

PAPER DETAILS

TITLE: Disavurumcu "Dr. Caligari`nin Muayenehanesi" ile Yeni Gerçekçi "Almanya Sifir Yili"
Filmlerinin Atmosfer Yaratimi Baglaminda Karsilastirilmesi

AUTHORS: Nesli Meriç SANIOGLU

PAGES: 21-40

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2470494>

Dışavurumcu “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” ile Yeni Gerçekçi “Almanya Sıfır Yılı” Filmlerinin Atmosfer Yaratımı Bağlamında Karşılaştırılması

Nesli Meriç SANIOĞLU*

Gönderim Tarihi: 06.06.2022 – Kabul Tarihi: 15.07.2022

Özet

Savaşlar, insanlık tarihinin en belirleyici kırılma noktası olmuş; diğer taraftan insan, her defasında evriminin geldiği korkunç nokta ile yüzleşmiştir. Fakat ironik biçimde, her seferinde tarih tekerrür etmiş ve ön adı değişse de savaş kendini tekrarlamıştır. Bu süreçte, tepkisini ortaya koymak isteyen sanatçılar, kendi alanlarında eserler vererek, bu konuda toplumun dikkatini çekmeyi amaçlamışlardır. Söz konusu sanatçılar, çeşitli akımları araç edinerek topluma ayna tutmaya çabalamış ve kısır döngüyü kırmak için ellerinden geleni yapmışlardır. Bu döngü içinde, I. Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan *dışavurumcu* akımın sinema yansıması *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi* ve II. Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan yeni gerçekçilik akımının sinema yansıması olan *Almanya Sıfır Yılı* filmleri bir gözlemci kimliği ile izlenerek gösterge bilimsel olarak çözümlenmesi hedeflenmiştir. Filmler, senaryo, mekân, dekor, ışık kullanımı, oyunculuk, kostüm-aksesuar, saç-makyaj tercihi ve atmosfer yaratımı gibi unsurlar, yapısal bir yöntemle, bağlı kaldıkları akımların çerçevesinden faydalanılarak incelenmiştir. Yönetmenlerin bu filmi çekmekteki amaçları karşılaştırılarak, filmlerin birbirleri ile olan bağları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dışavurumculuk, Yeni Gerçekçilik, Dr.Caligari’nin Muayenehanesi, Almanya Sıfır Yılı, Sinema

* Nesli Meriç Sanioglu, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Dramatik Sanatlar Sanatta Yeterlik Programı, neslimericsanioglu@gmail.com - **ORCID:** 0000-0003-2020-8469

Comparison of the Expressionist Movie “The Cabinet of Dr. Caligari” and Neo-Realist Movie “Germany Year Zero” in the Context of Creating Atmosphere

Nesli Meriç SANIOĞLU

Sending Date: 06.06.2022 – Acceptance Date: 15.07.2022

Abstract

Wars have been the most decisive breaking point in human history; man, on the other hand, has always faced the gruesome point of his evolution. Although, ironically, each time the history and the war repeated itself, even though the forename was changed. In this process, artists who wanted to show their reaction aimed to draw the attention of the society on this issue by creating new works in their own fields. The artists in question tried to hold a mirror to the society by using various movements as tools and did everything in their power to break the vicious cycle. In this cycle, the cinematic reflection of the *expressionist* movement that emerged after World War I, *The Cabinet of Dr. Caligari* and it is aimed to analyze the films of *Germany Year Zero*, which is the cinematic reflection of the neorealism movement that emerged after World War II, by watching it with an observer's identity. Elements such as films, scenario, location, decor, use of light, acting, costume-accessory, hair-makeup preference and atmosphere creation have been examined with a structuralist method, utilizing the framework of the currents they stick to. By comparing the purposes of the directors shooting this film, the ties of the movies with each other were tried to be revealed.

Keywords: Expressionism, neo-realism, The Cabinet of Dr. Caligari, Germany Year Zero, Cinema

Giriş

İnsan, *homo sapiens* aşamasına ulaştıktan sonra, evrimin tüm halkalarını kırar ve yıkımlar başlar. Artık besin zincirinin ortalarında değil, en üstündedir. Şimdi, yeni şeyler öğrenmenin ve güç savaşlarına başlamanın tam zamanıdır. İnsan, *Tarım Devrimi*yle birlikte "sınır" kavramını öğrenir ve toprak savaşları başlar; artık sadece küçük çevresine değil, kendi türüne karşı da ölümcül bir hal alır. İnsan, *Bilişsel Devrim* ile birlikte örgütlenmeyi ve hikâye anlatmayı öğrenir. Böylece siyasal fikirler ve kitlesel ölümler başlar. *Paranın icadı*, aynı zamanda açgözlülüğün yükselişine neden olur; emek sömürüsü ve kölelik başlar. *Coğrafi keşifler* ile birlikte, yeni kıtalar ve yeni "ticaret yolları" bulunur. Ve doğal kaynaklarla birlikte, daha çok emek sömürüsü, daha çok kölelik gelir. Bir süre sonra, *homo sapiens*in bitmek bilmez ihtiyaçlarına, insan gücü yetmez olur ve makineleşmeye geçilir. *Sanayi Devrimi*yle birlikteyse *homo sapiens*, *homo fabere* evrilir. Fabrikalar, otomobiller, çelik yığınları gittikçe artar ve doğa geri dönülmez bir biçimde yok olmaya başlar. Bilimi teknoloji, ırkçılığı faşizm, öfkeyi kibir, şehveti kıskançlık izler. Yeni diktatörler, yeni silahlar, yeni ölümler ve sonucunu hepimizin bildiği Dünya savaşları...

İnsanlık tarihine bakıldığı zaman, kendine hep bir dayanak arayan *insan*, tarihin farklı evrelerinde din, akıl, bilim ve makine gibi kavramları merkeze alarak kendine, güven noktası aramıştır. Fakat bu iç içe geçen ve her seferinde insanın aç gözlülüğü ile doğru orantılı olarak kötüye kullanılan süreç ile merkeze koyduğu olguya güveni sarsılmış ve yeni merkez arayışına girmiştir. Sonunda merkezsiz bir post modern dünyaya ulaşmış ve güvensizlik üst sınırlara taşınmıştır.

Merkeze *makinenin* alındığı *Sanayi Devrimi* döneminde, makineleşme ile işsizliğin arttığı ve yaşam döngüsünün bozulduğu görülmektedir. Zira bir insanın bir senede tek başına yaptığı işi, bir makine aynı işi bir haftada bile yapabilmektedir. *Modernizm*le birlikteyse bu oran, makineye yapılan yatırımı kısa sürede geri ödeyip, aynı hızla kara geçiren bir sistemde, insanın iş gücüne verilen değeri neredeyse sıfıra indirmiş; insanın yerini alan makineler yüzünden işsizlik ve buna bağlı açlık ciddi boyutlara taşınmıştır. Makinelerin, iş gücünü hafifletmesi, zaman kazandırması ve yapılan yatırım oranına göre sağladığı karın büyüklüğündeki cazibe, her geçen gün yatırımların artmasına sebep olmuştur. Sonunda yatırımların büyümesi makinelerin de büyümesini sağlamış, farklı alanlarda kullanılacak makine yatırımları gündeme gelmiş ve traktör üretiminden tank ve çeşitli silah üretimine geçilmiştir. Bu yatırımların kullanıldığı yerlerse savaşlardır.

Hammadde ve sömürge arayışı, otorite çekişmeleri, güç gösterilerinin yanında otoritelerin savaşması için önemli bir sebep olarak da üretilen savaş ekipmanlarının kullanılması isteği, tüm dünyada, halkların mahvolmasına sebeptir. Dünya savaşlarında da gördüğü üzere, savaşta kazanan halk yoktur. Tarafların halkları, savaş sonrası yaşadıkları açlık, yıkım, yoksulluk ile baş etmeye çalışırken tekrar tekrar kaybetmeye mahkumdur hem kendi gestuslarını hem sevdiklerinin ruhunu. I. Dünya savaşındaki katliamı yaşamış bir rahip, yağ bulamadığı için son yolculuklarına uğurlayamadığı insanlar adına acı çekerken, "Altmış yedi yaşındayım ve çok şey gördüm. Fakat böylesi bir insanlık suçunun işlenebileceğini düşünmek bile imkânsız." sözleri ağzından

dökülmüştür (Zweig, 2013:290). II. Dünya Savaşı'nda ölen insan sayısının ve vahşetin boyutlarının I. Dünya Savaşı'nı aştığı günümüzde bilinmektedir. Bu doğrultuda, farklı akımlar ile oluşturdukları atmosferler ışığında; I. Dünya Savaşı'na tanıklık etmiş olan Dr. Caligari'nin Muayenehanesi ve II. Dünya Savaşı'na tanıklık etmiş olan Almanya Sıfır Yılı filmlerinin otoriteler ve savaşlar için ortaya koyduğu argümanlar ve bu argümanları işleyiş biçimleri, sinematografik kriterler içerisinde incelenmeye çalışılmıştır.

