

1920'lerdeki Film Çalışmalarına Genel Bir Bakış

Ferit Çağıl*

ÖZ

Bu çalışma, sinema açısından deneysel bir dönem olan 1920'lerdeki film çalışmalarını Fransız, Sovyet, Amerikan ve Alman sineması çerçevesinde ele almaktadır. 28 Aralık 1895'te Lumière Kardeşler'in halka açık ilk sinema gösterimi ile başlayan sinema tarihi, bu yeni formun sanat olup olmadığı yönündeki tartışmaları da beraberinde getirmiştir. 1920'lere gelindiğinde devamlılık sistemi Hollywood anlatım tarzını oluşturmuştur. Bu dönemde Avangart bir hareket olan dışavurumculuk ilk olarak resimde yer bulmuştur. Daha sonra edebiyat, mimari ve tiyatrodaki görülen akım sinemaya da yansımıştır. Yoğun olarak mizansene dayalı olan akımda biçimler çarpıtılır ve gerçekçi olmayan şekilde abartılır. Aşağı yukarı aynı dönemde Fransa'da gerçeküstü sinema etkisini göstermeye başlamıştır. Aşırı şekilde geleneksel anlatı karşıtı olan ve anlaşılabilir biçimin dışına çıkan düşsel filmler gerçeküstü sinemanın özellikleri haline gelmiştir. Dönemin ünlü kuram ve sinemacıları olan Vsevolod Pudovkin ve Sergey Eisenstein hem yazıları hem de yaptıkları filmler ile sinemanın bir dil olmasına önemli katkı yapmışlardır. Buna paralel olarak Rudolf Arnheim, Bela Balazs, Siegfried Kracauer gibi düşünürler de sinema sanatının nasıl olabileceği konusunda düşünce ve tezler ortaya koymuşlardır.

Anahtar Kelimeler: sovyet montaj sineması, dışavurumcu sinema, gerçeküstü sinema, hollywood sineması, avangart sinema

* Arş. Gör., Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
fcagil@beu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3391-869X

An Overview of Film Studies in the 1920s

ABSTRACT

This research deals with the film studies in the 1920s, which was an experimental period in terms of cinema, within the framework of French, Soviet, American and German cinema. The history of cinema, which started with the first public screening of the Lumière Brothers on December 28, 1895, brought along discussions about whether it is an art or not. In the 1920s, the continuity system formed the Hollywood narrative style. Expressionism, an avantgarde movement, first found its place in the painting. Later, the movement seen in literature, architecture and theater was reflected in the cinema. In the current heavily based on mise-en-scène, forms are distorted and unrealistic exaggerated. Again, surreal cinema started to show its effect in France. Films that are excessively anti-narrative and go beyond comprehensible form have become features of surreal cinema. Famous theorists and filmmakers of the period, Vsevolod Pudovkin and Sergey Eisenstein have made important contributions to cinema being a language with both their writings and the films they shot. Parallel to this, thinkers such as Rudolf Arnheim, Bela Balazs and Siegfried Kracauer have put forward thoughts and theses on how the art of cinema can be.

Keywords: soviet montage cinema, expressionist cinema, surreal cinema, hollywood cinema, avantgarde cinema

Extended Abstract

Cinematograph, which took its place in history as a technological invention, has become an art in a short time where all arts meet on a common ground. Cinema, which was avoided by a certain segment in the early days of the moving image, has become an appeal to the whole society in later times. Nickelodeons, where people go as leisure activities, have evolved into large movie theaters. Along with these developments, debates about whether cinema is an art or not continue. While theorists' discussions on whether cinema is an art or not, filmmakers constantly pursued innovations and made an effort to make cinema a language of expression. The first works of Edwin S. Porter on fiction and subsequently the masterpiece of David L. W. Griffith's *Birth of a Nation* (1915), the effect of fiction and close-ups in cinema opened a new era in cinema. The success of the film both at the box office and in the history of cinema attracted the attention of many producers and directors and guided them. The producers who could not surpass this success achieved by Griffith in the American cinema searched for a solution by bringing artists from countries such as Germany, France and Sweden. The monopolization in the country and the ongoing legal wars have been effective in the filmmakers' settlement in Hollywood.

This success of Griffith was particularly influential on Soviet montage theorists and directors. Lev Kuleshov, who taught at the Soviet film school, points out that it was Griffith's films that led him to the assembly. The "Kuleshov effect", which will go down in history in order to better grasp the importance of montage, is the work of this influence. Soviet directors and thinkers such as Sergey Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Kuleshov argued that cinema could become an art through montage and made films accordingly. With the Soviet Revolution, the importance of cinema was understood by the state and screenings were made in the farthest corners of the country with cinema trains. Shots were also made in the places where these screenings were made and new films were produced. *Battleship Potemkin* (Eisenstein, 1926), *October: Ten Days that Shook the World* (Eisenstein, 1927), *Mother* (Pudovkin, 1926), *The End of St. Petersburg* (Pudovkin, 1927) are important films of the period that have taken place in the history of cinema.

Expressionism, which seems primarily in painting, literature and theater, was influential in German cinema between 1919-1930. The use of light, artificial decors, exaggerated make-up and costumes, where shadows are created in a long way, are typical features of expressionist cinema. Facts such as the destruction of the First World War on humans and nature, the suppressed human psychology, chaos and panic state have shown their response in German cinema in this way. Especially in this period, the cult movie of the movement, *The Cabinet of Dr. Caligari* (Wiene, 1920a) pioneered the making of other expressionist films thanks to the popularity it gained. Films such

as *Genuine* (Wiene, 1920b), *Raskolnikow* (Wiene, 1923), *Nosferatu, a Symphony of Terror* (Murnau, 1922), *Metropolis* (Lang, 1927) were produced in an expressionist style. Especially after 1924, the expressionist movement began to disappear in German cinema, which was invaded by Hollywood films.

The concept of surreal, which was influential in French cinema of the 1920s, was first used by the poet André Breton from a play by Guillaume Apollinaire. The aim of the surrealism reflected in the cinema in this period is to change the stories that seek reality and to distinguish them from other films. The first surreal films were made with the participation of painters and poets. It is possible to give an example to this, that the script of *Entr'acte* (1924), shot by René Clair, was written by painter Francis Picabia and that artists such as Man Ray, Salvador Dali, Antonin Artaud were included in the cinema. The films *An Andalusian Dog* (1928) and *Age of Gold* (1930), shot by Luis Bunuel with painter Dali, who is regarded as the most important representative of surreal cinema, are important films in which surrealist aesthetics have been brought to the cinema. He made his films believing that this art had no responsibility to take sides or produce solutions. One of the most important features of surreal cinema is that it is against authority. In this context, besides directors such as Bunuel, Jean Vigo, Jean Cocteau, who are among the important names of surrealist cinema, directors such as Emir Kusturica, Federico Fellini, Tengiz Abuladze and Fernando Solanas opposed the authority in their films.

Cinema, which was a raw copy of reality in the first years of its first screening, formed its own style in a short time. The discussions that started with the first screening and later theoretical studies have gained weight in the direction that cinema is an art independent from other arts. Cinema, which started to tell a story, brought along the techniques of telling this story. The language and technique of cinema, which developed in parallel with the debates about whether it is art or not, proved his talent in a short time. Cinema studies that were interrupted during the period of the First World War reappeared with the end of the war, the re-determination of the borders and management forms in the world, and the development of alternative currents in cinema.

