

T. C.
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

DÜNYA SİNEMASINDA SÜRREALİZMİN

İZLERİ

Yüksek Lisans Tezi

TAN TOLGA DEMİRCİ

İstanbul, 2012

T. C.
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**DÜNYA SİNEMASINDA SÜRREALİZMİN
İZLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

TAN TOLGA DEMİRCİ

Danışman

YARD.DOÇ.DR. MURAT AKSER

İstanbul, 2012

ÖZET

DÜNYA SİNEMASINDA SÜRREALİZMİN İZLERİ

Tan Tolga Demirci

Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans Program

Danışman: Yard. Doç. Dr. Murat Akser

Nisan 2012

Sanat tarihçileri tarafından iki dünya savaşı arasında kalmış bir sanat akımı olarak kabul gören sürrealizmin, sahip olduğu düşünsel söylemin niteliği açısından kendi etkin zamanının çok daha ötesinde bir işlerlik taşıdığını iddia etmek, sinemanın ana akımlar dahilinde yalnızca bir 'alt tür' olarak işaret ettiği sürrealist düşüncenin izlerini dünya sineması ekseninde keşfetmek ve böylelikle de sürrealizm üzerinden yeni bir sinema dilinin yolunu açmak bu çalışmanın ana hedefini oluşturmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sürrealizm, Rüya, Bilinçdışı, Absürd, Şiirsel, Sembolizm

ABSTRACT

TRACES OF SURREALISM IN THE WORLD CINEMA

Tan Tolga Demirci

M.A. Program in Cinema and Television

Advisor: Asst. Prof. Murat Akser

April 2012

The main target of this work is to claim that the surrealism -which is accepted by the art historians as an art movement remained in between two world wars- holds a functionality far beyond its own effective time with regards to the quality of its ideational discourse, in the axis of the world cinema discovering the traces of surrealistic thought which the cinema referred as only a 'sub-genre' within the main streams, and thus paving the way for a new language of cinema through the surrealism composes.

Keywords: Surrealism, Dream, Subconscious, Absurd, Poetic, Symbolism

TEŐEKKÖR NOTU

Bu tezin ortaya ıkmasını sağlayan ve aynı zamanda sőrrealizmin kurucu kuramcısı André Breton başta olmak üzere tüm 1924-1939 sőrrealizm ruhuna ve tezin danışmanı olan Sayın Yard. Doç. Dr. Murat Akser'e teőekkőrlerimi sunuyorum.

İstanbul, Nisan 2012

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
1. GİRİŞ	1
2. AVANT-GARDE SİNEMA DÖNEMİ VE SÜRREALİZM	5
2.1 Ön Sürrealist Filmler ve Formalist Etkileri	8
2.2 Sinemada Narratif Sürrealizmin Doğuşu	21
3. SÜRREALİZMİN ANIMASI, MAYA DEREN	30
4. ARRABAL, JODOROWSKY VE GEÇ DÖNEM BUNUEL SİNEMASI ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALAR	36
5. JAN SVANKMAJER VE NESNENİN HAZ İLKESİ	46
6. BROTHERS QUAY VE SEMBOL-İMGE İLİŞKİSİ	53
7. GUY MADDIN'IN RETRO-SÜRREALİST EVRENİ	61
8. SÜRREALİST SİNEMAYA DAİR DİĞER ÖRNEKLER	71
9. SONUÇ	78
KAYNAKÇA	81

1. GİRİŞ

Gündelik gerçekliğin, kendi cevherini bilincin işlevleri yoluyla meşru kıldığı, gözün işleviyle mühürlediği ve bakışın algısıyla idolleştirdiği bir paradigmanın kuşatması altında, hakikat olgusuna temas edebilecek alternatif bir gerçeklik modeli üretmek, inatçı ve esaslı bir çabayı da beraberinde getiriyor. Tarihsel olarak baktığımızda, özellikle sanatsal üretim bağlamında, kabaca temsili ve eleştirel olarak sınıflandırabileceğimiz gerçeklik anlayışı, birincisinden ikincisine geçişte ciddi sarsılma dönemleri yaşamıştır. Modernizme eş zamanlı olarak nesnel gerçekliğin taklidine dayalı konvansiyonel perspektifin yerle bir olduğu üretim biçimleri, ister istemez otoritesi sarsılan gerçeklik duygumu üzerine yeni düşüncelerin oluşmasına neden oldu. Oysa diğer sanat disiplinlerinin yanında sinema, belki de kelimenin tam anlamıyla avant-garde bir söylem yapısından, giderek tekdüze ve muhafazakar bir zihinsel çıkmaza evrilen tek sanat dalıdır. Bu yüzden diyebiliriz ki özellikle konstrüktivizm, fütürizm, sürrealizm, ekspresyonizm, kübizm ve soyut sanatın sinema üzerindeki anlatımcı etkisi, ilk otuz yılını olağanüstü bir gerçeklik modeli üzerinden dışavuran bu sanatsal oluşuma altın çağını yaşatan en önemli vurgudur. Temsili gerçekliğin, yerini tümüyle eleştirel gerçekliğe bıraktığı ve ruhsal dinamiklerin, biçimci bir eş duyumla dışsallaştırıldığı bu dönem, tarihsel konumuna rağmen sinemanın geldiği son noktanın ironik bir göstergesidir.

Saymış olduğumuz ve modernizm içinde kendine yer edinen avant-garde akımlar içerisinde özellikle sürrealizmin belli bir kronolojik düzende hareket etmekten çok gizil bir düşünsel tavır olarak kendi tarihsel döneminin dışında da dolaylı bir etkiye sahip olduğunu söyleyebiliriz. Ancak burada ısrarla durulması

gereken nokta, modernist bir dönem içerisinde modernizme dahi kendi dinamikleri gereği kaçınılmaz olarak tavrı almış avant-garde bir akımın, modernizm sonrası bir konjonktürde nasıl olup da kendini var edebildiği gerçeğidir. Bu noktada André Breton tarafından 1924 yılında yayınlanan *Birinci Sürrealist Manifesto* ekseninde ilksel sınırları çizilmiş olan sürrealizmin, değişen koşullar ve devinmekte olan zaman üzerinden şimdiki karşılığını keşfetmek, hem araştırmanın merkezini ve hem de sürrealizmin sinema ile olan ilişkisini ortaya çıkaracaktır. Böylelikle tezin amacı, iki dünya savaşı arasında ve avant-garde sinema dönemi içerisinde bir ara dönem ya da akım olarak sınıflandırılan sürrealizmin izlerini güncelleştirmek, sürrealizmin yalnızca bir sanat akımı değil, aynı zamanda içsel ve dışsal siyaset anlamında yaşama dönük bir hareket olmasından yola çıkarak onun günümüz sinemasındaki kolektif işlevini sorgulamak ve arkaik sürrealizmin düşünsel değeri olan sürrealist manifestolardan yola çıkarak sürrealizmin sinema tarihi içerisinde yaşadığı evrimi hem kavramsal anlamda ve hem de filmlerden yola çıkarak örneklerle kanıtlamak düsturunu esas almaktadır.

Araştırmanın ilk bölümü, avant-garde filmlerin özellikle formalist bir anlatım ekseninde sahip oldukları üretim disipliniyle, sürrealizmin kuramsal cephesini karşı karşıya getirerek, avant-garde 'biçim' ve sürrealist 'metin' arasındaki işlevi sorgulamayı hedef alacak. Dönem filmlerinde (1923-1929) sıkça görülen soyut grafiklerin ya da görünümünün narratif sürrealizmin 'şiiressellik' özelliğinin ilk yansımaları olmasından yola çıkılarak görünüm ve görüntü ile imge ve nesne arasındaki bağlantılar ortaya çıkarılacak. Bununla birlikte formalist avant-garde filmler döneminden narratif sürrealist döneme kadar geçen süre içerisinde deneysel

sinemanın deneysel sürrealizmle, dadacı rastlantısallığın sürrealist otomatizmle, nesnel gerçekliğin sürreal nesneyle, sembolizmin rüya sembolizmiyle ve görsel ritmciliğin sürrealizmin şiirsellik esasıyla olan ilişkileri üzerinde durulacak. Ayrıca 1930'lu yıllarda optik gerçekliğin filmsel anlatımda öne çıkmasıyla birlikte görünümlerin soyut dünyasından narratif sürrealizmin rüya dramasına olan geçiş süreci de ilk bölümün içersinde yer alacak. İkinci bölümünde Maya Deren sinemasındaki sürrealist öğeler, özellikle 'Meshes of the Afternoon' filminde sistematik olarak kullanılan sembollerin bilinçdışı ile kurdukları ilişkiler dahilinde yorumlanacak. İkinci Sürrealist Manifesto'nun yayınlanmasıyla birlikte nesnel sınırları çizilen politik sürrealizmin Deren sinemasında içsel siyaseten irrasyonel bir fantezi alanına dönüşmesi, onun 'sürrealist' olarak altı çizilen filmlerinde dramatik bir etkiyle görselleştirilen 'gündüz düşü' kavramının rüya pratiğinin yerini alması ve yine onun filmlerinde yerleşik olarak üretilen rüya sembolizmiyle bilinçdışına has 'imge' arasında kurulan ilişki de ikinci bölümün tartışma esasını belirleyecek. Araştırmanın üçüncü bölümü, sürrealizmin politik konumunu Bunuel'den sonra yeniden işler hale getiren Fernando Arrabal ve Alejandro Jodorowsky sineması üzerine odaklanacak. Kara mizah yoluyla üretilen grotesk şiddetin içsel gerçeklik alanında bilinçdışıyla kurduğu sinematografik ilişki, 'metafizik imgelem' adı altında kavramlaştırabileceğimiz farklı gerçeklik modelleri üzerinden (fantastik gerçeklik, büyüsel gerçeklik) çözümlenerek ortaya çıkan psikanalitik malzemenin sürrealizmle olan ilişkisi sorgulanacak. Dördüncü bölüm, sürrealist sinemanın yaşayan en önemli ismi olarak kabul edilen Svankmajer sinemasının Freudyen temelli infantil imgelerden kurulu sürrealist evrenini ve onun nesneyle olan ilişkisini temel alacak.

Ayrıca absürditeden rüya sembolizmine ve fanteziden ajit propogandist söyleme uzanan Svankmajer sinemasında yerel mitolojik bir malzemenin infantil-irrasyonel bir dramaya nasıl dönüştüğü ile ilgili sinematografik değerler de bölümün esasını oluşturacak. Araştırmanın beşinci bölümü, Kanadalı yönetmen Guy Maddin'in 'retro sürrealizm' adı altında sürrealizmin temel dinamiklerini kullanarak yarattığı grotesk evreni ve onun yeniden canlandığı deneysel sürrealizmin izlerini ortaya çıkaracak. Altıncı bölüm ise Quay Brothers'ın sinemasında üretilen üst düzey sembolün dramatik kurgusunu irrasyonelite, mitoloji ve sürrealizm ekseninde yorumlayarak modernizm sonrası sürrealist sinemanın biçim-içerik dengesini formüle etmeye çalışacak. Ve yedinci bölüm, son kırk yılda çekilmiş olan ve birbirinden farklı gerçeklik algıları (şiirsellik, sembolizm, absürdiye vs.) yaratarak doğrudan sürrealist bir söylem ağı oluşturan filmlerin kısa bir listesini oluşturacak.

2. AVANT-GARDE SİNEMA DÖNEMİ VE SÜRREALİZM

Tarihsel olarak iki dünya savaşı arasına karşılık gelen ve diğer sanat disiplinlerinden farklı olarak avant-garde dönem ekseninde provokatif bir hareket olarak altı çizilen sürrealizm, hiçbir zaman sinema içerisinde merkezi bir söylem ağına sahip olamamıştır. Bunun belki de en önemli nedeni, sinemanın ortaya koyduğu ilk örneklerin, dönemin yapısı gereği oldukça eklektik diyebileceğimiz, iç içe geçmiş disiplinler yoluyla kendi dinamiklerini oluşturmaları gerçeğidir. Öyle ki o dönemde çekilen filmler içerisinde fütürizm, kübizm, dadaizm, soyut sanat, ekspresyonizm, sembolizm ve empresyonizm gibi çok sayıda modernist ana akımın etkisini görebilmek mümkündür.

1918 ve 1933 yılları arasında, alternatif film söylemlerinin keşfine dair hayret verici sayıda bir çeşitlilik gözlenmiştir. Bunlar arasında hızla büyüyen üç önemli avant-garde hareketin varlığından söz edebiliriz: Fransız Empresyonizmi (1918-1929), Alman Ekspresyonizmi (1920-1927) ve Sovyet Montajı (1925-1933). Bununla birlikte 1920'li yıllardan itibaren bağımsız deneysel sinema dahilinde Sürrealizmin, Dadaizmin ve soyut filmlerin izlerini görebilmek de mümkündür. (Bordwell, Thompson 2003: 82)

1923-1929 yılları arasında çekilmiş ve biçim-içerik dengesini mutlak bir biçimcilikten yana kurmuş olan filmlerden bazıları, sürrealist sinemanın miladı olarak kabul gören *Un Chien Andalou* (Luis Bunuel, 1929) filminden çok daha öncesinde sürrealist motifler taşıyan yapımlar olarak karşımıza çıkarlar. Bunun en önemli iki nedeni, sürrealizmi önceleyen ve onun varoluşuna hazır dayanaklar sunan dadaizm ve sembolizmin o yıllarda halen süren etkisidir. Nesnel gerçekliği kendi içinde dönüştürme işlevine sahip dadacı-politik mizahın sanat karşıtı absürd tavrı, sürrealist kara mizahın ön izlemesi olarak dönem filmlerine damgasını vurur. Ayrıca

dadacı şans sanatının ve rastlantı şiirinin de otomatizm köprüsü üzerinden sürrealist şiirselciliğe bağlandığı noktada, yine sözün ya da görsel olanın ritmine dayalı primitif bir sürrealizmin varlığından söz edebilmek mümkündür. Birbirinden bağımsız nesnelerin, kurgunun olanaklarıyla bütünleşerek akli olandan uzak bir irrasyonel fragmana dönüştükleri böylesi bir anlatım, şiirsel olanı soyut bir görsellikte yeniden üretmekle kalmaz, aynı zamanda söz ve görüntü arasındaki rastlantısal ilişkiyi de kendi sınırlarında sistematize eder.

Erken dönem montaj, sürrealistlere, birbirinden farklı nesnelerin, tıpkı Lautréamont'un örneğinde olduğu gibi bir araya getirilmeleri yoluyla bilincin ilksel evresini somut ve güçlü bir biçimde elde etme kolaylığını sunmuştur. (Allen, Turvey 2003: 22)

Benzer biçimde sembolizm de gücünü yalnızca görüntüsel göstergeden alan sessiz sinema dahilinde, anlam dizgesinde kısa devreler yaratan ve bu süreçte sinemasal kurguyu kendi işlerliği adına kullanan etkin bir söylem tarzıdır. Planlar arasındaki anlam bütünlüğünü oluşturmak adına hem kurgusal ve hem de nesnenin dönüşen anlamına dair bir efekt olarak kurulan sembolizm, kendi sınırlarını oluşturan standart terminolojinin dışına çıkıp da rüya sembolizmine dönüştüğü anda sürrealizm pratiğini yakalar.

Bu anlamda 1923 yılından itibaren çekilen Fransız avant-garde filmlerinin çoğunda (*Emak Bakia*, *Anemic Cinéma*, *L'étoile de Mer*, *Coquille et le Clergyman*) sembolik anlatımın giderek yetkinleştiği ve anlamı dönüştürme sürecinde çok katmanlı bir mizansen duygusu yarattığını söyleyebiliriz.

Sürrealist sinemayı Bunuel'in arketip filminden çok daha öncesine taşıyan ikinci neden ise 1924 yılında André Breton tarafından yayınlanan *Birinci Sürrealist*

Manifesto'dur. Sürrealizmi 'saf, psişik otomatizm' olarak tanımlayan bu düşünsel değer, o yıllarda üretilen filmlerin modernist bakışını genişleterek üretim sürecine organize bir yenilik ve yorum zenginliği kazandırmıştır.

1924 manifestosu, sürrealizmin üzerine kurulduğu anahtar ilkeleri gözler önüne sermiştir: Gerçeklik ve düşsel olanı uzlaştırmak, 'harikulade'nin kutsanışı, kendiliğinden ve esas olan insani tepkilerin yüceltilmesi ile toplumun burjuva kurumlarına karşı yapılan başkaldırı. Sürrealist çalışma, her ne kadar kendini polemik yaratan yazılarda, şiirlerde, tiyatro oyunlarında ve performans sanatlarında ortaya koysa da Breton'un manifestosu ve onun 1929 yılında revize edilen versiyonu, tüm bu çalışmaların tanımlanmasında önemli bir referans noktasıdır. (Waters 2011)

Benzer biçimde manifestonun yayınlanmasından dört gün önce, Antonin Artaud'nun öncülüğünde kurulan *Sürrealist Araştırmalar Bürosu* da (*Bureau de Recherches Surréalistes*) dönemin filmleri aracılığıyla üretilen deneysel sürrealizmin önemli esin kaynaklarından biri olarak kabul görmüştür. Tüm bu tarihsel göstergeleri kavramsal olarak bütünleştirdiğimizde, özellikle ön sürrealist filmleri esinleyen beş önemli durumun varlığıyla karşılaşırız. Bunlar, dadaist absürditenin sinemada sürrealist kara mizahın ön izlemesi olarak ortaya çıkışı, özellikle edebi sembolizmden kaynaklı şiirselciliğin formalist bir söylemle 'görsel ritmcilik' üzerinden üretilmiş olması, sahip olduğu işlevi günümüzde dahi sınırlarını genişleterek korumuş olan deneysel sürrealizmin Ray ve Duchamp'ın filmlerindeki keşiflerle ilk ortaya çıkışı, dadaizmden kaynaklı otomatizmin, narratif sürrealizmin ilk izleri olarak formalist bir anlatım tarzı yaratmış olması ve hazır yapıt (Ready-made) ile Sürreal Nesne'nin (Surreal Object) özellikle Ray'in filmlerinde ilk ortaya çıkışı olarak sayılabilir.

2.1 Ön Sürrealist Filmler ve Formalist Etkileri

Sürrealizmin avant-garde dönem sinemasında bıraktığı ilk izleri, Man Ray'ın 1923 yılı yapımı *Le Retour à la Raison* (Return to Reason) filminde ve henüz manifesto yayınlanmamışken bulabilmek mümkündür. 1922 yılında ilk kez Tristan Tzara tarafından dadacılara tanıtılan ve fotoğraf makinesi kullanmaksızın fotoğraf çekme tekniğine dayalı '*Rayogram*' keşfinin sinematografik versiyonunu ilk kez bu filmde denemiş olan Man Ray, duyarkat üzerinde doğrudan pozladığı materyaller (tuz, kara biber ve çivi) aracılığıyla avant-garde sinema tarihinin önemli deneylerinden birine imzasını atmıştır.

Üç metrelik film rulosu alıp karanlık odaya girdim. Sonra da materyali kısa parçalar halinde keserek çalışma masasına tutturdum. Şeritlerin bir kısmına rosto hazırlayan bir aşçı gibi tuz ve karabiber ekdim. Diğer şeritlere de rastgele olarak çivi ve raptiyeler serpiştirdim. Statik Rayogramlarımda yaptığım gibi beyaz ışığı bir iki saniyeliğine açtım. Sonrasında üzerindeki parçaları temizleyerek filmi dikkatlice masadan kaldırdım ve tankta banyo ettim. Ertesi sabah materyal kurduğunda gördüm ki tuz, çivi ve raptiyeler muhteşem bir biçimde yeniden üretilmiş gibiydiler. (Ray 1963: 260)

Filmin oldukça cılız bir sürrealist damar taşımaya rağmen dadaizme olan kaçınılmaz yakınlığı, Rayogramın dadacı bir keşif olmasıyla doğru orantılıdır. Bununla birlikte filmin duyarkatı üzerine yerleştirilen materyallerin rastgele bir düzen ihtiva etmesi ile bu rastgelelik durumunun yine dadacılar tarafından karşı sanatsal bir teknik olarak kutsanan şans sanatına (*Chance in Art*) yaptığı gönderme, hiç şüphe yok ki *Le Retour à la Raison* filmi mutlak deneysel ve formalist bir söyleme indirger. Yaratılan kompozisyonların ritmik bir düzen oluşturacak biçimde ardışık kurgulanmış olması, aynı zamanda sürrealizmin dadaizmden miras aldığı

‘rastlantısallık’ koşulunun da görsel arketipini oluşturur.

Man Ray’in deneysel bir üretim modeli olarak ortaya koyduğu Rayogramik gerçekliğin, filmdeki lunapark mekanını esas alan ‘gündelik gerçeklik’ duygumu ile bir araya gelişi, Breton’un birinci manifestoda sözünü ettiği sürrealizme dair konunun, yani karşılaşması olanaksız iki ayrı gerçeklik düzeyinin bütünleşik bir ‘üst gerçeklik’te çözülmüş olma durumunun filmsel bir karşılığı gibidir.

Gelecekte oldukça zıt gibi görünen şu iki konunun; düş ve gerçekliğin adına *sürrealite* denilen mutlak bir gerçeklik düzleminde bütünleşeceğine inanıyorum. (Breton 1969: 14)

Formalizmi etkin biçimde besleyen neredeyse soyut denebilecek grafik dizgelerin, nesnel gerçekliğin gündelik figürleriyle bir araya gelişi ve böylelikle de onları görsel-ritmik bir bütün oluşturacak biçimde dönüştürmüş olmaları, hem dadaizmin konvansiyonal narratif söylemi darmadağın eden dolaylı kuralsızlığına ve hem de sürrealizmin sistematik bir biçimde ele aldığı şiirsel anlatıma teğet geçer. Gölge ile nesne arasındaki uyum üzerinden görsel bir sözcük oluşturan ve son dakikasında ışığın ritmiyle, aynı zamanda Man Ray’in metresi olan Kiki’nin bedeni üzerine sinematografik yazılar yazan film, sürrealist imgenin ön izlemesini görsel bir ritm duygusuyla ve dadacı bir karşı-narratif kurgu üzerinden üretir.

René Clair tarafından bir yıl sonrasında çekilen ve çok daha yetkin bir yapıım olarak kendini sunan *Entr’Acte* (1924) filmi için de benzer karşılıklar yaklayabilmek mümkündür. Picabia’nın yazdığı ve Erik Satie’nin müziklerini bestelediği ‘*Relâche*’ balesinin perde arasında gösterilmek üzere yönetmen René Clair’e ısmarlanan film, 1924 Kasım ayında ve 391 isimli avant-garde dergide Picabia tarafından yayınlanan

'Instantanéisme' bildirisinin sinematografik bir uzantısıdır.