1. Film

Michael Wood, *film* kavramını şöyle tanımlar: "Film hareketli görüntülerin ya da görüntü hareketlerinin bir perdeye aktarılmasını sağlayan bir projektörde döndürülen ve bu tür bir malzemedan elde edilmiş bir rulodur. Ve elbette, aynı zamanda bu tür imgeler üreten sanat dalı ve endüstri gibi, ekrana yansıtılana da film denir" (Wood, 2012:15). 1895'te *sinematografi* (kamera ve projeksiyon birleşimi) Lumiere Kardeşler tarafından icat edilerek, fabrikadan çıkan işçiler, trenin gara girmesi ve bir bebeğin mama yemesi gibi gündelik hayat olayları kaydedilmiş ve gösterilmiştir (Özarslan, 2019:14). Film çeken kamera, başlangıçta bir kayıt makinesi olarak kullanılırken, zaman içerisinde Faure, Münsterberg, Arnheim, Sovyet sinema kuramcıları, Bazin, Kracauer, yeni gerçekçi, yeni dalga yönetmenleri vs. gibi sinemada, yazıda, yönetimde, çekim tekniklerinde ve teorik bakış açılarında yenilik getiren insanlar, sinemanın *sanat* olduğunu kanıtlamış; iyi bir yönetmenin istediği taktirde, oluşturduğu görsel parçalar ile seyircinin düşünce biçimini yönlendirebileceğini açıkça göstermişlerdir. Kullanılan tüm araçlar gerçeği yansıtmak için bir araya getirilebileceği gibi, gerçeğin tam tersine seyirciyi ikna etmek, kurgulanmış bir yalana inandırmak için de kullanılabilir. Film, olmamış bir şeyi olmuş gibi gösterip, kurgu ile yan yana bile gelmemiş iki insanı yan yana getirebilmektedir. Hatta *Eisenstein*, cansız fotoğrafların kurgusunu gerçekleştirerek, onları canlı hale getirmiş buna "aksiyon yanılsaması" demiştir. Potemkin Zırhlısı'nda, cansız aslan heykeli üzerinde uygulanan kurgu, aslanda uyku, uyanma, kükrete durumunu art arda montajlamış ve hareket yanılsaması ile aslan canlandırılmıştır (Küçükdoğan, Yengin, 2019:122-123). Bu "hareketli resim" mucizesi insanın inanç sistemini sıkıştırıp görüneni sorgulamadan kabullenmesini kolaylaştırmaktadır.

"Yönetmen görüntülemek istediği belli bir sahne seçer. Bu sahne içinde nesneleri dışarıda bırakabilir, gizleyebilir, dikkat çekici yapabilir ve her şeye rağmen gerçeklikle çalışmayabilir. (...) Dünyayı yalnızca nesnel olarak gördüğü gibi değil, ayrıca öznel olarak da gösterebilir. (...) Gerçeklikte hiçbir bağlantısı olmayan nesnelerin ve olayların arasına sembolik anlamı olan köprüler kurar." (Arnheim, 2010:110).

Filmin açıları sahneyi, sahneler sekansları, sekanslar da filmi meydana getirmektedir. Filmde her şey görsel malzemedan oluşmaktadır. Bu görseller ses olsun olmasın, insan zihninin algı katmanlarından geçer ve insan zihninde bir anlamlandırma gerçekleşir. "Filmin görsel niteliği ve psikolojik yorumu arasında sürekli bir alışveriş meydana gelir. Söz, hatta yazı bile yoktur ortada, bizi yönlendiren izlenimlerin ve jestlerin anılarıdır" Elie Faure (Gönen, 2006:8).

Sinema denildiğinde çağımız insanının aklına eğlence gelse de sinemanın çok daha önemli görevlerinin mevcut olduğu tarihe bakıldığında görülmektedir. Her şeyden önce, bir hafıza olan sinema sanatı, tarihsel sürecin en önemli şahidi olan bir *hareketli resim*dir. Çekildiği tarih ile paralel olarak ilerleyen filmlerde o döneme ait siyasi olayların, mimarinin, kostümlerin, aile yapılarının, toplumsal cinsiyete bakış açısının, insani ilişkilerinin izini sürmek mümkündür.

Diğer taraftan *sanat*, Deleuze'un deyiimiyle, *ölüme direniştir* (Deleuze'den aktaran Gönen, 2006:25). Bu anlamda, insan, sinemanın eğlendirici, bilgilendirici ve eğitici yönü keşfedildikçe, "insan" amaçları doğrultusunda sinemayı kullanmış ve onu ideallerini gerçekleştirmek için kuvvetli bir silah haline getirmiştir. Bu silah, o kadar kuvvetlidir ki yanlış ellerde, tüm insanlığı eğlendirerek uyumasını sağlayabilirken; doğru amaçlar içinse tüm insanlığın gerçekleri görmesini de sağlayabilmektedir. Solanas ve Getino 3. *Sinema Manifestosu*'nda sinemanın üç türü olduğunu açıklar: Birincisi, Hollywood'un önderi olduğu emperyalist güçlerin sömürgeleştirdiği halkları uyutmak için araç olarak kullandığı eğlence sineması, ikinci sinema estetik kaygı taşıyan, bireyselliğin önemsendiği Yeni Dalga akımının çektiği gibi filmler, üçüncüsü ise sömürgeciliğe başkaldıracak, halkı uyandıracak ve harekete geçirecek devrimci hatta militan bir sinemadır (Erus, 2016:93). Üçüncü haliyle "Projektör, saniyede 24 kare ateş eden bir silahtır." (Erus, 2016:119).

Algı Psikolojisi üzerine çalışan Münsterberg "Sinemanın yaşamın gerçeklerinden soyutlanan görüntüler ile insan zihninde algıya dayalı olarak yeniden şekillendiğini ve apayrı bir dünyaya dönüştüğünü" söylemiştir (Buyan, 2019:20). Yönetmen, yarattığı dünyada, kendi ideali doğrultusunda görüntüleri anlamlandırma sürecinde, seyircinin izlediğini sorgulamasını ve idrak seviyesinin yükselmesini ya da dış dünyada yaşanan süreçler içinde, uykuda kalmasını ve sunulana sorgulamadan kabullenmesini sağlamaktadır. Tarihte sinemanın gücünü fark eden zekalar, sinemayı amaçları için araç haline getirmişlerdir. "İyi niyet"le kullanılan sinema sanatı, Getino ile Solanas'ın *Fırınların Saati* filminde görüldüğü gibi, yönetmenin seçtiği bir konuda seyircinin farkındalığını arttırırken, "kötü niyet" ile kullanılan bir araç haline getirilen sinema, insanların yalanlara inanmasını sağlamaktadır; Hitler'in isteği ile çekilen 1935 yapımı *İrade'nin Zaferi* filminde olduğu gibi. Nitekim, "Sinema kitlelerin mesajını iletmenin eşsiz bir aracıydı. Kuşkusuz film yapımcıları ve üst düzey yetkililer bu tip yükselen hareketlere müdahale ettiler ve her türden uzlaşmayı idare ettiler" (Kracauer, 2011:40).

2. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Dışavurumculuk, I. Dünya Savaşı öncesinde başlamasına karşın, savaş sonrası yaşanan yıkım, vahşet ve fakirlik olgularına paralel olarak bir başkaldırı şeklinde varlığını güçlendirir. Söz konusu akım, doğal olana karşı çıkmış; bireyin kendi algısı içinde, düşünce ve duygularının dışarı çıkarılması önemsenmiş; görünmeyeni *görünür* yapmak ön plana çıkmıştır. "Akımın yaklaşımına göre sanatın gayesi sanatçının iç dünyasını çizgi ve renkler aracılığıyla yansıtmaktır. Buna göre iç dünyayı, duyguları daha güçlü ifade etmek için deformasyona başvurulabilir, renkler doğal özelliklerinden kopartılabilir (Erden, 2020:145). "Gelenekseli reddederek öznel ve

işsel olana yönelme sanatta gözlemlenir ve bu yaratım sürecinde geleneksel olan için olağan değerler artık yabancı olur; hayal gücü de rasyonel olana tavır alarak deneyimlediği işsel alandan ivme alır” (Öndin, 2019:88).

