

PAPER DETAILS

TITLE: SINEMANIN ILK YILLARINDA KORKU TEMALARI VE DISAVURUMCU ALMAN SINEMASI

AUTHORS: Murat DEMİR

PAGES: 7-27

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/319691>

SİNEMANIN İLK YILLARINDA KORKU TEMALARI VE DIŞAVURUMCU ALMAN SİNEMASI

Murat DEMİR*

Özet

Korku insanın temel heyecanlarından biridir ve bir tehlikenin öngörülmesiyle başlar. Korku karşısında insanın verdiği tepkiler, kültürel kalıpların etkisine, uygarlık ve eğitim seviyesine göre değişir. Sinemanın ilk örnekleri izleyicide büyük korku uyandırmıştır. Bu nedenle sinemanın "Büyük Tren Soygunu" ya da "Trenin Gara Girişi" gibi ilk örneklerini, ilk korku filmleri olarak kabul etmek gerekir. Sinemada ilk bilim-kurgu filmi sayılan Georges Melies'in 1902 yılında çektiği "Ay'a Yolculuk"tan sonra bu türe ait pek çok film çekilmiştir. 1919-1939 yılları arasında Almanya'da dışavurumcu akımın etkisi ile Dışavurumcu Alman sineması ortaya çıkmıştır. Toplumsal yaşamın tarihsel süreç içinde gösterdiği değişimlere paralel olarak ortaya çıkan kaygılar sinemada kendini ifade edebileceği geniş alan bulur. Dışavurumculuk en çok, savaştan yenilgiyle çıkan, ekonomik sıkıntılar ve işsizlik içindeki Alman halkından talep bulmuştur. Dışavurumcu Alman Sinemasının en önemli örnekleri, Robert Wiene'nin 1920 yılında yaptığı "Doktor Caligari'nin Muayenehanesi" ve Murnau'nun "Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi"dir.

Anahtar kelimeler: Bilim-kurgu, Korku sineması, Dışavurumculuk, Kaçık bilim adamı, Vampir

Abstract:

Fear is one of the basic human emotions. It arises in cases where a recognisable or imagined danger is foreseeable. Reactions to fear vary in accordance with the cultural influence on patterns of behaviour, standard of education and social background of the persons concerned. The first films

*Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi.

caused a great deal of fear among the viewers. For this reason, films such as "The Great Train Robbery" and "Arrival of a Train at La Ciotat", that are considered to be the first films, are regarded as horror films. After Georges Melies made the film "A Trip to the Moon", considered to be the first science fiction film, very many films belonging to this category were produced. Between 1919 and 1939, under the influence of the German expressionism movement, German expressionist cinema emerged. The fears, that appear in parallel with the changes of social life in the historical process, find a wide area that they can express themselves in cinema. The Germans, as the losers of the First World War, had great interest in expressionism, as they suffered under unemployment and economic difficulties. The most important examples of German expressionist cinema include Robert Wiene's "The Cabinet of Dr. Caligari" from the year 1920 and Murnau's "Nosferatu, a Symphony of Horror".

Keywords: Science-fiction, Horror cinema, Expressionism, Mad-scientist, Vampire

Giriş

Korku insanın temel heyecanlarından biridir ve bir tehlikenin öngörülmesiyle başlar. Korku karşısında insanın verdiği tepkiler, kültürel kalıpların etkisine, uygarlık ve eğitim seviyesine göre değişir.

İlkel insandan bu yana zaman içinde çeşitlenen ve değişen korku kavramını inceleyebilmek için, korku kavramını kesin çizgilerle olmasa da, doğal ve doğaüstü korkular olarak ayırmamız gerekir. Doğaya hakim olamayan ilkel insanın doğal felaketlerden, gökyüzü olaylarından, kuraklıklardan, salgın hastalıklardan duyduğu korku ya da çocukluktaki ilk korkular doğal korkulardandır. Hortlaklardan, canavarlardan, cinlerden, vampirlerden duyulan korkular ise doğaüstü korkular olarak adlandırılır.

Korku verici gelişmelerin, değişimlerin veya toplumsal çözülmelerden duyulan korkuların, canavarlara, yaratıklara yansıtılan metaforlarla anlatılması ve merak uyandıran bu "kötü güçlerin" korku ve bilim-kurgu filmlerinin sonunda genellikle yok edilmesi ile, bozulduğu, hasara uğradığı düşünülen kültürel düzenin, yeniden kurulması ya da onarılması gerektiği ifade edilmiş olur. Özellikle tecimsel sinemanın korku ve bilim-kurgu filmleri bu sorunların, insanlara herhangi bir çözüm sunmadan, umutsuz bir dünya görüşüyle aktarılmasını sağlar.

Hem korku kavramını hem de insanın temel korkularına veya uygarlığın tarihsel sürecinde değişen, farklılaşan, çeşitlenen kaygılara, korkulara dayanan

bilim-kurgu ve korku sinemasını incelemek için psikanalizden ve sosyal bilimlerden faydalanmak gerekir.

Sevinç, üzüntü, öfke, aşk ve tiksinti gibi korku da temel heyecanlardan biridir. İnsan bazı durumlarda, tehdit olarak algıladığı nesnelerle veya zihinsel tasarımlarla karşılaşır. Bu anda korku duygusunu belirleyen şey, bu tehlikenin tanınmasıdır. Yani korkunun oluşması için bir tehlikenin öngörülmesi gerekir. İnsan bir tehlikeyle karşılaştığında, ya onu yok edebileceğini düşünerek saldırıya geçer; ya karşı koymadan ondan kaçır; ya da boyun eğmeye yönelir. (Mannoni, 1992: 8)

Korkunun diğer heyecanlar gibi bireylere ve koşullara göre değişen fizyolojik etkileri vardır. Hatta aynı kişi aynı faktör karşısında birbirinden farklı tepkiler de verebilir. Ayrıca korkuya bağlı davranışlar kültürel kalıpların etkisine, uygarlık ve eğitim seviyesine göre değişir. Özellikle Doğulular başta olmak üzere bazı halklar, çocuklarına korku karşısında olduğu kadar acı karşısında da aldırma özelliği öğütlerken, Anglo-Saksonlar, duygularına hakim olmayı öğütler (self-control). (Mannoni, 1992: 15)

Karanlıktan, toplumsal ilişkilerden korkma gibi bazı doğal korkular ise, büyük ölçüde, bireylerin içine kuşaklar öncesinden yerleşen heyecanların veya ortaya çıkmak için fırsat kollayan çocukluk ürküntülerinin yeniden canlanmasıdır. En azından psikanaliz, yetişkinin bazı kaygılarına eski heyecanların yinelenmesi olarak bakar ve örneğin ailelerin, ya da Dieter Duhm'un birer yargıca benzettiği ana-babanın, çocuklarını aşırı kaygılı bir koruma altına almasının, korku için uygun bir zemin oluşturduğunu söyler. (1996: 25)

Sinemanın ilk örneklerinden bu yana başta korku ve bilim-kurgu filmlerindeki "korku temsillerini" ekonomik, siyasi, toplumsal hareketler ve değişimler biçimlendirmiştir.

