

DAS WACHSFIGURENKABINETT / BALMUMU MÜZESİ

Gökhan Erkiş

Senaryo: Henrik Galeen

Sanat Yönetmeni: Paul Leni, Fritz Maurischat, Alfred Junge

Görüntü Yönetmeni: Helmar Lerski

Kurgu: Leo Birinski

Oyuncular: Wilhelm Dieterle (Şair / Fırıncı Esed / Rus Prensi), Olga Belajeff (Eva / Meymune / Boyar Kız), Emil Jannings (Harun El-Reşid), Conrad Veidt (İvan Korkunç), Werner Krauss (Jack Deşer), John Gottowt (İşletmeci), Paul Biensfeldt (Vezir)

.....

Paul Leni (1885, Stuttgart, Almanya – 1929, Los Angeles, ABD)

Ressam, sanat yönetmeni ve set tasarımcısı olarak isim yapmış olan **Leni**'nin **Max Reinhardt**'la yaptığı sahne çalışmaları sinemasına ekspresyonist, düşlemsi ve stilize set tasarımları olarak yansıdı. 1900lerin başında avangard Der Sturm hareketinin sözü geçen ve beklentiyle izlenen bir üyesiydi. Sanat yönetmeni denince akla gelen ilk isimlerden biriydi. *Prima Vera* (1917) ile başlayan yönetmenlik kariyeri *Das Tagebuch des Dr. Hart* (1917), *Die Platonische Ehe* (1919), *Patience* (1920) ve *Fiasco / Die Verschwörung zu Genua* (1921) filmlerin ardından **Leopold Jessner** ile birlikte gerçekleştirdiği *Hintertreppe* (1921) ile kalıcı bir adım attı. *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) en çok bilinen ve günümüzde de izlenen filmi olarak ön plana çıktı. **Carl Laemmle** filmin başarısı üzerine **Leni** ile sözleşme imzalar. Hollywood dönemi erken ölümü nedeniyle kısa sürse de ardında o yıllar üzerine araştırma yapanların uğrak noktası olan iki film bıraktı: Dışavurumcu tarzda stilize edilmiş set tasarımıyla *The Cat and the Canary* (1927) ve *The Man Who Laughs* (1928). **Leni** 43 yaşında kan zehirlenmesinden ölür.

.....

Panayır kurulan yere hareket gelir; gönülden yana zengin hareket yanında bereketi de getirir. Bereketin hası şair ceketini kuşanır da gelir. Panayır dedin mi bir gözümün önünden dışavurumcu filmler, diğerinin önünden ise griye bulanmış Macar filmleri geçer. O bildik uçan atlar ve dönme dolaplar tamam da havada güzel çağın armağanı olan elektriğin o henüz kösnül aydınlığı asılı. Karanlığa tümünden söz geçiremeyen ve tuhaflığı çekiciliği ile el ele vermiş bir alaca aydınlığın bulacasıdır bize dokunan. Dileyen, tüm bunları dışavurumcu ruhun ön söz tadında bir çağrısı olarak okudu bile.

Meteliksiz şair halkla ilişkiler için balmumu karakterler hakkında bal tadında öyküler kıvıracak bir yazar arayan işletmeci ve şirin (aslında yılışık desem daha doğru olur) kızı Eva'yla buluşur. Şairimiz balmumu heykeller arasından üçünü seçer. Elde kalem kâğıt, hazırda okur bulmuşken yazar da yazar. Eva ise beğenisini gizlemek bir yana, her haliyle açık edercesine okur da okur.

İşletmeci şairin önüne Harun El-Reşid'in kopuk kolunu koyar. Kol şairin rotasını belirler. Şairin oku yaydan çıkmıştır bile. Bağdat'a varması dakika almaz. Şair kendinden fırıncı Esad'ı, Eva'dan da eşi Meymune'yi yaratır.

Ortadoğu coğrafyasında olduğumuz anlaşılın diye minare alemleri, hurma ağaçları ve cumbalı evler çiziktirir. Bu coğrafi işaretlere doğu kültürünü yedirmek daha da kolaydır: ortalıkta dolaşan bıçkın takımından yalakalar, reis ve meclis-i has dalkavukları, feodal kekremsilikler, karamel köleler, şatafat düşkünlüğü...

