

G.W. PABST VE UNUTULMAZ ÜÇLEMESİNDEN *PANDORA’NIN KUTUSU*

Nurten Bayraktar

1885’te bugün Çekya topraklarında olan Bohemya’da doğan ve Avrupa’nın altın yönetmenlerinden biri olarak anılan Avusturyalı sinemacı **Georg Wilhelm Pabst**’ın ölümünün 50. yıldönümü. **Pabst**’ın doğum yeri olan Bohemya o yıllarda Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun bir parçasıydı. **Pabst** Viyana’da büyüüp eğitimine başlar ve diğer ilk dönem yönetmenleri gibi sanat geçmişi tiyatroya dayanır. Dekoratif sanatlar eğitiminin ardından İsviçre, Almanya ve Avusturya’da tiyatro oyunculuğu yapar. Tiyatro kariyerini sürdürmek üzere 1910’da Amerika Birleşik Devletleri’ne gitmiş ve oradaki Alman tiyatrosunda tiyatro oyunculuğu ve yönetmenliği yapmıştır (Teksoy, 166-68).



G. W. Pabst

1. Dünya Savaşı sebebiyle Avrupa'ya geri döndüğünde Fransa'da esir olarak alıkoyulan Pabst, esir kampında da rahat durmaz ve bir tiyatro grubu kurar. 1919'da serbest bırakıldığında Viyana'ya gidip avangart tiyatroya doğru bir yolculuğa çıkar. Birkaç yıl sonra, bir define arayışında ortaya çıkan duyguları işlediği ilk filmi *Define* (Der Schatz, 1923) ile film yönetmenliğine başlar. Dönemindeki diğer Alman filmlerinde de rastlanan dışavurumcu biçimi barındıran bu filmin ardından **Pabst**, gittikçe özgünleşen işlerine başlar (O'Leary).

Üçüncü filmi olan *Neşesiz Sokak* (Die Freudlose Gasse, 1925) ile tanınan **Pabst**, daha erken dönem filmlerinde gerçekçilik anlayışının çarpıcı yönlerini gözler önüne sermiştir: *Neşesiz Sokak*, savaş sonrası dönemde Viyana sokaklarındaki açlık ve fuhuş sancılarını resmeder (Teksoy 166). Hayat kadınlarını konu almasının yanı sıra, film toplumsal eşitsizliği de göstermekten geri durmaz. Ekonominin alt üst olduğu Viyana'da kendini kurtarmayı başarmış üst tabaka bolluk içinde yaşamaya devam etmektedir. *Neşesiz Sokak*, yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi bazı sahneleri çıkarılarak sansürlendikten sonra seyirciye gösterilmiştir (Landazuri).



Neşesiz Sokak (1925)

Pabst, çağına “aşırı” gelmiş bir yönetmendir. Ülkesinin onurunu savaşarak kazanmakla aklını bozmuş Avrupa'da o barışı savunmuş ve antimilitarist bir tavır sergilemiştir. Nazi coğrafyasında geçirdiği sanat hayatında **Pabst**, hiçbir zaman

Nazi taraftarı olmamış, aksine “Kızıl Pabst” diye anılarak sol görüşe eğiliminden dolayı kınanmıştır. Dolayısıyla Weimar döneminde yaptığı filmleri tanınmış kişiler tarafından görmezden gelinmiş, sevilmemiştir. Üstelik toplumsal yozlaşmayı, ekonomik eşitsizlikleri, dönemin insanının kendini kurtarmak adına yaptığı ahlaksızlıkları göstermekten geri durmamıştır (Teksoy, 167). Bu tutumu onu hem yüceltmiş hem de küçültmüştür aslında: Gelecek yıllarda saygıyla anılan bir yönetmene dönüşmüşken kendi çağında dışlanmıştır. *Batı Cephesi* (Westfront, 1918) ile savaş karşıtlığını ve *Üç Kuruşluk Opera* (Die Dreigroschenoper, 1931) ile kapitalist aldatmacayı göstermiş, ayrıca **Hitler**’in son on gününü konu alan *Hitler’in Sonu* (Der letzte Akt, 1955) filmini yapmıştır.