Giriş

Teknolojik bir icat olarak başlayan sinemanın serüveni kısa zaman içerisinde geniş kitlelerde büyük yankılar bulmasıyla devam etmiştir. İlk yıllarında insanların boş vakitlerini geçirmek için gittikleri ve birçok kesimin uzak durduğu sinema daha sonrasında herkes tarafından ilgiyle takip edilen bir sanat dalı olma başarısını kazanmıştır. Sinemanın ilerleyişi teorik tartışmaları da beraberinde getirmiştir. İlk gösterimin yapıldığı andan itibaren “sinema sanat mıdır” sorusu da sorulmaya başlanmıştır. Birçok alandan düşünür bu konu üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Hareketli görüntünün kaydı ile başlayan sinema serüveni zaman içerisinde kendi dilini arama yoluna koyulmuştur. İlk yıllarda kısa süreli anlık olayları kaydeden kamera, daha sonra farklı arayışlar içerisine girmiştir. Kurgunun kullanılmaya başlanmasıyla sanatçıların üsluplarını oluşturmaya başladıkları dikkat çekmektedir. 1920’li yıllara gelindiğinde Fransa, Amerika, Sovyetler Birliği ve Almanya’da sanatçılar kendi dillerini tamamen oturmuş hale gelmişlerdir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı’nın insanlar üzerinde yaratmış olduğu tahribat, sanatçıları yeni arayışlar peşine sürüklemiştir. Almanya’da dışavurumcu sinema, Sovyetler Birliğinde kurgu teorisyenlerinin ve yönetmenlerin varlığı, Fransa’daki gerçeküstü sinema ve Amerika’daki film çalışmaları geniş kitlelerde büyük yankı bulmuş olan sinemanın farklı üslupları barındırdığı önemli merkezler haline gelmişlerdir.

28 Aralık 1895 yılında Paris’te bir kafede yapılan halka açık ilk gösterimle beraber sinemanın tarihi başlamıştır. Kafenin bodrum katında halka açık başlayan bu ilk film gösterimi hemen sonra kapalı ve seyirci alabilen başka mekânlarda gerçekleştirilmiştir. Gösterimin yapıldığı ilk yıllarda insanlar için hareketli görüntünün varlığı yeterince ilginç gelmiştir. Bu ilginçlik insanları uzun bir müddet oyalamış ve bu yenilikten bir talepte bulunmamalarına yol açmıştır (Özarslan, 2015, s. 14) Farklı sanat biçimlerinin toplumsal tarihini inceleyen Arnold Hauser (1984) sinemanın kitle için sanat yapmanın ilk adımı olduğunu ifade etmektedir: “Okuyucularda ve tiyatro seyircilerinin yapılarında oluşan ve son yüzyılda bulvar oyunlarıyla eleştiri romanlarının ortaya çıkmasıyla bağlantılı olan durum, sanatın sonunda kitlelerin sinemaya akmasıyla sonuçlanan demokratik yaygınlaşmasının başlangıcıdır” (s. 421). Ayrıca sinemanın bunlardan farklı olarak tüm toplumsal katmanlara seslendiğini ve bu farklı katmanların aynı seyir zamanı içinde sinema salonunun içinde birleştiğini vurgulamaktadır. Brian J. Robb (2013) ise sinemanın ilk yıllarında var olan gerçekliği aktaracak basitlikte olduğunu ifade etmektedir (s. 12). Bununla birlikte sonraki yıllarda kurgunun, kamera hareketlerinin, stüdyoların kullanımının ortaya çıkmasıyla sinemanın daha karışık ama daha çekici bir hal aldığı görülmüştür.

İlk filmlerin yapıldığı dönemde izlenen filmler hakkında aktarılan deneyimler büyük bir şaşkınlık, anlam verememe veya sinemanın korkunçluğu üzerine olmuştur. Bela Balazs (2019) sinemanın bir sanat olarak doğuşunun yeni sanat eserlerinin yaratılmasını değil, bu yeni sanatı anlayacak ve algılayacak yeni insani yeteneklerin ortaya

çıkmasını sağladığını belirtmektedir (s. 61). Sinemanın zaman içinde geçirdiği evrimle beraber toplumda yeni bir duyarlılık, anlayış ve kültürün gelişimine de tanıklık edildiğini ifade etmektedir. Sinematografik hareketli görüntü ile tanışan halk ilk başlarda izledikleri filmleri anlamamış, farklı yorumlamışlardır. Balazs (2019) insanların ilk film deneyimlerini birkaç örnek üstünden aktarmaktadır (s. 62-63): Okuduğu gazete ve dergilerde sinemadan haberdar olan, film yıldızlarını tanıyan, filmlere dair eleştiriler okuyan bir İngiliz sömürge yöneticisi, hiçbir hareketli görüntü görmemiştir. Sinema olan bir yere gittiğinde ilk işi sinemaya gitmek olan bu kişi girdiği ilk filmde yanındaki çocuklar çok eğleniyor olmasına rağmen kendisi epey bitkin bir hal almıştır. Filmten sonra filmin hoşuna gidip gitmediği sorulduğunda çok ilginç olduğunu ancak neyin nesi olduğunu anlayamadığını söylemiştir. Çevresindeki insanların çoktandır kavramış olduğu bu yeni biçimin dilini algılayamamıştır. Yine Sibiry'a da film izlemeye giden bir kız, eve korkmuş olarak döndüğünde izlediği filmle ilgili deneyimini parçalanmış ve uzuvlar gördüğü şeklinde aktarmaktadır. Bu örnekler hareketli resimleri peş peşe sıralayan bu sanat dalının zaman içinde insanlara bir kültür öğrettiğini göstermektedir.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren bu yeni kültür biçiminin kurumsallaşması için öykülemeye ve sanatsal bir stile ihtiyaç duyulmuştur. Öyküleme halk tarafından talep görmüş; bunun karşılığında da uzun kurmaca filmler artmaya başlamıştır. Sanatsal ifade ise entelektüel kesim tarafından desteklenmiştir. Bu iki ihtiyaç zamanla standartlaşmış ve sinemanın bir niteliği olarak anılmasını sağlamıştır (Casetti, 2011, s. 84). İlk ortaya çıktığı yıllarda bir sanat olarak değerlendirilmeyen sinema hakkında ilk ciddi yaklaşımlar kuramcılar tarafından gelmiştir. Kuramcılar psikolojik, sosyolojik ve estetik olarak sinemayı tartışarak sinemanın bir sanat olduğunu kanıtlama iddiasında olmuştur. Gerçekliği yalın olarak göstermek ya da gerçeklik yanılması yarattığı için tiyatro ve fotoğraftan farklı olarak sinemanın başlı başına bir sanat olduğunu savunmuşlardır. İlk dönem kuramcılardan Hugo Münsterberg sinemanın gerçeklikten soyutlanan görüntülerden oluştuğunu ve bu görüntülerin insan zihninde algılandığını, ardından bu algılama sürecinde zihnin bunlardan yeni bir gerçeklik oluşturduğunu öne sürmüştür; ya da kın plan, *flashback*, *flashforward*, kurgu gibi imkanlarla sinemasal dili zihnin çalışma prensipleriyle ilişkilendirerek sinemanın tiyatrodan ayrılan bir sanat dalı olduğunu iddia etmiştir (aktaran Özarslan, 2015, s. 17). Yine dönemin en önemli düşünürlerinden olan Rudolf Arnheim da Münsterberg gibi insan zihninin bu süreç içerisinde yer aldığını ifade etmektedir. Arnheim'e göre "film görüntülerden oluştuğu için gerçekliğe değil, gerçek dışılığa dayanmakta", sinemada önemli olan şey de gerçekliğin saf haliyle kaydedilmesinden ziyade onun yeniden düzenlenmesi olmaktadır (aktaran Özarslan, 2015, s. 18). Kameranın sınırlılıklarının olduğunu savunan Arnheim, onun gözümüzün dünyayı algıladığı gibi algılamadığını ama bu sınırlılıkların yönetmenin yaratıcılığını olanaklı kıldığını, böylelikle filmin bir sanat dalına dönüştüğünü savunmaktadır (aktaran Özarslan, 2015, s.18). Gerçekliğin birebir aktarılmasıyla yapılan filmlere "kusursuz film" demeyi tercih etmekte ancak bu ifadesinde karamsar bir tablo da

barındırmaktadır. “Sinemanın daima teknolojinin peşinden gideceğini; önce renk, sonra üç boyutlu görüntü ve mükemmel sesi arayacağını ve bu teknolojik gelişmelerin giderek hızlanacağını belirttikten sonra bu gelişmelerin sinemayı yok oluşturma sürükleyeceğini” iddia etmektedir (Erdikmen, 2015, s. 45). Robb (2013) ise sinemanın yirminci yüzyıl başlarında Viktorya öyküleri şeklinde başladığını ancak zamanla bağımsız bir sanat dalı haline geldiğini belirtmektedir (s. 11). Sinema tüm diğer sanatlardan farklı bir şekilde varlığını öne çıkarmış ve sessiz sinema çağı ortaya çıkmıştır. Dönemin yönetmenleri ve oyuncularını bir araya gelerek sinemaya ait sanatsal ölçütleri ortaya atmışlardır. 1927’de Alan Crosland’ın *The Jazz Singer* filminde Al Johnson’un o ölümsüz “daha hiçbir şey duymadınız” sözleriyle bu dönem eşsiz bir şekilde sona ermiştir. Bu dönemde var olan film çalışmaları sadece Hollywood ile sınırlı değildir. Almanya’da dışavurumcu sinema, Sovyetler Birliği’nde formalist montaj sineması, Fransa’da gerçeküstü sinema bu yeni sanat dalının yeteneğini ve çok yönlü karakterini kanıtlayan çalışmaları ortaya çıkarmıştır.

