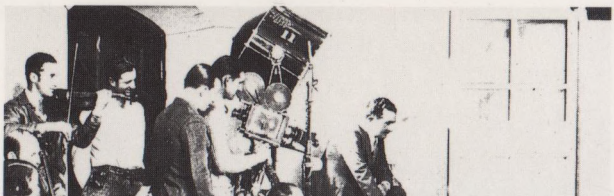
Sinema

Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran

SESSİZ SİNEMA TARİHİ



Bu kitabın aynen ya da özet olarak hiçbir bölümü,
Kitle Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. Ltd. Şti.'nin
yazılı izni alınmadan bir başka yerde kullanılamaz.

Prof. Dr. ÂLİM ŞERİF ONARAN

SESSİZ SİNEMA TARİHİ

kitle
YAYINLARI

KİTLE YAYINLARI
© Prof. Dr. ÂLİM ŞERİF ONARAN & **KİTLE YAYINLARI**
Birinci Basım: Nisan 1994

ISBN: 975 - 7917 - 03 - 6

Kapak Fotografı:
George Fitzmaurice'ın Lilac Time (Leylak Zamanı 1928) filminden. Film sessiz çekilmesine karşın oyuncular havaya girsin diye sette canlı müzik yapılıyor.

Baskı: Feryal Matbaacılık

KİTLE YAYINCILIK VE YAPIMCILIK LTD. ŞTİ.
ÖZVEREN SOK. NO: 3/8 06570, KIZILAY - ANKARA
TEL: (31) 229 99 33 - 34 FAX: (312) 231 00 88

İÇİNDEKİLER

Giriş 7
Sinemanın İcadı 8
Sinemanın İlk Yılları 10
Emile Reynaud 11
Edward Muybridge 13
Thomas Edison 14
Lumiére 16
Méliés 17
Pathé ve Zecca 21
Brighton Okulu ve İngiliz Sinemasının Kısa Yaşamı 27
Edwin Surrey Porter ve Kurgu Prensibi 34
BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI ÖNCESİ DÖNEMİ (1908-1914) 37
Fransa'da "Film d'Art" Türünün Ortaya Çıkışı 37
İtalya'da "Film d' Arte" Akımı 44
İlk Tarihsel Gerçekçi Film "Cabiria" ve Giovanni Pastrone 50
Fransız Güldürü Okulu'nun Ortaya Çıkışı 54
İtalyan Güldürücüleri 58
Emile Cohl, Devinimli Resimlerin Ustası 60
Max Linder, Güldürü Filminin Yaratıcısı 63
Danimarka Sineması 69
Alman Sineması 76
İsveç Sineması 80
Rus Sineması 84
İngiltere Sineması 92
Fransız Sinemasında Öteki Türler ve "Bölüklü Filmler" 93
Sinema Amerika'da Yeni Bir Sanat Oluyor 107
İsveç Sineması (1914-1924) 139
Danimarka Sineması 146
Carl Theodor Dreyer'in En Parlak Dönemi 148
Abel Gance 152
Fransız Sinemasına Yeni Gelenler 155
Germaine Dulac 156
Louis Delluc 158
Mercel Lherbier 158
Fransızlar Amerika'da 159
İtalyan Sinemasının Sonuncu Parlayışı 160
Rus Sineması (1915-1917) 161
Alman Sineması (1914-1918) 163
Max Reinhardt 165
Ernest Lubitsch 165
Richard Oswald 166
Otto Rippert 167
Paul Wegener 167
Robert Wiene 167
Paul leni 168

Joe may 168
SİNEMAIN SANATA DÖNÜŞÜMÜ VE SESSİZ
SİNEMANIN ALTIN ÇAĞI (1918-1927) 169
Amerikan Sineması 169
King Vidor 170
John Ford ve Joseph Von Sternberg 172
Star Sistemi 175
Lon Chaney Sr. 179
Amerikan Sinemasında Yabancılar 180
Erich Von Straheim 182
Amerikan Sinemasında Ünlü Güldürücüler. 185
Her Dönemin En Büyük Güldürüsü: Charlie Chaplin 186
"Belgesel" Filmin Babası: Robert J. Flaherty 190
FRANSIZ SİNEMASI (1918-1927) 191
Fransız Sinemasının Estetleri 191
Fransız Sinemasında Kalıcı ve Bütünleşme Sağlayıcı
Sinema Adamları 200
Abel Gence 200
Alberto Cavalcanti 202
René Clair 204
Jackgues Feyder'in Mesleği 206
Jean Renoir'in İzlenimciliği 209
Gençler ve Dökümanter Filmler 211
RUS SİNEMASI (1917-1927) 212
Sovyet Sinemasına Giriş 213
Gelenekçi ve Yenilikçiler 214
DZİGA VERTOV 215
Lev Kuleşov 217
Sovyet Sinemasının Dönemleri 218
Barış Devrim (Eisenstein'in İlk Sanat Dönemi) 219
Romantik Devrim (Pudovkin) 221
Carî Sovyet Yapımı 224
Yenilikçilerden ERMLER 225
Diğer Yenilikçiler 225
AMERİKAN SİNEMASI 227
ALMAN SİNEMASINDA DIŞAVURUMCULUK VE
DIŞAVURUMCU GERÇEKÇİLİK, " CAMMERSPİEL" 228
Alman Dışavurumcu sinema akımının dışında kalan
iki yönetmen 243
G.W. PABST 244
E.A. DUPONT 246
İNGİLİZ SİNEMASI (1918-1927) 248
İspanyol Sineması (1918-1927) 251
Japon Sineması (1918-1927) 252
SESSİZ SİNEMANIN BATIŞI 253

GİRİŞ

Gözlerimiz kusursuz olsaydı, sinema olamazdı.

Gerçekten, gözümüzün kendine özgü yetersizliklerinden biri, görüntünün ağtabakası (retina) üzerinde belli bir süre kalmasıdır. Kurdelenin perdeye yansıması sırasında bir saniyede durağan (statik) 24 resmi ardarda görmekteyiz: ama bunların -henüz bir öncekinin yansıması silinmeden- hızla birbirini izlemesi, bizde, mükemmel bir "devinim illüzyonu" yaratmaktadır. Oysa gözlerimiz kusursuz olsaydı, yani gördük-lerimizin ağtabakasında ki yansıması belirdiği anda silinseydi, sinema olmayabilirdi. Çünkü bu **durumda** gerçek bir devinimi, birbirini izleyen sonu gelmez pozisyonlarla yeniden yaratmak mantıksal yönden olanaksız olacaktı.

Louis Lumière, bu prensibi şöyle açıklıyor:

"Her hangi bir şeye baktığımızda, gözümüzün dibinde onun hayali belirir ve ağtabakası (retina)'ndaki sinirler tarafından algılanarak görme duyusunu oluşturur. Bir şey birden bire gözümüzün önünden kalksa, retinadaki yansıma hemencecik ortadan kalkmaz; böyle olunca da optik sinir algılamayı sürdürür; gözümüz de bir süre daha o şeyi hâlâ karşımızdaymış gibi görmeye devam eder. Ağ tabakasındaki ışıklı cismin görünümünün sürmesi, o şeyin aydınlatılmasının yoğunluğuna göre değişmekle birlikte ortalama olarak saniyenin 2/35'i kadardır"

Sinema, daha doğru tanımıyla sinematoğraf (Rumca'da devinim kaydı anlamındaki "kinema" ve "grafe" sözcüklerinden gelir), pratik olarak gerçekleşmesi bakımından iki birbirini izleyen aşamadan oluşur: A) Devinim halindeki eşyanın görüntüsünün çekilmesi, b) Alınan görüntünün yansıtılması.

İlk aşama, bazı çizgi filmleriyle soyut filmlerde olduğu gibi, görüntüyü başka yollarla da filme geçirebildiğimize göre, kesin anlamda, zorunlu olmayabilir. Ama bu durum sinemanın devinim alanını son kerte daraltırdı ve kuşkusuz, onu çabucak gözden düşürürdü. Sinema, gerçek ya da fantezi olarak görüntüyle donanmış kurdeleyi

perdeye yansıtabildiği ölçüde büyük bir gelişim göstermiştir. Böylece, endüstri, perdenin o şaşılası endüstrisi doğmuş ve sinemaya özgü yeni bir anlatım dili kendiliğinden oluşmuştur.

Bu anlamda, başka hiç bir sanat sinema gibi endüstriye bağlı değildir. Gerçekten şiir yazmak için -ekonomik görüş noktasından- kağıt, mürekkep ve kalem yeter; tablo yapmak için bir tual, boya, palet ve fırça yeter. Oysa film yapmak için pahalı teknik araçlar gereklidir.

İşte bundan dolayı, sinema, bir sanat olmadan önce, bir sanayi, bir ticarettir ve tarihsel gelişiminde de böyle olmuştur.

Sinemanın İcadı

Sinemanın sadece bir kişi tarafından icad olunduğunu ve icad olduğu tarihin kesinlikle belirli bulunduğunu söylemek mümkün değildir.

Bu icadın geliştirilmesinin köklerini üç kaynağa bağlamak mümkündür:

1) Büyülü Fener (Lanterna Magiea)
2) Optik Oyuncak
3) Fotoğrafın icad olunması.

Bu üç kalemdeki hususları incelemeye geçmeden önce, sinemanın fiziksel bir bulgu olarak tarihsel gelişimini inceleyelim. Ancak dersimiz fizikle dolayısiyle ilgili bulunduğundan, fiziksel inceliklerden çok, konunun tarihsel yönüne ağırlık vereceğiz.

Sinema, "gözün, görme sinirleriyle dolu ağtabakası'nda meydana gelen 'Ağtabaka izlenimi' dolayısiyle ortaya çık-mıştır" dedik. Gerçekten sinemanın esasının gözün bir özel-liğine, daha doğrusu bir kusuruna dayandığı: Herhangi bir cismin gözümüze gelen görüntüsünün, bu cismin ortadan kalkmasıyla hemen kaybolmasının yarattığı olanağın değer-lendirilmesiyle sinemanın oluştuğu bugün herkesce kabul olunmaktadır. Daha sonraları Belçikalı Profesör Joseph Antoine Plateau'nun 1829 yılında Gand Üniversitesi'nde açıkladığı gibi, gözün ağtabakasında ışıklı bir izlenim, buna yol açan neden ortadan kalktıktan sonra da, saniyenin 1/10'i kadar sürer"? (Lumière'nin gözlemiyle karşılaştırınız).

Bu görüşe ait ilk fikirler M.Ö. 4'üncü yüzyılda Aristoteles tarafından ileri sürüldüğü gibi, daha sonra M.S. 14'inci yüzyılda Romalı Lueretius ve yine M.S. 2'inci yüzyılda Mısırlı Batlamius tarafından da biliniyordu. Nitekim bu ilk fikirler M.S. II'nci yüzyılda Arap bilgini İbnül-Haytam tarafından en iyi şekilde derlenmiş ve Orta Çağ'a intikal etmiştir.

16'ıncı yüzyılda İtalya'da Leonardo da Vinci onu izleyerek Givanni Battista della Porta "camera oscura" (karanlık oda) fikrini bu fikirler üzerine geliştirmişlerdir.

"Camera Oscura" deyimi, kapalı bir cismin içine bu cismin bir noktasından ışık sızdırılması ve bu noktadaki bir mercekle bu cismin iç yüzeylerine yansıtılması mümkündür (tıpkı göz gibi) fikrinden doğmuştur. Ancak mesele bu cismin orada nasıl tesbit edileceğidir. (Fotoğraf makinesi)

Yani göz aynen bir fotoğraf makinesi gibi cisimleri merceğinden geçirerek retinada aksettirmektedir (Öyle ki gözün içinde bir fotoğraf filmi olsa bu hayalin fotoğrafının tesbiti mümkündür.) Fotoğraf tekniği 1757'den itibaren J.B. Beccari'den Eastman'a kadar uzanan bir isimler zinciriyle Chaussier, T.Wedgewood ve fotoğrafın gerçek mucidi olarak tanınan Joseph Nicéphors Niepce ve onun tekniğini geliştiren Daguerre ile Fox-Talbot ve R.L. Madox eliyle oluşturulmuştur.

"Lanterna Magiea", eski Mısırlılar zamanında Batlamius devrinde de bilinen ve 17'inci yüzyılda Avusturyalı Athanasius Kircher tarafından geliştirilerek daha sonra da general Franz von Uchatius tarafından tekemmül ettirilmiştir. Bunun da esası, ışık ve mercek aracılığıyla cam üzerinden ya da saydam biryüzeyden serimlerin bir perdeye ya da duvara büyütülerek yansıtılmasıdır. (Bugünkü slide'lar gibi).

Bu teknik daha sonra optik oyuncaklarla geliştirilmiştir. Bunların en ilkeli Dr. John Ayrton Paris tarafından yapılmıştır. Daha çok çocuğunu eğlendirmek üzere doktorun bir silindirin iki tarafına yaptığı bir kuş ve bir kafes resmi, silindirin süratle çevrilmesi dolayısiyle gözün aldanmasıyla kuşun kafes içinde bir tek resim olarak görüldüğü "thaumatrope" adı verilen bu optik aygıt daha sonraları Plateau tarafından geliştirilerek "phenakisticope" adı verilen bir aygıta dönüşmüştür. Bu aygıt, bugünkü "cartoon" filmlerine esas teşkil eden bir banta çizilmiş bir dizi resmin üzerinde belli aralıkla uzunlamasına yarıklar açılmış bulunan üstüvane şeklindeki bir cismin içine konmasından oluşmuştur. Bu aygıt, resimli yüzü bir aynaya tutularak çevrildiği zaman yarıklar arasından aynaya bakan kimse bu resimleri hareketli olarak görüyordu.

"Zootrop" "hayat tekerleği" denen diğer bir optik aygıt, Amerikalı W.G. Horner tarafından geliştirilerek tekniği 1834 yılında THE PHILOSOPHİCAL MAGAZINE'de izah olunmuştur.

Bunu izleyerek Amerika'da Thomas Edison ve William Kennedy Laurie Dickson ile Edward Muybridge'in; İngilte-re'de Peter Mark Roget'nin; Fransa'da Jannsen, Etienne Jules Marey'in ve Eugene Lauste'un çalışmaları; ve yine Amerika'da Fransis Jankins ve Thomas Arma'nın; Polonya'da Casimir Prozsinky'nin İngiltere'de William Friese-Greene'in; Almanya'da Ottmar Anschütz ve Max Skaladanowski'nin katkıları sonunda; özellikle ilkin elle yapılan ve

bugünkü "carteon" filmleri ile geliştirilen teknik üzerine fotoğrafın ikame edilmesi; ilkin bir tek fotoğraf makinesi ile bir modelin ufak tefek farklarla muhtelif değişik pozların alınması yerine, Edward Muybridge'nin hareket halinde olan bir canlının 24 fotoğraf makinesi ile 12 fotoğrafının birden alınması ile çekim tekniği geliştirilmiş; bunu izleyerek "revolver photografphique" tekniği, daha sonra "fusil photographique" şekline sokularak Fransa'da Marey tarafından geliştirilmek suretiyle, bu aygıtla cam plaka üzerine saniyede 12 fotoğraf çekmek mümkün olmuştur.

George Eastman'ın fotoğraf tekniğini geliştirmesi sonucu, çekimler sellüloit üzerine tesbit edilebildi.

Bunu izleyerek gösterim tekniğinin geliştirilmesi icab etti. İlkin "fenakistiskop"la "sihirli fener" tekniği birleştirilerek "phaksinoskop" ve "zoopraksinoskop" aygıtları meydana getirildi. (Fransız Emile Reyaud, 1876). Bu aygıtın geliştirilmesi ile "optik tiyatro" (théatre optique) ortaya çıktı. Bu aygıtla ayna ve adeseler yoluyla 500-700 metrelik sellüloide tespit olunmuş re: imli kuşaklar perdeye yansıtılır. Reynaud 1892'de, ışıklı pandomima (pondomimes lumineuses) adını verdiği gösteriler yaptı.

Tek kişilik sinema, Edison'un, Marey'in kronofotoğraf tekniğini (seri halinde fotoğraf çekimi ile ilgili birteknik) geliştirmek suretiyle ortaya koyduğu bir buluştur. Yardımcısı Dickson, bunu geliştirerek, 1889'da "kinematograph"ı meydana getirdi.

Bu gereç, bir kutu içine yerleştirilerek birbirine koşut (paralel) gelecek şekilde film bantının makaralar arasında hareket ettirilmesi ve ışık,mercek ve aynalar aracılığı ile şeridin bir delikten seyredenin önünden ivedilikle geçirilmesi dolayısiyle,sinemanın (tek kişilik sinemanın) özünü teşkil etmiş oluyordu.

Sinemayı kutunun içinden çıkararak yüzlerce insanın görebileceği bir gösteri türü haline getirenler Jean-Aemé Leroy ile Eugéne Lauste'tur. Bunlar oluşturdukları aygıtla, "The Marvellous Cinematograph" adıyla 5 Şubat 1895'te New York'ta ilk gösterimi yaptılar. Aynı yıl Fransa'da Louis ve Auguste Lumiere Kardeşler, "kinetoskop üzerine çalışmaya koyuldular ve 13 Şubat 1895'te "Cinématographe"ın patentini aldılar.

Sinematograf'ın öteki çeşitli isimleri şunlardır: Panoptikon, Fantaskop, Vitaskop, Bioskop. Sinamatograf bunların en tutulanı olmuştur. Kısaca "sinema" olarak anılmak suretiyle bugüne kadar söylenegelmiştir.

Sinemanın İlk Yılları

Bu başlık altında daha önce sözünü ettiğimiz Emile Reynaud, Muybridge, Edison ve Lumiére ile bunlara ek olarak Zecca ve

Méliés'ten; sinemanın ilk yıllarının ve bu yıllardan hemen öncelerinin önemli adamlarından biraz daha geniş soluklu olarak bilgi vermek istiyoruz.

Emile Reynaud

Kendinden öncekilerin deneylerinden esinlenerek Fransız Emile Reynaud, aralarında bir bisküit kutusu ve bir ayna da bulunan kullanılmış eşyadan yararlanarak 1877'de ilk "praxinoscope" aygıtını yaptı. Bir kağıt şeridine çizilmiş ve elle boyanmış sahneler oniki'den az olmayan resimlerle donatılmıştı: piliç yiyen bir kız çocuğu, marifetli köpeklerle numara yapan bir terbiyeci, ip atlayan bir kız çocuğu gibi... Reynaud, bunu izleyerek (kendinden öncekilerden Noğent'ın fikirlerini gözönünde tutup peliküller için litograf oluşturan madensi kısımlar ve aynalarla donatarak) aygıtını geliştirdi ve 1878'de Paris Sergisinde bir onur belgesi; Belçika, Almanya ve İngiltere'den de bir çok çağrılar oldu.

Bundan sonra aygıtını 12 aynayla desteklenen bir sistemle tamamlayarak etkileyici bir canlılık (relief) sağladı. En sonunda "praksinoskop"unu bir projeksiyon feneriyle donatarak gerçek ve tam bir sinematografik projeksiyon elde etti. (1880) Bu gösterim büyük bir başarı sağladı.

"Optik tiyatro" olarak adlandırılan bu buluşun patenti 14 Ocak 1884 tarihini taşır. Patentin metninde, "Aygıt, devinim görünümü elde etmeğe yaramaktadır ve manivelanın çevrilişiyle aynı pozu göstermemekte; aksine; bir çeşitlilik ve sonsuz süre içinde gerçek devinimli sahneler ortaya koymaktadır" denilmekteydi. Aynı Reynaud'ya kağıt yerine küçük "saydam" (eristaloide) plakaların kullanımı da atfedilmektedir. Gerçekte, OEUVRE dergisinin 1924'te yayınlanan bir sayısındaki nota göre, büyük bir tieatri gösterim aracı olarak sinemanın yarattığı olanağa pratik olarak yönelmiş bulunan bu önemli buluşun gerçek kâşiflerinin Lumière Kardeşler olduğu anlaşılmaktadır; çünkü o zamana kadar üzerine fotoğraf çekilmiş filmin bulucusu Marey'in bile bunu yerine getirmekten çekindiği anlaşılmaktadır.

1892 12 Ekiminde Reynaud, "Musée Grevin'le miktarı rağbet gösterecek seyirciye göre saptanacak bir seri gösteride bulunmak (en az haftada beş gün olmak,pazarları ve tatil günleri 12'şer gösterim yapmak) üzere bir anlaşma yapar. İlk gösteri, 28 Ekimde yer alır. Tüm Paris'in modern ve aydın çevresi müzede toplanır. Bu programlardan birinde üç konu işlenir: "Soytarı ve Köpekleri" ve "Bir Bardak Bira". Bunu, "Ocak Başında Düş" (dört tablo: "Düş", "Ateşin Kudreti", "Hayalet", "Uyanış") "Bir Kulübe Yöresinde" (çeşitli tablolardan oluşmuş güldürücü sahneler) "Banyo Yapanlar", "Parisli Erkek, Parisli

Kız", "Köpek ve Kulübe"- "Zoraki Banyo" izler. Bu sonuncu gösterimde (Cepurhoie adlı) saf bir aşığın, (adeta Hachette Almanağı'nın, 'göbekli kısa pantolonlu' kıskanç koca ve kulübenin yöresinde 'hasır şapkası ve menekluyla' dolaşıp göze batmayan bir delik bulmaya çalışan fırsat düşkünü, arada bir çeketinden bir tornavida çıkaran, kurnaz aşıktan oluşan bir paterni bıkıp usanmadan verdiği ebedî örneği vurgulayan) geçen yüzyılın sonunda bir moda plâjındaki serüvenleri veriliyordu.

En sonunda ustaca düzenlenmiş bir havaî fişek görünümündeki kırlangıçların uçuşu sahnesiyle tertemiz bir mavi gökte ilerleyen, uzaklaşan gözden kaybolan kuşları veren sahne sürprizli bir final oluşturuyor.

Bu üretimde Reynaud, uygun ve yeni buluşlarla oluşturulmuş yöntemler kullandı (ki sonradan bunları sinema benimseyecektir). Bunlar arasında: Pierrot'nun kendisini Colombina'dan ayıran duvarı aşıp aşmamakta ikircikle düştüğü zaman olduğu gibi, ileri-geri koşmalarla oluşan devinimlerin yinelenmesiyle sağlanmış sahnelere, projeksiyonla belli bir uzunluk verilmesi yöntemi de vardır.

Orkestra görüntüye eşlik eder; ancak Reynaud, hemen, ses ve görüntü arasında zamandaşlık gözeten özel bir tertip (dispositice) gerçekleştirdi. En sonunda modern tekniğe uygun devinimli resimlere başvurarak siyah kağıt üzerinde belirttiği birkaç devinimli kişilik sundu. Bunlar renkli peyzajlar üzerinde devinir görünüyorlar ve de elle canlı biçimde renklendirilmiş imajların hareketi aracılığı ile "renklendirilmiş fotoğraf" deneyleri sağlıyorlardı. Sumière'lerin icadı ortaya çıkınca Reynaud, resim yerine fotoğraf da kullandı; böylece, Guillaume Tell'in bir karikatürü yanında (maskara Pootit'le) kısa bir güldürü sahnesi de görüldü; "Kolejli"nin İlk Sigarası" (30 Ocak 1896) Bunlar onun son deneyleri oldu. Kısa zamanda borca battı, rekabetten yılarak çalışmalarını bıraktı ve bir gramofon fabrikasında teknisyen olarak çalışmağa başladı; sonra da bir mimarlık bürosunda iş buldu. 1914 savaşı, onu cepheye giden oğullarının desteğinden yoksun kıldı ve yardım göremez duruma geldi. Umutları kırılmış olan Reynaud, optik tiyatrosunu çekiç vuruşlarıyla imha, kaç kez Colombina'nın cilvelerini ve Arlecchino'nun taklalarını yansıtmış olan aynaları tuzla buz etti; sonra da aygıtından geri kalanı madeni ağırlığına sattı; filmlerini de Seine Nehri'ne fırlattı. Bunlardan sadece "Zavallı Pierrot" ve "Bir Banyo Kulübesi Yöresinde" bize kaldı. Aynı zamanda hırçın ve narin bir zarafetle canlandırılan bu figürler sayesinde onun, Almanak Vermount dönemindeki 19. yüzyıl sonu Fransız yaşamındaki ince ve dokunaklı zevki canlandırmayı ne denli başardığını anlıyoruz.

Bu deneylerin gelişmesi boyunca, sinema, bir anlamda, plastik sanatlara sıkı sıkıya bağlı olarak gelişiyordu. Buna karşılık bağımsız

bir gösteri türü olarak sinemanın şaşılası biçimde yaygınlaşması, fotoğraftaki ilk gelişmelerle, özellikle devinimin fotoğrafının her kez daha başarılı olanak saptanabilmesi ile aynı zamana rastlar.

Edward Muybridge

Bu arada, Amerika'da da, bunlardan daha az ilginç olmayan Edward Muybridge'in ilk fenni denemelerini Marey'le bir başka deneyci Vantiére arasında oluşmuş bulunanlara oldukça benzer tartışmalara zincirlenebilen bir seri deney yapılıyordu. Alaska'da çektiği bir seri fotoğrafla o güne kadar fotoğraf operatörü olarak tanınan Muybridge, California Valisi Leland Stanford'la dostu White arasında çıkan bir tartışmayı çözümlemeğe çağırıldı: at koşarken, hayvanın dört ayağı aynı anda toprakla teması kaybeder mi, etmez mi? Muybridge buna herhangi bir yanıt vermedi; ama kendini konuyu derinlemesine incelemeğe verdi; sonra da sorunu baştan, soyut deneysel planda ele almayı yeğ tuttu ve bu yoldan çözümlemeyi denedi.

Böylece 1878'de California'da Palo-Alto Hipodromuna, atın koşacağı yol boyunca 12 fotoğraf makinesi yerleştirildi. Her makinenin çekim mekanizması uzun bir telle sağlanmıştı, böylece atın koşması sırasında kopukluk olursa, her objektifin çekimi garanti edilecekti. Bu yöntemle, birbirinden farklı çekimlerle ama tıpkısı (identique) bir sonuçla bir hareketin her an değişen bir seri fotoğrafı ilk kez çekildi. Böylesine bir çabaya Marey, 1867'den beri kendini adamıştı. Ressam Meissonier Paris'te Muybridg'in çekimlerini gördüğü zaman bunları uygunsuz ilan etmekte ikircilik göstermedi, çünkü akademinin kurallarına hiç bir surette uymuyordu. "Bir bakıma" diyordu o sırada Murey, "bu görüntüler, öylesine berbattılar ki, ilk kez gördüğümüzde gözlerimiz inciniyor". Ancak bu bahtsız estetik değerlendirme Muybridgin şanına halel getirmedi. Böylece hareket halindeki bir süjenin fotoğrafik çözümlenmesi sağlanmış oldu; bu buluş, Amerika'da makine bulguculari tarihinde Marey'in Avrupa'daki durumdan daha az önemli olmayan bir biçimde yer aldı. Bunu izleyerek aynı deney pek çok sayıda atlarla yapıldı ve daha sonra kuşların uçuşu sırasında kanat hareketlerinin saptanmasına yol açtı. Muybridge'in bu marifetli buluşlarını, Philadelphia Üniversitesinde oluşturulan yeni ve daha derin incelemeler izledi. Bu çalışmalar "Animal Looomotion" adıyla bir kaç cilt halinde yayınlanan esere malzeme oluşturdu. Böylelikle sağlam ve sonuçsal bir teorinin prensipleri başarılı soyut uygulamalarla desteklenmiş oldu. Bu çalışmaların pratikteki yeterliliğini vurgulayan bir başka deney, James Card'ın çalışmaları sırasında, 1880 yılı Mayıs ayının sonlarında, San Fransisco'da bir topluluk önünde başarıyla kimi hareketli fotoğrafların projekte edilmesiyle oluştu.

Thomas Edison

Ama Amerikan sinemasının mucitleri arasında en popüler sima Thomas Alva Edison'dur. Edison 1877'de, manipleyle telgraf yayınlanmasını bulmuştu. Bu icatla başlayan dönemde, Edison, halkın fantezisine hitap eden buluşlarla ün sağladı. Tıpkı Villiers de L'ısle-Adam'ın "Eve Future" (Geleceğin Havva'sı) adlı romanıyla sunduğu imaj gibi parlak, gözkamaştırıcı bir imajdı bu.. Ona izafe edilen bir çok harika buluş dolayısıyla Edison, yeni Amerikan mitolojisinde bir çeşit yarıtanrı olmuş; hatta kudretli bir merkezden yansıtılan yüksek nitelikli aynalarla ya da 375 stratum'luk en ince tila ile donanmış ateşe dayanıklı gömlek ile ışık vererek, karı, daha düşerken eritmenin olanaksallığını ayarlamayı öngören buluşuyla herkesi şaşırtmıştı. Bu haber tüm dünyayı hayran bırakmış, bunca harika buluşların sahibinin oturduğu West-Orange koruluklarına bir çok önemli ve gerçek ihtiyaç sahiplerinin müracaatları yığılmağa başlamıştı. Buradaki laboratuarlarda Edison, ses için gramofon ne ise görüntü için aynı şey olabilecek bir aygıt bulunması fikrine kapıldı. Ama istedi ki bu aygıt, devinim kadar sesi de kaydedebilsin. Bununla birlikte, ancak 1889'da, iş arkadaşı İngiliz William Dickinson'la uzun deneyler oluşturduktan sonra; Edison, ilk Optik gramafonu gerçekleştirme koşullarına kavuştu. Anlaşılan bu ikisi, Marey ve Muybridge'in daha önceki denemelerinden haberli idiler; bu konudaki gerçekten önemli olan buluşları, özellikel 35 mmblik sellüoidi kullanmaları olmuştur ki, Eastman Kuruluşu, bunu o yıl patenti altına aldı. Marey'se bu kullanımı, ömrü boyunca reddetti durdu.

Kurdele üzerine delik açma (perforation) durumuna gelince; ilkin, delik kurdelenin ortasına yerleştirildi; sonra da Dickinson'un önerisiyle kenarlara alındı. Bu yüzden filmin kesin biçim alışında Kuzey Amerikalıların rolü büyüktür. Öte yandan, Edison'un biyografisini yazanlar, kendinden öncekilerin fikirlerinden yararlansa da, derli toplu biçimde sinemayı bugünkü haliyle bulmuş olmanın onurunu ona tanırlar. Gerçekte, Edison, birlikte çalıştığı arkadaşlarına sık sık "Bir sorunun çözümüyle karşı karşıya bulunan kimseye önem vermem; önemli olan sorunun çözümlenmesidir" derdi.

Aynı yıl (1889) Avrupa'ya yaptığı bir geziden dönünce, büyük kaşif tam laboratuarındaki ikametgahına girdiği anda Dickinson "Hoşgeldin" demeye gelip, projekte ettiği filmi gösterince, kendisine "kinematograph"ından memnun olup olmadığını sordu. Edison buna olumlu yanıt verdi ve Dickinson'a kendi başına çalışmasını salık verdi. Böylece 1891'de, ancak üç yıl sonra halka gösterecekleri "kinemaskopun" beratını aldılar. Seyirci (bir sandıkta devinen filmleri görmek için) aygıtın gözetleme deliğine gözünü uyduruyor, manivelanın hare-

kete getirilmesiyle birbirinin ardından görülen ve bir sahne oluşturan pek çok sayıda küçük fotoğrafı izliyordu. Bu modelin eşleri, son yıllara kadar eski Avrupa'nın fuarlarında, metropollerin Luna parklarında görülüyordu.

West-Orange'da "Black Maria" diye ünlenen bir sette Dickson'un çektiği konulu filmler, Edison'un bu aygıtıyla gösteriliyordu. Bu filmler sık sık boyanarak lanse edilen dans ve cambazlık numaralarını içeriyor, kimi vakit de (Marie Steward'ın Ölümü gibi) tarihsel sahneleri konu alıyordu. Edison'un bir başka buluşu olan fonograf (gramofon)'la seslendiriliyordu. Çünkü Edison iki aygıtın birbirinden ayrılmaksızın çalıştırılmasını öngörüyordu. Daha sonra Thomas Armat, Edison'un aygıtını geliştirdi ve 1895'te, fotoğrafların birbirine aksayarak geçişini önleyen ve düzgün akışı sağlayan "Malta Haçı" adını verdiği bir sistemle gösterimini ve Edison'un "Vitascope Edison" diye adlandırılan ve kendi adının West-Orange büyücüsününkiyle birlikte anılmasına vesile teşkil eden (filmin kutu dışında ve perdeye yansıtılarak seyredilmesini sağlayan) ve 23 Nisan 1896'da New York'ta Koster ve Bial Salonu'nda ilk gösterileri denenen aygıtın da mucididir.

Canlı resim tekniğinden sanatçıların kullanılması tekniğine geçiş, Dickson'un "Fred Ott'un Hapşırması" filminde ilk kez omul planı (gros plan) kullanılmak suretiyle vaki olmuştur. Gerçekten ilk sinema filmleri deneye layık filmler, Dickson'un filmleridir. sinemaya has omuz çekimi diz çekimi teknikleri ilk kez onun zamanında gerçekleştirilmiş; Reynaud da ileri ve geri hareketleri kendi buluşu olan praksinoskop ile Muybridge ve Marey'in çalışmalarından esinlenerek vermiştir. Örneğin: atların seyirci doğrultusunda koşmalarını saptamak suretiyle ilk etkili sinema sahnelerini verebilmiştir. Bu tekniklerin dışında, ilk sinema yapıtlarının filme çekilmiş tiyatro (théâtre filmé) olmaktan öteye geçmediğini hiç bir zaman akıldan çıkarmamak icab eder.

Yukarıda adı anılan filmlerden başka "May Irwin ile C.Rise'ın Öpüşmesi" (ki omuz çekiminde ilk öpüşme sahnesini vererek "sophistqué" (müsamahalı) çevrelerde gülüşmelere yol açmışken "conformist" (tutucu) çevrelerde utanç ve nefret duyguları uyandırmış bir filmdir.) göbek dansları, kadınların iç çamaşırlarıyla görünmesi ve Frenç-Kankan sahneleriyle donatılarak erkek seyircileri çeken bir nitelikte ilk film olmuştur.

Yukarıda adı geçen filmle 'Marie Steward'ın Ölümü' (Edison ve Dickson'un yetiştirmesi Edmund Kuhn'un hazırladığı iki filmdir bunlar) bu dönemin en çok sansasyon yaratmış filmleridir. (Marie Steward'ın Ölümü, özellikle celladın halkın önünde kraliçenin kafasını uçurması sahnesiyle etkili olmuştur)

Bugün ilk sinema gösteriminin Fransızlarca mı, Amerikalılarca mı

gerçekleştirildiği hâlâ tartışma konusudur. Ama Fransızların 28 Aralık 1895'te Paris'te Boulevard Capuein'de Salon Indien'de yaptıkları ilk gösterimin, Edison'un 23 Nisan 1896'da Koster ve Bial Salonunda yaptıkları gösterimlere tekaddüm ettiği gözönünde tutulursa (her ne kadar Lumiere Kardeşlerin ve Edison'un "sinematograf" adı verilen aygıtı ayrı ayrı buldukları kabul edilse de) ilk gösterimde Fransızların önde geldikleri anlaşılmaktadır.

Ama bu öncelik oldukça değersiz bir önem taşımaktadır. Çünkü sinemanın tek bulucuları olarak ne Lumiére Kardeşleri, ne de Edison'u kabul etmek olanağı yoktur. Buna karşılık, James Card, doğru olarak, sinemanın bulunuşunu bu maksatla yüzyıllar boyunca bir çok fen adamının sarfettikleri çabaya borçlu olduğumuzu; buluşun bunlardan sadece birine bağlanmayacağını vurgulamaktadır. Bu görüşe bağlı kalarak, sinemanın en önceki kaynağının asla bulunamayacağı olasıdır(1).

Lumiére

Lumiére'lerin sinematoğrafın patentini 13 Şubat 1895'te, Paris'te aldıkları anlaşılıyor; Louis'nin sağladığı ilk gösterim ise ulusal sanayiinin bir marifeti olarak Rennes Sokağı 44 no'da 22 Mart 1895'te vukubuldu, sadece "Lumiére Stüdyolarından Çıkış"ın projekte edilmesini içerdi. İkinci gösterim Lyon'da Fransız Fotoğrafçılar Derneği'nin toplantısı dolayısıyle 10 Haziran 1895'te vuku oldu. Üçüncüsü, Paris'te, Bilimler Genel Kongresi dolayısıyle 13 Temmuz 1895'te vuku buldu. Dördüncüsü ise, 16 Kasım 1895'te Sorbonne'da fizik ve kimya kurslarının açılışı dolayısıyle sağlandı. Ama kamuya ilk gösterim, yukarda da andığımız gibi, Salon Indien'de 28 Aralık 1895'te vuku buldu. Geçmiş yıllarının deneylerinin meyvesini sade "genial" bir "disozitv" halinde özetleyen Lumiére'in aygıtı, o andan başlayarak en mükemmel ürün olarak temsil olunmuştur. Gerçekte, Salon Indien'deki gösterim olayı ile, makinanın tarihsel aşaması kapanmış sayılabilir; çünkü sonraki gelişmeler özgün modelin getirdiği sistemi özenli biçimde değiştirmemiştir. Bu hemen aygıtın patentinde oldukça alçak gönüllü bir üslupla tanımlanmış olan esas prensiplerinde değişiklik yapılmadığı anlamına gelir: "Film makarası (obturador)nın önünde bulunan merceke yansıtılan sellüloid kurdelenin düzenli geçişini sağlayan mekanizma... Aynı biçimde filmin 35 mm oluşu ve boyutlarının 16/24 oranını taşıması hiç değişmemiştir. Lumiére Kardeşler, görüntünün ağ tabakasında kalış süresinin uzunluğunu gözönünde tutarak, fotoğrafların bir saniyede 16 adet olarak perdeye yansıtmasında mahzur görmediler. Aygıtlarının özgün yanı, filmin kenarındaki deliklerin geçeceği tırnaklarla sarsılmadan gösterimlerinin sağlanmasıydı. Louis Lumiére buna "görüntü değirmeni" adını vermişti. Ancak Salon Indien'deki

gösterim sırasında daha önceki bir deneycinin (Léon Boully, 1893) deyimiyle "sinematograf" sözcüğü ile sunuldu.

Michel Coissae'a göre program şu sırayı izliyordu: 1) "Lyon'da Lumiére Stüdyolarından Çıkış", 2) "Trenin Chotat İstasyonuna gelişi", 3) "Kırmızı Balık Avı", 4) Lyon Fotoğraf Kongresine Varış", 5) "Duvarın Yıkılışı", 6) "Bahçevan", 7) "Bebeğin Kahvaltısı", 8) "Manevradaki Askerler", 9) "Lyon'da Cumhuriyet Sokağı", 10) Dalgalı Deniz, 11) "Zararlı Otların İmhası", 12) "İskambil Partisi".

Avrupa'nın ilk güldürü filmi olarak bilinen "Kendi Kendini Sulayan Bahçevan" (L'Arroseur Arrosé) daha sonraki bir dönemin ürünü olmalıdır; o gece "Kendi kendini sulayan" deyimi olmaksızın sadece "Bahçevan" gösterilmişti. Bu gözlem başka referanslarla da desteklenmektedir: Örneğin BarÉéhe ve (1935 baskısı) "Sinema Tarihi"nde bunu yinelemektedir. Michel Coissac, buna karşılık, sinemanın ilk gösteriminde bulunan seyircilerden biri olarak o gecenin programında "Arrosseur"ün dahil bulunduğunu tanıklık etmektedir.Sadoul da bu konuda, bizimle mutabık bulunmakta; öteki filmler arasında "Dalgalı Deniz'i- tümüyle ton ve armonisinin doğruluğu, fotoğrafının kalitesi dolayısıyle uyandırdığı hayranlıkla; bir limandan ayrılan kayığın görüntüsünün değerinin, yüklediği dengeyle birleşmesini, görüntünün kenarında yer alan iki genç kadının zarif ve hareketli bir görünümle, beşer varlıklarıyla dalgaların geniş ve kadanslı deviniminin şaşırtılı biçimde karşılaştırılarak verildiğini övgüyle karşılamaktadır.

Bu konuların çeviriminde çoğunlukla oyuncu olarak Aufuste Lumiére'in karısını bir küçük yeğenini ve firmanın bir müstahdemi olan Clere'i ("Arroseur'deki bahçevan) görüyoruz.

Lumiére'in tüm filmleri içinde "Trenin Chotat İstasyonuna Girişi" ve kendi kendini sulayan bir bahçevanı gösteren film, halk arasında büyük bir beğeniyle karşılandı. Lumiére Kardeşler, kendilerinden önce yapılan filmlerde kullanılan teknikleri geliştirerek, adeta halkta sinema zevkini ilk kez uyandıran yapıtlarla gösterilerde bulunmuşlardır.

Méliés

Bu dönemde Fransız Sineması'nın büyük siması olarak Méliés ortaya çıkıyor. Méliés'le birlikte ilk trükler geliştirilmiş, stüdyoda filme çekme usulü ortaya konmuş, sinemacılık artık varlığını halka tüm olarak kabul ettirmiştir denilebilir.

Georges Méliés, daha lise öğrencisi iken mekanik problemlere ve resme merak sarmış, o zamanlar gösterilerde bulunan meşhur Sihirbaz Robert Houduni'nin tiyatrosuna da sık sık devam etmiştir. Sonradan filmlerinde denediği bir çok trükleri, Houdini'den esinlendiğine kuşku yoktur.

İlkin tiyatro ile meşgul olan Méliés, Lumiére Kardeşler'in "Grand Café'deki sinema gösterimleriyle ilgilenmeğe başladı. İlkin onların bir makinelerini almak istedi; bu isteği geri çevrilince, İngiliz İrobert Paul'un yaptığı sinema makinelerinden birini edindi. 1896'dan itibaren, Montreul'deki arazisinde yaptırdığı stüdyoda (Avrupa'da ilk film stüdyosu)- film çekimlerine başladı. Bunlar kısa aktüalite filmlerinin dışında, tiyatrodan esinlenerek gerçekleştirdiği kısa komik filmler ve Robert Houdini Tiyatrosu'nun illüzyonizm ve elçabukluğu hünerlerini yansıtan filmlerdi.

Renkli panolar filme alınınca istenen etkiyi bırakmadığı için, sırf siyah-beyaz renklerle yapılmış sahnenin "back ground"ını oluşturan perde ile mukavvadan yapılan öteki dekorların itina ile seçilmesi onun sahne düzenlemesinin esasını teşkil ediyordu. (Bu dekorların minyatür olarak yapıldığı ve filmlerle trüklerle gerçek intibaını verecek şekilde büyütülmüş olarak filme çekildiğini söylemeğe lüzum yoktur.)

Motreul'deki Studyosu'nda tiyatro sahnesi büyüklüğünde bir alana dekorlarını yerleştirerek, gerektiği zaman "proportions géantes" dediği, büyük ölçüde dekor kullanımını da yöntemleri arasına sokmuştur.

Stüdyo dışında da çekimler yapan Méliés, bir gün, Placa de L'Opérada film çekerken alıcı aygıtın tutukluk yapması dolayısıyla gelmekte olan bir otobüsün filme çekimi yarıda kalıp, onu tamir edinceye kadar geçip giden otobüsün yerini bir cenaze arabasının üzerine, kendi kendine bir teknik doğmuş oldu: "true de substitution" (ikame hilesi) denen bu tarzı ilkin "Eseamoge d'une dame au Théatre Robert Houdini" (Robert Houdini Tiyatrosunda Bir Kadının Ortadan Kayboluşu) (1896)'da kullandı (Makineyi durdurmak suretiyle bir kadının çekim sırasında kaybedilmesi hilesi). Yine "transformations Eclair" (Şimşek Değişim) metoduyla bir filmde iki dakikada yirmi değişik kıyafetle görünüşü sağladı.

Bunları izleyerek aşağıda anılan çeşitli filmlerinde türlü trükleri geliştirdi: "Le Diable au Couvent" (Manastırdaki Şeytan) "L'Explosion du Cuirasse Maine dans la rade de La Havane" (Havana Rıhtımında Maine Zırhlısının İnfilakı") "Collision en mer" (Denizde Çatışma).

Yine "la photographe composite" (bitişik fotoğraf). "Surimpression" (bindirme) (rüya sahnelerinde rüyayı görenin gördüğü rüya ile birlikte gösterilmesinde kullanıldığı gibi) "expositions multiples" (çoklu çevirim) (filmin duyarkatı üzerine "cache" yapılarak adesenin dolayısıyle duyarkatın bir kısmı kapatılarak yapılan çeşitli çekimler) denen trükleri de denedi. Bu yollarla aynı müzisyenin yedi çeşit aleti üst üste çaldığını gösteren "Melomane" (musiki delisi) "Travelling (kaydırma) yönteminin trük olarak

kullanıldığı L'Homme á la Téte Caotuehoue" (Kauçuk Kafalı Adam) filmlerinde Méliés hep trükü bir anlatım aracı olarak kullanmıştır.

Özetleyecek olursak, Méliés sinemada denediği yöntemleri başlıca altı başlık altında sayabiliriz.

1) **Gözden yitirme:** Makinenin durdurulması ile oluşturulur.

2) **İkame:** Bir kimse veya bir eşyanın, bir başka kimse ya da bir başka eşyaya dönüşmesinden oluşur.

3) **Maket kullanma:** Gerçek boyutlarında verilemeyen eşyanın maketlerle verilmesi ve film hilesiyle büyük izlenimi verecek şekilde çevrimde kullanılmasından oluşur.

4) **Üste bindirim:** İki çekiminin aynı pelikül üzerinde gerçekleştirilmesi ile sağlanır.

5) **Çoklu çevirim:** Aygıtın merceği kapatılarak, aynı kare içinde çeşitli çevirimlerin yer alması sağlanır.

6) **Karartma:** Mevcut görüntüyü silerek ya da belirsiz hale getirerek yeni bir çekimle açılışı sağlamaktan oluşur.

Méliés'in filmleri sırasıyla şunlardır: "Christ marçhant su les eaux" (Sular Üzerinde Yürüyen İsa), "Cemdrillon" (Kül Kedisi), "Le Petit Chaperon Rouge" (Kırmızı Pelerinli Küçük Kız), "Berbeblu" (Mavi Sakal) "Voyage dans l a lune" (Aya Seyahat), "Les Voyages du Guliver" (Guliver'in Gezileri) "Voyage á travers L'impossible" (Olanaksızlıklar Boyunca Gezi) "Boules de Savons animées" (Canlı Sabun Balonları), Le Lac Anchanté (Büyülü Göl), "Illusions phantasmagoriq ques" (Fantasmagorik Düşler), "Les Quatres cants faces du Diable" (Şeytanın Dörtyüz Yönü), "Le Menoire du Diable" (Şeytanın Yurdluğu), Le Royaume de Féese" (Periler Ülkesi) "Le Laroratoire de Mephistopheles" (Şeytanın Laboratuvarı), "La Ranseuse Mieroscopique" (Miniminicik Dansöz), "Robinson Cruzoe" vb. Méliés'in filmleri, beş ayrı türü karşılayacak biçimde beş ayrı gruba bölünebilir:

1) Pericelik;
2) Sonradan düzenleme güncellik;
3) Gösterisel tarihsel dram;
4) Sırf fotoğrafa alınmış tiyatro;
5) Güldürü

Onun tüm filmleri içinde en çok tanınanı ve sevileni kuşkusuz "Aya Gezi" olmuştur. Jules Verne'in ve H.G. Wells'in aynı konulu romanlarından esinlenerek ortaya koyduğu bu fantezi 30 tablo ve 260 metrelik bir film oluşturmuştur.

Konusu şöyledir:

Bir grup astronom, görüşlerini uygulamak üzere, aya bir gezi yapmayı kararlaştırırlar. Mermi biçiminde bir araç yaparak, denizci

kılığına bürünmüş genç kızların düzenlediği bir merasimle füzeye girerek hareket ettirilirler. Füze yıldızlı gökyüzünde bir süre dolaştıktan sonra aya iner.

Füzeden çıkan bilginler, dünyayı uzaktan seyrederler; sonra uyur kalırlar. Onlar uyurken güzel rüyalar görürler. Örneğin Büyük Ayı sekiz güzel kız olarak, Zühal, aynı adlı tanrıçanın bir pencereden bakarkenki haliyle görülür. Onlar uyurken Selenitler (ayda yaşayanlar) çıkagelirler. Onları tutsak tutarlar. Ama bilginler kaçmanın bir yolunu bulurlar. Füzelerine ulaşarak yeniden yola çıkarlar. Yeryüzüne yaklaşırken paraşüt kullanırlar ve denize düşerler. Kısa bir denizaltı yolculuğundan sonra fantastik gezileri sona erer.

"Locataire Deabolique" "Şeytansı Kiracı"da ise, Méliés'in basit bir bavuldan bir odayı dolduracak kadar eşya ve mobilya çıkaran garip bir kiracının marifetlerine tanıklık edilir. Aynı tema, benzer trüklerle daha sonra René Clair, Eugéene Labiehe'ten "Le Chapeau de Paille d'Italie" (İtalyan Hasır Şapkası)'yı uyarlarken ele alınacaktır.

Bu arada, 1904'te Méliés- New York'ta bir şube açtıysa da, 1910'da kapatmağa mecbur oldu. Kendisi, Fransa'dan dünyanın çeşitli ülkelerine filmlerini sattı. 1896'dan 1907'ye kadar süren ilk devresinde ürettiği yukarıda adı anılan filmlerden sonra, Pathé ve Gaumont'un rekabetiyle karşılaştı. Bundan sonraki devrede, onların politikasına uymak zorunluğunu duyarak, konulu dram filmlerine yöneldi. Bu tarzda çevirdiği filmler arasında şunlar vardır: "Le Couronnement du Roi d'Agleterre Edouard VII" (İngiltere Kralı VII Edward'ın Taç Giymesi), "La Civilisation á travers les ages" (Çağlar Boyunca Uygarlık)

Méliês'in öteki önemli filmleri arasında, "Jeanne d'Arc", L'Affaire Dreyfus", "Faust", La Damnotion de Faust", "Le Barbier de Seville", "Reve de Rip", "B'Eruption du mont Pelé " sayılabilir.

Çağlar Boyunca Uygarlık'ta Méliés, Habil'le Kabil'den, Yirminci Yüzyılın başına kadar, insan oğlunun hırslı tutumunu alaylı bir sinema diliyle yermiştir.

Méliés, yüzyılın başında kurduğu Star Film Kurumunu yönetmekten öte, "Congrés Internationale des Editeurs du films"le 1908'de başkanlık etmiş; La Chambre Syndical du Cinéma'yı kuranlardan biri olmuş ve bu kuruluşun ilk başkanı olmuştur.

Bu arada, "Halluanations du Baron Münechäusen", "Conquete du Péle", "La Voyage du Famille Bourriehon" ve "Cendrillon"un bir "Remake"ini yaparak temayüz etmişse de; İtalya'da yapılan "Cabiria" (Piero Fosco, 1913-1914) ve "Kartaca Alevler İçinde" (Emilio Salgari, aynı tarihlerde) gibi filmlerle, Max Linder'in güldürü filmleri, Şarlo'nun ortaya çıkışı ve Büyük Griffith'in ilk filmlerinin belirmesiyle,

yavaş yavaş unutulmağa başladı ya da, daha doğru bir deyimle: çocuklar hariç 1912'nin seyircisi için "demode" veya anlaşılmaz hale geldi.

Öte yandan Pathé ca Gaumont'un rekabetine de karşı duramayan Méliés, yavaş yavaş sinema aleminden çekildi. 1919'da Montreul'daki Star Film Stüdyosu yıkılırken onun sanatı da büsbütün ortadan kalkmış oluyordu.

1929 yılında Paris'in bir garında tütün satıcılığı yapmakta iken Méilé bir gazeteci tarafından yeniden keşfedilir. Hükümet sinema çalışmalarından ötürü onu onurlandırmak için "Légion d'honneur" nişanı verir ve kendisine aylık bağlar. 21 Ocak 1938'de gerçek ve fantezi ile örülmüş bir sinemanın yaratıcısı olarak uğraş verdiği dünyaya gözlerini kapar.

Méliés, elle çalışan bir zenaatkardı. Ama uğraşlarına sanatı katmasını da bilmişti. Çağdaşları Pathé ve Gaumont ise sinemayi bir işleyim (sanayi) durumuna getirmişlerdi. Yapımcılık ve işletmecilik bakımından özel yetenekler isteyen sinemacılıkta artık onun yeri kalmayınca unutulup giden bu sanatçı hakkında "her defasında kendinden daha emin cüretkar bir teknik devamlı bir icadgarlık, hayalin dengeli bir virtüozitesi ile temayüz eden Méliés, sinemada yeni bir yol açmıştır. Ona sinemanın Paganini'si diyenler vardır. Sinemanın Anderson'u dense de caizdir. Yarattığı masal havası ve trüklerle muhakkak ki sinemanın ölmez simalarından biridir.

Pathé ve Zecca

Méliés, filmlerinde daha çok sanata bağlanırken ve Amerika girişimi fiyasko ile sonuçlanıp Avrupa'ya yaptığı satışlar da sınırlı bir ölçüde tutunurken, Pathé Kardeşler sinemayı bir işleyim (sanayi) haline getirdiler bir pozitif film imaline girişerek dünyanın dört bucağına uygun fiyatlarla sattılar. Metresini iki franktan sattıkları bu filmlerin kopyelerinin senede 12 bin metre tuttuğu bilindiği halde günlük satışlardaki kopyelerin satışları 15 bin, 40 bin daha sonraları da 60 bin metreyi buldu.

Zecca'yı alıcı yönetmeni olarak kullanan Pathé kardeşler, ona alışılmıştan daha uzun metrajlı filmler de yaptırdılar. 8 tabloluk "La Vie d'un joueur" (Bir Kumarbazın yaşamı) ile "Histoire d'un erime" (Bir Cinayet Öyküsü) bu denli yapıtlardır. Bu sonuncu filmin başarısı o kadar büyük oldu ki hemen taklitleri türedi: "Les Dessous de Paris" (Paris'in Ayaktakımı). Bu filmde Paris toplumununkenarında yaşayan kötü kişilerle, onların kurbanı olan kötü bahtlı kişiler büyük bir realizmle canlandırıldı.

Dramatik tür, artık sinemada yerini bulmuştu. Bunu izleyerek,psikolojik filmlerin ilk önemli örneği olan "Le Ecole de mahheur"

(Bahtsızlık Okulu) ortaya çıktı. "Büyük Bir Aşk Romanı: Yedi tabloda yaşanmış büyük oyun: 1. Baştan çıkarılma. İş hayatından zevk hayatına, 3. Terkedilen kadın, 4. Açlıktan ölüm, 5. Anababaya yazılan mektup, 7. Hastanede korkunç biçimde can veriş" reklamıyla lanse edilen film (1904) büyük başarı sağladı. Pathé'nin belirttiği gibi bin kadar kopyası satıldı.

Pathé böylece kurmuş olduğu tekeli daha da ileri götürdü: Belli başlı film konularını satın alarak,belli başlı yazarları kendisine bağladı.

Pathé'nin yaptığı öteki yapıtlar arasında: "LEspionne" (Casus kadın), "La Desespérée" (Umudu Kırılmış), "Un Drama á Venise" (Venedikte bir Facia), "La Loi du Pardon" (Bağışlamanın Kanunu) ve L'Ağe du Coeur (Ölüm Çağı) önemli sayılabilir.

Sinema sanayiinin oluşumunda ve Avrupa'ya yayılışında önemli bir rolü bulunan Pathé'nin Ferdinand Zecca, André Heuzé gibi yönetmenlerle ortaya koyduğu bu çabalardan önce gerek Pathé'nin gerekse Gaumount kuruluşunun kısa metrajlı güldürü filmlerinden ve röportaj ve haber filmlerinden oluşmuş büyük repertuarı vardır. Promio'nun başında bulunduğu bir ekip dünyanın her yanına giderek pekçok belge ve haber filmi çekmişlerdir. Bunlar arasında "L'Assansinat Président Mackinley" (Başkan Mackinley'in Öldürülüşü) "Le Naufrage du Lusitania" (Lusitania'nın Batışı), "L'Incendie du Bazear de Charité" (Bazar de Crité Yangını) "L'Exécution du Bolo-Pacha" (Bolo-Pacha'nın İdamı) gibileri sayılabilir. (Bunların önemli bir kısmı sonradan düzenlenen sahnelerle oluşan anlatımından oluşmuştur). Aynı yöntemle Pathé Stüdyolarında çevrilen öteki filmler arasında: L'Assassinat du Président Carnot" (Başkan Carnot'nun Öldürülmesi), "L'Exécution de son assassin" (Matilin İdamı), 'La Mort du pope Léon XII" (Papa XII. Léon'un Ölümü) "L'Assassinat de la Famile Royale de Serbie" (Sırp Kral Ailesinin Öldürülüşü) ve "La Catastrophe de la Martinique" (Martinique Faciası) da bulunmaktadır.

Pathé adına Zecca ve Heuzé'nin gerçekleştirdiği ve saf ruhlu seyircileri derinden etkileyen, sonra da Avrupa'nın öteki ülkelerinde melodram türünün yayılmasında etkili olan bu tür üzerine Roberto Paolella'nın (Historia del Cihé Mudo, buenos Aires 1967 baskısı, çeviren: Adelqui Camusso) kimi gözlemleriyle sözümüzü sürdürelim:

"...Bu safiyane sadelik ya da kötülük kompozisyonları, getirdikleri havayla binlerce insanın kalbini fethediyordu. Bu değerden yoksun ve karamsar eğitici öğelerin ne denli etkili olduklarını tasavvur imkansızdır. Kimi vakit Pathé'nin 1908 üretimi "Bir Kolye Uğruna"da olduğu gibi, kadın kedi gibi bir sıçrayışla inciyi kaparken, (onu sağlamak için hırsızlık yapmış olan) erkek ayak üzerinde azap içinde gösterilerek çok zalimce bir çözüm yolu bulunur, bununla birlikte bu

ilkel ve kaba ürünlerden birini gördükten sonra en hazırlıklı bir kafanın bile, bu filmlerin yoğun otomatizmi, yatışmaz kuruluğu ve müthiş kesinliği karşısında boyun eğdiğini kabul edebiliriz. Bir başka yönden ve bir diğer görüş altında bu popüler anlatımın nadir büyüsü, Apollinaire gibi bir şairi etkilemiş ve 'dokunaklılık' (patetizm)'ı dayanılmaz olan ilkel sinemanın, uzun süre bu etkisinden kurtulamamış bulunduğunu açıklatmıştır.

"Bir feci olayın 'anlatım' ve 'röportajı yönünden bu kişiler didaktik müzelerin mum heykellerinin moratile ve giysilerini taşımaktadırlar: Şair bir tavan arasında yaşamakta ve çiçekleri sevmektedir; heykeltraşın uzun, yelemsi saçları vardır; subayın göğsü nişanlarla süslüdür, elinde kılıcı vardır; bestecinin saçları karmakarışıktır, gözlerinin altı çürümüştür; kötü kişinin bakışları berbat, tavrı netamelidir.

"Ama bu üretimlerin eğitici gayesi, öğretici havayı daima muhafaza etmeğe yöneliktir. Çok daha sonra René Clair 50 yıl önce yapılan (kitabın Napoli'deki yayın tarihi 1956'dır) bu filmlerin tipik mekanizmini ve tutuculuğunu "Le Silence est d'Or" (Susku Altındır) adlı yapıtında sevimli bir üslupla alaya almış ve o zamanların dramaturgluğunun boyun eğmez örneklemesi yapmayı başarmıştır. Ama o günün sineması: şeytanın genç yaşta keşfedildiği, ama kadının anlaşılamadığı, günaha inanan ve günahtan ve şeytanlarla dolu cehennemden kurtulmak için pazarları kiliseye gidenlerin saflığını verir bize.. Dayandığı 'myth'ler güzellik, saflık, suç, duygusallık, sapıklık ve onurdur bu filmlerin...

"... İlk yıldırım dramlardan, sonu, suçun cezalandırıldığı gösterilerek biten Pathé'nin Ferdinand Zecca yönetiminde çevirdiği "Bir Cinayet Öyküsü" (L'Historier d'une Crime) (1901) ilginçtir. sadoul, bunun Grévin Müzesi'ndeki Resimlerden esinlenerek yapıldığını söyler. Filmin birinci tablosunda bir bankerin korkunç biçimde öldürülüşü, ikincisinde suçlunun yakalanışı, üçüncüsünde kurban edilenle karşılaştırılışı; dördüncüsünde geçmişin zorunlu olarak hatırlanmasıyla zindan da dört duvar arasında duyulan pişmanlığı, beşincisinde idama hazırlık, altıncısında giyotinin kullanılışı görülür. Böylece 110 metrede tüm öykü biter. Aynı kurumun hazırladığı "İntihar Eden Bir Kadının Öyküsü" (L'Histoire d'une Suicidée) daha da kısadır: birinci tabloda kız gezintide gözükür. İkincisinde kendisini baştan çıkaran erkekle karşılaşması, üçüncüsünde yeni doğan çocuğun (piçin) gösterilmesi, dördüncüsünde orasına burasına tekmeler indirilerek günahkar kızın evden kovulması e bir 'Liberty' (koruma evi)nin merdivenlerini çıkışı, beşincisinde günahını ödemek üzere Seine Nehri'ne atılışı gösterilir. "İyi bir ada sahip olmak altın kemere sahip olmaktan iyidir" (Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée) ya

da "Aşk bir zevktir, onursa bir görev", (L'Amour c'est un plaisir, l'honneur es un devoir) gibi lejantlar Pathé'nin kenarlarında "Coques'de fabrique" (stüdyonun alameti olan horozlar)ın hiç bir zaman eksik olmadığı jeneriklerinde görülüyordu.

"Aynı biçimde Zecca, biraz daha çekici olan "Alkol Kurbanları" (Les Vietime de l'aleolizme)ını çevirdi (1902). Bu filmde ilk tabloda mutlu bir aile, ikincisinde meyhaneye doğru ilk adımlar, üçüncüsünde meyhaneye kocasını aramaya gelen kadınla alkolün yarattığı manevi yıkımlar, dördüncüsünde tavan arasındaki sefalet, beşincisinde delilik nöbetleri (delirium tremens)'nin ortaya çıkışı görülür. Hep aynı Zecca, 1903'te bize, "Bir Kumarbazın Yaşamı" (La Vie D'un jouneur) ile 8 tabloda bir kez daha bir ahlak dersi vermektedir.

"Bundan pek ayrı olmayan bir biçim (uslup) de 1906'da Pathé'nin bir başka filmi "Açlıktan Ölenler" (Les Meurt-de-Faim), aynı esinle André Heuzé tarafından çevrilmişti. Gelişmiş bir seri gerçek aile faciasından oluşmuş, bir filmdi bu: Duvarcı olan aile reisi çatıdan düşer ve ölür, alçakça önerilere karşı çıktığından patronu tarafından kovulan kızı dilenmeğe karar verir. Bu yüzden tutuklanır, sonra yeniden özgürlüğüne kavuşur, ancak evine döndüğünde anasını ölürken bulur. Bunun üzerine mangalda kömür yakar (kendisini ölüme terkeder). Komşuları onu kurtarmağa çalışır, ama artık çok geçtir. Ölüm görevini tamamlamıştır.

"Çoğunlukla taşra salonlarındaki taş basamağı resimleri anımsatan bu safça öykülerde, tüm tutkular, acımanın soylu yolunu tutarlar. Böylece, Gaumont Yapımevi'nin 1906'da yaptığı "Asker Kaçağı" (Le Deserteur)nda, suçluyu daracık bir hücreye sokulmuş görürüz; burada eşinin hayaliyle avunurken, disiplin askerin ilk görevi olduğundan, tüm varlığıyla yerine getirilecek kurşuna dizilme hükmüne katlanır. Ama hapishane hücresi (cleu) iki yıl sonra aynı yapım evinin "Yaşam Olayları" "Les Choses"''ou l'Evennement" de la vie' "nda yeniden ele alınmıştır. Burada ana evlilik yuvasını terkeder; kızı hasta olur ve ölür; ama saf ruhu göğe ulaşacağı sırada, yüzlerce kilometre ötede hafif ve serin bir yaşam süren onursuz ana,düşer ölür. Aynı anda doğaüstü bir el, ağlayan, şaşkın dul eşinin gözleri önünde ölen kadının tablosunu getirir. (Filmin reklamı şöyleydi: "Erdem'in Utkusu, ailesel şiir ve sanat. Tümü 150 metre."

"Bununla birlikte, bu dramları örnek verici müthiş kesinliklerine, şaşırtıcı ahlakçı farslar olmalarına, yapıcı ve eğitici içerikli gerçekçi, sentez oluşturucusu görünmelerine rağmen; gerçekçi ve toplumcu olarak tanımlayamayız. Ama bunlarda, halkçı anlatım sanatının ve her durumda, o dönemde Fransa'da çıkarılan çeşitli halkçı yayınlarda özellikle Hetzel Yayınevi'nin 'eğitici' eğlendirici resimli koleksiyon

başlığı altında yayınlanan romanlarında aynı ruhu buluruz. Bunlardan hepsi bir kompozisyon türü halinde, Fransız toplumunda din ve sanatın temel öge olarak alınışını vurgular. Coppée'nin "Pauvres gens braves gens" (Zavallı halk, iyi halk) mısralarında vurgulandığı gibi...

"Sadece, 1904'te, Lucian Noguet ve Laurent Heilbronn'un Pathe adına yaptığı ve Zecca'nın gözden geçirdiği "Roman d'Amour" (Aşk Öyküsü) da gönül sorunlarına el atılmış görünür. Ama daima, eğitici dramın tipik şeması halinde.. "Sadoul bunu izleyerek, Heuzé'nin, tutkulu türde uzmanlaşarak 1906'da "Gönül Çağı" (L'Age du Coueur) adlı bir filmde, şan, nişan ve madalyalarla olduğu kadar romatizmayla da donanmış bir ihtiyar generalle evlenmiş bulunan oldukça genç ve tecrübesiz bir kızın öyküsünü anlatır. Bir dostunun yakın ilgisi, kızın yaşamında yeni bir çekim yaratır. Koca anonim bir mektupla durumdan haberli olunca, sevişen çiftleri bir pavyonda zina halinde yakalar. Ancak, kıyıcı bir bencilliğe kapıldığını anlayarak ve karısı için hafifletici nedenler bularak intikamın silahlı elini kendisine doğrultur. Bunun, şan ve nişanlarla bürünmüş ihtiyar generallere, romatizmalarıyla evde oturmaları bakımından bir ihtar oluşturduğunda kuşku yoktur. Bu yoldan, filmde de, temanın apaçık özgürlüğü altında, yapıcı ve ahlakçı sonuç ortaya konmaktadır. "....(Gerçekten) ahlakçı sonuca aşk ve tutkudan çok önem verilir bu öykülerde... Böylece "Vicdanın Sesi" (Voix de la Conscience) (1907 adlı filmde kocayı öldüren aşıktır ve sonra da en korkunç hayallerin pençesine düşerek pişmanlıkla yıkılır. Oysa "Pehlivanın Karısı" (Femme nu Lutteur) de (1906) lüks ve servet içindeki rakibini vuran yıkılmış kadındır. O zaman için, bu üretimlerin sonu, kimi vakit gönül sorunları ele alınsa da, daima ahlakçıdır. Daha sonra göreceğimiz gibi, sadece Orta Avrupa'nın yapımcıları, Danimarkalılar ve daha sonra Almanlar, Perdede ilk kez seks sorunlarını özgürce ele alma yeteneğini göstermişler ve bunları öykünün ta ortasına oturtmuşlardır. "Daha sonra 'Film d'art" dönemi geldiği halde bile, Michel Carré'nin yönettiği ve Mistinguette'in başrolü oynadığı "Kaldırım Çiçeği" (Fleur de Pavé) de bile Pathé, bu tutumu sürdürecek, soylu bir koruyucu tarafından ölümden ve sonradan kötü aşığının belasından koruduğu bir genç kızın dramını patetik bir melodram içinde vermeğe devam etmiştir.)

("Melodram akımı İtalya'ya biraz geçse de gelmiş, bu yüzden orada da 'film d'arte' akımı başladığı halde aynı nitelikte yapıtlar 1909-1911 yılları arasında bile görülmüştür. "Bir Bulut" (Cines 1909) "Portakal Çiçekleri" (Cines, 1910) "Aşk Büyücüleri" (Cines 1910) "Deniz Kızı" (Cines 1910) ve özellikle "Son Sevgili" (1911) bunlara örnek oluşturmaktadır.

Ama Zecca'nın tüm yapıtları içinde özellikle Birleşik Devletlerde çok

büyük beğeniyle karşılanan "Çile" (Passion) (1907) en önemlisidir. İsa'nın insanlığın kurtuluşu için üstlendiği çileyi (çarmıha gerilme olayını) anlatan bu filmin sonradan ortaya çıkacak "film d'art" akımını ve Pathé'nin "Serie d'art" başlıklı yapımlarını son derece etkilediği bilinir.

Ghirardini, Pathé'nin yapım politikasını oluşturan flimleri on başlık altında incelemektedir ("Storia Generale del Cinema", Milano, 1959, C. 1, s. 220-222)

1) Yeniden düzenlenmiş günceller ("Başkan Mackinley'in Öldürülmesi") "Papa'nın Ölümü", "Martinique Faciası" gibi;

2) Tarihsel-Gösterisel Filmler: "Que Vadis", "Assassinat du Due de Guise" ve ünlü "Çile" (Tutku);

3) Gerçekçi Yapıtlar "Bir Cinayet Öyküsü", "Alkol Kurbanları" gibi; (sonradan bu tür "La Greve" ve "Kara Ülkede" (Au Pays Noir) gibi işçi yaşamıyla ilgili filmlere dönüşmüştür.)

4) Pericelik: "Çizmeli Kedi" (Chat Botté), "Şeytanın Oğlu" (Fils du Diable) gibi;

5) Trüklü Filmler: Méliês'in ustalık alanına giren bu türde Pathé de "Sihirli Şapka" (Le Chapeau Magique), "Altın Yumurtlayan Tavuk" (La Coucher de la Mariée) en ünlüsüdür.

6) Erotik yapıtlar: Pathé'nin çocukları ayrık tutarak büyükler için çevirttiği bu tür filmler içinde "Gelinin Yatak Odası" (Le Coucher de la Mariée) en ünlüsüdür.

7. Sinema-romanı: Senaryoları çoğunlukla Laurent Heilborn tarafından hazırlanan duygusal öykülerden oluşan filmler. Bunlar arasında "Aşk Romanı" (Roman d'amour), "Gönül Çağı" (L'Age du Coeur), "Bağışlamanın Kanunu" (La Loi du Pardon) ve "Asker Kaçağı" (Le Reserteur) en önemlileridir.

8. Güldürü: Pericelik türüyle birlikte gelişen bu türde büyük ölçüde üretim yapılmıştır. André Deed'in, Rrenem'in ilk güldürü filmleri de bunların içindedir.

Sadoul, bu filmler hakkında "L'Histoire Générale du Cinéma" (e.2.) da şu gözlemlerde bulunuyor: "Güldürü türü Fransa'da kısa bir süreden beri varlığını sürdürmekte ve Méliès tarafından çevrilmiş otuz kadar kurdeleden ibaret bulunmaktayken; Zecca, bunları büyük kitle halinde çevirmeğe koyuldu. 1902 yılı içinde bunlardan yüz kadar gerçekleştirdi. Bunlarda, İngiliz meslektaşlarının konularını benimsemiş, eski başarılardan yeni filmlere aktarılarda bulunmuş bir çok soytarı ve müzikhol numaralarını filme çekmiştir. "Salak güldürücü" rolünde uzmanlaşmış dostu Dranem'e başvurarak ondan yararlandığı gibi, karikatürlerden, mizahla ilgili gazetelerden de esinlenmiştir. Onun filmlerinden genç öğrenci, iyi yürekli çocuk, kapıcı, sarhoş, afişçi, belediye çavuşu, papaz, üvey-anne, geveze kadın, dilenci,

berber, köylü, dolandırıcı, iyi yürekli ihtiyar, hafif kadın, boynuzlu koca tipleri görülür. Almanak folklorunun tüm bu tipleri, birbirleriyle karşılaşır, birbirine takılır, dövüşür, birbirlerine kovayla su fırlatır, birbirini tokatlar taklak atarlar, birbirlerinin popolarını tekmelerler. Sinema hileleri sayesinde çeşitli umulmaz durumlar içinde gösterilirler (Kırılmış tabaklar yeniden toparlanır, mobilyalar dansederler, heykeller canlanır ya da kırılmışken yeniden bütünleşir, şişkolar zayıflaşır, yeni bitirilmiş tablolar canlanır ve danseder).

"Kuşkusuz, sinema hileleri söz konusu olunca, kısmen, Méliès'in acunu yeniden ortaya konur; ama dengesiz bir çılgınlıkla....

9) Yazısal ya da tarihsel uyarlamalar: "Kimsesiz Çocuk" (Sans Famille), "İki Yetim" (LesDeux Orphelines), daha sonra "Paris Esrarı" (Les Mystères de Paris) "Sefiller" (Les Misérables) gibi, "Saba Melikesi" (La Reine de Saba)

10) Trajik ya da Sosyeteyle İlgili Dramlar: Çoğu "Comédie Française'in eski oyuncularıyla çevrilen, "Güzel Breton'lu" (La Jolie Betonne), "Kara Kontes" (La Comptesse Noire), "Altın Humması" (La Fiévre D'Or) gibi.

Bu filmlerin hemen tümünü Zecca çevirmiş ya da süpervize etmiştir. Zecca'dan başka Pathé hesabına çalışan öteki yönetmenler arasında André Heuzé'den başka, Lucien Noğet, Henri Desfontaines, Camille de Morlhon, Georges Monca, Albert Capellani, René Prince ve Andreani'nin adları sayılabilir.

Sözü bitirmeden Pathé'nin görüntü yönetmenlerinden en ünlüsü olan Elexandre Promio'nun özel bir şekilde anılması gerektiğini; onun çekimde "kaydırma" (travelling) denilen ve alıcının her hangi bir araç üzerinde çeşitli yönlerde devinime kavuşması yöntemini 1896'dan beri kullandığını da belirtelim.

Brighton Okulu ve İngiliz Sinemasının Kısa Yaşamı:

Biliyoruz ki Mélliès, 1897 sonlarına doğru ağır bir kriz geçiren sinemayı kurtaran ilk "artisan" olmuştur. Bununla birlikte böylesi bir kriz, İgiltere'de Fransa ve Avrupa'da olduğundan daha az duyuldu. Çünkü orada bir fuar eğlencesi olarak sinema, şaşılacak boyutlarda yayılmıştı. Bundan öte, tutkulu bir öncüler grubu, bu anlatım aracının geleceğine güvenerek, tam o sıralarda İngiliz sinemasının temellerini attılar; bu temel, iki yüzyılın çatıştığı noktada ivedilikle gelişme sağlayacak ve geçici de olsa, göz kamaştırıcı bir durum sağlayacaktır.

İngiliz sinemasının emektar siması Willim Paul'dur. Daha önce sinemayı bulanlar arasında adını saydığımız bu sinema adamının ilk çalışmaları 1896'da başlamıştır.

Amerikan asıllı Charles Urban, orada, ihtira beratı, mücadelesinin üstesinden gelerek Bioscope adını verdiği sinema aygıtıyla İngiltere'ye

gelmiş; gezici çekim işini geliştirmede başarı sağlamıştır. Onun bu çabasına, 1899'da Martin ve Frank Motteshaw Kardeşler ve Cecil Hepwort katılmışlardır.

İki eski fotoğrafçı James Williamson ve George Albert Smith, 1898'de doğdukları yer olan Birghton'da iki önemli yapımevi kurdular. Bu da çaba verdikleri yerin adıyla anılan bir sinema okulunun ortaya çıkmasına neden oldu: "Brighton Okulu".

İngiltere'de, 1902'de Fransız Gaumont Yapımevi, eski bir varyete oyuncusu ve gözüpek bir rejisör olan Alfred Collins'le çalıştı.

Paul'ün ilk yapıtları, Lumiére'e özenerek, ama onu aşamadan ortaya koyduğu doğal ve gerçek yaşam sahnelerini yansıtan kısa filmlerdi. Onun ilk konulu filmleri 1898 tarihlidir. Bunlar boyalı dekorlar önünde rasgele kullanılan aktörlerin oynadığı "Asker Flörtü" (Soldier's Courtship) ile başlar. Bunu, bir kaç ay sonra izleyen ve vatani hizmete gitmekten kaçınan zavallı bir askerin ağlayan anasının gözleri önünde tutuklandığını gösteren "Asker Kaçağı" (Deserter) ve düşkün bir sanatçının buzlu bir kış gecesinde genç bir çiçekçi kızı kurtarışını gösteren "Sanatçı ve Çiçekçi Kız" (The Artist and the Flower Girl) gerçekleştirilmiştir.

Ertesi yıl Paul, alçak gönüllü bir stüdyo çalışması deneyine girişti ve burada belli bir ölçüde önemli filmler yaptı. Ama bunlar, genellikle, sinemanın (ayrı) bir anlatım aracı olduğunu vurgulamayan, çokluk tiyatrosal trükler, çalışmalardı.

Örneğin 'Britanina' adlı filmde (1901) bir el çabukluğu hünercisinin basit bir şapkadan bir ulusun bayrağını çıkarttığı en sonunda da İngiliz bayrağı yerine gerçek bir arslan çıkarttığı görülüyordu. 1902'de yaptığı "Sihirli Kılıç" (The Magic Sword)'ta ise eski büyücü marifetleri sergilenmekte ve oyuncular müthiş bir gulyabani (insan yiyen dev), bir büyücü, kapkara bir karga, bir şövalye ve bir köylü kadını temsil etmekteydiler.

Paul'un öteki bir çok filmi arasında en çok hatırlananlar "Pompei'nin Son Günleri" (The Last Day of Pompei) (1902) ve bir çokları tarafından onun baş yapıtı olarak gösterilen ve Méliès'in "La Conquete du Pole"ünde etkilendiği"Güney Kutbuna Yolculuk" (1902)tur.

Paul'ün daha da önemli bir yönü, yeni teknik araçlar araştırmasında savsaklanamaz bir yer tutmasıdır. 1900'de çevirdiği "Piccadilly Circus'ta Çılgın Bir Otomobil"de alıcı aygıt, çılgınca bir ivedilikle ve mucizevi zikzaklarla her an önüne çıkan engelleri aşarak yol alan bir otomobil bindirilerek çevirim yapılmıştır. (Daha sonra özellikle Amerika'da güldürü filmlerinde ele alınan bir yöntem böylece onun tarafından ilk kez kullanılmıştır). Burada apaçık biçimde

tüm sinema tarihinde ilk kez(en tutarlı biçimde) sinemasal "kaydırma" (travelling) da onun tarafından kullanılmıştır.

Paul zamanının musiki zevkini ve zihniyetini, bir dinsel şarkıyı figürlerle anlatan "Duygusal Şarkı" (Sentemental Song) (1902) ile de dikkati çekmiştir.

Dışarıda korkunç bir kar fırtınası hüküm sürerken, bir kilisenin ışıkları yavaş yavaş yakılır. O sırada duyulan bir dinsel musiki, dışarıda son nefesini veren bir yetim kızın, gökten bir inayet (lutuf) gibi inerken (onu son yolculuğunda uğurladığı) görülür. Musiki ile birlikte gökten inen bir melek de masum ölünün lekesiz ruhunu alır, götürür. Ertesi sabah kilisenin rahibi karlarla örtülü ölüyü kutsar.

Ancak, Paul, bunu izleyerek, gerçekçi sosyal konularada eğilmiştir. Örneğin, 1905'te gerçekleştirdiği "Anarşiye İtilmiş" (Goadded to Anarchy) adlı yapıtı buna tanıklık eder. Bununla birlikte "Şaşılası Şoför" (The Metorist) (1906) adlı yapıtıyla hemen gönlünü yeniden film hilesi yapılan konulara kaptırır. Bu tür filmleri kendini bu tür kaptırmasından ve gezgin sinemaya alabildiğine uyan formüllerle çalışmasından ötürü sonunda felaketin eşiğine gelir.

Ancak onun Méliès'kari eğilimli çabaları çoğunluktaysa da, bölgesel çalışmaları da vardır; bunlardan "Kırılan Dalgalar" (Breaking Waves) (1991) örnek gösterilebilir. Bu filmde onun alıcı aygıtı büyülü bir yetenekle kullanarak bir seri mucize dolu görüntüler sağladığı söylenebilir.

Önemi daha çok öncü (pioneer) oluşunda görülen Frank Mottershaw, kardeşiyle "Shefield Photo Company" adlı bir kuruluş sağlayarak "Bir Posta Arabası Soygunu" (A Robbery of a Mail Cosch) (1902)'nu yaptı. Bu film, bütün dünyada "western" türünün ilk örneği olarak tanındı. Dolayısı ile İngiliz yönetmenini bu türün babası saymak yerinde olur.

Onun bir başka filmi, "Güpegündüz Şaşırtıcı Bir Soygun" (A Daring Daylight Burglary) (1902) bir çokları (bu arada Urban) tarafından öykünülen tipik bir sinema olayı oldu. Bu cinai-polisiye türünde, daha sonra "Charles Peace'in Yaşamı" (The Life of charles Peace) (1905)'nı yaptı ki, bu film, zamanının en uzun filmlerinden biri olmakla kalmadı henüz gelişmekte olan bir sanatın sınırları içinde-Georges Sadoul'ün tanımlamasıyla devinimli tekniği ve çılgınca (frenetie) ritmi ile sinema anlatımının bir baş yapıtı oldu.

Cecil Hepwort kendi adını taşıyan bir firma kurduktan sonra çeşitli türlerde filmler çevirdi. Bunlar arasında anımsananlar: "Alice Harikalar Diyarında" (Alice in Wonderland) (1903) "Hırsız Yatağı" (A Den of Thief) (1904) özellikle "Rower'in Kurtardığı" (Rescued by Rover) (1904) sayılabilir. Bu sonuncu filmde, kötü niyetli bir kadının

kaçırdığı bir çocuğun sadık bir dostu -bir köpektir bu- tarafından kurtarılıp ailesine getirilmesi öykülenmektedir.

Bu film, özellikle, kamera ile izleme tekniğinin mükemmelliği bakımından dikkati çekmiş ve büyük bir ticari başarı sağlayan pek az İngiliz filminden biri olmuştur.

Yeni bir dilin doğması yönünde, bu İngiliz yönetmeni (Badoul, Rachel Low ve Roger Manvell'e göre) "anlatımsal fonksiyonunun ayrıntılarına inmek" (Yani çok yakından ayrıntılı planlar kullanmak) bakımından ilk denemeleri yapmış olmakla değerlendirilmiştir. Onun "Yanlış Yere Suçlanan" (Falsely Accused) (1905) adlı filmi buna tanıklık eder. Bu filmde, bir hırsızın üzerinde parmak izleri bıraktığı tüm perdeyi kaplayan, bir sabun parçası görülür.

İleriyi gören bir üretim politikasıyla Hepwort (bu alandaki öteki isim Urban unutulmamak kaydıyle), 1908'e doğru ortaya çıkacak olan bir sinema krizini atlatmayı başarmış tek yapımcı-yönetmen olabilmeyi başarmıştır. Hepwort, o tarihlerde, "Vivaphone" adını verdiği görüntü ile ses arasındaki senkronizasyonu (zamandaylığı) mükemmelleştirilmiş bir gramofonla sağlayan bir aygıtı bulmakla da yararlı olmuştur.

Sonraları Mottershaw Kardeşlerle Haggar Kardeşler sinema uğraşını bırakmışlardır. Bu sonuncular önemli mahkeme davaları ve komik bölüklü filmlerin pek önemli olmayan örneklerini vermişlerdir.

Smith ve Williamson, (daha sonra üzerinde duracağımız) Gollins'in adı duyulmaz olmaya başladığı bir sırada, sırf teknik çabalara bağlanarak ortaya çıktılar. "Gamont", "Wallurdaw" "Criks and Martin" sadece yabancı film dağıtıcıları olarak çabada bulundular. Ama Gaumont, çeşitli türlerde, pek önemsenemez filmler de yaptı.

Böylece İngilizler, Méliès'in safça hınzırlıklarından uzak, trüklerle oluşmuş bir sinemada ustalaşmışlar; Gaumont'un yaptığı sanılan "Uzalıp Kısalan Murphy" (1905) adlı filmde, bir otomobilin çarptığı işçinin boyu iki misli uzamışken, bir arkadaşının işe karışmasıyla makasla yeniden normal boyutlara kavuşması, sonra da bir karyolaya yatırılışı gösterilir. Yine Gaumont'un "Kişisel" (Personal) (1904) adlı filmde, komik ögelerin sinematografik izlemecilikle başarıyla verildiği görülmektedir. Gaumont, Alfred Collins'le de çalışmış ve ona tiyatrodan gelmesine karşın, sinemanın da gizlerini yakalamağa yatkın bir sanatçı olarak yaptırdığı "Trende Evlilik" (Matrimony by an Autocar) (1903)'de komik kaçıp kovalamacaların tipik bir örneğini oluşturmak üzere panoramik, travelling ve kontrövan yöntemlerini kullanmak olanağını tanımıştır. Sadoul, Collins'in "bu filmde, Griffith'den daha az gelişmiş bir sinema dili olmasına karşın, onunki kadar sağlam yapılı" bir sinema yaptığını vurgulamaktadır.

Böylesine "apolojetik" (başkalarına hatalı gibi görünen) bir savla mutabık kalmak pek kolay değilse de; Collins'in gösterisel (temaşa ile ilgili) türe zenginlik getiren denemeler de bulunduğu da inkar edilemez. Ancak onun, sinema diline yenilik getirmekten çok,teknik alanda sanata dönüşmeden beceriler göstermiş bulunduğunu söylemek daha doğru olacaktır.

Her durumda, Collins'in filmlerinin değerinin teknik biçimciliğe - özellikle henüz, sinemanın ilkellik çağında bulunduğu bir sırada, bunun da azımsanmayacak bir çaba olduğu unutulmayarak- dayandığını söyleyebilirsek de: "Bir Kömür İşçisinin Yaşamında Bir Gün" (A Day from a Collier's Life) (1904), özellikle "Bir Rus Zırhlısında İsyan" (Muting in a Russian Iranelad) (1905) ile onun devrimci bir ruhla, sosyal gerçekçilik denemelerini vurgulayan bir içerik getirdiği de söylenebilir.

Ama, krizden önce, sinema sanatının doğuşunun tepe noktasında, Brighton Okulunun bayraktarları, Smith ve Williamson görülür. Bir süre fotoğrafçılık ve güncel konularda kameramanlık yaptıktan sonra, Smith, "St. Ann's Well Garden" adlı bir firma kurdu. Burada, daha önceki deneylerine ek olarak, ilk gözüpek trüklerini ve ilk anlatım deneylerini yaptı.

Méliès'ten bağımsız olarak "Üstebindirim" (sur-impression) yöntemini bir çok filminde kullanmış; bunlardan, bahta ilişkin bir İngiliz öyküsünden çıkardığı "Dorothy'nin Rüyası" (Dorothy's Dream) (1901) adlı sinema yapıtı ile en iyi örneğini sunmuştur. Smith özellikle, "Magnificent View" adını verdiği bir program içinde, bu filmlerde, "Hümoral facial expressions" diye tanımladığı, omuz planından insanoğlunun işmizazlığını (yüz hareketlerini) tespit eden bir teknik geliştirdi. Smith'e "théâtre filmé" türüne ilk baş kaldıran çekimci denilebilir. Bu yöntem içinde, daha sonra, bir kanaryanın konuşu ve uçuşu, bir kedinin hareketleri ve bir ihtiyar kadının gözünün ayrıntılı olarak çekimine kadar giden bir incelikle çalıştığı görülür.

Özellikle baş planlarının çekiminde büyük başarı sağlayan Smith, bunları genel plandaki görüntülerle birlikte kurgulayarak ilk sinema kurgu çalışmalarının örneklerini vermede de başarı sağlamıştır. Bu yöntemi 1900'de yaptığı iki filmde, "Büyükannenin Monoklu" (Grandmother's Glass) ve "İnsan Bir Opera Dürbünüyle Neler Görür?" (What a man see with an opera glass?" ilk kez kullanılmıştır.

İlkinde büyükanne ile küçük yeğeni, bir Amerikan planında (yani diz çekiminde), gösterildikten sonra; büyükannenin gözlüğüyle oynayan bebek, genel plan içinde sonra da baş planında gösterilmekte; sonra da mercek görüntüsünde bir maskelemeyle, bir sarkaçlı saat, kafesinde sıçrayan bir kuş, bir kedinin kötü bakan

gözü, yuvarlak bir çerçeve içinde yakın ya da ayrıntılı planda gözlem konusu yapılmaktadır (bir çeşit sübjektif sinema denemesi).

İkinci filmde, ahlakça biraz zayıf bir ihtiyarın, elindeki dürbünle opera locasındaki nişanlı bir çifti incelemesi, bunlardan birinin birinci planla görülen ayakkabısını ayağından çıkarması; ve pansiyonda don juanlığa özenen ihtiyarın, nişanlı erkek tarafından iyice bastonla dövülmesi sahneleri vardı.

Bu iki filmde kurgunun bir anlatım aracı olmadığı daha çok optik bir değer taşıdığını gözetlemek güç değildir. Bunları izleyen "Küçük Doktor" (The Little Doctor) "Sanat Lisesinde Bir Fare" (A Mouse at the Artistie Lyceum), "Mary Jane'in Başına Gelen Felaket" (Mary Jane Mishap) de durum böyle değildir. Özellikle bu sonuncusunda, alıcı aygıt, görüş açılarını ivedilikle değiştirir ve değişen koşullara göre bir hizmetçi kızın tehlikeli akrobasilerini izler. Gerçekten, tedbirsizlikleriyle birçok felakete uğrar bu kız..

Filmden sinematoğrafik tutarlığı yerinde olan bir sekans çalışması göze çarpar. Kısa bir süre sonra Well Garden'deki kuruluşu bırakan Smith, çoğunlukla o sıralar İngiltere'nin en önemli yapımevlerinden biri olduğu kabul edilen Warwick için film çevirmeğe başlar. Bu kuruluşa Brighton Okulu'nun öteki ustası James Willimson da filmler yapmaktadır. Bu iki sanatçı başlangıcından beri, gerçeği saptayan güncel belgesel filmler (aktüalite filmleri) çevirmektedirler. Ancak Lumiére'in alıcı yönetmenlerinin aksine, safçasına ve ilkel de olsa alıcı aygıtın görüş noktalarını değiştirerek, çekim yapmak suretiyle, bir çeşit (optik) kurgu yaratmakta uzmanlık kazanmışlardı bunlar.

Ama bu uygulamadan sonra, çabucak, "sahne düzenlenerek yapılan belge filmlerine geçtiler. Ama bunlar (Méliès ve Pathé'nin yaptığı gibi) gerçeğin birer sadık röprodüksiyonu değil; bunlardan özgür esinlenmeyle gerçekleştirilmiş filmlerdi. Bu tür üzerine Williamson'un gerçekleştirdiği "Çin'de görevli Bir Heyete Saldırı" (Attaçk on a China Mission) (1901) adlı başyapıtı, beş dakika sürüyor ve dört kısımdan oluşuyordu.

Böylesine bir filmin önemi, iki ayrı aksiyonun alternatif olarak (yani birbirini izleyerek) verilmesinden oluşan spesifik anlatımından geliyordu. Böylece 15 yıl sonra "Griffith tarzında bitiriş" diye adlandırılan bir yöntemin ilk denemesi yapılmış oluyordu.

Bu filmde çekimler: bir tiyatrodaki canlı tabloları ya da makineleşmiş sahneleri zaptetmek yerine; şahısları, arkadan, yandan yakından, uzaktan; bazan ta uzaklarda bazan da omuz çekimi içinde gerçekleştirilmiştir. Olgu (action), özgürce bir yerden diğer bir yere aktarılmakta; örneğin bir genç kızı kurtaran bir at, onu hiç

bir surette terketmek niyetinde bulunmadığını, çekimdeki bütün hareketleriyle göstermekte; hatta seyircinin üstüne atılır gibi alınan bir sahnede bu niyetini belirtecek bir şiddet görülmektedir.

Yine Williamson'un "Büyük Yutuş" (Big Swallow) adlı komedi filminde fotoğrafının alınmasına sinirlenen bir kimsenin kameraya doğru yaklaşması ve onu yutmakta oluşu bütün inceliğiyle görülmektedir.

Ama Williamson da, öteki İngiliz yönetmenlerine benzer biçimde, çabucak adı duyulmazlardan oldu.

İngiliz sinemasının öncüleri pek çok çeşitleri ele almışlardı: polislik filmlerden serüven filmlerine (Stop Thief) Hırsızı Durdurun! Örneğin: Masal filmlerine "Küçük Kibritçi Kız" (The Little Match Seller) örneğin (1902) (Anderson'un bir masalından alınan bu konunun daha sonra Renoir'ın savaşının sürdüğü sırada ve sonrasında ortaya çıkan önemli sosyal konuları da ele alıyorlardı: "Kaçak" (The Deserter) (1903) adıyla Paul'ün filmini izleyerek aynı konuda ve aynı isimli bir film çevirdikleri gibi, "Askerin Dönüşü" (The Soldiers Return) (1903) adlı bir film de çevrildi.

1908 yılında, Birinci Dünya Savaşından sonra üretime tüm varlığını verecek olan Hepwort'un yanı başında sadece Charles Urban kalmıştı. Sonradan İngiliz uyrukluğuna geçer Urban, 1903'te Warwick'i bırakıp kendi kuruluşu olan "Urban Trading"i kurdu. Bu kuruluş kısa sürede röportaj filmleri konusunda çalışmalar yaptı ve düzenleme güncel/belgesel türünü bıraktı; dünyanın dört yanına film operatörleri gönderdi. Bunlar arasında George Rogers, Rider Nobel, H.M. Thomas, George Barker ve Lumiére'lerin ünlü yönetmeni Mesfuiche vardı/Bu kamera yönetmeni ilk kez 1905 Rus Devrimi'nin kimi sahnelerini filme almakla ün sağlamıştı).

Barker kendi ticari sloganını Urban'ınkine üstün görerek (bu slogan şöyleydi: "Everywhere something happen, Baker is there" (Nerde bir şeyler olursa Barker oradadır.) Urban'ınki ise: We put the world before you", ("Dünyayı gözlerinizin önüne seriyoruz") idi. "Warwick"e geçti. "Trading" firması, sinema tarihinde ilk kez, Prof. Martin Duncan yönetiminde "Nature on the Stage" (Sahneye getirilen Doğa) başlıklı büyük bir seri bilimsel ya da öğretici film çalışması yaptı. Ormison Smith adlı bir başka profesör, bu kuruluş adına ilk gerçek dağcılık filmleri çevirdi. Bunlar arasında en çok "Cervin Tepesine Çıkış" (Ascension of the Cervin Mount) (1903) anımsanır. (Bu türde, İngiliz sineması, 1912'de H.G. Ponting'in kendi türünde ilk önemli örneği oluşturan "Kaptan Scott'un kuzey kutbu seferi üstüne bilimsel yönden ilginç belge filmini gerçekleştirdiği gözönünde tutulursa, özgün olma yönünden özellik göstermektedir.)

Urban'ın gerçek haber filmleri türünü sinemaya yerleştiren uğraşlarını küçümsememek gerekir. Bunun dışında Duncan'a adı anılan çalışmasından başka "Çalışkan Arılar" (The Busy Bees), "Görünmeyen Dünya", (Unsen Worl) gibi başka bilimsel filmler de çevirmiştir.

Pathé'nin her alandaki korkunç rekabeti, Urban'ı ve İngiliz sinemasının çoğunlukla "artisan" olan öteki ilgililerini Avrupa ve Amerika pazarlarını bırakmağa zorladı. Böyle olunca da ulusal pazarın, üretime harcanan sermayenin amortismanını karşılamayacağı anlaşıldı. Bu filmciler, Smith ve Williamson'un katkılarıyla varlıklarını teknik araştırmalara yönelttiler. Özellikle Smith'in projesi üzerine renkli film denemelerine girişildi. Önemli sonuçlar doğuran bu çalışmalar sonunda "Kinema-color" diye anılan bir sistem ortaya çıktı. Bu yeni sistemi lanse etmek için, Urban'ın sermayeye gereksinme duyarak, "Trading"i Fransızların "Eclipse" firmasına devretmesine tanıklık etmekteyiz. Bu sonuncu davranışla, yeniden, Grierson'un baş çektiği belgesel film çalışmalarına geniş bir biçimde borçlu olarak 1930'dan sonra yeniden doğmak üzere, İngiliz sinemasının kısa yaşamı pratik olarak sona ermektedir.

Brighton Okulu'nun üstün yanı, konulu filmler bakımından gerçekçi sosyalizme yaklaşması ve kataloglarında sık belirttikleri gibi "gerçek yaşam"ı sunması ve teknik gelişmelere öncülük etmesi kadar; sinema dilinin gelişmesine önemli katkılarda bulunmasıdır denebilir. Ancak kimileri (Sadoul, Low ve Manwell) bu sinemanın teknik üstünlüklerine inansalar da, kimileri de (Roberto Paolella, Theodor Huff), oldukça tutarlı savlarla bu konuda kuşkulu bulunmaktadırlar.

Biz, bu sinemanın kimi yenilikler getirdiği konusunda kuşku duymuyoruz. Örneğin, özellikle (optik) kurgu ve baş planı ve ayrıntılı plan konularında anlatım olanakları araması bakımından....

Bununla birlikte şuna da inanıyoruz ki: zorlayıcı nedenlerden ötürü, İngiliz sinemasının getirmekte olduğu ders yitirilmiş; ve İtalya'da Pastrone'nin ve Amerika'da Griffith'in bunları izleyen buluşları (ex novo olarak) sonradan ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan büyük Amerikan rejisörünün her şeyini Méliès'e borçlu bulunduğunu söylemesi ve raslantı kabilinden de olsa İngiliz'lerden söz etmemesi biraz garip kaçmaktadır.

Edwin Surrey Porter ve Kurgu Prensibi

Şayet Georges Méliés "sinemayı tiyatro yoluna iten" ilk sinema adamı ise, Edwin Surrey Porter de, sinemayı sinema yoluna iten ilk sinema adamıdır denilebilir. Bugün konulu filmin babası olarak bilinen Porter sinema geleneğine bir çok katkılarda bulunmuştur. Sinema

sanatının sadece çekimlere değil, çekimlerin sürekliliğine dayandığını bulan kişi Portr'dir. Méliès'in sanatçı çabalarla düzenlediği sahnelerle yetinmeyerek, sinemayı öteki tiyatrosal formlardan ayırarak ona kurgu yoluyla değişik bir hava getiren de odur. Sinema sanatının temeli olan kurguya ait ilk önemli denemeler onundur.

Biçimsel teknik üstüne dahiyane buluşları olan Porter, Méliès'in rağmına, fantezilerden uzaklaşmış gerçek hayat sahnelerine ağırlık vermiş ve çağdaş Amerikan yaşamından esinlenerek filmler çevirmiştir.

İlkin 1896'da Edison'un yanında her işe yatkın bir teknisyen olarak görev almış- sinemadaki tüm yaşamı bu tarihten başlayarak 17 yıl sürmüştür. Edison'dan ayrıldıktan sonraki dört yıl (1902-1907) içinde, sinema tekniğinin kurgu yoluyla gelişebileceğini deneylerle anlamış bulunan Porter, bu tarihten sonra yaptığı çeşitli filmlerle (özellikle "Bir Amerikan İtfaiye Erinin Yaşamı" "Büyük Tren Soygunu" "Tom Amcanın Kulübesi" "Sabıkalı" ve "Kleptomanyak" adlı filmleriyle) sinemanın teknik yönünü zenginleştiren çeşitli deneylerde bulunmuştur. Bu teknikler arasında kurgunun prensipleri kadar, "doğrusal öykü oluşturma" (direct story construction), "kontrast oluşturum" / contrast construction) "paralel kurgu" (parallel construction) ve kamera hareketlerine zenginlik sağlama teknikleri sayılabilir.

Bu buluşların sayesinde Amerikan sinema aleminin belirgin bir siması olarak ün kazanan Porter, 1908'de onu aşan ünlü sinema adamı Griffith'in ortaya çıkışına kadar bu sahanın yegane hakimi olmuştur.

Ancak Porter de öteki sinema adamları gibi, ilkin, Amerikan yaşamına ait mizanseni sonradan yapılmış güncel/belge filmleri (Mac Kinley'in İktidara Gelişi, Mac Kinley'in Cenaze Merasimi, Columbia ve Shamrack'ta Kayık Yarışları, Galveston Kasırgası gibi), gülünç seriler (büyükbaba/büyükanne serisi, Happy Hooligan serisi, İhtiyar Hizmetçi serisi gibi) vodvil havasında filmler (büyücüler, akrobatlar gibi) değeri görüntüye dayanan (beenic view) filmler (Columbia Sergisinde Bir Dolaşma gibi) ve yöresel konular (resmi geçitler, itfaiye çalışmaları gibi) sırf sosyal dokümanlar olarak ele alınabilecek çalışmalar yapmıştır. Bunlar onun ilk kurgu denemelerine yol açmaktan öte bir değer taşımamaktadır.

Sonradan Edison adına yaptığı "Bir Amerikan İtfaiye Erinin Yaşamı" (The Life of an American Fireman), onun bu ilk dönemindeki itfaiye erlerinin çalışmalarına ait belgesellerden seçilmiş parçalara gerçek etkisi yapacak biçimde bir kaç sahne ekleyerek ve bunları o günün koşulları içinde oldukça başarılı olarak kurgulayarak elde ettiği sonuçtan ortaya çıkmıştır.

Konuyu vurgulamak üzere elinde yeterince malzeme bulunan

Porter, bunları dramatik bir düzenleme ile şu yolda kurguladı: İlkin bir itfaiye şefinin rüyasında bir anne ile yavrusunun tehlikeye maruz bulunuşları görmesiyle işe girişti. Bundan sonra yangın alarmının çalışı ile itfaiye erlerinin uyanışı, merdiven kayışı, itfaiye araç gereçlerini hazırlayışları ve caddeler boyunca yangına koşmaları gösterilecek şekilde içerik bakımından bir kurgulama sağladı. Bunları çabuklaştırılmış hareketlerle sunarak, uzunluk ybakımından kurgulamanın da ilk önemli örneklerini verdi. Yanan binanın gösterilişi, bunu izleyerek bir odada bir anne ile yavrusunun dumanlar içinde görülmesi; en sonunda bir itfaiye erinin ilkin anneyi, sonra da çocuğu kurtarışlarını veren sahnelerle, Porter, aksiyonların etki yapacak biçimde verilişini ve her aksiyonla kendinden sonra gelecek aksiyon arasında tutarlı ilişki sağlayarak kurgunun ilk önemli prensiplerini vurgulayan çalışmalar yaptı. Yedi aksiyondan oluşan film bu alanda ilk önemli deneme olmuştu.

"The Life of an American Fireman gösterildiği her yerde büyük ilgi uyandırdı. O tarihte henüz Nickel-Odeon'lar yapılmadığından gösterimi pek öyle yaygın hale getirilmediyse de, yine de istenen etkiyi sağladı denebilir. Seyirci sanki gerçek bir oluşumu seyrediyor gibi, durağan kalamaz hale gelmişti. Kendilerini adeta itfaiye eri yerine koyuyor, kurtarılışın tüm heyecanını yaşıyordu. İtfaiye araçlarınınw yangına zamanında yetişmeleri zorunluğuna kapılıyor, ana ile çocukun alevler arasında yitip gitmeyeceğine tüm yüreğiyle inanıyorlar ve dramı aynen yaşıyorlardı. Böylesine yoğun bir sinemasal tanıklık daha önce hiç kaydedilmeştir.

Yukarıda da işaret olunduğu gibi, Amerikan itfaiyeciliğine ait bulunan bu filmin taklitleri ortaya çıkmadı. Çünkü Nickel-Odeon'larda gösterilip halkın büyük beğenisini sağladığına tanıklık edilmemişti.

Bunu izleyen "Tom Amcanın Kulübesi" Méliès'in sanatını biraz daha aşan (hiç değilse noktalama tekniği bakımından) bir prologla 14 aksiyondan oluşmuş bir çalışma oldu. Harriet Elizabeth Sowe'un ünlü romanından yazarın yapıtı adım adım izlenerek, tiyatrosal bir çabayla yapılan bu uyarlamadan çok, onun üçüncü önemli yapıtı, "Büyük Tren Soygunu" (The Great Train Robbery), artık Nickel-Odeon'ların da faaliyete geçmeleri dolayısıyla bu tür sinema salonlarının en tutarlı yapıtı oldu. "Soygun"un, müellifi tarafından pek çok taklidi yapıldığı gibi, başkaları tarafından da izlenen yeni bir türün "prototype"i olduğu bilinir.