G. W. Pabst çarpıcı temaları ve karakterlerine rağmen meslektaşları **Fritz Lang** ve **F. W. Murnau** kadar övgü toplayamamıştır. Bu durumu etkileyen unsurlar çeşitlilik gösterir: Öncelikle, **Pabst**, **Lang** ve **Murnau**’nun aksine Hollywood’a açılmamış ya da açılmamış ve Nazi döneminde dahi Almanya ve Avusturya’da filmlerini yapmaya devam etmiştir. ABD’deki maddi kaynak, teknik ekip, popüler oyuncular ve özgürce film çekme olanaklarına sahip olmamıştır. Ayrıca **Pabst**’ın filmleri sansüre de uğramıştır. Cinsellik, şiddet ve ağır toplumsal eleştiri içeren sahneleri kesilip gösterime sokulan filmlerinin **Pabst**’ın hedeflediği mesajları ve etkiyi uyandıramamış olması muhtemeldir (Gladysz).



Oldukça başarılı sessiz filmler yapmış olmasına rağmen, **Pabst** yeni gelen sinema teknolojilerinden de faydalanmıştır. *Batı Cephesi*, *Üç Kuruşluk Opera* ve *Yoldaşlık* (Kameradschaft, 1931) sesli filmlerinden başarılı örneklerdir. Kameramanlar **Hans Casparius** ve **Fritz Arno Wagner** ile yazar **Vajda** ve meslektaşı **Ernö Metzner** ile çalışmış ve etkileyici mizansenler yaratmıştır. (O'Leary)

G. W. Pabst, otuzdan fazla filmi ile Avrupa sinemasının özellikle 1920'li yıllarına büyük katkılarda bulunmuştur. Hayatın içinden yazdığı senaryolarına kattığı zengin tekniğiyle ve oyuncu yönetimindeki başarısıyla adından söz ettiren yönetmen, son on yılını yatağa bağımlı geçirmiş ve 1967'de Viyana'da vefat etmiştir (O'Leary).

Pandora'nın Kutusu

1920'lerin Alman sinemasına zengin katkıları bulunan **Pabst**'ın yine bu yıllarda çektiği burjuva kadını konu alan üçlemesi en iyi filmleri olarak anılır. Üçlemenin ilk filmi *Bunalım* (Abwege, 1928) sorunlu bir evliliği konu alır. İkinci film *Pandora'nın Kutusu* (Die Büchse der Pandora, 1928) ise hayatına giren erkekleri ve en sonunda kendini de tüketen bir kadını anlatır. Üçüncü film *Yitik Bir Kızın Güncesi* (Das Tagebuch einer Verlorenen, 1929) tecavüze uğradıktan sonra konulduğu ıslah evinden kaçıp fuhuş yapmaya başlayan bir kadını ele alır. Konularından net bir şekilde anlaşılacağı üzere üçleme, kadın ve cinsellik odaklıdır.