Sinemada İlk Bilim-Kurgu Filmleri ve Georges Melies'in Filmlerinde Sürat Teması

Nilgün Abisel'in de dediği gibi, sinemanın, Trenin Gara Girişi (L'arrive d'un Train a La Ciotat, 1895) ve Büyük Tren Soygunu (The Great Train Robbery, Edwin S. Porter, 1903) gibi ilk örneklerini, ilk korku filmleri olarak kabul etmek gerekir. Çünkü her iki filmde de, gittikçe yaklaşan trenin ya da kameraya doğru

ateş eden kovboyun görüntüleri sinemanın ilk izleyicilerini çok korkutmuştur. (Abisel, 1995: 138)

Sinemada bilim-kurgu türünün ilk filminin, Georges Melies'in 1902 yılında çektiği Ay'a Yolculuk (Le Voyage Dans la Lune) olduğu kabul edilir. Film, Jules Verne'in 1865 tarihli aynı adlı romanından ve H.G.Wells'in Ay'daki İlk İnsanlar (The First Men in the Moon) romanından yola çıkmıştır. Filmde mermiye benzer bir roket Ay'a doğrultulmuş uzun bir topun içine konur. Fırlatılan roket insan yüzü gibi bir yüzü olan Ay'ın gözüne saplanır. Roketin içindeki kahraman dünyalılar ile Ay'da yaşayan komik uzaylılar arasında başlayan mücadeleyi dünyalılar kolayca kazanır ve muzaffer bir şekilde yeryüzüne dönerler. Melies'in Verne'in romanından sinemaya uyarladığı bir diğer film olan Olanaksızlıklar Boyunca Yolculuk (Le Voyage à Travers L'impossible, 1904) ise, bir trenin heyecanlı yolculuğunu anlatır. Filmde tren önce hızla bir uçurumdan fırlayıp denize düşer, denizden sonra da karaya ulaşır. Melies'in filmlerindeki büyük hızla fırlatılan roketler, dağın tepesinden uçan trenler o yıllarda korkutucu hızlara ulaşan otomobil teknolojisinden duyulan endişenin ve merakın sinemaya yansımasıdır.

Sürat teması, Melies'in filmlerinde ve diğer bilim-kurgunun ilk örneklerinde olduğu gibi, sonraki yıllarda da türün ana teması olmuştur. Süratli teknolojik araçlara duyulan korku ve heyecan teması bir diğer önemli konuyu da gündeme getirmiştir: İstilalar ve öteki dünya varlıklarıyla karşılaşmalar. Bu yıllarda birçok filmde esrarengiz uçan araçların istilası ile karşılaşır seyirci. Özellikle Walter Booth'un Koruyucu (The Airship Destroyer ,1909) ve The Aerial Anarchists (1911) filmleri yeni sinema hileleriyle bu konuyu oldukça başarılı bir şekilde kullanmış ve iyi gişe hasılatları elde etmiştir. İngiliz yönetmen Booth'un, sonunda istilacı ve acımasız güçlerin "bizden biri" olan filmin kahramanları tarafından alt edilmesiyle sonuçlanan filmleri, "militarist" bir özellik taşımaktaydı ve bu filmlerle birlikte bilim-kurgu sinemasının "ideolojisi" de şekillenmeye başlamıştı. Bu tür filmlerdeki öteki dünyalardan gelen istilacılarla aslında bu dünyanın tehditkar siyasal güçleri kast edilirken, -ki o yıllarda Almanya'nın savaş hazırlıklarından endişe duyuluyordu- siyasal gerginliklerin arttığı bu dönemde tıpkı filmin kahramanları gibi daha cesur bir savunma psikolojisi ve savunma hazırlığının olması gerektiği vurgulanıyordu. (Roloff ve Seeßlen, 1995: 132-133)

Sinema hilelerini kullanmakta çok başarılı olan Melies, bunları çoğunlukla kendi tiyatrosunda önceden deneyip geliştirmekteydi. Bu sayede tiyatro efektlerinden yola çıkarak birçok sinema tekniği yarattı. Bununla birlikte Melies'in efektler kullanmaktaki amacı, sinema seyircisine bir öykü anlatmak değil, sadece

art arda gelen hareketli, etkileyici, şaşırtıcı resimlerle bir şov yapmaktı. Buna rağmen Melies'in filmleri bilim-kurgu türünün habercileri olmaları bakımından çok önemlidir. Aynı zamanda bu filmler sonraki yıllarda çekilen bilim-kurgu filmlerine esin kaynağı olmuştur. Örneğin, Melies'in Ay'da yaşayan yaratıkları, kırklı ve ellili yıllardaki bilim-kurgu filmlerindeki "böcek gözlü canavar"ların (bug eyed monster), yine Ay'a Seyahat'teki balerinleri, de bilim-kurgu filmlerindeki kadın kahramanların öncüleri olmuştur. (Roloff ve Seeßlen, 1995: 130)

Bilim-kurgunun bu ilk etkileyici filmleri art arda çekilirken I. Dünya Savaşı başladı ve bilime olan hayranlık yerini karamsarlığa bıraktı. Filmlerdeki teknolojik araçlar insanları öldürmeye başlamışlardı. Savaşın korkunç yıkımları, yenilgileri özellikle yenilginin büyük bir bunalıma ittiği Alman toplumunda karamsar, kötümser, canavarlarla dolu korku ve bilimkurgu filmlerinin sayısının hızla artmasına neden oldu. "Fritz Lang, birkaç yıl sonra temelleri atılacak Nazi İmparatorluğunun dayanacağı 'üstün ırk-köle ırk'lı toplumunu Metropolis'te (1926) canlandırdı." (Özön, 1982: 12) Aynı kötümser tutum, Amerika'dan başlayıp tüm dünyayı saran 1929 büyük ekonomik bunalımından sonraki Hollywood sinemasında da boy göstermiştir ve art arda Frankenstein'li, Görünmeyen Adam'lı (The Invisible Man) filmler çekilmiştir. 1935'lerden itibaren ise korkunç yaratıklar yavaş yavaş güldürü çerçevesinde ele alınmaya başlamıştır. Bu dönemde çevrilen bilim-kurgu filmleri daha çok gençlere yönelik, resimli roman kahramanlarının maceralarını anlatan filmler oluyordu.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından başlayan soğuk savaşın en büyük iki kanadı Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri idi. 1917'de Rusya'daki sosyalist devrim ve S.S.C.B.'nin İkinci Dünya Savaşı'nda Nazi işgalinden kurtardığı Doğu Avrupa ülkelerinde 1948-1953 yılları arasında sosyalist hükümetlerin kurulmasını sağlamasıyla, S.S.C.B ve müttefikleriyle, A.B.D. ve müttefikleri arasında soğuk savaş tüm dünyada etkisini göstermeye başlamıştı. Sinemada bilim-kurgu türünün 1950'li yıllarda yaptığı büyük patlamanın sebebi İkinci Dünya Savaşının ve hemen sonrasında başlayan "soğuk savaş"ın etkileriyle açıklanır.

Bu somutluktan uzak, belirsiz savaş tüm dünyada ve özellikle A.B.D.'de toplumsal bir nevroza sebep oldu. Sovyetlerin yayılmacı politikası ve nükleer silah gücü, 1950'li yıllarda yapılan bilim-kurgu filmlerin önemli temalarından biri haline geldi ve "Space Operalar"ın yerini peş peşe çekilen istila filmleri aldı. Başka Dünyadan Gelen (The Thing From Another World, 1951), Gezegen X'ten Gelen Adam (The Man from Planet X, 1951), Kırmızı Gezegen Mars (Red Planet Mars,

1952), Uzaydan Gelen Canavar (It Came from Outer Space, 1953), Yeryüzüne Hücum (Them!, 1954), Denizden Gelen Canavar (It Came from the Seal, 1955), Dünyanın Sonu (The Day the World Ended, 1955), Beden Kemiricilerin İstilasası (Invasion of the Body Snatchers, 1956) filmleri bu dönemdeki istila filmlerinden bazılarıdır.

