

**1920-1930'LU YILLARDA
SİNEMATİK YAPIM TASARIM
ESTETİĞİNE GERÇEKÜSTÜCÜ YAKLAŞIM
Yüksek Lisans Tezi**

Borbala BARTA

Eskişehir, 2019

**1920-1930'LU YILLARDA SİNEMATİK YAPIM TASARIM ESTETİĞİNE
GERÇEKÜSTÜCÜ YAKLAŞIM**

Borbala BARTA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kasım 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Borbala BARTA'ın "1920-1930'lu Yıllarda Sinematik Yapım Tasarım Estetiğine Gerçeküstü Yaklaşım" başlıklı tezi 19 Kasım 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye(Tez Danışmanı) : Doç. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN

Üye :Doç. Dr. Sırrı Serhat SERTER

Üye :Dr.Öğr.Üyesi Özlem ÖZGÜR

Prof. Dr.Bülent GÜNŞOY
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Ens.Müdürü

ÖZET

1920-1930'LU YILLARDA SİNEMATİK YAPIM TASARIM ESTETİĞİNE GERÇEKÜSTÜCÜ YAKLAŞIM

Borbala BARTA

Anadolu Üniversitesi, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Ağustos 2019

Danışman: Doç. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN

Sinemanın 1900-1930'lu yılları kapsayan ilk döneminde sinematik yapım tasarım estetiğine dair farklı görüşler öne sürülmüştür. 1924 yılında Fransa'da kurulan Gerçeküstücülük akımı bu yaklaşımlardan birini temsil etmiştir. Gerçeküstücülük, gerçeklik ve sanat kavramlarını yeniden tanımlarken sanatın estetiğini de yeniden değerlendirmiştir. Psikanalizden, diyalektik idealizm ile bundan yararlanan Marksizm felsefesinden ve mitik düşünce sistemlerinden esinlenerek yeni bir estetik ortaya koymuştur. Akımın merkezi figürü André Breton'un *sarsıntılı güzellik* ve Freud'un *tekinsizlik* kavramının etrafında düzenlenen yeni estetik anlayışı plastik sanatlar ve mimarlığın yanı sıra sinemada de etkin olmuştur. Bu çalışma, Gerçeküstücülük akımının, en etkin dönemi olan 1920-1930'lu yıllar arasında, kendine özgü ve ana akım ile avangart yapım tasarımından farklı, yeni bir yapım tasarım estetiğini, *sarsıntılı güzellik* ve *tekinsizlik* kavramları bağlamında geliştirip geliştiremediği sorusuna cevap aramıştır.

Anahtar Sözcükler: Gerçeküstücülük, Yapım tasarımı, Estetik, Sarsıntılı güzellik, Tekinsizlik.

ABSTRACT

A SURREALISTIC APPROACH TO THE AESTHETICS OF CINEMATIC PRODUCTION DESIGN DURING 1920-1930 YEARS

Borbala BARTA

Anadolu University, Department of Cinema and Television, August 2019

Adviser: Assoc. Prof. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN

In the first period of cinema covering 1900-1930s, different views on the aesthetics of cinematic production design were put forward. Surrealism, founded in France in 1924, represented one of these approaches. While redefining the notions of reality and art, it also reassessed the aesthetics of art. Surrealism has created a new aesthetic inspired by psychoanalysis, dialectical idealism and the philosophy of Marxism and mythical systems of thought. The new aesthetic outlook, organized around the central figure of the movement, André Breton's *convulsive beauty* and Freud's *uncanny* notions, has been influential in cinema as well as in visual arts and architecture. This study sought to answer the question of whether the Surrealist movement, during its most influential period, 1920-1930, could develop a new production design aesthetics different from its mainstream and avant-garde perceptions in the context of *convulsive beauty* and *uncanny* notions.

Keywords: Surrealism, Production design, Aesthetics, Convulsive beauty, Uncanny.

TEŞEKKÜR

Danışmanım olarak tezin oluşmasındaki dolambaçlı yolda beni yönlendirdiği ve gerek sitemli gerek umut verici sözleri için Doç. Dr. Ufuk Küçükcan'a, tezin sayısız hatasını sabırla düzelittiği için Arş. Gör. Çağlar Aktemur'a, sabrı ve şartsız sevgileri için aileme, arkadaşlarıma ve var oldukları, bende yeni bir heyecan uyandırıp yeni amaçlara teşvik ettikleri için ise Gerçeküstüçüclere kalpten teşekkür ediyorum.

01.12/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilemeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

(İmza)

BORBALA BARTA

(Adı-Soyadı)

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç	4
1.3. Varsayım.....	5
1.4. Önem	5
1.5. Sınırlılıklar	6
2. YAPIM TASARIMI.	7
2.1. Bir Estetik Tecrübe ve Yorum Olarak Yapım Tasarımı	7
2.2. Yapım Tasarımı Terimi ve Yapım Tasarımının Hedefleri	10
2.3. Yapım Tasarımının İfade Araçları	11
2.3.1. Mekân	11
2.3.2. Dekor/Aksesuar.....	12
2.3.3. Kostüm/saç/makyaj	13
2.3.4. Özel efekt	15
2.3.5. Renk/ton/doku/materyal	15
2.4. 1900-1930’lu Yıllarda Yapım Tasarım Estetiğine Farklı Yaklaşımlar.....	18
2.4.1. 1900-1930’lu yıllarda ana akım yapım tasarım estetiği	19
2.4.2. Yapım tasarım estetiğinde avangart etkiler	24
2.4.2.1. Avangart terimi ve sanat akımları	24

2.4.2.2. Sinema ve yapım tasarım estetiğine avangart yaklaşımlar.....	31
2.4.2.2.1. Fütürizm	31
2.4.2.2.2. Rus Konstrüktivizmi.....	33
2.4.2.2.3. Alman Dışavurumculuğu	36
2.4.2.2.4. Fransız İzlenimcilik	39
2.4.2.2.5. Dada	41
3. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE ESTETİĞE BAKIŞI	45
3.1. Bir Terim Olarak <i>Gerçeküstücülük</i>	47
3.2. Gerçeküstücü Estetiğin Öncüleri	48
3.3. Gerçeküstücü Estetiğin Kuramsal Altyapısı	51
3.3.1. Gerçeküstücü estetiğin temel taşı: psikanaliz	52
3.3.1.1. Ben, İd ve Üstben çatışmasının giderilmesi üzerine	53
3.3.1.2. İd'i yöneten Eros ve Thanatos'un diyalektik ilişkisi	55
3.3.1.3. İd'in özgürleşmesinin alemleri	56
3.3.1.3.1. Düş.....	57
3.3.1.3.2. Çılgınlık.....	59
3.3.1.3.3. Ruhsal otomatizm ve paranoya-eleştirel yöntem.....	60
3.3.2. Gerçeküstücülüğün diyalektik ve Marksizm anlayışı	63
3.3.3. Yeni mit arayışı	66
3.4. Gerçeküstücü Estetik.....	68
3.4.1. Sanat ve sanatçı	68
3.4.2. Gerçeküstücü güzellik	70
3.4.2.1. İmgenin “kıvılcımı”	70
3.4.2.2. Sarsıntılı güzellik.....	73
3.4.2.3. Tekinsizlik.....	77
3.4.3. Bedene ve nesneye Gerçeküstücü bakış	81
3.4.4. Mekâna ve mimarlığa Gerçeküstücü bakış	93
4. SİNEMA ESTETİĞİNE GERÇEKÜSTÜCÜ BAKIŞ.....	109
4.1. Sinema ile Gerçeklik İlişkinin Yeniden Değerlendirilmesi	112
4.2. Gerçeküstücülerin Filmlerinin Tarihçesi	115
4.2.1. Öncüler	116

4.2.2. 1920-30'lu yıllarda Gerçeküstücülerin sinemadaki faaliyetleri	118
4.3. Gerçeküstücülüğün Sinemada Temsil Ettiği Estetik Yaklaşımlar	126
4.3.1. Filmlerin içeriği	128
4.3.2. Filmlerin biçimi.....	130
4.4. Gerçeküstücülüğün Sinemadaki Faaliyetlerinin Sonuçları	134
5. YAPIM TASARIM ESTETİĞİNE GERÇEKÜSTÜCÜ BAKIŞ	137
5.1. Yöntem.....	138
5.2.1. Araştırma modeli	139
5.3.2. Çalışma Evreni.....	140
5.3.3. Örneklem	140
5.2. Film Çözümlemeler.....	142
5.2.1. Germaine Dulac: La Coquille et le Clergyman, 1928.....	142
5.2.1.1. Filmin konusu	142
5.2.1.2. Filmin olay örgüsü	142
5.2.1.3. Filmin öyküsü.....	144
5.2.1.4. Filmin yapım tasarımı	144
5.2.1.4.1. Nesne kullanımı	145
5.2.1.4.2. Mekân ve mimarlık kullanımı	149
5.2.1.4.3. Beden kullanımı	153
5.2.1.5. Özet	156
5.2.2. Man Ray: Le Mystere du Chateau du Dé, 1929.....	158
5.2.2.1. Filmin konusu	158
5.2.2.2. Filmin olay örgüsü	159
5.2.2.3. Filmin öyküsü.....	160
5.2.2.4. Filmin yapım tasarımı	161
5.2.2.4.1. Mekân ve mimarlık kullanımı	161
5.2.2.4.2. Nesne kullanımı.....	165
5.2.2.4.3. Beden kullanımı	166
5.2.2.5. Özet	169
5.2.3. Luis Buñuel: L'Age d'or, 1930	170
5.2.3.1. Filmin konusu	170
5.2.3.2. Filmin olay örgüsü	170

5.2.3.3. Filmin öyküsü.....	172
5.2.3.4. Filmin yapıım tasarımı	173
5.2.3.4.1. Mekân ve mimarlık kullanımı	174
5.2.3.4.2. Nesne kullanımı.....	181
5.2.3.4.3. Beden kullanımı	185
5.2.3.5. Özet	189
5.2.4. Ernst Moerman: Monsieur Fantômas, 1937	190
5.2.4.1. Filmin konusu	190
5.2.4.2. Filmin olay örgüsü	190
5.2.4.3. Filmin öyküsü.....	192
5.2.4.4. Filmin yapıım tasarımı	192
5.2.4.4.1. Mekân ve mimarlık kullanımı	193
5.2.4.4.2. Nesne kullanımı.....	198
5.2.4.4.3. Beden kullanımı	202
5.2.4.5. Özet	207
6. SONUÇ	209
EKLER	215
EK – 1. Gerçeküstücülüğün Tarihçesi	215
KAYNAKÇA.....	220
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 2.1. Georges Méliès, “20.000 Lieues sous les mers”, 1907	20
Görsel 2.2. Giovanni Pastrone, “Cabiria”, 1914	22
Görsel 2.3. Clarence Brown, “Wonder of Women”, 1929.....	23
Görsel 2.4. Anton Giulio Bragaglia, “Thais”, 1917.....	33
Görsel 2.5. Yakov Protanazov, “Aelita”, 1924	35
Görsel 2.6. Sergei Eisenstein, “Bronenosets Patyomkin”, 1925.....	36
Görsel 2.7. Robert Wiene, “Das Kabinett des Dr. Caligari”, 1919.....	38
Görsel 2.8. F. W. Murnau, “Der letzte Mann”, 1924.....	39
Görsel 2.1. Germaine Dulac, “La Souriante Madame Beudet”, 1923	41
Görsel 2.2. Man Ray, “Le Retour à la Raison”, 1923	43
Görsel 3.1. André Breton, “La beauté sera convulsive”, Minotaure içinde, 1934.....	74
Görsel 3.2. Terk edilmiş bir trenin fotoğrafı, Minotaure içinde, 1937.....	75
Görsel 3.3. Salvador Dalí, “Phenomene de l’extase”, Minotaure içinde, 1933	83
Görsel 3.4. Man Ray, “Woman with Long Hair”, 1929	84
Görsel 3.5. Max Ernst, “Les Hommage n’en sauront rien”, 8,03x6.38 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1923, Tate Modern, London.....	85
Görsel 3.6. Meret Oppenheim, “Ma Gouvernante”, 14x33x21 cm, Metal tabak, ayakkabı, ip, kâğıt, 1936.....	87
Görsel 3.7. Exposition internationale du surréalisme’in nesnelere; Anonim, “View of André Breton’s Object”, Sonia Mossé, “Manken”, Paris, 1938	89
Görsel 3.8. Max Ernst, “Celebes”, 12,54x10,79 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1921, Tate Modern, London	90
Görsel 3.9. Max Ernst, Kolaj “Une semaine de bonté” içinde, 1934.....	90
Görsel 3.10. Hans Bellmer, “La poupée”, 66x66 cm, Orijinal sedye üzerine elle renklendirilmiş jelatin gümüş baskı, 1935, Ubu Galery, New York ve Galerie Berinson, Berlin	92
Görsel 3.11. Variétés’de fotoğraflar, 1929.....	93
Görsel 3.12. “Palais Idéal” ve “The Treasure Bridge of the Australian ‘Great Barrier’”, L’Amour fou içinde, 1937.....	96
Görsel 3.13. Giorgio de Chirico, “Le Jour ni l’Heure”, Tuval üzerine yağlı boya, 1914, Rome, Galleria d’Arte Moderna	98
Görsel 3.14. Salvador Dalí, “The Persistence of Memory”, 24,1x33 cm, Tuval	

Görsel 5.30. “Monsieur Fantômas” filminde mekân kullanımı	198
Görsel 5.31. René Magritte, “La Belle Captive”, 30,2x40 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1926.....	199
Görsel 5.32. “Monsieur Fantômas” filminde nesne kullanımı.....	200
Görsel 5.33. “Monsieur Fantômas” filminde fetiş ve arzu nesneleri	201
Görsel 5.34. “Monsieur Fantômas” filminde manken imgesi.....	202
Görsel 5.35. “Monsieur Fantômas” filminde Fantômas’ın kostüm değişimleri	203
Görsel 5.36. “Monsieur Fantômas” filminde Elvire’nin kostüm değişimleri	204
Görsel 5.37. Karnaval Binche’te	205
Görsel 5.38. James Ensor, “Squelette arretant masques”, 30,5x50,7 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1891	206

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Gerçekliği yansıtmaya ile anlam oluşturma amacıyla gerçekleşen sanatsal yaratım ve bunun algılama biçimi, gerçekliğin estetik tecrübesi ile diyalektik ilişkidir (Kagan, 2008, s. 15-16). Bir taraftan gerçeklik algısının değişimi sanatın gereksinimlerini, diğer taraftan da sanatın gelişimi gerçeklik algısını dönüştürmektedir. Bu sebeple kişisel tecrübelerin yanı sıra çağa özgü şartlar sanatın estetiğini koşullandırmaktadır (Nemes, 1973, s. 152-153).

Sinema ve görsel dilinin oluşturulmasında, anlam yaratımında önemli bir faktör olan yapıım tasarımı bir sanat biçimi olarak estetik tecrübenin alanıdır. Sinemanın ve yapıım tasarımının estetik sorunları yönetmen, tasarımcı, film, izleyici ve gerçeklik arasındaki ilişkilerden, gerçekliğin algılanma, yorumlanma ve aktarılma şeklinden ortaya çıkmaktadır (Nemes, 1973, s. 152-154). Bundan dolayı gerçekliğin farklı değerlendirmesi yapıım tasarımının ve ifade araçlarının (mekân, dekor, aksesuar, özel efekt, kostüm/saç/makyaj ve renk/ton/doku/materyaller) gereksinimlerini ve estetik anlayışını belirlemektedir.

Yapım tasarım estetiğinin gelişiminin 1900-1930'lu yıllardaki ilk döneminde, yapıım tasarımı, adım adım başlangıçtaki önemsizliğinden, önce anlatıyı resmeden, sonra gerçeği olabildikçe büyük miktarda yansıtmakla yükümlü bir zanaata, en sonunda ise gerçeği yönetmene ya da tasarımcıya özgü farklı biçimlerde aktarabilen, anlam ifade eden, atmosfer ve duygu yaratan, karakterleri betimleyen, anlatının dramatik gelişiminde ve izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesinde, filmin iletisini anlamlandırmasında önemli rol alan bir sanat biçimine dönüşmüştür.

Bu gelişimde I. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllardan II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesine kadar Avrupa'da ortaya çıkan, sanatın yanı sıra gerçekliğin estetik tecrübesini de yeniden değerlendiren avangart sanat akımları ile bunların tesiri altında gelişen avangart sinema akımları (Fütürizm, Rus Konstrüktivizm, Alman Dışavurumculuğu, Fransız İzlenimciliği ve Dada) ve tezin odak noktasında olan Gerçeküstücülük önemli rol almaktadır.

Resmi olarak 1924 yılında kurulan ve sistematik örgütlenmesini II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle yitirmeye başlayan Gerçeküstücülük, avangart akımların arasında yer almasına rağmen onların amaçlarını aşan bir hedef doğrultusunda hareket etmiştir. Bir üsluptan ziyade ortak bir ruha sahip olan zihinsel bir hareket olarak modern topluma karşı saldırıya geçmiştir (Hopkins, 2004, s. 19-21; Bajomi, 1979, s. 70). Hedefi akımın merkezi figürü André Breton'un "vahim uyuşmazlık" olarak adlandırdığı modern kültürün ve toplumun krizini gidermek, insanın kaybettiği ilkel bütünlüğünü tekrar elde etmek, böylelikle onu özgürlüğe kavuşturmak, kısaca yaşam ile gerçekliği değiştirmek için anahtarlar aramak olmuştur (Vesely, 2016, s. 64).

Bu anahtarları Freud'un psikanalitik kuramlarında, Hegel'in diyalektik idealizm felsefesi ile bundan yararlanan Marksist politikada ve mitik düşünce sistemlerinde bulmayı umuyordu. Bunlardan yararlanarak yeni bir gerçekliği tanımlamıştır: çatışmaların giderildiği bir mutlak nokta olan *sürrealiteyi* (Breton, 2004, s. 62).

Gerçeküstücülük, yeni bir gerçeklik kavramını öne sürerken estetiği de yeniden değerlendirmiş, "estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı" (Breton, 2004, s. 31) bir karşı-estetik geliştirmiştir. Plastik sanatlarda ve mimarlıkta olduğu gibi sinemada ve bunların kesiştiği noktada bulunan yapım tasarımında da estetiğe dair yeni teoriler öne sürmüş ve pratikte somutlaştırmaya çabalamıştır.

Gerçeküstücülük, sinemayı, modern, devrimci bir sanat disiplini olarak tanımlarken sinema estetiğinin yenilenmesi gerektiğini tayin etmiştir (Buñuel, 1978, s. 66-69). Avangart ile ana akım sinemayı eleştirirken sinemanın kendi içinde barındırdığı nitelikleri göz önünde tutarak özerk, modern ve devrimci bir dil geliştirmeye çalışmıştır. Bu nitelikleri ise kendi ilkeleri doğrultusunda *düş*, *Gerçeküstücü imge*, *harikulade*, *modern mit*, *amour fou* ve *nesnel rastlantı* olarak belirlerken başta Luis Buñuel ve Man Ray olmak üzere sinemacılar senaryolarını ve film projelerini bu bağlamda gerçekleştirmiştir.

Bu kavramları harmanlayan, akımın ilkelerini ve hedeflerini dile getiren, psikanalitik, diyalektik ve mitik düşünce sistemine temellendirilen yeni estetik ise Breton'un tanımıyla (1960, s. 160) *sarsıntılı güzellik* olmuştur. Erotizm ve ölümden

gelen hazza, bilinçdışı dürtülerin serbest bırakılmasına, karşıt kavramların diyalektik olarak bağdaştırılmasına dayalı güzellik, yeni, özgürleştirilmiş bir bireyin estetik tecrübesini temsil etmiştir.

Sanat eleştirmeni ve tarihçisi Hal Foster'e göre (2011, s. 75) Gerçeküstücü estetiği büyük ölçüde belirleyen, *sarsıntılı güzellik*in ortaya çıkışının şartlarını içinde barındıran, psikanaliz ile estetiğin kesiştiği noktada yer alan Freud'un öne sürdüğü *tekinsizlik* kuramıdır. Gerçeküstücü sinema yazarı ve yönetmen Ado Kyrou'ya göre ise (1978, s. 81-82) sinema, *harikuladeyi, tekinsizliği ve sarsıntılı güzellik* özünde içinde barındırmaktadır. Gerçeküstücülerin bu özellikleri göz önünde tutmayı ve bastırmaktan ziyade açığa çıkarmayı hedeflerken bu doğrultuda kendi estetiklerini de geliştirdikleri öne sürülebilir.

Gerçeküstücülük, sinema dilini yenileyerek geleneksel yapım tasarım estetiğini de dönüştürmüştür. Ana akım ve avangart yapım tasarımını sorgulayarak onun gereksinimlerini ve bu doğrultuda estetik sorunlarını da yeniden tanımlamıştır. Modern bir sanat biçimi olarak görülen sinemanın ifade aracı olan yapım tasarımının da devrimci bir estetiği temsil etmesi gerekmektedir (Aragon, 1978, s. 28-31).

Foster ile Kyrou'nun düşüncesinden hareketle, bu çalışmanın temel hipotezi Gerçeküstücü yapım tasarımının bu yeni estetiğinin *sarsıntılı güzellik* ile *tekinsizlik* kavramlarına dayalı olduğudur.

Bu çalışmanın problemini, Gerçeküstücülüğün 1920-1930'lu yıllarda, *sarsıntılı güzellik* ve *tekinsizlik* kavramları bağlamında, ana akım ve avangart yapım tasarım anlayışlarından farklı ve geçerli yeni bir estetiği oluşturup oluşturamadığı, yapım tasarım estetiğinin gelişmesine nasıl katkı sağladığı soruları oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda çalışmanın ikinci bölümde yapım tasarımı terimi, yapım tasarımının kullanımının hedefleri, estetik sorunları, anlam yaratım araçları incelenecektir. Ardından 1900-1930'ların ana akım ve avangart sinemasının yapım tasarım estetiğine yaklaşımları açığa çıkarılacaktır. Üçüncü bölümde Gerçeküstücülüğün hedefleri, psikanaliz, diyalektik idealizm ile Marksizm ve mitik düşünce sistemi ekseninde yapım tasarımını oluşturan öğeler, nesne, beden ve mimarlık bağlamında ortaya çıkan yeni estetiğin gelişimi analiz edilecektir. Araştırmanın

merkezini Gerçeküstücü estetiğin iki temel kavramı olan, Breton'un geliştirdiği *sarsıntılı güzellik* ve Freud'un *tekinsizlik* kuramı oluşturacaktır. Dördüncü bölümde Gerçeküstücü estetiğin bu temel kavramlarının sinemadaki temsili akımın üyelerinin ve eleştirmenlerin görüşleri, yazıları ve film örnekleri aracılığıyla incelenecektir. Beşinci bölümde ise 1920-1930'lu yıllarda Gerçeküstücü sinemacılar ve sanatçılar tarafından çekilmiş dört tane filmin analizi aracılığıyla Gerçeküstücü estetiğin, özellikle *tekinsizlik* ve *sarsıntılı güzelliğin* yapım tasarımındaki temsili incelenecektir.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın temel amacı, Gerçeküstücülük akımının, en etkin döneminde, 1920-1930'lu yıllar arasında, kendine özgü ve ana akım ile avangart yapım tasarımından farklı, yeni bir yapım tasarım estetiğini geliştirip geliştiremediği sorusuna cevap aramaktır.

Bunun yanı sıra çalışma, aşağıda görülen sorulara cevap arayacaktır:

- Gerçeküstücü yapım tasarım estetiği ana akım ve avangart yapım tasarımından farklı ise hangi açılardan farklılık göstermektedir? Getirdiği yenilikler aşağıdaki temalar bağlamında nelerdir?
 - Gerçeklik ve yapım tasarımının ilişkisi
 - Yapım tasarımının amacı
 - Güzellik algısı
- Gerçeküstücülüğün diğer sanat disiplinlerinde etkili olan *sarsıntılı güzellik* ve *tekinsizlik* Gerçeküstücüler tarafından çekilmiş filmlerin yapım tasarımında da etkili midir?
- Etkili ise yapım tasarımının dili aracılığıyla nasıl uygulanmıştır?
- Gerçeküstücülük yapım tasarımının bu yeni estetiğinin aracılığıyla aşağıda belirlenmiş ilkeleri ve hedefleri yerine getirebilmiş midir?
 - Yapım tasarımı aracılığıyla devrime ulaşmak; yaşamı ve gerçekliği değiştirmek ve insanı özgürleştirmek
 - Yapım tasarım dilini özerkleştirmek, sanatsal yaratımı ahlaki, mantıksal ve estetik denetimden bağımsızlaştırmak
 - Yapım tasarımının yeni, evrensel, mitik dilini oluşturmak

- Örnekleme oluşturduğu farklı dönemlerde, ülkelerde ve farklı yönetmenler tarafından çekilmiş filmlerin yapım tasarımı, Gerçeküstücü estetiğin dile getirilmesinde farklılık göstermiş midir?

1.3. Varsayımlar

Bu çalışmada yapım tasarımının bir sanat biçimi olduğu ve yapım tasarım estetiğinin, gerçeklik algısı ve diğer sanat biçimlerinin değişmesiyle paralellik gösterdiği varsayılmaktadır. 1900-1930'lu yıllarda yapım tasarımının gelişmesinde önemli konumda olan farklı estetik anlayışların ortaya çıktığı farz edilmektedir.

Çalışmanın örnekleme olarak seçilen dört filmin yapım tasarım estetiği açısından 1920-1930'lu yıllar arasında Gerçeküstüçüler tarafından çekilen tüm filmlerin genel özelliklerini barındırdığı varsayılmaktadır. Filmler seçilirken Paul Hammond'un *The Shadow and Its Shadow* (1978) kitabında ortaya koyduğu tanımlamalar temel alınmış ve doğru kabul edilmiştir.

1.4. Önem

Yapım tasarımının film dilindeki önemi genel olarak ne pratikte ne de sinema araştırmalarında layık olduğu şekilde kavranamamıştır. Yapım tasarımı ancak son yıllarda bir sanat biçimi olarak tespit edilmeye başlanmıştır. Yapım tasarımının estetik sorunlarına yönelik bir araştırmanın hem sinema dilinin geliştirilmesine hem de film okumalarına önemli katkılar sağlayacağına inanılmaktadır.

Gerçeküstüçülük, tarihsel döneminin kısa ömrüne rağmen sanat dallarında, gündelik hayatta, medyada olduğu gibi sinemada ve yapım tasarımında da günümüze dek ulaşan izler bırakan küresel bir olgudur. Akımın 1920-1930'lu yıllar arasındaki dönemde yapım tasarım estetiği üzerindeki etkisinin araştırılmasının günümüzün sinema ve sinematik yapım tasarım yaklaşımlarının daha iyi incelenmesinde ve uygulanmasında faydalı olacağı öngörülmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

1920-30'lerde en sistematik ve yoğun şekilde faaliyet gösteren Gerçeküstücülük, 1930'lı yılların sonunda önceden örgütlü ve aktif olan özelliğini kaybetmiş, görüşleri ve amaçlarından sapmıştır. Fransız sinemacı ve arşivci Henri Langlois'ya göre (1972, s. 98-99) Gerçeküstücülüğün sinemadaki önemini kavramak için her şeyden önce başlangıca geri dönüp akımın başta olan ilkelerini, fikirlerine ve hedeflerini incelemek gerekmektedir. Bu çalışmada Langlois'nin önerisini göz önünde tutarak Gerçeküstücülüğün 1920-1930'lu yıllardaki en saf döneminde dolaysız ya da dolaylı olarak Gerçeküstücü sanat akımına katılan sanatçıların ve sinemacıların çekilmiş filmlerini ele alarak Gerçeküstücü estetiğin yapım tasarımıdaki temsili incelenecektir.

İnceleme, Fransa'da ortaya çıkan akımın üyeleri toplumsal, siyasi şartların sonucu olarak farklı ülkelere göç etmiş olsa da başlıca örnekleri Batı Avrupa'da üretildiği için bu coğrafyada Gerçeküstücü yönetmenler tarafından çekilmiş dört film ile sınırlandırılmıştır.

Filmlerin yapım tarihlerine göre listesi şu şekildedir:

Germaine Dulac: *La Coquille et le Clergyman* (Deniz Kabuğu ve Rahip, 1928)

Man Ray: *Le Mystere du Chateau du Dé* (Zar Şatosunun Gizemi, 1929)

Luis Buñuel: *L'Age d'or* (Altın Çağ, 1930)

Ernst Moerman: *Monsieur Fantômas* (Bay Fantômas 1937)

2. YAPIM TASARIMI

2.1. Bir Estetik Tecrübe ve Yorum Olarak Yapım Tasarımı

Estetik terimini ilk kez 18. yüzyılında Baumgarten kullanmıştır. Baumgarten, terimi Yunancadaki *aisthesis* (duyum, duyuşsal algı) sözcüğünden türetmiştir. Estetik biliminin birincil araştırma nesnesi güzellik ya da güzel olandır, bunun yanı sıra farklı estetik değerlerle de ilgilenmektedir. Örneğin çekici, zarif, yüce, kahramansı, dramatik ve trajik-olan ve bunların karşıt kavramları olan çirkin, bayağı ve komik-olandır. Aynı zamanda estetiğin daha kapsamlı bir araştırma alanı söz konusudur (Kagan, 2008, s. 13-14).

“Estetik yalnızca güzel-olanın bilimi değildir; daha kapsamlı, daha doğru ve tam olarak dile getirirsek, estetik, insanın çevresinde yatan, insanın pratik etkinliğini içinde yarattığı ve gerçekliği yansıtan sanatta saptanabilen tüm estetik değerlerin zenginliğini araştırın bilimdir. Bu anlamda, estetik, gerçekliğin insanlar tarafından estetik özümlemesinin bilimi olarak tanımlanabilir” (Kagan, 2008, s. 15),

Estetik bilimi estetik-olanın yanı sıra sanatsal-olanı da araştırmaktadır. Estetik “sanatın felsefesi olarak, daha doğrusu, toplumda sanatsal kültürün bilimi olarak” da tanımlanabilir (Kagan, 2008, s. 15). Bu doğrultuda estetik, sanatsal yaratımının sonuçlarını, sanatsal yaratım sürecini, sanatçıyı, sanat yapıtını ve sanatı algılayan bireyi kapsayan belirli bir iletişim sistemini de ele almaktadır (Kagan, 2008, s. 15-16).

Sanatsal yaratım, bireyin gerçekliği tanımlama ve yansıtma ile anlam yaratma arzusundan kaynaklanmaktadır (Bazin, 1995, s. 20; Lotman, 1999, s. 32). Sanatçı yaratarak, tasarlayarak, gerçekliği değiştirerek ve biçimi oluşturarak estetik tecrübe, sanat yapıtı ortaya çıkarmakta ve anlam yaratmaktadır. Dolayısıyla sanatsal betimleme ve algılama gerçekliğin estetik tecrübesi ile diyalektik ilişkidir (Kagan, 2008, s. 15-16). Gerçekliğin algılaması ile paralel olarak betimlemesi de değişmektedir, sanatın içeriksel ve biçimsel özellikleri koşullandırılmaktadır (Nemes, 1973, s. 152-153).

Sinema ve görsel dilinin oluşturulmasında, anlam yaratımında önemli bir faktör olan yapım tasarımı bir sanat biçimi olarak estetik tecrübenin alanıdır (Nemes, 1973, s.

151). Sinema diğer sanat biçimlerden çok fotoğrafik görüntülere dayandığı için gerçeklikle olan ilişkisi özellikle önemli etkindir. Bazin'e göre (1995, s. 20) sinemanın ayırt edici özelliği insanın en az müdahalesiyle oluşturulması, nesnel gerçekliğe en çok yaklaşmasıdır. Benzerlik yaratmasına dayanan klasik resim sanatından farklı olarak sinemada görüntü nesnenin kendisinin yerine geçebilir; yeniden üretim değil, modelin kendisi, gösteren ve gösterilendir.

Aynı zamanda gerçekliğin göreceliliğinden dolayı sinemasal imgelerin anlamı da tekyönlü değildir, anlamlandırılması farklılık gösterebilir. İmgenin anlamlandırmasında etken olan estetik tecrübe ve yorum her zaman gerçekliğe ve onu koşullandıran toplumsal, kültürel ve ideolojik şartlara bağlıdır. Aynı zamanda gerçekliğin estetik algılamasını yönetmenin ya da izleyicinin kişisel tecrübeleri, hatıraları ve psikolojik şartları da belirlemektedir (Nemes, 1973, s. 153; Kolker, 2009, s. 21-22).

Sinemada yeniden yaratılan gerçeklik ve bunun imgeleri, gerçek dünyanın anlamlı, aracılık edilmiş ifadeleridir (Kolker, 2009, s. 33). Anlam yaratması için ise sinemanın bir dile sahip olması gerekmektedir. Yönetmen anlamı ifade etmek için görüntüleri düzenlemekte (mizansen) ve görüntüyü (imge) oluşturmaktadır. İzleyici görüntüyü anlamlandırmakta başka bir deyişle kodu açıklamaktadır. Böylece üç aşamalı iletişim gerçekleşmektedir. Bu iletişimin kurulmasını zorlaştıran gerçekliğin ve imgelerin toplumsal, kültürel, ideolojik ve kişisel farklılıklardan kaynaklanan göreceli algılamasıdır. Böylelikle yönetmenin ifade etmek istediği anlamla izleyicinin algıladığı anlam her zaman aynı değildir. Ayrıca yönetmen her zaman uzlaşmış, bilinen bir kod da kullanmaz, böylece izleyiciyi yeni çağrışımlara teşvik etmektedir (Büker, 1991, s. 2, 10-12).

Yönetmen film diliyle anlamı ifade etmek için filmin içeriğini oluşturan iletileri, öyküyü, konuyu ve temaları filme özgü bir biçimde aktarmaktadır. İçeriğin anlatılma biçimi filmin anlamını oluşturmaktadır. Filme özgü bir anlam olayların, karakterlerin, mekânların ve nesnelerin gösterme biçiminden kaynaklanmaktadır. İmgenin fiziksel görünüşü (bir masa) biçiminden (barok bir üslup, loş aydınlatma, üst açı vb.) ayırt edilebilir. Biçim imgeye yan anlam olarak adlandırılan yeni bir anlam yüklemektedir.

İçerik ve biçim ayrılmaz, birbirine bağlıdır; biçimin öğeleri tarafından oluşturulan yan anlamlar filmin anlatisını desteklemekte, filmin iletisinin aktarmasında yardımcı olmakta ve filmin biçimsel ve içeriksel bütünlüğünü sağlamaktadır (Büker, 1991, s. 16-17, 53).

Biçimi büyük oranda mizansen¹ belirlemektedir. Mizansenin öğeleri birer kod olarak filme ait yan anlamlar katmakta ve bunları izleyiciye aktarmaktadır. Bu nedenle mizansen, yönetmen, film ve izleyici arasındaki iletişimin oluşturulmasında önemli rol oynamaktadır (Kolker, 2009, s. 23; Büker, 1991, s. 12).

Mizansenin en etkili aracı görsel dildir. Bunun sebebi görsel dili oluşturan imgelerin konuşma diline ve seslere göre gerçekliği daha dolaysız aktarıyorlarmış gibi görünmesidir. Bundan dolayı izleyici imgelere daha çok inanmakta, öznelletirmekte ve onlardan etkilenmekte, imgelere duygu ve anlam yüklemektedir (Kolker, 2009, s. 20, 23).

Mizansenin görsel dilini oluşturan en önemli öğeler kurgu, sinematografi, aydınlatma, oyunculuk ve yapım tasarımıdır. Dolayısıyla yapım tasarımının, filmin biçiminin, görsel dilinin oluşturulmasında, böylelikle anlam yaratımında ve gerçeklik ile filmin estetik bir tecrübe olmasının sağlamlasında başlıca araç olduğu savunulabilir (LoBrutto, 2002, s. 6).

Yapım tasarımının estetik biçimlenişi yönetmen-tasarımcı-film-izleyici ile gerçeklik arasındaki ilişkilerden, onun nasıl algılandığından, yorumlandığından ve aktarıldığından ortaya çıkmaktadır (Nemes, 1973, s. 152-154). Yönetmen kendine ve filme özgü bir gerçeklik yaratır ve yapım tasarımının bu gerçekliğin mantığıyla işlenmesi, bu özgün gerçekliği düşsel, fantastik, gerçeküstü olsa bile izleyiciye aktarması, inandırıcı olması gerekmektedir (LoBrutto, 2002, s. 20, 27). Ancak bu durumda izleyici, imgeleri hayal gücüyle tamamlayarak filmle ve karakterleriyle özdeşleşebilir ve anlamlandırabilir (Bazin, 1995, 53-54).

Fakat yapım tasarımı ile izleyici olan iletişim her zaman tasarımcının ifade etmek istediği anlamlar doğrultusunda gelişmemektedir. İmgelerin anlamlandırması

¹ *Mise en Scene* ya da Türkçede geçen *mizansen* kelimesi Fransızcadan gelen bir kavramdır; 'sahneye koymak' anlamına gelmektedir. Mizansen, set, dekor, aksesuar, kostüm, saç, makyaj, aydınlatma, özel ve görsel efekt, kurgu, sinematografi, müzik, ses, renkler, tonlar ve oyunculuk gibi kameranın önündeki biçimi oluşturan her unsuru içermektedir (Douglass, Harnden, 1996, s. 119).

kültürel, ideolojik, toplumsal ve kişisel koşullar tarafından etkilendiğinden bireylere, uluslara, toplumsal sınıflara göre farklılık gösterebilir (LoBrutto, 2002, s. 25).

2.2. Yapım Tasarımı Terimi ve Yapım Tasarımının Hedefleri

Yapım tasarımı, filmin biçimini kazandıran mizansenin oluşturulmasında ve anlam yaratımında önemli bir faktördür. Mekân, dekor, aksesuar, renk, doku, materyaller, kostüm/saç/makyaj ve özel efekt uygulamalarını kapsayan yapım tasarımı tasarlayan ve gerçekleşme sürecini koordine eden kimse yapım tasarımcısıdır. Yapım tasarımcısı sanat ekibinin başındadır. Sanat yönetmenleri, set dekoratörleri, aksesuar sorumluları, ressamı, marangoz ve diğer zanaatçıları kapsayan yaratıcı ekibin yöneticisidir. Fiziksel çevre, setler ve mekânlardan sorumlu olan yapım tasarımcısı eş zamanlı olarak kostüm, saç ve makyaj tasarımını da gözetmekte ve yönetmekte, hem görüntü yönetmeniyle, hem ışık, hem kostüm/saç/makyaj, hem de özel/görsel efekt tasarımcısıyla devamlı bir iş birliği halinde çalışmaktadır (LoBrottu, 2002, s. 1; Whitlock, 2010, s. 2).

Burada yapım tasarımcısı ve sanat yönetmeni terimlerinin arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri açıklamak gerekmektedir. Yapım tasarımcısı ve sanat yönetmeninin görevi temelinde aynıdır. Fakat yapım tasarımcısı daha geniş bir alanı kontrol etmektedir. Sanat yönetimi ilk ortaya çıktığında büyük prodüksiyonlar ve içine barındırdığı binlerce çalışan olmadığından bir tane sanat yönetmeni çalışmıştır. Fakat günümüzde büyük prodüksiyonlarda birden fazla sanat yönetmenine ihtiyaç duyulduğundan, onları yöneten, sanat ekibi, yönetmen ve yapımcı arasındaki bağlantıyı kuran yapım tasarımcısı olmuştur (Whitlock, 2010, s. 31). Bu çalışmada yapım tasarımı ve yapım tasarımcısı terimlerinin kullanılması tercih edilmiştir. Bunun sebebi ise 20. yüzyılın ilk yarısında böyle bir tanımlama kullanılmamasına rağmen yapım tasarımının sanat yönetiminden daha geniş kapsamlı bir terim olmasıdır.

Yapım tasarımı, filmin fiziksel dokusunu, uzamsal ve zamansal yönelimini kazandıran görsel dili oluşturmaktadır; filmin geçtiği yeri, zamanı belirlemektedir. Bunun yanı sıra yapım tasarımı filme özgü bir atmosfer sunar, duygu yaratımında da önemli bir etkidir. Yapım tasarımı, içeriği, fiziksel bir betimlemenin yanı sıra;

duygusal, zihinsel, psikolojik ve bilinçaltı düzeyinde işleyen şiirsel metaforlar, semboller, benzetmeler ve çağrışımlar aracılığıyla yan anlamlar oluşturarak da görselleştirmektedir. Yapım tasarımı, karakterlerin kişisel özelliklerini, motivasyonlarını, dramatik gelişmeyle paralel olarak iç ve dış dünyalarında gerçekleşen değişiklikleri, filmin duygusal ve mantıksal altyapısını ifade etmektedir. Böylelikle yapım tasarımı filmin içeriğini, anlatısını ve yönetmenin özgün bakış açısını ifade eden, filmin dramatik gelişmesini destekleyen, izleyiciyi etkileyen, düşündürten anlamlı görsel bir düzen yaratmaktadır (LoBrutto, 2002, s. 1,7, 25; Whitlock, 2010: 2-3).

Bu doğrultuda yapım tasarımının oluşturulurken belli sorular üzerinden ilerlemek mümkündür. Örneğin: Yapım tasarımının amacı nedir? Film hangi dönemde, zaman diliminde ve coğrafyada geçer? Film gerçekçi değilse yarattığı dünya ve mantığı nedir? Hikâyenin nasıl bir duygusal, psikolojik atmosferi olmalı? İzleyiciye bunun üzerinden ne aktarılmak isteniyor? İzleyicide nasıl bir duygusal, psikolojik tepkinin yaratması hedefleniyor? Yapım tasarımı karakterlerin kişiliğini, iç dünyasını ve karakterlerdeki değişimleri nasıl yansıtabilir? Hikâye hangi bakış açısından gösterilmektedir? Yapım tasarımı fiziksel özellikler, atmosfer, şiirsel benzetmeler, metaforlar ve semboller aracılığıyla hikâyeyi görsel olarak nasıl anlatabilir, anlam yaratabilir? Yönetmenin film sanatına nasıl bir yaklaşımı vardır? Filmin türü nedir? Film nasıl bir izleyici kitlesine hitap etmektedir?

2.3. Yapım Tasarımının İfade Araçları

Yapım tasarımcısı, yukarıdaki sorular üzerinden ilerleyerek psikoloji, mimarlık, mühendislik, sanat tarihi gibi çeşitli bilimsel ve sanatsal alanlara başvurarak kuramsal bir altyapı oluşturmakta ve bunu fiziksel araçlar ile görselleştirmektedir. Yapım tasarımının yararlanabildiği fiziksel ifade araçları ise mekân, dekor, aksesuarlar, renk, ton, materyal, doku, özel efekt ve dolaylı olarak aydınlatma ve kostüm/saç/makyajdır.

2.3.1. Mekân

Mekân filme uzamsal, zamansal bir özellik, fiziksel görünüş sağlamanın yanı sıra anlam, duygu, atmosfer ve dramatik etki yaratımında da önemli bir araçtır. Mekân,

metaforlar, semboller, benzetmeler, alegori aracılığıyla hikâyenin şiirsel alt metnini oluşturabilir. Mekân, karakterlerin yaşı, etnik ve toplumsal altyapısı, ekonomik ve siyasi konumu, ahlaki, psikolojik ve duygusal durumu, hikâyedeki rolü, kişisel tarzı ve bedensel özellikleri gibi bilgileri iletebilir, motivasyonlarını, iç dünyalarındaki değişimlerini yansıtabilir ya da mekân karakterlerde gerçekleşen değişimleri harekete geçirebilir (LoBrutto, 2002, s. 7-8, 14, 28, 30).

Filmsel mekân yaratılmasında büyük ölçüde mimarlıktan yararlanılmaktadır. Mimarlığın estetiği, yapıları, perspektifi, ritimleri, ölçüleri, materyalleri filmin anlam ve duygu yaratılmasında birincil araçtır. Mimari öğeler; güç, baskı, özgürlük, korku, neşe, paranoya gibi sayısız duygu, ruh halini ve atmosferi ifade edebilir. Aynı zamanda mekân sinematografi ile sıkı sıkıya bağlantılıdır. Seçilen açı, çerçeve, objektif ve aydınlatma gösterilenin anlamını değiştirebilir ya da vurgulayabilir (Douglass, Harnden, 1996, s. 121; LoBrutto 2002, s. 99-100).

Filmsel mekân ikiye bölünebilir. Biri gerçek mekân diğeri ise settir. Gerçek mekân filmin atmosferine, geçtiği döneme ve coğrafik yere vs. uygun olarak ve yönetmenin ifade etmek istediği anlamlar doğrultusunda seçilmektedir. Aynı zamanda gerçek mekânın sinematografik açıdan uygun olması da göz önünde tutulması gerekmektedir. Diğer filmsel mekân türü settir. Dekor, platoda ya da stüdyoda inşa edilirken sadece yönetmenin amaçları değil pratik çözümler ve görüntü yönetmeninin gereksinimleri de göz önünde tutularak tasarlanmakta ve gerçekleştirilmektedir (Douglass, Harnden, 1996, s.120-121).

2.3.2. Dekor/aksesuar

Yapım tasarımcısının tasarladığı setin inşa edilmesinin ya da gerçek mekânın belirlenmesinin ardından yaratıcı ekibin üyesi olan set dekoratörün görevi başlamaktadır. Halılar, mobilyalar, perdeler, duvar kâğıdı ve diğer mekânı tamamlayan ve süsleyen eklemelerin tasarlanması ve yerleştirmesi onun sorumluluğudur. Dekorda yer alan ve karakterlerle sıkı bağlantı gösteren nesnelere ise aksesuarlardır. Aksesuarların seçilmesi, satın alınması ve yerleştirilmesi için sorumlu olan kişi aksesuar sorumlusudur (property master) (LoBrutto, 2002, s. 21, 131).

Dekor ve aksesuarlar, mekâna benzer bir görev üstlenmektedir. Anlatının gidişatında ya da karakterin kişisel özelliklerinin betimlenmesinde, ruhsal vs. durumunu görselleştirilmesinde, sembolik anlamın ifade edilmesinde önemli bir unsurdur. Birçok filmde dekor, dekorun bir parçası ve aksesuarlar karakterler kadar önem taşıyabilir. Örneğin bir mobilya filmin anlatısını geliştirebilir, sembolik bir anlam, duygusal bir etki yaratabilir. Dekor ve aksesuar anlam yaratım aracı olmanın yanı sıra çerçeveyi, armonileri, kompozisyonları, ritimleri oluşturan görsel öğelerdir (LoBruto, 2002, s. 21, 132-133).

Aksesuarı ve set dekorasyonu ya da dekoru ince bir çizgi ayırmaktadır. Aksesuar eyleme dâhil edilen, karakterlerin kullandığı, ele aldığı, bindiği vs. nesnelere. Set dekorasyonu ise isminden de anlaşılabilir gibi dekorasyon rolünü oynamaktadır. İki öğe arasındaki ince çizgi bazen ortadan kalkabilir, dekor aksesuara dönüşebilir. Örneğin bir sandalye başlangıçta dekorun bir öğesi olarak görülür. Fakat karakter sandalye ile belli bir bağlantı kurduğunda – sandalyeyi fırlattığında ya da sandalye karakterin babasının mirası olduğu için korku ya da özlem metaforu olduğunda – sandalyeye farklı bir anlam yüklenmektedir ve aksesuara dönüşmektedir. Böylece aksesuar ve dekor arasındaki çizgi belirsiz olur (LoBrutto, 2002, s. 131).

2.3.3. Kostüm/saç/makyaj

Kostüm, saç ve makyaj yapım tasarımıyla sıkı bağlantı içerisinde filmin biçimini oluşturmakta, içerik ile yapım tasarımının anlamsal, görsel bütünlüğünü sağlamaktadır. Kostüm, saç ve makyaj yapım tasarımının diğer öğeleri gibi bir fonksiyon üstlenmektedir. Karakterlerin iç dünyasının, kişiliğinin dışavurumu olarak karakter hakkında bilgi vermekte, iç dünyasında gerçekleşen değişimleri ifade etmekte ve izleyicinin karakterle olan özdeşleşmesini mümkün kılmaktadır. Örneğin Martin Scorsese: *Taxi Driver* (Taksi Şoförü, 1976) filminde Travis Bickle'ın sıradan hayatında yeni bir amaç bulmaya çalıştığında iç dünyasında gerçekleşen gelişim saç kesiminin değişimiyle görselleştirilmektedir.

Kostüm, saç ve makyaj aynı zamanda metaforik, sembolik anlamlar taşıyabilir. Diğer görsel unsurlar gibi kostüm, makyaj ve saçın yarattığı anlamın algılanması da kültüre, topluma ve ideolojiye bağlıdır. Bir yandan alışagelmiş, uzlaşmış anlamları

ifade eden semboller olabilir. Örneğin bir evsiz genellikle kirli, yıpranmış kıyafetlerle, kirli yüzle ve ellerle betimlenmektedir. Bir yandan da belli filmlerde alışagelmış anlamları kırarak filme özgü çağrışımları oluşturulmaktadır. Bu doğrultuda, filmin biçimine ve yarattığı dünyanın mantığına sadık kalarak, kostüm, saç ve makyaj gerçekçi olmaktan çıkabilir, stilize edilebilir, abartılabilir. Örneğin Peter Greenaway'ın *The Draughtman's Contract* (Ressamın Kontratu, 1982) adlı filminde yönetmen kostüme farklı ve biricik bir anlam yüklemiştir. Doğa manzarasıyla karşıt, abartılı, gerçekçilikten çıkan dönem kostümleri belirli bir izlenim bırakır ve anlam yaratır. Bu anlam filmin ana temalarından birini, insanın doğaya yapay müdahalesini ifade etmektedir (Douglass, Harnden, 1996, s.134).

Kostüm, saç ve makyaj aracılığıyla belli bir kişi filmin karakterlerinden ayrılabilir, vurgulanabilir. Örneğin western filmlerinde başrol oyuncusu çoğunlukla beyaz bir şapka aracılığıyla ayırt edilmiştir. Kostüm o denli anlam taşıyabilir ki karakterin simgesi haline gelebilir. Bu duruma güzel bir örnek kocaman ayakkabıları, bastonu ve melon şapkası ile özdeşleşen Charlie Chaplin'dir (Douglass, Harnden, 1996, 134).

Makyaj karakterleri idealize edebilir, karakterin kişiliğini, iyi ve kötü özelliklerini vurgulayabilir. Sinema makyajı, yakın çekimlerden dolayı tiyatro geleneğinden farklı olarak daha ayrıntılı biçimde işlenmekte, duyguları abartılı biçimde ifade etmemektedir ve genellikle gerçekçidir. *Star make-up* olarak adlandırılan makyaj türü oyuncuyu idealize etmekte, güzelleştirmekte, modern dünyanın tanrısına ve tanrıçasına dönüştürmektedir. Star make-up seyircinin ulaşmak istediği idealleri, güzelliği, aşkı, başarıyı ve zenginliği sunmaktadır (Douglass, Harnden, 1996, 153-154).

Bunun aksine makyaj filmin dünyasına sadık kalarak stilize edilebilir, abartılabilir. İnsan yüzünü güzelleştirmek yerine bütün hatalarıyla, özellikleriyle ve çirkinlikleriyle gösterebilir. Aynı zamanda yüzler birer maskedir. Oyuncunun yüzü, makyaj uygulamadan da bir maskedir ve zengin bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Örneğin Eisenstein ya da Dreyer yüzleri anlam ve duygu yaratım aracı olarak sıklıkla kullanılmaktadır. Filmde, yakın çekimler sayesinde yüzlerin gerçeklikte görülemeyen hatları, özellikleri gösterilebilir (Douglass, Harnden, 1996, 155-156).

2.3.4. Özel efekt

Özel efektin tarihi Méliès'in sinemasına kadar uzanmaktadır. Özel efekt yapım tasarımını kolaylaştırmak için, ekonomik ve pratik açıdan daha uygun görüldüğünde kullanılmaktadır. Yapım tasarımında büyük sıklıkla kullanılan özel efektler minyatürler (modeller ve maketler), optikal efektler (rear projection²), fiziksel efektler (yağmur, rüzgâr, patlama vs.), matte painting³, efekt makyajı, protezler, animatronikler⁴ vb. sıklıkla kullanılan özel efektlerdir. Örneğin Peter Jackson: *Lord of The Rings* (Yüzüklerin Efendisi, 2001-2003) film serisinde yapım tasarımı gerçekdışı mekânlar ve mimari öğelerden oluştuğu için her mekânı, dekoru inşa etmek gerekmiştir. Fakat ekonomi ve zaman açısından bunların ayrıntılı maketlerini hazırlayıp filme almak daha uygun görülmüştür. *Alien* (Ridley Scott, 1979) filminde yavru alienin görselleştirilmesi için animatroniği hazırlanmıştır. Gerçek mekân çekimlerinin maliyeti çok yüksek, ya da bir sebepten dolayı imkânsız ise, stüdyo çekimi iyi bir alternatif olabilir. Bu durumda matte painting ya da rear projection gibi efektlerle yapım tasarımı daha uygun bir bütçe ile hazırlanabilir. Bunların yanı sıra günümüzde çoğunlukla bilgisayar üzerine kurulu dijital görsel efektler kullanılmaktadır (Stephenson, Phelps, 1989, s. 174-175; Douglass, Harnden, 1996, 156-157).

2.3.5. Renk/ton/doku/materyal

Yapım tasarım öğelerinin (mekân, dekor, aksesuar, kostüm vb.) yapılandırılması sırasında diğer, anlam yaratımında önemli ifade araçlarından yararlanabilir. Bunlar renk, ton, doku, materyal ve dolaylı olarak aydınlatmadır.

Sinemada anlam yaratımın en önemli araçlarından biri renktir. Renk görüntüyü oluşturan bir öğe olmasının yanı sıra birçok işleve de sahiptir. Öncelikle renk, izleyiciye filmin ya da sahnenin geçtiği zaman ve coğrafya hakkında bilgi verebilir, kadrajdaki uzamsal ilişkileri ifade edebilir. Renk aracılığıyla filmin mekânları, setleri, dekorları vs. yan anlam kazanabilirler. Renk atmosferi oluşturmakta, karakterleri betimlemekte ve onların ekonomik, etnik vs. konumunun, duygularının, ruhsal ve psikolojik

² Daha önce çekilmiş bir videonun önünde gerçekleşen çekim.

³ Uzaktaki bir peyzaj, set ya da mekânın bir düzlükle boyanması ve bu düzlük önündeki gerçek nesnelere, dekorlara ve olayların çekilmesidir.

⁴ Mekanize yaratıkları inşa etmeye yarayan özel efekt tekniklerinden biridir.

durumlarının ifade edilmesinde aracılık sağlamaktadır. Renkler bilgi verme gücünün yanı sıra izleyici üzerinde ruhsal ve psikolojik etki yaratabilir (LoBrutto, 2002, s. 77).

Fakat sinemanın görsel dili her zaman renklere dayalı değildir. Özellikle sinemanın çalışmanın merkezinde olan 1900-1930'lu yıllarda filmler siyah-beyaz bir skaladan oluşturulmuştur. Bundan dolayı her rengin siyahtan beyaza kadar hangi değere sahip olduğunun büyük önemi vardır. Yapım tasarımı, kompozisyon oluştururken, anlam yaratımında renk yerine gölgeler ve aydınlık arasındaki zıtlıklar ve benzerliklerin gücü kullanılmaktadır (LoBrutto, 2002, s. 84).

Filmin görsel dilinde renklerin yoksunluğu bir dezavantaj değildir. Siyah-beyaz film kendi dilini geliştirmiştir. Kimi zaman (filmin içeriğine göre değişen şekilde) siyah-beyaz film stilize etmeye, kompozisyon oluşturmaya, belli bir duygusal durumu, atmosferi betimlemeye renkli filmde daha uygun görünebilir (Stephenson, Phelps, 1989, s. 167-168). Bazı kuramcılar anlam yaratım açısından siyah-beyaz filmin renkliden daha güçlü olduğunu söylemektedir. Rudolf Arnheim'e göre renk sinemayı gerçekliğe yaklaştırdığı için rengin anlamı izleyicilere ulaşamayabilir. Bunun aksine siyah-beyaz filmin yarattığı anlam, siyah-beyaz özellik izleyiciyi gerçeklikten uzaklaştırdığı için, daha iyi anlaşılabilir (Büker, 1991, s. 65). Yönetmen Edgar Reitz benzer bir ifadeye bulunur. Reitz, siyah-beyaz filmin avantajını vurgularken rengin sıradanlığının imgeleri fazla belirgin hale getirdiğini ve hayal gücünü dondurduğunu söyler. Siyah-beyaz film ise izleyicinin aktif olarak iletişime dâhil olmasını teşvik eder. Fakat burada renkli filmlerin, siyah-beyaz filmlerin etkisine benzer şekilde ulaşmak için renklerinin gerçeklikten uzaklaştırılarak, değiştirilerek, vurgulanarak kullanılabilceğini unutmamak gerekmektedir (Stephenson, Phelps, 1989, s. 167-168).

Renkler, aydınlatma teknikleri ve farklı filtreler kullanılarak büyük miktarda değişebilirler. Bundan dolayı yapım tasarımcı, ışık tasarımcının ve görüntü yönetmenin görevi olan aydınlatma ve kamera filtrelerini de göz önünde tutması gerekmektedir (LoBrutto, 2002, s. 79). Aynı zamanda aydınlatma aracılığıyla mekân, dekor, kostüm vb. öğelerinin anlamı, duygusal etkisi, biçimleri değiştirilebilir. "Film ışıkla resmetmektir" metaforu ışığın film sanatında ne kadar önemli olduğunu ifade etmektedir. Aydınlatma dolaylı olarak yapım tasarımının unsurudur. Öncelikle

mekânlar, dekorlar, dokular vb. yani görüntüde yer alan her şey aydınlatma sayesinde görünür kılınmaktadır. Bunun yanında ışık mekânı, uzamı, derinliği, kompozisyonu belirleyebilir, tonları, gölgeleri, dokuları, çizgileri yaratabilir. Bir noktayı, karakteri ya da kadrajın bir kısmını vurgulayabilir. Ayrıca aydınlatma anlatının görselleştirilmesinde, duygu yaratımında, yan anlamlar oluşturulmasında önemli faktördür. Aydınlatmanın yönü, açısı, rengi ve tonu sayesinde yapım tasarımını oluşturan görsel öğeler yan anlamlar kazanabilir. Örneğin bir oda karanlıkta farklı, aydınlıkta farklı anlam ve duygu taşır. Bir yüz yukarıdan ya da aşağıdan aydınlatıldığı zaman doğaüstü, yüceltilen ya da şeytani bir görünüm kazanır. Ya da bir nesnenin gölgesi düştüğü yüzey ile beraber ek anlam yaratabilir (Stephenson, Phelps, 1989, s. 160-161; Douglass, Harnden, 1996, s. 137).

Bunun yanı sıra aydınlatma ve yapım tasarımı arasında dolaysız bir bağlantı da olabilir. Aydınlatma unsurları bir yandan da dekorun parçasını oluşturabilir. Örneğin bir lamba ya da ateş hem ışıklandırma hem de dekor niteliğini de taşımaktadır.

Doku ve materyal kullanımıyla izleyiciye nesnelere, kostümlerin ya da mekânların yaşına, kullanımına ve çevre, doğa şartlarına dair mesajlar iletilebilir. Dokular ve materyaller anlatım aracıdır, hikâyenin geçtiği zaman ve mekân, ekonomik, toplumsal ve siyasi koşullar hakkında bilgi vermektedir. Örneğin bir metropolün resmedilmesinde fabrikaların ve hava kirliliğinin oluşturduğu siyah ve gri tonlarından, toz, kir dokularından yararlanılabilir. Hayatın ve yaşantıların işareti olan zamanın betimleyici aracı dokudur. Yapım tasarımında eskitme, toz, örümcek ağlar vb. zaman algısını güçlendirmek için en sık kullanılan araçlardır (LoBrutto, 2002, s. 89). Ahşap, metal, taş, mermer, kumaşlar, cam, tuğla ve çiniler gibi materyaller farklı his, atmosfer yaratmaktadır, mekâna ve karakterlere dair ek anlamlar oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra dokular ve materyaller metaforlara ya da sembolere dönüşebilir. Örneğin bir taş duvar ya da demir kapı; güç, yenilmezlik, korunma ya da ayırmaya, ipek ya da tül perde, başörtüsü gizeme, çekiciliğe, bilinmezlikten gelen bir korkuya işaret edebilir.

2.4. 1900-1930'lu Yıllarda Yapım Tasarım Estetiğinde Farklı Yaklaşımlar

Sinemanın biçim arayışı başlangıcından beri devam etmektedir. Bazin'e göre (1995, s. 38) sinemada anlatı yerine daha çok filmin anlatım biçimi değişmektedir. Biçimin oluşturulma şekli gerçekliğin algılanması ve yorumlanmasına dayalı olduğundan dolayı biçimin evrimi yönetmenin, izleyicinin kişisel tecrübeleri, hatıraları ve psikolojik şartları yanı sıra gerçeklik algısının ve onu koşullandıran toplumsal, ekonomik, felsefi, ideolojik ve teknolojik şartların değişimiyle paralellik göstermektedir. Dünyada ya da ülkelerde meydana gelen değişimler kültürel hayatla, böylelikle sanatla ve sinemayla diyalektik ilişkidedir. Kimi zaman sanat ortamı toplumsal ve siyasal değişimlere neden olmakta, kimi zaman bu değişimler sanata yansımaktadır.

Bu şekilde dünyada ya da ülkelerde ortaya çıkan sanat akımlarının sergilediği yaklaşımlar, her sanat dalını içeren kompleks bir sanat biçimi olan sinemanın dilinde de değişimler meydana getirmektedir. Bundan dolayı özellikle 20. yüzyıl ilk yarısında birçok sinema akımı ve temsil ettikleri estetik yaklaşım, sanat akımları ile koşut olarak ortaya çıkmıştır (Coşkun, 2009, s. 35-36; LoBrutto, 2002, s. 5).

Sinema – sanat biçimleri – gerçeklik üçlü ilişkisinin değişmesiyle paralel olarak plastik sanatların, mimarlığın ve sinemanın kesiştiği noktada yer alan yapım tasarımının estetiği de gelişmektedir. Bundan dolayı yapım tasarım anlayışı, hedefleri, biçimsel değişimleri, çağa ya da bir ülkeye özgü gerçeklik algısının yanı sıra dönemin mimarlığı, plastik sanatları ve sinemasında meydana gelen akımların estetik anlayışı ile paralel olarak ilerlemektedir.

1900-1930'lu yıllar arasında yapım tasarım estetiğinde farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bunlar sinemadaki iki büyük küme olarak ele alınabilir. En büyük küme Hollywood merkezli ana akım ticari, anlatı sinemasıdır. Diğer küme ise dünya çapında yeni anlamlar, yeni duygu ve düşünce yapılarını yaratması amacıyla film biçiminin olanaklarını araştıran, denemeler yapan sinemadır (Kolker, 2009, s. 8). İkinci kümeyi iki dünya savaşı arasında Avrupa'da ortaya çıkan avangart sanat akımlarının etkisiyle oluşan avangart sinema akımları (Fütürizm, Rus Konstrüktivizm, Alman Dışavurumculuk, Fransız İzlenimciliği, Dada ve Gerçeküstüçülük) temsil etmiştir. İki

branşın amaçlarındaki, gerçekliğe ve sanata yaklaşımlarındaki farklılıklardan dolayı uyguladığı yapım tasarımının estetiği de farklıdır.

Çalışmanın devamında 1900-1930'lu yıllar arasında ana akım ticari sinemanın ve I. Dünya Savaşı'ndan II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesine kadar boy gösteren avangart sanat ve sinema akımlarının sinemaya, özellikle yapım tasarım estetiğine getirdikleri yenilikler irdelenecektir.

2.4.1. 1900-1930'lu yıllarda ana akım yapım tasarım estetiği

Sinemanın henüz sanata dönüşmediği yıllarda sinemada sanatsal anlam yaratımı söz konusu değildi, bundan dolayı dekor da böyle bir görev üstlenmemiştir. Hatta Lumière kardeşlerin temsil ettiği belgesel gerçekçi yaklaşımı benimseyen ilk filmlerde herhangi bir dekor tasarımı söz konusu değildi (LoBrutto, 2002, s. 2).

Fakat sinemanın bir sanata dönüşmesi için sırf gerçekliği kopyalaması yetersizdir. "Sanatın amacı herhangi bir nesneyi yalnız yansıtmak değil, onu anlam taşıyan bir duruma getirmektir" der Lotman (1999, s. 32). Sanatçının, tasarımcının ve yönetmenin bir düşünceyi aktarması, toplumsal, sanatsal ya da ideolojik seviyede bir tutumda bulunması, bir anlamı ifade etmesi ve bunun için gerçekliği biçim ve içerik seviyesinde değiştirmesi, yeniden üretmesi gerekmektedir.

İlk tasarım Georges Méliès'in ismiyle özdeşleşmiştir. Film, Méliès'in önderliğinde kurmaca bir hikâye olarak uygulanmaya başlamıştır. Méliès, filmin kişisel bir biçimi olabildiğini ortaya koymuş ve filmin gerçekliği değiştirebilme, görsel olarak yeniden düzenleyebilme, fantezi niteliğinde kısa öyküler anlatabilme gücünü keşfetmiştir (Abisel, 2006, s. 53-55). Whitlock, (2010, s. 9) ilk dekor uygulaması olarak Méliès'in *Le Voyage dans la Lune* (Aya Yolculuk, 1902) filmini kabul etmektedir. Méliès film tarihinde ilk kez tiyatro dekorlarını filme uyarlamıştır. Méliès, dekor olarak filmlerinin teatral bir üslubunu oluşturan iki boyutlu, boyanmış fonlar kullanmıştır. Ayrıca filmlerinde perspektif anlayışına ve kostüm zenginliğine de yer vermiştir ve en önemlisi görsel dilinin bütünlüğünü ve estetiğini göz önünde tutmuştur. Kısacası Méliès, filmlerine bir görsel dil tasarlamıştır.



Görsel 2.1. *Georges Méliès, “20.000 Lieues sous les mers”, 1907*

Teknik imkânların zenginleşmesiyle birlikte film dili ve yapım tasarım uygulamaları da gelişmiştir. Edwin S. Porter’ın hemen 1900’lü yılların başında kurgu tekniğini geliştirmesiyle filmin ve görüntülerin dramatik etkisini artmış, sinemasal zaman ve mekân anlayışı gelişmiştir ve böylelikle filmi tiyatro geleneğinden uzaklaştırmıştır. Üstelik filmlerinin konuları özellikle toplumsal yaşama dayandığı için fantezi dünyasından da uzaklaşmıştır (Abisel, 2006, s. 62-69).

Bu doğrultuda dekor uygulamaları, filmlerin gerçekçi biçime yönelmesi, stüdyoların teknik imkânlarının, kurgunun ve aydınlatmanın gelişmesi ve dış mekân çekimlerin yoğunluğu sayesinde yeni teknik ve biçimsel çözümlerle zenginleşmiştir. Açık hava sahnelerinin arkasındaki fonlar, cam tavan ve duvarlı stüdyolar hemen sinemanın ilk yıllarında kullanılmaya başlanmıştır. Gerçekliği yakalamak çabasında olan erken dönem sessiz sinemada genellikle doğal ışık kaynakları, beyaz bir tuval ile filtrelenmiş gün ışığı kullanılmıştır. Bundan dolayı bu filmlerin yumuşak, gölgesiz bir görünüşü vardır. 1905’ten sonra gün ışığı yerine yapay aydınlatma tekniklerinin kullanımıyla beraber filmlerin mekân, dekor ve aksesuar tasarımları da gelişmeye başlamıştır; daha ayrıntılı inşa edilmiş dekorlar, gölge-parlaklık zıtlıklarına dayanan tasarımlar ortaya çıkmıştır. Fakat stüdyo çekimlerde hala Méliès’in dekor anlayışı

devam ettirilmiştir; filmsel dekor hala tiyatro ve resim geleneğinden yararlanmıştır. Dekor boyanmış, iki boyutlu *trompe l'oeil*⁵ fonlar, kapalı dekorlar⁶ (box setting) ve sembolik aksesuarlarla düzenlenmiştir (Stephenson, Phelps, 1989, s. 159).

Bu yapay betimlemelerin amacı hikâyeyi daha iyi anlatmak için geçtiği mekân ve zaman hakkında bilgi vermektir. Bu ilk tasarımlar ne gerçekçi, ne dışavurumsal, ne yorumlayıcı, ne anlam oluşturan niteliğe sahip değildi, yalnız bir anlatıcı olarak rol almıştır (LoBrutto, 2002, s. 2). Böylelikle yapım tasarımı 1900'lü yıllarda tiyatro ve resim sanatının geleneksel estetiğinden henüz bağımsızlaşmamış ve bir sanatsal yaratım olarak henüz kabul edilmemiştir; dekor ressam, marangozlar gibi zanaatkarların oluşturduğu bir araç, salt kopya ya da betimlemeydi. Bu sebeplerden dolayı bu yıllarda sinematik yapım tasarımına özgü bir sanatsal estetikten de henüz söz edilemez.

Yapım tasarım estetiğinde en önemli kilometre taşlarından birini 1910'ların İtalyan sineması temsil etmektedir. Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yılların İtalyan sineması tarafından üretilen tarihi filmlerinin, örneğin Enrico Guazzoni'nin hem yönetmen hem de tasarımcı kimliğini üstlendiği *Quo Vadis*'in (1912) ve Giovanni Pastrone'nin *Cabiria* (1914) isimli filminin ustaca tasarlanmış ve inşa edilmiş setleri çağın anlayışından farklı ve yeni bir estetik temsil etmiştir. En önemli yenilik iki boyutlu tiyatro dekorlarından üç boyutlu dekorlara geçmesidir. Böylelikle mimarlığın estetiği sinematik yapım tasarıma giriş yapmıştır. Dekor, merdivenler, yapılar, duvarlar gibi uzamsal mimari öğelerden oluşmuştur. Bunun yanı sıra dekor ölçek, doku ve materyal kullanarak hem dönemi gerçekçi bir biçimde yansıtan bütünsel bir görüntü oluşturmuş, hem de içinde bulunan karakterlerle etkileşimde olan, dramatik gelişmeyi destekleyen bir öğe olmuştur (LoBrutto, 2002, s. 94). Üstelik yapım tasarımının öğeleri, ışık-gölge kontrastları, çizgiler vb. kadrajın kompozisyonunu, dengesini, ritmini oluşturmasında da önemli faktör olmuştur. Böylelikle sinematik yapım tasarımı tiyatro estetiğinden bağımsızlaşmaya doğru ilk adımı atmıştır; sinemaya özgü bir dili, fotoğrafik gerçekçilik, zaman-uzam ilişkilerini göz önünde tutarak, bunlardan

⁵ Tiyatro dekorlarında ve erken dönem sinemasında sık kullanılan tekniktir. Gerçeklik illüzyonunu amaçlayan, iki boyutlu bir yüzeyde nesnelerin üç boyutlu olduğunun hissiyatını yaratmak isteyen resim tekniğidir.

⁶ Panoların birleştirilmesiyle ortaya çıkan, üç yanı kapalı ve tabanlı dekor.

yararlanarak ve bunları ifade ederek, izleyiciye aktararak kendine özgü bir estetik oluşturmaya başlamıştır.



Görsel 2.2. *Giovanni Pastrone, "Cabiria", 1914*

Fakat Birinci Dünya Savaşı Avrupa'nın film endüstrisindeki egemenliğini sarsmıştır. Bununla paralel olarak Hollywood sineması dünya pazarını büyük ölçüde ele geçirmiştir. Film üretimi bir endüstri haline gelmiş, büyük stüdyolar, yapımcı ve dağıtım şirketleri kurulmuştur. Filmler ticari ürünlere dönüşmüştür. Hollywood Altın Çağının (1910-1960) zamanı gelmiştir (Abisel, 2006, s. 83; Whitlock, 2010: 10).

Hollywood stüdyo sisteminde film endüstrisi organize edilmiş, meslekler ve roller belirtilmiş ve bunun sonucu olarak yapım tasarımcısı branşı da oluşturulmuştur. Bir stüdyo, çok katlı bir sanat departmanına, kendi yapım tasarımcısı ve onun yönettiği sanat yönetmenleri ve sanat ekibine sahipti (LoBrutto, 2002, s. 2; Whitlock, 2010, s. 10).

Resmi olarak kabul edilen ilk sanat yönetmeni Wilfred Buckland, 1920'li yıllarda yapım tasarımı üç boyutlu, mimarlıktan yararlanan, karakterlerle etkileşimde olan, kendisi bir karaktere dönüşen, anlatıyı, dramatik gelişmeyi destekleyen, atmosfer ve duygu yaratan görsel bir unsura dönüştürmüştür. Yapım tasarımı artık filmin kendine özgü bir dünya yaratmasını ve aktarmasını mümkün kılmıştır (Whitlock, 2010, s. 9-10).

Fakat Hollywood stüdyo sistemi, özellikle teknik imkânları sayesinde sinema dilini geliştirmesinin yanı sıra ticari amaçlarla seçilen yönetmenler, oyuncular ve yapımcı tasarımcıların özgürlüğünü sınırlamıştır. Stüdyolara özgü temalar ve biçimler oluşturulmuş ve yönetmenlerin, yapımcı tasarımcıların yaratıcılığı bu doğrultuda yönlendirilmiştir. Yapımcı tasarımcıları belli bir stüdyoya özgü stili temsil eden bir biçime yönelmiştir. Bu biçim yapımcı tasarımının artık tiyatrodan ve resimden ziyade mimarlıktan, iç mekân ve nesne tasarımlarından etkilendiği için çağın mimari akımlarından, stillerinden yararlanmıştır. Örneğin Paramount stüdyosunda filmlerin üslubunu belirleyen Hans Drier, Avrupalı modernizmi, özellikle Bauhaus tarzını seçmiştir. RKO stüdyosu filmlerin genel görünüşü olarak Art Deco ve Neoklasik mimari üslubunu belirlemiştir. RKO’da çekilmiş müzikallerin yapımcı tasarımı devasa mimari elementleri, büyük ölçüleri, lüks ortamları ve parlak, açık renkleri kitlelerin hayallerini gerçekleştirmiş ve arzuları doyurmuştur (LoBrutto, 2002, s. 97-98; Whitlock, 2010, s.10).



Görsel 2.3. Clarence Brown, “The Wonder of Women”, 1929

Böylelikle yapımcı tasarım uygulamaların üslubu ve gereksinimleri kalıplaşmıştır. I. Dünya Savaşı’ndan sonra savaş travmasından mustarip olan seyircilerin ruh halini iyileştirmek amacıyla Hollywood’un büyük stüdyoları olumlu ve umutlu bir dünya görüşünü iletmeyi hedeflenmiştir. Stüdyolar modernist mimariyi iç ve dış mekânlarda

da uygulamak üzere gelişen ve yükselen Amerika'nın imajını yansıtmıştır. Modernist tasarım cazibeyi ve zenginliği temsil etmiştir. Yapım tasarımının amacı seyircileri olumlu bir dünya görüşüne teşvik etmek olmuştur. Böylelikle ideoloji yüklü ticari sinemada yapım tasarımının amacı insanları manipüle etmek, eğlendirmek, onlara toplumdaki rolünü kabul ettirmek, bireyin gerçekleştiremediği özgürlük arayışını ve arzularını sinema aracılığıyla doyuma ulaştırmak olmuştur. İzleyiciyi etkilemek, manipüle etmek için yapım tasarımı görünür gerçekliği, en azından izleyiciye ulaştırmak istediği gerçekliği, olabildiğince büyük ölçüde, kusursuz bir şekilde yansıtmaya, kopyalamaya çabalamıştır. Böylelikle yapım tasarım estetiğini izleyicinin günlük hayatında karşılaşmadığı olguların (zenginlik, kusursuz aşk, güzellik, fantezi dünyası, macera) yüceltmesi ve öğretici amacıyla güzellik, kusursuzluk, doğruluk, denge, simetri aydınlık ve bunların karşıtı olarak suç, karanlık, çirkinlik, asimetri ve kusurluluğun en uç zıtlıklarının kullanılması belirlemiştir (LoBrutto, 2002, s. 97-98).

Hollywood'da gerçekçilik ekseninde tipleşen filmler ve biçimler üretildiği sırada Avrupa'da sanat ortamında yeni arayışlar gerçekleşmiştir. I. Dünya Savaşı'ndan II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesine kadar boy gösteren avangart sanat akımları ve onların etkisi altında gelişen avangart sinema, Fütürizm, Rus Konstrüktivizm, Alman Dışavurumculuğu, Fransız İzlenimcilik, Dada ve Gerçeküstücülük, sanatın yanı sıra yaşam ve gerçekliğe dair yeni görüşler öne sürmüştür.

2.4.2. Yapım tasarım estetiğinde avangart etkiler

Avrupa'da avangart eğilimlerin kapsamında filmler yaratan sinemacılar ve sanatçılar ana akım sineması ve yapım tasarımının estetiğini sorgulayarak farklı yorumları ve önerileri öne sürmüş ve görüşlerini somutlaştırmıştır. Avangardın getirdiği yenilikler sayesinde yapım tasarımının gereksinimleri ve biçimi değişmiştir.

2.4.2.1. Avangart terimi ve sanat akımları

Avrupa'ya hâkim olan modernizmin sonucu olarak 20. yüzyılın ilk yarısında avangart akımlar ortaya çıkmıştır. Bu dönemde gerçekleşen toplumsal, ekonomik, felsefi, bilimsel ve teknolojik gelişmeler sonucunda gerçeklik algısı değişmiştir, ortaya

modernist algılama biçimi çıkmıştır. I. Dünya Savaşı'nın, Rus Devrim'in, burjuva toplumun, kapitalizmin ve sömürgeciliğin, modern kentin getirdiği yeni sorunlarının ortaya çıkması, sosyalist ideoloji, Freud'un psikanalitik kuramları ve Einstein'ın uzay-zaman bulgusunun yayılması, makineleşme ve metalaşma, fotoğraf ve sinema gibi çeşitli icatların gündeme gelmesiyle bireyin gerçeklik algısının ve bununla paralel olarak sanatın estetiğinin değişmesi kaçınılmazdı. Bu dönemde sanatçının ve sanatın işlevi, gereksinimleri ve estetiği sorgulanmıştır (Hopkins, 2004, s. 17).

Avangart sanat akımlarının kronolojisini kesin olarak tanımlamak, onların temsil ettiği düşünce ve biçimsel özellikler sürekli gelişim, birbirleriyle etkileşim içinde olduğu için güçtür. Fakat birçok akımın resmi kuruluşu yayınladığı manifestoyla özdeşleştiği için çıkış noktaları olarak bu tarihler kabul edilebilir. Fütürizm 1909 yılında kurulduktan sonra 1910'lu yıllarda, Alman Dışavurumculuğu 1910-1920'li yıllarda, Rus Konstrüktivizm 1910-1920'li yıllarda, Dada 1918 yılındaki resmi kuruluşundan 1922 civarına kadar, Gerçeküstücülük 1924 yılından 1940'lı yılların başına kadar en yoğun ve sistematik şekilde faaliyet göstermiştir.

