

GERÇEKÜSTÜCÜ SİNEMADA KARA MİZAH VE “BURJUVAZİNİN GİZEMLİ ÇEKİCİLİĞİ”

Arş. Gör. Hakan SAVAŞ*

ÖZET

İnsanı insan yapan, onu öbür canlılardan ayıran önemli niteliklerden biri de gülebilmesi ya da gülmesidir. Tebessümden sırtıtmaya, kakkahadan kıkırdemeye gülmenin olduğu kadar güldürmenin de pek çok şekli, türü var. Kara mizah da bu türlerden biri. Kökenine inildiğinde Cervantes'in Don Kişot'undan Sokrates'in Diyaloglar'ına kadar geriye gidilebilecek kara mizahın, 20. Yüzyıl sanatı açısından da ayrı bir önemi var. Sanat tarihinin akışına genel olarak bakıldığında, kara mizahın en iyi örgütlendiği ve kendisini en yetkin şekilde duyurduğu yerlerden birinin de gerçeküstücü sanat akımı olduğu görülür. Kara mizah sıradan anlamıyla mizahtan nerede ayrılır? Gerçeküstücülük ile kara mizah arasında nasıl bir bağ vardır ve bu bağın kurucu öğeleri nelerdir? “Gülme”nin özü nedir? Yüzyılın sanatı olarak nitelendirilen sinema, kara mizahtan nasıl yararlanmış, onu nasıl kullanmıştır? Aşağıdaki yazının, gerçeküstücü sinemanın öncüsü adı Luis Bunuel'in ustalık dönemi filmlerinden biri olan “Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği”ni ele alarak yukarıdaki sorulara bir yanıt vermeye çalıştığı söylenebilir.

Pazartesi sabahı idama götürülen bir mahkum, neşe içerisinde gülerek ve yüksek sesle “İşte yine nefis bir hafta başlıyor!” dediği zaman buna gülmek mi gerekiyor? Belki evet. Fakat yüzümüzdeki, daha doğrusu dudaklarımızdaki, buruk bir gülümseme değil mi? Kara mizahın ne olup olmadığını kuramsal olarak anlatmak gerçekten de çok zor olduğu için, tanımlı bu tür bir örnekle vermek daha kolay gözüküyor.

Başlıbaşına bir yergi değil kara mizah. Sadece taşlama veya hiciv olarak da ele alınamaz. Çünkü kara mizah için hicvin nerede başladığını, nerede yergi ya da doğrudan doğruya taşlamaya dönüştüğünü kestirmek zor (Batur, 1993). Ancak, sınırların bu kadar bulanık olmasına rağmen, kara mizahtaki gülme öğesi için ya da gülünç olan şey için söylenebilecek en berrak şeylerden biri, “eleştirel” bir gülüşü içerdiği olabilir. Bu eleştirinin dozu, kara mizahın niteliğini de belirleyecektir.

Kara mizah için, insan ve insana ait değerlere, topluma, kurumlara, bugünü algılayış ve yarına bakışa “eleştirel” yaklaşmak ve bu eleştiriyi mizahla yoğurmak,

* Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

malzeme olarak da yine mizahın gereçlerinden, başka bir deyişle yergiden, hicivden, taşlamadan, ironiden yararlanmaktadır denilirse, geçmişinin, köklerinin Cervantes'in Don Kişot'undan, Sokrates'in Dialoglar'ına kadar uzandığı ya da uzanabileceği rahatlıkla bulgulanabilir. Ancak tüm bir sanat tarihine bakıldığında zaman, çağdaş anlamda kara mizahın en iyi örgütlendiği, kendisini en yetkin ifade edebildiği yerin, gerçeküstücü sanat akımı olduğu görülür. Neden Sembolizm, romantik, gerçekçi ya da natüralist vb. sanat akımlarından birinde değil de gerçeküstücülükte belirgin bir yer kazanıyor kara mizah? Bu soruya yanıt verebilmek için, öncelikle gerçeküstücü sanat akımının temel özelliklerinin mizahla buluştuğu, örtüştüğü noktaların tespit edilmesi gerekiyor.