Dışavurumcu Alman Sineması: Dr. Caligari, Nosferatu ve Lang'ın Metropolis'i

Dışavurum, “ruhsal olayların, içsel yaşantıların belirli simge, gösterge ya da anlatımlarla dışa verilmesi; insan ruhunun ‘iç gerçeği’nin betimleme yoluyla dışa yansıtılması; insan tininin dışarıdan algılanabilecek biçimde kendini dışlaması ya da dillendirilmesidir.” (Felsefe Sözlüğü, 2002: 379)

Dışavurumcu akım, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın başlarında Avrupa’da, özellikle Almanya’da tüm güzel sanat dallarını yoğun biçimde etkilemiştir. Dışavurumculuk, sanat ve toplumda kabul edilmiş biçim ve geleneklere bir başkaldırı niteliği taşımaktaydı. “[Dışavurumculuk], izlenimcilik ve doğalcılığın karşıtı olan; olayların, varlıkların, gerçekte oldukları gibi değil de sanatçının iç dünyasına göre betimlemesi, sanatçının duygularını yansıtmayı anlayışına dayanan modern sanat akımıdır.” (Felsefe Sözlüğü, 2002: 379)

Dışavurumculuk sinemada ilk etkilerini Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, 1919 yılından itibaren Almanya’da göstermeye başlamıştır. İnsanın iç çelişkilerinin, iç dünyasının perdeye yansıtıldığı Dışavurumcu Alman Sinemasında, alışılmadık gölgeli ışıklandırmalar ve dekor, fantastik mekanlar ve abartılı, yapay rol yapma dikkat çeker.

Sinema dışavurumculuğun en uygun düştüğü sanat kolu olmuştur. Bu akım sinemaya, alışılmadık bir aydınlatmayı, objelerin, hareketlerin ve insan davranışlarının belirli bir amaçla çarpıtılmasını getirmiştir.

Burjuvazide, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, akılla kavranılıp denetlenemeyen, tuhaf olan her şeyi delirtici, kuşku uyandırıcı, şeytani şeyler olarak görme alışkanlığı ortaya çıkmıştı. Ancak 1920’li yıllardaki Dışavurumcu Sinema, burjuvazinin bu endişelerinin, çılgınlığın, deliliğin ve kötülüğün önünde sonunda insanın kendisi tarafından dünya dışına atılabileceğini göstererek, yok edilmesini sağlayan bir yer olmuştur. (Roloff ve Seeßlen, 1995: 36)

Birinci Dünya Savaşı’nı ve sonrasındaki otoriter idareyi yaşayan Alman sanatçılar anlatmak istediklerini, toplumsal ve siyasal sorunlardan ve gerçekçilikten uzak, daha çok metafizik temalarla, görselliğin önem kazandığı bir yaklaşımla anlatmaya çalışmışlardır bu dönemde.

Dışavurumculuğun Alman halkı arasında kabul görmesi için gerekli toplumsal koşullar da önemlidir. I. Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıkılması, ekonomik sorunlar ve işsizlik, Weimar Dönemi'nin etkileri, insanların güvensizliğe kapılmasına, gelecekleri hakkında endişe duymalarına, toplumsal gerçeklerden kaçmalarına, kendilerini bunlardan soyutlamalarına sebep olmuştur. Zaten Dışavurumcu sanatçı da ruhsal heyecanını, realiteden soyutlamaya çalıştığı zihninin tedirginliğini, iç gerilimlerini anlatmaya çalışmıştır. Bu tavır, biçimlerin bozulmasında, renklerin şiddetinde kendini gösterdi. Akımın toplumsal ve siyasal temalardan kaçma isteği tüm Avrupa'da yaygınlaşmasına sebep oldu.

Bu dönemde Alman sinemasının teknik eksikliklerinden dolayı çekimlerin genellikle stüdyolarda yapılıyor olması, Alman sinemacıların kamerayı, dekoru, kostümü ve aydınlatmayı diğer ülkelerin sinemacılarından daha yaratıcı kullanmalarına, bunları daha önemli birer anlatım aracı olarak görmelerine neden olmuştur. Ayrıca gerçeklikten çok, soyut, metafizik temalar önem kazandığından, bu tür filmlerin en kolay gerçekleştirilebileceği yerler stüdyolar olmuştur. Böylece dekor, kostüm, aydınlatma tekniklerinde oldukça yaratıcı çalışmalar yapılmaya başladı. (Kafalı, 1998: 77)

Öte yandan Max Reinhard'ın tiyatrosunda oluşturduğu aydınlatmanın ve oyunculuk geleneklerinin de Alman dışavurumcuların üzerinde önemli bir etkisi vardı. Birçok önemli yönetmen ve oyuncu Reinhard'ın öğrencisi olduğundan, konuyu sahnelemeleri, çok büyük dekorlarla, kalabalık sahnelerle ve abartılı oluyordu. Ancak Reinhard ekolünün asıl önemi aydınlatma yöntemlerindedir. "Aydınlatma aracılığıyla, öndeki figürlerin silüetlerini vermek, ortada daha yoğun ışık kullanılarak ve arka fonu karanlıkta bırakmak yoluyla derinlik uzam duygusunun yaratılması Reinhard'ın titizlikle uyguladığı kendi buluşu olan aydınlatma yöntemidir." (Kafalı, 1998: 78)

Birinci Dünya Savaşı'nın sinema endüstrisine yaptığı olumsuz etkilerin başında film ithalinin yasaklanması geliyordu. Ancak bu durum yerli yapımcılar için bulunmaz bir fırsattı. Yerli yapımlara olan talep arttı. Hükümet de propaganda filmleri yapılabilmesi için sinemaya destek verdi. Güçlü Danimarka film şirketi Nordisk Almanlar tarafından satın alındı. İrili ufaklı birçok yeni film şirketi ortaya çıktı. 1917 yılında da birçok küçük şirketin bir araya gelmesi ve ağır Alman sanayine egemen olan büyük sermayenin desteğiyle UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) kuruldu. UFA, yabancı rekabete karşı mücadele edebilmek, sinemayı propaganda amacıyla kullanabilmek amacıyla kurulan büyük bir karteldi. UFA bünyesinde çok büyük stüdyolar kuruldu, dış ülkelere çok sayıda yönetmen teknisyen ve oyuncu getirildi. Alman ya da yabancı yönetmenlerce

çevrilen filmler, UFA'nın saptadığı amaçlar doğrultusunda "ulusal düzeni korumaya", bolşevik ve devrimci düşüncelerle mücadele etmeye hizmet edecekti. (Betton, 1999: 12)

Dışavurumculuğun bu ilk filmleri ve sonraki yıllarda yapılan diğer filmler, hayaletlerle, ruh hastalarıyla, canavarlarla, vampirlerle doludur. Ancak filmlerdeki bütün bu yaratıklar sonunda insanlar tarafından hep yok edilirler. Dışavurumcu Alman Sinemasının ilk ve en önemli filmi olarak kabul edilen Robert Wiene'nin 1920 yılında yaptığı Doktor Caligari'nin Muayenehanesi'nde de (Das Cabinet des Dr. Caligari) böyle olur ve Caligari adındaki çılgın doktor bertaraf edilir.