Aslen *avangart* bir askerlik terimidir; *öncü* anlamına gelen terim ilk olarak ordunun öncü kolu için kullanılmıştır. Avangart terimi zamanla hem sosyo-politik gelişme hem de modern sanatın ve sanatçının hedeflediği estetik konumunu ifade etmek için kullanılmıştır (Hopkins, 2004, s. 18). Avangart terimini ilk sanata takdim eden Saint-Simon'dur. Avangart şöyle tanımlanabilir: "20. yüzyılda klasizme karşı olan, sanat ile hayatı bağdaştırmakla uğraşan (*anti-art*) ve biteviye 'yeni'nin peşinde koşan bütün sanat hareketlerini" bütünleştiren ortak düşünce ve tavidir (Artun, 2015, s. 45).

Avangart, iki düşünceyi, sanatın özerkleşmesini ve sanatın hayatla birleştirilmesini bütünleştirmektedir (Artun, 2004, s. 19). Avangart sanatın gereksinimlerinin kökenleri, burjuva topluma ve modernizme ilk meydan okumanın zamanına kadar uzanmaktadır. Romantizmin sanatın özerkleşmesine ve 19. yüzyılda ütöplast sosyalistlerin sanatın hayatla birleştirmesine dair görüşleri avangarda öncülük etmiştir.

Modernlik karşıtı söylem içeren ilk akım romantizmdi. Kant, estetiği etikten ve mantıktan ayırarak, sanatın amacının ve anlamının kendisinden ibaret olduğunu, sanatın

özerkliğini, herhangi kendi iradesi dışındaki güç (siyaset, din vb.) tarafından yönetilmemesi gerektiğini önermiştir. Romantizm sanatı, hem kilisenin, sarayın hem de burjuva toplumunun temsil ettiği değerlerden, yani etikten (güzellik, iyilik, doğruluk) ve mantıktan, rasyonalizmden özgürleştirmiştir. Baudelaire'e göre "faydacılık sanatın en beter düşmanıdır" ve "sanatın amacı ahlaktan bağımsızdır" (aktaran: Artun, 2004, s. 12). Romantiklerin kurduğu, kendi iktidarı olan, özerk bir sanat, avangart anlayışa öncülük etmiştir.

Özerkleşme yolunda giden sanat hayattan koparak kendi iktidarını kurmak istemiştir. Sanat, hayattan olabildiğince yalıtılmış ve içeriği biçimi olmuştur. Böylece sanat için sanat (l'art pour l'art) yaklaşımı gelişmiştir. L'art pour l'art "dışarıdan herhangi bir düşüncüyü, herhangi bir doktrinin istismarını veya herhangi bir kullanımı reddeden, güzellik için form anlamına" gelmektedir (McWilliams, 1993'ten aktaran: Artun, 2015, s. 22). "Sanat formlarıyla olduğu kadar kurumlarıyla da, artık toplumu ve hayatı değil, kendisini temsil eder" (Artun, 2004, s. 21).

Avangardın beslendiği diğer düşünce: 19. yüzyılın devrimci, sosyalist ütopyacı siyasetin, sanatın hayatla birleştirilmesini öne sürdüğü yaklaşımdır. Bu düşünceye göre sanatçı estetik ve toplumsal harmoninin de yaratıcısıdır, sanat toplumsal devrime öncülük etmektedir, ona ulaşmak için en etkili ve hızlı araçtır (Artun, 2015, s. 20-22). Saint-Simone'e göre ütopyist toplum sanat ile sanayinin kaynaştığı bir toplum ve onu yöneten bilim adamları ve sanatçılardır. Saint-Simon 1830'larda sanayicilere ve bilim adamlarına şöyle hitap eder: "Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür... İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için, her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız" (1993'ten aktaran Artun, 2015, s. 20). Sanatın, modernleşmeye karşı bir güç, başlı başına bir siyaset olarak örgütlenmesi önerilmiştir. "Sanat adına hayatın reddedilmesiyle yetinilmez, hayatı yalnızca sanatın meşrulaştırabileceği iddia edilir" (Hauser, 1985'ten aktaran: Artun, 2015, s. 26). Hayat estetik bir fenomen olarak meşrulaştırılabilmekte, dolayısıyla hayatın amacı sanat olmakta ya da hayat sanat olmaktadır (Artun, 2015, s. 26).

Avangart bu iki düşüncüyü; sanatın özerkleşmesini ve sanatın hayatla birleştirmesini bütünleştirmektedir. Avangart, hem sanatın özerk olması için tam da

sanatın özerkleşmesinin sonucu olarak ortaya çıkan, burjuva toplum tarafından kurumlaştırılmış sanata (müzecilik, sanatın tarihselleştirilmesi, sanat piyasası) karşı çıkmış, hem de hayat ve sanat arasındaki sınırı kaldırmak istemiştir. Avangart sanatın sorunları sanatın kendisidir, sanatın toplumsal faydası (realizm) ya da reddedilmesi (estetizm) değildir. Avangardın hedefi, içinde var olduğu ve sanatı hayata yasaklayan sanat kurumunu yok etmektir. Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilir (Artun, 2004, s. 19-22). Sanat ile yaşam, güzellik ile özgürlük arasındaki bağ sanatın özerkliğinden kaynaklanmaktadır. Özerklik yoluyla avangart estetik hem topluma, hem de sanata karşı çıkmaktadır. Bu özerk sanatın hayata dönüşerek, özerkliğini ve devrimini hayata nakletmesi ile herhangi bir güce hizmet etmeyen, kendi başında var olan sanat, hayattaki özgürlüğün vaadini taşımaktadır. Bunun şartı sanatın kendi gerçekliğine son vererek bir hayat formuna dönüşmesidir. Sanat hem hayatın hakikatini keşfetmekte, hem de hayatı kökten değiştirme görevini üstlenmektedir. Avangart sanatçılara göre sanatın, toplumun ahlakına, mantığına ve siyasetine meydan okuması, onu ele geçirmesi gerekmektedir (Artun, 2015, s. 22, 26).

Saint-Simon'nun bilim adamları ve sanatçıların toplumu yönetmesi üzerinde durduğu anlayış avangart akımların birbirine karşıt iki küme çevresinde toplanmasında kendini göstermektedir: birinin merkezinde *logos* ya da akıl, rasyonalite, diğerinin merkezinde ise *phantasma* ya da hayal gücü, fantezi ve şans bulunmaktadır. Akıllı temsil eden avangart akımları Fütürizm, Rus Konstrüktivizm, hayali temsil eden ise Alman Dışavurumculuğu, Dada ve Gerçeküstücülüktür. İki küme arasındaki karşıtlıklar özerklik sorununda düğümlenmektedir (Artun, 2015, s. 45-46, 56, 19).

Avangardın içerisinde ortaya çıkan farklı akımlar yeni biçimsel ve estetik arayışlarla sırf estetik hazzın ötesine geçerek, sanat ve izleyiciler arasında yeni bir ilişki oluşturarak, insanlığı ve insanların gerçeklik algısını, Rimbaud'nun dediği gibi "yaşamı değiştir"meye çalışmıştır. Dadacı ve Gerçeküstücü sanatçılar, diğer avangart akımların hedefini aşarak tek başına biçimsel yeniliğin sanat için bir temel sağlamadığını öne sürmüşlerdir. Bu akımlar, biçimsel ve estetik sorunlardan çok yaşama dair olan felsefi düşünceleri ile sanatın devrimci vaatlerini gerçekleştirmeye çabalamıştır (Artun, 2004, s. 12-13; Hopkins, 2004, s. 19-21).

Avangart akımların iki kümesi farklı estetik yenilikler ile hedefine ulaşmak istemiştir. Öncelikle iki yaklaşım da geleneksel gerçeklik tanımları içinde kabul görmüş anlamların sınırlarını değiştirmeyi hedeflemiştir. Görünür gerçekliğin ötesine geçerek modern gerçekliği daha iyi tanımlamak, betimlemek ve aktarmak istemiştir. Bunun sonucu olarak geleneksel, akademik sanata karşı çıkararak görünür gerçeklikten uzaklaşmıştır. Taklit değerinin azalması, Rönesans perspektifinin kurallarının ötesine geçerek uzamın düzleştirilmesi, renklerin radikal, doğal olmayan bir şekilde kullanılması, betimlemenin soyutlanması, resmin fragmanlaştırılması gibi çeşitli estetik yenilikler ortaya çıkmıştır (Artun, 2004, s. 17-20). Avangart modernliğe, aydınlanmaya, *kitch*'e, yani “burjuva beğenisinin bayalığına” meydan okumuştur. Duyuların kendi özerkliğini, özgür formu ve böylelikle özgür hayata işaret etmiştir. Geleneksel güzellik anlayışının yerine “metropolün kötü, sahte, çirkin temsilleri üzerinden bir karşı-estetik inşa eder” (Artun, 2004, s. 13). Güzelliğe karşı çirkinlik, etiğe karşı suç, “aydınlanmaya karşı karanlık, deneye karşı büyü, akla karşı hayal, güneşin doğallığına karşı ayın gizemi” estetik anlayışını belirtmiştir (Artun, 2015, s. 23-25). Modern burjuva toplumun ilerleme temelli yapısı ile alay ederek primitif ve ilkel insanın hayvani doğasını üstün tutmuştur (Artun, 2004, s. 13).

Logosu temsil eden avangart akımları, insani olanın olduğu gibi sanatın da mantığa bağlı olduğu düşüncesini paylaşmıştır. Bundan dolayı sanat, bilimle, matematikle, geometriyle, mühendislikle, endüstriyle ve makineyle bağlantılıdır. Bu doğrultuda gerçekliği, geometrinin temsil ettiği kozmik harmoninin ideal formlarında, üçgen, kare ve çemberde aramış ve görünür gerçekliği bu amaçla soyutlamıştır. İdeal formların en kusursuz bileşimi olarak ise makineyi görmüştür. Fütürizm, Marinetti, Boccioni, Balla liderliğinde Henri Bergson'un ‘élan vital’ kavramının ifade ettiği “gerçekliğin her an oluşum halinde olduğu” düşüncesinden etkilenerek gerçekliği tanımlamak için elle tutulamaz dinamik anı ve hızı görselleştirmek istemiştir. Kübizmden etkilenen Fütürizm ve Rus Konstrüktivizm, modern estetiği hız, dinamizm, kusursuzlukta ve bunları temsil eden makineleşmede, fabrikalarda, endüstrileşmede bulmuştur. Böylelikle makine bir estetik ikon halini almış, sanatın ideali olmuştur. İnsanın makineleşmesini, makineye dönüşmesini geleceğin vaadi olarak görmüştür. Rus Konstrüktivistler, Tatlin, Rodçenko ve Popova liderliğinde teknik çizimleri, mühendisliği, makineleşmiş mimari yapıtları devrimci sanat olarak

değerlendirmişlerdir. Bu şekilde sanatın harmonisini bularak bütün topluma ve gerçekliğe harmoni kazandırmak istenmiştir. Bu doğrultuda rasyonalist avangart gerçekliği fragmanlaştırmış, imgeyi parçalamış, çoğaltmış, soyut, geometrik formlar, modernizmin makinelerini, metalarını kullanmış, hayatın ve gerçekliğin güzelleştirilmesi için onu stilize etmiş, içinde düzeni aramıştır. Rasyonalist avangart akımlar hem felsefi hem de estetik anlamda tamamen formalist (biçimci) hareketlerdir (Antmen, 2016, s. 67; Artun, 2015, s. 46-54).

Phantasmayı merkezine oturtan akımlar burjuva toplumda aklın iflas ettiğini öne sürmüştür. Bu doğrultuda akılcılığa, mantığa, ahlaka saldırmıştır. Bu saldırı farklı akımlarda farklı biçimde ve miktarda gerçekleşmiştir. Alman Dışavurumculuğu yeni bir dünya ideasına ulaşmak için mantık ve akılcılığa karşı duyuların ve içgüdülerin sanatsal dışavurumunu, dışarının izlenimi, nesnel görünüş yerine içerinin, ruhun ifade edilmesini öne çıkarmıştır. Gerçekliğin daha iyi algılanması ve tanımlanması için sanatçının iç dünyasının yanı sıra gerçeklikteki, “doğadaki derin ruhsal özü” açığa çıkarmayı hedeflemiştir. Bu doğrultuda gerçekliğin nesnel görünür hallerinden, toplumsal ve tarihsel bağlarından koparmak, özünü, soyutlanmış varlığını, ‘kendinde şey’ durumunu açığa çıkarmaya ve betimlemeye çabalamıştır. Macke’ye göre (2016, s. 42-43) “Her sanatsal ifade biçimi insanın iç yaşantısının bir yansımasıdır”. Böylelikle Dışavurumculuk hem gerçeklik, hem de onu yansıtan sanatın biçimlerindeki ruhu dışa vurmaya ve sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasındaki iletişimi mantık yerine ruhsal etkileşime dayandırmaya çalışmıştır (Antmen, 2016, s. 33-34).

Bu doğrultuda Dışavurumculuk, modern Avrupa toplumuna, hızlı endüstrileşmeye, kentleşmeye ve burjuva zihniyetine başkaldırmak için primitivizmin (ilkel toplumlar, çocuklar, akıl hastaları) saf ve dolaysız yaratma dürtülerine yönelmiştir. Batı gerçekliğinden uzaklaşarak sömürge ülkelerin sanatına, maskelerine, heykellerine, ritüel nesnelere hayranlık duymuştur. Ruhsal gerginliği yansıtan, açılı, köşeli, çarpıtılmış, bozulmuş biçimlerden, abartılmış ya da bozulmuş perspektiften, dekoratif, stilize edilmiş şekillerden, desenlerden, boyanın coşkunu, şiddetli, yoğun bir şekilde kullanılmasından, renklerin ve şekillerin simgesel ve duygusal etkilerinden yararlanmıştır. Geleneksel güzellik yerine çirkinliğin, suçun, karanlığın, şiddetin, formsuzluğun estetiğini kurmuştur (Antmen, 2016, s. 35-36; Wolf, 2005, s. 8-9, 20).

1916 yılından beri faaliyet gösteren fakat ancak 1918 yılında resmi olarak kurulan Dada diğer avangart akımlardan daha radikal bir şekilde burjuva topluma ve temsil ettiği değerlere; devlete, aileye, dine, ahlaka, sanata, mantığa, estetiğe, kısaca her şeye saldırmıştır. Dada, daha önceki avangart akımların “biçimsel düşünce laboratuvarları”na (Tzara, 2015, s. 119) dönüşmesini eleştirerek sanatın yaşamsal, toplumsal ve siyasi değişim, kolektif yeni bir bilinç, yeni toplumsal yapı ve yaşam biçimine ulaşmak için devrimci olması gerektiğini savunmuştur. Dadanın merkezi figürü Tzara’ya göre (2015, s. 127) “Ahlak, zekâ ürünü her felaket gibi körelticidir”. Bu doğrultuda gerçekliğin daha iyi görülmesi ve değiştirilmesi için bunların ortadan kalkması gerekmektedir. Üstelik sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusuyla sanat kurumuna karşı nihilist, anarşist bir tavır benimsemiş ve sanatın kendi var oluşunu sorgulamıştır. Sanat kuralsızlıkla eşanlamlı olmuştur. Dada her şeyi yok ederek kendisini de hiçlikle özdeşleştirmiştir. “Dadanın hiçbir anlamı yoktur” (Tzara, 2015, s. 118). Böylelikle Dada ile modernizmde özerkleşme yolunda giden sanat, son noktasına ulaşmıştır. “Bütün bilgi, bütün hayat, sanatın yıkıcı-yaratıcı egemenliği altına girer (...) bütün metafiziği ele geçirip parçalarken, kendi varlığına ilişkin, hakikatine ilişkin bütün bilgiyi de imha etmiştir: ‘hiç’leştirmiştir” (Artun, 2018, s. 24). Duchamp’ın deyişiyle *anti-sanat* olmuştur (Hopkins, 2004, 19-20).

“Aklın iflas ettiği” düşüncesini benimseyen sanatçılar, rasyonel aklın tam karşısına, denetimsiz, akıl-dışı yaratma yöntemlerine yönelmiştir. Rastlantısallık ve doğaçlama aracılığıyla sanat kurumunu ve sanat eserini sorgulamış, atıklardan, değersiz materyallerden kolâjlar ve asamblajlar⁷ oluşturmuş, sanatsal yeteneği, estetik değeri ve salt retinal hazı reddeden günlük nesnelere hazır-nesnelere ortaya çıkarmış, dilbilgisini yadsıyan, kakafonik anlamsız şiirleri üretmiştir (Hopkins, 2004, s. 25). Plastik sanatlarda olduğu gibi tiyatroyun ve sinemanın bütün anlatım biçimlerine karşı çıkmış, bir karşı-estetik geliştirmiştir. Dada, modernizmi, makineleşme, endüstrileşme, mantık ve sağduyu aracılığı ile insani olanı yok ettiği için genellikle yıkıcı mizahi bir tavırla eleştirmiştir (Antmen, 2016, s.123-124; Artun, 2015, s. 46).

Son avangart akım olan Gerçeküstüçülük, Dadanın öne sürdüğü görüşleri ve biçimsel yeniliklerini devam ettirmiş, fakat özgürleşme, gerçekliği ve yaşamı değiştirme amacına ulaşmanın değerleri yıldıktan sonra yeni değerler inşa ederek mümkün olacağını öngörmüştür.

⁷ Doğal veya hazır malzemelerin parçalarından oluşturulan sanat eseri.

2.4.2.2. Yapım tasarım estetiğine avangart yaklaşımlar

20. yüzyılın ilk yarısında avangart sanat akımlarının etkisi altında ortaya çıkan avangart sinema akımları (Fütürizm, Alman Dışavurumculuğu, Rus Konstrüktivizm, Fransız İzlenimcilik, Dada ve Gerçeküstücülük) hem biçim hem de içerik olarak bu sanat yaklaşımlarından beslenmiştir. Avangart, ana akım ticari sinemanın, çağın yeni problemlerine karşılık veremeyen estetiğini eleştirmiştir. Ana akım sinemanın çözümden ve değişimden çok uyutma, unutturma ve kabul ettirmeye yönelik amaçlarını, yeni, modern, sinemaya özgü estetik yerine kalıplaşmış, eski estetik değerlerini eleştirmiştir.

Sinema dilini özerkliğe kavuşturmak isteyen sinemacılar sinema-sanat-gerçeklik ilişkilerini, sinemanın gereksinimlerini ve estetik sorunlarını yeniden tanımlamıştır. Sinemayı, diğer sanat biçimleri ve herhangi kendi iradesi dışındaki güçten (siyaset, din, devlet vb.) bağımsızlaştırmaya çalışmıştır. Avangart, filmin hammaddesi olan gerçekliği farklı anlamlandırarak filmin biçimsel özelliklerini de değiştirmiştir. Gerçekliğin daha iyi kavranması ve betimlenmesi için diğer sanat biçimlerini olduğu gibi sinema dilini de görünür gerçeklikten uzaklaştırmıştır. Bu doğrultuda avangart sinemacılar bir yandan dış gerçeklikten iç gerçekliğin betimlemesine yönelmiş, bir yandan da anlatsal sinemayı, figüratif betimlemeyi, görünür gerçekliğin gerçekçi kopyalanmasını reddederek sinema dilini soyutlamışlardır (Nemes, 1973, s. 113-126).

Avangart, ana akım sinemayı eleştirirken, yeni biçimsel arayışlar sürdürürken ana akım sinemanın uyguladığı yapım tasarımının estetiğini de sorgulamış olmuştur. Sinema ve diğer sanat disiplinlerinde öne sürdüğü yeni hedefler ve estetik, bu alanları harmanlayan yapım tasarımının estetiğini de etkilemiş, yeni gereksinimlerle, görevlerle ve biçimsel yeniliklerle zenginleşmiş olması öne sürülebilir.

2.4.2.2.1. Fütürizm

Fütürizm, 1910'lu yılların başında henüz bir sanat biçimi olarak kabul edilmemiş, ilk başta nesnel gerçekliği yorumlamadan aktaran sinemaya karşı tavır sergilemiştir. Fakat daha sonra sinemanın, Fütürist estetik anlayışının doğrultusunda hızı, dinamiği, hareketi kaydedebilme, gerçekliği soyut biçimlerde aktarabilme gücünü

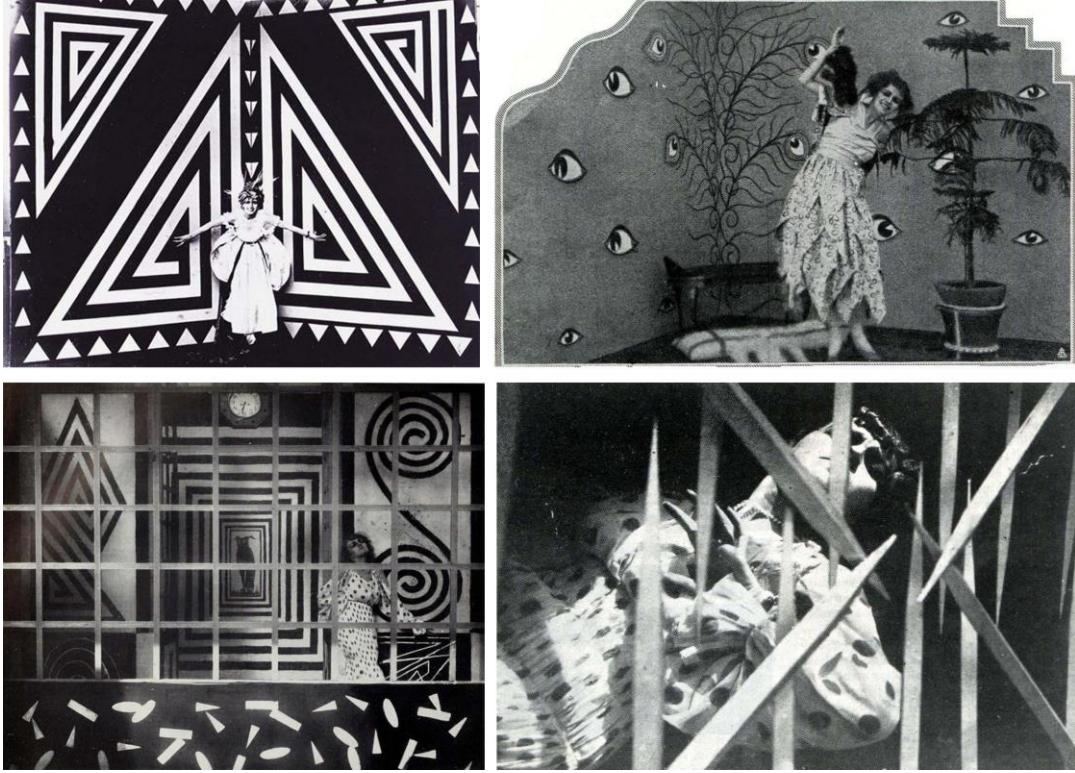
keşfeden sanatçılar ve şairler sinema alanında da kendi görüşlerini ifade etmeye çabalamıştır. Marinetti 1916 yılında yayımladığı bildirisinde sinema hakkında önerilerde bulunmuştur. Mantığın ve dengenin reddedilmesini, dünyanın olabildiğince parçalara ayrılmasını, modernizmin ürünlerinin kullanılmasını ve teknik gösterilerin sunulmasını önermiştir. Fütüristler, fotoğraf sanatına getirdikleri; uzun pozlama ya da negatiflerin üst üste bindirilmesi gibi yeni teknikleri, sinemaya taşımıştır (Antmen, 2016, s. 69). 1914 yılında Aldo Molinari'nin *Mondo Baldori* adlı filmi ve aynı yılda Rus Fütürist sanatçılar tarafından çekilmiş *13 Numaralı Gelecekçi Kabarede Dram* ve Marcel Fabre: *Amor Pedestre* filmleri Fütürist sinemasının en önemli örnekleridir (Coşkun, 2009, s. 39-40).

Fütürist yapım tasarımı akımın amaçları doğrultusunda gerçekçiliği reddetmiştir. Tiyatro geleneğinden uzaklaşmaya başlayarak Kübizm ve modernist mimarlıktan esinlenerek soyut, geometrik desenler kullanmış, çağın yeni mimari yapılarını, icatları, robotları ve makineleri ön plana getirmiştir. Eski değerler ve güzellik anlayışının yerini modern kentin olgularının, insanların ve nesnelerin estetize edilmesi almıştır. Fütürist tasarımlar, hayal gücüne dayalı ütöplast yaklaşımın yanı sıra somut bilimsel ve teknik özellikleri de içinde barındırmıştır. Anton Giulio Bragaglia'nın *Thais* (1917) ve *Perfido incanto* (1918) filmlerinde uygulanmış dekor ve aksesuarlar yapım tasarım estetiğinin gelişmesinde önemli etkidir (LoBrutto 2002, s. 101; Coşkun, 2009, s. 41).

Thais bir divanın kişisel değişimini anlatmaktadır. Filmin oryantalist, sihirli atmosferi “uyuşturucu gibi” bilinmeyen boyutların algılanmasına ve bunların aracılığıyla karakterin yenilenmesine yol açmaktadır⁸. Dekorun değişimi, plastik, somut bir varlık iken ortadan yok olması, buhara ya da sıvıya dönüşmesi Bragaglia'nın sinema anlayışı ile paraleldir. Ona göre sinema varlığın ve yokluğun, boşluğun ve doluluğun birbirine dönüşmesi, değişiminin aracıdır. Enrico Prampolini'nin dekor tasarımı filmin konusu olan aşk üçgenine ve sürekli değişim halinde olan karaktere dayalıdır. Üçgenler ve daireler, tavus kuşu tüyleri ve gözler röntgencilik, narsizm, kibirlilik, paranoya, delilik ve saplantı kavramlarını sembolize eder. Dekorlar karakterin ve hikâyenin ifadeleridir. Kostümler divanın değişen kişiliklerinin dışavurumudur. Karakter çevresinin ve kıyafetlerinin esaretindedir. Bragaglia, karakterler ve hikâyenin görsel

⁸ Bkz. Görsel 2.4

ifadesi olan tasarımın metaforik gücünü kullanarak anlam yaratmıştır (Vacche, 2008, s. 64-74).



Görsel 2.4. Anton Giulio Bragaglia: *Thais*, 1917

Fütürizm, tarihsel döneminin kısa ömründen dolayı yapım tasarımının geliştirmesi için gerekli zamana ve imkana sahip olamamıştır. Fakat Fütüristlerin yapım tasarım estetiğine dair görüşleri diğer avangart sinema akımlarında devam ettirilmiş, olgunlaşmış ve somutlaştırılmıştır. Bunun en belirgin örneği Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927) filminin Fütürist estetiğinden beslenen, fakat tam da onların temsil ettikleri görüşlerin eleştirisi olarak uygulanan distopik, fütürist dünyasıdır (LoBrutto, 2002, s. 96).

2.4.2.2.2. Rus Konstrüktivizmi

Rusya'nın ekonomik ve toplumsal sıkıntıları, Birinci Dünya Savaşı ve çar rejiminin bitmesiyle birlikte uç noktaya gelmiştir. Sovyetler Birliği ekonomik krizden kurtulmak için hızlı endüstrileşmeye başlamıştır. Parçalanmış devleti birleştirmek ve komünizm ideolojisini yaymak umuduyla sinemayı bir propaganda aracı olarak

kullanmıştır. Böylelikle sinema, devrimci bir amaç doğrultusunda hem içerik hem biçim anlamında yeni estetiği temsil etmiştir (Coşkun, 2009, s. 45).

Sanatta harmoniyi bularak topluma ve gerçekliğe harmoni kazandırmayı hedefleyen Rus Konstrüktivistler ütöplast toplumun imajını geometri, matematik, bilimler, mühendislik, modern mimarlık, makineleşme ve endüstrileşmenin estetiğinde görmüştür. Sinema aracılığıyla bu ütöplast toplumun imajını kitlelere ulaştırmak istemiştir. Bu doğrultuda filmlerin içeriğini, makineleşmiş, endüstrileşmiş modern toplumun insanları, proleter yaşam ve devrim temaları oluşturmuştur (Coşkun, 2009, s. 50-51).

Sinemanın devrimci bir sanat olması için herkes için anlaşılır olan görsel bir dil kullanması şarttı. Bundan dolayı yapım tasarımı da gerçeklikten tamamen kopmamış gerçekliğin izlerini taşımıştır. Toplumsal temaları yansıtmak üzere; gerçek mekânlar, karakterler, günlük hayatın nesnelere kullanılmıştır. Aynı zamanda Kübizm, Fütürizm ve Süprematizmin⁹ biçimci estetiğinden yararlanan Rus Konstrüktivizmi, filmin montaj tekniğinden yapım tasarımına kadar filmin her ögesini geometri, düzen, ritim, dinamik, modern mimarlık ve makinelerin estetiği etrafında düzenlenmiştir. Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin ve Vertov gibi Rus Konstrüktivist yönetmenler, film biçiminin gelişmesinde ve önemli kılınmasında büyük katkıda bulunmuşlardır. Kadrajdaki nesnelere anlamının yanı sıra görüntülerin gösterilme ve birleştirilme biçiminin anlam yarattığını öne sürmüş ve filmlerinde uygulamışlardır. Bununla birlikte biçimin bir unsuru olan yapım tasarımının önemi de artmıştır.

Yakov Protanazov, *Aelita* (1924) filminde, ütöplast Marslı dünyayı resmetmek için Süprematizm ve Konstrüktivizm soyut sanatının geometrik biçimlerinden yararlanmışır¹⁰. *Aelita* sıradan bir mimarın düşlerinde canlanan Marslı bir dünyada gerçekleşen yeni ve katıksız devrimi ele almaktadır. Marslı dünyanın dekoru, Rus Konstrüktivist mimarların amaçladığı gelecek mimarisi gibi görünmektedir.

⁹ Süprematizm temel renkler ve dikdörtgen, kare, çizgi, çember gibi geometrik biçimler kullanılan, Malevich tarafından Rusya'da 1913 civarında kurulan sanat akımıdır.

¹⁰ Bkz. Görsel 2.5



Görsel 2.5. Yakov Protazanov, *Aelita*, 1924

Eisenstein, dramatik bir etki ve yeni bir anlam yaratmak için montajın ve kamera hareketlerinin yanı sıra plastik malzemelerden, mimarlıktan, nesnelere, hayvanlardan, karakterlerin dış görünüşünden, hareketlerinden vb. yoğun şekilde yararlanmıştır. Aslen mimar olan yönetmen, kadraları, kompozisyonları, mekân ve dekorları, karakterlerin dış görünüşünü filmin görsel bütünlüğünü göz önünde tutarak tasarlamıştır. Mimari yapılar ve öğeleri; açılar, çizgiler, perspektif, kontrastlar, dokular ve materyalleri duygu, anlam yaratımında ve kompozisyon oluşturmada kullanmıştır. Montaj aracılığıyla yan yana getiren nesnelere, mekânlara yeni anlamlar yüklemiş, böylece yeni çağrışımlara yol açmıştır. Mekân, dekor ve aksesuarlar yanında kostüm/saç/makyaj da karakterlerin kişiliğinin betimlenmesinde, duygu yaratımında aracılık etmiştir. Eisenstein, bir mekân, aksesuar ya da makyaja vb. filme özgü sembolik bir anlam yüklemiş ve izleyiciye aktarmıştır. Üstelik montaj, yakın çekimler ve kamera hareketleri sayesinde yapımların tasarım öğelerinin anlam yaratım gücünü daha da artırmıştır (LoBrutto, 2002, s. 94-95).



Görsel 2.6. *Sergei Eisenstein: Bronenosets Patyomkin, 1925*

Sonuç olarak Rus Konstrüktivizmi mizansenin her ögesi gibi yapım tasarımını da nesnel gerçeklikten farklı, filmin kendine özgü dünyasının yaratımında ve aktarmasında vazgeçilmez görsel unsur olarak değerlendirmiştir. Farklı yönelimler çerçevesinde yapım tasarımı ya Süprematizm geleneklerinden yararlanarak stilize edilmiş, ya da fotoğrafik gerçekçilik sınırları arasında kalmıştır.

2.4.2.2.3. Alman Dışavurumculuğu

Alman Dışavurumcu Sineması I. Dünya Savaşı sırasında ve hemen ardından gelişmiştir. En önemli yönetmenleri: Ernst Lubitsch, Robert Wiene, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Friedrich Wilhelm Murnau'dur. Akım, dönemin Alman kültürünün; savaşın getirdiği korkunç yaralar, sakatlık, delilik, umutsuzluk, yükselen Nazizm, ve baskılanmış duygusal durumların ifadesidir. Alman Dışavurumcu sineması, temaları, karanlık öyküleri, gotik ve romantik hayalet hikâyeleri ve modern insanın iç dünyasına odaklanmasıyla nesnel gerçeklikten uzaklaşmıştır (Demir, 2004, s. 120).

Dışavurumculuk, modern toplumun ve içinde yaşayan insanın psikolojisini, karanlık atmosferini resmetmek için mizansenin bütününe kullanan ilk film stillerinden

biridir. Mizansenin ögesi olarak yapım tasarımı da karakterlerin iç dünyasını, duygularını, psikolojik bozukluklarını betimlemek ve aktarmak, böylelikle duygu ve atmosfer yaratmak için kullanılmıştır. Çağın ortamı, filmlerin grotesk, karanlık, deforme olan dünyasında temsil edilmiştir. Mutsuzluk, umutsuzluk, korku vb. duygusal durumlar dekor, mekânlar, kent sahneler, karakterler, kostüm ve makyaj aracılığı ile ifade edilmiştir. Dışavurumcu yapım tasarımı, güzellik yerine çirkinlik, ahlak yerine suç, sağduyu yerine delilik, aydınlık yerine karanlık, simetri yerine asimetri, düzen yerine kaos, form yerine formsuzluğun estetiğini oluşturmuştur (Kolker, 2009. s. 83-87).

Bu doğrultuda genellikle gerçek mekânlar ve gerçekçi dekorlar yerine Dışavurumcu resim sanatının biçimsel özelliklerinden oldukça beslenen, tasarlanmış ve stüdyoda inşa edilmiş dekorlar, yapay aydınlatma ve stilize edilmiş kostüm ve makyaj kullanılmıştır. Işıktan çok gölgeye dayalı Dışavurumcu mizansen, chiaroscuro etkileri (gölge-ışık, siyah-beyaz zıtlıkları) ile duygu ve anlam yaratımına aracılık etmiştir. Gölge, Nosferatu'nun ya da Korkunç Ivan'ın devasa gölgeleri gibi, yarattığı duygusal etki ve atmosfer yanı sıra bir sembolik anlam kazanmıştır; çoğu zaman kaçınılmaz yazgının lanetini ya da kişinin iç yüzünü sembolize etmiştir (Kolker, 2009, s. 86).

Alman Dışavurumcu Sinemasının tam anlamıyla ortaya çıkışı 1919 yılında Robert Wiene: *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (Das Kabinett des Dr. Caligari) filmiyle gerçekleşmiştir. Hastalıklı bir gencin kafasında geçen bir hikâyenin, Dr. Caligari ve uyurgezer Ceaser'in çılgın entrikalarının geçtiği bir dünya yaratımında tasarımcılar (Herman Warm, Walter Reinman, Walter Rohrig) Dışavurumcu sanat biçimlerinin yanı sıra Kübizm ve Fütürizm gibi akımların estetiğinden etkilenmişlerdir. Stüdyoda inşa edilmiş setler, üç boyutlu hale getirilmiş iki boyutlu boyanmış düzlüklerden oluşmuştur. Böylelikle filmin olaylarını kucaklayan homojen bir dünya yaratılmıştır. Dekorun her ögesinde yer alan grafik unsurlar gerçekdışı olsa da kendi mantığıyla işleyen, homojen bir dünyanın görüntüsünü vermiştir. İfade aracı olarak gerçekçilikten ziyade soyutlamayı, stilize etmeyi yeğleyen tasarımcılar, görünür gerçeklik yerine nevrotik bir gencin gözünden algılanan, keskin açılardan oluşan kentten, bükülmüş sokaklardan, köşeli odalardan, devasa keskin gölgelerden oluşan çarpıtılmış bir gerçekliği, psişik bir dünyayı betimlemek istemişlerdir. Bu klostrifobik dünya, karakterlerin fiziksel ve psişik olarak da Caligari'nin labirentine, örümcek ağına

sıkışmışlığını ifade etmektedir. Yapım tasarımı, hikâyenin dramatik ilerleyişini de desteklemekte, anlatının gelişimiyle birlikte filmin biçimi de değişmektedir; ruhsal sıkıntı ve korku büyüdüğünde dekor değişmekte, farklı simgesel desenler, daha köşeli, çarpıtılmış biçimler kullanılmaktadır.



Görsel 2.7. Robert Wiene: *Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nin önemi, biçimsel yeniliğinin yanı sıra içeriği ve içeriği ile uyumlu, onu yansıtmak üzere kullanılan biçimindedir; gerçekliğin izleyiciden ziyade bir karakterin gözünden betimlenmesini başarabilen ve izleyicinin bu dünyayı kabul etmesini sağlayabilen biçimiyle film, yapım tasarım estetiğinin gelişmesinde kilometre taşı olarak kabul edilmektedir (Coşkun, 2009, s. 78-80, 84; LoBrutto, 2002, s. 95-96).

Alman Dışavurumcu sinemasının sonraki yıllarında *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nin etkisi altında Caligarism denilen yaklaşım içerisinde hem biçim hem içerik açısından benzer filmler çekilmiştir. Bir süre sonra yönetmenler, karanlık öyküler yerine gerçekliğe daha çok yaklaşarak toplumsal konuları, modern toplumda yaşayan bireyin psikolojik durumunu ve değişimlerini ele alan filmlere yönelmiştir. Kammerspiel ve Sokak Filmleri denilen akımlar çerçevesinde çekilen yapıtlarda filmin biçimsel estetik problemlerinden ziyade içeriğe önem gösterilmiş ve böylelikle yapım

tasarımı bu birincil amacın hizmetinde kullanılmıştır. Yönetmenler, filmin görsel dilini tiyatro ve resim sanatından uzaklaştırarak sinemayı özerkleştirmeye çabalamıştır. Yapım tasarımı, Dışavurumcu resim sanatındaki biçimsel ifadelerin birebir kopyasını üretmek yerine, sinemanın kendi olanaklarını, özellikle fotoğrafik gerçekçiliği ve zaman-mekân ilişkilerini göz önünde tutarak, Dışavurumcu estetiği sinema diliyle harmanlayarak kendi estetiğini oluşturmuştur (Coşkun, 2009, s. 84-87).



Görsel 2.8. F. W. Murnau: *Der letzte Mann*, 1924

2.4.2.2.4. Fransız İzlenimcilik

Fransız sinema avangardının, Dada ve Gerçeküstücülüğün öncülüğünü yapan ilk akım Fransız İzlenimciliğidir. 1920'lerde Fransız sinemasına hâkim olan akımın en önemli temsilcileri Abel Gance, Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Jean Epstein ve Germaine Dulac'tır. Önemli yapıtlarından bazıları ise Delluc: *Fievre* (1921), Epstein: *Coeur fidele* (1923), Dulac: *La Souriante Madame Beudet* (1923) filmleridir.

Hollywood'un etkisine karşı ulusal bir sinema kurmayı isteyen İzlenimciler ulusal konulara yönelmiş ve kendi estetik anlayışlarını oluşturmaya çalışmışlardır. I.

Dünya Savaşı'ndan sonraki ortamda, İzlenimci sinemacılar çağın umutsuz gerçekliğine sırt çevirerek iç dünyalarına yönelmişlerdir. Böylelikle akım, gerçekliğin sorunlarıyla yüzleşmek, sinemasını bu yöne geliştirmekten ziyade biçimsel problemlerle ve daha önceki betimlemelerden farklı çözümlerin arayışıyla meşgul olmuştur. Film dilini tiyatrodan bağımsızlaştırmış, içeriği ve biçimi de edebiyata ve şiire bağlamıştır. Anlatı sinemasının mantıksal neden-sonuç ilişkilerinin çerçevesinde karakterlerin iç çatışmalarına önem vererek onları dış çatışmaların motivasyonları olarak betimlemiştir. İç dünyayı betimlemek için ise özellikle biçimsel çözümlerden yararlanmıştır. Fotoğrafik gerçekçiliğe sadık kalarak optik hilelere (montaj, bindirme, kararma, açılma vb.) dayalı görsel dil oluşturmuştur. Böylelikle iç dünya, atmosfer, zihinsel eylemler düşünceler, duyguların betimlenmesiyle gerçekliği daha eksiksiz bir biçimde tanımlamak ve aktarmak istemiştir. Fakat aynı sebeplerden dolayı gerçekliğin daha iyi kavramak yerine ondan uzaklaşmıştır (Nemes, 1973, s. 75, 113-124; Abisel, 2007, s. 282).

Alman Sinemasının yapım tasarım anlayışı dönüşürken Fransa'da yapım tasarımı hala tiyatro estetiğine ve salt bilgilendirici teatral *trompe l'oeil* dekorlara dayanmıştı. Böyle bir ortamda İzlenimcilik amaçlarının doğrultusunda sinemaya yaptığı gibi yapım tasarımını da tiyatrodan uzaklaştırmış, kendine özgü estetiği geliştirmeye çalışmıştır. Dışavurumcuların modern kenti ve insanların iç dünyasını konu alan Kammerspiel ve Sokak Filmleri'nin görsel bütünlüğü, atmosfer yaratımı ve bu doğrultuda mimarlıktan yararlanması İzlenimciler üzerinde büyük etki yaratmıştır. İzlenimcilik, Dışavurumcu estetiği gerçekçilik çerçevesinde geliştirerek yapım tasarımının atmosfer, duygu ve dramatik etki yaratım araçlarını zenginleştirmiştir. Akımın getirdiği esas yenilik yapım tasarım öğelerinin sırf gerçekliğin kopyalanması ve zaman, mekân, karakterler hakkında bilgi vermek yerine karakterlerin düşüncelerini, rüyalarını, arzularını resmetmek üzere şiirsel imgeler, semboller, metaforlar olarak kullanımı olmuştur. Ayrıca teknik imkânların gelişmesiyle stüdyo temelli dekorların yanı sıra Paris sokaklarının, dış ve iç mekânlarının gerçekçi bir yaklaşımla kullanımı yaygınlaşmıştır¹¹. Böylelikle İzlenimcilerin uyguladığı yapım tasarımı modern mimarlıktan ve iç mekân tasarımından etkilenmiştir. Meerson, Lourié, Trauner ve Wakhévitch gibi Avrupa'nın farklı ülkelerinden Fransa'ya göç eden tasarımcılar yeni ve dışsal bir bakış açısı ile Fransız filmlerin estetiğini geliştirmiştir. Tasarımcıların

¹¹ Bkz. Görsel 2.9

yaratıcılığı, Hollywood'un stüdyolarında çalışan tasarımcıların tersine, kısıtlanmamıştır, böylelikle İzlenimci yönetmenlerin beraber çalıştığı sanat yönetmenleri, kendilerine ve filme özgü, biricik tasarımlarıyla ana akım sinemasının ürettiği kalıplaşmış yapım tasarımlarından farklı ve daha sanatsal bir yaklaşım benimsemişlerdir (Bergfelder, Harris, Street, 2007, s. 56-71; Nemes, 1973, s. 114).



Görsel 2.9. Germaine Dulac: *La Souriante Madame Beudet*, 1923

2.4.2.2.5. Dada

Dada sineması, avangart sanatçıların soyut deneysel filmlerinden etkilenmesiyle ortaya çıkmıştır. Soyut sinemanın görünür gerçekliğin ötesine geçip modern gerçekliği geometrinin temsil ettiği kozmik harmoninin ideal formlarında; üçgen, kare ve çemberde ve bunların ritminde, dinamiğinde arayarak gerçekliği soyutlaması, Dadanın her mantıksal, ahlaki ve estetik denetime karşı çıkan, yadsıyıcı, nihilist görüşlerini ifade etmek için uygun araç olarak görülmüştür.

Sinemayı özerkleştirmeye çabalayan Dadacı sanatçılar ve şairler (Hans Richter, Viking Eggeling, Fernand Léger, Marcel Duchamp ve Man Ray vb.) sinemayı edebiyata

bağlayan geleneksel anlatım biçimlerini, sinemasal anlatıyı, öyküyü ortadan kaldırıp sinemanın kendi içinde barındırdığı niteliklerinden, kinetik dinamizmden, zaman ve hareket ilişkilerinden yararlanarak kuramsal görüşlerini kanıtlamak ve onlara somut bir biçim vermek istemişlerdir. Aynı zamanda sinemanın nesnel gerçekliğin biçimci kopyalanması ya da benzerinin yaratılması amacıyla kullanılmasına karşı çıkmışlardır. Dadacılar, fotoğrafik gerçeklikten ve natüralizmden uzaklaşarak gerçekliğin nesnelere arasındaki alışagelmış ilişkileri kırarak sinema aracılığıyla yeni bağlantılar ortaya çıkarmışlardır. Filmlerinde anlam, anlatının neden-sonuç ilişkilerinden ziyade biçimler ve renkler arasındaki ilişkilerin duyumsamalarından çıkarılmıştır. Dadacı sinema, izleyiciyi sinematik illüzyona sürüklemek yerine, onu yabancılaştırarak ne izlediğinin farkına varmasını istemiştir (Abisel, 2006, s. 268; Coşkun, 2009, s. 112-114).

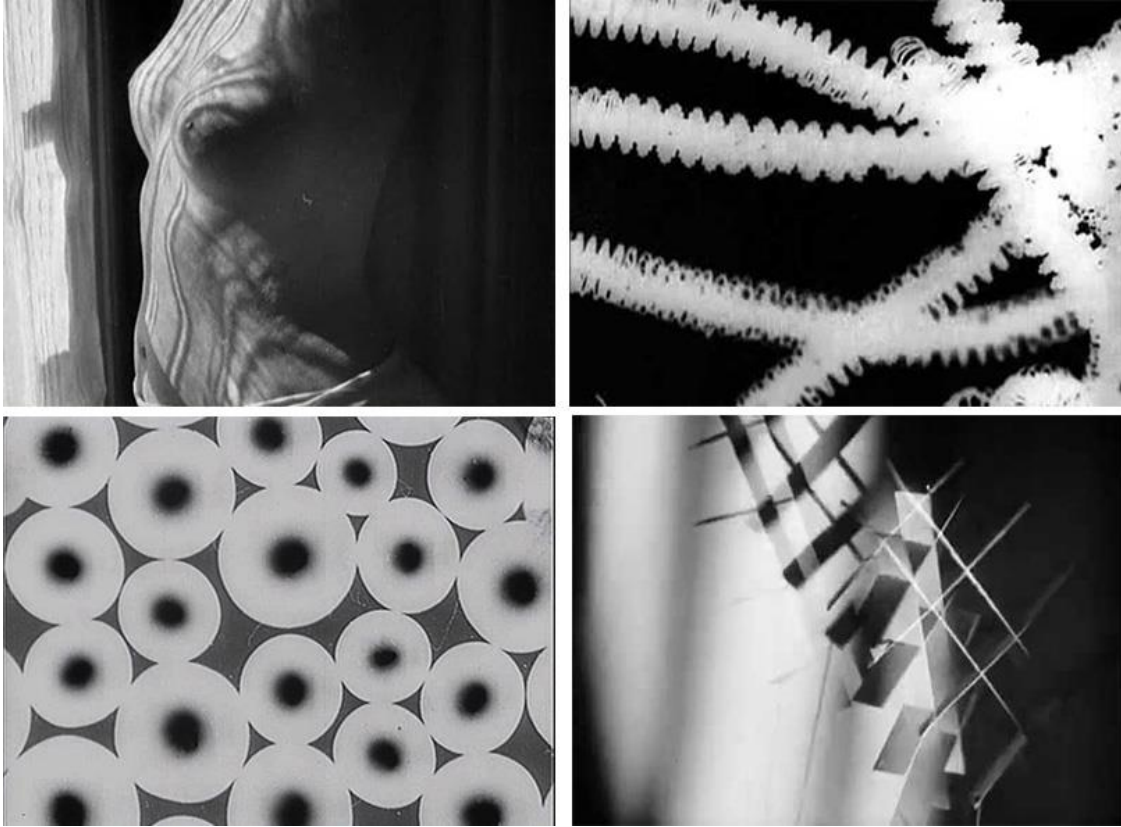
Bunun için farklı sıra dışı yöntemler geliştirmiştir. *Léger Mekanik Bale* (La Balet mécanique, 1920) filminde endüstriyel kentin nesnelere, makineleri ve duygusuz, nesnelleştirilmiş insan figürleri ile kompozisyon ve ritim yaratmıştır. Duchamp ve Man Ray *Anémic Cinéma* (1926) filminde üçüncü boyutu araştırma yolunda giderek tabaklar ve disklerle deneyler sürdürmüştür. Man Ray *Le Retour à la raison* (Akla Dönüş, 1923) filminde¹² rayogram¹³ tekniğini kullanarak kamera kullanmadan görüntüler oluşturmuştur. Birbiriyle alakası olmayan, rastgele nesnelere sabit bir kamera önünde hareket ettirmiştir. Böylece Dada anlayışına uygun olarak insan müdahalesiyle kullanılan kameranın değil nesnelere kendi gerçekliğini göstermiştir (Nemes, 1973, s. 113-124; Coşkun, 2009, s. 112-115).

Böylece Dada görünür gerçeklikten daha derinlerde yatan gerçekliği tanımak ve betimlemek istemiştir. Gerçekliğin reddi ile başka bir dünyanın betimlemesi mümkün olmuştur, fakat her şeyi yadsıyan soyut Dadacı film gerçekçilikten tamamen koptuğundan (biçim ya da içerik açısından) sinema diline özgü gücünü kaybetmiştir. Ayrıca sinemanın özerkliğini amaçlayan Dada, filmi tiyatrodan ve edebiyattan bağımsızlaştırmak isteyerek müzik ve resim sanatına bağımlı hale getirmiştir.

¹² Bkz. Görsel 2.10

¹³ Rayogram: "objeler, ışığa duyarlı bir yüzey üzerine yerleştirilir ve siyah zemin üzerinde beyaz gölgelerin belirmesiyle bir çeşit radyografi çekilmiş olur" (Passeron, 1990, s. 267).

Dada filmleri geleneksel film dilini ortadan kaldırdığından geleneksel anlamda dekoru ya da yapım tasarımını uygulamamıştır. Soyut filmlerin karakterleri geometrik şekiller, nesnelere, makine gibi insan bedenleri, çevresi ise genellikle sonsuz karanlık uzamdır. Eğer yine de yapım tasarımının izlerini açığa çıkarmaya çalışırsak filmde nesnelere ve geometrik biçimlerin izleyicide uyandırdığı duygusal, entelektüel ve psikolojik tepkiyi vurgulayabiliriz. Dadacı film, tonlar, şekiller, ışık, bunların ritmi ve kompozisyonu gibi biçimsel ifadeler aracılığıyla anlam yaratmaktadır. Nesnelere ve nesneleştirilmiş insan bedenlerinin kullanılması, birbirleriyle alakasız biçimlerin ve nesnelere rastlantısal bir araya gelmesi ve art arda gelen görüntülerin birbiriyle çarpışması daha sonra Gerçeküstücülüğün yararlandığı ve kendi amaçları doğrultusunda geliştirdiği, zenginleştirdiği biçimsel araçlar olmuştur.



Görsel 2.10. Man Ray: *Le Retour à la Raison*, 1923

Avangart sanat ve sinema akımlarının düşünsel ve biçimsel yeniliklerinin sinematik yapım tasarım estetiğinin gelişmesine katkı sağlamış, onu ana akım yapım tasarım anlayışından farklı gereksinimlerle ve biçimsel çözümlerle zenginleştirmiştir. Avangart, gerçekliğe olan farklı yaklaşımları, soyutlaması ya da iç gerçekliğin önemini

keşfedip betimlemesiyle yapım tasarımı ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi de yeniden tanımlamıştır. Amacı, görünür gerçekliğe olabildikçe yakın bir kopya üreterek izleyiciyi etkilemek, eğlendirmek ve doyuma ulaştırmaktan ziyade gerçekliği değiştirerek, parçalayıp yeni bağlantılar kurarak, stilize ederek ya da yeni şiirsel anlamlar yükleyerek izleyicinin yeni, alışılmamış zihinsel ve duygusal tepkilerini teşvik etmek, böylelikle dünyayı ve kendi gerçekliğini eleştirel bakış açısıyla değerlendirmesine yol açmaktır.

Avangart akımlar sayesinde yapım tasarımı, karakterlerin kişiliğini, iç dünyasını, zihinsel ve duygusal eylemlerini ifade etme görevini üstlenmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra yapım tasarımının dramatik yapı, karakter ve çevresi arasındaki etkileşimin güçlendirilmesindeki rolünün önemi artmıştır. Yapım tasarımı filme özgü bir dünyanın, görsel bütünlüğün ve temel atmosferin yaratımında önem kazanmıştır. Üstelik ana akım sinemasının kalıplaşmış stillerinin yerine yapım tasarımı, sanatçının ya da yönetmenin kendine özgü yorumunu ve görme biçimini ifade etmiştir. Böylelikle yapım tasarımı, zanaattan sanata dönüşmüştür.

Avangart yapım tasarımı, bir yandan geleneksel değerlerin, güzellik, doğruluk, ahlak, mantık, denge ve simetrinin yerine çirkinlik, suçluluk, formsuzluk ve asimetriyi estetikleştirilmiş, diğer yandan geçmişin değerlerini temsil eden mekânlar ve nesnelere yerine modern bilimi, geometriyi, mimari öğeleri, nesnelere, makineleri ön plana çıkarmıştır.

Fakat avangart, temel hedefi olan sanatın özerkleştirilmesi ve sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok edilmesine sadece kısmen ulaşabilmiştir. Akımların çoğu nesnel gerçekliği soyutlayarak ya da psişik gerçekliğe kaçarak gerçeklikten uzaklaşmış, böylelikle hem sinema diline özgü niteliği, fotoğraflık gerçekliği yansıtmaya gücünü göz ardı etmiş, hem de sanat aracılığıyla gerçekliği değiştirme amacından uzaklaşmıştır. Üstelik avangart filmler sınırlı bir kitleye hitap ettiğinden yaşamı değiştirme vaadi daha da ulaşılmaz olmuştur.

Dada, anti-sanat tavrıyla yapım tasarımını ortadan kaldırdığında en büyük dönüşüm yaşanmış, hiçe dönüşen yapım tasarımının külleri üzerinde yeni bir estetiği inşa etme görevi ise Gerçeküstücülüğe devredilmiştir.

3. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE ESTETİĞE BAKIŞI

Gerçeküstücülük, 1920'li yılların başında Paris'te bir anlamda Dadanın küllerinden, bir anlamda da ondan beslenerek doğmuştur. Gerçeküstücülük ilk faaliyetlerini Dada ile paralel olarak, bazen beraber, bazen ayrı yollarda sürdürmüştür (Antmen, 2014, s. 133). Gerçeküstücülük, bir sanat akımı olarak sona ermişse de benimsediği zihinsel, ruhsal yaklaşım günümüze dek uzayan güçlü ve evrensel bir etki yaratmıştır. Sosyolog, filozof Michael Löwy'nin (2009, s. 3) de belirttiği gibi Gerçeküstücülük "son sözünü söylemekten uzak" bir "macera"dır.

Gerçeküstücülük, diğer avangart akımlar gibi çağın kültürel, toplumsal, siyasal gelişmelerine, I. Dünya Savaşı ve modernizm ile ilişkilendirilebilen iflas etmiş burjuva ussalcı zihniyet ve değer sistemine tepki göstermiştir. Avangardın sanat kurumuna saldırısını, sanatın gereksinimlerini ve estetiğini sorgulamasını benimserken aynı zamanda Dada gibi Gerçeküstücülük de önceki akımların sanatın özerkleşme anlayışına karşı bir tavırda bulunmuştur. Tek başına biçimsel yeniliğin sanat için bir temel sağlayabileceği düşüncesini reddetmiştir. Sanatın görevini, yalnız yeni biçimlerin arayışı olarak değil aynı zamanda yaşamsal, toplumsal ve siyasi değişimleri tetikleme gereken devrimci bir dil oluşturmak olarak tanımlamıştır. Rimbaud "Yaşamı değiştir" demiştir ve bu çağrı Gerçeküstücülüğün sloganı olmuştur. Gerçeküstücülük sanatsal problemlerden ziyade modern toplumun gerçeklik algısını sorgulayarak yeni bir gerçeklik tanımı ve dolayısıyla yeni bir estetik tecrübeyi ortaya çıkarmıştır. Gerçeküstücülük bu amaç doğrultusunda Dadanın yolundan giderek, sanatın varlığını bile sorgulayarak sanat kavramını genişletmiş, ilkelerini alışagelmış sanat kurumunun yanı sıra olabildikçe farklı alanlarda ifade etmeye çalışmıştır (Hopkins, 2004, s. 20-21).

Bundan dolayı Gerçeküstücülük tanımlamak istendiğinde, ortak bir üsluba sahip olan bir akım, edebiyat, resim, heykel ya da sinema ekolü gibi değil yaşama karşı tavırlar ve düşünceler belirleyen, ortak bir ruha sahip olan zihinsel bir hareket olarak ele almak daha doğru olacaktır (Hopkins, 2004, s. 20-21). Fransız eleştirmen Gaetan Picon'un da belirttiği gibi Gerçeküstücü faaliyetlerin önemi ve yenilikçi niteliği sanat eserlerinde değil, akımın kuramları ve deneyimlerinde görülmektedir (Bajomi, 1979, s. 80).

Gerçeküstücülerin ilk bakışta sapkın, ahlaksız, kışkırtıcı gibi görünen hareketleri ve eserlerinin altında derin amaçlar yatmaktadır. Arzuyu, erotizmi ve şiddeti

yüceltmeleri, ussalcı gerçekliğe karşı çıkmaları, aykırı deneyimleri ve yaşam tarzları, sıra dışı estetikleri ve sanat biçimleri hep insanı özgürleştirmek ve yaşamı değiştirmek amacını taşımaktadır. Akımın merkezi konumunda olan André Breton¹⁴, *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*'da (2009, s. 67) akımın amaçlarını sıralayarak Gerçeküstücü tavrı şöyle betimler:

“Eğer Sürrealizm aracılığıyla, ‘olan’ şeylerin tek bir oluş imkanı olduğu fikrini tereddütsüz reddediyorsak, ve eğer ‘olan’ bir yolla, insanlara gösterip izlemelerine yardım edebileceğimiz bir yolla, insanların ‘olmadığı’ni iddia ettikleri bir şeye varılabildiğini ilan ediyorsak, batı düşüncenin alçaklığını damgalamaya yetecek kelimler bulamıyorsak, mantığa karşı silahlanmaktan korkmuyorsak, rüyalarda yaptığımız bir şeyin uyanıklık halinde yaptığımız bir şeyden daha az anlamlı olduğuna yemin etmeyi reddediyorsak, zamanı ortadan kaldırmayacağımızdan bile emin değilsek; şu kötü eski saçmalığı, şu sürekli raydan çıkan treni, çılgın nabız atışını, içinden çıkılmaz kırık ve bozuk canavarlar yığınını; bizden, ne çeşit olursa olsun bir sosyal koruma aygıtına şefkat göstermemizi, hatta hoşgörülü olmamızı nasıl beklersiniz? Bizce gerçekten kabul edilemez olan tek delilik budur. Aile, ülke, din düşüncelerini yıkmak için her şey yapılmalı, her yol denenmelidir”.

Breton'un amacı, “vahim uyuşmazlık” olarak adlandırdığı, doğa ile insan karşıtlıklarını, başka bir deyişle Heidegger'in “Avrupa metafiziğinin sonu”, Nietzsche'nin “nihilizm çağı”, Husserl'in “Avrupalı insanın krizi” ve Marx'ın “yabancılaşma” olarak gördüğü modern kültürün krizini gidermekti. “İnsan ilk başta doğayla yakın paylaşım içinde bulunmasını sağlayan bir anahtara sahipti, sonra onu kaybetti ve o günden beri bıkip usanmadan, heyecanla, telaşla hiçbir işe yaramayan başka başka anahtarları deneyip duruyor” (Breton, A. 1946'dan aktaran: Vesely, 2016, s. 64). Bu anahtarı ararken Gerçeküstüçülük farklı yolları izlemiştir. Walter Benjamin'in (1993, s. 158) deyişle Gerçeküstüçüler “dindışı aydınlanma” peşindeydiler. Arayışlarını sanat alanının yanı sıra hem psikanaliz hem felsefe hem de siyaset alanlarında sürdürmüşler, bu alanlardan birtakım görüşleri benimseyip, onlara dayanarak kendi felsefelerini, ilkelerini ve bunların hizmetinde olan yeni bir estetiği inşa etmiştir. Psikanalizden, düşlerden, çılgınlıktan, ruhsal otomatizmden, nesnel rastlantıdan, şiirsel imgeden; diyalektik idealizme, Marksizm'e, kolektif bilinçaltına,

¹⁴ André Breton (1896-1966) akımın sanatsal etkinliğin ana odaklarını saptayan da, akımın siyasal seçimlerini belirleyen de. Breton Gerçeküstüçüleri bir araya getiren, örgütleyen, yönlendiren ama aynı zamanda dağıtılan kabile reisidir (Batur, 1987, s. 21-22).

mitlere, büyüye, simyaya ve ilkel inançlara doğru giden dolambaçlı yol bitmeyen bir yolculuktur; çünkü insanın özgürleştirilmesini hedefleyen Gerçeküstücülük henüz amacına ulaşamamıştır. Çalışmanın devamında bu yolun izinden gidilerek Gerçeküstücü estetiğin kuramsal altyapısı, hedefleri, biçimsel nitelikleri, özellikle yapım tasarımının yararlandığı ifade araçları (mekân, mimarlık, nesne ve beden estetiği) bağlamında açığa çıkarılacaktır.

3.1. Bir Terim Olarak Gerçeküstücülük

Breton'un (2009, s. 29) akımı adlandırmak üzere ortaya attığı “katıksız ruhsal otomatizm” anlamına gelen *surréalisme* kelimesi, Türkçeye *sürrealizm* ya da *gerçeküstücülük* olarak geçmiştir.

Gerçeküstücülük terimini ilk kullanan 1917 yılında Gerçeküstücülük akımının resmi ortaya çıkışından 7 yıl Fransız şair Guillaume Apollinaire'di¹⁵ (Antmen, 2016, s. 133). Apollinaire, terimi henüz sanatın nesnel gerçekliği kopyalamaması gerektiğini ifade etmek amacıyla kullanmıştır (Bajomi, 1979, s. 36). Breton, terimi Apollinaire'in görüşlerini takip etmekten ziyade büyük ustaya saygı duymasından dolayı seçmiş, kendisi kelimeye yeni bir anlam yüklemiştir. Bunun yanı sıra terimin kökeni Gerard de Nerval'ın kullandığı *süpernatüralizm* sözcüğünde de bulunabilir (Breton, 2009, s. 30). Nerval, bu terim aracılığıyla imgelem ya da rüya alanının uyanıklık hali kadar gerçek olduğunu öne sürmüştür (Duplessis, 1991, s. 34).

1924 yılında, Gerçeküstücü akımının resmi doğuşunu simgeleyen *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da Breton (2009, s. 31) *gerçeküstücülük* ya da *sürrealizm* terimini ilk kez tanımlar:

“Sürrealizm, (isim), Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. (felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem”.

¹⁵ Apollinaire, şiirin evrenselliğini vurgulayarak edebiyat, resim ve müzik gibi diğer sanat disiplinleri arasında sentez kurmak istemiştir. Bunları gerçekleştirmek için ise ihtiyaç olan şey özgürlüktü. Gerçeküstücü estetiğin açısından Apollinaire'in belki en önemli bulgusu imge yaratımının şaşırtma yönteminin vurgulamasıdır (Bajomi, 1979, s. 36).

Sürrealite ya da *üstgerçeklik* tanımını ise Breton (2009, s. 18) şöyle betimler: “Rüya ve gerçeklik olmak üzere, ilk bakışta çok çelişkili gibi görünen bu iki halin gelecekte, tabiri caizse bir tür mutlak gerçeklik olan *sürrealikte* bütünleşeceğine inanıyorum”.

Türkçeye *gerçeküstü* olarak aktarılan *surréal* (*sürrealite*) terimi, Breton ile akımın üyeleri tarafından *gerçekliğin üstü* ya da *ötesinden ziyade asıl gerçeklik* ya da *özgerçeklik* olarak anlaşılmıştır (Alkan, 1984, s. 93). Breton’lara¹⁶ göre *sürrealite asıl gerçeklik* ise gerçeklik nedir? *Gerçeklik* terimi modern anlamlandırma bağlamında şu şekilde tanımlanabilir:

“Gerçek olanın niteliği...İnsanın bilincinden bağımsız, somut ve nesnel olarak varolanların tümünü dilegetirir. *Varolmayan*’ın karşıtı olarak kullanılır...*Olanak*, *düşünölmüş* ve *tasarımlanmış* deyimlerinin karşıtı olarak da kullanılır. *Gerçeklik*, genel anlamda, her türlü *öznel*’in karşıtı olarak *nesnel* olandır” (Hançerlioğlu, 1976, s. 220-221).

Gerçeküstücüler bu alışagelmış gerçeklik tanımına karşı çıkararak *asıl gerçekliğı* tanımlamaya girişmiştir. Bu *asıl gerçekliğın* ne olduğı, akımın üyelerinin buna hangi yöntemlerle ulaşmak ve ne şekilde betimlemek istedikleri ilerleyen sayfalarda açığa çıkarılacaktır.

3.2. Gerçeküstücü Estetiğın Öncüleri

Breton’un (2004, s. 31) Gerçeküstücölüğün “estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış” olmasını belirtmesine rağmen akım, kaçınılmaz olarak kendine özgü bir estetik anlayışı geliştirmiştir. Eleştirmen Clement Greenberg görüşüne göre Gerçeküstücölüğün denetimsiz sanatsal ifadeye yönelmeden önce, sanatsal disiplinlere içkin sorunlarla ilgilenmesi gerekmiştir. Bunun sonucu ise akımın belli biçimsel ve estetik çözüm elde etmesidir (Hopkins, 2004, s. 92). Gerçeküstücüler ortak bir biçemi benimsememelerine rağmen benzer amaçları ve düşünceleri takip ettiklerinden dolayı akımın hem kuramsal hem de pratik alanlarında ortak estetik nitelikler belirlenebilir (Artun, 2014, s. 16).

¹⁶ Bu sözcük çalışmada Breton ile Gerçeküstücölük akımının üyeleri anlamında kullanılacaktır.

Breton, 1929 yılında yayımlanan *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*'da (2009, s. 66) şöyle der: “İsyan söz konusu olunca hiçbirimizin atalara ihtiyacı olmamalı”. Buna rağmen kendisi de *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da benimsedikleri sanatçılar, düşünürler ve yazarlar, onların belli başlı tavırları ya da sanatsal eylemlerinden uzun bir liste oluşturmuştur. Bu doğrultuda geri dönüş yerine ilerlemeyi seçen akımın, ilerleme amacıyla eskilerden esinlendiği ve onların yenilikçi düşüncelerine dayanarak kendi estetiklerini geliştirmesi tayin edilebilir.

Gerçeküstücülüğün bir akım olarak ortaya çıkmasını ve sıra dışı estetiğinin gelişmesini tetikleyen düşünsel, edebi ve sanatsal kökenler kültür tarihinde oldukça derinlere inmektedir. Gerçeküstücülük, amaçlarına ilk önce şiir aracılığıyla ulaşmak istediği için benimsediği öncüler de özellikle şairler ve yazarlardan oluşmuştur.

İlk önemli öncü olarak Marquis de Sade tanımlanabilir. Sade, hem kiliseye hem de ussalcı burjuva toplumsal düzene, hem yaşam hem de dil düzleminde özgür isteğin ve arzunun kısıtlanmasına başkaldırının ilk uç örneğidir. Sade, kısıktıcı hayatı ile gelenekleri altüst ettiği; bilinçaltı dürtüleri, erotiğin ve cinselliğin özgürleştirici niteliğini savunduğu için Gerçeküstücülerin sıklıkla başvurduğu kişi olmuştur (Demiralp, 2016, s. 284; Bajomi, 1979, s. 26).

Sade'in *haz ilkesi*¹⁷ni *gerçeklik ilkesi*¹⁸nin üstünde tutmasına karşıt ütöplast sosyalist filozof Charles Fourier gerçekliğin haza göre düzenlenmesi hatta haza dönüşmesi gerektiğini savunmuştur. Toplum ve insan doğasını özgürleştirmek, mutlak harmoniye ulaşmak için teorilerini insanın arzularına temellendirmiştir (Demiralp, 2016, s. 285).

Ussalcılığa ve nesnel gerçekliğe başkaldırıp düşlere ve hayal dünyasına giriş yapan romantikler, Schlegel, Novalis, Nerval, Coleridge, Blake gibi sanatçılar ve yazarlar bilinmeyen gerçeklik; düş, mit, efsane, gizem, fetiş, fal ve büyücülükte yaşamın özünü bulacaklarını düşünmüş, kendi benliklerinin saklanan taraflarının arayışına çıkmışlardır. Eserlerinde ve analogi ilkesine dayalı şiirlerinde zengin imgelem yer almıştır. Romantiklerin yadsımacı tavrının hem gerici hem de yenilikçi bileşimi Gerçeküstücülüğün ilkeleri ile bağdaşmıştır. Romantiklerin içe dönük ruh hali

¹⁷ “Freud deyimidir, bilinçsiz davranışları dilegetiren *haz ilkesi* (...) insanın hayvanlık evresindeki yapısını belirler” (Hançerlioğlu, 1976, s. 221) (Bkz. s. 55).

¹⁸ “Bilinçli davranışlar (...) Freud deyimidir, bilinçsiz davranışları dilegetiren *haz ilkesi*'ne karşıt kullanılmıştır (...) insan bu *haz ilkesi*'nin gerçeklik ilkesine dönüşümüyle insanlaşır” (Hançerlioğlu, 1976, s. 221) (Bkz. s. 55).

Gerçeküstüçümlüelerin özellikle ilk yıllarında benimsedikleri tavır ile benzerlik göstermiştir (Demiralp, 2016, s. 285-286; Bajomi, 1979, s. 27; Alkan, 1984, s. 94).

En önemli öncülerden biri simbolist Baudelaire'dir. Baudelaire güzelliğin alışagelmış anlayışını, klasik şiir kalıplarını sarsmıştır, bunların yerine çirkinlik, rastlantı, tuhaf, marjinal ve boheme yer vermiştir. Baudelaire'in yücelttiği sanatsal davranış biçimi olan *flâneur*¹⁹ Gerçeküstücü pratiklerde büyük rol oynamıştır. İyiliğin, kötülüğün, yararlılığın sanatta yeri olmadığını, "sanatın amacı ahlaktan bağımsız" olduğunu savunmuştur (Demiralp, 2016, s. 286; Artun, 2004, s. 12).

Gerçeküstüçülerin en çok benimsedikleri iki şair Lautréamont ve Rimbaud'dur. İki şair de yeni bir dünya peşindeyken şiirin amacını ve estetiğini yeniden tanımlamıştır. Lautréamont temiz olan her şeye saldırmış, yazınsal kalıpları altüst etmiştir. Metinlerinde süreklilik yoktur, türler karışmıştır, şiirleri tuhaf imgeler, sahneler, bilinçdışı dürtülerin yönettiği fantezilerle doludur. Rimbaud, şiiri; insanı ve bununla birlikte yaşamı değiştirmek, gerçek yaşamı bulmak için bir araç olarak değerlendirmiştir. "Sözlerin simyası", duyuların karışması, sözcüklerin anlamlarının değişmesi, yani dünyanın farklı algılanması ile dünyayı değiştirmek istemiştir. İnsanın yaşamla, öznenin nesneyle barışacakları bir noktayı bulmaya çabalamıştır (Demiralp, 2016, s. 287-288).

Saçma tiyatrosunun öncüsü olan Jarry, mizahı gerçekliğe karşı bir silah olarak kullanmıştır. Gerçekliğin gülünç yönlerini ortaya çıkararak onun bütünlük, tutarlılık görüntüsünü parçalamıştır. Eserlerinde özne ezilmek yerine nesneyle savaşılmaya kalkmıştır. Gerçeküstüçülüğün mizah kullanımı, çağın değerleri, toplumla, dinle, ahlakla ve mantıkla alay etmesi Jarry'nın mizah anlayışından beslenmiştir (Demiralp, 2016, s. 288-289).

20. yüzyılın başında Reverdy, Apollinaire, Raymond Roussel gibi şairler Gerçeküstüçülüğe ve şiirsel imge kullanımına doğrudan zemin hazırlamıştır. Fakat I. Dünya Savaşı'nın (1914-1918) yıkıcı sonucu, uygarlığın kendini yok etmesi, acıyla dolu bireyin başkaldırısının patlak vermesinin son şartını sağlamıştır. Dada, bütün değere karşı çıkararak nihilist bir tavır ile yaşamı değiştirmek istemiş, fakat yıkıcı yönünün yanında yapıcı, sistematik bir görüş benimsememesi 1920'lerin başında sona ermesine sebep olmuştur. Fakat yerleştiği temellerden yeni bir başkaldırı, toplumu ve insanı

¹⁹Walter Benjamin'e göre (2017, s. 39) *flâneur*, Baudelaire'in sanatında ilk kez lirik edebiyatın konusuna dönüşen Paris şehrinde melankolik olarak dolaşan, modern, yabancılaşmış, "sığınacak köşesini" kalabalıkta arayan bireydir.

değiştirmeyi arzulayan yeni bir ruh ortaya çıkmıştır: Gerçeküstücülük (Demiralp, 2016, s. 289).

Görüldüğü üzere *gerçeküstücülük* ya da *asıl gerçeklik* akımın doğuşundan önce de eserlerde, yaşamda, insanın kendisinde var olmuştur; Gerçeküstücülük, bu görüşleri aynı potada eriterek, teorik altyapıya yerleştirerek bir düşünsel akıma dönüştürmüştür. Bunlara rağmen öncüler ve Gerçeküstücülük arasında Breton'un (2009, s. 33) belirttiği önemli bir fark vardır: öncüler "gururdan kabarmış enstrümanlar", aksine Gerçeküstücüler "mütevazı kayıt cihazları"dır. Diğer deyişle öncüler, gerçeği kendi bilinçli amaçları doğrultusunda şekillendirdikleri için gerçeklikten uzaklaşmışken Gerçeküstücülerin, sadece saf "otomatik" düşünceleri, gerçekliği yansıtan, kaydeden araçlar oldukları için *asıl gerçekliğe* yaklaşabilmenin olasılığı daha büyüktü.

3.3. Gerçeküstücü Estetiğin Kuramsal Altyapısı

Gerçeküstücülüğün estetik yaklaşımı, öncülerin yanı sıra, çağın gerçekliği, toplumsal, siyasi, felsefi ve bilimsel koşullarından etkilenerek gelişmiştir. I. Dünya Savaşı'nın "sakatlıkları", kapitalizmin üretim politikası ve endüstrileşmenin yanı sıra marksizmin devrimci, Hegel'in diyalektik materyalizm felsefesine dayalı politikası, buna karşı faşizmin yükselen gücü, Freud'un "mutsuz" bireyi burjuva toplumun baskısından özgürleştiren psikanaliz kuramı ve Jung'un toplumsal bilinçaltı kuramı, Gerçeküstücü estetiği şekillendiren etkenler olmuştur.

Bu doğrultuda Gerçeküstücüler güzelliğin ne olduğu sorusuna farklı cevaplar vermiştir: "masalsı", "sarsıntılı", "yenebilir" ve "çürümüş" olan güzeldir. Gerçeküstücü estetiğin bu ilk bakışta karmaşık yapısı, benzer kuramsal altyapıya dayandırılarak geliştirilmiştir. Freud'un psikanaliz kuramı, Hegelci diyalektik ve marksizm ve psikanaliz ve marksist felsefeyi harmanlayan, toplumsal bilinçaltı kuramına dayandırılan yeni mit arayışı bu kuramsal altyapı oluşturulurken en etkili olan kuramlardır.

3.3.1. Gerçeküstücü estetiğin temel taşı: psikanaliz

Modernizmde egemen felsefi yaklaşım olan rasyonalizm sadece akıl ve mantık süzgecinden geçmiş, bilinçli, doğrudan deneyimlerle bağlantılı olguları gerçek olarak kabul etmektedir. Uygarlığın belirlediği ahlak ve çıkarlar nedeniyle insanın deneyimleri yanı sıra hayal gücü ve bunun ürünü olan her şey zihinden çıkarılarak gerçeklik algısı da gitgide kısıtlanmaktadır (Breton, 2009, s.14). Bu yüzden hem insan zihninin ve böylece gerçekliğin önemli bir bölümü karanlıkta kalmakta, hem de düşünce özgürlüğü kısıtlanmaktadır.

Bu doğrultuda Gerçeküstücülerin insanı özgürleştirme yolunda attıkları ilk adım, kendi öznelliklerine dönerek ve zihnin bu gizli bölümünü açığa çıkararak kendi ben arayışlarını mümkün kılmak, bireysel düşünceyi serbest bırakmak ve böylelikle *asıl gerçekliğe* ya da *üstgerçekliğe* ışık tutmaktır.

Zihnin bilinmeyen bölümü, insanın ruhsal yaşamı filozofları, bilim adamları ve sanatçıları 20. yüzyıldan önce de düşündürmüş fakat Sigmund Freud'un psikanaliz kuramının sayesinde açığa çıkarılması mümkün olmuştur. Breton'un sözleriyle (2009, s. 102) Freud, "İnsan denen kapalı kutuyu süresiz olarak açabilecek bir anahtar önerme avantajını" sunmuştur. Bu sebeple Gerçeküstücülük ilkeleri Freud'un çalışmalarından oldukça etkilenecek ortaya koyulmuştur. Breton (2009, s. 14) "Sürrealizm Freudyen eleştirinin gerçekten sağlam bir temele sahip ilk ve tek eleştiri olduğunu inanır" derken, modern rasyonel eleştirel yöntemleri etkisiz olduğunu, psikanalizin gerçekliğe yaklaşmanın tek yolunu olduğunu belirtir. Fakat Gerçeküstücülüğün psikanaliden sadece etkilendiğini vurgulamak gerekmektedir; Gerçeküstücülüğün bazı temalarda Freud'dan çok farklı bir tutumu benimsemediği de olmuştur. Her şeyden önce Breton'lar psikanalizi hastaları iyileştirmek yerine kendi amaçları doğrultusunda kullanmıştır (Breton, 2009, s. 14).

