siegfried kracauer

caligari'den Hitler'e



Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi

From Caligari To Hitler: A Psychological History of The German Film

Çeviren Ertan Yılmaz

deki



Siegfried Kracauer (1889-1966). Alman kültür eleştirmeni. 1933'te Paris'e daha sonra da 1941'de ABD'ye göç etti. 1922-1933 arasında *Frankfurter Zeitung*'da film ve edebiyat konularında editörlük yaptı. 1923-25 arasında dedektif romanları üzerine olan kitabı *Der Detektiv-Roman*'ı, 1927'de fotoğraf, film, turizm, reklamcılık, şehir ve dans gibi pek çok konu hakkında yazıların yer aldığı *Mass Ornament*'i (*Kitle Süsü*). 1930'da yeni yükselen sınıf "beyaz yakalılar"ın yaşam tarzı ve kültürü üzerine olan *Die Angestellten* (*Salaried Masses*) kitabını yazdı. 1941-1943 arasında ise New York'ta Modern Sanatlar Müzisi'nde çalıştı ve burada Guggenheim ve Rockofeller bursuyla Alman sinemasında Nazizmin etkisini araştırdığı kitabı *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*'ni tamamladı. 1960'ta ise sinemada gerçekçiliğin önemini vurguladığı *Theory of Film: Redemption of Physical Reality* kitabını kaleme aldı.



SIEGFRIED KRACAUER

CALIGARI'den HİTLER'e
Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi

From Caligari To Hitler:
A Psychological History of The German Film

Çeviren:
Ertan Yılmaz



59 ◆ **SIEGFRIED KRACAUER**

CALIGARI'den HITLER'e :
Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi

From Caligari To Hitler:
A Psychological History of The German Film

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2010 ◆ İlk Baskı: Princeton University Press, 1947 ◆ © Princeton University Press, 2004 ◆ *All rights reserved by and controlled throught Suhrkamp Verlag Berlin* ◆ 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Dizi Editörü: Ali Karadoğan ◆ **İngilizceden Çeviren:** Ertan Yılmaz ◆ **Yayına Hazırlayan:** Ali Karadoğan ◆ **Kapak Tasarım:** Ali Karadoğan **Baskı:** Cantekin Matbaası (0 312 384 3435) ◆ **Birinci Baskı:** Kasım 2011 (1100 Adet) ◆ **ISBN:** 978-9944-492-59-1 ◆ **Bandrol Seri No Aralığı:** KTB-AVE 542177'den 543276'e kadar

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. İlkyerleşim Mahallesi, Elele Sitesi, 1989 Sok. No: 8 Batıkent/Ankara ◆ **Tel-Fax:** +90 312 386 2758

bilgi@deki.com.tr ◆ www.deki.com.tr

İÇİNDEKİLER

LEONARDO QUARESIMA'NIN NOTU vii
2004 BASKISI İÇİN GİRİŞ:
KRACAUER'İ YENİDEN OKUMAK ix
ÖNSÖZ 1
GİRİŞ 3
I. İLK DÖNEM (1895-1918) 13
1. Barış ve Savaş 15
2. Öngörüler 29
3. Ufa'nın Ortaya Çıkışı 37
II. SAVAŞ SONRASI DÖNEM (1918-1924) 41
4. Özgürlüğün Şoku 43
5. Caligari 61
6. Zorbaların Geçit Töreni 77
7. Kader 87
8. Sessiz Kaos 95
9. Çok Önemli İkilem 105
10. İsyandan Boyun Eğmeye 113
III. İSTİKRAR DÖNEMİ (1924-1929) 127
11. Gerileme 129
12. Donmuş Zemin 135
13. Fahişe ve Genç 149
14. Yeni Gerçekçilik 161
15. Montaj 177
16. Kısa Uyanış 187
IV. HİTLER ÖNCESİ DÖNEM (1930-1933) 197
17. Şarkılar ve Yanılsamalar 199
18. Aramızdaki Katil 211
19. Çekingen Aykırı Görüşler 219
20. Daha İyi Bir Dünya İçin 229
21. Ulusal Epik 247
EKLER: PROPAGANDA VE NAZİ SAVAŞ SİNEMASI 269
1. Nazi Görüşleri Ve Ölçütleri 273
2. Film Aygıtları 276
3. Gamalı Haç Dünyası 280
4. Sahne Dramaturjisi 289
5. Gerçeklikle Mücadele 299
YAPISAL ANALİZ 311
HATALAR ÜZERİNE NOTLAR 339
FOTOĞRAF LİSTESİ 345
KAYNAKÇA 349
FİLM ADI LİSTESİ 375
KİŞİ ADI DİZİNİ 391

LEONARDO QUARESMA'NIN NOTU



Bu baskı 1947'de yayımlanan ve birkaç baskısı yapılan metinle ilgilidir. Metinde değişiklik yoktur. "Hatalar Üzerine Notlar" kısa düzeltmeler içermektedir [Kitabın sonunda yer alan bu notlardaki düzeltmeler metin içerisinde siyah olarak gösterilmiştir – çev.]. Çok önemli tarih yazımı bulguları yayıma hazırlayanın yeni giriş bölümünde tartışılıyor. 1947 baskısındaki "Yapısal Analiz" bölümü çıkarılmıştır. [1947 tarihli orijinal baskıda bulunan ancak 2004'teki baskıda yer almayan "Yapısal Analiz" bölümünün çevirisini bu metne eklemeyi uygun bulduk – çev.].

Orijinal olarak Kracauer tarafından derlenen kaynakça gözden geçirilip, güncellenmiş ve *Caligari'den Hitler'e*'nin yayımlanmasından sonra ortaya çıkmış Weimar ve Wilhelm dönemi Alman sineması üzerine önemli çalışmaları listeleyen kısa bir bölüm eklenmiştir. Orijinal dizin isim ve film dizini olarak ikiye bölünmüştür. İsim dizini yalnızca dipnotlarda geçen isimleri içermiyor. Film dizini kitapta adı geçen filmlerin temel bilgilerini (orijinal adı, yönetmeni ve yapım/gösterim yılı) veriyor. [Bu baskıda sadece isim dizinine yer verdik. film dizinini ise filmlerin adı geçen bilgilerini veren bir liste olarak kitaba eklemeyi uygun bulduk çev.] Orijinal fotoğraflar yeniden iyi bir biçimde çoğaltılamadığı için, bunların yerini Kracauer'in seçtiklerine uyan fotoğraflar almıştır. Yalnızca 4, 28, 31, ve 59. fotoğrafların durumunda yeni fotoğraflar kullanılmıştır. Bu kitabın Karsten Witte'nin hazırladığı baskısı (Frankfurt: Suhrkamp, 1979; 2. gözden geçirilmiş baskı, 1984) tıpkı son İtalya baskısı (Torino: Lindau, 2001) gibi çok değerlidir.

Bu baskının temelini oluşturan araştırmayı mümkün kılan kurumlara şükranlarımı ifade etmek isterim: (Kracauer'in yazılarını inceleyebildiğim) Deutsches Literaturarchiv of Marbach am Neckar ve Filmmuseum Berlin/Deutsche Kinemathek'in arşivleri ve kütüphanesi. Deutsches Literaturarchiv'den Jochen Mayer ve Reinhardt Tgahrt; ve Filmmuseum Berlin'den Werner Sudendorf (koleksiyon) ve Uta Orluc ve Annemarie Lorenz-Tröstrum'a (kütüphane) minnet-

tarlığımı belirtmek isterim. Filmlerin İngilizce adları ve diğer konularda yardımı nedeniyle Alessandra Raengo özel bir teşekkürü hak ediyor. Ayrıca dostça işbirlikleri nedeniyle Hans-Michael Bock ve CineGraph'daki arkadaşlarım Richard Abel ve Paolo Caneppele'ye ve önerileri için Thomas Elsaesser'e teşekkür etmek isterim. Bu projeye dahil olmamı borçlu ve tavsiyesine müteşekkir olduğum Tony Kaes'e; bu çalışmayı tutkuyla takip eden ve uzmanca görüşlerini saklamayan Fred Apel ve Karen Jones'a; ve Lindau Publishing'den (Torino) Ezio Quarantelli (baş editör) ve Barbara Zileri'ye (editör) en derin şükranlarımı sunarım. Luisa Bettiga'ya çok teşekkür ederim.

2004 BASKISI İÇİN GİRİŞ: KRACAUER'I YENİDEN OKUMAK

Leonardo Quaresima

I

Siegfried Kracauer'in doğumunun yüzüncü yılı (1889-1966) bilimsel etkinlikler furyasına yol açtı. 1971 yılında karısının ölümünün ardından Kracauer'in yazılarının miras kaldığı Marbach'daki Deutsches Literaturarchiv 1989'da Kracauer'in yaşamöyküsel ve entelektüel yolculuğunun izlerini yeniden süren ve orijinal elyazmaları, mektuplar ve notlar da dahil olmak üzere bol miktarda malzemeyi insanlara sunan büyük bir sergi düzenledi. Amerikalı araştırmacı Thomas Y. Levin, Kracauer'in yazılarından neredeyse eksiksiz bir kaynakça hazırladı. Çok iyi hazırlanmış bir yaşamöyküsü de yayımlandı[1] Kracauer'in 1921 ile 1933 arasında *Frankfurter Zeitung* için yazmış olduğu yazılar, bu gazetenin şehir baskısında çıkmış (yalnızca kısmen mikrofilme alınmış ve bütününün göz önünde tutulması zor olan bir ek) film eleştirilerinin birçoğu ve ya yayımlanmamış ya da baskısı tükenmiş olan diğer çalışmalar da dahil olmak üzere açığa çıktı.[2] Bu yazılar her ne kadar onun film eleştirilerinin hâlâ tam baskısı olmasa da, aynı zamanda *Schriften*'in beşinci cildi içinde (1990) ve diğer iki antolojide çıktı[3] 1989'da büyük bir konferans Kracauer üzerine düşünmeyi ve yeni araştırmaları harekete geçirdi.[4]

[1] Thomas Y. Levin, *Siegfried Kracauer: Eine Bibliographie seiner Schriften* (Marbach am Neckar: Deutsches Literaturarchiv, 1989); *Marbacher Magazin* [özel sayı: "Siegfried Kracauer, 1889-1966," der. Ingrid Belke ve Irina Renz] (1988), no. 47. Walter Benjamin/Siegfried Kracauer mektuplaşmasının bir cildi de yayımlandı: bkz. Walter Benjamin, *Briefe an Siegfried Kracauer*, der. Theodor W. Adorno Archiv (Marbach am Neckar: Deutsches Literaturarchiv, 1987).

[2] Kracauer yaklaşık olarak 1900 makale yazdı!

[3] Yazılar şuralarda çıktı: *Aufsätze* (3 cilt), *Schriften*'in V. Cildi, der. Inka Mülder-Bach (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990); *Berliner nebeneinander: Ausgewählte Feuilletons, 1930-1933*, der. Andreas Volk (Zürih: Edition Epoca, 1996); ve *Frankfurter Turmhäuser: Ausgewählte Feuilletons, 1906-1930*, der. Andreas Volk (Zürih: Edition Epoca, 1997).

[4] 1989'da yapılan konferansta sunulan bildiriler Michael Kessler ve Thomas Y. Levin (der.), *Siegfried Kracauer: Neue Interpretationen*'de (Tübingen: Stauffenburg, 1990) yayımlandı.

Almanya dışında da önemli bir hareketlilik vardı. Birleşik Devletler'de *New German Critique* dergisi 1991'de Kracauer'e özel bir sayı ayırdı ve Dagmar Barnouw 1994'te bir inceleme yayımladı.[5] İtalya'da onun çalışmalarının çoğunun İtalyanca çevirilerini yayımlayan yayıncı Marietti 1989'da Cenova'da Kracauer üzerine bir konferans düzenledi ve daha sonra da konferansta sunulan bildirileri yayımladı.[6] Fransa'da Enzon Traverso tarafından bir monografi ve Kracauer ile Alplerin-ötesindeki dünya arasındaki ilişkilerin bir incelemesi yayımlandı.[7] Daha sonra Almanya'da yeni monografiler, makale koleksiyonları ve daha genel değerlendirmeler ortaya çıktı[8] Birleşik Devletler'de (Thomas Y. Levin'in bir giriş yazdığı *The Mass Ornament* (Kitle Süsü) adlı bir antoloji yayımlandı, *Die Angestellten* (Ücretliler) tercüme edildi ve girişini Miriam Hansen'in yazdığı *Theory of Film*'in yeni bir baskısı yapıldı.[9]

[5] *New German Critique* [özel sayı: "Siegfried Kracauer"] (Sonbahar 1991), no. 54; Dagmar Barnouw, *Critical Realism: History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer* (Baltimore Md.: Johns Hopkins University Press, 1994).

[6] Gerardo Cunico (der.), *Kracauer: Il Riscatto del Materiale* (Cenova: Marietti, 1992).

[7] Enzo Traverso, *Siegfried Kracauer: Itinéraire d'un Intellectuel Nomade* (Paris: Editions de la Découverte, 1994); Claudia Krebs, *Siegfried Kracauer et la France* (Saint-Denise: Editions Suger, 1998).

[8] Andreas Volk (der.), *Siegfried Kracauer: Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen* (Zürih: Seismo, 1996); Gertrud Koch, *Kracauer zur Einführung* (Hamburg: Junius, 1996); Manuela Günter, *Anatomie des Anti-Subjekts: Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996); Martin Hofmann ve Thobias Korta, *Siegfried Kracauer: Fragmente einer Archäologie der Moderne* (Sinzheim: Pro Univesitate, 1997); Heide Schlüpmann, *Ein Dedektiv des Kinos: Studien zu Siegfried Kracauer Filmtheorie* (Basel-Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 1998; Momme Brodersen, *Siegfried Kracauer* (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001).

[9] Thomas Y. Levin, Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*'a giriş, çev. Thomas Y. Levin, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995), ss. 1-30; Miriam Bratu Hansen, Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*'ye (1960) giriş (yeniden baskı, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997), ss. vii-xlv. Hansen ayrıca ilk olarak Berlin'de kurulu John F Kennedy Institut für Nordamerikastudien tarafından yayımlanan ve der. Alf Lüdtke, Inge Marssolek ve Adelheid von Saldern, *Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*'de (Stuttgart: Franz Steiner, 1996) yeniden yayımlanan "America, Paris and the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity" adlı uzun bir yazı yazdı. 2000'de Gertrude Koch'un monografisinin İngilizce çevirisi ABD'de *Siegfried Kracauer: An Introduction*, çev. Jeremy Gaines (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000) adıyla basıldı *Die Angestellten* Quintin Hoare'nin çevirisiyle ve Inka Mülder-Bach'ın giriş yazısıyla *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany* (Londra ve New York: Verso, 1998) olarak İngilizce'ye çevrildi.

Kracauer'in yazılarına yeniden duyulan ilgi *Caligari'den Hitler'e. Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*'nin (1947) durumunu daha da bilmece haline getirir. Doğru ya da yanlış, bu çalışma yıllarca Kracauer'in adıyla yakından ilişkili olmuş bir yapıttır. Ancak bu en son evrede en az eleştirel dikkat çeken ve yeniden yorumlanan kitaptır. Adı verilen ve bazıları derinlikleri ve yeni yaklaşımlarıyla önemli olan baskıların, çevirilerin ve eleştirel çalışmaların çoğunda, bu eserin özel bir analizi yoktur.[10] Çoğu kez bu eserin zaten iyi bilindiğine ve bu nedenle bir anlamda "kabul edildiğine" dair örtük bir gerekçe, sanki yapıt çaresiz bir şekilde yetersiz ve zayıf olarak değerlendiriliyormuş gibi bir rahatsızlık ve mahcubiyet duygusu, Kracauer'in gerçek özgünlüğünün ve öneminin başka yerlerde aranması gerektiği sonucuna yol açmıştır. Bazı araştırmacılar şüphelerini açıkça ilan etmişlerdir. Örneğin Barnouw *Caligari'den Hitler'e* için "en yaygın olarak bilinen ve genelde en az tatmin edici çalışma... Tarihçiyi tuzağa düşürebilecek çok önemli hataları gösteriyor" demektedir.[11]

Almanya'daki durum dikkate değerdir, çünkü bu kitap İngilizce yayımlanmasından uzun süre sonra 1958'e kadar yayımlanmadı ve o dönemde de yalnızca tehlikeli şekilde Marksist bir eğilimi yansıttığı düşünülerek, orijinal yaklaşımını hafifletmeye ve hatta değiştirmeye çalışan kısaltılmış ve belirli bölümleri atılmış bir versiyonu yayımlandı.[12] Her ne kadar o dönemde bu kitap eleştirel olarak azarlandıysa da, daha sonra *Filmkritik* dergisi etrafında toplanan etkili eleştiri okulu

[10] 1989'da Almanya'daki konferansa sunulan bildirilerde ve *New German Critique*'in özel sayısında *Caligari'den Hitler'e* üzerine farkına varılacak bir odaklanma bulunmamaktadır. Ancak *New German Critique* Thomas Elsaesser'in "Weimar Film Theory" üzerine daha önceki özel sayısında (Kış 1987), no. 40: 97-114'te Kracauer'in kitabını da tartışan "Cinema, the Irresponsible Signifier" adlı bir yazısını yayımlamıştır. Thomas Elsaesser aşağıdaki iki makale ve bir denemede Kracauer üzerine düşünceleriyle 1980'lerde özel bir rol oynadı: "Social Mobility and the Fantastic," *Wide Angle*, VI (1982), no. 2: 14-25; "Lulu and the Meter Man," *Screen*, XXIV (Haziran-Temmuz 1983), no. 4 ve 5: 4-36; "Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema," der. Patricia Mellencamp ve Philip Rosen, *Cinema Histories Cinema Practices* içinde (Frederick, Md.: University Publications of America, 1984). Ne de Andreas Volk'un derlediği ve Heide Schlüpmann'ın kitabında ya da Cenova konferansında sunulan bildirilerde *Caligari'den Hitler e* üzerine özel bir analiz vardır.

[11] Barnouw, *Critical Realism*, s. 94.

[12] Siegfried Kracauer, *Von Caligari bis Hitler: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films* (Hamburg: Rowohlt, 1958). Weimar döneminin tarihsel ve politik durumuna yapılan göndermeler gizlendi ve "sınıf" gibi en açık Marksist kavramlar metinden çıkarıldı. Eski Doğu Almanya'da hemen bu sansürleme yazıldı: örneğin bkz. Werner W. Wallroth, "Der entschärfte Kracauer," *Deutsche Filmkunst*, VI (1958), no. 7: 206-7, 211.

için bir ölçüt haline geldi. 1960'ların ortalarından itibaren (yeni sinemanın sonunda başarılı olmasıyla) bağlantı koptu ve onun "yöntemi" resmi olarak terk edildi. "Gençliğimizde bizi bu kadar etkileyen başka bir kitap yoktu... Günümüzde artık önemli filmlerin anlamını yalnızca sosyolojik eleştirmenler anlamıyorlar. Film eleştirisine estetik bir yaklaşım gereksinimi zorunlu hale gelmiştir."[13] Frieda Grafe daha da eleştireldi ve yazarın gerçekçi kavramlarını, gerçekliğin kopyalanmasını "bir koz değil, daha ziyade üstesinden gelinecek bir engel" olarak gören bir sinema için etkisiz olduğunu iddia ediyordu.[14] 1970'lerde Kracauer'in yazılarının eksiksiz basımının ilk bölümlerinin ortaya çıkışı, 1979'da bu kitabın yeni tam bir çevirisi ve kitabı yayına hazırlayan Karsten Witte'nin tutkulu çabaları tartışmayı yeni zeminlerde yeniden başlattı.[15] *Filmkritik*'in sayfalarında bile, kendisiyle ilgili kuşkulara rağmen "Kracauer'e dönüş"ten bahsediliyordu.[16] Bununla birlikte günümüzde ağırlıklı olarak akademik çevrelerde *Caligari'den Hitler'e*'nin yankısı duyuluyor.[17]

Caligari'den Hitler'e'nin Marksist eleştirinin gelişiminde önemli bir rol oynadığı İtalya'daki durum da anılmaya değerdir. İlk olarak 1954'te tercüme edilen kitap 1977 baskısına kadar uzun yıllar baskısı tükenmiş olarak kalacaktı.[18] Kitabın yöntembiliminin sinema ile tarih arasındaki ilişkiler alanında doğrudan ya da dolaylı olarak içselleştirildiği Fransa'da Traverso'nun monografisi Kracauer'in yapıtının içine düştüğü unutulmanın yasını tuttu. Eleştirmenler Kracauer'in yöntembilimi ile Marc Ferro'nun filmin "jestleri, nesneleri ve toplumsal davranış biçimlerini" kaydetme alanı olduğu anlayışı arasındaki benzerliklere dikkat çektiler.[19] Her ne kadar Pierre Sorlin

[13] Başkası belirtilmedikçe Almanca'dan bütün çeviriler giriş yazısının çevirmenine aittir. Enno Patalas, "Plädoyer für die Ästhetische Linke," *Filmkritik*, X (1966), no. 7: 404, 406.

[14] Frieda Grafe, "Doktor Caligari gegen Doktor Caligari," *Filmkritik* (1970), no. 5: 242.

[15] Siegfried Kracauer, *Schriften*, vol. II (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979).

[16] Jürgen Ebert, "Kracauers Abbildtheorie," *Filmkritik* (1977), no. 244: 196-217.

[17] Örneğin bkz. Barbara Bongartz, *Von Caligari zu Hitler – von Hitler zu Dr. Mabuse? Eine "psychologische" Geschichte des deutschen Films von 1946 bis 1960* (Münster: MAkS, 1992); bu kitap 1989'da University of Cologne'de savunulan bir tezin genişletilmiş halidir. Kracauer'in Almanya'da eleştirel alımlanışı için bkz. Claudia Lenssen, "'Die Klassiker.' Die Rezeption von Lotte H. Eisner und Siegfried Kracauer," der. Hans-Michael Bock ve Wolfgang Jacobsen, *Recherche: Film* içinde (Münih: text + kritik, 1997), ss. 67-82.

[18] Bu kitabın önemli bir baskısı nihayet İtalya'da (Torino: Lindau, 2001) benim hazırladığım, Kracauer'in Weimar döneminden film eleştirilerinin bir koleksiyonunu da içeren eleştirel bir aygıtla yayımlandı.

[19] Francesco Casetti, *Theories of Cinema, 1945-1990* (Austin: University of Texas

bu kitabın birçok yönünü eleştirdiyse de, onu temel bir başvuru kitabı olarak değerlendirdi.[20] Ancak Fransa'da yayımlanan daha yakın tarihli bir makaleler koleksiyonu, Kracauer'in Alman sinemasını incelemesi üzerine tek bir makaleyi bile içermez.[21] *Caligari'den Hitler'e* yeniden okunmayı hak eder.

II

3 Mayıs 1937'de Max Horkheimer (artık Birleşik Devletler'dedir) Kracauer'e (Mart 1933'ten itibaren Paris'te sürgünde yaşamaktadır) New York'taki Museum of Modern Art'ın "sinema endüstrisinin başından bu yana yapılan sessiz filmlerin gerçekten tam koleksiyonuna... Almanya'da yapılmış filmlerin neredeyse eksiksiz koleksiyonuna sahip olduğunu" yazdı. Horkheimer ayrıca bu müzenin "mevcut malzemeler temelinde Almanya'daki toplumsal gelişme ile sinema arasındaki ilişkilerin incelenmesi" olasılığını düşündüğünü ekledi. Aynı zamanda bu iş için onu tavsiye ettiğini belirtti.[22] Bu mektup *Caligari'den Hitler'e*'yi ortaya çıkaran kıvılcımdı.

Haziran 1939'da New York Film Library'nin yöneticisi olan John E. Abbot (yazıları genel bir "Ideenskizze zu meinem Buch über den Film"i [Sinema Üzerine Kitabım İçin Düşünceler Taslağı] içeren) Kracauer'den kendisine gelen bir öneriye onay verdi ve Kracauer'e "özel araştırma asistanı" olarak bir mevki teklif etti, böylece o bu kitap üzerinde çalışabilecekti. Savaşın patlak vermesiyle Kracauer'in yaşamı bir dizi trajik olay nedeniyle sarsıntı geçirdi. Ağustos 1940'tan itibaren Walter Benjamin ile birlikteydi. Benjamin kısa süre sonra Eylül sonunda intihar etti, arkadaşının ölümü onun derinlemesine düşünmesine yol açan bir olay oldu. Sonunda Nisan 1941'de Birleşik Devletler'e geldi ve burada Rockefeller Vakfı'ndan bir burs aldı. Ardından yine bu vakfın finanse ettiği Museum of Modern Art'ın film bölümünün küratörü olan Iris Barry'ye "özel asistan" oldu.

Kracauer kendisini (hatalar ve yanlışlarla dolu olarak bulduğu) Weimar dönemi filmlerinin incelenmesine ve bu dönem ve de "savaş sonrası Almanya'nın toplumsal, politik ve sanatsal durumu" üzerine kitaplara gömdü.[23] Bu, araştırmacıyı ciddi olarak tüketen

Press, 1999), ss. 128-31; Koch, *Siegfried Kracauer*, s. 94.

[20] Pierre Sorlin, *Sociologie du Cinema* (Paris: Aubier Montaigne, 1977).

[21] Der. Nia Perivolaropoulou ve Philippe Despoix, *Culture de Mass et Modernite: Siegfried Kracauer Sociologue, Critieque, Ecrivain* (Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001).

[22] Belke ve Renz'de (der.) alıntılanan mektup, *Siegfried Kracauer*, s. 91.

[23] Belke ve Renz, (der.), *Siegfried Kracauer*, s. 104'te aktarılan Herbert ve G.

çetin bir girişimdi. (Tanıklar onun kütüphanede kitaplarla kuşatıldığını ya da film gösterim odasında dünyadan çekildiğini hatırlıyorlar.) Kracauer aynı zamanda Fritz Lang, William Dieterle, Richard Oswald, Hans Richter, Hans Janowitz, Henrik Galeen ve Eugen Schüfftan gibi Birleşik Devletler'e göç etmiş Alman sinemacıların tanıklıklarını toplamakla meşguldü.

Çalışma yavaş ilerledi. İlk bir yıllık bursu 1943'e kadar uzatıldı ve daha sonra bu bursun yerini Guggenheim Vakfı'nın yıllık bursu aldı ve 1945'e kadar yenilendi. Görev 1946 ilkbaharında tamamlandı.[24] Kracauer başlangıçta çalışmasına "Alman Sineması ve Alman Aklı" adını vermeyi istediği halde, aynı yılın başında kitabın kesin adını saptadı. Bu kitap Erwin Panofsky'nin daha en başında Kracauer'e tavsiye ettiği Princeton University Press tarafından Nisan 1947'de yayımlandı. Kitabın "*Caligari*" bölümü *Partisan Review* XIV (Mart-Nisan 1947) no. 2'de yayımlandı. Yapıt önemli engellere rağmen tamamlandı. Her ne kadar MOMA arşivi ona açık olsa da, *Frankfurter Zeitung* için (1921'den başlayarak) film eleştirmeni olarak kariyeri boyunca izlemiş olduğu bazı filmleri ikinci kez izleyemedi.

Tuttuğu notlar onun izleme ve çalışma alışkanlıklarına dair neredeyse kusursuz bir düşünce sağlar. Bunlar muhtemelen film izleme sırasında kısmen el yazmaları olarak yazıldılar ve sahnelere, kamera açılarına, ara yazılarına ve renklendirmeye göndermeleri içeriyordu. Bazı durumlarda (Dr. *Caligari'nin Muayenehanesi* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919] ve Victor Eggeling, Hans Richter ve Walter Ruttmann'ın filmleri gibi) bunlar ayrıca tek tek çerçevelerin çizimlerini ve yeniden oluşturulmalarını içeriyor ya da onun soyut düzenlemeleri hatırlamasına yardım ediyordu. Bu önemli bir malzemedir, çünkü onun eserinin ağırlıklı olarak filmlerin olay örgülerinin bir analizi olduğuna dair çok sık anılan bir düşünceyi çürütür.

Kracauer bir filmi ikinci kez izleyemediğinde, her zaman kaynaklarının ikinci el olduğunu mükemmel bir şekilde netleştirir

Levin'e 28 Şubat 1943 tarihli mektup; Eugen Schüfftan'a 28 Şubat 1943 tarihli mektup, Siegfried Kracauer, "Naclass," Deutsches Literaturarchiv, bundan böyle KN [= Kracauer Nachlass]. DLA [= Deutsches Literaturarchiv] olarak belirtilecektir. Schüfftan'a mektup aynı zamanda Helmut G. Asper (der.), *Nachrichten aus Hollywood, New York und anderswo. Der Briefwechsel Eugen und Marlise Schüfftans mit Siegfried und Lili Kracauer* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003), ss. 50-52'de de bulunabilir.

[24] H. ve G. Levin'e 28 Nisan tarihli mektup, KL. DLA; Kessler ve Levin (der.), *Siegfried Kracauer*, s. 389'da aktarılan Daniel Halévy'ye 29 Nisan 1946 tarihli mektup.

ve asla yönteminin doğruluğundan ödün vermez. Onun değerlendirmelerini formüle etme tarzı, analizinin belirli bir düzeyin üzerine geçmediği ya da argümanını zenginleştirecek önemli filmleri içermediği durumlarda olduğu gibi, bu durumu yansıtır.

Araştırmacı Kracauer böyük ölçüde bir eleştirmen olarak geçmişinden yararlandı. O zamana kadar yaptığı çalışmayı özetlemek ve çalışmanın neden 1944'te bitmesinin imkansız olduğunu açıklamak için yazdığı bir "Ön Rapor"da 1920'lerde ve 1930'larda yazdığı eleştirilerden nadiren bahseder. "Kitabım *Frankfurter Zeitung*'da yayımladığım yazılara gönderme yapacaktır" ve "bu yazıların vardığı sonuçlar benim bir ölçüye kadar şimdiki vardığım sonuçları doğrulayacaktır... Şimdiye ait doğrudan reaksiyonlar tarihçinin dolaylı açıklamaları lehinde doğrulanır" diye belirtir.[25]

Kracauer aynı zamanda ayrılık duygularının sıkıntısını yaşadı. Bu tip durumlarda kendisini "otopsi yapan ve aynı zamanda da artık tamamen ölü olan kendi geçmişinin bir parçasının bir kesitini oluşturan bir doktor" ile özdeşleştirdi.[26] Aynı durum Almanca'yı reddetmesi ve daha sonraki bütün çalışmalarında kullanacağı dil olan İngilizce yazma kararıyla da ilgilidir. Bu tüketici bir fazladan çabayı gerektirdi: "Zeminin kazanılan her santimetre karesi benim için çok şey ifade ediyor."[27] Bu nedenle yazar, dolaylı yoldan olsa da, konusu üzerine edindiği yeni bakış açısının bir sonucu olarak eski yazıları ile bu kitap arasındaki yarığın altını çizdi: "Dışardan gözlediğim bir şeyi içerden bu kadar iyi bilmeye şaşırıyorum...ve o zamanki değerlendirmelerim bugünkü bilgimle çakıştığında mutluydum."[28]

Kracauer bu nedenle değerlendirmelerindeki tutarlılığa işaret eden ilk kişiydi. "Konu"sunun tamamen yeni bir konu olduğunun, bir filmi izlemeye alışkın olduğu tarz ile onu sonraki dönemde izleme tarzı arasındaki her türlü olası zıtlığı hem tamamen haklı kıldığının hem de hiç de sorun yaratmadığının önemli ölçüde farkındaydı. Sonuç olarak 1920'lerde yazdığı yazılardan yalnızca iki alıntı yaptı: Walter Ruttmann'ın *Berlin* filmiyle ilgili şüphelerini ("içeriğe işaret etmeyen bir biçimsel düşünce") onaylamak için "Der heutige Film und sein Publikum"dan (1928) ve Ernest Bloch ile (*Caligari'den Hitler'e*'nin Almanca baskının yapıldığı dönem olan) 1950'lerin sonuna kadar düzelmeyecek olan dostluklarının kopmasına

[25] "Alman Sineması Tarihi Adlı Projem Üzerine Ön Rapor," KN, DLA, s. 8.

[26] Erwin Panofsky'ye 2 Mayıs 1947 tarihli mektup, Siegfried Kracauer ve Erwin Panofsky, *Briefwechsel, 1941-1966*, der. Volker Breidecker (Berlin: Akademie Verlag, 1996), s. 47'de.

[27] Hermann Hesse'ye 2 Şubat 1947 tarihli mektup, KN, DLA.

[28] Panofsky'ye 2 Mayıs 1947 tarihli mektup, *Briefwechsel*, s. 47'de.

yol açan bir tartışmayı tetikleyen bir eleştiri olan "*Kuhle Wampe* verboten!"den (1932).[29]

Kracauer'in *Frankfurter Zeitung* için yazdığı eleştiriler ile *Caligari'den Hitler'e*'nin bir karşılaştırması ve analizi hem iki sistem arasındaki bağlantıları hem de bu sistemlerin özerkliğini gösterir.[30] Onun eleştirel parametrelere dair yeni kabulü ve yeniden tanımlaması gerçek bir devamlılığın çerçevesi içinde oldu. Ancak bir eleştirmen olarak o genellikle bir tarihçi olarak önem vermemiş olabileceği özellikleri belirtti (ve eleştirdi). Onun sosyo-psikolojik bir bakış açısını tercih etmesi ve grupları ve eğilimleri bu ilkelere uygun olarak seçme gereksinimi onun analizlerinde çoğu kez tek tek filmlerin önemli yanlarını ihmal eden ve yalnızca estetik düzeyde olmayan bir basitleştirmeye ya da "önyargıya" yol açtı.

Bir tarihçi olarak değerlendirmesinin özgün eleştirisini zenginleştirdiği (ve muhtemelen polemik tonunu düşürdüğü) çok az örnek vardır. Bununla birlikte bazı durumlarda değerlendirmelerini tamamen değiştirdi ya da hatta tersine çevirdi. Bu devamsızlığın en bariz ve şaşırtıcı örneklerinden biri Arnold Fanck'ın dağ filmleriyle ilgilidir. Film eleştirmeni Kracauer *Der Heilige Berg*'i (1926) acımasız bir eleştiriyle –filmin anti-modern eğilimlerle bağlantılarını vurgulayarak ve kasıtsız parodisi ile garip içeriklerini belirterek bir kenara atarken, *Der Berg des Schicksals* (1924) için daha sıcak ve olumlu değerlendirmelerde bulundu. O burada insan ile doğa arasındaki ilişkileri romantik kavramların bir karikatürü ya da abartılışı olarak değil de, daha çok oldukça tarafsız terimler içinde spor dünyasının içine yerleşmiş ve yalnızca atletik cesaretle ilişkili olarak gördü. Film eleştirmeni Kracauer sonunda etkileyici tekniği ve görsel cazibesi nedeniyle Fanck'ın bulut motiflerini övdü: "Bulut kümeleri, dağılan büyük beyaz bulutlar, kabaran ve yavaşça çekilen bulut denizi, koyun sürüleri." *Der heilige Berg*'i eleştirirken tarihçi Kracauer "bulut kümelerinin yüzülşünün buyurgan bir tarzda gösterildiğini" belirtir.[31] Bununla birlikte tarihçi Kracauer aynı motifleri Nazi sinemasının ve kültürünün kriterleriyle ilişkili –hatta onların habercisi– olarak gördü.

---

[29] Bkz. Bloch-Kracauer mektuplaşması. Ernst Bloch, *Briefe, 1903-1975* içinde, vol. I (Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985).

[30] Böylesi bir karşılaştırmayı *Caligari'den Hitler'e*'nin İtalyanca baskısı için yazdığım giriş bölümünde yaptım.

[31] Siegfried Kracauer, "Berge, Wolken, Menschen" ve "Der heilige Berg," *Frankfurter Zeitung*, anıldıkları sıra ile 9 Nisan 1925 ve 4 Mart 1927 (ikinci yazı aynı zamanda *Schriften*, Vol II'deki *Caligari'den Hitler'e*'nin Almanca baskısının ekinde de vardır; iki yazı da yeni İtalyanca baskının ekinde mevcuttur).

III

Caligari'den Hitler'e uzun ve karmaşık bir gebelik dönemi geçirdi. Birbirini izleyen taslaklar sırasında yazdığı proje özetleri yol gösterici düşünceleri ve bunların nasıl geliştiklerini anlamamıza yardım eder. Araştırmacılar Kracauer'in yöntembilimsel ölçütünü teşhis etmek ve tartışmak için genellikle kitabın giriş bölümünü incelerler. Sonuçta burası Kracauer'in açıkça kendi gündemini ve öncüllerini ortaya koyduğu yerdir. Birçok düzeltmenin kanıtladığı gibi Kracauer bu bölüm üzerinde sonuna kadar çalıştı.[32]

Giriş bölümü büyük ölçüde Kracauer'in yapıtının önceki aşamaları boyunca ayrıntılandırdığı programatik noktaların bir kavşağını sunar. Ancak onun izlediği yol her zaman doğrusal ve "otomatik" değildir. Farklı tasarı aşamalarının bir incelemesi bu yapıtın temellerini daha kesin olarak anlamamızı sağlar.

Gönderme yapacağım metinler şunlardır: (a) 1938-39'da Fransa'da yazılan "Sinema Üzerine Kitabım İçin Düşünceler Taslağı"; (b) Ağustos 1942 sonrasında yazılan "Alman Sinemasının Planlanmış Tarihi Üzerine Notlar"; (c) 1944'te hazırlanan ve o döneme kadar yapılanları özetleyen ve kitabın hâlâ hazırlanmakta olduğunu belirten "Ön Rapor"; (d) daha sonra giriş bölümü haline gelecek olan ilk daktilo yazmaları[33]; ve (e) giriş bölümünün son hali. Açık bir biçimde nihai referans net ve su götürmez bir şekilde Kracauer'in çalışma yöntemlerini açığa vuran kitabın kendisidir.

Öncelikle tarihsel değeri olan bir çalışma olan "Sinema Üzerine Kitabım İçin Düşünceler Taslağı" şimdiden onun yöntemine dair değerli görüşler sağlar. Bu çalışmanın modeli, Kracauer'in daha sonraki çalışmalarında sinemanın alacağı yere opereti koyduğu Jacques Offenbach'ı incelemesine (1937) dayanır.[34] Sinema ile toplum arasındaki ilişki hâlâ çok geneldir; Kracauer sinemayı özgül bir tarihsel dönemin "ürünü," (toplumsal işlevini incelemeye niyet ettiği) bir sistem olarak ele alır. "Filmin eşsiz yapısı ile farklı toplumsal faktörler arasındaki etkileşime" gönderme yapar (s. 2). Aynı zamanda fenomenolojik bir yaklaşımı benimser: "Hiçbir sanatta olmayan şekilde, film

[32] Denemeleri yeniden yazması giriş bölümüyle sınırlı değildi. Bir mektupta yakındığı gibi: "Düzeltmelerimin maliyeti neredeyse ilk baskı için telif ücretime kadar vardı." Theodor Adorno'ya 24 Nisan 1947 tarihli mektup. KN, DLA.

[33] Bu metinlerin tümü Marbach'daki Deutsches Literaturarchiv'de bulunan Kracauer'in toplu yazıları arasındadır.

[34] Bu kitap İngilizce'de *Orpheus in Paris: Offenbach and the Paris of His* olarak aynı dönemde çıktı: çev. Gwenda David ve Eric Mosbacher (New York: Alfred A. Knopf, 1938).

toplumsal yaşamın geçici, rastlantısal özelliklerini yakalar" (s. 2). Yazarın biçimlenişindeki özel bir aşamaya gönderme yapan bu cümle, Kracauer'in sonunda benimseyeceği yaklaşımın ön karakteristik özelliklerinden birini haber verir. Bu taslak aynı zamanda yalnızca tarih yazımı olmayan, artı yalnızca Almanya'ya ait olmayan bir araştırma alanını ve kuramsal olan bir bakış açısını önerir.

"Alman Sinemanın Planlanmış Tarihi Üzerine Notlar" bu yapıtın gelişkin bir evredeki yapısını ve kaynaklarının karmaşıklığını (ve çeşitliliğini) gösteren ilk metindir. Savaş sonrası Almanya'nın görünümünde ortaya çıkan bir konunun "normal gerçeklikte bir yabancı gibi [gezinen] mutsuz, yurtsuz bir ruh," "delileri, uyurgezerleri, vampirleri ve katilleri hayal eden özgürce-gezinen bir ruh" olarak tanımlanması, dedektif romanı (1922-25) üzerine bir yazı yazmasına neden olan bir dönemde onun formasyonunu ve yazılarını büyük ölçüde etkileyen Kierkegaardcı varoloşçuluğun (ya da George Lukács'ın *Roman Kuramı*'daki kavramlarının) izlerini gösterir.

Ancak bu metne Kracauer'in 1920'lerin başında Georg Simmel'in sosyolojisini yorumlaması egemendir ve bu yorum onun Marx'ı anlamasının süzgecinden geçmiştir ve bu durum onu (*Kitle Süsü*'nde[35] toplanan çok bilinen gazete yazılarının ve büro çalışanları üzerine olan 1930 tarihli kitabı *The Salaried Masses*'ın[36] (Ücretli Kitleler) özelliği olan) orijinal bir materyalist gerçekçiliğe götürmüştür. Sinemanın folk sanatıyla ilişkisi ve kendi teknik kaynakları –her yerde hazır bulunması, ayrıntı, kamera açıları– nedeniyle Kracauer sinemayı ayrıntının, (onun için çok önemli bir kavram olan) yüzeyin sanatı; "parçalara ayrılamayan hareketleri ve çok sayıda geçici aksiyonları...dış görünüşleri, ayrıntıları, ara sıra şeylerin ve insan bedenlerinin karmaşıklıklarını ve yaşamın yüzeyini oluşturan gelip geçen fenomenleri" en iyi yakalayan araç olarak tanımlar (s. 2). Bu formülasyonu başka bir yazardan çok Simmel'e borçludur. Sosyolog Kracauer 1920'de şunları yazdı: "Benzerliğin ve temel türdeşliğin ilişkileri ağını kullanan Simmel baktığı her yerde şeylerin yüzeyinden onların tinsel/entelektüel alt-katmanlarına ilerler.

[35] 1920'lerin ikinci yarısı ile 1930'ları başı arasında yazılan ve bu koleksiyona dahil edilen metinler Kracauer tarafından seçildi ve *Das Ornament der Masse* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963) adıyla yayımlandı. "The Mass Ornament" aynı zamanda bu derleme içindeki bir yazının adıdır. Bu kitaptan alıntılar Thomas Y. Levin'in *The Mass Ornament: Weimar Essays* çevirisindendir.

[36] *Die Angestellten* ilk olarak *Frankfurter Zeitung*'da 1929'da başlayan bir dizi yazı olarak ve bugün Kracauer, *Schriften*, vol. I'de (Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977) mevcut olan bir kitap olarak da 1930'da yayımlandı. Daha önce bahsedildiği gibi, bu çalışma İngilizce'ye *The Salaried Masses* olarak çevrilmiştir ve bütün alıntılar bu kitaptandır.

Süreç içinde o bu yüzeyin karakter olarak simgesel ve bunun bu tinsel/entelektüel güçlerin ve temellerin tezahürü ve sonucu olduğunu gösterir. En önemsiz olay ruhun derinliklerine götürür."[37]

Kracauer'e göre Simmel "yüce metafizik düşüncenin prizmasını"[38] atarak başlar ve bunun yerine uzak nesneler arasındaki ilişkileri oluşturur ve algılamanın hareketine temel bir konum yükler. Kracauer'in 1920'lerin ortalarından Nazilerin iktidara gelişine kadar geliştirdiği ve aynı zamanda daha sonraki çalışmalarının da özelliği olan yöntemin daha iyi tanımlaması olamazdı. Benjamin onu, Kracauer'in bağrına bastığı bir imge içinde tanımladı: "Şafak vakti bir paçavracı sopasıyla konuşma paçavralarını ve sözel kırıntıları toplar ve onları silkeler, at arabasında biraz sarhoş olarak söylenir ve homurdanır, rüzgarda çırpınan o soluk pamuktan artık kumaş parçalarını –'insanlık,' 'ruhanilik' ya da 'içselleştirme'– kimseye bırakmaz."[39]

"Kitle Süsü" adlı yazı haklı olarak ünlü şu ilk cümleyle başlar: "Bir dönemin tarihsel süreçte işgal ettiği konum o dönemin kendisiyle ilgili yargılarından çok daha çarpıcı bir şekilde onun göze çarpmayan yüzey ifadelerinden tespit edilebilir" (s. 75). Bu öncül Kracauer'in sinemadan fotoğrafa, varyete şovlarından Tiller Kızları'na kadar endüstri kültürünün ürünleriyle ilgili eleştirel kuramının temelidir. Bunun en yakın tarihli uygulamalarından biri, çoktan Birleşik Devletler'e taşınmış olan Institut für Sozialforschung'un (Sosyal Araştırma Enstitüsü – Frankfurt Okulu) dergisinde yayınlanması beklenen bir yazı olan "Die totalitäre Propaganda"da (Totaliter Propaganda) (1936-38) olmuştur. (Kracauer, Adorno'nun baştaki özelden ve somuttan genele yönelen yaklaşımı tersine çeviren düzeltmelerini aldıktan sonra yazıyı geri çekti; Adorno genel ilkelerle başlamayı tercih ediyordu.)[40]

Görülebilir dünya yüzeyler aracılığıyla ifade edilir; bu yüzeylerin sorgulanışı dünyanın "fizyonimisine" götürür.[41] Gerçeklik

[37] "George Simmel," *The Mass Ornament* içinde, s. 253.

[38] A.g.e., s. 225.

[39] "The Outsider Makes His Mark," (1930), *Walter Benjamin: Selected Writings* içinde, Vol. II: *1927-1934*, çev. Rodney Livingston vd. (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1999), s. 310.

[40] Barnouw'un *Critical Realism*, ss. 90-92'deki düşünceleriyle karşılaştırınız.

[41] "Fizyonomi" ifadesi Theodor W. Adorno'dan alınır. "Der wunderliche Realist," (1964), *Noten zur Literatur* içinde, vol. III (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1066), s. 88. Béla Balazs da Kracauer'in ataları arasına dahil edilmelidir. "Film yüzeyin sanatıdır: filmde 'içerde olan dışarıdadır.'" *Der sichtbare Mensch* (1924) (yeniden basım, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001), s. 27. Kracauer bu kitabı yorumlarken, Balázs'ın "fiziksel insanın yeni görünürlüğü"ne olan inancını eleştirir, bu inan-

bir *hiyeroglif* gibi yorumlanabilir (Kracauer'in düşüncesi için başka bir önemli düşünce). Mekan yapı ve bir toplumsal gerçekliğin ilişkilerinin kaydedildiği toplumsal bir hiyerogliftir ("Über Arbeitsnachweise," 1930).[42] Bunun içinde aynı anda tezahür eden –Kracauer'in çalışmalarının başından sonuna süren kararsızlığa uygun olan ve yalnızca *Theory of Film*'de çözülen fiziksel dünyadır, şeylerin maddiliğidir.[43]

Kracauer "filmin parçalara ayrılamayan hareketleri" ve "çok sayıda geçici aksiyonları" gösterme yeteneğinden bahsederken (s. 2), gerçekliğin *istençdışı* niteliğine gönderme yapıyor, böylece görünen içeriğe ek olarak temeldeki bir gizli içeriğin varlığını öne sürüyor gibidir. Dolayısıyla o aynı zamanda psikanalitik bir modeli benimser ve metni açıkça sinemanın "*semptomatik* değeri"ne gönderme yapar (s. 4). 1920'ler boyunca yazılan (ve sonraki çalışması "Ön Rapor"da korunan) görüşler aynı zamanda "Alman Sinemasını ülke içi durumun bir semptomu olarak" tanımlar" (s. 98).

Kracauer savaş sonrası Almanya'nın toplumsal sahnesini dolduran öznelerin ("özgürce dolanan ruh," "kalabalığın insanı") zihinsel süreçlerine odaklanır, böylece Freudyen modelin ikinci bir düzeyini harekete geçirir ve bu çerçeve içinde filmin teknik ve stilistik tercihleri ile "ruhsal düzenlenişi" arasında bir ilişki olduğunu varsayar (s. 6). Kameranın hareket edebilmesi ruhun gezinen tavrıyla ilişkilendirilir; ışık "çığrından çıkmış bir aklın korkunç hayallerine" karşıtlık oluşturur (s. 6).

Ancak aynı zamanda film ile gerçeklik arasındaki ilişki (Marksist kavramlara göndermelerle birlikte) sosyolojik temeller üzerine inşa edilir. Kracauer gerçekten de iki modeli benimser: filmlerin..."çürüme içindeki bir toplumun ideolojisini yansıttığı" *yansıtma* (s. 7) ve "filmlerin...şeffaf olduğu" *şeffaflık*. Sanki Savaş sonrası umutsuzluk ve içsel mücadelelerin şiddeti, normal zamanlarda sanatın gidişatını o dönemin gerçekliğinin gidişatından ayıran şeffaf olmayan katmanların bazılarını yok etmiş gibidir" (s. 4). Kracauer Alman filmlerine, "diğer ülkelerin filmlerine göre ortaya çıktıkları arka plana daha doğrudan işaret ettiklerini" (s. 4) öne sürerek, bu filmlerin tarihsel ve toplumsal gerçeklikle ilişki kurma tarzlarına

ci "kapitalist düşüncenin yanlış akıl yürütmesi" diye kınar: "Bücher vom Film," *Frankfurter Zeitung*, 10 Temmuz, 1927, ve yeniden baskı, Balázs, *Der sichtbare Mensch*, ss. 171-72.

[42] "Über Arbeitsnachweise," Kracauer'in II. Dünya Savaşı'ndan sonra birleştirdiği Weimar dönemi yazılarının ikinci koleksiyonu olan *Strassen in Berlin und anderswo* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964).

[43] Koch, *Siegfried Kracauer*, s. 82.

özel bir eğilim yüklüyor gibidir. Aynı zamanda o bu filmlerin gerçekliği etkileme yeteneğine sahip olduklarını iddia eder.

"Alman Sinemasının Planlanmış Tarihi Üzerine Notlar" gazete yazılarında çok sık olarak benimsenen *kafa karıştırma* ve *yabancılaştırma*ya özel bir rol yükleyerek, biçimsel bir perspektifi ortaya koyar.[44] Ayrıntı "sanki biri dar bir pencereden dışarıda tamamen görülebilir olan garip sahnelere bakıyormuş gibi" (s. 4) ihmal edilen yanları ön plana çıkarmaya yardım eder. Kracauer'e göre yönetmenler "görüntüşte aşina olunan nesneleri tanımlama ve onları yeniyimiş gibi gösterme" eğilimi taşırlar (s. 5).

Estetik meseleler ise tersine tamamen ihmal edilir. Önerilen inceleme yalnızca Alman sessiz sinema klasiklerine değil, aynı zamanda "çağdaş yaşamın belirli özelliklerine o önemli yaratımlardan daha fazla nüfuz edebilen ticari, anonim ve vasat filmlere" gönderme yapmayı ister (ss. 6-7). Kracauer "auteur" sinemasıyla ilgili meselelerden bahsetmez. Onun incelemesinin bu yanı önceki çalışmalarının yönelimiyle mükemmel bir şekilde uyumludur. Vasat film onun Weimar dönemi sırasındaki en özgün ve başarılı yazılarından biri olan "The Little Shopgirls Go to the Movies"in (Cici Tezgahtar Kızlar Sinemaya Gidiyor, 1927) odağı olmuştur. Giriş bölümünün son versiyonu (yalnızca olmasa da) "popüler filmlerin" önemine dikkat çeker.[45]

"Alman Sinemasının Planlanmış Tarihi Üzerine Notlar"da fenemonolojik, psikanalitik, Marksist ve biçimci yaklaşımlar da dahil, çeşitli yöntembilimler teşhis edilebilir. Bunlar bağlantılı ya da bütünleşmiş olmaktan çok tabakalar halindedir. Diğer modeller daha sonra onların üzerine yansıtılır. Sinema izleyiciyi bireysel ya da kolektif olarak bir tarihsel sahneyle ya da ya bireysel ya da kolektif olan içsel durumlarla bağlantıya sokar ("Alman yaşamı ve zihniyeti").

Sonraki "Ön Rapor"da kolektif özne daha fazla tanımlanır, ancak yeni bir kararsızlıkla: soyut bir kategori (halk, Almanya, "Alman aklı") ya da hem toplumsal hem de tarihsel olarak tanımlanan bir kategori (orta sınıf) olarak. Dahası bu özne –"Alman kolektif eğilimleri" (s. 8)– ya tarihsel olayları etkilediği ya da onlardan etkilendiği anda görülür. Burada Kracauer bir kategori olarak "sabit bir

[44] Gerwin Zohlen'e göre "Kracauer metin aracılığıyla farklı, yeni bir algılama ve yorum olasılığı oluşturarak, gündelik bakış açısından türeyen objeyi imha eder." Aktaran David Frisby, *Fragments of Modernity: Theory of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin* (Cambridge ve Oxford: Polity Press/Basil Blackwell, 1985), ss. 136-37.

[45] Kracauer, "The Little Shopgirls Go to the Movies," *The Mass Ornament* içinde, ss. 291-304.

ulusal karakteri" (s. 8) varsayma niyetini (onu yazılarının ortak bir eleştirisi) açıkça reddederken, (giriş bölümünün son versiyonunda tekrarladığı) iki düzeyin bir aradalığını ve katmanlaşmasını oluşturdu. Giriş bölümünün daktilo nüshası aynı zamanda "Alman ruhu" ve "Alman halkı"ndan bahseder (s. 29), ancak tarihsici (historicist) yaklaşımı ("orta-sınıf" ve "küçük burjuvazi" açısından) daha odaktadır ve büro çalışanları üzerine incelemesi *The Salaried Masses*'a doğrudan gönderme yapar (ss. 27-28). Giriş bölümünün son hali Kracauer'in "güya tarihin üzerinde görülen bir ulusal karakter" anlayışını reddedişini tekrarlar: ulusal özellikler nedenlerden çok sonuçlar olarak yorumlanmalıdır (s. 54). Her ne kadar yazıda "bir ulusun zihniyeti"nden, "kolektif eğilimler"den ve "bir halkın psikolojik modeli"nden bahsedilse de, orta sınıf ideolojisinin ve davranışının diğer toplumsal tabakaları etkilediğine dayanan orta sınıf anlayışı bu yazıya ve onun tartışmalarının her yerine yayılır.

"Ön Rapor" psikanalitik modeli pekiştirir: filmler "toplumun gizli içsel eğilimlerine bir erişim sunarlar" ve "dönemin belirli kolektif tutumlarının üzerine ışık tutarlar" (ss. 1-2). Bu rapor aynı zamanda filmlerin temalarının semptomatik değerinden bahseder. Yansıtma modeline değil, bunun yerine orta sınıfların "içsel eğilimleri" ile "yaşamın dışsal koşulları" arasındaki yer değiştirmeye önem verir (s. 7).

"Ön Rapor"dan giriş bölümünün son taslağında büyük ölçüde geliştirilecek olan yeni bir bakış açısı ortaya çıkar: "*Homunculus* başkarakterine Hitler'in özelliklerini kazandırır" (s. 2). Sonuç (Nazizm ve iktidardaki Nazizm), sanki tarih geriye yönelebilirmiş gibi, geçmişe dönük hale gelir.

Giriş bölümünün ilk taslağı psikanalitik bakış açısını geliştirir ve açıkça ilan eder. Sinema "insan ilişkilerinin bilinçdışı doğasına, bilinç alanındaki ilişkileri yöneten ilkelerden daha fazla uygundur" (s. 14). Filmler "o dönemde Almanya'da yaygın olan aklın belirli gizli durumlarının semptomu" olarak değerlendirilmelidir (s. 18). Horace Kallen'in sözleriyle, "Sessiz sinema diğer sanatlardan çok daha açık bir şekilde kendisini 'açık içerikli' ve 'gizli içerikli' bir simgesel aksiyonlar dizisi olan iki düzeyin dramı olarak sundu" (s. 19).[46]

Kracauer aynı zamanda (Benjamin'e değil, Arnold Hauser'e gönderme yaparak) sinemasal algılamanın gündelik, rastlantısal tarzıyla ilişkili olduğunu hissettiği günlük yaşam ile film arasındaki ilişkiyi sıkılaştırır: "Beyaz perdedeki ayrıntılar sosyo-psikolojik

[46] Horace M. Kalen, *Art and Freedom*, vol. II (New York: Duell, Sloan & Pearce, 1942), s. 809.

sorunların incelenmesi açısından paha biçilmezdir. Yaşamın sayısız yüzey olgusunu öne çıkararak sinema ruhun derinliklerindeki motivasyonları görünür hale getirir" (s. 19).

Sinemanın gerçekliği ve tarihi görünür kılmaya yönelik özel yeteneği anahtar bir tema olarak ortaya çıkarken, Alman sinemasının ayrıcaklı konumu zayıflamaya başlar. Burada Kracauer bu özelliğin üretimin kolektif özelliklerinden çıktığı hipotezini geliştirir. Aynı zamanda sinemanın öncelikle kendi teknik kaynakları sayesinde kitlelerin isteklerini yerine getirme yeteneğine işaret eder. İki kaynağı işleyişi hâlâ çok kararsız olsa da, bunları (önemli bir eleştiriyi harekete geçirecekleri) son metinde daha doğru ve iddialı bir şekilde formüle eder. Nihayet bu metin ikonografik bir yaklaşımı gösterir: "Olay örgüsü kesinlikle özgül bir bilgi kaynağı değildir" (s. 15). "Betimleme" ve "görsel gerçekleştirme" temel bir rol oynar. (ss. 15-16).

Giriş bölümünün son hali fenomenolojik varsayımlar üzerine vurguyu azaltır, bunun yerine Freudyen bakış açısıyla birlikte izleri Panofsky'ye kadar sürülebilecek olan bir perspektife önem verir. Bu versiyon yalnızca anlatının değil, aynı zamanda figüratif motiflerin de "sürekli yinelenmesinin" önemine dikkat çeker (s. 53). Çok önemli rolüne rağmen, bu *Caligari'den Hitler'e*'nin en az analiz edilen yanlarından biridir.

Psikanalitik yaklaşım iki düzeyde işler. Bir düzeyde film her şeyden önce toplumsal bir "semptom"dur: "Filmler gizli zihinsel süreçler için ipuçları sağlarlar" ve "içsel itkilerin dışa yansımalarıdır" (ss. 7-8). Kısacası "Sinema toplumsal bir tanıklıktır, çünkü gözlenmemişi ve yineleneni yakalar. Onun ufku bir kültürün bilinçdışıdır."[47] Diğer düzeyde "kolektif ruh" mekanizmasına başvurulur, ancak kolektif bir öznenin ("halk," "uluslar," ya da daha özgül olarak "orta-sınıf insanlar," "orta-sınıf Almanlar") psikolojik modeli (ya da "akıl," "ruh hali") tanımlanmaz. Açık bir şekilde bu terminoloji şimdiden üst düzeyde bir değişkenliğe ve belirsizliğe ve de bütünüyle tanımlanmamış sisteme sahiptir.

Bu can alıcı bir noktadır. Kitabın alt başlığının "Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi" olması tesadüfi değildir. Kracauer'in bu yapı için kaynağı öncelikle Eric Fromm'un toplumsal psikolojisidir (*Escape from Freedom*'dan [*Özgürlükten Kaçış*, 1941] alıntı yapar). 1929-1930'da, Kracauer'in *The Salaried Masses*'inin yayımlanmasıyla yaklaşık aynı dönemde Fromm Alman fabrika ve büro işçilerinin toplumsal ve kültürel durumuna dair bir araştırmayı yürütmüştü (ancak yaklaşık on yıl sonra yayımlandı). Fromm'un bulguları

[47] Casetti, *Theories of Cinema*, s. 125.

Kracauer'in vardığı sonuçlarla uyumlu bir şekilde işçilerin politik görüşleri ile kişilikleri arasındaki zıtlığı ortaya koydu.[48] Kracauer aynı zamanda Sosyal Araştırma Enstitüsü'nün (Frankfurt Okulu) geliştirdiği ve Max Horkheimer, Fromm ve Herbert Marcuse'ün kuramsal katkıda bulunduğu (1935'te New York'ta tamamlanan ve bir yıl sonra Paris'te yayımlanan) "Autorität und Familie" (Otorite ve Aile) üzerine bir araştırma projesinden alıntı yapar. Özellikle de Horkheimer'in yazısından bahseder.[49]

Ancak okuyucu giriş bölümünde ya da kitabın geri kalanında "toplumsal psikoloji" anlayışının ya da bireysel ruhun mekanizmalarını kolektif özneye genişletmek için kullanılan modelin tanımını ya da gelişimini boş yere arayacaktır. Okur özellikle bu modelin kitabın tezini desteklemede oynadığı çok önemli rolü düşünerek, bunu güçlü bir şekilde hisseder. Ne de bu bakış açısını biçimlendiren Freudyen metinlere bir gönderme yapılır.[50] Giriş bölümü (genel Marksist anlamda) yansıtma süreçlerinden ya da karşı-tarihsel anlayışlardan (tarihin önceden ima edilmesi) açıkça bahsetmez. Bunlar Kracauer'in daha sonra geri döneceği noktalardır.

IV

Caligari'den Hitler'e'nin içerdikleri onun ifade ettiği programatik varsayımlarıyla ilgili midir? Bu kitabın dikkatlice okunması birkaç sürprizi açığa vurur. Tanımlanmış özellikleri olarak özel bir toplumsal sınıf –Alman orta sınıfı doğrudan ya da dolaylı olarak Kracauer'in ilk referans noktasıdır. Kracauer "bir halkın ruhu"dan, "Alman aklı"ndan ve "kolektif ruh"tan söz ettiğinde, *Geistesgeschichte*'den (Ruhların Tarihi) türeyen belirsiz bir terminoloji kullanır, ancak her zaman özel bir toplumsal gruba gönderme yapar. Bu anlamda bu inceleme 1940'larda ABD'de yaygınlaştırılan ve Kracauer'in bir yöntembilim yazısının konusu olan, niteliksel analiz yöntemlerine uygun olarak yürütülen sos-

[48] Erich Fromm, *Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reiches. Ein sozialpsychologische Studie* (Münih: dtv, 1983). Bu metin ilk olarak 1980'de yayımlandı.

[49] *Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung*. Bu metin yeniden yayımlanmıştır (Lüneburg: Dietrich zu Klampen, 1987). Anton Kaes'in öne sürdüğü gibi, Kracauer'in Almanların özelliklerini araştırması daha geniş bir anlamda Institüt für Sozialforschung'un otoriteryan kişilik anlayışına dayanan büyük projesinin oluşturucu parçası olarak düşünülebilir. Bkz. T. W. Adorno vd. *The Authoritarian Personality* (New York: Harper, 1950). [*Otoriteryen Kişilik Üstüne-Niteliksel İdeoloji İncelemeleri*. Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Om Yayınevi, 2003].

[50] Görüldüğü gibi, Kracauer için referans noktası Jung olamaz.

yolojik incelemenin ilkelerine borçlu olan, *The Salaried Masses*'e uygun olduğu halde, onun Almanya'daki yazılarına özgü olan gazete yazıları tarzını reddeder.[51] Hem *The Salaried Masses* hem de *Caligari'den Hitler'e* aynı ilk varsayımı paylaşır; şöyle ki, orta sınıfın maddi koşulları ile bunun kendini ifade etme biçimi arasında bir kopukluk vardır: "Ekonomik süreçte bu tabakanın konumu değişmiştir; onların yaşama dair orta sınıf anlayışları ise değişmeden kalmıştır."[52] "Ekonomik açıdan günümüzde orta sınıflar büyük ölçüde proterleşmiştir; kavramsal açıdan onlar evsiz barksızdır."[53] Bunlar Kracauer'in *Caligari'den Hitler'e*'de işlediği aynı öncüllerdir. Kracauer orta-sınıf toplumsal yaşamıyla ilişkili bireysel özellikleri aynı tarzda değerlendirir: spor dalları (kitabında geri döneceği *Kuhle Wampe* ile ilgili tereddütlerinin nedeni olan) depolitizasyonun bir unsuru olarak görülür; Yeni Nesnelcilik sert bir şekilde eleştirilir ("İç mekan mimarisinin bu sözde-sertliğinin arkasından, Grinzing sırıtır").[54]

Psikolojik düzeyde teşhis edilen bu motifler (olgunlaşmamışlık, *Doppelgänger* [öteki-ben] teması gibi) doğrudan ya da dolaylı olarak her zaman bir *toplumsal durum* ile ilişkilidir. Psikolojik alan özel bir bağlama sıkıca bağlanır. Bu bakış açısından kitabın metninin kendisi giriş bölümünden daha gelişkindir. Karsten Witte "bu (psikolojik) tezin güçlü karşıtları çoğu kez girişten sonrasını asla okumaz" derken haklıdır.[55]

"Orta Sınıfların Başkaldırısı" adlı yazıda orta sınıflar şiddet ile liberalizm arasında salınıyor biçimde tanımlanır. "Die totalitäre Propaganda"da (Totaliter Propaganda) aynı sınıf kapitalizm tarafından cezbedilemediği durumda, "aralarında artık demokratik araçlarla köprü oluşturulamayan sağ ve sol kanat partilerin arasındaki uzlaşmazlığın" merkezine yerleştirilir.[56] Aynı teşhis "aklın" zayıf ve parçalanmış bir seçenek olarak görüldüğü *Caligari'den Hitler'e*'de yeniden ortaya çıkar.

[51] Bkz. Martin Jay, *Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration from Germany to America* (New York: Columbia University Press, 1985), s. 169. Kracauer'in niteliksel analiz üzerine yazısının adı "The Challenge of Qualitative Content Analysis"dir. *Public Quarterly*, XVI (1952-53), no. 4: 631-42. Metnin Almanca çevirisi *Schriften*, vol. V, pt. 3'te bulunabilir.

[52] Kracauer, *The Salaried Masses*, s. 81.

[53] Kracauer, "Revolt of the Middle Classes" (1931), *The Mass Ornament* içinde, s. 122.

[54] Kracauer, *The Salaried Masses*, s. 92.

[55] Karsten Witte, "Nachwort," *Das Ornament der Masse* içinde, s. 339.

[56] "Masse und Propaganda"nın özetinden aktaran Belke ve Renz (der.), *Siegfried Kracauer*, ss. 86-87.

Bu argüman psişik aygıtın işlemlerini, onun mekanizmalarını (telafi, yansıtma vb.), bilinçdışı ayrıntılandırmayı ve Kracauer'in yerinde bir şekilde adlandırdığı ve "kaçak mal gibi sorgulanmaksızın bilincin sınırlarından geçen gizli içeriği" analiz etmenin merkezi önemini onaylar (s. 163). Bu yaklaşımın sınırları, bunun araştırmanın yeterli desteği olmaksızın kolektif bir özneye -orta sınıf- uygulanmasıdır. Kracauer, Herman Hesse'ye "filmler bize Almanların psikolojik eğilimleriyle ilgili kesin belirtileri verir" diye yazdı.[57] Ancak böylesi bir oluşum hangi temellerin üzerine yerleştirilebilirdi?

Filmi toplumsal ve politik bir durumun *semptomu* gibi yorumlamanın bir aracı olarak bile bu model tanımlanmaz ya da geliştirilmez. İmalı olsa da, işleyiş düzeyinde etkili olsa da, bu model genellemeler yapmak için sistematik bir tasarım ve çok sıkı bir yöntembilim olmaksızın benimsenmiştir. Yöntembilimsel bir bakış açısından bu, film fantezileri düşüncesini "aktüel gerçekliğin öne çıktığı, aksi takdirde baskılanmış arzuların biçimlendiği *toplumun gündüz düşleri*"[58] olarak değerlendirdiği 1920'lerdeki ve 1930'lardaki görüşlerinden olduğu kadar "Alman Sinemasının Planlanmış Tarihi Üzerine Notlar"daki formülasyonlarından da bir geri adımdır.

"Alman Sinemasının Planlanmış Tarihi Üzerine Notlar"da da ilan edilmiş olan psikanalitik yaklaşımın başka bir uygulaması özgün ve ikna edici bir tarzda geliştirildi: ruhsal süreçler ve sinemanın teknik ve dilsel yanları arasındaki bağlantı. Kracauer, Carl Mayer'in senaryolarını yazdığı -arayazıları ortadan kaldıran, nesneler dünyasını, aydınlatmayı, kamera hareketlerini öne çıkaran- filmler ile ruhun dinamikleri ("içgüdüler") arasındaki bir ilişkiyi tespit eder.[59] Bu ilişki fazlasıyla şematik ve aşırı genelleştirilmiş görünse de, Alman sinemasının 1920'lerdeki dönüşümünün temel yanlarından birini, yani deneyimin öznel biçimlerinin sürekli, devam eden olumlanmasını yakalar. Bu eğilim fiziksel aracıları gereksiz kılan "öznesiz" bir "mutlak" öznelliği öne sürdü. En iyi örneklerden biri *Variety* filmidir: "Dupont'un başarısı kendi müzikhol filmini oluştururken içsel gerçekliğin dışa doğru yansımasında özgün bir şekilde kullanılan aygıtlar aracılığıyla dışsal gerçekliğe nüfuz etmesinde yatar" (s. 127).

[57] Hermann Hesse'ye 2 Şubat 1947 tarihli mektup.

[58] "The Little Shopgirls Go to the Movies." *The Mass Ornament* içinde, s. 292.

[59] Kracauer ayrıca Paul Rotha'ya 2 Ekim 1944'te yazdığı yazıda bu yönleri vurguladı: "Bu Mayer'in yeniliklerini ortaya çıkaran 1920 ile 1924 arasındaki filmlerinin içeriğidir. Bunların arasına yalnızca arayazısız anlatıyı ve hareketli kamerayı değil, aynı zamanda nesnelerin aksiyonun akışı içinde bir araya getirilmesini de koyuyorum." KN, DLA.

Kracauer'in argümanı "genel" bir Marksist perspektifin yöntemlerine dayanıyor gibi görünür, ancak o böylesi bir yaklaşıma gerçekten çok yüzeysel bir şekilde bağlı kalır. Sık sık bir filmden "yansıtma" olarak söz eder, ama daha çok otomatik bir jest, uygun bir formül olarak. Filmler ile tarihsel olgu arasında sağlam bir bağlantı kurar, ancak bu ilişkileri (basit bir determinist anlamda) yansıma süreçleri olarak ele almaz. Özgül bir model oluşturmaktan ziyade kendi psikanalitik ve fenomenolojik etkilenimlerinin daha da karmaşık hale getirdiği rahat, hareketli bir ilişkiler sistemini tercih eder.

Bir filmin çekilişindeki her tercih, her tematik ve dilsel bileşen tarihsel ve toplumsal olaylara gönderme yaparak kendi anlamını açığa vurur. Kracauer'in çalışmasının yeniliği ve orijinal katkısı (ve çekiciliği) buradadır. Çarpıcı (cezbedici) olan, bütünün tutarlılığıdır; Weimar cumhuriyetinin zengin sinemasal tarihinin her yönü kesin ve ikna edici bir şekilde kanıtlarla desteklenir; en farklı –tematik, teknik ve ikonografik– öğeler bile aynı çerçeveye uygun hale getirilir, böylelikle çerçeve daha akla yatkınlaşır ve sağlamlaşır. Karşılaştırmalar yazarın en büyük kaynaklarından biridir. Kracauer uzak ve görünüşe göre ilişkisiz motifler arasında bile bağlantılar bulur. Yalnızca birkaç sayfadan sonra okuyucu şaşırtıcı ama doğrulanmış bir analojiler ağının içine çekilir. Her şey bir araya getirilir ve kitabın her parçası diğer parçaları destekliyor görünür.

Belki de bu kitabı bu kadar çekici yapan şey bu özgül *tarihsel* taleptir, ki bu talep "tarif edilemeyecek kadar korkunç" Nazizm, savaş ve Soykırım olaylarını açıklayabilen "görüntüler, simgeler ve metaforları" bir araya getirmiştir. "Bu durumda tarihin kendisi daha anlaşılır olmasa da, daha inandırıcı olmak için bir düşselin türetilmesini/müdahelesini gerektirdiğinden, filmler tarif edilemeyecek kadar korkunç olanın, ne kadar yetersiz ya da kaba olsa da, geçiciliğin ve söylemin bir düzenine girmesine olanak sağlayan gölgeler oldular."[60]

Kracauer'in yaklaşımında büyük ve açık riskler vardır. *Caligari'den Hitler'e*'nin en sık karşılaşılan eleştirilerinden biri şudur: kitabın bağlantıları ve organik birliği öylesine sıkı ve yayılmış durumdadır ki, bunlar ampirik okumadan çok a priori varsayımla-

[60] Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary* (Londra ve New York: Routledge, 2000), s. 35. Elsaesser devam ederek, kitabın "düşsel inşasında" (Lotte Eisner'in *The Haunted Screen* [1952] adlı çalışmasında olduğu gibi) öznel örneklerin ve "hatta 'müşfik' Almanya ve bahsedilmeye değer bir yere sahip olmanın sarsıntısı aracılığıyla özyaşamöyküsel alegorilerin bir noktada birleşmesinin söz konusu olduğu hipotezini geliştirir. Ancak bu, bu kitabın analizine, ikincisi kendi nesnelerine uyguladığı için, aynı (karşı çıkılan) yöntemi genişletmek anlamına gelmez mi?

ra bağlı görünürler.[61] Barnouw'a göre "Tarihsel yargı fazlasıyla katı bir şekilde ideolojik bir mesajla önceden biçimlendirilmiş görünür."[62] Gözlemcinin merkezi, net konumu onun konularının dinamiğini ve çok sayıda sesi boğar –bu durum örneğin onun konularının bir anlatıcı olarak kendi konumundan bağımsızlıklarını korudukları *The Salaried Masses*'daki yöntemlerinden farklıdır ve *Frankfurter Zeitung*'daki eleştiri yazılarına benzemez. Bu çalışmalarındaki açıklık *Caligari'den Hitler'e*'nin dar perspektifinin zıddıdır. Çok sesliliğin yerini tek seslilik alır.

Bazen (birkaç örnek vermek gerekirse) savaşın hemen sonrasında ortaya çıkan *Aufklarungfilme*'yi eleştrisinde ve Pabst'ın filmlerinin stilistik alışılmamışlıklarını analizinde olduğu gibi, onun katı yaklaşımının gıcırtılarını duyabilirsiniz. Aynı sınırlar, *Metropolis* filmini eleştirmesini etkiler. Burada sorun çok fazla sözde sertlik değildir, ki onun eleştirel perspektifinin tek-boyutlu olması gibi bu sertlik birçok okuyucuyu rahatsız etmiştir (Kracauer bu sertliği genellikle Lang'ın filmleri için korur).

Kracauer bir film, otoriteryan senaryolara zıt ve daha sonradan filmin gerçek doğasıyla ilişkilendireceği gerçekçiliğe (*Theory of Film*) daha yakın olan eğilimleri gösterdiğinde kendi gündemine daha da acımasızca saldırır. *Die Freudlose Gasse* ve *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* alternatif modelleri tam olarak ifade etmede başarısız olmaları açısından analiz ettiği filmlere iki örnektir. Onun Yeni Nesnelcilik'ten ortaya çıkan eleştirisi onlara yönelik kökü 1920'lerde olan ve *Theory of Film*'de zımnen tersine dönen bir "ıslah olmaz" düşmanlığı (onun Benjamin ve Brecht ile paylaştığı bir düşmanlık) gösterir.[63]

Onun süsleme ya da dekorasyon motifi üzerine konumu *Caligari'den Hitler'e*'nin başına bela olan sınırlı oluşu özetler. Süsleme Kracauer'in "Cult of Distraction," (1926), "Kitle Süsü" (1927) ve "Girls und Krise" (1931) adlı yazılarının ana temalarından bi-

[61] Elsaesser, Kracauer in vardığı sonuçların, analiz etmek için ele alacağı filmlerin hangileri olacağına karar verirkenki seçiciliğine borçlu olduğunu öne sürmüştür. Bununla birlikte onun "seçiciliği" sinema kurumunun tercihlerine (ve sonuç olarak eleştirel söyleme) daha çok borçludur. Onun analiz ettiği filmler sinema kurumunun 1920'leri ve 1930'ları en çok temsil edici olarak dayattığı ve eleştirel söylemin en çok takdir ettiği filmlerdir. Elsaesser bu külliyat içinde Kracauer'in "auteur" filmlerine tür filmleri karşısında ayrıcalık tanıdığını ekler (s. 30). Ancak auteur filmi güvenilmez bir kavramdır: birçok film kesinlikle Kracauer'in (ve Eisner'in) incelemeleri nedeniyle auteur filmi olarak değerlendirilebilirdi.

[62] Barnouw, *Critical Realism*, s. 125.

[63] Martin Jay bu yönü belirtmekte haklıdır, ancak bunu Yeni Nesnelcilik'i eleştirisinin bağlamı içinde yapar. Bkz. *Permanent Exiles*, s. 176.

riydi.[64] Teatral olarak mimari dekoratifçilik ve Berlin'in sinema saraylarındaki sinemasal seyirlerdeki dekoratifçilik yeni bir kutsallığı, düzene geri dönüşün ifadesini başlatan bir olgu olarak işlenir. Tiller Girl ve Alfred Jackson Girl müzikhol gösterilerindeki kitlesel düzenlemeler, kapitalizmin üretim işlemlerinin sonuçlarına benzer biçimde, bireysel boyutun kaybolmasının sonucu olarak "Halk"ın bir "kitle"ye dönüşmesinin aracısı olarak görülürler.

Ancak kitle dekorları, "meşruiyetini" Kracauer'in kendi Weimar yılları boyunca onayladığı estetik bir hazzı harekete geçirir. Gerçekten Kracauer onları modası geçmiş soylu duyguları eski biçimler içinde geliştiren "büyük," "yüce," "sanatsal yapımların gönderme yaptığından daha da yüksek bir gerçekliğin dışavurumu olarak gördü.[65] "Dışsallık" "içsellik," "kişilik" gibi anlayışlara dayanan bir estetiğe tercih edilebilir görünür.[66] Her ne kadar kitle kültürünün (Kracauer'in *Kitle Süsü*'ndeki başka bir unutulmaz yazısında analiz ettiği seyahat ve dans gibi)[67] bazı tezahürleri yabancılaşma mekanizmaları tarafından üretilse de, onlar hâlâ kendi dürüstlüklerini sürdürürler: "Maddileşmiş biçimlerine rağmen, onlar özgürleştirici bir gerilimi ve kurtuluşa yönelik bir arzuyu ifade ederler."[68] Kitle figürlerinin temel belirsizliği şu nedenledir: onlar kapitalizmin ancak sadece kısmen, çarpıtılmış bir tarzda ortaya çıkardığı mitolojik olmaktan çıkarmanın (romantik "her şeye kadir doğa" kültüyle ve bununla ilişkili mitolojik düşünme ile bağını koparmanın) bir ifadesidir. Kracauer'e göre "Kitle dekoru kendisini soyutlama giysisi içinde içinde gizleyen bir *mitolojik kült* olarak ortaya koyar."[69] Kracauer için akıl mitin kaybolmasında temel bir rol oynar, ancak kapitalist sistemin *aklı* "karanlıktır," çünkü "aşırı fazlayı değil, ama daha ziyade *fazlasıyla azı* aklileştirir, böylece kendisini "insanın temelini" anlamaktan uzaklaştırır.[70] Kapitalizmin aklileştirici süreçlerine zıt olarak Kracauer bir *insancıl ussallığı* önerir.[71]

[64] "Cult of Distraction." *The Mass Ornament*'e dahil edildi, ss. 323-28. "Girls und Krise." *Schriften*, vol. V, pt. 2'de yeniden yayımlandı.

[65] Kracauer, "The Mass Ornament," s. 79.

[66] Elsaesser'e göre "Kracauer in Weimar filmlerinden hoşlanmaması nihayetinde tarihin akışının anlatı ve kurmaca biçiminde öngörülmesinden çok bunların sinemayı burjuvalaştırmaları nedeniyleydi." "Cinema, the Irresponsible Signifier." *New German Critique* (Kış 1987), no. 40: 84.

[67] "Travel and Dance" (1925).

[68] Traverso, *Siegfried Kracauer*, s. 88.

[69] Kracauer, "The Mass Ornament," s. 83. Witte "Nachwort," 344'te bu modelin Hegel'den Weber'e uzanan kaynaklarına dikkat çeker.

[70] Kracauer, "The Mass Ornament," s. 81.

[71] Traverso, *Siegfried Kracauer*, ss. 91-92.

Kracauer *Caligari'den Hitler'e*'de bu tip açıklığı tamamen terk eder.[72] "Dekoratif düzenlemeler." "süsleme figürleri" ve insanın geometrikleştirilmesi (onun Lang'ın *Nibelungen* filminin analizine bakınız) yalnızca olumsuz bir değer üstlenir (çünkü onlar kutsal, mitolojik bir boyutu somutlaştırır, kişisel olmaktan çıkarır ve restore ederler). Artık onları farklı kılan, kökleri kapitalizm öncesi çağda olan, kapitalist *aklın* ve biçimlendirdiği toplumsal ve kültürel dönüşümlerin ortaya çıkardığı yeniliği, karmaşıklığı ve *çelişkileri* kaybetmiş bir belirsiz insancıllıktır.[73] Elsaesser, Kracauer'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı"ndaki[74] Walter Benjamin ile aynı pozisyonu aldığını söylerken haklıdır, ancak "mekanik yeniden üretim" düşüncesinin "komplikasyonları" söz konusu olmadan.

V

Caligari'den Hitler'e'nin sinemasal ve toplumsal alanlar arasındaki ilişkilerin analizine katkısı tamamen kabul edilir. Ancak bir yeniden-okuma giriş bölümüneki belirtiler olmasaydı şaşırtıcı olacak farklı bir düzenin yeniliğini ve üretkenliğini gösterir. Bu kitapta uygulanan ikonolojik yöntem, kitabın programatik ifadelerinin okuyucuyu beklemeye yönlendirebileceğinin ötesine geçer.

Kracauer her zaman bir filmin tarihsel bir durumla, toplumsal eğilimle ya da psikolojik koşulla olan ilişkisini yalnızca tematik olarak değil, aynı zamanda özel biçimler ve görsel figürler açısından da açıklar. Farklı metinler arasındaki bağlantı ikonolojik motiflerin devamlılığıyla sağlama bağlanır. İkinci kaynaklara bel bağlamak zorunda kaldığında bile Kracauer "içerik" kadar biçimsel ve ikonografik öğelere gönderme yapar. Bu biçimler onun simgesel değerleri, bilinçdışı anlamları ve semptomatik rolleri analiz etmesinin temelidir. Onun *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'ni analizi ve bu filmin *Berlin* ve *M* filmleriyle

[72] Bu argüman daha kitle dekorunun kitlelerin faşizmin güç/iktidar sistemi içinde açık bütünleşmesinin bir aracı olarak yorumlandığı "Masse und Propaganda"dan çıkarılmıştı: "Kitleler kendilerini her yerde (büyük mitinglerde, resmi geçitlerde vb.) görmeye zorlanırlar. Bu yolla kitle her zaman birinin gözlerinin önündedir ve çoğu kez estetik olarak baştan çıkarıcı bir dekorun ya da çok etkileyici bir imgenin içindedir" (s. 88).

[73] Elsaesser ile tamamen aynı görüşteyim: bkz. onun *Cinema*, s. 85.

[74] Bu metin İngilizce'de mevcuttur: Walter Benjamin, *Illuminations*, çev. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), ss. 217-51. (Bu metin Türkçe'de de mevcuttur: "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı," *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993; "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı," çev. Hakkı Hünler, *Edebiyat Eleştiri*, İzmir, s. 2-3, 1994. Ç.)

olan devamlılık hatlarını teşhis etmesi bir "kaos simgesi" olarak daire ya da spiral motifine merkezi bir rol yükler. Anarşinin bir temsili olarak panayır alanının düzeni onun hem *Caligari*'yi hem de *Wachsfigurenkabinett*'i analiz etmesine egemen olur. *Vanina*'daki sarayın sonsuz koridorları onun yorumunu destekler. *Der Müde Tod*'da (*Yorgun Ölüm*) bir karnaval geçit resiminin ya da bütün çerçeveyi dolduran bir duvarın görüntüsü vardır. *Die Strasse*'de bir gözlükçü dükkanının üzerinde göz kırpan iki göz ya da kaldırımda dalgalı bir çizgi vardır. Kracauer'in belirli motifleri –insan bedeninden ayrılmış ayaklar, caddede karşıdan karşıya geçen insanlara yardım eden bir polis ya da bir kadının kucağına başını koyan bir adam– teşhis etmesi, onların Weimar dönemi Alman sinemasının ikonları haline gelmesine katkıda bulundu.

Motifin teşhis edilmesi her zaman onun simgesel değerinin teşhis edilmesiyle eşitlenir. Panofsky gibi Kracauer için de biçimler "anlamın taşıyıcılarıdır." Bir yapıtın semptomatik değeri, onun –ikonolojik yaklaşımın ilkeleri olan– "bir ulusun, bir sınıfın, bir dini ya da felsefi inancın temel tutumunu ortaya koyan"[75] prensiplerle bağlantısı Kracauer'in yöntemi için temeldir.

Kracauer'in kendi "önceden haber verme" modelini kullandığı en hileli pasajlarda bile, ikonografik öğelerin simgesel anlamı bir eksen rolü oynar: *Nibelungen*'deki trompetler, adımlar ve insan modelleri (*İradenin Zaferi*'ndeki [*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935] sahnelerle ilişkilidir); Fanck'ın filmlerindeki bulutlar (bunlar da Reifenstahl'ın filmindekilere benzer).

Giriş bölümü doğrudan Panofsky'ye gönderme yapar ve onun "Style and Medium in the Moving Pictures"[76] adlı yazısını över. *Theory of Film*'de de aynı metne çok sayıda gönderme yapılır. İki araştırmacı arasındaki uzun yıllara dayanan dostluk iyi bilinir. Yine de onların mektuplaşmalarının (ve Alman araştırmacı Volker Breidecker'in katkısının) yayımlanması[77] onların dostluğunun daha eksiksiz bir resmini vermesine ve Panofsky'nin

[75] Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (1939) (yeniden baskı, New York: Icon Edition/Harper & Row, 1972), s. 7.

[76] Erwin Panofsky, "Style and Medium in the Moving Pictures," *Transition* (1937), no. 26: 121-33. Bu makalenin daha önceki bir versiyonu "On Movies" başlığıyla *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University* (Haziran 1936): s. 5-15'te yayımlandı; üçüncü bir versiyon "Style and Medium in the Moving Pictures" başlığıyla *Critique*, I (Ocak-Şubat 1947), no. 3: 5-28'de yayımlandı. Thomas Y. Levin bu yazının kuramsal içerimleri üzerine parlak bir makale yazmıştır: "Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory," *Yale Journal of Criticism* IX (1966), no. 1: 27-55.

[77] Bu Levin'in daha önce anılan çalışmaya katkısının ekindedir.

yazısındaki teşhisin doğru bir şekilde Kracauer'in çalışmasındaki birçok yan için doğrudan referanslar sağlamasına yardımcı oldu. Kracauer "Style and Medium"a hayranlığını ifade ederek, "Sonunda bir kitap biçiminde geliştirmeyi umduğum sinema üzerine düşüncelerim neredeyse aynı yönde ilerledi" diye yazdı Panofsky'ye.[78] Dürer üzerine kitabını (1943) okuduktan sonra Kracauer, Panofsky'ye, onun eleştirel yönteminin özelliklerine odaklanan, kendi çalışmasının temelini (açıkça olmadan) keşfettiği uzun bir mektup yazdı: "Belgelerin doğru yorumu yalnızca en küçük ayrıntıların analiziyle sağlanır 'Bütün' basitçe başlangıçta kurulmaz, ama sonunda bir sonuç olarak ortaya konur Her zaman duvardaki bir delikten muazzam bir manzaraya bakıyor gibisinizdir."[79]

Panofsky kendi yönteminin doğru teşhisi nedeniyle bu ifadeleri överek, "'Derinden anlaşıldığımı' hissettiğim ilk kişisiniz" yanıtını verdi ve Kracauer'in "teknik ile içerik arasındaki içsel bağlantıyı" doğru kavrayışını övdü.[80] Sinemanın evrenselliği konusundaki ortak yaklaşımlarına işaret ederek güçlü yakınlıklarını açıkladı: "Bu ikimizin de filmlerden bir şeyler öğrenmemiz gerçeğinden ortaya çıkıyor!"[81] "Yeni Nesnelciliğin bir psikolojisini" oluşturma çabalarını tanımlarken Kracauer, Panofsky'nin Flaman resmi üzerine konferanslarından biriyle olan -"çok da beklenmedik" olmayan- bir ilişkiye dikkat çekti.[82] Uzun yıllar sonra *Pandora's Box*'a[83] (*Pandora'nın Kutusu*) dair görüşünü arkadaşına aktaran Kracauer "her dönemin yeni anlamlar çıkardığı" bir motifin cazibesini övecekti.[84]

Kolaylıkla görülebileceği gibi, Kracauer yalnızca Panofsky tarzı ikonolojinin alışılmamış özelliklerini kavramadı, aynı zamanda –açıkça ya da dolaylı olarak– bunun kendi yazıları ve yöntemine yakınlığını da keşfetti. *Caligari'den Hitler'e* bu yakınlığın en gelişkin ve belgeli sonucudur. Levin'in haklı olarak belirttiği gibi, "Style and Medium"da Panofsky dikkatini simgesel bir biçim olarak sinemanın bir analizini önermek yerine sinema ile fiziksel gerçeklik arasındaki

[78] Panofsky'ye 11 kim 1941 tarihli mektup. *Briefwechsel* içinde, s.5.

[79] Panofsky'ye 17 Aralık 1943 tarihli mektup. *Briefwechsel* içinde, ss. 22-23.

[80] Kracauer'e 23 Aralık 1943 tarihli mektup. *Briefwechsel* içinde, s. 27. Kracauer daha önce anılan Paul Rotha'ya 2 Ekim 1944 tarihli mektubunda "Temsil tarzları gösterilecek içeriğe bağlıdır" diye doğruladı, KN, DLA.

[81] Kracauer'e 23 Aralık 1943 tarihli mektup. *Briefwechsel* içinde, s. 27.

[82] Panofsky'ye 9 Nisan 1945 tarihli mektup. *Briefwechsel* içinde, s. 39.

[83] Erwin Panofsky, *Pandora's Box: The Changing Aspects of a Mythical Symbol* (1956), 2. gözden geçirilmiş baskı (New York: Pantheon Books, 1962).

[84] Panofsky'ye 10 Ocak 1957 tarihli mektup. *Briefwechsel* içinde, s. 60.

temel bağlantının üzerine odakladı.[85] Panofsky'nin yazısının 1947 versiyonuna göre "Filmlerin ortamı aslında fiziksel gerçekliktir."[86] Panofsky kendi ikonolojik yöntemini sinemaya ("tiplerin" ve "türlerin" bir analizine girişerek) bu temelde uygular. Bu konum ile Kracauer'in *Theory of Film*'deki tutumu arasındaki yakınlık tamamen açıktır. Volker Breidecker'in hipotezine göre, Kracauer Sosyal Araştırma Enstitüsü (Frankfurt Okulu) ile Warburg Okulu arasında bir tür bağlantı olarak düşünülebilecekti.[87]

VI

Caligari'den Hitler e II. Dünya Savaşı'nın ortasında ABD'de yazılmış bir kitaptır. Nazizmin karakteristiklerini araştırmanın özgül, somut çerçevesi içinde (ve özel bir çalışma planına uygun olarak) yazılması istendi. ABD savaşa hazırlanmak için düşmanını daha fazla bilmeyi istedi. Anton Kaes o yılları şöyle tanımlamıştır:

> 1942 ile 1947 arasında Amerikalıların ve Alman sürgünlerin yazdığı yığınla kitap ve makale, değişmez hedefi Hitler ve Nazi rejimi olan bir Alman tarihi imgesi oluşturdu... Alman kökenli olmak birden bire tedaviyi gerektiren bir hastalık olarak algılandı –Nazi propagandasındaki sorun yaratan Yahudi düşmanlığının garip ve paradoksal tersine dönüşü... Almanları pop(ülasyon) psikolojisine tabi kılmak ve onların yapısal karakter bozukluklarının tedavisi üzerine spekülasyon yapmak ulusal bir takıntı haline geldi.[88]

Bu bağlam *Dr. Caligari nin Muayenehanesi*'nin psikiyatrik modelinin Kracauer'in incelemesinde üstlendiği ve bu filmi Kracauer'in argümanının anahtar referans noktası haline getiren simgesel ve odaksal değeri açıklar. En önemlisi bu kitabın psikolojik anahtarının ve teolojik ya da "geriye dönük" yaklaşımının, günümüz okuyucusunun görmezden gelemeyeceği ya da hızla bir kenara atamayacağı özel bir bağlam içinde nasıl yönlendirildiğini gösterir. Tarih yazımı yöntemine yabancı koşullar bu kitabın geçmişe dönük yorumuna neden olmuştur.

Bu yaklaşım şüphesiz bu kitabın en zayıf noktasıdır. "Ön Rapor"da Kracauer bu yöntemi açıklamaya çalışmıştı: "Bir halkın içsel/ruhsal eğilimleri değişmeden kaldığı sürece, o halk tekrar tek-

[85] Levin, "Iconology at the Movies," ss. 32-39.

[86] Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures," s. 247.

[87] Volker Breidecker, "'Ferne Nähe.' Kracauer, Panofsky und 'the Warburg tradition.'" *Briefwechsel* içinde, s. 144.

[88] Anton Kaes, "What to Do with Germany? American Debates about the Future of Germany, 1942-1947," *German Politics and Society*, XIII (Sonbahar 1995), no. 3: 131, 139, n.1.

rar aynı kahraman tipini pekala üretebilir" (s. 2). Ancak Kracauer bu oldukça zayıf noktayı geliştirmedi. Tarih geriye doğru okunur ve kendi ayak izlerini takip etmeye zorlanır.[89] Öngörü, hatta önsezi işlemlerine güven duyulur. Kracauer'in buradaki değerlendirmeleri iyi bilinir ve bunların sezgiselliği bu kitabın popülerliğine gerçekten hemen büyük ölçüde katkıda bulunmuştur: Caligari, Hitler'in habercisidir; *Nibelungen* Goebbels'in propagandasını "haber verir": *Metropolis*'teki düşünceler "pekala Goebbels tarafından formüle edilebilirdi" (bu metinde 159); *M* ve *Mavi Melek* "insanlar, peşini bırakmayan hayaletlerden kendisini kurtarmadıkça büyük ölçüde olanları haber verir" (bu metinde 218). Dahası da vardır: analiz edilen sinema kötülüğü sezmenin, kehanetlerin ve "gerçek önsezilerin" kahramanıdır (bu metinde 72). Başka bir deyişle iki dünya savaşı arasında yapılan filmlerde Kracauer *güya* zaten Nazi kültürüne ait olan, *güya* Hitlerciliğin öğeleriyle temel bir yakınlığı olan motifleri ortaya koyar. Dağ filmleri ("zorba" filmleriyle birlikte) bu modelin en açık bir şekilde kullanıldığı bir alandır: "Hitler-öncesi dönem boyunca Nazi yanlısı eğilimlerin artması dağ filmlerinin özel gelişimi ve artışından daha iyi doğrulanamazdı" (bu metinde 253).

Kracauer dikkatli bir şekilde okunmalıdır. Bu durumda bile pasajların birçoğu gerçek yöntembilimsel açıdan geçerliliği olmayan rahat ifadeleri içerir. Diğer noktalarda geçmiş ile gelecek, Weimar ile Nazi dönemi sineması arasındaki bağlantı farklı terimlerle sunulur; analiz önceki dönemin sinemasına ait olan (esasen ikonografik) motifleri Hitler rejiminin kullanmasını araştırır. Önerilen işlem *türetme*dir: "*İradenin Zaferi* Nazi dekoratörlerin kitle dekorlarını oluşturmada *Nibelungen*'den esinlendiklerini kanıtlar" (bu metinde 93). Nazi dönemindeki filmlerden analiz edilen öğeler, doğrudan bahsedilmese de, daha önceki dönemden –hatta Sovyet filmlerinden (bu metinde 290) ve avangard filmlerden– alınır. Bu bir kendine tahsis etme ilişkisidir. Ancak her zaman büyük bir belirsizlik vardır. İki yanı ayıran hat dardır ve bütün samimiyetiyle tartışma daha çok "geriye dönük" bir tarihsiciliğe yönelir.

Bu kitabın son paragrafları bu belirsizliği açık bir şekilde özetler. Hitler'in iktidara gelişiyle "Almanya ... daha en başından itibaren kendi sinemasının önceden yapmış olduklarını yerine getirdi." Birkaç satır aşağıda şu ifade vardır: "Nuremberg'de *Nibelungen*'in süsleme motifi devasa ölçekte ortaya çıktı." Ve hemen ardından bu

[89] Bir eleştirmen buna "geçmişe dönük yanılsama" dedi. Bkz. Jean-Michel Palmier, *L'Expressionnisme et les Arts*, Vol II: *Peinture-Théâtre-Cinéma* (Paris: Payot, 1980), ss. 247–48.

perspektifi tamamen tersine çeviren şu ifade gelir: "Şehrin caddelerinde milyonlarca ayak yürüyordu. Savaşlar kükrüyor, zafer üstüne zafer kazanılıyordu. Bütün bunlar filmlerde olmuştu." (bu metinde 267) Aynı sayfa üzerinde iki model –önceden yapma ve sonraki türetme– arasındaki salınımın bir arada olması daha içten ya da daha simgesel olamazdı.

Başka bir yerde "önceden haber verici" hipotezlerin, "Faşizm-öncesi" ve "ilk-Nazizm" gibi kavramların (önsezi ve görme gücünü anımıyorum bile) aldatıcılığını vurgulamıştım.[90] Bu tip kategoriler uygunsuzdur ve tarih yazımında ve eleştiride temeli yoktur. Kuşkusuz Nazizm ilk filmlerden itibaren motifleri -dekoratif (Lang), simgesel (Fanck) ve hatta deneysel (Ruttmann)- kullandı, ancak bu süreç bu tip motifler ile Nazi ideolojisi ve estetiği arasında temel bir yakınlığı akla getirecek tarzda olmamıştır. Dağ filmlerinin, bu filmlerin tematik ve ikonografik bileşenlerinin durumunda bile, bunları muhafazakâr, anti-modernist kültürel eğilimlerle ilişkilendirme olasılığı -aslında yararlılığı- bunları basitçe Nazi hareketinin ideolojisiyle bir tutmayı haklılaştırmaz. Nazizm dağ filmleri gibi aynı kültürel kaynaklardan doğmuş, onları asimile etmiş olabilir, ancak Nazizmin örneğin *Heimatliteratur* (ulusal edebiyat) ya da yeni-romantik kültürle çakıştırmaya zorlanamayacak özgül bir gelişim çizgisi vardır.

Caligari'den Hitler'e'deki yorumun "önceden haber verici" çizgisi tarihsel olarak bağlamlaştırılabilir ve böyle yapılmalıdır; bazı güvenilir şahsiyetlerin inanışlarının tersine, bu gerçek bir yorumlayıcı ya da yöntembilimsel katkı yapmaz.[91]

VII

Kracauer'in bir araya getirdiği, günümüzde onun yazıları arasında korunan çalışmasına ("About Me") tepkilerle ilgili kılı kırk yaran notlar ve Karsten Witte'nin hazırladığı bir yaşamöyküsü bize *Caligari'den Hitler'e*'nin ilk yayımlandığında yarattığı yankıya dair bir fikir verir.[92] Bu kitap çok saygın çevrelerde tartışıldı, yazarın sonraki kariyeri için önem taşıyan bir başarı kazandı.

ABD'deki ve Almanya'daki eleştiriler kayıtsız şartsız onaydan, radikal bir şekilde reddetmeye kadar geniş bir tayfı içerdi, ancak eleştiri her zaman Kracauer'in kapsamlı araştırması ve dö-

[90] Bkz. benim kitabım *Leni Riefenstahl* (Firenze: La Nuova Italia, 1985), ss. 37-38.

[91] Önemli bir örnek Susan Sontag'ın "Fascinating Fascism" (1975) adlı yazısıdır. Bu yazı *Under the Sign of Saturn*'de (New York: Farrar Straus Giroux, 1980) yeniden yayımlandı.

[92] Bkz. eksiksiz Almanca baskısının eki. Ayrıca bkz. ikinci Almanca baskıdaki Witte'nin "Nachwort des Herausgebers"i.

kümantasyonunun değerinin takdir edilmesiyle başladı (onun uzun süren sıkı çalışmasının önemli bir kabulü). En olumlu yorumlar Paul Rotha, Herman G. Weinberg ve Iris Barry'den geldi. Rotha bu kitabı "Sinema üzerine yarım düzine kitabın yanına hemen konması gereken bir çalışma" olarak değerlendirdi. "Kişisel olarak ben bu kitabı ilk üç kitabın arasına koyuyorum."[93] Weinberg "şimdiye kadar filmler üzerine yazılmış en önemli kitap" dedi. ... *Caligari* üzerine olan bölüm en heyecan verici dedektif öyküsü ya da Hitchcock'un en gerilimli filmi kadar heyecan verici(ydi)."[94] En keskin eleştiriler *Hollywood Quarterly*'de, *The New York Times Book Review*'da ve Almanya'da da *Frankfurter Rundschau*'da çıktı.[95]

Kracauer'in sosyo-psikolojik yöntemine itirazlar edildi, bu yöntem fazlasıyla dar ve kendi koşullarının aşırı etkisi altında olarak değerlendirildi (*The New York Times Book Review*'da bu kitap için "mültecinin intikamı" dendi).[96] Alman eleştirmenin sözleriyle, onun argümanı "psikanalizin çok basitleştirici, mekanik uygulanışını" hatırlattı.[97] Kitap aşırı derecede yoğun bir şekilde "Almanların karakter yapısı nedeniyle politik diktatörlüğe yazgılı geriye giden ergenler olduğu... aşırı basitleştirmesine" bel bağladı.[98] Onun analizi "yazarın uzmanlaşmış yaklaşımına dayanan analitik sonuçlar çıkarmasından çok, iyi belgelenmiş olgusal malzemeyi anlatmakta daha ikna edici" olarak değerlendirildi.[99] Bazı yorumcular bu kita-

[93] P. Rotha. "*From Caligari to Hitler*." *The Film To-Day* (Yaz 1947): Belke ve Renz (der.). *Siegfried Kracauer*. s. 107'de yeniden basıldı.

[94] Herman G. Weinberg. "The Film and Humanity." *Sight and Sound*. XVI (Yaz 1947), no. 62: 78; Iris Barry. "The German Film." *The New Republic*. 19 Mayıs 1947, ss. 28-29. Çok olumlu bir değerlendirme de Rolf Nürnberg tarafından Alman-Yahudi göçünün gazetesi *Aufbau*'da yayımlandı: Ralph Nunberg [Rolf Nürnberg]. "Von Caligari bis Hitler. Eine Analyse des deutschen Films." *Aufbau* XIII, no. 24, 13 Haziran 1947, s. 10. Nürnberg'in yazısı ayrıca Asper (der.). *Nachrichten aus Hollywood*, ss. 106-8'de de bulunabilir.

[95] Franklin Fearing. "Films as History. *Hollywood Quarterly*. II (Temmuz 1947): 422-27; Eric Bentley. "The Cinema: Its Art and Techniques." *New York Times Book Review*. 18 Mayıs 1947, s. 7; Godo Remszhardt. "Doch Caligari war kein SA-Mann." *Frankfurter Rundschau*, 28 Haziran 1958.

[96] Bu kitapla ilgili İtalyan yorumcular da benzer eleştiriyi yaptılar. Bkz. C. T. [Corrado Terzi]. "In Caligari Hitler." *Cinema Nuovo*. III (15 Mart 1954), no. 31: 159. Ayrıca bkz. Carl Vincent'in *Bianco e Nero*. XV (Ağustos 1954), no.8: 63-68'deki eleştirisi. *Histoire de l'Art Cinematographique* (1939) adlı kitabı Kracauer tarafından da kullanılan Vincent, Kracauer'in bu kitabındaki bazı hataları belirtir.

[97] Remszhardt. "Doch Caligari war kein SA-Mann.

[98] L. M. Hanks, Jr.. "From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film. *Journal Aesthetics & Art Criticism*, VI (Aralık 1947), no. 2: 187.

[99] Arch A. Mercey. *Annals of the American Academy of Political and Social Science* (Kasım 1947), no. 254: 174.

bın kusurlarından birinin Alman-olmayan filmlerin etkisini analiz etmedeki başarısızlığı olduğunu düşündüler.[100]

Kracauer'in sinemayı bir "yansıma" olarak yorumlama eğilimiyle ilgili şüpheler ifade edildi (bu kavramın "belirsiz" ve "kafa karıştırıcı" olduğu itirazı).[101] En sık olarak tartışılan nokta psikanalitik yöntemin kolektif bir özneye uygulanmasıydı. Kitabın "hatası" açık ve net olarak "Freudyen dinamikleri bir grubun, bir toplumun ya da bir ulusun bir organizma olduğunu varsayarak toplumsal gruplara genişletmesinde" görüldü.[102] Psikanaliz alanından birileri bu kitabı "öncü" ve Otto Rank ve Hanns Sachs'ın geleneğinde büyük ilgiye layık" olarak değerlendirdiler, ancak kitabın simgesel öğeleri teşhis tarzıyla ilgili şüphelerini ifade ettiler: "Kracauer onlara nasıl ulaştığını belirtmeksizin anlamlar yüklüyor: dönen bir spiral 'kaosun' simgesidir; cansız nesneler 'sessiz içgüdüleri" simgeliyor."[103]

Kracauer'in "geriye dönük" tarihsici yorumunun sağlam olmayan temelleri Alman eleştirmenler tarafından gerektiği gibi belirtildi. Bir tanesi dağ filmlerindeki ikonografik motifleri Nazi sinemasıyla ilişkilendirmenin "saflığını" belirtirken, bir diğeri kendi sonuçlarını yerleşmiş gerçek olarak sunarak başlayan bir yaklaşımın yetersizliğinden bahsetti.[104] Bu yönteme en sert saldırı, onu kullanılamaz olarak damgalayan *Film* dergisinden geldi: "Gelecek ne toplumbilim ne de gelecekbilim terimleriyle tahmin edilebilir ve bu nedenle de bir eleştirmen için nesnel bir standart değildir."[105]

Bir avuç eleştirmen aynı konularda Kracauer'in yaklaşımını onayladı. Iris Barry ve Paul Rotha kitabın sinema ile toplum arasında ilişki kurma tarzını onayladılar. Rolf Nürnberg Alman sinemasının Alman tarihini önceden haber verdiği düşüncesini tamamen destekledi. Barry de film fikrine bir "kolektif düş" olarak hitap edilme tarzını takdir etti. Her ne kadar bu kitabın en büyük zayıflığı hemen görünse de, yine de çok sayıda yorumcu başka ulusal bağlamlara ya da dönemlere de uygulanabilen yöntembilimin etkin düzenlenimin-

[100] Remszhardt, "Doch Caligari war kein SA-Mann"; Dieter Prokop, "Soziologie und Filmkritik," *Film*, V (Şubat 1967), no. 2: 20.

[101] Hanks, "From Caligari to Hitler," s. 186.

[102] Fearing, "Films as History," s. 425.

[103] Martha ve Nathan Leites, "From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film," *Psychoanalytic Quarterly*, XVI (1947), no. 4: 572, 571. Hanns Sachs (Karl Abraham ile birlikte) *Geheimnisse einer Seele* (1926) filminde Pabst ile işbirliği yapmıştı.

[104] Ulrich Seelmann-Eggebert, "From Caligari to Hitler," *Die Quelle*, II (1948), no. 6: 112; F. G. [Ludwig Gesek], "Film im Buch," *Filmkunst* (1950), no. 2: 161.

[105] Prokop, "Soziologie und Filmkritik," s. 20.

den bahsettiler.[106] Onlar aynı zamanda bir öğretme aracı olarak bu yöntembilimin etkisini belirttiler ve onu "Amerikalı sinema öğrencileri için çok değerli" buldular.[107]

VIII

Yayımlanmasından elli yıldan daha fazla süre sonra *Caligari'den Hitler'e*, içinde yazıldığı özel koşullar tarafından engellenmiş ve tarih yazımının sonradan yaptığı ilerlemeler olarak görülebilir. Kracauer'in dolaylı kaynaklar aracılığıyla tartıştığı yapıtların bazıları artık genel kullanıma açıktır ve eleştirel baskılarda erişilebilir durumdadır. "Sinema tarihi" Kracauer'in çalışmasının başlattığı, ancak kesinlikle tam olarak kullanma zevkini yaşayamadığı bir yöntembilim bilincinden övünç duyar.

Bununla birlikte genelde onun tarih yazımı başarıları, geçen on yıldaki tarihsel ve felsefi incelemelerdeki artışa rağmen, hâlâ geçerlidir. Nedenler çok sayıdadır: onun genel varsayımlar temelinde ulaşmış olduğu yargıların bağımsızlığı, onun tek tek çalışmaları değerlendirmesi bu filmlerin bütün bilgilerine önemli bir katkıyı sunan (insanın üzerinde yeterince ısrar edemediği bir konu olan tematik özelliklere ek olarak) teknik, dilsel ve biçimsel özelliklerin ayrıntılı analiziyle desteklenir. Dahası onun yapıtı çoğu kez Kracauer'in kendisi tarafından toplanmış olan (Weimar dönemi sinemasının kahramanlarının tanıklığı gibi) kaynak malzeme içindeki ayrıntılı araştırmaya dayanır. Bu kitabın genel sosyo-psikolojik çerçevesi bir yana, bu nitelikler nedeniyledir ki, kitap önemli bir referans metni haline gelmiş ve tek tek filmlerin, kişiliklerin ve eğilimlerin daha iyi bilinebilmesi aracılığıyla, kaynak malzemeyi erişilebilir kılmak gibi, uzun süren sonuçları olmuştur.

Tarih yazımı düzeyinde, (bazılarını yalnızca dolaylı olarak bildiğini kabul ettiği filmlerin tam adları gibi) küçük ayrıntılar bir yana, Kracauer'in incelemesinde önemli ölçüde düzeltilmesi ya da değiştirilmesi gereken çok az örnek vardır. Dikkat çeken bir istisna sinemanın kökenlerinden 1918'e kadar sözde arkaik dönem üzerine olan ilk kısımdır. Bu durumda Kracauer'in ulaşabileceği kaynaklar ona güvenilir bir gözden geçirmeyi sağlaması açısından çok az ve yetersizdi. Örneğin *Kinoreform* ve *Autorenfilm* için verdiği açıklamalar fazlasıyla kabataslaktır ve önemli filmleri, sinemacıları ve yö-

[106] Weinberg, "The Film and Humanity," s. 79; Klaus Hebecker, "Gespenstische Parallelen," *Studio*, V (Haziran 1958, no. 6): 2.

[107] David I. Bazelon, "The Hidden Movie," *Commentary*, IV (Ağustos 1947), no. 2: 192.

nelilnleri ihmal eder. Açıkça gerici temellerine rağmen *Kinoreform* film eleştirisi ve sinema kuramının hız kazanmasına yardım ederken, sinema ile "diğer sanatlar" arasında bir karşılaşma olan *Autorenfilm* bu yeni aracın orijinal kaynaklarının gelişimine yol gösterdi ve savaş sonrası Alman sinemasının en temel özelliklerinden biri olduğu kanıtlanacak olan yüksek ve popüler kültürün buluşması için temelleri attı. İncelenen bu dönem Alman sinemasının bir "tarih öncesi" değil, ama daha ziyade o tarihin önemli ve ayrılmaz bir parçasıydı.[108]

Bu kitap yöntembilimselden çok programatik nedenlerle bu döneme "dışsal," müjdeci bir konum yükler: araştırmasının konusu olarak Kracauer Weimar dönemi sinemasını, yani "*Caligari*'den Hitler'e" kadar olan dönemi seçmişti. İncelenmesi gereken çerçeve budur. Gerçekten, bu dönemden yalnızca minik ayrıntıların düzeltilmesi gerekir. Sadece istisnalar onun yörüngesinin iki ucunda bulunan iki filmle ilgilidir: *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* ve *İradenin Zaferi*.

Caligari'nin analizi, senaryo yazarları Carl Mayer ve Hans Janowitz'in projesine atfedilen görünüşte devrimci değere odaklanır. Kracauer bu filmin bir çerçeve öykü sunarak, kendi orijinal anlayışına ihanet ettiğini ve normalleştirdiğini savunur. Bu yorumun ana kaynağı Janowitz'in ABD'de sürgündeyken yazdığı ve Kracauer'in ulaşabildiği anılarıdır.[109] Ancak *Caligari*'nin senaryosunun yirmi yıldan fazla süre sonra ve Janowitz'in el yazmasının doğrudan analizinin yanı sıra, iki senaryo yazarının etkinlikleriyle ilgili (yapımcıyla yaptıkları sözleşme de dahil) diğer belgelerin yeniden keşfedilmesi Kracauer'in varsayımlarına radikal bir karşı çıkışı ortaya koyar.[110]

Araştırmacılar Kracauer'in konumunu yeniden değerlendirmişlerdir. O zamandan bu yana onların bulguları yaygın bilgi haline gelmiştir.[111] Kendimi ana noktaları özetlemekle sınırlandıracağım.

---

[108] Elinizdeki kitaptaki güncellenmiş kaynakça o dönemin bilgisine katkıda bulunmuş olan bir yapıtlar listesi sunar. Bu yapıtların çoğu görece yakın tarihte yayımlanmıştır.

[109] Hans Janowitz, "Caligari: The Story of a Famous Story." Bu el yazması New York Public Library's Billy Rose Theatre Collection'dadır ve ayrıca Filmmuseum Berlin / Deutsche Kinemathek'in arşivinde bir kopyası vardır. El yazmalarından bölümler Mike Budd (der.), *The Cabinet of Caligari: Texts, Contexts, Histories*'de (New Brunswick, N.J., ve Londra: Rutgers University Press, 1990) yayımlandı.

[110] Bu senaryo *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919-1920*'de (Münih: text + kritik, 1995) yayımlandı. *Film-Dienst*, XLV (3 Mart 1992), no. 5: 16-17 ve *Cinema & Cinema*, XVIII (Eylül-Aralık 1991), no. 62: 19-24'te diğer malzemelerin yanı sıra (UFA arşivlerine ait malzemelerin içinde araştırma yaparken rastladığım) senaryo için sözleşmenin ortaya çıkışını tanımlamıştım.

[111] Bkz. Siegbert S. Prawer, *Caligari's Children: The Film as Tale of Terror*'deki

Birincisi, Mayer ve Janowitz'in senaryosunun zaten bir çerçeve öyküsü vardı. Öykü Francis ve karısı Jane'in bazı dostlarıyla sohbet ettikleri bir villanın büyük ve gösterişli terasında başlar. Romanların arabalarının görünmesiyle birden rahatsız olan Francis'in karısı onu Holstenwall kasabasında arkadaşı Allan ile birlikte yaşadığı ve bir panayır sırasında "uyurgezer birini" takdim etmek için gizemli bir karakterin ortaya çıktığı yirmi yıl önce olan bir olayı hatırlamaya zorlar.[112] Bildik öykü bu noktadan itibaren sonunda hücrelerinden birine kendisinin kapatılacağı bir kliğinin saygın bir yöneticisi kılığına giren Dr. Caligari'nin foyası çıkana kadar ilerler. Öyküdeki yirmi ikinci sekans olan sondan bir önceki bölümde Francis ve Jane panayır çadırlarının kurulduğu kasabanın meydanında görünürler. Caligari'nin standının bulunduğu noktada dururlar; artık orada büyük, ahşap bir levha vardır. Levhada şunlar yazar: "Burası Caligari'nin muayenehanesiydi. Onun kurbanları huzur içinde yatsın O da! Holstenwall Kasabası." Çift levhanın önünde "düşüncelere dalar."

Senaryoda daha sonra şunlar yazılıdır: "Sahneye zincirlemeyle geçilir ve giderek öyküdeki bir sonraki yani yirmi üçüncü sekans görünür. Ancak bu noktada öykü biter en azından son sayfası ya da sayfaları kayıp olan senaryonun mevcut kopyasında. Çeşitli araştırmacıların gözlediği gibi, yirmi ikinci sekans anahtar bir rol oynar; açılış sekansına gönderme yaparak, senaryonun finaldeki rollerin tersine dönmesini (Francis ve Jane, Dr. Caligari'nin özelliklerini taşıyan kusursuz bir uzmanın hastası olurlar) *muhtemelen* içermeyeceğini ima eder. Terastaki sekansa geri dönüş daha büyük olasılıktır.[113]

Orijinal senaryo bu nedenle Kracauer'in çerçeve öyküsünün normalleştirici bir değere sahip olduğu ve anlatı aygıtı ile Alman

(Oxford: Oxford University Press, 1980) *Caligari* üzerine bölüm, ss. 164-200); Jürgen Kasten, *Der expressionistische Film* (Münster: MAKS, 1990); Uli Jung ve Walter Schatzberg, *Robert Wiene, der Caligari Regisseur* (Berlin: Henschel, 1995); aynı yazarlar, "Ein Drehbuch gegen die Caligari-Legenden (ss. 113-138) senaryoyu içeren cildin içinde. Ayrıca bkz. Budd (der.), *The Cabinet of Dr. Caligari*; David Robinson, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Londra: BFI, 1997); Paolo Bertetto ve Cristina Monti, *Robert Wiene - Il Gabinetto del dottor Caligari* (Torino: Lindau, 1999). Bu listeye kendi makalemi de ekliyorum: "Wer war Alland? Die Texte des *Caligari*," Bernard Frankfurter (der.), *Carl Mayer: Im Spiegelkabinett der Dr. Caligari* (Viyana: Promedia, 1997), ss. 99-118.

[112] Francis (ya da "Franzis") senaryodaki başkaraktere verilen isimken, onun dostuna (filmde "Alan") hem "Allan" hem de "Alland" ve Caligari'ye de "Calligari," ya da "Calligaris" denir.

[113] Bkz. Gero Gandert, "The Case of Dr. Caligari: Facts and Conjectures about the Most Famous German Film. (Filmmuseum Berlin / Deutsche Kinematek Arşivi); Jung ve Schatzberg, *Robert Wiene*.

toplumundaki eğilimler arasında benzerlik bulunduğu hipotezini çürütür: "Eğer savaş sonrası yıllarda Almanların çoğunun istekli bir şekilde insafsız bir dış dünyadan ruhun dokunulamaz alanına can atarak çekilmeye yöneldiği doğruysa, Wiene'nin versiyonu orijinal senaryoya göre kesinlikle onların tutumlarıyla daha uyumluydu: çünkü orijinal senaryoyu bir kutuya koyarak, bu versiyon bir kabuğun içine genel çekilişi sadakatle yansıttı" (bu metinde 66-67).

Bu öykünün orijinal yapısının onun yıkıcı ve devrimci niteliğini öne çıkardığı anlayışı da bir görüş meselesidir. Senaryo, olayları özel bir deneyimin kıvrımı içinde, özellikle de burjuva iç mekanlarının sığınağı içinde (villa ve kahramanları kuşatan seçkin çevre) yeniden toplar.[114]

Son olarak, filmde finaldeki tersine dönüşü sunma, bütün öyküyü deli Franzis'in abuklamalarına yükleme kararı, öyküyü indirgemek ve normalleştirmekten ziyade öykünün rahatsız edici ve istikrarsızlaştırıcı değerini öne çıkarır. Bu aygıt sonunda son çekim olan Caligari'nin bir yakın-çekimiyle daha da güçlendirilen anlatının belirsiz ve kararsız tarzını destekler: artık onun şefkatli bir psikiyatrist mi yoksa zafer kazanan bir katil mi olduğunu söyleyemeyiz. Senaryonun sonu için haklı olarak yönetmeninkinden daha geriye dönük ve kesinlikle daha zayıf olduğu söylenmiştir.[115]

Senaryo yazarları ile Decla arasındaki sözleşme, şirketin ilk ve son sekanslardaki "keyfi" değişim yaptığına dair her türlü olası suçlamayı çürütür. Gerçekte, sözleşme açık bir şekilde şirkete "er ya da geç gerekli sayabileceğimiz" her değişikliği yapma yetkisini verir. Mayer ve Janowitz ayrıca filmin (kesinlikle senaryonun değil) yenilenmiş bir versiyonu için bir Fransız şirketiyle 1922 yılında bir sözleşme imzaladı. Onların sözleşmeyi imzalamak için aldıkları iki bin franktan bağımsız olarak, iki yazarın yapımcıların çerçeve öyküdeki son düzenlemelere gerçekten itiraz edecekleri şartıyla anlaştıklarını düşünmek zordur. Ancak Janowitz (Kracauer'in aktardığı gibi) şiddetli protestolarla ve öfkeyle tepki vermiş olduklarını iddia eder.[116]

[114] Jung/Schatzberg ve Bertetto/Monti'nin izlediği temel çizgi budur.

[115] Örneğin Prawer (*Caligari's Children*) ve Robinson da (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) bu iddiada bulunmuşlardır.

[116] Yine de bazı şikayetler vardı. Bir süre önce *Lichtbild-Bühne* (16 Aralık 1922), no. 51: 12'de "Herr Mayer protestiert" başlıklı bir yazıya rastladım. Bu yazı Michael Omasta, Brigitte Mayr ve Christian Cargnelli (der.), *Carl Mayer Scenarist(in)* (Viyana: Synema, 2003), s. 25'te yeniden yayımlanmıştır. Bu yazı iki yıl sonraki bir olaydan bahseder (bu yazıya Mayer'in senaryolarından başka birinin, Leopold Jessner'in 1922'de Oswald Film için yönettiği *Erdgeist* filminde fena halde değiştirilmesini protesto etmesi neden oldu). Her ne kadar *Caligari*'nin gösterime girmesiyle aynı dönemde olan bu iddiaları doğrulayacak bir şey bulmadıysam

Filmin çözümü dışavurumcu stil ile değişen zihinsel durumlar arasında güçlü bir ilişki kurar (ancak Kracauer'in belirttiği bir uyumsuzluk içinde bir dizi "açıklayıcı sahnede" hâlâ dışavurumcu ayrıntılar vardı ve bu nedenle eşitleme üzerinde kuşku uyandırıyordu). Bu filmin eleştirel alımlanışının bir analizi, Kracauer'in bu ilişkinin filmin yıkıcılığını en azından stilistik düzeyde etkisiz hale getirdiğini vurgulamakta haklı olduğunu doğrular.

Janowitz filmin –dışavurumcu değilse de– stilistik görünümü için kendisine güvenilmesini istedi. Söylendiğine göre, Janowitz set tasarımı için sanatçı Alfred Kubin'i önerdi; notlarındaki "Kubin tarzı" (Kubinic) sözcüğü "kübist tarz" (cubistic) ile karıştı ve bu da film için dışavurumcu tarzın benimsenmesi kararına neden oldu.[117] Ancak ne kadar kendisine güvenilmesini isterse istesin –hatta senaryosunun "dışavurumcu" olarak tanımlanmasını kabul bile etsin– senaryo bu çizgilere yakın belirtiler içermez ve senaryonun özellikleri gerçekten böylesi bir ufuk boyunca yerleştirilemez.

Senaryo sinema dilinin gerektirdikleri ve kaynakları kadar teknik uzmanlıklara dair net bir farkındalığı da gösterir. Tanımlayıcı ve işlevseldir. Ender örnekler dışında edebi düşkünlüklere kapılmaz. Ara yazılarda bile, tanımlayıcı, açıklayıcı bir öykü tonuna sahiptir, her zaman "şiirsel" ayartmalardan uzak durur. Ne (muhtemelen filmdeki çeşitli atmosferleri akla getirmeye niyetli bir strateji içinde) olayların anlatımında ne de ara yazıların düz yazısında dışavurumcu yazının izlerini taşır.

Senaryo "gerçek olmayan, simgesel" ve *rahatsız edici* bir evren yaratır ve bunu farklı stratejiler kullanarak başarır.[118] Karakterlerin isimleri melez isim "Franzis"in (açıkça –senaryoda ara sıra yazıldığı gibi– İngilizce "Francis" ve Almanca "Franz" adlarının bir birleşimi) somutlaştırdığı gibi, İngilizce, Skandinavca, İtalyanca ve Almanca isimlerin tuhaf bir karışımıdır. Senaryonun adı olan "Das Cabinett des Dr. Calligari" zaten –programatik niyetle

da. Mayer (ve muhtemelen Janowitz) kendi metinlerinin filme alınış tarzını kabul etmeyişlerini ifade etmiş olmalıdırlar. *Lichtbild-Bühne*'deki yazıya göre, "O (Mayer) Caligari filmine, filmin yazarı olarak itiraz etti." Bu zorunlu olarak bu protestonun anlamının daha sonra Janowitz'in anılarında doğru bir şekilde yansıdığı, yani bir çerçeve öyküyü devreye sokarak filmin senaryonun anti-otoriteryan ve devrimci niyetlerini etkisiz hale getirdiği anlamına gelmez. Ancak anlaşmazlığın gerçek kaynağı çerçeve öykünün farklı şekilde ifade edilmesi ve açık bir şekilde bütün hikayeyi *aklı başında* Franzis'e mal etmedeki başarısızlık olmuş olabilir. *Caligari* bütün sırlarını hâlâ teslim etmemiştir.

[117] Janowitz, "Caligari," ss. 222-23.

[118] A.g.e., 223.

olduğu söylenebilir. Almanca, İtalyanca ve Fransızca'dan öğeleri harmanlayışında benzer bir birlikteliği duyurur.

Metin gerçekliği farklı araçlarla hayaletimsi bir dünyaya dönüştürme eğilimindeki süreçlerden yararlanır: (romantik bir düşsele doğru izleri sürülebilecek olan) *stilizasyon*; zaman dengesizliği ve *anakronizm*; ve "algısal olmayan" bakış üzerindeki ısrar.[119] Algısal gerçeklik, her ne kadar en sonunda olmasa da, nihayet olayların *anlatılan* niteliğinin sürekli vurgulanmasıyla üretilir. Film bir karakterin anlattığı bir öyküye dayanır, ancak Francis'in başlangıçtaki sözlerinden ve anlatı vaadinden sonra, nesnel bir hikaye biçimini alır, her türlü benzerliği ve aracılığı terk eder ve kahramanın *sesini* tamamen bastırır. Senaryo bunun yerine başlangıçtaki perspektifine sıkı bir şekilde bağlı kalır: ara yazılar sürekli olarak olayların dolambaçlı karakterinin ve ana karakterin anlatısal varlığının işaretini verir.

Kracauer'e kendi genel tezi için çok önemli destek sağlayan Janowitz'in "The Story of a Famous Story"sinin (Ünlü Bir Öykünün Öyküsü) bu nedenle her şeyden önce (Jung ve Schatzberg'in haklı olarak söylediği gibi) bir göçmenlik belgesi, Janowitz'in Alman sessiz sinemasının büyük dönemini özetleyen bir filmle (Mayer ile birlikte) itibar elde ederek Amerikan sinema dünyasında kendisine bir yer edinme girişimi olarak okunması gerekir.[120]

IX

Kracauer'in *Caligari* analizi tek bir kaynağa vurgu yapmak durumunda kalırken, *İradenin Zaferi* için tam tersi geçerlidir. Kracauer, Riefenstahl'ın filmini "kuşkusuz Reich'ın Parti kurultayının filmidir, ancak kurultayın kendisi aynı zamanda insanların kurultay boyunca kendinden geçmesinin yeniden canlandırılması amacıyla *İradenin Zaferi*'ni yapmak için sahnelenmişti" diye değerlendirdi (bu metinde, 303). Her ne kadar bu yargı birkaç satır öncesinde daha az kesin bir tarzda formüle edildiyse de, böylesine kalabalık mitinglerin bir bağımsızlık derecesinin olduğunu kabul eden ifade yaygın olarak alıntılandı ve böylece büyük bir itibar kazandı.

Bununla birlikte bu yargının tarihsel bir temeli yoktur. Başlıca mesele filmin çekimi sırasında yönetmene yardım mı edildiği,

[119] "Algısal olmayan" bakış Bertetto'nun *Caligari'nin Muayenehanesi*'ni analizinin odağıdır.

[120] Janowitz'in Kracauer ile konuşmalarının ardından anılarını yazmış ya da yeniden yazmış olabileceği olasılığı dışlanamaz. Bkz. Jung ve Schatzberg "Ein Drehbuch gegen die *Caligari*-Legenden." *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz*, ss. 114-15.

yoksa engellendiği mi değildir.[121] Bu kitlesel mitingler gerçekten (Kracauer'in "Masse und Propaganda"da analiz ettiği) Nazizmin "yeni politikasının" dayandığı ritüeller ve kutlamaların karmaşık sistemi içinde (sinema aracılığıyla kutsamalardan bağımsız olarak) bir işlev gördüler: bir "lider"in toplumun üyeleriyle doğrudan ilişkisi; bu üyelerin bir güç/iktidar sistemi içinde bütünleşmiş olduğu yanılsaması; özel ve kamusal alanların birleşmesi.[122] *Reichparteitage*'nin (Nazi Partisi'nin tek parti olarak devlet haline gelişinin kutlanışı) öneminden (özellikle de Nazilerin iktidara gelmesinden sonra övülen –Riefenstahl'in filme aldığı– ilk kurultaylar) kuşku duyulamaz ya da geçiştirilemezdi, çünkü bunlar Nazi iktidarının inşasındaki merkezi hareketleri temsil ettiler.

Önceden varolan bir "dramaturji"ye dayanan *İradenin Zaferi* yeni bir dramaturjik ve törensel sistem üzerinde oluşturuldu. Bu sistem *işit-görseldi* ve *sinemasal iletişime özgü* tarzlara dayanıyordu; bunun başka sistemin menzilini tamamladığı ve uzattığı ve onunla yakın işbirliği içinde işlediği düşünüldü. Riefenstahl'ın filmlerinin –ve diğer Nazi propaganda filmlerinin– olağanüstü etkili oluş nedenlerinden biri "yaşamdan gelen" malzemeyi kullanma/sömürme yeteneğidir. Kracauer bunu herkesten daha iyi kavradı, (kitabının ekinde) Almanya'nın Polonya ve Fransa'ya karşı askeri başarıları üzerine uzun metrajlı filmleri analiz etti ve bu filmleri yeniden oluşturulmuş sahnelere hiç başvurmadan haber filmlerinden alınan malzemeleri nasıl kullandıklarını net bir şekilde gösterdi.

Riefenstahl'ın bu noktada kendi durumunu tartışan bir sorunu asla olmadı; birkaç kısa sekans hariç, *İradenin Zaferi* "canlı" çekildi; ne Hitler ne de kitleler onun için rol yaptılar. Bu olayların özerkliği aynı zamanda tarihsel belgelerle ve 1934'deki *Reichparteitage*'a katılan William L. Shirer gibi o dönemin tanıklarının anılarıyla desteklenir.[123] Shirer'in günlüğü 1940'ta yayımlandı ve Kracauer bu

[121] Film çekimi sürecinin onaylanmasının derecesi çoktandır devam eden bir tartışmadır. II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda Riefenstahl doğal olarak film çekimi sırasında karşılaştığı (bazı teknik ve tamamen ikincil yönler hariç, mesele olmayan) engellere dikkat çekti ve kendi "bağımsızlığını" vurguladı ve filmin o döneme egemen olan olayların bir "belgesi" olması ilkesine itaat edildiğini iddia etti. Onun konumu bu nedenle Nazilerin propagandasının doğrudan bir aracısı ve içerden bir kahramanı olmaktan çok, olaylara bir "tanıklıktı."

[122] Bkz. George L. Mosse nin bu olgular üzerine çalışmaları.

[123] William L. Shirer, *Berlin Diary* (New York: Popular Library, 1940). Diğer yandan Meyer Schapiro, Kracauer'in oluşturduğu "bilgiye karşı sözde-gerçeklik ve propaganda" karşıtlığının zayıflığına işaret etti: "[Kracauer'in *Propaganda and the Nazi War Films* kitapçığına gönderme yaparak] Nuremberg filmi ve kurultayına dair güzel açıklamanızı okurken, burada da aynı şeyin olabileceğini, büyük

bölümde ondan alıntı yapar (bu metinde, 306). Kracauer bu kaynakları biliyordu ve kitlesel mitinglerin bir derece özerk olduğunu kabul etti, ancak kendisini (bir göçmenin gözünden) korkunç bir kabus olarak gördüğü Almanya'nın tarihsel durumundan "gerçekliğin yok edildiğine" dair bir yargının etkisi altına alınmasına izin verdi: "Burada açık olan yanlar, bir aynalar labirentinde yansıyan imgeler kadar kafa karıştırıcıdır: insanların gerçek yaşamından hakikiymiş diye yutturulan sahte bir gerçeklik oluşturuldu, ancak bu hakiki olmayan gerçeklik, kendi içinde bir amacı olmak yerine, o dönemde otantik bir belgesel karakteri üstlenen bir film için sadece set dekoru olarak işlev gördü (bu metinde, 304). Kracauer Almanya'yı ve filmlerini uzaktan gördü: Nuremberg'in miting alanları bir film için set değildi.[124]

bir resmi geçidin ya da bir kutlamanın bir filmde yeniden üretilmek üzere kısmen tasarlanabileceğini ve sahnelenebileceğini düşündüm: Katolik Kilisesi kendi ayin ve seremonilerinin bir filminde bunu yapmıştır; yaşamın filme çekilmek üzere bir sözde-gerçekliğe dönüştürüldüğünü söylemek, bu olayın büyük bir şovdan ve izleyici kitlesinden oluşan bir 'seyirlik', başka bir deyişle yaşamın içinde 'sanatsal' bir an olduğunu gözden kaçırmaktır." Kracauer'e 12 Ağustos 1942 tarihli mektup, aktaran Ingrid Belke, "Das 'Geheimnis' des Faschismus liegt in der Weimarer Republik. Der Kunsthistoriker Meyer Schapiro über Kracauer erstes Film-Buch." *Film-Exil* (Haziran 1994), no. 4: 40-41.

[124] Leonardo Quaresima'nın *İradenin Zaferi* ile ilgili görüşlerine Türkçe'de iki karşı argüman için bkz. Robin Wood, "Faşizm ve Sinema," çev. Ertan Yılmaz, Sinemasal, No: 6, Yaz 2002 ve Susan Sontag, "Büyüleyen Faşizm," çev. Ertan Yılmaz, *Sinemasal*, No: 7, Sonbahar 2002. (Çev).

ÖNSÖZ



Bu kitap yalnızca Alman filmleriyle ilgili değildir; daha ziyade Hitler-öncesi Almanya'ya dair bilgimizi özel bir yolla artırmayı amaçlıyor.

Alman filmlerini analiz ederek, 1918'den 1933'e kadar Almanya'da hakim olan derin psikolojik eğilimlerin bu dönemdeki olayların gidişatını etkileyen ve Hitler-sonrası dönemde hesaba katmak zorunda kalacağım eğilimler– ortaya konabileceğini iddia ediyorum.

Bir araştırma ortamı olarak burada filmlerin kullanılmasının Birleşik Devletler'de ve başka yerlerdeki mevcut kitle davranışlarının incelenmesine yararlı bir şekilde genişletilebileceğine inanmak için nedenlerim var. Ayrıca bu türden incelemelerin – diğer iletişim araçlarını anmıyorum bile– filmlerin planlanmasına yardım edebileceğine de inanıyorum, ki bu da Birleşmiş Milletler'in kültürel hedeflerine etkili bir şekilde ulaşmasını sağlayacaktır.

Siegfried Kracauer
Mayıs, 1946, New York

GİRİŞ



I

1920'den itibaren Alman filmleri, Müttefiklerin eski düşmana [Almanya çev.] karşı yaptığı boykotu kırmaya başladıklarında, büyüleyici oldukları kadar şaşırtıcı da olan başarılar olarak New York, Londra ve Paris'teki izleyicileri etkiledi.[1] Savaş sonrasında yapılacak bütün filmlerin arketipi olan *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* ateşli tartışmalara neden oldu. Bir eleştirmen bu film için "sinematografi ortamında yaratıcı bir aklın dışavurumuna yönelik ilk önemli girişim" derken[2], diğeri şöyle dedi: "Bozulmuş yiyecek gibi kokuyor. Ağızda kül tadı bırakıyor."[3] Alman ruhunu ortaya koyuşlarında, savaş-sonrası filmleri bir muammadan daha fazlasını gerçekleştirmiş göründü. Korkunç, uğursuz, hastalıklı; bunlar bu filmleri tanımlamada kullanılan yararlı sıfatlardı.

Zamanla Alman filmleri temaları ve temsil tarzlarını değiştirdiler. Ancak bütün değişimlere rağmen, uzun bir gerileme döneminin başlangıç yılı olarak görülen 1924 sonrasında bile heyecan verici ortaya çıkışlarına özgü belirli özellikleri korudular. Bu özellikleri değerlendirirken Amerikalı ve Avrupalı gözlemciler arasında tam bir fikir birliğine varılmıştır. Onların en hayran oldukları yan, *Caligari*'nin döneminden itibaren Alman yönetmenlerin bütün görsel alanı organize etmedeki yetenekleridir: etkileyici ortamlara yönelik içten duyguları, uygun ışık aracılığıyla aksiyonu geliştirmedeki virtüözlükleri. Uzmanlar aynı zamanda ilk olarak Almanların tamamen hareketli hale getirdiği kameranın Alman filmlerinde oynadığı aşikar rolün de değerini bilirler. Ayrıca bu filmlerde işleyen organizasyonun gücünü, anlatının birliği kadar ışıklar, dekorlar ve oyuncuların mükemmel bütünleşmesini de açıklayan kolektif bir di-

[1] ABD'ye getirilen ilk Alman yapımı olan Lubitsch'in tarihsel kostümlü filmi *Passion* 1920 yılının sonlarında New York'ta gösterildi. Bunu Nisan 1921'de *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nin gösterimi izledi.

[2] Rotha, *Film Till Now*, s. 178.

[3] Amiguet, *Cinema! Cinema!*, s. 37

siplini kabul etmeyecek bir uzman yoktur.[4] Bu eşsiz değerler nedeniyle Alman sineması özellikle de *Son Adam* (*Der Letzte Mann, The Last Laugh*, F. W. Murnau, 1924) ve *Variety*'deki (Ewald A. Dupont, 1925) stüdyo ve kameranın kullanımından sonra dünya çapında etki yarattı. "Hollywood'u en derinden etkileyen, (terimin tam anlamıyla) Alman kamera-çalışmasıydı."[5] Karakteristik bir saygı ifadesiyle Hollywood ulaşabildiği bütün Alman yönetmenleri, oyuncuları ve teknisyenleri işe aldı. Fransa da Ren nehrinin öbür yakasındaki ustalığa duyarlı olduğunu gösterdi. Ve klasik Rus filmleri Alman aydınlatma ustalığından yararlandı.[6]

Ancak hayranlık ve taklidin gerçekten anlamaya dayalı olması gerekmez. Alman sineması üzerine, onun istisnai niteliklerini analiz etmeye ve eğer mümkünse onun varlığıyla ilişkili rahatsız edici sorunları çözmeye yönelik sürekli bir girişim içinde birçok yazı yazılmıştır. Ancak esasen estetik açıdan olan bu yazılar filmlerle, sanki onlar özerk yapılarmış gibi ilgilenirler. Örneğin kameranın neden ilk olarak Almanya'da tam olarak hareketlilik kazandığı sorusu bile sorulmamıştır. Ne de Alman sinemasının gelişimi kavranmıştır. Alman sinemasının sanatsal değerlerini hemen kabul eden İngiliz sinema dergisi *Close Up*'un yazarlarından Paul Rotha kendisini sadece zamandizinsel bir şemayla sınırlar. "Savaşın sonundan Amerikan diyalog filminin [sesli sinema çev.] ortaya çıkışına kadar olan dönemde Alman sinemasını incelersek, üretim kabaca üç gruba ayrılabilir. Birincisi teatral kostümlü filmdir; ikincisi stüdyo sanat filminin büyük orta dönemidir; ve üçüncüsü Amerikan 'film-duyumu' üretimiyle aynı düzeye gelmek için Alman sinemasının gerilemesidir."[7] Rotha, bu üç grup filmin neden birbirini izlemeye mecbur olduğunu açıklamaya çalışmaz. Bu tür dışsal açıklamalar kuraldır. Bunlar doğrudan tehlikeli yanlış anlamalara yol açarlar. 1924 sonrasındaki gerilemeyi önemli Alman sinemacıların göçüne ve Alman sinemasına Amerikan müdahalesine bağlayan çoğu yazar dönemin Alman filmlerini "Amerikanlaşmış" ya da "uluslararasılaşmış" yapımlar diye niteleyerek önemsemediler.[8] Bu görünüşte

[4] Rotha, *Film Till Now*, ss. 177-78; Barry, *Program Notes*, Series I, program 4 ve Series III, program 2; Potamkin, "Kino and Lichtspiel," *Close Up*, Kasım, 1929, s. 388; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, ss. 139-40.

[5] Barry, *Program Notes*, Series I, program 4.

[6] Jahiers "42 Ans de Cinema," *Le Rôle intellectuel du Cinema*, s. 86.

[7] Rotha, *Film Till Now*, s. 177. Rotha'nın her ne kadar kitabı daha öncekilerden daha güçlü ve kavrayışlı olsa da, dönemin Fransız ve İngiliz film estetlerinin sahip olduğu görüşleri ifade ettiği belirtilmelidir.

[8] Bardeche ve Brasillach, *History of Motion Pictures*, s. 258 ve sonrası; Vincent, *His-*

"Amerikanlaşmış" filmlerin aslında o dönemin Alman yaşamının hakiki ifadeleri olduğu görülecektir. Ve genelde tekniğin, öykü içeriğinin ve bir ulusun filmlerinin gelişiminin yalnızca bu ülkenin gerçek psikolojik örüntüsüyle ilişki içerisinde tam olarak anlaşılabileceği netleşecektir.

II

Bir ülkenin filmleri iki nedenle diğer sanatsal araçlardan daha doğrudan bir şekilde o ülkenin zihniyetini yansıtır:

Birincisi, filmler asla bir bireyin ürünü değildir. Rus film yönetmeni Pudovkin filmi endüstriyel üretimle özdeşleştirerek film yapımının kolektif karakterini vurgular: "Teknik yönetici işçiler ve ustabaşılar olmaksızın hiçbir şeyi başaramaz ve onların kolektif çabası, eğer işbirliği yapan kişi kendisini yalnızca kendi dar işlevinin mekanik performansıyla sınırlarsa iyi sonuçlar vermeyecektir. Ekip çalışması, en önemsizi olsa bile, her görevi canlı bir çalışmanın parçası haline getirir ve organik olarak onu genel görev ile ilişkilendirir."[9] Önde gelen Alman film yönetmenleri bu görüşleri paylaştılar ve buna uygun davrandılar. Fransız Joinville stüdyolarında G. W. Pabst'ın yönettiği bir filmin çekimlerini izlerken, dekorların ayrıntıları ve ışıkların dağılımı konusunda teknisyenlerin önerilerini kabul etmeye hazır olduğunu fark ettim. Pabst bana bu tür katkıları paha biçilmez olarak gördüğünü söyledi. Herhangi bir film yapım birimi farklı ilgilerin ve isteklerin bir karışımını somutlaştırdığından, bu alandaki ekip çalışması sahne malzemesinin nedensiz işlenişini kabul etmeme, birçok insan için ortak olan özelliklerin lehine tek tek gariplikleri önleme eğilimi taşırlar.[10]

İkincisi, filmler anonim bir kitleye hitap eder ve çekici gelir. Bu nedenle popüler filmlerin –ya da daha kesin olarak, popüler film motiflerinin– varolan kitlesel arzuları tatmin etmesi beklenir. Hollywood'un kitlelere onların gerçekten istediklerini vermeyen filmleri satmayı başardığı nadiren dile getirilmiştir. Bu görüşe göre Hollywood filmleri çoğunlukla bunaltıcı reklam sayesinde ve insanların kendi edilginlikleri nedeniyle insanları kendilerini kabul etmeye ikna eder ve yanıltır. Bununla birlikte, Hollywood kitle eğlencesinin bu çarpıtıcı etkisi abartılmamalıdır. Yönlendiren kişi kendi malzemesinin içsel niteliklerine bağlıdır; tamamen propaganda

---

toire de l'Art Cinématographique, ss. 161-62; Rotha, *Film Till Now*, ss. 176-77; Jeanne, "Le Cinéma Allemand," *L'Art Cinématographique*, VIII, s. 42 ve sonrası, vb.

[9] Pudovkin, *Film Technique*, s. 136.

[10] Balázs, *Der Geist des Films*, ss. 187-88.

ürünleri olan resmi Nazi savaş filmleri bile uydurulamayacak olan belirli ulusal özellikleri yansıttı.[11] Bu filmlerin hakikati rekabete dayalı bütün toplumlara aittir. Hollywood'un kamu tarafındaki kendiliğindenliği ihmal etmeye gücü yetmez. Genel hoşnutsuzluk yetersiz gişe gelirlerinde apaçık hale gelir ve mutlak surette kârı düşünen sinema endüstrisi zihinsel iklimdeki değişimlere mümkün olduğunca kendini ayarlamak zorundadır.[12] Kesin olarak, Amerikalı izleyiciler Hollywood'un onlardan istemelerini istediklerini alırlar; ancak uzun vadede halkın arzuları Hollywood filmlerinin yapısını belirler.[13]

III

Filmler çok açık bir biçimde psikolojik eğilimler olarak amentüleri yansıtmaz kolektif zihniyetin bu derin katmanları az ya da çok bilinç boyutunun altına uzanırlar. Kuşkusuz popüler magazin dergileri, radyo programları, çok satan romanlar, reklamlar ve bir halkın dilindeki ve kültürel yaşamının diğer ürünlerindeki modalar çoğunlukta olan tutumlar ve yaygın içsel eğilimler hakkında değerli bilgiler sağlarlar. Ancak sinema kapsamlı olma açısından bu kaynaklardan daha üstündür.

Çeşitli kamera hareketleri, kurgu ve birçok özel aygıt sayesinde filmler bütün görsel dünyayı inceleyebilir ve hatta buna zorunludur. Bu çaba Erwin Panofsky'nin unutulmaz konferansından "uzamın dinamikleştirilmesi" olarak tanımladığı durumla sonuçlanır: "Bir sinema salonunda...izleyici sabit bir koltuktadır, ancak yalnızca fiziksel olarak...Estetik olarak, izleyici, gözü mesafe ve yönde sürekli değişen kameranın objektifiyle özdeşleştiği için sürekli hareket halindedir. Ve izleyiciye sunulan uzam izleyicinin kendisi kadar hareketlidir. Yalnızca tek bir beden uzamda devinmez, aynı zamanda uzamın kendisi de hareket eder, değişir, döner, kaybolur ve yeniden belirir..."[14]

Filmlerin uzamsal fetihleri esnasında, kurmaca filmler ve benzer biçimde gerçeğe dair filmler [belgeseller – çev.] yansıttıkları dünyanın sayısız bileşenini yakalarlar: çok sayıda insanın sergileni-

[11] Bkz. Ekler bölümündeki bu filmlerin analizi.

[12] Farrell, "Will the Commercialization of Publishing Destroy Good Writing?" *New Directions*, 9, 1946, s.26 ile karşılaştırın.

[13] Hitler-öncesi Almanya'sında sinema endüstrisi bu ülkede [ABD – çev.] olduğundan daha az konsantreydi. Ufa her şeye gücü yetmese de ağır basıyordu ve daha küçük şirketler daha büyük olanlarla birlikte faaliyette bulundular. Bu da Alman sinemasının düşünce ürünü işlevini yoğunlaştıran filmlerde bir farklılaşmaya yol açtı.

[14] Panofsky, "Style and Medium in the Moving Pictures," *çeviri*, 1937, ss. 124-25.

şi, insan bedenlerinin ve cansız nesnelerin rastlantısal düzenlenişleri ve fark edilmeyen olguların sonsuz dizisi. Aslında film kendisini özellikle göze çarpmayan, genellikle ihmal edilenle ilgili olarak gösterir. Bütün diğer sinemasal aygıtlardan önce gelen yakın-çekim sinemanın daha en başında ortaya çıktı ve tarihi boyunca da kendisini iddialı kılmaya etmeye devam etti. "Filmleri yönetirken" dedi Erich von Stroheim bir röportajcıya, "her ayrıntıyı, hatta yüz ifadelerinin nasıl değiştirilmesi gerektiğini tanımlamaya varacak düzeyde mükemmelleştirmek için gece gündüz, yemeden ve bazen uykusuz kalarak çalışırdım."[15] Filmler doğasındaki ufak ayrıntıları ortaya çıkarma görevini yerine getiriyor gibidir.

İçsel yaşam kendisini farklı öğeler içinde ve dış yaşamın birikintilerinde, özellikle de sahnenin işlenişinin temel bir parçasını biçimleyen neredeyse algılanamaz yüzey bilgisinde gösterir. Görüntür dünyayı - ister mevcut dünya isterse hayali evren olsun kaydederken filmler bu yüzden gizli zihinsel süreçlerle ilgili ipuçları sağlarlar. Horace M. Kallen yakın-çekimlerin açığa vurucu işlevini belirtir: "Parmakların tesadüfi hareketi, bir eli açmak ya da sıkmak, bir mendili düşürmek, görüntüşte alakasız bir nesneyle oynamak, tökezlemek, düşmek, aramak ve bulamamak vb. gibi önemsiz davranışlar insan ilişkilerinin görünmeyen dinamiklerinin görüntür hiyeroglifleri haline gelir..."[16] Filmler "görüntür hiyeroglifleri" kendi öykülerine uygun tanıklıklar sağladıkları için özellikle kapsamlıdırlar. Hem öykülere hem de görüntülere sızan "insan ilişkilerinin bu görünmeyen dinamikleri" filmlerin içinden çıktıkları ülkenin ruhsal yaşamının az ya da çok karakteristikleridir.

Özellikle kitlesel arzuları akla getiren filmlerin önemli gişe başarılarıyla çakışması gayet tabii görünür. Ancak başarılı bir yapım bir arada varolan birçok ihtiyaçtan yalnızca birini karşılayabilir ve bu da çok özgül bir ihtiyaç olmayabilir. Kongre Kütüphanesi tarafından korunmak üzere filmlerin seçimi yöntemleri üzerine yazısında Barbara Deming bu nokta üzerinde durur: "Hangi filmlerin çok popüler olduğu saptanabilseydi bile, bu, en tepedekileri korumaya dönebilirdi, ki bu da defalarca aynı düşü görmek ... ve popüler filmlerde görünmeyen ama çok sayıda ucuz, daha az popüler filmlerde sık sık görünen düşleri kaybetmek anlamına gelirdi."[17] Filmlerin görüntüsel ve anlatısal motifleri gibi istatistik olarak ölçülebi-

[15] Lewis. "Erich von Stroheim. ." *New York Times*. 22 Haziran. 1941.

[16] Kallen. *Art and Freedom*. II. 809.

[17] Deming. "The Library of Congress Film Project: Exposition of a Method." *Library of Congress Quarterly*. 1944. s. 20.

lir popülerlikleri çok fazla hesaba katılmaz. Bu motiflerin sürekli yinelenmesi onları içsel itkilerin dışsal yansımaları olarak gösterir. Bunlar hem popüler hem de popüler olmayan, üstün yapımlar kadar B-filmlerinde de bulunduklarında, açık bir şekilde en semptomatik değeri aktarırlar. Alman sinemasının bu tarihi her düzeyden filmlere yayılan motiflerin tarihidir.

IV

Bir ulusun özel zihniyetinden konuşmak hiçbir biçimde sabit bir ulusal karakter anlayışı anlamına gelmez. Buradaki ilgi merkezi yalnızca, bir ülkenin gelişiminin belirli bir evresinde yaygın olan kolektif yapılar ve eğilimlerdedir. I. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında Almanya'da yaygın olan korkular ve umutlar nelerdir? Bu tür sorular, sınırlı alanları nedeniyle mantıklıdırlar; yeri gelmişken, bu dönemin filmlerinin uygun bir analiziyle yanıt verilebilecek olan yalnızca bu sorulardır. Başka bir deyişle bu kitap tarihin önüne geçirilerek yüceltilen bir ulusal karakter modelini oluşturmakla değil, özel bir dönemdeki bir halkın psikolojik modeliyle ilgilidir. Büyük ülkelerin politik, toplumsal, ekonomik ve kültürel tarihlerini kapsayan incelemeler eksik değildir. Ben bu iyi bilinen tiplere psikolojik bir tarihi ekleme niyetindeyim.

Belirli film motiflerinin yalnızca ulusun bir parçasına özgü olması her zaman olasıdır ancak bu açıdan dikkat edilmesi gereken nokta, bir bütün olarak ulusu etkileyen eğilimlerin varlığı aleyhine birine karşı haksız yargıda bulunmamaktır. Bunlar kolektif yaşamın derinliklerinde birleştirici bir etkide bulunan toplumun farklı katmanları arasındaki sürekli karşılıklı ilişki ve ortak gelenekler olarak daha az sorgulanırlar. Nazi-öncesi Almanya'da orta-sınıfın eğilimi bütün katmanlara nüfuz etti; bunlar Sol'un politik amaçlarıyla çatıştı ve aynı zamanda üst-sınıfın aklının boşluklarını doldurdu. Bu da Alman sinemasının –kesinlikle kökleri orta-sınıf zihniyetinde olan bir sinema– ülke çapındaki cazibesini açıklar. 1930'dan 1933'e kadar oyuncu Hans Albers genellikle burjuva gündüz düşlerinin tamamen tatmin edildiği filmlerin kahramanlarını canlandırdı; onun maceraları işçi izleyicileri mutlu etti ve onun *Madshen in Uniform*'da aristokrat ailelerin kızlarının tapındığı görüntüsünü görebiliriz.

Bilimsel eğilim, ulusal özelliklerin nedenlerden çok sonuçlar -doğal çevre, tarihsel deneyimler, ekonomik ve toplumsal koşulların sonuçları olduğu motivasyonlar zinciri içinde bu niteliğe sahiptir. Ve hepimiz insan olduğumuz için, benzer dışsal faktörlerin her yerde benzer psikolojik reaksiyonları harekete geçirmesi bekle-

nebilir. 1924 ile 1929 yılları arasında Almanya'nın her yerine yayılan akıl tutulması hiç de yalnızca Almanya'ya özgü değildi. Benzer koşulların etkisi altında benzer bir kolektif felcin diğer ülkelerde de olduğunu –gerçekten olmuştur– göstermek zor olmazdı.[18] Bununla birlikte bir halkın zihinsel tutumlarının dışsal faktörlere bağlı oluşu, bu tutumların yaygın önemsenmeyişini haklılaştırmaz. Sonuçlar herhangi bir dönemde kendiliğinden nedenlere dönüşebilir. Onların türemiş karakterlerine rağmen, psikolojik eğilimler çoğu kez bağımsız yaşamı üstlenirler ve sürekli değişen koşullarla birlikte otomatik olarak değişmek yerine, tarihsel gelişimin temel kökenleri haline gelirler. Tarihinin gelişimi boyunca her ulus başlıca nedenlerini yaşatan eğilimleri geliştirir ve bir başkalaşım yaşar. Bunlar mevcut dışsal faktörlerden anlaşılamazlar, ancak tersine, bu tür faktörlere tepkileri belirlerler. Bazen farklı tarzlarda olsa da, hepimiz insanız. Bu kolektif eğilimler aşırı politik değişimler dönemlerinde hız kazanırlar. Politik sistemin dağılması psikolojik sistemlerin bozulmasıyla sonuçlanır ve süregiden altüst oluşta artık serbest kalan geleneksel içsel tutumlar ister meydan okuyucu isterse rıza gösterici olsun açık hale gelmek zorundadırlar.

V

Birçok tarihçinin psikolojik faktörü ihmal etmesi, I. Dünya Savaşı'ndan Hitler'in nihai zaferine kadar bu kitabın kapsamı olan dönem - olan Alman tarihine dair bilgimizdeki çarpıcı yarıklarda görülebilir. Yine de olayın, ortamın ve ideolojinin boyutları baştan sona incelenmiştir. Kasım 1918 "Devrimi"nin Almanya'yı devrimcileştirmede başarısız olduğu; o dönemde çok güçlü olan Sosyal Demokrat Parti'nin yalnızca devrimci güçlerin omurgasını kırmaya gücünün yettiği, oysa orduyu, bürokrasiyi, büyük mülk sahiplerini ve sermaye sahibi sınıfları tasfiye edemediği; bu geleneksel güçlerin 1919 sonrasında belli belirsiz hale gelen Weimar Cumhuriyeti'ne gerçekten hakim olmaya devam ettikleri iyi bilinir. Ayrıca genç Cumhuriyet'in I. Dünya Savaşı sonundaki yenilgi ve enflasyonu sınırsızca yükselten ve eski orta sınıfı yoksullaştıran önde gelen Alman sanayicilerin ve finansörlerin tuzaklarıyla nasıl zorla bastırıldığı da bilinir. Son olarak, Dawes Planı'nın [I. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'nın ödeyeceği savaş tazminatları sorununu çözüme bağlayan plan -çev.] –büyük iş çevrelerine büyük avantaj sağlayan

[18] Kuşkusuz bu tip benzerlikler asla yüzeydeki benzerliklerden daha fazlasına varmaz. Dışsal şartlar hiçbir yerde sıkı bir şekilde özdeş değildir ve bunların gerektirdiği hangi psikolojik eğilim olursa olsun, bunlar kendi anlamını olduğundan farklı gösteren diğer eğilimlerin dokusu içinde gerçekleşirler.

dış borçların kutsal alanı-- beş yılından sonra, dünya ekonomik krizinin istikrar serabını ortadan kaldırdığı ve orta sınıftan ve demokrasisinden arta kalanları yok ettiği de bilinir. Asla gerçek bir yapı olmamış bu "sistem"in kalıntıları içinde Nazi ruhu gelişti.[19]

Ancak bu ekonomik, toplumsal ve politik faktörler Hitlerciliğin devasa etkisini ve karşı kamptaki kronik ataleti açıklamaya yetmez. Birçok dikkatli Almanın son ana kadar Hitler'i ciddiye almaması ve onun iktidara gelmesinden sonra bile yeni rejimi geçici bir serüven olarak görmesi önemlidir. Bu tür düşünceler en azından ülke içi durumda açıklanamaz bir şeyler, normal görüş alanı içindeki şartlardan sonuç çıkarılmayan bir şeyler olduğunu gösterir.