Doktor Caligari'nin Muayenehanesi (Das Cabinet Des Dr. Caligari)

"Normallikle deliliğin karışımından" oluşan Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nin senaryosunu Carl Meyer ile Hans Janowitz yazmıştır. Film, parkta oturan genç bir adamın (Francis) başından geçenleri yanındaki yaşlı bir adama anlatmasıyla başlar. Francis (Hans Feher) küçük bir kasabada yaşayan genç bir öğrencidir. Bir gösteri grubunun gelmesiyle kasabada esrarengiz cinayetler başlar. Önce Dr. Caligari'ye gösteri izni vermeyen belediye başkanı daha sonra Francis'in arkadaşı Alan öldürülür. Bastonlu, gözlüklü, silindir şapkalı, yaşlı bir adam olan Caligari, gösteriyi izlemek için toplanan kalabalığa, çadırının içinde bir tabutta 25 yıldır uykuda olan Cesare'nin (Conrad Veidt) tüm sırları ve geleceği bildiğini iddia ederek her şeyi sorabileceklerini söylemektedir. Seyirciler arasında bulunan Alan, dar siyah giysiler içinde ürkütücü görünüşüyle sahnede beliren Cesare'a ne kadar yaşayacağını sorar. Cesare'nin cevabı, "çok az vaktin kaldı, bu gece öleceksin", olur. Bu olaydan sonra, Alan'ın odasında ölü bulunması ve Francis'in polise gidişiyle film polisiye bir öyküye dönüşür. Dr. Caligari'nin etkisi altında olan Cesare, bir süredir kayıp olan babasının akıbetini kendisine sormak için gösteriye gelen Jane adında genç bir kıza aşık olur ve "emre" karşı gelerek öldürmek yerine kızı kaçırmayı. Ancak başkaları olanları görmüş ve katilin peşine düşmüştür. Cesare bir süre sonra Jane'i bırakıp gözden kaybolur. Francis, polisin elinden kaçmayı başaran Caligari'nin peşine düşer ve bir tımarhaneye varır. Francis, tımarhanenin müdürünün Dr. Caligari olduğunu görünce dehşete düşer. Tüm olanlara rağmen katili bulmaktan vazgeçmeyen Francis, gece gizlice Caligari'nin odasına girer ve uyurgezerlerle ilgili eski bir kitap bulurlar. Kitapta 1093 yılında, yanında tahta bir dolapta uyuyan Cesare adında bir uyurgezerle, Kuzey İtalya'nın köylerini dolaşan Dr. Caligari'den bahsedilmektedir. Caligari uyurgezeri kendi çıkarları için kullanarak ona cinayetler işlettirmektedir. Francis'in kitapta okuduklarıyla yaşadıkları tamamen aynıdır. Ardından Caligari'nin

günlüğünü de bulur. Bir uyurgezerin hastaneye getirilişini ve böylece Caligari'nin kendisini ve uyurgezeri kitaptaki gerçek uyurgezer ve Dr.Caligari yerine koyuşunu okur. Çılgın doktorun amacı, kitaptaki Caligari'nin teorisini gerçekleştirmektir. İnsana uyanikken yaptıramayacağı şeyleri, uykudayken yaptırıp yaptıramayacağını anlayabilecektir böylece. Bu arada Cesare dere yatağında ölü bulunmuştur. Caligari tımarhaneye getirilen cesedi gördüğünde üzerine kapanıp ağlamaya başlar. Caligari'ye deli gömleği giydirilir ve hücreye kapatılır.

Sonraki sahnede izleyici tekrar filmin başındaki öyküyü anlatan genç adamı görür. Öyküyü dinleyen yaşlı adamla birlikte tımarhaneye giderler. Cesare da Jane de oradadır. Francis de akıl hastasıdır. Tımarhanenin müdürü Francis'in yanına geldiğinde Francis dehşete düşer. Müdür tıpatıp Caligari'ye benzemektedir. Film, Francis'in, "Caligari! O Caligari!" çığlıklarıyla biter.

James B. Twitchell'a göre filmdeki uyurgezer Cesare karakteri, korku türü açısından oldukça önemlidir. Çünkü uyurgezer Cesare, korku filmlerindeki ilk zombi karakterdir. "Akılsız yaratık" Cesare, efendisi olan Caligari'nin kontrolü altındadır. Ancak Cesare bir yönüyle bilinen zombilerden farklıdır. "Cesare'in güçlü duyguları vardır. Bu nedenle Cesare, kendisine emredildiği şekilde soylu bir genç kız olan Jane'i öldürmek yerine onu yanına alarak kaçır. Oysa zombiler hakkında bilinen bunun tam zıttıdır. Zombilerin duyguları yoktur." (Twitchell, 1988: 261)

Cesare'in üstünde oldukça dar bir siyah giysi vardır. Üçgen vücudunu tamamen ortaya çıkaran giysisi ve makyajıyla ters bir üçgene dönüşen gözleriyle, filmdeki geometrik şekillerle oluşturulmuş atmosferle korkunç bir uyum sağlamıştır. Biçimsiz yollar, evler, ürkütücü gölgeler, güçlü kontrast ve çizgilerle kaplanmış dekor, sürekli bir kopukluk vermiştir. (Mitry, 1999: 219)

"Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'ndeki dekorlar ve kamera yönetimi, sessiz Alman sineması için önder olmuştur. Geometrik şekillerle deforme edilmiş perspektifler, sivri açılarla koyu gölgeler dış dünyayı bir delinin kabusu gibi göstermekteydi." (Kaldewey, 1994: 198)

Martin Schlappner'e göre Nasyonal Sosyalizm diktatörlüğünün ilk işaretlerini taşıyan ve otoritenin bir methiyesi olarak yorumlanan filmin senaristleri ve yönetmeni Wiene, filmi, savaşın acımasızlığına, yenilginin, çözülmenin, devrimin ve "kötü"nün otoritesinin damgasını vurduğu bir dönemde, tüm moral değerlerin ve tüm insansal dayanışmanın yıkılışına karşı bir protesto olarak algılamışlardır. Başka bir deyişle Schlappner, filmde anlatılanların veya

görülenlerin, Almanya'nın o zamanki kötü ve yıkıcı dünyasını simgelediğini söylemektedir.

Bu düş imgeleriyle dolu dünyada yer alan insanlar garip giyimli ve grotesk makyajlıdır; pozları yapay, davranışları donma noktasına varacak biçimde kimi zaman hızı artan, kimi zaman yavaşlayan bir doğalsızlıktadır. Pantomime çok yakın olan oyunculuk, konu atmosferiyle grafik bir çılgınlıkta uyum içindedir. Burada bütün bir dönem, bütün kederi ve mahvedici kaosuyla, öznel bir görüntü yoluyla ifade edilir. İşkence edilen ruh dehşet içinde haykırır, bir duygu magması derinlerden patlar, dünyayı boğmak üzere dışarı fıskırır. (1989: 97)

Alim Şerif Onaran da, yaratıcılarının Dr. Caligari'yi filmde, iyi bir doktor olarak değil de, "sadık" bir tımarhane müdürü olarak yaratmalarının, savaştan, kıyıcılıklardan, sosyal yaşantının saçmalıklarından ve cinayetlerinden sorumlu bir toplumu sembolize etmek istemelerine bağlamaktadır. Filmde, cinayetleri ipnotize ettiği Cesare'a işlettiren deli doktor Caligari, aslında sadece bir hastasının hayalinde cinayetler işleyen, üstün bir adam olarak verilmiştir. Gerçek delinin ise, öyküyü anlatan kişinin olduğu filmin sonunda ortaya çıkar. (1986: 136)

Sinemada ilk psikolojik film sayılan Dr. Caligari'nin Muayenehası'nda kullanılan resimli panolardan oluşan dekorlar, boyalarla yapılmış gölgeler, deforme edilmiş geometrik şekiller haline getirilmiş evlerin bacaları, yamuk duvarlar oldukça başarılı bir şekilde fantastik bir dünya yaratmıştır. "...Sinemanın gerçekleri de saptrabileceğini gösteren film çevre düzeninde, dekorlarda, yoğun ışıkla ve gölgelerle elde edilen tedirgin, gizemli atmosferdeki yenilikçi tavır ve başarısı ile kendisinden sonra gelen birçok filmi de etkilemiştir." (Kafalı, 1998: 81-82)

Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi (Eine Symphonie Des Graunes)

Alman Dışavurumcuların diğer bir önemli filmi de, Friedrich Wilhelm Murnau'nun 1922 yılında çektiği Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi'dir. Bram Stoker'ın romanından uyarlanan ve Nosferatu'yu Max Schreck'in canlandığı film, Nosferatu'nun şatosuna gitmek için yola çıkan emlakçi Jonathan Harker'ın (Gustave von Wangenheim) bir hana varmasıyla başlar. Hancının uyarılarına rağmen müşterisinin şatosuna giden genç emlakçi korkunç görünüşlü adamdan tedirgin olmuştur. Nosferatu, emlakçıyla görüşmesi sırasında kazara Harker'ın güzel karısının fotoğrafını görür ve çok etkilenir. Artık Nosferatu'nun tek istediği şey biran önce Harker'ın karısı Nina'ya (Greta Schröder) ulaşmaktır. Harker'ı şatoda bırakır ve bir tabutun içinde gemiyle yolculuğa çıkar. Bu arada evinde kocasını bekleyen Nina Nosferatu'nun etkisi altına girmiş ve hastalanmıştır.

