

41486

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON-SİNEMA ANABİLİM DALI

GERÇEKÜSTÜCÜ AKIM VE LUIS BUNUEL SİNEMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

41486

TEZİ HAZIRLAYAN
ASIM SÜREYYA ÜVEZ

TEZ DANIŞMANI
Prof.Dr.OĞUZ ONARAN

ANKARA-1995

ÖNSÖZ

Gerçeküstücülük, bu akımı benimsemiş sanatçıların, özellikle de, şair ve ressamların ortaya koydukları eserlerinde bir ekol oluşturacak denli yoğun nitelik ve yetkinlik taşıması nedeniyle, genellikle bir sanat akımı olarak bilinir.

Aslında akımın 1920'li yıllardaki çıkış amacı, kapitalist üretim ilişkilerinin egemenliğinde adaletsiz ve baskıcı toplumsal kurallar sonucu, yılgın, umutsuz, amaçsız kılınmış insana, yeni hedefler göstererek, savaşlarla yıpranan dünyayı barışçı bir yörüngeye oturtarak, yeni bir insan ve dünya yaratmaktı. Bu amaca da, insanın iç dünyasında varolduğuna inanılan kendi değerleri aracılığıyla varmaya çalışan, "düşünsel bir akım, tinsel bir tutum ve davranış, ve nihayet politik ve ideolojik bir tavır alıştıır".

Karşularına aldıkları din, aile, devlet gibi toplumsal kurumların yanında sanatın da burjuva dünyası ve değerler sistemi içindeki konumunu sorgulayan Gerçeküstücüler şiirde, yazında, resimde olduğu kadar sinemada da bildik sanatsal amaçlara uygun kodların dışına taşarak izleyenleri şok eden, irkilten, şaşırtan tekniklerle kendileri ve içinde yaşadıkları toplumla ilgili sorgulamaya zorlarlar.

Çalışmanın giriş bölümünde öncelikle bu devrimci akımı hazırlayan koşullara bakılırken, Paris Komünü'nden Ekim Devrimi'ne kadar tarihsel bir çerçeve içinde eserleriyle Gerçeküstücüleri derinden etkilemiş sanatçılar, düşünürler ve eserlerini yarattıkları

ortam ele alınır. Birinci Dünya Savaşıyla birlikte savaş karşıtı tutumları nedeniyle kendi ülkelerinde barınamayıp Zürih'te toplanan, aklın aydınlığına duydukları inancı yitirmiş marjinal sanatçı ve entellektüellerin kurduğu kökten bir yıkımı amaçlayan Dada akımı 1921'de en azından gelenekselleşmiş insan kavramını yıkarak tarih sahnesinden çıkar ve yerini yeni bir insan yaratmayı amaçlayan Gerçeküstücülüğe bırakır. Dadacılıktan, Gerçeküstücülüğe doğru ilerleyen sürecin ardından bu akımın yeni yorumlarla biçimlenmesi ve kullanılan Gerçeküstücü Teknikler giriş bölümünde yer alır.

Gerçeküstücüler insanı özgürleştirme amacını bilinçdışının olanaklarını sanatta ve yaşamda serbest bırakarak gerçekleştirmeyi denerler. Düşler de bilinçdışına açılan ana yol olarak Gerçeküstücülerin çalışmalarında esaslı bir esin kaynağı olur. Bilinçdışı işleyişle ilgili okumaları, önce Freud'la ardından Freud'u dilbilim terimleriyle yeniden yorumlayan ve aslında gruptan biri saydıkları Lacan'la buluşan Gerçeküstücüler düş-gerçek ikilemini de sorgular. Düşlerden Sinemaya başlığını taşıyan Birinci Bölüm, hemen bütün grubun yakından ilgilendikleri sinemayla Lacan'ın imgesel süreci arasındaki ilişkinin irdelenmesiyle başlar. Düş film ilişkisinin de ele alındığı bu bölüm özellikle Gerçeküstücü Sinemanın yapıtlarını yaratan Bunuel sinemasındaki motiflerin analizi açısından önemlidir. Yine Lacan'ın geliştirdiği ve öznenin oluşumunun temel kavramlarından olan ayna evresiyle, sinema perdesindeki özne ilişkisinin incelenmesiyle sona eren bu bölümün ardından gelen İkinci Bölümün konusu, bu tezin de hazırlanma amacı olan Luis Bunuel sinemasıdır.

Çalışmanın ana eksenini oluşturan Bunuel Sineması, yönetmenin yapımcı, yönetmen, yönetmen yardımcısı, senarist, oyuncu gibi farklı düzeylerde katkıları olan 46 filmde oluşan filmografisinin, bir lisans üstü tez kapsamı içinde bütünüyle ele alınması sözkonusu olamayacağından yalnızca dört filmin incelenmesiyle sınırlı kalmıştır. Sayısal sınırlılığa karşın, incelenen filmlerin yönetmenin ilk iki ve son iki çalışması olması, taşıdıkları kimi ortak özelliklerle elli yıllık sinema kariyerinin ana hatlarını görmemizi sağlar. Seçilen dört filmin ilk ve son çalışmalar olmasının dışında, yönetmenin sinema anlayışındaki iki farklı çizgiyi de ortaya koymadaki yeterlikleridir. Bu iki farklı çizgi özetle, arzu sorunsalının iki farklı boyutta, psikanalitik ve antropolojik-sosyolojik söylemlerle ele alınmasından kaynaklanır.

Kapsamı dört filmle sınırlı olan ve betimleyici bir yöntemle bu filmleri inceleyen tezde, düş-film ilişkisinden yola çıkılarak yapılan çözümlenmelerde psikanalizin verilerinden yararlanılarak bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Amacı, hakkında anıları dışında Türkçe çalışma bulunmayan sinemanın bu büyük ustasının filmlerinin Gerçeküstücü Akımla ilişkili olarak çözümlenmesine katkıda bulunmaktır.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	i
SUMMARY.....	vi

GİRİŞ

DEVRİMCİ DÜNYA DÜŞLERİ.....	1
A. GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜ HAZIRLAYAN TARİHSEL KOŞULLAR.....	1
B. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK NEDİR?.....	4
1. DADACILIK.....	4
2. DADACILIKTAN GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞE.....	5
C. YENİ YORUMLAR VE HAREKETİN EVRİMİ.....	9
D. GERÇEKÜSTÜCÜ TEKNİKLER.....	13

BİRİNCİ BÖLÜM

DÜŞLERDEN SİNEMAYA.....	16
A. SİNEMA-İMGESEL SÜREÇ İLİŞKİSİ.....	16
B. METZ'DE DÜŞ VE FİLM.....	19
C. AYNA EVRESİNDEN, SİNEMA PERDESİNE ÖZNE'NİN SERÜVENİ.....	21

İKİNCİ BÖLÜM

BUNUEL SİNEMASI.....	27
A. BİR ENDÜLÜS KÖPEĞİ.....	27
B. ALTIN ÇAĞ.....	52
C. ÖZGÜRLÜK HAYALETİ.....	73
D. ARZUNUN O BELİRSİZ NESNESİ.....	101
E. SİNEMADA BUNUEL TARZI.....	114
SONUÇ.....	123
DİPNOTLAR.....	127
KAYNAKÇA.....	142
EK 1.....	146
EK 2.....	149

SUMMARY

Surrealism had always been criticized as a movement of art while surrealists had claimed that it was just an experiment of life and a psychical attitude against the given conditions of social and political structure. They were against the values which prevented everyone from living free and satisfying lives. It was a manifesto of freedom to the rest of the world.

Introduction part of this study deals with historical conditions that gave birth to the surrealism. What was surrealism and who were the surrealists and what did they want to do? The movement of Dada and the early surrealists are among the main topics of this part.

The relation of surrealism and psychoanalysis is the main subject of chapter 1. What kind of technics were used in the works of surrealists? Are there any similarities between the film and dream? In relation with these questions Freudian notions and Lacan's reinterpretation of Freud is take part in this chapter too.

Finally chapter 2 deals with surrealist cinema and Luis Bunuel. As the master of surrealist cinema from 1928 to 1977 Luis Bunuel and his masterpieces are the main topics of this chapter. This chapter tries to explain the difference and relation between his early surrealist works and his last films. The anthropological and psychanalytic discourses in his films are take part in this chapter too.

GİRİŞ

DEVRİMCİ DÜNYA DÜŞLERİ

A- GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜ HAZIRLAYAN TARİHSEL KOŞULLAR

"Gerçeküstücülüğün Tarihi" kitabının yazarı Maurice Nadeau yazdığı önsözde, biraz da alaysamalı bir üslupla "akımın tarihinin yazılması, onun ölmesi anlamına gelir der" ve ekler "Gerçeküstücü düşünüş, dahası Gerçeküstücü davranış ölümsüzdür" (1).

Gerçeküstücülük daha çok imzasını taşıyan sanat yapıtları ile tanınsa ve bir sanat akımı olarak bilinse de aslında ortaya çıkan bütün ürünler bir duyma, düşünme ve yaşama tarzının yansımasıdır; Breton'un tanımıyla "dünyaya gelmiş en değerli ve en tutkulu yönelimin yansımasıdır" (2).

Gerçeküstücülüğü düşünsel bir akım olarak tanımlayan Benjamin de, özellikle "anarşist başkaldırı ile devrimci disiplin arasındaki bu fazlasıyla çıplak konumu bizzat yaşayarak tanımak zorunda kalmış Alman aydınının Gerçeküstücülüğü bir "sanat" ya da "şiiir" akımından ibaret görmeye hiç hakkı yok" der (3).

Akımın kurucusu ve kuramcısı Andre Breton kendisini en çok etkileyen sanatçının Isidore Ducasse olduğunu söylerken savaşa gönderme yapmadan edemez; "1870 savaşının başlamasından dört ay sonra 24 yaşında ölecek olan ve birlikte davranabildiğimiz 15 yıl boyunca düşünceleri en büyük yardımcımız ve cesaret kaynağımız Les Chants de Maldoror (Maldoror'un şarkıları) ve Poesies (şiiirler) in yazarı Isidore Ducasse ya da daha iyi bilinen adıyla Comte de Lautrea-

mont, elli yıl sonra tüm söylediklerinin yanında özellikle şu sözleriyle hala bizi heyecanlandırmaya devam ediyor: Bu kitap çağında, entelektüel ortama giren yeni kıpırtıları görmek için biraz cesaret yeterli olacaktır" (4).

1870 Fransa- Almanya savaşında Fransızların yenilgilerinin ardından Paris halkının 18 Mart 1871'de ilan ettiği ve 73 gün sonra vahşice bastırılan Komün, bir işçi devleti kurma girişimi olarak tarihe geçer. Enternasyonal Genel Kurulu Karl Marx'ı hareketi izlemekle görevlendirir. Karl Marx, 30 Mayıs 1871'de yayınlanan açıklamasında, komüne karşı açılan savaşın, yabancı koruması altında girişilmiş bir sınıf savaşı olduğunu belirtir ve şunları ekler; "Komünü yaratan işçi Paris, yepyeni bir toplumun hazırlayıcısı olarak ebediyen anılacaktır. Komünün kurbanları işçi sınıfının engin yüreğine gömülmüştür. Komünü mahvedenlere gelince, tarih bunların iğrenç içyüzünü daha bugünden ortaya çıkarmış bulunmaktadır ve suratlarındaki bu sonsuz lekeyi bütün papazların bütün duaları da bir araya gelse silmeye yetmeyecektir" (5). Marx'ın kaleme aldığı Paris Komünü deneyimi, dünya sosyalist hareketi tarihinde önemli bir yer tutar. G. Bourgin komünün uyandırdığı umutlar bakımından son derece canlı bir edebiyatın doğmasına önyak olduğunu anlatır. "Temalar basit, keskin ve vurucudur. Bu herşeyden önce bir propaganda edebiyatıdır ve aşırı duygularla aşırı umutları dile getirmektedir" (6).

Breton, Lautreamont ve Arthur Rimbaud'un eserlerini doğru anlayabilmek için doğru bir tarihsel fonun önüne yerleştirilmelerini gerekli görür. Aradığı tarihsel geri plan 1870 savaşının gelişi ve yarattığı kaçınılmaz sonuçlardır. Vahşice bastırılan Paris Komünü'nün intikamı 1917 Bolşevik Devrimi'nin zaferiyle alınır. Breton kendisini ve arka-

daşlarını 1917 Devrimiyle ilişkilendirirken, o dönemde onlarla aynı yaşlarda olan Lautreamont ve Rimbaud'yu da Paris komününe bağlar. Her iki kuşağın da yönelimlerini belirleyen büyük toplumsal dönüşümlerin yarattığı umut, heyecan, coşku ve zaferler kadar düş kırıklıkları, acı, yıkım ve ölümlerdir. Gerçeküstücü hareketin geri planında hazırlıksız yakalanan ve yeterince yararlanılamayan Ekim Devrimi ve insanı çıldırtan koşullarda yaşamaya zorlanan bir kuşağın sistemli karşı çıkışı vardır. Breton doyumsuz ve sınır tanımaz karşı çıkışlarının geldiği noktayı anlatırken, şöyle der; "hiçbir zaman anlayamadığımız savaşa katılmamızı meşrulaştırma iddialarından ayrı olarak, karşı çıkışımız insanı baskılayan ve parçalayan bütün sosyal, ahlaki ve entellektüel yükümlülöklere de yönelmişti. Entellektüel alanda yaydığımız dehşet ve yıkıcı etkinin hedefi kaba akılcılık ve bölünmüş mantık; ahlaki olarak dinsel, ailevi, medeni tüm görevler; sosyal anlamda ise çalışmaydı" (7). Breton çalışmaya karşı Rimbaud'un şu dizelerini örnek gösterir: "Çalışmayacağım hiçbir zaman. Ah o ateşten damlalar! Tanrım ne yüzyıl, çift süren elin değeri, yazan elin değeriyle aynı. Ellerin yüzyılı! Asla kaldırmayacağım ellerimi" (8).

Lautreamont ve Rimbaud'un yaşadığı dönemle kendi dönemi arasında benzerlikler kuran Breton, Gerçeküstücü tavrın da savaş karşıtı olduğunu belirtir ve bu iki ozanla aynı yazgıyı paylaştıklarını söyler. Akımı doğrudan ya da dolaylı olarak etkilediği varsaydığı yazarlarsa şunlardır: "Jarry ve Vache'de (9) büyük etkisi olan Swift, Gotik romanın önde gelen temsilcileri Walpole (The Castle of Otranto); Mrs. Radcliff (Lautreamont ona Çılgın hayalet diyordu.) Sade'in, "Idea on the Novel" kitabında varlığı sezilen ve o dönemde Avrupa'yı çalkalayan karşı durulamaz devrimci itkilere katkıda bulunan Keşiş Levis; Borel

ve Baudelaire'de etkisi hissedilen, Lautreamont'un, "gölgelerin babası" dediği Maturin ve kuşkusuz Gerçeküstü tarzın özgün müjdecisi, sırrını ilk kez Lautremont'un "Ah gecelerin delikanlısı! Ne baş ağrıları çektirdin bana" dizeleriyle anlattığı bu dehşet ustalarının öncü kolundaki mucizevi söz cambazı Young ve nihayet "Playboy of the Western World" gibi şiirsel ve etik kariyerini, henüz aşılmamış bir oyunla bize bağlayan Synge" (10).

B. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK NEDİR?

1. DADACILIK

İnsanlığın yaşadığı iki büyük dünya savaşı arasında filizlenen Gerçeküstücülük, savaşın getirdiği felaket ve yıkımların yol açtığı umutsuzluğa karşı döneminin protesto hareketi olarak gelişir. Yüzyıl başında düşün ve sanat ortamlarında geçerli anlayışları altüst eden Gerçeküstücülük, politik yönelimi de olan, yerleşik düzenin tüm kurumlarını sorgulayan ve yerden yere vuran radikal bir isyan havasındadır. Gerçeküstücülüğün ortaya çıkması için uygun toplumsal koşullar Birinci Dünya Savaşıyla hazırlanır. Savaşın getirdiği umutsuzluk ve karmaşadan doğan ve Gerçeküstücülüğü önceleyen "Dadacılık", felaket ve ölümden başka bir şey öngörmeyen bir akım olarak bilinir. "Bizim için, 1919'un Köln koşullarında Dada herşeyden önce zihinsel bir tutumdu ve bütünsel bir yıkımı hedeflemiştik" diyen Max Ernst, o günlerde ortaya koyduğu eserleriyle insanlara zevk vermek yerine çılgınlık attırmayı amaçladığını söyler (11).

Dada 1916'da Zürih'te başlar. I. Dünya Savaşı'nın çoğu sanatçı ve aydınının, aklın aydınlığına duydukları inancı yaktığını yazan Schneede, Zürih'in kendi ülkelerinde pozitivist, anarşist, radikal solcu ya da bohem yaşam tarzından yana oldukları için barınmayan aydınların

buluşma yeri haline geldiğini söyler (12). 1916 yılında farklı coğrafyalardan Zürih'e gelen kültürel sürgünler, Zürih'de "Voltaire Kabaresi" ni kurarlar. Kurucular Jean Arp (Fransa), Hugo Ball (Almanya), Marcel Janco ve Tristan Tzara (Romanya)'dır. Kabarede biraraya gelenler bir süre sonra düzenlenen alternatif sanat gösterileriyle aralarındaki bütün kişisel farklılıklara karşın bir grup oluştururlar. Oluşturulan grup adına Dada denilen akımın başlangıcı olur.

Dadacılara göre uygarlık adına geliştirilmiş yasalar kurallar ve dinsel öğretiler, yazarlar, yöneticiler, insanların ve toplulukların yığınlar halinde öldürülmelerini, cezalandırılmalarını önleyememişlerdir. Uygarlıklar, yüce bilinen yapıtlar ve değerler, insan yaşamı kadar dayanıksız ve ölümlüdür. Batı Avrupa kültürüyle bilgi ve aklın insanı ve dünyayı kurtarmaya yetmediği somut olarak görülmüştür. Savaş bunun kanıtıdır. Bu olağanüstü korkudan, biçimci ve klasik bilgilerden uzaklaşmak için, geçmişle arasındaki köprüleri atarak değişik anlatım yollarını deneyenler de kendilerini kurtaramamışlardır. Bu durumda ister sanatçı, ister yazar ya da şair, içinde bulunduğu zamanı yaşayıp, zorunlu olarak kendisini insanlık durumunun ölümcül umutsuzluğuna bırakmıştır.

2. DADACILIKTAN GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞE

Litterature dergisinde toplanan Leon Paul Fargue, A.Salmon, M.Jacob, Reverdy, Cendrars, Jean Paulhan gibi isimler Jacques Vache'den ve Lautreamont'un şiirlerinden esinlenirler. Derginin üç sorumlusu, Luis Aragon, Andre Breton, Philippe Soupault, dadaistlerden biraz farklı düşünürler; sanata, edebiyata ve psikanalize ilgi duyar-

lar. Derginin kuruluşundan hemen sonra Paris'e gelerek aralarına katılan Tzara, dergiyi yıkıcı görüşlerinin yayın organı olarak görmek ister. Yayınlanan Dada bildirilerinde, özellikle 5 Şubat 1920 tarihli bildiride dadacılık bir yadsıma ve başkaldırı eylemi olarak kamuya tanıtılır. Çağdaş sanat ve yazından yana olan Breton giderek düşüncelerini eyleme döken, yazını ve sanatı tümünden yadsıyan Tzara'dan ayrılır (13).

"1920 yılının 26 Mayıs'ında hareketin son gösterisi yapılır. Dada durumu gereği kendi kendini yıkmaktan başka bir sonuca varamaz diyen Breton'a göre 1921 yılı Dada'nın sonu olur. Daha önce Kübizm'in ve Fütürizm'in kuklaları Güzel Sanatlar öğrencilerince nasıl Seine nehrine atılmışsa, Dada'ninki de öylece aynı nehre atılır" (14). Dada gelenekselleşmiş klasik insan kavramını yıktı, yeni insan tipini yaratmak da Gerçeküstüçülere düşüyordu. Dada'nın Gerçeküstüçülük gibi olumlu bir hareketin öncüsü olacağı düşüncesinde olan Duplessis, bu hareketin amacının, eksiksiz bir insan yaratmak olduğunu söyler. Bunun kapısını mizah açacak, malzemesini otomatizmde bulacaktır. Dili sanat olacak, derin anlamını psikanaliz verecektir. Ve devrim bunun gerçekleşme olanaklarını sağlayacaktır (15).