L'INSTANTANÉISME: Dünü istemiyor.
L'INSTANTANÉISME: Yarını istemiyor.
L'INSTANTANÉISME: 'Entrechats' yapıyor.
L'INSTANTANÉISME: Güvercin kanatları yapıyor.
L'INSTANTANÉISME: Büyük adamlar istemiyor.
L'INSTANTANÉISME: Yalnızca bugüne inanıyor.
L'INSTANTANÉISME: Herkes için özgürlük istiyor.
L'INSTANTANÉISME: Yalnızca yaşama inanıyor.
L'INSTANTANÉISME: Yalnızca sonsuz harekete inanıyor.
Tek hareket sonsuz harekettir.
Instantanéisme, söyleyecek sözü olanlar içindir.
Bu bir hareket değildir.
Bu sonsuz harekettir! (Joseph 2008)

Breton'un sürrealist manifestosuna meydan okuyan ve fotografik olanın sıkıcı durağanlığından çok anın hızını kutsayan bildiri, fütürizmin dadacı yorumu olarak kendi dinamiklerini oluşturur. Bu anlamda *Entr'Acte* filmini dadacı bir keşif olan 'instantanéiste' ve kısmen de 'sezgisel' bir sürreal atmosfere taşıyan en önemli neden, filme kendi bakışını sunmaktan çok senaristin arzusunu gerçekleştirme ideali taşıyan René Clair'in empresyonist evreni değil, balenin olanakları ile sinemanın sınırlarını bütünleştirme çabasında olan Francis Picabia'nın kendisidir.

Dadacı-absürd mizahın stop motion ve slow motion tekniğiyle bir saldırı silahı olarak kullanıldığı filmin sürrealizme yaklaştığı nokta, irrasyonel olanın yüceltilerek nesnel gerçekliğe karşı paralel bir gerçeklik yarattığı görsel tasarımlar bütünüdür. Ters ve asimetrik kadrajların tekinsiz bir hareket duyumu yarattığı, ışığın nesnelere soyut birer grafiğe dönüştürdüğü ve yaratılan grafiğin kesintisiz hız ile kutsandığı Picabia'nın evreni, kimi sahne geçişlerinde dadacı bir aldırmaçlıktan çok sembolik olanın kurgu üzerinden üretildiği yarı-narratif bir düşsel atmosfer ortaya

çıkartır. Bununla birlikte grafik-nesnelerin üst üste bindirilmesiyle yaratılan aksiyonel simetrimin asimetrik olan diğer nesnelere ile bütünleşmesi sonucu üretilen ritmsel karmaşa, geometrik ve zihinsel olan arasında kurulmuş hayli soyut ve giderek metafizik uyumunun devingen bir temsili gibidir. Örneğin filmin bir sahnesinde, satranç tahtasının simetrik dokusunun satranç oyuncularının çizgisel düzeyde somutlaşmış düşünsel grafiği ile ardışık olarak kurgulandığı görülür. Burada, formal düzeyde yaratılan standart kurgusal bir söylemin çok daha ötesinde, zihinsel bir durumun görsel bir imgeye karşılık geldiği iç içe geçmiş bir ‘bütünsel gerçeklik’ algısıyla karşılaşırız. Filmde altı çizilen şehir hayatının dokusu, satranç tahtasının üzerinde kurgulanan düşünsel savaşın matematiği ile yer değiştirmiştir.

Entr'Acte çalışmasını tüm biçimci yetkinliğine rağmen sezgisel-sürrealist denebilecek bir anlatıma yaklaştıran en önemli vurgu, bilinçdışının kurallı yapısını görselleştirebilme arzusudur. Film içinde kurgusal bir obsesyonla sürekli anlatımın bir parçası olarak vurgulanan 'balerin' görselinin 'deniz' görseliyle özdeş olarak vurgulanması, sinemasal gösterge ile rüya sembolizmi arasında kurulan ilişkinin ilk örneklerinden biridir. Bununla birlikte üretilen irrasyonelitenin bilinçdışının hizmetinde mi olduğu (bilinçdışı irrasyonel söylem, deniz ve balerin ilişkisi) yoksa absürdün sınırlarına mı girdiği (absürd irrasyonel söylem, cenaze arabasının peşinde koşan kalabalık) sorunsalı, aynı zamanda filmin bu iki akıma olan mesafesini formüle eder. Burada formülü hayata geçiren, hiç şüphe yok ki irrasyonel olanın ‘nesne’nin kendisi ile kurduğu ilişkidir. İnsani olan ve ‘nesne’ arasındaki uyumsuzluğun bilinçdışının yapısal formülüyle kurmuş olduğu bu ilişki, ürettiği dadacı mizah bir yana, filmin belki de narratif işlevleri kullanan ilk sürrealist film

olması adına kışkırtıcı bir ipucudur.

1926 yılında Man Ray, açılış yazısında ‘*Cinépoeme*’ olarak tanıtılan ve bask dilinde ‘*Beni Yalnız Bırak*’ (Leave Me Alone) anlamına gelen *Emak Bakia* ile kendi kurgusal evrenini yaratır. Filmde üretilen Rayogramik gerçeklik ve nesnel gerçeklik arasındaki kugusal geçişin, onun 1923 yılında çekmiş olduğu *Le Retour à la Raison* filmine göre çok daha organize bir anlam kaygısı üzerinden ve yetkin bir sinematografik söylemle kotarılmış olduğu gerçeğiyle karşılaşırız. Bunun en önemli iki nedeni, Paris Dada grubundan ayrılarak kendi yolunu çizen Breton’un yayınlamış olduğu Birinci Sürrealist Manifesto ve Fransa’da yaşamakta olan Amerikalı işadımı Arthur Wheeler tarafından sağlanan finansal kaynaktır. Ray’in filmi, dönemin sürrealistleri tarafından dadacı anlayışa yakın olarak yorumlansa bile yönetmen, manifestoya bütünüyle sadık kaldığını; nesnel gerçeklik ve düşsel gerçeklik arasındaki çatışmadan kaynaklı irrasyonel bir atmosfer yarattığını, ayrıca ‘otomatizm’ pratiğinin sinematografik dilini de kendince olanaklı kıldığını iddia etmiştir.

Netliği bozularak devingenlik kazandırılmış nesnelere adeta bir uzay mekanda kendi varoluşlarını meşru kıldıkları *Emak Bakia* evreni, kameranın ışığı kullanarak 'görsel şiir' yazdığı tekinsiz bir gerçeklik duygusu yaratır. Öyle ki filmde görünen insanlar da tıpkı nesnelere gibi parçalanmış oldukları yanılsaması içerisinde birer ‘beden-nesne’ olarak hareket ederler. Nesnenin reel işlevini yitirerek rasyonel olmaktan uzak bir imgesel değer kazanması, kurgu-nesne işbirliği ile yazılmış olan görsel şiirin de en önemli sonucudur.

Sürrealistlerin düşünceleri üzerinde önemli etkiler bırakmış olan şair Pierre Reverdy'nin 'imgesel değer' üzerine getirdiği tanım, filmde üretilen imgeye dair anlamın sürrealizmle olan ilişkisini daha da yalınlaştırır.

İmge, zihnin saf yaratısıdır. Bir kıyaslamadan değil, birbirine az-çok uzak iki gerçekliğin bir araya gelmesinden doğar. Bütünleşik gerçeklikler birbirlerinden ne kadar uzak ve içtense imgenin duygusal gücü ve şiirsel gerçekliği de o denli güçlü olacaktır. (Breton 1969: 20)

Reverdy'nin tanımına benzer biçimde nesneye bağımsızlığını kazandırarak onu imgesel bir konuma oturtan yönetmen, sonraki yıllarda sürrealizmin hizmetinde üreteceği hazır yapılara benzer nesne tasarımlarını da bu filmde kullanır. Nesnenin, gündelik işlevini kaybederek kendi öznel evrenini oluşturduğu, standart gösterge değerlerinin dışına çıktığı ve ona atfedilen tanımlardan uzaklaşarak kendi imgesini oluşturduğu bu düşsel montaj, ister istemez filmin bazı sahnelerini tipik bir sergi salonuna dönüştürür. Sürrealistlerin rüya nesnesi (dream object) adını verdikleri ve nesneye kurgusal bir çarpıtmayla yalın imgesini kazandıran bu süreç, filmin pek çok düşünsel disiplin üzerinden dokunan anlamını da giderek zenginleştirir.

Avant-garde sinema adına oldukça verimli geçen 1928 yılı, *Emak Bakia* filminin tersine, dönemin sürrealistleri tarafından övgüyle karşılanan Hans Richter'e ait bir başka çalışmayı müjdelir. *Filmstudie* adını taşıyan ve plastik sanatlarda etkin bir anlatım aracı olan geometrik soyutlama tekniğini sinemada deneysel bir form olarak kullanan film, resmin statik dokusunu bozarak ona düşsel bir hareket duyumu kazandırır. Filmde geometrik olanın, zihnin yerini tutan metafizik bir uzam yaratmasına eşlik edecek biçimde 'bakış' kavramının da 'göz' üzerinden grafik bir modele dönüştüğü gerçeğiyle karşılaşırız. Filmi mutlak soyut bir film olmaktan

uzaklaştıran en önemli neden, gözün fiziksel yapısıyla (algılanabilir gerçeklik) soyut grafik tasarımlar (metafizik düşsel evren) arasında kurulan bağlantıdır. Tam da bu noktada filmin sürrealistler tarafından övgüye değer tutulmasının altında, bir organ olarak göz, bir kavram olarak bakış ve artistik-düşsel bir değer olarak 'soyut grafik evren' modeli üzerinden kurgulanmış bir gerçeklik anlayışı vardır. Man Ray'in ürettiği Rayogramların nesnel gerçeklikle yaptığı irrasyonel kısa devreye benzer biçimde, Richter de geometrik soyutlama ve zihinsel soyutlama arasında, aracı organ olarak işlevsel kıldığı 'göz' üzerinden bir temsiller bütünü yaratmıştır.

Richter'in kinetik soyutlamacı anlayışının 'sözcük kurgusu' aracılığıyla üretildiği diğer bir film, modern sanatın önemli isimlerinden Marcel Duchamp'a aittir. 1926 yapımı '*Anemic Cinéma*', tıpkı Man Ray'in deneysel dadaizmin önemli bir icadı olarak kabul edilen Rayogramları gibi *Rotorolief* adı verilen döner diskleri, hipnotik bir şiirsel dizge yaratmak adına kullanır. 'Anemic' sözcüğünün 'Cinema'nın anagramı olması, dadacı bir söz oyunu olduğu kadar sinemasal olanın 'kansızlığına' gönderme yapan absürd bir hiciv olarak da düşünülebilir.

Man Ray'in yardımlarıyla Marcel Duchamp, 1926 yılında *Anemic Cinéma*'yı ortaya çıkarabilmek adına bir takım döner diskleri filme çekmiş ve sonrasında bu özlü film, görsel-narratif özellikler taşıyan sinema sanatının otoritesini iyiden iyiye sarsmıştır. Tüm planları ya dönmekte olan soyut disklerden ya da disklere yazılmış Fransızca kelime oyunlarından oluşan film, basit şekillerin ve cinaslı sözcüklerin vurgulanmasıyla Duchamp'ın '*Anemic*' tarzını ortaya çıkarmıştır. (Bordwell, Thompson 2003: 178)

Rotorolief üzerine monte edilmiş harfler, oluşturdukları sözcükler üzerinden baş döndüren ve hayli yüklü bir şiirsel anlam üretirler. Sürekli hareket etmekte olan sözcüklerin görsel bir grafiğe dönüşerek gözün işlevini yanıltan kinetik spiral etkisi,

aynı zamanda sözcüklerin taşıdığı anlamı da devindiren bir hareket duyumu yaratır. Böylelikle izleyicinin zihni, disk üzerine yerleştirilmiş sözcükler tarafından illüzyona dayalı bir manevrayla her defasında uyanık tutulmuş olur. Buradaki optik şiirsellik, sürrealizmin bilinçdışı merkezli sözcük akışından, yani otomatizme dayalı şiir anlayışından çok dadaizmin kelime oyunlarına yakındır. Bazı disklerde sıralanmış olan sözcüklerin, bilinçdışının diliymişçesine bastırılmış bir cinsel uyarın olarak sergileniyor olmaları ise fiziksel bir semptom olan optik yanılsama ile psikik bir semptom olan bilinçdışı materyali bir araya getiren ironik bir göstergedir. Duchamp'ın dürtü ve söz temsillerine dair psikanalitik veriyi, kinetik bir ready made ya da sinematografik bir ruhsal aygıt modeli olarak düşünebileceğimiz Rotoroliefler üzerinden dinamik hale getirmesi, onun Freud'un kuramlarına olan referansının da dolaylı bir kanıtıdır.

Freud'un sanatlar üzerinde oldukça etki gösterdiği bir zamandı. Öyle ki Duchamp mekanik değerler üzerinde çalışırken aynı zamanda bastırmadan (repression) ve psikanalizin dışsallaştırma süreçlerinden de gayet haberdardı. (Martin 1975: 60)

Sigmund Freud'un 'rüyalar görselleşmiş sözcüklerdir' ve Jacques Lacan'ın 'bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır' söylemlerinden yola çıkarak, Duchamp'ın kinetik disklerini, sözcüğe dair olanı optik bir yanılsama üzerinden görselleştiren ve tam da bu noktada söze karşılık gelen düşsel bir anlam evreni yarattığı gerçeğiyle ilişkilendirebiliriz. *Anemic Cinéma* filmini şiirsel olana ve hatta şiirin kendisine bağlayan bu süreç, Breton'un otomatik şiir anlayışı ile dadacı şiirin 'rastlantısallık' takıntısı arasında, Rotorolieflerin de kinetik etkisiyle hipnotik ve izleyicinin zihnini baştan çıkaran bir mekik dokur.

1928 yılında Man Ray tarafından çekilen *L'etoile de Mer* (Sea Star, 1928) filminde ise ilk kez biçimci anlatımı bütünüyle destekleyen narratif bir sürrealist söylemin izleriyle karşılaşırız. Filmin rüya sembolizmine olan bilinçli yakınlığı ve aynı zamanda düşsel zaman ile mekan arasında kurmuş olduğu büyülü atmosfer nedeniyle Man Ray'in en yetkin çalışması ve belki de ilk 'mutlak sürrealist' film olduğunu iddia edebiliriz. Neredeyse tamamı optik bir filtre efektiyle buzlu ya da yağmurlu bir camın ardındaymış gibi duyumsanan *L'etoile de Mer*, içsel sıkıntıyı beden melankolisine ve hiçlik imgesinin kestirilemeyen uzamına dönüştürmeyi başardığı gibi sürrealizmin kadını düşsel bir ritüelle fetişleştirme geleneğini de görsel-formalist bir anlatım stratejisinde gerçekleştirir.

Filmdeki aşk öyküsü, Desnos'un kişisel tarihinde yaşadığı karşılıksız bir aşka gönderme yapar. Onun Belçikalı kabare sanatçısı Yvonne George'a duyduğu ölümcül ihtiras, aynı yıl bitirmiş olduğu *La Place de l'etoile* isimli oyunun da çıkış noktası olur. Yvonne George'un bir yıldız imgesi üzerinden fetişleştirilmesi, aynı zamanda filmin arketip nesnesi olan 'deniz yıldızı' ile 'yitirilen aşk' arasında kurulan bağlantının esasını oluşturur.

George'u filmde Kiki of Montparnasse canlandırır. Kimi sahnelerde kadrajın sınırlarında parçalarına ayrılarak tamamlanmamış organlar sergisine indirgenen Kiki'nin bedeni, ulaşılamaz, saklanmış ve yitirilmiş olan arzu nesnesinin yerini tutar. Bütün haliyle göremediğimiz, bu yüzden de izleyicinin mutlak arzusunu kısmi dürtülere bölerek parçalayan 'dişi beden' imgesi, 'mutlak kadınlık' düzeyinden 'parçalanmış kadın' olmaya indirgenmiş varlığıyla hem arzunun hedefinde ve hem de

görsel hazzın dinamiklerinde eşsiz bir kısa devre yaratır. Örneğin planlar arasına giren ara yazılardan biri Kiki'nin dişlerine iltifat ederken, yönetmen onun kalçalarını ve bacaklarını göstermeyi tercih eder. Analitik olarak incelediğimizde, bir göstergenin diğer bir göstergenin yerini alması, yani fetiş nesnelерinin değış tokuşu, rüya analizinin önemli bir formülü olan yer değıştirme (Displacement) kuralını hatırlatır. Bastırılmış bir dürtüsel içeriğin başka bir içerikle yer değıştirerek bastırma duvarını aşma stratejisi olarak tanımlayabileceğimiz yer değıştirme, *L'etoile de Mer* filminde, ara yazılardaki söz dizimsel gösterge ile onun karşılığı olan görüntüsel gösterge arasında gerçekleşir. Ara yazıda, kadın dişlerinin yalnızca rüyalarda ya da ansızın yaşanan bir aşkta karşılaşıması gereken büyüleyici nesnelер olduğu belirtilir. Oysa yazıdan sonraki planda Kiki'nin dişleri yerine belden aşağısı teşhir edilir. Buradaki yer değıştirme, ara yazıya rüyadakine benzer bir sansür işlemi yükleyerek -benzer bir sansür işlemi, Ray'in tercihi olan optik filtreler yardımıyla görsel anlamda da gerçekleşir- kastrasyon kaygısına karşı sözel bir savunma çarkı kurar. 'Diş' ve 'vajına' arasındaki travmatik ilişki, söz ve görüntü arasındaki uyumsuzlukta sansüre uğrayarak travmanın ilksel anlamını esnetir. Böylelikle Kiki, hiçbir zaman arzuyu tamamıyla soğuran mutlak bir bedene sahip olmaksızın ancak kısmi dürtülerin doyurulduğu parçalanmış bir imge olarak ruhani varlığını meşrulaştırır.

Filmin, sürrealistlerin kadına olan bakışına ve dolayısıyla kadınsı imgenin 'şiiir' haline yaklaştığı nokta, arzuyu sürekli erteleyerek onun, doyurulmaksızın baştan çıkaran bir düzeyde hayatta kalmasına vesile olduğu yoksunluk noktasıdır. Filmin adına hükmeden 'deniz yıldızı', kadının yerini tutan ve bu anlamda kadınsı olanla yer değıştirmiş düşsel bir nesne olduğu kadar, aynı zamanda filmdeki aşıklar

arasında kurulan bir fantezi alanı; bedensel olandan soyutlanmış bir gösterge fazlası, nihayet ‘artık haz’ olarak kendi anlamını kazanır. Kiki’nin arzusu, ona aşık olan adamın arzusuna dönüştüğünde, yer değiştirmiş bir libidinal nesne olan 'deniz yıldızı' üzerinden kendi doyumunu arar. Cinsiyetler arası sınırların ortadan kalktığı ve nesnelere üzerinden kurgulanan simyasal dönüşümün metaforları derinleştirdiği böylesi bir evren, sürrealizmin ‘aşk’ pratiğine de devrimci bir potansiyel yüklemiştir. Çiçeklerin camdan yapılmış çiçeklere, ölümcül kadın imgesinin ise inorganik bir deniz canlısına dönüştüğü analogik söylem, dadacı rastlantısallığın oldukça uzağında, gücünü tarihsel ve mitolojik referanslardan alan bilinçdışı bir hezeyan akışı yaratır. Bu anlamıyla *L'etoile de Mer*, kendisini önceleyen diğer filmlerde olduğu gibi irrasyonel düşünceden beslenen dadacı absürd anlayıştan ve onun rastlantısallık aracılığıyla kendini kurduğu otomatik şiir geleneğinden bütünüyle uzak bir yapısal sürrealist söylem üzerinden kendini gerçekleştirir. Ve nihayet birbirleriyle kesişen göstergelerin bir üçüncü göstergeyi oluşturma sürecinde kendi anlamını yakaladığı, nesne ile bedenin birbiri içerisinde eriyerek nesne-bedenler oluşturduğu film, aşkı doyumsuzlukla bütünleştirdiği yerde, Breton’un *Nadja* anlatısının sonunda dile getirdiği ‘güzellik’ tanımını keşfeder: “Güzellik ya sarsıntılı olacak ya da hiç olmayacak” (Breton 1964: 160)

Aynı yıl çekilen çekilen ve sürrealistler tarafından ağır hakaretlere uğrasa da avant-garde sinemanın ‘ön sürrealist’ dönemine adını yazdıran diğer bir çalışma, Germaine Dulac’a ait *Coquille et le Clergyman* (The Seashell and The Clergyman, 1928) filmidir. Sürrealizmin ilk dönem kurucularından Antonin Artaud’nun senaryosunu yazdığı film, tıpkı *L'etoile de Mer* çalışmasında olduğu gibi ‘aşk’ teması

üzerinden bir rahibin libidinal hezeyanlarını ve analogi yoluyla bozguna uğrıtılan gerçekliğin, biricik imgenin kendisine indirgenmiş bilinçdışı temsilini anlatır.

Halihazırda Fransız empresyonizmini tarz edinerek uzun metrajlı filmler çekmiş olan Germaine Dulac, şair Antonin Artaud'nun senaryosunu yöneterek sürrealizme doğrudan bir geçiş yapmıştır. Ve böylelikle, *The Seashell and the Clergyman* (1928) filmi, sinematografinin empresyonist teknikleriyle sürrealizmin düzensiz olan narratif mantığını bir araya getirmiştir. (Bordwell, Thompson 2003: 178)

Avant-garde sinema tarihi içerisinde dadaizmden hayli uzakta kurduğu öykülemeci tavrıyla aşk olgusunu düşsel bir söylem üzerinden dışa vuran film, sürrealistlerin gösterdiği isyana rağmen olağanüstü bir rüya mizansenini oluşturur. İsyanın nedeni, yönetmenin, Antonin Artaud tarafından yazılmış olan senaryoyu çarpıtmış olduğu iddiasından kaynaklanır. Öyle ki gösterim sırasında Dulac'a yapılan sözlü saldırılar nedeniyle filmin sürrealist olma meşruiyeti de kuşkulu bir hal alır.

Sürrealistler, ilk sürrealist film olması beklenen ve senaryosunu Antonin Artaud'nun yazdığı *The Seashell and the Clergyman* (1928) filminin yönetmeni Germaine Dulac'ı protesto ettikleri için Man Ray, ilk sürrealist filmi çekmek adına kendisine bir şans doğduğunu düşündü. (Kuenzli 2007: 99)

Artaud'nun senaryosundan yola çıkan *The Seashell and the Clergyman* (Germaine Dulac, 1927), ilgi çekici bir film olmasına rağmen bütünüyle avant-garde'tır, sürrealizme ait değildir. (Richardson 2006: 11)

Tüm bu çelişkili yorumlara rağmen sürrealizmin lehine olacak biçimde rüyanın işleyiş mekanizmalarını; özellikle de sansür, yer değiştirme, yoğunlaştırma ve simgeleştirme özelliklerini kendine has yapısal tutarlılığıyla öyküleştiren film, bastırılmış dürtüsel içerik ve bastırma duvarı arasındaki çatışmadan yola çıkarak ölümcül aşk, oedipus, kastrasyon, travma, ilksel sahne (primal scene) ve fantezi alanı

gibi kavramları psişik bir anlam kurgusuna dönüştürür.