Gerçeküstücülük, dil ile başlayan daha doğrusu dilde şiir ile başlayan bir ayaklanma, başkaldırı olarak tanımlanabilir. Terimi, “gerçeküstücü” terimini, “Calligrammes” adını verdiği şiirlerinde ilk kez kullanan, Fransız şair Apollinaire'dir.

Apollinaire “Tepeler” ve “Utku” adlı şiirlerinde geleceğin sanatı için aranan “yeni”yi aşağıdaki gibi duyurur (aktaran Alkan, 1994):

Bilincin derinlikleri
Yarın kazacaklar sizi
Ve kim bilir hangi canlı varlıklar
Çıkarılacak bu uçurumlardan
Bütün evrenler ile...”
(...)
Utku denen her şeyden önce
Uzaktan görünce iyi görmek
Yakından görünce
Her şeyi görmek olacak
Ki böylece yeni bir adı olsun her şeyin

Akımın öncü ismi ve sözcüsü Andre Breton'dur. Ancak adı gerçeküstücülük olan bu dinamit lokumunu hazırlayan, 19. Yüzyıl'da Baudelaire, tabii ondan da önce Nerval, sonrasında ise “Ateş Hırsızı” olarak tanınan Rimbaud, Mallérme, Valery gibi şairlerdir. 20. yüzyıla geçişte Apollinaire, Mayakovski, Eluard, Aragon ve Lorca gibi büyük isimler mirası devralır. Dinamiti ateşleyen Nietzsche ve Freud'tur. Sonuçta dinamit Andre Breton'un ellerinde patlar.

Sanat tarihçileri ve eleştirmenlerin çoğuna göre gerçeküstücü akım 20. yüzyılın ilk ve son büyük akımıdır. Sanat tarihindeki önemi, 1789 Fransız Devrimi ile eş tutulan gerçeküstücülük gerçekten de bir devrim, bir patlamadır. Nietzsche ve Freud'tan sonra birey, artık salt bir emekçi, bir tüketici, hatta bir yurttaş başka bir deyişle yalnızca “toplumsal bir varlık” olarak görülemez. Freud ve Nietzsche'yi

buluşturan, her ikisinin de toplumsallaşmaya ve bilince verilen merkezi rolü yıkıp, birinin modernliğin reddine dayanarak yaşımdan, öbürünün bireyin özgürlüğünün araştırılmasına yönelik olarak cinsellikten yola çıkarak getirdikleri çözümlemedir.

Bilinçdışının varlığı ve önemi, gerçek ile imgesel olanın, nesnel ile usdışının, yaşam ile düşün uyumu 20. yüzyıla gelindiğinde bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Bu kanıttan aldıkları güvenle birlikte, toplumsal denetime bilinçdışının diliyle direnen, kurallar ve zorlamalar şebekesine indirgenmiş olan toplumu reddederek radikal başkaldırıcıyı başlatan sanat ve sanatçılar olmuştur denilebilir. Bu yönüyle bakıldığında, gerçeküstücülüğü kendinden önceki kuşaktan ayıran şeyin, sanatı, kendisine özgürlüğün bilimsel nedenlerini dayanak ve çıkış noktası alarak, yöntemli bir araştırmaya dönüştürmesi olduğu söylenebilir. Bu kez sanatçı, elinde bilimin onayladığı kanıtlarla ve kartlarla masaya oturmuştur ve artık mistik olmakla, yalvaç olmakla ya da deli olmakla suçlanamayacaktır. Bu tür yakıştırmaların korkusunu üstünden atan sanatçı da, artık tepelerde oturan, her şeyi dıştan ve ötelerden gören; mutsuz, bayağı, çekilmez, soluk alması imkansız bir dünyayı yıkıp yıkıp yeniden kuran kişi değildir. Sanatçı tepeyi, uzletini, çatı katını, sırça fanusunu terk etmiş sokağa çıkmış, yaşamın içine girmiştir. Çünkü sanat yaşamın içindedir. Eluard (1984)'ın dediği gibi:

Şiir salgındır, bulaşıcıdır
Yaşamın içindedir şiir
Dilin çatısı olacak bir gün.