Gerçeküstü kelimesi ilk kez 1917 yılında kullanılır. O yıl Guillaume Apollinaire, Gerçeküstücü dramı diye tanımladığı Tiresias'ın Memeleri isimli komediyi sahneye koymuştur. Bulduğu kelime hayli tutulur. Apollinaire'in putlaştırıldığı sanat ve edebiyat çevrelerinde hemen moda olur. Kelimenin gerçek mucidinin Paul Dermée olduğunu söyleyenler yine de eksik olmaz. Dermée, 1920'de L'Esprit Nouveau dergisinin ilk sayısında kelimeyi sıfat haliyle ele alır. Yvan

Goll ise tüm yaşamı boyunca kelimenin gerçek değerini ilk kez kendisinin verdiğini ileri sürmekten vazgeçmez. Böylece gerçeküstücülüğün asıl mucidi olduğunu düşünür. Gerçekte bu, köken ve öncelik soruları asıl meselenin biraz kenarında kalır. Waldberg'e göre Andre Breton'un 1924'de düşlerin, bilinçdışının ve başkaldırının inanılmaz gücünü akıma katmasıyla gerçeküstücülük yeni boyutlar kazanır (16).

Fransa'da ihtiyatla karşılanan akım Fransız resmi belgelerine ilk kez 1934 yılında, Parlamento Başkanı Alberto Sarraut'nun resmi gazetesinde yayınlanan bir açıklamasıyla girer. Patrick Waldberg'in Surrealism kitabında bu şöyle aktarılır: "Sarraut, kendisi hakkında verilen iki ayrı gensoruya cevap verirken Dali'nin "gerçeküstücü" bir tablosunda Bay Frossard'ın baltasıyla, Bay Bergery'nin usturası arasından işkence yöneticisi olarak resmedilmeyi şiddetle reddettiğini açıklar" (17). Sarraut'nun açıklamasında geçen gerçeküstücü kelimesi böylece ilk kez Fransa'da resmi belgelerde kullanılmış olur. Fransa'da yayınlanan muhafazakar Nouveau Petit Larousse'da da 1949 yılında kelime şu şekilde tanımlanır: "Gerçeküstücülük 1924'e tarihlenen, bütün mantık kaygılarını bir yana bırakan bir okulun eğilimidir. Rimbaud, Lautreamont ve Apollinaire'in eserlerini esas alarak 1924 tarihinde Gerçeküstücülük adını benimseyen edebi akımın ilk temsilcileri Andre Breton, Luis Aragon, P. Eluard'dır. Bu akımın amacı saf düşüncenin, aklın ve ahlaki, sosyal önyargıların dayattığı tüm dene-timden uzak özgürce ifade edilmesidir" (18).

Gerçeküstücülüğün babası olarak bilinen Breton, Phillippe Soupault'la birlikte, düşüncenin katışıksız ifadesinin sunacağı yeni olanakları tüm gerçeküstüçülere anlatmak için "Gerçeküstü" kelimesini kul-

landıklarını açıklar. Breton kelimeyi ilk kez kullanan Apollinaire'yi saygıyla anmakla birlikte, artık kelimenin ilk anlamını aştığını hatta yeni anlamı karşılamak için Gerard de Nerval'in kullandığı süpernatüralist kelimesinin aslında daha uygun düşeceğini söyler. 1924 tarihli "Birinci Gerçeküstücü Bildiri"de, Breton şöyle der: "Kelimeye verdiğimiz anlam, Apollinaire'nin verdiği anlamı aşmıştır. Daha da doğru bir kararla, Gerard de Nerval'in Filles de Feu'ya ithaf ettiği süpernatüralist kelimesini de kullanabilirdik. Aslında Nerval bizim esas aldığımız içeriği hayranlık duyulacak bir bağlamda ele almıştır. Halbuki Apollinaire sadece kelimeyi ele almış ve Gerçeküstücülüğün bizi ilgilendiren kuramsal yanını açıklamada yetersiz kalmıştır" (19).

Phillippe Soupault 1919'da Apollinaire'in Gerçeküstücü oyunu "Tiresias'ın Memeleri"ne yazdığı önsözde önerdiği Gerçeküstücülük sözcüğünü Breton'la birlikte kaleme aldıkları serbest çağrışıma dayalı otomatik yazım denemelerinden oluşan "Manyetik Alanlar" kitabındaki yeni şiirsel tavrın ismi olarak seçtiklerini ve bunu sadece çok sevdikleri şairin anısına yaptıklarını söyler (20).

Breton, Nerval'in eserinde devrim yıllarında giyotinle idama mahkum edilen Nadier'in kesilen bir başın tekrar nasıl yapıştırıldığını anlatırken kullandığı inandırıcı tarzı, "Süpernatüralist" düş olarak yorumlamasından yola çıkarak, "Gerçeküstücülüğün yerine süpernatüralizm daha uygun olabilirdi" der ve yine birinci bildiriye, Gerçeküstücülük kelimesini ilk ve son kez tanımlıyorum diyerek şu tanımlamayı yapar:

"Gerçeküstücülük: isim, eril. Düşüncenin doğru işlevini yazılı ya

da sözlü biçimde ifadeyi amaçlayan katışıksız psişik otomatizm. Düşüncenin aklın denetimi olmaksızın ve bütün ahlaki ya da estetik kaygıların dışında ortaya konmasıdır.

Gerçeküstücülük, şimdiye kadar gözardı edilen düşlerin mutlak gücünden, amaçsız düşünce oyunlarından gelen ve belirli çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine duyulan inançtan kaynaklanır. Bütün diğer psişik mekanizmaları tamamen yıkmayı amaçlar ve yaşamın temel problemlerinin çözümü için onların yerine kendisini önerir" (21).

C- YENİ YORUMLAR VE HAREKETİN EVRİMİ

Breton ilk ve son kez kaydıyla 1924'de Birinci Gerçeküstücü Manifesto'da tanımladığı Gerçeküstücülüğe, 1934 yılında yeni katkılar yapar. O tarihten itibaren, Breton'a göre Gerçeküstücülük esas yönelimi olan "aklın özgürleşmesini" artık "insanın özgürleşmesi"ne bağlar. Bunun yolu olarak, her zamankinden daha gerekli hale geldiğini öne sürdüğü proleter devrimini gösterir.

Gerçeküstücülük kelimesinin anlamındaki belirsizliğe rağmen, akımın amacı gerçeğin temellerine inme arzusudur. Akım duygularla algılanan dünyanın daha açık ve daha da tutkuyla farkına varmayı gerektirir. Breton 1919-1925 yılları arasında Gerçeküstücülüğün sezgisel diye nitelendirdiği dönemi sona erdikten sonra iç ve dış gerçekliği (öznel ve nesnel gerçekliği) birleştirmeyi ve bu birliğin elemanları olarak sunmayı denediklerini anlatır (22). Bu nihai birleştirme Gerçeküstücülüğün en önde gelen amacıdır. Toplumun şimdiki biçiminde çelişki içinde olan öznel ve nesnel gerçeklik,

insanın mutsuzluğunun da kaynağıdır. 1919'da Manyetik Alanları yayınından 1925'de Fas savaşının başlamasına kadar olan bütünüyle sezgisel dönemde düşüncenin mutlak gücüne duyulan inançla, onun kendi öz kaynakları aracılığı ile kendisini özgür kılabileceğine inanılır (23). Breton 1934 yılında bu idealist yaklaşımın tamamen yanlış olduğunu çünkü düşünceyi maddenin önüne geçirdiğini söyler (24). Gerçeküstücülüğün 1924'deki tanımı da bütünüyle idealist eğilimi dikkate alır. Birinci Bildiride yalnızca aklın bütün denetiminden değil, bütün estetik ve ahlaki kaygılardan uzak, bir otomatik düşünce tanımlanmış ve bu tanımın yol gösterdiği dönemde Breton kendini aldatmış olduğunu söyler. Bütün estetik ve ahlaki kaygılar yerine, en azından, bilinçli estetik ya da ahlaki kaygılar denmesinin gerektiğini yazan Breton bu "sezgisel" dönemde dışardaki ortamın uygunluğu nedeniyle ilk kuramsal öncüllerini korumayı başardıklarını ve 1925'e kadar bağlı oldukları bir sosyal ya da politik düzen de olmadığını söyler.

1925 Fransa-Fas savaşına karşı tavrı alma gereği duyan grup kendilerini bir anda diğer entellektüellerle aynı cephede bulur. "Şimdi ve Daima Devrim" sloganıyla ortaya çıkan Gerçeküstücüler protestoları ile o zamana kadar varolan düşünce tarzlarını da terkederler. Artık akımın "akılcı" dönemi başlamıştır. "Mutlak idealizmi diyalektik materyalizmden ayıran uçurumun aşılması gerektiğini düşünüyorduk ve bütün dikkatimizi buna verdik" (25).

"Fazlasıyla düşünsel bir tavrın devrimci bir muhalefete dönüşmesinde burjuvazinin radikal zihinsel özgürlüğün tüm biçimlerine karşı beslediği düşmanlık baş rolü oynadı" diyen Ben-

jamin'e göre, bu düşmanlık gerçek üstücülüğü sola iter. Başta Fas Savaşı olmak üzere politik olaylar da bu gelişimi hızlandırır (26).

Breton, Gerçeküstücü düşünce materyalizmle buluşmadan önce de maddenin düşüncenin önünde geldiğini bulması gerektiğine inanır. Gerçeküstücüleri etkileyen Marx'a, Hegel'den, Hegele de Berkeley ve Hume'den ulaştıklarını söyleyen Breton bu son etkilerin, 18. yy Fransız materyalistlerinin şiirsel etkisinin aksine, aktif pratik eylemi dayattığını neredeyse itiraf eder. O'na göre bu etkileri gizlemeye çalışmak Gerçeküstücülüğü yanlış konumlandırır. Gerçeküstücülük bütün çelişkilere karşı korunaklı soyut bir sistem değil aksine yaşayan bir hareket olarak sürekli bir oluşum süreci içindedir ve somut olaylara dayanır (27).

1925/1934 yılları arasındaki akılcı dönemi izleyen dönemde, değişme zorunluğu çok daha yoğunlukla hissedilir. Artık derin fikir ayrılıkları ve kopmalar dönemidir. Buna rağmen Breton, Gerçeküstücülükteki bütün kopma iddialarına karşı Rene Crevel, Paul Eluard, Max Ernst, Benjamin Peret, Man Ray, Tristan Tzara ve kendisinin birlikte çalışmaktan vazgeçmediğini ve hareketin başlangıcından 1934'e kadar verilen ilk sözün asla bozulmadığını söyler. Ona göre "eğer bazı ayrılıklar varsa da, bunlar okyanusta damla gibidir" (28).

Breton 1934 yılında ayrılan yolları ve bir anlamda akımın zayıflamasının ya da etkisinin ve yaygınlığının iyice azalmasının bilançosunu yaparken yıllar sonra çizgilerini kesinleştireceği bir argümanı kullanır; Gerçeküstücülük yaşayan bir harekettir ve sürekli oluşum halindedir. Bu aslında Gerçeküstücülüğü ölümsüz kılan

özelliğidir. Ölümünden iki yıl önce 1964'de yayınlanan son röportajı olan "Cavelier Perspective"de, Gerçeküstücülüğün geleceğini sorgulayan Breton, onun değişmez bir bütünlük olduğunu vurgulayarak, romantizmle Gerçeküstücülüğü kıyaslar. 1964'deki yaklaşımın akıma verdiği hayat alanının 1870'lerde romantizme verilen alanla eşit olduğunu söyler. Onun ölümsüzlüğü yalnızca içsel kavrayışının derinliklerinden ya da yapmayı düşündüklerinden değil, günün gereklerinin ortaya koyduğu problemlere göre nasıl konumlandığına bağlıdır (29).

"Yaşamı değiştirmek ve dünyayı değiştirmek". Gerçeküstücüleri Rimbaud'dan Marx'a taşıyan şey bu iki sloganın dayanılmaz çekiciliğinde yatar. Önceleri, "Gerçeküstücü Devrim" (1924-1929) dergisi etrafında toplanan grup daha sonra "Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük" (1930-1933) dergisini çıkarmaya başlar. Bu sadece bir isim değişikliği değil, politik bir dönüşümü de gösterir, doğrultu anarşizmden Marxizme doğru yönelir. Bretonun 1924'de kaleme aldığı Birinci Manifesto'yu 1930'daki İkinci Manifesto izler. Yeni manifesto doğrultu değişikliğinin gerekçelerini de kapsar. Marxist doğrultu, Breton'un ve Gerçeküstücülerin aklın özgürleşmesi hedefinin ancak insanın özgürleşmesiyle sağlanabileceğini, bunun da bir toplumsal dönüşüme bağlı olduğunu kabullenmeleriyle benimsenebileceğini olacağını söyler. Aragon ve Eluard'ın 1927'de başlayan Fransız Komünist Partisi üyeliği 1933 yılında sona erer. Komünist Partinin katı kuralcı çizgisinden duyduğu kuşku Breton'u Troçkizme yöneltir. 1938'de Leon Troçki'yle Meksika'da biraraya gelen Breton'un yeni hedefi "Bağımsız Devrim Sanatı Federasyonu" nun kurulmasıdır. Peter

Collier, Breton'un bireysel anarşik başkaldırıya bağlı bağımsız düşünce ve sanatçılığa inancı ile yandaşlığını yapmaya çalıştığı disiplinli proleter devrim arasındaki çatışmayı hiçbir zaman tam olarak çözemediğini ve şiir ve politika etkinliğinin ayrı kalmasında direterek Gerçeküstücü başkaldırını zayıflattığını ileri sürer (30).

Marxist yazın ve düşün adamı Caudwell de daha 1934 yılında Gerçeküstücülüğün açmazının sınıfsal kökenlerde aranması gerektiğini yazar. "Gerçeküstücü burjuva devrimcidir. Burjuva devrimci de politik bakımdan anarşisttir. Anarşist, burjuva toplumunun gelişiminden öyle iğrenmiş bir burjuvadır ki, burjuva inancını: noksansız "kişisel" özgürlük, bütün toplumsal ilişkilerin baştan aşağı yıkım inancını en temel biçimde sürdürmektedir" (31).

Fakat Caudwell'e göre anarşist, burjuvaziyi olumsuzlaması ve taşıdığı yıkıcı düşüncelerle yine de devrimcidir ancak bu burjuva toplumunun ötesine geçmesine yetmez.

D- GERÇEKÜSTÜCÜ TEKNİKLER

Birinci Dünya Savaşı sırasında tıp öğrenimi görürken askere alınan Breton, ikinci orduda ruh ve sinir hastalıkları merkezinde çalışmaya başlar. Breton Freud'un psikanalitik yöntemini buradaki hastalara uygular. Yöntemi klinik olarak deneme fırsatı bulan Breton daha sonraları Gerçeküstücü tekniklerin arasında önemli bir yeri olan otomatik yazının da temellerini atmış olur. Breton bu süreci şöyle aktarır: "Freud'la ve savaş sırasında bazı hastalara uygulama fırsatı bulduğum psikanaliz yöntemiyle uğraşırken daha çok sesli düşünmeye benzeyen bir çırpıda denetimsiz ortaya çıkan monolog alma tekniğini kendime

uyguladım. Düşüncenin hızının kelimelerin hızını aşamayacağını düşünüyordum." Konuya ilişkin düşüncelerini açtığı Phillippe Soupault'la ortaya çıkan eserin edebi yanını hiç düşünmeden sayfalar dolusu yazılar yazan Breton (1919 yılında yapılan bu denemeler daha sonra Manyetik Alanlar ismiyle yayınlanır) normal yazma tekniğiyle asla yakalanamayacak dikkat çekici bir imge zenginliği, olağanüstü bir aşk illüzyonu yakaladıklarını anlatır. Ortaya çıkan sonuçları değerlendirmek zordur, hatta ilk okuyuşta bunun olanaksız olduğu bile söylenebilir. Onları yazan görünüşte bir başkası kadar yabancısıdır ve doğal olarak kendinizden bile kuşkulanırsınız" (32). Kullandıkları ilk teknikleri borçlu oldukları Freud'un 1907'de yayınlanan Jensen'in Gradiva isimli romanıyla ilgili bir çalışması da Gerçeküstücülerin bir çok temasının kaynağı olur.

Romana psikanalitik teknik uygulayan Freud bilinçdışının işleyişini, bilinçli davranışla ilişkisini ve bu ilişkide düşlerin oynadığı rolü gösterir (33). Madan Sarup Gerçeküstücülerin sıkça kullandığı arzu ve arzunun bastırılması temasının kaynağını bu çalışmada bulur (34). Sarup'a göre Gerçeküstücü sanat çalışması estetik bir amaç taşımaz, derinlerdeki psişik gerçeğin keşfini ve ifadesini amaçlar. Gerçeküstücüler yaratıcılığın kaynaklarıyla uğraşır, kullandıkları bazı araçlarla bilinçdışının nasıl çalıştığını inceliyordu (35). Bu araçlar otomatizm, kolaj, düşlerin yorumu, efsaneler ve eleştirel paronaya yöntemidir. Bu uygulama onlara göre kişisel psikanalizin bir biçimiydi. Otomatik yazım, bilincin denetimi ya da düzeltimi olmaksızın olabildiğince hızlı yazmaktır. Gerçeküstücüler hipnoz ve medyumluğu da çalışır ve trans halindeyken söylenenlerin dökümünü yapıyorlardı.

Yazı, resim, heykel, ampirik gerçekliğin sorgulamasının görünümüleri. Düş ve gerçeği, bilinçdışı ve bilinci tek bir imgede birleştirmeye çalışan Gerçeküstücüler bunu kolajla denediler (36).

Freud'un çalışmalarından esinlenerek, insanı özgürleştirmeyi amaçlayan, bunu da bilinçdışı aklın olanaklarının sanatta ve yaşamda serbest bırakılmasıyla mümkün gören Gerçeküstücüler, otomatizm ve kolaj teknikleriyle başladıkları bu çabada düşleri ve eleştirel paranoya yöntemini de kullandılar. Freud'un düşlerde dilin rolü ve düş yorumuna ilişkin açıklamalarıyla Gerçeküstücüler, düş ve gerçeğin Gerçeküstü denilen tek bir soyut gerçeklikle birleştirilebileceğini düşünürler. Mitolojik temalar da sıkça ele alınan temalardır. Freud okumalarıyla Gerçeküstücüler otomatizm, düş ve mitolojinin yoğunlaştırma, yer değiştirme ve simgeleştirme gibi ortak özellikleri paylaştığını anlarlar. Düşleri günlük hayatın tortuları gibi gören Freud mitolojiyi de yüzyılların ortak birikimi olarak düşünür (37).

Freudyen deneylerin bir başka biçimi olan zihinsel anormalliklerin bilerek taklidi, Gerçeküstücüleri eleştirel paranoya yöntemiyle Lacan'a taşır. Gerçeküstücülerin, "Minotaure" dergisindeki "paranoya artistik yaratıcılık" makalesiyle tanınan Lacan, polise bağlı bir klinikte suçlular ve serserilerle ilgili raporlar hazırlayan genç bir psikanalistedir. 1933'de Dali ile eleştirel paranoya yöntemi üzerine ortak çalışmalar yapan Lacan'ın doktora tezi de paranoyayla ilgilidir. Genç Lacan, Dali'yle çalışmasının yanında, Breton'u çevreleyen Gerçeküstücü grupla da ilişki içindedir. Bir yandan tıbbi dergilerde yazıları çıkarken bir yandan da Gerçeküstücü dergilere yazılar hazırlar.