Porter'in ilk önemli yapıtı "itfaiyeci"nin oldukça kaba olan kurgusuna karşılık, burada tamamen incelmiş ve yumuşatılmış bir kurgu çalışması görülmektedir; su almak üzere durmaması gereken bir istas-

yonda, haydutlar tarafından istasyon memuru tehdit altında bırakılarak durdurulan bir trenin soyulmasından, sonradan küçük kızı tarafından bağları kesilen istasyon memurunun haber verdiği şerif ve kasabalılar tarafından izlenen haydutların yakalanışından oluşan konusu ile o sıralarda Amerikan halkının son derece beğenisini kazanmıştır.

İlkin Méliès'in filmlerinin etkisi ve yorumlamasından sanatını oluşturan Porter, böylece zamanla Méliès'i aşmış ve onun Amerika'daki ticaretini sona erdirmiş bulunuyordu. "İtfaiyeci" ve "Soygun"a ait 1903 ve 1904 tarihli Edison kataloglarında verilen senaryolar da ilk önemli senaryo (daha doğrusu sinopsis) çalışmalarını ortaya koymuştur.

İlkin Edison adına çalışan Porter, bu son filmleri kendi adına kurduğu Rex Film Kurumu'nda gerçekleştirmiştir.

BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI ÖNCESİ DÖNEMİ (1908-1914)

Sinema bir fuar eğlencesi olmaktan kolay kurtulamamıştır

Georges Méliès'in başkanlık ettiği 2 Şubat 1908 tarihli Film Yapımcıları Kongresinde, küçük kahvelere (estaminets) film kiralamaktan vazgeçilip Amerika'da olduğu gibi Nickel-Odeon'lara benzer salonlar açılması fikri savunuldu.

Bunun anlamı, sinemanın ilk örneklerini bir önceki devrede gördüğümüz sanat filmlerine doğru yöneltmesi ve gerçekten bir sanayi haline getirerek, bunun sürdürülmesinin sağlamak istenmesi demektir.

Fransa'da "Film d'Art" Türünün Ortaya Çıkışı

1907'ye doğru, tam halkın büyük çoğunluğunun baraka halindeki sinema gösterilen yerleri doldurmağa başladığı sırada, sinemanın gelişmesini engelleyen kısa fakat etkili bir kriz ortaya çıktı. İşsizlerin sayılarının arttığı oranda seyircilerin sayısında da bir azalma görüldü. Başta Pathé olmak üzere, büyük üreticiler, bunun önlemini, sinemayı daha gelişmiş -daha da önemli olarak- daha yetkin (üstün nitelikli) seyirci için filmler yapmada aradılar. Bu zorunlukla fuarlardaki barakalar sinema salonlarına dönüştü. Filmlerin ilkel konuları yerine, ulusal edebiyatın ve tiyatronun dağarcığından seçilen ünlü konular ele alındı.

Sadoul'ün deyimiyle, "Sinema düş gücünden (fantasia) yoksundu. Senaryolar, ünü olmayan yazarlara yazdırılıyor; oyunlar sıradan oyunculara oynatılıyor, reklamları ne olduğu belirsiz reklamcılara yaptırılıyordu."

Bunun üstesinden gelmek üzere Pathé önce de sözü edildiği gibi

S.C.A.G.L.'yi (Société Cinématographique des Autres Dramitiques) izledi. "Hazreti İsa'nın Yaşamı ve Çilesi" (La Vie et la Passion de Jésus Christ)'nin başarısı, onları bu güvenilir yolda daha da ısrarla yol aramağa itti.

Ama Film d'Art denen tür, 1907'de Paris'te iki zengin kent soylunun (Lafitte Kardeşler) kurduğu Film d'Art kurumunun çabalarıyla Fransa'da en önemli girişime tanıklık etti. Bu kuruluşun programı, hırslı olduğu kadar açıklık getiren bir politikayı vurguluyordu: daha önce ün kazanmış yazarlarla ve tiyatronun en ünlü oyuncularıyla işbirliği kurarak, yüksek sınıfı doyuracak bir "dağar" sağlamak. Bu kurumun sanat yönetmenliği, zamanın çok tanınan ama biraz gösteriş budalası bir tiyatro adamı olan Henri Lavedan'a bırakıldı. Lavedan'ın yaptığı ilk iş, Jules Lemaitre ve Anatole France'la ilişki kurmak ve Augier ve Dumas'nın unutulmağa başlayan dağarcıklarını gündeme getirmek oldu. Bu maksatla o dönemin ünlü tiyatro oyuncusu Chales Le Bargyh'yi yönetmen olarak iş başına getirdi.

İlk gerçekleştirilen yapıt, büyük isimlerin katkısıyla ortaya konan: "Guise Dükü'nün Öldürülmesi" (L'Assassinat de Duc de Guise) oldu: senaryosu Henri Lavedan, yönetmen André Calmettes ve Charles Le Bargy, oyuncular yine Le Bargy, Albert Lambert, Gabrielle Robine, Berte Bovy ve Albert Dieudonné olarak...

Film d'Art Kurumu'nun ilk filmi olarak, Charras Salonu'nda 17 Kasım 1908'de ilk gösteriminde Paris'in tüm yüksek sosyetesi hazır bulunmuştu. Her eğilimde yazın ve sanat adamları kadar zenginler ve özlem yüklü soylu kişilerdi bunlar.

Başarı olumlu olmadan da öte, coşku dolu bir desteklemeye dönüştü. Konunun tarihsel oluşumu: "Üç Henri'nin Savaşı"ndan acıklı bir epizotu canlandırması, özellikle filmi gerçekleştirenlerin ünü, Yapımevi'nin prgramının tutarlılığı sayesinde, (bunlara yapıtın Camille Saint Salens'ın müziğiyle sunuluşu da hesaba katılınca), aydın kişiler sinema ile barıştılar ve film iyi aydınlatılmış zevkli bir salonda gösterildiği için "Bazaar de Charite" yangını sadece bir anı olarak kaldı ve salon kent soylularla soylu kişilerin adlarının yeniden anılmasına olanak sağladı.

....Estetik yönden o sırada bir baş yapıt olarak karşılanan bu film, sonradan 1930'ların seyircisini güldürecektir. Özellikle Henri De Guise'in (Loraine Dükü) ve Kutsal Birlik 'Santa Lega'nın başı olan Henri III Valois-Angouleme yanlılarının tiyatrosal biçimde verilmesi ve sonra cesedinin kahreden alevlere terkedilmesi (bu yakılma bir bakıma temizleyici olarak da sembolik bir nitelikte görüldü) (Calvinist görüş bakımından).... Böylece o korkunç Saint-Barthelmy Kıyımı'nın sorumlusunun (haklı biçimde) ortadan kaldırılması vurgulanmak istenmiştir filmde.

Ama bu çok bir şey oluşturmaz: 1908'lerin sinema dili, gözebatar biçimde tiyatrosal ve hâlâ ilkel oduğundan, tarihsel gelişimiyle gerçek niteliğine kavuşmuş ve sinema artık zaptedilmiş olduğuna göre yirmi yıl sonra hemen kabul edilemezdi.

"L'Assassinat", perde sanatının tarihinde kuşkusuz kesin gelişme aşamalarından birini vurgulamaktadır.

Ama, "Avangarde" kesimin ve Charensol'un görüş noktasndan bu yapıt, kötü bir deney olarak kabul edilmektedir: Charensol (PANORAMA DU CINEMA, 1930, "1907 yılı L'Assassinat de Duc de Guise" ile sinemanın akademisyenler, Comédie Française oyuncuları ve yeteneksizlikleri anlaşılmış yönetmenler tarafından keşfediliş yılıdır. Tiyatro, sinemanın üzerine el koymuştur; artık onu bırakmayacaktır. 'Le Film d'Art' başarısızlığa mahkumdur. Mikrop, bu tutkulu ama henüz biçimini vücuda girmiştir artık" der.

Bunun aksi olarak kimileri de (örneğin Sadoul ve Paolella), 1907'yi son derece olumlu bir tarih olarak değerlendirirler. Örneğin Paolella, "Film d'art biçimini getiren sinema adamları, -sinema- dramın gelişimi tarihinde, Griffith'in teknik alandaki uygulamalarından daha az önemli olmayan bir rol üstlenmişlerdir" demektedir.

Bu gelişim neden ibaretti? Kuşkusuz teknik araçların işlemesindeki bir gelişme değildi. Çünkü alıcı aygıt hâlâ yerinden kıpırdatılmaksızın çekim yapıldığından, "L'Assas-sinat" film çekilmiş tiyatro olmaktan öteye geçememişti. Öyleyse bu yapıt için, Griffith gibi Dreyer gibi sanatçıların "başyapıt" tanımlamasını neye yormalı?

Gerçek şurada ki, bu yapıt, bir kişiliğin ruhsal durumunun yorumlanması bakımından perde üzerinde ilk kez bir deney getiriyordu.

Victorin Vasset, 1911 Ekiminde Ciné-Journal'deki bir makalesinde "Le Bargy'nin kişilikleri dikkatle seçtiğini, bunları özelliklerine göre değerlendirdiğini, rollerini ayrıntının lüksüne uyarak oynamalarını sağladığını oyuncular arasında adeta ruhlar arasındaki uyuma benzer bir denge kurduğunu" yazıyordu. "Böylece meslekte deney sahibi bir rejisörün, eski geleneği bozacağı korkusuyla göze alamadığı bir şeyi, bir yeni gelen göze almış bulunuyordu" (aynı makale).

Fakat, (bu çalışma) kendi bünyesinde bir deney olay oluşturmaktan daha fazla, özel bir önem kazanan, karşılaşılmakta olan bir biçim (üslup) idi.

O vakte kadar, gerçekte, filmde rol alanlar, pandomimanın kaçınılmaz tutucu yönteminden etkilenerek müthiş surette jestler yaparak rol kesiyorlardı.

Méliès'in oyuncuları, örneğin, bizim için inanılmaz biçimde, aynı tarzın mürevvicleri (taraflıları) olarak rol üstleniyorlardı.

Le Bargy'nin zekası, kültürü ve duyarlığı, tiyatroda rol yapan

oyuncuların durumunu iyice çözümledikten sonra, oyuncunun abartılmış mimiklerinin, sade, insansal bir anlatım adönüşmesinde etkili oldu. Ama bu tutum da tiyatrodan uzak değildi.

Hâlâ, anlatma tarzı doğal konuşmaya dayanmayan, sinema oyuncusunun gerçek, kendine özgü tutumundan uzak bulunuyoruz. Ama şuna da inanıyoruz ki, "L'Assassinat'da geçirilen tiyatrosal deneyin doğru değerlendirilmiş ve ilkel sinemanın abartmalı oyunundan perdenin gerçek oyuncularının doğal anlatımına giden yolda zorunlu bir gelişme kaydedilmiştir.

Roberto Raolella, adı anılan yapıtında, "Bugün bile, tiyatronun esas bakımından anti-sinematografik bir etkisinden söz edilince, bunun, sinema dilinin gelişimini yadsıma anlamına geldiğini ve sinema sanatının uzun gelişim tarihine aykırı bir yanıltmaya sürüklendiğimizi söyleyebiliriz" demektedir.

Oynatıldığı sırada, "L'Assassinat'nın" başarısı, yalnız sinemayı değil, tüm kültürü ilgilendirmişti. Artık sadece şehrin kenar semtlerinde oynayan oyuncuların işe sokulması bahis konusu olmayıp, Avrupa'nın en ünlü tiyatrolarının en ünlü oyuncularının katkıda bulunması söz konusudur. İlk kez "resmi" kültür bu fuar barakalarında ilk gelişmelerini yapmış sanata katkıda bulunuyor ve sinema sanatını 'olimpik' bir anlayışa doğrultuyordu. Çok geçmeden "Académie Française"in üyeleri bu katkıyı onurlandıracaklardır. Artık kenar mahallenin bir eğlence aracı olmaktan çıkan sinemayı sanat eleştirmenleri de ele alıyor en ciddi gazetelerde ilk önemli sinema eleştirileri görülmeğe başlıyordu. Örneğin Adalphe Brisson, LETEMP'da, "L'Assassinat de Duc de Guise", tarih en etkili bir dersini oluşturmaktadır. Gözle yapılan eğitimin yerini hiç bir şey tutmaz" diyordu.

Gösteriminin ertesi gün "Guide Dükünün Öldürülmesi" ve onu lanse eden Film d'Art Kurumu ün kazandı -bu, bir süre sinemada "snobisme"in sürdürülmesinin de başlangıcı oldu. Filmi gören Charles Pathé, "Ah Messieurs, vous étes plus fort que nous" (Beyler, siz bizden daha kuvvetlisiniz) demişti. (Sonradan Film d'Art'ın dağıtım işlerini üstlenen Pathé, onun mahvına da neden olacak ve kendi "Serie d'Art" çalışmalarına bir süre ağırlık kazandıracaktır.

Bizim görüşümüze göre, bu filmin en büyük değeri, -kimi vakit küçümseme şeklinde ortaya çıkan- aydınların perde sanatının doğuşuna karşı ilgisizliğinin buzlarını en sonunda kırması olmuştur.

René Jeanne ve Charles Ford, "Sinema Tarihi" adlı yapıtlarında (C.I. s. 117) bunun "sinemanın sanat olarak devreye sokulmasını vurguladığını; artık bundan sonra sinema sanatçılarının adlarının, tiyatro yaşamlarında olduğu gibi, gerek yönetmen gerekse oyuncu olarak önem kazanmakta olduğunu anlamaları anlamına geldiğini" kaydedi-

yor; "bütün bu reklamlarla da sinemanın manevi bakımdan ilerlemeler kaydettiğini" vurguluyorlardı.

"Guise Dükü'nün Öldürülüşü"nü gerçekleştirenler, başarılarından emin olarak, gerçeği buldukları inancıyla, yeni yapımlara giriştiler: "Ulysse'in Dönüşü" (Le Retour d'Ulysse) ve "İhanet Busesi" (Le baiser de Judas), bu maksatla yapıldı.

Yazarların ve ünlü oyuncuların işbirliği ile bunlara ait isimler reklam edilerek yapılan bu filmler tiyatrodan sinemaya doğru bir "reviş" (gidiş)'i vurgulayan film d'art akımının en önemli üç yapıtını oluşturdu (Her ne kadar son ikisi ilki kadar ün sağlamadıysa da).

Gerçekten Film d'Art Kurumu'nun son iki filmi, sinema ve yazın alemlerindeki ünlüler tarafından değerlendirilmişlerse de; "L'Assassinat'nın yarattığı yankının bir kısmını bile sağlayamadıkları bilinmektedir.

Jules Lemeirre ve Edmond Rostand'ın senaryosu üzerine gerçekleştirilen "Ulysse'in Dönüşü" André Calmettes tarafından yönetilmiş ve Comédie Française'in iki ünlü oyuncusu, Paul Monet ve Julie Bartet tarafından oynanmıştı. (Tiyatroda "Béréni rolüyle büyük bir üne kavuşmuş olan Julie Bartet, bundan sonra başka hiç bir filmde rol almadı). Onların yanında Albert Lambert'a de önemli bir rol verildi. "İhanet Busesi" ise, Henri Lavedan'ın senaryosu üzerinden Armand Bour tarafından gerçekleştirilmiş; Glück ve Bach'ın musikilerinin eşliğinde, Mounet-Sully, Albert Lambert ve Abel Gance'ın ünlü "Napoléon" filminde başrolü üstlenecek olan Albert Dieudonné tarafından oynanmıştı.

Bu iki yapıta ait senaryoların incelenmesi sonucu, bunların bugün hemen hemen evrensel olan ve "demir senaryo" olarak adlandırılan uyarlamalarına karşın; alıcı aygıtın devinimlerini ve çekim ölçeklerini vurgulayan ayrıntılardan uzak oldukları ve çerçevelerin (planların) birbirlerini izleyişlerini belirleyen ögelerden mahrum bulundukları görülmektedir.

Bunun açıklanması "Film d'art'ın" tiyatrosal kriterlerle ele alınmasından yola çıkalarak sağlanabilir: burada makine (alıcı aygıt) hareketsizdir, filme çekilmiş planı total "genel"dir ve bütün bir sahne, perdede tek bir kare oluşturur. Bununla birlikte, bütünü itibariyle sinematografik bir biçim (üslup) buluruz bu filmlerde, her ne kadar bir estetik vurgulamadan yoksunsalar da...

Yukarıda açıklandığı gibi "Ulysse"in ve "Buse"nin başarıları da pek önemli değildir: Bunların ortaya çıkışından sonra bir yıl geçmeden, Pathé'nin manevralarıyla, Film D'Art Kurumu iflasa yönelmiş ve Le Bargy sinemadan elini ayağını çekmiştir.

Buna karşılık kesin bir önem kazanan husus, bundan böyle sinemanın sanat ve ticaret bakımından gelişimini kesinleştiren bir formülün ortaya çıkmasıdır. Gerçekten, Lafit Lavedan'ın çabaları ortadan kalkmış görünse de; "serie d'art" ya da "flim d'estheque" başlıkları altında Pathe'nin sonra da (Eclaire) ve Gaumont'un Fransa'da bu tarz filmleri yeniden canlandırdıkları görüldüğü gibi, Danimarka ve İtalya'da da -ileride görüleceği gibi- aynı tarzın "prototype"leri olan "Kamelyalı Kadın" ve "Pompei'nin Son Günleri" (Gli Ultimi Giori di Pompei)'nin bunları izlediği göze çarpmaktadır. Bardéche ve Brasillach, Hustoire du Cinéma, c.I, s.67 bu konuda şu görüşü ileri sürmektedir: Méliès'in bir geleceği olamayacağını belli belirsiz hisseden kimseler için, (onun üretiminin) bolluğu ve monotonluğu bakımından, artık tedirgin edici hale gelen sinema ortamından, bu mekanik pazarlama ortamından, "film d'art" türü, kuşkusuz bir çıkış kapısı olarak görülüyordu.

Film d'Art akımı oyuncu ve yönetmenlerinin tiyatrosal oyun biçimleri dışında bir başka hataları da, çevrilen ilk senaryoların, oyun yazarları tarafından kaleme alınmakla birlikte özet halindeki bir oyun metni havasında kaleme alınmalarıdır. Zamanla bu yazarlar oyun metni ile sinema senaryosu arasındaki farkı anlayarak olumlu gelişmeler kaydedebilirlerdi.

Ama ne yazık ki bu böyle olmadı. Piyasanın gereksinmeleri acele ve büyüktü. Bu yüzde bu yazarlar kendilerini toparlayamadılar; yönetmen ve oyuncuların tutumları da onları yüreklendirmediği için bu aşama sağlanamadı.

Film d'art akımının ünlü yazarlarının yapıtlarından -bu ölçüye bağlı kalınarak- ortaya konan çalışmalar arasında şunlar sayılabilir:

Balzac'tan "La Grande Bréche": oynayanlar: André Calmettes, Philippe Garnier, Vera Sergine; Abbé Prevost'dan "Manon Lesccaut"; Shakespeare"den "Macbeth"; Dickens'ten "Oliver Twist", Prosper Mérimée'den "Carmen" (bu filmde Seville Meydanı, en azından yanlamasına 25 metrelik bir alanda çevrilmiş ve ilk kez başarılı bir mizansen örneği oluşturmuştu) yine Balzac'tan "Langeais Düşesi"; Victorien Sardou'dan "Theodora". Artık sadece yazın ve tiyatro değil, tarih de film d'art türüne kaynaklık eder olmuştur. Örneğin bunlardan "Fontainebleau Dramı'nda İsveç Kraliçesi Kristin ile Monaldeschi'nin kanlı bir tarihsel olayı vurgulayan aşkları; Camille Desmoulins'de iki Comédie Française oyuncusu: Lara ve Rehelly'nin başarıları, "Joséphine l'Impératrice"de "D'un Pape à l'autre'da imparatorluk ve papalık saraylarının görkemliliği belirlenmeğe çalışılmıştır.

"Sinema ve Yazın Adamları Derneği" (S.C.A.G.L.)'nin de desteği ile yapılan öteki filmler arasında Calmettes'in Alphonse Daudet'den uyar-

ladığı "La'Arlésienne" (Arl'lı Kız); Albert Capellani'nin Emile Zola'dan uyarladığı "L'Assémoire" (Meyhane), Victor Hugo'dan uyarladığı (sonradan "Rigolette" operasına da konu oluşturan) "Le Roi s'amuse (Kral Eğleniyor) "Notre Dame de Paris" (Sonradan biri sessiz ikisi sesli olmak üzere üç kez daha sinemaya getirilen "Notre Dam'ın Kamburu'nun Protetype"i; bu filmde Rus dansözü Napierkwska Esmeralda rolünde görülmektedir. Daha sonra aynı rolü sesli versiyonlarda Maureen O'Hara ve Gina Lollobrigida oynayacaktır...) Sonradan Victor Hugo'nun "Cromwell"i ve "Marie Tudor"u da bunlara katılmıştır.

Daha sonra bunlara yine Victor Hugo'nun André Antoine'la Capellani'nin uyarladığı "Quatre-Vingt-Treize" (93)'i ve Capellani'nin uyarladığı "Les Mis Rables" (Sefiller) izledi. Bu sonuncu filmde daha önce "93"de parlayan Henri Krauss, Jean Valjean, Marie Ventura, Fantine; Etiévant, Javert rollerinde çok başarılı olmuşlardır. Bu çalışmaları Victorien Sardou'nun (operası da yapılan) "Tosca"sı (başrolde Sarah Bernhardt) Alexandre Dumas Père'in "Kralice Marfot"su Emile Zola'nın "Toprak" ve "Germinal"i, Alphonse Daudet'nin "Le Petit Chose"u, Shakespeare'in "Antony and Cleopatra"sı izledi. Bu arada Corneille ve Racine gibi Fransız tiyatrosunun klasikleri de işin içine karıştırıldı ve "Polyeucte" ve "Athalie", müelliflerinin onurlarını yüceltecek biçimde Jeanne Delvaire ve Edouard de Max adlı oyuncular tarafından gerçekleştirildi.

"Film d'Art'ın çalışmaları kısa sürede ağırlaştı ve kesildi. Yöneticilerin çekmecesinde Edmond Rostand'ın sinema için hazırladığı "Kutsal Orman" (Le Bois Sacré)ın senaryosu çevrilmeden kaldı. "Cyrano de Bergérac"ın, "L'Aiglon" un ve "Chanteclair"in bu ünlü yazarının bir grup Parisli hanımın bindiği bir otomobilin Paris civarındaki bir ormana gelince burada Olmpe tanrıları ve tanrıçaları ile karşılaşmalarını veren sinemanın düşleyemeyeceği kadar büyük bir fanteziyi içeren özgün bir senaryoydu bu... ve yazarın öteki yapıtlarının çoğu gibi manzum (koşuklu) olarak kaleme alınmıştı. Çevrilmeyişi bir kayıptır.

Film d'Art Kurumu batmadan önce kısa bir süre Charles Delaç adlı bir yapımcının eline geçti. Onun döneminde de yazın ve tiyatro kaynaklarından beslenmeğe devam etti: Brieux'nün Kızıl Urba (Robe Rouge)sı; Sarah Bernhardt'ın başrolünü oynadığı Henri Pouctal'in Alexandre Dumas Fils'den uyarladığı "La Dame aux Camélies"; François Coppé'nin iki tarihsel oyunu: "Tac Uğruna" (Pour la Couronne) ve "Jacobetti'ler"; Denola'nın Georges Ohnet'den uyarladığı ünlü halk romanı "Demirhane Müdürü" (Le Maitre de Forge) ve Avier de Montépin'den uyarladığı "Ekmekçi Kadın" (La Porteuse de Pain)

(başrolde Jane Hading), Capellani'nin Octave Feuillet'den uyarladığı "Fakir Bir Gencin Romanı" (Le Roman d'un jeune homme pauvre), Eugène Sue'nün "Paris Esrarı" (Les Mystères de Paris) Camille Morlhon'un Cervantes'ten uyarladığı "Don Quichotte", Alexandre Dumas Pére'den uyarladığı "Üç Silahşörler" ve "Kraliçenin Gerdanlığı" imparatoriçe rolünde, ünlü dansöz Sahary-Djeli'nin görüldüğü Victorien Sardou'nun "Theodora"sı ve Réjane'ın başrolü oynadığı "Mademe Sans-Gene"i bunlar arasındadır. Tolstoy, Geothe gibi yazarlar bile bu akım içinde yerlerini almışlardır. (Andreani'nin "Diriliş" ve "Faust" uyarlamaları, Calmettes'in "Werther" uygulaması.)

Ama tüm film d'art türü filmler arasında "İngiltere Kraliçesi Elizabeth"in gerek Avrupa'da gerekse Amerika'da sağladığı başarı ve beğeniyi başka hiç bir film sağlayamamıştır.

Comédié Française'in ünlü kadın oyuncusu Sarah Bernhardt'ın başrolü oynadığı "Kraliçe Elizabeth" Emile Moreau'nun bir oyunundan, Louis Mercanton eliyle sinemaya aktarılmıştır. Film Amerika'da 1912'de gösterildiğinde, oldukça büyük bir gelir sağladı. Filmin bu başarısı nedeniyle Charles Chaplin Mary Pickford, Douglas Fairbanks'in de içinde bulunduğu bir grup sanatçı, Sarah Bernhardt kutlamıştı. Amerika'da sinema endüstrisinin kuruluşunun 10'uncu yılında fırsat bilen bu grup övgü dolu bir mektupla, Amerikan sinema endüstrisinin temsilcileri olarak, Sarah Bernhardt'ı ülkelerine onur konuğu olarak çağırıyorlardı. (Bkz. Jeanne/Ford 3 ciltlik resimli Pocket Book)

Bu dönemde Fransa'da ünlü yönetmenler: Calmettes ve Le Bargy dışında: Albert Capellani Armand Bour, Camille de Morlhon, Henri Pouctal, Louis Merconton, Lénce Peret, Michel Carré ve yeni belirmeğe başlayan Abel Gance'tır.

Bunlardan başka ayrı bir akım olan "bölüklü filmler"in ünlü yönetmenleri Jasset ve Feuillade've ünlü güldürücü/yönetmen Max Linder üzerinde ayrıca durulacaktır.

Ünlü oyuncular arasında ise: adını andıklarımızdan gayrı, Régina Badt, Mme Réjane, Max Dearly ve Comédie Francaise'in diğer ünlü oyuncuları vardır. Bale, bu programın diğer yüzünü oluşturuyor; Regina, Trouhanova ve Güzel Otero'nun bale ve raksları da filme alınmış bulunuyordu.

İlkin Fransa'da ortaya çıkan bu akımın sinemaya haysiyetini kazandıran ve aydın ve seçkin kimselerin sinema sanatına değer vermelerine yol açan soylu bir çaba olmasından öte önemli bir katkısı olmadığı söylenebilir. Doğal olarak bu da çok önemlidir.

İtalya'da "Film d'Arte" Akımı

(ya da "Pompei'nin Son Günleri"ni izleyerek tarihsel türün tutkusu)

1908 yılı İtalyan sinemasının gerçek doğuş tarihi olarak kabul edilebilir. Çünkü kimi önemli belgeseller bir yana, tarihsel gösteri türünün prototype'ini oluşturan "Pompei'nin Son Günleri" L'Abrosio Film Kurumu tarafından Luigi Maggi'nin rejisi ve Roberto Omegna'nın kamera çalışmasıyla bu tarihte gerçekleştirilmiştir.

Bu filmle ilk kez İtalya'da yönetmenin ve oyuncuların (Lidia d Roberti ve Mirra Principi) yanında film operatörünün de adı anılmıştır; böylece afişte ilkin filmin adı, sonra yapımcının adı anıldıktan sonra, gerçeğin büyülü bir illüzyonunu yaratan alıcı aygıtın operatörünün da anılıyordu.

Ambrosio'(nun bu filmi için Victorin Jasset şöyle der: "Daha başlangıç sayılabilecek şu yıllarda üç yılda ivedilikle ilerleyen İtalya'da sinema yönetmenliğinin en iyi yapıtlarından biri, bir başyapıt sayılan bir çalışma ortaya konmuştur. Bununla "Gli Ultimi Giorni di Pompei'yi kastediyorum. İlk gösterildiği günden beri, piyasayı, artistik değeri, yönetimindeki ustalığı, trüklerinin ustaca yapılışı, kavram ve icradaki rahatlığı, aynı zamanda eşsiz fotoğraflarıyla sarsan bir eser olmuştur Pompei...

Ama filmin asıl önemli yanı, uzun zaman İtalya'nın rekabetten korkmayacağı yeni bir türü vurgulamasıydı. Bu filmin aşılmaz başarısı, İtalya'da yapımcıları, yine aşılmaz güzellikteki doğal manzaraların çekimine, tarihsel geleneği yapay düzen içinde gösteren ve çok ucuza mal edilen büyük kitlelerin toplanmasıyla oluşturulan bir çalışma düzenine itmiştir. Ama ekonomik düzeydeki nedenlerin ötesinde başka nedenler de, İtalyanları bu temaşa türünde ısrar etmek bakımından etkilemiştir.

Bunu, Carlo Lizzani (İl Cinema Italiano, Firenze, 1953, s. 27) şöyle vurguluyor: kitleleri etkilemek için kılıklar ve sahneye koyuş yöntemi, "kültürel" ögeleri oluşturuyordu. İtalyan sineması, daha doğuşu anında, milyonlarca insana seslenen bir dil olma niteliğine bürünüyordu. Görüntü malzemesini, retoriğin geleneksel zeminine oturtarak... Bir orta kentsoylu kültürünün noksanlığı, yapımcıyı, biçim değiştirimine (alla trasformazzione) zorluyor böylece bir oleografi (yağlı boya reprodüksiyon tekniği), bir ikonografiye (portrenin sanat inceliği ile işlenmesi) itilen sanatçı, akademik kültürünün sembollerine eğiliyordu.

(Böylece orta kentsoylu kültürü doğuyor. İtalyan sineması daha başlangıç yıllarında bile Fransız sinemasına karşın, hem sokaktaki adama, hem de aydın ve seçkinlere seslenebilir bir nitelik kazanıyordu.)

Tarihsel kostümlü filmlerde, sadece tarihsel anılar uyandırılmakla kalınmıyor; özellikle ünlü yazarların sinemaya uyarlanması yöntemi

getiriliyor; böylece Homer ve Dante gibi şairler, Shakespeare, Schiller, D'Unnunzio gibi oyun yazarları, Baba ve Oğlu Dumaslar, Manzoni, Ponson du Terrail gibi romancılar gündeme getiriliyordu. Bu adlar sadece bu türde ele alınan birkaç isimdir. Bu arada İncil de unutulmamıştır.

Bu türün başyapıtları kuşkusuz "Quo Vadis" ve "Cabiria"dır. Bu yapıtlar sinema sanatının sırf sanat olarak değer taşıyamadığı ilk birkaç yıldan sonra onun hâlâ bir eğlenti aracı, şaşırtıcı sahneleri veren, büyüklük ve hareketlilik öğelerinin yanında gözüpek çıkışları vurgulayan bir gösteri türü olmaktan öte, bir nitelik, bir sanat niteliği (taşıyabileceğini) gösterecekti. Bu eserlerin kusurları bile özgünlüğünü oluşturuyordu. İtalyanlar, Fransız Ekolü'nün bile göze alamadığı bir hususu göze almışlar; onların bazı konuları icra etmedeki olanaksızlıklar karşısında gerilemeleri aşarak, (her konuyu ekrana getirebilmişlerdir). İtalya ne bahasına olursa olsun, kendi tarzına göre, icra etmesini bilmiştir bunları" diyordu, Victorien Jasset, 1911 Kasım tarihli Ciné-Journal'de).

Luigi Maggi, Torino'da, Ambrosio adına ilk önemli filmi "Pompei'yi gerçekleştirirken, Milano'da Comirio Kurumu'nda Giuzeppe di Liguoro, bir çok kısaltmalarla Manzoni'nin "Nişanlılar" (I Pomessi Sposi) Inu Roma'da Cines Kurumu'na Mario Caserini, bir çok yapıtlar arasında Shakespeare'den "Giulietta e Romeo"yu perdeye uyarlıyordu.

Maggi, bir yıl sonra, doğurgan bir yapımcı ve yönetmen olarak Fernanda Negri ve Maria Casalini Gasperini ile "Beatrice Cenvi"yi yine Gasperini ile "Giovanna d'Arco"yu, sonra da Manzoni'nin "Innominato"sunu ve Shakespeare'in "Macbeth'ini filme alıyordu. O sırada Roma'da Ambrossio, Luigi Maggi yönetiminde, "Fransa Kralı XI. Louis" (Luigi Be Di Francia)yi, Arrigo Frusta yönetiminde, Boito'nun "Nerone'sini ve Schiller'in "Rehine" (Ostaggio)sini perdeye uyarlıyordu.

Bu arada Ambrosion ile çalışmakta olan eski gazeteci Ernesto Pasguali kendi firmasını kurmuş; çeşitli türlerde dram, komedi, fantastik ve belgesel filmler çevirmiştir. Pasquali reklamlarında şu ibareyi kullanıyordu: "Il cinema rinnova i popoli e ne rivela la vita. Non è vano il diletto del cinema perché previene l'avvenire" (Sinema halkı yeniler ve ona yaşamı açıklar. Sinemanın uyandırdığı zevk, gelecek (güzel günler)'i muştuladığı için boşuna değildir".

Böylece tarihsel tür içinde Film d'arte'nin tohumları atılmış oluyor: Giuseppe di Luguoro, 1909'da Dante'den 'İlahi Komedya' (Divina Commedia)'nın 'Cehennem' (Inferno) bölümünü sinemaya getirirken, ertesi yıl Paztrone "Truva'nın Düşüşü" (La Caduta di Troia)yı ortaya koyuyordu.

"L'Inferno sıkı sıkıya sahne değeri yüksek teknik bir aşamayı getirerek teknik planda hatırı sayılır bir gelişim kaydediyordu. "İlahi Komedya" Francesco Bertolini'nin ve Adolfo Padovani'nin sanat direktörlüğü ve Emilio Roncarolo'nun kamera çalışmasıyla sinemaya kazandırılmış iki alpinist/dağcı/Dante ve Virgil rollerini üstlenmişlerdi. Üç bölüm ve 50 epizotluk 1000 metre tutan bu film, sahne düzeni ve kostümlerin tutarlılığı bakımından da, trüklerin özgünlüğü ve özellikle ışığın kullanılışı noktasından da yapıtı kitapta resimleyen Dore'nin çabalarına pek benzer bir başarıyı vurguluyordu.

İtalya'da o günün ünlüleri: Benedetto Groce, Roberto Bracco ve Matilde Serao da, filmi Napoli'de izlemiş; onlar gibi tüm Avrupa, hatta Amerika seyircisi de filmi hayranlıkla seyretmiş ve eser büyük bir başarı sağlamıştır.

Aynı yıl De Liguoro, aralarında "Marin faliero"da bulunan birkaç film, çevirmiş ertesi yıl (1910) "Borgia'nın Ziyafeti" (La Cena del Borgia) 'Kral Lear' ve "Kral Arthur" gibi gerçekleştirmelerle ününü arttırmıştır.

Romada Cines adına Enrico Guazzoni'nin yaptığı "Aggrippina", Caserini'nin yaptığı "Hamlet"i de bunlara eklemek gerekir.

Ama 1910'ların en ünlü filmleri, Torino'da Mağği'nin çevirdiği "Bombacı Rolland" (II Granettiere Rolland) ve Pastrone'nin çevirdiği "Truvanın Düşüşü" (Il Caduto di Troia) olmuştur.

"Truva'nın Düşüşü" görkemli bir tahta at ve eski şehrin devasa bir görünüşünü veren dekor çalışmaları kadar, yönetmen Giovanni Pastrone'nin yönetimi ve oyuncu olarak Hektor rolünde Amleto Novelli ve Akileus rolünde Alberto Capozzi'nin başarılarını vurguluyor; özellikle İngiliz ve Amerikan işletmecilerin beğenisini kazanmış bulunuyordu. Bu filmin kazandığı ticari başarı, sonradan "Cabiria"nın hazırlanmasına yol açıyordu.

İkinci film, "Bombacı Rolland" ise Napoleon'un Beresina'daki çekilişini vurgulayan bir konuyu gerçekçi bir "reconstruction"la Enrico Frusta'nın konusu ve Giovanni Vitrotti'nin fotoğraflarıyla, Luigi Mağği'nin bu tarzdaki başarısını belirliyordu.

Aynı yönetmen 1911'de yaptığı "Altın Evlilik" (Nozze d'ore) (Palestro Savaşının bir epizodu bu filmin konusunu oluşturmuştur) Angelo Scalenghe'nin şahane fotorafları ve Alberto Capozzi ve Mary Clee Parlarini adlı çiftin nefis oyunlarıyla o yıl Torino sergisinde artistik kategoride ilk uluslararası ödülü kazanacaktı. Bu arada Luigi Maggi "Kirli Para" (İl danaro di Guida) ile "Enrico Guazzoni" "Kurtarılmış Kudüs" (Gerusalemme Liberata ile Caserini Octave Feuillet'den uyarladığı "Fakir Bir Gencin Romanı" (Il Romanzo di un

Givane Povero) ile başarılarını sürdürdüler.

1912 yılında İtalyan sineması "Que Vadisi"nin gerçekleşmesiyle başarının en yüce noktasına tırmanıyordu. Sienkiewioz'in bu yapıtını Cines Kurumu adına Enrico Guazzoni gerçekleştirmişti.

2250 metrelik aşağı yukarı 2.5 saatlik bir gösteri oluşturan film, daha bitirilmeden önce hiç kuşku duyulmadan satın alınmıştı. Yabancı ülkeler, büyük meblağlar ödeyerek aralarında çekişiyorlardı. Aslında Guazzoni, Cines'te büyük paralar ödeterek, dünyanın başkaca herhangi bir yerinde perdede asla görülemeyecek biçimde "devasa" (colos sal) sahne düzenlemeleri yapmıştı. Oyuncularını da sahte ve abartılmış jestlerle oyun veren kötü sinema (tiyatro) oyuncularından değil (Vinicio rolündeki) Amleto Novelli- ki tarihsel kurdelelerdeki rolleriyle sessiz sinemanın en ünlü İtalyan oyuncusu olmuştu- (Petronio rolündeki) Gustave Serena, (poppea rolündeki) Lia Orlandini; (Nerone rolündeki) Carlo Cattaneo, (Ursus rolündeki) Bruto Castellani gibi oyunculardan oluşturmuştu. Filmde ışık da özel sahne fonksiyonunu yerine getirecek biçimde bilinçli olarak kullanmış ve yapıtın bir başyapıt olmasında etkili olan ve dünya seyircisini fetheden ögelerden biri olarak filini göz kamaştırıcı hale getirmişti. Filmin şaşılası başarısı, Cinesè uğrunda harcadığını kat kat aşan bir gelir sağlamıştı.

"Que Vadisi" o zamana kadar henüz tanınmamış olan "paltik perspektifin uygulamaya konulması bakımından, sinema dilinin gelişiminde çok önemli bir aşamayı da temsil eder. Roberto Paolella der ki: "Enrico Guazzoni, bir koreografın balerinlerini gruplandırdığı gibi, figüranları bir araya getirip gruplandırmada hiç bir ikirciklik geçirmez: Ön planda en önemli oyuncular, onların ardında koroyu oluşturan kitleler (önemli kalabalık) üçüncü planda doğal ya da sosyal (mimari) bacground... Ve sinemada ilk kez (Renaissance'ın büyük ustası) Leonardo Da Vinci'nin öğretilerine uygun biçimde perspektif sorununa otoriter bir yaklaşımla uygulamada bulunulduğunu görüyoruz".

O sırada Torino'da Caserini, görkemli sahnelerden oluşan gerçekleştirmelerine devam ediyordu. Bunlar fotoğraf direktörlüğünü Giovanni Vitrotti'nin sağladığı bin metrelik filmlerdi ve ulusal sinemaya katkıda bulunan gerek oyuncularının yeteneği, gerekse dekor çalışmaları bakımından ayrıksı değerde filmlerdi.

"Que Vadisi"den sonra 1912'nin en ilginç filini kuşkusuz Luigi Maggi'nin Guido Volante'nin bir senaryosundan uyguladığı "Satana"dır. Bu filmde şeytanın üç ayrı dönemde kötü etkilemeleri ele alınıyordu: Cennette (paradiso terrestre), Ortaçağda ve günümüzde.

Senaryonun bu yoldaki düzenleme-leri Griffith'i "Hoşgörüsüzlük" (Intolarence)'te etkileyeecek bir nitelik kazanmıştır.

Ama asıl "colossal"lar yılı biraz sonra üzerinde duracağımız, sessiz sinemanın aşılmaz doruk noktası olan "Abiria"nın gerçekleştirildiği 1913 yılıdır. O sırada Ambrosio'da Caserini, "Pompei'nin Son Günleri"nin yeni ve çok göz kamaştırıcı bir versiyonunu çevirdi. Gösterisel önemi bakımından bu film "Que Vadis?"i de hatta (Torino'da Pasquali firmasının Enrico Vidali ile gerçekleştirdiği) bir başka "Ultimi Giorni di Pompe"yi de aşmış görünmektedir. (Dünya piyasasında) İtalyan filmlerine rağbet öylesine artmıştır ki iki ulusal kuruluş aynı konudan iki ayrı film çıkarmak lüksüne bile kapılmıştır.

(Bu arada) yeni bir rejisör, "Elveda Gençlik" (Addio Giovinezza) adlı çok tutulan bir komedi filmi çevirdikten sonra tarihsel ve film d'arte'ye kaçar iki konuyu ele alan Nino Oxilia'dır. Bunlar zamanın ünlü oyuncusu Maria Jacobini ile çevirdiği "Giovanni d'Areo" ile Tolstoy'dan sinemaya uyarladığı "Yaşayan Ölü"dür.

Cines'te Guazzoni, ikinci önemli filmini (yine bu sırada) çevirir: Amleto Novelli ve Gianna Terribili Gonzales'le "Marc Antonio e Cleopatra". Bu filmde Guazzoni, kitlelerin kesin orkestrasyonu, Tolomei Sarayı'nın ayrıntılı çevresel düzenlemesi ve tinsel bakımdan tarihsel gerçekçiliğe kesin bir sadakatle sarılması konularında özel bir ustalık göstermiştir. "Que Vadis?"e kıyasla, bu film, o güne kadar görülmemiş ve uygulanmamış biçimde gözleme tabi tutulması bakımından da bir ilerleme getirmiştir. Ama gustodaki incelik ve lüks yapımındaki zarafet bu filmin yine de en çekici yanlarını oluşturmuştur. Onun ayrıksı sahne düzenlemelerinni, Que Vadis'e harcananın dört katıyla sağlandığı söylenmekte; bu masrafın ancak dört aylık bir gösterimden sonra tüm olarak telafi edilebildiği bilinmektedir. Aynı oyuncularla, Guazzoni, ertesi yıl /1914/da "Caius Vulius Caesar"ı çevirdi ama, aynı başarıyı elde edemedi. Oysa Torino'da Arrigo Grusto adına "Napolyon Destanı" (Epopea Napoleonica)'nın başrolde Carlo Campogalli ile 220 metre olarak çeviren Edoardo Bencivenga, belli ölçüde bir başarı sağlamıştı.

Savaş boyunca İtalyan yapımcıları halkın zevkini şahane görünümlü filmler yerin (savaş dolayısıyla bunların masraflarını ve askere giden oyuncu ve figüranların yerinin doldurulması güçlüğünü göz önünde tutarak) "diya" adı verilen yıldızların güzelliğiyle doyurmak istediler. Ancak bunlarda "Que Vadis?" "Cabiria"nın sağladığı uluslararası başarıyı düşlemek bile mümkün değildir. Bir Lyda Borelli, bir Francesca Bertini, büyük halk yığınları için (Ursus ve Maciste rollerini üstlenen) bir Bruto Castellani'nin, bir Bartolomeo Pağano'nun değerini karşılayamıyorlardı. Yukarıda saydığımız nedenlerle çok

azalmış bulunan görsel çarpıcılığı olan filmler de artık, Hollywood'un yeni yönetmenleri De Mille vei Griffith'in yapıtlarıyla kolay boy ölçüşemiyorlardı. Amerika 1917'ye kadar savaşa katılmadığından ayrıcalıklı bir duruma sahipti ve dünya piyasasının önemli bir bölümüne egemen olmuştu. Kaldı ki Almanya da savaşın sonuna doğru Ernest Lubitsch aracılığıyla tarihsel/çarpıcı görüntülü filmler üretmekte kahramanca bir çaba göstererek ve tüm merkezi Avrupa ülkelerinin pazarlarına egemenlik sağlayacak bir ilerleme kaydedecektir.

İlk Tarihsel Gerçekçi Film: "Cabiria" ve Giovanni pastrone

Sessiz sinema dönemi İtalya'sının en büyük filmi ve de sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri Torino'da İtalya Film Kurumu'nun 1912 Haziranında başlayıp ancak 1914 yılı başlarında halka sunabildiği "Cabiria"dır. Filmin yönetmeni Piero Fosce (Giovanni Pastrone'nin takma adı) ancak otuz yaşlarında bir rejisördür. Filmin genel çizgileriyle konusunu ve konumunu hazırlayan odur. İlk önceleri tasarladığı bu konudan geçici bir başlık (Trionfo d'(Amore: Aşkın Zaferi) altında kimi sahneler de çevirmiştir. Ancak 1913 Temmuzunda kendisi ve yapımevi, büyük bir ismin kullanılmasının filmin, gerçek değerlerinden bağımsız olarak, ticari başarısının belirleyici motifi olacağı sonucuna vardılar. D'Annunzio'ya başvurmak akıllarına geldi. Borçlulardan kurtulmak için Paris'te oturmakta olan şair, memnunlukla bir kontrat imzalamayı kabul etti; buna göre (o zaman hiç de küçümsenemeyecek) 50 bin altın liret karşılığında konuyu dikkatle inceleyip gerekli danışmanlığı sağladı; bu arada o güne kadar çevrilmiş sahneleri gözden geçirdi. Kahramanlara isimler buldu ve filmin senaryosunu yazdı. Ama gerektiği yerde eserin gerçek müellifine ait pasajları açık biçimde belirleyerek, gerektiği yerde de ün kazanmış bir şair olarak büyük yeteneğiyle destek sağladığı yerleri vurgulayarak...

Daha önce "Ovidio'nun Başkalaşması" (Le Metamorfesi di Ovidio/ (1908) ve "Dafne'nin Efsanesi" (La Favola de dafne) (1908) gibi filmlerle ilk senaryoculuk denemelerini yapan D'Annunzio, asıl değerini "Cabiria" ile ortaya koymuş oluyordu (yıl 1914) sonra da 1915'te adı pek duyulmamış iki yönetmenle çalışmak üzere "Masumların Çarmıha Gerilişi" (La crociata degli Innocenti)ni yazdı; bir başarı sağlayamadı. Bilindiği gibi mucizeler birbirini izlemez. Gerçek şuradadır ki, bütün bu filmlerde, Piero Fosco (Giovanni Pastrone'nin dahiyane dokunuşu noksandı. D'Annunzio'nun eserlerini 1911'de Ambrosio birer birer filme aldı, ama sinemanın ekonomik dili, Arrigo Frusto'nun bu eserlerdeki sahne ve sözcükleri asgariye indirmesine neden oluyordu.

Başarılı uyarlamalar değildi yani... (Bu filmlerde) ilkin sanatçı uyarlamalar bulacağını sananlar için, sonradan bu gerçek, hayal kırıklığı yarattı. D'Annunnzio kendisi de, 1920 yılında sinema üzerindeki fikirlerini açıklarken, tiyatronun ve yazın dilinin zenginliği yanında, mimiklerle oluşan sessiz sinemanın fakirliğine temas edecektir.

Tiyatrodan çok şeyler ödünç almış bulunan sinemanın, sonradan "Abiria"da da görüldüğü gibi kendine özgü ve belki tiyatronun olanaklarını da aşan bir dille ve gösteri değerine sahip olduğunu unutarak...

Halka "D'Annunzio'nun Tarihsel Görüntüleniş" (Visione storica di Gabriele D'Annunzio) olarak sunulan "Cabiria", aslında Piero Fosco, Gabriele D'Annunzio ikilisinin eşit katkılarıyla ortaya konmuş bir başyapıt idi. Aslında D'Annunzio gösterişli sahneleri yazmaktan ve kulakta garip etkiler bırakan adlar bulmaktan öteye gitmemişti. Olayın Romalı kahramanı Pulvio Axilla idi. Zenci dev Meciste (Herkül gibi bir yarı tanrı) Sütnine Croessa, kaçırılan kız çocuğu Eunao (sonradan bu ad Cabiria'ya dönüşecektir), filmin öteki kişiliklerini oluşturuyordu. Filmin kahramanı Cabiria'nın anlamı: "Ateşten Doğmuş" (nata dal fuoco) idi.

D'Annunzio'nun dahiyane anlatımının desteğiyle film büyük bir başarı sağladı.

Konu, İ.Ö. 218-202 yıllarında Kartaca ile Roma arasındaki ikinci dönem Pön savaşları sırasında geçer: Film Etna yanardağının patlamasıyla başlar.

Tanrı'dan böylesine bir gazaptan kurtulmak için tüm yakarışlara karşın Etna'nın külleri ve lavları Catania şehrini kaplar. Kargaşa sırasında esirler efendileri Batto'nun hazinesini yağmalayarak kızı Eunoa (Cabiria)'yı sütninesi Croessa ile birlikte kaçırırlar. Denizde bunları Fenikeli korsanlar bastırır ve kızla sütnineyi alıp Kartaca'ya götürürler. Esir pazarında Tanrı Moloch'un başkahini Kartalo bunları satın alır ve 'Cabiria' adını koyduğu çocuğu Tanrı'nın gazabından kurtulmak için kurban edilecek yüz kızın arasına katar.

Sütnine Croessa kaçak ve Cabiria'yı kurtarabilmek için yardım arar, bu arada Fulvio Axilla (Umberto Mazzato) adlı bir Romalı vatandaş ve herkülümsü zengin hizmetçisi Maciste (Bartolomceo Pafano)yu bulur. Birlikte mabedin içindeki büyük ateş kuyusuna atılmadan önce Cabiria'yı kurtarırlar; bu arada sütnine yaşamından olur. Ötekilere kaçıp bir yere gizlenirler.

O sırada Annib ile Alpleri geçmiştir; Romalı Fulvio yurduna dönmek zorundadır. Maciste kendisini saklayan kayıkçı

Badastoret tarafından ele verilir ve yakalanarak bir değirmen çarkını ebediyen çevirmeğe mahkum edilir. Cabiria, Elissa adıyla zengin Sofonisba'nın kölesi olur. Aradan bir kaç yıl geçer. Romalı Konsül Marcello, Kartaca'nın müttefiki Siracisa'yı çevirir. Bilgin Arşimed'in büyük aynalarla güneşi yansıtarak Roma gemilerini yakmasıyla biter bu kuşatma...

Daha sonra Scpione, Kartacayı kuşattığı sırada (Luigi Chellini'dir Scipione rolündeki oyuncu) Cabiria artık olgun bir genç kızdır. (Lydia Quaranta) ve Sofonisba'nın gözde nedimesi haline gelmiştir. Ancak Sofonisba'nın gördüğü bir rüyayı yorumlayan başkahin Cabiria'nın doyumsuz Tanrı Moloçh'a kurban edilmesini sağlar. Ama son anda Cabiria bir kez daha Macite ve Fulvio Axilla tarafından kurtarılır (Fulvio daha önce, gemiyle geldiği şehirde Maciste'yi bulup kurtarmıştır.) O sırada Scpione, Zama'da, Annibale'yi yenilgiye uğratır. Böylece zengin ordunun gemileri üzerine Fulvio ve Maciste, Cabiria'yı babası Batto'ya götürme olanağını sağlarlar.

Filmin uzunluğu 4500 metre idi. 3.5 saat sürüyordu. (O dönemde saniyede 24 değil 16 karenin vericiden geçtiği unutulmamalıdır). Altı ay süren çekimler Torino'da, Sicilya'da, Alpler'de ve Tunus'ta gerçekleştirilmişti. Dört operatör, 20.000 metre pelikül harcayarak ve aynı zamanda iki ayrı makine kullanarak yabancı ülkeler için ayrı bir çevirim, İtalya için ayrı bir çevirim oluşturmuşlardı.

"Cabiria'nın sağladığı başarıyı, ilerde "Ben-Hur" bile aşamayacaktır. Sinemasal anlatım biçiminin ve tekniğinin bir başyapıtı olan "Cabiria" gelecekte Almanya'da, Rusya'da ve Amerika'da yapılacak bu tarzdaki filmlerin bir "prototype"i ve en güzel örneğidir. Hem de "Hoşgörüsüzlük" (Intolarence)'ü ileri sürerek, ondan, dünya sinema sanatının ilk önemli eseri ünvanını esirgeyenleri yalancı çıkartacak kadar...

Pastrone'nin işbirliği yaptığı İspanyol kameraman Segundo Chomon, bu filmde bir çok yeni teknikleri denemiştir. Bunları sekiz kalemde özetlemek olanağı vardır. 1) "II Carello" (Amerikalıların Travelling dediği) yani **kaydırma** yönteminin oldukça başarılı uygulanması; 2) **Griffith tarzı sonuç** buna Pastrone tarzı son da denebilir. (Aslında bu teknik Stiller'in İsveç'te çevirdiği "Kara Maske" (De Savarta Maskerna) (1912)'de ilk kez başarıyla kullanılmıştır.) Bir yanda Cabiria'nın Molocha adanan küçük kızlar arasında kurban edilmesi gösterilirken, öte yanda Maciste'nin onu kurtarma çabaları ve sonunda kurtarışı paralel kurguyla verilerek bu yöntem gerçekleştirilmiştir. 3) **Yapay ışıkların estetik kullanımı:** O güne kadar gün ışığından yararlanılarak aydınlatma sağlanmışken, bu filmde aktörlerin yüzünde iste-

nen anlamı sağlamak için yapay ışık kullanılmıştır. Özellikle korkulu ve esrarlı sahnelerde alttan vuran ışıkla yüzün anlatımında dramatik etkiyi sağlamak bakımından; 4) **Maketlerin en mükemmel biçimde kullanımı:** Özellikle Etna'nın patlayışı ve Siracusa'da Roma gemilerinin yakılışı sahnelerinde bu yönteme başvurulmuştur (sonradan bu yönteme pek çok yönetmenler öykünmüştür); 5) **Boyalı panolar kullanımına kesinlikle son verilmesi:** Méliès'in yöntemi daha önce "Que Vadis?" ve "Marie Antonio e Cleopatra" da denenmeye başlanmıştı. Ancak "Cabiria"da tüm olarak renkli pano kullanımı terkedilmiştir. Sahne üzerinde heykel ve mimarinin resmin yerini almağa başlaması da kuşkusuz sinemasal bir tutumu vurgulamaktadır. (Cabiria'da 42 metre yükseklikteki Moloch heykeli, (istenen) gerekli sonucu sağlamaya yarayacak biçimde, ışık aracılığı ve kaydırma yöntemi ile olanca görkemiyle filme çekilebilmiştir); 6) **Panoramiğin fonksiyonel kullanımı:** Pastrone bir görünümden diğerine geçebilmek için nadir de olsa filmde bu yönteme başvurmuştur. Ama bu kullanım, Dupont'un ilk kez 1925'te yaptığı gibi kameranın filmdeki kişinin gözü yerine (sübjektif kamera) geçecek biçimde kullanımından farklıdır (buradaki kullanım objektif ya da tanık kamera yöntemini vurgular) 7) **Alıcı Aygıtın sürekli bir ritimle çalıştırılması:** Görünümün düzenli bir şekilde fotoğrafa dönüştürülmesi için, artık evvelce elle çevrilen kol (manivela) yerine çevirimin küçük bir motorla sağlanması; 8) **Görüntülerin perdede sabit hale getirilmesi :** 1909'da Pastrone'nin ilk kez mükemmelleştirdiği görüntünün perdede en küçük titreşim kaydetmeden basit tutulması yöntemidir. Bu ilk kez Edison'un kurdele kenarındaki deliklerin gösterisinin pimlerine geçerek sağladığı tekniğin en gelişmiş şeklidir.

Pastrone, "Cabiria"da sağladığı ününü bir üçleme (trilofi) olan "Ateş" (İl Fuaco) (1915) ile sürdürdü. "Trilogia di Piero Fosco" adıyla anılan ve Itala kurumu tarafından gerçekleştiri-len "Ateş" üç bölümden oluşur: 1) "Kıvılcım" (La Scintilla) 2) "Ateş" (Il Fuoco) ve 3) "Kül" (La Canere).

Eski ve esrarlı bir şatoda yaşayan soylu ve meş'um bir kadının aşkıdır bu filmlerde işlenen konu... İlkin bir genç ressamı çılgınca kendisine bağlayan sonra da onu terkederek çıldırtan ve "diva" olarak Pina Menichelli'nin "femme fatale" rolünde Febo Mari'nin de ressam rolünde görüldüğü bir filmdi bu... İtalya'da olduğu kadar Fransa'da tutulan ve "Baudelairesque bir dram" olarak adlandırılan "Il Fuoco" eleştirmenlerin de coşkulu ilgisiyle karşılanmıştı.

Bunu izleyerek yine Pina Menichelli ile Giovanni Varga'nın ünlü romanından "Şahane Kaplan" (Tigre Reale) (1915) ve İtalia Almirante

Manzini ile İbsen'den "Hedda Gabler" (1919)'i çeviren Pastorne, daha 32 yaşında iken özel yaşama çekildi ve 1959'da öldü.

Fransız Güldürü Okulu'nun Ortaya Çıkışı

Fransız sinemasının bu döneminde Max Linden en önemli güldürücü olmakla birlikte, tek güldürücü değildir, kuşkusuz... Lumère'lerin "Kendi Kendini Sallayan Bahçevan" (L'Arraseur Rrosé) (1902)'ından Emile Cohl'un "Neş'eli Mikroplar" (Jojyeux Microbes) (1909)'ına kadar uzanan, gerek gerçek yaşam sahnesi, gerek çizgi filmi olarak; gerekse Méliès'in güldürücü öğeleri taşıyan fantastik sineması olarak Fransa'da 1908'den önce gelişmeğe başlamış bulunan bu türün çeşitli denemelerine rastlamak kabildir.

Şu halde varlığını 1907'lerden başlayarak kanıtlamağa çalışan (ve bundan başarı sağlayan) Max Linder'i şimdilik bir yana bırakarak; bu yüzyılın başından 1908'e kadar uzanan (sinema tarihinde ilk kez gerçek ve kendine özgü bir okul yaratmış ve sonra da tüm dünya perdelerini donatmış olan) ilk Fransız güldürücülerini ve bunların uzantısı olan İtalyan güldürücülerini ilk kez ele alalım; sonra da Max Linder'i inceleyelim.

Fransız güldürü okulu, gerekli fonksiyonunu sağladıktan sonra, ancak 1914'leri izleyerek sinema tarihindeki yerini Amerikan Güldürü Okulu'na bırakacaktır. Bu güldürücüler arasında en tutarlı olan ikisi Léonce Perret ile Rigadin'dir. Bununla birlikte ulusal sınırları ilk kez aşan güldürücü André Deed'dir. Zecca ve rakipleri de ilkin yenilik sevdasıyla, sonra bunu da aşan maksatlarla (diyelim ki ticari ve sanatsal maksatlarla) güldürü girişimlerinde bulundular; ama bu girişimler orta-karar ve anlamsız (önemsiz) kalmağa mahkum oldu.

Asıl adı André de Chapais olan André Deed 1905'ten sonra "Boireau" takma adıyla Pathé nezdinde sanat yaşamına başlamıştır. Onun yarattığı tip bir palyaçonun yarı kurnaz yarı budala havasını veren, kimi vakit denizci gibi, ya da zamanın modasına uyarak puntolu pantolonlarla görünerek ortaya konmuştu. Ama yarattığı biçim (üslüp) "mekanik" olarak nitelendirilmekten öte değer taşımıyordu. Bu, doğal olarak, monotonluğu vurgulayan bir "mekaniklik" idi. Yine de güldürücü ögeleri ve trükleri bünyesinde saklama bir oyun biçimiydi onunki.

Öncü olarak, "Boireau" tipiyle güldürü türünün ilk öğelerini ortaya koyan André Deed, halkın beğenisini kazandı.

En çok da İtalya'da sağladı. Orada, 1909'dan sonra İtala Kurumu adına bu kez ('Fransa'da yarattığı ikinci tip "Gribouille'un karşılığı) "Crinetti" takma adıyla çevirdiği güldürü serisinde yalnız oyuncu olarak değil, konu bulucu, senaryocu ve yönetmen olarak da çalıştı. Fransa'da ise kısa kaba güldürü filmlerinde senaryoculuğu ve

yönetmenliği André Heuzé üstlenmişti.

Léonce Perret'nin güldürücülüğü ise bambaşka bir değer ve güldürü öğesi taşıyordu.

1880'de doğan Perret, Odéon ve Vaudeville tiyatrolarında oyuncu olarak tiyatro denemelerinde bulunduktan sonra sinemaya girmiş; Gaumont'un Berlin Şubesi'nde "Altın Zambak" (Le Lys d'Or), "İyi Yürekli Yargıç" (Le Bon Juge), "Küçük Bombacı" (Le Petit Grenadier) gibi kısa dramatik kurdeleler çevirdi. 1908'de Paris'e dönerek hem yönetmen, hem oyuncu olarak görüldüğü, kimilerinde başarı sağladığı, hemen her zaman dramatik eğilimli filmler çevirdi.

1910'da Perret'nin güldürüye yöneldiğini görüyoruz. Bu filmlerin çoğunda ona Gaumont'un genç ve güzel yıldızı Suzanne Grandais eşlik ediyordu. Grandais neşeli, kaygısız halleriyle o dönem Fransız gençliğinin sembolü olmuştur. Bu filmlerden "Eros'un Manevraları" (Cupidon aux Manoeuvres)- "Bir Uşağın Öyküsü" (L'Histoire d'un Valet de Chambre) anımsananlardandır. Bunlar hafif güldürü filmlerinde ve ruhsal çözümlemelere pek az yer veren kent soylu seyircinin gusto'suna göre hazırlanmışlardı. Sonradan bunlara sinemanın yaygın etkisini değerlendirmek üzere geniş halk kitlelerini okşayacak ögeler de eklenmiştir.

Başarı yolunda ilerleyen Perret, halkla kendi arasında gönül birliğini sağlamak için bir güldürü tipi yaratmak zorunluğunu duydu. Böylece sürekli ve belirgin bir başarı sağlayabilecekti.

Bu düşünceden ünlü "Léonce Serisi" (1910,1914) ortaya çıktı. Yönetmenliğini de üstlendiği bu serinin filmlerinde, zaman zaman Suzanne Grandais, Fabienne Fabrèges ve karısı Valentine Petit eşliğinde oyuncu olarak da varlığını ortaya koydu. Serinin pek çok filmi içinde "Léen Düğün Gezisinde", "Léon ve İlkbahar" "Léon ve Aşk Derdi" sayılabilir.

(Böylece ilk güldürücü tipleri ve bu tiplerin çeşitli meslekler çeşitli sosyal ve psikolojik durumlardaki yaşantıları verilerek ortaya konan serilerin ilk uygulamalarından biri daha ortaya çıkıyordu.)

"Léon" tipi neşeli, kaygısız budala olmayan ama zeki de sayılmayan: zevklerine hitap edeceği küçük ve orta kentsoylunun tipik örneğini veren bir nitelikteydi. Kentsoyluyu alaya alan Max Linder'den farklı bir yanı da vardı: Léon, kendini her vesile ile ortaya koyan kentsoylunun ta kendisi idi. Örneğin onun filmlerinde karı koca arasındaki dokunaklı diyaloglarda, ince aşk oyunlarını vurgulamakta, kıskançlık sahnelerinde duygusal balayı gezilerinde, herşey zarif ve "snobistique" bir çevrede oluşmaktadır. Denilebilir ki, Perret kişiliği aracılığı ile, kentsoylu yaşamını sürekli bir rahatlık ve hoşgörürlükle

vurgulamıştır. Kısacası pembe bir yaşamdır bu... ama "ironie"den yoksun bir sanattır onun ortaya koyduğu. Kuşkusuz sosyal yanı ağır basan halka dönük bir güldürünün önemli simaları Şarlo ve Max Linder'in kabına ulaşamamıştır Perret?

"Léonce Serisi"nin getirdiği nimetlerden yararlandıktan sonra Perret, Amerika'ya gider; orada güldürü türünü terkederek, yeniden Fransa'ya dönmeden önce birkaç uzun metrajlı film çevirir.

Perret'in gerçek değeri, yarattığı güldürü tipinin ve konuların verilişinde sinema güldürüsüne, sinema dilinin gelişmesi bakımından sağladığı katkıdır. Bir yandan dramda ve bölüklü filmlerde Feuillade (kendi) katkısını getirirken: Perret de, sinemaya anlatımsal teknik yönünden katkılarda bulunmuştur; kendine özgü bir biçimi ortaya koymak üzere: a) Anlatımda doğrusal çizgiyi somutlaştırmak (özellikle ters ışıklama: contrelumiére'i devreye sokarak) b) Aydınlatmanın işlevsel kullanımını sağlamak, c) Baş çekimi (premier plan)'ne ağırlık vermek, 4) Genel planlarda derinlemesine sahne etkisi sağlamak gibi.

Tüm bu biçimsel kaygılar, Max Linder'in korkulu bir rakibi olarak ileri sürülen, ama yetenekçe ondan çok aşağılarda bulunan Rigadin'in çabalarında görülmez.

Rigaden tipini yaratan Charles Pettdemange (sanatçı adıyla Cherles Prince 1872'de doğmuş tiyatro denemelerinden sonra sinemaya geçerek Max Linder gibi ilk kez Pathé'de görece almıştır. Rigadin tipi, onun Odéon Tiyatrosu'ndaki çoğu Molière oyunlarında yer alan uşak rollerinden esinlenerek ortaya konmuştur. Sonradan Variétés Tiyatrosu'nda çalışırken, Decourcelle tarafından görülmüş ve ilk sinema rolünü "İki Dolandırıcı" (Les Deux Cambrioleurs) da üstlenmiştir. Bu filmle ün sağlayan Rigadin, Georges Monca'nın çevirdiği ilk filmlerde güldürü oyuncusu olarak ardarda rol almıştır. (Bunlar arasında "Aşkla Manken" (Manquin par Amour), "Komşunun Eteği" (Le Jupon de Voisine) "Soytarı ve Paşa" (Le Clown et le Pacha) (partöneri Mistinguette) sayılabilir. Rigadin tipi (1910-1914) arası), Max'ın başarısını yenilemek üzere bu sırada yaratılmıştır.

Bu tip klasik "budala güldürücü" (Le comique imbécille) tipidir. Şaşkın bakışlı, ağzı bir karış açık, başı daima dertte, insanlar tarafından itilip kakılan bir tiptir bu...

Monca'nın yönetimi altında her hafta bir film çeviren Rigadin, güldürme ve etkileme bakımından Mélies'in trüklerinde de yararlanmıştır. Yine çoğunu Monca ile çevirdiği bu filmlerin havasını yansıtabilmek için bir kaçının adını anımsayalım: "Rigadin'in Korkuları", "Rigadin Tedavi görüyor", "Rigadin'in Felaketleri", "Rigadin Alplerde", "Rigadin ve Oğulları", "Rigadin Sütbaba"

"Rigadin Napolyon" "Rigadin ve Kaşarlanmış Kiracı", "Rigadin Cumhurbaşkanı".

Güldürücü Rigadin'in tek gayesi "şaşırtıcı sahneler" yaratmaktı. Onda ahlaksal ya da sosyal sorunlara tek bir yöneliş bulamazsınız. Max Linder'in başlıca özelliği olay 'alay' (ironie) ve 'mizah' (humourisme) onda güçlükle sezilir. Kısacası o sadece güldürmeye yönelik bir çabaya zihin yormuştur. Kendi başına, sırf güldürme gayesiyle... Ama bu ani (spontane) dayanılmaz bir gülme duygusu uyandırır. Geniş halk kitlelerinin kapılmak istediği duygu da budur. Kimi vakit Max'ınkiyle eşit tutulmak istenen başarısının nedeni de budur.

Rigadin dış ülkelerde de çok aranan bir sanatçı olmuş: İtalya'da "Tartufini" Almanya'da ve Avusturya'da "Moritz", İngiltere'de "Whiffels", İspanya'da "Salustino", Rusya ve İskandinavya'da "Prenz", Romanya'da "Maurice", Doğu ülkelerinde "Prince Rigadin" olarak adlandırılmıştır. 582 kadar kısa metrajlı güldürü filmi (her biri 200 metrelik) çevirdiği kimi kaynaklarda vurgulanmaktadır.

Sinema tarihinde değer bakımından ikincil, ama ticari bakımdan birinci derecede önemli bir oyuncu olmuştur. Rigadin... Ve güldürü türünün yaygın hale gelmesindeki çabası da önemlidir. Ghirardini, onun yarattığı tipik kişiliğin daha sonra Buster Keaton'ın "Mel Harold Lloyd'un (Louis) (Gözlüklü Lüi) tiplerinde öncülük ettiği; Max Linder'in yarattığı "Max" tipiyle Şarlo'yu etkilediği gibi; bu tipin de adını andığımız sanatçıları etkilediğini kaydetmektedir.

Fransız sinemasının bu türdeki ikinci derecede öteki adları arasında Jean Durand' ve (İtalyan asıllı) Roméo Rosetti'yi saymak mümkündür. Durand, Gaumond adına "Onésime" tipiyle (bunun İtalya'daki karşılığı "Policarpo"dur). Bir seri film yapmıştır. (Bunlar arasında "ONésime Horloger" (Onésime Saat Tamircisi) kuşkusuz en önemli olanıdır. Bu filmde amcasından kalan mirası reddettikten sonra işi saatçiliğe döken Onésime yaptığı bir saatle otomatik sarkacın merkezi sistemine yerleştirdiği bir düzenle ivedilik sağlayarak bir günün bir dakikada geçmesini sağlamakta ve bu yoldan Paris'in günlük yaşamının korkulu bir ivedilikle geçmesine yol açmaktadır. Filmin sonunda yıldırım hızıyla yeni evlenen bir çiftin, kucaklaşmalarını izleyerek çocuk sahibi olmaları ve yarım dakikada çocuğun iki metre boylanması vurgulanarak müthiş adeta "cehennemi" (infernal) güldürü etkisi yaratılmaktadır).

(Daha sonra René Clair'in "Entr 'Act' ve "Le Chepeau de paile d'Italie") adlı filmde bu teknikten yararlandığı görülecektir. Bu arada Onésime, in Pathé adına aynı adla (İtalyan Hasır Şapkası) "Le Chapeau de paille d'Italie" çevrilen filmin ilk versiyonunda rol aldığını

söyleyelim.

Pathé nezdinde çaba gösteren bir başka güldürü oyun yönetmeni de Bosetti'dir. Bosetti "Little Moritz" adındaki bir güldürü oyuncusunu "Rosalie" adlı iri kıyım bir kadın tipiyle birlikte sunarak güldürüye zıtlık ögesini getirmiştir.

Daha sonra Amerikan güldürüsünde göreceğimiz Mack Sennett Amerika'da da filmleri gösterilen bu güldürücülerden etkilenmiş ve onların sanatını daha da ileriye götürmüştür.

İtalyan Güldürücüleri:

(İtalyan sineması bu dönemde Fransa'da ortaya çıkan "film d'art" ve "Güldürü filmleri" gibi, dramlar ve -daha sonra söz konusu edeceğimiz- "bölüklü" filmlerde kendi bünyesinde uygun biçimde öykünmüştür.)

İlkin ünlü Fransız güldürücülerini İtalya'ya çağırarak yapılan güldürü filmleri sonradan İtalyan güldürücüleriylede çevrilmiştir.

1908'den sonra bu alanda Fransa ve gelecek derslerde görüleceği gibi Amerika ilerlemeler kaydederken; İtalya'da da o ölçüde olmasa bile güldürü türünde bir canlılık görülmüştür.

1903'te ilk güldürü filmlerini yapar İtalyanlar (Ambrosio'nun: "Bir Yıllık Bebek" 'Il Bambino di Un Anno', Alberto Giaccone'nin; "Kötü Dostun Olacaksa Yalnız Kal Daha İyi", "Meglis Soli che Male Accompagnato', "Orta Çağda Telefon" 'Telefone nel Modioevo' ve "Küçük Eşek Polis" 'L'Asino Polizeotto', Giovanni Vitrotti'nin; Cines Kurumu'nun "Maymun Dişçi" 'La Scimmia Dentiste', "Akıllı Bir Eş Arıyorum" 'Cerco una Moğlie Intelligente'.

50.80 metrelik basit filmlerdi bunlar. 1909'da İtala Film Kurumu, Torino'da gerçek sinema güldürüsü olarak "Cretinetti" (Budalacık) tipini ortaya attı.

Evvelce sözünü ettiğimiz gibi bu tipi yaratan daha önce 1905'ten beri Fransız sinemasında "Boireau" ve "Groubille" tiplerini yaratan André Deed idi. Luigi Rognoni'nin (Cinema Muto, Bianco e Nero yayını, Roma 1952, s. 73) belirlediği gibi, "en paradoksal ve absürd durumlardan doğan bir güldürü idi onunki... ve olgunun gerçek dışılığında varlığını buluyordu".

André Deed'in İtalya'da "Cretinetti" tipiyle çevirdiği filmler arasında: "Cretinetti Noeli" Come fu vhe l'ingordigia rovinò ile Natale a Cretinetti", "Cretinetti Baloda" (Cretinetti al Ballo), "cretinetti Polis" (Cretinetti Poliziotto) sayılabilir. Bunlar 100-200 metrelik güldürü filmleriydi. Bu filmlerin kazandığı başarı hemencecik öykülemelerle sonuçlandı.

Ambrosio, Marcel Fabre adlı bir Fransız güldürücüsü çağırarak

onunla "Robinet" tipini ortaya koydu ve "Gastone ve Robinet Eş Arıyorlar" (Gastone e Robinet voglie), "Robinet Generalin Kızını Seviyor" (Robinet ama la iglia del generalle) gibi filmler çevirdi.

Cinès de yine Fransız Fernand Guillaume'la "Tontolini" tipini yarattı ve "Ipnotize Edilmiş Tontolini" (Tontolini İpnotizzato) "Aşktan Yana Bahtsız Tontolini" (Tontolini Sfortunato in Amore) gibi filmler çevirdi.

Guillaumme, daha sonra "Cocciutelli" (1911) ve "Polidor" (1912) tiplerinde de oyunlar verdi: "Cocciutelli Hasta" (Cocciutelli ha la peste), "Cocciutelli Vinet Avcısı" (Cocciutelli cacciatore d'insetti), "Polidor Bir Eşe Muhtaç" (Polidor ha bisogna di una moglie), "Polidor Sınlsıklam Aşık" (Polidor troppo amato) gibi.

Böylece zamanla bu tiplerle Guillaume'un ünlü André Deed'inkini de aştı. Marcel Fabre da "Robinet" tipini uzun yıllar sürdürdü. Öteki "Robinet" filmleri arasında: "Robinet Anarşist" (Robinet Ararchico) 'Robinet Zengin Bir Kızla Evlenmek İster" (Rominet vuol sposare una dose) v.b. sayılabilir.

Yaratılan bu güldürü tiplerinin sanatçıları, filmlerde yalnız oynamakla kalmıyor; konularını da kendileri buluyor ve filimlerini kendileri yönetiyorlardı.

Fransızlar dışında İtalya'da yetişen güldürücüler arasında: Ambrasio ile çalışan Ernes to Vaser (güldürü tipi "Fricot") (Pasquali Kurumu adına sonradan kısa süreli bir Chiringhelli" tipi de canlandırmıştır.; 'Armando Gelsomini' (yarattığı güldürü tipi 'Jolicoeur') (filmleri: "Jolicoeur Çiçekleri Sever" 'Jolicoeur ama i fiori', "Jolicoeur Dansetmeyi Sever" 'Jolicoeur ama il ballo' v.d.) vardır. Öteki güldürü tipleri arasında Milao Film Kurumu'nun lanse ettii "Fortunelli" ve Torino'da Novone Film Kurumu'nun lanse ettiği "Ravioli" (filmleri: "Ravioli 'Ravioli innamorato della serva') tiplerini de bunlara ekleyebiliriz.

Ama asıl güldürü tipleri: Torino'da Aquilla Film Kurumu adına çalışan Armando Fineschi'nin yarattığı "Pik-Nik" tipi (filmleri: "Piknik Çiçeklerden Nefret Eder" 'Pik-Nik fareper i fiori', "Piknik Bir Evliliği Mahvediyor" 'Pik-Nik rovina un matrimonio'); Cinès'in Giuseppe Gambarella ile yarattığı "Kiri-Kiri" tipi (filmleri: "Kiri-Kiri Hayalet" 'Kiri-Kiri Fantasma' "Kiri-Kiri Uyku Hastası" 'Kiri-Kiri ha la malattia del sonno') bunlardan önemlidir.

(Bu arada ünlü bir Floransalı yazar olan Enrico Noelli (Yambo)'nin bir güldürü tipi yaratmadan Latium Film Kurumu adına yazıp çevirdiği "Gezegenler Arası Bir Evlilik" (Un Matrimonio İnterplanetario), "Bir Mektup Uğruna Bin Kilometre Yol" (Mille Chilometreper una lettera) (1909) adlı güldürü filmlerini de bunlara ekleyebiliriz.

Daha az önemli güldürü tiplerinin sadece adını anmakla yetiniyoruz: "Dick", Cinessir "Bonifaccio" "Fringuelli", "Frugolino".

Birinci Dünya Savaşı'nın gelmesiyle bunların en ünlülerinin bile filmleri ortadan kalktı. Savaş İtalya'da güldürü türünün sonunu getirdi. Ama İtalya'da güldürü türünün en çok tutulduğu dönem Savaş Öncesi Dönemi'dir.

İlkin Fransızlarla başlatılan bu türde İtalya'da dünyanın her yerinden daha çok tip üretilmiş bunların önemli bir kısmı -hiç değilse İtalyan halkı tarafından- tutulmuştur.

Ama siyasal ve kültürel yönden zenginlik taşımayan sadece sokaktaki adama mekanik bir gülme duygusu sağlayan filmler olduğunu bunların, unutmayalım!

Emile Cohl, Devinimli Resimlerin Ustası

Sinemanın kendini bir teviyelik (monotonluk)'tan kurtarmak ve konularda yenilik sağlamak üzere yazın ve tiyatroya yönelmek zorunluğunu duyduğu bir dönemde, "bağımsız" (tonom) sinema dilinin gelişmesi evresinde, devinimli resimler özel bir önem kazanmıştır.

Reynaud'un (ilk kez) optik tiyatro deneylerinde devinimli resimlerden ne yolda yararlanıldığına daha önce dokunmuştuk. Onun "Zavallı Pierrot" (1888)'su renklerindeki incelik, devinimdeki kıvraklık, görünümlerdeki fantastik nitelik bakımlarından küçük bir başyapıttı. Ama teknik yöntemi, sözün gerçek anlamında "hareketli resim" filmleri de kullanılacak olandan çok farklı idi.

Bu filmlerde uygulanan yöntem, sinemadakinin aynıdır; Bilirsiniz ki, o günkü uygulamada bir devinimi temsil etmek için, saniyede 16 karelik genel ölçekle iki pozisyon arasındaki tüm ara görünümler çizilmektedir. Bu tarzdaki bir sessiz filmde beş dakikada beşbin adet desen ortaya konur.

Canlı resim daha da ilerlemiş sinemasal tekniği Amerikalılarca sağlanmıştır. 18 Mart 1918'de Paris'te Vitagraph Kurumu'nun Stuart Blackton yönetiminde "Büyülü Otel" (Bewitched Hotel) adlı bir filmi gösterildi.

Bu filmin gösteriminden önce sinemanın en yayılası trüklerinin bulunuşunun Fransızlara özgü olduğu sanılıyordu; oysa bu filmle başkalarının da (bu arada) hatırı sayılır ilerlemeler kaydettiği görüldü.

Blackton'un filminde (birçok) şeytani düzenlemeler arasında bir evin bir orga dönüştüğü, bir sürahinin kendi başına kadehlere şarap boşalttığı görülüyodu. Bunlar nasıl elde edilmişti? "Birbirine geçiş" (passo a uno) denen teknikle, hareketin birbirini izleyen durumları, teker teker, desen desen (fotogramma per fotogramma) ele alınarak...

Örneğin bir kalemin kendi başına bir masa üzerindeki devinimini vermek istesek harekete hazır bir durumdaki kalemin fotoğrafını

aldıktan sonra, makineyi durdururuz ve çok hafif bir biçimde kalemin pozisyonunu (aynı doğrultuda) değiştiririz, yeni durumun fotoğrafını alırız; yeniden makineyi durdurur ve perdede istediğimiz etkiyi yapacak biçimde işlemi tekrarlarız.

"Aynı Blackton"un "Sihirli Dolmakalem" (Magic Fountainpen)'inde, bu kez, kendi başına çizen bir dolmakalem görülür. Ancak "Magie Fountainpen"de çizgilerdeki belli biçimciliğin varlığı (la prezenza della stilografia negli schizzi) düşünülmeksizin (örneğin Karagöz oyununda ve Şarlo'nun devinimlerinde hareketin stilize edilmesi gibi bir yönteme özenilmeksizin), hareketli resme yeterli otonomi sağlanmayarak ve sanki seyircinin gözü önünde kendiliğinden vekil değiştiren figürlerin mutlak mekanda soyutlanması farkedilemezmiş gibi ressamın fizik varlığına bağlanıyor" (Walter Alberti, Il Cinema d'Animaza ed. RAI Torino 1957, s.28).

Fransız Emile Cohl en sonunda, insan elinin fizik varlığından soyutlanmış kendi başına çizilmiş desenler (disegni autodisegnati) (izlenimi veren) bir tutumun perdeye aktarılmasındaki temel yeniliği getirdi. (Onda her hangi bir yabancı ajanın (aracının) varlığına gereksinme duyulmadan, noktaların çizgi, çizgilerin eşya, eşyaların hareket haline geçişinin, başka şeylerde kombine edildiğini; en inanılmaz şekilde biçim değiştirdiğini, sonra gözden kaybolduğunu; (böylece) özgür biçimde gerçek görünüm sağladıklarını (vere immagini in libertà) görürüz.

İşte bu yüzden, haklı olarak, Emile Cohl, "hareketli resmin ustası" ünvanına layık görülmüştür.

(Gerçek adı Emile Courtet olan) Emile Cohl, 1857 yılında doğmuş; ünlü Parisli karikatürcü Andrè Gill'in öğrencisi olmuş; HOMMES D'AUJORD'HUI dergisinin en çalışkan ressamları arasına katılmıştır. Bir çok karikatürler arasında özellikle Toulouse-Lautrec'in ve Paul Verlain'inkiler en ünlüleridir.

1907'de bir raslantıyla Gaumont'da çizgi filmleri yapmaya başlamıştır. İlkin trüklü (sinema hileleriyle gerçekleştirilen) filmler yaptı. Bunlardan "Tersine Dönen Yaşam" (La vie à Rebours)'ın büyük bir başarı sağladığı anımsanır. Bu filmde gerçekte oluşan doğal devinimler ters doğrultuda gösteriliyor; örneğin bardağa boşaltılan şarap yeniden şişeye giriyordu. Ama onun ilk özgün filmi olan ve ilkin Gymnase Tiyatrosu'nda 1908'de gösterilen "Fantasma ikibin resimden oluşuyor ve 36 metre tutuyordu (gösterim iki dakika kadar sürüyordu).

Denebilir ki, Cohl'un bu filmle çağdaş hareketli resimlerin teknik bakımdan temel kaideleri ortaya atılmıştır. Konu, pelerin ve kılıca bürünmüş iki kişinin savaşımının alaylı (scherzo) biçimde bir anlatımla verilişinden oluşmaktadır.

1908'de onun "Tanrılaşan Küçük Asker" (Be Petit Soldat qui devient Dieu) "Canlı Kibritler" (Les Allumettes animés) (kibritlerin neşeli biçimde geometrik bir dans halinde gösterimi) ve "Kuklalar Arasında Bir Facia (Un dram chez les fantoçhes) (bir kız kalbini kazanmak için iki kuklanın bir çeşit grotesk gösterisinden oluşan bu film, Cohl'den bize kalan birkaç filmden biridir) gibi filmler ortaya çıktı.

Cohl'ün desenleri çocukça bir saf (naif)'lıktadır; hangi çocukların defterlerinin, kitaplarının kenarlarına yaptıkları cinsten saflıkta... Bu tarzdaki en başarılı bir başka çalışması "Şenlikli" (Le fetard) (1908)'dir. Ama bu temel yöntemle o, çeşitli kişiliklerin niteliklerini ortaya koymakla oldukça başarı sağlamış (zaten en belli başlı meziyetlerinden biri budur) ve bu yöntem onun büyük ölçüde spesifik özgünlüğünü oluşturmuştur.

Cohl' yardımcısız çalışır; Amerikalıların marifetli laboratuvar elemanlarından uzak, figürlerini kendi başına beyaz kağıtlar üzerine çini mürekkeple çizerdi. Böylece, kendi yarattığı kişilikleri kendi başına ortaya koyar; bunlarda fanteziden, zarafetten, canlılıktan yana noksanlık bulunmaz ve özellikle kendinden sonrakilerin bile aşamadığı bir tazelik göze çarpardı.

"Şen Mikroplar" (Joyeux Mycropes) (1909)'da çizgi ögeleriyle (mikroplar fotoğrafa çekilmiş ögeleri (bir şişe, bir mikroskop) birlikte gösterme yeniliğini getirdi. Ama filmin (gerçek) değeri, temasının özgünlüğüne animasonda gösterdiği gelişmeye bağlanabilir: Bir meraklı kişi gidip bir bilgini bulur; bu kimse ona mikroskopta çılgınca devinim halinde bulunan ve kaba/fakat imalı kişiliklere dönüşen garip mikropları gösterir. Örneğin alkolizm mikrobu, ateşli bir politikacı hatibe dönüştürülür. "Yandaki Kiracılar" (Les Locataires d'à Coté) (1909)'da bir önceki filmdeki tekniği kullanır. Filmi ikiye böler: bir bölümünde gerçek yaşamdan alınmış duvarda bir delik açan bir kimsenin hareketli fotoğraflarını ötekinde ise, onun (gizlice) seyretmek istediği duvarın öte yanındaki (hareketli resimlerle oluşturulan) bir çift gösterilir. Ama tam delik açıldığı sırada karanlık bir fonda acaip figürlerden başka bir şey göremez.

Onun 1910'da ürettiği filmler pek azdır. Bunlardan anımsananlar arasında: 200 metrelik (onun en uzun kurdelelerinden biri) bir "Don Quichotte" vardır. (Certes'in başyapıtının şematik bir sahnelenmesinden oluşmuştur bu yapıt) Ayrıca Lilliput cüceleri arasında bir soytarının neşeli serüvenlerini anlatan "Bay Soytarı Lilliputlar Ülkesinde" (Monsieur Glown ches le Lilliputniens); bir kayak sporcusunun çılgınca bir süratle kayarken başına gelenleri veren "Kayakçı" (Le Skieur); uykuya kalan bir rüyasında üste bindirimle korkulu canavarları gören sarhoş bir garsonu canlandıran ve canlı resimleri ince bir

öğreticilikle kullandığı "Bir Garsonun Rüyası" (Le Songe d'un garçon de cafè); hasta bir beyinden en saçma hayyar kombinezonunun çıktığının görüldüğü "Le Rapateur de Cervelle"; tüm bir anarşi içindeki görüntülerin izlendiği "Büyülü Gözlük" (Les Lunettes Féérique) sayılabilir.

Ama bu filmler onun zengin ürünlerinin ancak bir kısmıdır. 1910'nun sonlarına doğru Cohl, Gaumont'dan ayrılır, Pathé'ye geçer. Bu kuruluş adına hareketli kukla filmler yapar. Bunlar arasında "Mini Mini Faust" (Le Tout petit Faust), "Şafakta Öten Horoz" (Chanteclair)/ 1911/ en başarılılarıdır. 1912'de Eclipse Kurumu'na geçer. Sonra da Amerika'ya gider. Orada 1912,1914 arasında yaşlı bir sanatçı olan George Mac Manus ile "Sncokums" tipini yaratır ki bu tip sinemada yaratılan ilk önemli canlı resim tipidir.

Yurda yeniden döndüğünde "Komik Hayvanlar Serisi" (Series d'animaux comiques) adlı bir girişimde bulundu. Ama artık yetmişine yaklaşıyordu; üretime son verdi.

Onu da Reynaud gibi, Méliès gibi fantezi ustalarının sonu bekliyordu: tıpkı onlar gibi fakir, herkes tarafından terkedilmiş olarak -bir bakıma ömrünün sonuna doğru yeniden keşfedilen Méliès'ten farklı olarak- 1938 kışında, tüm unutulmuşluk içinde öldü.

Water Albeti (a.g.e., s.31)'ni belilediğ gibi Cohl'ün deneyleri, sinemaya, Méliès'inkinden de geniş, yepyeni bir ufuk açtı. Bu ufuk, pratik olarak rüyadan daha kıvrak, gerçekten daha inandırıcı, düşünmeden daha ivedi bir alemi mümkün ve tasavvur edilebilir olduğu sınırsız bir ufuktu.

Max Linder, Güldürü Filminin Yaratıcısı

"Tek, biricik olan hocam Max Linder"e... "(A Max Linder le seul, l'unique, mon professeur). Bu sunuyu, 1917'de, büyük Fransız güldürücüsü Max Linder'e Amerika'ya yaptığı ilk gezi sırasında imzaladığı fotoğrafına yazmıştı Charlie Chaplin?

Bununla biçimsel bir nezaket gösterisinde bulunmuyor; ancak büyük ruhlu kimselerin yapabileceği minnettarlıkla dolu bir görevi yerine getiriyordu. (3)

Max Linder olmasaydı yalnız Şarlo değil; Buster Keaton'u, Harold Lloyd'un güldürücülüğü de olmayacaktı. (Öte yandan) René Clair de ona çok şey borçlanacaktır.

(3) Aynı yıl Linder gazetecilere şu açıklamayı yapıyordu : "Chaplin, benim filmlerimi gördükten sonra film çevirmeğe karar verdiğini bana açıkgönüllülükle bildirmiştir. Bana 'Hocam' demiştir. Ama ben de onun ekolünden kendimce dersler almak mutluluğuna erişmişimdir" (Charlie Chaplin a bien voulu

m'affirmer que c'était la vue de mes films qui l'avait incité à faire du cinéma. Il m'appelle son professeur, mais j'ai été bien heureux quant à moi de prendre des leçons à son école) (serbest çeviri.)

Böyle olunca da onu sinema güldürücülüğünün yaratıcısı, başlatıcısı sıfatı yan tutmadan tanınabilir: Linder, ilk ve gerçek "komik çehre"dir perdede. İlk kez olarak güldürü, durum '(situazione) dan doğuyordu onunla; örneğin Rigadin'de olduğu gibi sinema hilelerinden değil.

Kılık kıyafet olarak Max Linder, 19. yüzyıl sonu Fransız kentsoylusunun zarif "gentleman"ini yansıtır: vernikle yapıştırılmış ayakkabıları, "rayé" (çizgili) pantolonu, yakasında hiç eksik olmayan çiçeğiyle, göğüs cebinde mendiliyle donanmış kısa ceketi, beyaz gömleği incili iğne takılmış gravatı, silindir şapkası, beyaz eldiveni ve zarif bastonu ile tam bir sosyete komiği idi yarattığı tip.

Esmer yüzü, kısa bıyıkla·ının altında daima gülmeğe hazır ağzı, tatlı ve anlatım yüklü bakışıyla zarif, sevimli bir tipti bu.

O da tıpkı Şarlo gibi -ilk filmleri hariç- filmlerinin çoğunlukla yalnız oyuncusu değil, aynı zamanda senaryocusu ve yönetmeni idi.

Asıl adı Gabriel Levielle olan Max Linder, 1883'de Gironde eyaletinin Saint-Loubes şehrinde doğmuştur. Bordeaux Konservatuarından diploma aldıktan sonra, yaşamının büyük serüvenini en iyisinden sağlamak üzere şansını Paris'te denedi. Kuşkusuz şans da ona ters gitmedi.

Hemen Ambigu Tiyatrosu'na angaje edildi; orada Anquillière'in "Büyük Aile" (La Grande Famille) adlı oyununda ikinci derecede bir rol aldı. Böylece 1905 kasımında sahne şayanına başladı. Kısa sürede Variétés Tiyatrosu'na geçmeyi başardı; ama orada da ikinci planda rollerde görüldü. Burada çalışırken bir arkadaşının aracılığı ile yönetmen Lucien Nonguet ile tanıştı. Nonguet, kendisini Vincennes'daki stüdyo-lara davet etti. Zecca ondaki yeteneği hemen kavradı ve her çalışma günü için 20 frank almasını sağladı; -sahne suya düşmeyi gerektiriyorsa fazladan 15 frank tazminat alacaktı. Burada Max Linder üç yıl az veya çok ciddi roller oynadı; bir yandan da 1908'e kadar tiyatro çalışmaları sürdürdü.

İkinci derecede rol aldığı ilk filmi "Pulçinello'nun Yaşamı" (La vie de Polichinelle) oldu; bu filmde pek dikkati çekmedi; ama bundan sonra çevirdiği "Kolejli'nin Okuldan İlk Çıkışı" (La Première Sortie d'un Collégien)'nda halkın beğenisini kazandı ve bunun sonucu olarak da ilkin Albert Capellani ile sonra da Georges Monca ve Louis Gasnier ile bir çok filmler çevirdi: bunlardan bir kaçını saymış olmak için, "Patinajda ilk Adımlar" (Les Débuts d'un Patineur) "Asılmış" (Le

Pendu) "Çiftlikte Aşk" (L'Idylle à la Ferme) örnek verilebilir. Ama onun gerçek sinema yaşamının 1908'de başladığı söylenebilir.

Bu tarihte André Deed, İtalya'ya gidince, Pathé ona düzenli çalışma önerisinde bulunmuş; o da tiyatroyu tüm olarak bırakarak sinemaya bağlanmıştır. Ama, ününün halk arasında yayıldığının tam bilincine vararak- çabucak günde yirmi franklık çalışma durumundan kurtulmasını bilmiştir.

İspanya'da ünlü .....-Napierkowska ile birlikte gerçekleştir-diği bir turneden döndüğünde Pathé'ye yılda 150 bin franklık bir ücretle en az üç yıllık bir mukavele yapılması ya da işi bırakacağı yolunda teklifte bulundu. Çünkü Gaumont ve L'Eclaire'in kendisini kollarını açmış beklediklerini biliyordu.

Bu durum onun sanatçı yeteneğinin bilincine vardığını gösterir. Nitekim Pathé için bu öneriyi kabul etmekten başka çare yoktu; o da kabul etti. Bu, sinema tarihinde ilk kez, bir sanatçının bir prodüktöre durumunu empoze etmek olayıydı. Bundan sonra (özellikle Amerikan sinemasında) bunun bir çok örneği görülecektir.

Bu andan başlayarak Max Linder, kendi filmlerinin senaryolarını kendi yazdı ve yönetimlerini doğrudan doğruya kendisi yaptı.

Pathé'nin yaptığı akıllıca propagandalarla lanse edilen bu filmlerle Linder'in ünü ivedilikle Fransa sınırlarını aştı. 1909'da adı reklamlarda büyük harflerle yazılır oldu. Hemen hepsi renkli olan filmleri sık sık 300 metreyi aşan bir uzunluğa ulaşıyordu.

Linder o denli çok üretimde bulunmuştu ki, filmlerinin isimlerinden oluşan labirentte bunları izlemek imkansızdır. Burada bu filmlerin en çok sansasyon yaratanlarını anmakla yetineceğiz. Bu filmlerde Max Linder, "gülüşü ilham etmekten çok, adeta tahrik eder; en iyi fragmanlarda bu siyah giysili soytarı... Şarlo'nun (mimik ve jestlerden oluşan) dilini, ondan hiç de aşağı olmayan bir başarıyla yansıtır"... (M. Bardèche ve R.Brasillach, "Sinema Tarihi", .I. s.114)

Konuları çeşit çeşittir; ama bu çeşitlilik içinde en umulmaz, en şaşırtıcı durumlar (situazione) yaratır. Bu durumlardan canlı ve taşkın bir komiklik çıkarmasını ve zamanın deneyine direnmeyi başarabilmiştir.

"Max'ın Evliliği" (Le Mariage de Max)'nde, amcasının arzusuna karşın evlenir. Sevdiği eşinden ayrılmayı aklından bile geçirmediği için, ne yapıp ta tatillerini eşiyle birlikte baba evinde geçirebilsin? Bunu düşünür. Çare bulur. Genç karısını bir valize sokar, amcasının evinden (böylece) kurtulur.

"Max ve Kutlama Merasimi" (Max et L'Inauguration)'nda bir heykelin yanında trampetleri ve milli marşı dinler; ve kendine

rağmen, bakanların bitip tükenmez nutuklarına katlanmak zorunda kalır. Chaplin bu sahneyi olduğu gibi "Şehir Işıkları" (City Lights) adlı filminin başına alacaktır. Max'ın daha bir çok teması Şarlo kişiliğinde canlandırılacaktır. ("Şarlo Patinaj Yapıyor" 'Charlot patine', "Patinajda İlk Adımlar"dan; "Kırda Aşk" 'Sunny Side', "Çiftlikte Aşk"tan; "Şarlo Kadın" 'Mademoiselle Charlot", "Max'ın Düellosu" 'Le Duel de Max'dan; hatta "Şarlo Sirk'te; "Le Roi du Cirque'ten> "Şarlo Boğa Güreşçisi", "Max Boğa Güreşçisi" 'Max Toréador"dan esinlenerek çevrilmiştir.

Kimilerinin yaptığı gibi, Şarlo'nun Max Linder'den güldürü mesleğine başlamak için sadece bir "teşvik" (stimulo) gördüğünü ve "Kahkaha Kralı" (Le Roi du Rire) (Max Linder)'nın onda sadece uyumakta olan bir tutkuyu uyandırdığını söylemek yetmez. Chaplin'in özellikle ilk yıllarında, bu Fransız sanatçısında bir model (örnek) bulduğunu söylemek gerçeğe daha uygun olacaktır. Bu öyle bir modeldir ki, bu ilk yıllar geçtikten sonra, o da Max Linder'i etkilemeğe başladığı halde, Şarlo hiç bir zaman bu modeli unutamamıştır.

Max Linder'in ilk gerçek sinematoğrafik güldürü biçimini yaratmış olduğu pekala söylenebilir. Gerçekte onun güldürücülüğü sırf yüzün işmizazlarıyla ya da film kahramanlarının diyaloglarıyla değil; sadece görüntüde açıklanan bir durumla ortaya konur.

Örneğin, "Max ve Kinin" (Max et Quinquina) de, hasta olan zavallı Max, büyük ölçüde kinin katılmış şarap içerek iyi olacağına inanır. Dolayısıyla adam akıllı sarhoş olur. (Bu haliyle sokağa çıkınca) bir polis komseri, bir general ve bir elçi ile çatışır; bunlara sarhoş kafayla hakaret ettiği için karşılıklı kart teati ederler. (Düelloya ima) Sonradan polis tarafından sarhoş olarak bir kaç kez yakalanan Max, her seferinde bu kartlardan birini göstererek tutuklanmadan kurtulur; ve polisler kendisine eşlik ederek her seferinde kart üzerinde gördükleri adreslere götürürler onu. Böylece polisin tarafsız hareket etmediği de vurgulanmış olur. Sonuncu seferinde generalin karısının yatağına sokulur. General orada yoktur. Sonradan durumun komikliğini iyice belirlemek için Max, pencereden sokağa fırlatılır ve orada bulunan birkaç polisin ortasına düşer. Sonunda gerçek kişiliği, "zavallı bir kimse" (di povero diavolo) olduğu anlaşılır ve karakola götürülür. Filmin ana çizgisi bu. Ama bu ana çizgiyi ikinci derecede bir çok ayrıntı öylesine süsler ki "Max ve Kinin" bugün bile canlılığı (ve ilginçliği)nden bir şey yitirmemiştir.

1911 yılında mesleğinin başarılı bir döneminde, linden ağır hastalığı nedeniyle bir kaç ay sinemayı terketmeğe zorlandı. Sonra iyileşince, eskisinden de canlı ve coşkulu olarak "Sağlığına Kavuşan

Max" (Max Concalescent)'ta "Kiss" adlı at ve "Castor" adlı köpek arasında görüldü.

1912 yılında hemen hemen hiç ayrılınmaz biçimde göz kamaştırıcı bir oyuncu olan Jane Renouart'la oyunlarını birleştirdi. Onunla çevirdiği "Max Moda Yaratıcısı" (Max lance la mode) "Max'la Jane Tiyatro Oynamak İstiyorlar" (Max et Jane veulent faire du théatre) gibi flimle-, en karakteristik olanlarıdır.

Bunu izleyerek ayda 200 bin frankla bağladığı Almanya'da sonra da İspanya ve Rusya'da turneler yaptı. Artık ünü sınır tanımıyordu; ve Pathé onun için kesesini gittikçe daha fazla açmak zorunluluğunu duyuyordu. Bu dönemden, onun için hiç değilse şu filmleri unutulmaz: "Max Boğa Güreşçisi", "Max Tatilde" (Max en vacances), "Max Kedileri Sevmez" (Max' n'aime pas les chats)

Birinci Dünya Savaşı patlayınca, Linder cepheye gider. Orada pek ağır olmayarak yaralanır. Ama artık cepheye dönemeyecektir. Onun yanlışlıkla yayılan ölüm haberi bir ulusal felaketin doğuracağından daha az olmayan bir üzüntü yaratır. Çünkü artık Fantomas'ların yanı başında "komik kahraman" olmuş; Fransızların, hatta ilkin Fransız olmayanların yüreğinde (başka birisiyle) doldurulamaz bir yer tutmuştur.

1916'nın ilk aylarında Hollywood'a gider; orada iki yıl kadar kalır. Bu dönemden özellikle "Max ve Taksi" (Max and the Taxi) anımsanır: Burada Max, kaygısız sarhoşlar içinde görülür. İşlemeyen bir taksi ile bunun önüne takılan bir at, filmin sonunda da telefon tellerinin son derece özgün bir dansı (filmin özelliklerini oluştururlar.)

Fransa'ya döndüğünde, oldukça can sıkıcı (bir teviye) bir filmde rol alır. Onun uğraşları içinde bir cansıkıcılık (bir teviyelik) (monotonia) gerçek bir istisnadır. Tristan Bernard'ın aynı adlı komedisinden alınan "Küçük Kahve" (Le Petit Café) savaşın bitişinden hemen sonra yeniden Amerika'ya döner; orada uzun metrajlı üç film çevirir. Bunlar arasında, bir iki kişi dışında çoğunluğu, onun başyapıtı saydığı "Yedi Yıllık Mutsuzluk" (Set ans de malheur) vardır.

Bu filmin başlangıcı gerçekten de şaşırtıcıdır? Zavallı bir oda hizmetçisi (uşak) efendisinin sık sık bakmayı adet edindiği bir aynayı kırar. Nasıl bir çözüm yolu bulup (da durumu düzeltmeli?) Allahtan (efendisi) (Max'a çok benzeyen bir başka hizmetçi) (bulur ve onu) kornizlerin ardına koymaktan başka çare bulamaz; bu kimse mükemmel biçimde Max'ın hareketlerini taklit eder. İlk önceleri kafasız patron hiç bir şeyin farkına varmaz. Çerçeve içinde gördüğü hizmetçiyi kendisi sanır. Sonra epeyce gecikerek işin esasını anlar ve kendi hayali yerine geçmek isteyen

hizmetci yumruk yağmuruna tutmak üzere doğru aynaya gider. Ama, bu arada, aynayı kırmış bulunan uşak, kornize tıpatıp uyan bir başka aynayı yerine taktırmıştır. Böylece Max, hizmetçiyi döveyim derken aynayı (yeniden) kırar. Aynı filmde neşeli Max'ın yolculara bedava tren bileti dağıttığını, sonra da trende, yüzüne siyah bir çorap geçirerek zenci olarak görünmek istediğini izleriz.

Bu filmde, kendi başına, "durum yaratma" önemli değildir. Durumun geliştiği "dış görünüm" (mode esteriore)'de söz konusudur; bundan başka yüz (maschera)'ün değişmez durumu (L'impassibilità) da açıkça Şarlo'nun etkisini vurgular.