Hans Richter'in sözünü ettiği *dışsal nesne* (external object) tekniğini kullanarak Paris şehrine dair belge niteliği taşıyan ham görüntüleri filmin düşsel atmosferi ile bütünleştiren *Coquille et le Clergyman*, tüm bu dinamikleri, sürrealistlerin nesnel ve düşsel gerçeklik arasındaki çatışmadan kaynaklı hedef olarak gösterdikleri üst gerçekliğe ulaşabilmek adına bir araç olarak kullanır.

Dışsal nesne, belgesel filmde olduğu gibi ham materyal olarak kullanıldı. Ancak sosyal, ekonomik ve bilimsel doğaya dair akılcı konuları dile getirmekten çok kendi alışılmış işlevinden farklı olarak irrasyonel görüleri yansıtan bir materyal olarak. (Richter 1955)

Şehir yaşamına gerçekliği deforme olmamış gündelik bir konum kazandıran ve sonrasında bu nesnel konumu 'düşsel sızıntı' yardımıyla travmatik bir içsel mekana dönüştüren film, özellikle bilinçdışı oedipal çatışmayı ruhsal aygıtın bölünmüş, yoğunlaşmış ve yer değiştirmiş karakterleri üzerinden kurgular. Filmin aynı zamanda kahramanı olan rahibin kendilik imgesine, sansürü temsil eden generalin süperego içeriğine ve nihayet, tutkunun nedeni olan kadın imgesinin arzu nesnesine karşılık geldiği bu doğrudan anlatım, sürrealizmin ilke olarak benimsediği bilinçdışının yapısal dilini kabaca yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda onun kurumsal otorite düşmanlığının altını da eleştirel bir söylemle çizer.

Filmde kullanılan semboller, çoğunlukla rüya sembolizmini ve onun yerleşik terminolojisini esas alırken, planlar arasındaki sembolik ilişkinin anlam yaratmaya yönelik inşası ise iki türlü bir kurgusal izlek üzerinden işler hale getirilir. Bunlardan ilki, herhangi bir 'gösteren anlam' ile yüklü planı kendisinden sonra gelen ve 'gösterilen anlam' ile yüklü ikinci plana bağlayan kurgu ve ikincisi, gösteren ile

gösterilen anlamların aynı planda bütünleştiği efektif (superimpose) kurgudur.

2.2 Sinemada Narratif Sürrealizmin Doğuşu

1923-1929 yılları arasında çekilen filmlerin, özellikle şiirsel olana hizmet eden imgesel bir üretim sürecinde ve düşsel yapıya yaklaştıkları ölçüde sürrealist olarak değer kazandıklarını söyleyebiliriz. Bununla birlikte eklektik bir anlayış gereği diğer modernist anlatım disiplinlerinden kendilerini soyutlayarak, sahip oldukları öyküyü sinematografik bir devamlılık kaygısı üzerinden kurgulayan filmlerin de rüyanın görsel yapısını çağrıştırmaları anlamında sürrealist özellikler taşıdıklarını ekleyebiliriz. Oysa 1929-1932 yılları arasında çekilmiş olan üç film, saymış olduğumuz bu özelliklerin dışında bir takım anlatım araçlarını kullanarak sürrealist sinemanın ilksel ruhunu zenginleştirip onun avant-garde dönemdeki son temsilcileri olmuşlardır. Bu filmler, 1929 yapımı Luis Bunuel'in yönetmenliğini üstlendiği *Un Chien Andalou*, yine aynı yönetmen tarafından 1930 yılında çekilen *L'age D'or* ve Jean Cocteau tarafından 1932 yılında filmleştirilen *Le Sang d'un Poète (The Blood of a Poet)* isimli çalışmalardır. İronik bir biçimde, sürrealist sinemanın yükselişiyle çöküşü arasındaki tarihi sınırları çizmiş olan bu filmler, yakın zamanda çekilmiş ve sürrealist motifler taşıyan pek çok film için tartışmasız birer ilk örnek olmuşlardır. Bunun en önemli dört nedeni, filmlerin taşıdığı optik gerçeklik duygusu, metnin ve teknik olanın kurgusal devamlılığa hizmeti, standart aydınlatmanın önemi ve kamera açıları ile çerçeveleme tarzının egemenliği olarak sayılabilir.

Optik gerçekliğin temelinde, altı çizilen üç filmin de modernist soyut sanatın

en önemli etkilerinden biri olan görsel soyutlamaya karşı mesafeli duruşları vardır. Bu filmlerde, deneysel olarak adlandırabileceğimiz görsel bir biçimcilikten ve kameranın anlatımcı yapısından çok bütünsel bir mizansen duygusunun neredeyse sahnelerin tamamına hakim olduğu görülür. Metnin ve teknik olanın kurgusal devamlılığa hizmeti, her üç filmde de öyküsel bir tamamlanmışlık algısı yaratır. Dramatik akışa kronolojik bir zaman duyumu kazandırmak adına kurgulanmış planlar, filmlerin bütünsel dokusuna hizmet edecek teknik bir işleve sahiptir. Aydınlatma stilleri, narratif sinemanın konvansiyonel ışıklandırma standartlarına uygun bir mizansen yaratacak biçimde tasarlanmıştır. Bununla birlikte kamera açıları ve çerçeveleme tarzı, yine her üç filmde, formalist bir söylemden çok izlenebilirliği kolaylaştıran bir 'bakış'a indirgenmiştir.

Filmlerin ne anlattığı sorunsalı, onları sürrealizmle bütünleştiren ve kendilerinden önce çekilmiş filmlere nazaran çok daha karmaşık diyebileceğimiz zihinsel bir argümana dönüştüren önemli bir etkendir. Anahtar sözcükler üzerinden gidersek, her üç filmin de sürrealizmin temel yapı taşları olan deliliği, sembolizmi, bilinçdışı, analogiyi, skandalı, irrasyonel olanı, absürdü, kara mizahı, oneirizmi, fanteziyi, gündüz düşünüyü ve nihayetinde rüyanın organik yapısını teşhir eden bir mizansen yaratma arzusunda olduklarını görürüz. André Breton'un, sinemasal olanı rüyanın görsel dinamiklerini aktarmaya en elverişli araç olarak kabul etmesiyle, bu üç filmin rüyaya dair yapısal malzemeyi kendilerine özgü yöntemler kullanarak işlemeleri arasında, özellikle sürrealizmi ilgilendiren güçlü bir yakınlık vardır.

1929 yılında çekilen ve ismini Bunuel'in yayınlanmamış şiir dosyasından (Le

Chien Andalou) alan *Un Chien Andalou*, herhangi bir rasyonel mantık zincirine dayanmaksızın rüyalardan yola çıkılarak yazılmış olan bir metni görselleştirme kaygısından ibarettir. Her ne kadar Dali ve Bunuel, estetik bir çaba ya da öyküsel bir zorunluluk üzerinden yola çıkmamış olsalar da filmin mutlak anlamda otomatist bir görsellik içermediği, tutarlı bir öyküsel izleğe sahip olduğu ve dahası, öncesinde çekilmiş avant-garde filmlerden farklı olarak birden çok modernist disiplin bağlamında ortaya çıkan deneysel bir çalışmanın sonucu olmadığı görülecektir.

İkili çalışmalar yoluyla üretilen filmlerin ortaya çıkış süreçlerinde, düşünsel anlamda baskın olan tarafın, filmin tüm dinamiklerini kaçınılmaz olarak belirlediğini söylemiştik. Örneğin Francis Picabia *Entr'Acte* filminde René Clair'e, Robert Desnos *L'etoile de Mer* filminde Man Ray'e ve en azından prodüksiyon öncesi süreçte, Antonin Artaud *Coquille et le Clergyman* filminde Germaine Dulac'a baskın olan taraftı. Benzer biçimde, her ne kadar ortak bir rüya geçişini konu alsada *Un Chien Andalou* filminin Bunuel'den çok Dali'ye ait olduğunu söyleyebiliriz. Bunun en önemli nedeni, filmin, sürrealizmin nesnel siyaset dinamiklerinden uzak apolitik bir imgesel akışı meşru kılması ve iki farklı gerçekliği çarpıştırmaktan çok bilinçdışı gerçekliğin ürünü olmasıyla yakından ilgilidir. Öyle ki uyanıklık ve uykuya dalma arasındaki anlık zaman dilimi üzerinden refleksif bir fantezi alanı yaratan film, rüya mizansenine uyumlu 'öyküsü olmayan bir öykü' ya da 'kurgusu olmayan bir anlatı' ortaya çıkarır.

Karakterlerin sürekli olarak camdan dışarı baktıkları *Un Chien Andalou* filmini örnek alalım. Eğer filmde tutarlı bir öykü arıyorsak kimin kime ya da neye baktığına dikkat etmeliyiz. Ancak herhangi bir konu olmadığı düşüncesindeyse bile pencerelerin, mekan ya da

durum geçişlerini işler kılmak adına birer araç oldukları gerçeğini hatırlamalıyız. Bununla birlikte filmde, bazısı gelişigüzel (karıncaların birdenbire bir elin üzerinde belirmesi) bazısı açılmalardan oluşan (kitabın açılmasının Vermeer resmini ortaya çıkarması, kutunun açılmasının bir kravatı göstermesi) pek çok geçiş tarzının kullanılmış olduğunu görürüz. Diğer geçişler ise genellikle bir mekanı diğerine bağlamak için kullanılır (bir kızın camdan bakışını takiben bisikletçiyi görürüz). Kullanılan geçişlerin biçimine göre film üzerinden kişisel devreler kurmak, aslında tamamen izleyicinin kendisine bağlıdır. (Sorlin 1960)

Un Chien Andalou filminden bir yıl sonra, ilk adı Dali ve Bunuel tarafından '*La Bête Andalouse*' olarak tasarlanan ancak sonrasında aralarında çıkan anlaşmazlıklar yüzünden senaryosunu Bunuel'in tek başına yazdığı *L'age D'or* (1930) isimli çalışma, André Breton'un mutlak sürrealist filmler listesindeki yerini alır. Her ne kadar ilk filmin devamı gibi görünse de *L'age D'or* ve *Un Chien Andalou* filmleri arasında özellikle sürrealizm açısından önemli farklılıklar vardır. Öncelikle ilk filmin Dali'ye ait olmasına benzer biçimde, *L'age D'or* filminin de Bunuel'e ve dönemin sürrealist topluluğunun kolektif hedeflerine ait olduğunu söyleyebiliriz. İlk filme nazaran çok daha propogandist, nesnel tarihe ve gündelik gerçekliğe politik argümanlar dahilinde saldıran, imge ile sloganın yan yana kurgulandığı ve sürrealistlerin çokça sevdiği 'skandal' pratiğini hemen her sahnesinde belgeleyen film, bilinçdışına bastırılan öfke ve cinselliği burjuvaziye karşı bir nefrete dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda toplumsal kurumların iki yüzünü de rüya mizanseninden ödün vermeksizin teşhir etmiştir. Filmin, sürrealist topluluğun ve özellikle de *İkinci Sürrealist Manifesto*'nun politik çizgisini görselleştiren tavrı, her ne kadar Bunuel senaryoyu tek başına yazmış da olsa, üretilmiş materyali kolektif bir ruhun nihai hedefine dönüştürmüştür. Bu anlamda

L'age D'or, *Un Chien Andalou* gibi sürrealistlere tanıtılmaktan çok, ortak bir üretimin sonucunda sürrealistler tarafından manifestonun görsel karşılığı olarak kabul görebilmiş tek filmidir.

L'age D'or filmi *Un Chien Andalou* filminden ayıran ve onu sürrealizm adına manifestal bir konuma indirgeyen diğer bir neden, *Cinéma Pur* dönemi boyunca üretilen deneysel filmlerin sürrealizme teğet geçtiği 'otomatizm' tekniğini çok daha kuramsal-kompleks bir söyleme dönüştürebilmesindeki başarısıdır. Bu söylem, Luis Bunuel'e değil, manifestoların yazarı olan André Breton'a aittir. İlk bildiride sürrealizmin kesinlik içeren tanımları arasında yer alan *otomatizm* sözcüğünün altı, öncelikle yazılı metin ve sonrasında resmin uygulama alanında kullanılmak üzere önemli bir pratik olarak çizilmiştir.

SÜRREALİZM (*isim*) Kişinin, düşüncenin doğal işlevini sözlü, yazılı ya da başka şekillerde dışa vurmaya seçtiği saf psişik otomatizm. Herhangi bir estetik ya da ahlaki kaygıdan muaf olarak, düşüncenin kendini akli olanın kontrolü dışında teşhir ettiği durum. (Breton 1969: 26)

Ne var ki bireysel bir pratik olan otomatizmi kolektif bir uygulama alanı gerektiren sinema üzerinden kodlayabilmek, ister istemez bilincin müdahalesini, sansürünü ve estetik kaygıları da beraberinde getirecektir. Manifestoda belirtildiği anlamda otomatist bir filmsel söylem oluşturmak mümkün olmadığı için görüntülerin rastgele, birbirleriyle hiçbir rasyonel bağ olmaksızın 'kendiliğinden' bir öyküye hizmet etmeleri gerçeği, sürrealist sinemanın da 'otomatizm' pratiğine en yakın anlatım tekniği olmuştur. Avant-garde dönem içerisinde bu sürrealist tekniği sezgisel olarak ya da manifestonun etkisiyle dinamik kılan birkaç film dışında, özellikle *Un*

Chien Andalou filminin, otomatizm kuramına en sadık çalışma olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Oysa *L'age D'or* filmine parça parça değil, bütünsel anlamda yetkin bir sürrealist film olduğu gerçeğini kazandıran özellik, filmin, birinci manifestoda yer alan 'otomatizm' tekniğini, ikinci manifestoda özellikle altı çizilen '*Paranoyak Eleştirel Yöntem*' (La Méthode Paranoiaque-Critique) aracılığıyla daha da zenginleştirebilmiş olmasıdır.

Paranoyak Eleştirel Yöntem, hezeyanlı çağrışımların ve yorumların eleştirel ve sistematik nesnelleştirilmesine dayanan irrasyonel bilginin kendiliğinden yöntemidir.
(Breton 1969: 274)

Dali tarafından tanımlanan ve Breton'un sürrealist üretim sürecine hizmet edecek kuramsal bir malzeme olarak gönderme yaptığı Paranoyak Eleştirel Yöntem, irrasyonel olanın sistematik olarak nesnelleştirilmesi ve yoruma açık hale getirilmesi bağlamında kışkırtıcı bir görev üstlenir. Sürrealist sinemanın kendini gerçekleştirme adına otomatizmin görsel karşılığını yakalamış olması ne denli önemliyse, aynı durum, diğer bir sürrealist teknik olarak sunulan Paranoyak Eleştirel Yöntem için de geçerlidir. Tam da bu anlamda *L'age D'or* filminin sürrealist bir bütünsellik arz etmesinin altında, irrasyonel olanı birden çok anlam yaratacak biçimde yoruma açık bir nesnelleştirme sürecine tabi tutması gerçeği vardır. Sürrealizmin dışsal (kurumsal otoriteye karşı politik nefret) ve içsel (bilinçdışı imgelem) siyaseti arasındaki uyumu yaratan, ilk manifestoya nazaran çok daha saldırgan bir söylem içeren ikinci manifestonun filmdeki görsel karşılığıdır. Hiç şüphe yok ki bu söylemin politik tarafında Marksizm, psikolojik tarafında ise o yıllar için önemli bir keşif olan psikanalizin kendisi vardır. Sürrealizm ve psikanaliz

arasındaki dirsek teması, özellikle bilinçdışının aydınlatılması başta olmak üzere rüya işlemine dair tüm düşünsel süreçlerin tanımlanması adına önemli bir araç olarak kabul edilmiştir.

Sosyal problemler alanında Marksist öğretiyi seçen sürrealizm, düşüncelerin evrimi aşamasına gelindiğinde Freudyen öğretiyi asla küçümsemek niyetinde değildir; tersine, sürrealizm, Freudian eleştirinin sağlam temellere dayalı ilk ve tek düşünce olduğuna inanır. (Breton 1969: 159-160)

Sürrealistler, psikanalitik kuramlardan oldukça etkilenmişlerdi ve bu yüzden de sanat yapıtlarının üretim sürecini şansa bırakmak yerine bilinçdışı zihni ortaya çıkarmayı ve bilinçli düşünsel sürecin müdahalesine fırsat vermeksizin doğrudan dil ya da imgeyle bağlantılı düşsel anlatıyı tercüme etmeyi hedeflemişlerdi. (Bordwell, Thompson 2003: 178)

Bunuel'in 1932 yılında sürrealist gruptan kendi arzusuyla çıkması ve çok daha kaba bir gerçeklik modeli üzerinden tasarladığı *Las Hurdes* (Land Without Bread) filmi üzerine çalışmaya başlaması, *L'age D'or*'un getirdiği başarıya gölge düşürse de aradaki boşluğu dolduran film, hiç şüphe yok ki Jean Cocteau'nun *Le Sang d'un Poète* (*The Blood of a Poet*, 1932) isimli çalışması olmuştur.

Bunuel'in filmlerine göre anlatımcı yapının mutlak bir sinematografik yetkinlikle donanmış olduğu, içsel gerçekliğin, aşk, kader ve şiirsel olanın gölgesinde evcilleştiği film, bir şairin kendi imgelem dünyasına yaptığı yolculuğu anlatması bağlamında belki de ilk sürrealist yol filmidir.

Cocteau'nun filmi, aynı zamanda onun şiirlerinde ve çizimlerinde görünen 'lir' ya da 'ilham perisi' gibi motiflerin kullanılması anlamında keskin bir kişisellik arz eder. Bunuel'in düşsel anlatı tarzını daha da geliştiren Cocteau, filminde, canlanan heykeli tarafından ayna yardımıyla gizemli dehlizlere gönderilen bir sanatçıyı kahramanlaştırır. (Bordwell, Thompson 2003: 318)

Bunuel'in, bilinçdışının toplumsal ve kurumsal olan üzerinde bomba etkisi yapan saldırganlığını erotik bir slogana dönüştürmesinin tersine Cocteau, bilinçdışı ve şiir arasındaki ilişkiyi görselleştirerek, tıpkı Breton'un sentezlenmiş bir gerçeklik modeli olarak kurguladığı üst gerçekliğe benzer bir emosyonel gerçeklik modeli üretir. Bilinçdışı ve şiirin bir araya gelerek 'şiirsel' olanı ortaya çıkardığı bu model, yine avant-garde dönem içerisinde, bu kez sezgisel-şiirsel bir duruşla sürrealizme teğet geçen filmlerin doruk noktası olur. Nasıl ki otomatizm ile paranoyak eleştirel yöntem, Bunuel'in filmlerinde yerleşik bir değer ve giderek pratik bir kesinlik kazanmışsa, aynı şekilde sürrealist bir materyal olan 'şiirsel imge' de Cocteau'nun filminde engin bir düş gücünün kullanılması sonucu görsel karşılığını yaratmıştır.

Tüm bu karşıtlığa rağmen Luis Bunuel'in filmlerini Jean Cocteau'nun *Le Sang d'un Poète* filmine bağlayan iki önemli dinamikten söz edebiliriz. Bunlar, yapısal-dürtüsel bir kaynak olan bilinçdışı ve 'rüya' eyleminin kendisidir. Bunuel'in başarısı, görmek istediği rüyaları çeken yönetmenlerin tersine, biricik imgenin kendini ele verdiği mutlak rüyayı, yani görülen rüyayı filme çekme cesaretiyken, Cocteau'nun başarısı, şiiri şiirsel olana, yani sözcüğü görsel olana dönüştürebildiği gibi, rüyayı da düşsel olanla yer değiştirebilme ve böylelikle de düşsel-şiirsel kavramlarını sürrealist anlamda üretebilme cesaretidir.

Cocteau'nun filmi, Bunuel'in filmleri kadar skandal yaratmasa da 'fantastik gerçeklik', 'büyüsel gerçeklik' ya da 'masalsı gerçeklik' olarak tanımlayabileceğimiz birbirine yakın üç farklı gerçeklik modelini, yine sürrealizmden uzaklaşmaksızın içerik anlamında kurgulayabilmiştir. Bununla birlikte nesnel gerçekliğin altında

sıralanan ve mutlak bilinçdışı bir gösteren değer taşımasa da nesnel ve içsel gerçeklik arasında birer köprü olarak düşünebileceğimiz bu üç model, günümüze kadar çekilen ve sürrealist öğeler taşıyan pek çok film için önemli bir esin kaynağı olmuştur. Fantastik, masalsı ve büyüsel olmasının dışında, Cocteau'nun filmini Bunuel'in sürrealizm çizgisinden ayıran önemli bir nokta ise filmin, 'imge' ve 'sembol' arasındaki uzaklığı sürrealizmi merkez alan dolaylı bir noktada bütünleştirerek üst düzey bir sembolizmi ortaya çıkarabilme ustalığıdır.

Bunuel'in ürettiği sembollerin rüya sembolizmine, dolayısıyla kendisinden önce çekilen ön sürrealist filmlerin sembolik yapısına yakın ancak daha yetkin değerler taşıdığını söyleyebiliriz. Oysa Cocteau sembolizmi, bilinçdışını merkezi güç almış olmasına karşın rüya sembolizminden farklı olarak kurgulanmış bir şiirsel söylem tarafından nesnelleştirilmiştir. Yani Cocteau'nun sembolizmi, imgesel olana yakın bir kurgusal, öznel ve organize üretilmiş sembol ağını devreye sokarken, Bunuel sembolizmi, rüya sembolizminin yerleşik yasalarına uygun bir dinamikler bütünü içermektedir. Bu anlamda sembolün hiyerarşik değer yapısından yola çıkarak, Cocteau'nun filminde ürettiği imgesel olana yakın sembolik yapının, Bunuel'in filminde ürettiği ve okunmaya açık kolektif anlam üreten sembolik yapıya göre daha tutarlı bir gösterge dizgesi taşıdığını iddia edebiliriz.

Le Sang d'un Poète, son çözümlemede şiiri şiirsele, rüyayı düşsele, sembolün yapısal işlevini, bilinçdışı ve şiirsel olanın gücüyle daha öznel bir kurguya dönüştürebildiği için sürrealisttir; tüm bu teknik argümanları, sürrealistlerin ve özellikle de Breton'un *L'amour Fou (Mad Love, 1937)* kitabında altını çizdiği 'irrasyonel bir duygu olması nedeniyle sarsıcı' olan 'çılgın aşk' pratiği ile birlikte

kullanabildiği için sürrealisttir ve nihayet, irrasyonel malzemeyi ‘fantastik’, ‘büyüsel’ ve ‘masalsı’ bir gerçeklik üzerinden işleyerek izleyiciyle film arasında oluşturduğu fantezi alanının kurgusal yapısı adına sürrealisttir.

Sinemada narratif sürrealizmin doğuşu, hiç şüphe yok ki bir takım kavramsal sonuçları beraberinde getirmiştir. Öncelikle tarihsel anlamda sürrealizme dair ilk örneklerde ortaya çıkan görsel ritmciliğe dayalı soyut şiirsellik, narratif sürrealizmle birlikte figüratif bir imgesel gerçekliğe kaymıştır.