BİRİNCİ BÖLÜM

DÜŞLERDEN SİNEMAYA

A. SİNEMA-İMGESEL SÜREÇ İLİŞKİSİ

Sinema Metz'in çalışmalarında Lacan'ın imgesel dediği süreçle ilişkilendirilir. Lacan ayna evresinde bebeğin annesinin varlığının bir parçası olarak yaşadığı imgesel süreçten, babanın ve toplumun kurallarının yaşandığı simgesel sürece nasıl geçtiğini anlatır. Madan Sarup, Lacan'ın çalışmalarını ayrıntılı olarak ele aldığı kitabında Lacan'ın kuramının insan öznelliğinin ayna aşamasında oluştuğunu yazar (38). Psikiyatrist Henri Wollan'dan aldığı kavramı Lacan psikanaliz terimleriyle yeniden yorumlar. Ayna aşamasının 6-18 aylar arasında, henüz kendi gövdesinin bütünselliğinin farkında olmayan bebeğin, bir özne olmasını sağlayan süreç olduğu varsayılır. Bebek kendi gövdesinin işlevlerini henüz tam olarak kontrol edemediği ayna evresinde, kendisini ilk kez bir bütün olarak algılar. Bu döneme kadar annesinin varlığına bağlı bir unsurken, artık bebek aynada kendisini anneden ayrı bir varlık olarak görür ve bu andan itibaren bir özne olma süreci başlar (39). Özneleşme süreci aynada kendi varlığının yansımaları öteki yansımalarından ayırtmayla ilişkilidir. Ben ve öteki ayrımının algılanmaya başladığı andan itibaren özne olma süreci başlar. "Öteki, çocuğun varlığının kanıtıdır, ben ve diğeri arasındaki farkı gösterir. Bu insanın ayrı bir birey olarak doğduğu ve özneleşmesini sağlayan andır. Ayna aşamasının önemi, normalden en psikotik insanlara uzanan ayrımın köklerinin bu aşamada yatmasıdır" (40).

Ben ve özne ayrımı Lacan'ın kuramının temelini oluşturur. Lacan ben ve özneyi birbirinden ayırır. Ben (ego) öznenin imgesel özdeşleşmelerinin yeridir. Benin esas işlevi bir imge ile özdeşleşmek, bir kültürel imge halinde kendini görmektir. Lacan'ın öznesi kültürel öznedir; kültürün simge düzeniyle belirlenmiş insandır. İmgesel dönem "Ben" in kültürün dünyasında kültürel özneliğe doğru evrilme sürecidir. İmgesel dönem Lacan'a göre özdeşleştirmeler yaptığımız, ancak bu arada da kendimizi "yanlış tanıyıp" yanlış algıladığımız imge-lerin bölgesidir. İmgesel dönem Freud'da bebeğin ilk gelişiminde özne ile nesne, kendisi ile dış dünya arasında ayrımın mümkün olmadığı döneme Lacan'ın verdiği addır. Lacan'ın imgesel dönemi aynı zamanda Oidipus öncesi dönemdir (41).

Oidipus'tan önce çocuğun annesiyle ortak yaşadığı, annenin tüm ihtiyaçları karşıladığı haz ilkesinin geçerli olduğu bir dönem varken, babanın devreye girmesiyle gerçeklik ilkesinin egemenliğine girilir (42). Anneye sahip olma arzusunun yaratan ve engelleyen baba artık rakiptir. Çocuk anneye duyduğu arzuyu bastırmayı öğrenir. "Oidipus bizi kadın ve erkek yapan ilişkilerin yapısıdır. Haz ilkesinden gerçeklik ilkesine geçiş ve aile içi yasak cinsel ilişkilerden aile dışı meşru ilişkilere yönelmemiz nedeniyle de topluma açılma dönemidir. Oidipus sonrasında çocuk kültürel düzende bir yer edinme sürecine girmiştir. Freud'a göre Oidipus ahlak, vicdan, yasa ve bütün toplumsal ve dini otorite biçimlerinin başlangıcıdır" (43). Çocuk babanın egemenliğini kabul eder çünkü babanın yasağı aynı zamanda bir ödül de vaad eder. Çocuk ilerde babanın yerini alarak ailenin reisi olabilir. Oidipus'u cinsel kimlik edinerek atlatan çocuk kendi yasak arzularını da

bilinçdışına bastırır. "Cinsiyet rolünü benimseyen çocuk artık bir ego, bireysel bir kimlik, cinsel, ailevi ve toplumsal ilişkilerde belirli bir yer edinmiştir, ancak bunu kendi yasak arzularını bilinçdışına iterek başarabilmiştir. Oidipus sürecinden geçen insan öznesi bölünmüş, bilinç ile bilinçdışı arasında sıkışmış bir öznedir ve bilinçdışının her zaman yüzeye çıkma tehlikesi vardır (44). "Bilinçdışına giden "ana yol" rüyalarıdır. Freud için rüyalar temelinde bilinçdışı isteklerin simgesel doyumlarıdır" (45). Eagleton bilinçdışının simgesel tarzda ortaya çıkmasının nedenini rahatsız edici gerekleri yumuşatarak rahat bir uyku sağlama gereğine bağlar. Bilinçdışı arzular kendi anlamlarını gizler, çarpıtır ve yumuşatır. Böylece rüyalar çözümlenmesi gereken simgesel metinlere dönüşür. Rüya görürken ego da çalışır. Ego bir imgeyi sansürler ve mesajı karıştırırken bilinçdışı da bu karışıklığı artırır. Bunu yaparken kimi imgeleri tek bir cümlede yoğunlaştırır veya bir nesnenin anlamını onunla ilgili olan başka bir nesneye yükler. Böylece bir insana duyulan hırs, isim benzerliği yüzünden bir yengeçten çıkarılabilir. Eagleton bu yoğunlaştırma yerdeğiştirmenin Jacobson'un dilin iki temel işlemi olarak tanımladığı, "eğretileme" (anlamların yoğunlaşması) ve "düzdeğişmece"nin (bir anlamın bir başka anlamla yer değiştirmesi) karşılığı olduğunu söyler (46). Roman Jacobson'dan esinlenen Lacan da eğretileme işleyişini yoğunlaşmada, düzdeğişmece işleyişini de yerdeğiştirmeye ilişkilendirir. Yerdeğiştirmede belli bir düşünceyle ona yakın bağlantılı bir başka düşünce yerdeğiştirir. Haz ilkesinin yönlendirdiği bilinçdışı düşlerle doyum ararken, gerçeklik ilkesine göre çalışan ego'nun sansürünü yoğunlaştırma ve yerdeğiştirmeye aşmaya çalışır. Düşlerde ortaya çıkan bilinçdışı, aslında imgesel dönemden simgesel döneme geçişte insanın toplum-

sallaşmasının maliyetidir. Toplumsal düzenin yasakladığı istekler bilinçdışına itilir. "Lacan bilinçdışını yasak isteklerin bastırıldığı bir havuz değil, bu isteklerin toplamı ve dinamik ilişkileri olarak görür. Bilinçdışına itilen de aslında yasak istekler değil bunlara karşılık gelen fikirsel temsilcilerdir. Bilinçdışının simgelerden oluşmasını açıklayan Lacan'a göre simgeleşmemiş bir düşünce olamayacağı için bilinçdışı simgelerden oluşur" (47). Bilinçdışı simgelerden oluştuğu için de yine bir simge sistemi olan dil gibi çalışır. Düşlerde ortaya çıkan bu dilin şifreleri psikanaliz yoluyla çözülür.

B- METZ'DE DÜŞ VE FİLM

Lacan'ın çalışmalarını temel alarak psikanalitik bir film kuramı oluşturan Metz'e göre sinema düşlerin ve bilinçaltının mantık ve yapısını yeniden üretme gücündedir. Metz düş ve sinema arasındaki benzerlik ve farklılıkları şöyle sıralar:

1. Düş gören, düş gördüğünü bilmediği halde sinema izleyicisi sinemada olduğunu bilir (48).
2. Filmdeki imgeler gerçektir, düşlerse psişik aygıtta yaratılır. Düş durumu haz ilkesine göre çalışır. Filmsel durum ise gerçeklik ilkesiyle bağlantılıdır. Film izleyicisinin içinde bulunduğu karanlık salon ve nisbeten hareketsiz konumu uyku durumuyla benzerlik gösterir (49).
3. Film düşe göre daha mantıklıdır ve kurulmuştur. Düşlerde hiçbirşey saçma değildir. Normalde şaşırtıcı gelen hiçbir şey düşte bizi şaşırtmaz (50).

4. Filmde, anlatılan bir öykü etrafında geçen olaylar vardır. Düş öyküsünde anlatı olmadığı gibi öykünün kaynağı belirsizdir, düş kim-
senin kimseye anlatmadığı bir öyküdür (51).

Sinema kuramını düş-film ilişkisine yaslayan Metz'in temel soru-
su psikanalizin film çalışmasına nasıl katkı yapacağıdır. Temelde
bilinçdışı ele alan psikanaliz kuramsal alt yapıyı oluşturunca, izleyici
de ister istemez kuramın merkezinde yer alır. Jean Louis Baudry'nin
geliştirdiği sinema gereci kavramı izleyicinin merkezi konumunu be-
lirlemek açısından önemlidir.

1. Bu gerecin ilk bölümünde teknik altyapı yer alır. Kamera, ışık,
film ve yansıtıcıdan oluşan sinema malzemesinin çeşitli biçimlerdeki
kullanımıyla elde edilen sonuçlar teknik altyapıyı oluşturur.

2. Filmin yansıtılma koşulları. Karanlık salon, oturarak izlemenin
yaratığı hareketsizlik, perdenin önde yer alması ve ışığın izleyicinin
başının gerisinden gelmesi.

3. Bir metin olarak filmin kendisi. Sahip olduğu araçlarla görsel
devamlılığın temsili, gerçek mekan yansıtılması ve inandırıcı bir
gerçeklik etkisi.

4. Arzu eden bir özne olarak kurulan izleyici. İzleyicinin zihinsel
işleyişinin unsurları olan bilinçli algı ve bilinçdışı süreçler onu arzu
eden bir özne olarak kurar (52).

Baudry'nin "sinema gereci" kavramını açıklamak için psikanalitik
film kuramında izleyicinin merkezi rolünü vurgulayan Lewis bu gereci
oluşturan iki asli unsurun teknolojik ve insani (libidinal-erotik)

parçalar olduğunu belirtir (53). İzleyici ise bu sinema gerecinin tam da merkezindedir. Öyle ki bu izleyen özne olmaksızın mekanizmanın işlemesi olanaksızdır.

Baudry sinematografik aygıtın, psikişik aygıtın uyku halindeki konumunu taklit ettiğini ileri sürer (54). Sinema salonunda özne gerçekliğin değil rüyanın alanına itilir. Metz düşün ve film ilişkisini vurgularken filmdeki imgelerin gerçek olduğunu, düşlerinse gerçek algısının dışında uykudayken görüldüğünü söylüyordu. Metz'in Baudry'nin görüşlerini geliştirerek sinema göstergebilimiyle psikanaliz arasındaki bağı kuramsal temelleri attığını söyleyen Erdoğan'a göre Baudry seyirciyi bir kavram olarak sinemaya psikanalitik düzlemde sokup, ikisi arasındaki bağı sergilemiş, iki aygıtın özdeşlik ilişkisini çözümleyerek bunun ideolojik boyutuna işaret etmiştir (55).

Baudry Eflatunun gerçeklik-idealar dünyası, algılanan ve bilinen dünyaya ilişkin görüşlerini anlatırken kullandığı mağara metaforundan esinlenir. Mağaradaki tutsaklar arkalarına yerleştirilen bir meşalenin ışığıyla duvara yansıyan gölgelerini tek gerçeklik olarak algılar ve giderek mağara dışında bir dünya olduğunu unuturlar. Sinema salonuyla mağara, izleyicinin konumu açısından benzeşirler. "Baudry psikanalizin mağara metaforunu insanların dönmek istedikleri ana rahminin bir simgesi olarak yorumladığını yazarken, Elsaesser de sinema salonunu ana rahmine benzetir" (56).

C- AYNA EVRESİNDEN, SİNEMA PERDESİNE: ÖZNE'NİN SERÜVENİ

İhtiyaçların dilin dolayımına girmeden doğrudan doyum bulduğu ana rahmi, aynı zamanda Lacan'ın imgesel dediği dönemin de

kökeninde yer alır. İmgesel dönemde çocuk anneyle dolaysız ilişkidedir ve onun bir parçası olarak yaşamını sürdürür. Bu her zaman özlenen, nostaljik, mutlak doyumun varolduğu mutlu dönemdir. Metz, Baudry'nin yanısıra Lacan'ın ayna evresini de kuramına ekleyerek öznenin, annenin egemen olduğu imgesel, bütünlüklü dönemden, babanın ve toplumun simgesel dönemine, arzuların dolaylı giderilmesiyle, yani yokluğun vurgusuyla ortaya çıkan dilin dünyasına geçerken yaşadığı özdeşleşme-kimlik kazanma sürecini sinema izleyicisine uygulayarak kuramına son şeklini verir.

Ayna evresinde bebeğin kendi yansımasını görerek kendi imgesiyle dolaylı olarak özdeşleşmesiyle başlayan özneleşme süreci yeni özdeşleşmelerle devam eder ve özne Lacan'ın adlandırdığı gibi kültürün belirlediği özne olur. Özneleşmeyi başlatan ilk özdeşleşme bebeğin kendisiyle kurduğu özdeşliktir. İlk özdeşleşmenin önemi öznenin toplumsallaşmasının kökenini oluşturması ve annenin dünyasından bebeğin dünyasına geçişi göstermesidir. Bebeğin kendisiyle özdeşleşmesi birincil ve bunu izleyen özdeşleşmeler de ikincil özdeşleşmelerdir.

Ayna evresinde kendisiyle ilk kez karşılaşan bebeğin psikik gelişimi henüz kendisini bir bütün olarak algılamasına elvermediği için aynadaki imge ona bir başkasının görüntüsü gibi gelir. Çünkü çocuk henüz kendisini bir bütün olarak algılayamadığı halde aynadaki tamamlanmış, ideal bir imgedir. Özneleşme süreci aynı zamanda ideal olarak görülen imgelerle özdeşleşme sürecidir. Ayna evresinin sinema perdesiyle olan benzerliği nedeniyle seyirci de "film izleme sırasında perdedeki film kişilerinin görüntülerini yer yer idealleştirir ve onlarla

özdeşleşir. Bu yüzden ayna evresi, seyircinin sinema perdesinde yansıyan görüntüyle nasıl bir ilişkiye girdiğinin açıklanmasında kritik bir önem taşımaktadır (57).

Metz ayna-perde benzerliğini öne sürerken aynaya kıyasla sinemadaki özdeşleşmenin ikincil olacağını da söyler (58). Ancak sinema için de "sinematik birincil özdeşleşmeyi" öneren Metz, bununla izleyicinin kendi kendisiyle özdeşleşmesini kasteder. Sinemada oyuncu ve karakterlerle kurulan özdeşlikler de ikincil grupta yer alırlar. Metz özdeşleşme oyununun sürekli olduğunu ve onsuz sosyal yaşamın da olamayacağını söylerken, bu sürecin sinemada da devam ettiğini vurgular (59). Filmin anlaşılabilmesi kurulan özdeşliklere bağlıdır aksi takdirde izleyici filmde hiç birşey anlayamaz. Sinema perdesi aynaya benzer fakat önemli bir fark izleyicinin kendisinin perdede yer almasıdır. Öznenin durumunun birincil sürecine karşılık gelen ayna evresindeki çocuğun kendisiyle özdeşleşmesinin sinemadaki karşılığının da izleyicinin kendisiyle özdeşliği olduğunu ve bu sinematik birincil özdeşleşmenin, filmi oyuncu ve karakterleriyle yapılan ikincil özdeşlikleri önceleyerek filmi anlaşılır kıldığını söyleyebiliriz. Metz'e göre sinemadaki yetişkin izleyici zaten çocuklukta ayna evresini yaşadığı için filmi izlerken perdede tekrar kendi görüntüsünü aramaz (60). Metz'in izleyicisi, özne oluşumunun ayna evresini zaten yaşamış ve kendisiyle özdeşleşmiştir, sinemadaki ikincil özdeşleşmelere hazırdır. "İzleyici aynadaki çocuğun aksine perdede yoktur, bir nesne olarak kendisiyle değil ancak kendi dışında perdede varolan nesnelere özdeşleşir. İzleyici sinemada olduğunu bilir ve bütünüyle algılama konumundadır. Bütünüyle algılama aynı zamanda,

gücün de sahibi olmak demektir" (61).

Metz'in izleyicisi görerek ve işiterek algılıyor olmanın verdiği güçle sinema gösterenini de oluşturur; filmi kendi algısıyla yaratan izleyicidir. İzleyici özne, algıladıklarının imgesel olduğunu ve bunları kendisinin algıladığını bilir. İzleyici özne perdeye bakışıyla kendi kendisiyle özdeşleşirken aslında kamerayla da özdeşleşir. Çünkü hiç görünmese de seyircinin izlediği her şeyi ondan önce gören bir kamera vardır. Sinema izleyicisinin kendisiyle kurduğu özdeşlik kamera aracılığıyla gerçekleştiği için, kamera sinemadaki birincil özdeşleşmenin en önemli aracıdır ve sinema salonunda onu projeksiyon makinası temsil eder. Sinema izleyicisinin Lacanyen anlamda ayna evresini zaten yaşamış olduğunu varsayan Metz'in izleyicisi sinematik birincil özdeşleşmeyi kendisiyle gerçekleştirirken bunun aslında kamerayla da özdeşleşmeyi içerdiğini söyleyebiliriz. Birincil sinematik özdeşliği ikincil süreçler olan oyuncu, karakter ve öyküyle kurulan özdeşlikler izler. Metz'in izleyicisi artık izleyici özne olarak filmin tadına varmaya hazırdır. Düşler gibi sinemada da bilinçdışındaki arzunun tatmini aranır. İzleyicinin filmi izlemekten aldığı hazzın kaynağı da bilinçdışıdır.

Sinemada izleyicinin özne olarak kurulması "Suture" kavramının işleyişiyle açıklanır. Lacan'ın öğrencilerinden Jacques Alain Miller'in geliştirdiği suture, sinemaya uyarlandığında "metinlerin çeşitli teknikler aracılığıyla izleyicide öznelliği yaratma süreci" olur (62). Suture "izleyicinin söyleme zincirlenmesi" ni aç/karşı aç çekim yöntemiyle ortaya koyar (63). Film çekilirken kamera kendi varlığını izleyiciden gizleyecek şekilde yerleştirilir. Amaç "görünenlerin herhangi bir tek-

nolojik aracın ya da bir bakışın algılamasından bağımsız olarak varolduğu yanılısamasına yardımcı olmaktır" (64). Bir filmde izleyiciye gösterilen herhangi bir görüntüyü izleyen çekimde, filmdeki oyuncunun bakışı verildiğinde bu görüntünün karşı açısında aslında kameranın kendisi varken, izleyici sonraki çekimde verilen oyuncunun bakışı nedeniyle kameranın varlığını unuttur. Görmekten haz duyan, izlediği görüntünün kimin bakışıyla görüldüğünü merak eden izleyici aslında "birinci çekimin eksik olanın göstereni olduğunu anlar" ve bu eksiklik haz duygusunun kaybolmasına neden olur" (65). Suture işleyişi aç/karşı aç yöntemiyle özleyicinin duyduğu rahatsızlığı giderir. Karşı aç eksikliği duyulan olanı gösterir ve izleyici filmin akışına girer yani söyleme zincirlenir. Suture kaybolanların tekrar bulunmasını sağlayarak izleyicinin haz almasını sağlar. Suture kavramının önemi izleyiciyi arzu eden bir özne olarak kurması ve "kültürel düzene uyumlu kılmasındadır" (66).

Sinemadaki eksiklik ve yoklukların giderilme aracı olan suture, sembolik kastrasyonla da ilişkilendirilebilir. Freudyen anlamda yokluğundan acı duyulan bütün kayıpların kaynağında castration endişesinin bulunduğu düşünülürse, cinsel farklılığın suture kavramıyla da vurgulandığı söylenebilir. "Castration" endişesi çocuğun annesinin iğdiş edilmiş olduğunu düşünmesinden kaynaklanır. Annenin penisinin olmadığını gören çocuk bunun bir kopma sonucunda gerçekleştiğini sanır ve aynı sonla karşılaşmaktan endişe duyar. Freud hadım edilme korkusunu fetişizm kavramıyla ilişkilendirir (67). Fetişizmde kadının imgesel hadım edilme görüntüsünün yerini kimi rahatlatan fakat şaşırtıcı nesnelere alır. Hadım edilme ve ondan kay-

naklanan fetişizm, filmlerinde bolca psikanalitik atıflar bulunan Bu-nuel'in anlattıklarını kavrayabilmek için başvurulan temel anahtar-lardır. Özellikle "Bir Endülüs Köpeği" nde eğretilemelerle süslenmiş film metni baştan sona cinsel farklılıktan kaynaklanan endişe üzerine kuruludur. Filme geçmeden önce fetiş nesnelere aslında "kayıp peni-sin göstergeleri olduğunu fakat onunla doğrudan bir bağlantıyı olmadığını" da eklemek gerekir (68). Penisini kaybetmekten kaynakla-nan endişe fetiş nesnenin arzuyu yeniden yaratmasıyla giderilir. "Kadınlar erkeklerin kastrasyon korkusunu temsil eder" diyen Sarup'a göre iğdiş edilmiş kadın hayaleti, yarasını gizlemek için fallik bir ikame nesne kullanarak ya da yaradan dikkati uzaklaştırarak erkeğin bilinçaltını eline geçirir" (69).