Nosferatu'nun ardından Harker da şatodan kaçarak Bremen'e, karısı Nina'ya dönmek üzere yola çıkar. Bremen'e doğru yaklaşmakta olan Nosferatu'nun gemisinde ise bütün tayfalar teker teker salgın hastalıktan ölmektedirler. Bremen'de veba Nosferatu kente yaklaştıkça yayılmaktadır. Gemi kente varır. Nosferatu tabutu elinde kente girer ve satın aldığı konağını aramaya başlar. Bu arada Jonathan da kavuşmuştur Nina'sına. Kocası geldiği için kendini daha güvenli ve rahat hisseden Nina, yolculuğa çıkarken kocası okumaması için tembihlediği vampirler kitabını bir gün kendine hakim olamayarak gizlice okur. Kitabın bir yerinde, "Yalnızca bir kadın onların dehşet verici büyülerini bozabilir. Kanını kendi isteğiyle Nosferatu'ya sunabilecek ve onu horozlar ötünceye kadar yanında tutacak kadar yüreği saf bir kadın", yazılıdır.

Bu arada veba kenti kasıp kavurmaktadır. Sokaklar sırayla taşınan tabutlarla doludur.

Eski püskü çatal kuyrukları ve yağlı şapkalarıyla ince adamlar, veba kurbanlarının kabaca yontulmuş tabutlarını taşıırken dimdik olarak uzun adımlar atarlar. Bu sahnenin ciddiliğini o kadar iğrenç yapan, tekdüze tuğla ev cepheleri arasındaki uzun dar sokakta, yüksek bir pencereden aşağıya yürüyüşe bakan alıcıdır, izleyicinin gözüdür. (Schlappner, 1989: 66)

Nina bir gece yine uyanır ve dışarı çıkmaya, efendisinin yanına gitmeye çalışır. Ancak Jonathan onu görür ve engeller. Kadın yine ağırlaşmıştır. Jonathan hemen doktora koşar. Bunu gören Nosferatu fırsatı kaçırmaz ve evde yalnız kalan Nina'nın odasına girer. Nosferatu'nun elinin gölgesi Nina'ya yaklaşır ve kalbini sıkıca kavrar. Kadın acı içindedir. Bu arada Jonathan hala Prof. Van Helsing'i eve getirmeye çalışmaktadır. Ancak Nosferatu çoktan Nina'nın boynunu ısırılmış ve büyük bir aşkla kanını emmeye başlamıştır. Nosferatu bunu öyle bir tutkuyla yapar ki güneşin doğmak üzere olduğunu fark edemez. Kitapta yazılı olduğu gibi horoz öter ve Nosferatu ancak o anda geç kaldığının farkına varır. Nosferatu güneş ışınlarına yakalanır ve anında toz duman olur.

Weimar sineması saplantılı bir şekilde erkek cinselliği ve zayıflamış eril otorite korkularını sahneye koymuştu. Dışavurumcu sinema da, Nosferatu'da belirgin bir şekilde görüldüğü gibi, biseksüelliğini de ortaya çıkararak erkek kimliği bunalımlarına odaklanmıştır. (Elsaesser, 2001: 13)

Murnau filmde aynı zamanda, yaklaşan faşizmi önceden sezerek bir tiranı görüntülemiştir. Nosferatu, gücünü doğrudan aşktan almakta ve veba mikroplu fareleriyle, mahşer gününün özlemi içinde, ortalığa dehşet saçmaktadır. (Atay, 1982: 72)

Dış mekan çekimleri, film kandırmacaları ve etkileyici görüntüleriyle ürpertici bir ortamı yansıtan film, büyük desteği öykünün günlük yaşam ortamında sergilenmesinden almaktadır. Negatif görüntülerin ve tek karelik çekimlerin kullanılmasıyla, doğalla doğüstü dünyalar arasındaki ayrım sinema aracılığıyla anlatılır. (Kafalı, 1998: 55)

Filmde seyirciyi dehşete düşüren, vampir Nosferatu'nun korkunçluğu, fareler veya ölümler değildir sadece; bu görüntülerin veriliş açılarıdır aynı zamanda Schlappner'e göre. Örneğin geminin içinde dolaşan Nosferatu'nun silueti eğimlerle güverteye düşer. Nosferatu'nun gemideki ürkütücü görüntüsünün sebebi alıcının ona alt açıdan bakmasıdır. "Canavarın silueti, eğimli ve şeytani bir biçimde alttan yükselir, görüntüden kendini sıyrır ve izleyici üstüne çökecekmiş gibi tehdit eder." (1989: 97)

Dışavurumcu Alman Sineması'nın bu en önemli iki filminden başka, Robert Wiene'nin yönettiği *Genuine* (Hakiki, 1920), *Raskolnikov* (1925) ve Fritz Lang'ın yönettiği *Der Müde Tod* (Yorgun Ölüm, 1921) ile *Dr. Mabuse der Spieler* (Kumarcı Dr. Mabuse, 1922) adlı filmlerde de Dışavurumculuğun özellikleri görülür.

Dönemin en önemli yönetmenlerinden biri olan Fritz Lang, Kumarcı Dr. Mabuse'den sonra 1924 yılında, on üçüncü yüzyıl efsanelerinden yola çıkarak, Cermen ulusunun kahramanı Siegfried'e övgülerde bulunduğu iki bölümlü *Die Nibelungen* (Nibelungen) adlı filmini çekmiştir. Lang'ın bir sonraki filmi ise *Metropolis*'tir.

1930'lara doğru Almanya'nın siyasal yaşamında meydana gelen gelişmelerden ve ortaya çıkan yeni siyasi fikirlerden dolayı Alman toplumunun yaşama bakış biçimi ve bundan dolayı sinemaya yaklaşımı değişmiş, böylece Dışavurumcu sinema da etkisini yitirmiştir.

Metropolis:

Fritz Lang'ın *Metropolis*'inde, (1925/27) "üretim koşullarının ve sosyal hiyerarşinin iyice güçlenip adeta taşlaşmış olduğu," egemenlerin, şehri yönetenlerin gökyüzüne yükselen gökdelenlerde oturduğu, aşağılarda, yerin altındaki mağaralarda ise, köle-işçilerin yaşadığı bir dünya tasarlanmıştır. (Roloff ve Seeblen, 1995: 142)