Sanat dallarının kendine özgü anlatım araçları bulunmaktadır. Resim için, boya, tuval, şövale, şiir için, kâğıt, kalem, cümleler vs. sinema anlatımının olmazsa olmaz aracı görüntüdür. Görüntüyü dekor, kostüm, ışıklandırma, makyaj ve oyuncu vs. oluşturmaktadır. Klasik sinema filmlerinde, dekor, kostüm, makyaj, ışık filmi destekleyici unsurları olarak yer verilmektedir. Dışavurumcu filmlerde ise bu unsurlar filmin anlamını oluşturmaktadır. Dekor özellikle deforme edilerek kullanılmış, kullanılan nesneler, akla gelen ilk imajdan oldukça uzak olacak şekilde biçimlendirilmiştir. Geometrik şekiller anlatımda önem kazanmıştır. Işıklandırma, aydınlatma özelliğinin yanında, kendi başına anlam yaratacak şekilde kullanılarak önem sırasında ön sıralara taşınmıştır. Karakter olarak, akıl hastaları, yarı insan görünümlü robotlar, deli ve acımasız bilim insanları, caniler, katiller ve zorbalara dışavurumcu sinemanın içinde yer almıştır. Konular ise insanın içindeki kötülüğün boyutu, insanlar arasındaki zorbalık ve acımasızlık, cinayet olmuştur. Oyunculuklar ise gerçekçi oyunculuktan çok uzaklaştırılarak gerçekleştirilmiştir. Dışavurumcu filmlerin gerçekçi bakış açısını her anlamda kırarak çekildiği görülmektedir.

I. Dünya Savaşı’nda yaşanan vahşeti, kıyımı, açlığı ve insanın insana yaptığı akıl almaz işkenceleri gören sanatçılar, kendi dallarında bu acıyı dile getirmişlerdir. Ekspresyonizm güç kazanmış, tüm sanat dallarında ifade bulmaya başlamıştır. Almanya sinema alanında bu akımın başını çeken ülkelerden olmuştur. Almanya’nın çöken ekonomisi doğrultusunda çekilen filmlerin bütçelerinin düşük olması gerektiğini de varsayarsak Amerikan filmlerinde kullanılan pahalı efektlere ihtiyaç duyulmamış, insanın iç dünyasını kendi algısal boyutunda dışarı vurmak için, dışavurumcu filmler yapılmaya başlanmıştır. Savaştan yenik çıkan Alman halkının yaşadığı korkunçluğu ve yaşaması muhtemel korkunçluğu dile getirecek filmler ekspresyonist bağlamda çekilmeye başlanmıştır.

“Alman Dışavurumcu sinemasında insanın iç dünyası, delilik, kötülük gibi konular ele alınırken, bu akımı sinema tarihinde önemli bir yere getiren nokta ise bu konuların sinemanın anlatım araçları ile ele alınıp ve seyirciye aktarılıp biçiminden kaynaklanmaktadır.” (Tuğyan, 2017:305).

Dışavurumcu akım, sinemaya yeni bakış açısı kazandırmıştır. Dışavurumcu sinemanın görselini oluşturan dekor, kostüm, saç-makyaj ve ışık kullanımı, diğer akımlardan net bir şekilde ayrılmasını sağlamıştır.

2.1. Dr. Caligari’nin Muayenehanesi

Almanya, I. Dünya Savaşı’ndan çıkmış; insanlar savaş sonrası bunalım, kaos, fakirlik ve korku içindedir. ‘Korku duygusu insanların en temel duygularından biridir. Bilinmezliklerle dolu bir hayat içinde yaşayan insanlar, kendilerinden farklı kişilerden, olaylardan, mekânlardan, zamanlardan korkmaktadırlar’ (Pösteki, 2002:48). Bu bağlamda incelendiğinde, savaştan çıkan halk, başına gelen insanlık dışı şeylerin ışığında, ilerde de başlarına

neler gelebileceğinin bilinmezliğinde sürüklenirken, içlerinde yaşadıkları *korku* duygusunun baskınlığı, sinemaya yansımış ve sinema sanatına bir yenilik yolu açmış; *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminin her sahnesinde tüm sinematografik unsurların korkuya hizmet edecek doğrultuda tasarlanmasına sebep olmuştur. Dışavurumcu ve korku filmlerin ilklerinden ve en önemlilerinden sayılan *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* 1920 yılında Robert Wiene tarafından Almanya'da çekilmiştir. Filmde, akıl hastası Francis'in hayal dünyası, ekspresyonizme özgü bir görsellikle seyredilmektedir. Filmin görsel yaratımında kullanılan tüm unsurlar, akıl hastanesindeki Francis'in ruhsal bozukluğunu, yansıtacak şekilde tasarlanmış ve her unsorda gerçeğin kırılarak bir araya getirilmesi, kendi içinde tutarlılık yaratarak inandırıcılığı sağlamıştır.

Adı: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi

Türü: Fantastik, gerilim, korku

Ülke: Almanya

Yapım Yılı: 1920

Yapımcı: Erich Pommer, Rudolf Meinert

Senaryo: Carl Mayer, Hans Janowitz

Yönetmen: Robert Wiene

Filmin Süresi: 1 saat 11 dakika

Dili: Sessiz. Almanca yazılı

Set Dekorasyonu: Hermann Warm, Walter Röhrig, Walter Reiman

Akım: Dışavurumcu

Müzik: Giuseppe Becce, Albert Band, Timothy Brock

Özet

Genç bir delikanlı olan Francis'in yaşlı bir adamla bahçede konuşurken anısını anlatması ile başlar film. Panayıra eğlenmeye gittiği arkadaşı ile orada bulunan "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" adında bir çadıra girerler. Orada yirmi üç yıldır uyuyan bir uyurgezer vardır: Cesare. Dr. Caligari, hipnoz tekniği kullanarak Cesare'ı kukla gibi kullanmaktadır. Caligari'nin emri ile uyuyan ya da uyanan uyurgezer, seyircilere kehanetlerde bulunur. Francis'in arkadaşına da şafakta öleceğini söyler. Bu arada şehirde cinayetler işleniyordur ve herkes korku içindedir. O gece Francis'in arkadaşı, Cesare'nin kehanetinde söylediği gibi öldürülür. Arkadaşının ölümünü aydınlatmak için dedektif gibi çabalayan Francis, sonunda Dr. Caligari'nin uyurgezer Cesare'ı hipnotize edip ona istediğini yaptırdığını anlar. Kasabadaki cinayetleri de Cesare'a işleten doktorun ta kendisidir. Bir otoritenin, hipnotize

aracı bulunca, insanlara ne kadar korkunç şeyler yaptırabileceğini buraya kadar izleriz. Francis'in anısı, günümüzde bahçede oturmalarına dönmemiz ile biter. Bu bahçenin, akıl hastanesinin bahçesi olduğunu ve Francis'in aslında bir akıl hastası olduğu ve bunları tamamen hayal ettiğini anlarız.

Senaristler Janowitz ve Mayer'in orijinal senaryosunda, akıl hastanesi yoktur ve bir delinin anısı değil, bir insanın gerçekten yaşamış olduğu bir olay ile bir otoritenin gücü ele geçirdiği taktirde neler yapabileceğine dair korkunçluğu anlatılmaktadır. *Wiene*, senaristlerin yazdığı kısmı, *anı* kısmı haline dönüştürmüş, filmin başına ve sonuna eklediği sahneler ile filmi akıl hastanesinde bir delinin hayal dünyasına çevirmiştir; böylece otorite silahlarının kendisine çevrilmesini engellemiş olduğu görülmektedir.

"Janowitz ve Mayer bu çerçeveye öyküye neden öfkelenediklerini biliyorlardı; bu onların gerçek niyetini korumuyor saptırıyordu. Gerçek öykü otoritenin doğasındaki deliliği ortaya koyarken Wiene'in Caligari'si otoriteyi övdü ve öykünün deliliğe karşı oluşunu mahkûm etti."
(Kracauer,2011:66).