İKİNCİ BÖLÜM

BUNUEL SİNEMASI

A- BİR ENDÜLÜS KÖPEĞİ

(Un Chien Andalou/An Andalusian Dog)

Yapım: Luis Bunuel

Yönetmen: Luis Bunuel

Senaryo: Luis Bunuel, Salvador Dali

Kamera: Albert Duverger

Kurgu: Luis Bunuel

Müzik: Richard Wagner'in "Tristan ve Isolde" operasından bölümler ve Arjantin tangoları (ses bandına 1960'da eklenmiştir.).

Sanat Yönetmeni: Schilzneck

Oyuncular: Pierre Batcheff (genç adam), Simone Marevil (genç kadın) , Xaume de Miravilles, Luis Bunuel, Salvador Dali.

Süre: 17' 430 metre. Siyah Beyaz (70)

Sinopsis: Bir varmış bir yokmuş: Bir adam (Luis Bunuel), genç bir kadının (Simone Marevil) gözünü ortadan ikiye keser. Ayın üzerinden bulut geçer. Sekiz yıl sonra: Bisikletli biri (Pierre Batcheff) sokakta yere yuvarlanır. Genç bir kadın yardımına koşar ve onu öper. Bisikletli bir odada yeniden doğar ve kadına karşı cinsel arzular duyar. İkili pencereden aşağıdaki caddedeki ilginç olayı seyrederler. Kalabalığın

ortasında androjen görünüşlü biri, kesilmiş bir elle oynamaktadır ve sonda geçen bir arabanın altında kalır. Bisikletli okşamaya başladığı kadını daha sonra iki ipin ucunda sürüklediği aykırı nesnelere (piyano, ölü eşekler vb.) odanın içinde kovalar. Onaltı yıl önce: Bir ikiz belirir ve adamı cezalandırır. Bisikletli ikizini vurur, ikiz bir kadın sırtına tutunmaya çalışarak ölür. Genç kadının gözleri kuru kafa biçimindeki güveye takılır. Bisikletli yeniden doğar, yine kadının peşindedir. Kadın odadan çıkar artık sahildedir ve yanındaki başka bir genç adamla çok mutlu görünür. Baharda, genç kadın ve yeni arkadaşının kızgın güneş altındaki böceklerin kemirdiği cesetleri, yarı bellerine kadar kuma gömülmüştür.

Gerçeküstücülerin esin kaynaklarından olan Lautreamont, güzelliği birbirinden çok uzak iki imgenin birleştirilmesinde bulur Ölçütü "bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin ameliyet masasındaki şaşkıncu birlikteliği"ndeki gibi bir güzelliştir. İlgisiz görünen iki imgenin yanyana getirilmesindeki güzellik arayışı Gerçeküstücülerini kolaj tekniğine yöneltir. Bunuel'in Endülüs Köpeği'ndeki ay-bulut, göz-ustura imgeleri birbirinden uzak görünür. Bu iki uzak imgeyi izleyici çağrışım yoluyla birbirine bağlar. Bunuel bize önce ayın ortasından geçen incecik bulutları gösterir, bu görüntüyü bir kadın gözünü ikiye kesen ustura görüntüsü izler. Anlamı hep bir önceki görüntüyle ilişkilendirerek oluşturmaya çalışırız. "Bir varmış bir yokmuş" gibi majsalsı bir yazıyla başlayan filmin ilk sahnesinde bileylenen bir usturanın yakın çekimini görürüz. İzleyen çekimde sigara içen bir adam görülür. Sonra yine bileylenen ustura ve keskinliğinin tırnakta denenmesi gelir. Bunu aynı adamın balkondaki çekimi izler, elinde bir de ustura

vardır. Bir köpek uluması işitilir. Aynı anda adam yukarı doğru bakar. Şimdi çerçevenin sol yanında dolunay ve ona doğru yaklaşan bir bulut kümesi vardır. Tekrar adamı yukarı doğru bakarken görürüz. Bu çekimi bir kadın yüzünün yakın çekimi izler. Kadın izleyiciye doğru bakar arkasından uzanan bir el sol gözünü iyice açar ve yuvarlaklaştırır. Dolunayın ortasından incecik bir küme bulut geçer. Yakın çekimde bir gözün usturayla ikiye ayrıldığını görürüz. Tüyler ürperen bir girişle başlayan "Bir Endülüs Köpeği" Gerçeküstücü sinemanın başyapıtı sayılır. Bunuel filmin ilk gösteriminde Gerçeküstücülerle henüz tanışmamış olsa da eserlerini yakından tanımaktadır; özellikle Benjamin Peret mizah yüklü satırlarıyla Bunuel ve Dalı'yi etkiler (71). Fernand Leger'in tanıştırdığı Man Ray ve Louis Aragon, Bunuel'in tanıdığı ilk Gerçeküstücülerdir. Filmin Studio 28'deki gösteriminin ardından Breton'la ve grubun diğer üyeleriyle de tanışır. Adını Bunuel'in yazdığı bir şiir kitabından alan filmin senaryosu, gördükleri düşleri birbirlerine anlatarak yazmaya başlayan Bunuel ve Dalı'nın altı günlük ortak çalışmasıyla tamamlanır (72). Bunuel "Endülüs Köpeği'nin yapımı üzerine Notlar" da çalışma yöntemini şöyle özetler: Geleneksel ahlakın ve aklın baskıları yok sayılır. Sadece hiçbir olanaklı açıklaması olmayan betimlemeler geçerli sayılır. Beliren bir imge ya da düşünce daha önceki bir düşünceyle ilişkiliyse veya ikilinin kültürel yapılarından ya da beklentilerinden kaynaklanıyorsa hemen dışlanır. İmgeler tamamıyla mantıksızdır, izleyicilere olduğu gibi kendilerine de açıklanamaz ve gizemli gelirler. Filmdeki hiçbir şey herhangi bir şeyi sembolize etmez (73). Bunuel senaryonun nasıl oluştuğunu anlattıktan sonra filmin çözümlemesinde kullanılacak tek yöntemin ise psikanaliz olabileceğini söyler (74).

Filmin giriş bölümünde usturasını bileyen bir adamın balkonda dolunayı seyrettikten sonra usturayla bir kadının gözünü ortadan ikiye ayırdığını görürüz. Görünürde hiçbir nedeni olmayan gözün kesilmesi film bir düş gibi ele alındığında anlam kazanır. Düşler, insanın cinsel ve toplumsal kimlik kazandığı andan itibaren oluştuğu varsayılan bilinçdışına atılan yasak cinsel arzuların sembolik doyurumunun sağlandığı alandır. İzlediğimiz görüntüleri çıkış kaynağına doğru takip edersek bilinçdışına ulaşırız (75). Bunuel'in filmlerinin çözümlenmesi için önerdiği tek yöntem olan psikanaliz bilinçdışının bilimidir. Freud bilinçdışını araştırmak için psikanalizi geliştirir ve ruhsal hastalıkların kaynağına bu yöntemle inmeye çalışır. Bilinçdışına gidan yollar serbest çağrışım, dil sürçmeleri ve en önemlisi rüyalardır.

Linda Williams'a göre girişin ikinci bölümündeki anlatının (diegesis) kesilmesi retorik bir değişmedir (76). Ayın üzerindeki bulut hareketinin bölünmesinin görünür tek nedeni ay ve gözün yuvarlak şekliyle, onları kesen bulut ve usturanın ince şekli arasındaki biçimsel benzerliktir (similarity). Belirleyici olan, bitişiklikten (contiguity) doğan bir çağrışımından çok, göndergelerin (referents) benzerliği (similarity) olduğu için buradaki değişmece düzdeğişmece değil eğretilimedir (77). Bu Metz'in analizinde dizim içindeki eğretilimedir (78). Metz ikisi de aynı zincirde yer alan iki film unsurunun (iki imge, aynı imgede iki motif, iki sahne, ya da bir imge ve bir ses, bir fon gürültüsü ve bir kelime vb.) benzerlik ya da karşıtlık yoluyla birleştirildiğini söyler (79). Ya da bu benzerlik ya da karşıtlık, çağrışım yoluyla yaratılır. Bunun örneği Chaplin'in "Modern Zamanlar"ında bir koyun sürüsüyle, itiş-kakış metro istasyonuna giren kalabalığın birlikte verilmesidir.

Linda Williams ay-göz, bulut-ustura benzerliğine dayanan eğretileninin yarattığı güçlü etkiyi anlatının üzerindeki hiyerarşik konumuyla açıklar (80). Klasik eğretileninde dizim içindeki eğretileneyi yaratan unsurların görünüş sıraları önemlidir. Önemi vurgulanmak istenen önce gösterilir, onun etkisini artırmak için düşünülmüş görüntü ondan sonra gelir ve ilk görüntü böylece yorumlanmış olur. Williams bu klasik sıralamaya Sternberg 'in Şangay Ekspresi'ndeki öpüşme sahnesini örnek verir. "Clive Brook ve Marlene Dietrich'in ilk öpüşmelerini dış çekimle trenin ışığı izler. Asıl unsur olan öpüşme ve onu yorumlayan araç olan ışık dizim içinde bir eğretilen oluşturur. Öpüşme ve ışık arasındaki farklılıklar gözardı edilirken, benzerlikler (ısı, heyecan, basınç) ikilinin duyduğu cinsel heyecanı anlatacak şekilde ortaya konur. Işık ancak öpüşmeden sonra yananlamsal önemde gelir.; aksi etkiyi azaltabilirdi. Buradan Metz'in verdiği örneğe gelirsek, önemi vurgulanan metrodaki kalabalık, onu yorumlayan unsur koyun sürüsüdür. Fakat Williams'ın örneğinin aksine görünüş sırası koyunlardan işçilere doğrudur. Williams bunun ikinci bir yol olduğunu ve bu yolla anlatımın baskın kılındığını söyler. Ona göre anlatımda yeri olsun ya da olmasın ikincil ya da geri planda kalan doğal, mimari ya da insan dışında bir materyal, anlatımın değişmece üzerindeki egemenliğini tekrar sağlamış olur. Yeniden Endülüs Köpeği'ne dönersek, anlatım-değişmece hiyerarşisininin filmin başlangıcındaki eğretileninde bozulduğu görülür. Williams'a göre daha önemli olan unsur önce görünüyordu. Bu durumda önce verilen ay ve bulut ana unsuru oluşturmalı. Daha önce gördüğümüz gibi klasik eğretilen sürecinde, bir göstergenin benzerlik ilişkisi nedeniyle bir başka göstergenin yerine kullanılması anlatıma hizmet eden, onu

güçlendiren bir işlev görüyordu. Endülüs Köpeği'nde ise ay-bulut, göz-ustura, eğretilmesi anlatının önüne geçer. İnsana ilişkin etkinliğin ana temayı oluşturduğu ve önce görünmesi gerektiği öngörülse de göz ve ustura insana ilişkin olmalarına rağmen, ay ve buluttan sonra perdeye gelirler. Normalde eğretilmenin anlatıya yardımcı olması gerekirken, giriş bölümünde anlatı eğretilmenin hizmetindedir. Williams filmin girişindeki eğretilmeyi Şangay Expressi'ndeki eğretilmeyle karşılaştırırken, eğretilmenin asıl unsurunu öne çıkarması, vurgulaması gereken yardımcı unsurun geri planda kalması gerekirken öne çıkararak hiyerarşiyi bozduğunu ve hatta anlatıyı da oluşturduğunu bulur. İkinci fark değişmecenin eğretilme unsurlarını birleştirecek gösterebilimsel temelden sapmış olmasıdır. Williams bu otonom görünümlü değişmecenin klasik değişmecenin aksine, bir söylemde süslü bir detay olarak okunamayacağını hatta bu değişmecenin söylemin asli unsuru olarak görülmek istediğini söyler.

Filmin çarpıcı girişinden etkilenen sinema yazarları da bu kısa girişi farklı şekillerde yorumlamışlardır. Linda Williams'ın düş-film ilişkisinden yola çıkarak geliştirdiği kuramsal yaklaşımın ele aldığı soru, Gerçeküstücü filmin kuram ve pratiğinde düş modelinin nasıl kullanılacağıdır (81). Bir başka yazar Raymond Durnat ise Williams'ın analizini fazlasıyla biçimci bulur (82). Durnat filmin hedefinin burjuva dili ve ideolojisi olduğunu söylerken, bunun normal devamlılığı sağlayan bir kurguyla yapılamayacağını öne sürer. O'na göre Bunuel devamlılığı bozarak burjuva çelişkilerini vurgular. Bu tür çelişkiler filmin yıkıcı tavrıyla verilebilir. Yani Durnat filmdeki tavrın, vurgulamak istediği toplumsal çelişkilere uygun düştüğünü öne sürer. Williams

girişteki çarpıcı kesilen göz çekiminin gizli anlamını "castration"la açıklarken çoğu yorumcuda usturanın erkek, gözün kadın cinsel organıyla ilişkilendirildiğini ve onlara göre gözün kesilmesinin cinsel ilişkiyi anlattığını söyler. Ustura sanki cinsel ilişkiyi betimlercesine gözün içine girer (83).

Durgnat, aynı bölümde rol alan Bunuel Jekyll-Hyde örneğindeki gibi çift karakterli bir kahraman olarak düşünüldüğünde öykünün bir seks manyağını da anlatıyor olabileceğini söyler (84).

Giriş bölümünü izleyen bölümde süslü giysilerle bir bisikletli belirir. Sonuçta bu süslü giysiyi mantıklı bir biçimde açıklayabiliriz diyen Durgnat girişin kesme motifinin de böylece açıklanabileceğini söyler. Bunuel'i bisikletliyi ve öğretmeni aynı kişinin farklı görünümüleri olarak düşünürsek, balkondaki göz kesme de bu görünümlerden biri olan seks manyağının marifeti olabilir. Gerçekten, sanki dolunayın etkisiyle canavarlaşan masal kahramanları gibi Bunuel de aynı etkiyle bir kadının gözünü kesen bir canavara dönüşmüş olabilir. Böylece filmin girişine ilişkin Williams'ın hadım edilme yorumu Durgnat'ta olduğu gibi canavarlaşan insan gibi de ele alınabilir. Filmin tek bir yorumunun olamayacağından, farklı yaklaşımlarla filmin ele alınması mümkündür. Freudyen açıdan bakılacak olursa da gözün kesilmesiyle körlük arasında ilişki kurulabilir. "Kör etme baskıya alınmış fikir ve dileklerin açığa çıkmasını izleyen dehşetin simgesidir" (85). Bu yaklaşımın kaynağında da Oidipus Efsanesi vardır (86).

Bütün farklı yorum çabalarına adeta gülümseyerek bakan yönetmenin filmi kavrayışı son derece nettir. "Filmde izlenen bu görüntüler açıklanamaz, gördükleriniz olduğu gibi kabul edilmelidir" (87). Bunun-

la birlikte filme herkesin kendi yorumuyla yaklaşabileceğini de kabul eden Bunuel özellikle kesilen göz çekimini filme koyma nedeninin bir rüyadan kaynaklandığını anlatır (88). Rüyada gördüğü bir imgeyi kullandığı bu filmiyle sinemanın ilgi odağı haline gelen Bunuel'in girişteki kesilen gözün ısrarlı yorum girişimlerine kısa yanıtı, "gelin, görünür gerçekliğe kapatın gözlerinizi ve ruhunuzun derinliklerine bakın" olur (89). Fakat hiçbir zaman, bütün bir filmin bir rüyadan başka bir şey olmadığını söylemekten de vazgeçmez.

Bunuel ve Dali'nin birbirlerine anlattıkları düşleri kaleme alarak altı günde hazırlanan senaryo, gerçekleşen filmi bütünüyle karşılamasa da kimi ayrıntıların netleştirilmesi, yönetmenin düşüncelerinin ilk taslağının görülmesi ve bir ön okuma için bu kısa senaryoyu yer yer filmle karşılaştırarak Endülüs Köpeği'ni okumaya başlayabiliriz.

BİR ENDÜLÜS KÖPEĞİ

Film senaryoda "bir varmış bir yokmuş" yazısıyla başlar (90). Yine senaryodan izlersek;

"Gece, bir balkon. Bir adam, balkonun yakınında usturasını biler. Sonra gözleri faltaşı gibi açılmış bir genç kız başı görünür. Ustura gözlerden birine yaklaşır, ince bulut şimdi ayın önünden geçer. Ustura kızın gözünü boydan boya keser."

Senaryodaki bu kısa giriş bölümü filmde oniki çekimden oluşan bir sekans (91) (görünçlük) oluşturur. İlk çekimde üst açıdan bileylenen usturayı ve biri kayış geren, diğeri usturayı kayışa süren iki eli görürüz. Elleri bileklerden itibaren görürüz ve sol elde saat takılıdır. İkinci çekimde ağzında sigarasıyla aşağıya doğru bakan bir adamın

omuz çekimi, üçüncüde birinci çekimde bileylenen usturanın yine aynı ölçekte keskinliğinin sol elin başparmak tırnağında sınanması vardır. İzleyen çekim yine aynı adamın (Bunuel'in kendisidir) bakışları aşağıya yönelmiş omuz çekimidir. Bunuel'i elinde usturayla diz çekime yakın bir ölçekte geniş camekanlı bir kapının önünde gördüğümüz beşinci çekimden sonra dışarıya, balkona çıkarken karşı açıdan boy planda gördüğümüz altıncı çekim gelir. Yedinci çekim Bunuel'in yukarıya doğru baktığı göğüs çekim ölçөгüdür. Sekizinci çekimde çerçevenin sol üçte birlik bölümünün ortasında dolunay ve ona yaklaşan ince bulutlar yer alır. Dokuzuncu çekim yine Bunuel'in yukarı doğru bakarken göğüs ölçөгüdür. Yedinci çekimde çerçevenin soluna yaslanan Bunuel şimdi sağına yaslanmıştır. Onuncu çekimde çerçevenin hemen tümünü bir kadın portresi kaplar, kadının sol gözünü işaret ve başparmaklarıyla iyice açan bir el ve çerçevenin soldan aşağı sarkan çizgili kravat görüntünün diğer unsurlarıdır. Onbirinci çekimde çerçevenin sol üçte birlik bölümünde yine dolunay vardır. Onikinci çekimde yakın ölçekte bir gözü boydan boya kesen bir ustura görürüz.

Filmin son derece seri bağlanmış oniki çekimden oluşan bu çarpıcı giriş bölümü ilk bakışta şöyle yorumlanabilir:

Usturasını bileyen adam (Bunuel) balkona çıkar, dolunaya bakar ve aynı usturayla bir kadının gözünü keser. Fakat filme daha yakından bakarsak çekimlerin ardarda istifinden bu anlamı çıkardığımızı, aslında bu sekans boyunca Bunuel'i, usturayı, dolunayı ve gözü kesilen kadını hiç birarada görmediğimizi farkedebiliriz. En azından usturayı bileylenen ellerden birinde saat takılıdır ve Bunuel'in gömleği yakasız ve

göğsü açık olduğu halde gözü kesen elin bileğinde saat yoktur ve gömlekte çizgili bir kravat takılıdır. Göze yakından bakılırsa etrafı tüylerle kaplıdır. Daha önce gördüğümüz kadının gözü olamaz. Filmi yüzeysel bir bakışla izlersek farklı, daha derinden bakarsak daha farklı bir anlam buluruz. Fakat bu anlamları yine biz yaratırız. Bunuel'e bakılırsa bütün bunlar görülen düşlerin resmedilmesidir. Yine de filmi anlamak için "gözlerinizi kapatıp ruhunuzun derinliklerine bakın" diyen yönetmeni dinlersek, filmde ne anlamak istiyorsak onu anladığımızı çıkarsayabiliriz. Bu çarpıcı girişin ötesinde filmin tümüne baktığımızda Bunuel'in kimi biçimsel detayları izleyicinin gözleri önüne sererken (kimisi yatay kimi dikey çizgili eşyalar, tuhaf giysili insanlar) kimi detayları da gözden kaçırmaya çalıştığı (girişte yarattığı göz kesme yanılsaması gibi) görülür. Sanki izleyiciye "siz şekilleri yorumlamaya çalışırken, filmi anlamaktan uzaklaşıyorsunuz" der gibidir. Gerçekten Bunuel filmi anlatırken o döneme kadar yapılan kimi filmlere karşı bir tepkiyi de dile getirir (92).