Aranan yeninin bulunacağı o bir günün gelmiş olduğunu Neruda (1981) aşağıdaki sözlerle ifade eder:

Aradığımız işte bu şiir. Asitle, insan elinin emeğiyle aşınmış, yasal ve yasalın dışında, her çeşit işin beslediği, ter ve duman, sidik ve zambak kokularıyla kaplanan şiir. Bir giysi ya da bir vücut kadar kirli bir şiir, yemek ve utançla lekelenmiş bir şiir; kırışıklar, gözlemler, düşler, uyanışlar, kehanetler, aşk ve nefret ilanları, hayvanlar, vuruşlar, kasideler, manifestolar, inkarlar, kuşklar, yergilerle dolu bir şiir.

Bir önceki kuşağın en önemli ismi Baudelaire (1983)'e nerede yaşamak istediği sorulduğunda, züppe (dandy'ce) bir yapmacıklıkla verdiği yanıt; "Bu dünyanın dışı olsun da neresi olursa olsun!" olmuştur. Görünmezi görmek için yalvaç olmak gerektiğini ve Baudelaire'nin çömezi olduğunu söyleyen, fakat boynuzu geçen kulak olan kahin, ateş hırsız Rimbaud ise kurtuluşu uzak ülkelerde aramıştı. Oysa gerçeküstücüler kurtuluşu yaşamın, günlük yaşamın içinde arıyorlardı. Bu arayışta kentsel görünüm, cinsellik, düşsel bir varlık olarak kadın ve düşün kendisi imgelem zenginliğiyle iç içe sunuldu. Düş ve imge yeniden tanımlandı. Öncelikle düşün, uykunun sınırları içinde kalan dar bir alan olarak kabul edilmesine karşı

çıkıldı ve düşün gündelik yaşam ile iletişime açık, ferah alanında “Gündüz Düşleri”ne de yer verildi.

Gerçeküstücüler düşe, düş görebilmeye, uyanık olmaya verilen öneme eşit önem verdiler. Onlara göre en küçük bir düş bile, şiiirden, sanatın kendisinden daha tamdır. Çünkü düş, devamlı ve düzenlidir. Uyanıklık halinde bellek onu parçalara ayırır. Bu nedenle, tek bir bütün olarak düş olmadığı, kesik kesik, kopuk düşler olduğu varsayılır. Oysa gerçeküstüclere göre düş görmek de düşünmek gibi bir bilgi aracıdır (Breton, 1981a).

Gerçeküstücü sanat sadece düşü değil, imgeyi de farklı tanımlamış, imgenin ne olduğuna veya olması gerektiğine ilişkin yeni bir tanım getirmiştir. Breton (1981a)’un imge için verdiği tanım şudur: “Gerçeküstücü imgeler afyonun imgeleri gibidir, çağrışım yoluyla gelmez, kendiliğinden, despotça gelir. Çünkü Baudelaire’in de güncelerinde söylediği gibi (istem güçsüzdür artık ve yetenekleri yöneltmez) imgenin gücü parlattığı kıvılcımla ölçülür”. Reverdy’nin imge tanımı ise şöyledir: “İmge, bir karşılaştırmadan değil, ama birbirinden az ya da çok uzak iki nesnenin yaklaşmasından doğar. Bir araya gelmiş bu iki gerçek arasındaki ilişkiler ne denli uzak ve doğru ise, imge o denli canlı olacak, duygusal gücü, şiirsel gerçekliği de olacaktır” (aktaran Alkan, 1994).

Breton (1981b), Reverdy’nin “birbirinden uzak iki gerçek” olarak adlandırdığı nesnelere arasında istençli, kasıtlı bir ilişki kurmanın mümkün olmadığını savunur. Yakınlaşma kendiliğinden olur ya da olmaz, hepsi bu kadardır. Bir başka deyişle, imge bir öntasarım sonucu oluşmaz, iki terimin birbirine beklenmedik, ani yaklaşmasından doğar.