Tema

Otorite ve güç sahibi olanlar, kendi isteklerini gerçekleştirmek adına toplum üzerinde her türlü oyunu oynayarak, olan bir şeyi olmamış; olmamış bir şeyi olmuş gibi gösterebilmektedir. Bunun için halkı uyutacak oyunlara, karakterini para için satacak şarlatanlara yahut beyinlerini inançları doğrultusunda uyuşturabildiği aptallara ihtiyacı olmaktadır.

Gerçek nedir? Duyu organlarının doğrulaması ile sonuca varılan "gerçek" kavramı ne kadar gerçektir? *Akı*/nedir, yeterli mi? *Sezgi* nedir, yeterli mi? Peki ya inanç? Peki ya şarlatan? Peki ya aptal?

Duyu Organlarına İnanmak

Kasabada, cinayet işlendiği bir esnada Francis, Dr. Caligari'nin odasını gözetlemektedir. Caligari, tabutta yaşattığı Cesare'a yemek yediriyordur. Polis, Francis'i çağırır. Francis, Cesare'n katil olamayacağını, Cesare'n Caligari ile olduğunu "gözleri ile gördüğünü" söyler. Fakat yapılan baskında, Caligari'nin tabutun içinde yemek yediriymiş gibi yaptığı şeyin, Cesare'n birebir kuklası olduğu, sonunda da cinayeti Cesare'n işlediği ortaya çıkar.

Otoriteler (zorbalar), uygun zemin hazırladıkları her şey ile ilgili halkı uyutma gücüne sahiptir. Ne zaman ki halk, görünen gerçek yerine hakikati sorgular, o zaman değişim kaçınılmazdır. Görünen her şey üzerinde oyun oynanabilir.

Herhangi bir devlet, kendi askerlerine düşman askerinin üniformasını giydirip, kendi topraklarına saldırtırken videoya çekip, sonrasında halka "düşman topraklarımıza saldırdı" başlığı ile görüntüler izletildiği taktirde, halk

savaşı kabul eder. Burada gerçek düşmanın saldırması, hakikatse oyundan ibarettir. Böyle bir durumda halk kandırılmış, “savaşa hayır” sesleri sorunsuzca durdurulmuş olur.

TDK, *gerçeklik* ve *hakikat* kavramlarını eş anlamlı kabul eder (TDK, 2017). Oysa terminolojik olarak, gerçeklik ve hakikat kavramları farklı felsefi sorunları dile getirmektedir. Felsefe kaynaklı metinlerde de farklı anlamlarda kullanılır. *Gerçeklik* görülür, algılanır ya da düşünülür. *Hakikat* ise yargıda kendini gösterir ve gerçekliğin düşünsel düzeyde ya da zihinde onaylanmasıyla ilgilidir (Ulutaş, 2017:41).

Dr. Caligari filmi, insanlığın gerçek ile yetinmemesi gerektiğini, duyu organlarını dahi kullanırken sorgulaması gerektiğini insanlara kanıtlar nitelikte bir filmidir.

Mekân-Dekor

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi filmi için *dekor*, klasik sinemadaki gibi bir araç değildir. Sadece mekân ve dekora konsantre olunarak izlendiğinde bile, film, izleyenin algısını tersyüz etmekte; Kracauer'in dediği gibi “canlanan çizimlerden” oluşturulan dekor, izleyeni bir kâbusun ortasına çekmektedir. Filmin amacı, dünyanın hakikatindeki korkunçluğu ortaya çıkartmak olduğundan, amaca ulaşmasında dekorun başrolü paylaştığı görülmektedir.

“Wiene boyanmış dekor fikrini sevdi ancak Kubin'in yerine üç dışavurumcu sanatçıyı tercih etti: Hermann Warm, Walter Rohrig, Walter Reiman. Bunlar Hernwahn Walden'in Sturm dergisi aracılığı ile sanatın her alanında dışavurumculuğu desteklemiş olan Berlin Sturm gurubunun üyesiydiler.” (Kracauer,2011:67).

Gerçek dünyanın görüntüsünün tamamen yok edildiği filmde; çarpıtılmış, deforme edilmiş dekorlar ile gerçekleştirilmiş sanki paralel ama içinde insan olmasa bile, “kendiliğinden delirmiş” bir dünya yaratılmıştır. Sert, gotik çizgiler, keskin noktalı biçimler kullanılmıştır. Nesneler, akılda oluşan imajlardan tamamen farklı tasarlanmıştır. Örneğin, “kapı” denince akla ilk gelen dikdörtgen yapı, üçgene dönüştürülmüştür. Eğri büğrü sokak çizgileri, yamuk yumuk evler ve pencereler, akışkan görünümlü sokak lambalarının olduğu bir dünyadır, Francis'in dünyası. Filmin hakikati bu kısımda yatmakta; seyirci, bu dünyanın içine yerleştirilerek, film, Francis'in gözünden izletilmektedir. Dekor, uzam boyunca yayılmaktadır. Işık efekti ile uyumsuz boyanmış gölgeler, perspektifin etkisini kırmak için çizilmiş dolambaçlı çizimler görülmektedir. Dekorlarda *harflendirme* de temel öge olarak kullanılmıştır. Deli psikiyatrist, Caligari'yi taklit etmek istediğinde, her yerde “ben Caligari olmalıyım” cümlesini normalin kat kat büyük hali ve sert yazı tipleri ile görmeye başlamıştır (Kracauer,2011:68-69).

Dekor, aynı zamanda hiyerarşik düzene de uygun tasarlanmıştır. Otorite ve yandaşları tepede, diğerleri aşağıda kalacak şekilde tasarım oluşturulduğu görülmektedir.

“Çok yüksek vidalı, döner sandalyeler onların üzerinde dönen belediye memurlarının üstünlüğünü simgeler. Alan'ın çatı katındaki sandalyenin devasa arkılığı bu insanların onun üzerinde sahip oldukları görünmez güçlerin varlıklarını gösterir. Merdivenler mobilyaların

etkisini güçlendirir: polis merkezine çıkan pek çok merdiven ve akıl hastanesine çıkan birbirine paralel üç merdiven Dr. Caligari'nin hiyerarşinin tepesinde olduğunu hatırlatır.” (Kracauer, 2011:71).

Kostüm

Karakterlerin, karakter özellikleri, filmin içindeki görevini destekleyecek şekilde tasarlanmışlardır. Ana karakterler için, renkler karakterin iyi oluşuna göre beyaza, kötü oluşuna göre de siyaha dönük olarak kullanılmıştır. Dekordan bir parça gibi görünen kostümler, korku filminin içinde, korkutuculuğu desteklemektedir.

Aksesuar

Aksesuarların da alışılmışın ötesinde, normal dışı görüntüye sahip oldukları görülmektedir. Dr. Caligari'nin gözlük camının kalınlığı, şapkasının ve bastonunun, karakter boyuna göre büyüklüğü, aksesuarlardaki abartıya örnek oluşturur.

Makyaj-Saç

Makyaj ve saç, karakterin tam olarak filme ettiği hizmet ile doğru orantılı olarak tasarlanmış ve abartılarak kullanılmıştır. Makyajın, karakterin temsil ettiği konumlandırma için, çok dikkat edilerek yapılmış olduğu görülmektedir; gölgelendirmenin önem kazandığı bu akımda, makyaj ile gölgelendirme de kullanılarak istenilen hatlar elde edilmiştir. Hem ışık hem makyaj ile destekleme ile Cesar'ın çenesinin üçgene dönüştürüldüğü görülmektedir. Masum Jane, beyaz ağırlıklı makyaj ile temiz ve saf gösterilirken, Dr. Caligari'nin kötü emelleri için kullandığı Cesare'da siyah ağırlıklı makyaj tercih edilmiştir. *Siyah-Beyaz kontrastı*, filmde, iyi-kötü kontrastına yerleştirilmiş karakterler hakkında, seyirci inancını desteklemek için kullanılmıştır.

Dr. Caligari için, karanlık bir makyaj tercih edilmiş; caniliğini destekleyici, korkunç bir algı yaratılmıştır. Francis için ise yüzünde karartmalar kullanarak korku filminin içindeki karakterin yaşadığı korkunçluğu destekleyecek şekilde bir makyaj tercih edilmiştir. Saçlar ise karakterlere uygun olarak, “olumsuz” karakterler için kabartılırken masumlar için düzleştirilmiştir.