Bunuel Endülüs Köpeği'nde herhangi bir olay akışı olmadığını ve filmin toplumsal bir eleştiri getirmediğini söylerken (93) izleyicinin dikkatini psikişik süreçlere çekmeye çalışır. Bunu da zaten "filmde kullanılan sembelleri inceleyecek tek yöntem belki psikanaliz olabilir" (94) diyerek belirtmiştir. Psikanalizden yola çıkan yorumcu ister istemez bilinçdışının ve düşlerin dünyasına da uğrayacaktır. Düşlerde imkansız yoktur ve rüya içeriği bizi hiç şaşırtmaz. Düşlerin doğrudan bilinçdışı işleyişle ilişkilendirilmesi mümkündür. Freud rüyaların bastırılmış kimi arzuların örtülü gerçekleşmesi olduğunu söyler (95). Rüyalar gelecekte olmasını istediklerimizi gösterir. Yine Freud'a göre

psişik aygıtta bir sansür işleyişi vardır fakat uyku sırasında hafifleyen sansür nedeniyle bastırılmış arzular bilinçdışından bilinç düzeyine çıkmaya çalışır, sansürü atlatmak için de biçim değiştirirler. Bu biçim değiştirme yoğunlaştırma ve yerdeğiştirme aracılığıyla olur. Endülüs Köpeği'ndeki görüntülerin de tıpkı bir düş gibi yoğunlaşmış bir içerik barındırdığını düşünürsek ilk bakışta garip ve anlaşılmaz gelen kimi çekimleri anlamlandırabiliriz. Yine Freud'a dönersek, erotik arzulara indirgenebilecek erişkin rüyalarının bu arzuları bazı işaretler, imalar ya da dolaylı yöntemlerle anlattığını görürüz. Freud aynı dili kullananların aynı sembollerle rüya gördüklerini söyler (96). Bu sembollerin tek yorumu olduğunu söyleyen Freud şu örnekleri verir. Oda kadını, oda kapıları vücudun deliklerini; sivri uçlu silahlar, bastonlar, sert ve uzun şeyler, kravat erkek cinsel organını; dolap, kutu araba, soba kadın cinsel organını; merdiven cinsel ilişkiyi sembolize eder (97).

Filmin giriş bölümünü bu ortak sembollerle yorumlarsak çıkan sonuç bastırılan cinsel arzular ve kastrasyon korkusu olacaktır (98). Bileylediği usturayla dolunayda bir kadının gözünü ortasından kesen adam ilk bakışta aynı adam gibi görünse de, dikkatli bakıldığında usturayı keskinleştiren adamla, kadının gözünü kesen adamın aynı kişi olmadığı görülür. Aynı mekan yanılması yaratılarak sunulan ikinci adam, ruhun karanlıkta kalan yanı ya da "gölge" olabilir (99). Aynı kişiliğin bir yanı yalnızca usturasını bileyen adamı, diğer yanı gözü kesen adamı betimler. Kısaca giriş bölümünde kişiliğinin iki farklı yanı görülen bir adam anlatılır. Ay "doğurganlığın kaynağı" olarak düşünüldüğünde onun içine giren bulutlardan sonra usturanın gözün içine girmesinin yorumu, cinsel ilişki olabilir (100). Bir yandan da

kadının gözünü kesen adamın hadım olma korkusuyla başetmeye çalıştığı akla gelebilir. Fakat Bunuel'e bakılacak olursa "gelin kapatın gözlerinizi ve ruhunuzun derinliklerine bakın" deyişi, Jung'la da bağlantılı düşünürsek kişiliğin gölgede kalan yanına, bilinçdışına bir yolculuğun başlangıcını anlatır gibidir.

Yine de senaryoda "8 yıl sonra" yazısıyla başlayan yeni bölümde firfırlı başlığı, önlüğü ve eteğiyle bebekler gibi giyinmiş bisikletli bir adam gördüğümüzde giriş bölümündeki kesme eyleminin cinsel çağrışımları öncelik kazanır çünkü izleyen bölümde 8 yıl sonra da olsa, sanki bir bebek dünyaya gelir. Senaryoda "ıssız bir sokak. Yağmurlu bir hava. Koyu giysili bir adam görünür. Kafası, sırtı ve beli beyaz kumaştan önlüğe benzer eklentilerle çevrili" biçiminde betimlenen bebek giysili bisikletli sanki ilk bölümdeki cinsel birleşmenin (usturanın gözün içine girmesinin) sonucudur. Bisikletlinin ıssız sokaklardaki yolculuğu, ceninin ana rahminden dünyaya gelene kadar geçirdiği aşamalara benzer. Bisikletlinin göğsünde taşıdığı çizgili kutu, bebeğin henüz belli olmayan cinsel kimliğini saklar. Cinsel kimlik belirsizdir çünkü henüz Oidipus yaşanmamıştır, bebek cinsel kimliğini belirleyen çelişkilerden geçmemiştir. Filmde özellikle vurgulanan bisikletlinin göğsünde taşıdığı çizgili kutudan, daha önce gözünün kesildiğini gördüğümüz kadına geçilir. Kadın odanın ortasında dikkatle bir kitabı okumaktadır, gözlerinde kesilmeye ait bir belirti yoktur.

Senaryoya göre birden ürperen kadın kaygılı bir havayla etrafı dinler. Filmde kadının tedirginliğinin yaklaşmakta olan bisikletliden kaynaklandığı anlaşılır. Kadın elindeki kitabı yanındaki divana fırlatır. Açık kalan sayfayı gösteren çekimde Vermeer'in "Dantelacı Kadın"

tablosu görülür (101). Kitabın düştüğü yerde bir kafes ve içinde belli belirsiz fareler görülür. Bu çok kısa, gözden kaçan detaydan sonra kadın pencereye yönelir. İzleyen çekimde üst açıdan bisikletli vardır. Tekrar pencereden aşağı bakan kadını görürüz. Kadın gördüklerinden korkmuş gibi geri çekilir. Paralel kurguyla bağlanan gerilimli kadın-bisikletli çekimlerinin sonunda bisikletli durur ve kendiliğinden yere düşer. Bebek nihayet dünyaya gelmiştir.

Kızgınlıkla merdivenlerden inerek sokağa çıkan kadın bebek giysileriyle düştüğü yerde yatan adamın yanına geldiğinde artık şefkatli bir anne gibidir. Çocuğunu sevgiyle kucaklar ve öper. Doğum ya da dışarda buluşma sahnesinden, çizgili kutunun yakın çekimiyle yeni bir sahneye geçilir. Artık gizemli kutunun açılma vakti gelmiştir. Kutudan çıkan paketin içinde yine çizgili bir kravat vardır. Genel çekimde, kutuyu açan kadını bir yatağın yanında görürüz. Yatakta, daha önce gördüğümüz bebek giysileri serilmiştir. Giysiler yatakta birisi yatıyormuş gibi gövdenin bölümlerini tanımlayacak biçimde serilidir. Yatakta yatanı sadece kadın görüyor gibidir. Dalgınlıkla yatağa bakarak sanki bir an uykuya dalar. Kadın Vermeer'in gündelik işlerle uğraşan ev kadınlarını anlatan tablolarında olduğu gibi yalnızdır. Bisikletlinin yaklaştığını hissetmesiyle okuduğu kitabı fırlatıp atan kadın sanki yüzyıllardır değişmeyen doğurganlık ve diğer öngörölmüş kadınlık işlevlerine duyduğu tepkiyi dile getirir. Kitap okuyan kadın, yeni bir kadın kimliğini anlatır. Modern çağda kadının evin kölesi olması gerekmez. Artık kadının kendine ayırabileceği zamanı da vardır. Fırlatılan kitabın açıkta kalan sayfalarından kadının eski konumunun vurgulandığı çıkarılabilir; zaten kitabın düştüğü yerde de bir kafes ve

içinde fareler vardır. Kadın özgür görünse de bu kafes içinde bir özgürlüktür. Bisikletlinin gelişiyle kadın kurtulmak istediği analık kimliğine de bürünür. Yeni geleni şefkatle kucaklar ve bebeğinin başında onun büyümesini, toplumun öngördüğü cinsel kimliğinin oluşmasını bekler. Bebek cinsel kimliğini yanında getirir fakat kimliğin ortaya çıkması yaşanması zorunlu kimi süreçlerden sonra olacaktır; Oidipus karmaşası bu zorunluluğu betimler.

Yatağın başucunda bir an uykuya dalan kadın birden irkilir ve başını geriye çevirir. Baktığı yönde bebek giysilerinden kurtulmuş, koyu renk takım elbiseleriyle bisikletli adam vardır ve dikkatle sol eline bakar. Yakın çekimde elin içindeki bir delikten karıncalar çıkmaktadır. Adamın eli başka hayatlara can verir gibidir. Ya da adam karınca doğurur. Belki, babanın gecikmesinin yolaçtığı cinsiyet belirsizliği vurgulanmak istenir. Bebek (bisikletli adam) henüz anneden kopup babayla ve toplumun kurallarıyla tanışmamış, öngörülen erkek kimliği yerine oturmamıştır. Karıncalı el, ardarda zincirlemelerle önce bir kadının koltukaltı tüylerine, daha sonra bir deniz kestanesine, nihayet bir insan başına bağlanır. Linda Williams'a bakacak olursak "bu gizemli değişmecelerin her biri (açılış bölümündeki göz ve ay eğretilmesi, yataktaki giysilerin oluşturduğu değişmece ve (karınca çıkan) eldeki delikle başlayan eğretilmeler) kesilerek biçim değiştiren gövdenin ya da erkek ve kadın arasındaki cinsiyet farklılığının göstergeleridir" (102). Özellikle giriş bölümündeki eğretilmeyi "çoğu yorumcular kadın vücudu içine girmenin bir sembolü olarak yorumlar. İzleyicinin gözünde bu bir saldırıdır ve daha derin yorumlara açıktır. Sonraki değişmecelerle gizlenmeye çalışılan anlam ise hadım olmadır" (103).

Halbuki değişmece anlamı gizlemek için değil, vurgulamak için yapılır. İzleyici çağrışım yoluyla izlediği görüntülerin kendisi için ne anlattığını, neyi anlamlandırdığını bulur. Birbirlerinin yerine kullanılan göstergelerle yapılan değişmece anlamı vurgulamak yerine gizlemeye çalışsaydı filmin okunması zaten olanaksız olurdu. Bunuel filmin tek bir anlamının olamayacağını "kapatın gözlerinizi kendi ruhunuzun derinliklerine bakın" diyerek belirtir. İzleyici sonuçta film-den ne anlayabileceğini kendisi belirler. Herkesin anladığı da birbirinden farklı olabilir çünkü kullandıkları araç yine kendi psişik mekanizmaları ve onun anlamlandırdığı görüntülerdir (104).

Göz "ötekileri" doğrudan görmemizi sağlar fakat bu görme aracı kendi yüzümüzü ancak dolaylı olarak gösterebilir. Bizden çok ötekini gösteren bir organ da kesilmeyi hak etmiştir. Belki de gözü keserek ötekilerin dünyasından kopup, kendi iç dünyamıza bakmayı başarabiliriz. Bu da bir başka yorumdur ve buradan da biraz gayretle yine castration'a varılabilir. Çünkü önerilen analiz yöntemi psikanalizdir. Psikanaliz iç dünyamıza bakma çabası olarak düşünülürse, bizi doğrudan bilinçdışına götüren bir araç olur ve bilinçdışı işleyişten, bastırılan arzulara ve özneyi annesinden ayıran cinsel farklılığını ayırdetmesine yol açan "Oidipus Karmaşası"ndan yine hadım etme korkusuna kadar getirir bizi. Bunuel'in amacı değişmecelerin ardına kastrasyon gizlemekten çok, sinemanın olanaklarını gereğince kullanabilmektir. Sinemanın büyük gücünün zincirlendiğini düşünen Bunuel'e göre sinema, "şüre derinden kök salan bilinçdışı yaşamı anlatmak için bulunmuştur sanki; bununla birlikte, hemen hemen hiç bir vakit bu amaçla kullanılmamıştır" (105).

Bunuel'e göre sinema çoğunlukla izleyiciyi aptallaştırmaktan başka birşey yapmamıştır. Halbuki özgür bir kafanın elinde olağanüstü bir tehlikeli silahtır. Düşler, duygular, içgüdü dünyasını anlatmakta en iyi araçtır (106). Bunuel filmiyle izleyiciyi kışkırtarak sinemanın' aptallaştırıcı etkisinden kurtarmaya çalışır. İzleyiciyi güzel bir düş gibi sarmalayan, rahatlatan sinema Bunuel'le birlikte karabasanları da anlatmaya başlar. İzleyici koltukta tedirgindir artık çünkü Bunuel'in sineması "izleyiciyi ne çarpmak ne de memnun etmek amacıyla değildir; aslında tam aksine izleyici sürrealizmin karşı çıktığı bir toplumun parçası olduğu için saldırının hedefidir (107). Bunuel'in asıl amacının izleyiciyi kendisiyle yüzleştirmek olduğunu söyleyebiliriz.

Yine senaryodan devam edersek, "ortasında siyah bir delikten çıkan karıncaların kaynaştığı elin yakın çekimi. Karıncalardan hiçbiri yere düşmez. Bir plajın güneşli kumlarına uzanmış bir genç kızın koltukaltıyla zincirleme. Bu sahne de oynak dikenleri ağır ağır kıpırdayan bir deniz kestanesiyle zincirlenir. Hızlı bir yukarıdan çekimle alınmış ve irisin sınırladığı başka bir genç kız başıyla zincirleme. İris açılır ve bu genç kızın, polislerin güvenlik çemberini yarmaya çalışan bir topluluğun ortasında bulunduğu görülür".

Williams bu bölümdeki seri zincirlemelerle aynı kişide iki farklı cinsiyet kimliğinin vurgulandığını yazar. Bisikletli adamla başlayan çelişik cinsiyet eldeki delik, koltukaltı kılları, deniz kestanesinden geçerek yine erkek gibi giyinmiş kadında son bulur. Williams'ın kadın ve erkek cinsinin göstergesi saydığı içbükey ve dışbükey şekilli nesnelere yorumlamaya çalışırsak, avucun ve koltukaltının içbükeyliğini kadınsı; denizkestanesi ve genç kız başının dışbükeyliğinden, erkeksi-

liği çıkarırız. Bunuel içinden karınca çıkan eli, genç bir kadının koltukaltına zincirleyerek izleyiciye de yol gösterir. İçinden karınca çıkan el dişiliği anlatır ve koltukaltına zincirlenir. Koltukaltını, erilliği anlatan deniz kestanesi izler ve deniz kestanesi sokaktaki topluluğun ortasındaki kadın başına zincirlenir. Bisikletli doğurgan olduğu halde erkektir. Sokaktaki kadın da erkek giysileri giymiştir fakat kadındır. Bunuel, cinsel kimliğin belirsizliğini anlatmak ister gibidir. Erkek giysili kadın sopayla yerde duran bileğinden kesilmiş bir eli dürtükler. Etrafında meraklılar toplanmıştır. Topluluğu dağıtmaya çalışan polislerden biri, yerdeki eli alır ve çizgili kutuya yerleştirip kadına verir. Çizgili kutunun daha önce de cinsel kimliğin taşıyıcısı olduğunu görmüştük. Bu defa toplumsal düzenin sembolü olan polisin verdiği bir cinsel kimlik vardır. Toplumsal onamayla cinsiyet belirsizliği sona erer; kadın kaybettiği fallusa yeniden kavuşmuştur. Bunuel senaryoda bu anı, "polis kutuyu verirken kızın kendisini herşeyden soyutlayan olağanüstü bir coşkuya kapıldığını gözönünde bulundurmak gerekir. Uzaklardan gelen dinsel bir müziğin yankılarıyla büyülenmiş gibidir, belki de çocukluğunda duyduğu bir müziktir" betimlemesiyle anlatır. Kadın kendisinden koparıldığına inandığı fallusa kavuşmuş bunu da toplumsal düzen sağlamıştır. Aşağıda olup biten herşeyi yukarıdaki bir pencereden izleyen bisikletli ile yanındaki kadın da aynı müziğin etkisindedir. Bunuel ikisinin de aynı coşkuyu paylaştığını anlatır. Cinsel farklılık sona ermiş, kadın kayıp fallusa yeniden sahip olmuştur fakat bu arada göğsüne bastırıldığı kutuyla, kalabalık çekildikten sonra yalnız kalmıştır. Kadın iktidara sahip olsa da artık çok geçtir. Toplumsal düzen onun iktidarını tanımaz ve şehrin kalabalığında yalnız ve korumasız kadın, hızla geçen bir arabanın altında kalır ve ölür. Kadının

ölümü yukarıdaki ikilinin ilişkilerinde yeni bir süreci başlatır. Adamın tavırları, fallusa kavuşan kadının ölümüyle yeniden değişmiştir. Sanki bu ölüm cinsel farklılığı yeniden vurgular ve bisikletli, "erkek olduğunun" ayırdına varır. Bu da anneye yönelen cinsel arzuya anlatılır. Kadının memelerini kavrayan adamın ağzından kanlı bir salya akar, kayan gözlerin akları görülür. Williams "adam kadının memelerini okşadığında tutkusu ölüme yaklaşan bir tepkiyi canlandırır, aşk ve ölüm ayrılmamacasına birleşir çünkü aşkın mutlak birliğini ancak ölüm tamamlayabilir" der (108).

Williams, Battalie'nin orgazm-ölüm benzetmesini aktarırken, "orgazm olan insanın gündelik yaşamın akışından koparak evrensel bütünlük içinde eridiğini" anlatır (109). Ona göre Endülüs Köpeği "ben"i ve erotizm yoluyla "ben"in bütünlüğü yanılması sorgular (110).

Bunuel senaryoda bu orgazm anını şöyle anlatır : " O sırada, kararlı bir davranışla kızın gözlerinin içine şehvetle baktıktan sonra adam giysinin üstünden memeleri kavrar. Memelerin üstündeki şehvetli elin çok yakın çekimi. Memeler elbiseden dışarı fırlar. O anda adamın çizgilerinde neredeyse ölümcül, korkunç kaygılı bir anlatım belirir. Genç kızın açık göğsüne adamın kanlı salyası akar" (111). Oral dönemde dünyayı ağızla kavramaya çalışan bebek için memeler hem ihtiyaç hem de doyum kaynağıdır. Kadın-bisikletli ilişkisi, ana-çocuk ilişkisi gibi yorumlanırsa, karnını doyuran çocuk organik bir ihtiyacı giderildiği için rahatlar, doyum ve haz alır. Doyum anında gözlerin kaymasını ise, sonsuz doyum ancak ölümlle sağlanabilir biçiminde yorumlayabiliriz. Akları görünen gözler, bir anlamda dış dünyayı görme

yetisini yitirmiş sanki iç dünyaya yönelmiştir. İçgüdüsel gerilim giderilmiş ve adam ana-çocuk bütünlüğünün, mutlak hazzın varolduğu imgesel döneme gerilemiştir. Bunuel'e bakarsak "adamın ifadesi ölümcül, korkunç kaygılı" dır (112). Buradaki kaygı açlıktan kaynaklanır. Açlığın giderilmesi, ölüme benzer bir haz sağlar. Sonsuz haz filmde ölümle özdeştir. Zincirlemeyle, "memeler adamın mincıklamayı sürdürdüğü kalçalara dönüşerek yok olur. Adamın yüz anlatımı değişmiştir. Gözleri kötülük ve şehvetle parlar. Açık ağzı kapanıp büzük gibi ufalır" (113). Şimdi adamın yüzündeki kaygı, kötülük ve şehvete dönüşmüştür. Memelerin oral dönemi anlattığını düşünürsek, kalçalar anal dönemle ilgilidir. Freud'a göre, küçük bebek süt için annesinin memesini emecektir ancak bu hareketi yaparken biyolojik olarak gerekli olan bu hareketin aynı zamanda haz verdiğini de keşfedecektir. Oral devre cinsel yaşamın ilk aşamasıdır ve nesnelere içeri alma dürtüsü ile ilgilidir. Anal devre ise, sadist bir devredir çünkü çocuk dışa atma ve tahrip etmekten cinsel haz alır (114). Bunuel'in senaryoda anlattığı kötülük ve şehvet anal dönemle ilgili görünür.