Alman Dışavurumcu Sinema

Yirminci yüzyılın başında öncelikli olarak resimde görülen perspektif ve anatomi kurallarını, bir çocuğun çalışmasını andıracak biçimde bozan dışavurumculuğun en belirgin özellikleri, duygusal tepkileri yansıtmak amacıyla çizgi ve rengin doğadan bağımsız kılınarak ve oldukça özgür bir şekilde kullanılarak biçimin bozulması şeklinde kendini göstermektedir (Biryıldız, 2000, s. 15-16). Film çekimlerinin birçoğunun kapalı stüdyolarda yapılması, dışavurumculuk başta olmak üzere kübizm gibi diğer soyutlama biçimlerine sahip sanatların etkisiyle Alman filmlerinin görsel özellikleri giderek zenginleşmiştir. “Dışavurumculuk kendini stilize edilmiş, bazen de bozulup çarpıtılmış bir fiziksel dünya yaratan set tasarımında, alışılmamış kamera açılarında, derin gölgeler oluşturan yapay aydınlatma ve stilize oyunculukta sergilem[iştir]” (Abisel, 2003, s. 152).

Almanya’da 1919-1930 arasında dışavurumcu akımın yansımalarıyla kendini gösteren dışavurumcu sinemada gölgelerin oldukça fazla olduğu bir ışık üslubu, bu dünyada var olmayan dekorlar, yapay roller ve makyajlar öne çıkan özellikler olarak görülmektedir. “Bu akımdaki filmlerin kaba ve barbar görüntüsüne, ölüm ve düşük yaşama ait nesnelere eşlik etmektedir. Sonuçtaki etki ise öfke, delilik ve akla yakın olmayan olağanüstü olaylara ait bir dünyanın Hollywood orta sınıf âlemine yönelmiş eleştirilerin etkisi” olmaktadır (Biryıldız, 2000, s. 38). Abisel (2003) Alman sinemasının en parlak dönemini 1920 senesinde yaşadığını ifade etmektedir: O dönemdeki Alman yönetmenler sinematografinin en etkin bir şekilde nasıl kullanılacağını tüm dünyaya göstermiş ve hem disiplinli hem de örgütlü çalışma modelleriyle her çekimin iç dokusunu ve tüm görsel öğeleri uyum içinde işleyerek dönemin ünlü ressam, mimar ve

grafikçileriyle çalıştıklarından onların beraberlerinde getirdikleri pek çok yeni sanat hareketinin ve kişisel tarzlarının da etkisinde kalmıştır (s. 152). Berlin odaklı olan bu dönemin Alman sineması yüksek verimlilik ve farklılık sunmuş, sinema araştırmaları için bu dönemin Alman sineması çok zengin bir laboratuvar olarak görmüştür:

Praglı Öğrenci'den Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'ne, Metropolis'ten M'e, Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi'nden Berlin Aleksander Meydanı'a, Nosferatu'dan Mavi Melek'e, Üç Kuruşluk Opera'dan Kuhle Wampe'ye kadar pek çok deneysel ve avangart filmi ile nihilizmden ekspresyonizme, Dadaizm'den Prolet Agitprop'a kadar pek çok film anlayışı ve biçimi ile Berlin yaklaşık olarak 1933'e kadar dünya sinemasının en dikkat çekici merkezlerinden biri haline gelecekti. Savaşın yol açtığı yıkım baskı altındaki insan psikolojisi ve bunalım, şovenizm, toplumsal kaos panik gibi olgular sinemadaki ifadesini ilkin 1919'da bulmuştu. Bunun adı da Caligarizm idi (Öztürk, 2014, s. 109).

Alman yapımcılar dışavurumcu filmlerin uluslararası pazarda kâr getireceğine inanarak bu projelerin desteklenmesine karar vermişlerdir. Bu düşünceyle üretilen *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (Wiene, 1920a) Amerika, Fransa ve diğer ülkelerde yakaladığı popülerlik sayesinde diğer dışavurumcu filmlerin de yapılmasına ön ayak olmuştur. Dışavurumculuğun ilk yapımı olan bu film, akımın da en tipik örneğidir. Alman dışavurumcu sinemanın temel özellikleri arasında ilk dikkat çeken unsur belki de mizansendir. Biçimlerin olabildiğince çarpıtılması ve gerçekçi olmayan bir şekilde abartılması dışavurumcu akımın amaçlarından. Oyuncular olabildiğince fazla bir şekilde makajlı haldedir. “Dışavurumcu filmin en önemli özelliklerinden biri de mizansenin öğelerinin hepsi kompozisyonu yaratmak için birbirleriyle grafik olarak etkileşimi olmuştur” (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 448). Öte yandan Birinci Dünya Savaşı'nın ardından hakim olan baskıcı yönetim, sanatçıların yaşadıkları sorunları görsel bir dil ile aktarmalarında etkili olmuştur. Bu ifade biçiminde de gerçeklik ön planda olmayıp metafizik biçimler tercih edilmiştir. Bu akım hakkındaki çalışmalarıyla tanınmış olan Siegfried Kracauer (2011) toplumsal ve siyasal sorunların dışavurumcu film üzerindeki etkisini *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* üzerinden şöyle açıklamaktadır (s. 73):

Maksatlı ya da değil, Caligari zorbalık ile kaos arasında kararsız kalan ve umutsuz bir durum ile karşı karşıya olan ruhu gösterir. Zorbalıktan her kaçış onu tam bir karmaşa durumunun içine fırlatır. 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.

Birinci Dünya Savaşı'nın sinema endüstrisine en büyük etkisi film ithalatının yasaklanması olmuştur. Ancak bu yasak yerli film yapımcıları için bir avantaja dönüşmüş, yerli yapımlara olan talep artmıştır. Birçok ulusal sinema bu sayede büyümeye başlamıştır. Bu dönemde hükümetler filmlerle propagandayı yaygınlaştırabilmek için sinema sektörüne desteğini arttırmıştır. 1917 yılında Alman sanayisindeki birçok küçük ve etkili büyük şirketin bir araya gelmesiyle UFA (*Universum Film Aktiengesellschaft*)

kurulmuştur. UFA, yabancı sermayeli işlere karşı koyabilmenin yanında sinemayı propaganda aracı olarak kullanmak maksadı gözeterek de kurulmuştur. Bu amaçla UFA bünyesinde çok büyük stüdyolar kurulmuş, yurt dışından çok sayıda oyuncu, yönetmen ve teknik personel ülkeye getirtilmiştir (Demir, 2009, s. 13). Robert Wiene'nin *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* dışında çektiği *Genuine* (1920b) ve *Raskolnikov* (1923), Friedrich W. Murnau'nun çektiği *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* (1922), Fritz Lang'ın çektiği *Metropolis* (1927) ve *Die Nibelungen: Siegfried* (1924), Arthur von Gerlach'ın çektiği *Vanina* (1922), Leo Birinsky ve Paul Leni'nin çektiği *Das Wachsfikurenkabinett* (1924) filmleri Alman dışavurumcu sinemanın önemli filmleri olmuş ve tamamı UFA stüdyolarında yapılmıştır (Biryıldız, 2000, s. 49-50).