Her şeyden daha güçlü olan Johann Fredersen (Alfred Abel) *Metropolis*'deki her şeyin de sahibidir. Monitörlerden tüm şehri, dev makinelerle

büyük bir uyum içinde çalışan işçilerini izler. Oğlu Freder Fredersen (Gustav Fröhlich) ise, babasının bu hakimiyetine karşıdır. Bir gün ilk kez ihtişamlı evinden ayrılır ve aşağıya, işçilerin arasına iner. Orada işçilerin “ezilenlerin azizesi” dedikleri, onların lideri olan genç ve güzel Maria (Brigitte Helm) ile tanışır. Maria’nın etkisiyle işçilerin babasına karşı kurtuluş mücadelesini haklı bulmaya başlar. Ancak kötü kalpli baba Johann Fredersen iktidarından vazgeçmek niyetinde değildir. “Deli bilim adamı” olan Rotwang’dan (Rudolf Klein-Rogge) işçileri engellemek için bir şeyler yapmasını ister. Rotwang işçiler üzerinde etkili olduğunu bildiği iyi kalpli Maria’ya tıpatıp benzeyen bir robot yapar ve bu sahte Maria’yla işçileri kıskırtarak makineleri parçalamalarına yol açar. Amaç, işçilerin muhalefeti bastırıp yok edecek bir bahane bulmaktır. Ancak olaylar büyür ve makineler çalışmayınca işçilerin yaşadığı yerler sular altında kalır. Freder ve gerçek Maria son anda kurtulmayı başarırlar. “Bunların oluşturdukları sevgi ve dostluk örneği, işçiler ile kapitalistler arasındaki barışın da habercisidir. Filmin sonunda ‘yürekte birleşmedikleri sürece beynin ve elin birlikte çalışamayacakları’ gerçeğini anlamış olan işçi temsilcisi ile Johann Freder el sıkışırlar.” (Roloff ve Seeßlen, 1995: 143)

Özellikle finalinden dolayı, filmin sık sık faşizmle ilintilenmesinin sebebi, sermaye ile emeğin şiddet ve duygusalılık yoluyla bir araya getirilmeleridir. Ancak Alman fantastik filmlerinin tümünde karşılaşılan emek-sermaye birleşmesi ve bunun önderlerin şiddet ya da duygusal eylemleriyle gerçekleştirilmesi teması, Lang’ın kendi ideolojisinden çok, dönemin yaygın anlayışıdır. Nitekim filmin senaryosunu birlikte yazan Lang ve karısı Thea von Harbou, özellikle filmin finaline dair farklı görüşlerinden dolayı ters düşmüşlerdir. Metropolis’te öykünün tüm ideolojik yanının Harbou’dan kaynaklandığı, Lang’ın ise elinden geldiğince filme insancıl bir yaklaşım kazandırmaya çalıştığı söylenir. Tüm çabalarına rağmen Lang sonuçtan memnun olmamıştır. “Yıllar sonra Metropolis’i ‘yanlış bir film’ olarak yargılayan Lang, ‘işgücüyle akıl arasındaki aracılığı, bir aşk hikayesi üstüne oturtan bir film toplumsal bir film olamaz!’ diyecektir.” (Çapan, 1985: 49)

“Lang, emekle sermayeyi çocuksu biçimde barıştıran ilkel mesajına karşın, görsel ve teknik yönden günümüzde bile aşılmamış bir üstün-yapımı gerçekleştirmişti. Daha sonraları Lang, filmin sonunu yadsıyacak, ancak Metropolis sinemada çok uzun yıllar görkemli, devasa dekorların, teknik başarının simgesi olarak anılacaktı.” (Dorsay, 1995: 73-74)

Beş milyon marka mal olmasıyla o dönem için büyük prodüksiyon olan filmin belki de en başarılı bulunan yanı, ilk kez çeşitli projeksiyonlarla,

kameralarla, aynalarla stüdyoda kurulan maketlerin dev binalar gibi görünmesini sağlamış olmasıdır. Lang'ın bu filmi yapma fikri anlatılanlara göre, New York'u uçaktan kuşbakışı görmesiyle doğmuştur.

Gelgelelim her ne kadar filmde gelişkin bir teknikle gökdelenlerle dolu bir kent ortaya çıkarılmış olsa da, bu, filmin sadece teknik yönden başarısı anlamına gelmektedir. Oskay'a göre çağdaş teknolojinin rasyonalitesinin toplumdaki egemenlik yapısının kendi rasyonalitesinden kaynaklandığını göz ardı eden bir yaklaşım vardır Metropolis'de.

Makineler ve teknolojinin özdeksel yanı olan gelişkin makine sistemleri, bel ağrıtan ağır işlerde çalışan işçileri bu makinelerin brutalize ettikleri bile vurgulanarak eleştirilmekte; ama bu teknolojinin toplumsal belirleyicilerinin de içinde yer aldığı çağdaş toplumun kendisi eleştirilmemekte, gökdelenler ve gökdelenlerle dolu bir Cermen ormanına dönmüş kente ise hayranlıkla bakılmaktadır. Öyle ki, kent bir sanat dekoru gibi gösterilmektedir. (Oskay, ty: 136)

Nadi Kafalı ise filmdeki Yahudi düşmanlığına dikkat çekmektedir. Filmin en kötü kişisi olan Rotwang'ın, kapısındaki yıldızdan Yahudi olduğu anlaşılmaktadır. Robotu, yöneticinin istemediği denli tehlikeli ve denetlenemez biçimde Yahudi Rotwang yaratmıştır. 1920'lerin sonunda iyiden iyiye kendini gösteren Yahudi düşmanlığı Metropolis'te de Rotwang ile ortaya konmuştur. (Kafalı, 1998: 67)

Filmde göze çarpan diğer bir önemli taraf ise, erotizmdir. Maria'nın işçileri harekete geçirebilmek için yaptığı son derece cüretkar dansı ve onları baştan çıkartışı bilim-kurgu filmleri için ilktir. Gerçek Maria'nın aşkı ise cinsellikten habersiz gibidir; ancak filmin sonunda deli bilim adamı Rotwang'ın yarattığı robot Maria'nın cinselliğine üstün çıkar.

Metropolis'den başka Fritz Lang'ın Dr. Mabuse serisi de oldukça önemlidir. Lang, Kumarbaz Dr. Mabuse filminden başka iki Dr. Mabuse filmi daha çekmiştir. Dr. Mabuse'nin Vasiyetnamesi (Das Testament des Dr. Mabuse 1932) ve Bin Gözlü Dr. Mabuse (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse 1960).

1931 yılında ise Lang, başrolde Peter Lorre'yi oynattığı ilk sesli filmi olan M.'yi (Düsseldorf Canavarı ya da Lanetli M) çekti. Lang, bu filmle de değişik sesleri, melodileri ve dili, gerilimi yükseltmek amacıyla kullanmakta çok usta olduğunu göstermiştir. (Kallidewey, 1994: 99)

M.'de, Düsseldorf kentinde kendine kurban olarak çocukları seçen bir sadist katil ortaya çıkmıştır. Peter Lorre'nin canlandığı katilden kentin sıradan suçluları, serserileri bile korkmaktadırlar. Polis bir türlü katilin izini bulamaz. Polisin sıkı suç takibi basit hırsızların, kanunsuzların da işlerini yapmalarını engellemeye başlamıştır. Bunun üzerine kentin bu basit suçluları katili kendileri yakalayıp, yine kendilerince mahkum ederler. Ancak infazı gerçekleştiremeden polis olaya müdahale eder.

Marc Ferro'ya göre filmdeki serseriler nazileri ve serserilerin önderi olan Schrenke de Hitler'i temsil etmektedir. "...Hitler Schrenke'nin görünüşünden çok etkilenmiştir ve 1931-1934 yıllarındaki Alman haber filmlerini izleyen dikkatli bir göz, onun Schrenke'nin kimi duruşlarını ve hatta, örneğin dirseğiyle yaptığı jestlerini, ya da konuşurken aniden susma tarzını benimsediğine tanıklık eder." (Ferro, 1995: 219)

Fritz Lang'a 1933 yılında Joseph Goebbels tarafından devlet sinema müdürlüğü teklif edildi. Ancak Lang bunu reddetti ve Almanya'dan Fransa'ya göçtü.