Breton (1981b)’a göre bilinçaltından sökülüp gelen imgelerin, izlenimlerin büyük çoğunluğu çocukluk dönemimizdedir. Çünkü Breton’un anladığı anlamda gerçek yaşama en çok yaklaşan çocukluğumuzdur. Çocukluk dönemine ilişkin olarak “oyun” da gerçeküstücü sanatın temel izleklerinden biri haline gelir. Amaç sözcüklerle çocuksuluğa geri dönmek, yiten masumiyeti tekrar kazanmak ve kuralı yarar düşüncesi olmayan bir çocuğun oynayışı gibi neşe içinde, özgürce yaşayabilmektir.

Gerçeküstücü sanatın en temel, belirgin özellikleri, özetle bunlardır. Şimdi bu özelliklerin kara mizahla olan ilişkisini, gerçeküstücü sinemanın öncü isimlerinden Bunuel’in, “Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği” adlı filmini örnek olarak sorgulamaya çalışabiliriz.

Öncelikle belirtilmesi gereken, Bunuel'in bu filmi yaptığı zaman 73 yaşında, yani sanatının olgunluk sonrası ustalık döneminde olduğudur. Bu nedenle film, son derece incelmış, bir o kadar da bilelenmiş bir gerçeküstücülüğü yansıtır.

Bunuel, gerçeküstücü sanatın yukarıda açıklanan imge anlayışını gençlik döneminde büyük bir başarıyla sinemaya taşımıştır. "Bir Endülüs Köpeği" adlı filmin hemen girişinde ay, ustura ve usturanın yardığı göz çekimleri birbirinden uzak, ayrı nesnelerin nasıl despotça yanyana gelerek imgelemi harekete geçirdiğinin güzel bir örneğidir. Bunuel, filmin hemen girişinde izleyicide şok yaratan bu türden imgeleri yetkinlikle oluşturmuş ve kullanmıştır.

Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği'nde ise filmin girişi, başlangıcı, önceki yapıtlarının aksine çarpıcı değil, neredeyse küçük bir şakayı andırır niteliktedir ve gerçek yaşamdan alınmış basit bir öyküye dayanır. Bunuel, Paris'te Jean-Claude Carriere ile birlikte filmin senaryosunu oluşturmaya başladığında ve tam beş kez de değişikliğe uğratarak son şeklini vermeden önce Meksika'dadır. Burada ve bu dönemde, nedenini kendisi de tam olarak bilmese de yinelenen olayların ve konuşmaların çok ilgisini çektiğini fark eder. Amacı "tekrar"lardan oluşan bir film yapmaktır (Bunuel, 1986).

Bu noktada biraz durmamızda ve Bunuel'in mizahın özüne yaklaştığını vurgulamamızda yarar var. Çünkü 20. Yüzyıl felsefesini olduğu kadar, düşünceleriyle bu yüzyılın sanatını da derinden etkileyen bir filozof olan Bergson (1984) da, "Gülme" adını verdiği ve gülmenin özünü araştırdığı felsefi deneme niteliğindeki yapıtında "tekrar" üzerinde önemle durmuştur. Bergson'a göre gülmenin özünde, en temel nitelikleri arasında, tekrara dayanan eylemler, durumlar, olgular vardır. Gerçek yaşamda tekerrür asla mümkün değilken, soyutun alanında ve bu alanda başarılı olan zeka için tekerrür her zaman olanaklıdır. Gülme, sırf zekaya seslendiği içindir ki, tekerrüre dayalı eylemlerde ortaya çıkmasına da şaşmamak gerekir. Öyleyse, buna dayanarak Bunuel'in daha filmin tasarım aşamasındayken, mizahın özüne ilişkin önemli bir gerçeği sezdiği rahatlıkla söylenebilir. Bu üstün sanatçı sezgisi daha sonra filmin içerik ve biçimine de tamamen egemen olacak, yansıyacaktır.