Politik anlamda, İkinci Sürrealist Manifesto'nun içerdiği aklın özgürleştirilmesine dayalı devrimci pratikler, aynı kaygıyla görselleştirilerek sürrealizmin dışsal siyaset evrenine filmsel bir düstur kazandırılmıştır.

Ön sürrealist örneklerde karşımıza çıkan ve bilinç düzeyinde kurulan sembole dayalı göstergeler ağı, narratif sürrealizmle birlikte daha sistematik bir çizgide üretilen rüya sembolizmine indirgenmiştir.

Breton'un zaruri bir pratik olarak şart koştuğu 'skandal' sürecini oluşturan koşullar, özellikle Bunuel'in filmleriyle başarıya ulaşmış ve sürrealist sinema, uluslararası bir düzeyde kendi sesini duyurabilir hale gelmiştir. Bilinçdışı zihin, dadacı örneklerde olduğu gibi rastlantısal değil sistematik olarak estetize edilmiştir. Böylelikle dadacı absürdite, narratif sürrealizmin olanaklarıyla birlikte sürrealist kara mizaha, rastlantısallığın merkezi konumda olduğu dadacı otomatizm ise bilinçdışını merkez alan sürrealist otomatizme dönüşmüştür.

3. SÜRREALİZMİN ANİMASI, MAYA DEREN

André Breton'un İkinci Dünya Savaşı'ndan kelimenin tam anlamıyla kaçarak

1941 yılında Amerika'ya yerleşmesi, özellikle plastik sanatlarda yenilikçi bir hızlanmanın yolunu açarken; örneğin metinsel otomatizmden oldukça etkilenen Jackson Pollock, 'resimsel otomatizm' olarak adlandırdığı soyut dışavurumculuk akımını iyiden iyiye geliştirmişken, Amerikan avant-garde sinemasının kısmi de olsa apolitik bir Bunuelvari evrende sıkışarak kendi sürrealist söylemini geliştirememiş olması düşündürücüdür. Biçimciliğin fetişleşme düzeyinde öne çıkarılması, 'imge' olmaktan uzak soyut-grafik modellerin tuhaf bir tükenmişlik duygusunu beslemesi ya da 'biçim merkezli' estetize edilen pop kültürünün deneysel bir yeniden üretime indirgenmesi, sürrealizmin genel anlayışından oldukça uzak söylemlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Örneğin Avrupa'nın sinematografik fütürizmi, Amerikan avant-garde sinemasında nesne üzerinden değil, teknik kurgunun mekaniği üzerinden üretilen bir gösteriye (*Window Water Baby Moving*, Stan Brakhage, 1972) dönüşmüştür. Dadaizmin saçmayı fetişleştiren politik başkaldırısı, pop artistik bir estetikle (*Scorpio Rising*, Kenneth Anger, 1964) yer değiştirirken, nesnenin kendi işlevinden saparak sürreal bir imgeye dönüşmesinin yerini ise gündelik nesnelerin sanatsal birer performans aracı olarak kutsanmaları gerçeği almıştır.

O dönemde çekilen bir kısım filmin (*Holy Ghost People*, Peter Adair, 1967 – *Rituel in Transfigured Time*, Maya Deren, 1946) motor işlevi olan 'ritüel' ve 'trans', Breton'un otomatizminden oldukça uzak, metni olmayan bir bedensel otomatizmi çağırıştırır. Benzer biçimde, biricik imgenin formülü olan iki farklı nesnenin bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkan sürreal gerçekliğin yerini de kültürler arası farklılıkların yan yanılığından doğan etnografik gerçeklik (*Trans and Dance in Bali*, Margaret Mead, 1937) almıştır. Bununla birlikte Man Ray'in film materyali üzerinde yaptığı

Rayogramik deneyler ise yerini 'sürrealist' olarak değerlendirilemeyecek, materyalin farklı biçimlerde boyandığı ya da manipüle edildiği örneklerle (*A Colour Box*, Len Lye, 1935) bırakmıştır. Tüm bu olumsuzluklara rağmen, özellikle kendisinden sonra gelen isimleri esinlemesi adına Amerikan avant-garde sinemasının sürrealizme en yakın ismi hiç şüphesiz Maya Deren olmuştur.

Her ne kadar Deren, sürrealist bir sınıflandırma içine dahil edilmekten kaçınmış ve filmlerinin formalist ya da yapısalcı olarak tanımlanmasını reddetmiş de olsa onun sürrealizmle olan ilişkisi asla inkar edilemez. (Haslem, 2002)

Sinema üzerine yazılan pek çok metin, Deren'in sürrealizm anlayışının, avant-garde sinemadan koparak o yıllarda Meksika'da yeni bir hayata başlayan Luis Bunuel'in terk ettiği arkaik sürrealizmin devamı olduğu yönündedir. Özellikle onun ilk filmi olan *Meshes of the Afternoon* filmini referans alan bu yorum ağı, Bunuel sinemasını oluşturan temel dinamiklerin Amerika'da yeniden yaşatıldığına dair bir dizi bakışı da beraberinde getirir. Öyle ki filmlerin karşılaştırmalı sahne analizleri bile Deren'in Bunuel'den ne kadar etkilenmiş olduğunu tüm ayrıntılarıyla gözler önüne serer.

Maya Deren'in pencereden baktığı, saçlarının dokusuna ağaç yansımalarının karıştığı görüntüyle *Un Chien Andalou* filmindeki pencere sahnesinde, parçalanmış el ile androjen karakteri sadistik bir biçimde izleyen Pierre Batcheffi karşılaştırdığımızda iki film arasındaki benzerlik daha açık hale gelecektir. (Sitney 2002: 10)

İki yönetmen arasındaki anlatımsal benzerliğe rağmen Deren sinemasının sürrealist olmadığı; yönetmenin, bilinçdışı verileri görsel anlam üretme sürecinde rüya sembolizmini harekete geçiren birer materyale dönüştürdüğü, dolayısıyla daha çok Freud'un izinde olduğu ya da onu bir araç olarak kullandığı iddiasını da eklemek

gerekir.

Meshes of the Afternoon sürrealist bir film değildir. Sürrealist sinemacıların yaptıkları gibi Freudian anlayış üzerinden çekilmiş bir filmidir. Bununla birlikte Freudian bir film de değildir. Gizil ya da açık olsun, sürrealizm ve Freud, filmin gerçekleşmesinde yalnızca birer araçtır. (Sitney 2002: 11)

İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ve önemli sayıda sürrealist göçmenin Amerika'ya yerleşmesiyle birlikte sürrealizm, yanlış anlaşılrsa da avant-garde film yapımcıları için önemli bir ilgi odağı oldu. Avant-garde yönetmenler içinde bu yanlış anlamaya mahal vermeyen tek isim, hiç şüphesiz, Marcel Duchamp'la başlayıp tamamlayamadığı *Witch's Cradle* filmiyle Maya Deren'in kendisi olmuştur. Ancak onun filmleri de sürrealizmin bir parçası olarak kabul edilemez. (Richardson 2006: 11)

Bunuel'in izlerini doğrudan taşımasına rağmen eleştirmenler tarafından Maya Deren'i sürrealizmin dışına iten nedenler nelerdir? Buna ortodoks sürrealizmin vereceği yanıt, hiç şüphesiz Deren filmlerinin 'gerçeklik' üzerinde politik bir terör etkisi yaratmamış olmasıdır. Bilinçdışını kontrolsüz bir imge akışına dönüştürerek nesnel gerçekliğe sızdırma ritüeli, Deren'in filmlerinin çıkış noktasını oluşturmaz. Hatta diyebiliriz ki bilinçdışının dürtüsel hedefi, Bunuel ve Deren'in filmlerinde oldukça farklı biçimlerde konumlanmıştır. Örneğin *Un Chien Andalou* filmindeki Pierre Batcheff'in maskülen ve sadistik öfkесinin yerini *Meshes of the Afternoon* filminde Deren'in feminen mazoşizmi almıştır. Benzer biçimde *L'age D'or* filmindeki burjuva ve yerleşik kurumlar karşıtı ajit sürrealist-propogandist söylem, Deren'in filminde yıkıcı-narsisistik bir içsel siyasete dönüştürülmüştür. Tam da bu yüzden Maya Deren sineması, Bunuel'den çok Cocteau'nun *Le Sang d'un Poète* filmine yakın bir anlatıma sahiptir.

Meshes of the Afternoon filmi, *Un Chien Andalou*, *Blood of a*

Poet ve Vampyr filmleriyle büyük benzerlikler taşır. Ancak buna rağmen Deren, Avrupa'nın deneysellik geleneği ve sürrealizmin kıtasal (Avrupai) versiyonu ile bir bağı olduğu gerçeğini, sürrealizmin bilinçdışına çok fazla yatırım yaptığı gerekçesiyle reddetmiştir. 'Yaratıcılık' der Deren, 'ancak bilinen gerçekliğin imgesel ve mantıksal uzantısında şekillenebilir.' (Bordwell, Thompson 2003: 490)

Her ne kadar yönetmenin kendisi tarafından sürrealist sinemanın temel dinamikleri dışında değerlendirilmiş de olsa üzerinde ısrarla durulması gereken nokta, *Meshes of the Afternoon* filminin içsel siyaset anlamında mutlak sürrealist bir yapıt olmasıdır. Peki 'içsel siyaset' olarak tanımladığımız konum nedir?

Sürrealizmin kronolojik 'nesnel-içsel' siyaset dengesini, onun resmi yayın organlarının başlığından ve içeriğinden takip edebilmek mümkündür. André Breton tarafından 1919 yılında çıkarılan ilk derginin adı *Littérature* idi. Eleştirel başlayan, dadacı süren ve otomatik yazıda sonlanan bu yayın organını birinci manifestoyla eş zamanlı çıkarılan *La Révolution Surréaliste* (The Surrealist Revolution) dergisi izledi. İlk derginin anarşist tavrı, ikinci dergide yerini içsel siyasetin üstünlüğüne bıraktı. Otomatik yazı, sistematik sürrealist keşifler ve kuramsal araştırmalar, *La Révolution Surréaliste* dergisinin ana çatısını oluşturdu. Bu dönemin sonunda Breton'un politik tavrı giderek güçlenmeye başladı. Son dergi olan *Le Surrealisme au Service de la Revolution* (Surrealism in the Service of the Revolution), nesnel siyaseti içsel siyasetin üzerine taşıyan oldukça politik bir çizgide, *Un Chien Andalou* filminden hemen sonra yayın hayatına başladı. Birinci dergi Paris dadaizmi ve sürrealizm arasında bir köprü olurken, ikinci dergi sürrealizmin kendine has içsel siyasi devrimi olarak ve son dergi ise ideolojik devrimin hizmetine sunulan sürrealizm mantığından hareketle kendi dinamiklerini oluşturdu.

Açıkça görülen o ki üretilen sanat, ilk ve ikinci derginin politik çizgisinde sürrealizme ulaşmada nasıl bir araçsa, son derginin ideolojik duruşu gereği sürrealizm de insanı ve hayatı değiştirmeyi esas alan toplumsal devrime ulaşmak adına öylesi bir 'ara rejim' olarak politize edilmiştir. *Le Surrealisme au Service de la Revolution* dergisinde sürrealizmin, tıpkı 'sanat' gibi bir 'araç' formunda kodlanmış olması, içsel siyasetin nesnel siyasetin hizmetinde olmasına paralel bir yöntemin uygulanması gereğinin altını çizdi. En az İkinci Dünya Savaşı kadar sürrealizme güç kaybettiren önemli nedenlerden biri, tam da Breton'un esas hedeflerinden olan siyasetler arasındaki bu bütünlük arayışıdır. Oysa sürrealizmin üretim biçimiyle doğrudan ilişkili olan 'bilinçdışı töz', hiçbir neden altında nesnel siyasetle rasyonel bir bütünlük kuramayacağından, sürrealizmin nesnel ve içsel siyaset birlikteliği de tutarsız olmak zorundadır. Bu açıdan bakıldığında Maya Deren'in *Meshes of the Afternoon* filmi, özellikle *La Révolution Surréaliste* çizgisinde ve politik metni alınmış olsa da sürrealizm açısından tutarlı bir içsel siyasetin ürünüdür. Tutarlıdır çünkü anlatımcı yapısını, gücünü bilinçdışından alan 'rüya draması' üzerine kurar.

Bu film, bireyin içsel deneyimleriyle ilgilidir. Diğer bireyler tarafından tanık olunabilecek olayları kaydetmez. Daha çok, görünüşte basit ve gündelik olayları eleştirel bir duygusal deneyim ekseninde ve kişisel bilinçdışının diliyle yeniden üretir. (Sitney 2002: 9)

Tutarlıdır çünkü kadınsı hayal gücünü nesnel gerçekliğin yasa koyucu maskülen tavrına karşı yapısal bir tehdit unsuru olarak kullanır. İşte bu noktada doğrudan politik bir argüman üretmese de feminen arzunun haz ilkesini dolaylı anlamda siyasileştirir. Tutarlıdır çünkü sembol ve imge arasındaki düşünsel-estetik farkı, tıpkı Cocteau'nun filminde yaptığı gibi üst düzey bir sembol üretimiyle aşar.

Bu film, öz olarak güçlü bir yazınsal-dramatik çizgi üzerine kuruludur. Ayrıca yüklü bir biçimde nesnelere ve olayların sembolik değerlerine yaslanır. (Sitney 2002: 9)

Tutarlıdır çünkü bilinçdışı dürtüyü görselleştirerek psikanalitik okumaya bütünüyle olanaklı bir malzeme dizgesi yaratır. Bu anlamda rüya sembolizmini Freudyan ve Lacanyen anlamda sistematize ederek bütünsel bir öyküleme tarzı oluşturan Deren sineması, nesnel gerçekliğin gösterge zincirine yakın olan 'Gündüz Düşü' kavramını sinemasal anlamda üreterek rüya ve gerçeklik arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Böylelikle, hem narratif anlamda Bunuel'in erken dönem filmlerine gönderme yapan bir esinlenme sürecinden yola çıkarak kendi irrasyonel dilini oluşturur ve hem de bilinçdışının dürtü temsillerini ön sürrealist filmlerde olduğundan çok daha yetkin bir şiirsel-görsel anlatımla sinematografik malzemeye dönüştürür.

4. ARRABAL, JODOROWSKY VE GEÇ DÖNEM BUNUEL SİNEMASI ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALAR

Bunuel'in 1932 yılında sürrealist gruptan ayrılması, *Cinéma Pur* olarak adlandırılan dönem (1920-1930) içerisinde ve sürrealist sinema adına öncü olarak altını çizdiğimiz filmlerin iki dünya savaşı arasında kalmış 'arşiv filmler' olarak değer kazanması, Amerikan avant-garde hareketinin kendi tarihsel koşulları gereği sürrealist sinemayı yeniden canlandıramamış olması ve biçim merkezli deneysel filmlerin giderek hız kazanması, sürrealizmin özellikle sinema alanında ciddi güç kaybetmesine neden oldu.

Bunuel, İspanyol iç savaşının patlak vermesiyle birlikte sürrealizmi takiben önceleri toplumcu gerçekçi (*Las Hurdes, Los Olvidados*) ve sonrasında Meksika'da

melodramatik dozu yüksek filmler üretmeye koyuldu.

Bunuel'in Meksika'nın sinema anlayışıyla bütünleşmesi, 'popüler sürrealizm' olarak adlandırabileceğimiz etnografik konuları sürrealist estetikle bir araya getirmesi ölçüsünde oldukça başarılı olmuştu. (Ernesto 2003: 2)

1947 yılında '*Gran Casino*' filmiyle başlayan 'popüler sürrealizm' zincirin son halkası, 1960 yapımı '*The Young Ones*' oldu. 1961 yılında çekmiş olduğu '*Viridiana*' ise yaşamının sonuna dek onun kısmi de olsa sürrealizme sadık kalacağı filmlerin başlangıcı olarak düşünülebilir.

Bunuel'den farklı olarak Maya Deren, ilk filminde yakaladığı Freudian rüya sembolizminden, şiirsel olanın irrasyonel tavrından ve bilinçdışını estetize etme hevesinden uzaklaşarak sonraki filmlerinde transı, dansı ve ritüelistik olanı kutsayan bir beden-imge izleği yarattı.

Benzer biçimde Cocteau da *Le Sang d'un Poète* filmi ile başlayan üçlemesinin diğer iki ayağı olan *Orphée* (1950) ve *Le Testament d'Orphée* (1960) filmlerini tamamlayarak kendine has 'şiirsel gerçekçilik' söylemini çok daha yetkin, hatta kimi sahnelerde Hollywoodvari diyebileceğimiz kurgusal bir izlekle rüya dramasına kanalize etti. Ancak Bunuel'in 1960 sonrası çekmiş olduğu filmler dışında tüm bu üretim süreci, sürrealizmin devrimci-politik iştahını yansıtmaksızın, yalnızca belli noktalarda sürrealist bir çağrışım ağı yakalayabildi. Her ne kadar Breton'un ortodoks sürrealizminden ve onun takıntılı ilkelerinden hoşlanmasalar da Bunuel sonrası sürrealizme politik konumunu yeniden kazandıran, onun içsel-dışsal siyaset dengesini bütünüyle kuran ve sürrealizme dair anahtar sözcükleri zenginleştiren iki önemli isim, hiç şüphesiz İspanyol Fernando Arrabal ve Şili doğumlu Alejandro

Jodorowsky olmuştur. Özellikle Arrabal, ajit propogandayı sürrealizmin dış siyaseti adına sinemaya kazandırarak uzun zaman önce yitirilmiş 'skandal' pratiğini yeniden devreye soktu. Çok daha eklektik bir anlatım tarzını seçmiş olmakla birlikte Jodorowsky de nesnel politik söylemi kendine has bilinçdışı çağrışımlar üzerine kurguladı. Freudian psikanalitik kuramın sinemasal karşılığı adına Deren'in geliştirmiş olduğu film dili, Arrabal'ın sinemasında mutlak bir rüya draması olmaktan çok anlamını güncel gerçeklikte yakalayan bir slogan zincirine dönüştü. Onun filmlerinde bilinçdışının adeta bir 'slogan' gibi yapılandırılmış olduğunu, bu anlamda Freudian kuramın apolitik bir dekor olmaktan çok devrimci bir düstur olarak kullanıldığını iddia edebiliriz. Bunun en önemli nedeni, hiç kuşkusuz, çocukluğu iç savaş sürecinde geçen yönetmenin merkezi otoriteyle olan oedipal savaşıdır.

Fernando Arrabal, çocukluğu boyunca şiddetini sürdüren sivil savaşın gölgesi altında yaşadı. Babası, annesi tarafından gammazlanan, önce hapse düşen ve sonrasında hapisten kaçtıktan kısa bir süre sonra gizemli biçimde öldürülen bir anti faşistti. Babasına olanlar, Arrabal'ın aklından bir türlü çıkmadı ve onun çalışmalarında merkezi bir izlek olmaya devam etti. (Richardson 2006: 143)

Rüyaların gündüz düşlerine, bilinçdışı göstergelerin harmanlanmış fantezi alanına, fantastik olanın grotesk travmaya ve irrasyonel olanın eleştirel-absürd bir duruma karşılık geldiği Arrabal filmleri, aynı zamanda Breton'un 1940 yılında basılan *Kara Mizah Antolojisi*'nde (Anthology of Black Humor) tanımlamış olduğu sürrealist kara mizah anlayışına en doğrudan örnekler olarak değerlendirilebilir.

Biçim merkezci olmaktan çok mutlak sürrealist bir metin üzerinden kendini inşa eden Jodorowsky filmleri ise travmatik toplumsal göstergeleri bilinçdışı nefret

akışı üzerine kuran Arrabal sinemasından farklı olarak sürrealizmin içsel-dışsal siyaset dengesini, politik sürrealizm ve mistisizm karşıtlığı üzerinden kurmayı tercih etmiştir. Mistisizm, ezoteri, tarot, ajit propoganda, simya ve psikomaji üzerinden metafizik bir imgelem evreni yaratarak kendi sürrealist göstergelerini üreten Jodorowsky sineması, bu aşamada, Freudian olduğu kadar Jungian analitik malzemeyi de sinemasal bir yeniden üretim sürecine dahil etmiştir. Ortodoks şiirsel sürrealizmin grotesk sürrealizme ve rüya dramasına has 'kendiliğinden akış' mizanseninin 'organize masalsı', hatta travmatik bir fantastik evrene dönüştüğü Jodorowsky filmleri, dışsal siyasetin üretim sürecine dahil olduğu durumlarda ise eleştirel-absürd bir söylem üzerinden kendi dinamiklerini yaratmıştır. Erken dönem avant-garde filmlerin, saçma olanı rasyonel olguları küçük düşürmek adına fetişleştirdikleri dadacı-absürd anlayıştan farklı olarak Jodorowsky filmleri, bilinçdışı imgelemi işler kılarak absürd enerjiyi sloganist bir çizgiye kaydırmıştır.

Kişisel bilinçdışının rüya metninde örgütlenmesinden nesnel gerçekliğe olan geçiş sürecine kadar hemen her imgesel üretimi 'içeriğin' hizmetine veren Arrabal sineması, hem politik bağlamda Bunuel sürrealizmine en yakın ve hem de kendine has biçim denemeleri olan kısa soluklu (1971-1983) bir cephede yerini almıştır. Fernando Arrabal'ı Bunuel'e en çok yaklaştıran nokta, onun Bunuel ile birlikte aynı ülkenin tarihsel sorunlarını paylaşmış olmasıyla yakından ilgilidir. Özellikle İspanyol iç savaşı sırasında sol kanadın en önemli mücadele isimlerinden biri olan babasını yitirmiş olması, Arrabal'ın 'sürrealizm' üretmek adına gerekli patolojik alt yapısının da temelini oluşturmuştur.

Yönetmenin kendi yaşamına en çok yaklaşan filmi, 1959 yılında basılan *Baal* *Babylon* isimli romanının uyarlaması olan 1971 yapımı *Viva la Muerte (Long Live Death)* isimli filmidir. İç savaş sırasında Franco yönetimi tarafından öldürülen babasını takıntı haline getirmiş Fando isimli çocuğun gözünden bütünüyle sürrealist bir savaş panoraması görselleyen film, grotesklik dozu yüksek oedipal bir düş yolculuğu olarak kendi anlamını kurar.

Film, Topor tarafından çizilmiş müstehcen bir jenerikle başlar. Rahatsız edici ama aynı zamanda büyüleyici olan bu görüntülere bir çocuk şarkısı eşlik eder. Yaratılan efekt, izleyicilerin Un Chien Andalou filminin açılışındaki sahneye hem bakmak ve hem de bakmayı istememek arasındaki çelişkisini hatırlatır. (Richardson 2006: 144)

Aynı zamanda Arrabal'ın formalist anlatım tarzını pek çok kod üzerinden yansıtan film, nesnel düzeyde savaş karşıtı bir söyleme sahip olsa bile bilinçdışı düzeyde, tarafı olmayan, cephesiz bir içsel savaşı destanlaştırır. Sürrealizm açısından kişisel tarihin dünya tarihinin üzerinde olmasına benzer biçimde, *Viva la Muerte* filminde de içsel savaş, iç savaştan çok daha kanlı ve acımasız bir bilinçdışı cehennem mekanında görselleştirilir.