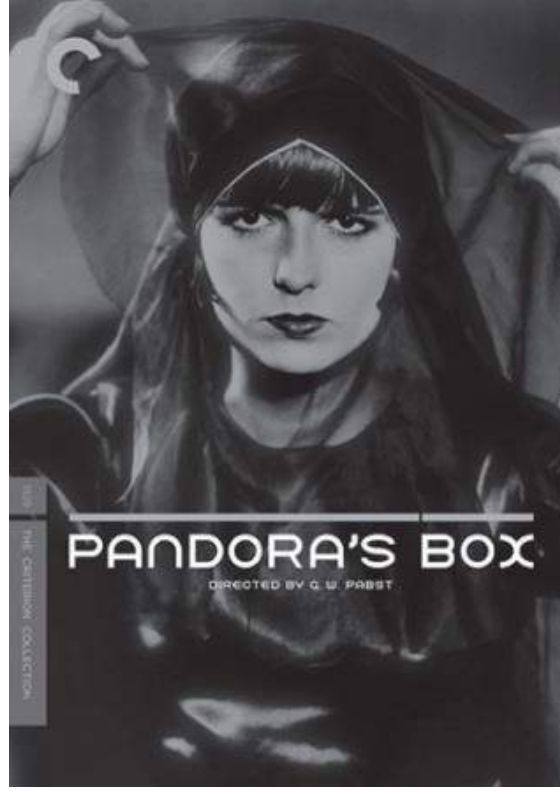
Genç ve güzel Lulu, orta yaşlı bir gazeteci olan Dr. Schön'ün (**Fritz Kortner**) metresidir. Bir gün Schön, eve geldiğinde Lulu'ya İçişleri Bakanı'nın kızıyla evleneceğini söyler. Schön'den kısa bir süre önce Lulu'yu görmeye gelen 'ilk patron'u Schigolch (**Carl Goetz**) bu sırada evde saklanmaktadır. Schön'ün evlilik kararına rağmen Lulu, onu bırakmaya niyetli değildir. Schigolch'ün Lulu'yu ziyareti aslında iş içindir. Dansçı olan Lulu'yu Rodrigo Quast'ın (**Krafft-Raschig**) gösterisinde sahne alması için onunla tanıştırmaya gelmiştir. Schön, Lulu'dan kurtulma umuduyla onu kendi oğlunun gösterisinde oynatmak ister. Schön'ün oğlu Alwa (**Francis Lederer**), Lulu'nun yakın arkadaşıdır. Schön'ün evleneceği kadının da gösteriye geldiğini gören Lulu, sahneye çıkmayı reddeder. Onu ikna etmek için kulisine giden Schön, Lulu tarafından baştan çıkarılır ve birbirlerine

sarılmış halde yakalanırlar. Sonucunda Schön, Lulu ile evlenmeye razı olur. Daha sonra Lulu'yu Schigolch ve Quast ile oynasırken yakalayan Schön öfkeyle adamları vurmakla tehdit eder. Lulu, Schigolch'un babası olduğunu söyler ve Schigolch ile Quast oradan kaçar. Schön, Lulu'nun kendini öldürmesi için ısrar eder. Lulu reddedince çıkan kargaşada Schön vurulur ve ölür.

Mahkemede Schigolch ile Quast karmaşa çıkarıp Lulu'nun kaçmasını sağlar. Ardından Schön'ün oğlu Alwa, Lulu'ya karşı hisleri olduğunu söyler ve ülkeden kaçmayı teklif eder. Fakat tanıdığı erkekler, Lulu'nun geçmişinden kaçmasına izin vermeyecektir. Eski bir tanıdığı olan Casti-Piani (**Michael von Newlinsky**) Lulu'yu bir geneleve satar. Quast gösterisine para vermesi için Lulu'ya şantaj yapar. Para bulmaya çalışan Alwa kumarda sahtekarlık yaparken yakalanır. Lulu, Schigolch'ten yardım ister. Bir başka kadının yardımıyla Quast öldürülür ve Lulu, Alwa ve Schigolch kaçar. Londra'da bakımsız bir tavan arasında yaşamaya başlarlar. Lulu fuhuşa sürüklenir ve ilk müşterisi bir seri katil çıkar. Lulu'ya olacıklardan habersiz Alwa onu terk eder ve bir askeri geçişe karışır.