Fırının dumanı satranç tahtasında zora düşen El-Reşid'i bunaltır ve ulema da kem küme sarınca Vezir'e verilen infaz emri gecikmez: *Esad'ı Allah'ına kavuşturun!* Esad eşinin senin hamurun olayım bakışları altında teknede hamur yoğurur. Esad'ı doğramak için elinde kılıç fırına sefer düzenleyen Vezir (Yahya El-Bermeki) pencere güzeli Meymune'yi görünce dikkati dibinden dağılır. Enfes bulduğu Esad'ın kurabiyeleri değil, Meymune olur. Esad karısının yoldan çıkma hızı karşısında yoldan çıkar. Vezir'in görevini unutup gitmesinin ardından öfkeyle evine çıkar. Süslenen Meymune eldekiyle idare etmeyi akıl edip kocasına göz süzünce garibim Esad hizaya gelir. Oysa Meymune kurduğu düşlemde yedek oyuncuyu sahaya sürmüştür. Aynada gördüğü kadının hayalindeki sevgili Esad değildir.

Şair can verdiği Esad karakterini özel işleri için kullanmaktan çekinmez: Esad rol gereği eşinin memesini en kalbi hislerle avuçlar. Ama Meymune elbisesinde kalan unlu parmak izlerinden rahatsız olur. Lekeler hayali sınıfsal konumunu rencide

etmiştir ve varoluşsal çekiciliğine çizik atmıştır. Ve nedense kadınların hep tek elbisesi vardır. Dahası Esad'ın Vezir'den bir parça nezaket öğrenmesi gerekmektedir.



Bu sırada Esad'ın kesilmesi unutulmuş başı tümünden unutulur, Vezir ve Harun ulemanın kulak mesafesinde egzotik bir muhabbete dalar. Vezir zıvanasız Harun'u mıhlıyacak sözü bilir: “*Şiraz'ın güllerinden daha güzel... Düşündüm ki sizin olmalı!*” (Bu sahnede kendini el becerisine vurmuş bir anakronik sorun var: Harun Meymune'yi yaşadığı çağın kriterleriyle hayal etmez, elleriyle Güzel Çağ kriterlerini çiziktirir: 90-60-90+. Düşkünlükleri konusunda belki Galeen'i belki de Leni'yi yakalamış bulunuyoruz!)

Kent dekorunda pano-resim kullanımı, tonlama mavi. Gece Bağdat uyurken, Harun hedefine ulaşmak arzusuyla işe çıkar. Fırıncının evinde Meymune olmayan elbiselerinin yanına başka yokluklar da ekler: görüştüğü kimseler ve görmediği yerler. Kulağını kapıya dayamış Halife için oynayacağı kozlar çoğalır. Meymune'nin isteklerini ancak Halife'nin dilek yüzüğü sayesinde karşılayabileceğini bilen Esad evden çıkarken “*Erkek olduğumu göstereceğim sana, şafaktan önce!*” der. Hem yüzüğü saraydan alabilecek beceriye ve cesarete sahip bir erkek olduğunu ilan eder hem de yüzük karşılığında beklentisini açığa vurur.

Çekinik de olsa erkeği dışarıda olan eve dalan Halife'nin aklını henüz ilk anlarda başından alan nedir? Yanıtı şu açı/karşı-açıda bulacaksınız:



Harun halifeliğini kullanarak Meymune'yi yola getirir. Bu arada saraydan yüzük kaçırmaya derdine düşmüş Esad'a bağlanırsınız. Evle saray arasında uzunca sürecek bir paralel kurgunun başlangıcı olur bu.

Harun Bağdat'ın tatlı gülü ve bal kutusu ilan ettiği Meymune'nin kumaşı eksik gelen elbisesi üzerinden konuya girizgâh eylerken, Esad sarayda Harun'un odasına girmek için Sinbad'dan öğrendiklerini uygulamaya koyar. Esad yatağında mışıl mışıl uyuyan Harun'un odasına kadar sızmayı başarır. Yüzüğü gördüğü andaki korkusu, gerginliği, heyecanı ve kontrol yitimi petek lens efekti ile verilir.