Gerçek yaşamında general Franco tarafından ölüme mahkum edilen ancak sonrasında tutuklu bulunduğu hapisaneden kaçan babasından bir daha haber alamayan Arrabal, yaşamı boyunca babadan kaynaklı bu yitik oedipal algı kuşağını yeniden dokumaya çalışmıştır. Babasının yerine koyduğu her imgede sürrealizmin organik yapısını biraz daha işler kılan Arrabal, çektiği filmlerde yaşamakta olduğu yetimlik duygusunun nedeni olarak Franco faşizmine ağır saldırılarda bulunmuştur. Arrabal'ın faşizme karşı duyduğu öfkeden çok bu öfkeyi dışa vurma biçimi, aynı

zamanda kendisi tarafından yaratılan sürreal sinemasal evrenin de çıkış noktasını oluşturur. Toplumcu gerçekçi bir anlatım tarzının ve onun klişe göstergelerinin tamamen karşısında, mutlak taraf olmaktan çok bilinçdışının ambivalans işlevini de yanına alarak ‘cephesiz’ bir yansıtma düsturunu esas alan Arrabal söylemi, baba ile devleti, anne ile kendiliği, ordu ile bireyi, uygar ile ilkeli yoğunlaştıran ve bu gruplar arasında yer değiştirme yoluyla farklı kombinasyonlar kuran epizodik-öyküsel bir dil yapısına sahiptir. Öyle ki Arrabal’ın filmlerinde yalnızca yüzeyde görülen tutarlı bir nesnel politik söyleme rastlamak mümkün olsa da bu söylem, film anlatısının derinlerinde, hareket halinde olan moleküler bir yapı gibi farklı düşüncelere çarparak gittikçe ufalanır. Arrabal’ın politik sinema anlayışı ile Bunuel’in politika ve sinema arasındaki ilişkileri ortaya koyma tarzı arasındaki en büyük farkın nedeni, tam da bu düşüncelerin parçalanma sürecinde gizlidir.

Özellikle Bunuel’in 1960 sonrası çektiği filmlerindeki politik bakış, içsel ve nesnel gerçeklik arasında örgütlenmiş, uyumlandırılmış ve mizansene dönüştürülmüş bir politik tavrın takipçisi olmuştur. Bunuel’in bilinçdışı ile politik düşünme arasında kurduğu ilişki, sınırlarından arınmış bir düşsellik ve otomatizm kökenli olmaktan çok nesnel politik duruşun menziline terbiye edilmiş ikinci elden düş anlatısına hizmet eder. Oysa Arrabal’ın politik duruşu, bilinçdışı kaynaklı otomatizmin şiirsel groteskliği ve avam bir simgecilik ile neredeyse yan yana bulunur. Her türlü farklılığa rağmen, Arrabal ve Bunuel’in politik tavrını eşsiz biçimde bütünleştiren en önemli iki film, İspanyol iç savaşının sado mazoşistik bir kişisel öyküye indirildiği *Viva la Muerte* ile Bunuel’in *La Voie Lactée (Milky Way, 1969)* isimli çalışmasıdır. Faşist İspanyol ordusu ve katolik zihniyet arasındaki sınırları eriten, temel saldırı

noktalarını yoğunlaştırarak aynı anlatım düsturunda tek bir cepheye dönüştüren bu iki film, ‘gündüz düşü’ tekniğine dayanarak nesnel gerçeğin toplumsal kodlarından, imgesel sinyali yüksek, ortak bir öykü ortaya çıkarır. Marjinal anlamda uzakdoğu simgeciliğini andırıyor olsa da biçimsel bir yetkinliğe sahip olamayışıyla ondan ayrılan Arrabal söylemi, sert ve şiirsel arasındaki dengeyi de dengesiz bir kolaja dönüştürür.

Bunuel’in içsel ve nesnel politik söylem arasındaki uzlaşım ağı, onun filmlerindeki sinematografik anlatım düzeyini hiç şüphe yok ki Arrabal estetiğinin oldukça üstünde bir yere taşır. Öyle ki Bunuel filmlerinde oluşturulan mizansenin ardında, giderek akademik denebilecek bir söylem vurgusu göze çarparken, Arrabal filmleri ise daha çok el yordamıyla yaratılmış bir atmosfer üzerinden kendilerini ifade ederler. Anlatım olanakları ve mizansen oluşturma yetkinliği açısından Bunuel ile Arrabal biçimi arasındaki farkı en çok vurgulayan iki film, zıtlıklar üzerine kurulu *Le Charme Discret de la Bourgeoisie (The Discreet Charm of the Bourgeoisie, 1972)* ve *J’irai Comme un Cheval Fou (I Will Walk Like a Crazy Horse, 1973)* isimli filmlerdir. Fransız burjuva kültürü üzerinden uygarlık ve ilkelik karşıtlığını öyküleştiren *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* filmine benzer biçimde Arrabal da *The Architect and the Emperor of Assyria* oyunundan uyarladığı *J’irai Comme un Cheval Fou* filminde, doğa-kültür, ilkelik-uygarlık arasındaki çatışmaları sürrealist bir bakış açısıyla ortaya koyar. Ancak iki film arasındaki slogan benzerliği, anlatım tarzı açısından farklı dinamikler içerir. Öyle ki Bunuel’in filmi, tutarlı kesilmiş planları, plastiğindeki titizliği, kamera açıları ve hareketleri ile mutlak bir görsel haz yaratırken, Arrabal’ın filmi ise anlatım yetkinliği açısından olgunlaşmamış,

olgunlaşmadığı içindir ki 'amatör belgesel' havası taşıyan cılız bir anlatım tarzına sahiptir. Yine de Arrabal'ın, Bunuel'e göre çok daha sloganist olduğu ve bu nedenle sürrealizmi 'anarşist' denebilecek bir bakış açısıyla yeniden yorumladığı söylenebilir. Bunun en önemli nedeni, Arrabal'ın sinemacı olmaktan çok, avant-garde bir tiyatrocunun kimliğine sahip olmasıdır.

Gerçekten de 1960'lı yıllarda Breton'un ortodoks sürrealizm hareketinden koparak Jodorowsky ve Topor ile birlikte *Panik Hareketini* örgütleyen Arrabal, bilinçdışı emosyonel enerjiyi, bedeni bir araç olarak kullanıp boşaltma tekniğine dayalı ve ancak sahne performansıyla dile getirilebilen bir söylem biçimi üretmiştir. Ancak yine de soyut dışavurumcu resmin üretim tarzına benzer bir 'sürekli devinim alanı' ile bedenin doğaçlamasına dayalı libidinal katharsis denklemi üzerine kurulu Panik Hareketi, Arrabal'ın sinema duruşunun oldukça dışında, politik içeriği emilmiş histerik bir 'happening' olmaktan öteye gidememiştir.

Panik, hiçbir zaman bir hareket ya da tam anlamıyla bir grup değil, sadece Arrabal ve Jodorowsky'nin 'muziplik' olarak tanımladıkları bir takım fikirlerin keşfi adına birbirine hiç de benzemeyen bu üç kişi için bir yakınlaşma aracı oldu.
(Richardson 2006: 135)

Konvansiyonel sürrealizmin bir 'küçük burjuva' biriktirmeciliğinden daha fazlası olmadığı iddiasıyla kurulan bu hareket, Jodorowsky'nin 1973 yılında gruptan kopmasıyla oldukça hissedilir bir güç kaybına uğradı. Panik Hareketi'nin Arrabal'ın filmlerine göre daha 'kendiliğinden' duruşu, yani söz konusu hareketin, bilinçdışının beden aracılığı ile nesnel gerçeklik üzerine içeriği alınmış bir 'şiir' olarak sızmasını esas alışı, Panik Hareketi'nin temel kuramını, belli bir dramatik akışa sahip Arrabal'ın filmlerinden ayıran en önemli nedenlerden biridir. Bu neo Artaud'cu

marjinal hareketin sürrealizmi anarşizm düzeyinde yeniden yorumlaması ise ortodoks sürrealizmden mutlak anlamda kopamamış olan Bunuel ve Arrabal arasındaki farkların belki de en kayda değer olanıdır.

Bunuel'in, gördüğü düşleri filme çekmesinden görmek istediği düşleri filme çekmesine olan sinemasal sıçrayışının tersinde, Arrabal için bedensel otomatizmden görülen düşleri filme çekmeye doğru bir başka sıçrayış tarzı söz konusudur. Sıçrama modelleri arasındaki fark, Arrabal'ın yakın arkadaşı olan Jodorowsky'nin sürrealist sinema anlayışıyla Arrabal'ın filmleri için de pekala geçerlidir. Aynı nedenle Breton sürrealizminden kopan Jodorowsky, kişisel bilinçdışının nesnel gerçeklikle olan buluşması anlamında Arrabal ile benzer göstergeler üretse bile, onun mitoloji üzerinden kolektif bilinçdışı arketiplere yönelmesi, adeta Jung ve Freud arasındaki kopuşu anımsatan bir öyküyü yeniden üretmiştir. Simya, arketip, metafizik imgelem, psikomaji gibi kavramları sinemasına sokarak 'deneysel sürrealizm' alanında etkin anlamlar üretmiş olan Jodorowsky, nesnel gerçeklik ve onun ışığında yapılanmış politik duruş açısından Arrabal ile hemen hemen aynı söyleme sahiptir. Jodorowsky sinemasında kapitalizme ve katolik inanca karşı örgütlenmiş saldırı noktaları, Arrabal sinemasında da aynı takıntı çizgisinde devam eder. Öyle ki, çekim teknikleri ve sinematografik yetkinlik bir kenara bırakılacak olursa, nesnel politik tavrın kapsadığı belli başlı göstergeler açısından bir Jodorowsky filmi ile bir Arrabal filmini ayırmak neredeyse olanaksızdır.

Tematik anlamda Jodorowsky'den daha az hırslı ancak sosyal bilinci daha yüksek olan Arrabal sineması, Jodorowsky'nin şiddet ve kişisel fanteziler yoluyla özgürlüğe ulaşma arzusunu paylaşır. Bununla birlikte Arrabal'ın zorbalık içeren sarsıcı imgeleri asla sebepsiz ya da keyfi değil, travmatik olana verilen zaruri

yanıtlardır. (Richardson 2006: 143)

Örneğin Arrabal'ın 1975 yapımı *L'arbre de Guernica (The Tree of Guernica)* ile Jodorowsky'nin 1973 yapımı *Holy Mountain* filmleri, katolik inanca benzer bir sürrealist tonla saldırırlar. Aynı saldırı tarzı, her iki filmde de İspanyol faşizminin militarist tavrı ile dinsel kapitalizmin faşizan göstergeleri hedef alınarak neredeyse birebir biçimde uygulamaya konmuştur. Arrabal ve Jodorowsky arasındaki politik görüş birliği dışında bir başka benzerlik de ilkel-uygar zıtlığı üzerinden kurulmuştur. Öyle ki Jodorowsky'nin *El Topo* (1970) ya da *Fando y Lis (Fando and Lis, 1968)* filmindeki pek çok sahne, adeta Arrabal'ın *J'irai Comme un Cheval Fou* filminin içine yerleştirilen birer epizod gibidir. Nesnel siyaset açısından var olan bu benzeşim, sürrealizmin içsel siyaset değerleri açısından ise mutlak anlamda olmasa bile yer yer önemli farklılıklar gösterir. Örneğin Arrabal filmlerinde, düşsel anlatım tekniği ile düş içeriğinin tamamen Freudian analitik yaklaşım dahilinde yer almasının karşısında, Jodorowsky filmlerinde düşsel anlatım, Freud tarafından merkeze alınan 'kişisel bilinçdışı' çatısının yanında, çok daha derin bir metafizik imgelem içerir. Kolektif bilinçdışının arketipik yoğunluğu ile psikomajiyi bir araya getiren ve banal simgesel oluşumlardan çok simyayı imgeleştirerek ona öyküsel bir değer kazandıran Jodorowsky sineması, hem sürrealist sinemanın sınırlarını genişletmesi ve hem de anlatım tekniği açısından daha yetkin çözümler sunması açısından Arrabal sinemasının temel göstergelerinden bütünüyle ayrılır. Bu ayrımı en iyi anlatan iki film, Jodorowsky'nin *The Holy Mountain* ile Arrabal'ın *Viva la Muerte* filmleridir. Arrabal'ın kişisel bilinçdışı imgelerle oedipal kaybı şiirsel bir göstergeye dönüştürmesinin tersine, Jodorowsky'nin filmi, kolektif bilinçdışını malzeme

edinerek (tarot, kozmoloji, mitoloji, büyü) metafizik 'maddeci' bir sürreal evren yaratmak iddiasındadır. Kişisel öykünün yerini alan kolektif öykü, Jodorowsky'nin filminde tek kişilik sloganı evrensel bir şizofreni içinde yeniden üretir. Bu kozmik paranoid tutum, hiç şüphe yok ki Arrabal'ın oedipal paranoid tutumundan çok daha yayılmacı bir patoloji taşır.

Sonuç olarak özellikle Arrabal ve Jodorowsky sinemasının İkinci Sürrealist Manifesto'nun devrimci söylemini görselleştirerek nesnel siyasi anlamda ajit-propogandist bir sürrealist slogan yarattığı için, deneysel sürrealizmi, pornografik sürrealizm, politik sürrealizm, grotesk sürrealizm, metafizik imgelem, psikomaji, fantastik gerçeklik, simya ve mitoloji gibi yan disiplinlere dayalı zihinsel modellerle geliştirdiği için, Freudian ve Lacanian rüya sembolizmine Jung'un arketip ve astroloji ilmini de ekleyerek kolektif bilinçdışını merkez alan narratif bir mizansen ürettiği için, sürrealizmin nesnel-içsel siyaset dengesini gerek biçim ve gerekse içerik açısından güncel bir tarihsel konjonktüre uyarlayabildiği için ve nihayet bilinçdışının söylem alanını önceki örneklerden farklı olarak çok katmanlı bir görsel materyal zincirine dönüştürebildiği için sürrealist olduğunu söyleyebiliriz.

5. JAN SVANKMAJER VE NESNENİN HAZ İLKESİ

André Breton'un, sürrealizmin resmi olarak meşrulaşmasından on yıl gibi kısa bir süre sonra *Sürrealist Nesnenin Durumu* (Surrealist Situation of the Object) ve *Güncel Sanatın Politik Görüş Açısı* (Political Standpoint of Art Today) konulu konferansları için Prag'a yapmış olduğu yolculuk, Çekoslovak avant-garde hareketinin uluslararası boyutta tanınması adına önemli bir esin kaynağı olmuştur.

Breton'un, 'Avrupa'nın büyülü başkenti' olarak tanımladığı Prag, doğduğu yer olan Fransa'dan sonra sürrealizmin en hızla yayıldığı kenttir. İlk kuşak sanatçılardan olan Vitezslav Nezval ve Karel Teige'nin tohumlarını attığı Çek sürrealizmi, diğer ülkelerden farklı olarak sinemada kolektif bir sürrealist hareketin oluşmasında temel bir rol oynamıştır. Özellikle ikinci kuşak sürrealistlerin lideri olan Vratislav Effenberger döneminin, günümüzde halen etkisini sürdüren son kuşağa (Surrealist Group of Prague) bağlantı noktasında, sürrealist sinema adına çok önemli tarihi adımların atıldığını söyleyebiliriz. Sonradan tartışacağımız birkaç ismi saymazsak, Bunuel'in erken dönem katışıksız sürrealizmine benzer biçimde, sürrealizmi mutlak anlamda üreten ve tutarlı bir çizgide filmografisine yerleştiren en önemli isim Jan Svankmajer olmuştur. Sinema yaşamı 1964 yılında kısa filmlerle başlayan yönetmen, tüm zamanların sürrealizm adına en özgün sinema dilini oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda ülkesinde yaşadığı ideolojik yasaklara rağmen üretim sürecine dair ısrarlı çabalarını sürdürmüştür.

Svankmajer'in sürrealist sinemaya olan katkısı, teknik olarak stop motion ve materyal olarak da kukla ve çamur animasyon üzerinden kendi mucizevi evrenini yaratabilmiş olmasıdır. Bu önemli farklılık, Svankmajer sinemasına, tıpkı erken dönem sürrealist filmlerde olduğu gibi 'deneysel' bir sıfat kazandırarak kişisel bilinçdışının 'görünüm' zenginliğini büyük bir ustalıkla 'görüntü' zenginliğine dönüştürmüştür. İçerik bağlamında Svankmajer filmlerinin ne söylediği bir yana, biçimsel anlamda, özellikle kurgunun plastiği göz önüne alındığında, oluşturulan sürrealist evrenin ritmik dokusu tüm ayrıntılarıyla kendini ele verir. Birbirine yakın ölçeklerin ardışık ve ritmik kurgulanması ile birlikte kübist-büyüsel bir perspektifin

ortaya çıkması, hem gözün gerçeklik duyumunu manipüle eder ve hem de mutlak anlamda sürrealist olmayan fantastik gerçekliği sürrealizmin 'imge' dünyası içerisinde görsel-biçimci açıdan yeniden kurgular.

Sürrealizmin kökleri ideolojik olarak incelendiğinde, sürrealist olanla fantastik olan arasında tür sınıflandırması açısından ince bir ayırımın söz konusu olduğu görülür. Sürrealist sinemanın hedefi, provokatif bir tepki olarak toplumun geleneklerine saldırmak ve onlara meydan okumaktır. Fantastik bir film ise sürrealist öğelere sahip olsa da toplumsal olanın altını kazmaya dair aynı maksadı taşımaz. (Coombs 2008: 7-8)

İrrasyonel olanın bilinçdışı ile bir araya gelerek nesnel gerçeklik içerisinde oluşturduğu görsel semptom ya da diğer bir deyişle Svankmajer'in kişisel bilinçdışı üzerinden inşa ettiği sürrealist evren, analitik anlamda, tıpkı Deren sinemasında olduğu gibi Freud merkezli bir söylem ağına sahiptir. İki sinema arasında böylesi bir analitik ortaklık olmasına rağmen, Svankmajer filmleri hem Deren sinemasından ve hem de Arrabal, Jodorowsky ve Bunuel sinemasından keskin çizgilerle ayrılmıştır. Masalsı bir atmosfere sahip olmasına rağmen Deren sinemasından ayrılmıştır çünkü rüya sembolizmini, planlanmış bir anlam kaygısıyla işler kılarak mizansen oluşturmak yerine 'imge'yi çok daha saf, neredeyse işlenmemiş, yalın haliyle görselleştirmeyi tercih eder. Kişisel bilinçdışının yapısal işlevlerini model alsada da Arrabal sinemasından ayrılmıştır çünkü rasyonel düşünce sistemine ve akli yaşam standartlarına karşı 'nesne'nin mücadelesini ve bağımsızlığını destekleyerek nesne dilinin iktidar olmasını sağlamıştır. İrrasyonel ve fantastik olanı dramatik bir anlatım zincirine dahil etse de Jodorowsky sinemasından ayrılmıştır çünkü metafizik imgelem ya da mistik sembolizm yerine Freudian psikoseksüel süreçler üzerinden animistik bir paleolojik düşünme biçimi geliştirmiştir. Ve nihayet, yer yer politik

sürrealizmi arkasına alarak ajit propogandist bir tavrı desteklese de Bunuel sinemasından ayrılmıştır çünkü burjuva değerlerine kurumsal olarak saldırmak yerine çocuksu bir hayal gücüyle ve organize olamamış, kendiliğinden bir infantil cinsellikle direnmeyi tercih etmiştir.

'Çocukluk' ve 'düşler' filmlerimin ham maddesini oluşturur. Her sanatçının bir biçimde bu iki kaynaktan etkilendiğine inanıyorum. Çünkü 'çocukluğa' ve 'düşlere' dönüş, aynı zamanda en güçlü tecrübeleri de beraberinde getirir. (*The Animator of Prague 1990*)

Tüm bu özellikleri bütünleyerek baktığımızda, Svankmajer'in, konuşulan dil yerine nesnenin dili üzerinden teşhir ettiği, sembolik olmaktan çok imgesel, metafizik olmaktan çok 'manevi-materyalist', nesnel-politik olmaktan çok infantil-bastırılmış bir dürtüsel yapı ile karşı karşıya geliriz (*Alice*, 1988) Teknik olarak stop motion ya da animasyonun tercih edilmiş olması, söz konusu yapı zincirinin anlatım olanaklarını genişletmekle kalmaz, aynı zamanda plastik sanatlara dair farklı disiplinler ile sinemayı bütünleştiren 'deneysel' bir zemini de hazırlamış olur.

Animasyon film büyü gibidir. Teknik bütünlük taşıyan animasyon filmlerle ilgilenmiyorum. Dışa vurmak istediğim 'şey' ile ilişkili olarak kullandığım teknik, gerçek nesnelere büyüsel değerlerini kazandıran en önemli araçlardan biridir. Bu bir bakıma 'sihrin', dünyevi gerçekliğin bir parçası olması ve onu ele geçirmesinin anlamıdır. Öyle ki sihir, günlük yaşamla temasa geçer. Böylelikle insanların birbirleriyle kurduğu iletişim biçimleri aniden farklı duyuma indirgenir. (*The Animator of Prague 1990*)

Dürtüsel-libidinal olanın gündelik gerçekliğe 'nesne'nin dilini kullanarak yaptığı görsel sızıntı, hiç şüphe yok ki politik olanı cinselleştirerek kelimenin tam anlamıyla cinsel bir politika yaratır. Her ne kadar 'cinsel politika', libidonun, bireyin kendi bedeninde ve giderek bireyler arası iletişimde özgürce dolaşmasını sağlayan

‘özyönetimci libidinal’ bir idare biçimi de olsa Svankmajer sinemasında bu tanım, tüm rasyonel dinamiklerinden soyutlanarak patolojik bir sapma yaratmıştır. Tam da bu noktada Svankmajer'in, cinsel politikanın kara mizahi versiyonunu kendine has bir anlatı dizgesinde yorumlama şansına sahip olduğunu söyleyebiliriz. Onun, cinsel politikayı kullanarak sapkın bir sürreal evren yaratmış olması, sürrealizmin gayri ahlaki bir noktadan ve 'içsel siyaset' yasaları gereği ‘cinsel politikayı’ destekliyor olduğunun önemli bir kanıtıdır.