Pandora'nın Kutusu ve ardından *Yitik Bir Kızın Güncesi*'ndeki oyunculuğuyla **Louise Brooks** oldukça dikkat çekmiştir. Aslında **Pabst**, onu henüz daha ünlenmemişken Amerika'dan çağırmıştır. *Pandora'nın Kutusu*'nda **Brooks**'un canlandığı Lulu, erotik güzelliği ile erkekleri kullanan kadın karakterlerinin ilk örneklerinden birini oluşturur (Teksoy, 167). **Pabst**'in eseri, **Frank Wedekind**'in *Toprağın Ruhü* (Erdgeist, 1985) ve *Pandora'nın Kutusu* (Die Büchse der Pandora, 1904) adlı tiyatro eserlerinden uyarlanan bir sessiz filmidir ve dönemin tipik bir yaklaşımı olarak birçok eleştirmen tarafından yetersiz, karmaşık ve kışkırtıcı bir tiyatro uyarlaması olarak görülmüştür. Ancak **Kracauer**, filmin yönetmeninin üslubuna has bir gerçekçilik taşıdığını ve sonraki filmlerinde de bu üslubun sürdüğünü ifade eder. Bunun yanı sıra, **Kracauer**'e göre kaynak metnin bir tiyatro eseri olması sebebiyle film karakterleri hayatı yansıtmaktan ziyade bir takım yazılı prensipleri yaşıyor gibidir (Doane, 64).

Pabst'in kadın odaklı senaryosu filmin görselliğine de yansımıştır. Gerçekçi kamerasıyla övülen **Pabst**'in bu filmdeki 'lichtspiel' tarzı ışık kullanımı ve zarif bir güzellik sunan atmosfer yaratma ısrarı bir tür 'sinematografik fetişizm' olarak adlandırılıp eleştirilmiştir. Seti ve ışık kullanımı ile dışavurumcu izler taşıyan film, Doane'e göre hem görsellik hem de görselliğe egemen olan kadın figürü **Pabst** tarafından gerçekdışı bir yöne çekilmiştir. Fakat bu biçem aynı zamanda bir parça modernizm ve alaycılık hissi ile dengelenmiştir (Doane, 65).



Pandora'nın Kutusu yalnızca cinselliğe yaklaşımı ile modernist iken metinsel açıdan klasiktir. Doğrusal ilerleyen ve rahat okunabilir bir öyküleme vardır. Kurgusu da Hollywood tarzını andırır: Sahne geçişleri hızlılığıyla mekanda bütünlük izlenimi ve olayların doğrusal gittiği hissini verir. Açık-karşı açık geçişleri ile de karakterlerin aynı mekanda bulunduğu duygusunu yaratır. Üstelik karakterler, Londra'yı saran sis, karmaşa sahneleri ve heykel gölgelerini de kapsayan mizansenin içinden geçerek hareket eder. Bu sebeplerle, Doane gerçekçiliğin ve karaktere verilen gerçekdışıcılığın dengelendiğini ifade eder (65-66).

Pandora'nın Kutusu'nun sunduğu cinsellik ise çoğu zaman kadrajda Lulu'nun tek başına gösterildiği 'arzulama' sahneleriyle dolaylı yoldan belirtilir. Lulu karşısındaki erkeğin bakışları altındadır ve gözlerden bu arzular okunabilir. Lulu ile erkeklerin arasındaki bu bakışmalar, öykünün bilinçli olarak sahneleri birbirine bağladığını belli eder. Lulu'nun işveli bakışlarından etkilenen yalnızca erkekler değildir. Kontes Geschwitz (**Alice Roberts**) bakışlarıyla Lulu'ya hayranlığını ve kıskançlığını açıkça belli eder. Hatta Geschwitz'in bakışları lezbiyen bir aşık izlenimi uyandırır. Aslında oyuncuların yüz ifadelerinin taşıdığı önem sadece cinsel duygularda egemen değildir. Dr. Schön ve Lulu'yu birbirine sarılmış halde gören Schön'ün oğlunun ve evleneceği kadının şaşkınlık ifadeleri de çarpıcıdır.



Aynı şekilde Schön'ün ölüm sahnesindeki şok hali ve korku duyguları karakterlerin gözlerinden okunur. Karındaşen Jack sokaktaki ilanlarda da belirtilen psikotik bakışlarıyla seyirciyi etkiler (Doane, 66-67). Özellikle baş karakter Lulu'nun güzel yüzüne odaklanan bu ve benzeri kareler sayesinde **Louise Brooks** bu kadar dikkat çeken ve hızla popülerleşen bir oyuncu olmuştur belki de.