Işık

Dr. Caligari Muayenehanesi filmi için ışık, olmazsa olmaz sinematografik öğelerin başında gelmektedir. Francis'in hayal dünyasına dalmamızda, orada var olan korkunçluğun hissedilmesinde, karakterlerin ruhsal bozukluklarının yansıtılmasında, atmosferin oluşturulmasında çok önemli görev üstlenmiş olduğu görülmektedir. Işığın, klasik filmlerde aydınlatma için kullanılmasına karşın, dışavurumcu Caligari'de, korkunç, gizemli ve ürkütücü ortamı yaratmak için özellikle loş olarak kullanılmıştır. “Filmde görkemli dikey dekorlar yardımı ile stüdyolarda yeniden yaratılmış bir büyük kent ortamında, gölge ve ışığın yarattığı labirentler arasında kuşku, korku, duyguları başarılı bir şekilde aktarılmıştır” (İri, 2014:14). Gerekli sahnelerde aydınlık ve karanlık

farkı çok net ortaya konarak korkutuculuğun artmasına sebep olmuştur. Gölgeleme çok önemsenmiştir. Karakterden önce, sahneye kişinin gölgesinin girmesi, karakterin yansıtılan gölgesinin kendi görüntüsünden büyük ve korkutucu olması, seyircinin “gerçek görünen şey” ve “arkasındaki hakikat”i sorgulamasını sağlamıştır. Karakterlerin bulunduğu ortamdaki gölgelemeler, yaşanan dünya hakkında bilgilendirmeler verirken, karakterin bedeninde ya da yüzünde yapılan gölgelemeler ise karakterin yaşamsal ipuçlarını barındırmaktadır. Ayrıca bazı sahnelerde gölge düşürülen yerlere, boyama tekniği kullanılarak belirginlik kazandırılmıştır.

“Filmde yalnızca dekor değil, oyuncuların yüzlerindeki gölgeler dahi boyanmıştır. Aydınlatmanın temel işlevleri arasında sayabileceğimiz görüntü estetiğinin yükseltilmesi, nesnelere boyut kazandırması, duygusal etki yaratması, dokuyu belirginleştirip, seyircinin dikkatini yönlendirme gibi işlevler.” (Bayram’dan aktaran Tuğyan, 2017:312).

Oyunculuk

“1920’lerin Alman sinemasında egemen olan eğilimin Max Reinhardt’ın tiyatrosunda ortaya çıkan aydınlatma ve oyunculuk geleneklerine bağlılıktan kaynaklandığını ifade etmektedir. Bu dönemin başarılı yönetmen ve oyuncularının büyük çoğunluğu Reinhardt’ın öğrencileriydi. Dolayısıyla, kaçınılmaz şekilde onun sahneleme tekniklerini benimsemişlerdi.” (Tuğyan, 2017:310).

Tiyatro oyunculuğu-sinema oyunculuğu diye ayrılan bilimsel bir oyunculuk kavramı olmamasına karşın, oynama tekniklerinde farklılıklar görülmektedir. Kamera karşısında, oyuncu çekimin açısına ve kullanılan lense göre, yakından ya da uzaktan çekime uyum sağlayarak, doğal gerçeği yakalamaya konsantre olmuştur. Sessiz film döneminde çekilen filmlerde ise oyuncu, yüz ve bedenden oluşur. Anlatımın seyirciye ulaşması için *jest* ve *mimikler* kullanılır. “Ses ile desteklenemeyen duygular, oyuncuların, anlatımın aktarımını yaparken oyunculuklarda abartarak göstermeye dönüştüğü görülmektedir.” (Arnheim, 2009:113). Dışavurumcu akım ise tüm kullandığı plastiği, gerçeği kırarak oluşturduğu gibi, oyunculuğu da gerçekçi olarak yerleştirmemektedir; sessiz sinema normalinde abartılarak gerçekleştirilen hareketlerin gerçekliğinin de kırılması için daha da büyütüldüğü görülmektedir. Dr. Caligari filminde, yukarıda bahsedilen “başrol dekor”unun içine yerleştirilecek oyuncularla, kullanılan tüm sinematografik unsurların bütününe bakıldığında, bir tasarımdan oluştuğu görülmektedir. Filmde tutarlılık oluşturmak, tüm unsurlarda gerçeğin kırılması ve tasarı olması ile gerçekleştirilmiştir. Caligari ve Cesare’nin dekor ile uyumu, oyunculuklarını dekorun bir parçası gibi gerçekleştirmeleri, dekor ile yaptıkları oyuncu alışverişi, bu filmin tarzının efsaneleşmesini desteklediği görülmektedir.

"(...) Caligari rolündeki Werner Krauss yürüyüşü boyunca hatları ve gölgeleri kendisini dokuyan bir hayalet büyücünün görünümüne sahipti ve Cesare rolündeki Conrad Veidt bir duvar boyunca dolaşırken duvar onu dışarıya akıtıyormuş gibiydi." (Kracauer, 2011:69).

Geometrik Şekiller

Film boyunca, dekorda, mekânda, çizilmiş geometrik şekiller görülmektedir. Geometrik şekillerin durumun anlamına, karakter özelliklerine ve yaşanan olayların sınırlarına gönderme şeklinde sahnelere uygun olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Dr. Caligari'nin panayıra çadır kurmak için izin istemeye gittiği belediyenin kapıları üçgendir. Katil olduğunu düşündükleri zanlının zincirlendiği nesne çokgen bir yamuktur. Makyajda da geometrik şekiller görülmektedir. Cesare'nin gözlerinin altında ters üçgenler çizilidir. Çene yapısı gölgelendirme tekniği ile üçgen gösterilmektedir. Cesare'nin üçgen vücudunu göstermek için de vücuduna yapışık kostüm giydirip, karakter duruşu, üçgeni oluşturacak şekilde belirlenmiştir. Cesare'a yüklenen bu üçgen şekli, üçgenin bir kenarında kendi, ikinci kenarında Caligari ve üçüncü kenarında ise Caligari'nin emirleri arasında sıkışmışlığını temsil ettiği gözlemlenmektedir.

Masum Jane'in odasında, arkadaki kolonlarda spiraller vardır. Kaşları, çenesi ve dudak kıvrımları da yuvarlak şeklinde belirginleştirilmiştir. Kendi yaşam döngüsündeki değişmez tekrara ve itaatkâr karakterine gönderi olduğu gözlemlenmektedir.

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi filmi, sinematografiyi oluştururken tasarladığı, mekân-dekor, kostüm-aksesuar, ışık, oyunculuk unsurlarını görüntüye aktarmadaki kullanım şekli ile dışavurumcu sinemaya damgasını vurmuş, kendinden sonraki yapıtlara da örnek olmuştur.

"(...) Fransızlar bu filmin istisnai bir film olmaktan daha fazlasını anladılar. Caligarizm terimini ürettiler ve bunu savaş sonrasının bütün altüst olmuş dünyasına atfettiler." (Kracauer, 2011:71).

3. İtalyan Yeni Gerçekçilik

Yeni gerçekçilik (Neo Realismo), sinemada II. Dünya Savaşı'ndan sonra etkili hale gelen bir akımdır. Gerçeği, eski gerçekçilerin kullandıkları sistemden farklı olarak, yeni ve değişik bir bakış ile sunmayı hedeflemişlerdir. İtalyan yeni gerçekçiliği, II. Dünya Savaşı sonrası, İtalyan faşizmi ile gelen yenilgi, savaş ile gelen yıkım, ekonomik bunalımlar, siyasal karmaşa, dışta Hitler'e karşı tavrın getirdiği, içte ise Mussolini'ye karşı mücadele arasında sıkışan İtalyanların yaşadıklarına paralel olarak, bir kaostan içinden doğmuştur. Yeni gerçekçi yönetmenler halkın yaşadığı bu korkunç kâbusu, halkın sorunlarını tüm gerçekleri ile ortaya dökmeyi amaçlamışlardır (İri, 2014:28-29).