Bunuel, tekrarlardan oluşan bir ön hikaye ararken, filmin yapımcısı ve arkadaşı olan Silberman'ın başından geçen küçük bir olayın öyküsü ile karşılaşır. Silberman bir gün, diyelim ki Salı günü, dostlarını akşam yemeği için evine davet etmiş fakat bu daveti eşine söylemeyi unutmuştur. Dahası, kendisi de davet verdiğini unutmuş ve o Salı gecesi dışarıda bir iş yemeğine çıkmıştır. Konuklar Salı akşamı ellerinde çiçeklerle Silberman'ın evine yemeğe gelirler ve hiçbir şeyden haberi olmayan evin hanımı, onları pijamalarıyla karşılar. Tabii ki yemek hazırlığı falan da söz konusu değildir. Bunuel (1986), filminde, akla uygun ve her gün rastlanır türden

böyle bir gerçek olay ile, yine de pek akıl almaz bir izlenim bırakmaması gereken üst üste gelen beklenmedik olaylar arasında sağlam bir denge kurmak istediğini belirtir. Burada yine mizahın özüne ilişkin iki temel saptamanın yapıldığı bulgulanabilir. Birincisi, tüm bir Bunuel sinemasına hakim olan anlayışın, bu film için de geçerli oluşudur ki, o anlayış da neredeyse “belgesel” olarak nitelenebilecek bir teknikte çekilmiş bir filme gerçeküstücü imgeleri yedirmek, absürd (saçma) ya da mantığın kabul etmeyeceği us dışı öğeleri bu yapıyla kaynaştırmaktır. Yine gülmenin özüne ilişkin olarak Bergson’dan biliyoruz ki, gerçek gülmenin oluşabilmesi için, bir otomatizm, kendiliğindenlik, doğallık gereklidir. Bunuel’in belgesel film tekniğini kullanarak işte bu kendiliğindenliği ya da doğallığı elde ettiği düşünülebilir. Gülmenin özüne ilişkin olarak Bunuel’in sözlerinden çıkartılabilecek ikinci saptama ise, “beklenmedik” olanın taşıdığı mizah gücüdür. Beklenmedik olanın, gerçeküstücü sanatın imge tanımında zaten var olduğu yukarıda vurgulanmıştır. Doğal bir durum içindeyken, beklenmedik bir olay ile karşılaşmak insanda hemen her zaman gülmeye neden olabilir. Hırsızın evinin soyulması buna bir örnektir. Dahası, Bunuel üst üste gelen beklenmedik olaylar arasında sağlam bir bağ kurmak istediğini belirtiyor. Böylece gülmenin özüne ilişkin Bergson’un da saptadığı üç temel öğeye ulaşıyor; tekrar, beklenmedik olan ve kendiliğindenlik ya da doğallık.

Buraya kadar, Bunuel’in filmi ile mizah ya da gülmenin özüne ilişkin bulunan ortaklıklar belirlenmiş oldu. Peki, kara mizah nerede? Kara mizah, Bunuel’in burjuvaziye bakışındaki eleştirel bilinçte ve yine beklenmedik olan yerde. Burada belirtilmesi gereken ilk şey, Bunuel’in bizzat kendisinin tam bir burjuva oluşudur. Bu nedendir ki, Bunuel, ait olduğu toplumsal sınıfın tüm niteliklerinin ve değerlerinin, daha doğrusu, niteliksizliklerinin ve değersizliklerinin bilincindedir. Bu eleştirel bilinç filme nasıl yansır? Sorunun en kestirme yanıtı, uzlaşımları ve alışkanlıkları kırarak, yadsıyarak, çökerterek olabilir. Toplumsal uzlaşımların, alışkanlık ve geleneklerin getirdiği değerlerin üzerine saldırmak, anarşist bir tavır olduğu kadar beraberinde bu değersiz değerleri küçümsemeyi, onunla alay etmeyi, ironiyi de getirecektir. Kara mizah, yerleşik kalıplaşmış değerlere saldırmanın, onları alaşağı etmenin son derece etkili bir yoludur. Gerçeküstücü sinemanın anarşist tavrını bu mizah anlayışı, yani kara mizah taşır. Gülme, burada her olumsuzluğu yıkmak için mükemmel bir silah olarak kullanılır. Kara mizah içindeki alay, ironi, umutsuzluğun maskesidir ama aynı zamanda nesnelere, olgular arasındaki bilinen, alışkanlık haline gelmiş olan ilintileri de koparır ve bunların tümüne farklı bakış açılarıyla yaklaşılmasını sağlar.

Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği’nin konusu nihayetinde son derece basittir. Altı temel karakterin bir türlü bir araya gelip yemek yiyememesidir konu. “Yemek” burjuvanın yaşamında, Bunuel’in aradığı tekrar özelliğini taşıdığı kadar, yine burjuva için belli kuralları olan bir toplumsal tören (ritüel) olarak karşımıza

çıkar. Ayrıca burjuvanın yaşamı da en az yemeğin kendisi kadar belirli kurallara bağlı, tekdüze, törensi bir yaşamdır. Alışkanlıklar ve alışkanlık haline getirilen, düşünülmeden yalnızca çıkar için kabul edilen değerler başka bir deyişle değersizlikler Bunuel'in inceden inceye dalga geçtiği şeylerdir. Bunuel sadece bu değerleri yerle bir etmekle kalmaz, aynı zamanda onu üreten ve koruyan kurumlara da; kiliseye, bürokrasiye, polise, orduya vb. de saldırır.

Filmin hemen başında, daha tanıtım yazıları silinmeden gördüğümüz şey, burjuvazinin yaşadığı ve onu yaşatan, oluşturan mekan, yani kenttir. Bir arabanın içinde, şehrin caddelerini dolaşan kamera karanlığa gömülmüştür, çünkü gecedir. Daha bu ilk sahnede, Bunuel'in, çıkmaza girmiş, karanlığa tutsak olmuş burjuvaziyi imlediği düşünülebilir. Film boyunca bütün yemek davetleri burjuvazinin ince beğenilerini, abartılı nezaket kurallarını yansıtır. Fakat yine hemen her ayrımda, tüm bunların, pahalı zevklerin, ince beğenilerin, zarafet ve görkemin ardında kirlilik, bayağılık, yüzeysellik ve suç olduğu anlaşılır. Büyükelçi teröre karşıdır. Terör onun gözünde bir suç, hem de bir insanlık suçudur. Ama görürüz ki büyükelçinin kendisi de bir insanlık suçunun, yani uyuşturucu ticaretinin içindedir. Fakat kendi maddi çıkarları sözkonusu olduğu için bunları görmezlikten gelir. Albayın evindeki yemek davetinde kendisine sunulan esrarı içmeyi reddeder ve uyuşturucudan tiksindiğini, kullananlardan da nefret ettiğini söyler. Bu burjuvazinin kendisine karşı ikiyüzlülüğünün trajikomik ifadesidir. Ancak burjuva sadece kendisine karşı değil, kendi sınıfı içindeki başkalarına ve öbür sınıftan olanlara karşı da iki yüzlüdür. Getirdiği uyuşturucu için kendisine verilen parayı saymayacak kadar kendi sınıfından olan insana karşı güvenini nezaketle gösterir de polise ihbar edildiğini sandığında, ilk olarak güven ve nezaketini hiç sakınmadığı bu insandan, arkadaşından kuşkulandır. Büyükelçi, kendi sınıfından olmayana karşı ikiyüzlülüğünde ise, aynı zamanda acımasızdır da. Kendisini öldürmeye gelen terörist kızı önce teslim alır, sonra ne kadar cömert ve iyi niyetli olduğunu göstermek için serbest bırakır. Hemen arkasından da kızı polise ihbar ederek yakalattırır. Burjuva iki yüzlü olduğu kadar yalakadır da. Komiser hepsini tutuklamaya geldiğinde Thevenot kendisine zarar verilmemesi için komisere yalakalık yapar.

Bir türlü bir araya gelip yenilemeyen yemek, sadece yemek değildir. Yemek, burjuvazinin doymak bilmez açgözlülüğünün, tüketim hırsının simgesi olduğu kadar, cinsel açlığının da simgesidir. Bay ve Bayan Senechal, evlerinin üst katındaki bir odada konuklarını ağırlamak için hazırlanıp giyinirlerken, birden kendilerini dizginleyip denetleyemedikleri cinsel dürtülerinin tutsağı olarak bulurlar. Bu sırada konuklar gelmiştir ve ev sahiplerinin kendilerini karşılamasını beklerler. Oysa ev sahipleri de yine bu sırada bir yolunu bularak bahçeye çıkmış, açık havada sevişmektedirler. Bu ayrım, belki de filmin en yoğun ironi taşıyan ayrıımıdır. Bunuel, burjuvanın cinsel açlığının yanı sıra önemli bir noktaya daha