Elinde Harun'un kestiği yüzüklü koluyla koşturan fırıncı Sinbad badireler arasından paçasını sıyrır ve bir alay muhafızdan kaçmayı başarır. (Garip bir ruh hali içinde sürüklenen bu Bağdat gecesinde kent-saray-palmiye-cami dekorasyonu Caligarist bir hava taşısa da daha çok animasyon tadında bir atmosfere sahip.)



Esad kapıyı çaldığında etekleri tutuşan Meymune basılmış erkek moduna giren Halife'yi fırına tikiştirir. Fazlaca esneyen bu sahne Esad'ın kendini odaya atmasıyla son bulur. Şairimizin yaratıcı yazarlığı burada daha bir görünür hale gelir. Esad'ın sarayda kolunu kestiği Halife'nin balmumu figürüdür, parmağındaki de dilek yüzüğünün bir imitasyonu.

Meymune akıl gösterisi yapar, eşini kurtarır, geleceğe yatırım da yapar, mesele tatlıya bağlanır. Tüm bunları yapanın Meymune olmasının nedeni, onun şairimizin Eva'sı olmaya doğru yol almasıdır.

Harun El-Reşid (763-809) episodü bir Doğu taşlamasıdır. Abbasi halifesi (786-809) her güzele sarkan, kafaları uçuran, bağışlayıcı bir kalbe ve çocuksu bir matraklığa sahip, dilek yüzüğüyle gerçeküstü güçlerin efendisi olarak çiziktirilir. Sanat tasarımı açısından yayvan formların masalsi algı amaçlı kullanımı, dairesel ve esnek çizimlerle tanımlanmış mekânlar, empresyonist resimselliğin ortasında artan ritimle birlikte ortaya çıkan ve fantastik karakter taşıyan ekspresyonist tasarımlar dikkat çeker. Episod ısrarlı biçimde dini referanslar da taşır ve *Binbir Gece Masalları*'nın atmosferinde geçer. Yüzük tasarım aşamasında episodlar arası bağlaç olarak kullanılma potansiyeli taşıyan bir aksesuar olarak düşünülmüş olmalı. Episodun **Weimar** sinemasının önemli kaynaklarından biri kabul edilen **Kracauer** tarafından önemsiz bir prelüd olarak görüldüğünü belirtmeden geçmeyelim. Alim'in haltı da büyük oluyor.

.....

İkinci episod Korkunç İvan'ın Rusya'sında geçer. İvan yanına aldığı kâhini ve zehrbazı ile yer altı hücrelerinde ölümlerini bekleyen tutsaklarını gezer. Ölümüne karar verilen tutsağın adı, İvan'ın oyuncak niyetine kullandığı kum saatinin üzerine zehrbaz tarafından yazılır. Ölümüne kalan zamanları zehirin etkisine göre hesaplanır ve kum saati can çekişme sürecinin göstergesi olarak kullanılır. Kâhin İvan'a zehrbazın kum saatine yazacağı ismin onun adı olabileceğini söyleyerek hem

zehrbaşı hedef tahtasına oturtur hem de İvan'ın paranoyasını kaşır. Zehrbaşı ölüm korkusuyla kum saatinin üzerine Çar İvan yazar. Cellatların soluğunu ensesinde hisseder ama ellerinden kurtulamaz.

Kızının düğününe sözlü davet etmek için Kremlin'de kabul gören bir Boyar'dan bile kuşkulandır. Sahnedeki set tasarımı üzerine iki söz etmekte fayda var: Resim pano olarak tasarlanan Ortodoks kubbeler diyagonal dizilimleriyle derinlik algısı yaratmak için kullanılır. İvan katlanır kapı önünde, iki aziz resminin ortasında, gücünü kutsallıktan alan bir aziz olarak görünür.



İvan her daim canlı tuttuğu suikast paranoyası nedeniyle davet sahibinin elbiselerini değiş tokuş eder ve kızağın sürücü koltuğuna oturur ve onu okla vurularak öldürüleceği mizansen mahalline kadar götürür. Suikast gerçekleştiğinde öldü sanılan İvan olur. Halkı kendine getiren, İvan'ın “Çar ölümden daha kuvvetlidir!” sözü olur. Düğün gününde babasını kaybeden gelin damadın kollarına bayılır. Pek bir muhtemel ki bu ikisinin kim olduklarını anladınız: Bizim şair ve Eva.