Özellikle 1924'ten sonra ithal Hollywood filmleriyle rekabet etmeye çalışan Alman sineması zamanla Hollywood sinemasını taklit etmeye başlamıştır. Yapılan filmler etkileyici olsalar da dışavurumcu filmlerin kendine has niteliklerini törpülemişlerdir. Bu nedenle 1927 yılında sinemada dışavurumculuk akımı yok olmuştur. Ancak *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti* (Lang, 1933) gibi 1930'lu yıllarda birçok filmde izini devam ettirmiştir. Yine bu dönemin sonunda çoğu Alman sinemacının Amerika'ya gitmesinden dolayı Hollywood'a çektikleri filmlerde bazı dışavurumcu öğeler görülebilmektedir. Almanya'da yaklaşık yedi yıl sürmüş olsa da dışavurumculuk film stiline olan eğilim hiçbir zaman son bulmamıştır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 449).

Sovyet Sineması

1917 yılında Rusya'da yaşanan sosyalist devrim beraberinde birçok değişimi getirmiştir. Devrim gerçekleşikten sonra sinemacıların birçoğu sonradan tekrar dönmek üzere başka ülkelere göç ederken bir kısmı da devrimden yana taraf tutmuştur. 27 Ağustos 1919 tarihinde Vladimir Lenin tarafından onaylanan bir kararname ile sinema devletleştirilmiştir. Bu kararı müteakiben beşinci günde sinemacı yetiştirmek üzere kurulan ve etkisi tüm dünyaya yayılan sinema okulu açılmıştır (Teksoy, 2009, s. 130) Bu kararname ile sinemanın devletleştirilmesi somut bir hal almış ve etkisi sinema sanatına hızlı bir şekilde yansımıştır. Fakat o dönemki amaç sadece bir endüstri kolunu devletleştirmek değil, yeni seyirciler, kurulmakta olan yeni bir toplum için ortaya yeni yapıtlar koymak da olmuştur. Devrimin ilk yıllarında ortada bir sinema endüstrisi kalmadığı için bunları yapmak neredeyse olanaksızdır. Film stüdyoları yıkılmış, yıkılmayanlar ise kapanmıştır. Yurtdışına giden sinemacılar kendileriyle beraber sinema araçlarını da götürmüş, geriye kalan az sayıda film teçhizatı kara borsaya düşmüştür (Yıldız, 2015, s. 61). Bu dönemde özellikle Lenin için sinemanın ülkenin dört bir tarafına ulaşıyor olması çok büyük önem teşkil etmektedir. Lenin'in konuşmalarında sinemanın en önemsedikleri sanat dalı olduğunu vurgulaması sinemanın devlet politikası olarak ne kadar önemsendiğini de ortaya

koymuştur.

Sovyet sinemasında haber filmleri ve belgeseller öncelikli olarak ağırlık verilen alanlardır. Bu alanların uygulamaya geçirilebilmesi için sinema trenleri oluşturulmuş, sinema salonu olarak kullanılan vagonlar gittikleri her yerde film gösterimleri yapmıştır. Bu sayede ülkenin en ücra yerlerine ulaşılmış, köylerde ve kasabalarda film gösterimleri yapılmıştır. Bu trenlerle gönderilen görevliler gittikleri yerlerde film çekimleri de gerçekleştirmişlerdir. Stüdyoların yok olması, oyuncu giderleri, dekor ücretleri ve diğer teçhizat giderleri kurmaca filmlerin üretimini sınırlamıştır. Kurmaca filmlerin yapılmaya başlanması ancak 1920 yılından sonra hız kazanmıştır (Teksoy, 2009, s. 131).

Moskova'daki Devlet Film Okulu'nda (VGİK) ders veren Lev Kuleshov için sinema "kısmi görüntülerin analitik olarak bölümlenmesiyle izleyicinin bilişsel ve görsel süreçlerini stratejik olarak yönetmeye dayanır" (aktaran Stam, 2014, s. 49). Sinemanın diğer sanatlardan ayrılan temel noktası montaj ile herhangi bir anlam ifade etmeyen bölümlerin ritmik bir şekilde düzenlenmesidir. Kuleshov, 1920 yılında gerçekleştirdiği ve tarihe "Kuleshov efekti" olarak geçen çalışmasında kurgunun tekli planlarının duygu ve çağrışımlara neden olduğunu göstermiştir. Örneğin "Mosjoukine'in aynı sahnesi farklı duygusal etkileri ifade etmek için (açlık, yas vb.) farklı malzemelerle (bir tas çorba, tabutta bir bebek vb.) art arda yerleştirilmiştir" (Stam, 2014, s. 49).

1920'lerde ortaya çıkan avangart hareketler yönetmenleri de etkilemiştir. Dziga Vertov sinema-gerçek (*kino-pravda*) akımıyla bu dönemde kamerayı sadece gördüğünü kaydeden bir cihaz olmaktan kurtararak şiiresel bir malzemenin anlatı aracı olarak anılmasını sağlamaya çalışmıştır. Sinemanın görsel gücünü keşfetmesinde akımın etkisi büyük olmuş, filmlerinde olayların sadece kaydedilmesinden bir argüman oluşturmak üzere farklı zaman ve yerlerde çekilmiş görüntülerin montajlanması şeklindeki keskin anlatım üslubunun temellerini atmıştır (Işıkman, 2015, s. 134). Ana akım sinemadan farklı olarak kurmacanın dilini kullanmayan, sinemaya ait yeni bir üslup geliştirmiştir. Rus sinemacıların montaj üzerine denemeler ve kuramsal tartışmalar yaşadıkları bu dönemde Vertov, "*Sinema-Gerçek (Kino-Pravda, 1922-25)*, *Sine-Göz (Kino-Glaz, 1924)* ve *Film Kameralı Adam (1929)* gibi filmlerle sinema-gerçek kuramını geliştirmiştir" (Işıkman, 2015, s. 134).

Montaj ve sinema estetiği kuramcısı ama aynı zamanda sinema tarihinin en etkili yönetmenlerinden olan Sergey Eisenstein, filmin anlamının kurgu ile yaratılabileceğini düşünmüş ve süreklilikten çok süreksizliği aramıştır. Onun filmlerinde ve çalışmalarında anlam, imgenin kendisinde değil; diğer imgelerle olan ilişkilerinde saklıdır. Bu konuda gerçeği, gerçeğin anlamını sanat yoluyla ifade ederken Goethe'nin "Doğada hiçbir şeyi tek başına görmeyiz. Her şeyi altındaki, üstündeki, önündeki ve arkasındaki bir başka şeyle birlikte görürüz" düşüncesini örnek vermekte ve sanatın amacının yeryüzündeki karışıklığın ortaya çıkarılarak temsil edilmesi ve bu bağlamda doğru

bir siyasi düşünce oluşturması olduğunu söylemektedir (aktaran Butler, 2011, s. 21; aktaran Stam, 2014, s. 50). Eisenstein, Sovyet montaj teorisyenleri içinde en etkili isimlerden biri olmasını hem filmleri hem de kuram ve iddialarıyla ortaya koymuş, basıncı siyasi rejime rağmen sanatın özerkliğini korumaya çalışmış, dönemin siyasi iktidarıyla ihtilafa düşmüştür. Bu yüzden *Korkunç İvan* (1944) filminin gösterimi yasaklanmıştır.

Eisenstein, sanatın sürekli bir çatışma olduğunu ve bu çatışmanın getirmiş olduğu çelişkinin sinemada ancak kurgu ile sağlanabileceğini iddia etmektedir. Bu çatışan kurguyu da Karl Marx'ın diyalektiğinden etkilenerek tez ve anti-tez şeklinde bir film kompozisyonu üzerinden yaratmıştır. Eisenstein, filmlerde var olan dış dünyadaki gerçekliğin sanat olmayacağını savunmaktadır. Onun sinema anlayışına göre sinemanın amacı varlık ve nesne arasında bitmeyen ilişkinin asıl kaynağını bulmaktır. Filmlerinde konudan bağımsız belli bir düzen yahut sıra içinde olmayan rastgele seçilmiş görüntülerin izleyici üzerinde psikolojik olarak çok etkili olduğunu savunmaktadır (Küçükdoğan ve Yengin, 2015, s. 113). Eisenstein bu iddialarını hem *Film Duyumu* (1943/1984) ve *Film Biçimi* (1949/1985) çalışmalarında hem de *Potemkin Zirhlisi* (1926) ve *Ekim* (,1927) gibi filmlerinde ortaya sermektedir.