Gerçeküstücülük, Freud'un psikanaliz kuramını ve bu kapsamda öne sürdüğü temel ilkelerinden, Ben/İd/Üstben, cinsellik ile ölüm dürtülerini ve bunların bağlamında düşlerin yorumu, cinsel ve ruhsal gelişimi ve bunların nevrozların ortaya çıkışındaki rolünden, kendi ilkeleri ve estetik anlayışını geliştirmesinin sürecinde yararlanmıştır.

3.3.1.1. Ben, İd ve Üstben çatışmasının giderilmesi üzerine

Psikanaliz kuramının temellendirildiği en önemli olgu, Ben, İd ve Üstben'in çatışmasıdır. Özellikle modern toplumda ahlak, eğitim, din vs. dış olguların etkisiyle insanın temel dürtüleri ve arzuları bastırılmak zorunda kalmakta ve bir denetim ortaya çıkmaktadır. Böylelikle insanlar, “aynı kalıba sokulup” toplumun içinde çatışmadan yaşamayı sürdürebilirler. Fakat bu arzular ve dürtüler ortadan kalkmamakta, bilinçdışına sığınmakta ve iç ya da psişik gerçekliği oluşturmaktadır. Bunlar insanların eylem alanlarında, rüyalarında, hayallerinde, özellikle ise psişik ve nesnel gerçekliğin dengesinin bozulduğu zaman nevrozlarda belirtileri göstermektedir (Freud, 1998, s. 45). Gerçeküstücülük de bu sorunla ilgilenmiştir.

Bu iç ve dış dünya olan iki gerçeklik arasındaki çatışmayı Freud'un adlandırdığı *Ben*²⁰, (*ego*), *İd*²¹ (*alterego*) ve *Üstben*²² (*superego*) arasında gerçekleşen ruhsal süreçler belirlemektedir. Bilinci temsil eden Ben “üç efendiye birden hizmet etmek zorunda olan ve bu yüzden de, dış dünyadan, idin libidosundan ve Üstben'in sertliğinden gelen üç yönlü tehlikeye göğüs germeye çalışan zavallı bir yaratık” gibidir. Benin bu çatışmaları uyumda tutamadığı zaman ise nevrozlar gelişebilir (Freud, 2001, s. 113-114).

Gerçeküstücülük, nesnel gerçeklik ve Üstben (toplumsal, ahlaki, dini baskılar vb.) ile psişik gerçeklik ve İd (arzular, dürtüler, düşler, hayal dünyası vb.) arasındaki sürekli çatışmanın ortasında kalan Beni özgürleştirmek istemiştir. Çatışmanın olmadığını kanıtlamak, çelişkilerin giderildiği bir nokta olan *sürrealiteyi* bulmak ve

²⁰ Ben ya da ego İd'e karşı denetimi, sansürü yürütmekte, bastırmakta ve direnç göstermektedir. Ben gerçek dış dünyanın ruhsal alandaki temsilcisi olarak – İd'e ve eğilimlerine “haz ilkesi yerine *gerçeklik ilkesini* geçirmeye”, İdin arzularını dış dünyanın etkileri ile uyum içerisinde tutmaya, İd'e karşı sağduyu ve akıl olarak adlandırılabilir. İd'in sansürü temsil ederek onu kontrol etmeye çalışmaktadır (Freud, 2001, s. 76-79, 86-89).

²¹ İd, ruhsal aygıtın en eski, ilkel, bilinçdışı ve bilinmez bölümü olarak hiçbir denetim, ahlaki ya da fiziksel vb. kural, çatışma olmaksızın sınırsız bir şekilde özellikle *haz ilkesi* tarafından yönetilmektedir. İd'deki dürtüler ve arzular hemen doyurulmak istemekte fakat Ben kontrol etmeye çalışır (Freud, 2001, s. 86-89).

²² Üstben ya da Ben'in ideali, Oidipus kompleksine bir tepki olarak baba karakterinin bir koruması şeklinde ortaya çıkmakta ve Ben'e egemen olma yeteneğini yaşam boyu elinde tutmaktadır. Üstben, otorite, ahlak, etik, din, eğitim, dersler gibi toplumdan ve aileden gelen yasaklar ve kurallar aracılığıyla vicdan ve bilinçsiz suçluluk duygusu halinde Ben'e egemen olmaktadır. Baba gibi “zalim” olan Üstben, acımasız ve cezalandırıcı devlet ya da Tanrı şeklinde baş göstermektedir. Çocuklukta ve ilk evrelerinde henüz İd ve haz ilkesi tarafından yönetilen Ben, gelişmesi sırasında Üstben'in büyük katkısıyla dürtülere ve arzulara egemen olmayı öğrenmektedir (Freud, 2001, s. 94, 107-113).

kavramak istemiştir. Breton, diyalektik düşüncesiyle öznenin bölünmesini reddetmiştir. Fakat Freud'un çatışmaya dayalı kuramı bunu mümkün kılamamıştır. Böylelikle Gerçeküstücüler, Hegel'in diyalektik düşüncelerine ve Jung'un öne sürdüğü kurama yakınlaşmıştır. Jung'a göre bilinç ve bilinçdışı karşıt değildir. Tam tersine birbirlerini tamamlamakta ve bir bütünü: bireyselliği oluşturulmaktadır. Genişletilmiş bilinç olan bireysellik, çatışmaları aşmış, bir harmoni gerçekleştirmiştir. Breton'a göre insanı tam anlamıyla doyuma götüren Freud'un değil Jung'un yaklaşımı olabilir (Duplessis, 1991, s. 105).

İnsanın özgürleştirilmesi ilk olarak Üstben'in devre dışı bırakılmasını gerektirmiştir. "Sürrealizm her şeyden çok, entelektüel ve ahlaki açıdan, vicdana yönelik en genel ve ciddi türden bir saldırıya yol açmaya çalışmıştır" (Breton, 2009, s. 62). Gerçeküstücülük Freud'un kuramından faydalanarak vicdan ve ahlakın, Üstben, yani toplum ve din tarafından oluşturulduğunu belirtmiştir. Bu doğrultuda estetik, mantık, ahlak, kültür, din, devlet, aile gibi olgulara karşı çıkması Üstben'i etkisiz kılma isteğinden kaynaklanmaktadır. Böylece bilinçdışında yatan arzular ve dürtüleri keşfetmek, harekete geçirmek, nitekim bilinmeyen gerçekliği ve insanın gerçek doğasını açığa çıkarmak mümkün kılınacaktı. Bu sebeple Gerçeküstücüler Üstben'in ahlaki kontrolünü devre dışı bırakan suçluları, katilleri, sapıkları ve delileri yüceltmiş, çalışmalarının konuları arasına yerleştirmişlerdir.

Gerçeküstücülerin, ruhsal gelişimin başında yer alan çocuğun ve ilkel insanın ya da histeri, paranoya gibi farklı nevrozların doğasını yüceltmesi, onların gerçeklik ilkesinden ziyade *haz ilkesinden* yönetilmiş olmaları, fantezi ve psişik gerçekliğin zenginliğine sahip olmalarından kaynaklanmaktadır. Breton (2009, s. 95) romantizmin başlattığı isyankâr tavrı, bebek metaforuyla betimler: "Bu bebek bizim vasıtamızla arzularını bildirir ve, varolmadan önce 'klasik olarak' düşünülen şeyin iyiyle eş anlamlı olduğunu kabul edersek, reddedilemez biçimde *kötülük dışında hiçbir şey* istememektedir". İd'de olduğu gibi *sürrealite* denen o noktada da iyilik ve kötülük ayrımı yok olmaktadır. Gerçeküstücü imgelemde sıklıkla karşılaştığımız kötülüğün yüceltilmesi bu bağlamda değerlendirilebilir.

3.3.1.2. *İd'i yöneten Eros ve Thanatos'un diyalektik ilişkisi*

İd'i özgürleştirmek, açığa çıkmasını mümkün kılmak isteyen Gerçeküstücüler, İd'i yöneten bilinçdışı dürtüleri ilkelerinin temel bileşimi olarak değerlendirmiştir.

İd'in genellikle *haz ilkesi* tarafından yönetilmesine rağmen *haz ilkesinin* dışında başka, daha ilkel, hatta *haz ilkesini* hükümsüz kılacak kadar güçlü dürtüler de bilinçdışı eğilimlere hâkim olmaktadır. Bu dürtüler ise “canlı/organik olanın zararlı dış etkilerle bırakmak zorunda kaldığı eski bir durumu yeniden oluşturmak için duyduğu içkin itki”lerdir (Freud, 2001, s. 47).

Bu dürtülerden biri cinsel/yaşam dürtüsü ya da *Eros*'tur²³. Yaşam dürtüsü, “yaşamı, parçacıklara bölünmüş canlı maddeyi, karmaşıklığa sokmak ve durmadan bir araya getirmek”, böylece yaşamı korumak, devam ettirmek, canlıyı bir bakımdan ölümsüzleştirmek hedefine yönelmektedir. Diğer dürtü ise ölüm/yıkıcı dürtüsü ya da *Thanatos*'tur²⁴. Ölüm dürtüsü, eski, başlangıçtaki durumu geri getirmek için canlı (organik) yaşamı cansız (inorganik) duruma geri döndürmek, başka bir deyişle ölümü sağlamak görevini üstlenmektedir. “Her iki dürtü de yaşamın ortaya çıkmasıyla bozulmuş bir durumun yeniden oluşturulması”na çalışmaktadır (Freud, 2001, s. 99).

Yaşamın kendisi, bu iki çabanın mücadelesi ve uzlaşmasıdır, yaşamın hedefi ise ikisinin birleşmesinden oluşan düalist bir amaçtır; ölüm hayata içkin hale gelir, hayatsa ölüme giden dolambaçlı bir yol olur. Yaşamın ölüme doğru sürekli inişini durduran ve yeni gerilimleri sağlayan cinsel dürtülerdir. *Haz ilkesi* tarafından yönlendirilen İd, bu gerilimleri gidermek, doyuma ulaşmak istemektedir. Fakat cinsel doyumdan sonra *Eros*'un devreden çıkmasıyla *Thanatos* serbest kalmaktadır. Örneğin aşağı düzeydeki hayvanların üreme işlemiyle ölümleri gerçekleşmektedir (Freud, 2001, s.104-105).

Aynı zamanda bu iki dürtü kaynaşabilir, bu durumda yıkım sadizm ya da mazoşizmde olduğu gibi *haz* kaynağı olabilir (Freud, 2001, s. 61). Ataerkil Gerçeküstücü imgelemde sık görülen sadizmin konusu genellikle kadındır. Kadın, erkeği hem baştan çıkarıcı hem tehdit eden bir güç olarak algılanmakta ve ona yönelik sadizm, bir ceza olarak kadının varsayılan iğdiş edilmesiyle örtüşebilir (Foster, 2011, s. 39).

²³ *Eros*, cinsel dürtülerin yanı sıra Ben'in kendini koruma dürtüsünü de kapsamakta; *haz ilkesine* aykırı değildir, bu dürtünün doyurulması zevk uyandırmaktadır.

²⁴ *Thanatos*, *haz ilkesinin* ötesine geçerek bireye hoşnutsuzluk getirmekte, zoraki bir tekrarla eski bir durumu geri getirmeye çalışmaktadır.

Fakat Gerçeküstücüler Freud'un (2001, s. 48) korunmacı ve cinsel dürtülerin yıkıcı bir güç, ölüm dürtüsü tarafından yönlendirilmekte olduğu düşüncesini paylaşmamıştır. Onlara göre en güçlü, en üstün güç cinsel dürtü ya da yaşam dürtüsüdür. Böylelikle aşk ve *haz ilkesinin* yüceltilerek, özgürleştirici güç olma niteliğini korumuş olmuştur. Gerçeküstücüler insan doğasını, "yıkıcı ötekinin musallat olmadığı bir Eros bağlamında görmek istiyorlardı" (Foster, 2011, s. 42-43). Foster (2011, 38), "gerçeküstücülüğün tam da – haz ve ölüm ilkelerinin birbirine hizmet etmeleri gibi, cinsel ve yıkıcı dürtülerin birbirine eş gördüğü – bu en zor noktalarda, bir anda ulaşılmış ve kaydedilmiş olduğunu" öne sürmüştür.

Gerçeküstücü estetikte oldukça yaygın erotizmin, ölümün ve ikisinin kaynaşmasının imgeleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Gerçeküstücü arayışın merkezinde olan ölüm ve yaşam dürtülerin bağdaşması, karşıtlıkların iç içe geçmiş olarak algılanmasının "bu en zor nokta"sı, Gerçeküstücü güzelliğin ta kendisi olmuştur. Buna rağmen Gerçeküstücü pratiklerde ölüm dürtüsü sıklıkla yaşam dürtüsü üzerinde zafer kazanmakta, dolayısıyla Gerçeküstücülüğün ilkeleri ve pratiği arasındaki uyumsuzluklar ortaya çıkmaktadır.

3.3.1.3. *İd'in özgürleşmesinin alemleri*

Gerçeküstücülük, gerçeklik algısının öznel olduğu kanıtıyla arzu ve esinlenme yoluyla başka bir gerçekliğe varılabildiğini öne sürmüştür. Yeni gerçekliğin tanımlanmasının, bireyin düşüncelerinin ve İd'in Üstben'den özgürleştirilmesinin peşinde çeşitli araştırmalar sürdürmüştür. Bilinçdışı eylemlerin açıklığa kavuşmasının farklı alanlarını irdelemiştir. Akıl hastalarını, çılgınlığı, özellikle paranoya ve histeriyi, saplantıları, sanrıları ve düşleri incelemiş ve bulgularını kendi estetik anlayışına yerleştirmiştir. (Duplessis, 1991, s. 93-94).

Breton ve Gerçeküstücüler, aklın egemenliğini yok etmek, "düşüncenin gerçek işleyişi"ni açığa çıkarmak, böylece *sürrealiteye* ulaşmak ya da onu yeniden yaratmak amacıyla yöntemler geliştirmişlerdir. Bunların çoğu psikanalitik yöntemlerden yararlanarak ortaya koyulmuştur. Bunlardan Gerçeküstücü imge yaratımını en önemli ölçüde belirleyen katıksız ruhsal otomatizm ile paranoya-eleştirel yöntemdir.

3.3.1.3.1. *Düş*

Bilinçdışı eylemlerin en zengin ve güvenli araştırma alanı düşlerdir. Freud'un Gerçeküstücüler tarafından da savunulan görüşüne göre rüyada geçen anlar uyanık anlarından daha önemsiz değildir; rüya, tanıma ve düşünme ile eşit bir araçtır. Rüya aracılığıyla Ben, kendi derinlerine inebilir, uyanık halde asla erişemediği saklı yerleri keşfedebilir (Breton, 2009, s. 17.). Bu düşünceyi resmetmek üzere Breton, *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da (2009, s. 18) Saint-Pol-Roux isimli şairin ünlü hikâyesine atıfta bulunur: şair her uyumaya gittiğinde kapısına bir tabela asar, tabelada ise şu yazı yer almaktadır: “Şair çalışıyor”.

Rüyanın Gerçeküstücüler için önemli niteliklerini açığa kavuşturmak için öncelikle rüyanın temel kavramlarının ele alınması gerekmektedir. Freud (1998, s. 146-147) rüyaların yapısını ikiye ayırmakta; biri *açık rüya*, diğeri ise *gizli rüya düşünceleridir*. Açık rüya, rüyada görülenler, rüyanın düz anlatımıdır, gizli rüya düşünceleri ise rüya arkasında gizlenen, ulaşılması zor bilinçdışı malzemedir. Gizliyi açık rüyaya dönüştüren eylem ise *rüya çalışmasıdır* (Freud, 1998, s. 199-200).

Rüya, bilinçdışı ve İd'de doyurulmak isteyen arzuların yanılmalı doyumudur. Rüya çalışması sırasında bu yasak arzular, tıpkı uyanıkken olduğu gibi, fakat daha az miktarda *sansüre*²⁵ uğramaktadır. Gizli rüya düşüncesi, çarpıtılarak²⁶ açık rüyaya dönüştürülmektedir. Böylelikle rüyada, sansürlenmiş arzular gizlense de açığa çıkar, Ben, İd, “uyanıkken kendiyi çelişen arzuları ile kendini barışık hisseder” (Freud, 1998, s. 168-171).

Çocukluktaki travmalar, fanteziler²⁷, cinsel gelişimin evreleri²⁸ rüyaları sık etkileyen motiflerdir. Bireyin gelişimindeki bu ilk evresinde ahlaki (kötü-iyi) ve

²⁵ Sansür, “ahlaki, estetik ve toplumsal açıdan ayıplanan, kabul edilmeyen yapı”lara müdahale etmektedir (Freud, 1998, s. 170).

²⁶ Gizli rüya malzemesi çıkarılmakta ya da değiştirilmekte ya da yeniden gruplandırılarak vurgunun yeri değiştirilmektedir. Rüya, sansüre rağmen bilinçdışı bir arzunun giderilmesi için gerek bunları parçalamakta, gerek göndermeler yapmakta, gerek ise görsel imgelere, eylemlere ya da sembollere dönüştürmektedir (Freud, 1998, s. 179, 200, 257).

²⁷ Rahim-içi, iğdiş edilme, asıl sahne, baştan çıkarma fanteziler, çocuğun cinsel ve kişilik gelişiminde, nevrozların oluşumunda ve sanatsal eğilimlerde önemli rol oynar (Freud, 1998, s. 409-412).

toplumsal kuralların olmaması rüyanın niteliğini de belirleyebilir (Freud, 1998, s. 242). Rüyaların kaynağı, öznel ve çocukluktaki tecrübelerin yanı sıra, insanlığın tarih öncesi (arkaik) dönemindeki zihinsel süreçlerden de olabilir (Freud, 1998, s. 230). Rüya sembolizmin (örneğin ev-insan bedeni; su-anne, doğum; boşluk, kapı, salyangoz-kadın cinsel organı) kökenleri birçok kez kolektif bilinçaltının temsilleri olan mitler, masallar, folklor, popüler gelenekler ve fıkralarda görülen sembolik düşünce yapısından kaynaklanmaktadır (Freud, 1998, s. 180-187). Gerçeküstücülüğün bu alanlara yönelmesi ve pop-kültüre yaklaşması, burjuva kültürüne başkaldırmanın yanı sıra rüyaların bu niteliği ile ilişkilendirilebilir.

Ayrıca *kaygı rüyalarının* da arzu giderici işlevi vardır. Kaygı hissinin sebebi, bir yandan İd'e haz veren doyumun, Ben tarafından hoşnutsuzluk olarak algılanabilmesi; bir yandan İd'in arzusunun doyumuna karşı Ben'in bir cezalandırması söz konusu olabilmesi; bir yandan da haz ve kaygı olan iki zıt kavramın aynı şeyi temsil edebilmesidir (rüyalarda karşıtlıklar, zıt kavramlar ve imgeler aynı şeyi dile getirebilir, nedensellik ters çevrilebilir) (Freud, 1998, s. 208-210, 248-252).

Rüyanın benzeri olan uyanıkken görülen gündüz düşleri, fantezi veya hayaller, sansürün daha etkin olmasına rağmen, aynı şekilde arzu doyurucu göreve sahiptir. Bunlar şiirsel, sanatsal üretimin "hammadde"leri olarak şair ya da sanatçının kendi düşlerini, arzularını sanat aracılığıyla aktarması ve böylece doyuma ulaşması için etkin materyallerdir (Freud, 1979, s. 204; Freud, 1998, s. 123-124).

Gerçeküstücülüğün, *sürrealite* denilen noktayı bulmanın bir yolunu rüyaların yorumunda görmüştür. Bunun sebebi ise uyanıkken çelişkili görülen kavramlar, imgeler, gerçeklikler ve zihinsel bölümlerin (İd-Ben-Üstben) çatışmasının rüyada ortadan kalkmasıdır. Gerçeküstücüler rüyaları araştırarak denetimsiz, bastırılmış bilinçdışına ulaşmak ve yaratım sürecinde bundan yararlanmak istemişlerdir. Ruhsal otomatizm yöntemiyle, hipnozlarla, imgelerle ve çeşitli yaratım süreçleri ile bu rüya halindeki denetimsiz saf yaratıcı durumu yinelemek istemişlerdir. Bunun yanı sıra

²⁸ Oral, anal, fallik, latens ve genital evre olmak üzere Freud (1998, s. 351-356) çocuğun psikoseksüel gelişiminin evrelerini belirtmiştir. Bunlarda bir takıntı ya da gerileme gerçekleşirse erişkinin alışkanlıkların şekillendirilmesine ve nevrozlara rol açabilir.

rüyanın özellikle görsel imgelere dayanması, arkaik, evrensel bir görsel dili temsil etmesi Gerçeküstücülerin imge yaratımında son derece etkili olmuştur.

3.3.1.3.2. Çılgınlık

Taşkınlık denince “ancak delilikle kıyaslanabilecek bir durumun yeniden yaratılmasından bahsediyoruz” (Breton, 2009, s. 119).

Freud’un deliliğin araştırmasının önemli olduğu düşüncesini Gerçeküstücüler de benimsemişlerdir. Onlara göre akıl hastaları, kendi iç gerçekliklerini normal insanlardan daha iyi tanımaktadır ve onların “taşkınlıklarını” inceleyerek sağlıklı insanlar için keşfedilememiş alanlar ve fenomenler ortaya konulabilir, bilginin ve kısıtlı olan nesnel gerçekliğin sınırları genişletilebilir.

Delilik, Gerçeküstücülerin estetiğinde rüyaya benzer bir rol almaktadır. Bunun sebebi rüyalarda olduğu gibi delilikte de *gerçeklik ilkesinden ziyade haz ilkesi*, hayal gücü ve imgelem hakimdir (Szávai, 1979, s. 141). Hayal gücü, dış gerçeklikten kopmuş delileri ya da akıl hastalarını mantık ve ahlak kurallarına aykırı olmaya teşvik etmektedir. Ayrıca deliler, “suçlarına” toplumun verdiği cezalara (enstitüye kapatılma, dışlanma) kayıtsız kalmaktadır. Dolayısıyla onları deliliğe sürükleyen bilinçdışının dışavurumlarından bir tür haz alabilecekleri öne sürülebilir (Breton, 2009, s. 9.).

Gerçeküstücüler, deliliğin “taşkınlığını” yapay olarak oluşturmak için hipnoz, ruhsal otomatizm ve paranoya-eleştirel yöntem gibi çeşitli yollar denemiştir. Akıl hastalıklarından özellikle paranoya ve histeriye ile duymuşlardır. Bunun sebebi ise paranoyanın tıpkı Gerçeküstücülerin arzuladığı gibi fantezi ve gerçekliğin özgün bir sentezini gerçekleştirmesidir. Paranoya hastasının zihninde dış dünyanın görüntüleri içsel bir yanılgıya göre ama tutarlı, mantıksal bir çerçeve içerisinde düzenlenmektedir (Duplessis, 1991, s. 38).

Gerçeküstücü estetikte histerinin önemli konumu, hastalığın belirtisinin fiziksel, görsel olması, “psişik bir çatışmanın, bastırılmış bir fikrin ya da arzunun, bedensele dönüşmesi”, özellikle de cinsel baştan çıkarmanın travmasından türemiş olmasından

kaynaklanmaktadır (Foster, 2011, s. 77). Breton histeriyi “üstün bir ifade vasıtası” olarak övmüş, özne ile nesne arasındaki “karşılıklı baştan çıkarma”ya dayalı “zihinsel durum” olarak yeniden tanımlamıştır. İlerleyen bölümlerde de görüleceği gibi Gerçeküstücü estetikte, harikulade ve sarsıntılı güzellik gibi kavramların temelinde histerik belirtiler yatmaktadır. Gerçeküstüçülere göre histeri, “harikulade gibi rasyonel ilişkileri askıya alan ve sarsıntılı güzellik gibi manevi özneliği paramparça eden, serbest aşkın mükemmel bir örneğidir”. Bu doğrultuda Gerçeküstücü estetik, “bir tür vecd biçimi”, imge ile sanatçı ya da seyirci arasındaki “karşılıklı baştan çıkarma”dır (Foster, 2011, s. 78).

3.3.1.3.3. Ruhsal otomatizm ve paranoya-eleştirel yöntem

Tıp eğitimi görmüş Breton, psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağırışım yöntemi olan otomatizm ile savaş sırasında hastanelerde görev aldığında tanışmıştır. Breton otomatizmi geliştirerek katıksız ruhsal otomatizm olarak adlandırdığı tekniği Gerçeküstüçülüğün temel yaratım yöntemi olarak önermiştir (Antmen, 2016, s. 135-136). Ruhsal otomatizmin akımın ilkelerinde ne denli önemli olduğu Breton’un (2009, s. 31) *gerçeküstüçülük* terimini “katıksız ruhsal otomatizm” olarak tanımlamasında da görülebilir.

Ruhsal otomatizm, Breton’un (2009, s. 28) tanımıyla “olabildikçe hızlı bir şekilde eleştirel melekeler açısından herhangi bir müdahale olmaksızın...nihayetinde en küçük bir kontrol altında tutma yükünden arındırılmış ve olabildiğince yakın şekilde dile getirilmiş düşünceye benzer” materyalleri açığa çıkaran bir yöntemdir. Breton, ruhsal otomatizm ile rüya halinde ya da delilikte ortaya çıkan mantıktan, estetikten ve ahlaktan bağımsız ve “gerçek” düşünceleri ortaya çıkarmayı hedeflemiştir (Vesely, 2014, s. 68).

Bu doğrultuda Breton ilk kez 1919 yılında *Les Champs magnetiques* (Manyetik Alanlar) eserinde Soupault ile gerçekleştirdiği otomatik denemelerini kâğıda dökmüştür. Aklına gelen düşünceleri, sonrasında hiçbir rötuş yapmadan kaydederek dilin sınırlarını zorlamış, sözcükleri alışagelmış anlamlarından koparmış ve yeni, mantıktan bağımsız ve imgelerin kendiliğindenliğine dayalı bir dil oluşturmuştur. Breton’a göre (2009, s.

29) dilin bu şekilde yeniden anlamlandırılması daha geniş bir gerçekliğe, *sürrealiteye* ulaşmanın şartıdır.

Breton, ruhsal otomatizm yönteminin sadece konuşma dili ve yazınsal alanlarda değil görsel sanatlarda da uygulanabileceğini düşünmüştür. Bu konuda akımın içerisinde tartışmalar²⁹ olsa da, Breton'un görüşünü, Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Max Ernst, Man Ray, André Masson, Juan Miró, Hans Arp, Yves Tanguy, Salvador Dalí ve Luis Buñuel gibi sanatçılar ve yönetmenler imgeyi maddeye dönüştüren eserleriyle kanıtlamıştır. Breton'a göre otomatizmi engelleyen resim, heykel ya da sinema dilinin uygun olmaması değil, onun nesnel gerçekliği model almasıdır. Bu doğrultuda sanatçı, *sürrealiteyi* betimlemek için kendi psişik gerçekliğini, yeteneğini sadece bir araç olarak kullanarak, otomatik olarak oluşan görsel imgelerle canlandırmalıdır (Artun, 2014, s. 13-14, 23).

Plastik sanatlarda otomatik ve rastlantısal yaratım sürecini mümkün kılan yeni teknikler geliştirilmiştir. Eserin kendi kendini oluşturan, ya da sanatçının sadece yorumda bulunmasını sağlayan teknikler örneğin Max Ernst'in frotaj³⁰ tekniği, André Masson'un otomatik çizimleri ve kum resimleri³¹, ya da Juan Miró'nun otomatik formları, Dominguez'in "objesiz dekalkomani"leridir³² (Passeron, s. 45-49). Fotoğraf, mekanik bir araç, "mütevazi kayıt cihazı" olarak gerçekliğin içine gömülü olan *üstgerçekliği* otomatik olarak açığa çıkarabilmesi için sık kullanılan Gerçeküstücü ifade aracı olmuştur (Hopkins, 2004, s. 120). Man Ray, rayogramları ve solarizasyonları³³ ile geleneksel fotoğraf tekniklerini genişletmiştir. Kübizmin ve Dadanın mirası olan kolaj tekniği, olabildikçe hızlı bir düşünce aktarımıyla, farklı materyalleri, gerçeklikleri birleştirebilme özelliğiyle ruhsal otomatizmi mümkün kılabilen Gerçeküstücü yaratım yöntemi olmuştur (Artun, 2014, s. 14-15).

²⁹ Sanatçının becerini bilinçli olarak kullanmasına dayalı yaratım süreci imgenin kendiliğindenliğini kaybetmesine yol açabilir.

³⁰ "Kâğıt ya da kumaş pürüzlü bir yüzey üzerine gerilerek yerleştirilir. Kalem, fırça ya da daha başka uygun gereç, kâğıdın üzerinde sürtmeyle gezdirilerek alttaki obje üzerindeki düzensizliklerin ve pürüzlerin kâğıt üzerine çıkması sağlanır" (Passeron, 1983, s. 264).

³¹ Masson "tual üzerine bir zambak tabakası yayarak üzerini kumla örttü. Sonra tualı salladığında üzerindeki kum, zamksız yerlerden kayarak döküldü. Ortaya çıkan şekiller rastlantısal, ancak yorumlanabilir nitelikteydi" (Passeron, 1990, s. 265).

³² Monotip tekniği, "Boya düz bir yüzeye uygulanıyor, bunun üzerine ikinci bir tabaka yayılıyor, az ya da çok bastırıldıktan hemen sonra kaldırılıyor...Böylece meydana gelen ürün yeni bir yorumun başlangıç noktası olabileceği olduğu gibi de bırakabiliyor" (Passeron, 1990, s. 263).

³³ Fotoğrafın banyo edilmesi sırasında karanlık odadaki ışığın kısa bir an için yakılması, şekillerin çevrelerinde bir hale oluşturur (Passeron, 1990, s. 120).

Nitekim Breton'un katıksız ruhsal otomatizmin, hiçbir zaman tam olarak yere getirilemediği açıktır. Bilincin tamamen devre dışı bırakılması bütün zihinsel eylemleri durdurmak ile eşittir. Böyle bir durum doğal olarak sadece derin uykuda ya da bilinçsizlik halinde olabilir. Fakat otomatizm Gerçeküstücü estetiğin özünü oluşturan, güçlü ve benzersiz "güzellikte" şiirsel imgeleri ortaya çıkarmıştır (Bajomi, 1979, s. 78, 83).

Katıksız ruhsal otomatizmin resim sanatında kullanışlı olamayacağını düşünen Dalí, otomatizme ek olarak yeni, geçerli bir teknik önermiştir: *paranoya-eleştirel yöntem*. Ona göre uyanırken görülen düşlerin (otomatik düşüncelerin) resme geçirilmesinin şartı resmin kendisinin düş malzemesi olmasıdır. Bundan yola çıkarak resimlerini, paranoya hastalarının dış olguları takıntılı yeniden yorumlamasına benzer şekilde psiko-patolojik fantezilere, düşsel algıya yol açabilen uydurma eş-imgelerden, "şüpheye düşüren gerçeklik"lerden inşa etmiştir. Bu doğrultuda ruhsal otomatizmin bilinçsiz yaratımından ziyade bilinçli olarak oluşturulan fakat izleyicide bilinçsiz eylemleri harekete geçiren "bilinçli ruhsal otomatizm" ya da paranoya-eleştirel yöntemi meydana getirmiştir (Passeron, 1983, 60-61, Hopkins, 2004, s. 117).

İnsanı özgürleştirme amacıyla Gerçeküstüçüler dünyadan koparak öznel hayal gücü, düşler, sanrılar dünyasında çözümlerin arayışına yönelmiş, bilinçaltını araştırdıklarında bireye acı çektiren mutsuzluğun kökeninin farkına varmışlardır. Bu köken toplum ve nesnel gerçeklik tarafından bastırılan arzular ve içgüdülerin doyurulmamışlığıdır. Toplumdan kaçmak, toplumun şartlarında gerçekleştiremeyen arzuları doyumak yerine psişik gerçekliği nesnel gerçeklikle, bireyi ise toplumla bağdaştırmak gerek duyulmuştur. Bunun için ilk olarak dış dünyanın değişmesi gerektiğini fark eden Gerçeküstüçüler, psikanalizin sınırlarını aşarak diyalektik materyalizm ve marksizm felsefesine yaklaşmıştır (Duplessis, 1991, s. 109-110).

3.3.2. Gerçeküstücülüğün diyalektik ve Marksizm anlayışı

“Her şey bize, zihinde hayat ve ölümün, gerçek ve hayal edilenin, geçmiş ve geleceğin, söylenebilir ve söylenemez olanın, yüksek ve alçağın çelişkili olarak algılanmayacağı bir noktanın varolduğunu düşündürüyor” (Breton, 2009, s. 62).

Psişik ile nesnel gerçeklik, birey ile toplum karşıtlıklarını aşmak isteyen Gerçeküstücülük, Alman filozof Hegel’in diyalektik idealizm teorisini benimseyip kendi amaçları ile bunların hizmetinde olan estetiği Hegel’in öne sürdüğü görüşler bağlamında geliştirmeye devam etmiştir.

Hegel’e göre dünya, tarih ve insan bilinci (ruhu) gibi din, devlet, mantık, felsefe ve estetik de diyalektik bir süreç içerisinde gelişmektedir. İnsanlık tarihinde, sonunda mutluluk sentezine ya da özgürlüğe ulaşmak için insanlığın aşması gereken duraklar vardır. Bunlar *tez*, *antitez* ve *sentez* biçiminde birbirlerini izlemekte, birbirlerine dönüşmektedir (Duplessis, 1991, s. 113-114).

Evrimin ilk aşamasında insanın *öznel bilinci* ya da ruhu (*tin*) içine kapanmıştır, daha bütünlüğe ve özgürlüğe sahip değildir. *Öznel bilinç* kendinden yabancılaşarak *nesnel bilince* (toplum) dönüşmektedir. *Tez* olarak *öznel bilinç* ya da birey, *antitezi* olan *nesnel bilinç* ya da toplum aracılığıyla kendini tanımakta ve belirlemektedir. Son aşamada ise *bilinç*; *Geis*, *mutlak bilinç* ya da *İdea*’ya tekrar geri dönmektedir. Fakat artık diyalektik gelişmesinin içerdiği çelişkileri içinde barındırarak, gidererek, kendini tanıyarak, kendi bilincine vararak bilinçli özgürlüğe kavuşmuş *kendi-için-varlığa* dönüşmektedir (Hyppolite, 2010, s. 53-54). Böylelikle Hegel, diyalektik sürecin, insanlığın ve dünyanın gelişiminin sonucu olarak çatışmaların giderildiği bir mutlaklığa, özgürlüğe ve bütünlüğe varmayı belirlemektedir.

Hegel’in de kavradığı özgürlüğe ulaşmak Gerçeküstücülüğün en önemli hedefi olmuştur. Psikanalitik kuramları diyalektik idealizm ile ilişkilendirerek, Ben, İd ile Üstben arasındaki çatışmaların giderilmesinin yolunu *öznel* ile *nesnel bilinç* arasındaki çelişkilerin yok edilmesinde bulmuştur. Çatışmaların giderildiği *sürrealite* noktasını, Hegel’in *mutlak bilinç* olarak adlandırdığı, bilincin diyalektik gelişimindeki son aşama olan *sentez* kavramıyla bağdaştırmıştır. Breton, diyalektik idealizm felsefesinden yararlanarak *sürrealitenin (asıl gerçeklik) realiteden (gerçeklik) başka bir şey olmadığı*

düşüncesine varmıştır. *Realitenin antitezi olan sürrealite*, gerçekliği de içinde barındırarak mutlaklığı temsil etmektedir (Duplessis, 1991. s. 111).

Breton'un diyalektik düşünceyi benimsemesi, Gerçeküstücülüğün, diyalektik idealizmden yararlanan marksist diyalektik materyalizm felsefesine ve politikasına, komünizme doğru yönelmesine katkıda bulunmuştur. Hegel ile Marx'ın görüşleri arasındaki fikir uyuşmazlıkları, idealizm ile materyalizm, iç ile dış arasındaki eski karşıtlıkları gidermek isteyen Breton özgün bir marksist anlayışı geliştirmiştir (Löwy, 2009, s. 50-51).

Aragon ve Naville, Breton'dan önce bilinçdışının ve eylemlerinin toplumsal, tarihi değişimler ve etkenler sonucu ortaya çıktığını fark etmiştir. Bundan ötürü insanı özgürleştirmek, yalnız toplumsal düzeyde değişim ile, toplumun kısıtlayıcı denetimlerini ortadan kaldırması durumunda gerçekleştirilebilir (Garaudy, 1979, s. 276). Marksizm, burjuva toplumsal kurumları alt üst ederek insanın kendisini ve arzularını eksiksiz olarak gerçekleştirmesine ve böylelikle insanın gerçek özgürlüğüyle kavuşmasına olanak sağlayacaktır (Duplessis, 1991, s. 114).

Breton, Aragon ve Naville'in toplumsal devrimin gerekli olduğu düşüncesini paylaşmıştır, fakat bireyin ve sanatın özgürlüğünü de korumak istemiştir. Bu doğrultuda hem devrimci hem de anarşist bir "katıksız başkaldırma", hem yapıcı hem de yıkıcı bir eylem hedeflemiştir; aradığı nokta bunların sentezi, "yapım ve yıkımın artık birbiriyle çarpıştırılamayacağı o nokta"dır (Breton, 2009, s. 63- 64).

Hegel'in ve Marx'ın felsefesi arasında yer alan fikir uyuşmazlıkları Gerçeküstücü politikanın hangi yöne ilerleyeceğini de muğlak kılmıştır. Bir tarafta Hegel'in, *nesnel bilincin* değişmesinin, toplumsal özgürlüğün gerçekleşmesinin ancak *öznel bilincin* özgürlüğe varmaya çalıştıktan sonra mümkün olacağını benimseyen düşüncesini, diğer tarafta ise Marx'ın bireyin özgürleşmesini toplumsal bir değişime bağlı gördüğü teorisini benimseyebilirdi. Breton, bu iki düşünce modelini harmanlamak istemiş, bireyin devrimi ile toplumun devrimini aynı anda gerçekleştirmeye çabalamıştır (Duplessis, 1991, s. 113-114).

Sosyalizm ve Devrimle yakınlaşan Breton diğer Gerçeküstücülerle beraber 1927 yılında Fransız Komünist Partisi'ne katılmıştır. Fakat Sovyet komünizm ve

Gerçeküstücülük arasındaki anlaşmazlıklar sebebiyle bazı üyeler gruptan ayrılmıştır. 1933 yılında Breton da Fransız Komünist Partisi'nden çıkmıştır. 1935 yılında Breton, *Position Politique du Surréalisme*'de (Gerçeküstücülüğün Siyasi Konumu) sanatçının toplum karşısındaki bağımsızlığını savunmuştur (Bajomi, 1979, s 343, Duplessis, 1991, s. 19).

Breton'a göre – Stalinist Komünizmden ziyade Troçki ile aynı düşünceyi paylaşarak – bireysel özgürlük marksizmin bir koşuludur. Toplumsal sorunların çözümü tek başına özgürlüğü getirmemekte, bireyin de özgür olması gerekmektedir. Sadece insanın ve toplumun devrimleri uyumlu bir şekilde gerçekleştiğinde düşünsel ve ekonomik bağlamda gerçeklik bir değişimi ortaya çıkabilir. İnsanın özelliklerini göz önünde tutmak gerekmektedir; sadece o zaman evren doğru yorumlanabilir ve dünya değiştirilebilir (Duplessis, 1991, s. 117). Breton, bu düşünceleri 1938 yılında Meksika'da Troçki ile *Bağımsız Bir Devrimci Sanat İçin* manifestosunda kaleme almıştır. Manifestoda, marksizmin ve anarşist bir bireysel özgürlüğü gerektiren sanatın birbirleri ile paralel olarak yapılabileceği öne sürülmüştür (Löwy, 2009, s. 25-26).

Gerçeküstücülüğün bu şekilde gelişen özgün marksist anlayışını Michael Löwy (2009, s. 24) *romantik marksizm* olarak adlandırmıştır. Romantik marksizm, “prekapitalist geçmişin kimi kültürel biçimlere hayranlık duyan ve modern sınaî uygarlığın soğuk ve soyut akılcılığını reddeden, fakat bu nostaljiyi, bugünün devrimci değişimi için verilen mücadelede bir güce dönüştüren bir düşünce biçimidir”. Romantik marksistler, dünyanın büyüsunü kapitalizmin bozduğunu inanarak hayal gücü aracılığıyla dünyayı yeniden büyülemeye dair devrimci girişimde bulunmaktadır. Gerçeküstücülük, bu düşünce biçiminin parlak ifadesidir. Hayal gücüne, şiirsel düşünceye ve bilinçdışı dürtülerin serbest bırakılmasına dayalı estetiğini devrimci bir hedef, burjuva toplumun acımasız eleştirisi bağlamında geliştirmiştir.

Gerçeküstücülüğün benimsediği ilk bakışta yıkıcı kötümserlik, *aktif, devrimci, örgütlü ve eleştirel* bir kötümserliğe dönüşmüş, temeli ise güvensizlik, sorgulama ve başkaldırı olmuştur (Löwy, 2009, s. 53). Walter Benjamin'e (1993, s. 167) göre Gerçeküstücülüğün bu örgütlenmiş kötümserliği “ahlaki metaforu politikadan kapı dışarı etmek ve politik eylemde baştan sonra imge dünyasını keşfetmekten başka bir şey değildir”. Gerçeküstücülüğün devrimci potansiyelini fark eden Benjamin (1993, s.165) “Bakunin'den beri Avrupa, radikal bir özgürlük kavramından yoksun.

Gerçeküstücülerinse böyle bir özgürlük kavramları var. Kemikleşmiş liberal-ahlaki-hümanist özgürlük idealini ilk tasfiye edenler onlardı” yazar. Bu özgürlük anlayışı ise “sarhoşluğun gücünü devrime kazanmak”la eşanlı olan anarşik bir tavır, “şiiresel politika”dır (Benjamin, 1993, s. 165).

Benjamin’e göre, Gerçeküstücülüğün marksizmle paylaştığı amaç yeni bir mit yaratımıdır. Bu mitin amacı insanın mutlaklığına, özgürlüğüne, dünya ve insan arasındaki eski uyuma tekrar ulaşmaktır. Fakat geçmişe dönüş olarak değil geleceğe doğru devrimci bir hareket olarak (Löwy, 2009, s. 37).

3.3.3. Yeni mit arayışı

Çağın toplumsal, siyasi şartları, faşizmin güçlenmesi, II. Dünya Savaşı’nda tekrarlanan felaket ve sanatçıların sürgüne itilmesi, Gerçeküstücülerin “yaşanılası bir dünyaya yeniden dönme vaadi”ni tetiklemiştir (Breton, A., 1942’den aktaran: Denos, 2014, s. 335). Bu yaşanılası dünyayı Breton mitte bulmayı umuyordu; insanın evrenle olan ilksel, mitik harmonisini, bütünlüğünü geri getirmeyi, yeni bir mit oluşturmaya hedeflemiştir (Denos, 2014, s. 334-338).

Breton, bilinçdışına yönelik daha önceki faaliyetlerin öznel ve bundan dolayı yetersiz olduğunun farkına varmıştır. Jung’un düşüncesini paylaşarak insanlığın kendi kültürünün kökenlerine dönmesinin, öznel bilinçdışını açığa çıkarması kadar önemli olduğunu belirtmiştir. Zira kültürün kökenleri olan mitler, inançlar, masallar ve efsaneler *toplumsal bilinçaltının* temsilleridir ve bu alanları araştırmak bireyin yanı sıra toplumun ve dünyanın gizemlerinin açığa çıkarılmasıyla eşanlıdır. Böylece Gerçeküstücülük metafizik, mitler, büyü ve simya alanlarına giriş yapmıştır (Vesely, 2014, s. 74-77).

Gerçeküstücüler, rasyonel dünyanın gömdüğü, unuttuğu, eskiden var olan mutlak dünyayı yeniden inşa etmek istemiştir. Akıl ve dindışı aydınlanma peşinde olan Gerçeküstücüler, araştırmaları sırasında elde ettikleri bilimsel bilgileri, sırf şiir ve imge aracılığıyla yeniden yorumlamak ve ilişkilendirmek için kullanmıştır. Çağdaş mantıktan üstün olduğunu düşündükleri ilkel, mitik, benzeşime dayalı düşünce yapısını mantığın yerine geçirerek yeniden gündeme getirmek, çağdaş kültürde yerleştirmek ve böylece yeni bir mit oluşturmak istemiştir. Bu görevin ise sanatçılara ve şairlere düştüğünü belirtmiştir. Benzeşime dayalı şiir ve imge, zihnin mantıksal yönünün yapamadığı, iki

uzak gerçekliğin arasında bağ ve benzerlik kurarak algılanan gerçekliğin yeniden yorumlanmasına, sınırlarının genişletilmesine yol açmaktadır. Böylelikle Gerçeküstücüler, imge ve şiir aracılığıyla dünyayı yeniden büyülemek istemişler, bunun için ise anahtarları, mitler, masallar, büyü ve simya alemlerinde aramışlardır (Vesely, 2014, s. 61-62, 74-79).

Şiirde olduğu gibi mitler, büyü ve simyada da uzak ve farklı varlıklar, gerçeklikler birleştirilmekte, karşıtlıkların arasındaki sınır kaldırılmaktadır. İmgelerin ve “sözlerin simyası” aracılığıyla başka bir gerçekliği yaratmaktan ziyade onu *sürrealiteye* dönüştürmeyi hedefleyen Gerçeküstücülük, kendi amacı ile simya arasında bağ kurmuştur (Vesely, 2014, s. 62):

“Sürrealist çabalarla simyacıların çabaları arasındaki dikkate değer benzerliği fark ederseniz memnun olurum: felsefe taşı, insanın hayal gücünün herşeyden hayret verici bir intikam almasına olanak tanıyacaktı, bu da bizi zihnin yüzyıllar boyunca evcilleştirilmesi ve anlamsız teslimiyetinden sonra yeniden, hayal gücünü 'duyuların uzun uçsuz bucaksız, akla dayanan dengesizliğinden' nihai olarak kurtarma teşebbüsüne getiriyor” (Breton, 2009, s.118).

Felsefe taşı, elmas ya da kristali sembolik olarak elde etmek isteyen Gerçeküstücülük, bunlarda kendiliğinden ortaya çıkan saf yaratıcılığını, hayal gücünü, gerçek sanat eserini ve mükemmel, birleştirici, mutlak bir nokta olan *sürrealiteyi* görmüştür (Vesely, 2014, s. 93). Simyanın diğer temel özelliklerine bakılırsa, öncelikle Hıristiyan öğretimde geçen ruh ve beden bölünmesine karşı maddeyi ruhla uzlaştırmaktadır. “Simyanın temel unsurları olan kükürt ve cıvanın biraraya gelmesi, birbirine karşıt eril ve dişil (güneş ve ay) ilkelerin birleşmesi olarak anlaşılır” (Weston, 2016, s. 192). Maddenin ve ruhun, eril ve dişil ilkelerin çift cinsiyet sembolünde birleştirilerek uzlaştırılması Gerçeküstücülerin çelişkili gerçeklikleri diyalektik olarak birleştirme amacına karşılık gelmiştir. Ayrıcı simyaya bilimsel bir yön kazandırılmıştır. Felsefe taşı, Jung'un kuramındaki erkekteki dişil ilke olan *anima* ile kadındaki eril ilke olan *animus* arasındaki uzlaşma ve ilksel bütünlüğüne geri dönüşü ile örtüşmektedir. Birleşmenin sonucu kusursuz ve ölümsüz, yeni bir biseksüel varlıktır. Breton'lar simyada felsefe taşı, Hegel'in felsefesinde mutlak bilinç, Gerçeküstücü pratikte ise *sürrealite* denilen bütünleşmiş saf ruha ulaşmaya ve bunu dünyaya geçirmeye çabalamıştır (Weston, 2016, s. 192-195).

Gerçeküstücülük, dünyanın “çözülemeyen şifrelerinin”, yaratıcı hayal gücü, şiirsel benzeşim, aşk ve özgürlük aracılığıyla çözüleceğine inanıyordu. Gerçeküstücüler modern dünyanın insanlarını ve evreni bir araya getirip birleştirebilen, arketip niteliğindeki simgeleri yeniden canlandırmak, yeni bir evrensel mit oluşturmak için çabalamışlardır. Bu bütünleştirici yeni mit Gerçeküstücülüğün ta kendisidir. Sürekli hareket halinde olan tamamlanmamış bit mittir (Löwy, 2009, s. 15-19).

3.4. Gerçeküstücü Estetik

Gerçeküstücüler yukarıda dile getirilen düşünsel yaklaşımları benimseyerek, gerçekliği yeniden tanımlayarak, bu yeni gerçeklik olan *sürrealiteye* ulaşmak amacıyla yeni, modern bir estetik, daha doğrusu bir “karşı-estetik” geliştirmiştir. Sanatın, sanatçının gereksinimlerini ve güzelliği yeniden tanımlamış, öne sürdüğü kuramı ise pratiklerinde gerçeğe dönüştürmüştür.

3.4.1. Sanat ve sanatçı

Breton, Gerçeküstücü Manifesto’da (2009, s. 32-33) Gerçeküstücüleri “mütevazı kayıt cihazları” olarak tanımlar. Başka bir deyişle şairler, sanatçılar ve sinemacılar gerçekliğe hizmet ederek, yalnız fikirleri, düşüncüleri, gerçeği depolayan, yansıtan bir araçlardır. Bundan ötürü gerçek bir sanat eseri üretebilirler. Bu düşünceden yola çıkarak Breton, Gerçeküstücülükte “yetenek diye bir şey” olmadığını belirtmiştir (Breton, 2009, s. 33). Esin ise Breton’a göre (2009, s. 103) zihnin tam hakimiyetidir, “kısa devreleri” gibidir, insanın “ansızın ‘kendisinden daha güçlü’ bu şey tarafından” ele geçirilme duygusudur. Bu “kısa devreleri”, otomatik düşünceyi güçlendirmek, yapay olarak tekrarlamak için Gerçeküstücülük, şiir, plastik sanatlar, sinema gibi farklı alanlarda durmadan çeşitli yöntemler geliştirmiştir.

Sanat ile rüyanın, sanatçı ile düşleyenin ya da nevrotik hastanın arasındaki benzerlikleri vurgulayan Gerçeküstücü düşünce Freud’un kuramı ile örtüşmektedir. Freud *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* kitabında (1979, s. 194-204) sanatçıyı gündüz düşleri kuranlarla benzetmektedir. *Haz ilkesi* tarafından yönetilen bu düşler rüyalar gibi arzu doyurulma işlevine sahiptir. Eğer fantezi ya da iç gerçeklik dış gerçekliği ele geçirirse

nevrozlar ortaya çıkabilir. Oldukça duyarlı ve yüce arzulara sahip olan sanatçı bu ihtimalden yaratım süreci aracılığıyla kurtulabilir ve gerçekliğe geri dönebilir. Sanatçı kendi hayallerini ve arzularını yapıtına aktarmakta, istediği biçimde şekillendirmektedir. Sanatçı arzularını teknik ve estetik aracılığıyla “sansürleyerek” – rüyalara benzer şekilde – örtülü biçimde izleyiciye aktarmaktadır. Sanatçı gibi izleyici de bu arzulardan, hayali olduğu ve estetik bir güzellik içinde sunulduğu için utanç duymamakta, tersine zevk almaktadır. Sanat yapıtındaki kahramanla ve durumla özdeşleşmekte, bastırılmış arzuları doyuma ulaşmakta ve ruh gerilimden, bunalımdan kurtulmaktadır.

Breton, Freud’un bu düşüncesini benimsemesine rağmen o, Freud’a karşı düşler ile hayalleri sanat yapıtını dönüştüren şeyin, estetik, teknik denetim yani aklın ürünleri olmadığını savunmuştur. Breton’a göre (2009, s. 31) Gerçeküstücü sanatçı “düşüncenin gerçek işleyişini...estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı” bir biçimde aktarmaktadır. Sanatçının kullandığı imgeler kendi benliğinin, gerçekliğinin birer belirtileri olduğundan dolayı onları değiştirmek ya da idare etmek bireyin gerçekliğini değiştirmekle eşanlamlıdır.

Sanat ne yeteneğe, ne teknik beceriye, ne estetik duyarlılığa, ne de bilinçli yapılandırılmaya bağlıysa o zaman sanatı sanat, sanatçıyı sanatçı yapan koşullar nelerdir?

Gerçeküstücülerin savundukları görüş, sanatçının, sadece sanatta değil yaşam düzeyinde de alışagelmış kurallardan soyutlanarak gerçekliğe ulaşması ve kavradığı gerçekliği aktarması, yaşamı değiştirmesi gerektirir. Dolayısıyla sanatın asıl amacı, insanın evrenle olan bozulmuş uyumunu yeniden sağlamaktır. Sanatçı bunun için düş ve eylem, öznel ve nesnel, birey ve toplum, devrim ve anarşizm arasındaki ilişkinin iki ucunu birlikte tutmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda Gerçeküstücülük sanat için sanat düşüncesini reddetmekte, fakat sanatın herhangi bir çıkarı olmasına da karşı çıkmaktadır çünkü sanatçıyı bir yana çekmek, onun evrensel düzleminden düşürülmesi anlamına gelmektedir. “Gerçeküstücülük için sanat bir meşaledir. Bu meşale, psikanaliz ve devrimi de alarak, özgürleştirilmiş bir dünyanın peşinde yollarını aydınlatır” (Duplessis, 1991, s. 119-120). Bu yol boyunca şairler ve sanatçılar birer insan rehberleridir. Onlar, kitlelerde olmayan bir duyarlılığa sahip oldukları için, esinleri sayesinde aklın sınırları ötesine geçebilir ve Hegelci anlamda bilincin aşamalarını, mutlak bilincin ne olması gerektiğini önceden görebilirler (Duplessis, 1991, s. 118-120).

3.4.2. Gerçeküstücü güzellik

Bu doğrultuda ortaya çıkan sıra dışı güzellik anlayışı hem biçim hem de içerik düzeyinde yeni kavramları temsil etmiştir. Psikanaliz, diyalektik ve mitik düşünce bağlamında Breton, Gerçeküstücü estetiği etrafına düzenlediği yeni bir güzelliği kavramıştır: sarsıntılı güzelliği. Erotik ve ölümden gelen haza, bilinçdışı dürtülerin serbest bırakılmasına, karşıt kavramların diyalektik olarak bağdaştırılmasına dayalı güzellik, yeni, özgürleştirilmiş bir bireyin estetik tecrübesini temsil etmiştir.

Gerçeküstücü pratikler ve kuramların farklı görüşlerini birleştiren, sarsıntılı güzelliğin ve alt türlerinin (*örtülü-erotik, sabit-patlayıcı, büyülü-şartlı*) de dayandığı psikanalitik ve felsefi ilkelerden esinlenmesidir. Bu bağlamda yeni güzellikler kavranmış, Breton'un "masalsı" (harikulade), Dalí'nin "yenebilir", Bataille'in "çürümüş" ve bunları aynı çatı altında toplayan Freud'un "tekinsiz" kavramları ortaya çıkmıştır.

Sanat eleştirmeni ve tarihçisi Hal Foster'e göre (2011, s. 18) Gerçeküstücülüğün farklı gerçeklik ve güzellik anlayışları – bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde – büyük oranda Freud'un öne sürdüğü, psikanaliz ve estetiğin kesiştiği noktada yer alan tekinsizlik kuramının etrafında düzenlenmiştir.

"Harikulade, sarsıntılı güzellik ve nesnel rastlantı, arzunun kayıpta olan kökeni ve ölümlen gelen sonuna ilişkin travmalar üzerine kuruludur; gerçeküstücü sanat ise böyle hadiseleri tekrarlama ve/veya olanlarla hesaplaşmak için farklı çabalar olarak görülebilir... Tüm gerçeküstücü pratikler...kaygı vereni estetiğe, tekinsizi ise harikuladeye dönüştürme çabaları olarak görülebilir" (Foster, 2011, s. 75-76).

Dolayısıyla Foster'in yorumundan yola çıkarak Gerçeküstücü estetiğin iki temel üzerinde inşa edildiği öne sürülebilir. Biri Breton'un harikulade ve nesnel rastlantının estetiğini de içinde barındıran sarsıntılı güzellik, diğeri ise Freud'un tekinsizlik kavramlarıdır.

3.4.2.1. İmgenin "kıvılcımı"

Gerçeküstücü estetiğin temel bileşeni imgedir. Breton, (2009, s. 46) *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da imgenin Gerçeküstücü okumasını açıklar. Ona göre imge,

mantığın sağlayamadığı iki farklı gerçekliği yan yana getirerek, nesnelere, kavramları ve fenomenleri alışılmış ussalcı anlamlarından kopararak yeni bir gerçekliği görmeyi ve kavramayı sağlamaktadır. İmge, dolayısıyla ona dayalı şiir en üstün ifade biçimi ve Gerçeküstücülüğün amacı olan *sürrealiteye* ulaşmanın asıl yoludur.

Breton *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da (2009, s. 25) Pierre Reverdy'nin imge tanımını benimseyerek kendi görüşünü de öne sürmektedir:

“İmge katıksız olarak zihnin bir yaratımıdır.

İmge, kıyaslamadan değil, birbirinden az çok uzak iki gerçekliğin yan yanalığında doğar.

İki yan yana gerçeklik arasındaki ilişki ne kadar birbirinden uzak ve yerindeyse, imge ve imgenin duygusal gücü ve şiirsel gerçekliği de o denli güçlü olacaktır...”.

Dolayısıyla imge, otomatik olarak, kendiliğinden ortaya çıkmakta, ve böylece aklın ve bilincin denetimini devre dışı bırakarak “düşüncenin gerçek işleyişini” açığa çıkarmaktadır (Breton, 2004, s. 42-44).

İmgenin gücü, Breton'a göre (2004, s. 93) bütün kuralları, denetimi, toplumun, sanatın, edebiyatın ve gerçeğin “kulelerini” yok edecek kadar büyüktür. İmge, insanı “gerçek yaşam”a, *sürrealiteye* doğru sürükleyebilir. Şiirden sinemaya kadar bütün Gerçeküstücü sanat disiplinleri Gerçeküstücü anlamda imgeye dayanarak etkili bir iz bırakmaya, insanlığı sarsmaya çalışmıştır.

Breton, (2009, s. 44-45) imgelerin Gerçeküstücü niteliklerini belirtmek için onları sınıflandırır, ortak özelliklerini açığa çıkarır. Gerçeküstücü imgenin en önemli özelliği “son derece gelişigüzel olan şey ile kullanılan dile tercüme edilmesi en uzun süreyi alan şeydir”. Bunu ortaya çıkaran farklı özellikler ise:

“Görünüşte muazzam miktarda çelişki barındırması veya sözcüklerinden birinin tuhaf bir şekilde gizlenmiş olmasıdır; ya da kendisini sansasyonel bir şey olarak sunmasına rağmen, zayıf bir şekilde (...) sonlanıyor gibi görünmesi veya kendi kendisinden gülünç bir resmi haklı çıkarma oluşturması veya sanrılara yol açan türden olması veya doğal şekilde, soyuta somut ya da somuta soyut maskesi takması veya bazı fiziksel özelliklerin inkar edildiğini ima etmesi veya kakhahalara sebep olmasıdır” (Breton, 2009, s. 44-45).

Örneğin “Köprüde, tekir kedi başlı bir çiğ tanesi uykuya dalıyor”. Ya da “Şampanyanın köpüklü yakutu” (Lautréamont, 2007, s. 227). Ya da “Biraz solda, sezinlemiş olduğunu gökyüzümde, özgürlüğün rahatsızlıklarının ışıldayan camını görüyorum; ancak, bu kuşkusuz bir kan ve cinayet sisinden başka bir şey değil” (Aragon, tarihsiz’den aktaran: Breton, 2004, s. 45).

Breton, (2009, s. 43) imgenin güzelliğine şöyle işaret eder: “İmgenin değeri, elde edilen kıvılcımın güzelliğine bağlıdır”. Bu, imgenin güzelliğini oluşturan kıvılcım, iki gerçeklik arasındaki fark ne kadar büyükse, o kadar büyüktür. Bu kıvılcımı elde etmek için Gerçeküstücüler farklı yöntemler geliştirmiştir. Güzelliği şok, şaşırtma, farklı gerçeklikleri birleştirme ve yan yana koyma aracılığıyla ortaya çıkarmaya çalışırken mizaha ve harikuladeye başvurmuştur.

Gerçeküstücüler, mizah aracılığıyla şaşırtarak ve şok ederek gerçekliği eleştirmek ve yeni bir gerçekliği inşa etmenin yanı sıra modern toplumun getirdiği travmaların üstesinden gelmeye çabalamıştır (Szávai, 1979, s. 140).

Gerçeküstücüler, Freud’un teorilerine başvurarak mizahın, insanın toplumdan İd ile Ben’in Üstben’den özgürleşmesinin aracı olduğunu öne sürmüştür. Mizah aracılığıyla birey, dış dünyanın alışılmış düzenlerinden, mantıklı bağlantılarından, kurallarında ve baskılarından uzaklaşarak, onların ciddi görünümünü yok etmekte ve onlarla alay etmekte ve eleştirmektedir. Böylece birey *gerçeklik ilkesinden* kurtulabilir, özgürlüğe kavuşabilir (Duplessis, 1991, s. 24-29).

Bu doğrultuda Gerçeküstücüler, şiir, plastik sanatlar ve sinemada mizah aracılığıyla nesnelere ve olguları gerçeklikte alışagelmış anlamlarından ve bağlantılarından koparmıştır. Aralarında yeni bağlantılar kurarak, nesnelere yeni anlamlar yükleyerek, gerçekliği ve fanteziyi karıştırarak doğru ve daha gerçek bir imgeleme dayalı yeni bir dünya yani *sürrealiteyi* yaratmışlardır. Özellikle kara mizah uygulayarak dehşet ve gülünç arasındaki sınırları kaldırmış, insanı zalim bir şekilde şaşırtmış ve gerçekliği acımasızca eleştirmiştir (Szávai, 1979, s. 139).

İmgenin güzelliğini tetikleyen özellikleri Breton, mizahın yanı sıra harikuladede bulmuştur. *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*’da Breton, (2004, s. 19) güzelliği harikulade

ya da masalsı ile özdeşleştirir. “Masalsı olan her zaman güzeldir, masalsı olan herhangi bir şey güzeldir, aslında yalnızca masalsı olan güzeldir”.

Pek harikuladenin Gerçeküstücü okuması nedir? Harikuladenin Orta Çağ’daki anlamı doğal düzenden bir kopuşa işaret etmektedir. Akılcı nedenselliğe meydan okumakta, her şeyi mümkün kılmakta, çelişkili kavramları ve gerçeklikleri yan yana koymakta, mantığın, ahlakın denetimini ve her türlü fiziksel, biyolojik kuralı yıkmaktadır (Foster, 2011, s. 48). Gerçeküstücü, özellikle ise Breton’un (2004, s. 19-23) harikulade anlayışı ise çelişkili yerine diyalektiktir. Ona göre harikulade çelişkilerin bir çözümüdür. Harikulade, artık fantastik, hayali ile nesnel gerçeklik arasındaki fark yok olmakta, yerine *asıl gerçeklik* kendisi geçmekte, çelişkiler mutlak bir noktada, *sürrealitede* birleşmektedir. Breton’un (2004, s. 22) dediği gibi “Fantezimizi özgür bıraktığımızda, gerçekten onlarla yaşamamız mümkündür”.

Harikulade ile Gerçeküstücülüğün amacı “büyüsü bozulmuş dünyayı, acımasızca akılcı hale gelmiş kapitalist toplumu yeniden büyülemek” ve “gerçek olanın akılcı olana denk tutulmasının yadsınması”dır (Foster, 2011, s. 48).

3.4.2.2. Sarsıntılı güzellik

Breton (2009, s. 20.) harikuladeye Gerçeküstücülüğün amblemi olmuş iki örnek verir; biri romantik harabe, diğeri ise modern mankendir. Bunların arasındaki benzerlik, onların iki karşıt terimi birleştirmesidir; harabe doğal ve tarihi olanı, manken ise insanı ve insanı olmayanı. Her iki imgede de canlı cansızla karıştırılmıştır. Başka bir deyişle yaşam ile ölüm diyalektik olarak harmanlanmıştır.

Bu zıt kavramların yan yana olmasından ise sarsıntılı güzellik doğmaktadır. Breton hatıralarını ve aşklarını anlatan romanı *Nadja*’da (1960, s. 160) şöyle der: “Güzellik SARSINTILI olacak ya da hiç olmayacak”. Bu sarsıntı ne demek? Sarsıntılı bir güzellik hangi niteliklere sahip olmalıdır?

Breton, sarsıntılı güzelliği bir şok, travmatik tecrübe ile ilgili, “histerik” yaşantı denemesi olarak değerlendirmiştir (Foster, 2011, s.47). Histeri nevrozu, ruhsal bir çatışma, düşünce ya da arzunun, özellikle ise cinsel bir baştan çıkarmanın travmasının

bastırılıp bedensele dönüşmesidir³⁴. Breton’a göre güzelliğin deneyimlenmesine mantığa uygun kanallardan değil sadece histeri ve delirium yoluyla erişilebilir. Böylelikle Breton, histeriyi “üstün bir ifade vasıtası”, “bir tür vecd biçimi” olarak imgenin güzelliğiyle ilişkilendirmiştir (Foster, 2011, s. 77-78).

Histeri belirtisine benzetilen güzelliğin sarsıntılı özelliği hem fiziksel hem de psikolojik bir dinamığa işaret etmektedir. Güzellik, bu sarsıntı hareketinin ve sonrasında gerçekleşen gevşemenin, hareketin ve hareketsizliğin, canlı ve cansızın sentezidir. Sarsıntılı güzellik arzusuyla ölümün birbirinden ayrılmazlığını anımsatmaktadır (Breton, 1960, s. 159-160; Foster, 2011, s. 76).

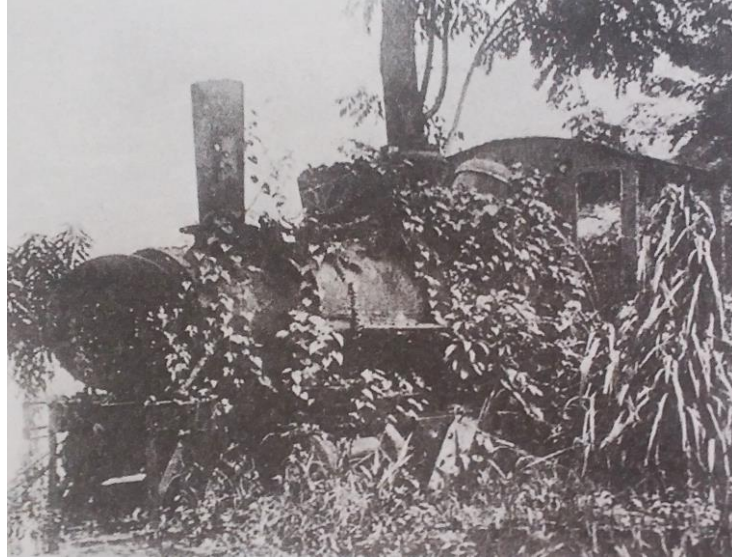
Breton, diğer romanı *Çılgın Aşk*’ta (1979, s. 247-249) sarsıntılı güzelliğin üç türünü belirtmiştir: biri *örtülü-erotik*, ikincisi *sabit-patlayıcı*, üçüncü ise *büyülü-şartlıdır*. *Örtülü-erotik* imge canlı ve cansızın birleşmesinden kaynaklanmaktadır. Breton’un verdiği “Yumurta şeklinde bir kireçtaşı çökeltisi; yontulmuş bir manto gibi örülmüş kuvarstan bir duvar; lastikten bir nesne ve heykelticiklere benzeyen bir adamotu kökü; bir yer altı bahçesine benzeyen mercan kayalığı (...) kristaller” gibi doğal taklitçilik örnekleri, doğal biçimin ve kültürel göstergenin, yaşam ve ölümün bulanıklaştırdığı, yaşamın işlemeziği ve ölümün hakimiyetini ifade eden donakalmış bir doğaya işaret etmektedir. Gerçeküstücü imgelemde sıklıkla yer alan hayvan-insan-nesne karışımları, doğal bilimlerin nesnel örnekleri, mankenler ve makineler örtü-erotik bir nitelik taşımaktadır.



Görsel 3.1. André Breton: “La beauté sera convulsive”, *Minotaure* içinde, 1934

³⁴ Bkz. s. 59

Sabit-patlayıcı güzellik, hareket hareketsizliğe dönüştüğünde meydana gelmektedir. Hareketin sona ermesi, Breton'un (1979, s. 247) verdiği örneklerde, "yıllarca bakir bir ormanın deliriumuna terk edilmiş bir lokomotifin" fotoğrafı ya da Man Ray'in kadın tango dansçısının hareket içinde yakalandığı bulanık fotoğrafında hareket yani yaşam, hareketsizliğe yani ölüme dönüşmektedir. İlk örnekte lokomotifin, gücü tükenmiş erkeklığın fallik sembolü, ormanın ise erkeğe karşı kadının gücünün metaforu ile ölümün cinselliğe içkinliğini göstermektedir. İkinci örnek ise, fotoğrafçı tarafından kadının hayatının vahşice yakalanmasının, ölüm ve cinsel dürtülerin sado-mazoşist eylemde birleşmesinin işaretidir. (Foster, 2011, s. 53-56).



Görsel 3.2. *Terk edilmiş bir trenin fotoğrafı, Minotaure içinde, 1937*

Üçüncü kategori olan *büyülü-şartlı* güzellik ise güya uğursuz bir deyim ya da nesneyle olan büyüle karşılaşmadan doğar (Breton, 1979, s. 249). *Büyülü-şartlı* güzellik, başka bir deyişle nesnel rastlantı hem "rastlantısal" hem de "mukadder" ya da "üstbelirleyici" özellikleri taşımaktadır (Foster, 2011, s. 57).

Freud'a göre (1998, s. 85, 2001, s. 31-43) her olayın bir amacı vardır, rastlantı yalnızca görünüştedir. Her eylemin kökeninde, bastırılmış bir arzu, genellikle çocukluktaki bir istek, fantezinin doyurulma isteği yatmaktadır. Rastlantı, bir dış nedensellikle bir iç amacın, "üstbelirleyici" rastlaşmasıdır. Örneğin bir kişi ya da mekân ile karşılaştığında birey onu daha önce tanıdığı, orada daha önce bulunduğunu hissedebilir ya da bir uğursuzluk ya da şans olarak algılanabilir. Fakat bu kişi ya da

mekân ile karşılaşması şans değildir; kendi arzularından yönlendirilerek karşılaşır ya da karşılaştığı nesneyi fark etmektedir.

Gerçeküstücüler Freud'un görüşünden etkilense de onlar nesnel rastlantının kendiliğindenliğinde ısrar ederken, nesnel rastlantının hem beklenmedik hem de gerekli olduğunu vurgulamaktadır (Foster, 2011, s. 57-58).

Nesnel rastlantı, *beklenmedik karşılaşmalarda ve keşiflerde (trouvaille)* başka deyişle bulunmuş nesnelere kendini belli etmektedir (Foster, 2011, s. 57-59). Bunlar, bireyin rastlantısal olarak karşılaştığı kişiler, olaylar, mekânlar ve nesnelere.

Nesnel rastlantı birçok kez yitirilmiş bir arzu nesnesinin bir tekrarıdır. Gerçeküstücü imgelemde nesne ve kadın birçok kez asıl arzu nesnesinin özleminden gelen fetişist bir bağlanmadan ibarettir. Breton, kitaplarında, hep bir aşk peşindedir, karşılaştığı kadınlar ve nesnelere onun asıl arzu nesnesinin kaybının farklı hallerini almaktadır. Breton, bir ben arayışı olarak bu arzu nesnelere kendisiyle özdeşleşmektedir (Foster, 2011, s. 59).

Breton'un güzellik anlayışıyla paralellik göstererek Dalí de güzelliği histeri ve erotik ile ölümcül bir hazla ilişkilendirmektedir. "Nesnelere yamyamlığından müteşekkil gerçeküstücü yeni çağ şu sonucu da teyit eder: Güzellik yenebilir olacak, ya da hiç olmayacak" (Dalí, 2014, s. 468). Freud'a göre (1998, s. 351-352) çocukluğun ilk evresinde seçtiğimiz ilk sevgi-nesnesi annenin bedeni ve kendi bedenimiz ve bunların simgesel temsilidir. Çocuğun ilk haz kaynağı meme emmektir ve yetişkinlikte geri dönen bu arzu nesnesini yeme isteği (Yiyeceğim seni!) bununla ilişkilendirilebilir. Arzu nesnesini yemek başka bir deyişle yok etmekten gelen haz böylelikle hem erotik hem de ölümcüldür.

Dalı'nin güzellik tanımı bu ilk haz kaynağına, sevgi-nesnesine göndermedir. Bu doğrultuda Dalí (2014, s. 468) Gerçeküstücü estetiği etkileyen yeni güzellik anlayışını dile getirmiştir: "Erotik arzu, entelektüelliğe dayalı estetiğin yıkımı demektir (...) Güzellik sapkınlıklarımıza dair topyekûn bilinçten başka bir şey değildir".

Sarsıntılı güzelliğin diyalektiğini bozan, fakat benzer psikanalitik ve felsefi kaynaklardan esinlenen Georges Bataille'in³⁵ "çürümüş güzellik" anlayışı tükenme

³⁵ Gerçeküstücü olmayan hatta Breton'un dışladığı fakat akımın estetiğine büyük etki yaratan Fransız yazar, sosyolog, antropolog ve filozof. *Documents* dergisinin baş figürü.

noktasında, çürümede, bozulmada olanın güzelliğini vurgulamıştır. Başka bir deyişle güzellik ölümdedir, formsuzdur, çözülmüştür.

Bataille'in, sanatın ilk çıkış noktası olan ilkel mağara betimlemelerinde gördüğü sanatsal davranış, temsilin yücelikten çıkarılması, temsilin benzerliğe değil başkalaşmaya, deformasyona dayalı olmasıdır. Demek ilkel mimetik dürtünün kökeninde yok etmenin, formsuzlaştırmanın hazzı vardır. Böylelikle sanat benzerlik ve yüceltme yerine sınırları ve anlamları (temsil ve temsil edilen) yok ederek yeni anlamlar kurmaya dayalıdır. Bunun için ise içgüdüler serbest bırakılmaktadır. İçgüdüler ona göre sadist, yıkıcı, ölüm dürtüsü tarafından yönlendirilmektedir (Artun, 2014, s. 18-19; Foster, 2011, s.142).

Böylelikle Bataille'in güzellik anlayışı Breton'un aşk ve cinsel dürtülerin egemenliğine olan inancının yadsımasıdır. Bataille güzelliği karşıtlıkların çözülmesinde, Breton ise bunların kavuşmasında görmüştür. Breton, (2004, s. 125) Bataille'in "dünyada yalnızca en aşağılık, en cesaret kırıcı ve en yozlaşmış olana hürmet etmeyi dilediğini", "anti-diyalektik materyalizmi" benimsediğini belirterek Bataille'i diyalektik düşünce ve yapıcı güçler ve amaçların karşıtı olarak tanımlamıştır. Buna rağmen Gerçeküstücü estetiğin Bataille'in ölüm dürtüsünü yücelten anlayışından etkilenmesi sıklıkla belirti göstermektedir.

Eğer Gerçeküstücü güzellik anlayışının temel bileşenleri, harikulade ve sarsıntılı güzellik ve bunların ortaya çıkışının şartları, canlı ile cansız, ölüm ile yaşam, hayali ile gerçek, psişik ile nesnel gerçeklik gibi karşıt kavramların iç içe geçmesi, erotik ile ölümden gelen bir hazzı içermesi ve şok, travma ya da kaygıyı gerektirmesi göz önünde bulundurulursa bu koşulları sağlayan tek bir kavramın Gerçeküstücü estetiği belirlemesi öne sürülebilir. O da Freud'un estetik ve psikanalizin iki alanını birleştiren kuramı, tekinsizliktir (Foster, 2011, s. 50).

3.4.2.3. Tekinsizlik

Tekinsizin anlamına gelen Alman *unheimlich* terimi *heimlich* kelimesinden türemiştir. *Heimlich*in anlamı tanıdık, yakın, samimi, yerli, yuva ve aynı zamanda gizlenmiş, görünmezdir. *Unheimlich* ise dehşet uyandırıcı, huzursuz, korkunç, bilinmeyen anlamına gelmektedir. Görüldüğü gibi *heimlich* kelimesinin anlamı iki

farklı, ama çelişkili olmayan düşünce ile bağlantılıdır. Aynı zamanda *heimlich* teriminin anlamlarından gizlenmiş ve görünmez olan, onun esasen zıddı olan *unheimlich* terimiyle benzer anlam taşımaktadır (Freud, 1919, s. 220-226). Peki nasıl olur da bir terim ikili bir anlam kazanır?

Freud'a göre (1919, s. 241) tekinsiz, bastırılarak yabancılaştırılmış eskiden tanıdık olan bir fenomenin (görüntü, nesne, kişi veya olayın) yineleme zorlantısı ile geri dönüşünü gerektirmektedir. Böylece daha önce tanıdık ve bilinen olan bastırılarak gizemli, korkunç ve dehşetli olmakta, öznedeki kaygı uyandırmakta, fenomeni ise muğlak kılmaktadır. Bastırılmış materyallerin tekinsiz olarak geri dönüşünün bireyde uyandırdığı esas etkileri ise: gerçeklik ile hayali arasındaki belirsizlik, canlı ile cansızın birbirine karıştırılması ve göstergenin göndergeye, psişik gerçekliğin nesnel gerçekliğe el koymasındadır.

Tekinsiz hissi, genellikle bir dış etki, gösterge, belirti ya da hatırlatıcı niteliği aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu dış gösterge bireyin psişik gerçekliğini uyandırmakta ve anlamı bireyin uyandırıldığı bastırılmış düşünceleri bağlamında yaratılmaktadır.

Bundan ötürü Gerçeküstücü estetiği belirleyen ana kavramlar, sarsıntılı güzellik, harikulade ve nesnel rastlantı neticede tekinsizlik ile ortaya çıkan olgulara dayanmaktadır. Örneğin nesnel rastlantı sırasında karşılaşılan bir nesne, sanatçı tarafından dejavu, uğursuzluk ya da şans olarak algılanmakta, bunun arkasında ise sanatçının bastırarak yabancılaştığı travmalar, hatıralar ya da fanteziler yatmakta, sanatçı nesne tarafından uyandırılan psişik gerçekliğini nesneye yüklemektedir. Ya da harikulade güzelliğin örneği olan manken ve harabe, canlı ile cansızın, ölüm ile yaşamın karışımı olarak Foster'e göre (2011, s. 50) "tam olarak dürtülerin muhafazakârlığını, ölümün hayata içkinliğini akla getirdiği için" tekinsiz bir duygu yaratmaktadır. Gerçeküstücülüğün harikuladede gördüğü o sıra dışı güzellik bu tekinsiz duyguyla ilişkilendirilebilir hatta Foster'e göre (2011, s. 49) harikulade tekinsizin ta kendisidir.