İvan'ın cinayete rağmen davetlileri ağlamamaları, içmeleri, müzik çalıp dans etmeleri için zorlaması yetmezmiş gibi, babasının merdivenlerin üzerine atılan cesedine sarılan gelinin muhafızlar tarafından alıkonulması damadın isyan etmesine neden olur. (uzlaşmazlık ve çatışma) Damadın zindana gönderilmesini izleyen ve davetlilerin İvan'ın önünde secde ettiği sahne çerçeveleme açısından sorunlu iken aydınlatma açısından becerisiyle öne çıkar. Davetliler çerçeve alt çizgisi üzerine yığılmış biçimde ve alt güç çizgisinin altında kalırken, tek başına

merkezde kalan İvan da orta çizginin altındadır. Kameranın zemine konumlandığı anlaşılmaktadır. Yükseklik tavanı da görür biçimde orta çizginin üstüne yerleşir. Aydınlatma dar açılı, sert ve yukarı yönlüdür. İlahi bir varlığa vurgu yaparcasına lokal bir aydınlatmadır kurulan. Çarın yürümesiyle yansıyan gölgesi dekorda oyunlar oynar. Kitlesele boyun eğmenin yansıtılması için eldeki tüm araçlar devreye sokulmuş görünür.



İvan gelini imparatorluk tacı formundaki yatakta gece eğlencesi niyetine düğünden kaldırmıştır ama soylu kızımız teslim olmaz ve İvan'a kırbaç yapıştırır.



İvan geri adım atar, onu özgür bırakır. Gelin işkence edilen damadı parmaklıklar arasından görür. Ağzına giden elini, korkuyla çarpılan yüzünü ve yüzüğünü görürüz. Yakın çekimde İvan'ın parmağındaki yüzüğü emir niyetine kullandığı görülür: Damadın canına karşılık zorunlu bir anlaşma sağlandığını anlarız. Gelini tam da pençeleri ve sakalı arasına sıkıştırmışken kâhin çıkagelir ve müjdeyi verir İvan'a: Zehrbaz tarafından zehirlenmiştir!

Son saat korkusu musallat olan İvan adının yazılı olduğu kum saati önünde çaresizce kıvrılır. Bu da geline damatla ilgilenme fırsatı tanır. Oysa kâhinin verdiği bilgi doğru değildir. Zehrbaz o fırsatı bulamamış ama istemeden de olsa İvan'a çok daha ağır bir ceza vermiştir: Hayatı boyunca kum saatini ters çevirip durmak! Oyunağı hizmete özel işkence aletine dönüşen İvan delirir.

Korkunç İvan (1530-1584) gözü dönmüş, şehvetli ve acımasız bir karakter çizer. Boyarlar, Tatarlar, saray çevresi derken hemen herkes şüphelidir. Çarlık rejimi acımasız karakterini ata genlerinden alır. İvan kendinden dini, ruhani ve ikonik bir karakter yaratma derdinde, bu da Çarlık rejiminin sıfır noktasındaki genel eğilimini gösteriyor. Zorbalık kötücül mirasın ve baskıyı kanıksamış kültürün bir göstergesidir.

Episod agorafobi, paranoya ve depresyon üzerine kurulu. Mahzen İvan'ın karanlık zihninin doğal bir uzantısı formunda tasarlanmış. Renk tonlaması kahve. Aydınlatma genellikle yerden açılı; çoğu yerde lokal. Kum saati hikâyenin kurucu aksesuarı. **Veidt** tek başına görüldüğü her yakın planda akla **Eisenstein**'ın **İvan Grozny** (1944) filmi geliyor, sanki buradan devşirilmiş gibi.

.....

Şair yorgundur. Tepesinde dikilmiş duran Karındeşen Jack figürüyle ilgilenmez. Uyuyup kalan Eva'yı izler, izlemekle yetinir. Zihni bulanık halde masasına döner.

.....

Karındeşen Jack epizodu şairin yorgun ve uykuya yenik zihninde bir kabustan parçalar şeklinde akar. Eva korkuyla şaire sarılıp peşindeki adamı işaret eder. Jack kurbanlarını panayırdan arayan hayalet bir avcıdır. Sarılaymış çiftimiz kaçır, tekensiz karanlıkların adamı Jack onları kovalar.