Yeniden Avrupa'ya dönen Linder, Abel Gance'ın senaryosu ve yönetimi ile fantezi ile trajedi çizgileri arasındaki "imdat" (Au secouurs!) (1924) adlı filmi çevirir. Bu filmdeki artık o eski büyük günlerin Max'ı olmadığını açıkça ortaya koyar. /Bu başarısızlığın nedeninin bir bölümü Gance'a aittir; bir bölümü de onun kokain kullanmasına bağlanmalıdır./

Büyük Linder'in "kuğu şarkısı", Avusturya'da gerçekleş-tirdiği "Sirk Kralı" (Le Roi du Cirque) (1925)'dir. Bu filmde bir çok tuhaf sahne arasında sarhoş Max bir mobilyacı vitrinindeki yatakta uyurken halkın toplanıp şaşkınlıkla onu seyretmesi; bir başkasında at üstünde numaralar yapan bir kıza ansızın tutulduğu, bu uğurda aslan terbiyecisi olduğu görülmektedir.

Linder Paris'te, 1925 Ekiminde, yeni bir filme başladıktan sonra, karısı ile birlikte ölü olarak bulunur. İntihar mı, cinayet mi olduğu saptanamaz olayın (ama ilk olasılık daha kuvvetlidir.)

Linder'in büyük yeteneği sadece sinemasal güldürü biçiminin yaratıcısı olması değildi; aynı zamanda perdenin pek az "otantik" (gerçek, has) olan tiplerinden birini yaratmış olmasıydı; hatta denilebilir ki, ilk gerçek "tip" onun yarattığı idi.

Halk neşeli, kaygısız tipi hiç unutamadı. Bu tip ne kuvvetliydi, ne zayıf, ne iyiydi, ne kötü; kuşkusuz hiç de habis değildi. Bir yandan ayrıntılarına varıncaya kadar, öte yandan yüzeysel, ama yeterince zengin bir zariflik; sade olduğu kadar, en karışık durumlarda "duruma göre çözüm yolu bulan" (spontane) bir zeka; içinde devindiği kentsoylu dünyanın komik görünümleri önünde özdenlikle gülümseyen bir tipti bu... Bir kelime oyunundan öte, Max'ın ciddiliği komik bulması söz konusu ise Şarlo'nun komikliği ciddiye aldığını söylemek doğrudur.

İlkinde güldürme, olgunun gayesidir; ikincisinde ise gayelerinden biridir ve belli bir noktada (bir yerde) kentsoylu topluma karşı zarif bir protesto aracına dönüşür.

Linder'de güldürme, duyguya ve düşünceye hitap etmeksizin, saf, katıksızdır. Yani neşeli, kaygısızcadır. Şarlo'da ise, güldürücü sadece gülmeye zorlamağa çalışmaz, buna koşut olarak, derin duygulara ve iç ezici sorunlara da yöneltir; çoğu zaman da zarif bir melankoliye bağlar (bu tutumunu)...

Linder'de kentsoylu kişiler ince bir alayla ortaya konmak için bahaneden pek öteye geçilmezken; Şarlo'da, bunlar onun muthiş polemiğinin az ya da çok açık seçik (palese) olan objeleridir.

Fransız sanatçısı, her hangi bir kimseyi savunma endişesinde değildir ve komiklik onda olgunun desteği olarak kalır; İngiliz ise, ezik ve zayıf olanı savunma ile görevli tutar kendini. Linder başka hiçbir niteliği olmayan "autentique" bir güldürücüdür. Şarlo ise aynı zamanda bir şair, bir filozoftur.

Linder sinemanın adına layık olması için devinim (movimento) olması gerektiğini anlayan ilk sinema adamlarından biri olmuştur. Oyuncunun yöresinde zorunlu bir basitlik ve doğallık (semplicità e naturalezza)'la oluşan bir devinimdir bu... Yoksa -çağdaşlarının çoğunda görüldüğü gibi- tehlikeli biçimde araya sokulan, dengesiz ve sonuca bağlanmayan "gülünç hareket" (jesticulation)'lerden oluşan bir devinim değildir ve onun bu tutumu, "Avantgarde" akımı yanlılarınca (sonradan) yeterince değerlendirilecektir.

Louis Delluc- (Cinema et C. ie, Bernard Casset yayını, Paris 1919) adlı yapıtında Linder hakkında şu gözlemlerde bulunuyor:

"Max Linder Fransız sinemasının büyük adamıdır. Ona hayranım. O, ancak o, başkalarından önce sinemaya yaraşan sadeliğe ulaşabilmiştir. Sağladığı ünle adalet yerini bulmuştur. Çünkü, bilim, sanat, gençlik, inanılmazlık, beklenmezlik, onun çılgın güldürüsünde eşit biçimde yer almıştır. İşte gerçek bir güldürücü eşit biçimde yer almıştır. İte gerçek bir güldürücü ve bir mizahçı (nükteci.)"

"Filmlerinin çeviriminde, şaşırtıcı bir zeka'nın verilerini ortaya koymuştur: Sahnenin devinimliliği, efektlerin ve fikirlerin şematize edilmesi, özellikle -çoğu zaman kendinden emin bir soytarılığı, kimi zaman da çok canlı bir ruhu veren senaryolarının biçimi, yıllar sonra hala "avant-garde" sayılabilecek müthiş bir sinemasal güldürü tipini (commedia buffa cinematografica) vurgulamaktadır. Çünkü bugün bile (1919) aşılması şöyle dursun, öykünülmesi bile mümkün değildir".

Sonuç olarak; Linder'in Fransız sinema tarihinde tek büyük güldürücü olduğu söylenebilir.

Danimarka Sineması

Bu dönem Danimarka sinemasının önde gelen kuruluşu Nordisk Film Kurumu'nun 1912'de Avrupa'da yatırım bakımından değil (Bu bakımdan ancak dördüncü ya da beşinci olabilmiştir) ama sağladığı

pazarların genişliği bakımından ikinci firma olduğu söylenebilir.

Danimarka gibi (o gün için nüfusu 4 milyonu, salon sayısı yüzü 'bunların 50'si Kopenhag'daydı' geçmeyen) küçük bir ülkenin yabancı ülkelerdeki piyasayı göz önünde tutmadan film üretmeyeceği besbellidir. Ancak böylesine kısa bir sürede, bu denli geniş bir pazarı kazanabilmiş olması, bu ülkenin ürettiği filmlerin niteliği hakkında fikir verebilir.

1906'da Ka van der Aa Kuhle, Johan Hristensen ve Wilhelm Glückstadt'ın, özellikle Alman, İsveç ve Rus pazarlarını gözönünde tutarak kurdukları "Skandinavisk-Russisk Hahdelshus" kurumu, kuşkusuz, bu dağılımın genişleyeceğine inanıyordu. Sinema bu kurumun ele aldığı tek konu değildi; fakat Van der Aa Kuhle, sanat konuları ile ilgilenen bir ticaret adamı olarak, sinema ile hemencecik bağdaşıklık kurdu. Bu kurumun faaliyetleri, gözönünde tuttukları ülkelerde ulusal azlığından ve Alman-İslav ruhuna yatkın gelen filmlerine, Fransız-İtalyan filmlerinden çok ağırlık verildiğinden, oldukça hatırı sayılır derecede idi.

1910'dan sonra dış ülkelere yollanan filmlerin sayısı tutarlı bir seviyeye ulaşınca Ole Olsen (bu ülkelerde) bir çok sinema salonları edinmek üzere, sermayesinin belli bir bölümünü bu maksada ayırmak akıllılığını gösterdi. Bu cümleden olmak üzere özellikle Kuzey Almanya'da Danimarka filmlerinin olanca genişliğiyle dağıtımını düzen altına aldı.

1911'de Alman, İsveç, Rus pazarları kadar Merkezi Avrupa pazarlarına da egemen olunmağa başlandı. Oysa bu ülkelerin perdeleri daha önce, Fransız ve İtalyan filmleriyle donanıyordu.

Almanya ve İskandinav ülkeleriyle, ekonomik olduğu kadar ahlaksal ve entelektüel alanlarda da etkinlikleri paylaşan Danimarka'nın bu ayrıcalıklı durumu, bu iki ülkede sinema alanında ilk tohumları saçmak bakımından da ona bir olanak sağladı.

Nordisk Kurumu'nun ilk filmleri sonradan Biograph Theater'de denetleyici olmuş bulunan eski bir assubay olan Viggo Larsen'in yönetmenliğini yaptığı köylü ve balıkçıların yaşamlarını adeta duygusal belgesel diyebileceğimiz biçimde canlandıran kısa metrajlı kurdelelerdi. Bunu izleyerek Viggo Larsen, "La dame aux Camélias" (1907) "Trilby" (1908) "Dr. Jekyll ve Mr. Hyde"- "Madame Sans-Gene" (1909) gibi yapıtların uyarlamaların daha çok İskandinav ruhlu Strindberg, Holger, Drahman, Sopuhs Michaélis gibi oyun yazarları ya da Andersen gibi masal yazarlarının yapıtları yanında yer verdi. Öte yandan "Fabien" tipini yaratarak bir seri güldürü filmi çevirdi.

Almanya'da çalışmak üzere Danimarka'yı terketmeden önce, August Blom (ki Larsen'in filmlerinde başoyuncu olarak rol almak-

taydı) onun boşluğunu doldurarak, firmanın sanat direktörlüğünü üzerine aldı. Onun ilk filmleri "Robinson Crusoe" ve "Hamlet"tir. Bu sonuncu filmin dış sahneleri İlsinor Şatosu'nda olgunun geçtiği yerlerde çevrilmiştir. Bundan sonra onun çabucak sosyal konulara yöneldiğini görüyoruz.

Bu dönemde, sendikacılık çabaları kadar, kadın haklarının savunulması da uluslararası boyutlara ulaşmıştı. Luther'ci katılığın, cinselliği belli ölçüde kısıtladığı Danimarka'da bu konular çok canlı olarak ele alınıyordu. Oy hakkı elde etmek için savaşımda bulunan kadınlara, evlenmeden çocuk sahibi olanlara ve fahişelere ilişkin konular, konuya özdenlikte eğilen bir kısım aydınlar kadar, ayaktakımını da ilgilendiriyor; sokak kızlarına (ya da bugünkü deyimle hayat kadınlarına) karşı duyulan omanesk ilginin bir yandan da sosyal yanı ağır basan bir konunun kolayca şeheviliğe dönüşmesinin seyirci kazandırması olasılığı dolasıyıle, uygun bir iklim oluşturduğu görülüyordu. İlk kez üç bobinlik (900 metre) birer Danimarka filmini oluşturan "Beyaz Kadın Ticareti" "Hapishane Kapılarında" "Büyük Şehirlerin Iğvası" (Baştançıkarıcılığı) (1910) Nordisk'in ilk büyük başarılarını oluşturdu. Bu başarılar Kurum'un adını Uzak Doğu'ya kadar duyurdu. Adını andığımız filmler daha başlama yıllarında bulunan İsveç Sinemasını etkilediği kadar Nordisk'in hemen tüm üretimlerinde görülen iki önemli oyuncunun (Valdemar Psilander ve Clara Wieth Pontoppidan) adlarını tanıtmak meziyetini de taşıyorlardı.

Ertesi yıl, August Blom, sinemada her türü denedikten sonra, Danimarka üretiminin aynı derecede niteliksel bir başka yönünü de vurgulamak fırsatını buldu: Yüksek sosyete ile ilgili dramlar, trajik zina olayları... Bu filmlerde, (örneğin) bir prensin, başkaldıran kızını hapsettiği; prensesin yakışıklı bir teğmen tarafından kurtarıldığı; (bunu izleyerek) prensin intihar ettiği görülüyordu. Yine bir başka filmde şatolar ve oda uşakları sahibi bir milyonerin, güzel hizmetçisini metres tuttuğu, kızın da onu iflasa sürüklediğini; bir diğerinde, bir meş'um kadın uğruna, bir soylu kişinin nişanlısını terkettiği, iki aşığın karanlık bir şatoya yerleşmiş yaşamaktayken, bir yıldırım darbesiyle yaşamlarının son bulduğu; bir başkasında da yakışıklı bir havacının en iyi arkadaşının karısını kaçırdığı, iki sevgilinin kaçınılmaz biçimde bir kazada kahroldukları görülüyordu. "Havacı ve Gazetecinin Karısı", "Sorgu Yargıcının Kızı", "Bir İntikam" "Valinin Kızı", "Kara Başbakan" vb. Bu filmlerin tümü 2-3 bobinlik olup 1911-1912 yıllarında yapılmıştır. Sadoul (Histoire Générale du Cinéma'nın 3. cildinde, 1951) şu gözlemde bulunuyor: "Bu fantastik evren, o sıralarda Almanya'da ve İskandinavya'da moda olan monden romanlar ve dramlardan geniş biçimde etkileniyordu. Bu denli 'deforme' edilmiş de olsa bu evren,

Viyana veya Berlin'deki Habsburgların ve Hohenzollern'lerin çevresinde oluşmuş bulunan yüksek sosyete ile ilişkisiz sayılamazdı. Bu göz kamaştırıcı soylu kişilik çevresi çözülüyor orkestra şeflerinin kaçırdığı safkan prensesler, tiyatro oyuncularına gönül verip iflas eden zengin sanayiciler, 'nana' döneminin havasını getiriyorlardı".

Bir yandan İtalyan filmleri, isterik "divatların sefahat ve lüks içinde yaşattığı yoğun tutkuların barok romantizmiyle gaşyolürken; kuzey dramları da, felaket ve ölümden başka çıkış yolu olmayan bir çeşit soğuk ve gönüllü tutkunun tellallığını yapıyorlardı.

Bu filmlerin şurasında burasında görülen toplumsal öc almalar ("Basının Kudreti") kadar egzotik serüvenler ("Tropiklerde Aşk") ya da polislik dramlar "Vazoların Esrarı" "Kim Öldürdü?" da cömertçe savunmaların bahanesini oluşturuyordu. Saf yürekli halkı doyuran bu safiyane toplumculuk, sorunlara dimdik gitmekten özel bir çekinme gösteriyor. Yerleşmiş düzeni ve tutucu ahlakı vurgulayarak, Amerikan üretimindeki "Gerçek Yaşam Sahneleri" (Scenes of true life) motto'sunun adeta bir tekrarını andırıyordu.

1913'de Gerhardt Hauptman'ın bir oyunundan uyarlanan "Atlantis", Nordisk'in en hırslı yapıtı oldu. Titanic Faciası'ndan esinlenen bu filmin gerçekleştirilmesi uğrunda klasını yitirmiş bir geminin batırılması bile göze alınmıştı. (Böylece 500 bin mark harcanmış ve dört ay çabada bulunulmuştu). Uluslararası planda bu filmin yapımı, İtalyan "Que Vadis?"inkini yanıtlıyor; gelişi onun sağladığının dörtte biri olmakla birlikte, bu filmin maliyetine eşit bir harcamayı gerektiriyodu. Ondan daha da uzun olmuştu (3000 metre) o günkü teknikle oynatılınca 140 dakika (2 saat 20 dakika) sürüyordu.

Bu arada uzun metrajlı filmlerin genelleşmesinde Danimarka'nın öncülük ettiğini belirleyelim. O sırada Fransa ve İtalya'da dört bobinlik ya da daha uzun film çevirimi ayrıksılık oluştururken, Danimarka filmlerinin çoğu 1912'den sonra çoğunlukla 900-1400 metreden oluşuyordu. Bunların başarısı öylesine büyük ki 1912 Ekiminden 1913 martına kadar (5 ayda) sadece Berlin şubesi, Nordisk'e bir buçuk milyon kuron sağladı. Bu kurumun sermayesinden de üstün bir gelirdi. Danimarka sinemasının Almanya'da ve Avrupa'nın hemen bütün pazarlarındaki üstünlüğü dolayısıyla "Atlantis" gibi bir filmin üretimi, Danimarka firmaları için, İtalyan firmalarının "Que Vadis?" ve "Cabiria" gibi "devasa" (colossal) girişimlerindekinden daha az risk taşıyordu.

Kopenhag'da Max Reinhardt değerinde tutulan Urban Gad. o dönemin en göze çarpan filmlerinden biri olan "Uçurum"la sinemaya başladı. (1910) Gad, August Blom'unkine pek benzer bir kariyer izledi. Ancak onun kariyeri, daha dengeli bir yetenek daha has bir kişilik

gösteriyordu. ("Dansözün Aşkı", "Kara Rüya"da belirdiği gibi onun en büyük meziyeti, kuşkusuz hiç değilse başlangıç yıllarında, opera korolarında görevli bulunurken Asta Nielsen'i bulması ve onu tüm filmlerinin yıldızı yapması olmuştur. (Sonra da onunla 1912'de evlenmiştir.) Asta Nielsen'in ünü son derece yayıldı ve ancak ilerde parlayacak Greta Garbo'nunkiyle kıyaslanabilecek bir aşamaya kavuştu. Nielsen, 1910'ların en büyük dram oyuncusu oldu ve yeteneği ile tüm Danimarka Okulu modasını vurguladı.

Bununla birlikte 1911'de Nielsen Nordisk'i terketti. Berlin'de Bioscop-Union'la birlikte üretimde bulunan Kinografen'e geçti. Ve orada Urban Gad'la, doğmakta olan Alman sinemasına yol açar biçimde yirmi kadar film çevirdi. İlk filmlerinden biri olan "Vampircesine Dans" (1911) ta, "Vamp" denen vampir kadın tipini moda haline getirdi. Sonradan aynı tipin, en önemli temsilcilerini Fransa'da Musidora'da, İtalya'da Lyda Borelli'de ve Amerika'da Theda Bara'da bulacağız. "Sevil'de Ölüm" "Analık" "Baş Dönmesi" (1913) "Karanlıkta Bir Işık" (1914) derinden derine sinematoğrafik nitelikteki eserler oldu. Bunları ilerde Alman Sineması'nı görürken inceleyeceğiz.

Aslında bir başka tiyatro yönetmeni olan Holger Madsen de, Urban Gad'la birlikte Danimarka okulu'nun en önemli temsilcilerinden biri oldu.Onun "İhtirasın Boyunduruğu Altında" "Aşk Entrikaları" (Arthur Schnitzler'in "Liebelei"ından (..lama) adlı flimleri suçlu, marazi (morbid) ve "refoulée" bir tutkuyu ele alıyordu. "Veba" "Beyazlı Kadın" "Esrarlı yabancı" "Bir Diriliş" "Afyon Rüyaları" "İspritizmacı" "Dine Adanmış Kimse" (Evanjelist) ise (1913-1914) ilk kez perdede, azap ve kabus temalarını, öldürücü ve sinir yıpratıcı bir çabayla oluşan Luther'ci bir mistifikasyonla günahtan sıyrılma savaşımını açıkladı. Yepyeni bir teknikle ele alınan bu konular, Alman Dışavurumculuğunu, Murnau'ı ve (bu akımın filmlerinden) kimilerinin senaryosunu yazan Carl Dreyer'i muştuluyorlardı. Bunlar arasında Bertha von Sutner'in romanından 1914 Temmuzunda çekilen "Silahları İndirin!" (A bas les armes) de vardır. Olaylar yüzünden gecikmiş olarak, bu filmin 1917 başlarında Berlin perdelerinde ortaya çıkışı, büyük başarı sağladı. Kuşkusuz, onun kuramsal barışçılığı, uçucu idealizmi, Almanya tam savaş ortalarındayken, başarısının garantisi oldu.

Holger Madsen'in "Veba" da ilk kez oynattığı İspanyol dansözü Rita Sacchetto, Copenhag ressamlarının eski modeli Betty Nansen ve tüysüz yüzü, öbür dünyadan bakıyormuş gibi tavrıyla komedyen Olaf Fönas, (bu filmlerin) başlıca yıldızları oldular.

Fakat Nordisk, en önemlisi olmakla birlikte, tek üretici kurum değildi. Danimarka. onun büyük başarıları, 1910'da Kinografon Aktielskab gibi, 1911'de Van der Aa Kuh tarafından kurulan

Skandinavisk'in sinema ile uğraşan bir şubesi olarak Danimarka Film Co. gibi kuruluşların ortaya çıkmasına neden olurken; Nordisk Film Kurumu ulusalararası dağıtımın nimetlerinden emin olarak, hemen her yerde bulunan şube ve işletmeleri aracılığı ile ihracat işine önem verir duruma gelmişti.

Daha önce Nordisk'teki çalışmaları ile hayranlık uyandıran kameraman Alfred Lindt, Kinoğrafen adına otuz kadar kısa belge film çevirdikten sonra, 1911'den başlayarak, Aufust Blom'un eski asistanı Robert Dinesen'in oyuncu olarak görüldüğü filmlerle yönetim deneylerine girişti. Onun ilk filmi, Herman Bang'ın romanından uyarlanan ve Robert Dinesen ile Edith Psilander'in başrollerini üstlendiği"Dört Şeytanlar" kuzey sinemasının en büyük başarılarından birini kazandı. Bu filmin 300'den fazla nüshası satılarak gerçekleştirilen dağıtımı ancak 400 kopye ile "Que Vadis?"i geçmişti.

Lindt, bir yandan yeni firmanın parasal temelini oluştururken, öte yandan Danimarka sinemasını "sirk serüvenleri" diyebileceğimiz yeni bir türe yöneltti. İlkin Lindt, "Gizli Belge", "Uçan Sirk" gibi filmlerle (1912) bu işin özgün girişimini sağladı. Bundan sonra iki arkadaş (Lindt'le Dinesen) ayrıldılar. Bu türü sonradan Schnedeer Sörensen sürdürdü: "Cambazların Yaşamı", "Sirk Kubbesi Altında", "Kaçırış" gibi filmlerle (1912) Sörensen, aynı eşitlikte polislik filmlerle "'("Kent Zarkas Çetesi" gibi) ilk iki serüveni d animarka'da çevrilmiş tek bölüklü filmi oluşturan "Garel-Hama" (1911) ve "Doğulu Müzehir" (Zehirleyici) "Gar.el-Hama" (1912)'yı çevirdi: sonraki epizotların çevrimini Robert Dinesene bıraktı: "Hekim Garal-Hama" (1912) "Esrarlı Gar-al-Hama" (1914) "Ebülhevl" (Sfenks)'in Gizemi" (1915) ve "Ebülhevl'in Oğlu" (1916).

Holger Madsen'e özgü fantastiği belli bir ölçüde izleyerek, amadinsel mistisizm ya da şeytansı büyücülük"ten daha çok "grand-guignol"e daha yakın bir türü vurgulayarak, Robert Dinesen, delilerin, çıldırtıcı aşkların, şeytansı ya da sado-mazohistik kişilerin öykülerini filme aldı. Özellikle şiddeti vurgulamakla ve sorunları kesinlikle ortaya koymakla nitelik kazandı; "Şeytanın Kızı", "Cehennemi Makina", "Kudret Gömleği", "Garip Harekat", "Bir Şeytan"la (1912-1913) gelecek derslerde inceleyeceğimiz Jasset'nin filmlerine çağrışımda bulunan, ama Jasset'den de usta olan Alfred Lindt, onun sade, çoğu zaman da yoksul (intigente) olan sahneye koyuşlarını çok aşmıştır.

Korkulu hayallere kapılan ipnotizörler, deli doktorları, kibar gangsterler, dejenere aristokratların öykülerinden öte; Danimarka Okulu, August Blom'un dramları, Holger Madsen'in korkulu düşlemeleri (hallucinations) ya da Urban Gad'ın trajedileri gibi, karakteristiği olan sirk çevrelerinde oluşan "Racambolesque" serüvenlerden oluşan bir seri filme de yer verdi.

Bir yerde, bir dükle albay, sirkte atla numaralar yapan bir kadın için düello ederler; bir başka yerde kral soyundan gelen bir prens, bir hayvan terbiyecisi kadın için soytarılığa soyunur. Bir başka yerde de eski trapezcinin rekabeti yüzünden, çok sevilen bir kadın oyun arkadaşlarının kazaen ölmesi söz konusu olur..

Öte yandan, Danmark Film'de Van der Aa Kuhle, Louis von Kohl ile "Morfin Düşkünleri"ni çevirir. (Bu filmin sadece adı bile programı vurgular); sonra da Gluckstadt'la "Ölüler Adası"nı... Bu film, şair Palle Rozenkratz'ın bir şiirinden ve Arnold Böhlin'in ünlü bir tablosundan esinlenmiş; nihayet yine Gluckstadt'la Adam Oehlenschlager'in şiirinden "Altın Boynuz" (1914)'u çevirmiştir. Böchlin'in gölgesinde, Aa Kuhle ve Gluckstadt rüyayla, sadomazohism'le ve dehşetle karışık bir çeşit barok romantizma tanıklık etmişlerdir. Hepsinden öte, bu tür, büsbütün bir hezeyanı vurgulamıştır.

Bir tiyatro yönetmeni ve oyuncusu olan Benjamin Christensen, pek az yapıt vermesine karşın en akılcı (rasyonel) Hareket eden sinema adamı olmuştur.Bir polislik serüvene, korkulu düşler sokarak fantastik bir hava verdiği, ilk filmlerinden biri "Esrarlı X" (1913) ile güldürü ile dehşeti bağdaştırma, yine ilk filmlerinden biri "Öcümü Alacağım" (1914) buna tanıklık eder.

Görüldüğü gibi, türü ne olursa olsun oldukça geniş bir yelpaze oluşturan Danimarka filmlerinde, aynı dönemin İtalyan filmleri gibi "clou"lar (gözebatar ögeler) arttırıldı. Yani, bunlar feci yanlarıyla, filmi çekici hale getiren hayranlık uyandırıcı sahnelerle donatıldı. "Que Vadis?"te, bunu vurgulayan Roma yangını "Cabiria"da Sirakuza'da Roma donanmasının Arşimed'in aynalarıyla yakılması idi. "Atlantis"de, bu husus geminin batmasıyla, "Yanan değirmen"de yangınla imha edilen değirmenle sağlandı. Filmlerde kazalar çoğaltıldı; arslanlar tarafından yutulan kadın terbiyecisi, trapezi tutamayan akrobat, uçağın yere (salimen) ulaşamaması, uçuş halinde iken bir balonun patlaması v.d.

Son derece melodramatik içeriğine karşın, çağı sıkı sıkıya bağlı bir mitolojiyi garip biçimde yansıtan Danimarka filmleri, böylece, görsel strüktür bakımından Avrupa'nın en ileri yapıtları oldu; ve bu yoldan yönetmenlerini üne kavuşturdu. Dekorların stilize edilmesiyle, biçimlerin sembolikliğiyle, fotoğrafik efektlerle anlam sağlanmaya çalışıldı ve Axel Graatkjaer Johan Ankerstjerne, Hans Folkman ve nion-Alm'deki Guido Seeber gibi kamera yönetmenleri; ışığı- yalnız bir sahneyi "aydınlatmak" için değil fotoğrafik efektleri sağlık için düzenlemeyi, dünyada ilk kez becerdiler.

1910'dan 1914'e kadar Danimarka üretimi çoğalmaktan geri durmadı. 1913'de, (1912'de sadece 170 film üretmiş olan) Nordisk

Kurumu'na ait olan 370 filmle birlikte tüm olarak 450 film üretildi. Ertesi yıl bu sayı daha da arttı, ama savaş onun dağılımını engelledi. Alman ve İsveç dışındaki Avrupa pazarları artık Danimarka sinemasına kapanmıştı. Sanılabileceğinin tersine, bu durum, Danimarka sinemasının gelişimini asla durdurmadı. Dünyanın geri kalanından kopmuş Almanya 'bu' filmlere ihtiyaç duyuyordu. Kendi üretimi yetersiz olduğundan iki yıl boyunca, Alman perdelerinin büyük bir bölümünü Danimarka filmleri besledi. Ama bu ticari doruk onun kuğu şarkısı oldu. Ren nehrinin ötesindeki sinema, kendine yetecek kadar kuvvet kazandığı andan başlayarak Danimarka üretimi tehlikeye düştü. 1917 kasımında UFA'nın (Universum-Film-Aktiengesellschaft) kuruluşu ona son darbeyi vurdu. Artık o andan başlayarak varlığını kopuk kopuk gösterdi; ama Alman sineması tümüyle onun ilgileriyle nemalandı.

Alman Sineması

Almanya Avrupa'da parasal yönden en kudretli devletlerden biri olduğu halde, sinema sanayii, bu ülkede ancak 1910'da başladı. (Daha önceki sinema fiziği ve sinema kimyasına ait araç ve gereç üreten sanayi dalları bunun dışındadır.)

İlk deneyler her ne kadar Porten Kızkardeşler'in katkısı ve Skladanowsky/Messter aygıtları ve Messter/Duskes sesleme cihazları ile görüntü yönetmeni Carl Frölich ile sağlanmışsa da, bunlar 20 kadar kısa metrajlı deneme filmi olmaktan öte bir değer taşımamıştır. Ertesi yıl bunun iki katı üretimde bulundu. Sonra da Duskes- sermayesini büyütüp büyük mizansenli filmler çevirimine girişince (1908) iflas etti ve 1910'da Pathé'nin denetimi altına girdi.

Böylece 1910'da tutarlı firma olarak Skladenowsky'nin Deutsches Bioskop'u ile Oskar Messter'in Messter firması dışında çoğunlukla Pathé, Gaumont, Eclair gibi Fransız; sonradan Deutsches Biograph adını alan Amerikan "Mutascope"- "Continental", "Ralig", "Theater Film", "International Kinematograph" kurumlarının şubeleri Alman sinemasına egemen oldu.

Oskar Messter'le nüfus sağlama konusunda mücadele eden Gaumont ilk kez, "chronophone'unu empoze ederek, 1908-1909'da Berlin'de Léonce Perret ve Charles Delacroix ile kimi sesli filmler çevirmeğe başladı. Ama, bunlar, Messter'in Franz Porten'le çevirdiği "Don Juan'ın Mirasçısı" ve Carl Froelich ile çevirdiği "Andreas Hofer" adlı flimler kadar başarı sağlayamadı.

Öte yandan Deutsches Eclair (ya da DECLA) Erich Pommer aracılığı ile Fransa'da çok beğenilen Jasset'nin "Nick Carter" serisinin yeni serüvenlerini çevirtti ise de, bu seri, sansürün hışmına uğradı.

20 Mayıs 1908'de bir çok porno filmlerin Berlin barlarında

gösterilmesi üzerine kurulan sansür kurulu,daha başlangıcında Alman sinemasına göz açtırmamağa başladı. Buna rağmen Oto Rippert "Sarı Yıldız" (Gelbstern)'ı Kurt Stark "Yurtta Düşman" (Der Feind im Land)'i çevirdi. (1909).

Bu çabalara, sinemanın sosyal ve kültürel fonksiyonunun bilincine varan Tübingen Üniversitesi profesörlerinden Dr. Konrad Lange'nin öğretici ya da sorunsal filmleri içeren bir seri olan "kültür-films" (1909)'i de eklemek gerekir.

Oskar Messter, tıpkı Pathé'nin Fransa'da edebiyatçılarla kurduğu S.C.A.G.L. (Sinema Yazarları Birliği)'ye benzer bir "Autören Film" kuruluşu sağladı. Bu kuruluş adına Franz Porten, Henny ve Rosa Porten Kardeşlerle "Kralice Lousie" Kurt Stark "Magdalena" ve "Kör" (Das Liebensgluck einer b linder)'i (Henny Porten'le); Carl Proelich "Çok Geç" (Zu Spat) (Wanda Angerstein'la) çevirdi. Bundan sonra o dönemin büyük yıldızı olan Hennry Porten'le Karin Michaelis'den uyarladığı "Tehlikeli Yaş" (Das gefarliche alter) ve "Rahibin Kızcağızı" (Des pfarrers töchterlein)'i çevirdi.

1908'den sonra Almanya'da sinema salonlarında büyük artış oldu. 1910 yılında 310'u Berlin'de olmak üzere 1200'den artık salon vardı.

Çoğunlukla yabancıların elinde bulunan dağıtımcılarla bir savaşım sonunda 1910 Nisanında "Film Industrie Anonym Geselschaft" (F.I.A.G.) kuruldu ve Almanya'da dağıtım tekelleştirildi.

Sonra da bu tekelleşme Paul Davidson'un çabalarıyla kırıldı ve Frankfurt'da kısaca Union-Film olarak anılan bir sinema işletmeciliği ve dağıtımcılığı kuruluşu ihdas edildi (Asıl adı: PAGU: Projection Aktien Geselschaft-Union) Bu firma, çabalarında, sonradan film çevirimine de yer verdi.

Paul Davidson'un ikinci önemli girişimi Asta Nielsen'i Danimarka'dan getirtip filmler çevirtmek olmuştur. Urban Gad'ın yönetimi altında ünlü oyuncu Nielsen "Ölüm Dansı ya da Vampir Dansı" (Der Totentanz) "Analık" (Die Arme Jenny)- "Ön Merdiven" (Vordertreppe), "Başdönmesi" (Hentertreppe) gibi önemli filmler çevirdiği gibi; Paul Lindau'nun romanından "Yabancı Kuş" (Der Fremde Vögel) "Vatansız Kız" (Das Madchen ohne vaterland) (1912) "Engelein'ın Evlenmesi" (Engeleins Hochzeit) (1913) "Beyaz Güller" (Weisse Rosen) (1914) gibi filmlerde çevirdi.

Bu sırada Union-Film adına Hans Kraely, Ernest Lubitsch, Carlı Wilhelm de filmler çevirdi. Alman Fotoğraf Okulu'nun ilk büyük ustası Guido Seeber de görüntü yönetmeni olarak katkısını getirdi.

1912 Eylülünde PASU (Union-Film) merkezini Berlin'e nakletti ve sonradan Tempelhof'ta "muazzam" bir stüdyo kurdu.

Öte yandan Deutsches Bioscop. Erich Pommer'in yönetimi ve yazar

Hans Heinz Ewers'in sanat yönetmenliği altında Franz Porten'le "Theodor Körner" (1912) "İhtilal Döneminde Bir Evlenme" (1912) Otto Rippert'le "Yaprak Dökümü" (Wie die Blatter Fallen) (1912) gibi filmler çevirdi.

Sonradan Hugo von Hofmanstahl'le de işbirliği yapan Pommer, onun "Yabancı Kız", "Kediler Yolu", "Mutlular Adası" gibi yapıtlarını sinemaya uyarladı. Ama Ewers'le çalışmalarındaki sonucu alamadı.

Bu dönemin önemli bir çalışması, Ewers'in bir romanından sinemaya uyarlanan "Praglı Öğrenci" oldu. Henrik Galeen'in senaryosunu hazırladığı Stellan Rye'ın yönetmenliğini yaptığı Rye evvelce Kopenhag'da tiyatro yönetmeni idi; orada Wilhelm Glückstadt'ın bir çok filmlerinin senaryoculuğunu da yapan Stellan Rye utanç verici bir suçtan bir kaç ay hapis yattıktan sonra Danimarka'dan ayrılmıştı. Berlin'de Shakespeare'in "Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası"nı "Ein Sommernachts Traum" adıyla başarıyla sahneye koyduktan sonra Ewers onu, "Praglı Öğrenci"nin çevirimi için angaje etti. Reinhardt trupunun en önemli oyuncularından Paul Wegener'in başrolü oynadığı bu film, Lydia Salmanova ve Greta Berger'in katkılarıyla son derece başarılı oldu. (1913) Guido Seeber'in fotoğraf sorumlusu olduğu film, Prag'ın eski barok çevrelerinde çevrilmiş ve Robert Dietrich ve Kraus Richter'in dekorlarıyla bezenmiş, her bakımdan Alman sinemasının ilk büyük yapıtı olmuştur.

Rye, yine Henrik Galeen'in senaryosuyla "Kapısız Penceresiz Ev" (Haus ohne tür und fenster) ve dış sahneleri İtalya'da çevrilen "Ole Brandis'in Gözleri" (Ole Brandis Eugen)'ini çevirdi. Senarist Galeen de bu dönemde ilk yönetmenlik deneylerine girişti. Gustav Meyrig'in roman haline getirdiği ünlü Prag Efsanesi "Golem" filme dönüştürüldü. (1914) (Bu çevirimin, 1920'de ikinci kez çevrilen versiyonla karıştırılmaması gerek.) Praglı bir hahamın kilden yaptığı golem heykelinin canlanışı efsanesi ile ilgili bulunan film, Alman sinemasının baş yapıtlarından biri oldu. (Paul Wegener, Lydia Salmanova ve Carl Ebert'le) Özgünlük ve etkinlik bakımından "Praglı Öğrenci"yi de geçti. Bu yapıtlarıyla Galeen, Holger Madsen'in ve Urban Gad'ın ilk denemelerinden sonra özellikle Rochus Gliese'nin dekorlarının etkisiyle Dışavurumcu Okulun öncü (procurseur)'lerinden oldu.(4) Galeen'in Grete Wiesenthal'le gerçekleştirdiği "Erlen Kralının Kızı" (Erlenköning Töchter) (1914) bu dönemdeki kayda değer bir başka yapıttır.

Ama bu dönem sinemasında: aynalardaki hayalini şeytana satan, aynadaki görüntüsüyle büyülenen ve görüntüsüne ateş ederek aslında intihar eden Praglı öğrenci Peter Schlemy'in dramı ile bir bakıma büyücülük yetenekleri olan Praglı hahamın yarattığı "Golem" gettolarına itilmiş yahudi azınlığın başkaldırışını vurgulayarak önde geli-

yordu. "Praglı Öğrenci" de Faust'tan ve Dorian Grey'den izler bulmak olasılığı bulunduğu gibi, "Golem"de de Pymalion'un Galatası ve Mary Shelley'in Frankenstein'inden izler bulmak olasıdır. Bu ünlü efsane ve romanlar da sonradan filme çekilecektir.

Yine bu espri içinde Messter-Autören Kurumu'nun Kurt Stark yönetiminde Henny Porten ve Olaf Fönss'le Hans Heinz Ewert'ten "Denizler Hayaleti" (Schatten des Meeres) (1912) ve aynı yazarın Suderman'dan uyarladığı Richard Oswald yönetiminde Alfred Abel'in oyuncu, Herman Warm'ın dekorcu olarak ilk önemli çıkışlarına tanıklık eden "Sessiz Değirmenin Hikayesi" (Geschihre de Stillen Muechle) (1914) kaydadeğer öteki yapıtlar arasındadır.

Autören Film'in 1913'te gerçekten önemli bir gerçekleştirimi olan "Öteki" (Der Andere) adlı yapıtı ise, Paul Lindau'ın sinemaya uyarladığı ve başrolünü ünlü tiyatro oyuncusu Albert Basserman'ın üstlendiği bir çalışmadır. Uyurgezer bir yargıcın, gece krizleri sırasında korkunç cinayetler işlemesini konu alan film, Dışavurumcu Okul'a bu arada o döneme adını veren, 'Dr. Caligari'nin Muayenehanesi"ne öncülük etmiş bir eserdir. Büyük bir başarı sağlayan film, özellikle entelektüel çevreleri etkiledi.

PAGU Stüdyosu inşa halinde iken 1913'te büyük bütçeli (60.000 mark) 3.500 metrelik bir diğer film İngiltere'deki Gaumont Stüdyolarında başlanıp Almanya'da bitirilen Carl Froelich'in yönettiği İtalyan müzisyen Giuseppe Becce'nin başrol oynayarak canlandırdığı "Richard Wagner"dir. Ama Carl Froelich'in asıl önemli yapıtı yine 1913'te gerçekleştirdiği "Uçan Hollandalı" (Der Fliegender Hollander)'dır. Filmsel trüklerin aynı dönem Danimarka filmlerindekinden ve 1914'te yapılan "Kasırga" (Sturmflut)'dan geri kalmadığı biryapıt oldu bu.

Bu arada o dönemin parlak yıldızı Henny Porten, Rudolf Bibrach'la kimilerini ilk kocası Kirt Stark'ın yönettiği ve nitelikten de pek mahrum olmayan duygusal komediler çevirdi. "Eva" (1913) "Kuzey Gülü" (Nordland Rose), "Alexandra" (1914) gibi.

Yukarıda da sözü edildiği gibi bu dönemde Otto Rippet'in "Nick Carter" üzerine iki bölüklü film çeviriminden sonra, bu konudaki ilgiyi karşılamak üzere Erich Pommer, Deutsches Bioscop yöresinde eski tiyatro yöneticisi Joe May'a çeşitli polislik konular çevirtti. (1913-1915) Bunlar arasında: "Görünmeyen Adamlar Kulübü" "Esrarlı Villa" (Die Geheimnisse Villa) "Çin Pavyonu" (Die Pagode) sayılabilir. Fantastik'le dehşetin kaynaştığı bu yapıtlar içinde özellikle Paul Wegener ile Lupu Pick'in başrolü oynadığı sonuncu yapıt, Jasset'nin "Zigomar"ına öykünülerek gerçekleştirilmiş ve Benjamin Christensen'in 1913'te Danimarka'da yaptığı "Esrarlı X" (Det Hemmeliğhedfulde x) adlı

yapıtını andıran "Die Pagode" en çok anılmağa değer olanıdır.

Öte yandan Robert Wiene'nin tiyatrodan ayrılarak ilk kez Pommer adına Emil Jannings ve Erna Morena ile çevirdiği "Zavallı Eva" (Arme Eva) (1914)'da bir başka önemli çalışmadır.

Savaş öncesi Almanyası'nın sinema piyasasına daha çok Danimarka, Fransız ve İtalyan filmleri egemendir 1913'te gösterilen 630 filmden 580'i yabancı, bunlardan 225'i Fransız filmidir. Alman filmlerinin elli kadarlık bir kısmını da Gaumont, Pathé başta, Danimarka ve Fransız şirketlerinin şubelerinin yaptıkları filmler oluşturuyor; Messter-Pommer ikilisinin DECLA (Deutsches Ecla)(5) Ya da Paul Davidson'un PAGU adına yaptığı filmlerle Messter-Autören adına çevrilenler, özgün niteliklerine karşın azınlıkta kalıyordu.

İsveç Sineması

İsveç sinemasının varlığını, tıpkı Oskar Messter'in girişimleri sonucu Almanya'da olduğu gibi, sesli sinema kanıtladı (Buradaki sesli film, koronofon adlı bir aygıtla sesli 'fonografh' film yapımıdır).

Sarayın resmi fotoğrafçısı Otto Böckman ve Peterson adlı biri "Lumière sineması" dönemindeki yiğitçe girişimler sırasında Promio tarafından yüreklendirilerek, 1900'den başlayarak skeç-filmler çevirmişlerdi. Bu sıradan filmlerin bir teki ilginç ve ayrıksı bir özellik taşımaktadır: tarihsel "Gustav Vasa".

Ama İsveç sinemasının (asıl) serüveni, Charles Mağnusson'la başladı.

Göteborglu bir fotoğrafçı olan Mağnusson, bir alıcı aygıt edinerek, aralarından biri Kral Haakon'un 1905'te truplarını teftiş ederken alınmış- bir çok belge filmi çevirdi. Sinemaya duyduğu ilgi dolasıyla, Christianstadtita "Kronan" adlı salonu satın alan Mağnusson, sonradan başkalarını da edindi ve tek başına bu alana egemen olmamakla birlikte bir grup sinemanın denetimini üzerine aldı.

Oskar Messter'le Magnusson'un işbirliği sonucu, 15 Şubat 1907'de kurulan şirket *film alım satımı ve gösterimi ile meşgul* oldu. Bu kurumun adı: Christianstadt Aktiebolaget Sevenska Biğrafteatern idi. Acentalıkları aracılığı ile Gaumont ve Messter'in dağıtımda bulundukları sesli filmlere ilgi duyan Mağnusson, bunların üretiminde de kolayca başarı sağlayacağına inandı. Bir izin belgesi edinerek, 1909'da yarattığı ilgi oldukça büyük olan yirmi kadar kısa metrajlı film çevirdi. Ancak kusursuz olmayan bu filmler kısa sürede müşterilerini bıktırdı ama atılım yapılmış ve Svenska (şirketin kısa adı) bir üretici kurum haline gelmişti. Senkronizasyonun başarısızlığını da gözönünde tutan Mağnusson, salonlarını başlayacak üretimlerde kullanılmak üzere tanınmış bir oyuncu olan Carl Eğdahi'i tuttu; ve ona Félix Dahlgren'in

tanınmış oyunu "Varmland Halkı" (Varmlandingrana)nın görüntü yönetmenleri Robert Ohlson ve Ernest Dittmar ve amatörler arasında seçilmiş bir grup oyuncuyla çevirmek fırsatını tanıdı. Sonuç cesaret verici oldu. Bu küçük filmi (tümü 400 metre kadardı) hemencek "Ulfasa'da Düğün ve Carl Runeberg"ten uyarlanan "Öğretmen Stall'ın Öyküleri" izledi (1909).

Son kertede folklor ögeleriyle donanmış bu küçük eserlerin kazandığı başarı ile yüreklenen Mağnusson, Stockholm Kraliyet Tiyatrosu'nun sanat yönetmeni Muck Linden'i yönetmen olarak angaje etti; Zacharias Topellius'tan uyarladığı "Regina von Emmeritz ve Kral Güstav-Adolpe II" August Banck'tan uyarladığı "Le Porteur de Ferrails", Henning Berger'in bir oyunundan uyarladığı "Göçmen"i çevirdi. Nitelikleri oldukça 'üstün' olan bu sonuncu film genellikle İsveç sinemasının ilk anlamlı yapıtı olarak kabul edilir. (1910)

Daha rahat çalışma olanaklarını sağlamak için (o sıralarda dekorlar açık havaya konarak çalışılıyordu.) Magnusson, Stockholm'un bir banliyösü olan Lidingö'de küçük bir stüdyo inşa ettirdi; kurumun merkezini de oraya taşıdı. Ama, bu yüzden, tiyatrodaki provaları izleyebilmek için stüdyoya gel-meyen Muck Linden yerine bir başka yönetmen bulmak zorunluğu ile karşı karşıya kaldı.

O sırada,Pathé-Journal adına belge filmleri üzerinde çalışan Göteborg'lu tanınmış bir fotoğrafçı olan Julius Jaenson, kıyı balıkçılarının tehlikeli yaşamı üzerine duygusal bir belgeseli (Fiskelivets) (1910) tamamlamak üzere stüdyoya gelince onu hemencecik angaje etti ve onunla ilk kez Anderson'un bir masalından uyarlanan "pericelik" bir film çevirdi: "Serserinin Pabuçları" (1911). Bu konu daha önce August Blom tarafından Danimarka'da filme çekilmişti. Bu İsveç'te ilk gerçekleştirilen "trüklü film" olmuştur.

Stockholm'de yazınsal çevrelerin pek tuttuğu küçük bir tiyatro olan "Lilla Teatern"in sahneye koyucusu, genç bir komedyen olan Mauritz Stiller, bazı senaryolar önermek üzere bir gün stüdyoya gelince hemencecik angaje ediliyordu? Onunla birlikte Danimarka'da Alfred Lindt ile çalışmış bulunan oyuncu ve dramaturg Georg Af Klercker de angaje edilmişti.

Klercker, bir çok filmler yönetti; bunlar arasında, aynı zamanda Danimarka'da Alfred Lindt ve Schenedler Sörensen'in realize ettikleri (1912) Danimarkalı Alfred Kjarulf'un senaryosundan uyarlanan "Sirk Kubbesi Altında" (Unter Cirkus Kupolen) özellikle anılmağa değer. Ancak şubelerini üretim evlerine dönüştürmeden önce hemen her yerde deneylere girişen Charles Pathé, Fransız Paul Garbagni'nin yönetimi altında, Victor Sjöstöm, Mauritz Stiller, Anna Norie ve Georg Af Klercker ile "Hayatın Baharı" adlı bir film çevirdi ve Fransız

şirketinin şubesi tarafından angaje edildi. (Bu şube, Thor Helmquist tarafından kurulmuş, Pathé'nin Amerika'daki eski temsilcisi Sigmund poppert tarafından yönetilmişti). Kelercker, Lidingö'yü 1912'de kendisinin yapımcısı olduğu "Batının Casusu" (Osterlandspionen) (1913) (Fransa'da "Osterland Casusu" adıyla gösterilen film) ve öteki filmleri gerçekleştirmek üzere terketti. Bunlar arasında: Lily Jacobsson, Anna Norrie ve Lily Zidner'in başrolleri oynadığı Lars Ring'ten uyarlanan "Zehir", Gustav von Numers'in bir oyunundan (Pastor Josalein) uyarlanan "Kaynana İdare Edince", "Aşk Ölünce" ve "Ana-Kız" (1912) gibi filmler vardır.

Danimarkalılarla rekabet etmek isteyen Magnusson, Alfred Lindt'in bir senaryosunu kendisi ve Stiller gözden geçirerek 1080 Metrelik bir uzun metrajlı film çekti: "Kara Maske" (Da Svarta Maskerna). Bu filmin öyküsü, bir ip dansözüne tutulan bir teğmenin aşkına dairdi. Gizli bir derneğin üyesi olan teğmeni kendisini izleyen bir casus da seviyordu filmde... Rakip kuruluş "Kara Maske"nin adamları tarafından yakalanan teğmen, son anda güzel dansöz tarafından kurtarılıyordu.

Bu film için Stiller, Stokholm Kraliyet Tiyatrosu'nun eski mensuplarından, Malmö'de Stora Tiyatrosu'nda oyuncu ve sahneyekoyucu iken, Magnusson'un ürettiği "Aşk Ölünce"de kendisiyle birlikte çalışan arkadaşı Victor Sjörstörm'ü angaje etti. Sjöström bu filmde teğmen rolünü aldı. Casus rolünü de Danimarkalı Lily Beck üstlendi. Bu görevden sonra Mağnusson onu da yönetmen olarak angaje etti.

Yönetmenlikle oyuncular arasında bölünen Sjöström görevine devam etti. İlkin 1912'de Lily Beck'le birlikte rol aldığı "Bahçevan" (Tradgardmästaren)'ı çevirdikten sonra altı film daha gerçekleştirdi; bunlar arasında: "Hayatın Çaprazları" (Livets Konflikter) ve "Bir Yaz Serüveni" (En Sommarsaga) vardır. Ayrıca Stiller'in yönetimi altında (bu kurum adına) dört dört film daha çevirdi, evlenmiş bulunduğu Lily Beck'le birlikte. Bunlar içinde kayda değer olanlar: "Vampirlerin Saltanatı" (Vamprren) ve "Aşkı Uğruna" (För sin Karleks Skull)'dır.

İsveç sinemasına onur veren bu iki yönetmenle birlikte Magnusson filmlerinin uzunluklarını da arttırmak (bunların çoğu evvelce 600 metreyi geçmiyordu) ve daha anlamlı yapıtlar üretmek istedi.

1913-1914 yılları boyunca yaptığı deneyler sonuç verdi. Stiller ve Sjörtröm'ün ürettiği 14 film içinde Stiller'in yapıtlarından: "Sınırdakiler" (Gransfökker) (1015 metre) Zola'nın "Çözülme" (Débacles)'sinden alınma? "Fırtına" (Stormfageln) (1320 metre) (Savaş sahnelerinin oldukça ustalıkla verildiği Wilhelm Hağquist'ten uyarlanan Rus-Polonya savaşına ait sahnelerden oluşmuş canlı ve parlak dekupajlar halinde verilen bu iki filmin başoyuncuları Richard Lund

ve Lily Jacobsson'dur ve Hugo von Hofmanstahl'ın "Yabancı Kız" (Das fremde Madchen) adlı yapıtından Gösta Ekman ve Grete Wiesenthal'le uyarlanan "Bilinmeyen Kadın" (Den Okanda) kayda değer olanlardır.

Sjöström'ün yaptıkları arasında da, özellikle sosyal yanı ağır basan ve yoğun bir şiirsellikte nitelendirilen, geleceğin büyük bir sanatçısını adeta muştulayan yapıtlar olarak şunlar sayılabilir: "Papaz" (Prasten) (200 metre) (Lykke Seest'den uyarlama), Emile Zola'nın "Lourdes" adlı yapıtından uyarlanan "Mucize" (Miraklet), Adolphe Osterberg'den uyarlanan "Grev" (Strejken) (1500 metre) "Yargılamayın!" (Dömen Ike) ve özellikle Birinci Dünya Savaşından önce İsveç Sineması'nın başyapıtı olan ve Nils Krook'tan uyarlanan "Ingeborg Holm" (2000 metre) vardır.

Julius Jaenson, kardeşi Henrik Jaenson ve Hugo Edlund, Kopenhag ve Berlin'in karanlık ve sıkıcı dramlarına karşın, İskandinav "edda"ları, (doğa manzaraları)'ndan esen saf bir lirizmi getiren bu filmlerin görüntü yönetmenliklerini yapmışlardır.

Almanya'da ve Danimarka'da olduğu gibi, Savaş İsveç filmlerinin yayılımına olanak sağladı. İsveç'in tarafsızlığı, filmlerini müttefiklere olduğu kadar, Orta Avrupa İmparatorluklarına da satmak olanağını sağlıyordu: Bundan son derece karlı çıktılar. Her ne kadar yılda yirmi kadar film çevirerek Danimarka'dan çok düşük sayıda film üretmekte ise de, İsveç üretimi, sayısal bakımdan da artış kaydetmekte gecikmedi. Bunlar, kuşkusuz çabucak uluslararası üne kavuşan Sjöström ve Stiller'in filmleri olduğu için bu denli tutulmuşlardı. Ancak Dışavurumcu okulun ortaya çıkışının ilk yıllarında **hiç değilse parasal yönden büyük bir varlık göstererek, Almanya'da sinemanın artistik gelişimini sağlayan** Erich Pommer gibi, Charles Mağnusson da tüm İsveç sinemasını yaratan adam olmak onuruna layıktır. (Yani bu sinemanın beyni olmuştur Magnusson). Onun ticari zekası, işbirliği yaptığı kimselere güveni sayesinde, İsveç Sinema Ekolü kendini gösterebilmiş, her biri bir başyapıt olan yapıtlarının değerini kabul ettirebilmiştir.

Victor Sjöström, (AS I REMEMBER, İsveç Film Enstitüsü yayını, Stockholm 1952'de) onun üzerine, "Charles Mağnusson, benden ve Stiller'den alabileceğinin azamisini alabilen bir sinema adamıydı. Biz ne yaparsak yapalım, bizi kendi halimize bırakır, hiç ilgilenmez, istediğimizi yapmaya izin verirdi. Bugün böylesine koşullar içinde çalışabilecek bir yönetmen tasavvur edebiliyor musunuz? Bunlar, patronumuzun filmin adı hariç hiç birşeyini bilmediği yıllardı. Rakamları tartışmak için toplantılar yapılmazdı ve biz bir 'Devis'nin (harcamalarının ayrıntılı dökümünün) ne olduğundan kesinlikle habersizdik' der.

1911'den başlayarak Stockholm'de küçük şirketler kurulmağa başlandı. SWEA, komik parodilerde uzmanlaştı. VIKING, öykülü belgesellerde ROYAL FİLM ise, duygusal dramlarda... Ama bunların hiçbiri bir kaç yıldan fazla yaşamadı. Ve düşmanca nedenlerle, Pathé'nin şubesi de kapılarını 1914 Ağustosunda kapadı.

Rus Sineması

1902'den beri, Saray'ın fotoğrafçısı olan bir film çekme aygıtına sahip bulunan Alman Kurt von Hahn Jalevski, Tsarkole-Selo'da resmi merasimleri ve aile yaşamı sahnelerini filme almıştı. Ancak bu belgeseller propagandaya yararlı olacakları düşünülenler ve yabancı güncel filmlere ilgili kuruluşlara satılanlar dışında imparatorluk sarayından dışarı çıkmıyorlardı.

Rus Parlamentosu Duma'nın fotoğrafçısı olan A.-O. Drankov, ilk kez halk için filmler gerçekleştirmek üzere, Saint -Petersburg'ta özel bir atölye açtı.Drankov aynı zamanda aralarında "Illustration" ve "Illustrated London News" dergileri de bulunan çeşitli yabancı dergilerin muhabiri olarak zaten kimi güncel filmler çevirmişti. Onun çevirdiği ilk filmler arasında (Okhrana "Ukrayna'nın şefi" İçişleri Bakanı ve özellikle alaycı bir tiran olan) "Stolypine'in Özel Yaşamı" yabancı ülkelerde de gösterilen ilk dökümanter oldu. (1908) Daha sonra üretimci olarak çalışan Drankov, tiyatro yönetmeni Ivan Chouvalov ile Puşkin'de Boris Godunov'un bir sahnesini ve V.Romanchkov'la "Stenka Razin"i çevirdi. (1908)

Tolstoy'la dostça ilişkilerinden dolayı, onun Iasnala-Poliana'daki yurtluğunda büyükyazarın bir çok kez filmini çekmek fırsatını buldu. Tolstoy'un 7 Aralık 1910'da Astapovo Garı'nda ölmesinden sonra, "Kont Toltsoy'un Yaşamı" adlı bir belgesel film kurguladı; bunun tüm dünyaya satışından büyük gelir sağladı. O arada, kendisinin kamera yönetmeni ve Romanchkov'un yönetmen olduğu "Tarass Boulba" (1919), "Boğdan Khmelnitsky" (1910) ve "Kretjinsky'nin Düğünü" (1911) adlı filmleri yaptı. Ancak "Tolstoy'un Yaşamı" belgeseli ile kazandığı parayı sadece belgesel film çevirimlerine ayırdı.

Kuruluş bakımından Rusya'da ikinci gelen firma Pathé Rouss'dur. Bu kuruluş Pathé'nin Rusya'da pazarlara egemen olması için açılmıştır. Bu kuruluş adına, André Maitre, Mundviller'in kamera çalışmasıyla Tolstoy'dan "Anna Karanina"yı, Turgenyev'den "Teğmen Yegournov"u çevirdi. Bu filmlerin başrollerinde Boronine, Vassiliev ve Ludmilla Sychova bulunuyordu. (1910-1911). Bu kurum adına, meslek yaşamı ihtilale kadar süren bir başka yönetmen Kai Hansen de özellikle "Büyük Petro" (1910) ve "Lermontov'un Yaşamı" (1912)'nı çevirdi.

(Ancak bunlar oldukça basit teknikle çevrilmiş; sinema yapıtı

olarak değeri olmayan filmlerdi). "Sanat yapıtı" denmeye layık ilk Rus film Boris Fester'in dekorları ile yukarda anılan filmlerin çoğunun senaryoculuğunu da yapmış olan Vasili Gontcharof'un yönettiği "XVI'ıncı Yüzyılda Bir Rus Evlenmesi" oldu. (1908) Bu arada, Pathé ile işbirliği yapan bir film getirtici aynı kurumla işbirliği sonucu film yapımına da girişti. Bu yapımcının adı Khanjoukkov'du. Gontcharov onun adına Lermontov'dan "Tüccar Kaletchnikov'un Şarkısı"nı, "Biribrya Fatihi Yurmak"ı ve daha bazı filmleri çevirdi. Bu filmlerin tümünde Tchardinine, Gromov ve Gotcharova rol almışlardı.

1 Ocak 1909'da Gaumont'un Moskova'daki eski temsilcisi Paul Thierman, sigara fabrikatörü Reinhardt'la birlikte Thierman ve Reinhard Şirketi'ni kurdu. Bu kuruluşa angaje edilen Gonçorov; Chevtchenko, Lermontov, Byron gibi yazarlardan "Büyücü", "Mazeppa", "Korkunç İvan'ın Ölümü" gibi filmleri Boris Ignatiev'in dekorlarıyla çevirdi. (1909) sonra da ömrü pek uzun olmayan Pathé-Rouss'a geçerek diğerleri arasında Puşkin'den "Kafkas Çoban Kızı"nı Dostoyevski'den ilk kez çevrilen "Suç ve Ceza"yı, Krivtzov, Gontchereva ve Gromov'la gerçekleştirdi. (1910)

Gaumont-Rouss, üretimi bırakınca, Gdncarov, Kancukov'la çalışarak, Rusya'da gerçekleştirilmiş üç en önemli üretime imzasını attı: "Sivastopol'un Savunulması" (1000 Metre) (Gromov, Maximov ve Mousjoukine'le, 1911) "1812 Yılı" (1300 metre) (Kai Hansen ve Ouralsky ile yönetmenliğini bölüştüğü Gromov, Piet Knorr, Veskov ve Gontcharova ile 1912) ve "Romanov'ların Öyküsü" (1200 metre) (Tchardinine, Memionov ve Goslawskaia ile 1913) Bu filmlerin görüntü yönetmeni arkadaşı Winkler ile Gaumont adına Rusya'ya gelmiş bulunan Louis Forestier adlı bir Fransızdı.

"Sivastopol'un Savunulması", Gran-Dük-Aleksandr'ın himayesiyle gerçekleştirilmiş, Boris Foster'in dekorları dolayısıyla Pastrone'nin "Truva'nin Düşüşü" ile mukayese edilebilir hale gelmişti. Dekorcu Sabinsky de "1812 Yılı" için Moskova yangınını yeniden canlandırmağa yarayacak maketler yapmıştı.; tıpkı Gaazzoni'nin "Que Vadis?"teki Roma yangınını andıran biçimde.

"1812 Yılı"nın kazandığı başarı Kancukov'u hisselerle oluşturulmuş bir şirket kurma yoluna itti. Kancukov Şirketi, 8 Eylül 1912'de 500.000 ruble ile kuruldu ve çabucak tüm Rusya'nın en büyük film kuruluşu oldu. Bu durum 1917'ye kadar sürdü.

Gançorov, birinden diğerine gidip gelirken, Kancukov'la Thierman, her biri kendi yönünden, Devrim öncesi döneminin ilk iki önemli yönetmeni Iolan Piotr Tchardynine ve Jacob Protozanov'u işe başlattılar.

Cardinin, Kancukov adına bir çok filmler çevirdi. İlk filmleri Gogol'ün "Ölü Canlar"ı ve Lermantov'un "Maskeli Balo" (Maskarade)'su oldu. (1909) Bunlarda ve sonradan çevirdiği "Budala", "Sinek Kızı" (1910) ve "Kreutzer Sonadı"nda Çarlık Dönemi Rus Sineması'nın ilk jönprömyesi İvan Mosjoukine'i oynattı; sonra da Tolstoy'dan "Savaş ve Barış" (1912) "Diriliş" (1913) "Karanlıkların Kudreti" (1914)'ni çevirdi. Bunlarda da Mosjoukine'in yanıbaşında Karally ve Ronitch rol aldı. Görüntü yönetmenliklerini de kameracı Sivesen ve Forestier yaptılar.

1945'te hâlâ çalışmasını sürdürecek ve 200 film gerçekleştirmiş bulunacak olan Protozanov, ilkin Thierman nezdinde Puşkin'in "Bahçesaray Çeşmesi" (1909) ve "Doubrovsky" (1910)'yi çevirerek işe başladı.

1911 yılında, Paul Thierman, Rusya'da Nordisk, Vitagraph ve Ambrosio adına film çoğaltma görecinin ötesinde iklimi Fransa'nın Cote d'Azure'üne pek benzeyen Çerkezistan'da ışık ve iklimin elverişliliği nedeniyle bir stüdyo kurmak arzusuyla, Torino'da Ambrosio kuruluşlarının sorumlusu İtalyan kameracısı Giovanni Vitrotti'yi Tiflis'e getirtti. Vitrotti, bu kuruluşta teknik görevleri üstlendi; Alexandre Volkov da aynı zamanda senaryoyu, oyuncu ve dekoratör olarak üretimi yönetmek sorumluluğunu üzerine aldı. Bundan sonra görüntü yönetmeni Vitrotti ile ve oyuncu olarak Volkov, Vladimir Chaternikov, Nicolas Saltikov, Tatiana Pavlovna ile Ptorozanov ardarda şu filmleri çevirdi: Lermantov'dan "Şeytan" Puşkin'den "Kafkas Mahbusu" (1911) Leonid Andreiev'den "Oleg'in Şarkısı". "Anfsa" (1912) v.d. 1913 yılında Vitrotti yeniden İtalya'ya döndü. Bu kez onun yerine geçen Levitzky ile, Apouktine'den "Kırık Vazo", Turgenyev'in bir öyküsünden esinlenerek "Güller ne de Taze ve Güzel"i çevirdi. Protozanov, bundan sonra Gancukov'un hizmetine girdi ve onun adına ilk Rus bölüklü filminin yönetmenliğini yaptı. Sabine Veriitzkaia'nın tefrika romanı, "Mutluluğun Anahtarları" Bu filmle Olga Preobrajenskaia; Maximov, Gardine ve Chaternikov'un yanıbaşında ilk sinema denemelerine başlamış oldu. (1913) Bunu Strindberg'den "Matmazel Julie" ve bir çok diğer film arasında yeni bir "Savaş ve Barış" (2000 metre, 1914-1915) izledi. Filmin başrollerini İpreobrajenskaia, Gardine, Osip Rounitz v.d. üstlenmişti. Bu film, Capellani, Thomas Bentley ve Larry Trimbye'in yapıtlarıyla resimleme (ullustrations) yönünden rahatça kıyaslanabilecek nitelikte olup onun, bu dönemdeki en önemli yapıtı oldu.

Vladimir Gardine de kendi bakımından bir çok uyarlamalar yaptı. Bunlar arasında özellikle, Maria Germanova, Chaternikov ve 1915-

1918 yılları arasında geleceğin büyük bir kadın sanatçısı olacak olan Vera Kholodnaja ile çevirdiği "Anna Karenina" (1800 metre, 1914) vardır. Savaşın ilk yıllarından başlayarak Gardine çabalarını propaganda filmlerine harcadı: "Kazak Kuzma Kruşov'un Yiğitlikleri", "Kaliç'in Kıyımları", "Enver Paşa Rusya'ya İhanet Ediyor" v.d.

Ünlü desenci ve böcek bilimcisi (entomolojist), sinema tarihinde ilk kukla filmlerini çeviren Vladimir Stareviç'e ilk girişimlerinde fırsat tanıyan da Kancukov olmuştur. "Hamam Böceklerinin Kavgası" (1910) "Güzel Lucanide" (1911) "Böceklerin Noeli" (1912) ve özellikle Krilov'un bir öyküsünden uyarlanan "Yusufçuk ve Karıncalar". Bu yapıt, 1913'te Milano Uluslararası Festivali'nde altın madalya alan bu türün ilk başyapıtıdır. Sonradan Stareviç, film yönetmenliğinin cazibesine kapıldı ve Masjoukine'le ilk büyük filmlerini çevirdi: Gogol'den "Müthiş Bir İntikam" (1500 metre, 1913) yine Gogol'den "Noel Gecesi" (1100 metre 1913) Puşkin'den 'Ruslan ve Mudmilla" (1500 metre 1914) sonra da Ostrovski'den Anton Fertner ve Tchitorina ile "Sinecrotchka" (1914) Savaşın başlangıcında canlı kişilerle kuklaların birlikte verildiği bir parodi yapmak fikrine kapıldı. Bu düşünceden, Kayzer'le ...kliğini karikatürleştiren "Goguel-Moguel Savaş Yıldırımı" (Goguel-Moguel foudre de guerre) (300 metre) çıktı.

1911'den sonra stüdyodan ayrılmış bulunan Drankov, Çar Ailesinin iktidara geçişinin üçyüzüncü yıldönümü dolayısıyle parlak bir iş görmek istedi. Etkileme konusunda bu alanda "Romanovların Tarihi" adlı bir girişimde bulunan Kancukov'la mücadele ederek, sonunda İmparatorluk Tiyatrosu'nun giysi işlerinden sorumlu Taldykine'le işbirliği yaparak, olağanüstü bir gardrobun nimetlerinden yararlandı ve Yevgeni Bauer adlı genç bir tiyatro dekoratörünün yeteneklerinden de yararlanarak Ouralsky'nin yönetmenliğini yaptığı son derece görüntüsel (spectaculaire) bir film gerçekleştirdi. Bu film, 2100 metrelik "Romanov 'Hanedanı"nın 300'üncü Yılı" (1913) oldu. Stanislavsky'nin şakirdi (öğrencisi) Michael Tchekov ve Ludmilla Sychova ve N.Vassiliev bu filmde rol aldı. Bu filmle Drankov-Taldykine Firması haline gelen kuruluş, yeni atılımlara girişmiş ve Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan oyuncu Vronskyh'ye kendisinin Raskolnikov rolünü üstlendiği ve rol arkadaşı olarak Pavel Orlenev, Natalia Nesterova'ya olanak sağladığı "Suç ve Ceza"nın ilk değerli uyarlamasının yönetmenliğini tanımıştır.

Bir başka oyuncu olan Vitscheslav Tourjansky, o güne kadar Stareviç'in filmlerinde Mosjoukine'in partöneri olarak çalışmakta iken, Taldykyne'le ilkin "Mozart ve La Sağlieri" sonra da "Binbir Gece Masalları"nı çevirdi. (1913) Bu filmlerde Tourjansky, gardrobcu ve

dekorcusunun sağladığı lüksü gereğince değerlendirdi. Senaryocu Martov'la Tourjansky, bunu izleyerek, "İhtiras ve Kötülük Esirleri" (1914)'ni Danimarka filmlerine öykünerek "sosyal trajedi" olarak çevirdi. Bu filmde (bir çoklarının Asta Nielsen'le kıyasladığı) Pola Negri'yi lanse etti.

Bu filmin başarısı, Moskova sinemasının tüm bir bölümünü, yazınsal uyarlamaların ötesinde bambaşka bir yola yöneltti.

Bu görünümü incelemeden önce, başlıca hedefi, klasik yapıtları görüntülemek olmuş olan Rus sinemasının (Tolstoy, Gogol, Puşkin, Dostoyevski, Çehov, Nekrassov gibi) 1908'den beri sahneye koyma planında olduğu kadar üretimde de ilerlemeler kaydetmiş bulunduğunu vurgulamak yerinde olacaktır. 1908 yılında Drankov ve Pathé tümüyle 300 metrelik 9 (dokuz) film çevirmişti. 1912'de topluca üretim 600 ile 900 metrelik 100 kadar ulaştı. 1913'te bu sayı 139'a, 1914'te 231'e ulaşacak; bunların çoğunluğu da 1500 ila 2000 metrelik filmler olacaktır.

Moskova'da yer almış yukarıda adını andığımız firmalar ötesinde 1913 ve 1914 yılları bir çok küçük firmaların doğuşuna tanıklık etti. Bunlar arasında özellikle (sonradan Trofimov tarafından yönetimi üstlenilecek) Boris Glagoline ve Souverine'i yönettiği Rouss, **Variag, Persky,** (görüntü yönetmenleri Toporkov ve Winkler'in kurduğu) **T.W. Kine,** Alman maliyecisi Wugo Stinnes'in katkısıyla milyarder Wengerov'un komandite ettiği **Neptune** sayılabilir.

Saint-Petersbourg'ta ise, Gelnart'ın yönettiği **Vita,** filmlerinin çoğunu Berlin'de Alman yönetmen Georg Jacoby ile Varlamov ve Smirnova gibi oyuncularla çeviren Boris Bistristky'nin sahibi bulunduğu Tanagra, sonra da **Prodalent** ve **Bakhareva** adlı kurumlar. Bunlara Ukrayna'daki **Minerva** ve **Liesken;** Odesa'daki **Grossman** ve **Mirograph** kurumlarını da katmak gerek.

Bunların çoğu savaşın belirmesiyle ortadan yok oldu; Neptune, Rouss, Liebken gibi savaşa karşın yaşamlarını sürdürenlerden yola çıkan Sovyet kuruluşları da İhtilalden sonra varlıklarını kanıtlayacaklardır. Thierman ve Kançukov gibi Kharitonov ve Ermoliev sürgün edildiler. Oysa bunların firmaları daha 1915-1916'da kurulmuştu. 1915 yılında, propaganda amacıyla tümgeneral Ewert'in yönettiği Skobielev Komitesi'ne bağlı bir firmanın kuruluşuna da tanıklık edeceğiz.

Amerika ve İngiltere'de hemen hemen hiç etkisi görülmeyen Rus pazarı özellikle merkezi Avrupa'da İsveç ve Danimarka'da yer bulmuştu. Thiemman, Ambrosio ile ilişkilerinden ötürü İtalya'da film dağıtabiliyor; Kancukov, 1913'lere doğru Fransa'da pazar bulmuşken, Savaş bu pazarları da tıkıyordu. 1915 ve 1917 arasında İsveç, Japonya

ve İtalya kimi Rus filmlerini tarudı; ancak gerçekte, Çarlar İmparatorluğunun elde bulundurduğu 1800 salondaki gösterimlerle, cephe gerisinde bir çok gezgin sinema gösterisi yapan trupların çabaları, Rus üretimini ancak 1917-1918'e kadar yaşattı: bu da büyük kapıları Rus Hükümeti'nin üstlenmesi sayesinde mümkün oldu.

1913 yılından başlayarak, üretimin bağrında yeni bir akım belirdi. Yazınsal uyarlamalar, Dostoyevski, Gogol ve Puşkin'in yapıtlarını halka yaymış; bir bakıma ahlaksal ezinçin hasta edici (morbid) bir şehvette boğulduğu, irkilme, kendi kendini cezalandırmanın sadomazohizme ve 'mutsuzluğun tadına varma' (gout de malheur)'ya yolaçtığı patolojik bir iklim yaratmış; ama aynı zamanda bunaltıcı ve ürkütücü fantastik birikim oluşturmuştu bunlar... Halk, 1905 ihtilalinin başarısızlığının yarattığı toplumsal bir kötümserliğin bu filmlerde yansıtıldığına tanık oluyordu adeta. Bu öylesine bir kötümserlikti ki, çağdaş edebiyat da bundan zevkle besleniyor, böylece aşırı bir doğalcılığın içinde müstehcenliğe götüren bir ihtirası oluşturuyordu.

Sadoul, (Histoire Générale, c.3, Denoel, 1951'de) "Bu dönemin tip/roman'ı, erotik, umutsuz, mistik olan Artchibatchoc'un "Sanine" adlı eseridir. "Saninisme" yazının tüm bir bölümünde (baştan başa) hükmünü yürütmekteydi. Kentsoylu devriminin yiğitlik dönemlerinin nihilizmi, bir umutsuzluk ve seks kültürüne dönüşmüştü. Bu akımlar bizzat Artchibatchev'le ilişki kuran, bu eğilimin (Leonid Andreiev, Alexandre Kouprine, Fedor Sologoup, Amphiteatrov v.d. gibi) yazınsal temsilcileriyle işbirliği yapan sinemayı da etkilemekte gecikmedi" der.

Zaten ölüm kusan tragedyaları, insanın içini üzen konuları, mistisizmi ile Danimarka filmleri, büyük başarı sağlayarak, savsaklanamaz bir rol oynamada bunları da geçtiler. (O kadar ki, "çok iyimser" oldukları düşünülen kimi Danimarka filmleri için Rusya bakımından trajik bir son eklenerek hazırlama yoluna gidildi.)

En gözüpekleri Kouprine'in "Kızlar Çukuru" ve Saher-Masoch'un ("Çılgınlığın Zaferi" başlığıyla gösterilen) "Kürklü Venüs"ü olmak üzere yazınsal uyarlamalar Martov ve Ouralsky tarafından 1915'te (Maria Dourassova ve Massalitonov'la) perdelerde etkinliklerini sürdürürken; üretimin bir bölümü sosyete dramlarına- ölümcül trajedilere, sinai tutkulara yöneldi. Sırf sinema bakımından konuşulduğu taktirde, bunlar, uzaktan uzağa, en özgün yapıtlar oldu ve getirdikleri "décadentisme" (çöküntü havası) biçimsel araştırmalara yer vererek dekor, aydınlatma ve plastik kompozisyon olarak -ki mi Rus sinema adamlarını- özellikle Bauer'i- aynı dönemin Almanlarından da ileri biçimde, 1912-1914 yıllarının Danimarka sineması ile savaş sonrasında

aniden patlayan büyük "Dışavurumcu Sinema Akını" arasında ilişki kuran Avrupa sinemasında birinci sıraya oturttu.

Savaş onların araştırmaları için bir lütfu oldu; Rus sineması, 1915-1917 Dönemi içinde, şaşırtıcı bir refaha kavuştu. Burada global yönelimine pek aldırmadan bu eğilimin ilk şemasını çıkarabiliriz.

Halkçı aşamada, 1914'ün en büyük başarısı sekiz kısımlık bir bölüklü film olan Tchargonine, Kassianov ve Yourevsky'nin yönetimiyle gerçekleştirilen, başrolünü Boris Svetlov'un oynadığı "Altın Elli Sonka" adlı yapıttır. 1913'te gerçekleştirilen "Mutluluğun Anahtarları" adlı bölüklü film, romansı ve duygusal July Mary tarzında, Baron Steinbach adlı birinin tutkulu serüvenini anlatırken "Altın Elli Sonka", kuşkusuz Jasset'nin "Protea"sından esinlenmiş, ama daha çok fazladan bir sadizm tohumu taşıyarak "Fantomas"lara yaklaşan bir kadın haydutun serüvenlerini işliyordu.

(Anılan uyarlamalardan öte) Protozanov'un kimi filmlerinin sadece adlarını saymakla, daha yukarı aşamada, (bu filmlerin) özellikle belirleyici niteliklerini ortaya koyabiliriz: "Anasının Eliyle Öldürülen Kız", "Yitirilmiş Zevklerin Damgası", "İntikam Yolu", "Dionysosun Öfkesi" (Thierman, 1913)

Bunların içinde en anlamlıları, mesleğine aynı zamanda bir dekorcu olarak "Romanov Sülalesi" ile başlayan Yevgeni Bauer'inki oldu. Bu mesleği terketmeksizin Bauer, Gardine ve Çardinin'in "Anna Karenina"- "Karanlıkların Kudreti" ve "Diriliş" gibi filmleriyle kendi filmlerinin hemen tümünün dekorcusu olmuştur. Drankov nezdinde yönetmen olarak "Profesör İnsarov'un Portresinin Sırrı", sonra Kanvukov nezdinde "Kambur Kuria'nın İntikamı" adlı filmleri çevirdi. Bunları 1913'te, "Suçlu Tutku", "Kanlı Zafer"- "Buz Tutmuş ruhlar", "Ölüm Dolabı"- "Trajik Bir Bahis", "Bir Kadın Ruhunun Günbatışı sonra İvan Mosjoukine ve Younva ile: (yine Kancukov adına), "Troyka", "Ölüm Çivisi", "Dilsiz Tanıklar", "Korkunç Gece", "Ölümde Bulunan Yaşam", "Hayattan Bıkmışların Birliği" v.d. izledi.

"Troyka"da, aldatılan bir koca troykada kurtlar tarafından izlenirken, bunlardan karısını fırlatıp onu yerlerken canını kurtarıyordu. "Ölüm Çivisi"nde, ölmekte olan bir veremliye aşık olan bir kimse, ona (öldükten sonra) geceleyin tabutu başına giderek bir çivi çakmayı vadeder. Adam mezara iner, tam ayrılacağı sırada ardından paltosunun çekilmekte olduğunu hisseder. Bunu ölünün yaptığını sanarak çıldırır. Oysa sadece mantosunu da tabutla birlikte çivilemiştir; ancak çevresini hayaletlerin sardığına inanmaktadır ve korkudan ölür.

"Dilsiz Tanıklar"da, karısından bıkan bir soylu, oğlunun nişanlısını baştan çıkarır; oğlan intihar eder. Kahırlar içindeki çift, korkudan dille-

ri tutulmuş olarak, aklını yitiren kızın, tutkunluğu içinde çırılçıplak nişanlısının cesedine atılışına tanıklık ederler.

"Ölümde Bulunan Yaşam"da (senaryosu şair Valeri Brioussov'un), ressamın biri ölen sevgilisini mumyalatır; onu cam bir tabut içinde yanıbaşında bulundurur ve günlerini onun resmini yapmakla geçirir. Ona, resim canlanmış ve yiten sevgilisinin yerini (yaşamını) almış gibi görünür. Onu boğar ve delirir.

(Robert Louis Stevensen'un üçlemeli öyküsü "The Suicide Club'ından esinlenen) "Hayattan Bıkmışlar Birliği"ne hayatın yıldırdığı bir genç soylu tarafından kurulan bir kulübün üyeleri, her biri sırası geldikçe ve özgün bir biçimde (maça birlisini çekeni, sinek birlisini çeken öldürmek suretiyle) ölürler. Sadece genç soylunun nişanlısı ölümden kurtulur.

Daha sonra biraz daha üzerinde duracağımız Bauer'in estetik anlayışı, onun zorunlu, her zaman geçerlikte olan tiyatro normlarından farklı bir biçimin bilincinde olduğunu belirler. Ancak, içerikleri bakımından bu filmler tüm bir dönemin karakteristiğini taşırlar.

Bauer'in filmlerinde Vera Kholodnaja ile birlikte Rus sinemasının tapılası oyuncularına dönüşen İvan Mosjoukine, onun hakkında şu görüşleri ileri sürüyor: "Slav ruhu, kendi mistisizmi içinde, beklenmeyen, yıldırımlar yağdıran ayaklanışlarla, bu filmlerde, ebedi ve acı ve umut (özlem) şarkısını söyler. Fransız halkı, bu şaşırtıcı yapıtların ortaya koyduğu anlatım sinirliliğini (vurgulama kaygısını) sentetik dramların acımasız kıyıcılığını içerdiği tutkularla ağırlaşmış mistik havasını, en çıplak biçimde şehvetle, sadistik inceliklerle donanmış entelektüelliği idealize edişini kuşkusuz kavrayamaz" (Ivan Mosjoukine, QUAND J'ETAİS MICHEL STROGOFF, Renaissance du Livre yayını, 1927).

1913 yılı içinde (üretimin zayıf bir bölümüyle), yeni bir eğilim daha ortaya çıktı: Avant-garde yazınsal devinimlerin ortaya çıkardığı "gelecekçi" (Futuriste) eğilim... Bu eğilimdeki ilk film, "13 no'lu Fütürüst Kabare de Dram" o sıralar moda olan polislik filmlerle alay etmek (parodi olsun) için yapılmış, Toporskov ve Winkler Kurumu adına şair Bouliok'un senaryosundan Larionov ve Gonçarova ile Kassianov'un gerçekleştirdiği bir filmdi (450 metre). Sinemadan duyduğu heyecanı ifade etmek üzere genç şair Vladimir Maiakowsky, üretimci Persky adına pek çok senaryo yazdı; bunlardan en önemlisi "Zafer Peşinde"dir. Ama onun projelerinin sonu gelmedi ve sinemaya yeniden ancak 1917 devriminden sonra döndü.

İspanyol Sineması

İspanya'da ilk filmlerin bu ülkeye film çekmek için 19. yüzyılın sonlarında gelen Lumiee'lerin operatörü Alexandre Promio tarafından çekildiği; ve İspanya'da bir süre kalan Promio'nun bu ülkeye sinemayı getirdiği bilinen bir gerçektir. Daha sonra İtalya'da çalışarak "colossal" İtalyan filmlerinde büyük bir başarı ile görüntü yönetmenliği sürdüren Secundo de Chemen da bu ülkenin yetiştirdiği ilk büyük kamera ustasıdır. Onun, bir önceki dönemde (1905), "Parktaki Çocuklar" (Les Guapes del Parque) adlı bir denemede bulunduğu da tarihsel kayıtlarda görülmektedir.

Pathé'nin Barcelona'daki bir şubesi olan "Hispane-Film" Kurumu'na müdür olan Secunde de Chemen, aslında 1898'lerden beri güncel filmler çekmekle tanınmıştı. Sonradan Gelabert adlı Fransız asıllı bir kimsenin kurduğu stüdyoda küçük dram denemeleri de yapan Chemen, "La Dolorés", "Akıllı Guzman", "Suçlu Aşk" gibi filmler yaptı (1908).

1907'de Vincennes'e çağrılan Chemen, Gasten Velle'in yerini alarak "trüklü" filmler yaptı. Bu sırada Barcelona'daki yerini kameracı olduğu kadar yönetmen olarak da isim yapan ve en eski yönetmen olarak da tanınmış bulunan Ricardo de Banos aldı.

Ricardo de Banes, ilkin "İtiraf Yeri" (Confessional)'nin Sırları'nı çevirdi (1907). Sonra da Zecca tarzında 7 tablodan oluşan Zerilla'nın ünlü oyunu "Don Juan Tenerio"yu (1908) çevirdi. Onun Fas Savaşı'na ait belgesel "Mélilla Savaşı" (1909) dışındaki tüm filmleri "Film d'art" türüne özenilerek yapılmış tarihsel melodramlardır.. Bunlar arasında: Ballaguer'in "Don Juan de Serralonga, Harzenbuch'un "Teruel Aşıkları", Mérimee'nin "Germen"i vardır. (1910-1914).

Sinema endüstrisinin baş merkezi olan Barcelona, Pathé dışında, savaştan önce, altı yedi kuruluşa sahipti. Bunların içinde en önemlisi 1914'te Lorenze Mata'nın kurduğu Barcinografo adlı kuruluştur.

Madrit'de kurulan Iberiá ve Chapalo, belgeseller yapıyordu; bir de boğa güreşlerine ait belgesellerde ustalaşmış Valence'nin "Huerta" (Meyve Bahçesi) adlı yarı belgesel bir filmi vardır. Bu arada Iberia'nın 1914-1915 süresince ilk İspanyol bölüklü filmi "Barcelona y sus Misteres" (Barselona Esrarı)'u, Alberto Morro'nun yönetiminde Clara Wilsen ve Joaquim ve Francisco Carrasco ile çevrildi.

İngiltere Sineması

Son derecede verimli bir dönem geçirdikten sonra İngiliz Sineması 1907 yılından başlayarak sönmeye başladı.

Williamson, William Paul, Charles Urban, Hepwort ya tüm olarak ya da kısmen çalışmalarını bırakmışlar; Charles Urban'ın terkettiği Warwick, Cricks and Martin kuruluşları belli ölçüde savaşın

başlangıcına kadar çabalarını sürdürmüşlerdir.

Bu dönemde İngiltere'de gerçekleştirilen önemli yapıtlar arasında; Charles Urban yerine Warwick'te yönetimi ele alan William Barker'in yaptırdığı "Shakelten Heyeti'nin Güney Kutbuna Seferi" (1909), "Dick Turpin'in Serüvenleri" (1912); Londra'da Baling Stüdyoları yapılınca, Shakespeare'den "Romeo ve Juliet", "Henry VIII", "Macbeth", "Richard III" gibi tarihsel dramlar; "Kaptan Scott'la Güney Kutbuna" (With Captain Scott to South Pole) gibi serüven filmleri ortaya çıkmıştır. ("Hery VIII"de zamanın ünlü tiyatro oyuncusu Sir Herbert Beerbohm Tree başrolü oynamış; rejisörlüğü de Robert Bensen yapmıştır. Captain Scott'la ilgili filmin reji ve kamera çalışması Herbert G.Ponting'indir).

Roman uyarlaması olarak Charles Dickens'ten Frank Powell'in uyarladığı "David Copperfield" (1912), Thomas Bentley'in uyarladığı "Oliver Twist" (1912) yine "David Copperfield" (1912) (bu kez 2400 metrelik bu filmde Eric Desmend ve Alma Taylor oynamış; film, sahneye konuluşundaki ustalık yönünden hâlâ moda olan tiyatromsu mizansenden son derece uzaklaştırılmıştı); Herbert Brennon'ın Walter Scott'tan uyarladığı "Ivanhoe" (1913), William Barker'in "Hamlet" (1913), Charles Braben'ın "The Bickwick Paper" (1913); George Lean Tucker'in Anthony Hope'un ünlü romanı "Zenda Mahkumları"ndan uyarladığı iki film: "Prisoner of zenda" ve "Rupert von Henzau" (1914); Harold Shaw'un yine Dickens'ten uyarladığı "Christmas Carol" (1914) ve Thomas Bentley'in "Old Curiesity Shop" (Antikacı Dükkânı) (1914).

Aynı yıl August Blom'un Nerdisk Kurumu adına uyarladığı Hauptmann'dan "Atlantis" çevrilirken; aynı konu Larry Trimble tarafından da İngiltere'de çevrilmiştir.

Bunlar İngiltere'de çevrilen önemli filmlerin kimileridir. İngiltere savaşla birlikte uyuşuk bir döneme girecek ve ancak sesli sinemanın ortaya çıkmasından sonra yeni baştan üretime başlayacak ve çarlığını kanitlayabilecektir.

Fransız Sinemasında Öteki Türler ve "Bölüklü Filmler"

1. "Société Cinématographique des Auteurs" ve Albert Capelleni

Fransa'da daha önce de açıkladığımız gibi "film d'art" türü en büyük gelişmesini kaydetmiş ve Pathé tarafından S.C.A.G.L. (Société Cinématographique des auteurs et Gens Lettresİ) kurulmuş ve örgütsel yönetimi Gugenheim'in, genel yazmanlığı yazar Piere Decourcelle'in sorumluluğuna terkedilmişti. Bu kuruluşun sanatsal yönetimi de Albert Capellani'nin uhdesine terkedildi. O da çabucak birçok yönetmen yardımcısının desteğiyle, haftada bir film üretecek bir ivedilikle film yapımına başladı. Bunun bugün için, inanılmaz olduğu kadar gülünç olduğunu ileri sürmek doğaldır.

Ancak şurası da unutulmamalıdır ki, bu filmler genellikle oldukça sınırlı bir uzunluktaydı; yazınsal ve tiyatrosal dağar, konu sıkıntısını ortadan kaldırıyor; konular en basit kriterlere göre ivedilikle daraltılıyor (riduzzione), genellikle seri halinde mekanik bir çalışma düzeni kabul ediliyordu. İşin normu buydu, ama böyleyken bile iyi filmlerin yokluğu bahis konusu değildi.

Capellani meslek yaşamına Vincennes'de 1905'ten beri başlamış bulunuyordu. Max Linder'in ilk filmlerini (bunlar arasında "Kolejlinin Okuldan İlk Çıkışı" sayılabilir) ve "Pericelik" filmleri ("Çizmeli Kedi"nin yeni bir çevrimi gibi) çevirmesi bu sırada oldu. Sanat yönetmenliği yapmak üzere S.C.A.G.L.'ye çağrılmadan önce, Jean d'Arc'ın tarihsel canlandırımı konusunda da bir girişimi olmuştu. Burada Grétillat ve Desfontaines'in rol aldıkları büyük başarı sağlayan bir film yaptı: "Beyaz Eldivenli Adam" (L'Hormme aux Gants Blanes) (1908). Bu, kara bir dramdı, ama sahneye konuluşundaki oturaklılığı ve olgunun çizgisindeki gelişme bakımından göze çarpar bir nitelik taşıyordu.

İşte bu kuruluş içinde onun verimli üretimi başladı. Bu çalışmaların çoğu klasik/popüler bir dağardan besleniyor böylece yeter derecede ünlü başlıklarına bakmakla bunların uyarlanmasının perdede başarı kazanacağının güvencesi duyuluyordu.

Bu filmlerin sanatsal formülü "film d'art"ınki idi: "filme alınmış tiyatro"ya da daha da basit olarak "fotoğrafta alınmış tiyatro"... Ama sinema dilinin oluşumunda, bu formülü uygulama, sinemayı gerçek temaşa düzeyine getirmek için zorunlu bir durak oluşturmuştu. Sonradan bu noktadan, anlatıma özgü araçların fethedilmesi için ayrılınacaktı. Capellani, perdeye, Zola, Daudet, Hugo, Sue, Racine, Balzac, Pierre Decourcelle, Jules, Sandeau'dan uyarlamalar getirdi. Onun, aynı biçimde ünlü tiyatro oyuncularını değerlendirebilmek bakımından (gerekli girişimlerde) bulunduğundan kuşku duyulması: Örneğin Sarah Bernhardt, seyrek de olsa, onun filmlerinde yer alıyordu. Bu da, tiyatronun hâlâ olimpik yüksekliklerde sayıldığı, sinemanın büyük bir gayretle ona ulaşmağa çalıştığı biçiminde yorumlanabilir. Böyle olunca oyuncular da çoğunlukla "yarı kutsal" (semidivi) tiyatro artistlerinden ya da belirli bir sinema deneyi geçirmiş olanlardan seçiliyordu.

Capellani'nin en başarılı yapıtları, (Jacques Grétillat ve Arquilliére'in rol aldığı, 900 metre kadar uzunluktaki) Zola'dan "Meyhane (L'Assomoir) (1908) ve Bugéne Sue'den uyarladığı, yönetmenin kardeşi Paul Capellani'nin başrolü oynadığı "Paris Esrarı" (Les Mystéres de Paris) (1911)'dir.

Bununla birlikte Capellani en ünlü filmini 1912'de çevirdi: Henry Krauss'ın Jean Valjean, Marie Ventura'nın Fantine rolünü oynadığı "Sefiller" (Les Misérables). Victor Hugo'nun bu başyapıtı -o güne kadar ulaşılmamış bir uzunlukta- 5.000 metreden uzundu ve gösterimi beş saat sürüyordu. Film, dört bölüme ayrılmıştı ve gösterimler alışık oldukları gibi, her bölümü ayrı ayrı gösteriyorlardı. Sinema tarihinde pek az film böylesine bir başarı sağlamıştır, özellikle Amerika'da... Basın filmi bir başyapıt olarak selamladı ve Capellani'nin zaferini kutladı, ancak Capellani, ciddi, verimli ve yetenekli bir rejisör olmakla birlikte, onun en büyük filminin ticarî başarıya ulaşmasının nedenini belirli bir sanatsal değer taşımasına bağlamak yanıltıcı olur. Bunu daha çok, romanın ününe ve gösterisel (spectaculaire) değerlerine bağlamak doğru olacaktır.

Bunu izleyerek Capellani, Richepin'den "Zamk" (La Glu) (1913) ve Zola'dan "Germinal"i çevirdi. Bunların herbiri iki saatten uzun bir süre alıyordu.

Aynı yıl, André Antoine'la birlikte, Savaş Dönemi sansürünün yasakladığı ve halka ancak 1920'de gösterilebilen Victor Hugo'dan uyarlama "Cuatre-Vingt-Treize" 93)'ü çevirdi.

1915'ten sonra onun ilginç bir filmi daha ortaya çıktı: "Yasak Düş" 'Le Réve Interdit) (1915i); bunu izleyerek S.C.A.G.L.'yi bıraktı, Amerika'ya göçtü. Orada iki önemli film çevirdi; "Sisler Dışında" (Out of the Fog) (1918) ve "Kırmızı Fener" (The Red Lantern) (1918). Uğraşları 1920'lere doğru son bulmuş sayılabilir.

Capellani'ye bağlı olarak çalışan yönetmenler olarak oyuncu Henry Krauss, Zececa'nın eski oyuncusu René Leprince Henry Desfontaines, Gedyrges Monca ve Michel Carré sayılabilir. "La Tosca"nın yazarı Victorien Sardou, bizzat kendisi yapıtının sinema uyarlamasını, "tiyatro yıldızı" Sarah Bernhardt ve Bdouart de Max'la yönetti.

Georges Georges Moncea'nın dağarı epeyce genişti: Onun en tipik filmleri, ötekiler arasında, "İki Yetime" (Les Deux Orphelines) ve "Küçük Şey" (Le Petit Chose) (Daudet'den uyarlama) oldu. Monca, Rigadin'in bir çok güldürü filmlerini de yönetti.

Lichel Carré- sinemaya Théâtre des Verietés'de 16 Haziran 1907'de büyük bir başarı ile yansıtılan ünlü bir pandomimasını aktararak başladı: "Savurgan Çocuk" (L'Enfent Prodigue). Bunu izleyerek eserin sahibi şunları söylemiştir: "İşe yeni başlayanın tüm acemiliğini yansıtan, bu yeni sanata yeni girenlerin gözü pekliliğini vurgulayan çok kötü bir film oldu. Kendimi kusurlu bulmaktan mutluyum". (M. Carré'nin G.M. Coissac'la yaptığı bir konuşmadan).

Oysa, o, bu filmiyle, tiyatro yaşantısını tümüyle bırakmadan, başarılı bir sinema yaşamının eşiğini aşıyordu.Pathé'nin en dinamik işbirlikçilerinden biri, aynı zamanda "L'Enfant Prodigue"in yapımını desteklemiş olan avukat ve yayıncı Edmond Benôit-Lévy, sadece ticarî de olsa, kazanılan başarıdan etkilenerek; sinemanın daima daha önemli gösterisel bir biçime yönelmesinde sadece tiyatronun itici ölçüde değer taşıdığı kanaatini açıklamıştır.

Ama tiyatrodan oldukça ilginç bir ders almış olan sinema, kendine özgü bir dili geliştirmek üzere onu bırakmak durumunda kaldı. Capellani'nin "Les Misérables" ile ulaştığı noktadan kronolojik olarak "Film d'Art"ın da düşüşü başlamıştır denilebilir.

2. "Bölüklü Film" Modası ve Victorin Jasset

"Film D'art"ın bahtı oluşurken (bir yandan da), "bölüklü film" modası doğuyor ve ivedilikle gelişiyordu. Daha başlangıcından beri, bu türün dayandığı prensip, onun büyük ticarî gelişmelere yatkınlığını belirliyordu. Bu da büyük seyirci kitlesinin, bir hafta önce yarıda kalan serüvenin sonunu öğrenmek için duyduğu merakı beslemek yöntemi idi. Böylece sinema, seyirciden yana bir duygusal gereksinme, sürekli yenilenme ve serüvene karşı yenilmez bir seviden yararlanarak kitlelerin ruhuna dalıyordu. Bu tıpkı, büyük günlüklerin tefrika romancılığının yöntemiyle, sürekliliğini favorize ediyor; kendine özgü bir zihniyet yaratıyordu.

Kimi yapımcılar, hemencecik, halktaki bu ortak zevkin önemini kavradılar. Ama hangi tür bölüklü film en çok ve en sürekli olarak seyirciyi ilgilendirecekti. Gerçekçilik'in kesin duygusuyla, tefrika romanların,polislik "feuilleton"ların havasını halkın merakını uyanık tutmak bakımından her seyircinin bir haftalık sabrını doyuracak biçimde sinemaya aktarmak bunun yanıtını oluşturmuştu.

O zaman denildiği gibi, politik tür kadar sinema mucizesine yatkın hiç birşey olamazdı: basit bir konu ile, ama devamlı surette merakın ayakta tutulması, olayların mantıksal gelişimi, suçlar, hırsızlıklar, insanlar, ihanetler, öcalmalar, tehlikeli serüvenler, sürekli bir şaşırtıcılık içinde verilerek, seyirci sayısını muhafaza etmek ve arttırmak için en ilginç çıkmazlara sapılıyor; bunlara bağlı olarak "serüvenin sonu"nu öğrenmek arzusu canlı tutuluyor ve halk her hafta (yeni) serüvenini izlediği "kahramanlar"a bayılıyorlardı.

"Tefrika"ya da sürekli sine-roman, bölüklü filmin uzun süre, en önemli temelini oluşturmakla birlikte, tek kaynak değildi: -doğal olarak daha az başarı sağlansa da- tarihsel epizotlar ve gerçek yaşam

sahneleri de (bunlarda) ele alınıyordu.

Bölüklü film modası, ilk kez 1908'de, Victorin Jasset'nin yönetiminde Belair Yapımevi tarafından lânse edildi.

1862'de Ardenne'lerde Fumey'de doğan Jasset, (Paris'te 1913'te ölmüştür), genç yaşlarında yaşamını, yelpaze desenciliği, yontuculuk, giysicilik (tiyatrolarda gardropçuluk) ve Hoppodrôme'da "pantomime" yöneticiliği yaparak kazandı. 1905'lere doğru sinemaya ilgi duyarak Léon Gaumont nezdinde, onun adına, iki yılda üç film yaptı. Bunlar pek öyle ilginç yapıtlar değildi. Ancak sağlam bir deney kazanmasına ve göze çarpar sanatsal eğilimlerini beslemeğe yaradı.

Çalışmakta olduğu "Girasol" Kurumu'nu Marsilya'da Georges Guyon'la işbirliği halinde film çevirmek üzere terkeden Jasset, "Eclair"deki çalışmaları dolayısıyla sanatsal yeteneklerini ortaya koydu. Bu kurum, onu, kesin yetkilerle donatarak üretimden sorumlu yönetmenliğe yükseltti. Burada, daha önce sözü edilen "Mick Carter"i yaptı. Bu yapıt, ilk bölüklü polis filmi sayılabilir. (Pathé buna karşıt olarak,Nick Carter'in bir parodisi 'güldürü öykünmesi' olarak pek ünlü olmayan "Nick Winter" bölüklü filmini yaptı.)

Bu seriyle her biri yüz metrelik Amerikan bölüklü öykülerinden alınmış filmcikler söz konusu edilmiştir. Filmin yönetmeni Robert Saidreau, baş yaldızı da -kısa sürede uluslararası bir üne kavuşacak olan- André Liabel idi. Ona perdenin ilk yıldızlarından biri olarak bakılabilir: kendisine, dünyanın heryanından, safiyane ya da değil, ateşli aşk ilanlarını taşıyan mektuplar geliyordu. Bir bakıma "star sistemi"nin temellerini ilk kez atanın Jasset olduğu söylenebilir. Onun girişimiyle, oldukça mükemmel biçimde organize edilmiş gerçek "trup"ların, oyuncularla en az bir yıllık anlaşmalar yapılarak, sağlandığı da bilinir. Böylece oyuncular rollerini gittikçe daha da iyileştirerek oynuyorlar; rol yeteneklerini dikkatlice geliştiriyorlardı. (Daha doğrusu, böylece, bu süre içinde oyuncular, devamlı biçimde, rol yetenekleri içinde, gelişme ve dikkatle çalışma olanakları buluyorlardı.)

"Nick Carter", tefrika romanlarında şaşırtıcı serüvenleri anlatılan, gerçekten yaşamış ünlü Amerikan polisini anımsatan, ağzından pipo eksik olmayan, şeytanca kurnaz, soğukkanlı polis tipini canlandırıyordu. Eclair'in öteki büyük polislik filmi "Zigomar" (1911-1913) olmuştur. Roman yazarı Léon Sazie tarafından yapımevine sunulan bu adla ilgili senaryoları da aynı yazar yazıyor; serinin yönetmenliğini de Jasset yapıyordu.

Bu filmlerin kiminin başlıklarına bakarak gerekli etkinliği yarat-

mak üzere, seyircinin merakını son derece tahrik etmek için bunların ne gibi nitelikler taşıdığını anlamak kolaydır; örneğin, "Zigomar Yılan Balığı Derisi" (Zigomar Peau d'Anguille), "Zigomar Nick Carter'e Karşı" gibi. Her biri beşbin metre uzunluğundaki bu filmlerde, baş oyuncu olarak ünlü Arquilliére görülüyordu. Antoine Tiyatrosu'ndan gelen bu oyuncu "Başı külâhla örtülü haydut" rolünü üstleniyordu. Jasset, daha çok ya da daha az serüvensel olan "Çayırlar Kralı" (Le Roi de la Prairie) (1909) ve Proter (1913) adlı başka serileri de yönetmişti; bunların birinin epizotlarından birisini çevirirken ölüverdi. Bunlardan başka bir de tarihsel bölüklü film çevirmişti: "XIV'üncü Louis Devrinde Süvariler" (Les Dragonnards sous Louis XIV) (1909).

Jasset, ilk tefrika (feuilleton) film çevirme onurunu saklı tutmakla birlikte bir defada gösterilen gerçekçi konulu flimler de çevirmiştir. Bunlar arasında en önemlisi "Karanlıklar Ülkesinde" (Aux pays des ténébres)'dir. Başrolünü Marcel Vibert'in oynadığı (filmde söz edilen) "Karanlıklar Ülkesi", sahnede gerçek kömür bloklarıyla ortaya konmuş bir maden ocağıydı. Bu filmde madencilerin insanlık dışı yaşamları, çözümsel bir yöntemle ele alınıyor; konu, büyük bir duyarlıkla ama toplumsal polemiklerin aşıldığını duyurmadan işleniyodu.

Jasset- kendi bakımından bir gerçekçi sayılabilir. (Sadoul, "Historie d'un Art: La Cinéma", Flammarion Yayını, 1950, s. 109'da), "Fransız sinemasının sağlam çizgisi, Jasset'den başlayarak, Feuillade'da bir doruk oluşturarak; Gance, Epstein ve Feyder'den geçerek, Renoir ve Carné'ye ulaşır" demektedir.

Ama şurası da akıldan çıkarılmasın ki, bu çizgi, yazında doğrudan doğruya Zola'ya ulaşırken, sinemada Zecca'nın "L'Historie d'une Crime"iyle doğmuştur.

Jasset, sinemaya ilişkin kuramsal ve eleştirel sorunlarla da ilgilenen ilk yönetmenlerden biri olmuştur: Sağlam bir olgunlukla, kendi çağındaki rejisörlüğün gelişimi, "Film d'art", İtalyan sinema okulunun ortaya çıkışı ve Amerikan sinemasının 1909'a doğru gelişimi üstüne gözlemlerini veren yazılar yazmıştır (1911 Yılında Ciné-Yournal'da yayınlanmıştır bunlari).