Weimar Cumhuriyeti üzerine yalnızca birkaç analiz Sosyal Demokratların yapısındaki zayıflığın, komünistlerin yetersiz önderliğinin ve Alman kitlelerinin garip reaksiyonlarının ardındaki psikolojik mekanizmaları ima eder.[20] Franz Neumann "Alınan işçiler arasında varolan psikolojik faktörleri ve sosyolojik eğilimleri değerlendirememe" açısından Komünist Parti'nin başarısızlığını açıklamakta zorlanır. Daha sonra da Reichstag'ın (Alman Parlamentosu) sınırlı politik gücü üzerine ifadesine açıklayıcı bir görüş ekler: "Demokrasi yine de yaşabilirdi -ancak yalnızca demokratik değer sisteminin kökleri toplum içinde sağlam bir şekilde olsaydı..."[21] Erich Fromm Alman işçilerin psikolojik eğilimlerinin, onların politik ilkelerini etkisizleştirdiğini ve böylece sosyalist partileri ve sendikaların çöküşünü hızlandırdığını söyleyerek bu iddiayı genişletir.[22]

Geniş orta-sınıf tabakanın tutumunun da bunaltıcı zorlamalarla belirlenmiş olduğu görülür. 1930'da yayımlanan bir incelememde, ekonomik ve toplumsal statüsü gerçeklikte işçilerle aynı durumda, hatta onlardan daha da aşağıda olan Almanya'da çalışanların büyük bölümünün bariz bir şekilde "beyaz yakalılar" olduğunu belirtmiştim.[23] Her ne kadar alt-orta sınıftan insanlar artık burjuva yaşamın güvenliğini umut edemese de, kendi kötü durumlarıyla uyumlu olarak bütün öğretileri ve idealleri küçümsediler ve gerçeklikte temeli olmayan tutumları sürdürdüler. Sonuç, zihinsel umutsuzluktu: kendi psikolojik inatçılıklarına daha da fazlasını ekleyen bir tür boşluk-

[19] Rosenberg. *Geschichte der Deutschen Republik*: Schwarzschild. *World in Trance* vd. ile karşılaştırın.

[20] Bu analizler arasında Horkheimer'ın (der.) *Studien über Autrität und Familie*'si önemlidir; özellikle bkz. Horkheimer. "Theoreticshe Entwürfe über Autorität und Familie." ss. 3-76.

[21] Neumann. *Behemoth*. ss. 18-19, 25.

[22] Fromm. *Escape from Freedom*. s. 281.

[23] Kracauer. *Die Angestellten*.

ta ısrar ettiler. Küçük burjuvazinin tavrı özellikle çarpıcıydı. Küçük dükkan sahipleri, esnaf ve zanaatkarlar öylesine küskünlerdi ki, tavır almaktan çekindiler. Kendi pratik çıkarlarının demokrasiden yana olduğunu anlamak yerine onlar tıpkı çalışanlar gibi Nazi vaatlerini dinlemeyi tercih ettiler. Onların Nazilere boyun eğişleri, gerçeklerle yüzleşmekten ziyade duygusal sabitlenmeye dayanıyordu.

Bu nedenle açık ekonomik değişimlerin tarihinin, toplumsal gereksinimlerin ve politik mekanizmaların ardında Alman halkının içsel eğilimlerini içeren gizli bir tarih vardır. Alman sineması aracılığıyla bu eğilimlerin açıklaması Hitler'in yükselişini ve hakimiyetini anlamaya yardım edebilir.

I

İLK DÖNEM

(1895-1918)



1. BARIŞ ve SAVAŞ

Alman sinemasının gerçekten ortaya çıkışı ancak I. Dünya Savaşı'nda sonra oldu. O döneme kadarki tarihi bir tarih-öncesi, kendi içinde önemli olmayan bir ilk dönemdi. Ancak bu dönemin atlanmaması gerekir. Bu dönem boyunca özellikle savaş sırasında– 1918 sonrasındaki Alman sinemasının olağanüstü gücünü açıklayan belirli koşullar maddileşti.

Kuramsal olarak konuşursak, Alman sineması Lumière'lerin ilk halka açık gösteriminden yaklaşık iki ay önce Skladanovsky Kardeşler'in Berlin Wintergarten'de kendi "Bioscop"larını gösterdiği kendilerinin yaptıkları aygıtla çekilen ve gösterilen sahne parçaları– 1895 yılında başladı.[1] Ancak bu başlangıcın önemsiz bir sonucu oldu; çünkü 1910'a kadar Almanya'nın neredeyse kendi sinema endüstrisi yoktu. Fransız, İtalyan ve Amerikan kökenli filmler bunlar arasında Méliès'inkiler de vardı ilk dönem çadır gösterilerinde (*Wanderkinos*) kendilerini izleyicilere sevdirdiler, 1900'den sonra nickelodeonlara (*Ladenkinos*) aktılar ve daha sonra da yavaşça gelişmeye başlayan uygun sinema salonlarının perdelerine geçtiler.[2] 1902 tarihli bir Fransız selüloit kuşağı [film çev.] olan *The Beggar's Pride* yüce gönüllü bir dilencinin bir kadını kurtardıktan sonra, kadın onu daha önce bir hırsız olmakla suçladığı için teklif ettiği parayı kibirli bir şekilde reddedişini anlatır.[3] Yüksek ahlaki standartlara dair bu filmler, heyecan verici vaatlerine kuşkusuz asla uygun olmayan pornografik filmlerle rekabet ettiler. 1906 ile 1908 arasında filmlerin süresi ve ara yazılara giden yolu açan sözlü yorumlar arttı. Bu tür gelişmelere bağlı olarak bu yıllara çok sayıda yeni sinema salonunun açılışı ve Alman film dağıtımcılarının ortaya çıkışı damgasını vurdu.[4]

Bu dönemdeki ilk yerli yapımcılar arasında önemli isimlerden biri kendi özyaşamöyküsünde faziletlerini hiç de küçümseme-

[1] Olimsky, *Filmwirtschaft*, s. 20; Kalbus., *Deutsche Filmkunst*, I. 11.

[2] Olimsky, *Filmwirtschaft*, s. 14; Kalbus., *Deutsche Filmkunst*, I. 12.

[3] Bir New York konferansında Hans Richter tarafından gösterildi, 25 Mayıs 1943.

[4] Messter, *Mein Weg*, s. 98; Boehmer ve Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, ss. 4-5.

yen Oskar Messter'di.[5] Messter Berlin Friedrichstrasse'de mütevazı bir apartman dairesinde çalışmaya başladı ve burası daha sonra fazla yetenekli olmayan ve iş ahlakı sorgulanabilir olan çok sayıda sinemacı için merkez haline geldi. Deneyselliğin, her türlü yeniliği denemenin öncüsü olma arzusuna sahipti. Yakın-çekimlerin hâlâ alışılmamış olduğu bir dönemde onun ilk komedilerinden biri birkaç kadın bisikletçinin genel çekimleriyle onların hareket eden bacaklarının yakın çekimini birleştirdi –gözde bir Alman kamera kullanımını haber veren bir işlem.[6] Messter ayrıca "sesli filmler" tarzının gelişmesine yardımcı oldu. Fransa'da ve Amerika'da ortaya çıkan bu tür Almanya'da yaklaşık 1908-1909'da gelişti. Boyanmış bir tuvalin önünde duran kostümlü bir tenor şarkı söylüyormuş gibi yapar ve onun ağzının hareketleri gizli bir gramofondan gelen sesle eşlenmeye çalışılır. Büyük-opera sahnelerine, folk şarkılarına ve müzikal parodilere ek olarak, şarkıları iyi huylu mizahla yaşamın acı eleştirisini içeren eşsiz kabare sanatçı Otto Reutter de dinlenebiliyordu. Bu türden sesli filmler 1900'deki Paris Dünya Fuarı'nda zaten sergilenmişti, ancak aşırı pahalı ve sürdürülmesinin zor olduğu görülmüştü.[7] Bunların Almanya'da gördükleri özel ilgi kuşkusuz müzikal ifadenin bütün biçimleriyle birlikte geleneksel Alman ilgisinden geliyordu.

Bütün bu dönem boyunca sinema genç bir köprüaltı çocuğunun özelliklerine sahipti; sinema toplumun alt tabakaları arasında eğitimsiz, yabani bir yaratıktı. Filmlerin ayarttığı birçok insan daha önce asla sanatsal seyirliklere katılmamıştı; diğerleri sahneden beyaz perdeye çekildiler. Yaklaşık 1910'da Hildesheim'deki taşra kasabasının tiyatrosu daha önceden çoğu kez üç koltuk kategorisinden en ucuzuna giden müşterilerinin %50'sini kaybettiğini rapor etti. Varyete ve sirk gösterileri benzer kayıplardan şikayet etti.[8] Genç işçiler, tezgahtar kızlar, işsizler, aylaklar ve toplumsal kategori dışı olanlar için bir cazibe merkezi olan sinema salonlarının oldukça kötü bir ünü vardı. Bunlar yoksullara, sevgililere bir sığınak sağladılar. Bazen çılgın bir entelektüel yolunu şaşırıp bir sinemaya giriyordu.

Fransa'da sinemanın kültürel bağlardan ve entelektüel önyargılardan kurtuluşu Georges Méliès ve Emile Cohl gibi sanatçıların

[5] Bkz. Messter, *Mein Weg*.

[6] Bu sahne S. Licot'un *Quarante Ans de Cinema* filminde vardır. Ayrıca bkz. Messter, *Mein Weg*, s. 98.

[7] Ackerknecht, *Lichtspielfragen*, s. 151; Zaddach, *Der literarische Film*, ss. 14-16; Messter, *Mein Weg*, ss.64-66, 78-79.

[8] Zimmereimer, *Filmzensur*, ss. 27-28; ayrıca bkz. Altenloh, *Soziologie des Kinos*.

başarılı olmasını sağladı, ancak Almanya'da bu durum, sanatsal duyumu harekete geçirmiş gibi görünmez. 1910'dan sonra Fransa'da ortaya çıkan bir harekete tepki olarak bu özgürlük kayboldu. 17 Kasım 1908'de yeni kurulan Fransız film şirket Film d'Art, Comédie Française'in üyelerinin canlandırdığı ve Saint-Saëns'ın müzikal bestesinin eşlik ettiği tutkulu bir yapım olan *Assasinat du Duc de Guise*'i (*Dük dö Giz'e Yapılan Suikast*) gösterime soktu.[9] Bu film, sinemasal olanakları reddedip sahneyi taklit ettikleri ve ünlü edebi ürünleri uyarladıkları için yanlışlıkla sanat yapıtları sayılan sayısız filmin ilkiydi. İtalya, Fransa örneğini izledi ve Amerikan sineması ünlü oyunlarda yer alan ünlü oyuncuları geçici olarak tercih etti.

Aynı durum Almanya'da da yaşandı. Üst düzeydeki tiyatro yönetmenleri, oyuncular ve yazarlar aşağı seviyede bir araç olarak küçümsemelerinin ardından sinemaya ilgi göstermeye başladılar. Onların bu tavır değişikliğinin izleri genç Danimarkalı aktris Asta Nielsen'in büyüsü altında, sinemanın sanatsal geleceğini güçlü bir şekilde ilan eden ilk dönem Alman sinemasının önemli kurucularından Paul Davidson'un misyonerce çabalarına kadar sürülmelidir. Davidson sinema salonlarının sahipliğini sürekli genişleten ve daha savaştan önce kendi filmlerinin yapımcılığına yönelen Projektion-A. G. Union'un başkanıydı. Sinemayı desteklemek için Berlin'deki önde gelen tiyatrocu Max Reinhardt ile bağlantı kurdu ve yaklaşık 1911/1912'de sinemacılar ile oyun yazarları arasındaki ilişkileri düzenleyen bir tür birliğin kuruluşuna katıldı.[10] Kuşkusuz anlaşılabilir avantajlar manzarası önceden filmlere düşman olan birçok insanın direnişini yumuşatmaya çok yardımcı oldu. Berlin'deki tiyatrolardan genç oyuncular stüdyolardan az miktarda da olsa ekstra para kazanmaya isteksiz değillerdi. Tiyatro yönetmenleri bu oyuncuların ücretlerini azaltarak bu durumdan yararlandılar; dahası onlar sinema salonlarının artık kendi sahne gözdelerine tapınmaya istekli film izleyicilerine cazip gelebildiğini memnuniyetle kabul ettiler.[11]

Resmi olarak kabul edilmiş sanatların alanına filmlerin kabul edilmesi, yerli film endüstrisinin gelişimiyle el ele gitti. I. Dünya Savaşı'ndan önceki son dört yıl boyunca Berlin'e çok yakın olan Tempelhof ve Neubabelsberg'de bugüne dek filmlerin yapımı için ayrılmış alanlarda büyük film stüdyoları yapıldı. Bu stüdyolarda o dönemde gözde olan iç mekan ve dış mekan çalışmasını birleş-

[9] Bardeche ve Brasillach, *History of Motion Pictures*, s. 42.

[10] Boehmer ve Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, s. 5; Davidsohn, "Wie das deutsche Lichtspieltheater enstand," *Licht Bild Bühne*, ss. 7-8; Diaz, *Asta Nielsen*, ss. 34-35; Zaddach, *Der literarische Film*, s. 23.

[11] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I. 13.

tırmeye olanak sağlayan taşınabilir cam duvarlar bulunuyordu.[12] Hepsi de muhteşem ve umut verici görünüyordu. Max Reinhardt kendisini film yönetmeye verdi. Hugo von Hofmannsthal kısa süre sonra bir Alman kurumu haline gelecek olan fantastik filmlerin ilkleri arasında olan *Das Fremde Madchen* (*The Strange Girl*, 1913) adlı bir "düş-oyunu" yazıyordu.[13] Arthur Schnitzler'in *Liebelei* adlı komedisinden Richard Voss'un *Eva* adlı modası geçmiş orta sınıf romanına kadar, birkaç saygıdeğer yapıt *sinema* tarafından dikkate alınmıyordu.

Ancak filmin edebiyatın üst düzey yaşamına bu yükseltilişinin, beklenebileceği gibi, aptalca yapılan bir hata olduğu ortaya çıktı. Geleneksel olarak tiyatronun tarzlarıyla ilişkili olan sahne insanları yeni sinemasal ortamın yasalarını kavramada başarısız oldular. Onların filmlere yönelik tavrı küçümseyiciydi. Onlar oyuncunun sanatını öne çıkarmanın bir sanatı olarak ve dahası teatral yapımları popülerleştirmenin mükemmel bir fırsatı olarak filmleri hoş karşıladılar. Beyaz perde onlar için sadece yine sahne anlamına geldi. 1910 yılının yaz aylarında Reinhardt'ın *Sumurun* adlı pantomimi, orijinal sahne performansının tam kaydı için 2.000 metre film israf edilerek izleyiciyi sıkan bir film haline getirildi.

Öğretmen dernekleri, Katolik topluklular ve kültürel hedefler peşindeki her türlü *Vereine* (birlik) de dahil olmak üzere sözde sinema reformcuları hareketi (*Kinoreformbewegung*) benzer bir etkide bulundu. 1912'den itibaren bu baskı grupları filmlerin ahlaka aykırılığına karşı çıkarak ve filmleri gençliğin yozlaşmasının kaynağı olarak suçlayarak kendi varlıklarını haklılaştırmaya çalıştı. Amerika'daki püriten cemiyetlerle benzerlik çok açıktır. Ancak Almanya'daki hareket çoğu filmin edebi başyapıtları işlemedeki dikkatsizliğinden kaynaklanan haklı öfkeyi gösterdiği için Almanya dışındaki bütün benzer hareketlerden farklıydı.[14] 1910'da *Don Carlos* adlı bir film Schiller'in dramının iki temel karakterini işlemedi. Film reformcularının gözünde bu bir suçtu. Çünkü bir "edebiyat" uyarlaması filmin sadece bir görevi vardı: kendi modelinin bütünlüğünü tamamen korumak. Bu eğitimli orta sınıf sözcülerinin böylesine gayretli bir şekilde Schiller'i savunmaları sanat adına mıydı?

[12] "25 Jahre Filmatelier," *25 Jahre Kinematograph*, s. 66.

[13] Bir Alman filminin ticaret gereği İngilizce adla Birleşik Devletler'de gösterildiği her durumda, metin boyunca bu ad kullanılacaktır. Eğer böyle bir ad yoksa, yazarın vereceği tercüme ad parantez içinde verilecektir. Filmin adıyla verilen tarih her zaman filmin gösterime girdiği tarihtir.

[14] Gösterişli ve edebi filmin ve film reformcularının bir tartışması için bkz. Zaddach, *Der literarische Film*, ss. 17, 22-29, 30-33.

Daha doğrusu, klasik edebiyat dehşet verici bir otoriteyi kullandı ve bu edebiyatı savunarak onlar yerleşik güçlere hizmet etmeye yönelik hakiki Alman arzusuna teslim oldular. Kendi kültürel talepleriyle sinema endüstrisini taciz eden film reformcuları savaş boyunca var oldular ve değişmez şekilde metafizik terimlerle ifade edilen çok sayıda broşürle sinemada değersiz olarak gördüklerine leke sürmeye devam ettiler.

Neyse ki, filmi tiyatro ve edebiyat alanına çekerek yüceltmeye yönelik bütün çabalar film uzmanlarının şüphelenmesine neden oldu ve kitlelerin yararlı umursamazlığını cesaretlendirdi. *Sumurun*'un film versiyonu izleyiciler tarafından ortalama bir filmin bile sunacağı yakın-çekimlerin ve ayrıntıların hiç olmaması nedeniyle kınandı. Bu tür tepkilerden çekinen Alman şair Ernst von Wolzogen kitlelerin her zaman kaba olanı tercih ettiği zeminlerde film senaryolarına daha fazla katkıda bulunmaktan vazgeçti. İnsanlar popüler temalarla ilkel bir şekilde ilgilenen tarihsel filmleri ve melodramları, sahne uyarlamalarına tercih ettiler. Bu dönemin çoğu filminden bize kalan yalnızca adları ve belki de birkaç filmdir; ancak bunların kendisini kolayca ifade etmeyi henüz öğrenmemiş bir öğrencinin uygulamalarına benzediği kabul edilebilir.

1913 yılında açık bir şekilde Fransız *ciné-roman*'lardan [sinema-roman: sinemaya uyarlama olanağı göz önüne alınarak yazılan roman çev.] esinlenen bir tür olan dedektif filmi ortaya çıktı ve bu romanlar savaş sırasında Amerika tarafından da benimsendi.[15] Seri halde çekilen ilk Alman usta dedektifi siperli kepi ve kesinlikle sert tütünlü piposuyla Sherlock Holmes'un bütün özelliklerine sahip olan kartal-gözlü Stuart Webbs rolündeki Ernst Reicher'di. Müthiş bir popülerliğe sahip olduğundan, kısa süre içinde onu boş yere geçmeye çalışan rakipleri ortaya çıktı. Kendilerine verdikleri adlar olan "Joe Deebs" ve "Harry Higgs" Scotland Yard'la mükemmel uyumluydu ve tamamen ısmarlama centilmenler gibi görünerek kendi İngiliz adlarına uygun duruyorlardı.[16]

Fransızlar ve Amerikalılar Conan Doyle'un arketipinin ulusal bir karşılığını yaratmada başarılı olurlarken, Almanların her zaman önemli dedektifi bir İngiliz karakter olarak anlamaları belirtmeye değerdir. Bu durum klasik dedektifin liberal demokrasiye bağımlı oluşuyla açıklanabilir. Akıl dışı güçlerin örümcek ağlarını yok etmeyi ve karanlık içgüdülerin üzerinde nezaketin zaferini makul hale getiren yalnız dedektif olarak bu karakter aydınlanmanın ve birey-

[15] Jahier, "42 Ans de Cinema," *Le Rôle intellectuel du Cinema*, s. 26.
[16] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 39.

sel özgürlüğün iyi olduğuna inanan uygar dünyanın kaderi önceden belirlenmiş kahramanıdır. Bağımsız dedektifin bugün filmlerden ve benzer biçimde romanlardan kaybolması ve sert "özel dedektife" giden yolu açması tesadüfi değildir: liberalizmin olanakları geçici olarak tükenmiş görünüyor. Almanlar asla demokratik bir rejimi geliştiremedikleri için, Sherlock Holmes'un yerli bir versiyonunu yaratacak bir konumda asla olmadılar. Yine de onların kökleri derinlerde olan Almanya dışındaki yaşama yönelik duyarlılıkları sevgiyle İngiliz dedektif mitini kullanmalarını sağladı.

Ülke içi yapımın gelişmesine rağmen, yabancı filmler 1912'den itibaren sayıca önemli ölçüde artan Alman sinema salonlarına akmaya devam etti.[17] Leipzig'de yeni bir *Lichtspiel* (sinema salonu) sarayı, basında gerçek bir sahne oyunuymuş gibi değerlendirmeler yapılan bir İtalyan gösterisi olan *Quo Vadis* ile açıldı.[18] Savaş öncesi dönemin sonuna doğru Danimarka filmleri giderek daha etkili hale geldi. Büyük ölçüde Asta Nielsen'in sayesinde bu filmler doğal ortamlarda gösterilen psikolojik çatışmalara odaklanarak Alman izleyicilerin beğenisini kazandı. Amerikan Western'lerinin başarısı özellikle büyüktü. Broncho Bill ve Tom Mix, büyük bir istekle Karl May'in romanlarını okuyan genç Almanların kalplerini fethettiler. Bu romanlar hayali bir Uzak Batı'da geçiyordu ve Kızılderili kabilelerini, tren vagonlarını, tüccarları, avcıları, serserileri ve serüvencileri içeren inanılmaz olaylarla doluydu. Ciddi yetişkinler için bu uydurma zımbırtıların 10'lu yaşlarının başlarındaki gençler üzerinde oluşturduğu büyü anlaşılmazdı; ancak gençler Hıristiyanlığa geçen soylu Kızılderili şefi Winnetou, yanlışları düzelten ve tabii ki bir Alman olan dostu Yaşlı Shatterhand'ın ellerinde öldüğünde, keyiften gözyaşları döküyorlardı. Basit tarzları ve sorunsuz görünümleri, aralıksız etkinlik ve kahramanca eylemleriyle Amerikan film kovboyları amaçtan yoksun olmanın ıstırabını çeken birçok Alman entelektüeline de cazip geldi. Zihinsel olarak altüst olduklarından, entelejansiya Western'lerin basitleştirmelerini, kahramanın yaşamaktan başka şansının olmadığı yaşamı hoş karşıladı. Aynı moda içinde, savaş patlak verdiğinde çok sayıda öğrenci coşkulu bir şekilde orduya gönüllü yazılmak için akın etti. Onları çeken şey yurtseverlikten çok, zorlayıcı baskı altındaki bir yaşamın içindeki yararsız özgürlükten kaçmaya yönelik tutkulu arzuydu. Onlar askerlik yapmayı istediler.

Western'lerin yanı sıra Max Linder, Fatty (Şişman) ve

[17] Jason, "Zahlen sehen uns an," *25 Jahre Kinematograph*, s. 67.
[18] Olimsky, *Filmwirtschaft*, s. 21.

Tontolini'nin kısa komedileri de bu yıllarda modaydı. Alman sinemaseverlerin bütün katmanları onlar ortaya çıktıklarında neşeli kahkahalar attılar. Almanlar görsel eğlencenin bu türünü sevdi. Bu nedenle Almanların kendi popüler bir film komedyenini üretememiş olmaları daha da şaşırtıcıdır. 1921 gibi erken bir tarihte bir Alman yazar açık ve net bir şekilde Almanların komik film düşüncelerinden yoksun olduklarını ilan etti. Bu alanın Fransızlara ve onların ardından da ustalıkla kullanmayı öğrenmiş olan Amerikalılara ait olduğunu kabul etti.[19]

Bu tuhaf eksiklik eski sinema soytarılıkları özellikleriyle bağlantılı olabilir. Sopalama komedisine (slapstick) düşkünlük göstersin ya da göstermesin, bu filmler kahramanlarını değişmez bir biçimde her türlü tuzak ve tehlikeye maruz bıraktılar, böylece kahraman kaçmak için birbiri ardına şanslı olaylara bağımlıydı. Bir demiryolundan geçerken, bir tren yaklaşabilir, ona çarpma tehdidinde bulunabilir ve yalnızca son anda tren makas değiştirerek o ana kadar görülmeyen bir hatta girdiğinde yaşamı kurtulurdu. Kahraman –asla kimseye zarar vermeyecek tatlı, oldukça çaresiz birey– şansın hükmettiği bir dünyaya çekildi. Komedi sinemanın özel şartlarına kendini bu şekilde uydurdu; çünkü film diğer araçlardan daha fazla yaşamın beklenmedik durumlarını gösterme yeteneğine sahiptir. Bu gerçekten komedinin sinemasal tipiydi. Açığa vuracak bir ahlaka sahip miydi? Büyük kötü kurda karşı, kahramanlarının doğal müttefikini şanslı kılarak, küçük domuzların tarafını tuttu. Bu tesadüfen yoksul insanı rahatlattı. Mutluluğa yönelik naif arzuya ve şansa dayalı bu tip komedi, şans yerine kader anlayışına değer verme eğilimindeki geleneksel ideolojilerinden beslenen Almanlar için erişilemezdi. Almanlar nükteyi ve ironiyi hor gören yerli bir güldürü (humor) geliştirdiler ve bu güldürüde kaygısız figürlere yer yoktu. Onlarınki insanlığı kendi trajik kötü durumuyla uzlaştırmaya ve insanı yalnızca yaşamın tuhaflıklarına güldürmeye değil, aynı zamanda kaderin nasıl böyle olduğuna güldürerek anlamasını sağlamaya çalışan duygusal bir güldürüydü. Bu eğilimler kuşkusuz bir Buster Keaton ya da Harold Lloyd'un performanslarının temelini oluşturan tutumlarla bağdaşmazdı. Dahası, entelektüel alışkanlıklarla bedensel hareketler arasında yakın bir karşılıklı ilişki vardır. Alman oyuncular kendi amentüleri nedeniyle kendilerinin Amerikalı film komedyenlerininkine benzer gaglar ve jestlere uygun tipler olmadıklarını hissetmiş olabilirler.

Savaş başladı. Yalnızca Alman gençliğinin bir bölümü değil,

[19] Mollhausen, "Aufstieg des Films," *Ufa-Blätter*.

ama film reformcuları kanı da güçlü bir şekilde savaşın kendi tekdüze hayatlarını yeni ve harika bir anlamla dolduracağına inandılar. Hermann Häfker'in sinema ve kültürlü sınıflar üzerine olan kitabına yazdığı önsöz bu açıdan aydınlatıcıdır. Eylül 1914 tarihli yazı film reformcularının soylu niyetlerini anlamanın kesin bir aracı olarak savaşı över ve sonunda savaşı o dönemde alışılmamış olan dövüşken duygulu dizelere dönüştürür. "Savaş, bir fırtına atmosferi altüst ederken, genel yaşamlarımızı arındırabilir. Yeniden yaşamamıza olanak sağlayabilir ve bu özel dönemin gerektirdiği eylemler için yaşamlarımızı riske etmeye istekli hale getirebilir. Barış dayanılmaz hale geldi."[20] Häfker ve benzerleri bir cinnet içindeydi.

Barış döneminde Alman sinema endüstrisi kesin olarak krize girmiş görünmüştü. Ülke içi üretim, sinema salonlarını dolduran yabancı filmlerle rekabet için fazlasıyla yetersizdi ve sinema salonları da yurtdışından akan filmlerle başa çıkabilmek amacıyla artmış görünüyordu. Pathé Frères'in ve Gaumont'nun yapımları Alman pazarını doldurdu. Danimarkalı Nordisk, Davidson'un Projection-A.G. Union'unu yok etme sınırına geldi.[21]

Bu utandırıcı durum savaşla tersine döndü ve yerli endüstri aniden yabancı filmlerle rekabet etme sorumluluğundan kurtuldu. Sınırlar kapatıldıktan sonra Almanya Alman film yapımcılarına yöneldi ve tamamen ülke içi talepleri karşılama göreviyle karşı karşıya kaldı. Bunlar çok büyüktü. Normal sinema salonlarına ek olarak, cephe gerisine yayılan çok sayıda askeri sinema salonu da sürekli yeni filmler desteği istedi. Sinemacılar için savaştan hemen önce büyük ve modern stüdyoların yapımının tamamlanmış olması bir şanstı. Bir patlama yaşandı ve yeni film şirketleri inanılmaz bir hızla ortaya çıktılar. Görünüşte güvenilir bir araştırmaya göre bu şirketlerin sayısı 1913'te 28'den 1919'da 245'e yükseldi. Sinema salonları da kuruldu ve daha lüks hale getirildi. Bu bir büyük kâr elde etme dönemiydi. Orta sınıf sinemaya daha fazla dikkat etmeye başladı.[22]

Bu sayede Alman sinemasına eşsiz bir şans sunuldu: bu sinema özerk hale geldi; kendi pazar değerini desteklemek için yabancı yapımlarla rekabet etmesi artık gerekmiyordu. Böylesine yararlı koşullarda Almanya'nın kendine ait, gerçekten ulusal bir karakteri olan bir sinemayı yaratmada başarılı olabilirdi. Diğer ülkeler bunu yaptı-

[20] Häfker, *Der Kino und die Gebildeten*, s.4.

[21] Boehmer ve Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, s. 5; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 27.

[22] Boehmer ve Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, ss. 5-6.; Olimsky, *Filmwirtschaft*, ss. 23-24; Jason, "Zahlen sehen uns an." *25 Jahre Kinematograph*, s. 67; Bardeche ve Brasillach, *History of Motion Pictures*, ss. 135-36.

lar. Bu savaş süresince D. W. Griffith, Chaplin ve Cecil B. De Mille Amerikan sinemasını geliştirdiler ve İsveç sinema endüstrisi kuruldu.

Ancak Almanya'daki gelişme böyle olmadı. Ekim 1914'ten itibaren Messter, Pathé Freres'in, Gaumont'nun ve Éclair'in savaş öncesi haber filmlerinin yerine belgesel çekimlerin yardımıyla farklı savaş olaylarını gösteren haftalık film raporlarını geçirdi. Ülke içine olduğu kadar tarafsız ülkelere de dağıtılan bu görüntülü bültenler, içinde İngiliz askerlerinin cesur Alman askerlerine teslim olduğu ek çekimlerin de olduğu sahnelenmiş propaganda filmleriyle desteklendiler. Hükümet insanları davaya sadık tutmanın bir aracı olarak bu türden çabaları destekledi. Savaş sürerken daha sonra Genel Kurmay seçilen kameramanların askeri operasyonlara katılmaları emrini verdi. Amaç, tarihsel bir kayıt olarak da hizmet edecek etkileyici görsel malzeme elde etmekti. Bir denizaltıdan çekilen ve Müttefik gemilerinin batışlarını ayrıntılı olarak gösteren bir haber filmi büyük bir ün kazandı.[23] Ancak bu sinemasal etkinlikler hiçbir biçimde Almanlara özgü değildi. Fransızlar savaş belgesellerinin yararları konusunda neredeyse aynı düşüncelere sahiplerdi ve bunları hiç de daha az olmayan bir kararlılıkla gerçekleştirdiler.[24]

Kurmaca film alanında yurtsever dramlar, melodramlar, komediler ve farslar Alman sinemasına yayıldılar -bu filmler duyguları ve askeri baraka mizahını yükselten sallanan bayraklar, subaylar, askerler ve savaş gelinleri gibi saçmalıklarla ağzına kadar doluydu. Yaklaşık 1915 yılı ortalarında bu neşeli savaş hareketliliğinin şüpheli konulara dair ne ilerleyen ne de gerileyen bir savaşa dönüşmesiyle, sinemaseverler bu yurtsever şekerlemeleri artık emmeyi açıkça reddettiler. Eğlence temalarında önemli bir değişim oldu. Yurtseverliği istismar eden birçok filmin yerine barış dönemi konularına yoğunlaşan filmler geçti. Kendi normal ilgilerine yeniden dönen insanlar kendilerini istikrar kazanan savaşa ayarladılar.

Çok sayıda komedi filmi ortaya çıktı ve Berlin'deki tiyatro oyunlarında kendilerini kanıtlamış popüler tiyatro komedyenlerini sinemaya transfer ettiler. Onlar Prusyalı teğmenin ya da ergen kızın ve çoğunlukla da ahlaksız seks eğlencelerine düşkünlük gösteren stereotipleşmiş figürlerin yakasına yapıştılar. Ernst Lubitsch hayrete düşürücü kariyerine bu önemsiz komediler alanında başladı. Klasik dramlardaki küçük sahne rollerinden hoşnut olmayan ve Reinhardt'ın bir oyuncusu olan Lubitsch film farslarında komiği

[23] Rohde, "German Propaganda Movies," *American Cinematographer*, Ocak 1943, s. 10; Ackerknecht, *Lichtspielfragen*, ss. 21-22; Messter, *Mein Weg*, ss. 128-30.

[24] Bardèche ve Brasillach, *History of Motion Pictures*, s. 93.

oynayarak hızlı zekası ve yaratıcılığı için bir çıkış yolu buldu. ***Bu filmlerden birinde*** Lubitsch Berlin'deki bir dükkanda her zaman işten atılmanın sınırında gezen, ama sonunda patronun damadı olan Yahudi bir çırağı canlandırır. Kısa süre sonra Lubitsch bu tür tek makaralık komedileri kendisinin yönetmesinden haz almaya başladı. Her ne kadar Nazilerin döneminde Kalbus onu "kendi gerçek varlığımıza tamamen yabancı bir sululuğu" sergilemekle suçlasa da, o dönemin Alman izleyicileri hiç de bir rezalet duygusu yaşamadılar ve bu oyuncudan ve filmlerinden içtenlikle haz aldılar. [25]

Savaş ne önemli yeniliklere neden oldu, ne de ek film tiplerini ortaya çıkardı. Fern Andra ve Erna Morena gibi gözde oyuncuları destekleyen ucuz bir grup seri film hariç.[26] Alman sinemacılar savaş öncesi etkinliklerin açtığı kanalları incelemeye devam ettiler ve en iyi yönüyle, eski koordinatlar üzerinde yeni çeşitlemeleri gösterdiler. Ara sıra güvenilir bir içgüdü daha sonra tekrar tekrar işlenecek olan bir öyküyü yakaladı. Sudermann'ın modası geçmiş romanları ve teatral olarak etkili oyunları ilk olarak bu dönemde sinemaya uyarlandı.[27] Bunlar dramatik gerilimle, iyi roller ve burjuva görünümle, gerçekçi ayrıntılarla doluydu ve Doğu Prusya manzarasının melankolisini özenle ifade ettiler –bunlar uzun yıllar boyunca film yapımcılarına cazip gelecek niteliklerdi.

Yalnızca savaşın sonuna doğru Alman sinemasının doğru dürüst doğuşunu sağlayan olaylar oldu, ancak bunların çok etkili olmaları, onların müdahalesinden önceki gelişmelerden dolayıydı. Her ne kadar bu gelişme güçlü itici güçlerden ve çarpıcı sonuçlardan yoksun olsa da, yine de son atılımı kolaylaştıran gelenekleri yerleştirdi.

Savaşın ve savaş öncesinin kesin katkısı, bir oyuncular, kameramanlar, yönetmenler ve teknisyenler kuşağının geleceğin görevleri için hazırlanmasıydı. Bu kıdemlilerden bazıları Hitler döneminde çalışmaya devam etti; bunların arasında Nazi sinema endüstrisinde anahtar bir görevi işgal etmeyi mahzurlu görmeyen çok önemli Alman yönetmen Carl Froelich vardı. Froelich ilk Messter stüdyolarından birine bir elektrikçi olarak girdi, daha sonra bir kamerayı hareket ettirdi ve 1911 ya da 1912 gibi erken bir tarihte filmler yönetmeye başladı.[28] Diğer birçoğu da çoktandır unutulmuş

[25] Bkz. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 34. Kalbus Almanya'nın savaş sırasındaki verimliliğiyle etraflıca ilgilenir; ss. 18-19, 32-37.

[26] A.g.e., 25-26.
Zaddach, *Der literarische Film*, s. 34.

[28] Messter, *Mein Weg*, ss. 57, 99 ve devamı.

ilkel filmler yaparak pratik kazandı. Kendi hatalarından öğrendiler. Emil Jannings –o da sonradan Nazi Almanya'sında ünlü oldu– savaş sırasında bir film oyuncusu olarak başlangıcıyla ilgili şunları yazar: "Kendimi ilk kez beyaz perdede gördüğümde, izlenimim zulmediciydi. Gerçekten bu kadar aptal mı görünmüştüm?"[29]

Jannings temel eğitimini bu ilk dönem boyunca alınış çok sayıda oyuncudan sadece biriydi. Onların tümü sonradan bir tür oyuncu topluluğunu oluşturdular. Gerçekten de Almanya'da gösterime giren her filmin oyuncuları bu "topluluğun" (guild) üyelerini içerirdi ve sürekli olarak yeni üyeler katılsa da, topluluk eski yapısını korudu. Hollywood topluluk etkisinden ziyade yıldız oyuncuları kendisine bağlamaya çalışırken ve Sovyet sineması da film figürleri olarak çoğu kez meslekten olmayanları kullanırken, Alman sineması sürekli bir oyuncular birliği üzerine kuruluydu. Bu oyuncular kendilerini stil ve tarzda her türlü değişime uyduran üst düzeyde disiplinli profesyonellerdi.[30]

Artık tarih olmuş bir geçmişte çağdaş izleyicilerin tanıdığı oyuncularla karşılaşmak garip bir deneyimdir: bir zamanlarki hayatımız şimdi depolanmıştır ve bizler farkında olmadan ileri gitmişizdir. Werner Krauss ya da Albert Bassermann'ın öncelleri böyle değildi, ancak onlar I. Dünya Savaşı sırasında beyaz perdeden geçtiler. Onlar geri alınamaz biçimde günümüzden ayrı figürlerdir. Onların arkadaşlarından biri film kariyerine daha önce hiç sahne deneyimi olmadan başlayan Henny Porten'di –o nadir bir istisnaydı. Yaklaşık 1910'dan itibaren bu yetenekli sarışın (ideal Alman kadını olarak çok övgü aldı) ister kaba saba çiftçi karılarını olsun isterse duyarlı bayanları olsun, eşit rahatlıkla komik ve trajik rolleri oynayarak halkın gözdesi olmayı başardı.[31] Bu ilk dönemin bir diğer figürü, Almanların Douglas Fairbanks'i denen Harry Piel'di. Piel ***Unter heisser Sonne*** (*Under a Hot Sun*) adlı filmin kahramanı olarak savaşın ortasında ortaya çıktı. Bu filmde Piel (Hamburg'daki Hagenbeck Hayvanat Bahçesi'ndeki) birkaç aslanı kendi büyüsüne teslim olmaya zorladı.[32] En başından itibaren Piel gelecekte taklit edileceği tipe sadık kalmış görünür: uyanık suçluları yenilgiye uğratan ve

[29] Jannings, "Mein Werdegang," *Ufa-Magazin*, 1-7 Ekim, 1926.

[30] İngiliz sinema yazarı C. A. Lejeune bu konuyu ilginç bir şekilde yorumlar: "Bu Alman oyuncu topluluğu Alman tarzına uygundur ve her zaman için, psikolojik-fantastik temelden hareket eden sinemanın her kesimine, bir anlamı yaşamın ham malzemesinden çıkarmak yerine, bir bütünü stüdyonun malzemesinden oluşturan her yapıma uygun tip olacaktır." Lejeune, *Cinema*, p. 142.

[31] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 19-21.

[32] A.g.e., ss. 89-90.

masum bakireleri kurtaran gözü pek kahraman tipi. Gece kıyafeti içinde görüldüğünde Piel olgunlaşmamış bir genç kızın mükemmel bir centilmeni gördüğü gündüz düşünü temsil etti ve yaydığı oğlanvari cazibe Avrupa fuarlarında çocukların ve bıkkın estetlerin keyfi olan renkli şeker çubukları kadar tatlıydı. Onun filmleri psikolojik çatışmaların gölgelemelerinden ziyade, heyecanlı ucuz romanların siyah-beyaz tarzındaydı; bu filmler trajik meselelerin yerine mutlu sonları geçirdi ve genelde Angloamerikan heyecan tarzının bir Alman tarzını gösterdiler. Bu parlak ve hoş süprüntü, kasvetli ve "sanatsal" yapımlar yığınına karşı izole halde durur.

İlk dönemin en büyüleyici kişiliği Danimarkalı aktris Asta Nielsen'di. Tiyatrodaki zafer yıllarının ardından 1910'da kocası Urban Gad'ın yönettiği bir ***Kopenhag Nordisk filmi*** olan *Afgrunden* (*Abyss*) ile sinemaya geçti. O dönemde alışılmamış olan uzunluğuyla farklı olan bu film onun pantomimine ayrılan bölüm üzerine coşkulu bir yorumdan başka bir iz bırakmamıştır –onun kaderinin sinema yönünde belirlendiğinin bir işareti. Onun geleceğine inanan Paul Davidson yeteneklerini kendi film şirketi olan Union'un hizmetine vermeyi kabul etmesi karşılığında Asta Nielsen'e inanılmaz ücretler ve çalışma koşulları teklif etti. Nielsen teklifi kabul etti. Berlin'e yerleşti ve orada yaklaşık 1911'de filmlerde rol almaya başladı. Bu filmler savaş sırasında Alman askerler kadar Fransız askerleri de heyecanlandırdı ve askerler yeraltı sığınaklarını onun fotoğraflarıyla donattılar. Onların belli belirsiz hissettiklerini Guillaume Apollinaire sözcüklerin seli içinde şöyle ifade etti: "O herkes! Sarhoşun gördüğü, yalnız adamın düşü. Tamamen mutlu bir kız gibi gülüyor ve gözleri kimsenin bahsedemediği şefkatli ve utangaç şeyleri biliyor," vb.

Bu istisnai sanatçı birden fazla yönden Alman sinemasını zenginleştirdi. Çoğu oyuncunun sahne aygıtlarına sarıldığı bir dönemde Asta Nielsen partnerlerinin esinlenmekten başka bir şey yapamadığı doğuştan bir film duyumu geliştirdi. Layıkıyla seçilmiş giysi aracılığıyla nasıl belirli bir psikolojik etki yaratılacağını bilmesi, sinemasal ayrıntıların etkisine dair içgörüsü kadar köklüydü. İlk biyograficisi Diaz onun evindeki birikmiş işe yaramaz nesneler karmaşasını merak etti –erkeklerin giysilerinden yırtık zarif parçalar, optik araçlar, küçük bastonlar, biçimi bozulmuş şapkalar ve çirkin örtüleri içeren bir koleksiyon. Nielsen, Diaz'a şunları söyledi: "Oynadıklarım, baştan sona ben. Karakterlerime dair bir fikri bu kadar ayrıntılı oluşturmayı seviyorum ve kesinlikle çoğu önemsiz olan şeylerden oluşan bu nesneleri son ayrıntısına kadar biliyorum. Bu önemsiz şeyler dikkat çekici abartılardan daha açıklayıcıdır.

Ben gerçekten karakterlerimi oluştururum ve burada dış görünüşü oluşturan en dekoratif, en etkili öğeleri bulursunuz." Alman sinema dünyası Asta Nielsen'in sessiz sinema dönemi boyunca yarattığı karakterler olmasa eksik olurdu.[33]

[33] Diaz, *Asta Nielsen*, s. 61. Apollinaire'den alıntı için bkz. Diaz, s. 7. Ayrıca bkz. Möllhausen, "Aufstieg des Films," *Ufa-Blätter*; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 15.

2. ÖNGÖRÜLER

İlk dönem filmlerin çöp yığınından dört film özel bir dikkati hak eder, çünkü bunlar savaş sonrasındaki önemli konuları haber verirler. Bunlardan üçü hayali yaratıklarla dolu fantastik dünyaları yansıttılar: bu da dönemin ilerici Alman sinema kuramlarıyla uyumluydu. O dönemdeki yazarlar saf imgelemin ürünleri olarak varolan nesneleri fazla ifade etmeyerek kendi araçlarının özel olanaklarını gerçekleştirmeleri için yönetmenleri cesaretlendirdiler. Hermann Häfker -barışın kötülüklerinden kurtuluş için savaşı övdü- film şairlerine gerçek ile gerçek olmayan öğeleri iç içe geçirmelerini tavsiye etti. Bu savaş isteklisi peri masallarına düşkündü: bu gerçekten bir Alman olgusuydu. Benzer bir biçimde bir burjuva estetten Marksist bir düşünür olma yönünde değişim geçiren (her iki durumda da aşırıya kaçtı) Georg Lukács da 1913'te filmi peri masalı ve düş ile eşit olarak gördüğünü yazdı.[1]

Çağdaşlarının görüşlerini uygulamaya geçiren ilk kişi, Reinhardt'ın bir oyuncusu olan ve Reinhardt'ın onun Moğol yüzünün aklından çıkmayan garip görünümlerden biri olduğunu söylediği Paul Wegener'di.[2] Bunları beyaz perdede temsil etme arzusu gerçek yenilikler olan filmlerle sonuçlandı. Bunlar bizimkilerden başka yasaların hüküm sürdüğü diyarları dikkatle incelediler; yalnızca filmin gerçekmiş gibi gösterebileceği olayları ifade ettiler. Wegener, Georges Mélies'nin *Aya Seyahat* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) ve *Les 400 Forces du Diable* (*The Merry Frolics of Satan*, 1906) gibi filmleri yapması için esin kaynağı olan aynı sinemasal tutkuyla hareket etti. Ancak bu sevimli Fransız sanatçı sihir hileleriyle bütün çocuksu ruhları büyülerken, Alman oyuncu insan doğasının şeytanca güçlerini hatırlatan uğursuz bir büyücü olduğunu kanıtladı.

Wegener 1913'te eski efsanelerin kullanılmasını başlatan öncü bir çalışma olan *Prag'lı Öğrenci* (*Der Student von Prag*) ile başladı. Wegener ile işbirliği yaparak senaryoyu yazan Hanns Heinz Ewers gerçek bir film duyumuna sahipti. Sansasyon ve seksten büyük haz alan bir imgeleme sahip kötü bir yazar olarak iyi bir talihi vardı --Nazilerin doğal müttefikiydi, çünkü 1933'te Horst Wessel

[1] Bkz. Pordes, *Das Lichtspiel*, s. 10.

[2] Mack, *Wie komme ich zum Film?*, s. 114.

üzerine resmi senaryoyu yazmıştı. Ancak kesinlikle bu tip bir imgelem onu her zaman iyi film malzemesi olan somut olaylara ve duyusal deneyimlerde zengin alanlara zorladı.

E. T. A. Hoffmann'dan Faust efsanesini ve Poe'nun "William Wilson" öyküsünü ödünç alan Ewers bize gizemli büyücü Scapinelli ile bir sözleşme imzalayan yoksul öğrenci Baldwin'i sunar. Şeytanın bu vücut buluşu Baldwin'e Scapinelli'ye öğrencinin ayna imgesini vermesi koşuluyla kârlı bir evlilik ve bozulmayan sağlık vaadinde bulunur. Yansımaya sahip olmak, büyücü tarafından aynanın tuzağına düşmek ve kendisini bağımsız bir bireye dönüştürmek parlak bir film düşüncesiydi. Anlaşmanın koşullarına göre Baldwin güzel bir kontesle tanışır ve ona aşık olur; bunun üzerine evlenmeye talip subay ona meydan okur. Düello kaçınılmazdır. Kontesin babasının talebi üzerine, mükemmel bir eskrimci olmakla ünlü öğrenci, rakibinin yaşamını bağışlamayı kabul eder. Ancak Baldwin buluşma yerine gitmek için acele ederken –Scapinelli'nin mekanizmaları saptanan saatte oraya ulaşmayı önlemiştir– onun hayalet karşılığının kendi yerine geçtiğini ve mutsuz talibi öldürdüğünü öğrenir. Baldwin itibarını kaybeder. Kontesi masum olduğuna inandırmaya çalışır: ancak itibarını yeniden kazanmaya yönelik bütün girişimler kendi ikizi tarafından acımasızca boşa çıkarılır. Açık bir biçimde bu ikiz, Baldwin'in içinde yaşayan iki ruhtan birinin yansımasından başka bir şey değildir. Onun şeytani ayartmalara boyun eğmesini sağlayan bu hırslı benlik kendine ait bir yaşamı üstlenir ve ihanet ettiği öteki ve iyi benliği mahvetmeye başlar. Sonunda ümitsiz öğrenci daha önce içinden çıktığı aynı çatı katında kendi yansımasını vurur. Hayalete yapılan atış yalnızca kendisini öldürür. Daha sonra Scapinelli içeri girer ve anlaşmayı yırtar; parçaları yere düşer ve Baldwin'in cesedini örter.[3]

Pragh Öğrenci'nin sinemasal yeniliği çağdaşlarını heyecanlandırmış gibidir. Bir eleştirmen bu filmi Ribera'nın resimleriyle karşılaştırır –1926'daki yeniden yapımı nedeniyle film için "inanılmaz naif ve çoğu kez gülünç"[4] diyen bir yorumcu tarafından acımasızca tersine çevrilen bir övgü. Film ***kaybolan birçok film*** arasındadır. Bunun önemli bir nedeni ihmal olabilir. Filmin önemi kuşkusuz kamera ça-

[3] Ewers. *Der Student von Prag*. Kalbus. *Deutsche Filmkunst*. I. 17; Wesse, *Grossmacht Film*. s. 125 ve sonrası ile karşılaştırın. Bu filmin yönetmeni Stellan Rye için bkz. Coböken. "Als ich noch rund um die Friedrichstrasse ging. . . ." *25 Jahre Kinematograph*. s. 13.

[4] Seeber. "Szenen aus dem Film meines Lebens." *Licht Bild Bühne*. s. 16. Alıntı Hanover gazetesi *Volkswille*. Kış 1926-1927'dendir (Bay Henrik Gallen'in sahip olduğu kupür. New York).

lışmasından çok, bütün Angloamerikan bağlantılarına rağmen sanki özel olarak yerli kaynaklardan alınmış gibi karşı konulmaz biçimde Almanlara cazip gelen öyküsündedir.

Pragh Öğrenci sinemaya Alman sinemasının takıntısı haline gelen bir temayı getirdi: benliğin temellerine yönelik yoğun ve korku dolu ilgi. Baldwin'i yansımasından ayıran ve ikisini karşı karşıya getiren Wegener'in filmi bölünmüş kişiliğin özel bir türünü simgeler. Kendi ikiliğinin farkında olmamak yerine, paniğe kapılmış Baldwin kendisinden başkası olmayan bir kahramanın kontrolündedir. Bu bir anlamlar halesiyle kuşatılmış eski bir motifti ve bu aynı zamanda Alman orta sınıfının feodal kastın yönettiği Almanya ile ilişkili olarak gerçekten yaşadığının düş benzeri bir kopyası değil miydi? Burjuvazinin Emperyal rejime muhalefeti Prusya'daki yarı-mutlakiyetçi kurumlara, ordunun tecavüzlerine ve İmparator'un aptalca edimlerine yönelik genel öfkeyi paylaşan işçilere karşı düşmanlığını gölgeleyecek denli şiddetli gelişti. Şimdiki ifadeyle "bu iki Almanya" özellikle egemen grup ile orta sınıf arasındaki farklılıklara -orta sınıfın kızdığı farklılıklar- başvurdu. Ancak bu ikiliğe rağmen Emperyal yönetim liberallerin bile kabul etmekte isteksiz olduğu ekonomik ve politik ilkeleri destekledi. Kendi vicdanlarıyla yüz yüze gelen onlar, kendilerini muhalefet ettikleri gerçek yönetici sınıfla özdeş olduklarını kabul etmek zorunda kalmışlardı. Onlar iki Almanya'yı temsil ediyorlardı.

Pragh Öğrenci'nin bireysel bir psikoloji vakası olarak kendi korku öyküsünü anlatışındaki kararlılık da açıklayıcıdır. Dışarıda geçen bütün aksiyon Baldwin'in ruhundaki olayları yansıtan sadece bir seraptır. Baldwin dünyanın bir parçası değildir; dünya Baldwin'in içinde sınırlanır. Onu böyle tanımlamak için, bu oyunu toplumsal gerçekliğin taleplerinin düşünülmesinin gerekmediği fantastik alana yerleştirmekten daha uygunu yoktu. Bu da kısmen savaş sonrası Alman sinemasının hayali konuları tercih etmesini açıklar. Baldwin'in içsel yaşamına yüklenen bu kozmik anlam bütün Alman orta sınıf katmanların, zihinsel ikilemlerini kendi belirsiz toplumsal kötü durumlarıyla ilişkilendirmekten derin nefretini yansıtır. Onlar fikirlerin ya da psikolojik deneyimlerin izlerini sosyalistlerin tarzında ekonomik ve toplumsal nedenlere doğru sürmekten ürktüler. Onların idealist özerk birey anlayışına dayanan tutumları kendi pratik çıkarlarıyla mükemmel bir uyum içindeydi. Sosyalistlerin materyalist düşüncesine yönelik herhangi bir kabul onların çıkarlarına zarar verebileceği için, içgüdüsel olarak bireyin özerkliğini abartarak, bundan uzak durdular. Bu da onların dışsal ikiyüzlülüğü, içsel

ikilikler olarak düşünmelerine yol açtı, ancak onlar bu tür psikolojik komplikasyonları, kendi çıkarlarının kaybını içeren meselelere tercih ettiler. Yine de onlar bazen ruhun derinliklerine çekilmenin onları toplumsal gerçekliğin klostrofobik ani saldırısından koruyup korumadığı konusunda şüpheye düşmüş göründüler. Baldwin'in sonunda intihar etmesi onların öngörülerini yansıtır.

Wegener senaryoyu, yönetmenliği ve bir rolü de üstlenen yaratıcı sanatçı Henrik Galeen'in yardımıyla ikinci filmi *Golem*'i (*Der Golem*) (bu filmi 1920'de yeniden çekecekti) yaptı. 1915'in başında gösterime giren film yine Wegener'in fantastik temalardan sinemasal etkiler çıkarmaya yönelik gerçek tutkusunun örneği oldu. Bu kez filmin ardındaki efsane Praglı Rabbi Loew'in bir Golem'in -çamurdan yaptığı bir heykel- kalbi üzerine büyülü işaret koyarak ona bir yaşamı aşıladığı bir ortaçağ Yahudi'siydi. Bu filmde bir sinagogdaki kuyuyu kazan işçiler bir heykeli çıkarır ve onu bir antika tüccarına götürürler. Tüccar daha sonra esrarlı bir kitap cildinde Rabbi Loew'in işlemleri üzerine bir rapora rastlar ve onun talimatlarını izleyerek mucizevi başkalaşımları başarır. Burada öykü modern psikolojiye döner. Golem tüccarın uşağı olarak hizmet ederken, ikinci bir dönüşüm olur: duygusuz robot Golem efendisinin kızına aşık olur ve böylece kendine ait bir ruhu olan bir insana dönüşür. Korkan genç kız ürkütücü talibinden kaçmaya çalışır, bunun üzerine Golem kendi korkunç yalıtılmışlığını idrak eder. Bu onun korkunç öfkesine neden olur. Öfkeli bir canavar olan Golem genç kızın peşine düşer ve önüne çıkan bütün engelleri kör gibi yıkar. Sonunda Golem bir kuleden düşerek ölür; cesedi parçalanmış çamurdan heykeldir.[5]

Golem'in motifleri savaş sırasında büyük bir başarı kazanan altı bölümlü bir heyecan öyküsü olan *Homunculus*'ta (*1916*) yeniden ortaya çıkar. Filmin adındaki rol, rivayete göre filmde giydiği giysiler Berlin modasını etkilemiş olan Danimarkalı popüler aktör Olaf Fønss tarafından oynandı. İlk dönem Frankenstein filmlerinin habercisi olan bu seri filmler Wegener'in sinema efsanesi *Golem*'den tamamen başka kaynaklardan çıktığı için, bu iki filmin arasındaki benzerlikler özellikle çarpıcıdır.

Tıpkı Golem gibi, Homunculus da yapay bir üründür. Ünlü bilim insanı Profesör Hansen ve asistanı Rodin tarafından yaratılan Homunculus parlak bir akla ve boyun eğmez iradeye sahip

[5] Bu enformasyon Bay Henrik Galeen'in verdiği bilgiye dayanıyor. Wegener'in diğer filmleri için bkz. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 63 ve Zaddach, *Der literarische Film*, s. 36.

bir insana dönüştürülür. Ancak bir süre sonra Golem gibi davranışlarından kendi doğumunun sırrını öğrenir. Homunculus bilinç alanında bir Golem figürüdür. Kendini bir dışlanmış olarak hisseder ve ölümcül yalnızlığından kurtulmak için sevgiyi arzular. Bu çok güçlü arzu onun gizini güvende tutmayı beklediği uzak ülkelere gitmesine neden olur, ancak gerçek ortaya çıkar, her ne kadar insanların yüreklerini kazansa da, insanlar korku içinde geri çekilir ve "Bu Homunculus, ruhu olmayan adam, şeytanın uşağı, bir canavar!" derler. İnsanlar onun köpeğini öldürürken, tek arkadaşı olan Rodin bile aldatılmış Homunculus'un bütün insanlıktan nefret etmesine engel olamaz. Homunculus'un daha sonraki kariyerini oluştururken film şaşırtıcı bir biçimde Hitler'i haber verir. Nefretiyle takıntılı bir hale gelen Homunculus kendisini büyük bir ülkenin diktatörü yapar ve daha sonra da kendi ıstıraplarının daha önce görülmemiş bir şekilde intikamını almaya başlar. Bir işçi kılığına girerek, kendisine diktatörlüğü getirecek ve kitleleri acımasız bir şekilde ezmesini sağlayacak ayaklanmaları kışkırtır. Onun canavarca varlığı yalnızca bir yıldırımla sona erer.[6]

Hem *Homunculus* hem de *Golem* anormal özellikleri anormal kökenlerin sonuçları olarak sunulan karakterleri anlatırlar. Ancak bu kökenlerin esası, bu kahramanların çevrelerindeki insanlardan farklı olmaları ya da farklı olduklarını hissetmeleri gibi güya açıklanamaz gerçeği rasyonelleştirmenin gerçekten şiirsel bahanesidir. Onları böylesine farklı yapan nedir? Homunculus, Golem'in yalnızca belli belirsiz farkında olduğu nedeni formüle eder: "Yaşamın sunmak zorunda olduğu en büyük şeyle aldatıldım!" Sevgi gösterememesini ima eder -ona güçlü bir aşağılık duygusu veren bir kusur. *Homunculus*'un gösterime girdiği yaklaşık aynı dönemde Max Scheler bir toplantıda Almanya'nın bütün dünyada uyandırdığı nefretin nedenleri üzerine bir konferans verdi. Almanlar Homunculus'u hatırladılar: Almanların orta sınıfın özgüvenine zarar vermiş olan tarihsel gelişmeler nedeniyle bir aşağılık duygusu vardı. İngilizler ve Fransızlardan farklı olarak Almanlar kendi devrimlerini yapamamışlardı ve sonuç olarak gerçekten demokratik bir toplumu kurmayı asla başaramadılar. Alman edebiyatının Balzac ya da Dickens'ın tarzında etkileyici bir toplumsal bütünü açıkça ifade eden tek bir yapıt sunmaması önemlidir. Zaten Almanya'da toplumsal bütün olmadı. Orta sınıf katmanlar zaten tehlikede olan toplumsal konumları daha da teh-

[6] Ponss, *Krig, Sult Og Film* ile karşılaştırın. Ayrıca bkz. Museum of Modern Art Library'deki film üzerine kupür dosyaları.

likeye girmesin diye mücadele etmekten çok korktukları politik olarak bir olgunlaşmamışlık durumu içindeydiler. Bu kötüye giden davranış psikolojik bir durgunluğu teşvik etti. Onların birbiriyle yakından ilişkili olan aşağılık duygusunu ve tecrit olmuşluğu besleme alışkanlığı, geleceğe dair düşlerden haz alma eğilimleri kadar olgunlaşmamış durumdaydı.

Bu iki yapay sinema figürü hayal kırıklığına benzer bir biçimde tepki verir. Homunculus'un durumunda onu eyleme geçiren itkiler tamamen açıktır. Mütevazı boyun eğme ile intikam dolu şiddet arasında sallanışında kendini gösteren yok etmeye yönelik çok güçlü arzu ile sadomazoşistçe eğilimleri birleştirir. Rodin'in onunla gerilimli arkadaşlığı da resmi tamamlayan bir eşcinsellik hissini ekler. Modern psikanaliz Homunculus'un çektiği özel ıstıraplardan kaçışın aracı olarak bu sapkınlıkları yorumlamada kuşkusuz haklıdır. Her iki filmin de aynı kanaldan ilerlemeleri Almanların tarafında bunlardan yararlanmaya yönelik güçlü bir eğilimi açığa vurur.

Öfkeden deliye dönen Golem ve Homunculus kendi kökenleri kadar normalden uzak bir şekilde ölür. Homunculus'un ölümü, her ne kadar bir adalet ya da intikam eylemi olarak öldürülmüş olabilirse de, kesinlikle mucize kabilindendir. Onu kesin bir şekilde insanlığın geri kalanından tecrit eden ölümü yalnızca *Pragli Öğrenci*'de olduğu gibi orta sınıf Almanın toplumsal gerekliliklere bağımlı olmayışını yüceltme arzusunu değil, aynı zamanda kendi tercihi olan tecritten duyduğu gururu açığa vurur. Baldwin'in intiharı gibi, her iki canavarın ölümü de kasvetli öngörüleri gösterir.

Psikolojik rahatsızlığı gösteren dördüncü ilk dönem filmi bu üç fantezinin gerçekçi bir karşılığı olan *Der Andere*'ydi (*The Other*). 1913'te yapılan bu film Dr. Jekyll-ve-Mr. Hyde vakasını dramatize eden ve bunu boğucu bir burjuva atmosfere taşıyan Paul Lindau'nun aynı adlı tiyatro oyununa dayanıyordu. Dr. Jekyll bu filmde bir ev partisi sırasında bölünmüş bir kişiliğin açıklanışına kuşkucu bir şekilde gülümseyen aydın bir Berlinli avukat olan Dr. Hallers'dır. Kendisine böyle bir şeyin asla olamayacağını iddia eder. Ancak aşırı çalışan Hallers attan düşer ve sonuç olarak giderek daha fazla, "öteki" olarak ortaya çıktığı zorlanımlı bir uykunun kurbanı haline gelir. Hırsız olan bu öteki beni, avukatın dairesine giren bir hırsıza katılır. Polis müdahale eder ve hırsızı yakalar. Polisler onu sorguya çekerken, onun suç ortağı uykuya dalar ve Dr. Hallers olarak uyanır suça katıldığının tamamen bilincinde olmayan bir Hallers. Hırsızın partneri olarak kendisini teşhis etmeye zorlanmasının ardından ruh-

sal olarak çöker. Bu öykünün mutlu bir sonu vardır. Hallers yeniden sağlığına kavuşur ve evlenir: bütün psikolojik rahatsızlıklara bağışıklığı olan bir yurttaş prototipi.[7]

Hallers'in serüveni dolaylı yoldan herkesin Baldwin gibi zihinsel bölünme yaşayabileceğini ve bu nedenle Homunculus gibi bir dışlanmış haline gelebileceğini anlatır. Hallers ise orta sınıf bir Alman olarak tanımlanır. Onun diğer filmlerdeki fantastik figürlerle tinsel akrabalığından dolayı, film tamamen onları orta sınıf temsilcileri olarak da görmeyi haklılaştırır görünür. *The Other* bu akrabalığı ayrıntılarıyla oluşturmak yerine, bunu geçici bir olay olarak işler. Hallers'in bölünmüşlüğü tedavi edilebilir bir rahatsızlık olarak görünür ve trajik olarak sonuçlanmak bir yana, normal yaşamın sakin limanına geri döner. Bu fark bir perspektif değişimi olmalıdır. Fantastik filmler kendiliğinden kolektif rahatsızlıkların belirtileri olan belirli tutumları yansıtırken, *The Other* aynı tutumlara kaba orta sınıf iyimserliği açısından yaklaşır. Bu iyimserliğin yol gösterdiği öykü varolan rahatsızlığı önemsiz gösterir ve sonuç olarak bunu sürekli güvenliğe itimadı geçersiz kılamayacak geçici bir olay olarak simgeler.

[7] Filmin tanıtım programı; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 14. Dr. Hallers'in rolü Albert Bassermann'in sinemadaki ilk rolüydü.

3. UFA'nın ORTAYA ÇIKIŞI



Alman sinemasının doğru dürüst ortaya çıkışı kısmen Alman otoritelerinin aldığı organizasyon önlemleri sayesinde oldu. Bu önlemlerin bütün haberdar Almanların I. Dünya Savaşı sırasında yapmak durumunda olduğu iki gözleme dayanması gerekir. Birincisi, Almanlar, Alman-karşıtı filmlerin bütün dünyada oluşturduğu etkinin giderek daha fazla farkına varmaya başladılar - bu araçta (film) bulunan büyük gücü anlamamış olmaları nedeniyle daha da korktukları bir olgu. İkincisi, onlar ülke içi verimlilikteki yetersizliği kabul ettiler. Devasa talepleri karşılamak için beceriksiz yapımcılar nitelik açısından yabancı filmlerden değersiz olan filmlerle pazara akın ettiler[1]; dahası Alman sineması Müttefiklerin gösterdiği propagandacı gayretle canlanmamıştı.

Bu tehlikeli durumun farkına varan Alman otoriteler filmlerin üretimine doğrudan müdahale ederek bunu değiştirmeye çalıştılar. 1916'da hükümet ekonomik, politik ve kültürel hedefleri destekleyen kuruluşların desteğiyle, amacı uygun belgesel filmlerle anavatanın ülkede ve ülke dışında reklamını yapmak olan Deulig (*Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft*) adlı bir film şirketi kurdu.[2] 1917 yılı başlarında bunu Bufa'nın (*Bild- und Filmamt*) kuruluşu izledi; tamamen hükümete bağlı bir kuruluş olarak Bufa sinema salonlarıyla cephedeki askerleri destekledi ve askeri etkinlikleri kaydeden belgeselleri sağlama görevini üstlendi.[3]

Bu bir adımdı, ama yeterli değildi. Birleşik Devletler'in savaşa girmesinin ardından Amerikan filmlerinin bütün dünyaya yayılması ve hem düşmanların hem de tarafsızların üzerinde rakipsiz bir güçle Almanya'dan nefret etkisi oluşturmasıyla, önde gelen Alman çevreler yalnızca büyük bir organizasyonun bu seferberliğe karşı koyabileceğini kabul ettiler. Gücü sınırsız General Ludendorff büyük film şirketlerinin birleştirilmesini tavsiye ederek inisiyatifi ele aldı ve böylece onların dağınık enerjileri ulusal çıkarlar yönünde kanalize edilebilecekti. Onun önerileri emirdi. Önde gelen finansörler, sanayiciler ve armatörlerle yakın ilişki içindeki Alman Genel Kurmayı'nın

[1] Boehmer ve Reitz, *Film in Wirschaft und Recht*, s. 6.
[2] A.g.e., s. 6; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I. 42.
[3] Kalbus, a.g.e., s. 44; Bardeche ve Brasillach, *History of Motion Pictures*, s. 135.

Kasım 1917'de benimsediği çözümün gücü üzerine Messter Film, Davidson's Union ve Nordisk'in kontrolündeki şirketler -bir grup bankanın desteğiyle birlikte- yeni bir girişim içinde birleşti: Ufa (*Universum Film A. G.*). Ufa'nın hisse senetleri yaklaşık 25 milyon marka vardı ve hükümet bunun üçte birini, yani 8 milyonunu aldı. Ufa'nın resmi görevi hükümetin direktiflerine uygun olarak Almanya'nın reklamını yapmaktı. Bu direktifler doğrudan propaganda filmlerini değil, aynı zamanda Alman kültürünün özelliklerini gösteren filmleri ve ülkenin eğitimi amacına hizmet eden filmleri de talep ediyordu.[4]

Bu hedeflere ulaşmak için Ufa ülke içi üretim düzeyini yükseltmek zorundaydı, çünkü yalnızca yüksek standartlara sahip filmlerden etkili propagandada yabancı filmlerle rekabet edebilmek şöyle dursun, onları geride bırakmaları beklenebilirdi. Bu amaçla harekete geçen Ufa yetenekli yapımcılar, sanatçılar ve teknisyenler ekibini bir araya getirdi ve bir propaganda kampanyasının gerektirdiklerinin başarılı olmasına dayalı stüdyo çalışmasını organize etti. Ayrıca Ufa ürünlerini beğendirmek zorundaydı. Bu görevin bilincinde olan Ufa Mart 1918'de işgal edilen Ukrayna'ya sızmaya başladı.[5]

Alman sinemasını bir propaganda silahına çevirme çabası içindeki hükümet yenilgiyi ve devrimi hesap etmemişti. Ancak Kasım olayları bu silaha dokunmadı, kuşkusuz İmparatorluk yönetiminin bir artığı olarak Bufa'nın 1918'in sonunda feshedilmesi hariç. Ufa'nın durumunda, bir mülkiyet transferi oldu: Alman hükümeti kendi ortaklığından vazgeçti ve Deutsche Bank, Nordisk'inkiler de dahil olmak üzere hisselerin çoğunu ele geçirmeye başladı.[6] Ancak bu ekonomik değişim yönetimde bir değişim anlamına gelmedi. Ufa'nın yeni yöneticileri eskilerden çok farklı olmadığı için, eski rejimin oluşturduğu muhafazakâr ve milliyetçi modeli sinemada sürdürme eğiliminde oldular. Yalnızca birazcık rötuş arzulanıyordu; ülke içi gerçek duruma bakınca, desteklenecek filmler, Ufa'nın düşünü gördüğü Almanya'nın hiçbir biçimde sosyalistlerin Almanya'sıyla aynı olmadığını çok açık bir şekilde netleştirecekti.

Ufa'nın özel bir şirkete dönüşmesi nedeniyle, onun propagandaya yönelik ilgisi tamamen ticari düşüncelerle, özellikle de ihracat kaygısıyla bir miktar gölgede kaldı. Ancak ihracat da propagandacı kullanıma tabi idi ve ekonomik yayılma için, önceden olduğu gibi

[4] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, s. 26 ve 1923/25, s. 12; Neumann, *Film-"Kunst"*, ss. 36-37; Olimsky, *Filmwirtschaft*, s. 24; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 139.

[5] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, s. 27; Jacobs, *American Film*, s. 303.

[6] Neumann, *Film-"Kunst"*, ss. 36-37; *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, s. 28 ve 1923/25, s. 12.

şimdi de Alman sinemasını mükemmelleştirme görevi yerini koruyordu. böylece bu tür bir katkıyı kabul etmekten tamamen cayan bir dünya zorlanabilirdi. Savaş sonrası Alman filmleri son birkaç yıla kadar planlanan katı bir uluslararası bir boykotla karşı karşıya geldi. Bu ablukadan çıkmak için Ufa savaştan hemen sonra İsviçre, İskandinavya, Hollanda, İspanya ve diğer tarafsız ülkelerdeki sinema salonlarının haklarını güvence altına almaya başladı. Ufa gibi Cumhuriyet koşullarında çalışmayı sürdüren Deulig de aynı politikayı benimseyerek Balkanlar'da bağlantılar kurdu.[7]

Ufa'nın kuruluşu İmparatorluk Almanya'sının otoriteryan karakterini kanıtlar. Her ne kadar savaş döneminde savaşan bütün ülkelerin otoriteleri gerçekten sınırsız güçlere sahip oldularsa da, bu güçlerin kullanabilmeleri her yerde aynı değildir. Alman savaş lortları Ufa'nın kurulması emrini verdiklerinde, demokrasilerde kamuoyunun baskıları sonucu ortaya çıkan etkinlikleri başlattılar. Bu kamuoyunu beceriyle yönlendirebilmek için hiçbir demokratik hükümetin kayıtsız kalamayacağı belirgin bir kendiliğindeliği muhafaza etti. Amerika'nın savaşa girmesinden sonra, Alman-karşıtı filmler resmi olarak cesaretlendirildi, ancak hükümet varolan duygusal eğilimlere bel bağladı.[8] Bu filmler insanların gerçekten hissettiklerini ifade ettiler. Almanya'da benzer bir sinema kampanyası yönünde kararları etkileyen popüler duygulara yönelik bu tür düşünceler yoktu. Savaşın gerektirdiklerinin dayatması altındaki bu düşünceler yalnızca uzmanların argümanlarına dayanıyordu. Alman otoriteler kamuoyunun kendilerinin arzuladığı bir tarz içinde oluşturulabileceğini varsaydılar. Semptomatik olarak Almanlar yaşadıkları olayların idaresinde bir otoriteye o kadar alışkındılar ki, düşmanın sinema propagandasının da yalnızca hükümetin planlamasının sonucu olduğuna inandılar.

Her türlü organizasyon önleminin yapısı yaşamla doldurulmak zorundadır. Alman sinemasının doğuşu yalnızca Ufa'nın kurulmasıyla değil, aynı zamanda savaş sonrasında Almanya'nın her yerinde kabaran entelektüel heyecanla da gerçekleşti. O dönemde bütün Almanlar, en iyi *Aufbruch* terimiyle tanımlanabilecek bir ruh hali içindeydiler. Bu dönemde kullanıldığı anlamda bu terim dünün parçalanmış dünyasından devrimci anlayışlar zemininde inşa edilen yarına yönelme anlamına geliyordu. Bu da Rusya'da olduğu gibi dışavurumcu sanatın Almanya'da bu dönemde neden popülerleştiğini açıklar.[9] İnsanlar birden *avangard* resimlerin anlamını ve intihar

[7] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 42.
[8] Jacobs, *American Film*, s. 253 ve sonrası.
[9] Kurtz, *Expressionismus*, s. 61.

etmek isteyen insanlığa yeni bir kardeşlik çağının müjdesini veren görsel dramlar içinde kendilerini yansıttıklarını kavradılar.

Artık erişilebilir görünen bu ümitlerle mest olan entelektüeller, öğrenciler, sanatçılar ve diğerleri bu çağrının bütün politik, toplumsal ve ekonomik sorunları eşit rahatlıkla çözeceğini hissettiler. *Kapital*'i okudular ya da Marx'ı okumadan Marx'tan alıntı yaptılar; uluslararası sosyalizme, pasifizme, kolektivizme, aristokratik liderliğe, dinsel topluluk yaşamına ya da ulusal yeniden dirilişe inandılar ve çoğu kez yepyeni bir iman olarak bu rengarenk fikirlerin karmakarışık bir karışımını sundular. Özellikle bilgiden ziyade esinle keşfettiklerinin etkisi altında oldukları durumlarda, savundukları onlara bütün kötülüklere evrensel bir çare olarak göründü. Ateşkesin ardından bir mitingde büyük bilgin, Alman demokratı Max Weber Müttefiklerin dayattığı gurur kırıcı barış koşullarını eleştirdiğinde, yerel üne sahip bir heykeltıraş bağırdı: "Almanya dünyanın hatırına kendisini diğer ülkelerin çarmıha germesine izin verecek!" Heykeltıraşın bu Dostoyevski-benzeri deklarasyonun içine atlamadaki isteği tamamen semptomatikti. Sayısız manifestolar ve programlar Almanya'nın her tarafına yayıldı ve en küçük toplantı odası bile hararetli tartışmaların sesleriyle doldu. Bu, bütün bir halkın ruhunun kendi geleneksel sınırlarının dışına taştığı nadir dönemlerden biriydi.

Bu curcunalı *Aufbruch* döneminin ardından, sinemaya karşı son önyargılar da kayboldu. Daha da önemlisi sinema bu dönemde dopdolu olan yeni umutları ve korkuları yeterli düzeyde ifade etme fırsatını özleyen yaratıcı enerjilere cazip geldi. Savaştan henüz dönen genç yazarlar ve ressamlar kendi kuşaklarının geri kalanı gibi halkla iletişim kurma arzusuyla harekete geçerek film stüdyolarına başvurdular. Onlar için sinema incelenmemiş olanaklar açısından zengin bir araçtan daha fazlasını ifade ediyordu: sinema kitlelerin mesajlarını iletmenin eşsiz bir aracıydı. Kuşkusuz film yapımcıları ve üst düzey yetkililer bu tip yükselen hareketlere müdahale ettiler ve her türden uzlaşmayı idare ettiler. Ancak bu savaş sonrası hareketlilik benzersiz bir içerik ve kendine ait bir dille Alman sinemasını zenginleştirdi.

II

SAVAŞ SONRASI DÖNEM

(1918-1924)



4. ÖZGÜRLÜĞÜN ŞOKU

Kasım 1918 olaylarını hatırlarsak, "devrim" doğru olmayan bir sözcük olurdu. Almanya'da devrim olmadı. Gerçekten yaşanan ise ümitsiz askeri durumdan ortaya çıkan komuta kademesinin çözülmesi ve yalnızca halkın savaştan usanması nedeniyle ivme kazanan denizcilerin isyanıydı. Yönetime gelen Sosyal Demokratlar bir devrime o kadar hazırlıksızdı ki, başlangıçta bir Alman Cumhuriyeti'ni kurmayı düşünmediler bile. Cumhuriyetin ilanı doğaçlama oldu.[1] Lenin'in büyük umutlar beslediği bu liderler büyük toprak sahiplerini, sanayicileri, generalleri ve yargıçları defedemediler. Onlar bir halk ordusu yaratmak yerine, Spartakistleri [Almanca tam adı "Spartakusbund" (Spartacus Birliği). Almanya'da Ağustos 1914'ten 1918 sonuna değin etkinlikte bulunan devrimci sosyalist grup – çev.] ezmek için anti-demokratik Freikorps [Almanya'da I. Dünya Savaşı yenilgisinin ardından Aralık 1918'de ortaya çıkan gönüllü yarı askeri birliklere verilen ad – çev.] oluşumlara güvendiler. Freikorps subayları Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht'i öldürdüler bunu kısa süre sonra hiçbirinin cezalandırılmadığı adı kötüye çıkan *derin devlet* cinayetleri izledi. Yeni Cumhuriyet'in ilk haftalarından sonra eski egemen sınıflar kendilerini yeniden kabul ettirmeye başladılar. Birkaç sosyal reform hariç, fazla bir şey değişmemişti.[2]

Bu prematüre devrime eşlik eden entelektüel heyecanın yayılışı, Almanya'nın değerlerin ve geleneklerin eski hiyerarşisinin çöküşünün ardından yaşadığı felaketi gösterir. Kısa bir süre için Alman aklı kalıtsal alışkanlıkların üstesinden gelme ve kendini tamamen yeniden organize etme fırsatına sahip oldu. Tercih özgürlüğünün keyfini yaşadı ve ortam bu tercih özgürlüğünü kendine çekmeye ve içsel tutumların yeniden gruplanışı içine itmeye çalışan öğretilerle doluydu.

Kamusal yaşam alanında henüz hiçbir şey durulmamıştı. İnsanlar açlık, kargaşa, işsizlik ve enflasyonun ilk işaretlerinin ıstırabını çekiyordu. Sokak kavgaları gündelik bir olay haline geldi. Devrimci çözümler uzakta, köşede bir yerlerde görünüyordu. Alevsiz

[1] Schwarzschild, *World in Trance*, ss. 51-53.

[2] Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, ss. 48, 71-73.

yanan sınıf mücadelesi korkuları ve umutları tutuşturdu.

Savaşın hemen ardından moda olan iki film tipinden birincisi pornografi alanında gezinmeye yönelik inkar edilemez bir eğilimle seks yaşamı meselelerini işledi. Bu tip filmler savaş öncesi Almanya'da resmi olarak desteklenen cinsel aydınlanmadan yararlandılar. O dönemde on sekiz yaşındaki gençler cinsel hastalıklar ve koruyucuları kullanımı konusunda bir sağlık görevlisi tarafından eğitilmeden liseden üniversiteye geçmiyorlardı. Savaş sırasında pazarın gereksinimlerini sezen çok yönlü film yönetmeni Richard Oswald bu doktrini sinemaya aktarmanın saatinin geldiğini önceden gördü. Akıllıca davranarak Cinsel Hastalıklarla Mücadele Topluluğu'nun (Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten) frenginin yıkıcı doğasıyla ilgili kendi filmi olan *Es Werde Licht*'in (*Let There Be Light*) sponsorluğunu üstlenmesini sağladı. Bu 1917'de oldu. Gişe gelirleri onun hijyen isteğini doğruladığı için Oswald 1918'de ikinci ve üçüncü bölümleri ekleyerek ışığı yanık tutmaya devam etti.[3] Film bir akordeon gibi uzatıldı. Açık bir biçimde Oswald'ın başarısıyla harekete geçen Davidson's Union *Keimendes Leben*'i (*Germinating Life*) gösterime soktu; başrolünde Jannings'in oynadığı film üst düzey bir tıp görevlisinin kehanetleri altında hijyenin reklamını yaptı.[4] Bu etkileyici koruma kuşkusuz sansürcüleri büyüledi.

Savaştan hemen sonra Halk Temsilcileri Konseyi sansürü iptal etti –hükümetin devrimci gereklilikler konusundaki kafası karışık fikirlerini gösteren bir önlem. Bunun sonucu sinemanın politik bir platforma dönüşmesi değil, cinsel aydınlanmayla ilgiliymiş gibi görünen filmlerin sayısındaki ani artıştı. Artık resmi denetimden korkacak bir şey yoktu ve bu filmler kendilerini bol miktarda cinsel uçarılık tanımlamasına verdiler. Özgürlük atmosferiyle yenilenen Richard Oswald kendisini öylesine yaratıcı bir ruh hali içinde hissetti ki, *Let There Be Light*'a dördüncü bir bölüm ekledi ve bir de *Prostitution* adlı bir film yaptı. *Vom Dande des Sumpfes* (*From the Verge of the Swamp*), *Frauen, die der Abgrund Verschlingt* (*Women Engulfed by the Abyss*), *Velorene Töchter* (*Lost Daughters*), **Hyänen der Lust** (*Hyenas of Lust*) gibi benzer çekici adları olan sürüyle benzer filmler yapıldı. Onlardan biri olan *Gelübde der Keuchheit* (*Vow of Chastity*) bir Katolik rahibin aşk ilişkisinin detaylı görüntülerini, bu rahibin yararına tespih çekip dua okuyan soluların çekimleriyle birleştirdi. Adları anlamlı bir şekilde *Aus Eines Mannes Mädchenjahren* (*A*

[3] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 40-41.

[4] A.g.e., s. 41; *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/23, s. 28.

Man's Girlhood) ve *Anders als die Andern* (*Different from the Others*) olan iki film eşcinsel eğilimleri işledi; bu filmler Dr. Magnus Hirschfeld'in belirli normal olmayan seks uygulamalarının cezalandırılmasını isteyen ceza yasasının 175. paragrafına karşı yürüttüğü kampanyanın gürültülü yankılanmasından yararlandılar.[5]

Duyusal meraka başvurmak gürültülü bir ticari spekülasyonu ortaya çıkardı. Bilançolara göre, sinema salonlarının çoğu ne zaman açıkça seks filmleri gösterse aylık gelirlerini ikiye katladı.[6] Bunların doğal olarak uygun terimlerle reklamı yapıldı. Örneğin *Das Mädchen und die Männer* (*The Girl and the Men*) adlı film "gençliği boyunca erkeklerin kollarında fırtınalar yaşayan ve ulaşılamaz saflığın şerefine nostaljik bir özlemle yok olan genç bir kızın yaşamından alınan hoş bir film" diye gösterildi.[7] Bu tip filmler terhis olmuş, kendilerini reddetmiş görünen sivil yaşama henüz uyum sağlayamamış çok sayıda askere, babaları savaştayken yaban otları gibi büyümüş sayısız gence ve her zaman öne çıkan çığırından çıkmışlara, iş arayanlara, kumar oynayanlara, fırsat bekleyenlere ve sadece caddelerde dolaşanlara çekici geldi. Daha ayrıcalıklı olanlar da pahalı bir Berlin sinema salonunda üç hafta boyunca gösterilen ve beğenilen *Opium*'un başarısından da anlaşılabileceği gibi bu uyaranlardan haz aldılar.[8] Kuşkusuz böylesi gösterimlerde görülmekten kaçınanlar da vardı.

Seks filmleri savaş sonrasında savaşa girmiş bütün ülkelerdeki ilkel gereksinimleri açığa vurdu. Doğanın kendisi uzun bir süre ölüm ve imha ile yüz yüze gelmiş insanların aşırılıklar aracılığıyla kendi ihlal edilmiş yaşam içgüdülerini yeniden onaylamasında ısrar etti. Bu tamamen otomatik bir süreçti; hemen dengeye ulaşılamazdı. Ancak Almanlar katliamdan yalnızca bir tür iç savaşın zorluklarına katlanarak var kaldıkları için, bu seks filmleri modası sadece baskıdan ani kurtuluşun bir belirtisi olarak açıklanamaz. Ne de bu, devrimci bir anlamı aktarır. Her ne kadar bazı filmler ceza yasasının hoşgörüsüzlüğü nedeniyle skandal haline gelmekten etkilenseler de, bu filmlerin modası geçmiş cinsel geleneklere karşı savaş öncesindeki isyanla ortak hiçbir şeyi yoktu. Ne de bu filmler modern edebiyatta başlayan devrimci erotik duyguları yansıttılar. Bunlar sadece halka seks satan kaba saba filmlerdi. Halkın bunları talep etmesi

[5] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 41; Eger, *Kinereform*, ss. 17-18; Zimmereimer, *Filmzensur*, s. 76.

[6] Eger, *Kinereform*, s. 23.

[7] A.g.e., s. 17.

[8] A.g.e., s. 18.

daha ziyade devrimci etkinliklere katılmadaki genel isteksizliği gösterdi; öbür türlü, sekse ilgi, ulaşılabilir politik hedeflere ilginin içine çekilmiş olurdu. Cinsel uçarılıklar çoğu kez derin, içsel hayal kırıklığının farkında olmayı bastırmaya yönelik bilinçdışı bir girişimdi. Bu psikolojik mekanizma kendisini birçok Almana dayatmış görünür. Sanki onlar kendilerine sunulmuş olan özgürlüğün karşısında felç olmuş ve içgüdüsel olarak tenin sorunsuz hazlarına çekilmiş gibiydiler. Bir delilik aurası seks filmlerini kuşattı.

Bu filmlere olumlu tepki, beklenebileceği gibi, sert muhalefetle birbirine karıştı. Dusseldorf'ta *Vow of Chastity*'yi izleyenler beyaz perdeyi yırtacak kadar ileri gittiler; Baden'de savcı Oswald'ın *Prostitution*'ının kopyalarına el koydu ve iddianamesi beğeni topladı.[9] Başka yerlerde gençlik öncü oldu. Dresden'de *Fräulein Mutter* (*Maiden Mother*) adlı filme karşı gösteriler yapılırken Leipzig'de erkek izciler (Wandervögel [Eski Alman Gençlik Örgütü]) bütün bu süprüntüleri beğenmediklerini ifade eden bir manifesto yayınladılar ve bunun destekçileri arasında oyuncular ve sinema salonu sahipleri de yer aldı.[10]

Bu kampanyalar devrimci katılığın sonucu muydu? Dresden'de gösteri yapan gençlerin Yahudi-karşıtı bildiriler dağıtması, bu yerel kampanyanın eski egemen sınıftan uzakta acı çeken küçük burjuvazinin kızgınlığına dönüşmesi için planlanan gerici bir manevra olduğunu gösterir. Seks filmlerinden Yahudileri sorumlu olarak göstererek, Dresden'deki perde arkasındakiler alt-orta sınıftan insanları istenilen yönde etkilemekten yeterince emin olabilirlerdi. Çünkü bu seks partileri ve aşırılıklar, yaşamı tereddütsüz biçimde benimseyenlere dair kıskançlığı gizlerken, daha da iğrenç olan bir ahlaki öfkeyle kınandılar. Sosyalistler de seks filmlerine karşı saldırılar başlattı. Birçok toplantıda olduğu gibi Ulusal Meclis'te de sinema endüstrisinin kamulaştırılmasının ve halka mal edilmesinin sinemadaki bu belayı yok etmenin en iyi yolu olduğunu ilan ettiler.[11] Ancak geleneksel ahlaki nedenlerle kamulaştırmayı öne sürmek, savunulan davayı gözden düşüren bir argümandı. Bu dava devrimci bir değişimdi; bu argüman kültürsüz insanların aklına uyuyordu. Bu da birçok sosyalistin kanaati ile onların orta-sınıf eğilimleri arasındaki çatlağı gösterir.

Bu musibet 1919 boyunca hüküm sürdü ve daha sonra da duruldu. Mayıs 1920'de Ulusal Meclis kamusallaştırma lehine birkaç

[9] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 41-42.
[10] Eger, *Kinereform*, ss. 27-28.
[11] A.g.e., s. 31; Moreck, *Sittengeschichte*, ss. 37-39.

filmi reddetti ve aynı anda Alman hükümetine dair bütün filmleri etkileyen bir yasayı geçirdi. Ulusal sansür yeniden başladı[12]

Savaştan sonra moda olan bir diğer film tipi tarihsel gösteriydi. Seks filmleri sinema dünyasının daha alt derinliklerini doldururken, tarihsel filmler kendinden emin bir şekilde kendilerini sanat için ayrılmış daha üst alanlara yerleştirdiler. Bunlar sanatsal mükemmelliğin zirvesini temsil etsinler ya da etmesinler, daha önce gördüğümüz gibi, sanatı propagandanın hizmetine koşma düşüncesini desteklemiş olan Ufa'nın kurucu babalarınca planlandılar.

Rudolf Pabst'ın Ocak 1920'de yayımlanan ilginç bir makalesi, Almanların önemli bir ekonomik ve kültürel konumu yeniden ele geçirmeye hazırlandıklarını açığa çıkardı.[13] Pabst eğlenceyi propagandaya tabi kılan reklam filmlerini acımasızca eleştirdi. Her izleyicinin eğlenmeyi arzulaması nedeniyle, arada gösterilen bu kısa filmlere kızıldığını öne sürdü. Birçok yabancı propaganda filminin, bunların gerilim ve aksiyonla dolu uzun metrajlı filmler (propagandayı çatılardan bağırarak değil, ustaca dolaylı yoldan yapan filmler) olması nedeniyle çok başarılı olduklarını açıkladı. Onun vardığı sonuç, Almanların yurtdışındaki insanlara kendi sürekli ekonomik verimliliklerinin doğrudan reklamını yapmamaları, aksine bu insanları çok iyi eğlence sunan uzun metrajlı filmlerle bu verimliliği kabul etme noktasına çekmeleri gerektiğiydi. Bir amaç yönünde bir araç olarak hizmet ederek, bu film eğlencesi kendi içinde bir amaç gibi görünecekti. Yaklaşık 1920'de o zamana kadar propaganda belgesellerinde uzmanlaşmış olan Deulig'in kendi yapım programına kurmaca filmleri dahil etmesi sadece tesadüf değildi.[14]

Ufa kurulur kurulmaz, yöneticileri Pabst'ın yararlı politika olarak övdüğü yönde ilerledi. İnsanların güçlü bir şekilde hoşuna giden bir eğlence modeli vardı: İtalyan süper seyirlikleri. *Quo Vadis* ve *Cabiria* gibi filmler iki kıtada da büyük heyecan yaratmıştı. Kuşkusuz bu filmlerin maliyeti çok büyüktü; Ancak Ufa da milyonlar harcayabilirdi. Ufa milyonları 1918'de Joe May'in yaptığı *Veritas Vincit* adlı filme yatırmaya başladı. Bu film gururla sahnelenen üç tarihsel çağ boyunca bir aşk öyküsünü sürdürmek için ruhların göçü kuramına başvuran devasa bir değersizlikten başka bir şey değildi.[15]

Muhteşemliğe yönelik bu ilk girişimi üç önemli başarı izledi;

[12] *Jahrbuch der Filmindustrie*. 1922/23. s. 31.

[13] Pabst. "Bedeutung des Films." *Moderne Kinematographie*. 1920. s. 26 ve sonrası. Ayrıca bkz. Vincent. *Histoire de l'Art Cinematographique*. s. 110.

[14] Bohmer ve Reitz. *Film in Wirtschaft und Recht*. s. 6.

[15] Tannenbaum. "Der Grossfilm." *Der Film von Morgen*. s. 65; Kalbus. *Deutsche Filmkunst*. I. 44.

bunlara 1917'deki büyük birleşmeden sonra Ufa'nın baş yöneticisi olan Davidson esin kaynağı oldu. Davidson yeni gözdesi Pola Negri'nin başrolde oynayacağı göz kamaştırıcı dramlar hayal ediyordu ve böylesine olağanüstü bir kadını yalnızca Lubitsch'in yönetebileceğini düşündüğünden, bu projeye onu dahil etmek için çok çalıştı. Lubitsch "Hayır, olmaz, bu bana göre değil. Ben komedilerimle devam edeceğim" yanıtını verdi. Ancak sonunda Davidson'un isteklerine boyun eğdi. Savaş yavaşça sona doğru yaklaşırken, Lubitsch iki filmde Pola Negri'yi yönetti: ***Die Mumie Ma*** (*The Eyes of Mummy*) ve *Carmen* (*Gypsy Blood*). Başrolde oyuncu-arkadaşları olan Emil Jannings ve Harry Liedtke'nin birlikte oynadığı bu filmler Lubitsch'in bir dram yönetmeni olarak ününü pekiştirdi ve sahne uygulamalarını sinemaya uyarladığı Max Reinhardt'ın gerçek bir öğrencisi olduğunu gösterdi.[16]

Carmen'e tepkiler sonraki seyirlik dramların yapımını cesaretlendirmeye yetecek kadar ümit vericiydi. Lubitsch savaştan sonraki iki yıl içinde bunlardan dört tane yaptı ve bunların uluslararası başarısı nedeniyle Davidson'un umutlarını haklı çıkardı. Bu ünlü seri Berlin'deki en büyük sinema salonu olan ve 18 Eylül 1919'da açılışı yapılan Ufa-Palast am Zoo'da (Hayvanat Bahçesi'nin yanındaki Ufa sinema salonu sarayı) gösterimi yapılan ***Madame du Barry*** (*Passion*) ile başladı.[17] Bu dönemde Berlin'de sokaklarda sürekli büyük gösteriler yapılıyordu; *Madame du Barry*'de Fransız İhtilali'ni göstermek için benzer biçimde Parisliler de kalabalıklar halinde sokaklara döküldüler. Bu devrimci bir film miydi? İşte olay örgüsünün göze çarpan noktaları: eski bir kadın şapkacısının çırağı ve daha sonra da Kral XV. Louis'nin gücü sonsuz metresi olan Kontes du Barry bir düelloda rakibini öldürdüğü için hapsedilmiş olan sevgilisi Armand de Foix'yi serbest bıraktırır ve onu sarayda kraliyet muhafızı görevine atar. Ancak Ufa'nın sinopsisinin belirttiği gibi, "Armand bu yeni koşullara layık olamaz ve entrika kurarak, ayakkabı tamircisi Paillet'yi devrimci projenin başına geçirir." Paillet tam da Kral'ın ölümcül çiçek hastalığına yakalandığı sırada saraya gelen bir delegasyona başkanlık eder. Merdivenlerde bu ayakkabı tamircisiyle karşılaşan Madame du Barry onu Bastille'e gönderir. Kısa bir süre sonra –filmin tarihsel olaylara saygısızlığı bu olayların önemini

[16] Davidson, "Wie das deutsche Lichtspieltheater entstand." ve Lubitsch, "Wie mein erster Grossfilm entstand." *Licht Bild Bühne*, ss. 13-14; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 45 ve sonrası. Davidson için bkz. "Was is los?" *Ufa Magazin*, Nisan 8-14, 1927. Pola Negri için bkz. Kalbus, Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 31-32 ve Balázs, *Der sichtbare Mensch*, s. 67.

[17] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/23, s. 29.

umursamamasıyla birleşir– Armand mutlakıyetçi iktidarın bu simgesini (Bastille) zaptetmek için kitleleri kışkırtır. XV. Louis ölür ve artık saraya girmesi yasaklanan metresi Armand'ın başkanlık ettiği devrim mahkemesine çıkarılır. Armand onu kurtarmaya çalışır. Ancak Paillet, Armand'ı öldürerek bu şefkat projesine engel olur ve Madame du Barry'yi ölüme mahkum ettirir. Sonunda kadın onun güzel başının düşmesinden fanatik bir şekilde keyif alacak olan bir kalabalıktan yükselen sayısız intikamcı yumrukla kuşatılmış olarak idam sehpasında görülür.

Lubitsch'in diğer gösterilerini de Norbert Falk ve diğerleriyle işbirliği içinde oluşturmuş olan Hans Kräly'nin bu anlatısı Devrimi kendi anlamından uzaklaştırır. Devrimci olayların izlerini bunların ekonomik ve ülküsel nedenlerine doğru sürmek yerine, film bunları sürekli olarak psikolojik çatışmaların sonucu olarak gösterir. Bastille'in ele geçirilişinde kitlelerle iletişim kuran kişi, misilleme arzusuyla harekete geçen aldatılmış bir aşıktır. Benzer biçimde Madame du Barry'nin infazı politik nedenlerden çok kişisel intikam nedenleriyle ilişkilidir. *Madamme du Barry* Devrime içkin tutkuları istismar etmez, ama Devrimi özel tutkuların türevine indirger. Tersi olsaydı, iki aşığın da ölümü halkın zafere ulaşan ayaklanmasını gölgelemezdi.[18]

Lubitsch'in sonraki üç üstün yapımı aynı damardaydı. *Anna Boleyn*'de (*Deception*, 1920) Lubitsch saray entrikalarını, eski Londra kalesi Tower'ı, iki bin figüranı ve bazı tarihsel olayları içeren renkli bir arka planın önünde geçen VIII. Henry'nin seks yaşamının ayrıntılı anlatımına 8.5 milyon mark harcadı. Bu özel filmde Lubitsch bir zorbanın özel yaşamının ürünü olarak görünen bir tarih oluşturmak için verili olayları çok fazla çarpıtmak zorunda değildi. Burada da despotik tuzaklar şefkatli ilişkileri mahveder: kiralık bir süvari Anna Boleyn'in sevgilisini öldürür ve kadın sonunda infazcının platformuna tırmanır. Bu uğursuz atmosferi yoğunlaştırmak için araya, bir yorumcunun "ortaçağ dehşetinin ve duygusuz ölüm cezasının özlü bir şekilde akla getirilmesi" dediği işkence bölümleri sokulur.[19]

Bütün bu bileşenler *Das Weib des Pharao*'da (*The Loves of Pharaoh*, 1921) yeniden ortaya çıktı. Yine de bu film Tower'ın yerine Sfenks'i geçirdiği ve figüranlar ve entrikaların sayısında önemli

[18] "Passion." *Exceptional Photoplays*, Kasım 1920; *Ufa Verleih-Programme*, 1923, l. 2.

[19] "Deception"dan alıntı, *Exceptional Photoplays*, Nisan 1921, s. 4. Ayrıca bkz. Tannenbaum, "Der Grossfilm." *Der Film von Morgen*, ss. 66, 68, 71; *Ufa Verleih-Programme*, 1923, l. 10. Bu filmdeki Henny Porten için bkz. Amiguet, *Cinema! Cinema!*, ss. 61-62.

ölçüde artış olduğu için yeni diye izleyiciyi etkiledi. Filmin zorbası Firavun Amenes Yunanlı köle Theonis'e öylesine sevdalanır ki, kızı meşru sahibi olan Etiyopya kralına geri vermeyi reddeder; bunun üzerine iki ülke kanlı bir savaşa girer. Theonis'in Ramphis adlı bir genci Firavun'a tercih etmesi duygusal ve politik karmaşaya istenen bir son çeşnisi ekler. Aklın olmadığı bir durumda, bu öykü beklenmedik bir şekilde mutlu bir sona yönelir, ancak son anda trajik duygu baskın çıkar ve sorunlarından sağ çıkmak yerine aşıklar halk tarafından taşa tutulur ve bu arada Amenes bir inme nedeniyle ya da içsel bir tükenmişlikten ölür.[20]

Reinhardt'ın sahne pantomiminin film versiyonu olan ve adındaki rolü Pola Negri'nin oynadığı *Sumurun* (*One Arabian Night*, 1920) tarihin alanlarından Doğu'ya özgü peri masalı ortamlarına çekilerek, seks serüvenleri arayışındaki yaşlı bir şeyhi Amenes ya da VIII. Henry'nin komik bir karşılığına dönüştürür. Şeyh, birbirlerine sarılmış oğlunu ve genç bir dansöz olan metresini bulunca dehşete düşer -bu, dansöz kendisine ilgi göstermediği için intikam almayı isteyen kambur hokkabazın önceden düzenlediği bir olaydır. Kıskançlık yaşayan şeyh bu günahkar çifti öldürür; bunun üzerine duyarlı kambur şeyhi hançerlemek zorunda olduğunu hisseder. Öpücükler ve cesetlerle dolu bu gösterişli öykü kendi temasına, onu hoş bir şekilde hicvederek üstünlük sağlamış gibi yaptı.[21]

Bütün seri Lubitsch'in ve birlikte çalıştığı insanların oluşturdukları bir standart haline gelen olay örgüsünü değişmez biçimde benimseyen çok sayıda tarihsel gösteriye yol açtı. Buchowetski'nin çok övülen *Danton* (*All for a Woman*, 1921'de gösterime girdi) adlı filmi Fransız İhtilali'ni hor görmede *Passion*'u bile geçti. Bu filmde Danton'un popülerliğini kıskanan Robespierre onu cinsel uçarılıkla ve aristokratlarla suç ortaklığı yapmakla suçlar, ancak Danton'un mahkeme sırasındaki ustaca konuşması, şüphelenen dinleyicileri kendinden geçmiş bir taraftar kalabalığına dönüştürür. Bu tehdidi önlemek için Robespierre yiyeceğin geldiği ve ücretsiz dağıtılacağı dedikodusunu yayar. Bu hile işe yarar: insanlar koşarlar ve Danton'u acımasız düşmanının insafına bırakırlar. Bu filme göre kitleler liderleri kadar alçaktır.[22]

Her başarının uluslararası kabulü her yerde verimli yanlış anlamaları ortaya çıkarma kapasitesine bağlıdır. Lubitsch'in filmleri

[20] Bu filmin programı: Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 47

[21] Bu filmin programı: Jacobs, *American Film*, s. 306; *Film Index*, s. 306b.

[22] "All for a Woman," *Exceptional Photoplays*, Kasım 1921, ss. 4-5; Zaddach, *Der literarische Film*, s. 41.

savaş sonrasında ülke dışında gösterilen ilk Alman yapımları bu kapasiteye sahipti. 1920'nin sonuna doğru bu filmler Amerika'da gösterilmeye başlandı ve bu dönemde kostümlü dramı reddeden halk tarafından coşkuyla karşılandılar. Bu dönemin bütün yorumcuları, bu filmlerin başlıca üstünlüklerinin otantiklikleri ve göze çarpan "tarihsel gerçekçilikleri" olduğunda hemfikir olarak bu filmleri övdüler. Bir eleştirmen *Deception* ile ilgili şunları yazdı: "Tarih bize bütün görkemi ve barbarlığı içinde çıplak, gerçek ve romantikleştirilmemiş biçimde sunuluyor." Wilson'un politikasının başarısızlığından hoşnut olmayan Amerikan halkı kirli çamaşırları ortaya çıkan tarihi öylesine açık bir şekilde arzuluyordu ki, önemli tarihsel olayları, perde arkasındaki vicdansızların işi olarak gösteren filmleri çekici buldular. Sonuç olarak Lubitsch'e "tarihin büyük insancıllaştırıcısı" ve "Avrupa'nın Griffith'i" dendi.[23]

Fransızlar Almanlardan çok çektiklerinden Amerikalılar kadar naif olarak tepki verdiler. Güvensizlik takıntısıyla Fransızlar Ren nehrinin öte yakasından gelen her şeyin kendilerini zehirleme amaçlı olduğunu düşündüler. Bu nedenle onlar Lubitsch'i büyük bir insancıllaştırıcıdan ziyade zeki bir propagandacı olarak gördüler ve onun filmlerinden Müttefiklerin geçmişini lekeliyor diye şüphe duydular. Parisli film yazarı Canudo bu filmlerde "Fransız tarihi Almanların sapkın ve cinsel üslubuyla tanımlandı" diye ilan etti. Aynı düşünce Almanya'ya komşu diğer ülkelerde de yayıldı. Her ne kadar Cenevre'de Fréd.-Ph. Amiguet, Lubitsch'in seyirliklerinin canlılığını takdir etmeye yetecek ölçüde samimi olsa da, bu filmleri açıkça "intikam araçları" olarak damgaladı.[24] Bu duygusal yargılar doğru değildi. Lubitsch'in filmlerinin Fransız ya da İngiliz tarihini kötülemeyi amaçlamaması kesinlikle Ufa'nın bu filmleri Müttefiklere satmasındaki hayati çıkarından anlaşılabilir.

Alman sinema sanatı tarihinde, Nazi-öncesi değerlendirmelerin bazı artıklarına sahip Nazi-kafalı birisi olan Oskar Kalbus bu tarihsel gösteriler modasıyla bunların yapım dönemleri arasında ilişki kurar; "ulusal tehlike anlarında insanlar önemli tarihsel dönemlerin ve kişiliklerin temsillerine özellikle duyarlı oldukları için" bu filmlerin yapıldığını öne sürer.[25] Kalbus bu duyarlılığa, tarihsel dönemlerden çok kişisel arzuları sunan ve tek amacı tarihi görüş

[23] *Deception*'dan alıntı. "Deception." *Exceptional Photoplays*. Nisan 1921, s. 4; Lubitsch'ten alıntıyı aktaran Jacobs. *American Film*. s. 305.

[24] Canudo'dan aktaran Jahier. "42 Ans de Cinema." *Le Rôle intellectual du Cinema*. ss. 59-60. Amiguet. *Cinema! Cinema!*. ss. 33-34; Bardeche ve Brasillach. *History of Motion Pictures*. s. 189; Vincent. *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 142.

[25] Kalbus. *Deutsche Filmkunst*. I. 51

alanından uzaklaştırarak kavramak olan filmler tarafından ihanet edildiğini tamamen gözden kaçırır.[26] Sanki İtalya ya da Amerika kökenli tarihsel filmler kavrayış mucizelerini başarmış gibi değildir; ancak bu filmler insanları toplumsal ve politik gelişmeler konusunda aydınlatmanın yeni demokratik rejimin yararına olacağı bir dönemde yapıldıkları için Lubitsch'in filmlerinde sürekli kavrayış yoksunluğunun olması önemlidir. Amerikalıların "tarihsel gerçekçiliğin" zirveleri diye yanlış anladıkları bütün bu Alman gösterileri tarihsel süreçlerin anlaşılmasını ve geçmişteki davranış modellerini araştırmaya yönelik her türlü girişimi baltalar.

Lubitsch'in filmlerinin gerçek anlamının bir ipucu, onun *One Arabian Night*'taki kambur rolünü oynaması gerçeğinde bulunabilir. O dönemde kendine bir rol vermesi tamamen istisnai bir durumdu. Şeyhi öldürdükten ve haremindeki bütün kadınları kurtardıktan sonra kambur cinayet yerinden kendi sirk çadırına geri döner. Ufa tanıtma broşürü "Halk gülmeyi istediği için, o dans etmeli, hoplayıp sıçramalıdır" der. Korkuları şakalarla bastıran hokkabazla özdeşleşmesi aracılığıyla Lubitsch yaratılmasına yardım ettiği modanın sinizm ve melodramatik duygusallığın bir karışımı içinde ortaya çıktığı izlenimini istem dışı olarak derinleştirir. Melodramın etkisi bu sinizmin içerimlerini daha hoşa gider hale getirdi. Bunun kaynağı, Lubitsch'in filmlerinin ve benzerlerinin yalnızca açgözlü yöneticileri değil, aynı zamanda yaşama dahil olan her şeyin temsilcisi genç aşıkları da yok eden sert determinizmden de anlaşılabileceği gibi, dünya olayları üzerine nihilistçe bakış açısıydı. Bu filmler tarihi anlamsız olarak tanımladılar. Söylüyor göründükleri gibi, tarih kör ve acımasız içgüdüler için ayrılmış bir alan, özgürlük ve mutluluğa dair umutlarımızı ebediyen hayal kırıklığına uğratan şeytanca mekanizmaların bir ürünüydü.

Kitlesel tüketim için tasarlanmış bu nihilistçe İncil yaygın istemleri tatmin etmek zorundaydı. Bu kesinlikle, anavatanın küçük düşürücü yenilgisi nedeniyle artık tarihi bir adalet ya da ilahi takdir aracı olarak kabul etmeyi reddeden çok sayıda Almanın yaralarına merhem oldu. Fransız İhtilali'ni hem *Passion*'da hem de *All for a Woman*'da kuşku uyandıran serüvenlere indirgeyerek bu nihilizm aynı zamanda kendisini savaş sonrası Almanya'daki anti-demokratik değilse de, devrim karşıtı eğilimlerin bir belirtisi olarak ortaya koydu. Bu kez bir nihilizm ülkeden korkmuyordu. Neden? Tek makul açıklama, bilinçli ya da değil, insanların çoğunun toplumsal değişim korkusu içinde yaşaması ve bu nedenle de yalnızca kötü

[26] Chowl, "The French Revolution," *Close Up*, Mayıs 1929, s. 49.

yöneticileri değil, aynı zamanda iyi devrimci amaçları da karalayan filmleri hoş karşılamalarıydı. Bu filmler Alman Cumhuriyeti'ni canlandırabilecek her türlü duygusal değişime varolan direnişi büsbütün cesaretlendirdi. Onların temel nihilizmi onları *Paglı Öğrenci* ya da *Homunculus*'inkiler gibi bir kıyametin öngörülerini yansıtan tam imhanın imgelerine müptela hale getirdi.

Amerikalı gözlemciler Lubitsch'in bu gösterilerindeki kameranın özgür kullanımına hayran oldular. Lewis Jacobs o dönemde "bir kameranın gökyüzüne doğru tilt yapmasını ya da zemindeki bir arabesk mozaiğe yönelmesinin" devrimci bir etkisinin olduğunu ve "bir kalabalığın arka taraflarını görmenin alışmamış, hızlı kurgunun ise şok edici olduğunu" belirtir.[27] Jacobs'un ifadesi bu kamera inisiyatifini geliştirenin Lubitsch'in filmleri olduğunu akla getirir, oysa bu yanlıştır, çünkü askeri önemi olan konulara odaklanmasını sağlayarak kameranın merakını uyandıran savaştı. Üst tarafında bir çift bacağın olduğu bir siper çukurunun ya da yığılmış tüfeklerin, kamyon tekerlerinin ve tüfekli askerlerin görüntüleri o dönemde çok yaygındı.[28] Geleneksel estetik abuk sabuk diye bu tip görüntüleri kınarken, bunlara alışan savaş kuşağı bunların eşsiz ifade gücünden haz almaya başladı. Görsel alışkanlıktaki bu değişim, kamerayı bedenin parçalarını öne çıkarma ve nesneleri alışılmamış açılardan görüntüleme konusunda cesaretlendirdi.

Lubitsch'in dramatik aksiyonu bu tip çekimlerle ilerletme yöntemi ek bir yenilikti. Felaketle sarsılan Almanlar kendi geleneksel anlayışlarını bu dönemin gereksinimlerine uydurmak zorundaydılar. Böylesi bir dönüşümün ardından bakış açıları değişir: geleneğin kutsadığı şeyler prestijlerini yitirirken, gözden kaçırılmış olanlar birden öne çıkar. Lubitsch'in gösterileri eski tarih anlayışının yerini alıp tarihi psikolojinin içinde yok ettiği için, bu filmler doğal olarak yeni bir dizi görüntü öğesine başvurmak zorundaydılar. Bu filmlerin psikolojik eğilimi, onların arabesk mozaik ya da bir kalabalığın arka tarafları gibi ayrıntıları –önemsiz gibi görünen, ancak önemli duygusal olayların önemini etkili bir şekilde belirten şeyleri– seçmelerini sağladı.

Halkı en çok "Bay Lubitsch'in kalabalıkları idare etmedeki tartışılmaz yeteneği" büyüledi.[29] Onun filmlerinin gösterilmesinden uzun yıllar sonra bile, izleyiciler hâlâ en başarılı buldukları bölüm-

[27] Jacobs, *American Film*, s. 306. Şaşırtıcı bir şekilde Jacobs bu bağlantı içinde, film teknikleri Lubitsch'inkileri geride bırakan D. W. Griffith'i anmayı unutur.

[28] Gregor, *Zeitalter des Films*, ss. 81-82.

[29] "Loves of Pharaoh"dan alıntı, *Exceptional Photoplays*, Ocak-Şubat 1922, s. 3. Ayrıca bkz. "Passion," *a.g.e.*, s. 3.

lerin *Passion*'daki Parisli kalabalıklar, *The Loves of Pharaoh*'daki heyecanlı savaş sahneleri ve *Deception*'daki Tower'dakilerin Anna Boleyn'in heybetli girişinde hazır bulunmalarından önceki bütün Londra'yı gösteren o episod olduğunu hatırlıyorlardı.[30] Lubitsch kuşkusuz daha önce sahnesini uygun uzamda kalabalıklarla kuşatma ve onların hareketlerini dramatik olarak düzenleme sanatında bir usta olduğunu kanıtlamış olan Max Reinhardt'tan çok şey öğrenmişti. Belki de Reinhardt ortaya çıkacak olayları duyumsadı, çünkü kalabalıklar onun sahnesindeki bir öğe olmaktan çıkarak, Alman gündelik yaşamının bir öğesi haline geliyorlardı sokaklarda ya da meydanlarda kimsenin onlarla karşı karşıya gelmekten kaçınamadığı savaş sonrasında zirvesine varan bir süreç. Bu kitleler önemli bir toplumsal unsur olmaktan daha fazlasıydı. Onlar bir birey kadar dokunulabilirdi. Bazıları için bir umut, diğerleri için de bir kabus olan kalabalıklar imgeleme dadandılar. Ernst Toller'in "korosu" onlara kendi seslerini kazandırmaya çalıştı ve Reinhardt kendi kısa ömürlü "beş bin kişinin izlediği tiyatro"sunu kurarak onlara övgüler yağdırdı.[31]

Kalabalıkları beyazperdede ifade etme anı iyi seçilmişti, çünkü onlar artık geniş uzamlara yayılan dinamik unsurların bir yanını üstlenmişti ve sinema bunu tiyatrodan daha iyi yapıyordu. Lubitsch kalabalıkları nasıl yöneteceğini ve hatta savaş sonrasında bütün Almanların bildiği bir özelliği kalabalık içindeki birey ile gerçek bir kitle olarak kalabalığın kendisi arasındaki karşıtlık-- ayrıntılı olarak oluşturmadaki hakiki orijinalliği nasıl göstereceğini biliyordu. Bu amaçla Lubitsch, Bayan Lejeune'un aşağıdaki sözlerinden daha iyi tanımlanamayacak sinemasal aygıtlar kullandı: "Lubitsch kalabalığı sağlayan kuklalarını ve tersine yeni bir güç olan yalnızlığı yönlendirmenin yolunu biliyordu. Daha önce hiç kimse uzamları devinen kitlelerle, her köşeden akın eden figürlerle böylesine doldurmamış, boş bir meydanın ortasında tek bir figürün sapasağlam durduğu sırada bir kasırga gibi onları yeniden dağıtmamıştı."[32] Lubitsch filmlerinin tipik bir özelliği olan kitle sahnesi kendi çekirdeği olarak, kalabalığın dağılmasından sonra boşlukta tek başına kalan "tek bir figürü" göstermek için kalabalığı ayrıştırdı. Böylece birey kitle ege-

[30] Birnbaum, "Massenscenen im Film," *Ufa-Blätter*; Tannenbaum, "Der Grossfilm," *Der Film von Morgen*, s. 66.

[31] Birnbaum, "Massenscenen im Film," *Ufa-Blätter*; Samuel ve Thomas, *Expressionism in German Life*, ss. 46-47; Freedly ve Reeves, *History of the Theatre*, özellikle s. 529.

[32] Lejeune, *Cinema*, s. 64; Tannenbaum, "Der Grossfilm," *Der Film von Morgen*, s. 66.

menliğinin tehdit ettiği bir dünyada yalnız bir yaratık olarak göründü (Fotoğraf 1). Bütün bu gösterilerin stereotipik olay örgüsüne paralel olan bu görüntüleme aygıtı bireyin dokunaklı yalnızlığını, hem avam kitleden nefreti hem de onun tehlikeli gücünden korkuyu akla getiren bir sempatiyle işledi. Bu, dönemin anti-demokratik eğilimlerini açığa vuran bir aygıttı.

Lubitsch'in filmlerinde ve bunların türevlerinde bunlar Danton'a ek olarak Lucrezia Borgia ve Lady Hamilton gibi karakterleri tanımladılar sürekli olarak iki eğilim iç içe geçti.[33] Biri kendisini geçmişteki yüzey yaşamını yeniden canlandıran mimari yapılar, kostümler ve tür sahnelerinde gösterdi. Bu dışadönük eğilim içedönük eğilimle tamamlandı: verili gerçeklere hiç aldırmayarak belirli psikolojik oluşumları tanımlama. Ancak bu karışım kimseyi rahatsız etmedi. Yönetmenler bir filmin bileşenlerini, ayrılıkları ortaya koymaktan ziyade onları gizleyen çekici bir karışım içinde biçimlendirmekte ustaydılar. Bu karışımın ortaya koyduğu kuşkusuz daha önce bahsettiğim içsel nihilizmdi.

Lubitsch'in ve takipçilerinin geliştirdikleri geleneksel gerçekçilik ile aşırı psikolojinin bu aldatıcı harmanı asla genel olarak benimsenmedi. Savaş sonrası çok önemli Alman filmlerinde içedönük gözlem dışadönük eğilime ağır bastı. Lubitsch'in sözde gerçekçi *Passion*'undan Wegener'in fantastik filmi *Prağlı Öğrenci* kadar etkilenmeyen bu filmler duygusal derinliklerdeki önemli olayları, alışılmış ortamları garip cangıllar içinde dönüştüren bir yoğunlukla yansıttılar. Bu filmler art arda gelen bir bütün olarak görülebilecek bir dönem olan 1920 ile 1924 yılları arasına egemen oldular.

Ancak savaş sonrasının temel başarılarını incelemeden önce, ikincil düzeyde önemli filmlere biraz dikkat etmek gerekiyor. Bunları bu şekilde tanımlamak, onların estetik değerinden çok semptomatik değeri üzerine bir hükümdür. Bu filmler bu dönemin istemlerini ya da modası geçmiş hazları tatmin ettiler, taşraya ait gariplikler kadar dünya çapında ilgi çeken temaları da işlediler. Bu filmlerin dönemin içedönük eğilimlerinin peşinden gitmemeleri, bunun yerine yaşamın alışılmış yanlarını az ya da çok korumalarına olanak sağlayan konularla ilgilenmeleri önemlidir. 1919'dan 1920'ye kadar ortaya çıkan bu filmler arasında, yeryüzünde bilinen ya da bilinmeyen her noktada yaşanan duygusal serüvenlerle ilgilenen bir grup

[33] *Lucrezia Borgia* için bkz. Tannenbaum, *a.g.e.*, s. 67 ve Zaddach, *Der literarische Film*, ss. 45-49. *Lady Hamilton* için bkz. Tannenbaum, *a.g.e.*, s. 67 ve Bimbaum, "Massenscenen im Film," *Ufa-Blätter*. Ayrıca bkz. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 52-53, 60.

popüler film vardı. Egzotik büyüleri nedeniyle bilinmeyen noktalar tercih edildi. Sekiz bölümlü bir seri olan *Die Herrin der Welt*'te (*Mistress of the World*) cesur bir Alman genç kız Çin'in keşfedilmemiş iç bölgelerinden Saba Melikesi'nin hazinesini bulmak için efsanevi Ophir bölgesine yolculuk yapar.[34]

Der Mann ohne Namen (*Man Without a Name*) ve Fritz Lang'in ilk filmi *Die Spinnen* (*The Spiders*) gibi bu tipten filmler uzun süren seriler biçimini aldılar ve belki de içerdikleri coğrafik alanın büyüklükleriyle çekici oldular.[35] Joe May'in 20 milyon marklık *Das Indische Grabmal*'ı (*The Indian Tomb*) kendisini mütevazı bir biçimde Hindistan ve normal uzunlukla sınırlasa bile, heyecanlandırıcı bölümleriyle bu seriyi geçti. Lubitsch'in gösterileri kadar kötü bir ahlakı ifade eden bu üstün-yapım yalnızca yoganın mucizevi uygulamalarını sinemaya uyarlamadı, aynı zamanda esir düşmüş kahramanın prangalarını kemiren fareleri, devasa bir hat oluşturan filleri ve kaplanlarla yapılan bir kapışmayı gösterdi.[36] Sirkler bu dönemde hayvan kiralarından büyük kârlar elde ettiler.

Arzulanan egzotik manzaralarıyla bütün bu filmler bir mahkumun gündüz düşlerine benzedi. Cezaevi kuşkusuz hasar görmüş ve ablukaya alınmış Almanya idi; en azından çoğu Almanın ülkesiyle ilgili hissettiği buydu. Onların kendi dünya misyonu dedikleri şey engellenmişti ve varolan bütün çıkışlar kapanmış görünüyordu. Zamanı yok eden bu filmler ortalama Almanın kendi gönülsüzce inzivasına nasıl acılı bir şekilde içerlediğini gösterir. Bu filmler vekil olarak işlev gördüler: naif bir şekilde bu ortalama Almanın, Ophir de dahil olmak üzere dünyayı yeniden istila etmeye yönelik hayal kurmasına olanak sağlayan görüntüler aracılığıyla, yayılmaya yönelik bastırılmış arzusunu tatmin ettiler. Ophir'e gelince, *Mistress of the World*'ün tanıtım broşürü Afrika'daki bu mitsel krallığın yerini saptama fikrinin Karl Peters tarafından tavsiye edildiğini belirtmeyi unutmadı. Karl Peters Alman Sömürgeleştirme Topluluğu'nun (*Deutscher Kolonialverein*) önde gelen kişilerinden biri ve Alman Doğu Afrikası'nın kurucularından olduğu için, onun adının anılması açık bir şekilde filmin zaman açısından uygun yananlamlarını gösterdi. Enflasyon bu filmi yapanların bu dönemde dünyanın o bölgesine

[34] Bu filmin programı: Kalbus, *a.g.e.*, ss. 47-48.

[35] Kalbus, *a.g.e.*, s. 48. Bu tipten diğer egzotik serüvenci filmleri için bkz. Birnbaum, "Massenszenen im Film," *Ufa-Blätter* ve Kalbus, *a.g.e.*, ss. 90-91.

[36] Kalbus, *a.g.e.*, ss. 49, 94; Mühsam, "Tiere im Film," *Ufa-Blätter*; Tannenbaum, "Der Grossfilm," *Der Film von Morgen*, s. 71; Balazs, *Der sichtbare Mensch*, s. 112.

pahalı yolculuklar yapmalarına engel oldu.[37] Sonuç, bir Alman tepesinin üzerine bir Çin mabedinin kurulması ve Brandenburg'un tozlu düzlüğünün hakiki bir çöl işlevi görmesiydi. Bu büyük taklit, Alman stüdyo ekiplerini çok sayıda yeni bir marifeti geliştirmeye zorladığı için bir ilerleme aracı olarak görüldü.

Eksiksiz olması için -işlenmiş olması açısından fazlasıyla sıkıcı, ama tümüyle bastırılması açısından değerli bir çılgınlık- bu içedönük filmler döneminde yapılan komedilerin ihmal edilmemesi gerekir. Bu alanda başı çeken ve yalnızca Davidson'a mecbur kalmış olan yine Lubitsch'di. Mecbur kalmış mıydı? O bir yandan bir figüranlar kitlesini Madame du Barry'yi lanetlemeye ve Anne Boleyn'i alkışlamaya kışkırtırken, diğer yandan bir tür film operetі olan *Die Puppe*'yi (*The Doll*, 1919) ve ***gösterişli dekorlar*** içinde Amerikan alışkanlıklarıyla beceriksizce alay ettiği söylenen *Die Austernprinzessin* (*The Oyster Princess*, 1919) adlı bir satiri yönetiyordu.[38] Böylece Lubitsch *Sumurun*'daki "halk gülmeyi istediği için dans etmesi ve hoplayıp sıçraması gereken" kamburun felsefesini hayata geçirdi. Lubitsch'in cinayetler ve işkencelerle danslar ve şakaları değiş-tokuş etmesindeki hızı düşününce, onun komedilerinin, tarihsel dramları gibi aynı nihilizmden çıkması hayli olasıdır. Bu eğilim onun önemli olayları kendi ciddiliklerinden süzmesini ve önemsiz şeylerdeki komik potansiyelleri gerçekleştirmesini kolaylaştırdı. Onun çeşnilendirdiği bu tip önemsiz şeyler hafif tatlılar haline geldi. 1921'den itibaren tarihten uzaklaşan Lubitsch kendisini neredeyse yalnızca tamamen üstadı olduğu keyif verici eğlencelere verdi. Soğuk bir şekilde karşılanan *Die Bergkatze*'de (*Mountain Cat*, 1921) kedi benzeri bir haydudun kızı olan Pola Negri rolünü, kendini beğenmiş Balkan hal ve hareket tarzlarının, gösterişli militarizmin parodisine yardımcı olan şık mimari biçimler ile (belki de) moda olan dışavurumcu mimari arasında oynadı.[39]

Eğer Lubitsch olmasaydı, bu dönemin Alman komedi filmlerini anmaya değmezdi. Operetlerden ve tiyatro oyunlarından uyarlamalar -bunlar arasında yok edilemez olan *Alt Heidelberg* (*Student Prince*, 1923) vardı- gerçek film mizahına sahip filmlerin üzerinde etkili oldu ve Amerikan komedileri kendilerini bir anlık gülmeye istekli bir halka yerli yapımlardan daha etkili bir şekilde sevdirdiler.[40]

[37] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 102-4.

[38] Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 142; Bardeche ve Brasillach, *History of Motion Pictures*, ss. 189-90; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 85-86.

[39] Kalbus, *a.g.e.*, s. 86; Kurtz, *Expressionismus*, s. 82.

[40] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, özellikle s. 77. İlk dönem Alman komedi filmleri için ayrıca bkz. *Ufa Verlich-Programme*, 1923/1924, s. 63 ve sonrası.

Bu da yine Almanya'da mutluluğa yönelik doğal arzunun karşılanmaktan çok buna katlanıldığını kanıtlar.

Kaçışçı gereksinimler düşüncelerin çatışması içinde taraf tutma itkisiyle bir miktar dengelendi. Zevksiz öfkenin gerçek bir ifadesi olan birkaç film savaş sonrasının genel ahlak bozukluğuna ve dans çılgınlığına ve *yeni zenginlere* (*nouveaux riches*) acıdı.[41] Sınırsız propaganda mesajları bu ahlaki hükümlerle iç içe geçti. İki film Fransız ordusunu çok olumsuz işledi ve Fransız hükümetinin Berlin'e sert notalar vermesine neden oldu; diğerleri Yahudi karşıtı ve cumhuriyet karşıtı görüşleri yaymaları nedeniyle sansürün vetosuna uğradılar.[42] Bu yılların gerilimli atmosferi nedeniyle, ilgisiz temalar bile ara sıra politik tutkuları canlandırdı. 1923'te Lessing'in ***Nathan the Wise***'ının bir film versiyonunun Münih'teki gösterisi Yahudi karşıtı ayaklanmalar nedeniyle durdurulmak zorunda kaldı –bu, dokuz yıl sonra Remarque'nin *All Quiet on the Western Front*'unun (*Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*) yasaklanmasıyla sonuçlanan Berlin'deki uğursuz Nazi gösterilerini haber veren bir olaydı.[43] Ancak sinemayla ilgili bütün bu olaylar sadece ideolojik çıkarların sonucuydu; bunlar grup yapılarından çok grup niyetlerini tanımladılar.

1919 gibi erken bir tarihte, estetik üzerine yazan bir Alman olan Dr. Victor E. Pordes Alman sinemasının toplum yaşamından sahneleri ve uygun davranış sorunlarını içeren öyküleri biçimlendirmedeki beceriksizliğinden şikayet etti. Ne zaman uygar hal ve hareket tarzları yansıtılsa. Pordes Danimarka, Fransız ve Amerikan filmlerinin "toplumsal eğitimde, oyuncuların çoğunun niteliğinde, oyunculuğun sanatsal hazzı ve nüansında, tonunda ve son olarak da hal ve hareket tarzlarının gözlemi ve kesin bilgisinde Alman filmlerini uzak ara geride bıraktıklarını" söyledi.[44] Bu kesinlikle Alman sinemasında uygun davranışın ifade edilmesine engel olan tam bir yetersizlik değildi. Pordes'in eleştirisi daha ziyade 1924'e kadar olan bütün önemli filmlerin içedönük eğilimiyle ilgili söylenmiş olanları destekliyordu. Bunlar verili olgunun kaydını amaçlamadı: bunu yapmadaki başarısızlıkları onların içgüdüsel tasarımlarının kaçınılmaz sonucuydu. Bu dönemin ilerici edebi ürünleri ve resimleri tam olarak benzer biçimde gerçekçilikten nefreti gösterdiler. Ancak bu üslup benzerliği içerik ve anlamın farklılığını dışlamadı; tersine

[41] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 58.

[42] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, ss. 33, 41.

[43] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, s. 46; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 68; Zaddach, *Der literarische Film*, ss. 49-50.

[44] Pordes, *Das Lichtspiel*, s. 106.

kendi şartları içinde sinema kendi bağımsız yolunda ilerledi. Bunun takip ettiği içedönük eğilimin izleri güçlü kolektif arzulara kadar takip edilebilir. Milyonlarca Alman, özellikle de orta-sınıf Almanlar Müttefik baskıları, şiddetli ülke içi mücadeleler ve enflasyonun belirlediği bir dünyadan yoksun bırakılmış göründüler. Almanlar kendi dışsal ve içsel varoluşları arasındaki normal ilişkileri altüst eden korkunç bir şokun etkisi altındaymış gibi davrandılar. Yüzeyde, önceden olduğu gibi yaşadılar; psikolojik olarak ise kendi içlerine çekildiler.

Bu bir kabuğa geri çekilme birkaç koşul tarafından kolaylaştırıldı. Birincisi, bu, yaşama şansları kitlelerin acı çekme nedenlerini görmezden gelmeye hazır oluşlarına bağlı olan Alman egemenlerinin çıkarlarına uygun geldi. İkincisi, orta-sınıflar hükmedilmiş olmaktan memnundu ve artık bu politik özgürlük sona erdiğinden, onlar pratik olduğu kadar teorik olarak da sorumlulukları üstlenmeye hazırlıksızdılar. Onların yaşadıkları şoka özgürlüğün baskını neden oldu. Üçüncüsü, onlar burjuva özgürleşimini başarısızlıkla sonuçlandırmaya yönelik her türlü girişimin sosyalist bir çözümü hızlandırmakla ilişkili olduğu bir dönemde arenaya çıktılar. Ve Sosyal Demokratlar devrimci denemelere girişirler miydi? Bütün durum öylesine sıkıntılıydı ki, kimse kendisini bununla başa çıkmaya yetecek kadar cesur hissetmedi.

Yine de, dış dünyadan bu psikolojik içe göçü sadece geçmişe yönelik bir hareket olarak etiketlemek aşırı bir basitleştirme olurdu. Bu geri çekilme boyunca Alman aklı bütün duygusal sistemi altüst eden sarsılmalarla çalkalandı. Bu akıl bütün dışsal devrimci olasılıklara aldırmaz ya da onları engellerken, benliğin temellerini yeniden düşünmek, benliği yaşamın gerçek koşullarına uyumlu hale getirmek için aşırı çaba gösterdi. Çöken otoriter rejimi desteklemiş kökü derinlerdeki eğilimlerle ilgili huzursuzluklar onları canlı tutan arzuya sürekli engel oldu. Savaş sonrası yıllar boyunca içedönük gözlemin sadece yalıtılmış bireyle ilgili olması bir gerçektir. Ancak bu zorunlu olarak Almanların bireyin toplumsal yükümlülükleri aleyhine özerkliklerini ebedileştirmekte ısrar ettikleri anlamına gelmez. Daha ziyade, bireye dair Alman anlayışı geleneksel değerler açısından öylesine zengindi ki, bu tereddütsüz bir şekilde terk edilemezdi.

1920'den 1924'e kadar olan savaş sonrası dönemi filmleri eşsiz bir monolog filmleridir. Bu filmler Alman aklının neredeyse erişilemez katmanlarındaki gelişmeleri açığa vururlar.

5. CALIGARI



Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nin (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) iki senaryo yazarından biri olan Çek Hans Janowitz gerçekliğin düşlerle iç içe geçtiği ve düşlerin korkulara dönüştüğü bir kent olan Prag'da büyüdü.[1] Ekim 1913'te bir akşam bu genç şair Hamburg'da bir panayırda dolaşıyor ve güzelliği ile tarzı kendisini etkileyecek genç bir kız bulmaya çalışıyordu. Panayırın çadırları her denizcinin dünyanın en keyifli yerlerinden biri olarak bildiği Reeperbahn'daydı. Yakındaki Holstenwall'de limandaki gemilerin üzerinde Lederer'in devasa Bismarck anıtı bir koruyucu gibi görünüyordu. Genç bir kız ararken Janowitz, Holstenwall'ın yanındaki boş bir parka doğru genç kıza ait olduğunu düşündüğü bir kahkahanın hassas izinden gitti. Görünüşte genç bir erkeği ayartmaya hizmet eden bu kahkaha çalıların arasında bir yerlerde kayboldu. Kısa bir süre sonra genç adam oradan ayrıldığında, birden o ana kadar çalılar arasında gizlenmiş olan başka bir gölge ortaya çıktı ve sanki o kahkahanın peşindeymiş gibi ilerledi. Bu gizemli gölgenin yanından geçerken Janowitz onu bir an gördü: sıradan bir burjuva gibi görünüyordu. Adam karanlığın içine daldı ve takibi daha da imkansızlaştırdı. Ertesi gün yerel basındaki manşetler şöyleydi: "Holstenwall'da korkunç seks cinayeti! Genç Gertrude... öldürüldü." Gertrude'un panayırdaki kız olabileceğine dair belirsiz bir duygu Janowitz'i kurbanın cenazesine katılmaya zorladı. Cenaze töreni sırasında birden henüz yakalanmamış olan katili bulduğu duygusuna kapıldı. Şüphelendiği adam da onu tanıyor gibiydi. Bu o burjuvaydı -çalılardaki gölge.

Janowitz ile birlikte *Caligari*'nin ortak senaryo yazarı Carl Mayer Avusturya'nın Graz kentinde doğdu. Babası "bilimsel" bir kumarbaz fikrine kapılmasaydı başarılı olacak zengin bir burjuvaydı. Hayatının baharında mülklerini sattı, yanılmaz bir "sistem"le donanarak Monte Carlo'ya gitti ve birkaç ay sonra Graz'da meteliksiz olarak yeniden ortaya çıktı. Bu felaketin stresiyle saplantılı baba on

[1] Bu bölüm, *Caligari* üzerine sayfalardaki diğer verilerle birlikte, bu filmin yaratılışıyla ilgili yazmış olan Hans Janowitz'in ilginç elyazmalarını kaynak olarak kullanıyor. Malzemesini bana vermesi nedeniyle ona çok borçlu olduğumu hissediyorum. Bu nedenle *Caligari*'ye dair yorumlarımı şimdiye kadar bilinmeden kalmış gerçek iç öyküye dayandıran bir konumdayım.

altı yaşındaki Carl'ı ve ondan küçük üç erkek kardeşini sokağa attı ve sonunda intihar etti. Tek başına kalan Carl üç kardeşinden sorumluydu. Avusturya'yı dolaşır, kapı kapı barometre satmaya çalışır, korolarda şarkı söyler ve köylü tiyatrolarında ufak roller oynarken Carl giderek tiyatroya ilgi duymaya başladı. Bu göçebe yaşam yılları bir film şairi olarak gelecekteki kariyerinde fazlasıyla kullanılacak olan deneyimlerle dolu yıllar boyunca onun teatral üretimin araştırmadığı bir dalı yoktu. Savaşın başında bu genç Münih kafelerinde posta kartları üzerine Hindendurg'un portrelerini çizerek yaşamını kazandı. Savaş sırasında daha sonra, Janowitz'in dediğine göre, Mayer kendi zihinsel durumunun sürekli incelenişine katlanmak zorunda kalmıştı. Mayer kendi vakasından sorumlu üst düzey askeri psikiyatristin karşısında canından bezmiş görünüyordu.

Savaş sona erdi. Savaşın başlamasından itibaren piyade alayında bir subay olarak görev yapmış olan Janowitz savaş bittiğinde kesin bir pasifist ve milyonlarca insanı ölüme gönderen bir otoriteden nefret eden biri olarak geri döndü. Mutlak otoritenin kendi içinde kötü olduğunu hissediyordu. Berlin'e yerleşti, orada Mayer ile tanıştı ve kısa bir süre sonra daha önce bir satır bile yazmamış bu eksantrik genç adamın kendi devrimci ruh halini ve düşüncelerini paylaştığını anladı. Neden bunları sinemada ifade etmesinlerdi? Wegener'in filmlerinden zehirlenen Janowitz bu yeni aracın kendini güçlü şiirsel ifşalara verebileceğine inandı. Sonunda bu iki arkadaş Janowitz'in Holstenwall serüveni ile Mayer'in psikiyatristle zihinsel düellosunun etrafında dolaşıp duran sonu gelmez tartışmalara başladılar. Bu öyküler birbirlerini uyarmış ve desteklemiş gibiydi. Bu tartışmaların ardından ikili gece boyunca dolaştı, karşı konulamaz biçimde Kantstrasse'deki göz kamaştırıcı ve gürültülü fuarın cazibesine kapıldılar. Bu parlak bir cangıl, cennetten çok cehennemdi, ancak savaşın dehşetini isteğin dehşetiyle değiş-tokuş edenler için bir cennetti. Bir akşam Mayer arkadaşını etkilendiği bir yan gösteriye götürdü. Adı "İnsan ya da Makine" olan bu gösteri açıkça uyuşukluk içindeki gücün mucizelerini başaran güçlü bir erkeği gösteriyordu. Adam sanki hipnoz olmuş gibi davranıyordu. En garip olan ise, onun başarılarına büyülenmiş izleyicileri etkileyen öngörü ifadelerinin eşlik etmesiydi.

Yaratıcı her süreç, sadece ek bir deneyimin bütün öğelerinin bir bütün içinde birleştirilmesinin gerektiği bir ana yaklaşır. Bu güçlü adam figürü böylesi bir deneyimi sağladı. Bu gösterinin akşamında iki arkadaş ilk olarak *Caligari*'nin orijinal öyküsünü görselleştirdiler. Sonraki altı haftada elyazmalarını yazdılar. Yazılmakta olan her bö-

lümü tanımlarken Janowitz kendisine "tohumu eken baba" ve Mayer için de "anlayan ve olgunlaştıran anne" dedi. Sonunda küçük bir sorun ortaya çıktı: yazarlar Mayer'in savaş sırasındaki baş düşmanı gibi biçimlenen ana karakterlerine isim verme konusunda ne yapacaklarını bilemediler. *Unknown Letters of Stendhal*'in müthiş bir bölümü çözümü sağladı. Janowitz bu bölümü okurken, savaş alanından henüz dönmüş olan Stendhal'in Milan'daki La Scala'da Caligari adlı bir subayla tanıştığını fark etti. Bu isim iki yazara da uygun geldi.

Onların öyküsü Hollanda sınırı yakınındaki hayali bir Kuzey Almanya kasabasında geçer ve kasabanın adı anlamlı bir şekilde Holstenwall'dır. Bir gün kasabaya atlıkarıncaların ve yan gösterilerin olduğu bir panayır gelir. Yan gösterilerin arasında uyurgezer Cesare'nin reklamını yapan garip, gözlüklü biri olan Dr. Caligari'nin gösterisi de vardır. İzin almak için Caligari belediye binasına gider ve burada bir memur ona kötü davranır. Ertesi sabah bu memur odasında ölü bulunur, ancak bu olay kasaba halkının panayırdaki gösterilerden keyif almasını önlemez. Çok sayıda seyirciyle birlikte *Francis* ve Alan - bir doktorun kızı olan Jane'e aşık iki öğrenci– Caligari'nin çadırına girerler ve dikine bir tabut benzeri kutudan yavaşça dışarı çıkan Cesare'yi izlerler. Caligari heyecanlanmış seyircilere bu uyurgezerin gelecekle ilgili sorulara yanıt vereceğini söyler. Heyecanlı bir durumda olan Alan ne kadar yaşayacağını sorar. Cesare ağzını açar; efendisinden gelen korkunç, hipnotik bir gücün hakimiyetindeymiş gibi görünür. "Şafağa kadar" diye yanıt verir. Sabah Francis arkadaşının belediyedeki memurla aynı tarzda öldürüldüğünü öğrenir. Caligari'den şüphelenen Francis kendi soruşturmasına yardım etmesi için Jane'in babasını ikna eder. Bir arama emriyle şovmenin karavanına giderler ve ondan transa son vermesini isterler. Ancak tam da bu anda bir kadını öldürme eyleminde yakalanan ve aranan seri katil olduğunu deli gibi inkar eden bir suçlunun sorgusuna katılmak üzere polis karakoluna çağrılırlar.

Francis, Caligari'yi gözetlemeye devam eder ve akşam karanlığından sonra gizlice karavanın bir penceresinden içeri bakar. Ancak kutusunda yatan Cesare'yi göreceğini hayal ederken, gerçeklikte Cesare, Jane'in yatak odasına girer, uyuyan kızı bıçaklamak için hançerini kaldırır, genç kıza bakar, hançeri indirir ve kollarında çığlık atan Jane olduğu halde çatılar ve sokaklar boyunca kaçar. Jane'in babası tarafından takip edilen Cesare kızı elinden bırakır, kıza daha sonra eve kadar eşlik edilir, bu arada Cesare yorgunluktan ölür. Francis'in gerçek olduğuna inandığına bariz karşıtlık içinde Jane, Cesare'yi tanıdığında ısrar ederken, Francis bu işkence edi-

ci bilmeceyi çözmek için ikinci kez Caligari'ye yaklaşır. İki polis Caligari'nin karavanındaki tabut benzeri kutuya el koyarlar ve Francis uyurgezerin yerine konmuş bir kuklayı kutudan çıkarır. Soruşturmacıların dikkatsizliğinden yararlanan Caligari kaçmayı başarır. Akıl hastanesinde bir sığınak arar. Francis onu izler, kaçakla ilgili soru sormak için hastanenin yöneticisine gider ve dehşet içinde irkilir: yönetici ve Caligari bir ve aynı kişidir.

Ertesi akşam –yönetici uyumuştur– Francis ve vakanın içine dahil ettiği hastaneden üç doktor yöneticinin odasında arama yaparlar ve psikiyatrik meselelerde otorite olan bu kişinin suçunu tam olarak saptayan malzemeyi bulurlar. Kitap yığını arasında 18. yüzyılda Kuzey İtalya'da seyahat eden, bazı insanları öldürmesi için aracı Cesare'yi hipnotize eden ve Cesare'nin yokluğunda yerine polisi aldatmak için balmumundan bir figür koyan Caligari adında gösteriler yapan bir adam hakkındaki bir kitabı bulurlar. Başlıca delil yöneticinin klinik kayıtlarıdır: bu kayıtlar onun, Caligari'nin hipnoz yeteneğini açıklamasını doğrulamasını arzuladığını, arzusunun bir takıntı halini aldığını ve bir uyurgezer onun tedavisine verildiğinde, onunla o korkunç oyunları yinelemenin baştan çıkarıcılığına direnemediğini gösterir. Yönetici Caligari'nin kimliğini benimsemiştir. Suçlarını itiraf ettirmek için Francis yöneticiyi uyurgezerle yüzleştirir. Canavar Cesare'nin öldüğünü anlar anlamaz çıldırmaya başlar. Eğitimli görevliler ona bir deli gömleği giydirirler.

E. T. A. Hoffmann tarzındaki bu korku öyküsü samimi bir devrimci öyküydü. Janowitz'in belirttiğine göre, bu öyküyle yarı-bilinçli olarak o ve Carl Mayer kendini dünya çapında mecburi askere alma ve savaş ilanında gösteren bir devlet otoritesinin sınırsız gücünü rezil ettiler. Alman savaş hükümeti bu yazarlara bu tip doymak bilmez otoritenin prototipi olarak göründü. Avusturya-Macaristan monarşisinin yurttaşı olan yazarlar Alman sistemine içkin olan ölümcül eğilimleri anlamak açısından Reich'ın çoğu yurttaşından daha iyi bir konumdaydılar. Caligari'nin karakteri bu eğilimleri somutlaştırır; güce tapınan, egemenliğe yönelik karşı konulamaz arzusunu tatmin eden, bütün insan haklarını ve değerlerini acımasızca ihlal eden sınırsız bir otoriteyi simgeler (Fotoğraf 2). Sadece bir araç olarak işlev gören Cesare, Caligari'nin masum kurbanı olarak o kadar da suçlu bir katil değildir. Bu, yazarların onu nasıl anladığını gösterir. Pasifist düşünceli Janowitz'e göre onlar Cesare'yi zorlayıcı askerlik hizmetinin baskısı altında ölme ve öldürme eğitimi alan sıradan insanı tanımlamanın donuk tasarımıyla yarattılar. Bu öykünün devrimci anlamı kendisini şüphe götürmez biçimde finalde psikiyat-

ristin Caligari olduğunun açığa çıkmasıyla gösterir: akıl aşırı gücü zararsız hale getirir, çılgın otorite simgesel olarak feshedilir. Benzer fikirler o dönemin tiyatrosunda da ifade edildi, ancak *Caligari*'nin yazarları bu fikirleri birçok dışavurumcu oyunun düşkünlük gösterdiği otoriteden-özgür "Yeni İnsan" methiyelerini dahil etmeksizin sinemaya transfer ettiler.

Bir mucize oldu: Decla-Bioskop'un baş sorumlusu Erich Pommer yıkıcı değilse de bu alışılmamış senaryoyu kabul etti. Bu bir mucize miydi? Savaş sonrasının ilk döneminde yabancı pazarların yalnızca sanatsal başarılarla fethedilebileceğine dair yaygın kanaat olduğundan, Alman sinema endüstrisi kuşkusuz estetik olarak nitelikli eğlence alanında denemeler yapmaya can atmaktaydı.[2] Sanat ihracatı sağladı ve ihracat da kurtuluş anlamına geldi. Dahası, bu öğretinin ateşli taraftarı olan Pommer sanatsal değerler ve popüler talepler konusunda eşsiz bir yeteneğe sahipti. Mayer ve Janowitz'in kendisine teslim ettikleri senaryonun önemini kavrasın ya da kavramasın, Pommer senaryonun döneme uygun bir atmosfere ve ilginç sinemasal potansiyellere sahip olduğunu hissetti. Sinema ve iş ilişkilerini eşit beceriyle yürütmede doğuştan girişimciydi ve hepsinden çok yönetmenlerin ve oyuncuların yaratıcı enerjilerini harekete geçirmede çok iyiydi. 1923'te Ufa onu bütün prodüksiyonun başı yaptı.[3] Onun sahnenin ardındaki etkinlikleri Hitler öncesi sinemaya damgasını vurdu.

Pommer *Caligari*'yi yönetmek için Fritz Lang'ı görevlendirdi, ancak ön hazırlıkların ortasında Lang'a *The Spiders* serisini tamamlaması emri verildi; bu filmin dağıtımcıları serinin tamamlanmasını zorunlu kıldılar.[4] Lang'ın ardılı Dr. Robert Wiene'ydi. Bir zamanlar Dresden'de ünlü bir oyuncu olan babası yaşamının sonuna doğru biraz delirdiği için, Wiene Dr. Caligari vakasıyla ilgilenmeye tamamen hazırlıksız değildi. Lang'ın planlamış olduğuyla tamamen uyum içinde Wiene özgün öyküde temel bir değişimi iki yazarın şiddetle karşı çıktığı bir değişim– önerdi. Ama kimse onları dikkate almadı.[5]

Özgün öykü gerçek korkuların bir açıklamasıydı: Wiene'nin önerisi bu açıklamayı zihinsel olarak deli Francis tarafından uydurulan ve anlatılan kabusa dönüştürür. Bu dönüşümü başarmak için öz-

[2] Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 140.

[3] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/23, ss. 35, 46. Pommer'in değerlendirilmesi için bkz. Lejeune, *Cinema*, ss. 125-31.

[4] Bu bilgi Bay Lang tarafından verildi. Bkz. 56.

[5] Janowitz'in elyazmasından alındı. Ayrıca bkz. Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, ss. 140, 143-44.

gün öykü, Francis'i bir deli olarak tanıtan bir çerçeve öykünün içine yerleştirilir. *Caligari* filmi bu çerçeveyi oluşturan iki epizottan biriyle başlar. Francis akıl hastanesinin bahçesinde bir bankta otururken ve başka bir hastanın anlaşılamaz sözlerini dinlerken gösterilir. Bir hayalet gibi yavaşça hareket eden, bir kadın yanlarından geçer: bu Jane'dir. Francis yanındakine şöyle söyler: "***Onunla yaşadıklarım,*** senin karşılaştıklarından daha da garip. Bunu size anlatacağım."[6] Kararına. Daha sonra Holstenwall'ın görüntüsü açılır ve orijinal öykü başlar ve daha önce gördüğümüz gibi, Caligari'nin kimliğiyle biter. Yeni bir kararmadan sonra çerçeve öykünün ikinci ve son epizodu başlar. Anlatıyı bitiren Francis diğer hastayı izleyerek, sorunlu insanlarla birlikte kaldığı hastaneye girer onların arasında küçük bir çiçeği okşayan Cesare de vardır. Hastanenin yumuşak, anlayışlı görünen yöneticisi de kalabalığa katılır. Halusinasyonlarının labirentinde kaybolmuş olan Francis yöneticiyi kendi kendine yarattığı kabusvari karakter zanneder ve bu hayali şeytanı tehlikeli bir deli olmakla suçlar. Çığlık atar ve görevlilerle çılgınca kavga eder. Bu sahne yöneticinin görünümünü hemen değiştirerek boynuz kenarlı gözlük taktığı hasta odasına dönüşür: tükenmiş Francis'i muayene eden Caligari olarak görünür. Artık hastasının durumunu anladığından, onu iyileştirebileceği sonucuna varır. Bu keyifli mesaj lehine, izleyici düşünülmez.

Janowitz ve Mayer bu çerçeve öyküye neden öfkelendiklerini biliyorlardı: bu onların gerçek niyetlerini korumuyor, saptırıyordu. Özgün öykü otoritenin doğasındaki deliliği ortaya koyarken, Wiene'nin *Caligari*'si otoriteyi övdü ve öykünün deliliğe karşı oluşunu mahkum etti. Devrimci bir film böylece biraz normal ama sorunlu bireyi deli ilan etmenin ve onu bir akıl hastanesine göndermenin çok kullanılan modelinin peşinden giderek uyumcu bir filme dönüştürüldü. Bu değişim şüphesiz Wiene'nin kişisel tercihinden çok onun sinemanın gerekliliklerine içgüdüsel boyun eğişinin sonucuydu: filmler, en azından ticari filmler kitlenin arzularına yanıt vermeye zorlanırlar. Değişen biçimiyle *Caligari* artık entelejansiyanın özellikleri olan duyarlılıkları ifade eden bir ürün değil, ama daha az eğitimlilerin hissettikleri ve beğendikleriyle eşit derecede uyumlu olduğu kabul edilen bir filmdi.

Eğer savaş sonrası yıllar boyunca çoğu Almanın acımasız dış dünyadan ruhun dokunulamaz alanına geri çekilmeye istekle eğilim duyduğu geçerliyse, Wiene'nin versiyonu onların tutumuyla özgün

[6] Sansür Kurulu'nun yayınladığı film lisansı. Berlin 1921 ve 1925 (Museum of Modern Art Library, kupür dosyaları); *Film Society Programme*, 14 Mart 1926.

öyküye göre kesinlikle daha uyumluydu; çünkü özgün öyküyü bir kutuya koyarak bu versiyon bu genel kabuğa çekilmeyi sadakatle yansıttı. *Caligari*'de (ve dönemin diğer birkaç filminde) çerçeve bir öykü aygıtı yalnızca estetik bir biçim değildi, aynı zamanda simgesel içeriğe sahipti. Wiene'nin özgün öyküyü sakatlamaktan kaçınması önemlidir. Her ne kadar *Caligari* uyumcu bir film olmuşsa da, bu devrimci öyküyü bir adamın fantezisi olarak korudu ve öne çıkardı. Caligari'nin yenilgisi psikolojik deneyimler arasındadır. Bu şekilde Wiene'nin filmi, kendi içlerine çekilmeleri boyunca Almanların otoriteye geleneksel inanışlarını yeniden düşünmeyi harekete geçirdiklerini akla getirir. Sosyal demokrat işçiler de dahil Almanlar devrimci eylemden çekindiler; ancak aynı zamanda da psikolojik bir devrim kolektif ruhun derinliklerinde kendisini hazırlıyormuş göründü. Bu film Caligari'nin otoritesinin zafer kazandığı bir gerçekliği, aynı otoritenin yıkıldığı bir halüsinasyonla birleştirerek Alman yaşamının bu ikili yönünü yansıtır. Görünüşe göre ayaklanmayı reddeden bir davranışın örtüsünün altında ortaya çıkan otoriteryan eğilimlere karşı bu ayaklanmaya uygun simgelerin bundan daha iyi bir gruplanışı olamazdı.

Janowitz *Caligari*'nin dekorlarının gerçeküstücülerin bir öncüsü olan ve bilinçaltından ortaya çıkan eziyet hayallerini ve zararsız manzarayı istila eden ürkütücü hayaletleri yaratan Alfred Kubin tarafından tasarlanmasını önerdi. Wiene boyanmış dekorlar fikrini sevdi, ancak Kubin'in yerine üç dışavurumcu sanatçıyı tercih etti: Hermann Warm, Walter Röhrig ve Walter Reimann. Bunlar Herwarth Walden'in *Sturm* dergisi aracılığıyla sanatın her alanında dışavurumculuğu desteklemiş olan Berlin Sturm grubunun üyesiydiler.[7]

Her ne kadar dışavurumcu resim ve edebiyat savaştan önceki yıllarda geliştiyse de, yalnızca 1918'den sonra halka ulaştılar. Bu açıdan Almanya'nın durumu kısa süren savaş komünizmi döneminde farklı soyut sanat akımlarının gerçekten en parlak dönemini yaşadığı Sovyet Rusya'nın durumuna benziyordu.[8] Devrimcileşmiş bir halk için dışavurumculuk insanın toplumu ve doğayı özgürce biçimlendirme gücüne inançla burjuva değerlerin reddini birleştiriyor göründü. Bu tip meziyetleri nedeniyle dışavurumculuk, evrenlerinin çöküşüyle altüst olan birçok Almanı büyüleyebildi.[9]

[7] Janowitz'in elyazması: Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 144; Rotha *Film Till Now*, s. 43.

[8] Kurtz, *Expressionismus*, s. 61.

[9] Berlin'de Karl Heinz Martin savaşın hemen ardından Ernst Toller ve Walter Hasenclever'in iki kısa oyununu dışavurumcu dekorlar içinde sahneye koydu. Kurtz, *a.g.e.*, s. 43 ile karşılaştırın: Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*,

"Filmler canlanan çizimler olmalıdır": bu Hermann Warm'ın kendisi ve iki tasarımcı arkadaşının *Caligari*'nin dünyasını oluşturdukları dönemdeki formülüydü.[10] Onun inanışlarına uygun olarak *Caligari*'nin dekorlarında ve kıvrımlarında bol miktarda güçlü bir şekilde gotik modelleri hatırlatan sert, keskin noktalı biçimlerin bileşimleri oldu. O dönemde neredeyse bir maniyerizm haline gelen bir stilin ürünleri olan bu bileşimler evleri, duvarları ve manzaraları ima ettiler. Birkaç hata ve ödün hariç bazı arkaplanlar fazlasıyla doğrudan bir tarzda resimsel geleneğe karşı çıkarken, diğerleri neredeyse bunları koruyordu– dekorlar maddi nesnelerin duygusal süslemeler içinde mükemmel dönüşümüne vardı. Aceleyle yapılmış çatılardaki eğri bacalarıyla, ok başı ya da uçurtmaya benzer biçimdeki pencereleriyle ve ağaçlardan çok tehditler olan ağaç benzeri arabeskleriyle Holstenwall ressamı Lyonel Feininger'in ana hatları fazla bariz, kristalize kompozisyonlarının akla getirdiği garip kentlerin görünümlerine benzedi.[11] Ayrıca *Caligari*'deki dekor sistemi

ss. 142-43; Schapiro, "Nature of Abstract Art." *Marxist Quarterly*, Ocak-Mart 1937, s. 97.