Peki, tekinsizi sonuçlandıran eskiden tanıdık olan fenomenler nelerdir? Freud'a göre (1919, s. 247-249) tekinsiz, kökeninin bağlamında iki farklı gruba ayrılabilir. İlki bastırılarak yabancılaşmış çocuklukta fantezilerin ve yaşantıların yineleme zorlantısı ile geri dönüşüdür. Diğerisi ise eski, ilkel (primitif) inançların zihinsel gelişme ve

gerçeklik ilkesinin etkisiyle, inancımızdan çıkarılması, fakat sonra yaşantılarımızda bunların tekrar doğrulanmasıdır.

İlkinde psişik gerçeklik nesnel gerçekliği, gösterge göndergeyi tamamen ele geçirmektedir. Freud'a göre (1919, s. 244) öznellikte olduğu gibi sanatta da, çocuksu ve ilkel durumları kapsayan asli fantezilerin (rahimde var olma, baştan çıkarma, iğdiş edilme, ebeveynin cinsel ilişkisine şahit olmanın anlamına gelen asli sahne fantezileri) ve travmaların yineleme zorlantısı aracılığıyla tekinsiz olarak geri gelmesi etkindir. Örneğin bedenden ayrılmış parçalar, eller ya da kafa, özellikle kendi başında hareket ettiği zaman tekinsiz bir duygu yaratmaktadır. Bu olgu iğdiş edilme kompleksinin hatırlatıcısı olarak tekinsizliğe yola açmaktadır. Ya da diri diri gömülmenin tekinsizliği esasen haz ile ilişkili rahim-içi fantezisinin bastırılmasından kaynaklanmaktadır. Tanıdık gelen tekinsiz bir mekân, bir zamanlar herkesin yaşadığı yere girişi, rahmi çağrıştırmaktadır (Freud, 1919, s. 244-245). Karanlık, yalnızlık ve sessizliğin tekinsizliği ise insanlığın tamamen üstesinden gelemediği çocuklukta korkutucu kaygının ürünleridir (Freud, 1919, s. 252).

Tekinsizin ikinci sınıfı ise gerçek olan ile hayal edilen, inanılan ve inanılmayan arasındaki belirsizliktir. Eski, nesnel gerçeklikten çıkarılmış inançların – büyüçülük, voodoo, “düşüncenin her şeye kadirliğini”, telepati, kem göz, isteğin gerçekleşmesi – tekrar doğrulanmış olarak görüldüğü zaman birey tekinsiz hisse kapılmaktadır. Tekinsizlikte insanın ölüme karşı olan tavrı özel bir faktördür. Tekinsiz duygu, birçok kez ölüm, ölü beden, eskiden inanılan ruh, hayalet, cansızın canlıya dönüşmesi ve ölünenin geri dönmesi ile bağlantılıdır. Ölüm korkusu ilkel insansa olduğu gibi modern insanın düşüncesinde de değişmemiş bir şekilde yer almaktadır. Fakat modern, eğitilmiş insan, nesnel gerçeklikten bu inançları çıkardığı için bu düşüncelere yabancılaşmış ve eğer bunların belirtileriyle karşılaşırse kaygılandırmakta ve tekinsiz bir hisse kapılmaktadır. Epilepsi ya da delilik belirtileri de benzer bir şekilde insanda var olan ama unutulmuş bir gücün işaretlerini gösterdikleri için tekinsiz izlenim bırakmaktadır (Freud, 1919, s. 243, 247-248).

Bu iki grup çoğu zaman örtüşmekte çünkü ilkel inançların çoğu asli fantezilerle ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin kem göz ve ruh eşidir. Kem göz, bize ait olan değerli bir şeyin kaybetme ve zarar görme korkusundan kaynakladığı için iğdiş etme tehdidi olarak bakışı temsil etmektedir. İmgelemde çoğu zaman aynadaki yansıma, gölge, koruyucu melek olarak betimlenen ruh eşi ya da çifte kişilik, bir zamanlar egoyu

ölümden koruyan bir figürü temsil etmiştir. Bu düşünce yapısı hem ilkel insanın hem de çocuğun gelişmesinin ilk evresindeki oto-erotizm ve narsizmden kaynaklanmaktadır. Bu evreyi geçerek bastırılan ruh eşi düşüncesi başka bir anlam kazanmaktadır; ya “ölümün soluk benizli habercisi”ne, ya benin sansürüne, ya da *gerçeklik ilkesi*yle mücadele eden psişik gerçekliğin temsiline dönüşmektedir (Freud, 1919, s. 235-236, 240).

Bu bastırılan fenomenlerinin geri dönüşünü zorlayan ve tekinsiz hissin gelişmesinde önemli bir faktör olan *yineleme zorlantısı* ilkesi, bastırılmış bir travmayı, durumu geçmişe ait bir yaşantı yerine o andaki yaşantı olarak zoraki olarak tekrarlamaktadır. Travmatik yaşantıya kaygının yokluğunun yol açtığı için zihin, kaygıyı geriye dönük biçimde geliştirerek uyararla başa çıkmayı, kendini korumaya çalışmaktadır ama artık faydasız olarak. Bu yineleme zorlantısı, *haz ilkesini* geçersiz kılacak kadar güçlü bir ilkedir (Freud, 2001, s. 31-43). Bu içsel yineleme zorlantısıyla hatırlatıcı hale gelen her şey tekinsiz olarak algılanmaktadır (Freud, 1919, s. 239). Görüldüğü gibi yineleme zorlantısı Ben’e hoşnutsuzluk verebilir; dolayısı ile tekinsizliği yöneten birçok kez yaşam dürtüsü yerine ölüm dürtüsü, ya da ikisinin iç içe geçmiş ilişkisidir.

Gerçeküstücüler, tekinsizin cazibesini kapılarak deneyimlerini, gerçeklik ve güzellik anlayışını – bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde – büyük oranda tekinsizle ilişkili oluşturmuştur. Bunun sebebi tekinsizliğin, Gerçeküstücü temel amaçları yerine getirebilmesidir; psişik gerçekliği nesnel gerçeklik üzerindeki zafere ulaştırabilir, bilinçdışı dürtülerin serbest bırakabilir, gerçekliğin alışagelmış mantıklı ve estetik tecrübesini altüst edebilir.

Gerçeküstücü güzelliğe yol açan sarsıntı, şok ya da kaygı, bastırılmış materyallerin tekinsiz geri dönüşünden kaynaklanmaktadır. Harikulade, örtülü-erotik ve sabit-patlayıcı güzellik, canlı ve cansız, hareket ile hareketsizlik, ölüm ile yaşam dürtüsü bileşimidir, asli fantezilerin (rahim-içi yaşam ve iğdiş edilme fantezisi vb.) tekinsiz hatırlatıcılarıdır (Foster, 2011, s. 50-51).

Sarsıntılı güzellik gibi nesnel rastlantı da içsel itki ve dışsal göstergenin “histerik” bir karışımıdır. Birey, nesnenin gerçek ya da hayal edilen, dış ya da iç kaynaklı olmadığına karar verememektedir. Gerçeküstücüler bu tekinsiz göstergeleri

dışarıdaki “işaretler”, *keşifler* ya da *beklenmedik karşılaşmalar* olarak anlamlandırmıştır (Foster, 2011, s. 57-59).

Bu muammalı işaretler bastırılmış travmaları kapsamaktadır. Travmaların yineleme zorlantısı ile tekinsize dönüşmesi, bireye hem haz hem de hoşnutsuzluk vererek cinsel ya da ölüm dürtüsü tarafından yönlendirilebilir. Bir beklenmedik karşılaşma ya da bulunmuş nesne, bireyde erotik bağlanmayı tetikleyebilir ya da bireyin yıkımına, çözülmesine hatta ölümüne işaret edebilir, hatta – Gerçeküstücü estetikte egemen olan da budur – iki dürtü birleşerek hem ölümü hem de erotik hazı çağrıştırabilir. Böylelikle Breton, tekinsizin kaygılı halini estetik olarak yeniden kodlamıştır. Zevki dehşetle, cazibeyi ise iticilikle karıştırmıştır (Foster, 2011, s. 59-61).

Foster (2011, 38) “gerçeküstücülüğün tam da – haz ve ölüm ilkelerinin birbirine hizmet etmeleri gibi, cinsel ve yıkıcı dürtülerin birbirine eş gördüğü – bu en zor noktalarda, bir anda ulaşılmış ve kaydedilmiş olduğunu” öne sürmüştür. Gerçeküstücü arayışın merkezinde olan ölüm ve yaşam dürtülerin bağdaşması, karşıtlıkların iç içe geçmiş olarak algılanmasının “bu en zor nokta”sı ya da *sürrealite*, Foster’in yorumunda tekinsizin ta kendisidir.

Bu doğrultuda Gerçeküstücülüğün düşler, sanrılar, delilik, diyalektik ve mitik düşünce sistemini araştırması ve yeniden üretmesi tekinsizin estetik tecrübesi ile ilişkilendirilebilir.

3.4.3. Bedene ve nesneye Gerçeküstücü bakış

Kuramsal çalışmalarını somut hale getirirken Gerçeküstücülük geleneksel sanat disiplinlerinin sınırlarını aşmış ve estetiğini yeniden değerlendirmiştir. Gerçeklik ile güzelliğin yeniden anlamlandırmasıyla ve insan düşüncesini özgürleştirme çabasıyla burjuva toplumun kabul edilen beden ve nesne anlayışını da altüst etmiştir. Bunların yerine insan bedeni ile nesnenin özgürlüğünü, kendiliğindenliğini vurgulamıştır. Bu doğrultuda gerçekliğin kavramlarının yanı sıra güzelliği de diyalektik olarak değerlendiren Gerçeküstücüler pratiklerini de yeni, devrimci bir estetiğin hizmetine sunmuştur.

Gerçeküstücülüğün beden, özellikle ise kadın³⁶ bedeninin estetiğini belirleyen ana unsur aşkın ve erotizmin özgün değerlendirmesidir. İnsanı özgürleştirmek üzere ilk önce bilinçdışı dürtülerin serbest bırakılması gerektiğini savunan Gerçeküstücüler, cinsel dürtüleri, erotizmi ve aşkı yüceltmıştır. Öne sürdükleri yeni, özgür aşk biçimi Breton'un terimiyle *amour fou* (çılgın aşk), toplumsal önyargılara ve Hristiyan öğretilere karşıt bir anlayışı temsil etmiştir. Onlara göre aşk insanı özgürleştiren en büyük devrimci güçtür. Breton'a göre (2004, s. 127) "her insanı, bir anlığına ya da değil, *hayat* fikriyle uzlaştırabilen tek fikir olan *aşk* fikridir". Özgür arzu, şiir ya da sanat ile erotizmin ortak kaynağıdır. Uzak ve farklı gerçeklikleri bir araya getirebilen bir güç olan arzu *sürrealiteye* giden yolun ana etkenidir (Artun, 2011, s. 15,

Bu bağlamda aşk, bilinçdışı dürtülerin serbest kalmasının dışavurumu olmalıdır. Böylelikle hem ölüm dürtüsünün yıkıcı hem de yaşam dürtüsünün yapıcı gücünü içermektedir. Hem yaşam dürtüsünün iki karşıt cinsle bölünmüş bireyi tekrar birleştirme, hem de ölüm dürtüsünün canlıyı tekrar cansız duruma getirme çabasından yönetilmektedir.

Gerçeküstücülüğü cezp eden de bu iki çelişkili gücün, ölüm ve yaşamın, canlı ve cansızın, hareketliğin ve hareketsizliğin diyalektik birleşmesidir. Dolayısıyla *amour fou* hem devrimci, özgürleştirici ve bütünleyici, hem saplantılı ve ölümcüldür; yıkım ve yapımı içinde harmanlayan bir güçtür (Duplessis, 1991, s. 106-107).

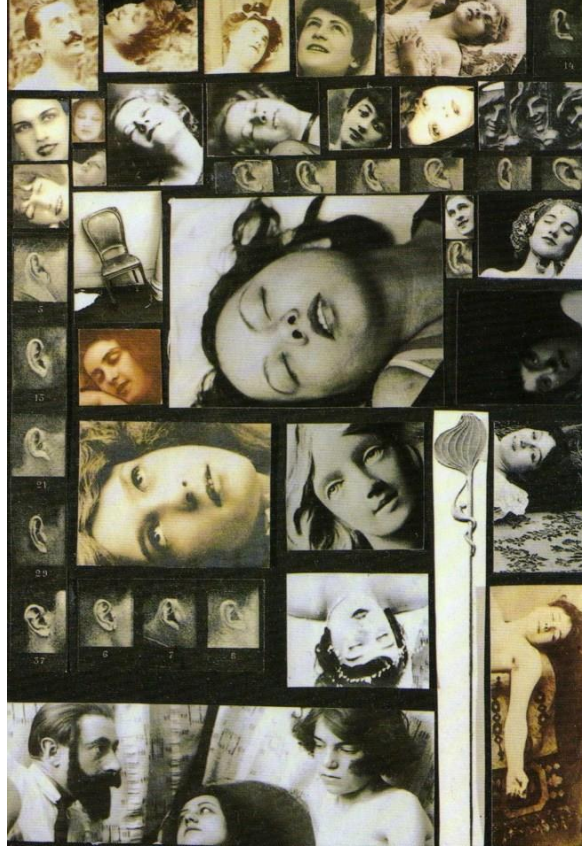
Amour fou bağlamında kadın güzelliği Gerçeküstücü estetikte geleneksel kadın imgesinden farklı bir anlayış göstermektedir. Kadın, ataerkil Gerçeküstücüler tarafından hem vaat ettiği vecd kaynağı, hem de tükenme tehdidi olarak algılanmaktadır; hem arzu nesnesini, hem de iğdiş edilme tehdidini temsil etmektedir. Bundan yola çıkarak Gerçeküstücüler histeriyi ve akıl hastası, katil kadınları yüceltmış ve sanatsal bir davranış olarak örnek almıştır. Böylelikle kadın imgesine yeni bir anlam yüklemiştir (Foster, 2011, s. 56, 75).

Gerçeküstücülere göre kadın bedeni, güzelin yüceltilmiş imgesi değil, "cinselliğin işaretleriyle ölümün izlerinin kazılı olduğu histerik", sarsıntılı güzellikte bir bedendir. Travmalar içeren, erkeği tehdit eden tekensiz bir bedendir³⁷. Buna rağmen Gerçeküstücülüğün kadın vücudunu yüceltmesinden dolayı kadın imgesi klasik

³⁶ Gerçeküstücülük çoğunlukla ataerkil olduğu için özellikle kadın estetiğini incelemek doğru görülmektedir.

³⁷ Bkz. Görsel 3.3

sanattaki konumunda kalmıştır, arzu nesnesi olarak. Yüce ve güzellik hala kadın vücududur (Foster, 2011, s. 82).



Görsel 3.3. Salvador Dali: “Phenomena de l'extase”, Minotaure içinde, 1933

Diğer yandan Bataille'in güzellik anlayışı, Breton ona karşı çıksa da, beden estetiği oldukça etkilenmiştir. Görüldüğü üzere Bataille, “anti-diyalektik materyalizmi” benimseyerek, güzelliği çürümede, ölümden, çözülmede, sınırların kalkmasında görmüştür. Erotizmi ise, “ölümün nüfus ettiği cinsel etkinlik” olarak tanımlamıştır. Foster'in sözleriyle (2011, s. 143) “Erotizm bizi, bir anlığına olsa bile, ölümün sürekliliğine döndürür; süreksiz bir sınır olarak tanımlanan hayatın bozduğu ve sınırlı bir beden-egosu olarak tanımlanan öznel olma halinin kırıdığı bir sürekliliktir bu”. Dolayısıyla erotizmin amacı kaynaşma, sınırların kalkmasıdır; insan bedeni denilen hapisanenin sınırlarını aşmaktır.

Bu çelişkili anlayış Gerçeküstücü pratiklere de damga vurmuştur. Ernst'in kolajlarında kadın tehlikeli, ölümcül fakat genellikle güzeldir; Brauner'in resimlerinde kadın gizli güçlerle dolu, büyülenmiş ve dehşet vericidir; Magritte, kadını çıplak olarak

betimlediğinde onun dokunulmazlığını vurgulamakta, bunun aksine erkeği gülünç melon şapkalı küçük burjuva olarak tasvir etmektedir (Passeron, 1990, s. 81). Man Ray'in, kadını bir fetiş olarak kaydettiği fotoğraflarında kadın güzelliği yüceltilmekte, Bellner'in oyuncak bebeklerinde yüceltme yerinde formsuzluk, bedenin sınırlarının çözülmesi görselleştirilmektedir.



Görsel 3.4. Man Ray: "Woman with Long Hair", 1929

Aynı zamanda ataerkil imgelemde sıklıkla görünen öge biseksüel ya da hermafrodit varlıktır³⁸. Ataerkil Gerçeküstücüler arzu nesnesi olarak kadınla birçok kez özdeşleşmiştir. Dişil ve erilin, anima ve animusun birleşmesinden meydana gelen ölümsüz ve kusursuz biseksüel varlık simyadaki felsefe taşı ile paralellik göstererek mutlak bir bütünlüğü (*sürrealite*), ilkel bir duruma geri dönüşü simgelemektedir (Weston, 2014, s. 192).

³⁸ Bkz. Görsel 3.5



Görsel 3.5. Max Ernst: “Les Hommage n'en sauront rien”, 8,03x6.38 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1923, Tate Modern, London

Gerçeküstücülüğün nesne anlayışı, beden estetiği gibi arzu ile dürtülerin özgürlüğüne, diyalektiğine temellendirilmiştir. Gerçeküstücüler, Dadacı ready-made’lerden etkilenerek geleneksel heykel sanatının yerine nesnel rastlantı ile ortaya çıkan *keşifler/bulunmuş nesnelere (trouvaille)* ve *Gerçeküstücü nesnelere* “sanat”ını kurmuştur. Sanatçı-nesne-izleyici etkileşiminde ise yeni ufuklar açmıştır.

Bu nesnelere bir yandan sanatçı tarafından seçilmiş, *bulunmuş*, bir yandan da düşsel, otomatik ya da paranoya-eleştirel yöntemle yaratılmıştır. Ortak özellikleri onların arzu tarafından yapılandırılması, alışılmış işlevinden, anlamından koparılmış nesnelere yeni bağlamlara yerleştirilmesi, böylelikle nesnelere yüklenen yeni anlamın sanatçının ya da izleyicinin psikik gerçekliği harekete geçirilerek bastırılmış materyallerin tekinsiz geri dönüşünden ortaya çıkmasıdır (Foster, 2011, s. 67).

Breton’a göre düşlerde olduğu gibi Gerçeküstücü nesnelere de bilinçdışı bir çatışma, arzunun doyurulmasına yönelik bir çaba gerçekleşmektedir (Foster, 2011, s. 67). Dolayısıyla bu nesnelere, bireyin asıl arzu nesnesinin kaybı (anne, penis vb.) ile bunun yerine geçen arzu nesnelere yer verilir.

Bu arzu nesnelere çoğu zaman fetişlerdir. Freud’a göre (2000, s. 340-346) nesne seçimleri birçok kez fetişle belirlenmektedir. Fetiş, genellikle çocuklukta son derece önemli olan ama sonra kaybedilen penisin ikamesidir; çocuğun annede varsaydığı ve bu

düşünceden vazgeçmek istemediği penisin. Kadının iğdiş edilmesinin inkârı ile kabullenilmesinin çatışmasının sonucu olarak fetiş ortaya çıkmaktadır; penisin yerini başka bir arzu nesnesi almaktadır. Fetiş, iğdiş tehdidi karşısında bir zafer sembolü ve korumadır. Eksik kadın penisinin yerine koyulan fetişler, organlar ya da nesnelere, birçok kez fallik sembolü olarak görünen şeyler ya da henüz annenin penisinin varsayıldığı dönemin görüntüleridir.

Gerçeküstücüler, *keşifleri* fetiş ya da arzu nesnesi olarak kendi ben arayışları, kayıp arzu nesnelere ile tekrar kavuşmak için kullanmıştır. Foster'e göre (2011, s. 69-70) *keşif*, "salt eksikliğin üstünü örten bir fetiş değildir (...); aynı zamanda eksikliğin figürüdür o (...) yitik nesnenin bir analogudur (...)Tıpkı nesnel rastlantıyla gelen eşsiz karşılaşmanın tekinsiz bir tekrar olması gibi, nesnel rastlantıyla keşfedilen nesne de, daima aranan, daima tekrarlanan yitirilmiş bir nesnedir". Dolayısıyla bir nesnenin bulunması, bir *keşif*; aslında onun yeniden bulunmasıdır.

Fakat Gerçeküstücüler, arzu nesnesi ile kavuşmanın imkânsız olduğunun farkına varmışlardır. Kayıp arzu nesnesi zihinde eksiklik olarak tanımlandığı için bulunmasıyla arzu yeniden doyurulmazdır; "bulunan nesne her zaman başka bir şeyin yerine konulan, hep yer değiştirendir, kendi arayışını sürdürür" (Foster, 2011, s. 71). Gerçeküstücüler arzusunun doyurulmaz olduğunu, "yokluk-olarak-arzu"yu keşfedince arayışı kesmemiştir; *keşifler* artık "arzu etme arzusuna" işaret etmiştir. Bu doğrultuda Breton *bulunmuş nesnelere* "kayıp nesne" olarak yeniden tanımlamıştır (Foster, 2011, s. 71). Bu şekilde nesne, bütünlük yanında hep bir eksikliğe işaret etmektedir; arzu yanında ölümün tekinsiz hatırlatıcısıdır.

Örneğin Breton'u *Nadja*'da (1960, s. 56) bir kadının eldiveni cezp eder, çıkarılmasını hem arzular hem de korkar. Sonunda kadın eldivenin bronz bir tasvirini verir ona. Bu Breton'u ruhsal olarak memnun eder. Foster'in yorumunda (2011, s. 61-61) eldiven, hem insan formunu ölümcül bir kalıp içinde gösterdiği için ölümün hatırlatıcısı olarak, hem de koparılmış olduğundan dolayı iğdiş edilmeye verilen fetişistçe bir yanıt olarak tekinsiz bir his yaratır; cinsel ve ölüm dürtüsü birleşir. Fakat yitirilmiş arzu nesnesinin eksikliğini bu tamamlamaz; Breton kadının eldiveninden, bronz tasvirine, bronz maskeye sonra kaşığa vb. geçer durur.

Keşiflerin tekinsiz hatırlatıcılarının yanı sıra düşlerin ve otomatizmin ürettiği imgelerden oluşan nesnelere de Gerçeküstücülüğün nesne estetiğini belirlemiştir. Paranoya-eleştirel yöntemle düşleri tetikleyen imgeler kullanarak nesnelereyi oluşturan Dalí (2017, s. 396), Gerçeküstücü nesnelere şöyle tasvir eder:

‘En küçük bir mekanik işlev görmeye elverişli olan bu nesnelere, bilinçsiz edimlerin gerçekleştirilmesinden kaynaklanabilecek hayaller ve tasarımlar üstünde temellenir...bu edimler açıkça belirgin olan erotik fantezilere ve arzulara denk düşer. Bu arzuların somutlaşması, yerine geçme ve eğretilme yoluyla nesnelere biçimleri, simgesel olarak gerçekleştirmeleri cinsel sapıklığın örnek sürecini oluşturur; bu süreç her bakımdan şiirsel olgu sürecine benzer.’

Breton’a göre (2017, s. 397-398) nesnelere bir amaçtan ziyade bir araçtır; “düş etkinliğinin nesnelereş(tiril)mesi, onun gerçekliğe geç(iril)mesi değil”, “yasağı kaldırma”, “nesneye ilişkin topyekûn bir devrim”dir. Mantığın sınırlarını yıkmak, insanın yeni bir gerçekliği görmesini sağlamaktadır. Nesnenin, metanın insanın duygularla algılanan dünyasını işgal etmesine karşı devrimci bir girişimdir.



Görsel 3.6. Meret Oppenheim: “Ma Gouvernante”, 14x33x21 cm, Metal tabak, ayakkabı, ip, kâğıt, 1936

Gerçeküstüçüler, *keşifleri* bulmak ve *Gerçeküstücü nesnelere* oluşturmak için bit pazarlarında, kentin sokaklarında kayıp arzu nesnelere peşine düşmüştür. Bu nesnelere cazibesi ikili bir tekinsizlikten ibarettir. Hem psişik hem de tarihsel bir tekinsizlik içermektedir; hem bireyin travmasının bir tekrarı, hem de kapitalizmin

“gözden düşmüş” değerlerinin geri dönüşüdür (Foster, 2011, s. 156). Walter Benjamin, (1993, s. 159) Gerçeküstücülerin gözden düşmüş nesnelere ve mekânlarında gördüğü gücü şöyle tasvir eder:

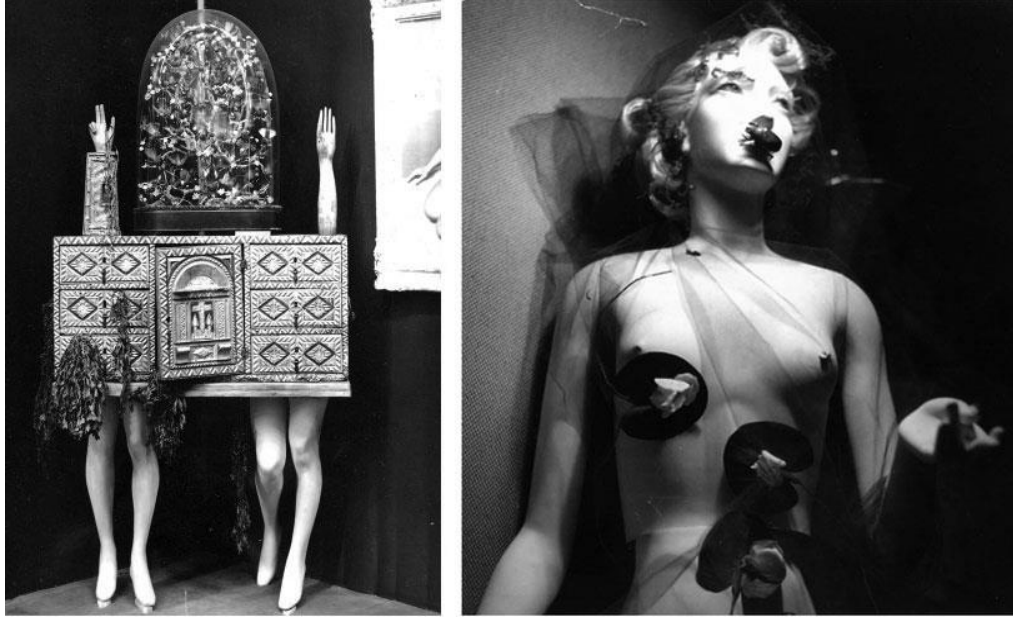
“Gözden düşmüş şeylerde, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelere, kuyruklu piyanolarda, beş yıl öncesinin kostümlerinde, artık modası geçmeye başlayan, bir zamanların gözde lokallerinde, beliren devrimci enerjiyi ilk fark eden odur (...) Sefaletin, yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda mimarı sefaletin, iç mekânların sefaletinin, köleleştirilmiş ve köleleştiren şeylerin birden nasıl bir devrimci nihilizme dönüştürülebileceğini ilk görenler bu kahinler, bu müneccimlerdir”.

Kapitalizm tarafından köleleştirilmiş, “tarihsel baskı vasıtasıyla tuhaflaşmış”, gözden düşmüş, eskiden tanıdık olan imgeler ve nesnelere, eski inançlar, üretim biçimleri, kültürel göstergeler, 20. yüzyılda devrimci bir enerjiyle geri dönmekte, “öç almaktadır” ve insanı tekinsizliğe sürüklemektedir (Foster, 2011, s. 157). Nesnelere Marksist felsefe ile örtüşerek, burjuva toplumunun sınıf sistemine ve kapitalist tüketici topluma karşı devrimci bir vaat taşımıştır. Örneğin Breton’un keşfi olan eski kaşık, hem bireyin psikik travmasının (iğdiş edilme, rahim-içi fantezisi), hem de kapitalizmin bastırıldığı bir üretim biçiminin geri dönüşüne işaret etmektedir.

Aynı zamanda nesnelere insan bedeniyle karışması, iç içe geçmesi ya da birbirine dönüşmesi Gerçeküstücü estetiğin temel bileşendir. Harikulade ya da sarsıntılı güzelliğin ortaya çıkışını koşullandıran farklı gerçekliklerin bir araya gelmesi, insan olmayan ile insan olanın, canlı ile cansızın tekinsiz birleşmesini Gerçeküstücü bir ambleme dönüşen modern manken ile otomat temsil etmektedir³⁹.

Kapitalizm çağının bu iki tekinsiz oluşumu, beden ile nesne arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Manken özellikle kadın bedeninin meta olarak yeniden inşa edilmesi, otomat ise bedenin makine olarak yeniden yapılandırılmasıdır. Bu örneklerde hem psikik, hem de tarihsel tekinsiz birleşmektedir; manken, balmumu, otomat ve oyuncak bebek, bir yandan insani ile insan olmayanın görüntüsüyle yaşam ve ölüm arasında tekinsiz bir karışıklık uyandırmaktadır. Diğer yandan ise bu mekanik-metalaşmış insan figüründe tarihsel baskı vasıtasıyla tuhaflaşmış, gözden düşmüş tanıdık imgeler geri dönmektedir (Foster, 2011, s. 155-157).

³⁹ Bkz. Görsel 3.7



Görsel 3.7. *Exposition internationale du surréalisme*'in nesneleri
Anonim: "View of André Breton's Object"; Sonia Mossé: "Manken", Paris, 1938

Bu bastırılmış tanıdık imgeler nelerdir? Gerçeküstücülük döneminde, I. Dünya Savaşı'nın ardından ekonomik krizi gidermek için üretim artışının makineleşme, robotlaştırma ve otomatikleşme ile sağlanmasının sonucu olarak makineleşme insan ruhuna işlemiştir. Meta ve makine insanın hem ruhunu, hem de bedenini şekillendirmeye başlamıştır. İnsana özgü özellikler, bireysellik, hatalar, rastlantılar yok olmaya başlamıştır. Gerçeküstücülük bu olguya karşı tepki vermiştir. Gerçeküstücüler, kapitalizmin insan bedeni ve nesnelere metaya, makineye dönüştürme eylemine başkaldırmak için tam da bu oluşumları kapitalizmin parodisi olarak uygulamıştır⁴⁰. Gerçeküstücüler insanları uyandırmak, *asıl gerçekliği* görmeye teşvik etmek ve bireysel olarak mekanikleşme ve metalaşmanın travmalarının üstesinde gelmek umuduyla, kapitalizmin ürünlerini kullanarak, bu travmanın eşini yaratarak, ruhun materyalistçe indirgenmesine, "nesnel dünyanın kapitalistçe rasyonelleştirmesine karşı çıkmak için öznel dünyanın kapitalistçe irrasyonelleştirilmesine" yönelmiştir. İnsan bedenini bir meta olarak yeniden eklemleyen Gerçeküstücü nesnelere; işe yaramaz makineler, eski, gözden düşmüş, absürt otomatlar, düşlerin yarattığı fantastik nesnelere vb.– üstelik tekillik aracılığıyla – makine çağına ve seri üretimine meydan okumuştur (Foster, 2011, s. 158-168, 182-183).

⁴⁰ Bkz. Görsel 3.8



Görsel 3.8. Max Ernst: "Celebes", 12,54x10,79 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1921, Tate Modern, London

Bedenin ve ruhun bu travmatik dönüşümü Gerçeküstücü imgelemde birçok kez hayvan-insan karışımları olarak açığa çıkarılmaktadır. Bu psiko-fiziksel yeniden tanımlamalar çoğu zaman sosyolojik dönüşümlerle de bağlı olarak ifade edilmektedir. Endüstrileşmenin sonucu olarak makineleşen işçi, savaşın sonucu olarak ise makineleşen, sakatlanan asker Gerçeküstücü imgelemde sıklıkla yer almıştır (Foster, 2011, s. 167-168).



Görsel 3.9. Max Ernst: Kolaj "Une semaine de bonté" içinde, 1934

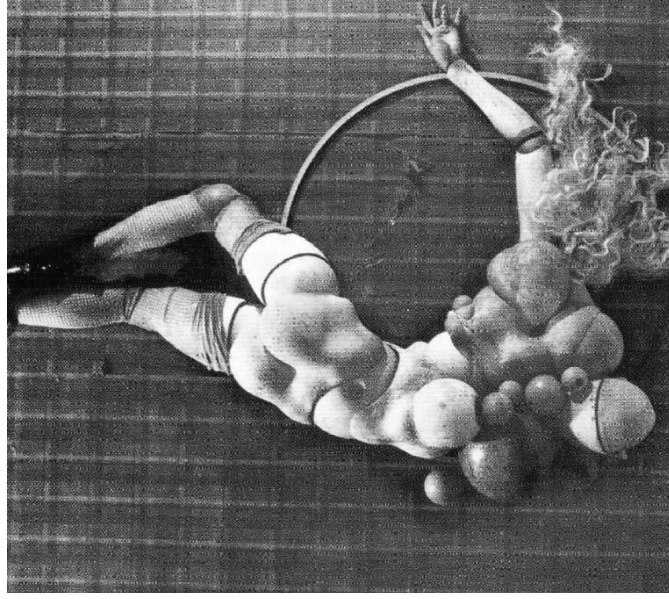
Mankenler ve otomatların tekinsizliği, canlı ve cansız, insan olanı insan olmayanın karıştırmalarının yanı sıra körlük, iğdiş edilme ve ölüme dair çocuksu kaygı uyandırmalarından kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda birer “ruh eşi” olarak eskiden bireyin koruyucusu olanın, şimdiki zamanda ölümün habercisi olarak geri dönmesinin tekinsiz imgesidir⁴¹. Makineleşmenin başlangıcında makine organizmaların, insanın hareketlerinin kopyası olarak insanın kölesi olurken, modernizmde insan makineleri taklit etmeye, onun gibi davranmaya, dolayısıyla makinenin kölesi olmaya başlamıştır. İnsandan bağımsızlaşan makine ve meta, insandan aldığı eski, tanıdık emeğin, canlılığının ve özerkliğinin bir tekinsiz hatırlatıcısıdır. Modern makine “şeytani bir efendi”, “ruh eşi” olarak baş göstermiştir (Foster, 2011, s. 159-160).

Manken ve makine aynı zamanda Gerçeküstücülükten önceki sanatsal imgelerin şeyleştirilmiş halidir. Fahişe ve paçavra toplayıcısı rolünün önemi sanatçının onlarla özdeşleşmesinden kaynaklanmaktadır. Fahişeyi, bir yandan onun toplumun kesişme noktasındaki konumu, bir yandan da hem mal hem de satıcı olduğu için benimsemektedir. Paçavra toplayıcı ile ise onun “değişim değerine karşı kültür hurdalarını” topladığı ve endüstriyel sürece marjinal kaldığı için özdeşleşmektedir. Gerçeküstücü imgelemde fahişe mankene, paçavra toplayıcı ise “bekar bir makine”ye dönüşmüştür. Mankende, cinsel fetişizm meta fetişizmi ile buluşmakta sonucunda ise “inorganik dünyanın cinsel çekiciliği” ortaya çıkmaktadır. Bekar makinede ise, insan bedeni ve ruhu mekanik bağlamda yeniden düzenlenmekte; parçalanmakta, birleştirilmekte ve tekrarlanmaktadır (Foster, 2011, s. 165-167).

Hans Bellmer’in *poupée*’lerinde sürekli nesnesini bulmaya çalışan arzu, başka nesnelere geçip durmak yerine aynı eserde tekrarlanmaktadır; hem parçalanmakta, hem de yeniden eklemlenmekte, tekrar tekrar üst üste getirilmektedir⁴². Bellmer’in heykellerinde insan bedeninin sınırlarının bulanıklaştırması Bataille’in güzellik anlayışıyla örtüşmektedir. Bellmer, sadist bir şekilde fiziksel olarak parçaladığı *poupée*’lerle özdeşleşerek mazoşist bir şekilde kendi psişik parçalanmasına yol açmıştır (Foster, 2011, s. 130-150; Artun, 2014, s. 19-21).

⁴¹ Bkz. s. 79

⁴² Bkz. Görsel 3.10



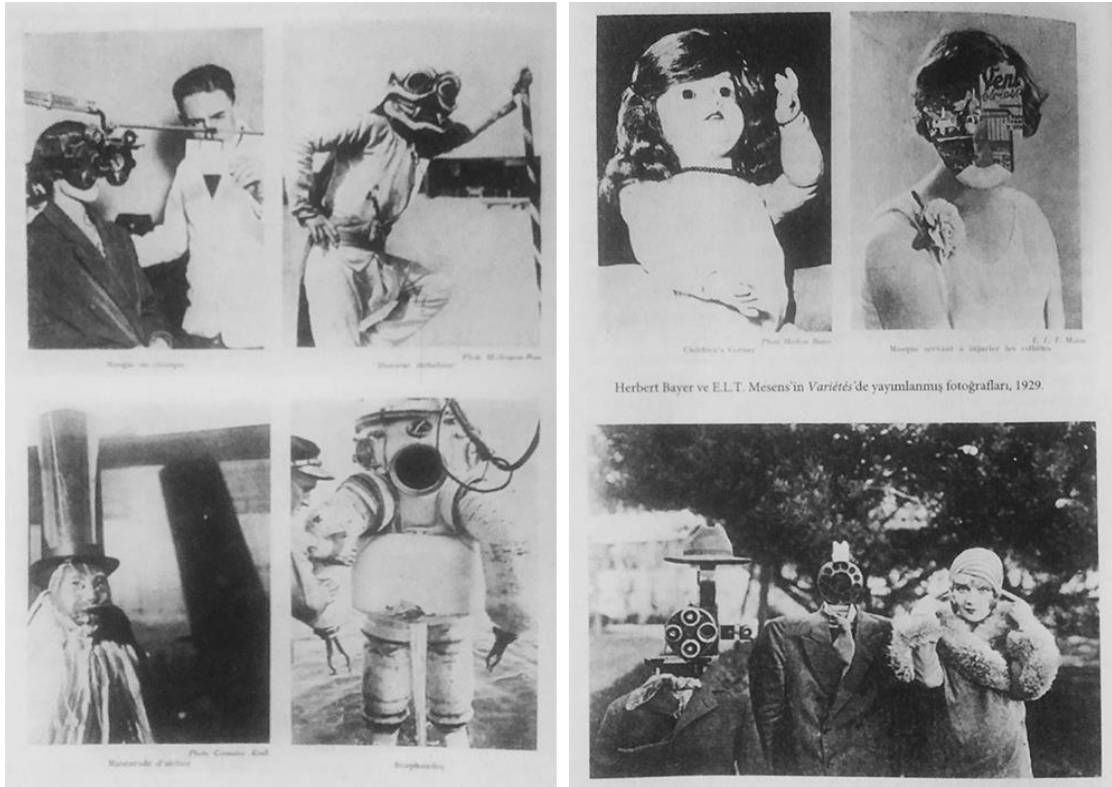
Görsel 3.10. Hans Bellmer, “La poupée”, 66x66 cm, Orijinal sedye üzerine elle renklendirilmiş jelatin gümüş baskı, 1935, Ubu Galery, New York ve Galerie Berinson, Berlin

Gittikçe dişil olan makine, erkeğin hükmetme arzusuna karşı kontrolü kaybetme kaygısı, kadınla ilişkili dehşetle karışık arzunun ruhsal anlamı olmuştur. Gerçeküstücü ataerkil imgelemde meta ve makinenin çokanlamlılığı, hem erotik, hem de iğdiş edici, hem dişil çekicilik, hem de ölümcül bir tehdit bağlamında kullanılmıştır. Makine, kadın dışında yaratılış, ölümden ve cinsel farklılıktan bağımsız bir benlik olarak – tabii ki bu olguyla alay etmek amacıyla – Gerçeküstücü ilgiyi kendi üzerine çekmiştir; (Foster, 2011, s. 165, 185).

Peki erkeği bu tehditten teknoloji ve modernizm koruyabilir mi? Modernizm insanı rasyonelleştirme amacına ulaşabilir mi? 1929 yılında *Variétés* dergisinde yayımlanan Gerçeküstücü fotoğraf komplekslerde erkeklere giydirilmiş astronot kıyafetleri, gaz maskeleri görülmektedir⁴³. İnsan bedenini, organlarını kaplayan teknolojik icatlar onun duyularını, hareketlerini, eril gücünü kısıtlamakta, deforme etmektedir. Demek ki teknoloji bireyi korumak yerine onu tehdit etmekte, modernizmin akılcı dinamiği ölüm dürtüsüyle bağlanmaktadır. Dergide yer alan penise benzeyen hava gemileri, şişme memelere benzeyen bombalar, modernizmin, meta ve makine kültürünün fetişist bir kültür olduğuna işaret eder. Demek modernizm insanı rasyonelleştirmek yerine irrasyonelleştirmekte, hatta yeniden ritüelleştirmektedir (Foster, 2011, s. 169-176).

⁴³ Bkz. Görsel 3.11

Gerçeküstücülük rasyonel modernizmde bastırılan tekinsizi, irrasyonelliği, dürtüleri ve cinselliği vurgulamıştır. Amacı ise, nesneyi işlevsellikten kurtarmak ve nesnelere beden izlerinin tamamen silinmesini engellemektir. Başka bir deyişle nesnenin “(ir)rasyonelleştirilmesinde” fantezi ile özgürleştirilmiş öznelliği aramıştır (Foster, 2011, s. 180).



Görsel 3.11. *Variétés*'de fotoğraflar, 1929

3.4.4. Mekâna ve mimarlığa Gerçeküstücü bakış

Mimarlık, gündelik yaşamla ve nesnel gerçeklikle iç içe geçmiş olmasından dolayı ilk bakışta Gerçeküstücü pratikten uzak görünmektedir. Plastik sanatlar ya da edebiyattakine benzer anlamda Gerçeküstücü bir mimariden söz edemezsek de Gerçeküstücülük, teorileri, metinleri, deneyimleri, nesnelere, resimleri ve tasarımları ile mimarlığa ve mekâna yeni bir bakış öne sürmüştür (Vesely, 2014, s.81).

Tinsellikten ve Hegelci anlamda mutlak bilinçten en uzak sanat biçimi olarak mimarlık olduğunu söyleyen Breton'un düşüncesi, rasyonel mimarlık ile kanıtlanmıştır. Fakat – Breton'un da öne sürdüğü gibi – mimarlık, tıpkı diğer sanat biçimleri gibi

zamanla şiirselliğe ve psişik dünyayı ifade etme becerisine yaklaşmaktadır. Bunun resmi kanıtı Art Nouveau'nun duyuları, arzuları ve iç dünyayı ifade edebilecek şiirsel benzeşime dayalı bir dil oluşturmasıdır (Artun, 2014, s. 23). O zaman Gerçeküstücü, şiirsel bir mimarlık mümkün müdür?

Gerçeküstülüğün talepleri ve arayışları, başlangıcından sonuna kadar, değişen toplumsal ve siyasi şartlar bağlamında sürekli hareket halinde olan bir gelişim sergilemiştir. Gerçeküstücülerin ev, sanat galerisi, kent ve mekâna dair yorumları bireysel bir özgürleşmenin yanı sıra burjuva toplum ideolojisinin insanı sınırlandırmasının bir eleştirisiydi. Gerçeküstücülük başından beri *evsizlik* (tekinsizlik, unheimlich) kavramını ele almıştır. Psişik ile tarihi tekinsizlik Gerçeküstücülerin mimarlık ve mekân estetiğini baştan sona kadar etkilemiştir. İlk yıllarda tekinsizlik sağladığı verimli travmadan, gerilimden yararlanmak, “yuva”ya geri dönüşü engelleyerek bu evsizlik hissine kapılmak istemiştir (Denos, 2014, s. 331). Fakat daha sonra Gerçeküstücüler toplumsal ve siyasi şartlar değişince yuvanın peşine düşerek bu unutulmuş, kaybedilmiş tekinsiz bir yerle tekrar kavuşmak istemişlerdir.

Gerçeküstücülük döneminde egemen olan mimarlık anlayışı, akılcı işlevselliği temsil eden, duyuları, arzuları ve bireyselliği bastıran, evi “bir ikamet makinesi” olarak değerlendiren modernizm ve Art Deco'yu Gerçeküstücülük. Modernist mimarlığın değerleri olan; rasyonellik, işlevselcilik, biçimcilik, bütünlük, bitmişlik, yenilik, temizlik kavramlarını altüst ederek yeni bir ev modelini oluşturmuştur. Modernist mimarlığın saydam yüzeyler aracılığıyla iç ve dış dünyayı birleştirme amacına karşı, evi bir sığınak, bireyin kendi içine dönme ve hayal kurma mekânı olarak değerlendirmiştir. Onlara göre mekân ya da mesken, hayaller, hatıralar, düşünceler, arzular, korkular, kaygılar, kısaca ruhsal etkinliklerin aracılığıyla var olabilir (Artun, 2014, s. 21-22, 25-27).

Bu yeni ev modeli harikulade, sarsıntılı güzellik ve tekinsizliğe dayalı “fantezi şatosu” ya da “romantik harabe” olmuştur. Bu insani ile doğanın, geçmiş ile şimdinin, canlı ile cansızın, ölüm ile yaşamın içkinliğini akla getiren tekinsiz bir yapı, Gerçeküstücü arzusunun nesnesi olmuştur (Foster, 2011, s. 50).

Gerçeküstücüler, diğer mimarı öğeleri de “psikolojik uzam” olarak görmüşlerdir. Örneğin pasajları “rüya evleri”, burjuva iç mekânları “bilinçdışı figürünün” ta kendisi,

Art Nouveau mimarlığı “katılmış arzu” olarak değerlendirmişlerdir. Hepsinde bastırılmış bir psişik unsur vardır; pasajlarda modern mitoloji, iç mekânlarda asli fantezi, Art Nouveau’da “çocukluk nevrozu” psişik unsurdur. (Foster, 2011, s. 204).

Bu mimari yapıların ve mekânların tekinsizliği tıpkı nesnelere olduğu gibi⁴⁴ ikili bir tekinsizlik olabilir; hem bireysel travmaların hem de toplumun ya da tarihin bastırıldığı demode kültürel malzemelerin geri getirmesiyle ortaya çıkan bir şok ile ilgilidir (Foster, 2011, s. 156). Örneğin harabe ya da şato; bir yandan labirentvari, mağaraya benzeyen yapısı, kuleleri ve sütunları aracılığıyla bireyin çocukluğuna özgü bastırılarak yabancılaşmış duygularının, arzularının ve fantezilerinin (iğdiş edilme, rahim-içi vb.) tekinsiz geri dönüşünü simgelemektedir (Vesely, 2014, s. 83). Bir yandan ise gözden düşmüş kapitalist olguların simgesi olarak “tanıdık imgeler ve nesnelere tarihsel baskı vasıtasıyla tuhaflaşması, 19. yüzyılın *heimlich* şeylerinin 20. yüzyılda *unheimlich* olarak geri dönmesi”ni temsil etmektedir (Foster, 2011, s. 157). Bu gözden düşmüş mekânlarda, mimarlıkta zamansal ve tarihsel değişim uzamsal alegoriye dönüşerek eski zamanların bastırarak yabancılaşmış imgeleriyle geri dönmektedir (Foster, 2011, s. 190).

Gerçeküstücüler bu gözden düşmüş imgeleri geri çağırarak kapitalist topluma karşı bir saldırıya geçmiştir. Bu saldırı, Gerçeküstücülük çağında yaygınlaşan kapitalist seri üretim ve tüketimine, endüstrileşmeye ve onun temsil ettiği rastlantı, süsleme ve bireysellikten yoksun mimarlığa ve üretim aracı olarak stile karşıydı. Bunun için Gerçeküstücüler, modernizmin reddettiği üç alan; biri korumacı ve mahremiyeti sağlayan kalın duvar, ikincisi burjuva evi ve bunun yuva şeklindeki *kitsch*⁴⁵ gibi “tuzakları”, üçüncü ise bezeklerle ve tarihsel çağrışımlarla dolu gündelik yaşam nesnelere, ilginin tam merkezine oturtmuştur. Eski bir üretim biçimi olarak zanaatkarlık, burjuva kültürün eski imgeleri ve demode olmuş stillerden yararlanarak saldırıya geçmiştir (Vidler, 2014, s. 106; Foster, 2011, s. 181-183, 190-194).

Bu ilginin, kapitalizmden kaçarak onlara saplantılı bir şekilde tutulmaktan ibaret olmadığını vurgulamak gerekmektedir. Gerçeküstücülüğün 19. yüzyılın gözden düşmüş imgelerini tekrar etmesinin sebebi, hem eleştirel, hem de mizahi bir tekrarla

⁴⁴ Bkz. s. 87

⁴⁵ Sanat değeri olmayan şeylere verilen sanatsal değer, çirkin ve zevksiz.

bastırılanların simgelerinin üzerinden geçerek onlardan ayrılabilir. Gerçeküstücülük, geçmiş, şimdi ve geleceğin imgelerini yan yana koyarak, birleştirerek psikik ve tarihsel travmaların da üstesinden gelebilmiştir (Foster. 2011, s. 198-201).

Gerçeküstücüler, bu tekinsiz hissi sezebilecekleri mimarlığı ve mekânı yüceltmış ve mimarı tasarımları “tekinsizin bir enstrümanı” olmuştur (Vidler, 2014, s. 105-106).

Mimarlığa giden yolun ilk adımı olarak Gerçeküstücüler, tıpkı nesnelere gibi “bulunmuş mimarlık” örneklerini, keşfettikleri sıra dışı mimarı öğeleri toplamıştır. Postacı Cheval’in 40 yıl boyunca rüyalarındaki esinlerle, bulunmuş taşlardan inşa ettiği, hiçbir işe yaramayan *Palais Idéal*, mimarlığın kendiliğindenliği, akıldışılığını, rüyaların maddeye dönüştürülebildiğini hatta yetenek ve eğitim olmadan yaratabilmenin kanıtıydı. Labirentvari yapısı, grottoları, “fosile dönüşmüş” hayvan, bitki ve insan şekilleri ile canlı ve cansız, yaşamı ve ölümü harmanlayan harikuladenin örtülü-erotik ve tekinsiz güzelliğin ta kendisidir (Vesely, 2014, s. 84-87).

Ayrıca *Palais Idéal* mitik bir mekân algısını temsil etmektedir. Popüler Gerçeküstücü imge olan labirent, mitlerde ölüm ve yeniden doğuşun simgesidir. Labirent bir sınavlar dizisi, kutsalın merkezine ulaşmak, felsefe taşının elde edilmesiyle, aydınlanmayla, nihai mükemmelliğe ulaşmakla eşanlamlıdır. Üstelik labirent şeklinde bir mekân olarak, perspektif bakışa izin vermeyen, karanlık, muammalı bir yerdir, duyuları engelleyerek sadece bedenin hareketi, hayal gücü ve arzu ile keşfedilebilir. (Weston, 2014, s. 205).



Görsel 3.12. “Palais Idéal” ve “The Treasure Bridge of the Australian ‘Great Barrier’”, *L’Amour fou* içinde, 1937

Diğer “bulunmuş mimarlık” örneği Art Nouveau’nun binaları düş imgelerine dönüştüren bir mimari anlayıştır. Organik ile konstrüktif, cansız ile canlı, nesnel ile düşselin sınırlarını bulandırmasıyla, sembollerin fantastik, arkaik ve mitik kökenlerine geri dönmesiyle, rahim-içi mağaraları ve arzunun akışkanlığını çağrıştıran su ve bitki sembolleriyle sarsıntılı güzelliğin mimari temsilidir (Vesely, 2014, s. 87-88).

Tekinsizlik bakımından Art Nouveau, hem psişik hem de tarihsel olarak bastırılmış materyallerin geri dönüşüdür. Art Nouveau, modernizmin gözden düşmüşü olarak tarihin ve toplumun bastırıldığı değerlerin bir stil şeklinde getirilmesiyle tekinsizleşmektedir (Foster, 2011, s. 217). Aynı zamanda Dalí, (2014, s. 462-468) Art Nouveau’yu bastırılan arzularla, psişeyle, otomatizmle ve erotik vecd ile ilişkilendirerek histerinin nihai arzu nesnesini üreten bir mimarlık olarak değerlendirmiştir. Meskenin tekrar *sevgi-nesnesi* olması gerektiğini öne süren Dalí’ya göre gerçek mimarlık “yenebilir mimarlık”tır ve bundan dolayı tekinsizdir.

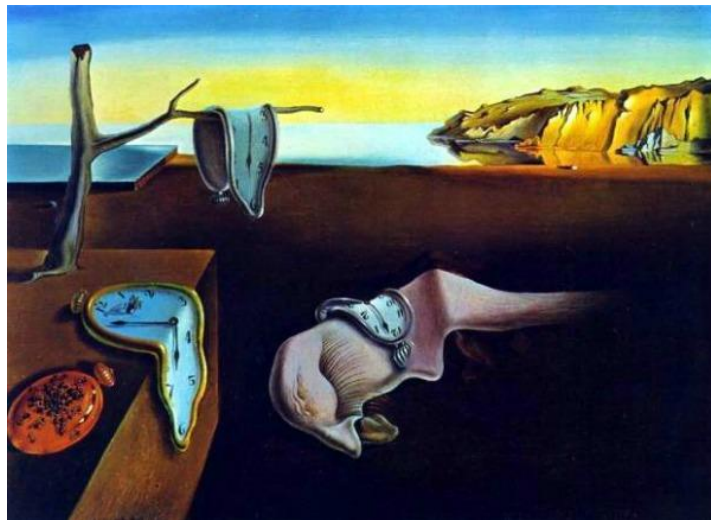
Gerçeküstücülüğün mimarlık anlayışını dile getiren diğer alan resim sanatıdır. Giorgio De Chirico akıma katılmamış olsa da Gerçeküstücülerin örnek aldıkları kişilerden biridir. Chirico’nun kendi adlandırdığı şekilde “metafizik resimleri” metafizik sorular yanı sıra kendi çocukluktaki travmalarının ve fantezilerinin, özellikle mühendis babasıyla olan ilişkisinin tekinsiz geri gelişiyile ilgidir⁴⁶. Resimlerinde geçmişin tekinsiz ruhuyla dolu antik mekânlar, yapılar, sütunlar, kuleler, heykeller ve klasik figürler ile modern zamanın nesnelere, trenler, saatler, cansız mankenler, fabrika bacaları bir araya getirilmiştir. Bu rastgele bir araya gelen, muammalı “işaretler”, Chirico’nun kaybedilmiş sevgi nesnesinin (baba) melankolik geri dönüşleridir. Bu öğelerin karşılaşması ıssız, sonsuz kemerlerle çevrelenen mekânlarda, abartılı perspektifli peyzajlarda, melankolik akşamüstü günışığının yarattığı uzun gölgeler eşliğinde gerçekleşmektedir. Resimlerindeki boşluk, *sürrealitenin* her şeyi içine alan, birleştiren boşluğudur. Mimarlık ve mekân, soyut ile somut, dolu ile boş, aydınlık ile karanlıktır, hareketsizlik ile hareket, ölüm ile yaşam, düş ile bellek, psişik ile gerçek, geçmiş ile şimdi birbirine karışarak tekinsiz bir his uyandırmaktadır. Mekân sanatçıya ve izleyiciye travmatik tehdit göstermektedir; akılcı perspektif seyirciyi sarsacak şekilde bozulmaktadır (Artun, 2014, s. 31-32, Foster, 2011, s. 91-101, Passeron, s. 60, 78).

⁴⁶ Bkz. Görsel 3.13



Görsel 3.13. Giorgio de Chirico: “Le Jour ni l’Heure”, Tuval üzerine yağlı boya, 1914, Rome, Galleria d’Arte Moderna

Yve Tanguy ve Dalí “düş resimleri”nde, hem doğrudan gördükleri düşleri, otomatik düşünceleri resmetmiş, hem de düşsel bir algı yaratmak için paranoya-eleştirel yöntem gibi tekniklerle psişik imgeler yaratmışlardır. Bundan dolayı resimlerindeki mekân bilinçdışının bir manzarası olarak algılanabilir. Zamansallığın ve mekânsallığın rasyonel kurallarını altüst eden düşler resim sanatının yanı sıra Gerçeküstücü mekân anlayışını büyük ölçüde etkilemiştir Tanguy ile Dalí’nin resimlerinde yapışkanlık, formsuzluk, boşluk, şeffaflık, muğlaklık düşsel imgeler olarak mekâna yansımakta ve onu doldurmaktadır. Modernizmin neo-kübit, rasyonel, köşeli estetiğine karşı Gerçeküstüçülerin akışkan, yumuşak, yapışkan biçimleri erotiğin, arzunun, tekinsizin ve düşselin dışavurumudur (Passeron, 1990, s. 76-78; Antmen, 2016, s. 138).



Görsel 3.14. Salvador Dalí, “The Persistence of Memory”, 24,1x33 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1931, Museum of Modern Art, New York

Modernizm ve Art Deco'nun ürettiği stil tarafından bastırılmış 19. yüzyılın burjuva iç mekânları Gerçeküstücü bakışı üzerine çekmiştir. Akım, burjuva evini, bir yandan ideoloji, politikanın ve burjuva ahlak ile estetiğin evcilleştirdiği bir mekân olarak eleştirmiş, bir yandan da 19. yüzyıl burjuva iç mekânlarının davetkar havası, egzotik nesnelere, garip dekorasyon ve mobilyaları, özel ve kamusal alanı tuhaf bir şekilde birbirine dönüştürmesi ilgilerini çekmiştir. Gerçeküstücülüğün bu paradoksal yorumunun sebebi burjuva evlerin psişik ve tarihsel tekinsizliğinde aranabilir (Fijalkowski, 2014, s. 247-248)

Benjamin, (2017, s. 38-39) geçmişten kalan ve egzotik objelerle dolu burjuva salonlarının, toplumsal hayattan çekilip buraya sığınan bireyin düşsel evreni olduğunu yazar. Kendi kökenlerini ve bağlarını dış dünyanın geçiciliğinden koruduğu kabuktur. Gerçeküstücülerin, Benjamin'in "hülyalı kötü bir zevk çağı" olarak tanımladığı 19. yüzyılın tasarım anlayışını benimsemesinin ilk sebebi tam da bu düşsel, psişik görünümün cazibesidir. Gerçeküstücülük bu mekânlarda erotik arzunun, korkunun, tekinsizin hissini sezmiştir. Bu kötü zevkli stili savunmak yerine, onu psişik gerçekliği uyandırmak için kullanmıştır. Ernst'in kolaj romanlarında da saptadığı gibi 19. yüzyıl burjuva salonlarının hayali evreni, sığınmak gibi kabuğu sadece bir yanılsamadır; sonunda bu mekânlar bastırılmış, kaygılı arzuları ve psişik huzursuzluğu açığa çıkarmaktadır. Gözden düşmüş, kasvetli evlerde insan canavarlaşmakta, mekân ise histerikleşmektedir⁴⁷. Ernst'in kolajlarının harikulade sahnelerde şiddet, ölüm, erotizm birleşmekte, psişik gerçeklik nesnel gerçekliği ele geçirmektedir. Salonların aynaları, asılı tabloları psişik gerçekliğe açılan pencereler halini almaktadır; içinde sadomazoşist sahneler insanın bastırılmış arzuları yansıtmaktadır (Artun, 2014, s. 35-36).

Gerçeküstücülerin bu mekânları benimsemelerinin diğer sebebi ise 19. yüzyılın evleri, tarihin ve zamanın bastırılarak yabancılaştırdığı tekinsiz öğelerle, sanayi üretimin gerçekliği karşısında değersizleşip *kitsch* halini almış nesnelere, dekorasyonlarla dolu olmasıdır. Ernst, geçmişe ait kataloglar ve dergiler illüstrasyonlarını kesip yapıştırarak farklı gerçeklikleri ve zamanları birleştirmektedir. Kolajlarında rasyonel inancın bastırıldığı eskiden harmonik ve tanıdık mitler, efsaneler ve masallar tekrar öç almaktadır; gözden düşmüş olan, geçmiş, şeytani bir kılığa bürünerek, şimdiye geri

⁴⁷ Bkz. Görsel 3.15

çağırılmaktadır. Demek ki bu enteryörler, bu psişik güçlere karşı ne insanı ne de nesnelere koruyabilirler (Foster, 2011, s. 197, 201, Artun, 2014, s. 35- 36).

Sonuç olarak Gerçeküstücüler, modernizmin bastırılmış mekânlarla gerçeklikten kaçmasının aksine bu imgeleri yeniden ele alarak psişik ve modernizmin yarattığı tarihsel travmaların üstesinden gelmek ve gerçeklikle yüzleşmek, onu daha iyi kavramak istemiştir.



Görsel 3.15. Max Ernst'in *Kolaj Romanları*'ndan görseller, 1930-34

Gerçeküstücü ilginin diğer önemli odak noktası kenttir. *Evsizlik* hissine kapılan Gerçeküstücüler evlerden sokaklara, kentin kalabalıklarına çıkmıştır. Gerçeküstücü şiirin mimarlıktaki temsili kentin kendisiydi. Gerçeküstücüler, amaçsızca kentte dolaşarak, “keşfe” çıkarak kentin öğeleri, göstergeleri, en sıradan yerleri ve nesnelere tarafından büyülenmiş ve bu göstergeler Gerçeküstücülerin gözlerinde harikulade

imgelere dönüşmüştür. Yaşam deneyiminin sanatla eşdeğer gören Gerçeküstücüler, kent gezintilerini, keşifleri yaratıcı bir eylem düzeyine yükseltmişlerdir. Gerçeküstücüler *flaneur*'ü yücelten Baudelaire'i izleyerek, kenti harikalarla, baştan çıkarıcı imgelerle dolu düş âlemi olarak, kentin amaçsız gezginini ise şairin ya da uyurgezerin kendisi olarak nitelendirmişlerdir. Şairin esin kaynağı, kentin rastlantı, şans, arzu, erotizm, bilinçdışı içgüdüler ve düş âlemi, aynı zamanda tarihin ve zamanın bastırıldığı imgeleri içeren bir tür tekinsiz evren olmuştur.

İlk olarak Gerçeküstücüleri büyüleyen Paris sokaklarının sürekli değişen, akış halinde olan bir olasılıklar, beklenmedik karşılaşmalar mekânı olmasıdır. Kentte dolaşmak, bilinçdışı materyalleri tekrar ışığa kavuşturmak anlamına gelmiştir. Gezintiler, “kentin bilinçdışını” ve “insanın bilinçdışını” bir araya getirmiştir (Tschumi, 2014, s. 129). Gerçeküstücüler, tıpkı bir analist gibi kentin göstergelerinin, rastlantılarının altında yatan gizli materyalleri ve böylelikle kendi kimliklerini de çözmeye yeltenmiştir.

Breton'un *Nadja*'sı (1928) bu tür karşılaşmalardan, kent gezintilerden doğmuştur. Breton, kitaba (1960, s. 11) “Ben kimim?” sorusuyla başlar. Dolayısıyla kitap boyunca ben arayışı ve hayatın anlamının peşindedir, Nadja ile geçtikleri mekânlar ise bu arayışın metaforik duraklarıdır. Breton, Nadja'nın ve kentin gizemini birbirine geçirmekte, hatta kenti Nadja'yla, Nadja'yı ise kendiyile özdeşleştirmektedir. Kentin mekânları, hatırlar ile şimdiyi, hayali ile gerçeği, hayat ile ölümü içinde barındırmaktadır. Bu yolculuk tıpkı mitler, masallardaki gibi bir mükemmelliğe doğru giden bir sınavlar dizgisidir. Weston'un okumasında Nadja ile Breton'un yolculuğu simyada kükürt ve cıvanın birleşmesinin sürecidir; sonuç ise felsefe taşı, eril ve dişilin birleşmesinden oluşan kusursuz ve ölümsüz bir biseksüel varlık, ilkel bir mutlağa, *sürrealiteye* geri dönüşün vaadidir. Geçtikleri mekânlar, mitolojik ve simyasal birer metafordur. Örneğin kalabalık, ölümün yanı sıra kükürt ile cıvanın ilk ayrı halinin; tünel, bilinçdışının yanı sıra labirent ve ölümden sonraki aydınlanmanın; Place Dauphine'in üçgen mekânı, kadın cinsel organı yanı sıra simyadaki karşıtlıkların çözülmesinin gerçekleştiği “mühürlü kap”ın; bahçe ise karşıtlıkların cennette birleşmesinin metaforudur (Cardinal, 2014, s. 158-196, Weston, 2014, s. 192-198).

Gerçeküstücülük, bastırılmış arzuları, aşkı ve erotizmi nesne ile bedenın yanı sıra mimarlığa ve mekâna da yansıtmış, kenti bir tür ‘‘aşk haritası’’ olarak görmüştür. *Nadja*’dakine benzer gezintiler erotik maceraların başlangıcı olarak nitelendirilebilir. Gerçeküstücüler Paris’e kadına oldukları kadar hayranlık duymuşlardır, Paris’i erotikleştirerek kadın bedeniyle özdeşleşmişler ve mekânlarını kendi arzu nesneleri olarak değerlendirmişlerdir (Cardinal, 2014, s. 172).

Aragon, gezintilerden doğan eserinde, *La Paysan de Paris*’da (Paris Köylüsü, 1926) mimarlığın psişik uzamına girer. Onu, pasajların hem psişik hem de tarihsel tekinsizliği cezp eder. Kapalı iç mekânın camlardan sızan ışıktaki muğlak görünümü düşleri, harikuladeyi tetikler. Pasajlarda, hem sığınak gibi samimi, rahim-içi bir his, hem de geçicilik ölümcül duygusu, mezar ve yer altının simgeleri birleşir. Aragon, büyü, düşsel pasajlarda bastırılmış mitolojik inancın tekinsiz geri dönüşünü görür. Aynı zamanda endüstrileşme başında inşa edilmiş pasajlar küçük, samimi ve bireysel dükkanları ile modernizmin bastırdığı eski ekonomik sistemleri simgeler (Foster, 2011, s. 206-207).

Kentin tarihsel gözden düşmüş mekânları Gerçeküstücü bakışı miknatıs gibi çekmiştir. Kırık dökük, çürüyen binalar, salonlar, tiyatrolar, alakasız ve kullanışsız anıtlarda geçmiş toplumun düşlerinin sıkışıp kalmış enerjilerinin tekinsiz hatırlatıcılarını hissetmişler, ölüm ile arzunun şifrelerini görmüşlerdir. Arzu nesnelere rastlantısal keşfine yer veren labirentvari bitpazarları, burjuva düzenin bastırdığı, geçmişe ait zanaatkar, bireysel üretim biçimlerin, sömürdüğü ‘‘dışarı’’nın ve primitifin tekinsiz metaforu olmuştur (Foster, 2011, s. 192, 197, Cardinal, 2014, s. 173).

Kentin Gerçeküstücü fanteziyi tetikleyen imgelerinin sayısı sonsuzdur; pazarlar, oteller, lokaller, kafeler, genelevler vb. Ayrıca kentte sayısız şekilde görünen yazılı tabelalar, reklamlar, afişler, sokak levhaları, dükkân cepheleri ‘‘kendi içlerinde bir tür kentsel metin, neredeyse bir nevi somut şiir oluştururlar’’dı (Cardinal, 2014, s. 166).

Mekânın arzular, dürtüler, hatıralar ve kadınla öznelendirilmesinin sonucu öznel ve nesnel arasındaki ayrımın bulanıklaşmasıdır. Henri Lefebvre’ye göre (2014, s. 67-74) mekânın deneyimlenmesi üç bileşimin diyalektik ilişkisinden oluşmaktadır. Bunlar: mekânsal pratik (algılanan mekân), mekân temsilleri (tasarlanan mekân) ve temsil

mekânları (yaşanan mekân). Mekânsal pratik, toplumun pratiğiyle yarattığı maddi bir gerçeklik olan mekânın üretimiyle ve algılanmasıyla ilgilidir; mekân temsilleri, bilgi ve ideoloji aracılığıyla zihinsel bir faaliyetle tasarlanmış mekânlardır; temsil mekânları ise, öznel, imgelem ve sembolizmden oluşmakta ve yaşantı ve duyularla ilgilidir. Bu unsurlar sürekli etkileşim ve çelişki içindedir.

Gerçeküstücüler, bu sınıflar arasındaki bir kaymayı, birleşik bir noktayı hedefleyerek mekânı rasyonel düşünceden ve iktidardan özgürleştirerek temsil mekânlarını öne plana çıkarmaya çabalamışlardır (Mahon, 2014, s. 286).

Mekânın Gerçeküstücü algılanması, geçtiği olayların, hatıraların anlamı ile sıkı sıkıya bağlıdır. Mekân, zaman, nesnelere, hafıza ve hayal gücü karşılıklı olarak birbirlerini koşullandırmaktadır. Bu mekân anlayışı, kabul edilen ya da normal görünenden oldukça farklıdır. Rönesans'tan bu yana etkin olan akılcı, matematiksel perspektife dayalı 'gerçek' mekân anlayışı, mekânı nesnelere ve bireyleri içinde barındıran homojen, nötr ve boş bir "mahfaza" olarak değerlendirilmiştir. Gerçeküstücülük, perspektifin yarattığı kemikleşmiş kuralları reddederek doğrudan deneyimleri, bireysel algıyı savunmuştur. Kenti, labirentle bir tutarak, perspektif bir bakışa izin vermeyen, karanlık, muammalı, sadece beden, hayal gücünün ve arzunun hareketleri ile keşfedilebilir bir mekân olarak tanımlamıştır. Hayal gücüyle perspektiften yoksun bir mekân ortaya çıkarmıştır. Hatıralarla, deneyimlerle ilgili mekânları öne çıkarmış, diğerlerini de şekilsiz olarak arka planda tutmuştur. Bu mekân anlayışında mitik düşünce sisteminin geri gelmesi fark edilebilir; kutsal ve öteki mekânların bu tür ayrımı, onların yapılandırılmış ve formsuz olarak görülmesi Gerçeküstücü mekânsallıkta yeniden ortaya çıkmıştır. Breton'un oluşturmak istediği yeni bir mit bu şekilde mimarlığa da yansımıştır. Kent yeniden kurulmuş, yeni bir mimarlık yaratılmıştır. Gerçeküstücü fantezi kenti şaşırtıcı başkalaşımını içeren bir otomatik şiire dönüşmüştür; "Hayal gücünün sularıyla yıkanan Paris çözünür oldu" (Cardinal, 2014, s. 158-169, 175, Weston, 2014, s. 188-190, 200, 205).

Ayrıca Gerçeküstücüler, kentin düşsel, psişik gerçekliğini nesnelleştirmeye, maddeye dönüştürmeye girişmişlerdir. 1933 yılında *Bir Kentin Akılın Almayacağı Biçimde Süslenmesi Olasılıkları Üzerine* başlıklı bir anket, Paris şehrinin, anıtların gerekli değişikliklerine dair önermeler toplamıştır. Akılcılık ve işlevselciliği göz ardı ederek Paris'i bir arzu mekânına dönüştürmek isteyen sanatçılar farklı önerilerde

bulunmuştur. Breton' a göre Notre-Dame Katedrali'na dair “kulelerin yerine burma cam yağdanlıklar konmalı, birini kanla, öbürünü spermle doldurmalıdır. Bina rahibelere cinsel konularda eğitim verecek bir okul olarak kullanılmalı”, ya da Tzara Pantheon'a dair “Diklemesine ikiye kesmeli ve ortaya çıkan kısımları birbirinden 50 santimetre uzaklaştırmalı”, ya da Éluard, Jeanne d'Arc Anıtı'na dair “Kafasının üzerine parlak bronzdan bir bok, ağzına da kocaman bir fallus heykeli” konulmalıdır (Éluard, 2014, s. 448-452). Bu öneriler Gerçeküstücü şiirsel imge yaratımının yöntemlerini izlemiştir: yan yana koyma, uzak gerçeklikler, nesnel ve düşselin bir araya getirilmesi, şaşırtma, estetik, toplumsal, ahlaki, cinsel ve dini yargılardan arınma, yerçekimi yasasına bile aykırı olma, olmadık ölçekler, şekiller kullanılması vb. (Tschumi, 2014, s. 127-128).

1935-42 yıllarında Gerçeküstücülüğün *evsizlik* kavramı önemli ölçüde yeniden tanımlanmıştır. Faşizmin ve milliyetçiliğin yükselen etkisiyle kentin bir zamanlar arzuyu, rastlantıları, düşleri tetikleyen sokakları politik propagandanın alanına dönüşmüştür. Ev ise faşizmin ideolojik mekânı haline gelmiştir. Faşizmin toplumsal sınıflarını homojen bir ev figüründe birleştirme fikri Gerçeküstüçülere göre “sahte bir sosyal bütünleşme”dir; bir yandan hala ataerkil otorite altında kalmış, bir yandan da uluslararası farklılıklara, dolayısıyla savaşa yol açabilmiştir ki sonradan görüldüğü gibi bu vaat gerçekleşmiştir (Denos, 2014, s. 332).

Mimarlığın ideolojinin ve siyasetin bir ürünü olduğunu savunan Bataille'e göre (2014, s. 443-445) mimarlık otoriter hiyerarşilere içkindir. Mimarlığı esas olarak şekillendiren devlet ve kilisedir, toplum değildir. Ona göre mimarlığın kökeninde hapisane vardır. İnsanın ilk hapisanesi onun bedenidir. Mimarlık ise bu bedenden akli ve ruhu özgürleştirmek yerine onu bir daha hapsetmekte, bastırmakta, şekillendirmekte ve düzene sokmaktadır. Gerçeküstücülük bu gerçeği kabul edip buna karşı savaşılmaya çalışmıştır fakat artık sokaklar eylem alanı değildir. Gerçeküstüçüler siyasallaşmaktan uzaklaşarak ve bireysel, özgür bir sanatı savunmaya başlayarak, protestolarını sanat galerilerine taşımak zorunda kalmışlardır. *Evsizliğin* gelecek mekânları bunlar olmuştur. Böylece Gerçeküstücülük, “özgün bir politik ve sanatsal hareket olmaktan çıkarak, esasen sanatsal bir harekete dönüşmüştür” (Denos, 2014, s. 333-334).

Gerçeküstücü sergiler, *Exposition internationale du surréalisme* (Paris, 1938), *First Papers of Surrealism* (New York, 1942), *Art of This Century* (New York, 1942),

Exposition internationale du surréalisme (Paris, 1947), *Exposition internationale du Surréalisme (EROS)* (Paris, 1959) alışagelmış galeri biçimi olan temiz salonlarda tek tek, algılanmayı sağlayacak şekilde sergilenmeyi altüst etmiştir. Düzenledikleri sergilerde, gezme dramatik bir deneyime, galeri her duyuyu harekete geçiren bir gösteri mekânına, hareketsiz sergi nesnelere ise performansa, *Gerçeküstücü nesnelere* ve *keşiflere* dönüşmüştür. Kısmen Dadacı sergi gelenekleri devam ederek Gerçeküstüçüler, resim, heykel, tiyatro, performans ve mimarlık disiplinlerini birbirine dönüştürmüş, ayrımları ve sınıflandırmaları ortadan kaldırmıştır. Sanat yapıtı tek başına bir oluşum olmaktan çıkıp çevresiyle ve izleyicilerle etkileşime geçmiştir (Mahon, 2014, s. 277-281).



Görsel 3.16. *Exposition internationale du surréalisme*'den görseller, Paris, 1938

Gerçeküstüçülerin mekân, nesne ve beden anlayışını harmanlayan bu sergi mekânları, erotikleştirilmiş, tekinsize dönüştürülmüştür; arzu, kaygı, korku gibi bastırılmış duyguları harekete geçiren 'korku tüneli' ya da erotik tapınak olarak

ziyaretçileri baştan çıkarmış, hayal dünyalarını harekete geçirmiş, böylece onların gerçekliğe yeni bir gözle bakmasını, kendi kimliklerini sorgulamasını ve bir vaat olarak *sürrealiteyi* görmesini sağlamıştır. Sergiler, içerisi ve dışarı, hayali ile gerçek, öznel ve nesnel, sanat ile mimarlık, sanat eseri ile sıradan nesne arasındaki ayrımı kaldırarak “akıl dünyasının dışında...zamansız bir yer”e dönüşmüştür (Mahon, 2014, s. 277-285, Tschumi, 2014, s. 147).

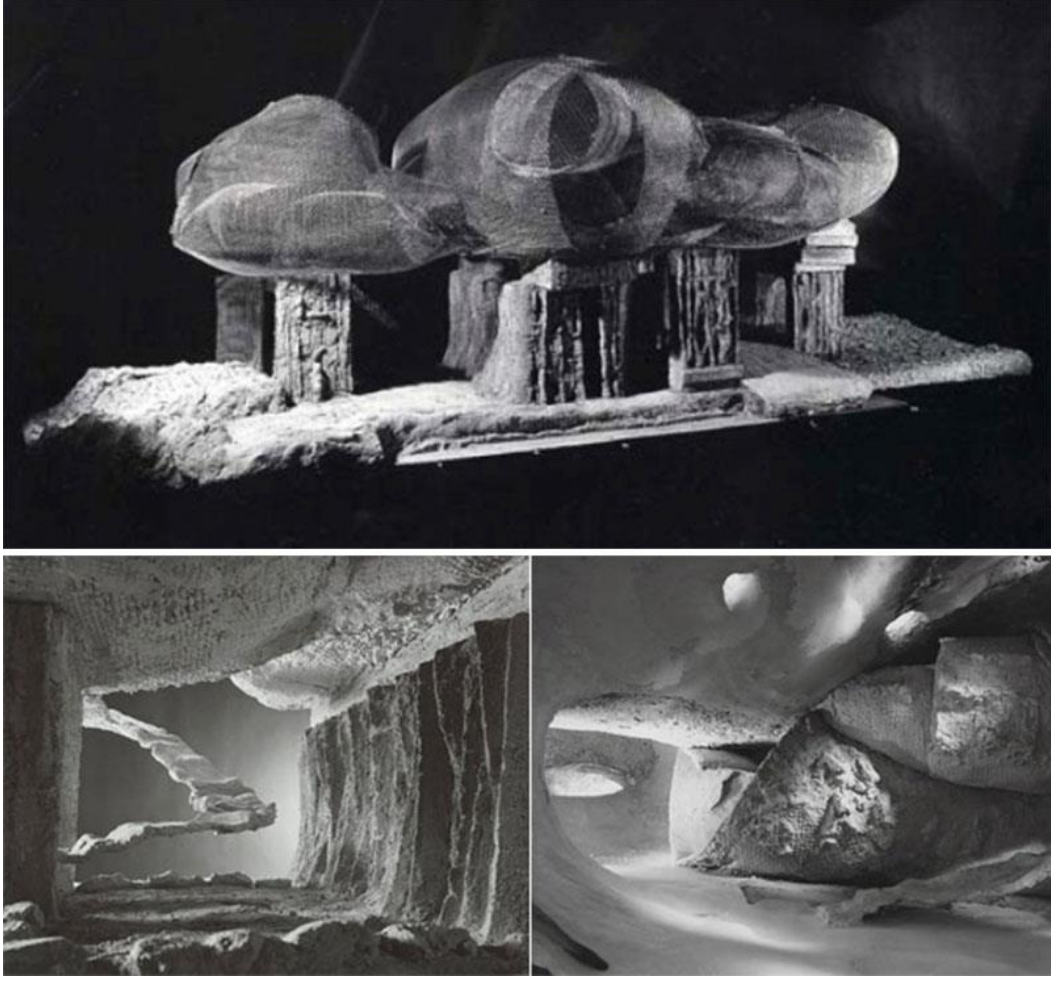
II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Avrupa'yı terk etmek zorunda kalan sanatçılar, *evsizliği* yeniden değerlendirmişlerdir. Denos'un (2014, s. 334) öne sürdüğü gibi “ruhsal tekinsizlikle, sonraları milliyetçilik karşıtı politikayla tanımlanmış olan evsizlik, artık...jeopolitik yerinden edilmeye ilişkilendirilmeye başlandı”. Ruhsal evsizlik (tekinsizlik) gerçek evsizliğe dönüşmüştür. Sürgünde olan sanatçılar evin özlemini çekmeye başlamış, geri dönüşü, yuvayı, ilkel durumu, evi, dolayısıyla rahmi bulmayı hedeflemişlerdir. “Yaşanılabilir bir dünyaya yeniden dönme vaadi”nde bulunmuştur (Breton, A. 1942'den aktaran: Denos, 2014, s. 335). Breton bu yaşanılabilir dünyayı mitte⁴⁸ bulmayı, İnsanın evrenle olan ilksel harmonisini geri getirmeyi umuyordu. Bu doğrultuda Gerçeküstücü ilginin odak notasına parçalanmış ya da dengesizleştirilmiş yerine tamamlayıcı, yaşanabilir, güvenli, iyileştirici bir mekân anlayışı geçmiştir. Çevrenin ve insanın mitteki bütünlüğü, mekâna insan biçimi ve tanrısal yüklenmesi Gerçeküstücü estetiği büyük ölçüde belirlemiştir. Tekinsizlik artık içinde bir yuva bulma vaadiyle tanımlanmıştır (Denos, 2014, s. 334-338).