Sovyet sinemasının önemli isimlerinden olan Vsevolod Pudovkin de Eisenstein gibi kurguyu filmin temel oluşum maddesi olarak görmektedir. *Ana* (1926), *Petersburg'un Sonu* (1927) ve *Victory* (Mikhail Dollez ile, 1938) gibi filmler Pudovkin'in kurgu temelli sinemasında yer alan önemli yapıtlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Eisenstein'a göre çekim, filmin yapısını gerçekleştirecek olan kurgunun ögesidir. Bu öge, içerisinde çatışma taşımaktadır. Eisenstein çekimin her zaman her yerde aynı duyguyu yaratmayacağını savunmaktadır. Çekim gerçek anlamını diğer çekimlerle bir bütün içinde kurgulandığında almaktadır. Eisenstein için kurgu; birbirini izleyen çekimlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir düşünceden ziyade iki çekimin çarpıştırılmasından meydana gelen düşüncedir (Nuyan, 2018, s. 50). Pudovkin ise anlatılan öykünün yönetmen tarafından sunulan şekilde izleyicinin kabul etmesi için çekimlerin belli belirsiz bir şekilde birbirine bağlanmasını savunmaktadır. Eisenstein bu noktada Pudovkin'den ayrılmakta, çekimlerin tuğla gibi üst üste bağlanmasını değil; görüntülerin birbiriyle çarpıştırılması gerektiğini savunmaktadır. Onun kurgudaki bu mantığı pasif bir seyirci yerine görüntüler tarafından uyarılan ve sürekli aktif olan bir seyirci profili yaratmaktadır (Andrew, 2010, s. 115).

Eisenstein, kendisinin "kurgu çekimlerin çarpışması", Pudovkin'in ise "kurgu parçaların bağlanması" görüşünü savunduğunu söyler. Pudovkin, kendisine yöneltilen bu yargıyı kabul etmez. Onun filmleri irdelendiğinde, çoğu zaman sanatsal kurguyu kullandığı gözlenir. O, "Bazılarına göre kurgu, safça, film parçalarının kendilerine özgü zaman sırasına göre, öyküsel düzlemde birbirlerine eklenmesinden başka anlama gelmez" diyerek de kurguyu, herhangi bir çekime öyküsel düzlemde başka bir çekimi ekleme olarak ele almadığını ortaya koymuştur. Şu sözleriyle

kurguya olan inancını vurgular: “Kurgu, filmsel gerçeğin yaratıcı gücüdür. Doğa, kurgunun üzerinde çalıştığı hammaddeyi verebilir ancak. İşte gerçek ile film arasındaki ilişki tam da burada gizlidir (Asiltürk, 2008, s. 107).

Kuleshov, Pudovkin ve Eisenstein montajın filmsel yaratıcılığın temeli olduğu noktasında hemfikirdir ancak montaja dair ayrıldıkları noktalar mevcuttur. Eisenstein çekilen görüntülerin Pudovkin’in iddia ettiği gibi tuğla ya da yapı bloğu olmadığını ileri sürmekte, kurgunun anlatsal işlevlerinden çok entelektüel işlevi üzerinde durmaktadır. Onun için A ve B çekimleri yan yana geldiğinde yaşanacak olan zıtlıktan dolayı yalnızca A + B olmayacaktır. Ortaya yeni bir anlam çağrıştıran C de çıkacaktır (Abisel, 2003, s. 248-249). Bu da yine diyalektik süreç gibidir: Tez (A) ile anti-tezden (B) bir sentez (C) ortaya çıkacaktır. Bu süreç de süreğendir. Eisenstein Marksist diyalektik ile Bolşevik devrim ideolojisinin sinemadaki en dikkat çekici temsilcisidir. Gerek kuramsal gerekse film çekerken sürekli üretken olmuştur. Onun için kurgu eski hayatın gerçekliğini ve anlatıyı desteklemekten çok yeni bir gerçeklik yaratmaktır. Onun filmlerinde oyuncular bireysel niteliklerinden ziyade sundukları tiplere uygun olarak seçilmiştir. “Doğulu ideogramlardan büyülenmiş ve ideogramı sinemasal kurgunun modeli olarak değerlendirmiştir. Edebiyat alanındaki biçimcilerden bir düşünceyi alarak filmin parçalarını diyalektik kurgunun işlenmemiş malzemesi olarak işe yarayabilsinler diye düzensiz ve tarafsız olarak ele almıştır” (Monaco, 2002, s. 380). Bir yandan içinde bulunduğu güncel siyasetten, bir yandan Marksist felsefeden etkilenirken, diğer yandan da sinemanın bilim ile sanatın birleşimine doğru ilerlediğini hem yazılarında hem filmlerinde kanıtlamaya çalışmıştır.

1920’lerde oldukça yaratıcı bir sinema ve başka sanat anlayışları ortaya çıkaran Sovyet sinemasının yenilikçi özelliği sonrasında azalacak ve gitgide parti-devlet ideolojisinin hizmetinde olacaktır. Siyasetin sanatın özerkliğine yaptığı baskı, sinemada bir hayli dikkat çekecek ve 1920’lerin dinamik ve yenilikçi Sovyet sineması yaratıcılık sorunuyla karşılaşacaktır.

Gerçeküstü Sinema

Paris’te bir kafenin bodrum katındaki gösterimle başlayan sinema alanındaki rekabet 1914 yılındaki Birinci Dünya Savaşı’na kadar Amerika ve Fransa arasında baş başa gitmiştir. Savaşın etkisiyle birçok teknisyen ve sanatçının askere alınması, film ihracatı yapan Fransa’nın film ithalatı yapmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda Fransa’daki sinema salonları Amerikan filmlerinin istilasına uğramıştır. 1920’li yıllara gelindiğinde Fransız devleti tarafından herhangi bir teşvik olmasa da sinemacılar küçük şirketler kurarak bağımsız filmler çekmişlerdir. Bu yıllarda Fransa’da ortaya çıkan farklı türdeki filmler ülkenin kendine has özgür ve sanatsal ortamından kaynaklanmıştır. Dadacılar, kübistler, gerçeküstüçüler gibi sanat akımları o dönemin Fransa’sında

üretme ortamı bulmuştur (Abisel, 2003, s. 262).

Bu dönemin etkili avangart akımlarından biri olan gerçeküstücülük kavramını ilk kez Guillaume Apollinaire'nin bir oyunundan alan şair André Breton olmuştur: "Uzlaşmaz görünen iki olgunun gelecekteki birlikteliğine inanıyorum: gerçek ve hayal. Bu ikisi mutlak bir gerçeklikte gerçek-üstünde birleşeceklerdir" (aktaran Harcourt, 2008, s. 122). 1924 yılında bir manifestoyla açıklanan gerçeküstücülük, Gérard de Nerval'in ortaya koyduğu kavram olan "süpernaturalizm" in düşüncelerine çok yakın olduğunu ancak yakın zamanda ölen Apollinaire'e atıfla gerçeküstücülük teriminin kullanılmasının tercih edildiğini ifade eden Breton'un şu açıklamalarıyla somutlaşmıştır: "(...) söz ya da yazı yoluyla düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymayı amaçlayan katkısız ruhsal otomatizm. Aklın dayattığı tüm denetimlerin yokluğunda ve tüm estetik veya ahlaki denetimlerin dışında düşüncenin kendisi ortaya koyması" (Breton'dan aktaran Vangölü, 2016, s. 875). Akım önce şairler ve ressamlar sonra da sinemacılar arasında yaygınlaşmıştır.