II. Dünya savaşı ile yıkılan, yok olan şehirler, savaşın sonucu olan işsizlik, açlık ve kaos ortamında kalan halkın korkunç durumunun, yeni gerçekçi yönetmenler ile ele alınması ile belgesel niteliği taşıyacak filmler ortaya çıkmıştır. "Yenigerçekçilik, yalın hatta çirkin gerçekleri betimlemeyi savunan, geleneksel lirizm eğiliminden de

uzaklaşmadan şiirsel bir anlatımı yeğleyen 20. yüzyıdın en önemli yenilenme hareketlerinden biridir diyebiliriz.” (Kuray, 1990:334). Yönetmenler, filmlerde savaş sonrası ülkelerin durumunu çok net olarak göstermiş; en temel ihtiyaç olan beslenme karşılanmayınca bütün ahlak kurallarının hiçe sayıldığı, aç kalan insanların neler yapmayı göze alabileceği, sadece durumun değil, insanların birbiri içinde kabusa dönüşebileceğini çok açık şekilde ortaya koymuşlardır.

“İtalyan yeni gerçekçiliği insanların yaşamını sürdürmek için dört temel sorunla yaptıkları mücadeleleri göstermiştir; savaşa ve öldürücü siyasal kaosa karşı, açlığa karşı, işsizlik ve yoksulluğa karşı.” (İri, 2014:29).

3.1. Almanya Sıfır Yılı

Almanya Sıfır Yılı filmi, İtalyan yönetmen *Roberto Rossellini* tarafından çekilmiştir. Rossellini’nin *Savaş Üçlemesi*’nin üçüncüsüdür. *Roma Açık Şehir*, üçlemenin ilk filmi, ikinci filmi ise *Hemşehri* (Paisa) filmidir. “İtalyan yeni gerçekçilik akımı, II. Dünya Savaşı sonrası başlayan ve 50’lerin başına kadar etkili olan bir sanat akımı olarak, savaş döneminin ve savaş sonrası dönemin sosyolojik ve teknik koşullarının gerçekçi bir üslupla sinemaya yansımaları olarak görülmektedir.” (Biryıldız’dan aktaran Kaplan, 2017:289). Rossellini, İtalyan yeni gerçekçi bakış açısı ile II. Dünya Savaşı sonrası Almanya’da olanları anlatmaktadır. Söz konusu film, insanlığın gelebileceği en yıkıcı noktaları göstermekten çekinmemiştir. İnsanların yaşadıklarını film boyunca düşünürken, onların da diğer insanlara yaşattıklarını düşünmemek elde değildir. *Sıfır Noktası*’na karşı (Almanların yaşadıkları) *Hayat Güzeldir* (Almanların yaşattıkları) beyinlerde savaşmaktadır.

“Savaşın kalıntılarını gözden geçiren sinema artık tepki veremediğimiz imgeler yakalar – tıpkı Almanya, Sıfır Yılı filminde olduğu gibi, bir düşünce “ayaklanması” yaratan imgeler.” (Flaxman, 2013:186).

Sonuç olarak; ‘ırk’ kavramı ortadan kaldırıldığında, savaşın her iki kutup için de korkunçluğu ortaya dökülmektedir. Siyasi iktidar sahiplerinin saçma sapan amaçlar doğrultusunda hareket etmeleri ve içlerinde karşı çıkanlar olsa da halkın çoğunun bu iktidarın yaptıklarını düşünmeden, sorgulamadan ya da I. Dünya Savaşı’nın sonuçlarında yaşadıkları kabustan kurtulmak adına, bir çıkış olarak görerek desteklemesi, daha korkunç olsa da II. Dünya Savaşı’nın sonuçlarına da katlanması gerektiği zorunluluğunu getirmekte olduğu görülür. Bu noktada tek kurban vardır: Çocuklar. Çok erken yaşta, insan kavramının zorbalığına uyum sağlamak zorunda kalırlar. Yahut yok olurlar.

Adı: Almanya, Sıfır yılı

Türü: Dram

Geçtiği Ülke: Almanya

Yapım: İtalyan

Yapım Yılı: 1948

Öykü: Roberto Rossellini

Senaryo: Roberto Rossellini, Max Kolpe, Sergio Amidei

Yönetmen: Roberto Rossellini

Filmin Süresi: 1 saat 18 dakika

Dil: Almanca

Yapımcı: Roberto Rossellini, Salvo D'Angelo

Akım: Yeni Gerçekçi

Kurgu: Eraldo Da Roma

Müzik: Renzo Rossellini

Konu

İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra Almanya halkının çektiği yoksulluk, acımasız hayat şartları, açlık ve aç kalan insanların neler yapabileceği, alman bir ailenin ve bu ailenin en küçük çocuğu olan Edmund'un yaşadığı psikolojik ve fiziksel sorunlar üzerinden anlatılıyor.

Tema

Otoriteler, daha çok güç elde edebilmek adına, kendi aralarında çekişirken, halklarını manipüle ederek kendi çıkarları doğrultusunda kullanır ve bunun sonucunda topluca batağa sürüklenmelerine neden olurlar. Oluşan savaşın bir kazananı olmadığı gibi, en çok zarar görense halklar olur.

Mekân-Dekor

Yeni gerçekçi film türü, tüm yeni gerçekçilerde olduğu gibi, sokakta, gerçek mekanlarda, gerçeği yeniden yaratarak değil, yaşama en yakını yakalamak için, birebir yansıtarak oluşturmaktadır. Mekân ve dekor, kendiliğinden var olan olmuştur. Rossellini, insanların yaşadığı ve birbirlerine yaşattıkları felaketleri, savaş sonucunda harap olmuş mekanların içerisinde, belgesel formunda bir formatta göstermektedir. Savaşta yaşanan korkunçluğu gözler önüne sermek için uğraşan bu akım için mekân, başroldür. Zira sadece, tek başına, savaşın korkunç boyutunu seyirciye anlatmada yeterli olmaktadır. Dekor, doğal mekandır (Erus, 2016:95). Bir nevi kendi ile çelişmekte olan bu cümle şu şekilde açıklanabilir; savaş sonrası bombalar ile yıkılmış hiçbir yer doğal değildir. Savaşın yapaylaştırdığı korkunçluğun oluşturduğu, harabeye dönmüş şehirlerin içindeki anlatımdır; dekor kurulmamış, hiçbir yer ile oynanmamış, olduğu gibi gözler önüne serilmiş, daha doğru anlatım

olacaktır. Bu da ne kadar doğal ise o kadar doğaldır. Nitekim minimalist düşünüşte “sahne tasarımı esasında gereksiz olanı yani dekoratif olanı reddeder” (Temel, 2018:207).

“Sinema ve mimarlık, birer tarihi kanıt, belge olarak dikkat çekmektedir. Yapılan filmin inandırıcılığı; kullanılan mimariye, kıyafetlere, müziklere, mekânı kullanan ve şekillendiren insan davranışlarına göre başarılı ya da başarısız olur.” (Beşgen, Köseoğlu, 2019:33).

Kostüm

Almanya Sıfır Yılı filminde, tüm oyuncular, dönemin şartlarını yansıtacak, sıradan, günlük kıyafetler giymiştir. Gerçek hayatta savaş sonrası insanların ellerinde kalan ne varsa onu kullanmaları ile ortaya çıkan çok eskimiş, kullanılmaktan yırtılmış, yamalı kıyafetler, ölen insanların üzerlerindeki kıyafetleri çalan insanların uyumsuz kıyafet görüntüleri, desenleri birbirini tutmayan kumaş parçalarından dikilmiş kıyafetler, kemer bulunmaması ile ipe bağlanan pantolonlar gibi birbirinin yerine kullanılmış eşyaların kostümlerinde bulunduğu görülmektedir. Kıyafetlerden, insanların fakirlik derecesi de saptanmaktadır. Parçalanmış ve çok eski olsa bile bir mont giyenin, giyecek bir şeyi olmayanlara göre daha zengin sayıldığı görülmektedir. Kıyafetlerden de savaş sonrası korkunçluğu ve fakirliği bir belgesel gibi takip edilebileceğinden, kostümlerin de ayrıntılarda başrol oynadığı görülmektedir.