Amerikan sineması üzerindeki gözlemlerini belirtirken, bunun - kendi görüşünce- (Fransız sinemasından) başlıca üç noktada ayrılık gösterdiğini; bunların da (1) Aygıtın yerleştirildiği alan, (2) rol yapma biçimi, 3) senaryonun kuruluşu olduğunu anlatır. "Bunun Avrupa Okulu'ndan açıkça apayrı ve yepyeni bir yöntem olduğunu; Amerikalıların yüzü baş çekimlerinde vurgulayabilecek; gerekirse oyuncuyu dekordan soyutlayarak, gerektiği zaman ikisini birlikte vererek, kimi vakit de hareketsiz kişilerin dekor yeri-

ne geçtiği bir topluluk önünde rol yapan oyuncuyu vererek yeni bir yöntem oluşturduğunu" söyler.

Daha 1911'de Jasset, "dahiyane" bir şekilde, sinemada büyük ölçüde kendine özgü bir dil oluşturduğu ülkenin Amerika olduğunu söylüyordu.

3. Louis Feuillade ve "La Vie telle qu'elle est" ile Gerçekliğe Dönüş

Louis Feuillade'la, Zecca ve Jasset'nin yaklaşımda bulunduğu gerçekçiliğe yeniden dönüşün büyük girişimi sağlandı. Oysa "film d'art" ve "bölüklü film" akımlarının etkisiyle bu yaklaşımdan daima uzakta kalınmıştı. "Gerçeğe ilgi duymayı sağlamak", bu akımın estetik ve ahlâksal kaygısı idi.

Orta Fransa'da Lunel'de 1874'te doğan Feuillade, daha genç yaşlarda, sağlam bir kültür sahibi olmuş; "Croix" Gazetesi'nde gazetecilik yapmıştı. Bir kaç senaryo yazdıktan sonra, üretimlerinin sanatsal yönetimini ona bıraktılar. Bu görevi 1923'e kadar sürdürdü. Rejisörlüğe kısa sürede adapte olarak, bir kaç "trüklü" film yaptı; bunlar bir çeşit "kaçıp kovalamacalı güldürü filmi" idi; ama dış sahneleri de iç sahneleri gibi Méliéskâri "filme çekilmiş tiyatro" yöntemi ile çekilmişti. Bu yoldan 1907'de "Kendine Çok Güvenen Postacı" (Un facteur trop ferré), "Banka Çeki" (Le Bille de Banque) ve özellikle "Başı Dertte Bir Adam" (L'Homme aimanté) çevrildi.

Bu sonuncu filmde başrolde görülen, orta yaşlı zarif bir adam -bu rolü Tristan Bernard oynamıştı-, bir çeşit manyetik kudretle donanmış görülüyor, bu sayede çevresindeki tüm insanları, özellikle en sevdiği arkadaşlarının güzel eşlerini kolları arasına çekebiliyordu. (Bu yüzden de başı dertten kurtulmuyordu).

Dış sahnelerde trüklü filmleri gerçekleştirerek, Feuillade, farkında olmaksızın bu türün yaşamına kastediyor; böylece en tehlikeli anlarda sinemanın yaşama kavuşmasına katkıda bulunan bir türü ivedilikle kayboluşuna sürükleyerek; bu türün güldürü filmleri tarafından yutulmasına yol açıyordu.

S.C.A.G.L. ve A.C.A.D.'nin "film d'art" türündeki yapıtlarını ticarî düzeye sokabilmek için, "estetik filmler" (film esthétiques) adıyla anılan seriyi lânse eden Feuillade, kendisi tarafından kaleme alınan reklâm manifestolarında bir başka tertibin gereksinmesine de inandırmak arzusunda olduğunu gösteriyordu:

"Biz, bir başka beslenme kaynağını da sunmak gibi asil bir tutkuya kapıldık... İster büyük gösteri sunuluşu biçiminde olsun, ister müşteriye büyük sanatın son sözü olarak kimilerinin yutturmak istediği, aslında yarı yarıya günahını affettirmek için çekilen cezaya benzer olsun, unutturulma yolunda olan bir sanatı ele alarak

sırf güzellik izlenimini veren bir üretime ulaştık."

Bu seriden en önemli film, büyük gösterisel etkisi olan "Hristiyanları Aslanlara Yedirin!" (Aux Lions Les Chrétiens!) (1910)'dir. Ama bu filmden alınan sonuç ticarî bakımdan olduğu kadar sanat bakımından da düşünülenin altında oldu.

Aynı şekilde, Feuillade, 1911-1912'de, "Büyük Geumont Serisi" adı verilen, sadece "film d'art"ı yeniden değerlendirmekle kalmayıp Amerikan Vitagraph Kurumu'nun "Gerçek Yaşam Sahneleri "ni (Scenes of real life) de perdeye getiren bir çabada bulundu. Bunlar arasında, estetik bakımdan en önemli seri "La vie telle que'elle est" (Olduğu Gibi Yaşam)'dır. Bu tarzdaki filmlerin piyasaya sürülmesi dolayısıyla çıkarılan reklâm broşüründe, Feuillade, şunları açıklıyordu: "La vie telle qu'elle est"nin sahneleri, dünyada çeşitli sinema adamlarının bugüne kadar yaptıklarına hiç bir şekilde benzememektedir. Bunlarla, yıllar önce yazın, tiyatro ve öteki sanatlarla yapıldığı gibi, gerçekçiliği perdeye getirmesi denemesi ilk kez yapılmaktadır. (Bunun tüm olarak doğru olmadığını biliyoruz: İngilizlerle Zecca, Lumiére'nin mekanik realizmini bir yana bırakırsak, bu konuda ilk sözü söylemişlerdir). Bu sahneler, gerçek hayat dilimleri olmalıdırlar ve olmuşlardır. Bu dilimler ilgi çekiyorsa, etkiliyorsa bizi; verdiği esinlenmeden sonra, yüreklendirme sağlayan bir hava taşımasındandır. Her çeşit fanteziyi yasaklar bu filmler, insanları ve eşyayı oldukları gibi gösterirler, olması gerektiği gibi değil."

Muhakkak ki Feuillade'ın niyetinin, büyük bir kısmıyla gerçekleştiği inkâr edilemez. Bu filmlerde, dikkati çeken bir gerçekçilik söz konusudur, kesin fakat kıyıcı olmayan, Zola'dan daha çok, Balzac'a yakın bir gerçekçiliktir bu... Serinin ilk filmi "Engerek Yılanları" (Les Vipéres)'dir. Taşradaki fakirlik ve dedikodulu yaşam üzerine çözümsel bir incelemedir bu.. "Engerekler", "zehirli diller" anlamına,tipik olarak çoğunlukla taşralıya özgü kötülük ve habisiliğin kullandığı dil anlamınadır.

> "-Kendisi der ki- bu film öylesine gerçek, öylesine gözetimle ortaya konmuş, öylesine yaşanmıştır ki, âdeta bir belgenin kudreti, açıklığından o güne kadar ele alınmış değildi; ve Feuillade, bu konuyu, büyük bir sadelikle, uygun çevrelerle taşra atmosferini doğru olarak yorumlamada başarı sağlayarak, bugünün kameracılarının söyledikleri gibi, "fotoğraf büyüsü"ne yabancı gelmeyen bir sonuç yaratarak ele almayı becerebilmişti.

Bu film, şaşırtıcı olmasa da, hiç değilse rahatlatıcı bir başarı sağladı; ve Feuillade'ı, daha da cesur bir yapıtı ortaya koymağa teşvik etti: "Dara" (La Tare). Bu uzun metrajlı film, ilk kez, dünyanın en büyük sinema salonu olan "Gaumont-Palace"ın açılışında oynatıldı.

Bu filmde, reklâm broşürlerinde şöylece özetlenmiş bir tezli dram söz konusu idi: "Bu günkü âdetlerimiz karşısında, kötü yola düşmüş bir kızın, olanca kabalığı ile ortaya çıkmış mazisine rağmen, iyiliğe yönelmek için harcadığı tüm çabalar dolayısıyla, insanların gözünde temize çıkması kabil midir? Kıyıcı bir açıklıkla yönetmen buna, "Hayır" yanıtını getiriyor.

Böylesine bir gerçekçilikle, Feuillade, halka, gözler için bir eğlenti olduğu kadar, zihinler için bir düşünce de sağlayan, "kendine en yakışan", en insansal, en yüksek seviyeli bir temaşa sağlamayı düşünmekteydi.

Filmin kahramanı Anna Molin- -Paris'in aşağı tabakalarından, iyiliğe karşı parlak bir yönelimi bulunan, ancak insanların anlayışsızlığı ve iki yüzlülüğü yüzünden uçuruma yuvarlanan bir kadının rolünü üstlenerek- Gaumont'un çevirdiği filmlerin o günkü yıldızı ve "La vie telle qu'elle est" serisinin tüm filmlerinde rol alan Renée Carl, ünlü René Navarre ve Alice Tisset, Henry Collen ve Paul Manson'un yanıbaşında görülmüştü. Bu oyuncular, kısa sürede bugüne özgü anlayışla düzenli bir "trup" oluşturmağa başlamışlardı.

Bunu izleyen film, "İki Sofu Kız" (Les Deux Beguines) oldu. Tıpkı "Engerekler" gibi, bu da taşra yaşamı üzerine bir etüd oluşturuyordu; ama, bu kez, satir'in damgası da ortaya konmuştu. Bu öyle bir satir'di ki, mizah ve güldürücülükten çok, acılığın izlerini taşıyordu.

Bu film, orta yaşlı, tatsız bir yaşam süren iki kız kardeşin yaşamlarının dikkatli bir analizini getiriyordu. Bunlar, yaşamda, istemeden bakire kalmak gibi nankör bir rol oynamağa mahkum korkunç kızkardeşlerdir. Zaman öldürmek için örgü örmekten öte bir çaba bulamazlar ve geceleri yalnızlıklarını yenmek için pencere kenarına oturarak, sokakta olup biteni gözler, köyün dört bir yanına dedikodu yayarlar.

Aynı seriden öteki filmler arasında "Beyaz Fare" (Souris Blanche); ikiyüzlülüğün; "Yün Çorap" (Bas de Laine), elisıkılığın portresini çizer; "İyi Yürekli İnsanlar" (Braves Gens), namusluluk üzerinedir. Anmadığımız ötekiler esasen pek fazla değildir.

Gerçekçi seri üzerine ilk reklam broşüründe Feuillade şöyle yazıyordu: "Gaumont Kuruluşu, topluma karşı ilk kez böyle bir girişimle görev vermektedir. Başarı sağlayıp sağlayamadığımızı bize toplum söyleyecektir". Ama bu gerçekçi formül, büyük halk tabakası için olamazdı ve bundan dolayı halk, hüküm vermekte yetersizdi. Bu seri, eğlendirmek için yapılmıştı, düşündürmek için değil... Halk günlük gamlı yaşamdan "kaçmak" istiyordu; bundan dolayı her gün sokakta bulamadığı şeyi filmde görmek istiyordu. Günlük normal

yaşamına karşın, "kahramanlar" yaratan gereksinmesini doyurmak ya da hayalindeki bireyleri perdeye aktarmak kültü içinde, kendine özgü atavik "ilâhlaştırma" eğilimlerini ortaya koymak bakımından (yeni bir gerçekleştirme özlemi içinde bulunuyorlardı.)

Feuillade, iki yıllık bir denemeden sonra, maddesel yönden itimat duyduğu halkın, soylu girişimlerini yeterince değerlendirmekten yana, filmlerine yatkınlık gösteremediğini anladı. Şunu da anladı ki, sinemada gerçekçilik, kitleler için, geceleyin hoşça vakit geçirtici ya da pazar için arzulanan bir eğlence oluşturmuyordu. Girişimi, estetik bakımdan başarılı olsa da; ticari bakımdan başarısız oldu. Bu öyle yıkıcı bir başarısızlık değildi kuşkusuz; ama vurgulayıcı bir zafer kazanma umudunun üzerine bina edilemeyeceği için ısrar edilmemesi gereken bir başarısızlıktı. Bu yüzden Gaumont'un önayını alarak daha 1913'te iki donuk serial film yaptı: "Bebekler" (Bebes) ve "Bout de Zan". Ticari bir kaygıdan doğan bu filmlerde en iyi tarafını bulmak kuşkusuz mümkün değildir.

Bundan bir süre sonra (1913-1915), Pathé'nin ekonomik bakımdan tehlikeli biçimde yayılan "rocambolesque" filmleri karşısında; Feuillade ve Gaumont, rakiplerini aynı silahla karşılaşmayı kararlaştırıp bunun için de büyük "Fantômas" serisini ortaya koyarak uluslararası büyük bir üne kavuştukları gibi, "Girasol" yapımevini de parasal başarısının doruğuna çıkardılar.

4. Louis Feuillade ve Fantômas'larla Polislik Bölüklü Filmlerin Zaferi

L'Eclair'in Nick Carter ve Zigomar serilerini başarıyla lânse ettiğini görmüştük. Pathé, tefrika romancısı Ponson du Terrail'ın çok ünlü "Rocambole" ünü perdeye uyarlayarak, "Rocambole'un Serüvenleri" (Les Explois de Rocambole)'ni lanse etti. Sunuluş şekliyle "Gece Kuşu" (Nocturne), "Soygun" (Rapace), "Kötülüğün Dehası", "Alaycı Serüvenci'nin Prototip'i" adlarıyla vurgulanmıştı bu seri. Ama bunların hiçbiri "Fantômas"nın, (genç yazarlar Pierre Silvesbtre ve Marcel Allain'in 32 ciltlik polislik romanından alınan) geniş popülerliğine kavuşamadı.

Bu romanı 1910'da lanse eden yayıncı Fayard oldu. Denebilir ki hiç bir yayıncılık girişimi bunun sağladığı serveti sağlayamamıştır. Paris'in duvarları ustaca düzenlenmiş, esrarengiz maskeli ve pelerinli bir kibar kişinin ayakları altındaki metropolü bıçağı ile tehdit ettiğini gösteren afişle kaplanmıştı. Bunu izleyerek her ay 380 sayfalık bir cilt yayınlanır oldu, en az bir milyonluk tirajı olan bir yayındı bu... 18 dile de çevriliyordu bu yayın. Hiç bir tefrika romanı bu denli müthiş yayılmamıştı.

Fantômas son safhada Rocambole ile rakip duruma düşüyordu.

"Dehşet Prensi", "Kötülük Dahisi"nden daha kuvvetli idi. Silvestre ve Allain'in romanında mantığa yer yoktu, sadece fantaziye yer vardı; güç izah edilebilir suçlar, tiyatrosal bakımdan beklenmedik olaylar, en düşünülmez durumlar, en gerçek olmayan sürprizler esrarlı bir tatil yöresinde uygun biçimde gelişiyordu. Bu da "Fantômas" idi. siyah bir mantoya bürünmüş, onu bir türlü yakalayamayan polisin gözleri önünde ana ve ara yollardan istediğince gezip duran bir "hayalet" gibi... Feuillade, kendi özlemlerine aykırı da olsa, bu tip filmin, sinema yapımcıları için ideal bir sofra olduğunu hemencecik anladı ve bu serinin filmlerini gerçekleştirmeğe başladı.

Jean Charles Marie (La Revue du Cinéma- Agustos 1931), "Fantomas, halk için, halk tipinde bir filmdi. Fantômas'ı görmek, suç işlenen odaya açık bir kapıdan girmek, sırra yardımcı olmak, tanık olmaktı. Halk tanık olmak istiyordu. Korkmak da istiyordu" der.

Ama, onun sağladığı müthiş başarının başka nedenleri de vardı: Her şeyden önce bölüklü film halinde verilişi, türün bünyesine harika biçimde uygun düşüyordu: seyirci serüvenin her epizotundan sonra, (ki daima esrarlı şekilde bitiyordu), daha sonra ne olacağının dayanılmaz havasına sürükleniyor; ertesi hafta cevabını aldıktan sonra, bu kez de yeni bir sorunun cevabını alma heyecanına düşüyordu. Bundan başka ve özellikle, Fantômas gerçek olmayan bir kişilikti, ama gerçek bir çevrede, Paris'in yollarında yapacağını yapıyordu ki bu yolları seyirci gözleriyle görüyor, bunlara sanki elleriyle dokunuyordu. Sonra başka nedenler de vardı: Fantômas esrarlı bir kişilikti, **polisle alay eden, dehşet saçan, ama nefret saçmayan bir kişilik.** Gözden kaybolmalarıyla, sonra birden biri ortaya çıkıverişiyle, her hangi bir epizodun bünyesinde halk ruhuna kopmaz biçimde bağlanmıştı.

Bir de yöresi, halkın özden ve çeşitli gereksinmelerine yanıt veren kişilerle sarılmıştı: Polis Juve, gazeteci Fander, haydutun sevgilisi garip ve sır saklamasını bilen Lady Beltham ve polisin sevgilisi olan haydutun kızı Héléne... Tüm bu kişilikler, kendi konularında son derece uzmanlaşmış bir oyuncu trupu tarafından oynanıyordu: René Navarre (Fantômas), Georges Melchior (Fonder), Bréon (Juve), Renée Carl (Lady Beltham), Yvette Andreyor (Héléne).

Hiç abartmadan denebilir ki bugün için bile Feuillade, polislik türün bir ustası sayılır, halk psikolojisinin kanunlarını ilk keşfeden kimse olduğu tartışılmaz; buna çevre yaratılması ve kişiliklerin verilişindeki ustalığı da eklenmelidir. Bundan dolayı, kendinden

öncekilerin onun sağladığı başarılara karşın-, doyurucu sonuçlar sağlamaktan çok hatırı sayılır öncül girişimleri temsil etmiş olmaları bakımından, polislik sinema türü onunla başlamıştır(denebilir).

Amerikan gangster filmleri, Fantômas'da yetkin bir örnek buldular.

Ama bu kişilik, her zamanın topluluğunun gereksinmelerine genel bir çizgide yanıt vermekle birlikte, aynı zamanda tipik biçimde Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce gelen dönemin temsilcisiydi. Luigi Rognoni (Cinema Muto, s.60), "Gizli bölmeleri olan boş evler, cehennemi makineler, akla yakın olmayan stratejemler, siyah maskeler ve esrarlı giysiler Feuillade'in filmide bir devrin zevkinin oldukça garip görünümlerini vurguluyordu" diyor. Bundan sonra savaş öncesinin niteliklerini vurgulamak için sentetik bir tümce olarak şu tanımlama yer aldı: "Fantômas zamanında". Savaş, o güne kadar gerçekleştirilmiş beş epizodun ardının gelmesini önledi. Bunlar: "La Petite Andaloue" (Küçük Endülüslü), "Fanômas contre Fantômas" (Fantoma Fantoma'ya Karşı), "Le Mort qui tue" (Öldüren Ölü), "Le Policier Apache" (Külhani Polis) ve "Fantômas faux magistrat" (Fantoma Sahte Yargıç) idi. Bunların herbiri 1000 Metreden uzundu. Hiçbir sinemacı bu polislik flimlerin gösterilişi sırasındaki kadar seyirci kalabalığı görmemiştir. Emin bir formül, az veya çok uzun gerekli parantezlerin dışında, dünyanın önemli bir bölümünün perdelerini hükmü altında bulunduran bir formüldü bu.

Ama Feuillade'ın polislik serisi, gerçekçi olma niteliğinden de mahrum değildi. Açıkça bir tutkusu olmasa bile, ekonomik düzeydeki etkenlerin bu türe onu nasıl ittiğine tanıklık ettik. Gerçekçi formüllerden zoraki olarak uzaklaşmış olan Feuillade'ın, "Fantômas"da, bastırılmaz bir eğilimle bunlara yer verdiği (de) görülmektedir. **Sahneye koymada doğallık sağlama** bakımından, kimi çerçevelemelerde, özellikle Paris ve yöresinin verdiği Sahnelemerlerde bu eğilim ortaya çıkmaktadır. Bundan başka, esrarlı metropolün temelli ve sade çevresini narin bir şiirle bol bol vermesi de göze çarpmaktadır.

Kendisi tarafından ustaca yönetilen "Dehşet Prensi"nin yarattığı büyülenme göz önünde tutulursa, Feuillade'ın, yabancı ülkelerde, özellikle Amerika'da sinema üzerine doğrusal etki yapan ilk Fransız rejisör olduğu; uğraşlarının Fantômas'ın şaşılası serüvenlerinin anlatımıyla tükenmekten öte bir boyuta ulaştığı anlaşılır.

Bu denli filmlerin en ünlülerinden biri olan ve Fransa'da "Les Mystéres du New York" (New York Esrarı) adıyla oynanmış yine bir Fransız yönetmen tarafından Amerika'da yönetilen (Perils of Pauline), (bu alanda) en ünlü gerçekleştirimi oluşturmuş ve dünyanın yarısının perdelerini bu film işgal ederken; Feuillade, "Vampirler" (Les

Vampires) serisini ortaya çıkarıyor (1915), bu filmin baş rolünde ünlü ve romantik Musidora'yı oynatıyor: Özellikle "Judex"te (1917), René Creste^nin oyunuyla 12 epizotta, popüler romancı Arthur Bernéde'in senaryosu üzerinde yeni bir çalışma olanağı buluyordu.

"Fantômas"nın aksine "Judex", kaynağını geleneksel yazında bulan romantik bir kahramandı ve onun (Fantômas'nın) karşıtı kişilikleri nefsinde topluyordu: suç avcısı, zayıfların dostu, acı çekenlerin yardımına koşucu, yetimlerin koruyucu (gibi)..

> Bundan başka, (sadece) genç kızların değil, yaşı ilerlemiş hanımların da yüreklerini çarptıracak tüm nitelikleri taşıyordu. Gerçekten, boynuna kadar iliklenmiş vücudunu saran bir giysi içinde görünüyor, başına iyice yerleşmiş geniş (kenarlı) bir şapka giyiyor; omuzlarında bir pelerin uçuşuyor, bunların tümü mükemmel bir siyah renk halinde kompoze edilmiş, zarif ve esrarlı bir kılık oluşturuyor. (Bu da) onun gibi adalet dağıtan bir romantike çok uygun düşüyordu.

Fantômas'nınkinden düşük olsa da Judex'in ticari başarısı da büyük oldu: Bu da filmin savaş içinde yapılışına ve artık halkın kötülük şampiyonlarına değil, "iyilik kahramanları"na gereksinme duymasına, (Doğrusal olmasa da) gizli coşkuları yoluyla değil, "suçun cezalandırılması yoluyla" kaçış sağlamasına bağlanarak açıklanabilir. "Judex'in tüm çevre düzenlemesi "Fantomas"nınkinin aynıdır. Anlatımın dışsal durumu ve serüvenin serimi aynıdır.

> Bardéche ve Brasillach (Historie du Cinema, André Martel yayını, Paris, 1953, s. 177): Kötülüklerin düzeltilmesi yolundaki ebedi öyküyü veren 'Judex'te, "New York Esrarı" ya da 'Fantômas'da olandan fazla bir şey yoktur. René Cresté'nin mantosu vardır. Bu giysi, bu meş'um güzellik, bu tebessüm sâyesinde, Fransa'da, bütün bir kuşak, savaşın sonuna kadar Judex'i düşleyip durmuştur" der.

Ancak ticari ve gösterisel başarı, yeterli bir estetik değere tekabül etmemiştir. Louis Delluc'e göre, birinci "Judex", hiç değilse teknik bakımdan, o dönemin tüm Fransız üretiminin epeyce üstünde görülse bile, ikincisi, sonrakileri göze almasak da, cari üretimin altında bir düzeyde kalmıştır.

Ancak, savaşın bitiminden sonra, Feuillade, daima René Cresté'nin oyunuyla bir de "Judex'in Yeni Görevi" (La Nouvelle Mission de Judex) (1921)'ni gerçekleştirdi; böylece gerek kendi ülkesinde, gerekse dış ülkelerde en ünlü Fransız yönetmeni olduğunu göstermekle kalmadı; "feuilleton" türünde Jasset'ninkini de aşan bir üstünlüğe sahip olduğunu vurguladı.

Böylece birbiri ardından "Barrabas", "Vendémiaire" (Senenin İlk Ayı), "Vindicta", "Lucette"i çevirdi. (Bunların çoğu bölüklü filmdir). Bu filmlerin tefrika romanları aynı tarihte gazetelerin son sayfalarında yayınlanıyordu. Bu filmlerin (çevirimi) için bir kez daha son derece yeterli (yetenekli) bir "trup" oluşturmayı başardı. Bunların başında çok ünlü Sandra Mihanoff vardı. Öteki oyuncular arasında Edouard Mathé, Georges Biscot ve ikinci derece rollerde genç René Chomette (Clair) bulunuyordu.

Ölüm, Feuillade'ı, henüz pek yaşlanmamışken, 51 yaşında buldu; yani 1925 yılında... En koyu çabalarının tam ortasında "Yara İzleri" (Le Stigmate)'ni çevirirken.

Feuillade hakkında -tüm önemli kimseler için olduğu gibi- bir büyük erdem ve bir büyük kusura sahip olduğu söylenir.

Bardéche ve Brasillach, örneğin, "Judex"in zaferinin "sınırsız" olduğunu teyit eder; Delluc ise, Feuillade'in zekasını vurguladıktan sonra; "uyumlu gerçekçilik" alanındaki çabalarını izleyerek "bölüklü nefret uyandırıcılık"ından ötürü onu affedemeyeceğini söyler.

Bizce ulaşan sonuçlardan bağımsız olarak, daima soylu özlemleri olan bir yönetmen olmuştur Feuillade. Sanatçı bir gerçekçiliğe inançla dolu, "La Vie telle qu'elle est" (deki tutumunu) bırakmağa zorlandığı halde bile, bu inancını kısmen saklamasını bilmiş; ve hiç bir durumda tefrika filmleri (feuilletons), zevki selimi ve mantığı incitememiş; aksine titizlikle işlenmiş sahnelerde bile, onun pek kolay görülmeyen bir incelik ve duyarlılığının izini bulmak güç olmamıştır.

Kaldı ki, 1923'te, kendisi şöyle diyordu ("La Reuve Hebdomadaire'de, André Lang'a, 1923, s. 5): "Bana inanın, sinema, araştırmacıların (burada kuşkusuz yeni doğan avant-gardisme'a dokunuyordu) sâyesinde bir gün yerini bulacak değildir: Bunu ancak melodram zenaatçilerinin (artigiani) çabalarıyla sağlayacaktır. Buna bütün varlığıyla inananlardan biri olduğumu söyleyebilirim".

Sinemayı, "rocambolesque" filmlerin etkisinden kurtarma uğraşı vermişti Feuillade; oysa, şimdi, bir "melodram zenaatkârı" olmakla övünüyordu. Bu zihniyet değişiminin, kendiliğinden, özden bir inançla mı, yoksa Gaumont'un ticari baskılarıyla mı oluştuğunu bilmiyoruz. Ama bu sırf (purement) tarihsel sonuçlar (gelişmeler) bakımından önemli değildir.

Asıl önemli olan, sinema, o gün için olduğu kadar, bugün için de bir aşama kaydetmişse; bunun, popüler melodram ve bölüklü filmler yoluyla seyircinin adedini sonsuza doğru yükselterek sanayiin gelişimine büyük ölçüde katkıda bulunmasının belirtilmesidir.

Tarihte, sinema ilkin endüstri oldu, sonra sanat... İlkin bir Edison ya da bir Pathé'ye sahip olmasaydık; bir Griffith, bir Şarlo'ya da sahip olmazdık (sonradan).

-Rocambole, Fantômas ve Judex yoluyla, büyük halk kitlelerinden hatırı sayılır bir gelir sağlamasaydı, Pathé ve Gaumont, Abel Gance ve Marel Lherbier'yi birbiri ardından lânse etmeğe cesaret bulamazlardı.

Ve yine bu düşüncelerin ışığı altında, Feuillade'ın kişiliği ele alınarak, onun -Gaumont'un servetinin yaratıcı olduğu gibi, Fransız sinema endüstrisinin büyük ölçüde yaratıcılarından biri olduğu söylenebilir.

Hiçbir kimse, onun, sadece sinemanın popülerliğinin tüm dünyada büyük ölçüde yayılmasını sağlamış sinema adamlarından biri olduğu kadar; yeni doğan perde sanatının prestijini sağlamak bakımından da katkıda bulunduğunu inkâr edemez. Şayet Feuillade'ın en iyi tarafı gerçekçi olmasıysa; en önemli tarafı da -yukarıda açıklanan etkileri bakımından- bölüklü filme bağlılığından gelir.

Sinema Amerika'da Yeni Bir Sanat Oluyor

1. Amerikan Sineması'nın Yiğitlik Dönemi

Çağımızın en kompleks ve en önemli olaylarından biri olan aynı zamanda en kârlı bir endüstrisi sayılan sinema, mantıksal bakımdan özel girişimi ekonomik gelişme temeline oturtulan ve kişiye verilen önem, dolarlarının sayısına göre ölçülen bir ülkede özellikle münbit bir gelişme alanı bulmuştur.

1915'e kadar bağımsız üreticiler, bir tröste karşı savaşmak zorunda kaldılar: Bu da Edison-Biograph idi. Aslında savaşın bu yolda değil, bir çeşit "İhtira Beratı Savaşı" idi. Kanuni bakımdan da bu böyleydi. Sinema dünyası 1908'lerden bu yana Hollywood'da yeniden kurulunca Edison'un kimi prodüktörlere empoze etmek istediği vergilendirmeden kaçmanın yollarını da aramıştı. Sonradan bu yöntemler Amerikan sinemasının üstünlüğünü yaratan önemli simalar haline geldiler. Bu üstünlüğün elde edilmesi adı anılan savaşımın sonucudur. Çoğu kürkçü, maden arayıcısı gibi eski tüccarlardan oluşan bu kimselerin üretim çabası- sonradan "Nickel-odeon"ların sahiplerini ve "bağımsız" yapımcıları da ortaya çıkardı. Böylece yalnız sınaî ve ticari anlamda değil, artistik anlamda da hatırı sayılır ilerlemeler kaydedildi.

Ve böylece sinema, kültürel bir fenomen olarak, çağdaş uygarlığın yeni bir veçhesi olarak belirdi. Amerika gibi, hiç bir dayanıklı kültür geleneği oluşmamış bir ülkede, (sinemanın) en büyük sanatsal gelişme alanı bulması da şaşırtıcı değildir. İşte bundan dolayıdır ki sinema, "autonome" ve kendine özgü bir dil oluşturma bakımından burada başarı sağlamış; gerçek yolu, kendine özgü yolu, sinematografik

gerçeği, burada bulmak kabil olmuştur. Eski Avrupa, yıllardır birikmiş artistik zaferlerle dolu olduğu halde yeni dili (sinema dilini) Amerika'dan öğrenmek zorunda kaldı. Doğrusu, sinemayı bulan aynı Avrupa için, aslında bu dili, artistik alanda, öteki anlatım araçlarının, özellikle tiyatronun belirli etkilerinden ayırmak zorunluğu vardı. Avrupa'nın yetenekli büyük adamları ve büyük seyirci kitlesi vardı; ama bunların her ikisi de, az ya da çok bilinçli olarak büyük bir kültür geçmişine ve geleneksel görüş bakımından bir zihniyete bağlı olarak, yeni yolları kararlı biçimde aşmak ve yeni ciddi deneyleri yeterince değerlendirmek yönünden kafi değildi. Avrupa'da sinema, kendine özgü anlatım aracı olarak, mahçup ve zayıf girişimlere konu oluştururken; Amerika'da, ağır ağır, ama gittikçe ilerleyerek, özgün bir artistik olgunluğun elde edilmesi sağlanıyordu. Bundan dolayı "yeni" dünyaya, "yeni" bir sinema yaratmak yaraşıyordu. Aynı biçimde, özgürlüğün şampiyonları olan Washington'la Lincoln'ün ülkesine, sinemayı şaşırtıcı bir siyasal gereç durumuna getirmek ve ona "Beşinci Kudret" diye anılan tehlikeli bir itibar sağlamak görevi de düşüyordu.

Ama ekonomik refahın bu tipik ülkesinde, mantıken beklendiği gibi, sanayi, sürekli ve akıcı olarak gelişmedi. Artistik gelişmeye paralel olarak ilerledi bu sanayi, ama gülçükle; ve "yiğitçe" diye adlandırılan -Fransız sinemasına çağdaş olacak biçimde- bir tarihsel dönemi kucakladı; (böylece) doğuşu (ve gelişimi) 1915'lere kadar uzadı.

-Bu doğuş ve gelişme zor oldu. çünkü, özellikle Pathé başta olmak üzere, yabancı filmlerin rekabetiyle savaşmak zorunda olduğu kadar, bağımsızların kendi aralarında ve Edison Tröstüyle içerden savaşarak parçalanması da söz konusu idi. Bu savaşım oldukça çetin geçti; çünkü Edison Tröstü, Biograph, Selig, Vitagraph, Kalem gibi çok güçlü kuruluşlar tarafından destekleniyordu. Bunlara karşı, "bağımsızlar" olarak, Kessel ve Baumann, Zukor, Laemmle, Goldwin, Fox, Wagner, Powers, "Nickel-Odeon"ların büyük bir kısmını denetimleri altında bulunduruyorlardı. Bu bağımsızlara, bir bobinlik bir film, genellikle, maliyetinin on katını kazandırıyordu. Bununla birlikte, 1910'a doğru, bu fuar barakalarında gösterilen filmlerin niteliği, hiç değilse büyük çoğunluğu ile orta karar flimledi. Bunlar seri halinde ve metre başına ödeme yapılarak gerçekleştiriliyorlardı, sanki kumaş alınır gibi.. Ama kazanılan büyük paralar yavaş yavaş "nickel-odeon"ların terkedilmesine ve lüks ve yüksek kapılı "theaters" denilen yapıların yapımına yol açtı. Bunların hemen tümü, 1909'a kadar Edison tröstü'nün elindeydi. Bu da, doğrusal olmayan bir

biçimde, çok şey isteyen (piu esigente) halkı elde etmek anlamına geliyor; Tröst, her çeşit yeniliğin düşmanı olarak, aksine, ilkel teknik formüller ve gösteri araçlarına demir atmış bulunuyordu. Bunun tam aksine, "bağımsızlar" gözüpek yenilikçiler olarak, yeni "theater"larına gittikçe daha fazla müşteri çekebilmek için, bunların varlığı "nickel-odeon"ların gittikçe azaldığının kanıtı ideşyanın zorunluğu olarak nitelikçe üretimi daha iyiye götürme yolundaki eğilimleriyle daha nitelikli yönetmenler ve en ünlü oyunculara yüksek paralar ödüyorlardı. "Yıldızlar Savaşı" diye anılan olay da böyle ortaya çıktı. (Star Sistemi). Bu yolda Carl Laemmle; Florence Lawrence, Mary Pickford, Thomas Ince'e büyük paralar ödedi. Aynı şekilde Griffith uzun süre Tröst'ün müdürü Kenedy'nin ilkel yöntemlerine boyun eğdikten sonra, "bağımsızlar"a katılmıştır.

Bu yiğitlik döneminin üretimi az tanınır. Ancak kesinlikle, Edwin Porter ile "western" (kovboy) filmlerinin büyük bir gelişme gösterdiğini biliyoruz; özellikle 1910-1914 arasında Selig Kurumu, bu türde uzmanlık kazandı.

İngiliz asıllı Stuart Blackten, bir önceki yüzyılın son yıllarında kendisi tarafından kurulmuş olan Vitagraph'ta, daha önce adını andığımız "Scenes from the real life" (gerçek yaşama sahneleri) türünden başka (ki bu tür, artistik etkilemeleri bakımından gerçekten önemli olup süpervizyonu Blackton tarafından sağlanmıştı), bir "Napoléon" bir "Musa" (Moses) ve bir "Lincoln" gerçekleştirmişti. Bunlarla safça İtalyan Gösteri Okulu ile rekabet edebileceğini ummuştu. Blackton, bu komple ama ayrıksı olmayan yönetmen, süpervizör ve yapımcı kişiliği ile - ki bu dönemin önemli olan pek az özelliklerinden birini oluşturmaktadır bu- ünlü bir "Sihirli Dolmakalem" The Magic Fountain Pen (1907) ile devinimli resimlere de yaklaşımda bulundu.

1910'dan önceki üretimin karmakarışık lâbirenti içinde bir eski oyuncu da ortaya çıkmaktadır: 1907 Yılında sinema tarihinde ilk kez iddialı bir "Ben-Hur"u gerçekleştiren Sydney Olcot. Sesli dönemin başlangıcına kadar uğraşlarda bulunan bu yönetmenden özellikle Hazreti İsa'nın yaşamı üzerine Filistin'de çevirdiği "Ahırdan Haça" (From Manger to the Cross) (1913) anımsanır. Bu filmin gerçekleşmesi için Kudüs'e kadar gidip Kalem Kuruluşu adına büyük paralar harcayan Olcot, bu yüzden kuruluştan çıkarıldı; ama sonradan filmin kazandığı büyük başarı patronları utandırdı (Lewis Jacobs, "The Rise of the American Film"- New York, 1969).

Ama bağımsızların efsanevi kasa gelirlerini arttırmakla birkaç yıl birinci derecede rol oynayan (asıl) film, kuşkusuz, Paul Panzer'in, bağımsızlardan William Powers adına gerçekleştirdiği "Buffalo Bill'in Yaşamı" olmuştu.

Adını andıklarımız Laemmle'la birlikte, Universal adını verdikleri bir dağıtım kurumu oluşturdu. Bunun karşısında, daima bağımsızlar alanında kalan daha da kudretli bir Mutual Kurumu vardı. Mutual'ı oluşturan iki grup, ünlü bankacılardan Aitken-Freuler ve Kessel Baumann idi. Bu sonuncu kol çeşitli üretimci ve yönetici dallara ayrılmıştı. Bunların içinde en önemlileri Mack Sennett'in Keystone'u ve Thomas Ince'in Bison 101 adlı kuruluşuydu.

Amerikan sineması, sanatsal plânda ağır, ama tutarlı bir gelişim göstererek, (bir yandan üretimle uğraşırken, öte yandan da) sanayi bakımından anî gelişimine yardım edecek bir Avrupa filmini de ithal etti: Bu film, (daha önce adını andığımız) Mercantın'un yönettiği ve Sarah Bernhardt'ın başrolünü üstlendiği "Kraliçe Elizabet" (La Reine Elizabeth) idi. Zukor, bu filmi 1912'de Amerika'ya getirterek "theater" denen büyük salonlarda oynattı.

Zukor bu özgül deneyden sonra, Edwin S.Porter, Searle Dawley ve oyuncu Mary Pickford'u angaje ederek ve onunla "Star Sistemi"ni ortaya koyarak, günden güne sayısı artan kibar sinema salonlarına lâyık büyük eserleri üretmek üzere "Ünlü Oyuncular" (Famous Players) Kurumu'nu kurdu. Barakalardan oluşan yarı efsanevi sinema dönemi Nickel-Odeon'lar Devri, artık kesinlikle kapanmıştı. Edison Tröstü ivedilikle sönmeğe yüz tutmuştu. Çünkü Wall Street'in bankerleri, bağımsızlara da sonsuz bir itimat gösteriyorlardı. Bir de 1914'te Amerikan Yüksek Mahkemesi, (kısaca Tröst diye anılan) "Motion Picture Patent Company"nin yetkilerini, tekelleri yasaklayan kanunun hükümlerine dayanarak kaldırmıştı. Onun ortadan kalkması, herbiri beşbin sinema adamından oluşmuş Paramount ve First National gibi büyük kuruluşların, Kuhn Leob Bankası tarafından desteklenen ünlü "Triangle" (üçgen) haline dönüşmesine rastlar.

Böylece 1915 yılı Amerikan sinema tarihinde, Edison tekelinin kaldırılması ve serbest rekabetin zaferini vurgular. O sırada Avrupa sineması, henüz sanat niteliğine bürünmemiş, özellikle savaş yüzünden de sönmeğe yüz tutmuştu. Oysa Amerikan sineması kendisine kısa zamanda dünya pazarlarının zaptına yol açacak biçimde sanayinin çiçekli yollarında ilerliyordu.

Ancak 1915 yılı aynı zamanda Amerikan sineması için İsveç, Alman ve bunları izleyerek Fransız sinemasında yankılarını bulan bir artistik döneme de giriyordu.

Bu sanatsal üstünlüğün başlangıcı, dramatik yiğitlik döneminin sonu ve ilk kez sinemanın yepyeni bir sanat olarak görüldüğü baş yapıtların yaratılması ile aynı döneme rastlar. Bu yaptların yapımcıları Thomas Ince, Cecil Elount De Mille ve özellikle David Wark Griffith'tir. Bugün (70-75 yıl sonra), uzun bir gelişim sürecinin doğal sonucu olarak edindiğimiz müktesebatla baktığımızda, o gün için ve o günleri hemen izleyen yıllar için (bu filmleri) âdeta devrimci ve mucizevî bulmamız imkânsızdır.

Yine o sırada, Mack Sennett, Charles Chaplin'in kısa sürede aşılmaz sınırlara dayattığı Amerikan Güldürü Okulu'nu açtı.

2. "Western" Türünün Büyük Gelişimi ve "Perdenin İlk Şairi" Thomas Ince

Western filmi denildiği zaman Amerikan filminin kastedildiği rahatlıkla anlaşılır bunun gibi, Amerikan filmi deyince de, esas bakımından, "Western" filminin anlaşıldığı söylenebilir. Gerçekten, Paoella'nın dediği gibi (a.g.e. s. 173), "Westernler yoluyla, Amerikalılar, kendi ülkelerinin 'ehanson de geste'ini doğrudan doğruya perdeye geçirmiş oldular. Üzerine görüntü alınmış jelâtin daha uzun bir yaşam kazanabilirse, tüm bu filmler Broncho Billy, Tom Mix ve William Hart'tan oluşan, (tıpkı, Kral Arthur'un yöresinde oluşan şövalyelik şiirlerinin Lancelot ve Sir Thullé'ı vurguladığı gibi) bir gruplama ortaya çıkacaktır" diyor.

(Amerikan filmlerinde seyirciye western (kovboy) türünün gerçek tadını duyuran Thomas Harper Ince'tir. 1882'de New York'ta doğmuş olan Ince, sanatçı bir ailenin oğludur. 1906'da Edison'un kurumuna oyuncu olarak girmek suretiyle sinema yaşamına sokuldu. Daha sonra Biograph ve Vioagraph kurumlarında yönetmen olarak çalıştı. En sonunda da Carl Laemmle'a bağlandı).

(Ince western filmlerinde baş oyuncu olarak William Surrey Hart'ı kullandı. Westernler Bahçesi Necatigil'in "Kovboy Filmleri" başlıklı şiirinde anlattığı gibi,

(... Şarkı, çalgı, gürültü;
"Kavga, yumruk, tabanca;
"Yaşa, vur-kır sesleri
"Çın çon öter salonda.
"Sahneler basitmiş, basit.
"İncelik yokmuş, yok.
"Kötüler ceza yer en sonda,
"Adalet var iş onda.
"Hak hukuk arama yeri
"Kovboy filmleri")

Şu klâsik ögeleri içeriyordu: adalet dağıtan kovboy -sokaklarında dört nal at koşturan, ahşap evli, tozlu şehir- izlenen suçsuzlar "Saloon" adı verilen barlar -tabancaların patladığı poker partileri- tipik kıyafetli rakiplerin alt alta, üst üste boğuşma sahneleri) (6).

(Yaşamı boyunca hiç bir kitap okumadığını söyleyen Ince, her sahne için ayrıntılı notlarla düzenlenmiş geniş bir çalışma senaryosunu Amerika'da Griffith'den sonra ve daha gelişmiş şekliyle uygulayan kişidir. Filmlerinin kurgusunu da kendisi yapardı. Gerek çekim safhasında, gerekse kurgu safhasında disiplinli çalışması ile temayüz etmişti. Western ve İç Savaş filmlerinin bu mümtaz yaratıcısı, bu konuların dışında hiç başarılı olamamıştır).

Edwin S.Porter'ın "Büyük Tren Soygunu"nun ilk gerçek kovboy filmi olduğu söylenebileceği gibi, Broncho Billy'nin de perdenin ilk kovboyu olduğu söylenebilir. Bu iki sinema adamı, ilkin Selig Kurumu adına çalışarak, sonra da Essanay adına sarışın Bessie Love ile filmler yaparak halkın sevgilisi oldular. Hatırlanabilen en ünlü filmleri arasında "Bir Kovboyun Yüreği" ('The Heart of a Cowboy), "Broncho Billy'nin Serüveni" (Broncho Billy's Adventure) vardır. Bunların ikisi de 1911'de gerçekleştirilmiştir.

Ama "western" türünün en popüler oyuncusu Tom Mix olmuştur. (1881'de Teksas'ta doğan Tom Mix, tüm dünya gençliğinin sonsuz biçimde zevkini okşamış ve ünü, bu tür içinde, sınır tanımamıştır. Çabalarına 1912'de Selig'de başlayan Tom Mix, filmlerinde çoğu zaman ayrılmak bilmediği atı Tony ile görülmüştü). Western filmlerinin, özellikle kendisinde sakladığı değerden ötürü, yalnız Amerikan perdelerini değil, tüm dünya perdelerini işgal etmiş olduğu bu ilkel dönemden en değerli örnekler olarak, "Posta Arabası" (The Stage-Coach) (1912) ve "Sürüsü ile Gençkız" (Driver and the Girl) (1913) anımsanır. Ama onun çabaları, büyük bir başarı ile sessiz dönemin bitmesinden sonra da sürdü.

(6) Uzak-Batı (Far-West)'ın karakteristik atmosferi içinde, sanki İsveç sinemasına takaddüm eder gibi, bireyin- -derelerin, ormanların, zorlu dağların, derin göklerin ve ışıklı bulutların görüldüğü- vahşi ve esrarlı bir doğadan kopmuş gibi yalıtıldığı bu çevreye egemen olan yeni kahraman "cow-boy"dur. Uzun boylu, mağrur, cömert- iki yanında hiç eksik olmayan tabancalarıyla, tipik şapkası ve boynundaki eşarbıyla, kızılderililerin ve kötülerin peşinde at koşturan, Anayasanın ve buna uygun kendi kanunlarının yürürlüğünü sağlamak için olduğu kadar sevdiceği kızın yüreğini kazanmak için dört nala at koşturan, dövüşen bir kahramandır bu... Sonunda da mutlaka zafere ulaşır.

Ünlü Douglas Fairbanks'ın şaşırtıcı bir kovboy tipi (Manhattan Cowboy) sergilemesinden önce bir başka Amerikan oyuncusu, (yukarıda adını andığımız) William S.Hart, aynı üne kavuşmasa da, onu aşan bir sanatsal güçle, kimilerini Thomas Harper Ince'in yönetiminde "Uzak Batı"yı yansıtan filmler çevirdi. Bu filmlerle, kovboy (western) türü, sanat onuruna ulaştı. Léon Moussinac, Ince için, "Perde'nin İlk Şairi" der. Sonra da şöyle ekler: (Naissance du Cinéma, Povolzky Yayını, 1925 Paris) "Onunla, sinema artık sırf endüstri olmaktan kurtuldu. Onun yapıtları, makina aracılığı ile ifade olunan, sinema adamı ile konu arasındaki ikili iradenin somut hale getirilmesinden doğan duyguların zaferidir. Makine, bütün gücüne rağmen, bir adama itaat ediyor. Onun sayesinde, bir harikulade oyun aracı olmaktan çıkıyor, bir yaratma aracı oluyor".

İlk filmlerini Carl Laemmle adına (ileride ünlü bir oyuncu olacak) Mary Pickford'la çeviren (İlk Anlaşma" The First Understanding) (1910) Ince, 1912-1915 yılları arasında çevirdiği western filmleriyle gerçek ve özgül değerini kanıtladı. Bunlar arasında: "Ovalar Boyunca" (Across the Plains) (1912) ve Amerika'daki ırk ayrımından doğan iç savaşın epizotlarını veren "Gettysburg Muharebesi" (The Battle of Gettysburg) (1913) sayılabilir. Sonra da "Tayfun" (Typhon) (1914)'de, sonradan ünlü bir karakter oyuncusu olacak olan (Japon asıllı) Sessue Hayakawa'yı ilk kez ortaya koydu.

Uzunlukları 300 metreyi geçmeyen bu filmlerde, Ince yalnız rejisör değil, aynı zamanda konu bulucu ve oyuncudur. Bunların hemen hepsi dış sahne çekimleri ile oluşturulmuş filmlerdi; ancak, onun rakip tanımaz bir üstünlüğü de bu çevirimler sırasında ortaya çıktı Kalabalık sahneleri çevirmedeki üstünlüğü. Örneğin "Gettysburg Muharebesi"nde bu konuda gösterdiği beceri, Griffith'in sonradan takaddüm etmiştir. Ne yazık ki, oyuncuların sanatsal yönetim bakımından oldukça ilkel bir düzeydedir bu kurdeleler.

1915 yılında, "Bir Ulusun Doğuşu" adlı filmin kazandığı büyük başarı ve sağladığı kasa geliri, bankaların film yapımı için büyük krediler açması sonucunu doğurdu. Aitken'in gözetim ve danışmanlığı altında üç büyükler (Griffith, Ince ve Sennett) bir "Triangle" (Üçgen) politikası oluşturarak, iş yapmak üzere bir sanat filmi çevirmek formülünde birleştiler. Ayrıca bunların her biri: Griffith (Triangle of Arts), Ince (Triangle Key) ve Sennett (Triangle Keystone) adlı bölümleri kontrolleri altında tuttular. Nickel,Odeon'ları (tüm olarak) terkedip büyük lüks bir tiyatro olan Knickerbocker Theater'ı gösterim için tuttular.

Öte yandan "Standart Oil"de, Griffith'e parasal destek sağladı. Sonuç göz kamaştırıcı oldu: O zaman sinemanın profesyonelleri sayılan bazı genç oyuncular da sanatlarını bu geniş yönteme bağladılar. Bunların arasında: Douglas Fairbank, William Surrey Hart- Marie Dressler, Mary Pickford ve Charles Chaplin vardı. Ancak sonradan Standart Oil, Triangle'ı desteklemekten vazgeçti. Bu da Triangle'ın sonu oldu.

Triangle'ın batışında etkili olan bir diğer husus, "star sistemi"nin ortaya çıkmasıdır. Bu yüzden "Üçgenciler", diğer sanatçılarla mukayese kabul etmez ücretlerle iş gören "star" (yıldız) sanatçıların kaprislerini karşılayamaz oldular. Bunlardan biri olan Mary Pickford, sanatçı olduğu kadar da, iş zihniyeti olan bir kadın olarak senede bir milyon dolara yakın gelir sağlıyordu. Charles Chaplin de, ilkin haftada 1250 dolar alırken, bunu, Mutual ile anlaşarak, 10 bine çıkardı.

Sinemada elde edilen büyük kazanç, bu sanatçıları 1919'da "United Artists"i kurarak kazancı kendi aralarında paylaşma planına itecektir. Triangle batarken, Zukor'un yükseldiğini görüyoruz. Adolph Zukor, büyük bir iş adamı olarak, bankerlerin işbirliğini sağladığı gibi, o zamanlar "Küçük Mary", "Altın Saçlı Kıvırcık" ve "Amerikanın Sevgilisi" gibi adlarla anılan Mary Pickford'u da kendine bağlamayı becerdi. Kurduğu "Famous Players in Famous Plays Company" (Ünlü oyunlarda ünlü oyuncular kurumu) ile "block-booking" denen, bir kurumun bütün yapıtlarının gösterimlerine önceden abone olunması sistemini de icat eden odur.

Edison, Motion Pictures, Biograph gibi kurumlar bu tutum karşısında birer birer çöküyor; Paramount dışında, Mutual, Fox ve First National, rekabete güçlükle dayanıyordu.

Böylece kurumlar arasında yeniden bir ayarlama olmuş ve dağıtımın tekeli için, Universal ve Paramount ile bir mücadeleye girişmiş bulunan Zukor, öte yandan Triangle'ın batışını geciktirecek bir destekte bulunmuş olmakla da tanınmıştır.

1915'te organizatör olarak üstün niteliklerini tehlikeye sokarak Triangle'e geçen ve onun temel direklerinden biri olan Ince, yönetmenlik uğraşlarından vazgeçti; üretimle uğraştı. Bundan sonra onun ürettiği filmlerin çoğunu Henry King ve Reginald Barker yönetti.

1915-1918 yılları, Ince için, üstün bir uğraş dönemi oluşturdu. Onun bu dönemde William Surrey Hart'la çevirdiği "Irkını Kurtaran Adam" (The Arian) adlı filmi en iyi üretimlerinden biri sayılır.

Konu, bir aşk umutsuzluğu uğrunda haydutluğa soyunmuş; sonra da kendisine mahva sürükleyen kızı, kötü arkadaşlarının da

yardımıyla kıraç (çöl) bir yöreye kaçıran birinin öyküsüdür. Bir gün bulundukları çölden yolunu yitirmiş bir kervan geçer; ve bir kız kendisi için değil, kendi ırkından olan beyazlar için ondan su ister. Bunlar da onlar gibi, aynı toprakta, öncü (pioneer) ve işgalci olarak bulunmaktadırlar. Asi genç, kızla birlikte kurtuluşun yolunu göstermek üzere öne düşer; sonunda de kızın imkansız bir mutluluğa yol açacak teklifini geri çevirerek, çöldeki tesellisiz yalnızlığına döner.

Büyük bir düşünce derinliğini vurgulayan bu film, ilk bakışta bıraktığı izlenimle, ahlakçı bir girişimi sergilemekte ve savsaklanmaz bir ruhbilimsel araştırmayı birlikte getirmektedir.

Ama, Ince'ın en gösterişli filmi, belki de, "Uygarlık" (Civilization) (1916)'dır. Bu filmin çekimi de ona aittir. Geleceğin yönetmeni ve müzisyeni Victor Schertzinger, müziksel yorumunu yaptığı gibi, filmin biraz fantaziye kaçan konusunu da bulmuştu: Ateşler içinde kıvranan bir Alman subayı öldüğünü ve cehenneme atıldığını düşler; oradan Hazreti İsa'nın savaştan uzaklaşıp barış üzerine aktif propaganda yapması koşuluyla onu kurtarıp dünyaya geri çevirmek önerisiyle karşılaşır. Ince'nın pratikteki amacı, Wilson'u, Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde desteklemekti.

Kimi vatansever eleştirmenler, bu üstün estetik değerdeki ve moral anlamdaki filmi, gülünç, duruma sokmak istediler; bunun açık nedeni, dövüşçü bir film olan İngiliz J.Stuart Blackton'un "Barışın Savaş Çığlığı" (The Battle Cry of Peace) adlı dövüş taraflısı filmine karşı koymak cesaretini göstermesi idi. Blackton bu filmiyle "Hazır ol cenge eğer ister isen sulhü salâh" (sivis pacem para bellum) şeklindeki müraice deyişi vurgulamak istiyordu). Bunun karşısında olarak "Uygarlık", "sanki, bir çok bakımlardan Rabst'ın sonradan anlatacaklarına takaddüm eder gibi, akut bir eleştirel tutumla, savaşın dehşetini ve saçmalığını vurgulamak istemişti" (L. Rognoni, a.g.e., s. 83).

İki film daha çevirdikten sonra Ince, "Altın Peşinde" (A Sister of Six) (1916)'yi gerçekleştirdi. Louis Delluc'ün 1919'da yazdıklarına bakılırsa, Ince başyapıtı olan bu filmde, "şaşılacak bir ustalıkla sinema sanatının verilerinden yararlanmıştır. Bu şahane görsel şiirde, bu alandaki tüm Amerikan olanaklarını kullanmakta; ve o güne kadar eşine rastlanılmamış bir olayı ele almaktaydı. Bu film sanki yürüyen bir tablo... sürekli ve mucizevi bir ışık ve yaşam oyunu halindeydi" (Carl Vircent, "Historie de l'art cinématographique"de zikredilmiştir. Trident Yayını, Brüksel 1939, İtalyanca baskısı, Milano, 1949, s. 84). William Hart ve Bessie Love'ın şahane oyunlarıyla bezenen bu film, bomboş ve ışık dolu bir ufku background alarak California'nın kırlarında, sonsuz

gibi görünen ovalarda dörtnala at sürenlerin bir çiftlik yöresindeki şenlikli yaşamlarını vurgulamaktaydı.

Delluc'ün ateşli heyecanına tüm boyutlarıyla katılmasak da "Altın Peşinde"nin üstün nitelikleri için kuşkuya düşmemize de neden yoktur. Zamanla bir çok değerli film gibi nisyane gömülmüş de olsa, başkaları da onu "şahane bir görsel şiir" olarak niteleditler (Bkz.: Bardéche ve Brasillac, a.g.e., C.I., s. 150).

Elimizdeki kaynaklara bakarak, bu filminde öteki filmlerinden de öte, Ince'in yadsınmaz lirik şiiri verdiğinde kuşku bulunmadığını söyleyebiliriz.

Kaldı ki, şiir, tanrısal bir vergi olduğu kadar, şairlerin insan aracılığı ile aktardığı, kökenini yine insanda bulduğu bir veri'dir.

(Ince'in bir kitap bile okumadığı bilindiğine göre, onun tanrısal bir esinle bu şiiri doğrudan doğruya insanda bulan bir yeteneği olduğuna inanmak zorunluluğu vardır.)

Thomas Ince, şiirin güzelliğini aramamıştır, ama onun aracılığı ile Doğa, kendini ortaya koymayı bilmiştir. Bu öyle bir Doğa'dır ki, kısmen güzelliğin kendisi olmuş ve insan yaşamına katılarak, hayvanları bile insan derecesine yüceltmiştir. Kovboyla birlikte köpeği ve atı da insan dramının oluşmasında aktif katkıda bulunmaktadırlar. Öyle ki, Doğa'nın bitip tükenmez dinamizmi bir an eksilse bütün bunlar olmazdı.

Ince'den hiç değilse iki film daha anımsanabilir: "Carmen of Klondike" (1918) ve "Rio Jim'in Serüvenleri" (Light Eyes Man) (1918). İlkinde Jean Cocteau'nun sonradan açıkladığı gibi Ince, seyirciye makinenin gözüyle olayı izleme olanağı sağlamaktadır. Artık tiyatrosal formül bir anı olmuştur ve makine bir kişilik haline gelmiştir; seyirciyi sembolize eden bir kişiliktir bu; görmek, incelemek, çözümlemek isteyen seyirciyi. Ince'in yeni dilin (sinema dilinin) özgün kullanımını Griffith'ten öğrendiği söylenebilir. Ama onun "Clondike'lı Carmen" ile, büyük yeteneğin becerisini vurgulayarak bu dersi gereğince değerlendirdiği de yadsınamaz.

"Rio Jim'in Serüvenleri" -ki kasa geliri müthiş olmuştur bu filmin-, kuvvetli ve yiğit gençliğin zaferini, berrak ve derin bakışlı harika kovboyu temsil etmekteydi: yani William Hart'ın derisine büründüğü ünlü kovboy Rio Jim'i. Öyle ki bu kovboy onaltı yaşına kadar kızılderililer arasında yaşadığından gurur duyarak, perdenin tek gerçek kovboyu olduğunu mantıksal olarak ileri sürüyordu. Louis Delluc (Bardéche ve Brasillac, ag.e., c.I, a. 151), "Rio Jim'in sırf sinema için yaratılmış bir figür; yaşantısı gerçekten sinematografik olan ilk tema olduğunu ileri sürer. Hiç kimse, western filminin ilk kez Kovboy Rio Jim'den doğduğunu yadsımaz.

(Ince'in William S.Hart'la çevirdiği öteki filmler arasında: "İnsanlığını Gösterme Zamanı" (His Hour of Manhood), "Son Davranış" (The Last Act), "İntikam" (Hell's Hinges), "Çifte Tabancalı Adam" (Two-Gun Man), "Sessiz Adam" (The Silent Man) sayılabilir.

1919'a doğru, Thomas Ince, tüm gayretlerini tamamen üretime harcamağa yöneltti ve Eugene O'Neil'in bir oyunundan türettiği "Anna Christie", onun sadece gözden geçirdiği son film oldu. Yıl 1924, kendisi de kırk yaşlarında idi.

Tipik Amerikalı olan bu rejisörden, ilk Sovyet yönetmenlerinden gayri, yeni Fransız Ekolü'nün, özellikle İsveç yönetmenlerinin etkiler aldığı yadsınamaz.

Bundan başka, Griffith daha tam olarak ün kazanmamışken, Ince, Avrupalı kuramcılara perde sanatının özgül temel ilkelerini öğretiyordu. Léon Moussinac ayarındaki bir eleştirmen onun için, "Onun sayesinde sinema kimi gerçeklerin sırrına erişmiş ve özellikle bir dramatik filmde, oyuncular da Doğa nın bir parçası olarak varlık kazanmışlardır. Eşya, ağaçlar, yol, rüzgar bu filmlerde, eski ve doğal rollerini canlandırmışlardır" der.

3. Cecil Blount De Mille'in "Aldatış" (The Cheat)'ı ve 1915'teki Kesin Dönüş

Thomas Ince'ın başyapıtlarının ortaya çıkmasından bir yıl önce, gerçek meziyetlerinden öte, sinemanın 1915'e doğru içinde bulunduğu koşullardan kesin dönüşümünü temsil eden bir film ortaya çıktı: Fransa'da gösterildiği zaman "Forfaiture" (Sözden Dönme) adıyla daha da ünlenmiş olan 'The Cheat' (Aldatış). Yapıldığı tarihten sonraki bir değerlendirme ile (Léon Moussinac'ın değerlendirmesi), "Lumiére Fabrikalarından Çıkış"tan sonra en önemli sinema olayı olarak vurgulanmıştır bu film.

Bu filmin yönetmeni, İtalyan ve Danimarka Ekolleri'nin etkisiyle daha sonra gösterisel değeri üstün Amerikan yapımlarının şampiyonu olacak olan ve parlak mesleğinin akışı içinde bulunan Cecil Blount De Mille'di.

Massachusetts'in Ashfield yöresinde 1881'de doğmuş olan, bir süre oyuncu ve dram yazarı olarak çalıştıktan sonra; De Mille, Jessie Lasky ve enişteşi Samuel Goldwin'in desteği ile 1913'te Squaw Man (Melez)'le sinemaya girdi. Bunu izleyerek ayda bir filmle çabasını sürdürdü. Konularını ve oyuncularını tiyatrodan seçen De Mille, genç yaşta girdiği sinemada emin bir denemeden geçerek ilerledi. Böylece "Virginia'lı" (The Virginian) ve "California" gibi filmler yaptı. Bunlar Fransız Film d'art türünün bir yenilenmesi biçiminde yapılmış filmlerdi. Ama bu, görünüşte

kazandığı başarı, Zukor'un Amerika'da işlettiği Sarah Bernhardt'ın "Kraliçe Elizabeth" filminin Amerika'da sağladığı başarıya denkti denilebilir.

Hoctor Thrubull'un romanından alınan filmin konusu şöyledir:

Bir genç kadın, kocasının, çalışmakta bulunduğu Kızıl Haç Kurumu'na ait yüklüce bir parayı kumarda kaybetmesinin yaratacağı rezaleti düşünerek; bu paranın bir an önce yerine konması için tanımış bulunduğu genç bir Japon Prensi'ne başvurur. Prens ona birlikte bir aşk gecesi geçirmeleri koşulu ile bu parayı sağlar.

Bir rastlantı eseri, bu parayı sonradan başka bir yerden sağlayabilen kadın, Prense kendini teslim etmektense parayı iade etmek ister. Prens bunu kabul etmez. Yapılan vaade kıymet verdiğini ifade eder; kadının ısrarla kendisini reddetmesinden gazaba gelerek, kendi ülkelerinde sözlerinde durmayanlara verilen bir cezayı uygulamak üzere, kadının omuzunu kızgın bir demirle dağlayarak, hiç çıkmayacak bir işaret koyar.

Bundan sonra filmde mahkeme safhası görülür. Mahkemede kocanın kumar borcu ileri sürülür; ancak bu borç ödendiği için kendisine mahkumiyet verilmez. Yargıçlar önünde kadın, sırtındaki damgayı gösterir; Mahkemeden çıkan halk Prensi linç eder.

Filmde evli kadın rolündeki Fanny Ward ve Japon Prensi rolündeki Sessue Hayakawa, sağladıkları başarıdan dolayı büyük birer isim oldular. Film, gerçek anlamı ile "intellectuel"i tatmin eder bir nitelik taşıyordu. Louis Dalluc, daha sonra "The Cheat"i, sinemanın "Tosca"sı olarak tanımlayacaktır. Denebilir ki, "The Cheat", sinema oyuncuları tarafından sinema sanatı çerçevesinde oynanmış ilk filmdir.

De Mille, bu filmde- sinema sanatının dört unsuru olan 1) Kurgu, 2) Göğüs çekiminin sistematik ve fonksiyonel olarak kullanılışı, 3) Anlatımda etkili bir tabiilik ve 4) Işıklandırmanın estetik biçimde kullanılmasını sağlamıştır.

"The Cheat"te kullanılmış olan anlatım olanaklarını, garip biçimde, western filmlerinde bulmak olasıdır; ancak De Mille'in bu filmde, bunları ilk kez birlikte ve çağdaş anlamda kullanır görüyoruz.

Bu filmle açılan yoldan Ince'ın Griffith'in de yürüdüğü görülmekle birlikte, David Griffith'in çalışmaları "The Cheat"in getirdiklerini de aşmıştır denebilir.

"Que Vadis?" ve "Cabiria" Amerika'ya küçük mizansenli filmlerin tadını duyurmuştu: Cecil B.De Mille, bu türde uzmanlaşmakta gecikmedi. Bu latin etkisi Girffith'i ilkin "Judith of Bethulia"da, sonra da "Bir Ulusun Doğuşu"nda aynı yolu tutmağa karar verdirecektir.

4. David Wark Griffith ve "Bir Ulusun Doğuşu"

(Aslında) "The Cheat", büyük bir bölümü ile, Amerikan sinema tarihinin en büyük yönetmeni olan David Wark Griffith'in estetik çalışmalarının sonucudur denilebilir.

1875'te Kentucky'nin La Grange şehrinde doğan ve İrlanda asıllı bir ailenin sonradan güney ordusunda albaylık yapacak bir bireyinin oğlu olan Griffith, hayatını kazanmak için itfaiyecilikten gazeteciliğe, makinecilikten yazarlığa kadar her türlü işi yaptıktan sonra, 30 yaşlarında iken Biograph Kurumu'nda "La Tosca"nın özet halinde bir senaryosunu hazırlayarak sinemaya girdi. Sonra da Porter'ın "Kartal Yuvası (Cagle Nest) adlı filminde (samanla doldurulmuş) bir kartalla mücadele eden köylüyü canlandıran rolüyle sinemaya girdi. Bu flimden aldığı, o zaman için oldukça büyük bir para olan 20 dolarla sinemanın garip alemine girmiş oldu. Bir süre Edison'un kurumunda oyuncu olarak çalıştıktan sonra, 1907'ye doğru Biograph'ta senaryo yazarı olarak işe başladı. Karısı Linda Arvidson da bu kurumda oyuncu olarak çalışıyordu. Şansın bir tecellisi olarak bu kurumun yönetmeni Mac Cutcheon meslekten çekilince onun yerini Griffith aldı; böylece Griffith bu kurum adına 1908'den 1913'e kadar yüz metreden üçyüz metreye kadar çeşitli uzunlukta 350 kadar film çevirdi. İlk yıllarda düzenli biçimde her hafta iki film çeviriyordu.

Tüm bu filmler hakkında pek bir şeyler bilmiyoruz; ancak onun, bunlarla büyük devrimci deneyini, ağır ağır ama gittikçe büyülterek yerine getirdiğini görüyoruz. Bu deneyler özgün olmayıp bir çoğu rastlantısaldır; bunların bir çoğunu daha önce başkaları da denemiştir; ama o, bunları ilk kez sistematik br şekilde uygulamayı becermek meziyetine sahiptir.

İlk filmi "Dolly'nin Serüvenleri" (The Adventures of Dolly) (1908)'de, işe, başrolü kendi karısına bırakmakla başladı. Mesleğini profesyonel artistlerden medet ummamakla sürdürdü; Bunların yerine kendisinin yetiştirdiği genç oyuncuları lânse etti ve bunlara son derece basit ve doğal, daha doğru bir deyimle "sinemasal" bir oyun tarzı öğretti; geleneksel ve tiyatrosal olana karşı.. .Mack Sennet, Gladys Smith, geleceğin Mary Pickford'u, Robert Harron'u, Lilian Gish'i ve Lionel Brrymore'u gibi büyük değerdeki oyuncuların bulunuşu ona aittir; bir başka meziyeti de Thomas Ince'i bulması olmuştur.

Bunlara paralel olarak tekniğini arttıran Griffith, "Altın Uğruna" (For Love of Gold) (1908)'de, üstlerinin karşı koymasını ve birlikte çalıştıklarının şaşkınlığını ve inanmazlığını yenerek, yeniliklerin en gözüpek ve kişisel olanlarını getirdi: Alıcı aygıtın devinimlerini... Bu aygıt o güne kadar bir tiyatro temsilindeki seyircinin işgal ettiği

(koltuk) gibi, en ideal olan yere fikse ediliyordu: Şimdiyse, olgunun içindeki bir kişilik, oluşan dramın canlı ve dinamik bir öğesi gibi görülüyor; her şeyi gösterebilen, araştıran, müthiş biçimde çözümleyen akıllı bir makine haline geliyordu (Bu arada Griffith'in "Cabiria"da kullanılan kaydırma (travelling) yöntemini dikkatle izlemiş bulunduğunu da unutmayalım). Bela Balazs (Der Film Werden und wesen einer neuen Kunst, Globus yayını, Viyana 1952; İtalyanca çevirisi, Einaudi yayını, Torino 1952; s. 35), onun bu tutumu hakkında, "Sinema sanatının anlatım araçlarının kullanımı sayesinde, ne fırtınalar, ne volkanların lav saçması, gün ışığına çıkarılan yeni ve şaşırtıcı temalar olmadı. Aksine, en gizli özellikler gün ışığına çıkarıldı: (örneğin) tiyatro sahnesinde görünmez ve anlamsız olan insanoğlunun kirpiklerinde parlayan küçük gözyaşı damlası" oluyordu.

Aynı biçimde, kişiliklerin psikolojik anlatımı olanağı da perdenin önemli keşiflerinden birini daha oluşturdu.

Eserlerini filme alırken, Griffith, deha sahibi bir kamera yönetmeninin de işbirliğini sağlıyordu: adı unutulmaz William Blitzer'in. "Yıllar Sonra" (After many Years) (1908)'da, o güne kadar illiyet (causa) bilinci yeterince sağlanmadan kullanılmış olan **birinci plân** (baş çekimi), aklî ve fonksiyonel olarak ilk kez kullanılmıştır. Abel Gance'ın sonradan işaret edeceği gibi, baş çekiminin kullanılması, sinema tarihinde, klâsik trajedide maskenin kullanımı ile aynı önemi taşır.

"Sarhoşun Islahı" (The Drunkard's Reformation) (1909) adlı filmde, verimli gelişimini sürdürerek,Griffith, ışık kaynağını yukardan kullanma durumundan çıkarıp oyuncuların yöresine getirerek, yüzlerine, ateşe yakın oturmakta iken, ocaktan gelen alevlerle özgün olarak aydınlanıyormuş etkisini getirebilmiştir. Böylece ışık, yönetmenin zekası emrine verilmiş, estetik bir öge haline gelmiştir.

"Tenha Villâ" (The Lonely Villa) (1910)'da, 'Mary Pickford'un ilk rol aldığı filmlerden biridir bu, paralel oluşum (kurgu) (intertaglio) denilen yöntemi uygulamıştır; Sonuncu sahnede bir adam alabildiğine çabuklukla koşarak gangsterler tarafından tehdit edilen ailesini kurtarmak üzere evine yaklaşır. Adamın bu hareketinin filme alınışı, haydutlarla aile bireylerinin gösterildiği sahnelerle kesilir. Bu prensip, bir filmin son sahnelerinde uygulanarak, (bugün bile) sinema tarihinde Griffith'in adıyla anılan bir yönteme dönüşmüştür. ("Griffith Biçimi Bitiriş" olarak).

1910'a doğru Biograph ekibi, kış süresince de olsa, Los Angeles'e gidip orada film çevirmeğe başlamıştır. Daha önce New York ile Chicago arasında bölünmüş olan sinema endüstrisinin California bölgesinde yerini almağa başlamasıyla, Griffith, "Bahtın Örülüşü" (The

Thread of Destiny) (1910) 'nü çevirirken, ilk kez ve "Sinemada ölü doğa (nature morts) yoktur" prensibine bağlı kalarak, perdede, **olgunun belli bir anındaki çevreyi yeterince yaratabilme fonksiyonu ile,** ayrıntılı olarak cansız cisimler yansıtılmıştır: Bu prensip Almanya'da 'Oda Tiyatrosu' (Kammerspiel) (den etkilenen sinema) estetiğinin temel ögelerinden biri olacaktır.

Bu dönemde konular bakımından "Faust" ve "Carmen" gibi çok sevilen klâsik konulara hiç bir ilgi göstermez Griffith; ayın biçimde, daha da etkileyici olarak Edgard Allan Poé, Tolstoy, Dickens, Jack London gibi yazarların konularına da ilgi duymaz. Kendine özgü kişiliği olan bir sanatçı olarak, Griffith, tutarlı kültürünün verileriyle ortaya çıkar.

1912'den sonra, **sinematografik** araştırmaları bitmiş gibidir. (Bundan sonra) kudretli İtalyan Ekolü'nün etkisi altında gösterisel (spettaculaire) yanı ağır basan ve normalden uzun filmler çevirmeğe eğilim gösterdi. 1912-1913 yıllarında Amerika'da filmler bir ruloluk (305 metre olarak) çevrilirken, Avrupa'da 2.000 metreyi aşar uzunlukta çevriliyordu. Böylece "Kıyım" (The Massacre) adlı kovboy filminden, güya felsefi (pseudofilosofice), güya tarihsel (pseudostorico) bir film olan "İnsanoğlu'nun Kökeni" (Man's Genesis) ve sosyal yanı ağır basan "New York Şapkası" (The New York Hat)'ından sonra, gösterisel yanı üstün ilk Amerikan üretimi olan "Bathulia'lı Judith"i çevirdi (1913) Bunun gösterim süresi bir saat kadar sürüyor ve reklâmı "İtalyan tarzında bir film" olarak yapılıyordu. Bununla birlikte İtalyanların hâlâ ustalıklarını sürdürdükleri bir türde gerekli başarıyı sağlayamayınca Griffith Biograph Kurumu'nu terke mecbur oldu. Kendi kameracısı ve trupunun büyük bir kısmıyla birlikte Mutual'a geçti. Orada, öteki filmler arasında, başkaldırı ile tutuculuğun bir karışımından oluşan, daha önce kendisinin keşfetmiş bulunduğu iki oyuncu, Thomas Ince ile Mack Sennett'le çevirdiği "Cinsiyetler Savaşı" (The Battle of Sexes) (1914)'nı gerçekleştirdi.

Bununla birlikte, o, sadece 1915'te teknik araştırmalarının ve yeteneğinin tüm inandırıcı kanıtını vermek üzere "Bir Ulusun Doğuşu" (The Birth of a Nation)'nu gerçekleştirdi. Filmin senaryosunu, olanca sadeliği ve zarifliği ile, Rahip Thomas Dixon'un "Kabileden Biri" (the Clansman) adlı hüzünlü romanından, Franck Wood ve Griffith'in bizzat kendisi yazmıştı. Filmde, Kuzey-Güney Savaşı'nın dokunaklı epizotlarını canlandıran ve zenci aleyhtarı beyazların kurduğu kıyımcı kuruluş Klu-Klux-Klan (Klu-Klux kalibesi)'nin kötü davranışlarının elle tutulur heyecanını getiren (bir hava vardı).

Güneyli bir subayın oğlu olan Griffith, benzer bir başarının

seçimini yapma tutkusuna kapılmıştı. Ancak bu filmin gerçekleşmesi için, henüz olgunluk safhasına ulaşmamış bir sanat olan sinema için ağır sayılacak 100 bin doları aşan bir parasal yük gerektiğinden (bu rakam o gün için oldukça kabarıktır). Mutual, bu desteği ona sağlamaktan yüz çevirince, bir çok bankalardan geri çevrildikten sonra, Griffith, dostu banker Aitken'in desteğini sağladı ve böylece kendi sorumluluğu altında filmi gerçekleştirmek olanağını buldu.

Bu filmin başlıca oyuncuları Biograph'tan birlikte ayrıldıkları eski truptan: Lilian Gish (Elsie Stoneman rolünde), Henry Walthall (Ben Cameron rolünde) ve Mae Marsh (Flora Cameron rolünde) idi.

Konu, esas itibariyle siyahlarla beyazlar arasındaki şiddetli çatışmalar üzerinde gelişiyor; yer yer de kuzeyli Phil Cameron'un duygusal yaşamı hakkındaki parçalar filmin orasına burasına serpiştiriliyordu. Stoneman'ın sevgilisi Klu-Klux-Klan'ın başı olan (sonradan bu yüzden zenciler tarafından ırzına geçildiği için intihar eden) Flora'dır. Cameron da, Stoneman'ın kızkardeşi Elsie'ye vurgundur.

Filmin foto yönetmenliği için Griffith bir kez daha Billy Blitzer'e başvurur ve Avrupa'da uygulanan yöntemle film, yeterli biçimde John J. Breil'in musikisi ile yorumlanır.

Hemen tüm dış çekimleri Hollywood yöresinde gerçekleştirilen film, Amerika için alışılmadık bir uzunluktaydı: Bizzat Griffith'in titizlikle seçip düzenlediği bin beş yüz sahneden oluşan üç saatlik bir gösterimdi bu. Avrupa'da orta derecede değerlendirilmiş, Fransa'da yedi yıl yasaklanmış olan filmin Amerika'daki başarısı pek büyük oldu. Filmin içerdiği kıyıcı ırkçılığın yarattığı polemikler, daha ilk gösterimlerde "muazzam" olacağı anlaşılan başarı dolayısıyla daha da çoğaldı. New York'ta "Liberty Theatre"da ardarda on bir ay gösterildi film; ve tüm dünyada, sessiz sinema döneminin bitimine kadar, daha açık bir anlatımla onbeş yıl, sinemaların programını oluşturdu. Filmi, en az 120 milyon kişinin izlediği hesaplanmıştır. Sağladığı kasa geliri 20 milyon doları aşmıştır; bu da yapımı için göze alınan harcamaların iki yüz katıdır. Sinema tarihinde başkaca hiç bir film, bu denli başarıya ulaşamamıştır (Son yıllarda "Rüzgar Gibi Geçti", "Baba", "Denizin Dişleri" ve "Yıldızlar Savaşı"nın sağladığı kasa gelirleri ile de bu başarı kıyaslanabilir).

Ancak, böylesine bir kasa gelirinin filmin sırf belirgin estetik görüşleri içerdiği için sağladığı düşünülmemeli; oluşturduğu konunun ve dramatik anlatımı yeğ tutmasının da bunda etkili olduğu hesaba katılmalıdır.

Filmde dünyanın en büyük, en kanlı iç savaşlarından biri olan

Kuzey Amerika'daki Kuzey-Güney savaşı ele alınmıştır. Savaşın bitişinden -sonra henüz elli yıl geçmiş ve Amerika'da ruhlar üzerinde açtığı yaralar henüz kapanmamıştır. Bu filmde Griffith, "tarafsız" kalamamış, kitle psikolojisini pek iyi bilen bir izlenim bırakarak, bahtsız bir deneye girişmiştir. Filmde Klu-Klux-Klan Kuruluşu'nun yapıtları, sanki İspanyol engizisyon mahkemeleri ve nazi rejiminin S.S. subaylarının uygulamalarına benzer biçimde kıyıcılıkla ele alındığı halde, adı anılan kuruluş, adalet dağıtan haklı bir kılığa büründürülmek istenmiştir. Böyle olunca da, zenciler: bayağı katiller, alçak hainler ve kadınlara saldırı konusunda doyumsuz kişiler olarak canlandırılmıştır.

Namuslu kimselerin bir türlü kabul edemeyeceği bu nefret uyandırıcı ırkçılığın nedeni, Griffith'in aile bakımından, kuzeyliler tarafından mahvedilmiş olmasına bağlanmaktadır. "Bir Ulusun Doğuşu"nun Boston'da yarattığı atmosfer son derecede gerginleşmiş ve son derece coşkulu bir noktaya ulaşmıştı. Birgün bir gece süren bu toplumsal coşku sonunda oluşan reklamla tüm Amerikalılar filmi görmek istemişti.

Bardéche ve Brasillach'ın görüşüne göre, "İnsanlığın ezelî dramı, düşman fikirler ve düşman kampları kuzeyli "Capulet"lerle güneyli "Montagu"leri en iyi şekilde işlemiş ve kurgusu en mükemmel tarzda yapılmış olan film, âdeta 1920'lerde Sovyet sinemasında görülecek kurgu ustalarına örnek teşkil etmiştir. Griffith'de geleceğin Eisenstein'ini ve geçmişin Goya'sını görmek mümkündür. Griffith bu filmde güneylileri tutarak, gerçekçi hareket etmemişse de; sinemanın plâstik gerçeklerine sadık kalmıştır denebilir" demektedir.

"Bir Ulusun Doğuşu", sadece ticarî bakımdan en büyük film ve sinema tarihinin ilk büyük siyasal kurdelesi değil; aynı zamanda bir sanat, sinema sanatı yapıtıdır. Özünde, toplum psikolojisini vurgulayan bir konu seçmesi ve bunu konuya yatkın yöntemle işlemesi bakımından, rejisör, işlediği siyasal kusura karşın, sanatsal işlevini gereğince yerine getirdiği için bağışlanmaya lâyık görülmektedir (Chirardini).

5. David Ward Griffith ve "Hoşgörürsüzlük"

Irkçı filmin inanılmaz ve beklenmez başarısı Griffith'in karşısına sonsuz kredi sağlamaya hazır kalabalık bir maliyeci grubu çıkardı. Bu durumda Griffith, büyük güven duyduğu iki yönetmenle işbirliği yapmayı kararlaştırdı. Bunlar Ince ve Sennett idi. Birlikte bir şirket kurdular ve Aitken'in organizatörlüğü altında buna (daha önce de sözünü ettiğimiz gibi) "Triangle" adını verdiler ve herbiri üretimin belli bir dalından sorumlu olarak uğraşlarını sürdürdüler.

Fransız "film d'art" türünün belirlediği örneğe göre, Griffith hemen, Amerikan tiyatrosunun en ünlü oyuncularını toplamaya ve tüm Avrupa deneylerine seyirci ve ticarete ilişkin sorunlar bakımından üstünlük sağlayacak plânlar kurmağa başladı. Guazzoni'nin "Que Vadis"ini görmesi onu çok heyecanlandırmış ve onu "Bir Ulusun Doğuşu"nu gerçekleştirmeğe itmişti; "Cabiria"yı görünce de kısa sinema tarihinin daha önce eşini görmediği bir filmi gerçekleştirmeğe itildi. "Hoşgörüsüzlük ya da Çağlar Boyunca Sevgi Savaşımı" (Intolerance other Love's Struggle Though the Ages) (1916). Ama bunun gerçekleşmesi için müthiş bir rakam ortaya çıkıyordu: İlk filminin maliyetinin yirmi katı. Buna Griffith'in gücü yetmezdi; ama "Bir Ulusun Doğuşu"nun başarısını gördükten sonra kendisine körü körüne güven duyan Standart Oil Company'nin gücü yetecekti.

(Filmin) "devâsızlık" (colossalitá) bakımından durumu hakkında bir fikir edinmek üzere: bir kalabalık sahnenin çekimi için 16 bin savaşçıya gereksinme duyulduğunu, Babil'de bir sarayın 1,5 kilometrelik yer tuttuğunu, çevresindeki kulelerin yetmişer metre olduğunu, yirmiüç ay süren çekimi sırasında 70 bin figüran kullanılmış bulunduğunu, İsa'dan önce VI'ncı yüzyılın Babil'inin hükümet merkezinin, ilk yüzyılın Filistin'inin XVI'ncı yüzyılın Paris'inin tarihsel durumunun tıpkısının yeniden kurulmuş bulunduğunu, ziyafeti gösteren sahnenin dört bin çağrılıyı alan sonsuz bir sofrada alındığını ve bu sahneyi çekmek için görüntü yönetmeni Billy Bitzer'in "kabili sevk" bir balon kullanmak zorunda kaldığını, sadece bu sahnenin "Bir Ulusun Doğuşu"nun maliyetinden üç katı masrafla gerçekleş-tirildiğini düşünmek yeter. (Ghirardini, bu filmin, 1959'da yeniden gerçekleştirilmeğe kalkılması halinde 12 milyar İtalyan liretine mal olacağını vurguluyor).

Özgün çeviriminde, film, çekim sırasında kullanılmış yüz kilometrelik kurdeleden yapılan bir seçimle, yirmi saatlik bir sürede gösterilebilecek nitelikteydi. Bu süre halka gösterilebilecek hale getirilmek üzere Griffith tarafından 3.5 saate indirildi.

Filmin konusu, insanoğlunun çektiği dertlerin başlıca nedenini dinsel ve toplumsal hoşgörüsüzlük olarak gösterilen bir temadan oluşuyordu. Bu da kurgu dolayısıyla birlikte geliştirilen dört ayrı epizottan oluşuyordu.

Birinci epizot, Baltazar döneminin Babil'inde geçmektedir. Baltazar anlamsızca Museviler üzerinde baskı kurarak, sonunda Dara'nın yönettiği Pers orduları tarafından Babil'in düşüşüne yol açar. (M.Ö. 5389 yılı); ikincisi, Haça gerilme döneminin hazreti İsa'sı ile ilgilidir. Üçüncüsü Fransa'da din savaşları dönemini ele alır. Annesi Cathérina de Meci tarafından tahrik olunan Fransa Kralı

Charles IX'un kendilerinden farklı bir dinsel inanca sahip bulundukları nedeniyle (23-24 Ağustos 1572'de) ünlü Saint Barthélmy kıyımına yolaçan ve katoliklerin Huğuenot'ları (protestan)dan yirmi bin kadarını öldürtmesiyle sonuçlanan olayları konu alır. Dördüncüsü ise, çağdaş dönemde, sosyal çatışmaların iki kurbanını varlıkları uğruna giriştikleri dramatik savaşım verilir. Bu olaylar sonunda masum bir kişi idama mahkum edilir ve son anda kurtarılır.

Dört epizot arasındaki bağlantı "Sevgi ve Sevecenliğini Cezalandırmak isteyen Hoşgörüsüzlük" teması ile sağlanmıştı; ve film, Walt Whitman'ın esinlendiği ve Lilian Gish'in kişileştirdiği bir kadının, mistik ve romantik bir atmosfer içinde bir çocuğun beşiğini sallarken gösteren ünlü sahneyle açılır; epizotların arasında da gösterilen bu sahneyle geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek zaman arasında zorunlu ve sembolik bir bağ kurulur: bu tema, anlatımın bir leitmotiv'ini oluşturur.

Oyuncular arasında çok ya da az ünlü bir çok kimseler görülür: Bessie Love bu filmle ilk önemli rolünü oynarken; netameli bir haham rolünde Erich von Stroheim görülüyordu; jeneriklerde Douglas Fairbanks, Mildred Harris gibi oyuncuların adlarına rastlanıyordu (ki sonuncusu sonradan Şarlo'nun ilk eşi olacaktır).

"Hoşgörüsüzlük", gerçekten Griffith'in ortaya koyduğu bir filmdir; her ne kadar Tod Browning ve Erich von Stroheim gibi iki yardımcısından destek almışsa da, Griffith, gerek bireysel, gerekse toplu sahnelerin yöntemini bizzat üstlenmiş ve oylumlu bir senaryo (traitment) oluşturduktan sonra kurguyu da doğrudan doğruya kendisi gerçekleştirmişti. Sahneye koyuş düzenini, fotoğraf çekimini, kurgunun oluşumunu da süpervizyonu da bizzat kendisi yapmıştı. Ama sanatsal yönetimin bu denli kesin bir kişisellikle (unita) sağlanmasından gelen ayrıksı yarar, aynı Griffith'in dehası ile hiçe indirilmiştir. Kudretli olduğu kadar uyumsuz ve ölçü duygusundan mahrum davranışıyla Griffith, gelecekteki Fritz Lang'ın "Metropolis"te, özellikle Abel Gance'ın "Napoléon"daki durumunu hatırlatır biçimde, sanatın, tehlikeli biçimde, sıkı sıkıya çocuksu ve gülünç bir retorik (gösterişli anlatım sanatı) tarafından baskı altında alındığı bir sınırlamaya bağlı kalmıştı.

Film, New York'ta Liberty Théatre'da 1916 yılında sunuldu; birbirini izleyen beş ay gösterildi. Ama başarısızlığı daha baştan belli olmuştu. Uğrunda harcanan paranın yarısını bile geri getiremedi ve Griffith, gelecekteki çalışmalarının büyük kısmını, yarattığı zararın tazmini için feda etti; tamamını da ödeyemedi. Baht ona "Bir Ulusun Doğuşu"nda ne denli güldüyse, "Hoşgörüsüzlük"te

de o kadar hasis davrandı. Bu filmle halkın psikolojisini iyi bildiği yolundaki şöhreti de uçup gitmişti.

Püriten (ahlaka son derece düşkün) kentsoylulara karşı içerdiği ima yollu polemik yüzünden Amerikan halkının hoşuna gitmedi. Savaşın eşiğinde bulunan Avrupa'da da çok belirgin barışçılığı yüzünden hoşa gidemedi: fazladan Fransa'da Protestanların kıyımı sahnelerinden ötürü sansüre uğradı.

Griffith, "Hoşgörüsüzlük"ü gerçekleştirerek, "Bir Ulusun Doğuşu"nu da aşacak bir çabaya girdiğini sanıyordu; ancak bir kimsenin yaşamında **mucizeler tekerrür etmez** derler. Gerçekte, onun ırkçı filmi ayrıksı bir olayı canlandırıyordu, bundan dolayı da tekerrür etmemeğe yönelik bir durumu vardı. Bununla birlikte alışık olduğumuz tarzda bir anlatım diline sahip olsaydı, "Hoşgörüsüzlük" hiç değilse yapımı için harcanan parayı geri getirirdi diye düşünenler var. (Ghirardini, s. 338) İçeriğinden bağımsız olarak, gözüpek bir kurgu denemesine girişilmesi başarısızlığın başlıca nedeni olmuştur. Bu öylesine gözüpek bir kurgu yöntemi idi ki, anlatılanın kavramını algılamak hemen tüm seyirciler için olanak dışı kalmıştı. Daha uyanık olanlar için, belki anlaşılmaz değildi ama, hiç değilse, sonradan Louis Delluc'ün vurguladığı gibi "tanımlanamaz bir kaos" Bardeçhe ve Brasillach'ın dediği gibi "garip bir ucube" sayılabilecek kadar tutarsızdır. Dört epizodu ayrı ayrı değil, birlikte (simultane) olarak ele alan Griffith, yalnız bir öyküye değil (böyle olsaydı kolayca anlaşılır duruma gelirdi), tüm filmin anlatımının genel çerçevesi içinde bu böyle olmuştu.

Kuşkusuz bu özgün bir deneydi, ama öykünün (daha doğrusu öykülerin) anlaşılmaz hale gelmesi sonucunu doğurmuştu. **Böylece Griffith, kendi dehasının mahkumu** olmuştu. Zamanda, halde ve aksiyonda birlik kaidesini sadece unutmuş görünmüyor, birbirine de karıştırıyordu. Öyle ki, ardarda gelen sahnelerde: Hazreti İsa'nın haca gerilmesi, Kral Baltazar'ın rahipler tarafından ihanete uğraması, katoliklerin geceleyin hainee Hugugenot'ları öldürmeğe gidişi verilmek istenirken; (Delluc'ün biraz alayla ifade ettiği gibi): Cathérine de Medici, New York'taki fakirleri görmeğe gidiyor; İsa, Baltazar'ın saraylılarını kutsuyor ve Dara'nın orduları Şikago ekspresine hücum ediyorlarmış gibi bir izlenim uyanıyordu. Her ne kadar bu yöntem Pastrone tarafından "Cabiria"da kullanılmışsa da; İtalyan filminde açınlamada bir ölçü duygusu varken, "Hoşgörüsüzlük"te bu yöntem, gittikçe artan bir ritimle paralel olarak oluşan dört olayın birden anlatımına yatkın gelmemiştir ve böylesine bir anlatıma alışık olmayan hazırlıksız seyirci üzerinde "kaos" etkisi yaratılmıştır.

"Aslında bütün çağlar boyunca ve bütün insanlar arasında, en eski

zamanlardan beri, ardından cinayet ve kanı sürükleyerek hoşgörüsüzlük sürüp gitmiştir." temasını işler film,Pudovkin temanın sadeliği konusunu işlerken (Sinemanın Temel İlkeleri, Bilgi Yayınevi, Ankara), bu konuda şu gözlemleri ileri sürüyor: "Bu korkunç bir genişliği olan bir temadır. Sadece konunun bütün çağlar boyunca ve bütün insanlar arasında yayılması bile, olağanüstü genişlikte malzemeyi gerektirmektedir. (Oysa bütün çağlarda, bütün insanlar arasında değil, sadece tarihin dört döneminde oluşan dört epizodu içererek kendi temasıyla aykırı düşmüştü film.) Sonuç son derece ilginçtir: Her şeyden önce oniki kısma ancak sığdırılabilen film, o kadar ağır olmuştu ki, verdiği yorgunluk, etkisinin çoğunu alıp götürüyordu. İkincisi, malzemenin bolluğu yönetmeni bu temayı ancak genel olarak işlemeğe, ayrıntılara dokunmamağa zorlamıştı. Dolayısıyla temanın derinliği ile bunun işlenişindeki üstünkörülük arasında büyük bir uyuşmazlık vardı. Ancak, olgu (action)'nun daha çok yoğunlaştığı günümüzdeki bölüm, gerekli etkili izlenimi meydana getiriyordu.

Doğrusu, filmin gerçekleştirilmesinde, çeşitli etkileri de görmemek mümkün değildir. Örneğin, Babil epizotunda "colossal" sahneye koyuş biçimi ve durumların geliştirilmesi biçim yönünden "Cabiria"yı andırıyordu. "Cabiria"dan Griffith, olgunun anlatımındaki abartmalı teatral jestler ve konuşmaları da almıştı; ancak bunu öylesine abartarak vermişti ki gülünç bir etki doğuyordu onun bu tutumundan. Hazreti İsa'nın haça gerilme sahnesi de Zecca'nın "Çile" (passion) filminden etkilenmişti. Saint Barthélm Kıyımı da "Guise Dükü'nün Öldürülmesi" anımsatıyordu. Konunun genel sunuluşunda da Guido Volante'nin "Satana"sından izler bulmak mümkündür.

Sonuç olarak Griffith, Amerika'ya özgü bir konuyu, "Bir Ulusun Doğuşu"nda ne denli başarı ile perdeye yansıtmışsa; çeşitli etkiler altında ve çeşitli sinema yöntemlerini uygulamak üzere gerçekleştirdiği "Hoşgörüsüzlük"te, temasının karmaşıklığı, dört epizotu birden paralel kurguyla vermekten doğan kaos dolayısıyla her ne kadar filmde seçkin oyuncular, büyük mizansenli sahnelerin etkileyiciliği kurgu yönteminin inceliklerini vurgulamaya çalışmasıyla özellikle temasındaki soylulukla temayüz etmişse de; istediği sonucu alamamış ve kendisini destekleyen bankerleri ve dolayısıyla kendisini müşkül duruma sokmuştur. Bu durumun onun bundan sonraki sanat yaşamında etkileri olmuştur kuşkusuz.

6. David Griffith'in öteki çalışmaları ve sinemasının önemi

Ünlü Triangle Kurumu adına Griffith ayrıca kırk kadar filmin

süpervizyonunu yapmış, çoğunu Sydney Franklin ve Jack Cowey'in yönettiği bu filmlerin bir çoklarının senaryolarını yazmıştır. Ancak "Intolerance" olayından iki sene sonra bu kuruluşu likide etmek durumunda kalmıştır. Onun başlıca hatalarından biri, tuttuğu oyunculara büyük ödemelerde bulunması olmuştur. Esasen oyuncuların sonradan gözü açılarak kendilerine ödenen büyük paralarla bile yetinmeyip kendi üretimlerini kendileri üstlenmek üzere "Birleşik Oyuncular" (United Artists)'ı kurmaları da söz konusu olacaktır. 1919'da gerçekleştirilen bu kuruluşun başını ünlü üç oyuncu: Charles Chaplin, Douglas Fairbanks ve Mary Pickford çekiyordu. Sonradan bunlara Griffith de katılmıştır. Dupont du Nemours'un başlarında bulunduğu bir bankerler grubu tarafından da desteklenen bu kuruluşa katılan Griffith, bu kuruluş bünyesinde iki baş yapıtını gerçekleştirdi: "Kırılmış Çiçekler" (Broken Blossoms) (1919) ve "Buzlarda Can Çekişme" (Way Down East) (1920) Ama bu iki önemli filminden önce Griffith, başka (göreceli olarak önemsiz) filmler de çevirmiş; bunlarda ilkin 16 yaşında iken kendisinin sinema evrenine soktuğu Fransız asıllı Lillian Gish adlı genç bir oyuncuya sürekli olarak rol vermişti. Bu filmler içinde, en duygusalı olan "Dünyanın Merkezi" (Heart of the World) (1918) Erich von Stroheim'in çarpıcı oyunlarından birini de içerdiğinden anımsanır.

"Kırılmış Çiçekler" ve "Buzlarda Can Çekişme" (filmin Avrupa'da gösterimi dolayısıyla konulan isim) de, artık "Hoşgörüsüzlük"te kendisini mali iflasa sürükleyen İtalyan tarzı mizanseni tamamen terketmiş ve **kişilerin ruhsal çözümsemelerine ağırlık vererek** inceleme ve çözümleme yoluyla kişilikleri vurgulama yöntemini kullanmağa başlamıştır.

Bunlardan ilki Thomas Burke'nin bir romanından alınmış olup narin bir genç kız olan Mucy (Lillian Gish)'nin yaşamını anlatmaktadır. Lucy'nin babası kızına iyi davranmayan kaba ve ayyaş bir eski boksördür. Lucy bu yaşamdan bir Çinlide saf ve ideal bir sevgili bularak kaçıp kurtulmayı dener. Bu çinli nefretle gözleri körelmiş beyazlar arasında Çin hikmetini yaymakla görevli bir kutlu kişidir. Kız kendisine her zamankinden de daha şiddetle davranan babasından kaçarak Çinliye sığınır; ama babası onun izini bulur, kızı sürükleyerek eve götürür ve öldüresiye döver. Ancak böylesine vahşi bir yaratık cezasız kalmamalıdır. Çinli onunla karşılaşır, onu revolverle vurup öldürür; sonra da kızın cansız bedenini kendi evine götürür. Ancak kızın cesedi karşısında yaşamın saçmalığını ve kendi işlevinin boşluğunu anlayarak intihar eder.

Lucy'nin narin ve romantik görünümü, masumluğuna aşırı insansı

teması ve kıyıcılıkla kontrast oluştururcasına temiz menfaat duygusundan uzak bir aşkın ölüme kadar süren, ölümü de aşan büyüklüğü, öykünün belli bir çizgi üzerinde ve ritmik biçimde gelişimi, "Kırılmış Çiçekler"i bir başyapıt yapmıştı. Léon Moussinac'ın ("L'age ingrat du cinéma, Sagittaire yayını, Paris 1947. İtalyanca çevirisi Poligono yayını, Milano 1950, s.63) belirlediği gibi "Bilinçli olarak düşünülmüş ve hayran edici bir anlatımla düzenlenmiş bir filmdi bu... Bizlerden hiç birimiz, Abel Gance, Lherbier ve Epstein kimi vakit yaklaşımda bulunsa da, D.W. Griffith'i ışık kullanımındaki ustalığına erişemeyiz; o, siyah ve beyazla şaşırtıcı bir anlatıma ulaşmaktadır" der.

Bela Balaza da kendi bakımından, bu filmin bir sahnesini, kızın Çinlinin evinin eşiğinde bayılıp genç Çinli tarafından yardımına koşulduğu sahneyi yüceltir; görünen mimike katılan görünmeyen mimik örneğini vurgulayarak (Bela Balaza- a.g.e., s. 74)

Ama Griffith, bu eşsiz dramda fakir ve mütevazi çevreyi de, öykünün aktif bir bölümü haline sokarak, bir kişiliğin sağladığı önem derecesine yüceltmeği başarabilmiştir. Bununla hemen, Alman Kammerspiel sinemasının kuramlarına bir kez daha bağlı kaldığını söylemek isteriz.

"Buzlarda Can Çekişme"nin konusu da ötekinden daha az dramatik değildir: Zavallı ve tecrübesiz bir köylü kızı (Lillian Gish) şehre henüz gelmişken genç bir baştan çıkarıcı tarafından gebe bırakılır ve terkedilir. Çocuk doğar doğmaz ölür, kız da evden eve dolaşarak iş arar; ve kırsal yöredeki bir çiftlikte yalnız iş bulmakla kalmaz, namuslu bir genç olan David'in özden sevisini de bulur. Buna rağmen mutluluğu bulamaz. Çünkü riyakar ve sahte dindar bir kocamış kız, David'in annesini görerek, kızın daha önce bir çocuk doğurmuş olduğunu anlatır. Püriten bir ahlak anlayışı ile kız oradan uzaklaşıp ümitsizliğe düşer ve sonunda buzları çözülmüş bir nehre kendini atarak intihar etmek ister. Ancak David son dakikada kızı kurtarır ve hiç ayrılmamak üzere alıp götürür.

Nasıl "Kırılmış Çiçekler"de sarhoş bir boksör olan babasının kabalığından yılmış zavallı kızın dehşet saçan yüz ifadesi unutulmazsa; "Buzlarda Can Çekişme"deki kırılan buzlar sekansı da, kurgunun estetik olanakların en yücesine ulaşması bakımından unutulamaz. Öyle ki, tüm sinema tarihinde sırf sinema sanatının en iyi örnek oluşturacak parçalarından biri olmuştur bu sekans... Bu filmde olduğu gibi "hiç bir zaman Grifith'in biçimi", böylesine kişilikli olmamıştır. Sahnede yaratılan hava her zaman doğrudur. Pek basit sahne öğeleriyle düzenlenmiş olan bu çalışma, sanat dolu, icra bilinciyle yüklüdür. Gereksiz hiç bir yük, hiç bir abartmaya kaçmadan, sanatçı

yaşamı yorumlamaktadır.

7. "Bölüklü" Filmler

Thomas Ince, Cecil B.De Mille, David W. Griffith ve daha sonra göreceğimiz Mack Sennet ve Chaplin'in büyük yapıtlarıyla aynı zamanda, Amerika'da "bölüklü" (serial) ya da Fransız örneğine göre yapılan epizotlu film denen tür de oldukça büyük ticari şans elde etti. Ancak, Avrupa modasından belli ölçüde ayrılarak, büyük Amerikan bölüklü filmleri, günlük ya da haftalık gazetelerin eki olarak verilen tefrika romanlarıyla aynı zamanda yayınlanıyorlardı: böylece Nickel Odeon'ları dolduran büyük kitlelerin benzer "emtia"ların ticaretini yapanlar tarafından kazanılmalarının kolay olması doğaldı.

1914 yılı başlarında bu türün ilk filmleri perdede görüldü: Seliğ tarafından üretilen "Kathlyn'in Serüvenleri" (The Adventures of Kathlyn) ve Edison tarafından üretilen "Gündeliklerin Dolly"si (Dolly of the Dailies). Bunları izleyen ve 30 bölüğü aşan "Milyonluk Esrar" (The Million Dollars Mystery) bu türden önemli üretimlere kesin bir yönelişi vurgulayan büyük bir başarı sağladı. (Bu başarıdan yüreklenerek) Chicago American adlı büyük tirajlı bir skandal gazetesinin sahibi William Hearst'le işbirliği yapan Path'nin Amerikadaki işletmesi, Fransız göçmeni Louis Gasnier'nin yönettiği ve bir başka Fransız olan Léon Bay ve Amerikalı Pearl White'ın oynadığı bir seri bölüklü film çevirdi.