[10] Aktaran Kurtz, *Expressionismus*, s. 66. Görüntülenmiş gerçeklik olarak filmler üzerine bir hükmü akla getiren Warm'ın görüşleri Almanya'da yaşayan İsveçli soyut ressam Viking Eggeling'in görüşleriyle uyumluydu. Tuvallerinden bütün nesneleri elimine eden Eggeling ritmik hareketlerin içine canlı geometrik kompozisyonları dahil etmek için bunu mantıklı saydı. O ve ressam arkadaşı Hans Richter bu fikri Ufa'ya önerdiler ve her zaman sanat iyi bir iştir ya da en azından iyi propagandadır düsturuyla hareket eden Ufa bu iki sanatçının denemelerine devam etmelerini sağladı. İlk soyut filmler 1921'de yapıldı. Eggeling 1925'te öldü–*Diagonal Symphony* adlı kısa filmde spiral hatları ve tarama-benzeri düzenlemeleri yaparken, Richter *Rhythm 21*'de siyah, gri ve beyazla kareler oluşturuyordu. Bir yıl sonra kendisi de bir ressam olan Walter Ruttmann belli belirsiz bir biçimde X-ray fotoğraflarını hatırlatan dinamik bir noktalar gösterisi olan *Opus I* ile bu eğilime katıldı. Film adlarının da gösterdiği gibi, sanatçılar kendi yapıtlarını bir tür optik müzik olarak gördüler. Bu, başka bir şey olduğunu söylemeye çalışsa da, dış dünyadan tamamen çekilmeyi gösteren bir müzikti. Bu özel *avangard* hareket kısa süre içinde diğer ülkelere de yayıldı. 1924 ten itibaren Fernand Léger ve Rene Clair gibi modern Fransız sanatçılar Almanlarınkinden daha az soyut olan ve makine parçalarının biçimsel güzelliğine bir yakınlığı gösteren ve her türlü nesneyi ve hareketi gerçeküstücü düşler içinde biçimlendiren filmler yaptılar. "Avantgarde. History and Dates of the Only Independent Artistic Film Movement. 1921-1931" başlıklı yayımlanmamış elyazmasını kullanmama izin verdiği için kendimi Hans Richter'e borçlu hissediyorum. Ayrıca bkz. *Film Society Programme*, 16 Ekim 1927; Kurtz, *Expressionismus*, ss. 159-61; Man Ray, "Answer to a Questionnaire," *Film Art*, no.7, 1936, s. 9; Kraszna-Krausz, "Exhibition in Stuttgart, June 1929, and Its Effects," *Close Up*, Aralık 1929, ss. 461-62.

[11] Bay Feininger 13 Eylül 1944'te bana *Caligari* ile ilişkisiyle ilgili olarak şunları yazdı.: "8 Eylül tarihli mektubunuz için teşekkürler. Ancak o dönemde, asla bir katkımın ya da en ufak bir bilgimin olmadığı bir şey varsa, o da *Caligari*'dir. Filmi hiç görmedim. Dekorları tasarladığını söylediğiniz sanatçılarla (Warm, Röhring ve Reimann) ne tanıştım ne de onları bilirim. Yaklaşık 1911 civarında

uzam boyunca yayıldı, ışık efektleriyle uyumsuz boyanmış gölgeler ve perspektifin bütün kurallarını bozmak için tasarlanmış dolambaçlı çizimler aracılığıyla uzamın geleneksel görünümünü iptal etti. Uzam artık düz bir düzleme doğru küçüldü, boyutları bir yazarın "stereoskopik evren" dediği şekilde büyüdü.[12]

Oldukça uygun bir biçimde harfleme ve çizim arasındaki yakın ilişki düşünülerek, dekorların temel bir öğesi olarak harfleme devreye sokuldu. Bir sahnede deli psikiyatrisin Caligari'yi taklit etme arzusu "***Ben Caligari olmalıyım***" sözcüklerini -yolda, bulutlarda, ağaç tepelerinde gözlerinin önünde olduğundan daha büyük görünen sözcükler- düzenleyen çok sinirli karakterlerde maddileşir. İnsanların ve hareketlerinin bu dekorların dokusuyla birleştirilmesi son derece zordu. Bütün oyuncular arasında yalnızca iki tanesi gerçekten bir tasarımcının imgeleminin ürünü olarak göründü. Caligari rolündeki Werner Krauss yürüyüşü boyunca hatları ve gölgeleri kendisi dokuyan bir hayalet büyücünün görünümüne sahipti ve Cesare rolündeki Conrad Veidt bir duvar boyunca dolaşırken, sanki duvar onu dışarıya akıtıyormuş gibiydi (Fotoğraf 3). Yaşlı bir cüce figürü ve kalabalığın eskimiş giysileri panayırın çadırlardan oluşan sokağındaki kalabalığı gerçeklikten uzaklaştırmaya yardım etti ve soyut biçimlerin garip yaşamını paylaşmasını sağladı.

Eğer Decla Mayer ve Janowitz'in özgün öyküsünü olduğu gibi bırakmayı tercih etmiş olsaydı, "bu canlanan çizimler" bunu mükemmel bir şekilde anlatırdı. Dışavurumcu soyutlamalar olarak bunlar, bu iki senaryo yazarını insanlık dışı aşırılıkları nedeniyle otoriteyi Almanya'da saygı gören otorite türü- suçlamaya iten aynı devrimci ruhla canlandırıldılar. Ancak Wiene'nin versiyonu dışavurumcu sahnelemenin bu devrimci anlamını reddetti ya da en azından onu parantez içine aldı. *Caligari* filminde dışavurumculuk bir delinin fantezisinin resimsel terimlere tercümesinden daha fazlası değil gibidir. Bu da birçok çağdaş Alman yorumcunun dekorları ve jestleri nasıl anladığını ve bunlardan haz aldığını gösterir. Eleştir-

gelişimim için 'Die Stadt am Ende der Welt' adını verdiğim bir dizi çizim yaptım. Bu çizimlerden bazıları basıldı, bazıları da sergilendi. Daha sonra, *Caligari*'nin ortaya çıkmasının ardında sık sık bana filmin tasarımında katkımın olup olmadığı soruldu. Size bütün söyleyebileceğim budur. .

[12] H. G. Scheffauer, *The New Spirit in the German Arts*'dan aktaran Carter, *The New Spirit*, s. 250. *Caligari*'nin dekoru için ayrıca bkz. Kurtz, *Expressionismus*, s. 66; Rotha, *Film Till Now*, s. 46; Jahier, "42 Ans de Cinéma," *Le Rôle intellectuel du Cinema*, ss. 60-61; "The Cabinet of Dr. Caligari," *Exceptional Photoplays*, Mart 1921, s. 4; Amiguet, *Cinema! Cinema!*, s. 50. Werner Krauss ve Conrad Veidt'in kökenleri için bkz. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I. 28, 30 ve Veidt, "Mein Leben," *Ufa-Magazin*, 14-20 Ocak 1927

menlerden biri kendinden emin bir cehaletle şunları söyledi: "Hasta beyinleri dışavurumcu resimlerle ifade etme fikri yalnızca iyi anlaşılmamış, aynı zamanda iyi gerçekleştirilmiştir. Burada bu stilin varolma hakkı vardır ve sağlam mantığın bir ürününü gösterir."[13]

Bu dar kafalılar zaferlerinde önemli gerçeği gözden kaçırdılar: her ne kadar *Caligari* eğri bacaları çılgınlık olarak damgaladıysa da, dik olanları da asla normal olanı restore etmedi. Dışavurumcu dekorlar aynı zamanda, kültürsüzlerin bakış açısından, dik olanların geleneksel gerçekliğin yeniden canlanışını tanımlamasının beklendiği filmin son epizodunu istila ederler. Sonuçta *Caligari*'nin stili devrimci mesajları aktarmaktan olduğu kadar deliliği tanımlamaktan da uzaktı. Film gerçekten hangi işlevi üstlendi?

Savaş sonrası yıllar boyunca dışavurumculuk sıkça ilkel duyguların ve deneyimlerin bir biçimlenişi olarak düşünüldü. Gerhart Hauptmann'ın kardeşi Carl –dışavurumcu eğilimleri olan ayrıksı bir yazar ve şair– bu tanımlamayı benimsedi ve daha sonra da yoğun bir şekilde ajite olmuş bir ruhun kendiliğinden ortaya konuşunun en iyi nasıl formüle edilebileceğini sorguladı. Modern dilin bu amaca hizmet etmesi için fazlasıyla saptırılırken, sinemanın –ya da onun terimiyle bioscop– içsel yaşamın heyecanını dışsallaştırmak için eşsiz bir fırsat sunduğunu ileri sürdü. Kuşkusuz bioscop'un gerçekten anlamlı olan şeyleri ve insanların jestlerini göstermesi gerektiğini söyledi.[14]

Carl Hauptmann'ın görüşleri *Caligari*'nin dışavurumcu stilini açıklar. Bunlar filmdeki fenomeni ruh fenomeni olarak tanımlama işlevi görürler –filmin devrimci anlamını gölgeleyen bir işlev. Bu filmi psikolojik olayların dış yansımasına çevirerek, dışavurumcu sahneleme savaş sonrasında Almanya'da yaşanan bir kabuğa genel çekilmeyi bir çerçeve öykü aygıtının yaptığından çok daha etkili bir şekilde simgeledi. Bu kolektif süreç etkili olduğu sürece, dışavurumcu ya da benzer bir stilde garip jestlerin ve dekorların birçok dikkat çekici filme damga vurması tesadüfi değildir. 1925'te *Variety* bunlardan kalan son izleri gösterdi.[15] Stereotipleşmiş karakterler nedeniyle bu dekorlar ve jestler bilinen bir sokak tabelası gibiydi –örneğin "İşbaşındaki İnsanlar." Yalnız burada harfleme farklıydı. Tabela şöyle okundu: "İşbaşındaki Ruh."

Şaşırtıcı "Caligari olmalısınız" posterinde zirveye varan bü-

[13] *Caligari-Heft*, s. 8'de alıntılanan *8 Uhr Abendblatt*'taki bir yorum.

[14] Carl Hauptmann, "Film und Theater," *Der Film von Morgen*, s. 20. Ayrıca bkz. Alten, "Die Kunst in Deutschland," *Ganymed*, 1920, s. 146; Kurtz, *Expressionismus*, s. 14.

[15] S. 124 ile karşılaştırın.



Fotoğraf 1. *Passion* : Kitle egemenliğinin tehdidi

Fotoğraf 2. *Caligari*: Deli otorite





Fotoğraf 3. *Caligari*: Bir teknik ressamın imgelemi (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 4. *Caligari*: Akıl hastanesindeki üç merdiven girişi Dr. Caligari'nin hiyerarşinin tepesindeki konumunu simgeler (Museum of Modern Art Film Library'den)



tün bir propaganda kampanyasının ardından Decla Şubat 1920'de Berlin Marmorhaus'da bu filmi gösterime soktu.[16] Basın mensupları arasında onlar sinemada ilk sanat yapıtı olarak *Caligari*'yi övmede hemfikirdiler- Sosyal Demokrat Parti'nin kendisini saçmalıklarıyla ayrıksı kılan önde gelen yayın organı *Vorwarth*'dan olanlar da vardı. *Vorwärth* akıl hastanesinin yöneticinin Francis'i iyileştireceği sözünü verdiği filmin final sahnesini şu sözlerle yorumladı: "Bu film yönetici ve görevlilerin kendini kurban edici davranışları nedeniyle zihinsel olarak hasta olanlara anlayış gösterdiği ve sempati uyandırdığı için ahlaki olarak incitilemezdir."[17] Partinin otorite-karşıtı öğretisiyle uyumlu iğrenç bir otoriteye karşı Francis'in saldırısını kabul etmek yerine, *Vorwarth* otoriteyi ilerici erdemlerin en iyi örneği olarak yutturmayı tercih etti. Bu her zaman aynı psikolojik mekanizmaydı: Sosyal Demokratların kendi rasyonel sosyalist tasarımlarına engel olan rasyonelleştirilmiş orta-sınıf eğilimleri. Almanlar *Caligari*'ye onun kıymetini takdir etmede çok yakınken, Fransızlar bu filmin istisnai bir film olmaktan daha fazla olduğunu anladılar. *Caligarizm* terimini türettiler ve bunu savaş sonrasının bütün altüst olmuş dünyasına atfettiler; her halükarda onların bu filmin toplumun yapısıyla ilgili olduğunu hissettikleri ortaya çıktı. *Caligari*'nin Nisan 1921'de New York'taki ilk gösterimi filmi dünya çapında ünlü yaptı. Ancak tesadüfi taklitleri ortaya çıkarmasının ve sanatsal çabalar için bir ölçüt işlevi görmesinin dışında, bu "dönemin en yaygın tartışılan filmi" hiçbir zaman Amerikan ya da Fransız sinemasını etkilemedi.[18] Tıpkı bir tektaş gibi yalnız başına kaldı.

Caligari "İşbaşındaki Ruh"u gösterir. Devrimci ruh hangi serüvenlere girer? Bu filmin anlatısı ve resimsel öğeleri iki kutba doğru yönelir. Bir tanesine "Otorite" ya da daha açık bir ifadeyle "Zorbalık" denebilir. Senaryo yazarlarının zihnini meşgul eden zorbalık teması filmin başından sonuna yayılır. Çok yüksek, vidalı döner iskemleler onların üzerinde dönen belediye memurlarının üstünlüğünü simgeler ve benzer biçimde Alan'ın çatı katındaki sandalyenin devasa arkalığı bu insanların onun üzerinde sahip oldukları görünmez güçlerin varlığını gösterir. Merdivenler mobilyaların etkisini güçlendirir: polis merkezine çıkan çok sayıda merdiven ve akıl hastanesindeki birbirine paralel en az üç merdiven Dr. Caligari'nin hiyerarşinin tepesindeki konumunu hatırlatır (Fotoğraf 4). Bu filmin onu Homunculus ve Lubitsch'in VIII. Henry soyundan bir zorba olarak göstermede başa-

[16] *Jahrbuch der Filmindustrie*. 1922/23, s. 31.

[17] *Caligari-Heft*, s. 23'ten alıntı.

[18] Aktaran Jacobs, *American Film*, s. 303; ayrıca bkz. ss. 304-5.

rılı olması. Joseph Freeman'ın *Never Call Retreat* adlı romanında en aydınlatıcı biçimde gerçekleşir. Romanın Viyanalı bir tarih profesörü olan kahramanı işkence gördükten sonra bir hücreye atıldığı bir Alman toplama kampındaki yaşamını anlatır: "O hücrede tek başına yatarken, Dr. Caligari'yi düşündüm; daha sonra hiç geçiş olmaksızın, küçük ya da hayali suçlar nedeniyle ölüm cezası vermekten büyük keyif alan Roma'nın efendisi imparator Valentinian'ı. Bu imparatorun gözde ifadeleri şöyleydi: 'Onun kafasını uçurun!' –'Onu canlı gömün!' 'Ölene kadar sopalarla dövülsün!' Gerçek bir 20. yüzyıl yöneticisi olan imparatorun hemen uyuya kalmasını düşündüm."[19] Bu düş benzeri uslamlama Dr. Caligari'ye, onu Valentinian'ın bir karşılığı ve bir Hitler uyarısı olarak kavrayarak sonuna kadar nüfuz eder. Caligari kendi aracı üzerinde iradesini zorlayan hipnotik gücünü kullanması anlamında çok özel bir uyarıdır -amaç ve içerikte ilk kez Hitler'in devasa ölçekte uyguladığı ruhun yönlendirilmesini haber veren bir teknik. Her ne kadar *Caligari*'nin döneminde usta hipnotizmacı motifi sinemada bilinmiyor değilse de -bu, savaş sırasında Berlin'de gösterilen Amerikan filmi *Trilby*'da önemi bir motifti- onların ortamında hiçbir şey bu iki yazarı bu konuyu anlatmaya davet etmedi.[20] Onlar bir halkın yaşamının yavaşça hareket eden temellerinden ortaya çıkan, bazen gerçek önsezileri ortaya çıkaran o karanlık itkilerin etkisi altında kalmış olmalıydılar.

Zorbalığın karşısındaki kutbun özgürlük kutbu olduğu beklenir; çünkü Janowitz ve Mayer'i zorbalığın doğasını açığa çıkarmaya iten şüphesiz onların özgürlük sevgisiydi. Bu kutup sıra sıra çadırların, bunların etrafında kalabalıkların ve çeşitli heyecan verici eğlencelerin olduğu panayırla ilgili öğelerin toplanma noktasıdır. Burada Alan ve Francis mutlu bir şekilde sürü halindeki insanlara katılırlar; Dr. Caligari başarılarını kazandığı bu yerde sonunda tuzağa düşer. Bir panayırı tanımlama girişimlerinde edebi kaynaklar defalarca Babil'i ve Babil kulesini akla getirdiler. Bir 17. yüzyıl broşürü bir panayırın tipik gürültüsünü "öylesine dikkat dağıtıcı bir gürültü ki, Babil'in bununla karşılaştırılamaz olduğunu düşünürsünüz" diye tanımlar ve yaklaşık iki yüzyıl sonra genç bir İngiliz şair coşkuyla "çadırların Babil'i –Panayır" diye yazar.[21] Bu tür İncil imgelerinin kendilerini araya sokma tarzı şüphe götürmez bir biçimde panayırı eğlence alanında anarşinin yerleşim bölgesi olarak tanımlar. Bu onun sonsuz çekiciliğini açıklar. Her sınıftan ve yaştan insanlar şid-

[19] Freeman, *Never Call Retreat*, s. 528.

[20] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I. 95.

[21] McKechnie, *Popular Entertainments*, ss. 33, 47.

detli şoklardan, inanılmaz tatlılıkta hazlara kadar canavarların ve bol miktarda bedensel heyecanın olduğu burada, göz alıcı renklerin ve keskin seslerin arasında kendilerini kaybetmenin keyfini yaşarlar. Yetişkinler için panayır oyunların ve ciddi olayların özdeş olduğu, gerçek ve hayali şeylerin iç içe geçtiği ve anarşik arzuların sınırsız olasılıkları denediği çocukluk günlerine bir gerilemedir. Bu gerileme aracılığıyla yetişkin kişi aşırı büyüme eğiliminde ve içgüdülerin kaosundan mustarip olan bir uygarlıktan kaçar –uygarlığın yine de dayandığı o kaosu restore etmek için kaçış. Panayır özgürlük değil, kaosu isteyen anarşidir.

Caligari'deki panayır sahnelerinin çoğunun, kolu sürekli dönen bir laternacıyı ve arkasında bulunan ve dönme hareketi asla bitmeyen bir atlıkarıncanın üst tarafını gösteren bir iris açılmasıyla başlaması önemlidir.[22] Daire burada kaosun bir simgesi haline gelir. Özgürlük bir ırmağa benzerken, kaos bir girdaba benzer. Benliğini unutan insan kaosun içine dalabilir; onun içinde hareket edemez. Bu iki yazarın Caligari'nin baskılarına karşıt olarak özgürlüklerinin olduğu bir panayırı seçmesi, onların devrimci arzularındaki kusuru ele verir. Ne kadar özgürlüğü istedilerse de, görünüşe göre onun dış hatlarını hayal edemediler. Onların anlayışlarında Bohem bir şeyler vardır: bu anlayış gerçek içgörüden ziyade naif idealizmin ürünü olarak görünür. Ancak panayırın savaş sonrasındaki Almanya'nın kaotik durumunu sadakatle yansıttığı söylenebilir.

Maksatlı ya da değil, *Caligari* zorbalık ile kaos arasında kararsız kalan ve umutsuz bir durumla karşı karşıya olan ruhu gösterir: zorbalıktan her kaçış onu tam bir karmaşa durumunun içine fırlatır. Tamamen mantıklı bir şekilde film dehşetin her yana yayılan atmosferini gösterir. Nazi dünyasında olduğu gibi, *Caligari*'nin dünyasında da bol miktarda uğursuz belirtiler, terör eylemleri ve panik patlamaları vardır. Korku ve çaresizliğin eşitlenişi normal yaşamın yeniden kurulduğu gibi görünen final bölümünde zirveye çıkar. Hastane yöneticisinin muğlak ve ekibinin de gölgeli görünümleri hariç, normallik kendisini çılgın kalabalığın kendi tuhaf ortamlarında devinmesi aracılığıyla gerçekleştirir. Bir tımarhane olarak normallik: hayal kırıklığı bundan daha iyi gösterilemezdi. *Homunculus*'da olduğu gibi, bu filmde de güçlü bir sadizm ve imhaya yönelik bir arzu serbest kalır.[23] Bu özelliklerin sinemada yeniden ortaya çıkışı, bun-

[22] Rotha, *Film Till Now*, s. 285. Filmlerdeki panayırların rolü için bkz. E. W. ve M. M. Robson, *The Film Answers Back*, ss. 196-97. "İrisle açılma," karanlık bir sahnede küçük bir ışık dairesinin bütün sahneyi gösterene kadar açılması anlamına gelen teknik bir terimdir.

[23] Bkz. 32-33.

ların Alman kolektif ruhundaki önemini bir kez daha açığa vurur.

Teknik alışılmamışlıklar anlamın alışılmamışlıklarını ele verir. *Caligari*'de yöntemler kendilerinin Alman film tekniğinin özel özelliklerine ait olduğunu iddia etmeye başlar. *Caligari* yüzde yüz stüdyo filmleri dizisini başlattı. Örneğin İsveçliler o dönemde bir ağacın ya da bir kar fırtınasının gerçek görüntümünü yakalamak için büyük acılar çekerken, Alman yönetmenler en azından 1924'e kadar stüdyo içi efektlere o kadar düşkündüler ki, bütün ortamları stüdyo duvarlarının içinde oluşturdular. Yapay bir evrene hükmetmeyi, tesadüfi dış dünyaya bağımlı olmaya tercih ettiler. Onların stüdyonun içine çekilmeleri genel bir kabuğa çekilmenin parçasıydı. Almanlar bir kez sığınağı ruhun içinde aramaya karar verdikleri için artık sinemanın kendilerinin terk ettiği gerçek gerçekliği incelemesine izin veremezlerdi. Bu da *Caligari* tarzındaki mimarinin aşikar rolünü açıklar -birçok gözlemcinin dikkatini çeken bir rol. Paul Rotha savaş sonrası dönemi incelemesinde "Alman sinemasının gelişiminde mimarın oynadığı rolü anlamak en önemlisidir" diye yazar.[24] Başka türlü nasıl olabilirdi? Mimarın ön cepheleri ve odaları yalnızca arkaplanlar değil, aynı zamanda resimyazılardı. Onlar ruhun yapısını uzam açısından ifade ettiler.

Caligari aynı zamanda ışığı da devingenleştirdi. İzleyicinin Alan'ın öldürülmesini görmeksizin izlemesini sağlayan, bir aydınlatma aracıdır; izleyicinin gördüğü, bu öğrencinin çatı katındaki dairesinin duvarı üzerinde Cesare'nin Alan'ı öldürmesinin gölgesidir. Bu tip aygıtlar Alman stüdyolarının bir uzmanlık alanı içinde geliştirildi. Jean Cassou Almanların "laboratuar-yapımı aydınlatmayı" keşfettiklerine inanır[25] ve Harry Alan Potamkin Alman sinemasında ışığın kullanımının Almanların "sinemaya en büyük katkısı" olduğunu düşünür.[26] Bu da bu ışık kullanımının izlerinin *Caligari*'den kısa bir süre önce Max Reinhardt'ın tiyatroda yaptığı bir denemeye kadar sürülebileceğini gösterir. Sorge'nin savaş öncesi tiyatro oyunu *The Beggar*'ın (*Der Bettler*) -dışavurumculuğun ilk ve en güçlü gösterilerinden biri- mizanseninde Reinhardt normal dekorların yerine ışık efektleriyle yaratılan hayali dekorları geçirdi.[27] Reinhardt kuşkusuz bu efektleri dramın stiline sadık kalmak için devreye soktu. Savaş sonrası dönemin filmleriyle benzerlik açıktır: birçok

[24] Rotha, *Film Till Now*, s. 180. Potamkin, "Kino and Lichtspiel," *Close Up*, Kasım 1929, s. 387.

[25] Aktaran Lephoron, "Le Cinema Allemand," *Le Rogue et le Noir*, Haziran 1928, s. 135.

[26] Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film," *Cinema*, Nisan 1930, s. 24.

[27] Kurtz, *Expressionismus*, s. 59.

Alman görüntü yönetmenini gölgeleri yabani otlar kadar yaygın olarak üretmeye iten ve dünyevi olmayan görünüşleri garip bir şekilde aydınlatılmış arabesklerle ya da yüzlerle ilişkilendirmeye iten bu filmlerin dışavurumcu yapısıydı. Bu çabalar bütün manzarayı ruhun görünümü olarak göstermek amacıyla garip bir ışıkla yıkamak için tasarlandı. Rudolph Kurtz dışavurumcu sinema üzerine olan kitabında, "Işık dışavurumcu filmlerde nefes alan ruha sahiptir" der.[28] Oysa tam tersi geçerlidir: bu filmlerde ruh ışığın gerçek kaynağıydı. Bu içsel ışığı açma işi bir dereceye kadar güçlü romantik gelenekler nedeniyle kolaylaştı.

Caligari'de dekorları, oyuncuları, ışığı ve aksiyonu koordine etme girişimi, bu filmden itibaren kendisini Alman sinemasında gösteren yapısal organizasyon duygusunun belirtisidir. Rotha "Alman stüdyolarının her ürününü kuşatan o görülmemiş tamlık ve kesinlik havası"nı tanımlamak için "stüdyo konstrüktivizmi" terimini türetti.[29] Ancak organizasyonun eksiksizliği yalnızca eğer organize edilen malzeme organizasyona karşı gelmediği takdirde başarılabilir. (Almanların kendilerini organize edebilme yeteneği büyük ölçüde boyun eğme isteklerinden dolayıdır.) Gerçeklik aslında hesap edilemez olduğu ve hükmedilmekten çok gözlenmeyi talep ettiği için, sinemada gerçekçilik ve eksiksiz organizasyon birbirini dışlar. Işıklarından daha az önemsiz olmayan "stüdyo konstrüktivizmleri" sayesinde Alman filmleri temel olarak kontrol edilebilir bir alanda sergilenen gerçek olmayan olaylarla ilgilendiklerini gösterdiler.[30]

---

[28] A.g.e., s. 60.

[29] Rotha, *Film Till Now*, ss. 107-8. Potamkin, "Kino and Lichtspiel." *Close Up*, Kasım 1929, s. 388 ve "The Rise and Fall of the German Film." *Cinema*, Nisan 1930, s. 24 ile karşılaştırın.

[30] Sinema uzmanları sıkça *Caligari*'yi bir tiyatro oyunu olmakla eleştirdiler. Filmin bu yönü kısmen gerçekten teatral aksiyondan kaynaklandı. Bu, durağan ortamlarda iyi oluşturulmuş dramatik bir çatışma aksiyonudur –anlam açısından sinemasal temsile bağlı olmayan bir aksiyon. *Caligari* gibi savaş sonrası dönemin bütün stüdyo filmleri tiyatroya bir yakınlığı gösterdiler, çünkü onlar dış gerçekliği içeren çatışmalar yerine içsel yaşam dramlarını tercih ettiler. *Caligari*'nin ardından film tekniği durmadan geliştiğinden, psikolojik film dramları giderek kendi aksiyonlarının önemini incelikle oluşturan bir görsel temsili sergilediler. *Caligari*'nin teatral eğilimi aynı zamanda teknik geri kalmışlık nedeniyleydi. Sabit bir kamera boyanmış bir dekora odaklandı: kendi anlamını görüntülerinkine ekleyecek bir kurgu aygıtı yoktu. Buna karşılık *Caligari* ve benzer filmlerin Alman tiyatrosu üzerinde yaptıkları etkinin de unutulmaması gerekir. İrisle açılmayı kullanmalarının hareket geçirdiği tiyatro aydınlatması tek bir oyuncuyu ya da sahnenin önemli bir bölümünü seçmeye başladı. Barry, *Program Notes*, Series III, program I; Gregor, *Zeitalter des Films*, ss. 134, 144-45; Rotha, *Film Till Now*, s. 275; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 139 ile karşılaştırın.

Caligari'nin prömiyerinden yaklaşık altı yıl sonra Paris'e bir gidişinde Janowitz, kentteki eski konutunda XVI. Louis tarzı mobilyalar ve Picasso tabloları arasında yaşayan Kont Etienne de Beaumont'u ziyaret etti. Kont *Caligari*'ye hayranlığını ifade etti ve film için "Alman ruhu kadar büyüleyici ve anlaşılması güç" dedi. Şöyle devam etti: "Alman ruhunun konuşmasının artık zamanı geldi bayım. Fransız ruhu Fransız İhtilali'nden bu yana bir yüzyıldan fazla konuştu ve siz susturuldunuz... Şimdi ise bizler sizin bize, dünyaya söyleyeceklerinizi bekliyoruz."[31]

Kont çok fazla beklemeyecekti.

[31] Janowitz'in el yazmasından.

6. ZORBALARIN GEÇİT TÖRENİ



Caligari Almanya'da popüler olması açısından fazlasıyla entelektüeldi. Bununla birlikte onun temel teması ruhun kaçınılmaz görünen zorbalık ya da kaos alternatifiyle karşı karşıya gelmesi olağanüstü bir büyü yarattı. 1920 ile 1924 arasında çok sayıda Alman filmi ısrarla bu temayı kullandı, onu farklı tarzlarda işledi.

Bir grup film zorbaların tanımlanmasında uzmanlaştı. Bu film tipinde dönemin Almanları hâlâ dengesini bulamamış, kendi rejimini tercih etmede serbest bir halk - zorbalığın olası sonuçlarıyla ilgili yanılsamaları beslemedi; tersine, onlar kendi suçlarını ayrıntılandırmaya ve bunun verdiği acılara düşkünlük gösterdiler. İmgelemleri Bolşevizm korkusu nedeniyle tutuşmuş muydu? Yoksa onlar kendilerinin olan ve şimdi onlara sahip olma tehdidinde bulunduklarını hissettikleri karşı konulamaz arzuları defetmek için o korkutucu hayalleri mi hatırladılar? (Ne olursa olsun, on yıldan daha az bir süre sonra Nazi Almanya'sının Alman sinemasının 1920'lerin ilk yarısında göstereceği fiziksel ve zihinsel işkencelerin karışımını uygulamaya koyması garip bir çakışmadır.)

Bu ilk gruptan filmler arasında, 1922'de yapılan *Nosferatu* sinemada vampirler modasını başlattığı için özel bir üne sahip oldu. Bu film Bram Stoker'ın *Dracula* adlı romanının bir uyarlamasıydı, ancak senaryo yazarı Henrik Galeen kendi fikirlerini romanla birleştirmeyi başardı.

Bremen'deki gerçek bir emlakçı kısa süre önce evlenen katibini uzakta, Karpat ormanlarında yaşayan ve bazı iş meselelerini çözmeyi isteyen Nosferatu'ya gönderir. Katibin bu ormanlar boyunca sisler, ürken atlar, kurtlar ve ürkütücü kuşlar nedeniyle korkunç olan yolculuğunun yalnızca Nosferatu'nun şatosunda kendisini bekleyen sertüvenlere masum bir başlangıç olduğu ortaya çıkar. Varışının ertesi günü katip boş odalarda ve mahzenlerde ev sahibini arar ve sonunda bir tabutun içinde gözleri açık soluk bir yüzle bir ceset gibi yatan Nosferatu'yu bulur. Nosferatu bir vampirdir ve vampirler gündüz uyur. Gece olunca canavar uyuklayan katibe kanını emmek için yaklaşır. Tam bu anda katibin karısı Nina Bremen'de kocasının adını söyleyerek uyanır, bunun üzerine Nosferatu kurbanından uzaklaşır. Bu telepati olgusuyla aşkın doğaüstü gücünü göstermek Galeen'in fikriydi. Katibin kaçışının ardından, giderek daha fazla

vebanın vücut bulması olarak görünmeye başlayan vampir dünyaya musallat olmak için şatosundan ayrılır. Nerede ortaya çıksa, fareler toplanır ve insanlar ölür. Bir gemiyle ülke dışına gider. Mürettebat ölür ve gemi dalgaları yarmaya devam eder. Sonunda Nosferatu Bremen'e varır ve Galeen'in Nosferatu'nun temsil ettiği öldürücü kötülerin kendileriyle korkusuzca karşı karşıya gelenleri yenemeyeceklerine dair amentüsünü simgeleyen bir bölümde Nina ile tanışır. Vampirden kaçmak yerine kollarını açan Nina onu evine alır. O bunu yaparken bir mucize olur: güneş doğar ve vampir yok olur[1] (Fotoğraf 5).

Nosferatu'yu yöneten F. W. Murnau zaten kendisine ün kazandıran birkaç film yönetmişti ve bunlar arasında *Dr Jekyll and Mr Hyde*'ın bir versiyonu olan *Januskoff* (*Janus-Faced*, 1920), görüntür biçimde İsveçlilerden etkilenen bir suç filmi olan *Schloss Vogelöd* (*Vogelöd Castle*, 1921) ve aksiyonu başından sonuna yüz ifadelerinin yakın çekimleriyle ilerlettiğini ***söylediği*** gerçekçi çiftlik dramı *Brennende Acker* (*The Burning Soil*, 1922) vardı. *Vogelöd Castle*'da da Murnau duygusal altakıntıları göstermek ve gerilimi düzenlemek için bilerek yüzleri kullanmıştı. Dahası bu daha önceki film Murnau'nun gerçek ile gerçek olmayanın arasındaki sınırları yok etmeye yönelik eşsiz yeteneğini gösterdi. Onun filmlerinde gerçeklik düşlerin ve önsezilerin halesiyle kuşatılır ve dokunulabilir bir kişinin birden izleyiciye sadece bir hayalet olduğu izlenimi verilebilir.[2]

Macar kökenli Alman sinema yazarı Béla Balázs 1924'te *Nosferatu*'nun sanki sahneleri boyunca akan "kıyametten ürpertici bir taslak" gibi olduğunu yazdı.[3] Bu etkiyi yakalamak için Murnau ve kameramanı Fritz Arno Wagner her türlü hileyi kullandılar. Negatif film kuşakları Karpat ormanlarını siyah gökyüzüne karşı hayaletimsi beyaz ağaçlar gibi gösterdi; "tek resimli çevirim" tarzında kaydedilen çekimler katibin bindiği atlı arabayı sarsıntılar nedeniyle esrarengiz şekilde yol alan hayali bir araca dönüştürdü. En etkili epizot hayalet geminin fosfor gibi ışıldayan sularda aşırı yüküyle süzüldüğü bölümdü. Böylesine bir görüntü duygusunun ve teknik hünerin başlı başına korkuyu ifade etme amacına hizmet ettiğini

[1] Bu fantastik film üzerine konferansının elyazmasını kullanmama izin veren Bay Galeen'in verdiği bilgiye dayanıyor. *Film Society Programme*, 16 Aralık 1928; Dreyfus, "Films d'epouvante," *Revue du Cinema*, 1 Mayıs 1930, s. 29; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 151.

[2] Vincent, *a.g.e.*, s. 151; "Auch Murnau ..." *Filmwelt*, 22 Mart 1931; "Der Regisseur F. W. Murnau," *Ufa-Magazin*, 15-21 Ekim 1926; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 58.

[3] Balazs, *Der sichtbare Mensch*, s. 108.

belirtmeye değerdir. Kuşkusuz bu türden film sansasyonları kısa ömürlüdür: 1928'in sonunda Londra'daki Film Cemiyeti "gülünç ve korkunç olanı birleştiren" film sloganıyla filme yeniden rağbet kazandırdı.[4]

Nosferatu'dan bahsederken eleştirmenler, *Caligari*'nin durumundakinden daha da fazla olarak E. T. A. Hoffmann'ı öne sürmekte ısrar ettiler.[5] Ancak filmin romantik öncüllerine bu gönderme onun özel anlamını açıklamaz. *Nosferatu*'nun yaydığı korkuya vebayla özdeş bir vampir neden oldu. O, vebayı mı temsil ediyordu yoksa onu tanımlamak için imgesi mi akla geliyordu? Eğer o sadece yok edici doğanın somutlaşması olsaydı, Nina'nın onun eylemlerine müdahalesi büyüden başka bir şey olmaz, bu bağlamda anlamsız olurdu. Attila gibi Nosferatu da "Tanrının bir belasıdır" ve yalnızca veba ile tanımlanabilir. O, mitlerin ve peri masallarının iç içe geçtiği o bölgelerde büyük önem kazanan öldürücü, kan emici bir zorbadır. Bu dönem boyunca Alman imgeleminin, başlangıç noktası ne olursa olsun, sanki aşk-nefret zorlamasının altındaymış gibi, bu tip figürlere yönelmesi çok önemlidir. Nina'nın Nosferatu karşısında zafer kazanmasının simgelediği büyük aşkların zorbaları geri çekilmeye zorlayabileceği anlayışı daha sonra tartışılacaktır.[6]

1922'de gösterime giren bir diğer film olan *Vanina* da zorbalığın psikolojik nedenleri ve sonuçları üzerinde durur. Senaryoyu Stendhal'in *Vanina Vanini* adlı öyküsünden oluşturan Carl Mayer film için bir "balad" dedi. Almanların o dönemde, gerçek olmayan özellikleri nedeniyle, zaman olarak dışavurumcu filmler kadar uygun olan baladlara ve efsanelere bir eğilimleri vardı. Bu hayali dünya tercihi en başından itibaren bir Alman özelliği olarak kabul edildi ve övüldü. 1921'de Ufa sinema salonlarının program dergisi, okuyucular film eğlencesinin diğer türlerinde Amerikalıların, İtalyanların ve İsveçlilerin üstünlüğünden kaygılanmasınlar diye, "Alman filmlerinin gücü fantastik dramdadır" diye iddia etti.[7]

Vanina kral yanlısı bir valinin kızıdır. Vali gücünü o kadar gaddarca kullanır ki, çileden çıkan halk ona karşı ayaklanır ve onun

[4] *Film Society Programme*, 16 Aralık 1928. Ayrıca bkz. Rotha, *Film Till Now*, ss. 197, 276; Oswell Blakeston, "Comment adn Review," *Close Up*, Ocak 1929, ss. 71-72.

[5] Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 151; Canudo, *L'Usine aux Images*, s. 138.

[6] Bkz. 89 ve 106.

[7] Möllhausen'den alıntı, "Der Aufstieg des Films," *Ufa-Blätter*. – Dönemin film baladları ve efsaneleri için bkz. Jahier, "42 Ans de Cinema," *Le Rôle intellectuel du Cinema*, s. 61; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 64, 66.

feodal sarayına hücum ederek ele geçirir. Vali koltuk değnekleriyle yürüyen bir sakattır: bu bedensel kusur onu Homunculus'un bir karşılığı haline getirir. Homunculus gibi o da, sadistliği temel bir aşağılık kompleksinden çıktığı görünen bir zorbadır. Eğer zorbalığın bu açıklaması Almanlardaki bir şeylere temas etmeseydi, bu devam etmezdi. İsyan bastırılır ve vali Vanina'nın aşık olduğu isyan lideri Octavio'yu hapseder. Şaşırtıcı bir şekilde Vanina babasını Octavio'yu serbest bırakmaya ve evliliklerini ayarlamaya ikna etmeyi başarır. Ancak bu görünüşteki cömertlik sadistçe bir hileye dönüşür. Düğün devam ederken, vali Octavio'nun yeniden zindana atılmasını ve daha sonra da asılması emrini verir. Bu hainlik nedeniyle deliye dönen Vanina sakat babasına vurur ve onu Octavio'yu bağışlamaya zorlar. Zindana koşar, sevgilisini geri getirir ve onunla birlikte sarayın kapısına yönelir. Ancak bu arada vali de koltuk değnekleriyle yürümektedir. Geri alınan emrin gücüyle, aşıklar özgürlükle kendilerini ayıran son kapıya vardıkları sırada yakalanırlar. Vanina'nın eşlik ettiği Octavio darağacına sürüklenir ve gülmekten katılan vali onun ölüm kararını bildirir. Vanina düşüp ölür; sevgi(li)sini yaşayamaz.[8]

Asta Nielsen ve Paul Wegener gibi oyuncuların desteğini alan Arthur von Gerlach sadizme dair bu çalışmayı zalim bir rejimde önlenmesi güç olan belirli duygusal karmaşaları öne çıkaran bir filmin içinde gerçekleştirdi. Bu açıdan dikkat çekici olan, aşıkların zindandan kaçtıkları sekanstır. Hız izlenimi vermek yerine, bu sekans çifti sonsuz koridorlar boyunca yürürken gösterir. Bu yavaş çekimde bir kaçıştır. Amerikalı bir yorumcu bu sıkıcı "millerce süren geçitlerden" şikayet ederken[9], filmin ortamına daha aşina olan Béla Balázs her yeni geçidi "kötü kaderin gizemli ve tekin olmayan bir yanı" olarak gördü.[10] Her ne ise, bu koridorların gerçekçiden ziyade simgesel olmasının amaçlandığına kuşku yoktur. Bunların kesinlikle gerilim için olmayan kesintisiz sürmesi acımasız bir zorbanın ellerinde olması yakın cezalandırmanın dehşetini gösterir. Bu dehşet duyguların geleneksel hiyerarşisini bozar. Dehşete düşen kaçaklar bir anı çok uzun bir zaman ve sınırlı bir uzamı her türlü sınırın ötesindeki uzam olarak yaşarlar. Umut onları sarayın kapısına yöneltir, ancak terörün saltanatı altında umuttan ayrılmaz olan panik onların rotalarını gizli geçitlerin monoton bir yinelenişi içinde değiştirir.[11]

[8] *Ufa Verleih-Programme*, 1923, s. 18; Weinberger, *Scrapbooks*, 1928.

[9] Weinberger, *Scrapbooks*, 1928.

[10] Balazs, *Der sichtbare Mensch*, s. 134; ayrıca bkz. 53.

[11] Potamkin *Vanina*'yı akıcılığı nedeniyle övdü. Potamkin, "Kino and Lichtspiel," *Close Up*, Kasım, 1929, s. 391 ve "The Rise and Fall of the German Film," *Cinema*, Nisan 1930, s. 25 ile karşılaştırın. Benzer zorba filmleri *Luise Millerin*

1922'de ortaya çıkan üçüncü önemli zorba filmi Fritz Lang'ın Norbert Jacques'in çok okunan romanının film versiyonu olan *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Dr. Mabuse, Kumarbaz, Dr. Mabuse, the Gambler*) filmiydi. Lang ve karısı Thea von Harbou hep olduğu gibi senaryo üzerinde birlikte çalıştılar. Onların amacı çağdaş yaşamı tanımlamaktı. *Dr. Mabuse*'nin gösterime girmesinden iki yıl sonra Lang bu filmin o dönemin dünyası için bir belge olduğunu söyledi ve uluslararası başarısını sunduğu birçok heyecandan daha fazla filmin belgesel değerine bağladı.[12] Film bu iddiayı doğrulasın ya da doğrulamasın, baş karakteri Dr. Mabuse çağdaş bir zorbaydı. Onun ortaya çıkışı, *Nosferatu* ve *Vanina*'nın geçmişteki zorbalarının da güncel öneme sahip olduklarını kanıtladı.

Dr. Mabuse'nin Dr. Caligari'ye benzerliği gözden kaçırılamaz. O da sınırsız güce yönelik karşı konulamaz arzuyla hareket eden vicdansız bir yöneticidir. Bu süpermen -özellikle savaş sonrasında kolay hazlar arayışıyla çok sayıda olan- bir katiller çetesinin, duygusuz sahtekarların başıdır ve onların yardımıyla topluma korku salar. Bilimsel olarak hareket ederek Dr. Mabuse olası kurbanlarını hipnotize eder Dr. Caligari'ye başka bir benzerlik– ve bir psikiyatrist, sarhoş bir gemici, bir finans patronu gibi farklı karakterleri taklit ederek tanınmaktan kurtulur. Bu gizemli adamın izini sürmeye kararlı savcı Dr. Wenk olmasa, kimse ondan şüphelenmeyecektir. Wenk dejenere Kontes Told'da becerikli bir yardımcı bulurken, Mabuse kendisine kölece bağlı olan dansçı metresi Cara Carozza'ya güvenir. Büyük bir düello olur: düello sık gidilen gösterişli bir kumarhanenin arkaplanının önünde geçer ve büyük miktarda şiddeti ve kurnazlığı içerir. Bu sırada Mabuse aşık olduğu kontesi kaçırır, kadının kocasını sistematik olarak mahveder ve hapsedilen Cara'ya kendini zehirlemesi emrini verir ve Cara da bunu memnuniyetle yapar. Sanki Mabuse kazanmış gibi görünür, çünkü Wenk'in yaşamına iki kez kastettikten sonra, onu sonunda bir intihara sürükleyecek şekilde hipnotize eder: Wenk arabasını büyük bir hızla tehlikeli taş ocağına doğru sürer. Ancak polis zamanında müdahale eder ve Wenk'in idaresinde Mabuse'nin evine girer, çetenin üyelerini öldürür ve kontesi kurtarır. Mabuse nerededir? Günler sonra onu saçmalayan bir manyak olarak, gözü dönmüş sahtekarların bir atölye olarak kullandıkla-

(1922) ve *Peter der Grosse*'ydi (*Peter the Great*, 1923). İlk film için bkz. *Decla-Bioscop Verleih-Programme*, 1923, s. 34. İkinci film için bkz. Zaddach, *Der literarische Film*, s. 50; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 70; "Peter the Great," *Exceptional Photoplays*, Şubat-Mart 1924, ss. 1-2.

[12] Lang, "Kitch-Sensation-Kultur und Film," *Kulturfilmbuch*, s. 30. *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, s. 46'ya göre filmin Londra prömiyeri büyük bir başarıydı.

rı gizli bir mahzende bulurlar. Caligari gibi Mabuse de delirmiştir.[13]

İki bölümlü olması nedeniyle bu film olağanüstü uzundur -bir penilik korku filminden ziyade bir dolarlık korku filmidir. Saçmanın yaşama sadakatsiz olması gerekmez: tersine yaşam hiçbir yazarın toplayamayacağı kadar yığınla saçmayla son bulabilir. Ancak *Dr. Mabuse*'nin bilinen ortamları yansıtmasını sağlamak yerine Lang aksiyonu belirgin biçimde yapay dekorlarda geçirir. Artık sahne duvar üzerinde boyanmış gölgelerin olduğu dışavurumcu kulüptür, artık Cesare'nin kollarında Jane olduğu halde kayıp gittiği karanlık arka sokaklardır. Diğer dekoratif biçimler duygusal bir tasavvuru bütün olarak göstermek için bu dışavurumcu biçimlere yardım eder. *Dr. Mabuse, Dr. Caligari*'nin alanına aittir (Fotoğraf 6). Bu hiçbir biçimde bir belgesel film değildir, ama kendi döneminin bir belgesidir.

Gösterdiği dünya kanunsuzluğun ve ahlak bozukluğunun tuzağına düşmüştür. Bir gece kulübü dansçısı tamamen seks simgelerinden oluşan bir dekorun önünde dans eder. Seks partileri bir kurumdur, eşcinseller ve küçük fahişeler gündelik karakterlerdir. Bu dünyada için için yanan anarşi kendisini en net şekilde polisin hayran olunacak tarzda çekilen Mabuse'nin evine düzenliği baskın bölümünde -kasıtlı olarak savaş sonrasının çalkantılı aylarındaki Spartakistler ile Noske birlikleri arasındaki sokak savaşlarını hatırlatan dönem- kendini gösterir. Dairesel süslemeler sık sık öne çıkarlar. Hem yeni bir kumar kulübünün usta işi zemini hem de ruh çağırma seansı sırasında birbirini tutan eller, dairesel görünüşleri izleyiciyi etkilesin diye üst açıdan gösterilir. Caligari'de olduğu gibi, daire bir kaos durumu anlamına gelir.[14]

Dr. Mabuse ile kaotik dünya arasındaki ilişki Rudolf Arnheim'ın dikkat çektiği bir çekimle gösterilir. Karanlık bir sahnenin önünde Dr. Mabuse'nin küçük parlak bir nokta halindeki yüzü parıldar, daha sonra korkutucu bir hızla öne doğru gelir ve bütün çerçeveyi doldurur, acımasız ve kararlı gözlerini izleyiciye diker.[15] Bu çekim Dr. Mabuse'yi acımasızca güç kullandığı dünyayı yutan karanlığın bir yaratığı olarak tanımlar. Mabuse Caligari'ye benzese de, kimliğini sürekli olarak değiştirmesiyle onu geçer. Bu filmi yorumlarken Lang Mabuse'nin her yerde oluşu ama hiçbir yerde tanınmayışı nedeniyle toplumun bütününü ifade etme fikrinin kendisine yol gösterdiğini söylemişti. Film Mabuse'yi yeri belirlenemez bir her yerde mevcut tehdit haline getirmeyi başarır ve böylece zorba

[13] Filmin program broşürü: *Decla-Bioscop Verleih-Programme*. 1923. ss. 10-14.
[14] Bkz. 73.
[15] Arnheim, *Film als Kunst*, s. 124.

bir [illegible]gim altındaki toplumu herkes zorbanın kulağı ya da eli olabileceği için insanın herkesten korktuğu türden bir toplumu- yansıtır.

Filmin başından sonuna Mabuse bir numaralı Halk Düşmanı haline gelen deha biri olarak tanımlanır. Final sahnesi muhteşem bir biçimde onun deliliğinin ortaya çıkışını gösterir. Bir bodrum katında tuzağa düşen Mabuse kendisini öldürdüğü insanlarla –kendi çevresine katılmaya ve kartlarda hile yapmaya zorladığı donuk hayaletler– kuşatılmış bulur. Oyunun ortasında hayaletler kaybolur: bunun üzerine Mabuse banknotları havaya fırlatarak kendi kendine eğlenir. Banknotlar onun etrafında uçuşurlar. Onları boşuna uzaklaştırmaya çalışır. Daha sonra Wenk gelir. Wenk zeki bir yasa temsilcisinden daha fazlası değildir; çetesi olarak işlev gören polisle birlikte bir tür yasal gangsterdir. Güçlü ve haklı nedenlerle Caligari'nin peşinde olan Francis'den farklı olarak Wenk ahlaki olarak o kadar farksızdır ki, zaferinin anlamı yoktur. Tabii ki Mabuse yok edilir; ancak toplumsal yozlaşmışlık sürer ve ardından diğer Mabuse'ler gelecektir. *Caligari*'de olduğu gibi, bu filmde de gerçek özgürlüğe en ufak bir göndermenin olmayışı zorbalığa ya da kaosa karşı kalıcı bir alternatife engel olur.

Dr. Mabuse yalnızca bir yönden *Caligari*'ye ekleme yapar: zorbalık ve kaosun nasıl birbiriyle yakın ilişki içinde olduğunu göstermeye çalışır. Filmin prömiyeri nedeniyle Decla'nın bastırdığı program broşürü Mabuse dünyasını şöyle tanımlar: "Savaşın ve devrimin ardından ayaklar altına alınan ve sürüklenen insanlık karşı konulamaz hazlara düşkünlük gösterilmesi...ve aktif ya da pasif bir şekilde suça teslim olunması sonucu endişe yıllarının intikamını alıyor."[16] Yani kaos Mabuse gibi zorbaları besler ve zorbalar da kaostan yararlanır. Broşürün ağırlığı olan "savaş" ve "devrim" terimleri arasında bağlantı kurmak için seçtiği görünüşte zararsız "ve" sözcüğü gözden kaçmamalıdır: bu "ve" bağlacı Dr. Mabuse'nin orta-sınıfın aklındaki kökenine göz kamaştırıcı bir ışık tutar.

Filmin belgesel değerini vurgulamak için de broşürde şunlar yazar: "Bu Dr. Mabuse'nin... 1910'da olması olası değildi ve muhtemelen de 1930'da da belki olmayacaktır –insanın bunu söylemekten hoşlanacağını umalım. Ancak 1920'ye gelince yaşam kadar gerçek bir portredir." Gelecek umudunun aldatıcı olduğu ortaya çıktı. 1932'de Lang *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti*'nde (*Das Testament des Dr Mabuse*) Hitler'deki açık Mabuse özelliklerini yansıtmak için süper suçlusunu diriltti.[17] Bu ikinci film nedeniyle, ilk film savaş

[16] "Vorwort," filmin program broşürü.

[17] Bkz. 214-245.

sonrası Alman sinemasına yayılan kökü derinlerdeki bu uyarılardan biri olarak bir belge olduğunu fazla göstermez.

Hayali zorba filmlerinin dönemi *Das Wachsfigurenkabinett* (*Mumyalar Müzesi*) ile sona erdi. 1924 gibi geç bir tarihte --yaşamın yeniden normal görünmeye yeni başladığı bir dönemde-- gösterime giren *Mumyalar Müzesi* tedirgin olmuş Alman aklının bir kabuğun içine çekildiği o dönemin sonuna işaret etti. Senaryo *Nosferatu*'da zorbayı bulaşıcı ve öldürücü hastalıkla özdeşleştirmiş olan Henrik Galeen tarafından yazıldı. Galeen bu yeni filme zorba yerleştirdi, ancak onların hepsini mumyaya indirgedi.[18]

Caligari'de olduğu gibi sahne üç figürün sergilendiği bir çadırın olduğu bir panayırdır. Çok aç olan genç şair (William Dieterle) bu mumyalar hakkında öyküler yazmak için birilerini istediğini duyuran bir şovmenin yanına gelir. Şovmen bu umut veren istekli genci karanlık çadırın içine alır ve birer birer figürleri aydınlatır. Onların görünüşünden büyülenen şair oturur ve yazar da yazar, bu arada şovmenin kızı sempatik bir şekilde onun omzunun üzerinden yazılanlara bakar. Şairin yazdıkları birbirini izleyen üç epizot biçimindedir. Harun Reşid'e (Emil Jannings) ayrılan birinci epizot zorbaların tarzıyla alay eden bir Doğu taşlamasıydı. Onlar her güzel kadına vurulur; bir öfke nöbetinde masum insanların kafasının kesilmesini emreder ve daha sonraki bir anda yüce gönüllü bir şekilde bağışlanamaz suçları bağışlarlar. Bu taşlama -Harun'un kıskanç bir hamur işi aşçısı ile onun cilveli karısıyla ilgilenişini gösterir-- aynı tema üzerine sonraki daha ciddi çeşitlemeler için oldukça önemsiz bir prelüd haline gelir.

İkinci epizot Korkunç İvan (Conrad Veidt) figürünü anlatır ve onu doymak bilmez şehvetlerin ve görülmemiş acımasızlıkların vücut bulması olarak gösterir (Fotoğraf 8). Onunla karşılaştırınca *Vanina*'daki vali daha az yaratıcı bir karakterdir. İvan hazzı yalnızca gelini bir gece için metresi yapmak için bir düğün partisine müdahale etmekten almaz, aynı zamanda zihinsel ve fiziksel eziyetleri birleştirmede gerçek bir marifet gösterir. Zehirlediği kurbanlarının her birinin önüne bir kum saati yerleştirir, böylece bu talihsiz insanlar son kum tanesinin düşmesine denk gelecek şekilde hesaplanmış kendi ölümlerinin kesin anını görebilirler. Marquis de Sade bundan hoşlanırdı. İntikamcı bir komplocunun entrikaları nedeniyle İvan sonunda kendisinin zehirlendiğine inanır ve dahası "İvan" etiketli bir kum saatini tersine çevirerek zamanı başlatır. Dehşete kapılan bu

[18] Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 153; *Film Society Programme*, 25 Ekim 1925. Filmdeki üç zorbadan başka, Galeen'in orijinal senaryosu Rinaldo Rinaldini figürünü de içeriyordu.



Fotoğraf 5. *Nosferatu*: Aşkın yenilgiye uğrattığı vampir toz haline gelerek yok olur (Paul Rotha'dan, *Film Till Now*, Jonathan Cape, Ltd., 1930)

Fotoğraf 6. *Dr. Mabuse, the Gambler*: Gerçekçi ve dışavurumcu stilin iç içe geçmesi Mabuse ve Caligari arasındaki yakın ilişkiyi gösterir(Charles L. Turner'ın koleksiyonundan)

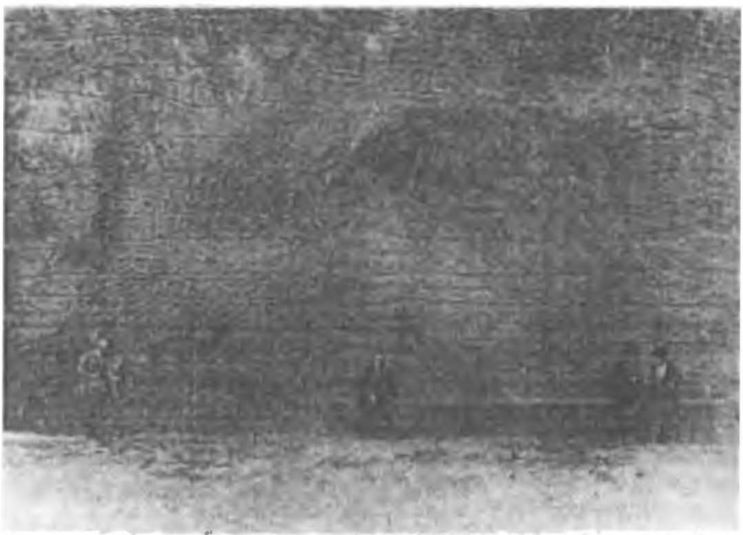




Fotoğraf 7. *Mumyalar Müzesi*: Fantazmagorya – Karın Deşen Jack aşıkla kovalıyor (Charles L. Turner'ın koleksiyonundan)

Fotoğraf 8. *Mumyalar Müzesi*: Korkunç Ivan, doymak bilmez ihtirasların ve hiç görülmemiş acımasızlıkların bir vücut bulması (Museum of Modern Art Film Library'den)





Fotoğraf 9. ***Yorgun Ölüm:*** Devasa duvar Kaderin erişilmezliğini simgeliyor (Charles L. Turner'ın koleksiyonundan)

Fotoğraf 10. *Nibelungen*: Dekoratif olanın insan üzerindeki zaferi(Museum of Modern Art Film Library'den)





Fotoğraf 11. *Nibelungen: Nibelungen*'in modelleri Nazilerin törenlerinde sürdürülür (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 12. *Azmin Zaferi*: *Nibelungen*'in modelleri Nazilerin törenlerinde sürdürülür (Museum of Modern Art Film Library'den)



zorba bu sonu sürekli olarak erteler. Çığrından çıkmış aklıyla İvan, Mabuse ve Caligari'nin kaderini paylaşır.

Üçüncü epizotta Karındeşen Jack (Werner Krauss) ile çerçeve öykünün karakterleri arasında bir düş aracılığıyla bağlantı kurulur. Yorgunluktan uykuya dalan şair şovmenin kızıyla yürüyüş yaptıkları sırada Karındeşen Jack'ın ortaya çıktığı ve sürekli onları izlediği bir düş görür. Hepsi bu kadardır; ancak takip ve kaçış, yaşamın herhangi bir İvan'ın yönetimi altında üstlendiği korkutucu karakteri mükemmel bir şekilde ifade eder. Çerçeve öyküyü tamamlamak için film şair ile kızın birbirlerinden hoşlandıklarını ima ederek biter.

Mumyalar Müzesi daha önce Reinhardt ile birlikte çalışan ve savaş sonrası dönemin önemli film yönetmenlerinden biri olan Paul Leni tarafından yönetildi. Onun setleri tasarlamaya yönelik özel bir yeteneği vardı.[19] *Mumyalar Müzesi*'nin durumunda Leni fantastik bir atmosfer yaratma girişimi içinde dışavurumculuktan çok şey ödünç alan bir dekor geliştirdi. Leni'nin filmin üç epizodunun etrafına yaydığı fantezi halesi, bu epizotlar mumya figürler etrafında geçtiği için çok uygundu. Bu tip figürler genellikle geçmişe ait olan taklit krallar, katiller ya da kahramanlardır -çağdaşlarının bir kez ortaya çıkardıkları korkudan titremekten haz alınalarına olanak sağlayan taklitler. Onların bir panayır çadırındaki solgun görünüşleri Harun ve İvan'ı gerçeklikten olduğu kadar zamanda da uzak olan hayaletler olarak tanımlar.

Bu üç epizot geçmiş dönemde sık görünen zorba tiplerini yakalar. (Bunlar daha önceki filmlerde de vardır: Karındeşen Jack'ın kökeni *Caligari*'dedir; Harun epizodu Lubitsch'in *Sumurun*'unu hatırlatır ve İvan hem *Caligari*'nin hem de Lubitsch'in alanının yan ürünüdür.[20]) Bununla birlikte düşler bir kural olarak düş görenin mevcut kötü durumuyla ilgili olduğundan Karındeşen Jack epizodunun düş karakteri Jack ve onun meslektaşlarının yalnızca geçmişin figürleri olmadığı, ama zorbaların hâlâ aramızda olduğu şüphesini uyandırır.

Dr. Mabuse, *Vanina* ve benzer filmlerin tasviri gibi, *Mumyalar Müzesi*'nin tasviri de, olay örgüsünü gösterme görevlerinin ötesine geçen ve zorba gücün doğasına nüfuz eden sahnelerde doruğa çıkar. Bu yıllar boyunca görüntülü imgelemin bu konuya geri dönmesindeki ısrar, mutlak otorite sorununun kolektif aklın içgüdüsel bir ilgisi olduğunu gösterir. İvan epizodundaki bir çekim gücün

[19] Leni için bkz. Vincent. *Histoire de l'Art Cinematographique*. s. 153.

[20] Hem öncüllerinde hem de sonuçlarında tartışılabilir olsa da, *The Film Answers Back* adlı kitaplarının 196. sayfasında İngiliz yazarlar E. W. ve M. M. Robson bu noktayı belirttiler: "Eğer Caligari ve Lubitsch eğilimlerini ilk dönem Alman sinemasındaki tez ve antitez olarak tanımlamak mümkün olsaydı, *Mumyalar Müzesi*'nin bu iki etkinin sentezi olduğunu söyleyebilirdik.

yaydığı büyüyü ortaya koyar: İvan bir katlanır kapıda görünür, her kanatta gerçek boyutta bir azizin resmi vardır ve İvan saygınlığının bütün işaretleriyle orada dururken, iki resmedilmiş aziz arasında canlı bir ikon gibi görünür. Aynı epizodun başka bir çekiminde İvan'ın metresi olmasını istediği gelinin, kocasının korkunç acılar çektiği işkence odasındaki bir pencerenin demir parmaklıklarından içeri bakmasını gösterir; ve gelinin korkuyla çarpılmış yüzünün çekiminin ardından İvan'ın o demir parmaklıkları tutan bakımlı, yüzük takmış elinin yakın-çekimi gelir. Bu birim Devrim'e dair bütün Rus epik filmlerinde ortak olan bir aygıtı önceden haber verir: bu filmler baskı altındaki insanlar ile kendini beğenmiş baskıcı Çar yönetimini karşılaştırmaktan asla yorulmadılar ve bunu öyle bir şekilde yaptılar ki, Çar yönetiminin varlığı kültür ile acımasızlık arasındaki korkutucu ittifakı gösterdi. Burada ise Almanlar, Rusların kuşkusuz deneyimine bağlı olarak temel bir özellik diye vurguladıkları zorbalığın bir yanını sezgisel olarak görselleştirir.

En önemli epizot, sinema sanatının en büyük başarıları arasında sayılması gereken çok kısa bir sekans olan Karındeşen Jack epizodudur.[21] Bu epizot izleyicinin çerçeve öykü nedeniyle zaten aşina olduğu panayırda, mumyaların dışında gelişir. Ancak çerçeve öyküde toplu hazdan başka hiçbir şey yokken, burası artık hayaletler için terkedilmiş bir avlanma alanıdır. Dışavurumcu tuvaller, ustaca yapılan ışık efektleri ve 1924 yılında mevcut olan diğer birçok aygıt kaos anlayışını *Caligari*'den daha güçlü bir şekilde kanıtlayan bu ürkütücü fantazmagoryayı yaratmak için kullanılmıştır. Apayrı mimari parçalar karmakarışık kompleksleri oluştururlar, kapılar kendiliğinden açılır ve bütün oranlar ve ilişkiler normalden sapar. Epizotlar *Caligari*'yi hatırlatsa da, film, panayırın rolünü öne çıkarmada onun modelinin ötesine geçer. *Caligari*'de yalnızca bir arka plan olarak işlev gören panayır bu filmde aksiyonun gerçek sahnesidir. Şair ve kız kaçışları boyunca sürekli dönen atlı karıncanın yanından hızla geçer, bu arada Caligari ve Cesare'nin birleşimi Karındeşen Jack hayret verici düş patikalarında onları takip eder ve yine durmaksızın dönen devasa bir dönme dolabın çevresinde dolanır (Fotoğraf 7). *Dr. Mabuse*'nin benzer resimsel çabalarını tamamlayan bu görüntüler kesin bir biçimde kaos ile zorbalığın iç içe geçmesini simgeler. *Mumyalar Müzesi* zorba filmlerine uygun bir son eklemeyi yapar.

[21] Barry, *Program Notes*, Series, II, program 4; Kurtz, *Expressionismus*, s. 80; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 153 ve izleyen sayfalar.

7 KADER

Benliğin temellerini yeniden düşünme girişiminde Alman imgelemi kendisini zorbalığı incelikle işlemekle sınırlamadı, aynı zamanda zorbalık bir yaşam modeli olarak reddedilse ne olabileceğini de araştırdı. Tek bir alternatif göründü: bütün tutkuların ve içgüdülerin serbest kalması sonucu kaosa giren dünya. 1920'den 1924'e kadar Alman sinemasının asla özgürlük davasını savunmadığı, hatta görselleştirmediği yıllar- serbest kalmış içgüdülerin hakimiyetini tanımlayan filmler zorbalara adanmış filmler kadar yaygındı. Almanlar açık bir şekilde anarşinin felaketinden ya da zorba bir rejimden başka bir tercihlerinin olmadığına inandılar. Her iki olasılık da kötü kaderle ilişkili göründü. Bu kötü durumda o dönemin imgelemi eski Kader anlayışına başvurdu. Acımasız bir Kader'in emrettiği mahkumiyet yalnızca bir kaza değil, ama acı çekişlerde ve benzer biçimde tanık olmalardaki metafizik ürpermeleri harekete geçiren görkemli bir olaydı. Üstün zorunluluğun bir sonucu olarak kaderin en azından ihtişamı vardı. Bu yöne genel hassasiyet Oswald Spengler'in *Der Untergang des Abendlandes* (*The Decline of the West -Batının Çöküşü*, 1918-22) adlı yapıtının büyük başarısıyla kanıtlanır. Birçok Alman filozof ve bilim insanı bu kitaba karşı güçlü lanetlemelerde bulundularsa da, bunlar tarihin kendisine içkin yasalardan gerilemenin tam zamanında kehanetinde bulunduğu görünen bir önsezinin çok güçlü cazibesini zayıflatamadılar. Bu önsezi duygusal duruma o kadar uygun geldi ki, bütün karşı argümanların sesi kısıldı.

Caligari'nin ardından yapılan bu ikinci filmler grubu Fritz Lang'ın her birinin Kader'in rolünü gösterdiği iki filminden oluşur. Bunlardan birincisi, *Der Müde Tod* (*Yorgun Ölüm, Destiny*) *Dr. Mabuse*'den bir yıl sonra 1921'de gösterime girdi. Lang yine senaryoyu Thea von Harbou ile işbirliği içinde yazdı. Almanya'da *Yorgun Ölüm* adı verilen filmin gösteriminden sonra iğneleyici bir Berlinli eleştirmen yazısına "Yorucu Ölüm" adını vermenin uygun olduğunu düşündü. Ancak Fransızlar bu filmi gerçekten Alman olduğu için övdüklerinde, Almanlar da onun değerini keşfettiler ve ilk bakışta bir başarısızlık olarak görünen film Almanya'da tam bir zafere dönüştü.[1]

[1] Bu bilgi Bay Lang'ın verdiği bilgiye dayanıyor. Zaddach, *Der literarische Film*.

Kısmen efsane kısmen de masal ve romantik açıdan çapraşık olan öykü genç kız ile sevgilisinin küçük bir eski kasabadaki bir otele gelmesiyle başlar. Esrarengiz bir yabancı onlara katılır. Bir geçmişe dönüşe (flashback) göre, bu adam uzun süre önce yakınlardaki mezarlığa bitişik bir arazi satın almış ve burayı kapıların olmadığı büyük bir duvarla çevirmiştir. Otelde genç kız kısa bir süreliğine mutfağa gider; geri döndüğünde sevgilisi yabancıyla birlikte ortadan kaybolmuştur. Korkan kız aceleyle büyük duvara gider, orada bayılır ve bir süre sonra kasabanın yaşlı eczacısı onu bulur ve kendi evine götürür. Eczacı bir ilaç hazırlarken, genç kız umutsuzluk içinde bir zehir kabını ağzına götürür. Ancak zehir onun dudaklarını ıslatmadan önce, kız duvarın yeniden ortaya çıktığı uzun bir düş görür. Bu kez duvarda bir kapı vardır ve kapının ardında sonsuz merdivenler görünür. Basamakların en üstünde yabancı onu beklemektedir. Genç kız sevgilisini ondan geri almayı beklerken, yabancı o Ölüm Meleği'dir ve bu sıfatla Kader'in kendisi değilse bile, Kader'in aracısıdır- onu her birinin bir insan ruhunu temsil ettiği yanan mumlarla dolu bir salona yönlendirir. Eğer genç kız üç mumun sönmesini önlerse isteğinin yerine geleceğini söyler. Senaryo yazarları daha sonra *Mumyalar Müzesi*'nde benimsenecek olan bir düzenleme aygıtından yararlanırlar: bu ışıkların öyküsünü anlatan üç uzun epizot ana aksiyonun akışının arasına girer.[2] Birinci epizot bir Müslüman kentinde, ikincisi Rönesans dönemi Venedik'te, üçüncüsü de fantastik bir Çin'de geçer. Üç epizotta da sanki ruhların göçünün birbirini izleyen aşamaları geçiyormuş ve genç kız ve sevgilisi kıskanç, hırslı ve acımasız bir zorba tarafından kovalanıyorlarmış gibidir; tesadüfen bu epizotlar Lubitsch'in gösterilerini anımsatır. Üç kez genç kız sevgilisini öldürmeye niyetli zorbayı yenmeye çalışır; üç kez de zorba, cellat olarak vücut bulan Ölüm'ün, namı diğer Kader'in yardımıyla ölümcül planını gerçekleştirir... Üç mum ışığı söner ve kız yine Ölüm'den merhamet diler; bunun üzerine Ölüm ona son bir şans verir: eğer kız ona başka bir hayat getirebilirse, aşığının hayatını geri isteyebilecektir. Bu noktada eczacının kızın ağzından zehir kabını kapmasıyla bir anlık düş sona erer. Eczacı yaşamdan yorulduğunu hissettiğini ima eder; ancak kız ondan yaşamını feda etmesini istediğinde, kızı evinden atar. Benzer biçimde bir hastanedeki bezgin dilenciler ve halsiz yaşlı kadınlar da böyle bir fedakarlıkta bulunmayı reddeder. Hastanede yangın çıkar ve hastalar kaçışlarından sonra arkalarında bir bebeği bıraktıklarını öğrenirler. Annenin acısından etkilenen genç kız

ss. 41-42 ile karşılaştırın.

[2] Bkz. 83-84.

alevlerin içine dalar. Tam bebeği kaptığı anda, sözünü tutan Ölüm bu yaşamı almak için kollarını uzatır. Ancak kız sözünden döner; sevgilisini fidye ile kurtarmak yerine, bebeği bir pencereden annesine uzatır. Çöken binadaki yangının ortasında Ölüm sonunda ölmekte olan kızı ölü olan ve ebediyen birleşeceği sevgilisine götürür ve iki ruh çiçeklenen bir tepenin üzerinde cennete doğru giderler.[3]

Bu olay örgüsü izleyiciye bir noktayı güçlü bir şekilde dayatır: ne kadar keyfî görünürlerse görünsünler, zorbaların yaptıkları Kader'in gerçekleşmesidir. Kader'in aracısı, zorbayı yalnızca üç epizotta değil, tüm öyküde de destekler. Genç aşığa dayattığı ölüm öylesine duygusuzdur ki, sanki vicdansız bir zorba başkalarının davranışlarını gizlice idare ediyormuş gibidir. Bir seyyahın, beraberindeki kişinin kötülüklerinden korkmasıyla ilgili eski bir masal vardır; bu esrarengiz eşlikçi içinde yaşayanların olduğu bir evi ateşe verir, adalete engel olur ve sürekli olarak iyinin yerine kötüyü getirir. Sonunda bir melek olarak ortaya çıkar ve seyyaha o açık kötülüklerin gerçek anlamını gösterir; bunlar zarar verdikleri insanları gelecekteki felaketlerden korumak için Tanrı'nın önlemleridir. *Yorgun Ölüm*'de Kader'in şok edici eylemleri içinde okunabilecek bu tip paradoksal anlamlar yoktur. Film dini önemini öne çıkaran bir yazının eşliğinde kızın kendinden feragat etmesiyle biter: "Yaşamını kaybeden insan onu kazanır." Bu fedakarlık Nina'nın *Nosferatu*'daki son teslim oluşuyla aynı mesajı iletir.[4]

Yorgun Ölüm'ün tasvirinin uzun süren gücü, her şey hareketsiz, elle kurulan kamerayla yapılmak zorunda olduğu ve gece çekimleri hâlâ imkansız olduğu için daha da şaşırtıcıdır. Bu görüntüye dayalı imgelemler öylesine kesindir ki, bunlar bazen aslında gerçek olma yanılsamasını akla getirirler. "Canlanan bir resim" olan Venedik epizodu karnaval geçidi –bir köprünün üzerinde yürüyen silüetler– ve Stendhal ya da Nietzsche tarzında parlak ve acımasız Güneyli tutkuyu yayan muhteşem horoz dövüşü gibi sahneler aracılığıyla Rönesans ruhunu canlandırır. Çin epizodu mucizevi başarılarla doludur. Bu epizodun büyülü külheylanın, Liliput [Swift'in *Gulliver'in Seyahatleri*'nde altı inç boyunda insanların yaşadığı ada – çev.)] tarzı ordusunun ve (sarsıntılı) uçan halısının Douglas Fairbanks'ın benzer büyücü hilelerinin seyirlik bir revüsü olan *Bağdat Hırsızı*'nı (*Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924) yapmasına esin kaynağı olduğu iyi bilinir.

[3] Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 147; Weinberg, *Scrapbooks*, 1925-27; Rotha, *Film Till Now*, s. 192.

[4] Bkz. 79.

Ölümün insancıl yanını öne çıkaran olay örgüsünden çok tasvirdir. Muazzam bir dikkatle Ölüm yanan bir mumu kaldırır, yumuşak bir şekilde bir çocuğun ruhunu bedeninden ayırır. Genç kıza gösterdiği şefkat kadar bu jest de ona emredilen göreve içsel olarak karşı oluşunu gösterir. Görevinden bıkmıştır. Kader'in aracılığını insanileştirerek film kesin bir şekilde Kader'in kararlarının değiştirilemezliğini vurgular. Farklı görsel aygıtlar benzer bir amaca hizmet ederler; sanki görüntüler Kader'in hoşgörüsüz, korku telkin eden doğasının akılda yer etmesi için hesaplanmış gibidir. Gökyüzünü gizlemesinden başka, Ölüm'ün diktiği devasa duvar ekran boyunca uzanır, böylece gözden kaybolan hatlar duvarın uzunluğunun hesaplanmasına olanak sağlamaz (Fotoğraf 9). Genç kız duvarın önünde dururken, duvarın devasalığıyla kızın küçücük varlığı arasındaki karşıtlık insanın yalvarışları için Kader'i erişilemez olarak simgeler. Bu erişilemezlik aynı zamanda genç kızın Ölüm'le karşılaşmak için çıktığı sonsuz sayıdaki merdivenlerle de ifade edilir.

Çok ustaca bir aygıt, kimsenin Kader'den kaçmayı umut edemeyeceğini netleştirir. Çin epizodunda genç kız ve sevgilisi, kızın kendi duygularına duyarsızlığı nedeniyle incinen imparatorun intikamından kaçmaya çalışır. Ancak kaçışlarını hızlandırmak yerine genç kız en yavaş nakliye aracı olan fili göreve çağırmak için sihirli asasını kullanır. Filin üzerinde ilerlerken, imparatorun gönderdiği askerler salyangoz hızıyla onları izler ve açık bir şekilde çiftin yeniden ele geçirileceğine dair en küçük bir tehlike bile yoktur. Bu takip operasyonu -belli belirsiz bir şekilde *Vanina*'daki yavaş çekim kaçışı hatırlatır[5]- Kader'in anlaşılmaz yollarını tanımlar. Kaç insan başarsın ya da başaramasın, Kader ne bir an önce ne de bir an sonra, zamanı geldiğinde darbesini indirir. Bu sahte takip bu anlamı doğrulayan bir sahneyle sona erer. İmparatorun emri üzerine Kader'in aracısından başka bir şey olmayan okçusu sihirli bir ata biner, gökyüzünde ilerler ve bir anda çifti yakalar. Kader'in darbeyi indirmeyi istediği bu anda bütün sihirli beceriler etkisizleşir: okçunun oku erkek sevgiliye saplanır.

1924'ün başlarında gösterime giren Fritz Lang'ın dünya çapında ünlü yapıtı *Die Nibelungen*'in (*Nibelungen*) yapımcısı o dönemde Ufa ile birleşmiş olan Decla-Bioscop'tu. Bu klasik filmin hazırlığı iki yıl sürdü. Muazzam temalara eğilimli Thea von Harbou senaryoyu özgür bir şekilde antik kaynaklardan biçimlendirerek, onları kendi döneminin anlamlarıyla doldurmaya çalıştı. Kuzey Avrupa miti ilkel duyguların hakimiyetindeki efsane karakterlerin

[5] Bkz. 80.

başrolü oynadığı kasvetli bir romans haline geldi. Muazzam stiline rağmen *Nibelungen* Lang'ın filmin prömiyeri vesilesiyle yayımlanan bir ifadesinde "Amerikan kostümlü filmlerinin gözle görülen büyüklüğü" dediği durumla hiçbir şekilde rekabet etme niyeti taşımadı. Lang'a göre *Nibelungen*'in tamamen başka bir misyonu vardı: Nibelungların şiiri gibi, Alman aklının gerçek bir tezahürü olarak değerlendirilecek tamamen milli bir şey sunmak.[6] Kısacası Lang bu filmi Alman kültürünü dünya çapında tanıtmaya uyan ulusal bir belge olarak tanımladı. Onun ifadesi bir miktar Goebbels propagandasını haber verdi.

Her ne kadar *Nibelungen* filmi *The Ring of Nibelungen* filminden tamamen farklı olsa da, Wagnerci leitmotifler akılda tutulmaksızın kimsenin tanıklık edemeyeceği olaylar açısından zengindir. Filmin ilk bölümü olan *Siegfried*'da kahraman, ejderha ve Albenic ile serüvenler yaşar ve daha sonra Kral Gunther'in kız kardeşi Kriemhild'e evlenme teklif etmek için Burgonya sarayını ziyaret eder. Ancak kralın kötü niyetli uşağı Hagen, Kriemhild ile evlenmeden önce Siegfried'ın Gunther için ateşli Brunhild'i yenmesini ister. Siegfried kabul eder ve sihirli peleriniyle Gunther'in karısı haline gelerek Brunhild'i aldatır. Sonuç çok iyi bilinir: Kriemhild'den bu dalavereyi öğrenen Brunhild, Siegfried'ın öldürülmesinde ısrar eder ve Hagen de kahramanı öldürmeyi planlar. Kriemhild kocasının tabutu başında intikam yemini eder. Filmin ikinci bölümü olan *Kriemhild's Revenge* onun barbar Hunların kralı olan ve Gunther'i onları ziyaret etmeye ikna eden Attila ile evlenişini gösterir. Gunther gelir gelmez, Kriemhild Hunları ona ve yanındakilere saldırmaları için kışkırtır. Burgonyalıların Attila'nın emri üzerine ateşe verilen bir salonda tuzağa düşmesiyle korkunç bir katliam yaşanır. Sonuç bir imha alemidir: Kriemhild, Gunther ve Hagen'i öldürür, daha sonra kendi öldürülür ve kollarında onun cesediyle Attila kendisini yanmakta olan salona gömer.[7]

Nibelungen üzerine bir makalesinde Thea von Harbou kendi film versiyonunun (senaryosunun – çev.) "ilk suçun son kefareti gerektirmesindeki acımasızlığı" vurgulamak için tasarlandığını belirtti.[8] Kader kendisini *Yorgun Ölüm*'de zorbaların eylemleri,

[6] Lang, "Worauf es beim Nibelungen-Film ankam." *Die Nibelungen*, s. 15. Ayrıca bkz. Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, ss. 146-47; Willy Haas, "Das letzte Filmjahr." *Das grosse Bilderbuch*, s. 8.

[7] Filmin programı: "Inhaltsangabe für die Nibelungen." *Die Nibelungen*, s. 17 ve devamı.

[8] Harbou, "Vom Nibelungen-Film und seinem Entstehen." *Die Nibelungen*, s. 8. *Decla-Bioscop Verleih-Programme*, 1923, ss. 41-57.

Nibelungen de ise hükmedilemez içgüdüler ve tutkuların anarşik patlamaları aracılığıyla gösterir. Bu itkilerin ortaya çıkardığı kaderi kaçınılmaz göstermek için öykü neden ve sonuç arasında yakından ilişki kurar. Ölmekte olan ejderhanın bir kuyruk hareketiyle Siefried'in arkasına uğursuz yaprağı düşürdüğü andan, Attila'nın kendi tercihiyle ölümüne kadar, hiçbir şey şansa bırakılmış görünmez. Doğal bir zorunluluk felaket getiren bir aşk, nefret, kıskançlık ve intikam arzusu zincirini önceden belirler. Kader'in aracı Hagen'dir, onun hayra alamet olmayan varlığı iyi şansın kaçınılmaz olana girmesini ya da değiştirmesini önlemeye yeter. Yüzeyde o, Gunther'in sadık vasallından başka bir şey değildir; ancak onun bütün davranışları, onun sadakatinin ardında nihilistçe bir güç arzusunun olduğunu gösterir. İyi bilinen Nazi lideri tipinin bir habercisi olan bu film karakteri Nibelungen dünyasının mitsel yoğunluğunu aydınlanma ya da Hıristiyan hakikati açısından içine nüfuz edilemez bir yoğunluk- artırır. *Siegfried*'da çok sık görülen Worms katedrali anlamı olmayan sessiz bir arka planı oluşturur.

Bu Kader-koşullu öykü geçmiş bir dönemin dekoratif resimlerinin tarzında çekildiği görünen sahnelerle maddileşir. At sırtındaki Siegfried sahnesi stüdyoda yapılmıştır, destansı ormanlar canlı bir şekilde Böcklin'in "Pan Sazlıkta" adlı duvar resmini hatırlatır. Onların fazlasıyla göze çarpan güzelliklerine ve bir miktar modası geçmiş hazlarına -daha 1924'te modası geçmiş bir haz- rağmen, bu resimlerin hâlâ etkileyici olmaları şaşırtıcıdır. Hissettirdikleri yapısal sertlik bunu açıklayabilir. Lang, Wagner'in canlı opera stiline ya da bir tür psikolojik pantomime başvurmak yerine, neden bu tip dekoratif düzenlemelerin büyüsüne bel bağladığını bilir: bunlar Kader'i simgelerler. Kader'in uyguladığı baskı estetik olarak bütün yapısal öğelerin kolay anlaşılır bir biçimler çerçevesi içinde özenle birleştirmesiyle yansıtılır.

Alberic epizodundaki zemindeki olağanüstü sis, Brunhild'in kalesini koruyan alev dalgaları ve Siegfried'ın öldürüldüğü baharı kuşatan genç huş ağaçları gibi çok sayıda özenle oluşturulmuş sahne ayrıntıları vardır.[9] Ancak kendi kendine yeterli gibi görünmelerinden ziyade, bu ayrıntıların her biri bir bütün olarak kompozisyonun içinde yalnızca kendi özel işlevini üstlenir. Resimsel birlik izlenimini artırmak için, sahneye hakim olan basit, büyük ve ciddi mimari yapıların kapsamlı kullanımına başvurulur. Siegfried ve adamları Gunther'in sarayına girmeden önce, sahnenin üst kenarında görü-

[9] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 67, 114. Balthasar, "Die Dekoration," *Der Film von Morgen*, s. 80.

nen bir köprünün üzerinde küçücük figürler olarak görünürler ve bu köprünün, altındaki derin vadiyle ilişkisi görüntüyü belirler. Diğer kompozisyonlar da insanları tarih öncesine ait manzaraların ya da çok büyük yapıların aksesuarlarına indirger.

Sanki bu kompozisyonların içsel dekoratif karakteri yetersizmiş gibi, duvarları, perdeleri, tavanları ve kostümleri ilkel süslemeler kaplar. Benzer modeller her yerde görünür. *Siegfried* Ruttmann tarafından yapılan kısa bir araya giriş olan Kriemhild'in "Dream of the Hawks"ını içerir: bu, iki siyah şahin ile bir güvercinin ritmik hareketlerini içeren canlı bir gelecekle ilgili tasarımdan başka bir şey değildir.[10] Çoğu kez oyuncuların kendileri dekoratif figürleri oluştururlar. Bir sahne kral ve maiyetindekilerin simetrik olarak düzenlenmiş girintiler içindeki heykeller gibi oturduğu Gunther'in büyük salonunu gösterir. Kamera bu tip figürleri yakalamak için her fırsatı büyük şevkle kullanır. Siegfried, Gunther'i ilk ziyaret edişinde, salona girişi, bu seremoninin dekoratif yönü ortaya çıksın diye bir yükseltiden çekilir.[11]

Bu modeller Kader'in karşı konulamaz gücünün izlenimini derinleştirmede işbirliği yaparlar. Filmdeki belirli özel insan süslemeleri aynı zamanda diktatörlüğün sınırsız gücünü gösterirler. Bu süslemeler vasallardan ve kölelerden oluşur. Gunther'in adamları Brunhild'in karaya çıktığı iskeleyi tutarlar: bellerine kadar suya giren adamlar matematik kesinlikte canlı sütunlardır. Özellikle çarpıcı olan ise, içinde Alberic'in hazinesinin olduğu devasa kutunun dekoratif bir temeli olarak işlev gören zincirlenmiş cücelerin görüntüsüdür: efendileri tarafından lanetlenmiş bu köleler taş figürlere dönüştürler. Bu, dekoratif olanın insan üzerindeki tam zaferidir (Fotoğraf 10). Mutlak otorite, hakimiyeti altındaki insanları haz veren tasarımlar halinde düzenleyerek kendisini iddia eder. Bu durum kitleleri organize etmedeki güçlü dekoratif eğilimlerin ortaya çıktığı Nazi rejiminde de görülebilir. Ne zaman Hitler halka nutuk çekse, yüz binlerce dinleyicinin yüz binlerce partikülden oluşan çok büyük dekorasyondan daha fazlası olduğunu pek düşünmedi.[12] 1934'teki Nuremberg Parti kurultayının resmi Nazi filmi olan *İradenin Zaferi* Nazi dekoratörlerin kitle dekorunu biçimlemede *Nibelungen*'den esinlendiklerini kanıtlar. *Siegfried*'in teatral trom-

[10] Rotha, *Film Till Now*, s. 62.

[11] Benzer dekoratif stil Sven Gade'in yönettiği ve Asta Nielsen başrolde oynadığı bir Alman filmi olan *Hamlet*'te (1920) kendini zaten göstermişti. Barry, *Program Notes*, Series III, program 2 ile karşılaştırın. Bayan Barry "*Hamlet*'in iç mekan sahneleri çoğu kez Fritz Lang'ın *Siegfried*'inin dekorlarını önceden haber verir" der.

[12] Bkz. 303.

petçileri, gösterişli adımlar ve otoriteryan insan modelleri aşırı derecede büyütülmüş halde modern Nuremberg gösterisinde yeniden ortaya çıkar (Fotoğraf 11 ve 12).

Nibelungen hepsi de fotoğraf niteliğine sahip uzun süren sahnelerde kıvrımlarını açar.[13] Mitsel alanı durağan bir alan olarak tanımlayan bu sahnelerin yavaş ilerleyişinin, aksiyona dikkat çekmesi istenir. Gerçek aksiyon ihanetler ve cinayetlerle aynı zamanda olmaz, ama için için yanan içgüdülerin ve fark edilmez biçimde büyüyen arzuların gelişiminde bulunur. Bu neredeyse Kader'in kendini gerçekleştirdiği istemdışı çalışan bir süreçtir.

[13] Jahier, "42 Ans de Cinema," *Le Role intellectuel du Cinema*, s. 61.

8. SESSİZ KAOS

Caligari'den türeyen üçüncü film grubu kaotik bir dünyadaki düzensiz bir şekilde arzuların ve itkilerin kabarmasını öne çıkarır. Bunlara zorba filmlerinin tersine içgüdü filmleri denebilir. Bunlar arasında en başarılı olanlar Carl Mayer'in senaryolarına –özgül olarak sinemasal araçlara bir bakışla yazılmış senaryolar– dayanan filmlerdir. Bu serinin son filmi *Son Adam* (*The Last Laugh*) hariç, Mayer'in sinema şiirleri entelektüel çevrenin dışında çok az tepkiyle karşılaşmıştır. Ancak bu filmlerin bir ve aynı tema etrafında dolanmalarındaki ısrar, onların semptomatik değerinin yeterli kanıtıdır.

Caligari'den hemen sonra, çeliği kızgınken dövmeye niyetli olan Robert Wiene başka bir dışavurumcu film olan *Genuine*'in (1920) yapımına Carl Mayer ve ressam Cesare Klein'ı dahil etti. Coşkun bir dekorun zoraki, tuhaf bir öyküyle rekabet ettiği bu fantezi yalnızca tematik olarak bir dönüm noktasına işaret ettiği için önemlidir. Doğu'daki bir köle pazarında satılığa çıkarılan zalim bir rahibe olan Genuine garip bir yaşlı adam tarafından satın alınır ve kıskanç bir şekilde misafirlerin erişemeyeceği bir tür cam kafese kapatılır. Ancak Genuine genç bir berberi bu yaşlı zorbanın boğazını kesmesi için ayartmayı başarır ve daha sonra da bir süper vamp olarak elde edilebilir bütün erkekleri mahvetmeye devam eder.[1] Anlatı Mayer'in ilgisinin zorbadan içgüdü temasına doğru değişimini gösterir.

Mayer'in *Genuine*'den sonraki bütün içgüdü filmlerinin ortak bir özelliği vardır: bu filmler dağılmış bir toplumun anlamsız artığı olan orta sınıf dünyasında geçerler. Alt orta sınıf Mayer'in filmlerinde Büchner'in Woyzeck karakterini hatırlatan, kendi içgüdülerini yüceltemeyen, şaşkına dönmüş ve bastırılmış insanlar için bir üreme zemini olarak ortaya çıkar. Bu kuşkusuz Alman küçük burjuvazisinin o yıllarda içinde bulunduğu kötü durumdu. Bir kargaşa döneminde içgüdüsel yaşamın ağır basmasının kendisini nüfusun tek bir tabakasıyla sınırlamadığı doğrudur. Ancak bu tip yaşam hiçbir yerde derin toplumsal kızgınlıklara hırs ve kıskançlığın eklendiği ve her türlü yaşamsal işlevini yitirmiş ahlaki etkilerin miras kaldığı alt orta sınıflardaki kadar göze çarpıcı ve saldırganca olmamıştır. Ma-

[1] Kurtz, *Expressionismus*, ss. 70-73; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, 145.

yer alt orta sınıf karakterlerini parçalanmış bir evrenin içgüdünün hakimiyetindeki sakinleri olarak tasarlar ve onları zorunlu olarak yaptıkları imha ve kendini-imhayı gösterecek şekilde kavrar. Onların yazgısı Kader'in işleyişine yüklenir. *Nibelungen*'de Kader tam manasıyla dekoratif bir stille. Mayer'in filmlerinde ise psikolojik inşadaki aşırı basitlikle simgelenir. Her biri özel bir içgüdüye vücut veren birkaç karakter sıkı bir şekilde düzenlenmiş aksiyona dahil edilir. Yabancı gözlemciler bu basitliği yapay ve kötü diye eleştirirlerken, tahammül etmek zorunda kaldıkları film gösterilerinden bıkan Alman uzmanlar bu filmleri ruhun en derinlerini sergileyen "oda oyunları" olarak övdüler.[2] Dışavurumculuğun kesin olarak ortadan kalktığı 1924 gibi geç bir tarihte Profesör Paul Hildebrandt, Carl Hauptmann'ın iddiasıyla hemfikir olduğunu belirtti: "Fantastik alanda, film yalnızca bu araç içinde temsil edilebileni temsil etmelidir...: ilkel tutkular."[3]

1921'de Carl Mayer birinin *Hintertreppe* (*Backstairs*) olduğu iki filmle serisine başladı. **Leopold Jessner**'in yönettiği bu film tam bir aşırı basitliktir. Filmde üç karakter vardır: ev işlerinde çalışan hizmetçi kız; kıza uzaklardan mektup göndermeye söz vermiş sevgilisi; kıza hastalıklı aşkı nedeniyle mektupların gelmesine engel olan kısmen felçli, zihinsel özürlü postacı. Terk edildiğine inanan kız annece bir şefkatle yakınlardaki bir bodrum katında yaşayan postacıyı ziyaret eder. Orayı ziyaret ederken sevgilisi geri döner. İki adam arasında kavga sürerken postacı rakibini baltayla öldürür; bunun üzerine tamamen şaşkın durumdaki kız çatıya çıkar ve kendini aşağıya atar. İnsanlar şiddet ve mutsuzluğun bu denli birikmesinin sıkıntısını yaşadılar.[4]

1921'de gösterime giren diğer film *Scherben*'di (*Shattered*). Filmi Mayer'in niyetlerine büyük bir yakınlığı olan Lupu Pick yönetti. Başlangıçta demiryolu yol bekçisi (Werner Krauss), karısı ve kızı kar kaplı, ormanlık tepelerde tek başlarına yaşarlar –adamın raylar boyunca ve ara sıra bir trenin geçişi sırasında sürekli tekrarlanan yürüyüşleriyle ifade edilen bir yalnızlıktır bu. Bu bölgeyi kontrol eden bir demiryolu müfettişinin gelişi bu tekdüzeliği bozar. Her şey müfettiş ile kendini hemen teslim eden genç kız arasındaki aşkla başlar. İkisinin şefkatli yakınlığından şaşkınlık yaşamasından sonra dindar anne soğuk bir gecede adak masasının önünde dua et-

[2] Tannenbaum. "Der Grossfilm." *Der Film von Morgen*. ss. 71-72; Möllhausen. "Der Aufstieg des Films." *Ufa-Blätter*.

[3] Hildebrandt. "Literatur und Film." *Das Kulturfilmbuch*. s. 85.

[4] Weinberg. *Scrapbooks*. 1925-27; Vincent. *Histoire de l'Art Cinematographique*. s. 153; Kalbus. *Deutsche Filmkunst*. I. 73.

meye gider ve orada donarak ölür. Kız müfettişe kendisini kasabaya götürmesi için yalvarır, müfettiş onu kaba bir şekilde reddeder ve aşağılar, kız da babasına olan bitenleri anlatarak ondan intikam alır. Derinlerdeki otoriteden kaynaklı korkusu, bekçinin müfettişin kapısını çalmasına neden olur; içgüdü haline gelmiş olan ahlaki gelenek kızını baştan çıkaran müfettişi boğmasına neden olur. Daha sonra demiryolunda devriyeye çıkar ve treni durdurmak için işaret fenerini sallar. (Burada ustaca bir renk efekti kullanılır: fener parlak kırmızı bir ışık yayar ve adamın ruhsal altüst oluşunu mükemmellik derecesinde ifade eder.) Her ne kadar yemekli vagondaki yolcular bu beklenmedik duruşa şaşırsalar da, bu mütevazı demiryolu bekçisinin sorunlarına hiç de ilgi göstermezler. Onların aldırmazlığını öne çıkararak film toplumun birbirine zıt alanlar içinde dağılmasını gösterir. Bekçi makiniste "Ben bir katilim" der: bu bütün filmdeki tek yazıdır. Demiryolunun üst tarafındaki bir kayadan delirmiş durumdaki kız içinde babasının olduğu trenin gidişini izler.[5]

Zorbalara dair son filmi *Vanina*'dan sonra Carl Mayer içgüdü filmleri alanında Lupu Pick ile isabetli işbirliğine devam etti: sonuç *Sylvester*'di (*New Year's Eve, 1923*). Babil Kulesi öyküsünden bir alıntı senaryoya (bir kitap olarak yayımlanmıştır) yol gösterir: "Oraya git, gitmemize izin ver ve onların dillerini karıştır ki, onlar başka birinin konuşmasını anlamasınlar." Bu vecize Mayer'in *Shattered*'da başladığı tasarımı *New Year's Eve*'de sürdürdüğünü gösterir: iki sınıfın korkunç bir uçurumla ayrılması sonucu oluşan toplumsal kaosun temsili. Bir sınıf, alt orta sınıftan insanların buluşma yeri olan ucuz bir kafede; diğeri ise caddede, yakındaki şık bir restoranda ve kasaba meydanının dibinde maddileşir –New Year's Eve'i (Yeni Yılın Arifesi) kutlayan neşeli kalabalıkların doldurduğu yerler. Bu iki alana bir üçüncüsü eklenir: doğa. Bir mezarlığın görüntüleri, fundalık ve deniz bir leitmotif tarzında arada bir ortaya çıkar –insanın heyecanını daha da aşırı gösteren büyük ve sessiz manzaralar. Öykü kafe sahibinin, karısı ile annesi arasındaki anlaşmazlık nedeniyle yaşadığı ıstırabı gösterir. Oğluna yönelik despotik sevgisiyle anne kendi özel mülkünü paylaştığını düşündüğü gelininden nefret eder; buna karşılık gelin de evin huzuru için kocasından annesini evden göndermesini ister.

Çatışma zirvesine çıkarken, neredeyse anlaşılamaz bir şeyler olur: bir karara varamayan adam ruhsal olarak çöker ve annesi sanki o

[5] Kalbus, *a.g.e.*, s. 78; Weinberg, *Scrapbooks*, 1925-27; "Shattered," *Exceptional Photoplays*, Ocak-Şubat 1922, ss. 4-5; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 149.

bir çocukmuş gibi ona bakarken, başını çaresizce annesinin göğsüne yaslar. Ardından intiharın geleceği (Fotoğraf 13) ve doğrulayacağı bu jest onun ana rahmine geri dönmeye yönelik yoğun arzusunu gösterir. Adam asla olgunlaşmamıştır. Bunun reddedilmiş olmaktan ziyade, bu eşsiz kendini teslim etme jestinin çeşitli Alman filmlerinde[6] neredeyse değişmeden yeniden ortaya çıktığını ve bunun da adamın tipik bir Alman tavrı olarak görülebilecek olan özgürleşme çabasına içgüdüsel isteksizliğini gösterdiğini belirtmeye değerdir. Bu, Almanların feodal ya da yarı-feodal askeri rejime uzun süren bağımlılıklarından kaynaklanan bir tutumdur – orta sınıf içinde bu tutumun ebedileşmesini zorlayan mevcut toplumsal ve ekonomik nedenleri anmıyorum bile. Kafe sahibi kendini bıraktığında, kendine acıma duygusuyla tamamen dibe vurur. Kendini zavallı hissetme gelişmemiş ya da bastırılmış karakterler için verili bir duygusal çıkıştır.

Film neşeli kalabalığın bir bölümünün kötü kaderli kafe sahibinin cesediyle karşılaştığı birkaç sahneyle sona erer; ancak iki toplumsal sınıf tam yabancılaşmışlıklarını öne çıkarmak için örtüştürülürler. İnsan ilişkilerine kayıtsız olan ay denizin üzerinde parıldar.[7]

Bu seri *Son Adam* (*Der Letzte Man, The Last Laugh*; 1924'te gösterime girdi) ile zirvesine çıkar. Carl Mayer, F. W. Murnau ve kameraman Karl Freund'un ekip çalışmasının ürünü olan bu güçlü film birbirine zıt iki binayı karşılaştırarak kendinden önceki filmlerin temel motifini yeniden işler: alt orta sınıftan insanların yaşadığı kasvetli bir bina ve sürekli hareket halindeki döner kapıların ve asansörlerin olduğu zenginler için otel. Ancak *Son Adam* iki toplumsal tabakayı güçlü bağlarla birleşmiş olarak göstermesiyle önceki filmlerden ayrılır. Eşsiz saygınlığıyla parıldayan üniformasını giyen Emil Jannings kapı görevlisi olarak yalnızca dönen kapıda müşterileri karşılamaz, aynı zamanda bazı akrabalarıyla birlikte yaşadığı ucuz apartmanın avlusunda çocuklara şeker verir. Bütün kiracılar, özellikle de kadınlar, ona sadece varlığıyla kendi gösterişsiz yaşamları üzerinde mitsel bir sahte cazibe kazandıran üniformasına hayrandırlar. Onlar bu üniformaya üstün otoritenin bir simgesi olarak saygı gösterirler ve ona saygı gösterilmesine izin verildiği için mutludurlar. Bu nedenle film ne kadar ironik olsa da otoritenin büyüsünün toplumu ayrışmadan koruyan otoriteryan amentüyü destekler.

Ancak kapı görevlisinin durumunda bu büyü birden yok olur.

[6] Bkz. 110, 111, 120, 153, 167.

[7] Pick, "Vorwort des Regisseurs," *Sylvester*, ss. 9-11; Mayer, "Sylvester," *a.g.e.*, ss. 17-96; Faure, "Cinema," *Le Role intellectuel du Cinema*, s. 209; Balazs, *Der Geist des Films*, s. 53; Rotha, *Film Till Now*, s. 204; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 149.

Onun ağır bir valizin ağırlığı altında sendelediğini gören otel yöneticisi bu yaşlı adamın üniformasını değiştirerek tuvalet görevlisinin beyaz önlüğünü giymesi emrini verir. Yöneticinin bu oldukça insanca önlemi bir felakete neden olur. Film otoritenin farklı toplumsal tabakaları bir bütün içinde birleştirdiğini ima ettiğinden, otoriteyi temsil eden üniformanın çıkarılışı kaosu tahrikle hemhuduttur. Kiracılar yüz kızartıcı beyaz önlüğü öğrenir öğrenmez, üniforma aracılığıyla ortak yaşadıkları üst sınıf dünyasından yabancılaşmayı hissederler. Toplumsal olarak terk edilmiş olmaya ve yeniden kendi evlerinin ve ruhlarının sıkıntı verici haline dönmeye içerlerler. Alt orta sınıfın bütün kötü içgüdüleri kapı görevlisine karşı serbest kalır. Dedikodu yapan ev kadınları kötü niyetle onunla alay ederler; kendi akrabaları bile sokakta ona sırtını dönerler. Kapı görevlisinin tepkileri *New Year's Eve*'deki kafe sahibinin reaksiyonlarına benzer. Üniformasını kaybederek aşağılandığına inanır ve içinde bulunduğu kötü duruma dayanmak yerine, kendinden vazgeçmeye eşit bir kendine acıma durumu içine girer (Fotoğraf 14). Sonunda o, otelin karanlık tuvaletinde onu şefkatli bir biçimde bir battaniyeyle saran gece bekçisiyle birlikte görünür. Bu hiçbir şeyi değiştirmese de, iki harap insan arasındaki etkileyici bir dayanışma jestidir.

Herkes filmin burada bitmesini bekler. Ancak Mayer bu finale filmin tek yazısını oluşturan birkaç cümleyle ikinci bir zekice son ekler. Bunlar izleyiciye filmin yaratıcısının zavallı kapı görevlisinin gerçek yaşamdaki kaderine acıyarak, ona gerçek olmasa da daha iyi bir gelecek yönünde yol gösterdiğini anlatır. Bunun ardından Amerikan sinemasının tipik özelliği olan mutlu sonla alay eden hoş bir fars gelir. Hollywood'un 1924'te Alman sineması üzerinde etkide bulunmaya başladığının unutulmaması gerekir. Fars otelin küçük restoranında zengin bir şekilde giyinmiş kapı görevlisiyle başlar. Karışık tabak çanakla başa çıkmaya çalışırken, eğlenen müşteriler birbirlerine Amerikalı bir milyonerin ölümü sırasında yanında olan son kişiye servetini bıraktığı ve bu kişinin bir tuvalet görevlisi olduğu haberini veren bir gazeteyi gösterirler. Bu peri masalının geri kalanı, bu yaşlı kapı görevlisinin layık ve benzer biçimde layık olmayanların üzerine parayı yağdırdığı naif iyilikseverliği gösterir. Oteldeki zaferlerinin keyfini yaşamalarının ardından o ve yakın arkadaşı gece bekçisi dört atın çektiği faytonla ayrılırlar: gerçeklikte tatlı melekler olan iki övünген fırsatçı.[8]

[8] Rotha, "It's in the Script." *World Film News*, Eylül 1938, s. 205; Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film." *Cinema*, Nisan 1939, s. 25 ve "Kino and Lichspiel." *Close Up*, Kasım 1929, ss. 387-88. *Son Adam* dolayısıyla Mayer ile Pick'in yollarını ayırmaları için bkz. Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 149.

Bu son sekansın fars niteliği, yaratıcının şans ve iyi talih gibi kategorileri içeren mutlu bir sona inanmadığını ifade ettiği için bu yazıyı doğrular. Otel kapı görevlilerinin tuvalet bekçilerine dönüşmelerinden bir çıkış yolu olsaydı, bu kesinlikle kökleri Batı uygarlığının yüzeysel anlayışlarında olan bir çözümle özdeş olmazdı. İkinci finaliyle film ilk finalin öneminin altını çizer ve dahası "Batı'nın çöküşü"nün Batı'nın kutsanmasıyla önlenebileceği fikrini reddeder.

Mayer'in filmleri, bu filmlerde özel olarak dışavurumcu aygıtın kullanılmasındaki ısrar nedeniyle, gerçekçilikten uzak oluşlarını ortaya koyar. Hiçbir karakterin ismi yoktur: anne "Anne"dir, demiryolu bekçisi "Bekçi"dir. Bireyleri tanımlamak yerine, bütün karakterler itkilere ve tutkulara vücut kazandırırlar -alegorik karakterler içsel olguların dışsallaştırılmasını gerektirir. Bu gereklilik bütün sahnelemeyi belirler. *Backstairs*'in dekoru *Caligari* olmasaydı olmazdı. *Shattered*'daki kar kaplı sahneler - bunların araya girişi İsveç sinemasının etkisi nedeniyle olabilir– tamamen sanki stüdyoda yapılmışlar gibi görünür; *Son Adam*'daki tuhaf alt orta sınıf sahneleri filmin 1924'te hız kazanan gerçekçi akıma tavizlerini dengeler.[9]

Dünya çapındaki başarısı nedeniyle *Son Adam* genellikle bütün içgüdü filmlerine özgü olan sinemasal yeniliklerin kaynağı olarak görülmüştür. Bu yenilikler arasında -bunların izleri Mayer'in iddialarına kadar sürülebilir– bir tanesi halkı hemen etkiledi: herhangi bir yazının olmaması. Yukarda anılan iki tanesi hariç, öyküler yalnızca görüntülerle anlatılır.[10] Burada yine temsilin yöntemi ile temsil edilenin içeriği arasındaki karşılıklı etkileşim çarpıcıdır. Bu, teknik bir beceriden çok sinemacıların yazısız anlatı sunmalarını sağlayan içgüdü filmlerinin konusudur. İçgüdüler ve tutkular mantıklı yoldan sonuca varma, akıl yürütme boyutunun altında gelişirler ve bu nedenle kendilerini sözlü açıklamalar olmaksızın görüntülenmeye verirler. Bu özellikle, kasıtlı olarak olay örgüsünü basitleştiren Mayer'in filmleri için geçerlidir. Bunlar temelde sessiz olayları gösterirler. Bu filmlerdeki yazılar yalnızca gereksiz olmaz, aynı zamanda görüntüsel devamlılığa müdahale ederlerdi. Aynı dönemdeki ürünlerin bu yapısal gerekliliğin farkında olduğu, *New Year's Eve*'in

[9] Kurtz, *Expressionismus*, ss. 83-84. İsveç sinemasının etkisi için bkz. Möllhausen, "Der Aufstieg des Films." *Ufa-Blätter*; Balthasar, "Die Dekoration." *Der Film von Morgen*, ss. 78-79. Murnau'nun gerçekçiliğe yönelmesinin kanıtı kendi komedi filmi *Die Finanzen des Grossherzogs* (*The Grand Duke's Finances*, kış 1923-4). *Licht Bild Bühne* adlı dergi (8 Ocak 1924) bu komediyi bir ferahlama olarak kabul etti: " Sonunda derin anlamları olmayan bir film." Aktaran Zaddach, *Der literarische Film*, s. 56.

[10] Rotha, *Film Till Now*, s. 298.



Fotoğraf 13. *New Year' Eve*: Kafe sahibinin intiharı



Fotoğraf 14. *Son Adam*: Küçük düşme somutlaşır
(Museum of Modern Art Film Library'den)



Fotoğraf 15. *Son Adam*: Döner kapı – atlıkarınca ile rulet masası arasında bir şey (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 16. *A Glass of Water*: Simetriyi öne çıkaran dekor romantik nostaljiyi hissettirir (Charles L. Turner'ın koleksiyonundan)



Alman sinema dergisi *Licht Bild Bühne*'de filmin prömiyerinden sonra yayımlanan değerlendirmesinde görülür: "Önemli olan yazıların olmaması değildir filmin yapısı gereği *New Year's Eve* yazısız olabilmeli, hatta olmalıdır."[11]

Mayer'in filmleri dramatik aksiyon yararına o zamana kadar yalnızca sopalama komedisinin araştırdığı nesneler dünyasını yakalayan ilk filmlerdir. *Backstairs* New York'ta gösterildiğinde, yorumculardan biri çalışan kızın çalar saatinin önemli rolüne işaret etti. Kız "sabah saat altıda çalar saatiyle uyanırken gösterilir. Kız saati beş dakika geri alır ve daha sonra saatin yeniden çalacağı fikri saati yavaşça geri alan anahtarla anlatılır..."[12] Çalar saat *Shattered*'da demiryolu bekçisinin evinin önündeki zavallı bostan korkuluğu ve müfettişin parlayan çizmeleri gibi önemli nesnelerle birlikte yeniden ortaya çıkar. Kız dizlerinin üzerinde merdivenleri temizlemeyi sürdürürken, bu çizmeler yavaşça basamaklardan aşağı iner ve neredeyse ona dokunur kızın gelecekteki sevgilisini ilk görüşü. Ayrıca *Shattered* lokomotiflerin, tekerleklerin, telgraf tellerinin, işaret zillerinin ayrıntılarını ve ileriki sahnelerde ortaya çıkacak olan standart eşyalar içinde yozlaşmayı belirten diğer nesneleri gösterir.

New Year's Eve'de saat motifi tam anlamını kazanır. Kasaba meydanındaki saatten daha da önemli olan kafe sahibinin odasındaki sarkaçlı saattir. Saat 12 olduğunda yeni yılın başlangıcını gösterir, kamera saatten ayrılarak kafe sahibinin cesedine yönelir ve böylece bizi aynı anda hem dış hem de iç dünyadaki varoluşa zorlar. Sanki bu nesneler öfkeli insan tutkularının gösterisini dikkatli bir şekilde izliyor ve hatta buna katılıyormuş gibidir. Kafe sahibinin annesi ile karısının birbirleriyle kavga ettikleri odadaki bebek arabası başlı başına bir yaşama sahip olur ve zarif restoranın döner kapısı hem giriş kapısıdır hem de caddedeki neşeli kalabalık için bir arka plandır.

Son Adam'da bu döner kapı bir takıntı haline gelir.[13] Film otel müşterilerinin sürekli dönen kapıdan giriş-çıkışını gösteren mükemmel bir kaydırmalı çekimle başlar. Bu aygıt filmin sonuna kadar sık sık kullanılır -atlı karınca ile rulet çemberi arasında bir şey (Fotoğraf 15). Kapı gibi bir *direniş unsuru* olan kapı görevlisinin hazır ve nazır üniforması kendi inzivalarından çıkan diğer nesnelerin cezbedici işaretlerine sahip görünür. Bavullar enerjik bir şekilde araya girer: otelin duvarları ise gece nefes alıyor gibidir. İnsan bedenlerinin parçaları bile nesnelerin diyarına çekilir: büyük yakın-çekimler

[11] Aktaran Zaddach, *Der literarische Film*, s. 54.
[12] Bkz. Weinberg, *Scrapbooks*, 1925-27.
[13] Lejeune, *Cinéma*, ss. 122-23 ile karşılaştırın.

sayesinde kimse öfkeli moral bozukluğundan gelen dedikodulara inanmadığını söyleyemez. Cansız nesneleri aksiyona dahil etmeye yönelik bu karşı konulamaz eğilim Mayer'in içgüdüye-sahip karakterlerinin kendi özgü doğasından çıkarlar. İçgüdülerini yücelteme-yen bu karakterler fiziksel duyuların ve maddi uyaranların belirlediği bir diyarda –nesnelerin olduğundan büyük göründüğü, engellerin ya da işaret direklerinin düşman ya da dost işlevini üstlendiği bir diyar– yaşarlar. Bu filmler çalar saatlere ve döner kapılara başvurmak zorundadır; saat çalışan kızın aklında takıntı haline gelir ve dönen kapıda üniformalı kapı görevlisi asasını sallar.

Birçok nesnenin yalnızca ucuz simgecilik hatırına sergileniyor göründüğü doğrudur. *Shattered*'daki kırık camın yinelenen yakın-çekimlerinin Kader'in karşısında insan tasarımının kırılganlığını göstermekten başka bir amacı yoktur; onlar kendi başlarına hiçbir anlama gelmezler. Ancak bu açık başarısızlıklar gerçek başarılarla aynı kaynaktan Mayer'in nesnelere yönelik tutkusundan– gelir. Film için nesnelerin alanını fethederek Mayer filmin görsel zenginliğini devamlı olarak artırmıştır; bu onun bütün yazıları iptal etme ve gerçekten sinemasal anlatım için hazırlık yapma çabalarıyla uyumlu bir fetihti.

New Year's Eve'in yayımlanan senaryosuna önsözde Lupu Pick filmin alt başlığı olan "*Ein Lichtspiel*" (*Bir Işık Oyunu*) ile ilgili açıklama yaparak şöyle der: "Carl Mayer ruhun içindeki aydınlık ve karanlığı, insanlar arasındaki psikolojik ilişkileri karakterize eden ışık ve gölgenin sürekli birbirinin yerini almasını göstermeye niyetlenmişti."[14] Pick'in ifadesi Mayer'in serisinde kusursuz dışavurumcu filmde ışığın insanın iç manzaralarını aydınlatan gerçek dışı bir ışıktan başka bir şey olmadığını açığa vurur. Belçikalı sinema yazarı Carl Vincent *Backstairs* üzerine "Işık nesnelerin kendisinden yayılıyormuş gibiydi" yorumunu yapar.[15] Çok fazla dalgalanan karışımlar olarak keskin biçimde dış hatlı biçimler yaratmayan bu ışık içgüdüsel yaşamın irrasyonel olaylarını öne çıkarmaya yardım eder. Bu tip olaylar her dizginsiz olgu gibi yakına gelir ya da yok olur ve ışık bu ajitasyonu gösterir. *Son Adam*'da içine nüfuz edilemez gölgeler tuvaletin girişini karanlık bir uçuruma dönüştürür ve gece bekçisinin ortaya çıkışı fenerinin ışığının dairesinin duvarlar üzerine yansımasıyla haber verilir.

Bütün bu başarılar Mayer'in filmlerinde kameranın hareketliliğiyle zirveye çıkar. Kameranın hareketliliğini yetkinleştirmesi nedeniyle *Son Adam* Hollywood'un film tekniğini güçlü bir şekilde

[14] Pick, "Vorwort des Regisseurs." *Sylvester*, s. 9.

[15] Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 153.

etkilemiştir.[16] Yine de bu film kimsenin sabit bir üçayağa bağlanmış bir kamerayı devindirmeyi düşünmediği bir dönemde *Shattered*'da zaten yapılmış hareketlere yalnızca mükemmellik kazandırmıştır. *Shattered*'da sahnenin bir noktasından diğerine yönelen ve böylece izleyicinin bütün bir panoramayı görmesini sağlayan pan çekimleri kasıtlı olarak anlatıyı ilerletir. Örneğin kamera yalnızca başlayan bir aşk ilişkisini göstermek için değil, aynı zamanda bunun anlamını rüzgara terkedilmiş heykelin anlamıyla ilişkilendirmek için de tasarlanmış yavaş ve sürekli bir hareket içinde, titreyen hırpani kılıklı kişiden, arkasında müfettiş ile genç kızın siluetlerinin olduğu köşedeki bir pencereye pan yapar. Bir dizi görsel öğeyi, birbirlerini aydınlatacak şekilde ilişkilendirerek, serbest bırakılan kamera yazıların dahil edilmemesi ve nesnelerin öne çıkmasıyla tamamen uyumlu bir etkinlik yaratır: içgüdüsel yaşamın kendisini gösterdiği görsel devamlılığı yoğunlaştırır. Mayer'in filmlerinde içgüdüler kaotik bir dünyada göz önüne serilirken kamera hareketlerine daha fazla gerek duyulur. Bu hareketler izleyiciyi alanların ve olayların düzeltilemez biçimde ayrı olduklarına alıştırmaya hizmet ederler. İzleyici kameranın rehberliğinde labirentte yolunu kaybetmeksizin çılgın bütünü inceleme konumuna sokulur.

Carl Mayer kamerayı serbest bırakarak neyi elde ettiğinin tamamen bilincindeydi. *New Year's Eve*'e yazdığı önsözde ilk olarak mutlu neşeli insanlar topluluğu ve kafe sahibinin evindeki "ortamlar" olarak doğal sahneyi tanımlar ve daha sonra da kameranın belirli hareketlerinin aksiyon sahnesi olduğu kadar bu "ortamları" da içeren bir dünya fikrini ifade etmek üzere hesaplandığını belirtir. "Olaylar geliştikçe, bu hareketler doğanın ortasındaki çılgınca sallanan bütün insan dünyasını görüntülemek için derinlikleri ve yükseklikleri içine alır."[17] Mayer'in *New Year's Eve* için direktiflerini yerine getirmek için Lulu Pick'in kameramanı Guido Seeber bir üçayağı rayların üzerine yerleştirdi.[18]

Bir süre sonra Murnau *Son Adam*'ı yönetti. Emrinde her türlü hareketi yapabilme kapasitesine sahip tam otomatik bir kamera vardı. Filmin başından sonuna kamera ısrarlı bir şekilde, yalnızca tam bir akıcılığa sahip resimsel bir anlatımla değil, aynı zamanda izleyicinin olayların akışını farklı bakış açılarından görmesini sağlamakla da sonuçlanan pan, kaydırma ve aşağı-yukarı tilt hareketleri yapar.[19]

[16] Rotha, *Film Till Now*, s. 177; Jacobs, *American Film*, s. 307; Potamkin, "Kino and Lichtspiel," *Close Up*, Kasım 1929, ss. 390-91.

[17] Mayer, "Technische Vorbemerkungen des Autors," *Sylvester*, ss. 15-16.

[18] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 111-12.

[19] Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film," *Cinema*, Nisan 1930, s. 25; "Die Entfesselte Kamera," *Ufa-Magazin*, 25-31 Mart 1927

Devinen kamera karaktere harap durumdaki evin gizemi kadar üniformanın ihtişamını da yaşatır, onu otelin kapı görevlisine dönüştürür ve yazarın duygularıyla doldurur. O psikolojik olarak her yerde ve her zaman hazırdır. Sürekli değişen yönlere yönelik isteklilığine rağmen kamera içgüdüler boyutunda rahatken, bilinç düzeyine nüfuz etmekten sakınır. Bilinçli oyunculuğun etkili olmasına izin verilmez. Oyuncu kameranın edilgin bir öznesidir. Murnau üzerine bir yazısında Kenneth White kapı görevlisinin sarhoş olduğu sahneye gönderme yaparak bu noktaya parmak basar: "Herkesin sinema sanatından türediğini düşündüğü pantomimin *Son Adam*'da keşfi mümkün değildi. Kapı görevlisi sarhoş olur ama ikincil özellikleri olan bir pantomimcinin sarhoş olması tarzında değil; ondan bunu çıkaran kameradır."[20]

Savaş sonrası dönem boyunca Mayer'in içgüdü filmlerinin teması öylesine çekici oldu ki, Strindberg'in *Lady Julia*'sından (*Fraulein Julie*, 1922) Tolstoy'un *Power of Darkness*'ına (*Die Macht der Finsternis*, 1924), Gerhart Hauptmann'ın köylü dramı *Rose Bernd*'inden (*Rose Bernd*, 1919) kardeşi Carl'ın *Driven from Home*'una (*Austreibung*, 1923) kadar herhangi bir edebi yapıt hemen filme transfer edilme eğilimi gösterdi.[21] *Rose Bernd* New York'ta gösterildiğinde, *National Board of Review Magazine* filmi farklı estetik özelliklerine bakmaksızın benzer filmlerin bütün eğilimlerini içermesi açısından yorumladı. "Bu, karakterlerin kaderiyle ve o kadere yol açan güçlerle ifade edilen bir filmdir. Aynı zamanda insanın hayvani gereksinim ve içgüdünün yaylarından fırlayan kör itkileri hissedebildiği bir filmdir."[22] Bu çok sayıda uyarlamanın ardından parlak bir yapıt olan **Chronik von Grieshuus** (*Chronicles of the Gray House*, 1925) geldi; Theodor Storm'un aynı adlı öyküsünden uyarlanan film uğursuz bir Ortaçağ destanının atmosferini anlatıyordu.[23]

[20] White, "Film Chronicle: F. W. Murnau." *Hound & Horn*. Temmuz-Eylül 1931, s. 581.

[21] Bu filmler için bkz. Zaddach, *Der literarische Film*, ss. 42-43, 53; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 72-73; *Decla Bioscope Verlich-Programme*, 1923, ss. 64-67.

[22] "Rose Bernd," *National Board of Review Magazine*, Şubat 1927, s. 16.

[23] Barreth, "Gray Magic," *National Board of Review Magazine*, Aralık 1926, ss. 4-6. Benzer tarzdaki filmler *Sappho* (*Mad Love*, 1921) bkz. *Ufa Verleih-Programme*, 1923, s. 17 ve Lupu Pick'in *Wildente* (*The Wild Duck*, 1925) filmiydi. İkinci film için bkz. *Film Society Programme*, 18 Kasım 1928.

9. ÇOK ÖNEMLİ İKİLEM



Zorba yönetimin ve içgüdünün yönettiği kaosun alternatif imgelerinin dadandığı, her iki yanda da kötü kader tarafından tehdit edilen Alman ruhu *Nosferatu*'daki hayalet gemi gibi karanlık uzamda sallandı.

Zorba ve içgüdü filmleri hâlâ yapılıyorken, Alman sineması ikilemden çıkmanın bir yolunu bulmak için yoğun bir içsel arzuyu gösteren filmler sunmaya başladı. Bu, bilincin bütün alanlarına yayılan bir arzuydu. Almanya'daki bu çok önemli yıllarda yaşayan herkes gençliği, entelektüelleri etkisi altına alan tinsel bir sığınağa yönelik şiddetli arzuyu anımsayacaktır. Kilise onların çoğunu kazandı ve bunların dönüştürdükleri güçlü ilham, Katolik inancı içinde doğmuş bir grup gencin dini politikayı sol eğilimler lehine etkileme girişimiyle garip bir şekilde çelişen yeni kazandıkları güvenlikte kendini gösterdi. Komünist sempatizanların sayısındaki artışın kısmen Marksist öğretinin ortodoks karakterinin sağlam bir sığınak arayan çok sayıda zihinsel olarak savunmasız insan üzerinde oluşturduğu güçlü etkinin sonucu olduğuna şüphe yoktur. Açıkça solcu olmaktan korkan çok sayıda insan birkaç yıl sonra tamamen unutulacak olan türedi peygamberlere akın etti. Teosofist Rudolf Steiner bu dönemde özellikle modaydı; gayretli bir şekilde berbat, küçük burjuva Almana kibirli görüşleri tavsiye edişi nedeniyle Hitler'e benziyordu.

Sinemada makul bir içsel varoluş modeli olan bir *modus vivendi*'yi (geçici çözüm) bulmak için çeşitli girişimler yapılıyordu. Ludwig Berger'in ikisi de 1923'te yapılan iki filmi bu girişimlerden birine örnektir: Scribe'nin aynı adlı komedisinden yapılan *Ein Glas Wasser* (*A Glass of Water*) ve eski bir peri masalını çok sayıda arabesk ve dolambaçlı yolla sinemaya uyarlayan *Der Verlorene Schuh* (*Cinderella*).[1] Böylesine karanlık bir dünyada bu kadar parlak konuları seçmesini haklı kılmak için Berger geçmiş bir örnek olarak Romantikleri verdi. *A Glass of Water*'ın broşüründe şöyle yazdı: "Güvenlik ve refah dönemlerine göre daha fazla gizem ve baskının olduğu dönemlerde, huzurlu ve hafif bir temsili isteriz. 'Romantiklerin kaçışları' hakkında çok konuşulmuştur. Ancak dışardan

[1] Bu filmlerin programları. *Cinderella* için ayrıca bkz. *Film Society Programme*, 22 Kasım 1925.

bir kaçış gibi görünen aslında en derinden kendini inceleme, dışsal yoksulluk on yılları boyunca besin ve güç ve aynı zamanda da daha iyi bir geleceğe bir köprüydü."[2] Berger'in Romantiklere gönderme yapması yalnızca kendi yapıtlarının kaçışçı karakterini öne çıkarır.

Enflasyon her şeyi yutarken ve politik tutku zirvesindeyken, bu filmler yoksul tezgahtar kızın entrika çeviren kraliçe karşısında zafer kazandığı ve iyi kalpli peri büyükannenin Prensin gönlünü kazanması için Sinderella'ya yardım ettiği bir düş ülkesi yanılsamasını sağladılar. Kuşkusuz bu acımasız gerçekliği hoş gündüz düşleri içinde unutmak keyifliydi ve özellikle *Cinderella* özel sinemasal aygıtların yardımıyla insani olaylarla doğaüstü mucizeleri hoş bir şekilde bir araya getirerek bu "huzurlu ve hafif temsil" arzusunu tatmin etti. Ancak bu düş ülkesi politikanın alanının ötesinde değildi.

İki film de Güney Alman baroğunun sıcak ve canlı stili içinde Rudolf Bamberger'in gerçekleştirdiği ortamlarda –daha önce Paul Rotha'nın dikkat çektiği güçlü bir simetriye sahip ortamlar– geçer. "Kapı aralıkları, pencereler, girişler, geçitler vb her zaman çerçevenin merkezindeydi ve kendileri etrafında devinen kompozisyonun bir hatırlatıcısıydı."[3] Simetriyi öne çıkarmasıyla bu barok dekor eski Katolik prensliklerde hüküm süren erkek egemen mutlakıyetin ruhunu aktardı: iki film de "daha iyi bir geleceği" eski güzel günlere bir geri dönüş olarak izah etti. Berger Romantiklere dayanmakta yanılmıyordu; onlar da geçmişi övme eğilimindeydi ve sonuçta geleneksel güçlerle kuvvetli bağlara sahiplerdi (Fotoğraf 16). Bunlar hoş konudan sapmalardır. Ancak onların doğasındaki romantizm barok cennetten kesinlikle kovulmuş olan kolektif bir aklın isteklerini karşılayamazdı.

Uygun bir psikolojik model oluşturmaya yönelik ikinci bir çaba, zorbalık ve kaosun neden olduğu bütün acılara dayanılması ve bunların üstesinden İsa benzeri bir sevgiyle gelinmesi gerektiğini öne süren anlayışa dayanıyordu. Bu öneri kendisini içsel başkalaşımın dış dünyanın dönüşümünden daha önemli olduğu imasıyla –orta sınıfların toplumsal ve politik değişimden nefretini haklılaştıran bir ima– kabul ettirdi. Bu noktada neden *Nosferatu*'da Nina'nın aşkının tek başına vampiri yenilgiye uğrattığı ve *Yorgun Ölüm*'de genç kızın sevgilisiyle birlik oluşunun sonrasında kızın kendini feda etmesine bağlı olduğu netleşir.[4] Bu Dostoyevski'nin çözümüydü. Nazilerin "Üçüncü Reich"in temel anlayışı nedeniyle destekledikleri Moeller

[2] *A Glass of Water*'ın program broşürü.

[3] Rotha, *Film Till Now*, 199.

[4] Bkz. 78-79 ve 88-89.

van den Bruck'un editörlüğünü yaptığı Dostoyevski'nin romanları orta sınıf arasında o kadar yaygındı ki, kitapların kırmızı kapakları her misafir odasını süslüyordu. James T. Farrell'ın *Karamazof Kardeşler* üzerine yazdıkları da savaş sonrası Almanya'sındaki bu duygusal eğilimle ilgilidir: "Devrim yalnızca felaket getirecektir. İnsan acı çekmelidir. Soylu insan yalnızca kendisi nedeniyle değil, bütün insanlar için de ıstırap çeken insandır. Dünya değiştirilemeyeceği için, insan sevgiyle değişmek zorundadır."[5] 1920 gibi erken bir tarihte Karamazof romanının bir bölümü sinemaya uyarlandı.[6] Robert Wiene *Suç ve Ceza*'yı değerlendirdi; onun 1923'te gösterime giren *Raskolnikow* filminde kendilerini *Caligari*'yi hatırlatan stilize dekorlara adapte eden bir grup Moskovalı oyuncu oynadı. Raskolnikov'un yargıcın önünde kendini suçlayıcı fantezilere daldığı sahneler dikkat çekicidir; bir duvarın köşesini süsleyen bir örümcek ağı şişman yargıç ile sayıklayan katil arasındaki "yüz ifadeleri düellosuna" aktif olarak katılır.[7]

Diğer filmler de dinsel deneyimin derinliklerine daldılar. Asta Nielsen, Henny Porten, Werner Krauss ve Gregori Chmara'nın yardımıyla Robert Wiene bir katilin idama mahkum edilişini gösteren sahnelerin çerçevelediği bir tutku öyküsü olan *I.N.R.I.*'yi (1923) yönetti. İsa'nın Çilesi öyküsü üzerine kafa yoran katil -halkını baskıdan kurtarmak için bir bakanı vurmuştur- devrimci yöntemlerinden vazgeçtiğine yemin eder.[8] Birçok dini dönüşün politik önemi çok doğrudan bir şekilde gösterilmemiştir. Benzer bir damarda belirgin bir Dostoyevski etkisinin olduğu birkaç balad benzeri film vardı: *Der Henker von St.-Marien* (*The Hangman of St.-Marien*, 1920), *Der Graf von Charolais* (*The Count of Charolais*, 1922, Richard Beer-Hofmann'ın oyununun film uyarlaması) ve *Der Steinerne Reiter* (*The Stone Rider*, 1923).[9] Bu filmler gerçek aşkın işe yarayabi-

[5] Farrell, "Dostoievsky and 'The Brothers Karamazov' Revalued," *New York Times Book Reviews*, 9 Ocak 1944, s. 28.

[6] *Die Brüder Karamasoff* (*The Brothers Karamazov*), yönetmeni Carl Froelich. Zaddah, *Der literarische Film*, ss. 38-39; Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, s. 50 ile karşılaştırın.

[7] "Crime and Punishment," *National Board of Review Magazine*, Haziran 1927, ss. 10-11; *Film Society Programme*, 20 Aralık 1925; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 145; Kurtz, *Expressionismus*, ss. 75, 76, 78. Benzer bir "yüz ifadeleri düellosu" bu terimi Balázs türetti Joe May'ın *Die Tragödie der Liebe* (*Love Tragedy*, 1923) filminde olur: Balázs, *Der sichtbare Mensch*, s. 70 ve Kurt *a.g.e.*, ss. 78-79 ile karşılaştırın.

[8] *Film Society Programme*, 8 Ocak 1928; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 54.

[9] *For The Hangman of St.Marien* için bkz. *Illustrierter Film-Kurier*; *The Count of Charolais* için bkz. bu filmin programı; *The Stone Rider* için bkz. *Decla-Bioscop*

len mucizeler olduğunu ya da ilahi mucizelerin gerçek aşkın lehine müdahale edebileceğini gösterdiler. Ancak bu filmlerin görece yaygın cazibelerine rağmen, bunların desteklediği içsel varoluş biçimi yalnızca küçük, peşinen taraftar olan bir azınlık için ulaşılabilirdi.

Varolan kötü durumla başa çıkmaya yönelik üçüncü bir girişim özel olarak Alman olan bir film türüyle kendini gösterdi: dağ filmleri. Freiburg im Breisgau'nun yerlisi olan Dr. Arnold Fanck bu türü keşfetti ve cumhuriyet dönemi boyunca neredeyse bu türü tekeline aldı. Aslında dağa tırmanmaya düşkün bir jeologdu. Görkemli tepelerin ve tehlikeli tırmanışların gerçeğini yayma isteğiyle Fanck giderek artan şekilde önemli dağcılar ya da kayakçılar olan veya haline gelen oyunculara ve teknisyenlere bel bağladı. İşbirliği yaptığı kişiler arasında en önemlileri Reni Riefenstahl, Luis Trenkel ve Sepp Allgeier'di.

Dağlara zaten *Homunculus* ve *Caligari*'de önem verilmişti. Homunculus Tanrı hakkında kötü konuştuğu için yıldırımın çarptığı bir dağın zirvesinde görülür; Dr. Caligari ilk kez göründüğünde, sanki Holstenwall ve panayırın üzerinde yükselen konik bir dağdan ortaya çıkıyormuş gibidir. Ancak bu dağlar sadece simgeseldi ve Fanck gerçek dağlarla ilgileniyordu. Fanck dağ sporlarının hazzına ve güzelliğine adanan üç filmle işe başladı: *Wunder des Schneeschuhs* (*Marvels of Ski*, 1920), **Im Kampf mit den Bergen** (*Struggle with the Mountains*, 1921) ve kayak yaparak tilki takibini anlatan bir film olan *Fuchsjagd im Engadin* (*Fox Hunt in the Engadine*, 1923)[10]. Bu filmler Alman sinemasının genelde stüdyo yapımı sahnelerden başka bir şey sunmadığı bir dönemde doğanın en muhteşem yanlarını yakalaması açısından olağanüstüydü. Sonraki filmlerinde Fanck sarp kayalıklar ile tutkuları, ulaşılmaz yükseklikler ile çözülemez insan çatışmalarını bir araya getirmeye giderek daha hevesli oldu; her yıl dağlarda yeni bir dram gerçekleştirdi. Ancak kurmaca unsur, yüksekliklerin sessiz dünyasına dair bol miktarda belgesel çekime engel olmadı. Belgeler olarak bu filmler emsalsiz başarılardır. Bunları izleyen herkes karanlık bir gökyüzüyle karşıtlık oluşturan buzulların beyaz parıltılarını, dağların üzerinde dağlara biçimini veren bulutların muhteşem oyununu, bazı küçük dağ evlerinin çatılarından ve pencere kenarlarından sarkan buz sarkıtlarını, gece kurtarma ekiplerinin meşale ışıklarıyla renklenen buzul yarıklarını ve tekinsiz buz kütlelerini anımsayacaktır.

Fanck'ın bu tip görkemli çekimler aracılığıyla yaygınlaştır-

Verleih-Programme, 1923, s. 26. Ayrıca bkz. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 64, 66.

[10] Kalbus, a.g.e., s. 91. Karşılaştır Fanck, *Kampf mit dem Berge*

maya çabaladığı dağlara dair bu mesaj akademik unvanı olan ya da olmayan, üniversite gençliğinin bir bölümü de dahil olmak üzere, birçok Almanın amentüsüydü. I. Dünya Savaşı'ndan çok önce Münihli öğrenci grupları her hafta sonu başkentten ayrılıp yakınlardaki Bayyera Alplerine gittiler ve orada kendilerini tutkularına kaptırdılar. Hiçbir şey onlara şafağın loş ışığında çıplak, soğuk bir kayadan daha tatlı görünmüyordu. Prometheus tarzında, tehlikeli krater ağızlarına tırmanıyor, zirvede sakince pipolarını içiyor ve sonsuz bir gururla "vadinin domuzları" dedikleri, kendilerini bu azametli yüksekliklere çıkaracak bir yardımda asla bulunmayan avam kalabalıklara yukardan bakıyorlardı. Basit sporcular olmaktan ya da muhteşem manzaraları sevmekten çok uzak olan bu dağ tırmanıcıları bir mezhebin ayinlerini icra eden sofulardı" (Fotoğraf 17). Onların tutumları, daha önemli ideallere körlükleri nedeniyle, kendini turistik serüvenlerde harcayan bir tür kahramanca idealizme vardı.

Fanck'ın dramları bu tutumu öylesine aşırı bir noktaya taşıdı ki, amatörlük parlayan buz baltaları ile şişmiş duyguların karışımına sinirlenmeye çare olamazdı. *Berg des Schicksals*'da (*Peak of Destiny*, 1924) fanatik bir dağcı ele geçirilemez Guglia del Diavolo'yu fethetmeyi yaşamının misyonu olarak görür. Tırmanırken ölür. Oğlu yas tutan annesine o "kaderin zirvesine" (peak of destiny) asla yaklaşmayacağı sözünü verir. Ne yazık ki onun sevgilisi ona yaklaşır ve tabii ki hata yapar. Onun ıstırap işaretleri köyde görülürken, anne oğlunu vaadinden şu sözlerle vazgeçirir: "Eğer bu insanın yaşamını kurtarmayı başarırsan, babanın ölümünün bir anlamı olur." Oğul başarır ve babasının ölümünün anlamını, korkunç bir kar fırtınasının ortasında şeytani Guglia'nın zirvesine ayak basarak daha yükseklere taşır.[12]

Der Heilige Berg'de (*The Holy Mountain*, 1927) gösterilen başka bir dağcı modeli Fanck'ın hayalperest kahramanlarının bazen ateşli içgüdülerine hakim olabildiklerini gösterir. Genç arkadaşı Vigo ile tehlikeli tırmanışları sırasında, bu dağcı, Vigo'nun onun sevdiği genç kızı elde etmeye çalıştığını öğrenir. Bir kıskançlık nöbetinde Vigo'ya aniden saldırır ve Vigo istençdışı geriye doğru hamle yapar ve sağlam konumunu kaybeder. Arkadaşının aralarında bağı kuran ipe tutunarak havada asılı kalması sonucu bu dağcı yeniden düşü-

[11] Bu garip mezhep dışardan bakanları asla şaşırtmadı. James R. Ullman'ın ağdalı dağ romanı *The White Tower*'da (s. 72) İsviçreli bir rehber Amerikalı bir pilota şöyle der: "Biz İsviçreliler, evet İngilizler, Fransızlar ve Amerikalılar da, biz dağlara spor için tırmanırız. Ancak Almanlar için bu geçerli değildir. Ne için tırmandıklarını bilmiyorum. Ama spor için değil."

[12] Bu filmin programı: Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I. 91.

nür ve dağcıların kuralına itaat ederek kendi yaşamı pahasına onu kurtarmaya çalışır.[13] Her ne kadar bu tür bir kahramanlık vadilerdeki insanlar için bir model olarak hizmet etmesi açısından aşırı garip olsa da, bunun kökleri Nazi ruhuna akraba olan bir zihniyetteydi. Olgunlaşmama ve dağ hevesi birdi. *The Holy Mountain*'da genç kız Vigo'ya istediği her şeyi tatmin etmeye istekli olduğunu söylediğinde, Vigo dizlerinin üzerine çöker ve başını onun kucağına koyar. Bu, *New Year's Eve*'de kafe sahibinin yaptığı jesttir. Ayrıca buzullara ve kayalara tapma Nazilerin kullandıkları akıl dışılığın belirtisiydi.

İçsel düzenlemeye yönelik dördüncü bir girişim özellikle unutulmazdır; bu, savaşı hemen izleyen yıllar boyunca yapılan tek ilerici girişimdi. Bu girişim kolektif ruha sahip olan kontrolsüz itkileri ve karanlık alışkanlıkları yok edebilsinler diye, yetkili güçlere akılcı düşünmeyi kazandırmayı amaçladı. Eğer aklı tahta çıkarmaya yönelik girişim başarılı olsaydı, akıl ıstırap veren zorbalık ve kaos alternatifinin hayalet karakterini suçlayabilir ve sonunda gerçek özgürleşime engel olan o geleneksel otoriteryan eğilimleri ortadan kaldırabilirdi. Ancak aklı harekete geçirmeye yönelik ilgi açıkça o kadar sınırlıydı ki, bu girişim sinemada, biri Wegener'in ikinci *Golem*'inin (1920) bir epizodundan başka bir şey olmayan yalnızca iki yalıtılmış filmle kaldı.

Profesör Pölzig bu eski savaş öncesi filmin genişletilmiş versiyonuna uygun dekorlar geliştirmişti. Filmde Habsburg imparatoru Yahudilerin karmakarışık sokakların ve eğri büğrü evlerin düş benzeri bir labirenti olan gettolarından kovulması emrini verir. İmparatoru yumuşatmak için Haham Loew büyü aracılığıyla bir dizi İncil figürünü ortaya çıkarır - bunların arasında olan ve gerçekliğin alanına geçen Ahasuerus imparatorluk sarayını yok etmeye başlar. Panikleyen imparator, eğer haham tehlikeyi önleyecekse, kovma emrini geri almayı kabul eder; bunun üzerine haham uşağı Golem'e duvarların ve tavanların yıkılmasını önleme emrini verir. Golem bir robotun otomatik çabukluğuyla denileni yapar (Fotoğraf 18). Burada akıl baskılanmış olanı özgürleştirmenin bir aracı olarak acımasız güçten yararlanır. Ancak bu motifi izlemek yerine film Golem'in efendisinden özgürleşmesine konsantre olur ve giderek yarı-gerçeklerle karmakarışık hale gelir.[14]

Akla yönelik ilginin başka bir örneği, Alman versiyonunun

[13] Bu filmin programı.

[14] "The Golem." *Exceptional Photoplays*, Haziran 1921, ss. 3-4; *Ufa Verleih-Programme*, 1923, s. 14; *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 143; Rotha, *Film Till Now*, s. 284; Barry, *Program Notes*, Series III, program 1.

"A Nocturnal Hallucination" ("*Ein nächtliche Halluzination*", *Bir Gece Sanrısı*) alt-başlığını taşıdığı *Shatten*'di (*Warning Shadows*, 1922). Arthur Robison'un yönettiği bu film neredeyse hiç ara yazısız bir anlatım içinde isimsiz karakterleri içerdiği için Carl Mayer'in film şiirlerine benziyordu. Stil benzerlikleri tema benzerliklerinde de ortaya çıkar. Büyük ölçüde *Warning Shadows* filmdeki önemli rolün ışık-gölge oyununa verilmesini açıklayan sadece bir içgüdü filminden başka bir şey değildir. Işıkların ve gölgelerin olağanüstü oyunu bu harika dramı ortaya çıkarmış görünür.

Albin Grau'nun bir fikrinden yola çıkılarak yapılan film kıskanç bir kontun karısının emrine iltifat olarak dört saray görevlisinin verilmesine öfkelenişini gösteren birkaç sahneyle başlar. Onlardan "Sevgili" denen biri sadece umut aşamasının ötesine geçme noktasındadır. Kont ve karısı bu aşka meyilli dörtlüyle eğlenirken, orada bulunan gezici hokkabaz gölge oyunları sunmak için izin ister. Hokkabaz hemen havadaki felaket kokusunu hisseder ve çatışan tutkulardan kaynaklanarak sürekli gelişen bir trajediyi önlemek için performansını durdurur. Sezgili büyücü masanın etrafındaki gruptan gölgeleri uzaklaştırır ve aynı anda da altı kişiyi birden hipnotize eder, böylece onlar gölgelerini bilinçdışının alanı içinde takip ederler (Fotoğraf 19). Tam bir hipnoz halinde olan bu insanlar, eğer tutkuları davranışlarını belirlemeye devam ederse, yapacaklarını tam olarak yaparak geleceği görürler. Bu dram bir "gece sanrısı" içinde gelişir ve zirvesine, kıskançlıktan deliren kontun dört saray görevlisini zincire vurulmuş karısını bıçaklamak zorunda bıraktığında çıkar. Burada yine içgüdünün etkisi altındaki insanların olgunlaşmamışlığı kendisini alışılmış bir şekilde gösterir: kont başını Sevgili'nin göğsüne yaslar ve olanlar nedeniyle gözyaşı döker. Sanrı, gözü dönmüş saray görevlilerinin kontu pencereden atmalarıyla biter. Daha sonra sahne yeniden masanın etrafındaki gruba döner ve gölgelerin yavaşça kolektif kabuslarından uyanan sahiplerine geri döndüğü görülür. Hepsi kendilerine gelir. İyi niyetli büyücü onların mevcut varoluşlarının korkunç durumunu ve gizli eğilimleri kavramalarını sağlar. Bu büyülü terapi sayesinde psikanalitik tedavi vakalarını anımsatır kont, çocukça hareket eden bir çılgından artık kendine hakim bir yetişkine dönüşür, cilveli karısı onun sevgili karısı haline gelir ve Sevgili sessizce ayrılır. Filmin sonundaki bu dönüşüm, doğal ışığın mükemmel bir şekilde aklın ışığını simgelediği yeni bir günün başlangıcıyla çakışır.[15]

[15] Rotha, *Film Till Now*, s. 200; Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film,"

Alman sinemasının başyapıtları arasında olmasına rağmen *Warning Shadows* neredeyse dikkat çekmemiştir. Bu dönemin filmleri aklın bu sağlıklı şok etkisinin kabulünün demokrasinin biçimlerine kendini ayarlamayla sonuçlanmaya mecbur olduğunu hissedebilmişlerdir. *Warning Shadows* üzerine bir yorumunda filmin kameramanı Fritz Arno Wagner şunları söyler: "Film yalnızca film estetlerinden tepki aldı, genelde insanlar üzerinde bir izlenim bırakmadı."[16]

Cinema, Nisan 1930, s. 25.

[16] Wagner, "I Believe in the Sound Film," *Film Art*, 1936, no. 8, s. 11

10. İSYANDAN BOYUN EĞMEYE

Savaş sonrası yıllarda tahammül edilmez içsel ikilemin üstesinden gelmeye yönelik başka bir girişim daha yapıldı. Bu girişim zorba bir rejimi kaosa tercih eden bir zihniyeti üstlenerek, otoriteryan davranışın yeniden başlamasını savundu. Otoriteryan eğilime tipik örnekler neredeyse zıt kamplardan gelen ve çok farklı ortamları yansıtan iki filmdi. Farklılıklarına rağmen iki film de aynı psikolojik modeli destekledi.

Bu iki filmden biri ***1922'de gösterime giren*** Ufa yapımı ve sinemasal olarak önemsiz olsa da ilgiye değer bir film olan *Fridericus Rex*'di. Filmin amacını kimse gözden kaçıramazdı: bu amaç monarşinin yeniden kurulması için tam bir propagandaydı. Arzén von Cserépy'nin ***yönettiği*** film tarihsel gerçeklere çok az dikkat ederek bir dizi gevşek bir biçimde ilişkilendirilmiş epizot içinde

Büyük Frederick'in yaşamını anlatıyordu. Başlangıçta, genç veliaht, babasının kendisine uyguladığı sert disipline isyan ederken görülür; ancak bu isyancının Fransız felsefesine ve edebiyatına yurtseverce olmayan tutkusunu göstermek yerine, Ufa kurnaz bir şekilde onun bağımsızlık duygusunu göstermek için belirli bir niteliği olmayan bir aşk ilişkisini öne çıkarır. Sonraki epizotlar onun kaçma girişimini, yakalanmasını ve babasının emri üzerine Frederick'in arkadaşı Katte'nin idamına tanıklık ettiği o korkunç dakikaları gösterir. Filmin büyük bölümü bu barbarca cezalandırmanın hayırlı sonuçlarını göstermeye ayrılır: Frederick babasının iradesine o kadar teslim olur ki, Brunswick-Bevern'in sevmediği prensesiyle bile evlenecektir; bunun üzerine baba ardında değerli bir halef bırakmaktan kuşku duymayarak gözlerini kapatır. Kuşku duymamasında haklı olduğu ortaya çıkar. Bu isyancı tahta geçer geçmez babasının yaptıklarına devam eder (Fotoğraf 20).

Bu sahnede Frederick'e iki önemli meziyet kazandırılır. O halkının babası olarak ortaya çıkar: mutlak gücünü yasal sıkıntıları azaltma, genel refahı artırma ve yoksulu zenginin sömürüsünden koruma yönünde kullanan erkek egemen yönetici. Aynı zamanda da birkaç başarılı savaş aracılığıyla önemsiz Prusya'yı büyük bir güç düzeyine yükselten ulusal kahraman olarak ortaya çıkar. Frederick'in yalnız sosyalizm virüsüne karşı etkili bir panzehir sağlamadığını, aynı

zamanda Almanya'nın ulusal arzularını yaşama geçirdiğine ikna etmeyi amaçlar. İzleyici ile bu zaman açısından uygun figür arasındaki duygusal bağları güçlendirmek için Ufa onun içsel acı çekişi üzerinde özenle durur. Kuzeyin Yedi Yıl Savaşı epizodu Frederick'i görüntüşe göre umutsuz olan bir savaşa girmiş ve en güvendiği yandaşları tarafından terk edilmiş trajik bir deha olarak tanımlar. Ayrıca sürekli olarak askeri resmigeçitlerin ve kazanılmış savaşların gösterilmesi söz konusudur savaşı kaybetmenin, silahsızlandırılmanın ve demokrasi adı verilen o iğrenç karmaşanın sıkıntısı içindeki yurtseverleri sevindirecek tam bir seyirlik türü.[1]

Fridericus Rex basında yoğun muhalefetle karşılaştı. *Vorwarts* ve komünist *Freiheit* kitleleri bu filmi boykot etmeye davet ederken, *Berliner Tageblatt* polisi müdahale etmeye çağırdı.[2] Güney Almanya'nın da Prusya'nın kendini yüceltmesini işleyen bu filmden hoşlandığına güçlükle inanılabilir. Ancak Güney Almanya Reich değildi ve politik protestolar çok fazla psikolojik tepkiler sağlamadı. Filmin yapımı sırasında Eski Berlin Sarayı'nda (*Altes Schloss*) yeni tahta çıkan kralı alkışlamaları için iki bin figüran kullanıldı. Gösterişli kıyafetiyle balkona çıktığında, figüranlar her hangi bir yönetmenin düzenleyemeyeceği bir coşku gösterdiler. Bir görgü tanığı "Burada insanlar kendilerini oynuyor" dedi.[3] İşçilerin semtlerinde bile, filmlerin gösterilerinin dolu salonlarda yapıldığı belirtilir.[4] Filmin başarısının kesin bir işareti, diğer film şirketleri kadar Ufa'nın da bu formülü yinelemekteki isteğidir. İzleyen yıllarda, sonuncuları Hitler döneminde olmak üzere çok sayıda benzer film yapıldı. Bunlar ister "Sanssouci" sarayının çekici ev sahibi, genç isyancı olarak Frederick'e isterse "İhtiyar Fritz"e önem versin, az ya da çok ilk Fridericus filminin modelini benimsediler. Bir tanesi hariç hepsinde kralı Otto Gebühr oynadı. Onun krala yeniden hayat verdiğini söylemek belki de daha doğrudur. Ne zaman flüt çalsa, parlayan gözlerini bir büyükelçiye dikse, askerlerinin başında beyaz bir ata binse ya da kirli bir üniforma içinde omuzları çökmüş halde koltuk değneğiyle generallerinin arasında yürüse, sanki Frederick'in kendisi perdeden geçiyor gibiydi -en azından bu durum oyuncunun teatral olarak etkileyici sesinin filmlerdeki görüntümüne uymamaya başladığı 1930'a kadar böyleydi.

[1] Filmin ilk iki bölümünün programı; *Ufa Verleih-Programme*. 1923, ss. 26-29 (ayrıca 3. ve 4. Bölüm'lerin sinopsislerini içeriyor); Tannenbaum, "Der Grossfilm," *Der Film von Morgen*, s. 67.

[2] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I. 55; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 142; Bardeche ve Brasillach, *History of Motion Pictures*, s. 189.

[3] Birnbaum, "Massenscenen im Film," *Ufa-Blatter*.

[4] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I. 55.

1920'lerin sonuna doğru Werner Hegemann Büyük Frederick üzerine, Frederick efsanesinin kirli çamaşırlarını ortaya döktüğü için bütün milliyetçilerin saldırdığı bir kitap yayımladı.[5] Ancak soldaki birçok entelektüel Hegemann'dan yana olsa da, onun özenle kazıyıp çıkardığı "gerçek" Frederick asla bu efsaneyi bozmada başarılı olmadı. Akılcı düşünceden muaf olan her efsanenin güçlü kolektif arzulara dayandığı düşünülebilir. Düzmece Frederick açık bir biçimde halk arasındaki yaygın psikolojik eğilimlere uyuyordu. Bu da Fredericus filmlerinin -ya da daha kesin biçimde, bu filmlerin ifade ettiği içsel varoluşun ayrıntılı modelinin- semptomatik değerini açıklar.

Fredericus filmlerinin başından sonuna veliaht prensin isyanından sonunda boyun eğişine giden psikolojik rota güçlü bir şekilde öne çıkarılır. Bu, Almanların uzun süredir aşina oldukları bir tema ya da temalar kompleksiydi. Kleist'in *Prinz Friedrich von Homburg*'u bireyin sivil inisiyatife yönelik ahlaki hakkı ile devletin otoritesine boyun eğmeye yönelik ahlaki sorumluluğu arasındaki çatışmayla ilgiliydi. Daha sonra Wedekind'in *Frühlings Erwachen*'ini (*The Awakening of Spring*, 1891) izleyen birkaç ilk dönem dışavurumcu dram oğlun babaya karşı isyanını savunuyor ve aynı dönemde bütün bir genç Almanlar kuşağı idealist Gençlik Hareketi biçiminde bu isyanı yaşama geçiriyordu.[6] İsyandan boyun eğmeye doğru gitmeyi öne çıkararak Fridericus filmleri kendilerini mevcut durumlara uydurdular. Savaş sonrasındaki devrimci durum nedeniyle, kitleler otoriteryan davranışın gerekliliğine tereddütsüz bir biçimde inanmaya hazır değillerdi. Bu filmler karışık durumdaki akılları cezbetmek için devrimci değilse de, isyancı davranışı onaylayarak başladılar; ancak yalnızca bu davranışı süreç içinde bastırılması gereken bir gelişmenin ilk evresi diye yutturdular. Dışavurumcu dramların "yeni insan" için zemini hazırladığı oğlun isyanı burada babanın egemenliğini artırmaktı. Bu filmler isyanı diktatörün doğuşu olarak sundular ve anarşiyi, otoriteyi arzulanabilir hale getirmeleri ölçüsünde onayladılar. Kaos ile zorbalık arasındaki ikilemden çıkış yolunu, bu ikilemi evrimci bir sürece -isyanı meşru bir evre olarak içeren bir süreç- dönüştürerek sundular. Şüphesiz bu meşrulaştırma, öncesine göre kolektif akla daha fazla dadanmış olan başarısız burjuva devriminin eski travmasını bastırmaya hizmet etti. Toplumsal yaşam sistemine katılan bir isyanın gerçekliği yalnızca

[5] İngilizce çevirisi: Hegemann, *Frederick the Great*, Londra, 129.

[6] İlk dönem dışavurumculukta baba-oğul çatışması için bkz. Hain, *Studien*, ss. 83-86. Alman Gençlik Hareketi için bkz. Weniger, "Die Jugendbewegung," *Geist der Gegenwart*, ss. 1-54. Ayrıca bkz. Erikson, "Hitler's Imagery ..." *Psychiatry*, Kasım 1942, s. 478 ve izleyen sayfalar.

bu travmayı gölgeledi. Filmlerin var saydığı, yaşamda gerçek oldu. Savaş sonrası dönemde Gençlik Hareketi resmi olarak onaylanan bir kurum içinde kendiliğinden başlayan ve hızla parçalara ayrılarak, parçalarının varolan politik ve dinci gruplarca emildiği bir ayaklanmadan gelişti. Sanki devrimin travmatik imgesiyle ilgili içgüdüsel arzularını gösteriyorlarmış gibi, bu Hareket'in birçok taraftarı ilerleyen Nazi birliklerine katıldılar.

Fridericus filmlerinin ahlakı koşulsuz olarak mutlak otoriteye itaat etmekti. Burada bir karşıtlık ortaya çıkar. Bir yandan Almanya'nın çoğunluğu -özellikle orta sınıf Almanlar- idealist özerk birey anlayışında ısrar ederek sosyalist düşünceleri uzaklaştırmaya çalıştı. Diğer yandan aynı insanlar özel mülkiyete her türlü tecavüzü engelleyeceğini şart koşan otokratik bir lidere tamamen bağımlı olma lehine bireysel özerklikten vazgeçmeye çok hevesliydiler. Hayati ayrıcalıkların korunması çıkarıyla harekete geçen bu paradoks kaçınılamaz göründü. Gerçekte vazgeçilirken, görünüşte kendi kaderini belirleme hakkını korumak için tek bir yol kaldı: bir liderin zaferine katılınabilir ve böylece ona boyun eğmenin bilinci bastırılabilirdi. Fredericus filmlerini kuşatan sahte cazibenin halesi izleyiciyi bu süper dehayla özdeşleşmesi için ayarttı.

Onların tümü bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, eşsiz bir özgürlük şansının sunulduğu bir dönemde yapılan Fridericus filmlerinin modelini benimsediği için, onların bireysel özerklikten vazgeçişleri ciddi bir gerilemeye -Almanya'nın birliğinden bu yana şüphesiz en ciddi gerileme- eşitti. Demokrasinin olgunca kabulünün bedelinin kaçınılmaz sonucu hiçbir biçimde onların kendi toplumsal statülerini yitirmeleri olmasa da, onlar bir olgunlaşmamışlık durumuna düşmeyi tercih ettiler. Fridericus filmleri yalnızca ihtiyar kralın yalnızlığını -dağ filmlerinin yüksek bir zirvedeki yalnız dağcısının coşkusunu hatırlatan- olgunlaşmamış bir tarzda vurgulamadı, aynı zamanda gerileyen tavırla ilişkili aşağılık kompleksini de gösterdi. Aşağılık duyguları kendilerini Voltaire'in öneminin azaltılması kadar Frederick'in iktidar politikalarının güçlenmesi aracılığıyla da gösterdiler. *Fridericus Rex*'e ve serinin diğer birkaç filmine Frederick'in misafir grubu içinde Voltaire'i gösteren epizotlar eklendi. Gerçekleri çarpıtmanın dışında bu epizotlar onun üstünlüğünden ziyade doğru yoldan sapmışlığını vurguladılar; bu epizotların oluşturduğu Voltaire Fransız uygarlığının çürümesini ima etmek ve otoriteryan-akıllı bir halkın aydınlanma aklına karşı kızgınlığını göstermek için tasarlanmış göründü.