Kaçık Bilim Adamları ve Dr. Jekyll

Çılgın, deli ya da kaçık bilim adamı, korku ve bilim-kurgu türünün ilk yıllarındaki en önemli temalardan biriydi. İkel insanın büyüden ve büyücüden duyduğu korkunun sinemada çılgın bilim adamıyla yeniden ortaya çıktığı söylenebilir. Bilim adamları da tıpkı büyücüler gibi kimsenin anlayamadığı yöntemlerle bilinmeyi araştırırlar. "Ancak bu filmlerde çoğu kez, bilinmeyi bilmeye yönelik hırslarının sonucunda denetimi yitirdiklerinden ya da 'deli' olduklarından, çok büyük tehlikelerin doğmasına neden olurlar." (Abisel, 1982: 150)

Çılgın bilim adamı ilk kez Frankenstein'da (1910) ortaya çıkar. Daha sonraki Abel Doktor Tüp'ün Deliliği (Gance'ın La folie du Docteur Tube 1914) ve Marcel L'Herbier'in İnsanlık Dışı (L'Inhumaine 1923) adlı filmleri de bu temayı kullanmıştır.

Kaçık bilim adamları, ölüm ya da toplumsal yaşamın gitgide yoğunlaşan denetimi altında bireyliğini yitirmiş ve on dokuzuncu yüzyıl Viktoryen İngiliz toplumunun kurallarına tam bir uyum sağlayarak kendine statüler edinmiş tiplerin sinemadaki yansılardır Oskay'a göre. Sanayi kapitalizmi için bireysel deha korkutucudur, bir tehdit anlamına gelir. Deli bilim adamları, "yolunu yitirmiş

humanitarian'lardır [insanlara yardım etmek isteyen, insani]. Dehasını kabul etmeyen, bir reel-dünyaya karşı koyan, ama yalnız başına yüklendiği bu karşı koyma sonucunda tek yanlı bir kine sürüklenmiş kaçık ego-maniac'lardır." İçinde yaşadıkları toplumu düzeltmek için doğaya müdahale eden kaçık bilim adamları gibi "yitik" insanların tıpkı Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'daki gibi canavarlaşmaları, delirmeleri bu çabalarının "yanlışığınan" kaynaklanır. Oskay'a göre Dr. Jekyll, çağının İngiliz Viktoryen toplumunun başat kültürünün ta kendisidir. Kendisini işine adan, "kibarlar" sınıfından, kibirli bir bilim adamıdır. Yani tam bir baskılanmış Viktoryen kişiliktir. (Oskay, 70)

Dr. Jekyll, bulduğu ilaçla kibirli, işinde başarılı burjuva kimliğinden, bastırılmış dürtüler yanını temsil eden Mr. Hyde'ı ayırmayı başarır. Bu, yani kimyasal bir araçla insanın iyi ve kötü yanlarını birbirinden ayırmanın mümkün olacağı yolundaki görüş, Viktoryen ahlakçılığına bağlı mantığa dayanır. Bu ahlakçılık anlayışında, kötü, insanın içine evrimce yerleştirilmiş olan "hayvan" yanın dışavurumundan başka bir şey değildir. (Roloff ve Seeßlen, 1995: 173).

Robert Louis Stevenson'ın ilk kez 1908 yılında Sidney Olcott tarafından sinemaya aktarılan Dr. Jekyll ve Mr. Hyde adlı yapıtı, yazarın Prens Otto (Prince Otto), Franchard'ın Hazinesi (The Treasure of Franchard) ve Markheim adlı romanları gibi iki kişiliğin çevresinde döner.

Öyküde iyilik timsali olan onurlu bir doktor, bulduğu bir ilacın etkisiyle, kötülüğün ta kendisi olan günahkar bir canavar olan Mr. Hyde'a dönüşür. Ancak öykünün devamında işler kontrolünden çıkar ve Dr. Jekyll yaptıklarının cezasını bulur.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde'ı Sidney Olcott'tan sonra 1920'de John S. Robertson, 1932'de Rouben Mamoulian, 1941'de Victor Fleming, 1973'de David Winter ve 1995'de de David F. Price çekmiştir. "Bu yönetmenlerin çalışmalarının yanı sıra, 1971'de Roy Ward Baker filmi değişik bir yapıda, Dr. Jekyll and Sister Hyde; James Woods ise 1982'de Dr. Jekyll's Dungeon of Death adı altında Dr. Jekyll'ı yeniden gündeme getirdi." (Batur, 1998: 73)

Filmde Dr. Jekyll, beyin hücreleri üzerinde yaptığı araştırmalarıyla, insanın kötü ve saldırgan tarafını tedavi etme amacındadır. Bir gün deneylerini artık insanlar üzerinde denemesi gerektiğine karar verir; ancak aldığı tepkilerden dolayı bunu kesin sonuç elde edinceye kadar erteler. Sonunda hayvanlar üzerinde yaptığı deneylerde kesin bir başarı sağlar ve ilacı kendi üzerinde dener. Bu denemeden sonra Dr. Jekyll'ın içindeki kötü, iyiye karşı galip gelir ve doktor tuhaf,

çirkin bir yaratığa dönüşür. Ancak bu değişiklikler ilacın etkisi geçinceye kadar sürmektedir; nitekim bir süre sonra doktor eski haline döner.

Bu arada Dr. Jekyll'la nişanlı olan Beatrice'in babası doktorun çalışmalarını onaylamamaktadır. Bu nedenle kızının Dr. Jekyll'la evlenmesini de onaylamaz ve ondan uzak tutmak için Beatrice'i de yanına alarak bir seyahate çıkar. Beatrice'in seyahati sırasında Dr. Jekyll ilacı kullanmaya devam eder. Geceleri kendisini Mr. Hyde olarak tanıtan doktor kentte dolaşmaya ve suç işlemeye başlar. İşten kovulmasına neden olduğu barda çalışan bir genç kıza kandırarak evine götürür ve onu hapsedip işkenceler yapar.

Bu arada seyahatten fikrini değiştirerek dönen Beatrice'in babası evliliğe izin vereceğini söyler. Evlilik izninin çıkması üzerine, zaten Mr. Hyde'la yeterince sorun yaşayan Dr. Jekyll çalışmalarından vazgeçmeye ve Mr. Hyde'ı yok etmeye karar verir. Ancak durum doktorun tamamen kontrolünden çıkmış, Hyde'a geçmiştir. Mr. Hyde kentte suç işlemeye devam eder ve polisler de çok geçmeden onun peşine düşer. Saklandığı yerde kısıtılan Mr. Hyde öldürülür. Mr. Hyde ölür ölmez Dr. Jekyll'a dönüşür. Böylece bilimle insanın hayatındaki kötülükleri zararsız hale getirme, yok etme çabaları yine hayal kırıklığına uğramış olur. Bir "humanitarian" olan Dr. Jekyll'ın bilim yolunda kendisini bile feda etmesi yetmez, bütün uğraşları sadece onun acılı sonunu hazırlamaya yarar.

İlk psikolojik filmlerden biri kabul edilen Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'daki çılgın bilim adamı teması, Frankenstein, Dr. Moreau'nun Adası, Sinek gibi daha birçok filmde yer almıştır. Bu tür filmlerin sonunda, "otorite devreye girerek, tanrıya - otoriteye- karşı gelen bilim adamı, ya yarattığı canavar tarafından ya da güvenlik güçlerince ortadan kaldırılarak, 'özlenen toplumsal duruma' geri dönülür." (Batur, 1998: 75-76) Dr. Jekyll'ın sonu da böyle olur.

Başka bir deyişle, filmin finalinde çılgın bilim adamının öldürülmesiyle söylenmek istenen, "insanın bilmemesinin daha hayırlı olacağı sırların var olduğudur." Bu anlayış Oskay'a göre aslında, Aydınlanmadan U dönüşü yapan kesimlerin sözleridir. "İnsanın kendi sinir yapısındaki sınırlılıklarından özgürleşmesini sağlayan makineye geçişten itibaren karşılaştığı sınırsız gelişme potansiyelinin önünde duyduğu ürküntünün etkisiyle bu kesimin yeniden yöneldiği ülkücü (idealist) felsefenin bayatlamış cehalet amentüsüdür." (Oskay, 79)

Öte yandan Oskay, bilim-kurgu filmlerinde sık sık kullanılan deli bilim adamı karakterlerinin peşlerine düştükleri bilinmeyenlerle, çocuğun bilmediklerini merak edip öğrenmeye çalışmaları arasında bazı ortak özellikler olduğunu söyler.