Tüm filmlerimin politik bir izlek taşıdığına inanıyorum. Bazıları diğerlerinden daha politik tabi, özellikle kullandıkları semboller ve 'politik olanla' kurdukları ilişkiler açısından. Yeni çektiğim film (The Death of Stalinism in Bohemia) bir propoganda filmi, bir ajitprop ve elbette bu tür çalışmaların taşıdığı tüm avantajlara ve dezavantajlara sahip bir film. The Death of Stalinism in Bohemia'yı çekerken hemen hemen diğer filmlerimde kullandığım yöntemler üzerinden gittim. Örneğin gerçek nesnelere canlandırdım. Belli başlı sembolik öğeler taşımasına rağmen filmin mutlak bir politik aksiyon olduğunu söyleyebilirim. Ancak son otuz yılda yaptığım filmlerden çok daha doğrudan ve açık seçik bir sembol kullanımı söz konusu. Bu çalışma, ikinci dünya savaşı sonrası Çek tarihinin kısa ve imgesel bir gözden geçirilmesidir. Film, elli ya da yüz yıl içersinde tamamen anlaşılabilir bir hale gelebilir. Çünkü o zamana has belli başlı figürleri ve olayları konu alıyor. Yüz yıl içinde filmdeki yüzler kimse için bir şey ifade etmeyecek. (*The Animator of Prague 1990*)

Svankmajer'in, içsel siyaset üzerinden bilinçdışı ile imgeyi bir araya getiren düşünsel tekniği, nesnel siyaset üzerinden değerlendirildiğinde yaratılmış olan imgeyi üç ayrı gerçeklik düzeyine indirger. Bunlardan ilki absürdite, ikincisi sembolik gerçeklik ve sonuncusu kara mizahtır. Nesnel gerçekliğin dinamiklerini, onun evren sınırları içerisinde ters yüz etmeyi amaç edinmiş absürdite, Svankmajer'in kısa metrajlı filmlerinde olmasa bile özellikle 1988 yılından itibaren hız kazanan uzun metrajlı çalışmalarında sıkça göze çarpar (*Conspirators of Pleasure, 1996*). Bir

teknik olarak absürditenin kullanımı, ön sürrealist filmlerde dile getirdiğimiz dadacı-absürd anlatımdan bütünüyle farklıdır. Öyle ki Svankmajer'in filmlerinde absürd, rastlantısal, gelişigüzel ve dağınık bir mizansen oluşturmak yerine anlam yaratmaya yönelik, 'kara mizah' ile işbirlikçi bir tutum sergiler. Benzer biçimde sembolik gerçeklik de ajit propogandist örnekler dışında imgesel olana mümkün olduğunca yakın, kolektif anlam içermeyen kişisel bir kullanım değerine sahiptir. Bu yüzden Deren'in ya da Arrabal'ın rüya sembolizmine göre oldukça zengin ve çok katmanlı bir yorum dizgesi içerir (*Dimensions of Dialogue*, 1983) Son olarak kara mizahın kullanımı da özellikle politik sürrealizm ile birlikte Svankmajer sinemasının sol siyasi söylemini oluşturur. Ancak buradaki söylem, doğrudan toplumcu bir slogan olmaktan çok kendi çelişkisini içinde taşıyan, dolayısıyla patolojik ve toplumsal olarak baktığımızda ise semptomatik bir araza sahiptir (*Virile Games*, 1983). Svankmajer kara mizahının Bunuel'den ayrıldığı nokta, politik öznenin yerini alan anarşist nesnenin kendisi ve sürrealist işlevidir. Breton'un gündelik işlevinden sapmayı amaç edinmiş 'sürrealist nesne' tanımına bütünüyle uyan Svankmajer'in nesne dünyası, yalnızca animasyon yoluyla kendi varoluşunu meşru kılabildiği için, filmlerin çoğunda konuşma dili, yalnızca basit bir iletişim aracı olmaya indirgenmiştir.

Svankmajer'in filmlerinin diyalog karşıtı olduğu ya da en azından diyalogun yalnızca sözel, biçimsel ve bilgilendirici bir iletişim nedeni olduğu söylenebilir. Biçimsel ifade dahilinde baktığımızda, mutlak anlam, diyalogun taşıdığı anlam tarafından oldukça seyrek olarak üretilir. Bu yüzden Svankmajer'in çoğu filminde, özellikle de kısa filmlerinde hiç konuşma yoktur. Uzun metrajlı filmlerde ise karakterler birbirleriyle nadiren konuşurlar; genellikle işaret ve jestlerle anlaşılırlar. (Richardson 2006: 124)

Nesnenin kutsandığı an, tam da sözel dilin yerini nesnenin diline, görüntünün görünümüne, rüyanın fantastiğe ve gerçekliğin 'hakikat'e bıraktığı andır. Bu noktada filmsel anlatı ve anlatıyı çevreleyen siyaset, özne üzerinden değil, nesne üzerinden yapıldığı gibi, sözün sloganı da nesnenin jesti ile yer değiştirir. Svankmajer evreninin politik-sürreal esasını oluşturan en önemli dinamik, onun imgeyi saklayarak içsel ve dışsal gerçeklik arasında örmüş olduğu bu çok katmanlı duvardır.

Svankmajer'in, sürrealist sinemanın altın çağı olarak kabul edebileceğimiz 1929-1932 dönemine en çok yaklaşan ve o yılların taze coşkusundan farklı olarak 'sürrealist sinema'nın değil, 'sinemada sürrealizm'in temellerini sağlamlaştıran, bilinçdışının devrimci-süreğen ve biricik yapısını dinamik hale getiren ve tüm bu süreçte sinemasal estetiği göz ardı etmeyen en önemli isim olduğunu söyleyebiliriz. Deneysel sürrealizmi stop-motion ve çamur animasyon teknikleriyle bütünleştirerek, sürrealizm için sunulan sinemasal olanakları zorlaması, yerel mitolojik değerler üzerinden masalsı-fantastik bir söylem kurgusu yaratarak sürrealizmi evrensel bir konuma taşınması, sürrealizm için önemli bir imge üretim alanı olan çocuğun ve delinin paleolojik evrenini narratif bir öyküleme sürecine indirgemesi, politik sürrealizmi birden çok sinemasal tür dahilinde kendine has bir kara mizahi tutumla yorumlaması ve rüyaların dramatik yapısını yetkin bir sinematografik söylemle bütünleştirerek infantil-irrasyonel bir içsel siyaset modeli üretmesi, Svankmajer sinemasını sürrealizmle buluşturan temel esaslar olarak düşünülebilir. Böylelikle görmek istediği rüyaları filme çekerek 'kazara sürrealist' olarak değer kazanmış yönetmenlerden farklı olarak, tıpkı Bunuel'in ilk dönem sinemasında yapmış olduğu gibi gördüğü rüyaları doğrudan filme çeken, ancak buna rağmen anlam yaratma

kaygısının merkezde olması nedeniyle 'sinematografik otomatizm' dışındaki tüm sürrealist teknikleri manifestoların tarihsel derinliğiyle uyumlu kullanan Jan Svankmajer, hiç şüphe yok ki sinemada sürrealizmin yaşayan en önemli ismi olmaya hak kazanmıştır.

6. BROTHERS QUAY VE SEMBOL-İMGE İLİŞKİSİ

Tıpkı Amerika gibi sürrealizmin sinemada kolektif bir üretimden çok bireysel bir çaba olarak üretim sürecine dahil olduğu diğer bir ülke İngiltere'dir. Her ne kadar iki önemli uluslararası sürrealist gruba (Surrealist London Action Group, Leeds Surrealist Group) ev sahipliği yapıyor olsa da İngiltere, özellikle sürrealizme karşı mesafesini tarihsel ve sinemasal anlamda korumuştur. Bu kuralın dışına çıkan birkaç örnek dışında özellikle süreklilik ve tutarlık anlamında sürrealist düşüncüyü hayata geçiren en önemli isim Brothers Quay olmuştur. Politik, devrimci ve anarşist sürrealizmden uzak bir çizgide, yalnızca metaforik ve analogik gösterge üretimini rüya draması üzerinde kurgulayan, tüm bu süreçler dahilinde tıpkı Cocteau'nun erken dönem sinemasında yapmış olduğu gibi sembolik anlatımı ileri düzeyde işleyen Brothers Quay sineması, literatüre 'sürrealist' olarak girmese de onun hayati öğelerini büyük bir başarıyla filmsel düzeye indirgemıştır. Ancak Quay sinemasını incelerken özellikle dikkat edilmesi gereken nokta, modernist sembolizmin sürrealizme olanak sağlayan imge üretimi ile postmodern söylemin özelliklerinden biri olan türler arası mizansen oluşturma ilkesi arasındaki sınırları doğru algılayabilmektir. Öyle ki Quay sinemasıyla sürrealizmi bütünleştiren köprü, modernist sembolizmin bir adım ötesi olan üst düzey sembolik yapı dahilinde üretilen biricik imgenin kendisidir. Her ne

kadar üretilen standart 'sembol', sembolizmin, bilinçdışı destekli üretilen 'imge' ise sürrealizmin tanı alanına girse de Quay'in başarısı, sembol ve imge arasında oluşturduğu 'üst düzey sembol' dinamiğini filmsel olarak üretebilmiş olmasıdır. Tüm bu karmaşık alt yapının oluşabilmesi, aynı zamanda görüntüsel bir gösterge olarak ortaya çıkarılan 'nesne'nin yapısıyla ve konumuyla doğru ortantılıdır. Bu anlamda sürrealizmin önemli bir değer attığı 'nesne', Quay sinemasında 'imge' ile 'sembol' arasındaki iletişimi sağlayan en önemli dinamiktir. Ve yine bu süreci formülleştirerek sürrealizm vurgusunu güçlendiren manifesto film, hiç şüphe yok ki aynı zamanda İngiliz sineması için mucizevi bir örnek olan *Institute Benjamenta*'dır.

Film, iyi bir uşak olabilmeyi hayatının merkezine koyan Jacob'un, hizmetçilik eğitimi veren Benjamenta adındaki okula kayıt olmasıyla başlar. Herr ve Lisa Benjamenta tarafından yönetilen sınırlı sayıda öğrenciye sahip okul, Jacob'un katılımıyla birlikte, taşıdığı metafizik-libidinal sırrı ifşa eder ve giderek dağılma aşamasına gelir. Sırrı sır olmaktan çıkararak en önemli neden, Lisa'nın Jacob'a ya da bir başka deyişle efendinin kölesine duyduğu melankolik aşktır. Her ne kadar duygusal aktarım karşılıklı da olsa, aşkın ölümçül nesnesine yaklaşarak fiziksel ve ruhsal varlığını Jacob'un arzusunda yitiren, yine Lisa'nın kendisi olmuştur.

Institute Benjamenta, farklı zaman ve konumlara ait 'dinamik' sembollerle beslenen ve anlatısını görüntülerden çok görünümüne üzerine kurgulayan düşsel bir mekan tasarımıdır. Bu evrende ölüm, bir kavram dahi olamayacak kadar içi boşaltılmış yitik bir süs eşyasıdır. 'Sözde karakterlerin' zihinsel sürekliliği yoktur, sanki kimse yaşamıyor gibidir; beden hareketi, nesnel bir hedefe değil, dürtüsel kompulsiyonlara bağlanmıştır. Benzer biçimde 'süreksiz düşünce'nin kendisi de

bedeni taklit eden bir 'kendini tekrar' ritüeli içersine hapsolmuştur. Bedensel eylem ve onun mümkün olmayan hedefi arasındaki kopukluk, 'düşünce' ve onun doyurulamayan arzusu arasındaki kopukluğun fiziksel dışavurumu gibidir. Buna rağmen 'anlam', zihinsel düzeyde imgeler ve görsel anlamda ise semboller aracılığıyla kesik kesik de olsa kendini görünür kılar. Sözcükler ve nesnelere, soyut bir iletişim zincirinde birbirlerini dönüştürerek 'frijit' bir fantezi alanı yaratırlar. Bu alanın varlığını fiziksel anlamda meşru kılan en önemli vurgulardan biri, 'ses'tir. Örneğin Jacob'un iç sesi, sahip olduğu düşünceyi, karşılığı olan nesneye aktararak onu animistik bir canlıya sürükler. Bir bakıma insani ses, nesnenin sesine dönüşerek onun sahip olduğu tanıdık anlamı ve taşıdığı gündelik işlevi irrasyonel bir biçimde öterler.

Stilistik bir anlatım tarzının egemen olduğu düşsel Benjamenta evreni, 'nesne-sembol'ün kendini baştan çıkaran hegemonyasında, alt metni, ana metnin kendisine dönüştürür. Tarihsel olayların, sosyal koşullarından kopartılarak birer isim ya da nesneye hapsedilmiş olması, paralel bir gerçeklik üzerinden ve yalnızca metaforlar yardımıyla yeniden üretilmiş eklektik bir tarih vurgusu ortaya çıkarır. Örneğin ikinci dünya savaşının leitmotiflerinden biri olan Alman-Yahudi çatışmasının, köle-efendi ilişkisi dahilinde ve 'sınıf' metaforu kullanılarak ele alınması ya da 'ırkçılık' ve 'darwinizm' gibi birbirine karşıt söylemlerin, filmin anlatısını dolaylayan birer parodiye dönüşmesi, kullanılan nesnelere sembolik yapısı kadar anlatının kendisini de birden çok düzeyde okunmaya açık zengin bir sembol haline getirir. Mitolojik bir verinin, kendi cevherinden uzak bir anlatıda ve anlatıyı dolaylı biçimde desteklemek adına yeniden üretilmesi ile tarihsel bilginin, kendi koşullarından uzak bir düşsel

evrende, farklı bir anlamın göstereni haline gelmesi arasında önemli bir benzerlik vardır. Bu benzerlik, sembolizmin postmodern bir dönüşüm sürecinde kazandığı ya da yitirdiği 'anlam' ile doğrudan ilgilidir. Peki, modernist bir akım olan sembolizmi Quay'in postmodern evreninde yeniden üreten dinamikler nelerdir? Bu sorunun yanıtı için düşünsel bir sürecin dışına çıkarak yalnızca 'duyusal' bir referans dizgesini işler kılmak, yani Benjamenta okulundaki durağan bir nesnenin konumuna gerilemek daha anlamlı olacaktır.

Öncelikle modern-sembolizmde kullanılan nesne-sembollerin, dolaylı da olsa bütünlüğü ve kesinlik taşıyan bir anlam ağının parçası olduklarını ifade etmeliyiz. Böyle bir denklemde nesnenin sahip olduğu anlam, ona atfedilen sembolik değer ile birleşerek aynı nesneyi dolaylı anlamına sürükler. Sembolleştirme yoluyla yaratılan bu 'yeniden anlam', nesne ile birebir örtüşerek, ona, nesnel olmayan ancak kesinlik arz eden öznel bir işlev yükler. Sembolizmin modernist tavrındaki en önemli vurgu, tam da onun 'kesinlik' ile kurduğu doğrudan ilişkidir. Kesinlik ilkesini olanaklı kılan, üretilen sembolün, mitolojik, animistik ya da kısmi içsel gerçekliğin, rasyonellik zinciri tam anlamıyla dağılmamış olan bilgisel değeridir. Bu anlamda modernist sembolizm, kullandığı sembol yardımıyla somut bir nesneyi, soyut bir zihinsel 'nesne'ye dönüştürürken, tekinsizlikten uzak, salt bir bilgi ağı üzerinden ve rasyonel olanı bütünüyle yadsımayan bir strateji yüklenir. Nesnenin önceki ve sonraki anlamı arasındaki mesafe, sembolün organize yapısı gereği dolaylı bir yol katetse de, çıkan nihai anlam, bütünsel bir kesinlik arz eder. Bunun en önemli nedeni, kullanılan sembolün nesnel bir bilgiyi referans alarak nesneyi belli sınırlar dahilinde dönüştürebilme yetisidir. Oysa Quay evreninde kurulan sembolizm, böylesi bir

nesnel bilgi ağından uzaktır ve tam da bu yüzden 'kesinlik' taşımayan bir anlam dizgesini, tekinsiz bir atmosferde sürekli çoğaltır. Quay sembolizmi, kanserli bir hücrenin, sahip olduğu organik bilgiyi yok etmesine benzer biçimde, nesnenin bilgisini ortadan kaldırarak onu düşsel bir uzamda ve karakterlerin bedenleri üzerinde düzensizce tekrarlar. Okul öğrencilerinin sınıfta uyguladıkları ritüelistik devinimler, beden ve nesne arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak nesnenin 'yitik' anlamını bedenin aksak arzusuyla yer değiştirir. Beden, ritüelistik hareket alanında, dile gelmeyen bir arzu temsilini canlandırarak onun esareti altında çaresizce kendini tekrarlar. Nesnenin kendini anlamlandıramayışı, onunla özdeş olan bedeni psikotik bir ruhsal mekana dönüştürür. Böylelikle yitik bedenlerin asla tanımlanamayan sözcükleri, onların kompulsif çırpınışlarında kesinlikten uzak bir 'ikincil anlam' örgüsü ortaya çıkarır.

Quay'in postmodern sembolizmi, belli bir nesnel bilgi ağı üzerinden sembolik anlatımı işler kıldığında bile, anlamı, sistematik olarak yapıtın bütününe yayan modernist-obsesif tavrından bütünüyle uzaktır. Öyle ki gündelik nesne, bilgiyi ileten bir sembol yardımıyla arketipik bir değer kazansa bile, üretilen anlam, diğer nesnelere bir araya gelerek bütünsel bir gösterge oluşturmak yerine, yalnızca kendi hacmini dolduran, stilistik bir malzemeye dönüşür. Filmi 'büyük anlatı'ya dönüştürecek anlamlar arasındaki mesaj bağı, sembolle yüklenen nesnelere kendi narsisistik teşhirlerinin sonucu olarak ortadan kalkmıştır. Quay'in ilksel cennetinde her nesne, mitolojik bir bilgi ağına yakalanmış olsa bile yalnızca kendisi için vardır. Nesnenin libidosu, başka bir nesneyi ya da nesneleşmiş bedeni hedef almaksızın yalnızca kendi içinde dolaşır, kendi anlamını kateder. Örneğin okulun efendisi

Mistress Lisa, elindeki fallik 'thyrsos'uyla Benjamenta'nın efendisidir; güneşin neredeyse uğramadığı ve duvarlarında geyik kafalarının asılı olduğu bu ilksel mekanın ay tanrıçasıdır, Artemis'in bedensel kabuğudur. Okulu mekan tutan kozalaklar, Lisa'nın 'kusurlu' doğurganlığına karşılık gelen birer 'genital kabuk' temsilidir. Artemis'in ölümcül cezası sonucunda geyiğe dönüşen Aktaion ise Benjamenta'nın duvarlarına asılı bir süs nesnesinden ya da spermleri saklanan bir müze artığından daha fazlası değildir. Skopofilik Aktaion'un ruhu, anahtar deliklerine bağımlı yaşayan Jacob'un bakışıyla yer değiştirmiş gibidir. Artemis'i gözetleyen Aktaion, Lisa'yı gözetleyen Jacob'un dürtüsel merakında yeniden canlanmıştır. Lisa ve Artemis arasındaki hipotetik bağ ise mitolojik bilgiyle postmodern-sembolik görünüm arasındaki stilistik yer değiştirmenin karanlık birer yansımasıdır.

Mitolojik bilgi, Quay'in postmodern evreninde 'sembol' yardımıyla iletilen ancak modernist anlatıdan farklı olarak nihai hiçliğe, kesinsizliğe, tekinsizliğe ve boşluğa düşen bir yankıdır. Bu yankı, Jacob'un iç sesinde kendi anlamını hissedilir kılssa da 'arzu'nun süreksizliğe gönderme yapan muğlak varlığı, bir sembolün, henüz kendi anlamını tüketmeksizin bir başka sembole dönüşerek yitmesinin de nedeni haline gelir. Mitolojik anlatının semboller yardımıyla ve paralel bir gerçeklikte yeniden üretilmesi, sembol tarafından animistik olarak canlandırılan nesneyi inorganik bir surete dönüştürür. Bunun en önemli nedeni, filmin, postmodern bir evreni görselleştirme sürecindeki formalist tavrıdır. Mitik bir imgenin soyutlamaya varan bir görsellikle kendi gösterişini kutsaması, göstergeler arasındaki bütünlüğü zedeleyerek neredeyse her planı epizotik bir anlatıya dönüştürür. Böyle bir tavıra bağlı olarak kameranın konumu, izlenimci olmaktan çok anlatımcıdır, hatta

teşhircidir. Bu teşhirin yönü, kameradan nesneye doğru değil, nesneden kameraya doğrudur. Öyle ki üretilen semboller üzerinden işlevsel kılınan nesne, kameranın bakışını ele geçirdiği noktada 'bakılıyor' olmaktan 'bakıyor' olmaya indirgenmiştir. Artık kamera, nesneyi gördüğü yerde değil, nesnenin onu gördüğü yerdedir. Beden üzerine odaklanmış yakın planlar, dış organları parçalayarak, onları nesnelere aynı 'kadersizliğe' mahkum eder. Üretilen sembol aracılığıyla animistik biçimde canlanan nesnenin, diğer nesnelere bütünleşip ortak bir söylem üretemiyor olmasına koşut olarak, yakın planlara parçalanan organlar da 'beden'i arzudan koparan yitik bir söylemin ötesine geçemezler. Nesnelere, biçimci bir hezeyanla kendi görkemini kutsamalarına benzer biçimde, parçalanan organlar da birer fetiş organa dönüşerek, bütünsel olmaktan uzak kısmi anlamlarını sahnelerin aritmik temposuna dahil ederler. Kameranın bakışı, bedenleri parçalarına ayırarak onları, ilksel cennet tasavvurunun, yani Benjamenta'nın organ müzesine kaldırır. Nesne ve organların yalnızca kendilerine duygusal yatırım yaptıkları bu narsistik evrende, duygunun kendisi de ürettiği anlam ile birlikte 'artık' bir sembol ya da post-arketip olmaktan kurtulamaz. Çoğu zaman anlatımcı yapıya hizmet eden hızlı ve anlık kamera hareketleri bile, kendi özerkliklerini ilan etmiş nesnelere arasındaki ilişkiyi vurgulamaktan bütünüyle uzaktır. Tüm bu süreçler ekseninde yaratılan mizansen, görünümle yardımcıyla açığa çıkardığı anlamı katederek onu 'anlam fazlası'na dönüştürür. Tanımlanmış ve bütüncül olanın biricikliğini kucaklayan modern-sembolist söylemi postmodern bir duruma indirgeyen, tam da yaratılan bu anlam fazlasının, standart bilgi ağının dışına çıkarak modernist sembolün işlevini bozguna uğratmasıdır. Filmin, organize üretilen anlamın içini boşaltan biçimci tavrı,

nesnelerin farkındalık yaratacak bir 'aşırı düzen' süsüyle üst üste bindirildiği ve karakter olgusunun, yerini beden imgesine bıraktığı bir 'kara delik' oluşturur. Bu delik, öğrencilerin takıntılı bir iştahla tahtaya çizdikleri çemberin içini dolduran terk edilmiş arzusun kendisidir. Okulun işlevini 'hiçlik' düzeyinde meşru kılan, kompulsiyonları birer eylem simülakrına dönüştüren, mitolojik nesneyi ölgün bir 'hazır yapıt' ile yer değiştiren, arkaik bilgiyi terk edilmiş 'orman müzesi'ne hapseden, kısaca Benjamenta'yı 'eksik' üzerinden var eden, tahtaya çizilmiş iki boyutlu çemberin boş alanıdır. Jacob, çemberin ardındaki sırrı keşfettiğinde, yani çizili çemberi sonsuz bir deliğe dönüştüren dördüncü boyuta ulaştığında, aslında ortada hiçbir sırrın olmadığını da anlayacaktır. Lisa'nın arzusundaki boşluk, sembol-nesnenin içini boşaltarak onu kesinsizliğe sürükleyen anlamın boşluğu ile aynı bilgiye sahiptir.