Otoriteryan davranışı gösteren diğer standart film Ufa'nın

Die Strasse'siydi (*The Street*, 1923). Bu filmin politik olmayan bir *avangard* ürün olması, *Fridericus Rex*'in ahlaki içerimlerinin yalnızca bu filmin politik görüşlerini alkışlayanlara cazip gelmediğini gösterir. *The Street* Carl Mayer'in filmleri ya da gerçek dışavurumcu filmler gibi aynı derin psikolojik katmanlardan çıkar. Filmin hem senaryo yazarı hem de yönetmeni ve eski bir Reinhardt öğrencisi olan Karl Grune sinemayı nasıl keşfettiğini anlatmıştır. Savaş onu uzun yıllar yabancı askerlerin arasında yaşamaya zorlamıştı, ancak onların dillerini öğrenmek yerine Grune onların niyetlerini anlamak amacıyla yalnızca jestlerini ve yüzlerini izlemişti. Deneyimleri onda konuşma kadar iletişimsel olacak bir görüntü dilini sinemada geliştirme arzusunu ortaya çıkardı.[7] Bu, ***tamamen ara yazısız*** yapılan *The Street*'in anlamlı görüntüler açısından özellikle zengin oluşunu açıklamaya yardım edebilir. Film ağırlıklı olarak entelektüellerden oluşan oldukça geniş bir izleyici kitlesine kendisini sevdirdi.

Tam olarak *Fridericus Rex*'in ilk yarısı gibi, Grune'nin basit öyküsü de isyandan boyun eğmeye yönelimi gösterir. Film geceleyin kentin ihtişamına ve sansasyonuna özlem duyan orta sınıftan orta yaşlı bir zevksizin (philistine) içinde bulunduğu loş, lüks bir salonda başlar. Karısı büyük bir çorba kasesiyle içeri girer ve sanki bu ritüel davranış onda varlığının sonsuz monotonluğu duygusu yaratmış gibi, adam birden kaçar. Sokak bu sözde isyanı içine çeker. Bir fahişe onu müsrifçe yapılmış bir gece kulübüne götürür ve orada ona iki "arkadaş" tanıştırılır: kadının *souteneur*'u (pezevenk) ve onun yakın arkadaşı. Onlar adamı dolandırmaya başlarlarken, saf bir şekilde banknotlarla dolu cüzdanını sergileyen taşralı bir burjuva gruba katılır. Hem burjuvanın hem de isyancı zevksizin yazgısı önceden soyulup soğana çevrilme olarak belirlenmiştir. Sonraki epizotlar -onlar arasında bir aradaki yüzlerin güzel bir şekilde aydınlatılmış yakın-çekimlerinin olduğu bir kağıt oyunu da vardır- korkunç bir kavgayla sonuçlanır: iki suçlu, burjuvayı öldürür ve fahişeyi yem olarak kullanarak, adamın lüks salonda katil olarak görülmesini başarırlar. Karakolda adam o kadar çaresizdir ki, masum olduğunu iddia etmeyi bile düşünmez; sadece ümitsizliğine yenik düşer, hücresinde tek başınadır ve kendini öldürmeye çalışır. Gerçek katilin itirafı nedeniyle, bu ikinci kaçış girişimi önlenir. Serbest bırakılan adam şafakta ara sıra rüzgar nedeniyle uçuşan kağıt parçaları hariç, bir boşluk olan sokak boyunca sendeleyerek yürür. Yeniden evine döndüğünde, karısı sessizce masaya ısıtılmış çorbayı koyar. Ve artık adam gelen çorbalar da dahil olmak üzere gönüllü bir şekilde ev

[7] Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 150.

aile içi rejime boyun eğer. Sokak artık onu çağırmaz. Sanki adam yararsız isyanı nedeniyle hak ettiği bir cezaya katlandığı çetin sınavı düşünüyor gibidir.[8]

Bu sahneleme, iki farklı stil niyetini gösterdiği için ilgiye değerdir.[9] Örneğin zevksize dair anlayışta dışavurumcu zihniyet hâlâ hakimdir. Eugen Klöpfer bu bölümde bir uyurgezer gibi dolaşır ve ne zaman keyfini, şaşkınlığını ya da korkusunu ifade etse, jestleri gerçek deneyimlerden ziyade halüsinasyonlar tarafından belirlenmiş görünür. Bu jestler, eğer *Caligari*'de olduğu gibi bütün film içsel olayların dışa yansımasından başka bir şey olmasaydı, kuşkusuz daha az abartılı görünürdü. Ancak gerçekçi tasarımlar dışavurumcu tasarımlara karışır. Tamamen bir fantezi ya da açık bir psikolojik yapı olmaktan çok uzakta olan olay örgüsü gündelik yaşamın neredeyse gerçekçi bir ruhla işlenişidir. Bu ruh aynı zamanda dekorlara da hayat verir – bunlar beceriksiz bir şekilde normal ortamlar izlenimi vermeye çalışırlar – ve daha da ötesi karakterleri, zevksiz hariç, isimleri olmamasına rağmen, pencerenin dışında varolabilecek bireylere dönüştürür. Burada ortaya çıkan gerçekçiliğin geleneksel yapıtların ucuz gerçekçiliğiyle ortak hiçbir yanı yoktur; bu, içgözlem eğilimine karşı çıkan militan bir gerçekçiliktir. *The Street*'te bu gerçekçi eğilimin ortaya çıkışı açık bir şekilde, savaş sonrası dönemin belirtisi olan bu genel kabuğa çekilmenin hükümsüz kılınmak üzere olduğunu gösterir. Sanki "İsyandan Boyun Eğmeye" formülünün kabul edilmesiyle birlikte, geriye çekilme hedefine varmış ve artık içsel uyum sağlama, kolektif ruhun dış gerçeklikle yeniden ilişki kurma arzusuna son vermiş gibidir.

Farklı görüntüsel aygıtlar, içinde isyancı zevksizin riske girdiği sokağı, açıklanamaz içgüdülerin yayıldığı bir orman olarak tanımlamasına yardım eder. Başlangıçta adam hâlâ lüks salondayken, tavan pencerenin dışındakileri yansıtan ışıklarla aydınlanır; bunlar sokağı haber verir ve adam nostaljik bir şekilde üzerindeki bu gösteriyi izler. Bu ünlü sahnede ışık Carl Mayer'in içgüdü filmlerindekiyle tamamen aynı işlevi üstlenir: ışığın yanardöner dalgalanışı içgüdüsel yaşam alanındaki akıldışı değişimleri simgeler. Heyecanlanan adam pencereye gider ve dışarı baktığında sokağın kendisini değil, ama sanrılanan bir sokağı görür. Kafa karıştırıcı bir bütünü oluşturan hızla giden arabaların, havai fişeklerin ve kalabalıkların çekim-

[8] Filmin program broşürü: "The Street." *National Board of Review Magazine*, Haziran 1927, s. 9.

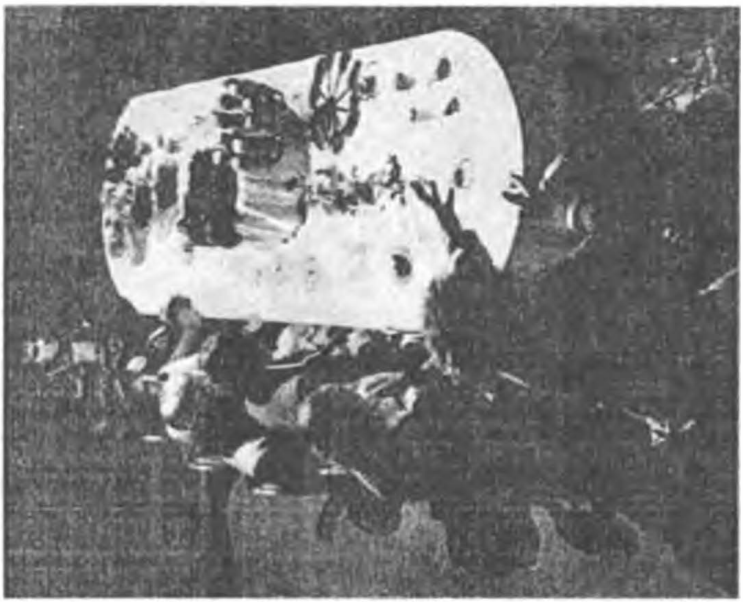
[9] Kurtz, *Expressionismus*, s. 123; Jahier, "42 Ans de Cinema," *Le Role intelectuel du Cinema*, ss. 62-63.



Fotoğraf 17. *Peak of Destiny*: Dağcılar bir mezhebin ayinlerini icra eden sofulardı. (Dr. Kurt Pinthus'un koleksiyonundan)

Fotoğraf 18. *Golem*: Efendisi Rabbi Loew tarafından canlandırılan çamur figür Golem (Museum of Modern Art Film Library'den)





Fotoğraf 19. *Warning Shadows*: Büyülü terapi – Kont ve misafirleri bilinçdışının alanı içinde kendi gölgelerini takip ederler (Museum of Modern Art Film Library'den)



Fotoğraf 20. *Fridericus Rex*: Genç Kral (Museum of Modern Art Film Library'den)

leri, lunaparktaki hızlanan bir radardan çekilen görüntülerle birlikte, çoklu bindirmelerin (multiple exposure), bir sirk palyaçosunun, bir kadının ve bir laternacının anlaşılır yakın çekimlerinin araya sokulmasıyla daha da fazla kafa karışıklığı yaratır.[10] Bu ustaca yapılmış montaj sekansıyla, sokak bir tür panayır, yani kaosun alanı olarak tanımlanır. Genellikle kaosun bir simgesi olarak hizmet veren daire bir kentin caddesinin doğrusal hattına teslim olmuştur; buradaki kaos otoritenin alanında son bulan bir geçit olarak kendi içinde bir amaç olmadığından, simgelerin bu değişimi iyi kurulmuştur.

Sokakta, Carl Mayer'in filmlerinde olduğu gibi, içgüdünün hakimiyetindeki insanların varlığı nedeniyle her türlü nesne yaşam bulur, uyanır. Kaldırım üzerindeki kavisli bir hat -tavanda dalgalanan ışıkla aynı anlamı taşır- adamı kendi çizgisini izlemesi için ayartır ve bir gözlükçü dükkanının üst tarafındaki kesintili olarak görünen iki göz, sanki bunlar görünmez bir kötü ruhun gözleriymiş gibi, adamı korkutur (Fotoğraf 21). Alman sinemasında ilk kez vitrin dekoru aksiyona katılır. Adam bir galerinin vitrinindeki kendi ideal güzellik düşünü oluşturan nü resimlere bakar ve daha sonra düşleriyle yakınlardaki bir seyahat acentesindeki gemi modelinin güvertesinde uzak ülkelere yolculuğa çıkar.

Anarşik yaşamın değerlerini kabul etmek yerine film; bu yaşama, sokağı orman yasalarının hüküm sürdüğü ve mutluluğun kumarda ve yararsız seks ilişkilerinde arandığı bir alan olarak göstererek şiddetle itiraz eder. Anarşi üzerine bu hüküm polisin yüceltilmesiyle el ele gider. Yapılacak birçok filmde yeniden görünecek olan bir sahne çok önemlidir. Sürekli yeni taşıt dalgaları geçerken, kalabalık içinde kaybolmuş küçük bir çocuk yolun karşısına geçmeye çalışır. Otoriter bir tavırla bir polis akan trafiği durdurur ve Musa'nın Kızıl Deniz'de Yahudilere yol açması gibi, çocuğa korkutucu trafikte güvenli bir şekilde yol gösterir. Daha sonra cehennem yeniden başlar, hayret verici sokağa dalar. Dehşete düşmüş durumdaki zevksizin masum olduğunu ortaya çıkaran ve onu evine yollayan yine polistir. *Caligari*'den bu yana ne büyük bir anlayış değişimi! *Caligari* resmi otoriteyi küçük düşürmek için polisle alay ederken, bu filmde tek ve tecrübeli otorite kendisini polisin anarşinin uğursuz güçlerini zararsız hale getirmesi aracılığıyla gerçekleştirir.

Sözde isyancının boyun eğmesiyle ilgili psikolojik mekanizmaları ortaya koyuşunda, *The Street* Fridericus filmlerini tamamen destekler. Özellikle şüpheleri ortadan kaldıran, adamı yeniden evinin salonunda gösteren final sahnesidir. Kısacık bir tepkinin anlatıl-

[10] Wesse, *Grossmacht Film*, ss. 229-32 ile karşılaştırın.

dığı bu çok önemli anda adam *New Year's Eve*'deki kafe sahibinin hareketini yapar: başını karısının omzuna yaslar ve karşılığında da kadın sanki oğluymuş gibi annece onun kolunu okşar[11] (Fotoğraf 22). Çekim adamın mazoşizm nedeniyle yaşadığı hayal kırıklığını ve suç nedeniyle artan aşağılık duygusunu gizlemez. Bu oldukça bilinen özelliklere bir yenisi eklenir: gerileme, boyun eğen karakteri getirir. Evindeki salona yeniden girmeden önce, tereddütlü bir şekilde merdivenlerden yukarı çıkar, üzerinde sokaktan gelen dağınık ışıklar vardır, elveda diyecekmiş gibi görünür. Bu boyun eğme hali o kadar dikkat çekicidir ki, Amerikalı bir yorumcunun filmin ahlakını aşağıdaki gibi formüle etmesine neden olur: "Bulunduğunuz yer daha iyi. Alışık olmadığınız yerlerdeki hayat tehlikelidir. Romans her zaman köşenin oradadır, ancak onu bulma çabası yolu aydınlatmak için yakmak zorunda olduğunuz şamdana değmez."[12] Bu halet-i ruhiye 1913 tarihli *The Other*'a yayılan kaba iyimserliğin neredeyse karşıtıdır. Bu eski filmde avukat Dr. Hallers kendisini suç eylemlerine dahil eden bilinçdışı kaçışından kendi normal orta sınıf statüsünü yeniden kazanmanın hoş duygusuyla geri döner; on yıl sonra *The Street*'te benzer bir kaçıştan geri dönüş yaşamdan kederli bir vazgeçişe varır. Bu iki benzer filmin arasındaki karşıtlık çarpıcı bir şekilde orta sınıfın hızla gerilemesini ve bu gerilemeyi her ne pahasına olursa olsun reddetme kararlılığını ortaya koyar. Bu koşullarda bu zevksizin kendi lüks salonundan çıkan kederi takip etmek için parıldayan bir yeni Fridericus'u beklemekten başka çaresi yoktur.

Bu zevksiz kolayca bir tür bölünmüş kişiliğe dönüşebilir. Savaştan hemen önce *Paralı Öğrenci* İmparatorluk döneminde her liberalin ikiliğini yansıtmıştı; şimdi ise *The Street* isyandan boyun eğmeye yönelen gerilemeyle harekete geçen bir ikiliği haber verir. Aşağılık duygularından vb. çıkmasından başka bu denge değişimi bütün ruhsal sistemi altüst eder ve zihinsel çözülmeye yardımcı olur. Alman filmlerinde ikili rollerin şaşırtıcı sıklığı bunlar arasında Murnau'nun daha önce anılan *Janus-Faced* (1920), Lubitsch'in başrolünde hem iyi kalpli hanımefendiyi hem de kötü kalpli hizmetçiyi canlandıran Henny Porten'in olduğu **Kohlhiesl's Töchter** (*Kohlhiesl's Daughters*, 1920), Grune'nin *Die Brüder Schellenberg* (*The Two Brothers*, 1926) ve dünyaca ünlü *Der Kongress Tanzt* (*Congress Dances*, 1931) filmleri vardır– ikilik durumlarının o dönemde gerçek yaşamda oldukça büyük bir ölçekte olduğunu akla getirir.[13] Ve

[11] Bkz. 99.

[12] "The Street." *National Board of Review Magazine*. Haziran 1927. s. 9.

[13] *Janus-Faced* için bkz. s. 78; *Congress Dances* için bkz. s. 208. Kalbus *Deutsche*

aslında bütün cumhuriyet boyunca bütün taraflı gözlemciler sinemada bol miktarda olan bir olguyu gözden kaçırabildiler: kuram ile uygulama, düşünce ile hayat arasındaki yaygın zıtlık. Geçmişte olduğu gibi içindeki iki Faustyen ruhun farkına varmak yerine, birey birbirine zıt iki yöne sürüklendi ve bunu bilmiyordu. Bu bölünme ona eski ruhsal zenginliğin yeni bir yüzü olarak göründü. Orta sınıf Alman'ın kendisini özgürleştirmeye yönelik isteksizliğinin, yalnızca kendi toplumsal imtiyazlarını değil, aynı zamanda kendi içinde keşfettiğini düşündüğü çok yönlü potansiyelleri de kaybetme korkusundan ortaya çıkması olasıdır.[14]

Sokak temasından türetilmiş bir dizi estetik olarak değerli film ve birçok önemli farklılıklara rağmen bu filmlerin ortak bir motifi vardır: hepsinde başkarakter hayatı kavramak için toplumsal geleneklerden kopar, ancak bu gelenekler isyandan daha güçlü olduklarını kanıtlar ve karakteri ya boyun eğmeye ya da intihar etmeye zorlar. Bu motifin bahsedilen filmlerde oynayabileceği rol ne kadar önemsiz olursa olsun, onun sıklığı Frederick ve zevksiz karakterlerinden çıkarılabilecek sonucu doğrular: güçlü kolektif eğilimlerin otoriteryan davranışı yeniden başlamaya sevk etmesi.[15]

Filmkunst, I, 115.

[14] Bkz. 60.

[15] Bu eğilimler kendilerini kimsenin onlardan şüphe etmeyeceği yerlerde ve durumlarda öne sürdüler. 1919'da ateşkesten sonra bir Alman demokrasisini hazırlamaya yardım etmesi için *Frankfurter Zeitung* un yazarları arasına katılan Max Weber Versailles'ya gitti ve General Ludendorff'u ziyaret ederek, Müttefiklere teslim olması gerektiğine onu ikna etmeye çalıştı. Onların sonradan ortaya çıkan ve Meyer Schapiro'nun "A Note on Max Weber's Politics" adlı yazısında (*Politics*, Şubat 1945, s. 44) aktarılan diyalogları bütün bu otoriteryan-akıllı filmlerin tanıklığını onaylar.

Ludendorff: "İşte sizin güzel demokrasiniz! Bundan siz ve *Frankfurter Zeitung* sorumlusunuz! Bundan, iyi olan ne geldi ki?"

Weber: "O halde şimdi içinde bulunduğumuz karışıklığı benim demokrasi olarak düşündüğüme mi inanıyorsunuz?"

L.: "Eğer böyle söylerseniz, belki görüş birliğine varabiliriz."

W.: "Ancak önceki karışıklık da monarşi değildi."

L.: "O halde demokrasiden ne anlıyorsunuz?"

W.: "Bir demokraside insanlar güvendikleri lideri (*Führer*) seçerler. Daha sonra seçilen şöyle der: 'Artık çenenizi kapatın ve itaat edin. İnsanlar ve partiler artık burunlarını sokmayacaklar.'"

L.: "Böylesi bir 'demokrasi' bana uyar."

W.: "Daha sonra insanlar eğer lider hatalar yaparsa onu yargılayıp darağacına gönderebilirler!"

Max Weber insanların liderlerini darağacına gönderebileceğini önceden görebilmişti. Ancak onun içgüdüsel dürtüleri görünüşe göre onun sosyolojik yargısına engel oldu. – Ayrıca bkz. Kurtz, *Expressionismus*, s. 12.

1920 gibi erken bir tarihte bu motif, George Kaiser'in aynı adlı oyunundan sonra gözde olan dışavurumcu bir deneme olan ***Von Morgens bis Mitternacht*** (*From Morn to Midnight*) ile sinemada ortaya çıkmaya başladı ve bildirildiğine göre bu film Japonya'dan başka bir ülkede gösterilmedi. Bu filmde *The Street*'in zevksizi bir veznedar karakteriyle önceden haber verilir. Bu veznedar gündelik yaşamı önemli ve güzel bir şeylerle değiştirme arzusuyla bankasının parasını fahişelere ve gece kulüplerinde harcar ve sonunda hayal kırıklığına uğrayarak polisten kaçmak için kendini öldürür.[16] Murnau da bu motiften büyülendi. Gerhart Hauptmann romanının film uyarlaması olan onun *Phantom* (1922) filminde mütevazı bir kâtip ünlü bir şair olmayı ve bir midillinin çektiği faytonla yanından geçtiği çekici bir kızla evlenmeyi ister. Özlemi nedeniyle kâtip o ulaşılamaz kıza benzeyen bir fahişeyle yatar ve bir hapishane hücresinde tek başına bütün hayallerden vazgeçmeyi öğrenene kadar giderek daha derine dalar. Murnau'nun filmi sokak izlenimlerinin bir kaos görünümüyle birleştiği bir montaj sekansıyla görüntüsel zirvesine ulaşır.[17]

1923'te bu motifi Lubitsch devraldı. 19. yüzyıl sonu Paris'inde nahif bir genç besteci ile temiz kalpli bir fahişenin aşk ilişkisini anlatan *Die Flamme*'de (*Montmartre*) bu motifi geliştirdi. Besteci sert annesini fahişe için terk eder, ama burjuva alışkanlıklarını arkada bırakamadığı için, yeni yaşamı sıkıntılı bir sertlvene dönüşür ve pişman olarak sevdiği annesine kaçar. Orijinal öykü fahişenin şu sözleri söyleyerek pencereden kendini atmasıyla biter: "Sokak beni çağırıyor." Lubitsch'in değiştirdiği sahnede fahişe genelevdeki odasını bestecinin ilk ziyareti için mobilyaları değiştirerek hazırlar ve böylece oda birden bestecinin onun olduğuna inandığı kadar saygın görünür.[18]

Bu motif Ossip Dimov'un bir oyununa dayanan psikolojik bir inceleme olan *Nju*'da (*Husbands or Lovers?* 1924) yeniden ortaya çıktı. Bu Paul Czinner'in aşka aç evli bir kadını oynayan Elizabeth Bergner ile ilk filmiydi. Aksiyon bir yabancının (Conrad Veidt)

---

[16] Kurtz, *a.g.e.*, ss. 15-17, 69-70; Zaddach, *Der literarische Film*, s., 39; Berstl (der.), *25 Jahre Berliner Theater*, s. 94. - Bahsedilen bu motif aynı zamanda Bertold Viertel'in *Die Perrücke* (*The Wig*, 1923?) adlı fantastik filminde de kendini gösterdi.

[17] Filmin program broşürü: *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, s. 41; *Decla-Bioscop Verleih-Programme*, s. 18; Wesse, *Grossmacht Film*, ss. 132-35; Balázs, *Der sichtbare Mensch*, s. 85.

[18] *Ufa Verleih-Programme*, 1923/4, ss. 48-51; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 60; Balázs, *Der sichtbare Mensch*, s. 104; "Montmartre," *Exceptional Photoplays*, Şubat-Mart 1924, s. 5; Berstl (der.), *25 Jahre Berliner Theater*, s. 93.

okaktan onun penceresine bakmasıyla başlar. Yabancının ayarttığı kadın kocası ve çocuğundan ayrılır ve eviyle karşılaştırınca kendisine bir cennet gibi görünen mobilyalı bir odaya taşınır; ancak bir süre sonra yabancı bu cennetten ve metresinden sıkılır ve açıkça kadına kocasına geri dönmesini tavsiye eder. Kadın keder içinde boğulmayı tercih eder. Sonunda yabancı, mobilyalı odada dururken, yaşlı bir temizlikçi kadın odayı bir sonraki kiracı için temizler. Bütün filme *The Street*'i de aşan bir keder yayılır. O filmde sanki umut orta sınıfın isyanının kendinden geçmiş sokak dünyası kadar orta sınıf evinin dünyasını da terk etmiş gibiydi: evin içinde kaba koca olarak Emil Jannings sarkan pantolon askılarıyla yürüyor ve sokak da sadece mobilyalı bir odadan nehre doğru uzanıyordu.[19]

Bu motif gerçekçi-akıl döneminin ortaya çıkışını gösteren yıl olan 1925'in sonuna doğru gösterime giren *Variété*'de (*Variety*) bir kez daha ortaya çıktı. Her ne kadar bu dünyaca ünlü müzikhol filmi kendini yeni gerçekçiliğe verse de hâlâ geçmiş günlerin ruhunu yayıyordu. *Variety* savaş sonrası döneminin geç kalmış bir ürünü, bir başlangıçtan çok sondu.

Felix Holländer'in savaş öncesi popüler romanından yapılan film bir cezaevinin içindeki bir sekansla başlar. "Patron" Huller rolündeki Emil Jannings ceza dönemi bitmeden önce affedilmiştir ve cezaevi yöneticisine suçunun öyküsünü anlatmayı kabul eder. Bu giriş sekansı Huller'in sonunda boyun eğişini vurgulaması açısından önemlidir. Öykünün başında Huller lunaparktaki kötü bir gösteriye gider, ancak ne bu gösteri ne de solgun karısı, onun bir zamanlar bir trapezci olarak yaşadığı duyguları giderebilir. Bir gün bir denizci Huller'e uzak bir güney ülkesinden bir kız getirir. Huller kızı yanına alır ve kısa süre sonra kızın tensel güzelliği onu kendi monoton yaşamına isyan etmeye teşvik eder. Kızla birlikte kaçar. Bir Berlin panayırında birlikte trapez gösterisi yaparlarken, uluslararası üne sahip bir müzikhol sanatçısı Berlin Wintergarden'da çalışmaları için çiftin yanına gelir. Çift, o gözleri bağlı üçlü parende atarken onun partnerliğini yapar. Önüne geçilemeyen bir şekilde Artinelli ve kız gösteriler arasındaki boş zamanlarda ilişkilerini partnerliğin ötesine taşır. Huller kızın ihanetini öğrenir öğrenmez, Carl Mayer'in filmlerindeki birbirlerini büyük bir istekle mahveden içgüdünün hakimiyetindeki karakterlerden birine dönüşür. *Shattered*'daki demiryolu bekçisinin yeniden vücut bulması olan Huller, Artinelli'yi öldürür

[19] Filmin program sayfası: *Film Society Programme*, 14 Şubat 1926; Weinberg, *Scrapbooks*, 1927; Rotha, *Till Film Now*, s. 195; Leprohon, "Le Cinema Allemand," *Le Rouge et le Noir*, Temmuz 1928, s. 142.

ve polise teslim olur.[20] Burada geçmişe dönüş biter. Final sahnesinde cezaevinin kapıları simgesel bir şekilde Huller'in önünde açılır; dışarı çıktığında Huller'in kendi benliğinin hapishanesinden de çıkacağına dair hiçbir belirti yoktur.[21] Olay örgüsü kendisini oldukça kaba bir biçimde içgüdü filmlerinin bildik temasıyla isyan ve boyun eğmeyi iç içe geçirmekle sınırlar.

Yine de *Variety* Amerikalı izleyicilerde büyük bir heyecan uyandırdı. [22] Harry Alan Potamkin'in belirttiği gibi bu film "Birleşik Devletler'de kendi tarzıyla ışık saçtı ve Hollywood'un gerçekçi tekniğinin neredeyse moralini bozdu."[23] Bu gerçekçi tekniğe alışkın olan Amerikalı izleyiciler *Variety*'de var gibi gösterilen yoğun gündelik yaşamdan çarpıldılar. Bir müzikhol, bir kafe ve havasız bir otel koridoru içerden alevlenmiş göründü. Sanki bu sıradan ortamlar daha önce hiç görülmemiş gibiydi.

E. A. Dupont *Variety*'yi Erich Pommer'in ilham verici denetiminde yönetti.[24] Dupont bir yenilikçi değildi, ama parlak bir uyarlamacıydı. *Son Adam*'ın kameramanı Karl Freund'un asistanlığını yaptığı Dupont savaş sonrası dönemin dışavurumcu yöntemlerini gerçekçi Dawes Planı döneminin gerektirdiklerine uyarladı. (Dışavurumculuğun izleri *Variety*'nin başındaki ve sonundaki cezaevi sahnelerinde de görülebilir.) Dupont'un başarısı, kendi müzikhol filmini biçimlendirirken orijinal olarak içsel gerçekliğin dışa doğru yansıtılmasında kullanılan araçlar aracılığıyla dışsal gerçekliğe nüfuz etmesinde yatar. Tekniklerin bu naklinin kuşkusuz şaşırtıcı sonuçları vardı. *Variety*'de oyuncuların kameranın varlığından habersiz göründükleri doğru bir şekilde gözlenmiştir; örneğin Jannings'in iri sırtı yüzünün yakın-çekimi kadar göze çarpan bir rol oynar[25] (Fotoğraf 23). Gerçekliğe böylesine sadakat, bu filmin tipik özelliği olan sürekli kamera hareketleri olmaksızın başarılamazdı, çünkü yalnızca onlar izleyiciyi aksiyonun büyülü çemberi içine sokabilir. Meraklı kameranın rehberliğinde izleyici sanki trapezcilerden biriy-

[20] Bkz. 96-97.

[21] Weinberg, *Scrapbooks*, 1925/27; Moussinac, *Panoramique du Cinema*, ss. 49-50.

[22] Jacobs, *American Film*, s. 307.

[23] Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film," *Cinema*, Nisan 1930, s. 24. Alman ekolünün ABD'deki etkisi için bkz. Jacobs, *American Film*, ss. 331-32 ve "Die entfesselte Kamera," *Ufa-Magazin*, Mart 25-31, 1927.

[24] Dupont ve ilk filmi *Das Alte Gesetz* (*The Ancient Law*, 1923) için bkz. Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 157; Museum of Modern Art Library, kupür dosyaları.

[25] Moussinac, *Panoramique du Cinema*, ss. 51-52; Arnheim, *Film als Kunst*, ss. 58-59; Vincent, *Histoire de l'Art Cinemetographique*, ss. 157-58; Lephoron, "Le Cinema Allemand," *Le Rogue et le Noir*, Temmuz 1928, ss. 138, 141.

miş gibi uzamı gözden geçirir, yılan gibi gerilim dolu odalarda ilerler, kızı beklediği sırada Artinelli'yle özdeşleşir ve kızın Jannings'le tekrar bir araya gelmeden önce aceleyle makyajını yenileme çabasını gizlice gözler (Fotoğraf 24). Alışılmamış kamera açıları, çoklu gösterim ve zekice geçişler izleyicinin olayların kalbine taşınmasına yardım eder.[26] Böylece Dupont geçmişin geleneksel gerçekçiliğinin yerine, görülür olgularla birlikte onların altındaki psikolojik süreçleri de yakalayan bir gerçekçiliği geçirdi. Ancak aslında yeni hiçbir şey sunulmadı. Görsel anlatımın akıcılığı kadar psikolojik olarak her yerde olma hali; hepsi *Son Adam* 'dan geliyordu.[27] *Variety* bu temel filmden bir türetmeydi; *Son Adam*'ın içgözlem alanında başardığını gerçekçi alanda sürdürdü.

Savaş sonrasının çok sayıda daha az önemli filmi zaten anılmıştır. Geriye onların incelenişini tamamlamak kalıyor. Uyarlama gereksinimi o kadar acildi ki, Hermann Bang'ın küçük bir gruba hitap eden romanı *Michael* (1924) bile filme uyarlandı –belki de içinde biraz eşcinsellik olduğu için.[28] *Die Liebesbriefe der Baronin S.* (*The Love Letters of Baroness S.*, 1924) ve *Komödie des Herzens* (*Comedy of the Heart*, 1924) gibi filmler çok sık olarak aşk hayatı ile toplumsal yaşamın uygun bir karışımını sundular. Harry Piel heyecan filmleri, Ernest Reicher'in Stuart Webbs rolünde oynadığı dedektif filmleri, Ossi Oswalda komedileri ve Henny Porten dramları gelenek haline geldi.[29] Bütün bu yıldız oyunculardan daha fazla parlayan yıldız olan Asta Nielsen, insanın kötü magazin öykülerinin olduğu filmlerinin eğilimini görmezden gelmesini sağlayacak bir yoğunlukla, aşk sayesinde soylulaşan karakterleri canlandırdı. *Absturz*'un (*Downfall*, 1923) son sahnelerinde on yıl cezaevinde

[26] Karl Freund'un kendisi kamera açıları üzerine yorum yapar: "*Variety*'de görüntülerin çekildiği Berlin Winter Palace'daki sıkışık mekanlar nedeniyle, zorunlu olarak alışılmamış açılar öne çıktı ve bu film yeterince garip bir biçimde, günümüzde ulusal bir çılgınlık oranlarına ulaşmış olan işkembeden atan görüntü okulunun orijinal bir kaynak kitabıydı." Aktaran B. C. Crisler, "The Friendly Mr. Freund." *New York Times* 21 Kasım 1937.

[27] Bkz. 103-104.

[28] Willy Haas, *Skizzen zu Michael's Welt*, filmin tanıtım broşürü. Bu bağlamda Berthold Viertel'in Olga Tschechowa'nın ilk kez sinemada rol aldığı *Nora* (*Winter*, 1923/4) filmi anılabilir. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I. 72; Arnheim, *Film als Kunst*, s. 109; Zaddach, *Der literarische Film*, s. 50 ile karşılaştırın.

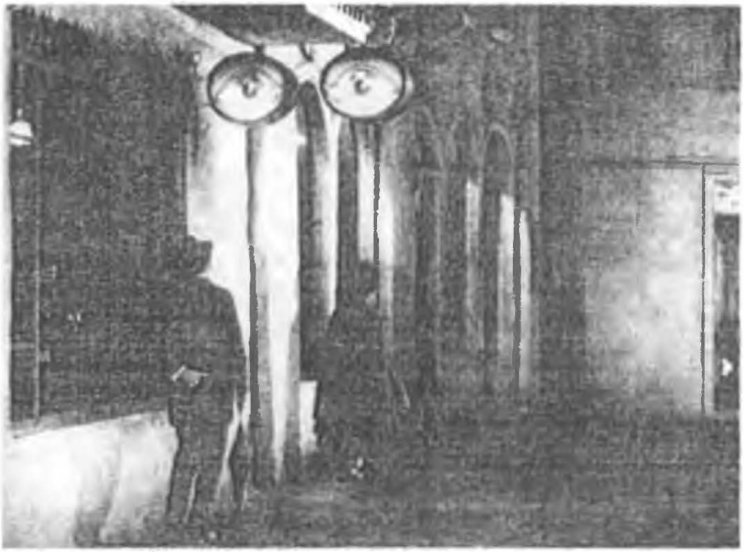
[29] Harry Piel ve Ernst Reicher filmleri için bkz. "Die Production des Jahres," *Das grosse Bilderbuch des Films*, 1925, ss. 168-70. Bu dönemin Henny Porten filmleri için bkz. Porten, "Mein Leben," *Ufa-Magazin*, Nisan 22-28, 1927. – Jannings *Alles für Geld*'de (*All for Money*, 123) başrolü oynadı; *Ufa Verleih-Programme*, 1923/4, ss. 52-55 ile karşılaştırın.

kaldıktan sonra geri dönen aşığının umutsuz bir şekilde yeniden genç görünmesini sağlamaya çalışan, yorgun bir yaşlı kadındı; onun gururlu tavrını izleyen hiç kimse onun oyunculuğunu unutmayacaktır.[30] Enflasyon döneminin sonunda yeni bir tarihsel gösteriler modası ve küçük kasaba insanları ve iyi kalpli tezgahtar kızlardan başka bir şeyin olmadığı, folk şarkıları etrafında toplanmış filmlere yönelik ani bir merak vardı.[31] Kendine ait minicik bir alanda Lotte Reiniger gayretle çalışıyor ve bir filmden diğerine tatlı bir siluet hazırlıyordu.[32]

[30] Balazs, *Der sichtbare Mensch*, ss. 163, 165-67 ile karşılaştırın. Nielsen filmi *Das Feuer* (*The Fire*, 1924) için bkz. Moreck, *Sittengeschichte*, ss. 165-68.

[31] Bu dönemin tarihsel gösterileri arasında *Helena* (1924), *Carlos und Elisabeth* (*Carlos and Elisabeth*, 1924) ve *Die Sklavenkönigin* (*Moon of Israel*, 1924) vardı. Sonuncu filmin sinopsisi *Illustrierter Film-Kurier*'dedir. Öncekі filmler için bkz. Zaddach, *Der literarische Film*, ss. 55-56, ve Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 67. **– Kalbus, a.g.e., s. 59, 1924 yılının bir özelliği olarak folk şarkısı temasını işleyen bir dizi filmin listesini verir.**

[32] Reiniger, "Ebende Schatten," *Film-Photos*, ss. 45-46; *Film Society Programme*, 11 Aralık 1927; vb.



Fotoğraf 21. *The Street*: Sessiz nesneler canlanır (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 22. *The Street*: Birçok Alman filminde ortaya çıkan bu jest ana rahmine geri dönüş arzusunun belirtisidir (Museum of Modern Art Film Library'den)





Fotoğraf 23. *Variety*: Cezaevinde Jannings'in iri sırtı dikkat çekici bir rol oynar (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 24. *Variety*: Meraklı kamera aksiyonun büyülü dairesinine girer (Museum of Modern Art Film Library'den)



III
İSTİKRAR DÖNEMİ
(1924–1929)



11 GERİLEME

1924'te Alman markı istikrar kazandıktan sonra Almanya tazminatların ödenmesini düzenleyen ve Almanya'nın Müttefiklerin finans sistemiyle birleşmesini sağlayan Dawes Planı'nı kabul etti. Normal yaşam yeniden kendini öne sürmeye başladı ve kısa sürede enflasyon bir kabus olmaktan çıkmış göründü. Bu istikrar ya da Dawes Planı dönemi, borsadaki hisselerin ani düşüşünün birdenbire zengin olmaya son verdiği 1929'a kadar sürdü. Sürdüğü sürece, Gustav Stresemann Locarno Paktı ve Almanya'nın Milletler Cemiyeti'ne girişi gibi başarıların gösterdiği zekice bir toparlanma politikası izlemeye başladı. Hitler'in taraftarları ve onlar gibiler Weimar rejimi dedikleri bu "sistemin" altını oymak için çok çalışsalar da, kimse onları dinlemedi. İçine daldıkları kayıtsızlık Cumhuriyetin içsel gücünden ziyade hummalı bir çalışmayı ortaya çıkararak işsizliğin azalmasına yardım eden dış para yardımlarının fazlalığı nedeniyleydi.

Kamu kuruluşlarını, toplulukları ve benzer biçimde işadamlarını garantiye alan bu borçların yardımıyla Alman sanayiciler fabrikalarını sistematik olarak modernleştirdiler ve genişlettiler. İstikrar döneminin sonuna doğru Almanya acil gereksinimlerinin çok ötesinde bir kapasiteye sahip olan endüstriyel aygıta sahipti. Onun yaratılması yönetsel işlevlerinin büyük artışıyla yakından ilişkiliydi. 1924'ten 1928'e personelin sayısı beş kat artarken, işçilerin sayısı güç bela iki kat arttı. Beyaz yakalılar önemli bir toplumsal tabaka haline geldi. Aynı dönemde insanların iş hayatının düzene sokulması (Rationalisierung der Wirtschaft) olarak bahsettikleri başka bir gelişme oldu: yönetim binalarının çalışma odalarına montaj hattı yöntemleri transfer edildi. Bu da onların mesleki ve ekonomik kötü durumlarıyla ilgili olarak sayısız personelin işçilerden daha iyi durumda olmadıkları anlamına geldi. Ancak kendilerinin proleter varoluşlarını kabul etmek yerine onlar orta sınıf statülerini sürdürmeye çalıştılar. Sıkı inanışları ve umutları olan işçilerle karşılaştırılınca, 3,5 milyon çalışan zihinsel olarak korunmasızdı: orta sınıf giderek artan ölçüde sendelemeye başladı. Şehirleri doldurdular ve hiçbir yere ait değillerdi.[1] Toplumsal yapı içindeki kritik konumlarını dü-

[1] Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, s. 181 ve devamı; Schwarzschild.

şünen çoğu tepkilerine bağımlı hale geldi. Filmler onlara dikkat etmek zorundaydı.

1924'ten itibaren ekonomik gereklilikler Alman sinemasının gelişimini önceki yıllara göre daha doğrudan biçimde etkiledi. Bunu anlamak için geçmişe dönük birkaç söz söylemek kaçınılmazdır. Enflasyon döneminde sinema endüstrisi ciddi rahatsızlıklar olmaksızın ilerlemeyi başardı. Ülke içi pazarın üretim maliyetlerinin yalnızca %10'unu karşıladığı doğrudur. Ancak iki durum bu iflas ettirici duruma engel oldu. Birincisi, insanlar zaten kaybetmiş oldukları paralarını istekli bir şekilde mevcut haz veren her şeye harcadılar; sonuç olarak sinema salonları doldu ve hatta sayıca arttı. İkincisi ucuzluğun daha da artırdığı filmlerin ihracı fazlasıyla kazançlı oldu. Normal zamanlarda hiçbir kıymeti olmayan bir İsveç lisansı ortalama bir filmin maliyetine neredeyse eşit olan bir değeri temsil etti. Bu tür fırsatlardan dolayı baştan çıkan çok sayıda kaba vurguncu film işine girdi ve küçük bankalar, denetleyici kurulları genellike ünvanının çekiciliğine büyük ödeme yapılan bir Ekselansı içeren yepyeni anonim şirketleri kolayca desteklediler. Fritz Olimsky Alman sinema ekonomisi üzerine olan tezinde, o dönemde sinema endüstrisindeki kültürel standartların benzer büyüklükteki diğer ülkelerdekinden daha alt seviyede olduğunu belirtir.[2] Bu da sanatın içinde bulunduğu koşullardan görece bağımsızlığını doğrular, çünkü yabani otların arasında *The Street* ve *New Year's Eve* gibi filmler ortaya çıktılar.

Mark istikrara kavuşur kavuşmaz sinema endüstrisi bütün ihracatın aniden kesintiye uğramasının neden olduğu sert bir kötüye gidiş yaşadı. Bu yakında gelecek olan istikrarın kriziydi. 1924 ve 1925'te birçok yeni anonim şirket iflas etti ve Ekselanslar arkalarında malvolmuş hissedarları bırakarak emekli oldular. Dağıtımcılar felaketi herkesten fazla hissettiler. Gişe gelirleri azalır ve bankalar aşırı faiz oranları isterken, yaşamaya devam eden film şirketleri nereye yönelindiğini bilmiyordu.[3] Ancak insanın sınırı, Tanrının fırsatıdır. Bu durumda Tanrı Hollywood'du.

Büyük Hollywood patronları Almanya'da altın standartının yerleşmesinden sonra Alman pazarının kendilerine güzel olanaklar sunacağını anladılar. Bu pazarın içine girmeye karar verdiler ve Almanya'yı Amerikan filmleriyle doldurmaya başladılar. Bu büyük ölçekli istila sırasında onlar orada yalnızca kendi dağıtım acenteleri-

World in Trance, ss. 227, 243, 247, 261-62; Samuel ve Thomas, *Expressionism in German Life*, s. 171; Kracauer, *Die Angestellten* ile karşılaştırınız.

[2] Olimsky, *Filmwirtschaft*, s. 28; ayrıca bkz. ss. 26-27, 29. Jason, "Zahlen sehen uns an...," *25 Jahre Kinematograph*, s. 68.

[3] Olimsky, *Filmwirtschaft*, s. 30.

ni kurmadılar, aynı zamanda büyük Alman sinema salonlarını ve hatta yeni yapılmış olanları satın aldılar. Bu akışı durdurmak için Alman hükümeti gösterilen her yabancı filme karşılık bir Alman filminin yapılması gerektiğine karar verdi. Ancak bu kararın hiç beklenmedik bir sonucu oldu: yaygın bir "kota filmleri" (Kontingentfilme) türünü ortaya çıkardı. Birçok kota filmi asla gösterime girmedi, bunların tek varlık nedenleri sahiplerine yabancı bir film ithal etme yetkisi verecek "kota sertifikası" (Kontingentschein) alınmasıydı. Film aracılarının buluştuğu kafelerde, hisse senedi gibi bu sertifikaların da ticareti yapıldı. Kuşkusuz Amerikalıların mümkün olduğunca fazla sertifika elde etmede hayati bir çıkarı vardı; bu nedenle onlar Almanya'da kendi kota filmlerini ürettiler ve ayrıca bir dizi Alman film şirketini finanse ettiler ya da satın aldılar. Kuşkusuz bu sızma yöntemleri ahlaka aykırıydı, ancak onlar yerli sinema endüstrisinin tehlikeli bir krizi atlatmasını olanaklı kıldılar.[4]

Ufa vakası bütün durumu gösterir. 1925'te Ufa öylesine acıması ve kötü bir durumdaydı ki, Paramount ve Loew's Inc.'in (Metro-Goldwyn) müdahalesi olmasa iflas edecekti. Bu iki Hollywood şirketi Ufa'yı "Parufamet anlaşmasını" imzalamaya zorladı. Bu anlaşmaya göre Ufa önemli miktarda borç karşılığında kota sertifikalarının yanı sıra çok sayıdaki sinema salonunu da Amerikalı alacaklıların kontrolüne verecekti. Bu koşullar oldukça feciydi, çünkü elde ettiği milyonlara rağmen Ufa yalnızca yeni yükümlülüklerini yerine getirmek zorunda değildi, aynı zamanda Deutsche Bank'a olan eski borcunu ödeyip kapatmak zorundaydı. 1927'de hem dış baskının hem de içerde yanlış yönetimin bir sonucu olarak Ufa yine iflasın eşiğindeydi. Daha sonra Hugenberg onu kurtardı. Prusyalı bir muhafazakâr ve gerici olan Hugenberg sahip olduğu gazeteler aracılığıyla kamuoyunun geniş bir alanını kontrol ediyordu. Bu önde gelen Alman film şirketini yutarak etki alanını genişletmeyi istedi. Parufamet anlaşmasının peşpeşe revize edilmesinin ardından, Ufa Hugenberg'in ellerinde bir propaganda aracı olmaya açıktı. Ancak Cumhuriyet sağlam bir şekilde yerleşmiş göründüğü sürece, Hugenberg ne bu aracı tam olarak kullanabildi ne de bütün Ufa yetkililerinin kendi görüşlerini paylaşmasını umabildi.[5] Bu, Hugenberg'in

[4] Olimsky, *a.g.e.*, ss. 43-45, 54-55; Jason, "Zahlen sehen uns an." *25 Jahre Kinematograph*, ss. 68-69; Neumann, *Film- Kunst*, s. 60; Fawcett, *Die Welt des Films*, s. 121; Berr, "Etat du Cinema 1931. Etats-Unis et Allemagne. *Revue du Cinema*, Temmuz 1931, s. 50.

[5] Olimsky, *a.g.e.*, ss. 29-30; Fawcett, *Die Welt des Films*, ss. 122-26; Schwarzshild, *World in Trance*, s. 283; Schlesinger, "Das moderne deutsche Lichtspiel-theater," *Das grosse Bilderbuch*, 1925, s. 28.

Ufa'sının demokratik yaşam tarzlarını sevdiği anlamına gelmez. O sadece tarafsızlık maskesi altında onları engellemeyi tercih etti.

Sahne arkasındaki gerici etkinlikleri gizleyen bu maske bazen kaldırıldı. 1927'de Phoebus iflas ettiğinde, insanlar bu önemli film şirketinin Yüzbaşı Lohmann tarafından finanse edildiğini ve yönetildiğini öğrendiler. Cumhuriyetçi ve solcu basın Lohmann'ın parasının Reichswehr'in (o dönemin Milli Savunma Bakanlığı) gizli kaynaklarından geldiğini açığa çıkardı. Phoebus olayı bir Reichswehr skandalına dönüştü ve bir an için militaristlerin içten içe devam eden komplosu ciddi bir biçimde tehlikeye girmiş göründü. Tabii ki tehlikeye girmedi. Hinderburg o zamana kadar Reichswehr bakanlığından sorumlu olan demokrat Gessler'i görevden aldı ve yerine General Groener'i atadı. Ve mesele kapandı.[6]

Dawes Planı döneminin başlamasıyla birlikte Alman sinemasının karakteri önemli ölçüde değişti. Yaşamın normale dönmesi ve toplumsal devrimin artık yakın olmamasıyla, savaş sonrası sinemasının fantastik figürleri ve gerçek olmayan dekorları *Nosferatu*'daki vampir gibi toz oldular. Stüdyo eğilimli yapımlar kesinlikle 1924'ten sonra uzun süre devam ettiler.[7] Ancak genelde istikrar dönemi filmleri dış dünyaya yöneldiler ve vurguyu hayaletlerden gerçek görüntüşlere, hayali manzaralardan doğal ortamlara değiştirdiler. Bu filmler temelde gerçekçiydi.

Estetik standartlarda da bir değişim oldu. Savaş sonrası filmleriyle karşılaştırınca, istikrar dönemi filmleri estetik olarak belirsizdi. Paul Rotha *Variety*'den sonraki verimlilik üzerine "Gerçek Alman sineması sessizce öldü" yorumunu yaptı.[8] Gözlemciler bu gerileme konusunda aynı fikirdeydiler. Sorun bunun nasıl açıklanacağıdır.

Sunulan bir açıklama yaklaşık 1920'lerin ortalarında önde gelen birçok Alman sinema sanatçısının ve teknisyenin göç etmesidir. Hollywood diğer yabancı yeteneklere yaptığı gibi onları da satın aldı. Bu çağrıya ilk yanıt verenler arasında Lubitsch, Pola Negri, Hans Kräly ve Buchowetski vardı. 1925 ve 1926'da onlara aralarında yıldız yönetmenler E. A. Dupont, Ludwig Berger, Lupu Pick, Paul Leni ve Murnau ile Veidt ve Jennings gibi oyuncuların olduğu kalabalık bir grup katıldı. Erich Pommer de bu ayartmaya direnemedi. Hollywood'un bu toptan ithalatı yalnızca kendi standartlarını yükseltmek için yapmadığına şüphe yoktur: asıl amaç o dönemde

[6] Rosenberg. *Geschichte der Deutschen Republik*. s. 212; ayrıca bkz. *New York Times*. Berlin'den. 9 Ağustos 1927.

[7] Potamkin. "The Rise and Fall of the German Film." *Cinema*. Nisan 1930. s. 25 ile karşılaştırın.

[8] Rotha. *Film Till Now*. ss. 176, 181.

aşırı derecede tehlikeli bir rakibi ortadan kaldırmaktı.[9] Ancak bu toplu terk etme Alman sinemasına güçlükler eklese de, onlar gerilemeye neden olmadılar. Bu durum markın istikrara kavuşmasından sonra savaş sonrasının çeşitli parlak yönetmenlerinin -Murnau ve Lang da dahil- hünerlerini önemsiz yapıtlarda harcamaları gerçeğiyle açıklanabilir. Murnau daha sonra Almanya'yı terk etti, ama Lang ülkede kaldı ve yeni yetenekler ortaya çıkmaya başladı. Gerileme yetenek eksikliği nedeniyle değildi, daha ziyade birçok yetenek hâlâ incelenmesi gereken nedenlerle geriledi.

Başka bir açıklama o dönemde yaygın olan Alman sinemasının "Amerikanlaştırılması" eğiliminde bulunmuştur. Bu eğilim ihracat gereksinimden ortaya çıktı. Hollywood bütün dünyaya haz vermenin sırrını keşfetmiş göründüğünden, Alman yapımcılar gerçek Hollywood tarzı olduğuna inandıklarını taklit etme düşü gördüler. İstikrar döneminin önemli yönetmenleri arasında yer alan G. W. Past, *Die Liebe der Jeanne Ney* (*The Love of Jeanne Ney*) adlı filmini Amerikan tarzında çekmeye zorlandığında yine de projeyi büyüleyici bir film haline getirmeyi başardı.[10] Gerileme filmlerin mevcut Hollwood tarzına yönelik eğilimine bağlanamaz. Bu eğilim gerilemeyi hızlandırsa da, gerilemenin belirtilerinden birinden başka bir şey değildi.

Amerikanlaştırma girişimi Alman film işini uluslararasılaştırma çabasıyla el ele gitti. Fransız-Alman ve Anglo-Alman ittifakları bu dönemde gelişti. Bunlar kendilerini sığ bir kozmopolitliğe teslimiyet gösteren bir kural olarak yapımlarını birleştirmeye adadılar. Bu filmlerin çoğu -Renoir'ın *Nana* ve Feyder'in *Thérèse Raquin*'i gibi istisna filmler de dahil- üstün teknik kaynaklara sahip oldukları için Alman stüdyolarında çekildi. Neubabelsberg, Staaken ve Geiselgasteig uluslararası ekiplerin gözde buluşma yerleri haline geldiler.[11] Alman sinema endüstrisi çok sayıda yabancıyı kendi personeli arasına kabul ettiği için, birkaç gözlemci Alman sinemasının gerilemesine "ulusallıktan çıkma" sürecinin neden olduğuna inandı. *Histoire du Cinema*'da Robert Brasillach -Şubat 1945'te idam edilen Fransız işbirlikçi- "güvenilmez ulusun alçaklar topluluğunu" bütün kötülüklerin kaynağı olarak suçladı. René Jeanne daha da keskindi; "Alman karakterini" tamamen yitirmiş Alman filmlerinin çokluğundan "Ya-

[9] Rotha, *a.g.e.*, ss. 30, 204; Jacobs, *American Film*, ss., 306-8; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 161; Olimsky, *Filmwirtschaft*, s. 43; Barry, *Program Notes*, Series III, program 2; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 98.

[10] MacPherson, "Die Liebe der Jeanne Ney," *Close Up*, Aralık 1927, s. 18. Ayrıca bkz. Rotha, *Film Till Now*, s. 208.

[11] Rotha, *a.g.e.*, s. 182; Fawcett, *Die Welt des Films*, ss. 128-29; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 162.

hudileri ve yabancıları" sorumlu tuttu.[12] Eğer Alman sineması bir avuç parazite teslim edildiyse o zaman "Alman karakterinin" ortadan kalkması kaçınılmazdı. Oysa bütün bu argümanlar asılsızdı. çünkü ırksal ayrıma sahip kaygılarında Brasillach ve benzerleri birkaç önemli yönü gözden kaçırıyorlardı. Avusturyalı Yahudi Carl Mayer olmasaydı Alman sineması asla gelişemezdi. Saf Aryan olmayan Viyanalı Fritz Lang, Hitler'in bile hayran olduğu gerçekten Alman olan filmler yapmıştı ve bir uzmandı. Aynı zamanda görülmüştür ki, bu "alçaklar topluluğunun" bütün film meselelerine karıştığı enflasyon döneminde, Alman sineması sanatsal olarak gerilemekten çok uzaktı.

Ne de 1924 sonrası gerilemenin izleri çok miktarda ucuz "kota filmini" ortaya çıkaran o yasal düzenlemelere kadar sürülebilir. Bu filmler birçok pahalı üstün-yapımlarla ortak özelliklere sahiptiler. Ve diğer yandan bu dönemin en önemli başarılarından biri olan Ruttmann'ın *Berlin*'i Fox Europe için bir kota filmi olarak yapılmıştı.

Harry A. Potamkin'in belirttiği gibi, "gerilemenin gerçek nedeni içseldi."[13] İçsel varoluş tarzları savaş sonrası dönem boyunca Alman sinemasının görkemini ortaya çıkardı; onlar aynı zamanda izleyen yıllardaki kötü durumdan da sorumluydular. Savaş sonrasının önemli filmlerinin doğruladığı gibi, psikolojik düzelmeye yönelik umutsuz mücadelenin sonucu eski otoriteryan eğilimlerin genel bir güçlenişiydi. Yani kitleler istikrar dönemine girdiklerinde temel olarak otoriteryan-akıllıydılar. Ancak bu dönemin cumhuriyetçi rejimi bu kitlesel eğilimleri reddeden demokratik ilkelere dayandı. Bir çıkış yolu bulması önlenen ve yine de ortaya çıkmakta ısrar eden otoriteryan eğilimler bir felç durumuna düştüler. Bu da doğal olarak bütün kolektif aklı etkiledi. Cumhuriyet kurumları içinde hayatı solumak yerine kitleler kendilerini yaşamdan çektiler. İlkel dürtülerinin yansızlaştırılmasını bu dürtülerin dönüştürülmesine tercih ettiler. Alman sinemasının gerilemesi yaygın içsel felcin yansımasından başka bir şey değildir.

[12] Bardeche ve Brasillach. *History of Motion Pictures*. ss. 258-59; Jeanne. "Le Cinema Allemand." *L'Art Cinematographique*. VIII. 45.

[13] Potamkin. "The Rise and Fall of the German Film." *Cinema*. Nisan 1930. s. 25.

12. DONMUŞ ZEMİN

İstikrar dönemi filmleri üç gruba ayrılabilir. Birincisi sadece bir felç durumunun varlığını kanıtlar. İkincisi felç olmuş eğilimlerin ve anlayışların üzerine ışık tutar. Üçüncüsü felç olmuş ruhun iç işleyişlerini açığa vurur.

İlk gruptan sayısız film bütün verimin en büyük kısmını oluşturur. İster kota filmi olsun isterse olmasın bu filmler cumhuriyet rejiminin kırılgan barışını rahatsız edecek hiçbir şey önermediler. Ne de empatik olarak rejimin tarafını tuttular. Onlar için "sistem" bir aldırmazlık meselesiydi ve kapitalist yapıları haklılaştırma konusunda çok ileri gittilerse de, bunu çok yüzeysel ve aldırışsız bir tarzda yaptılar. Bu aldırmazlık türü onların başlıca özelliğidir. Bu filmler, şaşmaz biçimde meseleleri bulanıklaştıran birkaç örnek dışında, temel meselelerden kaçınırlar. Derinliğe yönelik aykırı girişimler bir yana, bu filmler yalnızca yansızlık atmosferi içinde eğlenceyi dağıtmakla ilgilenmiş görünürler. Bunlar bütün içsel kökleriyle bağlantılarını kesmiş gibidir.

Bu dönemin çoğu Amerikan ve Fransız filmi de inkar edilemez bir şekilde aynı kanaldaydı. Ancak Locarno Paktı'nın ardından birbirine yakınlaşan bütün ülkelerdeki koşullar açısından bu doğaldı. Savaş sonrası Alman sinemasının garip karakteri ve gerilemesinin aniliğinin benzersiz bir gelişmenin belirtileri olması nedeniyle, Alman ve diğer ülkelerin filmleri arasındaki benzerlik abartılmamalıdır. Bunlar Almanya'nın durumunda ilkel dürtülerin felç olması sonucu üretilmiş yüzeysel benzerliklerdi. Bu dürtüler yüzeyin altında kalmaya devam ettiler. Böylesi özel koşullarda birçok Alman filmi bu uluslararası rahatlık döneminde kendi karakterlerini korudu.

Bu ilk grubun filmlerini tartışmadan önce, bu bağlamda az ilgi çekmiş, ancak hâlâ kaydın parçası olan birkaç seri en azından anılabilir. Yaklaşık 1924'te savaş sonrasının seks filmleri ve serüven-yolculuk filmleri modasının yeniden başlaması, markın istikrara kavuşmasından sonra çoğu insanın savaşın sonrasındakiyle aynı isteği paylaştığını gösterdi.[1] Aynı dönemde kışla mizahı açısından zengin, kalın kafalı askerlerin ve gösterişli teğmenlerin olduğu çok sayıda

[1] "Ufa. *Das grosse Bilderbuch*. 1926, s. 126; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 49; *Ufa Verleih-Programme*, 1923/4, ss. 56-59 ile karşılaştırın.

askeri film Alman sinemasına yayıldı. Savaş öncesinin romanlarından ve oyunlarından yapılan bu filmler ortalama Almanın, ona göre düzenli bir ordu ve her yerden fışkıran üniformalar olmadan hayal edilemeyecek olan normale geri dönüşe güvenini yansıttılar.[2] Sadece moda olarak bu film tipleri bu dönemi karakterize etmek açısından fazlasıyla kısa-ömürlü oldukları halde, diğerleri için yıllarca süren yapıları nedeniyle aynı durum geçerli değildi. Gizem filmleri türü yok edilemez olduğunu kanıtladı ve zamanın değişmiş olması, bir zamanlar daha az geçici ürpermelerin nasıl ortaya çıkarılacağını bilen Lupu Pick gibi bir yönetmeni bile cezbetti.[3] Yerli nüfusun iyi kalpli ve parlak zekalarını gösteren Berlin yerel komedileri de bu istikrar dönemi boyunca ortaya çıktılar ve uzun süre devam ettiler; sabit bir folk türü olarak onlar olayların gidişatından etkilenmeden geliştiler.[4]

Toplumun felç durumunu açığa vuran bu gruptan birçok film basitçe toplumsal gerçekliği görmezden geldi. Bunlar arasında olan komediler komediymiş gibi yaptılar, çünkü genellikle komedilerde bulunan bileşenlerden oluştular. Fred, Lissy'yi sever, ama onunla evlenmeyi istemez. Onu kıskandırmak için Lissy kendisine dikkat çekici bir şekilde kur yapan jigolo Charley ile nişanlanır. Charley dansçı Kitty'yi arzular ve Kitty'ye maymun iştahlı Fred gözünü diker. Doğru çiftleri birleştiren bir çifte düğün tam son anda meseleleri çözer. *Blitzzug der Liebe* (*Express Train of Love*, 1925) adının da gösterdiği gibi bu olay örgüsü bu filmlerin neye benzediği konusunu aydınlatır.[5] Bu filmler hiçbir yerde geçmiyordu ve gerçek yaşam söz konusu değildi. Bunlar bir Fransız bulvar komedisini yeniden ürettiklerinde, çerçeve aynı kaldı ve ruh buharlaşıp uçtu.

Bileşenlerin değişmesi ve sonuç komediler kadar ölü doğmuş dramlardı. Canlılığı taklit etmek için bu filmler çoğu kez güzel ve canlı ortamlara başvurdular. Örneğin bir sirk eğlenceyi sundu. Ancak biniciliğin hayret vericiliği sirk filmlerinin nefes alınasına yeterli olmadı. Belki de Max Reichmann'ın sağlam duygusal içeriğe sahip filmi ***Manege*** (1927) hariç, bu filmler değişmez biçimde tamamen

[2] Askeri filmler modası için bkz. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 77-78.

[3] Pick'in *Das Panzergewölbe* (*The Armored Vault*) filminin yanı sıra Kalbus, *a.g.e.*, ss. 87-88'de bir dizi gizem filminin listesini verir.

[4] Potamkin, "Kino and Lichspiel," *Close Up*, Kasım 1929, s. 395.

[5] *Express Train of Love*'ın sinopsisi *Illustrierter Film-Kurier* dedir. Bu dönemin diğer komedileri için bkz. örneğin "Les Presentations de l'Alliance Cinematographique Europeenne," *Cinea-Cine*, Nisan 1927, s. 14 ve devamı; Buchner, *Im Banne des Films*, s. 140; "Saucy Suzanne," *Close Up*, Kasım 1927, ss. 65-66.

klişe olarak stereotip palyaço, kız ve aşığı figürlerini kullandılar.[6] Aynı klişeler Dupont'un *Variety*'de popüler hale getirdiği müzikhol ortamları içinde geliştiler. Dupont Paris'in belgesel görüntüleri ve bir yarıştaki cesur araba sürüş aracılığıyla hareketlendirmeye çalıştığı *Moulin Rouge*'da kendi başarısını istismar etti. Rus ortamları fazlasıyla modaydı. *Heimweh*'de (*Homesickness*, 1927) bir Paris pansiyonunda toplanmış ve nostaljik bir şekilde piyanoda çalınan milli folk şarkılarını dinleyen Rus sürgünler görüldü. Duyarlılık gösterisi sıradan bir reçete tarzında moda oldu.[7] Bütün bu dramlar ve komediler mekanik bir şekilde üretildiler.

Bunların gösterdiği kaçışçı eğilimin bu yıllar boyunca çok güçlü olduğu görülür. Çok sayıda film varlığını açıkça kaçışçılığına borçluydu. Gözde yöntem, belirli gerçek kasabaları ve manzaraları insanın bütün arzularının gerçekleştiği hayali mekanlara dönüştürmekti. Alman popüler şarkıları aşka ve yaşamın keyfine dalmış bir gençliğin ebedi oyun alanları olarak Heidelberg ve Ren'i övdüler. Bu şarkılar yalnızca ruhları yükselten içkilerle ilgili olarak farklılaşan filmlerde söylendiler. Zuckmayer'in aynı adlı oyunundan uyarlanan *Der Fröhliche Weinberg* (*The Gay Vineyard*, 1927) ıslanmış boğazlar ve aşka meyilli kalpler toplanının bir kaydıydı.[8] Işığın kenti Paris neon ışıklarının ve saçma maceraların kenti olarak beyaz perdede görüntü. Paris filmlerinde bir kadın vefasız kocasını kaybetmekten korktuğunda, sadece kıyafetini değiştirdi, Moulin Rouge'a gitti ve orada yeni birini cezbetti. Bu filmlerin Rene Clair'in zarif film şiirleriyle ortak hiçbir şeyleri yoktu: daha ziyade bunlar savaş öncesi dönemlerde turistleri paketler halinde bir haz noktasından diğerine taşıyan Paris'in lüks gece otobüslerine benziyorlardı.[9]

---

[6] *Manege* için bkz. Kracauer, "Der heutige Film und sein Publicum." *Frankfurter Zeitung*, 30 Kasım 1928. Diğer sirk filmleri *Looping the Loop* (filmin programı ve Rotha, *Film Till Now*, s. 201 ile karşılaştırın); ***Die Drei Codonas*** (*Illustrierter Film-Kurier*'deki sinopsis ile karşılaştırın); *Die Zirkusprinsessin* (*Jahrbuch des Filmindustrie*, 1923/25, s. 37'de bahsedildi) vb. idi.

Moulin Rouge için bkz. Moussinac, *Panoramique du Cinema*, ss. 75-76; *Homesickness* için bkz. "Heimweh." *Close Up*, Aralık 1927, ss. 74-76. Rus motiflerini içeren diğer filmler: *Wolga-Wolga* (1928), filmin programı ile karşılaştırın; ***Der Kurier des Zaren*** (*The Tsar's Courier*, 1926), "Mütterchen Russland." *Ufa-Magazin*, 27 Ağustos-2 Eylül 1926; *Hochverrat* (*High Treason*, 1929), "Hochverrat." *Film-Magazin*, 29 Eylül ve 17 Kasım 1929 ile karşılaştırın.

[8] *The Gay Vineyard* ın programı. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 78-79 popüler şarkılara dayalı çok sayıdan filmin listesini verir.

[9] Bu tür Paris filmleri: *Liebe macht blind* (*Love Makes One Blind*, 1925), *Illustrierter Film Kruer*'deki sinopsis ile karşılaştırın; *Die Ratte von Paris* (*The Rat of Paris*, 1925), "Imelka-Ronzern. *Das grosse Bilderbuch*, 1926, s. 53 ile karşılaş-

Cennetlerin cenneti Viyana'ydı. Herhangi bir demode Viyana opereti insanlara sıkıcı cumhuriyet dünyasından son dönem Habsburg monarşisinin günlerine kaçış fırsatı sunduğu sürece sinemaya aktarıldı. Geçmişi romantikleştirilmeye alışkın Ludwig Berger, Oscar Strauss'un bir operetinden *Ein Walzertraum* (*Waltz Dream*, 1925) adlı filme çekti ve bu film Amerika'da hit olmuş Alman filmlerinden biri oldu. Bu tip film opereti yalnızca Lubitsch'inkine benzer bir cazibesi olan saray yaşamını hicvetmedi, aynı zamanda o dönemden itibaren sinemada sık görülen büyüleyici Viyana'yı kabul ettirdi.[10] Filmin bileşenleri soylu arşidükler, nazik flörtler, barok dekorlar, Biedermeier tarzı odalar, bir banliyö restoranının bahçesinde şarkı söyleyen ve içki içen insanlar, Johann Strauss, Schubert ve saygıdeğer yaşlı İmparator'du.[11] Bu geçmişe dönük ütopyanın bitmek bilmeyen imgesi, 20. yüzyıl Viyana'sının sefaletini gölgeledi. Yeri gelmişken, çoğu Fridericus filmi o Viyana karışımlarında pekala görünebilecek Avusturya subaylarının olduğu epizotları içerdi. Onlar uysal, müzik seven arkadaşlardı; onların tanımlanışlarındaki himaye edici iyilikseverlik bu tür efemine düşmanların kolayca yenilebileceğini ima etti.

Kaçışçı gereksinimler Almanya'da *Kulturfilme* denilen belgesel filmlerin biçimini de belirledi. Yaklaşık 1924'ten itibaren, hiçbir ülke bu tür filmlere fazla dikkat etmezken, Ufa temel olarak ekonomik nedenlere bağlı olarak büyük bir gayretle bu filmleri üretti. İstikrar krizinin özel zorlukları uzun metrajlı eğlence filmlerinin geçici olarak azalmasını gerektirdi. Öncü konumdaki Ufa ile birlikte varkalan şirketler öyküsü kısa filmlerin üretimine adım atmayı yararlı buldular ve bu gelişmenin ardından belgeseller doğal olarak önem kazandı.[12] Belki de bunlar aynı zamanda içgözlem yıllarının ardından artık yaygın olan dış dünyaya yönelik meraka dair bir şeylere borçluydular.

Ufa'nın o dönemdeki bir broşürüne göre, *Kulturfilme* aşağıdaki maddeleri içerdi: "Atan kalp...heyecandan titreyen sinirler yı-

tırım: *Das Modell von Montparnasse* (*The Model of Montparnasse*, 1929). "Das Model von Montparnasse." *Film-Magazin* 21 Nisan 1929 ile karşılaştırın: *Der Dominospieler von Montparnasse* (*The Domino Player of Montparnasse*, 1928). "Comment and Review." *Close Up*, Mayıs 1928, ss. 80-82; *Paname* (1927). Weyher. "Wir drehen in Paris." *Ufa-Magazin*, 25-31 Mart 1927

[10] *Illustrierter Film-Kurier*'deki sinopsis; Rotha, *Film Till Now*, s. 199; Fawcett, *Die Welt des Films*, s. 126. Berger aynı zamanda *Der Meister von Nürnberg* (*The Master of Nuremberg*, 1927) adlı bir Hans Sachs filmi yaptı; bu filmin program broşürüyle karşılaştırın.

[11] Film operetleri için bkz. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 82-83; Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum," *Frankfurter Zeitung*, 30 Kasım 1928; vb.

[12] Jason, "Zahlen sehen uns an...." *25 Jahre Kinematograph*, s. 68.

ğını...hayalet gibi tıslayan yılanlar, yanardöner böcekler...tek hücreliler...kızışan geyik, hareketsizce bakan kurbağalar...Doğulu tapınma ayinleri...ateşe tapanlar ve Tibet manastırları, yaşayan Buda'lar... devasa köprüler...güçlü gemiler, demiryolları, kanallar...makineler... muazzam dağlar, büyüleyici bir pembe ışığın olduğu ışık saçan buzullar...Meksika'nın vahşi bufalo sürüleri...tahtırevanın önündeki çevik Çinliler...Çin fenerlerinin ışığında yelpazelenen ve çay içen Japon kadınlar...Neva manzarası...Auteuil'deki yarışlar...dönemin karmaşası..." Sıfat yüklü broşürler şu iddiayla biter: "Dünya güzeldir; onun aynası da *Kulturfilm*'dir."[13]

Ülke dışındaki izleyicileri hayran bırakan ilk *Kulturfilme* Ufa'nın 1925'te gösterime giren ve bir yıl sonra biraz değiştirilmiş versiyonu yeniden gösterime sokulan uzun metrajlı belgesel *Wege zu Kraft und Schönheit* (*Ways to Health and Beauty*) filmiydi. Alman hükümetinin mali desteğiyle yapılan bu film, eğitim değeri olduğu düşünüldüğü için okullarda gösterildi. Ufa'nın filmin yararlarını anlatan tanıtım broşüründe profesyonel bir övgü yazarı *Ways to Health and Beauty*'nin "insan ırkının yenilenmesi" anlayışını desteklediğini belirtir.[14] Aslında bu film sadece beden eğitimini ve sporu teşvik ediyordu. Bu açgözlü bir tarzda yapıldı: atletizm, sağlıklı jimnastik, ritmik jimnastik alanlarındaki gerçek başarıları kaydetmekle tatmin olmayan Ufa Pericles'in çağdaşları gibi poz veren gençlerin doldurduğu antik bir Yunan jimnasyumunu ve Roma hamamlarını yeniden canlandırdı (Fotoğraf 25). Atletlerin çoğu çıplak performans yaptığı için rol yapmak kolaydı. Kuşkusuz bu aşırı ahlakçıları rahatsız etti ama Ufa mükemmel güzellikteki bedenlerin saf olarak estetik bir düzenin keyiflerini akla getirmekle ilgili olduğunu savundu ve film kendi idealizmini iyi gişe gelirleriyle ödüllendirilmiş buldu. Estetik açıdan konuşursak, antikitenin yeniden oluşturulması tatsızdı, spor görüntüleri mükemmeldi ve güzel bedenler o kadar kalabalıktı ki, estetik olarak değil, duyusal olarak etkili oldular.

Bilimsel kusursuzlukları ve çok iyi görüntüleri nedeniyle Ufa *kulturfilme* uluslararası pazardaki büyük talep karşısında tam

[13] "30 Kulturfilme." *Ufa-Leih*. Bu dönemin *Kulturfilme*'si için bkz. *Jahrbuch der Filmindustrie*. 1923/25, ss. 24, 28, 34-37; Thomalla, "Der Kulturfilm." *Das grosse Bilderbuch*. 1925, s. 24; Kaufmann, *Filmtechnik und Kultur*, ss. 26-27; *Film Society Programme*, 1 Aralık ve 14 Aralık 1930; "New Educational Films from Ufa." *Close Up*, Eylül 1929, ss. 252-54; "Silberkondor über Feuerland." *Close Up*, Aralık 1929, ss. 542-43; Weiss, "The Secret of the Egg-Shell." *Close Up*, Mayıs 1930, ss. 421-22; vb. *Kulturfilme* üzerine Kracauer de yorum yapmıştır: "Der heutige Film und sein Publikum." *Frankfurter Zeitung*, 30 Kasım 1928.

[14] Aktaran Holländer, "The Road to Beauty and Strength." *Wege zu Kraft und Schönheit*, s. 50. Ayrıca bkz. *Film Society Programme*, 13 Kasım 1927

bir Alman uzmanlığıyla gelişti.[15] Ancak onların ustalıkları insanın sorunlarına hayrete düşürücü aldırmazlıklarını dengeleyemedi. İnsanlığı yeniden canlandırmanın bir aracı olarak beden eğitimini öne sürerek *Ways to Health and Beauty*, insanların dikkatlerini beden eğitiminin çaresini bulamayacağı o dönemin kötülüklerinden başka yöne çekti. Bütün bu belgeseller yançizmede çok başarılı oldular. Güzel bir dünyayı yansıttılar; ancak bunların "tahtırevanın önündeki çevik Çinlilerin" güzelliğiyle ilgilenmeleri, bu vasıfsız işçilerin tahammül ettikleri sefalete önem vermemelerini sağladı. Onlar "bu dönemin karmaşasını" yansıttılar; ancak karmaşaya nüfuz etmek yerine, ondan şeytanca bir zevk duydular, böylece izleyiciyi daha da fazla karmaşayla baş başa bıraktılar. Onlar bilgiyi vahşi bufalo sürülerinin ve ateşe tapanların üzerine yaydılar; ancak izleyiciyi ilgilendirmeyen egzotik konular üzerinde ısrar etmeleri onların izleyiciye kendi yaşamıyla ilgili herhangi bir temel bilgi vermemelerini sağladı. Kaçışçı tarafsızlıkları nedeniyle Ufa *Kulturfilme* onların cumhuriyetçi "sistemin" kurallarına boyun eğmelerinin hiçbir biçimde gerçekten kabul edişle eşdeğerde olmadığını gösterdi.

Filmlerin hepsi toplumsal gerçeklikle yüzleşmekten kaçınmadı. Kısa süre sonra yapılacak olan Zille filmleri –1925 ve 1926'da ortaya çıkacak bir tür gerçek yaşam olaylarıyla çok ilgili olduğunu gösterdi. Henrich Zille Berlin'in proleter semtlerinin dolduran insanları tanımlamada uzmanlaşmış, mazlumlara acımanın teşvik ettiği bir teknik ressamdı. Onun iyi beslenmemiş çocuklara, işçilere, zavallı kızlara, berbat avlulardaki laternacılara, yoksul kadınlara ve zamanlarını aylakça geçiren insanlara dair çizimleri Almanlar arasında büyük bir popülerlik kazandı. Gerhart Lamprecht, Zille'nin kendisine ayrıntılı olarak anlattığı kişisel gözlemleri etrafında oluşturduğu *Die Verrufenen*'de (*Slums of Berlin*, 1925) bu çizimlere hayat verdi. Nişanlısını korumak için yalan yeminde bulunan bir mühendis cezaevinden çıktıktan sonra kendisini toplum dışına itilmiş olarak bulur. Bir iş bulamayan bu mühendis intihara kalkışır ve kendisine hemen aşık olan iyi kalpli bir kız tarafından kurtarılır. Bu kız kibar bir fotoğrafçı ve önemsiz suçlular çetesi gibi figürlerle tanımlanan Zille ortamına aittir. Mühendis bu insanların cazibesine kapılır ve yaşamına basit bir fabrika işçisi olarak devam etmeye başlar. Kısa sürede yeniden yükselir: fabrika sahibi onun yeteneklerini keşfeder ve onun toplumsal olarak saygın bir konuma gelmesini sağlar. Mühendisin mutluluğunu tamamlamak için iyi kalpli kız uygun bir şekilde ölür, ancak mühendisin fabrika sahi-

[15] Jason, "Zahlen sehen uns an." *25 Jahre Kinematograph*, s. 68.

birinin toplumsal olarak saygın kız kardeşiyle evlendiği için vicdan azabı duyması gerekmez.[16]

Bu olay örgüsünün temelini oluşturan formül iki bileşenden oluşur. Bir yanda, proletaryanın çektiği ıstıraplarların üzerinde durarak bu toplumsal sorunla ilgileniyormuş gibi yapan yönetmenler; diğer yanda ise şans verilen (gerçekten bu sınıfa ait olmayan) tek bir işçiyi anlatarak bu toplumsal sorundan kaçınan yönetmenler vardır. Onların tasarımları açık bir biçimde onun da sınıf atlayabileceği ve böylece "sisteme" bağlanacağı yanılsaması içinde izleyiciyi aldatır. Muhtemelen bu olay örgüsü sınıf farklılıklarının sonuçta akışkan olduğunu akla getirir ve alt sınıfların içinde bulunduğu kötü durumu ortaya koyarkenki sahte içtenlik, bu toplumsal kurtuluşa dair gündüz düşünün güçlendirilmesine hizmet eder.

Bu formüle dayanan filmler yalnızca Zille dünyasının resimselliğini keşfetmediler, aynı zamanda o insanlar arasındaki bir manikürcüyü ya da bir telefon santrali görevlisini terfi ettirmek için beyaz yakalı işçilerin alanına nüfuz ettiler; zengin bir damadın kollarındaki bir Lotte bütün Lotte'lerin hayallerine hitap etti.[17] Kuşkusuz bu tür gündüz düşleri başka yerlerde de üretildi; ancak Alman örnekleri dalgınlıkla olmasa da özellikle bağlantısız bir tarzda varolan rejimin reklamını yaptılar. Bu filmler büyük iş dünyası düzene girdiği için bu türden yükselmelerin aşırı derece az olduğu bir dönemde daha üst bir toplumsal düzeye erişmenin cezbedici etkisine güvendiler. Üst sınıftan insanları öylesine sundular ki, seçkin gece kulüpleri ve göz alıcı arabalar insanın bütün çabalarının nihai hedefi olarak göründüler. Hollywood benzer temalarla ilgilenirken, olaylar ve karakterler en azından belirsiz de olsa bir canlılığa sahiptiler. Bu Alman filmleri yapay ve aldatıcıydı. Yine de karşılık buldular. Ruhlar kısırdı.

Diğer filmler, kendilerinin Zille filmleri ve benzerleri tarafından uyuşturulmasına izin veren ve genel toplumsal ve politik koşullardan hoşnutsuz olanları manipule etmeyi hedefledi. Reçete ilkeldi: bastırılmış öfkeyi fazla önemi olmayan kötülüklere yönelterek etkisizleştirmeye çalışma. Bu dönemin birkaç filmi ceza yasalarının acımasızlıklarını rezil ettiler. *Kreuzzug des Weibes* (*Unwelcome Children*, 1926) gayrı-meşru çocuk düşürme koşullarına saldırırken, Nero

[16] Filmin program broşürü. Weinberg. *Scrapbooks*. 1925-27: "Wissen Sie schon?" *Das grosse Bilderbuch*, s. 145 ile karşılaştırın. Kalbus. *Deutsche Filmkunst*, I, 59. Zille filmlerine benzeyen bir dizi filmin listesini verir. Bunlar arasında Asta Nielsen'in oynadığı *Die Gesunkenen* (*The Sunken*, 1926) ve *Das Erwachen des Weibes* (*Woman's Awakening*, 1927) anılabilir.

[17] Bütün bu eğilim üzerine eleştirel yorum için bkz. Kracauer. "Der heutige Film und sein Publikum. *Frankfurter Zeitung*, 30 Kasım 1928.

filmi *Geschlecht in Fesseln* (*Sex in Fetters*, 1928) cezaevi reformunu savundu.[18] Dahası iki film de seks meselelerini öne çıkardığı için, güvenlik valfleri olarak değerlerini artırmaktan başka bir şeye yaramayan bir öfke ve cinsellik karışımını canlandırmakla ilgiliydiler.

Gerçekten olduğu gibi, bir film ya da diğeri radikal bir tutum aldığında, bu radikallik değişmez biçimde uzun süre önce yenilmiş olan güçlere karşı oldu. Gerhart Hauptmann'ın oyunlarının iki vasat film versiyonu *Die Weber* (*The Weavers*, 1927) ve *Der Biberpelz* (*The Beaver Coat*, 1928)- ilk dönem kapitalislerle ve İmparatorluk dönemindeki kendini beğenmiş otoritelerle mücadele etti.[19] Bu anakronistik olaylar arasında bu dönemin en iyi filmlerinden biri vardı: Carl Sternheim'ın bir savaş öncesi komedisi tarzında yapılan Hans Behrendt'in *Die Hose* (*Royal Scandal*, 1927) filmi. Bu film küçük bir prensliğin hükümdarı ile küçük rütbeli bir subayın karısı arasındaki romantik entrikayla ilgiliydi. Subay aldatılmasına itiraz etmek yerine, zeki hükümdar tarafından terfi ettirildiği ve nişan verildiği için kaderinden gurur duyar. Her ne kadar film uzmanları *Royal Scandal*'ın yüksek nitelik açısından entelektüelce olduğunu savundularsa da, Potamkin'in deyişiyle bu "büyük burlesk ve satir karışımı" Alman izleyicilere yağcılık yaptığı için sevildi.[20] Onlar küçük rütbeli subaya zevksiz bir Almanın bütün özelliklerini kazandıran Werner Krauss'un oyunculuğundan hoşlandılar. Ona güldüklerinde, kendi varlıklarının eski, oldukça gülünç bir aşamasına güldüklerine inanmış olabilirler. Ancak gülüşleri duygusal bir kaygıyla karıştı, çünkü onlar koruyucu hükümdarların ve parlayan madalyaların olduğu yitirilmiş çağa gizlice şiddetli arzu duymaktan başka bir şey yapamazlardı.

Filmin içeriğinin ifadesi sunum yöntemleriyle desteklendi; onlar da kolektif aklın felç oluşunu gösterdiler. Sanki içeriğe yönelik duyarlılıkla birlikte filme yönelik bütün duygu zayıflamıştı. Uygun görüntüleri göstererek öyküyü anlatmak yerine, daha iyisini bilmesi gereken yönetmenler görüntüleri öykünün sadece ilüstrasyonlarına indirgediler. Olay örgüsü ve görüntülerin birbirinden ayrı olduğu hissedildi ve görüntüler hiçbir şey katmayan bir eşlikçi rolüyle sınırlandırıldı. Birçok film bir romandan, o roman hiç yazılmamış olsa bile, alındığı izlenimini verdi.

[18] *Unwelcome Children* için bkz. Buchner, *Im Banne des Films*, s. 142; *Sex in Fetters* için bkz. B., "Geschlecht in Fesseln," *Close Up*, Aralık 1928, ss. 69-71.

[19] Zaddach, *Der literarische Film*, s. 71 ve Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum," *Frankfurter Zeitung*, 30 Kasım 1928 ile karşılaştırın.

[20] Potamkin, "Kino and Lichtspiel," *Close Up*, Kasım 1929, s. 395. Ayrıca bkz. *Royal Scandal* programı ve Freedley ve Reeves, *History of the Theatre*, s. 514.

Film duygusunun bu garip zayıflayışı sinemasal teknikleri etkiledi. 1924'e kadar kesin anlamları ifade etmek için geliştirilmiş olan aygıtlar, 1924'ten itibaren anlamsız rutin meselelere dönüştü. Bir kamerayı nasıl devindireceğini öğrenen kameraman kamerayı her durumda devindirmeye başladı.[21] Yakın-çekimler bir alışkanlık haline geldi. Yönetmenler yakın-çekimleri çeşitlendirmeye çalışmak yerine, herhangi bir araya girme olmaksızın tamamen anlaşılabilir olan sıradan olayları ifade etmek için yakın-çekimleri standartlaştırdılar. Bir filmin başkarakteri ne zaman bir trene binse, izleyici lokomotifin parçalarını ve yavaşça dönen tekerlerini görmeyi bekleyebiliyordu. *Shattered*'da bu türden yakın-çekimlerin yapısal bir işlevi vardı[22]: bu filmlerde ise bunlar hazır süsler, birçok ayrıntının dalgınlıkla işlenişini de açıklayan bir dikkatsizliğin ürünleriydi. Filmlerdeki lüks otellerin gösterişli lobileri gerçek lobilere benzedi, ama belirsiz bir şekilde ve bir binanın bütünü ve bölümlerinden biri gösterildiğinde o bölüm başka bir binaya aitmiş gibi göründü.

Bütün kurgu işlemlerinin mekanikleşmesi dikkat çekiciydi. Gece kulübü bölümlerinde hiçbir yönetmen hareket eden bedenler ve bacaklar ile büyük bir saksafonun klişe bir şekilde art arda getirilmesi aracılığıyla bir kendinden geçme halini göstermenin baştan çıkarıcılığına direnemedi. Birçok film I. Dünya Savaşı'na gönderme yaptı: en uzak göndermе bile dikenli telli siperlerin, ilerleyen birliklerin ve patlayan top mermilerin (otomatik olarak kurgulanan stok malzeme) aniden ortaya çıkmasını harekete geçirmeye yetti. Sabit geçiş tipleri egemendi. Bunlardan biri iki farklı objeyi yakın-çekimde onların ayrıntılarını araya sokarak ilişkilendirmekti. Örneğin eğer sahne zarif bir centilmenden yoksul bir kadına değişiyorsa, kamera ilk olarak centilmene odaklanıyor, daha sonra onun ayakkabılarına doğru tilt yapıyor, ayakkabılar kadınınkine dönüşene kadar orada kalıyor ve sonunda kadını göstermek için yeniden yukarıya doğru tilt yapıyordu. Ufa komedilerinin çoğu bir karakterin davranışının evcil bir hayvanınkine benzediği görüntü birimlerini içeriyordu. Çekici bir genç kız çok neşeli olduğunda, onun Pekinez cinsi köpeği de neşeli oluyordu; Pekinez huysuz olduğunda, bir sonraki çekimin genç kızın yanaklarında inen gözyaşlarını göstereceğinden emin olunabilirdi.

Alman stüdyolarının kapasitesine sahip olduğu ustalıklarla üretilen A-filmleri de yok değildi, ancak bunların çoğu ya önemsiz

[21] Örneğin bkz. "Die entfesselte Kamera. *Ufa-Magazin*, 25-31 Mart 1927. Bu dönemin özelliksiz teknikleri için bkz. Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum. *Frankfurter Zeitung*, 30 Kasım 1928.

[22] Bkz. 102.

konularla ilgiliydiler ya da önemli konuların içini boşaltıyorlardı. Bu seçkin yapımları standartlaşmış ortalama üründen farklı gösteren, temel olarak sanki bir şeyleri işleyip aslında hiçbir şeyi işlemedikleri görkemli üslubu tamamlayan teknik mükemmellikleriydi. Onlar içeriğe sahip numarası yaptılar. Bu gösterişçilik aracılığıyla varolan felci gösterdiler.

Son Adam'ın dünya çapında başarı kazanmasından sonra Carl Mayer ve F. W. Murnau işbirliğine devam ettiler: sonuç, iki sanatçının bu görkemli üsluba saygılarını sundukları bir Ufa üstün-yapımı olan *Tartuffe*'du (*1925*) (Fotoğraf 26). Felç her yana yayılmıştı. Mayer bunun bulaşıcı gücünün farkında görünüyordu ve sanki kendisindeki ve çevresindeki aldırmazlığın düşünce ve duyguya dair herhangi bir önemi öldürdüğünü ve bunun derin ve genel bir ikiyüzlülüğe neden olduğunu hissetmiş gibi, *Tartuffe*'da ikiyüzlülüğün çağdaş toplumun temel kusuru olduğunu vurgulamaya çalıştı. O bunu Moliere komedisinin film versiyonunu çerçeveleyen bir öykü aracılığıyla yaptı. Film yüzsüzce kendisine kur yapan (bir diğer Tartuffe) kâhya kadının ağına düşmüş zengin bir yaşlı adamı gösteren prolog ile başlar. Yaşlı aptalın gözlerini açmak için torunu onu ve kâhya kadını, önceden düzenlemeye yetecek kadar zeki olduğu *Tartuffe* adlı bir filme davet eder. Prolog burada sona erer ve *Tartuffe* başlar. *Hamlet*'teki oyun gibi, bu film içindeki film de aydınlatıcı bir misyonu yerine getirir: epilogda kadın miras avcısı kovulur. Ancak özenle oluşturulan yapım Mayer'in anlatmak zorunda olduklarının çokluğundan kurtulamaz. Eleştirmenler modern çerçeve öyküyü gereksiz bir ekleme diye görmezden geldiler. Moliere anlatısı finaldeki oyunculuk ve yatak odası sahnesindeki "dantelli gecelik," yatak örtüsü, şömine üzerindeki porselen saat vb. gibi dekoratif inceliklerle tamamlanan anlarda zirveye çıkar.[23] Bu hoş bir teatral performanstır. Kamera hareketlerinin çoğu Jannings ve diğer oyunculara, kamera onları kendi amacına uygun olarak kullanmak yerine, tabi kılınır.[24] İkiyüzlülüğü izleyicinin önüne getirmekten çok uzak olan bu *Tartuffe*'un kendisi Tartuffe tarzındadır, çünkü izleyiciye endişesini, şeyleri derinlerde dokunulmadan bırakmak için ümit verir.

Hollywood'a gitmeden önce Murnau bir diğer Ufa üstün-yapımını yönetti: *Faust* (1926). Ufa bu filmin kültürel bir anıt olmasına karar vermiş göründü. Hans Kyser'in senaryosu Marlowe ve Goet-

[23] Rotha. *Film Till Now*, s. 198. Weinberg. *Scrapbooks*, 1927; Zaddach. *Der literarische Film*, ss. 59-60; *Film Society Programme*, 1 Nisan 1928 ile karşılaştırın.

[24] "Tartuffe, the Hypocrite." *National Board of Review Magazine*, Mayıs 1928, s. 6 ile karşılaştırın.

he ile Alman folk destanlarını kullandı ve Almanya'nın önde gelen şairlerinden Gerhart Hauptmann filmin ara yazılarını yazdı. Teknik hüner bol miktarda melek gibi görüntüler ve şeytani hokkabazlık hileleri sağladı. Karl Freund'un kamerası kasabalar, ormanlar ve köylerle dolu geniş bir stüdyo yapımı manzaranın üzerinde bir lunapark radarı gibi hızla devindi ve manzaralar Mephistopheles'in Faust'u yeniden canlandırmaya giriştiği hava yolculuğuna izleyicilerin katılmasını sağladı. Onların uçuşları göksel bir duyuydu. Ancak ne radar ne de Gerhart Hauptmann, konunun içindeki bütün önemli motiflerin yok sayılmasa da yanlış yorumlandığı bir filmin yararsızlığını telafi edemediler.[25] İyi ile kötü arasındaki metafizik çatışma baştan sona bayağılaştırıldı ve Faust ile Margarete arasındaki uzatılmış aşk hikayesi *National Board of Review Magazine*'in eleştirmeninin şunları söylemesine neden oldu: "Kendimizi Marlowe'un erkek versiyonundan ve Goethe'nin felsefi anlayışından, Gounod'a kendi operasını yazmaya ilham veren libretto düzeyine inmiş bulduk."[26] *Faust* ulusal kültürün itibarından yararlanan anıtsal bir ustalık olarak büyük bir kültürel anıt değildi. Oyuncuların başvurduğu demode teatral pozlar bütünün yalancılığını ortaya koydu. Film ülke dışında önemli bir başarı kazandığı halde, Almanya'da kayıtsızlıkla karşılandı. O dönemin Almanları Faustvari sorunları düşünmediler ve dahası klasiklere dair geleneksel anlayışlara müdahale edilmesine kızdılar.[27]

Görkemli üslubun önemli örnekleri arasında Fritz Lang'ın bu istikrar dönemi boyunca yaptığı üç film vardı. Bu filmler daha sonra makine kültünün belirtisi olan heyecan verici serüvenler ve teknik fantezilerle ilgiliydi. Bunların ilki 1927 başında gösterime giren bir Ufa yapımı olan *Metropolis*'ti. Lang bu uluslararası çapta bilinen filmi ilk kez gece vakti sayısız ışıkla parıldıyan New York'u gemi güvertesinden gördüğünde tasarladığını anlatır.[28] Bu filmde oluşturulan kent, dev yapıların yerine küçük modellerin geçirilmesine olanak sağlayan ustaca yapılmış bir ayna aygıtı olan Shuftan işleminin yardımıyla gerçekleştirilen bir tür süper New York'tur.[29] Bu geleceğin metropolü bir alt ve bir üst kentten oluşur. Yukardaki kent

[25] Filmin program broşürü; Rotha, *Film Till Now*, s. 198; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 152; "Die entfesselte Kamera," *Ufa-Magazin*, 25-31 Mart 1927; *Cinea-Cine*, 15 Mart 1927, ss. 19-20.

[26] "Faust," *National Board of Review Magazine*, Kasım 1926, s. 10. Ayrıca bkz., Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film," *Cinema*, Nisan 1930, s. 59.

[27] Jacobs, *American Film*, s. 310; "Was is los?" *Ufa-Magazin*, 4-10 Şubat 1927; "Erlauterungen," *Film-Photos*, s. 53.

[28] Bay Lang'ın verdiği bilgi.

[29] Bay Lang'ın verdiği bilgi.

uçan taksilerin ve arabaların sürekli akışıyla canlı olan görkemli bir gökdelenler caddesi– büyük patronların, üst düzey çalışanların ve haz peşindeki varlıklı ve moda düşkünü gençliğin yaşadığı yerdir. Gün ışığından yoksun olan alt kentte ise işçiler devasa makinelerle ilgilenirler. Onlar işçiden çok köledirler. Bu film ayrıntılı bir şekilde yukardaki dünyanın egemen sınıfına karşı isyanlarını hazırlar ve iki sınıfın uzlaşmasıyla biter.

Ancak bu filmde önemli olan, olay örgüsünden çok onun gelişimi içindeki yüzey özelliklerinin ağır basmasıdır. Hayranlık uyandırıcı laboratuar bölümünde, bir robotun yaratımı aksiyonu ilerletmek için hiç de gerekmeyen teknik kusursuzlukla ayrıntılandırılır. Büyük patronun bürosu, Babil Kulesi'nin görünümü, makineler ve kitlelerin düzenlenişi bütün bunlar Lang'ın görkemli dekorasyon eğilimini gösterir.[30] *Nibelungen*'de onun dekoratif stili anlam açısından zengindi; *Metropolis*'deki dekorasyon ise yalnızca kendi içinde bir amaç olarak görünmez, aynı zamanda entrika içinde oluşturulan belirli noktaları gizler. Makinelerle ilişkilerinde işçilerin dekoratif gruplar oluşturmaları anlaşılırdır; ancak onları boş zamanlarında Maria adlı kızın yaptığı rahatlatıcı konuşmayı dinledikleri sırada bu tür gruplar oluşturmaya zorlamak anlamsızdır. Lang'ın süslemeye yönelik özel ilgisi öylesinedir ki, alt kentteki selden çaresizce kaçmaya çalışan kitlelerden dekoratif modeller oluşturacak kadar ileri gider. Sinemasal olarak eşsiz bir başarı olan bu sel sekansı insani olarak şok edici bir başarısızlıktır (Fotoğraf 28). *Metropolis* Alman halkını etkiledi. Amerikalılar filmin teknik mükemmelliğinden hoşlandılar; İngilizler ilgisiz kaldılar; Fransızlar kendilerine Wagner ile Krupp'un bir karışımı ve genelde Almanya'nın canlılığının korku veren bir işareti olarak görünen bir film nedeniyle rahatsız oldular.[31]

Lang'ın bir sonraki filmi olan gizemli gerilim *Spione* (*The Spy*, 1928), *Dr. Mabuse* ile iki ortak özelliğe sahipti. Filmin başrolünde Mabuse gibi birkaç farklı hayatı yaşayan usta bir casus vardı; casusluğun yanı sıra bir bankanın başkanı ve bir müzikhol soytarısıydı. Ve tamamen *Dr. Mabuse* gibi, bu yeni film de ahlaki üstünlüğü yasanın temsilcilerine vermekten kaçındı.[32] Casusluk ve karşı-casusluk aynı düzeydeydi iki çete kaotik bir dünyada birbir-

[30] Rotha. *Celluloid*. ss. 230-32; "Die entfesselte Kamera." *Ufa-Magazin*. 25-31 Mart 1927; Jahier. "42 Ans de Cinema." *le Rôle intellectuel du Cinema*. s. 62.

[31] H. G. Wells *Metropolis*'i "en aptalca film" diye lanetlerken (Rotha. *Film Till Now*. s. 194). Conan Doyle filmle ilgili olarak coşkuluydu ("Was is los?" *Ufa-Magazin* 15-21 Nisan 1927 ile karşılaştırın). *Metropolis* üzerine daha fazla yorum için bkz. s. 158 ve devamı.

[32] Bkz. 82.



Fotoğraf 25. *Ways to Strength and Beauty*: Bir Yunan spor salonunun canlı tablosu (Dr. Kurt Pinthus'un koleksiyonundan)

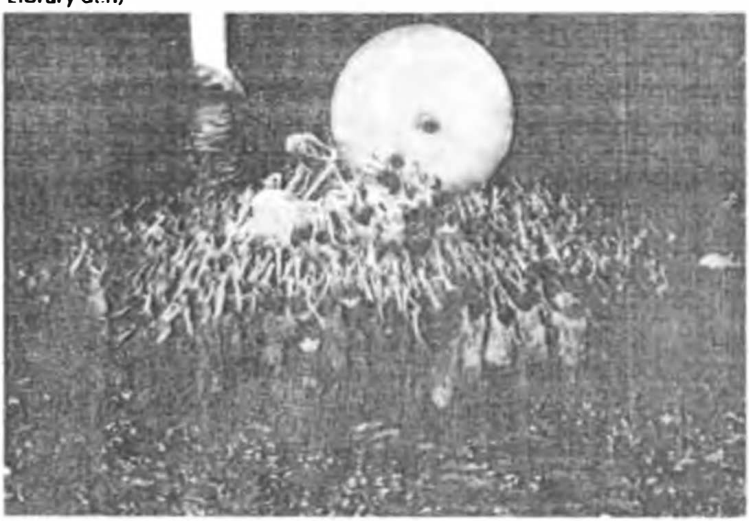
Fotoğraf 26. *Tartuffe*: Görkemli Oslup.





Fotoğraf 27. *Metropolis*: Emek ile sermaye arasındaki sahte ittifak (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 28. *Metropolis*: Dekoratif keder (Museum of Modern Art Film Library'den)



leriyle savaşıyordu. Ancak önemli bir fark vardı: Dr. Mabuse etrafındaki kaosun avantajından yararlanan zorbayı canlandırırken, bu filmdeki usta casus tek amacın casusluk olduğu görülen casusluk işine düşkündü. O kendisini anlamsız etkinliklere adamış resmi bir Mabuse'ydi. Bu figürü öne çıkararak film bu dönemde yaygın olan tarafsızlığı aynı zamanda kendisini yasal ve yasal olmayan takipler arasında herhangi bir ayrımın olmamasında ve bol miktarda kılık değiştirmede gösteren bir tarafsızlığı yansıttı. Hiçbir karakter görünmesi gerektiği gibi değildi. Bu sürekli kimlik değişimi, benliğin felç oluşunun her türlü öz-kimliğe engel olduğu bir akıl durumunu ifade etmeye uygundu. Sanki boşluğu dolduruyormuş gibi Lang hiçbir anlamı aktarmayan duyguları yığdı. Onun bunları oluşturmadaki yaratıcı virtüözlüğü tüneldeki bir tren enkazıyla zirvesine çıktı. Bu felaketin gerçek boyutlarda çekilmesi imkansız olduğundan, bu şok duruma dahil olan kişilerin karışık zihinsel imgeleri aracılığıyla bu felaketin izlenimini verdi.

Eğer Lang bu filmi, içi boş duyguların önemli durumların yerini aldığı *Metropolis*'in görkemli tarzında yapmasaydı, *The Spy* Hitchcock'un gerilim filmlerinin gerçek bir öncüsü olabilirdi. İçerikten yabancılaşmış virtüözlük sanat gibi sunuldu. Bu numaraya uygun olarak Ufa ciltçiliğin bir zaferi olan ve *The Spy*'ın yapıldığı Thea von Harbou romanından başka bir şey içermeyen bir cilt yayımladı.[33]

Üçüncü filmi *Die Frau im Mond*'da (*The Girl in the Moon*, 1929) Lang aya yolcu taşıyan bir roketi hayal etti. Bu kozmik girişim ileriyi görmeye dair şaşırtıcı bir doğrulukla çekildi: olay örgüsü duygusal kusurları açısından acınacak haldeydi. Bunlar o kadar açıktı ki, Lang'ın gösterişli virtüözlükle yaratmaya çalıştığı birçok yanılsamayı gözden düşürdüler. Ay manzarası fena halde açıkça Ufa'nın Neubabelsberg stüdyoları kokuyordu.[34]

Görkemli üslupla yapılan diğer filmler kendi önemsizliklerini trajedilerin karakterini üstlenerek gizlediler. Bu kolaydı: yalnızca talihsiz bir olayı sunmanız ve onu kadere bağlı bir olay olarak göstermeniz gerekiyordu. Ufa'nın Henny Porten filmi *Zuflucht*'da (*Refuge*, 1928) daha önceden proletaryaya katılmak için burjuva ailesinden kaçmış olan genç bir erkek, doğduğu kente geri döner ve tamamen hayal kırıklığı içindedir. Oradaki yoksul bir genç kız bu mahvolmuş

[33] Filmin program broşürü: Rotha, *Film Till Now*, s. 193, ve *Celluloid*, s. 223; Herring, "Reason of Rhyme," *Close Up*, Ekim 1929, ss. 280-81.

[34] Rotha, *Celluloid*, ss. 232-37; Dreyfus, "La Femme sur la Lune," *La Revue du Cinema*, Mayıs 1930, ss. 62-63; "Frau im Mond," *Close Up*, Kasım 1929, ss. 443-44; Jahier, "42 Ans de Cinema," *Le Role intellectuel du Cinema*, s. 62; Arnheim, *Film als Kunst*, s. 180.

eski devrimciye bakar ve sonunda erkeğin ailesi onu ve hamile genç kızı kabul eder. Mutluluk çok yakın görünür, ancak Ufa acımasızca buna engel olur. Son anda genç erkek ölür; bu izleyicide trajedi izlenimi uyandırmak için tasarlanmış bir ölümdür.[35] O bir devrimci olduğundan, Ufa onun ölümünün ahlaki olarak haklı olduğunu düşünmüş olabilir. Trajik bir sonun uygun olmadığı durumlarda görkemli üslupla çekilen filmler sıkça kendi boşluklarını gizlemek için güzel dekorların büyüsüne güvendiler. *Dona Juana*'da (1928) Bergner Granada'nın fıskiyelerinin önünde ve Don Kişot'un ayak basmış olduğu yollarda görünür. Bütün bunlar birer tuzaktı.

Belgeseller bile görkemli olma eğilimindeydi. Ufa *Kulturfilm*'i *Natur und Liebe* (*Nature and Love*) seks yaşamının sahnelerini insanlığın ortaya çıkışı ve gelişmesinin anıtsal görünümleriyle birleştirdi.[36] Benzer biçimde *Kulturfilm Wunder der Schöpfung* (*Miracles of Creation*, 1925) yalnızca günümüzün mucizelerini göstermedi, aynı zamanda evrenimizin toptan yok oluşu da dahil olmak üzere geleceğin astronomik olaylarını da önceden ima etti. Bu sonuncu filmin broşürüne göre Ufa bu tip astronomik olayları öngörmenin her düşünen izleyiciyi kendi kısa ömürlü varoluşunun tamamen önemsiz oluşunun farkında olmaya ikna edeceğine inandı.[37] Başka bir deyişle, izleyicinin dikkatini gündelik yaşamın sorunlarından uzaklaştırmak için kozmosun trajik kaderi gösterildi. Buna benzer örneklerdeki görkemli üslup toplumsal bilinci uyuşturmaya yardım etti.

[35] Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum." *Frankfurter Zeitung*, 1 Aralık 1928. Ayrıca bkz. "Zuflucht." *Ufa-Leih*. Bu bağlamda, hakim olan görkemli tarzdan az ya da çok etkilenen birkaç kostümlü dramın en azından anılması gerekir: *Manon Lescaut*, 1926 (Rotha, *Film Till Now*, ss. 200-1 ve *Illustrierter Film-Kurier*); *Der Rosenkavalier*, 1926 (Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 81); ***Martin Luther***, 1928 ("Martin Luther," *National Board of Review Magazine*, Ekim 1928, s. 4 ve Blakeston "Snap," *Close Up*, Mayıs 1929, ss. 41-42); *Schinderhannes*, 1928 (Rotha, *a.g.e.*, s. 206 ve Hellmund-Waldow, "Alraune and Schinderhannes," *Close Up*, Mart 1928, ss. 45-48); *Napoleon auf St. Helena*, 1929 (bu filmin programı).

[36] Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum." *Frankfurter Zeitung*, 30 Kasım 1928.

[37] *Ufa Verleih-Programme*, 1924/25, s. 102.

13. FAHİŞE ve GENÇ

İstikrar dönemi boyunca ortaya çıkan ikinci film grubu o dönemde felç olan psikolojik içerikleri kesin olarak saptamaya olanak sağlar. Doğrudan bir çıkış yeri olmayan bu filmler kendilerini dolambaçlı ve çarpıtılmış bir tarzda bilinir kıldılar. Bu gruptan bir dizi film mesajlarını düşler tarzında verdi; sanki onlar uykusunda konuşan birisinin itiraflarıgibiydi.

Yitip gitmiş bir dönemden kalan birkaç film kolektif ruhda içten içe varlığını sürdüren eski psikolojik rahatsızlığı açığa vurur. 1926'da Henrik Galeen ikinci bir *Pragli Öğrenci* filmini çekti. Bu film yalnızca olay örgüsünün psikolojik önemine daha fazla vurgu yapması nedeniyle ilk filmden tematik olarak farklıydı. Wegener'in savaş öncesi filminin, kimi yönlerden sorgulanabilirse de, bu güzel versiyonu Baldwin'in kendi ikiziyle kavgasını öteki beniyle kavgası olarak yorumladı.[1] Film Almanya'da büyük başarı kazandı; Almanların istikrar dönemi boyunca cumhuriyetin kurumları ile felç olmuş otoriteryan eğilimler arasındaki örtük çatışmayı derinleştiren kendi ikiliklerini anlamalarını sağlamış göründü. Galeen'in tamamen E. T. A. Hoffmann'ı hatırlatan filmi bu eğilimleri duyarlı hale getirdi ve bütün itkileri ve özlemleri bunlarla ilişkilendirdi. Nazilerin *1936*'da üçüncü bir *Pragli Öğrenci*'yi yapmasına neden olan bu öykünün içsel malzemesi olabilir.

Fantastik korku filmleri uzmanı olan Galeen ayrıca H. H. Ewers'in bir romanına dayanan *Alraune*'yi (*Unholy Love*, 1928) yaptı. Yapay döllenme denemeleri yapan bir bilim adamı (Paul Wegener) bir insan yaratır: asılarak idam edilen bir suçlu ile bir fahişenin kızı Alraune. Brigitte Helm'in canlandırdığı bu yaratık baştan çıkarıcı ve verimsiz özellikleri olan uyurgezer bir vamp olarak kendisine aşık olan herkesi mahveder ve sonunda da kendini öldürür.[2]

[1] "The Man Who Cheated Life." *National Board of Review Magazine*, Şubat 1929. ss. 10-11; H. D., "Conrad Veidt. The Student of Prague," *Close Up*, Eylül 1927. ss. 36-43; Blakeston, "An Epic Please!" *a.g.e.*, s. 65; Rotha, *Film Till Now*, ss.202-3, 285; *Illustrierter Film-Kurier* (filmin sinopsisi); Wesse, *Grossmacht Film*, ss. 127-28.

[2] Hellmund-Waldow, "Alraune and Schinderhannes," *Close Up*, Mart 1928, ss. 49-50. Benzer bir damarda Wiene'nin *Orlac's Hände*'si (*The Hands of Orlac*, 1925) vardı; bkz. *Film Society Programme* 24 Ekim 1926.

Alraune'nin ailesinin Homunculus'a benzerliği açıktır. Alraune'nin durumunda içsel hayal kırıklığını ve bunun mahvedici sonuçlarını açıklamak için normal olmayan kökenlere başvurulur. Öykü birkaç yıl sonra bir sesli filmde yeniden işlemeye yetecek kadar ilgi çekti. Bu da felç olmuş psikolojik süreçler arasında, filmin gönderme yaptıklarının önemli olduğunu gösterir.

Savaş sonrası yıllarının içgüdü filmleri ve köylü dramlarıyla uzaktan akraba olan birkaç film doğayı -daha da kesin olarak, insan doğası ile dış doğa arasındaki etkileşimi- yüceltti. İster fırtınaları ya da buzları isterse çiftçileri ya da balıkçıları anlatsınlar, bu filmler doğa yasalarını -ebediyen değişmez olan doğayı- özerk aklın iradesinin üzerine yerleştirdiler. Onların ara sıra ortaya çıkışları bütün çalışma süreçlerinin verimliliğinin artırılmasından ortaya çıkan acı çekiş nedeniyle güçlenmiş olan romantikleştirici bir eğilimin varlığını kanıtladı. Akla zaten düşman olan bu eğilim yalnızca doğanın dostça güçlerini görmezden gelen bir rasyonalizme değil, aynı zamanda doğanın kendilerini zorbalık aracılığıyla gösteren yıkıcı güçlerini yenmeye yönelik aklın sürekli yinelenen girişimlerine de karşı çıktı. Bir entelektüellik karşıtlığı olarak yaygın olan bu eğilim kendisini sinemada felsefede ve edebiyatta olduğu kadar ifade etmedi -bu da onun o dönemde tam ifade edilmeyi başarmasının gerçekten önlendiği anlamına gelir.

Aklı doğaya tabi kılan filmler arasında Fritz Wendhausen'in *Der Sohn der Hagar*'ı (*Out of the Mist*, 1927) karla kaplı ormanların muhteşem görüntüleri, ilkbahar manzaraları ve eski moda iç mekanları nedeniyle ön saflaydı. Film yakışıklı bir genç erkeğin doğduğu dağ köyüne geri dönüşü üzerine özenle oluşturulan bir romanstı. Uzak kentlerden gelir ve yol kıyısındaki bir han ve bir bıçkıhanede ortaya çıkan tutkuları yaşar.[3] Köylüler ile toprakları arasındaki bağlar öylesine ayrılmazdır ki, genç erkek davetsiz misafir gibi görünür. Filmi değerlendirirken Bayan Lejeune şunları söyler: "Her başarılı eylem, her sabırlı davranış ruhun yaşamından fırlar ... oysa yabancı duygular tatmin olmadan kalır."[4] Bu ruh kültünün otoriteryan davranışla ilişkisi Nazilerin "kan ve anavatan edebiyatı" ile açığa vuruldu.

Dr. Arnold Fanck adı daha önce geçen *The Holy Mountain* ve oldukça önemsiz bir komediyle dağ filmleri serisine devam etti.[5]

[3] "Films of the Month: Out of the Mist." *Close Up*. Ekim 1927. s. 85.

[4] Lejeune. *Cinema*. s. 234. Ayrıca bkz. Rotha. *Film Till Now*. s. 206. Bu türden diğer filmler için bkz. Martini. "Nature and Human Fate." *Close Up*. Kasım 1927. ss. 10-14; *Das grosse Bilderbuch*. 1925. s. 375.

[5] Bkz. s. 112. *The Holy Mountain* için bkz. Kalbus. *Deutsche Filmkunst*. I. 92; Weinberg. *Scrapbooks*. 1927; komedi filmi *Der grosse Sprung* (*The Big Jump*, 1927)

Verim azdı. Locarno'nun güneşinin altında dağcıların kahramanca idealizmi vadilerdeki kar gibi erimiş göründü. Yine de yaşamaya devam etti ve başarılı dönem sona ererken, Ernst Udet'in gözüpek mücadelelerinin hüner gösterisi tırmanışlarla birleştiği *Die weisse Hölle von Piz Palü*'de (*Piz Palu'nun Beyaz Cehennemi*, *The White Hell of Piz Palu*, 1929) bir kez daha zirveye çıktı. Fanck bunu belki de duygusal taşkınlığı azaltmada çok başarılı olan ortak yönetmen G. W. Pabst'ın yardımıyla sinemasal olarak büyüleyici bir film haline getirdi.[6] Bununla birlikte duygusallık idealizmden ayrılamazdı.

İstikrar döneminin ulusal filmleri aynı zamanda genel duyarsızlıktan etkilendi. Bunların birkaçında yurtsever hararet askıya alınmış göründü. 1926'da gösterime giren bir ***Bismarck filmi*** heyecandan uzak bir yaşamöyküsü filmiydi.[7] Gizli kamera çalışmasından yararlanan üç bölümlü bir Ufa belgeseli olan ***Der Weltkrieg*** (*World War*, 1927) "tarihsel olayları itiraz edilemez bir nesnellikle sunmaya" dair hızlı bir tasarımdan ortaya çıktı.[8] Bu film önemli bir yeniliği içerdi: canlandırma filmi tarzında savaş düzenini ve ordunun ilerleyişini gösteren haritalar. Yaratıcısı Sven Noldan onların kameranın gerçekliğinde bulunmayan bir olgu yanılsaması vermenin bir aracı olduğunu söyledi.[9] O aynı zamanda Nazi savaş filmleri ***Baptism of Fire*** ve ***Victory in the West*** için de haritalar yaptı, ancak bu filmlerde haritaların Nazi Almanya'sının karşı konulamaz ordusunu simgeleyen propaganda işlevleri nesnel ifade özelliklerini gölgede bıraktı. (Yeri gelmişken, Léon Poirier'in savaş belgeseli *Verdun*'un [1928] tarafsızlık konusunda *World War*'ın rakibi olması şaşırtıcı değildir: bir ölçüye kadar, Locarno Paktı hem Fransız hem de Alman yapımlarının yapılarını belirledi.) Alman donanmasının savaş başarılarının kurmaca övgüleri olan iki film, ***The Emden*** (1926) ve *U-9 Weddigen* (1927) tarafsızlıkta daha az istekli görünmedi. Berlin'deki bir *Stahlhelm* toplantısında *U-9 Weddigen*'in galasına katılan Amerikalı bir muhabir milliyetçi görüntümden sakındığı için filmi övdü.[10]

için bkz. Kalbus, *a.g.e.*, ve *Illustrierter Film-Kurier*. Fanck aynı zamanda bir dağ filmi olan *Der Kampf ums Matterhorn* (*Struggle for the Matterhorn*, 1928) filminin senaryasını yazdı.

[6] Rotha, *Celluloid*, ss. 32-33; "The White Hell of Piz Palu" *Close Up*, Aralık 1929, s. 5-13.

[7] *Bismarck* için bkz. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 57.

[8] Aktaran Krieger, "Wozu ein Weltkriegfilm?" *Ufa-Magazin* (Sondernummer: Der Weltkrieg). Bkz. *Illustrierter Film-Kurier*.

[9] Noldan, "Die Darstellung der Schlachten," *Ufa-Magazin* (Sondernummer: Der Weltkrieg).

[10] Aktaran Weinberg, *Scrapbooks*, 1927. *The Emden* için bkz. Bryher, "The War from Three Angles," *Close Up*, Temmuz, 1927, s. 20.

Bu kayıtsızlık genel değildi. Bu dönemdeki Fridericus filmleri ve benzer biçimde Prusya tarihinin önemli figürlerini kullanan aynı türden birkaç film kendilerini çok dikkat çekici bir yurtseverliğe verdiler.[11] Ancak bunların yurtseverliğinin, tamamen *World War* ya da *The Emden* 'in tarafsızlığı gibi, milliyetçi tutkulardaki varolan felci gösteren bütünüyle klişe bir karakteri vardı. Aslında Dawes Planı dönemindeki kamuoyu bu yurtsever kopya filmleri çok eski hatıralar olarak gördü. Bunlardan iki tanesi –*Königin Luise* (*Queen Luise*, 1927) ve *Waterloo* (1929)– Karl Grune tarafından yapıldı.

Grune'nin unutulmaz *The Street* filminden sonra girdiği yön açıklayıcıdır. O hayati sorunlara sinemasal olarak ilginç bir şekilde farklı açılardan yaklaştı. **Onun Arabella** (1925) filmi bir atın gözlerinden görülen insan yaşamının melodramatik bir incelemesiydi; *Eifersucht*'u (*Jealousy*, 1925) *Warning Shadows*'un ana temasını gerçekçi ortamlara aktardı[12]; *Am Rande der Welt*'i (*At the Edge of the World*, 1927) etkileyici bir manzaranın önünde geçen bir destan formunda "inandırıcı olmayan bir pasifist temayı" işledi.[13] Daha sonra hayal kırıklığı nedeniyle yıkılmış gibi, herhangi bir yönü reddetti ve yeniden tarihsel kostümlü filmlerin muhafazakârlığına başvurdu. Abel Gance'ın olayları perdede aynı anda üç parça halinde yansıtma fikrini benimseyen Grune *Waterloo*'da Blücher'in Napolyon karşısındaki zaferine odaklandı; Büyük Frederick'i de canlandıran Otto Gebühr, Blücher rolündeydi.[14] 10. Bölüm'de belirtildiği gibi, Frederick'in görünümünün *The Street*'teki zevksizi kendi görkemli salonunun hüznünden kurtarması gerekiyordu: Grune'nin gelişimi mantıksaldı. Bu aynı zamanda içsel tükenişin sonucuydu ve bu nedenle bir kez daha bu yurtsever filmlerin ardındaki felci gösterdi.

Çok geçerli bir enformasyon, Grune'nin *The Street*'te başlatmış olduğu temayı devam ettirdikleri için "sokak" filmleri denebilecek bir dizi filmden çıkarılabilir. Onların sokağa olan ilgisi o kadar yoğundu ki, ara yazılara bile gerek duymadılar.

Yüzeyde, bu filmler Grune'nin filminden türetimlerden başka bir şey değildiler: bu filmlerin de başrollerinde evlerinden ve

[11] Kalbus. *Deutsche Filmkunst*. I. 56-57.

[12] *Queen Luise* ve *Arabella* için bkz. bu filmlerin programları; *Jealousy* için bkz. Vincent. *Histoire de l'Art Cinematographique*. s. 150. ve *Illustrierter Film-Kurier*.

[13] Aktaran Rotha. *Film Till Now*. ss. 201-2. Ayrıca bkz. D. L. H., "Films in the Provinces." *Close Up*. Haziran 1929. s. 56; "Wie ein Film entsteht." *Ufa-Magazin*. 29 Nisan-5 Mayıs 1927. Rotha'ya göre senaryo Carl Mayer tarafından yazıldı.

[14] Vincent. *Histoire de l'Art Cinematographique*. s. 150.

güvenli yaşamdan kopan, sokakta kendi tutkularının peşinden giden ve sonunda geleneksel yaşamın gerektirdiklerine teslim olan isyancı bir birey vardı. Ancak Grune'nin öyküsünün sadece tekrarı olarak görünen, aslında ondan farklıydı. Sokak filmlerindeki sokak artık 1923'deki *The Street*'te görünen korkutucu bir cangıl değildi; burası burjuva toplumunu terk etmiş olan erdemlerin barındığı bir bölgeydi. Kesinlikle "öfkenin gardiyanları" olarak toplum dışılar tiyatroda yeni bir olgu değildi, ancak Alman sinemasında bu figür yalnızca istikrar döneminde bir kurum haline geldi. Pabst'ın daha sonra tartışılacak olan[15] *Neşesiz Sokak* (1925) filminde, gerçek içsel asaleti gösteren tek karakter bir fahişenin bütün belirtilerine sahip olan bir genç kızdı. Zengin bir kadın için terk edilen genç kız, erkeğin evlenme projesine engel olabilecek sosyetik birini öldürür ve sonra da sevgilisinin katil olmadığını netleştirmek için yargıç önünde suçunu itiraf eder.

Bu genç kızın yalnızca epizodik bir önemi varken, aynı asalete sahip bir karakter, Bruno Rahn'ın etkileyici ve başarılı filmi *Dirnentragödie*'de (*Tragedy of the Street*, 1927) başrolü oynadı: kadın yaşlı, yıpranmış bir fahişeydi. Kadın yürüyüş yaparken, ailesiyle kavga ettikten sonra evi terk eden sarhoş bir burjuva genç erkekle karşılaşır. Gençi evine götürür ve onun kendisine aşık olduğuna inanacak kadar aptaldır. Yokluğu sırasında –ona değer olduğu için biriktirdiği parayı bir pastane dükkanına yatırmak için dışarı çıkar– *pezevengi*, genç erkeği (adına yaşlı fahişeyi terk edeceği) bir fahişe olan Clarissa ile tanıştırır. Kadın derinden yaralanmıştır; ancak bu seven kalbi en çok üzen, kendi mutsuzluğundan çok Clarissa ile yaşamanın genç erkeğin bütün yaşamını mahvedeceği düşüncesidir. Çaresizlik içinde kadın *pezevengini* Clarissa'yı öldürmeye teşvik eder. Dedektifler katilin izini sürer ve fahişe intihar eder. Eski püskü bir pansiyonun kapısında "Kiralık Oda" yazısı vardır. Evine dönen genç erkek çok bilinen bir jest yapar: hıçkırarak ağlar, başını annesinin kucağına koyar.[16] Ibsen ve Strinberg'in çevresinden ortaya çıkan Asta Nielsen fahişeyi eşsiz bir şekilde canlandırdı: bu, toplumsal gelenekleri reddeden bir toplum dışına itilmişe ait gerçekçi bir figür değil, hayali bir figürdür, çünkü sevgisinin çokluğu ve sadece varlığı aracılığıyla ikiyüzlü bir toplumun kuşkulu yasalarına meydan okur[17] (Fotoğraf 29).

[15] Bkz. s. 163 ve devamı.

[16] Herring, "La Tragédie de la Rue," *Close Up*, Temmuz 1928, ss. 31-40; Buchner, *Im Banne des Films*, ss.. 120-21; Bardeche ve Brasillach, *History of Motion Pictures*, s. 254.

[17] Asta Nielsen *Hedda Gabler* (1925) ve *Laster der Menschheit* (*Lusts of Mankind*.

Joe May'in *Asphalt* (1929) adlı filmi Amerika'dan dönüşünün ardından Erich Pommer'in önerdiği ve denetlediği filmlerden biri açıklıkta *Tragedy of the Street*'i geçti. *Asphalt*'ta hırsızlık yapan bir fahişeyle yaşadığı aşk macerası nedeniyle mesleki onuru tehlikeye giren genç erkek bir trafik polisidir ve dahası bir polis çavuşunun oğludur babasına isyan eden ve sonunda ona boyun eğen Prens Frederick. Boyun eğme eyleminin kendisi bu filmde yeni bir anlam kazanır. Filmin sonuna doğru trafik polisi fahişenin evinde bir adamı öldürmekle suçlandığında, genç kadın kendi isteğiyle polisi temize çıkaran kendi suç ortaklığını itiraf eder. Kadın cezaevine gönderilir. Ancak genç polis kadının götürülüşünü izler ve bakışı sadakati ve ardından da evliliği akla getirir.[18] Burada sokak burjuva salonuna nüfuz eder –bu seriden başka bir film olan *Die Carmen von St.-Pauli* (*Carmen of St. Paul*, 1928) filminin finaline işaret eden bir nüfuz etme.[19] Sokak filmlerinde yaşamın Grune'nin *The Street* filminde birbirine zıt olan iki boyutu birbiriyle ilişkilidir.

Sokak filmlerinin betimlemesi, o dönemin Almanya'sında sokağın karşı konulamaz bir cazibeye sahip olduğunu gösterir. Paul Rotha, Rahn'ın *Tragedy of the Street* filmiyle ilgili şunları yazar: "Başından sonuna her şey sokağa götürür; fahişelerin acele eden bacaklarının olduğu kaldırımlarına; karanlık köşelerine, sokak lambalarının ışıklarına."[20] Rotha ekler: bu filmdeki sokak temel olarak "taşlarının üzerinde yürüyen ayaklar" motifiyle Grune'nin filmindeki zevksizin bacaklarını kaldırımdaki zigzaglı bir hat boyunca izleyen yakın çekime kadar izleri sürülebilecek bir motif– tanımlanır. Rahn'ın filmi bir köpeğin gözleri düzeyinde görüntülenen bir olayla başlar: bir adamın bacakları kaldırımda yürüyen, sonra merdivenlerden çıkan ve daha sonra da bir odaya giren genç bir kızın bacaklarını takip eder. Sanki bacaklar yüzler kadar etkili gibidir. Clarissa'nın yüksek topukları kent dışına doğru giderken görülür ve daha sonra *pezevengin* güçlü bacakları genç kızın ince bacaklarını bir tehdit gibi takip eder. *Asphalt*'ta kaldırım merkezi bir motiftir. Bu filmin başlangıcı, bir belgesel tarzında, asfaltın nasıl yapıldığını ve kentin *The Street*'te olduğu gibi, polisin büyülü jestlerinin hakim olduğu

1927) filmlerinde de oynadı. İkinci film için bkz. Blakeston. "Lusts of Mankind." *Close Up*. Kasım 1928. ss. 38-41. Jahier *Neşesiz Sokak*'taki "Asta Nielsen'in Baudelairevari hayaleti"nden söz eder ("42 Ans de Cinema. *Le Rôle intellectuel du Cinema*. s. 63). Ayrıca bkz. Mungenast. *Asta Nielsen*.

[18] *Illustrierter Film-Kurier*'deki filmin sinopsisi. Gregor. *Zeitalter des Films*. ss. 209-10 ile karşılaştırın.

[19] *Illustrierter Film-Kurier* deki filmin sinopsisi.

[20] Rotha. *Film Till Now*. s. 206.

büyük kaosu yaşatan trafiği için açık alanları nasıl yuttuğunu gösterir. Asfalt ile trafiğin birliğini içeren çekimler aynı zamanda aksiyonun sonunu da biçimlendirir. Asfalta yapılan vurgu her dramatik yüksek noktada araya giren sokak görüntüleriyle el ele gider. Örneğin bunlar trafik polisi ile fahişe arasındaki önemli bir aşk sahnesini haber verir. Bu tür sokak görüntüleri bütün sokak filmlerinin temel bileşenleridir. Grune'nin filminde, bunlar anarşinin dehşetlerini somutlaştırılmasına yardım etmişti; sokak filmlerinde bunlar hakiki bir aşk umudunu gösterdiler.

Tragedy of the Street ve *Asphalt* bu istikrar döneminde nadiren bulunan bir sıcaklığı yaydılar. Bu sıcaklık ve filmlerin görsel duyarlılığı - örneğin *Asphalt*'ta polis ailesinin küçük burjuva evi çok ilginç bir şekilde tanımlanır[21]– bu sokak filmlerinde felç olmuş içsel tutumların yüzeye çıktığını akla getirir. Ancak bu filmler tarafsızlık örtüsünü yalnızca kendilerini düşler biçiminde ortaya koyarak kaldırabildiler. *Tragedy of the Street* ve diğer sokak filmleri bir tür gizli kodu oluşturan imgelerin düş benzeri karmaşalarıdır. Potamkin'in genelevlerin "sokağı" diye övdüğü bu sokak filmleri istikrarlı cumhuriyet rejiminden duyulan hoşnutsuzluğu mecazi olarak ifade ederler.[22] Hayat, onların söylüyor göründüğü gibi, sistemin sınırları içinde olunduğu sürece değerli değildir; yalnızca çürümüş burjuva dünyasının dışında kendi yaşamına sahip olur. Hayatın merkezinin sokak proleterlerin değil, ama toplum dışına düşmüşlerin doldurduğu bir semt olması, hoşnut olmayanların sosyalist akıldan çok uzak olduklarını gösterir. Sokaktaki sevgi Locarno, Weimar ve Moskova'ya karşı fikirler anlamına gelir.

Savaş sonrası dönemde, Grune'nin filmi zevksizin kendi orta sınıf evine geri dönüşünü öne çıkardı –otoriteryan davranışın kaldığı yerden devam etmesi. Sokak filmleri evden ayrılmayı öne çıkarır, ancak yine de otoriteryan davranışa ilgi duyar. İsyanı nafile bir kaçıştan başka bir şey olmayan burjuvanın firarı anti-demokratik, antidevrimci isyana varan bir kaçış içindedir. (1933'ten itibaren, *Hitlerjunge Quex* ve *Menschenrecht* gibi bu tip Nazi filmleri komünistleri ve solcu entelektüelleri hafifmeşrep kızlarla toplu seks partileri yapan ahlaksızlar olarak gösterdiler.) Çoğu sokak filminde, "sisteme" karşı isyanın ardından, isyana kesin bir son vermek yerine, onu uzun erimli bir olay olarak gösteren bir boyun eğme gelir. Gerçekten bu filmler fahişe ile burjuva sevgilisi arasındaki ilişkilerin burjuvaya boyun eğmeyi yaşatacağını ima ederek, o dönemde yaygın olan bü-

[21] Balázs, *Der Geist des Films*, s. 71 ile karşılaştırın.

[22] Potamkin, "Pabst and the Social Film," *Hound & Horn*, Ocak-Mart 1933, s. 293.

tün değerlerin tamamen değişeceğini önceden haber verdiler.

Sokak filmleri yalıtılmış bir olgu değildi. Onlar gibi, bu dönemin birçok gençlik filmi başrollerde çocukların ya da yeni yetmelerin olduğu filmler- kolektif aklın felç olmuş katmanlarından ortaya çıkan düşler özelliğine sahipti. Potamkin'in "Alman bir çocuğa değil, çocuklara ilgi duyar" ibaresi genel olarak doğrudur. *Die Räuberbande* (*The Robber Band*, 1928) bir oğlanlar çetesinin yaşamıyla ilgiliydi; ergenlik-öncesi duyguların iyi anlaşıldığı *Der Kampf der Tertia* (1929) başıboş kedilerin yakalanması ve öldürülmesini önlemek için harekete geçen genç öğrenci topluluğunun Homeros tarzı kavgasını gösterdi (Fotoğraf 30).[23] Ara sıra aksiyonun tek bir gencin etrafında geçtiği de görüldü. Örneğin *Die Unehelichen*'de (*Children of No Importance*, 1926) gerçek bir Zille ortamında büyüyen iki küçük çocuğun acımasız babaları nedeniyle çektikleri acılar görüldü.[24]

On sekiz yaşın içsel güçlüklerine adanan gençlik filmleri yaygınlaştı. Dışavurumcu oğul-baba dramları geleneğinden gelen bu filmler isyan etmenin doğruluğunu vurguladıkları için sokak filmlerine paralellik gösterdiler. Bu filmler duygusuz yetişkinlerin yönetimine karşı isyan eden gencin tarafını tuttular. Onların çoğu Wedekind'in *Baharın Uyanışı* (***Frühling's Erwachen***) adlı eserinin (Richard Oswald 1929'da bunun film uyarlamasını yaptı) gevşek çeşitlemeleriydi. Robert Land'ın *Primanerliebe* filmi (1927) gençlik üzerine bu incelemeler arasında öne çıktı. Bu filmde, genç bir kolej öğrencisi kendi velisi ve öğretmenleri tarafından öylesine terörize edilir ki, onun için tek yol kaçmak olarak görünür. Vedalaşmak için sevdiği kıza uğradığında, kızı ahlaksız bir baştan çıkarıcının tuzağına düşme noktasında bulur. Kendisini öldürmeyi düşündüğü silahla adamı vurur. Mahkeme sürerken bütün gizli nedenler ve niyetler ortaya çıkar ve veli ve öğretmenlerin sert disiplininin ciddi bir hata olduğu anlaşılır. Kuşkusuz onlar bu disiplini hafifletmeye çalışacaklardır.[25] Ufa'nın yaptığı *Der Kampf des Donald Westhof* (*The Trial of Donald Westhof*, ***1928***) bu filme öyküdü.[26]

---

[23] Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film," *Cinema*, Nisan 1930, s. 57. Bu iki film için bkz. Potamkin, "Kino and Lichtspiel," *Close Up*, Kasım 1929, s. 394; *Der Kampf der Tertia* için bkz. Bryher, "A German School Film," *Close Up*, Şubat 1930, ss. 129-32.

[24] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 131; Weinberg, *Scrapbooks*, 1928.

[25] *The Awakening of Spring* için bkz. *Illustrierter Film-Kurier*; *Primanerliebe* için bkz. Weinberg, *Scrapbooks*, 1928.

[26] Weinberg, *a.g.e.* ile karşılaştırın. Bir diğer gençlik filmi *Junges Blut*'tu, 1928 (Fransızca adı: *Premier Amour — Premier Douleur*): "Les Présentation de

Bir diğer gençlik filmi olan *Der Geiger von Florenz*'de (*The Violinist of Florence*, 1926) Elisabeth Bergner babasının üvey annesine gösterdiği sevgi nedeniyle kıskançlık yaşayan bir genç kızı oynar. Yakın-çekimler onun en küçük jestlerini ve hareketlerini gösterir, böylece bunlar onun duygularının belirtileri olarak izleyicileri etkiler. Bu, Bergner'in oğlanvari görünümü nedeniyle hâlâ etkili olan neredeyse bir psikanalitik olaydır. İtalya'daki yollarda erkek giysileri içinde gezinen Bergner yarı genç erkek, yarı genç kız görünümündedir.[27] Onun yarattığı çift cinsiyetli karakter, varolan içsel felcin yoğunlaştığı Almanya'da bir karşılık buldu. Psikolojik hayal kırıklığı ve cinsel belirsizlik birbirlerini pekiştirirler. Bergner daha sonraki filmlerinde bu oğlan gibi kızdan aynı şekilde karmaşık çocuk-kadın tipine yöneldi –*Fräulein Else* (1929) ve *Ariane* (1931) gibi filmlerde mükemmellik kazandırdığı bir figür.[28]

Gençlik filmleri markın istikrar kazanmasından hemen sonra ortaya çıkmaya başladı ve o andan itibaren bütün cumhuriyet dönemi boyunca popüler kaldı. Bu nedenle bunların izlerini bu dönemdeki geçmişe dönük eğilimlerin felcine doğru sürmek savunulabilirdir. Bu eğilimlerin kendilerini "sistem" içinde öne sürmeleri engellendiği için onlar imgelemi olgun olmamanın hâlâ meşru olduğu insanlık öncesi döneme dönmeye zorlayarak bir çıkış yolu bulmaya çalıştılar. Cumhuriyet döneminde Almanlar gençliğe özlem duyuyorlardı, ki bu da onların gençlik filmlerinin gençliğin içsel çatışmalarını işlemedeki gerçek şefkati açıklar. (Her ne kadar geçmişe dönük eğilimler Hitler döneminde gerçekleştirildiyse de, Nazi filmleri gençlik yaşamını anlatmaya devam etti; bununla birlikte bu filmler geçmişe gitme arzusunu simgelemediler, ama Nazi rejiminin direği olarak gençliğin reklamını yaptılar.)

İsyanın amaçlarına yönelik ilgilerinde gençlik filmleri, sokak filmlerinin ötesine geçtiler. Kendilerini isyan eden gençlere sempati duymakla sınırlamadılar; açıkça yetişkin zorbalara ve onların otoriter disiplinlerine karşı çıktılar. Kendini her şeye kadir ilan eden otoriteye burada daha önceden görülmemiş bir açık sözlülükle saldırıldı. Mutlak otoritenin bu reddedilişinin iki ayrı anlamı vardır.

---

l'Alliance Cinematographique Europeene." *Cinea-Cine*. 1 Nisan 1927, s. 15.

[27] Bu filmin programı: Rotha, *Film Till Now*, ss. 195-96; *Film Society Programme*, 8 Mart 1931; "Comment and Review," *Close Up*, Şubat 1928, ss. 65-71; Gregor, *Zeitalter des Films*, ss. 212-16.

[28] *Fräulein Else* için bkz. filmin program broşürü. Rotha, *Film Till Now*, s. 196, aralarında *Liebe* (Fransızca adı *L'Histoire des Treize*, 1927) ve *Dona Juana*'nın da (1928) olduğu Bergner filmlerini kısaca över. *Ariane* üzerine yorum için bkz. s. 255.

Birincisi, varolan rejimin demokratik anayasasına rağmen, otokratik yetişkinler rejimin temsilcileri olarak gösterildiler. Bu örneğin *Primanerliebe*'de onların gençliği etkilemesinin yoluydu. Onları küçük düşürerek ve aynı anda da kendi içsel değişimlerinin görünüşünü sunarak gençlik filmleri sokak filmlerinin işlevini üstlendiler: onlar rejimden hoşnutsuzluğu ifade ettiler ve onun çürüdüğü tahmininde bulundular. İkincisi, mutlak otoritenin bu reddedilişi sadece reddedişti ve daha fazlası değildi. Ancak gençlik filmlerinin düş özelliği vardı ve düşlerde, bir tutuma karşı olmak çoğu kez onun kabulüyle eşdeğerdedir. Ajite olmuş bir ruhun düşbenzeri yansımaları olan eski Dışavurumcu zorba filmleri gibi, gençlik filmleri de otoriteryan davranışa karşı isyanı vurgulayarak kesinlikle bu davranışa aşırı bağlılığı onayladılar. Genç isyancılar, fanatikleştikçe isyancı olan, acımasızlaştıkça zorba olan yaşlı zorbaların yönünde geliştiler. Bu filmlerin hiçbirinin zorba ile isyancı arasındaki bu paradoksal karşılıklı ilişkiyi bozacak bir özgürlük tanımını sunmaması önemlidir.

Bir film diğerlerine göre daha açıktı: *Metropolis*. Bu filmde felç olmuş kolektif akıl kendi uykusunda alışılmamış bir netlikle konuşuyor göründü. Bu bir metafordan daha fazlasıdır: kavrayış yeteneği ile kafa karışıklığının şanslı kombinasyonu sayesinde Lang'ın senaryo yazarı Thea von Harbou yalnızca dönemin bütün gizli eğilimlerine duyarlı olmadı, ama imgelemine dadanan her şeyi ayrım gözetmeksizin aktardı.[29] *Metropolis* kaçak mal gibi sorgusuz sualsiz bilincin sınırlarından geçmiş olan gizli içerik açısından zengindir.

Metropolis'in büttününe hakim olan iri sanayicinin oğlu Freder tip açısından doğrudur: babasına isyan eder ve alt kentin işçilerine katılır. Orada hemen baskılananların büyük rahatlatıcısı Maria'nın bir hayranı olur. Sosyalist bir ajitatörden çok bir azize olan bu genç kız işçilere yalnızca kalp el ile beyin arasında aracılık yaparsa kurtulabileceklerini söylediği bir konuşma yapar. Kendini dinleyenlere sabırlı olmalarını öğütler: arabulucu yakında gelecektir. Bu mitinge gizlice katılan sanayici kalbin müdahalesini öylesine tehlikeli bulur ki, bir mucide tıpatıp Maria'ya benzeyen bir robotun yaratılması sorumluluğunu verir. Bu robot-Maria ayaklanmaları kışkırtır ve sanayiciye işçilerin isyancı ruhunu ezme bahanesini sağlar. Sanayici Alman sinemasında bu tür yöntemleri kullanan ilk zorba değildir. Homunculus bu yöntemleri çok daha önce kullanmıştı.[30]

[29] *Metropolis*'teki öykünün bileşenlerinin karışımı için bkz. Zaddah'ın *Der literarische Film*, s. 62'de aktardığı Willy Haas'ın makalesi (*Kinematograph*, 11 Ocak 1927).

[30] Bkz. 32-33.

Robot tarafından kışkırtılan işçiler kendi işkencecileri olan makineleri tahrip eder ve sonradan kendi çocuklarını boğma tehdidinde bulunacak olan sel sularını serbest bırakır. Eğer Freder ve gerçek Maria son anda müdahale etmese, her şey yok olacaktır. Kuşkusuz doğa gücünün bu patlayışı sanayicinin düzenlediği oldukça küçük isyanı kat kat geçmiştir. Final sahnesinde sanayici Freder ile Maria'nın arasında durur ve başlarında ustabaşının olduğu işçiler yaklaşır. Freder'in önerisi üzerine babası ustabaşı ile el sıkışır ve Maria emek ile sermaye arasındaki bu simgesel ittifakı mutlu bir şekilde kutsar (Fotoğraf 27).

Yüzeyde bu, Freder'in babasını ikna etmesi olarak görünür; gerçeklikte ise sanayici oğlunu kurnazlıkla yenmiştir. Verdiği ödün yalnızca işçilerin davalarını kazanmalarını önlemeyen, aynı zamanda onlar üzerindeki hakimiyetini artıran bir dindirme politikasına varır. Onun robot taktiği, kitlelerin zihniyetine dair yetersiz bilgiye dayandığı için bir hatadır. Ancak Freder'in önerisini kabul ederek sanayici işçilerle kişisel ilişki kurmayı başarır ve böylece onların zihniyetini etkileme konumuna gelir. Kalbin konuşmasına izin verir onun imalarına erişebilen bir kalp.

Gerçekten Maria'nın kalbin el ile beyin arasında aracılık yapması önerisi, Goebbels tarafından çok iyi formüle edilmiştir. O da totaliter propaganda için kalbe başvurdu. 1934'teki Nuremberg Parti kurultayında propaganda "sanatı"nı şöyle övdü: "Coşkumuzun parlayan alevi asla sönmeyecek. Bu alev tek başına modern politik propagandanın yaratıcı sanatını aydınlatır ve ısıtır. Halkın derinliklerinden çıkan bu sanat her zaman yine ona dönmelidir ve gücünü orada bulmalıdır. Silahlara dayalı güç iyi bir şey olabilir; ancak bir halkın yüreğini kazanmak ve bunu sürdürmek daha iyi ve daha tatmin edicidir."[31] Final sahnesinin görsel yapısı sanayici ile Goebbels arasındaki benzerliği onaylar. Eğer bu sahnede kalp gerçekten zorba gücün karşısında zafer kazansaydı, onun zaferi *Metropolis*'in geri kalanında sanayicinin her şeye gücü yetme iddiasını gösteren bütün her şeyi yutan dekoratif tasarımı alt ederdi. Bir sanatçı olan Lang gerçek insan duyguları ile onun dekoratif modelleri arasındaki zıtlığı gözden kaçıramazdı. Yine de o bu modelleri sonuna kadar korudu: işçiler katedralin ana kapısının merdivenlerinde duran sanayiciye doğru çok simetrik bir şekilde üçgen olmuş küme biçiminde ilerlerler. Bütün komposizyon sanayicinin bu kalbi, onu yönlendirme amacıyla kabul ettiği, gücünden vazgeçmediği, tersine bu gücü henüz kontrol edilmemiş bir alanın kolektif ruhun alanı üzerine

[31] Bkz. 298-299.

yayacağı anlamına gelir. Freder'in isyanı totaliter otoritenin kurulmasıyla sonuçlanır ve o bu sonucun bir zafer olduğunu düşünür.

Freder'in yerinde tepkisi gençlik filmleri gibi sokak filmlerinin de "sistemin" değişmesini umma yollarıyla ilgili söylenenleri doğrular. Artık her iki serinin de önceden haber verdiği "yeni düzenden" Asta Nielsen'in canlandırdığı fahişenin fazlasıyla sahip olduğu o sevgiyi beslemesinin ve modası geçmiş mekanik disiplinin yerine totaliter disiplini geçirmesinin beklenmesinden şüphe edilemez. *Metropolis*'in durumunda, Goebbels'in sözleri bu filmden çıkarılan sonuçları aktarır. Lang, Hitler'in iktidara gelmesinden hemen sonra Goebbels'in kendisini çağırdığını anlatır: "...yıllar önce kendisi ve Führer'in küçük bir kasabada *Metropolis* filmini gördüklerini ve Hitler'in o dönemde benim Nazi filmleri yapmamı istediğini söyledi."[32]

[32] "Fritz Lang," *New York World Telegram*, 11 Haziran 1941.



Fotoğraf 29. *Neşesiz Sokak*: Asta Nielsen sevgisinin büyüklüğü içinde toplumsal geleneklere aldırmadığı rollerinden birinde (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 30. *Kampf der Tertia*: Gençlik arzusunu ifade eden birçok gençlik filminden biri (Museum of Modern Art Film Library'den)





Fotoğraf 31. *Neşesiz Sokak*: Gerçek yaşamın korkutucu görünümü (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 32. *Neşesiz Sokak*: Simgecilik değil, gerçekçilik (Museum of Modern Art Film Library'den)



14. YENİ GERÇEKÇİLİK

İstikrar dönemi boyunca, felç durumunu gösteren ve felç olmuş psikolojik içerik üzerine ışık tutan iki film grubuyla birlikte hâlâ oldukça karakteristik olan üçüncü bir film grubu ortaya çıktı. Bu grubun filmleri felç olan kolektif ruhun işleyişlerini gösterdiler. Onlar kolektif ruhun varolan duruma tepki verme yollarını açıklığa kavuşturdular.

Bu grubun en önemli filmleri, istikrar dönemi boyunca kendisini sanat alanında olduğu kadar gerçek yaşam alanında da gösteren "Yeni Nesnelcilik" (*Neue Sachlichkeit*) ruhuyla yaratıldılar. Bu ruh diğer ülkelerde de maddileşti, ancak "*yeni nesnelciliğin* ilk olarak özbilinçli hale geldiği ve ... görece ve hakiki olarak" en güçlü olduğu yer Almanya'ydı.[1] 1924'te Mannheim Müzesi'nin müdürü Gustav Hartlaub resimdeki yeni gerçekçiliği tanımlamak için "*yeni nesnelcilik*" terimini türetti. Bu gerçekçilik ile ilgili şunları söyler: "Bu gerçekçilik (Dışavurumculukta bir çıkış yolu bulan) büyük umutlar döneminin ardından o dönemin Almanya'sındaki genel kötümserlik ve kayıtsızlık duygularıyla ilişkiliydi. Kötümserlik ve kayıtsızlık *yeni nesnelciliğin* olumsuz yanıdır; olumlu yan kendisini, şeyleri onlara doğrudan ideal içerimler yüklemeksizin tamamen nesnel bir şekilde işleme arzusunun bir sonucu olarak mevcut gerçekliğe yönelik isteklilikte gösterir."[2] Hartlaub ve bir süre sonra da Fritz Schmalenbach bu yeni akımın duygusal kaynağının hayal kırıklığı olduğunu vurgular.[3]

Başka bir deyişle, Yeni Nesnelcilik bir felç durumunu gösterir. Sinizm, karamsarlık, hayal kırıklığı: bu eğilimler kendini herhangi bir yöne sokmaya isteksiz bir zihniyete işaret eder. Bu yeni gerçekçiliğin başlıca özelliği sorular sormaya, taraf tutmaya isteksizliğidir. Gerçeklik, gerçekleri onların içerimlerini verecek tarzda işleyerek değil, ama Ufa *Kulturfilme*'de olduğu gibi bütün içerimleri bir gerçekler denizinde boğacak şekilde tanımlanır. August Ruegg 1926'da şu itirafı yapar: "İnancın gücünü yitirdik ve dünya meka-

[1] Barr, "Otto Dix," *The Arts*, Ocak 1931, s. 237.

[2] Hartlaub'dan mektup, aktaran Barr, *a.g.e.*, s. 236, dipnot.

[3] Schmalenbach, "The Term *Neue Sachlichkeit*," *Art Bulletin*, Eylül 1940, ss. 161, 163-64; Hartlaub, "Zur Einführung, *Die neue Sachlichkei* Sächsischer Kunstverein Dresden, 18 Ekim-22 Kasım 1925, ss. 3-4.

nizmasının tekerleri dönmeye devam ediyor göründüğü için, kendimizi umutsuz ve bir sorumluluk duygusu olmadan yaşamaya alıştırdık ... Biri ya zarif bir şekilde ya da canından bezmiş bir halde kayıp gidiyor ve diğerlerinin de aynı tarzda kayıp gitmesine izin veriyor."[4] Bu, felç olmuş bir aklın dilidir.

Tam bir hayal kırıklığı konumunu sürdürmek aşırı derecede zordur. Hartlaub Yeni Nesnelciliğin iki kanadı arasında ayrım yapar: romantikleştirici sağ kanat ve "sosyalist bir nitelik taşıyan" sol kanat.[5] Bu sosyalist nitelik birçok resimde, mimari yapıda vb.'de bulunuyor ve kendisini teknolojik anlayışlara ve formlara aşırı düşkün olarak gösteriyordu; onların görünümleri, onlara modern teknolojinin toplumsal misyonuna inancın ilham verdiğini ortaya koydu. Bunlar sosyalist iyimserliği ifade ettiler ya da ifade ediyor göründüler. Meyer Schapiro bu iyimserliği, "özellikle savaş sonrasında kısa süren refah döneminde yaygın olan reformist yanılsama" olarak teşhis ederken kuşkusuz haklıdır. Bu yanılsamaya göre "halkın yaşam standartlarını artırmadaki ve konut ve diğer gerekli ihtiyaçların fiyatlarını düşürmedeki teknolojik gelişmeler sınıfların çatışmasını çözecek ya da etkili, planlı ekonomiye dair uzmanca düşünceler sosyalizme barışçı bir geçişe olanak sağlayacaktı."[6] Bu yanılsama yalnızca örgütlü politik çabayla elde edilebilecek değişimleri ortaya çıkarma gücünü, teknolojik ilerlemeye atfetmeyi içerdi. Teknik ilerleme her türlü yönetime hizmet edebilir. Bu da Yeni Nesnelciliğin sosyalist nitelikli ürünlerindeki belirsizliği açıklar. Bu stilin mimarisi faşist İtalya'nın her yerinde yankısını buldu; Almanya'da ise bu garip bir biçimde aldatıcı göründü ve bu nedenle onun sosyalist içerimlerini reddetti.

Alman sineması bu iki anlama gelebilen gerçekçiliği benimsediğinden, insan güvenli bir şekilde psikolojik bakış açısından bu dönemin sosyalist tutumlarının hiçbir biçimde temel itkilerin karakterine sahip olmadığını farzedebilir. Bunlar otoriteryan eğilimlerden çok daha zayıftı: aslında, bunlar yalnızca otoriteryan eğilimler gerçekten felç olduğu için gelişebildiler. Donmuş zemine bağlı olan bunlar yüzey heyecanlarıydı ve bu nedenle Yeni Nesnelciliğin temeldeki kayıtsızlığını altüst edemezlerdi. ("Reformist yanılsama" içsel felç olma durumunu yansıttı, çünkü tutkuların ve kararların her toplumsal gelişmede oynadığı rolü hiç göremedi.) Bu psikolo-

[4] Ruegg, "Vom grossen Unbehagen unserer Zeit," aktaran Samuel ve Thomas, *Expressionism in German Life*, s. 174.

[5] Hartlaub, "Zur Einführung," *a.g.e.*, ve Hartlaub'dan mektup, aktaran Barr, "Otto Dix," *The Arts*, Ocak 1931, s. 236, dipnot.

[6] Schapiro, "Nature of Abstract Art," *Marxist Quarterly*, Ocak-Mart 1927, s. 97.

jik durum kuşkusuz değişimlere açıktı. Otoriteryan eğilimler kendi felç olmuşluğunun farkına varabilirdi ve her türlü liberal ve sosyalist eğilimleri yok edebilirdi ya da sosyalist eğilimler büyüyebilir ve giderek o felç olmuş yapıların etkisini azaltabilirdi.

Bu yeni gerçekçiliği geliştiren yönetmenler arasında göze çarpan yönetmen Avusturyalı G. W. Pabst'tı. O sinemaya tiyatrodan geldi. Tiyatrodan ayrıldı, çünkü onun sanatsal geleceği konusunda kuşkuları vardı. Onun stüdyolara gelişi geç oldu; savaş sonrası dönemin sonunda geldi ve Ortaçağ dekorları içinde hantalca gelişen bir aşk ve hırs öyküsü olan ilk filmi *Defne*'yi (*Der Schatz*, **1924**) yönetti. Bu sıkıcı ve kişiliği olmayan film içsel çatışmaları ve arzuları verili gerçeklere hiç saygı göstermeden dışsallaştırmaya teslim olmuş bir dönemde Pabst'ın kendisini bir yabancı olarak hissettiğini gösterdi. Bir röportajda şöyle demişti: "Romantik işleyişe ne gerek var? Gerçek yaşam fazlasıyla romantik ve öylesine korkunç görünüyor ki."[7]

Gerçek yaşam onun gerçek ilgi alanıdır. Pabst *Neşesiz Sokak*'ta gerçek yaşama nüfuz etmeye başladı. Bu film Hugo Bettauer'in Viyana'nın önde gelen gazetesi *Neue Freie Presse*'de tefrika olarak yayımlanmış bir romanının uyarlamasıydı. Kısa sürede Almanya'da ve diğer ülkelerde ün kazanan bu film orta sınıfın yoksullaşmasına özel vurgu yaparak, enflasyon dönemindeki Viyana'yı tanımladı. Pabst'ın bu gerilemeyi ifade etmede tereddüt etmeyen gerçekçiliği çağdaşlarını şok etti. İngiltere filmin halka açık gösterimini yasakladı. İtalya, Fransa, Avusturya ve diğer ülkelerde gösterime giren versiyonların önemli bölümleri kesildi.[8]

Neşesiz Sokak belalı vurguncular ile yoksul orta sınıf insanlarını karşılaştırır: parlak ışıklı pahalı restoranlarla açlığın kol gezdiği loş ışıklı evler; gürültülü eğlenceler ile keder içindeki sessizlik. Kederle kuşatılmış yaşlı meclis üyesi Rumfort birikimlerinin yok olduğunu görür ve açlıktan ölmekle yüz yüze gelir. Bir gece kulübünde dansçı olarak güvenilmez bir iş bulmayı başaran kızı –ilk önemli rolündeki Greta Garbo– olmasa ölecektir. Bu burjuva ailenin mahvoluşu, bunu tipik bir vakaya dönüştüren toplumsal bir bilinçle tanımlanır. Bir dizi sahne hisse senedi ticareti yapan, göz alıcı kadınlarla sevişen ve paranın satın alabileceği bütün zevkleri yaşayan vurguncuları ve onların parazitlerini gösterir. Başka bir dizi sahne kaybeden taraftakilerin kaderlerini ayrıntılandırır. Onların varkalma savaşlarında, trajik bir biçimde bu insanların çok azına geçmişte al-

[7] Aktaran Bryher, "G. W. Pabst. A Survey," *Close Up*, Aralık 1927, s. 60.

[8] Rotha, *Film Till Now*, s. 37 ile karşılaştırın.

dıkları terbiye engel olur. Rumfort ayrıcalıktan en küçük fire verme konusundaki inatçılığının acısını çeker. Metres rolündeki Asta Nielsen taviz vermez bir aşkın, pazarlanabilir ürünlerin temel gereksinim ürünlerinin yerini aldığı bir toplumda muhtemelen ölüm olduğunu gösterir.[9] Ancak Nielsen duygusal ve toplumsal olarak dışlanmış biridir. Orta sınıf karakterlerin çoğu fedakarlık yapmaya ya da sadece yoz güçlere teslim olmaya çalışır. Pabst'ın enflasyon dönemi filmi orta sınıfın zorunlu ekonomik gerilemesi ile ahlaki değerlerin satışa çıkması arasındaki karşılıklı ilişkiyi incelikle oluşturur. Pabst gerçekçi bir gözlemcinin bakış açısından ilk kez var olduğu halde kendi en derindeki kaygılarını zorbalık ile kaos simgeleri arasında sallanan film fantezileri aracılığıyla ifade eden savaş sonrası dünyasının hararetli sonunu teşhir eder.