Geleneksel anlamda mimarlığa bakış da bu doğrultuda değişmiştir. Rahim-içi ilksel mekânı anımsatan yapılar, Roberto Matta'nın iç mekân tasarımları ya da Frederick Kiesler'in *Endless House* (Sonsuz Ev) tasarımının temsil ettiği Gerçeküstücü mimarlık, organizma ile mekân, bilinçdışı ile nesnel eylemlerin arasındaki sürekli etkileşime dayalı, “ikamet makinesi” yerine “düş makinesi” olacaktır (Artun, 2014, s. 29-31).

Bu mimari mekânlar hem haz, hem korku, hem rahim-içi fantezisini hem de diri diri gömülme korkularını barındırarak yine tekinsiz kalmış, fakat artık bir eleştirel meleke olarak değil yuvayı, tekini bulma isteğiyle özdeşleşmiştir⁴⁹.

⁴⁸ Burada faşizmin mit anlayışının, yani mitlere geri dönerek ondan kendi politik amaçları doğrultusunda yararlanmasının Breton'un mitinin çok farklı olduğunu hatırlamak gerekir.

⁴⁹ Bkz. Görsel 3.17



Görsel 3.17. *Frederick Kiesler: "Endless House" maketi, 1950-60*

Gerçeküstücü ben (ev) arayışının duraklarının, herhangi bir odadan sokakların labirentlerine, sergi mekânlarına, rahim-içi mağaralara giden yolculuğun son ve mutlak aşaması, “yaratılışın nihai muamması” kristalde bulunacaktı (Vesely, 2014, s. 95). “Felsefe taşı (...) hayal gücünü ’duyuların uzun uçsuz bucaksız, akla dayanan dengesizliğinden’ nihai olarak kurtarma teşebbüsü haline getiriyor” (Breton, 2009, s.118). Breton’un hayal ettiği kristal şato bu nihai, mutlak noktayı temsil etmektedir:

“Ben, baktığımda her ziyaretçiyi görebildiğim cam evimde yaşamayı sürdüreceğim. Orada, tavandan sarkan ve duvara asılı her şey sanki bir sihir sayesinde yerli yerinde durur. Ben her gece camdan yatağımda, cam çarşafların altında uyurum ve kim olduğumu eninde sonunda bir elmasla çizilmiş olarak bana görünür” (Breton, 1960, s. 18).

Sonuç olarak Gerçeküstücülüğün somut mimari ürünleri olmasa da Gerçeküstücülerin eserlerinde, sergilerinde, deneyimlerinde ortaya koyduğu kente, mimarlığa, mekâna olan Gerçeküstücü bakışın mimarlığın akılcı kurallarına meydan okuyarak mimarlık anlayışının değişmesine, kurallarının gevşemesine, mimarlık alanının genişlemesine katkı sağladığı görülmektedir. Fakat Gerçeküstücü mimari tasarımların hiçbir zaman gerçekleşmemiş olması bize hakiki Gerçeküstücü yaşama ulaşmak için hayatın değişmesi gerektiği mesajını vermektedir (Vesely, 2014, s. 89).

4. SİNEMA ESTETİĞİNE GERÇEKÜSTÜCÜ BAKIŞ

Gerçeküstücüler, sinemayı imkânları büyük ama henüz keşfedilmemiş, modern, devrimci bir sanat disiplini olarak tanımlamışlardır. Başta Breton olmak üzere akımın üyelerinin çoğu sinemayı hem bir eylem, hem bir ifade biçimi olarak Gerçeküstücülüğün ilkelerini ve devrimci vaatlerinin gerçekleştirilmesi için verimli bir alan olarak değerlendirmişlerdir. Bu doğrultuda sinemayı, *flaneur*'ünkine benzer Gerçeküstücü bir deneyim, harikuladelerle olan rastlantısal karşılaşmaların ve düşlerin mekânı olarak tanımlamış, sinema salonlarını kışkırtıcı performanslarının mekânına dönüştürmüşlerdir. Gerçeküstücüler sinemanın özünde barındırdığı niteliklerinin akımın kendi ilkeleriyle olan benzerliğini vurgulamış, imgelere, hayal gücüne ve şiirselliğe dayanmasının, en büyük kitle iletişim aracı olmasının ve özellikle sessiz sinemanın konuşma dilini önemsiz kılan uluslararası dilinin altını çizmişlerdir. Gerçeküstücüler, sinemaya özgü nitelikleri göz önünde tutarak onlara yol açmayı ve onları filmin biçimi ve içeriği aracılığıyla güçlendirmeyi hedeflemişlerdir. Breton *Le surréalisme et la peinture* kitabında (1928) görsellerin insan üzerindeki gücü ve "gözün vahşeti" düşüncesini öne sürmüştür. Ona göre göz öyle bir duyarlılık durumuna getirilmelidir ki yabancı bir yolda görmesi mümkün olsun. Gerçeküstücülerin en önemli yapıtlarının arasında yer alan *Un Chien andalou* filminin (Luis Buñuel, 1929) açılış sahnesinde gözü kesen ustura imgesinde Breton'un dile getirdiği amaç doğrudan görselleştirilmiştir: Gerçeküstücülerin hedefi, izleyicinin gözünü tamamen açarak *asıl gerçekliği*, *sürrealiteyi* görmesini sağlamaktır. Bu düşünce Gerçeküstücülüğün sinemaya yaklaşımının temelini oluşturmuştur (Richardson, 2006, s. 9.).

Gerçeküstücüler, bir yandan ana akım sinemanın estetiğini eleştiren avangart yaratıcıların sinema dilinin yenilenmesine yönelik deneyimlerini devam ettirirken, bir yandan da avangardın sanat için sanat anlayışını ve salt estetizmini eleştirmişlerdir. Gerçeküstücüler, diğer sanat disiplinleri gibi sinema dilinin yenilemesini de sırf biçimsel problemlerden ziyade insanı özgürleştirmek, yaşamı ve gerçeklik algısını değiştirmek için bir araç olarak değerlendirmişlerdir (Hammond, 1978, s. 2). Sinema estetiğini ise bu amaçlar doğrultusunda yeniden değerlendirmiş ve Gerçeküstücü ilkeleri ifade etmek için sinemanın olanaklarından yararlanmışlardır.

Fakat sinema, aynı Gerçeküstücülerin önem verdiği niteliklerinden dolayı paradoksal olarak akımın ilkelerini somut hale getirmek için hem imkân sağlamakta hem de bunu engellemektedir. Eleştirmenler gibi Gerçeküstücülüğün üyeleri de sinema dilinin, akımın teslim ettiği değerler ve ilkelerin ifade etmesi için uygun bir araç olup olmadığı konusunda hemfikir değildi. Tarihi Gerçeküstücülüğün film projelerinin sayısını az olması ya da başarılı olamamasının sebebi büyük ölçüde bu engellerden kaynaklanmaktadır. Buna rağmen Gerçeküstücü kuramsal çalışmaların yanı sıra pratiklerin de sinema estetiğinin gelişmesine takdire değer katkısı olmuştur. 20. Yüzyıl sineması ve çağdaş sinemada, Gerçeküstücü akıma katılmamasına rağmen yönetmenlerin ve filmlerinin Gerçeküstücü ilkelerden ya da biçimsel yeniliklerden yararlanması akımın günümüze uzanan etkisinin göstergesidir (Richardson, 2006, s. 10-11).

Aynı zamanda Gerçeküstücülüğün sonraki yıllarda son derece popüler hale gelmesinden dolayı günümüzde bir yönetmen, bir film ya da bir sahne nedensiz ve tutarsız olarak *gerçeküstücü* ya da *sürreal* olarak değerlendirilebilir. Yanlış nitelendirmeyi engellemek için film incelemelerinde Gerçeküstücülüğün ilkelerini göz önünde tutmak gerekmektedir. Öncelikle Gerçeküstücülük bir üslup değildir, kendisi böyle bir sınıflandırmaya şiddetle karşı çıkmıştır. Üyelerini birleştiren de bir ortak üslup değildir; benimsedikleri ortak ahlaki duyarlılık, ruh ve düşüncedir. Bunun yanı sıra Gerçeküstücülük bir şey değil, şeyler arasındaki ilişkidir. Gerçeküstücülük bir film akımı da değildir (Richardson, 2006, s. 2-3). Man Ray'in (1972, s. 101) ifade ettiği üzere "Gerçeküstücü film gerçeküstücü başlıkla sipariş için hazırlanmaz". Akımın üyeleriyle yakın ilişkide bulunan yönetmen ve Gerçeküstücülüğün önemli yazarı Ado Kyrrou'ya göre (1963, s. 222) "Gerçeküstücü film" diye bir tanım yoktur; sadece Gerçeküstücüler tarafından yaratılmış ve Gerçeküstücülük ile yakınlık ya da benzeşim gösteren filmler vardır (Richardson, 2006, s. 6). Diğer önemli sinema yazarı Paul Hammond (1978, s. 131), kitabında yer alan yapıtları aynı şekilde "Gerçeküstücüler tarafından hazırlanmış filmler" olarak belirlemektedir. Ayrıca Gerçeküstücülük özellikle yönetmenin ve izleyicinin kişisel tecrübeleri ile psikik dünyasına dayandığından dolayı sübjektiftir ve eleştirilmesi ya da incelenmesi de öznelidir (Richardson, 2006, s. 2-3).

Bu ilkeler göz önünde tutularak bu çalışmada *Gerçeküstücü film* ve *Gerçeküstücü sinema* terimlerinin kullanımından kaçınılacaktır. Söz konusu filmin, yönetmenin ya da sanatçıların Gerçeküstücülük akımının temsil ettiği görüşlerle olan benzerlikleri ya da farklılıkları açığa çıkarılacaktır. Filmin öğeleri birbirleriyle bağlantılı olarak incelenecektir. Sübjektif değerlendirmeden olabildikçe kaçınmak için ise farklı yazınsal kaynaklardan yararlanmaya çalışılacaktır.

Bir filmin ya da yönetmenin Gerçeküstücü olarak nitelendirmesi yukarıdaki sebeplerden ötürü eleştirmenlere göre farklılık göstermektedir. Kimi eleştirmenler, yalnızca Luis Buñuel'in *Un Chien andalou* (1928) ve *L'Age d'or* (1930) filmlerini katıksız Gerçeküstücü film olarak nitelendirirken Paul Hammond *The Shadow and Its Shadow* (1978) kitabında daha geniş ufuktan yaklaşımakta, 1920'li yıllardan 1970'li yıllara kadar Gerçeküstücüler tarafından çekilmiş yaklaşık 60 tane film belirlemiştir. Dadadan Gerçeküstücülüğe geçiş olarak değerlendirilen bazı filmleri, ayrıca başta Breton olmak üzere akımın reddettiği bazı yapıtları ve Gerçeküstücülük akımına dolaylı olarak katılan sinemacılar tarafından çekilmiş filmleri de ele almaktadır. En geniş kitleyi belirleyen Ado Kyrour'dur. *Le Surrealisme au cinema* (1963) kitabında sinema olgusunu temelinde Gerçeküstücü bir eylem olarak değerlendirmektedir. Bundan yola çıkarak Gerçeküstücülükle bağlantısı olmayan birçok yönetmenin çalışmalarında ya da herhangi bir filmin belli bir sahnesinde istemsiz olarak ortaya çıkan Gerçeküstücü izleri de kitabına dahil etmiştir. Richardson'a göre ise (2006, s. 10) bir film ya da yönetmeni bir şekilde Gerçeküstücü olarak nitelendirmek için onun Gerçeküstücülüğün görüşlerini savunması/içermesi; dolaylı ya da dolaysız olarak Gerçeküstücülüğün faaliyetlerine dahil olması, ya da istemsiz ve bilinçsiz olsa da filmin ana fikri ya da amacının Gerçeküstücülüğün görüşleriyle örtüşmesi, en azından benzerlik göstermesi gerekmektedir.

Bu bölümde, Hammond'un yaklaşımı benimsenerek, hazırladığı listeden araştırmacı tarafından seçilmiş, akımın en etkin döneminde, iki Dünya Savaşı'nın arasında çekilmiş yapıtlar ele alınacaktır. Film örneklerinin yanı sıra araştırmannın merkezini Gerçeküstücülerin ve eleştirmenlerinin yazıları ve senaryoları oluşturacaktır. Bunlar aracılığıyla Gerçeküstücü estetiği şekillendiren temel kavramların ve amaçların

çerçevesinde akımın sinemaya dair görüşleri ve bunların somutlaştırılmasının yöntemleri incelenecektir.

Temel kavramlar özellikle Breton'un *sarsıntılı güzellik* ve Freud'un *tekinsizlik* kuramı bağlamında; Gerçeküstücü imge, ruhsal otomatizm, harikulade, nesnel rastlantı, düş, mizah ve *amour fou*'dur. Amaçları ise sinema dilinin özerkleştirilmesi, burjuva topluma ve temsil ettiği değerlere (ahlak, mantık ve estetik) saldırı, bastırılmış psişik gerçekliği açığa çıkararak gerçekliğin yeniden tanımlanması, devrimin ve modern mitin gerçekleştirilmesi, insanın özgürleştirilmesi ve yaşamın değiştirilmesidir.

4.1. Sinema ile Gerçeklik İlişkisinin Yeniden Değerlendirilmesi

Film estetiğinde genellikle kabul edilen gerçekçi sinema kuramına göre sinema özünde nesnel gerçekliğe bağlı bir medyumdur. Fotoğrafik görüntü insanın en az müdahalesiyle oluşturulduğu için gerçekliğe en büyük ölçüde yaklaşan sanat dalıdır. Sinemada görüntü yeniden üretim değil modelin kendisidir, gösteren ve gösterilen olabildiğince benzemektedir. Sinematik görüntü nesnel gerçekliğin uzam ve zaman içerisindeki sürekliliğini yansıtmaktadır. Bazin'e göre (1995, s. 20) sinema, nesnelere, duyularımızla algılayamadığımız gizli anlamları, gerçekliği ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle film, gerçekliği dönüştürülmekten ziyade gerçeklikten seçilme yoluyla oluşan görüntülerdir. Kracauer'e göre ise görüntü nesnel gerçekliğin yeniden üretimidir. Filmin hammaddesi görünür dünyadır. Böylece görüntü doğanın bir ögesidir. Filmin dilini diğer sanat biçimlerinden ayıran da bu özelliktir. Film gerçeklik izlenimini yok ettiği zaman kendine özgü niteliklerini kaybetmektedir (Büker, 1989, s. 19-27).

Avangart sinemacılar, sinema ve gerçeklik ilişkisine dair yeni teoriler ortaya koymuşlardır. Filmin hammaddesi olan gerçekliğin farklı anlamlandırılması ile filmin biçimsel özellikleri de değişmiştir. Gerçekliğin daha iyi kavranması ve betimlenmesi diğer sanat biçimlerin olduğu gibi sinema dilini de görünür gerçeklikten uzaklaştırmıştır. Bu doğrultuda, avangart sinemacılar bir yandan dış gerçeklikten iç gerçekliğin betimlenmesine yönelmiş, diğer yandan ise nesnel gerçekliği reddederek sinema dilini fotoğrafik gerçekçilikten soyutlamışlardır. İki yaklaşım da gerçeklikten uzaklaşmış ve sinemaya özgü gücü göz ardı etmiştir (Nemes, 1973, s. 113-126).

Gerçeküstücüler, gerçekliğe sırt çevirmek veya reddetmek yerine onu daha iyi tanımayı, farklı yönlerini açığa çıkarmayı ve betimlemeyi, böylelikle gerçeklik algısına, yaşama ve topluma yönelik devrimci bir değişimi hedeflemiştir.

Gerçeküstücülere göre sinemanın gereği nesnel gerçeklikten ziyade ondan daha geniş ve daha “gerçek” bir *sürrealitedir*; duyularla algılanabilen, estetik, mantıksal ve ahlaki kurallardan yönetilen nesnel gerçekliği ve insanın bilinçdışı eylemlerini, iç gerçekliğini diyalektik olarak harmanlayan bir *üstgerçeklik*dir. Bu doğrultuda Gerçeküstücülere göre sinema kendi başına var olan bir gerçekliğe değil, gerçekliklerin kenarlarına dayanmaktadır. Dolayısıyla akımın üyelerine göre sinema ne gerçekçi ne de gerçekdışıdır: Gerçeküstücüdür (Gyetyán, 1972, s. 7). Bu doğrultuda Gerçekçilik ya da Gerçeküstücülük arasındaki fark gerçekliğin onaylanıp onaylanmadığından ziyade gerçekliğe olan farklı yaklaşımlarından ve buna uygun betimlemelerden kaynaklanmaktadır (Gyetyán, 1972, s. 7; Richardson, 2006, s. 8). Yönetmen Andrzej Wajda'nın sözleriyle (1972, s. 116) Gerçeküstücülük “daha iyi gerçekçilik”tir.

Akımın üyeleri ve kuramcıları sinemanın esasen Gerçeküstücü olduğu düşüncesini sinemanın Gerçeküstücü ilkeleri içinde barındırdığı fikri ile temellendirmişlerdir. Sinema eleştirmeni René Gardies'e göre (1972, s. 151) sinemasal imge gerçekliğin yeniden anlamlandırılmasıdır; görüntüdeki her nesne yeniden hayata geçmekte, yeni anlamlar kazanmaktadır. Bundan dolayı filmsel görüntü natürel ve fotoğrafik olmasına rağmen hiçbir zaman gerçekçi değildir. Böylelikle Gardies sinemayı özünde Gerçeküstücü bir sanat biçimi olarak değerlendirmektedir. Erken dönem sessiz, siyah-beyaz sinemanın konuşma dilinden ziyade imgelere dayanması, düş haliyle benzerliği, hayali ile gerçek arasındaki belirsizliği yaratması, temel ilkelerinin hayal gücü ve şiirsellik olması ve sinema salonunun çelişkileri, nesnel gerçekliğin denetimlerini kaldırması sinemanın hem bir eylem hem bir ifade biçimi anlamında, Gerçeküstücü olarak değerlendirilmesine yol açmıştır (Gyetyán, 1972, s. 7; Richardson, 2006, s. 8). Hatta Gerçeküstücü sinema kuramcısı ve yönetmen J.B. Brunius'a göre (1978, s. 62) film dilinin gelişmesine (renk, ses, televizyon vb.) rağmen sinema, en az gerçekçi bir sanat biçimi olma niteliği korumakta, çünkü sinema daima gerçekliğin zamansal ve mekânsal ilişkilerini kırmaktadır.

Bu doğrultuda Gerçeküstücülük, sinemanın içinde barındırdığı Gerçeküstücü özelliklerinden yararlanarak sinemayı özerkleştirmeyi hedeflemiştir. İçerik ve biçim

düzeyinde de nesnel ve psişik gerçekliği içinde barındıran yeni gerçekliği, *sürrealiteyi* kurmaya çabalamıştır. Böylelikle Gerçeküstücüler gerçeklik ile film ilişkisini yeniden değerlendirmiştir (Gyetyán, 1972, s. 7).

Sinema yazarı ve akademisyen Linda Williams'e göre (1992, s. 48-51) izleyici genellikle sinemasal imgelerin gösterilenini (gösterenin içeriği, anlamı) gerçek olarak algılamaktadır ve gösterenin (gösterenin biçimi) hayali olduğunun farkındadır. Örneğin filmin bir karakterinin gerçek olmadığına inanılmakta fakat onun temsil ettiği anlam gerçek olarak algılanmaktadır. Bunun tersine Gerçeküstücülerin filmlerinde, düşlerin açık rüya ve gizli rüya düşüncesinin ilişkisinde olduğu gibi⁵⁰ gösterene (biçim) inanılmakta ve gösterilen (içerik, anlam) gizli kalmaktadır. Filmlerinde rüya görenin açık rüya içeriğini – onun hayali olmasına rağmen – gerçeklik olarak algılanması gibi izleyicinin gösterenlerin gerçekliğine olabildikçe büyük ölçüde inanması hedeflenmektedir. Bu doğrultuda Gerçeküstücüler, daha önceki rüya betimlemelerinden farklı bir biçim yaratmaktadır; dışarıdan yorumlanmış gibi gösterilen bir rüya yerine izleyici filmi rüya gören gibi tecrübe etmektedir. Böylelikle izleyici anlamı önemsiz (gizli) kılınan imgeye kendi bilinçdışı düşüncelerini yüklemektedir.

Bu etkiye ulaşmak için, özellikle eğer imgenin içeriği bizar ya da olağandışıysa, gösterenlerin inandırıcı bir şekilde betimlenmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda Gerçeküstücüler daha önceki filmsel rüya betimlemelerinden farklı olarak rüya halini ve gerçekliği soyutlama, optik efektler gibi hileler aracılığıyla ayırmaktan ziyade aralarındaki ayrımı kaldırarak gösterenleri fotoğrafik gerçekçi bir biçimde göstermektedir. Böylelikle sübjektif iç dünya somutlaştırılmakta, nesnel gerçekliğe dönüştürülmektedir.

İzleyicinin katılımını teşvik etmek ve imgenin kendi gerçekliğini vurgulamak üzere ise Gerçeküstücüler, gerçekliğin unsurlarını parçalayarak, günlük anlamlarından soyutlayarak, onları yeni bağlantılara yerleştirmektedir. Bundan ötürü izleyici ve film arasındaki iletişim, filmin anlatısı ve mesajı, mantıksal, alışagelmış anlamlandırma ve duygusal tepkiler yerine izleyicinin özgün anlamlandırmasına, serbest çağrışımlara dayanmaktadır; geleneksel anlatı serbest çağrışımların dizgesine dönüşmektedir. Böylelikle izleyicinin iç dünyası harekete geçirilmekte, kendisini yeniden tanımlaması mümkün kılınmaktadır. Film bu doğrultuda izleyicinin ve yönetmenin “aynası” olarak

⁵⁰ Bkz. s. 57

sadece yönetmenin gördüğü ve betimlediği gerçekliği değil izleyicinin gerçekliğini de içermektedir (Nemes, 1973, 135-136, 155-156).

Sinema ister gerçekçi ister Gerçeküstücü olsun iki farklı yaklaşımın da özünde sinemanın gerçekliği yansıtabilme gücü vardır. Bir sanat biçimi gerçekliği ne kadar eksiksiz biçimde yansıtabilirse Gerçeküstücü düşünceleri aktarmak için o kadar uygundur. Gerçekliğin varlığı gündelik gerçekliğe karşı ayaklanan Gerçeküstücülüğün var olmasının şartıdır. Böylelikle gerçeklikten çıkmış sinema avangart deneyimlerden sonra Gerçeküstücülük ile tekrar gerçekliğe, fakat artık daha derin ve farklı bir gerçekliğe dönmüştür (Nemes, 1973, s. 137-138; Gyertyán, 1972, s. 11-14).

4.2. Gerçeküstücülerin Filmlerinin Tarihçesi

1910'lu yıllarda Fransız sinema endüstrisi diğer Avrupa ülkeleri gibi I. Dünya Savaşı'yla önemli bir darbe yemiştir; ekonomik olarak yıkılmış, yönetmenler ile sanatçılar ya savaşta hayatını kaybetmiş, ruhsal olarak yıkılmış ya da farklı coğrafyalara dağılmıştır. Avangart sinema akımlarının ortaya çıktığı 1910-1920'li yıllarda Fransa'da Dada ve Fransız İzlenimcilik çerçevesinde yapıtlar üreten sinemacılar Fransa'yı işgal eden Hollywood stüdyo filmlerine karşı özerk ve kaliteli bir sinema kurmaya çabalamıştır. Bu doğrultuda bağımsız film yapımcıları ve stüdyolar az maliyetli fakat yenilikçi avangart deneyimler ortaya çıkarmaya çabalamıştır (Abisel, 2006, s. 263-264; Hammond, 1978, s. 2).

Böyle bir ortamda Gerçeküstücülük yeni, devrimci bir ruhla değişimlere hazırlanmıştır. Dada ile aynı çatı altında geçirdiği yıllardan itibaren sinemanın yenilenmesine yönelik araştırmalar sürdürmüştür. Sinema yazıları, eleştirileri yayınlamış, çağın filmlerini inceleyerek kendi görüşlerini oluşturmuştur. Desnos, Soupault, Aragon, Éluar, Goudal, Breton ve Dalí gibi şairler, kuramcılar ve sanatçılar *Caligrammes*, *Le Film* ve *La Révolution surréaliste* gibi dergilerde yayınladıkları eleştirel yazılarında geleceğin sineması hakkında teoriler öne sürmüştür. 1920'li yılların sonuna doğru Gerçeküstücülerin sinema tutkusu, sinema salonlarına yapılan sık ziyaretlerden ve eleştiri yazılarından senaryolara ve gerçekleştirilmemiş ya da gerçekleştirilmiş film projelere dönüşmüştür (Hammond, 1978, s. 4-5).

4.2.1. Öncüler

Gerçeküstücüler, diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi sinemada da kendi estetik görüşlerini geliştirmek üzere öncülerin çalışmalarını inceleyerek, yenilikçi düşüncelerinin ve biçimsel özelliklerinin altını çizmiş ve üzerine kendi ilkelerini inşa etmişlerdir. Akımın kendi ortaya koyduğu kavramlar olan; sarsıntılı güzelliği, tekinsizliği, nesnel rastlantıyı, harikuladeyi ve devrimci gücü sezdiği filmler Gerçeküstücülüğün sinemaya yaklaşımına zemin hazırlamıştır.

Sinema yazarı Georges Sadoul, Gerçeküstücülüğün öncülerini ve hayran olduğu filmleri ele alan yazısında (1972, s. 43-51) grubun üyesi olarak akımın ilk faaliyetlerini ve görüşlerini birinci elden kaydetmiştir. Ona göre Breton ve arkadaşlarının ilk büyülediği yapıtlar popüler Amerikalı ya da Avrupalı filmler ve film serileriydi. Breton'a göre (1978, s. 45) yeteneksiz yönetmenlerin zevksiz, kötü, birçok kez erotik ve şiddet içeren filmlerinde, bir yandan yönetmenin film üzerindeki kontrolünün gevşek olmasından dolayı film bir hammadde olarak serbest bırakılmakta ve filmin özünde bulunan Gerçeküstücülük ile şiirsellik bilinçsiz olarak ortaya çıkabilmektedir. Diğer yandan ise bu filmler estetik, ahlaki ve sanatsal kaygılar tarafından kısıtlanmamakta, böylelikle burjuva yüksek sanat beğenişine karşı çıkmaktadır. Örneğin *Houdini le maitre de Mystere* film serisinde (Houdin, Gizemin Ustası, Harry Grossman ve Burton L. King, 1918) başkarakterin güzel ve tuhaf bir otomatla (robot) savaşmasında Gerçeküstücüler tekinsizliğin cazibesini hissetmiştir. *L'étreinte de la pieuvre* (Ahtapotun Sarılması, Duke Worne, 1919) film serisi, kendini çoğaltan Çinlisiyle, Amerika'nın kapitalist toplumuna devrimci saldırısıyla, temanın ve biçimin harikulade güzelliği ve şaşırtmasıyla Gerçeküstücüleri büyülemiştir. *Fantômas* serisinin (Louis Feuillade, 1913-1914) geleneksel estetik ve ahlaki kurallara başkaldıran seri katili olan anti-kahraman Fantômas'ın maceralarını, cinayetlerini anlatan hikâyeleri, suçu, şiddeti, çirkinliği, ölümcül arzuyu ve ölümü estetikleştirerek Gerçeküstücü güzellik anlayışının temelini oluşturmuştur. Breton'un en sevdiği filmlerden biri *L'Heure supreme* (Yedinci Cennet, Frank Borzage, 1927) ise ölüm ve yaşam dürtülerini birleştiren çılgın aşkı, *amour fou*'yu simgelemiştir (Sadoul, 1972, s. 43-45).

Gerçeküstücüler, Alman Dışavurumcu Sinemasının fantom filmlerinde, Murnau'nun *Nosferatu*'sunda (1922), Weine'nin *Das Kabinett des Dr. Caligari*'sinde (*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, 1919) çirkinlik, ölüm, korku, dehşet ile güzellik, yaşam, aşk, arzunun arasındaki ayrımı kaldıran sarsıntılı güzelliğin ve harikuladenin saf dışavurumunu keşfetmiştir. Alman Dışavurumculuğun, nesnel gerçeklik yerine iç gerçekliği ifade etmek üzere kullandığı temalar ve biçim, *sürrealiteye* giden yola zemin hazırlamıştır. Dışavurumcu filmlerin Gerçeküstücülere etkisi o kadar büyüktü ki *Nosferatu*'nun bir cümlesi akımın mottosuna dönüşmüştür: “Et quand il fut de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre”⁵¹ (Sadoul, 1972, s. 45).

Sinemanın devrimci gücüne inanan Gerçeküstücüler, Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Max Sennet'in burlesk filmlerinin isyankâr tavrını benimsemişlerdir. Chaplin'in filmlerine, Birleşik Devletlerin ahlaki önyargılarına, burjuva değer sistemine karşı saldırısı, aşkı, gerçek duyguları ve dürtüleri özgürleştirmek için çabalamasından dolayı hayranlık duymuşlardır. Chaplin, geleneksel değerleri, kadın, aile, iş, arkadaşlık, polis, din, toplum ve devlet kavramlarını altüst etmiş, saygısızlık göstermiş ve gülünç hale getirmiştir. Bunun aksine toplumun yargıladığı kavramlar olan; tembellik, korkaklık, bencillik ve ahmaklığı ise olumlu kılmıştır (Alexandre vd., 1972, s. 19-29). Burlesk ve Gerçeküstücülük aynı şekilde, sadece farklı ülkelerin burjuva toplumuna karşı radikal bir saldırıya geçmiştir. Biri güldürerek, diğeri ise bir yandan mizahı daha acımasız bir şekilde kullanarak, bir yandan ise sistematik bir düşünsel altyapı aracılığıyla devrime ulaşmak istemiştir. Gerçeküstücülüğün eleştirel kötümserliğine burlesk sineması zemin hazırlamıştır. Bunun yanı sıra Gerçeküstücüler burlesk filmlerinde şiirsellik, harikulade, eleştirel mizah ve modern kentin ve nesnelere tekensiz estetiğini keşfetmiştir (Philippe, 1973, s. 137-142).

Rus Konstrüktivistlerin sineması, özellikle ise Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* (1925) Gerçeküstücüleri baştan aşağıya sarsmıştır. 27 Haziran 1905'te Potemkin Zırhlısı'nda Çarlık rejimine karşı patlak vermiş, Büyük Ekim Devrimi yolundaki en önemli adımlardan birini atan isyanı anlatan film, sinemanın devrimci gücünü kanıtlayarak Gerçeküstücülerin sinemadan beklentilerini artmıştır. *Potemkin Zırhlısı*'nın devrimci niteliği, içeriğinin yanı sıra biçiminde de dile getirilmiştir. Dramatik bir enerji

⁵¹ Köprünün diğer tarafındayken hayaletler onunla buluşmaya geldi.

ile dolu görselleri, kompozisyonları, nesnelere, karakterleri ve mimariyi gösterme biçimi; görsellerin montaj aracılığıyla yan yana getirilmesi, izleyiciyi sarsan imgeler oluşturmuştur. Ayrıca Konstrüktivistlerin filmleri, Marksist felsefeye dayanarak geçmişe dönmek yerine geleceğin sinemasını, estetiğini ve yeni bir toplum vaadini taşımıştır (Sadoul, 1972, s. 50-51)

Dada, Gerçeküstücülüğün sinemadaki pratiklerine doğrudan zemin hazırlamıştır. İki akımın temsil ettiği ilkeler benzerlik gösterse de Gerçeküstücülük her şeyden önce Dadanın nihilist tavrına karşı çıkmıştır. Bir yandan *Le Retour à la Raison* (Man Ray, 1923), *Emak Bakia* (Man Ray, 1926) ve *Anémic Cinéma* (Marcel Duchamp, 1926) gibi deneysel soyut filmlerin geleneksel anlatıdan ve betimlemeden bağımsızlaşması, izleyicileri zorlaması, şans, rastlantı ve bağımsız imgelere dayanması Gerçeküstücü estetiği etkilemiştir. Bir yandan ise Gerçeküstücüler, Dadacı filmlerin içerik ve biçim açısından gerçeklikten uzaklaşmasını, her şeyi yadsımasını reddetmiştir. Bundan ötürü Gerçeküstücülerin ilk sinema pratikleri hem Dada ile bağlantılı hem de yeni hedeflere ve bu doğrultuda gelişen yeni biçimsel çözümlere dayanmıştır (Sadoul, 1972, s. 52-53).

4.2.2. 1920-30'lu yıllarda Gerçeküstücülerin sinemadaki faaliyetleri

Hammond, 1920-30'lu yıllar arasında Gerçeküstücüler tarafından çekilmiş yaklaşık 20 tane film sıralar. Bu filmlerin çoğu zamanla kaybolmuş ya da unutulmuştur. Bu listeden araştırmacı tarafından seçilmiş örnekler aracılığıyla Gerçeküstücülüğün sinema alanındaki faaliyetleri ile estetiğinin sinemadaki temsili irdelenecektir. Bu filmler: Germaine Dulac: *La Coquille et le Clergyman* (Deniz Kabuğu ve Rahip, 1928); Luis Buñuel: *Un Chien andalou* (Endülüs Köpeği, 1929), *L'Age d'or* (Altın Çağ, 1930), *Terre Sans Pain – Las Hurdes* (Ekmeksiz Toprak, 1932); Man Ray: *L'Étoile de mer* (Denizyıldızı, 1928), *Le Mystere du Chateau du Dé* (Zar Şatosunun Gizemi, 1929), J. B. Brunius: *Records 37* (37 Rekorları, 1937); *Violons d'Ingres* (Ingres'nin Kemanları, 1939) ve Ernst Moerman: *Monsieur Fantômas* (Bay Fantômas, 1937) filmleridir.

Hammond'un ele almadığı fakat bazı eleştirmenlerin Gerçeküstücülüğün ilk sinemasal pratiği olarak tanımladığı eser René Clair'in 1924 yılında çektiği deneysel filmi, *Entr'acte*'tir (Perde Arası). Clair, Picabia'nın yönettiği *Relache* adlı dans

gösterisinin perde arası için hazırladığı film, Dadanın ikon kırıcı eylemlerinin son örneklerinden biriydi (Kyrrou, 1963, s. 227).

Film geleneksel anlatıdan ve birbirinden bağımsız kışkırtıcı imgelerden oluşur. Filmin öyküsü, kentin sokakları, çatılarda dolaşan bir kâğıt gemi, bir şişme bebek, tül eteğinde dans eden bir erkek, terasta duran bir top ve satranç oynayan iki erkek (Man Ray ve Marcel Duchamp), bir deve tarafından çekilmiş cenaze arabası ve onu takip eden garip cenaze yürüyüşü, birden dirilen ve tabuttan çıkıveren ölü, art arda toz olan akrabalar ve arkadaşlar gibi absürt, sıra dışı, çağrışımlara dayalı imgelerin ritmik değişimlerinden meydana gelir.

İmgenin özgürleşmesi gerektiğini vurgulayan Clair'e göre *Entr'acte* yaşam sevinci ve hayal gücünden gelen bir haz dışında hiçbir yüce şeye inanmaz ve güldürmenin arzusu dışında hiçbir şeye saygı göstermez (Kyrrou, 1963, s. 227). *Entr'acte* Kyrrou'ya göre (1963, s. 228) düşleri ve psişik gerçekliği görselleştirmiş, hayal gücünü özgürleştirerek ahlaki ve toplumsal kuralları gülünç haline getirmiş ve modern yaşamın can sıkıntısını yok etmiştir. Film, Dadanın kötümser, nihilist tavrından farklı, yeni ve daha iyimser bir yönelimin başlangıcını sembolize etmiştir. Bundan ötürü *Birinci Gerçeküstücü Manifesto* ile aynı yılda gösterime giren *Entr'acte* filminin, Gerçeküstücülüğün henüz tanımlanmadan önce Gerçeküstücü hedefler ve estetik çözümler içerdiği öne sürülebilir ve Dadadan Gerçeküstücülüğe geçiş filmi olarak tanımlanabilir (Bajomi, 79, s. 100).

Gerçeküstücülüğün sinema alanındaki girişimi olarak değerlendirilen diğer film 1928 yılında Antonin Artaud'nun senaryosunu görselleştiren Germaine Dulac'ın *La Coquille et le Clergyman* filmidir. *La Coquille et le Clergyman*, *Entr'acte* filminde hala merkezi konumda olan Dada düşüncesinden ve estetiğinden Gerçeküstücülüğün kopuşunu temsil etmektedir. Buna rağmen filmin ilk gösterimi etrafında gerçekleşen olaylar filmin sinema tarihindeki konumuna damga vurmuştur. Filmin senaryosunu yazan Artaud ile diğer Gerçeküstücüler arasındaki fikir ayrılıklarının o zamanlar kuvvetlenmesi, üstelik Artaud ile Dulac arasında, senaryonun uyarlanma biçimi konusunda geçen şiddetli tartışmalar, akımın üyelerinin filmi reddetmesine yol açmıştır. Breton ve arkadaşları, filmin gösterimindeki protestosuyla, eleştirileriyle filmin değerleri yerine hatalarını vurgulamıştır. Üstelik bir yıl sonra vizyona giren başyapıt *Un Chien Andalou*, filmi gölgede bırakmıştır. Virmaux'ya göre (1973, s. 148-152) *La*

Coquille et le Clergyman, tam anlamıyla Gerçeküstücü sayılmasa da esasen İzlenimci bir kadın yönetmen olan Dulac, Artaud'un senaryosunu uyarladığında yazarın temsil ettiği Gerçeküstücü düşünceden uzaklaştırsa da daha önceki sinema anlayışından farklı, Gerçeküstücü ilkelerine yakın düşünceleri ve estetiği ilk kez sinema diliyle öne çıkarmıştır. Bu görüşü paylaşan Sadoul'a göre (1972. s. 54) film, kusurlarına rağmen Gerçeküstücülüğün sinemadaki temsilcilerinin başyapıtı olarak kabul edilmelidir.

Özgür imge kullanımıyla geleneksel anlatıyı kıran film, *amour fou* tarafından yönlendirilen bir rahibin asla bulunamaz kayıp arzu nesnesinin sürekli arayışını anlatır. Bu süreçte rahibin kişisel gelişimi görselleştirilir, rahip arzu nesnesi olan kadını elde etmesini engelleyen güçlerle, otorite, devlet ve din ile savaşı. Bu doğrultuda film burjuva değerlerini eleştirir ve psişik gerçekliği, dürtüleri ve arzuyu yüceltir. Konu seçimi ve imgelerin kendiliğindenliği Gerçeküstücülüğün ilkeleri ile örtüşürse de Dulac'ın biçime ağırlık göstermesinden, filmi tamamen düşsel bir dünyaya dönüştürmesinden, böylelikle gerçeklikten uzaklaşmasından ve geleneksel estetizm sınırları içinde kalmasından dolayı filmi katıksız Gerçeküstücü bir yapıt olarak değerlendirilmeyebilir (Sadoul, 1972, s. 53-54).

Dadadan Gerçeküstücülüğün felsefesine yönelen Man Ray'in aynı yılda vizyona girmiş *L'Étoile de mer* filmi Desnos'un bir şiirinin özgün görselleştirmesidir. Filmin görselleri, şiirin imgelerini betimlemesi ya da illüstrasyonundan ziyade şiirin Man Ray'de uyandırdığı çağrışımların somutlaştırılmasıdır. Böylelikle Desnos ile Man Ray'in dünyası, psişik gerçekliği yan yana getirilmiştir. Bu doğrultuda yapılandırılmış film izleyicide hem şiirin hem de görsellerin seviyesinde yeni çağrışımlara yol açmıştır.

Bundan dolayı film iki aşkın hikayesi olarak tanımlanabilmesine rağmen öyküyü serbest çağrışımların oluşturmasından dolayı filmin olayları ve mesajı izleyicinin öznel algılama biçimi bağlamında anlam kazanmıştır (Kyrou, 1963, s. 232-233).

Man Ray kendine özgü teknik çözümleri, özel ve optik efektleri, montajı geliştirmiştir. Fakat bu biçimsel özellikler avangardın salt estetizme yönelik bir çabadan ziyade sinemanın ve imgelerinin şiirselliğini, kendiliğindenliğini güçlendirmek amacıyla uygulanmıştır. Filmin imgeleri, bir sualtı dünyası izlenimi bırakan, duyarlarla algılamayı zorlaştıran, bulanık bir filtreden görünür. Böylelikle Man Ray, bir yandan duyarlar yerine ruh ile algılamaya teşvik etmiş, bir yandan ise filmin konusuna, deniz

yıldızının temsil ettiği arzuya ortam hazırlamıştır (Nemes, 1973, s. 87). Filmde Gerçeküstücü hedefler ve estetik ortaya çıkar; film, hem yıkıcı hem de yapıcı mizah, erotizm, şiirsellik içerirken aynı zamanda mantıksal, ahlaki, estetik kuralların yadsınmasını temsil etmiştir. (Kyrou, 1963, s. 233)

Bu başarılı filminden sonra Man Ray Vicomte de Noailles⁵² tarafından kulanmıştır. Noailles, 1929 yılında Man Ray'e Fransa'nın güney kıyısındaki villasının belgeselini çekmesini önermiştir. Man Ray, modernist villanın küp şeklinden ve Stéphane Mallarmé'nin *Un coup de dés* (Zarla Şans Dönmeyecek) şiirinden esinlenerek filmin teması olarak zarı ve onun temsil ettiği, şans ve rastlantının oyunu tarafından yönetilen yaşamı belirlemiştir. Filmin ismi ise *Le Mystere du Chateau du Dé* (Zar Şatosunun Gizemi) olmuştur. Man Ray, villanın iç ve dış mekânlarının, kimliksiz, mekanik insan bedenlerinin belgesel gerçekçi görüntülerini, geleneksel anlatıdan bağımsız, imgeleri yan yana getirerek ve farklı biçimlerde göstererek oluşturduğu çağrışımların dizisine dönüştürmüştür. Böylelikle Man Ray, imgelerin kendiliğindenliğini, “düşüncenin gerçek işleyişini” korumuş ve öyküyü bu imgelerin izleyicide uyandırdığı çağrışımlarından inşa etmiştir (Kyrou, 1963, s. 231; Nemes, 1972, s. 86).

Aynı yılda İspanyol Luis Buñuel, arkadaşı Salvador Dalí ile henüz Gerçeküstücü gruba katılmadan hatta akımın faaliyetlerinden ve ilkelerinden de sadece kısıtlı miktarda haberdar olarak ortak bir filmin hazırlanmasını düşlemeye başlamıştır. Buñuel ve Dalí kendi düşlerinden yola çıkarak *Un Chien andalou*'nun senaryosunu oluşturmaya girişmiştir. Fakat film bir rüyanın görselleştirmesinden ziyade rüya çalışmalarına benzer (yer değiştirme; yoğunlaştırma; rüya sembolizmi; zaman, uzam, sözdizimi ve nedensellik kurallarına aykırılık) yöntemlerden yararlanarak bilinçdışı düşünceleri, dürtüleri, bastırılmış gerçekliği açığa çıkarmak istemiştir. Buñuel kullandıkları yöntemi “bilinçli ruhsal otomatizm” olarak adlandırmıştır (Nemes, 1973, s. 88-91). Bir araya getirdikleri rastlantısal görüntüler, anlamsız eylemler ve belirsizlikler arasındaki bağlantılar çağrışımlara dayanmıştır (papazlar, eşek leşleri, bir piyano arkasına bağlanmış papazlar, kesilen gözbebeği ve el, balkabakları, içinde karıncaların kaynaştığı

⁵² Gerçeküstücü sinemacılara maddi destek sağlayan, sanatsever Vicomte de Noailles *L'Age d'or* ya da *Le sang d'un poète* (Şairin Kanı, Jean Cocteau, 1930) gibi başyapıtların gerçekleştirilmesi için büyük katkıda bulunmuştur.

el vb.). Film böylelikle hiçbir mantıklı açıklamaya meydan vermemiş, hiçbir şeyi sembolize etmemiş, her türlü estetik, mantıklı, teknik ve biçimsel hilelere yönelik düşünceyi kapı dışarıya etmiş; sonuç olarak biçim, sanat, mantık ve estetik karşısı bir yapıt ortaya çıkmıştır. Ayrıca film, fotoğrafik gerçekçiliğe sadık kalan imgeleri gerçektışı bir tavırla yan yana getirerek nesnel ile psişik gerçekliği harmanlayan *sürrealiteyi* betimlemiş, gerçeklik kavramını genişletmiştir. Böylelikle Buñuel ve Dalí, *La Coquille et le Clergyman* filminde ortaya çıkan düşsel izlenim problemini çözerek izleyicinin filmi gerçeklik olarak kabul etmesini sağlamış, yeni çağrışımları oluşturmasını teşvik etmiştir (Abisel, 2006, s. 278).

Un Chien andalou, hem konusu (*amour fou*, dürtülerin serbest bırakılması), hem de vahşi, kışkırtıcı biçimi ile burjuva izleyicinin sınırlarını zorlamıştır. Böylelikle Buñuel ve Dalí'nin amacı yerine getirilmiştir: Hedef, izleyiciyi tatmin etmek ya da büyülemek değil onu kışkırtmak, ona saldırmak, böylelikle bir türlü tepki göstermesine teşvik etmektir (Nemes, 1973, s. 88-91).

Filmin 1929 yılında Paris'te vizyona girmesiyle Gerçeküstücüler bu iki gencin devrimci enerjisinden ve isyankâr, ikon kırıcı dilinden büyülenmiş, onları gruba davet etmiş ve sonrasında filmi Gerçeküstücülüğün bildirisi olarak nitelendirmişlerdir. Fakat *Un Chien andalou*'da filizlenen güç henüz tam anlamıyla amacına ulaşamamıştır. Özellikle avangart sanatçıların ve sanatseverlerin topluluğunda gösterilen film, avangardın estetizmini eleştirmesine rağmen avangart sanatçılar tarafından sadece estetik yenilik açısından değerlendirilmiş ve altında yatan devrimci ve kışkırtıcı eleştiri göz ardı edilmiştir (Hammond, 1978, s. 2-3).

Fakat Buñuel ile Dalí'nin ikinci filmi, *L'Age d'or*, Gerçeküstücülüğün devrimci vaatlerini belki de bütün Gerçeküstücü film projeleri arasında en güçlü şekilde dile getirendir. 1930 yılında büyük yankı uyandırarak vizyona giren *L'Age d'or*, Gerçeküstücülerin imza attığı manifestonun sözleriyle “yozlaşmış Batı gökyüzünde” birden ortaya çıkıveren “alıcı kuş” olarak topluma, vicdana, ahlaka ve estetiğe o zamana kadar yapılmış en büyük saldırılardan biriydi (Alexandre, vd., 1972, s. 31). Bu “alıcı kuş” burjuva toplumu kökten sarsmıştır; sol ve sağ kanatların siyasi çatışmalarının konusu olmuş, sinemalarda şiddetli protestolar düzenlenmiş ve birkaç gösteriden sonra yasaklanmıştır. *L'Age d'or* artık sadece sanata, sinemaya ve estetiğe karşı bir saldırı değildir; burjuva toplumunun değerlerinin yüzeyselliğini en acımasız şekilde açığa

çıkarak yeni toplumsal yapının gerektiğine işaret etmiştir. Böylelikle *L'Age d'or* Gerçeküstücülerin yeni estetik anlayışını devrimin hizmetine vermeye hazırdı. Bu niteliği, zamanımızda *L'Age d'or*'un tek saf Gerçeküstücü film olarak kabul edilmesine yol açmıştır (Williams, 1991, s. 107-108).

Filmin konusu ilk bakışta toplumun ayırdığı iki aşığın tekrar birleşme çabasını ele alır. Fakat filmin bütünü farklı, daha evrensel bir tema üzerinde durur; filmin isminden de anlaşılacağı gibi (Altın Çağ) insanlığın mitik gelişmesini, altın çağından çöküşüne giden bir yolculuğu ele alır. Buñuel bu evrimin merkezine cinsellik ve ölüm dürtüsünü, şiddeti ve erotizmi oturtmuş ve filmin görünüşte birbirinden bağımsız sahnelerini ve imgelerini bu bağlamda düzenlemiştir (Williams, 1991, s. 109).

Bu acımasız saldırı, filmin teması yanı sıra biçimi aracılığıyla da gerçekleştirilmiştir. Buñuel, geleneksel sinema diline karşı çıkararak mantıklı anlatı ve neden-sonuç ilişkilerini reddetmiş ve geleneksel biçimsel çözümlere, burjuva beğenisine saldıran bir karşı-estetik oluşturmuştur. Buñuel'in *Un Chien andalou* filmi, ikon kırıcı biçimiyle, temasıyla, çağrışımsal anlamlara dayalı anlatısıyla ve bireyin bastıracağı bilinçdışı dürtüler, çılgınlık ve hayal gücünü serbest bırakmasıyla *L'Age d'or*'da zirveye ulaşan güçlerin zeminini hazırlamıştır. *L'Age d'or*, bireyin bilinçdışı dürtülerini özgürleştirmesinden ileriye gitmiştir; bütün insanlığın ve uygarlığın psişik gerçekliğini mitik bir söylem aracılığıyla sorgulamıştır (Williams, 1991, s. 109).

L'Age d'or'un büyük yankısı, siyasi çatışmaların merkezinde olması ve devlet tarafından yasaklanması, filmin burjuva toplumuna karşı devrimci saldırısının başarılı olduğunun göstergesidir. Fakat Buñuel'in filmin yasaklanmasından sonra mecburen bir süreliğine sinemadan uzaklaşması, filizlenen Gerçeküstücü sinema dili için büyük bir darbe anlamına gelmiştir.

Fransa'dan uzaklaşan Buñuel 1932 yılında İspanya'da *Terre Sans Pain – Las Hurdes* belgeselini çekmiştir. Kendine özgün “stil” ya da “anti-stil”inde hazırladığı film İspanya'nın köylülerinin gerçeğini, fakirliğini, günlük hayatın parçasına dönüşmüş hastalıkları, açlığı ve ölümü betimlemiştir. Film, sıra dışı kamera hareketleri, şiddetli, gerçekçi görüntüleri, rastlantısal ayrıntılarıyla Gerçeküstücü tavrı sergilemiştir (Nemes, 1973, s. 96-100). Buñuel bu filmle *sürrealitenin*, belgesel ya da kurmaca olmasından bağımsız olarak, sinemanın özünde var olduğunu kanıtlamıştır. Kyrou'ya göre (1963, s. 44, 57) belgesel filmlerin çoğu özünde Gerçeküstüdüdür. Bunun sebebi ise insanı

çevreleyen, alışılmış gözle görülmeyen gerçekliği ve içinde yatan harikuladeyi, sarsıntılı güzelliği açığa çıkarmasıdır.

Breton, Éluard ve Man Ray ile, 1935 yılında film yapımına girişmiştir. Breton ile Éluard doğaçlamaya dayalı bir senaryo yazmış, Man Ray ise çekim çalışmalarına başlamıştır. Fakat kısa bir süre sonra kısıtlı olanaklardan dolayı çekim durdurulmuştur. Çekilebilmiş sahneler örneğin “eğersiz bir ata binen genç bir kadın, kuyu çıkırığına bağlanmış bir kadın, alnında bir pervane böceğı taşıyan Breton, top yerine çok güzel bir kadınla oynanan top oyunu, vb.” imgelerinden oluşmuştur (Kyrou, 2016, s. 208).

Gerçeküstücülüğün belgesel sinemadaki diğere önemli temsilcisi J.B. Brunius, kuramsal çalışmalarının yanı sıra kilometre taşlar sayılan filmler üretmiştir. Belgeselleriyle (*Records 37*, 1937; *Violons d’Ingres*, 1939 vb.) montaj tekniğinin zarifleşmesine katkıda bulunmuştur. Kyrou (2016, s. 211) Brunius’un görüşlerini: “Kurgunun hassaslığı, yalnızca bir görüntüyle bir sesin yan yana yerleştirilmesine değil, daha ince bir biçimde, bir plan değışimiyle bir sözün belirli bir hecesi arasındaki eş zamanlılığa kadar ulaşmalıydı” şeklinde yorumlar. Brunius, belgesellerinde Gerçeküstücülüğün ilkelerini ve estetiğini ifade etmiştir. Örneğin *Records 37* filminde, insan rekorlarını, hayal gücüne dayalı yeni icatları ele almış, çocuksu hayallerine sadık kalan yetişkinleri öven *Violons d’Ingres* filminin bir bölümünde ise Gerçeküstücülerin büyülendiğı Postacı Cheval’ın harikulade şatosunu⁵³ konu olarak ele almıştır (Kyrou, 2016, s. 210-211).

Fransa ile Belçika arasındaki kültürel ve coğrafi yakınlıktan dolayı akımın ilkeleri Belçikalı sanatçılar arasında hızla yayılmıştır. Esasen şair olan Ernst Moerman, 1920’li yıllarda Gerçeküstücülerin Paris grubuyla sıkı bağlantıdaydı, özellikle Éluard’la arkadaşlık kurmuştu. Moerman’ın tek filmi olan *Monsieur Fantômas*’dan (1937) sonraki yıllarda bilinmezliğe gömülse de Éluard’a göre bu film bir başyapıttır ve Gerçeküstücülerin filmleri arasında kabul görülmeye layıktır.

Film, Gerçeküstücülerin hayran olduğı film serisi *Fantômas*’ın (Louis Feuillade, 1913-1914) baş karakteri Fantômas’ın sevdiği kadını (arzu nesnesinin) arayışını anlatır. *Fantômas amour fou* tarafından yönlendirilerek her değere, dine, ahlaka, polise hatta

⁵³ Bkz. s. 96

alışılmış aşk anlayışına da karşı çıkar. Moerman, filme özgü sıra dışı bir biçim yaratmıştır. Belçikalı Gerçeküstücü ressam René Magritte'in imgeleminden etkilenerek mizahi bir tavırla nesnelere, davranış biçimlerini alışılmış bağlantılarından koparmış ve farklı gerçeklikleri yan yana getirmiştir. İmgeler ile temsil ettiği anlamlar arasındaki ilişkilerle oynamış, böylelikle izleyicinin sürekli katılımıyla filme özgü bir dünya oluşturmuştur.

Monsieur Fantômas ilk kez Buñuel'in *Un Chien andalou* filmiyle aynı program kapsamında gösterilmiştir. Bunun sebebi iki filmin, farklılıklarına rağmen, benzer düşünceleri ve estetik anlayışı temsil etmesidir. İki başyapıtı birleştiren, Gerçeküstücülüğün bilinçdışı dürtülerinin ve *amour fou*'nun toplumsal ve dini sınırlandırmalara karşı yıkıcı ve yapıcı güçleridir. Fakat *Un Chien andalou* merhametsiz, şiddetli bir saldırıya geçerken *Monsieur Fantômas*, burlesk sinema ile benzerlik göstererek mizah aracılığıyla eğlenceli bir tonda eleştirmiştir (De Celis, 2011).

1930'lu yılların sonuna doğru Gerçeküstücülerin film pratikleri azalmıştır. Bunun sebebi bir yandan Gerçeküstücü sanatçıların ve sinemacıların, II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ve Nazizm yükselmesiyle Amerika'ya göç etmesidir. Diğer yandan 1930'lu yıllarda sinemanın ticarileşmesi ve sansürün katılaştırılması ile birlikte bağımsız ve isyankâr Gerçeküstücü düşünceleri ifade etmek imkânsız olmaya başlamıştır.

Fransa'daki egemenliği yitiren Gerçeküstücülük Amerika'da yeniden güç kazanmaya, yayılmaya çalışmıştır. Amerika'da az çok Gerçeküstücü etki altında Joseph Cornell, Maya Deren, Wilhelm Freddy gibi sanatçılar deneysel filmler çekmiş, fakat sanatçıların çoğu Gerçeküstücülüğü yanlış bir şekilde algılamıştır; filmleri daha çok sembolizme ya da avangardın estetizmine yakınlaşmıştır. Kyrrou'ya göre (1963, s. 262) aralarında en önemli yapıt, Hans Richter'in 1947 yılında Man Ray, Marcel Duchamp, Max Ernst gibi Gerçeküstücü ve avangart sanatçılarla beraber yarattığı disiplinler arası filmi *Dreams That Money Can Buy*'dir. Fakat bu zamanlarda artık Gerçeküstücülüğün baştaki devrimci gücü azalmış, sistematik çalışmaları ve düşünsel altyapısı seyretilmiştir.

4.3. Gerçeküstücülüğün Sinemada Temsil Ettiği Estetik Yaklaşımlar

“Güzellik SARSINTILI olacak ya da hiç olmayacak” derken Breton (1960, s. 160) yeni, modern bir estetiği tanımlamıştır. Gerçeküstücüler sinemayı modern ve devrimci bir sanat disiplini olarak değerlendirirken, sinemanın eski, geleneksel estetik anlayıştan farklı değerleri temsil etmesi gerektiğini öne sürmüşlerdir. Kyrrou’ya göre (1978, s. 81-82) sinema özünde harikuladeyi, tekinsizliği ve sarsıntılı güzelliği içinde barındırmaktadır. Böylelikle Gerçeküstücü estetiği belirleyen temel kavramlar, sinemanın kendisinin temsil ettiği değerlerle eşanlı olarak sinemanın özerk dilini oluşturmak için açığa çıkarılması ve betimlenmesi gereken özellikler olmuştur.

Bu yeni estetik, psişik gerçekliğin estetik tecrübesine dayalı, arzu, erotizm, harikulade, delilik ve bilinçaltı dürtülerle (yaşam ve ölüm dürtüsü) ilişkilendirilen diyalektik sarsıntılı güzellik ve tekinsizlik olmuştur. Bu doğrultuda Gerçeküstücülerin filmleri hem içerik hem biçim düzeyinde bastırılarak yabancılaşmış eskiden tanıdık fenomenler, asil fanteziler, travmalar, ilkel inançların geri dönüşünden kaynaklanan tekinsiz tecrübeyi oluşturmaya çabalamıştır. Gerçeküstücü sinemasal imgenin güzelliğini harekete geçiren ise, psişik gerçekliğin nesnel gerçekliği ele geçirmesi, hayali ile gerçek arasındaki belirsizlik, karşıtlıkların arasındaki çelişkinin giderilmesi, canlı ile cansızın karışması ve hareket hareketsizliğe dönüşmesi ile ortaya çıkan muammalı, kaygılı, dehşet ile zevk verici, erotizm ile ölümle ilişkin, zevk ile dehşeti, cazibe ile iticiliği harmanlayan estetik hazdır.

Kyrrou’nun görüşünü desteklemek üzere sinema dilinin temel nitelikleri ele alınabilir. İlk olarak sinemada gerçekliğin canlı figürleri kamera aracılığıyla yakalanmakta, cansıza dönüştürülmekte, sonrasında ise hareketli görüntüyü oluşturmak üzere tekrar canlandırılmaktadır. Bundan ötürü canlı ile cansız, hareket/yaşam ile hareketsizlik/ölüm karıştırılmaktadır.

Bunun yanı sıra film, hem gerçekçi hem hayali olduğu için nesnel ile psişik gerçeklik arasındaki sınırları yok etmekte, böylelikle tekinsiz bir tecrübeye yol açmaktadır.

Freud’a göre (1919, s. 247-249) tekinsizlik iki farklı olgudan kaynaklanmaktadır: biri toplumun ve tarihin bastırıldığı eski, ilkel durumlar ve inançların, diğeri ise bastırılmış çocukluk travmalarının, hatıraların ve asil fantezilerin

geri dönüşüdür. Sinemada, filmin imgeleri aracılığıyla yönetmenin ya da izleyicinin geçmişinde gerçekleşen, bastırılarak yabancılaşmış bir duygu, olay ya da kişi geri getirilmektedir. Bu duygular ya da düşünceler filmin nesnelere, karakterlerine vb. yüklenerek yönetmenin ya da izleyicinin psişik gerçekliğinin harekete geçmesini tetiklemekte ve filmin öğeleri bu bağlamda anlam yaratmaktadır. Örneğin filmin bir karakteri, izleyicinin gerçekleştiremediği bir aşkın, çocukluğundaki kötü bir tecrübenin hatırlatıcısı olarak izleyicinin psişik gerçekliğini harekete geçirmekte ve bu doğrultuda anlam kazanmaktadır.

Bu tekinsiz geri dönüşü kolaylaştıran sinema salonunun ortamıdır. Sinema salonu izleyiciyi gündelik hayatından soyutlayarak, izleyicinin bilinçli kontrollerini ortadan kaldırarak ya da zayıflatarak bastırılmış malzemenin geri dönüşünü tetiklemektedir.

Bilinçaltı eylemlerin sinemada açığa çıkarılması, özellikle ise erken dönem sessiz, siyah-beyaz sinema ile düş arasında benzerlik kurmayı kolaylaştırmıştır. Sinema, “bilinçli bir halüsinasyon” gibi nesnel ve psişik gerçeklik arasındaki çelişkileri kaldıran bir nokta olan *sürrealitenin* alemi olarak değerlendirilmiştir (Goudal, 1978, s. 51-53). Bunun yanı sıra rüya, sadece bireyin bastırılmış arzularının imgeler haline dönüşmesi değil, toplumsal bir düzeyde, masalların, inançların, mitlerin, efsanelerin, fıkraların temsil ettiği toplumsal bilinçaltının dışavurumlarıdır (Freud, 1998, s. 230). Bu açıdan sinema, toplumsal bilinçaltından meydana gelen “kolektif bir mitosun sahneleştirmesidir”. Langlois’ya göre (1972, s. 98) “Film, 20. yüzyılın ve evrenin bilinçaltının ifadesi olduğu için özü itibariyle Gerçeküstücülüğü içinde barındırmıştır”.

Bu doğrultuda sinema, toplumun ve tarihin bastırıldığı inançları ve fantezi ürünlerini (eski bir dünyanın fragmanları, ölünün dirilişi, hayaletler, imkânsız, fiziksel ve mantıksal kurallara, gerçekliğin uzam-zaman ilişkilerine aykırı eylemler) betimlemesiyle modern insanın gerçeklik anlayışını zorlamakta, hayali ile gerçek arasındaki ayrımı ortadan kaldırmakta ve izleyiciyi tekinsizliğe büründürmektedir.

Aynı zamanda sinemada izleyici, beklenmedik olaylarla büyümlü karşılaşmaları, rastlantıları ve bundan kaynaklanan şoku ve kaygıyı tecrübe ederek Gerçeküstücü estetikte etkili olan nesnel rastlantının sarsıntılı güzelliğine tanık olmaktadır.

Yeni bir güzelliği temsil etmek için sinemayı uygun kılan gerçekçi bir sanat disiplini olmasıdır; gerçekliğin öğelerinin olduğu gibi yansıtılmasına izin verilen

sinema, geleneksel güzellik yerine çirkinliği, kusurluluğu ve ölümü, estetikleştirilmeye dayalı diğer sanat biçimlerinden daha kabul edilebilecek biçimde betimleyebilir.

4.3.1. Filmlerin içeriği

Gerçeküstücüler sinemada hem biçim hem içerik düzeyinde devrimci vaatlerini gerçekleştirmek için burjuva toplumun temsil ettiği değerlere ve estetiğe başkaldırmış, eksiksiz bir nonkonformizmi temsil etmişlerdir.

Bu doğrultuda Gerçeküstücülerin konuları genellikle modern toplumun yabancılaşması, iletişimsizlik, burjuva toplum sınıflarının, devletin ve kilisenin yozlaşması ve temsil ettiği değerlerin eleştirisinden oluşmuştur. Bunun amaçla Gerçeküstücüler, eleştirdikleri değerlere başkaldıran, özgürleşmeye çabalayan bireyin ve bastırılmış psişik gerçekliğin, hayal gücünün, arzunun ve bilinçdışı dürtülerin temalarını ele almıştır. Örneğin *La Coquille et le Clergyman* filmi, devleti temsil eden askeri ve kiliseyi temsil eden rahibi eleştirerek arzunun bu kavramlar üzerindeki gücünü ifade eder. *L'Age d'or*, burjuva üst sınıf, polis, din ve bütün uygarlığın eleştirisini sunar.

Bu doğrultuda filmlerde erotizmi ve şiddeti içeren sahneler ya da biçimin tetiklediği çağrışımlar yer alır. Örneğin *L'toile de mer* filminde aşıkların yatak odasındaki erotik eylemlerini gönderme yapılır ya da *Un Chien andalou* filminde erkeğin kadını kovalanması, kadının göğüslerini sapıka dokunmaya çabalaması gösterilir.

Filmlerin karakterleri genellikle toplum tarafından dışlanmış, dürtüleri ve serbest aşkı temsil eden figürlerdir. Geleneksel değerleri reddeden anti-kahramanlar, kadın, aile, arkadaşlık, iş, din ve devlet kavramlarını ve bunların belirlediği yceltilmış özellikleri, iyilik, merhamet, ahlak, kibarlık, alışkanlık, güzellik ve gcllğ eleştirir, gülünç haline getirir, onlara sayęı göstermez veya acımasızca saldırır. Böylelikle anti-kahramanlar, toplumun yargıladığı kavramları, tembelliği, korkaklığı, bencilliği, şiddeti, ahmaklığı ve çirkinliği temsil eder. Gerçeküstücülük genellikle ataerkil olduğu için baş karakterler genellikle erkeklerdir. Kadın, çoğu zaman erkeğin arzu nesnesi konumunda bulunur; baştan çıkarıcıdır, bir yandan erkeğe karşı ölümcül bir tehdidi bir yandan ise erotik arzunun konusunu temsil eder.

Evrensel bir mesaj vermek amacıyla bu karakterler genellikle kimliksizleştirilmiş, tiplendirilmiştir. Böylelikle izleyicinin duygusal bağlanması engellenerek karakterlerin temsil ettiği kavramları eleştirel bir bakışla görmesi sağlanır.

Gerçeküstücülüğün günlük gerçeklikte keşfettiği *üstgerçeklik*, filmlerde genellikle modern, kentleşen toplumun ve içinde yaşayan bireyin hayatının temalarını ele alarak betimlenir. Örneğin *Le Mystere du Chateau du Dé* filminde modern bir villada gerçekleşen olaylar ele alınır. *L'Age d'or* filminin bir bölümünde modernleşen Roma'nın sokaklarında geçen olaylar anlatılır. *Records 37* belgeselinde modern icatlar betimlenir. Aynı zamanda burjuva toplumun yüzeyselliğini ifade etmek amacıyla modernleşen toplumun dışladığı yaşam tarzları da filmlerin temalarını oluşturur. Örneğin *Terre Sans Pain – Las Hurdes* belgeselinde modern insanın farkına varmadığı, unuttuğu bir yaşam tarzı, bir köyün acımasız hayatı resmedilir.

Gerçeküstücülerin filmleri çoğu zaman mizahi, genellikle kara mizahi bir tavırla eleştirir. Nesnel gerçekliğe başkaldırma aracı olarak mizah, Gerçeküstücülerin topluma karşı savaşında sık kullanılan yöntem olmuştur. Mizah aracılığıyla yönetmen ve izleyici gerçeklikten uzaklaşarak ona eleştirel bir açıdan bakılması sağlanır. Ayrıca mizah, bilinçdışının özgürleşmesinin, travmaların üstesinden gelmenin de muhtemel bir aracıdır. Örneğin Dada ve Gerçeküstücülük arasındaki geçişi temsil eden *Entr'acte* filmi mizahın yıkıcı, eleştirel gücünün, aynı zamanda hayal gücünü serbest bırakarak haz kaynağı olabilmesinin göstergesidir.

Filmlerin anlatısı, geleneksel anlatıdan farklı olarak birbirinden bağımsız imgeler arasındaki çağrışımlara dayanır. Bundan dolayı filmin öyküsü, genellikle imgeler ve onların oluşturduğu biçim aracılığıyla oluşturulur. Bu sebeple filmlerin anlatısı sübjektiftir, izleyicinin öznel anlamlandırmasına bağlıdır. Geleneksel mantığa dayalı neden-sonuç ve mekân-zaman ilişkilerinin yerini, arzu tarafından yönlendirilen, genellikle psişik seviyede işleyen bir anlamsal bütünlük alır. Filmlerin anlatısı çoğu zaman kayıp arzu nesnesinin peşinden koşan karakterin başına gelen olaylar dizisinden oluşur. Örneğin *L'Age d'or* filmin bütün öyküsü erkeğin arzu nesnesiyle yani aşkıyla kavuşmaya çalışmasının dışavurumudur.

Filmlerin yapım süreci de, doğaçlamaya, nesnel rastlantıya, ruhsal otomatizme ya da hem yönetmen hem izleyici düzeyinde, bilinçdışı, “gerçek düşünceleri” açığa çıkarabilen farklı yöntemler aracılığıyla gerçekleştirilir. Merkezi yönetim ve senaryo mevcut olmasına rağmen filmin içeriği çekim sırasındaki rastlantılara açık tutulmuştur. Hans Richter’e göre (1955, s. 9) film yapımı yaratıcı eylemin kendisidir; tasarımdan ziyade bir türlü arayış, doğaçlama, yönetmen ve film arasında sürekli etkileşimdir. Filmi oluşturan güç, bilincin yanında keşifler, rastlantılar, şans, spontane esinlenme ve bilinçdışıdır. Örneğin Buñuel ile Dalí, *Un Chien andalou* filminin senaryosunu yazdığına “bilinçli ruhsal otomatizm” olarak adlandırdıkları yöntemle, düşsel çağrışımları tetikleyen, rastlantısal olarak aklına gelen imgeleri art arda sıralar.

4.3.2. Filmlerin biçimi

Gerçeküstücü güzelliğin temelini oluşturan Gerçeküstücü imge, biçimin yaratılmasında en önemli ögedir. Gerçeküstücüler, diğer sanat disiplinleri gibi sinemada da olabildikçe farklı gerçekliklerin yan yana gelmesiyle ortaya çıkan, aklın, ahlakın ve estetiğin denetimini devre dışı bırakarak “düşüncenin gerçek işleyişini” açığa çıkaran imgeyi oluşturmaya çalışmışlardır (Breton, 2004, s. 42-44). Gerçeküstücüler, bu katıksız düşünceyi insanın gerçekliğinin, bilinçdışı eylemlerinin ifadesi olarak değerlendirmiş ve özellikle ruhsal otomatizm, düşlerin yorumu ve nesnel rastlantı gibi yollarla en az müdahale ile kaydetmeye çabalamışlardır.

Fakat ruhsal otomatizmin sinemada uygulanıp uygulanamayacağına dair Gerçeküstücüler hemfikir değildi. Bütün sanat biçimlerinde olduğu gibi sinemada da düşüncenin gerçek işleyişini yansıtmak, saf ruhsal otomatizmi tam anlamıyla gerçekleştirmek imkânsızdır. Yaratıcının teknik ya da mantıklı bilinçli bir şekilde planlaması, müdahalesinin tamamen devre dışı bırakmak mümkün değildir. Dalí, saf Gerçeküstücü filmler olarak kabul edilen *Un Chien andalou* ve *L’Age d’or*’un senaryosuna katkıda bulunmuşsa da kendisi sinema sanatının Gerçeküstücülüğü aktarmak için yetersiz olduğunu savunmuştur (Kyrou, 2016, s. 206). Fakat Breton, Aragon, Éluar, Desnos, Artaud ve birçok Gerçeküstücü sinemaya olumlu yaklaşmıştır. Brunius’a göre (1978, s. 60) ruhsal otomatizm hiçbir zaman tam anlamıyla yerine getirilemediğinden dolayı sanat biçimlerin olduğu gibi sinema da düşüncenin gerçeklik

işleyişine sadece olabildikçe yakınlaşmaya çalışabilir. Böylece sinema, Gerçeküstücü düşünceyi ifade etmek için diğer sanat biçimleri kadar uygundur.

Bunun yanı sıra Gerçeküstücülerin çoğuna göre film, insanın mümkün olan en az müdahalesiyle kaydedilen görüntülerden oluşturulduğu için ruhsal otomatizmi mümkün kılmaktadır. Kamera “mütevazi kayıt cihazı” olarak mantıksal, ahlaki, estetik denetimden özgürleşmeyi mümkün kılabilir. Bundan dolayı Gerçeküstücüler, insanın tasarladığı ve kontrol ettiği kamera hareketlerinin yerine sabit ya da az miktarda müdahale edilen görüntüleri yeğlemiştir (Coşkun, 2009, s. 115).

Gerçeküstücü imgede nedensizlik ilkesi ne denli güçlüyse, görüntü de o denli güçlü olmaktadır, imgenin güzelliği o denli sarsıntılıdır. Olgular arası sınırları yıkmak için Gerçeküstücüler çağrışımsal ilişkiye dayalı metafor (eğretileme) kullanmıştır. Gerçeküstücülük mantıklı bir söylem kurulmadan alışılmış sözdizimini bozarak metafora yönelmişler, bunun için sinemanın biçimsel özelliklerinden faydalanmışlardır (Büker, 1996, s. 136-141). Montaj resimdeki kolaj tekniği gibi metaforun otomatik yaratımını mümkün kılmaktadır. Gerçeküstücüler montajı, farklı gerçeklikleri, görünüşte alakasız nesnelere, görüntüleri, fikirleri yan yana getirerek yeni bir anlam, yeni bir gerçeklik yaratmak için kullanmıştır (Bajomi, 79, s. 99). Ayrıca filmde montaj ve art arda gelen görüntülerin hızlı değişimi, mantıksal yorumu engelleyerek şok ve şaşırtma aracılığıyla alışagelmış anlamlandırma yerine izleyicide saf duygusal bir tepki ve yeni çağrışımlar yaratabilmektedir (Goudal, 1978, s. 51-53). Örneğin Man Ray’ın *L’Étoile de mer* filminde aşıkların sahnesi ve ardından gelen denizyıldızının görüntüsünün anlamları yan yana getirerek yeni, erotik bir çağrışıma dayalı anlam kazandırmaktadır. *L’Age d’or* filminde kadın tuvalette oturduğunda aşkını arzularak acı çekmektedir. Sonraki çamur görüntüsü dışkıyı çağrıştırmaktadır. İki farklı görüntüden oluşan imge yalnızlığın ve arzunun her estetik ve ahlaki kuralı yıkan gücünün şiirsel metaforunu oluşturmaktadır (Alexandre vd., 1972, s. 37). Metafor yaratımı montajın yanı sıra tek bir çekim içinde yer alan bir karakter, mekân, nesne ve aralarındaki ilişki içerisinde gerçekleştirilebilir. *L’Age d’or* filminde kadının yatağındaki inek, kayalıklarda görülen papazlar ya da başında bir taşla yürüyen adam tek sahnede ya da karakter içerisinde oluşturulmuş metaforun örnekleridir.

Gerçeküstücüler, imgeyi içerikten ve anlatıdan bağımsızlaştırmak, imgenin kendiliğindenliğini ve kendi gerçekliğini vurgulamak istemişlerdir. Buñuel'e göre (1978, s. 67) sinemada şiirsellik sayesinde halihazırda var olan Gerçeküstücülüğün açığa çıkmasını sinemacıların bilinçli kontrolü ve çıkarımları engellemektedir. Buna rağmen filmin iyi ya da kötü olmasından, anlatısından, amacından ve yönetmeninden bağımsız olarak Gerçeküstücülük bazı imgelerde, sahnelerde istemsiz olarak kendiliğinden ortaya çıkabilir. Aragon, Soupault, Péret ve Éluar gibi yazarlar ve şairler, Aragon'un geliştirdiği *sentetik-eleştiri* yöntemiyle daha önce çekilmiş, Gerçeküstücülükle bağlantısı olmayan filmleri parçalayarak ve yeniden kurgulayarak yeni senaryolar oluşturmuşlardır. Filmin imgelerini, şiirselliğini göz önünde tutarak, anlatıdan özgürleştirmiş ve böylece filmin "ikinci, gizli hayatını, gizli içeriğini" açığa çıkarmışlardır. Bu yöntem rüya yorumlarıyla benzerlik göstermektedir. Film burada açık rüya içeriği, çıkarılan yeni senaryo ise gizli rüya düşüncesidir (Hammond, 1978, s. 1-5).

İmge yaratımında şok ve şaşırtma önemli etkenlerdir. Breton'a göre (2004, s. 93) imge, insanı "gerçek yaşama", sürrealiteye doğru sürükleyebilir. Bunun için imgenin etkili bir iz bırakması, insanlığı sarsması, şok etmesi ve şaşırtması gerekmektedir. İmgenin güzelliği de bu etkenlere dayanmaktadır (Breton, 1978, s. 43). Şok ve travma ile ortaya çıkan tekinsizlik, imgenin güzelliğini ve gücünü belirlemektedir. Örneğin *La Coquille et le Clergyman* filminde ahlaki değerleri temsil etmesiyle tanınan papaz, önce bir yaratığa dönüşerek dört ayak üstünde sokaklarda sürüklenir, sonra ise erotik arzusu tarafından yönlendirilerek kadının kıyafetini yırtarak çıplak göğsüne sahip olmak ister. Burada papazın insani özelliklerinden çıkarak hayvani nitelik kazanması, bastırıldığı dürtülerinin açığa çıkması bir şok yaratmaktadır.