değiner bu ayrımla. Bilindiği gibi, burjuvayı burjuva yapan, istediğini elde etmek için gözü kara oluşu, tutkusu, hırısıdır. Peki bu hırs, bu tutku veya güdü denetimden çıkarsa ne olur? Yine burjuvayı burjuva yapan kurallı, düzenli yaşam biçimi bir anda bozulmaz mı? Filmde görülen, bozulduğudur. Fakat denetlenemeyen tutkunun, hırsın günlük yaşamı aksatan basit bir şey olması yerine burjuvazinin kendi kendisini yıkıma taşıyabilecek nitelikte büyük bir tehlike olduğu da sezilir (Edwards, 1982).

Burjuvanın yaşamında cinselliğin doğrudan doğruya hayvanca bir açlık olduğunu vurgulayan ayırım, bayan Thevenot ile büyükelçi arasındaki yasak aşka tanık olduğumuz ayırımdır. Bu ayırmada, yemekte olduğu gibi sevişmede de önce ritüellerin yerine getirilmeye çalışıldığı görülür. Büyükelçi ağzına koku giderici sprej sıkar. Şampanya ve kadehleri özenle hazırlamıştır. Fakat burjuvanın cinsel açlığı çok daha temelde yatan ve daha fazla bastırılmış bir dürtü olduğu için, sabırsızdır. Bayan Thevenot'un kocasının gelmesiyle büyükelçinin iştahı kursağında kalır. Yine güçlü bir ironiyle nazik büyükelçinin bir iki dakika içinde de olsa tatmin olmaya çalışırken, kadına nasıl hayvanca saldırdığını görürüz. Büyükelçi durumdan sonuç alamayacağını anlayınca da, yine o eski saygın diplomat maskesinin gerektirdiği tavrı takınıverecektir.

Filmde en çok rol ve maske değiştiren ve aldığı her rolle, taktığı her maske ile ayrı bir komik olan karakter hiç kuşkusuz rahiptir. Bunuel, kiliseyle, insanların inanç diye sarıldığı değerlerin ne kadar ucuz, kolay harcanır değerler olduğunu göstererek yine inceden inceye dalga geçer. Rahip bahçıvan elbisesiyle Senechal'lerin evine geldiğinde kapı dışarı edilir. Çünkü burjuvanın yaşamında elbiseler her şeyden önce kişinin ait olduğu sınıfın bir göstergesidir. Albayın evindeki yemek davetinde ise rahip bu kez özgün kostümüyle sahnededir. Fakat Bunuel, rahibin başına Napolyon'un şapkasını giydirerek onu yine komik duruma düşürür. Bir başka yemek davetinde rahip bu kez de kravat-cekletli çağdaş bir insan görünümündedir. Fakat büyükelçiyle olan sohbetlerinde öylesine gaf üstüne gaf yapar ki, yine komik duruma düşmekten kurtulamaz. Belki de Bunuel, bu ayrımla kilisenin artık çağdaş insana söyleyebileceği ve onu inandırabileceği hiçbir yalanın, masalın kalmadığını duyurmak ister. Rahibin, anne babasını zehirleyen bahçıvanla ölüm döşeğinde karşılaşması ve onu önce tanrı adına kutsayıp sonra da gözünü kırpmadan öldürmesi ise insanın içindeki tanrıyı, inancı yine insan olarak varolmanın, insan doğasının bir gereği olarak kolayca, bir çırpıda öldürmesinin, öldürebileceğinin trajikomik bir örneğidir.