Bu dünyanın korkunç görünümü sahnelenmemiş/canlandırılmamış olayların kaydı gibi görünen sahnelerde gösterilir. Bu dönemin gündelik yaşamı kendisini "neşesiz sokak" epizodunda gösterir: umutsuzluğun sınırındaki insanlar bir kasabın önünde sıraya girerler ve yanında korkutucu bir köpeğin olduğu merhametsiz kasap rolündeki Werner Krauss bir polisi alıp getirmeye gider (Fotoğraf 31). Bu etkili sahnede hiçbir şey biçimlendirilmiş değildir; daha çok, olayların kendiliğinden gelişimini izleme arzusundan çıkar. Pabst "karakterlerinin kendi kötü durumlarını sorgulayıcı bir düşünce olmaksızın göz önüne sermelerine olanak sağlar."[10] Onun özünde olan gerçekçiliğin ikna edici bir kanıtı, Garbo'nun kuşku uyandıran bir dükkanda ona verilen yeni kürk mantoyu kendi eski püskü mantosunun yanına astığı kısa sahnedir. Bir an için iki manto yan yana görülür. Carl Mayer'in savaş sonrası filmlerinin herhangi birinde bu çekim Garbo'nun durumundaki değişimi simgelerdi; Pabst'ın filminde ise bu çekim yalnızca iki mantoyu simgesel bir anlamı aktarabilen ya da aktaramayan bir değişim kombinasyonu içinde gösterir (Fotoğraf 32). Anlamlı görsel kompozisyonlar düzenlemek yerine, gerçek-yaşam malzemesini kendi yegane nesnesi olarak dürüstlükle düzenler. Onunki bir fotoğrafçının ruhudur. Iris Barry'nin onun *Love of Jeanne Ney* filmiyle ilgili söyledikleri *Neşesiz Sokak* ile de ilgilidir: "Pabst'ın filmi hiçbir anlamda pitoresk değil, fotoğrafiktir. Onun dekorları ve tek tek sahneleri daha açık bir şekilde sanatsal Alman filmlerininkiler kadar dikkatle düzenlenirler, ancak ustalık daha az gözle görülebilirdir; izleyicinin 'ne kadar güzel'den çok 'ne kadar

[9] Bkz. s. 153. Genelde film için ayrıca bkz. Rotha, *Film Till Now*, özellikle s. 185; *Film Society Programme*, 16 Ocak 1927.

[10] Potamkin, "Pabst and the Social Film," *Hound & Horn*, Ocak-Mart 1933, s. 294.

gerçekçi hissetmesi sağlanır."[11] *Neşesiz Sokak*'ın göstermeye çalıştığı açık evrenle karşılaştırınca, *Variety*'nin dünyası oldukça iç mekan dünyasıdır.

Pabst'ın filminden kısa bir süre önce Alman enflasyonu üzerine bir Amerikan filminin gösterime girmesi garip bir tesadüftü: D. W. Griffith'in *Isn't Life Wonderful?* filmi (1924). Sinemanın önemli öncüsü Griffith gerçek yerel renge istekliydi; dış mekan çekimlerini Almanya'da yaptı ve önemli rolleri birkaç Alman oyuncuya verdi. Onun olay örgüsü, başrollerde bir Alman orta sınıf aile yerine, bir grup Polonyalı mülteci oynadığı için (Amerikan kamuoyunda Polonyalılar Almanlardan daha popülerdir) farklıydı. Yine de bu iki film ortak özelliklere sahipti. Enflasyon koşullarında gündelik yaşamı işleyişlerindeki benzerlik özellikle şaşırtıcıydı: *Neşesiz Sokak* gibi Amerikan filmi de bir kasap dükkanını kuşatan sıraya girmiş umutsuz insanlara odaklandı. Pabst, Griffith'in bu sekansa yaptığı vurgudan ve de arka planları ve yaşamın çabucak geçip giden bütün anları işleyişindeki gerçekçilikten pekala etkilenmiş olabilir. Griffith'in gerçekçiliği, iletmesine hizmet ettiği mesaj kadar naifti. Bu filmdeki pasifist amentü gösterişsiz bir şekilde kendisini başkarakterlerden birinin –karısının açlık nedeniyle çektiği ıstıraptan büyük acı çeken bir Alman işçi– akıl yürütmesi aracılığıyla gösterir. Patateslerini çalan adamı yere yıkan bu işçi empatik olarak izleyiciye uzun bir konuşma yapar: "Evet, bizler hayvanız. Kendimizden yaratmış olduğumuz hayvanlar. Savaş yıllarında –kendimizden yarattığımız hayvanlar." Ek olarak Griffith "Yaşam mükemmel midir?" sorusuna yanıt olarak olumlu yönde "aşkın zorluk karşısındaki zaferi" vaazını verir. Yenilmez iyimserliğinin standart taşıyıcısı haline getirdiği Polonyalı çift, ciddi bir biçimde sarsılmaksızın Almanya'nın savaş sonrası dehşetlerini yaşarlar ve sonunda kendi küçük ahşap kulübelerinde mutluluğu bulurlar.[12]

Gerçeğe dayanmayan reformist coşkusu içinde Griffith kendisini olduğu haliyle yaşamı sunmakla sınırlamazken, Pabst bundan başka bir tutkuya sahip değilmiş gibi görünür. Büyük bir gerçek duygusuyla Pabst orta sınıfın içinde bulunduğu kötü durumu ve o dönemin ahlaki karmaşasını sergiler. Her ne kadar Pabst'ın görsel ifadeleri asla Griffith tarzında bir davranış hattını ve çözümü akla getirecek kadar ileri gitmese de, bunlar inkar edilemez bir şekilde bireysel acı çekme ile toplumsal adaletsizlik arasındaki ilişkiyi gös-

[11] Barry, *Program Notes*, Series III, program 3.

[12] Jacobs, *American Film*, s. 393; "Isn't Life Wonderful?" *Exceptional Photoplays*, Aralık-Ocak 1925, s. 5.

terirler. Her ne ise, bunların birçok entelektüelin üzerinde bıraktığı izlenim buydu; onlara göre Pabst'ın gerçekçiliği sosyalist bir manifesto olmasa da ahlaki bir protestoyu ortaya koydu.

Diğer yandan *Neşesiz Sokak* melodrama meyleder.[13] Teorik olarak Pabst kendi gerçekçiliğini kabul edilebilir kılma amacıyla bu eğilime teslim olabilirdi. Ancak onun melodramatik motiflere belirgin ilgisi, bu motiflerin araya girişlerinin yalnızca böylesi pratik düşünceler nedeniyle olmadığını gösterir. Asta Nielsen'in olduğu uzun bir epizot, Pabst'ın gerçekçi tasarımını reddeder ve onun bu inanılmaz figüre aşırı düşkünlüğünü gösterir. Stroheim'ın ünlü filmi *Tutku*'nun (*Greed*, 1924) tanıtladığı gibi, melodram gerçekçiliğin içsel önemini tüketmeye gereksinim duymaz. Ancak *Neşesiz Sokak*'ta kesinlikle bunu yapma eğilimindedir. Pabst'ın kendi öncüllerine göre, Rumfort'un ve kızının enflasyonun zorunlu kurbanları olmaları gerektiği noktada, Amerikan Kızıl Haç'ından yakışıklı bir teğmen *deus ex machina* (son anda kurtuluş) olarak ortaya çıkar ve hemen bu iki insanı mutlu eder. Pabst toplumsal sefaletin korkunç görüntümünü ayrıntılandırmak için yeterince cesurdur, ancak anlatımından çıkarılabilecek sonuçları kısa kesmeye önem vermez. Onun melodram zaafı, bir kuşağın kameranın gerçekliği özgürce göstermesini doğal karşılamaya henüz kolayca alışmadığı gerçekçiliğinin bu içerimlerini dengeler.

Önemsiz bir film olan *Man spielt nicht mit der Liebe*'nin (*Don't Play with Love*, 1926) ardından Pabst *Bir Ruhun Gizleri*'ni (*Geheimnisse einer Seele*, *Secrets of a Soul*, 1926) yaptı. Bu filmde Freud'un birlikte çalıştığı Dr. Hanns Sachs ve rahmetli Dr. Karl Abraham'ın yardımıyla psikanalitik bir vakanın zekice açıklaması yapılır. Bir kimya profesörü (Werner Krauss) karısının yakışıklı kuzeninin Hindistan'dan döneceğini bildirdiğini öğrenir. Çocukluklarında üçü oyun arkadaşı olmuşlardır. Bu haberin ve diğer olayların etkisiyle profesör kuzenin de içinde olduğu hatıraların, onun bir çocuk özlemini belirten sahnelerle iç içe geçtiği bir düş nedeniyle acı çeker. Düş bir hançerle karısını bıçaklama girişimiyle zirveye çıkar. Ertesi gün açıklanamaz bir bıçaklara dokunma korkusunun etkisi altına girer ve bu fobi onu öylesine garip bir şekilde etkiler ki, karısı ve kuzeni derinden rahatsız olur. Çaresizliği, karısıyla baş başayken düşünde gördüğü cinayeti işlemeye yönelik baskıya güçlükle direnebildiğinde zirveye çıkar. Kendi evinden annesinin evine kaçar ve daha sonra da bir psikanaliste başvurur. Psikanalist ondan tedavi boyunca annesinin yanında kalmasını ister.

[13] Potamkin, "Pabst and the Social Film," *Hound & Horn*, Ocak-Mart 1933, s. 294; Rotha, *Film Till Now*, s. 187.

Film burada profesörün anlatısının hakim olduğu bir dizi seansı özetler. Düşünden parçaları çeşitli hatırlamalar izler ve zaman zaman psikanalist, anlatıcıyı dinlerken ya da açıklamalara katkıda bulunurken görülür. Onun rehberliğinde yapbozun parçaları giderek tutarlı bir bütün haline gelir. Çocukluk günlerinde profesör gelecekteki karısının kuzenine olan dile getirilmemiş ilgisini kıskanır; kıskançlığı, evliğinden sonra bir tür psikolojik iktidarsızlığı yaşamasına neden olan güçlü aşağılık duygularını ortaya çıkarmış ve bu iktidarsızlık herhangi bir zamanda kendisini sorumsuz bir davranışta göstermeye zorunlu olan suçlu bir vicdan yaratmıştır. Tedavi onun aklını ele geçirmiş olan bilinçdışı güçlerin farkına vardığı yararlı bir şokla biter. Engellemelerden kurtulan mutlu profesör evine döner.[14]

Bu film ile Robison'un 1922'de yaptığı *Warning Shadows* arasındaki benzerlikler açıktır.[15] İki film de psikanalitik ya da psikanaliz benzeri yöntemler aracılığıyla tedavi olan zihinsel olarak dengesiz bir karakterle ilgilidir; iki film de bu karakterin iyileşmeden önce olgun olmayan bir tarzda davrandığı gerçeğini öne çıkarır. *Warning Shadows*'daki neşeli kont gibi, Pabst'ın ağır başlı profesörü de Alman sinemasındaki çoğu erkeğin olgunlaşmamışlıklarını ifade etmelerine benzer şekilde bir jest yapar: kabusumsu rüyasından uyanır uyanmaz, başını karısının koruyucu kucağına koyar. Bir diğer sahne onun gerileyen davranışını çok daha çarpıcı bir şekilde gösterir. Onun önündeki eti küçük parçalara ayıran annesi, korkutucu bıçağın yerine geçirdiği kaşıkla eti servis yaparken onu seyreder –ona sanki çaresiz küçük çocuğuymuş gibi şefkatle bakar. Ancak *Bir Ruhun Gizleri*'ni, *Warning Shadows*'dan farklı kılan, bu gerilemenin önemine ilgi duymamasıdır. Robison'un etkileyici film fantezisi ilgili konuların hayati önemini gösteren bir heyecanla titreşirken, Pabst'ın filmi psikanalitik bir vaka üzerine bir uzman raporunun soğukluğuna sahiptir. *Bir Ruhun Gizleri* için haklı olarak "bir kurmaca ile bir belgeselin zekice karışımı" denmiştir.[16] Belgesel nesnelliğine yönelik çabasında Pabst heyecandan uzak ifadelere bağlı kalır: hiçbir çekim simgesel bir işlev üstlenmez, hiçbir geçiş profesörün hayal kırıklığının Almanların çoğunun yaşadığı hayal kırıklığını pekala yansıtabileceğini ima etmez.

İki olay, bir bireyin kendi karmaşalarını nasıl giderebileceğini gösteren bu filmin kendisinin bir felç durumunun ürünü olduğu

[14] Rotha, *a.g.e.*, s. 186; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I. 95-96 ile karşılaştırın.

[15] Bkz. ss. 111 ve devamı. Benzer bir kanaldaki filmler Grune'nin *Jealousy* (s. 152 ile karşılaştırın) ve Ufa filmi *Liebesfeuer*'dir (her ikisi de 1925).

[16] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I. 96.

şüphesini kanıtlar. Birincisi, filmin sonundaki sahne profesörün yeni doğmuş bebeğini kollarında tuttuğu bir dağ manzarasına değişir. Bu, bütün olay örgüsünü melodramın alanı içine çeken, böylece filmin bütün içerimlerini geçersiz kılan bir sondur. İkincisi, teknik hüner aşırı boyutlara varır. Pabst kendi temasıyla, bu temanın belirli sinemasal aygıtları -özellikle de psikolojik süreçleri açığa vurmaya uyanları- denemek için sunduğu fırsatlar kadar ilgilenmemiş görünür (Fotoğraf 33). Bir hüner gösterisi örneği olarak Pabst'ın filmi dikkate değerdir. Örneğin profesör tedavisi sürerken daha önceki bir düşünden parçalar hatırlar; bunlar kendi orijinal ortamları içinde gösterilmezler, ama başıboş hatırlamalar olarak tanımlanmaları için beyaz bir arka planın önünde geçerler.[17] Şüphesiz Pabst tam bir ruhbilimcidir; ancak onun psikolojik ustalığı ruhsal yaşamın ana olaylarına kayıtsız kalmaya aktarılır. Potamkin, *Bir Ruhun Gizleri* üzerine yorumunda şunları söylerken haklıdır: "Ruhbilimcilik onun zihinsel meşguliyeti haline geldi."[18]

Pabst'ın sonraki filmi, bireyin ruhunun sırlarından kargaşa içindeki dünyanın sırlarına yöneldiği bir Ufa yapımı olan *Der Liebe der Jeanne Ney*'di (*The Love of Jeanne Ney*, 1927). O *Neşesiz Sokak*'ta başladığına artık daha geniş bir ölçekte devam ediyordu. Bu kez olay örgüsü tek bir Avrupa başkentini içermek yerine, gerçekten Sovyet Rusya da dahil olmak üzere savaş sonrası Avrupa toplumunun bütününü kapsadı. Ufa'nın Bolşeviklerin varlığını kabul etmesi ve onları insan olarak işlemesi bir mucize değildi. Ufa sadece Eisenstein'ın *Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) ve Pudovkin'in *Ana* (*Mat*, 1926) filmlerinin bütün Almanya'da heyecan yaratmış olan filmler - başlattığı Rus tarzından yararlanmanın iyi olacağını düşündü. Doğal olarak birçok Alman bu filmleri devrimci içerikleri nedeniyle değil, sanatsal yenilikleri ve ulusal enerjileri nedeniyle övdü.[19]

The Love of Jeanne Ney Ilya Ehrenburg'un aynı adlı romanına dayanıyordu. O dönemde Ehrenburg henüz resmi prestij kazanmamıştı. Sovyet gazeteci ile Avrupalı bohemin eşsiz bir birleşimi olan Ehrenburg yüzeysel olsa da, hayranlık uyandıran satiri duygusal romansla birleştiren kitaplar yazdı. Onun faaliyet merkezi Paris'ti ve Batı uygarlığına duygusal olarak bağlı göründü, ama yine

[17] Rotha, *Film Till Now*, s. 186 ile karşılaştırın.

[18] Potamkin, "Pabst and the Social Film," *Hound & Horn*, Ocak-Mart 1933, s. 295.

[19] *Potemkin*'in Berlin prömiyeri 29 Nisan 1926'daydı. Bu film 1926'da Almanya'da en iyi film seçildi: bkz. Weinberg, *Scrapbooks*, 1925-27. Grune *Potemkin*'i gerçekten ulusal bir film olduğu için övdü: bkz. Grune, "Was Karl Grune," *Film-Photos*, s. 15.

de onu tamamen hastalıklı olmakla suçladı. Ufa muhtemelen onun romanını renkli olay örgüsü ve bir miktar melodramı nedeniyle aldı. Roman Fransız bir burjuva genç kız olan Jeanne Ney ile genç Rus komünist Andreas arasındaki aşkla iç savaş sırasında Kırım'da başlayan ve daha sonra da kötüye giden demokrasinin merkezi Paris'te büyük tutkular içinde gelişen bir aşk ilgilidir. Ancak iki aşık nerede karşılaşsalar, vicdansız serüvenci Khalibiev araya girer ve bir şeytan gibi onların kırılgan umutlarına engel olur. Khalibiev bütün değerlerin bozulduğu geçiş döneminde altın çağını yaşayan kötülük güçlerinin gerçekten somut bir örneğidir. Böylesi bir dönem hem korkunç suçlar hem de kahramanca fedakarlıklar için gözdedir. Bu durum Ehrenburg'u siyah-beyaz karşıtlığına düşkünlük göstermeye cesaretlendirmiş olabilir. Kırım'da Andreas politik nedenlerle Jeanne'ın babasını öldürür, ancak kız onu hemen bağışlar. Paris'te Jeanne amcasının dedektiflik bürosunda bir iş bulur. Cimri bir burjuva olan amcasının kör kızı Victor Hugo'nun ya da ucuz magazin alanındaki naif bir yazarın tasarladığı bir meleğin bütün özelliklerine sahiptir. Acımasız Khalibiev ona evlenme teklif eder ve aynı anda da (Andreas ile randevusunun heyecanını yaşayan) Jeanne'a karşı zor kullanmaya kalkışır. Ehrenburg komünist partisinin Andreas'ı Paris'teki bir göreve göndermenin bir yolunu bulmuştur. Artık suç işleyen Khalibiev ile nihai felaket başlar. Khalibiev değerli bir elması çalmak için dedektiflik bürosuna girer ve Jeanne'ın amcasıyla karşılaştığında onu öldürür ve bütün şüphelerin Jeanne'ın sevgilisi üzerinde toplanmasını başarır. Andreas yıkılır ve Jeanne kaybolur.

Kuşkusuz Ufa bu öykünün içerdiği ahlaki ve politik zehiri köklü bir şekilde çıkardı.[29] Filmde Jeanne babasının katiline aşık olma ayıbından kurtarılır; onu öldüren Andreas'ın arkadaşıdır. Andreas'ı kurtarma girişiminde bulunan, romandaki Jeanne değil, Khalibiev'in metresi olur; filmdeki Jeanne son anda onun iğrenç kucaklamalarından kaçmayı başarır. Bu vicdansız Ufa versiyonu Jeanne'ın bir gece ucuz bir otel odasında Andreas ile yatmasına izin vermez, ama aşıkları geceyi ayrı sandalyelerde geçirmeye zorlar. Bu utanmazca sansürleme sorumsuz bir iyimserlikle el ele gider. Ehrenburg'un korkunç finalinin yerine önceki Pabst filmlerinin finalleri ile aynı yapısal işlevi üstlenen mutlu bir son geçirilir. Komünist Andreas'ı kabul edilebilir kılmak için Ufa keyfi bir şekilde onu potansiyel bir taraf değiştirici olarak tanımlar. Jeanne'ın önerisi üzerine Andreas onun peşinden bir Paris kilisesine gider ve orada mihrabın önünde onunla birlikte diz çöker. Diğer yandan film Fran-

[29] Bkz. Ehrenburg, "Protest gegen die Ufa," *Frankfurter Zeitung*, 29 Şubat 1928.

sa'daki komünist kışkırtmayı ayrıntılandırmada tereddütsüz bir şekilde romanın ötesine geçer. Yıkıcı broşürler basan gizli Paris basını tamamen Ufa uydurmasıdır. Ufa bir demokrasinin sıkıntısını ayrıntılı olarak oluşturmaktan zevk almış olabilir.

Pabst'a bu filmi "Amerikan tarzında" çekmesi söylendi.[21] Pabst, Jeanne'ın amcası ve dedektiflerinin Amerikalı bir milyonerin kaybettiği ve Khalibiev'in öldürücü içgüdülerini ortaya çıkaran elması bulmalarını gösteren sahnelerde böyle yapmaya çalıştı. Bununla birlikte, komik "gaglarda" ısrar eden bu sahneler zekice taklitlerden başka bir şey değildirler ve bu nedenle de filmin geri kalanından daha değersizdirler. Bir röportajda Pabst "zihniyetimiz tamamen farklı olduğu için..." Alman filmlerini Amerikanlaştırmanın olanaksızlığını belirtti.[22] Pabst Hollywood'a verilen ödünlerden rahatsızlık duyarken, Rus filmlerinin ruhuna kolayca teslim oldu. Onun iç savaş sahneleri güçlü bir biçimde Eisenstein ve Pudovkin'in etkisi altındadır; hatta Pabst Rusların tipik bir biçimde kibrini ve güç arzusunu simgelemek için bir karakteri göz hizasından daha aşağıdan çekmesini tekrarlar.

Yine de bütün bunlar Pabst'ın başarısının orijinalliğini geçersizleştirmez. Onun *Love of Jeanne Ney* filmi yalnızca yaratıcılık açısından değil, aynı zamanda gerçekliği kaydetme kararlılığı açısından da *Neşesiz Sokak* filmini aşar. Pabst doymak bilmezliği kadar yenilikçi olduğunu da kanıtlar. Kırım'daki iç savaş sekansı Bolşevik karşıtı askerlerin çılgınca eğlencesini içerir. Kenneth MacPherson *Close Up*'ta şunları yazar: "Bu sahne için yüz yirmi Rus subayı üniformasını giydi ve günde yirmi mark karşılığı çalıştı. Pabst votka ve kadın sağladı, bekledi ve sonra da sakin bir şekilde görüntüledi"[23] (Fotoğraf 34). Benzer bir biçimde Jeanne ve Andreas gerçek bir Paris meydanından geçerken görülürler –tesadüfi bir kalabalığın içinde kaybolan iki yolcu. Pabst ne zaman belgesel benzeri görüntülere baş vuramasa ancak onlara mümkün olduğunca fazla güvenir– sahnelerini öylesine bir tarzda çeker ki, bunlar yine de yaşamın kendisinden alınmış izlenimi verirler. *Neşesiz Sokak*'ta olduğu gibi, gerçekliğin parçaları ruhsal olayları simgelemeye hizmet ettikleri durumlarda bile rasgele seçilmiş görünürler. Kırım'da Jeanne, Andreas'ı terk ettiği sırada yağmurun yağması ve yoksul insanlardan oluşan bir kalabalığın iki aşığı ayırması tamamen tesadüf gibi görünür.

Pabst kameramanı Fritz Arno Wagner'i doğal ışığa sadık kal-

[21] Bkz. s. 133. Rotha, *Film Till Now*, s. 186.

[22] Macpherson, "Die Liebe der Jeanne Ney," *Close Up*, Aralık 1927, s. 18; Pabst, "Servitude et Grandeur d'Hollywood," *Le Role intellectuel du Cinema*, ss. 251-55.

[23] Macpherson, "Die Liebe der Jeanne Ney," *Close Up*, Aralık 1927, s. 21.

maya ve kameranın serbestçe dolaşmasına zorladı. Paul Rotha *The Love of Jeanne Ney* üzerine yorumunda şunları yazar: "Pabst'ın isteği üzerine Wagner'in kamerası köşelerde yavaşça ilerledi ve oyuncularla birlikte koştu ... Her kavis, her açı, objektifin her yakınlaşması, kameranın atmosferin ifadesine uygun olarak görüntülediği malzeme tarafından kontrol edildi."[24] Rotha'nın söyledikleri bu filmde savaş sonrası Alman sinemasındaki geleneksel kamera hareketinin kendi işlevini değiştirdiğini ima eder. Carl Mayer içgüdülerin silip süpürdüğü hayali bir evreni görüntülemek için kamerayı serbest bıraktı ve E. A. Dupont her ne kadar *Variety*'de gerçekçi bir tasarımla her yerde hazır ve nazır bir kamerayı benimsediyse de, gerçekliğin nesnel yansımasından ziyade onun stilize bir görüntüsü olan bir dünya oluşturdu. Kendi öncellerinden farklı olarak Pabst kamerayı gerçek yaşamın tesadüfen olan görünüşlerini görüntülemek için devindirir. *The Love of Jeanne Ney* kötü Khalibiev'i tanımlayan bir sahneyle başlar: ayakkabılarının ucundan başlayarak kamera onun bacaklarını dağılmış gazetelere doğru izler, masa üzerindeki sigara izmaritlerini görüntüler, bir izmariti seçtiği sırada elini takip eder, yüzüne yaklaşır ve sonunda Khalibiev'in kanepede uzandığı iğrenç otel odasının bir bölümünü gösterir (Fotoğraf 36).

Kişisel bir kurgu stili kamera hareketlerini bütünler. Pabst çekimleri öylesine bir tarzda düzenler ki, onların düzeni gerçekçi yanılsamayı güçlendirir. Karakteristik olarak en kısa sahne bile bir dizi çekimden oluşur. Iris Barry, Khalibiev'in Bolşevik ajanlar listesini Jeanne'ın babasına sattığı sahneden bahseder: "Sahne yaklaşık üç dakika sürer Tek bir çekimin güç bela fark edilebildiği, bu kısa sahnede kırk çekim vardır --söylemesi bile gereksiz, yönetmen filmi kendisi kesti ve kurguladı."[25] Bu çok kısa çekimleri birleştirmede Pabst en uç noktaya gider. Yoksa Pabst, Eisenstein ve Pudovkin'in "montaja" verdiği önemden mi etkilenmişti? *Potemkin* ve *Ana* gibi epik filmlerdeki kesmelerin anlatıyı proletaryanın zaferiyle sonuçlanan diyalektik bir sürece aktarmak için tasarlanmış şoklar özelliği vardır. Ancak *The Love of Jeanne Ney*'in bununla bir ilgisi yoktur; bu film Marksist öğretiyi yaymaktan çok uzaktır ve dahası kesmeleri vurgulamaktan çok gizler. Ne de Pabst'ın kurgu tekniği Alman sineması geleneğinin organik bir sonucudur. Carl Mayer ve Dupont kameranın devinme kapasitesini geliştirdikleri halde, kurgu aygıtları aracılığıyla yaratılabilecek efektleri gerçekleştirecek bir konumda değillerdi. Bunun yerinde nedenleri vardı: onlar kendi imgelemleri-

[24] Rotha, *Film Till Now*, s. 188.

[25] Barry, *Program Notes*, Series III, program 3.

nin kendine-yeterli dünyasını ifade etmek için bu tür aygıtlara bağımlı olmak zorunda değillerdi. Pabst onlardan teknik olarak ayrılır, çünkü o, gerçeklerin sınırsız dünyasına girmeye cüret eder. Kurguda ısrar etmesi verili gerçekliğe merakından ortaya çıkar. En küçük izlenimleri yakalamak için küçücük görsel parçalardan yararlanır ve bu parçaları bir devamlılık olarak gerçekliği yansıtmak için çok ince bir doku içinde birleştirir.

Bu gerçeklik tam parçalanmışlık içindeki savaş sonrası Avrupa'dır. Bu Avrupa'nın korkunç görünümü tereddütsüz açık sözlülüğünden çok, toplumsal hastalıklılığın belirtilerini kavrayışında eşsiz olan sahnelerde kendisini ortaya koyar. Böylesi bir belirti örneğin Khalibiev'deki acımasızlık ile müstehcenliğin karışımıdır. Toplumun farklı tabakalarını gözden geçiren film bazen Avrupa toplumunun hastalıkları üzerine bir rapor özelliği kazanır. Bu, Pabst'ın raporun dönemi saptamasındaki ustalığının yanılmaz bir işaretidir ve yine cansız nesnelerin tanıklığına başvurur. Pabst onlara Carl Mayer'in içgüdü filmlerinde yaptığına benzer bir rolü verir, ancak Mayer onları içgüdünün hakimiyetindeki karakterlerinin içinde yaşadığı sessiz bölgenin sınır taşları olarak öne çıkarırken, Pabst nesneleri, incelemeyi istediği gerçeklik türünü oluşturdukları için başrolde oynatır. Öğeleri parçalara ayrılmış, çürüyen ya da değişim yaşayan bir dünyada, nesneler gizlendikleri yerlerden fırlayıp çıkarlar ve canlanırlar. Zafer kazanan Bolşeviklerin göz altına aldığı Jeanne'ın arkasında, kırık bir ayna vardır ve bir şahit gibi sahte cazibeyi ve imhayı anlatır (Fotoğraf 35). Jeanne ve Andreas'ın gece birkaç saatliğine sığındıkları odadaki lavabo nafile seks sertüvenleri için bu arka plandan ortaya çıkan kederi gösterir. Sadece varlıkları aracılığıyla nesneler, olaylardan çıkarılabilecek sonuçları doğrular: sunulan dünya yırtıcı hayvanların doldurduğu bir cangıldır. Bu film söylenmeden anlaşılan bir suçlamadır. Bütün insani değerlerin bizler toplumu kökten değiştirmediğimiz sürece yok olacağını ima eder.

Ancak *Neşesiz Sokak*'ta olduğu gibi, Pabst kendi cesur girişiminden şüpheye düşer. Pabst'ın Ufa'nın melodrama yönelik büyük isteğini tatmin ettiği yaratıcı tarz, onun bu yöndeki eğilimlerinin gücünü pekiştirir. Parisli bir gece kulübü kızını soylu bir göz alıcı meleğin önünde diz çöktürerek, soylu fahişe geleneğini devam ettirir; Andreas ile Jeanne'ın Paris'teki ilk buluşmalarını, aşıkları bir tür Tristan ve Isolde'ye dönüştüren uzun bir kaydırmalı çekim aracılığıyla dramatize eder ve diğer sahnelerde de onları kötü niyetli perinin öldürmeyi istediği masum çocuklar biçiminde görüntüler. Bu çabucak geçen ara olaylar Pabst'ın gerçekçiliğine içkin suçla-

mayı nötralize eder. Tarafsız gözlemci Pabst ahlakçı Pabst'a engel olur. *Love of Jeanne Ney*'de çok kısa süren olaylar üzerine kesin ifadelerin çok sayıda olması önemlidir. Eğer yalnızca aklın kesin anlamlara yönelik kayıtsızlığının, gerçekliği oluşturan sayısız olayın öne çıkmasını sağladığı doğruysa, Pabst temel sorunlardan kaçınma eğiliminde olduğu için, bu olayların eşsiz bir gözlemcisidir. Görüntülerinin gerçekliği gerçeklik hakikat sanılmamalıdır onun tarafsızlığına dayalıdır.

Yaşamsal sorunları izlemedeki bu kayıtsızlık kendisini Pabst'ın kurgu uygulamalarının başka bir niteliği aracılığıyla gösterir: görsel öğelerinin hızlandırılmış art ardalığı. Ukraynalı film yönetmeni Dovzhenko önemli bir çekimi, anlamı akılda kalsın diye nadiren tek bir görüntü olarak sunarken, Pabst asla izleyicinin tek bir olguya yakından bakmasına izin vermez. Şöyle söyler: "Her kesme bir hareket üzerine yapılır. Bir kesmenin sonunda birisi hareket eder, birleştirmenin başında bir hareket devam ettirilir. Göz bu nedenle bu hareketleri izlemeye öylesine sabitlenir ki, kesmeleri fark etmez."[26] Onun sürekli bir akış olarak gerçekliğe ilgisi onun gelişkin konumundan geri çekilme arzusunun bir belirtisidir.

İstikrar dönemi boyunca yaptığı son üç filmde Pabst toplumsal sahneden "bir ruhun gizlerine" geri döndü. Böylece artık politikaya burnunu sokması gerekmiyordu. Bu tema değişimi bir gerilemeydi; ancak bu değişim aynı zamanda Pabst'ın psikolojiye olan gerçek ilgisi tarafından da harekete geçirilmiş olabilir. Üç film de toplumsal ve psikolojik süreçler arasındaki –daha kesin olarak toplumsal parçalanmışlık ve cinsel aşırılıklar arasındaki– ilişkilerle ilgilidir. *Abwege*'de (*Crisis*, 1928) Brigitte Helm kocasıyla olan günlük yaşamından sıkılan zengin bir orta sınıf kadınını canlandırır. Gözde bir gece kulübünde çalışmaya başlar ve orada kendisi gibi hayal kırıklıklarını sefahat içinde bastırmaya çalışan insanlara katılır. Eğer Pabst'ın, karakterlerinin içinde yaşadıkları dünyanın boşluğu nedeniyle böyle oldukları izlenimini vermeyi başardığı gece kulübü sahneleri olmasaydı, bu filmden söz etmeye değmezdi.[27] Ayrıca çirkin, yaşlı çapkını canlandıran unutulmaz bir figür vardır. İnsanların gece boyu yapılan alemi sürdürmek için Helm'in odasını işgal etmelerinin sabahında, bu çapkın yerde yatmış, alaycı bir uzman edasıyla insanların yorgun bir şekilde birbirlerini okşamalarını seyrederken

[26] MacPherson, "Die Liebe der Jeanne Ney," *Close Up*, Aralık 1927, s. 26. Pabst'ın bu filmindeki kamera hareketleri için bkz. Balazs, *Der Geist des Films*, ss. 70, 73.

[27] Rotha, *Film Till Now*, ss. 188-89, 295; "Abwege (Crisis)," *Close Up*, Eylül 1928, ss. 72-75; Potamkin, "Pabst and the Social Film," *Hound & Horn*, Ocak- Mart 1933, s. 295.

görülür. Bu çapkın bozulmanın vücut bulmasıdır.

Pabst'ın bir sonraki filmi Frank Wedekind'in çevresindeki herkesi ve kendisini mahveden doymak bilmez cinsel arzulara sahip Lulu adlı bir kadın hakkındaki oyunundan yapılan *Pandora'nın Kutusu* (*Die Büchse der Pandora*, 1929) filmiydi. Kendi temel tasarımının peşinde koşan Pabst, Wedekind'in içgüdüsel yaşamın coşkusunu toplumumuzun kötüye gitmesiyle ilişkilendirme tarzından etkilenmeksizin yapamazdı. Çağdaşları *Pandora'nın Kutusu*'nu bir başarısızlık olarak gördü. Gerçekten bir başarısızlıktı, ancak çoğu eleştirmenin öne sürdüğü nedenlerle değil. Onlar Pabst'ın ağırlıklı olarak diyaloglara dayalı olan edebi bir oyundan sessiz bir film çekerek yanlış yaptığını söylediler. Ancak filmin zayıflığı bu diyalogları Wedekind'in oyununun bütününün soyut doğası nedeniyle sinemasal anlatıma tercüme etmenin imkansızlığından kaynaklanmadı. Neden, argümanların dokusuydu; filmin karakterleri kendi yaşamlarına sahip olmak yerine ilkeleri göstermeye hizmet ettiler. Pabst etkileyici atmosferi gerçekçi istikrar döneminden çok fantastik savaş sonrası döneme ait olan bir oyunu seçerek hata yaptı. Onun hatalı çabalarının sonucu, Potamkin'in "içeriksiz atmosfer" dediği bir filmdi.[28]

Kendi film şirketini kuran şirket çok kısa ömürlü oldu Pabst, Margarete Böhme'nin çok tanınan romanının bir uyarlaması olan *Tagebuch einer Verlorenen*'i (*Diary of a Lost One*, 1929) yaptı. Bu romanın geçmiş kuşağın zevksizleri arasındaki popülerliği ahlaki olarak yüksek bir bakış açısından bazı fahişelerin özel yaşamını anlatmasındaki biraz pornografik açıklığa dayanıyordu. Film bu Wedekind temasını edebiyat alanından Pabst'ın gerçekçi tarzıyla daha uyumlu olan sıradan ortamlara transfer eder: *Pandora'nın Kutusu*'nun Lulu'su iradesiz eczacının yumuşak başlı kızı Thymian'ı haline gelir. Babasının, Fritz Rasp'ın Khalibiev'in bütün özelliklerini kazandırdığı bir kötü karakter olan yardımcısı tarafından baştan çıkarılan Thymian kendisini doğrudan bir geneleve götüren bir kariyere başlar. Pabst onun orta sınıf çevresinin ahlaksızlığını anlatır, bu nedenle genelev neredeyse bir sağlık merkezi olarak görünür. *Mrs. Warren's Profession* tarzındaki bu dönüş bu filmi sokak filmlerine benzetir Thymian'ın melodramatik cömertliğine yapılan vurguyla artırılan bir benzerlik. Sokak filmlerinde olduğu gibi bu filmde de altın bir kalbe sahip olan fahişe burjuvazinin yozlaşmasını gösterir.

[28] Potamkin, *a.g.e.*, s. 297. Ayrıca bkz. Kraszna-Krausz, "G. W. Pabst's 'Lulu.' *Close Up*, Nisan 1929, ss. 26-29; Rotha, *Film Till Now*, ss. 189-91; *Illustrierter Film-Kurier*'deki filmin sinopsisi.



Fotoğraf 33. *Bir Ruhun Gizleri*: Sinemasal olarak ifade edilen düşler

Fotoğraf 34. *The Love of Jeanne Ney*: Bolşevik-karşıtı asker alemi – yaşamın kendisinden çıkan bir sahne (Museum of Modern Art Film Library'den)





Fotoğraf 35. *The Love of Jeanne Ney*: Sessiz bir tanık olan kırık ayna sahte cazibe ve imhayı anlatır (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 36. *The Love of Jeanne Ney*: Yaşamın rastgele düzenlenişi (Museum of Modern Art Film Library'den)



Ama hangi amaçla? Görünüşe göre kendi eleştirisinin olası içerimlerine kayıtsız olan Pabst yozlaşmanın kendisini incelikle oluşturur. Pabst'ın bunun sadizme olan eğiliminin pekala farkında oluşunun ardından Thymian'ın gönderildiği olağanüstü ıslahevi bölümü gelir. Bu epizotta sadist bir öğretmen genç kızların çorbalarını içmek ve masadan kalkmak zorunda oldukları ritimden heyecan duyar.[29] Ancak sadece onun simgesel eylemini tanımlamaktan hoşnut olmayan Pabst ayrıca onun bundan aldığı özel haz türünü gösterir. Onun düzeninde neredeyse çıplak olan genç kızlar egzersiz yaparlarken, bu korkunç kadın tempoya dikkat eder ve aynı anda da bedeni giderek hızlanan bir salınma hareketine başlayana ve sonra da aniden durana kadar başını sallar. Onun davranışı *St. Petersburg'un Sonu*'nda (*Konets Sankt-Peterburga*, 1927) yakalanmış bir devrimciyi döven astını şehvetli bir şekilde izleyen Çar subayının davranışını hatırlatır. Pudovkin gibi Pabst da seksin belirli toplumsal bağlamlarda oynadığı rolü kabul eder.

[29] Arnheim, *Film als Kunst*, s. 103. Ayrıca bkz. Arnheim, *a.g.e.*, s. 73; Chavance, "Trois Pages d'un Journal," *La Revue du Cinema*, 1 Temmuz 1930, ss. 53-54; *Illustrierter Film-Kurier*'deki filmin sinopsisi.

15. MONTAJ

Varolan felcin hakimiyetindeki Alman yönetmenler gerçekliğin bazı alanlarının bir kesitini sunan film türünü geliştirdiler. Bu filmler Pabst'ın filmlerinden çok istikrar döneminin özelliklerine sahiptiler, çünkü tarafsızlıkları kesit ilkesinin kendisinin mantıksal sonucuydu. İnceledikleri lehte ve aleyhte görüşlerden birinin tarafını tutsalardı, kendi kurallarını altüst ederlerdi. Onlar sinemadaki Yeni Nesnelciliğin en arı ifadeleriydi. Onların boyun eğme ve tahammül tarzı, içlerindeki her türlü sosyalist ifadeyi boğdu.

Bu türden ilk Alman filmi, Karl Freund'un Fox Europe için yapımcılığını üstlendiği *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*'dı (*The Adventures of a Ten-Mark Note*, 1926). Béla Balázs orijinal senaryoyu yazdı ve bu filme bir "kesit" (cross section) dedi.[1] Enflasyon dönemi Berlin'ini anlatan bu film sürekli el değiştiren on marklık bir banknotun yolculuğunu kaydeden bir dizi epizottan oluşur. Bu banknotun rehberliğinde film o yılların labirentinde dolaşır, başka türlü ilişkisiz olan insanları bir araya getirir ve bir fabrika, bir gece kulübü, bir rehinci dükkanı, bir vurguncunun müzik salonu, bir iş bulma bürosu, bir paçavra toplayıcısının ini ve bir hastane gibi yerlerde gezinir. Balázs'a göre, olay örgüsü sanki "Kaderin yollarının dramatik bağlantı yerlerini birleştirerek yaşamın dokusunu oluşturan ipliği izlemiş" gibidir.[2]

Ancak Balázs fikrini tam olarak gerçekleştirmek için yeterince cesur değildi. Kesit modelinin belgesel karakteri, erkek bir işçi ile genç bir kız işçiyle ilgilenen duygusal bir Berlin dramıyla birleşmesi nedeniyle bulanıklaşır. Griffith'in *Isn't Life Wonderful?* filmindeki Polonyalı aşıklar gibi, bu iki karakter de Berlin'in banliyölerine yayılan o ahşap evlerden birine sonunda sahip olur ve onların mutluluklarını tamamlamak için on marklık banknot onlara geri döner. Onun gezintisi yalnızca izleyicinin "yaşamın sınırsız dokusunu" tanımasına hizmet etmez, aynı zamanda bu Berlin dramının tamamlanması işlevini üstlenir. Yani epizotlar dizisi, yalnızca birisinin kesit ilkesine uyduğu, diğerinin ise buna engel olduğu iki zıt eğilimden

[1] Balázs, "Der Film sucht seinen Stoff." *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*, ve Balázs, *Der Geist des Films*, s. 86.

[2] Balázs, "Der Film sucht seinen Stoff." *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*.

ortaya çıkar. Bu anlam belirsizliği, on marklık banknotun görünüşte amaçsız serüvenlerinin neden çoğu kez yapay olarak uydurulduğu izlenimi verdiğini açıklar. Sanki kesit eğilimini güçlendiriyormuş gibi Berthold Viertel'in filmi sokak hayatını özel bir anlamla doldurur. "Bir kafenin penceresinde oturan kötü karakterin büyüleyici bir çekimi vardır. Camda tramvaylar, otobüsler ve yoldan geçenler yansır. Kent bir şeyler yapma niyetindedir."[3] Toplumsal yaşamın farklı bölgelerini kesiştirmek sokağa nüfuz etmeyi gerektirir.

Sokak sahneleri bütün gerçek Alman kesit filmlerinin prototipi olan *Berlin Bir Kentin Senfonisi*'nde (***Berlin, die Symphonie einer Grossstadt*** / *Berlin, the Symphony of a Great City*, 1927) çoğunluktadır. Fox Europe'un bir kota yapımı olan bu çok önemli film, Carl Mayer tarafından tasarlandı. Onun senaryosunu yazdığı *Tartuffe*'deki ikiyüzlülüğü rezil ettiği dönemde, Mayer ruhsal süreçleri dışsallaştırmaktan dışsal olayları ifade etmeye, özgürce oluşturulmuş olay örgülerinden, verili malzemeden ortaya çıkarılan olay örgülerine dönme döneminin geldiğini kabul etmişti. Mayer'in ölümüne kadar yakın arkadaşı olan Paul Rotha onun tutumundaki bu semptomatik değişimi şöyle belirtir: "Mayer stüdyoların sınırlamasından ve yapaylığından bıkmıştı. Bütün bu filmler tamamen stüdyo yapımıydı. Mayer 'kurmaca türetmeye' ilgisini yitirmişti ve öykülerinin 'gerçeklikten gelişmesini' istiyordu. 1925'te Ufa-Palast am Zoo'nun (Hayvanat Bahçesi'nin yanındaki Ufa sinema salonu sarayı) trafik keşmekeşinin ortasında durup, bir Kentin Senfonisi fikrini geliştirdi. O 'bir görüntüler melodisini' gördü ve *Berlin*'in tretmanını yazmaya başladı."[4] Locarno ruhunun etkisi altında bu fikrin Fransa'da da ortaya çıkması, Mayer'in etkileyici özgünlüğünü azaltmaz. Cavalcanti'nin Paris'e dair belgesel filmi *Rien Que les Heures*, *Berlin*'den birkaç ay önce gösterime girdi.[5]

Mayer gibi kameraman Karl Freund da stüdyodan ve onun yapay ürünlerinden bıkmıştı ve bu nedenle Mayer'in projesini büyük bir coşkuyla destekledi ve gerçekliğe aç bir insanın doymak bilmez iştahıyla Berlin sahnelerini çekti. "Her şeyi göstermek istedim" dedi, 1939'daki bir röportajda. "İnsanlar işe gitmek için kalkıyor, kahvaltı yapıyor, tramvaylara biniyor ya da yürüyor. Karakterlerim tamamen yaşamın içinden alındı, en alttaki işçiden bir bankanın baş-

[3] Blakeston. "The Adventures of a Ten-Mark Note." *Close Up*. Kasım 1928. ss. 59-60.

[4] Rotha. "It's in the Script. *World Film News*. Eylül 1938. s. 205.

[5] Rotha. *Documentary Film*. ss. 87-88; *Film Society Programme*. 4 Mart 1928 ile karşılaştırın.

kanına kadar."[6] Freund bu amaca ulaşmak için gizli kamera çalışması yapması gerektiğini biliyordu. Gerçek bir usta olan Freund o dönemde pazarda olan ham filmi aşırı duyarlı hale getirdi, böylece yetersiz ışık koşullarının üstesinden geldi ve dahası çekim sırasında kamerayı gizlemek için birkaç düzenek geliştirdi.[7] Mercekler için yanlarında delikler olan yarı kapalı bir kamyona bindi ya da masum bir valiz gibi görünen bir kutunun içindeki kamerayla yollarda yürüdü. Onun çekim yaptığından kimse şüphelenmedi. Yukarıda anılan röportajın sonunda, gizli görüntülemenin bir sanat olduğunu düşünüp düşünmediği sorulduğunda, büyük bir coşkuyla şu yanıtı verdi: "Bu gerçekten sanat olan tek görüntüleme tipidir. Neden? Çünkü bununla insan, *yaşamı* tanımlayabilir. Bunlar insanların zorla gülümsediği ve yüzünü buruşturduğu ve poz verdiği büyük negatifler. Hadi ordan! Bunlar fotoğraf/görüntü değil. Ancak çok hızlı bir mercek. Yaşamı görüntülemek. Gerçekçilik. Ah, işte bu en arı biçimiyle görüntülemedir..."[8]

O döneme kadar soyut filmlerde çok iyi olan Walter Ruttmann, Freund ve diğer birkaç kameramanın bir araya getirdiği muazzam malzemeyi kurguladı. Onun optik müzik duygusu Ruttmann'ın "bir görüntüler melodisini" üretmek için doğru insan olduğunu gösterdi. Ruttmann *Potemkin* için ilgi çekici bestesiyle bilinen genç besteci Edmund Meisel ile yakın işbirliği içinde çalıştı. Meisel, Ruttmann'ın görsel senfonisini, filmden ayrı olarak da icra edilebilecek olan senfonik bir kompozisyonla eşlemeyi hayal etti. Onun müziğe ayırdığı rol, kurgunun biçimsel eğilimini güçlendirmekle ilişkiliydi.[9]

Ruttmann'ın *Berlin*'i ilkbahar sonundaki Berlin'deki bir işgününün anlatımıdır. Başlangıç sekansı şafak vakti kenti gösterir: bir gece ekspresi istasyona gelir ve henüz insanların olmadığı sokaklar, aklın uyku ile bilinç arasında bulunduğu belirsizliğin tam benzeri gibi görünür. Daha sonra kent uyanır ve harekete geçer. İşçiler fabrikalara gitmek için yola çıkarlar; tekerlekler dönmeye başlar; telefon ahizeleri kalkar. Sabah saatlerine ayrılan sahneler bir an için vitrin dekorlarının göze çarpmasıyla ve tipik sokak olaylarıyla do-

[6] Evans, "Karl Freund, Candid Cinematographer." *Popular Photography*, Şubat 1939, s. 51.

[7] Evans, *a.g.e.*, ss. 51, 88-89; Blakeston, "Interview with Carl Freund," *Close Up*, Ocak 1929, ss. 60-61.

[8] Evans, *a.g.e.*, s. 89.

[9] *Film Society Programme*, 4 Mart 1928; Meisel, "Wie schreibt man Filmmusik. *Ufa-Magazin*, 1-7 Nisan 1927. Ruttmann'ın bu dönemdeki diğer filmleri için bkz. *Film Society Programme*, 8 Mayıs 1927.

ludur. Öğle saatleri: yoksullar, zenginler ve hayvanat bahçesindeki hayvanlar öğle yemeklerini yer ve kısa dinlenmenin keyfini yaşarlar. Çalışma yeniden başlar ve parlak öğleden sonra güneşi kalabalık kafe teraslarının, gazete satıcılarının ve üzüntülü bir kadının üzerinde parlar. Yaşam lunaparktaki bir radara benzer. Gün biterken, makine çarkları durur ve rahatlama başlar. Çekimlerin kaleydoskopik düzenlenişi her türden spor etkinliğini, bir moda gösterisini, kızlarla buluşan ya da buluşmaya çalışan birkaç genci gösterir. Son sekans neon ışıklarıyla aydınlanan gece vakti Berlin'de keyifle bir araba sürüşe varır. Bir orkestra Beethoven çalar; dans eden kızların ayakları görülür; Chaplin'in ayakları bir sahnede tökezler; iki aşık, daha doğrusu iki aşığın ayakları bir otele yaklaşır; ve son olarak gerçek bir bacaklar curcunası başlar: bu, altı gün boyunca kesintisiz sürecek bir yarıştır.

Rotha şunları yazar: "Ruttmann'ın yaptığı haliyle film, Mayer'in düşündüğünden çok uzaktı. Filmin yüzey yaklaşımı Mayer'in sakındığı yaklaşımdı. O ve Ruttman ayrılmaya karar verdiler."[10] Bu da Mayer'in *Berlin*'in yapımından başlangıçta ayrılmasını açıklar. (Onun bir sonraki girişimi Amerika ve Fransa'daki nehir filmlerinin ortaya çıkmasından önceki yıllar– Danube'nin öyküsünü anlatan bir senaryoydu. Ancak bu senaryo asla filme çekilmedi.)

Mayer *Berlin*'i "yüzey yaklaşımı" nedeniyle eleştirdiğinde, aklında pekala Ruttmann'ın kurgu yöntemi olabilir. Bu yöntem nesnelerin anlamlarından çok biçimsel niteliklerine dayandığı için "yüzey yaklaşımının" aynısıdır. Ruttmann devinimin saf modellerini öne çıkarır.[11] Makinenin hareket halindeki parçaları çekilir ve bunlar neredeyse soyut bir karakterin dinamik gösterisine dönüşen bir tarzda kurgulanır. Bunlar Berlin'in "temposu" denmiş olanı simgeleyebilirler; ancak bunlar artık makinelerle ve işlevleriyle ilişkili değildir. Kurgu ayrıca hareketler ile biçimler arasındaki çarpıcı benzerliklere başvurur.[12] Kaldırımda yürüyen insan ayaklarının (Fotoğraf 37) ardından ineklerin ayakları gelir; bankta uyuyan birine uyuyan bir fil eşlik eder. Özel içerik aracılığıyla görsel gelişimi ilerlettiği bu durumlarda, Ruttmann toplumsal karşıtlıklara önem vermeye yönelir. Bir görüntü birimi Tiergarten'deki bir süvari alayı ile halı döven bir grup kadın arasında ilişki kurar: başka bir birim sokaktaki aç çocuklar ile bir restorandaki gösterişli yemekleri art arda getirir. Ancak

[10] Rotha, "It's in the Script." *World Film News*, Eylül 1938, s. 205.

[11] *Film Society Programme*, 13 Ocak 1929 ile karşılaştırın.

[12] Balázs, *Der Geist des Films*, s. 59. *Berlin*'deki diğer aygıtlar için bkz. Arnheim, *Film als Kunst*, s. 93 ve Rotha, *Film Till Now*, s. 295.

bu karşıtlıklar toplumsal karşı çıkışlardan çok biçimsel yollardır. Görsel benzerlikler gibi, bunlar da kesit oluşturmaya hizmet ederler ve onların yapısal işlevi taşıdıkları bütün anlamı gölgelemektir.

Montajı kullanırken Ruttmann Ruslardan -daha kesin olarak, Rus yönetmen Dziga Vertov'dan ve onun "Kino-eye" (Sinema-göz) grubundan- etkilenmiş görünür.[13] Gerçek yaşamın her ifadesine aşırı düşkün olan Vertov İç Savaş'ın bitmesine yakın bir dönemden başlayarak özel bir türde haftalık haber filmleri üretti ve yaklaşık 1926'da hâlâ kesin bir haber filmi özelliği taşıyan uzun metrajlı filmler yapmaya başladı. Vertov'un niyetleri ile Ruttmann'kiler çok aynı değildi. Ruttmann gibi Vertov da yaşamı kamerayla -"Kino-eye"- beklenmedik bir anda yakalamanın esas olduğunu düşündü. Ruttmann gibi o da ritmik hareketler üzerine gizli çekimler yaptı. Ruttmann gibi o da haberleri yaymaya değil, "optik müziği" bestelemeye ilgi duydu. Onun *Kameralı Adam*'ı (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) lirik bir belgesel olarak düşünülebilir.[14]

Sanatsal niyetler özdeş olsa da, Ruttmann'ın *Berlin*'i Vertov'un filmlerinin verdiği mesajlardan temelde farklı olan bir anlamı taşır. Bu farklılık verili koşulların değişik oluşundan kaynaklanır: bu iki sanatçı birbirine benzemeyen dünyaları anlatmak için benzer estetik ilkeleri uygular. Vertov, Lenin'in ilk dönemdeki "komünist düşünceleri yayan, Sovyet gerçeğini yansıtan yeni filmlerin üretimi haber filmleriyle başlamalıdır"[15] talebini canlandırmak için çabalar. O zafer kazanmış bir devrimin çocuğudur ve onun kamerasının beklenmedik bir anda yakaladığı yaşam Sovyet yaşamıdır her öğesine nüfuz eden devrimci enerjiyle titreyen bir gerçeklik. Bu gerçekliğin kendi anlamlı bir biçimi vardır. Ruttmann ise devrimden uzak durmayı başarmış ve artık istikrar kazanmış Cumhuriyet rejiminde partilerin ve fikirlerin çürük bir kümelenişinden başka bir şey olmayan bir topluma odaklanır. Bu bütün yaşamsal enerjilerin terk ettiği görülen biçimsiz bir gerçekliktir.

Ruttmann'ın filmi bu gerçekliği yansıtır. Berlin'in sayısız sokağı kaos izlenimi vermede Grune'nin *The Street*'inin stüdyo yapımı sokağına benzer. İlk olarak savaş sonrası filmlerinde ortaya çıkan

[13] Rotha. *Documentary Film*. s. 89; Potamkin. "The Rise and Fall of the German Film." *Cinema*. s. 25.

[14] Vertov. "Dziga Vertov on Film Technique." Moussinac'ın önsözüyle. *Filmfront*. 28 Ocak 1935. ss. 7-9. Vertov ve Rus filmlerinde ve *Berlin*'de "montaj" için bkz. Pudovkin. *Film Technique*. ss. 188-89; Richter. "Ur-Kino." *Neue Zürcher Zeitung*. 2 Nisan 1940; Balázs. *Der Geist des Films*. ss. 57-58, 89, 94-95; Brody. "Paris hears Eisenstein." *Close Up*. Nisan 1930. ss. 283-89.

[15] Leyda. *Program Notes*. Series VII. program 2.

kaos simgeleri burada yeniden ortaya çıkar ve diğer ilgili simgelerle takviye edilir. Bu açıdan dikkat çekici olan, bir radarı, bir dükkanın vitrinindeki dönen bir spirali ve dönen bir kapıyı birleştiren bir grup çekimdir (Fotoğraf 38). Yoldan geçenler arasındaki birçok fahişe de toplumun kendi dengesini yitirmiş olduğunu gösterir. Ancak kimse toplumun bu kaotik durumuna hararetli bir tepki göstermez. Hatırlanan bir diğer eski motif aynı ilgisizliği gösterir: bir çocuğu güvenli bir şekilde yolun karşı tarafına geçirmek için trafiği durduran trafik polisi. Kaosu gösteren çekimler gibi, daha önceki filmlerde bir kurtuluş olarak otoriteyi öne çıkarmaya hizmet etmiş olan bu motif de artık kaydın gerçekler arasında bir gerçeğin- sadece bir parçasıdır.

Heyecan kaybolmuştur. Kayıtsızlık sürmektedir. Herkesin diğer insanlara kayıtsızlığı toplumsal zıtlıkların biçimselleşmesi kadar oyuncak bebekler ve mankenlerle dolu monoton vitrinlerin sürekli araya girmesinden de anlaşılabilir. Sanki bu mankenler insanileştirilmiş gibi değildir; daha ziyade insanlar cansızlığın alanına girmeye zorlanır. Onlar maddenin içindeki molekülller gibi görünür. O dönemdeki *Kulturfilme* üzerine bir Ufa broşüründe endüstri belgesellerinin tanımı aşağıdaki gibidir: "Maden eritme ocakları ... ateşin dumanlarını dışarı verir.... beyaz kızgın çelik kalıplara dökülür, malzeme kesilir, malzeme sıkıştırılır, malzeme frezelenir, malzeme cilalanır, malzeme çağımızın bir ifadesi haline gelir."[16] *Berlin* filmindeki insanlar cilalı bile olmayan malzeme özelliğini üstlenirler. Tüketilen malzeme atılır. İzleyiciye bu türden bir yok oluş izlenimi vermek için, yakın çekimde mazgalların ve çöp tenekeleri gösterilir ve *The Street*'te olduğu gibi kaldırıma saçılmış eski kağıt parçaları görülür. Toplumun yaşamı sert, mekanik bir süreçtir (Fotoğraf 39).

Ruttmann ile Vertov arasındaki farklılık yalnızca burada tam olarak kavranabilir: bu bir tutum farklılığıdır. Vertov'un sürekli gündelik yaşamı inceleyişi Sovyet gerçekliğini kayıtsız şartsız kabul edişine dayanır. O, tutkuları ve umutları ortaya çıkaran bir devrimci sürecin parçasıdır. Lirik coşkusu içinde Vertov biçimsel ritimleri vurgular ama içeriğe kayıtsız görünmez. Onun kesitleri, bunlar sadece soyut hareketlerin güzelliklerini gösterdiklerinde bile, "komünist fikirlere nüfuz etmedir."

Eğer Ruttmann, Vertov'un devrimci kanaatleriyle hareket etseydi, Berlin yaşamındaki anarşiyi suçlamak zorunda kalırdı. Ritimden çok içeriği öne çıkarmaya zorlanırdı. Onun ritmik "montaja" olan eğilimi, aslında karşı karşıya olduğu gerçeklik üzerine herhangi bir eleştirel yorumdan kaçınma eğilimini ortaya koyar. Ver-

[16] Bkz. s. 138-139. Ayrıca "30 Kulturfilme," *Ufa-Leih* ile karşılaştırın.

tov içeriğe işaret eder; Ruttmann ondan uzak durur. İçeriğe değer biçmeye bu gönülsüzlük onun Berlin'in "tempo"sundan ve *marche des machines*'den (makinelerin işleyişi) açık bir şekilde aldığı hazla tamamen uyumludur.[17] Tempo biçimsel bir niteliktir ve kendisini makine kültünde gösteren sosyalist iyimserlik belirsiz bir "reformist yanılsamadan" başka bir şey değildir. Mayer'in *Berlin* için "yüzey yaklaşımı" demesinin nedeni budur. Mayer biçimsel kurguya bu nedenle itiraz etmedi: o, eleştiri için, yorum için bas bas bağıran bir gerçekliğe yönelik Ruttmann'ın biçimsel tutumunu kınadı. Mayer kesinlikle Vertov gibi bir devrimci değildi, ancak o, insana dair güçlü bir duyguya sahipti. Onun toplumsal zıtlıkları görüntüsel geçişler olarak suiistimal edeceği ya da artan mekanikleşmeyi, bundan korkusunu nesnelleştirmeden kaydedeceği düşünülemez bile.

Ruttmann'ın ritmik "montajı" temel kararlardan belirsiz bir tarafsızlık içine çekilmenin belirtisidir. Bu da *Berlin* ile sokak filmleri arasındaki farkı açıklar. *Berlin* sokağı idealleştirmekten sakınırken, *Asphalt* ve *Tragedy of the Street* gibi filmler gerçek aşkın ve haklı isyanın sığınağı olarak sokağı överler. Bu filmler doğrudan çıkış yolu olmadığı için felç olmuş otoriteryan eğilimlerin ortaya çıkardığı düşler gibidir. *Berlin* felcin kendisinin ürünüdür.

O dönemde birkaç eleştirmen filmi böyle tanımladı. 1928'de ben *Frankfurter Zeitung*'da şunları yazdım: "Ruttmann, muazzam konusuna onun toplumsal, ekonomik ve politik yapısını gerçekten anlayarak nüfuz etmek yerine. ., binlerce ayrıntıyı aralarında bağlantı kurmadan ya da olsa olsa içerikten yoksun olan kurmaca geçişler aracılığıyla bağıntılandırarak kaydediyor. Onun filmi tempo ve çalışmanın kenti olarak Berlin düşüncesine dayalı olabilir; ancak bu, içeriği akla getirmeyen biçimsel bir düşüncedir ve belki de tam da bu nedenle gerçek yaşamda ve edebiyatta Alman küçük burjuvazisini mest ediyor. Bu senfoni tek bir önemli bağlamı göz önüne sermediği için bir şeye dikkat çekmede başarısızdır."[18]

Berlin kesit ya da "montaj" filmleri modasını başlattı.[19] Bunlar düşük maliyetle üretilebildiler ve çok şey gösterip hiçbir şey ortaya koymamanın tatmin edici fırsatını sundular. Bu türden birkaç film stok malzeme kullandı. Onlardan biri Henny Porten'in kariyerini özetledi (1928); Ufa tarafından benzer biçimde yapılan diğeri eski

[17] Rotha, *Film Till Now*, s. 283.

[18] Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum," *Frankfurter Zeitung*, 1 Aralık 1928. Rotha *Documentary Film*, s. 161'de *Berlin* üzerine benzer yorumda bulunur.

[19] Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film," *Cinema*, Nisan 1930, s. 25 ile karşılaştırın.

filmlerden aşk epizotlarını aldı (*Rund um die Liebe*, 1929); bir diğeri ise çeşitli kaşif filmlerinden yapılan bir yama işi olan *Die Wunder der Welt* (*Miracles of the Universe*, 1929) adlı bir *Kulturfilm*'di.[20]

Berlin tarzında yapılan ve daha ilginç olan iki film gerçek yaşamı belgesel çekimlerin montajı aracılığıyla anlattı. *Markt am Wittenbergplatz*'da (*Street Markets in Berlin*, 1929) Wilfried Basse birkaç saniye süren çadır kurma işlemini uzun uzadıya anlatmak için tek-resim (stop-motion) kamerasını kullandı. Bu film pazarlık yapan ev kadınları, markette çalışan şişman ya da iri yarı kadınlar, göz alıcı üzümler, çiçek sergileri, atlar, tembel seyirciler ve dağılmış enkaz gibi karakteristik ayrıntıların haz veren bir dizisi olan zarif ve mütevazı bir görsel anlatımdı. Filmin bütünü renkli bir dış görünüş olgusu üzerine anlamsız bir ifadeye vardı. Filmdeki tarafsızlık Basse'nin Hitler döneminde politik atmosferin değişmesine kayıtsız kalışıyla doğrulanır. 1934'de sanki hiçbir şey olmamış gibi Basse Alman kültürel yaşamının bir kesit filmi olan ve de "derinin altına nüfuz etmeyi" reddeden *Deutschland von Gestern und Heute* adlı filmi yaptı.[21]

Bu market filminden kısa bir süre sonra bir diğer önemli anlatım ortaya çıktı: *Menschen am Sonntag* (*People on Sunday*, 1930). Bu geç dönem sessiz filmin yapımında Eugen Shuftan, Robert Siodmak, Edgar Ullmer, Billy Wilder, Fred Zinnemann ve Moritz Seeler işbirliği yaptılar. Filmin başarısı o döneme kadar nadiren görülen bir yaşam alanını göstermedeki ikna edici tarzı nedeniyle olabilir. Satış yapan bir genç kız, seyahat eden satıcı bir adam, bir figüran ve bir kuaför filmin başkarakterleridir. Pazar günü bu insanlar sıkıcı evlerinden Berlin yakınındaki göllerden birine gitmek için çıkarlar ve oradaki sahilde birbirleriyle ve kendilerine benzeyen insanlarla nafile ilişkiler kurup, yıkanır, yemek pişirir ve uzanırken görülürler. Hepsi bundan ibarettir. Ancak bütün karakterler ikinci dereceden çalışanlar oldukları için bu önemlidir. O dönemde beyaz yakalı çalışanlar politik bir unsura dönüşmüştü. Sosyal Demokratlar kadar Naziler de onları kazanmaya çalışıyordu ve bütün ülke içi durum onların orta sınıf değer yargılarına mı bağlı kalacaklarına yoksa çalışan sınıf olarak ortak çıkarlarını mı kabul edeceklerine bağlıydı.

People on Sunday "küçük insanın" içinde bulunduğu kötü

[20] Kraszna-Krausz, "The Querschnittfilm." *Close Up*, Kasım 1928, s. 27; "Rund um die Liebe." *Film-Magazin*, 27 Ocak 1929; Stenhouse, "The World on Film." *Close Up*, Mayıs 1930, ss. 417-18 ile karşılaştırın.

[21] Rotha, *Documentary Film*, s. 121. *Street Markets in Berlin* için bkz. *Film Society Programme*, 4 Mayıs 1930; Arnheim, *Film als Kunst*, s. 123; Balázs, *Der Geist des Films*, ss. 106-7.

duruma dikkat çeken ilk filmlerden biriydi. Bir sekansta, bir sahil fotoğrafçısı daha sonra filmde görülecek olan fotoğraflar çekmekle meşguldür. Bu fotoğraflar öylesine bir tarzda araya sokulurlar ki, sanki görüntülenen insanlar aksiyonun ortasında birden hareketsizleşmişler gibidir.[22] Hareket ettikleri sürece onlar tamamen ortalama insanlardır; hareketsizleştiklerinde, sadece şansın komik ürünleri olarak görünürler. Dovzhenko'nun filmlerindeki fotoğraflar bir yüzün ya da cansız bir nesnenin anlamını açığa vurmaya hizmet ederken, bu filmdeki fotoğraflar alt orta sınıftan insanlara ne kadar az önem verildiğini göstermek için tasarlanmış gibidirler. Boşalmış Berlin sokaklarının ve evlerinin çekimleriyle birlikte bunlar, yukarda bahsedilen çalışan kesimlerin gerçekten içinde yaşadığı tinsel boşluğu doğrularlar.[23] Bununla birlikte bu, bir filmden çıkarılabilecek tek açıklamadır ki, bu da genelde filmin diğer kesit filmleri kadar suya sabuna dokunmadığını gösterir. Kraszna-Krausz filmden şöyle bahseder: "Melankolik gözlem. Ne daha azı ne de daha fazlası."[24] Béla Balázs *People on Sunday* ve benzeri filmlere hayat veren "gerçeklere yönelik fanatizm"den bahseder ve şu sonuca varır: "Onlar kendi anlamlarını gerçeklerin bolluğu içinde saklıyorlar."[25]

[22] Arnheim. *Film als Kunst*, s. 140.

[23] Bkz. s. 129 ve devamı.

[24] Kraszna-Krausz. "Production. Construction. Hobby." *Close Up*, Nisan 1930. s. 318.

[25] Balázs. *Der Geist des Films*, s. 202.

16. KISA UYANIŞ

1928 yılı bir değişimi gösterdi. Politik olarak bu değişimi tanımlayan, Reichstag seçimlerinin Marksist denen partilerin ezici üstünlüğüyle sonuçlanmasıydı. Sosyal Demokratların altı milyondan çok oyuyla karşılaştırınca Nazilerin aldığı oy sayısı önemsizdi. Cumhuriyet rejimi sıkı bir şekilde yerleşmiş göründü.[1] Bu politik gelişmeye entelektüel bir gelişme eşlik etti: edebiyat alanında sosyalist değilse de demokratik eğilimler Yeni Nesnelciliğin kabuğunu kırmaya başladılar. İnsanlar çevrelerini eleştirel olarak incelediler ve anımsama yeteneğini yeniden kazandılar. 1928 yılı başını Remarque'nin *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* adlı romanının başı çektiği savaştan nefreti ifade eden ve uluslararası uzlaşmalara ve benzer arzulara ilgi duyan savaş romanlarının yılıydı.[2] Yaklaşık aynı dönemde solcu yazarlar toplumsal suiistimalleri ve gerici manevraları açığa vuran kitaplara yöneldiler. Bu edebiyat türü çok satıldı. Halk toplumsal eleştiriden hoşlandı. Bütün görünüşlere göre, bir yeniden yönelim süreci yakındı.

İstikrar döneminin sonunda sinema bu izlenimi onaylama eğilimi gösterir. Erich Pommer'in etkisi altındaki Ufa bile görkemli stilinden ve kopya filmler tekniğinden bir miktar vazgeçti. Amerika'dan Almanya'ya geri dönen Pommer açık bir şekilde Hollywood ile Neubabelsberg'in bir sentezini oluşturma niyetiyle birkaç filmin yapımını önerdi ve denetledi.[3] Onlardan biri *Asphalt* adlı sokak filmiydi; bir diğeri belli belirsiz bir şekilde *Anna Karenina*'nın sessiz Hollywood versiyonunu hatırlatan Hanns Schwarz'ın *Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna* (*The Wonderful Lie of Nina Petrovna*, 1929) adlı filmiydi. Rus bir albayın metresi olan Nina albayın teğmenlerinden biri için onu terk eder ve sonunda da sevgilisinin kariyerinin mahvolmasını önlemek için kendisini öldürür. Bir Rus garnizon kasabasında geçen film Nina rolündeki Brigitte Helm'i bir balkonda gösteren sahneyle başlar; balkonun altından

[1] Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, ss. 217-18.

[2] Samuel ve Thomas, *Expressionism in German Life*, s. 180 ile karşılaştırın. 1928'de kameraman Guido Seeber'in ulusal bir film kütüphanesinin kurulmasını önermesi önemlidir. Bkz. onun makalesi "Eine Staats-Kinothek", *Berliner Tageblatt*, 3 Şubat 1928, aktaran Ackerknecht, *Lichtspielfragen*, ss. 151-52.

[3] Rotha, *Film Till Now*, s. 182.

teğmen (*Francis* Lederer) askerlerinin önünde at sırtında geçmektedir ve bu sırada birbirlerine bakarlar. Finalde balkon sahnesi yinelenir; ancak artık Nina zehir içmiştir ve teğmeni kaybetmiştir. Bu film gerçekten motive olan derin duygular içeriyordu. En azından varolan felcin sona erme noktasında olduğunu gösteren bir başarıydı.[4]

"Sistem" içinde tamamen felç olmuş Ufa duyguları yanlış anlatmakta uzmanlaşmış olduğu için, bu daha açık hale gelir. Bir Pommer A-filmi olan Joe May'in *Heimkehr* (*Homecoming*, 1928) adlı filminde de aynı şey oldu. Bu film Leonhard Frank'ın Alman savaş esirlerinin Sibirya'daki bir kurşun madeninden kaçışını anlatan *Karl und Anna* adlı savaş romanına dayanıyordu. Karl arkadaşı Richard'dan önce Almanya'ya ulaşmayı başarır ve Richard'ın karısı Anna tarafından korunur. Karl ve Anna birbirlerinden etkilenirler. Onların heyecanını göstermek için filmin bir sahnesi onları yalnızca ince bir bölmenin ayırdığı yataklarının etrafında durmadan dönerlerken gösterir. Sözcüklerle söylenebilecek olan her zaman görüntülerde sunulana uymaz, çünkü görüntüler bazen sözcüklerin içerdiklerine uymayabilir. Bu grotesk sahne romanın yanlış bir tercümesidir -karşı konulamaz aşkı ifade etme hilesi altında yalnızca şehveti sergileyen bir çeviridir bu.

Bununla birlikte *Homecoming* "yürüyen ayaklar" motifini öne çıkarması açısından ilginçtir. Stüdyoda inşa edilen Sibirya kurşun madeninden eve dönen Karl değil onun ayaklarıdır. Yürüyen asker botları önce ayak bandajlarına giden yolu açan terliklere, daha sonra da çıplak ve tozlu ayaklara dönüşür[5]. Bu motifin kullanılması *Homecoming* ile düş benzeri sokak filmleri arasındaki yakınlığı gösterir. Sonuna yaklaşan felç ile birlikte, otoriteryan eğilimlerin harekete geçirdiği bu düşler giderek daha açık bir şekilde yüzeyin altında titreşti.[6]

The Wonderful Lie of Nina Petrovna ile aynı dönemde sınırlı sayıda sosyalist eğilimli filmler ortaya çıktı. Bunların ortaya çıkabilmeleri hiç de solcu entelektüel eğilimlerin gücünü kanıtlamaz. Belirli bir ölçüye kadar bu eğilimler temel otoriteryan itkilerin felç olmasından yararlanan olumlu ruhsal tutumlar nedeniyle güçlenmiş

[4] Rotha, "Plastic Design." *Close Up*. Eylül 1929, ss. 228-30 ile karşılaştırın. Pommer'in denetimi altında Schwarz ayrıca *Ungarische Rhapsodie* (*Hungarian Rhapsody*, 1928) adlı filmi yönetti.

[5] Balázs, *Der Geist des Films*, ss. 64-65'te bahsedilen motif.

[6] Genelde *Homecoming* için bkz. bu filmin programı: "Homecoming." *National Board of Review Magazine*, Aralık 1928, ss. 7, 10; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 75. Benzer bir damarda *Dr. Bessel's Verwandlung* (*Dr. Bessel's Metamorphosis*, 1927) vardı; Zaddach, *Der literarische Film*, s. 72 ile karşılaştırın. Stefan Zweig'in bir öyküsünden Balazs'ın yazdığı senaryoya dayanan *Narkose* (*Narcosis*, 1929) de bu bağlamda anılabilir: *Illustrierter Film-Kurier*'deki filmin sinopsisi ve Balázs, *Der Geist des Films*, ss. 67, 74 ile karşılaştırın.

göründü. Sorun bunların geçici ruh hallerinden daha fazlası olup olmadıklarıydı.

İlk solcu filmler sinema salonlarında gösterilmedi, ancak Piscator'un oyunlarının ayrılmaz bir parçası oldular. İstikrar dönemi boyunca Berlin Piscator Tiyatrosu devrimci oyunlarıyla, kendilerine gerçekten korkmadıkları sürece komünizmden korkma iznini veren zenginlere yönelik bir tür Grand Guignol [19. yüzyılda Paris kabarelerinde, özellikle de Grand Guignol Tiyatrosu'nda çok sık sahnelenen ve şiddet, korku, sadizm gibi öğeler içeren kısa oyun türü. çev.] olarak hizmet etti. Bu oyunlar bireyin ekonomik süreçlere ve sınıf mücadelelerine bağımlı oluşu inancını aşıladığından, Piscator'un filmlerden parçalara başvurması mantıklıydı, çünkü onlar uygun aksiyonun ortaya çıkmasının beklendiği toplumsal arka planları gösterme kapasitesine sahiptiler. Onun Ernst Toller'in oyunu *Hoppla! Wir leben*'den (1927) oluşturduğu *mizansen*, Ruttmann'ın yardımıyla oluşturduğu iki film epizodunu içerdi. "İlk epizot cezaevindeki devrimcilerle başlayan bir Savaş dönemi proloğuydu. Tutuklu devrimci delirir ve onun yedi yıl süren deliliği boyunca (1920-1927) dış dünyanın ilerleyişi ikinci makarada görülür."[7] Stok malzemeden bir araya getirilen bu makaralar sahnedeki şeffaf bir kumaşa yansıtıldılar, böylece aktörler görüntülerin bitmesinin hemen ardından yeniden görünebildiler.

1928'de "bir yandan gerici ayak takımıyla savaşmak, diğer yandan da sanatsal olarak ilerici filmler yapmak için" *Sinema Sanatı İçin Halk Birliği* (*Volksverband für Filmkunst*) kuruldu.[8] Önemli Rus filmlerinin genel başarısı, normal olarak gerçek sinema sanatının sol eğilimli olması gerektiğinin görünmesini sağladı. Heinrich Mann, Pabst, Karl Freund, Piscator ve diğerlerinin desteklediği -saflarına komünistler kadar demokratları da alan- bu ticari olmayan birlik ülke çapında kafa dengi sinemasever gruplarını örgütledi ve onların toplumsal eleştiriyle dolu nitelikli filmlere aşina olmalarını sağladı. Birliğin açılış performansı zekice kurgulanmış bir haber filminin gösterilmesiyle skandala neden oldu: tümü de eski Ufa haber filmlerinden alınan çekimler ve sahneler öylesine bir tarzda birleştirildi ki, onlar birden politik masumiyetlerini yitirdiler ve kışkırtıcı bir karakter kazandılar. Polis davalıların suç olarak görülen haber filminin Ufa malzemesinin değiştirilmemiş montajından başka bir şey olmadığı itirazına hiç aldırmadan bu şeytanca hokkabazlık hilesini yasakladı.[9]

[7] *Film Society Programme*, 26 Ocak 1930. Ayrıca bkz. Freedley ve Reeves, *History of the Theatre*, ss. 526, 531; Hellmund-Waldow, "Combinaison: Le Film et la Scene," *Close Up*, Nisan 1928, ss. 24-27; Gregor, *Zeitalter des Films*, ss. 141-42.

[8] Schwartzkopf, "Volkverband für Filmkunst," *Close Up*, Mayıs 1928, s. 71.

[9] Balázs, *Der Geist des Films*, s. 212, ayrıca bkz. s. 299.

Kulturfilme'yi güzel bir dünyanın aynası olarak tanımlayan ve onun güzelliklerini incelerken "tahtırevanın önündeki çevik Çinlileri" anmayı unutmayan Ufa tanıtım broşürleri hatırlanacaktır.[10] *Sinema Sanatı İçin Halk Birliği* o "çevik Çinlilerin" kurban haline getirilmiş vasıfsız işçiler olarak göründüğü bir Rus filmi olan *Shangai Document*'in dağıtımını yaparak Ufa'ya karşılık verdi. Ancak onları bir ara yazıda "Avrupa ve Amerikan uygarlığının" temsilcileri olarak tanımladığı yıkanan ve dans eden beyazlar ile karşıtlık içinde gösteren film gerçeği söylemekten önyargılı suçlamalara yöneldi. Rus sinema sanatının bir İngiliz hayranı bu nedenle *Shangai Document*'i "terimin olumsuz anlamında kesinlikle propagandacı" olarak niteledi.[11] *Halk Birliği*'nin önde gelen üyeleri programlarına bu filmi dahil ettiler. Öngörüden yoksun oluşlarının başka bir işareti, bol miktarda teknolojik iyimserliğin olduğu tarafsız kesit filmi *Die Wunder des Films*'i (*Miracles of the Film*) tercih etmeleriydi.[12] Bu kısa ömürlü *Halk Birliği*'nin yüzeysel radikalizmi psikolojik durumdaki ciddi bir değişime tanıklık etmedi.

1929'da başka bir ilerici birlik ortaya çıktı: savaşın yüceltilmesine ve sansürün tecavüzüne karşı savaşmayı öneren Alman Bağımsız Film Derneği (*Deutsche Liga für unabhängigen Film*). Cenevre Uluslararası Film Derneği'nin bir üyesi olan bu birlik tartışmalarla izlenen öncü filmlerin ve Rus filmlerinin gösterimlerini düzenledi.[13] Bu girişimin ruhu, solun birkaç gerçekten dürüst sinema sanatçısından biri olan Hans Richter'di. Gerçekçilik yönündeki genel eğilimin ardından 1926'da Richter soyut hatlarının ve düzlemlerinin arasına gözleri, yüzleri ve penguenleri dahil etmeye başladı. Açık bir biçimde René Clair ve Fernand Léger'den etkilenen büyüleyici kısa filmi *Vormittagsspuk* (*Ghost Before Breakfast*, 1928) cansız nesneleri geleneksel olarak kullanmamıza karşı tam bir isyanı gösterdi. Birkaç kişi soluk bir sokak lambasının ardında tamamen gözden kaybolurken, sahipleriyle alay eden melon şapkalar havada uçarlar.[14]

Bu kısa dönemde sinema endüstrisi öncü yapımlara belirgin bir ilgi gösterdi: Ruttmann'ın *Berlin*'i çok başarılı olmuştu ve yeniden yönelim arzusu yaygındı. Bu nedenle Richter ticari filmlerin arasına güzelleştirme gereksinimiyle birkaç makara soktu. Bu

[10] Bkz. s. 138-139.

[11] Bryher, *Film Problems of Soviet Russia*, s. 125. *Shangai Document*'in programı: MacPherson, "A Document of Shangai," *Close Up*, Aralık 1928, ss. 66-69; *Der Geist des Films*, s. 97 ile karşılaştırın.

[12] Stenhouse, "Die Wunder des Films," *Close Up*, Mayıs 1929, ss. 89-91.

[13] Birliğin prospektüsü ve Bay Hans Richter'in verdiği bilgi.

[14] Balázs, *Der Geist des Films*, s. 124.

makaralardan biri -önemsiz bir Ufa filminin prologu olarak hizmet etti- enflasyon dönemindeki yaşamdan bir kesitti.[15] Richter her ne kadar Ruttmann gibi soyut resimden gelse de, enflasyonun gerçekten ne anlama geldiğine dair gerçek bir anlayışı ortaya koymak için tasarlanmış kurgu işlemleri lehine Ruttmann'ın biçimsel geçişlerini reddetti. Onun ideali "film denemeleri"ni -toplumsal olarak ilginç konular üzerine zekice görsel yorumlar- düzenlemekti. Ancak onun *Derneği*'ne gelince, bu idealin ne önemli bir etkisi oldu ne de *Halk Birliği*'ni uzun süre yaşattı.

Varolan toplumsal eleştiri modası tanınmış sanat yönetmeni Ernö Metzner'i alışılmamış kurmaca olmayan filmler alanında Richter ile rekabet etmeye teşvik etmiş olabilir. Sosyal Demokrat Parti için yaptığı bir propaganda filmi olan *Freie Fahrt* (*Free Trip*, 1928) birbirine benzemeyen iki bölümden oluşuyordu. Birincisi, Rus tarzında oluşturulmuş mükemmel sahnelerde İmparatorluk döneminde işçilerin içinde bulunduğu kötü durumun geçmişe dönük bir tanımlamasıydı; kendi döneminin parti etkinliklerine ayrılan ikinci bölüm ise, Sosyal Demokratların çekingenliklerini ve başarısızlıklarını yansıtan görsel bir manifestodan başka bir şey değildi.[16]

Yalnızca kapalı Parti toplantılarında gösterilen bu resmi övgü filminden sonra Metzner politik olmayan temasına rağmen en radikal Alman filmlerinden biri olan deneysel kısa metraj *Überfall*'ın (*Accident, 1929*) yapımcılığını üstlendi, çekti ve yönetti. Film yerel bir gazetede haber değeri bile taşımayan küçük bir sokak kazasını anlatır. Bir küçük burjuva sokakta bir madeni para bulur ve onu karanlık bir tavernadaki bir zar oyununda riske eder. Oyunu kazanır ve ayrılır, onu karanlık bir altgeçit ve çirkin evler boyunca bir hırsız takip eder. Bir fahişe bu korkmuş burjuvayı bir evin içine çeker ve onu odasına götürür. Adam güvende olduğuna inanır, ama aslında yalnızca başka bir tuzağın içine düşmüştür. Şehvet dolu bir saatin keyfini yaşarken, kızın pezevengi ortaya çıkar, ziyaretçinin cüzdanını soyar ve onu evden atar. Bu talihsiz tam kendisini toplamışken, kendisini takip eden hırsız tarafından yumrukla yere serilir. Son sahnede başı bandajlanmış burjuva bir hastane yatağında yatarken ve dönmekte olan madeni paranın ana motif olduğu hararetli bir rüya görürken görülür.[17]

[15] Richter'in *Inflation*'u *Die Dame mit der Maske*'nin (*The Lady with the Mask*, 1928) başlangıcı oldu: "Die Dame mit der Maske." *Ufa-Leih* ile karşılaştırın. Richter'in diğer filmleri onun "Avantgarde. History and Dates of the Only Independent Artistic Film Movement" adlı yayımlanmamış el yazmasında listelenir.

[16] "Freie Fahrt." *Close Up*. Şubat 1929, ss. 97-99.

[17] MacPherson, "Überfall (Accident)." *Close Up*, Nisan 1929, ss. 71-72. Metzner'in

Bu iğrenç saldırıyı anlatmak için alışılmamış açılar, biçim bozucu aynalar ve diğer sinemasal aygıtlar kullanılır.[18] Sonuç, nesneleri ve yüzleri tahrif ve deforme etme eğilimi taşıyan görsel bir grotesktir. Kuralın bu sabote edilişi Metzner'in filmini kökü derinlerde olan geleneklere karşı bir protesto olarak saptamaya yardım eder (Fotoğraf 40). *Accident*'ta *Tragedy of the Street* ve *Asphalt*'taki bütün karakterler ve motifler yeniden ortaya çıkar, ancak temel olarak değişmiş anlamlarla. *Accident* istikrar döneminin sokak filmlerinin yanlış taraflarını ortaya koyan bir sokak filmidir. Onlardan farklı olarak ne bir isyancı olarak küçük burjuvayı yüceltir ne de kaotik sokağı gerçek aşk için bir sığınağa dönüştürür. Bu kısa filmdeki fahişe sonuna kadar kötü karakter olarak kalır. Ruttmann'ın *Berlin*'i de sokak figürlerini gerçekçi bir şekilde gösterir; ancak Ruttmann *Neue Sachlichkeit*'ın (Yeni Nesnelcilik) sıkıcı tarafsızlığının içine çekilirken, Metzner öncüllerinden radikal sonuçlar çıkarır. *Accident* Alman sinemasında otoritenin simgesini sağlayan polisi reddederek *Berlin*'i ve o dönemin diğer filmlerini aşar. Final sahnesinde bir dedektif yataktaki burjuvadan saldırganı teşhis etmesini istediğinde, sessizce gözlerini kapatır ve yeniden dönen madeni parayla ilgili rüyaya dalar. Madeni para imgesi polisin isteğine bir yanıttır. Yani *Accident* kaosu, ondan çıkış olarak otoriteye boyun eğmeyi kabul etmeksizin gösterir. Otoriteryan eğilimler bu filmde empatik olarak reddedilir. Bu filmin gerçekten kafir karakteri sansürün buna sert tepkisiyle doğrulanır. Her ne kadar *Accident* Pabst'ın herhangi bir filmindekinden çok daha az önemsiz olaylarla ilgili olsa da, güya "vahşileştirici ve moral bozucu etkisi" nedeniyle yasaklandı.[19]

Aynı muhalif ruh kendisini kurmaca filmler alanında da gösterdi. Bunlar arasında tamamen Kızıl ideolojinin bir ürünü vardı: Peter Martin Lampel'in aynı adlı tiyatro oyununun film versiyonu *Revolte im Erziehungshaus* (*Revolt in the Reformatory*, Ocak 1930). Bu film sinemayı o dönemin tiyatrosu kadar radikalleştirmeye yönelik izole bir girişimdi. Sansür bu girişimi daha başlamadan önünü keserek, orijinal olarak Alman ıslah evlerindeki sadist terör rejimine karşı şiddetli bir saldırıyı yavan bir drama indirgedi.[20]

Achtung, Liebe – Lebensgefahr (*Where's Love There's Danger*, 1929) filmi için bkz. "Achtung, Liebe – Lebensgefahr." *Close Up*, Kasım 1929, ss. 441-42.

[18] Rotha, *Film Till Now*, ss. 275-76. Ayrıca bkz. Hoffman, "Camera Problems." *Close Up*, Temmuz 1929, ss. 29-31.

[19] Metzner, "German Censor's Incomprehensible Ban." *Close Up*, Mayıs 1929, ss. 14-15.

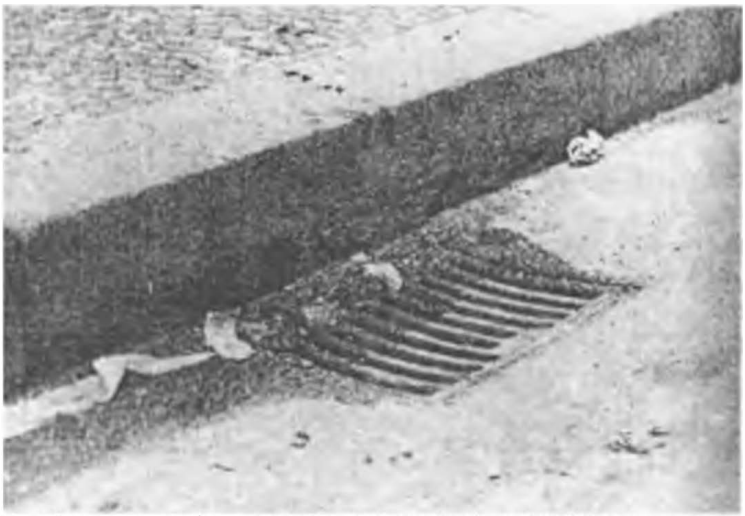
[20] Berstl (der.), *25 Jahre Berliner Theater*, s. 99; Boehmer ve Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, s. 50; Petzet, *Verbotene Filme*, ss. 124-25; Stenhouse, "A Con-



Fotoğraf 37. *Berlin*: Hareket modelleri (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 38. *Berlin*: Bir zamanlar kaos anlamına gelen artık sadece kaydın bir parçasıdır – gerçekler arasında bir gerçek (Museum of Modern Art Film Library'den)





Fotoğraf 39. *Berlin*: Mazgalın yakın-çekimi mekanikleşmiş yaşamın sertliğini gösterir (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 40. *Accident*: Biçim bozucu aynaların kullanımı kökü derinlerde olan geleneklere karşı gelmeye yardım eder (Charles L. Turner'in koleksiyonundan)



Geri kalanına gelince, solcu eğilimler üç filmde maddileşti, hepsi de 1929'da gösterime girdi ve kendilerinin güçlü bir biçimde Sovyet sinemasından etkilendiklerini gösterdiler.[21] Bu filmlerin ortak olan ilginç bir özelliği vardı: onlar yoğun bir keder atmosferiyle doluydular. Onlardan biri Carl Junghans'ın büyük ***finansal güçlükler*** altında Berlin ve Prag'da çekilmesi başarılan olağanüstü bir film olan *So ist das Leben*'iydi (*Such Is Life*). Filmin başkarakteri Pudovkin'in *Ana* adlı filminin yıldız oyuncusu Vera Baranovskaia'nın canlandırdığı bir çamaşırcı kadındı. Alman kökenli bir Çek olan Junghans toplumsal farkındalıkları kadar gerçekçilikleri nedeniyle de belirtmeye değer olan bir dizi epizotta bu sade kadının sefil yaşamını ve ölümünü gösterdi. Çocuğun uyuya kaldığı ve ***ayakkabı tamircisinin*** eski gramofonunu ortaya çıkardığı ziyafet, mekanik bir piyanonun sesiyle inleyen bir kafedeki cenaze yemeğinden daha az unutulmaz değildir. Junghans her ne kadar ara sıra Eisenstein'dan ödünç alsa da bir azizin jestler yapan heykeli Eisenstein'ın canlanan aslan heykellerini anımsatır onun filmi, herhangi bir Sovyet filminde yer almayacak bir boyun eğerek katlanma atmosferiyle doluydu. Carl Vincent *Such Is Life* üzerine yorum yaparken, bu filmin insanın acısı ve çöküşü karşısında "etkileyici ve gülümseyen kederinden" bahseder.[22]

Leo Mittler'in Hamburg'un güzel dış mekanlarını içeren *Jenseits der Strasse* (*Harbor Drift*) filmi işsizlik sorunundan bahseden ilk filmlerden biriydi. İşsiz kitleler aksiyona arka plan olarak görüntüyü doldururlar. Bu yerinde tematik yenilikten ayrı olarak *Harbor Drift* fazlasıyla *Accident* ile aynı ruhun canlı kıldığı bir sokak filmidir. Bu filmde inci kolye Metzner'in kısa filmindeki madeni parayla aynı işlevi görür. Uzun süredir işsiz olması nedeniyle kötü yola düşen bir genç kız sokakta bu kolyeyi bulan dilenciyi izler ve daha sonra da dilencinin genç bir işsiz emekçi olan arkadaşını kolyeyi çalıp kendisine vermesi için ayartır. Adam başaramaz ve eli boş döner; bunun üzerine genç kız zengin bir yaşlı centilmen için adamı terk eder. Aklından parlayan kolyenin görüntüsü çıkmayan morali bozuk

temporary." *Close Up*, Mayıs 1930, s. 419. Lampel'in tiyatro oyunu *Giftgas über Berlin*'in de film versiyonu yapıldı (*Giftgas*, 1929).

[21] MacPherson, "*Times* Is Not What They Was!" *Close Up*, Şubat 1929, s. 36. Berlin'den haberler: "*Storm over Asia*'nın ilk haftaları boyunca öylesine yoğun bir kalabalık vardı ki, bilet almaya çalışanlar için özel bir polis kontrolünü devreye sokmak gerekliydi." Sovyet filmleri modası için ayrıca bkz. MacPherson, "As Is." *Close Up*, Ağustos 1928, ss. 5-11.

[22] Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 208; Ayrıca bkz. Bardeche ve Brasillach, *History of Motion Pictures*, ss. 261-62; Arnheim, *Film als Kunst*, s. 122.

genç adam bir zamanlar arkadaşı olan dilenci için bir sığınak işlevi gören terk edilmiş bir tekneye gizlice yaklaşır. Teknede o ve dilenci kavga eder ve dilenci, saldırganın kendisini öldüreceğini anladığından inci kolyeyle kaçar bu öylesine panik içindeki bir kaçıştır ki, suya düşer ve boğulur. İnci biçimindeki kabarcıklar görünür ve suyun yüzeyinde kaybolur. Sonunda biz işsiz emekçiyi bir işsizler kalabalığı içinde kaybederiz. O dönemin Alman yorumcuları bu filmin Rus tarzını vurguladılar. Filmin *Tragedy of the Street*'ten farklılığı, kasvetli olduğu kadar da açık olmasıdır.[23]

Bu grubun en başarılı filmi olan ***Mutter Krausen's Fahrt ins Glück*** (*Mother Krausen's Journey to Happiness*) ölümünden kısa süre önce Heinrich Zille'nin senaryosundan eski kameraman Piel Jutzi tarafından yapıldı. Zille'nin imgelemi her ne kadar alışıldığı gibi Berlin'in kenar mahalleleri ve burada yaşayan yoksullara odaklansa da, bu film Zille'nin 1925 ve 1926'da yaptığı filmlerden önemli ölçüde farklıydı. O filmlerde stüdyoda oluşturulan proletaryanın ortamları alt orta sınıf insanların yanılsamalarını besleyen gelişmelerin sahnesi olmuştu; bu yeni ve son otantik Zille filminde Kuzey Berlin bölgesinin gerçekliğini geçersizleştirecek yanılsamalara izin verilmez ve çok sayıda belgesel çekimin yardımıyla oraya yaşam kazandırılır.

Bu ortam iğrenç konut koşullarıyla tanımlanan bir çevredir. Gazete satıcısı olan anne Krausen gelirini artırmak için evin bir odasını kiraya verir ve büyümekte olan çocukları Paul ve Erna ile birlikte mutfakta yaşamaya başlar. Kiracı odasına bir fahişe ile çocuğunu alır. Genç Krausen'ler kiracıya zorunlu olarak rastladıklarından, onun kötülüğüne maruz kalırlar. Kiracı Erna'yı baştan çıkarır ve annesinin gelirini çarçur etmiş olan Paul'ü bir soyguna katılarak bu kaybı telafi etmeye ikna eder. Paul ve kiracı bir rehinci dükkanına girerler, ancak polis müdahale eder ve annesinin evindeki Paul'ü almaya gelir. Oğlu bir suçlu olarak götürülen anne Krausen'in dünyası paramparça olur. Gaz borusunu açar ve fahişenin çocuğunu yanına alarak "yaşam o çocuğa ne verebilir?"– mutluluğa giden yol için ayrılır.

Anne Krausen'in ölüme doğru kaçışını kuşatan kendine acıma atmosferi Carl Mayer'in *New Year's Eve* filmindeki kafe sahibinin intiharını anımsatır.[24] Gerçekten bu son Zille filmi, Alman sinemasında daha önce işlenmemiş bir motifi içermese, modernize edilmiş bir içgüdü filminden başka bir şey değildir. Bu motif kendisini filmin Max ile Erna arasındaki ilişkiyi özenle işleyen bölümlerinde gösterir. Erna'ya aşık sınıf bilinçli bir işçi olan Max, genç kızın ki-

[23] Filmin broşürü ve sinopsis (Museum of Modern Art Library, gazete kupürleri).
[24] Bkz. s. 98..

racıyla ilişkisini öğrendiğinde öfkeyle onu terk eder. Ancak daha sonra sınıf bilincine sahip bir işçi arkadaşı bütün bunların Erna'nın değil, baştan çıkarıcının hatası olduğuna ve Max'ın kendisinin de bir burjuva gibi davrandığına Max'ı ikna etmeyi başarır. Sosyalist cinsel ahlaka ikna olan Max pişman olarak genç kıza döner. Onun ikna oluşu, anne Krausen'i yanıltıcı bir trajedinin küçük burjuva kadın kahramanı olarak ortaya koyma eğilimi taşır. Kadının yanılsatıcı dünyasına da nüfuz eden iki diğer epizot bu aşk ilişkisinin önemini artırır. Onlardan biri kiracının fahişeyle evlenmesi nedeniyle verilen partiyi hicveder; diğeri ise işçilerin bir gösterisini Pudovkin'in etkileyici tarzında gösterir. Sorun, Max'ın mutluluk anlayışının anne Krausen'inkine ağır basıp basmamasıdır. Onun intiharına yapılan vurgudan yalnızca bir sonuç çıkarılabilir: film sosyalist talepleri ve umutları, bunları melankoliyle kabul etme konusunda çok istekli değildir. Kesin olarak anne Krausen'in düşünceleri yanılsamalar olarak kabul edilir; ancak böyle olsa bile bunlar karşı kampın arzularını gölgelemeye yetecek kadar güçlü kalırlar.[25]

Bu üç filmin kederi, onların temelini oluşturan devrimci eğilimlerin birincil itkilerden çok ikincil tutumlar olduğunu gösterir. Üç film de özgürleşime çok ciddi bir şekilde ilgi göstermeyen bir aklı ortaya çıkarır görünür. Sanki bu akıl her an kendi öncü konumundan suya sabuna dokunmayan bir tarafsızlığın içine çekilmeye hazır gibidir.

1928-1929 yılları istikrar döneminin sona ermesinin hemen öncesindeki toplumsal eleştirinin kısa süren en parlak dönemi– sırasında bile varolan felce özgü filmler çoğunluktaydı. Bunlar bazen yoğun karmaşa modellerine vardılar. Daha önce başka bağlamlarda anılan 1928 tarihli bir Ufa filmi olan *Refuge*[26] Pudovkin ya da Eisenstein'ın filmlerinden alınmış gibi görünen proleter mahallelerin çekimlerini içerdi, ancak her ne kadar devrimci bir ruhla dolu olsalar da, Rus tarzındaki bu çekimler kuşkusuz kendi içsel anlamlarına kesinlikle karşıtlık oluşturan bir karşı-devrimci aksiyona arka plan işlevi gördüler. Bunların yalnızca dekoratif kullanımlarının izleri içerikten tamamen uzak duruşlarına kadar izlenmelidir.

Bu dönemdeki bütün filmler Alman sinemasının devam eden felcine duyarsız değildi. Potamkin "Alman yönetmenlerin insani deneyimi içeren filmlerde içeriğe önem vermemesinden" bahsetti.[27]

[25] Weiss, "Mutter Krausens Fahrt ins Glück," *Close Up*, Nisan 1930, ss. 318-21; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 163; Arnheim, *Film als Kunst*, s. 168.

[26] Bkz. s. 147-148.

[27] Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film," *Cinema*, Nisan 1930, s. 57.

1928'in sonunda Alman sinemasının mevcut durumunu incelerken şu sonuçlara varmıştım: "Özün olmaması bütün istikrar dönemi üretiminin temel özelliğidir ... Eğer filmlerimizin içeriksizliği, her türlü insani aksiyondan ürkmesi özün zayıflamasını ortaya çıkarmıyorsa, bu yalnızca inatçılıkla (*Verstocktheit*) açıklanabilir -enflasyonun sonundan itibaren başlayan bu garip inatçılık Almanya'da yayılmış ve birçok kamusal etkinliği belirlemiştir. Sanki büyük iş dünyasının düzene girmesiyle birlikte toplumsal bir yeniden gruplanışın yaşandığı bu yıllarda, Alman yaşamı büyük bir felç yaşıyor gibidir. Onun felaketinden bahsedilmeye izin veriliyor ... Bunun için bir reçete var mı? Bir reçete yok. İçtenlik, gözlem yeteneği, insanlık böyle şeyler öğretilemez."[28]

Belirli koşullara bağlı olarak kolektif bir ruhsal felç durumu her yerde ortaya çıkabilir. Örneğin II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesinin öncesinde Fransa bu türden bir kayıtsızlığın (apathy) içine girmişti. Her nerede bu felç maddileşirse, ne olduğu belirsiz aynı tarafsızlığa yol açar. Ancak bu tarafsızlığın anlamı felç olmuş içeriğin yapısına bağlıdır. Her yer aynı değildir.

Ayrıca bkz. Potamkin, "Kino and Lichtspiel," *Close Up*, Kasım 1929, s. 392.

[28] Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum," *Frankfurter Zeitung*, 30 Kasım ve 1 Aralık 1928.

IV

HİTLER ÖNCESİ DÖNEM

(1930-1933)



17. ŞARKILAR ve YANILSAMALAR

1929 sonbaharında New York borsasının çökmesiyle birlikte, istikrar dönemi kesin olarak sona erdi. Almanya'ya verilecek bütün borçlar birden ertelendi. Alman endüstrisinin küçülmesinin ardından zaten yaygın olan işsizlikte şiddetli bir artış oldu. Cumhuriyetin son üç yılı denebilecek Hitler-öncesi dönemin sonuna doğru, Berlin'de gösteriler yaygınlaştı ve Ortaçağa ait figürlerin hatırlatıcısı olan uğursuz bireyler yüzeye çıktılar. 1932 Noel'inden haftalar önce işportacılar ve dilenciler Tauentzienstrasse'nin kenarlarında yoğun bir şerit oluşturdular. Onlar satmak için oyuncaklar ve temizlik bezleri sundular, küçük orglar çaldılar ve testere ağızlarından rahatsız edici sesler çıkardılar.

Ekonomik kriz Sosyal Demokratlar ile Reich'daki diğer burjuva partiler arasındaki koalisyonun bozulmasına yol açtı. Mart 1930'da şansölye olan Brüning tamamen burjuva bir kabinenin başına geçti, ancak Prusya'da Sosyal Demokratlar yönetimde olmayı sürdürdüler. Kendisini gerici olağanüstü hal kararnameleriyle (*Notverordnungen*) ile koruyan Brüning rejimi, onu kapitalizmin ve yozlaşmanın merkezi olarak gören morali bozuk kitlelerin gözünden oldukça düşmüştü. Hitler milyonlarca işsizi cezbederek ve aynı zamanda da büyük iş çevrelerine başarılı bir şekilde dalkavukluk ederek komünistlerden önce hedefine ulaştı. Eylül 1930'daki Reichstag seçimleri Nazilerin lehine tam bir seçim başarısı getirdi. SA üniformaları her yeri kapladı; testere müziğinin akortsuzluğuna sokak saldırılarının gürültüleri katıldı.

Ancak "sistem"den genel hoşnutsuzluğa rağmen, çoğunluk Hitler'e oy vermeyi reddetti. Hitler'in vaatleriyle harekete geçenlerin çoğu yine de geleneksel partilere bağlı kalmayı tercih ettiler. 1930'da Reichstag'da 150 Hitler ve Hugenberg milletvekilinin karşısında 220 Marksist ve Brüning'e bağlı 200 milletvekili vardı. Nihai zaferinden kısa bir süre önce Hitler ciddi bir başarısızlık yaşadı ve eğer Sosyal Demokratlar kayıtsızlığın darbesini yememiş olsalardı, Hitler'in iktidarı kazanıp kazanamayacağı şüphelidir.[1]

Hitler'e karşı bu güçlü ideolojik muhalefet, bir avuç fanatik ve gangsterin Alman halkının çoğunluğuna boyun eğdirmeyi başar-

[1] Bütün bu dönem için bkz. Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, ss. 222-38; Schwarzschild, *World in Trance*, s. 319.

dığını akla getirir. Böylesi bir sonuç çıkarma tatmin edici olmaktan uzaktır. Nazi öğretisine bağışıklık sağlamak yerine Almanların büyük kısmı yalnızca propagandanın ve terörün sonucu olamayacak bir gönüllülükle totaliteryan yönetime uyum gösterdiler. İtalyan faşizmi bir tür teatral gösteriyken, Hitlercilik bir din görünümünü üstlendi.

Bu şaşırtıcı bir manzaradır: bir yandan Almanlar dizginleri Hitler'e vermekte isteksizdiler; diğer yandan onu kabul etmeye tamamen gönüllüydüler. Böylesi zıt tutumlar çoğu kez aklın talepleri ile duygusal gereksinimler arasındaki bir çatışmadan çıkar. Almanlar politik düzlemde Hitler'e karşı oldukları için. Nazi inancına onların garip hazır oluşları herhangi bir ideolojik endişeden daha güçlü olan psikolojik eğilimlerden ortaya çıkmış olmalıdır. Hitler-öncesi dönemin filmleri psikolojik durum üzerine hiç ışık tutmadı.

Bu filmleri tartışmadan önce, bazı hazırlayıcı sözleri söylemek zorunludur. Birincisi, sessiz filmden sesli filme geçiş söz konusuydu. 1929'da büyük bir patent savaşı başlatan ve bütün önemli sesli film patentlerine sahip olan iki Alman şirketi Tobis-Klangfilm karteli içinde birleşti ve hemen Amerikan gruplarıyla rekabet etmeye başladı. Bir yıl sonra bu kavganın tarafları Paris'te bir araya geldiler ve uluslararası pazarların dağıtımını düzene sokan bir anlaşmaya vardılar. Bu geçiş dönemi boyunca ticaret biraz sıkıntı çekti. Binlerce müzisyen işten çıkarıldı; birçok küçük sinema salonu kapandı, çünkü sesli film gösterimine geçmeyi finanse edemediler. Ancak depresyon Alman sinema endüstrisinin kendi ihraç gereksinimlerini etkili bir şekilde karşılamasını önlemedi. Avrupa'da öndeydi ve diğer pazarlarda yalnızca Hollywood tarafından geçiliyordu. Almanya'da yeni *Kontingent* (kota) düzenlemeleri, bütün ilgili patentlerin merkezileştirilmesiyle beraber, Amerikan filmlerinin akışını önledi. "Alman sesli sineması, gelişimi için kendi haline bırakıldı."[2]

Tamamen sesli filmler ortaya çıktığında -bunlar arasında E. A. Dupont'un İngiltere'de yaptığı *Atlantic*, son sessiz filmleri tarzındaki bir Pommer filmi olan *Melodie des Herzens* (*Melody of the Heart*) vardı– önemli eleştirmenler ve sinema sanatçıları sesin devreye girişinin hayli gelişmiş olan kamera hareketleri ve kurgu sanatlarını tehlikeye sokabileceği korkusunu yaşadılar.[3] Kameraman Karl Hoffmann bu filmlerin gösterime girdiği 1929'da ağladı: "Zavallı

[2] Kraszna-Krausz, "A Season's Retrospect. *Close Up*, Eylül 1931, s. 227. Ayrıca bkz. Olimsky, *Filmwirtschaft*, ss. 63-66; Rotha, *Film Till Now*, s. 183; Boehmer ve Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, ss. 7-8; Jason, "Zahlen sehen uns an. *25 Jahre Kinematograph*, ss. 67, 69-70; Kalbus, *Filmkunst*, II, 10-11, 98-99.

[3] Kalbus, *a.g.e.*, ss., 11-13, 38; *Melody of the Heart*'ün *Illustrierter Film-Kurier* deki sinopsisi.

kamera! Yazık! Artık senin güzel hareketlerin, kaygısızca yer değiştirmelerin olmayacak mı? On yıl önce kırmaya başladığın zincirlere ve aynı köleliğe yine mahkum mu olacaksın?"[4] Her ne kadar Hoffmann aşırı karamsar olsa da -bir süre sonra kamera yine devinmeye başladı- ilk dönemdeki bu endişeler hiçbir biçimde asılsız değildi. Dünyanın her yerinde sinemacılar kısa süre sonra diyalogları/ses kuşağını öylesine öne çıkardılar ki, görsel kuşak yalnızca bir eşlikçiye dönüşme eğilimi gösterdi. Kesin olarak akıl yürütmeyi ifade etmenin bu yeni alanı sinemayı zenginleştirdi; ancak bu kazanım görüntülerin azalan önemini gidermedi. Sözel ifadeler çoğunlukla niyetleri ifade ederken, çekimlerin niyetlenilmeyenlere nüfuz etmesi mümkündür. Bu kesinlikle olgun sessiz filmlerin sona ermesiydi. Onlar bilinç düzeyinin altındaki düzeyleri buldular ve söylenen söz henüz kontrolü üstlenmediği için, geleneksel olmayan, hatta yıkıcı olan görüntülerin girivermesine izin verildi. Ancak diyalog egemen olduğunda, yoğun görsellik kurudu ve kasıtlı anlamlar egemen oldu. Bu değişimlere rağmen sinemanın toplumsal önemini koruduğunu söylemeye gerek var mıdır? Sesli filmler sessiz filmler kadar kitlesel tutumların belirtisidir, her ne kadar söylenen sözler, bu tutumların analizini kolaylaştırmaktan ziyade ona engel olsa da.

Genelde Almanlar diyalog filmlerine Amerikalılardan daha az düşkündür. Hem Pabst hem de Lang görüntülerin öncü rolünü daimileştiren zekice aygıtlar geliştirdiler.[5] Görsel değerler üzerine bu vurgu, en iyi örneğinin Alman ve Amerikan savaş haber filmleri arasındaki çarpıcı karşıtlıkta görülebileceği Nazi dönemi boyunca devam etti: Naziler hiçbir sözel yorumun olmadığı uzun görsel sekansları gösterirlerken, Amerikalılar çekimleri bir yorumcunun coşkulu konuşmalarının dağınık görüntülerle süslenmesini gösteren çekimlere indirgediler.

Ve son olarak filmleri incelemeden önce Brüning dönemindeki sansürün sıkılaştırılmasından bahsedilmesi gerekir. Kesin tarafsızmış gibi davranan Brüning yönetimi genellikle Nazi taleplerine ve gerici baskı gruplarına boyun eğdi. Solun seçim kampanyası filmi olan *Ins Dritte Reich* (1931) Alman iş çevrelerinin çıkarlarını, yargıçları ve Nasyonal Sosyalist Parti'yi küçük düşürdüğü için yasaklandı. Aralık 1930'da *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*'a (Le-

[4] Hoffmann, "Camera Problems," *Close Up*, Temmuz 1929, s. 31.

[5] Ayrıksı Fransız sinema yazarı rahmetli Valerio Jahier Alman sinemasından şöyle bahseder: "Bu sinema, ister Almanya'da isterse Almanya dışında yapılmış olsun Pabst'ın ve Lang'ın filmlerinde görülebileceği gibi, sesin keşfinden bu yana özelliklerini korumuştur." Jahier, "42 ans de Cinema," *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, s. 71.

wis Milestone) karşı adı çıkmış Nazi gösterileri bu filmi başlangıçta kabul etmiş olan sansürün Alman prestijini ülke dışında tehlikeye atacağına dair oldukça temelsiz bir bahaneyle daha fazla gösterilmesini durdurmasına neden oldu. Bunun üzerine solcu kitleler Fredericus filmi *Das Flötenkonzert von Sanssouci*'nin gösterimine engel oldu; ancak bu kez sansür sessiz kaldı.[6]

Çok sayıda Alman filmi ekonomik krizin patlak vermesinden etkilenmiş gibi görünmedi. Gizemli gerilimler, Berlin'de geçen melodramlar ve askeri farslarla birlikte, istikrar dönemi sırasında ortaya çıkan birkaç film tipi gelişmeye devam etti.[7] Bunlar arasında öncelleri olan Fransız bulvar komedilerinin gerçek yaşamın yer almadığı uyarlamaları ve egzotik ülkeleri ve bilimsel konuları popülerleştiren birçok *Kulturfilme* vardı.[8] *Bismarck* ve *World War* gibi zayıf belgesellerin ardından Oswald'ın çok sansürlenen *1914* (1931) filmi tamamen sahte bir nesnellikle I. Dünya Savaşı'nın nedenlerini işledi.[9] Politik olarak tarafsız konularla varolan rejimi tehdit edebilecek öfkeyi oyalama geleneği de canlıydı. İnsanlık dışı adli işlemler durumunda çıkış yolları çok kolayca bulundu. Bu türden bir film, Robert Siodmak'ın ikinci dereceden delillerin yetersizliğini zekice dramatize ettiği Ufa filmi olan *Voruntersuchung*'du (1931).[10]

---

[6] Olinsky, *Filmwirtschaft*, s. 30; Boehmer ve Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, ss. 48, 52-54; Kaszna-Krausz, "A Letter on Censorship," *Close Up*, Şubat 1929, ss. 56-62; Altman, "Le Censure contre le Cinéma," *La Revue du Cinema*, 1 Şubat 1931, ss. 39-40 ile karşılaştırın. Daha fazla bilgi için bkz. Pebzet, *Verbotene Filme*.

[7] Gizemli gerilimler için bkz. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 55-56, 85-86; Pebzet, *Verbotene Filme*, ss. 14-16, 21-22; "Geheimdienst," *Filmwelt*, 21 Haziran 1931; *Illustrierter Film-Kurier* (*Panik in Chicago*, 1931 ve *Schuss im Morgengrauen*, 1932). Parlak bir Berlin komedyeni olan Max Adalbert'li *Das Ekel* (1931) Berlin'de geçen melodramın bir örneği olarak anılabilir; *Illustrierter Film-Kurier*'deki sinopsis. Kalbus, *a.g.e.*, ss.91-92, askeri farsların listesini verir. *Drei Tage Mittelarrest* (*Three Days in the Guardhouse*, 1930) özellikle başarılıydı; Kraszna-Krausz, "A Season's Retrospect," *Close Up*, Eylül 1931, s. 227 ve Kalbus, *a.g.e.*, s. 92.

[8] Fransız bulvar komedisi tarzındaki komedi filmlerine örnek *Nie wieder Liebe*'ydi (*Kalbus*, *a.g.e.*, s. 46 ve Kracauer, "Courrier de Berlin," *La Revue du Cinema*, 1 Ekim 1931, ss. 54-55); *Kopfüber ins Glück*, 1931 (*Illustrierter Film-Kurier*'deki sinopsis); *Der Frechdachs*, 1932 (*Illustrierter Film-Kurier*'deki sinopsis). O dönemin *Kulturfilme* için bkz. Ufa, *Kultur-Filme*, 1929-1933; *Film Society Programmes*, 12 Nisan 1931, 31 Ocak ve 8 Mayıs 1932; Weiss, "Achtung Australien! Achtung Asien!" *Close Up*, Haziran 1931, s. 149; Bryher, "Notes on some Films," *a.g.e.*, Haziran 1932, ss. 198-99; Weiss, "Das keimende Leben," *a.g.e.*, Eylül 1932, ss. 207-8.

[9] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 79-80 ile karşılaştırın.

[10] Bryher, "Berlin, April 1931," *Close Up*, Haziran 1931, ss. 130-31; Arnheim, *Film*

Operet sesin sunduğu olanaklardan diğer kaçışçı türlere göre daha fazla yararlandı. Artık müziğin kullanılabilmesi, şarkılarla dolu müzikalleri ortaya çıkardı. 1930 gibi erken bir tarihte Ufa *Die Drei von der Tankstelle* (*The Three of the Filling Station*) filmini yaparak bu modanın başlamasına yardımcı oldu. Bu New Yorkluları ikna etmede başarısız olan yeni bir operet türüydü, ancak birçok Avrupa ülkesinde büyük başarı kazandı. Pommer'in denetiminde Viyanalı Wilhelm Thiele'nin yönettiği bu film gündelik yaşam malzemesiyle dokunmuş neşeli bir gündüz düşüydü (Fotoğraf 41). Aniden iflas eden üç dikkatsiz genç arkadaş arabalarından edindikleri parayla bir benzin istasyonu satın alırlar; orada kendilerini arabasıyla sık sık uğrayan hoş bir kızla flört etmeye verirler -duygusal bir karmaşanın ardından mantıksal olarak üç rakipten birinin kazanmasıyla biten bir oynaşma. Operet cennetini geleneksel mekanlardan açık yollara doğru bu hoş yer değiştirme düşüncesi müziğin eksantrik kullanımıyla desteklendi. Geçici heveslerle dolu yarı-akılcı olay örgüsünün arasına sürekli olarak karakterleri ve hatta nesneleri neşeli bir tarzda davranmaya iten müzikler sokuldu. Durduk yerde bir vals, bu arkadaşların ücreti ödenmemiş eşyalarını temizleyen işçileri dansçıların içinde kendilerini dönüştürmeye davet eder ve ne zaman kız arabasıyla cilveleşmeye gelse, arabanın kornası filmi gerçekten ısrarcı bir leitmotifle ilişkilendiren birkaç engel çıkarır.[11]

Operetlerin çoğu eski reçeteleri izledi; *Zwei Herzen im Dreivierteltakt*'tan (*Two Hearts in Waltz Time*, 1930) Ludwig Berger'in sevimli *Walzerkrieg*'ına (*War of the Waltzes*, 1933) kadar bu filmler insanların pastoral Viyana'ya dair standart düşlerini satmaya devam ettiler.[12] Romantik nostaljiye bu kazançlı yatırım, 1814 Viyana Kongresi'nin görkemli arka planına karşı hoş bir Viyanalı kızın flörtlerini anlatan bir Pommer yapımı olan Eric Charrell'in *Der Kongress Tanzt* (*Congress Dances*, 1931) filmi ile zirveye ulaştı.[13] Mükemmel kitlesel gösterileri ile bizzat Çar ve Metternich'in diplomatik entrikalarının üst düzey politikaya hoş bir dokunuşu ek-

als Kunst, ss. 288-89. *Täter gesucht* (1931) adlı film de benzer bir kanaldaydı: "Das Netz der Indizien. *Filmwelt*, 22 Mart 1931 ile karşılaştırın.

[11] Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 164; Bardeche ve Brasillach, *History of Motion Pictures*, s. 346; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II. 25-26.

[12] *Two Hearts in Waltz Time* için bkz. Balázs, *Der Geist des Films*, s. 178; *War of the Waltzes* için bkz. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II. 33. Bu dönemin diğer operet filmleri *Liebeswalzer*, 1930 (Kalbus, *a.g.e.*, s. 25 ve Arnheim, *Film als Kunst*, ss. 295-96 ile karşılaştırın), *Walzerparadies* (1931, *Illustrierter Film-Kurier*'deki sinopsis) vb.'ydi. Ayrıca bkz. Kalbus, *a.g.e.*, s. 26 ve devamı.

[13] Kalbus, *a.g.e.*, ss. 35-36.

lediği baş başa görüşmeleri birbirini izledi. Geçici olmaktan ziyade dikkatle oluşturulan bu süper operet hoş melodileri ve zekice yapısal dönüşleriyle akla hayale gelebilecek bütün operet motiflerinin bir özeti olma noktasına geldi. Bunlardan bazıları bir moda oluşturdu. Özellikle sık görülen, Lilian Harvey'in arabasıyla kırsal bölgelerde giderken söylediği şarkılara değişik türden insanların katıldığı sekansların taklitleriydi.

Operet müziğe önemli bir rol veren tek film türü değildi. Ses ortaya çıkar çıkmaz, sinemacılar hızla ünlü şarkıcıların popülerliğinden yararlandılar. Her ne kadar sonuçlar daha kötü olmadıysa da, insanlar içtenlikle buna kapıldılar. Tauber'in çekici sesini kullanan filmler modaydı ve Kiepura arkasında Napoli manzarası olduğu halde bir balıkçı teknesinde şarkı söylediğinde, kimsenin bu güzellikler karışımından etkilenmemesi mümkün değildi.[14]

Kulturfilme ve operet filmlerinden farklı olarak, kesit filmleri Hitler-öncesi yıllarda karakterini değiştirdi. Bu filmler önceki tarzlarına yabancı olan genelde bir iyimserlik aracı haline geldiler. Bu yeni iyimserlik kendisini Ruttmann'ın ilk dönem bir sesli film denemesi olan ve Hamburg-Amerika Hattı boyunca emrine verilen malzemeden yaptığı kesit filmi *Die Melodie der Welt*'te (*World Melody*, 1930) güçlü bir şekilde gösterdi. Sinemasal olarak bu film ilginç bir öncü çalışmaydı, çünkü ritmik "montajı" yalnızca çeşitli görsel izlenimleri değil, aynı zamanda her türlü sesi ve müzikal şarkıyı içeriyordu. Tematik olarak bu "montaj" tamamen insani etkinlikleri ve başarıları içeriyordu: mimari yapılar, aşkın tipik tarzları, nakliye araçları, dinsel kültler, ordular, savaşın yanları, sporlar, eğlence vb. Ruttmann'ın kendi filmi üzerine yorumuna göre, dinle ilgili bölüm "farklı tanrılara hürmetlerini sunan görkemli kitle gösterilerinde zirveye çıkar. Ancak kendilerini Buda'ya, İsa'ya ya da Konfüçyüs'a yönlendiren bu dindarların ibadet ettiği çeşitli kişilikler çatışmanın potansiyel kaynağıdır ve bu nedenle 'Ordu' adlı bir sonraki bölüme giden yolu açarlar. Kutsal müziğin arasına bir savaş borusu girer ve bütün dünyanın askerleri düzenli olarak yürümeye başlar" vs.[15]

World Melody'deki düşüncenin kabalığını naif bir şekilde vurgulamanın yanında, bu yorum filmin temelini oluşturan ilkeleri gösterir. Gerçekten de tarafsız olan *Berlin* mekanikleşmiş insan ilişkilerinin kabalığı üzerinde dururken, *World Melody* hiç ayrım

[14] Kalbus, *a.g.e.*, ss. 29-30, 32; Weiss, "The First Opera-Film," *Close Up*, Aralık 1932, ss. 242-45.

[15] Ruttman, "La Symphonie du Monde," *La Revue du Cinema*, 1 Mart 1930, s. 44; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 169; Jahier, "42 Ans de Cinema," *Le Rôle intellectuel du Cinema*, s. 65.

gözetmeyen bir tarafsızlığı gösterir ve dolaylı olarak evrenin toptan kabulünü anlatır. Yalın *Leaves of Grass*'ın (*Çimen Yaprakları*, Walt Whitman) mucizesinin farkında olan bir ruhtaki dünyayı kabul etmekle, "İsa'ya mı, Konfüçyüs'a mı" tapınılacağının mesele olmadığı, inançlı kalabalıkların muhteşem olmasını şart koşan bir dünyayı kabul etmek iki farklı şeydir. Bir Fransız eleştirmen *World Melody* ile ilgili şunları söyledi: "Bana göre, sunulan konulardan yalnızca biriyle ya da diğeriyle ilgilenmek daha değerli olurdu."[16] Bu ifade Ruttmann'ın kozmik ilahisinin temel zayıflığına işaret eder. Onun "dünya melodisi" içeriksizdir, çünkü onun bütün dünyaya olan ilgisi onu bir araya getirilmiş melodilerin her birinin özel içeriğine önem vermemeye götürür.

Yalnızca sansür kuruluyla candan bezdirici bir mücadenin ardından gösterime giren *Das Lied vom Leben* (*Song of Life*, 1931) benzer bir modeli izledi. Bu tipik bir kesit filmiydi. Moskova'dan Berlin'e gelmiş olan Rus tiyatro yönetmeni Alexis Granovsky tarafından yönetilen bu Tobis yapımı, bir sezaryen ameliyatının cesur belgeselinden ortaya çıktı. Bu film Walter Mehring'in hoş şarkılarının yardımıyla aşk, evlilik ve doğum gibi genel konuları özenle işleyen ve gevşek bir şekilde ilişkili epizotlardan oluşur. İlk sekansta genç bir kız, kendisini arkadaşlarıyla tanıştırmak isteyen yaşlı bir ahlaksızla nişanlanmasının onuruna verilen bir akşam yemeğine katılır. Sinemasal aygıtlardan olan gerçek havai fişekler nişan törenini, önceki ahlaksız kuşağı simgelemek için tasarlanmış korkunç bir toplantıya dönüştürür. Bu misafir grubundan korkan genç kız kaçar. Kendisini denize atarak boğmaya çalışır ve daha sonra da kendisini kurtaran genç bir gemi mühendisine aşık olur. Genç kızın yeniden yaşama arzusunu ve çiftin güney kıyılarındaki balayılarını gösteren bu geçiş filmin şiirselliğinin tutkulu bir parçasıdır. Burada sezaryen ameliyatı yapılır. Bu önemli epizot cerrahların beyaz önlükleri ile siyah lastik eldivenlerin karşıtlığını genç kızın yaşam ile ölüm arasında gidiş gelişini ima eden bir karşıtlık- vurgular. Bir erkek çocuk doğar ve onun dünyaya gelişi anne-çocuk ilişkisini idealleştiren sahneleri ortaya çıkarır. En sonunda büyüyen oğlan babasının geldiği ve annesinin kaçmaya çalıştığı denize doğru giderken görülür.

Filmin deniz görüntülerine vurgu yapması, aşağıdaki sahnede sözel ifadesini bulan bir tutumun belirtisidir: genç kızı kurtardıktan sonra gemi mühendisi onu bir vinçle yükseklere çıkarır ve onlar yukardayken, "erkek ve kız ile bir doktor ya da bir filozof veya bir

[16] Chevalley, "Mickey Virtuose – La Melodie du Monde," *Close Up*, Ocak 1930, s. 72. *Film Society Programme*, 14 Aralık 1930, daha olumlu bir görüşü ifade eder.

kahin olabilecek üçüncü bir kişi, bir ses çalışmayı öven bir şarkı söylerken, yukardan aşağıdaki yaşama bakarlar ve doktor canlılığın müjdesini ilan eder: yaşama, üretme, ilerleme azmi"[17] (Fotoğraf 42). Bu türden simgesel sahneler tekrarlanır. Savaş sonrasının popüler düşüncesinin kötü bir sonucu olan bu film yaşamın farklı biçimleri arasında ayrım yapmaz, ancak yaşamı her biçimiyle över. Bu da denizin her yerdeki varlığını açıklar: bu, filmin temelindeki yaşam anlayışı kadar görkemli ve anlaşılmazdır. *Song of Life* coşkunluğunun belirsizliğiyle *World Melody*'ye benzer.[18]

Kesit filmlerinin Yeni Nesnelcilik'ten ilahi iyimserliğe yönelmesi önemli bir değişimi gösterir. İstikrar yılları boyunca bu filmlerin göntlsüz tarafsızlığı iyice-yerleşmiş "sistemden" içsel hoşnutsuzuğu doğrulamıştı; bu nedenle kriz yılları boyunca onların aşırı neşeli oluşlarının tersine bir tutumu yansıttığını varsaymak güvenlidir: her şeyin iyi olduğuna inanma arzusu. Sanki artık eko-

[17] Hamilton'dan alıntı. "Das Lied vom Leben. *National Board of Review Magazine*, Kasım 1931, s. 8. Ayrıca bkz. *Illustrierter Film-Kurier*'deki sinopsiz: Bryher, "Berlin, April 1931," *Close Up*, Haziran 1931, s. 132; Arnheim, *Film als Kunst*, ss. 91, 254-56, 288, 290, 298. Granovsky'nin *Die Koffer des Herrn O. F.* (*The Luggage of Mrb O. F.*, 1931) filmi için bkz. Kraszna-Krausz, "Four Films from Germany," *Close Up*, Mart 1932, s. 45.

[18] Bunun kendisini bu dönemin soyut filmlerinde gösteren aynı belirsiz coşku olması. *World Melody*'nin yaratıcısı Walter Ruttmann'ın hedefsiz sanat alanını geliştirmeye devam etmesi nedeniyle daha mümkün görünüyor. Onun *Week End* (1930) adlı filmi gündelik yaşamın ve bir Pazar günü sayfiyenin çeşit çeşit seslerini kaydeden kısa metraj bir ses kuşağından başka bir şey değildi.; *In der Nacht* (1931) adlı filmi Schumann'ın aynı adlı bestesini soyut görsel konfigürasyonlara tercüme etti. Ruttmann'ın bir öğrencisi olan Oskar Fischinger müzikal bestelerin benzer illüstrasyonlarında uzmanlaştı ve ek olarak soyut modellerden reklam filmleri yaptı. Aynı zamanda bu yıllar boyunca Hans Richter'in öncü bir sanatçı olarak duruşunu koruduğu ve Lotte Reiniger'in benzer türde siluet filmlerini yapmaya devam ettiği belirtilebilir. Ruttmann'ın bu dönemdeki filmleri için bkz. Hamson, "Une Nouvelle Œuvre de Ruttmann," *La Revue du Cinema*, 1 Temmuz 1930, ss. 70-71; *Film Society Programme*, 6 Aralık 1931; *Film Index*, s. 642a; Kracauer, "Courrier de Berlin," *La Revue du Cinema*, 1 Ağustos 1931, ss. 64-65. Fischinger'in filmleri için bkz. Weinberg, "Complete List of Films by Oskar Fischinger," daktiloyla yazılan notlar, Museum of Modern Art Library, kupür dosyaları; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, s. 160; *Film Society Programme*, 10 Ocak 1932. Richter'in ilk sesli filmi bir panayır burleski olan *Alles dreht sich, Alles rewegt sich*'di (*Everything Revolves*, 1929). Weinberg, *An Index ... Hans Richter*, ss. 9-15'te, Richter'in yaratıcı çalışmasını değerlendirir. Lotte Reiniger için bkz. Bryher, "Notes on Some Films," *Close Up*, Eylül 1932, s. 198; *Film Society Programme*, 19 Ekim ve 14 Aralık 1930, 8 Mart 1931, 30 Ekim 1932. Londra'daki Film Society aynı zamanda Moholy-Nagy'nin soyut filmi *Schwartz-Weiss-Grau*'sunu gösterdi ve üzerine yorum yaptı (*Film Society Programme*, 20 Kasım 1932). Bay Richter'in yayımlanmamış el yazması "Avant-garde... ", ilgili enformasyon açısından zengindir.

nomik depresyon şeylerin varolan düzenini altüst etme tehdidinde bulunuyor. insanlara bir felaket korkusu sahip olmuş ve sonuçta da insanlar kendi dünyalarının yaşamasıyla ilgili her türlü yanılsamayı bağrına basmış gibiydi.

Filmlerin -çoğunlukla aralara şarkıların serpildiği komediler besteleri bu tür umutları besledi. *World Melody* ve *Song of Life*'a hareket kazandıran iyimserlikle canlanan bu filmler *statükonun* çıkarına tarafsızlığı korudular. Onların şaşırtıcı biçimde çoğunlukta olmaları çok yaygın bir ümitsizliğin yanılmaz bir işaretiydi.

Bu filmlerin çoğu işsizleri rahatlatmak için tasarlandı. Örneğin Lupu Pick'in *Gassenhauer* (1931) filminde başrolü işsiz bir müzisyenler grubu oynar; bunlar kasvetli avlularda en sonunda popüler olan bir sokak şarkısını çalarak sefalete başarılı bir şekilde karşı koyarlar. Bildik Zille figürleriyle film Balázs'ın *Adventure of a Ten-Mark Note*'u kadar René Clair'in *Sous les Toits de Paris*'ini de hatırlatır. Yeri gelmişken, bu Pick'in ilk ve son sesli filmiydi, tamamlanmasından kısa bir süre sonra öldü.[19] Başka bir film neşeyle yoğun baskı altındaki işsizleri yerleşim planları, çadır kolonileri vb.'nin serabının içine davet etti.[20] Filmin adı olan *Die Drei von der Stempelstelle* (1932) tamamen Thiele'nin daha önceki *Die Drei von der Tankstelle* filminden aşırmaydı.

Gözde bir çare, olanakları az olanların tamamen kendi talihleriyle tatmin olmuş gibi yapmalarıydı. Ufa komedisi *Ein Blonder Traum*'da (*A Blond Dream*, 1932) yoksulluk iki cam temizleyicisi ile bir genç kızı bir çayırdaki eski vagonlarda sığınak bulmak için bir çadır gösterisinde canlı fırlatılan nesne rolünü oynamaya zorlar. Onlar kötü durumlarından şikayet ederler mi? Bu iyi insanların duygularını ifade eden şarkılar şu sözleri içerir: "Artık kira ödemiyoruz, doğanın kalbinde evimizi kurduk ve yuvamız daha küçük olsa bile, bu gerçekten sorun değil."[21]

İnsanların çoğu daha büyük bir ev istediği için, bir grup film başarı öykülerini işledi. Ufa *Mensch ohne Namen* (*The Man Without a Name*, 1932) ile ilginç bir katkı yaptı.[22] Bu filmde Werner Krauss Rusya'da bir savaş esiriyken hafıza kaybına uğrayan bir Alman sanayiciyi canlandırır. Savaştan yıllar sonra geçmişini ha-

[19] Arnheim, *Film als Kunst*, ss. 203, 249; "Gassenhauer," *Filmwelt*, 5 Nisan 1931. *Mieter Schulz gegen Alle* (1932) de bir tür Zille filmiydi. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 38-39, bu filmin temelini oluşturan iyimserliği vurgular.

[20] Kracauer, "'Kuhle Wampe' verboten!" *Frankfurther Zeitung*, 5 Nisan 1932.

[21] *Illustrierter Film-Kurier*'deki şarkı sözlerinin olduğu sinopsis. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 46.

[22] *Illustrierter Film-Kurier*'deki sinopsis. Kalbus, *a.g.e.*, s. 56.

tırlar. Berlin'e döner ve orada otoritelerin onun ölü olduğunu ilan ettiğini öğrenir. Bir memurun dosya raflarının arasında yüksek bir merdivene tırmandığı ve yukardan ona seslendiği sahne bürokrasinin kabusvari işleyişini gösterir (Fotoğraf 43). Hem karısı hem de arkadaşı onu tanımayarak bu eski sanayicinin talihsizliğine katkıda bulunurlar. Onun kasıtsız mahvoluşu bu kriz yılları boyunca orta sınıfın mahvoluşunu yansıtır. Film bundan sonra garip bir şekilde Zille filmi *Slums of Berlin*'i hatırlatan bir yönde gelişir.[23] Alışılmış şekilde intihar etmeyi planlayan adama mütevazı satış elemanları ve işsiz bir stenograf tarafından bakılır ve adam onların yardımıyla ümit verici bir kariyere başlar. Varlığının reddedilmesinin ardından yeni bir isim edinir ve başarılı bir şekilde kendisine ait bir keşfi tanıtır ve yeniden yükselişinde, *Slums of Berlin*'deki mühendisten, üst orta sınıftan bir genç kızla evlenmek yerine yoksul stenograf ile evlenişiyle ayrılır. Stenograflar için o dönemler zordu ve onların lehine bir şeylerin yapılması gerekiyordu.

O dönemler o kadar kötüydü ki, nitelikli uzmanlar bile bir zamanlar çıkarıldıkları işlere yeniden alınmayı bekleyemiyorlardı. Bu nedenle başarı filmlerinin çoğu, parlak kariyerin gerçek kaynağı olarak kapasite sahibi olmaktan çok şansı öne çıkardılar. Karakteristik olarak, ***Das Geld liegt auf der Strasse*** (*Money Lies on the Street*), ***Morgen Geht's unsgut*** (*Tomorrow We'll Be Fine*) ve *Es wird schon wieder besser* (*Things Will Be Better Again*) adlı bu tip filmler o dönemde çok yaygındı. Bu filmlerin ne kadar ihtimal dışı olduklarına bakmadan izleyiciler onları kolayca kabul ettiler. Başarının aracı olarak şans: Almanların kendi geleneklerine tamamen yabancı bir anlayışı kabul edecek kadar umutsuzluğun kenarında olmuş olmaları gerekir.

Bütün bu filmlerde arada bir iş bulanlara ve alt orta sınıftan insanlara şans tanrıçasının (Fortuna) gözdeleri oldukları bildirildi. Erich Engel'in zarif komedileriyle sanatsal zirvesine ulaşan bütün bu eğilimin temsilcisi *Die Privatsekretärin*'di (*The Private Secretary*, 1931). Bu rahat filmin muazzam popülerliği Wilhelm Thiele'nin çekici türetmelerdeki ustalığını kabul ettirdi. Neşeli bir küçük kasaba kızı (Renate Müller) Berlin'deki bir bankada iş bulmayı başarır ve çalışırken bir akşam yanına, sadece başka bir banka personeli olduğunu düşündüğü büyük patron gelir. Akşam birlikte çıkarlar ve beklenebileceği gibi sonuç genç kızın bankacının karısı konumuna yükselmesidir.[24]

[23] Bkz. s. 140-141.

[24] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 54. Benzer bir film olan *Dolly macht Karriere* (*Dolly's Career*, 1930) için bkz. Weiss, "A Starring Vehicle," *Close Up*, Kasım



Fotoğraf 41. *Drei von der Tankstelle*: Gündelik yaşamın malzemelerinden oluşturulan keyifli bir gündüz düşü

Fotoğraf 42. *Song of Life*: Canlılığı yücelten simgesel bir sahne(Herman G. Weinberg'in koleksiyonundan)





Fotoğraf 43. *The Man Without a Name*: Bürokrasinin kabus gibi işleyişi



Fotoğraf 44. *The Victor*: Hans Albers, yaygın gündüz düşlerinin cisimlenişi

Ufa filmi *Die Gräfin von Monte Christo*'da (*Countess of Monte Cristo*, 1932) gündelik yaşamdan alınmış gerçek bir peri masalı içinde bu türden bir gündüz düşü gelişir. Aslında bir figüran olan Brigitte Helm şık bir arabada seyahat eden bir leydi rolüne girer. Gece çekimi başlar; ancak stüdyoda yapılan bir otelin ön cephesindeki giriş kapısının önünde durmak yerine, Helm ve kız arkadaşı bu sözde leydinin boş valizlerinin üzerinde "Monte Cristo Kontesi" yazdığı için ayrıcalıklı bir misafir olarak karşılandıkları gerçek bir lüks otelin önünde durana kadar arabayı sürmeye devam ederler. Sevimsiz bir otel hırsızı ile soylu bir centilmen dolandırıcıyı içeren bu hoş entrika kadının kısa bir süreliğine numarayı sürdürmesini sağlar ve şiddetle arzuladığı hayatı -centilmen dolandırıcının ona delice aşık olmasıyla önemli ölçüde zenginleneşen bir hayat- yaşamasını sağlar. Güzel bir günde polisler gelir; aşık dolandırıcıyı tutuklarlar ve eğer Ufa'nın yoksul film figüranlarının kalplerindeki umutları uyandırma arzusu olmasaydı, bu sahte kontesin numaralarına bir son vereceklerdir. Helm'in macerası bir baş sayfa öyküsü haline gelir ve reklama yönelik özel yetenekleriyle stüdyo yetkilileri yalnızca ona eziyet etmekten çekinmekle kalmazlar, aynı zamanda onunla avantajlı bir kontrat imzalarlar; sonuç olarak bütün bu film uyuşturucularının gösterme eğiliminde olduklarını kanıtlarlar: gündelik yaşamın kendisi bir peri masalıdır.

Ancak insan kendisini yardımsever bir periye nasıl sevdirir? Burada devreye Hans Albers girdi. Zina yapan erkekleri ve iyi giyimli dolandırıcıları canlandırmış olan bu sinema oyuncusu birden bire Almanya'nın bir numaralı gözde oyuncusu, ideal erkeğin vücut bulması haline geldi. Pommer onu dört Ufa filminde başrolde oynattı ve duygusal boyun eğmenin hakim olduğu sonuncu film *F. P. 1 Antwortet Nicht* (*F. P. 1 Does Not Answer*, 1932) hariç, Albers ister *Bomben auf Monte Carlo*'daki (*Monte Carlo Madness*, 1931) bir kruvazörün çılgın kaptanını, ister *Quick*'teki (1932) aşka eğilimli palyaçoyu, isterse *Der Sieger*'deki (*The Victor*, 1932) basit bir telgrafçıyı canlandırsın değişmez biçimde görkemli bir galipti.[25] O neşeli bir canlılık yaydı, aşırı derecede saldırgandı ve menzili içindeki her şeyi ele geçiren bir korsan olarak doğmuştu. Ancak ister düşmanlara saldırsın, isterse genç kızlara kur yapsın bütün yaptıkları önceden tasarlanmamış bir tarzdaydı –sanki bir projeyi gerçek-

1930, ss. 334-35.

[25] Albers'in başrolde oynadığı filmler için bkz. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 38, 53, 59. *Illustrierter Film-Kurier*'deki sinopsis: *Monte Carlo Madness*'ın programıyla karşılaştırın.

leştirmeye yönelik değişmez bir iradeden ziyade değişen tarzlar ve ortamlar tarafından sevk ediliyordu. Gerçekten o bir entrikacının tersiydi. Ve şansa çok dikkat etmediğinden, şans tanrıçası seven bir kadının ısrarıyla onu takip etti ve ne zaman onun için hazırlanmış çok sayıda tuzaktan birinin içine düşse ona yardım eli uzattı. Kuşkusuz o da uzatılan eli tuttu ve daha sonra da her zamanki kadar pervasızca hamle yaptı. Her Albers filmi Kurfürstendamm'dakiler [Berlin'deki en ünlü caddelerden biri – çev.] kadar proleter mahallelerdeki evlerle de doludur. Bu altın kalpli insan sinemada herkesin yaşamayı istediğine vücut kazandırdı (Fotoğraf 44).

18. ARAMIZDAKİ KATİL

Statüko hatırına tarafsızlığı korumaya yönelik bütün çabalara rağmen, Yeni Nesnelcilik 1930'dan sonra parçalanmaya başladı. Bu durum istikrar dönemi boyunca felç olan otoriteryan eğilimlere düş benzeri bir çıkış olarak hizmet etmiş olan sokak ve gençlik filmlerinin ortadan kalkmasıyla doğrulanır. Bu tür film düşlerine artık gereksinim yoktu, çünkü şimdi felç durulmuş, otoriteryan ya da başka çeşit her türlü eğilim kendilerini özgürce ortaya koyuyordu. Savaş sonrası dönemde olduğu gibi Alman sineması birbiriyle çatışan içsel eğilimlerin bir savaş alanı haline geldi.

1930'da Potamkin şunları yazdı: "Almanya'da ciddi-aklın Alman sinemasını ataletten ve stüdyo-çıkmazından kurtulmaya ve önemli konuları işlemeye zorlayacağının işaretleri vardır. Almanya politik bir krize ve bununla birlikte de entelektüel ve estetik bir krize yaklaşıyor..."[1] Bir kriz geçiren Almanya kendi tutumunu belirlemeden önce lehte ve aleyhte olanların tümünü tartmak zorundaydı. Almanların yaptığı da kesinlikle buydu - dönemin psikolojik durumu üzerine ifadeler olarak değerlendirilen iki önemli filmle (*Mavi Melek* ve *M*) değerlendirme yapmak. İki film de *Song of Life* ve *Private Secretary* gibi filmlerde tamamen görmezden gelinen kolektif ruhun derinliklerine nüfuz ettiler. İstikrar yılları boyunca Pabst ve Ruttmann'ın da bu dönemin gerçekliğinin gizli katmanlarını ortaya çıkarmaya çalıştıkları doğrudur. Ancak onlar melodram aracılığıyla filmlerinin anlamından kaçınırlar ya da tarafsızlığı korurlarken, *Mavi Melek* ve *M* o filmlerde gösterilen her şey için güçlü bir sorumluluk duygusunu soludular. Onlar Potamkin'in belirttiği "atalet"ten kurtulmuş bir aklın ürünüydü.

Der Blaue Engel (*Mavi Melek, The Blue Angel*, 1930) Heinrich Mann'ın savaş öncesi romanı *Professor Unrath*'a dayanan bir Ufa filmiydi. Bu roman yazarın diğer romanlarıyla birlikte Alman burjuva toplumunun garip kusurlarını rezil ediyordu. Her ulus kendini korumanın bir aracı olarak eleştirel iç gözleme bağlıdır ve bu, İngiltere ve Fransa'da uzun yıllar önce ortaya çıkmış toplumsal yönelimli edebiyatın Alman tarzını geliştirmeye çalışan Heinrich Mann'in kalıcı yararıdır. Garip bir sertlik onun görüşlerini daraltmasaydı, Mann gerçekten yaptığından daha fazla etkide bulunabilirdi.

[1] Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film," *Cinema*, Nisan 1930, s. 59

Emil Jannings küçük bir liman kasabasındaki sakallı lise öğretmeni olan filmin başkarakterini canlandırdı. Bu orta yaşlı bekar öğretmen, onun küçük çaplı zorbaca üslubunun ardındaki birçok engellemeyi sezen öğrencilerine şiddetle düşman olur (Fotoğraf 45). Öğrencilerin Blue Angel (Mavi Melek) adlı tavernada şarkı söyleyip gösteri yapan küçük bir sanatçılar grubunun yıldızı olan Lola Lola'nın giyinme odasına dadandıklarını öğrendiğinde, o kötü kadınla hesaplaşmaya karar verir. Ahlaki öfkenin ve hastalıklı bir şekilde gizlediği seks kıskançlığının etkisindeki aptal öğretmen cesaret edip kadının odasına gider; ancak gençlerin aşırılıklarına bir son vermek yerine, kendisi Lola Lola'nın, yani onu canlandıran Marlene Dietrich'in cazibesine kapılır –öylesine ki, onun yatak odasını paylaşır ve ona evlenme teklifinde bulunur. Sonuçta okuldan ayrılmak zorunda kalır. Bunun ne önemi var? Düğün partisi sırasında kendini aşırı zinde hisseden adam horoz ötüşünü mükemmel taklit ederek şarkıcıları etkilemeyi başarır. Özgür biri olarak kariyerinin bu üst noktası aynı zamanda onun düşüşünün başlangıcıdır. Topluluk kasabadan kasabaya seyahat ederken, Lola Lola yalnızca ona kendisi için tatsız işler yaptırmaz, aynı zamanda yöneticinin onun kocasının sahnede komik horoz ötüşünü yapma önerisini de kabul eder. Adamın aşağılanışı şarkıcıların bu eski öğretmenle bir sansasyon yaratma umuduyla Blue Angel'a geri döndüklerinde zirveye çıkar. Umdukları gibi de olur: eski hemşehrilerinin horoz ötüşü yapmasını dinlemeye istekli bütün kasaba halkı akın eder. Ötmesi istenen adam korkunç bir ötüşe başlar, sahneden çıkar, sürekli olarak kükrer ve Lola Lola'yı boğarak öldürmeye başlar. Personel bu öfkeli çılgın adamı etkisiz hale getirir ve sonunda onu kendi başına bırakır. Daha sonra adam son varoluşunun kabusundan uyanmış görünür. Ölümcül derecede yaralanmış bir hayvanın inine sığınması gibi, adam yeniden eski okuluna döner, sınıfına girer ve orada ölür.

Sanatsal Alman sesli filmlerinin desteklenmesine aklı yatan Pommer, Joseph von Sternberg'den bu filmi yönetmesini istedi. Bir Avusturyalı olan bu parlak Hollywood yönetmeni algılanamaz duyguları göstersinler diye ortamları ifade etmenin bir ustası olduğunu *Yeraltı Dünyası* (*Underworld*, 1927) ve *Son Emir* (*The Last Command*, 1928) ile kanıtlamıştı. *Mavi Melek*'te Jannings gece vakti sokaklarda tavernaya doğru yürürken, uzaktaki limandan sis düdüklerinin sesleri duyulur. Okuldan resmen ayrılma noktasındaki adam tek başına masada otururken, kaydırmalı bir çekim son bir bağrına basmanın şefkatli yavaşlığıyla boş sınıfı tarar. Bu çekim filmin en sonunda yeniden ortaya çıkar ve bu kez başını masanın üzerine koy-

muş ölü bir adamın öyküsünü etkili bir şekilde özetleyen bir ölüm ilanı işlevini görür. Blue Angel'daki dar iç mekanlar nadiren bile olsa istikrar döneminde arzulanan dışavurumun gücüne sahiptir. Mimari parçaların, karakterlerin ve ne olduğu belirsiz nesnelerin gelişigüzel karışımı söz konusudur. Lola Lola öylesine küçük bir sahnede ünlü şarkısını söyler ki, aşırı dolu sahnede dekorun bir parçası olarak görünür. Jannings balık ağları labirenti içinde giyinme odasına gitme mücadelesi verir ve bir süre sonra içinden idolüne ters ters baktığı minicik galeriye destek olan ağaçtan bir sütun ile birlikte görülür. Carl Mayer'in savaş sonrası filmlerinde olduğu gibi, suskun nesnelerin sürekli araya girişi bütün ortamı serbest kalan içgüdülerin bir sahnesi olarak gösterir. Mükemmel kılavuzlar olan bu nesneler Jannings'in ertelenmiş tutkusu kadar Lola Lola'dan ortaya çıkan cinsel heyecan dalgalarını da aktarır.

Filmin uluslararası başarısı -filmin gösterime girmesinden kısa bir süre sonra Paris'te bir gece kulübü "Blue Angel" adıyla açıldı- iki önemli nedene bağlanabilir. Birincisi kesinlikle Marlene Dietrich'ti. Canlandırdığı Lola Lola seksin yeni bir vücut bulmasıydı. Bu küçük burjuva Berlin orospusu tahrik edici bacakları ve rahat tavırlarıyla, insanı katı bencilliğinin ve soğuk küstahlığının ardındaki sırrı aramaya teşvik eden bir vurdumduymazlık sergiledi (Fotoğraf 46). Böylesi bir sırrın varlığı aynı zamanda sevişmekten başka bir şeye ilgi duymadığını anlatan şarkıyı söylerken nostaljik anılar ve içten içe devam eden umutlarla titreyen kısık sesiyle de ima edildi. Kuşkusuz bu vurdumduymazlık asla durulmadı ve belki de hiç sır yoktu. Filmin başarısının diğer nedeni filmin sınırsız sadizmiydi. İnsanlar işkence ve küçük düşmenin karşı konulamaz biçimde cazibesine kapıldılar ve Sternberg bu sadistçe eğilimi Lola Lola'yı yalnızca Jannings'i değil, aynı zamanda bütün çevresini mahveden biri haline getirerek derinleştirdi. Filmdeki sürekli bir motif sadakat ve dürüstlüğün övgüsüne adanmış popüler Alman ezgisini (*Üb'immer Treu und Redlichkeit...*) --Jannings'e miras kalmış inançların ifadesi olan bir ezgi– çalan eski kilise saatidir. Filmin son bölümünde Lola Lola'nın şarkısının bitmesinden hemen sonra bu ezgi, kamera ölü Jannings'i gösterirken son kez duyulur. Onu Lola Lola öldürmüştür ve ayrıca onun şarkısı ezgileri bozguna uğratmıştır.[2]

Bir seks öyküsü ya da sadizm üzerine bir inceleme olmasının yanı sıra Sternberg'in filmi güçlü bir şekilde savaş sonrası geleneklerini sürdürür ve felcin kesin olarak sonunu gösterir. *Mavi Melek*

[2] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 16; Vincent, *Histoire de l'Art Cinematographique*, 163 ile karşılaştırın.

Karl Grune'nin *The Street* filmi üzerine bir çeşitleme olarak görülebilir. Lüks salondaki zevksiz gibi, Jannings'in canlandırdığı öğretmen de orta sınıfın temsilcisidir; zevksiz gibi o da okulun yerine sokağın karşılığı olan Blue Angel'i geçirerek geleneklere isyan eder ve tam anlamıyla zevksiz gibi, bu sözde isyanı da yeniden boyun eğer doğrudur, eski orta sınıf standartlara değil, ama kaçtıklarınınkinden çok daha kötü olan güçlere. Onun Lola Lola'nın kişisel kölesinden ziyade bir yöneticinin kurbanı olarak görülmesi önemlidir. Aşk gitmiş, fark gözetmeyen teslimiyet kalmıştır. *The Street*'teki zevksiz, *New Year's Eve*'deki kafe sahibi, *Son Adam*'daki otel görevlisi ve Sternberg'in filmindeki öğretmen, hepsi de bir ve aynı model tarzında biçimlenmiş görünür. Bu arketipik karakter yetişkin olmak yerine, gösterişçi bir kendine acımanın etkilediği bir gerileme sürecine girer. *Mavi Melek* Alman olgunlaşmamışlığı meselesini yeniden ortaya getirir ve dahası öğretmen gibi orta sınıfa ait olan gençlerin ve şarkıcıların tavrında görüldüğü gibi bunun sonuçlarını incelikle işler. Onların sadistçe acımasızlığı kurbanlarını boyun eğmeye zorlayan olgunlaşmamışlığın ürünüdür. Sanki film bir uyarıyı ima etmiş gibidir, çünkü bu filmdeki figürler gerçek yaşamda birkaç yıl sonra olacakları önceden haber verir. Bu gençler doğuştan Hitler gençleridir ve horoz gibi ötme aygıtı Nazi toplama kamplarında daha ustaca olarak çok kullanılan bir grup benzer düzenlemeye mütevazı bir katkıdır.

İki karakter bu olaylardan uzak durur: geçici meslektaşını sürekli gözleyen suskun bir figür olan şarkıcılar grubunun palyaçosu ve öğretmenin ölüm anında bulunan ve biraz *Son Adam*'daki gece bekçisini hatırlatan okul görevlisi. İkisi de konuşmazlar. Bunlar katılımcı değil, yalnızca tanıktırlar. Hissetseler de, müdahaleden kaçınırlar. Onların sessiz boyun eğişleri birçok insanın totaliter yönetim altındaki edilginlerini haber verir.

Fritz Lang 1930'da, *M*'in yapımı başlamadan önce bana basında yeni filminin geçici adının *Mörder unter uns* (*Murderer Among Us – Aramızdaki Katil*) olduğunu bildiren küçük bir haberin çıktığını söyledi. Kısa sürede Lang çok sayıda tehdit mektubu aldı ve daha da kötüsü, filmi için Staaken stüdyosunu kullanma izni açıkça reddedildi. "Ama Düsseldorf çocuk-katili Kürten ile ilgili bir filme karşı bu anlaşılmaz komplo neden?" diye sordu Lang çaresizlik içinde stüdyo yöneticisine. "Ahh, anlıyorum" dedi yönetici. Adam rahatladı ve hemen Staaken'in anahtarlarını teslim etti. Lang da anlamıştı; yönetici ile konuşurken, Lang adamın klapasını kavramış ve bir an gözüne ters yöndeki Nazi amblemi çarpmıştı. "Ara-

mızdaki katil": Nazi partisi uzlaşmaktan korkuyordu. Lang o gün politik olarak olgunlaştım diye ekledi.

M ortadan kaybolan ve bir süre sonra ağaçların arasında ölü bulunan Elsie davasıyla başlar. Onun öldürülmesinden önce ve sonra benzer suçlar işlendiği için kent gerçek bir kabus yaşar. Polis büyük bir gayretle bu çocuk katilinin izini bulmaya çalışır, ancak yalnızca yeraltı dünyasını rahatsız etmeyi başarır. Bu nedenle kentin önde gelen suçluları bu canavarı kendileri bulmaya karar verirler. Bir kereliğine onların çıkarları ile yasanınkiler buluşur. Burada Thea von Harbou, Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera* (*Die Dreigroschenoper*, 1928) adlı oyunundan bir motifi ödünç alır[3]: suçlular çetesi dilencilerin yardımını alır ve onları göze çarpmayan gözcüler ağına dönüştürür. Bu arada polis katilin eskiden akıl hastanesinde kalan biri olduğunu teşhis etse de, suçlular kör bir dilencinin yardımıyla dedektiflerden önce hedefe ulaşırlar. Gece suçlunun sığındığı binaya girerler, onu çatının altındaki sandık odasından çıkarırlar ve daha sonra da terk edilmiş bir fabrikaya sürükleyerek orada "yetkisiz bir mahkeme" kurarak onu idama mahkum ederler. Polis zamanında ortaya çıkar ve suçluyu yetkililere teslim eder.

1931'de yapılan bu Nero şirketi yapımı her yerde hararetli bir tepki aldı. Bu yalnızca Lang'ın ilk sesli filmi değildi, aynı zamanda onun istikrar dönemi boyunca yaptığı gösterişçi başarısızlıkların ardından ilk önemli filmiydi. *M* yine onun daha önceki filmleri, *Destiny* ve *Nibelungen*'in düzeyine ulaşır ve dahası onları virtüözlük açısından aşar. Filmin belgesel değerini artırmak için mevcut polis prosedürleri üzerine görsel raporlar öylesine hünerle araya yerleştirilir ki, bunlar aksiyonun parçası olarak görünürler. Ustaca yapılmış kurgu polislerin ortamı ile yeraltı dünyasını iç içe geçirir: çete liderleri planlarını tartışırlarken, uzman polisler de bir salonda konuşurlar ve sürekli sahne değişimleriyle bu iki toplantı arasında gizli ortaklığa dair bir paralellik kurulur. Yasadışılar ile yasa temsilcileri arasındaki işbirliğine içkin olan bu komik üslup birkaç durumda somutlaşır. Tanıklar en basit gerçekler üzerinde hemfikir olmayı reddeder; masum yurttaşlar şiddetle birbirlerini suçlarlar. Bu keyifli ara olayları dengeleyen ve cinayetlere yoğunlaşan epizotlar çok daha korkutucu görünür.