Çocuklar da tıpkı bilginler gibi merak etmekte, ve bunları öğrenmekten, anlamaktan çeşitli yasaklamalarla alıkonulmaktadırlar. Türlü yasaklamalarla karşılaşan çocuklar da tıpkı deli bilim adamları gibi korkunç fantazyalar uydururlar. (Oskay, 81)

Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'da çılgın bilim adamı temasının yanı sıra batı mitolojisindeki korkunç kurtadam teması da bulunmaktadır. Dr. Jekyll çılgın bir bilim adamıyken kullandığı ilaçla 'kötü Mr. Hyde'a dönüşmemiştir sadece. Mr. Hyde aynı zamanda bir kurtadamdır.

Batı mitolojisinde ve sinemada karşılaşılan kurtadamlar genellikle iki türdür. Birincisi, gece boyunca dört ayaklı bir kurt, gün boyunca da normal bir insan görünümünde olan kurtadam; ikincisi ise, son zamanlarda sinemada daha sık karşılaşılan iki bacaklı, sık saçlı ve "seks hayatı hakkında çok şaşkın" olan kurtadamdır. (Twitchell, 1988: 261) Mr. Hyde da bu ikinci tür kurtadamlardandır.

Kurtadam vampir kadar eskilere dayanır. Aslında aralarında akrabalık da vardır. Ancak bu, sadece gün boyunca sakın, gece ise saldırgan olmalarından, ikisinin de Ay'dan etkilenmesinden, kadınlara düşkün olmalarından ya da kadınlara saplantılarını ısıarak geçirmelerinden değildir. Hala canavarlara yaygın bir inanç olan bazı orta Avrupa ülkelerinde bu iki yaratığın isimleri bile aynıdır. Örneğin Sırbistan'da "vulkodlak" hem vampir hem de kurtadam demektir. (Twitchell, 1988: 205)

Sonuç

Korkunun tarih boyunca var olmadığı hiçbir dönem ve hiçbir yer yoktur. Korku, çocukluk yaşlarından itibaren bireyin içine girer ve hiçbir zaman onu yalnız bırakmaz; zaman içinde içerik ve derece farklılıkları gösterir.

Öte yandan korku bireysel olmaktan çıkarak bulaşıcı bir hal de alabilir; çok hızlı bir şekilde yayılarak toplumsal korku haline gelebilir.

Sinemanın ilk yıllarında, korkutucu hızlara ulaşan otomobil teknolojilerinden duyulan kaygının ve merakın, özellikle Georges Melies'in filmlerine büyük hızla fırlatılan roketler, dağın tepesinden uçan trenler olarak yansımıştır. Sürat teması Melies'in filmlerinde ve diğer bilim-kurgunun ilk örneklerinde olduğu gibi sonraki yıllarda da bu türün ana teması olmuştur. Süratli teknolojik araçlara duyulan korku ve heyecan teması bir diğer önemli konuyu da gündeme

getirmiştir: İstilalar ve öteki dünya varlıklarıyla karşılaşmalar. Bu yıllarda birçok filmde esrarengiz uçan araçların istilası ile karşılaşır seyirci.

1920'li yıllar boyunca görsel kusursuzluğun çok önemli olduğu Alman sinemacıların filmlerinde anlattıkları karamsarlık, yıkılmışlık, korku ve gerçeklikten kaçan içine kapanmış yalnız bireyler, onların boyun eğdikleri, demokrasi savaşımı veremedikleri tiranlara karşı çaresizlikleri, Alman toplumunu, özellikle de orta sınıfı yansıtmıştır.

Tarihsel süreçte farklı dönemlerde ve koşullarda karşılaşılan toplumsal sorunlar veya toplumsal düzeni tehdit ettiği düşünülen tehlikeler sinemada farklı "kültürel temsillere" neden olmuştur. Örneğin bilimin yükselişinin, sanayileşmenin, toplumsal yaşamda meydana gelen hızlı değişimlerin sebep olduğu korkuların ilk bilim-kurgu ve korku filmlerinde önemli yer tutması gibi, altmışlı yılların sonundan yetmişli yılların ortalarına kadar özellikle Amerika'da yaşanan radikal toplumsal değişimler ve bu değişimlerin büyük hasara uğrattığı kültürel düzenden dolayı ortaya çıkan toplumsal gerilimlerin, korkuların ve yaşam kaygılarının çıkış yolu bulduğu yer yine dönemin korku ve bilim-kurgu sineması olmuştur.

Bununla birlikte bilim-kurgu ve korku sinemasında korku verici gelişmelerin, değişimlerin veya toplumsal çözümlerden duyulan korkuların, canavarlara, yaratıklara yansıtılan metaforlarla anlatılması ve merak uyandıran bu "kötü güçlerin" filmlerin sonunda genellikle yok edilmesi ile, zaman zaman tehlike altına giren kültürel değerlerin korunmaya çalışılması amacı güdülür.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün, Popüler Sinema ve Türler, 1. b., (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995)
- Atay, Duygu, "Sinemada Korku Kavramı üstüne", Milliyet Sanat, Yeni Dizi, sayı 8, (Eylül, 1980)
- Batur, Yüksel, Bilim-Kurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji, 1. b., (İstanbul: Kitle Yayıncılık, 1998)
- Betton, Gerard, Sinema Tarihi, çev. Şirin Tekeli, [b.y], (İstanbul: İletişim Yayınları, 1999)
- Çapan, Sungu, "Metropolis", Gelişim Sinema, (Mayıs, 1985)
- Dorsay, Atilla, 100 Yılın 100 Yönetmeni, 1. b., (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995)
- Duhm, Dieter, Kapitalizmde Korku, çev. Sargut Şölçün, 2. b., (İstanbul: Ayraç Yayınevi, 1996)
- Elsaesser, Thomas, "Six Degrees of Nosferatu", Sight and Sound, vol. 11, issue 2 (February, 2001)
- Ferro, Marc, Sinema ve Tarih, çev. Turhan Ilgaz, Hülya Tufan, 1. b., (İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995)
- Kafalı, Nadi, "Sessiz Alman Sineması-1", Kurgu, sayı 15, (Temmuz, 1998)
- Kalldewey, Jasper ve diğerleri, Yüzyılın 100 Yönetmeni, çev. Aysu Erinç, Ethem Erinç, [b.y], (İstanbul: Afa Yayınları, 1994)
- Mannoni, Pierre, Korku, çev. Işın Gürbüz, 1. b., (İstanbul: İletişim Yayınları, 1992)
- Mitry, Jean, "Sinema", çev. Sinem Gürsoy, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Der: Lionel Richard, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999)
- Onaran, Alim Şerif, Sinemaya Giriş, [b.y], (İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986)

Oskay, Ünsal, Çağdaş Fantazya; Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması, (İstanbul: Der Yayınları,

Özön, Nijat, "Sinemada Bilimkurgu", Bilim ve Sanat, sayı 17, (Mayıs, 1982)

Roloff, Bernhard ve Seeßlen, Georg, Ütopik Sinema; Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi, çev. Veysel Atayman, 1. b., (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995)

Schlappner, Martin, "Sinemada Anlam Olarak Kötü", 2. bölüm, çev. İhsan Kabil, ...Ve Sinema, sayı 8, (Temmuz, 1989)

Twitchell, James B., Dreadful Pleasures; An Anatomy of Modern Horror, 1. issue, (New York: Oxford University Press, 1988)

Felsefe Sözlüğü. Abdülbaki Güçlü, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal. 2. b., (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2002)