Tüm bu analogik göstergeleri kavramsal olarak bir araya getirdiğimizde, Quay sinemasının sürrealizme olan yakınlığı da kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Öyle ki postmodern üretim sürecinde ve formalist anlamda ilksel sürrealist örnekleri yeniden üreten bir dokuya sahip de olsa rüya dramasını tüm teknik detaylarıyla kurgulaması, imgesel olana alabildiğine yakın bir üst düzey sembolizm üretebilmesi, masalsı bir kara mizah söylemini esas alarak mitolojik bilgiyle güncel materyal arasında öykülemeci bir kurgusal evren yaratabilmesi ve sürreal nesnenin sınırlarını, bilinçdışını merkez alan irrasyonel bir zihinsel derinlikle geliştirebilmesi, mutlak anlamda olmasa da sürrealizmin Quay sinemasındaki kısmi izleri olarak yorumlanabilir.

7. GUY MADDIN'IN RETRO-SÜRREALİST EVRENİ

İngiltere'den farklı olarak Kanada ve özellikle de Quebec, André Breton'un 1940'lı yıllarda bu bölgeyi ziyaret etmesinden kaynaklı sürrealizme yeşil ışık yakan önemli bir merkez haline gelmiştir. Özellikle plastik sanatlarda sürrealist örneklerin kolektif anlamda yer bulduğu bölge, çeşitli grupların (Automatists, Western Hermeticists, Recordists) sürrealist çalışmalarına esin kaynağı olmuştur. Ancak aynı zenginliği sinemasal anlamda ve özellikle de kolektif bir oluşum dahilinde bulabilmek neredeyse imkansızdır. Bununla birlikte, modernist açıdan neyin sürrealist olup neyin olmadığına dair sorunsal, İngiliz sinemasında olduğu gibi Kanada sineması için de bütünüyle geçerlidir. Brothers Quay'in postmodern bir statü ve mizansen içerisinde saklamış olduğu sürrealist dinamikler, çalışmalarına 1980'li yılların ortalarında başlamış olsa bile, belki de Kanada sinemasının en avant-garde ismi olan Guy Maddin'in kurduğu evren için de geçerlidir. Ancak Quay'in bilinçdışının etkisinde sembolik yapıyı şarj ederek onu imgenin kendisine dönüştürdüğü ve böylelikle postmodern içinden modernist anlayışa doğru kurduğu köprü, Maddin sinemasında daha karmaşık bir biçimde inşa edilmiştir. Tarihsel bir bilgiyi, biçim merkezli bir narratif anlayışla yeniden üretiyor olmak, Maddin sinemasını ilk bakışta sürrealizmden uzaklaştıran zorunlu bir dinamiktir. Bilinçdışının mutlak biçimci bir söylemle yeniden üretilemez, kopyalanamaz ya da taklit edilemez bir yapısal değere sahip olması, 'sürrealist imge'nin tek başınalığı ile Maddin sinemasının yeniden üretime dayalı estetik yapısı arasındaki farkı açan önemli bir unsurdur. Bu noktada Maddin sinemasının en önemli işlevlerinden biri olan rüya dramasının biçimci bir perspektif üzerinden üretiliyor olması, rüyanın

analitik ve sürrealistlerce ifade ederse 'devrimci' konumunu manipüle eden absürd bir manevra olarak düşünülebilir. Ancak yine, özellikle Maddin'in bazı filmlerinde, potmodern dinamiklerinden soyutlandığında, sürrealist sinema açısından yeni bir söylem ya da zenginlik içeren bir gösterge haritasıyla karşılaşmak mümkündür. Burada en önemli görev, onun postmodern 'temsil'i nasıl ürettiği, bilinçdışı dinamikleri bu temsil içerisinde nasıl yorumladığı ve sürrealist imgeyi 'yeniden üretim' sürecinde diğer göstergelerden nasıl ayırıştırabildiği sorularını temel almalıdır. Maddin'in sineması için yakıştırılan ve tartışmaya açık kapı bırakan *retro sürrealizm* ya da *retro modernizm* tanımları, ancak bu ayırıştırmayı doğru saptayabilmekle kesinlik kazanacaktır. Tutarlı anlatımı ve süregelen sinema dili göz önüne alındığında, Maddin'in hayli yüklü işaretler taşıyan postmodern filmleriyle yine kendi düşünsel evreni dahilinde üretmiş olduğu sürrealist göstergeler arasındaki zıtlık, onun belki de en önemli çalışması olan *Brand Upon The Brain* filmiyle daha net bir açıklık kazanır.

2006 yapımı film, kendini üreten iki dinamiğe, yani biçimsel ve metinsel olana dair oldukça önemli sayılabilecek bir vurgu ortaya koyar. Hem içsel ve hem de nesnel tarihe referansları olan bu vurgu, aşırı dozda bir anlam dizgesini kendi cevherinde saklayan 'nostalji'nin ta kendisidir.

Film, annesinin arzusunu gerçekleştirmek üzere çocukluğunun geçtiği adayı ziyaret eden Guy'ın, iki ayrı tarihsel zamana bölünmüş belleği üzerinden kurar öyküsünü. Zamanlardan ilki, Guy'ın çocukluğunu, diğeri ise Guy'ın olgunluk dönemini esas alır. Neden-sonuç ilişkisini bilinçdışı patlamaların görsel hezeyanında eriterek epizotlar halinde ilerleyen film, sayfaları eksik bir edebi masalı üç ayrı nostaljik anlatıya indirger; bunlar 'Guy'ın anımsadıkları, 'Guy'ın bastırdıkları ve bu

iki anlatıyı bütünsel bir öyküye dönüştüren film biçiminin anlatısıdır.

Annesinin Guy'dan talebi, aynı zamanda bir yetimhane olarak mekan tutulan fener kulesini boyamasından ibarettir. Guy, kuleye attığı her fırça darbesinde, eylemine ters düşecek biçimde geçmişiyile yüzleşir ve on iki zaman içerisinde çocukluğuna hapsolür. Film, her ne kadar nostaljik olanı fetişleştiren bir estetik doku ortaya koysa da kendi anlatısını bütünüyle postmodern kılmayacak bir direnme gücüne sahiptir. Bu direniş, filmin 'nasıl' anlattığından çok 'ne' anlattığı ile yakından ilgilidir. Öyle ki 'ne' ve 'nasıl' dinamiklerini esas alan bu iki kırılma noktası, tıpkı Guy'ın heyezanlarla ikiye bölünen belleği gibi, filmin tarzını da 'modern' ve 'postmodern' olmak üzere iki kısma ayırır.

Filmi epizodik anlamda parçalarına ayırdığımızda, üç farklı tarihsel sürecin üst üste bindirilmiş olduğunu görürüz.. Bu tarihlerden ilki, filmin çekildiği zamanı, diğeri, filmin geçtiği zamanı ve sonuncusu, filmin üretim biçiminin referans aldığı sinemasal zamanı esas alır. Birinci ve ikinci zaman uyumunu ortadan kaldıran, yani filmin tarihi bir film olmadığıın altını çizen üçüncü zamandır. Örneğin sahnelerin arkaik-Sovyet etkisi yaratan ve devamlılık esasına dayanmayan montaj tarzı, filmsel zaman ile filmin çekildiği zaman arasına girerek gerçeklik duygusunu bir tarih parodisine dönüştürür. Sovyet montajcılarının belgesel olanı tüm sahteliğinden sıyrarak onu belgenin ta kendisine dönüştürmek konusunda harcadıkları çaba, farklı bir tarihsel süreçte yönetmenin 'belgeleme' obsesyonunun yerini alır. Her ne kadar alt metin, kendi anlamını üretmek amacıyla tüm malzemesini seferber etse de, örneğin film şeridinin çürümüş dokusu, çocuk Guy'ın patolojik geçmişinin izlerini ele verecek bir görsel tat sunsa da eninde sonunda montajın estetiği, montajın sahteliğine

dönüşmekten kurtaramaz kendini. Doğrusal tarih, farklı bir tarihsel sürecin ürettiği argümanlardan hareketle kendi devamlılığını meşru kıldığında, yani film, anlatım biçimine dair çürümüş bir teknik kalıntıyı kendi kurgusal söylemini şarj etmek adına kullandığında, tükenmişlik gerçeği de idealize edilen bir sinemasal tarihin ardına gizlenmiş olur. Modern ve postmodern arasındaki en ciddi kırılma, farklı bir coğrafyanın ürünü olan yüz yıllık montaj manifestosunun, ürettiği yan anlamlara rağmen postmodern bir montaj simülakrına dönüşmüş olmasından kaynaklanır. Filmdeki hızlı kesmeler, çözülmüş bellek akışının temsilidir. Planların arasında kalan kareler, doğrusal olmayan ve sürekli ileri-geri sıçrayan düşünsel parçalardır. Planlar arasında kalmış tek bir kare bile, hareket eden resimlerin arasına giren donuk bir fotoğrafı ve belleğin travmatik zamansızlığını çağrıştırmaktadır. Yazıların üzerine sızan saliselik görüntüler ya da görüntülerin üzerine sızan anlık yazılar için de benzer şeyleri iddia edebilmek mümkündür. Maddin, toplumcu gerçekçilik adına üretilen ve fütürizm, konstrüktivizm gibi modernist düşünce akımlarıyla yardımlaşarak bir hakikat algısı yaratmış Sovyet montaj tekniğini, kendi içsel gerçeklik anlayışını 'gerçek' kılmak adına kullanmıştır. Buradaki 'gerçek', Sovyet montajının politik dinamiklerinden tamamen uzak, daha çok içsel diyebileceğimiz bir 'siyaseti' ve evreni anlamlı kılmak, daha doğrusu ona bir 'gerçeklik süsü' kazandırmak adına kullanılmıştır. Biçimsel bir değer, şekli bozulmaksızın gösterge dizgesi değiştirilmiş bir söyleme uyarlanması, yalnızca kendisine gönderme yapan bir mizah duygusunun da oluşma nedenidir. Böylelikle film biçimini postmodern kılan, tam da farklı bir tarihsel süreç ve coğrafyada üretilmiş modern bir argümanın, öznel denebilecek bir başka gerçeklikte yeniden üretilmiş olmasını esas alır.

Filmi postmodern kılan diğerk bir nedense, iki farklı disiplinin, yani görsel ve yazınsal süreçlerin filmin dramatik çatısıyla olan şematik bağıdır. Sahneler arasına giren bölüm başlıkları ve anlatıcının sesi, filmi modern bir şiirsel anlatıma dönüştürmekten çok edebi malzemeyi film üzerinde yeniden üretmek üzerine kuruludur. İzleyici, filmin görsel kodları ile işitsel edebi kodları arasında bölünerek iki ayrı kanaldan beslenir. Modern epizodik anlatım, her sahenin kendi dinamiklerinin ve politik argümanlarının diyalektik bir çatışma yaratacak şekilde düzenlenmesini esas alırken, Maddin'in postmodern epizodik söylemi, ileri-geri hareket eden ve rüya kurgusuna benzeyen ancak planlanmış bir düşsellik üzerinde yapılır. İzleyici adeta sayfalarından bazıları kaybolmuş bir masal kitabını takip etmeye sürüklenmiştir. Filmin postmodern epizodik anlatımı, tam da sayfaların 'kurgusal' kaybolmuşluğundan kaynaklı sıçramalı bir bölünme duygusu yaratır. Bu haliyle film, sahip olduğu kurgusal dilin Sovyet montajını manipüle etmesine benzer biçimde modern epizodik söylemin içeriğini de anlatıcının sesiyle kuşatarak, politik bir manifesoyu paranoid bir işitsel sanrıya dönüştürür. Görsel kurgu ve edebi işitsellik, kimi sahnelerde işbirliği yaparak tuhaf bir reklam efekti yaratırlar. Böylelikle *Brand Upon The Brain*, gösterime girmek üzere olan bir filmin fragmanını andıran kurgu yapısıyla ve araya giren sloganvari yazılarıyla absürd bir reklam filmi çağırıştır. Güncel kodların, arkaik-biçimci bir söylem üzerinden üretilerek öyküye dahil edilmesi, filmin tarihsel dokusunu 'farkındalık' düzeyine taşıyan önemli nedenlerden biridir.

Film biçimini oluşturan görsel kompozisyonların ve özellikle aydınlatma tarzının Alman ekspresyonizmini yeniden canlandırma tarzı, dönemler arasındaki

gerçeklik eşlemesini olanaksız kılsa da filmin dokusuna 'tarih süsü' katan önemli bir göstergedir. Filmdeki fener kulesinin SS kamplarının bir prototipi olarak çizilmesi ve nazi kamplarındaki kontrol takip ışığının fener ışığı ile yer değiştirmesi, 'izleme' hazzını politik iktidardan kişisel iktidara kaydırır. Modern-ekspresyonist sinemanın, toplumsal çöküşü bireyin üzerine yansıtan aydınlatma dili, bu kez belleğin çöküşünü geçmişin hayaletleri üzerine yansıtır. Böylelikle aydınlatmanın postmodern söylemi, birincil anlam üreten araç olmaktan çıkarak üzerine düştüğü nesnenin kendisi haline gelir. Öyle ki filmdeki karakterler, her ne kadar sert bir ışığın yansıması gibi görünseler de onların bedenleri, modernizmi yeniden şarj etmekten yorgun, tükenmiş bir enerjiye dönüşür. Modernist dışavurumun, yerini postmodern teşhire bıraktığı görsel kompozisyonlar için de aynı şeyi söyleyebilmek mümkündür. 1920'lerin, kamera yardımıyla oyuncuların duygularını yansıttığı ekspresyonist anlayış, Maddin'in evreninde, oyuncuların kamerayı gösterdiği 'self-reflexive' bir postmodern işarete dönüşmüştür. Kameranın biçimci bir hezeyanla kendini oyuncu kıldığı böyle bir denklemde, modern nedensellik de yerini tüketilmiş bir estetiğin sesi çıkmayan yankısına bırakmıştır. Kameranın oyuncuyu değil, oyuncunun kamerayı gösterdiği bu tersine söylem, öznel bir hedefi tarihsel bir gerçekle bütünleştirme hevesi taşıyan oyunculuklar yoluyla gerçekleşir. Grotesk oyunculuğun doğrusal zamanı geriye doğru katederek kara bir deliğe dönüşmesi, ses materyalinin hadım edilip geriye işitsel bir kirlilik bırakmasıyla doğru orantılıdır. Öyle ki filmde yalnızca nesnelere çıkardığı efektif ses duyulurken, karakterlerin sesi, nesnenin kendisine hapsolmuş bir işitsel tasarıma dönüşmüştür. Tasarımın mükemmelliği, onun teknik bir hatayı aynen kopyalamış olmasıyla yakından ilgilidir. Örneğin nesne ve onun hacmini oluşturan

ses, hiçbir zaman senkronize değildir. Önce kapının kapanması ve sonrasında sesin duyulması, iki farklı tarihsel dönemin görsel ve işitsel kodlarla üst üste bindirilmiş olmasının eksiksiz bir metaforudur. Organize üretilen bu senkron hatası ve karakterlerin değil de yalnızca nesnelere işitsel bir efektif vurguya sahip olması, nesneyi bedenle yer değiştiren önemli dinamiklerden biridir. Film, tarihi bir film olmaktan uzaklaştıran ve tarihsel olanı postmodern göstergeler eliyle güncelleyen bir görsel-işitsel kurgunun varlığı, ancak özneyi ve onun bilinç durumunu nesneleştirebilmekle olanaklı olmuştur. Karakterlerin yerine onların imgesel olarak bulaştığı nesnenin duyulabilir olması, hem güncel olan ve tarihsel olan arasındaki sınırları ortadan kaldırmış, hem de özne-nesne arasındaki bilinç duvarının yitip gitmesine neden olmuştur. Böylelikle oyuncular, öte zamanların görsel anılarını ve duygusal kodlarını, yine o dönemin oyunculuk kuramlarından yola çıkarak güncelleyip, tükenmiş-özel bir tarih parodisi yaratmışlardır.

Özellikle biçime dayalı görsel kodlardan yola çıkarak yorumlamış olduğumuz filmi mutlak postmodern bir anlatı olmaktan uzaklaştıran ya da tüm bu aşırı dozda nostaljik tavrına ve tarihi doyumsuz bir makine gibi yeniden yazıyor olmasına rağmen onu modernist düşünceye yaklaştıran nedir? Bunun ne filmin biçimiyle, ne de doğrudan öyküsüyle ilgisi vardır. Film postmodern söylemine rağmen bütünüyle postmodern bir film olmaktan uzaklaştıran, onun sinemasal bir döneme değil, düşünsel bir akıma, yani sürrealizme olan dirsek temasıdır. *Brand Upon The Brain*, anlatım tarzıyla ya da 'nasıl' anlattığıyla postmodern bir film ama aynı zamanda neyi 'gösterdiği' ile de modern-sürrealist bir film.

Sürrealizmi bilinçdışı dinamikleri otomatist bir işlevle üretime kazandıran ve

bu anlamda ürettiği organik malzeme zinciriyle postmodern olmaya karşı direnen bir imgesel fantezi alanı olarak düşündüğümüzde, filmin ne anlattığı, onun çekildiği ya da referans olduğu tarihsel dönemlerden bağımsız bir bilgi ağına sahiptir.

Bilinçdışının bilgisi ya da imgesel bellek üzerinden asla dile getirilemez olanı semptomlar yoluyla dışavurmaya çalışan kurgu, filmin modern dinamiklerini oluşturan en kestirme göstergedir. Bu noktada filmin tarihte yaratılan güncel ve güncelde yaratılan tarihsel öyküsünü 'sürrealizm' dahilinde yeniden değerlendirmek, modernist araçları keşfetmek adına belki de en geçerli yoldur. Mutlak anlamda bilinçdışına seslenen ya da bilinçdışının seslendiği göstergeler, psikanalitik yorum ağına öylesine düşerler ki bu süreç, filmin tamamını bir rüya anlatısına dönüştürür.

Primordial babanın tüm özelliklerini devralan ve onun eril bakışını kendi gözetleme hezeyanıyla yer değiştiren 'anne' figürü, hadım tehdidi bir organa yönelik değil ve fakat kimliğin kendisine yönelik 'bireysel anne' figüründen bir adım ötede

kurgulanmıştır. Böyle bir denklemde bilinçdışının travmatik anne figürü, kolektif bilinçdışının masalsı cadı figürüne indirgenmiş ve o, sözcüklerle tanımlanamayacak bir işitsel halüsinasyona dönüşmüştür. Film, biçimsel anlatımında farklı tarihsel gerçeklikleri üst üste kurguladığı gibi, metinsel ve hatta psikanalitik zaman

kavramlarını da aynı biçimde yapılandırmıştır. Örneğin kişisel bilinçdışı ve kolektif

bilinçdışı, aynı anne figürünü zenginleştiren iki önemli dinamiktir. Anne, kişisel

bilinçdışı sürece dair dinamiklerle yorumlandığında absürd-irrasyonel, kolektif

bilinçdışı dinamiklerle yorumlandığında ise masalsı-kanibalist bir psikotik-cadiya

dönüşmektedir. İster kişisel bilinçdışının 'bakış'ı babanın yarasından çalan anne

motifi olsun, ister kolektif bilinçdışının windigo psikozundan muzdarip intikamcı ana

tanrıça figürü olsun, metinle koşturarak üretilen tüm bu arkaik değerler, sürrealizmin artistik değerleriyle bir araya geldiğinde filmi modern bir anlatımın parçasına dönüştürürler.

Fallik fener kulesinin bir yetimhane olarak işletilmesi, Romanya haritasının anne ve 'Sis' karakterinde bir doğum lekesi olarak 'eş vücutlu' olarak kurgulanması, teleskopun, filmde çokça kullanılan 'iris' efektini de yanına alarak kişisel 'bakış'ı arketip 'bakış'a dönüştürmesi, duyu, koku, tat ve işitsellik gibi bilince ait işlevlerin, tactile deneyler yoluyla bilinçdışı araştıran bir amaca hizmet etmesi, eldivenin, infantil bir mantıkla bir 'el prezervatifi' olarak metaforlaştırılması, nesne-özne ilişkisinin animistik bir düşünsel algıyla ortadan kalkması ve cinsiyetler arasındaki yer değiştirmelerin, bilinçdışı travmaları 'kitabına uygun' bir fantezi alanında öyküleştirmesi, ilk kez sürrealizm tarafından vurgulanan 'kara mizah' tekniğini en ince detaylarıyla yansıtır. Ancak bu süreç, filmin biçimci anlatımında olduğu gibi bir yineleme dürtüsünden tam anlamıyla bağımsızdır. Bilinçdışı esas alacak biçimde ortaya konan tüm analogiler, metaforlar ve kara mizahi önermeler, modernizmin 'özgünlük' takıntısıyla birebir örtüşmektedir. Bunun en önemli nedeni, filmde üretilen bilinçdışı semptomların, biricik, öykünülemez ve tekrarlanamaz 'imge'nin birer yansıması olmasıyla ilgilidir. Anlatıma sızan neredeyse tüm göstergelerin içi doludur; filmin biçimci anlatımının modernist olanı şarj etse de ölgün-tükenmiş izlenimi veren soğuk nostaljik tavrından bütünüyle uzaktır. Örneğin yetimhane metaforu, 'Guy'ın bir ambivalans makinesi ve aynı zamanda tirani bir süperego modeli olan annesinden kaynaklı bilinçdışı yetim kalma arzusunu görselleştiren 'tastamam' bir imgedir. Benzer biçimde yetimlerin başlarındaki anatomik olarak memeyi andıran ve aynı

zamanda 'nektar' üreten yara izleri de annenin tahakkümünü ve onun meme ile bağdaşan 'organ mührünü' işaretleyen diğer bir sürrealist imgedir.