Kim Grant, gerçeküstücülüğü "bilinçdışının özgürleşmiş anlatımlarına ulaşmaya çalışan gerçeküstücüler deli olarak görülen insanların aslında yerleşik gerçeklik algısı ve geleneksel beklentilerle kısıtlanmamış insanlar olduklarına inanmaktadır" şeklinde tanımlamaktadır (aktaran Clarke, 2012, s. 99). Kökleri 1920'lerin Fransa'sına dayanan gerçeküstü sinemanın gayesi gerçeklik peşinde olan öyküleri değişime uğratarak diğer filmlerden kolay şekilde ayrılmaktadır. Çok sonraları Terry Gilliam, Tim Burton, Hayao Miyazaki, Quat Kardeşler, Jan Svankmajer de gerçeküstü sinemanın öne çıkan isimleri arasında olacaktır (Clarke, 2012, s. 99).

Gerçeküstücülük düşünüş olarak insanlardaki yıkıcı şiddeti kabullenmek ile başlamaktadır. Aynı zamanda terbiyeli bir toplumun yarattığı medeni kurallar ile insan arasındaki mesafenin farkına varmak önem teşkil etmektedir. "Gerçeküstücülük insan hayatının değiştirilmesi olanaksız akıl dışılıklarına işaret eden görüntüler arasındaki keskin karşıtlıklar ve beklenmeyen birlikteliklerle zenginleşir" (Harcourt, 2008, s. 121). Gerçeküstücülüğün örgütlü bir hareket olarak Birinci Dünya Savaşı sırasında ilk olarak Zürih'te başladığını söylemek mümkündür. Gerçeküstücülük ismi henüz benimsenmemiş olsa da 1917'de Cafe Voltaire'de, Emile Hennings ve Hugo Ball etrafında felsefi ve sanatsal bir akım olarak biçimlenen bu hareket savaşın anavatanlarından sürdüğü, Avrupa'nın birçok yerinden gelen mültecilerden oluşmaktadır (Harcourt, 2008, s. 121).

İlk gerçeküstü film örnekleri dönemin ressam ve şairlerinin ortak katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Renê Clair tarafından çekilen *Entr'acte* (1924) filminin senaryosunun ressam Francis Picabia tarafından yazılmış olması verilebilecek örneklerden biridir (Öztürk, 2015, s. 190). Man Ray ve Salvador Dali gibi ressamların yanı sıra Antonin Artaud gibi oyun yazarları da sinemayla amatör olarak ilgilenmeye başlamıştır. Artaud "Rüyaları ya da bilinçli yaşamda rüyaya benzeyen tüm şeyleri

tercüme etmek için yapılmadıysa sinema yoktur” diyerek gerçeküstücü sinemanın kendisi açısından önemini vurgulamıştır (aktaran Stam, 2014, s. 67). Gerçeküstü akıma katılan İspanyol yönetmen Luis Bunuel akımın en önemli temsilcisi olmuştur. Gerçeküstü sinemanın temel özelliği arasında anti-anlatı olması ve nedenselliğin kendisine saldırmasıdır. Gerçekçiliği yok etmek adına olaylar arasındaki nedensellik bağları kopartılmaktadır. Örneğin Bunuel’in çektiği *Altın Çağ* (*L’Age d’or*; 1930) filminin başlarındaki kadın, nedensiz yere ve takıntılı bir şekilde heykelin ayak parmaklarını emmektedir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 452). *Altın Çağ*’ın yanı sıra Bunuel ve Dalí’nin bir araya gelerek gördükleri rüyalar üzerine oluşturdukları *Bir Endülüs Köpeği* (1928) de gerçeküstü estetiğin sinemaya taşınmış olduğu önemli filmler arasında yer almaktadır (Öztürk, 2015, s. 191).

L’Age d’or (1930) filmi gerçeküstüçülüğe dair tüm temaları taşımaktadır. Çılgın aşk, burjuvazinin kutsal saydığı öğelere saldırmak... Bunuel, 1954’te André Bazin’e der ki: “Yaşamın, insanın kaçınılmaz bir şekilde uyması gereken ahlaki yönü olduğunu bana gerçeküstüçülük öğretti. Hayatımda ilk kez, insanın özgür olmadığını öğrendim. Daha önce, insanın mutlak özgürlüğüne inanırdım, oysa, gerçeküstüçülükte uyulması gereken bir disiplin olduğunu gördüm. Bu yaşamımda bana büyük bir öğreti ve tabii, atılmış son derece güzel ve şiir dolu bir adım oldu” (Kyrou, 1968, s. 18).

Bunuel’in filmlerinde insanların birbirlerinin faydalarına olabilecek bir iletişim kurma konusunda oldukça sınırlı ve yalnızlığın kaçınılmaz sonları olduğu teması sık sık görünmektedir. “Bunuel’in filmlerinde her zaman yumuşaklıkla karşılaşsak da asıl toplumsal güç yıkıcılık, tahripkarlık olarak sunulur. Güç yumuşaklıktan daha kolay idare edilir; her halükârda yumuşaklığın tek bir tezahüründe bile her an taşmaya ya da kendini yok etmeye hazır, engellenmiş yıkıcı güç bulunmaktadır” (Harcourt, 2008, s. 129). *Bir Endülüs Köpeği* filmi yapılan gerçeküstü filmleri her dönem etkilemeyi ve onlara referans olmayı başarmıştır. Dalí’nin de oynadığı bu filmin üretim sürecine dair 1947 senesinde yayınlanan kitapta Bunuel filmle ilgili olarak kullanılan imgelerin ölüme gönderme yaptığını aktarmıştır (Clarke, 2012, s. 104). Filmin şöhreti sadece Bunuel’den kaynaklanmamış, haber filmlerinde çekilen görüntüler kadar sıradan olan ancak saldırgan görüntüler de öne çıkmıştır. Film “(...) anlatım ve devamlılıktaki alışkanlıkları yıkmasıyla olumlu ya da olumsuz şiddetli eleştirilere yol açmıştır. Rüyalar denli tedirgin edici ve büyüleyici olan filmde gerçekçi imgeler gerçekdışı bir tavırla bir araya getirilmiştir” (Abisel, 2003, s. 276).

Bunuel daima gerçeküstücü kalmıştır, çünkü gerçeküstüçülük ne bir disiplin ne bir okul ne de bir parti olduğundan, hiçbir işaret taşımasına gereği yoktur, ne de gerçeküstüçü olabilmek belli bir toplulukta sık sık görünmeyi gerektirir. Bunuel, nasıl gerçek bir İspanyol’sa, öyle gerçeküstüçüdür. İlk iki filmi özgür filmlerdi, yani insan olarak, en küçük bir kısıtlamaya gitmeksizin, tümüyle kendini ortaya koymasıyla (Kyrou, 1968, s. 18).

Gerçeküstü sinemanın en önemli temsilcilerinden olan Bunuel için sanatçının

taraf tutmak ya da çözüm önermek gibi bir sorumluluğu yoktur. Köktenci düşüncelerden vazgeçmeyen yönetmen toplum içinde yerleşmiş ahlaki düşüncelere, cinselliğin bastırılmasına, dine, kiliseye ve kentsoylu kültürüne eleştirilerinden hiç vazgeçmemiştir (Abisel, 2003, s. 279).

Balazs (2019) moda haline gelen varoluşçuluk akımının gerçeküstüculüğün bir nüansı olduğunu ifade etmektedir: “Gerçeklikten korkan ya da usanmış sanatçılar devekuşunun kafasını kuma gömmesi gibi kafalarını bizzat kendilerine gömerler. Şüphesiz tüm bunlar yozlaşan bir kültürün çözülüşüne dair emarelerdir” (s. 230). Ona göre gerçeküstü filmler öznelciliğin abartılmış bir formudur. Gerçeküstü sinema otoriteye karşıdır. Gerçeküstü sinemanın önemli isimleri olan Bunuel, Jean Vigo, Jean Cocteau'nun yanı sıra Emir Kusturica, Federico Fellini, Tengiz Abuladze ve Fernando Solanas gibi sinemacıların filmleri de otoriteye karşı gelerek onu gerçeküstü alegoriler ile gülünçleştirerek ifşa etmiştir (Öztürk, 2015, s. 193-194).