Gerçekten Amerikan sinemasının halkça en çok tutulan ürünleri, bölüklü (serial) filmlerdir. Bunlar Birinci Dünya Savaşından önce ve savaş sırasında sinemaseverlere sunulmuş en popüler film türüdür. Bugün bile Amerikan sinemasının ilk dönemleri tartışılırken, Pearl White, Mollie King, Kathlyn Williams gibi bölüklü film oyuncularının adları büyük bir zevkle anılır. Bu tür ortaya çıkar çıkmaz, bir çok film kurumu tarafından üretim başladı. Aslında ilk bölüklü filmler, daha önce de işaret olunduğu gibi 1909 yılında İngiltere'de ortaya çıkmıştı. Fransa'da Feuillade'dan önce "Nat Pinkerton", "Arizona Bill" gibi bölüklü filmler yapılmıştı.

Bu dönemde Amerika'da önemli epizotlu filmler arasında Edison'un Mary Fuller'le çevirdiği "Mary'nin Başına Neler Geldi?" başlıklı seri, Kathlyn Williams'la çevrilen adını andığımız "Kathlyn'in Serüvenleri" (The Adventures of Kathlyn), Pearl White'ın "Pauline'in Geçirdiği Tehlikeler" (The Perisl of Pauline) Helen Holmes'in "Helen'in Başına Gelenler", "Molly King"in Çifte Haç Esrarı" (The Mystery of Double Crose) Elmo Lincoln'ün "Kudretli Elmo" serisi, daha sonra Tim Mc Coy, Eddie Polo'nun ve öteki kovboy oyuncularının seri filmleri vardır. Bunlara daha sonra Buster Crabbe'in bizde "Bay Tekin Bilinmeyen Dünyalarda" adıyla oynanan Fhash Gordon'un kurgu-

bilimsel serüvenlerini de eklemek gerekir.

Tüm bölüklü film yıldızları arasında en ünlüsü Pearl White'tır.

1889 yılında Springfield'de doğan Pearl White, ünlü roman "Tom Amca'nın Kulübesi"nden uyarlanan tiyatroda başrol oynamak üzere altı yaşındayken sahneye çıkmıştı. Sonradan bir sirkte de çalışmış, daha sonra da 18 yaşında sinema evrenine girmiştir.

Çoğunlukla Pathé'nin Amerika şubesi için çevirdiği şu filmleri vardır.Pearl White'ın: Gasnier ile 20 bölüklük "Pauline'in Geçirdiği Tehlikeler" 34 bölüklük "Elaine'in Serüvenleri" (The Exploits of Elaine) ve bunları izleyen "Elaine'in Yeni Serüvenleri" (The New Exploits of Elaine), "Elaine'nin Aşkı" (The Romance of Elaine). Son filmi 1922'de çevirdiği "Soygun" olacaktır. Pearl White'ın öteki bölüklü filmleri arasında "Uğursuz Yüzük", "Çelik Pençe", "Kara Sır" gibi yapıtlar da sayılabilir.

Pearl White 'in çevirdiği en önemli film, Avrupa'da "New York Esrarı" adıyla gösterilen "Pauline'in Geçirdiği Tehlikeler"dir. Bu filmde, zengin bir yakınından kendisine koşullu olarak miras düşen bir kızla, bu yüzden ona düşman olan kötü yürekli yakınlarının arasındaki çatışmalar sergilenir.

Bir yazarın tanımlamasına göre Pearl White, sağlıklı, açık havada yetişmiş izlenimi veren, abla görünüşlü- sevimli bir kızdır. (7) Delluc, Pearl White'ın "gençliğin, gözüpekliğin, sağlığın timsali" olduğunu söyler.

Pearl White'ı bu filmlerini yöneten Louis Gasnier, Amerika'ya Fransız bölüklü filmlerinin çeşnisini ilk tattıran sinema adamıdır. Max Linder'i bulup onunla Fransa'da ilk filmleri çeviren yönetmenin de o olduğu söylenir. Amerika'da ise Pearl White'le iki, Molie King'le bir film çevridikten sonra, salon ve serüven filmlerine yönelmiştir.

8. Mack Sennett, Amerikan Güldürü Okulu'nun Kurucusu

Batmakta olan Fransız Güldürü Okulu'ndaki Max Linder'in ve Prince-Rigadin'in yerini, Mack Sennett ve Charles Chaplin'in sürdürdüğü Amerikan Güldürü Okulu aldı. Bu okulun önemi kendisinden sonra onun yerini dolduracak başka hiçbir yeni türün gelmemiş olmasıdır. Bu okulun kurucusu olan Mack Sennett'se, en önemli temsilcisi de Chaplin'dir: Sennett, daima manevi babası Max Linder'den esinlendiğini söylediği sanatında Şarlo'ya teknik anlatım olanakları sağlamıştır. Sennette'in ilk güldürüsünü çevridiği 1912 yılı, Sadoul'ün anlatımı ile (a.g.e., s. 145) "sinema tarihinde anımsanmağa değer bir tarihi vurgular".

Kendisine takma ad olarak Mack Sennett'i almış olan Michael Sinnott, Kanada'da Québaclte, 1884'te doğmuştur. Ancak yirmibeş yaşındayken sinemaya oyuncu ve yönetmen yardımcısı olarak

Griffith'in yanında çalışarak girdi. Griffithe'le çalışmaları sırasında, Max Linder biçimi güldürülerden esinlenerek, Fransız Güldürü Okulu'nun gereğince değerlendiremediği bir güldürü ögesi olan kaçıp kovalama (inseguimento)'yı sinema aygıtının olanaklarıyla vurgulamayı düşünerek uygulamaya koyması kendi güldürü okulunun temeli oldu. Öte yandan "Slapstick" güldürü diye de anılan bu güldürüler, sopalama öğesini de taşır.

Sennett'in 1912'de Keystone Film İşletmesini kurarak ilk çevirdiği "Keystone Memodisi", "Cohen Koney Adası'nda" (Cohen at Cohen Island)'dır. Fransız güldürü okulundan farklı olarak, o, gerçek bir güldürü tipi yaratmamıştır. Aksine tüm kortlarını, gerçek olmayan (inverosimile) saçmalık (assurdita)'dan doğan efektlere oynamıştır; en düşünülmez trükleri ve en gözüpek kaçıp kovalamacalar aracılığı ile... Ve Max Linder'in rağmına, durumu (situazione) değerlendirmez; ama tekniğin elverdiği kadarıyla en sade bir güldürü öğesinden düşlenebilecek en (ilginç) gelişmeyi sağlamayı bilmiştir. Onun filmlerinde bir geminin direğine, bir kediden de çeviklikle ve ivedilikle tırmanan ya da yüksek bir pencereye veya geçmekte olan trene atlayıveren kimseleri görürüz. Ve özellikle gelip geçenleri mucize kabilinden çiğnemeden yıldırım hızıyla seyreden otomobilleri ve telefon tellerinde yürüyen ya da merdivenleri sincap gibi tırmanan motosikletleri izleriz. Öte yandan bıyıklı bir iri kıyım heriflerin inşa halindeki binaları üfürerek yıktıkları ve polis filmlerinin bir parodisini oluşturmak üzere "resmi" polislerin bir karikatürünü vurgularcasına, gösterişli bir Ford'un sayılarının sonu gelmeyen polislerin çıktıkları görülür. (8) Bunlara "Keystoneppolisleri" denmiştir. Bunu izleyerek, savaş sırasında, bunların yerini "Bathing Girls" denen (banyo yapan kızlar) almıştır. Bunları sinemada bulanın Sennett olduğu sanılır (ama, daha önce Meliés'in filmlerinde de koreografik bir fonksiyonları olan, olgunun merkezinde yer almayan böylesi kızlar vardı). Bunlar mümkün olduğu kadar az giyinik, birbirine yaslanarak sıra halinde duran, askerleri, çocukları ve saf seyircileri zevklendirmekten öte, maksatları bulunmayan güzel (affascinatti) kızlardı. "Burlesk" (kökenini commedia dell'arte'den alan işaret, mimik, devmece ile oluşan bir sahne güldürüsü) tarzındaki bu komediler kimi zaman kızlarla ya da onlarsız çevriliyor ve bunlar parodi oluşturan komedilerle zaman zaman yer değiştiriyorlardı, ama bunların tümünden, canlı, bitip tükenmez ve kıvrak bir neşe taşar. Atla numaralar yapılan sirklerin etkisi bunlarda sık sık belirgin olarak görülür: İri gövdeli bir tenorun tam şarkısını en yüksek perdeden söylediği sırada pantolonunun düştüğü ya da neşe dolu bir genç kızın ak giysilerle gelinliğe hazırlandığı sırada giysisinin bir çiviye takılarak yırtıldığı veya zarif bir

gencin kar gibi beyaz gömleğinin üzerine içi zift dolu münasebetsiz bir çömleğin dökülmesi gibi. Bu tuhaf evrende hayal aklın yerini tutar ama olayların doğal gidişinden tamamen uzaklaşmayı ihmal etmeden ve eşyanın doğasından gelen belirli bir hüznü savsaklamadan oluşur her şey...

Mack Sennett'in, Linder gibi, filmlerinin senaryolarını yaptığı ve oyunculuk görevlerini üstlendiği söylenemez; hatta sık sık yönetmenliği bile kendisi yapmaz. Ancak, yüzü aşan (1912-1921) arasında tüm filmlerinin üstünde (tutarlı) bir denetmen (supervizore)'lik göreci vardır. Bunlar arasında dikkati çekenler: "İpnotize Edilmiş" (Hipnotized) (1915), "Acı Hap" (His Bitter Pill) (1916), "Akıllı" (The Clever (1917) "Michey" (1918) ve "Fazladan Bir Kız" (The Extra Girl) (1921) sayılabilir. Bu filmlerde yardımcılarının ve "karakteristik" oyuncularının da katkısı büyüktür. Gölgeden çıkarıp meşhur ettiği, sonradan kendi başlarına birer değer olan bu oyuncular arasında: Larry Simon, Harry Langdon, Harold Lloyd, Buster Keaton; bunlardan başka Wallace Berry, Gloria Swanson, W.C. Fields ve Bing Crosbie gibi oyuncular da sinemaya girişlerini ona borçludurlar.

Çok yetenekli bir artist avcısı olan Mack Sennett'in bu yeteneğini iyice belirlemek üzere onun şöhrete ulaştırdığı oyuncuların daha geniş bir listesini vermek gerekirse: Biograph kurumundan aktardığı Mabel Normand, Ford Sterling, "Ambroise" tipini yaratan Mack Swain, "Fatty" (Şişko) tipini yaratan Roscoe Arbuckle, "Bilboquet" tipini yaratan Hank Man, şaşı Ben Turpin, "Picratt" tipini yaratan All Saint-John, Chester Conklin, Louise Fazende v.d.'nin adını anmak gerekir. Yukarda andığımız şöhretlerden gayri Harry Langdon (bebek yüzlü güldürücü) da gün ışığına çıkmak olanağını sağlayan odur.

Fakat onun en büyük bulgusu kuşkusuz Charlie Chaplin'dir.

Yine güldürü filmlerinde "gülüt" (gag) onun icadıdır ve yukarıda adını andığımız güldürücüler tarafından geliştirilmiştir (9).

9. Charles Spencer Chaplin ve Şarlo Kişiliğinde Güldürü Filminin Doruğa Erişmesi

Charles Spencer Chaplin'in yarattığı Şarlo kişiliğiyle güldürü türü, yalnız Amerika'da değil, tüm dünya sinemasında en yüce noktaya ulaşmıştır.

1889'da Londra'nın kenar mahallelerinden biri olan Brixton'da doğmuş olan Charles S. Chaplin'in babası Fransız kökenli bir şarkıcı, annesi bir Yahudi İrlandalı karışımı revü artistiydi. Çocukluğunu ilk yılları, daha 5 yaşında yaşamını kazanmak zorunda kalıp babasının yanında küçücük bir güldürü rolüyle meslek

hayatına başlaması nedeniyle oldukça mahzun geçti. (Babası, bu tarihi izleyen iki ay içinde ölmüştür). Bu acıya, birçok yıl pençesinden kurtulamadığı sefalet de katkıda bulunuyordu. Bu onun zihinsel gelişimini etkileyecek, hayatı acı yönleriyle ele almasında ve bunu en önemli yapıtlarında yansıtmasında rol oynayacaktır.

Babasının ölümünden bir süre sonra, annesi de ağır hastalanarak hastaneye kaldırıldı. Charlie, kardeşi Sidney'le birlikte, çoğu zaman açıkta yatmağa ve meyve ile beslenmek zorunda kaldı. Bundan dolayı serseri olarak polis tarafından yakalandı. Charlie, yeniden annesine kavuşunca babalarının eski bir dostu sayesinde çeşitli pandomimalarda dansör olarak roller aldı. Bunu izleyerek okula gidebildi, sonra tekrar yaşamını sokaklarda sürdürdü, tekrar dansözlük ve berber çıraklığı yaptı, o sıralarda ilk sinema gösterilerini izlemek olanağını da buldu.

Daha onüç yaşına henüz ulaşmışken, Afrika'ya gidip küçük bir servet edinen Sidney'in yardımıyla, taşrada turneler yapan bir gezginci tiyatroya angaje edildi ve orada küçük gazeteci rolüyle "Sherlock Holmes" adlı oyunda yer aldı. Onbeş yaşında o sırada Londra'da bulunan Gillett adlı Amerikan grubunda ikinci derecede karakter rolleri sağlamağa muvaffak oldu ve trupla birlikte Amerika'ya gidebilmek için boşu boşuna gayret sarfetti. Ertesi yıl- daima Sidney'in sayesinde, Fred Karno'nun pandomima trupuna devamlı olarak angaje edildi. Bu trupla birlikte tüm Avrupa'yı sonra da Amerika'yı ziyaret etti. Amerika'da New York'ta 21 yaşında "Colonnial Theatre"da oynamağa başladı.

İşte orada gerçekten bahtı ona büyük bir olanak hazırladı ve ayrıksız sanat yaşamının kapısını araladı. Karno topluluğu içinde, oyuncu olarak, New York'ta "Bir Londra Kulübünde Gece" (A night in a London Club)'ta oyununu sürdürürken, "Kaystone'un mali müşaviri Adam Kessel tarafından görüldü. Ve dikkatle izlendi. Kessel ona parlak önerilerde bulundu; ancak Şarlo tiyatroyu sinema uğruna terketmek konusunda henüz bir karar veremediği için bu önerileri reddetti, ama birkaç ay sonra, 1913'ün Mayısında Mack Sennett, anlaşmazlığa düştüğü Ford Sterliğng'in yerini tutacak birini ararken, genç İngiliz mimikçisini unutmamış olan Kessel'e başvurdu. Bu kez Şarlo'ya haftada yüzelli dolarlık ve 1914'ten başlayarak bir yıl sürecek bir anlaşma önerildi; o da kabul etti.

Bununla birlikte, Mack Sennett'in onu ilk kez 1913 yılında tiyatroda izledikten sonra genç palyaçonun yeteneği hakkında Kessel'in övgülerini tutmayan bir kötümserlikle "Chaplin'in sinemaya yatkınlık sağlayacağından kuşkulu bulunduğunu" açıklaması gerçekten

ilginçtir. 1914 yılında Sennet'in kötümserliğine rağmen, Chaplin, üçyüz metreyi geçmeyen kısa metrajlı filmler çevirerek sinema mesleğine parlak şekilde başladı.

İlk dört filminde, Chaplin, sadece Sennett'in asistanı Henry Lehrman'ın yönetiminde oyunculuk yaptı. 2 Şubat 1914'te gösterilen "Hayatını Kazanırken" (Making a Living) de, ilk gerçek sinemaya başlayışını vurguladı ve Gal eyaletinde moda olduğu üzre, sarkık bıyıkları, silindir şapkası ve monokl'üyle kusurlu ve parazit bir İngiliz centilmenini temsil ediyordu. Bu ilk güldürü filmlerinde henüz tipini yaratmış sayılmaz; bunu ancak "Sağnaklar Arasında" (Batween Showers) adlı filmi çevirirken, hemen hemen tamamlanmış göre-ceğiz.

Melon şapka ve yıpranmış redingotla film çevirme yolundaki ilk fikirlerini Max Linder'den alan Şarlo, stüdyodaki Fatty (Roscoe Arbuckle)'ye ait koca bir pantolonla oluştur-muş olan Şarlo, kibar düşkünü ve iyi kalpli serseri (tramp) rolünü, "Şarlo Çırak" (Charlie at work) filminde sürdürmüştür.

Şarlo'nun yarattığı tipte: oldukça sefil bir soytarı (clown) canlandırılmaktadır; ilk bakışta insanı güldüren (güldürerek düşündüren) ama onurunu hiç yitirmeden yaşamını sürdürmek isteyen bir kişiliktir bu...

Chaplin, bir süre tipinin özelliklerini ne yolda belirleyeceği konusunda ikircik geçirmiştir. İlkin daha çok kötü ve mel'un bir tipi vurgulayan kılığı, sonradan tipinin değişmesiyle birlikte şu özellikleri belirlemiştir: İlkin büyük ve sarkık bıyıklarını kesip kısaltmış, sonra melon şapka, salapurya ayakkabı, paytak yürüyüş, kamış baston, çok geniş "raye" (çizgili) pantolon, acındıracak kadar eskimiş bir redingot ve fanteziyi vurgulayan damalı bir yelek, devrik yakalı gömleğe takılmış siyah kravat.

Bir sosyete komiği olan Linder'den etkilenmekle birlikte Şarlo'nun kılığında daha çok "kibar düşkünlüğü" vurgulanmaktadır. Linder bir kentsoyludur; Şarlo ise bir serseri (tramp.)

"Şarlo Garson" (Caught in a Cabaret), onun Mabet Norman'la çevirdiği ve ilk yönetmenliğini yaptığı filmdir. Bu filmde Şarlo, ilk kez, sonradan iyice ortaya çıkacak temalarından birini vurgulamaktadır. Kendini Groenland Konsolosu olarak tanıtıp sevdiği sosyete kızıyla bir "saat beş çayı" geçirir ama rakibi onun sırrını açığa vurur; ve Külkedisi-Şarlo yeniden işine dönünce rakibi ile Keystone biçimi ünlü pasta savaşını gerçekleştirir.

Bir yıl kadar çalıştığı Keystone'da Şarlo, herbiri bir ya da iki bobinlik 35 film çevirir. "Şarlo ile Lolette'un Dokunaklı Aşk Öyküsü" (Tillies Punctured Romance) Mack Sennett'in süpervizörlüğünü yaptığı ve öteki 300-600 metrelik güldürülerden farklı olan bu kurdela 1600 metre

uzunluğuyla ilk kez uzun metrajlı bir güldürü filmi oluşturmuştur.

Mack Sennett'in nezdinde film çevirerek Şarlo kaçınılmaz biçimde Commedia dell' Arte anlayışı içine girmiştir. Yöresindeki öteki güldürücülerin her biri (tıpkı bu türde görülen tipleri andırır biçimde) birer güldürü tipine dönüşmüştür. Örneğin Roscoe Arbuckle irikıyım sevimli ya da beceriksiz genç; Mabel Normand hayalperest, daima abartmalara kapılan "burlesque" kavgalara sürüklenen genç kız; Chester Conklin, uykulu, şaşkın; Mack Swain kötü ve kaba adam, Ford Sterling hiddetli kötü adam; Her tip, daha önce Comedia dell'Arte tipleri Pulchinella, Arlecchino, Pantolone Colombia ne denli giysi ve makyajla donanmışsa, öylesine tipini net olarak vurgulayan makyaj ve giysiyle donanmıştır.

Doğmaca, özgürce rolünü gerçekleştirme, neş'e ve gençlik trupun tutumunda etkisini gösteriyor; bu nitelikler, bugün bile eski Keystone filmlerinin öykünülmez büyüsünü oluşturuyordu. Sanat ve şiir önceden uzun uzadıya hesaplanaraktan değil "farce" biçiminde oluşan komedinin sürekli uygulamalardan doğan ani buluşlarıyla oluşurdu.

Bu yöntem Şarlo'yu birkaç ay içinde, daha yirmi altı yaşındayken, ünlü bir komedyen yaptı. Amerika, bu kısa boylu, sempatik Charlie (Fransa'da takılan adıyla Charlot Yarlo)'nin filmlerini kaçırmaz oldu. Savaş bu filmlerin Batı Avrupa'da bir an önce tanınmasına engel oldu; ama Amerikan işadamları, Keystone'un onu bulmakla bir altın madeni bulmuş olduğunun farkına vardılar.

Bundan sonra Charlie'yi, Essanay Film Kurumuna geçmiş görüyoruz. Kısa sürede Griffith'den de öte zafer sağlayan Şarlo, 1915 yılında Essanay için onbeş film çevirerek sanatını olgunlaştırdı. Onun ilk başyapıtı olan "Serseri" (Tramp) biraz trajik bir çizgide gelişiyordu: Bu filmde, çalıştığı çiftlikte, patronunun kızını seven Şarlo, sonradan onun bir nişanlısı olduğunu öğrenerek sarsılıyordu. Bu trajik çizgi orta karar bir film olan "Şarlo Karmen'i Oynuyor" (Carmen da Don José')'nin ölümü anında da aynı şekilde vurgulanır.

Essanay'in ilk filmleri, Keystone'daki güldürülerin kusurlarını taşır; ancak daha insansı bir tonda verilmiş ve "Şarlo Çırak" (His new Job), "Şarlo Denizci" (Shanhaied) ya da "Şarlo Hırsız"da sosyal satirin acımasız vuruşuyla donanmıştır. Bu serinin başlamasından 1923'e kadar geçen dönemde Şarlo, partöner olarak güzel ve etkileyici bir oyuncu Edna Purviance'la çalışmıştır. (Genç bir sekreterken büyük bir oyuncu olan Purviance, Şarlo'nun birçok filmlerinde yer aldıktan sonra; 1958 yılında unutulmuş bir sanatçı olarak ölmüştür.)

Essanay adına çevirdiği filmler içinde özellikle "Serseri" ve "Şarlo Çıplak" anılmağa değer.

1916 yılında, Şarlo Raiki film için, Mutal ile 670 bin dolarlık bir

anlaşma yaptı. Bunlar arasında "Şarlo Rehinci" (The Powashop), "Şarlo Polis" (Easy Street), "Şarlo Sahte Kont" (The Count) önemlidir. (1917 yılında Mutual, Şarlo'ya oniki film daha çevirmek için bir milyon dolar önerdi ise de, sanatçı "First National"de çalışmayı yeğ tuttu.

Özellikle, "Şarlo Polis" Mutual döneminin başyapıtıdır. Bir kötü kişinin terörize ettiği adeta nihilizme dönüşen bir hava içinde hiç bir polis memurunun barınamadığı bir sokakta Şarlo asayişi düzenlemekle göreceli polis memuru olarak en belalı kişilerle uğraşarak başarı sağlar; bu başarı ya sarışın Edna'nın kalbini kazanmakta dahildir. Bu sokak, sanki Şarlo'nun yetim olarak büyüdüğü Londra'nın kenar mahallesinin aynısıdır.

"First National Exibitor's Circuit"de yalnız senaryocu, oyuncu ve yönetici olarak değil, üretimci olarakda çalışan Şarlo, 1918'de Douglas Fairbanks, Mary Pickford ve David Wark Griffith'le birlikte "Birleşik Oyuncular" (United Artists)'ı kurdu.

1918'den 1921'e kadar çevirdiği filmler içinde "Köpek Yaşamı" (A Dog's Life) "Şarlo Asker" (Shoulder Arms), "Kırda Aşk" (Sunnyside) ve "Göçmen" (The Pilgrim) en ünlü filmlerdir. Kırda Aşk'ı kaydettiği beşeri çizgiyle dünya sinema tarihinde layık olduğu yeri almış; "Şarlo Asker" antimiliter niteliğiyle, Kayzer Wilhelm ve Hinderburg'la alay eden bir hava getirmiştir.

Bu kısa, fakat mükemmel ve elmas gibi tertemiz yapıtlarla Şarlo, sanatının doruğuna ulaşmıştır. Ancak bu çizgi 1920'den sonra yapacağı eserlerde daha da belirgin hale gelecektir.

1918 yılında Chaplin şu açıklamayı yapıyordu: "İnsanoğlunu tanımak her başarının temelidir" ve "Halkı güldürmek bir giz değildir. Benim bütün sırrım, filmlerimde kullanılmağa değer her olaya gözlerimi (iyice) açarak ve ruhumu uyanık tutarak gözetlemekte yatmaktadır. **İnsanoğlunu incelerim, çünkü onu tanımaksızın mesleğimde hiçbir şey yapamazdım".**

"İnsanı tanımak, her şeyden önce, halkı gülünç ve sıkıcı bir durumda bulunan kimseyle yüzyüze getirmekten ibarettir" diye de ekliyor. (Anthologie du Cinéma s. 346).

Hiçbir şey kendilğinden, güldürmek için yeter karakteristiklere sahip değildir. Ama, örneğin, sahibinin elinden boyna kaçıp tutulan ve rüzgarda uçup duran bir şapka düşünelim. Sahibi onu yakalamak için boşuna çırpınmaktadır; bundan son derece komik bir durum ortaya çıkar. Ancak bu özel koşullar içinde "insanoğlu, emsali önünde bir gülme nedeni haline gelir. Her komik durum bu temele dayanır." Doğaldır ki, böylesine bir durumda bulunduğu halde, sanki hiç birşey olmamış gibi etrafına aldırmadan ya da kendine özgü ağırbaşlılık perdesi altında davranışını sürdüren kişiden daha gülünç varlık

düşünülemez: Örneğin sarhoş olduğu halde normalmiş gibi hareket eden kimse, sarhoşluğu rahatlıkla kabul edene bakınca daha gülünçtür. Güldürüyü bu yolda ararken, Şarlo, sadece bir hareketle iki gülünç olanağı sağlayacak şekilde araçlarını ekonomize etmeğe gayret eder.

Örneğin, (Mutual döneminde çevirdiği) "Serüvenci" (The Adventurer) de, Şarlo bir balkonda bir genç kızla dondurma yerken görülür. Bulundukları balkonun altında bir masa yöresinde sosyete mensubu bir kadın oturmaktadır. O sırada Şarlo'nun dondurmasından düşen bir parça, pantolonundan süzülerek aşağıdaki kadının göğsünden içeri girer. Şarlo der ki; "İlk gülüş benim uğradığım sıkıntıdan doğar; ama daha da büyük bir gülüş, dondurmanın kadının boynundan süzülerek içine girdiği sırada kadının bağırıp sıçramasından doğar. İki kişiyi müşkül duruma sokmak için ve iki gülüş koparmak için, burada bir hareket yetmiştir." Buna şunu da eklemek gerekir. Dondurma zavallı (fakir) bir kadının boynundan süzülseydi, gülme yerine içinizden ona acıma ve sempati duyguları yükselirdi.

Gerçekten tiyatroda en çabuk öğrenilen şeylerden biri -der Şarlo- zengin kısmının kötü durumda gösterilmesinin halkı tatmin ettiğinin bilinmesidir". Bunda hiç bir ruhsal neden (hatta metafizik neden) aranmasın; sadece egoistçe diyebileceğimiz bir duyarlıkla (adeta) halkın çoğunun fakir olmasın-dan ve zenginin varlığına dayanamamasından gelen bir davranıştır bu.

Neyin komik olduğunu saptamak, halkı neyin güldürdü-ğünü güvenerek bilmek üzere ilkin tiyatroda gözlemlerde bulunmuş, sahnede olup bitenlerin hangilerinin ne gibi tepkiler uyandırdığını görmüş; böylece komik gelişmelere yatkın durumları saptamıştır. Şarlo, gerçeğin dikkatli bir çözümlemesinden esinlenerek yaptığı filmler içinde; "Şarlo İtfaiyeci" (The Fireman), "Şarlo Boksör" (The Champion) "Şarlo Tedavi Görüyor" (Thu Cure) gibi yapıtlara bakmak yeter.

Kuşkusuz "kontrast" sağlamak da onun yöntemlerinden biridir. Bunun halk üzerinde büyük etki yaptığını bilir Şarlo... Örneğin, kendisini izleyen bir polisin ağır ve hantal hareketleri yanında, Şarlo'nun olanca ivedilikle ve çeviklikle kaçtığını görmek" gibi... Şarlo'nun ufak tefek bir kimse olmasının böyle durumlarda halkın sempatisini kazanmakta rol oynadığı kolayca kabul edilebilir.

Luigi Chiarini ile birlikte Şarlo'nun tüm eserlerinin aslında bir bütünün birer epizodu olduğunu kabul etmekle; böylece tüm eserlerinin "Don Quijote de la Mancha" gibi bir eseri oluşturacağını (Bianco e Nero dergisi, n.5, 1948) kabul etmekle birlikte onun yöntem ve tekniklerini oluşturan tüm filmlerinden bazı örnekler vermek zorunluğunu da duyduk.

Adını aldığımız yapıtlardan gayrı: Keystone Döneminden (1914) "Şarlo Boks Menajeri" (The Knockout), "Şarlo Müziksever" (His Musical Career), "Şarlo İlk İnsan" (His Prehistoric Past), "Şarlo ve Sosisler" (Mabel's Busy Day), "Essanay Döneminden" (1915-1916) "Şarlo Kadın" (The Perfect Lady), "Şarlo Banka Memuru" (The Bank); First National Döneminden (1918-1923): "Yumurcak" (The Kid), "Şarlo Golf Şampiyonu" (The Idle Class), "Ödeme Günü" (Pay Day) anılabilir. Bunlardan özellikle "Yumurcak", Şarlo'nun altın çağı ele alındığında üzerinde durulacak değerde önemli bir yapıttır.

İsveç Sineması (1914-1924)

Daha önceki derslerde İsveç sinemasının 1914 yılına kadarki gelişmesini incelemiştik. Bu dönemdeki ilk önemli filmlerden sonra İsveç Sineması'nın sessiz döneminin olgunluk devresi diyebileceğimiz on yıl, arzettiği bütünlük bakımından bu dersten itibaren kesintisiz olarak incelenecektir.

Danimarka sineması, başlangıçta, doğmakta olan İsveç Sineması üzerinde derin bir etki yapmıştı. Stocholm'un belli başlı firması Svenska, daha önce de işaret olunduğu gibi, 1909'da Charles Magnusson tarafından kurulmuştu. "Varmland'lılar" adlı bir operet uyarlamasından sonra ilk önemli film olarak İvan Hedquist'le Muck Linden'in çevirdiği "Göçmen Kadın", bu sinemanın sessiz dönemini açmış oldu. 1912 yılında Magnusson'un iki tiyatro oyuncusunu yönetmen olarak angaje ettiğini bir kez daha anımsayalım: Sjöström ve Stiller.

Stiller sanat yaşamına bir polislik film olan "Kara Maskeliler" ile başlamış bu filmde "Morfin Tutkunları" adlı filmiyle tüm dünyada adı duyulmuş ünlü bir Danimarkalı film yıldızını oynatmıştı: Lily Beck. Aynı filmde Victor Sjöstrom, metresi ip cambazı Lola'dan ayrılarak uluslararası bir tröstün başına gelen bir bankacı rolünü üstlenmişti. Rakipleri onu baştan çıkarmak için- bir "femme fatale" olan Lydia'yı başına musallat ediyordu. Kadın onu bir tuzağa düşürüyor ve bir binanın altıncı katına hapsediyordu. Onu izlemiş olan Lola iki bina arasına gerdiği bir iple gelerek sevgilisini kurtarıyor ve aynı yoldan kaçırıyordu. Böylece Danimarka sinemasının konularına öykünerek İsveçliler kısa sürede ulusal konularına yöneldiler. Stiller ve Sjöstörm bu yolda başarılar sağlamış ve Karin Malander, Edith Erastoff, Lars Hanson, Gösta Ekman, Girda Almroth, Ruchard Lund gibi oyuncuları üne ulaştırmışlardı.

İsveç sinemasının özgün durumu 1914'ten sonraki yıllarda Stiller'in "Sınırda Dövüşenler" ve Sjöstörm'ün yardım kuruluşlarına saldırıda

bulunduğu "Ingeborg Holm" adlı filmleriyle ortaya çıkmıştı. Yine onun aynı dönemde çevirdiği "Grev" aynı biçimde toplumsal bir nitelik gösteriyor, ancak yapıtında bu öge egemen unsur olarak görülmüyordu.

1913 yılında yüksek sanat değeri olan ilk İsveç filmi olarak gerçekleştirdi. "Ingeborg Holm"ün konusu (bir tiyatro oyuncusu iken tanıştığı) Nils Krock'un bir tiyatro eserinden alınmıştı. Son derece gerçekçi bir biçimde oluşturulan film, çevre ve kişilerin özelliklerini vurgulamakta başarılı olmuş; "Ingeborg Holm" büyük bir kasa geliri sağladığı kadar, sinemanın bir sanat olarak kabul edilmesinde de etkili olmuştur.

"Mühendis Lebel'in Garip Serüveni" (1916) aynı zamanda filmde rol alan Sjöstöm için, ikili rol oynamak için bir fırsat oluşturdu. (Daha sonra 1945)'de bu polislik öykü kimi senaryoculara göre o günün isteklerine uygun olduğu düşünüldü-günden yeni bir biçimde ele alınacaktır) Filmin getirdiği biçimsel özelliklerden biri de "flash back" geriye dönüş yönteminin gereğince kullanılması idi. Örneğin Lebel'in öyküsüne tanıklık eden her kişinin anlatımına göre olayın ayrı ayrı açılardan ele alınış yöntemi (ki bu yöntem daha sonra Kurosawa tarafından "Cehennem Kapısı" (rashomon) (1950)'nda en başarılı şekilde kullanılmıştır) bu tekniğin o güne kadar en iyi kullanılış şeklini ortaya koyuyordu. Bununla birlikte "Mühendis Lebel" Ibsen'in destansı bir şiirinden uyarlanan "Terje Vigan" Selma Bağerlöf'ün bir öyküsünden uyarlanan "Bataklık Kızı" (Tösen Fran Stormyrtorpet) (sonradan Türkiye'de Muhsin Ertuğrul'un "Aysel, Bataklı Damın Kızı" uyarlamasını yaptığı konu) özellikle İzlandalı Sigurjonsson'un bir romanından uyarladığı "Mahkumlar" (Berg Ejvind och hans Hustru)'ın sağladığı süksenin çok gerisinde kalmıştır.

1916'ya doğru Sjöström, kendine özgü bir sanatsal kişilik kazandı ve "Teje Vigen"de lirik ve romantik eğilimlerini geliştirdi ve Stiller'le birlikte bu alanda baş yapıtlar verdi. "Terje Vigen" dayandığı konu, Napolyon Savaşları sırasında Danimarka'daki İngiliz deniz blokuna kaçan Norveçli bir balıkçının serüvenleri ile ilgiliydi. Sjöström filminin baş rolünü de oynamıştır. Ama filmde asıl kahramanı (başrolü) deniz, rüzgar ve bulutlar oynamıştır. Bu edebi filmin başarısı, yukarıda da işaret olunduğu gibi İbsen'in destansı bir şiirinden doğuyordu.

Bu başarı Magnusson'a edebi yapıtlara dayanan bir İsveç sinemasının uluslararası üne kavuşabileceği kanısını verdi. Bu kanıyla Nobel ödülü kazanmış İsveçli kadın yazar Selma Lagerlöf'ün tüm yapıtlarının filme çekilme hakkını, Svenska Biografteatern üzerine aldı: ve ilkin yukarıda adı anılan Rtösen Fran Stormyrtorpet'i çevirdi. (1917)

Amerika'da "Triangle"ın yaptığı filmler Avrupa'da gösterilince, bunların Sjöström üzerinde belli bir etki yaptığı ortaya çıkmıştır. Gerçekten, Thomas Ince'in ve onu izleyenlerin filmlerinde "Baht" sonra da deneylerin doğurduğu zenginlik, kendiliğinden Uzak Batı'nın güzelim manzaralarına salonlara, tozlu kasabalara dönüşüyor ve bunlar filmlerde dramın kahramanları kadar yer tutuyordu. Sjöström aynı araçları uyumlu bir biçimde kullandı ve filmin havasına bu manzaraları büyük bir sanatın ögeleri olarak soktu. Böylece, Moussinac'a göre, "İsveçliler 'Güzel Çağ' (Belle Epoque) (1915) Amerikasının filmlerinde görülen güzel manzarayı bilinçli bir öge olarak kullanan ilk sanatçılar oldular."

Mahkumların gösterimi bir biçimin örneklenişidir. Film, İzlanda dağlarını gösteren ilk resimlerden başlayarak, belirli hiç bir vurgulama özentisi göstermeden, Sjöström'ün oynadığı serserinin, adeta doğal manzaranın içinden doğmuşçasına bir etki bırakan gerçek bir güzelliğin sihrini getirmiştir. Bu serseri (işçinin) zengin sahibesini (Edith Erastoff) sevmeğe hazırlandığı çiftlik, dekoruyla ve içinde yaşayanlarla hayranlık uyandırır biçimde yansımaktadır filmde. Doğal manzaralarla stüdyo dekarları arasında hiç bir kopukluk yoktur. Amerikalılar bu uyumu, "Uzak Doğu" (Far West)'yu yansıtan ("Bir Ulusun Doğuşu" gibi) filmlerinde belli bir ölçüde gösterebilmişlerse de, kimi ayrıksılıklar dışında, içsel sahnelerde orta-kararlıktan öteye gidememişlerdir. Bu da açık havadaki çekimlerin şahane görüntüsünün yanında adeta sıntmıştır. Sjöström ilkel ve babaerkil bir çevrede bir çiftliği canlandıracak, dekor ve giysilerle, ev sahibesinin durumuyla, yanaşmaların durumunu vurgulayarak, zenginlik, babaerkillik, evcil sanat çabaları çerçevesinde, çevre tanımlaması yoluyla bu toplumsel çerçeveyi de filmin dramatik ve psikolojik akışını durdurmadan vermeyi başarmıştır.

Sevgililer dağlara sığınınca, bu kez, dağların her an varlıklarını kanıtlayarak olguya egemen olmağa devam ettikleri görülmektedir. Kulübeye sığınan sevgililer için tüm evren yok olmuştur artık... Tüm manzara, sığındıkları kulübenin basit dekoruna yer vermek üzere silinmiştir. Burada artık sadece insanların önemi vardır. O güne kadar sinematografik sentaks (nahiv) böylesine bilinçle kullanılmamıştır.

Yönetmen, bundan sonra Selma Lagerlöf'ün geniş soluklu "Jerusalem" adlı romanını sinemaya uyarlamağa girişti: "Epizotlama" (bölüklü film) tekniğinin ince yöntemini kullandığı "Ataların Sesi" (Ingmarssönerna), (bu romandan) çıkmıştır. Daha sonra, bu yoldan iki büyük film daha gerçekleştirildi: "Kırık saat" ve bir ara serial film çabalarına ara verilip 5 yıl sonra, yeteneği tartışılan bir oyuncu olan Güstav Molandır'ın çevirdiği "Lanetliler"

Grilparzer'in bir oyunundan sinemaya uyarladığı "Sendomir Manastırı"ndan ve "Bamuel Usta"dan sonra Sjöström'ün Julius Jaenson'un kamerasının desteğiyle çevirdiği en ünlü en mükemmel film, "Hayalet Araba" (Körkarlen) (1919) oldu.

"Ingeborg Holm" adlı filmle uluslararası üne kavuşan Sjöström bu filmle ve bunu izleyen "Terje Vigen" adlı film dolayısıyla varlığını kanıtlamış ve sonunda Bianchi ve Berutti'nin deyimiyle "Rüzgardan da ivedi koşsa, kimse bahtından kaçamaz" Nessuno niesce a sfiggire al proprio destino anche se corre piu ve loce del vento) ve "Aşk" geçerli olan tek yasadır" (L'Amore è l'unica legge valida) temalarını işlediği "Mahkumlar"ı çevirmiştir.

Bunları izleyeek "Ateşli Sınav" (Vem Dömer) ve "Hayalet Araba" (Körkarlen) ortaya çıktı.

Selma Lagerlöf'ten uyarlanan bu sonuncu filmin konusu, Ghirardini'nin görüşüne göre, "Başkalarının yaşantısı üzerinde, daha da iyi olsunlar diye etkilemek hakkını kendimizde görürsek ve şayet bu eylemimiz, ters sonuçlar verirse, kendimizi sorumlu tutmamız gerekir" (Se noi abbiamo il diritto di agire sugli eventi della vita altrui con lo scopo di un bene migliore, e se, nel caso che questa nostra azione abbia provocata effetti, opposti, dobbiamo santircene responsbali) temasını işliyordu.

Filmin konusu kısaca şöyledir:

Edith ince yapılı bir veremlidir. Günahkarları doğru yola sokmakla görevli "Salvation Army" adlı dinsel kuruluşta görevlidir. Bunların arasında, karısına yaptığı kötülükler sonunda, onu, çocuklarıyla evden kaçmağa zorlamış ve harbe girip çıkmış ihtiyar bir sarhoş olan David de vardır.

İhtiyar hapisten çıkınca, Edith, onun doğru yola girdiğini söyleyerek karısını eve dönmeğe ikna eder. Oysa David bütün vaktini şişeye sarılarak geçirir ve karısına eskisinden de kötü muamele eder. Yılbaşı gecesinden bir gece önce (San Silvestro gecesinde) arkadaşlarıyla iskambil oynarken, oyunculardan biri, bu kutsal gecede, şiddetli bir ölümle yaşamı son bulan kişinin, bütün bir yıl bir hayalet araba ile ölenlerin ruhunu toplamakla görevlendirileceğini söyler.

Bir yandan içmeğe devam ederken, David, bir arkadaşının bir yıl önce, San Silvestro gecesinde öldüğünü anımsar. O sırada, Edith, evine döndüğünde ihtiyar kadının, kurtulmasını isterken felaketini hazırlamış olduğunu düşünerek vicdan azabı içinde hasta düşüp ölmek üzere olduğu yatağının yanıbaşında David'i son kez görmek ister. David, kumar masasını bırakıp bu çağrıya uymak istemez. Ve

Edith'in doğru yola sokmak istediği kimselerin gazabına uğrayıp dövülerek başından yaralanır ve bayılır.

Burada filmin teknik yönü olarak "bindirme" (sur-impression) harekete geçer: David öldüğünü sanmaktadır ve ölüm dehşeti saçan hayalet arabanın yaklaştığı sanısı bir karabasana dönüşmüştür. Bu arabanın geçen yıl ölen sürücüsü yerinde şimdi kendisi vardır. Bu dehşet verici karabasan geçince, David kişiliğinin hemen değişmiş olduğunu farkeder ve tam intihar etmekte olan karısına ulaşarak onu kurtarır, ondan af diler. Kabus içinde iken, o korkunç yolculuğa çıkmadan önce, Edith'in ölüm yatağının başucuna gittiğini ve onun değiştiğini anlayan Edith'in sakin bir ölüme ulaştığını tasavvur edebilmiştir.

Sjöström'ün çevirdiği bir başka film, yukarıda adı anılan "Ateşle Sınav" mistik bir görüşle büyücülüğü geniş biçimde ele aldığı bir filmdir. Ancak, Dreyer, yirmi yıl sonra aynı konuyu daha da büyük bir yetkinlikle ele alacaktır.

"Hayalet Araba"nın sağladığı büyük başarı, Sjöström'ü 1923'te Hollywood'a ulaştırdı. Orada Metro Goldwyn Mayer adına, Conrad Nagel'le "Adamı İyi Tanımla" (Name the Man) (1923) Lon Chaney Sr. ile "Tokatlanan Adam" (He who gets slapped) (1923) ve "Yalanlar Kulesi" (The Tower of Lies) (1926) Alphonse Duadet'den Alice Terry ile uyarladığı "Bir Kraliçenin İtirafları" (Confessions of a Queen) Lilian Gish ve Lars Hanson'la "Rüzgar" (Thi Wind) (1928)'ı çevirdi.

"Rüzgar" onun Amerika'da çevirdiği en önemli filmidir. Bugün yitirilmiş bulunan, sesli sinemanın çıkışıyla da biraz unutulmağa itilmiş olan bu film, onun, Stroheim gibi anlamlı ayrıntılı planlara önem verdiği ve kişilik yaratmada son derece ustalaşmış bulunduğunu vurgulamaktadır. Özellikle güzel fotoğraflarla donanmış olan bu film Lilian Gish'e tüm sanat yeteneğini kanıtlamak fırsatını vermişti.

Sjöström 1931'de yurduna dönecek ve daha çok oyuncu olarak sinematoğrafik yaşantısını sürdürecektir. Bu çabalarını kanıtlayan en son filmi de Ingmar Bergman'la çevirdiği "Yaban Çilekleri" (Smultronstallet) (1957)'dir.

Stiller Sjöström'ün biraz erkekçe biçimine bakınca, duygulu, incelmiş, neredeyse kadınsı bir biçim içinde sanatını oluşturur. Ancak bu biçim onu çoğu zaman derin ve yüce bir şiire götürür, böylece plastik anlamda mükemmelleşmeğe ulaşmasını sağlar.

Daha önce de vurguladığımız gibi onun sanat yıllarının başlangıcı Danimarka sinemasından etkilenmelerle geçmiş-tir. Sadece "Kara Maskeliler" değil, "Bir Kadının Kudreti" (1913) ya da Fantastik 'Bayan de Thèbes' hatta onun ilk başyapıtı "Bale Primadonnası"nda bu etki belli ölçüde görülür.

1883 yılında Finlandiya'da Rus ana-babadan doğan Mauritz Stiller,daha önce de açıkladığımız gibi tiyatrodan sinemaya geçmiştir. Onun gerçek sanatsal değerlerini vurguladığı Herman Bang'ın romanından uyarlanan "Woloé ya da "Bale Primadonnası" (Balettprimaddonna) (1916) ise de; Thomas Greal adlı bir sinemacının yaşamı üzerine yaptığı iki filmi: "Thomas Graal'ın En İyi Filmi" (Thomas Graals b¨astilm) (1917) "Thomas Graal'ın İlk Çocuğu" (Thomas Graal´s basta barn) (1917) ve dokunaklı bir aşk öyküsü üzerine çevirdiği ve görülesi peyzaj manzaraları ile donattığı "Kızıl Çiçeğin Şarkısı" (Sangen om den Alröde blomman) (1917)'da bununla birlikte anılmalıdır.

Fakat onun Selma Sağerlöf'ün bir başka öyküsünden uyarladığı "Arne'nin Hazinesi" (Herr Arnes penningar) (1919) sanatının doruğuna ulaştığı yapıtıdır. İşte bu filmledir ki, Stiller, Sjöström'den açıkça değişik bir biçimde olduğunu vurgulayan bir kişiliğe kavuşmuştur.

Bardeche ve Brasilac (a.g.e. C.I, sh. 238) "Sjöström kadar kudretli görünmese de onun,daha edebi, daha estet ve de ondan geri kalmayan bir sanatçı" olduğunu söyler. Sadoul ise (a.g.e . sh. 192) "Sjöström kudretiyle, otoritesini, şiddetini gösterir. Oysa Stiller, derin ve yüksek bir şiiri vurgulayan duyarlığıyla temayüz eder" der. Gerçekte, iki büyük sanatçıyı niteleyen ve birbirinden ayıran özellikler, Sjöström'ün olfonun diyalog yönünden anlatımını vurgulayarak bir dramaturgun gözüyle insansal ve doğal gerçeği gördüğü; Stiller'in ise, bu gerçeği, plastik örgü faktörünü vurgulayarak ressam gözü ile görmesidir.

Arne'nin Hazinesi'nin senaryosu, daha sonra 1954'de Gevaçolor olarak Ulla Jacobson'la çevrilirken aynı konuyu yeniden bir kere daha senaryo haline getiren genç sanatçı, Güstav Molander'e aittir. Konu Elsalill (Mary Jhonson) adlı bir genç kızın, kızkardeşini öldüren katil (Richard Lund)'e karşı duyduğu müthiş aşktan oluşur. Sonunda ölüm, bu aşkı dengeleyen bir dehşetle trajik bir çözüm getirecektir.

Daha ayrıntılı biçimde konu şöyle gelişir:

XIV'üncü Henri zamanı İsveç'indeyiz. Orduda paralı asker (mercenario) olarak çalışan üç İskoçyalı komutan bir komplo hazırlar. Tutuklanır ve adamları oraya buraya dağılırken hapse atılırlar. Bununla birlikte üç silahşör, hapisten kaçmanın bir yolunu bulurlar. Kılık değiştirir ve kırsal yöreden kaçmağa başlarlar.

Bu arada, Solberg'de Rahip Arne, yemek yerlerken, karısından korku dolu günlerin yakın olduğuna dair bir "hissi kablelvuku"un öyküsünü dinler. Arne'nin evinde misafir bulunan bir yabancı da aynı tedirginlik içindedir. Evden ayrılan yabancı, Solberg'den uzaklaşırken, ufukta, Arne'nin evinin üstünde bir yangın kızıllığı peyda olduğunu görür. Dehşete kapılarak halkı çağırır; hepsi koşar gelirler; ancak eve

ulaşınca korkunç bir sahneyle karşılaşırlar: Arne'nin evi yangınla mahvolmuş, tüm ailesi kıyıma uğramıştır. Hazinesi de yağma edilmiştir. Bu kıyımdan sadece Arne'nin kızının süt kardeşi ve yetim Elsalill canını kurtarabilmiştir. Kız sonradan, garip bir hisse kapılarak - gördüğü bir rüyanın etkisiyledir bu- deniz kenarına gider. Orada gemiye binip ülkelerine dönmek üzere buzların çözülmesini bekleyen üç İskoçyalıya rastlar. Bunlardan biri kaptan Sir Archie, ivedilikle Elsalill'in gönlünü fetheder. Archie, birdenbire onu, o müthiş gecede gördüğünü anımsayarak- kendisini İskoçyaya izlemesini önerir. Ama kız da, süt kardeşinin ve onu evlat gibi bağrına basan ailenin katilini tanımıştır; gizlice kaçarak onu ele verir. Sonra da hemen, Sir Archie'ye karşı duyduğu sevgiye boyun eğerek, bu durumu ona anlatır ve yakalamağa gelenlerden önce kaçıp gitmesini ondan yalvararak ister. Ama artık çok geçtir: silahlı muhafızlar birdenbire haydutların karşısına çıkarlar; Sir Archie, kızı, kalkan yaparak onların muhasarasını kırmağa çalışır. Kız onun sevgisinin olanaksız olduğunu anlar. Sir Archie kendisine fırlatılan bir mızraktan kurtulmak için kaçınınca Mızrak Elsalill'in bağrına saplanır. O vakit Sir Archie kızın cesedini kolları arasına alır ve hâlâ çözülmemiş buzlar arasında bulunan gemiye taşır. Ovada matem giysilerine bürünmüş uzun bir mevkip görülür. Bu kalabalıktan sadece altısı beyazlar giymiştur. Bunlar gelir ve Elsaill'in cesedini üstü açık bir sedyeye koyarak götürürler. Sade giysilerine bürünmüş kız, başını tatlı bir biçimde bir yana eğerek ebedi ama tıpkı yöresindeki kar gibi saf bir uykuya dalmış gibidir.

Moussinac, "Arne'nin Hazinesi" üstüne bir yazısında öteki İsveç başyapıtlarını da kastederek şu görüşleri ileri sürüyor: "Bilinmez hangi garip kudretle, bu yolda kullanılmış olan dekor, bir sahnenin niteliğini hemen vurgular, bir jest ya da bir anlatımı açıklar ve tamamlar, psikolojik dramını ortaya koyar, İtalyanlar şaşırtıcı peyzajlarını nafile ve göz kamaştırıcı bolluğuyla ortaya çıkarken, İsveçliler, Amerikalılardan daha çok kendilerine güvenerek dengeyi sağlamak üzere varlıklarını kanıtlamaktadırlar" der.

Araçlarda denge ve kararlılık, Stiller'de iyice göze çarpar. Griffith'in aksine stiller ifadede abartmalara ve büyük anlatım (grand élequence) tarzına iltifat etmez. Ama bu, onun büyük sanat efektlerine baş vurmadığı anlamına gelmez. Örneğin "Arne'nin Hazinesi"nin sonu bu bakımdan ünlüdür. Filmin leit-motiflerinden biri olan buzlar arasında mahkum geminin yöresinden bir mevkibin cenazeyi taşıması sahnesidir bu. Bu beyazlı mevkibin ardından asıl siyahlara bürünmüş kitlenin kontrast oluşturan gelişi görülür. Geniş bir alan içinde zik zak çizen bir mevkiptir bu ve ayrıksı güzelliktedir. Bu sahne yukardan plonje olarak alınmış olup emsalsiz plastik güzellikte bir görünüm

sağlamaktadır. Adeta Fritz Lang'ın daha sonra Niebelungen'de ve Eisenstein'in "Korkunç İvan"da yinelemekten kaçınmadıkları bir güzelliği vurgulamaktadır.

Stiller ve önemli yapıtını izleyerek "Eroticon" (1920) ve "Eski Şato" (1922) gibi iki önemli yapıt daha gerçekleştirdi. "Erocticon" yalnız İsveç'te değil tüm Avrupa'da kendi türünde (erotico-sofisticato) ilk önemli filmdir. Filmin teması kesinlikle "immoral" (ahlakdışı)'dır. Ancak bunu hafifleten imalar (allusioni, accanni) geliştirilmiştir konu.

"Eski Şato" (Gunnar Hedes Sağa)'da Stiller eski biçimin şairane ögeleri çağdaş Amerikan sinemasının yeni sansasyonelliğiyle yorumlayarak vermeğe çabalamıştır.

Stiller, Greta Garbo'yu lanse ettiği yine bir Selma Lagerlöf uyarlaması olan "Gösta Berling'in Öyküsü" (Gösta Berling Sağa) (1923) ile ününün doruğuna vardıktan sonra Amerika'ya çağrıldı. Koruduğu sanatçı Greta Garbo ile birlikte angaje edilen sanatçı orada da başarılı yapıtlar ortaya koydu. Bunlardan Pola Negri ile çevirdiği "Hotel Imperial" (1926) ve "Yargılanan Kadın" (The Woman on Trial) (1927) Emil Jannings, Olga Baclanova ve Fay Wray'le çevirdiği "Günah Caddesi" (The Street of Sin) ya da "Soho Kralı" (The King of Soho) (1928) en ünlüleridir.

İsveç Okulu'nun öteki yapıtları arasında anımsanmağa değer olanlar şunlardır: Başrollerinde Lupu Pick ve Gösta Ekman'ın görüldüğü John W. Brunius'un "Onikinci Karl" (Karl XII) (1. Kısım) (1924) (II. kısım) (1925) (bu film, İsveç'te tarihsel türün açılışına tanıklık eder. Gustav Edgren'in Trollebe Kralı (Trollebekungen) (1924) ve nihayet Gustav Molander'in Selma Lagerlöf'un "Jerusalem"inden kimi pasajlarını veren filmiyle, yine aynı yönetmenin "Ingmar'ın Mirası" (Ingmarsarvet) (1925) ve "Doğuya Doğru" (Tilli Österlann) (1926) sayılabilir.

DANİMARKA SİNEMASI

Bu dönemde Danimarka sinemasında savaş dışı kalmanın verdiği avantajla üretimin sürdürüldüğü görülmekte; daha çok ticari alanda bir gelişme kaydedilmekle birlikte A.W. Sanders ve Benjamin Christensen gibi sanatçıların duyarlıklarını vurgulamak fırsatını bulduklarını ve de sinema tarihinin en ünlü bir yönetmeninin ortaya çıktığını görüyoruz: Carl Theodor Dreyer.

Carl Dreyer'le altın çağını yaşayacak ve savaş sonrasında belli ilerlemeler kaydetmiş olan Danimarka Sineması'nın en ünlü yapımcısı bu dönemde Christensen'dir. Savaşın ilk yıllarından Avrupa'ya egemen olmak isteyen Amerikan sinemasına da savaş açarcasına Almanya'da olduğu gibi İskandinavya'da da Nordisk Kurumu, 300 kadar film çevirdi. Bunların içinde dramlar, roman uyarlamaları ve küçük farslar

(gülünç tarafı ağır basan komediler) vardı. Bu arada isim yapmış güldürücüler: Buch, Stribold ve Alstrup'tur.

Savaş döneminin önemli filmleri:

1914:	Holger Madsen'in	"Afyon İçenler" ve "Başader'in Aşkı"
	August Blom'un	"Terror Devrinde Bir Aşk" ve "Pro Patria" (Vatan Uğruna)
	Van der Kuhle'nin	"Altın Boynuz"
	Urban Gad'ın	"Küçük Melek" ve "Zapata Çetesi"
1915:	Holger Madsen'in	"Zahirecinin Kızı" ve "Merhametin Zaferi"
	August Blom'un	"Yakınını Seveceksin" ve "Ayaktakımı Arasında"
1916:	August Sandberg'in	"Palyaço" (Klovnen) (Edith Psilander'in oynadığı son film)
	Holger Madsen'in	"İlk Günah", "Ebedi Barış" (Pax Etarma)
1917 1918	Emanuel Gregers'in	"Çingene Prenses" ve "Tacın Elmasları"
	Schnedler Sorensen'in	"Kadınlar Kulübü" ve "Telefoncu Kızlar"
	Bolger Madsen'in	"Gök Gemisi" (Himmel Skibet) (Fritz Lang'ın) "Metropolis"ine ilham veren film.

Özellikle 1919-1925 döneminde kimi önemli üretimlerin ortaya çıktığı görülüyor: "Ölümün Denizde Yol Alışı" ya da "Uçan Hollandalı" (Dödssejleren) ya da "Den Flyvende Holleander") 1920'de Smanuel Gregers tarafından; "Prometheus" 1921'de August Blom'un üstün rejisiyle, konunun Goethe ve Shelly tarafından işlenişinden ilham alınarak sergilenmiş; İsveç sinemasının etkisiyle İzlandalı yazar Gudmund Kamban'ın yönettiği "Hadda Padda"da Doğal Manzaralar işlenmiştir.

Bu arada Carl Schenstörm ve Harald Madsen tarafından yaratılan bir komik çift, Danimarka sinemasının Avrupa'da şöhret sağlamış ilk komik ekibini oluşturmuştu. (Bizde "Bastıbacak-Düztaban") Fransa ve Almanya'da "Pat-Patachon" olarak anılan bu iki güldürücü, daha sonra

Hollywood'da Stan Laurel ve Oliver Hardy çiftinin doğuşuna örnek oluşturacaklardır. Ancak bu güldürü ikilisinin biraz antipatik bulunduğunu da burada işaret etmek gerekir.)

Daima kendilerini bulan yönetmen Lau Luauritzen'le birlikte film çeviren Schenstörm ile Madsen 1922'de bir "Don Quijote" denemesi de yaptılar; ama film, onların yeteneklerinin ne denli sınırlı olduğunu göstermekten başka işe yaramadı.

Bu dönem Danimarka sinemasının ünlülerinden Sandberg, özellikle Dickens uyarlamalarıyla tanınmıştır: "Ortaklaşa Dostumuz" (Our Common Friend'in uyarlaması) (Ver Faelles Ven), "David Copperfield" ve "Büyük Umutlar" (Great Expectaions'den uyarlama) (Store Fortvenninger Sırayla 1920-1921 ve 1923'te gerçekleştirilmiştir.

Christensen'in en önemli eseri daha çok "Yüzyıllar Boyunca Büyücülük" diye ün kazanmış yapıtı "Heksen" (Büyü)'dür. 1918 yılında gerçekleştirilen bu yapıt sinema tarihinde tüm tutuculuğuna rağmen gerçekten değer ifade eden sayılı yapıtlardan sayılır.

Christensen, bu yapıtını Johan Huizinga'nın "Orta Çağın Sonbaharı" adlı yapıtından almış ve Hieronimus Bosch'un resimlerinden etkilenerek bir çok çerçevelemeler yapmıştır. Filmin başrolü "Maren Pedersen" rolünü de bir gün stüdyonun kapısına dilenmeğe gelen ihtiyar bir dilenciye verdiği kimi kaynaklarda yazılıdır. (Bkz.: Paolella, sh. 291)

Benjamin Christensen'in daha çok yönetici olarak etkisini sürdürdüğü bu dönemde Danimarka sinemasının ünlü siması Carl Theodor Dreyer de senaryocu ve kurgucu olarak ilk sinema uğraşlarını verdi. ("Hotel Paradise" adlı film için) Dreyer, bundan sonraki dönemde "Başkan" (Praisident) adlı filmle varlığını kanıtladıktan sonra "Jan Dark'ın Çilesi" adlı ünlü yapıtı ile sinemanın klasikleri arasına girecektir.

Ancak, Danimarka Sinemasının savaş döneminde Amerikan film sanayii ile gereğince boy ölçüştüğü söylenemez. Öte yandan Bardèche ve Brasillach, mütarekenin imzalandığı sırada, U.F.A.'nın Danimarka sinemasını öldürdüğünü yazar.

Carl Theodor Dreyer'in En Parlak Dönemi

En yüce Danimarka yönetmeni ve sinema tarihinin en büyüklerinden bir, kuşkusuz Carl Theodor Dreyer'dir; onun en yüce yapıtı da: "Jandark'ın Çilesi" (La Passion de Jeanne d'Arc) (1927) Bu yapıt sessiz sinemanın en mükemmel eseri sayılır. Ayrıksı bir olağanüstülüğü taşıdığı söylenebilecek kertede ve alışılagelenden kesinlikle farklı bir planda düşünülmüş ve gerçekleştirilmiş bir yaratıcılık belgesi olması (onun başlıca niteliğini oluşturur). Böyle olunca, soyutlanarak incelenmeğe değer olması bakımından, bu üstün

filmin oldukça ayrıksılık kazanmasının, hazırladığı döneme kadar, Dreyer'in yaptığı öteki filmlerin, buna ulaşılması için, belli bir ölçüde deneme oluşturduğu duygusuna kapılırız.

Bu bakış açısından ele alınınca, onun 1921'de gerçekleştirdiği "Şeytanın Günlüğünden Sayfalar" (Blade of Satans Boğ) adlı yapıtının ağır ve karanlık vurgulamalarla geliştirilmiş bulunduğu; sembolik, genel bakımdan ele alınan gerçeklerle zengin anlamı, Luterciliğin ciddiyet dolu esinlemesiyle ağır biçimde vurgulanmış anlatımının gereğince işlerlik kazanmamış izlenimi edinilir. Bununla birlikte Griffith'in taraf tutan anlatımından çok farklı olarak bir tutum içinde olduğu görülür. Her ne kadar Dreyer ondan, aynı zaman içinde çeşitli olguları birlikte verme yöntemini almış olsa da... Burada da anlatılan epizotlar dört adettir; Birincisinde Judas'ı İsa'ya ihanete sevkeden ikiyüzlü din adamı ikincisinde temel olarak İspanyol Engizisyon Mahkemesi; üçüncüsünde Fransız İhtilalinin bir yönü; dördüncüsünde ise Rus-Finlandiya Savaşı (1918) sırasında geçen bir öykü ele alınmaktadır. Bunlardan en önemlisi ikincisidir. Burada şeytan genç din adamına nasihatler vermektedir. Genç papaz insanlığın ne pahasına olursa olsun tuttuğu kötü yoldan geri çevrilmesi fikrinin tutkusu içindedir. Bu yüzden sapıklıkla suçlanan bir genç kıza bedeninin önemi olmayıp ruhunun kurtulması gerektiği düşüncesiyle işkence eder. Rahip böylece Tanrıya hizmet ettiğine inanmaktadır. Oysa bir günahkara ceza uygulamaya çalışırken ebedi düşmanı Tanrının adaletini kötüye kullanmağa yeltenen şeytanın elinde bir oyuncak olmuştur. Ancak daha sonra, kötülük, gerçek niteliğiyle kendini göstermekte gecikmez. Sonunda genç kız kurtulup evine döner- rahipse aşırı sofuluğundan ötürü ebedi olarak ruhunu yitirir. Çünkü gerçek insanlık sadece -aslında bu, Dreyer'in tezidir- şeytana yenilmez olanın (sevecen olanın) harcıdır.

Filmin bu epizotunun atmosferi, bu denli iç üzüntüleri ile dolu ve af duygusunun bu denli kudretle bireyselleştirilmiş olması bakımından kuşkusuz Jandark'ın Çilesi'nin açık bir öncüsü olarak sergilenmiştir. Daha az belirgin olmakla birlikte ama bir başka planda inkar edilmez biçimde, bir başka kaynak da, bu filmden daha önce İsveç'te çevrilen "Rahibin Dul Eşi" (Prästankan) (1920)'dir. (Bu film, Fransa'da gösterilen adıyla "La Quatrième Alliance de Madame Marguerite" olarak da tanınır.) Filmde, aşkları yaşlı bir kadının girişimleriyle baltalanan bir rahip anlatılır. Bu kadın üç kocadan arda kalmış olup rahiple dördüncü bir evlilik yapmayı düşünmektedir.

Bu filmde özellikle göze çarpan şey, Dreyer'in bir parça soğukça olsa da, insanlar arasındaki ilişkileri parlak bir şekilde vermekle yetinmeyip oyuncuların fizyonomileri üzerinde özgün görünümü ve tedir-

ginlikleri etüd edebilmiş olmasıdır: Bu yaklaşım yönetmenin her filminde biraz daha gelişip Jandark'ın Çilesi'nde egemen bir düşünceye dönüşmüştür. Bu yolda, dul kadın rolü için seksen yaşında Hildur Calberg adlı yaşlı bir kadını seçmiştir. Filmde bu oyuncunun yaşlı ve yıpranmış yüzünü tüm ayrıntılarıyla her fırsatta vermeğe çalışmış; ve ihtiyar kadının yaşlılık aşkını bir fantezi ve "Humour" içinde verirken, dokunaklı ve kıyıcı yanları da vurgulamaktan kaçınmıştır.

Teknik bakımdan, Carl Vincent- "Şeytanın Günlüğünden Sayfalar"da kimi derinleme sahnelerde onun gösterdiği başarının ileride William Wyler ve Orson Welles'in bu konudaki denemelerine ışık tutacak mükemmeliyette olduğunu açıklamaktadır.

1922'de Danimarkalı yıldız, Valdemar Psilander'in eski partöneri Clara Pontoppizal'ı oynattığı "Bir Zamanlar" (Der var Engag)'ı çevirdi. Burada sanatçı yeniden tutkusuna insan yüzünün ayrıntılarla incelenmesine döner.

Onun 1927'de Fransa'da çevirdiği "Jandark'ın Çilesi", Dreyer'in Joseph Delteil'le birlikte Jandark'ın yargılanması tutanaklarından çıkarılan bilgilerden ve olasılıkla yine aynı yazarın iki romanı "Vie de Jeanne d'Arc" ve "La Passion de Jeanne d'Arc"tan uyarlanan bir senaryoya dayanmaktadır. Başrollerde sadece bu filmi çevirdikten sonra bir daha sinemada adı duyulmayan Maria (Renée) Falconetti, ünlü tiyatro oyuncuları Eugène Silvain, Michel Simon, André Bermey ve Antoin Artaud'dan oluşan bir kadroyla ve Rudolf Maté'nin fotoğraflarıyla geliştirilen film, özellikle psikolojik tagayyürleri zaptetmek için yakın, baş ve ayrıntılı planlarda yapılan çekimlerle temayüz etmiştir.

Falconetti'nin insanüstü bir başarıyla canlandırdığı "martyre" (sonradan "Sainte" 'Azize') Jandark sinema dünyasında kimsenin belleğinden silinemeyecek bir mükemmeliyette canlandırılmış bu şaheser film fotoğraflarının güzelliği, çerçevelemelerdeki üstün başarı ve ayrıntılarda dile gelen estetiğiyle sinema sanatının gerçek bir başyapıtı olmuş; gelmiş geçmiş sinema yapıtları arasında, her zaman ilk on adedinin içinde sayılmıştır.

Jandark konusu, Bernard Shaw ve Jean Anouilh gibi tiyatro yazarları tarafından da ele alındığı gibi (Saint Joan ve "L'Alouette" 'Tarla Kuşu' olarak); Sinemada da birçok kez (özellikle Dreyer, Bresson, Preminger tarafından) ele alınmıştır. (Öteki çevrimlerde 'Le Procès de Jean d'Arc), Saint Joan adlarıyla Preminger'in filminde başrolü ünlü sanatçı Ingrid Bergman üstlenmiştir.

Ama Dreyer'in versiyonu, öteki çevirimlerle karşılaştırılmayı gerektirmeyecek bir üstünlüktedir. Filmde Falconetti'nin ve onu ruhsal işkenceyle inleten engizitörlerin oyunu kadar, yalın dekor, stilize kılık

içinde ayrıntılı ve yakın çekimlerin en başarılı çerçevelemelerle verilişi, adeta insanların mikroskop altında incelenir gibi ele alınışı ilgi çekicidir. Derinlemesine sahneleri, öteki filmlerinde, adeta ünlü ressamların tablolarındaki mükemmeliyetle vermiş olan Dreyer, bu filmde yönü değiştirmiş, adeta Tom Milne'nin deyimiyle "seslendirilmek içni haykıran bir sesli film" yapmıştır. "Tom Milne", (The Cinema of Carl Dreyer, A. Zwemmer Ltd. yayını, Londra 1971) Aynı kaynakta Dreyer'in çalışmalarında "zoom etkisi bırakan yaklaşımlar psikolojik yoğunluğu yansıtan soyutlamalar, "kammerspiel" tiyatro anlayışından etkilenmeler ve oyunculukta "Stanislavsky Yaklaşımı" denen yöntemin uygulandığı da vurgulanmakta; buna karşılık özellikle Falconetti'nin üstün oyununu kimi Kaynaklarda hiç tiyatro oyuncusu Falconetti'ninki kadar asgari tiyatro olan bir oyun çıkaramamıştır. (Mai attirice di teatro fu meno teatrale della Falconetti) şeklinde övülmüştür. (Bkz. Filmexicon, C.II. sh. 602)

Birinci Dünya Savaşının patlamasını izleyerek Fransa, sinemada sarsıntı geçirdi. Oyuncuların tümü ya da çoğunluğu askere alındı. Seyirciler eğlenceyi aramıyorlardı. Askeri yönetim fabrikalara ve stüdyolara el koymuştu. Fransa, sinema seyircisindeki öncü pozisyonunu yitirdi. Almanya'da yeni gelişmeye başlayan sinema da aynı akıbete uğradı. Üstünlük, bu sırada, İtalya'ya ve İskandinav ülkelerine, özellikle Amerika'ya geçti.

Bu dönemde tiyatrolar tüm olarak kapanmışken, bir süre sonra sinemalar gösterime başladılar. Halkın çoğunluğu sinemaya gitmeyi öğrendi. Orduda da dinlenme halindeki ya da tedavi edilmekte olan askerlere sinema gösterildi. Bu gösterimlerde İtalyan ve Amerikan filmleri revaçta idi; özellikle Şarlo'nun filmleri büyük rağbet görüyordu.

Savaşla birlikte aktüalite flimleri (güncel filmler) ilgi çekmeğe başladı. Böylece "Eclaire-Journal", "Ciné-Gazette" ve "L'Agence Gén´rale Cinématoğraphiqué" kurumlarının güncel filmleri, iki orta metraj ve bir güldürüden oluşan haftalık programlara eklendi.

Belgesel ve güncel filmler dışında halkın beklentilerini karşılamak üzere konulu vatanseverlik filmlerinin çevrilmesi de bu dönemin özelliklerinden birini oluşturur. 1914'te Fransa'da yapımın hemen tüm olarak akamete uğradığını söylemiştik. Ve yine Fransa'da piyasaya İtalyan, Amerikan ve Danimarka filmlerinin egemen olduğuna işaret etmiştik. 1915'ten sonra bu durum değişti; yavaş yavaş kimi kıpırdanmalar görüldü.

İlkin 1915'te Victor Marguerite'in bir romanından uyarlanan "Yüreğin Sınırları" (Les Prontiéres du Coeur) yapıldı. Bunu izleyerek yurtseverlik şarkılarından esinlenerek: "Ayrılık Şarkısı" (Le Chant du Répart) "Sambre ve Meuse'lüler Alayı" (Le Régimant du Sambre-et-

Meuse), "Borazan" (Le Cloiron), "La Marseillaise" gibi filmler yapıldı. Buzu izleyerek Léonce Perret'nin Amerika'da yaptığı yurtseverlik filmleri ortaya çıktı: "İşte Karşınızdayız Lafayette" (Lafayette, nous voiçi) "Bir Zafer Sayısı" (Un Page de Gloire) "Fransa'nın Kahraman Anaları" (Marraines de France) ve cephe gerisi düşünülerek yapılan filmler: "Yser Kahramanları" (Héros d'Yser) "İntikam Yiğitleri" (Poilus de la Revanche) gibi.

Geçen dönemden arda kalan ve bu dönemde yenileri yapılan bölüklü filmlerle "film da'art" türünün Fransa'da hâlâ geçerli olduğunu söylemek olasılığı varsa da bu dönemde Fransa'da sinema sanatı adına asıl büyük sinema adamları Abel Gance başta olmak üzere, Jacques De Baroncelli, Germine Dulac, Marcel Lherbier, Léonce Perret, ikinci derecede: Louis Marcanton, Henri Pouctal, Henri Roussel ve yeni belirmeğe başlayan Jacques Feyder ile bir tiyatro adamı iken sinemada da denemeler yapan André Antoine'dır.

Abel Gance

Büyük bir tiyatro adamı olduğu kadar sinemada "film d'art" türünün en iyi temsilcilerinden biri olan Antoine, bu alanda tek kişi değildi. Bu alanda, ilkin Antoine tarafından desteklenmiş olmasına karşın, asıl büyük başarıları kaydeden Gance de vardır.

Hemen şunu söyleyelim ki, Fransız Sineması'nın her döneminde adını duyurmuş, kendini her zaman yenilemeyi bilmiş ve gençlere de yol göstermiş olan Gance, ilk kez bu dönemde olanca parlaklığıyla ortaya çıkmıştır.

Abel Gance, sinema alanına girmeden önce, bir çokları gibi tiyatro deneyi geçirmiştir. Ama Gance, sinema alanına girmeden önce, bir çokları gibi tiyatro deneyi geçirmiştir. Ama bu deney, kısa, çok kısa olmuştur. Kimi küçük rolleri üstlenerek oyunculuk denemesi geçirdiği kadar, o çağın tüm genç şairleri gibi Sarah Bernhardt'a ithaf ettiği "Samothrace Zaferi" (Le Victoire de Samothrace) trajedisi de bu alandaki yazarlık denemesini oluşturur? Sonra da tiyatrodaki bu küçük rollerden, sinemadaki küçük rollere geçti -bunlar o kadar küçüktü ki figürasyondan öteye geçememiştir bile denebilir.

Savaş içinde Gance, Torino'da bulunan bir sinema kurumu tarafından angaje edilerek Hanry Bernstein'den uyarlanan "Israel" adlı filmde de rol aldı. (1918) O sırada Amerika'ya çalışmağa giden Albert Capellani'nin Victor Hugo'dan uyarladığı "93" (Quatre-Vingt-Treize) ünü de tamamlamak ona nasip olmuş, ancak bu filmin savaş içinde gösterimi yasaklanmıştır.

Onun bu oyunculuk deneyleri, stüdyolarda yönetmenlere yaklaşmak ve onlara, yazdığı kimi ilginç senaryoları sunmak bakımından da olanak sağladı. Bunlardan "Paganini" ilk kez kabul

olunmak şansı kazandı. Bunu Capellani'nin gerçekleştirdiği "Büyük Babanın Suçu" (Le Crime du Grand-Père) "Mona Lisa'nın Feci Aşkı" (Le Tragique Amour de Monna Lisa), Camille de Morlhon'un gerçekleştirdiği "Elektrikle İdam" (L'Electrocuté), Pouctal'in gerçekleştirdiği "Hastabakıcı" (L'ınfirmière) izledi. Sonra da yapımcı Louis Nalpas'yı sadece senaryolar yazma konusunda değil, bunları gerçekleştirmek bakımından da yetenekli olduğuna inandırmağa çalıştı. Nalpas, ona olan güvenini bir hafta süreyle stüdyosunu ona bırakmak ve beş bin franklık bir kredi açmakla gösterdi; "Acre Şatosu'nda Dram" (Une Drame au Chateau D'Acre) bu deneyin sonunda ortaya çıktı ve "Film d'art" yöneticisine filmin sonradan yeni bir çevirimine bile rıza göstermesini sağlayan mutlu bir durum ortaya çıkardı. Bu deneyler Gance'a artık kendine güvenebileceğini ve sinema yönetmenliğinde pekala başarılı olabileceğini kanıtladı. Bu güvençle en çok tuttuğu senaryolarından biri olan "Doktor Tube'ün Çılgınlığı" (La Folie du Docteur Tube)'nı filme çekmeyi kararlaştırdı. Bu senaryoda öykünün kahramanı, ışınları çözümleme (décomposer) yolunu bularak, gerçekten kaçınma ve gerçeği insanoğlunun alışık olduğu açının dışından görme olanağını sağlayan bir bilim adamı idi. Gance filmi yapmak için büyük bir tutku içinde iken, yapımcı Louis Halpas onun, büyük bir zeka ve marifetle ve sinema olanaklarını tam bir anlayışla ve büyük bir sevgiyle eğilmekte olduğu bu konuyu halkın anlayacak olgunlukta bulunmadığı ve filmin sunuluşunun gereğinde ilgiyle karşılanmayışı endişesini belirtti; 'Doktor Tube'ün Çılgınlığı' böylece üretim alanından dışarıya çıkamadı. Oysa, yapıt, Mitry'nin deyimiyle Mélièskari bir fantazmagoriyi vurguluyordu. (L'Histoire du Cinéma, C.2., sh.255)?

Buna rağmen -kendi deyimiyle- Gance'ı artık kimseler tutamazdı; böylee, "Yaşam Hakkı" (Droit à la Vie) "Mater Dolorosa", "Ölüm Bölgesi" (La Zone de la Morte) ve "İkinci Senfoni" (La Deuxième Symphony) hatta savaşın ikinci yarısında ortaya çıkan "İtham Ediyorum" (J'Accuse!)'a kadar ulaşan yolda güvenli adımlar attı; ve gerçek kişiliğini kanıtladı.

Sadece senaryosuna bakılınca, "Mater Dolorosa", Georges Chnet'nin romanlarında ve Paul Hervieu'nün Comedie Francaise'deki üretimlerinde olduğu gibi. Büyük kentsoyluların savaşımda ve bir çocuğun çevresinde oluşan bir dramdan başka türlü olmadığı izlenimini veriyordu. Ancak bu görünümün ötesinde filmde bir biçim vardı ve bu biçim son derece sinemasaldı. O denli sinemasaldı ki, Cecil Blount de Mille'in "Aldatış" (The Cheat)'ta yaptığını da geçiyordu. Burada Gance'ın Firmin Gémier'nin oyununu, Armand Tallier ve özellikle Emmy Lynn'inkiyle birlikte vererek, bizi özellikle bu sonuncusunun

Fanny Ward'unkini de aşan bir başarıya ulaştığını düşünmeğe yöneltmektedir. Bu kez Abel Gance, büyük topluma ulaşabilmiştir, hem de kişiliğinden ödün vermeyerek. Bu başarısının yinelendiğini "Ölüm Bölgesi" ve "İkinci Senfoni"de de göreceğiz.

"Ölüm Bölgesi" hakkında Louis Delluc, bu filmi "Fransız sinema tarihinde bir olay" olarak gösterirken; yönetmenine de şöyle seslenıyor: "Şayet görüşünüzün büyük olduğunun söylendiğini duyarsanız, sanırım rahatlıkla gülersiniz... Sizi temin ederim ki güçlü şeyler yapacaksınız. Halk söyleyecek birşeyleri olanlarla birliktedir. Teşekkürler Gance! Büyük görmekten hiç geri durmayın!" Ve Delluc, Thomas Ince'le Griffith'in Amerikan sinemasının bu iki büyük adamının isimlerini onunkiyle birlikte anıyor.

Abel Gance'ın "büyük görmek" (yaşamı ya da ele aldığı konuyu büyük boyutlarda görmek) konusunda yüreklendirilmeğe gereksinimi yoktu. Ancak yönetmenlerin ellerinde oyuncak olmalarını istemediği yapımcılara idi Delluc'ün bu seslenişi, aslında.. Çünkü Abel Gance, tüm meslek yaşamı boyunca, herhangi bir sinema adamından daha çok yapımcılardan rahatsızlık duymuştur. Ama "yapımcılar" için, Delluc'ün seslenişi, çölde haykıran bir (yitik) kişinin sesi gibiydi. Bu ses onların kulaklarına ulaşmamıştı. Ve "ikinci Senfoni" ortaya çıkınca bir kez daha makaslarına sarılmışlardı. Oysa bu filmde, daha önceki iki filmini de aşan bir çaba ortaya çıkmıştı: Abel Gance'in bu filmde, ilk kez, musiki ile sinema arasında kurmağa çalıştığı işbirliği, bir çoklarınca kabul olunamaz bir gözüpeklilik olarak görülebilir. Musikiden yana da, sinemadan yana da her şeyi unutmuş görünen bu kişiler, böylesine birbirine yakın iki sanat arasında, er geç, bir işbirliği kurulması olanağını hiç bir zaman gözönünde tutmamışlardır. (Abel Gance bu filmin musiki numaralarını yapmak zorunda kalmış bulunan, bu yüzden de yapıtları gereğince değerlendirilmemiş olan Michel Maurice Lévy adlı yetenekli bir bağdar (besteci)'a başvurmuştu.) Ancak, kendilerine sunulan filmlerden yeterince doyum sağlayamayanların rağmına, daha iyi bir sinemayı düşleyenler yanılgıya düşmemişlerdir. Bunlar bakımından "İkinci Senfoni"nin üstün yanları Delluc'ün yüreklenerek yazdığı şu satırlarda vurgulanıyordu denebilir: "O günün koşulları (Gance'e) sanatsal önemini ve otoritesini iki katına çıkaran bir önem ve otorite vermektedir. Bilinir ki, on yıldır, Fransız sineması, bir adım bile ilerlememiştir. Bana yuha çekenler çıkabilir, ama aksini kanıtlasınlar bakalım. Ama bu "İkinci Senfoni"nin kusursuz bir film olduğu anlamına gelmez: Abel Gance, bu filmde tüm sanat yaşamında bulunabilecek kimi kusurlara kendini kaptırmıştır: -çoğu vakit kolayca- kapıldığı lirizm ve sembol gustosu, kendi esinlemesine, karşı memnunluk, alt-yazılarda gereksiz

anılsamalarla ortaya çıkan edebiyat sevgisi... Delluc, her zamanki iyimserliğini taşıyan bu eleştirileri, Gance'a şöyle yöneltiyordu: "Beni son derece sert bulanlar var. Riske ettiğim şey nedir? Gance'tan tüm olarak kendisine ve yaratılışının varlığına egemen olmasını dilemem mi? İmkansız değildir bu.. Kişiliğini inkar etmeden onu disiplin altına sokabilir. O zaman bunu daha da güçlendirir. Bunun, aynı sahnede iki örneğini vermiştir bize; filmin üçüncü bölümünden söz ediyorum bu filmin, doruğa ulaştığı bir sahnedir; aynı zamnada acılı bir musikişinas yeni senfonisini icra etmektedir. Bu bir çok içsel ve dışsal dram tahrik eder. Sévérin Mars'ın piyano başında görülmesi. Piyano bağdarın elleri, partisyon, dinleyen çağrılılar, düş görür gibi (dalmış) kadınlar, düşünen adamlar... Bu öylesine hayranlık uyandıran bir sahnedir ki, ben, duygu yüklü bir coşkuyla halkın buna yanıt vereceğini iddia etmesem saçma sapan bir şey söylemiş olurum. Ancak aynı zamanda, onu, Emmy Lynn de dinlemektedir. Hem de alabildiğine ilgiyle... Ve sahnenin birinci bölümünde, onun içsel devinimsizliği bizi etkiler. Sonra plastik şeytanı onun üzerinde ya da Gance üzerinde soluğunu duyurur; kadın kanatlarını açar, sanki yelken açmış, büyük beyaz kuşa dönüşmüş ya da uzun beyaz entarisi ile rüzgarda dalgalanır olmuştur. Bu ya da şu... Gance burada yüce bir görüntüye kendini kaptırmıştır. Bense hiç bir şey görmedim. Çünkü bu şairane görüntünün ortaya çıkması, biraz yapma, hiç değilse edebiyata dönüşmüş olarak bir gerçekçilik anında beni tedirgin etmiştir."

Rolü, sanatı kesinlikle görüntüler düzenlemek olan bir adamın görsel düşler görmesinden (yüce bir görüntüye kendini kaptırmasından) doğal ne olabilir. Daha da ender olanı, özellikle "İkinci Senfoni"nin doğduğu dönemde, hiç kimsenin bir film yapmak için görmeyi bilmesinden öte düşünce yönünden tedbirli olması beklenemez; bu veri, "Düş görme" denilen deyimle tanımlanmış olsa da....

Delluc'ün düş "görme" dediği şey, (başkalarının göremediğini görme anlamında) "düşsel yorumlamalarda bulunma" (avoir des visions) olsa gerek.... Böyle olunca da onun "görünmeyeni görme" (clairvoyance) yeteneğini övmüş olmuyor ki, bu yetenek, Abel Gance'ın gelecekteki yapıtlarında daha da büyük bir parlaklık ve mutlulukla izlenecektir.

Bu eleştiriler, "İkinci Senfoni"yi çağın öteki filmlerinin ve Abel Gance'ı meslektaşlarının üstüne çıkaran bir nitelik de kazanıyor.

Fransız Sinemasına Yeni Gelenler:
Jacques de Baroncelli

İlki Jacques de Baroncelli olan sahnede yeni isimlerin belirmesi de yeni umutlar doğurdu? Baronçelli, açık havayı seven, kapalı gazete

bürolarından kaçmak tutkusuyla, filmlerinde Doğa'nın kurgulanılmasıyla belirginleşmiş bir sinema adamıdır. Onun bu özgün tutumu üstüne görüşlerini, ilk filmlerinden biri olan "Kırlara Dönüş" (Le Retour auq Champs) üzerine getirdiği eleştiriyle Delluc şöyle vurguluyor: "Bu filmde görülen herşey bir şairin, dahası bir virtüözun harcı... Rahatlığından korkulacak denli, öylesine doğallıkla donanmış ki!... Bay de Baroncelli için tek kusuru vardır denilebilir: O da hiç bir kusuru olmaması". Böylece daha başlangıcından beri, Jacques de Baroncelli kişilik ve yeteneğinin kesin ve tam bir şekilde çözümlenip tanımlandığını görmek şansına erişmiştir. Jacques de Baroncelli'nin yaptığı öteki filmler, bu kişilik ve bu yeteneği yinelemekten başka bir şey yapmamıştır. Öyle ki Delluc, ister "Denizler Kralı" (Roi de Mer)'nda olsun, "Acılar/Izdıraplar" (Souffre/Douleurs) da olsun, "Üçlü Saltanat" (Siège des Trois)'da olsun bu nitelikleri bulup belirlemiştir. Bunlar zeka ürünü, sevimli yapıtlardır.

Germaine Dulac

Tıpkı Jacques de Baroncelli gibi, edebiyattan ve gazetecilikten kaçıp sinemaya bağlanan bir başkası da Germaine Dulac'tır. Eski bir kent-soylu aile içinde yetişen Germaine Dulac, gepegenç eylemli bir yaşam kadar, entelektüel bir tutumu da vurgulayan gazeteciliğe atılmış ve Marguerite Durand'ın "La Fronde" gazetesindeki çalışma arkadaşlarından biri olmuştu. Orada zekası düşüncesinin cömertliği harikalar yarattı. Burada becerisinin yeterliliğini deneyerek, "Féminisme"in dar bir kadro oluşturduğunu görüp insanlığın sadece bir cinse özgü olmadığını, tek kadın varlığına bu düşünceyi ayıramayacağını anlayıp bunu tüm dünyaya yaymak için sinemaya yöneldi. Bu gerçekten bir gözüpeklilikti. Çünkü, Alice Guy, Gaumont'u terkettiğinden beri, hiç bir kadın film yapmayı göze alamamıştı. Ama Germaine Dulac, bunu göze aldı.

Meraklı araştırıcı ve zor tatmin olan bir ruhla, Germaine Dulac, 1910'dan beri, sinemaya ilgi duyarak, eleştiri maksadiyle sinema salonlarına devam ediyordu. Biraz paradoksal olarak ama, onun sinemada izlediği teatral olan oyun değil, gelişimi vurgulayan musiki idi. Sonradan önderliğini ettiği görüşler de bunu belirliyor: "Sinema, musiki gibi, belirli sınırları olmayarak, görsel fikirle sinema adamının ruhundan çınlayan musikiyi bağdaştırmanın tekniğini vurgular, musiki, insan duyarlığının ötesinde, sinemanın devinim halindeki görüntülerle oynaması gibi, devinim halindeki seslerle oynayarak, insan ruhunun müzikle çoğalmasını vurgular."

Bu görüşleri daha iyi belirlemek için Geraine Dulac, daha sonra, şöyle diyecektir: "Musiki, kulak yoluyla duyarlığı sağlamak üzere seslerin kombine edilmesidir; sinema: gözler yoluyla duyarlığı

sağlamak üzere görüntülerin kombine edilmesidir. Musiki: bir seri izlenim denemesini vurgulayan kaçıcı seslerle bir tek kesin izlenim ortaya çıkarır; sinema aynı gayeyi gözeten kaçıcı resimlerdir. Ama sonradan bir dostuna itiraf ettiği gibi, stüdyoya girdiği andan itibaren bu teorinin ağırlığından kendini kurtarıp sadece sinemanın tiyatrosal yanını vurgulamaktanda pek öteye gidememiştir. Yani, olayları toparlayıp dış görünümlerle ilgi uyandırmağa çalışmıştır. Ama bir filmin (ne yolda) kompoze edileceğinin bilinci, onu bu yanlış yoldan alıkoymuştur. Suzanne Desprès ile yaptığı "Düşman Kızkardeşler" (Soeurs annemies)- Jeanne Marken ve Jacques Grétillat ile yaptığı "Esrarlı Géo" (Géo le Mystérieux), film olarak pek öyle ilginç olmayan bir kaç yıl sonra, gösterildikleri sırada, gözlerimi kapayarak musikisini dinlediğim küçük dramatik ya da tatlı öykülerdi.

Bu alçak gönüllülük, Germaine Dulac'ı içine daldığı sinematoğrafik sanatta yaratıcı olmaya eylemli olarak katılmaktan alıkoyamadı. Oysa stüdyolarda, çalışmağa başlayalı beri, sinema dünyasında her şeyin daha iyiye elde etmeğe olanak sağlamadığını ve yapılacak başka şeyler olduğunu ve bunların yapılmakta olduğunu öğrenmişti. "Düşman Kızkardeşler" (1915) ve "Esrarlı Géo"dan sonra, Stacia Napiekowska ile 1917'de yani "New York Esrarı" ve "Beyaz Dişli Maske" (Masque aux dents blancs)'nın zaferi döneminde, "Hayat Kasırgası" (L'Ouragan de la Vie)'yi sonra da senaryosunu da yazdığı ve hakkında "belirli" olaylar ve hadiselerin ötesinde, bir filmde atmosferin bir heyecan ögesi olduğunu ve filmin makul değerinin olgudan çok, yarattığı incelik (narinlik) duygusunda olduğunu, bir oyuncunun (temsil ediş) biçimi kendiliğinden değer ifade etse de, bu (temsilin) tüm yoğunluğunun ancak (yarattığı) Tepkide tecelli eden tamamlayıcı bir resim oyunu ile sağlanabileceğini öğrendiği bir film olduğunu söylediği: "Çılgın Ruhlar" (Ames de Fou)'ı çevirdi. Dulac, "Işık, aygıtın durumu, kurgunun önemi, sırf dramatik yasalara göre oynanmış bir sahne çabasından çok daha esaslı ögeler olarak göründü bana. Düşündüklerimi düzene sokmama olanak sağlayan bu film, dramatik çizgisiyle tanındı; ama (getirdiği) teknik gereğince değerlendirilemedi. Bununla birlikte, kendime filmin başarısının kullanmış bulunduğum ve bunları tanımlamağa fırsat bile bulmadan halkın etkisinde kalmağa razı olduğu olguyu canlandıran etkin metodlardan gelip gelmediğini sormuşumdur" diyor bu film hakkında.

Bu berraklığı -ki 1917 yılında başkaca eşi olmadığı rahatça düşünülebilir, kendi hakkında gösterdiği bu özdenliği, Germaine Dulac, stüdyodaki ilk yıllarından beri her vesile ile ortaya koymaktan kaçınmamıştır.

Louis Delluc

Bir süredir derslerde adını sık sık andığımız ve eleştirel değerlendirmelerinden yararlandığımız Louis Delluc, sinemanın bu türlü yenilenmesinden yana tavrını, Germaine Dulac'la aynı zamanda, basında ortaya koyan bir kişiliktir. Her ikisi de aynı fikirleri aynı zamanda, aynı coşkuyla savunan Germaine Dulac'la Louis Delluc'ün rastlaşmaları talihin bir cilvesi olarak ortaya çıktı. Bu karşılaşmanın hayırlı aracısı Eve Francis oldu.

O tarihe kadar Eve Francis, sinemadan hep ayrı durmuştu. Stüdyolardan çok edebi çevrelerde dolaşıyor; Paul Claudel'in "Rehine" (L'Otage) ve "Marie'ye anons yapıldı" (L'Annonce faite â Marie) gibi dramatik avangard türündeki oyunlarda üstün bir oyuncu olarak son derece başarılı olmuş bulunuyordu. 1917'de Germaine Dulac ona "Çılgın Ruhlar" adlı filminde başrolü vererek, o günün en ilginç en zeki komedyenlerinden birini, sinemanın kollarına atmış oldu. Ve Eve Francis, Germaine Dulac'la Louis Delluc'ü tanıştırdı. Bu buluşma bir pazar, Dulac'ın deyimiyle "Mutlu bir pazar" günü oldu. Bu buluşmayı Dulac, şöyle anlatıyor; "Mutlu bir pazar günü Eve Francis, benden stüdyoya nişanlısını getirme izni aldı. Bu Louis Delluc'tü. bir akşam, benim "Çılgın Ruhlar"ı gördükten sonra, bana, Régence'taki bir kahvede yazdığı senaryoyu gösterdi. "İspanyol Şenliği" (La Fete Espagnole) idi bu... Bir porto şişesinin ardına sığınılarak askerliğini yapmakta olduğu büroda yazdığı bu senaryo, bir yıl sonra benim aynı adlı filmime konu oluşturacaktı."

Ancak Delluc'ün kişisel olarak sinemaya karışmasını görmek için bir süre daha beklememiz gerekecek. O gün için Delluc sadece bir gazetecidir, daha sinemanın gerçeklerini bile dile getirmemektedir. Ama bir süre sonra bu gerçekler onun kaleminden ilk kez sinema dünyasına yansıtılacaktır. "Paris-Midi"nin "Film" dergisinin sayfalarından yükselecek ve sinemanın kötü alışkanlıklarına karşı, gelişme, düzelme gereksinimi duyan Fransız sinemasını yükseltmek için çalışacaktır. Bu öylesine bir eylemdir ki, savaş içinde, onun bu çalışmalarını değerlendirmemek, haksızlık olur.

Mercel Lherbier

İşte yeni bir isim daha: Marcel Lherbier.

Lherbier de edebiyattan sinemaya geçmiştir. Savaş içinde Ordu Sinema Bölümü (Section Cinématoğraphique de l'Armé)'nde çalışırken sinemayı tanıdı. İlkin savaş sonlarına doğru iki filmin senaryocusu olarak adını duyurdu: René Hervil'in Louis Mercanton'la birlikte gerçekleştirdiği "Çağlayan" (Torrent) ve "Geceyarısı Meleği" (L'Ange de Minuit) Louis Delluc, senaryocu ile filmi gerçekleştirenlerin

kişiliklerini birbirinden ayırarak "Çağlayan" hakkında şöyle diyor: "Senaryocu" (Marcel Lherbier) ile filmi gerçekleştirenler arasında bir anlaşmazlık oldu. Değişik yetenekleri birbiriyle uyuşmuyordu. Bunun bir yararı oldu: Yeni bir yöntemin uygulamaya konulması yani senaryoların yayımlanması sağlandı.

Böylece okuyucular filmi gerçekleştirenlerin bir senaryoyu ne denli değiştirebileceklerini anlayacak; yazarın gerçek tasarımını gereğince değerlendirebileceklerdi. Nitekim Delluc de, aynı şekilde, ilerde, yazdığı senaryolarla kendi gerçekleştirdiği filmlerin senaryolarını yayınlamayı adet haline getirecek (9) ve son derece ilgiyle izlenecektir.

Lherbier gerçek değerini belirleyen filmlerini bundan sonraki dönemlerde ortaya koyacaktır.

Fransızlar Amerika'da

1914'te savaşın patlamasıyla, daha önce Fransa'da Rathé ve Gaumont'da çalışmış bazı yönetmenler de Atlantik'i geçerek Amerika'ya göç ettiler.

Bunların içinde özellikle Mary Pickford'la yaptığı ("Trilby" ve "Barbary Sheep" adlı) filmlerle ün kazanan Maurice Tourneur, sanatçı ruhuyla belirginleşti. Sinemada atmosfer yaratma tekniğini, temiz fotoğraf verme sanatını, aydınlatmanın etkisini, sanatçı bir ruhla uygulayan Tourneur olmuştur.

Leonce Perret ve Capellani de bu yeni gelen (new comer)'lerden ikisidir. Capellaninin Alla Nazimova'ya çevirdiği filmlere hak rağbet gösteriyordu. "Göze Göz, Dişe Diş" (Eye for Eye), "Kızıl Fener" (The Rod Lantern), "Sislerden Çıkınca" (Out of the Dog) gibi.. Nazimova, etkili kişiliği ile on yıllık bir sürece Asta Nielsen gibi perdenin zeka ve ruh dolu simalarından biri olmuştur.

Bunların arasında bir de, özellikle, Pearl White ile bölüklü film türünü sürdüren Louis Gasnier'nin adını anmak gerekir.

Savaşa karşın Fransa'dan ayrılmaksızın film çevirimini sürdüren öteki yönetmenler arasında: François Coppé'nin "Suçlu" (Le Coupable) adlı romanından yaptığı başarılı uyarlamayla André Antoine; "Monte Kristo Kontu" (Le Comte de Monte Christo) ile Alexandre Dumas Pére'den tutarlı bir uyarlama yapan Hanri Pouctal anılmağa değer.

Bu arada, 1922'de yapacağı "Crainquebille" ile Paris mahallelerinin havasını sinemaya getirerek önemli bir sima olarak belirecek Jacques Feyder'in de bu dönemde ilk yapıtlarını vermeğe başladığını belirleyelim: "Kadın Başı, Baş Kadını" (Tete de femme femme de tete) "Ustalığı Ani Doğuşlar Yapar" (L'Instic est Maitre), "Blöf" (Bluff) ve tiyatro yazarı Tristan Bernard'ın konularından sinemaya uyarladığı filmler gibi. İlk kez 1916 de Gaumont kuruluşuna giren Feyder tüm bu filmle-

ri "çıraklık yılları"nın yapıtları olarak bu kurum adına yaptı.

İtalyan Sinemasının Sonuncu Parlayışı

Savaş dolayısıyla İtalyan sinemasının gerçekçilik alanında son bir parlaklık gösterdikten sonra çöküşüne tanıklık ediyoruz.

Luigi Maggi'nin "gerçekçilik" (verisme) denemeleri, Nino Martoğlio adlı sanatçının "sosyal gerçekçilik" denemelerine yol açtı. Bu kavramın en önemli yapıtı "Karanlıkta Yitenler" (Sperduti nel buio)'dir. Fakat ne Nino Martoğlio'nun filmini ne de Luigi Mağgi'ninkileri, Martoğluo'nun "Terasa Raquin"i bir yana bırakılırsa, izleyen başkaca "gerçekçi" ya da "sosyal gerçekçi" film olmadı. (Emile Zola'nın bu ünlü yapıtı 1915'te Maria Carmi ve Dillo Lombardi ile gerçekleştirilmiştir.)

Daha d'Annunnzio'nun yapıtı "Ateş" (İl Fuoco)'den Pina Menichelli ile Pastrone'nin sinemaya uyarladığı çalışma, tutkulu dramların ve sonsuza dek doyumsuz sevilerin artık geçersiz olduğunu belirlemeğe başlamıştı. Salvatore Giacomo'nun eserinden Gustavo Serena'nın sinemaya uyarladığı "Kutsal Diken" (Assunta Spina) (1915) da Francesca Bertini ve Carlo Beneditti'nin katkılarına karşın, aynı dekadansı vurguluyordu.

Sadece Giovanni Pastrone'nin "Göçmen" (L'Emigrante) (1915)'i ve Eleonora Duse sayesinde tutulmuş, Gustavo Serena ve Augusto Genina'nın gerçekleştirdiği (1916) "Küller" (Cenere), gözüpek melodramatik çıkışıyla belli bir gerçekçiliği vurgulamaya çalışmıştır, denebilir.

Ancak Pastorne, "Cabiria" ve "Troia'nın Düşüşü" adlı filmleriyle büyük bir parlaklık gösterdikten sonra "Göçmen"le getirmek istediği gerçekçiliğe ve sadeliğe rağmen, şişirilmiş bir tavır ortaya koymak (maniérisme ampoulé) ve sapıtmış bir "egongorisme" (gıngırisme délirant) (10) getirmekten öte değer yaratmamıştı.

Tüm bu yapıtlar içinde "Karanlıkta Yitenler" ile onu başarı ile izleyen "Küller" gerçekten anılmağa değer yapıtlardır. Ancak öte yandan İtalyan sinemasının kalabalık sahneli "büyük temaşa filmleri". "Que Vadis?" ve "Cabiria" kadar şaşaalı olmasa da, bu dönemde de sürdü: Bu türün şampiyonu Guaççeni Raffaele Giovagnoli ve Fausto Salvatori adlı senaristlerin yardımıyla ve Camillo Innıcenti'nin dekorlarıyla Amleto Novelli, Livio Pavanelli, Lea Orlandini ve Elena Sangrı gibi oyuncularla "Caius Öulius Ceasar", "Korkunç İvan" Antonio ve Cléopatra", "Fabiola" ve "Kurtarılmış Kudüs" (Gerusalemme Libereta) gibi yapıtları gerçekleştirdi.

Bu türde yapılmış en önemli yapıt Lyda Borelli ve Amleto Novelli ile Guazzoni'nin gerçekleştirdiği "Madame Tallien" (1916)'dir. Bu dönemin ve bundan sonraki dönemin Alman sinemasında bu türe özenen Joe May, Ernest Lubitsch, Otto Rippert ve Richard Oswald gibi

yönetmenler, İtalyanların pratik yönden haberli bulunmadığı ritm (tartım) ve kompozisyon duygusunu vurgulayan çalışmalara yöneltmiştir bu yapıt.

Bu dönemde gerçekten "avant garde" sayılabilecek tek film, 1916'da A.G. Bragalia'nın gerçekleştirdiği "Sapık Büyü" (Perfido INcanto)'dur. 11 Eylül 1916'da Marinetti, "Gelecekçi" (futuriste) Sinema Manifestosu'nda: "Olguların belli bir zaman birimi içinde birlikte ortaya çıkışı (simultaneia)", "Mekan ve zaman içinde devinim", "eşyanın anlamı" ve "büyük planlar" gibi her hangi bir Amerikan filminde yıllardan beri görülen sinema sanatının ögelerini belirlemesinden hemen sonra yapılan bu filmlerde ünlü bir "diva" (yıldız) olan Lyda Borelli'nin bir Ishtar rahibesi olarak duygularına ve şehvetine kapılmış sevgililerini acımasızca kurban eden kişiliği söz konusu ediliyor, ama "futurisme", sadece filmin eksantrik dekorlarında kalıyor; aslında film o dönemdeki melodramlardan herhangi biri olmaktan öte atmosfer getirmiyordu.

Bu dönemde "Divismo" denen "yıldız akımı" iyice belirlenmişti. Lyda Borelli, Pina Menchelli, Grancesca Bertini başta olmak üzere, Leda Gys, Hesperia, Maria Jacobani ve Oiana Karenna gibi "divalar": "Şeytansı Raprodi" (1918) "Şehvet Bahçesi" (1918) "Büyüleyen Kadın" (1915) "La Dame aux Camélias" (1915) "Kuğusuz Leda" (1917) "Güzel Madame Hébert" (1917) "Çılgın Dul" (1915) "Çingene İhtirası" (1916) adlı filmlerde ünlerini yürüttüler.

Savaş içinde İtalya'da üretilen filmler içinde en ilginç olanı Mario Caserini'nin "Ama Aşkım Ölmez" (Ma l'amor mio non muore)'dir; Bir çeşit parlak komedi olan bu yapıt, bir operet tonu taşıyor ve 1916-1918 yıllarının en ünlü senaryosu Lucio d'Ambrann'ın imzasını taşıyordu.