Farklı gerçeklikleri bir araya getiren sarsıntılı güzelliği yakalamak ve betimlemek isteyen Gerçeküstücüler, bilinçdışı eylemleri görselliğe dönüştüren rüyalar aleminden yararlanmışlardır. Gerçeküstücüler, sinemanın düş hali ile olan benzerliklerinden faydalanarak düşü gerçekliğe dönüştürmeye çabalamışlardır. Bundan dolayı Gerçeküstücülerin filmleri genellikle rüyaya benzer bir şekilde işlemektedir. Filmin gösterenleri (biçim) açık rüya içeriği, gösterilen (içerik) ise gizli rüya içeriği gibidir. Bu doğrultuda filmlerin biçimi gerçekçi bir tarzda işlenirken anlam muammalı

ve gizli kalır, hayali ile gerçek arasındaki ayrım bulanıklaştırılır, anlamdan bağımsızlaştırılan biçime izleyicinin psikik gerçekliği yüklenir, böylelikle tekinsiz bir tecrübe meydana getirilir. Bundan dolayı Gerçeküstücülerin filmlerinin gizli içeriği çoğunlukla bilinçaltının birer dışavurumu ve genellikle yönetmenin bilinçsiz olarak oluşturduğu anlamdır. *Un chien andalou* filminde kadının gözünü kesen usturanın imgesi kadına yönelik sadist bir haza, iğdiş edilme tehdide karşı erkeğin intikamına, ya da kesilmiş el imgesi iğdiş edilme korkusuna işaret etmektedir (Hammond, 1978, s. 8; Williams, 1981, s. 48-49). Bu imgeler bastırılmış travmaların geri dönüşünden ortaya çıktığı için izleyicide tekinsiz bir duygu yaratmaktadır.

Rüyada arzuyu doyuma ulaştırmak için rüya çalışması sırasında gizli rüya içeriği açık rüya içeriğine dönüştürülmektedir⁵⁴. Gerçeküstücülerin filmlerinde rüya çalışmasının bilinçaltı eylemleri, yoğunlaştırma, yer değiştirme, rüya sembolleri, bir arada olan karşıtlıklar, zaman, mekân ve nedensellik göz ardı etmesi gibi teknikler biçimin oluşturulmasında kullanılmıştır. Bu yöntemlerin hedefi ise bir yandan düşleri ve bilinçaltı eylemleri somutlaştırmak, bir yandan da bilinçli olarak oluşturulmuş imgeleriyle izleyicinin bilinçaltı eylemlerini harekete geçirmektir. Buñuel ve Dalí *Un Chien andalou* filminde kendi rüyalarının görselleştirilmenin yanı sıra izleyiciyi, kışkırtıp, bilinçdışı düşüncelerini açığa çıkararak yeni anlamlar oluşturmaya teşvik etmeyi hedeflemiştir (Hammond, 1978, s. 2).

Bastırılmış materyallerin tekinsiz geri dönüşüyle sonuçlanan yineleme zorlantısı filmlerin içeriği yanında biçimini de etkilemiştir. Karakterlerin başına sürekli aynı olayların gelmesi, montajla tekrarlanan görüntüler ve nesnelere bu yineleme zorlantısının dışavurumudur. Man Ray'ın *L'Étoile de mer* filminde görüntülerin tekrarlanması, filmin kendi montajını içermesi ve film içerisinde görüntülerin yeniden düzenlenmesi, bilinçdışı dürtülerin zoraki tekrarı ile tekinsiz olarak geri dönen materyallerin somutlaştırılmasıdır (Hammond, 1978, s. 7).

Sarsıntılı güzellikle ve tekinsizlikle özdeşleştirilen harikuladenin alt kavramları nesnel rastlantı ve içerdiği *beklenmedik karşılaşmalar* ve *keşifler*, Gerçeküstücü faaliyetlerde ve esinlerde önemli rol almıştır. Filmlerinin biçimi, karakterlerin karşılaşmaları, rastlantısal olaylar, karakterlerin, nesnelere ve mekânların rastlantısal

⁵⁴ Bkz. s. 57

bir araya gelmesinin merkezinde gelişmektedir. Filmlerin mekânları, nesnelere ve karakterleri çoğu zaman nesnel rastlantının temelini oluşturan arzu nesnesi arayışı bağlamında arzu nesnelere ya da fetişlerle özdeşleştirilir. Örneğin *La Coquille et le Clergyman* filminde deniz kabuğu ile kadın arzu nesnesi, düşsel koridorlar ile deniz ise arzu mekânlarıdır.

Aşkın devrimci gücünün en iyi biçimde sinemada ifade edilebilir olduğunu belirten Breton (1978, s. 44) fotoğraflık görüntülerle, yakın çekimlerle gösterilebilen ayrıntılara başvurmuştur. Bir jest, gözün, kirpiklerin ince bir hareketi, bir nabız atışında aşk tüm gücüyle ifade edilebilir. Bundan dolayı Gerçeküstücüler yakın çekimlerden sıklıkla yararlanmıştır.

Gerçeküstücüler avangardın estetikliğini reddederek biçimsel hileler, özel ve optik efektlerin kullanımından çekinmiş ya da sırf çağrışımlara yol açmak için kullanmışlardır. Bunun yerine fotoğraflık gerçekliğe sadık kalarak nesnel gerçeklikteki *sürrealiteyi* açığa çıkarmaya çabalamışlardır (Hammond, 1978, s. 3).

Gerçeküstücülüğün güzellik anlayışı filmin karakter seçimine, mekân, dekor ve kadraj düzenlenmesine de yansımıştır. Gerçeküstücüler güzel, zevkli, orantılı bir kompozisyon, çerçeve yerine çirkinlikten, kusurluluktan yararlanmışlardır. İzleyiciyi estetik görüntülerden ziyade imgelerin kışkırtıcı şaşırtma gücüyle ve biçimin yol açtığı felsefi düşünceyle etkilemek istemişlerdir. Güzelliği; arzu, haz, yaşam, doğruluk ve yenilik ile ölüm, suç, dehşet, gözden düşmüş, kusurluluk ve *kitch* kavramlarını birleştiren modern tekinsiz cazibeye temellendirmişlerdir. Geleneksel güzellik yerine modern toplumun ürünleri, kentin öğeleri ve içinde geçen olaylardan yararlanarak modern çağın getirdiği travmanın – onu tekrarlayarak, mizahçı bir anlayışla ele alarak – üstesinden gelmek ve modern toplumu eleştirmek istemişlerdir (Aragon, 1978, s. 30).

4.4. Gerçeküstücülüğün Sinemadaki Faaliyetlerinin Sonuçları

Böylelikle Gerçeküstücülüğün psikik gerçekliğin, bastırılmış bilinçdışı eylemlerin önemini vurgulayarak ve bunları izleyicide harekete geçirerek gerçekliğin daha eksiksiz tanınması ve betimlemesini sağlamayı başarabildiği öne sürülebilir. Bunun yanı sıra sinema dilinin özünde barındırdığı özelliklerini; fotoğraflık gerçekçilik,

şiiressellik, hayal gücü, sarsıntılı güzellik ve tekinsizliği vb. göz önünde tutarak ve bunlardan yararlanarak sinemanın özerkleşmesine katkıda bulunmuştur. Gerçekliğin yanı sıra sinema ve gerçeklik ilişkisini, yönetmen-film-izleyici arasındaki iletişimi yeniden tanımlamıştır. Üstelik eski estetik değerler yerine yeni, modern çağa özgün, modern insanlara seslenebilen bir estetik geliştirmiştir.

Fakat Gerçeküstücülüğün esas amaçları olan insanı özgürleştirmek ve yaşamı değiştirmek daha zor ulaşılabilir hedeflerdi. Gerçeküstücülük, devrimci vaatlerini gerçekleştirmek için öncelikle insanlara ulaşmalıydı, dolayısıyla pop-kültüre yakınlaşmış ve araçlarından yararlanmıştır. Sinema en büyük kitle iletişim aracı olarak ilkelerini yaymak için uygun bir alan olarak görülmüştür. Buñuel'e göre (1978, s 66) sinema, insanları diğer sanat biçimlerinden daha güçlü bir şekilde etkileyebilir, "hipnoz" edebilir. Bundan dolayı güçlü, devrimci bir araçtır. Bunun yanı sıra sinemayı Gerçeküstücü düşünceleri aktarmak için uygun kılan, onun insanların beraber paylaştığı "modern bir mitin" mekânı olmasıdır. Özellikle sessiz sinemada konuşma dilinin görsellerin karşısında önemsiz kılınmasıyla dilin getirdiği sınırlılıklar kaldırılmış ve şiiressel düşünceye dayanan yeni evrensel bir dil geliştirilmesi mümkün olmuştur. Bu yeni şiiressel dil; diller, sınıflar ve uluslar arasındaki farklılıkları göz ardı ederek, insanları birleştiren yeni bir mitin temelini oluşturacaktı (Alexandre, vd., 1972, s. 31; Breton, 1978, s. 43). Filmlerinin, özellikle ise *L'Age d'or*'un evrensel, devrimci konuları, şiiressel düşünceye dayalı, kışkırtıcı görsel dili ve insan düşüncesini ve estetik tecrübesini eski değerlerden bağımsızlaştıran yeni estetik anlayışı ile insanı özgürleştirmeye ve modern mitin oluşturmasına adım atmıştır.

Fakat tam da sinema en büyük kitle sanatı olduğu için filmlerin herkes için anlaşılabilir, izleyiciyi bir şekilde tatmin edecek nitelikte olması şarttır. Aynı zamanda ticari bir girişim olduğu için yapımcıların ve kitlenin gereksinimlerini göz önünde tutmak gerekmektedir. Ayrıca Gerçeküstücülerin değer gösterdiği erken dönem sinemasının ritüel atmosferi her teknik icat ile yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Sesin dahil edilmesi, sonra televizyonun icat edilmesi ile sinemanın verdiği büyü azalmıştır. Bu koşullarda Gerçeküstücülerin amaçlarına ulaşması neredeyse imkânsız görünmüştür. Mantıkdışı çağrışımlara dayalı, estetik bir haz vermeyen filmleri sadece belli bir kitleye seslenebilmiştir. Bundan dolayı tarihi Gerçeküstücülüğün sinemadaki

faaliyetlerinin ömrü de uzun sürememiştir (Kyrou, 2016, s. 194, Bajomi, 79, s. 99; Richardson, 2006, s. 8.).

Beaujour'a göre (1965, s. 73) sinema doğasından dolayı izleyiciyi nesnel gerçeklikten soyutlamaktadır, büyülemekte ve uyutmaktadır, böylelikle başkaldırmaya teşvik edemez. İzleyicinin sinemadan çıktığında içeride tecrübe ettiği devrimci hisleri, arzuları gündelik hayatında, nesnel gerçeklikte gerçekleştirmesinin imkânı yoktur. Sayısız çekilmemiş senaryo, reddedilen projeler, başarısız yapıtlar Gerçeküstücülüğün sinemadaki girişiminin çoğunlukla semeresiz olduğunun belirtileridir. Bunun sebebi Gerçeküstücülüğün eksikliğinden ziyade toplumun Gerçeküstücü düşünceye hazır olmamasında aranabilir.

Fakat gelişen toplum zamanla Gerçeküstücülerin diğer faaliyetleri gibi filmlerini de önemli girişimler olarak değerlendirmiştir. Gerçeküstücülüğün sinema alanındaki günümüze kadar süregelen uluslararası etkisi, sinemacıların sadece bir üslup olarak değil, bir düşünce olarak da Gerçeküstücülüğe sıklıkla başvurması, akımın sinema dilinin yenilenmesine önemli katkı sağladığının göstergeleridir. Toplum artık Gerçeküstücülerin ilkelerinin, bilinçdışı dürtülerin ve insanın özgürlüğünün, serbest imge yaratımının ve anlamlandırmasının, hayal gücünün ve güzelliğin farklı değerlendirilmesinin gerekliliğinin farkına varmıştır. Dolayısıyla Gerçeküstücülük zamanla olsa da gerçekliğin estetik tecrübesini, toplumun değerlerini değiştirmiş, insanların özgürlüğe kavuşmasına öncülük etmiştir. Nelly Kaplan, Walerian Borowszyk, Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal, Roland Topor, Jan Svankmajer, Raul Ruiz, Bertrand Tavernier, Alain Cavallier, Caro ve Jeunet, Gaspar Noe, Antonioni, Fellini, Traviani kardeşler, Andre Delvaux, Harry Kümel, Carlos Suara, Victor Erice, Almodovar, David Lynch, Guy Maddin, Krzysztof Kieslowski, Wojciech Has, Mizoguchi, Hiroshi Teshingahara, Hayao Miyazaki, Nagisa Oshima, Souleymane Cisse, Mohsen Makhmalbaf gibi yönetmenlerin çalışmaları Gerçeküstücülüğün evrensel bir olguya, düşünceye dönüşmesinin belirtileridir (Richardson, 2006, s. 10-13, 165-170).

5. YAPIM TASARIM ESTETİĞİNE GERÇEKÜSTÜCÜ BAKIŞ

Gerçeküstücülük, gerçekliği yeniden tanımlamasıyla, plastik sanatların, mimarlığın ve sinemanın estetiğini yeniden değerlendirilmesiyle bu sanat biçimlerin kesiştiği noktada bulunan yapım tasarımının estetiğine dair de yeni görüşler ortaya koymuştur. Sanatı özerkleştirmeye ve yaşamla birleştirmeye çabalayan Gerçeküstücüler sinemayı modern bir sanat olarak değerlendirirken yapım tasarımının da yeni, özerk ve modern bir estetiğe sahip olması gerektiği düşüncesini paylaşmışlardır.

Aragon 1918 yılında akımın resmi kuruluşundan altı yıl önce geleceğin yapım tasarımına dair önerilerde bulunmuştur. Özgün, yeni ve modern estetik çözümleri ve yeni hedefleri dile getirmiştir. Aragon'un (1978, s. 28-30) önerdiği gibi modern insana seslenmek, "kalbine dokunmak" için eski değerler ve estetik yerine yeni, şiirselliğe dayalı, evrensel, modern bir estetiğin geliştirilmesi gerekmektedir. Ona göre bir sanat yönetmeninin (yapım tasarımcısı) kadraj, dekor, aksesuarın güzelliğinden ziyade onun felsefi niteliklerini göz önünde tutması gerekmektedir; yapım tasarımı estetizm yerine devrimci şiirsel güç tarafından şekillendirilmelidir. Yapım tasarımı eski formlara, sözdizimine ve benzetmelere dayalı dil yerine modern metaforlar, imgeler kullanmalı, böylelikle izleyicinin psikik gerçekliğini harekete geçirerek hem gerçekliğin daha eksiksiz betimlenmesine hem de insanın özgürleşmesine yol açmalıdır.

Bu modern estetik Gerçeküstücülüğün diğer sanat biçimlerinde de merkezi konumda olan sarsıntılı güzellik ve tekinsizlik midir?

Foster *Zoraki Güzellik* kitabında Gerçeküstücü bütün pratikleri tekinsizlikle ilişkilendirmektedir; harikulade, sarsıntılı güzellik, nesnel rastlantı estetiğini tekinsizliğe bağlamaktadır. Kyrou (1978, s. 81-82) ise sinema olgusunu tekinsizlik, sarsıntılı güzellik ve harikulade ile ilintilemektedir.

Çalışmanın devamında Foster ile Kyrou'nun görüşlerinden yola çıkarak plastik sanatlar, mimarlık ve sinemada Gerçeküstücü estetiğini şekillendiren sarsıntılı güzellik, tekinsizliğin ve bunlarla bağlantılı olarak düş, delilik, *amour fou*, harikulade ve nesnel rastlantının bu sanat biçimlerinin kesiştiği noktada yer alan yapım tasarımının yeni estetiğinin de merkezi konumunda olup olmadığı sorusuna cevap aranacaktır.

5.1. Yöntem

Yapım tasarımı ile Gerçeküstücülük arasında bağlantı kurulduğu zaman yapım tasarımının nitelikleri ile Gerçeküstücülüğün ilkeleri arasındaki farklılıkları göz ardı etmemek gerekmektedir. Öncelikle Gerçeküstücülük bir üslup olmadığı için uyguladığı yapım tasarımının da bir akıma ya da ekole özgü olan stili temsil ettiğini reddetmiştir. Bundan dolayı yapım tasarımının incelenmesi akımın görüşleri ve ilkeleri bağlamında gerçekleştirilecektir. Bunun yanı sıra analizde *Gerçeküstücü yapım tasarımı* terimi bir üslup bağlamında kullanılmayacaktır.

Yapım tasarımı, filmin görsel dilini oluşturmak üzere bilinçli, ilk izlenimlerden setin inşa etmesine kadar uzanan birçok aşamayı geçmesi gereken ve sanat ekibin ortaklaşa ortaya çıkardığı bir sanattır. Bu bağlamda Gerçeküstücü estetiği temellendiren mantıksal denetimlerden tamamen uzaklaşarak düşüncenin gerçek işleyişini açığa çıkaran katıksız ruhsal otomatizm yapım tasarımında tam olarak yerine getirilemez. Bundan ötürü analizde yapım tasarım öğeleri otomatik olarak oluşturulmasa da Gerçeküstücü estetiğin bir dışavurumu olarak değerlendirilecektir.

Göz önünde tutulması gereken diğer nokta Gerçeküstücü sanatın büyük oranda kişisel, sübjektif olması, bilinçdışı seviyede işlemesi, yönetmenin, izleyicinin kişisel tecrübelerine, psikolojik ve kültürel durumlarına dayanmasıdır. Bundan dolayı her yönetmene, yaratıcıya ve filme özgü bir tasarım ve bunların yorumlayıcıya özgü bir anlamlandırılması söz konusudur. Bundan ötürü analiz, söz konusu film ya da yaratıcının ifade etmek istediği özgün amaç, yönetmenin kişiliğinin yanı sıra kaçınılmaz olarak yorumlayıcının kişisel görüşlerine de dayanacaktır. Yukarıdaki sebeplerden dolayı okuyucunun örnekleme oluşturulan filmleri izlemesi önerilmektedir.

Son olarak Gerçeküstücülüğün bir şeyden değil, şeyler arasındaki ilişkiden, yan yana koyulan farklı gerçekliklerin diyalektik bağlantısından meydana gelmesi göz ardı edilmemelidir. Gerçeküstücü imgelemde dekor, mekân, aksesuar, karakterlerin bedensel özellikleri ve kostümleri çoğu zaman birbiriyle bağlantılıdır ya da birbirine dönüşmektedir. Dolayısıyla yapım tasarımının unsurlarını ayrı ayrı değil, bir bütün olarak ele almak gerekmektedir. Bundan ötürü çözümlemeyi kolaylaştırmak üzere, seçilmiş başlıklar altında gruplandırılan yapım tasarım öğelerinin diğer başlıklar altında da yer alabileceğini ve grupların iç içe geçebileceğini vurgulamak gerekmektedir.

5.1.1. Araştırma modeli

Film çözümlenmeleri nitelik araştırma yöntemi olan betimsel analiz modeli ile gerçekleştirilecektir. Betimsel analiz türünde “elde edilen veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır...Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır” (Şahin, 2010, s. 188).

Betimsel analiz modeli dört aşamadan oluşur:

1. “Betimsel Analiz İçin Bir Çerçeve Oluşturma: Araştırma sorularından, araştırmanın kavramsal çerçevesinden ya da görüşme ve/veya gözlemde yer alan boyutlardan yola çıkarak veri analizi için bir çerçeve oluşturulur. Bu çerçeveye göre verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı belirlenir.
2. Tematik Çerçeveye Göre Verilerin İşlenmesi: Bu aşamada, daha önce oluşturulan çerçeveye göre elde edilen veriler okunur ve düzenlenir. Buna göre bazı veriler dışarıda kalabilir ya da önemli olmayabilir. Ayrıca bu aşamada, daha sonra sonuçlar yazılırken kullanılacak doğrudan alıntılar da seçilir.
3. Bulguların Tanımlanması: Düzenlenen veriler tanımlanır ve gerekli yerlerde doğrudan alıntılarla desteklenir.
4. Bulguların Yorumlanması: Tanımlanan bulguların açıklanması, ilişkilendirilmesi ve anlamlandırılması bu aşamada yapılır” (Şahin, 2010, s. 188-189).

Bu doğrultuda araştırmanın probleminin ve çözümünün ayrıntılı olarak açığa çıkarılması, film çözümlenmelerinin tematik bir çerçeveye oturtulması için ilk olarak literatür taraması yapılmıştır. Yapım tasarımının avangart ve ana akım estetiği, Gerçeküstücülüğün düşünsel altyapısı ve buna dayanarak farklı sanat disiplinlerinde geliştirdiği estetik anlayışı, araştırma konusuna yakın, daha önce yapılmış araştırmalar ve birincil yazınsal, görsel kaynaklar aracılığıyla irdelenmiştir.

Çalışma evreninden seçilmiş dört filmde oluşan örneklem, araştırmacının literatür taraması çerçevesinde belirlediği kriterlere göre analiz edilecektir. Çözümleme, araştırma sırasında açığa çıkarılan bulguların, Gerçeküstücülüğün hedefleri, ilkeleri ve bunlar doğrultusunda geliştirdiği estetiğinin, özellikle ise André Breton’un *sarsıntılı güzellik* ve Sigmund Freud’un *tekinsizlik* kavramının bağlamında gerçekleştirilecektir. Bunun yanı sıra analiz, yukarıdaki temel kavramlarla ilintili alt kavramlar olan *düş*, *nesnel rastlantı*, *amour fou* ve *harikulade* kavramlarından yararlanacaktır.

Örnekleme oluşturan filmlerin yapım tasarımı ve ifade araçları (mekân, dekor, aksesuar, kostüm/saç/makyaj, ton/doku/materyal ve özel efekt) yukarıdaki kavramlar bağlamında Gerçeküstücü estetikte sık kullanılan inceleme göre belirlenmiş alt başlıklar altında analiz edilecek, ilişkilendirilecek ve yorumlanacaktır. Bunlar beden, nesne, mekân ve mimarlık kullanımınıdır.

Film analizin başlıkları şunlar olacaktır:

- Filmin konusu
- Filmin olay örgüsü
- Filmin öyküsü
- Filmin yapım tasarımı
 - Beden kullanımı
 - Nesne kullanımı
 - Mekân ve mimarlık kullanımı
- Özet

5.1.2. Çalışma evreni

Gerçeküstücülüğün kuramsal değerlendirmesi tartışmalı olduğu için çalışmanın evreni, seçilmiş bir kuramcının görüşü kabul edilerek, Gerçeküstücülüğün önde gelen eleştirmeni, çevirmeni ve Gerçeküstücülerin sinema yazılarını bir araya getiren Paul Hammond'un *The Shadow and Its Shadow* kitabında (1978, s. 131-133) belirttiği listede yer alan filmlerden oluşturulmuştur. Hammond, 1920-70'ler arasında Gerçeküstücüler tarafından çekilmiş 60 filmi belirlemiştir. Çalışma evreni, bu listede yer alan 1920-1930'lu yıllar arasındaki dönemde Gerçeküstücülüğe dolaylı ya da dolaysız olarak katılan yazarlar, sanatçılar ve yönetmenlerin yaklaşık 20 çalışmasıyla kısıtlıdır.

5.1.3. Örneklem

Analizin örnekleme çalışma evreninden seçilmiş, amaçsal (amaçlı) örnekleme yaklaşımıyla belirlenmiş dört filmde oluşmaktadır.

“Amaçsal (amaçlı) örnekleme, olasılı ve seçkisiz olmayan bir örnekleme yaklaşımıdır. Amaçsal örnekleme (purposive/purposeful sampling), çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından

zengin durumların (information-rich cases) seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır (Akgün, vd., 2011, s. 89).”

Araştırmacının çalışmanın amacına bağlı olarak belirlediği kriterler; filmlerin yapım tasarım sorununa birbirinden farklı yaklaşımları, katıksız Gerçeküstücü estetiğin gelişmesindeki konumları, filmlerin belgesel/deneysel ya da kurmaca özellikleri, gerçek mekân ya da stüdyo dekor uygulamaları, farklı yapım tarihleri ve yönetmenlerin uyruklarıdır.

Filmlerin yapım tarihlerine göre listesi şu şekildedir:

Germaine Dulac: *La Coquille et le Clergyman* (Deniz Kabuğu ve Rahip, 1928)

Man Ray: *Le Mystere du Chateau du Dé* (Zar Şatosunun Gizemi, 1929)

Luis Buñuel: *L'Age d'or* (Altın Çağ, 1930)

Ernst Moerman: *Monsieur Fantômas* (Bay Fantômas, 1937)

Belgesel/Deneysel	Kurmaca
Man Ray: <i>Le Mystere du Chateau du Dé</i>	Germaine Dulac: <i>La Coquille et le Clergyman</i>
	Luis Buñuel: <i>L'Age d'or</i>
	Ernst Moerman: <i>Monsieur Fantômas</i>

Gerçek mekân	Gerçek mekân ile stüdyo seti
Luis Buñuel: <i>L'Age d'or</i>	Germaine Dulac: <i>La Coquille et le Clergyman</i>
Man Ray: <i>Le Mystere du Chateau du Dé</i>	
Ernst Moerman: <i>Monsieur Fantômas</i>	

Fransız yönetmen	İspanyol yönetmen	Amerikalı yönetmen	Belçikalı yönetmen
Germaine Dulac	Luis Buñuel	Man Ray	Ernst Moerman

5.2. Film Çözümlemeleri

5.2.1. Germaine Dulac: *La Coquille et le Clergyman* (Deniz Kabuğu ve Rahip, 1928)

Yönetmen: Germaine Dulac

Senaryo: Antonin Artuad

Sinematografi: Paul Guichard

Özel efekt: Paul Parguel

Yönetmen yardımcısı: Louis Ronjat

Müzik: Iris ter Schiphorst

Oyuncular: Alex Allin, Genica Athanasiou, Lucien Bataille

5.2.1.1. *Filmin konusu*

Filmin konusu, Breton'un öne sürdüğü kavram olan *amour fou*⁵⁵ tarafından yönlendirilen Rahibin asla bulunamaz kayıp arzu nesnesini sürekli arayışına temellendirilir. Bunun yanı sıra film, Rahibin kişisel gelişimini, Walter Benjamin'in (1993, s. 158) deyişiyle "din dışı aydınlanma"ya giden dolambaçlı yolunu ele alır. Film aynı zamanda, arzunun ve dürtülerin özgürleşmesini engelleyen burjuva toplumu, devlet, din kurumlarını ve temsil ettikleri değerleri eleştirilir. Konu seçimi Gerçeküstücü düşünceyi yansıtır; arzunun diyalektiğini, erotik bağlanmayı ve ölümden gelen hazzı içinde barındıran, hem yapıcı hem de yıkıcı, bireyi bütünleştiren ve parçalayan güçlerini harmanlayan Gerçeküstücü aşk biçimi, *amour fou*, filmin merkezindedir.

5.2.1.2. *Filmin olay örgüsü*

Rahibin yolculuğu psişik bir seviyede gerçekleşir. Filmin anlatısı, dış çatışmalardan ziyade Rahibin psişik gerçekliğinde meydana gelen çatışmalar, gelişmelerden oluşur. Bundan ötürü alışılmış mantıktan ve geleneksel anlatıdan farklı neden-sonuç ilişkileri tarafından yönlendirilen anlatı ortaya çıkar.

⁵⁵ Bkz. s. 82.

Filmin başlangıcında Rahip, yeraltı hücrelerinde içine kapanarak bir deniz kabuğu aracılığıyla balon jöjelere sıra ile sıvı döker ve her seferinde yere atıp kırar. Yerde cam kırıklarından devasa bir tepe oluşur. Bu sırada arkadan Subay yaklaşır, Rahibin elinden bir deniz kabuğu alır ve kılıcıyla kırar. Subay kapıdan çıkar, Rahip ise Modern Paris'in sokaklarında dört ayak üzerinde onu takip eder. Subayı, Kadınıla at arabasında otururken görür ve onların peşinde koşmaya başlar. Bir kiliseye kadar onları takip eder. Subay ve Kadını, bir günah çıkartma hücrelerinde bulur, papaza dönüşen Subayı boğmaya başlar. Ardından Rahip bir deniz kenarında bir kayalık üzerinde görünür. Subay birden yanında belirir. Rahip Subayı aşağıya iter. Kiliseye geri dönerek Rahip, Kadının kıyafetini yırtar, fakat Kadının çıplak göğüslerinde bir altın deniz kabuğundan oluşan zırh görünür. Rahip zırhı yırtar ve mekân değişir. Bir dans salonunda çılgınca dans eden çiftler görünür, bir kadının göğsü açıktır, bazı çiftler birbirini şiddetle öpmektedirler. Subay ve Kadın bir imparator ve impatoriçe olarak tahta oturur. Rahip elinde deniz kabuğu ile görünür, çift kaybolur ve Kadın tek başına beyaz bir elbise ile görünür. Deniz kabuğu Rahibin elinden düşer ve yanar. Rahibin kıyafeti birden uzamaya başlar ve iki uzun, siyah kanada dönüşür. Rahip ıssız koridorlarda ve bir porsuk kenarında Kadını kovalar. Kadının göğsü ve çıkardığı dilinin bükülmüş imgesi görünür. Rahip bir halada tutularak sallanır. Demir kapısı olan bir odaya girer. Odanın ortasında kaide üzerinde duran devasa bir cam küre görünür. Rahip hayal gücüyle Kadını yakalar ve küreye kapatır. Kadının yüzü kürede görünür. Rahip koridorda yürür ve önünde gözükken kapıyı elindeki anahtarla açar. Bu eylem sürekli tekrarlanır. Rahip Kadını tekrar Subayın yanında görür, çift kaçmaya çalışır, Rahip ise peşlerinden koşar. Bir geminin içi görünür, Rahip bir hamakta sallanmaktadır, kalkar ve kapıdan çıkıp geminin bir diğer mekânına girer. Subay zincire vurulmuştur, Kadın kutuların arkasından çıkar ve Subayı öper. Rahip kadını boğmayı hayal eder, fakat elinde bir kristal şato görünür. Rahip denizin ortasındaki kristal kayalıkları, şatoyu ve bir gemiyi düşler. Cam kürenin bulunduğu mekân tekrar görünür. İçeriye temizlikçiler girer ve odayı temizlerler. Kadın siyah, kapalı bir elbise içinde, elinde bir kitapla (muhtemelen İncil) görünür. Pencereden bakarken bahçede bir erkek ile kadını ellerinde tenis raketi ile görür. Temizlikçilerin odayı terk etmesini ister. İçeriye Rahip ve Kadın girer ve tekrar papaza dönüşen Subay onların nikâhını kılar. Rahip tekrar denizin ortasındaki kristal kayalıkları, şatoyu ve gemiyi düşler. Rahip yeraltında bir mekânda elinde paketlenmiş cam küresi ile merdivenden iner. Cam küresini eskiden bulunduğu mekâna getirir,

yukarıya kaldırır ve düşürür. Kürenin kırıklarında Rahibin kafası görünür. Rahip, birden elinde gözüken deniz kabuğu ile kendi yansımaları yakalar ve kabuğun içindeki sıvı ile kendi yansımaları içer.

5.2.1.3. Filmin öyküsü

Filmin olay örgüsü Gerçeküstücü imgelem çerçevesinde okunabilir. Rahibin “din dışı aydınlanma”sı ve bütünleşmeye çabalamasının ilk aşaması filmin başında hücrede gerçekleşir. Balon jöjelerle olan sürekli tekrarlayan çabası verimsizdir, çünkü kayıp tarafını, arzu nesnesini henüz bulamamıştır, bu sebeple bütünleşmesi, aydınlanması imkânsızdır. Sadece Subayın deniz kabuğunu ele geçirerek kırmasıyla Rahip arzu nesnesinin sonsuz arayışında, kendiyi yüzleşmeye başlar. Arzu nesnesini Kadında bulur ve film boyunca onu yakalamaya çabalar. Bu sırada hem otoriteyi, devleti, kısaca Üstben’i temsil eden ve arzuladığı Kadına sahip olan Subayla, hem de kendi çelişkileriyle, bilincinin kontrolü ve bilinçdışı arzularının çatışmasıyla başa çıkmaya çalışır. Kadını yakaladığını, onun ruhunu cam küre içine kapattığını düşündüğü an Kadın tekrar elinden kaçar. En sonunda Kadınlı evlense de, ona sahip olsa da, onu hiçbir zaman elde edemeyeceğini anladığında, asıl arzu nesnesinin Kadın olmadığını fark eder. Onun asıl amacı kendi aydınlanması, kayıp, bastırılmış tarafıyla bütünleşmesidir. Böylelikle filmin sonunda Rahip kendi yüzünü (kayıp taraf, ruh eşi ya da İd) yansıtan sıvıyı deniz kabuğundan içine çekerek bütünleşir.

5.2.1.4. Filmin yapımlı tasarımı

Artaud’nun (1978, s. 63-64) sinema ve *La Coquille et le Clergyman*’in senaryosu hakkında ileri sürdüğü düşünceye göre ve Williams’in de altını çizdiği gibi (1992, s. 48-51) Gerçeküstüçülerin filmleri, nesnel gerçekliği de içinde barındıran *sürrealiteyi* yansıtmalıdır. Bundan dolayı filmler daha önceki rüya betimlemelerinden farklı olarak gerçekliği hayaliden ayırmamalı, psikişik ve nesnel gerçeklik arasındaki ayrımı kaldırmalıdır. İmgelerin kendi başında “konuşması” ve izleyicinin bu imgelere kendi mantıkdışı psikişik eylemlerini yüklemesi sağlanmalıdır. Böylece filmin anlatısı imgelerin izleyicide uyandırdığı çağrışımlar dizisinden oluşmalıdır. Bu düşünceyi

vurgulamak üzere Artaud filmin ilk görüntüsünde izleyiciyi uyarır: “Non pas un reve” (Bu rüya değildir).

Bu şartlara uyan bir filmde psişik gerçeklik nesnel gerçekliği ele geçirmekte ve hayali ve gerçek arasındaki sınır belirsizleşmekte, böylelikle Freud’un öne sürdüğü (1919, s. 241) tekinsizlik ortaya çıkmaktadır.

Artaud’un amaçladığını Dulac yerine getirmiş midir? Yapım tasarımı bu amacı desteklemiş midir? *Amour fou*, arzu ve dürtüler tarafından şekillendirilen içeriği, yapım tasarımı somutlaştırmış mıdır?

5.2.1.4.1. Nesne kullanımı

Filmin farklı sahnelerinde devamlı boy gösteren belli nesnelere ya da aksesuarlar anlam yaratımında ve dramatik gelişmede önemli bir rol üstlenir. Bu nesnelere, Gerçeküstücülerin *bulunmuş nesnelere*, *keşifleri* gibi, genellikle arzu nesnelere ya da fetişlerdir. Arzu tarafından seçilir, yapılandırılır ve diğer nesnelere, mekânlarla ve karakterlerle karşılaşması yönlendirilir⁵⁶. Gerçeküstücü imgenin özelliğine sadık kalarak bu nesnelere mantıksal anlamlandırmaya dayalı semboller değildir; mantıkdışı, çağrışımsal olarak oluşturulan ve anlamlandırılan metaforlardır⁵⁷. Bu nesnelere olası anlamı filmin dramatik gelişmesiyle, diğer nesnelere, mekânlar ve karakterlerle yan yana koyulmasıyla birlikte oluşturulmaktadır.

Filmin bütününe hâkim olan en önemli nesne deniz kabuğudur. Deniz kabuğu imgesinin anlamının değişiminin Rahibin iç gerçekliğinin gelişmesiyle paralel olarak ilerlemesi gözlemlenebilir.

İlk sahnede rahip yeraltı hücreye ya da bodruma benzer bir mekânda deniz kabuğu aracılığıyla siyah bir sıvıyı sürekli tekrarlayan, otomatik bir hareketle masa üzerindeki yüzlerce balon jodeden birini seçerek içine döker. Fakat her seferinde balon joje düşer ve kırılır. Yerde cam kırıklarından devasa bir tepe oluşur. Ardından Subay deniz kabuğunu kırar, Rahip ise hücrelerinden çıkarak önce Subayın sonra ise Kadının peşinde koşar. Kadını elde etmek üzere onun kıyafetini yırtar fakat Kadının çıplak göğüslerini bir altın deniz kabuğu korur. Kadını elde edemeyen Rahip deniz kabuğunu

⁵⁶ Bkz. s. 75-76

⁵⁷ Bkz. s. 85

düşürür ve kabuk yanarak yok olur. Filmin son sahnesinde Rahip deniz kabuğu ile kendi yansımalarını yakalar ve kabuğun içindeki sıvı ile kendi yansımalarını içer.

İlk sahnede henüz belirsiz bir anlama sahip olan deniz kabuğu sonraki görünüşleri sonucu olarak olası anlam kazanır; Gerçeküstücü ana temalar bağlamında Freud'un (2001, s. 99) bilinçdışı dürtüleri, yaşam ve ölüm dürtüsünü öne sürerken bahsettiği bireyin başlangıçtaki, ilksel bütünlüğünün metaforu olarak okunabilir. Bu bağlamda ilk sahnede deniz kabuğuna henüz sahip olan Rahip Subayın (Üstben) araya girmesiyle deniz kabuğu kaybeder, kişiliği bölünür. Deniz kabuğu rahibin kayıp tarafı, arzu nesnesi rolüne girer, Kadın ise bu hem arzulanan hem de ulaşılmaz bir arzu nesnesi ile özdeşleştirilir⁵⁸. Rahip film boyunca kaybettiği ilksel bütünlüğü (deniz kabuğu-Kadın) geri kazanmaya çabalar, en sonunda başarır.

Bunun yanı sıra mekân kullanımı da deniz kabuğunun yukarıdaki okumasını destekler. İlk sahnede yeraltı, karanlık, rutubetli ve muammalı mekân Gerçeküstücü mekân anlayışı ile paralel olarak rahibin sığınağı, anne rahmini çağrıştırabilir⁵⁹.

Bunun yanı sıra deniz kabuğu Gerçeküstücü imgelemde diğer deniz ürünleri gibi genellikle arzuyu ve kadının örgensel organını temsil edebilir (Freud, 1998, s. 184). Deniz kabuğunun filmdeki estetiği Breton'un (1979, s. 247-249) sarsıntılı güzelliğin *örtülü-erotik* türüne verdiği örnekle paralellik gösterir. Bu nesnelere cansız canlı ile birleştirir; bir yandan bastırılmış fantezileri, travmaları geri getirdiği için erotikleştirilir, bir yandan da yaşamın bitmişliğinin, ölümün hatırlatıcısı haline gelir ve tekinsizleşir⁶⁰. Bu bağlamda deniz kabuğu daha önce yaşamını sürdüren bir yaratığın ölümünden sonraki kalıntısıdır. Böylelikle hem yaşama hem ölüme, arzunun hem yapıcı hem de yıkıcı tarafına işaret eder. Rahibin içine çektiği, deniz kabuğunda bulunan sıvı ise hem ölümsüzlüğün hem de ölümün suyu olarak okunabilir⁶¹.

Aynı zamanda Rahibin hücredeki eylemi Gerçeküstücü imgelemde sıklıkla kullanılmak üzere bir simyacıya felsefe taşıını elde etmeye çalışmasını çağrıştırabilir⁶². Gerçeküstücü imgelemde felsefe taşı, *sürrealite*, mutlak nokta, ilkel bütünlük ve "din dışı aydınlanma" ile özdeşleştirilir. Weston'un (2014, s. 192) Breton'un ve Nadja'nın

⁵⁸ Bkz. s. 85

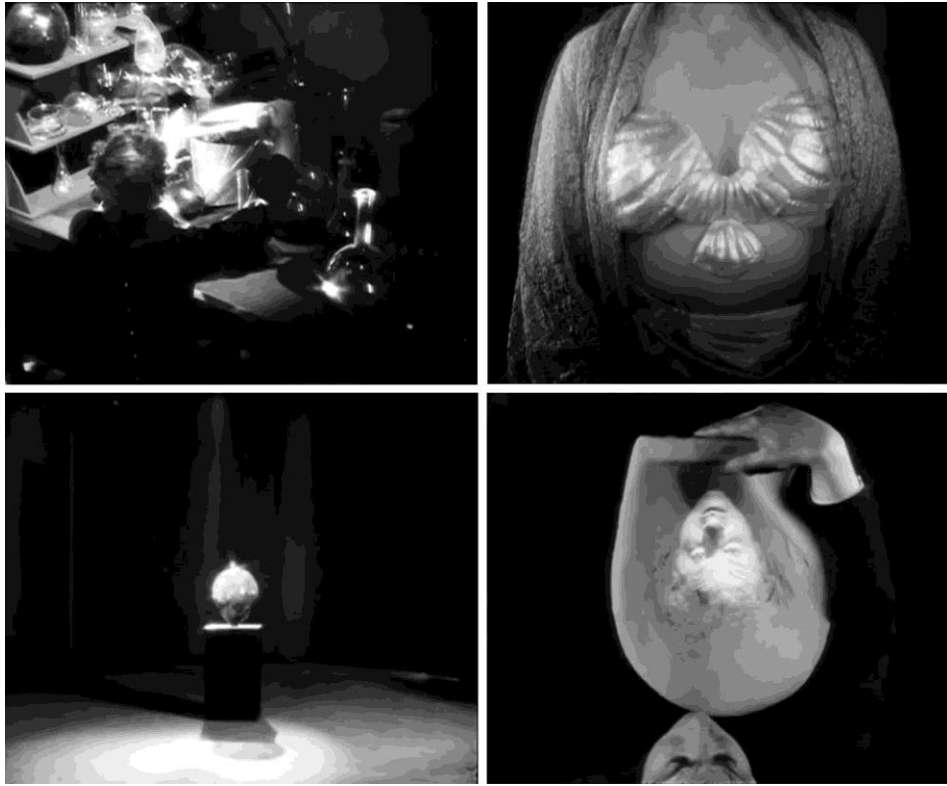
⁵⁹ Bkz. s. 79

⁶⁰ Bkz. s. 74; 80

⁶¹ Bkz. Görsel 5.1

⁶² Bkz. s. 67

yolculuğunun okumasındaki gibi kükürt ve cıva, eril ve dişilin birleşmesinden oluşan kusursuz ve ölümsüz bir biseksüel varlığa dönüşme çabası, Rahibin yolculuğunda da gözlemlenebilir. İlk başta Rahibin tek başınayken bütünleşme çabası gerekli malzemeye sahip olmadığı için başarısızdır. Tekrar bütünleşmek için kadını elde etmek isteyen Rahip sualtı bir kristal şatoyu düşler. Kristal şato Breton'un (1960, s. 18) da dile getirdiği gibi *sürrealite* ya da mutlaklığın temsilidir. Rahip Kadının ruhunu bir cam küreye kapatır. İkonografide küre sıklıkla bütünlüğü, kusursuzluğu temsil etmektedir (Pál, Újvári, Borus, Ruttkay, 2001, s. 135-136). Dolayısıyla cam küre felsefe taşına benzer bir şekilde okunabilir. Aynı zamanda küre deniz kabuğu ile ilişkilendirilebilir; deniz kabuğunda bulunan inciye işaret edebilir. En sonunda ise Rahibin küreyi kırması ve kendi yansımasını içeren sıvıyı deniz kabuğundan içine çekmesi Rahibin asıl arzu nesnesinin Kadının değil kendi kayıp tarafının olduğunu fark etmesi, başka bir deyişle Kadını elde ederek değil kendi kayıp tarafını bularak bütünleşeceğinin farkına varması olarak okunabilir⁶³. Rahibin yansıma ise Freud'un terimiyle (1919, s. 235-236) ruh eşini ya da psişik gerçekliği temsil edebilir.



Görsel 5.1. Germaine Dulac: *La Coquille et le Clergyman*, 1928, deniz kabuğu imgesi

⁶³ Bkz. s. 85-86

Böylelikle deniz kabuğu, deniz, gemi, cam küresi, inci, su, kristal şato ve cam balon jojelerinin imgeleri, film boyunca sürekli gelişerek, aydınlanmanın, ilksel bütünlüğün geri kazanılmasının aracı olan felsefe taşının ve aynı zamanda arzunun ve arzu nesnesinin farklı biçimlerini alan metaforları haline gelirler.

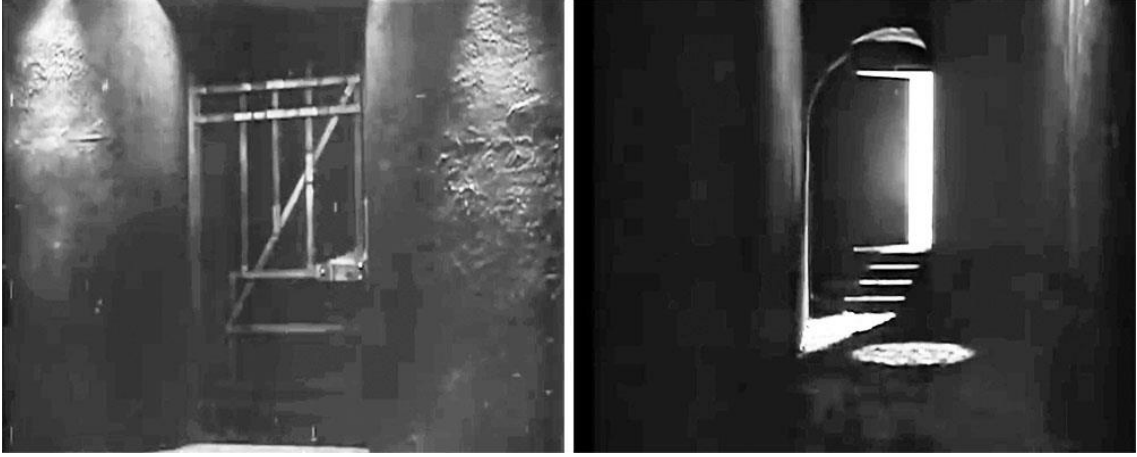
Diğer önemli metafor kapıdır. Filmin başında karanlık bir mekândan dışarıya açılan bir kapı görünür. Kapının arkasından içeriye ışık sızar⁶⁴. Artaud'nun (1978, s. 64) filmi "Illuminati"ye, aydınlanmaya, kendi içimize bakmaya, içsel gerçekliğin keşfedilmesine açılan bir kapı olarak tanımlaması filmde görselleştirilir. İzleyici karanlık mekândan (bilinmezlik) ışığa doğru (aydınlanma) davet edilir.

Kapı imgesi burada henüz geleneksel sembolik bir anlam üstlenir; bir başlangıç noktası, yeni bir dünyaya girişin sembolüdür (Pál, Újvári, Borus, Ruttkay, 2001, s. 19). Bunun yanı sıra bu görüntü, filmin dünyasının gerçeklikten farklı bir psişik gerçeklikte var olacağına dair bir ipucu verir. Böylelikle izleyici filmi henüz ilk sahnede nesnel gerçeklikten koparır. Ayrıca bu açılıştan sonra görülen düşsel bir ortam filmin psişik bir düzeyde algılanabilmesine yol açar. Bundan dolayı Artaud'un belirlediği amacın ("Non pas un reve") Dulac tarafından tam anlamıyla yerine getirilmediği öne sürülebilir. Aynı zamanda filmin nesnel gerçeklikten uzaklaşması nesnel ve psişik gerçekliğin, gerçek ve hayali arasındaki sınırların bulanıklaşmasından meydana gelen tekinsizliğin yaratılmasına da engel oluşturabilir⁶⁵.

İlk sahnede henüz bir sembol olan kapı, film sırasında alışılmış anlamından ve bağlantılarından koparılır ve metafora dönüşür. Kapı imgesi, belli bir anlama işaret etmediği ve genellikle bilinçdışı seviyede işlediği için çoğunlukla muammalı kalır. Fakat bilinçdışı eylemleri görselleştiren rüya sembolizm aracılığıyla ortaya çıkarılabilir. Rüyalarda kapı ve geçitler kadının örgensel girişlerinin sembolü, anahtar ise erkek sembolü olabilir (Freud, 1998, 184-185). Bunun yanı sıra kapı ya psişik gerçekliğin girişi olabilir, ya rahibin kadına ulaşmasının sürekli tekrarlayan bir engeli olarak belirlenebilir ya da psişik labirenti temsil eden koridorların sonunda gözükken rahibin kendini tanıması, aydınlanma çabasının bir aşaması olarak algılanabilir.

⁶⁴ Bkz. Görsel 5.2

⁶⁵ Bkz. s. 78



Görsel 5.2. “*La Coquille et le Clergyman*” filminde kapı imgesi

Filmde yer alan diğer nesnelere de belli bir amaç doğrultusunda seçilir, düzenlenir, kullanılır. Dans salonunda asılı şamdan dans eden çiftlerin çılgın dansının, *amour fou*'nun bir ifadesi olarak ritmik olarak sallanır. Rahibin sallandığı halat montaj aracılığıyla koştuğu yollar ve Kadının dili ile yan yana getirilir. Böylelikle halat cinsel arzuya gönderme yapar.

Nesnelerin kullanımını filmde ikili bir rol üstlenir. Nesnelere bir yandan mantıksal bağlantıları kırarak izleyiciyi yeni çağrışımlara teşvik etmek, bir yandan da zor anlaşılan, otomatik olarak yan yana getirilen imgeler ve sahneler arasında birer köprü oluşturarak anlamsal bütünlüğü korumak için kullanılır.

5.2.1.4.2. Mekân ve mimarlık kullanımı

Mekân ve dekor da yukarıda dile getirilen hedefler çerçevesinde düzenlenir: Bir yandan düşsel bir dünya yaratmak için gerçekliğin mantıksal ilişkilerini, fiziksel kurallarını kırar, bir yandan da anlatısal bütünlüğü kurmak için olayları birbirine bağlar. Bu doğrultuda Dulac ve Artaud farklı yöntemlerden yararlanmışlardır.

İlk olarak psişik gerçekliğin mekânını yaratmak için Dulac, Goudal'ın dile getirdiği *çizginin geometrisi* estetiğinden yararlanır. Goudal'a göre (1978, s. 55-56) siyah-beyaz sinema renklerden yoksun olduğu için harikuladeyi sadece geometrik desenler, çizgiler, ritimler ve aydınlatma aracılığıyla ifade edebilir. Nesnel gerçekliğin genellikle geometrikten ziyade organik olduğu için filmsel dekorun geometrikleştirilmesi, stilize edilmesi ile harikulade ve şaşırtıcı bir dünya yaratılabilir. Böylelikle modernist,

kübist ve konstrüktif mimari, gerçektışı bir ortam sunabilir. Aynı zamanda *çizginin geometrisi* tekinsiz bir his yaratabilir. Bunun sebebi ise geometrikleşmiş dünya insani olanı, organik biçimleri, kusurluluğu, biriciği tamamen devre dışı bırakarak, insana özgü değerlerin kaybının hatırlatıcısı olarak tekinsiz bir izlenim bırakır. Canlı cansıza, organik organik olmayana, yaşam ölüme dönüşür⁶⁶.

Bu doğrultuda Dulac filminde çoğu zaman geometrik, simetrik mekânlar kullanır. Rahip kadının peşinde koşarken devasa, yüksek tavanlı, sonsuz koridorlardan geçer. Koridor duvarlarının dikey çizgileri aydınlatma aracılığıyla daha da keskinleştirilir, üstelik yatay geometrik gölgeler yaratılır. Dans salonundan taht odasına dönüşen mekânın tabanı siyah-beyaz kareli desenlerden oluşur⁶⁷.

Devasa mimari yapıların yanı sıra doğanın hâkim olduğu görüntüler, insanın (Rahip) onlara karşı güçsüzlüğünü, çaresizliğini çağırır. Mimari ve doğa, insan üstünde bir gücü temsil eder ise insanın arzuya karşı yenik düşüşünü işaret edebilir.



Görsel 5.3. “*La Coquille et le Clergyman*” filminde koridorlar

Filmin mekânları Gerçeküstücülüğün mekân ve mimarlık anlayışında olduğu gibi arzu tarafından şekillendirilir. Arzularından yönlendirilen birey, bilinçdışı dürtüleri, bastırılmış travmaları ve asli fantezilerini mekâna yansıtmaktadır. Böylece mekân arzu nesnesinin konumuna girer, çoğu zaman dişileştirilir. Öznel ve nesnel mekân algısının sınırları kaybolur, psişik gerçeklik nesnel gerçekliği ele geçirir. Cansız yapı ve mekân kişilik kazanır, canlanır. Sonuç olarak mekân algısı tekinsizliğe bürünür. Böylelikle oluşan mekân, geleneksel perspektif algısından, zaman-mekân ilişkilerinden yoksundur.

⁶⁶ Bkz. s. 91

⁶⁷ Bkz. Görsel 5.3

Mekânlar ve mimari yapılar genişlik, yükseklik ve derinlik koordinatlarıyla belirlenmez; bireyin ona yüklenen hatıraları, duyguları tarafından belirlenir⁶⁸.

Gerçeküstücülerin kent, sergi ve mimari deneyimlerinde görüldüğü olgu⁶⁹ *La Coquille et le Clergyman* filminde de boy gösterir. Bu bağlamda filmin mekânları mantık ve neden-sonuç ilişkileri olmadan Rahibin ruhsal gelişmesiyle, arzusunun şekillendirilmesiyle birlikte oluşur. Yeraltı hücre, kent sokakları, kilise, deniz, kayalık, sulu çayırılık, ırmak, boş, gizemli koridorlar, dans salonundan taht odasına dönüşen geniş bir mekân, geminin iç mekânı, sergi salonu vb. değişimleri nesnelden ziyade öznel, Rahibin iç yaşantılarına özgü bir nedenselliğe sahiptir⁷⁰.

Yeraltı, karanlık, rutubetli ve muammalı mekân rahibin sığınağı, Gerçeküstücü kent, mimari ve mekân betimlemelerinde sık görülen anne rahmini çağrıştırabilir. Bu hem güven verici hem de kaygılı mekân, eskiden tanınmış bir yerin yabancılaşmasının sonucu olarak ortaya çıkan tekinsizliğe bürünür⁷¹. Modern kente çıkış bu güvenli yerden çıkışı, dünyaya gelişi, Rahibin kişisel gelişmesinin birinci aşamasına işaret edebilir.

Kilise Rahibin otorite olduğu mekân olarak ona arzu nesnesini elde etmek için güç kazandıran bir mekân haline gelir. Bunun yanı sıra kilise alışılmış anlamından çıkarılarak din ve ruhsal arınmadan ziyade bedensel dürtüler ve arzuların mekânı kılığına girer. Böylelikle kilise imgesi dinin çelişkilerine ve yüzeyselliğine işaret ederek dine ve ahlaka saldırır⁷².

Filmin koridorları birer psişik labirentlerdir. Gerçeküstücü imgelemde sık kullanılan labirent ölüm ve yaşam; aydınlanmaya, mükemmelliğe, felsefe taşını elde etme yolunda giden sınavlar dizisi anlamına gelmektedir. Aynı zamanda labirent, perspektif bakışa izin vermeyen, karanlık, muammalı yerdir, duyguları engelleyerek sadece bedenin hareketi, hayal gücü ve arzu ile keşfedilebilir⁷³. Ayrıca filmde labirent imgesi, rüyada olduğu gibi⁷⁴ farklı ama benzer biçime sahip olan nesnelere, mekânların kılığında geri döner; kırsal bir yol, koridor, Paris sokakları, Rahibin uzamış elbisesinin karanlık bir yola dönüşen hali, merdivenler, halat vb. bütünleşmeye, cinsel doyuma ulaşmaya çabalayan bireyin yolculuğuna işaret edebilir⁷⁵.

⁶⁸ Bkz. s. 102-103

⁶⁹ Bkz. s. 102-106

⁷⁰ Bkz. Görsel 5.4

⁷¹ Bkz. s. 79

⁷² Bkz. Görsel 5.4

⁷³ Bkz. s. 96

⁷⁴ Bkz. s. 57-58

⁷⁵ Bkz. Görsel 5.5

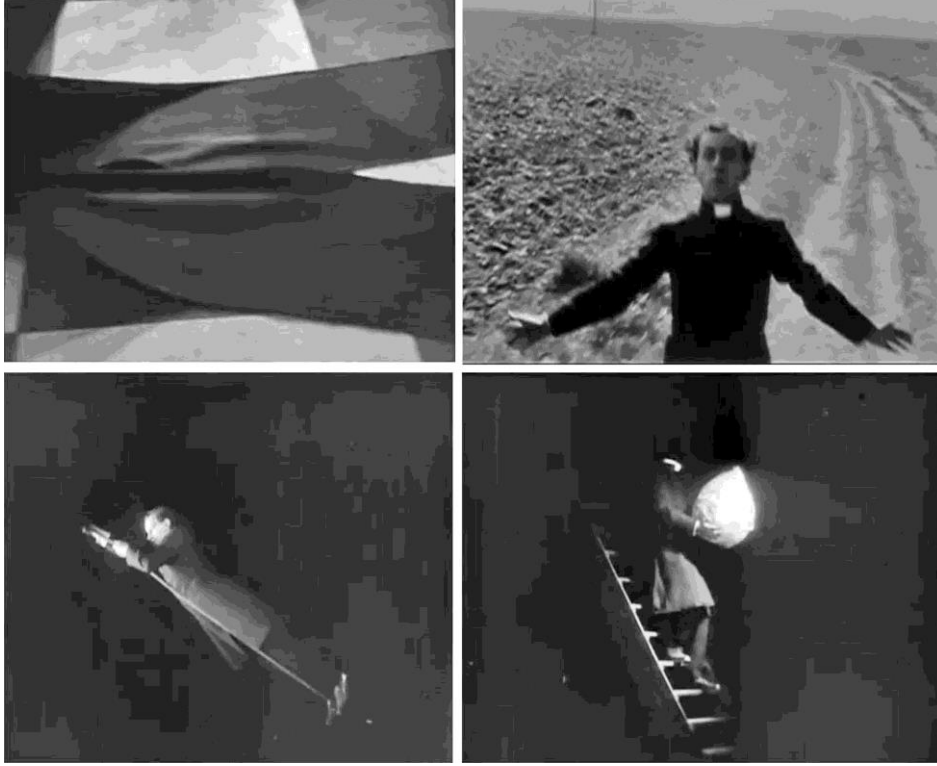
Üstelik filmin mekanları rüya sembolizmine dayanarak da anlamlandırılabilir. Su doğuma, gemi kadın örgensel organına işaret edebilir. Kayalık, erkek sembolü olarak, üzerinde duran Rahibin otoriteyi ve erkeksi gücü kazanmasına işaret edebilir. Bunun yanı sıra film boyunca tekrarlayarak geri gelen doğal görüntüler, peyzajlar, su bulunan verimli alanlar rüya sembolizminde kadının örgensel bölgelerine işaret edebilir (Freud, 1998, s. 181-186).

Bunun yanı sıra mekân ve zamanın sürekli kırılması, zaman ve mekânsız bir dünya izlenimini bırakır ve Gerçeküstücülüğün amaçladığı evrensel yeni mitik düşünce sistemine doğru bir adım atar. Rahip zaman ve mekânsız bir yeraltı hücrelerinden sonra modern kentin sokaklarına çıkar. Bunun ardından tekrar zamanı ve mekânı belirsiz kiliseye girer.



Görsel 5.4. “*La Coquille et le Clergyman*” filminde mekân kullanımı

Bu şekilde tekrarlayan, sürekli geri gelen mekânlar ve nesnelere Gerçeküstücülerin keşiflerinde, bulunmuş nesnelere de gözlemlemek üzere bastırılmış bilinçdışı fenomenlerin yineleme zorlantısıyla geri dönüşü gibi aralıksız hortlar, belirsizliğe, kaygıya ve tekinsizliğe büründürür⁷⁶.



Görsel 5.5. “La Coquille et le Clergyman” filminde yol imgesi

5.2.1.4.3. *Beden kullanımı*

Karakterlerin dış görünüşü ve kostümleri, mekânlar ve nesnelere gibi, arzu tarafından yönlendirilir, alışılmış anlamlarından koparılarak yeni çağrışımları tetikler. Aynı zamanda alışılmış semboller, tipler kullanılarak anlamsal bütünlüğün ve evrenselliğin kurulmasında rol alır. Rahip ve Subay ikonik kıyafetlerde görünürler. Aralarındaki güç ilişkilerini Subayın kılıcı, askeri üniforması ve üzerindeki rütbe işaretleri, Rahibin ise kapalı, mütevazı, siyah kıyafeti simgeler. Fakat hikâyenin gelişmesi, Rahibin arzusunun güçlenmesi, farklı haller almasıyla birlikte kıyafetler değişir ya da değişmeden farklı anlamlara işaret eder. Böylelikle Rahibin iç dünyasında gerçekleşen eylemler kıyafet değişimlerinde görselleştirilir. Rahibin siyah kıyafeti

⁷⁶ Bkz. s. 80-81

kadını kovaladığında, özellikle kadının bembeyaz elbisesiyle kıyaslandığı zaman tehditkâr olur, Rahibin ölümcül arzusunu temsil edebilir. Arzusu “kanatlandığında” bunu görselleştirmek üzere Rahibin siyah cüppesinin altı birdenbire uzar. Böylelikle mütevazı Rahip, arzu tarafından şekillendirilerek vahşi bir hayvana benzemeye başlar.

Karakterlerin hayvanlara dönüşmesi ya da hayvana benzer ifadeleri film boyunca görünür. Gerçeküstücü imgelemde insan ile hayvan, insani ile insan olmayanın karışımları bastırılmış travmaların üstesinden gelmek isteyen sanatçının psişik dünyasının ifadesidir⁷⁷. Bu insani ve insani olmayan zıt kavramların yan yana gelmesi bir yandan Breton’un dile getirdiği harikuladeyi ve sarsıntılı güzelliği yaratır⁷⁸. Üstelik imgenin sarsıntılı güzelliği bu “yaratıkların” mekânla olan çarpışmasıyla güçlendirilir. Örneğin kentin gerçekçi, modern mekânında sürüklenen rahibin görüntüsü absürt, farklı gerçeklikleri bir araya getiren bir imgeye dönüşür. Bir yandan ise bu yaratıklar psişik gerçekliğin nesnel gerçekliği ele geçirmesini tetikleyerek bastırılmış travmaları, fantezileri geri getirir ve tekinsiz bir duygu yaratır.

Rahip filmin başında dört ayak üzerinde sürüklenerek yaralanmış bir köpek gibi görünür. Subay ise duvara tırmanarak tehditkâr bir örümceğe dönüşür⁷⁹. Rahibin el ve göz hareketleri vahşi bir yaratığa işaret eder. Bu dönüşümler sırasında karakterler insani kılıklarını korurlar fakat jestleri bu kılık altında yatan hayvani, dürtüsel iç dünyaya işaret eder.



Görsel 5.6. “*La Coquille et le Clergyman*” filminde karakterlerin hayvanlaştırılması

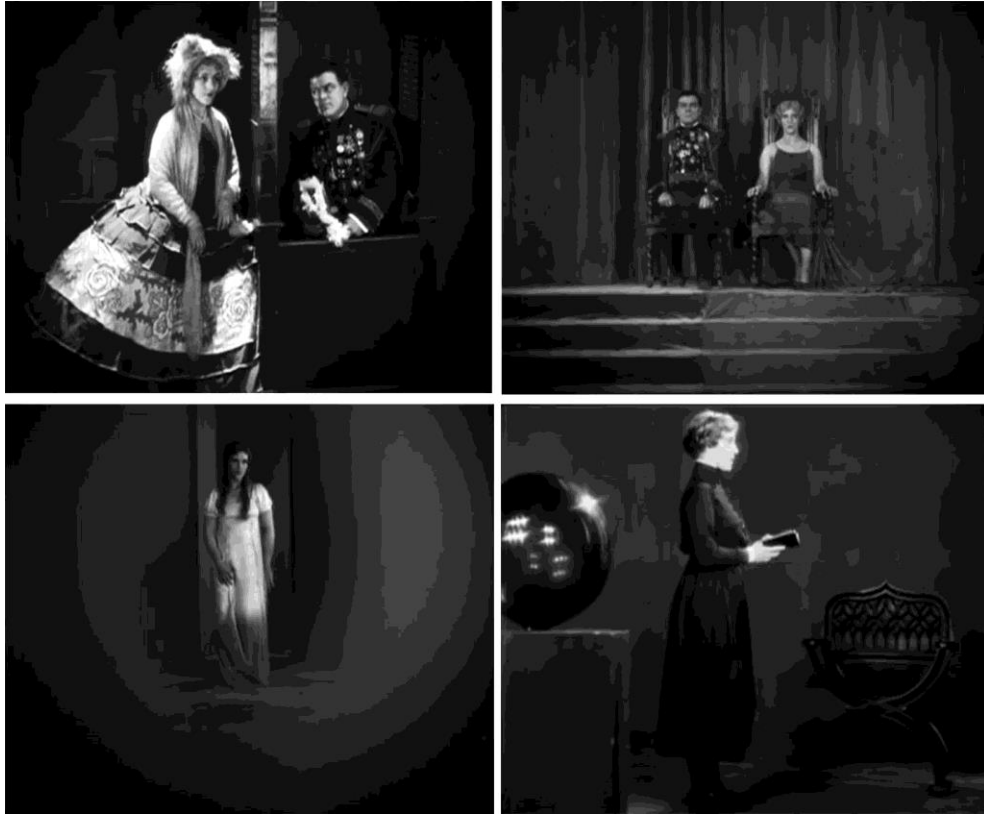
⁷⁷ Bkz. s. 90

⁷⁸ Bkz. s. 73-74

⁷⁹ Bkz. Görsel 5.6

Kadının farklı kılıklara girmesi ile Rahibin arzusunun niteliğinin değişimi arasında bağlantı keşfedilebilir. İlk görüldüğünde 19. yüzyıl kıyafetini giyer, böylelikle kapalı, mütevazı, erotik objeden daha çok anne rolünü üstlenir. Sonrasında modern, açık ve çekici bir elbise giyerek erotik bir arzu nesnesine dönüşür. Ardından 18. yüzyılın sonunu anımsatan bir kostüm ile görünür. Uzun, beyaz elbise hem antik heykelleri, böylelikle eski değerleri, hem de bakireliği, masumiyeti, temizliği çağrıştırır⁸⁰. Sergi salonunda elinde İncil'i çağrıştıran kitapçıkla, kapalı, siyah bir elbisede görünmesi ise muhafazakâr, mütevazı bir kadının izlenimi bırakır. Bu sürekli değişim arzusunun sürekli farklı objelere, kadınlara yönelmesini ifade edebilir⁸¹.

Bunun yanı sıra Kadının sürekli değişen farklı döneme ve insan tipine ait dış görünüşü evrensel bir kadın imgesi oluşturur; arzu her çağda her coğrafyada aynıdır. Böylelikle nesneleştirilmiş kadının kostümleri kişiliği ve duyguları yerine Rahibin arzusunun nitelikleri hakkında bilgi verir: erotik ya da yüceltilmiş aşk, saf sevgi ve koruma isteği ya da yenme ve öldürmenin sadist dürtüsü⁸² sürekli gelişim içindedir.



Görsel 5.7. “*La Coquille et le Clergyman*” filminde Kadının farklı görünümü

⁸⁰ Bkz. Görsel 5.7

⁸¹ Bkz. s. 76

⁸² Bkz. s. 76

Arzunun yıkıcı ve yapıcı güçleri, karakterlerin çirkinleşmesinde de açığa çıkar ve yeni bir estetiği, sarsıntılı güzelliği oluşturur. Kadının yüzü optik efektle deforme edilir, dilini çıkartır, Rahibin yüzü yaptığı mimiklerle biçimsizleşir.

Kadında olduğu gibi filmin diğer karakterlerinin kişiliği de göz ardı edilerek mekanikleştirilir. İnsanın makineleşmesinin filmde iki farklı bağlamda kullanılması gözlemlenebilir. Bir yandan modernizmin metalaşması ve makineleşmenin insan ruhunu ve bedenini işlemesinden gelen bir travmaya işaret edebilir. Böylelikle insani olanın kaybının tekinsiz hatırlatıcısı olur⁸³. Bir yandan da arzunun insanın kişiliğini ve kendi kararlarını hükümsüz bırakan gücünün ifadesi olabilir ve bastırılmış arzuları, fantezileri yüzeye çıkararak tekinsizlik uyandırır.

5.2.1.5. Özet

Sonuç olarak Dulac *La Coquille et le Clergyman* filmiyle yapım tasarım estetiğine yeni gereksinimler ve biçimsel özellikler eklemiştir. Öncelikle yapım tasarımı, karakterler, mekân ve zaman hakkında bilgi vermek, duygu yaratmak böylelikle izleyicinin özdeşleşmesini, etkilenmesini sağlamak yerine izleyiciyi karakterlerden ve anlatıdan yabancılaştırarak yeni çağrışımlara teşvik etmek için tasarlanmıştır. Geleneksel rüya betimlemelerinden farklı olarak psişik ile nesnel gerçekliği ayırmadan, filmin bütününe kapsayan bir psişik dünya yaratmıştır. Görünüşte nesnel gerçekliği temsil eden yapım tasarımının öğelerine psişik gerçekliği yansıtmıştır. Filme özgü bir dünyanın mantığına göre düzenlenmiş yapım tasarımı yerine alışılmış mantığı, geleneksel neden-sonuç ilişkilerini ve mekân-zaman bütünlüğünü parçalayarak yeni, arzu tarafından şekillendirilen bir mantığı oluşturmuştur. Karakterlerin çirkinleştirilmesi, otomatikleştirilmesi yapım tasarımının sarsıntılı güzellik estetiğine yaklaşmasının göstergesidir. Bunun yanı sıra aksesuar, dekor, mekân ve kostüm öğelerinin anlam yaratım ve dramatik gelişmedeki rolü artmıştır. Böylelikle *La Coquille et le Clergyman* yapım tasarım estetiğinde yeni ufuklar açmıştır.

Fakat tam da yapım tasarımının oluşturduğu düşsel dünya filmin gerçeklik olarak algılanmasını engellemiş, böylelikle filmin izleyiciyi sarsan, şok eden, harekete

⁸³ Bkz. s. 89

geçiren ve tekinsizliğe büründüren gücü azalmıştır. Mekân, dekor ve nesnelere stilize edilmemişse de çoğu zaman gerçekdışı, abartılmış bir biçim almıştır. Meli s'nin hayal gücüne, harikuladelere ve biçimsel hilelere dayalı filmlerini akla getiren görsel dil gerçeklikten tamamen uzaklaşmıştır. Böylelikle tekinsizin estetiği sadece kısmen ortaya çıkabilmiştir. Bunun yanı sıra yapım tasarımı, geleneksel sembollerden ve alışılmış anlam yaratım biçimlerinden de tamamen kopmamıştır. Ayrıca yapım tasarımı, geleneksel estetizmi sadece belli bir derecede kırmış, güzellik anlayışı hala izleyicinin güzellikten, mükemmellikten aldığı hazzı dayanmıştır. Esasen İzlenimci yönetmen Dulac, henüz avangardın estetizminden kopmamıştır.  irkinliği ve güzelliği diyalektik olarak içeren sarsıntılı güzelliği yeterince şok edici, sarsıcı bir şekilde göstermekten kaçınmıştır. Mekânlar, dekorlar hala geleneksel estetiği, oranı, harmoniyi, uyumu, simetriyi ve düzeni temsil etmiştir.

5.2.2. Man Ray: *Le Mystere du Chateau du Dé* (Zar Şatosunun Gizemi, 1929)

Yönetmen: Man Ray

Senaryo: Man Ray

Sinematografi: Jacques-André Boiffard, Man Ray

Yapımcı: Le Vicomte de Noailles

Oyuncular: Georges Auric, Le Comte de Beaumont, Le Vicomte de Noailles, Marie-Laure de Noailles

5.2.2.1. Filmin konusu

Vicomte de Noailles⁸⁴ Man Ray'e 1929 yılında Fransa'nın güney kıyısındaki villası hakkında belgesel çekmesini önermiştir. Modernist mimar Mallett-Stevens tarafından tasarlanmış kübist villanın küpü ya da zarı çağrıştıran şeklinden ilham alan Man Ray, esasen belgesel niteliğe sahip görüntüleri bir ana tema etrafına düzenlemiştir. Bunun yanı sıra Man Ray, Stéphane Mallarmé'nin *Un coup de dés* (Zarla Şans Dönmeyecek) şiirinden ve özellikle şu cümlesinden esinlenmiştir: “Jais n'abolira le hasard”⁸⁵. Böylelikle filmin teması, zar ve temsil ettiği şans ya da rastlantının oyunu tarafından yönetilen yaşamın geçiciliği olmuştur. Filmin ismi, *Le Mystere du Chateau du Dé* (Zar Şatosunun Gizemi) ise yaşamı temsil eden villada hükmeden muammalı şans olgusuna işaret eder (Kyrou, 1963, s. 231; Nemes, 1972, s. 86).

Konu seçimi Gerçeküstücü ilkeleri ve estetiği büyük miktarda belirleyen nesnel rastlantıya dayanır. Breton (1979, s. 249) nesnel rastlantıyı ve alt kavramlarını *beklenmedik karşılaşmalar ve keşifleri (trouvaille)*, sarsıntılı ve harikulade, özellikle ise *büyülü-şartlı* güzelliğin bir kaynağı olarak tanımlamıştır. Nesnel rastlantı genellikle bastırılmış bir tecrübe, arzu ya da fantezinin doyurulma isteği tarafından yönlendirilir, çoğu zaman arzu nesnesinin sonsuz arayışıyla ilişkilendirilir. Bundan ötürü nesnel rastlantının bireyde uyandırdığı hissin kaynağı, bir dış fenomen (mekân, nesne, kişi vb.) tarafından uyandırılan psişik gerçeklikte bulunan bastırılmış materyalin tekinsiz geri

⁸⁴ Gerçeküstücü sinemacılara maddi destek sağlayan, sanatsever Vicomte de Noailles *L'Age d'or* ya da *Le sang d'un poète* (Şairin Kanı, Jean Cocteau, 1930) gibi başyapıtların gerçekleştirildiğinde büyük katkıda bulunmuştur.

⁸⁵ “Bir zar atımı asla ortadan kaldırmayacak rastlantıyı”.

dönüşüdür.⁸⁶ Böylelikle Man Ray, şans ve rastlantıyı konu olarak aldığıında arzu tarafından yönlendirilen bireyin kendi bilinçli kontrolü olmaksızın hareket ettiğine işaret eder, nesnel gerçekliği ise tekinsizliğe büründürür.

5.2.2.2. Filmin olay örgüsü

Film bir yazıyla başlar. Yazı iki tane gezginin, Man Ray ve görüntü yönetmeni Boiffard'ın, Saint-Bernard'a geldiğini ve iki farklı şatoyu, eski bir harabeyi ve modern bir villayı gördüğünü belirtir. Karanlıkta yaklaşan arabanın ışıklarından sonra tekrar bir yazı görünür: "Jais n'abolira le hasard". Avucunda oyun zarlarıyla bir manken eli görünür, Devamında bir peyzaj gösterilir; bir tepenin üstünde, arka planda eski bir kalıntı, önünde ise modernist bir mimari yapı olan "Zar Şatosu" görünür. Bu sahneyi, yüzlerine birer siyah külotlu çorap geçirilmiş Man Ray ve Boiffard'ın Paris'in bir iç mekânında zar atması takip eder. Zar atarlar ve gitmeye karar verirler. Kendilerini şansa bırakarak yolculuğu çıkarlar. Paris'ten başlayarak Fransa'nın kırsallarına uzanan bu yolculuk sırasında antik taş kalıntılar, tren, elektrik direkleri, fabrika, tabelalar, ışıklar, bir Art Deco köprü ve modern soyut heykeller ile karşılaşır. Yolculuğun sonunda villaya ulaşırlar. Mimari yapının ayrıntıları, iç ve dış mekânın mimari şekilleri, farklı nesnelere, mobilyalar ve sanat eserleri gösterilir. Villanın "unutulmuş bir köşesinde" çoraplarla yüzleri kapatılmış ve aynı bornozu giymiş dört kişi zar atıp oynamaya karar verir. Bornozlarını çıkarıp havuza geçerler. Havuzda farklı oyuncaklarla oynar, havuza atlar, halata tırmanırlar. Ardından havuzdan çıkıp dış mekânda top oynarlar, merdivenlere tırmanırlar. En sonunda yan yana yuvarlanıp kaybolurlar. Dört kişinin görülmesinden önce ve kaybolmasından sonra tekrar ıssızlaşan mekânda tek başında var olan bir yıldız gibi görünür. Villaya iki, yüzleri çorapla kapatılan gezgin yaklaşır. Zar attıktan sonra kalmaya karar verirler. Günlük kıyafetlerini çıkarıp, kaybolan dört kişinin uniformalarını giymiş olarak belirirler. Bir heykel önünde oynamaya/savaşmaya başlar, sonunda ise donarlar. Kamera ters döner, bir pencereden peyzaja doğru yaklaşır. Filmin başındaki mankenin eli tekrar görünür, elindeki zar düşer.

⁸⁶ Bkz. s. 75-76, 78

5.2.2.3. Filmin öyküsü

Dadadan Gerçeküstücülüğe yönelen Man Ray, diğer filmlerinde olduğu gibi *Le Mystere du Chateau du Dé*'de de anlatı sinemasını reddederek, filmin görüntülerini senaryo olmadan, doğaçlamaya, rastlantılara ve filmin materyaliyle olan sürekli etkileşime dayanarak oluşturur. Böylelikle Gerçeküstücülerin hedeflediği imgelerin kendiliğindenliğini, Breton'un sözleriyle "düşüncenin gerçek işleyişini" korur⁸⁷. Öyküyü ise bu imgelerin izleyicide uyandırdığı çağrışımlarından inşa eder. Bu doğrultuda villanın belgesel nitelikteki gerçekçi görüntülerini, belli konuları çağrıştırabilen, bir öykünün oluşmasını tetikleyebilen imgeler dizisine dönüştürür (Nemes, 1973, s. 85).