Anne (kadın) çocuğun (bisikletli) biyolojik gereksinimi aşan cinsel yönelimini reddeder ve odanın içinde bir kaçma kovalama başlar. Kadın, duvarda asılı bir tenis raketini alır ve adama doğru sallayarak kendisini savunmaya çalışır. Cinsel arzuları karşılıksız kalan adam çevresine bakınır, birşeyler arar, yere eğilerek aldığı iki parça ipi omuzuna takar ve zorlukla çekmeye başlar. "Önce bir mantar, sonra bir kavun, iki keşiş ve iki şahane kuyruklu piyanonun geçişi görülür. Piyanolar, ayakları, kuyrukları ve sağırları ve pislikleri dışarı taşan

eşek leşleriyle doludur. Piyanolardan biri objektifin önünden geçerken tuşlara dayalı büyük bir eşek kafası görülür" (115). Gizemli ve anlaşılmaz görünen bu sahne bir tür yüceltmeyi anlatır. "Arzularla baş etme yollarımızdan biri yüceltimdir. Freud'a göre tatmin edemediğimiz isteklerimizi yücelterek onları toplumsal olarak daha değerli amaçlara dönüştürürüz. Freud uygarlığın bu tür yüceltmelerle oluştuğunu söyler. Kültürel tarih, içgüdülerimizi bu daha yüksek amaçların hizmetine vererek yaratılır" (116). Adamın omuzlarındaki ipler, kültürel tarihin yüklerini taşır. Arzularına karşılık bulamayan adam, onları toplumca kabul edilebilir hedeflere dönüştürür ve kendisi de kültürel tarihin bir parçası olur. Bu yüceltme davranışının ayrıntılarına geçerse, "ipler ve mantarlar balıkçılık ve tuzak kavramını akla getirir. İplerin ucunda sürüklenen din adamları, bisikletlinin arzularını bastıran ve dönüştüren dini otoriteyi, piyanolar da kültürel yüceltmeyi gösterir. Bunların üzerinde ise, dini ve kültürel yüceltmeleri alaya alan ölüm vardır" (117).

Bunuel ise düşlerden yola çıkarak serbest çağrışım yöntemiyle geliştirdikleri senaryonun mantıklı yorumlarına karşıdır." Bu imgeler açıklanmamalı ancak oldukları gibi kabul edilmelidir" (118). Bunuel'e yakın olan yorum kullanılan imgelerin izleyicinin kendisini ve içinde yaşadığı toplumu sorgulamasını sağlayan araçlar olmasıdır.

Adamın omuzladığı iplerin ucunda bağlı iki keşiş filmin sansüre takılmasına neden olur (119). İki ayrı çekimde iki farklı keşiş kombinasyonu yine kolayca izleyicinin dikkatinden kaçır. Önceki çekimde Dali ve Miratvilles, sonrakinde Bunuel ve Miratvilles ikilisi sürüklenir yerde. Yüceltme sahnesinin sonunda yine kovalamaca başlar. Yan odaya

kaçmayı başaran kadın kapıyı kapatır fakat adamın eli kapıya sıkışır. Kapının önünde boy çekiminde gördüğümüz acı içindeki adamın arada kalan önce sağ eliyken yeni çekimde sol el olur, ardından, kapının diğer tarafındaki kadını ve eli gösteren çekimde yeniden sağ el olur . Bu da dikkatten kaçan bir karışıklıktır. İlgisi, elin içinden çıkan karıncalarda yoğunlaşan izleyici bir kez daha yanıltılır. Filmin giriş bölümünde iki ayrı mekan ve iki ayrı kişinin aynı mekan ve aynı kişi gibi algılanmasının ardından, Vermeer'in tablosunun bulunduğu kitabın düştüğü kafes ve içindeki fareler, yerde sürüklenen iki keşişi aslında üç farklı kişinin oynaması, kapıya sıkışan ve içinden karıncalar çıkan sol elin birden sağ el olması izleyicinin, hatta film eleştirmenlerinin de gözden kaçırdığı detaylardır. Bunlar anlamlandırılmaya çalışılan görüntülerin de aslında alımlandığı gibi olmadığını gösterir; bütün mantıklı yorum çabalarına karşı Bunuel'in kurduğu tuzaklardır. İçindeki delikten karıncalar çıkan el yine karşımızdadır (120). Sekiz yıl sonra yazısıyla başlayan bölümde bisikletlinin elinden çıkan karıncalar ardarda zincirlemelerle kesik bir elle oynayan erkek giysili bir kadına götürmüştü bizi. Kesik elin yerleştirildiği çizgili kutunun da daha önce içinden çıkan kravatla, cinsel kimliği taşıyan bir araç olabileceğini görmüştük. Çizgili kutuya yerleştirilen el hadım olmayla kaybedilen fallus olarak yorumlanırsa kapıya sıkışan el yine karıncalar doğurur, hadımlık endişesi yine cinsel kimlikte karışıklığa neden olmuştur. Elin içinde tekrar karıncalar görülen çekimden sonra, çevrinen kamera "8 yıl sonra" bölümünün başında bisikletlinin bebek giysilerinin serildiği yatağa döner; yatakta bu defa gerçekten bebek giysileriyle bisikletli yatmaktadır. Kadının, bisikletlinin giysilerini serdikten sonra yatağın başucunda beklerken

bir an daldığı sahnede bir rüya görmeye başladığını düşünürsek, kesik elle oynayan erkek giysili kadının ölümüyle saldırganlaşan bisikletliyi onun kültürel yüceltmelerini ve içinden karıncalar çıkan elini kadın rüyasında görmüştür. Uyandığında da bebek giysileriyle, bisikletli ya da bebek, kadının hazırladığı yataktadır. Kadın hayretle yatağa doğru bakarken (kadın sağa doğru bakar fakat yatak sol yandadır) üçüncü bir kişi de öyküye girmeye hazırlanır. Kapı zilini çalan bir adam belirir aşağıda. Zil sesi yerine görüntüde, kokteyl çalkalama kavanozu sallayan iki garson kolu vardır. Zile basıldığında kollar da kavanozu çalkalar. Sesi işiten kadın kapiya yönelir. Yataktaki adam korku içindedir. İçeri giren adamın yüzünü göremeyiz, çekimlerde sırtı kameraya dönüktür. Yataktaki adamı azarlar ve ayağa kaldırır. Bebek giysilerini ve çizgili kutuyu söker alır ve pencereden dışarı atar. Bisikletlinin çizgili kutunun kayışını saklamaya çalıştığını farkedene yeni gelen adam onu cezalandırır. Bisikletlinin cezası, duvarın yanında kollarını iki yana açarak ayakta durmaktır. Bunuel senaryoda yeni gelen adamın öncekinin yıllar önceki halini andırdığını fakat ondan daha genç ve içli olduğunu yazar. Bu bölümde bisikletlinin babasıyla ve toplumun kurallarıyla tanıştığını görürüz. Artık bebek anneden koparılmış, babanın dünyasına girmiştir. Bu aynı zamanda imgesel dönemden simgesel döneme geçiştir. Cezalandırma davranışı Oidipus Karmaşasını yaşayan bisikletlinin otoriteyle tanışmasını sağlar. Böylece, babanın egemenliği sağlanır. Oidipus cinsel kimliğin belirlendiği süreçtir. Anneyle birleşme arzusunu bilinçdışına iten çocuk, bunun karşılığını büyüyünce alacaktır. Oidipus'un vaad ettiği ödül, bütün kadınlardır, bu da ilerde babanın yerini almakla mümkün olur. Boyun eğen çocuk kolları iki yanda beklemeye koyulur, bu arada baba şapkasını çıkarır. Ce-

zalandırılan çocuk ancak "sabahın üçüne" kadar dayanabilir. Yeni arayazı "sabahın üçüne doğru" yazısıdır. Çocuğunu cezalandıran baba geri geri kameraya doğru gelirken, araya giren yazının ardından, yine aynı mekan ve kişileri görürüz. Yavaş çekimde yeni gelen adam kameraya doğru gelir, cezalandırılan hala aynı yerdedir. Adamın bir okul sırasına doğru geldiği anlaşılır. Heyecan içinde sıranın üzerindeki açık duran kitapları kapatır, eline alır ve göğsüne bastırır. Genel çekimde geri dönerken de, yavaş çekim sona erer. Adam kitapları cezalı bisikletliye götürür. Elleri birer kitap yerleştirir. Kuralların ve kültürün dünyasına babayla tanışarak ilk adımını atan bisikletlinin donanımı kitaplarla tamamlanır çünkü kitaplar kültürün taşıyıcısıdır. Çocuğu anneden ayıran Oidipus Karmaşası, bilinçdışı edilen anneyle birleşme arzusu karşılığında babanın yerini vaadediyordu. Verili kültürün bir parçası olmanın bedelini ödemenin sonucunda babanın yerine geçecek olan bisikletli bu sembolik süreci fazla uzatmadan kültürün silahlarını babaya yöneltir. Bisikletlinin elindeki kitaplar birden toplu tabancalara dönüşür senaryo gereği sevecenlikle ellerini kaldırarak teslim olan baba tabancalardan çıkan mermilerle yere yığılır. Vurulan adamın başı yukarıya doğru yönelir ve yine yukarıya kayan gözlerin akları görünür. Yüzdeki ifade, daha önce annesinin vücudunu okşarken ağzından kanlı salyalar akan bisikletliyle aynıdır. İki ifadenin benzerliğinden, arzuyla ölümün kesiştikleri anı görürüz. Sonsuz doyum ancak ölümle sağlanır.

Sembolik babanın odanın içinde başlayan düşüşü dışarda çayrırların üzerinde tamamlanır. Adam düşerken çayrılıkta başı önünde oturan bir kadının çıplak sırtına tutunmaya çalışır, başaramaz ve yere

düŒer. Bu arada kadın da yok olur. Artık adam ölmüŒtür. Öldüğü yerde toplanan kalabalık cesedi kaldırıp taşımaya başlar. Yeniden odaya dönen kameranın görüntü alanında, sonu ölümlle biten mücadelenin ödülü olan kadın vardır. Kadın bisikletlinin cezalandırıldığı duvara doğru bakar. Duvarda artık bisikletli yoktur. Fakat kamera yeniden duvarı gösterdiğinde, siyah bir noktanın bulunduğu görülür. Giderek yakına giren kamerayla önce bir kelebek, daha sonra kelebeğin üzerinde kurukafa biçiminde bir leke farkedilir. Sanki kozadan çıkan tırtılın kelebeğe dönüşmesiyle, babasını öldüren çocuğun gelişimi arasında bir çağrışım yaratılır. Kelebeğin çok yakın çekiminde farkedilen sırtındaki kurukafa, doğrudan ölüme gönderme yapar. Kelebek ancak kozanın dışına çıkarsa uçabilir, çocuk da ancak babası öldüğünde büyüyebilir. Ekranı kaplayan kurukafadan sonra bisikletli adam gelir. Kadın ve bisikletli adeta bir düello sahnesindeki gibi karşı karşıyadır. Adam elini ağzına götürür, elini çektiğinde ağzı yokolmuştur. Buna karşılık kadın dudaklarını boyar. Sıra adamdadır, birden ağzının yerinde bir tutam kıl belirir. Kadın dehşetle koltukaltına bakar. Koltukaltında hiç kıl kalmamıştır. Adama dil çıkararak kadın omuzuna şalını atar ve kapıdan yan odaya geçer. Dışarda rüzgarlı, geniş bir plaj vardır.

Babanın ölümünü çağrıştıran kelebeğin sırtındaki kurukafayı izleyen çekimlerde, çocuğun Oidipus sonrası cinsel gelişimi izlenir. Önce çocuğun yok olan ağzıyla oral dönemin sonu vurgulanır. Artık cinsel haz organı ağız değildir. Kadının kaybolan koltukaltı kıllarının adamın ağzının olması gereken yerde çıkması, çocuğun cinsel gelişimini tamamladığını gösterir. Hormonal gelişim sonunda ağzın

erojen işlevi yerini cinsel organlara bırakmıştır. Babanın ölümüyle Oidipus'in vaadettiği ödülü almaya hazırlanan bisikletli, sembolik annesinde aradığını bulamaz çünkü artık anne de özgürdür. Kendisini köleleştiren, kafes içindeki hayatı, babanın ölümüyle biter. Kadının özgürlüğünü kısıtlayan evin kapıları artık odalara değil, geniş rüzgarlı plajlara açılır. Kadın kendi tercihlerine göre yaşamaya başlar. Rüzgarlı plajda sevgilisiyle buluşur. Denizden, önceki bölümlerde babanın fırlatıp attığı, fetiş giysi parçalarını toplar sonra yine atarlar. Uzun genel çekimlerle verilen plajda buluşma sahnesinden sonra "ilkbahar" gelir. Bu ara yazıdan sonra yine tutkulu çiftin yürüdüğü plajı görürüz fakat bu defa yarı bellerine kadar kuşlara gömülmüş ve böceklerin kemirdiği cesetleri dalgaların yıkadığı bir kıyıda. Film boyunca sonu ölümle biten arzular vardır. Finalde de bu değişmez. En tutkulu arzular bile sonunda biter. Ölüm sonsuzlukta arzuyla birleşir ve sonsuz arzu ancak ölümle sağlanır.

B- ALTIN ÇAĞ (1930)**(L'Age D'or/The Golden Age)****Yapım:** Le Vicomte de Noailles (Fransa)**Yönetim:** Luis Bunuel**Senaryo:** Luis Bunuel, Salvador Dali**Kamera:** Albert Duverger**Kurgu:** Luis Bunuel**Müzik:** Georges Von Parys, Mozart, Beethoven, Debussy, Mendelssohn, Wagner, Calonda davulları ve bir "pasodable".**Sanat Yönetmeni:** Schilzneck.**Oyuncular:** Gaston Modot (adam), Lya Lys (kadın), Max Ernst (haydutların şefi), Pierre Prevert (haydut), Jacques Brunius, Caridad de Laberdesque, Pancho Cosio, Valentine Hugo, Marie Ernst, Simone Cottance, Paul Eluard, Manuel Ortiz, Juan Esplandio, Pedro Flores, Juan Castane, Joaquin Roa, Pruna Xaume de Miravilles, Lionel Salem, Liorens Artryas, Jose Artigos, Noizet, Duchange, Ibanez.**Sinopsis:** Film akrepler üzerine belgesel bir girişle başlar. Bir haydut kayalar üzerinde ayin yapan bir grup din adamı görür ve saldırı için arkadaşlarına haber verir. Fakat yolda birbiri ardına yığılır kalırlar. Din adamları (Mayorkalılar) arkıtk kemik yığınlarına dönüşmüştür. Yüksek tabakadan bir delegasyon, Mayorkalıların kalıntıları üzerinde yüce Roma'yı kurmak üzere sahile çıkarlar. Daha ilk taşı yerleştiren bir skandal kopar. Birkaç adım ötede bir çift çamurlar üzerinde yuvar-

lanarak sevişmeye çalışır. Zorla da olsa ayrılırlar ve adam (Gaston Modot) tutuklanır. Cezaevi yolunda, kadını bir sürü antisosyal davranış içinde hayal eden adam, sonunda kendisinin önemli bir görevli olduğunu kanıtlayan belgeyi polislere göstererek ellerinden kurtulmayı başarır. Halen Modot'yu düşünen genç kadının (Lya Lys) aristokrat ailesinin evinde resmi bir parti verilir. Modot içeri girer ve sıradışı davranışlarını sürdürürken evde de rahatsız edici kimi olaylar yaşanır; hizmetçilerin odası yanar, bekçi kendi oğlunu tüfekte vurur ve öldürür, birkaç köylünün bulunduğu bir at arabası salondan geçer vs. Aşıklar bahçede de sevişmeye çabalar fakat birçok engel çıkar. Öfkeli Modot onu görevlendiren bakanı azarlar ve bakan kendini öldürdükten sonra darmadağın ettiği konaktan aşağı çam ağacı, zürafa, saban, kuştüpleri ve bir din adamını atar. Aynı anda, Sade'ın "Sodom'un 120 Günü" kitabındaki dört kahraman Selliny Şatosu'ndaki bir orgi'den çıkarlar. İçlerinden biri, İsa'ya benzeyen Blangy Kontu, yaralı bir kadınla birlikte tekrar şatoya girer ve bir çığlık işitilir. Kont yeniden çıktığında, sakalları kesilmiştir. Rüzgar bir haça asılı kadın saçlarını dalgalandırırken bir İspanyol pasadoble'sı duyulur.

Endülüs Köpeği'nin senaryosunu birlikte yazan Dali ve Bunuel, Altın Çağ için tekrar biraraya geldiklerinde artık eskisi gibi anlaşamadıklarını farkederler. Senaryoyu filmin yapımcısı Charles de Noailles'in evinde tek başına yazan Bunuel'e, Dali'nin katkısı tek bir sahneyle sınırlı kalır. Dali'nin mektupla yolladığı çeşitli fikirlerden, başında taşıdığı kaya parçasıyla bir heykelin yanından geçen adam fikri filmde kullanılır.

Bunuel'in önceden not aldığı otuz civarındaki komik parçacık filmin içine öyle serpiştirilmiştir ki kullanıldıkları sahnelere birer kolaj havası verirler (121). Filmin başlarında bir balo salonunda konukların arasından bir at arabası geçer, arabanın içinde içki içen köylüler vardır. At arabasının bu sahneyle anlaşılır bir ilişkisi yoktur fakat birbirine aykırı görünen iki imge aynı sahnede birleştirilmiştir. Bu birleşmeye en uygun araç da kolajdır (122). Birbirinden farklı tekniklerle çekilen bölümlerde de kolaj tekniği akla gelir. Schneede, filmde kullanılan farklı tarzlar arasında belgesel, haber-röportajın yanısıra Magritte'den, Freud'dan ve Marquis de Sade'dan da alıntılar olduğunu söyler (123). Aynı yazara göre filmin asıl konusu engellenen aşkların saldırganlıkla sonuçlandığı uygarlığımızın eleştirisidir. Bunuel'in de filmine yaklaşımı aynı yöndedir. O'na göre "bu film özellikle koşullar ne olursa olsun, hiç bir şekilde birleşemeyen bir erkekle kadının karşı konmaz bir dürtüyle, birini diğerine iten çılginca bir aşkın öyküsüdür" (124). Altın Çağ'da aile, vatan ve din gibi burjuva ideallerine karşı çıkıldığını söyleyen Bunuel filmi yapmadan kısa bir süre önce okuduğu "Sodom'un 120 günü" romanıyla Sade'nin onu çok etkilediğini anlatır. Sade'in sunduğu olağanüstü karşı dünyada böceklerden toplumsal geleneklere, sekse teolojiye kadar her şey vardır (125). Filmin son bölümü doğrudan Sade'in romanına bir atıf gibidir (126).

Altın Çağ sinema tarihinin en önemli filmlerinden biridir. Sesli çekilen ilk filmlerden olmasının yanında ilk kez bu filmde kullanılan ve sonradan çok yaygınlaşan kafa sesi ya da sesli düşünme tekniği de, sinema sanatına Bunuel'in mirasıdır. Yine ilk kez bu filmde kullanılan fakat sonraları benimsenmeyen bir başka yöntem de görüntüyle

eşleşmeyen ses kullanımınıdır. Bunuel bu yöntemi Altın Çağ'da, buldukları bahçede bir türlü sevişmeyi başaramayan iki aşığın yine sesli düşünceleriyle bulunmak istedikleri yatak odasındalarmışçasına konuştukları sahnede kullandığını anlatır (127). Düşünce yoluyla mekan sınırlarının aşılmasını gösteren bu yöntem sinemada kalıcı olmaz. Ses ve görüntünün yine çakışmadığı ya da bir tür ses kolajının olduğu bir başka sahnede de filmin kadın oyuncusu ayna karşısındayken aynadan gelen rüzgarla saçları dalgalanır ve birden daha önceki sahnelerde duyduğumuz çan sesi ve köpek havlaması işitilir. Aynı sahnede üç ayrı sahnedeki sesler birleştirilmiş ve yine mekanın sınırları bu teknikle aşılmaya çalışılmıştır.