Lang'ın korku ve terörü yoğunlaştırmak için sesi yaratıcı kullanımı sesli filmlerin tarihine paralellik göstermez. Saatlerce bekledikten sonra Elsie'nin annesi dairesinin dışına çıkar ve çılgınca kızının adını haykırır. O "Elsie" diye bağırırken, aşağıdaki görüntüler geçer: boş merdivenler (Fotoğraf 47); boş tavan arası; Elsie'nin mut-

[3] Bkz. s. 233

fak masası üzerindeki kullanmadığı tabağı; üzerine topuyla uzandığı uzaktaki bir çimen parçası; telgraf tellerine takılmış bir balon --katilin onun güvenini kazanmak için kör dilenciden satın aldığı balon. Sürekli olarak kalın perdede çalınan notalar gibi, "Elsie!" çığlığı aslında ilişkisiz olan çekimlerin temelini oluşturur ve onları tek bir anlatı içinde birleştirir. Ne zaman katil şiddetli bir öldürme arzusunun etkisine girse, Grieg'in bir melodisini ıslıkla çalar. Onun ıslığı filme yayılır, ortaya çıkışını uğursuz bir biçimde haber verir. Küçük bir kız yürürken görülür: bir dükkanın vitrini önünde durduğunda, tekinsiz Grieg melodisi ona yaklaşır ve güneşli bir öğleden sonrasında caddede birden tehdit edici gölgelerle dolar. Daha sonra kör dilenci bu ıslığı ikinci kez duyar ve bu da katilin kaçınılmaz sonunu getirir. Başka bir ölümcül sesi, sandık odasına kaçtıktan sonra çarpıp kapanan kapının kilidini sustalı çakısıyla açmaya yönelik nafile çabası çıkarır. Suçlular binanın üst katına çıktıklarında, bir farenin uzun uzadıya kemirmesini hatırlatan bu kulak tırmalayıcı ses onun varlığını ele verir.[4]

Filmin gerçek merkezi katilin kendisidir. Peter Lorre onu sokakta elma yiyen ve bir kelebeği bile incitmesinden şüphelenmenin mümkün olmadığı biraz çocukça bir küçük burjuva olarak benzersiz bir şekilde canlandırır. Ev sahibesi olan kadın, polis tarafından sorgulandığında kiracısını sessiz, sakin ve düzgün bir kişi olarak tanımlar. Parlak bir görsel aygıt onun hastalıklı eğilimlerini tanımlamaya hizmet eder. Üç farklı olayda, *Mavi Melek*'tekinden daha fazla göze çarpan çok sayıda cansız nesne katili kuşatır; bunlar katili yutma noktasında görünürler. Sofra takımı satan bir dükkanın önünde dururken öyle bir tarzda görüntülenir ki, yüzü parlayan bıçakların paralelkenar yansıması içinde görünür (Fotoğraf 48). Sarmaşık kaplı bir bahçe kafesinin ardındaki bir kafenin terasında otururken, yalnızca ağaç yapraklarının içinde parlayan yanaklarıyla bir ormanda gizlenen vahşi bir hayvanı akla getirir. Son olarak sandık odasında köşeye sıkıştığında, kendisini ele geçirecek olanlardan paçayı kurtarmaya çalıştığı karmakarışık döküntülerden güçlükle ayırt edilebilir. Birçok Alman filminde sessiz nesnelerin ağır basmasının akıl dışı güçlerin üstünlüğünü simgelemesi nedeniyle, bu üç çekimin katili kontrol edilemeyen içgüdülerin bir esiri olarak tanımladığı varsayılabilir. Kötü dürtüler, çok sayıda nesnenin onun imgesini kuşatmasına benzer tarzda tam anlamıyla onu boğarlar.

[4] Arnheim, *Film als Kunst*, ss. 230, 252, 300. *M*'deki birkaç aygıt üzerine yorum yapar. Hamilton, "M," *National Board of Review Magazine*, Mart 1933, ss. 8-11 ile karşılaştırın.

Bu durum "yetkisiz mahkeme" öncesindeki onun itirafıyla doğrulanır. Bu epizot onun o anda yaşadığı şoku mükemmel bir şekilde ifade eden bir çift çekimle başlar. Katilin kendini kaybetmişçesine protestolarına aldırmayan üç suçlu onu iter, sürükler ve tekmeler. Katil yere düşer. Etrafına bakmaya başlarken, yüzünün öfke ve korkuyla biçimi bozulmuş bir yüz yakın-çekiminin hemen ardından önünde duran suçluları, dilencileri ve sokak kadınlarını gösteren uzun bir çekim gelir (Fotoğraf 49). Şok izlenimi yerdeki çaresiz insan ile Lang'ın muazzam bir şekilde düzenlediği taş gibi bir sessizlik içinde onu izleyen bu etkilenmez grubun arasındaki korkunç kontrasttan ortaya çıkar. Sanki katil beklenmedik bir şekilde bir insan duvarına çarpmış gibidir. Daha sonra kendini savunmaya çalışarak şu şekilde açıklamalar yapar: "Her zaman caddeler boyunca yürümeye zorlandım ve her zaman arkamda birileri vardı. O benim. Bazen arkamdakinin kendim olduğunu hissediyorum ve kaçamıyorum... Kaçmak istiyorum -kaçmak zorundayım. Ben öldürmedikçe hayaletler hiç peşimi bırakmıyor. Ve daha sonra bir afişin önünde duruyorum ve yapmış olduğumu okuyorum. Bunu ben mi yaptım? Ancak bu konuda hiçbir şey bilmiyorum. Bundan nefret ediyorum -bundan nefret etmeliyim bundan böyle...

Görsel dokunun içerdikleriyle birlikte bu itiraf, bu katilin Alman film karakterlerinin eski bir ailesine ait olduğunu netleştirir. O *Prağlı Öğrenci*'deki kendi şeytani öteki beninin büyüsüne yenik düşen Baldwin'e benzer ve doğrudan uyurgezer Cesare'nin evladıdır. Cesare gibi o da öldürme zorlamını altında yaşar. Ancak bu uyurgezer Dr. Caligari'nin üstün güç azmine bilinçsiz bir şekilde boyun eğerken, çocuk katili kendi patolojik dürtülerine boyun eğer ve ayrıca da bu zorunlu boyun eğişin tamamen bilincindedir. Bunu kabul ediş tarzı, atası *The Street*'teki zevksiz olan bütün o karakterlere onun yakınlığını gösterir. Katil sinemadaki iki karakterin arasındaki bağlantıdır; onda zevksiz ile uyurgezerin somutlaştırdığı eğilimler birbirine karışır. O sadece alışılmış katil ile boyun eğen küçük burjuvanın tesadüfi bileşimi değildir; onun itiraflarına göre bu modern Cesare kendi içindeki hayali Caligari'ye boyun eğmesi nedeniyle bir katildir. Fiziksel görünüşü onun tamamen olgunlaşmadığı -aynı zamanda onun öldürücü içgüdülerinin önlenmesi güç gelişimini de açıklayan bir olgunlaşmamışlık izlenimini destekler.

Gerilemenin bir ürünü olarak öyle çok fazla gerileyen bir isyancı olmayan bu karakteri incelerken *M. Mavi Melek*'in ahlakını onaylar: gerilemenin ardından korkunç sadizm patlamaları kaçınılmazdır. İki film de o kritik yılların psikolojik durumuyla ilgilidir

ve ikisi de insanlar kendilerini peşlerini bırakmayan hayaletlerden kurtarmadıkça büyük ölçekte neler olacağını önceden haber verirler. Bu model henüz oluşmamıştı. *M*'in sokak sahnelerinde, bir gözlükçünün dükkanında dönen spiral ve bir çocuğu karşıdan karşıya geçiren polis gibi bilinen simgeler yeniden kullanılır.[5] Bu motiflerin sürekli sıçrayıp inen bir kuklayla birleşimi filmin anarşi ve otorite anlayışları arasında yaşadığı kararsızlığını açığa vurur.

[5] S. 181'de *Berlin*'in anlatımı üzerine olan yorumla karşılaştırın.

19. ÇEKİNGEN AYKIRI GÖRÜŞLER

Birbiriyle çatışan içsel eğilimlerin bir *savaş alanı* olan Hitler-öncesi dönemin Alman sinemasına iki önemli film grubu egemen oldu. Onlardan biri otoriteryan eğilimlerin varlığını kanıtladı. Bu grubun içinde insancıllaşma ve barışsever süreçle ilgili filmler vardı; bunlar bazen sözünü sakınmayan solcu eğilimleri açıkça gösterecek kadar ileri gittiler.

Bu ilk grup filmlerden ikisi olan *Mavi Melek* ve *M mevcut durumu* içinde gerileme süreçlerinin önüne geçilebileceğini ima etmeleriyle dikkat çektiler. Piel Jutzi'nin Alfred Döblin'in aynı adlı romanından yaptığı *Berlin Alexanderplatz* (1931) Sternberg ve Lang'ın karamsar bakış açılarına söylemeden anlaşılan bir şekilde karşı çıktı. Bu film Ruttmann'ın *Berlin* filmi tarzında çok sayıda belgesel çekimin olduğu ve ara sıra aksiyonu durduran görsel bir cangıl içinde gelişen bir yeraltı dünyası dramıydı. Filmin başkarakteri Henrich George tarafından mükemmel bir şekilde canlandırılan ve gerçek bir Zille figürü olan Franz Biberkopf'dur. Cinayet suçu nedeniyle cezaevinde yattıktan sonra Alexanderplatz'da seyyar satıcılığa döner ve bir suçlular çetesinin lideri olan Reinhold ortaya çıkana kadar kız arkadaşı ile mutlu bir yaşam sürer. Bu zayıf görünümlü dolandırıcı anlaması biraz yavaş olan Biberkopf'la çeteye katılması için konuşur. Ancak kısa süre sonra bu yeni üyenin doğuştan gelen dürüstlüğü suçluların eylemlerine öylesine ciddi bir biçimde zıtlık gösterir ki, onu hızla giden bir arabadan atarlar. Orada serilir kalır. Aylar sonra sağ kolu kesildiğinde intikam için değil, tam işbirliği önermek için Reinhold'a gelir. Biberkopf dürüst bir yaşam sürmeye dair umutsuzluk yaşayan küskün bir sakat haline gelmiştir. İyi planlanmış soygunlardan aldığı pay yeni kız arkadaşı Mieze'yle rahat bir yaşamın keyfini sürmesine olanak sağlar. Ancak şansı fazla uzun sürmez. Mieze'ye sahip olmak isteyen Reinhold onu bir korıda baştan çıkarmaya çalışır ve Mieze onun arzusuna karşılık vermediğinde, öfkeyle onu öldürür. Katilin çalılıklardan çıkıp arabasıyla uzaklaşmasından hemen önce otoyolda şarkı söyleyen izcilerin geçtiği sahne gerçek bir film yapımı örneğidir. Polis tam zamanında Reinhold'u yakalayarak, Biberkopf'un onu öldürmesine engel olur; bunun üzerine tek başına kalan Biberkopf yeniden dürüst yaşama

döner ve seyyar satıcılık yapar.[1] Filmin sonunda o Alexanderplatz'da şu sözlerle bir tür hacıyatmaz satarken görülür: Bu hacıyatmaz her zaman yeniden doğrulur. Neden her zaman yeniden doğrulur? Çünkü onun doğru yerde olan bir metal ağırlığı vardır.

Ahlak açıktır: yüreği doğru yerde olan insan yozlaşmadan her krizin üstesinden gelir. Biberkopf'un gelişimi buna örnektir. Büyük kızgınlığı onu Reinhold ile ortak çalışmaya sevkettiğinde, çocuk katilinin ve ondan önceki film karakterlerinin oluşturduğu modeli izleme noktasında görünür. Ancak onlardan farklı olarak Biberkopf kötü ruhları kovmayı başarır. Biberkopf'un kendisi bir hacıyatmaz figürüdür. Belli belirsiz bir şekilde *Warning Shadows*'daki kontu hatırlatan Biberkopf Hitler-öncesi dönemdeki boyun eğme imgesinin hiçbir biçimde kutsal olmadığını kanıtlama eğilimindedir.

Sorun onun dönüşümünün izleyiciyi bu imgenin aleyhine çevirecek kadar ileri gidip gitmediğidir. Biberkopf ilk kez Alexanderplatz'da satıcılık yaptığında, etrafındaki kalabalığın arasında bulunan birkaç S.A. askerine soru sorar -sanki onlar oradan geçmekte olan sıradan insanlarmış gibi sakin bir şekilde soru sorar. Kendi içinde önemsiz olan bu olay çarpıcı bir şekilde onun hacıyatmaz tutumunun dar alanını gösterir. Onun kalbi kesinlikle doğru yerdedir; ancak diğer insanlarınkinin nerede olduğu onu ilgilendirmez. Eğer o terbiyeli bir satıcı olarak işini sürdürebiliyorsa, toplumsal koşulların nasıl olduğu önemli değildir. Biberkopf sınırlı bir kişisel anlamda olgunlaşmıştır; onun başlıca özelliği kişisel dürüstlük ile politik kayıtsızlığın bir karışımıdır. Biberkopf'un gerilemenin artan akışına set çekmesini, kendi içinde gerilemenin üstesinden gelse dahi, kimse hayal edemezdi.

Her ne kadar Biberkopf'un potansiyel bir çocuk katilinden yarı-olgun bir karaktere dönüşmesinin sonucu önemsiz olsa da, Nazilerin ilan ettiği lider ilkesine aldırmaz. Bir ölçüye kadar *Berlin Alexanderplatz* mevcut cumhuriyet rejiminin pozitif gelişimine inancı teşvik etti. Demokratik zihniyetin başka bir çekingen yapıtı, Erich Kästner'in popüler bir romanından yapılan Gerhart Lamprecht'in büyüleyici ve çok başarılı çocuk-filmi *Emil und die Detektive* (1931) filmiydi; en azından bu Ufa yapımı *M* ve *Mavi Melek*'teki uğursuz önsezileri doğrulayacak hiçbir şey içermiyordu. Emil küçük bir kasaba çocuğudur ve annesi onu önemli bir görevle Berlin'e gönderir: büyükannesine para götürecektir. Trende bir hırsız onun

[1] Jannings'in kız arkadaşı ve yakın dostlarının ihanetine uğrayan bir suçluyu canlandırdığı *Stürme der Leidenschaft*, aynı türden bir filmdi. "Stürme der Leidenschaft," *Filmwelt*, 21 Aralık 1931 ile karşılaştırın.

taşıdığı değerli zarfı çalar. Berlin'e gelir gelmez Emil hırsızın peşine düşer. Berlin'deki bir sokak çocukları çetesinin işbirliği sayesinde gerçekten çocukların bir haçlı seferi içinde gelişen bir takip. Hırslı dedektifler haline gelen çocuklar suçlunun otelinin karşısındaki boş arsada operasyon merkezi kurarlar ve hatta gerçek bir Alman organizasyon yeteneği ile aralarından birine telefon mesajlarının sorumluluğunu verirler. Onların faaliyetleri polisin müdahalesine neden olan boyutlara varır ve hırsızın uzun süredir aranan bir banka soyguncusu olduğu ortaya çıktığı için çocuklar onu yakalayana verilecek 1000 marklık ödülü alırlar. Emil yeni arkadaşlarıyla birlikte evine döndüğünde, bütün kasaba bu kahramanları selamlamak için havaalanında toplanır.

Bu edebi dedektif figürü demokratik kurumlarla yakından ilişkilidir.[2] Dedektiflik yapan çocukları övmesi nedeniyle *Emil und die Dedektive* Alman gündelik yaşamının belirgin bir demokratikleşmesini önerir. Bu çıkarım çocukların bağımsız ve öz-disiplinli tavırları kadar gizli kamera kullanımıyla da desteklenir. Berlin'deki sokak sahnelerinin katıksız ve gösterişsiz belgesel çekimleri bu Alman başkentini sivil özgürlüklerin geliştiği bir kent olarak tanımlar. Bu bölümlere yayılan parlak atmosfer hırsız olan Fritz Rasp'ı sürekli kuşatan karanlıkla karşıtlık oluşturur. Siyah bir ceket giyer ve çocuk öykülerindeki öcünün bütün özelliklerine sahiptir. Oteldeki odasında uyurken, otel görevlisi üniforması içindeki Emil yatağın altından çıkar ve çalınan parayı arar -cesur bir çocuk tehdit edici gölgelerin içine çekilir. Işık bir kez daha hırsızın sonunda köşeye sıkıştığı büyüleyici sekansta karanlığı yenilgiye uğratır. Onun ürkütücü karanlığıyla alay ediyor gibi görünen parlak sabah güneşinin altında bu tersine dönmüş Fareli Köyün Kavalcısı onu kovalayan ve etrafını saran sayıları giderek artan çocuklardan boşuna kaçmaya çalışır (Fotoğraf 50).

Her şeyin açık ve net olmasının zaferinin filmin demokratik ruhu olarak görülebilecek olanı tanımlamaya yardım ettiğine kuşku yoktur. Ancak bu ruh tanımlamadan kaçınır. Somut bir kanaat içinde belirginleşmek yerine, kendilerini filmin birkaç sahnesinde göstermeye çalışan erkek egemen eğilimleri etkisizleştirmeye yetecek kadar güçlü bir halet-i ruhiye olarak kalır. Bu ruh hali oldukça belirsiz olduğu için bu aynı zamanda politik olarak belirsiz çocukluk olaylarına şefkatli ilgiden çıkar– filmin ardındaki demokratik tutumların canlılıktan yoksun olduğu sonucu kaçınılmaz görünür.

Hitler-öncesi dönemin ilk film grubunun diğer örnekleri daha

[2] Bkz. s. 19 ve devamı.

açıktı. Bu filmler açıkça temel otorite sorunuyla ilgilendiler. İstikrar döneminin gençlik filmlerinden -otorite sempatisinin otoriteye karşı çıkış olarak gizlendiği filmler farklı olarak bu filmler otoriteryan davranışı eleştirmede tamamen içtendiler.

Bunlar arasında bağımsız bir kuruluş olan Deutsche Film Gemeinschaft'ın yaptığı *Madchen in Uniform* (1931) önemliydi. Bu film Christa Winsloe'nin *Gestern und Heute* adlı oyunundan yapıldı. Filmi Almanya'nın en deneyimli yönetmenlerinden biri olan Carl Froelich'in rehberliğinde Leontine Sagan yönetti.

Yalnızca kadın oyuncuların olduğu *Madchen in Uniform* yoksul, ama yine de aristokrasiye mensup subayların kızları için bir Postdam yatılı okulundaki yaşamı anlatır. Bu ortamı anlatırken film Prusyacılığın duyarlı bir kız üzerindeki yıkıcı etkilerini ortaya koyar. Okulun müdiresi yeniden vücut bulmuş "Postdam'ın ruhu"dur. Başka bir Büyük Frederick olan bu kadın bir bastonla yürür ve her gün Yedi Yıl Savaşı'nın görkemli dönemlerini hatırlatan emirlerini ilan eder (Fotoğraf 51). Örneğin yiyeceğin az olduğu şikayetlerinden canı sıkılarak şöyle hükmeder: "Disiplin ve açlık, açlık ve disiplinle yeniden yükseleceğiz." Genelde kızlar kendilerine zorla kabul ettirilen sıkıntıya dayanabildikleri halde, yeni gelen öğrenci olan Manuela kendi yumuşak ve hayal gücü yüksek yapısına yabancı olan bir yönetim altında yoğun bir şekilde acı çeker. Yardımcı bir anlayışı arzular ve acımasız bir rasyonellik bulur. Yalnızca bir öğretmen sempatiktir: Bayan von Bernburg. Güzelliği boyun eğmenin gerilimi altında solmaya başlamış olan bu kadın henüz daha saygılı bir eğitimi savunmaktan vazgeçecek kadar geri çekilmemiştir. "Çocukları korkmuş yaratıklara dönüştürme tarzımza dayanamıyorum" der müdireye, müdireyi öfkelendiren bir başkaldırı içinde. Manuela Bayan von Bernburg'un kendisine yönelik açıkça gösterilmeyen sevgisini hisseder ve sevgiye yönelik bastırılmış arzusunu içeren bir tutkuyla yanıt verir. Müdirenin yıldönümü Satürn şenliği olan saturnalia ve parlak ruhlar günü onuruna teatral bir gösterinin ardından bu bastırılmış tutku patlar. Kız bir aktris olarak başarısından aşırı mutludur ve sulandırılmış punçun geri kalanını içer. Kendinden geçmiş bir halde sevdiği öğretmenine en derindeki duygularını ağzından kaçırır ve bayılır. Sonuçlar korkunçtur: dehşete düşen müdirenin emriyle kimsenin bu suçluyla konuşmasına izin verilmez. Bayan von Bernburg bu yasaklamaya aldırmaz ancak sadece genç kızın endişesinin artmasına yol açar. Manuela tapındığı kadının kendisini terk ettiğine inanır ve intihara kalkışır. Merdivenlerin başından kendini atma noktasındayken diğer kızlar yetişir ve

onu tirabzanlardan uzaklaştırırlar. Bu alışılmamış kargaşa üzerine müdire enerjik bir şekilde gelir tepeden tırnağa bir isyanı ezmeye hazır bir Fredericus'tur. Kızlar ona neler olduğunu anlatırlar ve birden müdire sanki otoritesinden sıyrılmış gibi olur. Yaşlı, kambur bir kadın olan müdire kızların suçlayıcı bakışları altında geri çekilir ve karanlık koridorda sessizce gözden kaybolur.

Bu film, ününün bir bölümünü oyunculuğa borçludur. Hertha Thiele'nin canlandırdığı Manuela tatlı masumiyetin, hayali korkuların ve karışık duyguların eşsiz bir bileşimidir. O son derece incinebilir yapısıyla gençliği somutlaştırırken, Bayan von Bernburg'u canlandıran Dorothea Wieck hâlâ bir daha ele geçmezcesine giden bir gençlikle parlar. Onun her jesti kaybedilmiş savaşları, yok olan umutları ve yüceltilmiş arzuları anlatır. *Mizansen* cesurdan çok yumuşaktır, kasıtlı bir şekilde gölgeler içinde geçer. Postdam bir askerin heykeli, kilisenin askeriyeye yakışan çan kulesi ve uzaktaki garnizondan gelen boru sesleri gibi basit leitmotifler aracılığıyla ustaca tanımlanır. Filmin sonuna doğru büyük bir tüylü şapka giymiş görkemli bir prenses kızları teftiş eder; onun yüzeysel yardımseverliğini ifade etmedeki ironi daha ustaca olamazdı. Etkili göze çarpmazlığın belki de en mükemmel örneği, okulun güzel, eski merdivenli salonunun tekrar tekrar araya girmesidir. İlk görünüşü bizim onu tanımamıza hizmet eder. Filmin ortasında yeniden ortaya çıktığında kızlar merdivenlerin üst tarafından aşağıya nesneler atarak eğlenirler ve daha sonra titreyerek altlarındaki uçuruma dair korkularını ifade ederler. Bu iki çekim dizisi izleyicinin, aklında intihar etmek olan Manuela'nın merdivenlerden yukarı çıktığı son merdiven sahnesinin önemini kavramasını sağlar: onun merdivenlerin üst tarafında görüntüşü hemen korkudan titreyen kızların görüntüsünü akla getirir (Fotoğraf 52). Manuela'nın imgesini doldurmak için *Emil und die Dedektive*'dekiyle aynı tarzda ışığın simgesel gücü kullanılır. Film boyunca onun aydınlık yüzü parlak arka planların önünde ortaya çıkar, böylece neredeyse bu arka planlarla bir görünür. Bu şeffaflık Manuela'yı özelikle etkileyici hale getirir.

Mädchen in Uniform büyük bir popülerlik kazandı. Almanya'da yılın en iyi filmi olduğu düşünüldü; Amerika'da yorumcular heyecanlandılar.[3] National Board bu filmi "yapılmış en insani filmlerden biri" olarak övdü.[4] *New York Herald Tribune* film için "yatılı okul idare-

[3] Kraszna-Krausz, "Four Films from Germany," *Close Up*, Mart 1932, s. 39. Ayrıca bkz. Jahier, "12 Ans de Cinema," *Le Role intellectuel du Cinema*, ss. 67-68.

[4] "Mädchen in Uniform," *National Board of Review Magazine*, Eylül-Ekim 1932, s. 10.

sinin zorbaca sisteminin sertliğine karşı şefkat ve sempati gereksiniminin dramı" olduğunu yazdı.[5] Bu tür kolay genellemelerin ötesine geçen yine Potamkin'di. Filmi özel olarak bir Alman belgesi olarak tanımladı ve çekingenliği nedeniyle eleştirdi. "*Mädchen in Uniform* içten, ama tedbirlidir, kendi alanında riske girmez, ancak kendi toplumsal içerimlerinden epeyce uzak bir mesafeyi korur."[6]

Bu eleştiri doğrudur. Yüzeyde katı Prusya disiplinine karşı büyük ölçüde bir saldırı olarak görülen şey, son analizde insanilik yalvarışından başka bir şey değildir. Doğrudur, müdire, Bayan von Bernburg'u kızlar arasında kargaşayı kışkırtmakla suçlar ve ona bir isyancı der. Ancak bu garip isyancı, Manuela'yı ruhen çökerten sisteme o kadar sadıktır ki, titremekte olan Manuela ile son konuşmasında onu müdirenin iyi niyetli olduğuna ikna etmeye çalışır. Kadın "Postdam ruhu"na son vermeyi istemez; sadece onun aşırılıklarıyla savaşır. İnsanı onun annece olmasa da, kızlara yönelik anlayışlı tutumunun otoriteryan rejimden ayrı tutulamayacak olan erkek egemen anlayışlardan ortaya çıktığı konusunda şüphelenmeye şeytan dürtebilir. Bayan von Bernburg "yeni bir düzen" için müdireyle paylaştığı gelenekleri değiştirmeyi asla düşünmeyen bir muhaliftir.

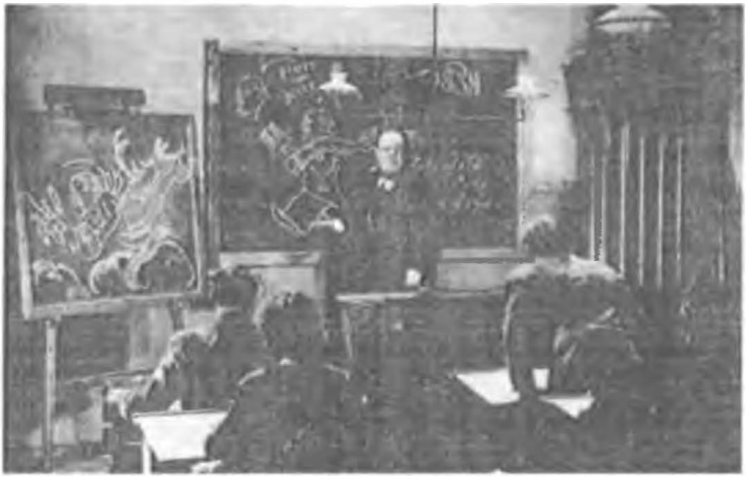
Filmin bütününde demokratik tutumun otoriteryan davranışa üstün gelme olasılığına dair bir ima yoktur. Bu da Potamkin'in kestirimini açıklar: "Bu film yardımsever prensesin bütün o keyfî disiplin baskılarını yalnızca kendisinin değiştirebileceğini bildiği inancından vazgeçmez hâlâ bir soyluluk özlemi vardır."[7] Doğrudur, final sahnesi müdirenin simgesel yenilgisini özenle oluşturur: Prusyacılık, müdire karanlık koridorda gözden kaybolup, parlak arka planı Bayan von Bernburg'a ve kızlara bıraktığında kesin olarak bitmiş görünür. Ancak sonunda bu sahne müdirenin görevinden ayrıldığı izlenimini geçersiz kılar. Gölgeler onu kuşatırken, yeniden garnizondan gelen boru sesleri duyulur. Filmdeki son sözü onlar söyler. Böylesine önemli bir anda bu motifin yeniden ortaya çıkması şüphe götürmez bir şekilde otorite ilkesinin sarsılmamış olduğunu gösterir. Müdire asasını kullanmaya devam edecektir. Ve otoriteryan disiplini yumuşatan her olasılık yalnızca onun korunmasının yararınadır.[8]

[5] Watts, "Mädchen in Uniform," *New York Herald Tribune*, 21 Eylül 1932.

[6] Potamkin, "Pabst and the Social Film," *Hound & Horn*, Ocak-Mart 1933, s. 305.

[7] Potamkin, *a.g.e.*, s. 305.

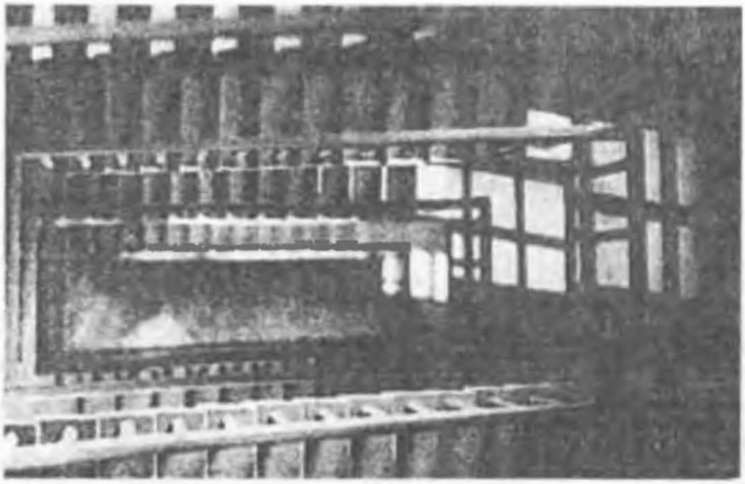
[8] Hertha Thiele ve Dorothea Wieck, Wysbar'ın *Anna und Elisabeth* (1933) filminde yeniden başrolleri oynadılar; *Film Society Programme*, 19 Kasım 1933 ile karşılaştırın. Leontine Sagan İngiltere'de *Men of Tomorrow*'u (1932) yönetti, ancak Oxford öğrencileri hakkında olan bu film *Mädchen in Uniform* filminin yalnızca zayıf bir devamıydı.



Fotoğraf 45. *Mavi Melek*: Jannings öğrencilerinin alay ettiği öğretmen rolünde (Museum of Modern Art Film Library'den)

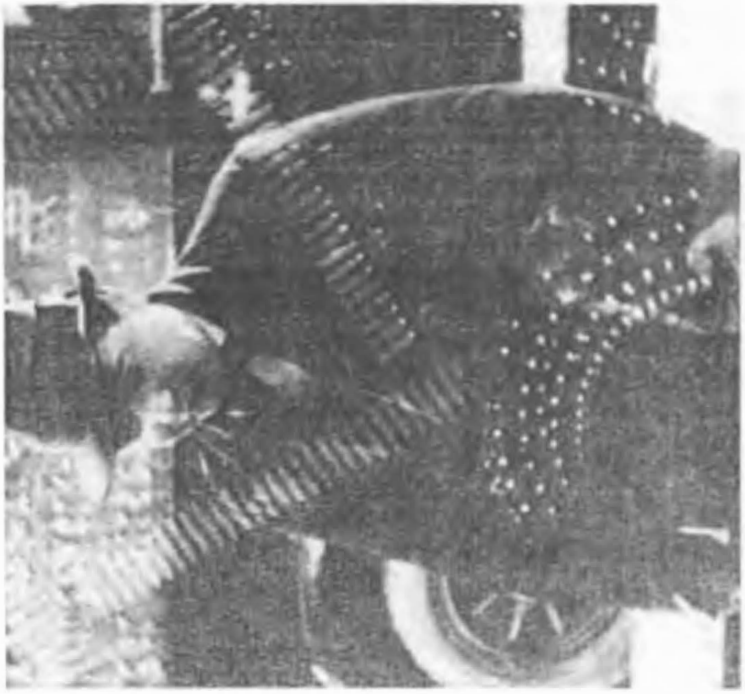
Fotoğraf 46. *Mavi Melek*: Marlene Dietrich Lola Lola rolünde – tahrik edici bacaklar ve baştan sona vurdumduymazlık (Museum of Modern Art Film Library'den)

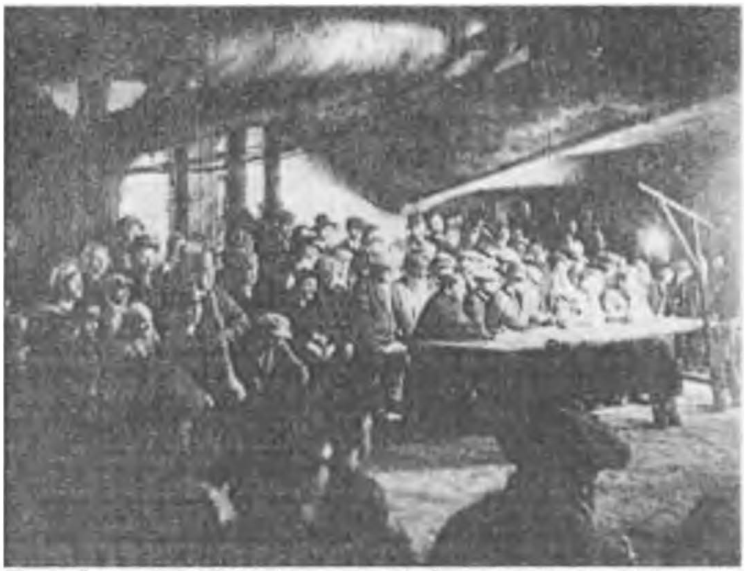




Fotoğraf 47. *M*: Elsie'nin annesinin çığlıklarıyla yankılanan merdiven boşluğu (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 48. *M*: Lorre'nin yüzünün çevresinde yansıyan bıçaklar onu kendi kötü itkilerinin mahkumu olarak tanımlar (Museum of Modern Art Film Library'den)





Fotoğraf 49. *M*: Dilencilerden ve sokak kadınlardan oluşan suçlular grubu çocuk katilinin yargılanması sırasında oturuyor (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 50. *Emil und die Detektive*: Fareli köyün kavalcısı hırsız parlak sabah güneşi altında çocuklar tarafından takip ediliyor





Fotoğraf 51. *Mädchen in Uniform*: Okul müdiresi – kadın bir Büyük Frederick (Theodore Huff'un koleksiyonundan)

Fotoğraf 52. *Mädchen in Uniform*: İzleyiciyi bu sahneye hazırlamak için merdivenlere film boyunca önem verilir (Museum of Modern Art Film Library'den)



Mädchen in Uniform ile aynı zamanda benzer konuları ortaya atan başka bir film yapıldı: *Der Hauptmann von Köpenick* (*The Captain of Köpenick*, 1931). Bu film Carl Zuckmayer'in 1928 tarihli aynı adlı oyunundan ünlü ayakkabı tamircisi Wilhelm Voight'un gerçek öyküsü etrafında geçen ve 1906 dünyasını Prusya militarizminin saçmalıkları haline getiren bir oyun Richard Oswald tarafından yapıldı. Filmde bu rolü aktör Max Adalbert kuşkusuz filmin Almanya'da ve ülke dışındaki başarısına katkıda bulunmuş olan bölgesel otantiklikle canlandırdı.

Oyuna sadık kalan film İmparatorluk'taki Prusya polis yöntemlerinin eleştirisinde çok başarılıdır. Eski hapishane gediklisi Voight'e bir pasaport vermeyi reddeden polis onu istenmeyen bir işsiz olarak her kasabadan kovar. Bu onun kendisini tanıdığı bir kısır döngüdür: eğer bir işi olsa, otoriteler ona bir pasaport vereceklerdir, ancak pasaportu olmadığından bir işe sahip olamaz. Pasaport onun takıntısı haline gelir (Hitler rejiminde eziyet çeken milyonlarca Avrupalının tamamen anlaşılabilir bulabileceği bir takıntı). Ümitsizlik içindeki bu usta ayakkabı tamircisi sonunda subay üniformasının Alman askerlerinin ve benzer biçimde yurttaşlarının üzerinde oluşturduğu büyüden yararlanmaya karar verir. Eskimiş bir üniforma satın alır ve erkeklerin giyinme odasında giyinir ve bir kahraman olarak ortaya çıkar. Onun kılık değiştirmesi açık olmaktan daha fazlasıdır; ancak büyülü bir olaya kim dikkatle bakmaya cesaret ederdi? Kendini yüzbaşı haline getiren Voight, Köpenick kasabasının meydanına çıkan caddede karşılaştığı iki mangayı yürütür, "Majestelerinin emriyle" şaşkın memurları tutuklar, böyle yapmaya hakkı olduğuna dair hiçbir kuşkuyla karşılaşmaz ve daha sonra da kendi askeri seferinin gerçek hedefi olan pasaport bürosunun yerini sorar. Ne var ki, Köpenick'te bir pasaport bürosu yoktur. Voigt yenilgiyi kabul eder ve oradan sıvışır. Ancak onun macerası açığa çıkar ve bütün dünya "Köpenick'in yüzbaşısı"na güler. Film İmparator'un da bu olaya güldüğü gerçeğini özellikle vurgular. Sonunda ayakkabı tamircisi polise teslim olur. Ondan özür dilenir ve Majestelerinin emriyle istediği pasaporta kavuşur.

Hiciv ve komedinin muğlak bir karışımı olan bu film *Mädchen in Uniform*'dan daha da belirsizdir. Film Almanların üniforma korkusu ile alay eder ve aynı zamanda da böyle yaparak Prusya militarizmini haklı çıkarır. Çünkü İmparatorun bu olaya gülmesi kadar hoş görülü özrü de bütün bu saçmalıklar zincirini, bunları hoş görebilecek güçlü ve sağlam bir rejimin kusurlarını azaltmaya indirgenir. Dahası, bir sekans bu kusurların aynı zamanda Prusya'nın gücünün

kaynağı olan *dünya görüşünden* kaynaklandığını akla getirir. Yeni bir kovulma emriyle şok olan Voigt onun eski haklarına kavuşması için çok çalışan iyi kalpli kayınbiraderi Frederich'e bu emri gösterir. Frederich anavatan, ordu ve İmparator'un gururuyla dolmuş bir kasaba memurudur. O başkalarının pervasız bir adaletsizlik olarak kızdıklarını kötü şans olarak görür. Onların tartışmaları iki otorite anlayışının uyuşmaması içinde gelişir ve Voigt rahatça kızgınlığını dile getirirken, Frederich sertçe karşılık verir: "Reddediyorum ve zaten sizi dinlememe bile izin verilmiyor. Bize adalet hükmediyor. Ve siz baskı gördüğünüzde, sadece boyun eğmek zorundasınız. Sessiz kalmalısınız. O zaman bize ait olacaksınız."

Doğuştan otoriteryan bu öfkeli sözler bir ironi gölgesi olmaksızın kaydedilir. Ayrıca film Voigt'un ilkelerini doğrulayacak şekilde yaşadığını kanıtlama eğilimindedir. Filmin sonuna doğru, polis tarafından sorgulanırken Voigt kendisini sınırları geçirip güvenliğe kavuşturacak olan memleketinde gömülmeyi istediğini söyler. Bu gönülsüz isyancı hâlâ istekle "ait olmayı" ister. Yüreğinin özünde kayınbiraderi kadar militarist kafalı olduğu sonunda, filmin başındaki çekimlerin motifini tekrarlayan en son sahnede ortaya çıkar: askeri bir bando eşliğinde yürüyen bir dizi asker. Artık pasaportlu özgür biri olan Voigt askerlerin yanına gelir ve heyecanla onların arasında yürür. Friedrich'ler sonuçta galip gelir.

Militarizm sorunuyla ilgili başka bir film, Prusyalı subaylar topluluğunun beşiği olan Lichterfelde'de geçen bir askeri akademi romansı olan *Kadetten*'di (*Cadets*, 1931). *Mädchen in Uniform* otoriteryan disiplinin kusurlarını dürüst bir şekilde ortaya koyarken, *Cadets* bu kusurları dikkatli bir şekilde gizler. Bu yüreksiz B-filminde Alman West Point'i ayrıcalıklı bir yatılı okul olarak yutturulur ve yöneticisi de örtbas edici bir yardımseverin bütün özelliklerine sahiptir - en azından *Mädchen in Uniform*'deki müdire bu nedenle onu adam yerine koymazdı. Bu film tamamen aslı esası olmayan bir örtbastı. Ancak daha önce belirtildiği gibi, birçok insan krize rağmen her şeyin iyi gittiğine inanmayı istiyordu.[9] Kuşkusuz onların kaçışçılıkları yalnızca otoriteryan akla yaradı.

Güçlü anti-militarist duygular kendilerini, Schnitzler'in birkaç kez sinemaya uyarlanmış olan aynı adlı oyunundan yapılan bir Viyana filmi olan Max Ophuls'ün keyifli *Liebelei* adlı filminde gösterdiler. Bu son versiyon 16 Mart 1933 gibi geç bir tarihte Berlin'de gösterime girdi. Film çok etkileyici bir tarzda bir aşk hikayesinin yumuşaklığı ile askeri şeref kuralının sertliğini karşılaştırır. Sevimli

[9] Bkz. s. 207

bir Viyanalı genç kıza aşık olan genç bir teğmen, onun baronesin aşığı olduğuna inanan baron tarafından açıklama yapmaya çağrılır. Aslında teğmen bu gizli ilişkiye bir süre önce son vermiştir. Yine de kural bir düelloyu gerektirir. Düelloda teğmen ölür ve sevgilisi genç kız da ümitsizlik içinde kendini pencereden atar.

Geleneksel önyargıların bu korkunç zaferini ifade ederken film sürekli olarak bu önyargıların eskimişliğine ve ahlaki yetersizliğine işaret eder. Teğmenin, kendisi de subay olan bir arkadaşı bitmiş bir ilişkinin neden olduğu bir düelloda şahit olmayı reddettiğinde, albayı ona açıkça ordudan ayrılmak zorunda kalacağını söyler; bunun üzerine subay Brezilya'da bir kahve plantasyonunda yeni bir hayata başlamaya hazır olduğunu söyler. Bu anlaşmazlığı çözmenin önemi aşk sahnelerinin mükemmelliğiyle artırılır. Bu sahneler gerçek duygularla parlarlar. Filmin ortasında teğmen ve genç kız bir atın çektiği kızakla karlı ormanın içinde ilerler ve birbirlerine şunu söylerler: "Yemin ediyorum ki, seni seviyorum." Filmin sonunda genç kız intihar ettikten sonra, onların aşkları iki çekimin oluşturduğu bir epilogda yaşar: ilk çekim genç kızın odasında pan yaparken, kızın sesi fısıldar: "Yemin ediyorum ki,..." karlı ormanın çekimini akla getiren ikinci çekime şu sözler eşlik eder: " ... seni seviyorum." Şeref kuralı böylesine yoğun bir aşkı mahvetmede bir araç olduğu için çok daha iğrenç bir şekilde ortaya çıkar.

Liebelei'nin içerdiklerini düşününce, filmin Hitler'in nihai zafer saatinde gösterime girmesi kötü zamanlama olarak görünebilir. Ancak izleyiciler filmi yalnızca teğmenleri olmadan hayal edilemeyecek olan İmparatorluk dönemi Viyana'sının büyüleyici atmosferiyle dolu bir aşk hikayesi olarak sevdiler. Bu açıdan düello çoğu Almanın duygusal derinliğin şaşmaz bir işareti olarak gördüğü trajedinin etkisini eklemek için tasarlanmış küçük bir olaydan başka bir şey değildi.

20. DAHA İYİ BİR DÜNYA İÇİN



Hitler-öncesi dönemin toplumsal eleştiriyi açıkça ön plana çıkaran ilk grubundan filmlerin o dönemin üst düzey sanatsal başarıları arasında olması önemlidir. Estetik kalite ve sol sempatiler çakışmış göründü.

Pabst yine başı çekti. Hitler-öncesi yıllarda yaptığı üç önemli filmde toplumsal sorunlara ilgisi, onun Yeni Nesnelcilik dönemindeki melodramatik eğilimlerine ağır bastı. Potamkin, Pabst'ın hassasiyetindeki bu değişimin izlerini dışsal koşulların değişimine doğru sürer: "Almanya'da keskinleşen mücadele, güçlerin kutuplaşması doğal olarak Pabst gibi bir adamı etkiledi. Bu durum onun toplumsal kuşkularını yoğunlaştırdı ve doğrudanlaştırdı ve kaba ve ağır sözler yerine aynı anlamı veren kibar sözler kullanan leydilerin ve centilmenlerin yüzeysel gönül rahatlıklarına ilgisinin yok olmasına yol açtı."[1]

Bu üç filmin birincisi, Remarque'nin romanından yapılan *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* ile yaklaşık aynı zamanda gösterime giren bir Nero yapımı olan *Batı Cephesi 1918*'di (*Westfront 1918*, 1930). Ernst Johannsen'in savaş romanı *Four of the Infantry* (*Vier von der Infantrie*) tarzında yapılan film I. Dünya Savaşı'nın son aşamalarının siper savaşlarıyla ilgilidir. İlerlemenin olmadığı bir siperde bir teğmen ve askerleri Fransız saldırılarına karşı konumlarını korumaya çalışırlar ve hepsi bundan ibarettir. Savaş birden başlar ve durur; ümitsiz savaş saatlerinin yerini tamamen hareketsizlik anları alır. Bir gün kalabalık bir yeraltı sığınağı bir top mermisiyle vurulur ve grubun geri kalanının çabaları olmasa askerler boğularak öleceklerdir. Başka bir sekansta öğrenci bir asker harekât merkezine mesaj göttürmeye gönüllü olur ve bu fırsatla geceyi Fransız bir kızla hayatının ilk aşk gecesi olarak geçirir. Geri döndüğünde ayrılmak üzere olan arkadaşı Karl ile karşılaşır. Ancak savaş kaçınılmazdır; evine dönen Karl yiyecek dükkanlarının önündeki kuyrukları görür ve kendisine fazladan yiyecek kartı getiren genç kasapla beraber olan genç karısına sürpriz yapar. Karl'ın annesi oğluna "insan karısını uzun süre yalnız bırakmamalı" der. Karl belirsiz bir şekilde bütün bunların arkasında savaşın, durmadan süren savaşın olduğunu anlar. Arkadaşlarına yeniden kavuştuğunda, onlar Karl'a öğrencinin kendisi de yaralı olan ve ordular arasındaki tampon

[1] Potamkin, "Pabst and the Social Film," *Hound & Horn*, Ocak-Mart, 1933, s. 296.

bölgeden bağıran bir Fransız sömürge askeri tarafından öldürüldüğünü söylerler. Ölüme susayan Karl kendisini öğrencinin cesedine ulaştıracak olan bir keşif görevine katılır; kasılmış bir el çamur havuzundan çıkmıştır. Daha sonra Fransızlar bunaltıcı bir güçle tank saldırısı yaparlar. Saldırıyı izleyen tehlikeli sükunet korkunç bir gürlemeyle kesintiye uğratır. Alman teğmen bağırır: "Yaşa, yaşa!" Teğmen çıldırmıştır; başı bir ölünün kafasına benzer. Onu aceleyle sahra hastanesine dönüştürülmüş olan harabe bir kiliseye çekerler. Kilisenin karanlık orta kısmı iniltilerle ve acı çekme çığlıklarıyla doludur (Fotoğraf 53). Yan yana yatan bir Fransız asker ile bir Alman asker birbirlerinin ellerine dokunurlar ve "beni affet" ya da "Savaş mı, bir daha asla" gibi bir şeyler mırıldanırlar. Organ kesimleri için kloroform kalmamıştır. Karısının hayaliyle kendisinden geçerek ölür.

Batı Cephesi 1918'i analizinde London Film Society, filmin "Yeni Nesnelcilik öğretisiyle çarpıcı benzerliklerinden" bahseder.[2] Bu ifade Pabst'ın temel niyetlerinden birine işaret eder: önceki filmlerinde olduğu gibi yeni savaş filminde de Pabst gerçek yaşamın görüntüsel gerçekle ortaklığını ifade etmeye çalışır. Birçok çekim gizli kameranın farkında olunmayan acımasızlığını ortaya koyar. Miğferler ve cesetlerden parçalar olağandışı bir fotoğrafı oluşturur: cephe hatlarının ardındaki bir yerlerde, birkaç er, asker mezarlarına dikilmeye tahsis edilmiş ağaçtan haçları taşır. Her zaman olduğu gibi Pabst ucuz simgecilikten kaçınmayı başarır. Harabe haline gelmiş kilisedeki hasar görmemiş İsa heykeli, yalnızca tesadüfen simgesel bir anlam taşıyan rastlantısal bir gerçek olarak görünür. Filmin başından sonuna savaş sahnelenmişten ziyade yaşanmış görünür.

Bu deneyimi yoğunlaştırmak için çok sayıda kaydırmalı çekim yapılır. Bunlar ortamın ya da aksiyonun bütününü yakalamak için uzun mesafeler boyunca kayan bir kamerayla başarılır. Sessiz sinemanın temel erdemlerini korumayı isteyen Pabst artık sık sık bu türden çekimlere güveniyordu. Böyle yapmak zorundaydı, çünkü ilk ses teknikleri henüz onun gözde hızlı kurgu yöntemini sürdürmesine izin vermiyordu. Kaydırmalı bir çekim öğrenciyi karargaha giderken izler; düşer, yeniden kalkar ve daha sonra boşlukta dikili gibi duran tek ağacın hasar görmüş gövdesinin yanından koşarak geçer. Benzer biçimde, kamera kilise boyunca ilerler, çılgınca koşarken ara sıra görülen çılgına dönmüş Karl'ı ve zihinsel karmaşa içinde bir kolu havada şarkı söyleyen bir askeri görüntüler.[3]

[2] *Film Society Programme*, 6 Aralık 1931.

[3] Stottiswoode, *A Grammar of the Film*, s. 241 ile karşılaştırın.

Hiç de gösteriye benzemeyen bu savaş filmi ne resim açısından zengin ne de gerilim açından verimlidir.[4] Donuk bir gri egemendir ve belirli motifler sürekli olarak kendilerini ileri sürerler. Bu aygıtlar aracılığıyla Pabst izleyiciye siper savaşının kasvetli monotonluğunun izlenimini vermeyi başarır. Sık sık yinelenen görüntülerden biri Alman cephe hatlarının önündeki ıssız yerlerdir. Bu bölge dikenli telleri kopmuş çitlerden oluşur, bu çitler duman bulutları ya da içine nüfuz edilemez sisle gökyüzünden ayrılmıştır. Sis dağılır dağılmaz, tanklar boşluktan çıkar ve sırayla görüntü çerçevesini doldurur. Issız bölge bir ölüm manzarasıdır ve onun sürekli yeniden görünmesi yalnızca süren belirsizliğe yakalananları yansıtır. Buna savaşın seslerinin kargaşası eklenir ve bu izlenimleri derinleştirir. Anlaşılmaz panik ve delilik patlamaları makineli tüfek ateşiyle ve bomba patlamalarıyla birleşir -aralarda uzun süren ve sağırlaştırıcı bir top atışının boğduğu korkunç bir sesler karmaşası.[5]

Bu filmin uluslararası başarısı sanatsal değerinden çok mesajından ortaya çıktı. Pabst'ı Dovzhenko ile karşılaştıran yazısında John C. Moore hastane sekansını yorumlar: "Final sahnesinde Pabst bize yalnızca savaşın dehşetini değil, aynı zamanda onun yararsızlığı ve büyük aptallığını da aktarmak için son bir ümitsiz çabada daha bulunur..."[6] *Westfront 1918* tamamen pasifist bir belgedir ve bu nedenle Yeni Nesnelciliğin alanının ötesine geçer. Filmin temel zayıflığı pasifizmin sınırlarını aşmamasıdır. Film savaşın özü itibarıyla canavarca ve saçma olduğunu göstermeye yönelir; ancak savaşın bu suçlanışı onun nedenlerine dair, bırakın herhangi bir anlayışı, en ufak bir ima ile bile desteklenmez. Nerede soru sormak doğal hale gelse, sessizlik yayılır. Dovzhenko görkemli *Arsenal* (*Cephanelik, 1929*) filminde Ukrayna İç Savaşı'nı bastırılmış sınıfsal nefretin kaçınılmaz patlaması olarak gösterirken, Pabst kendi Dünya Savaşı filminde kendisini genelde savaştan nefret edişini ifade etmekle sınırlar.

Sanatçı Pabst'ın baştan çıkardığı Potamkin *Westfront 1918*'in pasifizminin "kendi tarzında, savaşı çıkaranlara karşı şiddetli bir saldırı" olduğunu iddia ederek insancıl Pabst'ı mazur göstermeye çalışır. Ancak bu değerlendirme biraz iyimserdir: aslında Pabst'ın sanatsal parlaklığı, uygun argümanların yokluğunu telafi etmek yerine, onun daha açık bir şekilde akıl yürütmekten yoksun oluşunu gösterir. Hastane sekansındaki pasifist ifadeler hariç, *Westfront 1918*'in tamamı savaşın dehşetinin tarafsız bir incelemesine varır.

[4] Potamkin, "Pabst and the Social Film," *Hound & Horn*, Ocak-Mart, 1933, s. 298.
[5] Stottiswoode, *A Grammar of the Film*, s. 80.
[6] Moore, "Pabst-Dovzhenko-A Comparison," *Close Up*, Eylül 1932, s. 180.

Bunların gösterilmesi, bu tür dehşetlerin sadece görülmesinin insanları savaştan uzak tutmaya yeteceğine inanma zaafı gösteren birçok pasifistin gözde silahıdır.

Naziler bu pasifist "argümanı" kötülemede hızlı davrandılar. Hitler'in iktidara gelmesinden hemen sonra yapılan bir I. Dünya Savaşı filmi olan Hans Zöberlein'ın *Stosstrupp 1917* (*Shock Troop 1917*) adlı filmi *Westfront 1918*'e kasıtlı bir yanıt olarak yapılmış görünür; en azından bu iki film çarpıcı bir şekilde birbirlerine benzerler. Zöberlein siper savaşının dehşetlerini Pabst'inkini aşmasa da dengi olan gerçekçi bir nesnelcilikle anlatır ve tamamen Pabst gibi, askerlerin umutsuzluğunu ayrıntılı olarak gösterir. Onun filminde olağanüstü kahramanlığa dair tek bir açıklama yoktur. Bununla birlikte o Almanya'nın varkalma mücadelesi olarak I. Dünya Savaşı'nın son evrelerini yorumlarken her türlü pasifist içerimi dışarıda bırakmayı başarır. Başka bir deyişle Pabst'ın temel "argümanı" olan savaşın dehşetini göstermek savaşa karşı etkili bir araç değildir. Bu Nazi filmi Pabst'ın filminin güvenilmez belirsizliğinin yanlışını gösterir.

Hitler-öncesinde pasifizm Leonhard Frank'ın bir fikrine dayanan fantastik bir savaş filmi olan Victor Trivas'ın *Niemandsland* (*Hell on Earth*, 1931) adlı filmiyle başka bir çıkış yolu buldu. Farklı uluslardan beş asker --bir Alman marangoz, bir Fransız, bir İngiliz subay, bir Yahudi terzi ve bir Siyah şarkıcı - cephe hatları arasında kaybolur ve yıkık bir binanın altındaki terk edilmiş bir sipere sığınırlar. Etraflarındaki savaş giderek yakınlaşırken, onlar "düşmanlar"dan birbirlerini anlayan ve saygı duyan arkadaşlara dönüşürler. Bir kardeşlik ruhu bu tampon bölgede bir insan vahası yaratır. Bütün film savaşın ***Shangri-La***'nın (Hayal Ülkesi) bütün özelliklerine sahip bir topluluktan farklı olduğunu göstererek kötüleme girişimidir. Bu girişim sonuçsuzdur, çünkü *Hell on Earth* savaşın çeşitli nedenlerini tıpkı *Westfront 1918*'in yaptığı tarzda hiçe sayar ve ayrıca da beş askerin arkadaşlığıyla aktarılan barış imgesini bulanıklaştırır. Bu topluluk katastrofik olayların şiddetli baskısından ortaya çıktığı için, acil durum kardeşliğinden başka bir şey değildir. Böylesi geçici kardeşlikleri yaşamış çoğu Avrupalı mülteci kardeşlikten yalnızlığa hızlı geçişi iyi bilir. Bu estetik olarak ilginç film bir yeryüzü cennetine dair yetersiz düşü ile "yeryüzündeki cehennem"e dair belirsiz bir anlayışı karşılaştırır. Beş askerin yaklaşan savaş nedeniyle sığınaktan çıkmak zorunda kaldığı simgesel sonuçlandırıcı sahne özellikle kaçamaklıdır. Shelley Hamilton şöyle yazar: "Bunlardan son gördüğümüz, gökyüzüne karşı yan yana, yollarını kapatan tel engeller arasında yürüyen, birbiri ardına adımlar atan

beş askerdir."[7] Beş asker tampon bölgeden hayali bölgeye doğru gider ve savaş devam eder. Alman militaristleri Alman pasifistlerinden korkmak zorunda değildi.

Aptal bir taşra komedisi olan *Skandal um Eva*'dan (*The Eva Scandal*, 1930)[8] sonra Pabst, Brecht-Weill'ın, John Gay'in eski *Beggar's Opera*'sına dayanan aynı adlı başarılı oyunlarından yapılan bir Warner-Tobis yapımı olan *Üç Kuruşluk Opera*'yı (*Die Dreigroschenoper* 1931) yönetti. Başlangıçta Brecht'ten etkilenen bu film versiyonu birçok yönden oyundan farklıydı, ancak genelde oyunun toplumsal taşlamasını, gerçek lirizmini ve devrimci rengini korudu. Kurt Weill şarkılarını filmin taleplerine göre düzenledi.

19. yüzyıl sonunda hayali bir Londra'da geçen olay örgüsünde başrolde üç serseri vardır: bir suç çetesinin lideri Mackie Messer, dilencilerin kralı Peachum ve polis komiseri Tiger Brown.[9] Metresi Jenny'nin yaşadığı genelevden ayrılan Mackie sokakta Peachum'un kızı Polly ile tanışır. Bir kafedeki birkaç danstan sonra Mackie onunla evlenmeye karar verir ve adamlarına düğün için gerekli hazırlıkları yapmaları emrini verir. O gece Londra'daki birçok mağaza talan edilir. Terk edilmiş bir yeraltı deposunda yozlaşmış polis komiserinin onur konuğu olduğu görkemli bir düğün partisi yapılır. Tiger Brown eski arkadaşı Mackie'nin suçlarına iyilik olsun diye göz yumar. Peachum ise Polly'nin evliliği üzerine öylesine çileden çıkar ki, komiser Mackie'yi darağacına göndermedikçe, Kraliçe'nin yakında gerçekleşecek olan taç giyme törenini dilencilerin gösterisiyle sabote etme tehdidinde bulunur. Aksi gibi komiser taç giyme törenini tehlikeye atmayı göze alamaz. Mackie genelevde gizlenir. Bu işe yaramaz, çünkü kıskanç metresi onu ihbar eder. Her ne kadar Mackie yakalansa da, Tiger Brown'un verdiği sözlere güvenmeyen Peachum dilencileri harekete geçirir. Bu arada Polly hayret verici bir kariyere başlar. Ortakları olarak çete üyeleriyle birlikte, yasal soygunların yasa dışı etkinliklerden daha kârlı olduğunu öne sürerek bir banka açar. Filme tam bir bankacılık farsı eklenmiştir. Peachum kızının başarılı girişimini öğrenir öğrenmez, bundan bir pay ister. O, dilencilerden kraliyet kortejini rahatsız etmemelerini ister, ancak onlar onu

[7] Hamilton, "Hell on Earth." *National Board of Review Magazine*, Nisan 1933, s. 298. Kraszna-Krausz, "Four Films from Germany." *Close Up*, Mart 1932, ss. 44-45 ile karşılaştırın.

[8] Potamkin, "Pabst and the Social Film." *Hound & Horn*, Ocak-Mart 1933, s. 298 ile karşılaştırın. Potamkin kararlı bir şekilde bu filme aşırı değer biçti. Daha eleştirel bir yorum için bkz. "Skandal um Eva." *Close Up*, Eylül 1930, ss. 221-22.

[9] Rotha, *Celluloid*, s. 109. Barry, "The Beggar's Opera," *National Board of Review Magazine*, Temmuz 1931, ss. 11-13.

dinlemeyi reddederler. Onlar yürüyüşe geçerlerken, sevgisi kıskançlığına üstün gelen Jenny'nin yardımıyla Mackie cezaevinden firar eder. Jenny Alman tiyatro ve sinemasındaki fahişelerin son torunudur. Dilencilerin gösterisi hem Peachum'un hem de Tiger Brown'ın düşüşüne yol açar. Ancak Mackie bu ikisinin Polly'nin bankasının ortakları olarak kabul edilmelerini ister. Yeni bir finansal imparatorluk oluşur ve bu üç serseri toplumun temel direkleri haline gelirler.

Temel olarak teatral olan bu olay örgüsü gerçekçi bir film içinde çok iyi gerçekleştirilemeyeceği için, Pabst kendi alışılmış yöntemini tersine çevirdi: varolan dünyamıza nüfuz etmek yerine, gerçek olmayan bir evren oluşturdu. Bütün film büyük ölçüde Andrej Andrejew'in dekorlarıyla yoğunlaştırılmış "tuhaf, fantastik bir atmosferle" çevrilidir.[10] Bunları tartışırken Rotha yeraltı deposundaki "dar ahşap basamaklardan oluşan aşırı dik ve çok uzun merdivenlerden" bahseder ve "kağıt desenli pencerelerin, koltuk örtülerinin, odada duran çok sayıdan işe yaramaz süslemenin ve devasa büyüklükteki Siyah kadın heykellerinin olduğu geç-Victoryen genelevi" över.[11] Bu iç mekanların tuhaf özelliklerini artırmak için, başından sonuna camın yanılsatıcı olanakları kullanılır. Kafede Mackie'nin kısa kur yapmasının arka planı olarak işlev gördüğü camlar kalabalık ve dumanlı mekanı kafa karıştırıcı bir labirente dönüştürmekten başka bir işlev görmez (Fotoğraf 54). Daha sonra Mackie kendisini gizli bir hale ile kuşatan cam bir bölmenin ardından geneleve girerken görülür.

Bu filmin karakterleri bu ortamların gerçek ürünleri olarak ortaya çıkarlar. Bir balad şarkıcısının şarkı söylediği doklara giderken Mackie evlerin önünde hareketsiz duran bir dizi fahişe ve pezevengin yanından geçer; sanki evler onları ter gibi dışarı atmış gibidir. Balad şarkıcısı düzenli aralıklarla ortaya çıkar ve onun şarkıları aksiyon üzerine yorum yaptığı için, aksiyonun kendisi bir balad havasını üstlenir. Her şey düş gibi görünür. Bu izlenim F. A. Wagner'in kamera çalışmasıyla da güçlendirilir. Kesintiye uğramadan birbirini izleyen pan ve kaydırmalı çekimler sayesinde sahne asla bir durma noktasına gelmez. Genelev odasındaki devinimler bir geminin kamarasındakilere benzer. Normal denge bozulur ve sürekli hareket eden bir görünüş ortaya çıkar.[12]

Her ne kadar Pabst bu dünyayı inkar edilemez bir ustalıkla kursa da, onun *Üç Kuruşluk Opera*'daki anlatımı 1928'de Berlin'de

[10] Rotha, *Celluloid*, s. 111.

[11] *A.g.e.*, ss. 111-12.

[12] Arnheim, *Film als Kunst*, ss. 125-26 ile karşılaştırın.

sahnelenen tiyatro oyunundan daha az yetkindir. Teatral *mizansen* aklına eseni yapan, değişken karakterini öne çıkarmak için oyunun bu epizodunu tecrit ederken, film tutarlı bir bütünün yararına bütün araları çıkarır. Orijinal olarak doğaçlama ışık efektleri üretmesi istenen motifler bir goblen kadar dekoratif ve sıkı olan özenli bir doku içinde dokunur. Filmin aşırı güzelliği taşlamayı boğar. Bu film Pabst'ın kendisinin bir zamanlar "gerçek yaşam" dediği alanın ötesindeki alanlara aşina olmayan bir sanatçının (Pabst) hüner gösterisidir.

Potamkin, Pabst'ın bu filminin "toplumsal inandırıcılık yönündeki bir ileri adım" olduğunu iddia ederken, özellikle dilencilerin gösterisini düşünür.[13] Bu son derece etkili içtenliğin bütün jestlere yayıldığı filmdeki tek sekanstır. Bu kez gerçeklik hamle yapar. Sanki buna temas etmek Pabst'a sanatsal özgürlüğünü iade ediyormuş gibi, bu kısa sahnede devrimcileşmiş kitlelerin karşı konulamaz etkisini yansıtabilir. Dar, loş sokaklar boyunca yürüyen dilenciler yalnızca liderlerinin onları geri dönmeye zorlayan girişimine aldırış etmezler, aynı zamanda kraliyet kortejinin geçeceği aydınlık caddeye vardıklarında da ilerlemeye devam ederler. Polis onların ilerlemesini durduramaz; atlı muhafızlar boşu boşuna onları Kraliçe'nin bindiği araçtan uzak tutmaya çalışır. Unutulmaz bir an için bütün yaşam yakalanır. Tamamen çirkinliklerini artıran ışığa maruz kalan dilenciler beyazlar giymiş Kraliçe'ye gözlerini dikip bakarlar ve Kraliçe bu uğursuz figürlerin tehdit edici bakışına dayanmaya çalışır. Daha sonra Kraliçe teslim olur. Yüzünü çiçek demetinin ardına gizler ve büyü ortadan kalkar. Kraliyet korteji yoluna devam eder ve dilenciler geldikleri karanlığa geri dönerler. Potamkin bu sekansı "devrimci yürüyüşün çok heyecan verici yaklaşması" olarak tanımlar.[14]

Dilencilerin gösterisi hariç, film oyunun tarzında gerçekten aydınlanma ile önemsiz blöfü iç içe geçirir. Film burjuva izleyicilerin hem karşı çıktığı hem de eğlendiği yanardöner bir seyirlikti. Filmin haklı başarısı bu kriz yılları boyunca kararsız, dengesiz bakış açıları ve tutumlar olarak sola yönelişi çok fazla gösterimez.

Pabst ise tereddütsüz göründü. Yaklaşık bu dönemde toplumsal sorumluluklar üstlendi ve Alman sinema emekçilerinin büyük örgütü olan Dacho'nun başkanı olarak rahmetli olan Lupu Pick'in yerine geçti.[15] Onun "toplumsal inandırıcılığa yönelmesi" solcu yazar Karl Otten'in önerdiği bir Nero filmi olan *Maden Trajedisi*'nde (*Kameradschaft*, 1931) zirveye çıktı. Bu film I. Dünya Savaşı'ndan

[13] Potamkin, "Pabst and the Social Film," *Hound & Horn*, Ocak-Mart 1933, s. 300.
[14] *A.g.e.*
[15] *A.g.e.*, s. 304.

yaklaşık on yıl önce Fransa'nın Almanya sınırındaki Courrieres'de gerçekten yaşanan bir maden felaketine dayanıyordu. Bu olay özel bir nedenle ilginçti: Alman madenciler Fransız yoldaşlarının yardımına gelmişlerdi. Bu filmde Pabst öyküyü Versailles Anlaşması'nın kısa bir süre sonrasında geçirerek öykünün önemini artırdı.[16]

Filmin ilk bölümü maden bölgesindeki ekonomik ve politik koşulları gösterir. İşsizliğin baskısı altındaki çok sayıda Alman madenci şansını sınırın öteki tarafında dener, ancak yakındaki Fransız madeninde onlara sunulacak bir iş olmadığından, evlerine elleri boş dönerler. Ara sıra ortaya çıkan Fransız şovenizmi gerilimi artırır. Bu Fransız kömür kasabasının bir restoranında oralı olan Françoise üç Alman madenciyi, onlardan biriyle dans etmeyi açıkça reddederek gücendirir. Fransız madenindeki felaket ve kasabanın süren paniği Zola'nın *Germinal* adlı romanını hatırlatan epizotlar halinde anlatılır.

Felaket haberi hızla büyük bir duş odasında kendilerini temizlemekle meşgul olan bir grup madenciye ulaşır. Bu sekans filmin dönüm noktasıdır, çünkü Fransızlara karşı bastırılmış öfkenin patladığı hararetli bir tartışmanın ardından madenciler kurtarma girişiminde öncü olmaya karar verirler. Madenin yöneticisi onlara gönülsüzce izin verir ve onlar harekete geçerler. Madenin derinliklerinde, Françoise'in gücendirdiği üç madenci aynı yönde ilerler. Versailles'dan sonra Fransız ve Alman madenleri arasındaki sınırı gösteren çelik parmaklığı kaldırır ve diğer kurtarıcılara katılırlar (Fotoğraf 55).

Kırılmış ağaç desteklerin, su birikintilerinin ve tehlike oluşturan kayaların ortasında kabus gibi endişe ve kahramanlık sahneleri izlenir. Kaya kütleleri bombardıman gürültüsüyle parçalanırken, boğulmanın eşiğinde olan genç bir Fransız madenci yeniden savaşta olduğuna inanır. Gaz maskesi takan Almanlardan biri son gücüyle hayali düşmanı uzaklaştırmaya çalışan ve sayıklayan bu Fransıza yaklaşır. Onun sanrısı ikisinin ümitsizce birbirlerini öldürmeye çalışan askerlere dönüştürdükleri kısa sahnede maddileşir. Yalnızca yumrukla Fransızı yere indirdikten sonra Alman onu güvenli bölgeye çekebilir. Yaralı Alman madenciler bir Fransız hastanesinde tedavi edilirler. Burada kısa bir mola vardır ve veda sözcükleri karşılıklı sempati bağlarını kesinleştirir. İki madenci grubunun sözcüleri kendiliğinden savaşı kınarlar, bütün işçilerin kardeşliğini överler ve Almanya ile Fransa arasındaki birlikte ısrar ederler. İç burkan bir epilog olan final sahnesinde, işçilerin görünümü gerçek duruma zıttır. Madenlerdeki yeni bir çelik parmaklığın iki yanındaki bir Fran-

[16] *A.g.e.*, s. 301.

sız ve bir Alman subay sınırın yeniden tesisini onaylayan tutanağı değiş tokuş ederler. Versailles kazanır. İki subayın da katı bir şekilde simetrik hareketleri bürokratik aklın bu zaferini hicveder.

Maden Trajedisi ile Pabst yeniden kendine geldi. Onun doğuştan gelen gerçeklik duygusu kendisini duş odası epizodunda yeniden gösterir. Her yana yayılan sprey uzaktaki bir tavandan asılı giysi sıraları kadar çıplak madencileri de sarar; sanki soluk bir şekilde parlayan bir grup sabunlu insan bedeninin üzerinde garip bir hayvan leşleri kitlesi belirmiş gibidir.[17] Bu epizotta hiçbir şey oynanmış görünmez; daha ziyade izleyicinin gündelik yaşamın gizemlerinden birine girmesine izin verilir (Fotoğraf 56). Stüdyoda inşa edilen maden tam bir yeraltı felaketi izlenimi verir. Dekorları hazırlayan Ernö Metzner gerçek bir maden felaketinin içten çekimlerinin felakete dair ikna edici bir izlenim yaratmayacağını söyledi. "Bu örnekte doğa stüdyoya uygun bir model olarak kullanılamazdı."[18] Korkunç gerçeklik imgelemimizin onu kuşattığı haleden ayrılamaz. Madeni inceleyen kaydırmalı çekimlerden biri kırılmış direkler kümesinden aniden nedeni anlaşılmayan bir ışıkla aydınlanan karanlık bir genişliğe doğru kayar.[19]

Bu filmde küçük ayrıntıların bile özel bir önemi vardır. Patlamadan sonra, tek bir mankenin olduğu dükkanının vitrininin önünde kayıtsızca duran terzi hariç, panik halindeki kasaba halkı aceleyle madene gelir. Bir yakın-çekim bu iki figürün benzerliğini gösterir ve terzinin manken kadar ruhsuz olduğunu akla getirir. Ruslardan ödünç almadan proleter kitlelerin sahnelerini oluşturmak o günlerde olanaksızdı. Kendinden geçmiş bir kalabalık Fransız madeninin kapısına hücum ettiğinde, bekçinin korkmuş yüzü fanatik saldırganların elleriyle çevrilmiş halde görünür. Bu yakın-çekim pekala herhangi bir Pudovkin filminde bulunabilir.[20]

Pabst'ın maden filmi kuramsal düşüncede bir ilerlemeyi gösterir, çünkü o sosyalist öğretiyi kabul ederek kendi incitilemez pasifizmini aşmaya çalışır. *Maden Trajedisi* işçilerin uluslararası dayanışmasını savunur, onları savaşların ebedi kaynağı olan ulusal egoizmin yok olacağı bir toplumun öncüleri olarak tanımlar. Kurtarma operasyonu fikrini düşünen yetkililer değil Alman işçileridir. Onların maden yöneticisini onay vermeye zorlamaları, filmin

[17] Grune'nin madenci filmi ***Explosion*** (1923) benzer bir sahneyi içerir: Balazs, *Der sichtbare Mensch*, ss. 101-2.

[18] Metzner, "A Mining Film," *Close Up*, Mart 1932, s. 4.

[19] Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, ss. 240-41.

[20] Potamkin, "Pabst and the Social Film," *Hound & Horn*, Ocak-Mart 1933, s. 301.

Alman madenindeki otoriter yönetimin kudretini göstermesi kadar açıklayıcıdır. Yönetim binasının dekoratif merdivenli salonunda yapılan görüşmenin başından sonuna, yönetici işçilerle merdivenin üst tarafından konuşurken, işçiler alt katta dururlar. Sanki yönetici bir balkonda duruyormuş gibidir ve ayrıca kamera açıları da öylesine seçilmiştir ki, onun konumunun önemini belirtir. Milliyetçilik olgusunu lekelemekten tatmin olmayan Pabst bunu sosyalist bir anlamda yorumlar. Fransız ve Alman maden yönetimleriyle ilgili bölümler kapitalistler ile milliyetçilerin ittifakını incelikle ima eder. Bu aynı zamanda simgesel epilogun anlamıdır, ancak sık sık Versailles'a karşı bir Alman protestosu diye yanlış anlaşılır. Belki de Pabst simgesel dile aşina olmadığı için kendisini netleştirme konusunda başarısız oldu.

Maden Trajedisi'nin sosyalist pasifizminin *Westfront 1918*'in insancıl pasifizminden daha iyi bulunması, bu filmin daha değerli olduğu varsayımını doğrulamaz. Cumhuriyet rejiminde Alman sosyalistleri, özellikle de Sosyal Demokratlar çevrelerinde olan bitenlerin önemini kavramaktan giderek uzaklaştılar. Gelenekselleşmiş Marksist anlayışların yanıltığı Sosyal Demokratlar varolan ulusal arzuların dallanıp budaklanmış kökleri kadar orta sınıfın önemini de gözden kaçırdılar. Psikolojik bir anlayışları yoktu; onların basitleştirici referans çerçevelerinin küçük burjuvazinin sağa ya da gençliği kullanan Nazi imanının cazibesine yönelmesini açıklamada yetersiz olduğunu asla anlamadılar. Pabst'ın aynı anda sınıf dayanışmasına dair sosyalist düşünceleri ve pasifizmi benimsediği dönemde bu düşünceler zayıf soyutlamalar içinde yozlaşmıştı ve bunun sonucu olarak Sosyal Demokratlar'dan gerçek durumla başa çıkmaları beklenmiyordu. Gerçekten de, sanki eskimiş bir ideolojinin ağırlığı onları tüketmiş gibi, Sosyal Demokratlar kendi uyuşukluklarından sıyrılmadan giderek gelişen Nazi hareketini seyrettiler. *Maden Trajedisi* bu tükenmişliği yansıtır. İstisnai olsa da bu film Metzner'in *Accident* ya da Jutsi'nin *Mother Krausen's Journey to Happiness* filmlerinin radikal tarzında geleneksel yaşam anlayışlarına meydan okuyan tek bir motifi içermez. Pabst gerçekliğe görsel olarak nüfuz eder, ancak onun entelektüel özünü örtülü bırakır.

Bu film yorumcular tarafından övüldü ancak insanlar filmden uzak durdular. Berlin'in proleter semtlerinden biri olan Neukölln'de film boş sıralara gösterilirken, hemen yakınlarda gösterilen aptal bir komediyi çok sayıda insan izledi.[21] Hiçbir şey işçilerin ataletinin

[21] New York'tan Bay Jean Oser'in verdiği bilgi. Ayrıca bkz. Kraszna-Krausz, "Four Films from Germany," *Close Up*, Mart 1932, s. 12.

bundan daha iyi bir belirtisi olamazdı. Pabst'ın kendisi de heyecanla savunduğu davayı terk etti. Onun Hitler-öncesi son Alman filmi *Atlantide* (**Atlantis**, 1932) "toplumsal inandırıcılıktan" tamamen kaçışçılığa bir gerilemeydi. İngiliz film eleştirmeni Bryher 1932 yazında Berlin'de gördüğü birkaç filme ayırdığı yazısında Pierre Benoit'in fantastik çöl romanının film versiyonu üzerine şu yorumu yaptı: "Asla Hollywood tarzında yapılmamış bir film ve çöl atmosferi tamamen aslına uygun. Ancak bu kriz döneminde bir Victoria dönemi romanına anlam veremedim..."[22]

İzleyen yıllarda Pabst Paris'te çalışmaya başladı. Orada *Don Kişot'a (Don Quixote*, 1933) başladı. Filmin görüntüleri çok güzeldi, ancak çok sıkıcı ve belki de yarı içtendi. Pabst daha sonra birbiri ardına melodramlar yönetti ya da denetledi. II. Dünya Savaşı patlak verdiğinde Nazi Almanya'sına geri döndü ve hepsi bu kadardı.

"Berlin gelen kıştan fazlasıyla tedirgindi, aşırı korkuyordu ve sinemayla çok ilgiliydi," diye belirtir Bryher, yukarda bahsedilen yazısında. "Sokaklardaki atmosfer yalnızca 1914-1918 arasında herhangi bir büyük kentinkiyle karşılaştırılabilir. İki ya da üç gün sonra kente gelen ziyaretçi neden devrimin olmadığını merak eder; göz önünde devrimi tahrik edecek bir şey olmasa da, patlamış bir fırtınayı beklemek yerine, bu tuhaf güvensizlik havasına karşı bir isyan tercih edilmelidir." Ve şunu ekler: "Bu dönemde çoğu Berlinlinin ilgisini çeken film *Kuhle Wampe*'dir."[23]

Amerika'da *Whither Germany?* adıyla gösterilen *Kuhle Wampe* (1932) açıkça bir komünist görüşü ifade eden ilk ve son Alman filmiydi. Bertolt Brecht ve Ernst Ottwalt senaryoyu yazdılar: müziği Hanns Eisler besteledi. Labor Sports Union, Workers's Theatre Unit ve Workers' Chorus of Greater Berlin gibi solcu organizasyonların binlerce üyesi gönüllü olarak kitlelerin olduğu sahnelerde yer aldılar.[24] Bu, çok büyük zorluklar altında yapılan gerçek bir bağımsız filmdi. "Daha filmin yapımının yaklaşık yarısında ses donanımı kullanılan şirket filme politik zeminlerde itiraz etti. Ekip filme en başından yeniden başlayamadı ve bu nedenle paranın çoğu davalara gitti."[25]

İşsizlik hakkındaki bu filmin ilk bölümü ekonomik kriz nedeniyle mahvolmuş bir işçi ailesinin tipik durumunu ayrıntılandı-

[22] Bryher, "Notes on Some Films," *Close Up*, Eylül 1932, s. 199. Jahier, "42 Ans de Cinema, *Le Role intellectuel du Cinema*, s. 70.

[23] Bryher, "Notes on Some Films," *Close Up*, Eylül 1932, s. 196.

[24] *Film Forum*, Program 3, 19 Mart 1933.

[25] Bryher, "Notes on Some Films," *Close Up*, Eylül 1932, s. 198.

rır. Uzunca süredir işsiz olan baba cesaretini kaybetmiş ve hayata küsmüştür; durumu kavrayamayan anne her güçlü bireyin yaşamda ilerlemek zorunda olduğu sözünü aktarır. Ailenin tek çalışan üyesi olan kızları Anni (Hertha Thiele) evdeki bu hastalıklı ortama karşı kendisini güçlendirirken, oğulları sonunda bu duruma boyun eğer. İşsiz olan oğul işsizlik yardımıyla yaşamını sürdürür. Sonuçsuz iş bulma girişimlerinden birinden sonra, babasından yeni "geçici yasayla" işsizlik yardımının kesileceğini öğrenir. Baba meyhaneye gider; bunun üzerine oğul tam bir ümitsizlik durumu içinde kendini pencereden atar. ***Sokaktaki*** bir kadın "bir işsiz eksildi" yorumunu yapar. Aile artık kirayı ödeyemediği için, onlara evi boşaltma emri verilir. Anni yetkililere emri iptal etmeleri için yalvarır, ancak onlar tahliyede ısrar ederler.

İkinci bölüm Berlin'in kenar mahallelerindeki işsizlerin çadır kolonisi olan "Kuhle Wampe"de geçer. Genç bir tamirci ve Anni'nin sevgilisi olan Fritz aileyi kendi çadırına yerleştirir. Anni ona kendisinden bir çocuk beklediğini söylediğinde, sorumluluk almak istemeyen Fritz onu kürtaj yaptırmaya ikna etmeye çalışır. Burada Brecht *Mother Krausen's Journey to Happiness*'dan dönüşüm motifini ödünç alır: sınıf bilinçli bir işçi arkadaşının söylediklerinden etkilenen Fritz gönülsüzce bu güç durumla yüzleşmeye karar verir.[26] Anni'ye evlilik teklif etmesi, çadır kolonisinde yaşayanların yaşam standartları düşünülünce, şaşırtıcı bir biçimde zengin bir nişan töreniyle sonuçlanır. Anni'nin anne ve babası ile diğer yaşlı insanlar tabak-çanakları aç gözlülükle boşaltır ve duygularını gürültülü ve neşeli bir şekilde bağırıp şarkı söyleyerek gösterirler ve sonunda tamamen sarhoş olurlar. Bu fikir açıkça eski kuşaktan işçilerin artık mücadele etmeyen ve kendilerini sıradan aşırılıklar içinde boğan zevksizler olarak tanımlamaktır. Anni kendisini yutmakla tehdit eden bataklıkta boğulmamakta kararlıdır. Fritz nişanlanmalarının kurbanı olduğunu hissettiğini kabul ettiği sırada Anni nişanı bozar ve aynı zamanda da anne-babasıyla birlikte Berlin'de kendilerine ait bir hayatı yaşamaya başlar.

Üçüncü ve son bölümde sıkıntılı havanın yerini bir umut atmosferi alır. İşçilerin spor etkinliklerine katılan Anni radikal sendikaların düzenlediği bir spor festivaline katılır. Orada yeniden, bu arada işini kaybetmiş olan Fritz ile karşılaşır. Birbirleri hakkında konuşmaktan sakınsalar da, birbirlerini sevdikleri ve sağlam bir zeminde anlaşacakları şüphe götürmez bir şekilde netleşir. Ancak bu huzurlu ortamın üzerine kolektif yaşamın gölgesi düşer. Gizli

[26] Bkz. s. 194.

kamera çalışması sürekli olarak atletizm yarışmalarını, koroları ve açık havadaki teatral performansları kaydeder (Fotoğraf 57). Bütün festivale, kendisini festivale son veren şarkıda ifade eden iyimser bir gençlik heyecanı yayılır: "İleri, asla gevşeme vazgeçme ve değiştirmeye ve daha iyi bir dünyaya karar ver." Film orta sınıftan insanların ve geri dönen genç atletlerin doldurduğu bir trende sona erer. İngiliz yorumcular ekonomi üzerine bir tartışma gibi soyut bir konunun sinemasal temsili nedeniyle son bölümü övdüler. Bir yolcu, bir esnaf vb. Brezilya'da birkaç milyon poundluk kahvenin yanmasını aktaran bir gazete haberi üzerine tartışmaya başlar ve süren tartışma proleter ve burjuva zihniyetler arasındaki zıtlığı ortaya koyması istenen bir düşünceler çatışması içinde gelişir. Ne zaman işçiler ekonomik olgulardan devrimci çıkarımlarda bulunsa, karşıtları milliyetçiliğe ya da belirsiz genellemelere sığınır. İstasyonda gençler "İleri, asla gevşeme. . ." şarkısını söyleyerek dağılır.[27]

Tabii ki sansür kurulu (1) Reich'ın Başkanı'nı, (2) adaletin yetkililerini ve (3) dini kötülediği gerekçesiyle filmi yasakladı. İlk suçlama Hindenburg'un yayınladığı "geçici yasa"nın gencin intiharının nedeni olarak gösterilmesiyle ilgiliydi; ikinci suçlama ev boşaltmanın mevcut yöntemlerine saldırı ve Fritz'in kürtajın yasa dışılığına aldırmamasıyla ilgiliydi; üçüncüsü ise kilise çanları çalarken suya dalan çıplak gençlerin bazı çekimleri nedeniyleydi. Ben diğer eleştirmenlerle birlikte bu tür sorgulanabilir argümanlara dayanan bir yasağa karşı çıktım.[28] Sonunda film politik anlamını etkisizleştirmeye yönelik bir dizi çekimin çıkarılmasıyla kabul edildi.

Kuhle Wampe'yi yöneten genç Bulgar S. Th. Dudow toplumsal durumları iyi-seçilmiş yüzlerle ve anlamlı kamera açılarıyla tanımlamayı Ruslardan öğrenmişti. Onun yeteneğinin ikna edici bir kanıtı, aralarında oğlun da bulunduğu bir grup işsizin iş aramasını gösteren açılış sekansıdır. Acıklı hali işsizlerin durumunu yansıtan üçgen bir boş arsanın yakınında genç işçiler bisikletleriyle birlikte gazetecinin en son çıkan baskıları getirmesini bekleyerek zaman geçirirler. Daha sonra bir uzmanın ilanlara bakmasının ardından grup harekete geçer. Bisikletleriyle "Eleman aranmıyor" yazan ilan panolarının önünden geçerler, durmaksızın bir fabrikanın kapısından girerler, yeniden ortaya çıkarlar, bu nafile girişimi birkaç kez yinelerler, tekerler döner de döner, asla ayrılmazlar ve sürekli hız-

[27] *Film Society Programme*, 11 Aralık 1932. Kracauer, "'Kuhle Wampe' verboten!" *Frankfurter Zeitung*, 5 Nisan 1932.

[28] Kracauer, *a.g.e.* Ayrıca Boehmer ve Reitz, *Film in Wirtshaft und Recht*, ss. 51, 53, 59-60 ile karşılaştırın.

larını artırırlar. Bütün bir dönemin ruhunun bu kadar açık ve net görüntülerle belirginleştirmek ender karşılaşılan bir durumdur. Dönen tekerlerin ve belirsiz ev cephelerinin etkili ayrıntılarıyla bu sekans Alman yaşamının Hitler-öncesinin kritik günlerinde neye benzediğine dair somut bir fikir verir. Diğer bölümlerde Dudow'un deneyim eksikliği ortaya çıkar. Spor festivalinin görsel sunumu gereksiz şekilde uzundur ve her bölümün ilk çekimleri etkili bir tonu oluşturmak açısından fazlasıyla dikkatsiz bir şekilde birleştirilir.

Filmin temelindeki radikalizm, kendisini olay örgüsünün alışılmamış inşasında gösterir. Oğlun ilk bölümde kendini öldürmesi bütün Alman sinema geleneklerine gerçekten karşı çıkar. Dudow bir keresinde bana *Kuhle Wampe*'yi hazırlarken, yapımcının ve bazı danışmanların kendisini şeylerin doğal düzenini yeniden oluşturmak için bu intihar bölümünü filmin sonuna yerleştirmeye zorladığını söylemişti. Gerçekten de Alman sinemasının ilk günlerinden bu yana neredeyse bütün önemli filmler bir boyun eğme edimiyle sona erdi ve bu filmlerde çok sık karşılaşılan intiharlar bu edimin en aşırı ve dramatik biçiminden başka bir şey değildi. İntihar motifinin yerini değiştirerek *Kuhle Wampe* psikolojik gerilemeyi reddeder. Bu durum oğlun intiharı ile gençleri teşvik eden şarkı ("Değiştirmeye ve daha iyi bir dünyaya karar ver") arasındaki ilişkiyle doğrulanır. Bu şarkının intiharların normal yeri olan finalde yinelenmesi anlamlıdır. Bu sözlerin bulunduğu yer itibarıyla, film oğlu ölüme götüren boyun eğici itkileri açıkça reddeder.

Aynı devrimci tutum Anni ile Fritz arasındaki aşk ilişkisinde de açıktır. Belki de birçok kesintinin yanıltığı Amerikalı bir yorumcu şöyle dedi: "Yönetmenin kadın kahramanın aşk sorunları ile ümitsiz işsizin problemleri arasındaki ilişkiyi gösterememesi bu filmin başlıca kusurlarından birisidir..."[29] Ancak bu kesilmiş versiyonda bile aşk hikayesinin gelişiminin işçi sınıfının durumuyla belirgin bir ilişkisi vardır. Anni, Fritz'den önce kendini özgürleştirir ve Fritz kendi burjuva eğilimlerini önleyecek kadar olgun, yani bu bağlamda sınıf-bilinçli olur olmaz yeniden ona döner. Film iki aşığın gerçeğini aynı zamanda genelde işçilere uygular: onların özgürlüğü kendilerini özgürleştirmelerinin sonucudur ve mutlulukları da olgunlaşmalarına bağlıdır.

İnkar edilemeyecek şekilde gerçek olsa da, bu radikal tutum politik düzlemde beceri ve deneyimden yoksundur. Bu, gerçeklikle başa çıkamayan entelektüel bir radikalizmdir. *Kuhle Wampe*'de yapılan en büyük yanlış eski işçilerin küçük burjuva zihniyetine karşı

[29] Watts, "Kuhle Wampe," *New York Herald Tribune*, 25 Nisan 1933.



Fotoğraf 53. *Westfront 1918*: İniltilerle ve acı nedeniyle atılan çığlıklarla dolu sahra hastanesi (Herman G. Weinberg'in koleksiyonundan)

Fotoğraf 54. *Üç Kuruşluk Opera*: Cam bölmeler kalabalık ve dumanlı kafeyi kafa karıştırıcı bir labirente dönüştürür (Paul Rotha'dan, *Celluloid*, Longmans, Green & Co., Inc., 1933)





Fotoğraf 55. *Maden Trajedisi*: Alman madenciler Versailles'dan sonra yerleştirilen demir parmaklıkları kaldırmak üzere (Herman G. Weinberg'in koleksiyonundan)

Fotoğraf 56. *Maden Trajedisi*: Alman madenciler duşta – izleyicinin gündelik yaşamın gizli bilgilerinden birini görmesine izin verilir(William Hunter'dan, *Scrutiny of Cinema*, Wishart & Co., 1932)



yapılan kaba saldırıdır -açıkça sosyal demokrat tavrı lekelemek için tasarlanmış bir saldırı. Nazi egemenliği tehdidinin Almanya'nın her yerinde hissedildiği bir dönemde işçilerin büyük bölümünü eleştirmek yerine işçilerin dayanışmasını öne çıkarmak daha iyi bir strateji olurdu. Ayrıca bu eleştiri endişe etmekten çok kincidir. Gerici filmlere benzer biçimde *Kuhle Wampe* de nişan törenini gösterirken, yaşlı kuşakların kötü sofra terbiyesiyle alay etmeye kadar varır. Böylesi bir dar kafalı ima incinmiş işsizin tarafında gerileme yönündeki inatçılığı artırmak zorundaydı; yani bu tutum filmin gerilemeyi kırma yönündeki çabasını etkisiz hale getirdi. Son bölümde komünist gençler devrimin öncüleri, karanlık güçlerin karşıtı olarak takdim edilir. Bu öncüler ne yaparlar? Onlar kendilerini atletizm yarışmalarına ve militan ruh ve görkemli vaatle dolu şarkılar söylemeye verirler. Ancak spor festivaline her kesimden insan katıldığından, bu etkinlik Kızılların özel gücünü kanıtlamaz. Ne de şarkılar içinde bulundukları kötü durum ilk bölümde etkili bir şekilde tanımlanan işsizlerin kurtuluşuna inancı desteklemeye yeten bir önem taşır. Onların yaşadığı zorluğun görünümüyle karşılaştırınca, "İleri, asla gevşeme..." sözleri sadece laftan ibarettir.

Bununla birlikte, eğer morali bozuk yaşlı işçiler yalnızca gençlik gruplarıyla değil, aynı zamanda kendi yaşlarından gruplarla da karşılaştırılsaydı, umut acı çekişe üstün gelebilirdi. Film tutum farklılıklarını kuşaklar arasındaki farklılıklar aracılığıyla ifade ederek kendi davasını geçersizleştirir. Radikal gençliğin tipik özelliği olan iyimserliğin kendi içinde gelecek için bir garantisi yoktur. Ekonomi üzerine tartışma sırasında genç atletlerin her yaştan Marksist propagandistlerin standartlarına uygun düzeye geldikleri doğrudur. Ancak onların argümanları partinin çizgisindedir ve bunu iddia ettikten hemen sonra gençler olarak kendilerine işaret eden şarkıya yeniden başlarlar. Bu nedenle *Kuhle Wampe* gençliği yüceltmekten muaf değildir ve bir ölçüye kadar bu filmdeki devrimci gençler karşı kamptan birçok Alman filmindeki sonunda boyun eğmeye hazır ya da boyun eğmeye zorlanan o genç isyancılara benzerler. Bu benzeyiş hiçbir şekilde rastlantısal değildir. Hitler-öncesi dönemin sonuna doğru birçok kederli genç işsiz o kadar dengesizdi ki, bir akşam bir komünist sözcüden etkilenip, ertesi akşam bir Nazi ajitatörünün çektiği nutka teslim olabilirdi.[30]

Alman Cumhuriyeti'nden kalanlar çökmek üzerine olduğunda, Fritz Lang olması yakın felakete karşı bir tür son çare olarak *Dr.*

[30] Bu analizin büyük bölümü benim yazım "'Kuhle Wampe' verboten!" *Frankfurter Zeitung*, 5 Nisan 1932'den alınmıştır.

Mabuse'nin Vasiyeti'ni (*Das Testament des Dr. Mabuse*) yaptı. Ancak bu Nero yapımının gösterimi engellendi ve Naziler iktidara gelir gelmez Dr. Goebbels filmi yasakladı. Lang ile daha sonradan yaptığımız bir görüşmede, bu yeni Mabuse filminden hoşnutsuzluğunu fazla anmadan, *Metropolis*'ten aldığı hazzı ifade etti; bunun üzerine Lang Almanya'yı terk etmenin doğru olacağını düşündü.[31] Filmin Alman orijinaliyle aynı zamanda yapılan Fransız versiyonunun kurgulanmamış kopyası ülke dışına çıkarıldı ve Fransa'da kurgulandı.

1943'te film New Yorklu izleyicilere ulaştığında, Lang orijinal niyetlerini açıkladığı bir "Filme Önsöz" yazdı: "Bu film Hitler'in terör eylemlerini göstermek için bir alegori olarak yapıldı. Üçüncü Reich'ın sloganları ve öğretileri filmdeki suçluların ağzından ifade edilmiştir. Bu nedenle Nazilerin maskelenmiş olan ve bir halk için değerli olan her şeyi kasıtlı olarak yok etme gerekliliği kuramını ortaya koymayı umut ettim Daha sonra her şey çöktüğünde ve insanlar tamamen umutsuzluğa kapıldığında, 'yeni düzen'de yardım bulmaya çalışacaklardı."[32]

Her ne kadar bu kendini-yorumlama bir sonradan anlama duygusu uyandırsa da, filmin yine de Nazi uygulamalarını önceden haber verdiği doğrudur. Filmin başkarakteri ünlü psikiyatrist Dr. Baum, Lang'ın 1922'deki ilk Mabuse filminin sonunda delirmiş olan (bu daha sonra hatırlanacaktır) Dr. Mabuse'nin hipnotik etkisi altındadır.[33] Devam filminde bu ilk filmin zorbası, Baum'un akıl hastanesinde kalan biri olarak yeniden ortaya çıkar, demir yollarına, kimya fabrikalarına, para sistemine vb. ayrıntılı saldırı talimatlarının olduğu sayısız kağıt yaprağını gizler. Onun yazıları bildik bir notu içeren bir özdeyişin yönlendirdiği bir suç ve imha el kitabını oluşturur: "İnsanlık bir terör uçurumuna atılmalıdır." Mabuse'nin dehası dediği gücün hakimiyetindeki Baum, Dr. Caligari gibi ikili bir yaşam sürer: psikiyatrist rolünü oynarken, aynı zamanda bu delinin el yazması talimatlarını özenle taşıyarak bir yeraltı örgütünün liderliğini yapar. Onun çetesi cinayetten sahtekarlığa kadar bütün suçları işler. Mabuse'nin ölümünden sonra, dünyaya egemen olmayı arzulayan bu paranoyak kendisinin idolünün yeniden vücut bulması olduğuna inanır. *M*'deki çocuk katilinin kimliğini saptayan aynı film

[31] "Fritz Lang," *New York World Telegram*, 11 Haziran 1941. *Film Society Programme*, 6 Mayıs 1934 ile karşılaştırın. Ayrıca bkz. s. 164. Lang Almanya'dan ayrılarak Fransa'ya gitti ve orada *Liliom*'u (1935) yaptı. Lang'ın gelişimi için bkz. Weinberg, *An Index to Fritz Lang*.

[32] Lang, "Screen Foreword," filmin programı, World Theatre, New York, 19 Mart 1943.

[33] S. 81-82 ile karşılaştırın.



Fotoğraf 57. *Kuhle Wampe*: Kolektif yaşamı öven Kızıl sporlar festivalindeki genç atletler

Fotoğraf 58. *Eight Girls in a Boat*: Bu film Nazi ruhuna sahip daha önceki Gençlik Hareketi'ne yakınlığı gösterir.





Fotoğraf 59. *Avalanche*: Bulut kümelerine vurgu yapılması dağın ve Hitler kültünün nihai birleşmesini gösterir (Museum of Modern Art Film Library'den)

Fotoğraf 60. *İradenin Zaferi*: Bulut kümelerine vurgu yapılması dağın ve Hitler kültünün nihai birleşmesini gösterir (Museum of Modern Art Film Library'den)



dedektifi Başmüfettiş Lohmann tarafından takip edilir. Zeki ve sistematik düşünen polis memuru Lohmann Anglosakson polis dedektifinin Alman versiyonunu temsil eder. Sonunda vakayı çözdüğünde, Baum deliliğinin açık hale geldiği Mabuse'nin eski hücresine kaçar.

Bu film nitelik olarak *M*'den aşağıdadır. Lang sadece heyecan verici öğeleri toplar ve onları büyük bir özenle oluşturur. Ne zaman Baum, Mabuse'nin etkisi altına girdiğini hissetse, Mabuse'nin hayalet gibi görüntüsü saat gibi bir noktalamayla ortaya çıkar. Tekrarlanan şok efektleri birbirlerini etkisizleştirmeye yöneldikleri için, sonuç, gerilimin artmasından çok monotonluktur. Yine de film Lang'ın "en basit şeylerden terör duygusu oluşturmaya yönelik olağanüstü dehasını" kanıtlayan iki parlak bölüm içerir.[34] Birincisi açılış sekansıdır. Sekans güçlü bir monoton sesle sarsılıyor görünen terk edilmiş bir atölyede tedbirli şekilde hareket eden bir adamı gösterir. Görünüşü endişelidir ve bu sinir bozucu ses adamın Baum'un kalpazanlarıyla ilgili casusluk yaptığını ve gürültünün yakındaki bir matbaadan geldiğini henüz anlamamış izleyiciye eziyet çektirmekle ilişkilidir. Bir terör rejimindeki yaşam daha etkili bir şekilde anlatılamazdı, çünkü sekansın başından sonuna kötü bir sonun yakın olduğu hissedilir ve kimse baltanın ne zaman ve nerede ineceğini bilmez. Diğer bölümde de Lohmann'ın dedektiflerinden biri olan ve casusluk yapan bir adam vardır. Çete tarafından ele geçirildikten sonra, Baum'un sadistçe zulmünün bu kurbanı çıldırır ve günlerini akıl hastanesindeki bir hücrede geçirir. Kendini bir boşlukta yaşıyor olarak hayal eder ve Lohmann ona yaklaşırken, panik içinde siner, bir hayvanın sesiyle "Gloria - gloria!" şarkısını söyler. Lang boşluğun gerçek görünmesini başarır. Camdan şeffaf duvarlar deli dedektifi kuşatır ve bu parlak fiziksel olmayış karanlık bir dünyanınkinden daha da mahvedici olan dehşetlere neden olur.

Dr. Goebbels kuşkusuz bu filmi neden yasakladığını biliyordu. Ancak ortalama Alman izleyicilerin filmdeki suçlular çetesi ile Hitler çetesi arasındaki benzerliği anlayacağına inanmak güçtür. Ve eğer bunun farkına varsalar bile, özellikle Nazilere karşı gelme cesaretini duymazlardı, çünkü Lang sadece Mabuse ve Baum'un büyüsüne önem verdiği için, film onların karşıtlarının içsel üstünlüklerinden çok onların şeytani karşı konulamazlıklarını yansıtır. Kuşkusuz Lohmann, Baum'u yenilgiye uğratır, ancak Lohmann'ın aurası yoktur. Lang'ın ilk Mabuse filminde suçluları yenilgiye uğratan önceli Dr. Wenk gibi, o da renksiz bir memurdur ve bu nedenle politik konuları içeren bir davayı temsil etmeye uymaz. Onun

[34] Weinberg, "Fritz Lang," filmin programı, *a.g.e.*

zaferi büyük ahlaki anlamdan yoksundur. Lang'ın sinemasında çok sık karşılaşıldığı gibi, yasa kazanır ve suçlular göz altındır. Bu Nazi karşıtı film Nazi ruhunun onun garip büyüsüne karşı gelmek için yeterince donanımlı olmayan akıllar karşısındaki gücünü gösterir.

21 ULUSAL EPİK

Hitler-öncesi dönemin ikinci önemli film grubu varolan otoriteryan eğilimler için bir çıkış işlevi gördü. Bu filmler ıstırap çeken kitlelere aldırış etmediler ve kuşkusuz insanilik, ilerleme ve demokrasiyi hatırlatan her türlü çözümden uzak durdular. Onların tek ilgilendiği bireydi. Onlar genellikle potansiyel ya da gerçek isyancıyı yücelttiler, ancak savaş kahramanı ve mutlak lider figürlerini ihmal etmeden. Bazen bu filmlerin başkarakterleri bu üç'nün bir karışımı oldu.

İsyancı temasına gizli bir yakınlık, bu karakterlerin ortamlarıyla ya da yüzeydeki tasarımlarla değerlendirince, bundan uzak görünen filmlerde bile görülür. Eskiden Sovyet vatandaşı olan yönetmen Fedor Ozep'in yönettiği *Der Mörder Dimitri Karamasoff* (*Karamazov*, 1931) bunlardan biriydi.[1]

1920'deki *Karamazov*'u ortaya çıkaran sözde-dini tarzlardan farksız olan bu Hitler-öncesi filmi sadece Dimitri Karamazov'un öyküsünü dramatize etme amacıyla Dostoyevski'nin romanını sömürdü. Fritz Kortner'in canlandırdığı tez canlı genç Dimitri, babasıyla evlenmeyi düşünen metres kız Grushenka ile aşk yaşamak için birden zengin gelini terk eder. Bu bunak yaşlı aptal Grushenka'ya öylesine sevdalanmıştır ki, kabul etmesi karşılığında kıza bir servet vaat eder. Korkunç öfkelenen Dimitri onu öldürmeyi düşünür, ancak sonunda cinayetten vaz geçer. Dimitri atlı kızak ile hızla Grushenka'ya dönerken, yaşlı Karamazov bir ikonun ardında gizlediği servetini ele geçirme tutkusuna sahip garip bir sarılı olan uşağı Smerdjakov (Fritz Rasp) tarafından öldürülür. Grushenka ebedi sevgilisi olarak Dimitri'yi kabul etmeye karar verdiğinde, kimse henüz suçla ilgili bir şey bilmez. Mutlu Dimitri geneleve benzeyen bir yerde Grushenka ve bir grup şehvet düşkünü ile geçirdiği fırtınalı bir gecenin ardından, babasını öldürme şüphesiyle tutuklanır. Smerdjakov'un kendisini asmasına rağmen, mahkeme Dimitri'nin masumiyetinden şüphe eder. Mahkeme onu Sibirya'ya sürgüne mahkum eder. Anna Sten'in mükemmel bir şekilde canlandırdığı Grushenka ona eşlik eder.

Bu Dostoyevski ya da Sovyet zihniyetiyle ortak yönü çok az olan bir öyküydü. Ozep bu durumu hissetmiş göründü, çünkü

[1] *Film Society Programme*, 17 Nisan 1930, S. 109 ile karşılaştırın.

belki de hız izlenimini artırmak için hızlı kurgulama içinde ağaçların tepeleri ile atın ayaklarını art arda getirdiği büyüleyici atlı kızak sekansı hariç, Sovyet "montaj" yöntemlerini kullanmaktan kaçındı. Ancak bu daha önce Avrupa sinemasında yapılmıştı. Genelde *Karamazov* Alman sessiz filmleri tarzında oluşturulur. Cansız nesneler ne zaman insani tutkular galeyana gelse kendilerini enredercesine öne sürerler. Dört dönen sarkaçlı parlayan bir saat, Dimitri'nin babasını ayarttığı için Grushenka'ya lanet okuduğu ve bir süre sonra da terk ettiği sahnenin başlıca tanığıdır. Saat Dimitri'nin odada yalnız olduğu sırada ortaya çıkar, bu birbirine öfkelenen iki kişiyi gözler ve ilk kucaklaşmaları anında yeniden ortaya çıkar.

Sesli sinemanın ilk günlerinde yapılan bu film sürekli tirat atan oyuncularının teatral alışkanlıklarından muzdariptir. Ancak görsel yan diyaloğun yalnızca bir eşlikçisine indirgenmez ve en azından bir örnekte Ozep sesler ile görüntüleri sinemasal bir tarzda birleştirir. Grushenka aşkı konusunda Dimitri'yi ikna ederken, mutluluktan kendinden geçmiş bir şekilde gülerler ve gülüşleri öylesine etkileyicidir ki, kısa süre sonra bütün genelev buna katılır. Bu şamata tamamen bitmeden önce, büyük bir şamdanın yakın-çekimi çerçeveyi doldurur -partisiyle, danslarıyla ve şarkılarıyla sonraki eğlentiyi haber veren bir dönen mum alevleri denizi.

Rus görünümünden sıyrılan *Karamazov* istikrar döneminde düşler tarzında otoriter yönetim arzusunu yansıtan sokak filmlerinin bütün özelliklerine sahiptir. Dimitri öylesine isyankar bir oğuldur ki, içgüdülerinin etkisiyle burjuva güvenliğinin yerine sokaktaki yaşamı geçirir. Grushenka da soğukluğu geliştiren bir dünyada aşkın kaynağı olan bir fahişedir. Bu film eğer önemli bir model değişimini gösteren finali olmasaydı geç dönem bir sokak filminden başka bir şey olmazdı. Her ne kadar *Asphalt* ve diğer eski sokak filmleri süren bir isyan vaadiyle bittiyse de, onların orta sınıf kaçakları içinden çıktıkları lüks ortamlara sonunda geri döndüler.[2] *Karamazov*'un sonunda isyan yalnızca bir umut olarak kalmaz, aynı zamanda bir gerçek olarak simgelenir. Kendi kararsız öncellerinden farklı olarak, bu burjuva aşık Dimitri fahişe Grushenka ile yaşamaya devam eder ve onun adil olmayan bir mahkumiyete boyun eğmesi, yakınmadan kabul edilmiş bir geri çekilme eyleminden o kadar uzaktır ki, tersine onun babasının dünyasına sırtını tamamen dönmesinin kararlılığını gösterir. O iyilik yönünde bir isyancıdır. O, o dönemin Alman sinemasında ortaya çıkan tek inatçı isyankar olmadığı için, sokak filmlerinin bu çeşitlemesi daha ziyade Hitler-öncesi dönemin atmosferinin

[2] Bkz. s. 154 ve devamı.

isyan fikriyle dolu olduğunu göstermeye yönelir. Karakteristik olarak bütün filme yayılan şiddet ruhu Dimitri'nin kendisinde somutlaşır.

Hans Behrendt'in tarihsel filmi *Danton* (1931) da savaş sonrasının ilk yıllarının bir temasını işledi. Bu film Fransız Devrimi'ne önem verme yişi ve devrimin liderlerinin özel yaşamını öne çıkarmasıyla, Buchowetski'nin 1921'de yaptığı Danton filmi *All for a Woman*'a benziyordu.[3] Bu Hitler-öncesi Robespierre sıkıcı biri, Danton'un muazzam popülerliğini ve çekinmeyen yapısını kıskanan bir entrikacıdır. Danton ise dogmatikten ziyade açık fikirli, iyimser mizaca sahip birisidir. Hapsedilmiş bir aristokratı serbest bırakır ve onunla evlenir; Robespierre'in terör rejiminden nefretini açıkça ifade eder. Onun kayıtsız tavrı düşmanlarına onu ağır ihanetle suçlama fırsatını sunar. Konvansiyon epizodunda Danton rolündeki Kortner mükemmeldir. Doğuştan bir demagog olma yeteneğiyle durumu Robespierre'in aleyhine çevirir, onu ve Saint-Just'ü Devrim'i kana boğmakla suçlar. Başta Danton'a düşman olan kitleler, konuşmasının sonunda onu şiddetle alkışladığı için, Robespierre çareyi onların silah zoruyla çıkarılmasında bulur. Danton idam edilmeden önce "Yaşasın Özgürlük!" diye bağırır.

Filmin akışı içinde bu karakter ilginç bir dönüşüm geçirir. Başlangıçta XVI. Louis'nin öldürülmesini isteyen ve sağlayan gerçek bir Jakobendir. Daha sonra Fransa düşman tarafından işgal edildiğinde, Danton yurtsever olur; Koburg Dükü ile yaptığı başarılı müzakerelerde, eğer Dük'ün komutasındaki işgal orduları geri çekilirlerse, Marie Antoinette'in yaşamının bağışlanacağı sözünü verir. Robespierre'in bu anlaşmaya karşı çıkarak Kraliçe'yi giyotine göndermesi onun hatası değildir. Ayrıca yurtsever Danton kendisini Devrim'in peşinde olmaktan çok, her türlü baskıdan kurtulmanın peşinde olduğu bir insanlık savunucusu olarak ortaya koyar. Onun Robespierre'in diktatörlüğüne ateşli muhalefeti onu Schiller'in özgürlük-aşığı kahramanlarının benzeri haline getirir. Bu devrimci Jakoben soylu bir isyancıya dönüşür. Doğrudur, aslında Danton zorbalığa karşı demokrasinin tarafını tutar. Ancak aynı zamanda da öylesine yurtsever ve duygusaldır ki, güçlü bir şekilde Versailles ve Weimar Cumhuriyeti'nden nefret eden ve Nazi sempatizanları olmaya yazgılı olan isyancı Alman idealistlerini hatırlatır. Bu filmdeki isyancı potansiyel bir Hitler taraftarı ile bir demokrasi savaşçısının paradoksal bir karışımıdır. Böylesi bir karışım çekici göründü; *Danton*'un Berlin galasında şevkle karşılandığı söylenir.[4]

[3] Bkz. s. 50.

[4] Magnus'a göre. "Danton, *Variety*, Şubat 1931 (?).

İsyancı teması Kurt Bernhardt'ın *Der Mann der den Mord beging* (*The Man Who Murdered*, 1931) filminde de öne çıkar. Claude Farrère'nin bir romanından yapılan bu Terra-United Artists yapımı İstanbul'un diplomatik çevrelerinde yaşanan bir skandalla ilgiliydi. Egzotik manzara güzeldi, işleyiş ustacaydı ve aksiyon yavaştı. Bir Fransız ateşe baştan çıkarıcı rollerinden birinde Conrad Veidt bir İngiliz lordunun karısı olan Mary'ye aşık olur ve bir süre sonra ona kocasının ve kuzeninin kötü davrandığını ve onun baskı altında olduğunu öğrenir. Bir özel görüşmede kadına boşanmasını önerir. Mary bunu düşünmekten bile korkar, çünkü küçük oğlundan ayrılmak zorunda kalacaktır. Onun içinde bulunduğu kötü durumun sergilenmesinden sonra dram başlar: lord Mary'nin çekici ve yoz Rus prens (Gregori Chmara) ile aşk ilişkisini öğrendiğinde, onu çok korktuğu boşanmayı kabul etmeye zorlar. Mary ümitsizlik içinde çığlık atar ve onun koruyucu olarak onu gizlice izleyen Fransız bunu duyar. Daha sonra lord ölü bulunur. Daha sonra Türk polis yetkilisiyle konuşan Fransız ateşe dikkatsizce bu suçu işleyenin kendisi olduğunu söyler. Bu Türk de halden anlayan birisidir. Bu tatsız olayı örtbas etmeyi isteyen Türk polis ona en kısa sürede Paris'e geri dönmesini ima eder ve elini sıkarak gitmesine izin verir.

Mesafeli anlatımına rağmen bu üst-sınıf öyküsü o dönemin tutumlarını yansıtıyordu. "Öldüren adam" varolan yasaların neden olduğu bir yanlışı düzelteceğine inanarak suçunu işler. Bu yasalar onun sevdiği kadını mahveder ve o da bu adaletsizliğe dayanamaz. Kuşkusuz bir diplomat olarak bu ümitsiz aşık dokunulmazlık zırhına sahiptir, ancak yasa yanında olsa da, yine de bir isyancı karakterini üstlenir. Derin devlet katilleri de hasımlarından, onları öldürerek kendilerini kurtarmalarının kutsal görevleri olduğuna inanırlar. Bu benzetme göründüğü kadar zorlama değildir, çünkü öldürücü isyancıların herhangi birini asla cezalandırmamış olan Alman yargıçlar gibi Türk polis yetkilisi de Fransız'ın işlediği suçu görmezden gelir ve dahası ona yönelik sempatisini ifade eder.

Diğer vakalarda olduğu gibi burada da itiraz kuşkusuz ne yönetmenlerin ne de Alman izleyicilerin bu tip paralelliklerin farkında olduğunu akla getirir. Yine de bu benzerlikler vardır ve bunlara dikkat edilmemesi onların önemini geçersizleştirmekten ziyade artırır. Bir insan bir konuyu diğerine tercih ettiğini ne kadar az bilirse, o insan tercihinin bilinç düzeyinin altındaki güçlü eğilimlerle belirlenmiş olduğunu varsaymada o kadar güvendedir. Bu türden her türlü eğilim kendisini en uzak fikirlerde ve algılamalarda öne sürer, böylece neyle ilgili olduklarına ya da yüzeyde neyin göründüğü-

nün söylendiğine bakmaksızın, bunlar zorunlu olarak onu yansıtır. Her ne kadar Bernhardt'ın filmi yalnızca üst düzeydeki insanların arasındaki aşk ve suçla ilgili olsa da, isyancıların tarafını tutan ve otoritelerle gizlice işbirliği yapan bir ruh halini gösterir.

The Man Who Murdered'in jeneriğinde, dramaturji danışmanı olarak Carl Mayer'in adı vardır. Murnau'nun ilk Hollywood filmi olan *Sunrise*'ın (1927) senaryosunu yazdığı için Mayer genelde sanki kendi en içsel deneyimleri ve duyarlılıklarıyla çatışan bir dönemle başa çıkamıyor ya da bu konuda gönülsüzmüş gibi kendisini yalnızca danışmanlık işiyle sınırladı. Makineleşme bütün derin duyguları tahrip etmiş, kolektif ilgiler bireysel değerler duygusunu zayıflatmıştı ve Nazi eğiliminin yükselişiyle birlikte küçük-burjuva zihniyeti giderek daha fazla atmosfere hakim oldu. Kabullenme onu kendi standartlarına uymayan filmlerde işbirliğine zorlamış olabilir.

Mayer, Czinner'e katıldı ve ilk olarak Berlin'de, daha sonra da Paris'te başrolde Bergner'in oynadığı iki filmin hazırlanmasına yardım etti. *Ariane*'de (1931) Bergner deneyimli bir kadın edasıyla şehirdeki rasgele cinsel ilişkilere eğilimli bir erkeği cezbeden genç bir Rus öğrenciyi canlandırır.[5] İlk filmi *Husbands or Lovers?*'ı hatırlatan bir film olan *Der Träumende Mund*'da (*The Dreaming Mouth*, 1932) ünlü bir kemancıya olan tutkusu ile kendini kocasına adama arasında kararsız kalır ve yeterince uzun süre kararsız kaldıktan sonra kendi kendini boğmaya dair eski strateji sayesinde bu ikilemden kendini kurtarır.[6] Bu tamamen aşk ve psikolojiydi ve daha fazlasının olması için müziğe başvuruldu. Ariane *Don Giovanni*'nin başlangıcını dinler ve ünlü kemancı, Beethoven'ın keman konçertosunun bir bölümünü çalar.

Mayer'in bu filmlerin tartışmalı toplumsal içerimlerini anlaması inanılmazdır. 1932'de Mayer Londra'ya gitti ve orada belgesel ve kurmaca filmlerde danışman olarak çalışmaya devam etti. Kendisine ait büyük bir sevgiyle anılan projesi başka bir kent filmi, bu kez Londra'ydı, ancak senaryosunu kimse filme almadı. 1944'te kanserden öldü.

Mayer'in yakın arkadaşı olan ve onun eşsiz yeteneklerini herkesten fazla anlayan ve değerlendiren Paul Rotha bana onunla ilgili şunları yazdı: "Bakarsan, o Beethoven gibiydi, ancak daha duyarlı, daha kırılgan bir yüze sahipti. Küçük bedeniyle (yaklaşık 5 feet, 2

[5] Bryher, "Berlin, April 1931." *Close Up*, Haziran 1931, s. 131; *Illustrierter Film-Kurier* deki sinopsis.

[6] *Film Society Programme*, 22 Ocak 1933; Weiss, "Elizabeth Bergner Again," *Close Up*, Aralık 1932, ss. 254-55.

inch'ti) karşılaştırınca, başı doğal olmayan bir büyüklüğe sahip görünüyordu. Sanki her yerde esiyormuş gibi dolanır, kıvrıla kıvrıla giderdi. Onunla daha sonra nerede karşılaşacağınızı asla bilmezdiniz. Soho'daki küçük kafelerde,...parktaki bir bankta, bir kitapçıda Kendisini herkese sevdirdi, hastalığı sırasında hemşirelerine, barlardaki barmenlere, kapıcılara. Kendisini tanısın ya da tanımasın herkese 'Günaydın' deme alışkanlığı vardır, ki bu kentlerde nadiren yaşanır."[7] "Kamerayı senaryonun amaçlarına uygun ilk devindiren"[8] büyük kentlerin bu meraklısı Dickens'ın amaçsız serserilik sevgisiyle, kaldırım taşlarına ve aynı şekilde aylak ruhlara olan sempatik ilgisiyle yaşam buldu; bunlar kamerayı harekete geçiren itkilerdi.

Mädchen in Uniform'un izinde bir film olan Erich Waschneck'in *Acht Mädels im Boot* (*Eight Girls in a Boat*, 1932) filminde isyancı motifi kendini açıkça gösterir. Kolejde okuyan bir kız olan Christa tam bir kabus yaşar, çünkü bir çocuk beklemektedir. Öğrenci sevgilisinin doktor arkadaşı kürtaj yapmayı kabul eder, ancak kız doktorun odasındaki cerrahi atmosferden o kadar etkilenir ki, doktor daha operasyona başlayamadan oradan kaçar. Doktordan olduğu kadar kendisinden şüphelenmeyen babasından da korkan kız üyesi olduğu kürek kulübüne gider. Orada enerjik sarışın Hanna kızları bir tekne yarışına hazırlamaktadır. Durumunu gizlemeye yönelik kahramanca bir girişimin ardından Christa sonunda itiraf ettiğinde, bütün ekip kızı babasından koruma arzusuyla hareket eder. Hanna babaya gider ve iki kuşak arasında şiddetli bir çatışma olur. Mutlu bir son hatırına baba sorunu çözer. Hanna tarafından kızının içinde bulunduğu zor durumdan haberdar edilen baba öğrenci sevgiliyle birlikte Christa'yı eve getirmek için kulübe gider ve bütün kızlar bir evlilik beklentisinin hazzını yaşarlar.[9]

Hoş manzara çekimleriyle dolu ortalama bir yapım olan bu filmde Christa'dan çok militan Hanna'nın rolü vardır. Baba onun bu duruma bakışını benimsemeyi reddettiğinde, Hanna açıkça ona inatçılığının, kürek kulübünü Christa'ya ve gelecekteki çocuğuna sahip çıkmaya zorlayacağını söyler. Sanki kulüp yetişkinlerin düşman dünyasında gençliğin bir kalesi gibidir. Hanna'nın tahrikleriyle öfkelenen baba onu polisle tehdit eder; bunun üzerine Hanna bütün babaların vahşi zorbalar olduğunu söyler. Daha önceki Gençlik

[7] Bay Rotha'nın bana mektubu, 3 Eylül 1944. Ayrıca bkz. Rotha, "Carl Mayer, 1894-1944." *Documentary News Letter*, no 3, 1944, s. 39; Rotha, "It's in the Script." *World Film News*, Eylül 1938, s. 205.

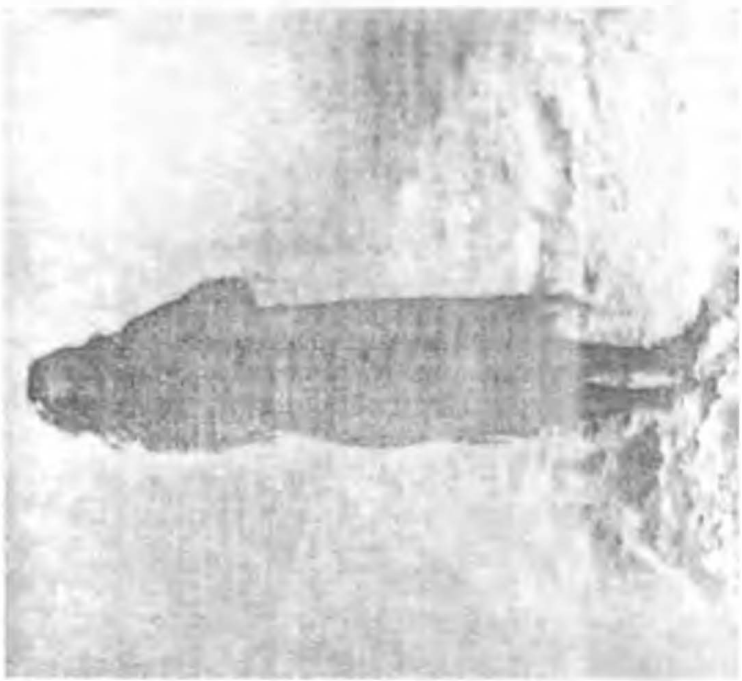
[8] Bay Rotha'nın bana mektubu, 3 Eylül 1944.

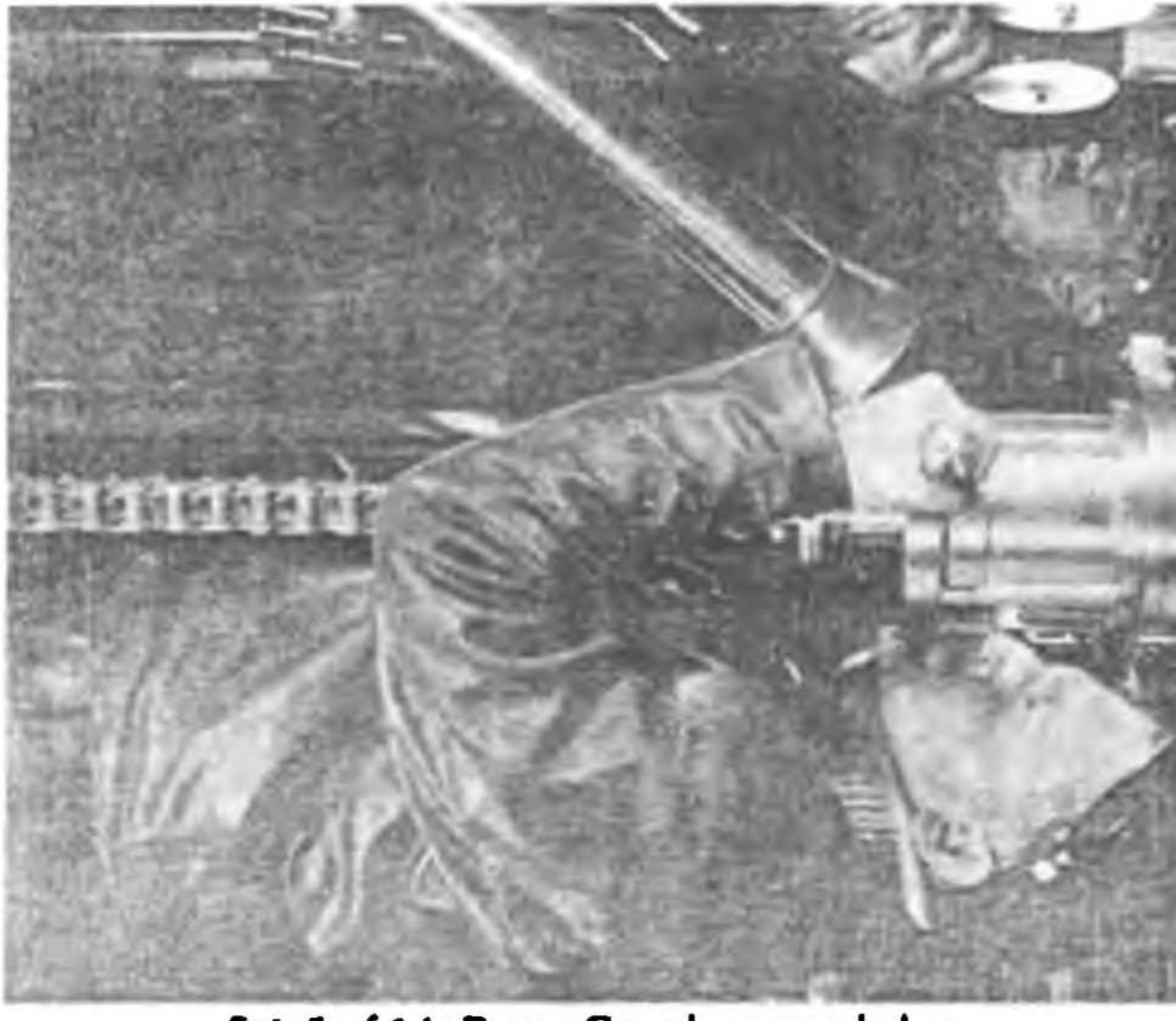
[9] Jahier, "42 Ans de Cinema." *Le Rôle intellectuel du Cinema*, s. 70; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 57-58.



Fotoğraf 61. *The Rebel*: Gizlemeye gerek duyulmamış Hitler taraftarı

Fotoğraf 62. *The Blue Light*: Junta, doğa güçlerinin vücut bulması (Herman G. Weinberg'in koleksiyonundan)





Fotoğraf 64. *Dawn*: Gerçek savaşın kokusu



Fotoğraf 63. *The Anthem of Leuthen*: Yaşlı Kral

Hareketi'nin bir ürünü olan Hanna bu hareketin Nazi ruhuna yakınlığını gösterir (Fotoğraf 58). Onun kulübü Christa'nın koruyucusu olarak düşünmesi Hitler rejiminde aile bağlarının inkar edilmesini önceden haber verir; dahası kibri ve sadizmi onu bir SS liderinin prototipi olarak gösterir. Sürekli geri kalması nedeniyle Christa'yı cezalandırmak için, ona tramplenden on kez atlama emrini verir. Christa'nın yaşadığı zorlukları görmesine rağmen, emrin yerine getirilmesinde ısrar eder. Eziyet çeken Christa bu korkutucu kadına sırrını açıkladıktan hemen sonra çöker. İma edilen evlilik çözümü açık bir şekilde geleneksel ahlak ile bir uzlaşma işlevi görür.

Hitler-öncesi dönemde Nazi-yanlısı eğilimlerin artması dağ filmlerinin çoğalmasından ve özel evriminden daha iyi doğrulanamaz. Bu türün tartışmasız babası olan Dr. Arnold Fanck kendi geliştirdiği doğrultuda devam etti. Leni Riefenstahl'ın kayak yapmanın gizlerini gösterdiği hoş bir komedi olan *Der weisse Rausch*'un (*The White Frenzy*, 1931) yanı sıra, ustası olduğu yarı-anıtsal, yarı-duygusal karışımlardan biri olan *Stürme über dem Montblanc*'ı (*Avalanche*, 1930) yaptı.[10] Bu film de yüksek dağların dehşetlerini ve güzelliklerini gösterir, bu kez vurgu özellikle görkemli bulut görüntüleri üzerinedir. (1935 tarihli Nazi belgeseli *İradenin Zaferi*'nin açılış sekansında benzer bulut kümelerinin Nüremberg'e giden Hitler'in uçağının etrafını sarışı, sonunda dağ kültü ile Hitler kültünün bütünleşmesini gösterir[11] [Fotoğraf 59 ve 60].) Etkileyici ses efektleri muhteşem görüntülere destek olur: Mont Blanc'da bırakılmış bir radyodan gelen Bach ve Beethoven'dan parçalar aralıklı olarak kükreyen fırtınanın içinden duyulur ve karanlık yükseklikleri soğuk ve acımasız gösterir. Geri kalanında *Avalanche* Ernst Udet'in uçuş gösterilerini, çeşitli doğa felaketlerini ve kaçınılmaz kurtarma girişimini yinelemesinde *Pitz Palu'nun Beyaz Cehennemi*'ni tekrarlar. Bu filmde kurtarılması gereken adam zirvedeki fırtınanın mahvettiği gözlem evinde donma tehlikesi yaşayan genç bir Mont Blanc meteoroloji uzmanıdır. Ancak o zaman neden Paskalya'da vadilerde gizlice sevиştiği genç kızın yanına gitmek yerine orada kalmıştır? Çünkü Berlinli bir müzisyen olan en iyi arkadaşı ona bir mektup göndermiş ve kendisinin de bu kızı sevdiğini açıkça belirtmiştir. Bu mektup meteoroloğun sevgilisinden ayrılmasına yeterlidir. Genç kıza arka-

[10] *White Frenzy* için bkz. "Der Weisse Rausch." *Filmwelt*, 20 Aralık 1931 ve Weiss, "Sonne über dem Arlberg." *Close Up*, Mart 1932, ss. 59-60. *Avalanche* için bkz. Fanck, *Stürm über dem Montblanc*, ve *Der Kampf mit dem Berge*; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 36-38; *Illustrierter Film-Kurier*'deki sinopsis. Filmin orijinal adının *Über den Wolken* ("Bulutların Üzerinde") olması önemlidir.

[11] Bkz. s. 291.

daşıyla ilgili neler hissettiğini sormayı düşünmez; tamamen kendine acıyarak ve soylu duygularla arkadaşı için genç kızı terk eder. Onlar mutlu olabilirler mi? Onun kaderi bulutların ve bütün ölümlülerin üzerinde kalmaktır. Ve eğer her zaman olduğu gibi dağ tutkunu olan, Mont Blanc'taki bu kahramanı seven ve onu kurtarmak için her türlü tehlikeye göğüs geren genç kız, yani Leni Riefenstahl olmasa orada ölecektir. Amerikalı bir yorumcu olay örgüsü için "feci şekilde yetersiz" dedi.[12] İşin doğrusu, film tipik biçimde Alman modelini izler; bu model birçok filmden iyi bilindiği gibi başkarakterini sürekli genç gösterir. Böylesi bir gerileyici davranışın psikolojik sonuçlarının daha fazla özenle oluşturulmasına gerek yoktur.

Hitler-öncesi yıllarda Leni Riefenstahl yönetmenliğe başladı. *Das Blaue Licht*'i (*The Blue Light*, 1932) Béla Balázs'ın ve görüntü yönetmeni Hans Schneeberger'in işbirliğiyle yönetti. Film eski ***İtalyan Dolomitleri efsanesine*** dayanır. Dolunaym olduğu gecelerde Cristallo Dağı'nın zirvesi bütün genç köylüleri kendisine çeken mavi bir ışık yayar. Her ne kadar anne-babalar onları kapalı pencere panjurlarının ardında tutmaya çalışsalar da, gençler uyurgezerler gibi ona çekilir ve kayalardan düşerek ölürler. Yalnızca bir tür Roman kızı olan Junta'ya (Leni Riefenstahl) güvenli bir şekilde bu ışığa ulaşacağı söylenir ve bu nedenle onun bir büyücü olduğu düşünülür (Fotoğraf 62). Batıl inançlı köy halkı genç kızı hor görür ve dağların tepesindeki kulübesinden ne zaman aşağıya inse onu taşlarlar. Birgün kadar köyde kalan genç bir Viyanalı ressam böylesi bir sahneye tanık olur ve Junta'dan o kadar etkilenir ki, dağdaki sığınağında onunla birlikte yaşamaya gider. Bir gece Junta ondan ayrılır ve Cristallo Dağı'nın ayın aydınlattığı kayalıklarına tırmanır. Zirveye doğru gizlice onu izleyen ressam gizemli ışığın değerli kristallerden ortaya çıktığını keşfeder. Ressam köylüleri bilgilendirir. Onun rehberliğinde bir korku kaynağından bir servet vaadine yönelen köylüler hazineyi alırlar. Bir sonraki dolunayda, durumdan şüphelenmeyen Junta tırmanışına yeniden başlar; ancak mavi ışık olmadığından, yolunu kaybeder ve uçuruma yuvarlanır. Onu kurtarmak için geç kalan ressam ölü genç kızın parlayan yüzünün üzerine eğilir.[13]

Güzel dış mekan çekimleri ilkel insanlar ile onların doğal çevreleri arasındaki çözülemez bağları vurgular. Azizlerin heykelleri yolun kıyısındaki kayalara oyulur. Gerçek köylü yüzlerinin yakın-çekimleri filmin bütününe yayılır: bu yüzler doğanın biçimlendirdiği

[12] Boehnel, "Avalanche," *New York World Telegram*, 29 Mart 1932.

[13] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 65-66; Weiss, "The Blue Light," *Close Up*, Haziran 1932, ss. 119-22.

manzaralara benzerler ve bunları gösterirken kamera köylülerin yüzlerinde büyüleyici bir çalışma yapmayı başarır. Köylüler sadece toprakla ilişkiliyken, Junta doğa güçlerinin gerçek bir vücut bulmasıdır ve bu nedenle onun ölümüyle çarpıcı bir şekilde rahatlarlar. Makul bir akıl mavi ışık efsanesini açıkladığında ve efsaneyi yok ettiğinde Junta ölür. Kristallerin parlaklığıyla birlikte onun ruhu da yok olur. *Avalanche*'daki meteoroloji uzmanı gibi, bu dağ kızı da sezgiye güvenen, doğaya tapan ve mitleri geliştiren bir politik rejimi güçlendirir. Kesin olarak finalde köy kendi kaderine çok sevinir ve mit yenilgiye uğratılmış görünür, ancak bu rasyonel çözüm öylesine özlü bir tarzda işlenir ki, Junta'nın önemini azaltmaktan ziyade artırır. Geriye kalan, mucizenin ticari mal haline geldiği, inancını yitirmiş bir dünya üzerindeki onun yaşadığı alan ve kederi için bir nostaljidir.

The Holy Mountain'ın model dağcısı Luis Trenker de Fanck'tan ayrıldı. Deneyimli yönetmenlerle işbirliği yaparak senaryolarını kendisinin yazdığı ve yönettiği iki filmin başkarakterini canlandırdı. Bu filmler özellikle önemlidir: bunlar dağ filmleri ile ulusal filmlerin birleşimini gösterirler. Bu filmlerde *Avalanche* ve *The Blue Light*'ın politik imaları açık temalar olarak ortaya çıkarlar.

İki filmden bir tanesi olan *Berge in Flammen* (*The Doomed Battalion*, 1931) Sepp Allgeier'in kamera çalışması nedeniyle çok övüldü. Film I. Dünya Savaşı'nda batı Avusturya'nın Tirol bölgesindeki karlı zirvelerinde geçen izole bir savaşla ilgiliydi. Bir dağın zirvesi bir Avusturya taburu tarafından zapt edilir ve doğrudan saldırı mümkün olmadığından, İtalyanlar bu konuşlanışı dinamitlemek için aşağıdaki kayaların içinde tünel kazmaya başlarlar. Düşmanın hareketine engel olamayan Avusturyalılar dağın içindeki sesleri çaresizce dinlerken, subaylardan biri (Trenker) gözüpek bir kar devriyesi olarak, İtalyanların karargah olarak kullandığı doğduğu köye gider. Orada patlama tarihini öğrenir ve yoldaşlarını uyarmak için tam zamanında geri döner. Onun kahramanlığı "kötü kaderli taburun" havaya uçmadan hemen önce bulundukları yeri boşaltmalarını sağlamasıdır.[14]

Pabst'ın *Batı Cephesi 1918*'i pasifizmi savunmak için savaşın dehşetlerini kullanırken, Trenker'in savaş filmi kendisini askeri erdemlerin övgüsüne adar. *The Doomed Battalion*'da savaş, bir kahramana dönüşerek kendi doğal kaderini yerine getirdiği görülen bir dağcı için arka plandan başka bir şey değildir. Hem pasifist hem de

[14] *New York Herald Tribune* ve *New York Post*, ikisi de 11 Haziran 1932, Museum of Modern Art Library, kupür dosyaları ile karşılaştırın. Ayrıca bkz. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 83 ve Arnheim, ***Film also Kunst***, s. 278.

kahramanlık filmi I. Dünya Savaşı'nın nedenlerini önemsemez; ancak Pabst'tan farklı olarak Trenker bunlara aldırmamakta haklıdır, çünkü ideal askeri yüceltir ve askerlerin politika üzerine hadlerini aşmaları beklenmez. Savaş kahramanının imgesi savaş epizodunun başındaki ve sonundaki iki sekansla tamamlanır. Baştaki sekansta Avusturyalı subay ile gelecekteki rakibi İtalyan komutan düşmanlıklar patlamadan hemen önce dağda birlikte gezerken görülürler iki arkadaş ulusal önyargılardan uzaktırlar; sondaki sekansta eski düşmanlar savaştan birkaç yıl sonra eski arkadaşlıklarına kaldıkları yerden devam ederler.

Kişisel ilişkilerin sürmesini vurgulayarak Trenker'in filmi *The Emden* ve *U-9 Weddigen* gibi filmlerden çok daha enerjik bir biçimde şovenizmi reddeder.[15] Ancak bu filmler istikrar dönemi boyunca akılların felç olmasından etkilenirlerken, *The Doomed Battalion* savaşla sonuçlanan ulusal tutkuların kabarmasını yansıtır. Filmin anti-şovenist tavrı ile içsel milliyetçiliği nasıl bir arada olabilir? Bu tavır savaşları, ister onaylayalım isterse kınayalım, bütün insanları kapsadığı kabul edilmesi gereken olaylar olarak gösterir. İdrak edilemez kaderin ürünleri olarak düşününce, onların ilgi merkezlerindeki duygusal hararetin şüphe uyandırmasında bir tehlike yoktur. Barış döneminde farklı ülkelerden askerler arasındaki arkadaşlık savaş zamanında bu arkadaşların birbirleriyle savaşma kararlılığını zayıflatmaz; tersine bu savaşı yüceltir, onu trajik bir göreve, üstün bir fedakarlığa dönüştürür. Trenker'in dağcısı, savaşa gereksinim duyan rejimlerin bel bağlayabileceği insan tipidir.

Trenker'in ikinci filmi 17 Ocak 1933 gibi geç bir tarihte gösterime giren bir Alman-yapımı Universal prodüksiyonu olan *Der Rebell*'di (*The Rebel*). Bu film de yine savaşla ilgiliydi, bu kez zaman Napolyon'un işgal ordularına karşı Tirol isyanı dönemidir. Evine dönen Tirollü öğrenci (Trenker) doğduğu köyü yağmalanmış ve annesi ile kız kardeşini öldürülmüş bulur. Misilleme olarak bir Fransız subayını öldürdükten sonra yeraltına çekilir ve direnişe yardım eder. Bu arada onu işgal otoritelerinden koruyan ve hatta onun için biraz casusluk da yapan Bavyeralı bir kızla (Vilma Banky) aşkını sürdürür. Öğrenci, genç kızın sağladığı bilgilerden yararlanır. Bavyeralı bir subay kılığına girerek Fransızların Insbruck'ta düzenledikleri bir baloya katılır ve orada Napolyon'un lejyonları için büyük bir tuzak hazırlamaya yetecek kadar istihbarat toplar. Bu iç mekan bölümü ve aşkla ilgili ara faslı özellikle heyecan verici değildir; tuzağın nasıl ortaya çıktığını gösteren sekans güçlü bir gerçekçilik olarak nitelendi-

[15] Bkz. s. 151-152.

rilemez. Dağlarda gizlenen Tirollü köylüler aşağıdaki yoldan geçen Fransız birliklerinin üzerine kayaları ve kütükleri yollarlar. Dağlar isyancılarla ittifak halinde olduğu için bu büyük bir toplu katliamdır. Kuşkusuz sonunda Fransızlar kazanır ve öğrenci vurulur.[16]

Trenker ile birlikte isyancı, Alman sinemasının gelişiminden ayrılamaz olan bir kariyerin son evresine girer (Fotoğraf 61). Ona açık bir tarihsel rol verilir: ülkeyi boyun eğdiren bir düşmana karşı halkın isyanına öncülük eder ya da katılır. Bu onun bir devrimciden çok bir milliyetçi olduğunu gösterir. Tirol'ün isyanı ile Nazi hareketi arasındaki benzerlik açıktır; kendi filmindeki Trenker yalnızca Nazilerin milli bir ayaklanma dediği şeyi yansıtır. Napolyon nefret edilen "sistemi" simgeler ve öğrenci de bir Hitler taraftarının bütün özelliklerine sahiptir. Burada Hitler-öncesi yıllarda Alman sinemasındaki isyancının onu değişmez biçimde isyandan boyun eğmeye götüren eski modele neden uymadığı netleşir. Naziler çatırdayan Cumhuriyet'e nihai saldırıya hazırlanmaktadır ve isyancı da isyan fikrine vücut vermelidir. Bu düşünce yenilgiye engel olmasa da, teslim olmayı dışlar. Dimitri Karamazov ve Danton gibi figürler bu nedenle sonuna kadar savaşırlar. Artık karar saatidir ve geçmişin lüks mekanları geride kalmıştır.[17]

Trenker'in filminin gizlenmeye gerek duyulmamış Nazi-yanlısı bir filmden başka bir şey olmadığının görsel kanıtı vardır. Görüntüleri Sepp Allgeier[18] tarafından çekilen film, Hitler'in filmlerde ilk ortaya çıkışında önemli bir rol oynayan simgeleri kullandı. Milli hırsı artırmak için, Nazilerle ortak bir aygıt olan bayrakların yakın-çekimlerinin dikkatle işlenişi söz konusudur. Düşsel final sekansında Fransızlar tarafından öldürülen iki isyancı liderle birlikte yeniden canlanan öğrenci elinde bir bayrakla yürür. "Askerler ateş ettiler ve isyancıların ... toz içinde yere düştükleri görüldü. Ancak şimdi yurtsever bir şarkının sesi hafiften duyuluyordu, bu üç adamın hayaleti yerde yatan bedenlerinden ayağa kalktı ve kahramanca şarkılarını söylüyorlar, köylü güçlerin başında yürüyorlar, uzaktaki bir buluta doğru yükseliyorlardı ve sonunda şarkının bitişine yakın gökyüzünde kayboldular."[19]

---

[16] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 66-67; *New York Post*'taki yorum, 28 Temmuz 1933.

[17] Erikson, "Hitler's Imagery," *Psychiatry*, Kasım 1942, s. 480.

[18] Birkaç yıl sonra Allgeier yukarda belirtildiği gibi *Avalanche* filminin bulut efektlerini yeniden kullanan *Iradenin Zaferi*'nde baş kameraman olarak işbirliği yaptı. Leni Riefenstahl'a göre bu işbirliği onun için "sadece sanatsal bir görevden daha fazlası" anlamına geldi. Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag*, s. 16 ile karşılaştırın.

[19] Aktaran Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, ss. 228-29. Ayrıca bkz. Ivos, *We-*

İsyankar gayretin bu ilahlaştırılışı Nazilerin iktidar için on bir saatlik mücadelesini anlatan ve onların "Gençliğin Şarkısı"nı kullanan bir Nazi propaganda filmi olan *Hitlerjunge Quex*'de (Eylül 1933; kamera: ***Konstantin Tschet***) neredeyse aynen tekrarlanır: "Bayrağımız önümüzde dalgalanıyor!..." Bu filmin finalinde Quex soyadlı militan bir Hitler genci olan Heini Berlin'in proleter semtlerinden birinde bildiri dağıtır ve orada bir komünist tarafından bıçaklanır. Tek başına karanlık bir sokakta yerde yatar. "Naziler gelir ve ölmekte olan Heini'yi bulurlar. Son sözleri 'Bayrağımız önümüzde dalgalanıyor'dur. Ses kuşağında Gençliğin Şarkısı devam eder, ekranda bayrak ve yürüyüş halindeki Hitler Gençliği görülür."[20] Benzer imgeler aracılığıyla hem Trenker'in filmi hem de bu propaganda filmi milli isyanların olması yakın zaferine işaret ederler -çarpıcı bir şekilde isyanların özdeş yapısını onaylayan bir çakışma.

Hitler-öncesi dönemin milli filmleri sayı ve önem açısından istikrar dönemi filmlerini geçtiler. *The Rebel* gibi bu filmlerin çoğu milli bir isyan ideasını doğrulamak için Napolyon dönemini anlattılar. Napolyon'a karşı Prusya bu filmlerin ana temasıydı ve Prusya değişmez bir biçimde birleşmiş Alman ulusunun kahramanı olarak göründü. Genelde bu filmler ülke içi kitlesel tüketim için üretilmiş bir tür ulusal epiği oluşturdular.

Bu epik Prusya'nın, onun gelecekteki kurtuluşuna bakışla birlikte, aşağılanması üzerinde durdu. *The Rebel*'de Trenker ile birlikte çalışan Kurt Bernhardt, Napolyon'un Prusya seferinin bir savaş bölümünü ayrıntılandıran bir Ufa yapımı olan *Die Letzte Kompagnie*'yi (*The Last Company*, 1930) yaptı. Bir yüzbaşı ve on iki asker bozguna uğrayan Prusya ordusunun Saale nehri boyunca geri çekilişine destek olmak için, ilerleyen Fransız ordusuna karşı umutsuz bir artçı harekâta girişirler. Hepsi öldürülür. Onların bulunduğu yeri ele geçiren Fransızlar, kahramanlıkları geri kalan Prusyalıların kurtulmasıyla sonuçlanan ölü düşmanlarını selamlar. Bu film *The Doomed Battalion* ile aynı ruha sahipti. Rudolf Meinert'in 1926 tarihli kendi sessiz filminin sesli versiyonu olan *Die Elf Schill'schen Offiziere* (1932) adlı filmi Schill'in prematür isyanına katıldıkları için Fransızlar tarafından vurulan Prusyalı subayların kaçınılmaz sonlarını anlattı. *Der Schwarze Husar*'da (*Black Hussar*, 1932; Ufa) Gerhard Lamprecht Fransız işgali altındaki Prusya'nın isyancı ruhunu bir komedi biçiminde anlatmayı tercih etti. Durum nedeniyle Na-

sen und Dramaturgie des Films, s. 348.

[20] Bateson, "Cultural and Thematic Analysis of Fictional Films," *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Şubat 1943, s. 76.

polyon Baden prensesine Polonyalı bir prensle evlenme emri verir. Ancak haydutlardan oluşan bir Prusya alayı olan Kara Süvarilerin (Black Hussar) bir subayı rolündeki Veidt İmparatora oyun oynar: Veidt doğuya doğru yolculuk yapan prensesi kaçırır ve onu istenmeyen kocadan kurtarır.[21]

Bu seriyi en fazla temsil eden film, kendisi de mutsuz Kraliçeyi canlandıran Henny Porten'in yapımcılığını üstlendiği Carl Froelich'in *Luise, Königin von Preussen* (*Luise, Queen of Prussia*, 1931) filmiydi. Luise ile Napolyon'un ünlü buluşmalarıyla zirveye çıkan bu süslü tarihsel panorama Versailles'a ve filmin yapıldığı yıldaki Almanya'nın gerçek durumuna göndermelerle doluydu. *New York Herald Tribune*'de çıkan iki yorum bu filmin yalnızca "Fransa'nın Üçüncü Cumhuriyet'inin yönetimine acımasız bakışından" ve filmin "bütün Almanların kardeşliği üzerine ısrarından" bahsetmez, aynı zamanda kesin bir şüpheye dikkat çeker: "Film İmparatorun Almanya'yı liman kenti Danzig'den mahrum ettiğini ve orayı bağımsız bir kent haline getirdiğini size hatırlatır ve siz Polonya'nın o dönemde çektiği acıları hatırladığınızda, bu filmin ... yalnızca tesadüfen bu tarihsel olayı hatırlattığına inanmak zordur."[22] Tesadüfen ya da değil, bu film Hitler-Hugenberg ittifakının politik taleplerini popülerleştirdi ve ima düzeyinde muzaffer bir isyanı önceden haber verdi.

Gustav Ucicky'nin Ufa yapımı olan ve isyan temasına yoğunlaşan filmi *York* (1931) savaş kahramanı ile isyancıyı birleştirdi. İmparatorla anlaşmasının kurallarına sıkı sıkıya uyan Prusya kralı III. Frederick Wilhelm, Prusya ordusunun bir birliğini Fransız Genelkurmayının emrine verir. Prusya'nın yeni yurttaşlar ordusunun eğiticisi olan General von York'a bu birliğin sorumluluğunu alma emrini verir. York Prusyalı askerin bir prototipidir, görev duygusuyla doludur ve kendisini tamamen Kral'ına adamıştır. Her ne kadar inatçı genç subayları ondan durumu müttefiklerin aleyhine çevirmesini isteseler de, York emre uyar ve Kurtland'da Fransızlara katılır. Prusyalıların kampındaki kriz, Napolyon'un Rusya'da bozguna uğradığı haberleri duyulur duyulmaz zirveye çıkar. Ancak York yine de Kral ile ittifakını bozmayı reddeder. Bu zayıf kişilik sonunda

[21] *The Last Company* için bkz. *Illustrierter Film-Kurier*'deki sinopsis ve Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 15; *Black Hussar* için bkz. Kalbus, *a.g.e.*; *Die elf Schill'schen Offiziere* için bkz. Kalbus, *a.g.e.*, s. 77. Ayrıca bkz. ilk iki filmin çeşitli New York yorumları.

[22] Watts, "Luise, Queen of Prussia," *New York Herald Tribune*, 5 Ekim 1932. Grune'nin 1927'deki sessiz Luise filminde Kraliçeyi Mady Christians canlandırmıştı.

kendi yurtsever argümanlarına kulak asmadığında, dönülmeyecek bir karar verir. İsyancı York Ruslarla Tauroggen Anlaşması'nı imzalar. Napolyon'a karşı Özgürlük Savaşı başlar.

Prusya'nın asker kastıyla ilgili bu film asker isyancıların iki tipi arasında ayrım yapar. Duygusal genç subaylar I. Dünya Savaşı'ndan sonra adı kötüye çıkmış Freikorp'ların kadrolarını dolduran ve bir süre sonra da Nazi hareketinin çekirdeğini oluşturan o "yarı-aylıklı"larla fazlasıyla aynı türdendir. Ancak Hitler-öncesi dönem boyunca onların çok iyi bilinen bağlantılarına Genelkurmay'ın olası tepkileri dışında fazla güncel bir ilgi yoktur. York bu kliğin temsilcisidir. O Napolyon'un geri çekilmesiyle ve bu nedenle ona bağlılığın Prusya'ya felaket getireceğinin belli olmasıyla isyancı olur. Onun duygusal itkilerin engellemediği kararı Prusya'nın büyüklüğüne yönelik özel ilgisinden ortaya çıkar. Filmin programının belirttiği gibi, "York kendi Kralına, Kralın yararı için isyan eden bir askerdi."[23] Daha iyi bir teşhis olamazdı, çünkü ordunun gözünde ulusal güç politikaları Kralın gerçek çıkarlarına hizmet ediyordu. Bu ünlü askerin durumunun Cumhuriyeti savunanlar ile Hitler ve Hugenberg'in temsil ettiği isyancı güçler arasındaki bir ittifakın tarihsel meşruluğunun göstermesinin amaçlandığına kuşku yoktur. Bütün generaller arasında York'u idealleştiren Hugenberg'in Ufa'sı açık bir şekilde böylesi bir ittifakın "Kralın" yararına olduğunu ve artık Kralın Almanya'nın simgesi olan Hindenburg olduğunu akla getirdi.[24]

York'ta ve diğer Hitler-öncesi filmlerinde direngen isyancılar sinemadaki kendi öncellerinin boyun eğici tavrını öylesine kararlı bir şekilde reddederler ki, neredeyse onların yanlışlıkla bireysel özgürlüğün taraftarı oldukları sanılabilir. 1932 tarihli bir Phoebus yapımı olan *Trenck* bu yanlış anlamaya engel olur. Alman mülteci yazar Bruno Frank'ın romanından yapılan bu film Fridericus serisine aitti. Çünkü her ne kadar Büyük Frederick (hep Otto Gebühr tarafından canlandırıldı) fazlasıyla geri planda olsa da, aksiyonun gerçek merkeziydi; kız kardeşi Amalie ile yaveri Trenck arasındaki sonuçsuz aşk ilişkisiyle ilgili kaygı duyuyordu. Bu iki cesur kişi ona karşıdır. Frederick, kız kardeşine İsveç Veliahtı ile evlenmesini istediğini söylediğinde, Amalie soru sorarak karşılık verir: "Ya benim mutluluğum ne olacak?" Frederick Prusya Kralı'nın kızı olarak onun bu tip düşüncelere sahip olmaması gerektiği yanıtını verir.

[23] Aktaran Watts, "York," *New York Herald Tribune*, 4 Kasım 1932.

[24] Hâlâ Hitler'in yükselişiyle meşgul olunan bir döneme uzak olduğu görülen Özgürlük Savaşı *Theodor Körner*'de (1932) işlendi. Bu film Lutzow'un gönüllü birliklerine katılan ve 22 yaşında savaşta ölen bu yurtsever asker-şairin sıradan bir yaşamöyküsü filmiydi.

Amalie'nin baş kaldırmasına ölkelenen Frederick onu taşradaki bir manastırın baş rahibesi yaparak onun mutlu olma arzularını kesin olarak engeller.

Trenck de Kral'ın kesin emirlerini ihlal eden, savaş sırasında tehlikeli bir devriye görevine çıkan asi bir karakter olarak tanımlanır. Daha sonra itaatsizliği nedeniyle sevk edildiği kaleden kaçar ve Avusturya'daki çeşitli serüvenlerden sonra Kraliçe'nin kesin gözdesi olarak Rus sarayına yerleşir. Bu film Trenck'in Kral'ına karşı asla hainice bir davranışta bulunmadığını vurgular. Ancak Kral onun bir firari olduğunu düşünür ve Trenck dikkatsizce Danzig'e gittiği için, orada Kral'ın adamları tarafından tutuklanır. Onu Prusya'ya getirirler ve Magdeburg'daki zindana hapsederler. Amalie merhamet göstermesi için Kral'a boş yere yalvarır. Sadece yıllar sonra Trenck serbest kalır; ancak ebediyen Prusya'dan ayrılmak zorundadır. Zaman geçer ve Kral ölür. Onun halefi bu yaşlı, kırgın sürgünün ülkeye dönmesine izin verir.[25]

Işıkların ve gölgelerin dağılımındaki birkaç değişim, özgürlüğe aç olan Trenck kadar sözünden dönmeyen Amalie'yi de Frederick'in acımasız zorbalığını yıkmaya çalışan kahraman isyancılara dönüştürebilirdi. Gerçekten onlar potansiyel isyancılardır. Ancak bu mutsuz aşıkları böyle kabul etmekten çok uzak olan film onları ahlaki anlamdan mahrum eder ve Kral'a sahte cazibe kazandırır. Amalie kendi kişisel mutluluğunu kutsal görevine tercih ettiği için küçük düşürülür ve Trenck istikrarsız bir maceracı olarak gösterilir. Ulusal özgürlük için savaştığında isyancıyı övmeye istekli otoriteryan zihniyet böylece o bireysel özgürlüğü için "Kral'ın" egemenliğine aykırı davrandığında onun imgesini çarpıtır ve lekeler.

İdeal isyancı otoriteryan yönetime boyun eğmelidir. Trenck'in kendisi asla gerçek bir isyancı olarak kabul edilmese de, teslim olmuş gösterilir. Prusya'ya dönen Trenck, Amalie'yi görmeye gider -otuz yılın ardından geç ve kederli bir baş başa görüşmedir bu. Kral onların aşklarını ve mutluluklarını mahvettiği için, insan Amalie'nin Frederick'ten nefret edip etmediği sorusuna Trenck'in olumlu yanıt vermesini bekleyebilir. Onun yanıtı Amalie'ye anılarının el yazmalarını vermekten ibarettir. Filmin sonundaki bir yakın-çekim izleyiciye Trenck'in ithafını gösterir: "Prusya'nın, Yaşamımın Kral'ı, Eşsiz Frederick'in Ruhuna." Bu anlaşılmaz teslimiyet York'un isyanının anlamını destekler ve dahası üstü kapalı olarak Hitler-öncesi filmlerdeki diğer isyancıların aslında otoriteryan-akıllı olduklarını söyler. Son tahlilde, *The Street*'teki zevksiz, Alman sinemasındaki

[25] Kalbus. *Deutsche Filmkunst*. II. 74; *Illustrierter Film-Kurier*'deki sinopsiz.

bütün isyancıların arketipidir. Trenck'te yeniden vücut bulan isyancı düşünde Frederick ile karşılaşır ve Fredrick onu lüks salonların dehşetinden kurtarır.