Le Mystere du Chateau du Dé, insanın ya da insanlığın doğuşundan ölüme giden evrensel bir yolculuk olarak okunabilir. Bu bağlamda film insan hayatının niteliklerini, varoluşun amacını, nedenini, sonucunu ve bireyin kendi kararlarını sorgular. "Ou sommes-nous?"⁸⁸ "Existe-t-il des fantomes d'action? Des fantomes de nos actions passees? Les minutes vecues ne laissent-elles pas des traces concretes dans l'air et sur la terre?"⁸⁹ Man Ray, yazılar aracılığıyla dile getirdiği sorulara özellikle biçim ve filmde önemli konumda olan "yapım tasarımı"⁹⁰ aracılığıyla ipuçlar verir. Aynı zamanda Man Ray, yazı aracılığıyla da muammalı cevaplar sunar: "Jais n'abolira le hasard". "Passe, il faut que tu suives/Cette belle ombre que tu veux"⁹¹. Mallarmé şiirin bir dizisinde "...à quelque point dernier qui le sacre/Toute Pensée émet un Coup de Dés"⁹² der. Bu yıldız, "Belle étoile d'amour, belle étoile d'ivresse..."⁹³ insanın gökyüzünde daima var olan, hayatın tek ölümsüz yöneticisi olan arzu olarak okunabilir. Bunlardan yola çıkarak şu sonuca varılabilir: İnsanın doğuşu, yaşamı ve ölümü sürekli tekrarlanan bir zar atışına benzerken şans, rastlantı ve arzu insanın üstündeki sonsuz bir güç olarak okunabilir. İnsan en sonunda ölse de, yanlışlar yapsa da arzusunun peşinde gitmelidir.

⁸⁷ Bkz. s. 71

⁸⁸ "Neredeyiz?"

⁸⁹ "Eylemin hayaletleri var mı? Geçmiş eylemlerimizin hayaletleri? Yaşanan dakikalar havada ve dünyada somut iz bırakmaz mı?"

⁹⁰ Belgesel söz konusu olduğu için geleneksel anlamda yapım tasarımı uygulanmamıştır.

⁹¹ "Geç, arzuladığın o güzel gölgeyi takip etmelisin".

⁹² "...bir takımyıldızından başka/Her düşünce atılan bir El Zardır" (Mallarmé, 2015, s. 203).

⁹³ "Aşkın güzel yıldızı, sarhoşluğun güzel yıldızı".

5.2.2.4. Filmin yapım tasarımı

Man Ray tasarlanıp inşa edilmiş ya da üretilmiş yapım tasarımı yerine nesnel gerçeklikte var olan unsurlardan yararlanır. Fakat Man Ray yüzeysel gerçekliğin altında gizli kalan unsurları ortaya çıkarır; yapım tasarımı ise bunların açığa çıkmasına ve filmin birbirinden bağımsız belgesel gerçekçi görüntülerinden anlamlı bir bütünlük oluşmasına katkı sağlar. İzleyici ve film arasındaki iletişim, önemli ölçüde mekân, mimari yapılar, ayrıntılar, nesne ve insan bedeninin bağlantılarına, gösterme biçimine dayanır. Man Ray, konunun ve yaratım sürecinin yanı sıra yapım tasarımını da nesnel rastlantıya temellendirir. Bu doğrultuda yapım tasarım estetiği; mekân, nesne ve insan bedeninin beklenmedik, rastlantısal karşılaşmaları ve görünüşte anlamsızca bir araya gelmesinden doğan sarsıntılı güzellik ve izleyicinin günlük anlamlarından koparılmış öğelere yüklediği psikik eylemleri tarafından şekillenir.

5.2.2.4.1. Mekân ve mimarlık kullanımı

Man Ray filmin ilk görüntülerinde, yan yana iki farklı şato gösterir. Biri kalıntı halinde olan gotik kule, diğeri ise modernist mimarlığın “Zar Şatosu”dur.



Görsel 5.8. Man Ray, “Le Mystere du Chateau du Dé”, 1929, şato imgesi

Breton’un (2004, s. 20) harikulade güzelliğe verdiği iki örnek romantik harabe ve modern manken, insani ile insani olmayanın, canlı ile cansızın, yaşam ile ölümün

karışımıdır. Harabe hem sarsıntılı güzelliğin örneği hem de ikili bir tekinsizlik taşıyan imgedir. Bir yandan kuleleri, mağaramsı yapısı, karanlık labirentleri ile bireyin bastırılmış arzularının, asli fantezilerin (rahim-içi, iğdiş edime vb.) tekinsiz hatırlatıcısıdır. Diğer yandan ise modern insanın bastırarak, unutarak yabancılaştığı eski değerlerin, yaşam tarzların, üretim biçimlerinin ve inançların tekinsiz geri dönüşüne işaret eder⁹⁴. Aynı zamanda Aragon'a göre (1978, s. 28-29) eski harabeler, heykeller, romantik mimari yapılarda görünen harikulade ve mit şimdiki zamanda modern kentin, modern mimarlığın ve nesnelere içerisinde bulunur. Bu öğeler, mankenler, otomatlar ve makinelere benzer şekilde, modern toplumun makineleşmesi ve çevrenin geometrikleşmesiyle insani olanın (şans, kusurluluk, organik biçimler, biriciklik vb.) tamamen giderildiği için insani olanın kaybının hatırlatıcısı olarak tekinsiz olur⁹⁵. Gerçeküstücüler gibi Man Ray'in de bu öğeleri insanın ve toplumun kendi arayışı, sorgulanması ve modernizmin verdiği travmaların üstesinden gelmek için kullanması düşünülebilir. Man Ray, iki şatoyu yan yana getirerek modern villayı harabe ile özdeşleştirir, modernizmde var olan harikuladeye, sarsıntılı güzelliğe, tekinsizliğe ve modern mite işaret eder.

Zar Şatosu, filmin merkezi konumunda olan imge halini alır. İçinde ve dışında gerçekleşen eylemler, villanın iç ve dış mekânları, nesnelere vb. şato imgesine yüklenen özgün anlam bağlamında düzenlenir. Villa, arzusun ve şansın hâkim olduğu hayatı çağrıştıran mimari yapı olarak anlamlandırılabilir. Ayrıntılarında ise gizem, harikulade ve nesnel gerçeklikten daha geniş *sürrealite* yatar.

Goudal (1978, s. 55-56) harikuladenin yapım tasarımındaki iki farklı ifade biçimini öne sürerken *ayrıntının mantıksızlığı* ve *çizginin geometrisi* kavramlarını ortaya atar. Goudal, *ayrıntının mantıksızlığını* Breton'un *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'sunda (2004, s. 20) dile getirdiği düşünceye dayanarak kavramsallaştırır. Ona göre sinemada masalsı ya da harikulade, çocuksu fanteziler ve peri masallar aracılığıyla değil, insanı çevreleyen dünyanın günlük nesnelere, mekânlarında ve onların ayrıntılarında saklanan, mütevazı olarak ortaya çıkan sürprizler, rastlantılar, olağandışı bağlantılar aracılığıyla sağlanabilir. *Ayrıntının mantıksızlığının* temelinde, bir nesne üzerindeki odağın ya da bir ayrıntının büyütülmesinin nesneyi bütün anlamlarından soyutlayabilmesi yatar. Böylelikle nesne üzerine yeni anlamlar yüklenebilir, izleyicinin

⁹⁴ Bkz. s. 73, 95

⁹⁵ Bkz. s. 89

alışılmamış, özellikle ruhsal eylemlere dayalı çağrışımlarının oluşması sağlanabilir. İzleyicinin ruhsal eylemleri nesneye yüklenerek psişik gerçekliğin nesnel gerçekliğe hakimiyeti ve böylelikle tekinsiz bir duygu yaratılabilir⁹⁶. *Çizginin geometrisi* yöntemi ise *La Coquille et le Clergyman* filminin analizinde görüldüğü gibi nesnel gerçekliğin tamamen geometrik olmadığı fikrine dayanarak *sürrealiteyi* geometrik şekiller aracılığıyla ifade eder. Bu biçimler insani olanın kaybının hatırlatıcısı olarak tekinsiz olur.

Man Ray, filminde *sürrealiteyi* ifade etmek için iki yöntemden de yararlanır. Mimari yapının ve nesnelerin ayrıntılarında yatan şiirsel güzelliği keşfedip kaydeder. Modernist villanın geometrik şekillerini, ritimlerini, gölge-ışık oyunlarını, tuhaf açılara odaklanarak sıradanlıktaki sıra dışımı, nesnel gerçeklikteki *sürrealiteyi* ifade eder. Böylelikle parçalanmış mekân psişik bir mekâna dönüşür. Üstelik cansız nesnelere ve biçimlere, üzerine ruh, kişilik yüklenerek canlanır. Mekânın tamamen ıssız olması, insan yerine mekân, mimarlık ve nesnelerin hakimiyeti bu olguyu daha da güçlendirir. Sonuç olarak villa görüntülerinin, izleyicinin psişik gerçekliğini mimari yapının ayrıntılarına yüklemesi daha etkin bir şekilde gerçekleşir.

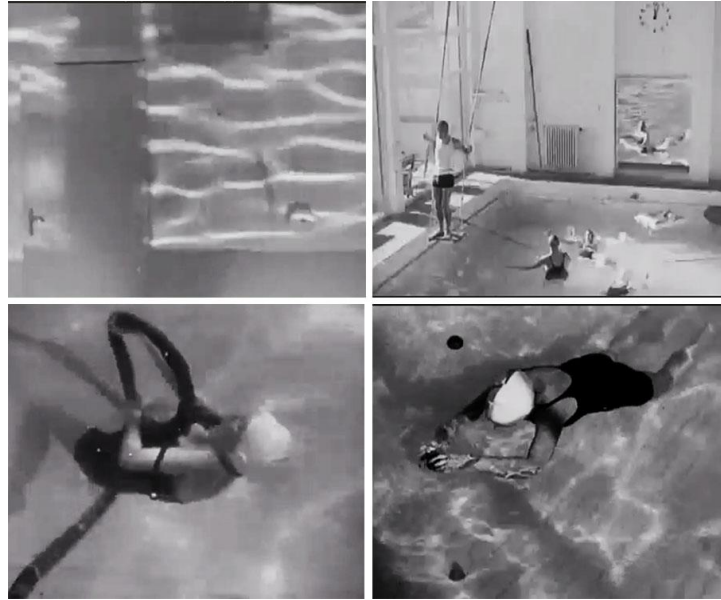


Görsel 5.9. “*Le Mystere du Chateau du Dé*” filminde mimari ayrıntıların kullanımı

⁹⁶ Bkz. s. 78

Psişik seviyede algılanan parçalanmış mekân Man Ray ve Boiffard'ın yolculuğu sırasında da meydana gelir. *Flâneur*ün kentte dolaştığı gibi bilinmeyene açılırlar, kendilerini şansa, rastlantıya ve arzuya bırakarak büyümlü karşılaşmaları tetiklerler⁹⁷. Yolculuk sırasında hem modernist, hem de antik ve Benjamin'in terimiyle gözden düşmüş nesnelere⁹⁸, çevrelerle karşılaşır. Böylelikle eski ve yeni, antik ve modern çağ, geleneksel zaman ve mekân algısından bağımsız, sembolik bir uzamsal ve zamansal yolculukta birleşir. Bu, filmin bütününe hâkim olan yolculuk, Gerçeküstücülerin odak noktasında olan, yeniden gündeme getirmek istedikleri mitik düşünce sisteminden⁹⁹ ve filmin diğer imgeleri, yazılarından yola çıkarak insanın mitik yolculuğu olarak anlamlandırılabilir.

Havuz, bu mitik yolculuğunun önemli bir aşamasıdır. Havuzun mitik anlamına, yazılar ve yapımların tasarımı öğeleri (nesne, insan bedenleri) aracılığıyla gönderme yapılırlar. Toplarla ve hortumla oynayan kadın Havva'yı, saçını tarayan kadın Venüs'ü temsil ederek havuzu tanrısal, mitik bir mekâna dönüştürür¹⁰⁰. Bunun yanı sıra Venüs'ün verimlilik ve aşk tanrıçasını, Havva'nın ise ilk kadın ve anneyi simgelemesinden dolayı havuz, Gerçeküstücü imgelemlerde sıklıkla görülen su, sualtı dünyası ve yaratıkları; arzuya, verimliliğe ve dürtülerin hâkim olduğu psişik gerçekliğe işaret edebilir.



Görsel 5.10. “*Le Mystere du Chateau du Dé*” filminde havuz imgesi

⁹⁷ Bkz. s. 100-101

⁹⁸ Bkz. s. 88

⁹⁹ Bkz. s. 66-68, 103

¹⁰⁰ Bkz. Görsel 5.10

Mekân, Man Ray'in yazılar aracılığıyla sorduğu soruların ipucunu verir; aynada ve duvara yansıyan su dalgaları ve insan gölgeleri, eylemlerin psişik gerçeklikte yansımaları temsil edebilir. Su ve içinde amaçsızca oynayan kişiler ise hayatın arzu tarafından yönlendirildiğini anımsatır.

Gerçek ve gerçekdışı olarak gösterilen mekânların değişimi, nesnel gerçekliğin içinde psişik ile dış dünyayı harmanlar, arasındaki çatışmayı giderir; hayali mekânlar, gölgeler, ıssız, muammalı koridorlar ile modernist villanın nesnel gerçekliği iç içe geçirilir. Villanın temsil ettiği koruma, güven, ev ve yuva (*heimlich*) kavramları ise dürtülerin yüzeye çıkmaya beklediği, muammalı, kaygılı ve tekinsiz (*unheimlich*) kavramlarına dönüştürülür¹⁰¹.

5.2.2.4.2. Nesne kullanımı

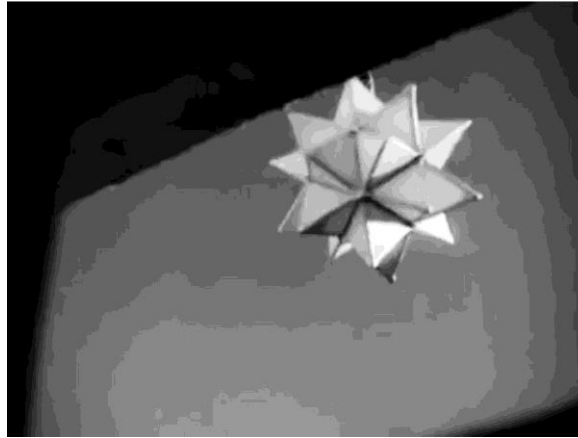
Nesneler, mimari yapının ayrıntılarında yatan *sürrealiteyi*, imgelerin kendiliğindenliğini ve cansız öğelerin canlanmasını, böylelikle izleyicinin psişik gerçekliğini harekete geçirmek üzere kullanılır.

Bu doğrultuda nesnelere kişilik kazandırılır, cansız ile canlı arasındaki sınırlar kaldırılır. Örneğin villada bulunan kimi nesnelere kendinden hareket ederler: Picasso'nun soyut heykeli sürekli kendi etrafına döner, bir dolap açılır, resim kutuları kendiliğinden kapanır, belirsiz kaynaktan gelen gölgeler ve ışıklar nesnelere üzerine düşerek titrer, toplar kendinden yuvarlanır vb. Üstelik villanın tamamen ıssız olmasından kaynaklanan gizemli, muammalı atmosfer nesnelere canlı gözükmesini sağlar, izleyicinin psişik gerçekliğini nesnelere yüklemesini teşvik eder. Bunu ise villanın nesnelere tanıtıcı görüntüleri bölen sürekli tekrarlayan "Personne" (Kişi) yazısı destekler.

Filmin nesnelere Gerçeküstücülerin imge ve nesne kullanımıyla paralellik göstererek alışılmış semboller değildir, kendi bağımsız anlamını taşır. Havuzda görülen nesnelere nesnelere gerçekliğin öğeleridir: bir ayna, oyuncaklar, toplar, halat, hortum vb. Fakat filmin teması bağlamında bu günlük nesnelere farklı bir anlam üstlenir. Örneğin toplar Havva'nın elması, hortum günaha çağıran yılanı, ayna psişik gerçekliğin yansımalarına işaret edebilir.

¹⁰¹ Bkz. s. 77-78

Filmde önemli rol oynayan yıldız¹⁰², bir yandan Mallarmé'nin şiirinden, bir yandan Gerçeküstücülüğün, bir yandan ise Man Ray'in kendi, *L'Étoile de mer* filminde de kullandığı imgeleminden yararlanarak¹⁰³ filme özgü, yeni bir anlam üstlenir. Dört kişinin ortaya çıkmasından önce ve kaybolmasından sonra tekrar ıssızlaşan mekânda tek başında var olan yıldızın imgesi filmin sonunda anlam kazanır; insanı aydınlatan arzu olarak okunabilir. Bu bağlamda şans ve arzu insanın doğumundan önce ve ölümünden sonra, gece ve gündüz de ölümsüz olarak var olan, insanın eylemlerinin tek yöneticisi olarak anlamlandırılabilir. Yıldızın bu anlamını yazılar da destekler: “Aşkın güzel yıldızı, sarhoşluğun güzel yıldızı”. “...bir takımyıldızından başka/Her düşünce atılan bir El Zardır”.



Görsel 5.11. “*Le Mystere du Chateau du Dé*” filminde yıldız imgesi

5.2.2.4.3. *Beden kullanımı*

Filmin başında ve sonunda görülen mankenin temsil ettiği kavramlar, film boyunca gözükken insan bedenlerinin estetiğini belirler¹⁰⁴. Manken ve elindeki oyun zarı, modern harabe gibi insanın makineleşme travmasına işaret eder. Modern insanın kaybettiğin değerlerin ve bastırılmış asli fantezilerinin tekinsiz hatırlatıcısıdır. Bunun yanı sıra cansız bir nesne ile canlı bir varlık karışarak oluşturulan manken, hem erotik bir bağlanmayı hem ölüm korkusunu içinde barındırarak sarsıntılı bir güzelliğe sahiptir¹⁰⁵. Bu bağlamda elinde zar olan manken imgesi, insanın nesneye dönüşürken, kendi kişisel kararı hükümsüz kılınırken zarın temsil ettiği nesnel rastlantının ve onu

¹⁰² Bkz. Görsel 5.11

¹⁰³ Bkz. s. 120-121

¹⁰⁴ Bkz. Görsel 5.12

¹⁰⁵ Bkz. s. 88-91

yöneten arzunun hakimiyet kazanmasını çağrıştırabilir. Filmin sonunda mankenin eli tekrar görünür. Elinden zarlar düşer ve böylelikle insan hayatının nesnel rastlantı ve arzu tarafından yönetilen sonsuz, tekrarlayan oyunu devam etmeye başlar.



Görsel 5.12. “*Le Mystere du Chateau du Dé*” filminde manken imgesi

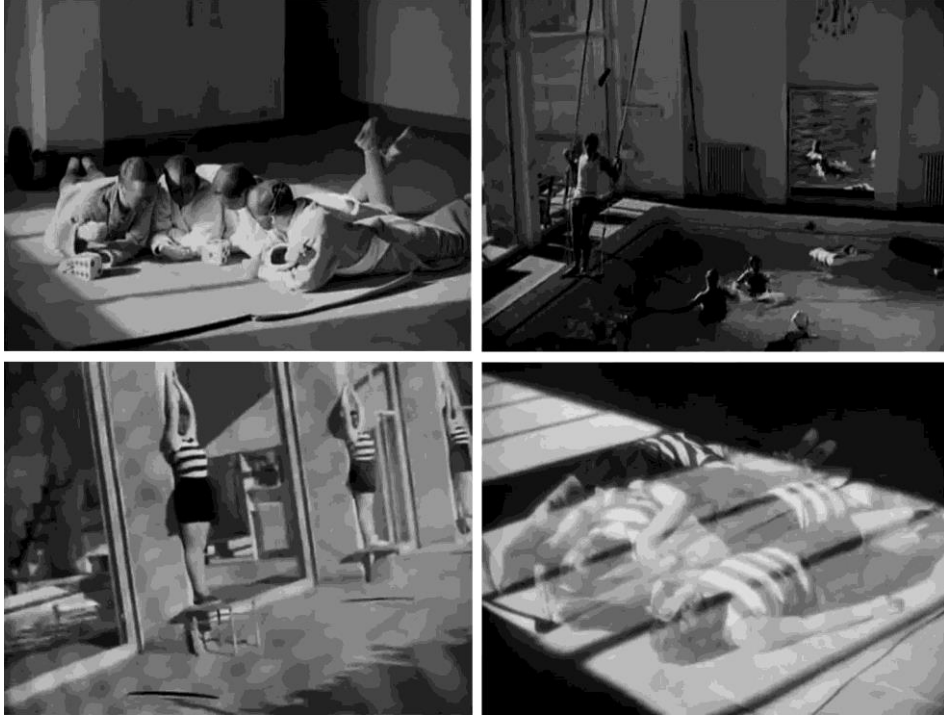
Bu doğrultuda Man Ray’in film boyunca metalaştırdığı, makineleştirdiği insanlar, bir yandan modernizmin travmasına, bir yandan da arzu ve şans tarafından yönlendirilen, iktidarsız bireye işaret eder. Filmin karakterlerinin kimliğini, biricikliğini yansıtan yüzü çorapla kapatılır. Dört karakter, aynı kostümleri (bornozlar, çizgili atletler) ve hareketleri aracılığıyla kimlik ile cinsiyetsizleştirilir. Bunun yanı sıra cinsiyetlerin ve kimliğin yokluğu insanın mitik yolculuğundaki ilk aşamayı, ilksel bütünlüğü çağrıştırır¹⁰⁶. Karakterlerin cinsiyetlerinin ayrıldığı tek nokta havuz sahnesidir. Böylelikle havuzun arzu mekânı olma niteliği vurgulanır.

Filmde insan bedenleri cansızlaşırken nesnelere canlanır. Bundan ötürü dekor öğeleri, aksesuarlar ve karakterler arasındaki sınırlar kaldırılır, nesne ile insan bedeni iç içe geçirilir. İssız villanın içinde kişiliklerinden tamamen soyutlanmış makine ya da nesne gibi hareket eden insanlar mekânın ve mimari yapının parçası olurlar. Çizgili atletler merdivenin gölge-ışık desenlerinde kaybolur, karakterler birer telamon¹⁰⁷ gibi

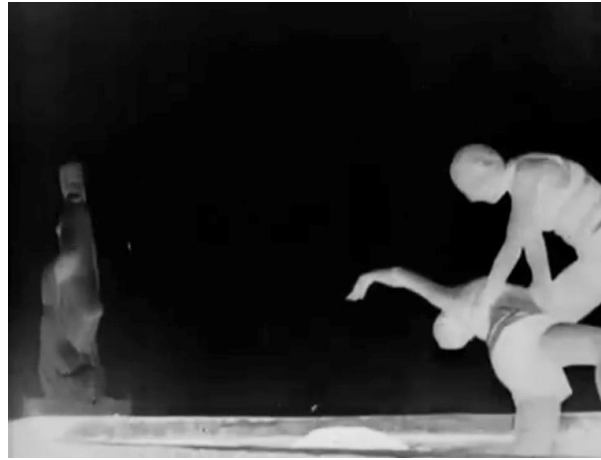
¹⁰⁶ Bkz. s. 67

¹⁰⁷ Mimarlıkta bir saçaklığı, balkonu ya da bir çıkmayı desteklemek için kolon ve sütun olarak kullanılan erkek figürü.

villanın sütunlarının süslerine dönüşürler¹⁰⁸. Dört kişinin kaybolmasından sonra villaya gelen iki gezgin birer heykel olurlar¹⁰⁹. Çekimin arka planında görünen heykel, imgenin çağrışımını güçlendirir: iki gezgin, tıpkı bir heykel gibi tarih boyunca dondukları yerde kalacaklardır. Böylece imge, Man Ray'ın sorusunun cevap verir: Evet, insanın eylemlerinin dünyada iz bıraktığını ve insanın yaptıklarının bir sonucu olduğunu ima eder.



Görsel 5.13. “Le Mystere du Chateau du Dé” filminde beden kullanımı



Görsel 5.14. “Le Mystere du Chateau du Dé” filminde insanın nesneleşmesi

¹⁰⁸ Bkz. Görsel 5.13

¹⁰⁹ Bkz. Görsel 5.14

Kostümlerin sürekli değişmesi mantıklı neden-sonuç ilişkilerini kırar ve çağrışımsal anlatının gelişmesini tetikleyen unsur haline gelir. Kostümler aracılığıyla Man Ray insanı tiplerleştirir, nesneleştirir, mekânın bir parçasına dönüştürür, aynı zamanda evrenselleştirir; filmi mitik bir yolculuğa dönüştürür.

5.2.2.5. Özet

Sonuç olarak Man Ray *Le Mystere du Chateau du Dé* ile görünür gerçeklikten yola çıkan bir belgeselin Gerçeküstücü olabileceğini kanıtlamıştır. Gerçekçi olmasına rağmen, izleyici filmin salt gerçekliği kopyalamadığını düşünmez. Fotoğrafik gerçekçiliğe sadık kalarak, nesnel gerçekliğin öğelerini kullanarak, tasarlamadan, inşa etmeden, stilize etmeden, özel efektlerden yararlanmadan yeni bir gerçeklik, *sürrealite*; zamansız, mekânsız, sonsuz mitik bir evren yaratmıştır. Yeni bir dünya yaratımında Man Ray'in sahip olduğu araçlar sadece gerçeklik öğelerinin seçilmesi, gösterme biçimi, vurgulanması, ayrıntılarına odaklanması, yeni bağlantılara yerleştirilmesi, doğanın var olan güçleri, gölgeleri ve gün ışığıydı.

Filmin yapım tasarımı çok anlamlı ve muammalı olsa da bir öykü anlatır, eşsiz bir atmosfer ve anlam yaratır. Filmde karakterlerin kişiliği olmadığından yapım tasarımı, izleyicinin yapım tasarım öğelerinin üzerine yüklediği kendi kişiliğinin temsili haline gelir.

Man Ray ince şiirsellik ile mütevazı bir biçimde nesnel gerçeklikteki harikuladeyi ortaya çıkarmış, alışılmış estetiği sarsıntılı güzelliğe ve tekini (*heimlich*) tekinsize (*unheimlich*) dönüştürmüştür. Sarsıntılı güzelliği ve tekinsizliği ise yüce bir amaç için kullanmıştır: İzleyicinin görünür gerçeklik altında yatan daha gerçek bir düzeni fark etmesi, böylelikle kendi gerçekliğini sorgulaması ve yeniden tanımlaması hedeflenmiştir.

Le Mystere du Chateau du Dé'nin Gerçeküstücü yapım tasarım estetiğinin şekillenmesine sağladığı katkılara rağmen filmin yapım tasarımı Dada estetiğinden henüz tamamen bağımsızlaşmamıştır. Soyut deneysel filmleri çağrıştıran yapım tasarımı, Gerçeküstücülüğün, bilinçdışı dürtülerin vahşi, her değeri yıkan gücünü serbest bırakan, insanı ve toplumu kökten sarsan karşı-estetiğine henüz vücut vermemiştir.

4.2.2. Luis Buñuel: *L'Age d'or* (Altın Çağ, 1930)

Yönetmen: Luis Buñuel

Senaryo: Luis Buñuel ve Salvador Dalí

Sinematografi: Albert Duverger

Montaj: Luis Buñuel

Müzik: Luis Buñuel ve Georges Van Parys

Sanat yönetmeni: Pierre Schildknecht

Yapımcı: Vicomte de Noailles

Kadın: Lya Lys

Erkek: Gaston Modot

5.2.3.1. *Filmin konusu*

Yazar, akademisyen ve eleştirmen Linda Williams'in *Figures of Desire* kitabında dile getirdiği yorumuna göre (1991, s. 121-130) film ilk bakışta toplumun ayırdığı, *amour fou* tarafından yönlendirilen iki aşğın tekrar birleşme çabasının öyküsü olarak algılansa da beş bölüme ayrılan filmin sadece üç bölümü bu konuya dayanır, filmin bütünü farklı bir tema üzerinde durur. Bu da filmin isminden de anlaşılabilir (Altın Çağ) insanlığın mitik gelişmesi, altın çağından çöküşüne giden yolculuğudur. Buñuel bu evrimin merkezine cinsellik ile ölüm dürtüsünü oturtur ve filmin beş bölümünü bu bağlamda düzenler.

5.2.3.2. *Filmin olay örgüsü*

Filmin ilk bölümünde görüntüler ve yazılar aracılığıyla akreplerin hayatı ve vücut yapısı belgesel bir tarzda betimlenir. Üç tane akrep birbiriyle savaşır ve bir sıçanı öldürür. İkinci bölüm de aynı kayalı, ıssız adada geçer. Perişan halde olan gerillalar, topraklarına izinsiz giren Mayorkalı piskoposlara karşı güçsüz bir saldırıya hazırlanırlar. Fakat yavaş yavaş hepsi yığılır. Balıkçı kayıklarının üzerinde modern burjuva sınıfının üyeleri, papazlar, memurlar, komutanlar, ufacık bir kabine bakanı ve farklı saygıdeğer vatandaşlar toprağa girerler. Topluluğun artık iskelete dönüşmüş piskoposlara saygı gösterdiği sırada arkada iki aşık, Erkek (Gaston Modot) ve Kadın (Lya Lys) çamurun

içinde giyinik halde savaşıyor ya da sevişir. Topluluk tarafından ayrılırlar ve Roma'yı, ilk uygarlığı kuran tören devam eder. Modot'yu iki tane polis uzaklaştırır, bu sırada Modot bir köpeği vurur ve bir böceğin üstüne basar.

Üçüncü bölüm, "Yüce Roma'nın, uygarlığın kuruluşundan sonra dinin merkezine dönmüş, modern Roma'nın belgesel görüntüleri ile başlar. Antik ve modern çağ yan yana koyulur; antik heykeller, mimari yapılar, modern sokaklar ve garip ayrıntıları, kafeler, ıssız kapılar, bombalanmış evlerin görüntüleri uygarlığın gelişmesini, modern burjuva toplumun ortaya çıkışını anlatır. Kafasında ekmek şeklinde taş taşıyan bir dini heykel ve aynı biçimde yürüyen bir burjuva görünür. Modot iki polis arasında sokaktan sokağa sürüklenir, farklı erotik çağrışımlar içeren nesnelere karşılaşır. Lya'yı düşlediği sırada Lya evinde görünür, annesiyle akşamki parti hakkında konuşur sonra odasına gider. Lya, yatağında uzanan bir ineği kovar ve makyaj masasına oturur. Modot'yu düşlerken aynaya bakar, aynada bulutlar görünür ve içinden Lya'ya rüzgâr eser. Film Roma sokaklarına geri döner ve Modot'nun polislerden kurtuluşu görünür; polisler, Uluslararası İyiniyet Topluluğunun başkanı tarafından Modot'ya iyilik uğruna verilen bir görevin belgesini görünce onu serbest bırakırlar. Modot kör bir ihtiyarı iterek taksiye biner ve aşkına koşar.

Dördüncü bölümde Lya'nın babasının, X Marki'nin villasında burjuva üst sınıf bir parti için toplanır. Arabalardan gece kıyafetleriyle burjuvalar çıkar, kutsal bir ekmek kabı arabadan çıkarılıp yere yerleştirilir. Bu sırada olağandışı, şiddet içeren fakat burjuvaların kayıtsız kaldığı olaylar gerçekleşir. Mutfakta bir yangın çıkar ve bir hizmetçinin kızı yanar, salonun ortasından bir at arabası geçer, bir bekçi absürt bir sebepten, sigara sarmasını engellediğinden çocuğunu vurur. Sonunda Modot da partiye varır, Lya ile sürekli birleşmeye çalışırlar fakat toplum hala aralarında; Modot, Lya'nın annesine tokat atar ve bu sefer öfkelenmiş topluluk Modot'yu kapı dışarı eder. Sonunda aşıklar bahçeye çıkarak kavuşabilirler. Bir antik heykelin dibinde sevişmeye çabalarlar fakat birleşmeleri gerçekleşemez. Ortamın rahatsızlığının yanı sıra antik heykelin parmağının, telefon eden içişleri bakanının ve en sonunda kondüktör kılığında Lya'nın babasının temsil ettiği Üstben (toplum, din, ahlak, baba figürü vs.) aralarına girer ve iki aşığı tamamen uzaklaştırır. Terk edilmiş Modot dürtülerini serbest bırakmak için Lya'nın odasına girer, bir yastığı parçalar ve bir piskoposla birlikte bir baston, Noel ağacı ve zürafa gibi farklı fallik nesnelere pencereden dışarıya atar.

Beşinci bölümde Sade Marki'nin *120 Journées de Sodome* eserine gönderme yapan Buñuel vahşi, sadist cümbüşlerin yer aldığı şatoyu dışarıdan gösterir. Kapısından hayatta kalanlar çıkar. Önce İsa'nın kılığında Duc de Blangy, ardından tamamen tükenmiş, sakatlanmış üç adam ve bir yaralı kadın çıkarlar. İsa kadını görünce onu tekrar şatoya götürür ve öldürür. Filmin son görüntüsü bir haç üzerine asılmış kadın skalplarıdır.

5.2.3.3. Filmin öyküsü

Linda Williams'in okumasıyla (1991, s. 121-130) filmin öyküsü şöyle gelişir: Toplumun evriminin ilk aşamasında, dürtüler tamamen doğaldır. Ölüm ve cinsellik dürtüleri, üreme ve yok etme, hayvanların (akreplerin) hayatı sürdürmeleri için gereklidir.

İkinci bölümde gerillalar (kullanışsız silahları) akrep (kuyruğundaki diken) ile özdeşleştirilerek insani hedefler ve silahlar ortaya çıkmasına rağmen, hala ilkel dürtüsel hali temsil ederler. Fakat gerillalar güçsüzleşir, uygarlık tarafından yenilir, böylelikle toplumun dürtüler üzerindeki denetimi ortaya çıkar. Aşıklar da ilkel dürtüsel birleşmeyi, insanın henüz ölüm ve cinsel dürtülerinin diyalektik varoluşundan ortaya çıkan bütünlüğünü temsil eder. Topluluk tarafından ayrılması ise toplumun ahlaki, mantıksal kurallar aracılığıyla dürtüleri düzene sokmasını, kısıtlamasını ve böylelikle ilkel bütünlüğü bozmasını çağırır. Modot, film boyunca her değere karşı şiddetli, ikon kırıcı tavrını devam ettirir. Cinsel birleşmeden, arzu nesnesinden uzaklaştırılmış Modot, böylelikle dürtülerini başka nesnelere yönlendirir ve bu yıkıcı güçten (ölüm dürtüsü) haz alır. Bu şekilde Modot, akreple ve gerillalarla özdeşleştirilir. Topluma karşı dürtüleri tarafından yönetilir, fakat artık insani bir aşk uğruna; yıkmaktan ve cinsel birleşmeden haz alır.

Üçüncü bölümde modern burjuva toplum tarafından yasaklanmış cinsellik ve özellikle şiddet, artık toplumun kendi çıkarlarını, düzeni devam ettirmek doğrultusunda cezalandırma aracı olur (polis).

Evrimin dördüncü bölümünün temsil edildiği aşamada toplumun kurallarından, denetimlerinden, kısaca Üstben'den özgürleşemeyen aşıklar, başlangıçtaki saf dürtüsel birleşmeyi artık hiçbir engel olmadığı halde gerçekleştiremezler. Aynı zamanda arzu nesnesi ile kavuşmanın imkansızlığından dolayı bireyin arzu nesnesini elde ettiğinde

gerçekleşecek muhtemel son sadece arzu nesnesini yok ederek engellenebilir¹¹⁰. Modot ve Lya, yalnız ölüm dürtüsünü içeren, birbirlerinin yaralandığını resmeden sadist düşlerden tatmin olabilir; Modot'nun parmakları kaybolur, yüzünden, gözünden kan akar, Lya yaşlanır. Fakat bu sadist şiddet hala cinsel bir arzu ve aşk ile bağlantılıdır.

Beşinci bölümde, dürtülerin evriminin son aşamasında, aşk tamamen devre dışı bırakılarak, ölüm dürtüsünün cinsel dürtülerin üzerindeki eksiksiz hâkimiyeti sadist cümbüşlerde gerçekleşir.

Böylece film başlangıcından sonuna kadar uygarlığın yolculuğunu betimler. Yolculuğun ana karakteri akrep-gerilla-Modot-İsa'nın kılığında farklı biçimleri alan evrensel insan modelidir. Yolculuk ise ilk başta hayatta kalmak için uygulanan şiddetten sapıklığın hizmetinde olan şiddete kadar uzar. İnsan cinsel dürtüden ziyade ölüm dürtüsüne boyun eğer; ölüm ve yok etme, yaşamın ortaya çıkışıyla bozulan ilkel bütünlüğe geri dönmek için tek çare olarak görülür. Böylelikle Buñuel, toplumun denetimlerinin muhtemel sonucunu göz önüne serer.

5.2.3.4. Filmin yapım tasarımı

Yapım tasarımı yukarıda anlatılan yolculuğun beş aşamasını betimler, anlamsal bütünlüğü oluşturmak için evrimin aşamalarını birbirine bağlar. Aynı zamanda tam da sağladığı birliği bozmak amacıyla da uygulanır. Gerçeküstücülerin diğer çalışmalarında olduğu gibi Buñuel, anlamsal bütünlüğün bozulmasından yeni çağrışımlara yol açmak, izleyiciyi kendini ve gerçekliği sorgulamaya teşvik etmek için yararlanılır. Bunun yanı sıra biçim ve böylelikle yapım tasarımı, filmin temalarını, *amour fou* ve bilinçdışı dürtülerin toplumun denetimine karşı yenilmez gücünü ifade etmek ve bu unutulmuş, bastırılmış güçleri izleyicide tekrar uyandırmak doğrultusunda şekillendirilir.

Buñuel filminde bastırılmış psişik gerçekliği kabul edilen nesnel gerçeklikten ayırmak yerine ikisini harmanlar. Böylelikle ortaya çıkan tekinsiz etki (hayali ile gerçek arasındaki sınırın belirsizliği ve psişik gerçekliğin nesnel gerçekliği ele geçirmesi) izleyicide özellikle psişik seviyede yeni çağrışımlar uyandırabilir¹¹¹. Bu doğrultuda şekillenen yapım tasarımı düşsel bir dünya yaratmak yerine fotoğrafik gerçekçiliğe sadık kalarak içinde ortaya çıkan *sürrealiteyi* betimler. Yapım tasarımı rüya görenin

¹¹⁰ Bkz. s. 86

¹¹¹ Bkz. s. 78

doğrudan tecrübe ettiği ve gerçeklik olarak algıladığı dünyanın şiirsel imgelerinden oluşur¹¹². Bu sayede Artaud'nun *La Coquille et le Clergyman* filminde amaçladığını¹¹³ Buñuel yerine getirebilir: film bir rüya değil, gerçekliktir.

Filmin açılış sahnesi de bu düşünceyi vurgular. Akreplerin böcekbilimsel belgesel görüntüleri nesnel gerçekliğe işaret eder. Böylelikle Buñuel, Artaud'nun *La Coquille et le Clergyman* filminde ve Man Ray'in *Le Mystere du Chateau du Dé* filminde yaptığı gibi ilk sahnede filmin bütününün gerçeklik olduğuna dair ipucu verir. Aynı zamanda Buñuel, akrebin kuyruğunun ucundaki dikenini *Un Chien andalou*'nun açılış sahnesindeki ustura gibi¹¹⁴ filmle, filmi ise insanların gözünü açan bir silahla özdeşleştirir (Aranda, 1976, s. 67). Bunlardan yola çıkarak filmin gerçekliğinin izleyicinin kabul ettiği nesnel gerçeklikten ziyade ondan daha geniş ve derin olan *sürrealite* olduğu, filmin amacının ise izleyicinin bu gerçekliği görmesini sağladığı söylenebilir.

5.2.3.4.1. Mekân ve mimarlık kullanımı

Aragon (1978, s. 29-30) insanın arzu nesnelere, harikuladenin, aşk ve ölüm kavramlarının modern insanı çevreleyen dünyada ve onun nesnelere, karakterlerinde, mekânlarında ve mimarisinde var olduğunu ve yapım tasarımının bu materyallerden yararlanması gerektiğini öne sürmüştür. Sıradan, mütevazî olarak ortaya çıkan, *sürrealiteyi* fark eden ve ettiren bir yapım tasarımına ihtiyaç olduğunu beyan etmiştir. Aynı düşünceyi paylaşan Buñuel, *sürrealiteyi* sıra dışı, gerçekdışı olmayan günlük mekân ve mimaride açığa çıkarır. Bu doğrultuda *L'Age d'or* ve *Un Chien andalou* filmlerinin sanat yönetmeni Pierre Schildknecht, Buñuel tarafından yönlendirilerek nesnel gerçekliğe sadık kalan dekorlar ve mekânlar tasarlamıştır. Stüdyo setlerinin yerine gerçek dış ve iç mekânlar kullanır. Özel ve optik efektler, biçimsel hilelerin kullanımı reddeder. Üstelik chiaroscuro teknikleri yerine doğal, açık aydınlatma (high-key) kullanarak ortamın doğal görünümünü güçlendirir. Kadrajların geleneksel kurallara göre düzenlenmesi ise içinde gerçekleşen sıra dışı olayların şok edici, sarsıntılı etkisini kuvvetlendirir (Durgnat, 1978, s. 15-18).

¹¹² Bkz. s. 114

¹¹³ Bkz. s. 144-145

¹¹⁴ Bkz. s. 133

Gerçekçi dekor ve mekânlardaki olaylar yanı sıra nesnelere ve karakterlerin mekanlarla olan beklemedik, rastlantısal karşılaşmaları, sıra dışı kullanımları da çoğu zaman gerçekdışıdır. Örneğin Lya'nın yatağında bir inek uzanır, kayalık ortasında piskoposlar dua eder, Roma sokaklarında bir adam ayağıyla yerdeki kemani vurmaktadır. Bu şekilde Williams'in dile getirdiği olgu¹¹⁵ gerçekleşir: mekân ve dekorların gerçekçi görünümü izleyicinin filmin biçimsel öğelerini gerçeklik olarak kabul etmesini sağlar, aynı zamanda gerçeklik olarak kabul edilen biçime yüklenen anlam belirsizleşir, böylelikle mantıktan bağımsız psikik gerçeklik harekete geçirilir, hayali ile gerçek arasındaki sınır silikleşir. Sonuç olarak muammalı, açığa çıkmaya hazır bastırılmış düşünceler ve duygularla dolu bir atmosfer ortaya çıkar.

Mekân ve dekorun farklı bölümler arasında bağlantı kurmak amacıyla da kullanılması gözlemlenebilir. Aynı zamanda mekân ve dekor bazı sahnelerde beklemedik ve mantıkdışı çağrışımları uyandırmak için anlamsal bütünlüğü kırar. Bunun yanı sıra mekân ve dekor kullanımıyla izleyicinin filmle ve karakterlerle özdeşleşmesi engellenir, "gözü tamamen açılarak" görselleri görmesi ve yorumlaması sağlanır (Williams, 1991, s. 142). Filmin ilk iki bölümü, mekânsal olarak birleştirilerek (aynı kayalı, çöl ada) ikisi arasındaki zamansal ilişki kırılır; ilk başta ıssız, hayvanların hakimiyet sürdüğü mekânda gerillaların zamansız izlenimi bırakan kulübesi, sonra ise piskoposlar ve modern toplum gözükür. Sonraki iki bölüm öncekinden bağımsız olarak antik ve modern kent görüntülerini harmanlayan Roma'da, beşinci bölüm ise diğerlerinden tamamen farklı, hayali, evrensel, zaman ve mekânsız bir şatoda gerçekleşir¹¹⁶. Böylece mekân ve dekor, genellikle sinemadaki amacından, filme özgü mantıkla işleyen bir dünyayı izleyiciye sunmaktan ziyade izleyicinin, onun sürekli zihinsel ve ruhsal katılımıyla kendine özgü bir dünya yaratmasına imkan sağlar¹¹⁷.

Bunun yanı sıra mekânlar ve dekorlar belli bir yere, zamana ya da karaktere özgü değildir. Bunun muhtemel sebebi Gerçeküstücülüğün temel amacından biri olan ve *L'Age d'or*'un da merkezi konumunda olan evrensel bir mit oluşturmak ve betimlemektir. Kayalıklı çöl, adanın etrafına sarılan deniz, gerillaların kulübesi, Roma sokakları, burjuva villa ve şato belli bir kültürü ya da yeri betimlemekten ziyade birer

¹¹⁵ Bkz. s. 114

¹¹⁶ Bkz. Görsel 5.15

¹¹⁷ Bkz. s.114-115

evrensel metafor haline gelir; insanlığın tarihindeki aşamaları çağrıştırır. Böylelikle yapım tasarımı, eski ile yeni; antik, ilkel ile modern zamanları harmanlar, zaman ve mekânsız psişik bir dünya oluşturur.

Eski ile yeninin bu şekilde karışması, toplumun ve tarihin unuttuğu, bastırdığı eski kültürel göstergeleri şimdiki zamana geri getirerek tekinsizlik oluşturur¹¹⁸. Adanın ilkel mekânında ve balıkçı teknelerde oraya ait olmayan modern çağa özgü karakterler görünür. Roma görüntülerinde antik heykeller, mimarı yapılar ve modern kentin öğeleri yan yana getirilerek modernizmin bastırdığı antik kültürel öğeler ve inançlar yüzeye çıkarılır. Marki'nin bahçesindeki labirent ve antik heykeli yine eski kültürel öğelerin hatırlatıcısıdır. Filmin beşinci bölümünde modern kent sahnelerinden sonra Hıristiyanlığın kuruluşundan önceki ilkel zamanları (skalplar, ritüeller), I. yüzyılı (İsa, haç) ve Sade'in yaşadığı 18. yüzyılı (Sade'in eserindeki şato, kostümler) mekân ve mimarinin yanı sıra nesnelere ve kostümlere aracılılıkla harmanlanır.



Görsel 5.15. *Luis Buñuel, "L'Age d'or", 1930, mekân kullanımı*

¹¹⁸ Bkz. s. 88

Gerçeküstücü pratikte etkin olan *flâneur* davranış biçimi¹¹⁹ Roma sokaklarında dolaşan kameranın kaydettiği ayrıntılarda ortaya çıkar¹²⁰. Kentin öğelerinde, modernizmin gözden düşmüş nesnelere, mekânlarında yatan şiirsel ve devrimci güç uyandırılır. Bu anlayış, marksist felsefe ile örtüşerek gözden düşmüş mekân ve mimarlıkta bulunan, burjuva toplumun sınıf sistemine ve kapitalist tüketici toplumuna karşı devrimci enerjiyi ifade eder¹²¹. Bunun yanı sıra mekânların ve mimari öğelerin ayrıntılı kaydedilmesi ile Goudal'ın *ayrıntının mantıksızlığı* kavramına uygun olarak modern harikulade, mütevazi olarak ortaya çıkarılır¹²².



Görsel 5.16. “L'Age d'or” filminde mimari ayrıntıların kullanımı

Burjuva iç mekânları, Gerçeküstücü imgelemde, özellikle ise Max Ernst'in kolajlarında önemli konumdadır. Gerçeküstüçülük bu mekânlarda bastırılmış erotik

¹¹⁹ Bkz. s. 100-101

¹²⁰ Bkz. Görsel 5.16

¹²¹ Bkz. s. 88

¹²² Bkz. s. 162-163

arzunun, dürtülerin, fantezilerin ve ölüm korkusunun varlığını ve bunların insan üzerindeki tekinsiz tehdidini sezmiştir¹²³. *Kitch*lerle, egzotik objelerle, antik heykellerle, bitkilerle ve ağır perdelerle dolu X Marki'nin evi, hem toplumun bastırılmış üretim biçimlerini, zanaatkarlığı, hem 19. yüzyılın burjuva beğenişini, hem de bastırılmış asli fantezileri geri getirerek mekânda gerçekleşen sıra dışı olayların tekinsizliğini güçlendirir, psişik gerçekliği açığa çıkarır. Buñuel böylelikle hem burjuva üst sınıfın eleştirisini sunar, hem de izleyicide tekinsizlik uyandırır¹²⁴.



Görsel 5.17. “L’Age d’or” filminde burjuva iç mekânı

Amour fou, sarsıntılı güzellik, ölüm ile yaşamın, canlı ile cansızın, hareketin ve hareketsizliğin yan yana olması yapım tasarımının bütününe hâkim olur. Yapım tasarımı, geleneksel aşk ve güzellik anlayışını yıkarak yeni, sarsıntılı bir güzellığı temsil

¹²³ Bkz. s. 99-100

¹²⁴ Bkz. Görsel 5.17

eder. Bu doğrultuda güzellik ile çirkinlik yan yana getirilir, hatta çirkinlik, kirlilik, suç ve ölüm; iyilik, erdem, güzellik, ve temizliğin üzerinde hakimiyet kazanır. Film, Breton'un cinsellik ve ölüm dürtülerinin diyalektik ilişkisinden doğan aşk biçimi ve güzellik anlayışını temsil etse de, filmin içeriği ve biçimi bu diyalektik dengeyi bozarak güzelliği *Thanatos*'a (ölüm dürtüsü, yıkım) doğru çevirir¹²⁵. Bundan ötürü *L'Age d'or* ve yapım tasarımı, Bataille'in anti-materyalist güzellik anlayışına yakınlaşır¹²⁶. Güzelliği çürümede, ölümden ve formsuzlukta gören Bataille gibi Buñuel de güzelliği ve aşkı daha çok çirkinlik ve yıkım ekseninde betimler. Böylelikle yapım tasarımı hem Breton'un sarsıntılı güzellik hem de Bataille'in çürümüş güzellik anlayışını benimsemiş görünür.

Filmin ilk bölümlerindeki kayalıklar insan figürlerini, taşlaşmış organizmaları çağrıştıracaktır. Breton'un sarsıntılı güzelliğin *örtülü-erotik* türüne örnek verdiği “yer altı bahçesine benzeyen mercan kayalığı” ya da “yumurta şeklinde bir kireçtaşı çökeltisi”¹²⁷ filmin bu imgesinde görselleştirilmesi söylenebilir. Üstelik daha önce canlı fakat iskelete dönüşmüş piskoposlar, kayalıkta ölüm ile yaşamın, hareket ile hareketsizliğin içkinliğinin altını çizer ve *sabit-patlayıcı* bir imge oluşturur¹²⁸. Bunun yanı sıra Dalí'nin öne sürdüğü, bastırılmış dürtülerle, erotik hazla, vecdle ve histeri ile ilişkilendirdiği *yenebilir güzellik* kavramı¹²⁹ kayalıkların organik, köpüklü biçimleriyle benzerlik gösterir.



Görsel 5.18. “*L'Age d'or*” filminde doğa ile insan bedeninin ilişkileri

¹²⁵ Bkz. s. 55

¹²⁶ Bkz. s. 77

¹²⁷ Bkz. s. 74

¹²⁸ Bkz. s. 75

¹²⁹ Bkz. s. 76

Aşıkların seviştiği çamur, Roma'nın temel taşının üzerine sürülen çimento ve aşkının özlemini çeken Lya'nın tuvalette oturmasından sonraki çılgınca çalkalanan çamur görüntüsü dışkıyı çağrıştırarak, aşk, uygarlık ve devletin yüceltilmiş kavramlarını yıkıcı, çirkin hatta iğrenç bir perspektiften gösterir¹³⁰. Aynı zamanda dışkıya, toplumun müdahale edemediği tek eylemin ürünü olarak özgürlük ve temizlik kavramları yüklenir. Böylelikle ortaya çıkan çelişkili imge hem sarsıntılı hem de çürümüş güzellik anlayışına uygun görünür.



Görsel 5.19. “L'Age d'or” filminde dışkı imgesi

X Marki'nin bahçesindeki labirent, Dulac ve Man Ray'in filmindeki kullanıma benzer şekilde arzular ve dürtülerin hâkim olduğu, bütünleşme mekânı olarak okunabilir. Labirent, Üstben'in denetiminden kaçmak için bahçeye çıkan aşıkların cinsel birleşme ve nihai bütünleşmesine (sonunda gerçekleşemese de) imkân sağlar¹³¹.

¹³⁰ Bkz. Görsel 5.19

¹³¹ Bkz. Görsel 5.20

Bunun yanı sıra labirent veya bahçe Weston'un *Nadja* okumasında görüldüğü gibi¹³² mitik bir yolculuk, simya ya da kişisel gelişim ile ilişkilendirilebilir.

Şato, harikulade bir harabe olarak bir yandan bastırılmış dürtülerin, bir yandan ise unutulmuş ilkel inançların ve eski kültürel öğelerin temsilcisi olarak okunabilir¹³³. Buñuel'in harabenin bu gücünü bölümün teması olan sadist ölüm dürtülerinin yaşam dürtüleri üzerindeki zaferini betimlemek amacıyla kullanması, sapkın cümbüşlerin yer aldığı mekâna dönüştürmesi öne sürülebilir.



Görsel 5.20. "L'Age d'or" filminde labirent imgesi

5.2.3.4.1. Nesne kullanımı

Nesne ve aksesuarlar, mekân ve mimari ile sıkı bağlantıda; hem anlamsal bütünlüğü oluşturmak hem de *amour fou* ile bilinçdışı dürtüleri temsil ederek yeni çağrışımlara yol açmak için kullanılır. Filmde önemli rol üstlenen nesnelere, Gerçeküstücü nesnelere ve *keşifler*¹³⁴ gibi mantıklı bir yolla seçilmez, tasarlanmaz; arzu tarafından yönlendirilerek yaratılır. Nesnel gerçeklikte bulunan nesnelere alışılmış

¹³² Bkz. s. 101

¹³³ Bkz. s. 95

¹³⁴ Bkz. s. 85-86

bağlantılarından kopararak, rastlantısal olarak bir araya getirilerek yeni bir gerçeklik, *sürrealite* oluşturur, izleyicinin psişik gerçekliğini harekete geçirir.

İzleyicinin bu şekilde uyandırılan bastırılmış hatıraları, duyguları ve düşünceleri nesnelere yüklenir, sonuç olarak cansız objeler canlanır ve tekinsiz bir tecrübe ortaya çıkar¹³⁵. Birinci bölümde gerillaların amaçsızca oynadıkları aletler, günlük kullanımından çıkarılarak farklı çağrışımlara yol açar¹³⁶. Üçüncü bölümde Roma'nın bir parkında görülen dini heykelin kafasındaki taş ekmeği dinin mizahi eleştirisine işaret etmenin yanı sıra heykele kişilik yükler. Heykelin yanında bir burjuvanın, kafasında benzer bir taşla tasasızca yürümesi heykeli daha da canlı kılar, bunun aksine heykele benzemeye başlayan insan figürü cansızlaşır. X Marki'nin bahçesindeki antik heykel aşıkların üstünde bekçi gibi durması, Lya'nın heykelin parmaklarını emmesi heykele farklı anlamlar yükler (Üstben, arzu nesnesi) ve canlı bir figür haline getirir¹³⁷.



Görsel 5.21. “L’Age d’or” filminde nesnelere ile karakterlerin ilişkisi

Üstelik filmin karakterlerinin bu sıra dışı nesnelere kayıtsız kalması, gerçektışı bir olgunun gerçeklik olarak algılanmasını sağlar ve tekinsizlik daha da güçlendirilir. Gerillalar garip alete, yürüyen adam kafasındaki taşın varlığına, Lya yatağındaki ineğe sıradanmış gibi davranır, burjuva üst sınıfın partisinde birden çıkıveren yangın ya da salonun ortasından geçen at arabasının varlığı karakterler tarafından garipsenmez¹³⁸.

¹³⁵ Bkz. s. 81

¹³⁶ Bkz. Görsel 5.22

¹³⁷ Bkz. Görsel 5.25

¹³⁸ Bkz. Görsel 5.21

Bundan dolayı izleyici, gerçekdışı olayı gerçeklik olarak kabul eder, böylelikle gerçekliğin sınırlarını sorgular.

Buñuel, nesnelere aracılığıyla izleyicinin yanı sıra karakterlerin ruhsal eylemlerini de harekete geçirir. Modot sokaklarda yürürken bir kadın elinin afişini gördüğünde elin bir saçı erotik olarak okşamasını düşler. X Marki'nin bahçesindeki heykelin parmaklarını gördüğünde ona bakan bir papazı hayal eder. Lya, aynaya bakınca bulutların ve rüzgârın temsil ettiği özgür aşkı düşler¹³⁹. Bu yöntemle Buñuel izleyicinin, filmin ve karakterlerin gerçeklik ve hayali olarak algıladığı olguların arasındaki sınırları muğlak kılar.

Ölüm ve yaşam dürtülerinin diyalektik olarak nesnelere yüklemesi filmin nesne anlayışını ve estetiğini büyük oranda belirler. Gerillaların kulübesinde sakat bir karakter, tamamen güçten düşmüş bir şekilde ölümün kıyısında kullanışsız bir silah ile belirsiz bir oyun oynar. Bir ipi yavaş yavaş makaraya sarar. Sonunda bir diğer gerilla bu ipi keser¹⁴⁰. Görünüşte alakasız, rastlantısal bir oyuncak olan ip böylelikle hayat ipliğinin ya da göbek kordonunun metaforu olarak yaşamı ile ölümü, hareket ile hareketsizliği çağrıştırabilir; sarsıntılı, örtülü-erotik ve sabit-patlayıcı olan bir imge ortaya çıkar. Roma'nın temel taşı ve üzerine sürülen dışkı şeklinde çimento toplumun doğuşu ile çöküşünü, beşiği ile mezarını temsil edebilir.



Görsel 5.22. “L'Age d'or” filminde ip imgesi

¹³⁹ Bkz. Görsel 5.25

¹⁴⁰ Bkz. Görsel 5.22

Filmin nesnelere çoğu fetiş ve arzu nesnelere¹⁴¹. Genellikle Buñuel'in kendi bastırıldığı çocukluk fantezileri, travmaları, hatıraları, korkularına ve kaygılarına dayalıdır. Bu bağlamda Buñuel, diğer filmlerinde olduğu gibi *L'Age d'or*'da da hayvan, tavuk tüyü, böcek, köpek, el, saç, ayak ve parmaklar imgelerinden sıklıkla yararlanır (Durgnat, 1978, s. 46). Bu nesnelere bastırılmış fantezileri, travmalarını geri getirerek, hem ölüm tehdidini hem de erotik bağlanmayı temsil ederek izleyicide tekinsizlik yaratır. Pencereden atılan nesnelere, örneğin Noel Ağacı, zürafa ve baston fallik sembolleri, heykelin ayağı ve Modot'nun parmaklarının kaybolması Gerçeküstücü ataerkil sanatçıların odak noktasında olan iğdiş edilme travmasını geri getirir. Modot'nun partiye getirdiği Lya'nın giydiği ile aynı olan elbise ya da afişte görülen kadın bacakları ve eller erkeğin arzu nesnesini temsil eder¹⁴².

Bu muammalı nesnelere anlamı, mantıktan ve bilinçten ziyade izleyici ve yönetmenin bilinçdışı eylemlerine dayanır. Bundan dolayı çoğunlukla yönetmen için de bilinmez kalan anlam, yalnızca psikanalitik bir yöntem ve rüya sembolizmi aracılığıyla açığa çıkarılabilir. Örneğin sopa, direk, ağaç, heykel gibi uzun ve yukarı kalkık şekiller erkek organını temsil edebilir. Vahşi hayvanlar uyarılmış bir cinsel durumdaki insanı, el işleri (bekçinin sigara sarması, Lya'nın tırnaklarını zımparalaması) ve silahlı tehdit ise cinsel birleşmeyi çağırabilir (Freud, 1998, s. 185-186). Tavuk tüyü kadına, yastık ise kadının göğsüne işaret edebilir. Gerçeküstücü imgelemde ve *La Coquille et le Clergyman* filminde de görüldüğü gibi bu fetişler çoğu zaman suya düşer ya da yanarak yok olur. Bu olgu arzunun yıkıcı gücüne ve arzu nesnesinin ulaşılmazlığına işaret eder (Durgnat, 1978, s. 46-50). Ayna imgesi Gerçeküstücü estetikte önemli bir unsurdur. Bir yandan görülen gerçekliğin daima aldatici olduğuna işaret eder, bir yandan görülen gerçeklik altında yatan psişik gerçekliğin bir yansıması olarak kullanılır, bir yandan da aynaya bakan kişinin yansıması onun ruh eşi ya da kayıp tarafı olarak algılanır¹⁴³ (Williams, 1991, s.143).

¹⁴¹ Bkz. s. 85-86

¹⁴² Bkz. Görsel 5.23

¹⁴³ Bkz. s. 80



Görsel 5.23. "L'Age d'or" filminde fetiş ve arzu nesneleri

5.2.3.4.1. *Beden kullanımı*

Beden kullanımı ve karakterlerin dış görünüşü diğer yapım tasarım öğelerine benzerlik göstererek gerçeklikte var olan *sürrealiteyi* ifade etmek için abartılı, stilize edilmiş kostümler ve makyajlar yerine gerçekçi bir tarz kullanılır. Fakat bu yüzeysel gerçekçilik içinden gerçekdışı, mantıkdışı bağlantılar ortaya çıkar.

Karakterlerin dış görünüşü filmin bölümleri arasındaki anlamsal, neden-sonuç ve zaman-mekân ilişkilerini bir yandan kurar bir yandan ise kırar. Bu olgu, izleyiciyi yeni çağrışımlara teşvik etmenin yanı sıra evrensel mitik bir dünyanın yapılandırılmasını sağlar. Gerillaların zamansız, mekânsız kostümlerle görünmesinden sonra adaya ulaşan modern toplum 20. yüzyıl kıyafetlerinde görünür¹⁴⁴. Mekânın ıssız, ilkel dünyası ile zıtlık oluşturan modern kostümler zamanı ve mekânı yok eder, tekinsiz bir atmosfer

¹⁴⁴ Bkz. Görsel 5.24

yaratır. Beşinci bölümde İsa tasviri, üç erkeğin barok kıyafetleri ve perukları, eski bir harabe, ilkel ritüelleri çağrıştıran asılmış skalpların görüntüsü ile çarpıtılarak uygarlık öncesi zaman, 1. ve 18. yüzyıl harmanlanır. Bu doğrultuda mekânlar ve nesnelere gibi kostümler de bastırılmış inançları ve kültürel öğeleri modern zamana geri getirerek tekinsizlik yaratır.

Bu evrensel gerçeklik yaratımında insan bedenleri, kostümleri karakterlerin kişiliği hakkında bilgi vermek yerine onları tiplerleştirir. Bunun yanı sıra bu yöntemle izleyicinin karakterle olan özdeşleşmesi engellenir, böylelikle izleyicinin filmin olaylarını, karakterlerin davranışlarını dışarıdan, yeni bir bakış açısından yorumlaması sağlanır. Piskopos, polis, burjuva üst sınıf üyeleri, İsa, gerillalar hatta baş karakterlerin dış görünüşü de birer insan modelini temsil eder. Modot ile Lya, arzu tarafından yönlendirilerek kendi kişiliğini kaybeder; *amour fou*'nun birer dışavurumunun halini alır.



Görsel 5.24. "L'Age d'or" filminde kostüm kullanımı

Böylelikle nesnelere canlanması ile paralel olarak insan bedenleri cansızlaşır. Gerillaların kimliksizleşen figürleri otomatik olarak hareket ederler. Kayalıkta gözükən piskoposların üniformalarının ve başlıklarının şekli kayalığın biçimi ile özdeşleşir. Üstelik piskoposlar iskeletlere dönüşerek tamamen cansızlaşır ve doğal şekiller halini alır. Böylelikle doğa ve ölüm dürtüsü insan üzerinde hakimiyetini kurmuş olur¹⁴⁵.

Buñuel filmin başında iki vahşi hayvan gibi sevişen aşıklar imgesi ve Modot'nun akreple özdeşleştirilmesi ile insan ile hayvan arasındaki ayrımı kaldırır. Bu olgu hem arzunun ve dürtülerin insanın üzerindeki hakimiyetini betimlemek, hem de modernizmin makineleşmesinin getirdiği travmanın üstesine gelmek amacıyla Gerçeküstücü imgelemde merkezi rol üstlenir¹⁴⁶. Aynı olgu *La Coquille et le Clergyman* ve *Le Mystere du Chateau du Dé* filmlerinde de önemli konumda bulunur.

Karakterleri üstlenen oyuncuların seçimi arzunun çirkinleştirdiği insan imgesi doğrultusunda gerçekleştirilir. Modot, geleneksel kahramanın temsil ettiği değerlerden yoksundur; yakışıklı sayılmaz, vücut yapısı güçlü değildir, kibarlık, fedakârlık yerine kaballığı, şiddeti ve bencilliği temsil eder. Hatta ataerkil Gerçeküstücü imgelemde genellikle baştan çıkarıcı, erotik ve muhteşem bir güzelliğe sahip olan kadın, filmin bazı sahnelerinde arzuları doğrultusunda yücelikten çıkarılır. Onların güzelliği geleneksel anlamda estetik değildir; arzu, erotik vecd ile ilişkilendirilen sarsıntılı güzellik bağlamında yapılandırılır¹⁴⁷. Vecd, insanın hem çirkin, hayvani hem de yüce tarafını ortaya çıkararak, hareketin hareketsizliğe dönüşmesini, cinsel arzunun bitişiyle serbest kalan ölüm dürtüsünü içinde barındırarak sarsıntılı güzelliğe yol açar¹⁴⁸. Bu doğrultuda yüzler çirkinleşir, formsuzlaşır, beden parçaları ise sakatlanır. Buñuel diğer filmlerinde olduğu gibi *L'Age d'or*'da da bastırılmış travmalara işaret eden dilenciler, körler ve sakatlardan yararlanır. Böylelikle Buñuel'in, hem Gerçeküstücülüğün diyalektik estetiği, hem de Bataille'in ölüm dürtüsünü yücelten güzellik tanımına benzerlik gösteren bir güzellik anlayışını temsil etmesi gözlemlenebilir.

¹⁴⁵ Bkz. Görsel 5.18

¹⁴⁶ Bkz. s. 90

¹⁴⁷ Bkz. s. 82-84

¹⁴⁸ Bkz. s. 55

Bunun yanı sıra insan bedeni ya da bir parçası arzu nesnesi halini alabilir¹⁴⁹. Böylelikle nesne ile insan arasındaki ayırım tekrar muğlak kılınır. Gerçeküstücü imgelemede kadının kendisi ya da bir organı çoğu zaman arzu nesnesi olarak betimlenir. Örneğin Modot'nun gördüğü bir afişteki kadın eli ya da bacağı. Fakat Buñuel, *La Coquille et le Clergyman* filminde de görüldüğü gibi yalnızca erkeğin arzularını betimlemek yerini kadının arzularını ve arzu nesnesini, kısıtlı olsa da dile getirir. Lya'nın erkeğe bir arzu nesnesi olarak bakışı heykelin parmaklarını emmesinde ya da Modot'nun sakatlanmış ellerini düşlemesinde ortaya çıkar.



Görsel 5.25. “L'Age d'or” filminde uzuvların kullanımı

¹⁴⁹ Bkz. s. 76

5.2.3.5. Özet

Sonuç olarak *L'Age d'or*'un yapım tasarım estetiğini; bütün filme hâkim olan arzu ve bilinçdışı dürtülerin yıkıcı ve yapıcı güçleri ve bunun diyalektik ilişkisinden doğan *amour fou* ile sarsıntılı güzellik şekillendirir. Nesnel ile psişik gerçekliğin, hayal edilen ile gerçeğin sınırlarını belirsizleştiren yapım tasarım öğeleri tekinsizliği estetiğe dönüştürür.

Böylelikle Buñuel yapım tasarımının güzellik anlayışını yeniden yapılandırmıştır. Biçimsel şıklıktan, harmoniden, güzel nesne, dekor ve karakter kullanımından yoksun yapım tasarımının yeni güzellik anlayışı, çirkin ile güzeli, kötü ile iyiyi, suç ile erdemi, yaşam ile ölümü diyalektik olarak içeren sarsıntılı güzelliktir. Hatta kimi zaman yapım tasarımı bu diyalektik ilişkiden çıkararak çirkinliğinin, çürümenin estetiğine doğru adım atar.

Yapım tasarımı, bilinçdışı dürtülerin, hayal gücünün şekillendirdiği filme özgü, mantıkdışı bir dünya meydana getirir. Anlam yaratımı, alışılmış kodlar ve anlamlandırılmasından ziyade izleyicinin yeni çağrışımlarına ve ruhsal eylemlerine dayanarak çoğunlukla bilinçdışı seviyede gerçekleşir. Yapım tasarımı, bir yandan öyküye anlamsal bir bütünlük kazandırırken diğer yandan izleyicinin katılımını tetikleyerek mantıklı neden-sonuç ve mekân-zaman ilişkileri kırar. Karakterlerin kişiliği, mekân ve zaman hakkında bilgi vermektense ziyade toplumun evrensel yolculuğunun mekân, zaman ve kimliksiz ortamını yaratır.

Böylelikle yapım tasarımının oluşturduğu evrensel, mitik bir dünya, Gerçeküstücülüğün vaadine, yeni mitik düşünce sisteminin yaratılmasına ve yeni bir toplumsal yapının oluşturmasına doğru adım atar. Bu doğrultuda, “yozlaşmış Batı’ nın gökyüzünde” birden ortaya çıkıveren “alıcı kuş”, artık sadece sanata ve estetiğe değil toplumun bütün değer sistemine saldırır (Alexandre, vd., 1972, s. 31). *L'Age d'or*, Gerçeküstücülüğün daha önceki sinemasal pratiklerinden, hatta Buñuel’in diğer filmi *Un Chien andalou*’dan farklı olarak bireyin bilinçdışı dürtülerini özgürleştirmesinden ileriye gitmiş; bütün insanlığın ve uygarlığın gerçekliğini mitik bir söylem aracılığıyla sorgulamıştır (Williams, 1991, s. 107).

5.2.4. Ernst Moerman: *Monsieur Fantômas* (Bay Fantômas, 1937)

Yönetmen: Ernst Moerman

Sanat yönetmeni: E. van Tonderen

Fantômas: Jean Michel

Elvire: Trudi van Tonderen

5.2.4.1. *Filmin konusu*

Moerman, filmin konusunu Gerçeküstücülüğe özgü iki tema etrafında düzenler. Biri, *amour fou* ve bilinçdışı dürtüler, diğeri ise Gerçeküstücülerin favori film serisinin başkarakteri Fantômas'tır¹⁵⁰. Louis Feuillade'in 1913-14 arasında çektiği beş tane filmden oluşan *Fantômas* serisinin anti-kahramanı Fantômas, modern topluma karşı savaşılan bilinçdışı dürtüleri, özellikle ise ölüm dürtüsünü temsil eder. Fantômas güzellik, iyilik, doğruluk, yüceltilmiş aşk, aile ve devlet kavramlarının yerine suça yönelik olsa da özgür iradeyi kişileştirir. Feuillade'in filminde Fantômas, hiçbir sebep ve motivasyon olmadan sadece arzuları doğrultusunda cinayetler, hırsızlıklar ve buna benzer birçok suç işler. Fantômas, Paris şehrini ve katılmış burjuva toplumunu tamamen hâkimiyeti altında tutar. Onunla başa çıkmayı deneyen tek kişi Detektif Juve'dür. Fantômas'ın gerçekdışı yetenekleri vardır; herhangi birinin kılığına girebilir, ortalıktan bir anda toz olabilir, görünmez kalabilir ve hiçbir zaman yakalanmaz (Sadoul, 1972, s. 46, 56).

Moerman, bu fikirden esinlenerek filmin konusunu; *amour fou* tarafından yönlendirilen Fantômas'ın arzuladığı kadının peşinde koşarak, toplumla, kiliseyle ve devletle olan savaşı olarak belirler.

5.2.4.2. *Filmin olay örgüsü*

Filmin açılış sahnesi bir manastırın belgesel görüntülerinden oluşur. Kasvetli koridorlarda bir rahibe yürür ve günah çıkartma hücresinin kapısını açar. İçeride kadın iç çamaşırları giymiş, makyaj yapan bir papaz görür ve korkuya kapılarak ya da utanarak kaçar. Ardından bir yazı görünür "Le coupable? Toujours LUI!"¹⁵¹ Modern bir

¹⁵⁰ Bkz. s. 116

¹⁵¹ "Suçlu mu? Her zaman O'dur!"

şehir kuşbakışından görünür, üzerine ise devasa bir kulede burjuva gece kıyafeti ve bir maske ile Fantômas yükselir. Bir deniz kıyısındaki kumsala geçilir, denizin içinde bir kadın daktiloda yazı yazmaktadır, deniz yükselince kadını ve daktiloyu yutar, fakat kadın kaybolana kadar yazmaya çılgınca devam eder. Bu sırada kumda gömülü bir nota sehпасı, kumsalda baştan aşağıya siyah peçe giyinmiş bisiklet süren kadınlar görünür. Manastırdan ellerini erkeklik organları önünde tutan rahipler çıkar, cüppeleri altından tuba, baston gibi farklı nesnelere çıkarıp bir kör kemancıya verirler. Fantômas kumsalın tepesinde siyah bir maske ve badi giymiş biçimde görünür, ıslık çalar ve bir bebek arabası kumsal tepesinden denize yuvarlanır. “Fantômas court le monde à la poursuite de la femme qu’il aime”¹⁵² şeklinde bir yazı ile Fantômas’ın hikâyesi başlar.

Fantômas kör gibi dolaşır, farklı peyzajlardan geçer. Arayışı sahilden başlar ve modern kentin sahnelerinden (bir köprüden geçen tren, kent sokakları vb.), çalılardan geçerek sahile geri döner. Fantômas sevdiği kadını Elvire’nin kişiliğinde bulur. Elvire ölü gibi bir porsukta yatar, Fantômas Elvire’yi uyandırır, sonsuz aşka yemin eder ve Elvire’yi eve götürür. Tekrar kumsala vardıklarında Elvire’yi bir kapı, bank, kutu ve sopa üzerindeki sallanan şapkanın temsil ettiği eve davet eder. Fakat Fantômas, Elvire’yi sevmek yerine öldürür. Detektif Juve’ün adamları bir devasa anahtarla kapıyı kırarak ölü Elvire’yi bulur. Cenazede, bir masa üzerinde yatan Elvire’nin yanında dua eden köylü bir kadın ve erkek Elvire’yi masadan çıkarıp masanın üzerinde birlikte olurlar. Detektif Juve, kumsaldaki bir küvette banyo yapar, adamları ona haber verir ve araştırmaya başlarlar. Deniz kabuğunu dinler, boş bir ayakkabı kutusunun içine bakar, bir çingeneye fal baktırır, kuma gömülü bir şekilde fikir alışverişi yapıyorlar. Fakat Fantômas yakalanmak üzere iken bir kontrbasa dönüşür. Eski bir geminin görüntüsünden sonra Fantômas tekrar sevdiği kadının peşinde koşmaya başlar. Bu sefer bir rahibe kişiliğinde bulur onu ve gene kumsala götürür ve tekrar öldürür. Deniz kabuklarının arasında uzanan ölü Elvire’yi Detektif Juve’ün adamları bulur ve araştırma daha öncekiyle benzer şekilde devam eder. Fantômas’ın kellesine karşılık para teklif edilir. Ormanın içindeki aranyor ilanını mutlu bir aile inceler. Fantômas yakalanmak üzere tekrar toz olur. Genç Magritte, stüdyosunda bir kadının Gerçeküstücü portresini resmeder. “Fantomas pourra-t-il jamais aimer?”¹⁵³ sorar yazı. Detektif Juve’ün adamları yeni cinayetlere işaret eden manken gövdesini çalılıkta, manken kolunu ise kumsalda

¹⁵² “Fantômas dünyada sevdiği kadının peşinde koşar”

¹⁵³ “Fantomas hiç sevebilecek mi?”

bulur. Kumsaldan birden kolun sahibi çıkıverir ve kolunu götüren polisin peşinde koşar. Fantômas, kaderinin kısır döngüsünden, kadını sevmek yerine onu yok etmeye mahkûm olmasından bıkar ve filmin sonunda teslim olur, başka bir deyişle kendi hayatına sona erdirir. Kumsalda kurulmuş mahkeme; vahşi, kana susanmış bir Başpiskopos, Detektif Juve ve bir cellattan oluşur. Mahkeme Fantômas'a ölüm cezası verir. Fantômas, 18. yüzyıl üniformalarını giymiş askerler tarafından bir top aracılığıyla idam edilir. Filmin sonunda ise öldürüldüğü direğin etrafında rahibeler ve rahipler suçun ustasının ölümünü kutlayarak çılgın bir dansa başlarlar.

5.2.4.3. Filmin öyküsü

Filmin öyküsü Fantômas'ın arzu nesnesinin peşinde koşmasının, onu elde etmeye ve sevmeye çalışmasının hikayesi olarak belirlenebilir. Fakat Fantômas suçun ve ölüm dürtülerinin temsilcisi olarak sevmek yerine yok etmeye mahkûmdur. Bundan dolayı birçok kılığa giren, evrensel bir kadın figürünü temsil eden Elvire'yi tekrar tekrar öldürür. Bu sırada Üstben'in temsili olan; kilise, devlet ve otorite, Fantômas'ın özgürleşme, dürtüleri serbest bırakma çabasını, uyguladığı denetimler, ahlak ve mantık kuralları aracılığıyla bastırmaya, Fantômas'ı yakalamaya, yenmeye çalışır. Fakat otorite (polis) gülünç hale düşerek, dürtüler karşısında etkisiz kılınır. Sevmeye, yaşam dürtüsüne yol vermeye aciz Fantômas, arzu nesnesi ile kavuşamadığı için kendi hayatını sona erdirmeye karar verir. Böylelikle toplumun, otoritenin ve kilisenin temsil ettiği Üstben, dürtülerin ve isyan eden bireyin üzerinde zafer kazanır. Fakat bu zafer yüzeyseldir; bir yandan Fantômas kendi özgür kararıyla dinin ve devletin yargısına teslim olarak intihar etmiş olur, böylelikle bu son hareketiyle de Üstben'in denetimini devre dışı bırakır. Bir yandan ise filmin son sahnesinde ilkel, çılgın bir ritüel şeklinde direk etrafında dans eden dini figürler tam da karşı çıktıkları dürtüleri temsil ederler. Film başındaki "Suçlu mu? Her zaman!" yazısı böylelikle filmin sonunda anlam kazanır: İnsan her zaman suçludur.

5.2.4.4. Filmin yapım tasarımı

Moerman, sanat yönetmeni E. van Tonderen'in katkısıyla mantığa dayalı mekân-zaman ve neden-sonuç ilişkileri kıran, *amour fou* tarafından yapılandırılan yeni bir

dünya, *sürrealite* yaratır. Yapım tasarım öğeleri ise bu dünyanın birer tuğlası olarak birbiri üzerine inşa edilir, birbirini destekler. Moerman uyguladığı yapım tasarımının özgün estetiğini Belçika'nın kültürel geleneklerine, örnek aldığı sanatçıların ve sinemacıların çalışmalarına dayanarak yapılandırır. Gerçeküstücülüğün Belçika'daki temsilcilerinden, özellikle de Magritte'in imgeleminden etkilenir. Bunun yanı sıra Dışavurumcu ressam James Ensor'un din, ölüm ve varoluş temalarını ele alan dehşet verici, kara mizahı içeren çalışmalarından ve Amerikan burlesk sinemasının yapım tasarım estetiğinden esinlenmiştir (De Celis, 2011).