Bu panoramayı o dönemin bölüklü filmlerinin ustası Emilio Ghione'nin adını anarak bitirelim. İtalyanların Louis Feiillade'ı Ghuone, "Za-la-Mort" (1915) "Sarı Üçgen" (Il Triangolo Giallo) (1917) ve "Gri Fareler" (I topi grigi) (1918) ile bu türün başarılı bir yapımcısı olmuştur.

Ama dediğimiz gibi, bu dönem, İtalyan sinemasının son bir parlaklık gösterdikten sonra çöküşüne tanıklık edecektir.

Rus Sineması (1915-1917)

1915-1917 yıllarının Rus sineması, Birinci Dünya Savaşı Öncesi'nin Rus sinemasının bir devamıdır.

Bu dönemin önemli yönetmenleri: Protozanov, Rauer, Meyerhold-Starévich, Tourjansky, Gardin ve Çardinin'dir.

1917'de devrim sonrası Rusyası'nda sinema ve tiyatronun yepyeni bir atmosfere girdiğini ve yepyeni bir atmosfer yarattığına tanıklık edeceğiz.

Geçen derslerde bu dönemin nitelikleri ünlü oyuncu Ivan Mosjoukine'in kaleminden aktarmaya çalışmış ve tutkulu, mistik ve melodramatik bir sinemanın, adeta, Çarlık Döneminin son yıllarına damgasını vurmuş olan Rasputin'in getirdiği "mistik" ve "şehevi" havayı yansıttığını söylemiştik.

Genellikle bu çizgide kalmakla birlikte, Rus sinemasında da çeşitlemeler görmek mümkündür.

Daha çıkışında bile büyük bir parlaklık gösteren Devrimci Rus Sineması'na gelecek derslerde gereken ağırlığı verecek isek de, Çarlık Rusya Sineması'nın bu döneminin belli başlı yönetmenlerini ve bunların belli başlı yapıtlarına da kısaca gözatmakta, sonra da sinemaya veda etmekte fayda görüyoruz.

Thieman ve Joseph Ermoliev'le birlikte çalışmış ve Ivan Mosjoukine'le filmler çevirmiş olan Protozanov bunların başında gelmektedir.

(Bu arada yeniden Ivan Mosjoukine'e dönelim: Mosjoukine, gerçekte filmlerinin yönetmenleri ve seçecekleri konular üzerinde son derece etkili olan bir sanatçı idi. Bu dönemin yönetmenleri adeta bir çılgınlık rüzgarına tutulmuş ve o tutkulu konuları işlemişse bunda, 1916-1917 yıllarının Rus Sineması'nın baş oyuncusu ve sözcüsü olan Mosjoukine'in payı büyüktür. Protozanov'dan Bauer'e, Starévitch'ten Tourjansky'ye, Arkatov'dan Volkof'a kadar tüm yönetmenlerin filmlerinde başarıyla oynamış ve bu türü, romantik girişimi, kibirli ve kötüleyici mistik ve tutkulu tavrı, incelmiş zerafeti ile kimi vakit Byron'un, Oscar Wilde'nin, kimi vakit de Puşkin'in havasına bürünmüş; sanki Dorian Gray'in tablodan canlanmış bir kopyesi olmuştur.)

Protozanov, 1915'te "Savaş ve Barış" (Vojna i Mir)'ı Olga Préobréjenkaya, Osip Rounitch ve Vladimir Gardine'le çevirdikten sonra, Ivan Mosjoukine'le Dostoyevski'nin bir romanından uyarlanan "Nicolas Stavroguine"i, Puşkin'den "Sinek Damı"nı çevirdi. Yine Mosjoukene'le Gay de Maupassant'ın "Le Horla"sından "Bir Delinin Günlüğü" adıyla bir uyarlama yaptı ve Çamille Saint Saens'ın eserini yönetirken çıldıran bir orkestra şefini anlatan "Ölüm Dansı" (La Danse Macabre)'nı da 1916'da çevirdi. Ama onun Ivan Mosjoukine'le çevirdiği en ünlü yapıt "Serge Baba"dır.

Tolstoy'un bir romanından uyarlanan bu yapıt, Nathalie Lissenko'nun da katkısı ile "gerçekçi" bir çalışma olarak ortaya çıkmıştı.

Bauer, mistik doğacılığı ve şizofreniyi Protozanov'a bırakarak kendisini yatak odaları trajedisine ve felaketin zevkine kaptırdı: "İnsan Ruhunun Uçurumları" (Çelovekşeskye Bejdni), "Talih Kuklaları"

(Marionetki Roka) gibi filmleriyle.

Daha sonra 1917'de Kancukov/Ermoliev ikilisinin Kırım'da Yalta'da yaptığı çalışmalara katılan Bauer, "Zehir", "Alarm" (Nabat) ve 1917 olaylarından esinlenerek çevirdiği "Devrimci" adlı yapıtlarıyla sanatında ilerlemeler kaydetmişse de, hiç bir vakit aynı stüdyoda çevrilen "Serge Baba" aşamasına ulaşamamıştır.

Vsevolod Meyerhold, Oscar Wilde'den uyarladığı "Dorian Gray'in Portresi" (Portret Dorianna Graya)'ni Levitzky'nin kamerasıyla ve Michel Egorov'un dekorlarıyla ve başrolü kendisi oynayarak gerçekleştirdi.

Starévitch, Mosjoukine'le Puşkin'in 'Rouslan ve Ludmilla" (1914)'sını, Taurjansky yine Puşkin'den "Aşk ve Ölüm Senfonisi" (Simfonia liubi i smerti) (1914)'yi "Vampir Kadın" (Jemcina Vampir) ve "Mezar Önünde Serseri Bir Ruh" (Zagrbnaya Skitalitsa) (1915)'u ünlü kadın oyuncu Olga Baclanova ile çevirmiştir.

Gardine, Protozanov'la birlikte Thieman kuruluşunun başlıca yönetmeni olarak büyük Rus klasiklerini sinemaya uyarlamağa devam etti. Özellikle Turgenyev'ten uyarladığı "Tanrıların Sığınağı" (Duoryanskoya Gnezdo) (1915) bunların içinde en tutarlısıdır.

Şahane sonbahar peyzajları içinde gerçek bir yurtlukta çekilen film, ancak Protozanov'un "Sinek Damı" ile kıyaslanabilecek bir mükemmeliyettedir. Yine onun Çehov'dan uyarladığı "Çiçekler Soldu" (Tsveti Zapozdalié) Olga Baclanova ve Maria Uspenskaya'nın sanat güçlerini vurgulamalarına vesile oluşturmuştur.

Çardinin'e gelince, tıpkı Bauer gibi melodramların tadını duyurmağa çalışmış, İtalya'da Lyda Borelli, Danimarka ve Almanya'da Asta Nielsen'in başarı gösterdiği bu türü, Rusya'ya aktarmıştır.

Bu dönemin sinemasında 1915'te Martov'un Octave Mirbeau'dan uyarladığı "Bir Hizmetçi Kızın Hatıra Defteri" (1915) (11) ve Sabinsky'nin 1917'de Turgenyev'ten uyarladığı "Feci Av"ın seçkin birer çalışma oluşturduğunu anımsatarak sözümüzü bitirelim.

Alman Sineması (1914-1918)

Savaşın başlangıcında Danimarka'nın Nordisk Kurumu hâlâ Alman piyasasında egemendi. İlk aylarda Almanlar da Fransızlar gibi faaliyetlerini durdurmuşlardı. Ondan sonra istikrar başladı kazanç sağlama isteğiyle yeni yeni kurumlar ortaya çıktı. Askerlerle hemşireler arasındaki duygusal ilişkiler ve yiğitliklerle örülmüş (Carl Wilhelm'in "Tagebuch vom U-35" 'U-35'in Günlüğü' ve "panzerkreuzer M" (1915) gibi kahramanlık filmleri ortaya çıktı.

Bu filmlerin en tutulanlarını yine "Nordisk Kurumu" yaptı. Türedi kurumlar, hatta belli bir ölçüde önemli bir kurum olan "Union" "Nordisk"in rekabetine dayanamadı. Sonunda, 1917 yılında kimi

önemli küçük gruplar sayılmasa, Almanya'da Nordisk'in dışında DECLA (Deutsche Eclaire) ve Krupp'un ilgilendiği DELLUG'tan başka kurum kalmadı.

Bu iki kurum, Amerika'da bölüklü filmlerin sağladığı başarıyı gözönünde tutarak, dünya piyasasında yer etmek gayesiyle sineroman ve polislik film türlerine yöneldiler.

Almanların Pearl White'ı Mya May'dır. Bu bölüklü filmler içinde en tutulanları da "Berlin Esrarı" ve "Homunculus"tur.

Öte yandan "İtilaf" devletlerinin propaganda filmlerine karşı, özellikle haber filmi türünde filmler çevirmek üzere Ludendorff'un girişimiyle 1917 yılında B.U.F.A. (Bild ond Film Amt) kuruldu. Cephede ve cephe gerisinde geniş gösterimlere girişildi.

Kruppun ve öteki kredi kaynaklarının, yarı sermayesini devlet'in sağladığı U.F.A.'yı kurması, 1918 yılına rastlar. Bu kurumun ortaya çıkışından sonra Nordisk Kurumu'nun şansı kayboldu; ve barışı izleyerek Almanya'da sadece U.F.A. ve DEVLA kurumları varlıklarını duyurdular.

Eski oyunculardan Henny Porten, Lotte Nauman, Conrad Veight ve özellikle Asta Nielsen su yüzüne çıktı; ama asıl Werner Krauss, Emil Yannings, Paum Wegener ve Pola Neğri (12) ün kazandılar.

Eski oyunculardan Henny Porten, Lotte Nauman, Conrad Veight ve özellikle Asta Nielsen su yüzüne çıktı; ama asıl Werner Krauss, Emil Yannings, Paum Wegener ve Pola Neğri (12) ün kazandılar.

Sadoul'un gözlemiyle, "Savaş sonrası Almanyası'nda tüm parlaklığıyla ortaya çıkacak olan Alman Sineması'nın bütün yüksek yıldızlarıyla yine bir dönem sonra asıl büyük yapıtlarını verecek ünlü yönetmenleri 1915-1916 yıllarında bir araya gelmişti. Bunların arasında: Max Reinhardt, ernest Lubitsch, Richard Oswald, Otto Rippert, Paul Wegener, Robert Wiene, Paul Leni ve Joe May en ünlüleridir. Özellikle Lubitsch, senaryocu Hans Kraly ve Emil Jannings, Pola Neğri ve Harry Liedke gibi oyuncularla birlikte iyi bir çalışma ekibi kurmuştu.

Wegener bu dönemin özelliği hakkında 1916'da Berlin'de verdiği bir konferansta (Bkz. Jerzy Toeplitz, "Historia Sztuki Filmoweej", Varşova, 1956), "Açıkça, şunu farketmeliyiz ki: film, tiyatroyu ve romanı unutarak filmsel ögelerden yapılmalıdır. Bir filmde gerçek tek müellif, alıcı aygıt (kamera) oluşu, hatırdan çıkarılmamalıdır" fikrini ileri sürmüştü. (Böylece daha bu dönemde bile sinemanın kendine özgü ögeleri olan bir sanat olduğunun anlaşılmış bulunduğunu vurgulamak istemişti.)

Bu dönemin önemli bir diğer özelliği de Alman Sinemasının ünlü "dışavurumcu" (expressionismus) akımının ilk yapıtlarının ortaya

çıkmağa başlamasıdır.

Şimdi adını andığımız sinema adamlarının çalışmalarına biraz daha büyük boyutlar içinde göz atalım:

Max Reinhardt

1900-1920 arasında tiyatroda yeni dekor anlayışını vurgulayan Gordon Craig ve Adolphe Appia'nın kuramları ve uygulamaları üzerinde çalışan ve gelişmeler kaydeden Stanislavsky'yi örnekleyerek üç boyutlu anlayışı, yeni bir yaklaşımla (Stannislavsky Yaklaşımı) oyunculuğun, giysi ve ışıklamanın ele alınması. Reinhardt'ın Berlin'de Deutsches Theater'de uyguladığı yeni tiyatro denemelerinin özünü oluşturuyordu. Öte yandan "kammerspiel" (Oda Tiyatrosu)'ndaki denemeler ve "dışavurumcu" denemeler onun tiyatrodaki üçlü uğraşlarının birer bölümünü kanıtlıyordu.

Reinhardt, bu tiyatro deneyleri ışığında sinemaya da yöneldi. Daha önce de belirttiğimiz gibi Almanya'da İtalyan örneği "calossal" sahne düzenini tiyatroda iyi uygulayan ve sinemaya uygulaması için çırağı Ernest Lubitsch'e yol gösteren de Reinhardt olmuştur.

Reinhardt sayı bakımından sinemada pek çok üretimde bulunmamış; ama daha çok öğretileriyle Lubitsch gibi, Carl Grüne gibi öğrencilerine yol göstermiş olması bakımından önem kazanmıştır. Yine de onun "Venedikte Bir Aşk Gecesi" adlı filmle ilk denemesini yaptıktan sonra, 1913'te Frankfurt'taki PAGU (Projektion Action Gasellschaft Union) kurumu adına "film d'art" akımına uygun "Yabancı Kız" ve Hugo von Hofmanstahl'ın bir romanından uyarladığı "Mutluluk Adası" adlı iki filmi dışında; sahnede icra ettiği bir pandomimasının (Smurum) Lubitsch'in önemli filmlerinden birine konu oluşturduğunu (1920) Robert Wiene'nin "Caligari"deki anlayışının onun tiyatro denemelerinden esinlendiğini biliyoruz.

Max Reinhardt'ın en başarılı sinema denemesi, daha sonraki dönemlerde, Amerika'da bir Shakeaspeare uyarlaması olarak gerçekleştirdiği "Bir Yaz Dönemi Gecesi Rüyası" (A Midsummer Night's Dream) olacaktır.

Ernest Lubitsch

28 Ocak 1892'de Macaristan'dan göçen bir musevi ailesinin çocuğu olarak doğan Lubitsch, Max Reinhardt'ın yanında tiyatro deneyleri geçirdikten sonra, ilkin Paul Wegener, Albert Basserman ve Werner Kraus gibi, oyuncu olarak sanat yaşamına atılmış; reinhardt'ın "Venedikte Bir Aşk Gecesi" (Venezianische Liebensnachte)'nde ilk kez sinemaya oyuncu olarak katılmıştır. Bu filmindeki başarısı, onun daha sonra çeşitli kurumlarda çevrilen filmlerde rol almasına, bunlardan kimilerine de konu sağlamasına yol açtı.

Ressel Orla ile 1914 yılında bir kaç film çevirme denemesinden

sonra; onun, 1915-16 yıllarında yönetmen olarak sinemaya tüm varlığıyla bağlandığını görüyoruz. Onun bu dönemdeki filmlerinden anımsananlar içinde: "Zavallı Marie" (Arme Marie) "Kör İnek" (Blinde Kuh) ve "Schuhspalast Pinkus" sayılabilir. Bu filmlerden kimilerinin, özellikle sonuncusunun senaryocusu Hans Kraly, bundan sonra onunla sürekli olarak işbirliği yapmıştır.

Lubitsch'in asıl parlak dönemi Birinci Dünya Savaşını izleyen yıllardaki çalışmalarıyla ortaya çıkmakla birlikte: Bu dönemde de, Max Reinhardt'ın sadık bir öğrencisi olarak 1918'de gerçekleştirdiği "Mumyanın gözleri" (Die Augen der Mummie) ve "Carmen" gibi gerçekten değerli iki çalışma ortaya koyabilmiştir. Bu filmlerde Harry Liedke'nin yanı başında Pola Negri de görülmekte; ve bu iki oyuncu sağladıkları başarı ile onun bundan sonraki filmlerinde de başoyuncu olmaktadırlar.

"Mumyanın Gözleri" esrarlı havası, dekor zenginliği yanında, oyuncularının da katkısı ile onun ilk önemli filmi olmuşsa da Prosper Merime'nin ünlü romanı "Carmen"den uyarlanan çalışma, bunu da aşan bir başarıya ulaşmıştır.

Şiddetle ve yüksek dramatik gerilimli sahneleriyle "Carmen" yazınsal yapıtın getirdiği melodramın Alman ruhuyla bir yorumu olmuş; bundan yönetmen kadar Pola Neğri'nin oyununu da büyük katkısı bulunmuştur.

Lubitsch'in bu dönemdeki bir başka çalışması da "Madame du Barry" (1918)'dir. İtalyan tarzı dekor anlayışı ile ve sansasyonel sahnelerle oluşturulan bu film adını andığımız iki oyuncu yanında Kral XV'inci Louis rolündeki Emil Jannings'in yüksek oyunculuk katkısıyla -dönemin sosyo politik havasını iyice yansıtmayıp sadece psikolojik boyutlar içinde kalmasına ve bu yüzden sahte bir etki bırakmasına karşın, başarılı olmuştur. (Örneğin 14 Temmuz 1789'da Bastille'nin alınışı, filmde bilinçli bir halk hareketi olarak değil, Du Barry'nin Armand de Foix adlı bir aşkının, terkedilme umutsuzluğu ile halk kitlelerini şiddetle harekete sevkederek intikam alması biçiminde yorumlanmıştır.)

Richard Oswald

"Sessiz Değirmen"le ilk sinema denemesini yapan Oswald, savaş içinde kimi öğretici konulu filmler yapmakla ün sağlamıştı. Bunlar arasında, venüs hastalıklarına kapılmamaları için cephedeki ve cephe gerisindeki gençlere velilik öncesi dönemde yol gösterme bahanesiyle yaptığı, sonra da dikkati çeken sahneleriyle kamuoyunun ve sansürün dikkatini çeken kimi ilginç filmler vardı: "Bırakın Aydınlansınlar" (es werde licht) (1917) cinsel sapıklık üzerine: "Bir Erkeğin Kadınsal Yaşantısı" (Aus eines Mannes Madchenjahren) ve "Ötekilerden Farklı"

(Anders als die Andern) gibi...

Oswald savaştan sonra da bu akımı sürdürdü; başkalarına da örnek oldu. "Uçurum Kenarındaki Kadınlar", "Kaybolmuş Kızlar", "Arzu Sırtlanları" gibi filmler, onun açtığı yolda fuhuş üzerine yapılmış güya gençleri ikaz etmek üzere gerçekleştirilmişlerdi.

Bu filmlerin sanat yönlerinin üstünlüklerinden çok, konuların ilginçliği bakımından tutulmuş olduklarını anımsatmağa gerek bile yoktur.

Otto Rippert

1915'te çevirdiği "Homunculus" ile Robert Reiner'in senaryosundan Olaf Fonss'ün oyunuyla üstün bir yapıt ortaya koyan Rippert, aynı zamanda Ren ötesi sinemada, Fransızların "Vampirler", "Fantoma" gibi, Amerikalıların "New York Esrarı" gibi bölüklü filmlerinin bir örneğini veriyordu. Burada insanüstü bir yaratığın serüvenleri söz konusu; bir çeşit zeka ve yaşam yüklü olarak yaratılan bu robot, adeta bir dönem önce gerçekleştirilen "Golem"i andırıyordu. "Homunculus soğuk zeki tüm insansal duygusallıktan arınmış ilginç bir yaratık olarak sinema tarihine geçmiştir. Tüm dünyaya egemen olan "Kudretin İradesi"nin seçkinlerle köleler arasında oynadığı rolü vurgulayan ve kaynağını Nitsche'nin felsefesinde bulan bu tema, "Golem" ve "Homunculus"tan sonra, "Caligari"de, "Niebelungen"de, "Faust" ve özellikle "Metropolis"te yeniden ele alınacaktır.

Daha önceki dönemde Jasset'nin "Nick Carter" serisinde öykünerek yaptığı filmlerle adını duyurmağa başlamış olan Rippert bu dönemdeki "Homunculus"la başyapıtını ortaya koymuş; bir sonraki dönemde de Fritz Lang'nın Boccaccio'dan esinlenerek hazırladığı "Floransa'da Veba" adlı senaryosundan uyguladığı aynı adlı filmle ününü sürdürmüştür.

Paul Wegener

Aslında Max Reinhardt Okulu'ndan yetişmiş ünlü bir oyuncu olan Wegener, "Praglı öğrenci" "Golem" gibi filmlerde önemli rollerde oynadığı gibi 1914'te ve 1920'de iki kez (ilkinde Henrich Galeen'le) "Golem"i Alman sinemasına kazandırmış bir sanatçıdır.

"Precaligariste" (Caligari öncesi) bir film olarak "Golem" (Der Golem und wie er auf die welt kam) dışavurumcu sinemanın muştucularından biri niteliği ile önemlidir. Bu dönemin en ünlü kamera adamlarından Guido Beeber'in kamera çalışması ve Wegener'in yanında Werner Kraus (Haham Loew roltnde) ve Lydia Salmanova ile gerçekleştirilen film, daha önce de sözü edildiği gibi Prag'ın museviler mahallesinde ortaçağda geçen fantastik bir dramı canlandırmaktadır.

Robert Wiene

Bir dönem sonra bir akıma (caligarisme) adını veren ünlü filmi

"Doktor Caligari'nin Muayenehanesi" (Das Kabinett des Doctor Caligari) ile Alman sinemasına damgasını vuran Robert Wiene, bu dönemde, daha çok Alphonse Duadet'nin "Fromo-t Jeune et Risler Ainé" adlı romanından sinemaya uyarladığı aynı adlı (ya da "Zavallı Eva") 'Arme Eva' adlı filmiyle ilk kez adını duyurmuştu. (1916)

Paul Leni

Max Reinhardt'ın ve Joe May'ın bir çok filmlerinde dekorculuk yapmış olan Paul Leni, 1916'da Ernst Hoffman'la çevirdiği ilk filmi "Dr. Hart'ın Hatıra Defteri" ile sinemaya başlamış; "Gül ve Diken" (Dornröschen) ile ilk önemli filmini gerçekleştirmiş; 1918'de Wegener'in başrolünü oynadığı bu filmini izleyerek asıl önemli yapıtlarını 1920'lerde sunmuştur. Leni'nin gerek "dışavurumcu" gerekse "dışavurumcu gerçekçilik" akımları içinde önemli bir yeri vardır.

Joe May

Meslek yaşamına Max Landa'nın başrolde oynadığı "Joe Deebs" adlı bölüklü filmle başlayan Viyana asıllı Joe May, Richard Osfald'ın açtığı yoldan erotik/seksüel filmler yaparak sinema yaşamını sürdürdü.

Ancak Joe May'in gerçek başarısı "colossal" filmlerin Almanya'daki en önemli örneklerini oluşturan "Pagoda" "Die Pagode" (1914) ve "Veritas Vincit" 'Gerçeğin Zaferi' (1918) ile ortaya çıktı. Şaşılası sahne düzenlemesi yanında (Joe May bu filmi için Roma arenasını, aslanlara yedirtilen hristiyanları olanca dikkatiyle sahnelemiştir.) eşi Mya May'ın oyunu ve kendi rejisi ile bu film, bu dönemin en çarpıcı yapıtlarından biri olmuştur.

(Ancak bu türün en başarılı yönetmeninin Ernest Lubitsch olduğu da unutulmamalıdır.) Joe May, eşi Mya May'la birlikte Stuart Wabbs Kurumu'na 1915'te pek çok bölüklü (serial) filmler de yapmıştır. Fritz Lang'ın senaryosundan 1916'da çevirdiği "Kafkaslı Gençkız" 'Veritas Vincit'le aynı yıl çevirdiği "Hilda Warrea ve Ölüm" ile "Ana Yüreği"ni de bunlara eklemek gerekir.

Bu yönetmenler arasında "Kapısı Penceresi Olmayan Ev" (Das Hause ohne türen und fenster) (1914) ile Stellan Rye'ı ve Romen Lupu Pick ve Emil Jannings'le gerçekleştirdiği "Dehşet Gecesi" (Nache des Grauens) (1915) ile "dışavurumcu" akımın muştucu örneklerinden birini ortaya koyan Amerikan asıllı Arthur Robison'u da anmak isteriz.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Alman sinemasının bu dönemine savaş sonrasını izleyen sinemanın sanat olarak doğduğu 1919-1924 dönemiyle "Sessiz sinemanın altın çağı" olarak adlandırılan 1924-1927 dönemini hazırlayan bir dönem olarak bakılmalıdır.

SİNEMANIN SANATA DÖNÜŞÜMÜ VE SESSİZ SİNEMANIN ALTIN ÇAĞI /1918-1927

Birinci Dünya Savaşı'nı izleyerek dünya sineması iki dönem geçirdi: "Sinemanın Sanata Dönüşüm Dönemi" (1918-1924) ve "Sessiz Sinemanın Altın Çağı" (1924-1927) Ancak bu iki dönem sinema tarihlerinde ayrı ayrı incelendiği halde o denli içiçe o denli kopmaz biçimde birbirini izlemektedir ki, bir bütünlük sağlanması bakımından birlikte incelenmeleri çoğu zaman daha doğru bir yöntem sayılabilir. Biz de sinemanın bu on yılını bu yöntemle ele alacağız.

Amerikan Sineması

Berdèche ve Brasillach'ın deyimiyle, "Amerikan Sineması, savaştan bir gençleşme banyosundan çıkar gibi çıkıyordu". O denli savaşın etkisinden uzak kalmış ve Avrupa'nın sinema üreten ülkelerinin savaşla uğraşırken sanayi ve ticaret olarak sinemadan uzaklaşmaları dolayısıyla dünya piyasasına egemen olmuştu ki bu sonuç doğaldı.

Bir yandan o güne kadar gelişmiş kurumlardan Metro ve Goldwyn kurumları birleşmiş, Paramount ve First National gözde kurumlar haline gelmiş, öte yandan oyuncuların 1919'da kendi aralarında kurduğu "Birleşmiş Sanatçılar" (United Artists) tutarlı bir kuruluş haline gelmişti. Ancak bu sanatçılar ilk yıllarda, Başkan Wilson'un damadının desteklemesine karşın, aralarındaki çekişmeler yüzünden yapmak istediklerini gerçekleştiremediler.

Amerikan sinemasının bu döneminde bir yandan Amerikalı yönetmenler (King Vidor, Cecil Blount de Mille, John Ford, Charlie Chaplin gibi) bir yandan Avrupa'dan Amerika'ya göç eden Erich von Stroheim, Ernest Lubitsch, Joseph Sternberg, Sjüstrüm, Stiller gibi) yönetmenlerin; Douglas Fairbank, Sr., Roudolph Valentino, George Bencroft, George O'brien, Clive Brook, Mary Pickford, Greta Garbo, Pola Negri, Joan Crawford gibi oyuncularla çevirdiği filmler, bütün dünya piyasasını tutmuştu. Bir yandan İtalyan tipi "Colossal" filmler, bir yandan serüven filmleri; gerek nicelik gerek nitelik bakımından bu dönemde gelişmiş; Hollywood'da büyük stüdyolarda her alanda uzmanlaşmış elemanlarla büyük bir sanayi olanca tutarlılığıyla çalışmağa başlamış; işletmecilik ve gösterimcilik, bu sanayiin ürünlerini gerek yurt içinde, gerekse yurt dışında değerlendirmiş; yine bu dönemde kurulan Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımcıları Derneği (Mation Pictures Producers and Distrubutors of America) kısaca M.P.A.A., sinemanın derlenip toparlanmasını sağlamış; bir kendi kendini denetleme kuruluşu ihdas ederek, bunun başına William Hays adlı sevilen ve sayılan bir politikacıyı getirmişlerdi. (1923)

Genel görünümünü böylece çizdiğimiz Amerikan sinemasına yanından yöresinden biraz daha yaklaşarak daha önce uğraşlarının

hemen tümünü yansıttığımız D.W. Griffith ve Cecil B. de Mille ile Sjöström ve Stiller'i bir yana bırakarak öteki yönetmenlerin uğraşlarını daha ayrıntılı olarak inceleyelim:

King Vidor

Amerikan sinemasının bir başka kişiliği, sesli sinemanın ilk yıllarında özel bir önem kazanan 1894 doğumlu King Vidor'dur.

Macar asıllı bir aileden gelen Vidor, aslında 1912'den beri tutkunu olduğu sinemada kimi belgesel ve güncel flimlerle, kısa güldürü filmleri çevirmekte idi. 1915 yılında sürekli bir pozisyon sağladığı Hollywood'da İnce ve Griffith'le çalışmağa başladı. Vidor'un ilk konulu filmi, 1918'de çevirdiğ "Yol Dönemeci" (The Turm in the Road)'dir. Daha bu ilk filminde sonradan iki çarpıcı filminde (Büyük Resmi Geçit) 'The Big Parade' 1925 ve "Kalabalık" 'The Crowd' (1928) getireceği başkaldıran kişiliğini ve yarattığı tartışma havasını vurguladığı görülmektedir.

"Zaferin Bedeli" (What Price Glory) adlı oyundan sinemaya uyarlanan "Büyük Resmi Geçit" 1914-1918 Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra büyük bir gelişim gösteren savaş filmi türündendi; ama bu film, kendinden önce (hatta oluşturduğu örnek üzerinde retoriği 'anlatım biçimi' ve olumsuz yanı geliştirilen kendinden sonra) bu türde yapılmış ve yapılacak tüm savaş filmlerinden esinlenişindeki özdenlik ve yönetmenin, (elinden geldiğince) herhangi bir propaganda girişiminden kaçınarak ulaşmağa çalıştığı beşeri/insansal tarafsızlık durumunu saklayarak, ayrılıyordu. Vidor, Fransız cephesinde bir Amerikanla genç bir köylü kız arasında doğan aşkın patetik (dokunaklı) öyküsü boyunca filmi sürdürüyor; ve bu olay, sımsıcak bir insansal değer kazanan filmin gerçek özünü oluşturuyordu.

Filmin baş tarafında yönetmenin, Amerika'nın savaşa girişini, gösterileri, resmi geçitleri, gönüllülerin askere alınışını "belgesel" bir tutumla verdiğini gördükten sonra; Fransa'da karaya çıkarılmış bir Amerikan Birliği'nin cephe gerisinde bir köyde buluşuna tanıklık ediyoruz. Askerlik yaşamı bakımından çevre oluşturulurken, kimi vakit, araziye yerleşmiş askerlerden, daha sonra cephede ölümü bulacak birinin (Karl Dane) iyi yürekli ve şakacı siması çizilerek saf ve babacan bir alaycılığa yer veriliyor: Bu arada gönüllü bir genç askerle (John Gilbert) bir Fransız kızının (Renée Adoree) aşkı vurgulanıyor. Birdenbire birlik, cepheye gitme durumunda kalıyor. Sahne,tozlar ve motorlu araçların gürültüsü arasında acele ayrılışın telaşını yansıtır; bundan sonra oluşan olgu boyunca iki genç yaratık arasında doğmuş derin aşk duygusunun kanat çırpışı duyulur. Bunu izleyen savaş sahneleri, ustaca yönetilmiştir: Bu arada bombaların açtığı bir çukurda kardeşçe davranışlarla iki düşman cephenin askerlerinin barışçı

yönelimlerinin vurgulanması da unutulmaz. Ateşkesin ilan edilmesiyle genç gönüllü, bir ayağı kesilmiş olarak New York'taki evine döner; orada ailesi ve bir zamanlar nişanlandığı, şimdi bir başkasıyla flört eden, kızın neredeyse düşman ilgisizliği ile karşılaşır. Ama o, bu yeni duruma pek önem vermemektedir: düşünceleri Fransa'ya, özdenlikle sevmiş olduğu ve şimdi öldüğünü sandığı kıza doğru uçar gider. Ama kalbinde (hâlâ bir umut vardır) ve çok geçmeden koltuk değneğine yaslanarak Fransa'ya döner. Orada kendisini gerçekten anlamış (ve sevmiş) bulunan Melisande (Renée Adorée) ile buluşur.

"Büyük Resmigeçit"te yönetmenin esinlenişi ve toplumsal karşıtlıkları ve çağdaş yaşamın aykırılıklarını vurgulama eğilimi bizzat tema ile sınırlanmışsa da; "Kalabalık"ta Vidor, kimi olgularının dramatik tartımının "Hallelujah" (Sevinç Duası) (1929)'da bile aşılmadığı, belki de en kişisel filmini gerçekleştirmek olanağını bulmuştur.

Sahne düzenini yönetmenin bizzat, Harr Behn ve John V.A. Weaver'ın işbirliğiyle gerçekleştirdiği "Kalabalık"ta konunun teması günlük yaşam uğrunda savaşım içindeki öyküsüz (sıradan) bir adamdan (kaynaklanıyordu) King Vidor, bir filmin belli bir gaye ile yapılması (scritte con l'obiettivo) fikrini destekliyor ve bir belgesel çeviriyormuşçasına alıcı aygıtı kalabalığın üzerine döndürüyor; böylece günlük yaşamın olaylarını ve durumlarını toparlıyor; sonra da aynı aygıtla John Sims (James Murray) adlı bir bireyi soyutluyor; onun yetimlikte geçen çocukluk yıllarından anonim çöküş halindeki toplumdaki bugünkü durumuna geliyor. Filmin kahramanı New York'ta büyük bir kuruluşta çalışırken bir gün evlenir; bu andan başlayarak para sıkıntısı ve küçük aile çatışmalarından oluşan bir yaşam başlar. El darlığı korkunç biçimde artar. Yaşadıkları yer yetersiz ve rahatlık sağlamaktan uzaktır; taksitle alınmış (ucuz) mobilyalar çabucak dökülmeğe başlar; pazar gezileri neşeyle başlayıp karşılıklı anlayışsızlığın acılığıyla biter. Bir gün bir çocukları olur; yaşam Sims'e mutluluğa dönüşecek gibi gelir. Ama dehşetle açılan gözleri önünde bir araba henüz bebeklikten yeni kurtulmuş yavruyu çiğner. Sefaletin, intihar girişimine kadar uzanan umutsuzluğun üstesinden gelinir; ve yaşam (belli) bir tartımla sürer gider: toplum (okorosu)'nun "background" (zemin) oluşturduğu bir düzeyde, kalabalık içinde adsız bir kişi olarak John Sims, yeni bir "biteviye" iş içinde günlük yaşamını sürdürür. Bunca acılı durum yaşansa da, bir mutluluk umudu belirir: Alıcı aygıt (onu ve karısını) atla, (soytarılarla) numaralar yapılan bir sirkte seyirciler arasında gülerken yakalar. John Sims güler ve gülüşü kalabalığın gülüşüyle bütünleşir. Filmdeki son yazı: "Gülmesem ne olurdu halleri?" diye çıkar.

Filmin acılı konumu ve çözümlemelerin hüzünlü anlamı, kimi

vakit Stroheim'i anımsatıyor: ama Vidor'da gözlemler "Düğün Marşı" ya da "Balayı" (Wedding March Honeymoon)'nun yönetmeninin objektif alaycılığı düzeyine asla ulaşamamıştır; Vidor "belgesel" ve "tartımsal" yönden yaklaşımda bulunmak istediği Rus Sinemasının (tutumuna) bir çok sahnelerde başvurduğu halde (kaba ve aceleye getirilmiş kurgu yüzünden) burada da tam başarı sağlayamamıştır; kimi vakit o yıllarda moda olan Alman sinemasının "gerçekçilik"ine yaklaşımda bulunmak istediği zaman da durum aynıdır.

King Vidor'un "Büyük Resmigeçit" ile "Kalabalık"dan başka yaptığı filmler içinde ikisi daha anılmağa değer: "Üç Akıllı Deli" (Three Wise Fools) (1923) ve "La Boheme" (1926)

Bir genç kız (Eleanor Boardman)'ın üç vasisi olan üç erkekle serüvenini yansıtan "Üç Akıllı Deli" onun daha önce yaptığı "Peg o'My Heart" (1922) gibi duygusal bir komedi dram karması olduğu gibi; "La Boheme" de Henri Murger'nin ünlü "Bohem Yaşamından Sahneler" (Scenes de la vie boheme) adlı (Puccini'nin de opera haline getirdiği) romanından alınma, Lilian Gish, (Mimi) John Gilbert (Rodolphe) ve Renée Adorée (Musette)'nin başrollerini oynadığı aynı tarzda bir çalışmaydı.

John Ford ve Joseph von Sternberg

"Sesli" sinemanın birinci planda gelişmesiyle Amerikan sinemasında önem kazanacak olan iki yönetmen daha bu dönemde anımsanmalıdır: İrlanda asıllı John Ford ve Avusturya asıllı Joseph von Sternberg.

1895 yılında doğan John Ford, asıl adıyla Sean O'Fearna, 1914'ten beri sinemada görülmektedir. Uzun bir meslek yaşamı geçirmiş ve geleceğine sağlam bir temel oluşturmuştur. 1923'te ilk önemli filmi "Camao Kirby" adlı filmini John Gilbert ve Jean Arthur ile çevirdiği sırada John Ford adını almıştır. 1924'te "Demir At" (Iron Horse)'ı çevirinceye kadar pek önemi olmayan kovboy filmleri de çevirmiştir.

Bu film konusu bakımından, Amerika'yı New York'tan San Francisco'ya kadar (baştan başa) kesen demiryol hattı yapımıyla ilgili olayları anlatmaktadır. Lokomotifin ortaya çıkışıyla topraklarının kutsallığının giderildiğine inanan kızılderililer tarafından öldürülen Mühendis Brandon'un oğlu (o güne kadar sinema kameramanlığı yapmakta iken birdenbire üstün başarılı bir oyunculuk yeteneği gösteren George O'Brien'ın kişileştirdiği) David Brandon, Colorado'da bulunmaktadır ve iki büyük metropolü "demir at" aracılığı ile birbirine birleştirecek büyük işi tamamlamak üzeredir. Ama kızılderililerin şefi Deroux, onu da öldürmeyi tasarlamaktadır. Tehlike ve tuzak atmosferi Brandon'u sarmaktadır; ancak o, bu ağır durumun farkında değil (görülmektedir) Ford, Brandon'u- özgül yetenekleri ve akut psikolojik

duyarlığı olan bir kahraman olarak ele almıştır; ve tüm dramatik olgu işte bu gerilimden koşullar ve bu tedirginlik seyirciyi sarar. Sonunda bir handa, Deroux'ya rastlar David; babasının katilini tanır ve Deroux'u öldürür. Artık büyük çaba sona ermek üzeredir. İki demiryol hattının birleşeceği anda, David uzun bir ayrılıktan sonra sevdiği kadına (Magde Bellamy) da kavuşur.

Filmin büyük bir itina ile hazırlanan final bölümünde kazanılan başarı vurgulanır: Ford, sahneleri ve o çağın çevrelerini inceden inceye ayrıntılarla düzenlemiştir. Biri New York'tan, öteki San Francisco'dan aynı zamanda hareket eden iki "demir at" (lokomotif) buluşurlar bu sahnede. Bunlar bu vesile ile işler duruma sokulmuş 1862'nin iki gerçek lokomotifidir.

Anlatımın tedirgin tonu, itinalı fotoğraflar, "belgesel" titizlikle düzenlenen çevreler, bu filmi, dramatik "Western" biçiminin bir prototype'ine dönüştürmüştür. Bizzat Ford bu "proto-type"ten yola çıkarak "sesli" dönemde 1930-1940 arasında Amerikan sinema yapıtlarının en önemlileri arasında bulunan filmler çevirecektir.

Ford'un "Demir At"ı çevirdiği yılı (1924) izleyerek 1920'lerin en anlamlı simalarından biri haline gelecek bir Avusturyalı (göçmen) "Selamet Avcıları" (The Salvation Hunters) (1925)'nı gerçekleştirdi.

Bu sinema adamının adı, Joseph von Sternberg'di. (Doğumu 1894)

Amerika'ya dönmek için Viyana'yı ikinci kez terkettiği zaman, Üniversite'de edebiyat ve felsefe dersleri görmekteydi Sternberg. Ama bunlar onun pek az işine yaradı: çünkü Sternberg, orta karar bir yaşam sürerek ve her şeyden bir parça yapmağa çalışarak, daha on yıl için gölgede kalmağa mahkumdu.

Sonunda 1924'te onu Hollywood'da Roy Neal'in yadımcılığını yaparken buluruz. Bu dönemde belli bir şöhreti olanGeorge K. Arthur adlı bir İngiliz oyuncusuna rastladı. G.K.Arthur, ona, bir film yapmasını önerdi. Böylece, Sternberg'in sinema uğraşlarının mutlu başlangıcını belirleyen "Selamet Avcıları" ortaya çıktı.

Parasal yönden pek ferahlık sağlanmadan hazırlanmış olan bu yapıtı yönetmen, "Dünyanın Çaresizleri"ne adamış ve filmde Griffith'e özgü psikolojik çevre düzeni ve tipik ahlak anlayışını yansıtmıştır. Bununla birlikte, Sternberg'in (kendine özgü) kişiliği bu filmde belirgin şekilde göze batmaktadır: Fotoğraf, çerçeveleme, çevre çizmede kendine özgü nadir bir biçim (üslup) gerçeği saptıran ya da kendi gerçeğini vurgulayan bir biçimdir bu. Barok (13) kaçan ve estetik bir kullanımı belirleyen ışıklama yöntemi (sonradan bu yöntem Avusturyalı yönetmence bırakılmış, başkaları bunu işlemiş ve bundan yararlanmıştır.)

"Selamet Avcıları" üç çaresizin öyküsüdür: Sefaletin kolunu kanadını kırdığı bir genç (George K. Arthur) yaşamı sürdürmeğe gücü

yetmeyen ve fuhşun sınırlarına gelmiş bulunan bir genç kız (Georgia Hall) ve çalıştıkları sırada ölüme kavuşan fakir işçilerin yetimi bir oğlan çocuğu (Bruce Guerin).

Bunlar bir yükleme limanında birbirlerine rastlar; serüvenlerini birlikte sürdürür ve daha iyi bir yaşama kavuşmak üzere şehre doğru yol alırlar. Ancak genç adam iş bulamaz ve üçü birden kızdan yarar sağlamayı uman bir kötü kişinin (Otto Matieson) konukseverliğine sığınmak zorunda kalırlar. Ama bir "müşteri" merhamete kapılarak, (ondan yararlanmadan) kıza epeyce para bırakarak ayrılır. Günün birinde, üç yoksul, kötü kişi ve dostu (Nelly Bly Barker) otomobile binerek şehir dışında bir geziye giderler. Delikanlı kötü kişinin sevdiğiyle ilgilenirken, o da kızı alıp uzaklaşır; tam kötülük yapacağı sırada çocuğun ortaya çıkışı buna engel olur. Kızın çağrışına koşan genç, kötü kişiyle dövüşür ve onu baygın, yere serer. Üç zavallı, öteberilerini toparlarlar ve tıpkı Şarlo'nun filmlerindeki gibi yeniden duydukları bir yaşam azmiyle sonsuz bir yola koyulur, bilinmeyen bir semte yönelirler.

"Selamet Avcıları"ndan sonra Sternberg, Avrupa'ya dönmeden önce iki önemli gerçekleştirmede daha bulundu; orada yeni bir uğraş ve yeni bir biçim özlemiyle, bugün bile başyapıtı sayılan "Mavi Melek" (Der Blaue Engel) (1930)'i gerçekleştirmeden önce...

Bunlardan biri 1927'de çevirdiği "Şikago Geceleri" olarak da tanınan "Yeraltı Dünyası" (Underworld)'dır. Ben Hecht'in senaryosundan, psikolojik gözlemcilikle ama çevrelemede, özellikle çürümüş ve yıkılmış çevreleri yansıtmada estetik bir duyarlık göstererek gerçekleştirmiştir Sternberg bu filmi.

Çok hareketli bir mizansenle geliştirilen filmde Chicago'ya kan kusturan bir gangster şebekesinin neşeli ve kararlı bir kişi (George Bancroft) tarafından yönetildiğini; çete reisinin nefret uyandıran biri (Clive Brook) tarafından tedirgin edilen fakir bir kızı (Evelyn Brent) koruduğunu ve sevdiğini görürüz. Bu dramatik olay, kimsenin ummadığı bir çözümle sona erer: Sternberg ele aldığı kişiliği (çetereisi kişiliği) ön plana çıkarır ve onu temelde savunur; bundan dolayı haydut yaşamını dramatik olmaktan çok "lirik" anlamda bir hareketle sona erdirir; haydut yaşamını kriz ve başkaldırı, talihe boyun eğme ve gözüpek yiğitlikten oluşan bir kompleksle intihar ederek sona erdirir.

Sternberg'in sanatı tüm inceliği ile Emil Jannings'le çevirdiği "Zafer Şafağı" ya da "Son Komuta" (The Last Command) (1927)'dan sonra gerçekleştirdiği "Okyanusun Lanteleri" (The Docks of New York) (1928)'nde ortaya çıkar.

Bu film "Selamet Avcıları"ndakinden de kıyıcı bir çevre oluşturur. Burda da psikolojik ve beşeri tema, boğucu bir sefaleti vurgulamaktadır.

Kötü yoldaki bir kız (Bety Compson) ve bir gemide ateşçi olarak çalışan bir denizci (George Compson) rastlaşırlar; birbirini anlamağa ve sevecenlik ve sevgi ile desteklemeğe çalışırlar; ama yaşadıkları umutsuz ve lanetli çevrenin etkisiyle bunu başaramazlar. Gemici, kızı kurtarmağa çalışırken onu tedirgin eden adamı (Clive Brook) öldürür; tutuklanır, hapse atılır.

Bu filmde Sternberg için önemli olan, çerçevelemede estetik araştırma ve plastik ve resimsel gözlemcilikti. Bu konuda ışıklama ve fotoğraf işlerinde uzman biri olan Harold Rosson'la tutarlı bir işbirliği yaptı; tüle bürünmüş perspektifler, dumanlı iç sahneler, arabesk bir duyarlılıkla döşenmiş eşya, kişilerin giysilerinin özellikleri birinci planda tutularak gerçekleştirilen çerçevelemeler, psikolojik araştırmalardan çok estetik inceliklere ağırlık veren çalışma tarzı, Sternberg'in "Okyanusların Lanetlileri"nde vurguladığı biçimsel olgunluğun öğeleridir ki, "İspanyol Kaprisi"nde barok çılgınlığın son kerteye vardırılmasında etkili olacaktır.

Star Sistemi

"Sesli" sinemanın çıkışıyla akut duruma gelecek olan "Star Sineması" (Divismo) sessiz sinema döneminde de etkilerini göstermiştir. Başta Douglas Fairbanks Sr. olmak üzere. Rudolfh Valentino, Pola Neğri, Greta Garbo, Joan Crawford, Gloria Swanson gibi ünlü sanatçı (star)'lar bu dönemde Amerikan sineması aracılığı ile tüm dünya perdelerine egemen olmuşlardı. Bir başka tür oyuncu da güldürü filmlerinde olduğu gibi bir tip ya da bir kişilik yaratmak için gerçek ya da kendine özgü bir anlatım yolu (maschera)'na başvurmaksızın halk tarafından tutulmuştur. Bu nitelikteki oyunculardan örneğin Tom Mix ve William Shart, Amerika ve Avrupa'da büyük beğeniyle karşılanan "Western" türü filmlerin kahramanı olmuşlar, sadece sinemanın sağlayacağı (ölmezlikle) at sürmenin başdöndüren ivedisi ve yüzeysel ama kovboyun özdenlikli ve yaşam dolu psikolojisini ortaya koymuşlardır.

Bu tür serüven filmleri kişiliklerinin en etkileyicisi Douglas Fairbanks Sr. (1883-1939) tarafından yaratılmıştır. İlkin "Manhattan Cowboy" diye adlandırıldığı adeta bir kovboyun şehirsel yaşamını sergilediği filmlerinden sonra büyük serüven filmleriyle Douglas 1920-1926 arasında tüm perdelerin gözdesi (beniamino) olmuştur.

Meslek yaşamına D.W. Griffith'in ilk filmlerinden biri olan "Utangaç" (The Lamp) (1914)'la başlayan Douglas Fairbanks, çoğu orta-karar ve ikinci plandaki yönetmenlerle çevrilmiş olan bu filmlerde "iyi yürekli kovboy" kişiliğini geliştirerek şaşılası akrobasi numaralarıyla serüvenci ruhunu bütünleştirerek hesaplı ve kusursuz bir tartımla sanatını sürdürmüştür.

Douglas'ın büyük ünü 1920'de çevirdiği "Zorro'nun işareti" (The Mark of Zorro) ile ve bunu izleyen Alexandre Dumar'nın aynı adlı romanından uyarlanan "Üç Silahşörler" (The Three Mousquetaires) (1921) ile ortaya çıkmış; "Robin Hood" (1922) ve "Bağdat Hırsızı" (The Thief of Bağdat) (1923-1924) ile doruğa ulaşmıştır. Özellikle bu sonuncu filmde Douglas "Binbir Gece Masalları"nın efsanevi yiğitlik havasına tam anlamıyla uymuş; Hind-Arap-Acem kaynaklarından beslenen bu kitabın Elton Thomas tarafından yazılan senaryosunun Raoul Walsh tarafından sinemaya uyarlanan filminin renkli havasına Douglas, dinamik bir akrobasi aracılığıyla en canlı bir halk destanını oluşturacak biçimde inanılmaz bir tartım ve son derece özden ve açık yürekli bir serüven duygusu doğurarak katkıda bulunmuştur.

Bağdat'ta bir gece gizlice halifenin sarayına giren ünlü "Bağdat Hırsızı" Ahmet, uyurken gördüğü prensese aşık olur. Onaltıncı yaş günü dolayısıyla onu istemeğe gelen dünyanın ünlü hükümdar ve şehzadelerinin arasına, çaldığı ata binmiş ve giysilere bürünmüş olarak sahte bir ünvanla Ahmet de katılır.

Kızın gönlü Ahmet'e bağlanır. Halife ise, bir yıl sonra dünyanın en değerli armağanını getiren soylu kişiye kızını vereceğini söyler. Çin hükümdarı sihirli bir elma, Hind hükümdarı sihirli bir billur top, Acem Şahı da sihirli bir seccade bulurlar. Ahmet ise kendisine yardım eden bir sihirbaz sayesinde binbir serüvenden sonra sihirli bir kutu toz bulur.

Sözleştikleri gibi Bağdat'ın dışında bir mevkide buluşan üç hükümdar, armağanlarını birbirlerine gösterirler ve prensesin ne halde olduğunu anlamak üzere Hint Hükümdarının getirdiği billur topa bakarlar.Prenses ağır hasta, yatmaktadır.Derhal sihirli seccadeye binerek yardıma koşarlar ve sihirli elmayı koklatarak prensesi canlandırırlar.

Kız canlandıktan sonra hangisinin armağanının daha değerli olduğu konusunda aralarında tartışma çıkar. Ancak hain Çin hükümdarı daha önce Halife'nin sarayına casuslar doldurduğu ve Bağdat'a gizlice soktuğu yandaşlarının da desteğiyle duruma egemen olur; ve Bağdat'ın kapılarını açtırarak son anda içeri soktuğu askerlerinin de yardımıyla şehre ve prensese sahip olur.

O sırada geçten geç Bağdat'a ulaşmış bulunan ve yolda kaçmakta olanlardan durumu öğrenen Ahmet, sihirli kutuyu açıp içinden aldığı tozları serperek bunlardan asker oluşturup Bağdat'ı yeniden ele geçirir. Çin hükümdarını öldüren Ahmet, Prensesle sihirli halıya binerek bağdat'ın üzerinden uçarak uzaklaşır.

Tüm dünyada pek az filme nasip olan bir beğeniyle karşılanmış olan "Bağdat Hırsızı"nda Douglas'tan başka Çin kökenli Anna May

Wong, Brandon Hurst, Julanne Johnson, Snitz Edwards ve Charles Belcher'in de önemli rolleri vardı. William Cameron Menzies'in "devasa" (colossal) ve göz kamaştırıcı dekorlarıyla gösterisel değeri de artmış olan film, özellikle Douglas'ın "gak" ve "trükajları" ile son derece ilginç hale sokulmuş ve gerek bu türün, gerekse Douglas'ın en başarılı eseri olmuştur.

Fred Niblo'nun yönetimiyle gerçekleştirilen "Zorro'nun İşareti" Meksikalı bir soylu gencin, kötü niyetli valiye (Robert Mc Kim) maske ardında gerçek kişiliğini saklayarak açtığı savaşımı ve valinin yeğeniyle (Marguerite de la Motte) kurduğu duygusal ilişkiyi en sonunda da zulmü yenerek dürüst bir halkçı yönetim kurmasını vurguluyordu.

Yine Fred Niblo'nun yönetimi altında (Léon Barry, Eugéne Pallate ve Marguerite de la Motte'la) çevirdiği "Üç Silahşörler" ve Allan Dwan'ın yönetimi altında (Enid Bennett, Alan Hale ve Wallace Beery) ile çevirdiği "Robin Hood" tarihsel kadrosu içinde égrandiose dekormarma mizahla yiğitliğin kılıç oyunlarındaki payını belirleyen bir akrobasi ile verilişleri akımında ilginç filmler olmuştur. Onun aynı hava içinde Alfred Parker yönetiminde çevirdiği "Kara Korsan" (The Black Pirate) da bu tür filmlerin bir başka örneğidir.

Çeşitli yönetmenlerle çevirdiği bu filmlere Douglas, yalnız ilginç ve tipik oyunuyla değil, konu bulucu ve gülütçü (gagman) olarakda katkıda bulunmuştur.

Sergio Sollima'nın görüşüne göre (Bakz. "Il Cinema in U.S.A." Roma, 1947) "Douglas fizik verisi ve dayanılmaz fantezisi ile tartışılmaz biçimde bir olay olmuştur. Kişiliğinin bütünlüğü, filmlerindeki biçim birliği ve özgül serüven duygusu ve fantezi soluğu, onun en şaşırtıcı nitelikleri olmuş; bu niteliklerle bugüne kadar eşine rastlanılmayan en ilginç ve en çekici bir sinema kişiliği oluşturmuştur. Douglas'ın kişiliği özellikle dört rolde iyice ortaya çıkmıştır: "Zorro", "D'Artağnan", "Robin Hood", "Bağdat Hırsızı" demektedir.

Douglas'ın son filmlerinden biri olan "Kara Korsan" onun akrobasi-de "virtuosite"sini vurgulayan ve Sam de Grasse (kötü korsan) ve Billie Dove (güzel soylu)'la serüvenlerini kapsayan bir kurdele olmuştur.

Onunla aynı yıllarda filmler çeviren İtalyan kökenli Rudolph Valentino da Rex Ingram'la İspanyol yazarı Blasco Vicente Ibanez'in aynı adlı romanından çevirdiği "Apocalypse'in Dört Süvarisi" (The Four Horsemen of Apocalypse) (1921) ve yine aynı yazarın 'kanlı Meydanlar' (Sağre y Arena) adlı romanından Fred Niblo'nun çevirdiği "Kanlı Meydanlar" (Blood and Sand)'la ününü sağlamış; Cmarence Brown'la "Kara Kartal" (The Eagle) (1925) Phil Rosen'le 'Şeyh Ahmet'

(The Sheik) (1922) George Fitzmaurice'le "Şeyhin Oğlu" (The Son of Sheik) (1926)'nu gerçekleştirmiştir.

1926'daki ani ölümüyle tüm dünyanın sinemaseverlerini mateme boğan Valentino, dünya sinemasında "myth" oluşturan sayılı yıldızlardan biridir.

Onun öldüğü yıl (1926) Hollywood'da bir başka göçmen yıldız, Greta Garbo (Greta Gustafsson) parlıyordu. İsveç'te Mauritz Stiller'le son filmi "Gösta Berling Sağa" (1923)'de büyük bir başarı sağladıktan sonra Hollywood'a gelerek Fred Niblo ile 'Baştan Çıkaran Kadın' (The Temptress) (1927) Edmund Goulding'le Aşk (Anna Karenina) (1927) Sjöström'le 'İlahi Kadın' (The Divine Woman) (1922 yine Fred Niblo'yla) "Esrarlı Kadın" (The Mysterious Lady) (1928) gibi filmlerle büyük bir başarıya ulaşan Garbo, eşsiz ve esrarlı güzelliğiyle sinemada 'myth' oluşturan yıldızlardan bir başkasıdır.

Bu dönemin başlıca önemli yönetmenlerinden geri kalanlarıyla bunların en önemli filmleri arasında: S. Robertson John E.L. Steenson'un "İki Yüzlü Adam" (Doctor Jekyll and Mister Hyde) adlı ünlü romanından John Barrymore'la gerçekleştirdiği aynı adlı film, Frank Borzage'ın Fanny Hurst'ün aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı "Humoresque" (1920) Henry King'in Pudovkin'i etkileşen Richard Barthelmess'le gerçekleştirdiği "Hoşgörülü David" (Tol'able David) (1921) Rex Ingram'ın Ramon Navorro'yla gerçekleştirdiği "Zenda Mahkumu" (1922) (Prisoner of Zenda) ve "Scaramouche" (1923) sayılabilir.

Ancak bu döneme damgasını vuran üç film üzerinde ayrıca durmak gerekir: Bunlardan ilki Cecil B. de Mille'in "On Emir" (The Ten Commendmenets) (1923), ki tarihsel gösteri filmi olarak taşıdığı değer kadar Sina Dağı'nı Tanrıyla buluşmağa çıkan Hazreti Musa'nın yokluğunda İsrail kavminin azıp yeniden altın buzağıya taptığını ve şarap içip fuhşa kapıldıklarını gösteren sahneleriyle nerdeyse Amerika'da Federal bir sansür yasasının çıkarılmasına neden olacaktı. De Mille, Hazreti İsa'nın yaşamı üzerine 1927'de gerçekleştirdiği 'Krallar Kralı' (The King of the Kings)'yla aynı çizgide, ama bu kez, yasaları tedirgin etmeden yeni bir gerçekleştirmede bulundu.

İkinci önemli film ise James Cruz'un "Batı Kervanı" (The Covered Wagon) (1923) adlı filmidir. Gemilerle Amerika'nın doğu yakasına çıkan göçmenlerin üstü bez örtülü arabalarla altın bulmak ve yerleşmek üzere kervan oluşturarak "pioneer"lerin yol gösterimciliğinde Batı'ya göç edişlerini ve kızılderililerle savaşımlarını dolayısıyla "Vahşi Doğu" (Wild West)'yla uyum sağlamaya çalışmalarını gösteren tipik "Western"lerin "Prototype"ini oluşturması bakımından ilginçtir. Filmde "pioneer" (öncü) Jack Warren'le kervanın

güzel ve akıllı kızı (Louis Wilson)'nın aşkları ve bunlara engel olmak isteyen kötü kişi (Alan Hale)'nin durumlarını iyice vurgulanır.

Son ilginç film, Fred Niblo'nun 1926'da Ramon Novarro ile çevirdiği "Benhur"dur. Denebilir ki "Ben-Hur" bu döneme damgasını vuran bir filmdir. Roma tarihinin ilginç bir safhasını yansıtan bu filmde, özellikle arena'da insanlarla insanlar, insanlarla hayvanlar arasındaki boğuşma sahneleriyle savaş arabalarının yarışması bölümleri ilginç sahneler oluşturmuş; o dönemin havasını bütün tutarlılığı ile veren bu sahneler dışında oyuncu olarak da Novarro büyük bir başarı sağlamıştır.

1930'larda bir sinema yazarı, bu film hakkında şunları yazıyordu: "Ben-Hur" Amerikan sinema üretiminin ebediyyen en yüksek noktasını teşkil edecektir; ve şayet bir gün kimya, sellüloidin bozulmamasını sağlayan bir keşifte bulunursa, gelecek tarihçiler de bu filmin, Douglas'ın 'Bağdat Hırsızı' ile birlikte, bunları ilham eden Amerikan medeniyetinin en şaşılası yapıtı olduğunu kabul edeceklerdir."

Lon Chaney Sr.

Amerikan sessiz sinemasının altın çağında başlıbaşına bir değer olan bir oyuncuya ayrıca yer vermek gerekir. Bu oyuncu Lon Chaney Sr.'dır. Lon Chaney, genellikle, korku filmlerinin ilk büyük oyuncusudur.

Bu dönemdeki İskandinav sinemasının incelemesini yaparken, Sjöström'ün A.B.D.'nde çevirdiği iki yapıttan 'Yalanlar Kulesi' (Tower of Lies) ve "Tokatlanan Adam" (He who Gets Slapped)'dan söz etmiştik. Bu iki yapıtın baş oyuncusu Lon Chaney'dir.

Bu yapıtların dışında, yine Birinci Dünya Savaşı Döneminde bir savaş propaganda filmi olan "Berlin Canavarı" (Kaiser, beast of Berlin)'nı da Lon Chaney çevirmiştir.

Tod Browning dışında ikinci, üçüncü derecede yönetmenlerle film çevirmesine rağmen bu kudretli ve makyaj sanatının dahisi sanatçının başarı sağladığı öteki filmler arasında: Tod Browning'le çevirdiği "Kutsuz Üçler' (The Unholly Three) (1925) "Gece Yarısından Sonra Londra" (London After Midnight) (1927) "Zengibar Yılanı" (West of Zengibar); Rupert Julian'la çevirdiği Operadaki Hayalet (The Phantom of the Opera) (1925) William Worseley'le çevirdiği "Notre Dame'ın Kamburu" (The Hunchback of Notre Dame) (1923) sayılabilir.

Lon Chaney Victor Hugo'nun ünlü kamburu "Quasimodo" başta olmak üzere perdede bir çok ucubeleri (monsters) canlandırmıştır. Bunlar: "grotesque" ve sakat görünümlü garip kişilikler, deliler, canilerdir. Özellikle "Dr. Caligari"nin Kuzey Amerikadaki karikatürümsü yorumu olarak kişiliği verilen "Operadaki Hayalet"de (org çalan, yüzü yandığı için bir maskeyle dolaşan ve insan kaçkını) opera müdürü, onun makyajdaki ve oyunculuktaki ustalığını vurgulayan en önemli rolüdür.

Amerikan Sinemasında Yabancılar

1920'den sonra Amerikan sinemasında, Avrupa piyasasında tutulan filmlerin yöneticileri ve bunların şöhrete ulaştırdıkları oyuncuların da kendini gösterdiği görülmektedir.

Bunlardan Stiller, Sjöström, Sterberg ve Max Linder'den daha önce söz etmiştik. Bunlardan başka Ernest Lubisch, Paul Leni, Murnau, Jacques Fergder, Paul Fejos ve hepsinden önemli olarak Erich von Stroheim'in adlarını anımsamak gerekir.

Ernest Lubitsch, Almanya'da Max Reinhardt'ın öğrencisi olarak başarılı çıkışlar yapıp adını duyurduktan sonra ve Almanya'daki son tarihsel/gösterisel filmi "Firavunun Aşkı" (Das Weib des Pharao) (1921) ile "Griffith'den edindiği görenekle sanki Griffith hiç gelmemiş gibi ve sanki tüm uyguladıkları kendi olanaklarıyla sağlanmış gibi" kendinden söz ettirdikten sonra (L.Jacobs, "The Rise of The American Film" New York, 1939 İtalyanca çevirisi Einauidi Yy-, Torino, 1952 sh. 318). 1923'te Amerika'ya geldi.

Avrupa'dayken onun bir çok filmlerinde başrol oynamış olan Pola Negri ile 'Yasak Cennet' (Forbidden Paradise) (1924)'i çevirdi. Bu filmde Çariçe II.nci Katerina'nın yaşam ve aşklarını kendine özgü barok biçimde sunuyordu. Bundan sonraki filmlerinde daha çok bir çeşit psikolojik komediye yönelen Lubitsch, evlilik kuruluşuyla adeta ince bir alay ve bu kuruluşun yıkılmazlığı üstüne gözüpek bir eleştiri getiriyordu. Bu türden en önemli filmi, Oscar Wilde'den uyarladığı "Lady Windermere'in Yelpazesi" (Lady Windermere's Fan) (1925) olmuştur.

Bu filmi, Ramon Novarro ve Norma Shearer ile gerçekleştirdiği "Öğrenci Prens" (The Student Prince in Old Heidelberg) (1927) ve Emil Jannings'le gerçekleştirdiği Çar I'inci Paul'ün Yaşamı Üzerine 'Deli Çar' (The Patriot) (1928) izledi. Bu iki fimle onun yeniden 'barok' biçime yöneldiğini görüyoruz.

F.W. Murnau, 1920'lerin Alman Sinemasında gösterdiği başarıdan sonra 1927'de Amerika'ya gelmiş ve "Şafak" (The Sunrise) ve "Dört Şeytan" (The Four Devils) (1927) adlı filmlerle bu başarısını Amerika'da da sürdükten sonra belge filmlerinin büyük ustası Robert Flaherty ile "Tabu" (1929-1931)'nun gerçekleştirilmesi üzerinde çalışmıştır.

Murnau'nın "Günlük Ekmeğimiz" (Our Daily Bread) (1939) adlı bir filme başlayıp bitirmeden bıraktığı da bilinmektedir.

Bu filmler içinde "Şafak" Sjöströmün aynı dönemde gerçekleştirdiği "Rüzgar" (The Wind) (1928)'la birlikte, bu dönemde Amerika'ya gelen yabancıları gerçekleştirdikleri filmler içinde eşsiz değerde yapıtlardır. (Ne yazık ki bu filmlerden ilkinin bugün elde hiç bir kopyesi yoktur.)

Plastik bakımdan "Şafak" Hollywood filmlerinden yalnız kazandığı başarı yönünden değil, örnek oluşturması bakımından da değişik bir hava getirmektedir. Murnau, bu filmde, bir çeşit "kamera-göz" (camera-eye) yöntemi kullanmış, öyküyü tüm kamera terimleri (dili) ile anlatmıştır ki, o dönemdeki Alman filmlerinde bu yöntem oldukça geliştirilmişti. Bu yöntemin gereği olarak alıcı aygıt sadece devinmekle (ve heryere dalmakla) kalmıyor; durağan bir "background" önünde devinen insanı da algılıyor; böylece devinim halindeki olguyu adeta olgunun devinimi ile alıcı aygıtın devinimini uyumlu biçimde kurdeleye yansıtıyordu. Bu yöntem, kimi vakit, aygıtın herhangi bir oyuncunun gözü yerine geçerek (subjektif kamera) olguyu o kişinin gözüyle izlememizi de sağlıyordu.

H.Sudermann'ın bir öyküsünden yola çıkarak, "sophistiquée" bir kadın yüzünden yaşamları sarsılan, sonra yeniden yuvalarında mutluluğa kavuşan bir çifti (Janet Gaynor ve George O'Brien) ele alan filmde doğal ve tutarlı bir sinema dili kullanmıştır Murnau.

Paul Leni, Amerika'da, Almanya'daki başarılara denk bir çalışma sağlayamamışsa da Conrad Veigt ile çevirdiği bir Victor Hugo uyarlaması olan (The Man Who Laughs) (1928)'la hiç değilse başlangıç bölümünde Jack Stuart'lı döneminin İngiltere'sinin tarihsel çevresini sadakatle vermek; son bölümünde de Griffith biçimi usta işi ve gösterisel değeri yüksek bir kurgu sağlamak bakımından önemli bir yapıt vermiştir.

Fransa göçmenleri olarak Jacques Feyder ile Macar asıllı Paul Lejos da Amerika'da pek başarılı olamadılar. Feyder, Avrupa'da "Thereése Raquin"le sağladığı başarıyı izleyerek Amerika'ya gelmiş ve sesli dönemin başlangıcından Greta Garbo ile çevirdiği "Buse" (The Kiss) (1929) ile daha çok oyuncunun kudreti bakımından anımsanacak biryapıt ortaya koyabilmiştir. Sevgilisi kocası tarafından öldürülen bir kadının öç alışının verildiği film, Feyder'in "Yiğitler Panayırı" (La Kermesse Héroque) (1935)'nda göstereceği büyük başarı yanında çok sönük kalmaktadır.

Paul Lejors, Avrupa'da nedense pek tanınmamış "Die Rose von Eger" (1926) adlı sanat dereği taşıyan bir film çevirdikten sonra Amerika'ya gelmiş ve Hollywood'da "Son Saniye" (The Last Moment) (1927) ve "İlk Aşk" (Lonesome) (1928) adlı filmleri çevirmiştir. Bunların ikisi de belli bir çaba ve biçim özlemi ile gerçekleştirilmiş 'avant-garde' eğilimli filmlerdi.

Avrupa'dan gelen yönetmenlerin kimilerinin Amerika'da başarı sağlayamamalarını, buradaki sanat ve ticaret görüşleriyle bağdaşamamalarına ve Avrupa'da kendilerine sağlanan çalışma özgürlüğünü Amerika'da bulamamalarına bağlamak doğru olacaktır.

Erich von Stroheim

Avrupa'dan Amerika'ya çalışmağa gelen sinema adamları içinde Stroheim'in seçkin bir yeri vardır.

Erich von Stroheim'i oyuncu/yönetmen olarak mesleklerindeki benzerlik, sinemada savundukları şeyler ve özellikle, Chaplin'de daha vurgulayıcı olsa da, Stroheim'de de pek yokluğu görülmeyen insanoğlu'na o kimi vakit duyulan sıcacık ve "nostalgique" bir örtüye bürünmüş, (kimi vakit) sınırsız bir kötümserlik eğilimiyle de olsa, Charles C. Chaplin'le yanyana getirmek olasıdır. Kişilikleri gereği, dilde ve anlatım araçlarında biçimsel bir benzerlik göstermeseler; yaşamı öykünme (mimési) (14) yoluyla vermede kesinliği bakımından Şarlo'nun öyküsü, nefreti ince ve hesaplı şekilde veren Avusturyalı subay (ya da sahte subay)'ınkinden farklı olsa da iki büyük oyuncu/yönetmenin gerçekte aynı plan üzerinde devindiği söylenebilir.

Bu sanatçıların ikisi de, dünyanın karşısına aynı kesin, bireyci tavırla çıkarlar. Kesin bir ahlaksal vicdanı ortaya koymadan, sadece itham eden şüpheciliklerinin kudretine güvenerek...

Erich Oswald Hans Stroheim von Nordenwald sinema aleminde tanınan adıyla Erich von Stroheim, 1885'te Viyana'da doğmuştur. Geleneksel olarak asker bir aileden gelir.

Askerlik mesleğine yönelmek üzere Neustadt Askeri Akademisi'ne giren Sthroheim, utanç verici bir durum dolayısıyla buradan kovularak yalnız mesleğini değil, ailesini ve yurdunu da terkederek Amerika'ya gelmiştir. (15)

Amerika'ya geldikten sonra her türlü ayak işçiliği yapmış; sonradan Hollywood'a gelmiştir. Sinema sanayinin çeşitli kollarında çalıştıktan sonra, senaryocu, oyuncu ve yönetici olarak temayüz etmiştir. Özellikle Griffith'in "Bir Ulusun Doğuşu" filminde, yönetmen yardımcılığı yaptığı gibi, yedi ayrı rol de üstlenmiş, askeri konularda danışmanlık da yapmıştır. (Filmexicon)

Sinemayı ve onun olanaklarını çok iyi bilen filmlerinde kullanılan giysi ve dekorları, bile kendi yapan büyük eskizlerini bile kendi yapan büyük sanatçı Amerika'da bu dönemde büyük filmler çevirmişse de, yapımcılarla anlaşamadığından son filmi olan "Kraliçe Kelly" çekiminden hemen sonra sinemayı terketmiş ve Amerika ve Avrupa'da çoğu ikinci derecedeki filmlerde (Amerika'da çevirdiği Billy Wilder'in çevirdiği "Sunset Boulevard" 1950) Fransa'da Jean Renoir'ın çevirdiği "Büyük Düş" (La Grande Illusion 1937) Edmond T. Gréville'in çevirdiği "Mademiselle Dceteur" (1937) ve Fedor Ozep'in çevirdiği "Cebelitarık Casusu" (Gibraltar) (1938) bunların dışındadır oyunculuk yapmakla yetinmiştir.

Bir sinema yazarının da belirttiği gibi "kadınların nefret etmeğe

bayıldıkları" bir oyuncu olarak filmlerinin çoğunun başrolünü de oynayan Stroheim'in en önemli yapıtları: "Kör Kocalar" (Blind Husbands 1919) "Çılgın Karılar" (Foolish Wives) (1922) "Hors" (Greed) (1923) "Düğün Marşı" ya da "Balayı" (The Wedding March) (Honeymoon) ve "Kraliçe Kelly" (Queen Kelly) (1928)'dir.

Bir filmin çekimine başlamadan önce tıpkı Dickens, Maupassant, Zola ya da Frank Nosris'in edebiyatta yaptığı gibi seyirciyi, perdede gördüklerinin gerçek olduğuna inandıracak şekilde gerçeği ele aldığını söyleyen Stroheim'e göre "yaşam yeniden inşa olunmaz; aynen verilir."

"Kör Kocalar" alaycı bir baştan çıkarıcının "banal" öyküsüdür. Ama bu öykü kaba ve kuru bir doğallıkla Stroheim'in kudretli kişiliğini açığa vuran her alçaklığın her jest ve durumun altını çizen dikkatli bir gözlemle gerçekleştirilmiştir.

Avrupa'ya hiç ulaşamamış "Şeytanın Maymuncuğu" (The Devil's Passkey) (1919)'nu çevirdikten sonra, Stroheim topluma ve kendine karşı tüm hatırı saymayı kesinlikle ortadan kaldırarak "Çılgın Karılar"ı gerçekleştirdi. Bu gerçekleştirim, tam bir çalışma özgürlüğü içinde olmuştu; hiç bir olay da çıkmamıştı. Bu film, onun elinden hiç bir koşula bağlı olmadan çıkan tek film olacaktır. Bundan sonraki filmler belli bir ölçüde yapımcıların engelleriyle karşılaştı ve korkunç biçimde kesilip yeniden kurgulanarak ve hatırı sayılır derecede sönük hale getirilerek işletmeye sokuldu. Filmin önemli rollerini bizzat Erich von Stroheim (Kont Wladislas Karamzin) Maude George (Kuzini, Rus Prensesi) Gesare Cravina (Sahteci) Malvine Rolo (kızı) George Christians (Amerikan Elçisi) Miss Dupont (Karısı) Dale Fuller (Rus Prensesinin hizmetinde bir oda hizmetçisi) üstlenmişti.

"Çılgın Karılar" belki de Stroheim'in en karakteristik ve dörtbaşı mamur yapıtıdır. Bu filmde, kendisini Kont Karamzin diye tanıtan ve Beyaz Rus ordusundan bir subay olduğunu iddia eden bir serüvencinin ve kendisiyle birlikte Montecarlo'da yaşayan iki sahte kuzeninin öyküsü, Stroheim'e özgü tüm alaycılıkla ve mutlak katılıkla anlatılmıştır. Karamzin, hiç tedirginlik duymadan oda hizmetçisini ayartır ve kızın o güne kadar arttırdığı bütün paraları elinden alır, sonra da bir Amerikan diplomatının karısını baştan çıkarır ve hizmetçi tarafından öç almak için çıkarılmış bir yangından sadece kendisini kurtarmayı düşünür; oysa baştan çıkardığı ve kumarda mahvolduğunu ileri sürerek, aldatma yoluyla hatırı sayılır para kopardığı elçinin eşi yangında tükenir. En sonunda da rahatlıkla saf bir kıza tecavüz eder; ama kızın babası üzerlerine gelir onu bir köpek gibi öldürür ve cesedini lağıma atar.

Bu konuda fazlalıklardan arınmış senteziyle, Stroheim'in kudretinin ölçüsünü yeterince vurgulamakta; ama daha da önemlisi, tıpkı

Chaplin'de olduğu gibi burada Stroheim'in sanatçı kişiliğinin: dengeli ve metodik hareketlerle inandırıcı hale getirilen parlak ve alaycı sahte subayın ortaya konmasıdır.

Her türlü özgül anlatımın sınırlarını aşan dramatik görünümü yaratmak, bir toplumun tüm kuşaklarını (etkileyebilecek) bir tipin mutlak bireyselleştirilmesini sağlamak için Stroheim'in bir kaç mimiği kafi geliyor: bir bardak içkiyi başına dikerek sert bir selam çakarak ya da dudağını soğuk ve kibirli bir edayla büzerek, hafifçe bir kaşını kaldırarak monoklünü kah takarak, kah eline düşürerek servet ve sefaletin kötüleştirdiği mağrur, acımasız bir tipi çizebiliyor; sadece Stroheim'in yapabileceği jestler ve davranışlarla nefret uyandıran kişiliğinin dayanılmaz kudretini ortaya koyabiliyordu.

1923 yılında Stroheim, Chaplin'nin "Parisli Kadın"da yaptığı gibi, çok büyük bir film olan "Hırs" (Greed)'ı oyuncu olarak filmde görülmeyerek, sırf yönetmen niteliğiyle gerçekleştirdi. Böylece insanoğlunun umarsız sadizmini vurgulamakta daha objektif davranabileceğini düşündü. Bu filmde nefret ve şiddetin doruğuna varan, elde etmek için uğrunda tüm yaşamlarını harcadıkları altını ele geçirdikten sonra bir çölde susuzluktan can veren iki erkeğin dramsal serüvenini veriyodu. Aslında gösterimi sekiz saat sürebilecek 18 bobinlik bir filmdi bu. Yapımcılar filmi Stroheim'in elinden alıp makul ölçülere indirdikten sonra işletmeye koydular. Büyük ölçüde kırpıldığı halde, film müthiş bir etki yaptı ve büyük bir skandal yarattı.

Stroheim "Hors'ı asla bir tiyatro sahnesinde gerçekleştirilen sahne düzeniyle vermediğini tüm özgürlüğün sinemada kabil olduğunu; ancak yapımcının buna olanak sağlamadığını söyler.

Bu yüzden son filmi "Kraliçe Kelly"nin çekimini yapmış; kurgusuna el sürmeden sinemadan ayrılmış böylece, "demir senaryo" (değiştirilmeden çekilen senaryo)'ya esir olmadan özgürce sanatını yüütmek isteyen ve gerektiğinden fazla film harcamaktan kaçınmayan Stroheim sonunda Hollywood'tan kopmuştur.

Ancak bundan önce, zorunluklara boyun eğerek büyük bir kasa geliri sağlayan "Şen Dul"u çekmiş; büyük rejisörün sihirli elleri Franz Lehar'ın bu parlak operetine garabet ve çılgınlıktan oluşan yepyeni bir hava getirmiştir. Bu filmin kazandığı başarı, bir ara, yapımcıların Stroheim'e yeniden güven duymalarına neden olmuşsa da; "Düğün Marşı"nda yeniden bozulan denge "Kraliçe Kelly"de büsbütün çıkmaza girmiştir.

Yukarıda da belirlendiği gibi bu filmlerin çoğunda kendisi de subay rollerinde görülmüş olan Stroheim, başrolü çoğu zaman Zasu Pitts ("Hırs" "Düğün Marşı") ve Gloria Swanson (Kraliçe Kelly) ile paylaşılmıştır.

Amerikan Sinemasında Ünlü Güldürücüler

Amerikan sinemasının bu döneminde her ne kadar Griffith ve Sennett'in durumlarında bir gerileme görüldüyse de (Bkz. Ghirardini, "La Decadenza di Eriffith e di Sennett" Stroia Generale Del Cinema, C.I, sh. 492-495) kişisel olarak Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon, Larry Semon ve Charlie Chaplin'in yükselişlerine tanıklık ediyoruz.

En parlak dönemlerini yaşayan ünlü güldürücüleri ayrı ayrı ele almak gerekir.

Avrupa'da Saltarello, Frigo ya da Malec adıyla anılan Buster Keaton adını andığımız güldürücüler içinde en özgün olanıdır.

Varyete oyuncusu bir çiftin çocukları olarak dünyaya gelen Keaton, ailesiyle birlikte turnelerde bulunduktan sonra genç yaşta Fatty adıyla tanınan Roscoe Arbuckle'ın filmlerinde ikinci derecede rollerle sinemaya başladı. Son derece garip bir güldürü tipi yarattı. (Güldüren fakat) hiç gülmeyen güldürücü ve yalnız filmlerinde değil, halkın huzurunda ve özel yaşamında da bu tutumu sürdürdü.

En saçma durumlar karşısında bile soğukkanlılığını (vurdumduymazlığını) sürdürmek bu kişiliğin temel ögesiydi.

Keaton Fransa'da gösterildiği sırada ("Malek'in Cürmü", "Malek'in Hileleri") diye adlandırılan kimi filmler çevirdiği gibi; daha az tanınan adıyla (Frigo) "Frigo Elektrikli Otelde" "Frigo ve Balina" "Frigo Havacı" gibi filmleriyle Avrupa'da tanındı.

Onun filmleri içinde unutulmaz olanlardan koca bir transatlantiğin tek yolcusu olarak görüldüğü "Gemici" (The Navigator) (1924) ve Afrika çöllerinden kutup buzlarına kadar aniden ve hiçbir neden gösterilmeden görünüp durduğu "Film Operatörü" (The Cameraman) (1926) vardır.

Bunlar dışında onun 1926-1928 arasında gerçekleştirdiği "Generalin Makinisti" (The General) "Batı Fatihi" (Go West) Sherlock Holmes'in Oğlu (Sherlock Jr.) "Çılgın Nişanlılar" (Spite Marriage) gibi filmleri de anılmağa değer.

Pasif bir yüze fakat aktif bir bedene sahip olan Keaton'la Sennett güldürücülerin sonuncusu dense yeridir. Şarlo gibi, ezilmemeğe gayret etmekle birlikte ezilen ve pesimist bir bakışla hayata bakan, "shapstick" tarzının özgün bir simasıdır Keaton.

Harold Lloyd'a gelince, yine Sennett Okulu'nun son güldürücülerinden biri olan bu sanatçı siyah çerçeveli gözlüğü, hasır şapkası ve eşi bulunmaz "gag"leriyle Amerikan yaşamının bir paradisini getirmektedir filmlerinde.

Fransa'da ve Türkiye'de "Lui" (Gözlüklü Lui) Amerika'da "Luke"

(Lonesome Luke) diye anılan, bir çok filmlerinde o dönemin sevilen yıldızı Bébé Daniels ile görülen Harold Lloyd zarif ama kaygısız, duygusal ama vurdumduymaz baseball şampiyonu üniversite öğrencisi, dolarla şımarmış ruhsal tedirginliklerden uzak Amerikan gençliğini temsil eden bir tip yaratmıştı.

Tanının yardımıyla her beladan kurtulmasını beceren güldürücü rolleriyle, ilkin "Korsanlar Elinde" "ödüllendirilen Erdem", "Perili Ev" "Zoraki Denizci" gibi filmleriyle tanındıktan sonra, devamlı biçimde dört gülütçü (gagmen) ile çalışan 'Lui' bunu izleyen dönemlerde de "Küçük Kardeş" (Kid Brother) "Tanrı Aşkına" (For Heaven's Sake) ve özellikle "Rüzgar Gibi" (Speedy) ve "Yeni Öğrenci" (Freshman) adlı filmlerinde 1925-1929'da da başarısını sürdürmüştür.

"Lui"ye göre: "Gülmek sadece fizik değil, daha çok, entellektüel kökenlidir; oysa, 1910'ların güldürüsü kaymaklı pasta ve anlamsız kaçıp kovalamacalardan oluşmuştur" der?

Sennett Okulu'nun daha küçük çaplı güldürücüleri içinde ikisi ötekilerden daha başarılı olmuştur: Harry Langdon ve Larry Semon.

Yönetmeni Frank Capra'nın "gagman" olarak da desteklediği Harry Langdon, "Bebek yüzlü" ve çocuk giysili bir güldürücü olarak tanınmıştı. Langdon'un filmleri arasında "Kuvvetli Adam" (The Strong Man) (1924) "Uzun Pantalonlar" (Long Pants) (1926) "Gönül Derdi" (Heart Trouble) ve "Kaçanı Kovalayan" (The Chaser) (1928) sayılabilir.

Langdon ilkin Keystone sonra da First National kurumları adına film çevirmiştir.

İtalya'da "Ridolini" adıyla tanınan Larry Semon ise, son derece sempatik bir soytarı (clown) izlenimi bırakıyordu. Onun güldürücülüğü, şaşılası kertede garip (extravagant) durumlarda bulunmaktan oluşuyordu. Bu durumların yaratılmasında sinema hilelerinin de katkısı büyüktür. Şeytansı bir yüz, canlı bakışlar, sipsivri bir burun, keskin bir çizgiyle gülen bir ağız, onun soytarılığının dozunu arttırıyordu.

Larry Semon'ın başlıca filmleri arasında "Oz Sihirbazı" (The Wizard of Oz) (1925) ve "Kusursuz Soytarı" (The Perfect Clown) (1926) sayılabilir.

Her dönemin En Büyük Güldürücüsü: Charlie Chaplin

Şarlo'nun bu dönemdeki filmleri arasında Edna Purviance ve Jackie Cooper'la yarattığı "Yumurcak" (The Kid) (1921)'den gayri, kendisinin sadece yönetmen olarak görev aldığı "Parisli Kadın" (A Woman of Paris) (1923) "Altına Hücum" (The Gold Rush) (1928) ve "Şarlo Sirkte" (The Circus) (1927) en önemlileri olarak sayılabilir.

Tüm yaşamının sefaletini paylaştığı sokağa bırakılmış bir çocuğu (Jackie Cooper) büyüterek onunla kendi anlayışına göre mutluluğu

paylaşan Şarlo, çaresizlikten kurtulup ünlü bir şarkıcı olduktan sonra çocuğunu arayıp bulan kadının (Edna Purviance) mutluluğuna karşı kendi mutsuzluunun dengelendiği son bölümde yine yapayalnız kalmakta, bu rolüyle "Edebi Serseri" (eternal tramp) yaşamının bir başka safhasını vurgulamaktadır.

"Parisli Kadın" tüm sanat yaşamında onun oyuncu olarak görülmediği tek filmidir. ("Honk Kong"lu Konteste bile deniz tutan kamarot rolüyle kısa bir görünüm sağlamıştır.) Baş oyuncuları (Marie Saint-Clair rolünde) Essanay döneminde beri Şarlo'nun partöneri olan Edna Purviance (Pierre rolünde) Adolphe Menjou ve (Jean rolünde) Carl Miller'dir.

Filmde bu öyküyü anlatmağa başlamadan önce yönetmen seyirciye şu açıklamada bulunur: "İnsanlık kahramanlar ve alçaklardan oluşmaz; sadece erkekler ve kadınlardan, doğalarının gereği bunları iten iyi ya da kötü tutkulardan oluşur. Körleşmiştir, yanılmaktadır bunlar. Cahiller onların hatalarını mahkum eder: aklı başında olanlarsa derin bir acıma duyarlar."

Filmin konusu şöyledir:

Fransa'nın bir köyünde Marie adlı bir kız, Jean adlı fakir bir sanatçıyla gönül ilişkisi kurarak evinden kaçar.

Ama Jean'ın ana-babası da onları kabul etmez. Bu yüzden Paris'e gitmeyi kararlaştırırlar. Ancak Jean, babasının ani ölümü dolayısıyla daha önce kararlaştırdıkları istasyondaki buluşmaya gelmez.

Terkedildiğine inanarak yalnız başına yola çıkan ve ulaştığı Paris'te sefalet ve işsizlikle baş edemeyen Marie, yaşlı ve zengin bir tüccarın metresi olur; tüccar ona lüks ve eğlence dolu bir yaşam sağlar.

Kızı bir yıl aradıktan sonra Jean, onu bulmayı ve buluşmaya neden gelemediğini anlatmayı başarır. Ama artık Marie, sefalet dolu bir yaşama dönecek durumda değildir; bu yüzden sonunda Jean kendisini öldürür. Jean'ın annesi (de) kızı öldürmek ister: ama onu ölen oğlunun yatağı başında bulunca düşündüğünü gerçekleştiremez. Böylece iki kadın, aynı ızdırapla yıkılmış olarak uzlaşma yoluna giderler. Evlenmek üzere olan Pierre onu terketmeden önce, Marie ondan ayrılır ve ölen sanatçının annesiyle birlikte köye döner.

Filmin son sahnesinde belirgin bir sembolizm ve tedirgin edici bir acılıkla verilir: bir yol boyunca Marie, yaşamını sürdürmek için bir el arabası çekmektedir; ansızın Pierre'nin sürdüğü bir otomobil çıkagelir; ikisi de birbirini tanımaksızın Pierre el arabasına çarpar ve onu yoldan çıkarır.

Chaplin bu filme "bahtın dramı" tanımlamasını koymuştur; ve gerçekten burada bir araya gelen koşullar insan eylemleri üstüne, ayrı ayrı durumlarda, iyiye de kötüye de götürebilecek belirli bir ağırlık sağlarlar. **Demek ki, doğal determinizm, insan varlıklarını etkilemektedir. Ama artık Şarlo, oyuncu olarak bunlardan etkilenmiyor, bunlardan seyirci gibi kesinlikle kopmuş görünüyor; sanki sefaletini, kaygısızca seyretmektedir.**

Katı biçimde gerçekçi anlatım biçimi; özdenlik ve sadelik, özellikle kişilerin ruhsal durumlarına derinlikle inilmesi, "Parisli Kadın"ın en olumlu niteliklerini belirtir. Bu film, yanlış olarak, Chaplin'e, sanki daha önceki filmlerinde "Şarlo" kişiliğinin yaşam sağlamak için onun kişisel desteğine gereksinmesi yokmuşcasına, yönetmen olarak evrensel bir ün sağladı.

Yapıt, tümüyle, daha çok tutucu (Canvenzionale) bir konum gösterdi; ama ("'Parisli Kadın'ın") sinema tarihinde sahici psikolojik nitelikte ilk film olduğu yadsınamaz. Chaplin, daha sonra, "bu konuyu, sadece, sinemada ilk kez 'insan'ı anlatma girişiminde bulunmak için gerçekleştirdiğini" söyleyecektir. Bundan dolayıdır ki, kimileri (örneğin Rene Clair ve Jean Mitry) "Parisli Kadın'ın" ortaya çıktığı tarihi, sinema tarihinin en önemli tarihlerinden biri olarak gösterirler. Kuşkusuz, Marie'nin kişileştirilmesi, eşsiz bir derinlik ürünü olmuş ve sinema terimleriyle anlatılmıştır: Oysa o tarihe kadar çeşitli gûyapsikolojik komedilerde, kişilerin karakterleri açıklamak için ara yazılar(didascalie) vardı; ama (bu filmle), en sonra; ayrıntılar, eşya, (bizatihî) kişiliklerin bireysel davranışları yeterince değerlendirilerek, tüm psikolojik durumların görüntülerle verilmesi sağlanmıştı.

Özetle, Chaplin bu yapıtında, daha önceki filmlerde, bir anlamda, olguların olduğu gibi verilmesi düzeyinde kalmış olan sinema dilinin işlevsel olarak ustaca ve incelikle kullanılmasını bildiğini açıkça göstermiştir.

Bundan sonraki filmi, "Altına Hücum" (The Geld Rush)'da, Chaplin, yeniden güldürü türüne ve aslında hiç kaybolmamış olan Şarlo kişiliğine dönüyor. Genellikle sessiz dönemdeki en büyük başyapıtı olarak bilinen bu film, kuşkusuz onun en tutarlı (homogene) yapıtı ve objektif bakımdan, komik ve Poetik (şiirsel elemanların şaşılası biçimde bağdaşmış bulunması bakımından bütünlük gösteren ilk eseridir. -"Altına Hücum" adı alaylı biçimde Amerikan yaşamındaki ulusal refah dönemindeki çılgınlığını vurguladığı gibikonu, buzlarla kaplı Alaska'da altın arayıcılarına karışan Şarlo'nun başından geçen dramatik serüvenlerden oluşuyordu.

Film, Chaplin'in ne o sırada, ne de gelecekte, başka hiç bir yapıtıyla sağlayamadığı biçimde tanınma ve bir parasal başarı kaynağı oldu.

"Altına Hücum" da, güldürü, her zaman trajik demeyelim ama, dramatik durumlardan çıkıyor; böylece, bir sahnede Şarlo'nun açlığın etkisiyle kendisini tavuk gibi gören arkadaşı Jim'den kaçtığını; kulübedeki yemek sahnesinde de yiyecekleri tek şeyin eski bir ayakkabı olduğunu ve Şarlo'nun bağcıkları "spagetti", (tabanı "biftek") gibi yediğini ve çivileri kemik parçaları gibi ağzından çıkardığını görüyoruz.

"Altına Hücum"un bir çok sahnelerinde, zenginliğin mutluluk vereceği düşüncesinde en derin anlamını kazanan bir yanılgının vurgulandığı sürekli olarak belirleniyor; oysa bunun yerine sadece umudun ve beklentinin değeri vurgulanmalıydı. Gerçekten, (zenginliği) düşleyen, birden bire zengin olunca, kendini ansızın yapayalnız buluyor ve insansal çabaların boşluğu ve saçmalığını keşfediyor.

İnsanın dramı, artık toplumsal koşulları içinde değil, kendine özgü insansal durumuyla ele alınıyor (filmde). Artık insanoğlunun kendisine karşı olan toplum değil, kendi doğasıdır: artık kaybolmuş ve kendi benzerleri tarafından unutulmuş bir adam değildir, ama kendi kendine karşı yitmiş bir adamdır. Bundan dolayı da, hiçbir çıkış yolu bulamadığından, yalnızlığı gerçekten feci (tragice) olur. Dram, toplumsal'lıktan, ahlâksal-psikolojik'e dahası metafizik'e dönüşmüştür.

Zenginlik "satir"i, bundan dolayı, bizatihî zenginliğin artık bir iyilik gibi değil, aldatıcı bir serap gibi görüldüğü, ikinci derece önem kazanır; ve kuşkusuz "Altına Hücum"-bu görünüş altında- Chaplin'in pek toplumsal olmayan filmleri arasında bulunur.

Böyle de olsa, bu filmin yarattığı gürültülü başarı, kendisine karşı kızgınlık dolu bir kampanya açılmasına neden oldu; bu kampanya, büyük sanatçının geçirdiği hazin evlilik deneyi nedeniyle özellikle "puritain"ler (bir çeşit protestenlar) tarafından özellikle desteklendi.

Bunu izleyerek Chaplin'in kendi filmlerini kendisi finanse ederek ekonomik özgürlüğe kavuştuğunu görüyoruz. Bu filmlerden biri, önemli eleştirmenlerin değeri üzerinde anlaşamadıkları, onun sessiz dönemdeki son filmi olan "Şarlo Sirkte" (The Circus)dir.

Bunların kimine göre, bu film o güne kadar Chaplin'in "Şarlo" kişiliğiyle çevirdiği filmlerdeki tutum ve "Gülüt" (gag)'lerinin bir anatolojisi, "sanatçı niteliği de düşük" (Paolella, op.ciü., sh. 418), "onun büyük yeteneğini gösteren 'bütünleşmiş' ve 'derli toplu' bir yapıttır" (Lewis Jacobs, op.cit.sh.277). Kimileri de (Şarlo Sirkte'nin, "onun en dengeli, yer ve zaman birliği bakımından en tutarlı ve öteki filmlerinden tartımlı konumu açısından değişik" (Jean Mitry, "Charlot at la 'fabulation' Chaplinesque", ed.Universitaires, Paris 1957, sh.130) olduğunu ileri sürdüler.

Filmde Şarlo, yanlış bir değerlendirmeyle polis tarafından hırsız

olarak izlenmekteyken, bir sirke sığınır. O garip kıyafetiyle birdenbire halkın önüne çıkışı numara sanılır ve şaşkın hareketleri alkışlanır. Bunun üzerine sirk sahibi (Allan Garcia), onu sirke alır. Sirk sahibinin kızı (Merna Kennedy), Şarlo'yla ilgilenmekte ve ona sevecenlik göstermektedir. Şarlo bunu sevgi sanır ve kıza kendini beğendirmek için onun takdirle izlediği denge uzmanı Rex (Harry Crecker) gibi cambazlık numaralı yapar; bu arada boşlukta gerili ipte yürürken karşısına çıkan bir maymun yüzünden hayli tehlikeli anlar geçirir.

"Sonra birdenbire güldürü trajik ve patetik bir çizgide gelişir; acı bir anlam kazanır" (Sadoul,op.cit.sh.281).

Bu acılık son perdede mutsuzluğa dönüşür: Kız Rex'le evlenir; Sirk kervanı uzaklaşır Şarlo sirkten ayrılmış, yeniden "ebedî Serseri" yaşamını sürdürmek üzere yola koyulmuştur.

"Artık mutluluğa inanmaz; olanaksız olan şeylerin güzel de (bulunmaması) gerektiğini kavrar (Halk türkülerimizden birindeki "Faydasız güzelin selamını al dizesini ansıtıyor insana). Neşelenmeyi bırakır; yalnızlığa bürünür".

"Belgesel" Filmin Babası: Robert J. Flaherty

Belgesel film daha sinemanın başlangıç yıllarında önemli boyutlara kavuşmuştu. Özellikle İngiltere'de Kaptan Scott'un Güney Kutbu'na yaptığı seferin, bu seferden canlı dönen birkaç kişiden biri olan H.G. Penting eliyle çekilerek, 1912'de "Ebedî Sükût" (The Eternal Silence) başlığı altında gösterilmesi bir olay olmuştur.

Bunun gibi değerli kimi belgeseller, uluslararası perdelerde ilgiyle izlenmeğe başladıktan sonra, bu türün en değerli temsilcisi Amerika'da ortaya çıktı; Robert J. Flaherty.

1884'te Michigan'da doğan Robert J.Flaherty, okulu bitirdikten sonra, babasının mesleğine özenerek Amerika sınırları içindeki buzlu bölgelerde kâşiflik yaptı.

Eline geçirdiği bir alıcı aygıtla fok avlarını filme çekti. Birdenbire bu filmlerde şairin gustosuyla çalışmakta, yapmakta olduğu anlaşıldı. Hollywood'a kendisini kabul ettiremediyse de "Revillon" adlı bir Fransız kürkçü firmasından, firmanın adı filmlerde görülmek koşulu ile sermaye sağladı.

Böylece Flaherty, 1919'da, Hudson Körfezi'nde, yönetmen ve kameracı olarak çektiği "Nanuk" (Nanook of the North) adlı belgeselle üne ulaştı.

"Nanuk", bir eskimo ailesinin reisidir. Film, onun "İgloo" (buzdan kulübe)sinde karısı ve çocuğu ile yaşamını, avcılıklarını, avladığı hayvanların kürklerini kasabada satmasını gösteren son derecede ilginç ve özdenlikle dolu sahnelerden oluşmuştur. Filmde, her sahne, tipik belgesel gerçekçilikle ve üstün değerde fotoğraflarla verilmiştir.

Bu filmi izleyerek Flaherty, Paramount adına Güney Denizleri ve adalarındaki 1923-1925 arasındaki çalışmalarını "Moana'" (Moana of the South Seas) adlı bir belgesele dönüştürdü.

Bu filmde Samoa adasında yaşayan Maorilerin dinsel, toplumsal ve folklor oluşturan yaşam ve tutumlarını canlandırdı.

Bundan sonraki Metro hesabına yine aynı yörelerde W.S. Dyke'le birlikte bir çalışmaya girişerek Frederick O'brien'ın "Beyaz Gölgeler" (White Shadows of the South Seas) adlı kitabından aynı adla anılan bir film yaptı. (1928). Uygarlıktan kaçan ve Polinezya'da aradığı huzur ve mutluluğu bulmuşken yeniden buraya da gelen inci avcısı beyazlar yüzünden yeniden huzurunu yitiren bir doktorun öyküsüydü bu. (Ancak Flaherty, yapımcılarla anlaşamadığından Tahiti'de çevirmekte olduğu film yarım kaldı. "Beyaz Gölgeleri" W.S. Van Dyke bitirdi.

1928'de "Coloured Synchertene Pictures" adına yine Maoriler üstüne üçüncü belgesel filmini yaptı; "Tabu". Bu kez birlikte çalıştığı, Amerika'da da kimi başarılı çalışmalar yapmış olan Alman Yönetmeni W.F. Munrau idi. "Tabu'ya 1931'de ses şeridi eklendi. Bu film, Murnau'ın sinemadaki son çalışması oldu. Murau, film tüm olarak bitmeden öldü.

Bir bakıma yarı belgesel sayılabilecek olan "Tabu"nun konusu şöyledir:

Maoriler dilinde dokunulmaz anlamına gelen "Tabu" inandıkları Tanrı'ya kurban edilerek genç kızlara tanınan bir sıfattır. Reri, böylesine bir genç kızdır ve din adamı Hitu tarafından bu maksatla yetiştirilmiştir. Ancak Reri genç Matahu'yu, o da Reri'yi sever. Başka çıkar yol olmadığını anlayan Matahu kızı kaçırır; izlerini yitirerek bir adaya sığınırlar.Matahu orada inci avcılığı yaparak geçimlerini sağlar.

Günün birinde Hitu, onların izini bulur. Matahu inci avındayken kızı alarak yelkenliyle adadan ayrılır; o sırada eve dönen Matahu, kızı bulamayınca durumu anlar; ciğerlerine güvenerek yelkenliyi yüzerek izler ve kayıktan sarkan bir ipe soluk soluğa tutunur. Ancak Hitu onu görmüş ve bir balta ile ipi kesmiştir.Matahu takatsiz, denize yuvarlanır; sulara karışır; yelkenli son hızla açılır.

Özellikle bu izleme sahnesi, anlatımın dramatik etkinliği, şiirselliğin özdenliği ve anlamlı insanî teması bakımından, tüm sinema tarihi içinde, en klasik bir sanat sayfası oluşturmuştur

FRANSIZ SİNEMASI (1918-1927)

Fransız Sinemasının Estetleri

Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminde, Paris "avan-garde" sanat hareketlerinin merkezi oldu: Edebiyatçılar, şairler, ressamlar,

müsikseverler ve mimarlar çevre oluşturuyor, programlar çiziyorlardı. Her biçim ve içerikteki "dünün sanatı"na karşı tepkiler gittikçe artıyor; daha savaştan önce ve savaş sırasında belirlenmiş bulunan bir krizin ortaya çıkardığı sanatsal ve entelektüel bir yenilenme (gereksinimi) olgunlaşıyordu. Bu dönem, kübizmin, akılcı mimarlığın, çok tonlu (Politonale) müsikinin, sürrealizmin v.d. akımların oluştuğu dönemdir. Bu iklimde, artık kültürün can alan bir bölümünü oluşturduğu anlaşılan sinema da estetlerine sahipti. Mêliès'in ilkel filmlerindeki gibi doğmaca, şaşılası bir oyun, fantastik bir yöneliş olarak değil; bilinçli bir sanat olarak soyutlanmış, entelektüel temeli ve şiirsel niteliği çizilmiş bir dil, "Sinema dili" olarak sinemanın varlığını kanıtlamış; (daha öncede sözünü ettiğimiz) yetenekli bir genç, Louis Delluc (1890-1924), 1918'de bir kaç yıllık bir uğraştan sonra, Fransız sinemasını kesin bir doğrultuya yöneltti ve sadece otuzdört yaşında iken, ardında yedi film, sayısız senaryo ve sinema eleştirisi ve estetiği üzerine birkaç cilt kitap bırakarak öldü.

Delluc'ün en önemli filmleri "Humma" (Fièvre) (1921) ve "Yeri Yurdu olmayan kadın" (Le Femme de null part)· (1921)'dir. Bunlar, incelmiş, psikolojik kavrayışın canlılığına ve görüntünün ritmik kompozisyonuna duyarlıklı bir sinemanın örnekleriydi.

"Humma" denizcilerin ve kötü yoldaki kadınların dolaştığı Marsilya'ya benzer bir liman çevresinde geçen olayları anlatıyordu. Filmin başlarında bir barın sahibi, Topunelli (Gaston Modot)'nin karısı Sarah (Eve Francis), barda "küçük bir memur" (A.F.Brunelle)'la kırıştırır, öte yanda, bir başka kadın pipo içmektedir. O sırada Patience (Solange) bara girer; oturur, sarhoş oluncaya kadar içer boşu boşuna gemicisini bekler. Sarah da melankoli içinde Doğu'ya gitmiş olan kendi gemicisi Militis'i düşünür ve karısı olduğu adamdan nefret eder.

O sırada limana bir gemi girer. Gemiciler barı doldurur, her çeşit garip eşya ile dolu torbalarını ortaya koyarlar; lokalin kızlarıyla içer, dans ederler. Bunlardan biri, bir aralık, torbasını açar buradan siyah ve parlak gözlü küçük bir doğulu kadın çıkarır (Elena Sagrary). Bu, onun eşidir. Sarah bu gemicinin Militis (E.Van Daele) olduğunu görür, bundan son derece tedirgin olur; (sevgilisinin) yanına yaklaşır, onunla danseder, eski aşkını anımsar. O sırada kıskanç "memur"un ikazıyla Topinelli, onlara kuşkuyla bakar.