1920'lerde Amerikan Sineması

Thomas Alva Edison'un kineteskop adını verdiği aletle gösteriler yapmaya başladığı dönemde Amerika Birleşik Devletleri sanayileşmeye dönüşün sancılarını çekmiş, Avrupa ve başka kıtalardan gelen göçmenlerin kazandığı inanılmaz kültürel farklılığı göğüslemiştir. Dilini bilmedikleri bu ülkede göçmenler, kendileri için en büyük eğlence aracı olan kineteskopların yaptıkları gösterimi izlemeye gitmiştir. Bundan dolayı önce kineteskop daha sonra sinema, İngilizce bilmeyi gerektirmediği için göçmen halkın temel eğlencesi haline almıştır. Üstelik sinema ilk başlarda aydın kesimin küçümsediği halk eğlencesi olarak gelişen sinema (Teksoy, 2009, s. 70) kısa sürede her kesimin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Lumière Kardeşler'in ilk gösterimi sonrası çeşitli ülkelerde yapılan birbirinden farklı filmler, sinemanın bir sanat olarak eleştirilenler, kuramcılar ve kültür çevreleri tarafından tartışılmasını ve kineteskopun bununla rekabet edemeyeceğinin öngörülmesini ortaya çıkarmıştır. 23 Nisan 1896 tarihinde New York'ta kineteskop ile perdeye yansıtılarak film gösterimi yapılmasından sonra Edison zamanla film yapım ve yönetimi şirketi kurarak patent hakları satın almaya başlamıştır (Armes, 2019, s. 102). 1908 yılında MPPC'yi (*Motion Picture Patent Company*) kuran Edison diğer şirketleri tahakkümü altına alabilmek için teknelci eğilimler göstermiş, süreç şirketlerin Hollywood'a bütün bir yıl boyunca çekim yapmasını sağlayacak iklim koşullarına sahip kentlere göçüyle sonuçlanmıştır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 444).

Amerikan sinemasının ilk yıllarında en üretken isimlerden biri olarak Edwin S. Porter'i göze çarpmaktadır. Porter, Amerika'da sinema endüstrisini kuran Edison ile sinemanın bir sanat olduğunu yaptığı çalışmalarla gösteren Griffith arasında bağlantı kurmuştur. Hayal gücünü zorlamayan, ancak öykü anlatmak üzerine yeni denemeler yapan bir yönetmendir. *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* (1903) filminde tasarlanan

sahneler ile gerçek itfaiye çekimlerini bir araya getirerek farklı bir deneyim sunmuştur. *Büyük Tren Soygunu* (1904) filmiyle geleceğe işaret eden filmler yapmış ve bu filmler sinema tarihindeki dönüm noktaları olarak kabul edilmiştir (Armes, 2019, s. 106). Bir diğer isim olan Griffith ise Biograph şirketindeki yönetmenlik görevinden ayrılarak kendi film yapım şirketini kurmuştur. O dönemde tüketim aracı olan sinemayı bir anlatım aracına çevirmiş, daha sonra sıkça kullanılacak olan kuralların temelini inşa etmiştir. Thomas Dixon'un romanından uyarlanan *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) filmi sinema tarihi için oldukça önemli bir yer edinmiştir. Kurgunun öneminin farkına varan Griffith bu filmde paralel kurguyu ustaca kullanmıştır. Kullanılan yakın plan çekimler ve kararma efektiyle beraber kamera hareketleri filminin "o tarihe dek bir benzeri olmayan destansı bir film" olmasını sağlamıştır (Teksoy, 2009, s. 80).

Kuleshov kendisini montaja yönlendiren şeylerden ilkinin Griffith'in filmleri olduğunu söylemiş ve seyircilerin Amerikan filmlerine verdikleri tepkilerin kendini her zaman için heyecanlandığı, seyircilerin kendilerini filme nasıl kaptırdıklarını gözlemlediğini belirtmiştir (aktaran Schnitzer ve Martin, 2003, s. 99). "Bunun üzerine çok düşündüğünü ve sonunda Amerikan sinemasının gücünün montajda, yakın çekimde ve Rus sinemacılarının asla kullanmadığı yöntemlerden yararlanılmasında yattığı sonucunu çıkardığını" savunan Kuleshov, *Bir Ulusun Doğuşu* filminin hem estetik hem de ticari açıdan başarısıyla yeni biçimin geleceğini teminat altına aldığını ileri sürmüştür (aktaran Schnitzer ve Martin, 2003, s. 99). Gerçekten de *Bir Ulusun Doğuşu*, yüz on bin dolar gibi bir rakama mal olup gışeden yirmi milyon dolar hasılat kazandırınca yapım şirketlerinin daha büyük paralar kazanabilmek için büyük yapımlara destek vermesinin önünü açmıştır (Monaco, 2002, s. 228).

20 Şubat 1919'da Hollywood'da Griffith ile birlikte çalışan üç büyük isim Charlie Chaplin, Mary Pickford ve Douglas Fairbanks büyük şirketler tarafından daha fazla sömürülmenin önüne geçebilmek adına Birleşik Sanatçılar Derneği'nin (*United Artists Entertainment LLC*) temellerini atmışlardır. Kurulan dernek ile ilgili olarak Griffith'in "(...) amacımız para kazanmak değil, biz iyi filmler yapmak istiyoruz. Bundan sağlayacağımız tek yarar kazanacağımız şan, şeref ve sinema sanatında ileri doğru atılacak özgür adımlar olacaktır" yorumuna karşılık çektiği filmlerinde eski başarıyı yakalayamaması ve Hollywood'un hızla endüstrileşmesi karşısında güç kaybetmemek adına Almanya, Fransa ve İsveç'ten sanatçılar davet edilmesi söz konusu olmuştur (Betton, 1986, s. 17). Yükselişe geçen ve endüstriyelleşen Hollywood'u ABD'yi de olduğu gibi göçmenler kurmuştur. Giderek yerleşim yeri olmasının haricinde dünyaya yayılan bir endüstri kolunun merkezi haline gelen ve aynı zamanda hikayesi, duygusu, ritmi ve tekniğiyle bir sinema anlayışını karşılayan Hollywood, mekân ve sinema imgelerinin ötesinde çok farklı anlamları da içinde barındırmaya başlamıştır.

Sonuç

İlk gösterimin başladığı yıllarda gerçekliğin ham bir kopyası olan sinema kısa bir zaman içerisinde kendi üslubunu oluşturmuştur. İlk gösterimle beraber başlayan tartışmalar ve daha sonrasındaki kuramsal çalışmalar sinemanın diğer sanatlardan bağımsız bir sanat olduğu yönünde ağırlık kazanmasını sağlamıştır. Bir hikaye anlatmaya başlayan sinema bu hikayenin anlatımına dair teknikleri de beraberinde getirmiştir. Sanat olup olmadığı yönünde tartışmalara paralel olarak gelişen sinema dili ve tekniği kısa zamanda karşılıklar bulmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın olduğu dönemde sekteye uğrayan sinema çalışmaları, savaşın bitmesi ve dünya üzerindeki sınırların ve yönetim şekillerinin yeniden belirlenmesiyle beraber birbirinden alternatif akımlar içerisinde gelişmeye başlamıştır.