Bununla birlikte film, rüya analizinin üç önemli dinamiği olan 'yer değiştirme', 'yoğunlaştırma' ve 'simgeleştirme' tekniklerini kullanarak, bir bellek deposu olan bilinçdışına ulaşım yollarının sağlamasını yapmaktadır. Filmdeki en temel yer değiştirmeler, cinsiyet bariyerini ve iktidar odağını kaydırmak adına kurgulanmıştır. Örneğin babanın olmayan yasası, 'Savage Tom' adındaki bir yetimde ve ironik-irrasyonel bir biçimde yeniden üretilmiştir. Tom, fener kulesinde görselleşen mimari fallusu bedensel fallusa dönüştüren önemli bir yer değiştirme figürüdür. Birbiri içinde kurgulanan yaşlı-genç anne motifleri, annenin ben idealine hizmet eden bir diğer yer değiştirme figürüken, Chance ve Wendy karakterleri de Guy'ın kaygan arzu nesnelere canlandıran tekinsiz yüzler olarak anlatım kurgusuna dahil edilir. Maddin'in rüyalara açılan 'kral yolu', kendine has biricikliği içerisinde öyküye hız veren ve sürrealizme gönderme yaptığı ölçüde modern denebilecek bir iddia taşımaktadır. Bununla birlikte Duchamp'ın ready-made tasarımlarını andıran ve tam da sürrealistlerin tanımladıkları gibi nesneyi güncel işlevinden saptırarak ona imgesel bir tanım kazandıran buluşlar da filme modernist bir ivme kazandırır. Annenin sesini taşıyan 'aerophone' ve babanın sesini taşıyan 'master aerophone', sözü sese dönüştüren bir içsel haberleşme aygıtı olarak olağanüstü ready-made tasarımları olarak karşımıza çıkar. Filmin 'ne' söylediği esasının, sürrealizmden ayrıldığı temel noktalarda ise ister istemez postmodern bir kurmacaya dönüştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin 'film noir' döneminin leitmotiflerinden biri sayılan 'detektif' ve 'detektiflik' vurgusu, adının 'gösteren' özelliğine uygun biçimde, 'Chance' karakteri

üzerinden yeniden inşa edilmiştir. İnfantil bir detektiflik parodisi olarak yorumlanabilecek bu durum, 'film noir' klişelerini farklı bir tarihsel süreçte üretmekle kalmaz, aynı zamanda onun biçimini koruyarak içeriğini boşaltan bir yapı ortaya koyar. Benzer bir durum, 1930'ların bilim kurgu ve korku janrını mühürleyen 'deli doktor' temasının kullanımı için de geçerlidir. Bilimi ve onun dayandığı akli statüyü babanın iktidarsızlığında kurgulayan, bilimsel keşiflerin irrasyonel buluşlarla yer değiştirdiği ve büyü ile bilimin dinamikleri arasındaki sınırların ortadan kalktığı böylesi bir süreç, yeniden üretilmiş olmanın aynasında kusurlu bir tekrar duyumunu yaratır. Aynı süreci, 'Sleeping Beauty' gibi geleneksel masalların, farklı bir gerçeklik algısında yeniden masallaştığı-yazıldığı sahnelerde izleyebilmek de mümkündür.

8. SÜRREALİST SİNEMAYA DAİR DİĞER ÖRNEKLER

Herhangi bir filmin sürrealist olup olmadığına dair izlenecek analitik süreç, hiç şüphe yok ki 'gerçeklik' modelleri arasındaki sınırı doğru saptayabilmekle dinamik hale gelecektir. 'Bilinç' ve 'bilinçdışı' olmak üzere iki farklı psişik alanın içinden geçerek biçimsel ve metinsel kavramlar üzerine oturan gerçeklik modelleri, sürrealist filmin yapısını da bu kavramların birbirleriyle olan ilişkileri anlamında ortaya koyacaktır.

Psikanalitik terminolojiden ödünç alarak konumlandığımız bilinç ve ön bilincin işlevsel alanına kabaca 'nesnel gerçeklik' adını verirse, filmsel anlatının bu gerçeklik haritası içerisinde altı önemli kavram-modelden beslendiği gerçeğiyle karşılaşırız. Bu katmanlar, nesnel gerçeklik yüzeyine en yakın olandan aşağıya, yani ön bilinç ile bilinçdışını ayıran sınıra doğru 'absürd', 'kara mizah', 'fantastik

gerçeklik', 'grotesk', 'şiirsel' ve 'sembolizm' olarak sıralanırlar. Sembolizmin alt sınırı, kişisel ve kolektif bilinçdışına karşılık gelen 'imgesel gerçeklik' ile birleşerek tıpkı ön bilinç ve bilinç dahilinde nesnel gerçekliğin altında sıralanan modellere benzer biçimde dört ayrı kavrama ayrılır. Bu kavramlar, yüzeyden derine doğru 'fantezi', 'gündüz düşü', 'rüya' ve 'hakikat' olarak tanımlanırlar. Sürrealizmin 'hakikat' olarak hedef aldığı gerçeklik, diğer bütün modellerin az ya da çok kesiştiği bir üretim süreciyle kendi dinamiklerini oluşturur. Tüm bu düşünsel ya da imgesel alan içerisinde dağılmış olan gerçeklik modelleri göz önüne alındığında, 'sürrealist film' tanımını üç ayrı kıstasta değerlendirmek doğru olacaktır; mutlak sürrealist filmler, sürrealizmi motif olarak kullanan filmler ve sürrealizm hedefinde esinleyen filmler.

Mutlak sürrealist filmler, sürrealist manifestoların 'içsel siyaseti' tanımlayan devrimci ruhuna ve sürrealist tekniklere sadık kalarak, daha çok 'imgesel alan' modellerini işler kılan filmlerdir. Sürrealizmi 'motif' olarak kullanan filmler, eklektik bir anlatım tarzı içerisinde, daha çok bilinç-ön bilinç metaforuna karşılık gelen 'nesnel gerçeklik' düzlemindeki modelleri hayata geçiren filmlerdir. Son olarak sürrealizm hedefinde esinleyen filmler ise ayrımlanması en zor olan, kısmi olarak sürrealizmi çağrıştıran ancak sürrealist olma amacı taşımayan filmlerdir. Sürrealist sinema yerine 'sinemada sürrealizm' tanımına çok daha yakın olan bu filmler, tartışmaya açık bir 'metinsel' ve daha çok da 'biçimsel' bir yapıya sahiptir.

FRANSA:

Trans-Europ Express (Alain Robbe Grillet, 1967): Absürditeyi nesnel gerçeklik içerisine sızdıran, formalist kurgu yapısını ise görsel bir metin yaratmak

adına aktif hale getiren film, içsel siyaseten politik bir masal söylemini tetiklediği için sürrealisttir.

***L'eden et Apres* (Alain Robbe Grillet, 1970):** İmgesel gerçeklik dizgesini fragmanlar halinde parçalayan film, fantastik anlatımı sözün şiiri ile buluşturarak kolajı andıran zihinsel bir kurgu efekti yarattığı için sürrealisttir.

***La Belle Captive* (Alain Robbe Grillet, 1983):** Epizotik öyküsel yapısıyla Freudian rüya dramasını türler arası metinsel bir formüle oturtan film, 'noir sürrealizm' olarak tanımlanabilecek edebi değeri yüksek, sarsıcı bir anlatım tarzı yarattığı için sürrealisttir.

***Nuit Noire* (Olivier Smolders, 2005):** Grillet'nin söz aracılığıyla kurduğu şiirselliği formalist bir üretim disiplini dahilinde işleyen film, nesnenin teşhiri değil, nesnenin kendini teşhiri üzerinden yarattığı fantastik doku anlamında sürrealisttir.

***Amer* (Helene Cattet, 2009)** İnfantil kabuslar üzerinden bilinçdışının travmatik yüzünü ortaya çıkarmak adına, özellikle görsel-plastik yapısında deneysel varan aşırı formalist bir anlatım üreterek sürrealizmi fantastik boyutuyla yorumladığı için sürrealisttir.

ALMANYA:

***Tuvalu* (Veit Helmer, 1999):** Nesnel mekan ve zaman algısını yok ederek düşsel bir şehir atmosferi kuran film, masalın standart yapısını grotesk-sürrealist bir söyleme dönüştürerek konuşma diliyle nesnenin dili arasında gösel bir simya yarattığı için sürrealisttir.

POLONYA:

The Hour-Glass Senatorium (Wojciech Has, 1973): Ne tamamıyla içsel ve ne de dışsal gerçekliğe ait bir fantezi alanında, bilinçdışı ile bilinç arasında bir köprü olarak hayata geçirdiği anılar üzerinden masalsi bir atmosfer oluşturan film, rüya draması ve narratif söylemi bütünleştirebildiği için sürrealisttir.

La Bete (Walerian Borowczyk, 1975): Tarihsel öyküsünü 'hayvani' bir erotizm düzeyinde ve iç içe geçmiş eklektik bir zaman kurgusunda işleyen film, bilinçdışına bastırılmış dürtüleri mitolojik bir malzeme oluşturacak biçimde görselleştirerek provokatif bir rüya sembolizmi yarattığı için sürrealisttir.

Possession (Andrzej Zulawski, 1981): Kendi gerçekliklerini yabancılaşmış bedenleri dışında ve deliliğin sınırında kurmaya çalışan karakterleriyle özellikle Lacanian yorum ağında fantastik bir atmosfer yaratan film, bilinçdışının gündelik gerçekliğe olan sızıntısını travmatik bir gösterge dizgesi üzerinden kurguladığı için sürrealisttir.

İNGİLTERE:

The Nine Lives of Thomas Katz (Ben Hopkins, 2000): Salvador Dali'nin Paranoyak Eleştirel Yöntemini kullanarak gündelik gerçekliğin rasyonel mantık zincirini bozguna uğratan film, zihnin paranoid işlevini estetize ederek patolojik bir zaman ve mekan duyumu yarattığı için sürrealisttir.

İTALYA:

Man, Woman and the Beast (Alberto Cavallone, 1977): Freudian rüya sembolizmini kullanarak yerel-toplumsal olanın bilinçdışını fantastik bir anlatım

çeşnisi ile bütünleştiren film, cinsel politikanın hizmetinde, 'pornografik sürrealizm' olarak tanımlayabileceğimiz grotesk bir metin oluşturduğu için sürrealisttir.

SIRBİSTAN

Sweet Movie (Dusan Makavejev, 1974): Kara mizah tarafından tetiklenen politik sürrealizmi, Brecht'in tarihselleştirme efektini kullanarak vulgar bir gerçeklik modeliyle kaynaştıran film, Reichian psikanalitik okumaya açık toplumsal ve bireysel malzemeyi travmatik bir fantezi alanı yaratmak adına kullandığı için sürrealisttir.

AMERİKA

Death Bed: The Bed That Eats (George Barry, 1977): Kişisel bilinçdışı kaynaklı psikanalitik malzemeye bütünüyle açık irrasyonel ve fantastik bir masal atmosferi yaratan film, ölüm takıntısını ironik anlamda fetişleştirerek imgesel bir söylem tarzı oluşturduğu için sürrealisttir.

Begotten (E. Elias Merhige, 1990): Kişisel ve kolektif bilinçdışını tarihsel bir metin üzerinden estetize eden film, güncel-mitolojik bir atmosfer yaratarak zihinsel anlamda soyut, görsel anlamda ise hayli metaforik bir kurgusal tarih söylemi yarattığı için sürrealisttir.

KANADA:

Leolo (Jean Claude Lauzon, 1992): Çocukluğun örtük anılarından yola çıkarak imgesel bir gösterge zinciri oluşturan film, sürrealizmin şiirsel söylemiyle uyumlu masalsı bir atmosfer yarattığı için sürrealisttir.

İSVEÇ:

Songs From The Second Floor (Roy Andersson, 2000): Kara mizahı ve absürditeyi olanca yetkinliği ile kullanan film, imgesel anlamda olmasa da nesnel gerçekliği bütünüyle dönüştürebilecek epizotik bir mizansen ağı oluşturduğu için sürrealisttir.

JAPONYA:

Throw Away Your Books, Rally in the Streets (Shuji Terayama, 1971):

Farklı tarihsel dönemlerin ürünü olmasına rağmen arkaik dadaizmin kusursuz bir temsili olan film, bilinçdışının saldırgan öğelerini hem ehlileştirilmiş bir şiirsel söylem ve hem de oldukça efektif bir analogik anlatımı desteklemek adına kullandığı için sürrealisttir.

RUSYA:

Gorod Zero (Karen Shakhnazarov, 1989): Helmer'in *Tuvalu* filmini

çağrıştıran bir irrasyonel mekan üzerinde kendi kara mizahi dinamiklerini oluşturan film, *Tuvalu*'dan farklı olarak hayli yoğun bir politik metafor zincirini anlatım kurgusuna dahil ettiği için sürrealisttir.

MALEZYA:

The Wayward Cloud (Ming-Liang Tsai, 2005): Birden çok film türünün

yapısal özelliklerini ironik ve yer yer sembolik bir söyleme sıkıştırarak psikanalitik okumaya açık görsel malzemeyi 'pornografik sürrealizm' dahilinde dinamik hale getirdiği için sürrealisttir.

MACARİSTAN:

***Taxidermia* (György Palfi, 2006):** İrrasyonel düşünce tarzını epizotik anlatım tarzıyla özgürleştiren ve güncel gerçeklik içerisinde kavradığı patolojik ayrıntılar üzerinden kişisel bir tarih kurgusu üreten film, absürd sürrealist söylemi kendine has dinamiklerle zenginleştirdiği için sürrealisttir.

ÇEKOSLAVAKYA:

***The Cremator* (Juraj Herz, 1969):** Çekoslovak sürrealizminin ortodoks sürrealizme yaklaştığı noktada oldukça zengin sayılabilecek sürrealist malzemeyi sinematografik anlamda üreten film, toplumsal kara mizahı kişisel ahlakın patolojisiyle birleştirerek irrasyonel bir fantezi alanı yarattığı için sürrealisttir.

***Valerie and Her Week of Wonders* Jaromil Jires (Jaromil Jires, 1977):**

Yerel mitolojik dokuyu bilinçdışının hizmetinde yeniden üreterek ortak ve örtük bir masalsı atmosfer oluşturan film, fantastik öğeler ile 'mistik' libidinal malzemeyi bir araya getirdiği için sürrealisttir.

***Perinbaba* (Juraj Jakubisko, 1985):** Doğaüstü ve gerçeküstü kavramlarını nesnel gerçeklikten bütünüyle soyut bir fantastik evren modeli yaratmak adına kullanan film, masal metinlerinin içerdiği kolektif bilinçdışı malzemeyi sinematografik bir yetkinlikle estetize ettiği için sürrealisttir.

SONUÇ:

Sürrealizmin sanatsal bir akımdan çok zihinsel bir durum olması ya da sanat pratiğini yaşama dönük bir eylem siyasetinin hizmetinde ara bir rejim olarak kodlaması, 'estetik' kavramının açılımını da büyük bir sorunsal haline getirmiştir. Estetik olanın ortodoks sürrealistler tarafından bir burjuva değeri olarak dışlanması ancak sonuçta bu kavramın kaçınılmaz biçimde sanatsal üretim sürecine dahil edilmesi, ister istemez sürrealist bir estetiğin yapısal olarak neyi işaret ettiği ya da hedeflediğine dair pek çok soruyu da akla getirmiştir. Sürrealizme ait zihinsel ve teknik kavramların zaman içerisinde kendi estetik uzantılarını oluşturmasıyla birlikte, sürrealizmin nihai hedefinin yaşama dönük bir eylem siyaseti olduğu gerçeği de giderek ortadan kalmıştır. Sürrealist düşüncenin kendi ara rejimine saplanarak merkezi düşüncesini sanata dair bir 'detaylar bütünü'ne dönüştürmesi, hiç şüphe yok ki zihinsel ya da teknik olarak sınıflandırdığımız kavramların tarih içerisinde evrilmesiyle olanaklı hale gelmiştir. Yapmış olduğumuz bu çalışma, 'sürrealist sinema' ile başlayıp 'sinemada sürrealizm' ile biten bu evrim sürecini özellikle kavramsal anlamda tartışarak bir takım sonuçlara ulaşmıştır.

Örneğin rastlantısallığı esas alan dadacı otomatizmin bilinçdışını esas alan sürrealist otomatizme dönüşmesi ve sonrasında bu dönüşümün Paranoyak Eleştirel Yöntem aracılığıyla sinematografik görselliğe uyumlu hale getirilmesi, kolektif bir sanat olan sinemanın teknik olarak otomatist olamayacağı gerçeğine karşı gerçekleşen en önemli evrimlerden biridir. Benzer biçimde dadacı absürditenin Breton tarafından altı çizilen 'kara mizah'a dönüşmesi de bilinçdışını merkez alan 'sürrealist satir'in sınırlarını usulüne uygun olarak genişletmiştir. Fransız avant-garde

sinemasının en önemli motiflerinden olan görsel ritmciliğin sürrealist şiirselliğe evrildiği noktada ise özellikle söz ve görüntü arasında imgesel bir değer oluşturma esasının göz önünde bulundurulduğunu görürüz. Sürrealizmin öncülü olarak kabul edilen şair ve ressamların ortaya koydukları simbolist anlayışın, sürrealizmin ilkeleri dahilinde rüya simbolizmine ve nihayet deneysel sürrealizmin zaman içerisinde çatallanarak narratif sürrealizme dair pek çok anlatım tekniğine (metafizik imgelem, grotesk sürrealizm, pornografik sürrealizm vs.) evrilmesi de sürrealist sinemanın malzeme ağını zenginleştirmiştir. Ancak buna rağmen avant-garde sürrealist sinema, son çözümlemede 'sinemada sürrealizm'e dönüşerek tıpkı diğer üretim disiplinlerinde olduğu gibi sanat odaklı bir ara rejim olmaktan kurtulamamıştır.

Sürrealist sinemanın, 'sinemada sürrealizm'e indirgenmiş olmasının en önemli nedenlerinden biri, onun, sanat ve yaşam arasındaki en önemli geçiş alanlarından biri olarak formüle ettiği 'skandal' pratiğinin günümüzde işlerliğini kaybetmesi ve *skandal* sözcüğünün muhalif bir eylemin altını çizmekten çok 'ana akım'a ait bir terminolojiye dahil edilmesidir. Aynı zamanda sözcüğün taşıdığı anlamı da muğlaklaştıran bu durum, sürrealizmin devrimci çizgisini marjinal bir şova ya da içi boşaltılmış bir gösteriye dönüştürmüştür. Aynı etkiye diğer bir sebep, 'grup' bilincinin ortadan kalkmasıyla birlikte sürrealizmin kolektif dinamiklerinin yerini yerel ve cılız örgütlenmelerin almış olmasıdır. Başta Prag olmak üzere dünyanın pek çok yerinde sürrealizme dair güncel bir örgütlenmeden söz edilse bile özellikle sinema alanında bu gücün 'artı değer' üretmekten yoksun bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Ancak yine de bu çalışmayla birlikte altını çizdiğimiz evrimleşme sürecinin, farklı tarihlerde çekilmiş de olsalar, 'mutlak sürrealist', 'sürrealist motifler taşıyan' ve 'sürrealizmi

çağrıştırır' pek çok filmi aynı akım altında bir araya getirdiğini iddia edebiliriz.

Nesnel ve içsel gerçeklik alanında yapısal kıldığımız modellerin (fantastik gerçeklik, kara mizah, absürdite, rüya vs.) bilinçdışı ile olan ilişkileri üzerinden formüle edilen görsel uzantıları, herhangi bir filmin sürrealizme olan yakınlığı konusunda teknik bir rehber niteliği taşımaktadır. Böylelikle güncel sinema ekseninde değerlendirirsek, *sürrealizm* sözcüğünün yalnızca 'anlaşılmayan' bazı filmleri tanımlamada bir kavram ya da sıfat olarak kullanılmasından çok onun kendine has bir sözlüğü olduğu gerçeği de yorumladığımız modeller aracılığıyla yeniden sorgulanır hale gelecektir.

Özetle söylemek gerekirse, bir dinamik olarak bilinçdışını merkezi anlamda konumlandıran ve ürettiği gerçeklik modellerini bu sonsuz yapının enerji alanında işlevsel kılan sürrealizm, kronolojik olarak sınıflandırılabilir standart bir akım değil, evrilen ilkeleriyle sürekli devinmekte olan 'devasa' bir ayrıntıdır. Bilinçdışının hakikat düzleminde başlayan ve nesnel algının gerçeklik modelleriyle sonlanan bu düşünsel yapı, özellikle sürrealistlerin devrimci bir pratik olarak tanımladıkları 'rüya'nın kendisi var oldukça hem sinemada ve hem de diğer üretim disiplinlerinde var olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

Acevedo-Munoz, E. 2003. *Bunuel And Mexico*. University of California Press.

Allen, R. Turvey, M. 2003. *Camera Obscura, Camera Lucida*. Amsterdam University Press.

Aspley, K. 2010. *Historical Dictionary of Surrealism*. The Scarecrow Press.

Barnett, D. 2008. *Movement as Meaning in Experimental Film*. Rodopi.

Beard, W. 2005. *Maddin And Melodrama*. Canadian Journal of Film Studies.

Breton, A. 1969. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor Paperbacks.

Breton, A. 1973. *Nadja*. Editions Gallimard.

Bordwell, D., Thompson, K. 2003. *Film History*. McGraw-Hill.

Clair, R. 1972. *Cinema Yesterday And Today*. Dover Publications.

Coombs, N. 2008. *Studying Surrealist And Fantasy Cinema*. Auteur.

Demirci, T. 2011. *Yabancılaşmanın Nostaljik Panzehiri: Yabancılaştırma*. Psikeart Dergisi, Eylül-Ekim Sayısı.

Demirci, T. 2011. *Guy Maddin'in Evreninde Postmodern bir Semptom: Tükenmişlik*. Psikeart Dergisi, Mayıs-Haziran Sayısı.

Graf, A., Scheuneamann, D. 2007. *Avant-Garde Film*, Rodopi Amsterdam, New York.

Haslem, Wendy. 2002. *Maya Deren Eleanora Derenkowsky*, Senses of Cinema.

Hollier, D. 2007. *Surrealism and its Discontents*. Papers of Surrealism Issue.

Hopkins, D. 2004. *Dada And Surrealism*, Oxford University Press.

Joseph, C. 2008. *After 391: Picabia's Early Multimedia Experiments*.

Martin, K. 1975. *Marcel Duchamp's Anémic Cinéma*. Studio International.

Matheson, N. 2004. *Surrealism, Politics and Culture*. Papers of Surrealism Issue 2.

Picabia, F. 1978. *Ecrits (1879-1953)*. Paris: P. Belfond.

Ray, M. 1963. *Self Portrait*. Boston: Little, Brown Co.

Rice, S. 1999. *Inverted Odyssey*. The MIT Press.

Richardson, M. 2006. *Surrealism and Cinema*. Berg.

Richter, H. 1955. *The Film as an Original Art Form*. Film Culture.

Sorlin, P. 2007. *Changes in experimental filmmaking between the 1920s*

and the 1960s: On Luis Buñuel

Sitney, A. 2002. *Visionary Film, The American Avant-Garde, 1943-2000*.
Oxford University Press.

Skoller, J. 2005. *Making History in Avant-Garde Film*. University of
Minnesota Press.

The Animator of Prague. 1990. Yön: James Marsh, BBC

Waldberg, P. 1978. *Surrealism*. Paperback.

Waters, A. 2011. *Discerning a Surrealist Cinema*.

Williams, J. 2008. *Jean Cocteau*. Reaktion Books Ltd.