Küçük doğulu kadın, Sarah'ın oturduğu masa üzerindeki bir laleye bakmaktadır; masaya (yaklaşan) gri şapkalı bir adam kızı zorla alıp götürmek ister. Dans ansızın durur; Militis koşarak gelir. Adamla kavgaya girişir. Topinelli kavgaya müdahale eder; Sarah onları ayırmaya çabalar; ama kızgınlıkla Militis tarafından itilir ve alnından yaralanır. O vakit hiddete kapılan Sarah, küçük doğuluya döner; loka-

lin öteki kadınları da onu teşvik etmektedir. Militis bıçağını çeker, ama "küçük memur" kafasına bir şişe vurarak onu yere yıkar; ona da gemiciler vurur ve bitkin yere sererler. Yere düşen Militis'in yanına koşan Sarah, onu öper; buna kızan Topinelli, kadını çeker, alır. Militis tükenir; Topinelli kadını saçlarından sürükler. O sırada öteki kadınlar, son derece hiddetlenerek, giysileriparamparça, yarı çıplak kaçan küçük doğuluyu izlerler.

(Kavganın gelişimi 'cresente', Delluc tarafından tutarlı bir tartım'la ve çevreyi ve kişilerin yabansı psikolojilerini yeterlikle ortaya koyabilme bakımından incelmiş bir zevkle gerçekleştirilmiştir.)

Topinelli mahzene saklanır; ama gemiciler bulunduğu yerin kapısını zorlarlar ve onu bulup bacağından sürükleyerek dışarı çıkarırlar, birileri o sırada polis çağırmıştır. "Küçük memur" ışığı söndürür; bir "aquaforta" (Asit nitrikle, bu aside dayanabilen bir verniğe bulanmış dal aracılığı ile elde edilen istampa) yarı karanlığın içinde hala şekillerin boğuştuğu görülür; O sırada doğulu kadın (yeniden) masaya yaklaşmış ve lâleyi almaya muvaffak olmuştur. Sarah, Militis'in cesedine kapanarak ağlar; ölmekte olan "memur" kadını, Militis'i öldürmüş olmakla itham eder. Polisler Sarah'yı alır, götürürler. Küçük doğulu lâleyi almıştır; oturur, parmakları arasındaki kokusuz çiçeğe umutsuzca bakar.

'Yeri Yurdu Olmayan Kadın"da (bu filmde başrolü Eve Francis oynamıştır), tiyatronun öncelikleriyle ve Hollywood'un gelecekteki ilaheleri"star"lıkla ilgisi olmayan soysuzlaşmış bir oyuncu kadın vardır. Léen Moussinac, "(Filmde) görsel tema uyumlu olarak, bütünlükle, zarafetle oluşur; ve gözümüzün görüntülere maruz kaldıkça, sanki bir şiirin, bir melodinin etkilemesi gibi bir heyecan uyanır içimizde" der ("Naissance du Cinéma", sh. 114

Olgu, Floransa yöresinde, yavrusu ile yaşayan evli bir çift (Gine Avril ve Roger Karl)'in oturduğu kır evinde gelişir. Kocası iş icabı evden uzaklaşınca, villaya yaşlı bir kadın (Eve Francis) gelir. Adını açıklamaz ve burada bir süre için, diyelim bir günlüğüne kalmak ister.Kadının kocası evden ayrılır ayrılmaz birlikte kaçmayı kurduğu bir aşıkı (André Davan) vardır. Ama mechul kadın onu, yuvasını ve yavrusunu terketmemesi için ikna eder; çünkü kendisi de, bir zamanlar, sevdiği adamla kaçmış ve kısa bir mutluluk sürecinden sonra, ihanet, terkediliş, yalnızlık ve sefaletin acısını tatmıştır.

Akşamleyin meçhul kadın bahçeye iner; geçen zamanı düşler; bir bahtsızlığa uğramıştır ama, aşkı da gerçek mutluluğu da tatmıştır.Bu kez, eve döner ve kadını kaçmaya ve aşka boyun eğmeye zorlar, mutluluk kısa olsa bile Genç kadın, gaşy olmuş durumda, aşığına kavuşmaya hazırlanır, o sırada küçük oğlu koşarak gelir ve ona sesle-

nir. Kadın çocuğu kucaklar, onu bırakmak gücünü kendinde bulamaz ve eve döner. O sırada kocası gelir. Meçhul kadın bu sahneye tanıklık eder ve yavaşça yola koyulur.

Tema basittir ancak, Delluç bundan oldukça canlı bir çevre sağlayabilmiştir. Dayandığı esas, gerçek ve özgül bir anlatımdan çok, kişilerin yüzü, jestleri, çerçeveleme ve gözlemdir.

Kuramsal bakımdan da Delluc, Ricciotto Canudo (1897-1923) ile Fransız sineması üzerinde hatırı sayılır bir etki yapmıştır. (Bu niteliğiyle) Canudo, Jean Epstein tarafından "Sinemada şiirin ilk misyoneri" olarak adlandırılmıştır. (15) Yatışmaz bir polemikçi olarak Delluc, "retorik" (sadece formel vurgulama yolu, 'düpedüz zevk ve kolay duygusallıkla, (Agace'tar farklı olarak) Perde sanatına, öyküsünün sadeliği, kişilerin insansallığı, yönetmenin filmlerde sadece görüntülerin tartımında araması gereken yaratıcı zenginliği getirerek, mücadele eder.

Delluc ve Canudo'nun çalışmaları, Fransız sinemasında, ilk kadın yönetmen Germaine Dulaç (1881-1942)'ın başlattığı, doğrudan doğruya Delluc Okulu'ndan kaynağını alan ve bu okulun kuramlarını uygulayan, (daha sonra Alain Robbe-Grillet'nin daha iyi vurgulayacağı gibi) sinemayı "yeni bir yazın" türü, bir "görsel senfoni" olarak kabul eden, bir deney için temel teşkil ediyordu. Daha sonra aynı Dulaç özgür estetik kuramlarını şu beş noktada toplamıştır:'1) Bir devinimin anlatmak istediği şey, onun tartımına bağlıdır;

(15) Canodu'nun yazıları, ölümünden sonra, kimi dostları tarafından toplanarak "L'Usine aux images" başlığı altında yayınlanmıştır (1927, Paris). Bu yazılarda Canodu sinemayı "un art dans son essance, et un divertissement dans la plus part de ses formes" (esası bakımından bir sanat, biçimsel yönüyle de çoğunlukla bir eğlence aracı) olarak tanımlamaktadır. Ve yedinci Sanat'ın tüm sanatları bünyesinde topladığı ("Tableaux en mouvemenet, Art Plastique se développent selen les normes de l'Art Rytmique": Hareket halindeki tablolar, tartım sanatının ölçülerine göre oluşan plâstik sanat" deyimleri de onundur) fikrinden yola çıkarak sonunda şu kehanette bulunur: "Le cinèma s'affirmera de la sorte comme le suprême moyen d'art, de representation et d'expression des milieux et des races. Il cessera da faire de l'individuel, d'etre le copie du thèâtre, qui n'est, á son tour, que la copie de la vie" (Sinema kendisini bir bakıma sanat yoluyla çevre ve orkların anlatım ve temsili konusunda en üstün araç olarak kanıtlayacaktır. Bireyi vurgulamaktan, tiyatronun kopyesi olmaktan, ki o da kendi bakımından yaşamın kopyesi değildir, vazgeçecektir) (a.g.e., sh.30)

2) Bizatihi tartım ve bir devinimin gelişmesi perde dramaturgisinin temelini oluşturur biçimde, duyguya bağlı ve duyarlıklı iki öge oluşturur; 3) Sinema yapıtı her türlü kişilik dışı estetiği itmeli ve görsel yaklaşımlarda özgül 'solo'yu aramalıdır; 4) Sinemada olgu 'yaşam'(ın kendisi) olmalıdır; 5) Sinemasal olgu insan varlığı ile kısıtlı bulunmamalı, doğa ve düş alanına da uzanabilmelidir" (Bkz. Henri Fescourt, "Le cinèma des Origines à nos jours" (derleme, Paris 1932, içindeki Germaine Dulac'ın yazdığı "Le Cinèma d'ava-garde" başlıklı makale, sh. 361).

Dulac'ın en ünlü ve kuşkusuz en iyi yapıtı, Delluc'ün birsenaryosu üzerinden gerçekleştirdiği "İspanya Şenliği" La Fête Espenole) (1919)'dir. Bu film, tragedyanın insanın içine üzen bir tartımla anlatılmasını, birfantezi ve kapris dünyasındaki kişiliklerin belirlenmesini özellikle vurgulaması bakımından (önemlidir).

"İspanyol Şenliği", savaştan hemen sonra ortaya çıkan iklimde, (savaş denen) evrensel tragedyanın doğurduğu çılgınlık, yorgunluk, gaşyolma ve tutkulu duyarlık (passionalità) çevresinde soluğunu duyuruyor. Olaylar İspanya'da geçiyor, kişiler ve folklor İspanyol, ama (filmin) ruhu Fransızdır.Tema, ezelî aşk ve ölüm tragedyasıdır; ama filmde, önemi olan şey iklim, ruh durumları içinde eşyanın görünümüdür: Filmin (asıl kahramı şenlik'tir: dramın sadece bir epizodunu oluşturduğu resimsel,değişken,renkli şenlik.

Büyük bir sıkıntı, doğayla insan arasındaki büyük kopukluk (indifferanza), frenlenemez bir tutku ve bir aşk tragedyasına kontrast oluşturmak (filmde egemenliğini sürdürmektedir.)

Şehevî bir uyuşukluğa kapılmış bir kadın, Soledad (Eve Francis), bir sayfiye evinin balkonunda, şenlik için şehre gitmekte olan köylüleri seyretmektedir.Bir zamanlar işçilerin,denizcilerin uğradığı bir lokalde dansettiği günleri düşünür. Gözlerinin önünden (eski günlerin) hayalleri birer birer geçer: Juanito (Robert Delsol)'unun tutkulu yüzünü yeniden görür, (kendisi) saçları çıplak omuzlarına dağılmış dansederken... İşte yolda beliriveren, ikisi de bu garip yaratığa âşık iki erkek: Real (GastonMedet) ve Meguèlan. Soledad onları soğuklukla karşılar; sevgilerine karşı ilgisizdir; onları reddetmez ama ikisinin arasında bir seçim de yapmaz. Sonunda onları bir koşula bağlar: Kendi uğruna dövüşmelerinden sonra sağ kalanın olacaktır. İki genç o gece, Soledad'ın evinin önünde ölümüne düello yapmak üzere buluşmak için sözleşirler.

Ama gece olunca kadın oradan uzaklaşır; sıkıntısı, içini üzen tutkusu onu, bir zamanlar dans ettiği lokalde, Juanito'nun kollarına iter: sıradan adamların, terli yüzlerin, bakışlardaki şehvetin (çevre

yarattığı) lokalde...

Soledad çılgınca dans eder; o sırada Miguèlan düelloda ölür; sadece ihtiyar bir deli (Anna Gay)düello sırasında hazır bulunur. Ama Real de ölümüne yaralanmıştır.Arkadaşının cesedine yıkılır.

Soledad ile Juanito, geceleyin lokalden çıkarlar;(Juanito) yatışmış olan kadını kollarından tutmakta ve yollarını kapatan cesetlerin üstünden aşarak dudaklarıyla kadının ağzını aramaktadır. Eve girerler. Bir ışık yanar, odadan odaya geçerler ve dururlar: Soledad'ın odasındadırlar. Küçük bir ışık gecenin koynunda herhangi bir yıldız gibi parlar; sonra söner.

Katılığı içinde final, ivedi ve net olarak belirir: temel sınırları içinde çevre oluşturma, Dulac'ın büyük anlatımsal belirlemeleriyle sağlanmıştır. Öyle ki, bundan sonra ortaya çıkan hiç bir film, "İspanyol Şenliği"ndeki dil bütünlüğüne ve dramatik kudrete (bu denli) ulaşamıyacaktır.

Fransız sinema estetleri içinde bir başka garip kişilik te Jean Epstein (d.1899)'dır.Delluc'le çok yakın işbirliği içinde olan Ebstein, son derece entelektüel nitelikli estetik kuramların oluşmasında katkı sağlamıştır.

Delluc, "Fotoğrafa giderlik" (fotogenia)'i, sinemanın temel öğelerinden biri olarak göstermiştir; Epstein bu kavramı "eşya-kişi" (oggetti-pensonaggio) fikrine kadar ilerletti; (Buna göre) filmin biçimsel atmosfer ve birliği, görüntüyü planlar halinde çeken alıcı aygıtın gözüyle saptanacaktı. (Aygıt), eşyayı soyutlar, onu çeşitli açılardan görür, ona tartımsal bir yaşam sağlar, ona can verir, onu filmin kişisi yapar. Epstein derki, "Bir beyaz kumaş karesi, kendi başına, tüm fotojenik oluşumu şiddetle yansıtmaya yeterlidir. Olmayanı görürüm ben, gerçek olmayanı, özgül biçimde görürüm. Yaşadığı sanılan oyuncular, bir bakarsınız ölmüşlerdir, olumsuz görünümdedirler, cansız eşya: duyarlar, düşünürler, şekil değiştirirler, tehdit ederler, bir böcek yaşamının ivediliği içinde yaşarlar, bir keresinde yirmi şekil-değiştirimi göstererek "(Jean Epstein, "Cinèma", Paris 1921, sh. 116-117).

Böylece Epstein, "birinci plân" (baş çekimi)'in anlatım değerini keşfeder ve kendisi için sinema, "şiirin en kudretli aracı, gerçek olmayanı (irèel'i) anlatmada en gerçek araç" olur ("Teknik" konumları bakımından Epstein'in) kuramları, çeşitli yönden, Dzige Vertov'un Sinema-Göz' kuramına yaklaşırlar).

Balzac'ın öyküsünden alınan "Kanlı Han" (L'Auberge Rouge) (1922)'den sonra, Epstein, 1923'te, "Sadık Kalp" (Cosur Fidèle)'i gerçekleştirdi ki, bu film o sırada sinemada ilk denemelerini yapmakta olan Renè Clair'i büyülemiştir. ("Millione" filminin gelecekteki

yönetmeni)," 'Sadık Kalp'i bir çoklarından ayıran şey, bu filmin, deyim yerindeyse, entelektüel gözler için düzenlenmiş olmasıdır. Daha ilk görüntülerden itibaren, belki de doğmaca olmaktan çok akıl yoluyla (sizi etkiler), ama (onda) kendine özgü (incenfendibile) bir sinema duygusuyla karşılaşırsınız. Objektif her yana dönmekte, her eşyanın ve her kişinin çevresinde dolanmakta, anlatımsal görüntüyü, görüş açısının saptadığı şaşırtıcı durumu aramaktadır" demektedir. ("Thèâtre et Comoedia illustrè"d e yayınlanan yazısından, Paris 1923).

"Sadık Kalp" sırf sinemadır: Ruslar gibi, Jean Epstein da, doğrudan doğruya, basit yaşam boyunca, sefalet ve yoksulluk çevrelerinde, kişilikler, konular ve temalar arayarak eserini yaratmıştır;bilinçli bir kurgu, algılandığından güvenli bir (çekim) tekniği, dünya ve doğanın böylesi gerçekçi gözlemlenişine sanatsal yaşam sağlıyordu. Bu filmi "Güzel Nivers'li" (La Belle Nivernaise) (1923) ve Etna üzerine ilginç bir belgesel olan "Nankör Düğ" (La Montağne Infidèle) (1926) adlı, usta bir Fransız yönetmeninin "eşya-kişi) kuramını olanca genişliğiyle uygulama olanağını bulduğu film izledi.

1928'de, Edgar, Allan Poe'nun aynı adlı öyküsünden uyarladığı "Usher Yurtluğu'nun Çökmesi" (La Chûte de la Maison Usher) (The Fall of the House of Ushe.) ortaya çıktı ve Jean Epstein bu filmle estetiğin sınırlarının sonuna ulaştı. (Çoğu ağırlaştırılmış kurgu ile gerçekleştirilen sahnelerden oluşan filmde), iyi edilmez bir hastalığa tutulmuş tek kardeşi Lady Madeleine (Marguerite Gance) ile birlikte harap ve korkulu bir yurtlukta yaşayan eski ve soylu bir ailenin son bireyi Roderick Usher (Jean Debucourt)'in yıkılması ve çıldırmasının öyküsü, Epstein'e oldukça etkileyici (suggestive) bir film gerçekleştirme olanağını sağladı. Konu yönetmeni pek ilgilendirmiyordu; onu ilgilendiren psikolojik tema olarak "korku" idi. Ancak, bu filmde doğan temeldeki "dışavurumculuk", bir zevkin kötülemesine, incelmiş ve entelektüel bir kültürün çürümesine sıkı sıkıya bağlı bulunuyor ve sinemayı, duygusal ve ahlâksal bütünlüğü içinde yaşam nedenlerine bağlı "konkre" gerçekliği veren anlatım biçiminden uzaklaştırma sonucunu doğuruyordu.

"Eşya-Kişi" kuramıyla, Epstein, sinemanın anlatım düzeyinde önemli bir öğesini ortaya çıkarmıştır,denilebilir;ama, aynı zamanda, yönetmenin, ressama benzer şekilde, kendine özgü dili, sadece Doğa'nın biçim değiştirmesi (Transfiguration) ya da biçimsel bozulması (dèformation) yoluyla aramak zorunda olduğunu düşünerek, öteki planları kısıtlar ve ortadan kaldırır.

"Usher Yurtlu'ğunun Çöküşü" her şeye karşın ilginç bir filmdir: Filmden neş'et eden görsel heyecan devamlı olarak çok yüksek ve yoğun kalmaktadır; yönetmen filmde, oyuncuların anlatımını toparla-

mak ve oluş ve çözülüm safhalarında eşyanın yaşamını verebilmek için, ustaca, ağırlaştırılmış devinimleri kullanmaktadır; ve bundan doğan heyecan ve karabasan, kimi vakit, hemen hemen elle tutulur gibi ağırlığını duyurmaktadır.

Epstein'in filmleri arasında "Finis Terrae" (Arzın sonu) (1929) ve "Denizlerin Altını" (L'or de Mers) (1934)'nı da anımsamakta yarar vardır; ama "sesli" sinemanın çıkışıyla Epstein da alanı başkalarına bırakmak zorunda kaldı. Her şeyin üstüne onun sineması "sessiz" olmak gereksinimdeydi ve biçemci kişiliği, Dziga Vertov'unki gibi, sadece "sırf görüntü" (İmmagine pura) halinde varlığını kanıtlıyabiliyordu.

"Estetikçiler" grubunda, Louis Delluc, Germaine Dulac ve Jean Epstein'ın yanısıra, bir başka Fransız yönetmenini de anmak gerekir. Onun kişiliği, sinemada da şairâne bir entelektüalizmin ifadesi olan derlemeci (ecclectigue) ve mükemmel bir deneyden geçtikten sonra yeni bir yol tutmaya yatkın hale geldi. Bu sanatçı, sessiz sinemanın olgunluk yıllarında üzerinde en çok tartışılan kişilerden biri olan Marcel Lherbier'dir. (d.18907.)

(Daha önce de sözü edildiği gibi), Birinci Dünya Savaşı sırasında, Lherbier askerlik üniformasını giydi ve 1917'de, "Sinema Servisi'nde görev almak üzere cepheye yollandı. Bu durum olmasaydı onun alıcı aygıt kullanımındaki yetenekleri ortaya çıkmayacaktı,dolayısıyla sinemaya ilgisi olmayacaktı denemez. Ancak bu durumun onun yöneliminde temel oluşturduğu da yadsınamaz. Aynı yıl, Lherbier, bir düş atmosferi yaratmaya çalıştığı deneysel bir film yaptı; bu filminadı "Hayaletler" (Phantasmes) idi;filmin ilk gösterimleri dolayısıyla eleştirmenler ve halk bunun bir rezalet olduğunu haykırdılar.

Üç yıllık bir araştırma ve deney süresi geçti: Lherbier bir yazınsal kültür adamı olarak, o sırada Paris'te "avant-garde" çevre oluşturan ressamların, müsikiseverlerin, şairlerin çabalarına koşut olarak çalışmalara koyuldu. Böylece, her(çeşitten) sanatsal anlatımın oluşturduğu bir dil olarak ortaya çıkan sinemanın tekniğini kavrama olanağını kazanarak, yeni sanat kuşağının özlemlerini ve gustosunu perdeye aktarmağa çalıştı. Lherbier'nin ilk filmlerinde, (bu çeşitli sanatsal anlatımın öğeleri): üstebindirim (sur-imperrion), artistik flûlaşma, oyuncu trükleri, ışık gölge oyunları; kendi özgül duyarlığını resimsel formların, plâstik ve mimarî düzenlemelerin özgün yaşamına (complessa vita) katan; biçimsel (formale) dengenin yasalarını bulmaya çalışan bir estetikçinin entelektüel ilgisiyle yer almıştır.

1920(de, İskandinav sinemasının izlerini taşıyan "Enginlerin Adamı" (L'homme du Large)'nı gerçekleştirdikten sonra, Lherbier, çoğunlukla başyapıtı olarak anılan "El Dorado" (1921)'yu ortaya

koydu. Germain Dulac ve Louis Delluc'e o denli değerli gelen bir çevreyi, İspanyol çevresini konu ediniyordu film. Filmin bir çok sahne düzenlemeleri Goya'nın, Velasquez'in ve Ribera'nın tablolarından alınmış izlenimini veriyordu; görüntünün plastik "deformation"u, çekim ve kurgu tekniği, Lherbier'nin arayıp durduğu, ama bir türlü bireyselleştiremediği biçem kaygılarını vurgular.1922'de, "Don Juan ve Faust"ı gerçekleştirdikten sonra, Robert Wiene'ni, "Dr. Calgari'nin Muayenehanesi" örneği üstüne, Alberto Calvancanti'nin kübik kuruluşlu senaryosu ve Fernand Lèger ve Mallet-Stevens'in dekorları ve "Altılar" grubunun en yetenekli bağdarı Darius Milhaud'nun musikisiyle bir film yaptı. Bu 'İnsanlıkdışı" (LInhumains) (1923) idi. (Lherbier'nin) kendisinin entellektüel sürecinde bir vurgulama gösteren ve hatırı sayılır bir "virtuesitè" sağladığı, polemik konusu olmuş, estetik örgünleşim (sentez)'ini saptayan bir filmdi bu.

Ancak artık anlaşılmıştır ki, Fransız yönetmen bu yolu izlemeyecektir: Polemik havasının üstüne çıkarak, 1925'te, "Rahmetli Matias Pascal" (Feu Mathias Pascal)ı çevirdi ki, kanım(ız)ca hâlâ, Lherbier'nin en ilginç filmidir.

Sosyal·bakımdan ölmüş, yeniden bir yaşam kurma savaşımındaki bir adamın Pirandello'ya yaraşır dramı, bu filmde olanca canlılığıyla duyuluyordu. Alberto Cavalcanti sahne dekorunu, filmin kahramanı (Ivan Mesjeukine)'nın psikolojik durumuna yatkın bir ortam yansıtan alaca karanlık (chiarescure) biçimlemenin bir örneğini oluşturacak şekilde düzenlemişti; öteki tüm kişilikler, fantastik biçimde peyzaj, çevre, kişi ve eşya görünümleri yaratarak, Mathias'ın ruhsal durumunu ve düşlemeleri boyunca görülüyorlardı. Böylece film özgül bir anlatım kudretinden doğmuş oluyordu: Köydeki halk şenliği, Mathias'ın belediye kitaplığındaki kızgınlığı, ananın ve bebeğin karabasan görünümü, pansiyondaki ruh çağırma sahnesi, başlıbaşına filmin önemini belirtmeye yeterli sekanslardır.

Yönetmen olarak "Sesli" sinemanın çıkışıyla yenibaştan işe koyulan ve pek önemli olmayan filmler ortaya koyan Lherbier'nin estetik araştırmalarının garip sonucunun ne olduğunun saptanması gerekir.

"Rahmetli Mathias Pascal"ı gerçekleştirdiği aynı yıl, Lherbier, "Sinema Aygıtının Ruhu" (L'Esprit du Cinematoğraphe) başlıklı bir makalesinde ("Les Cahiers du Mois" dergisinin sinemaya adanmış 16/17. sayısının 29-35. sayfalarından yayınlanmıştır, Paris, 1925), Tolstoy'un "Çağımızın beklentilerini doyuracak sanatın daha önceki dönemlerin sanatlarıyla hiç bir ortaklaşa yanı bulunmamalıdır" şeklindeki ünlü açıklamasında kehanette bulunduğu sanatı, sinemada bulduğuna inandığını söylüyor. Aynı açıklamasında Lherbier, "Sinemanın temel bakımından' sanata karşı' (anti-art) olduğunu"

vurgulamakta; ancak "sinemayı 'sanata-karşı' saymanın Sanat'la karşılaşmasını engelleyecek bir durum yaratmasını"da önermektedir. ('Yine aynı Lherbier) her ne kadar, özgül temeli ve şumûlü bakımından, perdeye yansıyan bir eserin sanat eserine "karşıt" bir doğada olduğu söylense de,bir film sanatla oluştuğuna göre, iyi "zenâatkar" olan ya da büyük sanatçı olan kimi kişiliklerden yararlanmasına karşın, Sanat Eseri geleneği plânından uzaklaşıldığı ölçüde iyi film yapılabileceği savını da getirmektedir. Sonuç olarak Lherbier, "Sinema(nın) temelinde, Sanat'la savaştığını" söylemektedir, bu yazısında.

(Pek açık olmasa da) sinemanın otonomisi üstüne bu katı açıklama, aslında şaşırtıcı bulunmamalıdır: Çünkü Lherbier'nin deneylerine tam anlamıyla uyan önemli bir sonuç oluşturur; yazınla, sembolik şiirle ve avant-garde tiyatroyla sinemayı ilgili kılmak konusundaki deneylerini yadsıdığından ötürü de ilginçtir bu görüşler. Gerçekten, Lherbier, "sessiz" sinema deneylerinin son noktasında, bir sinema estetiğinin "konkre" gerçeğinin ne olacağını saptamaya çalışmış; filmleri üstüne polemik çekmekten sakınarak; bu yüzden, hemen daima, bir entelektüel eklemecilik (eclectisme) ve şâirane soğukluk plânında kalmıştır.

Fransız Sinemasında Kalıcı ve Bütünleşme Sağlayıcı Sinema Adamları

Abel Gance

Delluc ve Epstein'den farklı olarak sinemaya daha az incelmiş ve daha az "konkre"; âdeta Victor Hugo'nun romanlarına yaklaştığı gibi "grandiosité" ile ve dışgörünüm gustosuna ağırlık vererek yaklaşmış bir sanatçıdır.

Onun olumlu yanı, sinemayı tiyatrodan kurtaran bir teknikle, görüntünün plâstik yönüne önem verdiği kadar "retorik"e de önem vermesidir.

Bir dönem önce Robert Wiene'nin"Caligari" ve Fritz Lang'ın "Dr.Mabuse" örneğine göre. "Dr. Tube'ün Çılgınlığı" (La Folie du Dr.Tube) (1915)'nı yaratarak düş gücünün işlerliğini kanıtladıktan sonra 1917-1919 yılları arasında "Acılı Ana" (MaterDoloresa), "Ölüm Bölgesi" (La Zène de la Mort), "Onuncu Senfoni" (La Dixième Symphony) ve "İtham Ediyorum" (J'acuuse)'den sonra Emil Zola'dan aldığı yeni bir konuyla "Tekerlekler" (La Roue) (1921)'i çevirdi.

Akıllıca bir kurgu, çerçevelerde kompozisyon mükemmeliyeti ile temayüz eden filmin müziğini de Arthur Hengğer besteleyerek filmin son derece etkili bir dram olmasında katkıda bulunmuştur. Demiryolu, Şimendifer, tüneller ve istasyonlardan örülmüş bir

görüntü şiiridir bu. Öyle ki bir yanda doğa ve duygusal örgü,öte yanda şiddet, kaba hareketler görülmekte;ve bu iki öge, Germaine Dulac'ın tanımıyla, sanki bir"Paème symphonique" (Senfonik şiir) oluştururcasına: ışıklama, (dekor, oyuncu ve resim oranlaması bakımından) proporsiyonların en iyi sağlanması bakımından örnek ve kalıcı bir yapıt ortaya çıkmaktadır.

Victor Hugo'nun edebiyatta ("Les Misèrables"de Waterloo ile ilgili bölümler ve öteki romanlarında) Napoleon'un savaşları üstüne yazdıklarını perdeye getirmek onda bir tutku haline gelince; bunu aynı ölçüde bir "retorik" ve coşku (magnilequente) (grande-èloquence)yla vermek gereksinmesini duyarak "Napoleon" (1927)'u yarattı.

Önceki filmlerindeki biçemi saklı tutmakla birlikte bu filmde getirdiği asıl yenilik "üçlü sahne" denemesini getirmesidir.Yanyana getirilmiş üç ayrı perdeye üç ayrı verici ile yansattığı sahnelere bakılınca: Ortadaki perdede Napolèon'la ilgili önemli sahneler verilirken; onunla "her zaman" olarak oluşan savaş sahnelerinin de sol ve sağ yanındaki perdelerde gösterildiği görülüyordu filmde. Böylece gerekli etki, Napolèon'un psikolojik durumu vurgulandığı kadar, savaş yöresi objektif biçimde yansıtılarak sosyal bir örgü yaratılmaya çalışma yoluyla istenildiği ölçüde sağlanmış oluyordu.

Filmin üstün yanlarından biri de oyuncu seçimi ve yönetimi bakımından Gance'ın başarısında yansımaktadır.

Bu cümleden olmak üzere filmde: "Napolèon"rolünde Albert Dieudonnè, "Robespierre" rolünde E.van Dalle, "Joshepihne Beauharnais" rolünde Gine Manès, "Danton" rolünde A. Kombitzki, "Charlotte Corday" rolünde Marguerite Abel Gance, öteki rollerde (1930'ların gözde sanatçısı olacak) Anna Bella ve "Saint Justa" rolünde Abel Gance'ın kendisi görülmekteydi.

Filmin övülesi bir yanı da "Napolèon Destanı" (Epopea Napoleonica)'nı olanca tutarlığıyla veren ve Napolèon'u savaştan savaşa sürükleyen büyük hırs ve tutkuyu duyuran müsikisiyle Arthur Henegger'in sağladığı katkıdır.

Kimileri, Abel Gance'ı Cecil B.Mille'e benzetir.Gance da de Mille'in 'Aldatış" (the Cheat)'dan sonra"Ten Commentments" ve "The King of the Kings" (On Emir ve Krallar Kralı)'i çevirmesi gibi; "'Tekerlek" (la Roue)'i çevirdikten sonra "Napolèon"u aynı kayguyla (yani tarihi çarpıcı sahnelerle vermek kaygusu ile) vermesi bakımından bu analojisi haklı çıkarmaktadır.Belki "Napolèon" "retorik"i bu denli ağırlık verilmesi bakımından kusurlu sayılabilir. Ama tüm kusurlarına karşın, sessiz dönemin karakteristik yapıtı olarak tarihe mal olmuş bir çalışmadır.

'"Napolèon", büyük Fransız savaş ve devlet adamının

çocukluğundan İtalya ovalarındaki savaşlarına kadar olan yaşamını ve zaferlerini yansıtmaya adanmış bir filmdi. Sekiz saatlik bir gösterim sağlayacak uzunlukta çevrilen filmi, yapımcılar kırparak normal boyutlara indirdiler. Böyleyken bile 6 trilyon franklık harcamalara karşın 14 milyon frank kazanç sağladı film. (Ancak o günkü ticari ölçülere göre kâr oranı, kârın sağlandığı süre de gözönünde tutulursa sanıldığı kadar önemli bulunmamıştır). Bu yüzden Napolèon, Gance'ın sessiz dönemdeki son filmi oldu; belli bir süre Fransız sinemasının bahtı başkalarının eline geçti.

Bununla birlikte onun "Napolèon"un geri kalan yaşamını ve yenilgisini gösteren birbaşka film, yine Gance'ın yazdığı senaryodan, Romen asıllı Alman sanatçısı Lupu Pick tarafından "Napolèon Sainte-Hèlène'de" (Napolèon à Sainte-hèlene) (1928) adıyla sinemaya dönüştürüldü.

Ganace, 1931'de birara "Dünyanın sonu" (La Fin du Monde)'nu çevirdiyse de bu film, onun sanat yaşamında önemli bir yer tutmamaktadır.

(Ama Gance sesli sinema döneminde, yepyeni gözüpek denemelerle yeniden kendisinden söz ettirmeye başlayacak; ve zamanımıza kadar yaşamış bir sanat adamı olarak Fransız sinemasında her zaman "avant-garde" kalmasını bilmiş; ve genç yönetmenlere yol göstericilik yapmış olmak onurunu kimseye bırakmayacaktır).

Alberto Cavalcanti

Cavalcanti'nin Fransa'da başlayıp, İngiltere'de Paul Rothe ile birlikte sosyal içerikli belgesel film çalışmalarına dönüşen,sonra da Brezilya'ya giderek orada "Cinema Nôvo" akımını doğuran ilk çalışmaları başlatmasına kadar uzanan uluslararası, bir sinema kişiliği vardır.

Bu dönemde Fransa'da "Yalnızca Saatler" (Rien xue Les Heures) (1926) ve "Rıhtımda" (En Rade) (1928) ile adını duyuran Cavalcanti; aslen Brezilya'lı olup(d.6.2.1897, Rio de Janeiro) ilk önce Lherbier'in filmlerinde dekorculuk yaparak sinemaya atılmıştı.

"Yalnızca saatler"de, bir şehrin günlük yaşamını resimsel ve anlatımsal görünüşlere ağırlık vererek yarı belgesel bir çalışma yapan Cavalcanti; "Rıhtımda" adlı yapıtıyla, daha sonra Renoir'in uzmanlık kazanacağı bir dalda: Manet ve Auguste Renorir'ın tablolarındaki Plâstik güzelliği sinema ile vermek diyebileceğim bir yöntemi ilk kez ortaya koydu. (Renoir'ın da sonradan iyice yararlandığı ve kendisiyle evlendiği) Catherine Hessling adlı plâstik etkileme yaratan bebek yüzlü bir sanatçıyla ve Rusya'da isim yaptıktan sonra Fransa'da da bu filmde Cavalcanti bir liman şehrinde kızı (Hessling) ile birlikte

yaşayan bir çamaşırcı kadın (Lissenk)'ın dramı, bu limanın yağmur ve özlem dolu havasında, limandaki beyaz yelkenler ve daracık sokaklarda binalar arasına gerilen beyaz çarşaflarla vurgulayarak; sefaleti ve anlamsız günlük yaşamdan kaçmak arzularını (gerçekten kaçma/ bilinmeyen ama umut dolu ufuklara açılma özlemleri ile birlikte) vererek"Kaçış Sineması'nın ilk ve önemli örneğini ortaya koymuştur.

Cavalcanti'nin bu filminde sanki Louis Delluc'ün "Humma" (La Fièvre)'sından bir esinlenme; Baudelaire'in "(Bu şehrin) çamuru gözyaşlarımızdan yoğrulmuştur" (La boue est faite de nes pleure) mısrasından ve horoz sesleri için söylediği: "Qui chante là bas un faible jour tranquille" (orada bir zayıf gün ışığı sakince şarkı söylüyor 'sanki') sözlerinin yarattığı havadan etkilenme vardır.

Öteki avant-garde sanatçılar, daha çok anarşist ve nihilist bir havaya bürünen deneysel (underground) film çalışmalarının ilk örneklerini vermişlerdir sanki. Bunları böylece sayıvermekle yetiniyoruz:

Man Ray, "Eve Dönüş" (Retour à la maison) (1923) ve "Deniz Yıldızı" (Etoile de Mer) (1928);Fernand Lèger, "Mekanik Bale" (Ballet Mechanigue) (1924); Jean Epstkein. "Üç Yüzlü Ayna" (La Glace à trois face) (1927) Claude Autant-lara, "Çeşitli Olaylar" (Taits Divers) (1929); Henri Chomette, "Beş Dakikalık Sırf Sinema" (Cnig minutes de cinèma pure) (1925); Dimitri Kirsanoff, "Menilmentant" (1924); Luis Bunuel, "Endülüslü Köpek" (un chien Andalou) (1929) ve "Altın Çağ" (L'Age d'or) (1930); Jean Coctiau "Bir Şairin Kanı" (Le Sang d'un Poête) (1930).

Bunların niteliğini anlamak için örnek oluşturmak üzere Fernand Lèger'nin ve Bunuel'in çalışmalarına kısaca dokunalım:

"Mekanik Bale"de, Fernand Lèger, "Sysiphe Efsanesi"ni yeniden yaratırcasına sırtında çuvalla bir kadının merdivene çıkışını, düşüşünü ve bunun boyna yinelenmesini göstererek yaşamda kimilerinin çabalarının boşluğuna dokunmak istemekte; bu arada "belli bir sembolizmle eşyanın gerçek plâstik değerini vurgulamaktadır.Bir ressamın denemeleri olarak ilginçtir" demektedir bunlar için Alman sinema adamı ve eleştirmeni Hans Richter.

Bunuel'in keyfî ve mantığa aykırı bir kurguyla ve Salvator Dali'nin senaryosu üzerinden gerçekleştirdiği "Endülüslü Köpek"te doğadaki "mevcudat"ın (deniz, eşya, insan ne varsa) psişik vurgulanması yapılıyor; çıplak gözün gördüğü ile varlıkların gerçek yüzüne nüfuz etmek görünümlerden sıçramalarla gerçek özü vurgulama deneyleri getiriliyor.Örneğin filmde, iki genç sevgili (Pierre Batcheff ve Simone Mareiul) cinsel bilinç altından dışavuran psişik tepkileriyle anlatılıyor.

Aynı deneyleri daha anarşik daha çarpıcı biçimde verdiği "Altın Çağ" için filmin senaryo yazarı Salvator Dali, (Paris'te "Club del'Ecran'da düzenlenen 10.5.1932 tarihli bir toplantıda konuşurken)

şu görüşleri ileri sürüyor:

"(Filmde), gerçeğin nefret uyandıran insansal idealleri ve öteki sefil mekanizması boyunca aşkı izleyen bir kişinin sırf ve doğrusal davranış çizgisi temsil edilmektedir" (rappresentare la pfra e diretta linèa di condotta di un essere chepersque L'amere attraverse gli ignobili ideali umanitari id altri miserabili meccanismi della realità).

Bu filmi Fransız sansürü, her türlü dinsel duyguyla alay ettiği için, bir süre yasaklamıştır.

(Anarşist sinemanın bu iki örneğini deneysel sinema ürünü olarak verdikten sonra, Bunuel, Fransa'da, İspanya'da ve Meksika'daki çalışmalarıyla aynı türün konulu filmlerini büyük bir ustalıkla ortaya koyaak; ve sesli sinema döneminde adı önemle vurgulanan bir kaç büyük yönetmenden biri olacaktır).

Renè Clair

Bu dönemde daha çok Eugène Labiche'in "İtalyan Hasır şapkası" (Un Chapeau de paille d'Italie) (1927) adlı filmiyle üne kavuşmuştur.

1923'te daha 25 yaşında iken"Uyuyan Paris" ya da "Görülmez Şua" (Paris qui dort) (Le Rayen Invisible) adlı çalışmasıyla Mèliès kârî bir tutumla sanki "sırf sinema" (cinema pure) yapar gibi, Eiffel Kulesi bekçisi (Henri Rolland)nın bir sabah uyandığında tüm Paris'in insanlarının bir gün evvelki durumlarında uyuşmuş olarak kaldıklarını görmesiyle başlayan ultra-fantezist bir konuyu ele almış filmiyle kendini tanıtmıştı.

Şehre dışardan bir uçakla gelen dört kişi: Pilot (Albert Prèjean), eksantri bir kadın yolcu. (M.lle Kadroue) ve bir dedektifle zengin bir sanayici, bu garip durumun sırrını çözmeye çalışırken, oldukça garip (extra-vagant) serüvenler geçirirler. Sonunda bu durumun bir bilim adamının denemeleri dolayısıyla görünmez bir şuanın neden olduğu anlaşılır. Paris eski canlılığına kavuşur; uyuşup kalanlar, yaşamdan alıkonuldukları andan başlayarak yeniden soluk almaya başlarlar.

Maurice Desfassieux ve Paul Guichard'ın kameralarıyla çalışan Clair, bu filmiyle gözüpek bir denemeye girişmiş oluyor: "eşyanın dışsal devinimi" (Mouvement extèrieur des ojbjets)'ni makinenin algılamasını, tıpkı, sinemanın ilk yıllarında "Trenin Lyon Garına Girişi" (L'Arrivè d'un train on Gare) ya da "Kendi Kendini Sulayan Bahçevan" (Arraseur arrosè)'ın filme alınışı gibi; ancak fantastik bir temanın isterlerini gözönünde tutarak gerçekleştiriyordu.

Onun ikinci denemesi "Ara" (Entr'acte) oldu. "avant-garde" ve "phantastique" eğilimli bir film olan "Ara", o sıralarda Paris avant-garde çevrelerinin "Altılar" adıyla tanıdığı bir grubun başı olan Erik Satie'nin bestelediği bale oyunu için sinemasal katkı sağlamak üzere

çevrilmişti. "Duruş" (Relâche) adını taşıyan bu baleyi o sıralarda Fransa'da ün sağlamış, Rolf de Marè'nin yönetimindeki "Ballets Suèdois" topluluğu sahneye koymuştu. Konu bulucu ve sahneye koyucu olarak Francis Picabia'nın çabalarının da katıldığı bale oyunu böylece ortaklaşa bir üretim konusu olmuştu.

"Cinèma pure" fikrinin anlatılmak istendiği, anarşist eğilimler taşıyan filmin katkıda bulunduğu bale reklamlarında; "ballet instantanèiste en doux actes, un ent'acte cinematographique et la que du chien" (iki perdelik anî durumları vurgular bale, sinematografik bir antrakt (ara) ve köpek kuyruğu) deyimleriyle sunulmuştu. Filmde boks ve satranca yer verildiği gibi, seksüel perspektif oluşturan balerinlerin bacaklarının çekimi; seks temasının yanında ölüm temasının da işlenmesi; garip bir cenaze merasiminin bale ritmiyle verilişi; Rossini'nin Guillaume Tel müziği gibi çılgınca ve haince (malicieuse) bir tonda yansıtılan cenaze merasiminin kurgu ve çekim özellikleri bakımından bu toplumsal süreci alayla ele alışı filmin anarşik havasını arttırmıştır.

Bardècho ve Bralillach, "Ara" için şu gözlemlerde bulunuyor:

"Chaplin için sinema pandomimadan, Alman okulu için resimden, başkaları için musiki ve romandan doğmuşsa (ama gerçek yönetmen olan hiç bir sinemacı için tiyatrodan doğmamışsa); Renè Clair için de ("Entr'acte"dan yola çıkarak) danstan ve baleden doğmuşa benziyor" "Histoire du Cİnèma", sh.225) demektedir.

Renè Clair'in bu dönemdeki ikinci derecedeki yapıtlarına bakarsak karşımıza "Moulin-Rouge Hayaleti" (Le Phantôme de Moulin-Rouge) (1924) ve "Düşsel Gezi" (Le Voyage Imaginaire) (1925) çıkar. Bu ikinci film, bir banka memuru ve sevgilisinin garip ve düşsel serüvenlerini "Binbir Gece Masalları"ndan alınmış izlenimini veren bir hava içinde verişi bakımından ilginçtir.

Baş tarafta sözünü ettiğimiz "İtalyan Hasır Şapkası" ise, 1800'lerin yaşamı içinde yine bir fanteziyi vurgulamaktadır: Fadimard (Albert Prèjean) nişanlısı (Marie Mara) ile buluşmaya giderken; sürdüğü at arabasının beygiri bir ağaçta asılı duran Floransa tipi bir hasır şapkayı yer. Bu şapka bir teğmenle (Vİtal Geymond) sevişmekte olan Anaids Beauperthuis (Olga Kschecova)'e aittir. Fadimard, bu şapkasının bin benzerini bulup yerine koymak için akıl almaz serüvenler geçirir. Maksat o çağın burjuva yaşamının gülünç taraflarını belirleyen bir fars ortaya koymaktır.

1928'de çevirdiği "İki Utanç" (Deux Timides)'a gelince; Mahkemede başlayıp mahkemede biten; ilkin mahçup, sonradan gözü pek bir avukatla (Pierre Batcheff) bir kötü adamın (Jim Gerald) ve bunun kızı (Vera Flory)'nın avukatla ilişkilerini anlatan bu film de bir fantezi

üzerine kurulmuştu.

Fransız sinemasının büyük isimlerinden biri olan ve ileri sinema diline egemenliğinden ötürü Acadèmie Française'e (İlk sinema adamı olarak) seçilen Renè Clair, "Paris Damları Altında" (Sous les Toites de Paris), "Özgürlük Bizimdir" (A neus la Liberteè), "Milyon Peşinde" (Le Million), "Temmuzun Ondördü" (Quatorze Juillet) ve "Sonuncu Milyarder" (Le Dernier Milliardaire) gibi Paris'in kenar mahalle yaşamını en iyi şekilde sinemaya yansıttığı yapıtlarını sesli dönemin ilk yıllarında verecektir.

Jackques Feyder'in Mesleği:

"Kendimin bir 'zenaatçı' olduğumu yinelemekten hiç utanmıyorum; gençliğimden beri sanatımın mesleğini öğrenmek için bir kaç yıl geçirdim; hâlâ öğrenimimi tamamlayamadım; muhakkak ki hiç bitirmeyeceğim de Güzel bir meslektir benim mesleğim, her türlü güçlüğü yenerek gelişen, teknik gelişimle ilerleme hızı artan bir meslek Daha "sessiz" dönemde biçemi gelişip olgunlaşmışken, "ses"in ve "söz"ün ortaya çıkışı bir yandan tartışmalara yol açarken, öte yandan bizi yeni ustalaşmalara sürüklüyor".

Bu sözler Jacques Feyder'indir. (1888-1948) (J.Feyder, "Souvenirs d'un Cinèaste", "Le cinèma notre mètier adlı kitaptan, Cenevre, 1944, sh. 64); 1919'dan beri Avrupa'da ve Amerika'da çalışan, dramdan serüvene, "burlesque"dan masalsıya, duygusal komediden tarihsel filmlere kadar her türü, yorulmaz bir enerji ve kendi mesleğine özgü zenaatkârlığı emniyetle ve hakimiyetle benimsemiş, Fransız sinemasının en doğurgan yönetmeni Feyder'in...

Feyder, teknik "virtuesitè"yi, alıcı aygıtın cambazlıklarını sevmez; anlatım dünyasının "kontre" gereksinmelerine yanıt verdiği ölçüde bunları benimseyerek uyanık bir zekayla sinema sürecini izler. İşte bunun içindir ki "sesli" dönemecinin tehlikelerini yenebilmiş; kendisi gibi "sessiz" dönemde birinci derecede yer alan öteki yönetmenler sinemayı kesinlikle bırakmak zorunda kalmışken; o, "meslek"ini emniyetle yürütmek gücünü kendinde bulmuştur.

1907-1920 arasında, Gaument adına, Feyder, ilk iki filmini gerçekleştirdi: "İmla Hatası" (Fauta d'ortographe) ve Tristian Bernard'ın bir senaryosu üzerinden (Misafirhanenin Yaşlı Kadınları" (Les Vielles femmes de l'Hospice)'nı çevirdi. Bunları Pierre Benoit'nın romanından Stacia Napier Kowska (Antinen rolünde) ve Jean Angele (Yüzbaşı Morhange rolünde) ile "Atlantide" (1921) izledi ve hemen dikkatleri yönetmenin üzerine çekti. Ama, bu filmde, Feyder'in kişiliği, henüz pek belirgin değildir; sinemasal anlatımda yönetmenin ustalığı belli ölçüde görülüyorsa da oyuncuların oyun yaparken korkunç dere-

cede melodramatik davrandıkları da gözden kaçmıyordu. Napierkewska'nin iri kıyım görünümü, Benoit'nın romandaki soğuk ve sapık karakterli genç kraliçeye hiç uymuyordu; oysa daha sonra Pabst, aynı konuyu aynı adlı Brigitte Helm'le işlerken, en uygun kişileşmeyi sağlayabilmişti. Feyder filmde, esrarlı ve acımasız bir tonun egemen olmasını istemiş; ama bu düşüncesine karşın Antinea'nın hayvansı ve sadik karakterini göstermek için, kraliçenin öldürdüğü sayısız aşıklarının bir çeşit mumyalaştırma yöntemiyle heykele dönüştürülerek müzede saklandığını gösteren sahne gibi, safça başvurularda bulunmuştur. Bununla birlikte "Atlantide, bu dönemin üretimleri içinde göze çarpar bir önem kazanmıştır. Bu, "projesi ve (bu projeyi gerçekleştirmek için) gerekli masrafları bakımından yapımcıları ürküten hatırı sayılır boyutları olan bir filmdi" ve yine, "Stüdyodaki güçlüklerin alışagelmiş korkularından kurtulmuş, gerçek sahra peyzajlarıyla donatılmış, bunların çekilmesi için (uğrunda) kervanlarla (gidilerek) çöllerde yedi ay kalınması (göze alınmış) ilk büyük Fransız filmiydi bu" (J.Feyder, ag.e., sh.21-22).

Anatole France'ın bir öyküsünden Maurice de Fèraudy ve Jean Forest'nin oyunculuklarıyla uyarlanan "Crainquebille" (1922) ile, Feyder, yeni araştırmalara yönelmiş görünüyor. Filmde, çevrenin ve kişilerin nitelikli olarak belirlenmesi, canlı bir plastik duyguyla, aydınlatmayla ve kurguyla derinleştirilmişti. Bugün belki, "Crainquebille", görüntünün bilinçli olarak "deforme" edilmesi bakımından bir çeşit "entelektüalizm"le ithal edilebilir; ama tekniğin bu "virtuositè"si, karabasanın psikolojik teması ile kesinkes doğrulanabilir. Böylece Dr. Mathieu, korku dolu düşünde, yargıçların kuşlar gibi uçtuğunu görür; yargı yerinde Grainquebelle'i itham eden karşı taraf avukatı müthiş ve heykelimsi görünebilir; oysa bir tanığın varlığı, yargıçların sağır ve anlamak istemez (görünümlerindeki) "azame" karşısında objektifin azizliğiyle küçük boyutlarda verilmiştir. (Feyder, hâlâ, biçem araştırması üzerindedir; ama bu "avant-garde" dokunuşlar, öteki sırf optik deformasyonlar gerçek olmayan aydınlatma ve kimi vakit, negatifin kullanımı gibi; hemen daima konunun psikolojik temasına anlatımsal katkıda bulunur.)

Jean Forest, Rachel, Devirys, Arlette Peyran'ın oynadığı Doğanın ve kırsal yaşamın canlılığını veren "Çocuk Yüzleri" (Visages d'enfants) (1923)'den sonra ve Arlette Marchal'la "Hayal" (L'Image) (1924), Francois Rosay ve Jean Forest'le "Gribiche" (1925)'i verdiktensonra; Feydar, Lazar Meerson'un çevre yaratma ve dekor çalışması bakımından çok önemli olan ve etkileri daha sonra bir çok Fransız yönetmeni ve dekorcusu üzerinde görülecek "Carmen" (1926)'i gerçekleştirdi. Filmin oyuncuları Raquel Meller (Carmen), Louis Lerch

(Don Josè), Victor Vina (Pedra Dancaire, Çeteciler başı), Gaston Modot (Şaşı Garcia), Guerreo de Andoval (Boğa Güreşçisi Luca), Jean Murat (teğmen)'di. Mèrimèè'nin romanı, Fransız müziksel gerçekçiliğinin büyük eseri Bizet'nin operasına konu oluşturduğu gibi, aynı romandan bir çokları bu arada Amerika'da Jesse Lasky Gareldine Farrar'le (1914), Almanya'da Ernest Lubitsh Pola Negri ile (1919), sinemaya uyarlamalar yapmış; Chaplin zevkli bir parodi yaratmıştı (1916). Ama Feyder'in filmi, Mèrimèè'nin romanının ilk kez bilinçli olarak ve akıllıca sinemaya aktarımı idi. Ama bir filmle, yazısal metne sadakatla bağlı didaktik bir yorum yapıldığı sanılmasın! Feyder, dramın psikolojik temalarını vurgulamak istememişti; bu görüş noktasından yapıt, soğuk ve durağan; Raquel Meller'in oyunu saçma ve duygusuz görülebilir. "Carmen"in başarısı, konunun yazınsal öğelerini, seyirciye Fransız gustosuna göre, tıpkı Ravel'in "Rapsodie Espagnole"de yaptığı gibi, hoş dekorlu bir İspanya yaratmak bakımından aktarabilmesinde yatıyordu: son-izlenimcilerin havasıyla renk duyarlığı ve armonisinden yana, alacakaranlığın şaşırtıcı plâstiği, incelmiş bir aydınlatma, Manet'nin tablolarında görülebilecek tonalitedeki resimsel bir âhenk (timbre) Feydar ın "Carmen"inin özgül niteliklerini oluşturuyordu. Film, temelindeki lirizm, ağır anlatımındaki gereklilik, konusundaki dramatik vurgulamalarla, tüm tiyatrosal ve gerçekçi öğelerden sıyrılmak zorundaydı.

1928'de Feyder Berlin'e gitti; ve orada Emile Zola'nın romanından, Gina Manès, Hans Adalbert von Schlettow, Volfgang Zilzer ve La Jane ile "Thèrèse Requin"i gerçekleştirdi. Filmde "Carmen"de vurguladığı anlatımsal öğeleri derinleştirdi; ama bu kez konunun istediği gerçekçi çevre uygulamasını getirerek... Kesin ve kontrol altına alınmış bir teknik, sade ve kökensel bir anlatım biçimi ile, Zola'nın dramını perdeye öylesine bir dengeyle aktarmıştı ki, sinema, böylesini o güne kadar pek az görmüştü. Gine Manès, bu filmde, Feyder'in biçemine yatkın ve akıllı bir oyuncu olarak görülmüştü; oysa, Raquel Meller bu denli yatkınlık sağlayamamıştı.

Fransa'ya dönüşünde, Albert Prèjean, Gaby Morley ve Henri Roussel'le "Yeni Beyler" (Les Nouveaux Messieurs) (1928)'i gerçekleştirdi. Feyder, bu film için, "bana çok şeyler öğretti: kuşku duymadığım güçlükleri bilmediğim muhtaraları şiddetle ortaya çıkardı; hasılı, sinemanın toplumsal önemi üstüne gözlerimin önünde daha önce görmediğim bir ufuk açtı" diyor (J.Feyder, a.g.e., sh., 25). "Yeni Beyler" (Les Nouveaux Messieurs) (1928), Kentsoylu demokrasinin siyasal ortamı üstüne belirgin bir satir (alaya alma) getirdiği için hemen her ülkenin sansürü tarafından gösterilmesi yasaklandı; sonra da en can alıcı yerleri kesilerek gösterildi; bundan dolayı film

hakkında bugün tam bir değerleme yapma olanağı yoktur. Bununla birlikte elde kalan (Meclis'te ıslıklar ve alkışlar arasında nutuk atan milletvekili, işçi evlerinden oluşmuş bir mahallenin oturuma açılması merasimi gibi) sahnelere bakılarak, Feyder'in "mesleği"nin, alaycı ve toplumsal temelli filmlerde bile, ne denli çok yanlı (versatile) olduğu anlaşılabilir.

Bundan hemen sonra gittiği Amerika'da Greta Garbo'yla, Feyder; en iyi yapıtlarından sayılamayacak, ancak Garbo'nun doğru (yorumlanan) ve dengeli oyunuyla değer kazanmış olduğu söylenebilecek, Conrad Nagel ve Lew Ayres'in katkıda bulunduğu ve Feyder'in son "sessiz" filmi olan "Öpücük" (The Kiss) (1929) ve "Anna Chiristie (1930)'dan oluşan iki film çevirdi. Amerika'da pek değerli sayılamayacak altı kadar film çevirdikten sonra Avrupa'ya dönen Feyder, "sesli" başyapıtı "Yiğitler Panayırı" (La Kermesse Hèroique) (1935)'nı çevirerek adını sinema tarihine (Altın harflerle yazdıracaktır).

Jean Renoir'ın İzlenimciliği

Jeon Renoir (d.1894), sinemaya 1924'e doğru girdi. Büyük ressam Auguste Renoir'ın ikinci oğlu olarak ilkin Seramik'e merak sardı; sonradan açıkladığı gibi bu sanatı sinemaya çok yatkın buluyordu; "bir *vazo fırından çıktığı zaman*, seramikçinin yapmak istediğinden çok değişik olarak, daima, kendinden beklenmez bir şeyler getirir" (C.Vincent'ın alıntısı, "Storia del Cinema", Sh.109).

Renoir'in ilk gerçekleştirdiği filmler, "Chaterine" (1924) ve "Su Kızı" (La Fille de l'Eau) (1925)'tir; her ne kadar oturmamış bir araştırma ruhuna tanıklık ediyorsa da; bu film, yine de görüntü plastiği gustosunu ve Renoir'ın sessiz filmlerinin en iyilerinden en karakteristik öğeleri oluşturan uçucu (sfumata) tonu ortaya koyuyorlar. Bu iki filmde, ilk kez, fotojenik plâstikliğe oldukça yatkın bir oyuncu olan Chaterine Hessling, yüz çizgilerinin yapısı ve jestlerindeki yumuşaklık bakımından Baba Renoir'ın ya da Manet'nin tablolarından çıkmış izlenimini verircesine yer alıyordu.

Lillian Gish nasıl Griffith'in oyuncusu olmuşsa, Chaterine Hessling de Renoir'ın resimsel duyarlığına her bakımdan karşılık veren oyuncusu olmuştur. Renoir, 1938'de ("Souvenirs", La Point Dergisi) şöyle yazıyordu: "Benim ilk çalışmalarımın hiç de ilginç olmadığını düşünüyorum. Eğer bunların herhangi bir değeri varsa, bunu sadece fantastik, utangaç Fransız tüccarlarının kabul edemeyeceği kadar fantastik olan bir oyuncunun oyununa bağlamak gerekir."

"Su Kızı", bununla birlikte Renoir'in yeteneğini ortaya çıkarır; özellikle düş sekansı, "Nana"da izlenimci sinemasının en nitelikli deneyini köklü biçimde geçirecek olan yönetmenin renkli duyarlığını

gösteren bir müş'ir gibi kabul edilebilir. Ama bırakalım bunu Renoir kendisi açıklasın; "1924 yılında beni, von Stroheim'ın bir filminin oynamakta bulunduğu bir salona müthiş bir talih sevketti. "Çılgın Karılar" adlı bir film beni çok şaşırttı. En azından on kez görme zorunluluğunu duydum. O güne kadar tapındığım şeylerden uzaklaşarak, ne denli (gütmek istediğim) yolun dışında kalmış olduğumun farkına vardım. Budalaca "halkın anlayışsızlığı" diye adlandırdığım ithamı bir kenara bıraktım, Fransız gerçekliği doğrultusunda otantik konulu filmler yaparak (bu suçumu affettirmeye) çalıştım. Yanıma yöreme bakmaya başladım ve şaşırarak, tüm bize özgü ve kolayca perdeye yansıtılabilecek bir çok faktör keşfettim. Yavaş yavaş ve çamaşırcının, ayna karşısında taranan bir kadının, bir sanatçının jestlerinin çoğu zaman eşsiz bir plâstik değer taşıdığını anlamaya başladım. Babamın ve onun kuşağından öteki Fransız ressamlarının tablolarını yeniden inceleyerek, Fransız insanının jestlerini kavramaya çalıştım. Sonra da, bu yeni deneylerden olgunlaşarak, Emile Zola'nın romanından, anılmaya değer ilk filmim olan, "Nana"yı çevirdim" (J.Renoir, "Souvenirs").

Renoir'in bu itirafı oldukça ilginçtir; ve Stroheim'e bu yaklaşımı, onun izleyicilikten gerçekçiliğe geçişini vurgulaması bakımından da ilginçtir. Gerçekten Renoir'in sanatı iki döneme bölünebilir. İlki "Nana" (1926)'da (açıkça) görülen ve "Küçük Kibritçi Kız" (Petite Marchande d'allumettes) (1927)'da en üstün noktasına erişen izlenimcilik dönemi; ikincisi de "sesli" filmin ortaya çıkmasıyla Fransız yönetmenin yöneldiği "Gerçekçilik" ki, bunun "manifesto"sunu "Dişi Köpek" (La Chienne) (1931)'de vermiş; "Sulardan Kurtarılmış Boudu" (Boudu sauvè des eaux) (1932), "Tonu" (1934), "Ayaktakımı Arasında" (Les basfondts) (1936), "Büyük Düş" (La Grande Illusîon) "Hayvanlaşan İnsan" (La Bête Humaine) (1938) ve "Oyunun Kuralı" (La Rêgle du jue) (1939)'nda işlemiştir. Bizi (şimdilik) Renoir'in "sessiz" dönemdeki üretimleri bakımından, izlenimci dönemini değerlendirmek ilgilendiriyor; ve hemen şunu söyleyelim ki (onun bu dönemi), sadece entelektüel düzeyde değerlendirilemez; dolayısıyla, daha önce, örneğin Delluc'te, Epstein'de özellikle Marcel Lhebier'de görmüş olduğumuz gibi, onun sanatı çeşitli estetik ve kültürel öğelerin polemik kompozisyonundan doğmamıştır. Renoir için, izlenimci resimle renk ilişkisini keşfetmesi, onun ilk filmlerinde lirik çevreleme teması olmuş;/sonra da doğacı (bir tutuma yönelmesinde etki sağlamıştır). Bundan dolayı, Zola'nın romanı, Renoir'da, tüm yazınsal dramatik niteliğini yitirmiş, bir anlama, "gerçekçi" bir çevre yaratılmasında (etkili olmuştur); yalnız Renoir'ı, Nana'nın evreninde etkileyen "doğacılık", 1800'lerin Fransız ressamları: Baba Renoir, Manit, Degas, Sisley ve

Monet'nin içlerine doğduğu gibi temsil ettikleri doğacılığın aynıydı; bir başka deyimle bu, onların doğasıydı; bundan dolayı yönetmen kendine özgü doğacı sinemasını resimsel izlenimcilikin anlatım araçları vasıtasıyla kurmuştur denilebilir.

"Nana"nın Pierre Lestringuez'in gerçekleştirmiş ve filmde oyuncu olarak Catherina Hessling'in dışında, Jean Angelo (Vandeuvres), Werner Krauss (Conte Muffat), Gina Manès ve Waleska Gert rol almıştır. Sanırım ki, bu filmde, izlenimcilik nedeniyle görüntünün sadece resimler kompozisyonundan öte, (Bu kompozisyon her ne kadar izlenimci ressamların tablolarından esinlenmişse de), Catherine Hessling, yüzünün çizgileri ve ritmik (tartımsal) figürasyondan çok sırf plâstik canlandırma yoluyla, objektif önünde (kendi katkısı) da getirmiştir; oldukça uzun ve gelişimi bakımından durağan olan tüm film boyunca, çevre yaratılması doğrultusunda İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'in (at yarışları, kahveleri ve 'tabarin" barları, oyuncuların soyunma odaları ve delice "can-can'larıyla) fiziksel doğası en doğru biçimde yorumlanmıştı; daha sonra Renoir'ın "Dişi Köpek"te altını çizeceği, "gerçekçilik" terimleri içinde bireyselliğini belirlediği bir çalışma diyebiliriz buna... Şundan dolayı ki, onun izlenimciliği, bir bakıma, temelinde, gerçekçi gözlemlerinden doğup içsel bir değer kazanıyor ve apaçık dramatik işlevi içinde, resimsel-plâstik bir kompozisyona dönüşüyordu: Renoir'ın sessiz sinemasında, görüntünün plâstik değeri; biçimsel (formale) soyutluğuna bürünmüş, sırf görsel duyarlığı içinde, ama temelde daima yaşamın konkre gerçeklerine yönetmenin kendi anlatımıyla, "Çamaşırcı Kadının", "Aynada Taranan Kadın"ın jestine bağlı olduğu halde; anlaşılmıyordu.

"Nana"dan da daha çok, "görüntünün şiiri", Renoir'in "Küçük Kibritçi Kız"da görülür. 1927'de gerçekleştirilen bu film, Andersen'in garip bir öyküsünden konusunu almıştı: Özellikle ikinci bölümde (küçük kibritçinin'ki doğal olarak Hesslig'ti bu düşü), plâstik kompozisyonun duyarlığı, sırf lirizm tonu yaratacak bir düzeye erişmiş; küçük kibritçinin yüzü insanın içine üzen ve âdeta uçucu bir çerçevelemede görünmüştü (kar ve soğuktan donmuş, düşün tatlılığı içinde ölümü bulmuş olan). Bu öyle bir çerçeveleme idi ki onun sırf biçimsel hoşnutluğunu belki de en bireysel (unique) anında vurgulayarak Renoir'in izlenimci araştırmalarının (doruk) ta kapanışını veriyordu

Gençler ve Dökümanter Filmler:

Andrè Sauvage, George Lacombe, Lucia Derain, Claude Lambert ve Jean Tedesco amatör dökümanter filmler çektiler. Bunların çoğu ucuza mal olsun diye, kırda, Paris'te, Londra'da ve Marc Allegret'inin

çekimde bulunduğu Kongo'da çevrilmiş filmlerdir. Bilhassa deniz konularında çekimler yapan Jean Praenlevè bunların izinden yürüyen anılmaya değer isimlerdendir.

Bunu izleyerek gerçek amatör dökümanterciler yetişti. Sonradan, Fransız Sineması'nın önemli isimleri olarak anılacak olan sinema adamarı: Marcel Carne, Jean Vigo ve yukarıda adını andığımız Georges Lacombe hep bunların arasından yetişmiştir.

Bu arada Vigo'nun "A Propes De Nice" ve Marcel Carne'nin "Nogent"ını zikredelim.

Bundan sonra Fransız sinemasında konulu filmlerde tabiat manzalarına daha çok eğilindiğini, belgeci filmin çalışmalarının bu türün gelişmesinde etkili olduğu görülecektir. Nitekim, bu dönemdeki Jack London'un bir öyküsünden uyarlanan "Bir Ateş Yakmak" isimli eserde, Claude Autant Lara, bu çalışmalardan çok etkilendiğini gösteren sahneler vermiştir.

RUS SİNEMASI (1917-1927)

İhtilalden sonra bir çok yönetici ve oyuncunun Rusya dışına göçtüğünü söylemiştik. Bunlardan Fransa'ya kaçanlar içinde yapımcı ve yönetici olarak Joseph Ermolieff, Protazanoff, Alexandr Volkoff, Vladimir Torurjansky, Ladislas Starevich; oyuncu olarak Ivın Mosjoukine, Nathalie Kazanake ve Nikolas Rimsk sayılabilir. İlkin Montreul'de Mèliès'in eski stüdyosu (Star film) yöresinde Fransız-Rus işbirliği sonunda faaliyete geçen Ruslar, çoğu Çarlık Rusyası'na ait filmler çeviren 'Albatros" adlı bir kurumda toplandılar. Bu kurum daha sonra Renè Clair'in "İtalyan Hasır Şapkası" ve "İki Utangaç" adı filmleri de çevirecektir.

Sonradan yönetici olarak da uğraş veren Mosjoukine burada Marcel Lherbier'nin yönettiği bir Priondello uyarlaması olan "Müteveffa Mathias Pasacal" ile Volkoff'un yönettiği (ve hem 'burlesque", hem de santimantal bir hava, adeta Keaton ve Şarlo'dan etkiler taşıyan)" (Üstümüzden) Geçen Gölgeler" (Les Ombres qui passent)'i çevirdi.

Özellikle senaryosunu yazıp yönetimine de katkıda bulunduğu Alevli Ocak" (Le Brasier Ardent), düşlerden garip bir şekilde örülmüş "avant-garde" bir yapıttı. "Michel Strogoff" ve "Kean" adlı Juels Verne ve Alexandre Dumas Père uyarlamalarındaki büyük başarısıyla sinema tarihinde oyuncu olarak büyük bir iz bıraktığı kadar çok yanlı oluşuyla da dikkati çeken Mosjoukine, 1926'da Hollywood'a gitmek üzere Fransa'dan ayrılacak ve orada şüpheli bir şekilde ölecektir.

Bu filmlerin dışında Tourjansky'nin biraz lüks havalı filmleri, Stranski'nin "Taras Boulba"sı ve Protazanoff'un Paul Bourget'den uyar-

ladığı"Ölümün Anlamı" (Le sens de la mort)nı beyaz Rusların önemli yapıtları arasında sayabiliriz. Protazanof, bunu izleyerek, "Günahın Gölgesi" (L'Ombre du Pechè)'ni de çevirdi.

Bu arada Ladislas Starèvitch'in özgün ve çok hoş kukla filmleri çevirdiğini, pek tanımadan çoğu kaybolan bu filmlerin gerçekten değerli olduklarını da analım.

Sovyet Sinemasına Giriş:

Lenin, sinemanın ulusallaştırılması hakkındaki kararnameyi 27 Ağustos 1919'da imzaladı. Bunu izleyerek ulusal ya da propaganda nitelikli bir çok film yapıldı. Daha önceki dönemde ünlü şair Mayakovski'nin senaryolarına dayanan bir kaç film yapıldığını söylemiştik. Mayakovski, bu dönemde de baş senaryocudur. Lenin, sinemanın kamuoyunun oluşmasındaki etki ve kudretini takdir ederek, "Bütün sanatların içinde Rusya için önemli olanı, bana göre, sinema sanatadır" diyordu. Devrimi izleyerek, bu döneme "kanlı" ve "barbar" damgasını vuran yangınlar, aydın kırımı, Partililerin kanlı kavgaları, Marksist Kuramın çeşitli yorumlarından çıkan tartışmalar sonunda, Sovyetler döneminde, Rus Sineması, ilkin epeyce sarsıntı geçirdi ise de; sonradan kendini topladı.

Lenin'in direktifi ile bir devlet sineması ürünü olarak "Agitki" denen propaganda filmleri ortaya çıktı. Güncel filmler dışında bulunan bu tür filmler arasında herkese hitap eden: "Bütün ülkelerin Proloterleri Birleşiniz", Orduya hitap eden: "Kızıl Orduda Asker, Senin Düşmanın Kimdir?", işçiye hitap eden: "Lokomotiflerinizi Tamir Edin!" gibi filmler sayabiliriz. Bu filmlerin daha etkili olanları 1920-1922 yıllarında çevrilmiştir: "Doğu Halkı Kongresi", "Açlık", "Devrim Kaynaşması" ve Panteleieff'in Volga bölgesindeki açlığı anlatan "Büyük Acıma" ve tarihsel bir dramı yansıtan "Mucize" adlı filmlerdir. Bu filmler Avrupa'ya ve Amerika'ya da gönderilmiştir.

1922'de, propaganda filmlerinin rejimin gereksinmelerine tüm olarak yanıt verebilmesi bakımından tam bir "Devlet Sinema İdaresi" (Goskino) teşkil edildi; ve N.E.P. denen "Yeni Politikaya" uygun filmler çevrildi. Bu politikanın ortaya çıkışının nedeni, kuru kuruya propaganda filmi çevirmektense, bunu sanatla birlikte vermek endişesi olmuştur.

Fritz Lang'ın "Nibelungen"i, İtalyanların büyük temaşa türündeki filmleri, Griffith'in "Hoşgörüsüzlük"ü, hatta kısmen ihtilâlden de esinlenerek Rudolph Valentino'nun Amerika'da çevirdiği "Kara Kartal" (The Eagle) filminin Rus halkı tarafından büyük bir beğeniyle karşılanışı, bu kararın alınmasında etkili olmuştur, kanısındayız. (Nitekim Eisenstein daha sonraları, yapıtlarında "Hoşgörüsüzlük"ten

geniş biçimde etkilendiğini itiraf edecektir).

Bu dönemde önemli Sovyet filmleri şunlardır: Vladimir Kasyanof'un "Kızıl Bayrak Uğruna" (Za Krasyone Znamya), Panteleieff'in "Mucizeler Yaratan" (Chudotvorets), Rasumni'nin "Ana" (Mat) (Gorki'den ilk uyarlama), Alexandr Sanine'in "Poliouchka" (Tolstoydan uyarlama) ve "Hırsız Saksağan" (Sokora-Vorovda), Wiskowski'nin "Menzil Sahibi ve "Kara Pazar" (ya da öteki adıyla "9 Ocak"), Koulochov'un Rus devrimini yabancı gözüyle ele aldığı "Bay Batı'nın Bolşevikler Ülkesinde Olağanüstü Serüvenleri" (Neo Bşainiye Mistera Vestav Stranye Bolşevikon) adlı senaryosuna Pudovkin'in katkıda bulunduğu çalışma.

'Bu listeye, aşağıda daha çok ağırlık vererek ele alacağımız Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov'un öteki yapıtları ve Dovçenko'nun yapıtları eklenmemiştir).

Yıllarca bocaladıktan sonra, nihayet bu dönemde, Rus Sineması (Artık Sovyet Sineması demek gerek), gerçek yüzüyle ortaya çıkmakta; Devlet Sineması'nın "Sovkino" adıyla aldığı yeni hüviyet içinde baş yapıtlar vermeye başlamaktadır.

Gelenekçi ve Yenilikçiler:

Bu dönemde devrim öncesinin "apolitik", sanatı sanat için yapmaya gayret eden gelenekçilerle kısmen bu tutumda, kısmen de Devrimci sinema adamlarının yapıtları paralelinde sanatlarını geliştirmiş yenilikçiler (sinemaya 1917'nin getirdiği Devrimci ruhla Marksist Propagandanın bir aracı olarak kullanmayı öngörmektedirler bunlar, geliştirdikleri çekim ve kurgu tekniğiyle çeşitli eğilimlerini gerçekleştirirken; özellikle gelenekçiler "Saf Yürekler" gibi psikolojik, "Ölüm Minerasi" gibi egzotik temalarla, komedileri ve monden hayatın dramlarını işliyorlardı. (Kuru propaganda filmleri olan "Agitki"lerin sonradan tamamiyle kaybolduğunu burada işaret edelim).

Ancak gelenekçilerde kurguya büyük önem vermişlerdir. (Bardèche ve Brasillach, kurgu için, "bu dönemin Sovyet Sinemasının büyük düşkünlüğü" deyimini kullanmaktadır. Özellikle Gardine, Ivanowsky ve Protezanoff bu konuda ilerleme göstermişlerdir. Ivanowsky, "Saray ve Kale" adlı filmiyle Sovyet Sinemasında, ilk kez, "sert koşut kurgu"yu kullanmıştır. (Fransızca karşılığı "montage paralèle contrastè" olan bu çeşit kurgu, görüntünün karanlık ve aydınlık bölümleri arasındaki orantının artıklığı, gölge-ışık keskinliği belirgin olan ve çekimleri "koşut gelişme" sağlayacak yolda birleştirme tekniği olarak açıklanmaktadır. "Koşut Gelişme" (actions Parallèles) ise; birbirleriyle yalnızca anlam bakımından ilişkisi olan ayrı olayları

gösteren parçaların sıra ile verilmesinden meydana gelen anlatım çeşidi olarak tanımlanmaktadır. Böylelikle bu parçaların birbirini izlemesinden belirli bir düşünce doğar (Şarlo'nun "Asrî zamanlar"da koyun sürüsüyle insan topluluğunu karşılaştıran yöntemi burada örnek oluşturabilir). (bz. Özön, "Sinema Terimleri Sözlüğü", sh. 74 ve 28).

Bunların seyircileri politikadan hoşlanmayan küçük kentsoylulardır. Seyrettikleri filmler: "Ayların İzdivacı", "4 ve 5" ve "Aelita" gibi yapıtlardı. Bunların yukarıda adını andığımız yöneticileri "mejrapom" adlı bir kuruluşa bağlıydılar.

Devrimci Rus sinemasına daha sonra da "Yenilikçi" diye adlandırılan sanatçılara ve bunların yapıtlarının incelenmesine geçmeden önce, bunların tümü üzerinde geniş etkileri olan iki kuramcı ve uygulayıcıdan öncelikle söz etmek gerekiyor.

Bunlardan biri ve en önemlisi Dziga Vertov, ötekisi bir gelenekçi olmasına karşın uygulamalarıyla yalnız gelenekçileri değil devarimcileri de etkilemiş olan Kuleşov'dur.

DZİGA VERTOV:

Dziga Vertov (d.1897), 1919'dan başlayarak kendine özgü, "konuşmalı olmayan", oyuncusu bulunmayan, daha önce tasarlanmış sahneye koyma çabasından uzak sinemanın kuramını formüle etmiştir.

Vertov, 1921'de kardeşleri Mikail ve Boris'le ve karısı Elizaveta Svilov'la "Sinema-Göz" (Kino-Glaz) grubunu kurdu. Bu grupla yaptığı çalışmalarda "Sinema-Göz" kuramının uygulamalarını gerçekleştirdi. Yukarıda da belirtildiği gibi bu kuram gereğince, alıcının tamamıyla nesnel kalması, tiyatrodan ve başka sanatlardan sinemaya gelen stüdyo, dekor, oyuncu, sahne düzeni gibi öğelerin bir yana bırakılması gerekiyordu. Lumière sinemasına dönüş gibi görünmesine karşın, Vertov'un kuramında yeni bir öğe vardı: Kurgu. Vertov'a göre, sinemanın işi, tamamen nesnel olarak elde ettiği filmin parçalarıyla birlikte başlıyordu; sinema yapıtı, bu parçaların ölçülüp biçilmesiyle, aralarında bağıntı kurularak, seçme yapılarak, tartım sağlanarak meydana getirilecekti.

Bu tıpkı ressamın elindeki fırçası gibi, yönetmenin elinde biricik anlatım aracı olarak alıcı aygıtın bulunmasını öngören; eşyayı, varlıkları, doğal durumda yaşamı bununla kavraması, saptaması, soyutlaması (gerektiğini vurgulayan bir görüştü).

Dziga Vertov, fikirlerini, bir çeşit "şiirsel manifosta" halinde şöyle ifade etmektedir.

"Sinema-Göz, 'Sinema(yla) görüyorum' (alıcı aygıt aracı ile görüyorum) 'Sinemayla) yazıyorum' (Kurdele üzerine yazıyorum) ve

'Sinema düzenliyorum', (filmin kurgusunu yapıyorum) öğelerini içerir.

"Bu filmi kurgulamak, 'sinema parçaları'ndan, 'sinema-eşya'yı düzene koyuyorum' demektir; yani çerçeve içine bir 'sinema-şey' yazmaktır; ama fonksiyon halinde 'güzel sahneler düzenlemek' değildir (bu, tiyatroya dönüşüm olurdu), hele resim parçalarını ara yazılarla birlikte vermek hiç değildir (bu da, ebebiyata dönüşüm olurdu).

"Sinema-Göz" Ekim Devrimi'nde yaşam bulmuştur.

"Sinema-Göz", bir tablo sineması değildir, sinema işçilerinin gruplaşması da değildir, (sağ ya da sola doğru) herhangi bir sanat eğilim de değildir.

"Sinema-Göz", ağır ağır oluşan bir sanat hareketi (Mouvement)'dir; sırf yapmacıktan etkilenmeye yönelik olmayan, bu izlenimi yaratmaktan titizlikle kaçınan ve olayları (aynen) vererek gerekli etkiyi sağlamayı maksat edinen bir oluştur.

"Sinema-Göz" gözümüze yansıyan dünyanın belgesel bir çözümüdür.

"Sinema-Göz", tüm dünya işçilerini, her birinin yaşadığı olaylar değiş-tokuş edilerek, görsel bir bağla birbirine bağlamak isteyen bir yöntemdir; alıcı aygıtlar saptanmış belgesel sinemadır (bu noktada 'az ya da çok bayağı' tiyatrosal sinema temsillerinin değiş tokuşlarından apayrıdır.).

"Tüm 'Sinema-Göz' üretimleri, ön-incelemelere başvurulmadan, oyuncusuz, dekorsuz ve replik ve düblikler (diyaloglar) ezberlenmeden gerçekleştirilir. Bunlar o belgesel filmlerdir ki, gaye olarak tarihte yeni devrim yılları açmayı gözetir;ama 'konuşma ile vurgulanan bir sinema yönteminden uzak kalınarak'...

"Sinema-Göz", alıcı aygıtla, en temiz 'Sinem-dili' ile yazılmıştır. Sözün yazınsal anlamıyla seyirci tarafından yapılmıştır (Rusça'da "seyirci" sözcüğü, kökeni bakımından, "gören" olarak bilinir. Film yapımcı ve seyredenin ikisi de olayları gözle gören kimseler, ya da gözün yerine geçen bir aygıt aracılığıyla gören kimseler olduğu için böyle anlatılmak isteniyor). Artık seyirci filmi, gözün dilinden, sözün diline çevirmek zorunda değildir. Artık "sözün belgeseli" değil, 'Sinema belgeseli' vardır. Kaynaşan bir sürü görsel görüntü. Yüzde yüz sinema dili" ("La Critique Cinèmatognaphique" dergisinden alınmıştır, Paris 15 Nisan 1937).

Yukarıda açıklamalardan da anlaşılacağı gibi, Vertov, Sovyet Sinemasında, olanca gücüyle tiyatroculara karşı çıkan adamdır. Onun görüşüyle, "Sinemanın temeli belgeseldir, yani istenmeyen (peşinen düşünülmeyen), sanatla tanzim edilmemiş (la scòne non voulu, non ordonnè part art) insan gözünün çevreyi görüşü gibi kameranın

gözüyle görülen sahnenin filme çekimidir. Bundan dolayı, birlikte çalıştığı gruba "Sinema Gözcüler Grubu" (ya da "Group Kinoks") denmiştir.

Bu görüşlerden Eisenstein da etkilenmiş ve oldukça belirgin bir sanatsal yetenekle, bu görüşleri, bir bakıma "ampirik belgesel" olarak tanımlayabileceğimiz bir kalıba dökmüştür; Dziga Vertof'un Polemikleri de, "diyalektik belgesel" diyebileceğimiz, görüntünün tartımından ve kurgudan çerçevelemeye, optik perspektife kadar her çeşit anlatım biçimi, kesin biçimde bilimin sertliği ve bir tezahüratın bükülmez mantığı ile koşullanmıştır.

Bu noktada onun ikinci kuramı devreye girmektedir: "Sinema-Gerçek" (Kino-Pravda) kuramı. "Sinema-Gerçek" bir çeşit sinema türüdür. Bu türde, "Sinema-Göz" kuramına uygun olarak çekilmiş belge filmlerinin özel maksatla ve en etkileyici biçimde kurgulanmasıyla ortaya çıkmış filmler yer alır ki, "Lenin'in Üç Şarkısı" adlı olanı en ünlüsüdür.

Vertov'un bu dönemde yukarıda açıklanan kuramlarla oluşturduğu öteki filmleri "Bir Parça Ekmeğin Öyküsü", "Lenin'in Ölümünden Bir Yıl Sonra" (1925), "Sovyeter İleri!" (Sciagai, Soviet!) (1926), "Dünyanın Altıda Biri" (1926), "Onbirinci Yıl" (Odinnatzatji) (1928), ve "Alıcı Aygıtla Çalışan Adam" (Tcheloveks Kinoaparation) (1929)'dır.

Vertov'un Rus Sineması'na, hatta dünya sinemasına ne türlü etkide bulunduğu yeter derecede bilinmedikçe, Rus sinemasının bu dönemde yöneldiği 'lirik belgesel" tutum gereğince anlaşılamaz. Çünkü "Potemkin Zırhlısı", "Genel Çizgi" ve "Toprak" hep bu akımın ürünleridir. Nitekim Eisenstein ve Pidovkin'in onun izinden giderek yapıtları bilgiçce araştırmalar ve uygulamalar Sovyet sinemasını dünyaya tanıtacaktır.

Kendi ülkesinin sanatçılarının dışında Almanya'da Walter Ruthman, Fransa'da Jean Epstein, Amerika'da İkinci Dünya Savaşı içinde propaganda filmleri hazırlayan (Why We Fight? serisi) Frank Capra, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan "Yeni Gerçekçilik" akımı yönetmenleri de Vertov'un kuramlarının ve yöntemlerinin etkisi altında kaldığı söylenebilir.

Lev Kuleşov:

Bu dönemde bir başka büyük sinema adamı da çağdaşları üzerinde Vertov kadar etkili olmuştur. Bu yönetmen, Kuleşov'dur. 1929'da yayınlanan "Sinema Sanatı" adlı kitabın önsözünde, onun öğrencileri olan Pudovkin ve arkadaşları Oblonsky ve Vogal şöyle yazacaklardır: "Biz film yapıyoruz; Kuleşov sinema yapıtı".

Griffith'in Amerika'ya öğrettiğini, yani sinemayı tiyatrodan ayırmayı, Ruslara da Kuleşov öğretti. Özellikle, öğrencilerine, kurgunun sinemasal uğraşlardaki yaratıcı öğe olarak oynadığı rolü gösterdi ve onları çok kısa ama pek çok miktardaki sekansların kullanılmasını doğru yönelttti.

Onun filmleri içinde, daha önce sözünü ettiğimiz (Bay Batı'nın Bolşevikler Ülkesindeki Olağanüstü Serüvenleri"nden başka, "Ölüm Şuası." ve "Katı Kanun" (Dura Lex), bu tekniği işlediği en önemli filmleridir.

"Kefaret" adıyla da tanınan "Katı Yasa" (Po Zakoru) (1926), Jack London'un bir öyküsünden sinemaya uyarılmış ve oyuncu olarak A. Koklava, Fred Vogel ve S.Komarov'la çevrilmişti. Bu film Sovyet sinemasının en merak uyandıran yapıtlarından biridir; genellikle tarihsel ya da Sosyo-Politik konularla gerçekleştirilen öteki filmlerin rağmına, "Dura lex", Jack London'un öyküsünden dramatik yönüyle aktarılış ve perdeye hemen hemen sadık ve şeytansı bir tutkuya benzer bir şiddetle getirilmiştir. Bu öykü, hisselerine sahip olmak üzere iki arkadaşını öldüren bir altın arayıcısına aittir; biri kadın olan öteki iki arkadaşına da aynı akibeti hazırlamak üzere iken, ötekiler bunun farkına varırlar ve onu silahtan soyutlayarak, bütün kış boyunca bir kulübeye kapatırlar. Bahar gelince onu yargılatmayı ve cezalandırmayı düşünmektedirler. Ancak bir akşam kulübeye döndüklerinde, arkadaşlarının kapıya bıraktığı bir notla onlara şans dileyerek kaçtığını görürler. Kuleşov'un tüm filmleri içinde "Bay Batı'nın Bolşevikler Ülkesindeki Olağanüstü Serüvenleri", bir batılı gözüyle devrimin şaşılası boyutlarının algılanmasını vurgulayan biraz parodiye kaçar bir polemik filmidir.

Sovyet Sinemasının Dönemleri:

Barışçı Devrim (Eisenstein'in ilk sanat dönemi)

Tarihsel filmlerin, propaganda kaygısı da ön plânda tutularak, lirik belgesellik ve Vertov'un fikirleriyle donatılmak suretiyle bu dönemde ortaya konmasından oluşan bu dönemde en önemli yapıt, Sergei Mihalioviç Eisenstein (1898-1948)'in bu büyük yapıtı, dünyada bugüne kadar çevrilmiş on büyük filmden biri olarak sayılagelmektedir.

1920'ye kadar Eisenstein, Kızıl Ordu'da askerdir. Bir ara (1917) tiyatroda Meyerhold'la birlikte çalışmış; dekorcu olarak da değerli uğraşlarda bulunmuştur.

Sonradan tiyatroya yönelen Eisenstein, ilk kez, tiyatroda yönettiği Ostrowsky'den alınma "Olgun Adam" (Mudrez) için bir sinema İntermezzo'su (ara kurdelesi) çektikten sora, genç yönetmenin o zaman bile kendi biçeminin temel öğelerini tüm olarak bulup uygu-

ladığını gösteren "Grev" (Statchka) (1924)'i gerçekleştirdi.

Bundan sonra, 1925'te gerçekleşmiş olan "Potemkin Zırhlısı" (Bronenosez Potiomkin), senaryosunu Schutke-Agodfhaiv'in yazdığı, 1905'te Rus-Japon savaşı sırasında Çarlık Deniz kuvvetlerine mensup Potemkin Zırhlısı'ndaki ayaklanmayı belgeleyen her dönemin en büyük en kudretli sinema yapıtlarından biri, Eisenstein'ın da başyapıtı olan ve öteki yapıtlarında bir türlü aşamadığı (bir çalışmayı vurguluyordu).

Bu film sinema tarihinde önemli bir olayı belirler: İlk kez gerçekten destansı (epik) biçimde, daha önce görülmemiş bir tekniğin kulanımı ile toplumsal bir davanın görünümlerinden birinin büyük "belgesel"i ortaya çıkmıştır.

Film karanlık ve trajik bir atmosfere açılır. Sunuş yazısında: "Rus toprağı üzerinde bir ayaklanma soluğu duyulmuştur. Potemkin Zırhlısı Odessa açıklarında demirlenmiş bulunmaktadır" denmektedir.

Gecedir; gemiciler ambarda uzanmış bir türlü uyuyamamaktadırlar. Ertesi sabah, zırhlının doktorunun görüp alaylı bir biçimde sağlığa zararlı olmayacağını bildirdiği üzerinde kurtlar kaynaşan bozuk eti yememek için (kimi gemiciler) ayaklanırlar. Subaylar bunları (bir branda bezinin altına sokarak kurşuna dizip) öteki tayfalara gözdağı vermek isterler. Ancak bu görevi alan ve silahlarını isyancılar üzerine çeviren mangaya, arkadaşlarının, "Kardeşler kimin üzerine ateş açıyorsunuz?" diye bağırması üzerine ayaklanmanın işareti verilmiş olur. Bu kez idam mangası silahlarını subayların üzerine doğrultur. Subaylar dehşet içinde kaçışırlar ve ayaklananların darbeleri altında ezilirler. (Gemi isyancıların eline geçmiştir). Akşamleyin, sükunet sağlanır. Geminin köprüsüne konan öldürülmüş bir gemicinin cesedi, devrim uğruna verilen kurbanın sembolü olur.

Ertesi sabah gemicinin cesedi Odessa'ya çıkarılır. Halk koşuşur ve ihtilâlcilerle kaynaşır; kentsoylular da ayaklananları destekler. Tam o sırada kahredici silahlarıyla Çarın Kazakları ortaya çıkarlar. Ağır ağır Odessa basamaklarından inerek birdenbire sanki mekanik biçimde, savunmasız halkın üzerine ateş etmeye başlarlar.

Bu ünlü sahnede Eisenstein'ın sanatı, korkunç, diyalektik gözlem ruhuyla, müthiş bir (anlatım düzeyine) ulaşır; dehşet içindeki yüzler, parçalanmış uzuvların görünüşü, çocuğunun ölüsü kollarında olduğu halde bir kadının Kazaklara doğru nafile yürüyüşü öldürülen bir ananın kendi haline bıraktığı bir çocuk arabasının içindeki bebekle merdivenlerden aşağıya doğru başdöndüren bir hızla kayıp gitmesi ve ezici bir görünüşle, sıralar halinde, ölülerin üzerinden atlayarak ilerleyen ateş hattının tartımsal görünümü... Buna zırhlıdan top atışlarıyla karşılık verilir; atışlar çoğunlukla amirallik dairesini hedef tutarlar.

Eisenstein, bu sahnede, binanın giriş bölümünü süsleyen mermer aslanların görünümüne ağırlık verir.

Sonra yeniden akşam olur ve filmin korkulu tartımı yatışmış görünür. Ama o sırada yola koyulmaya karar vermiş olan zırhlıyı saran deniz kuvvetlerinden bir kaç gemi görünür. Toplar ateş pozisyonuna sokulur; gerilim son kerteye ulaşır; acaba "ateş!" buyruğu verilecek midir? Denizciler köprünün üzerinde toplanır ve ateş etmekte pek acele davranmayan yoldaşlarını selâmlamak üzere korkuluklara yığılırlar ve gecenin koynunda geçer giderler. Bu yolculuk zırhlı, Roma kıyılarına ulaşıncaya kadar sürecektir.

O yılların Avrupa ve Amerika sineması, bir yandan "star sistemi" (divismo), öte yandan filmlerin orta karar düzeyi ve daha aklı başında yönetmenlerin, yapımcının ekonomik diktasına karşı savaşımları ve kendilerine özgü anlatım biçemlerini vurgulayamamaktan gelen üzüntüleri gözönüne getirilirse, Eisenstein'ın filminin sinema sanatının ufuklarını birdenbire ışığa boğan gerçek bir şimşek (izlenimi bıraktığı) anlaşılır... Eisenstein'da sav (tez) kesin, mantıklı bir kavrayışla, Marksizme özgü diyalektiğin verileriyle yönetmenin tam bir anlayış ve ahlâksal canlılıkla anlattığı devrime hak verdirecek bir tutumla, tüm zenginliği ve gerilimi ile açıklanmıştır: oyuncular, daha Lenin "yaşamakta" iken çekilmiş "Potemkin Zırhlısı" gibi bir filmde, her halde akademiden çıkmış olamazlardı; ama geniş (anonim) halkın bağrından ve bir savaş gemisinin gri ve soğuk malzemesinden çıkmış (izlenimini) veriyorlardı.

Eisenstein'in kendisi, sanatının ve kuramının anlaşılması için şöyle yazarak bize yardım etmektedir: "Bu filmde sevecenlik devinimi yaratacak ve bu yoldan bir seri fikir uyandıracak biçimde bir seri görüntünün düzenlenmesi söz konusudur. Görüntüden duyguya, duygudan davaya... Sanırım ki, yalnız sinema böylesine büyük bir sentezi sağlamaya ve entelektüel öğelere, duygu uyandırmaya yeterli ve somut yaşamsal kaynak (sorgenti vitali concrete) oluşturacak olanağa sahiptir" (C.Vincent, "Storia del Cinema", sh. 405).

Reflektör (yansıtıcı) aynalarla ışığı tashih etmek ve fotoğraf mükemmeleştirmek gibi bir teknik kullanarak, kendisine "Potemkin Zırhlısı"nın çekilişinde İsveç asıllı kamera yönetmeni Eduard Tissè baş yardımcı olmuştur.

Film yıllar yılı gösterimi boyunca bir çok ülkelerde yasaklanmıştır. Kimi ülkelerde de, filmin gösterilmesine izin verildiği halde, Almanya'daki gösterimi dolayısıyle Edmund Meisel'in bestelediği müziği etkileyici bulunarak, sadece bu müzikle birlikte gösterilmesi yasaklanmıştı.

Bir husus daha var: "Potemkin Zırhlısı", Rusya'dan önce

Almanya'da gösterilmiş, Almanlar tarafından değerlendirilmiş; daha sonra da, Moskova sinemalarında "Bronenosetz Potyomkin", "Berlin'de büyük sükse kazanan film" alt yazısıyla halka sunulmuştur.

1930'larda Almanya'da, Goebels Propaganda Nazırı olunca, film stüdyosu sahipleriyle birlikte, bu filmi gördükten sonra; onlara "Baylar, sizden ne istediğimi gösteren bir numunedir bu" demiştir (Bkz. Arthur Knight, "the Liveliest Art", Mentor yayını, New American Library, New York 1959, sh.196).

Bu arada, N.Wiskovsky'nin yukarıda adı anılan "Kara Pazar" (ya da 9 Ocak) (1924) adlı filminin devrimci bir tema üzerinde Sovyet sinemasının ilk tutarlı yapıtı olduğunu; aynı dönemdeki Ivanovski'nin "Ekimci" (Dekabrist)'si gibi bu filmin de, Eisenstein'ın sanatını niteleyen şiddet tartımından oluşan atmosfere öncülük ettiğini açıklayalım.

Romantik Devrim (Pudovkin)

Daha çok belgesele kaçan filmleriyle isim yapan Vertov ve Eisenstein'ın rağmına, halkın damağına göre ihtilâlin çeşnisini veren yönetici, Pudovkin'dir. Vsevolod İlerıyanoviç Pudovkin, sinemadan ziyade tiyatroya daha yatkın eserler vermiş, amatörlere değil, Vera Baranovskaya, İnkijinov gibi profesyonel oyuncularla çalışmıştır

"Eisenstein'ın bir filmi, bir çığlığa benzer; Pudovkin'in bir filmi ise, bir türküye" Bunu Léon Moussinac yazıyor ve "Denebilir ki Eisenstein'ın dehası, sözün özel anlamıyla sahneye koymaya katkıda bulunur; Pudovkin'inki ise, rol oynamaya" diye ekliyor ("Li Cinèma soviètique", Paris 1928, sh.161-162).

1893'te Saratov yöresinde Pensa'da doğan ve Moskova Fen Fakültesi'nde kimya eğitimi gördükten sonra, Vsevolod Pudovkin, Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminde, Almanya'da çekmekte olduğu esaretten kurtularak, Lev Kuşelov'un etrafında topladığı oyuncuların arasına katıldı. Ama çabucak, sinema yönetmenliğine yöneldi. İlk filmi, kısa bir komedya olup pek önemli değildir. Bunu, bilimsel ve belgesel olan "Zihnin Mekanizması" (Mehanika Mozga) (1927) izledi. Bundan sonraki filmi 1926'da yaptığı "Ana" (Mat) oldu. Maksim Gorki'nin aynı adlı yapıtından Nathan Zorki'nin hazırladığı senaryo gerçekleştirilerek ortaya çıkan bu film, onun başyapıtı oldu; daha önce "Potemkin Zırhlısı", Eisenstein'ın başyapıtı olduğu gibi... İki yıllık bir zaman süreci içinde ortaya çıkan Sovyet sinemasının bu iki temel eğilimi bir çok yönetmen üzerinde büyük etki uyandırdı.

"Ana", Çarlık döneminin polis rejiminin ve baskılarının câri olduğu zamanlardaki Rus işçi ailelerinin dramını verir. Ama Eisenstein, ne denli toplumsal dramların dışarıdan yorumlanmasından, bunun için de kollektif görünümü ele alıp mantıksal bütünlüğü ve kuruluğu

içinde onun sanki diyalektik bakımdan yeniden kurulurcasına verilmesinden yana ise; Pudovkin'de içerden gözleme, olanca gayretiyle kişiliklerin gözönünde tutulmasına, bireyselleştirmeye, onların içinde yaşadıkları tarihsel anın duyguları ve koşullarına-duyarlıkla ve psikolojik tepki göstererek yaklaşımda bulunmasına o denli özenç gösterir. "Ana gibi, bunu izleyen öteki filmlerini örneğin: "Saint Petersbourg'un Sonu" (Konet Sankt-Petersbourga) (1927)'nuda, en ince ayrıntılarına kadar dikkat ederek, her kişiliğin ruhsal durumuna ağırlık vererek gerçekleştirmişti. "Ana"nın baş oyuncusu Vera Baranovskaya, Ekim devriminin, Peterburg'a gelip iş arayan bir grup köylü yöresinde verildiği bu filmde önemli bir rol almış bulunuyordu.

Bu iki film, deha sahibi Sovyet yönetmen/aktörünün sanatı hakkında yeterli fikir vermektedir. Pudovkin'in filmlerinde de "dava", filmin estetik geçerliliğini koşullandırmakta ve bünyesel örgüsünü oluşturmaktadır. Ama, o, Eisenstein'ın gerçekleştirimlerinin tersine, oyuncuya, oyuncunun yarattığı kişiliğe döner ve çerçeveleme ve kurgunun sağlam tekniğiyle yönetmen olarak bunları birbiriyle kaynaştırır.

Pudovkin'le anlatımsal (ve resimsel) sinema sanatı, en yüksek düzeyine ulaşmıştır; sinema sentaksının temel öğesi olan kimi teknin yazılarında vurguladığı "kurgu teorisi", (böylece) doğmuştur.

Pudovkin şu estetik kuramdan hareket eder: "Sanatçının yapıtında tanımlamış ve transfigüre etmiş (biçim değiştirerek sunmuş) olduğu gerçeğin kavranması olayı, yaşamını sürdürür ve seyircinin artması oranında çoğalır. Sanatçıyla birlikte seyirci de gerçeğin kavranması olayına katılır ve bu yoldan sanat yapıtı konkre Tarihsel-toplumsal fenomen'e dönüşür, yani gerçek ve güncel kılınır (V.Pudovkin, "L'Att re nel film", Roma 1939. Sh. 12)

Bunun için Rudovkin, esas bakımından oyunculuk aracılığı ile "eserini oluşturur" (compone); ancak insansal tepkilerinin konkreliğinde içerden izleme yoluyla oyuncuyu dışsal ifadeden ve "yıldız"lıktan kurtararak. Böyle olunca Pudovkin sinemada oyuncuyu nasıl belirtiyor ve onun anlatım yeteneğini nasıl koşullandırıyor?

Bırakalım bunu Pudovkin, en önemli filminden bir örnek göstererek kendisi anlatsın: "Ana" filminde oynadığım rolü ele alalım: Burada bir subay figürünü Paolo'nun dairesinde araştırma yapmakla görevli bir polisi canlandırıyordum. Bu rolde davranışlarımın temelini oluşturacak içsel bütünlüğü, eski Rus polisinin(çalışma) mekanizmasını, oldukça yumuşak bir etki yaratacak biçimde göstermiş olabileceğim düşüncesinin bende acı bir tedirginlik ve bir çeşit can sıkıntısı doğurduğunu anımsıyorum. Yine anımsıyorum ki, bu küçücük rolde, benim çabam, kurgunun etkinliğini her zaman geçerli kılacak bir tarz-

da oluşuyordu. ajanın uykulu ve sıkıcı figürü (görünümü), "uzun alan" ve "orta uzun alan" (30 metreden çok ve 30 metreden az uzaklıkta) ölçüsü içinde çekilmişken; avının kokusunu almış bir tazı gibi ilgisini uyandıracak bir durumu sezinleyince, birinci plân (omuz çekimi) içinde verilmiştir". (V.Pudovkin, op.cit. sh.118) (16).

"Saint-Peterbourg'un Sonu"ndan sonra Pudovkin, "Asya Üzerinde Fırtına" adıyla daha iyi tanınan "Cengiz Han'ın Torunu" (Potomak Gengis-Khana) (1928)'un yarattı. C.Vincent'e göre, öteki yapıtlarına bakınca belli ölçüde bir dengesizlik gösteren bu yapıtın, konumu sürekli olarak değişiyor; bir bakıyorsunuz propaganda temasından serüvene ve ulusal coşkunluğa atlamış, bir bakıyorsunuz konulu belgesellikten (yarı belgesel) sembolle anlatıma ve melodrama geçmiş...

Barışçı Devrim: (Eisenstein'ın Sanat Yaşamının İkinci Dönemi)

Einsenstein, Abel Gance'ın "Napolèon"undan ve Griffith'in "Hoşgörüsüzlük"ünden etkilenerek çevirdiğini gizlemediği "Potemkin Zırhlısı"ndan gayrı, 1928'lerde kendi kuramlarını büyük bir titizlikle uygular göründüğü "Ekim" (Oktiabr)'i gerçekleştirdi; sonra da 1928 ve 1929'da gerçekleştirdiği "Eski ve Yeni" (Stadoe i Novoe) başlığıyla da tanınan "Genel Çizgi"ye sıra geldi.

Eisenstein'nın sanat yaşamında "savaşçı devrim"den "barışçı devrim"e geçişte bir merhale teşkil eden bu eseri, eğitici sinemanın bir habercisi olarak görülüyor. "Artık ihtilalin yerine günlük hayata yönelmiş köylünün çalışmasının ve bunun verdiği mutluluğun kaim olduğu" işaret ediliyor.

Eğer "Potemkin Zırhlısı", büyük bir "masalsı (epik) belgesel" sayılırsa, "Genel Çizgi"de bir "Lirik belgesel", toprakta çalışanların emrine verilmiş uygar tekniğin getirdiği ilerlemeye bir övgü (inno)'dür. Eisenstein tıkız bir kurgu ile yüzlerin, eşyanın, devinimsiz, varlıkların kıpırtılarını birinci plandan vererek köylünün ruhuna iyice nüfuz eder: Rus papazları, zengin giysileriyle, köylüyü, susuz topraklar boyunca yürüterek, yağmur yağdırması için Tanrı'ya yalvarmaya götürürler; papaz kaygısız ve soğuk yüzünü göğe kaldırırken, köylüler terle ıslanmış alınlarını yere eğerler. Fakat sonuncu sahne bir lirik

---

(16) Bir çokmakele ve kuramsal yazı kaleme alan Pudovkin, "estetik"ini birkaç temel yapıtta toplamıştır. Yukarıda anılan yapıt dışında Bkz.: "Film-Regie und Film Manuskript", Berlin 1928; "Film Mechnique Londra 1929,; "Film e Fonofilm), Roma 1935; "Film Acting", Londra 1937. Ama, tüm gelişimi içinde, güzelliklerle örülü, şaşırtıcı bir yaşamsallıkla dolu bölümler farkediliyor" (C Vincent,, "Storia del Cinema", sh.414).

senfoni halinde gelişir: Bir halk komsomolu köye bir yayık makinesi getirir. Bu esrarlı makinenin marifetine pek inanmak istemeyen, şaşkın köylü başlarının birinci plândan alınmasıyla egemenliğini sağlamış bir görünümüdür bu. Yayık makinesi işletilir: Perdeyi, birden bire çelik aygıt kaplar; içine likit sütün, bir kaynaktan şiddetle dökülürcesine, katıldığı görülür; etkisi artan bir görünüm içinde, birinci plânda gittikçe aydınlanan, gülen, sonunda neş'e ve heyecanla çizgilenen suratlar verilir.