Altın Çağ'ın bir başka özelliği, 1930'da yalnızca 6 gün gösterimde kaldığı Paris'teki "Stüdyo 28" in sağcı gruplarca basılması ve salonun tahrip edilmesinin ardından yasaklanması ve yasağın 1980'lere kadar süregelmiş olmasıdır. İçerdiği dini ve toplumsal eleştiri dozu yöneticilerce o kadar ağır bulunmuş olmalı ki film 50 yıl boyunca sinema salonlarında izleyiciye ulaşamaz. Ancak özel gösterimlerle sınırlı sayıda kişi filmi izleme fırsatı bulur.

Altın Çağ, akrepler üzerine belgesel bir film çalışmasıyla başlar. Bunuel sessiz sinema günlerinden kalma bu filmi kendisinin çekmediğini ve stok görüntüler arasından seçtiği dört çekimi birleştirerek oluşturduğunu anlatır. Filmin eskiliği ve kötü çekilmiş olması yönetmenin tercih sebebidir (128). Filmin girişinde bir alt yazıyla akrepler hakkında bilgi verilir. "Akrepler antik dünyanın ılıman yörelerinde yaşayan örümcekgiller türünden canlılardır" yazısını kayalık bir alanda hareket eden üç akrebin genel çekimi izler.

Bu arada yaklaşan bir el, iki akrebi yakalayarak bir kutuya yerleştirir. Ara yazı, kuyruğun bir dizi beşli prizmatik bölümden oluştuğunu açıklar ve kuyruğun yakın çekimini görürüz. Kuyruğun bölümlerinden birinin detay çekiminden sonra yeni ara yazı gelir. "Kıskaçlar, istakozların geniş kıskaçlarına benzer. Bunlar savaş ve iletişim organlarıdır. Yakın çekimle kıskaçlar görülür. Yazı "Kuyruk zehiri taşıyan altıncı boğumla sona erer. Eğri ve sivri bir iğne zehiri yaraya boşaltır." Görüntüde dövüşen akrepler vardır. Yazı; "Karanlığın sevgilisi, güneş ışınlarından kaçmak için yuvasını kayaların altına kurar". Bu arada bir akrep kayanın altını kazır. İzleyen yazıda; "Fazla sosyal değildir, rahatsız edilmeye dayanamaz". İki akrebin yuva kapma mücadelesini gördükten sonra yazı; "Ne başdöndürücü bir hız, ne muhteşem bir saldırı. Bütün hiddetine karşın fare de onun darbelerine dayanamaz. " Akrebin burnundan soktuğu fare bir iki çarpınıştan sonra ölür. Bu belgesel girişde Williams'a göre izleyici yazıların egemenliğindedir. Yazılar hem bilgi verir hem de izleyicinin bakış açısını yönlendirir. Williams akreplerin sunumunun bilimsel bir yorumla yapıldığını ve insanbiçimci olduğunu söyler. Yazara göre akreplerin verilme gerekçesi izleyen bölümdeki haydutları yorumlamaktır (129). Bir anlamda akrepler haydutları anlatmakta kullanılan bir eğretilerdir. Allen S. Weiss ise bu bölümü astroloji yardımıyla açıklarken farklı bir bakış açısı sergiler (130). Weiss Gerçeküstücü "Minotaure" dergisinin 1935 tarihli altıncı sayısında gördüğü astrolojik bir çizimde, kadın gövdesinin çeşitli bölümlerinde işaretlenen oniki burç arasındaki akrebin, cinsel organların yerinde gösterildiğini yazar. Cinsel organlar ve anüsü yöneten akrep seks, dışkı ve ölümün sembolüdür, gölgelerde ve cehennemde yaşar" (131).

Weiss'in yorumu filmin ana eksenini oluşturan, bastırılan seks, ölüm gibi kimi kavramlara astrolojik bir açıklama getirir. Önce görüntü ve içerik yönünden filmde ayrı duran ve adeta girişe iliştirilen akrepler belgeseli bu yorumla izleyicinin gözünde filmin tamamıyla bağlantıyı sağlayan bir anahtar haline gelir. Akrepler seks, dışkı ve ölümün simgesiye sadece izleyen bölümdeki haydutları değil, bütünüyle filmi yorumlayabilir.

Akrepler belgeselinin sonunda "bir kaç saat sonra" yazısı belirir. Bu ara yazıyla yeni bir bölüme geçilir. Yeni bölümle akrepler belgeseli arasındaki ilişki ara yazıyla kurulur. Aynı yerde bir kaç saat sonra olanları izleriz. Mekan yine aynıdır. Giriş bölümündeki gibi kayalık bir arazi vardır fakat bu defa akrepler yerine, yaslandığı tüfeğiyle çevreyi gözetleyen hırpani görünüşlü bir adam görürüz. İzleyen çekimde adamın baktığı yönde bir grup din adamı farkedilir. Din adamları tören giysileri ve görkemli asalarıyla bir ayin sırasında görüntülenmiştir. Onları gözetleyen adam gerisin geri kayalık yamaçlara doğru tırmanmaya başlar. Yolun uzun sürdüğünü bir dizi zincirlemeden anlarız. Adam çok yorgun ve bitkin görünür, neredeyse sürünerek ilerler. Bir kaç kez yere düşer. Yolculuk sürerken bir kulübe dolusu silahlı adama geçilir. Zorlu bir çatışma sonunda dinleniyor gibidirler. Kimileri yerde, kimisi sargılar içinde yataklardadır. İçerdekilerin hareketleri son derece yavaş ve acıdır. Zorlukla ayakta duran ikisi, tutukları iki direği birbirine yaslamaya çalışarak karşılıklı sallanırlar. Sadece erkeklerden oluşan bu garip topluluktan başı bandajlı birisi uzandığı yerde bir makaraya ip sarar. Bu arada bir başkası kapıyı açar ve bitkin, yol yorgunu arkadaşını içeri alır. Gözcünün "Mayorkalılar ne-

redeyse gelirler" sözü üzerine grup dışarı doğru yönelir, kulübeyi terk ederler. Şefleri, kulübede kalan başı bandajlı arkadaşına neden gelmediğini sorar. Gerekçe, içerde kalanın bitkinliğidir. Şef herkesin bitkin olduğunu yine de gideceklerini söyler. Sargılar içindeki adam "evet evet fakat sizin akordiyonlarınız, hipopotamlarınız, anahtarlarınız, tırmanıcılarınız ve boya fırçalarınız var" yanıtını verir. Grup gözcünün geldiği yöne doğru yola koyulur. Kayalık yollarda birer ikişer düşse kalka, Mayorkalıları karşılamaya giden gruptan son ayakta kalan şefleridir ve geriye baktığında artık yalnız olduğunu farkeder. Yalnız ve bitkin, güçlkle ileriye doğru bakar. Baktığı yönde denizi görürüz. Bu bölüm de kararmayla sona erer.

Akrepleri izleyen haydut görünümlü grubun yolculuğuyla sona eren bölüm ister istemez akreplerle ilişkilendirilir. Bu ilişkiyi zorlayan ilk bölümün sonundaki "bir kaç saat sonra" arayazısıdır. Bu yazıyla yine aynı yerde fakat biraz daha sonra bu kez bir grup haydutun bulunduğu bir kulübede gelişen öyküyü izleriz. Mekan aynı, zaman sadece birkaç saat sonrası fakat kahramanlar farklıdır. Akreplerin yerini haydutlar almıştır. Altın çağ kendi geliştirdiği uygarlık karşısında insanın çaresizliğinin öyküsü gibidir. Filmde uygarlık bastırılan arzuların doğal bir sonucudur. Bunuel yarattığı dünyada insanlık tarihini adım adım çizer. Önce insanların henüz varolmadığı bir zamanda doğal dürtülerine göre yaşayan akrepleri görürüz. Bu dünyada uyulması gereken kurallarla yaratılan bir düzen yoktur. Şiddet bu doğal düzenin bir parçasıdır, aykırı görülmez. İki akrep barınakları için kavga eder, bir başka akrep onu rahatsız eden fareyi kolayca öldürür. Şiddet doğaldır. Bir süre sonra insanlar da yeryüzüne gelir, bu ilk insanlar uy-

garlığın gözcüleridir. İlkel barmaklarında topluca yaşayan bu insanları akreplerden ayıran özellik, güçsüzlükleri ve kendilerini savunmaları için silaha ihtiyaç duymalarıdır. Geçirdikleri savaşıardan yorgun düşmüş bu öncüler, tutundukları kayalıklara uygarlığın ve düzenin gelmesini beklerler. Filmin girişini izleyen bu bölümde uygarlık tarihinin hızlı gelişimini görürüz. Yeryüzüne gelen insan hızla gelişerek uğrunda savaşılacak kültürel değerler yaratır. Bu bölümde yorgun savaşçıların kutsal bir amaçları olduğunu çıkarırız, çünkü sabırla bekledikleri din adamlarıdır. Din adamlarının arkadaşlarına haber vermeye giden gözcünün kulübeye ulaşması ve grubun yola çıkması o kadar zaman alır ki, ayinin yapıldığı yerde artık sadece insan kemikleri ve eşyalarının kalıntıları vardır. Zaman geçmiş, din adamlarının yaşadığı dönem gerilerde kalmıştır. Ayin yerine ancak silahlı grubun şefi varabilir fakat artık zaman değişmiştir. Yolboyu birbiri ardına yere yığılan her savaşçı bir zaman aralığının geçişini gösterir sanki. Gözcü kulübeye varana dek yaşlanmış, bitkin düşmüş, grup ayin yerine varana kadar yüzyıllar geçmiş, din adamlarının kemikleri kalmıştır geriye. Artık yeni bir dönemin başlama zamanıdır. Bu yeni dönem denizden kayıklarla adaya çıkan asker, polis, politikacı ve din adamlarıyla başlar. Önceki gruba göre çok daha örgütlü bir topluluktur bu. Din adamlarının kalıntılarının üzerine yeni bir kent kurmaya gelmişlerdir. Önceki grubun sosyolojik olarak daha ilkel bir topluluğu betimlediği söylenebilir. Direnlerden tarımla uğraştıklarını, direnlerin ucuna taktıkları ipe yumak saran üç kişiden iş bölümü yaptıklarını ve şeflerinin komutlarına uymalarından da hiyerarşik bir grup yapıları olduğunu çıkarırız. Bu savaşçı topluluk sabırla din adamlarını bekler. Kilisenin otoritesinin egemen olduğu tarihsel dönem de sona erdikten sonra sıra burjuvazi-

dedir. Askeri, sivil ve dini kurumlarıyla burjuvazi filmin üçüncü bölümünde tarih sahnesinde yerini alır. Savaşçıların pagan olduğunu düşünürsek, aynı yere gelen dini öncüler ve onların anısına bir kentin temelini atan kentsoylularla, adeta hızlı bir tarihsel geçit töreni izleriz. Artık uygarlık hızla gelişmeye, kentleşmeye, sanayileşmeye hazırdır. Yeni kentin kuruluşunu izlemeye gelenler, sivil yöneticinin uzun ve ağdalı açış konuşmasını dinlemeye başladıklarında konuşma edepsiz çığlıklarla kesiliverir. Kalabalığın baktığı yönde çamurlar içinde yuvarlanarak sevişen bir çift vardır. Çiftin sevişmesinden rahatsız olan kalabalık onları ayırır. Toplumsal kurallar iki aşığın açıkça sevişmesine karşıdır. Uygarlık gelişir fakat bu gelişme bastırılan cinsel arzular pahasına olur. Uygarlık bir anlamda, toplumsal yüceltmelerin toplamıdır. Kadından zorla ayrılan adam iki kişinin arasında götürülürken geriye doğru bakar. Adamın üzüntüsünü hızlı zincirlemeler izler. Önce, kadını bir klozetin üzerinde görürüz, bel çekim ölçeğindeki kadının sol yanından çerçevenin altına doğru sifon zinciri ve tutamağı sarkar. Kadın yüzündeki arzu dolu bir ifadeyle dudaklarını hafice aralar. Yeni çekimde kadın yoktur, fakat biraz evvel orada olduğunu anlarız. Boş bir klozet ve açık duran ucu yanan tuvalet kağıdı vardır çerçevede. Şimdi fokurdayarak ağır ağır devinen kıvamlı bir kütle görüntüsüne, çekilen sifon sesi eklenir. Sifon sesinden bu kütle dışkı olabileceği akla gelir. Kamera kalabalıktan uzaklaştırılan adama döndüğünde adamın hafice gülümsediği görülür. Vali olması muhtemel sivil yöneticinin konuşması devam ederken, muhafızlardan sıyrılan adam, havlayan küçük bir köpeği tekmeler ve ardından hiç nedensiz bir böceği ezer ayağıyla. Sergilenen şiddetin kaynağı karşılıksız kalan cinsel arzulardır. Sevgilisinden zorla ayrılan adam

cinsel gerilimi şiddet yoluyla boşaltır. Linda Williams iki aşığın çamurlar içindeki sevişme girişimini ilk iki bölümdeki akreplerin ve savaşçıların ilkel davranışlarına benzetir. Gösterdikleri cinsel şiddetin, kalabalığın toplumsal kabul gören şiddetini ortaya çıkardığını söyleyen yazara göre cinsel dürtünün yüceltilmesi, köpeğin tekmelenmesinde ve böceğin ezilmesinde ortaya konur. İlk iki bölümdeki doğal ve işlevsel şiddet giderek anlamsızlaşıp cinsel doyumun yerine geçer (132).

Valinin uzun konuşması sona erer, sıra şehit din adamlarının anısına kurulacak kentin temellerinin atılmasına gelir. Daha çok dışkıyı çağrıştıran küçük bir harç yığınıyla temeli atılan şehrin Roma olduğunu ara yazıdan okuruz. "Tanrıya, şükür, 1930 yılında dört Mayorkalı'nın kalıntılarının üzerine yüce Roma'nın ilk taşları konmuştur". Ara yazı iki bölümdür. Kentin adı araya giren bir kuşbakışı kent görüntüsünden sonra yeni bir sayfayla verilir.

Yeni bölüm yine bir belgesel ya da haber programı havasındadır. Önce genel çekimlerle Roma'nın üzerinde dolaşan kamera sırayla geniş caddelerden ara sokaklara doğru gezinir. Büyük kentin trafik karmaşası, kalabalık insan yığınları bir belgeselden alınmışçasına doğaldır. Belgesel çekimlerini "büyük şehrin çekici ve ayrık yanları" yazısı izler. Birden yine aynı sokaklarda bir kemanı tekmeleyerek yürüyen, başındaki taşla yine başında bir kaya parçası duran heykelin yanından geçip giden, yıkılan bina görüntülerinin ardından bir köşebaşı kafesinden üstünü başını silkeleyerek çıkan şaşkıncu tipler kurmaca bir dünyanın kahramanları olarak karşımıza çıkarlar. Geçit töreni, hala sivil muhafızlarının arasında elleri kelepçeli yürüyen

Gaston Modot'la tamamlanır. Modot yürürken "Leda" marka bir krem ilanındaki kadına takılır bakışları, Krem ilanından, yakın çekimde bir kadın eline geçilir. Parmaklar sanki mastürbasyon anında görüntülenmiştir. Sokaktan bir sandviç adam geçer. Adamın sırtında taşıdığı reklam afişlerinden birindeki kadın çorabı reklamına takılan Modot, ısrarla geri dönüp reklamdaki kadın bacaklarına bakar. Üçlünün dinlenmek için durdukları bir vitrinde yine bir kadın portresi gören Modot'un fantazileri yeniden işe koyulur. Kadın kahramanı oynayan Lya Lys'i bir kanapede uzanmış görürüz. Başını geriye atan Lys'in eli hemen karnının altındadır. Modot yürümeye devam eder. Tekrar Lys'a döndüğümüzde, rahatlayan kadın toparlanır ve kalkar. Modot ve Lys arasında süregiden paralel kurguda sıra tekrar kadına geldiğinde evde annesiyle konuşan Lys'in parmağında bandaj vardır. Annenin "parmağında bandaj mı var?" sorusuyla başlayan ve akşam verecekleri davetin detaylarını konuştukları uzun bir diyalog başlar aralarında. Konuşmanın sonunda Mayorkalıların da saat 6'da davette olacaklarını anlarız. Odasına dönen Lys yatağında, boynunda çanıyla kocaman benekli bir inek olduğunu görür ve Lys'in kızgınlığına çan seslerinin eşlik ettiği komik bir kapı dışarı etme sahnesi izlenir. Yatak odasındaki inek Lys'den beklenen analık ve doğurganlığı temsil eder. Lys toplumun belirlediği kadın tanımının dışında olmak ister. Cinsel arzularını toplumun onaylayacağı kılıklara sokmaktansa doğrudan Modot ile birlikte olmayı seçer. Lys yatak odasından kovduğu inekle birlikte saptanmış analık davranışlarını da reddettiğini gösterir. Yatak odası, onaylanmış birlikteliklerin yaşandığı, heyecansız evli çiftlerin çocuk ürettikleri mekandır. Böylesi bir alana da boynundaki süslü çanı ve sarkan sütlü memeleriyle ancak bir inek

yakışır ve Lys bu tanımlamanın dışında olduğunu göstererek, ineği kapı dışarı ettikten sonra aynasının önünde sevgilisini hayal eder. Bu-nuel'in "izleyiciyi dilediğini bulmakta özgür bıraktığını ve onun filmle-rinde izleyicinin anlamı, kimi kez gördüklerinden kimi kez de görmediklerinden çıkartmak zorunda kaldığını" (133) yazan Bükler bu ayrımla ilgili olarak "Lya Lys'in yatağındaki inek dişiliği, onun ana olma isteğini gösterir" der (134).

Lys şimdi aynanın karşısında dalgın, hızla tırnaklarını törpülemeye başlar. Artık bandaj parmağında değildir. Bu arada Modot yürümeye devam eder. Kadın sanki adamın varlığını hisseder gibi, heyecanlanır. Modot bir tel örgünün ardındaki havlayan köpeklere bakar. İstekle dudaklarını ısırır. Lys da dudaklarını ısırır. Dışarda rüzgar başlar. Lys'nın aynasından rüzgarın esintisi gelir. Aynanın içinden bulutlar geçerken, dışardaki köpek havlamaları, inek çanı ve rüzgar uğultusu birbirine karışır. Lys özlemle başını aynaya yaslar. Aynanın önünde, Modot'un geçtiği yerleri sanki onun yanındaymışçasına hisseden Lys'in saçları rüzgarın esintisiyle dalga-lanır, Modot'a havlayan köpeklerin sesleri odanın içinde çan sesleriyle birlikte işitilir. Ado Kyrrou'ya göre "sinema ve Gerçeküstücülüğün buluşmasının en mükemmel örneği olan ayna ayrımı, sinema tarihin-deki en şiirsel anlatımdır" (135).

Kararmanın ardından Modot'a döneriz. Muhafızlarına gizli görevini açıklayan Modot onların şaşkınlığından da yararlanarak geçen bir taksiyi durdurur. Bu arada taksiye binmeden önce, beyaz bastonuy-la caddeyi geçmeye çalışan kör bir adamı da tekmeleyerek yere düşürür. Kararmayla bu bölüm de sona erer.

Yine Ado Kyrrou'ya göre kendilerini aşklarıyla ortaya koyan çift. birlikteliklerini topluma savaş açarak savunurlar. Kullanabilecekleri silahları da kayıtsızlık, aşağılama ve nefret olur. Bu nedenle de "savaşta karşılıklarına çıkan ve onların buluşmalarını geciktiren adam, kör de olsa düşmanlarıdır" (136). Modot'un kör adamı tekmelemesi ilan edilen topyekün savaşın göstergesidir.