Lulu diğer tüm karakterlerin etrafında döndüğü merkezi bir konumdadır, ancak nitelendirmesi eylemlerinden ibarettir. Bu eylemler, erotikleştirilmiş bir varoluşsal sorun olarak vücut bulmuştur (Doane, 70). Karakterin neden ve nasıl var olduğunu açıklamak güçtür. Öte yandan **Wedekind**'in eserindeki Lulu istekleri için planlar yapar, oyunlar düzenler ve zaman zaman Schön'e dikte ettiği söylevleriyle düşünen bir kadındır. **Pabst**'in filmindeyse Lulu bireysellikten yoksun ve tamamen boş görünen bir kadındır. Bu durum, filmdeki Lulu karakterinin ve oyuncu **Brooks**'un bu denli çekici bulunup **Pabst**'in önüne geçmesine sebep olarak gösterilir. O yıllarda filmle ilgili eleştirilerde **Brooks**'un bakışlarından, fiziğine ve hatta tenine kadar hayranlık besleyen yorumlara rastlanır. Ne yazık ki Lulu'nun kişiliğine ve temsil ettiği kadın motifine neredeyse hiç değinilmemiştir. Bir karakter olarak Lulu'nun kurban ya da suçlu veya etkin ya da pasif olduğu belirsizdir. Sonuç olarak Lulu'nun tam olarak bir başkahraman olmadığı düşünülür (Doane 70-71).



Filmin trajik sonu en çarpıcı bölümünü oluşturur. Oyunun aksine filmde Karindeşen Jack'in varlığına ve Lulu ile karşılaşma ihtimaline dair bir belirti bulunmamaktadır. Seri katilin kötü ününün filmin metni dışında önceden bilindiği

varsayılmıştır. Daha önce adaletin elinden kaçmayı başaran Lulu, ironik bir şekilde bir seri katilin eline düşecektir. Kazalar ve rastlantılar son bulmuştur ve bu seyircinin hiç beklemediği bir cezalandırmadır. Zarların atılması ile Lulu'nun ekrandan çekilmesi filmdeki son rastlantıdır: Lulu'nun şansı tükenmiştir (Doane 79).

Pandora'nın Kutusu, Pabst'ın filme kattığı çarpıcı sahneleriyle ve yarattığı kadın imgesi ile gösterildiği dönemde hem sansürlenmiş hem de tiyatro eserine bir saygısızlık olarak kötülenmiştir. Film, yönetmenin dikkat çeken üçlemesinin ikincisini oluşturur ve Pabst'ın en beğenilen eseri olur. Görsel estetiği, oyuncu yönetimi, yakın çekimleri, ışık-gölge oyunları, mizansen ve öyküleme biçimiyle yönetmenin gelecek eserlerinin de habercisi niteliğindedir. Sonuçta Pabst, kadın ve erkek dinamiğini yansıtmaya biçimine bir yön vermiş ve diğer filmlerinde de benzer temalara yer vermiştir. Tüm bu özellikleri ile ***Pandora'nın Kutusu***, Avrupa sineması sessiz filmleri arasında unutulmaz yerini edinmiştir.

Kaynaklar

- Doane, Mary Ann. "The Erotic Barter: Pandora's Box, 1929." *The Films of G.W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*. Ed. Eric Rentschler. London: Rutgers UP, 1990. 62-79.
- Gladysz, Thomas. "G.W. Pabst: A Film Director for All Seasons." *Huffingtonpost*. [\(link\)](#)
- Landazuri, Margarita. "The Joyless Street". *Silentfilm*. [\(link\)](#)
- O'Leary, Liam. "G.W. Pabst – Director". *Filmreference*. [\(link\)](#)
- Teksoy, Rekin. "Avrupa Sineması'nın Altın Çağı: Georg Wilhelm Pabst." *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. Cilt 1. İstanbul: Oğlak, 2005. 166-68.