5.2.4.4.1. Mekân ve mimari kullanımı

Film, stüdyoda kurulmuş setler yerine gerçek mekânlar ve mimari yapılardan yararlanarak gerçeklik içinde yer alan *sürrealiteyi* betimler. Film çoğunlukla iki ana mekânda geçer. Biri bir manastırın iç ve dış mekânları, diğeri ise deniz kıyısındaki sonsuz bir kumsaldır. Bu iki mekânın sürekli değişimi ile iki farklı gerçeklik yan yana getirilir. Bu doğrultuda manastır, nesnel gerçekliği ve Üstben'i temsil ederken kumsal psişik gerçekliğin, harikuladenin, imkansızlıkların ve *amour fou*'nun mekânı olarak algılanabilir.

Filmin ilk sahnesinde görülen manastırın belgesel gerçekçi görüntüleri, Dulac, Man Ray ve Buñuel'in yaptığı gibi, izleyiciyi filmin gerçek olduğuna inandırır. Manastırın mimari öğeleri, kulesi, karanlık, kasvetli koridorları betimlenir. Fakat labirentvari yapılarda, harabeyi anımsatan taş duvarlar ve antik kalıntılarda dinin bastırıldığı, devrimci bir güçle geri dönmeye hazır arzuların ve dürtülerin tekinsiz tehdidi algılanabilir. Bu koridorlar ve içinde siyah kıyafetleriyle ölümün habercileri gibi dolaşan rahibeler kaygı verici bir atmosfer yaratır¹⁵⁴. Fakat günah çıkartma hücresinde gerçekleşen gülünç olay, bir papazın kadın iç çamaşırı giymiş bir şekilde makyaj yapması, atmosferi değiştirir ve mekânı alışılmış anlamından kopararak yeni bir bağlama yerleştirir. Lavaboya dönüşen günah çıkartma hücresi, suçtan temizlenmeyi, ahlakı ve dini temsil eden mekânı, dürtülerin ve suçun yerine dönüştürür. Başlangıçta manastır duvarları arasında sadece sezilen dürtüler yüzeye çıkar. Böylelikle nesnel gerçekliğin ögesi olan mekâna psişik gerçeklik hâkim olmuş olur.

¹⁵⁴ Bkz. Görsel 5.26



Görsel 5.26. Ernst Moerman, “Monsieur Fantomas”, 1937, manastır görüntüleri

Deniz kıyısındaki kumsal, gerçek mekân olmasına rağmen, sonsuz, ıssız görümü ve içinde bulunan nesnelere, karakterler ve olaylar sayesinde gerçekdışı, düşsel bir atmosfer kazanır¹⁵⁵. Gerçeküstücü imgelemde sonsuz boşluk, kumsal, kaybolan ufuk ve bozulmuş perspektif çoğunlukla psişik bir manzara olarak düşünülür, *sürrealitenin* ve arzuların mekânını temsil eder¹⁵⁶. Tanguy, Dalí, Chirico ve Magritte’in imgelemi ile benzer şekilde *Monsieur Fantomas* kumsalı; nesnelere ile psişik gerçekliğin iç içe geçtiği *sürrealite*, Fantomas’ın temsil ettiği güçlerin hâkim olduğu bir alem olarak betimlenir. Mekân ile alışılmış kullanımından koparılmış nesnelere, garip insan bedenlerinin rastlantısal karşılaşmaları, mantıktan ya da estetikten ziyade bu denetimleri yıkan arzu tarafından yönlendirilir. Bu dünyada her şey olanaklı hale gelir; imkansızlıklar, fiziksel kurallar ve çelişkiler kaybolur. Hayal gücü ile perspektiften yoksun, iç ve dış ayrımını gideren evrensel, mitik bir mekân ortaya çıkar. Bu mekânda insani olan arzuya boyun

¹⁵⁵ Bkz. Görsel 5.27

¹⁵⁶ Bkz. s. 97-98

eğmek zorunda kalınır (kumsalda gömülü nota sehпасı, denizin bastığı kadın). Üstelik kumsalın arzu mekânı niteliği, Fantômas'ın arzu nesne arayışının başlangıç ve bitiş noktasını temsil etmesi, dürtülerin ustasının evinin bulunduğu yer olmasıyla vurgulanır. Bu doğrultuda izleyici tarafından tekinsiz (*unheimlich*) olarak algılanan mekân, Fantomas için korumayı, güveni temsil eden *heimlich*, yuva anlamına gelir.



Görsel 5.27. “*Monsieur Fantômas*” filminde bir psişik mekân olarak kumsal

Deniz kumsala benzer şekilde arzunun özgürlüğünü ve insan üzerindeki hakimiyetini çağrıştıırabilir. Daktiloda yazan histerik kadını adım adım basan deniz imgesi arzunun insan üzerindeki gücünün ifadesi olarak okunabilir.

Dekorlar, gerçekçi öğelerden oluşmasına rağmen alışılmış bağlantılarından, kullanımından tamamen koparılarak kumsalın içine yerleştirilir. Basitleştirilmiş dekor öğeleri temsil ettiği mimarı yapıyı kopyalamak yerine, ona işaret eder. Bu şekilde izleyicinin hayal gücü ve bastırılmış bilinçdışı materyalleri harekete geçirilir. Aynı zamanda bu öğelerin tam da nesnel gerçeklikten tamamen koparılarak kumsala taşındığından gerçeklik ile hayal edilen arasındaki belirsizlik ve böylece ortaya çıkan tekinsizlik güçlü bir şekilde yaratılamadığı söylenebilir.

Mahkemeyi temsil eden dekor bir masa ve arka fonda siyah bir çarşaftan oluşur. Çarşaf üzerinde beyaz kurdelelerin oluşturduğu belirsiz bir biçim, ilkel bir sunağı ya da batıl inançların, cadılığın büyüleri nesnelere çağrıştırır. Böylelikle mahkeme bir yandan kurban ritüeline dönüştürülerek adaletin, otoritenin ve dinin temsil ettiği değerlerin yüzeyselliğinin mizahi bir tavırla altını çizer. Bir yandan ise dekoru oluşturan muammalı imgeler modern toplumun gerçeklik anlayışından çıkarılmış ilkel inançları ve bireyin bastırılmış fantezilerini harekete geçirir, tekinsiz olarak geri getirir¹⁵⁷.

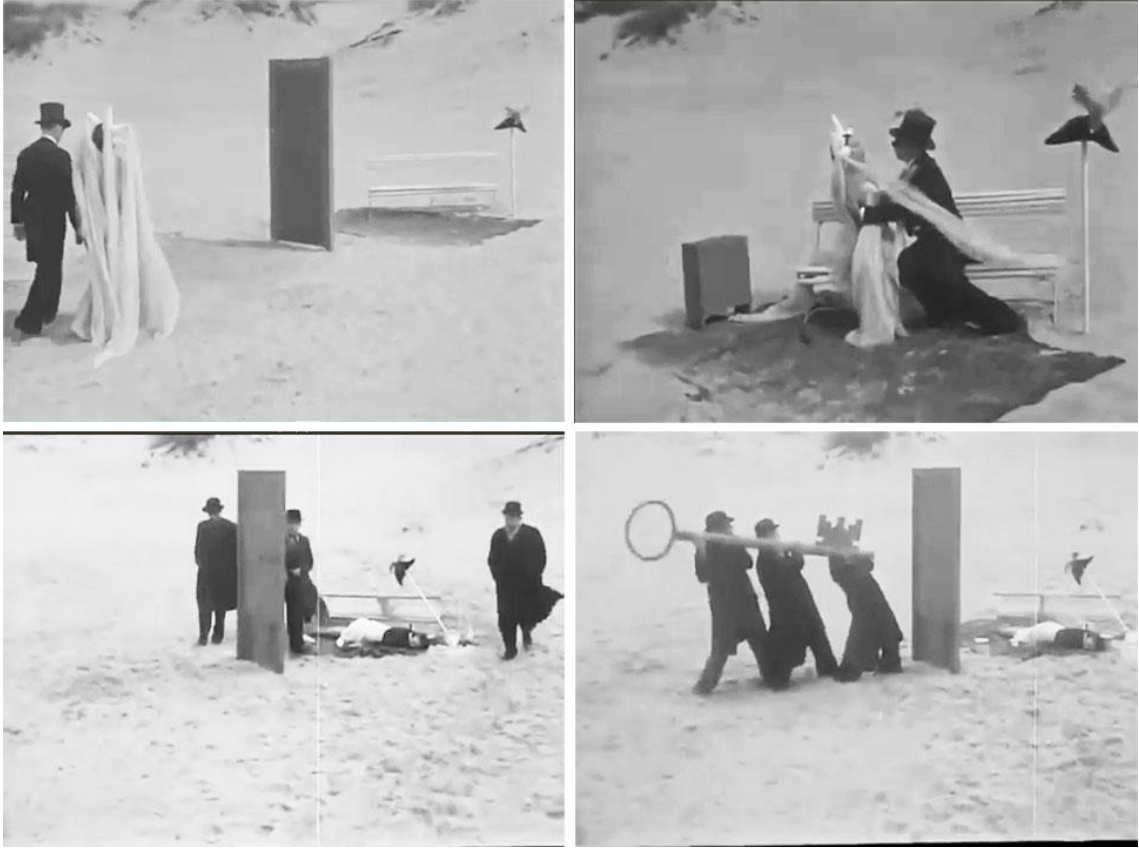


Görsel 5.28. “*Monsieur Fantôme*” filminde kumsala kurulan mahkeme

Fantôme’ın evini bir kapı, bir bank, belirsiz bir kutu ve sopa üzerinde sallanan şapka temsil eder. İç ve dış mekânı duvarlar yerine sadece bir kapı ayırır¹⁵⁸. Karakterlerin eve kapıdan girdiklerinde evin imgesi daha da hayal edilebilir hale gelir, gerçekliğe yakınlaşır. Fakat bu oluşturulmuş gerçeklik kırılır; polis, evin içinden geçerek kapıya yaklaşır. Ardından polis, kapıyı devasa bir anahtarla kırmaya çalıştığında evin gerçekliği tekrar oluşturulur. Böylelikle hayal edilen ile gerçek arasındaki sınırlar zorlanır.

¹⁵⁷ Bkz. s. 79

¹⁵⁸ Bkz. Görsel 5.29



Görsel 5.29. “*Monsieur Fantomas*” filminde ev ve kapı imgesi

İki ana mekân olan manastır ile kumsal dışında film, Fantomas’ın arzu nesnesini arayışı sırasında geçtiği mekânlar; doğal peyzajlar (çalılık, orman), modern kentin görüntüleri (Paris şehri kuşbakışından, köprüden geçen tren, kent sokakları ve içinde dolaşan arabalar) ve Magritte’in stüdyosudur. Bu farklı, görünüşte alakasız, zaman-mekân ilişkilerinden yoksun mekânları arzu birleştirir. Söz konusu mekânlar Fantomas’ın arzu nesne arayışının evrensel, mitik yolculuğunun duraklarına dönüştürülür¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Bkz. Görsel 5.30



Görsel 5.30. “*Monsieur Fantomas*” filminde mekân kullanımı

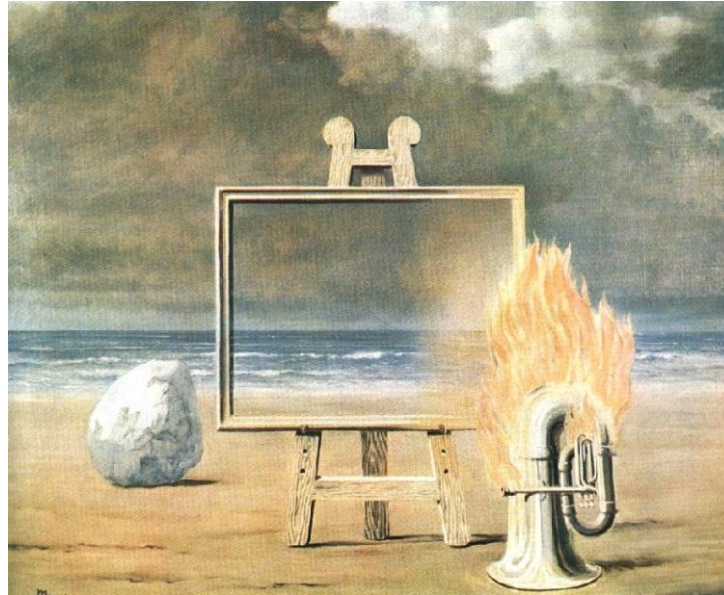
Mekânların anlamı, belirsiz olsa da arzunun hâkim olduğu düşlerin yorumuyla açığa çıkarılabilir. Örneğin Fantomas’ın arzu nesnesi olan Elvire’yi bulduğu çalılık, çamurlu, sulu bir yer rüya sembolizminde verimlilik, kadın örgensel organı ve buna karşı duyulan arzuya işaret edebilir. Kumsalın tepeleri erkek, kapı ve oda ise kadın organını temsil edebilir. Tren ölümüne, su doğuma, gemi ise kadın örgensel organına işaret edebilir (Freud, 1998, s. 181-186).

5.2.4.4.2. Nesne kullanımı

Bir yandan anlamlı ilişkileri kurarak, bir yandan ise mantıkdışı çağrışımlara yol açarak filmin öyküsünü oluşturmak üzere yararlanılan en önemli yapımlar nesne ve aksesuarlardır. Filmde günlük, gerçekçi görünümde nesnelere alışılmış kullanımından, bağlantılarından, fiziksel niteliklerinden bağımsızlaştırılarak yeni, kendine özgü anlamlar üstlenir. Filmin öyküsü ise önemli ölçüde bu, nesnelere yol açtığı çağrışımlar üzerine kuruludur.

Filmin nesnelere mantık yoluyla anlamlandırılmaz ya da anlamlandırmaya kalkışmak doğru olmaz. Moerman'ın büyük miktarda esinlendiği Magritte'e göre (2016, s. 141) "Simgesel anlamlar arayanlar, imgenin kendindeki şiiri ve gizemi gözden kaçırıyorlar...Ben belli bir nesnenin neden orada olduğunu, neden yan yana durduklarını zihnen açık etmek üzere resmetmediğim için, resimlere öyle bakmak gizemi bütünüyle yok edecektir". Bu doğrultuda yapım tasarımı "estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem"de işler (Breton, 2009, s. 31).

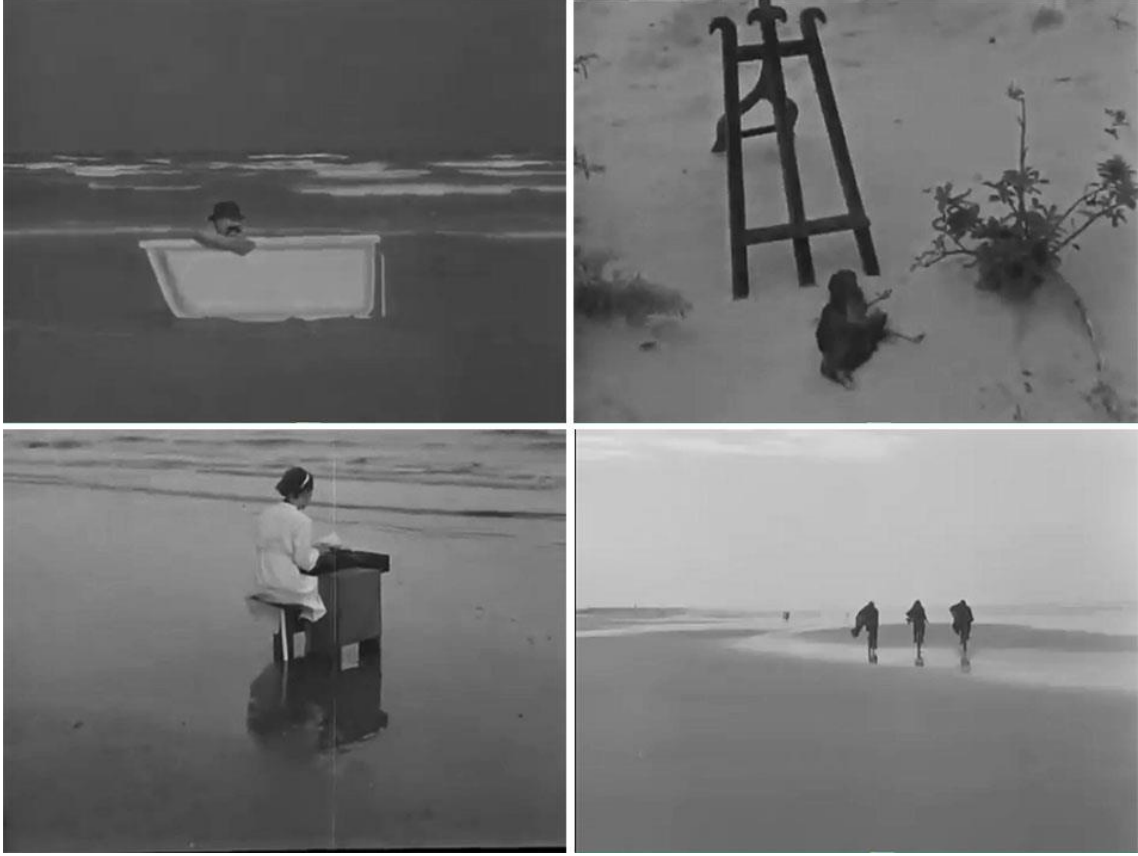
Aynı zamanda filmin otomatik olarak oluşturduğu nesnelere, bilinçdışı eylemlerden meydana geldiği için psikanalitik yöntemle çözümlenebilir. Örneğin rüyada çiçekler kadın örgenlerini, ya da bekareti temsil eder. Ayakkabı kadın örgenini, çekiç, anahtar, sopa, direk, ağaç, şemsiye gibi uzun, yukarı kalkık şeyler ise erkek örgenini temsil eder. Cinsel birleşmeyi dans, bisiklet sürme gibi ritmik etkinlikler sembolize edebilir (Freud, 1998, s. 182-186).



Görsel 5.31. Rene Magritte, "La Belle Captive", 30,2x40 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1926

Bu doğrultuda filmde kullanılan nesnelere hayali ile gerçek; psişik ile nesnel gerçeklik ve temsil ile temsil edilen arasındaki sınırları zorlar. Alışılmış bağlantılarından koparılan nesnelere kumsalın boşluğunun içerisinde rastlantısal olarak karşılaşırlar. Kumda gömülen bir nota sehpası, müzik enstrümanları, boşluk içinde

duran bir kapı, Detektif Juve'ün banyo yaptığı iki boyutlu küvet, boş bir ayakkabı kutusu vb. izleyicinin psişik gerçekliğini harekete geçirir.



Görsel 5.32. “*Monsieur Fantôme*” filminde nesne kullanımı

Bunun yanı sıra Moerman, Amerikan burlesk sinemasının nesne kullanımından da esinlenir. Aragon (1978, s. 30), yapım tasarımına dair öneride bulunduğunda Chaplin'in sinemasındaki özerk dekor ve nesne kullanımının şiirsel ve devrimci özelliğine işaret etmektedir. Chaplin'in filmlerinde nesnelere ve aksesuarlar, güzel ya da harmonik bir kompozisyonu oluşturmaktan ziyade dramatik gelişimi desteklemek ve yeni çağrışımlar oluşturmak üzere tasarlanmaktadır. Nesnelere, günlük kullanımına ve fiziksel kurallara aykırı olarak farklı bir rol üstlenir, kullanışsız nesnelere kullanışlı olmakta, cansızdan canlıya dönüşmektedir. Böylelikle meydana gelen bir dünya, bir yandan mizahi bir tavırla nesnelere gerçekliği eleştirir, bir yandan ise izleyiciyi tekinsizliğe büründürür.

Moerman nesnelere bu doğrultuda seçer, tasarlar ve bağlantılara yerleştirir. Anahtara gerçekdışı bir büyüklük kazandırır, bu devasa anahtar ise kapının kilidini

açmaktan ziyade koçbaşı olarak kullanılır. Rahipler cüppeleri altından farklı alakasız nesnelere çıkarır, Detektif Juve ve adamları, araştırma sırasında mantıksız, saçma hareketler yapar; bir deniz kabuğunu dinler, boş ayakkabı kutusunun içine bakar, sonra ise kafasına yerleştirir vb.

Filmin nesnelere çoğu zaman arzu nesnelere ya da fetişlerdir. Manastırdan ellerini erkeklik organı önünde tutarak çıkan rahipler, cüppeleri altından bir tuba, baston gibi fallik nesnelere çıkarırlar. Bu nesnelere kör kemancıya verir, kemancının beyaz kör bastonunu elde ederler. Bu şekilde rahiplerin günah çıkartması, nesnelere temsil ettiği dürtüleri dilenciye yüklemesini işaret eden bir imge oluşur. Kumsalda bulunan deniz ürünleri, özellikle ölü Elvire'nin etrafında bulunan deniz kabukları kadın örgensel organını ve hem ona karşı duyulan arzuyu hem de ölüm tehdidini temsil eden arzu nesnelere olarak okunabilir.



Görsel 5.33. “*Monsieur Fantôme*” filminde fetiş ve arzu nesnelere

Araştırma sırasında Detektif Juve'nin adamları çalılıkta bir manken gövdesini ve kumda gömülü bir manken kolunu bulurlar¹⁶⁰. Mankenin harikulade imgesi, Gerçeküstücü imgelemde görüldüğü gibi cinsel ile meta fetişizmini ve canlı ile cansız birleştiren arzu nesnesidir. Erotik bağlanmanın yanı sıra erkeğin asli fantezilerinin, iğdiş edilme tehdidinin tekensiz hatırlatıcısıdır¹⁶¹. Mankenin parçalanması, sakatlanması, gövdesinden ayrılmış kolu, iğdiş edilme ve ölüm tehdidinin yanı sıra arzu nesnesinin (Elvire) erkek tarafından yok edilmesini çağırıştırır. İzleyici bu imgeleri hayal gücüyle canlandırdığında cansız manken canlanır, hayal edilen ile gerçek arasındaki ayrım

¹⁶⁰ Bkz. Görsel 5.33

¹⁶¹ Bkz. s. 91

oradan kalkar ve izleyicinin psişik gerçekliği mankenin nesnel gerçekliğini ele geçirir. Üstelik kumda bulunan manken kolunun canlı sahibi birden ortaya çıkıverdiğinde izleyicinin hayal gücüyle ölü beden olarak tamamlamaya başladığı manken imgesinin gerçekliği tekrar kırılır. Böylelikle canlı ile cansız, hayali ile gerçek arasındaki sınırlar daha da muğlaklaştırılır.



Görsel 5.34. “Monsieur Fantômas” filminde manken imgesi

5.2.4.4.2. *Beden kullanımı*

İnsan bedenleri, karakterlerin dış görünüşü ve kostümleri nesnel gibi bir yandan anlamsal bütünlüğü kırar, bir yandan ise filmin olaylarını ve mekânlarını birbirine bağlar. Kumsal ile manastırı bağlamak üzere kumsalda siyah peçe giymiş üç rahibe bisiklet sürer, filmin sonunda rahip ile rahibeler kumsaldaki direk etrafında dans ederler. Aynı şekilde Detektif Juve’ün adamlarının melon şapkası, uzun paltosu, Fantômas’ın burjuva gece kıyafeti zaman ve mekânsız sahili modern kent ve zamanla birleştirir.

Bunun yanı sıra karakterlerin dış görünüşü film boyunca görünüşte mantıksız olarak değişir. Bunun bir sebebi Feuillade’in Fantômas karakterinin gerçekdışı yetenekleridir; herhangi birinin kılığına girebilmesi, ortalıktan bir anda toz olabilmesi, görünmez kalabilmesi ve hiçbir zaman yakalanamaz olması olabilir. Bu doğrultuda Moerman, Fantômas’ı film boyunca farklı kılıklarda gösterir. İlk görüldüğünde Fantômas, geleneksel olarak maskeli, burjuva gece kıyafetleri içerisinde, elinde kanlı bir bıçakla betimlenir. Bundan sonra Fantômas kumsalda siyah bir maske ve body ile

görünür. Ardından önce tekrar burjuva kıyafetini giyer, sonra bir kontrbasa dönüşür, sonrasında rahibe kılığına girer ve mayo giymiş olarak görünür. Film sonunda ise tekrar burjuva gece kıyafeti ile görünür.



Görsel 5.35. “*Monsieur Fantômas*” filminde Fantômas’ın kostüm değişimleri

Kostüm değişimlerinden doğan anlam, kostümlerin ve bunların olaylarla, mekânlarla ve nesnelere yan yana getirilerek yol açtığı çağrışımlardan oluşur. Örneğin kumsalın tepesinde, alt açıdan gösterilen Fantômas’ın siyah bodysu tehdit edici, ölümcül gücü temsil eder. Elvire’yi bulduğunda tekrar burjuva kıyafetini giyer, böylelikle sevdiği kadını kurtaran bir kahraman, centilmen kılığına girer. Elvire’yi eve götürürken ise kıyafeti sebebiyle damat olarak algılanır.

Fantômas’ın arzu nesnesi Elvire, Fantômas’a benzer şekilde film boyunca farklı kostümlerde görünür¹⁶². İlk görüldüğünde temizlik, masumluk ve bakireliği aynı zamanda ölümü ve kısırlığını çağrıştıran uzun, beyaz bir kıyafet giyer. Fantômas onu eve götürdüğünde Elvire’nin kostümü birden değişir; yıldız biçiminde bir başlık giyer.

¹⁶² Bkz. Görsel 5.35

Göğüslerini kapatan külahların ve başlığın uçlarından beyaz duvak gibi tüller sallanır. Böylelikle başlangıçta ölümü kişileştiren Elvire; aşk, arzu ve verimlilik “tanrıçası”na dönüşür. Elvire öldükten sonra rahibe kılığında geri döner. Fantomas onu bularak tekrar kumsala götürdüğünde mayo ile rahibe başlığı giyer. Böylelikle kilise gülünç hale getirilir. Evire’nin kılık değişimi kadın figürünü evrenselleştirir ve kadının kaderini görselleştirir. Farklı kadınlar olsa da Fantômas’ın tek bir amacı vardır: arzu nesnesi ile kavuşmak. Fakat bu sırada hepsini tüketir.



Görsel 5.36. “Monsieur Fantômas” filminde Elvire’nin kostüm değişimleri

Aynı zamanda imkânsız kılık değişimleri, kıyafetlerin ortamla olan rastlantısal karşılaşmaları psişik gerçekliğin nesnel gerçekliğin üzerindeki gücünü destekler, düşsel, tekinsiz bir ortam yaratır. Fantômas’ın insani olanı ve toplumsal kuralları temsil eden burjuva kıyafeti ya da polisin melon şapkalarının doğal bir ortam, çalılık ya da kumsal içine yerleştirilmesi doğanın temsil ettiği dürtüleri, yaşam ile ölümün insan üzerindeki gücünü çağırıştırır. Sahilde bisiklet süren siyah peçeli rahibeler ölümün habercisi olarak tekensiz bir tehdidi üstlenirler. Fantômas kontrbasa dönüştüğünde bir yandan nesnel

gerçeklik imkânsızlık ile genişletilmiş olur, bir yandan da kontrbasın insanı çağrıştıran şekli ile insani olan ile cansız olan karıştırılır. Bu şekilde yan yana getirilen farklı gerçeklikler sarsıntılı güzellikte bir imge yaratır.

Sürekli değişen kostümler içinde tek sabit kalan öge maskedir. Fantômas'ın yanı sıra filmin diğer karakterleri de yüzünü örten bir duvak giyer ya da yakın çekimler kullanılmadan yüzleri belirsiz kalır. Maskenin önemli konumu Gerçeküstücülerin nesne seçimlerinde, örneğin Breton'un keşfettiği bronz maskesinde¹⁶³ ya da *Variétés* dergisindeki fotoğraflarda¹⁶⁴ ve Man Ray'in *Le Mystere du Chateau du Dé* filminde de gözlemlenebilir. Aynı zamanda Moerman, Belçika'nın eski, kilise karşıtı bir geleneğinden, Binche'teki Orta Çağ karnavalı ve James Ensor'un ikon kırıcı ve kara mizahi içeren Dışavurumcu çalışmalarındaki maske kullanımından esinlenir (De Celis, 2011). Karnavalda yer alan ve Ensor'un betimlediği kimliksizleştiren, grotesk, kara mizah içeren tipleri filmin maske ve yüz kullanımına yansır¹⁶⁵.



Görsel 5.37. Karnaval Binche'te

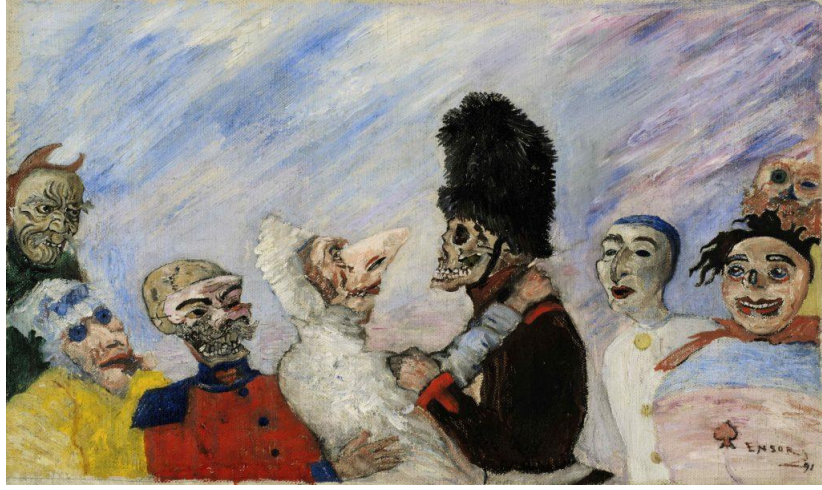
Maske, bir yandan karakterin kişiliğini korur ve saklar, bir yandan ise karakterin maskenin sembolize ettiği güç ya da kişi ile özdeşleşmesini sağlar (Pál, Újvári, Borus, Ruttkay, 2001, s. 20-21). Böylelikle filmde görülen maskeler ve belirsiz yüzler, karakterleri kimliksizleştirilerek onları birer kavram ya da insan modelinin temsilcisine

¹⁶³ Bkz. s. 86

¹⁶⁴ Bkz. s. 92

¹⁶⁵ Bkz. Görsel 5.37-38

dönüştürür. Bunun aracılığıyla filmin karakterlerinin yanı sıra filmin bütünü evrenselleştirilir, bir mitik hikâyeye dönüştürülür.



Görsel 5.38. James Ensor: “Squelette arretant masques”, 30,5x50,7 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1891

Bu tipler, anti-kahraman, erkeğin arzu nesnesi olarak kadın, kiliseyi temsil eden rahibe ile rahip, otoriteyi temsil eden detektif ve yükselmeye çabalayan adamlarıdır. Bu karakterlerin kostümleri, maske ve yüzleri gibi kişilikleri hakkında bilgi vermek yerine onların tipeştirilmesine katkı sağlar. Kostümün bu şekilde kullanımı, izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini engeller, dolayısıyla izleyicinin hikâyeye dış bir bakış açısından bakarak kendi bilinçdışı düşünceleri ile yorumlaması sağlanır. Bu etkiyi yönetmenin kullandığı mizahi tavır da güçlendirir. Bunun yanı sıra insanın bu tür metalaştırılması, duygusuzlaştırılması bir yandan dürtülere boyun eğen bireye, bir yandan ise modern insanın kaybettiği bireyselliğe işaret edebilir.

Filmde maskenin yanı sıra körlük de önemli bir öğedir. *L'Age d'or* filminde de yer alan körlük imgesi¹⁶⁶ dışarıya, nesnel gerçekliğe bakan gözün kapalı olmasından dolayı iç dünyanın, arzunun ve dürtünün ifadesi olarak kullanılabilir. Aynı zamanda bastırılmış bir travmaya (iğdiş edilme vb.) işaret edebilir¹⁶⁷. Böylelikle kör olarak dolaşan Fantomas, bilinçli kontrolünü devre dışı bırakarak tamamen dürtülerinin, arzularının tarafından yönlendirilerek arzu nesnesinin sonsuz arayışını sürdürür.

¹⁶⁶ Bkz. s. 187

¹⁶⁷ Bkz. s. 79

Filmin karakterleri güzel değildirler. Ataerkil imgelemde baştan çıkarıcı ya da masum bir güzelliğe sahip olan kadın, burada gülünç hale getirilir. Hatta Fantômas'ın tehditkâr, ölümcül karakteri de vahşi bir figür değildir, eğlenceli, gülünç bir izlenim bırakır. Böylelikle Moerman, sadece din, otorite ve devlet kurumlarını değil; filmde gösterilen bütün değerleri, hatta filmin kendi değerini de yıkan, eleştirel bir mizah uygular. Yönetmen, karşı güçlerin hiçbirinin doğru olup olmadığını göstermez; bu kararı izleyiciye bırakır. Bir gücün varoluşu diğerinin şartıdır, hatta bu iki karşıt taraf; ölüm ve yaşam iç içe geçer, Üstben ile İd böylelikle diyalektik bir *sürrealitede* bütünleşir.

5.2.4.5. Özet

Monsieur Fantômas'ın yapım tasarım estetiği, toplumun denetimlerini ve temsil ettiği değerleri mizahi bir söylemle eleştirmek üzere, filmin konusuna da hâkim olan *amour fou* ve bilinçdışı dürtüler tarafından yapılandırılır.

Bu doğrultuda yapım tasarımının anlam yaratımı, alışılmış anlamından bağımsız imgelerinin tetiklediği, çoğunlukla bilinçdışı çağrışımlara dayanır. Gelenekselden farklı, filme özgü neden-sonuç ve mekân-zaman ilişkileri, mantık ile fiziksel kuralları kıran psişik gerçekliğin eylemlerinin aracılığıyla oluşturulur ve onları resmeder.

Moerman, *sürrealiteyi*, stilize etmek ya da abartmaktan ziyade fotoğrafik gerçekliğe sadık kalarak, yapım tasarım öğelerini nesnel gerçeklikteki bağlantılarından koparıp yeni, mantıkdışı ilişkiler oluşturmasıyla meydana getirir. Hayal edilen ile gerçek olan ve psişik ile nesnel gerçeklik arasındaki belirsizlik ile oynar, gerçekliğin sınırlarını genişletir ve izleyici tekinsizliğe büründürür.

Bunun yanı sıra yapım tasarım öğeleri her zaman işlevseldir, eylemde ve anlam yaratımında rol alır. Anlam, yapım tasarımının öğelerinin birbiriyle ve içinde ya da aracılığıyla gerçekleşen eylem bağlamında yaratılır. Üstelik yapım tasarım öğeleri arasındaki sınırlar kaldırılır; dekor, nesne ve insan bedenleri, insan ile insan olmayan, canlı ile cansız iç içe geçirilir. Böylelikle tekinsizliğin ve sarsıntılı güzelliğin estetiği yaratılır. Ayrıca yapım tasarım öğeleri mekân, zaman ve karakterlerin kişiliği hakkında bilgi vermek, atmosfer oluşturmak yerine filmin dünyasını evrenselleştirir. Bundan dolayı izleyicinin özdeşleşmesi, duygusal bağlanması engellenir ve eleştirel bir bakış sağlanır.

Yapım tasarımı, izleyiciyi estetik olarak tatmin etmek amacıyla yapılandırılmaz; güzel, orantılı bir kompozisyon yaratmak ya da karakterler arasındaki kötü-iyi, kahraman-düşman ayrımları oluşturmak için kullanılmaz. Geleneksel güzellik anlayışından uzaklaşarak iyi-kötü, güzel-çirkin ve değer-değersizlik ayrımlarını kaldırır. Güzelliğe tarafsızlık, muamma, tekinsizlik ve mizah hakimdir.

Estetik anlayışındaki yeniliklerine rağmen *Monsieur Fantômas* 'ın, Gerçeküstücü amaçları tam anlamıyla yerine getiremediği söylenebilir. Yapım tasarımının sarsıntılı güzelliğini filmin mizahi, eğlenceli tavrı kısıtlar. Dürtülerin insanın bilinçli eylemleri, estetik kuralları üzerindeki gücü, vahşeti içinde barındıran erotizm, yıkım, ölüm ve çirkinlik yeterli miktarda betimlenmez. Dolayısıyla izleyiciyi şok ederek, sarsarak gerçekliği eleştirmeye teşvik etmek için yapım tasarımı yetersiz kalır.

Bunun yanı sıra yapım tasarımı nesnel gerçekliğin öğelerinden oluşsa da bağlantılarından tamamen koparılarak, basitleştirilerek gerçeklikten uzaklaşır. Bundan dolayı tekinsizliğin ortaya çıkmasının şartı olan psişik gerçekliğin nesnel gerçekliği ele geçirmesi, hayal edilen ile gerçek arasındaki belirsizliğin tam anlamıyla yerine getirilmediği öne sürülebilir. Bundan ötürü filmin eleştirel gücü de kısıtlanır.

6. SONUÇ

Gerçeküstücülük, yaşamı değiştirme, gerçekliği dönüştürme ve insanı özgürleştirme gibi devrimci amaçları doğrultusunda sanatın hedefi ve estetiğinin yanı sıra özellikle ise sinemanın hammaddesi olan gerçekliği de yeniden tanımlamıştır. Daha geniş, rasyonelliğin kabul etmediği psişik gerçekliği ve mantıkdışını da harmanlayan bir *asıl gerçeklik* ya da *sürrealite* doğrultusunda, burjuva beğenişe aykırı bir karşı-estetik geliştirmiştir.

Bu doğrultuda yeni estetiğin temelinde bilinçdışına sığınan bastırılmış hatıralar, düşünceler, dürtüler ve arzuların serbest bırakılmasının yanı sıra karşıt kavramların ve gerçekliklerin arasındaki sınırın kaldırılması yatmıştır. Breton'un buna uygun olarak öne sürdüğü, psişik ile nesnel gerçeklik, çirkin ile güzel, iyi ile kötü, ölüm ile yaşam, aşk ile korku, doğal ile insani, eski ile yeni gibi zıt kavramları içinde barındıran sarsıntılı güzellik şiir, plastik sanatlar ve mimarlığın yanı sıra sinemada da Gerçeküstücü estetiğin merkezinde yer almıştır. Sarsıntılı güzelliliğin açığa çıkmasının şartlarını sağlayabilen bir diğer olgu ise, Freud'un belirlediği, estetik ile psikanalizin keşiştiği noktada yer alan tekinsizliktir. Bir dış etki ya da nesne aracılığıyla bastırılmış materyallerin yineleme zorlantısıyla geri dönüşünden kaynaklanan tekinsizlik böylelikle Gerçeküstücü estetiğin diğer belirleyici kavramı olmuştur.

Aragon (1978, s. 28-30) yapım tasarımıının yeni, modern bir dile sahip olması gerektiğine dair önerilerde bulunurken çağın ana akım ve avangart sinemasının temsil ettiği yapım tasarım estetiğini eleştirmiştir. Bir yandan ana akım sinemanın, görünür gerçekliği olabildikçe büyük miktarda yansıtmakla ve izleyicinin gündelik gerçeklikte doyuramadığı arzularını yerine getirmekle yükümlü olan ve ticari amaçlar doğrultusunda bir ortak üslup etrafına düzenlenen yapım tasarımıını sorgulamıştır. Bir yandan ise avangardın – Gerçeküstücülükle benzer görüşlere sahip olmasına rağmen – nesnel gerçeklikten uzaklaşmasını (stilize etmek, iç gerçekliğe sığınmak), böylelikle sinemanın özerkliğinin ve toplumsal düzeyde etkili bir sanat biçimi olmasını engellemesini eleştirmiştir.

Gerçeküstücülüğün temsil ettiği yeni, modern yapım tasarım estetiğini diğer sanat biçimlerinin merkezi konumunda olan sarsıntılı güzellik ve tekinsizliğin belirleyip

belirlemediği sorusunu cevaplamak üzere 1920-1930'lu yıllarda Gerçeküstücüler tarafından çekilmiş dört film analiz edilmiştir.

Bulgular yorumlandığında sarsıntılı güzelliğin ve tekinsizliğin dört filmin yapım tasarımında da boy gösterdiği fakat farklı ölçülerde uygulandığı öne sürülebilir. Öncelikle dört filmde de yapım tasarımı, fotoğrafik gerçekçiliğe sadık kalarak (avangart estetiğin aksine) psişik gerçekliği nesnel gerçeklik aracılığıyla harekete geçirmiştir. Başka bir deyişle yapım tasarımı ya da bir ögesi, görünüşteki gerçekçiliği korunarak fakat alışılmış bağlantılarından, kullanımından ya da ortamından çıkarılarak yeni, mantıkdışı dolayısıyla psişik bir anlam kazanmıştır. Bu doğrultuda psişik gerçeklik nesnel gerçekliği ele geçirmiş, böylelikle ortaya çıkan etkinin tekinsizlik olduğu sonucuna varılıp Gerçeküstücü yapım tasarım estetiğinin tekinsizlik üzerine temellendirildiği öne sürülebilir. Buna rağmen *La Coquille et le Clergyman* filminin yapım tasarımı gerçekçilikten düşsele yaklaştığı (özellikle dekorlar), *Monsieur Fantômas* filmininki ise gündelik bağlantılarından koparılan, birer işarete dönüştürülen nesnelere nötr, boş bir ortama (kumsal) yerleştirildiği için tekinsiz duygusunu sadece kısıtlı olarak yarattığı söylenebilir.

Alışılmış anlamlarından bağımsızlaşan yapım tasarım öğelerinin yeniden yapılandırılması, yönetmeni, tasarımcıyı ya da izleyiciyi rahatsız eden, kaygılandırıcı ve muammalı anlamlara yol açan tekinsizlik yaratımının bilinçli ya da bilinçsiz amacıyla ilişkilendirilebilir. Nesne, mekân, mimari ve kostümlerin seçimi ve sıra dışı kullanımı bilinçdışı bastırılmış dürtüler, asli fanteziler, arzular ve çocuklukta travmalar ile toplumun, tarihin bastırıldığı ilkel inançlar, eski üretim biçimleri ve kültürel öğelerin tekinsiz olarak geri getirilmesine yol açtığı sonucuna ulaşılabilir.

Ana akım yapım tasarımı, *unheimlich* (tekinsiz) yerine *heimlich* (yuva, tanıdık) hissi yaratmaya; çok anlamlılık, muğlaklık ve kaygı yerine tek anlamlılık, güvenilirlik ve güzellikten gelen hazzı uyandırmaya dayalı olduğundan dolayı Gerçeküstücülüğün tekinsizlik bağlamında ana akım yapım tasarımından farklı bir estetik ortaya koyduğu ileri sürülebilir.

Gerçeküstücülüğün avangart yapım tasarım anlayışından farklı bir yapım tasarım estetiğini ortaya koyduğu, aynı zamanda ondan yararlandığı öne sürülebilir. *La Coquille et le Clergyman* filmi özellikle Fransız İzlenimciliğin ve Alman Dışavurumculuğunun, *Le Mystere du Chateau du Dé* filmi Fütürizm, Rus Konstruktivizminin ve Dadanın, *Monsieur Fantômas* filmi ise Amerikan burlesk sinemasının yapım tasarım estetik

anlayışından yararlanmıştır. Dört film arasından *L'Age d'or* Gerçeküstücülüğün ilkelerine ve özgün estetik anlayışına en büyük ölçüde yakınlaşan filmidir.

Avangart estetikte egemen olan semboller yerine çağrışımlara dayalı metaforlar kullanımıyla yapım tasarım öğelerine yeni anlamlar yüklenmiştir. Buna rağmen, özellikle *La Coquille et le Clergyman* ve *Le Mystere du Chateau du Dé* başta olmak üzere incelenen bütün filmlerin, dolayısıyla Gerçeküstücülüğün de tam anlamıyla sembol kullanımından kopmadığı beyan edilebilir. Bundan yola çıkarak semboller mantık tarafından üretilmiş olmasına rağmen insanın bilinçdışında da var olması ve yapım tasarımının bunlardan soyutlanmasının imkânsız olduğu öne sürülebilir.

Dört filmde de uygulanan yapım tasarımı tamamen kişisel, subjektif algılamaya ve yoruma dayandığından Gerçeküstücü yapım tasarımının, ortak bir üslup yerine yönetmenin ya da tasarımcısının özgün anlayışı çerçevesinde oluşturulduğu öne sürülebilir. Üstelik tek anlamlı değil çağrışımsal, çok anlamlı öğelerin kullanılmasıyla izleyicinin yapım tasarımını deyim yerindeyse yeniden “tasarlaması” gerçekleştirilmiştir.

Bunun yanı sıra Gerçeküstücü yapım tasarımının amacı güzel, orantılı ve etkileyici bir kompozisyon, dekor ve karakter yaratmak ya da duyguları tetikleyen bir atmosfer oluşturmak değildir. Yapım tasarımının her öğesi dramatik gelişmede, anlam yaratımında yer almıştır. Böylelikle filmin içeriğinin ifade edilmesinde önem kazanan nesne, mimari ve mekânlar, karakterler kadar mühim olmuştur, hatta bu öğeler arasındaki sınırlar, özellikle *Le Mystere du Chateau du Dé* ve *Monsieur Fantômas* filmlerinde kaldırılmıştır. Bunun sonucunda ise nesnelerin canlanmasıyla paralel olarak karakterlerin cansızlaşmasından kaynaklanan tekinsizlik ve sarsıntılı güzellik ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda karakterlerin, kostüm, makyaj vb. aracılığıyla duygu ve kimliksiz haline getirilmesi ya da tiplendirilmesi izleyicinin karakterlerle ya da filmle özdeşleşmeye teşvik edilmesinden ziyade onu filmde yabancılaştırmak amacıyla kullanılmıştır. Bundan ötürü yönetmen ya da tasarımcının eleştirel bakışının yanı sıra izleyicinin de bir yorumda bulunması sağlanmıştır.

Aynı zamanda karakterlerin kimliksizleştirilmesi, tekinsizliğin ve sarsıntılı güzelliğin dışavurumudur. Hem kişisel travmaların, bastırılmış materyallerin hem de modernizmin mekanikleşme travmasının üstesinden gelmek amacıyla tekinsizlikten

yararlanan Gerçeküstücülerin, tekinsizlik estetiğini diğer sanat disiplinlerinin yanı sıra yapım tasarımına da yerleştirdikleri gözlemlenebilir. İnsan bedeninin bu tür metalaştırılması en çok *Le Mystere du Chateau du Dé* filminde görülmüştür fakat diğer üç filmde de boy gösterdiği öne sürülebilir. *La Coquille et le Clergyman* ve *L'Age d'or* filminde görülen insan bedeninin hayvana dönüştürülmesi ya da aralarında bağlantı kurulması aynı olgudan kaynaklanabilir.

Bilinçdışı eylemler en saf şekilde düşlerde ve çılgınlıkta ortaya çıktığından Gerçeküstücü yapım tasarımı sıklıkla rüya çalışması yöntemlerinden (yer değiştirme, rüya sembolleri, yoğunlaştırma, nedensellik, mekân ve zamansallığın kırılması) ve paranoya ile histerinin belirtilerinden yararlanmıştır. Bu doğrultuda geleneksel yapım tasarımının amaçladığı zaman-mekân ve nedensellik ilişkileri dört filmde de kırılmış, bir tür psişik harita oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra karakterlerin dış görünüşü, kostüm ve makyajları, özellikle *L'Age d'or* ve *La Coquille et le Clergyman* filminde histeri belirtisiyle de ilişkilendirilen sarsıntılı güzelliği temsil etmiştir.

Düşlerin yanı sıra Gerçeküstücüler modern kentte ve öğelerinde, metalarında, makinelerinde, otomatlarında, mimarlığında, gözden düşmüş nesnelere ve yapıtlarında yeni güzellikleri keşfedip yapım tasarımının estetiğine taşımışlardır. Ana akım sinema, Fütürizm ve Rus Konstruktivizmi de modernist mimarlık, metalar ve makinelerden yararlanmış olsa da Gerçeküstücülük diğer akımların aksine bu öğeleri modern burjuva toplumun eleştirisinde kullanmıştır. Özellikle *Le Mystere du Chateau du Dé* ve *L'Age d'or* filmlerinde modern çağın ürünlerinin, mimari öğelerinin kullanılmasıyla modernizm ve burjuva toplumun temsil ettiği değerler sorgulanmıştır.

Yapım tasarımı geleneksel güzellik yerine sarsıntılı güzelliği temsil ederek farklı estetik kavramları harmanlamıştır. Güzelliği çirkinlikle, kusursuzluğu kusurlulukla, iyiliği kötülükle yan yana getirmiştir. Bilinçdışı dürtüler, cinsellik ve ölüm dürtüsüne dayandırılan sarsıntılı güzelliğin, bütün yapım tasarımının yapılandırılmasını yönlendirildiği öne sürülebilir. Sarsıntılı güzelliğin analiz edilen filmlerde farklı ölçüde etkin olduğu gözlemlenmiştir; en yoğun şekilde *L'Age d'or* filminde ifade edilmiştir. Dört filmde de karakterler geleneksel erdemleri temsil etmek yerine ya nötr kalmış ya da anti-kahraman rolünü üstlenmiştir. Buna rağmen kadın, çoğunlukla Gerçeküstücülüğün ve ele alınmış dört filmin de ataerkil olmasından dolayı hala erkeğin arzu nesnesi olarak geleneksel güzellikten tamamen kopmamıştır.

Analiz edilen filmler aracılığıyla Gerçeküstücülüğün yapım tasarımında farklı yaklaşımları benimsediği öne sürülebilir. *La Coquille et le Clergyman* filminde Germaine Dulac, yapım tasarımını düşsel bir ortam yaratmak için kullanmıştır. Bunun yanı sıra geleneksel güzellik anlayışından bağımsızlaşmamıştır. *Le Mystere du Chateau du Dé* filminde Man Ray, belgesel bir yaklaşımla geleneksel anlamda yapım tasarımı uygulamamıştır. Gerçeklik öğelerinin farklı gösterilmesi, farklı bağlantılara yerleştirilmesi ile çağrışımsal anlam yaratılmıştır. Fakat “yapım tasarımı” çoğunlukla güzellik ve orantı bağlamında düzenlenmiştir. *Monsieur Fantômas* filminde Ernst Moerman, mekânı gerçekçi kılarak, özellikle nesnel ve kostümleri alışılmış bağlantılarından kopararak ayrı bir metafor haline getirerek, üstelik mizahtan yararlanarak nesnel gerçeklikten uzaklaşmış, eleştirel fakat eğlenceli bir tutumda bulunmuştur. *L'Age d'or* filminde Buñuel, gerçekçi mekân, dekor, nesne, kostüm vb. uygulamış, fakat bu öğelerin sıra dışı karşılaşmaları ve kullanımı ile psişik gerçekliğe yaklaşmıştır. Diğer filmlere göre daha eleştirel, kışkırtıcı bir dil benimsemiş, sarsıntılı güzellik çirkinlik-güzellik, aşk-şiddet, ölüm-yaşam karşıt kavramlarını daha etkin bir şekilde ifade etmiştir.

Kyrou'nun Gerçeküstücülerin de paylaştığı görüşüne göre (1978, s. 81-82) sinema, harikulade, sarsıntılı güzellik ve tekinsizliği özünde içinde barındırmaktadır. Bundan yola çıkarak Gerçeküstücü olmayan, ana akım ya da avangart yapım tasarım estetiğinde de sarsıntılı güzellik ile tekinsizliğin ortaya çıkmasının mümkün olduğu öne sürülebilir. Fakat yapım tasarımının bu niteliklerin açığa çıkmasını tetikleyebilmesi ve bunu hangi hedef doğrultusunda gerçekleştirdiği Gerçeküstücü yapım tasarım estetiğinin özerkliğini oluşturan önemli faktördür. Bu doğrultuda Gerçeküstücü yapım tasarımının, sinemaya özerkliğini kazandıran, akımın üyeleri tarafından belirlenmiş özellikleri göz önünde tuttuğu, sonuç olarak ise sinemanın ve yapım tasarımının özerkleşmesine katkı sağladığı tayin edilebilir.

Gerçeküstücü yapım tasarımının, gerçeklik algısının değiştirilmesine, gerçekliğin dönüştürülmesine, sınırlarının genişletilmesine ve psişik gerçekliğin öneminin artırılmasına katkı sağladığı; bunun yanı sıra Gerçeküstücülüğün, yapım tasarımı aracılığıyla kışkırtıcı, devrimci bir dille toplumu ve temsil ettiği değerleri eleştirme isteğinin kısmen yerine getirildiği ileri sürülebilir. Özellikle *L'Age d'or*

filminin toplumsal ve siyasi çatışmaların konusu olması, filmin ve bunu destekleyen yapım tasarımının devrimci bir dile sahip olabileceğini kanıtlamıştır.

Yapım tasarımının, aşk, ölüm, bilinçdışı dürtüler, toplum baskısı gibi evrensel konuları ele alan filmlere ortam hazırlamak amacıyla kendisi de evrensel, mitik düşünceye dayalı bir dil kazandığı öne sürülebilir. Karakterlerin tipleştirilmesi, kimliksizleştirilmesi incelenen filmlerin tümünde görülmüştür. Mekân, mimari ve nesne öğeleri de geleneksel yapım tasarım dilinden farklı olarak belli bir karakter, coğrafya ya da dönem bağlamında değil zaman ve mekânsız, evrensel bir dünya yaratmak amacıyla seçilmiş ve bir araya getirilmiştir.

Fakat Gerçeküstücülüğün bütün faaliyetlerinin hedefi olan insanı özgürleştirmek ve yaşamı değiştirmenin diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi yapım tasarımı aracılığıyla da yerine getirilemediği söylenebilir. Bu hedeflere ulaşmaya bir katkı sağlaması için filmlerin, dolayısıyla yapım tasarımının da herkes için anlaşılır olması gerekmektedir. Gerçeküstücülerin filmler dar bir izleyici kitlesi olduğundan bütün toplumu kapsayan bir değişim mümkün değildi.

Çalışmanın sonucu olarak Gerçeküstücülük akımının, 1920-1930'lu yıllar arasında, kendine özgü ve ana akım ile avangart yapım tasarımından büyük ölçüde farklılık gösteren ve özerk bir yapım tasarım estetiğini geliştirdiği tayin edilebilir. Bu yeni estetiğin ise Gerçeküstücülüğün plastik sanatlar, mimarlık ve sinema pratiklerinde de etkin olan Breton'un *sarsıntılı güzellik* ve Freud'un *tekinsizlik* kavramlarından önemli ölçüde yararlandığı ileri sürülebilir.

Gerçeküstücülüğün 1920-1930'lu yıllarda yerine getiremediği yaşamsal, toplumsal ve sanatsal amaçlar günümüzde de hala gündemdedir. Gerçeküstücülüğü ele alan sinema çalışmalarının sayısının artması ve bu çalışmaların özellikle düşünsel ilkelere odaklanarak daha sistematik şekilde yapılması hem sanatsal hem de toplumsal ortamda değişimler getirebilir. Bunun yanı sıra yapım tasarımının, bir sanat biçimi olarak ele alınması ve bu doğrultuda daha derin araştırmaların yapılması doğru olacaktır. Bu çalışmaların akademik ortamın yanı sıra daha geniş bir kitlenin ulaşabileceği bir platformda sunulması ve disiplinler arası bir etkileşimde yer alması önerilmektedir.

EKLER

EK – 1 Gerçeküstüculük Akımının Tarihiçesi

1. Dadadan ayrılma

Sonrasında kendilerini Gerçeküstücü olarak adlandıracak şairler, yazarlar ve sanatçılar Paris Dadası ile yan yana faaliyetlerini sürdürmüş, kışkırtıcı eserler, olaylar, yazılar ortaya koymuştur. Dadadan bağımsızlaşmaları Breton'un 1922 yılında 'modern arayışların' geleceğini kararlaştıran *Congrès de Paris* adlı kongreyi organize etmesiyle olmuştur. Breton'un ele aldığı o güne kadar gerçekleşen bütün avangart akımlar arasında Dada da yer almıştır; bu şekilde Breton, Dadanın artık tarihe dönüştüğünü ve güncel olmadığını açık bir şekilde belirtmiştir. Bu etkinlik, Gerçeküstüculüğün Dadadan ayrı bir güzergâhta ilerlemeye başladığına işaret etmiştir (Hopkins, 2004, s. 36).

2. 1924 yılından önceki Gerçeküstücü faaliyetler

1924 yılına kadar Breton ve ona katılan Paul Éluard, Robert Desnos, René Crevel, Max Ernst, Louis Aragon, Philippe Soupault, Max Morise, Pierre Unik, Pierre de Massot, Roger Vitrac, Jacques Baron gibi şairler ve sanatçılar deneysel etkinlikler düzenlemiş, araştırmalar yapmıştır. Burjuva karşıtı usdışına yönelik ilgileri yolunda, hipnoz, uyuşturucu ve serbest çağrışım yönteminden geliştirdikleri ruhsal otomatizm aracılığıyla rüyaları, sanrılarını ve bilinçaltını araştırmış ve onlardan yaratım sürecinde yararlanmışlardır. Breton ve Soupault 1920 yılında *Les Champs Magnétique (Manyetik Alanlar)* adıyla ruhsal otomatizm tekniği ile yazdıkları metinleri yayımlamıştır. 1920-24 arasında *Littérature* dergisinde seslerini duyurmuşlardır. Maxime Alexandre, Antonin Artaud, Joseph Delteil, Francis Gérard, André Masson, Pierre Naville ve Max Noll gibi sanatçılar ve yazarlar harekete katılmıştır (Duplessis, 1991, s.16-17, Hopkins, 2004, s. 37).

3. Gerçeküstücülüğün resmi kuruluşu

1924 yılında Breton, eğilimi bir etiket altında pekiştirmek için *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'yu yayımlamıştır. Ve bununla birlikte akım resmi olarak doğmuştur. Gerçeküstücülük edebi bir akım olarak başlamış, Breton Manifesto'da ruhsal otomatizm yoluyla yazılı sözcüklerden yeni imgeler üretmeye odaklanmıştır (Hopkins, 2004, s. 38).

4. 1924-1930 yıllar arasında önemli yayınlar ve dergiler

Aynı yılda Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu kurulmuş, başına ise Antonin Artaud getirilmiştir. Yine 1924 yılında Gerçeküstücülerin ilk dergisi olan *La Revolution Surréaliste*'nin ilk sayısı yayınlanmıştır. Dergi 1929 yılına kadar 12 sayıda yayınlanmıştır. Bunu *Le Surréalisme au service de la revolution* ve *Minotaure* gibi dergilerin yayınlanması takip etmiştir. Dergilerde sadece yazılar değil resimlerden, fotoğraflardan ve kolajlardan oluşan zengin bir görsel içerik yer almıştır. Dergiler sayesinde Gerçeküstücü düşünceler yayılmış ve popülerite kazanmıştır (Antmen, 2016, s. 135). 1928 yılında Breton *Sürrealizm ve Resim (Le Surrealisme et la Peinture)* kitabında Gerçeküstücülüğün resimdeki temsilini irdelemiştir (Duplessis, 1991, s. 18).

5. Grubun genişlemesi ve aforoz ediliş

Akım 1920'lerde yeni üyelerle zenginleşmiştir. Rene Char, Georges Hugnet gibi şairler yanı sıra Gerçeküstücülüğün plastik sanatlara yayılması ile birlikte Salvador Dali, Yves Tanguy gibi ressamlar ve önce şair sonra sinemaya yönelen Luis Buñuel akıma katılmıştır. 1929 yılında Breton, akımın üyeleri arasındaki anlaşmazlıkları gidermek için Gerçeküstücülüğün ahlaksal ve ideolojik saflığına uymayan sanatçıları ve şairleri aforoz etmiştir. Robert Desnos, Robert Vitrac, Andre Masson, Philippe Soupault, Antonin Artaud ve Michel Leiris gibi isimler Breton tarafından yayımlanmış *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*'da kınanmıştır. Aynı zamanda *Manifesto* Gerçeküstücülüğün felsefe ve siyaset yönündeki tutumunu da duyurmuştur (Hopkins, 2004, 41-43).

6. Gerçeküstücülüğün Fransız Komünist Partisi ile ilişkisi

Sosyalizm ve Devrimle yakınlaşan Breton diğer Gerçeküstücülerle beraber 1927 yılında Fransız Komünist Partisi'ne katılmıştır. Fakat Sovyet komünizm ve Gerçeküstücülük arasındaki anlaşmazlıklar sebebiyle bazı üyeler gruptan ayrılmıştır. 1933 yılında Breton da Fransız Komünist Partisi'nden çıkmıştır. 1935 yılında Breton, *Position Politique du Surréalisme*'de (Gerçeküstücülüğün Siyasi Konumu) sanatçının toplum karşısındaki bağımsızlığını savunmuştur (Bajomi, 1979, s 343, Duplessis, 1991, s. 19).

7. Akımın Avrupa'da yayılması ve uluslararası sergileri

1930'ların sonlarına doğru Gerçeküstücülük diğer ülkelere ve kıtalara da yayılmıştır. Komünist ve faşist ideolojinin ülkelere yayılmasıyla paralel olarak faşizm karşıtı sanatçılar Gerçeküstücülüğü kendi tutumları doğrultusunda benimsemiştir. Gerçeküstücü gruplar 1926'da Belçika'da ve 1934'te ise Çekoslovakya'da kurulmuştur (Hopkins, 2004, s. 44-45).

Büyük uluslararası sergiler Gerçeküstücülüğe sembolik bir konum sağlamıştır. Benimsedikleri sergi anlayış onların ayırt edici özelliği olmuştur. 1936 yılında Londra'da *Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi* gerçekleştirilmiştir. 1938 yılında Paris'teki Galerie des Beaux Arts'ta düzenlenen *Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi* bunların en çarpıcı örneğidir. Bunun yanı sıra Breton Orta Avrupa'da, İsviçre'de, Kanarya Adaları'nda konferanslar verdi (Hopkins, 2004, s. 45, Duplessis, 1991, s.19).

8. Breton'un Meksika'daki faaliyetleri

1938 yılında Breton, Troçki ile ideolojik bağları sağlamlaştırmak için Meksika'ya gitmiştir. Kültürel-politik bir devrim için hazırladıkları *Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin* isimli manifestoyu yayımlamıştır. Breton Manuel Alvarez Bravo ve Frida Kahlo gibi sanatçıların aracılığı ile Gerçeküstücülüğün Meksika'da var olduğunu tespit etmiştir (Hopkins, 2004, s. 45-46).

9. II. Dünya Savaşı ve Amerika'ya göç

II. Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından 1941 yılında Breton ve Dali, Tanguy, Ernst, Masson gibi sanatçılar Amerika'ya göç etmiştir. Breton'un 1942 yılından savaşın sonuna kadar New York'ta bulunması ile Amerika'da da Gerçeküstücülük kurumlaştırılmıştır. Breton, 1942 yılında *Gerçeküstücülüğün Üçüncü Bildirisine Giriş ya da Değil* adlı yazısını sonra ise *Arcane 17*'i yayımlamıştır. Breton ve diğer Gerçeküstücü sanatçılar New York'ta egemen olan soyut resmi canlandırmıştır. Sonraki yıllarda Dadacı ve Gerçeküstücü ilkelerin mirası olarak Pop-art ve Soyut Dışavurumculuk akımları ortaya çıkmıştır. 1942 yılında New York'ta *First Papers of Surrealism* sergisi düzenlenmiştir (Bajomi, 1979, s. 345, Hopkins, 2004, s. 46-47, Duplessis, 1991, s. 20).

10. Fransa'ya geri dönüş

Breton savaştan sonra 1946 yılında Fransa'ya geri dönmüş fakat Fransa'da Gerçeküstücülük kendi entelektüel otoritesini kaybetmiştir. Egemen düşünsel akım artık varoluşçuluk ve Sartre'ın felsefesi olmuştur. Gerçeküstücülük Breton'un 1966 yılında gerçekleşen ölümüne dek bir akım olarak devam etse de bir zamanlar sahip olduğu konumuna geri dönememiştir (Hopkins, 2004, s. 47-48).

11. Son denemeler

Gerçeküstücülerin bir kısmı Breton'la birlikte evrenin gizemli yanlarına, ezoterik alanlara, büyüye, simyaya yönelmiştir. Yeni bir mit arayışının yolunda 1947 yılında Paris'te ilkel büyüden esinlenen yapıtların sergisi düzenlenmiştir. Breton 1957'de *L'art Magique* (Büyülü Sanat) kitabını yayımlamıştır. Bir diğer grup ise hümanist devrimci bir tavır ile başkaldırıcıyı bırakmamıştır. Art arda dergiler yayımlanmış fakat Gerçeküstücü topluluğun amacı belirsizleştiği için hiçbiri başarılı bir savaş açamamıştır. Akıma yeni şairler ve sanatçılar katılmıştır. 1959 yılında ana teması erotizm olan *EROS* sergisi düzenlenmiştir. (Duplessis, 1991, s. 20-21). 1950-60'lı yıllarda birçok Gerçeküstücünün vefa etmesiyle, özellikle Breton'un 1966 yılında gerçekleşen ölümüyle paralel olarak Magritte, Ernst, Miró gibi gerçeküstücü sanatçılar

evrensel bir ün kazanmaya başlamış ve Gerçeküstücü düşünceler dünya çapında yayılmıştır.

Gerçeküstücülüğün sona ermesinin tarihi tartışmalıdır. Gerçeküstücülüğün başta gelen eleştirmeni olan Jean Schuster'e göre Gerçeküstücülük tarihsel bir akım olarak 1969 yılında sona ermiştir (Mahon, 2014, s. 277). Peter Bürger ise avangart akımları ve bununla beraber Gerçeküstücülüğü de iki dünya savaşı arası dönemle sınırlandırmaktadır (Artun, 2004, s. 33.). Her ne zaman sona ermişse de Gerçeküstücülüğün tartışılmaz olarak günümüzde hala geçerli, evrensel bir etkisi vardır. Etkisi sadece sanat eserlerinde, filmlerde hatta kapitalist reklam stratejilerinde yararlanılan bir üslup ya da yöntemden ibaret değildir, ara sıra Gerçeküstücü tinin kendisi tekrar ortaya çıkmakta ve başkaldırıda patlak vermektedir. Bunun en belirgin örneği 1968 devrimidir. Gençler burjuva düzenine, kurallara ve kurumlara karşı saldırısında geçmişte kalan Gerçeküstücü ruhtan tekrar etkilenerek özgürlük için savaşmışlardır (Passeron, 1983, s. 18).

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.
- Akgün, Ö. E., Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Demirel, F. ve Karadeniz, Ş. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (8. baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Alexandre, M., vd. (1972). Az aranykor. (Çev. Rónai Gy.). Gyertyán E. (Ed.), *Szürrealizmus a filmművészetben* içinde (s. 31-41). Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- Alexandre, M., vd. (1972). El a kezekkel a szerelemtől. Hands off Love. (Çev. Rónai Gy.). Gyertyán E. (Ed.), *Szürrealizmus a filmművészetben* icinde (s. 19-30). Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- Alkan, E. (1984). Gerçeküstücülük. *Düşün*, Sayı 6. Eylül, s. 93-95.???
- Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (7. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aragon, L. (1978). On Décor. P. Hammond (Ed.), *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on Cinema* içinde (s. 28-31). London: British Film İnstitute.
- Aranda, J.F. (1999). *Luis Buñuel: A Critical Biography*. (Çev. D. Robinson). New York: Da Capo Press.
- Artaud, A. (1978). Witchcraft and the Cinema. P. Hammond (Ed.), *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on Cinema* içinde (s. 63-64). London: British Film İnstitute.
- Artun, A. (2004). *Avangard Kuramı*. (2. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, N. A. (2014). Mimarlığı Baştan Çıkarmak. N. A. Artun (Ed.), *Sürrealizm/Mimarlık* içinde (1. baskı) (s. 11-56). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Artun, A. (2018). Sunuş: Dada'nın Hakikati. A. Artun, N. A. Artun (Ed.), *Dada Kılavuz 1913-1923: Münih, Zürih, Berlin, Paris* içinde (1. baskı) (s. 21-37.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bajomi L. E. (1979). *A szürrealizmus*. (2. baskı). Budapest: Gondolat.
- Batur, E. (2016). Gerçeküstücülük ve Hayat. E. Batur (Ed.), *Gerçeküstücülük. Gergedan Özel Sayısı* içinde (2. baskı) (s. 12-29). İstanbul: Kült Neşriyat.
- Bazin, A. (1995). *Sinema Nedir?* (Çev. İ. Şener). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Beaujour, M. (1965). Szürrealizmus vagy film. (Çev. B. Dezső). Y. Kovács (Ed.), *Szürrealizmus és film* içinde (s. 70-78). Yayımlanmamış Kaynak.
- Benjamin, W. (1993). Gerçeküstücülük. Avrupalı Aydının Son Fotoğrafi. (Çev. N. Gürbilek, S. Yücesoy). N. Gürbilek (Ed.), *Son Bakışta Aşk* içinde (1. baskı) (s.155-168). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2017). Paris XIX. Yüzyılın Başkenti. (Çev. T. Turan) E. Batur (Ed.), *Modernizmin Serüveni* içinde (2. baskı) (s. 32-42). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bergfelder, T., Harris, S., Street, S. (2007). *Film Architecture and Transnational Imagination*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Breton, A. (1960). *Nadja*. (Çev. R. Howard). New York: Grove Press Inc.
- Breton, A. (1978). As in a Wood. P. Hammond (Ed.), *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on Cinema* içinde (s. 42-45). London: British Film İnstitute.
- Breton, A. (1979). A szépség görcsös lesz vagy semmilyen. (Çev. Bajomi L. E.) Bajomi L. E. (Ed.), *A szürrealizmus* içinde (2. baskı) (s. 247-249). Budapest: Gondolat.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. (Çev. Y. S. Kafa, A. Günebakanlı, A. Güngör). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Breton, A. (2017). Gerçeküstücü Nesne. (Çev. S. Rifat). E. Batur (Ed.), *Modernizmin Serüveni* içinde (2. baskı) (s. 397-398). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Brunius, J. (1978). Crossing the Bridge. P. Hammond (Ed.), *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on Cinema* içinde (s. 60-62). London: British Film İnstitute.
- Bunuel, L. (1978). Cinema, Instrument of Poetry. (Çev. D. Robinson). P. Hammond (Ed.), *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on Cinema* içinde (s. 66-69). London: British Film İnstitute.
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknoloji ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınları.
- Büker, S. (1991). *Sinemada Anlam Yaratmak*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Büker, S. (1996). *Film Dili. Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. (1. baskı). İstanbul: Kavram Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. (1. baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Dalí, S. (2014). Art Nouveau Mimarlığın Müthiş ve Yenilesi Güzelliğine Dair. (Çev. A. Terzi). N. A. Artun (Ed.), *Sürrealizm/Mimarlık* içinde (1. baskı) (s. 457-468). İstanbul: İletişim Yayıncılık A. Ş.
- Dalí, S. (2017). Gerçeküstücü Nesne. (Çev. S. Rifat). E. Batur (Ed.), *Modernizmin Serüveni* içinde (2. baskı) (s. 396). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- De Celis, S. R. (2011). One Time Magic: The Film Adventures of Ernst Moerman and Henri d'Ursel. *Experimental Conversation*, Issue 7: Summer 2011 <http://www.experimentalconversations.com/article/one-time-magic-the-film-adventures-of-ernst-moerman-and-henri-dursel/> Erişim tarihi: 05. 06. 19.
- Demiralp, O. (2016). Gerçeküstücülüğün Ataları. E. Batur (Ed.), *Gerçeküstücülük. Gergedan Özel Sayısı* içinde (2. baskı) (s. 282-289). İstanbul: Kült Neşriyat.
- Denos, T. J. (2014). Duchamp'ın Labirenti: First Papers of Surrealism, 1942. (Çev. E. Soğancılar). N. A. Artun (Ed.), *Sürrealizm/Mimarlık* içinde (1. baskı) (s. 325-369). İstanbul: İletişim Yayıncılık A. Ş.
- Duplessis, Y. (1991). *Gerçeküstücülük*. (Çev. İ. Yerguz, E. Çamurdan). (1. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durgnat, R. (1978). *Luis Buñuel*. University of California Press.
- Douglass, J. S., Harnden, G. P. (1996). *The Art of Technique*. USA: Allyn and Bacon.
- Éluard, P. (2014). Bir Kentin Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi Üzerine. (Çev. A.

- Terzi). N. A. Artun (Ed.), *Sürrealizm/Mimarlık içinde* (1. baskı) (s. 447-456). İstanbul: İletişim Yayıncılık A. Ş.
- Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*. (Çev. Ş. Kaptan). (1. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1919). The Uncanny. (Çev. J. Strachey) *An Infantile Neurosis and Other Works içinde* (s. 219-253). London: The Hogarth Press.
- Freud, S. (1979). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Çev. K. Şipal). (1. baskı). İstanbul: Bozak Yayınları.
- Freud, S. (1998). *Psikanaliz Giriş Dersleri*. (Çev. S. Budak). İstanbul: Öteki Yayınları.
- Freud, S. (2000). *Cinsellik Üzerine*. (Çev. S. Budak). (4. baskı). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Freud, S. (2001). *Haz İlkesinin Ötesinde*. (Çev. A. Babaoğlu). (1. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Garaudy, R. (1979). Aragon válaszúton. (Çev. Görög L.) Bajomi L. E. (Ed.), *A szürrealizmus içinde* (s. 267-281). Budapest: Gondolat.
- Gardies, R. (1972). Szürrealista-e a film? Gyertyán E. (Ed.), *Szürrealizmus a filmművészetben icinde* (s. 144-156). Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- Goudal, J. (1978). Surrealism and Cinema. P. Hammond (Ed.), *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on Cinema içinde* (s. 49-56). London: British Film Institute.
- Gyertyán E. (1972). A szürrealizmusról realistán. Gyertyán E. (Ed.), *Szürrealizmus a filmművészetben icinde* (s.7-16). Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- Hammond, P. (1978). Off at a Tangent. *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on Cinema. İçimde P. Hammond (Ed.)* (s. 1-22). London: British Film Institute.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük*. (Çev. S. K. Angı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hyppolite, J. (2010). *Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar*. (Çev. D. B. Kılınç). (1. baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kagan, S. M. (2008). *Estetik ve Sanat Notları*. (Çev. A. Çalışlar) (1. baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi Basım Yayın.
- Kolker, R. (2009). *Film, Biçim ve Kültür*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Kyrou, A. (1963) A szürrealizmus a filmben. Çev. Baróti D. Kézirat
- Kyrou, A. (1978). The Film and I. P. Hammond (Ed.), *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on Cinema içinde* (s. 81-83). London: British Film Institute.
- Kyrou, A. (2016). Gerçeküstücüler ve Sinema. (Çev. S. Rıfat). E. Batur (Ed.), *Gerçeküstücülük. Gergedan Özel Sayısı içinde* (s. 194-211). İstanbul: Kültür Neşriyat.
- Langlois, H. (1972) Adsız. Gyertyán E. (Ed.), *Szürrealizmus a filmművészetben içinde*

- (s. 116-117). Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- Lautréamont, de C. (2007). *Maldoror'un Şarkları*. (Çev. Ö. İnce). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (Çev. I. Ergüden) (2. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- LoBrutto, V. (2002). *The Filmmaker's Guide to Production Design*. New York: Allworth Press.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. (Çev. O. Özügül) (2. baskı) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Löwy, M. (2009). *Sabah Yıldızı. Gerçeküstüçülük ve Marksizm*. (Çev. A. Aydın, U. U. Aydın) (1. baskı). İstanbul: Versus Kitap.
- Magritte, R. (2016). Açıklamalar. A. Antmen (Ed.), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* içinde (s. 14). (7. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Mahon, A. (2014). Arzuyu Sahnelemek. (Çev. N. A. Artun). N. A. Artun (Ed.), *Sürrealizm/Mimarlık* içinde (1. baskı) (s. 277-301). İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Mallarmé, S. (2015). *Şiirler*. (Çev. E. Alkan). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Mehas, J. (1955). Hans Richter a filmköltészeti természetéről. Yayımlanmamış Kaynak.
- Nemes K. (1973) *A filmművészeti avangárd története*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- Passeron, R. (1990). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev. S. Tansuğ). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Pál J., Újvári E., Borus J., Ruttkay H. (2001). *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetem és a magyar kultúrából*.
- Philippe, C.-J. (1973). A burleszk és a szürrealizmus. Gyertyán E. (Ed.), *Szürrealizmus a filmművészetben* icinde (s. 137-143). Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. New York: Berg.
- Sadoul, G. (1972). Egy tanú emlékei. Gyertyán E. (Ed.), *Szürrealizmus a filmművészetben* icinde (s. 42-65). Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- Stephens, M. L. (1998). *Art Direction in Cinema. A Worldwide Biographical Dictionary*. USA: Mcfarland & Company Inc. Publishers.
- Stephenson, R., Phelps, G. (1989). *The Cinema as Art*. (2. baskı). England: Penguin Group.
- Szávai J. (1979). A szürrealizmus esztétikájához. Bajomi Lázár E. (Ed.), *A szürrealizmus* içinde (2. baskı) (s. 134-163). Budapest: Gondolat.
- Şahin, Ç. (2010). Veri toplama teknikleri. R. Y. Kınca (Ed.), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* içinde (1. Baskı) (s.121-179). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Tschumi, B. (2014). Mimarlık ve İkizi. (Çev. N. A. Artun). N. A. Artun (Ed.), *Sürrealizm/Mimarlık* içinde (1. baskı) (s. 125-153). İstanbul: İletişim Yayıncılık

- Tzara, T. (2015). Dada Manifestosu. A. Artun (Ed.), *Sanat Manifestoları* (4. baskı) içinde (s. 116-129). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Vacche, A. D. (2008). *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. University of Texas Press.
- Vesely, D. (2014). Sürrealizm, Mit ve Modernite. (Çev. N. A. Artun). N. A. Artun (Ed.), *Sürrealizm/Mimarlık* içinde (1. baskı) (s. 59-100). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Vidler, A. (2014). Fantezi, Tekinsizlik ve Sürrealist Mimarlık Kuramı. (Çev. R. Akman). N. A. Artun (Ed.), *Sürrealizm/Mimarlık* içinde (1. baskı) (101-123). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Virmaux, A. (1965). Egy rosszul megtartott ígéret: a szürrealista film. (Çev. B. Dezső). Y. Kovács (Ed.), *Szürrealizmus és film* içinde (s. 132-152). Yayınlanmamış Kaynak.
- Wajda, A. (1972). Adsız. Gyertyán E. (Ed.), *Szürrealizmus a filmművészetben* içinde (s. 116-117). Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- Weston, D. M. (2014). Sürrealist Paris: İçinde Yaşanan Kentin Perspektiften Yoksun Mekânı. (Çev. N. A. Artun). N. A. Artun (Ed.), *Sürrealizm/Mimarlık* içinde (1. baskı) (s. 187-218). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Whitlock, C. (2010). *Designs on Film*. (1. baskı). New York: HarperCollins Publishers.
- Williams, L. (1992) *Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk*. (Çev. M. T. Yalım). (1. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