Etkileyici liderin gösterişli imgesi isyancınınkini tamamladı. *Trenck*'in yanı sıra tümünde Otto Gebühr'ün başrolü oynadığı üç Fridericus filmi de Frederick'i böyle bir lider olarak gösterdi: Gustav Ucicky'nin *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (*The Flute Concert at Sans Souci*, 1930); Friedrich Zelnik in ***Barberina, die Tänzerin von Sanssouci*** (*The King's Dancer*, 1932); ve ilk Fridericus filminin yaratıcısı A. Von Cserepy ile ***işbirliği içinde*** Carl Froelich'in yapımcılığını yaptığı ve yönettiği *Der Choral von Leuthen* (*The Anthem of Leuthen*, gösterime giriş tarihi: 7 Mart 1933) filmleri. Bu seri Hitler döneminde devam etti. Walter von Molo'nun romanından yapılan ve Nazi rejiminin ***ilk günlerinde*** gösterime giren *Fridericus* Yedi Yıl Savaşı'nın Kral'ına –mümkün olsa Hitler'e benzemede önceki bütün Frederick'leri geride bırakan bir Kral odaklandı. Sanatsal açıdan ortalama düzeyde olan bu filmler propagandacı içerimleriyle ülke dışında fazla anlaşılmadı. Amerikalı bir yorumcu *The King's Dancer* için açık bir düşkünlük girişimi içindeki "hoş bir Alman kostüm filmi" dedi.[26]

Genelde bu yeni Fridericus filmleri eski filmlerin motiflerini işlediler ve onlar gibi, gerileyici davranışın rasyonelleştirilmeleriyle doluydular. Ancak bir zamanlar onaylanmayan arzular güncel göndermeler içinde geliştirildi. Frederick'in gerilemenin bir telafisi olan saldırgan güç politikaları, bunaltıcı düşman komplolarına karşı bir sürekli savunma faaliyeti olarak göründü. Bu açıdan ilginç olan, *Fridericus*'un başındaki yazıydı ve *Baptism of Fire* ve *Victory in the West* gibi Nazi savaş filmlerinin resmi dilini haber verdi: "Avrupa'nın Büyük Güçleri tarafından kuşatılan yükselen Prusya on yıllardır kendi yaşama hakkına sahip olmak istemiştir. Bütün dünya önce alay edilen, daha sonra da korkulan Prusya Kralı'nın birçok kez kendinden üstün güçlere karşı kendini korumuş olmasına şaşırıyor. Onlar onu ezmiş görünüyor. Prusya'nın kaçınılmaz saati gelmiştir." Birçok Fridericus filminde bulunan bu savunma şeklindeki ifadelerden sonra beklenen zaferler ve törenler olgunlaşmamışlıktan haz almak için büyük hızla bardaktan boşanırcasına akarlar.

Kıyımetçe aşağıda olma duygularını rasyonelleştirme çabası

[26] "Barberina." *Variety*, 1 Kasım 1932'den alıntı. *The Flute Concert at Sans Souci* için bkz. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 72-73 ve filmin programı: *The King's Dancer* için bkz. Kalbus, *a.g.e.*, II, 74 ve filmin programı; *The Anthem of Leuthen*, Kalbus, *a.g.e.*, 75 ve *Illustrierter Film-Kurier*; *Fridericus* için bkz. *Illustrierter Film-Kurier*. Ayrıca bkz. bu filmlerin New York yorumları.

özellikle güçlüydü. Bütün Fridericus filmleri Prusya'nın yoksulluğu ve kabalığını, düşmanlarının zenginliği ve zarif tarzlarıyla karşılaştırır ve böyle yaparak sürekli olarak düşmanlarını küçümser. Avusturyalılar kadınsı operet figürleri rollerine devam ederler; onlardan biri olan bir albay hoş aşk şarkılarında çok iyidir (*The Anthem of Leuthen*). Buna karşı Fransızlar doğuştan saraylı, entrikalara ve nükteli sözlere düşkün olarak tanımlanırlar. Bu insanlara kim gıpta edebilirdi? Bu Batılı Güçler'e karşı Prusya-Almanya, zenginlere karşı "yoksullar", yoz uygarlığa karşı Almanya'da kültür denilen olgu davasıydı. Bu filmler düşmanlarıyla karşılaştırınca Almanların Avrupa'yı ve daha sonra da dünyayı ele geçirme hakkı olan üstün bir ırkın bütün özelliklerine sahip olduğunu ima ettiler.

Bütün seri başta sona kitleleri bir *Führer* ideasına aşinalaştırma girişimiydi. Onu önermek için Voltaire'den başka kimse hatırlanmaz. *Trenck*'te Frederick yasanın egemenliğini savunduğunda, Voltaire iyi egemenliklerin iyi yasalara tercih edilebilir olduğu yanıtını verir –aydınlanmış akıl mutlak lidere saygısını sunar. Kral bu pohpohlayıcı düşünceyi, önceden olduğu gibi, halkın babası rolünü oynayarak doğrular. Onun erkek egemen rejimi eski Prusya feodalizmi ile Nazilerin yalan sosyalizminin bir karışımıdır. Baskı altındaki çiftçilere kısmen büyük toprak sahiplerinin tarafını tuttuğu için bölge valisini cezalandırmayı vaat eder (*Trenck*); bütün zafer kutlamalarını iptal eder, kutlamalar için ayrılan paranın savaş kurbanlarına verilmesinde ısrar eder (*The King's Dancer*); kesin bir savaşın arifesinde kültürel amaçlar için ayrılmış kaynakları bölüştürmeyi düşünür (*The Anthem of Leuthen*). Herkes Frederick'in tebaasının keyif aldığı güvenliğin, bir demokrasinin yurttaşları için erişilmez olduğunu kabul etmek zorunda kalacaktır, çünkü koruyucu gayreti içinde Kral cömertçe aşıklara yardım eder (*The King's Dancer*) ve hatta dalgın bir binbaşının eşinin zina yapmasını önleyecek kadar ileri gider (*The Flute Concert at Sans Souci*).

Bu model Kral gerçek bir dahidir. Böylece komplolara engel olmayı, kurnaz diplomatları altetmeyi ve bütün şansların kendi aleyhinde olduğu savaşları kazanmayı başarır. *The Flute Concert at Sans Souci*'de Avusturya, Fransa ve Rusya'nın durumdan habersiz büyükelçilerinin katıldığı bir flüt konseri sırasında gizlice generallerine seferberlik emirlerini verir, böylece hepsinin Prusya'ya karşı savaşa girişeceğini bildiği üç büyük güçten önce gizlice hedefine ulaşır. *The King's Dancer*'da Barberina'yı Berlin'e davet eder, böylece düşmanlarının onun flörtle zaman geçirdiğine inanmasını sağlar. *The Anthem of Leuthen* bu dahi ile basit ölümlüler arasında-

ki ilişkileri gösterir. Kral Leuthen yakınlarında bir savaşa girmeye karar verdiğinde, onun sadık generalleri kendi umutsuz durumlarına bakarak şiddetle buna karşı çıkarlar. Kuşkusuz savaşta galip gelinir ve gerçek bir *Führer*'in önsezisinin normal akıl yürütmeye üstünlüğü sonucu moral kazanılır. Stalingrad'a kadar Almanların yüreğine yerleşmiş bir moral. Sonunda hep haklı çıkan Kral yoğun bir aurayla kuşatılır. Hem *The King's Dancer* hem de *The Anthem of Leuthen* onun cesur bir şekilde atıyla keşfe çıktığı bir durumda aniden Avusturya karargahında ortaya çıktığı otantik epizodu kullanır: Avusturyalılar kendi efsane düşmanlarından öylesine büyülenirler ki, onu yakalamayı unuturlar ve bu akıllarına geldiğinde, kurtarmak için Prusya birliği gelir.

Liderin ihtişamının tersi, bütün Fridericus filmlerinde var olan onun trajik yalnızlığıdır (Fotoğraf 63). Hiç kimse Frederick'i anlayamaz ve alkışlayan kalabalığın ortasında her aşığın hoşlanacağı sıcaklık ve yakınlık duygusunu özler. *The King's Dancer*'ın sonunda "Barberina'yı zarif bir biçimde sevgilisine devreden büyük kralı göreceksin, halkını selamlamak için sarayının penceresine gelecek ve ondan, orada duran yalnız, mutsuz ve yaşlı adamdan ayrılacaksın."[27] Daha önceki bağlamlarda *Führer*'in yalnızlığı üzerindeki bu ısrarın bir gencin aklının gereksinimlerine uyduğu belirtilmiştir.

2 Şubat 1933'te Hitler'in Reich'ın Başbakanı olarak atanmasından bir gün sonra, Ufa I. Dünya Savaşı sırasındaki bir denizaltı ile ilgili bir film olan *Morgenrot*'u (*Dawn*) gösterime soktu. Milliyetçi filmlerde bir uzman olan Gustav Ucicky bu filmi saygın bir bir edebiyat ödülü (*Kleistpreis*) sahibi olan Gerhard Menzel'in bir senaryosundan yaptı. Besteci, ileriki yıllarda birçok önemli filmin bestesini yapacak olan Herbert Windt'ti. *Variety*'nin Berlin muhabiri *Morgenrot*'un galasıyla ilgili olarak "Berlin'de ilk gece Hitler, Dr. Hugenberg ve Papen'li yeni Kabine salondaydı" diye yazdı.[28]

Bu film savaş kahramanlıkları ile duygusal çatışmaların bir karışımıdır. Denizaltı komutanı Liers (Rudolf Forster) ve teğmen Fredericks doğdukları küçük kasabaya gelirler ve aynı kıza aşık oldukları ortaya çıkar. Daha sonra denizaltı bir İngiliz kruvazörünü torpillerken ve batırırken görülür. Bu zaferden sonra, Liers ilk kez yüreğini Fredericks'e açar. Fredericks ne kadar acı çektiğini göstermeksizin sevdiği kızın kendisinden çok Liers'e ilgi duyduğunu anlar. Görevine devam eden denizaltı tarafsız gibi görünen, ancak bir İngiliz yemi olduğu ortaya çıkan gemiye meydan okur. Geminin

[27] Watts'tan alıntı. "The King's Dancer." *New York Herald Tribune*. 27 Ekim 1932.
[28] "Morgenrot." *Variety*. 28 Şubat 1933.

sinyal gönderdiği bir İngiliz destroyeri denizaltıyı vurur. Çok önemli bir sorun ortaya çıkar, çünkü batan denizaltında on kişi canlı kalmıştır, ancak sadece sekiz dalgıç elbisesi bulunmaktadır. İki sekans sorunu çözer: Fredericks ve kendi nedenleriyle acı çeken başka bir ekip üyesi yoldaşlarını kurtarmak için intihar ederler. Final sekansı evden ayrılış temasını yeniden başlatır. Liers doğduğu kasabadan ayrılır ve savaş devam eder.

Amerikalı yorumcular bu filmi yalnızca başarılı oyunculuğu ve gerçekçi savaş ayrıntılarının bolluğu nedeniyle övmediler, aynı zamanda hiç nefretin olmamasından çok etkilendiklerini gösterdiler.[29] Gerçekten Liars'ın savaşta zaten iki oğlunu kaybetmiş olan annesi özel olarak yurtseverce bir çabada bulunmaz ve denizaltı ekibi en ufak bir düşmanlık göstermeden İngiliz geminin hilesine tepki gösterir. *Dawn* bir Nazi filmi değildir. Daha ziyade tarafsızlıkları nedeniyle kesinlikle savaşı sorgulanamaz bir kurum seviyesine çıkaran *The Last Company* ve *The Doomed Battalion* gibi savaş filmleri serisine aittir.[30]

Hitler'in kendi rejiminin şafağında *Dawn*'ı (*Şafak*) görmesi garip bir rastlantıdır. Hitler şanslı bir alamet olarak gerçek bir savaşın kokusunun olduğu, kendisinin patlak vermesini planladığı savaşa Tanrı'dan gelen bir onay olarak bu filmi sevmiş olabilir. Dahası bu film ona şüphe götürmez bir şekilde, Liers ve onun türünden insanların Hitler'in partizanları olmasalar da, onun araçları olmaya yazgılı olduklarını anlattı. Muhafazakâr akıllı tutucu bir asker olan Liers annesine şöyle söyler: "Belki de biz Almanlar nasıl yaşanacağını değil de, nasıl ölüneceğini biliyoruz, en iyi bildiğimiz şey bu."[31] Onun sözleri Alman sinemasının bütün gelişiminin başından sonuna yansıttığı gerileme sürecini içtenlikle kabul eder. Neredeyse gizli bir şekilde kabul ettikleri olgunlaşma arzusu yok olmuştur ve rahime duyulan özlem öylesine kesindir ki, iyi bir ölünün ölmesinden gurur duymayı güçlendirir. Liers gibi insanlar gerçekten *Führer*'e boyun eğmek zorundaydı.

Hitler-öncesi filmlerinin iki önemli grubunun karşılaştırılması, anti-otoriteryan ve otoriteryan eğilimlerin çatışması içinde olasılıkların birincisinin aleyhine olduğunu gösterir. Kesinlikle ilk gruptan filmler kısmen üst düzeyde sanatsaldır ve ister pasifizme isterse

[29] Barrett, "Morgenrot," *National Board of Review Magazine*, Haziran 1933, ss. 10-12, 15; Tazelaar, "Morgenrot," *New York Herald Tribune* 19 Mayıs 1933; Boehnel, "Morgenrot," *New York World Telegram*, 17 Mayıs 1933.

[30] Emelka'nın 1926 tarihli *The Emden* in sesli versiyonu olan *Kreuzer Emden* (*Cruiser Emden*, 1932) filmi de aynı damardadır.

[31] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 82.

sosyalizme yönelsinler, hepsi otoriteryan yönetimin zorbalığına karşı çıkarlar. Ancak bu filmler birbirleriyle yalnızca gevşek bir şekilde ilişkilidirler ve daha da önemlisi ikna güçleri zayıftır. *Mädchen in Uniform*'da Bayan von Bernburg disiplin yanlısı müdireyi radikal bir şekilde yenilgiye uğratmada başarısızdır; Uluslararası arkadaşlığa vurgu yapan *Hell on the Earth* baştan sona kaçamaklıdır; *Maden Trajedisi* Sosyal Demokrat düşünceleri, onların gerçekten tükenmiş olduklarını doğrulayan bir tarzda gösterir.

Bu ilk önemli gruptan farklı olarak, ikinci grup birkaçı hariç birbirleriyle yakından ilişkili filmlerden oluşur. Onlar birbirlerine aittirler; onlar isyan etrafında toplanan ve *Führer* figürünün egemen olduğu ulusal bir epiği oluşturmada aynı fikirdedirler. Ayrıca bu filmlerin anlattığı öykü içerden eleştiriye direnir. Pabst'ın *Westfront 1918*'inin pasifist mesajı savaşın çeşitli nedenlerini tamamen ihmal ettiği için ikna edici değilken, Trenker'in *The Doomed Battalion*'u sadece varolan bir tutum hariç gerçekleşmesi gereken bir amentü değildir. İnsan bu filmi sağlam dışsal nedenlerle kınayabilir, ancak onun gerçekliğini ya da olası cazibesini analiz etmeyi umamaz. İkinci gruptan bütün filmlerin içsel olarak yıkılamaz olmaları ve ortak bir çabada ittifak yapmaları, temellerindeki otoriteryan eğilimlerin büyük etkilerini gösterir. Bu eğilimlerin gücü yalnızca karşı konulamaz itkilerin baskısı altında yapılabilecek dağ filmleri ile milli filmlerin karışımıyla doğrulanır.

Hitler'e karşı yaygın ideolojik muhalefet düşünülünce, otoriteryan eğilimlerin onun lehinde kesin bir faktör olduğuna kuşku yoktur. Nüfusun entelektüeller de dahil büyük bölümü Hitler'in sunduğu sisteme psikolojik olarak önceden hazırlandı; öylesine ki, bu sisteme yönelik arzuları kendi rahatlarını ve yaşama şanslarını gözden kaçırmalarını sağladı. Bu yıllar boyunca çok sayıda taraf'sız gözlemci beyaz-yakalıları ve benzer biçimde işçileri Nazilere karşı uyardı, orta sınıfın kendi ekonomik çıkarları gereği Sosyal Demokratlar ile ilişki kurmasının daha iyi olacağına inandı. Tarih bu uyarıyı doğrulamıştır. 1943'ün ilkbaharında resmi S.S. organı *Das Schwarze Korps* açıkça "orta sınıf öldü ve savaştan sonra yeniden ortaya çıkmamalıdır" diye ilan etti.[32] Buna rağmen orta sınıf Hitler hareketinin en büyük desteğini oluşturdu. Nazi yanlısı eğilimlerin etkisi bütün ciddi düşünceleri altüst etmiş göründü.

Bu eğilimlerin temel rolünün başka bir belirtisi, Nazi ruhunun gençlik ve işsizler üzerindeki büyüleyiciliğidir -bu iki grup kendi sınıfsal çıkarlarından uzaklaşmamaları nedeniyle totaliter li-

[32] "Middle Class Is Dead."den alıntı. *New York Times*, 12 Nisan 1943.

derliğe yönelik özlemlerine cazip gelen bir propagandaya özellikle duyarlıydı. Hitler onların özlemleriyle nasıl oynanacağını biliyordu. Son olarak, bu için için yanan arzular ile Weimar partilerinin politik görüşleri arasındaki zıtlığın "sistemin" çöküşüne fazlasıyla katkıda bulunduğu düşünülebilir. Sosyal Demokratlar kadar Katolik Merkez de giderek yaşamsal enerjilerini yitirdiler. Sanki ikisi de felç olmuş gibiydi. Savundukları görüşler güçlü duyguların desteğinden yoksundu ve sonunda onların iktidar istekleri güçsüz biçimsel tereddütler içinde yozlaştı.

Telafi edilemez biçimde gerilimenin içine batan Alman halkının büyük bölümü Hitler'e boyun eğmeye çare bulamadı. Almanya daha en başından itibaren kendi sinemasının öngörmüş olduklarını yerine getirdiğinden, dikkat çeken film karakterleri artık yaşamda gerçekleşmişti. Özgürlüğün ölümcül bir şok anlamına geldiği akılların ve sürekli ayartma içindeki gençlerin gündüz düşlerine kişilik kazandıran bu figürler Nazi Almanya'sının arenasını doldurdular. Homunculus canlanıp yürümeye başladı. Kendi kendini atamış Caligari'ler öldürmesi için sayısız Cesare'yi hipnotize etti. Gözü dönmüş Mabuse'ler cezalandırılmayacaklarından emin olarak fantastik suçlar işlediler ve deli Ivan'lar hiç duyulmamış işkenceler tasarladılar. Bu korkunç geçit töreni ile birlikte, filmlerden bilinen birçok motif gerçek olaylar haline geldi. Nuremberg'de *Nibelungen*'in süsleme motifi devasa ölçekte ortaya çıktı: sanatsal bir şekilde düzenlenmiş bayraklar ve insanlar okyanusu. Yüreğin beyin ile eller arasında aracılık yaptığı izlenimini yaratmak için ruhlar baştan sona yönlendirildi. Gece gündüz şehrin caddelerinde ve otoyollarında milyonlarca ayak yürüyordu. Askeri borular aralıksız ötüyordu ve lüks salonlardaki zevksizler kendilerini mutlu hissediyorlardı. Savaşlar kükrüyor, zafer üstüne zafer kazanılıyordu. Bütün bunlar filmlerde olmuştu. Kötü bir sona dair karanlık önseziler de gerçekleşmişti.

EKLER

PROPAGANDA ve NAZİ SAVAŞ SİNEMASI

YAZARIN NOTU



Bu ekler, stilde bazı değişimler hariç, şimdiki zamandan geçmiş zamana aktarım ve düzenlemedir ve de bu mevcut kitabın içinde kullanılmasına iyi niyetle izin veren Museum of Modern Art Film Library'nin 1942'de yayımladığı benim "Propaganda and the Nazi War Film" adlı kitapçığımın bir yeniden baskısıdır. Orijinal olarak psikolojik savaşın amaçlarına hizmet eden bu kitapçık Rockefeller'in yardımı sayesinde ve Bayan Iris Barry'nin nezareti altında yazıldı. Dışişleri Bakanlığı'ndan Profesör Hans Speier'e, Graduate Faculty of the New School for Social Research'tan Dr. Ernst Kris'e, New York'taki City College'dan Dr. Hans Herma'ya ve National Board of Review of Motion Pictures'dan Bay Richard Griffith'e de minnet borçluyum. Hitler dönemindeki resmi sinema etkinliklerinin bir analizi olan bu ekler bu kitabın alanının ötesindeki gelişmeler içinde bazı görüşler sağlayabilir.

Siegfried Kracauer

1. NAZİ GÖRÜŞLERİ ve ÖLÇÜTLERİ

Aşağıdaki sayfalar totaliter film propagandasının, özellikle de 1939 sonrasındaki Nazi film propagandasının analizine ve yorumuna adanmıştır. Bütün Nazi filmleri kesinlikle az ya da çok propaganda filmleridir –politikadan uzak görünen sadece eğlence filmleri bile. Ancak bu çalışmada yalnızca Nazi Almanya'sının bütün savaş çabalarına destek olma amacını ifade etmek için yapılmış olan o propaganda filmleri incelenecektir.

Naziler kendi doğrudan savaş filmi propagandasını iki film tipiyle yaptılar:

I. *Blitzkrieg im Western* (*Blitzkrieg in the West*) adlı bir haber filmleri derlemesi de dahil, haftalık haber filmleri.

II. İkisi ABD'de gösterilmiş olan uzun metrajlı savaş filmleri:

(a) Polonya'ya saldırıyla ilgili *Feuertaufe* (*Baptism of Fire*), ve

(b) Fransa'ya saldırıyla ilgili *Sieg im Western* (*Victory in the West*).[1]

Neredeyse sadece daha önce anlatılan malzemeye gönderme yapan incelememe başlamadan önce, Almanların kendi savaş filmi üretimini nasıl kontrol ettiklerinin bir izahını sunmak isterim. Resmi duyuruların ve yönetimsel ölçütlerin çoğu haber filmlerinin oluşturulması ve dağıtımıyla ilgiliydi, ancak bunlar aslında uzun-metrajlı belgesellere de uygulandı.

Savaşın başlamasından hemen sonra Alman Propaganda Bakanlığı haber filmlerini savaş propagandasının etkili bir aygıtına çevirmek için her tür aracı kullandı. Nazilerin savaştan uzun süre önce propaganda mesajlarını yaymak için haber filmlerini kullanmaya başladıkları doğrudur, ancak Eylül 1939'dan sonra haber filmlerine verdikleri önem kendi önceki başarılarının çok ötesine gider ve kolayca es geçilemez.

[1] *Blitzkrieg in the West*'in ilk gösterim tarihini ben bilmiyorum. New York'ta ilk kez 30 Kasım 1943'de gösterildi. ***Baptism of Fire*** (1940 Nisan'ının başlarında Berlin'de ilk gösterimiyle birlikte) Amerika'da bilinmeyen ve Berlin'de 8 Şubat 1940'da gösterime giren *Feldzug in Polen*'in (*Campaign in Poland*) bir versiyonudur. *Victory in the West* de ilk kez 29 Ocak 1941'de Almanlara ve yabancı basın mensuplarına gösterildi.

Üç ilke Alman savaş haber filmlerinde kendilerini gösterdi.

Birinci ilke, onların gerçekliğe sadık olmaları gerektiğiyle ilgiliydi; yani canlandırılan savaş sahnelerine başvurmak yerine, kendilerini cephede gerçekten yaşananları çekmekle sınırlamak zorundaydılar. Belgesel niyetleri nedeniyle, neredeyse tamamen haber filmlerinden oluşan savaş filmleri *Baptism of Fire* ve *Victory in the West* de bu sınırlamaya tabi oldu. Basın yorumları kadar resmi açıklamalar da bu filmlerin gerçekçiliğini vurgulamayı asla unutmadılar. 6 Ocak 1940'ta *Licht Bild Bühne* bu Polonya'ya saldırı filminin savaşın ilk haftalarının haber filmlerine uyduğunu, yani izleyiciye savaş sahnelerine tanıklık ettiği izlenimi verdiğini belirtti. Resmi kaynaklar ne zaman film çeken muhabirlerinin tehlikeli görevleri gündeme gelse, etkili ve güzel sözler söylediler. Tobis'in ihracat yöneticisi Bay Kurt Hubert 1940 sonbaharında bir Alman kısa dalga yayınında İngilizce olarak düzenli ordu kameramanları için şunları söyledi: "Onlar düzenli ordu askeridirler, bir askerin bütün görevlerini yaparlar, her zaman ön saflardadırlar... Bu da gösterdiğimiz gerçekçi filmleri açıklar..."[2] Bu gerçekçiliğin artırılması için, cephe hattındaki muhabirler arasındaki kayıplar, onların "gerçekçi" filmlerindeki ölümün varlığını kabul etme konusunda tereddütlü olan insanlar tarafından kolayca ilan edildi. 26 Nisan 1940'ta *New York Times*'ın Berlin muhabiri savaşın başlamasından bu yana yirmi üç savaş muhabirinin ölümle burun buruna geldiği haberini geçti ve *Victory in the West*'in ana bölümünün başındaki yazı benzer durumları vurgulayarak sonraki sahnelerin gerilimini artırmaya özen gösterdi. Bunların gücü üzerine Bay Hubert Nazi savaş filmi için "tarihsel gerçeğin ve sadece gerçeğin mükemmel bir belgesi; bu nedenle Almanların her yerden gelen iyi haberlere yönelik isteğine yanıt veriyor."[3] Ancak cesur kameramanların ölümünün, zeki bir editörü gerekirse gerçekliği bulanıklaştıran ve tarihsel gerçeği bir kenara bırakan filmlerin içinde onların vurulmalarını düzenlemekten alıkoymayacağı görülecektir.

İkinci ilke haber filmlerinin uzunluklarıyla ilgiliydi. Uğursuz Eylül 1939 günlerinden sonra onlar önemli ölçüde uzatıldılar. 23 Mayıs 1940'ta *Licht Bild Bühne* yakında gösterilecek haber filminin 40 dakikalık uzunluğunun bir rekor olduğunu duyurdu. Bu haber filmi bolluğu filmlerde, konuşmalardaki sürekli yinelemeler aracılığıyla elde edilenlerle aynı etkileri üretmeyi olanaklı kıldı. Bu, Alman izleyicileri ruhların prangalı hapishaneleri içinde dönüştürmeye hizmet eden birçok aygıttan biriydi.

[2] *Sight and Sound*, Vol. 10, No. 38.
[3] *I.g.e.*

Üçüncü ilke hızdı. Nazi haber filmleri yalnızca gerçekliğe sadık kalmak zorunda değil, aynı zamanda mümkün olduğunca hızlı bir şekilde gösterilmek zorundaydı, böylece savaşa dair bilgiler, onların içeriklerinin perdede gösterildikleri zaman nedeniyle unutulmayacaktı. Uçaklar cepheden negatifleri taşıdılar görüntüşe göre cepheden radyo haberlerine destek ve paralel olması için tasarlanmış dinamik bir yöntem.

Yapımı savaşın başında birleştirilen haber filmlerinin dağıtımı ayrıntılı bir şekilde organize edildi. 1940'ta Goebbels filmlerin her kesimden insana hitap etmesi gerektiğini söyledi.[4] Onun talimatlarını izleyen Naziler kendi propaganda filmlerini bütün Alman nüfusuna dayatmayı başardılar; sonuç öylesineydi ki, Almanya'da kimsenin onlardan kaçması mümkün değildi. Ülkenin her yanına film kamyonları gönderildi; indirimli biletlerle özel gösterimler düzenlendi. Görsel telkinlerin tam zamanında olması arzulandığından, Propaganda Bakanlığı her resmi cephe haber filminin Reich'in her yerinde aynı gün gösterilmesini emretti. Böylece ülke içi pazar tamamen onların kontrolüne girdi.

İhracata gelince, Nazi otoritelerin kendi resmi filmlerini diğer ülkelere akıtma çabaları. Propaganda Bakanlığı'nın kopyaları on altı farklı dilde hazırlatması gerçeğiyle yeterli bir şekilde tanımlanabilir. Daha önce alıntı yapılan *Sight and Sound*'un 1941 yaz sayısı bu bilgiyi tamamlar: "New York'taki U.F.A. bürosu, abluka güçlüklerine rağmen ortalama her iki haftada bu ülkeye bir Alman filminin geldiğini rapor ediyor." Özel olarak ilgi çekici olan, diğer halkların ve hükümetlerin direnişini kırmak için Hitler'in diplomatlarının propaganda filmelerini iyi-bilinen kullanımlarıdır. Birkaçını belirtirsek, Bükreş, Oslo, Belgrad, Ankara ve Sofya'da bu filmlerin resmi gösterimleri psikolojik engel işlevi gördüler. 11 Ekim 1941'de *New York Times* Bay von Papen'in Rusya'nın Almanlarca istilasını gösteren bir filmle İstanbul'dan ayrıldığını ve onun "bu filmi Türk liderlere gösterdiği sırada Alman Büyükelçiliği'nde büyük bir parti düzenleyeceği" haberini verdi. Bir şantaj aracı olarak propaganda filmleri Nazilerin daha iyi gösterilemeyecek olan gangster yöntemleri.

[4] *Licht Bild Bühne* 3 Şubat 1940 ile karşılaştırın.

2. FİLM AYGITLARI

Nazi propagandasının film aygıtları çok sayıdadır ve çoğu kez gizlidir. Bu, Nazi propaganda filmlerinin zorunlu olarak diğer ülkelerde üretilen benzer filmlerden üstün olduğu anlamına gelmez; İngiliz filmi *Target for Tonight* insanın herhangi bir Nazi filminde boşuna arayacağı sanatsal etkileri gerçekleştirdi. Dahası bu filmler biraz aşırı haber filmi çekimleri kullanma nedeniyle değer kaybederler ve ikna edici olmaktan ziyade sıkıcı olan sekansları içerirler. Bu sekanslar nedeniyle, Nazi propagandasının zayıf noktaları kendilerini ele verir.

Ancak teknik beceriksizlikten ziyade Nazi propagandasının sorunlu yapısından ortaya çıkan bu kusurlara rağmen, Naziler kendi propaganda düşüncelerini filmlerde sunmanın etkili yöntemlerini geliştirmeyi başardılar. İncelemedikleri bir kurgu aygıtı yoktur ve alanını o güne dek bilinmeyen bir ölçüde genişlettikleri birkaç sunum aracı vardır. Onlar bunu yapmak zorundaydılar, çünkü onların propagandası demokrasilerin propagandasına uyan ve izleyicilerinin anlayışlarına cazip gelen tarzda olamazdı; tersine bütün sistemin temelini zayıflatabilecek bu anlayışın gücünü bastırmaya çalışmak zorundaydılar. Nazi propagandası bilgi aracılığıyla öneride bulunmaktan ziyade, bilgiyi sakladı ya da onu daha fazla propaganda telkinlerinin aracına indirgedi. Bu propaganda insanları istediği gibi yönlendirerek, psikolojik gerilemeyi hedefledi. Bu nedenle görece bol miktarda hile ve aygıt vardı. Onlar Nazi propaganda filminin başarısının dayandığı ek etkileri elde etmek zorundaydılar.

Kurgu sanatı Almanya'da 1933'ten uzun süre önce geliştirilmişti ve örneğin Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* filmi yoğun olarak daha önceki başarılardan yararlandı. Bu gelenekler sayesinde, Naziler üç film aygıtından –yorum, görüntüler ve ses– nasıl yararlanılacağını biliyorlardı. Kurguya yönelik belirgin bir heyecanla, onlar her aygıtı sonuna kadar kullandılar, böylece bütün sonuç çoğu kez farklı medyadaki farklı anlamların bir karışımından ortaya çıktı. Böylesi çoğul kullanım genellikle demokratik savaş filmlerinde bulunmaz; Naziler de sadece enformasyon diye anlatımayı istediklerine büyük özen göstermediler. Ancak totaliter propaganda harekete geçer geçmez, kitleleri etkilemek için tantanalı bir düzenleme kullanıldı.

İlk olarak bu iki savaş filminin anlatımı, tarihsel geçmişe dö-

nüşler (flashback), askeri operasyonlara dair açıklamalar, strateji izahları gibi görüntüler aracılığıyla iletilemeyecek düşünceleri sözcüklerle ifade eder. Düzenli aralıklarla ortaya çıkan bu açıklamalar Alman ve düşman ordusunun konumlarıyla ilgilidir ve bir miktar genel terimlerle henüz başarılmış kuşatmaları ya da olması yakın kuşatmaları anlatır. Onların tamamı insanları bilgilendirmekten çok etkilemeyi amaçlayan uydurulmuş gösterilerdir; büyük bir girişimin etkisini bildiriyormuş gibi görünürler. Bu iki savaş filminin tipik sözde-bilgilendirmesinin yanı sıra, ifadeler arasındaki bağlantılar propagandist işlevlerin sorumluluğuna bırakılır. *Victory in the West*'te bunlar eksiltiler (ellipse) oluşturmak için kullanılır: bir operasyonun duyurulmasının hemen ardından onun sonucu gelir ve beklenen uzun süren gelişmelerin iki sözel birim arasındaki kısacık arada tamamlanacağı varsayılır. Böylece gerçekliğin büyük bölümü ve düşmanın direnişi açıklamanın "boşlukları" içinde kaybolur ve izleyiciye başarmanın rahatlığı duygusu ile Alman saldırısının boyun eğmezliği izlenimi verilir.[1] Aslında bu saldırı yapay bir boşlukta oluşturulmuştur.

Görüntüler doğrudan bilinçdışına ve sinir sistemine hitap eder. İzleyicilerde belirli duyguları oluşturmak için birçok aygıt kullanılır. Bu tür etkiler haritalar aracılığıyla sağlanabilir. Profesör Speier'in Nazi savaş filmlerindeki haritaların propaganda değerine de değinen mükemmel yazısı "Magic Geography"sini[2] tamamlamak isterim. Bu haritalar yalnızca stratejik açıklamalara eşlik etmez, aynı zamanda ne zaman simgesel bir sunum gerekse ortaya çıkarlar ve bu iki savaş filminin en büyük desteği olarak görülebilirler. Bunlar hareket eden oklar ve çizgiler aracılığıyla yeni bir gerçekliğin analizini gösterdikleri için stratejik gelişmelerle ilgili ifadelerin propaganda işlevini vurgularlar. Maddi süreçlerin grafiklerine benzeyen bu haritalar bilinen durumun yerine yeni durumun nasıl geçtiğini, onu geçersizleştirdiğini, geriye ittiğini ve sona erdirdiğini, böylece bu yeni durumun çok çarpıcı bir şekilde mutlak üstünlüğünü gösterirler. Bunlar bütün duyguları etkilediğinden, karşıt kampı yıldırmak zorundadır --en azından testler geçersiz çıkmadıkça. Ayrıca bu testler benzer yerlerin bir uçaktan görüldüğü alanlarda yapılır– kameranın sürekli pan yapmasıyla, yükselip alçalmasıyla yaratılan bir izlenim. Kameranın sürekli devinimesi motor sinirleri harekete geçirir, izleyiciyi Nazilerin dinamik gücüne daha fazla ikna eder: bir alanın üzerinde, oraya buraya hareket o alanın tam kontrolünü akla getirir.

Bu araçtaki diğer önemli aygıtlar şunlardır: örneğin acımasız

[1] Bkz. s. 295.

[2] *Social Research*, Eylül 1941.

Zenciler ile Alman askerlerinin yüzlerinin yakın-çekimlerinin karşılaştırılarak yüz hatları niteliklerinin kullanılması/sömürülmesi; ele geçirilen film materyalinin kullanılması ve bu materyalin ait olduğu ülkeye karşı aleyhte kanıt olarak yönlendirilmesi; görüntüler içindeki belirli propagandacı niyetleri öne çıkarma ve kompozisyonu düzenleme amacıyla araya leitmotiflerin sokulması. *Baptism of Fire* bu leitmotifleri yalnızca tomurcuk halinde sunarken, *Victory in the West* bunları gelişkin haliyle gösterir. Bu filmde yürüyüş halindeki gençlik birlikleri ilerlerken gösterilir; filmde ideal Alman askeri tipi sık sık yakın-çekimde, istençdışı bir biçimde ruh ve kanın, duygusallık ile sadizmin yakın ilişkisini gösteren yumuşak bir yüz olarak ortaya çıkar.

Görüntülerin sözel ifadelerle ilişki içinde kullanılmasını, birçok propaganda düşüncesinin sadece görüntülerle ifade edilmesi gerçeği belirler. Görüntüler kendilerini yorumu göstermekle sınırlamazlar, tersine yorumunkine paralel olmak yerine bazen kendi akışının peşinde olan bağımsız bir yaşam sürmeye yönelirler çok etkili ve yaygın olarak kullanılan bir araç. Bunu kullanarak totaliter propaganda bir yandan aykırı ya da aşırı açık ifadelerden sakınan oldukça biçimsel bir yorumu oluşturmayı başarabildi ve diğer yandan da izleyicilere Britanyalıların gülünç olduğu ve Nazi Almanya'sının dindar ve her şeyden çok barışa taptığı anlayışını gösterdi. Naziler çağrışımların iddialardan daha derine indiğini ve imgenin sözel ifadeyle kontrpuan ilişkisinin muhtemelen imgenin önemini artıracağını, onu daha güçlü bir duygusal uyaran haline getireceğini biliyorlardı.

Görüntülerin yorumun ardından geldiği yerde, savaş sahnelerinin tanımlanışının askeri operasyonları açık bir şekilde gösterme konusunda çok fazla ileri gitmemesine büyük dikkat gösterir. Birkaç sekans dışında Almanların savaş görüntülerinin bilgilendirici bir niteliği yoktur. Sözel olarak belirtilen etkinliklerin yeterli görüntülenmesi yerine, bunlar kendilerini çoğu kez belli belirsiz olan ve genel olarak stereotipler olduğu görülen örneklemelerle sınırlandırırlar. Ne zaman topçular ateşe başlasa, hızlı bir silsile içinde ateş eden silahlar görülür. Bu tip modeller özgül olmadığı için, bir boşluk izlenimi güçlendirilir. Bütün çarpışmalar Almanların zaman ve mekana hakim oldukları hayali bir yerde geçer. Bu uygulama diğer birçok aygıtın yaptığı tarzda işe yarar: belirsiz görüntüler dizisi izleyicinin belirli telkinlere daha kolayca boyun eğme konusunda kafasını karıştırmaya yardım eder. Birçok görsel tanımlama iki propaganda ilması arasındaki boş bir aradan başka bir şey değildir.

Müzik özellikle *Victory in the West*'te açık bir rol oynar. Görüntülere ve konuşmalara eşlik eden müzik yalnızca bu medya aracılığıyla üretilen etkileri derinleştirmez, aynı zamanda ya yeni etkiler oluşturarak ya da senkronize birimlerin anlamını değiştirerek kendi ahengine müdahale eder. Tek başına müzik bir İngiliz tankını bir oyuncaya dönüştürür. Diğer örneklerde müzikal temalar askerlerin yüzlerinden bezginliği siler ya da hareket halindeki birkaç tankın ilerleyen Alman ordusunu simgelemesini sağlar. Neşeli bir melodi Paris'teki resmigeçit ve madalya sahnesini "*la vie parisienne*"in *soupçon*'uyla (Paris tarzı yaşamdan şüphe etmeyle) doldurur. Müziğin bu aktif katkısıyla görüntüler duyguları yoğun bir güçle etkilerler.

3. CAMALI HAÇ DÜNYASI

Propaganda filmlerinde Naziler, kuşkusuz kendilerini tamamen kendilerinin görülmesini istediği tarzda tanımladılar ve zaman geçtikçe şu ya da bu özellik cazibesini yitirdiğinde propaganda uzmanları onu ortadan kaldırmakta tereddüt etmediler. *Blitzkrieg in the West*'te görülen Hitler ile Mussolini'nin buluşması 1941'in sonbaharında filmden çıkarıldı[1]; ve *Baptism of Fire*'daki Polonya'nın bölünmesi konusundaki Rus-Alman toplantısının bu filmin Ağustos 1941'de Yorkville'deki gösterilen ikinci versiyonundan çıkarılmak zorunda oluşunu söylemeye bile gerek yoktur. Ancak bunu yorumlamak bu tip kendini-tanımlamaların yaşama sadık olup olmadığı konusunda fazla bir farklılık yaratmaz; açık çarpıtlamalar özellikle aydınlatıcıdır ve genelde gerçekliğin kendi yanıltıcı imgelerinden ortaya çıkışı önlenemez, böylece onlar Alman savaş filmlerindeki haritalardaki düşman orduları gibi ortadan kaybolurlar.

Bütün propaganda filmleri ordunun Parti üzerindeki egemenliğini vurgulamada ortaktırlar. *Pattern of Conquest*'te Joseph C. Harsch, Hitler'in Parti'nin orduyu etkilemesine izin vermek yerine, Parti'nin taleplerine önem vermeyerek orduyu tatmin etmeyi tercih ettiği gerçeği üzerinde durur. Bu dönem açısından propaganda filmleri savaş sırasında Parti'nin etkinliklerine yalnızca birkaç göndermeyi ve çekimi ayırmalarıyla Hitler'in gerçek politikasına uygunluk gösterdiler. Danzig'de SA ve SS oluşumlarının oynadığı rolden bahsettikten sonra *Baptism of Fire* kendisini Hitler'in korumasının kendi şefi tarafından eleştirilmesini göstermekle sınırlar ve hepsi bundan ibarettir. *Victory in the West*'te silahlı SS'in varlığını onaylayan iki açıklama, çok çabuk bir şekilde onların açık varlığına son veren görüntülerle eşlenir. Komünist Parti yetkililerinin askerlere hitap ettikleri ve yeni askere alınanların ellerini sıktıkları Sovyet Rusya yapımı *Mannerheim Line* ile ne büyük karşıtlık! Bu tip bir sahnenin Nazi filmlerinin herhangi birinde yer alması imkansız olurdu. Diğer yandan bu filmler orduyu yüceltebilecek hiçbir şeyi ihmal etmezler. Altbaşlığı "A Film of the High Command of the Army" (Bir

[1] Bu sahneden "The Strategy of Terror: Audience Response to *Blitzkrieg im Westen*" başlıklı yazıda bahsedilir (Jerome S. Bruner ve George Fowler, *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, Vol. 36, Ekim 1941, No. 4). Tanımlama filmin 9 Nisan 1941'deki gösterimine gönderme yapar.

Ordu Baş Kumandanlığı Filmi) olan *Victory in the West*'te Alman askerinin Şarkılarının Şarkısı için özel efektlere başvurulur: filmin iki bölümü askerlerin etkileyici bir biçimde kitleler halinde sahneyi donatmasıyla başlar ve film bayrak yemini sahnesiyle biter. *Baptism of Fire*'de olduğu gibi bu filmde de ordu kompozisyonun stratejik olarak bütün önemli noktalarını işgal eder.[2]

Bu, Hitler'i savaş lordu olarak sunmaksızın yapılamazdı. Ancak onun *Baptism of Fire* ve *Victory in the West*'te görünüşü arasında ilginç bir farklılık vardır –Almanya'dan gelen haberlerin gerçekten doğrulamış olduğu bir gelişmeyi gösteren bir farklılık. Polonya'ya saldırı filminin yorumu Hitler'den bahseder, ancak sadece birkaç kez ve görüntüler kısa ve öz biçimde gayretle onu her şeye hakim üstün lider olarak gösterme zaafını gösterirler: Hitler bir savaş konseyine başkanlık yapar, askerlere kendi el yazısını verir, bir ordu mutfağında öğle yemeği yiyerek popülerliğini artırır ve resmi geçitlerden aldığı hazzı gösterir. *Victory in the West*'te görüntülerin sesli ifadelere oranı biraz tersine döner: burada ordu Batılı güçlere karşı saldırı başlatmış olan bu adamı stratejik deha olarak över. Bu savaş lordu bir savaş tanrısı olmak için yönetici olmanın ötesine geçer –ve bir tanrının görüntüleri oluşturulmamalıdır. Böylece Hitler sadece en kutsal durumlarda yayılan bulutların arkasında neredeyse tamamen gözden kaybolur, ancak bu yorum Führer'in zekice planları konusunda coşkuludur ve onu karar saatinin geldiğini bilen tek kişi olarak putlaştırır.

Victory in the West'in başlangıç bölümü I. Dünya Savaşı sırasında Hindenburg ve Ludendorff'un, onları savaşın sonucunun bağlı olduğu liderler olarak gösteren bir çekimi içerir. Onlar önemlidirler; sadece teknik düşüncelerin ötesinde olan bir kaderin bilincinde gibi görünürler. Nazi filmlerine göre, II. Dünya Savaşı generallerinin hiçbiri, işlevleri görünüşe göre Hitler tarafından üstlenilmiş olan bu

[2] Farklı hizmet kollarını düşününce, değişik propaganda filmlerinde onların ortaya çıkışının sıklığı ilginç değişimler geçirir. *Baptism of Fire*'ın toplamında hava kuvvetlerine ait sahnelerin oranı *Victory in the West*'teki oranın iki katıdır. Haber filmi çekimlerinin belirgin niceliğiyle *Victory in the West*'i sağlamış olan *Blitzkrieg in the West* çekimlerin toplam miktarıyla ilgili olarak hava kuvvetlerinin faaliyetlerini *Baptism of Fire*'e göre daha büyük ölçüde sunduğu için bu durum daha da şaşırtıcıdır; *Baptism of Fire*'daki oran *Blitzkrieg in the West*'teki oranın yaklaşık yarısıdır. Bu oranlardan *Victory in the West*'te hava kuvvetlerinin payının kasıtlı olarak azaltıldığı sonucunu çıkarmak kaçınılmazdır. Ortada bu değişimin Baş Kumandanlığın tank savaşlarından duyduğu övünçten kaynaklanıp kaynaklanmadığı sorusu vardır, çünkü *Victory in the West*'te yaygın olan tanklardır, oysa hava kuvvetleriyle karşılaştırılırsa onlar *Baptism of Fire* ve *Blitzkrieg in the West*'te sadece küçük bir rol oynarlar.

iki eski ordu liderinin sorumluluğuyla aynı düzeyde ya da eşit değildir. Dönemden döneme Hitler'in generallerinin gerçek konumu onları Hitler'in astları olarak bir arada gösteren çekimler aracılığıyla gösterilir -"Führer"lerinin etrafında toplanmış ekip. Ve haritaların üzerine eğilir, asker safları boyunca yürür ve arazide askerlere emirler verirken tek başlarına göründüklerinde, her zaman komutandan ziyade üst düzeyde görevli olan insan izlenimi verirler. Ancak giderek artan makineleşmenin organizatör tipini beslemesi ve teknik uzmanları zirveye çıkarma eğiliminde olması tamamen doğaldır. Dahası bütün bu filmlerde savaşın sadece daha büyük tarihsel ve politik süreçlerin bir parçası olarak tanımlanması generallerin rolünü bir miktar sınırlar.

Geriye kalan askerler, sivillere çok az yer bırakacak ölçüde propaganda görüntülerini doldururlar; alkışlayan kalabalıklar bile çok az bir yere sahiptir. *Victory in the West*'te bu alan neredeyse tamamen işçilere verilir. Yorumu tekrarlarsak, "Alman askerinin en iyi yoldaşı cephane işçisidir" ve bu yorumla eşlenen çekimler klasik Rus yapımlarından etkilenmiş eski Alman solcu filmleri tarzında işçilerin birkaç yakın-çekimlerine kadar varır. Bu övücü görüntülerin araya sokulmasına yönelik propagandacı amaçlar yeterince açıktır.

Bu iki savaş filminin yorumları ve görüntüleri Almanların askeri erdemlerinin -onların kahramanlığı, teknik yetenekleri, yorulmak bilmez sebatları- reklamını yapmada işbirliği yaparlar.[3] Ancak bu tip erdemler savaşan bütün ülkelerin savaş filminde yer aldığından, bunlar burada Alman askerlerinin daha karakteristik davranışları olan diğer özellikler lehine görmezden gelinebilir. Filmler bu davranışı ima ederler; perdedeki sessiz yaşamı akla getirebilecek izlenimleri gerginleştirmek ve sıkılaştırmak için diyalog, tartışma ve konuşma hiç yoktur. *Target for Tonight*'taki İngiliz havacılar ne his-

[3] Bu iki savaş filminde yalnızca elitlere mensup olanların adlarının anıldığını belirtmek gerekir: övgü sözcükleri çok dikkatli bir şekilde kullanılır ve birkaç istisna dışında çoğunlukla genelde Alman askerine ya da bir bütün olarak ordu birimlerine hitap eder. Alman ordu geleneği bu açıdan kesin görünür. Tek tek askerler ya da küçük asker grupları *Victory in the West*'teki dört örnek hariç açıkça övülmezken, iki film de (ve haber filmleri de) fazlasıyla çeşitli hizmet dallarından bahsederler. Hava kuvvetlerinin ve piyadelerin kahramanlıkları özel ilgi görür. Düşmanın kötülenmesi ve gülünçleştirilmesi konusunda en ufak bir isteksizlik yoktur. Düşman eleştirilmeksizin nadiren görünür ve ne zaman onun kahramanlığı kabul edilse, övgü ardından gelen bir suçlamayı öne çıkarmak için tasarlanır. Bu şiddetli reddetmeler sözel ifadelerden çok görüntülerle ve görüntülerin müzikal temalarla eşlenmesi aracılığıyla yapılır. Bu aygıtın çok yönlü potansiyellerini sonuna kadar kullanan Nazi propagandası resmi imalar ile gizli imaları harmanlamada ve bir ve aynı anda kaş göz etmede çok iyidir.

settikleri ve düşündükleri konusunda samimi bir şekilde konuşurlarken. Alman askerler herhangi bir resmi propaganda düşüncesini yansıtmaktan bile kaçınırlar. *Hitlerjunge Quex* ve *İradenin Zaferi* gibi daha önceki propaganda filmlerinde insanlar bu açıdan çok ağzı sıkı değillerdi. Daha sonraki tutum Baş Kumandanlığın etkisi nedeniyle olabilir: politika konuşmak kutsal ordu geleneğini kızdırabilirdi.

Çok sayıda görsel ima, aralarında hem *Baptism of Fire* hem de *Victory in the West*'teki "kışladaki huzurlu yaşamların" olduğu Alman askerinin propagandacı imgesini oluşturur bunlar genellikle birliklerin dinlenme dönemlerini ya da erlere kendi özel yaşamlarından kalanları gösteren bölümlerdir. Çoğunlukla silahları temizlemekten oluşan rutin çalışmanın yanı sıra askerler kendi bedenlerini ve üniformalarını yıkarlar, tıraş olurlar, keyifle yemek yerler, ailelerine mektup yazarlar ve şekerleme yaparlar. İki nedenle Nazi propaganda filmleri genel insani gereksinimleri öne çıkarırlar. Birincisi, böyle yaparak ilkel komedi filmlerinin öğrettiği eski bir dersten yararlanırlar -sinema salonundaki insanlar kaba gündelik işlemlerin sunumundan başka bir şeyden hoşlanmazlar. Yorkville'deki bir sinema salonunda *Victory in the West*'in gösterimine altı kez gidişimin her defasında etrafımdaki insanlar farkına varılacak şekilde tankların, silahların, patlamaların ve imha sahnelerinin korkutucu bir şekilde art arda gelmesinden sonra bir askerin çıplak bir asker arkadaşının üzerine soğuk su dökmesiyle canlandılar ve eğlendiler. İkincisi, bu tip sahnelerin bütün insanlarda ortak olan içgüdülere özellikle cazip gelme avantajı vardır. Saldırıya geçen askerler gibi onlar benliğin savunma hatlarına saldırırlar ve tahrik ettikleri gerileme nedeniyle totaliteryan propaganda önemli bilinçdışı konumlarını ele geçirir.

Alman askerinin sinemadaki karakterleştirmesini oluşturmak için Nazi filmleri bazen dolaylı yöntemlere başvurur; onlar görüntüler aracılığıyla farklı düşman tiplerinin iddia edilen niteliklerini seçip ayırır ve eleştirirler ve onlar her zaman karşıtlıklara başvurdukları için, saf izleyiciler bu tamamlayıcı nitelikleri otomatik olarak Almanlara atfederler. Böylece *Baptism of Fire*'daki birkaç Polonyalının Alman mahkumlara işkence etmekle ve onları öldürmekle suçlandığı özenle oluşturulmuş sahne izleyicilere Almanların kendi kurbanlarına karşı hoşgörülü olduğu fikrini dayatmaya çalışır. Nazilerin Maginot Hattı'nda Zencilerle bir arada oldukları ve dans ettikleri görülen Fransız askerleri kadar saygısız ve yoz olmaları mümkün müydü? Onların davranışının sunumu Almanlarınkiyle olumsuz bir karşılaştırmayı davet eder. Ve İngiliz askerler keyifli, aldırmaz ve küstah yaratıklar olarak göründüklerinde, karşıt kamp-

taki erdemler kataloğuyla ilgili onların kusurlarından çıkarılacak sonuçlar konusunda bir kuşku yoktur. Ekrandan Polonyalı, Belçikalı, Fransız ve İngiliz karakterler geçtikçe, bu hayali katalog genişler.

Filmin içeriği, örneğin Alman askerlerinin büyük bir istekle barışı sevdikleri etkisini vermek için bazı kanıtlarla desteklenir. *Victory in the West*'in başında çok sayıda asker ile kışkırtıcı haritalar arasında bir dizi huzur dolu Almanya manzarasının sunulması; hareket halindeki piyade birliklerinin söylediği ya da onların ilerleyişine eşlik eden "Lieselotte" şarkısının her dizesinin "Yarın savaş bitecek" nakaratıyla sona ermesi tesadüf değildir. Aynı filmde Nazilerin askerlerden yuvaya ve aileye bağlı kalmalarını istemeleri, eski bir Fransız kilisesinde org çalan bir askerin evindeki sevdiği insanları yoğun bir şekilde düşler göründüğü huzurlu kamp yaşamıyla ima edilir. Org müziğinden zincirleme ile bir folk şarkısına geçilir ve ekranda askerin, keyfi yerinde yaşamlarını Alman ordusunun saldırgan düşmanlara karşı koruduğu annesi, babası ve büyükannesi görünür. Gerçeklikte Nazilerin yuva, huzur, aile gibi düşüncelerle ilgili tamamen başka bir hattı takip ettikleri iyi bilinir; onların yöntemlerini bilmeyen bir insan onların popüler hissedi eğilimlerine ya da belki de Baş Kumandanlığın taleplerine yanıt verme amacıyla bu duygusal bölümleri uydurmalarındaki sinizmi gözden kaçırabilir. Sahteliği tamamlamak için Naziler askerlerin dinlenmeleri sırasında girdikleri ya da ayrıldıkları kiliseleri ve katedralleri araya sokmak için her fırsatı kullandılar. Böylece bu filmler Almanya'nın Hıristiyanlığı güçlendirdiğini söylemeden ifade ettiler. Bu filmler ayrıca örneğin savaş nedeniyle tehlikedeki tarihsel binaların bakımını yapan Todt Örgütü'nü göstererek Alman askerlerinin kültürel arzularını sundular. Ancak bu arzular asla bireysel başarılara yönelik değildi. I. Dünya Savaşı'nın ilk yılları boyunca Almanya'da Alman askerlerinin sırt çantalarında Nietzsche'nin *Zarathustra* (*Böyle Buyurdu Zerdüşt*) ve Goethe'nin *Faust* adlı yapıtlarını taşımalarının övüncü yayıldı. *Baptism of Fire*'da askerler yürüdükleri sırada gazete okuduklarında, onların sadece rahatlamak için okuyor olabilme olasılığı şu ifade tarafından yalanlanır: "Alman askerler haberlere o kadar hasret ki, bulabildikleri her sayfanın üzerine atlıyor cepheden gelen, ülkede olan bitenlerle ilgili haberlerin keyfini yaşıyorlar."

Genelde "Reichswehr" (o dönemin Milli Savunma Bakanlığı) askeri Nazilerin "politik asker" yaratımına baskın çıkar. Bu açıdan propaganda filmi ile basın ya da radyo yoluyla propaganda arasında çarpıcı bir farklılık vardır. Naziler her zaman Mihver güçlerinin -yoksulların- zenginlerin hakimiyetine karşı giriştikleri

devrimci savaşı yazar ya da ondan bahsederken, onların filmleri endişeyle böylesi bir mücadeleyi desteklemekten kaçındılar. Prusyalı teğmen tipinin biraz azalmış disiplini ve baskılanması hariç, beyaz perdedeki askerler o kadar geleneksel bir tarzda davranıyorlardı ki, kimse onların bir devrimin askeri öncü kolu olduğundan şüphelenemezdi. Bu askerleri gösteren haber filmlerinin çekimleri kesinlikle gerçekliğe sadıktır. Naziler neden bu imgeyi daha da değiştirmekte tereddüt ettiler? Belki de sinemada devrimci bir orduyu ifade etmenin onları "devrim" sözcüğü aracılığıyla sözcüğün karşıt anlamını aktarmalarını önleyeceği nedeniyle. Filmler tek başlarına tıpkı sözcükler gibi kötüye kullanılabilirler; ancak filmler işbirliği yapmaya başlar başlamaz, birbirlerini açıklarlar ve belirsizlik ortadan kalkar. Nazilerin "Devrim," "Yeni Düzen" gibi çekici sloganlarla gerçek hedeflerini gizlemenin avantajından vazgeçmek açık bir şekilde işlerine gelmediği için, bu filmler askerleri oldukça tarafsız davranan askerler olarak göstermek zorunda kaldılar. Sessiz sinema dönemindeki haber filmlerinden yapılan yaygın uygulama izleyicinin dikkatini felç etmek ve dahası Nazi propagandasının ülke dışında etkilemeyi istediği belirli tabakalara çekici gelmekti.

Alman ordusunun başarıları, kendi tarihinin bir sonucu olarak, biçimlenmeyi örgütlenme sanacak ve kendini mühür mumu kadar kolay bir şekilde örgüte teslim etmeyi derinden arzulayan bir halkın örgütlenme yeteneğinden ortaya çıktı. Kuşkusuz Nazi savaş filmleri, bu yetenekler sayesinde yıldırım saldırılarının hazırlanması ve yapılmasındaki mükemmelliğin gösterini yapar. *Baptism of Fire*'da Hitler'in savaş konseyi bölümü şu ifadeleri içerir: "Operasyonların gidişatı üzerine enformasyon akışı devam ediyor... Kesin kararlar ve talimatlar hemen geri dönüyor" -bu bölümün arasına sokulan daktilo yazan ve telefonla konuşan askerlerin bazı çekimlerine gönderme yapan cümleler. Ateşlenen silahlar gibi, telefonla konuşan askerler de görüntüler içindeki stereotiplere aittir; onların görünüşleri emirlerin sonuç verdiğini ve bir saldırının yapılmakta olduğunu belirtir. *Victory in the West* bu klişeye birkaç yenilik ekler: "plana uygun" olarak sonraki topçu bombardımanını tanımlayan "ateş-planının" (*Feuerplan*) bir çekimi ve *Chemin des Dames*'e karşı saldırı öncesindeki son kurmay konferansını gösteren kısa bir sahne. Stratejik ölçütler alanında destek hatlarının hayran olunacak işlev görüşü kadar ordunun hızı da güçlü bir şekilde vurgulanır. Ancak yeterince garip bir şekilde bütün bu sahneler örgütlenmeyi biraz baştan savma ya da formalite icabı bir tarzda işlerler. Almanya'ya bir bombardıman saldırısının hazırlığını ve yapılışını gösteren Bri-

tanya filmi *Target for Tonight* ile karşılaştırınca, *Baptism of Fire*'daki bilgilendirme amaçlı hava saldırısı sekansı bile örgütlenme ayrıntıları açısından zayıftır. Bu savsaklama ordu eylemlerinin görüntüler ortamında örneğini teşkil ettiği kasıtlı yüzeyselliğe paraleldir. İki durumda da tam enformasyonun verilmeyişinin izleri, sürekli olarak bireyin entelektüel yeteneklerini ortaya çıkarma korkusu yaşayan bir propaganda alışkanlıklarına doğru sürülmelidir. Bununla birlikte bu açıklama yeterli olması açısından fazlasıyla geneldir. Neyse ki *Victory in the West* bu problem için bir ipucu sunar.

Bu filmde Maginot Hattı'nın şaşırtıcı bir biçimde organize edilmesini tanımlamak için ele geçirilen Fransız filminden malzeme kullanılır. Fransız savunma sistemine ayrılan ana sekans hattın oluşturulmasının izahını sunar ve aynı zamanda bu yeraltı kalesinin teknik kuruluşu üzerinde duran bir dizi görüntüyü içerir. Filmin sonuna doğru Maginot hattı yeniden ortaya çıkar: Fransız askerleri mekanik istihkâmlardan birinde bir silahı ateşlerler ve buna şu sözler eşlik eder: "Bu karmaşık savunma mekanizmasının saati son kez çalışıyor." Bu mekanizmayı tam olarak göstererek Naziler yalnızca Alman zaferinin önemini artırmayı değil, aynı zamanda bu zaferin eşsiz karakterini açıkça belirtmeyi istediler. Bu ifadede kullanılan "savunma" sözcüğü özellikle açıklayıcıdır. Fransa'ya saldırı filmindeki Nazi propagandası saldırının karşısına savunma savaşını koyar ve dahası savaşın iki türünü iki farklı dünyaya ait olarak sunmayı başarır. Fransız savunmacılarınınki yaşamak için ahlaki dürüstlüğün olmadığı modası geçmiş durağan bir dünya olarak görünür. Maginot Hattı'ndaki Fransız askerlerinin çekimleri savaşın patlak vermesinden önce yapıldığı için, bunları Alman askerlerinin gerçek savaş sırasında yapılan çekimleriyle karşılaştırarak bu izlenimi akla getirmek kolaydır. Burada Nazilerin kendi örgütlenme tekniklerini vurgulamak yerine, neden Fransız savunma organizasyonuna odaklandıkları netleşir. Onlar *deux ex machina*'nın asla bu mekanizma olamayacağını; hatta eğer sadece bir araçtan daha fazlası olarak görülürse, eğer özerk bir güç olarak gerileme halindeki bir kuşak tarafından idolleştirilirse, en mükemmel örgütlenmenin bile yararsız olacağını göstermeyi istediler. Bütün sunum Maginot Hattı'nın kesinlikle Fransızlara karşı Alman zaferinin aynı zamanda yaşamın ölüm üzerindeki, geleceğin geçmiş üzerindeki zaferi anlamına geldiğini ima etmeyi amaçlar.[4]

[4] Bu, Maginot Hattı'nın son olarak görünüşüne eşlik eden ifadeyle tamamen doğrulanır: "Burada da basit bir askerin kahramanlığı ve genç nasyonal-sosyalist Alman askerlerinin şevki tamamen Führer'e adandı ve onun fikirleri teknik, makine ve madde üzerinde zafer kazandı."

Almanya'nın saldırgan ruhuna yapılan vurguya uygun olarak Nazi savaş filmleri örgütlenmeyi devasa mekanlara yayılan sürekli hareketin görüntüleri içinde dinamik bir süreç olarak tanımlar. *Target for Tonight*'taki Britanya hava kuvvetlerinin etkinliklerinin yönetildiği ve denetlendiği büyük kontrol odası herhangi bir Nazi savaş filminde imkansız olurdu; burası fazlasıyla sağlamdır ve fazlasıyla savunmayı andırır. Bu filmlerde ise tersine o anda oluşturulmuş sığınaktan daha fazlası yoktur –tabii bir sığınak varsa. Tren vagonları Hitler'in karargâhına ya da teslim olan ülkelerin delegeleriyle görüşmelere uygun mekan işlevi görürler; tarlalar ve otoyollar generallerin ve benzer biçimde askerlerin evidir. Askerler yürürken yemek yerler, uçaklarda, hareket halindeki tanklarda, silahların ve kamyonların üzerinde uyurlar ve ara sıra mola verdiklerinde, çevreleri artık misafirlerin sığınmasına uygun olmayan harap olmuş evlerden oluşur. Bu daimi hareketlilik hızlı ilerlemeyle özdeştir, çünkü Nazi filmleri asla üzerine zaten yorum yapılmış aygıtlar olan– hareket eden haritalar ve ilerleyen piyade askerleri göstermeyi bırakmadı. Önemlidir ki, bu iki saldırı filminde piyade birliklerinin sık sık görünmeleri gerçek saldırılarda piyadelerin kullanılmalarını aşmış görünüyor. Bu tip birlikler kuşkusuz tank birliklerinden ve uçak filolarından daha az etkilidir, ancak onların beyaz perdede görünmeleri izleyici üzerinde ilerleme izlenimi oluşturmak için özellikle uygundur. Bu izlenim izleyiciyi hipnotize etme amacına da hizmet eden dalgalanan gamalı haç bayraklarının yinelenen yakın-çekimleriyle derinleştirilir.

Özetlersek: bütün Nazi savaş filmleri ısrarlı bir şekilde Almanya'yı dinamik bir güç, bir dinamit olarak yüceltir. Ancak sanki Naziler yıldırım savaşının sürekli sunulmasının ölüme karşı yaşam, geçmişe karşı geleceğin savaşını göstermeye yetmeyeceğinden şüpheleniyorlarmış gibi, bu filmleri kaz adımıyla yürüyen askerlerin geçit törenlerine baştan sona yönlendirilmiş güncel olayların eklendiği politik-tarihsel kayıtlarla doldurdular. *Baptism of Fire* mütevazı bir şekilde kendini mevcut dünya olaylarını yorumlamakla sınırlarken, *Victory in the West* 1648 Vestfalya Barışı'na dek geri giden hırslı bir geçmişe bakışla perspektifi genişletir. Hitler'in konuşmaları insanları yüzyıllar açısından düşünmeye teşvik etti. Bir kural olarak mevcut olayların açıklanışları, "tarihi" dikkat çeken ve önemli olayların haber filmleri aracılığıyla gösterir: Bay von Ribbentrop saldırmazlık anlaşması imzalamak için Moskova'ya gitmek üzere bir uçağa biner; Fransız, İngiliz ve Polonya askerlerinin nümayişleri bu ülkelerin savaş hazırlıklarını gösterme işlevi görür; Danzig

adına Milletler Cemiyeti delegesi Prof. Burckhard Danzig'in Reich tarafından ilhak edilmesinden sonra görevini bırakır; Belçika kralı Leopold bir Alman generaliyle ateşkes koşullarını müzakere eder. Dünyanın durumunu bu tip anekdot tarzı sahnelerin yardımıyla oluşturan Naziler izleyicileri pohpohlamayı, onlara hükümdarlara, devlet adamlarına, diplomatlara ve diğer ünlü şahsiyetlere sunulan gurur duygusunu vermeyi istemiş olabilirler. Bu uygulama bu sahnelerin düzenlenişlerinin ima ettiklerini daha kabul edilebilir hale getiren bir tür kandırmacaydı.

Bunların aktardıkları neleri içeriyordu? Bir yandan bunlar Batı demokrasisini yüzyıllar boyunca Almanya'yı yok etme planıyla yaşayan kötü güçler olarak gösterirler; diğer yandan bu dünya güçleri tarafından yok edilme noktasında olan ve sadece onlara saldırarak kendini savunan, haksızlığa uğramış ve masum bir şekilde acı çeken Almanya'yı gösterirler. Bütün mit, Almanya'nın savaşının ve zaferinin tesadüfi olmadığı, ancak metafizik olarak haklı tarihsel bir görevin yerine getirilmesi izlenimi vermekti. Bu mitin sunulması sayesinde hem *Baptism of Fire* hem de *Victory in the West* belgesel filmlerin sınırlarının ötesine geçerek, zamanın ilerleyişini düşüncelerin ilerleyişiyle ilişkilendiren totaliter panoramalara varırlar. Bu tip panoramalar kesinlikle Almanların kökü derinlerde olan bir *Weltanschauung* (dünya görüşü) tarafından korunma özlemine yanıt verdi. Bunları beyaz perdeye aktararak Naziler izleyicilerinin akıllarındaki bütün önemli konumları fetetmeye ve işgal etmeye, böylece onların ruhlarının Nazi Almanya'sının çıkarı yönünde çalışması sağlamaya çalıştılar. Naziler ruhları savaş esirleri gibi işlediler; onlar Almanya'nın Avrupa'daki başarılarını psikoloji alanında tekrar etmeye çabaladılar.

4. SAHNE DRAMATURJİSİ

İki Nazi savaş filminin yapısı özellikle önemlidir. Haber filmlerinden farklı olarak bu filmler, onları kısa ömürlü haftalık haberlerden daha uzun süre yaşayan kalıcı değeri olan belgeler haline getirmek için tasarlanmış düzenleme çabalarının ürünüdür. Alman Baş Kumandanlığı'na bağlı Basın Grubu'nun Şefi olan Teğmen Hesse 20 Ocak 1941'de bir radyo konuşmasında şunu iddia etti: "*Victory in the West* kasıtlı olarak genel halk için planlandı ve yapıldı." Polonya'ya saldırı filmine de uygulanabilecek olan bu ifadenin önemi, iki filmin de büyük bir kısaltmanın ürünü olması gerçeğiyle görülebilir: 6.560 feet uzunluğundaki *Baptism of Fire* 230.000 feet uzunluğundaki haber filmi çekimlerinden oluşturuldu ve *Victory in the West*'te –Teğmen Hesse'ye göre– yaklaşık bir milyon feet uzunluğundaki film malzemesinden yararlanıldı. Nazi uzmanlar kabul edilen birkaç konunun seçimi ve düzenlenmesi konusunda kesin bir fikre sahip olmadan böylesine geniş bir ıskalada seçim yapmazlardı.[1]

Belki de *March of Time* kısa filmleri ve olayların sunumunu canlandırmak için bir tür öyküye dayanan Flaherty'nin *Nanook* ve *Moana* filmleri tarzındaki gezi filmleri hariç, filmlerin çoğu izleyicileri kendi malzemelerinin düzenlenmesinden çok malzemenin kendisiyle etkilerler. Bunlar oldukça gevşek bir şekilde düzenlenirler; gerçekliğin tanımlanışıyla, bu tanımlanışın düzenlenişinden daha fazla ilgilenirler. Bu iki Nazi savaş filmi yalnızca kendi öğelerinin sağlam kompozisyonlarında çok iyi olmalarıyla değil, aynı zamanda yapısı nedeniyle ortaya çıkan bütün propaganda etkilerini kullanışıyla da diğerlerinden farklıdır. *Victory in the West* belirli leitmotifleri ve sahnelenen sekansları iç mimarinin önemini güçlendirme işleviyle görevlendirmede çok ileri gider. Bu açık bir şekilde belirli fikirler düzenlemeyi belirlemedikçe ve düzenleme bu fikirlerle doldurulmadıkça yapılamaz. Bu iki Nazi savaş filminin temelindeki gücün izleyicinin imgelemini basitçe bir enformasyondan diğerine geçen belgesellerin ardındaki zihniyetten daha fazla etkilemesi kuşkusuz daha mümkündür. *Target for Tonight* bu kuraldan pratik sonuçları çıkaran ilk Britanya savaş filmiydi.

[1] Bundan sonraki düşünceler ABD'deki mevcut versiyonlar üzerine kuruludur. Diğer versiyonlar onlardan ayrılabilir. Bununla birlikte bu farklılıkların burada tartışılan yapısal organizasyonun temel ilkelerini etkilemeyeceği varsayılabilir.

Ana konularına yaklaşımlarında bu iki Nazi savaş filmi de Batı demokrasilerinin filmlerinden ziyade klasik Rus filmlerinin izinden giderler; bunlar bir bütünlüğün Nazi Almanyası kaderiyle ilgilenirler. Amerikan filmleri genellikle kendi döneminin temsilcisi olan bir kahramanın yaşamöyküsü aracılığıyla toplumu ya da ulusal yaşamı yansıtırken, bu Alman filmleri ise tersine bireyleri bir bütünü oluşturan bireyler olarak tanımlamak yerine, o bütünün türevlerine indirger. Bu savaş filmlerinde ne zaman izole Alman askerlerinin yüzü seçilse, onların işlevi Üçüncü Reich'ın yüzünü göstermektir. Hitler yalnızca kendini geliştiren bir birey olarak değil, aynı zamanda korkunç gayrı şahsi güçlerin somut hali daha doğrusu bu güçlerin buluşma noktası olarak tanımlanır; çok sayıda hürmetkar yakın-çekime rağmen, onu putlaştırmak için tasarlanan bu filmler onun özelliklerini insan deneyimine uyarlayamazlar.

Goebbels *Potemkin*'i bir model olarak övdü ve üstü kapalı olarak Nazi "Devrimi"nin benzer yapıda filmlerle yüceltilmesi gerektiğini söyledi. Aslında Hitler Almanya'sını temsil eden birkaç film, nasıl Nazi "Devrimi" bir devrimden ne kadar uzaksa, *Potemkin*'den de o kadar uzaktı. Bunlar başka türlü nasıl olabilirlerdi? Sessiz sinema dönemindeki önemli Rus filmleri gibi, bu filmler de doğal olarak kolektifin birey üzerindeki mutlak egemenliğini öne çıkardılar; ancak *Potemkin*'de bu kolektif gerçek insanlardan oluşur, oysa *İradenin Zaferi*'nde heyecanlı kitlelerin ve dalgalanan gamalı haç bayraklarının seyirlik dekoru, Nazi yöneticilerin Almanya adı altında yarattığı ve kullandığı suni kolektifi kanıtlama işlevini görür. Bu tip temel farklılıklara rağmen, Goebbels'in Rus modeline gönderme yapması kesinlikle bir gaf değildi. Bireysel değerlere yönelik geriye dönük hor görmelerinin sonucunda olduğu gibi, sözde devrimci tutumları nedeniyle olmasa da, Naziler gerçekten filmlerinde Batılı yöntemlerden çok Rus yönetmenlere güvenmek zorundaydılar ve bu sapıkça sempati olmasaydı bile, ilk dönem Sovyet filmlerinin tartışılmaz propaganda başarısı Alman Propaganda Bakanlığı'nın dikkatini çekmeye yeterdi. Sanki esin kaynaklarını *St. Petersburg'un Sonu* (*Konyets Sankt-Peterburga*, Vsevolod Pudovkin, 1927) ve *Ekim* (*Oktyabr*, Sergei M. Eisenstein, 1928) gibi modellerde bulmuşlar gibi, bu iki Nazi savaş filmi epik biçimi benimsediler.

Almanların geleneksel akıl-karşıtı, mitsel terimlerle düşünme eğiliminin üstesinden asla tamamen gelinmedi. Ve bu durum kuşkusuz yalnızca bu eğilimi güçlendirmekle kalmayan, aynı zamanda eski Alman mitlerini yeniden canlandıran Naziler için önemliydi; böyle yaparak onlar demokratik düşüncelerin tehlikeli istilasına karşı ele

geçirilemez bir "Batı Duvarı"nı oluşturmaya katkıda bulundular. *İradenin Zaferi*'nin ilk sekansı Hitler'in antik Arilerin balta girmemiş ormanlara egemen oluşu nedeniyle heyecan duydukları en önemli tanrılardan Odin– uçağının muhteşem bulut kümelerinden geçişini gösterir. Belgeselin işlevleriyle uyumlu olarak hem *Baptism of Fire* hem de *Victory in the West* bu tip hatırlatmalardan kaçınırlar; ancak onlar kasıtlı bir şekilde epik tarzda organize edilirler ve onlar ile Eisenstein ve Pudovkin filmleri arasındaki yüzeydeki benzerlikler çarpıcıdır.

İki savaş filminin de sadece savaşların gidişatını ve zaferler silsilesini ifade etmemeleri propaganda nedeniyledir. Tam etki elde etmeye niyetli Nazi propagandası kendi programını genişletmek ve askeri olayların basit bir izahından ziyade çok yönlü bir düzenleme sunmak zorundaydı. Bu hedefe ulaşmak için Naziler kendi kahramanlarına, yani Nazi Almanya'sına eski mitsel kahramanlarının özelliklerini kazandırdılar. Bu kahramanlar güneş gibi ortaya çıkabilmelerinden önce acı çekmek zorunda oldukları için, Almanya *Baptism of Fire* ve de *Victory in the West*'in başında acı çekerken gösterilir. Güçsüzleşmiş ve tek başına olan Almanya Versailles Anlaşması'yla elini ayağını bağlamış olan güçlerin bir komplosuna karşı isyan eder. Bu durumda kim Almanya'nın zincirlerinden ve kendisini baskı altına alanlardan kurtulmasına sempati duymazdı? Propaganda olarak bu filmler kuşkusuz kahramanlarına mitsel bir suç yüklemezler; bu filmler kahramanı tamamen masum, zararsız insan olarak sunarlar –Polonya'ya saldırı filmindeki haritalar üzerinde Almanya'nın topraklarının beyaz olması, Polonya, İngiltere ve Fransa'nın topraklarının siyahlığına simgesel bir karşıtlık oluşturur ve bu filmler suç motifinin yerine haklılık motifini geçirirler. Naziler Almanya'nın saldırganlığını haklılaştırmayı o kadar isteklidirler ki, filmlerin her yerinde suçsuzluğu kanıtlama ortaya çıkar; *Baptism of Fire*'ın sonuna doğru yapılan yorumda Polonya Hükümeti'nin Varşova'nın her yerine astığı ve "halkı başıbozuk Alman askerlerine karşı savaşmaya" çağırdığı afişlere dikkat çekilir.[2]

Bu filmlerin neden yukarda anılan totaliter panoramaları içerdiği artık net hale geliyor: bu tip her türlü panorama propaganda terimleriyle aktarılan epik yapının serabından başka bir şey değildir. Bu savaş filmleri kahramanın özgürlük ve yayılmacılık için mücadelesini tanımlayışlarıyla da epiklerin kurallarını takip ederler. Onu epik kahramanlar ailesinin içine sokarak bu filmler onun kahramanlıklarının üzerine göz kamaştırıcı bir ışık tutarlar. Almanya'nın yanılmazlığı ve yenilmezliği gerektiği gibi düzenlenir ve zaferin tam

[2] Bkz. s. 309.

tadını veren finalden önce bir dizi küçük çaplı tanrılaştırma sunulur. Bu ışıklı dünyanın karşısında gölgelerin yumuşak olmadığı karanlık bir dünya vardır. Düşmanlar Almanya'nın bir zamanlar ilişki kurduğu ve daha sonra yeniden ilişki kuracağı normal düşmanlar olarak görünmezler; daha ziyade onlar kahramanı yok etmek için uğursuz planlar hazırlayan, kahramanın ebedi rakipleri olarak sunulurlar. Bu filmlerde birbirine zıt ahlaki ya da doğal ilkelerin vücut bulması olan hem Almanya hem de düşmanları, içine zamanın girmediği epiklerin sonsuz alanına aittirler. Demokratik cehennem içinde kaynayan güçler arasında farklılıklar oluşturulur: Fransa çürüme durumundaki bir kötü ruhtur; İngiltere şeytanın vücut bulmasının bütün özelliklerine sahiptir ve Polonya onun günahkâr yardımcısı olarak hizmet eder. Bu kötü ruhları epik figürler olarak tanımlamak için zekice bir hile kullanılır –Nazi propaganda sineması onlara imhaya yönelik mitsel bir şiddetli arzu yükler. Bu savaş filmlerindeki çok sayıda sözel ifade düşmanın şeytanca sadizmini, onlara senkronize görüntüler içinde yangınları, yıkımları ve harabeleri atfederek küçük düşürür; oysa Nazilerin neden olduğu yıkımlar açık bir şekilde Alman silahlarının üstünlüğünü gösterme işlevini yüklenir.[3] Alman izleyicilere ayrıca yıkılan köprülerin yeniden yapılışı, tehlike altındaki mimarinin ve Rouen Katedrali'nin korunuşu gösterilir. Kahramanın pozitif doğası sistematik olarak düşmanlarının yıkıcı egosunun karşısına konulur.

Özetlersek: Nazi savaş filmleri propagandacı epikler ola-

[3] Derleme haber filmi *Blitzkrieg in the West*'te toplam filmin içinde imha oranı yaklaşık 1:5'tir; *Baptism of Fire*'da yaklaşık 1:8'dir; *Victory in the West*'te yaklaşık 1:15'tir. Haber filmleri Alman haber filmleri bile –son zafer kesinleşmeden önce çekildikleri için, her zaman uyaranlara dikkat eden Nazi propagandası burada (uzun metrajlı filmlerden daha fazla olarak) felaketlerin yığılmasına dayandı ve bunların düşmanı tehlikeye atmasını sağladı. Büyük bir benzin tankının yanması gibi bir felaketin ayrıca fotojenik olma avantajı vardır. *Victory in the West*'in imhayı *Baptism of Fire*'a göre daha az göstermesinin izleri bu filmlerin ardındaki farklı niyetlere doğru sürülmelidir. "Düzmece" savaş sırasında yapılan Polonya saldırısı filmi gelecekteki düşmanlar arasında panik yaratmaya çalışırken, eksiltili yapısıyla Fransa saldırısı filmi neşeli bir şekilde, sanki mutlu son hemen köşedeymiş gibi, benzersiz bir askeri performansı göstermeyi amaçladı. İmhanın temsiliyle ilgili radyo propagandası ile film propagandasının temelde farklı olduğunu belirtmeye değerdir. Prof. Speier'e göre Nazi radyo yayıncıları askeri hedeflerin imhasını, popüler ilgileme cazip gelmeyeceğine inandıkları için genellikle duyurmaktan kaçındılar; ortalama dinleyiciyi heyecanlandırmak için yıkılmış bir belediye binasını yoğun bir şekilde hasar görmüş istihkamlara tercih ettiler. Propaganda filmleri kuşkusuz seyirlik bir felaketi ihmal etmedi; dahası onlar delinmiş çelik levhaları ve Alman silahlarının diğer teknik etkileri –sözcüklerle ifade edilse insanların ilgi duymayacağı imha– tanımlamadaki özel olanaklardan yararlandılar.

rak görülebilir. Onlar gerçekliği tanımlamakla değil, gerçekliğin araya girişini ve giriş yöntemini kendi propaganda amaçlarına tabi kılmakla ilgilenirler. Bu amaçlar Nazi filmlerinin gerçekliğini oluşturur. *Baptism of Fire* ve *Victory in the West* ile acı çekmeyi ve sonunda kahramanca kolektivitenin zaferini anlatan Eisenstein ve Pudovkin'in ilk dönem filmlerini karşılaştırmak ilginçtir. Rus filmlerinin Alman karşılıklarına göre daha az propaganda önemine sahip olmadıkları açıktır; ancak Nazi filmlerinden farklı olarak bu filmler gerçekliğe bağlı oldukları için gerçek epiklerin karakterini korurlar. Bu Rus filmlerinde insanların yaşadıkları sıkıntıların ayrıntılandırılmasına öylesine özen gösterilir ki, bunların gerçekliği başlı başına izleyiciyi etkiler. Nazilerin gerçekliği harekete geçirmekten nasıl kaçındıkları onların aynı sıkıntılarla yüzeysel bir şekilde ilgilenmelerinden anlaşılabilir. Rusların tersine onlar her iki savaş filminin de başında birkaç sıradan çekime Almanya'nın Hitler iktidara gelmeden önce yaşadığı acıları ilan eden sözlü ifadeleri onaylama görevini yükler. Yorumcunun yaşamın görünümünden yakınmalarını canlandırmada asla başarılı olmayan bu çekimler standart bir nesnenin reklamlarındaki geleneksel illüstrasyonları hatırlatır.[4] Sanki Naziler gerçekliği etkilemekten korkuyor; sanki bağımsız gerçekliği kabul etmenin bütün totaliter sistemi tehlikeye atacağını düşünüyorlar gibidir. Diğer yandan haritalar Westfalya Barışı ve Versailles Anlaşması'nın feci sonuçlarını bol miktarda gösterirler. Bu filmlerde kahraman Almanya'nın acı çekişi tamamen harita düzeyindedir. Nazi propagandacıları haritaları aracılığıyla kendi fetih modellerinin gerçekliğinden başka bir gerçekliği kabul etmediklerini gösterdiler.

Rus ve Alman sinema epikleri arasındaki bu farklılık onların bütün yapılarını etkiler. Bu iki savaş filmi Rus filmlerinin izleyicileri etkilemek için kullandığı gerçeklikten kaçındığı için, bu filmler kendi öykülerini geliştirmek için başka araçlar kullanmak zorundadırlar.

Gerçek politik pratiğinde Nazi propagandası sadece telkinleri yaymaktan hiç hoşnut olmadı, ancak bir panik ve histeri atmosferi yaratan terörist ve örgütsel ölçütlerin ustaca birleştirilmesi yoluyla kendisini kabul ettirme yolunu hazırladı. Sinemada bu hazırlayıcı

[4] Doğrudur. *SA-Mann Brand*, *Hans Westmar*, *Hitlerjunge Quex* ve ***Um das Menschenrecht*** (*For the Sake of the Rights of Man*) gibi filmlerde. Nazi propagandası Freikorp'ları, SA'yı ve "nasyonal devrimi" popülerleştirmek için orta sınıfın ve "kandırılmış" işçi sınıfının çektiği acıları bir ölçüde ayrıntılandırır. Ancak bu sekanslar Rus tarzında epik belgesellerden ziyade politik sahne oyunları olan filmlerde ortaya çıkarlar. Her durumda Rus filmleri asla kendilerini Alman savaş filmlerinin yaptığı gibi birkaç stereotipleşmiş çekim aracılığıyla halkın sefaletini göstermekle sınırlamazlar.

ölçütler bir düzenleme işidir. İki film de izleyicinin aklını yönlendirmek için tasarlanmış birkaç düzenleme hilesini içerir. İzleyicinin içgüdüleri ve duyguları canlı tutulurken, onun akıl yürütme yeteneği sistematik olarak köreltilir. Yalnızca bir sekans aklı davet eder: enformasyona izin veren *Baptism of Fire*'daki hava saldırısı sekansı. Bu istisnai sekans *Baptism of Fire*'ın R.A.F.'ın (Kraliyet Hava Kuvvetleri) henüz Almanya'ya saldırmadığı ve Almanya'nın hâlâ kendisinin mutlak hava üstünlüğüne inandığı "sahte" savaş döneminde yapıldığı gerçeğiyle açıklanabilir. Alışılmamış bir tarzda öğretici bir şekilde hava saldırısını ayrıntılandırarak Naziler galiba bu filmi İngiltere'yi Alman hava gücünün eşsiz gücüyle etkilemek umuduyla İngiliz zihniyetine uygun hale getirmeyi istediler.[5] Bu tek vakada enformasyon tehditle özdeştir ve olayların ciddi değerlendirilmesi sonucu panik ortaya çıkar.

Bu iki savaş filmi izleyiciyi yalnızca kendi telkinlerini kabul etmeye hazırlamamalı, aynı zamanda gerçeklikten yoksun oluşlarını telafi etmek için, anlattıkları öyküleri dramatize etmeliydi. Sınırsızca dramatizasyon, Rus filmlerinin gerçek yaşam olaylarını anlatmalarından çıkan heyecanları mümkün olduğunca yapay bir şekilde üretti. Dramatik teknikler olay örgüsünün güç merkezleri arasındaki aralara ve boş alanlara başvurdu. Anlatıyı istediği gibi ayarlama özgürlüğünden yararlanan Nazi propaganda filmleri sadece düzenleme aracılığıyla dramın çarpıcı etkilerini elde etmeye çalıştılar.

İki savaş filminin de giriş bölümleri bu açıdan anlamlıdır. Bu filmler savaş öncesi dönemi aydınlık ve karanlık güçler arasındaki dramatik bir mücadele olarak tanımlamak için bütün düzenleme araçlarını kullanırlar. *Victory in the West*'in başında bu mücadele hızla birbirini izleyen gerilimler üretmek için tasarlanmış sürekli inişler ve çıkışlar biçiminde sunulur. Versailles'dan sonra Almanya tükenmiş görünür, ancak Hitler ortaya çıkar ve görünüm değişir. Gerçekten değişir mi? Demokratik ülkeler genç Üçüncü Reich'a karşı komplo kurmada ısrar ederler ve her yeni Alman ilerleyişinin ardından düşmanlarının şeytanca niyetlerinin bir yenisi gelir. Gerilimler serisini sürekli olarak hızlandıran ve dramatik etkiyi şimdiki zamana yaklaştıkça artıran bu durum doğrudan nihai felakete götürür: savaş. Ancak Polonya'ya saldırı bile yalnızca bir epizottur, çünkü Hitler'in barış teklifi hemen bir şüpheli beklenti aracı olarak kullanılır, aksiyondaki bir sonraki dönüşe hazırlar ve böylece dramı

[5] Profesör Speier'e göre radyodan İngiltere'ye İngilizce olarak yayımlanan Alman savaş bildirileri sadece duygusal cazibesi olan bütün sözcükleri ve ifadeleri dışarıda bıraktılar.

devam ettirir. Nazi propagandası her zaman bu tip salınımlarla çalışma eğiliminde olmuştur. Bunlar bu vakada eğer filmsel stereotiplerle sunulmasaydılar daha etkili olurlardı.

İki başarılı saldırının anlatımı, çoğu aynı modeli izleyen bir dizi sekansa bölünür. Tipik sekans beklemede olan stratejik projelerin bir haritasıyla başlar ve bir kural olarak bunlar sekans içinde gerçekleştirilir. Bu bağlamda haritalar dramatik serimleme işlevini üstlenir: bunlar yakında olacak olanı haber verirler ve izleycilerin beklentilerini yönlendirirler. Bütün bunlar sergilendiğinde, aksiyon gerçek belgelemenin dışarıda bıraktıklarını telafi etmek için dramatik etkileri istif eden bir işlem biçimini alır.

Bu amaçla iki yöntemden biri kullanılır. Birincisi, artan şüpheli beklenti yararına birçok sekans olması yakın mutlu sonu erteleyen ya da hatta hayal kırıklığı yaratır gibi yapan güçlükleri vurgular. Ilya Ehrenburg Rus General Zukhoff'un Almanya'nın Polonya ve Fransa'daki askeri başarılarıyla ilgili söylediklerini haber yaptı: "Onlar için savaş sadece manevralardı."[6] Bu iddia bu güçlüklerin sahte doğasıyla desteklenir. *Victory in the West*'in sonuna doğru araya sokulan Maginot Hattı'ndaki Fransız askerlerinin çekimleri açıkça uzun süre önce varılan sonucu tekrar ve tekrar ertelemenin propagandacı amaçlarına hizmet eder. Aynı filmde zorlama bir "montaj" sekansı doğrudan Maginot Hattı sekansından sonra gelir; giriş bölümünün yeniden başlayan motifleri olan bu ara olay, Almanya'nın umutsuz durumunun uydurma şahitliği aracılığıyla onun sonraki zaferlerinin önemini güçlendirmek için dünya haritalarını, oyuncak ve gerçek askerleri, Fransız devlet adamlarını ve onların konuşmalarını, Champ-Elysées'deki bir geçit törenini harmanlar. Bütün bu araya giren eklemeler varlıklarını sadece dramatik düzenlemenin gerektirdiklerine borçludur.

Artırılan şüpheli beklentinin ikinci bir yöntemi daha önce bahsedilmiş olan "eksilti"dir.[7] *Victory in the West*'teki birçok sekans bir aksiyonun duyurulmasından onun gerçekleştirilmesine giden bütün gelişmeyi atlar. Bazen iki yöntem birlikte kullanılır: açıklayıcı bir haritanın ardından hedefe giden yolu bloke ettiği görünen bir engel gelir –daha sonra aniden bir sıçrama ve zafer davullarının sesleri. Gerçekliği bastırmayı telafi etmek için, eksiltili anlatımdan daha iyi bir düzenleme aygıtı kullanılamazdı: eksiltili anlatım Alman yıldırım saldırısını simgeler ve her şeye inanan izleyicinin hokkabazın hileleriyle yok edilen her şeyi gözden kaçırmasını sağlar. Eksilti

[6] *New York Times*, 26 Ocak 1942 ile karşılaştırın.
[7] Bkz. s. 277.

genellikle daha sonra tartışılacak olan çoksesli tekniğin yardımıyla uygulanır. Bunun örneği aşağıdaki örnektedir: gelecek bir aksiyonu duyuran sözlü bir ifade, üzerine yorum yapılmayan bir dizi çekimle birleştirilir. Bunlar az ya da çok farklı bir şekilde birkaç askeri operasyonu, kimsenin deşifre edemeyeceği titizlikle oluşturulmuş anlamı gösterirler. Bu çekimler ait oldukları ifadeyle bağlantısı olmayan kendi belirsiz akışlarının peşinde olduğu için, izleyicinin imgelemi bunlarla ayartılır. Kazanılan başarının sözlü ifade edilişi bu nedenle şaşırmış izleyiciye bir şok olarak gelir. Nazi propagandası için en çok arzulanan etki.

Bir sekansın sonundaki tipik zafer sadece kaydedilmez, aynı zamanda sonuna kadar süslenir -bundan bahsedilmesine daha sonra gelecek olan bir zaferin önemini artırmak için göz yumulduğu ender durumlar hariç. Çoğu kez bu sonuç bölümü askeri operasyonlara ayrılmış olan önceki ana bölümden daha uzundur. *Baptism of Fire*'da Radom savaşı yalnızca hareket eden bir haritayla ve inanması güç birkaç görüntüyle gösterilirken, Alman zaferinin sonuçlarının raporu çok daha fazla süre tutar. *Victory in the West*'te Hollanda'nın teslim oluşu sahnesi, ülkenin işgal edilişinin birkaç sahnesinden daha uzundur ve benzer biçimde Paris'teki zafer yürüyüşü Alman askerlerinin Paris'e ilerleyişini gölgede bırakır. Bu ilahlaştırmalar eski zafer alaylarını taklit eder: ilk olarak zafer kazanan kahramanlar gelirler ve daha sonra yorum çok büyük ganimetten şeytanca zevk alır ve stratejik sonucu özetlerken– görüntüye çok sayıda savaş esiri ve ele geçirilen savaş gereçleri girer. Naziler kendilerini yüceltmek için bu insan kitlelerini ve demir malzemeyi bir araya getirmekten asla bıkmadılar. Kendilerinin sunumunda kullanılan teknik pan çekimidir. Yürüyen ya da ayakta duran esirlerin küçük bir grubuna odaklandıktan sonra, kamera pan yapmaya başlar. Sonuç, görsel alanın sınırsız sayıda insanı ya da büyük bir kampı içerecek şekilde genişlemesidir: inanılmaz sayıda insan izleyiciyi, normal büyüklükteki gruplarla karşılaştırdığında, çok etkileyeceği için, bu zekice istismar edilen iyi bilinen bir yöntemdir.

Bütün olarak bu iki savaş filminin tipik dramatik sekansları bilinçli ya da değil– bir rejimin tipik işlemlerini yansıtır. Burada propagandaya o kadar büyük bir yatırım yapılır ki, kimse bunun gerçekliği değiştirmeye mi yoksa gerçekliğin propagandanın amaçlarına uygun olarak düzenlemesine mi hizmet ettiğinden emin olamaz. Burada göz önünde tutulan tek şey Nazi yöneticilerin fetih ve egemenlik arzusudur. Naziler totaliter propagandayı gerçekliğin rahatsız edici bağımsızlığını yok etmenin bir aracı olarak kullandılar ve

bu konuda nerede başarılı oldularsa, haritaları ve planları gerçekten bir tür boşluk içinde yansıttılar. Bu nedenle onların "plana uygun olarak" formülü özel bir anlamı kazandı ve çok sayıda dramatik ve şaşırtıcı etki elde edildi. Uygulama, filmlerde saldırıları biçimlendirmeye yardım eden stereotipleşmiş sekanslar için modeli sağladı.

Dram sonradan gelecek fırtınaların şiddetinin önemini belirtmek için sükunet anlarına gereksinim duyar. Dahası bu savaş filmleri gerilimde ani düşüşlere dayanır, çünkü bunlar dramatize edilmiş epikler kadar fazla dramatik değildir ve onların epik eğilimleri aşırı dramatize hale getirmeyi etkisizleştirir. Nazi dramaturgları sadece "sakin ordugah yaşamı" gibi böylesine açık "molaları" sağlamak zorunda değillerdi, aynı zamanda her yerde izleyicinin duygusal yükselişinde kısa soluklanma alanlarını araya sokmak zorundaydılar. Burada ciddi bir sorun ortaya çıkar. İzleyiciye rahatlama izni verilir verilmez, onun entelektüel yetenekleri uyanabilir ve tehlike, izleyicinin kendi etrafındaki boşluğun farkına varmasıdır. Ve bu korkutucu durum içinde izleyici gerçekliğe yaklaşmak için ayartılmayı hissedebilir ve gerçekliğe yaklaşarak, çok yüksekten Leningrad'ı bombaladıktan sonra, bir Sovyet uçağı tarafından inişe zorlanan Alman pilotun duygularını yaşayabilir. *New York Times* (26 Şubat 1942) bu pilotun öyküsünü Rus yazar Tikhonoff'un anlattığı haliyle yeniden anlatır: "Pilot paraşütle yüksek bir apartmanın çatısına indi ve ay ışığıyla aydınlanan kente doğru şaşkın bir şekilde bakarken bulundu. Binanın içinde dairelerin önünden geçirilerek aşağıya indirildi. Yüzündeki ifadesinden bu dairelerde yaşayanların hareketli bir yaşam sürdüğü anlaşılıyordu... Leningrad'ın gerçek bir hayatın yaşandığı bir kent olduğunu hiç düşünmemişti, orası yalnızca harita üzerindeki bir hedefti. Pilot daha sonra Leningrad'ın asla alınamayacağına ve bombalayarak boyun eğdirilemeyeceğine inandığını söyledi."

Bu saldırı filmlerinde düzenleme açısından araya molalar ekleme gerekliliğine rağmen, Nazi propagandası sürekli baskısını hafifletemezdi. Sinemada ya da yaşamda bu propagandanın dinamik güçleri tek bir an zayıflasaydı, bütün sistem çabucak yok olabilirdi.

Bu da Nazi filmlerinde çoksesli tekniklerin yaygın kullanımını açıklar. Propagandanın sürekli olarak izleyicilerin aklını etkilemek zorunda olduğunun oldukça farkında olan Naziler çiftçileri toprağı işlerken gösterdiler. Zeki çiftçi her zaman aynı ürünü değil, çeşitli ürünleri ekmeye çalışır; böylece toprağı yorulmaktan korur ve her mevsim semeresini alır. Bu saldırı filmleri bu prosedüre benzerlik gösterdi. Propaganda fikirlerinin duraksamalı silsilesi yerine, bu filmler sadece aracı değiştirdiler ve bu fikirleri oraya aktardılar. Yorum bir an kesil-

diğinde, insan görüntülerin ya da müziğin öne çıkacağından ve ortamı değiştirmekle görevli iki ya da üç bağımsız anlamın bir bestedeki temalar gibi kontrpuansal olarak devreye gireceğinden emin olabilir. Bu araçlardan her biri izleyicinin psikolojik yapısını farklı bir yönde etkilediği için, bunların zekice çeşitlemeleri izleyicinin aklının diğer bölgelerini sürekli olarak rahatlatır. Ancak bu öylesine bir rahatlamadır ki, propagandanın sürekli etkisinden kurtulamaz.

Victory in the West'teki sözel ifadelerle senkronize olmayan "sakin ordugah yaşamı" ya izleyiciyi telkinlere önceden hazırlar ya da kendi imalarını yayar. Bu filmdeki yorum Belçika'nın Fransız ve İngiliz askerlerince işgal edildiğini duyurduktan sonra, görüntüler yalnızca işgali değil, aynı zamanda alay edercesine Fransız ordusundaki Zencileri gösterir ve daha sonra da müziğin yardımıyla İngilizlerle alay eder. Üç araçtan (yorum, görüntü, müzik) birlikte ya da birbirinin yerini alarak ortaya çıkan propaganda izleyiciye aynı anda hem rahatlatan hem de geren bir tür ruhsal masajı dayatır. Bu yöntemle çokseslilik izleyicinin kaçışını önlemeye dair kendi yapısal görevini yerine getirir. Dramatize edilmiş bu sözde-epiklerinin hepsinin başından sonuna bu teknik izleyicinin tereddütlerini sürdürmeye çalışır, ki eğer bu tereddütler devam ederse, izleyici gerçeğe ya da gerçek olmayana kayıtsız kalacak ve gerçekliğe ebediyen yabancılaşacaktır.

5. GERÇEKLİKLE MÜCADELE

Nazi propaganda filmlerinin haber filmi çekimlerini sınırsızca kullanımı sol kampta tercih edilen belirli tekniklerden etkilenmiş görünür. 1928'de Sinema Sanatı İçin Halk Birliği kurgu işlemleri aracılığıyla Ufa'nın renkli olmayan bir dizi haber filmini kızıl renkli filme dönüştürerek, Berlin'deki izleyicileri gürültülü gösterilere tahrik etti. Sansür bu uygulamayı yasakladı ve Halk Birliği filmlerin hiçbir şey içermediğini ve haber filmi çekimlerinin kimseyi mahcup etmeden bütün Ufa salonlarında gösterildiğinin ispatının mümkün olduğu iddiasına dayanarak bu yasaklamayı protesto etti.

Nazi film propagandacıları solcu montaj tekniklerini tam tersi düzende uyguladılar: onlar gerçekliği çekimlerin anlamsız bir düzenlenişinden ortaya çıkarmaya değil, gizli kamera çalışmasının aktarabileceği her türlü gerçek anlamın daha ortaya çıkmadan önünü kesmeye çalıştılar. Bu işlemi gizlemek ve sahte olmayan haber filmi malzemesi aracılığıyla gerçekliğin kendisinin beyaz perdede olduğu izlenimini güçlendirmek için hiçbir şey ihmal edilmedi. Bütün Nazi savaş filmleri sadece fotoğrafik görüş noktasından hiç arzulanmayan çekimleri ve sahneleri içerir; yine de Nazi propagandası onları korudu, çünkü onlar bir bütün olarak filmin otantikliğini gösterdiler ve böylece dürüstlük ve hakikat karmaşasına destek oldular. Aynı nedenle Naziler haber filmlerinin en azından Almanya'da gösterimini hızlandırdılar[1] ve savaş olayları ile onların filmlerde görülmesi arasındaki süreyi en aza indirdiler. Bu hızdan dolayı izleyiciler istenç dışı bir şekilde gerçeklikten aldıkları izlenimleri, asalaklar gibi, yansıttıkları olayların gerçek yaşam karakterinden beslenen haber filmlerine aktardılar.

Nazi film uzmanlarının savaş filmlerini neden inatla haber filmi çekimlerinden oluşturmakta ısrar ettiklerini anlamak kolay değildir. Kuşkusuz ortalama izleyici bu filmlerin yüksek sesle ilan ettikleri gerçekliğe sadık kalma arzusuna inandı. Ancak aslında Britanya filmi *Target for Tonight*'taki gerçekten tamamen sahnelenmiş olan bombardıman, Nazi filmlerindeki benzer bir haber filminden alınmış bombardımandan daha gerçek ve estetik olarak daha etkileyici görünür. Ve Naziler çok iyi biliyorlardı ki, görüntülenen yaşamın

[1] S. 274 ile karşılaştırın.

ille de yaşamın görüntüsüyle aynı olması gerekmiyordu. 16 Mayıs 1940 tarihli *Licht Bild Bühne*'de cepheden gelen filmler üzerine bir yazı olan "Truth to Life the Basic Law of the Artistic Shaping of Films"de (Yaşama Sadık Olmak Filmlerin Sanatsal Biçimlenişinin Temel Yasası) yazar şunları iddia eder: "Yaşama sadık olmak bu, yaşamın sadece görüntülenmesi anlamına gelmez. Daha ziyade yoğun yaşamın sanatsal olarak biçimlendirilmiş olan temsili anlamına gelir." Kesin olarak kendi haber filmlerini biriktirerek Naziler gerçeklikle ne kadar az ilgili olduklarını ortaya koydular.

Naziler gerçekliği yok etmek istedikleri için, insan onlardan cephe hattı muhabirlerinin görüntü kayıtlarına sadık kalmak yerine filmleri istedikleri gibi çekmelerini beklerdi. Hareket eden haritalara başvurdukları ve bir dizi özel efekti *Victory in the West*'e dahil etmede tereddüt etmedikleri doğrudur. Ancak haritalar ve kurgu aygıtları çok sayıda bunaltıcı gizli kamera çalışmasının ortasında kaybolur. O halde neden haber filmi malzemesi ağır basar? Yanıt sinema estetiğinde değil, totaliter sistemin yapısındadır.

Totaliter propaganda bireysel değerlerin kabulüne dayanan bir gerçekliğin yerine geçmeye çabaladı. Naziler bütünü hedeflediklerı için, sadece bu gerçekliğin -bu adı hak eden tek gerçekliğin- yerini kendilerinin kurumlarının almasına razı olamazlardı. Eğer böyle yapsalardı, gerçekliğin imgesi yok olmaz, ama yalnızca yasaklanırdı; bilinçdışında işlemeye devam edebilir, mutlak liderlik ilkesi tehlikeye girebilirdi. Hedeflerine varmak için Nazi yöneticiler özgürlüğü baskılayan eski despotları özgürlüğün anısını yok etmeden aşmak zorundaydılar. Bu modern dönemin yöneticileri halka "yeni bir düzeni" dayatmanın ve eski fikirlerin akıldan çıkmasına izin vermenin yeterli olmadığını biliyorlardı. Bu tip kalıntılara hoşgörü göstermek yerine, onlar ısrarla her bağımsız düşüncenin izlerini sürdüler ve -bütün bireysel itkileri engelleme niyetiyle- onu en uzaktaki ücra köşelere sürüklediler. Aklı kısırlaştırmaya çalıştılar. Ve aynı zamanda da aklı kendi hizmetlerine sokmak, onun yeteneklerini ve duyguları entelektüel aykırılığa yer ve isteğin olmaması ölçüsünde harekete geçirmek için baskı yaptılar. İnsafsızca ilerleyen Naziler yalnızca gerçekliğin yeniden gelişmesini önlemekte başarılı olmadılar, aynı zamanda totaliter sistemin sözde-gerçekliğini sahnelemek için bu gerçekliğin bileşenlerini ele geçirdiler. Eski folk şarkıları yaşadı, ama Nazi dizeleriyle; cumhuriyetin kurumlarına ters yönde bir önem verildi ve kitleler açıkça ruhsal rezervlerini insanların zihniyetinin uyum sağlaması için tasarlanmış etkinliklerde harcamaya zorlandılar, böylece geriye hiçbir şey kalmadı.

Goebbels'in aşağıdaki ifadesinin anlamı kesinlikle buydu: "Coşkumuzun parlayan alevi asla sönmeyecektir. Bu alev tek başına modern politik propagandanın yaratıcı sanatını aydınlatacak ve ısıtacak. Halkın derinliklerinden yükselen bu sanat her zaman yeniden ona inmek ve gücünü orada bulmak zorundadır. Silahlara dayanan güç iyi bir şey olabilir, ancak bir halkın kalbini kazanmak ve bunu sürdürmek daha iyi ve hoşnut edicidir."

Gazeteci retoriği ile zekice sinizmi birleştirmede bir uzman olan Goebbels modern politik propagandayı yaratıcı bir sanat olarak tanımladı ve böylece onu ikinci derecede bir araçtan çok özerk bir güç olarak gördüğünü ima etti. Onun propagandası insanların gerçek isteklerini karşılayabilir miydi? "Yaratıcı bir sanat" olarak politik propaganda insanların isteklerini kışkırttı ya da susturdu ve değerli fikirleri desteklemek yerine bütün bu düşünceleri oportünist bir şekilde kendi çıkarına istismar etti. Kuşkusuz Goebbels bu çıkarın egemenlik kurmaya yönelik ihtirasla çakıştığını anmak açısından fazlasıyla bir sanatçıydı. Bununla birlikte onun tanımlaması, propaganda sanatının biçimlendirdiği bir dünyanın, çamuru –kendi inisiyatifi olmayan şekilsiz malzeme– biçimlendirme haline geleceğini ima etmede yeterince içtendir. Goebbels'in propaganda ile halk arasında yakın bir ilişki olması gerekliliğiyle ilgili söylediği, onun bu yoksunlaştırılmış dünyayı sanatsal olarak nasıl yönlendireceğini açığa vurur. O "silahlara dayalı gücü" reddetti, çünkü ruhu fethetmede ya da istila etmede başarısız olan güç, her zaman olması yakın devrimle karşı karşıyadır. Burada Goebbels'in dehası kendini ortaya koyar: Goebbels propagandanın "halkın kalbini kazanmak ve bunu sürdürmek" zorunda olduğunu ilan eder. Nazi sistemini halka dayatmakla tatmin olmayan Goebbels'in propagandası açıkça halkın kalbini bu sistemin içine girmeye –ve orada kalmaya– zorlamaya çalıştı. Böylece Goebbels Nazi propagandasının kendisinin yarattığı boşluğu örtmek için insanların kapasitelerini düzenlediğini doğrulamış oldu. Gerçeklik kendini aldatmanın hizmetine koşuldu ve tüketilen akılların artık düş görmesine izin verilmedi. Ve neden akıllar tüketildi? Çünkü Naziler sürekli olarak Goebbels'in Nazi propagandasını canlı tutma becerisine atfettiği "coşkumuzun parlayan alevi"ni canlı tutmak zorundaydılar. Bismarck bir zamanlar şöyle demişti: "Coşku, ringa balıkları gibi kurutulamaz"; ancak o propaganda sanatını sürekli olarak yeniden yaratmayı öngörmedi. Goebbles gerçekten propagandasına daha da fazla "ışık ve sıcaklık" veren "parlayan alevi" beslemek zorundaydı. Bir sinik olan Goebbels propagandasının her zaman "halkın derinliklerine" inmesi ve "gücünü orada bulması" gerektiğini itiraf etti.

Açık bir şekilde bu propaganda kendi gücünü, coşkuyu tahrik ederek orada buldu. Bu önemli bir noktadır, çünkü Goebbels'in estetik çabalarının yaşamın anormal koşulları üzerine kurulması gerçeği bir kez daha Nazi sisteminin boşluğunu kanıtlar: hava bir boşluğa aktığında yırtılır ve bir toplumsal yapı kendi içinde çürüdükçe, çökmesin diye daha fazla "coşkunun" ortaya çıkması gerekir. Coşku mu? Ne zaman Nazi propaganda filmleri destekleyici şekilde bağıran kalabalıkları ayrıntılandırsa, histeri sınırındaki bir fanatizme sahip yüzlerin yakın-çekimlerini verir. Bu fanatik coşkuyu isterken Goebbels bu kez fazlasıyla alçakgönüllüydü; gerçeklikte bu onun sürekli olarak düşkün olduğu kitle histerisinin "parlayan aleviydi."

Goebbels bu sözleri 1934'teki Nuremberg Parti kurultayında söyledi ve bu kurultay üzerine bir film olan *İradenin Zaferi* bu sözleri etkileyici bir şekilde gösterir. Haber filmi çekimlerinin çok etkili düzenlenişi aracılığıyla bu film gerçekliğin eksiksiz başkalaşımını (metamorphosis), onun Parti kurultayının yapay yapısı içinde tamamen yutuluşunu sunar. Naziler böylesi bir dönüşümün zeminini özenle hazırlamışlardı: kitle hareketlerini kapsaması için muhteşem mimari düzenlemeler yapıldı ve Hitler'in kişisel denetimi altında yürüyüşlerin ve resmi geçitlerin kusursuz planları bu olaydan uzun süre önce tasarlandı. Bu nedenle bu kurultay özel bir mekanda ve zamanda yapıldı; mükemmel yönlendirme sayesinde, bu kurultay kendiliğinden bir gösteriden çok, doğaçlamaya hiç yerin olmadığı devasa bir fantezi haline geldi. Yüzbinlerce insanın ruhsal enerjilerini kanalize eden bu sahnelenmiş gösteri yalnızca insanların gerçek varlığının ifadesi iddiasında bulunduğu için ortalama ucube seyirliğinden farklıydı. 1787'de II. Yekaterina yeni eyaletlerini teftiş etmek için güneye gittiğinde, Ukrayna Valisi General Potemkin çariçeye orada yaşamın geliştiği izlenimini vermek için ıssız Rus steplerini köylerin mukavva modelleriyle doldurmuştu –bir hayli tatmin olan Yekaterina'nın eski gözdesine Taur Prensi ünvanını vermesiyle biten bir anekdot. Naziler de Potemkin tarzında yaşamı taklit ettiler; ancak mukavvalar yerine onlar kendi hayali köylerini oluşturmak için yaşamın kendisini kullandılar.

Bu amaç için yaşamın vücut bulması olarak insanların sözcüğün hem gerçek hem de metaforik anlamında kendinden geçmesi gereklidir. Kendinden geçme aracına gelince, *İradenin Zaferi* kurultay konuşmalarının küçük bir rol oynadığını ortaya koyar. Konuşmalar dinleyicilerin aklına olduğu kadar duygularına da çekici gelme eğilimindedir, ancak Naziler ağırlıklı olarak duyguları etkileyerek aklı zayıflatmayı tercih ettiler. Bu nedenle Nuremberg'de bü-

tüm katılımcıların fiziksel ve psikolojik durumunu etkileyen adımlar atıldı. Kurultayın başından sonuna telkinlere zaten açık olan kitleler kendilerine hükmeden sürekli, iyi organize edilmiş bir hareketle sürüklenip durdular. Hitler tam beş saat süren geçit resmini sabit bir kürsü yerine arabasında ayakta durarak izledi. Onların uyarıcı güçleri için seçilen simgeler bütün hareketliliğe yardım etti: kent bir dalgalanan gamalı haç bayrakları deniziydi: şenlik ateşlerinin ve meşalelerin alevleri geceleri aydınlattı; caddeleri ve meydanları durmaksızın marş müziğinin heyecan verici yankısı doldurdu. Bir kendinden geçme durumunu yaratmayı yeterli bulmayan kurultay liderleri kurultayı patlamaya hazır kitlelere uyum vermek için estetik biçimlerin büyüsünden yararlanan teknikler sağlama aracılığıyla dengelemeye çalıştılar. Gönüllü çalışanların ön sıraları koro halinde konuşmak için eğitildi -açıkça komünist propaganda yöntemlerinin bir taklidi. Çeşitli Parti formasyonlarının sayısız sırası çok büyük festival alanlarında canlı bir tabloyu oluşturdu. Bu canlı kitle dekorları yalnızca anın başkalaşımını ölümsüzleştirmediler, aynı zamanda simgesel olarak da kitleleri etkili süper birimler olarak sundular.

Leni Riefenstahl'i bu Parti kurultayının sanatsal olarak oluşturulmuş bir filmini yapmakla görevlendiren Hitler'in kendisiydi. Riefenstahl bu film üzerine olan kitabında[2] şunları yazar: "Parti kurultayının hazırlıkları kamera çalışması hazırlıklarıyla uyum içinde yapıldı." Bu aydınlatıcı ifade bu kurultayın yalnızca seyirlik bir kitlesel miting olarak değil, aynı zamanda seyirlik propaganda filmi olarak da planlandığını ortaya koyar. Riefenstahl Nazi liderlerin kendi işini kolaylaştırmaya istekli oluşlarını över. Burada açık olan yanlar, bir aynalar labirentinde yansıyan imgeler kadar kafa karıştırıcıdır: insanların gerçek yaşamından hakikiymiş diye yutturulan sahte bir gerçeklik oluşturuldu, ancak bu hakiki olmayan gerçeklik, kendi içinde bir amacı olmak yerine, o dönemde otantik bir belgesel karakteri üstlenen bir film için sadece set dekoru olarak işlev gördü. *İradenin Zaferi* kuşkusuz Reich'ın Parti kurultayının filmidir, ancak kurultayın kendisi aynı zamanda insanların kurultay boyunca kendinden geçmesinin yeniden canlandırılması amacıyla *İradenin Zaferi*'ni yapmak için sahnelenmişti.

Emrindeki 30 kamera ve yaklaşık 120 kişilik ekiple Leni Riefenstahl, yalnızca kurultayı sonuna kadar göstermeyen, aynı zamanda kurultayın bütün önemini göstermede başarılı olan bir film yaptı. Kameralar sürekli olarak yüzleri, üniformaları, silahları ve yeniden yüzleri tarar ve bu yakın-çekimlerin her biri gerçekliğin başkalaş-

[2] *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films*. Franz Eher, Münih, 1935.

masının başarılmasındaki kusursuzluğun kanıtını sunar. Bu öylesine bir başkalaşımdır ki, Nuremberg'in eski taş binalarını bile içerir. Dalgalanan bayrakların arasında bir an için kilise kuleleri, heykeller, yan duvarlar ve huşu uyandıran ön cepheler görünür ve bunlar öylesine sunulur ki, bir heyecan içinde yakalanmış gibi görünürler. Değiştirilemez bir arka planı oluşturmak yerine bunlar kanatlanmış gibidir. Birçok yüz ve nesne gibi bu izole mimari detaylar da sık sık gökyüzünün önünden çekilir. Yalnızca *İradenin Zaferi*'ne özgü olmayan bu özel yakın çekimler şeyleri ve olayları kendi özel ortamlarından alıp, garip ve bilinmeyen bir mekana taşıma işlevi yüklenmiş görünürler. Ancak bu mekanın boyutları hiç tanımlanmaz. Bunda Hitler'in yüz hatlarının çoğu kez bulutların önünde görünmesinin simgesel anlamı vardır.

Gerçekliğin bu şekil değişimini gerçekleştirmek için *İradenin Zaferi* kendini sonsuz hareketi vurgulamaya verir. Alevlerin gergin canlılığı gösterilir; sistematik bir şekilde ilerleyen çok sayıda bayrağın ve simgenin bunaltıcı etkileri kullanılır. Sinemasal tekniklerin oluşturduğu hareket nesnelerin hareketini destekler. Sürekli pan, kaydırma, aşağıya ve yukarıya tilt hareketleri yapılır; böylece izleyiciler yalnızca ateşli bir dünyanının geçişini izlemezler, aynı zamanda kendilerinin bu dünyanın içinde yok oluşlarını hissederler. Aynı anda her yerde bulunan kameralar izleyicileri en fantastik rotalardan geçmeye zorlarlar ve kurgu da onların ilerlemesine yardımcı olur. Ukraynalı yönetmen Dovzhenko'nun filmlerinde hareket bazen tıpkı bir fotoğraf gibi hareketsiz gerçekliğin bir parçasını sunan bir görüntü için yakalanır: bu sanki bütün yaşamı durdurarak gerçekliğin özünü, onun varlığını göstermek gibidir. Bu durum *İradenin Zaferi*'nde imkansız olurdu. Tersine bu filmde bütün hareket özü yok etmiş görünür ve yaşam yalnızca bir geçiş durumunda vardır.

Bu film ayrıca nakledilen hayatın kurultayda baskı altına alındığı kitlesel dekorların görüntülerini içerir. Kitlelerin oluşturduğu dekorlar onların değerini bilmek zorunda olan Hitler'e ve ekibine, bu kitlelerin liderlerinin isteğiyle biçimlenmeye ve kullanılmaya istekli oluşlarını simgeleyen şekil değişimleri olarak göründüler. Bu canlı dekorlara yapılan vurgunun izleri, izleyiciyi bu dekorların estetik nitelikleriyle büyüleme ve onu gamalı haç dünyasının sağlamlığına inandırma niyetine doğru sürülebilir. İçerik olmadığında ya da ortaya konamadığında, bunun yerine çoğu kez biçimsel sanatsal yapıları geçirme yönünde girişimler yapılır: Goebbels'in propagandaya yaratıcı bir sanat demesi boşuna değil-

di. *İradenin Zaferi* yalnızca resmi olarak üretilmiş kitle dekorlarını incelemez, aynı zamanda devinen kameralarla bütün o keşfedilenleri ortaya koyar: bunlar arasında Hitler aralarından yavaşça geçtiği sırada arabasının üzerinde birbirine yakınlaşan iki sıra kalkmış kollar gibi etkileyici canlı tablolar; Hitler Gençliğinin sayısız çadırının kuş bakışı görünümü; ön plandaki büyük bir kumaş bayrak boyunca kıvılcımlar saçan meşale ateşlerinden düzenlenmiş süsleme modeli vardır. Belirsiz bir şekilde soyut resimleri hatırlatan bu çekimler arı biçimlerin üstlenebileceği propaganda işlevlerini ortaya koyarlar.

İradenin Zaferi'nin tarafsız akıllarda uyandırdığı derin tedirginlik duygusu, gözlerimizin önündeki somut yaşamın hayalet haline gelmesi gerçeğiyle –bu dönüşüm bir halkın yaşamını etkilerken daha da rahatsız edici olan bir gerçek– ortaya çıktı. Bu halkın süren varlığını kanıtlamak için Almanya'nın gençliğini, yiğitliğini ve de atalarının mimari başarılarını gösteren sayısız görüntü aracılığıyla hırslı girişimlerde bulunuldu. Bolca vücut bulan Almanya'nın kendisi film boyunca ortaya çıkar –ama hangi amaçla? Hemen büyülemek için; Potemkin tarzında aldatıcı köyler inşa etmek üzere hammadde olarak işlev görmesi için. Bu film Alman gerçekliğini taklit eden bir şov ile bir şov içinde yönlendirilen Alman gerçekliğinin birbirinden ayrılmaz birleşimini sunar. Yalnızca bütün insani değerleri hiçe sayan nihilist bir aklın iktidarı kendi nihilizmini gizlemek için bütün bir halkın bedenlerini ve ruhlarını tereddüt etmeden yönlendirebilirdi. Nazi liderleri Almanya adına hareket ediyor gibi yaptılar. Ancak filmde sık sık ayrıntılandırılan –bir yönlendirme aracı olarak kullanılan üstün bir gücün simgesi olan– Nazi kartalı her zaman tıpkı Hitler gibi gökyüzünün önünde ortaya çıkar. *İradenin Zaferi* nihilistik bir iradenin zaferidir. Ve bu, kendi yozlaşmasına şevkle boyun eğen çok sayıda dürüst, masum gencin ve sanki ölmek istiyorlarmış gibi bu iradenin çorak alanına doğru yürüyen soylu insanların uzun alaylarının görmesi açısından tehlikeli bir seyirliktir.

Bu konudan sapma Nazilerin kendi savaş filmlerinde neden bu kadar umutsuzca haber filmlerine sıkıca sarıldıklarını açıklayabilir. Totaliter sistemi iktidarda tutmak için Naziler bu sistemi gerçek yaşama katmak zorundaydılar. Ve film ortamında, sahnelenmemiş gerçekliğin otantik temsili, haber filmi çekimlerine ayrıldığından, Naziler yalnızca onları bir kenara koyamazlardı, aksine Naziler onlardan kendi kurmaca savaş filmlerini yapmak zorunda kaldılar.

İradenin Zaferi'ndeki olaylardan farklı olarak *Baptism of Fire* ve *Victory in the West*'teki olaylar bağımsız gerçekliğin bir

bölümünü oluştururlar. Nuremberg'de çalışan kameramanlar çok iyi hazırlanmış bir zeminde çalışırken, ordu film muhabirleri yalnızca kendi zorlu yolculuklarında buldukları olayları çekebildiler ya da gözmezden geldiler. Her ne kadar Naziler ortalama izleyicinin mevcut savaşı bir eksikliği hissetmeye yetecek kadar bildiğinin farkında olmak zorunda olsalar da, sürekli sonuncu olasılığı kullandılar. Haber filmleri kadar bu iki savaş filmi de içeriyor süsü verdikleri savaştan ayrılmaz olan belirli konulara dokunmaktan kaçındılar. Bu tip dışarıda bırakmalar çok şaşırtıcıdır, çünkü bunlar Nazi propagandasının temel tasarımıyla çelişiyor görünürler.

Fransa'ya saldırının ardından gösterilen bir haber filmi eve dönen askerlere yönelik içten kabulü canlı bir şekilde gösterir. Küçük çocuklar duran bir tanka tırmanırlar, beyaz giysili kızlar çiçek dağıtır ve bütün kasabı halkı eski garnizona doğru alay oluşturan askerleri içtenlikle karşılar. Ancak bu sekans haber filmleri içinde bir istisna olarak görünür. Her halükarda, iki savaş filmi de insanları doğal durumlarında değil, yalnızca neşeli kalabalıklar biçiminde gösterir. Bu filmler Leningrad halkının zafer kazanan ordularının geri dönüşünü mutlu bir şekilde alkışladığı Rus filmi *Mannerheim Line*'dan bu açıdan farklıdır. Teorik olarak *Victory in the West*'in finali bu tarzda düzenlenebilirdi, çünkü William L. Shirer'e göre[3] bütün Berlin halkı 18 Temmuz 1940'ta Brandenburg Kapısı'nda düzenlenen zafer geçidine katılmak için bir araya geldi. "Ben Pariserplatz'daki kalabalığın arasına karıştım" diye belirtir. "Tamamen bir tatil ruhu egemendi. Buradaki insanlarda savaşla ilgili hiçbir şey yoktu. İnsanlar yalnızca güzel vakit geçiriyordu." Bu tip sahnelerin ve genelde insanların kabul edilmemesi, bu savaş filmlerinin özel karakteriyle ilişkili olabilir. Yıldırım savaşlarının ve fetihlerin tanımlanmaları olan bu filmler ulusal sınırlar içindeki sivil yaşama ilgisiz kalabildiler. Ek olarak iki film de Alman Baş Kumandanlığı'nın filmidir ve bu nedenle yurttaştan çok askeri yüceltmek zorundadırlar. Bu nedenle bu filmler geçit törenleriyle savaşın devam edeceğini gösteren askeri ilahlaştırmalarla biterler. Yine de bu temsili filmlerden sivillerin neredeyse tamamen dışlanması bir bilmece olarak kalır; bu da Nazi liderlerin resmi düzeyde kendi iktidarlarının kaynağı olarak övdükleri halka gerçek kayıtsızlıklarını gösterir.

Baptism of Fire ve *Victory in the West*'in Amerikan versiyonları savaş döneminde Nazilerin Yahudi-karşıtı etkinliklerine en ufak anıştırmayı bile bastırırlar. Diğer versiyonlar daha az suskun olabilirler: Polonya'ya saldırı filminin Alman versiyonu için kari-

[3] *Berlin Diary*, ss. 451-52 ile karşılaştırın.

katüre-benzeyen Polonyalı Yahudilerin kapıların ve ağaçların ardından Alman askerlerine ateş etiği bir sahneyi içerdiği söylenir. Diğer örneklerde olduğu gibi burada da haber filmleri uzun-metrajlı filmlere göre daha fazla bilgi sağlayıcıdır. Bir haber filmi VI. George'a "Judea (Eski Filistin'in Güney bölümü) Kralı" ünvanını verir ve Bay Mandel'e "Yahudi Mandel" der ve onu "Fransa'nın Celladı" olarak tanımlar. Fransa'nın yenilgisinden sonra yapılan başka bir benzer film otoyolda terk edilmiş arabaları, bagajları altın külçeleri ve mücevherlerle dolu olan ve Almanlardan kaçmayı isteyen "Yahudi savaş kışkırtıcılarının ve Parisli zenginlerin" malları olarak sunar. Ancak daha önce bahsi geçen Polonya savaşı bölümü hariç, bu küfretmeler görüntülerin yardımıyla sözlü ifadeler yığını içinde kaybolan birkaç imayla sınırlıdır. Naziler kendi radikal Yahudi-karşıtlıklarını uygular, basın ve radyo kanalıyla yayarken, görünüşe göre bu düşmanlığı görüntüler aracılığıyla yaymaktan çekinerek savaş filmlerinde bunun rolünü azalttılar. Sinemada Yahudi-karşıtı etkinlikler neredeyse örneğin toplama kampları ve kısırlaştırma kadar tabuydu. Bütün bunların propagandası basın ve konuşmalar yoluyla yapılabilir, ancak bunun görüntülerle temsil edilmesine şiddetle direnilir. Görüntü ihlal edilen insan saygınlığının son sığınağıdır. Yalnızca *Baptism of Fire*'da sözde Polonyalı katillerin tanımlandığı bir sahne bu sistemin görünmeyen arka planına işaret eder izleyicileri terörize etmek için tasarlanmış izole bir örnek.

Alman savaş filmlerine ölümün dahil edilmemesi birçok gözlemcinin dikkatini çekmiştir. Bu alanda bu iki saldırı filmi düşman ülkedeki iki ölü attan, iki asker mezarından ve bir izlenim yaratmak için hızla geçen birkaç yaralı askerden başka bir şey göstermez. Haber filmleri de benzer bir uzak durma yaklaşımına sahiptir. Onlardan birinde bir hastanede kötü bir şekilde yaralanmış askerler görülür, ancak Führer'leri onları ziyaret ederek onurlandırdığı için, onlar kurbandan ziyade seçilmişlerdir. Bu tedbirli yaklaşımdan asla vazgeçilmemiş gibidir. 14 Haziran 1941 tarihli *New York Times* Balkanlar'da ve Kuzey Afrika'daki yıldırım savaşlarıyla ilgili olan ve "hiç ölü ya da yaralı bir Almanı göstermeyen" bir haber filminden bahsetti. Ve 1 Mart 1942 tarihli *New York Times Magazine*'de George Axelsson diğer izlenimlerden bahseder: "Haber filmleri Alman ordusunun tek bir asker ya da nakil aracı kaybetmeksinin genellikle görünmez olan düşmana doğru hızla ilerlediğini gösterir."[4]

Rusya savaşı görüntülerinin çok kısa süre görülmesi, Nazi propagandasının bir özelliği olarak ölümün görüntülerden çıkarıl-

[4] George Axelsson: "Picture of Berlin. Not by Goebbels."

masını kanıtlar. Savaş filmi *Mannerheim Line* yalnızca ölü Rus askerlerinin üzerinde yapılan pan çekimlerini içermez, aynı zamanda parçalanmış cesetlerin sürekli yakın-çekimleri aracılığıyla savaşın dehşetini vurgulamada çok ileri gider. Coşkulu gerçekçilikleriyle Rus kameramanlar ve kurgucular çok dehşete düşürücü ayrıntıları reddetmediler. Onların daha sonraki belgeseli ***The Rout of the German Armies before Moscow*** (söylendiğine göre) bir Kızıl Ordu generalinin "arka planda Naziler tarafından asılmış olan Volokalamsklı sekiz sivilin asıldığı yerde askerlerine hitap ettiği" bir sahneyi içerir.[5]

Shirer'in *Berlin Diary*'si Nazilerin savaşın felaketlerini izleyiciye göstermemede "plana uygun olarak" davrandıklarını açığa kavuşturur. 16 Mayıs 1940'ta Shirer şöyle yazdı: "Propaganda Bakanlığı'daki basın konferansımızda sansürlenmemiş iki haber filmi gördüm. Hollanda ve Belçika'yı ezen Alman ordusunun filmleri. Alman bombalarının ve mermilerinin yarattığı tahribatın bir bölümü gösterildi. Kasabalar viran olmuştu, etrafta yatan ölü askerler ve atlar vardı ve bir mermi ya da bomba atıldığında toprak ya da sıvalar havada uçuşuyordu." Bu ifadeyi 10 Haziran 1940'ta bir basın konferansında gösterilen benzer bir haber filmi üzerine başka yorumlar izledi: "Yine ölümler, ölmüş insanlar, çürümüş at cesetleri. Bir çekim yanmış uçağının enkazının ortasındaki bir Britanyalı pilotun kömür haline gelmiş cesedini gösterdi." Shirer'in notları orijinal Alman haber filmlerinde ölümün varlığını ve Propaganda Bakanlığı'nın seçilmiş bir yabancı muhabirler grubunun aklına savaşın dehşetlerini sokmakla ara sıra ilgilendiğini kanıtlar. Muhtemelen Nazi otoriteler onlardan ülke dışında paniğe yol açacak haberleri yazmalarını ya da radyodan anlatmalarını istediler; ancak kuşkusuz Nazi otoriteler ülke içindeki insanları altüst etmeyi de istemediler. Nazilerin kendi filmlerinde ölümü saklı tutarken, ölmekte olan bir askerin haykırışlarını içeren cepheden radyo yayınına hemen izin vermeleri önemlidir[6]; bu da kesinlikle onların görüntülü belgelerin izleyiciyide hemen ve çarpıcı tepkileri tahrik edebileceğinin tamamen farkında olduklarını kanıtlar. Her ne kadar bütün totaliter sistemler gerçekliğin şeklini değiştirme yetilerine dayalı olsalar da, Naziler ölüm imgesiyle ilgilenmeye cesaret edemediler. Nazi hareketinin ölmüş yandaşları için Münih'te düzenlenen görkemli anma törenini gösteren kısa bir Nazi filmi olan ***Für Uns*** (*For Us*, 1937) şu sahneyle zirvesine ulaşır: bir spiker ölülerin

[5] Moskova'dan gelen telgraf haberi için bkz. "Film of the Defense of Moscow Depicts Army's and People's Fight." *New York Times*, 17 Şubat 1942.

[6] Bu enformasyonu Totaliter İletişim Üzerine Araştırma Raporu'na borçluyum.

yoklamasını yapar ve bağırdığı her isimde yaşayan Nazi taraftarları hep birlikte "Burada" diye bağırırlar. Ancak bu her şeyin kontrol altında olduğu sahnelenmiş bir törendir. Kontrol edilemeyen izleyici filmde ölü Alman askerlerinin görüntülerine nasıl tepki verirdi? Nazi savaş filmlerinde cesetlerin olmayışı, liderlerin "Burada" haykırışının olmayışı olasılığına dair gizli korkularını açığa vurur. Bu korku kuşkusuz yersiz değildir. Bütün gerçek olayların en kesini olan ölümün görünümü izleyiciyi kendi aklının bağımsızlığını yeniden oluşturmasına yetecek kadar derinden şok edebilir ve böylece Nazi propagandasının büyüsünü yok edebilirdi.

Ekranda gerçekten görülenden su götürmez bir şekilde kendi propaganda misyonunu yerine getirmesi beklenir. Ancak Naziler kendi malzemelerine hakim olmakta her zaman başarılı olmadılar. Örneğin bu iki savaş filminde bol miktarda olan ve kendini-haklılaştıran dikkatle cilalanmış yorumlar önyargısız izleyicide şüpheler uyandırmaktan başka bir işe yaramadı. Yukarıda bahsedilen kendini haklı çıkarmalardan[7] başka, *Baptism of Fire* Almanya lehine öylesine bir argümanlar yığını sunar ki, Almanya'nın Polonya'yla savaşının sözde meşruiyeti yalnızca açıklığa kavuşmaz, aynı zamanda fazlasıyla netleşir. Danzig'in yeniden Reich'a katılmasından sonra yorumcu şu sözlerle sonraki savaş bölümlerini tanıtır: "Polonya... Alman ulusunun haklı davasına karşı tehdit edici bir şekilde silahlanıyor" ve Varşova'nın bombalanmasının onu savunanların işiymiş gibi gösterir. Benzer bir şekilde *Victory in the West*'teki sözel ifadeler Almanya'nın yıldırım saldırılarını kendini-savunma ölçütleri içinde dönüştürmeye yönelik aşırı girişimlerde bulunur ve bu yolla açıkça şüpheli varsayımlar haline gelirler. Kendi masumiyetlerinin kanıtlarını ayrıntılandırarak Nazi liderleri kendilerini saldırganlar olarak ortaya koydular. Deneyimli suçlular mazeret bulmakta zorluk yaşamazlar.

Görüntüler yorumlardan daha da fazla inatçıdır. Bunun nedeni, sahnelenmiş gerçekliğin bazen haber filmelerine dayatılan propagandacı anlamı zayıflatan kendine ait bir anlamı aktarmasıdır. Sıralar halindeki çok sayıda esir parlayan Alman zaferlerini doğrulama görevlerini etkisizleştiren bir monotonluk yaratır. Duyguya boğulmak yerine, izleyiciler kısa sürede bitkin düşerler; böyle olduğu için Alman askerlerinin sıraları da dahil olmak üzere bütün sıralar birbirine benzer. Askeri operasyonların kafa karıştırıcı tanımlamışı yalnızca planlanmış etkiyi üretmez, aynı zamanda izleyicilerin Nazilerin bilgi vermek yerine yalnızca kendilerini etkilemeye çalış-

[7] Bkz. s. 291.

tıklarını anlamalarına yol açar. Bu tip sahnelerde Nazi liderler bireysel olanın görüntür hale gelmesini kınarlar. Bir zaferin sözel ilanı ile onun gerçekten başarılması arasındaki boşluğu sık sık dolduran birbirini tutmayan görüntüler daha az açıklayıcı değildir. Bütün bu durumlarda -bunlar kolayca artırılabilirdi- gerçek gerçekliğin görüntüleri, yönlendirme yaptığı için totaliter propagandayı suçlar.

Bu propagandanın ardındaki boşluk da kendini gösterir. Mimarı Profesör Speer ve ekibinden birkaç kişinin eşlik ettiği Hitler'in sabah erken saatte Paris'e geldiği bir Alman haber filmi sekansında bu boşluk yüzeye çıkar. Madeleine'in sütunları onun merdivenlerden çıkışını izler. Daha sonra Nazi arabaları Opéra binasının önünden geçerler. La Concorde, Champ-Elysées ve yavaşça Arc de Triomphe'a giderler ve kum torbalarından çıkan Rude'un "Marseillaise'i söyleyişini gösteren bir yakın-çekim. Arabalarla ilerlerler. Sonunda Hitler ve maiyetindekiler Trocadéro'nun terasından arka tarafta bulunan Eiffel Kulesi'ne bakarlar. Führer fethedilmiş Avrupa başkentini ziyaret eder -ancak o gerçekten misafir midir? Paris bir mezar kadar sakindir. Birkaç polis, bir işçi ve görüntüden hızla uzaklaşan bir rahip hariç, Trocadéro'da, Etoile'de, büyük Concorde'da, Opéra'da tek bir ruh görünmez; neşeli kalabalıklara bu kadar alışmış bir diktatörü selamlayacak bir ruh bile yoktur. O Paris'i teftiş ederken, Paris gözlerini kapatır ve geri çekilir. Bir zamanlar nabzı heyecanla atan bu terk edilmiş hayalet kentin etkileyici görünümü Nazi sisteminin özündeki boşluğu yansıtır. Nazi propagandası çok rengi olan bir sözde-gerçeklik yanardöneri oluşturdu, ancak aynı zamanda da Paris'i, uygarlığın mabedini boşalttı. Bu renkler kendi boşluklarını gizlemediler.

YAPISAL ANALİZ



A. KAVRAMLARIN TANIMI

Bir film kural olarak sekanslara, sahnelere ve çekimlere bölünür. Ancak burada bu bölünme kullanılmıyor, çünkü Nazi filmlerinden bütün propagandacı işlevleriyle ilgili bilgi edinme işini gereksiz yere karmaşıklaştırırdı.

Bir bütünün analizi onun öğelerinin analizini gerektirdiği için, planlanmış propagandacı işlevleri göstermek için -ister izole isterse diğer birimlerle ilişki içinde olsun- en küçük birimlerin izlerini sürmek zorundayız. Bunlara temel birimler diyebiliriz.

Bu temel birimler kısımlar, parçalar ve bölümlerden oluşturulur.

Her şeyden önce bunlar her propaganda filminin oluşturduğu üç alanda ortaya çıkarlar. Bu ortamlar şunlardır:

Yorum – hem sözel ifadeleri hem de bazen ara yazıları içerir.

Görüntüler – kameranın saptadıklarını ve çok sayıda haritayı içerir.

Ses – ses efektlerinden ve şarkılar da dahil müzikten oluşur (ekrandaki karakterlerin söylediği sözler o kadar azdır ki, görmezden gelinebilirler).

Yorum alanında temel birime sözel birim ya da daha özgül olarak ifade denebilir.

İfade: Her ifade bir ya da daha fazla cümleden oluşur. Bir propaganda filminin bütün yorumu, her biri görüntüler ortaya çıktığı ya da görünmeye devam ettiği sırada bir arayla diğerlerinden ayrılan açık bir sözel ifadeler dizisidir.

***Örnek 1**: BAPTISM OF FIRE* şu ifadeyle başlar:

İFADE: "Daha 2. yüzyıl gibi geçmiş bir dönemde Danzig kenti Doğu'ya karşı bir Alman kalesi olarak kullanıldı. Baltık bölgesindeki ticaretlerini korumak için kurulan Özgür Alman kentlerinin ticari birliği Hanseatic League bu kenti önemli ve güzel bir ticari merkez haline getirdi. Güzel eski evler ve kapılar hâlâ gururlu bir geçmişe tanıklık ederler ve günümüzde de bu yerin Alman karakterini gösterirler."

İŞLEV: Bu ifadenin planlanmış propagandacı işlevi, Almanya'nın Danzig üzerindeki tarihi hakkını vurgulamaktır.

Görüntüler alanında temel birime görüntü birimi diyebiliriz.

Görüntü birimi. Bir ya da daha çok çekimden oluşur. Çekimler bir konunun, yerin, zamanın ve aksiyonun birliğini, simgesel bir bütünlüğü ya da bu faktörlerin birkaçının bir kombinasyonunu gösteriyorsa, bir görüntü birimini oluştururlar.

Örnek 2: Haritalar bazen daha sonra bir görüntü birimini oluşturan bir ve aynı kaydırmalı çekimle gösterilirler.

GÖRÜNTÜ BİRİMİ: simgesel bir bütünlüğü oluşturur.

Örnek 2a: Örnek 1'deki ifade bir görüntü birimiyle senkronizedir.

GÖRÜNTÜ BİRİMİ: Birkaç çekim farklı açılardan eski Danzig evlerini gösterir. Bu çekimler bir konu ve yer birliğini sunarlar. Bunun propagandaki işlevi şudur:

İŞLEV: Romantik-estetik bir çekicilik.

Ses alanında temel birime ses birimi diyebiliriz.

Ses birimi tekdüze bir sesten ya da bir müzik motifinden -kederli bir ton, birinin söylediği şarkı, korkunç bir bombardıman- oluşur.

Temel birimlerin bu üç türü üç alanda iletimlenen her şeyi içerir. Onların propagandacı işlevleri yorum, görüntüler ve ses alanında ortaya çıktığı için, bunlara *içerik birimleri* denebilir.

İçerik birimlerine ek olarak, işlevleri herhangi bir içerikte değil, ama içerik birimleri arasındaki ilişkide ortaya çıkan temel birimler vardır. Bu birimlere ***bağıntı birimleri*** denebilir. Ancak bunları tanımlamadan önce, içerik birimlerini biraz daha incelememiz gerekiyor.

Her açık ifade (sözel birim) genellikle bir ya da daha fazla görüntü birimiyle ve/ya ses birimiyle eşlenir. Böylesi bir komlekse *kısım* deriz. Her kısım normal olarak üç alana da yayılır.

Örnek 3: Danzig'in Alman karakteriyle ilgili ifade (Örnek 1) ve eski Danzig evlerini gösteren görüntü birimine (Örnek 2a) bir ses birimi eşlik eder. Bu üç senkronize içerik birimi bir kısımı oluşturur.

Pratik amaçlar açısından yoruma her kısım içinde başrolü yükleriz. Yorum, açık sözel ifadelerden oluşmasıyla diğer alanlardan ayrıldığı için, onun propagandacı işlevi daha belirgindir. Ancak bu yöntembilimsel tercih, yorumun propagandacı cazibesinin görüntülerden ya da sesten daha önemli olduğunu akla getirmez. Genellikle tersi doğrudur.

Özetlersek: her ifade bir kısımı belirler. Bir kısım bir ifadeden, bir ya da daha fazla görüntü biriminden ve muhtemelen bir ya da daha fazla ses biriminden oluşur.

Şimdi bağıntı birimlerine geçebiliriz: bunlar üçe ayrılabilirler: bağlantı, eşleme ve çapraz-bağlantı.

Bir *bağlantı* bir ve aynı alan içindeki birbirini izleyen içerik birimleri arasındaki bağıntıdır. Bu tür bağlantılar zaten ilişkili olan içerik birimleri arasında da olabilirler.

Örnek 4: *BAPTISM OF FIRE*'ın görsel alanından alındı. Bu filmin birbirini izleyen iki kısmını inceleyelim.

KISIM I

İFADE: "Yüzbinlerce Polonyalı esir kamplara nakledilmek üzere bir araya getiriliyorlar." Bu ifade şu görüntülerle eşlenir.

GÖRÜNTÜ BİRİMİ: Yaklaşık sekiz çekim sıralar halindeki Polonyalı esirleri gösterir. Son çekim arkaya doğru gerileyen bir esir sırasını gösterir.

KISIM II

İFADE: "Alman birlikleri hâlâ her cephede geri çekilen düşmanı takip ediyor, durmadan doğuya doğru ilerliyor."

GÖRÜNTÜ BİRİMİ: Birkaç çekim ilerleyen bir Alman piyade birliğini gösterir. İlk iki çekim ön plana doğru ilerleyen birliği gösterir.

İŞLEV: İki görüntü birimi arasındaki bu bağlantının planlanmış propagandacı işlevi Almanların ilerleyişi ile Polonyalıların geri çekilişi arasındaki karşıtlığı simgesel olarak vurgulamaktır.

Eşleme aynı andaki içerik birimleri ya da bir kısım içindeki farklı alanların bağlantılarının arasındaki bağıntıdır.

Örnek 5: *VICTORY IN THE WEST*'teki tarih bölümünden alındı.

İFADE: (I. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'daki olaylarla ilgili) "Düşmanın zorla aldığı haraçlar, enflasyon ve işsizlik Alman halkını en derin türden yoksunluğa sürükledi. Tükenmiş, güvenini kaybetmiş ve bir lider arayışındaki Almanlar yok oluşa sürüklendiler." Bu ifade şu görüntülerle eşlenir.

GÖRÜNTÜ BİRİMİ: üç çekimden oluşur.

1. Gösteri yapan işçiler bayraklar ve pankartlarla yürürler: "Sürekli Devrim."

2. Aynı insanlar "Genel Grev" yazan pankart taşırlar.

3. Kalabalık (Yahudi görünüşlü) bir konuşmacı tarafından "Proletarya Diktatörlüğü" talebiyle kışkırtılır.

İŞLEV: Eşzamanlı bir ifadenin olduğu bir görüntü biriminin bu eşlenişinin planlanmış propagandacı işlevi "Marksist Devrim" ile, bu devrimi karalamak amacıyla yaşanan ahlaki yozlaşmayı açık bir şekilde özdeşleştirmektir.

Bir çapraz-bağlantı bir kısmın üç alanından birindeki bir içerik birimi ile bir sonraki bir kısmın başka bir alanındaki bir içerik birimi arasındaki bağıntıdır.

Örnek 6: *VICTORY IN THE WEST*'teki görüntüler ve yorum alanından alındı. Filmin sonuna doğru aşağıdaki iki birbirini izleyen kısım ortaya çıkar:

KISIM I

İFADE: "Son ana kadar Maginot Hattı'nın güçlü savunma hatları savaşıyor."

(Bu ifadenin ardından burada ihmal edilemeyecek olan başka bir ifade gelir.)

GÖRÜNTÜ BİRİMİ a: Maginot Hattı'nın bir savunma hattındaki bir grup askerin çekimi.

GÖRÜNTÜ BİRİMİ b: Birkaç çekim bu savunma hattına Alman saldırısını ve hattın teslim alınışını gösterir.

KISIM II

İFADE: Savaşın dengesini özetler: yaklaşık iki milyon esir alınmıştır ve ele geçirilen malzemenin haddi hesabı yoktur.

GÖRÜNTÜ BİRİMİ: Dört çekimden oluşur:

1. Ele geçirilen iki Fransız subay

2. Çok sayıda esirin üzerinde pan çekimi

3. Kampa konulan Zencilerin yakın-çekimi

4. Orta yakın-çekimde görülen bir grup Zenci

TANIMLAMA: Fransızların kahramanlığını öven Kısım I'in ifadesi ile Fransız ordusundaki Zencilerin sayısına işaret eden Kısım II'nin görüntü birimi arasında açık bir bağıntı vardır.

İŞLEV: Kısım I'in ifadesi ile daha sonraki Kısım II'nin görüntü birimi arasındaki bu çapraz-bağlantının planlanmış propagandacı işlevi muhtemelen Fransız ordusunun Zencilere bel bağladığı için böylesine yozlaşmış olduğunu göstererek Fransızların kahramanlığının övgüsünü geçersizleştirmektir. Böylece Almanya'nın zaferi askeri olduğu kadar ahlaki üstünlüğünün sonucu olarak görünür.

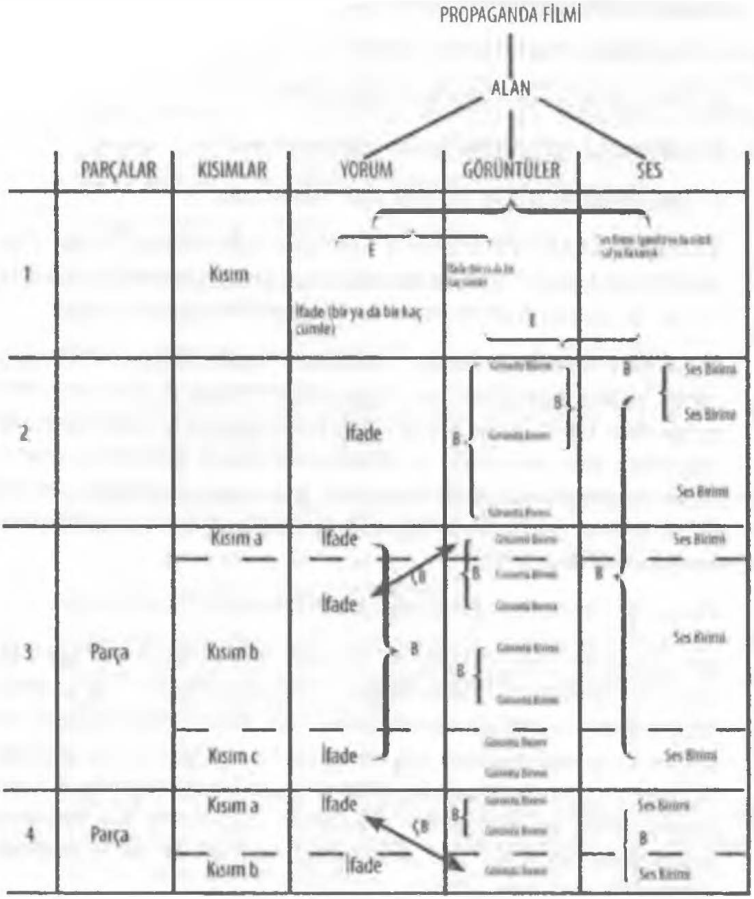
Parça ve bölüm kavramlarını da tanımlamamız gerekiyor.

Bir *parça* birbirini izleyen iki ya da birkaç kısımdan oluşur; bu sayı bu kısımları birbirine bağlayan bağlantıların ya da çapraz-bağlantıların uzunluğuna bağlıdır. Eğer bir çapraz-bağlantı iki kısımı ve görsel bağlantı aynı anda üç kısımı içeriyorsa, parçayı üç kısımı içeren bağlantı belirler. (Ancak belirtilmelidir ki, yalnızca yorum ve görüntüler alanındaki bağlantılar bir parçanın uzunluğunu belirler. Ses alanındaki bağlantılar da parçaların bağlantıları işlevini görür.)

Örnek 7: Hem Örnek 4 hem de Örnek 6 parçaları birleştiren ardışık iki kısımı içerir. İlk örnekte parçayı bir bağlantı, ikincisinde ise bir çapraz-bağlantı belirler.

Bir *bölüm* parçalar dizisidir.

Örnek 8: Alman tarihini Nazi bakış açısından inceleyen *Victory in the West*'in başı bu filmin bir bölümü olarak düşünülmelidir.



E = Eşleme (Yalnızca No 1'de belirtiliyor)
B = Bağlantı
ÇB = Çarpraz Bağlantı
Parça 3'ün uzunluğunu bağlantı belirler
Parça 4'ün uzunluğunu çarpraz bağlantı belirler

B. ANALİZ ŞEMASI

Bir şema Nazi propaganda filmlerinin bütün temel birimlerinin analiz edilebilmesiyle oluşturulmalıdır. Her büyük birim sadece kendi bileşenlerinin toplamı olmadığı için, böylesi bir analiz bir filmin "bölümlerinin" ya da bir bütün olarak filmin bileşenlerini önceden tahmin edip ona göre davranmaz. Diğer yandan bu şema temel birimlerin boyutlarının içinde bütün film aygıtlarını keşfetmemizi sağlayacaktır.

Bu şema her propaganda filminde başından sonuna takip edilmek üzere tasarlanmıştır.

Bu şemanın örneğin bir parçanın analizine uygulanırken ilk olarak bu parçanın her alanının içindeki birimlerin -yani içerik birimlerinin (ifadeler, görüntü birimleri ve ses birimleri) ve bağlantıların (üç alanın her birinin içindeki içerik birimleri arasındaki bağıntılar)- düşünülmesi gerekir. Ancak o zaman eşleme ve çapraz bağlantı alanı arasında ilişki kuran temel birimler hesaba katılabilirler.

HER ALANIN İÇİNDEKİ BİRİMLER

Bir kısımın analizi için başlangıç noktası olan yorum alanının aşağıdaki düzende düşünülmesi gerekecektir: yorum, görüntüler, ses.

YORUM

Yorum ifadeleri ve ifadelerin bağlantılarını içerir.

İfadeler:

Her ifadenin listelenmesi gerekir. Bazen bir ifadenin ardından sadece onu örnekleyen bir ya da birkaç başka ifade gelir. Bu ifadeler, onların tabi karakterini belirtmek için paranteze alınacaklardır.

Örnek 9: *BAPTISM OF FIRE*'dan alındı.

İFADE: "Keşif uçuşları değerli enformasyon sağlıyor ve düşmanın hareketlerinin ve konumlarının fotoğrafları çekiliyor." Bunun ardından şu ifade gelir:

İFADE: ("Bu fotoğraflar hemen basılırlar ve alınan enformasyondan dolayı başlatılan kesin operasyonların temelini oluştururlar.")

İfadelerin çoğunun propagandacı içeriğini genelleme aracılığıyla özetlemek yararlıdır. Bu da İÇERİK başlığı altında yapılacaktır.

İfadenin planlanmış propagandacı içeriğinin işlevi bir sonraki İŞLEVLER sütununda belirtilir.

Bu sütun kuşkusuz şemanın her bölümünde ortaya çıkar. Bunun incelenen temel birimin varsayılan işlevinden başka bir şeyi asla içermemesi gerekir.

Genelde Nazi propagandası gibi, Nazi propaganda sineması da izleyicilerin entelektüel yeteneklerini zayıflatmaya, böylece kendi cazip yanlarının ve telkinlerinin kabul edilmesini kolaylaştırmaya çalışır. Birçok temel birim -özellikle de bağlantılar- böylesi hazırlayıcı işlevleri üstlenir. Diğerlerinin Nazi Almanyasına yönelik sempatileri kaydetmesi ya da izleyicileri Alman ordusunun etkileyici gücünün gösterilmesi aracılığıyla dehşete düşürmesi istenir. Ne zaman gerekse bu işlev tipini tanımlarız.

AÇIKLAMALAR

Bu sütun daha sonra değerli olabilecek bütün açıklamalar için ayrılır.

Örnek 10: *VICTORY IN THE WEST*'teki tarih bölümünden alındı.

İFADE: "Belçikalı gümrük muhafızları Batılı Güçlerin birliklerine gönüllü olarak bariyerleri açtı."

İÇERİK: Belçika gerçekten tarafsızlığı ihlal ediyor.

İŞLEVLER: İfade Almanya'nın Belçika'ya saldırmasının ahlaki gerekçelemesi işlevini görür.

AÇIKLAMALAR: Gerçeklerin tahrif edilmesi.

Bağlantılar:

Bunlar TANIMLAMA ve İŞLEVLER başlıkları altında düşünülmelidir.

GÖRÜNTÜLER

Görüntüler görüntü birimlerini ve görüntü birimlerinin bağlantılarını içerir.

Görüntü birimleri:

Her görüntü biriminin içerdiği çekimlerin listelenmesi ve tanımlanması gerekir. (Örneğin Örnekler 4, 5 ve 6.)

İfadelerin çoğunun durumunda olduğu gibi, görüntü birimlerinin çoğunun propaganda açısından etkili içeriklerini özetlemek yararlıdır. Bu ise İÇERİK sütununda yapılacaktır.

"Eklenilen" görüntü birimleri üzerine not: Çoğu kez bir ifade bir dizi görüntü birimiyle eşlenir bu birimlerin birkaçı ifade içermez. İfadede ayrıntılandırılabilen ya da kendi akışı olan bu

"eklenen" görüntü birimleri yorumda atlanan bir ifadeye gönderme yapıyor gibi görünür. "İçerik" sütununda listelendiği haliyle bunların içeriğinin özeti bu atlanan ifadenin yedeği olarak düşünülebilir. Bu tip örtük ifadeler tırnak işaretleri içinde yazılacaktır.

Örnek 11: *VICTORY IN THE WEST*'ten alındı.

İFADE: "Şafağın gri ışığında Alman orduları geniş bir cephe boyunca ilerliyor." Bu ifadeyle şu görüntü birimi eşlenir:

GÖRÜNTÜ BİRİMİ a: Koşan birkaç askeri ve askerler gibi engelleri temizleyen hareket halindeki tankları gösteren yaklaşık sekiz çekim.

İÇERİK: Orduların ilerlemesinin gerektirdiği aktiviteler.

GÖRÜNTÜ BİRİMİ b: Düşman ateşi altında koşan, saklanacak yer ve makineli tüfek arayan askerlerin birkaç çekimi.

İÇERİK: "Düşman ateşi altındaki bir arazideki askerler." (Örtük ifade.)

GÖRÜNTÜ BİRİMİ c: Koşuşan askerlerin ve makineli tüfek atışının olduğu bir düşman köyünün sokağının birkaç çekimi.

İÇERİK: "Bir köyü ele geçirmeye çalışan askerler." (Örtük ifade.)

***Bağlantılar*:**

İfadelerin bağlantıları gibi, görüntüler alanındaki bağlantılar da TANIMLAMA VE İŞLEVLER başlıkları altında hesaba katılmalıdır.

SES

Ses, ses birimlerini ve ses birimlerinin bağlantılarını içerir.

***Ses birimleri*:**

Bunların NİTELENDİRME sütununda incelenmesi gerekir.

Birçok ses birimi kesinlikle belirli görüntülerle ve fikirlerle ilişkilidir. Örneğin marş müziği askeri yaşam, dans müziği ise ara sıra olan neşeli anlara dair bir yaşam fikrini aktarır. Ayrıca eğer bir ses birimi bir ya da iki kez ilerleme sahneleri gösteren görüntü birimleriyle eşlenirse, bu daha sonra bir "leitmotif" olarak işlev görecek ve bu "leitmotif" otomatik olarak ilerleme düşün-

cesini akla getirecektir. "Nitelendirme" sütununda bu tip bütün sabit ilişkilerden bahsederiz.

Örnek 12: *VICTORY IN THE WEST*'ten alındı ve Örnek 10'u destekliyor.