Aksesuar

Aksesuar bu filmde zenginlik belirtisidir. Çünkü, II. Dünya Savaşı'ndan sonra ülkenin düştüğü ekonomik bunalım içinde “para” hiçbir şeye yetmeyecek kadar insanların ellerine az geçmekte hem de değeri çok düştüğü için işe yaramaz hale geldiği anlaşılmaktadır. İhtiyaçlarını karşılamak için, ki bu en temel olanı, yiyecek almayı kapsamakta, aksesuarlarını takas eden halkın elinde bir şeyin kalmadığı, takas için artık eşyalarını götürdükleri görülmektedir. İnsan sağlığı için önemli olan sabun, o dönemin şartları içinde, en zengin sınıfın satın alabildiği bir “lüks” haline gelmiştir. I. Dünya Savaşı'nda Almanya'da bulunan Zweig, savaşın korkunçluğunu şu şekilde dile getirmiştir: ‘Bir ayakkabı bağcığı için ödenen parayla eskiden bir çift ayakkabı, bir çift ne demek, iki bin çift ayakkabının bulunduğu lüks bir mağaza toptan satın alınırdı” (Zweig, 2013:359). I. Dünya Savaşı'nın ağırlığını atlatamamış bir ülkenin, II. Dünya Savaşı'nda çok daha ağır şartlar yaşadığını tahmin etmek, zor gelmemektedir.

Makyaj-Saç

Gerçekliğin yeniden yaratımı olan film, bu akımda “olanı olduğu gibi gösterme” ideali taşıdığından, makyaj ve saç günlük durumun felaketi içinde hiç başvurulmamıştır. Fakat saç ve makyaj konusuna ayrı bir farkındalık görevi verildiği görülmektedir. Durumun olağan dışı dramatik boyutunu göstermek için, tek bir amaçla kullanılmıştır; zengin yabancıları eğlendirip, karşılığında yiyebilecek bir şey ile takas etmek için onlardan sigara veya eşya alabilmek adına gittikleri barda, savaşın onları düşürdüğü çirkinliği kapatmak için, oyuncular, saçlarına şekil verir, makyaj yaparlar. Nitekim, ahlak kavramı değişmiştir. Normalde “ahlaksızlık” olarak nitelendirilecek

şeyler, aç insan için hayatta kalma anlamına gelirken, tok insan içinse zevkine bakmak haline gelmiştir. Hiç kimsenin yadırgamadığı bu durum, birkaç tane patates alabilmek, eşinin, oğlunun, annesinin ya da babasının açlıktan ölmesini önlemek için, tüm açların yapmaya çabaladığı “şey” halini almıştır. I. Dünya Savaşı’nda ve II. Dünya Savaşı’nda bu tarz aynı durumların yaşanması, savaşın yıkıcı gücünün yaşam üzerindeki tahribatını bir kat daha büyütülmektedir.

“Kurfürstendamm boyunca makyajlı delikanlılar kırita kırita geziyordu üstelik sadece profesyonel olanları değil; her liseli genç para kazanma peşindeydi loş barlarda devletin müsteşarları ve para babaları hiç utanmadan sarhoş denizcilerle kırıştırıyordu.” (Zweig, 2013:362).

Işık

Işıklandırma için, hiçbir aydınlatma sistemi kullanılmamıştır. Doğanın kendi ışığında, güneşin, yağmurun ve çekecekleri konumun şartlarına uyum sağlayarak, o an, orada var olan ışıktan yararlanılmıştır.

Oyunculuk

Oyunculuklar, gerçekçi akımın her anlamda gerçeğe yani sokağa bağlı olması, bu sebeple, "sokaktaki insanı kullanacağım, oyuncu oynatmayacağım" tavrı ile saygı duyulmayı gerektirmektedir. Fakat bu noktada "gerçek" bakış açısının çelişkiye düştüğü görülmektedir. Kameranın karşısına geçen kişi, ortamın doğallığının kırıldığının idrakinde olduğu için, yapaylığa kaçmaktadır. Jest ve mimiklerin o anki duyguya ait olmadığı, sözü desteklemek için gereksiz hareketlerin yapıldığı, duygu geçişlerinin ortadan kalktığı görülmektedir. Devinimsel doğallık, kesintili, duygu-hareket hazırlık aşamalarını da gördüğümüz bir yapay oyuncululuğa evrilmiştir. Doğaçlama, fazladan bir oyuncu kabiliyeti de istediğinden, repliklerin de sınırlı kaldığı gözlenmektedir. Kamera önü gerçeğini yaratabilen oyuncular ile çok daha başarılı bir "gerçek" elde edilebildiği, eğitilmiş oyuncuların usta yönetmenler ile birlikte hareket ettiği filmlerde görülmektedir. Fakat bu akım ve bu yönetmen için insanlara "bunu yaşayan, gerçek insanlar" cümlesinin kurulması, oyuncuların gerçeği yakalamasından daha önemli olduğu anlaşılmaktadır. Rossellini'nin derdinin, insanların yaşadığı duygular içinde kaybolan izleyici değil, onları bu duygulara taşıyan süreci, durumu gözler önüne sererek, seyirciye doğru soruyu sordurmak olduğu fark edilmektedir.

Bunun yanında, daha zor oyunculuk gerektiren durumlarda, yani, karaktere eklenen hastalık veya pedofili gibi zor durumlar eklenince, doğallığı yakalamak için dönemin iyi oyuncularını tercih etmesi, yönetmenin oyunculunun doğallığını ve yapaylığını kullanacağı karakterleri bilinçli seçtiğinin kanıtı gibi görülmektedir.

Bu aşamada, ortaya şöyle bir durum çıkmaktadır: Yönetmenin gerçekçiliğe sadakat amacıyla oyunculuk deneyimi bulunmayan insanları kullanması, kamera karşısındaki yapaylığı, filmde sürekli yabancılaşmaya sebep olmaktadır. Duygulara kapılıp gitmek yerine, her seferinde bunun bir film olduğunu hatırlayarak durumun

korkunçluğu sorgulanmaktadır. Çocukla yürürken, onun duygusu içinde, içe kapanmak yerine, o duyguyu da taşıyarak, mekânda yaşanmışlıkların düşünülmesini sağlamaktadır. Yeni gerçekçi akımın ve Rossellini'nin mekânda fiziksel derinlik, katman yaratma özelliğinin, o anda, kişi- yaşanılan-duyguya, geçmiş-yaşanmış-duyguyu ekleyerek psikolojik olarak da derinlik yaratıldığı görülmektedir.

Almanya Sıfır Yılı filminde, yeni gerçekçilik akımı bağlamında, film çekme kuralları düşünülürse film çekilirken, tüm unsurların yeniden yaratma aşamasında “en gerçek halleri”nin gösterilmesi idealizminin son derece başarılı olduğu görülmektedir. Zira film, bir belgesel niteliği de taşımaktadır. Mekanlar, yeniden oluşturulmamış; savaşın tahribatı sonucu enkaza dönüşmüş olan şehrin kendisi kullanılmıştır. Oyuncu olarak, hiçbir oyunculuk deneyimi ve bilgisi bulunmayan, bu savaşı bizzat yaşamış insanlar seçilmiştir. Kostüm, saç ve makyaj için bir müdahalede bulunulmamış; ışık, doğanın sunduğu haliyle bırakılmıştır. Film öyküsünde, doğaçlamaya ve ucu açıklığa önem verilmiş, tüm atmosfer olduğu gibi korunmuştur. Bu kapsamda sokağa inen yönetmen, seyirciye, kendi baktığı noktadan, o günün kâbusunu yaşatmayı seçmiştir.

İki Dünya Savaşına da şahit olan Stefan Zweig'in otobiyografisinde anlattığı, Almanya'nın I. Dünya Savaşı'nda yaşadıkları ile Rossellini'nin II. Dünya Savaşı sonrası çektiği filmin paralelliği, bu filmin belgesel boyutunu kanıtlar niteliktedir. Zira savaşın adı değişse de sonuçlarının aynı ya da daha büyük kâbus olduğu görülmektedir. Tıpkı Zweig'in betimlediği gibi: “Eve dönerken birden kendi gölgemi fark ettiğim gibi şimdiki savaşın ardında önceki savaşın gölgesini gördüm” (Zweig, 2013:496).

4. Filmlerin Atmosfer Yaratımı Bağlamında Karşılaştırılması

Dramaturjik olarak, her iki film de sinematografik unsurları, kendi akımları doğrultusunda, en ince ayrıntısına kadar uygun şekilde kullandıkları görülmektedir. Bunun sebebinin kendi idealistlikleri düşünüldüğünde, filmin felsefesinin doğru aktarımı için, her disiplinde ortak dil yakalamak olduğu düşünülebilir. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nde, metne bağlılık söz konusu iken, Almanya Sıfır Yılı doğaçlama ve ucu açık senaryo tarzına önem verdiği görülmekte, senaryoda da akımın kurallarının dışına çıkılmadığı anlaşılmaktadır. Her iki film senaryosunun yaşanmışlıklardan yola çıkılarak kaleme alındığı görülmektedir. Her iki filmde de kendi akımlarının ışığında, fotojenik niteliklerin etkili olarak kullanılmış olduğu gözlemlenmektedir. “Fotojenik nitelik ile kastedilen gerçeğin duyulur etkisini arttırmak için sinemanın yavaşlatma, yakın çekim, ışıklandırma gibi çekim tekniklerine başvurulmasıdır” (Öztürk, 2016:20).