Özellikle Amerika'da Griffith'in kullandığı teknik günümüzde hala kullanılan Hollywood anlatı sinemasının temellerini atmıştır. Griffith ve Amerikan sinemasının bu özelliklerinden etkilenen Sovyet kuramcı ve yönetmenler kurgu teorisi ve uygulamalarıyla sinema tarihinde önemli yer edinmiştir. 1920'lerde başlayan bu deneysel ve modernist sinema hareketlerinin çoğu, zaman içinde yerini niceliksel olarak az sayıdaki filme bırakmıştır. Sessiz sinemanın olduğu bu dönemde filmlerdeki evrensel dil, sinemanın her kesim tarafından izlenmesini sağlamıştır. Ama sesli sinemaya geçiş ve her ülke sinemasında ulusal dilin kullanması sinemayı daha popüler ve anlaşılır hale getirmiştir. Eisenstein ve Chaplin gibi yönetmenlerin sesli sinemaya karşı olmalarına rağmen sinema ses tekniğiyle daha da büyümüştür. Buna karşılık resimsel ve sembolik ifade biçimlerini kullanan avangart sinema anlayışının etkisi gitgide azalmıştır. 1927 tarihli ilk sesli film *The Jazz Singer*'in ardından sesli çekime geçiş aşamasının hızlanması, aradan geçen zaman dilimi içerisinde küçük şirketlerin değişime ayak uyduramayıp yok olmasını beraberinde getirmiştir.

Kaynakça

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema* (2. Baskı). İstanbul: Om.
- Andrew, D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (1. Baskı) (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk.
- Armes, R. (2019). *Sinema ve Gerçeklik* (2. Baskı) (Çev. Z. Ö. Barkot). İstanbul: Doruk.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema* (1. Baskı) (Çev. R. Ü. Tamdoğan). İstanbul: Hil.
- Asiltürk, C. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu* (1. Baskı). İstanbul: Beykent Üniversitesi.
- Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan* (1. Baskı) (Çev. O. Kasap). İstanbul: Say.
- Balazs, B. (2019). *Sinema Kuramı* (2. Baskı) (Çev. G. Aydın). İstanbul: Doruk.
- Betton, G. (1986). *Sinema Tarihi* (1. Baskı) (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: İletişim.
- Biryıldız, E. (2000). *Sinemada Akımlar* (2. Baskı). İstanbul: Beta.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). *Film Sanatı: Bir Giriş* (2. Baskı) (Çev. E. Yılmaz ve E. S. Onat). Ankara: De Ki.
- Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları* (1. Baskı) (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon.
- Brinsky, L. ve Leni, P. (Yönetmen). (1924). *Das Wachsfigurenkabinett* [Film]. Almanya: Neptune-Film A.G.
- Bunuel, L. (Yönetmen). (1928). *Bir Endülüs Köpeği* [Film]. Fransa: -.
- Bunuel, L. (Yönetmen). (1930). *Altın Çağ* [Film]. Fransa: Vicomte de Noailles.
- Casetti, F. (2011). Sinemasal Deneyim (Çev. D. Kırmızı). *sinecine*, 2(2), 81-93.
- Clair, R. (Yönetmen). (1924). *Entr'acte* [Film]. Fransa: Les Ballets Suedois.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler* (1. Baskı) (Çev. Ç. E. Babaoğlu). İstanbul: Kalkedon.
- Crosland, A. (Yönetmen). (1927). *The Jazz Singer* [Film]. ABD: Warner Bros.
- Demir, M. (2009). Sinemanın İlk Yıllarında Korku Temaları ve Dışavurumcu Alman Sineması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 1(1), 7-27.
- Eisenstein, S. (Yönetmen). (1926). *Potemkin Zirhlisi* [Film]. SSCB: Goskino, Mosfilm.
- Eisenstein, S. (Yönetmen). (1927). *Ekim* [Film]. SSCB: Sovkino.
- Eisenstein, S. (Yönetmen). (1944). *Korkunç İvan* [Film]. SSCB: Mosfilm, Tsentralnuyu

Obedinyonnuyu Kinostudiyu (TsOKS).

Eisenstein, S. (1949/1985). *Film Biçimi* (1. Baskı) (Çev. N. Özön). İstanbul: Payel.

Eisenstein, S. (1943/1984). *Film Duyumu* (1. Baskı) (Çev. N. Özön). İstanbul: Payel.

Erdikmen, A. (2015). Rudolf Julius Arnheim. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları 1* (2. Baskı) (s. 35-49). İstanbul: Su.

Gerlach, A. v. (Yönetmen). (1922). *Vanina* [Film]. Almanya: Projektions-AG Union (PAGU).

Griffith, D. W. (Yönetmen). (1915). *Bir Ulusun Doğuşu* [Film]. ABD: David W. Griffith ve Epoch Producing.

Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (1. Baskı) (Çev. Y. Gölönü). İstanbul: Remzi.

Harcourt, P. (2008). *Altı Avrupalı Yönetmen* (1. Baskı) (Çev. Ö. Özdüzen ve O. Yusufoğlu). İstanbul: Doruk.

Işıkman Gider, N. (2005). Dziga Vertov. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları 1* (2. Baskı) (s. 133-149). İstanbul: Su.

Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür* (1. Baskı) (Çev. F. Ertinaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Token, D. Tunalı ve E. Yılmaz). Ankara: De Ki.

Kracauer, S. (2011). *Caligari'den Hitler'e* (1. Baskı) (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki.

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi* (1. Baskı) (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis.

Küçükerdoğan B. ve Yengin D. (2015). Sergei Mikhailovich Eisenstein. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları 1* (2. Baskı) (s. 107-131). İstanbul: Su.

Kyrou, A. (1968). Örnek Bir Yol (Çev. B. Acar). *Yeni Sinema*, 24, 17-19.

Lang, F. (Yönetmen). (1924). *Die Nibelungen: Siegfried* [Film]. Almanya: Decla-Bioscop AG ve Universum (UFA).

Lang, F. (Yönetmen). (1927). *Metropolis* [Film]. Almanya: Universum (UFA).

Lang, F. (Yönetmen). (1933). *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti* [Film]. Almanya: Nero-Film AG.

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur* (1. Baskı) (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak.

Murnau, F. W. (Yönetmen). (1922). *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* [Film]. Almanya: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal ve Prana-Film GmbH.

Nuyan, E. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş* (3. Baskı). Bursa: Sentez.

Özarlan, Z. (2015). *Sinema Kuramları I* (2. Baskı). İstanbul: Su.

- Öztürk, M. (2014). *Sine-Masal Kentler* (1. Baskı). İstanbul: Doğu.
- Öztürk, M. (2015). *Modern Zamanın Akışında Sinema Sanatı* (1. Baskı). İstanbul: Doğu.
- Porter, E. (Yönetmen). (1903). *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* [Film]. ABD: Edison Manufacturing.
- Porter, E. (Yönetmen). (1904). *Büyük Tren Soygunu* [Film]. ABD: Edison Manufacturing.
- Pudovkin, V. (Yönetmen). (1926). *Ana* [Film]. SSCB: Mezhrabpom-Rus.
- Pudovkin, V. (Yönetmen). (1927). *Petersburg'un Sonu* [Film]. SSCB: Mezhrabpom-Rus.
- Pudovkin, V. ve Doller, M. (Yönetmen). (1938). *Victory* [Film]. SSCB: Mosfilm.
- Robb, B. J. (2013). *Sessiz Sinema* (1. Baskı) (Çev. E. Ulun). İstanbul: Kalkedon.
- Schnitzer, L. ve Martin, M. (2003). *Devrim Sineması* (1. Baskı) (Çev. O. Akinhay). İstanbul: Agora.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (1. Baskı) (Çev. S. Salman ve Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi: Cilt 1* (1. Baskı). İstanbul: Oğlak.
- Vangölü, Y. (2016). Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 871-883.
- Vertov, D. (Yönetmen). (1922-1925). *Kino-Pravda* [Film]. SSCB: -.
- Vertov, D. (Yönetmen). (1924). *Kino-Glaz* [Film]. SSCB: -.
- Vertov, D. (Yönetmen). (1929). *Film Kameralı Adam* [Film]. SSCB: Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU)
- Yıldız, S. (2015). Vsevolod İllarionovich Pudovkin. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 1* (2. Baskı) (s. 59-106). İstanbul: Su.
- Wiene, R. (Yönetmen). (1920a). *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* [Film]. Almanya: Decla-Bioscop AG.
- Wiene, R. (Yönetmen). (1920b). *Genuine* [Film]. Almanya: Decla-Bioscop AG.
- Wiene, R. (Yönetmen). (1923). *Raskolnikov* [Film]. Almanya: Leonardo-Film, Neumann-Filmproduktion.