Takipten kurtulduklarını sanıp ferahladıklarında biçimbozumu ve aydınlanan merkezde beliren sivrilikler tehdit algısını doruk noktasına çıkarır. Yaklaşan Jack'ın büyüyen bedeni fiziksel yakınlaşmasından çok, yarattığı korkunun artan şiddetini gösterir. Aşkları bu zorbanın tehdidi altında ve savunmasızdır. Şair Eva'yı



koruyayım derken bıçağı yer. Şair'i uyandıran eliyle ve sesiyle Eva olur. Kalbindeki bıçak yarasının yerinde kalemi vardır. Şairin zihni kışın sonu bahardır moduna geçer. Ateşli bir öpüşmenin zamanıdır. (Eminim ki zamanında salonlar yıkılmıştır.) Dünyayı zorbaların elinden aşk kurtaracaktır.

Karindeşen Jack (1888 tarihli cinayetlerin bilinmeyen katili) *Caligari*'yi (1919) çağrıştırır. Jack'in ısrarlı takibini döneme özgü baskı ve korku atmosferine bir gönderme olarak okumak aşırı yorumun ucundan tutmaya benziyor. Bindirmeler, ters yönlü ve çapraz açılı aydınlatma bu final sekansını gösteriye dönüştürmüş. Zorbanın ölümcül darbesini indirmek için kurbanlarının esriklik, kaos ve depresyon zamanlarını gözetmesine yapılan vurgu sağlam. Jack episodunu ruhsal durum, düşgücü, kaygı ve otoriter baskı arasındaki bağı gösterir ve zorbaların her çağda zayıf karakterlerin hayatına müdahale ettiğinin metaforudur. Mutlak otorite ile kolektif bilinçdışı / içgüdü arasındaki bağı açık edilmesi de dikkate değer.

Başta dönelim: Panayır yerleşkelerin genel tarihinde bir aşamayı simgeler ve kentsel zamanın mekânı ve ruhu olarak okunmalıdır. Neden? Panayır eğlencesi, sporu, gezinmesi bir yana moderniteye yürüyen endüstriyel yeniliklerin sergilendiği bir alandır.

Filmle ilgili olarak 'Katiller aramızda dolanıyor, fırsatını yakaladığında peşimize düşüyor' tarzında açıklanabilecek bir ilk okumanın sağlıklı olup olmadığı üzerinde durulabilir. Buna karşı nasıl bir karşı-okuma yapılabilir? Otoritenin hayvani ve klinik öfkesi ve hesap vermeyen yok edici terörü karşısında tetikte ve savunmada

olan aklın çare arayışının, dengeleyici güçlere yaptığı ihbarın ve geleceğe dönük uyarısının ifadesi olarak okumaya var mıyız? Bir daha deneyelim: Kötülük karmaşayı sever, düzensizlik zorbalığın otağıdır. Kontrolsüz ve denetimsiz olmak demokrasiyi kullanarak koltuğa oturmuş olan hayvanın hayat tarzıdır.

Galeen'in senaryosuna konu ettiği karakterler tarihseverin olduğu kadar sinemaseverin de bildiği klinik zorbalardır. (Rinaldo Rinaldini epizodu yazılmış ama kullanılmamış. Araya epizodlar arasındaki zaman ve yoğunluk dengesizliğini de dâhil edelim. Yapım olanaklarının sınırlılığı veya değişen yapım ve zaman koşullarının sonucu olmalı.) Zorbalığın görsel dilini kurarken dört kanaldan düşünüldüğünü söylemek mümkün: Tekinsizlik algısını albeniye dönüştürecek estetik pratikler, cinsellik ve sapkınlıkta aydınlatmanın vurgulu kullanımı, Weimar döneminin neden olduğu moral çöküşe dikkat çekecek bir alt okuma potansiyeli ve agresif formlarda kullanılan dışavurumcu enstrümanlar.

Kracauer çeşitli notlarında *1. Dünya savaşı sonrasında en sıra dışı yönetmenlerinden biri olarak Leni*'yi gösterir ve Karındaşen Jack epizodunu *sinema sanatının en büyük başarıları arasında* diyerek över. **Kracauer**'den anlayan varsa bir ara anlatsın da anlayalım! Film adına son sözü **Lotte Eisner** söylesin: *Dışavurumcu sinema için kuğunun son şarkısıdır!*