Mekân-Dekor: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi filminde, yeniden yaratılan gerçeklik, tamamen yapaydır, doğal karşıtıdır ve bu yapaylığı da deforme ederek, yaratılan gerçekte, çok katmanlı bir kırılış gerçekleştirilmiştir. Bu sebeple mekanlar en ince ayrıntısına kadar yeniden çizilmiş ve dekorlar her anlamda akımın gerekliliğine hizmet edecek şekilde abartılı ve deforme kullanılmış, gerçeklikten uzaklaştırılmıştır. Almanya Sıfır Yılı filminde ise filmde yeniden yaratılan gerçeğin, hayatın gerçeğine mümkün olduğunca sadık kalınarak, belgesele yakın idealizmi içinde, mekânda var olan şekliyle kullanılmıştır.

Kostüm: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nde kostümler, filmin atmosferine uygun, karakterlerin iyi, kötü, garip ya da korkunç oluşunu daha da büyütecek şekilde tasarlanmıştır. Almanya Sıfır Yılı'nda ise kostümler insanların bulundukları statü ve fakirlik boyutlarının bakar bakmaz anlaşılacağı şekilde günlük hayattan seçilmiş gerçek kıyafetler oluşturmaktadır. Her iki kostüm seçimi de kendi akım kurallarına hizmet etmektedir.

Aksesuar: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nde aksesuar önemli bir ayrıntıdır. Kişiler hakkında bilgi sahibi olunmasını sağlamaktadır ve abartılı kullanıldıkları görülmektedir. Almanya Sıfır Yılı'nda ise aksesuar para anlamına geldiğinden, zengin kitleye ait özel bir olgu muamelesi görmektedir.

Işıklandırma: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi filminde ışık, gölgelendirmelerin önemi dolayısı ile başrolken, Almanya Sıfır Yılı'nda bulundukları ortamın doğal ışığının izin verdiği kadar kullanılmaktadır.

Oyunculuk: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi filminde, oyuncular genel olarak oyunculuk eğitimi almış, çağının önemli oyuncularını iken, Almanya Sıfır Yılı filminde, gerçeğe bağlılık sebebi ile sıradan insanlar rol almıştır. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nde oyuncular, gerçeği katbekat büyütürken sergilerken, Almanya Sıfır Yılı'nda, sokaktaki insanın doğallığının yakalanmaya çalışıldığı görülmektedir.

5. Sonuç

Bu çalışmada Dr. Caligari'nin Muayenehanesi ve Almanya Sıfır Yılı filmleri, kendi temsil ettikleri akımlardan yola çıkılarak incelenmiştir. İki filmin de idealize ettiği *dışavurumcu* ve *yeni gerçekçi* akımların, mekân, dekor, kostüm, aksesuar, oyunculuk, dramaturji, ışık ve makyaj kullanımlarında adım adım izlerini takip etmek mümkündür. Her iki film de büyük dünya savaşlarından sonra çekilmiş olup, savaşın korkutucu boyutlarını, “zor an” geldiğinde insanın insana neler yapabileceğini, normal şartlarda hararetle savunulan ahlak değerlerinin nasıl alt üst olabileceğini, bunalımı, kaosu, fakirliği ve korkuyu kendi bağlı oldukları akımların kuralları dahilinde seyircisine sunmaktadır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra çekilen Dr. Caligari'nin Muayenehanesi ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra çekilen Almaya Sıfır Yılı, sinematografi oluştururken kullandıkları disiplinlerin uygulanmasında, neredeyse birbirlerinin tam zıttı olduğu görülmektedir; buna karşın zorbalığı ikisinin de çok net anlattığı aşikardır. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi bir zorbanın gelip, halkı uyuşturup, kukla gibi kullanacağını ve buna bağlı olarak yaşanılacak kâbusu seyirciye göstererek uyarıda bulunurken; Almaya Sıfır Yılı, bir zorbanın geldiğini, halkı yalanlar ve boş vaatler ile uyuşturduğunu, buna bağlı olarak yıllarca konuşulacak bir kâbus yaşattığını göstermektedir. Bu bağlamda, Dr. Caligari'nin Muayenehanesi filminin “haberci”, Almanya Sıfır Yılı filminin ise “sonuç” olarak birbirlerini ve görevlerini tamamladıkları gözlemlenmektedir.

KAYNAKÇA

- Arnheim, R. (2009), Sanat Olarak Sinema, İstanbul: Hil Yayın
- Beşgen A., Köseoğlu Ş. (2019), Sinema-Mimarlık Arakesitinde Bir Mekâna Dokunmak: Sine-Tasarım Atölyesi, SineFilozofi Dergisi, Özel Sayı, ISSN: 2547-9458
- Buyan, B. (2019), "Hugo Münsterberg", (Ed. Zeynep Özarslan), Sinema Kuramları 1, İstanbul: Su Yayınevi, s. 19-33.
- Erden, O. (2020), Modern Sanatın Kısa Tarihi, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Erus Çetin, Z. (2016), "Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği", (Ed. Zeynep Özarslan), Sinema Kuramları 2, İstanbul: Su Yayınevi, s. 93-129.
- Faure, E. (2006), Sinema Sanatı, (Der. Metin Gönen), İstanbul: Es Yayınları
- Flaxman, G., Yılmaz, G. E. (2000). Cinema, Year Zero. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (19), 172-187.
- İri, M. (2014), Sinema Araştırmaları, İstanbul: Derin Yayınları
- Kaplan, A. B., Kaplan, F. N. (2017), Almanya Sıfır Yılı Filminde; Çocuk Kahraman Edmund'un Perspektifinden 2. Dünya Savaşının Çıplak Gerçekliği, Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 11, Haziran, s. 287-295. Elde edilme tarihi: 11.04.2022,
[https://psi329.cankaya.edu.tr/uploads/files/Kaplan%20ve%20Kaplan,%20Almanya%20S%C4%B1f%C4%B1r%20Y%C4%B1l%20\(2017\).pdf](https://psi329.cankaya.edu.tr/uploads/files/Kaplan%20ve%20Kaplan,%20Almanya%20S%C4%B1f%C4%B1r%20Y%C4%B1l%20(2017).pdf)
- Kracauer, S. (2011), Caligari'den Hitler'e, Ankara: De Ki Basım Yayın
- Kuray, G. (1990), İtalya'da Yenigerçekçilik Akımı ve İzleyicileri. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, [S.l.], v. 33, n. 1-2, ara. ISSN 2459-0150. Elde edilme tarihi: 11.04.2022,
<http://dtcfdergisi.ankara.edu.tr/index.php/dtcf/article/view/3622>
- Küçükdoğan, B., Yengin D. (2019), "Sergei Mikhailovich Eisenstein", (Ed. Zeynep Özarslan), Sinema Kuramları 1, İstanbul: Su Yayınevi, s.107-131.
- Öndin, N. (2019), Modern Sanat, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Özarslan, Z. (2019), "İlk Film Kuramcıları", (Ed. Zeynep Özarslan), Sinema Kuramları 1, İstanbul: Su Yayınevi, s.13-18.
- Öztürk, S. (2016), SineFilozofi, Ankara: Heretik Yayınları

Pösteği, N. (2002), Korku Duygusu ve Korku Geleneği, Romandan Filme Erişilmez Kont Dracula, Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi, (2), 48-65.

Temel, S. (2018), Sahne Tasarımında Bir Anlayış; Az Aslında Çoktur, Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 3(5), 0-0. Elde edilme tarihi: 11.04.2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijiiia/issue/43126/522752>

Tuğyan, N. H. (2017), Alman Dışavurumcu Sinemasında Mizansen: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1920-Robert Weine). Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (28) , 302-314 . DOI: 10.31123/akil.437641

Ulutaş, S. (2017), Sinema Estetiği Gerçeklik ve Hakikat, İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Wood, M. (2012), Film, Ankara: Dost Kitapevi

Zweig, S. (2013), Çev. Gülperi Sert, Dünün Dünyası, İstanbul: Can Yayınları