İFADE: (Örnek 10'dan) "Belçikalı gümrük muhafızları Batılı Güçlerin birliklerine gönüllü olarak bariyerleri açtı" ifadesi burada listelenmemiş olan iki görüntü biriminden oluşan bir kısımı belirler. İkinci görüntü birimi iki ses birimiyle eşlenir:

SES BİRİMİ a: Tavuk kümesinde çene çalmayı taklit eden müzik.

KARAKTERLEŞTİRME: Gülünç.

SES BİRİMİ b: Kötü bir şekilde çalınan ve bir koronun söylediği İngiliz askerlerinin şarkısı "The Siegfried Line."

NİTELENDİRME: Britanya askerlerinin popüler bir şarkısının yergisel çeşitlemesi. Burada bir istisnamız var: müzik tek başına İngiliz askerleriyle alay etme işlevini üstlenir.

Bir kural olarak ses tek başına propaganda mesajlarını sağlamadığı için, burada "İşlevler" sütununa yer verilmiyor.

Bağlantılar:

Sesin bağlantıları bu şemada yer almıyor.

Alanları Birbirine Bağlayan Birimler

EŞLEMELER

Eşlemenin üç türü (yani aynı andaki içerik birimleri ya da bir kısım içindeki farklı alanların bağlantıları arasındaki bağıntılar) vardır:

Görüntülerin yorumla bağıntısı

Sesin yorumla bağıntısı

Sesin görüntülerle bağıntısı.

Birincisi olan *görüntülerin yorumla bağıntısını* düşünelim:

Görüntüler alanındaki görüntü birimleri ya da bağlantıları farklı yollarla ifadelere gönderme yaparlar ve her biri özel bir propa-

gandacı işlev üstlenebilir. Bu farklı ilişkileri NİTELENDİRME başlığı altında tanımlarız.

Bunların göndermе yaptığı ifadeye gelince görüntü birimleri (ya da bağlantılar) simgesel, örnekleyici, aydınlatıcı ya da açıklayıcı olabilir. Örnekleme ya açıktır ya da belirsizdir. Her türlü temsil ayrıntılandırıcı olabilir.

"Eklenen" görsel birimlere gelince, s. 316'daki nota gönderme yapıyoruz. Bu "eklenen" görüntü birimlerinin, kendi "kesin" anlamlarıyla bağıntısı kuşkusuz açık ifadelerin ilişkileri gibi tamamen aynı tarzda tanımlanabilir.

Sesin yorum ve görüntülerle bağıntısı

Bu ilişkilerin yalnızca onların planlanmış İŞLEVLERİ ile ilişkili olarak incelenmesi gerekir.

ÇAPRAZ-BAĞLANTILAR

Bunların TANIMLAMA ve İŞLEVLER sütunlarında kontrol edilmeleri gerekir.

Şema şu bölümlemeyle tamamlanacaktır:

KISIMLARIN VE PARÇALARIN DÜZENLENİŞİ

Bu bölümleme içinde tartışılan kısım ya da parçanın bütün etkisini oluşturmada her alanın oynadığı rolü tanımlarız.

C. BEŞ AYRINTILI ÖRNEK

Ön açıklama: Birkaç temel birimin ve onların işlevlerinin iç içe geçtiği durumlarda, yalnızca en önemli işlev göz önünde tutulur.

ÖRNEK 1
VICTORY IN THE WEST'ten

İFADELER	GÖRÜNTÜ BİRİMLERİ	SES BİRİMLERİ
1) "Alman Kumandanlığı'nın aldığı enformasyona göre Lille civarında çok sayıda Fransız ve İngiliz birliğinden oluşan büyük bir düşman gücü Belçika ve Hollanda'nın tarafsızlığını ihlal ederek aşağı Rhine ve Ruhr bölgesine doğru ilerleme emri almıştır.	1) Bu niyeti gösteren bir haritanın çekimi. Oklar Belçika sınırlarını geçen ve "Ruhr" işaretli bir noktaya doğru ilerlemeye başlayan düşman gruplarını simgeler.	
2) ("Belçikalı gümrük muhafızları Batılı Güçlerin birliklerine gönüllü olarak bariyerleri açtı.") Bu ifadenin başı Görüntü Birimi 2a'daki Belçikalı gümrük muhafızlarının çekimi ile eşlenir.	2a) Yaklaşık 19 çekim Fransız ordusunun çeşitli birimlerinin ilerleyişini gösterir: motosikletliler, bisikletliler, topçular, hareket halindeki tanklar, bir yük trenindeki askerler. İlk çekimlerden biri Belçikalı gümrük muhafızlarının bariyerleri açışını gösterir. Son çekimler ise çoğu Zencilerden oluşan Fransız piyadelerinin çeşitli açılardan yürüyüşünü sunar.	
	2b) Britanya birlikleri: Çekim 1: Ayakta duran iki İngiliz subayının orta plan çekimi. Çekim 2: Sola doğru giden bir İngiliz tankının yakın-çekimi. Çekim 3: Sola doğru ilerleyen İngiliz piyadeleri. Çekim 4. Başka bir açıdan aynısı. Çekim 5. Arkaya doğru yavaşça tek sıra ilerleyen İngiliz piyadeleri.	2b) Ses birimleri Çekimler 1 ve 2 ile eşlenir: müzik tavuk kümesinde çene çalınayı taklit eder. 2b) Ses birimi Çekimler 3 - 6 ile eşlenir: kötü bir şekilde çalınan ve bir koronun söylediği İngiliz askerlerinin şarkısı "The Siegfried Line."

ÖRNEK 1'İN ANALİZİ

YORUM

İfadeler

1) İÇERİK: Düşmanın Belçika'nın tarafsızlığını ihlal ve gerçekleşme noktasında olan Ruhr'u işgal etme niyeti.

İŞLEVLER: Saldırgan olarak damgalanan düşman.

AÇIKLAMALAR: Bir çarpıtma ifadesi.

2) İÇERİK: Gerçekten tarafsızlığı ihlal eden Belçika.

İŞLEVLER: Belçika'nın suç işlediğinin ima edilmesi Belçika'ya karşı Alman saldırısının ahlaki haklılığını akla getirir.

AÇIKLAMALAR: Bir çarpıtma ifadesi.

Bağlantılar

Yok

GÖRÜNTÜLER

Görüntü birimleri

1) İÇERİK: Görüntü biriminin tanımına dikkat edin.

İŞLEVLER: Simgesel olarak Ruhr'a yönelik tehdit vurgulanır.

AÇIKLAMALAR: Hareketli harita.

2a)

ve

2b) İÇERİK: Haritayla bağlantı (bkz. Bağlantılar) ve haritanın İfade 1 (bkz. Eşlemeler) ile bağıntısı aracılığıyla, içerik "Düşman Belçika'ya giriyor" (Örtük ifade) biçiminde tanımlanır.

İŞLEVLER: a) Saldırı bir gerçektir.

b) Siyah askerlerin çekimleri ırk eğilimini tahrik etme ve Fransızların ırksal tutumunu reddetme niyetiyle yapılır.

AÇIKLAMALAR: Ele geçirilen Fransız ve İngiliz film malzemelerinin düzenlenişi.

Bağlantılar

TANIMLAMA: Görüntü Birimi 1'deki haritanın hemen ardında gelen Görüntü Birimi 2 okların simgesel ilerleyişini gerçekleştirmiş görünür. İki görüntü birimi birbiriyle ilişkilidir.

İŞLEVLER: Görüntü Birimleri 2a ve 2b'ye dair İşlev a)'ya bakın.

Ses

2b) NİTELENDİRME: Gülünç.

2b) NİTELENDİRME: Yergisel çeşitleme. İngiliz askerleriyle alay etmede müzik propagandacı bir işlev üstlenir – istisnai bir durum.

AÇIKLAMALAR: Popüler İngiliz şarkısı "The Siegfried Line"ın kullanılması.

EŞLEMELER

Görüntülerin yorumla bağıntısı

1) NİTELENDİRME: Harita İfade 1'i simgeler.

İŞLEVLER: Simgesel temsil düşmanın ifadenin duyurduğu niyetleri gerçekleştirmek üzeri olduğu izlenimini verir.

2) NİTELENDİRME: "Düşman Belçika'ya Giriyor" örtük ifadesine göndermeyle açıklama.

İŞLEVLER: Görüntü Birimleri 2a ve 2b ile ilgili İşlev a)'ya bakınız.

Sesin görüntülerle bağıntısı

2a) İŞLEVLER: Büyük İngiliz tankıyla alay etme.

2b) İŞLEVLER: İngiliz askerleriyle alay etme.

Parçanın Düzenlenişi

YORUM: Düşman saldırı niyetinde. Alman saldırısının ahlaki haklılığı.

GÖRÜNTÜLER: Bunlar bir gerçek olarak düşman saldırısını gösterirler ve dahası (haritanın yorumla, bağlantıyla ve görüntü birimleriyle ilintisi aracılığıyla) ırk eğilimini tahrik ederler.

SES: Sadece ses ile ve sesin görüntülerle bağıntısı aracılığıyla İngiliz ordusuyla ve askerleriyle alay edilir.

ÖRNEK 2
VICTORY IN THE WEST'ten

İFADELER	GÖRÜNTÜ BİRİMLERİ	SES BİRİMLERİ
1) "Son ana kadar Maginot Hattı'nın güçlü savunma hatları savaşıyor." (Bu ifadenin ardından burada ihmal edilemeyecek olan başka bir ifade gelir.)	1) Çekim 1: Bir savunma hattının genel çekimi. Çekim 2: Maginot Hattı nda: Fransız askerler bir silahla ilgilenirler. Çekim 3: Savaş alanı: Alman askerler dikenli telleri keserler. Çekim 4: Savunma hatı üzerindeki çatışmanın parıltıları Çekim 5: Savunma hattından yükselen dumanlar. Çekim 6: Duman bulutlarının önündeki dikenli teller. Çekim 7: Savunma hattının orta plan çekimi. Çekim 8: Alman askerler savunma hattına girerler. Çekim 9: Fransız komutan savunma hattını Alman subaya teslim eder Çekim 10: Gamalı haç bayrağının çekildiği yıkılmış savunma hattı.	
2) "Neredeyse iki milyon esir ve 130'dan fazla tümenin malzemesi ... Almanların eline geçti"	2) Çekim 1: İtaatli iki Fransız subay (esir). Çekim 2: Kamera çok sayıdaki esirlerin üzerinde pan yapar. Çekim 3: Kampa kapatılan Zencilerin yakından çekimi. Çekim 4: Bir grup Zenci orta yakın-çekimde görüntülenir.	2) Caz melodilerini hatırlatan Zenci müziği.

ÖRNEK 2'NİN ANALİZİ

YORUM

İfadeler

1) İÇERİK: Fransızların kahramanlığının övülmesi.

İŞLEVLER: Fransızların kahramanlığının değerinin bilinmesi Almanlara itibar kazandırır ve Almanların gücünü vurgular.

AÇIKLAMALAR: Düşmanın övülmesi.

2) İÇERİK: Alman zaferinin karşı konulamaz kanıtı.

İŞLEVLER: Zaferin cazibesi.

AÇIKLAMALAR: İstatistiklerin kullanılması.

Görüntüler

1) İÇERİK: Fransız askerleri savaşır ve Almanlar savunma hattını ele geçirirler.

İŞLEVLER: Görüntüler Almanların kahramanlığını gösterir.

AÇIKLAMALAR: Çekim 2 ele geçirilen filmlerden alınır – aldatıcı bir araya yerleştirme. Çekim 10 bir gamalı haç bayrağını gösterir.

2) İÇERİK: Esirler, Zencilere vurgu yapılır.

İŞLEVLER: Çapraz-bağlantının işlevlerine bakınız.

Ses

2) NİTELENDİRME: Müzik caz gruplarının dinleyicilerini hatırlatır.

EŞLEMELER

Görüntülerin yorumla bağıntısı

1) NİTELENDİRME: Çekim 2 belirsiz bir şekilde örnek teşkil eder. Diğer çekimler aydınlatıcıdır.

Sesin görüntülerle bağıntısı

2) İŞLEVLER: Fransız esirlerin görüntülerine renk katan müzik Fransızların küstahlığını ima eder.

Çapraz-bağlantı

TANIMLAMA: İfade 1 ile Görüntü Birimi 2 arasındaki çapraz-bağlantı Ses Birimi 2 ile eşlenir.

İŞLEVLER: Çapraz-bağlantı şu düşünceyi akla getirir: Fransız askerleri cesur olabilirler, ancak Fransızlar yozlaşmışlardır. Yenilgiye uğramayı hak ederler. Almanların zaferi ahlaki üstünlüğü kanıtlar.

Parçanın Düzenlenişi

YORUM: Almanların gücüne vurgu yapılır. Zaferin cazibesi.

GÖRÜNTÜLER: Görüntü birimi sayesinde Alman cesareti.

SES: Sesin görüntülerle bağıntısı aracılığıyla Fransızların küstahlığının ima edilmesi.

YORUM VE GÖRÜNTÜLERİN BİRLEŞİMİ: Çapraz-bağlantı aracılığıyla Almanya'nın ahlaki üstünlüğü.

ÖRNEK 3
BAPTISM OF FIRE'ın Başlangıcı

İFADELER	GÖRÜNTÜ BİRİMLERİ
1) "Daha 2. yüzyıl gibi geçmiş bir dönemde Danzig kenti Doğu'ya karşı bir Alman kalesi olarak kullanıldı. Baltık bölgesindeki ticaretlerini korumak için kurulan Özgür Alman kentlerinin ticari birliği Hanseatic League bu kenti önemli ve güzel bir ticari merkez haline getirdi. Güzel eski evler ve kapılar hâlâ gururlu bir geçmişe tanıklık ederler ve günümüzde de bu yerin Alman karakterini gösterirler."	1) Danzig mimarisinin bir dizi çekimi: Aralarında bir tahıl ambarının da olduğu nehrin arkasındaki bina cepheleri. Yakın-çekimde bir çeşmenin görüntüleri. Çeşmenin etrafında ve parmaklığından çan kulesine kaydırma Başka bir çan kulesi Birkaç aristokrat evinin üst kısımları. Eski bir evin üst tarafına doğru tilt. Giriş kapısına doğru aşağıya tilt.
2) "Bu harika Alman kenti Versailles Anlaşması ile anavatanından koparıldı ve Milletler Cemiyeti'nin kontrolünde sözde 'Özgür Kent' haline getirildi. Bu yeni politik yapıya Yeşil Hat içinde demiryollarına, postaya ve gümrüğün egemenliğinin Polonya'ya tahsis edilmesi gibi çeşitli sınırlamalar ve yükümlülükler dayatıldı. Özgür Kent bölgesi için özellikle gerekli bir yer olan ve Danzig limanının girişini koruyan Westerplatte cephaneliklerle donatıldı ve küçük balıkçı köyü Gdynia Danzig Özgür Kent'in anayasasının temelini oluşturan anlaşmaya tamamen aykırı bir şekilde, açık denize çıkmaya elverişli gemileri içine alan bir liman olarak büyütüldü ve böylece Danzig'in ticari ilişkilerinin önlenmesi amaçlandı."	2a) Danzig bölgesinin gösteren harita. Kamera haritadan kaydırma hareketi yapar. Solda tamamen siyaha boyanmış Polonya bölgesi görünür ve böylece biraz beyaz olan Danzig bölgesiyle karşıtlık oluşturulur. Siyah zemin üzerinde beyaz "Polonya" sözcüğü ortaya çıkar. Daha sonra Özgür Kent bölgesinin sınırlarını ve şu sözcükleri görürüz: *Özgür Kent Danzig, Westerplatte, Gdynia.* 2b) Doğu Avrupa'yı gösteren harita. Özgür Kent bölgesinin sağında beyaz harflerle "Polonya" yazan Polonya bölgesi. Kamera İngiltere ve Fransa'nın olduğu bütün Avrupa'yı kapsayacak şekilde harita üzerinde kayar. Siyah zemin üzerinde "İngiltere" ve "Fransa" sözcükleri görünür
3) Almanya acımasızca bölünmeye zorlandı. Alman okulları kapatıldı, fabrikalar ve araziler kamulaştırıldı ve Alman nüfusun büyük bölümü ülkeden sürüldü. Sürekli olarak artan sayılarla Almanlar Polonya'nın teröründen kaçmaya ve Reich bölgesinde korunmaya çalıştılar. Yüzbinlerce bitkin, talihsiz ve panik halindeki insan her gün Alman mülteci kamplarına aktı."	3) Görüntü birimi Alman sığınmacıların ilerleyişini gösterir: Onnanda çanta ve bavullarla ilerleyen Alman sığınmacılar. Yaklaşık 20-30 kışı ön plana doğru yürür. Büyük bir sığınmacılar sırası bir yerde yol üzerinde "Rummelsburg Kampı" yazan bir tabelanın olduğu arkaya doğru gider. Ön plana doğru gelen bir grup sığınmacının orta plan çekimi Orta yakın-çekim: sığınmacılar otobüslerden inerler. Otobüsün basamaklarından iki ya da üç çekim Orta plan çekim: Ayakta duran bir grup sığınmacı. Aralarında çocuklu bir kadın ağlar. Daha sonra benzer bir grup Kollarında bir çocukla bir adamın olduğu başka bir grup; onun solunda bir kız ağlar.

ÖRNEK 3'ÜN ANALİZİ

YORUM

İfadeler

1) İÇERİK: İfade Danzig'in Alman karakteri ve mimarisinin güzelliği üzerinde durur.

İŞLEVLER: Uygar bir ulus olarak Almanya (Kültürün çekiciliği). Onun Danzig üzerindeki tarihten gelen hakkı.

2) İÇERİK: Versailles ve Polonya, Almanya'ya zarar verdiler.

İŞLEVLER: Acı çeken Almanya'ya sempati duyurmak.

3) İÇERİK: Polonyalıların terörünün kurbanı Almanlar

İŞLEVLER: Yukarıda olduğu gibi Polonya'nın suçunu vurgulama.

AÇIKLAMALAR: İstatistiklerin kullanılması.

Bağlantılar

A) TANIMLAMA: İfadeler 1 ve 2.

İŞLEVLER: Almanya'nın Danzig'deki ekonomik ve kültürel başarıları (İfade 1) ile Almanya'nın çektiği acılar (İfade 2) arasındaki karşıtlık duyguları tahrik etmenin hazırlayıcı işlevi olur. Böylece izleyicinin entelektüel yetileri bir miktar zayıflatılır. *Victory in the West*'in başlangıç bölümünde de bulunan bu tür manipülasyona burada daha fazla ihtiyaç duyulur, çünkü İfade 3 önyargısız izleyicileri milyonlarca Almanın evlerinden sürüldüğünü düşünmeye davet eder.

B) TANIMLAMA: İfadeler 2 ve 3.

İŞLEVLER: Her ifadenen propagandacı işlevinin güçlendirilmesi.

Görüntüler

Görüntü birimleri

1) İÇERİK: Görüntü biriminin tanımlanışına bakınız.

İŞLEVLER: Romantik-estetik çekicilik.

AÇIKLAMALAR: İki çan kulesi.

2) İÇERİK: Danzig'in içinde bulunduğu kötü durumun ve Polonya'nın İngiltere ve Fransa'ya bağımlılığının temsili.

İŞLEVLER: Siyah ve kocaman Polonya beyaz rengiyle masum kurban olarak gösterilen küçücük Özgür Kent bölgesine tekin olmayan bir tehdit olarak gösterilir. Siyah İngiltere ve Fransa'nın daha sonra ortaya çıkması bu güçleri perde arkasından idare eden güçler olarak simgeler.

AÇIKLAMALAR: Hareket eden haritalar.

3) İÇERİK: Görüntü biriminin tanımlanışına bakınız.

İŞLEVLER: Alman sığınmacılara acımayı sağlamak.

Bağlantılar

Sözlü bağlantılarla aynı işleve sahip.

EŞLEMELER

Görüntülerin yorumla bağıntısı

1) NİTELENDİRME: Danzig'in güzelliğinin anılmasına gönderme yapması nedeniyle aydınlatıcı.

İŞLEVLER: İfade ile işbirliği içinde.

2) NİTELENDİRME: Simgesel ve ayrıntılandırıcı.

İŞLEVLER: İfade ile işbirliği içinde.

3) NİTELENDİRME: Alman sığınmacıların anılmasına gönderme yaparak açık bir şekilde örneklendirici.

Parçanın Düzenlenişi

YORUM: Kültürün çekiciliği. Danzig üzerinde tarihten gelen hak. Acı çeken Almanya'yı (ifadeler aracılığıyla) anlama talebi. Duyguları tahrik etme ve böylece entelektüel yetileri zayıflatma. Bağlantılar aracılığıyla propagandacı etkileri güçlendirme.

GÖRÜNTÜLER: İfadeleri ve ifadelerin bağlantılarını destekleyen görüntü birimleri ve bağlantılar.

Dahası: Romantik-estetik çekicilik. Tekin olmayan tehdit Polonya. Görüntü birimleri aracılığıyla perde arkasındaki İngiltere ve Fransa.

ÖRNEK 4

BAPTISM OF FIRE'dan.

Bu bölüm Westernplatte'ye saldırıyla ilgilidir.

Açıklama: Ses özel önemi olmayan gürültüden oluşur.

İFADELER	GÖRÜNTÜ BİRİMLERİ
"Sürekli ateşle istihkam sağlandıktan sonra, saldırması için karaya bir birlik gönderildi. Askerler göğüs göğse savaşmak için yayıldılar."	Çekim 1: Askerler sağ taraftaki bir duvarda bulunan gözetleme deliklerinden bakarlar. Çekim 2: Soldan sağa doğru geçen birkaç askerin yakın-çekimi. Gdynia'nın bir savaş gemisinin olduğu limanı. Çekim 3: Askerler yıkılmış bir binanın etrafında koşarlar. Çekim 4: Askerler arkaya doğru orman boyunca ilerlerler. Çekim 5: Piyadeler el bombalarıyla arka plandaki dumanların yükseldiği ormana doğru giderler. Çekim 6: Farklı bir açıdan benzer çekim. Çekim 7: Daha fazla dumanın olduğu aynı çekimin genel çekimi. Çekim 8: Ağaçlar. Beyaz dumanlar yükselir. Orman içindeki uzak ve açık alanda patlama. Çekim 9: Ön planda nehrin olduğu aynı çekim.

ÖRNEK 4'ÜN ANALİZİ

İfade

İÇERİK: Askeri bir operasyonun tanımlanışı.

İŞLEVLER: ---------

Görüntü birimi

İÇERİK: Askerler – iyi görülmeyen operasyon.

İŞLEVLER: ---------

EŞLEMELER

Görüntü biriminin ifade ile bağıntısı

NİTELENDİRME: Belirsiz bir şekilde örneklendirme.

İŞLEVLER: Sinemacılar için modern savaşın kavranamazlığıyla başa çıkmak kuşkusuz zordur. Bir savaş büyük bir uzamı içerir ve artık bir generalin operasyonları gözleyeceği ve yöneteceği bir tepe yoktur. Ayrıca savaşın makinelere dayalı oluşu savaş alanını bir boşluğa dönüştürmeye oldukça katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte bütün bu zorluklar Britanya filmi *Target for Tonight*'ın bir bombardıman saldırısıyla ilgili ayrıntılı enformasyon sunmasına engel olmaz. Benzer biçimde *Baptism of Fire*'daki hava saldırısı bölümü Nazilerin de eğer yapmayı isterlerse izleyiciyi bilgilendirebilecek-lerini gösterir. Ancak aslında her iki savaş filminde de Örnek 4 tarzında kurgulanan savaş sahnelerinin ağır basmasından da anlaşılabileceği gibi Naziler bunun tam tersini isterler. Askeri operasyonların tasvirlerini belirsizleştirerek bu sahneler kafa karıştırmak ve böylece propaganda telkinlerini kabul etmeye hazırlamak için tasarlanmış görünürler.

Parçanın Düzenlenişi

GÖRÜNTÜ BİRİMİNİN İFADE İLE EŞLENMESİ: Entelektüel yetileri zayıflatmanın hazırlayıcı işlevi.

ÖRNEK 5
VICTORY IN THE WEST'ten

GÖRÜNTÜ BİRİMLERİ	SES BİRİMLERİ
1a) Hareket halindeki Alman tank birimlerinin bir dizi çekimi: Askerler bir köye girerler. Tank arka plana doğru gider. Aynı çekim. Bir tank üzerinde bir asker olduğu halde ön plana doğru gelir. Askerin önemini artırmak için (Rus tarzında) çekim aşağıdan yapılır: asker soylu bir tarzda bakar – ideal Alman askerinin vücut bulması. Silahlar ve kamyonlar soldan sağa doğru devinirler Üzerinde bir askerin olduğu hareket halindeki tankın yakın-çekimi. Üzerinde "Reims 41 km" yazan tabelanın olduğu yol üzerindeki ev. Hareket halindeki tanklar. Başka bir açıdan aynı çekim. Tank paletlerinin yakın-çekimi.	
1b) Sağdan sola doğru hareket halindeki piyade birliği. Soldan sağa doğru aynısı. On plana doğru aynısı Aynısının yakın plan çekimi arkadaki atlarla birlikte askerlerin yüzlerini gösterir. Aynısının yakın plan çekimi arka plandaki yürüyen ayakları, tekerlekleri ve yaralı askerleri gösterir. Tek sıra halinde yürüyen piyadeler.	1)Bir marş temasının sürekli yinelenen 'leitmotif'i. Marş müziği kesilir.
2) Park etmiş birkaç araba: arabalar arasında bir asker. Taş köprü: kenarında "Marne" yazan bir tabela.	

ÖRNEK 5'İN ANALİZİ

YORUM

İfadeler

1) İÇERİK: Marne'ye doğru Alman ilerleyişinin ima edilmesi.

İŞLEVLER: ---------

2) İÇERİK: Marne'ye ulaşılır.

İŞLEVLER: ---------

Bağlantılar

TANIMLAMA: İfadeler 1 ve 2 eksiltili bir bağlantı oluşturur; yani Alman ilerleyişinin ima edilmesinden hemen sonra bu ilerleyişin başarısının duyurulması gelir.

İŞLEVLER: Yıldırım ilerleyişin karşı konulmazlığı izlenimini yaratmak ve böylece izleyiciyi şaşkına çevirmek.

Görüntüler

Görüntü birimleri

1a) İÇERİK: İlerleyen birlikler, özellikle de tanklar.

İŞLEVLER: Açık bir şekilde Alman ilerleyişini doğrulamak için planlanmış, üzerinde soylu askerin olduğu ilerleyen tankın çekimi. (Kanıt: aynı çekim filmin önemli finalinde yeniden kullanılır.) Bu çekim boyunca başlı başına önemli olan bütün görüntü birimi simgesel bir anlam üstlenir.

1b) İÇERİK: İlerleyen piyadeler.

İŞLEVLER: Bu tip yürüyüş kolları ne zaman yorum ilerleyişi vurguladığında ortaya çıktığı için, bunlar Alman ordularının ilerlediği izlenimini vermek için tasarlanan görüntüsel leitmotif rolünü oynarlar.

AÇIKLAMALAR: İlerleyen piyadeler.

2) İÇERİK: Almanlar Marne'de.

İŞLEVLER: ---------

Ses

NİTELENDİRME: Genellikle ilerleyen piyadelerle eşlenen marş müziği "ilerleme" amacını aşılayan tahrik edici bir leitmotif karakterini üstlenir.

İŞLEVLER: ---------

EŞLEMELER

Görüntülerin yorum ile bağıntısı

1) NİTELENDİRME: İfadenin örnekleyici bir tarzda ayrıntılandırılması.

İŞLEVLER: Bu görüntüler izleyiciye daha da ilerlemenin sözlü imasının gerçek olacağı kanaatini aşılar.

2) NİTELENDİRME: Yeterli bir şekilde örneklendirme.

İŞLEVLER: İfade ile işbirliği içinde.

Sesin görüntülerle bağıntısı

1) İŞLEVLER: Müzikal leitmotif yalnızca görüntülerin akla getirdiği ilerleme izlenimini derinleştirmez, aynı zamanda izleyicilerin bu izlenimi geçersizleştirebilecek yaralı askerleri ve yorgun yüzleri görmezlikten gelmesini sağlar.

PARÇANIN DÜZENLENİŞİ

YORUM: Eksiltili bağlantı sayesinde karşı konulamaz yıldırım ilerleyiş.

GÖRÜNTÜLER: İdeal Alman askerinin bir çekimini ve ilerleyen piyade birliklerinin leitmotifini içeren görüntü birimleri aracılığıyla ilerlemenin gösterilmesi.

SES: Tek başına müzikal leitmotif ve onun görüntülerle bağıntısı aracılığıyla ilerleyişin yoğunlaştırılan izlenimi.

HATALAR ÜZERİNE NOTLAR

Kracauer'in (bir filmin film dizininde kontrol edilebilecek orijinal adındaki artikeller gibi küçük düzeltmeleri ihmal ettiği) filmografik hataları aşağıda listeleniyor. Film dizini Kracauer'in verdiği veriyi (yönetmen, tarihi, yapımcı) tamamlıyor. Kracauer'in uygulamasını takip ederek, filmin tarihi filmin gösterime girdiği yılı gösterir. Yoksa, düzeltmeler metindeki birkaç hataya gönderme yapar ve nadir örneklerde Kracauer'in sağladığı veriyi tamamlar. Rusça isimlerin başka bir alfabeyle yazılması için, ABD'de dağıtılmamış olan filmlerde (ara yazılar, başlıklar vb.) aynı isimlerin olduğu durumlarda mevcut biçim kullanılmış ve korunmuştur.

s. 18 (..... *sinema*)

1913'te Max Reinhardt Union için iki film yönetti: *Die Insel der Seligen* (*The Island of the Blessed*) ve *Eine venetianische Nacht* (*A Venetian Night*). 1914'te, 1912'da yapılmış olan *Das Mirakel* (*The Miracle*) da sinema salonlarında gösterildi. *Das Fremde Mädchen* (orijinal adı *Den Okända*) Mauritz Stiller tarafından Svenska Film için; *Liebelei* (orijinal adı *Elskovsleg*, 1913) Holger Madsen tarafından Danish Nordink için; *Eva* (1913) Curt A. Stark tarafından Messters Projektion için yönetildi.

s. 24 (.....*Bu filmlerden biriinde*)

Bu film Carl Wilhelm tarafından yönetilen *Der Stolz der Firma*'dır (1914).

s. 25 (.....*Unter heisser Sonne*)

Filmin doğru adı *Unter heisser Zone*'dur. Kracauer, Kalbus'un bir ifadesi nedeniyle yanılmış.

s. 26 (.....*bir Kopenhag Nordisk filmi*)

Afgrundien aslında Danimarka şirketi Kosmorama tarafından yapıldı ve kayıp değildir.

s. 30 (.....*kaybolan birçok film*)

Paglı Öğrenci kayıp değildir.

s. 32 (.....*1916*)

Homunculus'un ilk dört bölümü 1916'da son iki bölümü ise 1917'de gösterildi.

s. 44 (.....*Hyänen der Lust*)

Hyänen der Lust, Otto Rippert'in 1919'da yönettiği *Der Weg der zur Verdammnis Führt*'ün ikinci bölümünün adıdır. Adı *Das Schicksal der Aenne Wolter* olan birinci bölümü de Otto Rippert yönetti ve 1918'de gösterildi.

s. 48 (.....*Die Mumie Ma*)

Filmin doğru adı *Die Augen der Mumie Ma*'dır.

s.48 (.....*Madame du Barry*)

Filmin doğru adı *Madame Dubarry*'dir.

s. 56 (.....*Lang'ın ilk filmi*)

Lang aslında *Die Spinnen*'den önce iki film yönetmişti.

s. 57 (.....*gösterişli dekorlar*)

Die Austernprinzessin kayıp değildir.

s. 58 (.....*Nathan the Wise*)

Manfred Noa'nın yönettiği bu filmin orijinal adı *Nathan der Weise*'dir.

s. 63 (.....*Francis*)

Orijinal Alman kurgusunda bu karakterin adı Franzis'dir.

s. 66 (.....*Onunla yaşadıklarım. . .*)

Bu diyalog aslında iki farklı ara yazı arasında bölünür.

s. 68 (dipnot 10, ... *Opus I*)

Tam isim *Lichtspiel Opus I*'dır. Ruttmann'ın filmi Nisan 1921'de zaten gösterilmişti.

s. 69 (....."*Ben Caligari olmalıyım*")

Bu diyalog şöyle okunmalıdır: "Sen Caligari olmalısın."

s. 78 (.....*söylediği*)

Der Brennende Acker kayıp değildir.

s. 96 (.....*Leopold Jessner*)

Hintertreppe Paul Muni ile işbirliği içinde yönetildi.

s. 97 (.....*1923*)

Slyvester aslında 1924'te gösterime girdi.

s. 104 (.....*Chronik von Grieshuus*)

Filmin tam adı *Zur Chronik von Grieshuss*'dur.

s. 108 (..... *Im Kampf mit den Bergen*)

Filmin doğru adı *Im Kampf mit dem Bergen*'dir.

s. 113 (.....*1922'de gösterime girer*)

Fridericus Rex dört bölümdür. İlk ikisi 1922'de, üç ve dördüncü bölümler 1923'de gösterime girdi.

s. 113 (.....*yönettiği*)

Doğru yazılışı şöyledir: Arzen von Cserépy.

s. 117 (.....tamamen ara yazısız)

Die Strasse'de aslında yedi ara yazı vardır; bkz. Karl Grune, "Film, nicht Literatur!" *Neu Berliner Zeitung – Das 12 Uhr Blatt*, 23 Eylül 1923.

s. 120 (.....*Kohlhiesel's Töchter*)

Filmin doğru adı *Kohlhiesels Töchter*'dir.

s. 122 (.....*Von Morgens bis Mitternacht*)

Filmin doğru adı *Von Morgen bis Mitternachts*'dır.

s. 126 (dipnot 31, dört ve beşinci satırlar)

Bu bir baskı hatasıdır. Bu satırların silinmesi gerekir.

s. 136 (.....*1927*)

Manege 1928'de gösterime girdi.

s. 137 (dipnot 6, *Die drei Codonas*)

Bu filmin varlığını kanıtlayan bir kanıt bulunmamıştır. Yalnızca 1940'ta Arthur Maria Rabenalt'ın yönettiği aynı adlı bir film yapıldı.

s. 137 (dipnot 7, *Der Kurier des Zaren*)

Bu gönderme Victor Tourjansky'nin yönettiği bir Fransız yapımı olan *Michel Strogoff*'adır (1926).

s. 137 (dipnot 9)

Das Model von Montparnasse, *Adieu Mascotte*'un (Wilhelm Thiele, 1929) Avusturya adıdır. *Der Dominospieler von Montmartre*, *Die Hölle von Montmartre*'ın (Willy Reiber, 1928) Avusturya adıdır. *Paname*'nin doğru adı *Die Apachen von Paris*'in (Nikolai Malikoff, 1927) Fransız versiyonunun adı olan *Paname N'est Pas Paris*'tir.

s. 144 (.....*1925*)

Tartüff aslında 1926'da gösterime girdi.

s. 148 (dipnot 35, *Martin Luther*)

Bu filmin doğru adı *Luther*'dir.

s. 149 (.....*1936*)

Pragh Öğrenci'nin üçüncü versiyonu 1935'te gösterime girdi.

s. 151

- ***Bir Bismark filmi*:** bu gönderme iki bölüm halinde gösterilen ve birincisini Ernst Wendt'in, ikincisini ise Curt Blachnitzky'nin yönettiği *Bismark*'adır.
- ***Üç bölümlü bir Ufa belgeseli olan Der Weltkrie (World War, 1927)*:** Leo Lasko'nun yönettiği bu film aslında birincisi 1927'de, ikincisi ise 1928'de gösterilen iki bölümlüdür.
- ***Baptism of Fire* ve *Victory in the West*:** bkz. s. 273'deki dipnot.

***The Emden*:** Bu filmin doğru adı Louis Ralph'ın yönettiği *Unsere Emden*'dir.

s. 152 (.....*Onun* Arabella *[1925] filmi*)

Arabella aslında 1924'te gösterime girdi.

s. 156 (.....*Frühling's Erwachen*)

Bu filmin doğru adı *Frühlings Erwachen*'dir.

s. 156 (.....*1928*)

Der Kampf des Donald Westhof aslında 1927'de gösterime girdi.

s. 163 (.....*1924*)

Der Schatz aslında 1923'te gösterime girdi.

s. 178 (.....*Berlin, die Symphonie einer Grossstadt*)

Bu filmin doğru adı *Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt*'tır.

s. 188 (.....*Francis*)

Franz Lederer Birleşik Devletler'e göç ettiğinde adını Francis olarak değiştirdi.

s. 191 (.....*1929*)

Überfall aslında 1928'de gösterime girdi.

s. 193 (.....*finansal güçlükler*)

Çekçe adı *Takvy je život* olan *So ist das Leben* bir Çekoslovak yapımıdır. 1930'da gösterime girdi.

s. 193 (.....*ayakkabı tamircisi*)

O aslında bir terziydi.

s. 194 (.....*Mutter Krausen's Fahrt ins Glück*)

Filmin doğru adı (*Mutter Krausens Fahrt ins Glück*'tür. (Mother Krause's Journey to Happiness) İzleyen sayfalarda "anne Krausen"in "anne Krause" olarak düzeltilmesi gerekir.

s. 208

- ***Das Geld liegt auf der Strasse:*** filmin doğru adı *Geld auf der Strasse*'dir (Georg Jacoby, 1930).

- ***Morgen geht's uns gut:*** Bu filmin varlığını kanıtlayan bir kanıt bulunamamıştır. Yalnızca Ağustos 1933'de Werner Hochbaum'un yönettiği benzer adlı bir film (Morgen beginnt das Leben) gösterime girmiştir.

s. 232 (.....*Shangri-La*)

Bu gönderme *Lost Horizon*'adır (Frank Capra. 1937).

s. 237 (dipnot 17: *Explosion*)

Söz konusu film olan *Schlagende Wetter* (1923) kayıp değildir.

s. 239 (.....*Atlantis*)

Bu filmin Alman versiyonunun asıl adı *Die Herin von Atlantis*'tir.

s. 240 (.....*Sokaktaki*)

Bu sahne aslında bir merdiven sahanlığında geçer.

s. 254 (..... *İtalyan Dolomitleri efsanesi*)

Bu "efsane" aslında Riefenstahl tarafından uyduruldu.

s. 255 (dipnot 14.....*film also Kunst*)

doğrusu *Film als Kunst*.

s. 258 (.....*Konstantin Tschet*)

Doğru isim Konstantin Irmen-Tscher'dir.

s. 262 (.....*Barberina, die Tänzerin von Sanssouci*)

Bu filmin doğru adı *Die Tänzerin von Sanssouci*'dir.

s. 262 (.....*ile işbirliği içinde*)

Walter Supper ve Arzen von Cserepy ile işbirliği içinde.

s. 262 (.....*ilk günlerinde*)

Bunun aslında "ilk yıllarında" olarak okunması gerekir.

s. 273 (dipnot 1: *Baptism of Fire / Feuertaufe*)

Gerçeklikte Hans-Jürgen Barndt'ın belirttiği gibi (*Ns-Filmtheorie und dokumentarische Praxis: Hippler, Noldan, Junghans*, Tübingen: Niemeyer, 1987, 52), *Feuertaufe* Polonya'ya karşı hava saldırısıyla ilgilidir ve *Feldzug in Polen* ile karıştırılmamalıdır. Kracauer'in analizi *Feuertaufe* ile değil, *Feldzug in Polen*'le ilgilidir.

s. 293 (dipnot 4: *Um das Menschenrecht*)

Hans Zöberlein ve Ludwig Schmid-Wildy tarafından yönetilen *Um das Menschenrecht. Ein Filmwerk aus der Freikorpszeit* 1934 gösterime girdi.

s. 308 (.....*The Rout of the German Armies Before Moscow*)

Leonid Varlamove ve Ilya Kopalin'in yönettiği *Razgrom nemetzkikh voisk pod Moskvoi* adlı bu Sovyet filmi 1942'de gösterime girdi.

s. 308 (.....*Für Uns*)

Für Uns! NSDAP (Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi) tarafından yapıldı.

FOTOĞRAF LİSTESİ

1. ***Passion*** : Kitle egemenliğinin tehdidi **69**
2. ***Caligari***: Deli otorite **69**
3. ***Caligari***: Bir teknik ressamın imgelemi (Museum of Modern Art Film Library'den)..... **69**
4. ***Caligari***: Akıl hastanesindeki üç merdiven girişi Dr. Caligari'nin hiyerarşinin tepesindeki konumunu simgeler (Museum of Modern Art Film Library'den) **69**
5. ***Nosferatu***: Aşkın yenilgiye uğrattığı vampir toz haline gelerek yok olur (Paul Rotha'dan, *Film Till Now*, Jonathan Cape. Ltd., 1930) **84**
6. ***Dr. Mabuse, Kumarbaz***: Gerçekçi ve dışavurumcu stilin iç içe geçmesi Mabuse ve Caligari arasındaki yakın ilişkiyi gösterir (Charles L. Turner'ın koleksiyonundan)..... **84**
7. ***Mumyalar Müzesi***: Fantazmagorya – Karın Deşen Jack aşıkları kovalıyor (Charles L. Turner'ın koleksiyonundan) **84**
8. ***Mumyalar Müzesi***: Korkunç Ivan, doymak bilmez ihtirasların ve hiç duyulmamış acımasızlıkların bir vücut bulması (Museum of Modern Art Film Library'den)..... **84**
9. ***Kader***: Devasa duvar Kaderin erişilmezliğini simgeliyor (Charles L. Turner'ın koleksiyonundan) **84**
10. ***Nibelungen***: Dekoratif olanın insan üzerindeki zaferi(Museum of Modern Art Film Library'den)..... **84**
11. ***Nibelungen***: *Nibelungen*'in modelleri Nazilerin törenlerinde sürdürülür (Museum of Modern Art Film Library'den) **84**
12. ***İradenin Zaferi***: *Nibelungen*'in modelleri Nazilerin törenlerinde sürdürülür (Museum of Modern Art Film Library'den)..... **84**
13. ***New Year's Eve***: Kafe sahibinin intiharı..... **99**
14. ***Son Adam***: Küçük düşme somutlaşır (Museum of Modern Art Film Library'den)..... **99**
15. ***Son Adam***: Döner kapı atlıkarınca ile rulet masası arasında bir şey (Museum of Modern Art Film Library'den)..... **99**
16. ***A Glass of Water***: Simetriyi öne çıkaran dekor romantik nostaljiyi hissettirir (Charles L. Turner'ın koleksiyonundan) **99**
17. ***Peak of Destiny***: Dağcılar bir kültün ayinlerini yerine getirmeye düşkündürler (Dr. Kurt Pinthus'un koleksiyonundan)..... **118**
18. ***Golem***: Efendisi Rabbi Loew tarafından canlandırılan çamur figür Golem (Museum of Modern Art Film Library'den)..... **118**

19. ***Warning Shadows***: Büyülü terapi Konu ve misafirleri bilinçdışının alanı içinde kendi gölgelerini takip ederler (Museum of Modern Art Film Library'den) **118**

20. ***Fridericus Rex***: Genç kral (Museum of Modern Art Film Library'den) **118**

21. ***The Street***: Sessiz nesneler canlanır (Museum of Modern Art Film Library'den) **126**

22. ***The Street***: Birçok Alman filminde ortaya çıkan bu jest ana rahmine geri dönüş arzusunun belirtisidir (Museum of Modern Art Film Library'den) **126**

23. ***Variety***: Cezaevinde Jannings'in iri sırtı dikkat çekici bir rol oynar (Museum of Modern Art Film Library'den) **126**

24. ***Variety***: Meraklı kamera aksiyonun büyülü dairesinine girer (Museum of Modern Art Film Library'den) **126**

25. ***Ways to Strength and Beauty***: Bir Yunan spor salonunun *canlı tablosu* (Dr. Kurt Pinthus'un koleksiyonundan) **145**

26. ***Tartuffe***: Gösterişli tarz **145**

27. ***Metropolis***: Emek ile sermaye arasındaki sahte ittifak (Museum of Modern Art Film Library'den) **145**

28. ***Metropolis***: Dekoratif keder (Museum of Modern Art Film Library'den) **145**

29. ***Neşesiz Sokak***: Asta Nielsen sevgisinin büyüklüğü içinde toplumsal geleneklere aldırmadığı rollerinden birinde(Museum of Modern Art Film Library'den) **160**

30. ***Kampf der Tertia***: Gençlik arzusunu ifade eden birçok gençlik filminden biri (Museum of Modern Art Film Library'den) **160**

31. ***Neşesiz Sokak***: Gerçek yaşamın korkutucu görünümü (Museum of Modern Art Film Library'den) **160**

32. ***Neşesiz Sokak***: Simgecilik değil, gerçekçilik (Museum of Modern Art Film Library'den) **160**

33. ***Bir Ruhun Gizleri***: Sinemasal olarak ifade edilen düşler. **175**

34. *The Love of Jeanne Ney*: Bolşevik-karşıtı asker alemi yaşamın kendisinden çıkan bir sahne (Museum of Modern Art Film Library'den) **175**

35. ***The Love of Jeanne Ney***: Sessiz bir tanık olan kırık ayna sahte cazibe ve imhayı anlatır (Museum of Modern Art Film Library'den) **175**

36. ***The Love of Jeanne Ney***: Yaşamın rasgele düzenlenişi (Museum of Modern Art Film Library'den) **175**

37. ***Berlin***: Hareket modelleri (Museum of Modern Art Film Library'den) **192**
38. ***Berlin***: Bir zamanlar kaos anlamına gelen artık sadece kaydın bir parçasıdır - olgular arasında bir olgu (Museum of Modern Art Film Library'den) **192**
39. ***Berlin***: Mazgalın yakın-çekimi mekanikleşmiş yaşamın sertliğini gösterir (Muscum of Modern Art Film Library'den) **192**
40. ***Accident***: Biçim bozucu aynaların kullanımı kökü derinlerde olan geleneklere karşı gelmeye yardım eder(Charles L. Turner'in koleksiyonundan) **192**
41. ***Drei von der Tankstelle***: Gündelik yaşamın malzemelerinden oluşturulan keyifli bir gündüz düşü **208**
42. ***Song of Life***: Canlılığı yücelten simgesel bir sahne (Herman G. Weinberg'in koleksiyonundan) **208**
43. ***The Man Without a Name***: Bürokrasinin kabus gibi işleyişi **208**
44. ***The Victor***: Hans Albers, yaygın gündüş düşlerinin cisimlenişi **208**
45. ***Mavi Melek***: Jannings öğrencilerinin alay ettiği profesör rolünde (Museum of Modern Art Film Library'den) **224**
46. ***Mavi Melek***: Marlene Dietrich Lola Lola rolünde – tahrik edici bacaklar ve baştan sona vurdumduymazlık (Museum of Modern Art Film Library'den) **224**
47. ***M***: Elsie'nin annesinin çığlıklarıyla yankılanan boş merdiven boşluğu (Museum of Modern Art Film Library'den) **224**
48. ***M***: Lorre'nin yüzünün çevresinde yansıyan bıçaklar onu kendi kötü itkilerinin mahkumu olarak tanımlar (Museum of Modern Art Film Library'den) **224**
49. ***M***: Dilencilerden ve sokak kadınlardan oluşan suçlular grubu çocuk katilinin yargılanması sırasında oturuyor (Museum of Modern Art Film Library'den) **224**
50. ***Emil und die Detektive***: Fareli köyün kavalcısı hırsız parlak sabah güneşi altında çocuklar tarafından takip ediliyor **224**
51. ***Mädchen in Uniform***: Okul müdiresi - kadın bir Büyük Frederick (Theodore Huff'un koleksiyonundan) **224**
52. ***Mädchen in Uniform***: İzleyiciyi bu sahneye hazırlamak için merdivenlere film boyunca önem verilir (Museum of Modern Art Film Library'den) **224**
53. ***Westfront 1918***: İniltilerle ve acı nedeniyle atılan çığlıklarla dolu sahra hastanesi (Herman G. Weinberg'in koleksiyonundan) **241**

54. ***Üç Kuruşluk Opera***: Cam bölmeler kalabalık ve dumanlı kafeyi kafa karıştırıcı bir labirente dönüştürür (Paul Rotha'dan, *Celluloid*, Longmans, Gren & Co., Inc., 1933) **241**
55. ***Maden Trajedisi***: Alman madenciler Versailles'dan bu yana yerleştirilen demir parmaklıkları kaldırmak üzere. (Herman G. Weinberg'in koleksiyonundan). **241**
56. ***Maden Trajedisi***: Alman madenciler duşta izleyicinin gündelik yaşamın gizli bilgilerinden birini görmesine izin verilir(William Hunter'dan, *Scrutiny of Cinema*, Wishart & Co., 1932) **241**
57. ***Kuhle Wampe***: Kolektif yaşamı öven Kızıl sporlar festivalindeki genç atletler..... **244**
58. ***Eight Girls in a Boat***: Bu film Nazi ruhuna sahip daha önce Gençlik Hareketi'ne yakınlığı gösterir..... **244**
59. ***Avalanche***: Bulut kümelerine vurgu yapılması dağın ve Hitler kültünün nihai birleşmesini gösterir (Museum of Modern Art Film Library'den)..... **245**
60. ***İradenin Zaferi***: Bulut kümelerine vurgu yapılması dağın ve Hitler kültünün nihai birleşmesini gösterir (Museum of Modern Art Film Library'den)..... **245**
61. ***The Rebel***: Gizlemeye gerek duyulmamış Hitler taraftarı **252**
62. ***The Blue Light***: Junta, doğanın gücüyle ilgili güçlerin cisimleşmesi (Herman G. Weinberg'in koleksiyonundan) **252**
63. ***The Anthem of Leuthen***: Yaşlı kral **252**
64. ***Dawn***: Gerçek savaşın kokusu..... **252**

KAYNAKÇA

Burada listelenen kitapların ve makalelerin çoğu New York. Museum of Modern Art Library'de mevcuttur. Çeşitli filmlerle ilişkili film yorumları, program broşürleri, tanıtma broşürleri, reklam broşürleri ya da gazeteler ve benzer malzemeler de Museum of Modern Art Library'nin kupür dosyalarında bulunabilir. Ayrıca Washington D. C.'den Dr. Kurt Pinthus'un sahip olduğu benzer malzemeleri de kullandım.[1]

"Abwege (Crisis)," *Close Up*, III (Territet, İsviçre, Aralık 1928), no. 3: 72-75.

"Achtung, Liebe Lebensgefahr! (Where's Love There's Danger)," *Close Up*, V (Territet, İsviçre, Kasım 1929), no. 5: 441-42.

Ackerknecht, Erwin, *Lichtspielfragen*, Berlin, 1928.

"All for a Woman," *Exceptional Photoplays*, I (New York, Kasım 1921), bülten no. 10: 4-5.

Alten, W. V., "Die Kunst in Deutschland," J. Meier-Graefe (der.), *Ganymed: Blätter der Marées Gesellschaft*, II (Münih, 1920), 145-51.

Altenloh, Emilie, *Zur Soziologie des Kinos*, Schriften zur Soziologie der Kultur, Jena, 1914.

Altman, Georges, "La Censure contre le Cinéma," *La Revue du Cinéma*, III (Paris, 1 Şubat 1931), no. 19: 33-42.

Amiguet, Fréd.-Ph., *Cinéma! Cinema!*, Lozan ve Cenevre, 1923.

Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Berlin, 1932.

"Auch Murnau...," *Filmwelt* (Berlin, 22 Mart 1931), no. 12.

B., W., "Geschlecht in Fesseln," *Close Up*, III (Territet, İsviçre, Eylül 1928), no. 6: 69-71.

[1] Editörün notu. Kracauer'in alıntı yaptığı yapıtların daha sonraki İngiltere ya da Amerika yeniden baskıları parantez içinde belirtilmiştir.

Balázs, Bela, *Der sichtbare Mensch: Eine Film-Dramaturgie*, Halle, Almanya, 1924, 2. baskı.

Balázs, Bela, *Der Geist des Films*, Halle, Almanya, 1930.

Balázs, Béla, "Der Film sucht seinen Stoff," *Die Abenteuer eines Zehnmarscheins*, Berlin [Bu filmin tanıtım programı Deutsche Vereins Film A.-G. tarafından basıldı].

Balthasar, "Die Dekoration," Hugo Zehder (der.), *Der Film von Morgen* (Berlin-Dresden, 1923), ss. 73-90.

"Barberina," *Variety*, New York, 1 Kasım 1932.

Bardèche, Maurice ve Brasillach, Robert, *The History of Motion Pictures*, New York, 1938.

Barr, Alfred H., Jr., "Otto Dix," *The Arts*, XVII (New York, Ocak 1931), no. 4:235-51.

Barrett, Wilton A., "Grey Magic," *National Board of Review Magazine*, I (New York, Aralık, 1926), no. 7: 4-6.

Barrett, Wilton A., "Morgenrot," *a.g.e.*, VIII (Haziran 1933), no. 6: 10-12, 15.

Barry, Iris, *Program Notes*, Museum of Modern Art Film Library. [Filmlerin yorumları.]

Barry, Iris, "The Beggar's Opera," *National Board of Review Magazine*, VI (New York, Haziran 1931), no. 6: 11-13.

Bateson, Gregory, "Cultural and Thematic Analysis of Fictional Films," *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series II, V (New York, Şubat 1943), no. 4: 72-78.

Berr, Jacques, "Etat du Cinema 1931: Etats-Unis et Allemagne," *La Revue du Cinéma*, III (Paris, 1 Temmuz 1931), no. 24: 40-51.

Berstl, Julius (der.), *25 Jahre Berliner Theater und Victor Barnowsky*, Berlin, 1930.

Birnbaum, Leonhard, "Massenscenen im Film," *Ufa-Blätter*, Program-Zeitschrift der Theater des Ufa-Konzerns (Berlin, 1921?).

Blakeston, Oswell, "An Epic – Please," *Close Up*, I (Territet, İsviçre, Aralık 1927), no. 3: 61-66.

Blakeston, Oswell, "Lusts of Mankind," *a.g.e.*, III (Kasım 1928), no 5: 38-41.

Blakeston, Oswell. "The Adventure of a Ten-Mark Note," *a.g.e.*, ss. 58-61.

Blakeston, Oswell, "Interview with Carl Freund," *a.g.e.*, IV (Ocak 1929), no. 1: 58-61.

Blakeston, Oswell, "Dracula," *a.g.e.*, ss. 71-72.

Blakeston, Oswell, "Snap," *a.g.e.*, (Mayıs 1929), no. 5: 38-42.

Boehmer, Henning von ve Reitz, Helmut, *Der Film in Wirtschaft und Recht. Seine Herstellung und Verwendung*, Berlin, 1933.

Boehnel, William, "Avalanche," *New York World Telegram*, 29 Mart 1932.

Boehnel, William, "Morgenrot," *a.g.e.*, 17 Mayıs 1933.

Brody, Samuel, "Paris Hears Eisenstein," *Close Up*, VI (Territet, İsviçre, Nisan 1930), no: 4: 283-89.

Bryher, *Film Problems of Soviet Russia*, Territet, İsviçre, 1929.

Bryher, "The War from Three Angles," *Close Up*, I (Territet, İsviçre, Temmuz 1927), no. 1: 16-22.

Bryher, "G. W. Pabst. A Survey," *a.g.e.*, (Aralık 1927), no. 6: 56-61.

Bryher, "A German School Film," *a.g.e.*, VI (Şubat 1930), no. 2: 128-33.

Bryher, "Berlin, April 1931," *Close Up*, VIII (Londra, Haziran 1931), no. 2: 126-33.

Bryher, "Notes on Some Films," *a.g.e.*, IX (Aralık 1932), no. 3: 196-99.

Buchner, Hans, *Im Banne des Films. Die Weltherrschaft des Kinos*, Münih 1927.

"Cabinet of Dr. Caligari, The," *Exceptional Photoplays*, I (New York, Mart 1921), bülten no. 4: 3-4.

Caligri-Heft. Was deutsche Zeitungen über den Film berichten, Berlin. [Decla-Bioscop-Konzern bir tanıtım broşürü yayımladı.]

Canudo, *L'Usine aux Images*, Paris 1927.

Carter, Huntly, *The New Spirit in the Cinema*, Londra, 1930.

Chavance, Louis, "Trois Pages d'un Journal," *La Revue du Cinéma*, II (Paris, 1 Haziran 1930), no. 11: 52-54.

Chevalley, Freddy, "Mickey Virtuose La Melodie du Monde," *Close Up*, VI (Territet, İsviçre, Ocak 1930), no. 1: 70-73.

Chowl, H., "The French Revolution," *Close Up*, IV (Territet, İsviçre, Mayıs 1929), no. 5: 46-51.

Cohöken, Jos., "Als ich noch rund um die Friedrichstrasse ging," *25 Jahre Kinematograph* (Berlin, 1931?), ss. 13-14.

"Comment and Review," *Close Up*, II (Territet, İsviçre, Şubat 1928), no 2: 64-71.

_____, *a.g.e.*, (Mayıs 1928), no. 5: 80-82.

"Crime and Punishment," *National Board of Review Magazine*, II (New York, Haziran 1927), no. 6: 10-11.

Crisler, B. R., "The Friendly Mr. Freund," *New York Times*, 21 Kasım 1937.

D., H., "Conrad Veidt: The Student of Prague," *Close Up*, I (Territet, İsviçre, Aralık 1927), no. 3: 34-44.

"Die Dame mit der Maske," *Ufa-Leich*, Berlin. [Tarihi belirtilmemiş broşür.]

Davidson, Paul, "Wie das deutsche Lichtspieltheater entstand," *Licht Bild Bühne. 30 Jahre Film* (Berlin, 1924), ss. 7-10.

"Deception," *Exceptional Photoplays*, I (New York, Nisan 1921), bülten no. 5: 3-4, 7.

Decla-Bioscop Verleih-Programme, Berlin, 1923. [Bu resimli program çeşitli filmlerin kısa sinopsislerini içerir.]

Deming, Barbara, "The Library of Congress Project: Exposition of a Method," *The Library of Congress Quarterly Journal*, II (Washington, Kasım 1944), no. 1: 3-36.

Diaz, P., *Asta Nielsen. Eine Biographie unserer populären Künstlerin*, Berlin 1920?.

"30 Kulturfilme," *Ufa-Leih*, Berlin. [Tarihi belirtilmemiş broşür.]

Dreyfus, Jean-Paul, "Films d'épouvante," *La Revue du Cinema*, II (Paris, 1 Mayıs 1930), no. 10: 23-33.

Dreyfus, Jean-Paul, "La Femme sur la Lune," *a.g.e.*, ss. 62-63.

Eger, Lydia, *Kinoreform und Gemeinden*, Veröffentlichungen der sächs. Landesstelle für Gemeinwirtschaft. Heft IV, Dresden, 1921.

Ehrenburg, Ilya, "Protest gegen die Ufa," *Frankfurter Zeitung*, 29 Şubat 1928. [Museum of Modern Art Library'de yeniden basıldı, kupür dosyaları.]

"Emelka-Konzern," *Das grosse Bilderbuch des Films* (Filmkurier, Berlin, 1926), ss. 49-64.

"Die entfesselte Kamera," *Ufa-Magazin*, IV (Berlin, 25-31 Mart 1927), Heft 13.

Epardaud, Edmond, "Faust," *Cinea-Cine* (Paris, 15 Mart 1927), ss. 19-20.

Erikson, Erik Homburger, "Hitler's Imageriy and German Youth," *Psychiatry: Journal of the Biology and Pathology of Interpersonal Relations*, V (Baltimore, Kasım 1942), no. 4: 475-93.

"Erläuterrungen," [Szenen aus dem 'Faust'-Film], *Film-Photos wie noch nie* (Frankfurt a. M, 1929), ss. 51-62.

Evans, Wick, "Karl Freund, Candid Cinematographer," *Popular Photography*, IV (Chicago, Şubat 1939), no. 2: 51, 88-89.

Ewers, Hanns Heinz, Dr. Langheinrich-Anthos ve Noeren, Heinrich, *Der Student von Prag: Eine Idee von Hanns Heinz Ewers*, Berlin, 1930.

Fanck, Arnold, *Der Kampf mit dem Berge*, Berlin.

Fanck, Arnold, *Stürme über dem Montblanc. Ein Filmbildbuch*, Basel, 1931.

Farrell, James T., "Dostoievsky and 'The Brothers Karamazov' Revalued," *New York Times Book Review*, 9 Ocak 1944.

Farrell, James T., "Will Commercialization of Publishing Destroy Good Writing?" *New Directions* (Norfolk, Conn., 1946), no. 9: 6-37. ["The Fate of Writing in America" adıyla bir broşür olarak yeniden basıldı.]

"Faust," *National Board of Review Magazine*, I (New York, Kasım 1926), no. 6: 9-10.

Fawcett, L'Estrange, *Die Welt des Films*, Unter Mitwirkung des Wiener Filmbunds für die deutsche Ausgabe frei bearbeitet und ergänzt von C. Zell und S. Walker Fischer, Zürih, Leipzig, Viyana, 1929?.

Film Forum, New York, 19 Mart 1933, program 3.

Film Index. A Bibliography, New York, 1941.

Film Society Programmes. The Film Society tarafından yayımlandı. Londra [1925-34].

Fønss, Olaf, *Krig. Sult Og Film*, Filmserindringer Gennem 20 Aar, II, Kopenhag, 1932.

"Frau im Mond," *Close Up*, V (Territet, İsviçre, Kasım 1929), no. 5: 442-44.

Freedley, George ve Reeves, John, A., *A History of the Theatre*, New York, 1941.

Freeman, Joseph, *Never Call Retreat*, New York, Toronto, 1943. [Bir roman.]

"Freie Fahrt," *Close Up*, IV (Territet, İsviçre, Şubat 1929), no. 2: 97-99.

"Fritz Lang Puts on Film the Nazi Mind He Fled From," *New York World Telegram*, 11 Haziran 1941.

Fromm, Erich, *Escape from Freedom*, New York ve Toronto, 1941. [*Özgürlükten Kaçış*, Çev. Şemsa Yeğin, İstanbul: Payel Yayınları, 1996.]

"25 Jahre Filmatelier," *25 Jahre Kinematograph* (Berlin, 1931?), ss. 65-66.

"Gassenhauer," *Filmwelt* (Berlin, 5 Nisan 1931), no. 14.

"Geheimdienst," *Filmwelt* (Berlin, 21 Haziran 1931), no. 25.

"The Golem," *Exceptional Photoplays*, I (New York, Haziran 1921), bülten no. 7: 3-4.

Gregor, Joseph, *Das Zeitalter des Films*, Viyana, 1932, 3. baskı.

Grune, Karl, "Wie ein Film entsteht: Von der Idee bis zum Drehbuch," *Ufa-Magazin*, II (Berlin, 29 Haziran – 5 Mayıs 1927), Heft 18.

Grune, Karl, "Was Karl Grune, der Regisseur, über den Russenfilm zu sagen weisss," *Film-Photos wie noch nie* (Frankfurt a. M., 1929, s. 15.

H., D. L., "Films in the Provinces," *Close Up*, IV (Territet, İsviçre, Haziran 1929), no. 6: 52-57.

Haas, Willy, "Das Letzte Filmjahr," *Das grosse Bilderbuch des Films* (Filmkurier, Berlin [1925]), ss. 6-12.

Häfker, Hermann, *Der Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens*, Münih-Gladbach, 1915.

Hain, Mathilde, *Studien über das Wesen des frühexpressionistischen Dramas*, Erhard Lommatzsch (der.), Frankfurter Quellen und Forschungen zur germanischen und romanischen Philogie içinde, Pefelk V, Frankfurt a.M, 1933.

Hamilton, James Shelley, "Das Lied vom Leben," *National Board of Review Magazine*, IV (New York:, Kasım 1931), no. 9: 7-9.

Hamilton, James Shelley, "M," *a.g.e.*, VIII (Mart 1933), no. 3: 8-11.

Hamilton, James Shelley, "Hell on Earth," *a.g.e.* (Nisan 1933), no. 4: 8-9.

Hamson, Nina, "Une Nouvelle Œuvre de Ruttmann," *La Revue du Cinéma*, II (Paris, 1 Temmuz 1930), no. 12: 70-71.

Harbou, Thea von, "Vom Nibelungen Film und seinem Entstehen," *Die Nibelungen* (Berlin, [1924]), ss. 6-11. [Bu filmin program broşürü.]

Hartlaub, Gustav Frederich, "Zur Einfuhrung," *Die neue Sachlicchkeit: Wanderausstellung der Städteşchan Kunsthalle zu Mannheim*, Sächsischer Kuntverein, Dresden, 18 Ekim – 22 Kasım 1925, ss. 3-4.

Hauptmann, Carl, "Film und Theater," Hugo Zehder (der), *Der Film von Morgen* içinde (Berlin, Dresden, 1923), ss. 11-20.

Hegemann, Werner, *Frederick the Great*, Londra, 1929.

"Heimweh," *Close Up*, I (Territet, İsviçre, Aralık 1927), no. 6: 74-76.

Hellmund-Waldow, Erich, "Alraune and Schinderhannes," *Close Up*, III (Territet, İsviçre, Mart 1928), no. 3: 45-51.

Hellmund-Waldow, Erich, "Combinaison: Le Film et la Scène," *a.g.e.*, (Nisan 1928), no. 4: 23-30.

Herring, Robert, "La Tragédie de la Rue," *Close Up*, III (Territet, İsviçre, Temmuz 1928), no. 1: 31-40.

Hildebrandt, Paul, "Literatur und Film," E. Beyfuss (der.), *Das Kulturfilmbuch* içinde (Berlin, 1924), ss. 83-86.

"Hochverrat," *Film-Magazin* (Berlin, 29 Eylül 1929), no. 39; *a.g.e.* (17 Kasım 1929), no. 46.

Hoffman, Carl, "Camera Problems," *Close Up*, V (Territet, İsviçre, Temmuz 1929), no. 1: 29-31.

Holländer, Felix, "The Road to Beauty and Strength." *Wege zu Kraft und Schönheit* (Berlin, 1926), ss. 47-50.

"Homecoming," *National Board of Review Magasine*, III (New York, Aralık 1928), no. 12: 7, 10.

Horkheimer, Max, "Theoretische Entwürfe über Autorität un Familie," Horkheimer (der.), *Studien über Autorität und Familie* içinde, Forschungsberiche aus dem Institut für Sozialforschung (Paris, 1936), ss. 3-76. [Yeniden basım, Lüneburg 1987.]

Illustrierter Film-Kurier, Berlin. (Genellikle tarihsiz sinopsisleri ve belirli yapımlardan fotoğrafları içerir.)

"Inhaltsangabe für die Nibelungen. . .," *Die Nibelungen* (Berlin, 1924), ss. 17-24. (Bu filmin program broşürü.)

Iros, Ernst, *Wesen und Dramaturgie des Films*, Zürih, 1938.

"Isn't Life Wonderful?" *Exceptional Photoplays*, V (New York, Aralık-Ocak 1925), no. 3 ve 4: 5.

Jacobs, Lewis, *The Rise of the American Film: A Critical History*, New York, 1939.

Jahier, Valerio, "42 Ans de Cinéma." *Le Rôle Intellectel du Cinema*, Societe des Nations, defter 3 (Paris, 1937), ss. 13-151.

Jahrbuch der Filmindustrie, Berlin, 1923, 1. Jahrgang: 1922-23.

Jahrbuch der Filmindustrie,(Berlin, 1926), 2. Jahrgang: 1923-25.

Jannings, Emil, "Mein Werdegang," *Ufa-Magazin*, I (Berlin, 1-7 Ekim 1926), no. 7.

Jason, Alexander, "Zahlen sehen uns an. *25 Jahre Kinematograph* (Berlin, 1931), ss. 67-70.

Jeanne, Rene, "Le Cinema Allemand," *L'Arts Cinématographique*, VIII (Paris, 1931), ss. 1-48.

Kalbus, Oskar, *Vom Werden deutscher Filmkunst, I: Der stumme Film; II: Der Tonfilm*, Altona-Bahrenfeld, 1935.

Kallen, Horace M., *Art and Freedom*, 2 cilt, New York, 1942.

Kauf, "Barberina," *Variety*, New York, 1 Kasım 1932.

Kaufmann, Nicholas, *Filmtechnick und Kultur*, Stuttgart, 1931.

Kracauer, Siegfried, *Die Angestellten. Aus dem neusten Deutschland*, Frankfurt a. M., 1930.

Kracauer, Siegfried, "Der heutige Film und sein Publikum," *Frankfurter Zeitung*, 30 Kasım ve 1 Aralık 1928.

Kracauer, Siegfried, "Courrier de Berlin," *La Revue du Cinéma*, III (Paris, 1 Ağustos 1931), no. 25: 62-66.

Kracauer, Siegfried, "Trop luxeux Passe-Temps," *a.g.e.* (1 Ekim 1931), no. 27: 54-55.

Kracauer, Siegfried, "'Kuhle Wampe' verboten!" *Frankfurter Zeitung*, 5 Nisan 1932.

Kraszna-Krausz, Andor, "The Querschnittfilm," *Close Up*, III (Territet, İsviçre, Kasım 1928), no. 5: 25-34.

Kraszna-Krausz, Andor, "Letter on Censorship," *a.g.e.*, IV (Şubat 1929), no. 2: 56-62.

Kraszna-Krausz, Andor, "G. W. Pabst's 'Lulu,'" *a.g.e.*, (Nisan 1929), no. 4: 24-30.

Kracauer, Siegfried, "Exhibition in Stuttgart, Haziran 1929, and Its Effects," *a.g.e.*, V (Aralık 1929), no. 6: 455-64.

Kraszna-Krausz, Andor, "Production, Construction, Hobby," *a.g.e.*, IV (Nisan 1930), no. 4: 311-18.

Kraszna-Krausz, Andor, "A Season's Retrospect," *a.g.e.*, VIII (Londra, Eylül 1931), no. 3: 225-31.

Kraszna-Krausz, Andor, "Four Films from Germany," *a.g.e.*, IX (Mart 1932), no. 1: 39-45.

Krieger, Ernst, "Wozu ein Weltkriegsfilm?" *Ufa-Magazin*, Sondersummer (özel sayı): *Der Weltkrieg, ein historischer Film*, Berlin, 1927.

Kurtz, Rudolf, *Expressionismus und Film*, Berlin, 1926. (Yeniden basım, Zürih, 1965.)

Lang, Fritz, "Kitch Sensation Kultur und Film," E. Beyfuss (der.), *Das Kulturfilmbuch* içinde (Berlin, 1924), ss. 28-31.

Lang, Fritz, "Worauf es beim Nibelungen-Film ankam," *Die Nibelungen*, Berlin, 1924, ss. 12-16. (Bu filmin program broşürü.)

Lang, Fritz, "Screen Foreword to 'The Last Will of Dr. Mabuse,'" *The Last Will of Dr. Mabuse*'nin programı, World Theatre tarafından yayımlandı, New York, 19 Mart 1943.

Lejeune, Caroline Alice, *Cinema*, Londra, 1931.

Leprohon, Pierre, "Le Cinema Allemand," *Le Rouge et le Noir* (özel sayı), Paris, Temmuz 1928, ss. 134-43.

Lewis, Lloyd, "Erich von Stroheim of the Movies. . " *New York Times*, 22 Haziran 1941.

Leyda, Jay, *Program Notes*, Museum of Modern Art Film Library (Rus filmleri üzerine eleştiriler ve yorumlar).

"Loves of Pharaoh, The," *Exceptional Photoplays*, II (New York, Ocak-Şubat 1922), bülten no. 1: 2-3.

Lubitsch, Ernst, "Wie mein erster Grossfilm entstand," *Licht Bild Bühne*, Luxusnummer (özel sayı): *30 Jahre Film* (Berlin, 1924), ss. 13-14.

Mack, Max, *Wie komme ich zum Film?*, Berlin, 1919.

MacPherson, Kenneth, "Die Liebe der Jeanne Ney," *Close Up*, I (Territet, İsviçre, Aralık 1927), no. 6: 17-26.

MacPherson, Kenneth, "As Is," *a.g.e.*, III (Ağustos 1928), no. 2: 5-11.

MacPherson, Kenneth, "A Document of Shanghai," *a.g.e.* (Aralık 1928), no. 6: 66-69.

MacPherson, Kenneth, "*Times* Is Not What They Was!" *a.g.e.* (Şubat 1929), no. 2: 33-36.

MacPherson, Kenneth, "Überfall (Accident)," *a.g.e.* (Nisan 1929), no. 4: 70-72.

"Mädchen in Uniform," *National Board of Review Magazine*, VII (New York, Eylül-Ekim 1932), no. 7: 9-10.

Magnus, [Max], "Danton," *Variety*, New York, 25 Şubat 1931.

"Man Who Cheated Life, The," *National Board of Review Magazine*, IV (New York, Şubat 1929), no. 2: 10-11, 23.

"Martin Luther," *National Board of Review Magazine*, III (New York, Ekim 1928), no. 10: 4.

Martini, Wolfgang, "Nature and Human Fate," *Close Up*, I (Territet, İsviçre, Kasım 1927), no. 5: 10-14.

Mayer, Carl, "Technische Vorbemerkungen des Autors," Ernst Angel (der.), *Sylvester: Ein Lichspiel von Carl Mayer* içinde, Das Drehbuch, Band I (Postdam, 1924), ss. 15-16.

Mayer, Carl, "Sylvester," *a.g.e.*, ss. 17-96. [Filmin senaryosu.]

McKechnie, Samuel, *Popular Entertainment Through the Ages*, Londra, 1931.

Meisel, Edmund, "Wie schreibt man Filmmusik," *Ufa-Magazin*, II (Berlin, 1-7 Nisan 1927), no. 14.

Messter, Oskar, *Mein Weg wit dem Film*, Berlin, 1936.

Metzner, Ernö, "German Censor's Incomprehensible Ban," *Close Up*, IX (Territet, İsviçre, Mayıs 1929), no. 5: 14-16.

Metzner, Ernö, "A Mining Film," *Close Up*, IX (Londra, Mart 1932), no. 1: 3-9.

"Middle Class Is Dead, Says Official Nazi Paper," *New York Times*, 12 Nisan 1943.

"Model von Montparnasse, Das," *Film-Magazin* (Berlin, 21 Nisan 1929), no. 16.

Möllhausen, Balduin, "Der Aufstieg des Films," *Ufa-Blätter*, Program-Zeitschrift der Theater des Ufa-Konzerns, Berlin, 1921.

Molo, Walter von, *Das Fridericus Rex-Buch*, Berlin, 1922.

"Montmartre," *Exceptional Photoplays*, IV (New York, Şubat-Mart 1924), no. 5 ve 6: 5.

Moore, John C., "Pabst – Dovjenko – A Comparision," *Close Up*, IX (Londra, Eylül 1932), no. 3: 176-82.

Moreck, Curt, *Sittengeschichte des Kino*, Dresden, 1926.

"Morgenrot," *Variety*, New York, 28 Şubat 1933.

Moussinac, Leon, *Panoramique du Cinéma*, Paris, 1929.

Moussinac, Léon, "Introduction" [to "Dziga Vertov on Film Technique"], *Filmfront*, I (New York, 28 Ocak 1935), no. 3: 7.

Mühsam, Kurt, "Tiere im Film," *Ufa-Blätter*, Program-Zeitschrift der Theater des Ufa-Konzerns, Berlin, 1921.

Mungenast, Ernst Moritz, *Asta Nielsen*, Stuttgart, 1928.

"'Mütterchen' Russland," *Ufa-Magazin*, I (Berlin, 27 Ağustos – 2 Eylül 1926), no. 2.

Neumann, Carl; Belling, Kurt ve Betz, Hans-Walther, *Film-'Kunst." Film-Kohn. Film-Korruption*, Berlin, 1937.

Neumann, Franz, *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism*, Toronto, New York ve Londra, 1942.

"Netz der Indizien, Das." *Filmwelt* (Berlin, 22 Mart 1931), no. 12.

"New Educational Film from UFA," *Close Up*, V (Territet, İsviçre, Eylül 1929), no.3: 252-254.

Noldan, Svend, "Die Darstellung der Schlachten," *Ufa-Magazin*, Sondernummer (özel sayı): *Der Weltkrieg, ein historischer Film* (Berlin, 1927).

Olimsky, Fritz, *Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkung auf die Filmpresse*, Doktora Tezi, Berlin, 1931.

"Out of the Mist," *Close Up*, I (Territet, İsviçre, Ekim 1927), no. 4: 84-86.

Pabst, George Wilhelm, "Servitude et Grandeur d'Hollywood," *La Rôle Intellectuel du Cinéma*, Societé des Nations, Defter 3 (Paris, 1937), ss. 251-55.

Pabst, Rudolf, "Die Begeutung des Films als Wirtschafts-Propaganda-Mittel," Friedrich Rudolf Pabst (der.), *Moderne Kinematographie* içinde, Amthiches Organ der Internationalen Kinematographischen Gesellschaft (Münih, 1920), I Ocak, ss. 25-32.

Panofsky, Erwin, "Style and Medium in the Moving Pictures," *Transitions* (Paris, 1937), no. 26: 121-33.

"Passion," *Exceptional Photoplays*, I (New York, Kasım 1920), bülten no. 1: 3.

"Peter the Great," *Exceptional Photoplays*, IV (New York, Şubat-Mart 1924), no. 5 ve 6: 1-2.

Petzet, Wolfgang, *Verbotene Filme, Eine Streitschrift*, Frankfurt a. M., 1931.

Pick, Lulu, "Vorwort des Reisseurs," Ernst Angel (der.), *Sylvester: Ein Lichspiel von Carl Mayer* içinde, Das Drehbuch, Band I (Postdam, 1924), ss. 9-11.

Pordes, Victor E. *Das Lichspiel/I Wesen – Dramaturgie – Regie*, Viyana, 1919.

Porten, Henny, "Mein Leben," *Ufa-Magazin*, II (Berlin, 22-28 Nisan 1927), no. 17.

Potamkin, Herry Alan, "Kino and Lichspiel," *Close Up*, V (Territet, İsviçre, Kasım 1929), no. 5: 387-98.

Potamkin, Herry Alan, "The Rise and Fall of the German Film," *Cinema*, I (New York, Nisan 1930), no. 3:24-25, 57, 59.

Potamkin, Herry Alan, "Pabst and the Social Film," *Hound & Horn*, VI (New York, Ocak-Mart 1933), no. 2:293-305.

"Presentation de l'Alliance Cinematographique Europeenne, Les," *Cinea-Cine* (Paris, 1 Nisan 1927): 14-16.

"Produktion des Jahres, Emelka-Konzern, Die," *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier, Berlin (1925), ss. 161-78.

Pudovkin, Vsevolod I., *Film Technique*, Londra, 1933.

Ray, Man, "Answer to a Questionnaire," *Film Art*, III (Londra, 1936), no. 7: 9-10.

"Regisseur F. W. Murnau, Der," *Ufa-Magazin*, I (Berlin, 15-21 Ekim 1926), Heft 9.

Reiniger, Lotte, "Lebende Schatten: Kunst u. Technik des Silhouetten-films," *Film-Photos wie noch nie*, Frankfurt a.M., 1929, ss. 45-46.

Richter, Hans, "Ur-Kino," *Neue Zurcher Zeitung*, 25 Şubat ve 2 Nisan 1940.

Riefenstahl, Leni, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films*, Münih, 1935.

Robson, E. W. Ve Mary M., *The Film Answers Past*, Londra, 1939.

Rohde, Alfred W., "German Propaganda Movies in Two Wars," *American Cinematographer*, XXIV (Hollywood, Ocak 1943), no. 1: 10-11, 28.

"Rose Bernd," *National Board of Review Magazine*, II (New York, Şubat 1927), no. 2: 16.

Rosenberg, Arthur, *Geschichte der Deutschen Republik*, Karlsbad, 1935.

Rotha, Paul, *The Film Till Now*, Londra, 1930.

Rotha, Paul, *Celluloid: To Film To-day*, Londra, New York ve Toronto, 1933.

Rotha, Paul, *Documentary Film*, Londra, 1936.

Rotha, Paul, "Plastic Design, *Close Up*, V (Territet, İsviçre, Eylül 1929), no. 3: 228-31.

Rotha, Paul, "It's in the Script," *World Film News*, III (Londra, Eylül 1938), no. 5: 204-5.

Rotha, Paul, "Carl Mayer. 1894-1944," *Documentary News Letter*, V (Londra. 1944), no. 3: 39.

"Rund un die Liebe," *Film-Magazin* (Berlin, 27 Ocak 1929), no. 4.

Ruttmann, Walter, "La Symphonie du Monde," *La Revue du Cinema* (Paris, 1 Mart 1930), no. 8: 43-45.

Samuel, Richard ve Thomas, R. T. Hinton, *Expressionism in German Life, Literature and Theatre*, 1910- 1924, Cambridge, İngiltere, 1939.

"Saucy Suzanne," *Close Up*, I (Territet, İsviçre, Kasım 1927), no. 5: 65-66.

Schapiro, Meyer, "Nature of Abstract Art," *Marxist Quarterly*, I (New York, Ocak- Mart 1937), no. 1: 77-98.

Schapiro, Meyer, "A Note on Max Weber's Politics," *Politics* (New York, Şubat 1945), ss. 44-48.

Schlesinger, E. R., "Das moderne deutsche Lichtspieltheater," *Das grosse Bilderbuch des Films, Filmkurier*, Berlin, [1925], p. 28.

Schmalenbach, Fritz, "The Term *Neue Sachlichkeit*," *The Art Bulletin*, XXII (New York, Eylül 1940), no. 3: 161-65.

Schwartzkopf, Rudolf, "Volksverband für Filmkunst," *Close Up*, II (Territet, İsviçre, Mayıs 1928), no.5: 71-75.

Schwarzschild, Leopold, *World in Trance*, New York, 1942.

Seeber, Guido, "Szenen aus dem Film meines Lebens," *Licht Bild Bühne*, Luxusnummer [özel sayı]: *30 Jahre Film* (Berlin, [1924]), ss. 15-19.

"Shattered," *Exceptional Photoplays*, II (New York, Ocak-Şubat 1922), büilten no. 1: 4-5.

"Silberkondor über Feuerland," *Close Up*, V (Territet, İsviçre, Aralık 1929), no. 6: 542-43.

"Skandal um Eva," *Close Up*, VII (Territet, İsviçre, Eylül 1930), no. 3: 221-22.

Spottiswoode, Raymond, *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*, Londra, 1935.

Stenhouse, Charles E., "Die Wunder des Films," *Close Up*, IV (Territet, İsviçre, Mayıs 1929), no. 5: 89- 91.

Stenhouse, Charles E., "The World on Film," *a.g.e.* VI (Mayıs 1930), no. 5 :417-18.

Stenhouse, Charles E., "A Contemporary," *a.g.e.* ss. 418-20.

"Street, The," *National Board of Review Magazine*, II (New York, Haziran 1927), no. 6: 9-10.

"Stürme der Leidenschaft," *Filmwelt* (Berlin, 27 Aralık 1931), no. 52.

Tannenbaum, Eugen, "Der Grossfilm," in Hugo Zehder, (der.) *Der Film von Morgen* (Berlin-Dresden, 1923), ss. 61- 72.

"Tartuffe, the Hypocrite," *National Board of Review Magazine*, III (New York, Mayıs 1928), no.5: 5-6.

Tazelaar, Marguerite, "Morgenrot," *New York Herald Tribune*, 16 Mayıs 1933.

Thomalla, Curt, "Der Kulturfilm," *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier, Berlin, [1925]), ss. 23-27.

Ufa, *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier, Berlin, [1925], ss. 323-80.

Ufa, *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier, Berlin, [1926], ss. 157- 206.

Ufa, *Kultur-Filme*, Berlin.[Ocak 1929, Haziran 1929, Ocak 1930, Mart 1930, Ekim 1930, Mart 1931, Şubat 1932, Temmuz 1932, Ocak 1933'te yayınlanan kataloglar]

Ufa Verleih- Programme, Berlin, 1923; 1923-24; 1924- 25. [Çeşitli filmlerin kısa sinopsislerini içeren resimli ciltler.]

Ullman, James Ramsay, *The White Tower*, Philedelphia ve New York, 1945. [Roman]

Veidt, Conrad, "Mein Leben," *Ufa- Magazin*, II (Berlin, 14-20 Ocak 1927), Heft 3.

Vertov, Dziga, "Dziga Vertov on Film Technique," Filmfront, I (New York, 28 Ocak 1935), no. 3: 7-9.

Vincent, Carl, Histoire de l'Art Cinématographique, Bruxelles, 1939.

Wagner, Fritz Arno, "I Believe in the Sound Film," *Film Art*, III (Londra, İlkbahar 1936), no. 8: 8- 12.

"Was ist los?" *Ufa- Magazin*, II (Berlin, 4-10 Şubat 1927), Heft 6.

----, *a.g.e.* (8- 14 Nisan 1927), Heft 15.

a.g.e. (15- 21 Nisan 1927). Heft 16.

Watts, Richard, Jr., "Mädchen in Uniform," *New York Herald Tribune*, 21 Eylül 1932.

Watts, Richard, Jr., "Luise, Queen of Prussia." *age.*, 5 Ekim 1932.

Watts, Richard, Jr., "The King's Dancer," *a.g.e.*, 27 Ekim 1932.

Watts, Richard, Jr., "York," *a.g.e.*, 24 Kasım 1932.

Watts, Richard, Jr., "Kuhle Wampe," *a.g.e.*, 25 Nisan 1933.

Weinberg, Herman G., Scrapbooks of film reviews and illustrations. 3 vols. [I: 1925- 27; II: 1927; III: 1928.] [In Museum of Modern Art Library, New York; genellikle tarihsiz kupürler.]

Weinberg, Herman G., "Fritz Lang," World Theatre'ın yayımladığı The Last Will of Dr. Mabuse programı, New York, 19 Mart 1943.

Weinberg, Herman G., *An Index to the Creative Work of Fritz Lang, Sight and Sound*'a özel ek, indeks seri no. 5, Londra, Şubat 1946.

Weinberg, Herman G., *An Index to the Creative Work of Two Pioneers: I. Robert J. Flaherty; II. Hans Richter, Sight and Sound*'a özel ek, indeks seri no. 6, Londra, Mayıs 1946.

Weiss, Trude, "Mutter Krausens Fahrt ins Glück," *Close Up*, VI (Territet, İsviçre, Nisan 1930), no.4: 318-21.

Weiss, Trude, "The Secret of the Egg-shell,"*a.g.e.*, (Mayıs 1930), no. 5: 421-22.

Weiss, Trude, "A Starring Vehicle," *a.g.e.*, VII (Kasım 1930), no. 5: 333-35.

Weiss, Trude, "Achtung Australien! Achtung Asien!", *a.g.e.*, VIII (Londra, Haziran 1931), no. 2: 149-50.

Weiss, Trude, "Sonne über dem Arlberg," *a.g.e.*, IX (Mart 1932), no.1: 59-60.

Weiss, Trude, "The Blue Light," *a.g.e.*, (Haziran 1932), no.2: 119-22.

Weiss, Trude, "Das keimende Leben." *a.g.e.*, (Eylül 1932) no.3: 207-8.

Weiss, Trude, "The First Opera-Film" *a.g.e.*, (Aralık 1932), no.4: 242-45.

Weiss, Trude, "Elizabeth Bergner Again," *a.g.e.*, ss. 254-56.

"Weisse Rausch, Der," *Filmwelt* (Berlin, 20 Aralık 1931), no. 51.

Weniger, Erich, "Die Jugendbewegung und ihre kulturelle Auswirkung," Dr Erasmus (der.), *Geist der Gegenwart* içinde (Stuttgart, 1928), ss.1-54.

Wesse, Curt, *Grossmacht Film. Das Geschöpf von Kunst und Technik*, Berlin, 1928.

Weyher, Ruth, "Wir drehen in Paris," *Ufa-Magazin*, II (Berlin, 25-31 Mart 1927), Heft 13.

White, Kenneth, "Film Chronicle: F.W. Murnau," *Hound & Horn*, IV (New York, Temmuz- Eylül, 1931), no. 4: 581- 84.

"White Hell of Piz Palu, The," *Close Up*, V (Territet, İsviçre, Aralık 1929), no.6: 543-45.

"Wissen Sie schon?" *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier, Berlin, [1926], s. 145.

"Zaddach, Gerhard, Der literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst, Inaugural Dissertation, Breslau-Berlin, 1929.

Zimmereimer, Kurt, *Die Filmzensur*, Abhandlungen der Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät der Universität Königsberg (Breslau- Neukirch, 1934), Heft 5.

"Zuflucht," *UFA-Leih*, Berlin. [Tarihi belirtilmemiş broşür.]

GÜNCELLENMİŞ KAYNAKÇA

Bu kaynakçada Kracauer'in kitabının yayınlanmasından sonra ortaya çıkan Weimar dönemi sineması üzerine kaynaklar yer almaktadır.

Aurich, Rolf ve Jacobsen, Wolfgang (der.) *Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre*, Münih: text + kritik, 1998.

Baacke, Rolf-Peter, *Lichtspielarchitektur in Deutschland. Von der Schaubude bis zum Kinopalast*, Berlin: Frölich & Kaufmann, 1982.

Bandmann, Christa ve Hembus, Joe, *Klassiker des Deutschen Tonfilms*, 1930- 1960. Münih: Goldmann, 1980.

Barbaro, Umberto, *Il Cinema Tedesco*, Roma: Editori Riuniti, 1973.

Barlow, John D., *German Expressionist Film*, Boston: Twayne, 1982.

Bauer, Alfred, *Deutscher Spielfilm Almanach*, 1929- 1950, Berlin: Filmblätter, 1950 (daha sonra Münih: Winterberg, 1976).

Bergfelder, Tim; Carter, Erica ve Göktürk, Deniz (der.), *The German Cinema Book*, Londra: BFI, 2002.

Bock, Hans- Michael (der.), *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Münih: text + kritik, 1984-(2003'e kadar 7 cilt yayımlanmıştır).

Bock, Hans- Michael ve Töteberg, Michael (der.), *Das Ufa-Buch*, Frankfurt a.M: Zweitausendeins, 1992.

Boeger, Peter, *Architektur der Lichtspieltheater in Berlin. Bauten und Projekte*, 1919-1930, Berlin: Arenhövel, 1993.

Borde, Raymonde; Buache, Freddy; ve Courtade, Francis, *Le Cinéma Réaliste Allemand*, Lyon: Serdoc, 1965.

Borgelt, Hans, *Die Ufa- ein Traum*, Berlin: edition q, 1993.

Bredow, Wilfried von ve Zurek, Rolf (der.), *Film und Gesellschaft in Deutschland*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1975.

Brennicke, Ilona ve Hembus, Joe, *Klassiker des Deutschen Stummfilms*, 1910- 1930. Münih: Goldmann, 1983.

Buache, Freddy, *Le Cinema Allemand*, 1918- 1933, Renens, İsviçre: 5 Continents, 1984.

Calhoon, Kenneth S., (der.), *Peripheral Visions: the Hidden Stages of Weimar Cinema*, Detroit, Mich.. Wayne State University Press, 2001.

Coates, Paul, *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism and the Image of Horror*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Courtade, Francis, *Cinema Expressionniste*, Paris: Veyrier, 1984.

Dahlke, Günther, and Karl, Günter, (der.), *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933*, Berlin/DDR: Henschel, 1988.

Dettke, Karl Heinz, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, Stuttgart- Weimar: Metzler, 1995.

Eisner, Lotte, *L'Ecran Démoniaque*, Paris: Andre Bonne, 1952 (ardından Le Terrain Vague, 1965 ve 1981). [İngilizce baskı: *The Haunted Screen*, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1969.]

Elsaesser, Thomas, *Das Weimarer Kino- aufgeklärt und dosselbödig*, Berlin: Vorwerk 8, 1999. [İngilizce baskı: *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, Londra ve New York: Routledge, 2000.]

Elsaesser, Thomas ve Wedel, Michael (der.), *The BFI Companion to German Cinema*, Londra: BFI, 1999.

Erobert den Film! Proletariat und Film in der Weimarer Republik, Berlin: Neue Gesselschaft für Bildende Kunst/ Freunde der Deutschen Kinemathek, 1977.

Esser, Michael, (der.), *Gleissende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre*, Berlin: Henschel, 1994.

Gandert, Gero, (der.), *Der Film der Weimarer Republik. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik*, Berlin: de Gruyter, 1993.

Gassen, Heiner ve Hurst, Heike (der.), *Kameradschaft/ Querelle. Kino zwischen Deutschland und Frankreich*, Münih: CICIM, 1990.

Geiss, Alex, (der.), *Filmstadt Babelsberg*, Berlin: Nicolai, 1994.

Gleber, Anke, *The Art of Taking a Walk: Flânerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999.

Greve, Ludwig; Pehle, Margot; ve Westhoff, Heidi (der.), *Hätte ich das Kino!*, Münih: Kösel, 1976.

Grignaffini, Giovanna ve Quaresima, Leonardo (der.), *Cultura e Cinema nella Repubblica di Weimar*, Venedik: Marsilio, 1978.

Güttinger, Fritz, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum, 1984.

Güttinger, Fritz, Kein Tag ohne Kino, Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum, 1984.

Hagener, Malte ve Hans, Jan (der.), *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm*, Münih: text + kritik, 1999.

Hagener, Malte (der.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino*, 1918-1933, Münih: text + kritik, 2000.

Hake. Sabine, *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany*, Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 1993.

Hake, Sabine, *German National Cinema*. Londra: Routledge, 2002.

Hanisch, Michael, *Auf den Spuren der Filmgeschichte. Berliner Schauplatze*, Berlin: Henschel, 1991.

Hänsel, Sylvaine ve Schmitt, Angelika (der.), *Kinoarchitektur in Berlin, 1895-1995*, Berlin: Reimer, 1995.

Heller, Heinz-B., *Literarische Intelligenz und Film*, Tübingen: Niemeyer, 1985.

Henry, Michel, *Le Cinéma Expressionniste Allemand: Un Langage Métaphorique*, Fribourg: Editions du Signe, 1971.

Hermand, Jost ve Trommler, Frank, *Die Kultur der Weimarer Republik*, Münih: Nymphenburger, 1978 (daha sonra Frankfurt a.M.: Fischer, 1988).

Hickethier, Knut (der.) *Grenzganger zwischen Theater und Kino. Schauspieler Portrats aus dem Berlin der zwanziger Jahre*, Berlin: Ästhetik und Kommunikation, 1986.

Jacobsen, Wolfgang (der.), *Babelsberg. Ein Filmstudio*, 1912-1992, Berlin: Argon, 1992.

Jörg, Holger, *Die sagen-und märchenhafte Leinwand. Erzählstoffe. Motive und narrative Strukturen der Volksprosa im "klassischen" deutschen Stummfilm*, 1910- 1930, Sinzheim: P.U.V., 1994.

Jossé, Harald, *Die Entstehung des Tonfilms*, Freiburg-Münih: Alber, 1984.

Jung, Uli ve Schatzberg, Walter (der.), *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*, Münih, Londra, New York ve Paris: Saur, 1992.

Kaes, Anton, *Film der Weimarer Republik*, Wolfgang Jacobsen, A.Kaes ve Hans Helmut Prinzler (der) içinde, *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart-Weimar: Metzler, 1993.

Kasten, Jürgen, *Der expressionistische Film*, Münster: MAkS, 1990.

Keitz, Ursula von, (der.), *Früher Film und späte Folgen*, Marburg: Schüren, 1998.

Keitz, Ursula von ve Hoffmann, Kay (der.), *Die Einübung des dokumentarischen Blicks*, Marburg:Schüren, 2001.

Klaus, Ulrich J., *Deutsche Tonfilme*, 13 vols., Berlin: Klaus-Archiv, 1988- 2002.

Koebner, Thomas (der.), *Diesseits der "Dämonischen Leinwand" Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, Münih: text+kritik, 2003.

Korte, Helmut, *Film und Realität in der Weimarer Republik*, Münih: Carl Hanser, 1978.

Korte, Helmut, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.

Kreimeier, Klaus, *Die Ufa-Story*, Münih-Wien: Carl Hanser, 1992. [İngilizce baskı: *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*, Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press, 1999.]

Kreimeier, Klaus, (der.), *Die Metaphysik des Dekors. Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm*, Marburg: Schüren, 1994.

Kühn, Gertraude; Tümmler, Karl; ve Wimmer, Walter, (der.), *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland*, 2 cilt., Berlin/DDR: Henschel, 1975.

Lamprecht, Gerhard, *Deutsche Stummfilme*, 10 cilt., Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek, 1967-70.

Ledig, Elfriede (der.), *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*, Münih: Schaudig/Bauer/Ledig, 1988.

Mänz, Peter ve Maryška, Christian (der.), *Das Ufa-Plakat*, Heidelberg: Edition Braus, 1998.

Marquardt, Axel ve Rathsack, Heinz, *Preussen im Film*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1981.

McCormick, Richard W., *Gender and Sexuality in Weimar Modernity: Film, Literature, and "New Objectivity,"* New York: Palgrave/MacMillan, 2002.

Monaco, Paul, *Film and Society: France and Germany During the Twenties*, New York, Oxford ve Amsterdam: Elsevier, 1976.

Mühl-Beninghaus, Wolfgang, *Das Ringen um den Tonfilm*. Düsseldorf: Droste, 1999.

Murray, Bruce, *Film and the German Left in the Weimar Republic*, Austin: University of Texas Press, 1990.

Palmier, Jean-Michel, *L'Expressionnisme et les Arts*, Paris: Payot, 1980.

Petro, Patrice, *Joyless Stress: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989.

Plummer, Thomas G.; Murray, Bruce; Schulte-Sasse, Linda; Munson, Anthony K; ve Perry, Laurie Loomis, (der.), *Film and Politics in the Weimar Republic*, New York: Holmes and Meier, 1982.

Prinzler, Hans Helmut, *Chronik des deutschen Films*, 1895-1994, Stuttgart-Weimar: Metzler, 1995.

Quaresima, Leonardo (der.), *Cinema e Rivoluzione. La Via Tedesca*, Milano: Longanesi, 1979.

Rass, Christian, *Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm*, Wien: Sonderzahl, 1997.

Rohter, Rainer (der.), *Die Ufa. 1917-1945. Das deutsche Bilderimperium*, 22 Broşür, Berlin: Deutsches Historisches Museum, 1992.

Rügner, Ulrich, *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*, Hildesheim: Olms, 1988.

Sanches-Biosca, Vicente, *Sombras de Weimar. Contribución a la Historia del Cine Alemán, 1918- 1933*, Madrid: Verdoux, 1990.

Saunders, Thomas J., *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*, Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press, 1994.

Schaudig, Michael (der.), *Positionen deutscher Filmgeschichte*, Münih: diskurs film, 1996.

Schebera, Jürgen, *Damals in Neubabelsberg* , Leipzig: Edition Leipzig, 1990.

Schettler, Holger, *Arbeiter und Angestellte im Film*, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschicte, 1992.

Schneider, Roland, *Histoire du Cinema Allemand*, Paris: Editions du Cerf, 1990.

Schweigert, Rudolf, "Der Film in der Weimarer Republik," in Kunstamt Kreuzberg/Institut für theaterwissenschaft der

Universität Köln, eds., *Weimarer Republik*, Berlin: n.p., 1977.

Segeberg, Harro, (der.), *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*, Münih: Wilhelm Fink, 1999.

Spagnoletti, Giovanni (der.), *Schermi Germanici*, Venedik: Marsilio, 1993.

"Stummfilm als Gesamtkunstwerk, Der," *Augenblick* (1990), no.8.

Sturm, Sibylle M., ve Wohlgemuth, Arthur (der.), Hallo? *Berlin? Ici Paris! Deutschfranzösische Filmbeziehungen*, 1918-1939, Münih: text + kritik, 1996.

Tone, Pier Giorgio, *Strutta e Forma del Cinema Tedesco delgi Anni Venti*, Milano: Mursia, 1978.

Uhlenbrock, Katja (der.) *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film. 1922-1937*, Münih: text + kritik, 1998.

Verdone, Mario, *Carl Mayer e L'Espressionismo*, Roma: Bianco e Nero, 1969.

Voght, Guntram, *Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme*, 1900-2000, Marburg: Schüren, 2001.

Wager, Jans B., *Dangerous Dames: Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir*, Athens: Ohio University Press, 1999.

Ward, Janet, *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920's Germany*, Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press, 2001.

Weimar Film Theory [özel sayı], New German Ciritique (Kış 1987), no. 40.

Wem gehört die Welt: Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977.

Wilmesmeier, Holger, *Deutsche Avantgarde und Film*, Münster-Hamburg: LIT, 1994.

Wottrich, Erika (der.), *Deutsche Universal. Transatlantische Verleih- und Produktionsstrategien eines Hollywood- Studios in den 20er und 30er Jahren*, Münih: text + kritik, 2001.

Wottrich, Erika., *M wie Nebenzahl. Nero- Filmproduktion zwischen Europa und Hollywood*, Münih: text + kritik, 2002.

Behn, Manfred. (der.), *Schwarzer Traum und weisse Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen, 1910- 1930*, Münih: text + kritik, 1994.

Birett, Herbert. *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur*, 1911- 1920. Münih, New York ve Londra: Saur, 1980.

Birett, Herbert, *Das Filmangebot in Deutschland*, 1895- 1911, Münih: Winterberg, 1991.

Birett, Herbert, *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*, Münih: Q-Verlag, 1994.

Diederichs, Helmut H., *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart: R. Fischer + Uwe Wiedleroither, 1986.

Elsaesser, Thomas, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, Münih: text + kritik, 2002.

Elsaesser, Thomas, (der.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.

Elsaesser, Thomas ve Wedel, Michael (der.), *Kino der Kaiserzeit: Zwischen Tradition und Moderne*, Münih: text + kritik, 2002.

"Film und Projektionskunst." *KINtop* (1999), no.8.

"Früher Film in Deutschland," *KINtop* (1992), no.1.

Göktürk, Deniz, *Künstler, Cowboys, Ingenieure...*, Münih: Wilhelm Fink, 1998.

Jacobsen, Wolfgang, "Frühgeschichte des deutschen Films" in W. Jacobsen, Anton Kaes ve Hans Helmut Prinzler (der.), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart Weimar: Metzler, 1993.

Kaes, Anton, *Kinodebatte*, Münih: DTV/ Tübingen: Niemeyer, 1978.

Kilchenstein, Gabriele, *Frühe Filmzensur in Deutschland*, Münih: diskurs film, 1997.

Müller, Corinna, *Frühe deutsche Kinematographie*, Stuttgart-Weimar: Metzler, 1994.

Müller, Corinna ve Segeberg, Harro (der.), *Die Modellierung des Kinofilms*, Münih: Wilhelm Fink, 1998.

Quaresima, Leonardo, " 'Dichter heraus!' The *Autorenfilm* and

German Cinema of the 1910's." *Griffithiana* (Ekim 1990), no. 38-39.

Sannwald, Daniela (der.), *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe deutsche Stummfilme Red for Danger, Fire, and Love: Early German Silent Films*, çeviren Jeremy Roth, Berlin: Henschel, 1995.

Schlüpmann, Heide, *Unheimlichkeit des Blicks*, Basel- Frankfurt a.M.: Stroemfeld Roter Stern, 1990.

Schweinitz, Jörg (der.) *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*, 1909- 1914, Leipzig: Reclam, 1992.

Usai, Paolo Cherchi ve Codelli, Lorenzo (der.), *Prima di Caligari: Cinema Tedesco, 1895-1920*, Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, 1990.

Warstat, Dieter Helmuth, *Frühes Kino der Kleinstadt*, Berlin: Volker Spiess, 1982.

FİLM ADI LİSTESİ

A

ABYSS, bkz. AFGRUNDEN

ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINS, DIE (The Adventures of a Ten-Mark Note), 1926, Berthold Viertel

ABSTURZ (Downfall), 1923, Ludwig Wolff

ABWEGE (Crisis), 1928, G. W. Pabst

ACCIDENT, bkz. ÜBERFALL

ACHT MÄDELS IM BOOT (Eight Girls in a Boat), 1932, Erich Waschneck

ADVENTURES OF A TEN-MARK NOTE, THE, bkz. ABENTEUER EINES ZEHN MARKSCHEINS, DIE

AFGRUNDEN (Abyss), 1910, Urban Gad

ALL FOR A WOMAN, bkz. DANTON (1921)

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT, [*Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*] 1930, Lewis Milestone]

ALRAUNE (A Daughter of Destiny), 1928, Henrik Galeen

ALT HEIDELBERG (Old Heidelberg), 1923, Hans Behrendt

AM RANDE DER WELT (At the Edge of the World), 1927, Karl Grune

ANDERE, DER (The Other), 1913, Max Mack

ANDERS ALS DIE ANDERN (Different from the Others), 1919, Richard Oswald

ANNA BOLEYN (Deception), 1920, Ernst Lubitsch

ANTHEM OF LEUTHEN, THE, bkz. CHORAL VON LEUTHEN, DER

ARABELLA, 1924, Karl Grune,

ARIANE (Ariane), 1931, Paul Czinner

ARSENAL (Arsenal) [Cephanelik], 1929, Aleksander Dovzhenko

ASPHALT (Asphalt), 1929, Joe May

ASSASSINAT DU DUC DE GUISE, L' (The Assassination of the Duc de Guise) [*Dük Dö Giz'e Yapılan Suikast*], 1908, Charles-Gustave-Auguste Le Bargy ve Andre Calmettes

AT THE EDGE OF THE WORLD, bkz. AM RANDE DER WELT

ATLANTIC (Atlantic), 1929, Ewald André Dupont

AUGEN DER MUMIE MÂ, DIE (Eyes of the Mummy), 1918, Ernst Lubitsch

Aus EINES MANNES MÄDCHENJAHREN (A Man's Girlhood), 1919, Julius Rode

AUSTERNPRINZESSIN, DIE (The Oyster Princess), 1919, Ernst Lubitsch

AUSTREIBUNG, DIE (Driven from Home), 1923, F. W. Murnau

AVALANCHE, bkz. STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC
AWAKENING OF SPRING, THE, bkz. FRÜHLINGS ERWACHEN

B

BACKSTAIRS, bkz. HINTERTREPPE
BAPTISM OF FIRE, bkz. FEUERTAUFE
BEAVER COAT, THE, bkz. BIBERPELZ, DER
BEGGAR'S OPERA, THE, bkz. DREIGROSCHENOPER, DIE
BERG DES SCHICKSALS, DER (The Peak of Destiny). 1924. Arnold Fanck
BERGE IN FLAMMEN (The Doomed Battalion). 1921. Luis Trenker ve Karl Hard
BERGKATZE, DIE (The Mountain Cat). 1921. Ernst Lubitsch
BERLIN ALEXANDERPLATZ (Berlin Alexanderplatz). 1931. Piel Jutzi
BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (Berlin, a Sympheny of a Big City) [*Berlin Bir Kentin Senfonisi*]. 1927. Walter Ruttmann
BIBERPELZ, DER (The Beaver Coat). 1928. Erich Schönfelder
BISMARCK, iki bölüm: 1925 (I). Ernst Wendt: 1927 (II). Curt Blachnitzky
BLACK HUSSAR, THE, bkz. SCHWARZE HUSAR, DER
BLAUE ENGEL, DER (The Blue Angel) [*Mavi Melek*]. 1930. Joseph von Sternberg
BLAUE LICHT, DAS (The Blue Light). 1932. Leni Riefenstahl
BLITZZUG DER LIEBE (Express Train of Love). 1925. Johannes Guter
BLOND DREAM, A, bkz. BLONDER TRAUM, EIN
BLONDER TRAUM, EIN (A Blond Dream). 1932. Paul Martin.
BLUE ANGEL, THE, bkz. BLAUE ENGEL, DER
BLUE LIGHT, THE, bkz. BLAUE LICHT, DAS
BOMBEN AUF MONTE CARLO (Monte Carlo Madness). 1931. Hanns Schwarz
BRENNENDE ACKER, DER (The Burning Soil). 1922. F. W. Murnau
BRONENOSETS POTEMKIN (The Potemkin). [*Potemkin*] 1925. Sergei M. Eisenstein
BRÜDER KARAMASOFF, DIE (Karamazov). 1920. Carl Froelich
BRÜDER SCHELLENBERG, DIE (The Two Brothers). 1926. Karl Grune
BÜCHSE DER PANDORA, DIE (Pandora's Box) [*Pandora'nın Kutusu*]. 1929. G. W. Pabst
BURNING SOIL, THE, bkz. BRENNENDE ACKER, DER

C

CABINET DES DR. CALIGARI, DAS (The Cabinet of Dr. Caligari) [*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*]. 1920. Robert Wiene

CABIRIA (Cabiria). 1914. Giovanni Pas-trone

CADETS. bkz. KADETTEN

CALIGARI. bkz. CABINET DES DR. CALIGARI, DAS

CAPTAIN OF KOEPENICK, THE. bkz. HAUPTMANN VON KÖPENICK, DER

CARMEN (Gypsy Blood). 1918. Ernst Lubitsch

CARMEN OF ST. PAUL. bkz. CARMEN VON ST. PAULI, DIE

CARMEN VON ST. PAULI, DIE (Carmen of St. Paul). 1928. Erich Waschneck

CHAROLAIS, DER CRIME AND PUNISHMENT. bkz. RASKOLNIKOW

CRISIS. bkz. ABWEGE

CHELOVEK S KINOAPPARATOM (The Man with the Camera) [*Kamerali Adam*]. 1929. Dziga Vertov

CHILDREN OF NO IMPORTANCE. bkz. UNEHELICHEN, DIE

CHORAL VON LEUTHEN, DER (The Anthem of Leuthen). 1933, Carl Froelich, Walter Supper, ve Arzen von Cserepy

CHRONICLES OF THE GRAY HOUSE. bkz. ZUR CHRONIK VON GRIESHUUS

CINDERELLA. bkz. VERLORENE SCHUH, DER

COMEDY OF THE HEART. bkz. KOMODIE DES HERZENS

COMRADESHIP. bkz. KAMERADSCHAFT, [*Maden Trajedisi*]

CONGRESS DANCES. KONGRESS TANZT, DER

COUNT OF CHAROLAIS, THE. bkz. GRAF VON

COUNTESS OF MONTE CHRISTO, THE. bkz. GRÄFIN VON MONTE CHRISTO, DIE

D

DANTON (All I or a Woman). 1921. Dimitri Buchowetzki

DANTON. 1931. Hans Behrendt

DAWN. bkz. MORGENROT

DECEPTION. ANNABOLEYN

DESTINY, [*Torgun Ölüm*] bkz. MÜDE TOD, DER

DEUTSCHLAND VON GESTERN UND HEUTE (Germany of Yesterday and Today). 1934. Wilfried Basse

DIARY OF A LOST ONE. bkz. TAGEBUCH EINER VERLORENEN, DAS

DIFFERENT FROM THE OTHERS. bkz. ANDERS ALS DIE ANDERN

DIRNENTRAGÖDIE (Tragedy of the Street). 1927, Bruno Rahn

DR. MABUSE, DR. MABUSE, DER SPIELER DR. MABUSE, DER SPIELER (Dr. Mabuse). [*Dr. Mabuse, Kumarbaz*] iki bölüm. 1922. Fritz Lang

DR. MABUSE, THE GAMBLER. bkz. DR. MABUSE, DER SPIELER, [*Dr. Mabuse, Kumarbaz*]

DOLL, THE. bkz. PUPPE, DIE

DONA JUANA, 1928. Paul Czinner

DON QUICHOTTE [Don Kişot] (Don Quixote), 1933. G. W. Pabst

DON'T PLAY WITH LOVE, bkz. MAN SPIELT *NICHT MIT DER LIEBE*

DOOMED BATTALION, THE, bkz. BERGE IN FLAMMEN

DOWNFALL, bkz. ABSTURZ

DREAMING MOUTH, THE, bkz. TRÄUMENDE MUND DER

DREIGROSCHENOPER, DIE (The Beggar's Opera), 1931, G. W. Pabst

DREI VON DER STEMPELSTELLE, DIE (The Three from the Unemployment Office), 1932, Eugen Thiele

DREI VON DER TANKSTELLE, DIE (Gasoline Station), 1930, Wilhelm Thiele

DRIVEN FROM HOME, bkz. AUSTREIBUNG, DIE

E

EIFERSUCHT (Jealousy), 1925, Karl Grune

EIGHT GIRLS IN A BOAT, bkz. ACHT MÄDELS IM BOOT

ELF SCHILL'SCHEN OFFIZIERE, DIE (The Eleven Schill's Officers), 1932, Rudolf Meinert

EMDEN, THE, bkz. UNSERE EMDEN

EMIL UND DIE DETEKTIVE (Emil and the Detective), 1931, Gerhard Lamprecht.

END OF ST. PETERSBURG, THE, bkz. KONYETS SANKT-PETERBURGA, [*St. Petersburg'un Sonu*]

Es WERDE LICHT (Let There Be Light), dört bölüm: 1917 (I), 1918 (II, III, IV), Richard Oswald.

Es WIRD SCHON WIEDER BESSER (Es wird schon wieder besser / Edb. Things Will Be Better Again), 1932, Kurt Gerron

EVA SCANDAL, THE, bkz. SKANDAL UM EVA

EXPRESS TRAIN OF LOVE, bkz. BLITZZUG DER LIEBE

EYES OF THE MUMMY, bkz. AUGEN DER MUMIE MA, DIE

F

F. P. 1 DOES NOT ANSWER, bkz. F. P. 1 ANTWORTET NICHT

F. P. 1 ANTWORTET NICHT (F. P. One/F. P. 1), 1932, Karl Hard

FAUST (Faust), 1926, F. W. Murnau

FEUERTAUFE (Baptism of Fire), 1940, Hans Bertram

FLAMME, DIE (Montmartre), 1923, Ernst Lubitsch

FLÖTENKONZERT VON SANSSOUCI, DAS (The Flute Concert of Sanssouci), 1930, Gustav Ucicky

FLUTE CONCERT OF SANSSOUCI, THE, bkz. FLÖTENKONZERT VON SANSSOUCI, DAS

FOR US, bkz. FÜR UNS!

FOX HUNT IN THE ENGADINE, bkz. FUCHSJAGD IM ENGADIN

FRAU IM MOND, DIE (Rocket to the Moon), 1929, Fritz Lang

FRAUEN, DIE DER ABGRUND VERSCHLINGT (Women Engulfed the Abyss), 1918, William Wauer

FRAULEIN ELSE (Miss Else), 1929, Paul Czinner

FRÄULEIN JULIE (Miss Julie), 1922, Felix Bäsch

FRÄULEIN MUTTER (Maiden Mother), Carl Neisser, 1919

FREE TRIP, bkz. FREIE FAHRT FREIE FAHRT (Free Trip), 1928, Ernö Metzner

FREMDE MÄDCHEN, DAS, bkz. OKÄNDA, DEN

FREUDLOSE GASSE, DIE (Streets of Sorrow), [*Neşesiz Sokak*] 1925, G. W. Pabst

FRIDERICUS (Fridericus), 1937, Johannes Meyer

FRIDERICUS REX, dört bölüm: 1922 (I, II), 1923 (III, IV), Arzen von Cserepy

FRÖHLICHE WEINBERG, DER (The Gay Vineyard), 1927, Jacob ve Luise Fleck

FROM MORN TO MIDNIGHT, bkz. VON MORGENS BIS MITTERNACHTS

FROM THE VERGE OF THE SWAMP, bkz. VOM RANDE DES SUMPFES

FRÜHLINGS ERWACHEN (The Awakening of Spring), 1929, Richard Oswald

FUCHSJAGD IM ENGADIN (FOX Hunt in the Engadine), 1922, Arnold Fanck

FÜR UNS! (For Us)

G

GASSENHAUER (Popular Song), 1931, Lupu Pick

GAY VINEYARD, THE, bkz. FRÖHLICHE WEINBERG, DER

GEHEIMNISSE EINER SEELE (Secrets of a Soul), [*Bir Ruhun Gizleri*] 1926, G. W. Pabst

GEIGER VON FLORENZ, DER (The Violinist of Florence), 1926, Paul Czinner

GELD AUF DER STRASSE (Money on the Street), 1930, Georg Jaco

GELÜBDE DER KEUSCHHEIT (VOW of Chastity), 1919, Nils Chrisander

GENUINE, 1920, Robert Wiene

GERMINATING LIFE. bkz. KEIMENDES LEBEN GESCHLECHT IN FESSELN (Sex in Fetters). 1928. Wilhelm Dieterle

GHOSTS BEFORE BREAKFAST. bkz. VORMITTAGSSPUK

GIRL AND THE MEN, THE. bkz. MÄDCHEN UND DIE MÄNNER, DAS

GIRL IN THE MOON. bkz. FRAU IM MOND, DIE

GLAS WASSER, EIN (A Glass of Water). 1923. Ludwig Berger

GLASS OF WATER, A. bkz. GLAS WASSER, EIN

GOLEM, DER (The Golem). [Golem] 1915. Paul Wegener ve Henrik Galeen

GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM, DER (The Golem). 1920. Paul Wegener ve Carl Boese

GRAF VON CHAROLAIS, DER (The Count of Charolais). 1922. Karl Grüne

GRÄFIN VON MONTE CHRISTO, DIE (The Countess of Monte Christo). 1932. Karl Hard

GREED. [*Turku*] 1924. Erich von Stroheim

GYPSY BLOOD. bkz. CARMEN

H

HANGMAN OF ST. MARIEN, THE. bkz. HENKER VON ST. MARIEN, DER

HARBOR DRIFT. bkz. JENSEITS DER STRASSE HAUPTMANN VON KÖPENICK, DER (The Captain of Koepenick). 1931. Richard Oswald

HEILIGE BERG, DER (Peaks of Destiny). 1926. Arnold Fanck

HEIMKEHR (Homecoming). 1928. Joe May

HEIMWEH (Homesickness). 1927. Gennaro Righelli

HELL ON EARTH. bkz. NIEMANDSLAND HENKER VON ST. MARIEN, DER (The Hangman of St. Marien). 1920. Fritz Freisler

HERRIN DER WELT, DIE (The Dragon's Claw (N.B.: This is the American title of part I of the film). sekiz bölüm: 1919 (I, II, III, IV), 1920 (V, VI, VII, VIII); yönetmen Joe May (I, II, III, VIII), Uwe Jens Krafft (IV, V, VI), ve Karl Gerhardt (VII)

HERRIN VON ATLANTIS, DIE (The Mistress of Atlantis). 1932. G. W. Pabst

HINTERTREPPE (Backstairs). 1921. Leopold Jessner ve Paul Leni

HITLERJUNGE QUEX (Our Flags Lead Us Forward). 1933. Hans Steinhoff

HOLY MOUNTAIN, THE. bkz. HEILIGE BERG, DER

HOMECOMING. bkz. HEIMKEHR

HOMESICKNESS. bkz. HEIMWEH

HOMUNCULUS. altı bölüm: 1916 (I, II, III, IV), 1917 (V, VI). Otto Rippert. 1920'de yeni versiyonu 3 bölüm olarak gösterildi.

HOSE DIE (A Royal Scandal). 1927. Hans Behrendt

HUSBANDS OR LOVERS?. bkz. Nju

I

IM KAMPF MIT DEM BERGE (Struggle with the Mountain). 1921. Arnold Fanck

INDIAN TOMB, THE. bkz. INDISCHE GRABMAL, DAS

INDISCHE GRABMAL, DAS (The Indian Tomb). iki bölüm. 1921. Joe May.

I.N.R.I. 1923. Robert Wiene

INS DRITTE REICH (Within the Third Reich). 1931

ISN'T LIFE WONDERFUL?. 1924. D. W.Griffith

J

JANUS-FACED. bkz. JANUSKOPF JANUSKOPF (Janus-Faced). 1920. F. W. Murnau

JEALOUSY. bkz. EIFERSUCHT JENSEITS DER STRASSE (Harbor Drift). 1929. Leo Mittler

JOYLESS STREET, THE. bkz. FREUDLOSE GASSE, DIE. [*Neşesiz Sokak*]

K

KADETTEN (Kadetten). 1931. Georg Jaco

KAMERADSCHAFT (Comradeship). [*Maden Trajedisi*]. 1931. G. W. Pabst

KAMPF DER TERTIA, DER (The Battle of the High School). 1929. Max Mack

KAMPF DES DONALD WESTHOF, DER (The Trial of Donald Westhof). 1927. Fritz Wendhausen

KARAMAZOF. bkz. MÖRDER DIMITRI KARAMA-SOFF, DER

KARAMAZOV. bkz. BRÜDER KARAMASOFF, DIE KEIMENDES LEBEN (Germinating Life). iki bölüm: 1918 (I), 1919 (II). Georg Jaco

KING'S DANCER, THE. bkz. TÄNZERIN VON SANSSOUCI, DIE

KOHLHIESEL'S DAUGHTERS. bkz. KOHLHIESELS TÖCHTER

KOHLHIESELS TÖCHTER (Kohlhiesel's Daughters). 1920. Ernst Lubitsch

KOMÖDIE DES HERZENS (Comedy of the Heart). 1924. Rochus Gliese

KONGRESS TANZT, DER (Congress Dances). 1931. Eric Charell
KÖNIGIN LUISE (Queen Luise), iki böltüm: 1927 (I), 1928 (II). Karl Grune
KONYETS SANKT-PETERBURGA (The End of St. Petersburg). [*St. Petersburg'un Sonu*] 1927. Vsevolod Pudovkin
KREUZZUG DES WEIBES (Unwelcome Children). 1926. Martin Berger
KRIEMHILD'S REVENGE. bkz. NIBELUNGEN, DIE
KRIEMHILDS RACHE. bkz. NIBELUNGEN, DIE
KUHLE WAMPE (Whither Germany?). 1932. Slatan Dudow

L

LADY IULIA. bkz. FRÄULEIN JULIE
LAST COMMAND, THE. 1928. Joseph von Sternberg
LAST COMPANY, THE. bkz. LETZTE KOMPAGNIE, DIE
LAST LAUGH, THE. bkz. LETZTE MANN, DER. [*Son Adam*]
LAST WILL OF DR. MABUSE, THE. TESTAMENT DES DR. MABUSE, DAS. [*Dr. Mabuse'ün Vasiyeti*]
LET THERE BE LIGHT. bkz. Es WERDE LICHT
LETZTE KOMPAGNIE, DIE (Letzte Kompagnie, Die). 1930. Kurt Bernhardt
LETZTE MANN, DER (The Last Laugh/The Last Man). [*Son Adam*] 1924. F. W. Murnau
LIEBE DER JEANNE NEY, DIE (The Loves of Jeanne Ney). 1927. G. W. Pabst
LIEBELEI. 1933. Max Ophüls
LIEBESBRIEFE DER BARONIN S., DIE (The Love Letters of Baroness S.). 1924. Henrik Galeen
LIED VOM LEBEN, DAS (The Song of Life). 1931. Alexander Granowsky
LINIYA MANNERHEIM (The Mannerheim Line). 1940. Vasili Belayev
LOST DAUGHTERS. bkz. VERLORENE TÖCHTER
LOVE LETTERS OF BARONESS S., THE. bkz. LIEBESBRIEFE DER BARONIN S., DIE
LOVE OF JEANNE NEY, THE. bkz. LIEBE DER JEANNE NEY, DIE
LOVE. 1927. Edmund Gouiding
LOVES OF PHARAOH. bkz. WEIB DES PHARAO, DAS
LUISE, KÖNIGIN VON PREUSSEN (Louise, Queen of Prussia). 1931. Carl Froelich
LUISE, QUEEN OF PRUSSIA. bkz. LUISE, KÖNIGIN VON PREUSSEN

M

M (M). 1931. Fritz Lang
MABUSE. bkz. DR. MABUSE, DER SPIELER. [*Dr. Mabuse, Kumarbaz*]

MACHT DER FINSTERNIS, DIE (The Power of Darkness), 1924, Conrad Wiene

MADAME DUBARRY (Passion), 1919, Ernst Lubitsch

MÄDCHEN IN UNIFORM (Girls in Uniform), 1931, Leontine Sagan

MÄDCHEN UND DIE MÄNNER, DAS (The Girl and the Men), 1919, Manfred Noa

MAIDEN MOTHER, bkz. FRÄULEIN MUTTER MANEGE, 1928, Max Reichmann

MAN WHO MURDERED, THE, bkz. MANN, DER DEN MORD BEGING, DER

MAN WITH THE MOVIE CAMERA, THE, bkz. CHELOVEK S KINOAPPARATOM. [*Kameralt Adam*]

MAN WITHOUT A NAME, THE, bkz. MANN OHNE NAMEN, DER, and MENSCH OHNE NAMEN

MAN'S GIRLHOOD, A, bkz. Aus EINES MANNES MÄDCHENJAHREN

MAN SPIELT NICHT MIT DER LIEBE (Don't Play with Love), 1926, G. W. Pabst

MANN, DER DEN MORD BEGING, DER (The Man Who Murdered), 1931, Kurt Bernhardt

MANNERHEIM LINE, THE, bkz. LINIYA

MANNERHEIM MANN OHNE NAMEN, DER (The Man Without a Name), altı bölüm, 1921, Georg Jaco

MARKT AM WITTENBERGPLATZ (Street Markets in Berlin), 1929, Wilfried Basse

MARVELS OF SKI, bkz. WUNDER DES SCHNEESCHUHS, DIE

MAT (Mother, 1905), [*Ana*] 1926, Vsevolod Pudovkin

MELODIE DER WELT, DIE (The World Melody), 1929, Walter Ruttmann,

MELODIE DES HERZENS (Melody of the Heart), 1929, Harms Schwarz

MELODY OF THE HEART, bkz. MELODIE DES HERZEN

MENSCH OHNE NAMEN (Mensch ohne Namen / The Man Without a Name), 1932, Gustav Ucicky

MENSCHEN AM SONNTAG (People on Sunday), 1930, Robert Siodmak ve Edgar Ulmer

MERRY FROLICS OF SATAN, THE, bkz. 400 COUPS DU DIABLE, LES

METROPOLIS (Metropolis), 1927, Fritz Lang

MICHAEL, 1924, Carl Theodor Dreyer

MIRACLES OF CREATION, bkz. WUNDER DER SCHÖPFUNG

MIRACLES OF THE FILM, bkz. WUNDER DES FILMS, DIE

MIRACLES OF THE UNIVERSE, WUNDER DER WELT, DIE

MISTRESS OF THE WORLD, THE, bkz. HERRIN DER WELT, DIE

MOANA, 1926, Robert J. Flaherty

MONTMARTRE. bkz. FLAMME, DIE

MONEY ON THE STREET. bkz. GELD AUF DER STRASSE

MONTE CARLO MADNESS. bkz. BOMBEN AUF

MONTE CARLO MONTMARTRE.

MÖRDER DIMITRI KARAMASOFF, DER (Karamazof). 1931. Fedor Ozep

MORGENROT (Dawn). 1933. Gustav Ucicky

MOTHER KRAUSENS JOURNEY TO HAPPINESS. bkz. MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK

MOTHER. bkz. MAT. [*Ind*]

MOULIN ROUGE (Moulin Rouge). 1928. Ewald Andre Dupont

MOUNTAIN CAT, THE. bkz. BERGKATZE, DIE

MÜDE TOD, DER (Between Worlds). 1921. Fritz Lang

MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (Mother Krause's Journey to Happiness). 1929. Piel Jutzi

N

1914 (1914: The Last Days Before the War). 1931. Richard Oswald

NACHT GEHÖRT UNS, DIE (The Night Is Ours). 1930. Carl Froelich

NANA (Nana). 1926. Jean Renoir

NANOOK OF THE NORTH. [Kuzeyli Nanook] 1922. Robert Flaherty

NATHAN DER WEISE (Nathan the Wise). 1923. Manfred Noa

NATHAN THE WISE. bkz. NATHAN DER WEISE

NATUR UND LIEBE (Nature and Love). 1927. Ernst Krieger

NATURE AND LOVE. bkz. NATUR UND LIEBE

NEW YEAR'S EVE. bkz. SYLVESTER

NIBELUNGEN, DIE. iki bölüm: SIEGFRIED (Siegfried) (I). KRIEMHILDS RACHE (Kriembild's Revenge) (II). 1924. Fritz Lang

NIEMANDSLAND (No-Man's-Land). 1931. Victor Trivas

NJU. 1924. Paul Czinner

NOSFERATU (Nosferatu, the Vampire). 1922. F. W. Murnau

O

OKÄNDA, DEN (German title: Das fremde Mädchen / Edb. The Strange Girl). 1913. Mauritz Stiller

OKTYABR (Ten Days That Shook the World). [*Ekim*] 1928. Sergei M. Eisenstein

ONE ARABIAN NIGHT. bkz. SUMURUN OPIUM. 1919. Robert Reinert

OTHER, THE. bkz. ANDERE, DER

OUT OF THE MIST. bkz. SOHN DER HAGAR, DER
OYSTER PRINCESS, THE. bkz. AUSTERN-PRINZESSIN, DIE

P

PANDORA'S BOX. bkz. BÜCHSE DER PANDORA, DIE. [*Pandora'nın Kutusu*]
PASSION. bkz. MADAME DUBARRY
PEAK OF DESTINY, THE. bkz. BERG DES SCHICKSALS, DER
PEOPLE ON SUNDAY. bkz. MENSCHEN AM SONNTAG
PHANTOM 1922. F. W. Murnau
POTEMKIN, THE. bkz. BRONENOSETS POTEMKIN. [*Potemkin*]
POWER OF DARKNESS, THE. bkz. MACHT DER FINSTERNIS, DIE
PRIMANERLIEBE (Student's Love). 1927. Robert Land
PRIVATE SECRETARY, THE. bkz. PRIVAT-SEKRETÄRIN, DIE
PRIVATSEKRETÄRIN, DIE (The Private Secretary). 1931. Wilhelm Thiele
PROSTITUTION, DIE (Prostitution). iki bölüm. 1919. Richard Oswald
PUPPE, DIE (The Doll). 1919. Ernst Lubitsch

Q

400 COUPS DU DIABLE, LES (The Merry Frolics of Satan). 1906. Georges Melies
QUEEN LUISE. bkz. KÖNIGIN LUISE QUICK (Quick). 1932. Robert Siodmak

R

RASKOLNIKOW (Crime and Punishment). 1923. Robert Wiene
RÄUBERBANDE, DIE (The Robber Band). 1928. Hans Behrendt
RAZGROM NEMETZKIKH VOISK POD MOSKVOI (The Rout of the German Armies Before Moscow). 1942. Leonid Varlamov ve Ilya Kopalin
REBEL, THE. bkz. REBELL, DER
REBELL, DER (The Rebel). 1933. Luis Trenker ve Kurt Bernhardt

REFUGE. bkz. ZUFLUCHT
REVOLTE IM ERZIEHUNGSHAUS (Revolt in die Reformatory). 1930. Georg Asagaroff
RIEN QUE LES HEURES (Only the Hours). 1926. Alberto Cavalcanti
ROBBER BAND, THE. bkz. RÄUBERBANDE, DIE
ROSE BERND. 1919. Alfred Halm
ROUT OF THE GERMAN ARMIES BEFORE Moscow, THE. bkz. RAZGROM NEMETZKIKH VOISK POD MOSKVOI

ROYAL SCANDAL, A, bkz. HOSE, DIE

RUND UM DIE LIEBE (Concerning Love), 1929, Oskar Kalbus

S

SCHATTEN (Warning Shadows), 1922, Arthur Robison

SCHATZ, DER (The Treasure), 1923, G. W. Pabst

SCHERBEN (Shattered), 1921, Lupu Pick

SCHLOSS VOGELÖD (Vogelöd Castle), 1921, F. W. Murnau

SCHWARZE HUSAR, DER (The Black Hussar), 1932, Gerhard Lamprecht

SECRETS OF A SOUL, bkz. GEHEIMNISSE EINER SEELE, [*Bir Ruhun Gizleri*]

SEX IN FETTERS, bkz. GESCHLECHT IN FESSELN

SHANGHAISKY DOKUMENT (Shanghai Document), 1928, Yakov Blyokh

SHATTERED, bkz. SCHERBEN

SHOCK TROOP 1917, bkz. STOSSTRUPP 1917

SIEG IM WESTEN, DER (Victory in the West), 1941, Svend Noldan ve Fritz Brunsen

SIEGER, DER (The Victor), 1932, Hans Hinrich ve Paul Martin

SIEGFRIED, bkz. NIBELUNGEN, DIE

SKANDAL UM EVA (Scandal About Eve), 1930, G. W. Pabst

SLUMS OF BERLIN, VERRUFENEN, DIE

SO IST DAS LEBEN/TAKOVY JE ZIVOT (Such Is Life), 1929, Cal Junghans

SOHN DER HAGAR, DER (Out of the Mist), 1927, Fritz Wendhausen

SONG OF LIFE, THE, bkz. LIED VOM LEBEN, DAS

SOUS LES TOITS DE PARIS (Under the Roofs of Paris), 1930, Rene Clair

SPIDERS, THE, bkz. SPINNEN, DIE

SPINNEN, DIE (The Spiders), iki bölüm: 1919 (I), 1920 (II), Fritz Lang

SPIONE (Spies), 1928, Fritz Lang

SPY, THE, bkz. SPIONE

STEINERNE REITER, DER (The Stone Rider), 1923, Fritz Wendhausen

STONE RIDER, THE, bkz. STEINERNE REITER, DER

STOSSTRUPP 1917 (Shock Troop 1917), 1934, Hans Zoberlein ve Ludwig Schmid-Wildy

STRANGE GIRL, THE, bkz. OKÄNDA, DEN

STRASSE, DIE (The Street), 1923, Karl Grune

STREET MARKETS IN BERLIN, bkz. MARKT AM WITTENBERGPLATZ

STREET, THE, bkz. STRASSE, DIE

STRUGGLE WITH THE MOUNTAIN, bkz. IM KAMPF MIT DEM BERGE

STUDENT OF PRAGUE, THE, bkz. STUDENT VON PRAG, DER (1913), ve STUDENT VON PRAG, DER (1935), [*Prag'lı Öğrenci*].

STUDENT PRINCE, bkz. ALT HEIDELBERG

STUDENT VON PRAG, DER (The Man Who Cheated Life), 1926, Henrik Galeen

STUDENT VON PRAG, DER (The Student of Prague), [*Prag'lı Öğrenci*] 1913, Stellan Rye

STUDENT VON PRAG, DER (The Student of Prague), 1935, Arthur Robison

STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC (Storms Over Mont Blanc/ Avalanche, An Epic of Mont Blanc), 1930, Arnold Fanck

SUCH IS LIFE, bkz. SO IST DAS LEBEN SUMURUN (One Arabian Night), 1920, Ernst Lubitsch

SUNRISE, [*Gündoğumu*] 1927, F. W. Murnau

SYLVESTER (New Year's Eve), 1924, Lupu Pick,

T

TAGEBUCH EINER VERLORENEN, DAS (Diary of a Lost One), 1929, G. W. Pabst

TARGET FOR TONIGHT, 1941, Harry Watt

TÄNZERIN VON SANSSOUCI, DIE (Barberina, Die Tänzerin von Sanssouci/Barberina, The Dancer of Sans-Souci), 1932, Friedrich Zelnik

TARTÜFF (Tartuffe) (The Hypocrite), 1926, F. W. Murnau

TARTUFFE, bkz. TARTÜFF

TEN DAYS THAT SHOOK THE WORLD, bkz. OKTYABR, [*Ekim*]

TESTAMENT DES DR. MABUSE, DAS (The Last Will of Dr. Mabuse), [*Dr. Mabuse'ün Vasiyeti*] 1933 (Vienna), Fritz Lang

THERESE RAQUIN (Shadows of Fear), 1928, Jacques Feyder

THIEF OF BAGDAD, THE, [Bağdat Hırsızı] 1924, Raoul Walsh

THINGS WILL BE BETTER AGAIN, bkz. ES WIRD SCHON WIEDER BESSER

THREE OF THE FILLING STATION, THE, bkz. DREI VON DER TANKSTELLE, DIE

TRAGEDY OF THE STREET, bkz. DIRNENTRAGÖDIE

TRÄUMENDE MUND, DER (Melo), 1932, Paul Czinner

TREASURE, THE, bkz. SCHATZ, DER TRENCK, 1932, Heinz Paul ve Ernst Neubach

TRIAL OF DONALD WESTHOF, THE bkz. KAMPF DES DONALD WESTHOF, DER

TRIL, 1916, Maurice Tourneur

TRIP TO THE MOON, A. [*Iya Seyahat*] bkz. VOYAGE DANS LA LUNE, LE

TRIUMPH DES WILLENS (Triumph of the Will). [*Iradenin Zaferi*] 1935, Leni Riefenstahl

TRIUMPH OF THE WILL, bkz. TRIUMPH DES WILLENS. [*Iradenin Zaferi*]

TWO BROTHERS, THE, bkz. BRÜDER SCHELLENBERG, DIE

TWO HEARTS IN WALTZ TIME, bkz. ZWEI HERZEN IM DREIVIERTELTAKT

U

ÜBERFALL (Accident), 1928, Emö Metzner

UM DAS MENSCHENRECHT (Concerning the Rights of Man), 1934, Hans Zöberlein

UNDERWORLD, 1927, Joseph von Sternberg

UNEHELICHEN, DIE (Children of No Importance), 1926, Gerhard Lamprecht

UNHOLY LOVE, bkz. ALRAUNE

UNSERE EMDEN (The Raider Emden), 1926, Louis Ralph

UNTER HEISSER ZONE (In the Torrid Zone), 1916, Harry Piel

U-9 WEDDIGEN (U-Boat 9), 1927, Heinz Paul

UNWELCOME CHILDREN, bkz. KREUZZUG DES WEIBES

V

VANINA, 1922, Arthur von Gerlach

VARIETE (Variety). [*Varyete*]. 1925, Ewald Andre Dupont

VARIETY, bkz. VARIETE VERDUN (Verdun, Vision of History), 1928, Leon Pokier

VERITAS VINCIT, üç bölüm, 1918, Joe May

VERLORENE SCHUH, DER (Cinderella), 1923, Ludwig Berger

VERLORENE TÖCHTER (Lost Daughters), üç bölüm: 1918 (I), 1919 (II), 1920 (III), William Kahn

VERRUFENEN, DIE (Slums of Berlin), 1925, Gerhard Lamprecht

VICTOR, THE, bkz. SIEGER, DER

VICTORY IN THE WEST, bkz. SIEG IM WESTEN, DER

VIOLINIST OF FLORENCE, THE, bkz GEIGER VON FLORENZ, DER

VOGELÖD CASTLE, bkz. SCHLOSS VOGELÖD

VOM RANDE DES SUMPFES (From the Verge of the Swamp), 1919,

Aruth Warfan

VON MORGENS BIS MITTERNACHTS (From Morn to Midnight). 1920. Karl Heinz Martin

VORMITTAGSSPUK (Ghosts Before Breakfast). 1928. Hans Richter

VORUNTERSUCHUNG (Preliminary Inquest). 1931. Robert Siodmak

VOW OF CHASTITY, bkz. GELÜBDE DER KEUSCHHEIT

VOYAGE DANS LA LÜNE, LE (A Trip to the Moon). [*Ay'a Seyahat*]. 1902. Georges Melies

W

WACHSFIGURENKABINETT, DAS (Three Wax Men/The Three Wax Works). 1924. Paul Leni

WALTZ DREAM, THE, see WALZERTRAUM, EIN WALZERKRIEG (War of the Waltzes). 1933. Ludwig Berger

WALZERTRAUM, EIN (The Waltz Dream). 1925. Ludwig Berger

WAR OF THE WALTZES, bkz. WALZERKRIEG WATERLOO, 1929, Karl Grune

WARNING SHADOWS, see SCHATTEN

WAXWORKS, bkz. WACHSFIGURENKABINETT, DAS, [*Mumyalar Müzesi*]

WAYS TO HEALTH AND BEAUTY, bkz. WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT

WEAVERS, THE, bkz. WEBER, DIE WEBER, DIE (The Weavers), 1927, Friedrich Zelnik

WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (The Way to Strength and Beauty). 1925. Wilhelm Prager

WEIB DES PHARAO, DAS (Loves of Pharaoh), 1921, Ernst Lubitsch

WEISSE HÖLLE VON PIZ PALÜ, DIE (The White Hell of Piz Palu). [*Piz Palu'nun Beyaz Cehennemi*], 1929, Arnold Fanck ve G. W. Pabst

WEISSE RAUSCH, DER (The Ski Chase). 1931. Arnold Fanck

WELTKRIEG, DER (Behind the German Lines), iki bölüm: 1927 (I), 1928 (II), Leo Lasko

WESTFRONT 1918 (Comrades of 1918), 1930, G. W. Pabst

WHITE FRENZY, THE, bkz. WEISSE RAUSCH, DER

WHITE HELL OF PIZ PALU, THE, bkz. WEISSE HÖLLE VON PIZ PALÜ, DIE, [*Piz Palu'nun Beyaz Cehennemi*]

WHITHER GERMANY, bkz. KUHLE WAMPE

WOMEN ENGULFED THE ABYSS, bkz. FRAUEN, DIE DER ABGRUND VERSCHLINGT

WONDERFUL LIES OF NINA PETROVA, THE. bkz. WUNDERBARE LÜGE DER NINA PETROWNA, DIE

WORLD MELODY, THE. bkz. MELODIE DER WELT, DIE

WORLD WAR. bkz. WELTKRIEG, DER

WUNDER DER SCHÖPFUNG (Miracles of Creation). 1925. Hanns Walter Kornblum

WUNDER DER WELT, DIE (Miracles of the Universe). 1929. Edgar Beyfuss

WUNDER DES FILMS, DIE (Miracles of the Film). 1929. Edgar Beyfuss

WUNDER DES SCHNEESCHUHS, DIE (Marvels of Ski). 1920. Arnold Fanck

WUNDERBARE LÜGE DER NINA PETROWNA, DIE (The Wonderful Lies of Nina Petrova). 1929. Hanns Schwarz

Y

YORK. 1931. Gustav Ucicky

Z

ZUFLUCHT (Refuge). 1928. Carl Froelich

ZUR CHRONIK VON GRIESHUUS (Chronicles of the Gray House). 1925. Arthur von Gerlach

ZWEI HERZEN IM DREIVIERTELTAKT (Two Hearts in Waltz Time). 1930. Geza von Bolvary

KİŞİ ADI DİZİNİ

A

Abraham, Karl —166
Adalbert, Max -202, 225
Albers, Hans -8, 209, 210, 347
Allgeier, Sepp 108, 255, 257
Amiguet, Frederic-Philippe 3, 49, 51, 69, 107, 349
Andra, Fern — 24
Andrejew, Andrej —234
Apollinaire, Guillaume 26
Arnheim, Rudolf —82
Axelsson, George -307

B

Balázs Bela -5, 48, 56, 80, 98, 107, 122, 126, 155, 173, 177, 180-181, 184-185, 188, 190, 203, 207, 237, 254, 350
Balzac, Honore de —33
Bamberger, Rudolf —106
Bang, Herman 125
Banky, Vilma -256
Baranovskaia, Vera — 193
Barr, Alfred H., Jr., —161
Barry, Iris 4, 48-49, 57, 75, 86, 93, 110, 133, 164, 165, 171, 233, 271, 350
Bassermann, Albert —25
Basse, Wilfried 184
Beaumont, Count Etienne de 76
Beer-Hofmann, Richard 107
Beethoven, Ludwig von 251
Behrendt, Hans 142, 249
Benoit, Pierre 239
Berger, Ludwig 105, 106, 132, 138, 203
Bergner, Elisabeth 122, 148, 157, 251, 365
Bernhardt, Kurt — 250, 251, 258
Bettauer, Hugo 163
Bismarck, Otto von —61, 151, 202, 301
Blakeston, Oswell —178
Böcklin, Arnold —92
Böhme, Margarete -174
Brasillach, Robert —133
Brecht, Bertolt —215, 233, 239, 240
Brüning, Heinrich -199, 201
Bryher -239
Buchowetski, Dimitri —50, 132, 249
Buchner, Georg 95
Büyük Frederick —113, 115, 152, 222, 260, 347

C

Canudo, Ricciotto —51
Cassou, Jean —74
Cavalcanti, Alberto —178
Chaplin, Charlie —23
Charrell, Eric -203
Chmara, Gregori —107, 250
Clair, René —68, 137, 190, 207
Cohl, Emile —16
Cserépy, Arzen von 113
Czinner, Paul 122, 251

D

Davidson, Paul —17, 22, 26, 38, 44, 48, 57
De Mille, Cecil B., —23
Deming, Barbara —7
Diaz, Pablo -26
Dickens, Charles 33, 252
Dieterle, Wilhelm (William) —84
Dietrich, Marlene 212, 213

Dimov, Ossip 122
Dostoyevski, Feodor Mihailovich 40, 106, 107, 247
Dovzhenko, Aleksandr 173, 185, 231, 304
Doyle, Sir Arthur Conan 19
Döblin, Alfred 219
Dudow, Slatan Th. 241, 242
Dupont, Ewald Andre 4, 124, 125, 132, 137, 171, 200

E

Ehrenburg, Ilya 168, 169, 295
Eisenstein, Sergei M. 168, 170, 171, 181, 193, 195, 290, 291, 293
Eisler, Hanns 239
Engel, Erich 208
Ewers, Hanns Heinz 29, 30, 149

F

Fairbanks, Douglas 25, 89
Falk, Norbert 49
Fanck, Arnold 108, 109, 150, 151, 253, 255
Farrell, James T 107
Farrere, Claude 250
Fatty (Roscoe Arbuckle) 20
Feininger, Lyonel 68
Feyder, Jacques 133
Flaherty, Robert F. 289
Fonss, Olaf 32
Forster, Rudolf 264
Frank, Bruno 260
Frank, Leonhard 188, 232
Freeman, Joseph 72
Freud, Sigmund 166
Freund, Karl 98, 124, 125, 145, 177, 178, 179, 189, 351
Froelich, Carl 24, 107, 222, 259, 262
Fromm, Erich 10

G

Gad, Urban 26
Galeen, Henrik 32, 77, 78, 84, 149
Gance, Abel 152
Garbo, Greta 163, 164
Gay, John 233
Gebühr, Otto 114, 152, 260, 262
George, Heinrich 219
Gerlach, Arthur von 80
Gessler, Otto 132
Goebbels, Joseph 91, 159, 160, 244, 245, 275, 290, 301, 304, 307
Goethe, Johann Wolfgang von 144, 145, 284
Gounod, Charles-François 145
Granowsky, Alexis 205
Grau, Albin 111
Grieg, Edvard Hagerup 216
Griffith, D. W. 23, 51, 53, 165, 177, 271
Groener, Wilhelm 132
Grune, Karl 117, 120, 152, 153, 154, 155, 167, 168, 181, 214, 237, 259

H

Häfker, Hermann 22, 29
Hamilton, Shelley 232
Harbou, Thea von 81, 87, 90, 91, 147, 158, 215
Harsch, Joseph C 280
Hartlaub, Gustav 161, 162
Harvey, Lilian 204
Hauptmann, Carl 70, 96
Hauptmann, Gerhart 104, 122, 142, 145
Hegemann, Werner 115
Helm, Brigitte 149, 173, 187, 209
Hildebrandt, Paul 96
Hindenburg, Paul von 241, 260, 281

Hirschfeld, Magnus 45
Hitchcock, Alfred 147
Hitler, Adolf 1, 6, 9, 10, 11, 24, 33, 65, 72, 83, 93, 105, 114, 115, 129, 134, 157, 160, 184, 199, 200, 204, 214, 219-221, 225, 227, 229, 232, 239, 242-249, 253, 254, 257, 258-267, 271, 275, 280, 281, 285, 287, 290-293, 294, 303, 304, 310
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 30, 64, 79, 149, 366, 369
Hoffmann, Karl 200
Hofmannsthal, Hugo von 18
Hollander, Felix 123
Hubert, Kurt 274
Hugenberg, Alfred 131, 199, 259, 260, 264
Hugo, Victor 169

I

Ibsen, Henrik 153

J

Jacobs, Lewis 53
Jacques, Norbert 81
Jannings, Emil 25, 44, 48, 84, 98, 123, 124, 125, 144, 213, 214, 220
Janowitz, Hans 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 72, 76
Jeanne, Rene 133
Jessner, Leopold 96
Johannsen, Ernst 229
Junghans, Carl 193
Jutzi, Piel 194, 219

K

Kaiser, Georg 122
Kalbus, Oskar 51
Kallen, Horace M.
Kästner, Erich 220
Keaton, Buster 21
Kiepura, Jan 204
Klein, Cesare 95
Kleist, Heinrich von 115
Klopfer, Eugen 118
Kortner, Fritz 247, 249
Kräly, Hans 49, 132
Kraszna-Krausz, Andor 185
Krauss, Werner 25, 69, 85, 96, 107, 142, 164, 166, 207
Kubin, Alfred xlii
Kyser, Hans 144

L

Lampel, Peter Martin 192
Lamprecht, Gerhard 140, 220, 258, 369
Land, Robert 156
Lang, Fritz 56, 65, 81, 82, 83, 87, 90, 91, 92, 93, 133, 134, 145, 146, 147, 158, 159, 160, 201, 214, 215, 217, 219, 243, 244, 245, 246
Lederer, Franz (Francis) 188
Leger, Fernand 190
Lejeune, Caroline Alice 25, 54, 65, 101, 150
Lenin (Ulyanov), Vladimir Ilyich 43, 181
Leni, Paul 85, 132
Lessing, Gotthold Ephraim 58
Liebknecht, Karl 43
Liedtke, Harry 48
Lindau, Paul 34
Linder, Max 20
Lloyd, Harold 21
Lorre, Peter 216
Lubitsch, Ernst 3, 23, 48-57 71, 85, 88, 120, 122, 132, 138
Ludendorff, Erich 37, 281
Lukács, Georg 29
Lumiere, Louis-Jean and Auguste 15
Luxemburg, Rosa 43

M

MacPherson, Kenneth 170
Mandel, Georges --307
Mann, Heinrich 189, 211
Marlowe, Christopher 145
Marx, Karl -40
Mayer, Carl ---61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 72, 79, 95-104, 111, 117-119, 123, 134, 152, 164, 171, 172, 178, 180, 183, 194, 213, 251, 252
May, Joe 20, 47, 56, 107, 154, 188
May, Karl —20
Mehring, Walter —205
Meinert, Rudolf ---258
Meisel, Edmund —179
Melies, Georges 15, 16, 29
Menzel, Gerhard —264
Messter, Oskar —15, 16, 23, 24, 38
Metzner, Ernö ---191, 192, 193, 237, 238
Mittler, Leo --193
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 144
Molo, Walter von --262
Moore, John C., -231
Morena, Erna 24
Murnau, Friedrich Wilhelm ---4, 78, 98, 100, 103, 104, 120, 122, 132, 133, 144, 251
Mussolini, Benito --280
Müller, Renate 208

N

Napolyon --152, 256, 257, 258, 259,
Negri, Pola 48, 50, 57, 132
Neumann, Franz -10
Nielsen, Asta 17, 20, 26, 27, 80, 93, 107, 125, 126, 141, 153, 154, 160, 164, 166
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 89, 284
Noldan, Svend 151
Noske, Gustav 82

O

Olimsky, Fritz 130
Ophuls, Max —226
Oswalda, Ossi ---125
Oswald, Richard 44, 46, 87, 156, 202, 225
Ottwalt, Ernst —239
Ozep, Fedor -247, 248

P

Pabst, Georg Wilhelm 5, 151-177, 189, 192, 201, 211, 224, 229-239, 255, 256, 266
Pabst, Rudolf ---47
Panofsky, Erwin ---6
Papen, Franz von ---275
Peters, Karl ---56
Picasso, Pablo 76
Pick, Lupu 96-99, 102-104, 132, 136, 207, 235
Piel, Harry ---25, 125, 194, 219
Piscator, Erwin -189
Poe, Edgar Allan -30
Poirier, Léon 151
Pommer, Erich 65, 124, 132, 154, 187, 188, 200, 203, 209, 212
Pordes, Victor E., -58
Porten, Henny 25, 49, 107, 120, 125, 147, 183, 259
Potamkin, Harry Alan 124, 134, 142, 155, 156, 168, 174, 195, 211, 224, 229, 235
Pudovkin, Vsevolod 5, 168, 170, 171, 175, 181, 193, 195, 237, 290, 291, 293, 361

R

Rahn, Bruno 153, 154

Rasp, Fritz -174, 221, 247
Reicher, Ernst 19, 125
Reichmann, Max --136
Reinhardt, Max -17, 18, 23, 29, 48, 50, 54, 74, 85, 117
Reiniger, Lotte 126
Remarque, Erich Maria 58, 187, 229
Renoir, Jean —133
Reutter, Otto 16
Ribbentrop, Joachim von --287
Ribera, Jusepe de --30
Richter, Hans —15, 68, 181, 190, 191, 206
Riefenstahl, Leni —108, 253, 254, 257, 276, 303
Robison, Arthur -111, 167
Rotha, Paul -3-5, 67, 69, 73-75, 79, 89, 93, 98-100, 103, 106, 110, 111, 123, 132-133, 137-154, 157, 163-174, 178, 180-184, 187, 188, 192, 200, 233, 234, 251, 252
Röhring 68
Röhring, Walter -68
Ruegg, August -161
Ruttmann, Walter 68, 93, 134, 179-183, 189- 192, 204-206, 211, 219

S

Sachs, Hanns --xxxvii
Sade, Marquis de., --84
Sagan, Leontine 222
Saint-Saens, Camille 17
Schapiro, Meyer 162
Scheler, Max -33
Schiller, Friedrich von., 18, 249
Schmalenbach, Fritz 161
Schneeberger, Hans -254
Schnitzler, Arthur 18, 226
Schubert, Franz 138
Schwarz, Hanna 187
Scribe, Eugene —105
Seeber, Guido 103
Seeler, Moritz 184
Shirer, William L., -306, 308
Siodmak, Robert 184, 202
Skladanovsky, Max ve Emil — 15
Sorge, Reinhard Johannes 74
Speer, Albert 310
Speier, Hans -277
Spengler, Oswald --87
Steiner, Rudolf --105
Sten, Anna --247
Stendhal (Marie-Henri Beyle) --63, 79, 89
Sternberg, Joseph von --212, 213, 214, 219
Sternheim, Carl -142
Stoker, Bram —77
Storm, Theodor 104
Strauss, Johann 138
Stresemann, Gustav 129
Strindberg, August 104
Stroheim, Erich von -7, 166
Student Prince —57
Sudermann, Hermann -24

T

Tauber, Richard —204
Thiele, Hertha --223, 224, 240
Thiele, Wilhelm 203, 208
Toller, Ernst 54, 189
Tolstoy, Leo -104
Trenker, Luis --255, 256, 257, 266
Trivas, Victor -232

U

Ucicky, Gustav 259, 262, 264
Udet, Ernst --151, 253
Ullmer, Edgar 184

V

Valentinian 72
Veidt, Conrad —69, 84, 122, 132, 149, 250, 259
Vertov, Dziga 181, 182, 183
Viertel, Berthold 178
Vincent, Carl 193
Voltaire (François-Marie Arouet) —116, 263
Voss, Richard —18

W

Wagner, Fritz Arno 78, 92, 112, 170, 234
Wagner, Richard —92
Walden, Herwarth —67
Warm, Herman —68
Waschneck, Erich —252
Weber, Max —40
Wedekind, Frank 115, 156, 174
Wegener, Paul —29, 31, 32, 55, 62, 80, 110, 149
Weill, Kurt —233
Wells, Herbert George —146
Wendhausen, Fritz —150
Wessel, Horst —29
White, Kenneth —104
Wieck, Dorothea —223
Wiene, Robert —63, 66, 67, 69, 95, 107, 149
Wilder, Billy —184
Wilson, Thomas Woodrow —51
Windt, Herbert —264
Winsloe, Christa —222
Wolzogen, Ernst von —19

Z

Zelnik, Friedrich —262
Zille, Heinrich —140, 141, 156, 194, 207, 208, 219
Zinnemann, Fred —184
Zola, Emile —236
Zöberlein, Hans —232
Zuckmayer, Carl 137, 225
Zukhoff, Gregory —295

Caligari'den Hitler'e

Alman sinemasının psikolojik tarihi

Weimar Cumhuriyeti'nin zengin sinemasal tarihinin artık klasikleşmiş bir incelemesi olan Caligari'den Hitler'e ilk olarak Princeton University tarafından 1947'de yayımlandı. Walter Benjamin'in ve Theodor Adorno'nun entelektüel çevresinden ve önde gelen bir film eleştirmeni olan Siegfried Kracauer sinema estetiği, Weimar döneminde Almanların yaygın psikolojik durumu ve bu dönemin gelişen toplumsal ve politik gerçekliği arasındaki bağlantıları incelemede yeni bir zemin oluşturuyor. Kracauer'in hem Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, M, Metropolis ve Mavi Melek gibi Alman sinemasının ilk dönem klasiklerini hem de daha sıradan filmleri inceleyen bu öncü kitabının baskısı hiç bitmemiştir. İlk yayımlanışından elli yıldan fazla süre sonra bugün bu kitabın hoş bir şekilde tasarlanmış ve tamamen yeni baskısı Kracauer'i 21. yüzyılda yeniden gündeme getiriyor. Sinema araştırmacısı Leonardo Quaresima, Kracauer'i saygılı ama eleştirel bir giriş içinde bağlama yerleştiriyor ve kitabı yeni bir kaynakça ve ilk baskıya sızan yanlışlar listesiyle güncelliyor. Bu kitap sinema tarihçileri, sinema kuramcıları ya da Alman sinması konusunda amatör olanlar için vazgeçilmez bir eserdir.

"Kracauer'in modern sinema tarihyazımının tartışmasız bir klasiği olan Caligari'den Hitler'e adlı çalışmasının filmleri tarihle ve toplumla ilişkilendirme tarzımız üzerinde büyük bir etkisi oldu. Kracauer kolektif psikoloji ve Alman ruhu gibi tartışmalı kavramları kullanmaktan korkmasa da, Weimar dönemi filmlerini faşizmin ortaya çıkışının habercileri olarak verimli bir şekilde okuması bugün bile yankılanıyor. Leonardo Quaresima'nın merak uyandıran ve bilgilendirici giriş yazısı Kracauer'in projesini hem kendi tarihsel dönemi içine hem de günümüze yerleştirmede eleştirel bir tutum alıyor."

Anton Kaes
University of California, Berkeley

De Ki | Sinema
ISBN-13: 978-9944-492-59-1
9 789944 492591

KTB-AVE 542177
KTB-AVE 543276



Kapak Fotoğrafı
Dr. Caligari'nin Muayenehanesi,
(Das Cabinet Des Dr. Caligari,
Robert Wiene, 1920)

30.00

www.sinecine.org