(Ancak, tutucu basın, Eisenstein'ın yöneldiği bu yeni tutumdan dolayı onu kınamış ve devrime ihanet ederek halk yerine aydınlar için film yapmakla suçlamıştır).

Sesli sinemanın ortaya çıkışı ve sinema sanayii ve ticaretinin müthiş gelişimi ile, Eisenstein'la Pudovakin'in (sanat yaşamında) da bir düşme görüldü; "Ekim Devrimi"nin bu iki büyük sanatçısı ihlâksal geçerlik (validità etica)ten yana, gözüpek devrimcilerin zamanla (değişime uğradığı gibi); değişmeler ve aykırılıklara düştüklerinden ötürü soruşturmalara uğratıldılar. Oysa, bu dönemi izleyen tarihsel dönemde Stalin'in uyuşma (güdümlü) ve yüksek ulusallık politikasında "estetik geçerlik" (validità estetica) bulmak olasılığı da yoktu.

Siyasal ve toplumsal bir davanın hizmetine soktuğu için filmlerine kuşkuyla bakan eleştirmenler ve çeşitli aydınlar tarafından Eisenstein'e yöneltilen itirazlara, büyük yönetmen şöyle yanıt veriyordu: "Sanatçı olarak tüm arkadaşlarımla birlikte özgürce katıldığım yaşamın çeşitli durumlarını ve bu katılmayla duyduğum heyecanı (başka) hangi bir tarzda ifade edebilirdim? Ben Komünist Parti'ye kayıtlı değilim; bu devrimi yapan ve hâlâ sürdürmekte olan kitlelerin olgu ve ifadelerinin tecellisi olarak gördüğüm şeylerin tümüne perdede şekil vermeyi reddetmek anlamına gelebilir; (Ama), beni kuvvetle saran; kendimin de bilincinde olduğum, Yeni Rusya'da o denli zengin olan bu duyguları ve bu fikirleri ifade etmekten, bu gün ister şâir, ister müziksever ya da oyuncu olsun, (herhangi bir sanatçının), cezayı göze almadan yan çizmesine olanak var mıdır? Sanatçının niteliği (işlevi) kendi çağını anlatmak değil midir? Büyük çağların özgül durumu, büyük sanatçıların ve büyük eserlerin (çağından etkilenip) ortaya çıkması değil midir? Ben, Rusya'da devrim dönemlerini anlatmaktan başka bir şey yapamam ki..." (C.Vincent, "Storiadel Cinema'dan alınma, sh.395).

Carî Sovyet yapımı:

1926'da Sovyet sinemasının yerine oturması tamamlanmış, film üretimi her yıl artmıştır. 1926'da 3700 olan salon adedi, 1930'da 22 bini bulmuştur. Konulu filmlerle birlikte "Kültür filmleri" adı altında, halka, öğretici filmler de gösteriliyor ve ilkin "Sovkino Jurnal"

adındaki haber filmleri, 1930'da "Soyus kino Journal" 'S.K.J.) adını alıyordu. Bazen aktüalite filmleri gerçekte uzun metrajlı filmler halini alıyor; sinemalarda esas film olarak takdim olunuyordu: "Ekim ihtilalinin onuncu yıldönümü", "S.S.C.B.'nin Deniz Kuvvetleri", "Dev" gibi yapıtlar bunlara örnektir.

Bu filmlerin bazıları da büyük dökümanterler olarak görülüyordu. Bliohe'nin "Şangay Örneği", Tourine'in Turk-Sib"i gibi ... Dökümanter niteliğindeki diğer önemli yapıtlar olarak: Eski Dökümanterlerin birleşmesinden meydana gelen Esthar Choube'un "Romanof Hanedanı'nın Düşüşü" ve aynı metodla elde edilen "II. Nikola'nın Rusyası ve Tolstoy" ve İhtilâlin Onuncu Yıldönümü ile ilgili "Büyük Yol" adlı filmler sayılabilir.

Eksantrik Filmler: Bu sırada Marsist sinemadan uzaklaşan bazı eğilimler de görüldü. Bunların arasında Eksantriklik (excentrisme)'in nazariyecileri olan Kozintsev ile Trauberg'in teşkil ettiği iki Grup (Tandem)'u sayabiliriz. Bunların ikisi de, Eisenstein gibi Solcu Tiyatro'dan gelmeydi. 1924 ve 1925'te oldukça kısa, eksantrik komedi filmleri çevirdiler; bu filmlerde geniş biçimde "truquage" kullanıyorlardı. Bir çoklarının "Konvansiyonel" ve "sahne" buldukları bu filmlerde, daha ziyade şekilcilik ve şaşırtma arzusu gösteriyorlar; aslın da, Koulechow'dan geniş biçimde etkileniyorlardı. Vertov, Eisenstein'la birlikte Griffith ve Thomas Ince'ten de esinleniyorlardı. "Mişka Videnoviç'e karşı", Gogol'den uyarlama "Palto, Şeytan Tekerleği ve Babacık" gibi eserler, bu iki yöneticinin bu türdeki tanınmış eserleridir.

Yeniciliklerden ERMLER

Ermler meslek hayatına "Exentrisme"e benzer, "avant-gardiste" küçük bir grup içinde başladı;. ama burada çabucak "Yenilikçilerin" grubuna sıçradı ve onların teorilerini benimsedi, bir diğer yeni sima olan Johansen ile birlikte çevirdi: "Fırtına Çocukları" ve "Katya". Fakat 1928'de kendi başına çevirdiği "Karlar İçindeki Ev"de ise, yenilikçilerin görüşlerinden epeyce ayrılarak, yorumlamada, "gerçekçilik"e yöneliyordu. Yine aynı yıl içinde çevirdiği "Parisli Ayakkabıcı", politik bir vecheda taşıyor; Ermler'e büyük başarı sağlıyordu. Bunu izleyerek 1929'da çevirdiği "İmparatorluğun Bir Kalıntısı" adlı filmde politikadan daha çok teknik problemlere ve kişisel psikoloji ile toplum psikolojisine yöneliyordu.

Diğer Yenilikçiler:

Sovyet sinemasında ikinci derecede rol oynayan bu sinema adamlarının isimlerini ve eserlerinin adlarını vermekle yetiniyoruz:

1) Abraham Room: (Bu grubun belirgin yöneticisi), "Ölüm Körfezi", "Muhbir", "Geri Dönmeyen Hayalet".

2) Soyadları aynı olan 'Sehven Kardeşlar olarak anılan) Sergei ve Yuri Vasilieff: "Buzlarda Keşif (dökümanter), "Uyuyan Güzel" (aynı adlı balenin filme çekilmiş şekli).

3) Youtkevitch: "Danteller", "Siyah Yelken".

4), Jules Raisman: "Çevre", "Banyo", "Susayan Toprak" (daha sonraları King Vidor, Amerika'da "Our Daily Bread"lı çevirirken bu yapıttan esinlenecektir.).

5) Ivan Prieff: "Yabancı" ve "Memur". (Satirik komedi tarzında sessiz filmlerdi bunlar. Ancak on yıl sonra, sesli sinema döneminde, bu kabiliyetli yönetmen "Zengin Nişanlı" adlı filmiyle, kendine özgü biçemini bulacaktır.).

6) Griorgi Aleksandroff: "Grev" ve "Potemkin Zırhlısı"nda Eisenstein'in asistanı "Ekim"de de Eisenstein ile müşterek yönetici. Bu dönemde, "Uzak Irmağın Kızı" ve "Uyuyan Güzel" filmlerinin senaryoculuğunu yaptı. Asıl eseri "Sirk", "Volga" daha sonraki dönemde ortaya çıkacak; ve ustası gibi destanımsı sinema değil, daha çok müziksel eserlerde kendini gösterecektir.

7) Fedor Ozep: Bu da daha ziyade komik filmler yöneticisidir. (Almanya'da realize ettiği) "Düşen Kadın" ve "Sarı Pasaport"la bir Tolstoy uyarlaması olan "Yaşayan Ölü" başlıca yapıtlarıdır.

Bütün bu saydığımız yöneticiler yenilikçi adı ile anılan ve kimi vakit ihtilâlci Marksizm'den esinlenerek eser veren sinema adamlarıdır.

Bunların yanı başında, Lenin'in direktiflerine uymaksızın yıllar yılı film çevirmiş bir grup daha vardı. Bunların en belirgin isimleri arasında Protazanoff, Preobrenskaya, Gardine, Ivanowsky ve Sabinsky ile eski kuşaktan gelerek bunlara iltihak eden Taritch ve Tcherviakoff anılabilir.

Ukrayna Sineması: Bu sırada resmi üretim bakımından hemen hemen bağımsız olan Ukrayna'da, yeni bir sinema gelişiyordu. Rus eleştiricilerinin Yalta Dönemi adına verdikleri bu dönemde Odessa'da stüdyolar kurulmuş, filmler çevrilmiştir. 1924'te kapanan bu dönemde "Büyük Toprak Sahibi" "Bir Mayıs Tarihi", "Sovyet İktidarının Beş Yılı" gibi filmler çevrildi. Leninizm ve Ekimcilik (Octobrisme) başlıca konulardı.

Bundan sonra milli bir Ukrayna Sineması ortaya çıktı. Tchardinine, 1924'te "Oukraste"yi (Ukrayna dahili harbi üzerine büyük bir film) ve 1926'da Ukrayna'nın büyük ihtilalci şairi Tarsachevchenko üzerine (aynı adı verdiği) filmi yaptı.

Bu dönemde Dovjenko, Ukrayna sinemasının büyük ismi olarak

ortaya çıktı; ilk milliyetçi filmi "Zvenigora"yı çevirdi. Bu film "Cephanelik" (Arsenal) ve "Toprak"ta artık daha önce duyduğu milli ve ecdada bağlı duygulardan yeniden uzaklaşarak, Ukrayna ruhunu değil, Sovyet Komünizmini işlemiştir.

Snobizm ve Propaganda: Sovyet sinemasının klâsik dönemi, en zengin dönem olduğu için üzerinde biraz fazlaca durduk. Bu dönemde, yeni Rusya'nın devrimci filmleri yapılıp dünyanın her yanında gösterildi.

Ele aldıkları konularda topluluğu ve beşer çehresini, başka hiç bir sinemanın aksettirmediği biçimde aksettirdiği görülen ve "Soyut sanatın, anlık sanatın 'L'art de limmediat', fevkalade duygulu ve dürüst bir sanatın mürevvici olan" bu sinemanın snobizm'le yani, "her tarafta geçer akçe olan beylik konularla, kibar aleminin rezaletleriyle, burjuva komedileriyle, Amerikan yaşantısını veren Züppece (snob) konularla hiç bir ilişkisi yoktu. Sade ve kıyıcı bir üslûpla, Yirminci Asrın gerçeklerine, Devrime, Savaşa ve Sosyalizme eğilmiş filmlerdi bunlar.

Bu senimanın çıkış noktasına ve ideolojisinin verilerine karşı çıkabiliriz; ama, bu sinema aracılığıyla çağdaş insanın gerçek kaderi ile yüzyüze geldiğimiz inkâr edemeyiz.

AMERİKAN SİNEMASI:

Amerikan sineması, 1919'larda geçirdiği krizden sonra, gölgesiz bir refaha ulaşmıştı. Oysa ki, "Bir Milletin Doğuşu"nu 100.000 dolara mal ettiği için 1915'te iflasa sürüklenen Grifith yerine, bu defa, on yıl sonra, Fred Niblo, "Benhur"u 6 milyon dolara mal ediyor; ve bunun parası çıkarıldıktan sonra kâra geçilebiliyordu.

Yapımcıların yanında yöneticiler ve oyuncular da ihya oluyor; bir William Hart 2 yıl içinde 900.000 dolar; bir Nazimova, haftada 13 bin dolar kazanıyordu.

İş yapan firmalar Paramount, First, National, Metro-Goldwyn ve Fox'tur. İlk üç firma sinema salonlarından çoğuna sahipti. Wall Street'in desteğiyle "Palace" adı verilen lüks salonlar da yapıldı. Bu salonlarda 5 bin kişiye yer verildi ve bir koltuk bir dolara satılıyordu.

Buna rağmen bazı sürprizler oluyor; örneğin 2 milyon dolara mal olan "On Emir" ancak 750.000 dolar kazanç sağlıyor; 350.000 dolara mal olan "Covered Wagon" (Batı Kervanı) ise, 1,5 milyon dolar kazanıyordu.

Bir filmin gelir sağlaması için, şu öğelerin gözönünde tutulması gerektiği anlaşılmıştı: 1) Names (Yıldız isimleri); 2) Reklâm; 3) Göz kamaştırıcılık; 4) Story value (ilginç konu); 5) Picture sense (görüntü bilinci, yani çekim, gerekse kurgu itibariyle seyircide en iyi duyguyu

uyandıracak etkiyi yapma); 6) Box office (kasa hasılatını sağlayacak ticari öğeler) ve 7) Appeal (yeni bir isim ve fikir lânse edilirken çekiciliğini sağlama).

ALMAN SİNEMASINDA DIŞAVURUMCULUK VE DIŞAVURUMCU GERÇEKÇİLİK, "CAMMERSPİEL"

Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen 1919-1924 döneminde, sonra da bunu izleyen sessiz sinemasının klâsik dönemi ya da Altın çağı dediğimiz 1924-1927 arasında Almanya'da Dışavurumculuk (Expressionismus yada Dışavurumculuk akımının ilk önemli filminden adını alan Caligari'cilik) adı verilen ve sinemada ruh hastalarının, katillerin, çılgın bilim adamlarının öykülerinin özellikle uyarlandığı bir tür ortaya çıktı. Bu türde dekorların "deforme" edilmiş şekilleri ve anlatım değeri kazanmakta ve her şey katı ve özel bir mantık içinde yerini bulmaktadır. Alman yapımcı, yönetici ve seyircilerinin, bu dönemde kendilerini "norbit" (hasta edici) senaryolara, hortlaklara, vampirlere, perili şatolara, canavarlara adeta sadakatle bağlandıklarını görüyoruz.

Robert Wiene'nin "Dr. Caligari'nin Muayenenhanesi" (das Cabinett des Dr. Caligari") adlı eseri, bu dönemin baş yapıtıdır.

1910'da "empressionizm" (izlenimcilik) ve "Natüralizm" Doğacılık/ 'a bir tepki olarak, Münih'te ortaya çıkan ve "Dışavurumculuk" adını alan bu öncü hareketin, o güne kadar bütün sanat dallarında (musiki, edebiyat, resim, mimarlık gibi) etkisi açık ve belirliydi. Savaş yenilgisini izleyen çalkantılı günlerde, Dışavurumculuk, Berlin sokaklarını, ilanları, tiyatroları, kahvelerin dekorlarını, mağaza vitrinlerini adeta egemenliği altına almıştı. Yine o günlerde Ressam Hermann Warm (Georges Sadoul"ün "Histoire du cinema Modial", Flammaroin Yy., Paris, sh. 146'da zikrettiğ igibi), "Filmler canlı resim halini almalıdır" diyordu. "Dr. Caligari'nin Muhayenehanesi"ndeki anlayışın anahtarı bu cümlededir. Filmde her şey, perspektifi ışıklandırmayı, şekilleri ve mimariyi parçalara ayıran bir dünya görüşüne sıkı sıkıya bağlıdır. Boyalı tuvallerin fantazisiyle uyumlu kılmak için oyunculara korkunç giysiler giydirilmiş, aşırı makyaj yapılmış ve çoğunlukla oyuncular, uyumsuz pozlarla hareketsiz bırakılmışlardır.

Sinemada hareket, resasamların yaratmak istediği bütünlüğü bozma tehlikesini ortaya koyduğundan, oyuncular, sahnenin hakim hatlarının dışındayken hareketlerini çabuklaştırmak ve duruşları tablonun hatları ile uyuşmalı bir duruma girdiğinde, haraketsiz kalma yoluna gitmişlerdir. Oyuncuların "stilisè" edilmiş davranışları, öncü sahne çalışmalarının geliştirdiği pandomimaya yaklaşıyordu. Bu teknikle işlenen diğer filmler: Karl-Heniz Martin'in "Şafaktan Geceyarısına"

(Von Morgen bis Mitternacht) adlı eseri, Paul Wegener'in "Golem"i, Fritz Lang'ın "Dr. Mubuse" (Dr. Mabuse der Spieler)'si, Hans Kobè"nin "Genunine" ve "Torgus"u ve Max Reinhardt'ın öğrencilerinden Friedrich Wilhelm Murnau'ın "Vampir Nosferatu" (Nosferatu, eine Symphonie des bu yapıtlar, sinema meraklılarını yıllar yılı tabiri caizse tatlı bir kabus içinde yaşatmış ve bugün sinemanın klasikleri arasına katılmıştır.

Alman sineması hakkında en ünlü eseri (From Caligari to Hitler)'ni yazan Siegfried Kracauer: "Caligari", "Nosferatu" ve "Golem"de, Hitler'in bir "Profigüre'ünün verildiği ve bir ihtar gizli olduğunu belirler.

Tanınmış film eleştiricisi ve estetlerinden Lotte Eisner, Dışavurumculuğun, bir okul olmaktan çok, idrakin bir çeşit anlatım tarzı olduğunu beyan eder. Gerçekten, dışavurumculuğun hareket noktasının: gözünüze çarpan dünyanın, kendi başına, "deformè" edilmiş bir idrakten ibaret olduğu ve her buhran, her tutku ve kendi varlığımıza her inişin, bizi yeni bir idrake vardırdığı, bunun belki alışık olduğumuz idrakten de gerçek olduğu söylenebilir.

Bir diğer deyimle, Edgar Allan Poe'nun öykü ve şiirde, Max Reinhardt'ın tiyatroda yapmak istediğini, yukarıda adını andığımız yöneticiler de sinema yapmak istemişler ve bunda başarı sağlamışlardır.

Yine Fritz Lang'ın "Üç Işık" (Der Müde Tod)'ı Lèni'nin "Mumyalar Pavyonu" (Das Wachsifuren Kabinett), Hans Kobè'nin "Yitik Ahlâk" (Der Verlorene Moral), Arthur Robison'un, "Gölgeler" (Schatten) adlı yapıtları bu türdeki diğer yapıtlardır.

Yukarıda adını andığımız Kracauer, bütün bu yapıtların içinde "Caligari"nin savaş sonu filmlerinin tümünün bir yüce tipi (archetype) olduğunu belirtir.

Bir diğer eleştirici "Caligari" için "Sinema aracılığıyla yaratıcı fikrin anlatımında ilk önemli girişimdir" fikrini ileri sürerken; Amiguen, "Caligari" kokmuş bir besinin kokusunu verir, ağızda bir kül tadı bırakır" demektedir.

Zamanın geçmesiyle Alman Sineması"nda temalar ve temsil tarzları değişti. Bütün bu gelişmelere karşın, uzun bir çöküş devresinin başlangıcı sayılan 1924 yılında bile, bu dönemin sansasyonel çıkışlarından bazı tipik özellikler muhafaza edildi. Avrupa ve Amerika'daki gözlemciler bu filmlerin etkileyici dekorlarının, özel ışıklandırma yoluyla aksiyonun gelişimine kattıkları "virtuositè"den bahsettiler.

İşin uzmanları, Almanların tüm olarak devinim kazandırdıkları alıcı (kamera)nın Alman filmlerindeki büyük rolünü belirtirler. Yine

aynı uzmanlar, bu filmlerde, anlatımda birliği sağladığı kadar; ışıklandırmanın, dekorların ve oyuncuların birbirlerini mükemmel bir şekilde tamamlamalarını da sağlayan kollektif bir disiplinin mevcudiyetinde fikir birliği halindedirler.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi "Dışavurumcu sinemanın kökeninin Robert Wiene (1881-1938) tarafından 1919 ve 1920 arasında, Carl Mayer ve Hans Janowitz'in işbirliğiyle, Hermann Warm, Walter Reimann ve Walter Röhrig ("Der Sturm" grubunun kurucuları üç ressam/'ın dekorları ve Conrad Veidt, Werner Krauss, Friedrich Feher, Lil Dagover ve Hans von Tvaradosky'nin oyunlarıyla gerçekleştirilen "Doktor Caligari'nin Muayenehanesi"dir.

Basit araçlarla bir garajda gerçekleştirilmiş olan "Caligari"nin önemi, Alman sessiz sineması ve bundan sonra ortaya çıkmış bir çok öteki Avrupa sinemaları bakımından gerçekten kesindir.

Film bir bahçe görünümü ile açılır. Burada iki erkek konuşarak dolaşmaktadırlar. Bunlardan biri Franz (Friedrich Feher), ötekine, kendi müthiş öyküsünü anlatmaktadır. (Bundan sonra) film bizi birdenbire bir karabasan ve korku atmosferine götürür: Esrarlı bir kişilik olan Dr. Caligari (Werner Krauss), içine kadavra görünüşlü müthiş bir uyur-gezer olan Cesare (Conrad Veidt)'yi kapattığı bir sandık açar.Franz'ın dostu Allan (Hans von Travardosky)'e ertesi gün öleceği söylenmiştir. Gerçekten Allan, kendi yatağında öldürülmüş olarak bulunur. Bir başka gece Franz'ın nişanlısı (Lil Dagover), uyur-gezer tarafından kaçırılır. Bununla birlikte polis, Dr. Caligari'yi tevkif edemez; çünkü suçların işlendiği geceler oturmakta olduğu barakadan hiç bir yere çıkmamıştır. Uyur-gezer'in bulunduğu kutu da açılarak her şey yerli yerinde görülür. Ama Franz ne pahasına olursa olsun bu esrarlı olayları aydınlatmak kararındadır; bu maksatla polisle birlikte bir gün ansızın Caligari'nin oturduğu yere baskın yapar; kutuyu açar ve orada Cesare'ye son derece benzeyen bir yapma-insan bulur. Dr. Caligari kaçarak kurtulmuştur; Çılgın Doktoru yakalatmak için içeri dalar; ama müdürün odasına girince bizzat Caligari'yi orada bulur. Dehşete düşerek, hastabakıcıları çağırmak üzere odadan çıkar ve bunlarla birlikte müdürün çalışma odasına dönünce, bu arada doktorun kaybolmuş olduğunu görür. Mektup ve kitaplarını kurcalayarak: uyur-gezerlik üstüne Upsala Üniversitesi'nde basılmış eski bir kitap bulur. Bu kitapta, 1703 yılında, İtalya'da Dr. Caligari adlı birinin Cesare adındaki uyur-gezerle deneylerde bulunduğunu, onu cinayetler işlemeye ittiğini okur; sonra da müdürün hatıra defterinde Cesare'nin daima yaşamakta olduğunu ve kendisinin ve Dr. Caligari ile özdeşleşmiş bulunduğuna inandığını açıklamış olduğunu görür. Bir süre sonra uyur-gezerin kırda, açıkhavada bulunduğu haberi gelir; bir

kaç kişi kadavrayı taşırlar; muayenehanesine dönmüş olan doktor, bunu görünce aklı başından giderek orada bulunanlara saldırır; doktora zorla deli gömleği giydirirler, bir hücreye kapatırlar. Burada film bizi yeniden Franz'ın korkulu öyküsünü arkadaşına anlattığı bahçeye götürür. Ama onların yöresinde öykünün (tanıdığımız) kahramanlarının öteki deliler arasında dolaştığını görürüz. Anlarız ki Franz da aklını müdüre takmış, tımarhanedeki delilerden biridir; ve gerçekten doktorun bahçeye girdiğini görünce "Sen Caligari'sin" diye bağırarak ona saldırır; ama hemencecik zararsız hale getirilir ve hücresine götürülür.

Deli gözüyle anlatılan bu öyküde, kübik-dışavurumcu gustoyla düzenlenmiş dekorlar önünde hareket eden kişiler, plâstik görünümü belirginleştiren ışıklandırmanın etkisiyle katı bir resimsel değer oluşturan görüntülere dönüşüyorlar.

"Caligari"nin senaryocusu Carl Mayer, Doktor Caligari'yi savaştan, kıyıcılıktan, sosyal yaşantının saçmalıklarından ve cinayetlerinden sorumlu bir toplumu sembolize edercesine, iyi bir doktor değil, tımarhane müdürü bir sadik olarak yaratmak istemişti. Senaryodaki, kendisine dehşetli zevk veren cinayetleri ipnotize ettiği, Cesare adındaki medyumla yaptıran bu doktor; filmde, sadece, hayalen cinayetler işlediğini düşünen bir hastası olan üstün bir adam olarak veriliyor; hakiki delinin ise, filmi anlatan bir hasta olduğu sonradan meydana çıkıyordu. Ana tema olarak ela alınan delilik, hayranlık uyandıracak biçimde yorumlanıyor; yalnız öykünün kendisi ve Cesare rolündeki Conrad Veidt değil, dekorlar ve ışıklar da bu yorumda büyük rol oynuyordu. Ama bunlar sinemadan ziyade, gözü aldatmaktan başka gayesi olmayan boyalı tuvallerden oluşmuş tiyatro dekorları idi. Olayın geçtiği küçük bir tepeye kurulmuş olan şehir, gerçek bir şehir değil, adeta bir tablo idi. Robert Wiene, bizi aldatmak istemiyor sadece, Goya'dan geçerek, Mèliès'in periler alemi ve fantastik için belki de tek anlatım yolu olan, eski dekor anlayışına yöneliyordu. Bu dekorların içinde ve "deformè" edilmiş daracık yollardan karalara bürünmüş Conrad Veidt'ın bembeyaz (giysiler içinde) Lil Dagıver'ı sürüklediğini görmek garip bir etki yapıyordu.

"Doktor Calgari'nin Muayenehanesi", büyük hiddet, heyecan ve hoş olmayan polemiklere yol açtı. Böyle de olsa film, oyundaki kusurlar, kurgudaki aksaklık (discontinuità) ve kimi çözüm yollarının açmaza düşmesine karşın; sade ilkel tonu, kimi vakit masalsı ve "olmaz!" dedirtecek kadar fantastik havasıyla sessiz sinema tarihinde esaslı önemi olan bir belgedir; ancak Wiene, kökeni, Ortaçağın derinliklerinden gelen tüm Alman kültür ve sanatında bulunabilecek korkulu ve ölümcül olana duyulan merakta yatan, kesin bir entelektüel

vicdan ve geleneksel kültür ve sanatın güttüğü bir atılım göstermektedir. Örneğin, bir Grünewald'ın, Bir Bruegel'i, bir Bosch'u andırırcasına...

1920-1924 arasında Wiene üç dışavurumcu film daha yaptı. "Genuine" (1920) , bir çeşit yarattığı tablolardan birinin canlanmasından doğan kanlı bir rahibeye aşık olan çağdaş bir Pigmalione'nin öyküsüdür.

"Raskolnikov" (1923) Dostoyevski'nin romanından alınma, belki de Wiene'nin oldukça kuvvetli dramatik etkileri olan sekanslar elde etmeyi bilerek gerçekleştirdiği en iyi filmidir: öykünün gerçekliği, tartım ve görüntünün mükemmel birliği içinde, dekor yaratma bakımından düşsel bir yorumla harika biçimde verilmiştir. "Raskolnikof"la (bu film eleştirmenlerce nadiren değerlendirilmiştir. oysa, kanımızca, gerekli önemle ele alınsa iyi olurdu), Wiene , sinemada dışavurumculuğun sadece gerçek olmayanı, tutkulu durumları, karabasanları temsille yetinme zorunda olduğu savının doğru olmadığını; tüm mantıksal olan bir öykü düzeyinde de, (kendisine özgü) anlatımda süreklilik olanağı bulunabileceğini göstermiştir; Gerçekten yeni sinemasal gerçekçiliğe yatkın olarak dışavurumculuğun öğretisi hatırısayılır katkıda bulunacak, böylece girişilen polemikler ortadan kalkmış olacak: nitekim "dışavurumculuk" görünüş ve temalar Pabst'ın filmlerinde ve Lang'ın son filmlerinde açıkça yer bulacaktır.

Wiene'nin üçüncü ve son dışavurumcu filmi "Orlac'ın Elleri" (Orlacs Hände) (1924), ellerinden birinden ameliyat geçirdikten sonra (kendisine bir katilin eli takıldığını öğrenince) cinayete itildiği fikrine kapılan bir piyanist (Conrad Veidt)'in öyküsü olup bu garip Alman yönetmenin çalışmalarında bir düşmeyi ve meslek yaşamının sonunu vurgular. Bu filmiyle bizzat Wiene, gösterim için kaçınılmaz (bir zorunluk) olan musikiyi yüksek düzeye çıkarmıştır. Bunu izleyerek pek önemli olmayan birkaç film daha yapmış ve "Caligari"yi yeniden yapmak için boşuna umut harcayarak 1938'de Paris'te ölmüştür. Bu yeniden yapım için hiçbir yapımcı riske atılmamıştır.

"Caligarism"e zamanın en önemli yönetmenleri duyarlık göstermiş, bunlar arasında Fritz Lang, Wiene'nin dersinden zengin ve çok yanlı deneyleri için öğeler çıkarmayı bilmiştir.

(Kimilerinin adlarının yukarda da andığımız gibi), Fritz Lang'ın "Dr. Mabuse" ve "Üç Işık" ya da "Yorgun Ölüm" (Der Müde Tod)'ünden başka; sinemasal dışa vurumculuk en iyi gerçekleştirimlerini Murnau'nun "Vampir Nosferatu"sunda, Arthur von Gerlach'ın "Vanina"sında ve Grieshuss'un Günlüğü" (Zur Chronik von Grieshuus)'nde, Paul Wegener'in "Golem"inde Arthur Robison'un "Gölgeler" (Schattin)'in de Carl Grüne'nin "Sokak (Strasse)'nda, Paul

Leni'nin "Mumyalar pavyonu" (Das Wacshfigurenkabinett)'nda ve nihayet Lupu Pick'in "Raylar" (Schreban)'ında ve "San Silvester Gecesi" (Sylvester)'nde ve tümü "Caligari"nin ortaya çıkışından sonra dört ya da beş yıl içinde gerçekleştirilmiş öteki daha önemsiz yapıtlarda bulmuştur. Sinema eleştirmenleri ve tarihçilerin büyük bir kısmı, Friedrich Wilhelm Murnau (asıl adı F.W.Wumpe)'ın "Nosferatu"suna özel bir önem verirler.

1889'da doğan Marnau, 1919'a doğru sinemaya yaklaşımda bulundu ve bu meslekte (Flaherty ile birlikte gerçekleştirdiği) son filmi "Tabu"yu bitirdikten hemen sonra, 1931'deki feci ölümüne kadar onbir yıl çalıştı. Murnau, hemen her biri sinema tarihi bakımından hatırı sayılır önemde 15 kadar film yaptı. Bunlar arasında Almanya'da çevirdiği: Stevenson'un Dr. Jeklll and Mister Hyde'ının ilk sinema versiyonu olan "Janus'un Kafası" (der Januskopf) (1920), "Vogelöd Şatosu" (Schloss Vogelöd) (1921),. "Nosferatu" (1922), "Kavrulan Toprak" (Der Brennende Acker) (1922), "Hayalet" (Phantom) (1922), "Sonuncu Adam" (Der Letzte Mann" (1924), "Tartuffe" (1925), "Faust" (1926), Amerika'da çevirdiği "Şafak" (Sunrise) (1927), "Dört Şeytan" (Four Devils) (1928), ve "Tabu" (1930) sayılabilir.

Üniversitede Felsefe Tarihi ve Edebiyat okuyarak geniş bir kültüre sahip olan Murnau, kısa sürede sinema dilinin değerini anladı. Lang ve Paul Leni gibi sinemada dışavurumcu deneyini vurguladıktan sonra "Sesli" sinemanın ortaya çıkışıyla bir çok büyük yönetmenin yöneldiği yeni gerçekçilik akımına ilerici bir geçiş yapıt.

"Nosforatu", Murnau'nun en verimli yılı (1922'de), yukarıda da işaret ettiğimiz diğer iki filmiyle birlikte gerçekleştirildi. "Nosferatu", Murnau'nun Dışavurumcu deneyinin en tamam filmi olarak bilinir. Bram Stocker'in "Dracula" adlı romanından sinemaya aktarılan film, Henrik Galeen'in senaryosu üzerinden Fritz Arno Wagner'in çekimleri ve ressam Albin Grau'nun dekorlarıyla gerçekleştirildi. Başlangıcında gerçekçi vurgulamayla ele alınan bir öyküden yola çıkan film, giderek, bir korkulu düşsel ve ölümcül atmosfere girer, gerilimin son noktasında karabasan parçalanır ve öykü tamamlanır.

Küçük Viborg şehrinde, genç Hutter (Gustav von Wangenhein, Knox (Alexander Granach) adlı bir komisyoncunun yanında çalışmaktadır. Patronu, kendisine uzakça bir yerdeki bir müşterisine Vibog'ta satın alacağı bir ev için teklifte bulunmaya gönderir Hutter, karanlık ön sezilerle tedirgin karısı Ellen (Greta Schoeder)'i kucaklar, yola koyulur. Gece olur, bir hana iner; burada Kont Orlog'un şatosuna giden yolu sorar. Bu adı duyunca orada bulunanlar sapsarı olurlar. Hiç kimse o hayaletlerle dolu topraklara gitmeyi göze alamaz; ama Hutter buna aldırmaz ve odasına çıkar; orada bir kitap bulur; açar,

okur: bu Nosferatu adlı bölgeyi yüzyılardır korkuya salmış bir vampirin öyküsüdür. (daha sonra bu kitabın temasına Dreyer baş yapıtı "Vampyr"de yeniden dönecektir).

Ertesi sabah (delikanlı) yolculuğuna bir atlı arabayla devam eder; ancak gün batınca, arabacı bu lanetli toprakta araba sürmeyi reddeder. Hutter kendibaşına yaya olarak yoluna devam eder; o sırada cenaze arabasına benzer bir karaço çıkagelir: Hayaleti andırır arabacı onu arabaya davet eder; (delikanlıyı) alır ve çılgınca bir süratle uzaklaşır (bu sahnede, çevreye büyük bir gerçekdışılık sağlamak üzere Murnau, hızlı ve negativ kurgu kullanır; ancak daha çok safça ve zoraki bir etki yaratmıştır).

Böylece (yol alarak sonunda) korkulu bir şatonun önünde dururlar; eşikte bizzat Kont Orlok (Max Scherk) durmaktadır; onu içeri alır, sofraya davet eder. Bu andan başlayarak filmin öyküsüne ve havasına korku egemen olur. Kont Orlok, ev hakkında yapılan teklifi kabul eder; ancak gündüz harap şatoda yalnız kalan Hutter (Kont onu geceleyin tek başına içeri almıştır), bir mahzene iner; orada bir lâhit görür, kapağını açar ve içinde Orlok'un, ebedi bir uykuya dalmış gibi görünen, ölümcül yüzünü dehşet içinde fark eder son derece sinirli bir tedirginlik içinde kaçar ve ateşler içinde yanarken bir kaç köylü tarafından bulunur: en sonunda Vibork'a ulaşır ve geceleri korkulu görüntülerin ve uyurgezerlik krizlerinin altında ezilmiş, umutsuzca sevgilisini bekleyen Ellen'i yeniden kucaklar. Komisyoncu Knox, çıldırır ve tımarhaneye kapatılır; "Üstad"ı beklemekte olduğunu söyler. O sırada Orlox (yane Nosforatu), bir sandığa kapatılmış olarak bir gemiye yüklenir; yolculuk sırasında tüm mürettebat, sonuncu tayfaya kadar, ölür. Gemi, içi boş limana yanaşır: her kes tayfaların vebadan kırılmış olduğunu sanır. Ama Nosferatu gemiden çıkar ve Hutter'ın karşısındaki eve yerleşir. Ellen, Hutter'in getirdiği kitapta sadece vampire kendi gönlüyle kendini feda ederek bu karabasandan yöreyi kurtarabileceğini okur.

Bir gece, kocası bir doktor çağırmak üzere gidince, kriz içindeyken, pencereyi açar ve Nosfaratu'yu çağırır: Vampir hemen belirir ama şafak sökmek üzeredir; Knox, hücresinde Nosfaratu'nun son saatinin geldiğini hisseder, ona seslenir: Günışığı vampiri öldürecektir; gerçekten ışık, kadının kanını emerken (Vampiri) yakalar; bir anda tüm gücünü kaybeden Nosferatu, sarsılır ve bir gölge gibi silinir. Ellen mucize kabilinde kurtulmuştur ve Hutter, o anda, doktorla birlikte gelir; onu kollarına alır.

Rognoni'ye göre, "Nosferatu" kusurdan ve belirsiz çözümlemelerden arınmış değildir; gerçekçilik ile umutsuzca düşsellik filmin bütünlüğünü bozmuştur; bununla birlikte ölümcül bir

Hoffmanesque havanın (korkulu Hofmann öykülerinin havasının egemen olduğu ve yönetmenin olanca canlılığıyla hissetdiği bölümleri, "Caligari" dahil bugün göze çarpan biçimde eskimiş öteki dışavurumcu bir çok filmlerin "Foroemajeur"ü (karşı konulmaz nedeni) (yani bu filmlere rağmen hâlâ kendini kabul ettiren yanı) olma niteliğini saklamaktadır. Cesare'nin yüz görünümü (maschara), Nosferatu'nunkinden daha az korkulu ve daha az imalıdır. Titizlikle çizilmiş ve öykünün korkulu tartımıyla pekişmiş sahneler önünde Max Scherok'in en küçük mimiği ve kusursuz ve dehşet saçan oyunu, kendi başına, bu yapıtı bizden ayıran 30 yılı (bugün 56 yılı) silmeye yeter (Rognoni, "Cinema Muto", Bianco e nero yayını, Roma 1952, sh. 137).

Caligarist sahnelemenin gelişme çizgisinde daha tutarlı bir yapıt olan Paul Leni (1885-1929)'nin özgün senaryosunun Alfred Lunge ile birlikte yazdığı ve yönettiği "Mumyalar Pavyonu" (1924) (ileri sürülebilir).

Bir akrobat, bir şair (Wilhelm Dieterle)'e barakasının atraksiyonunu oluşturan üç figürün yaşamını tasfir etmesini önerir. Genç şair, gelir pavyondaki mumdan heykelleri uzun uzun inceler: Korkunç İvan, Harun Reşit ve Karındeşen Jack, önünde hemen bir fantazi (dünyası) açılır: İlkin "Binbir gce masalları"ndaki havaya uygun biçimde Halife Harun Reşit (Emil Jannings)'in güzel bir fırıncı kadında aradığı çapkınlık serüveni yazmaya başlar: fırıncının sihirli yüzüğü çalmak için Halifenin sarayına gizlice girişini, kaçışını izlenişini, kıskanç kocanın hiddetinden korunmak için fırına saklanışını, sonra da kadının, sihirli yüzükle zavallı fırıncıyı izleyenleri durdurmasını ve (sihirli yüzük aracılığı ile) davet etmiş göründüğü Halifeyi huzura kavuşturmasını, fırından çıkan Halife'yi halktan iki gencin himayesinde (sarayına) göndermesini (yazar). Bunu, kurbanlarını sarayının altındaki mahzende müthiş işkencelere tabi tutan Korkunç İvan (Conrad Veidt)'in feci serüveni izler. Tam buraya gelince gece bastırır; uyku şairi yener; bir seri çapraz ve üstebindirmeli sahnelerden sonra, Karındeşen Jack (Werner Krauss)'in görüldüğü müthiş bir karabasanla (oluşan sahnelerden sonra) şair uyanır.

Şayet "Caligari" sinemasal dışavurumculuğun polemik yaratan bildirisi olmuşsa, "Mumyalar pavyonu", bir anlamda, sahneye koyma bakımından resimsel değerler ve oyuncuların oyunu itibariyle, yalnız biçimsel (Formel) ilişkilerin estetik uygunluğuna hak verilmiş olması değil; sübjektif bir vicdanın canlı ve itici içeriğini de (belirleyerek) bir sinema "tarzı"nın biçimsel sonucunu vurguluyordu. Bununla birlikte, "Mumyalar Pavyonu"nun yazınsal vurgulama ve plastik entellektüalizm bakımlarından zayıf yanları vardır. Oysa sinema tiyatrodan kurtulduğu gibi, bunlardan da kurtulmalıdır. Filmde onuru, Leni ile

birlikte bir halifenin rahatlığını ve babacanlığını duyuran Emil Jannings ve en iyi oyunlarından birini veren İvan rolündeki Conrad Veidt paylaşmışlardır. Özellikle Veidt'in ki gibi bir kişileştirmeye sinemada ender rastlanır. Belki Stroheim'ın oyunları bu denli etkili olmuştur.

Oldukça garip izlenim bırakan bir başka film de, Amerikan kökenli yönetmen Arthur Robison (d.1888)'un Rudolf Schneider'in senaryosu ve Albin Gdau'ın dekorları, Fritz Arno Wagner'in çekimleri, Ruth Weyher, Fritz Kortner, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach ve Fritz Rasp'ın oyunlarıyla gerçekleştirdiği "Gölgeler" (Schatten) (1922)'dir.

"Gölgeler" sadizme ve kişiliklerin psikolojik deformasyonlarına kadar ulaşan bir kıskançlık öyküsüdür. 18. yüzyılın başlarında birsoylu kişi (Fritz Kortner)'i güzel karısı (Ruth Weyher) ile bir sarayda yaşamaktadır. Bir ziyafet sırasında gezgin bir sanatçı kontla misafirlerine bir Çin gölge oyunu oynatır. Ama gösteri sırasında soylu kişinin eşinin sarışın bir şovalyeye aşık olduğunu anlayan sanatçı, bir ipnotizma marifetiyle orada bulunanların gözü önünde, sanki onların bilinç altından ansızın bilinç üstüne çıkmış gibi, dehşet dolu bir kıskançlık görünümü yaratır: Kont, karısını sarışın şovalyenin kollarından çeker alır ve şovalyeyle orada bulunan öteki soyluların, bir masaya bağladığı karısını kılıçlarıyla yaralamasını ister; sonra da olup biteni şaşkınlıkla izleyen misafirlerin gözleri önünde kendisini pencereden atar. O sırada ipnotizma çözülür. Konuklar sessizce ayrılırlar. Sakinleşen kont, karısını kucaklar; kur yapan genç, kırgın ve üzgün sarayı terkeder.

"Gölgeler"de oyuncular son derece ağır hareket ederler. Oyun biçimleri son derece barok (yapmacıklı, özençli ve garip biçimde görkemli bir biçem)'a kaçmaktadır. Romanya doğumlu yönetmen Lupu Prek ilk filmini 1921 yılında, Dr. Caligari'nin muayenehanesi'nin senaryo yazarı Carl Mayer'in yazdığı "Scherben" (Raylar) adlı senaryoya dayanarak yapmıştır. Filmin konusu kısaca şöyledir:

Bir demiryolu işçisi karısı ve kızı ile birlikte ıssız bir kır evinde yaşar. Bir gün evlerine gelen bir demiryolu müfettişi, işçinin kızını iğfal eder. Kızının durumunu öğrenen anne, dua etmek için soğuk bir kış günü evden dışarı çıkar ve donarak ölür. Kız müfettişten kendisini kente götürmesini ister ama müfettiş reddeder. Bu kez kız durumu babasına anlatır. Kızgın baba, müfettişi boğarak öldürür. Daha sonra bir ekspres treni durdurarak katil olduğunu ve teslim olmak istediğini söyler. Ama yemekli vagondaki müşteriler anlattıklarına kulak asmazlar. Aklını yitiren kız, yüksekçe kayalar üzerine çıkarak ekspresin babasını kente götürüşünü seyreder.

Film kentleşmeye karşı çıkışın romantik bir anlatım biçimi gibi

görünse de asıl anlatılmak istenen "Sex"in yıkıcı olduğudur. (George A. Huaco, The Cociology of film Art, sf.44)

Lupu Pick'in ikinci önemli filmi yine senaryosunu Carl Mayer'in yazdığı "Sylvester" (Sen Silvester Gecesi) adlı filmdir. (1923). Konu kısaca şöyle:

Zayıf karakterli Cafè sahibi karısı ile annesi arasında kalmıştır. Her iki kadın da bir değerinden kurtulmak ve adamın kendilerinden taraf olmasını istemektedir. Bu duruma katlanamayan Cafè sahibi sonunda intihar eder. Ve cenazesi Sen Silvester Günü (Yılbaşı arefesi)'nü kutlayan neşeli kişiler tarafından sessizce ve aldırmadan mezara taşınır.

Filmde bir küçük burjuvanın nasıl kendi dışındaki güçler tarafından yok edildiği anlatılmaktadır. Gerçi bu filmde de yok edici güç olarak gelin-kaynana arasındaki çatışma gösteriliyorsa da, yine de dikkatlice izlenince filmde, asıl yıkıcı güç olarak "sex" ele alınmaktadır. (George A.Huaco, a.g.e., sf.50)

Bu dönemin belki de en önemli yönetmeni Fritz lang'dı. Lang 1921 yılında senaryosunu karısı Thea von Harbou ile birlikte yazdığı, "Der Müde Tod" (Yorgun Ölün, Üç Işık)'ı çevirdi. Filmin konusu şöyle:

Bir otele inen genç kız ve aşığı bir yabancı ile karşılaşırlar. Flashback'lerle yabancının yöredeki mezarlığa bitişik toprağı satın aldığını ve çevresini kapının yüksek duvarlarla çevirdiğini görürüz. Kız otelin mutfağına gittiği sırada, aşığı ile yabancı ortadan kaybolurlar. Aşığını ararken yabancının yüksek duvarlarla çevrili arazisinde bayılan genç kızı, mahalli eczacı alır evine götürür. Eczacı ilaç hazırlarken kız, zehir içmeye çabalar. Tam bu sırada da düş görmeye başlar. O kapısız yüksek duvarlardan birkapı açılır ve gökyüzüne doğru merdivenler yükselir. Kız, merdivenlerin en üst basamağında Azrail kılığındaki yabancıyı tanır. Kız, Azrail'den aşığını geri göndermesini ister. Azrail, kızı bir hole sokar. Hol, mum gibi yanan insanlarla doludur. Kızdan eğer bu mumlardan üçünü sönmekten alıkoyarsa, aşığını geri göndereceğine söz verir. Film burada üç ayrı episoda ayrılır. Birinci episod, bir İslam kentinde, ikincisi rönesans dönemi Venedik'te ve üçüncüsü de Çin'de geçmektedir. Her episodda da kız ve aşığının arasına azrail girer ve aşığı öldürür. Üç mumda sönmüştür artık. Ama azrail kıza bir şans daha tanır. Başka insanın hayatına karşılık aşığını geri göndereceğine söz verir. Kız, eczacının zehiri elinden alması ile düşten uyanır. Evine dönen kız kimsenin kendi isteğiyle hayatını fede etmeyeceğini görür. Filmin sonunda, yerel hastanede yangın çıkar ve kız alevlerden bir bebeği kurtarmak için hastaneye dalar. Azrail bebeğin hayatını ister, kız reddeder. Ama kendisi alevler içinde kalır. Azrail'de ölmek üzere olan kızı, ölü aşığına kavuşturur.

Filmde, ölüme ve kadere karşı gelmenin yararsızlığı vurgulanmak

istenmektedir. (George A.Huaco, a.g.e., sf. 43). Sinema tarihçisi Eric Rhode, Lang'ın, Griffith'in "intolerance" (hoşgörürlülük"undan etkilendiğini iddia etmektedir. (Eric Rhode, A History of the cinema, Sf. 172)

Fritz Lang'ın ilk önemli dışavurumcu filmi 1922 yılında yine karısı ile birlikte yazdığı senaryodan çektiği "Dr. Mabuse The Gambler" (Dr. Mobuse, Kumarbaz)'dır.

> Gangsterler, katiller, kalpazanlar ve kriminallerden oluşan bir çeteyi yöneten Dr. Mabuse, toplumu terör altında tutmaktadır.Kurbanlarını hipnotize ederek çeşitli kılıklara sokan Dr. Mabuse'den kimse şüphe bile etmemektedir. Ama bu olayların arkasındaki gizli adamı bulmaya kararlı savcı Dr. Wenk, sonunda aradığı ipuçlarına dejenere bir kontes olan Told yoluyla ulaşmak üzeredir... Kontese aşık olan Dr. Mabuse kontesi kaçırır ve kontesin kocasını da yavaş yavaş öldürmeye yeltenir. İki kez Dr. Wenk'in hayatına kasteden Dr.Mabuse, sonunda Wenk'i hipnotize eder ve intihar etmeye zorlar. Tam zamanında yetişen polis Wenk'i kurtarır ve birlikte Dr. Mabuse'nin evini sararak, tüm katileri, kalpazanları ve kriminalleri öldürürler. Kontes'le kurtulur. Ama Dr. Mabuse ortalıkta görülmemektedir. Günlerce sonra Dr. Mabuse'yi, kör kalpazanların çalıştığı gizli bir kilerde, aklını yitirmiş biçimde bulurlar.

Film nihilist ve terörist eylemlerin sonunda kesinlikle yenilgiye uğrayacağını özetlemektedir. Ama, Kracauer, Polisin Dr. Mabuse'nin evine saldırısı sahnesi ile savaş sonrası aylarda Spartaküslerle Noske'nin askerleri arasındaki çatışmalar arasında görüntüsel ve bilinerek yapılan bir ilişki kurmaktadır. (Siegfried Kraucer, From Caligari to Hitler, Sf. 82)

Aslında Kracauer'in görüşünü doğrulayan bir başka delilde, filmin yapımcısı Erich Pommer'in 1962 yazında söylediği sözlerdir. "Dr. Mabuse, Spartakistlerle, ılımcılar arasındaki çatışmayı portrelemektedir. Dr. Mabuse, Spartakistleri (Komünist)_'leri temsil etmektedir. Ama bunları 30 yıl önce söyleyemezdik!" (George A.Huaco, a.g.e.sf. 45).

Bir filmin kuramcısı ve bir filmin yapımcısının Dr. Mabuse'deki nihilistik ve terörist eylemlerden spartakistlerin ilişkisini kurması ilginç. Ancak filmin çevrildiği yılı gözönüne alırsak (1922) bu dönemde asıl kriminal eylemlere aşırı sağın başvurduğunu belirtmek yerinde olur. Çünkü en son ayaklanma 1921 yılında Halle'de ortaya çıkmıştı ve bu hareketin hemen arkasından, özellikle Bavyera'da aşırı sağcılar tutucu yapımcılarını o günlerin en dehşet verici aşırı sağ eylemlerini görmezlikten gelip, şiddete dayalı kriminal olayları hep sola mal etmeye çabaladıkları ortaya çıkmaktadır. (George A.Huaco,

a.g.e. Sf. 46)

1924 yılında Fritz Lang iki bölümden oluşan "Nibelungen" adlı filmi yaptı. Senaryoyu yine eşi Thea von Harbou yazmıştı. Eski bir Alman efsanesinden alınan konu şöyleydi:

Filmin birinci bölümü olan Siegfried'de kahraman pek çok tehlikeli maceradan sonra Bungundy sarayına giderek Kral Gunter'in kızkardeşi Kriemhild'e talip olur. Ancak kralın karakalpli akıl hocası Siegfried'den Kriemhild'le evlenmeden önce, Brunhild'in yakalanmasında yardımcı olmasını ister. Bu koşulu kabul eden Siegfried büyü yoluyla Brunhild'i kadın kılığına sokar ve Kral Gunter'le evlendirir. Bu duruma Kriemhild'den öğrenen Brunhild, Siegfried'den öc almak ister ve kralın akıl hocası Hagen Siegfried'i öldürür. Kocasının cenaze töreninde Kriemhild Hagen'den öcünü almaya and içer. Kriemhild'in öcü adlı filmin ikinci bölümünde, Kriemhild, Hırı kralı Atilla ile evlenir ve onu Gunter'i sarayına davet etmeye ikna eder. Gunter saraya varır varmaz Kriemhild, Hunları kışkırtarak Gunter ve yanındakilere saldırtır. Tuzağa düşen Gunter'in adamları Atilla'nın emri ile öldürülürler. Kriemhild'de hem Gunter'i, hem de Hagen'i öldürür ama bu arada kendisi de ölür. Karısının cesedini kollarının arasına alan Atilla, yanan sarayın alevleri arasında kaybolur.

Filmin, sex ve erotisizmi yerici temasının arkasında asıl gizli olan, o sıralarda Weimar Almanyası"nda gittikçe güçlenen aşırı milliyetçi sağ akımların politik ideolojilerinin bir parçası olan çeşitli romantik folk motiflerini işlemesidir.

Filmde etnik ayrılıklardan söz edilmektedir. Sarışın "Aryon" tipi olan Siegfried'in üstünde her türlü yahudi ırkı özelliklerini taşıyan Alberic'i alt etmesi bir rastlantı sonucu olmasa gerek. (George A.Huaco, a.g, e, Sf.54).

1927 yılında Fritz Lang, geleceğin sanayi toplumunu ütopik bir fantazi biçiminde işleyen Metropolis'i yazdığı filmin konusu kısaca şöyle:

Çok ileri bir sanayi toplumunun başkenti olan Metropolis, üstün sınıf olan kapitalistlerce yönetilmektedir. Siyasal düzen otoriter diktatörlüktür. Diktatörde en zengin kapitalisttir. Ve diktatörler Metropolis'i çok gelişmiş bir bürokrasi ağı sayesinde yönetmektedir. Zengin kapitalistlerin çocukları tembel tembel cennet bahçelerinde dolaşırken, sahte birer köle olan işçiler makinaları tamir ettikleri yeraltı kentlerinde yaşarlar. Film işçilerden birinin kız olan Maria'nın işçiler arasında yeni bir yayma çabalarıyla başlar. Uzun ve yorucu bir işgününün sonunda işçiler Maria'nın konuşmalarını dinlemek için gizlice bu yeraltı kentlerinde buluşurlar. Maria, yakında bir Mesih'in geleceğini (Kurtarıcı) ve işçileri ezilmekten kurtaracağını ama bunu

"akılla el arasına" kalbi sokarak yapacağını anlatmaktadır. Maria'ya aşık olan Diktatör'ün genç ve ülkücü oğlu Freder, Metropolisten kaçarak işçilerin yaşadığı yeraltı kentine sığınır. Bu arada diktatörün gizli polis servisi yeraltı kentlerindeki bu dini toplantılardan haberdar olur. Ve bir gün diktatör, kendisi de bu topantılardan birini gizlice izler. Yakında isyan çıkmasından korktuğu için Maria'nın kaçırılmasını emreder. Kaçırılan Maria, Metropolis'in ünlü bilim adamlarından birinin Laboratuvarına teslim edilir. Bilim adamı, Maria'nın tıpa-tıp benzeri bir robot yapar ve yeraltı kentine gönderir. Robot Maria işçileri isyana teşvik ederken asıl Maria bir yolunu bulur ve Metropolisten kaçar. Freder ile birlikte yeraltı kentine dönerler. İşçiler isyan etmek üzeredirler. Büyük makinaları tahrip etmeye başlarlar. Oğlunun da asi işçilerle birlikte olduundan habersiz diktatör yeraltı kentine su baskını düzenler. Maria ve Freder, işçi çocuklarını su baskınından korumaya uğraşırlarken isyan, Freder'in araya girmesiyle durur. Kapitalist diktatör ile sakallı ustabaşı el sıkışarak anlaşmaya varırlar. Yani Kalb (Freder ve Maria), akılla (Kapitalist sınıf) elin (işçilerin) anlaşması için aracı olmuştur.

Metropolis'in konusu kısaca bu ama son uzlaşmada bile kapitalist sınıfın bir tek ödün verdiğini görmüyoruz. Hatta sömürünün ortadan kalkması için en azından sınıf çatışmasının yerini sınıf uyuşumu (Harmony)na bırakması tezi bile kabul edilmemekte tek yapılacak işin sömürünün nezaketle (Kalb) biraz olsun yumuşayabileceği vurgulanmaktadır. İşçilerin makinaları kırması hem yararsız hem de umutsuz bir eylem olarak konmaktadır. Gelmiş geçmiş tüm dışavurumcu filmler içinde en bilinçli ideolojik film olan Metropolis, tutucu dünya görüşünü, otoriterliğe kaydıran bir filmdir. (George A.Huaco, a.g.e., sf.63). Sinema tarihçisi Eric Rhoda'da filmin sonunu yalnız Hitler'i sevindirdiğini açıklamaktadır. (Eric Rhode, a.g.e., sf.204) Fritz Lang'ın 11 Haziran 1941 yılında New York World Telegram gazetesinde çıkan bir yazısından yaptığı alıntı ile, Eric Rhode'un söyledikleri birbirini tutmaktadır. Bu yazısında Fritz Lang Hitler'in işbaşına geçmesinden hemen sonra Goebbels'i kendisine yolladığını ve Goebbels'in "yıllarca önce küçük bir kentte Führer'le birlikte Metropolisi seyrettiklerini ve daha o zaman Hitler'in benden nazi filmleri yapmamı istediğini kafasına koyduğunu söylemişti!" (Siegfried Kracauer, a.g.e, scf.164)

1931 yılında Fritz Lang'ın çevirdiği M ile, 1920 yılında Robert Wiene'in Dr. Caligari'nin muayenehanesi ile başlayan Alan dışavurumcu film akımı sona ermektedir.

Aslında bir film akımının ortaya çıkması ve yaşayabilmesi için ödrt yapısal faktörün olması gerekir.

1- Film teknisyenleri, kameramanler, yönetmenler ve oyunculardan

oluşan yetişmiş bir kadronun bulunması

2- Stüdyolar, laboratuvarlar ve film çevrimi için gerekli aygıtlardan oluşan bir film sanayinin olması,

3- Yeni film akımını ideolojik alanda destekleyecek biçimde film sanayinin organize olması ve

4- Yeni akımın ideolojik yapısına elverişli bir siyasal ortam.

Bu dört yapısal faktör açısından 1910'ların sonlarındaki Almanya'yı ele alacak olursak, dışavurumculuk diye anılan bu yeni akımın ekonomik ve ideolojik yapısını görmüş oluruz.

Konuya önce yetişmiş kadrolar açısından yaklaşalım: Birinci Dünya Savaşı Almanya'da film yapımının hızlanmasına yol açmıştır. Savaş, askeri açıdan belgesel ve propaganda filmlerinin yapımını hızlandırmıştır. Savaş sırasında Alman hükümeti askerlerle ilgili belgesel film yapımını organize etmek üzere Bild und Filmand adlı özel bir kuruluş kurmuştur. ayrıca Batı cephesinde 500, Doğu cephesinde de 300 sinema salonu açmıştır. Daha önemlisi savaş sırasında yönetmen, aktör, kameraman ve diğer teknisyenlerden oluşan geniş bir kadro oluşmuştur. Böylelikle 1917 yılına gelindiğinde yeni bir film akımının ön koşullarından ilki, yani hazır kadroların yaratılması tamamlanmıştı.

İkinci ön koşul da, stüdyo, laboratuvar ve film çekim aygıtları, 1917 yılında savaş nedeniyle zaten hazırdı.

Üçüncü yapısal ön koşul ise 3 Temmuz 1917'de General Ludendorff'un Savaş Bakanı'ndan Alman film endüstrisini, daha rasyonal bir temele oturtmak yani tekelleştirmesini istemesiyle ortaya çıkmaya başlamıştır. 1911 yılında Almanya'da 11 film şirketi varken bu sayı 1918 yılında 131; 1920'de 230; 1922'de 360 ve 1929'da da 424'e fırlamıştır. Bu durum Alman film endüstrisinde tekelleşmenin değil bağımsız girişimciliğin hakim olduğunu gösterirse de, konuya daha derinlemesine baktığımızda, UFA ve Bioscop dışındaki diğer şirketlerin birer tabela şirket olmaktan pek öteye gidemediklerini görürüz. Savaş sonunda, Alman film endüstrisinin tekelci olmasa bile oligopolist ya da sahte tekelci bir biçimde organize edilmiş olduğu da böylece ortaya çıkar. Bu biçimde organize olan bir film endüstrisinin sol tandanslı bir Alman sinema akımını doğurmayacağı açıktır. bu nedenle Alman dışavurumcu film akımı, Alman film sanayiinin tutucu ideolojisi doğrultusunda olmak zorundaydı. Çünkü, ancak bu koşullarla film sanayii yeni bir akımın doğmasına yeşil ışık yakabilirdi.

1917 yılında bu üç yapısal ön koşul hazır olduğu halde, dördüncü ön koşul, yeni akımın ideolojik yapısına elverişli siyasal ortam, ancak bir yıl sonra oluşmuştur. 1918 yılı ve 1919'un ilk ayları siyasal açıdan tutucu ideolojiler için elverişli ortam değildi. Ludendorff'un istifası ile

Alman askeri düzenin yıkılmasını 28 Ekim 1918'de Alman filosundaki ayaklanmalar izledi. Daha sonra Kiel ve Hamburg'de Bolşevik ayaklanmalar baş gösterdi. 7 Kasım 1919'da Kurt Eisner Bavyera Cumhuriyetini kurunca, sol ayaklanmalar tüm Almanya'da yayılmaya başladı. 9 Aralık 1918'de Kaiser tahtından feraget etmek zorunda kalınca, Ebert'in liderliğindeki sosyal demokratlar, tek parti diktatörlüklerini ilan ettiler. Bir süre sonra da parti içi hizipten olan bağımsız sosyalistler grubunu hükümete katılmaya çağırdılar. Böylece birleşen iki sosyal demokrat hizip, Birinci Dünya Savaşı Bırakışım anlaşmalarını da imzaladıktan sonra, Bolşeviklere karşı saldırıya geçtiler.

1919'un ilk aylarında Sosyal Demokrat Parti içindeki hizipleşme doruk noktasına ulaşınca, bağımsız sosyalistler hizibi hükümetten çekildiler. Böylece çoğunluk hizibi Bağımsız Sosyalistler Hizibinden Berlin Kenti Polis Şefi Robert Eichhorn'un istifa etmesini isteyince, Rosa Luxemburg ve Karl Liebkneckt'in liderliğindeki Spartakist'ler (Bolşevikler) genel grev çağrısı yaptılar. Sosyal Demokrat İçişleri Bakanı Gustav Noske, eski imparatorluk ordusu kalıntılarından oluşturduğu güçlerle Spartakistlere saldırdılar. 15 Ocak 1919'da Noske'nin askeri güçleri Rosa Luxemburg ve Karl Liebknekt'i tevkif ederek linç ettiler. 4 gün sonra da Ulusal Meclis seçimleri yapıldı. Sosyal Demokrat Partinin çoğunluk hizibi oyların %37,9'unu alırken Bağımsız Sosyalistler ancak %7,6 oy aldılar. Kesin çoğunluğu sağlayamayan Sosyal Demokratlar, merkez partilere ödün vererek hükümet kurmaya çalıştılar. ama seçimlerden bir hafta sonra Ren, Saksonya, Thuringia ve Vestfalya maden bölgelerinde sol tandanslı grevler yoğunluk kazanmaya başladı. Ancak hükümet bu grevleri kanlı bir şekilde bastırdı. 21 Şubat 1919'da ilk solcu Bavyera Cumhuriyeti'nin kurucusu Kurt Eisnen bir karşı-Devrimci tarafından katledildi. En son olarak da 5 Mart 1919'da Berlin'de işçi sendikalarının düzenlediği genel grev, deniz piyadelerince bastırıldı.

11 Austos 1919'da Weimar Anayasası kabul edilerek sosyal demokratlar ve Merkez Liberallerden oluşan hükümet işbaşına geçti. Böylelikle Alman Dışavurumcu sinemasının dördüncü ön koşulu olan tutucu ve zaman zaman da gerici siyasal ortam ortaya çıkmış oldu. Bu koşullar altında ortaya çıkan film akımının tutucu ve sosyal Kritisizmden yoksun olması kaçınılmazdı. (George A.Huaco, a.g.c, sf. 27-68) gerçi Alman dışavurumcu akımın en büyük yönetmenlerinden Fritz Lang, sinema tarihçisi Eric Rhode ile yaptığı bir söyleşide, 1920'lerde film yaparken hiçbir siyasal akımdan haberdar olmadığını, yaptığı filmlerin siyasal belirtilerinin farkında bile olmadığını, Ancak Hitler başa geçtikten sonra politikanın ne kadar önemli olduğunu anla-

maya başladığını söylemekteyse de, on yıl süreyle yapılan dışavurumcu filmler arasında aşırı-milliyetçi Nazi ideolojisine bilmeyerek hizmet etmişlerdir. (Eric Rhode a.g.e., sf. 169)

Bazı film kritikleri sinema tarihçileri (Sadovl) ve sinema sosyologları kommrspiel film yarı dışavurumcu filmleri de Alman Dışavurumcu sinemasının örnekleri arasında göstermektedirler. Bu filmler daha önce sözünü ettiğimiz, Leopold Jessner ve Paul Leni'nin "Backstairs" (Arka Merdivenler), Lupu Pick'in "Scherbeu" (Raylar), "Sylvester" (Sen Silvester Gecesi) adlı filmleriyle, Murnau'nun "The Last Laugh" (Son Gülüş ya da Son Adam) filmiyle, Joseph von Strenberg'in "The Blue Angel" (Mavi Melek'"idir. Bu filmler saf dışavurumcu filmlerin aksine karakterlerini psikolojik boyutları içinde incelemekte, yüzeysel olsa da naturalizm (doğacılık) kokmaktadırlar. İşin ilginç yanı bu beş kommerspiel filmin Mavi Melek hariç dördünün senaryosunu da en belli başlı dışavurumcu filmlerin senaryolarını yazan Carl Mayer yazmıştır. (George A.Huaco, a.g.e, sf. 5-6).

Kommerspiel kelimesinin anlamı oda-oyunudur ve Die Kommerspiele diye bilinen küçük-tiyatro ya da oda-tiyatrosu kökeninden gelmektedir. Ünlü Alman tiyatro adamı Max Reinhartd, Tiyatroda iki extremide denemiş bir tiyatrocudur. The Miracle (Mucize) adlı tiyatro oyunun turnede büyük katedrallerde binlerce kişiye oynarken İbsen ve Strindberg'in bu sahneye koyuş tarzı tıpkı Reinhardt'ın büyük prodüksiyonları gbi film yapımcılarını da etkilemiştir. (Eric Rhode, a.g.e., sf. 161).

Alman Dışavurumcu Sinema Akımının dışında kalan iki yönetmen

Ernest Lubitsch: Önceleri aktör olarak komik ve karakter rollerine çıkan Berlin doğumlu Lubitsch 1915 yılında yaptığı "Schuhpalast Pinkus" (.....) adlı filmde Almanya'da üne kavuşur. Ancak tüm dünyada tanınmasını sağlayan filmler, birer tarihi romans öyküleri olan "Carmen" (1918), "Madame Dubarry" (1919) ve "Anne Boleyn" (1920)'dir. Bu üç filmin ilk ikisinde Max Reinhardt'ın keşiflerinden olan Polonya asıllı aktris Barbara Apollonia Chapulek, yani Pola Negri oynamıştır.

Lubitsch "Madame Dubarry"de, basit hatta komik bazı olayların bile dünyayı yerinden sarsacak biçimde değiştirebilecğini anlatmak istemektedir.

Konu kısaca şöyle:

Filmin kadın kahramanı iki aşığından (Proleter bir şair ile bir markiz) hangisine gideceğine karar veremeyince elbisesinin düğmelerini sayarak karara varır. Markiz'e gidecektir.Markiz'in evine vardığında, Markiz'in arkadaşı Mösyö Dubarry çıkagelir. Markiz

kadını bir paravanın arkasında saklar ama Mösyö Dubarry kadının aynadaki yansımasını görür. Kadın Markiz'e el kol işareti yapmaktadır. Ancak Mösyö Dubarry kendisine işaret edildiğini sanarak kadına aşık olur. Kısa bir sürede onunla evlenir. Madam Dubarry, yavaş yavaş yüksek sosyetede yükselir. Hatta kralın metresi bile olur. Ama sonu giyotinle idama kadar varır.

Pola Negri'nin sınırlı oyun gücüyle tatsızlaşan film, Emil Jannings'in Kral XV. Louis'deki üstün oyunu sayesinde dengelenir. Aslında Lubitsch- Emil Janinngs'i bu filmde istemeye istemeye oynatmıştır. Ama Jannings bu rol ile birden bire uluslararası bir "star" olmuştur.

Lubistsch'in komedi filmlerinden daha çok hoşlandığını 1919 yılında çevirdiği "The Oyster Princess" ('İstridye Prensesi) adlı filmle ortaya koyduğunu görüyoruz.

İstridye Kralı diye bilinen Amerikalı milyoner bir işadamının ünvan delisi kızı Ossi, Prens Nukki ile evli olduğuna inanmaktadır. Aslında Ossi, Prens Nukki'nin gizli casusu ile evlidir. Filmin sonunda herkes mutlu oluyor...

Lumbistsch'e göre ilk komedileri arasında en iyi filmi 1919 yılı yapımı "The Doll" (Bebek)'tir.

Film Lubitsch'in bir tepe üzerinde oyuncak bir ev yapması ile başlar. Eve iki yapma bebek yerleştiren Lubitsch, erkek bebeğin tepeden aşağıya yuvarlanarak küçük bir göle düşmesini sağlar. Daha sonraki çekimde kağıttan bulutlar güneşin önünden çekilirken, bebeğin önünde dikelen aktörün elbiselerinden buhar çıkar. Lubitsch filmde oyuncularla yapma bebekler arasındaki ilişkileri olduğu gibi korur.

Lubitsch'in sessiz sinema dönemindeki diğer filmleri 1920 yapımı "Kohlhiesal's", ve 1926 yapımı "So This is Paris" (İşte Paris)'tir. Kohlhiesal'ın kızları adlı filmde Lubitsch, "Mutluluun yalnız güzel insanlara vergi bir hak olmadığını" anlatmaktadır. (Lubistsch hakkında bknz. Eriç Rhode, a.g.e, Sf. 161-66, 210, 239, 276)

G.W.PABST

1885 yılında Avusturya'da doğan Pabst, Birini Dünya Savaşı öncesi yıllarda İsviçre ve Almanya'da aktör olarak çalışmış, savaştan sonra ise, tiyatro yöneticiliği yapmıştır. 1921 yılında sinema ile ilgilenmeye başlayan Pabst, sırasıyla senaryo yazarlığı ve yönetmen yardımcılığı yaptıktan sonra, 1923'te ilk konulu filmi olan "Der Schatz" (Define)'ı çevirmiştir. Bu filmi Pabst'ın daha sonraki yıllarda yaptığı filmlere pek benzememekte ve lang'ın "Der Müde Tod" (Yorgun Ölüm) adlı filmi ile Paul Wegener'in, Golem'ini andırmaktadır. Özellikle de set

düzenlemesi ve ışık kullarımı açısından. Pabst bu filmde, çan yapan ustanın yanında çalışan çırağın (Werner Kraus), ustasının kızını alabilmek için dükkanda saklı olduğuna inanılan hazineyi bulmasının yeteceğine inanması ile aslında duygusal ve parasal değerlerin nasıl birbirine karıştırıldığını vurgulamaktadır.

1925 yılında çevirdiği "Die Frendlose Gasse" (Neşesiz Sokak) adlı film enflasyonun doruk noktasına ulaştığı dönemde Viyana'da geçmektedir. Pabst bu filmde enflasyonun tehlikeye ittiği kadının öyküsünü anlatmaktadır. Bu kadınlardan biri (Asta Nielsen) vücudunu satarak geçinmek zorundadır ve sonunda da bir ölüm olayına karışmıştır.Diğer Kadın (Greta Garbo) ise aynı akibete düşmekten ancak son anda kurtulabilmiştir. Pabst öyküsünü günün sosyal koşulları içinde anlatmak istiyorsa da, filmde kötü yola düşmüş olarak gösterilen kadınları derinlemesine, psikolojik bir bütünlük içinde işleyememekte ancak dış görünüşleri ve giysileri üzerinde durmaktadır.Filmde ayrıca, diğer Alman film yönetmenlerinin de zaman zaman üzerinde durduğu bir konuya oldukça ağırlık vermektedir. Bu konu, kadınların yaşlı erkekleri çekici bulmamaları ve onlarla ancak paraları için ilişki kurdukları temasıdır.

Pubst 1926 yılında yaptığı "Geheimnisso einer Seele (Ruhun Gizleri) adlı filmde, Pudovkin'in "Beynin İşleyişi" adlı filmde Pavlovcu davranış psikolojisine yaklaştığı yöntemleri kullanarak, psikoanaliz denemelere girişmektedir. Berlin Enstitüsünün önde gelen Psikoanalistlerinden Karl Abraham'ın önerisi üzerine bu filmi yapan Pabst, yaratıcı gücünü yitirmek üzere olan bir bilim adamının düş ve zorlama düşüncelerini görüntülemek istemiştir. ancak Pabst, aynı bilim adamının (Werner Krauss) yaratıcı gücünü yeniden kazanması temasını aşırı şematik bir biçimde ele almaktadır. Zaten Pabst'ın asıl amacı bilim adamının düş ve düşüncelerini filmsel olarak yansıtabilmenin teknik yollarını bulmaktır.Yoksa, Psikoanaliz yöntemini derinlemesine incelemek ve bir yerlere varmak değil. Tehlikeli ve rahat durumlar arasındaki çatışmanın yeni bir biçimde dramatize edilmesidir. Pabst'ın üzerinde durduğu. Ve günlük mekanlar, dekorlar içinde karabasan yaratmaktadır.

Oysa Pabst bu tür karabasanlardan kendisini asla sorumla tutmamaktadır. Pabst, 1927 yılında yaptığı "Die Liebe der Jeanne Ney" (Jeanne Ney'in Aşkı) adlı filmde, iç savaş sırasında yakılmış yıkılmış bir Rusya ile otomobillerin, lüks apartmanların ve şahane kırların görüntülendiği 1920'lerin Fransa'sını karşılaştırmaktadır. Bu iki ülke arasındaki kontrası iki anahtar imge ile anlatmaktadır. Rusya'yı kırılmış bir ayna, Fransa'yı ise dedektif Raymond Ney'e ait kocaman bir kasa ile Marksist bir kritik, bu filmin senaryosunun İlya

Ehrenburg'un bir romanından uyarlandığını anlarsa, kırık ayna imgesinden Sovyetler Birliği'nde narcissizm (özsevi) döneminin kapanıp daha kokünalbirruun gelişmeye başladığı anlamını çıkarabilir. Aynı biçimde kasa imgesinden de küçük burjuva doymakbilmezliğinin simgelendiğini söyleyebilir. Ama filmde Pabst'ın Fransız rahatlığından yana olduğunu gözlemliyoruz.

Pabst 1928 yılında Frank Wedekind'in iki ayrı oyununda (Lulu ve Earth Sprit) uyarladığı "Die Büsbe der Pandora" (Pandoranın Kutusu) adlı senaryoyu filme çekti. Filmde Lulu, 1920'lerin cazip, çekici ve hiçkimseye "hayır" demeyen kızlarından birini canlandırıyor. Ancak Lulu, tüm aşıklarını açmaza sokmakta, hiçbirisine teslim olmamakta ve sonunda kurbanlarını kendi kendilerini yoketmeye yöneltmektedir. Filmin finalinde Jack the Ripper, Lulu'yu Londra'nın sisli ve kasvetli günlerinden birinde öldürür.

Pabst'ın sessiz sinema döneminde yaptığı son film, "Das Tagebuck einer Verlorenen" (YitikBir Kızın Günlüğü) (1929)'dür. Küçük yaşta iğfal edilen bir genç kızı akrabaları ıslahaneye gönderirler. Ancak ıslahanedeki iki yönetici buradaki kızlara sürekli eziyet ederler. Yöneticilerden biri, kızlar yemeklerini yerken sürekli gong çalarak,onları rahatsız etmekten sadistçe zevk duyar. Yöneticinin gong çalışı sırasında yakın çekimleri, Eisenstein'in Potekmin Zırhlısı filmindeki ünlü Odessa merdivenleri sahnesindeki yakın çekimleri andırmaktadır. Hem Pandoranın kutusu hem de Yitik Bir Kızın Günlüğü filminde başrolde Louise Brooks oynamaktadır. G.W. Pabst'ın siyasal yaşamı oldukça karışıktır. 1930'ların başlarında Komünizme oldukça yaklaşan Pabst, kısa bir süre sonra da Nazilerin kontrolü altına giren Alman film sanayiine filmler yapmaya başlamıştır. 1945 yılına kadar da gözünün pek açılmadığını görürüz.

E.A. DUPONT

Bu dönemin önemli yönetmenlerinden biri de 1891'de Zeitz (Saksonya)'de doğan ve 12 Aralık 1956'da A.B.D.'nde ölen Ewald Andreas Dupont'dur. 1911'den başlayarak Almanya'da ilk film eleştirmenlerinden biri niteliği ile sinemayla ilgilenen Dupont ilkin 'harcıâlem" (conventionnel) senaryolar yazdı ve 1919'da ünlü sinema oyuncusu Henny Porten'in kurduğu film şirketi nezdinde sinema yönetmenliğine başladı. Orta düzeyde bir kaç film çevirdikten sonra, 1924'te, "Baruch" adlı filmiyle dikati çekti ve yine aynı yıl Felix Holländer'in 'Stehpen Huler'in Yemini" (Der Eid der Stephen Huller) adlı romanından aynı adlı uyarlamayı yaptı. Ertesi yıl aynı konuyu bu kez Thea von Harbou'nun senaryo uyarlaması ve Leo Brinsky'nin dekorlarıyla "Variètè" başlığı altında yeniden ele aldı. Bu film, görünümüyle, onun baş yapıtı olarak değerlendirildi. (Sadoul'e göre,

"Variètè" ayrıksız bir başarı olmuş, ancak bir baş yapıt olamamıştır. Bkz.: "Histoire du Cinèma Mondial" sh.152).

Bir akrobat (Emil Janinngs Boss rolünde), bir dostunun kendi himayisine terkettiği Berta Maria adlı fakir bir dansözü (Lya de Putti) evine kabul eder. Kız sonradan onun metresi olur ve akrobat, karısı ve çocuklarını bırakarak kızla birlikte kaçar, Berlin'e ulaşırlar. Orada bir trapezci (Warwick Ward, Artinelli rolünde) ile ortaklık kurarlar. Çok geçmeden trapez yaparlarken (onlardan) öç almayı kafasına sokar. Ancak mesleksel vicdanı buna engel olur.

Son sahne bir otel odasında geçer: Tıpkı bir boğa güreşindeki gibi hesaplı ve tutarlı bir bıçak dövüşmesinden sonra akrobat, trapezciyi öldürür ve kaçarak sefih bir yaşama atılır.

Sessiz sinemanın tüm deneylerini nefsinde toplayan ve tekniğin doruğa ulaştığı bir filmdir bu. Ancak tüm onurların yönetmene tanındığı bu filmin başarısının senaryocu, oyuncular, yapımcı ve kameracı arasında bölüşülmesi daha doğru olacaktır (Her ne kadar sinemada bir filmin yegâne sorumlusunun ve başarı öğesinin yönetmen olduğu çok söylense de, bu film için bir istisna yapmak gerektir: Thea von Harbou senaryosuyla, Emil Janings ve Lya de Putti'nin aralarında seçkinleştikleri oyuncularıyla, Eric, Pommer'in yapımcılığı ve Karl Freund'un kamera çalışmasıyla (bu filme sağladıkları katkı övgüye değer). Filmi seyrederken, eşyanın temel görünümünü kavramasını bilen Freund'un fotoğraflarına büyük pay ayırmakla birlikte, derin bir anlam oluşturup oluşturmadığı konusunu gözden kaçırarak, kurgunun abartısıyla büyük önem sağlandığı duygusuna kapılmak olasıdır. Ama bu kusurlar dışında filmin gerçek değerinin "Oyuncuyu, yani insanı, doğal çevresi içinde, dramın bünyesinde" ortaya koymasıyla; ve "yöresini kuşatan eşyayı" vurgulamasıyla belirlediği anlaşılır." Dram sadece oyuncunun yüzünde okunmakla kalmaz, onun gördüğü ve düşündüğü şeylerle olan ilişkilerinde de değerlendirilir. Tüm teknik bu görsel ilişkilerin anlatımına yönelik olarak uguyalanmaya konmuştur. Böylece göze batar bir zorunluğa yanıt vererek anlam ve köklü bir nitelik kazanır ve biçem yaratır" (Mitry).

Sadoul'ün film hakkındaki gözlemleri de şöyledir:

"Carl Freund'un 'Sonuncu Adam'ı çevirdikten sonra Danimarka gustosuna göre düzenlenmiş bu 'banal' akrobatlar öyküsünün gerçekleşmesinde üstün bir katkısı görülmüştür. 'Travelling'in sağladığı olanaklara kurgunun şaşılası çabalarının da katıldığı filmde, alıcı aygıt sürekli olarak yer değiştirmek suretiyle, sahneyi, ayrıntıyı, en iyi görüş açılarından anlatımı yakalıyor; asla bir çok kişinin alıcı aygıta dönük olarak oyun verdikleri görülmüyor... Jannings oyun

verirken yüzden görüldüğü kadar sırttan da görülüyor' diyor Lèon Moussinac... Film, sırasıyla tüm oyuncuların gözü yerine geçebilecek bir yöntemi sürekli olarak kullanıyor; böylece bugün 'champs-contre chmps" diye anılan yöntem (oyuncuları konuşma ve dinleme durumlarına göre ardarda yüzden ya da sırttan gösterme yöntemi), bu filmde, ilk kez, olanca tutarlılığı ile kulanılıyordu.

Yazılış niteliklerinin dışında, öykü, doğrusal ve özden nitelikleriyle de, ayrıntıların somut verilişiyle de özellik arzediyordu. Örneğin bir çocuğun beşikte sallanışını ya da ispirto ocağında kahve pişirilişini gösteren sahneler, dramın ya da psikolojik duyarlığın ögeleri olarak dışavurumcu estetikle ya da 'kammerspiel'in ağır sembolleriyle doğal olarak kontrast oluşturuyordu..

Bu film görüldükten sonra Dupont'a çok umut bağlandı. Ancak o, bu umutları tüm olarak kırdı. Nasıl "Caligari" Robert Wiene'nin bir daha ulaşamadığı büyük başarısı olarak kaldıysa, Variètè"den sonra Dupont için aynı şey oldu" (Sadoul, a.g.e.).

Gerçekten Variètè"den sonra Dupont, "Piccadilly" (1928), "Atlantic" (1929) ve sesli sinemada: "Kafesteki İnsanlar" (Menschen in Käfig) (1930) ve Rotha'ya göre dünyayı şaşırtan on filmden biri olarak anılmaya değer (?) "Ölümcül Sıçrayış" (Salto Mortal) (Anna Sten'le) (1931)'ı çevirmiştir. Ama bunların hiç biri Avrupa ve Amerika'da bir çok yönetmeni etkilemiş olan ve eleştirmenlerin ağız birliği ile övdüğü "Variètè" ayarında dikkat çekici olmamıştır. (Carol Read daha sonra Hollywood'ta Burt Lancaster,Tony Curtis ve Gina Lollobrigida ile aynı konuyu (Trapez) adı altında çevirerek; Alman sinemasının İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki gelişme yıllarında eski filmlerin tutulanlarının yeniden çevirimi sırasında "Variètè"de yeniden ele alınacaktır. (Bkz. Sadoul, a.g.e., sh. 373 ve 389).

İNGİLİZ SİNEMASI (1918-1927)

Bu sinemanın 1908-1914 dönemini anlatırken, Mitry'ye ve Sadoul'e atfen 1914'te çevrilen kimi filmlerin son önemli filmler olduğunu söylemiş; İngiltere'nin savaşla birlikte uyuşuk bir döneme girerek ancak sesli sinemanın ortaya çıkmasından sonra yeniden varlığını kanıtlayacak üretimlere başladığını söylemiştik.

Oysa Rachael Low, Roger Manvill'le birlikte "The History of the British Film, 1896-1906" adlı çalışmasını yaptıktan sonra, kendi doktora tezini genişletmek suretiyle hazırladığı "The History of the British Film, 1914-1918" adlı yapıtında, bu dönemin, savaşa karşın (irili ufaklı 500 kadar film çevrilmek suretiyle) öteki dönemlerden daha az önemli olmadığını vurgulamıştır.

Çoğunluğu kısa metrajlı kurdeleleri ve uzun metrajlı kurdelelerin

çoğunu da (Shakespeare, Dikckens, Goldsmith ve Stevenson gibi) ünlü yazarların yapıtlarının filme dönüştürülmüş şekillerinin oluşturduğu bu 500 kadar filmin önemli bir kısmını da savaşla ilgili belge filmleri teşkil etmektedir.

Bu dönemin en önemli konulu filmleri için Cecil Hepwort'un "Şişe" (The Bottle) (1915), Percy Nash'ın "The Elder Miss Blossom" (1918), Henry Edwards'ın başrolünü de kendi oynadığı "İdam Hükmeden Yargıç" (The Hanging Jude) (1918) ve öteki filmlerinden "Işığa Doğru" (Towards the Light) (1917) ve "Merely Mrs. Stubbs" (1917); özellikle tiyatrosal olnasına rağmen çok tutulan Bert Aldane ve F. Martin Thorton Kurumu adına Rowland Talbot'un çevirdiği "Jane Shore" (1915) ve Oliver Goldsmith'in romanından Benedick James'in uyarladığı "Wakefield Rahibi" (The Vicar of Wakefield) (1916) sayılabilir.

Bunların dışında bölüklü film olarak Hafiye "Ultur" serisi, Criks ve Martin'in tarihsel "İntikamcı El" '(The Avenging Hand) (1915) ve Magnet'in W.W. Jacobs'un ünlü öyküsü "Maymun Pençesi" (The Monkeys Paw) (1915)'den uyarladığı aynı adlı film zikredilmeye değer.

1918 yılında İngiliz sinema pazarı tüm olarak Amerikalıların eline geçti. Gösterilen yüz filmden doksanı Hollywood'tan gelir oldu; dördü sadece İngiltere'de üretiliyor, geri kalanlar da Fransız ve İtalyan üretimlerinden oluşuyordu.

1919'dan başlayarak, Paramount Kuruluşu, İngiltere'de (Islington) stüdyolar kurmaya başladı; ancak, Donald Crisp'in ve Fitzmaurice'in yönettiği birkaç filmlik denemeden sonra İngiliz üretimine son verildi. Gerçekte, doğrusal işletim, daha az masrafla daha çok kâr sağlaması bakımından, daha kazançlı görüldü. Bununla birlikte, Fransa'da ve daha başka yerlerde olduğu gibi (İngiltere'de de) çeşitli Amerikan kuruluşlarının şubeleri açıldı; bunların sonuncusu 1921 Mart'ında açılan United Artists'in şubesi oldu.

1919-1920 yılları arasındaki üretim, Maurice Elvey, George Pearson ya da Thomas Bentley'in "Stoll", "Welsh-Pearson" ya da "Hepworth" kurumları adına çevirdikleri en geçerlileri olmak üzere yılda otuz filme ulaşmıyordu.

Bununla birlikte Amerikalı yönetmen John Stuart Blackton, bir grup zengin soylu kişinin kimi renkli filmler çevirmek üzere ilgisini çekti. "Allied Production Ltd." adlı bir kuruluş ortaya çıkarıldı ve hemen üç film için çevirim hazırlıklarına girişildi. Bunlardan ilki, Lady Diana Manners, Victor Mc Laglen, Mae Marsh ve o gün için adını duyurmuş yirmi kadar sanatçının iştirakiyle çevrilen ve ilk önemli renkli film olarak anılan (Şahane Serüven" (The Glorious Adventure) (1912)'dir. Bu film büyük bir ilgi uyandırdı ve uluslararası şöhrete

ulaştı. Ama ondan sonra yine Lady Diana Manners'le ve Carlle Backwell ile çevrilen "Bakire Kraliçe" (Thi Virgin Queen) hemen hemen hiç farkına varılmadan gelip geçti. Üçüncüsüne gelince, "Çingene Şövalye" (The Gipsy Cavalier) adlı bu kurdele çarpıcı bir başarısızlığa uğradı. Çünkü bu filmde, o zamanlar "Ringlerin Centilmeni" olarak ün sağlamış boksör Georges Carpentier'den bir yıldız çıkarılmak istenmişti. Böyle olunca da, büyüleyici bir güzelliği olan Flora le Breton'la birlikte oynatıldığı halde, dantellere bürünmüş bir Louis XV şövalyesi olarak filmde görülen (yeteneksiz) boksör ancak gülünç hale düşürülmüştü.

Phillip Oppenheim'in bir romanından Crissie White ve Gerald Ames'le Henry Edwadrs'ın çevirdiği "Ernest Bliss'in Şaşırtıcı Serüveni" (The Amazing Quest of Ernest Bliss) (1922) gerçekleştirildikten sonra; Cecil Hepworth, stodyolarını ve ortaklığını Archibald Nettlefold'a devretti. Ancak "Nettlefold Productions Ltd." pek önemsiz çabalarda bulundu ve bunun için de sesli dönemin gelmesini bekledi.

1920-1926 döneminin,halkın beğenisini kazanmaları bakımından anılmaya değer kimi filmleri, (asıl adı William Seward Folkard olan) Maurice Elvey tarafından Conan Doyle'un ve Edgar Wallace'ın ve öteki polis romanı yazarlarının yapıtlarından "Stoll" film kurumu adına gerçekleştirilen küçük polis dramlarıdır; "Dört İşareti" (The Sign of the Four), "Baskervillerin Köpeği" (The Hound of the Baskervilles) (1921), "Dick Turpin" (1922), "Pembe Villânın Esrarı" (At the Villa Rose) (1923), "Ele Avuca Sığmaz Pimpernel" (The Elusive Pimpernel) ve özellikle Eille Norwood ve Hubert Willis tarafından başrolleri oynanan ve 24 filmden oluşan bir seri halinde 'Şerlok Holmes'in Serüvenleri" (The adventures of Sherlock Holmes) bunların başlıcalarını oluşturur.

Öteki filmler arasında Graham Cutts'ın Betty Compson ve Clive Brook'la çevirdiği "Kadından Kadına" (Woman to Woman) (1923), Walter Summers tarafından kurgulanan savaş belgeselleri: "Ypres", "Mons", "Zeebruge", "Coronel ve Folkland Adaları Savaşı" (1922-1926) ve Herbert Wilcox'ın yönetmenliğe başladığını vurgulayan "Chu-Chin-Chow" anılabilir.

1924-1925'te "Stoll Film" ve "İdeal Film" gibi kurumlar ortadan kalktı, ama bunların yerine iki yeni kuruluş ortaya çıktı: "Twickenham Film Co." ve "Gainsborough Pictures". Bununla birlikte İngiltere, Fransa'da üretilen 55, Almanya'da üretilen yüz kadar ve Birleşik Devletlerde üretilen 700 kadar filme karşın anak 26 filmle varlığını kanıtlayabiliyordu (1926).

1927'de çıkarılan "Cinematograph Film Act" adlı yasayla sinema salonlarında gösterimin %5'ini oluşturacak bir zorunlu programla yerli

sinema korunmak istenmiştir.Ancak o sırada ortaya çıkan evrensel ekonomik kriz bunun yararını da silip götürmüştür.

İspanyol Sineması (1918-1927)

İspanya büyük keşiflerin yapıldığı ve "Yenilmez Armada" (Armada Invincibile)'nın kurulduğu yıllarda Altın Çağı'nı yaşamış; refaha ulaşmış; dolayısıyle büyük ressamlar, gökçeyazın adamları yetiştirmiş bir ülke iken; sömürgeleri elinden çıktıktan sonra, gittikçe şaşaasını yitirmiş ve Avrupa'nın üçüncü derecedeki ülkeleri arasına katılmıştır. Buna karşın bugün dünyada en çok konuşulan dillerin içinde İspanyolca üçüncü derecede gelmektedir.Yani geniş bir kültürel yayılma alanına sahiptir. Böyle olduğu halde, Cervantes'lerin, Lope de Vegas'ların, Calderon'ların ve nihayet Vicente Blasco İbanes'lerin yetiştiği bu ülkede sinema, diğer ülkelerin rağmına pek su yüzüne çıkamamıştır.

Buna karşılık başka "Don Quijote"si ile Cervantes olmak üzere, İbanez'den "Apocalypse" ve "Sangrey Arena" gibi ve İspanya yaşamına ait Prosper Merimèe"den "Carmen" gibi eserler dünya sinemasına konu oluşturmuştur. Daha önce de sözü edildiği gibi, ilkin Lumière'lerin operatörlerinden Promio tarafından 19'uncu yüzyılın sonunda İspanya'ya sokulan sinema, yıllar boyu gerçek bir gelişme gösterememiş; dünya ölçüsünde büyük isim olarak ancak Luis Bunuel Portolès'i verebilmiştir (Ancak Bunuel'in ilk yılları Fransa'da, daha sonra İspanya'da geçmişse de, sinematografik yaşantısını daha çok Meksika'da, şimdi de Fransa'da sürdürdüğüne göre, bir bakıma uluslararası bir sinema adamı olduğunu söylemek olasıdır).

Savaştan sonra İspanyol sineması üzerine dikkati çeken ilk film, tarihsel dekor çalışmalarına karşın, orta karar bir film olan Fransız Gèrard Bourgeois'nın çevirdiği "Christophe Colomb" (1917)'tur. 1918-1922 yılları arasında çevrilen en tutarlı filmler de Ramon (Rafael) Salvador'un "Feci Yanıyla İspanya" (Espana Trpana Tragica) (1918) ve Fructuoso Gèlabert'in bir boğa güreşçisinin yaşamı le ilgili "El Gallito'nun Yaşamı ve Ölümü" (La Viday la Muerte del Torrero El Gallito) (1920)'dür. Bu yıllarda Alberto Morro, Ricardo de Banos, Josè Buchs, "Hispano Film" ya da "Iberia" kurumları için filmler çektiler (Örneğin Buchs'un "Bağışlanma" (Expiaciòn) ve "Denizcinin Öcü" (La Venganza dal Marinero).

Öte yandan, 1925'e kadar yabancılar tarafından filme çekmek için ziyaret edilen bir ülke oldu İspanya. Örneğin Marcel Lherbier "El Dorado"yu 1921'de Mercanton "Phroso" ve "Murcia Bahçelerinde" (Au Jardins de Murcie)'yi 1922 ve 1923'te, Musidora "Don Carlos Uğrunda" (Pour Don Carlos)'yı 1925'te İspanya'da çevirdi.

"Başkaldıran Kadın" (La Revoltosa), eski bir gazeteci olan Florian Rey tarafından gerçekeştirilerek (1924) İspanyol sinemasına yeni bir kan getirdi. Ancak İspanya'da yobaz bir din adamının telkini ile uyanan ahlâkçı akımlar, Josè Buchs, Florian Rey, Benito Perojo ve Fernando Delgado gibi sinema adamlarının yılda ancak otuz kadar film üretebilmelerine neden oldu; bu filmler de değer bakımından üzerlerinde durulacak nitelikte olmadı.

1928'de Primo de Rivera zorunlu promasyon olarak filmlerin %10'unun yerli olarak gösterilmesini sağlayan bir yasa çıkardı; ancak sesli sinema "devrimi" birden bire 1929 yılında üretimi yılda üçe düşürünce bu önlemin de anlamı kalmadı.

İspanya ticarî sinemasında bu dönemde unutulmaması gereken isim, Raquel Meller'dir. Bu ayrıksı oyuncunun özellikle ilkin 1922'de Henri Roussel tarafından çevrilen "Şahane Menekşeler" (Violetas Imperaiales), uluslararası başarı kazandı ve büyük kasa geliri sağladı. (Üçüncü Napolèon'un Madrit'te mütenekkiren 'incognito" bulunduğu sırada bir çiçekçi dükkânında Eugènie'nin çiçekçi kızı (Raquel Meller) nedime olarak Fransız sarayına aldırması ve ayrıca çiçekçi kızın aşkı bu filmin ilginç konusunu oluşturmuştu) (Bu film daha sonra "sesli" dönemin başlarında da yine Raquel Meller başrolü oynayarak yeniden ve renkli olarak çevrildi.

Japon Sineması (1918-1927)

Japon sineması ilk önemli yapıtlarını, büyük Amerikan ve Rus filmlerinin ilk kez Japonya'da gösterilmesinden hemen sonra 1921-1922 yıllarında vermeye başlamıştır.

İlk Japon filmleri, geleneksel Japon tiyatrosuna çok şeyler borçludur: 1920'lerin Japon filmlerinde tıpkı Japon Tiyatrosu'nda olduğu gibi "oyamalar" (erkek oyuncular) ve "benshi"ler (yorumcular) önemli rol oynamaktadır. Japonya'da sinema gelişip halk tarafından aranan ve tutulan bir sanat kolu haline gelince, tıpkı Amerika'daki gibi tröstler ortaya çıkmış ("Nikkatsu" ve "Shochiku" gibi) ve iki ana kolda: "Jidai" (geleneksel) ve "genkai" (batı öyküntüsü) sinema olarak ürünlerini vermeye başlamıştı.

Yine tıpkı Amerika'daki gibi türler belirmiş: "halkçı" filmler, özellikle "samouraì"ların efsanesi ve destanlarını veren filmler Japon sinemasının başlıca özelliğini oluşturmuştur.

Japonya'da 1923 eylülündeki büyük depremden sonra tek ayakta kalan yukarıda sözünü ettiğimiz eski "nikkatsu" stüdyosunun yöresinde tüm filmciler toplandılar. Bununla birlikte, 10 Ekim'den başlayarak, Kasahiro Kardeşler ve Tomoko Makino tarafından yeni bir firma olarak "Makino Shojo" kuruldu. Tokyo yakınındaki Oizumi'de

yeni stüdyolar kuruldu. Eski bir "oyama" (erkek oyuncu) olan Teinozuke Kinugasa, kadın oyuncuların sinemada çalışmalarına karşı kampanya açtı ve en önemli yönetmen olarak isim yaptı.

Ancak Japonya'da gerçekten değerli ilk filmi ("Seisaku'nun Karısı" 'Sisaku no Tsuma') "Shochiku" firması adına Munoru Murata çevirdi (1924).

Japonya'da bu sırada üretim gittikçe artarak 1929'da yılda 800'e ulaşmak suretiyle, bu ülke, dünyada en önemli üretici olarak isim yaptı. (O sıralarda A.B.D. bile yılda 670 film üretiyordu). Kuşkusuz bu filmlerin onda dokuzu düşük nitelikteydi. Sessiz Japon sineması yapıtları içinde bu dönemde, özellikle Teinusuke Kinugasa'nın "Jujiro" (Çatışan Yıllar" (1926) ve Minoru Muramata'nın" "Küller" (Kaijin) (1929) en çok tutulanlar olmuştur.

SESSİZ SİNEMANIN BATIŞI

Sessiz sinema döneminin, özellikle 1922-1927 arasındaki Altın Çağı'nda artık bu sinema sanat olarak tüm olanaklarını geliştirmiş ve görüntü dili olarak en üst düzeye ulaşmıştır. 1927'de sesin sinemaya sokuluşu ile her şey değişti.

Doğaldır ki her şey birden bire değişmedi. Örneğin Amerika'da bile 1930-31 yıllarına kadar sessiz sinema çeviren kuruluşlar görüldü.

Sesli sinemanın tüm dünyaya yayılışı ise daha çok zaman aldı. Özellikle ülkemizde taşra şehir ve kasabalarında 1935 yılına kadar sessiz film gösteren sinemalar vardı.

Ama daha 1927 yılında bile hiç değilse Amerika'da büyük halk kitlesi kesin olarak sesli sinemayı tuttuğunu belli etmiş bulunuyordu. Tam bu sırada Warner Kardeşler Al Jolson'la "Caz Şarkıcısı" (Jazz Singer)'ni çevirdiler. Al Jolson'un zenci rolünde, diz çökerek, gevrek bir sesle söylediği (Come on Ma', listen to this) şarkısıyla salonlar çınlıyor ve sesli sinema gerçek varlığını ortaya koyuyordu (Brasillh ve Bardèhe, Histoire du Cinèma, sh. 399).

"Bir Milletin Doğuşu" ve "Ben-Hur"den sonra, "Caz Şarkıcısı", Amerika'da üçüncü sinema olayı olmuştu.

Bu andan itibaren sesli sinema bakımından sanayide gerçek bir "rush" (hücum) başladı. Warner'ler 1928'de 56 milyon dolar kazanmışlardı. Sesli sinemanın gerçekten bir altın madeni olduğunu anlayan kredi müesseleri sesli sinemaya yatırım yaptılar.

Avrupa henüz sessiz sinema dönemini sürdürürken, hatta Amerika'dan gelen ilk sesli filmleri bile sessiz gösterme yoluna giderken, Amerika'da sesli film yapımı hızlanıyor; Universal "Aşk Melodisi"ni, Metro-Goldwyn "Beyaz Gölgeleri" ve "Broadway Melodisi"ni yaparak sesli sinemanın başarısını haykırıyorlardı. Artık

1928'de Amerika'da sesli sinemanın saltanatı kurulmuştu. (Avrupa'da ilkin 1929'da Almanya'da Klang-Film Kurumu kendi sesli sinema sistemini kurdu. Klang-Film ile Tri-Ergon Kurumu "Ton-Bild-Sendicat"ı (veya kısaca "Tobis"i) kurarak Avrupa'nın sesli sinema tekelini ellerine aldılar.

Sesli filmin, "rush" döneminde, büyük sanayi ve işletme kurumları, stodyoları ve salonları çabucak bu yeni sistemin isterlerine göre donattıktan sonra sesli film yapımına hız verdiler. "Sesli olsun da, ne olursa olsun" mottosuyla geliştirilen bu dönemde, halkın beğenisi kötüye kullanılarak pek çok sudan film de çevrildi.

Sesli sinemaya karşı çıkanlar da bulundu: Bunların içinde Charles Chaplin, Renè Clair ve Eisenstein da vardır. Hatta Şarlo, yıllar yılı sözlü film yapmadan sanatını yürütme konusunda diretti.

Sesli sinemaya karşı çıkanların savı, bu sinemanın, görüntü dilinden oluşan gerçek sinema sanatını öldüreceği şeklinde idi. Sesin (söz, müzik ve efekt olarak) sinema sanatına ne türlü bir katkıda bulunabileceği, ilkin pek anlaşılmadı. Sesli sinema, sinema sanatını öldürmedi ama; sessiz sinemaya bağlı olan müzisyen, "sous-titreur", "gagman", elektro-teknisyen (Çünkü yeni elektrik sistemi daha az personele ihtiyaç gösteriyordu) ve daha sonra senaryocu, yönetmen ve oyuncuları "diskalifiye" etti. Halkın büyük yıldız olarak tanıdığı kimi oyuncuların sesinin "fonojenik" olmamasının da bunda katkısı bulundu.

Sesin sinemaya katılmasıyla ilk yıllarda ortaya çıkan kargaşalıktan çabuk kurtulunacak ve belli bir süre sonra rengin de sinemaya katılmasıyla sinema kazandığı yeni boyutlar içinde büyük bir gelişme gösterecektir.

İzmir, Mayıs 1978

SESSİZ SİNEMA TARİHİ

SESSİZ SİNEMA TARİHİ, Prof.Dr.Âlim Şerif ONARAN'ın İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema - TV Bölümü'nde 1976 - 1981 yılları arasında okuttuğu Sinema Tarihi derslerinin bir bölümüdür.

Yazarın zengin kitaplığındaki Fransızca , İtalyanca, İngilizce ve İspanyolca kaynakları dikkatle tarayarak, oluşturduğu metin Dünya Sineması'nın 1895 - 1927 yılları arasında yer alan Sessiz Dönem'ini bu güne kadar ele alınmamış bir genişlikte ve üniversite öğrencileri kadar sinemaya gönül vermiş izleyicileri de doyuracak bir titizlikle düzenlenmiştir.

Devrini çoktan tamamlamış olmasına karşın bugünün sinemasına zemin hazırlayan Sessiz Sinema'nın her ülkede nasıl belirdiği ve nasıl geliştiği bu kitapta adeta arkeolojik bir araştırma yapılırcasına değerlendirilmiştir.

ISBN 975-7917-03-6