Filmin mesajını doğrudan iletmediği için en çarpıcı olan ayrımlardan biri de karakterlerin kendilerini bir tiyatro sahnesinde buldukları ayırımdır. Bu ayırım aynı zamanda Senechal'in rüyasıdır. Burjuva, rol yapmakta, maskelerle yaşamda yer almaktadır. Perdeler açılıp da maskeler düştüğünde, aynı burjuva fare gibi kaçacak

bir yer arar haldedir. Bunuel, filmine iyi kötü, akla mantığa uygun absürd öğeler yerleştirirken, asıl söylenmesi gereken şeyi söylemeyi ihmal etmez. Filmde değil, yaşamda, doğal yaşamda bütün yapmacıklığı, sahteliğiyle asıl absürd olan burjuvanın ta kendisidir. Bir sonraki ayırım ise, yani albayın evindeki yemek daveti ise daha da abartılı mizansenisi ile burjuva yaşamının tiyatronun da tiyatrosu olduğunu vurgular niteliktedir (Edwards, 1982).

Büyükelçinin rüyasını konu alan ayırım ise tam bir kara mizah olarak değerlendirilebilir. Can derdindeyken bile midisini düşünen büyükelçi öldürüleceğini bilmenin korkusuyla uyanır. Fakat yaptığı ilk şey, hemen mutfağa koşarak buzdolabındaki yiyeceklere saldırmak olur. Dahası yerken, o bildik nezaketinden hiçbir iz taşımaz, hayvan gibi oturur yer. İzleyicinin büyükelçinin bu haline gülmemesi olası değildir. Fakat Bunuel güldürürken eleştirir, yerin dibine sokar çıkartır ve zaten kara mizah da bir yönüyle bunu yapmaktır.

Filmin son ayırımı, daha önce de birkaç kez izlediğimiz sembolik ayırımdır. Bütün karakterler bir arada başı sonu belli olmaksızın uzayıp giden bir asfalt yolda ilerlemektedirler. Yürürlerken birbirleri arasında iletişim olduğuna dair hiçbir şey görülmez. Kimse kimseyle konuşmadan, sanki herkes tek başına o yoldaymış gibi öylece yürümektedir. Anlaşılan, artık basit çıkar ilişkileriyle, yapmacıklıklarla, sahte tavır ve konuşmalarla sürdürmeleri gereken bir durum ya da gerekçe kalmamıştır ortada. Eğer böyle ise, bu yol onları bir yemeğe götüren bir yol olarak kabul edilirse, bu kez beklenmedik bir şey çıkmayacağına ve hep birlikte “insan” gibi yemek yiyebileceklerine inanılabilir. Bunuel, filmin daha önceki ayırımlarından birinde kullandığı uçak sesi efektini bu son ayırımı da kullanır. (Uçak sesi, film boyunca, duyulması istenmeyen bir suçu gizlemek için söylenen yalanı örten simgesel bir ses olarak kullanılmıştır.) Fakat bir süre sonra bu ses yerini, börtü böceğin, kuşların, doğanın ve “doğal olan”ın yerine bırakır.

Bu yol burjuvazinin yaşam yoludur ve Bunuel sesi simgesel olarak kullanarak, son anda da olsa kara mizahın yüzündeki umutsuzluk maskesini düşürerek geleceğe bir umut mesajı vermeyi başarır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Alkan, E. (1994). Gerçeküstüçülük, bireyin ayaklanması. Varlık Dergisi, 1047, 2-6.

Baudelaire, C. (1983). Charles Baudelaire'in mektupları. B. Kösemihal (Çev.). İstanbul: Düşün.

Batur, E. (1993). Yazının ucu. İstanbul: Yapı Kredi.

- Bergson, H. (1948). Gülme. Ş. Tunç (Çev.). İstanbul: Milli Eğitim.
- Breton, A. (1981a). Gerçeküstücülük. Türk Dili, 349, 283-284.
- _____ (1981b). Gerçeküstücülük bildirileri. Türk Dili, 349, 286-294.
- Bunuel, L. (1986). Son nefesim. İ. Kurdak (Çev.). İstanbul: Afa.
- Edwards, G. (1982). Luis Bunuel. London: The Camelot Press.
- Eluard, P. (1984). Ozan ve gölgesi. Ö. İnce (Çev.). İstanbul: Adam.
- Neruda, P. (1981). Saf şiir yoktur. E. Yalçın (Çev.). İstanbul: Broy.