Yeni bölüm ara yazıyla verilen bir cümleyle başlar. "Roma'nın hemen dışında muhteşem villalarında Marki X ve karısı konuklarını karşılamaya hazırlanır." Davetliler, lüks arabalarından inmek için şoförün kapılarını açmasını bekleyen şık giysili ve kürklü hanımlar, silindir şapkalı ve fraklı beylerdir. İyi bir davet için herşey hazırdır. Bu küçük ve seçkin kentsoylu grup kendi dünyalarının kurallarına uygun tavırlar ve rahat davranışlarla görkemli villanın salonuna yöneldiklerinde herşeyin sıradan bir seyir izleyeceği havası hakimdir. Bu yalıtılmış seçkinler topluluğunun arasına karışabilmek o kadar güçtür ki, balo salonunun ortasından geçen at arabası ve taşıdığı köylüleri, davetliler farketmez bile. Aslında balo salonunda geçecek garipliklerin ilk belirtileri daha konukların kabulü sırasında sezilir. Koyu renkli limuzinleriyle davete gelen bir çiftin arabasının kapısını açan şoför, önce arka koltuktaki dini bir sembolü dışarı alır, sembolün boşalttığı yerden dışarı çıkan çiftin ardından, bir kilise alemi ya da asa başlığını andıran kutsal eşya yine arka koltuğa konur ve araba hareket eder. Adeta kilise, burjuvaziye yol açar. Ruhani otorite dünyanın yeni hakim sınıfına boyun eğmiş ve artık bu sınıfın hizmetindedir sanki. Kili-seyle burjuvazi arasındaki bu ince hesaplaşmanın ardından izleyici sinema salonunda başına geleceklere hazır olmalıdır. Bunel hedefini

seçmiş, burjuvazinin yalıtılmış dünyasının zarif detayları ağır salvo atışlarıyla sarsılmaya başlamıştır. Önce konuklarını kapıda karşılayan Marki X'in etrafında sinekler uçuşmaya başlar. Sinek, salonun seçkin atmosferine bomba gibi düşer ve birazdan Marki'nin yüzü onlarca sineğin tüneği oluverir. Gıdasını artıklar, çöpler ve pisliklerden sağlayan sineklerin Marki'nin yüzüne neden bu kadar itibar ettiği bir muammadır. Fakat neyse ki Bunuel kimi ipuçlarını önceki bölümlerde izleyicisinin sezgisine ve öngörüsüne sunmuştur. Yeni uygarlığın yarattığı kentin harcı olan dışkı şimdi de bu ayrıcalıklı sınıfın seçkin temsilcisi Marki'nin yüzüne sıvamıştır. Yalnızca sineklerin ayırında olduğu ve bir anda onlarcasını harekete geçiren bu tuhaf duruma diğer konuklar aldırılmaz bile. Kentsoylu konuklar, sineklerin istilasındaki bu soylu yüzü doğallıkla kabullenip sohbetlerine devam ederler. Topluluğun aymazlığı Marki'nin yüzündeki sineklere karşı tepkisizlikle sınırlı kalmaz. Onlar için yalnızca kendi varlıkları ve alışkanlıkları, değer yargıları önemlidir; bunun ötesini yok sayarlar. Görmezlikleri o boyuta çıkmıştır ki balo salonunu boydan boya geçen köylülerle dolu arabasını bile farketmezler. İnce zevklerin, süzölmüş kibar davranışların dünyasında böylesi duyarsızlık hayret vericidir. Balo salonunda masaları yıka devire ilerleyen araba bir başka boyutta ilerler sanki. Bunuel aynı mekanda öyle iki imgeyi üstüste bindirmiştir ki, izleyici iki farklı algı boyutuna girer. Birbirlerini görmeyen ve algılamayan iki farklı sınıfın temsilcilerinin paylaştığı salon, ancak Gerçeküstü bir mekan olabilir. Bu mekanda öyle yalıtılmış alanlar vardır ki insanlar birbirini farketmeden yaşayabilirler. Bu etkileyici kolajın yerini, gerilimi son ana saklayan paralel kurguyla ustaca kotarılmış, içiçe geçmiş farklı öykülerle gelişen, yeni olaylar örgüsü

alır. Balo salonundan villanın bahçesine yönelen kamera, nöbetini tamamlayan bekçiyle tanıştır izleyiciyi. Tüfekli bekçi yorgun görünür. Bahçede yorgun babasını karşılayan küçük oğluna sarılan bekçiden tekrar salona döneriz. Konuklarla ilgisiz görünen Lys bu kez bandajsız parmaklarını daha önceden tanıdığımız hareketlerle göğsüne sürer. Aynı hareketi tekrarlayan bir başka ele kesmeyle geçilir; Uşak özenle bir sürahiyi parlatmaktadır. Aynı hareketlerle Lys mastürbasyon yaparken, uşak sürahi parlatır.

Bunuel, Lys'in masum ve içten mastürbasyonunda bile sınıflar arasındaki çelişkiyi sorgular. Uşak parmaklarıyla hayatını kazanırken, Lys hayatın tadını çıkarır. Aynı organlar farklı kültürel iklimlerde tamamen karşıt görünen işlevlerle yüklenebilir. Birinde doyum, diğesinde emek betimlenir. Uşak çalışarak doyumlarını ertelerken, efendisi onun yücelttiği cinsel arzularını uygun kanallara aktararak egemen olmayı başarmıştır. Bu bir sınıfın zaferiyken, diğersınıfın yenilgisidir. Uşak içki servisine hazırlanırken bir odadan çığlıklar yükselir. Konuklar çığlıkları duymazlar. Ardından hizmetçi bir kadın odasından dışarı fırlar, aynı kapıdan duman ve alevler yükselir. Odadaki yangın bile topluluğun soğukkanlılığını değıştirmez. Yangın yokmuşçasına sohbetlerine devam ederler. Dışardaki bekçi nöbet sonu keyif sigarasını sarar. Bu arada babasıyla oynamak isteyen çocuk, muziplik peşinde, adamın eline vurur, sigara yere düşer. Çocuk gülerek uzaklaşır, fakat baba öfkelenmiştir. Uzaktan babaya el sallayan çocuk koşarken, adam silahını doğrultur ve bir av hayvanına ateş eder gibi oğlunu vurur. Silah sesi topluluğun dikkatini çeker. Konuklar ilk kez kendileri ve davet dışındaki bir durumla ilgilendirler. Dışarda öfkesini

yenemeyen baba, vurulup düşen oğluna tekrar ateş eder. Artık davetliler de huzursuz olur ve balkondan olanı biteni anlamaya çalışarak dışarı bakarlar. Neyse ki yine kendilerini ilgilendiren bir durum yoktur ortada. Bekçi uzaktan işaretlerle, sigara keyfini bozan oğlunu nasıl vurduğunu anlatır. Konuklar açıklamadan tatmin olmuş biçimde yine salona dönerler. Silah sesi iki sınıfın yalıtılmış dünyasında ortak bir anlam taşır ve iki dünya ilk kez kaynaşır. Fakat bu kaynaşma uzun sürmez. Namlunun ucundaki çocuk da olsa öteki sınıftandır, tehlike kendi sınıflarına yönelmemiştir ve seçkin grup eğlenceye kaldığı yerden yine başlar. İzleyeni irkilten bu duyarsızlık örneklerinden sonra konukların arasına katılan Modot'a, elindeki kadın giysisi eşlik eder. Davete eşleriyle gelen konuklar düşünülürse, elbisenin kadını anlattığını, onun yerine geçtiğini söyleyebiliriz. Modot elbiseyi bir sandalyeye fırlatır. Sandalyedeki elbise, onu giyinmiş bir kadın varmış gibi, dik durur. Lys'nin üzerindekiyle, Modot'un getirdiği elbisenin benzerliği şaşırtıcıdır. Modot için bu giysi Lys'nin yokluğunda onun yerini dolduran bir nesnedir. İki aşığın bakışları karşılaşır. Lys yalnızlığını unutmuş ve heyecanlı görünür. Salondaki kalabalık birbirlerine yaklaşmalarına engeldir. Uzaktan bakışır ve tutkuyla dudaklarını ısırırlar. Lys'nin annesi Markiz X yalnız duran Modot'la konuşmaya başlar. Modot bir yandan Markiz'le konuşurken, uzaktan Lys ile de bakışmayı sürdürür. İkili sohbet Modot'un kadına attığı tokadın şiddetiyle kesilir, Modot'un üstüne şarap döken kadına atılan tokat, tüm salonda yankılanır. Önceki sahnelerde tepkisiz ve duyarsız görünen davetliler bir anda Modot'un etrafını çevirirler. Marki X güçlkle sakinleştirilir. Konuklar öfkeli. Bu şiddete uğrayan kendileriymiş gibi tepki gösterirler. Modot salondan uzaklaştırılır. Lys an-

nesinin başına gelenlerden hoşnut, gülümser. Bu arada bir perdenin gerisine gizlenen Modot, Lys'den bahçede randevu koparmayı da başarır. Konuklar hazırlıkları bahçede süren orkestrayı dinlemeye hazırlanırken, çılgın aşıklar da gözden uzak bir köşede buluşurlar. Bahçedeki orkestra hazırlıkları ve aşıkların sevişme çabaları yine paralel kurgulanmıştır. Sandalyelere doğru sarmaş dolaş ilerleyen çiftin hareketleri sarsak ve beceriksizdir. Orkestra hazırlıkları girer araya. Sarılmaya çalışan aşıklar, sandalyelerinden yere yuvarlanırlar. Modot yerde Lys'nin parmaklarını ağzına almaya uğraşırken Lys de onun parmaklarını kavrar. Arzuyla birbirlerinin parmaklarını emerler. Lys kendinden geçmiş, başını geriye atar ve uzanırken, Modot da istekle kadının yüzünü okşar. Birden Lys'nin yüzünü okşayan elin parmaklarının olmadığını farkederiz. Kadını okşarken parmaklar kaybolmuştur. Lys için parmakları aynı zamanda kendi kendine doyum aracıdır. Elin parmaklarından yoksun kalması, elin iğdiş edilmesini akla getirir. Bu aynı zamanda aşıkların cinsel arzularının yine doyum-suz kalacağına da habercisidir. Çift öpüşürken, orkestra şefi konseri başlatmaya hazırdır, bagetiyle müzisyenleri uyarır. Çiftin sarsak sevişme gayretleri sürer. Aynı anda bir köprüden koşarak geçen dört din adamına kesme yapılır. Dördüncü, köprüden aşağıya bakar ve geldiği yöne doğru koşmaya başlar. Bu arada Modot'nun bakışları, hemen altında öpüştükleri heykelin ayak parmaklarına takılır. Kendini bir türlü parmaklara bakmaktan alıkoyamaz. Modot'un kadına duyduğu heyecan birden sönüvermiştir. Üzüntüyle sevgilisinin yüzüne bakar. Son bir gayretle kucakladığı kadınla birlikte yere uzanır. Orkestra çalmaya başlamıştır. Kemancılardan biri de köprüden geri dönen din adamıdır. Kamera orkestrayı dinleyen davetlileri gösterdikten sonra

alt alta üst üste sevişmeye çalışan çifte döner. Herşey yolunda görünürken birden bir uşak çıkagelir. Modot telefona çağrılır. Lys yeneden yalnızdır. Modot'un gidişini izlerken heykele yaslanır ve ayak başparmağını öper. Sonra arzuyla parmağı emmeye başlar. Aşıkların doyumsuz kalan tutkusu yön değiştirir. Lys Modot'un ardından cinsel arzularını kültürel yüceltmelerle bastırmaya çalışır. En azından sevgilisi dönene kadar doyumunu ertelemeyi dener. Modot daha da kötü bir durumdadır. Telefonda kendisine görevini hatırlatan ülkesinin içişleri bakanını dinlemez bile. Üstlendiği misyona ihaneti yüzünden ülkede sosyal çalkantılar olmuş, yüzlerce kadın ve çocuk hayatını yitirmiştir. Bakan olan bitenden sorumlu tuttuğu Modot'a gerçekleri haykırır ve intihar eder. Modot üzüleceği yerde öfkelenir ve telefonu söküp atar. Kararmadan önce bakanın tavana yapışmış cesedi görülür. Modot sevgilisinin yanına döner ve sinema tarihinin ilk asenkron iç monologları başlar (137). Kafa sesi ilk kez bu sahnede kullanılır ve sinema diline yerleşir. Bunuel'in kafa sesini bu sahnede kullanma amacı aşıkları engelleyen mekan sınırlarının düşünce yoluyla aşılmasını göstermektir (138). Çift bahçededir fakat kafa sesleriyle yatak odasındalarmış gibi konuşurlar. İç monolog ya da kafa sesi sinema diline girse de tekniğin Bunuelvari kullanımı bu filmle sınırlı kalır ve yaygınlaşmaz (139). Sevgililerin orkestrayla koşut verilen sevişme girişimleri yerini şefkatli sarılmalalara bırakır. Lys ve Modot'un aşıkları zaman ve mekanın ötesine geçerler. Yalnızca bahçeden yatakodasına gitmezler, yanısıra zamanı da aşarlar. Lys Modot'un gözünde birden yaşlı bir kadın oluverir. Aralarındaki son diyalog dehşet vericidir. Lys "çocuklarımızı öldürebilmemize inanamıyorum" derken, Modot yüzü kan içinde "sevgilim, sevgilim" sözcüklerini tekrarlar. Çocukların ölmüş olmalarının

bir açıklaması, hiç doğmayacak olmalarıdır. Çılgın aşıkların toplumun baskısıyla birleşmemeleri ve tutkularının doyumsuz kalması yüzünden dünyaya getirecek çocukları da olmayacaktır. Lys bunu çocuklarını öldürmekle bir tutar. Modot'un kanlar içinde aşkını yinelediği sahnedan orkestraya geçilir. Sevişme çabaları orkestranın çaldığı parçayla paralel gelişen aşıkların arzularının şefkate dönüşmesi orkestra şefini de etkiler, acıyla başını elleri arasına alan şef konseri yarıda kesip bahçenin içlerine doğru ilerler. Adamın geldiğini gören Lys, önce dehşetle irkilir ve iki elini birden ağzına götürür sonra hemen doğrulup onu kucaklar ve öpüşmeye başlarlar. Modot'la birleşemeyerek bir anlamda doğmamış çocuklarını kurban veren Lys, ödülünü şefle birleşerek alır. Müzik de kültürel yüceltme olarak düşünülürse, toplumsal düzene kurban verilen çocuklar kabul edilmiş, müzik sona ermiş ve orkestra şefi de cinsel arzularını toplumun onaylayacağı müzik yoluyla yüceltmektense, dolaysız tatmini seçmiş ve Lys'a gelmiştir. Şaşkın Modot öfkeyle yerinden fırlar ve başını bir saksıya çarpar. Şimdi başını tutma sırası ondadır. Çarpmayla birlikte başlayan trampet, başının içinde çalınıyormuş gibi başını ellerinin arasına alan Modot şefin geldiği yoldan ilerler ve Lys'nin yatakodasına çıkar. Doymayan arzularının sesi kafasının içinde yankılanan Modot yatakodasına girdiğinde yakın çekimde pantolonunun önünün iliklenmemiş olduğu görülür. Modot Lys'nin yatağına uzanır uzanmaz irkiltici trampet vuruşları yerini orkestranın yumuşak ezgilerine bırakır. Modot yatakta doğrulur, kararlı bir hali vardır. Bu arada trampetler ritmik vuruşlarına yeniden başlar. Modot, arzularının kulak tırmalayıcı sesini yine bir dizi yüceltmeyle bastırmaya çalışır. Parçaladığı yastıklardan ellerine bulaşan kuştüleriyle, şöminenin üzerindeki bir

büstü alıp yatağa bıraktıktan sonra nerden geldiği anlaşılmayan kocaman bir sabanı kaldırıp tekrar yere bırakır, pencereye yönelip açar, artık ne yapacağına karar vermiştir. Pencereden aşağı ilk atılan, yanan bir çam ağacı olur. Modot, İsa'nın doğduğu güne lanet okur sanki. Tören giysileriyle minik bir din adamından sonra, saban da aşağıyı boylar. Asası da üzerine düşen din adamı koşarak uzaklaşırken, pencerede bir zürafa belirir. Zürafa da dışarı atılır fakat onun düştüğü yerde artık, kayalıklarla kesilmiş bir kıyıya vuran, denizin dalgaları vardır. Modot'nun doymayan cinsel içgüdüleri dini ve kültürel yüceltmelerle de yön değiştirmemiş, doğrudan şiddete yönelmiştir. Pencerenin küpeştesinde görülen kuştüyü yığınınından sonra ara yazı yeniden bir bölümün başladığını haber verir: "Aynı anda fakat çok uzaklarda Selliny Şatosu sakinleri Paris'e dönmeye hazırlanırlar". Beyaz kuştüyülerinden beyaz karlara geçilir. Karlarda çevrinen kameranın görüş alanında beliren şatodan yine ara yazıya geçilir. Yazıda kendilerini 120 gün boyunca bir kaleye kilitleyip en vahşi orgiyi gerçekleştiren dört alçaktan bahsedilir. Bunların özgürlükleri tanrıyla, dinle ve kurallarla sınırlı değildir. Trampetler eşliğinde değişen sayfalarda dörtlünün kötülüğü betimlenir. Onların gözünde bir kadının hayatının sinek kadar bile önemi yoktur. Kaleye sekiz küçük kızla birlikte kapatılan dört fahişe de onların şeytani arzularını öyküleriyle canlı tutarlar. Perdede beliren kale kapısını yine ara yazı izler. Dörtlü, Blangis Dük'ü önderliğinde Selliny şatosundan ayrılmaktadır. Kapıda ilk olarak uzun saç ve sakallarıyla İsa'yı andıran Dük belirir. Diğerleri Dükü izlerken o tekrar kapıya yönelir ve kapıdan çıkmaya çalışan yaralı bir kızla birlikte içeri girer. Karanlıkta duyulan kadın çığlığının ardından yine kapıda beliren Dük'ün bu defa bıyıkları ve sakalları yok-

tur. Kameraya doğru ilerleyen Dük'ten zincirlemeyle bir haça geçilir. Karla kaplı haçın üzerine rüzgarla savrulan kadın saçları çivilenmiştir. Bunuel filmin son bölümünün Marguis de Sade 'ın "Sodom'un Son. 120 Günü"nden esinlendiğini söyler (130). Dört sapkının elebaşısıysa açıkça İsa olarak verilir. İsa'yı oynayan Lionel Salem, Fransa'da İsa'yı sıklıkla canlandıran bir oyuncudur ve Bunuel kuşku bırakmayacak biçimde İsa'yı canilerin elebaşısı yapmıştır. Son bölümde şiddet ve cinsellik otopsi masasındadır. İsa'nın varlığıyla betimlenen şiddet, kilisenin öncülüğünde yüzlerce yıl süren din adına yapılan savaşların ortaya çıkardığı şiddetin yorumu olabilir. Kimi kavram ve kurumlar adına uygulanan şiddeti haklılaştıracak zeminler her zaman bulunabilir. Suç ve ceza birbirini doğuran kavramlardır. Kural olduğu için kuralın ihlali de vardır. Katili de kurbanı da yaratan toplumsal düzenin kendisidir. Katilin varlığı kurbanın varlığından bağımsız düşünülemez. İsa kendi asıldığı çarmıhta kurban olduğu halde filmde çarmıha öldürdüğü kurbanların yüzdüğü kafa derilerini asan bir katildir. İsa'nın uğrunda öldürüldüğü din ve getirdiği kurallarla oluşan düzen, kurban ve katilleri de kendisi yaratır. Toplumsal düzenin bir yanda da ertelenen ve bastırılan cinsel dürtülerin kültürel yüceltmeleriyle oluştuğu varsayılırsa, cinselliğin kendisinin düzenin ihlali olduğu da çıkarsanabilir. Filmin başından beri kavuşamayan aşıkların arzuları toplumsal onay görmediği için ertelenir ve bastırılır. Halbuki filmin sonunda kuralları koyanların onları ihlal etme hakkını da korudukları vurgulanırken, onaylanmış cinsel şiddetin insan hayatını nasıl da hiçe saydığı görülür. Yine de ölümle herşeyin sonu gelmez aksine "aşk nesnesinin arzulanabilirliği sonsuza kadar korunur" (141).

C- ÖZGÜRLÜK HAYALETİ (1974)**(Le Fantome de la Liberte/ The Phantom of Liberty)****Yapım:** Serge Silberman, Greenwich Films (Fransa)**Yönetmen:** Luis Bunuel**Senaryo:** Luis Bunuel, Jean-Claude Carriere**Kamera:** Edmond Richard**Kurgu:** Helene Plemiannikov**Ses:** Guy Villette**Sanat Yönetmeni:** Pierre Guffroy

Oyuncular: Adriana Asti (hemşire), Monica Vitti (anne), Jean-Claude Brialy (baba), Adolfo Celi (doktor), Melina Vujotic, Jean Rochefort, Michel Lonsdale, J. Carriere (kartpostallı kız), Bernard Verley (Fransız Süvarı), Phillippe Brigaud (parktaki adam), Helene Perdriere (hala), Pierre-Francois Pistoria (yeğen), Michel Lousdale (mazoşist), Anne-Marie Deschott (sadist), Francois Maistre (öğretmen), V. Blanco (kayıp kız), Pierre Lary (katil -Şair), Julien Bertheau (emniyet müdürü), Michel Piccoli, Serge Silberman, Jose Bergamin, Jose Luis Barros, Luis Bunuel.

Süre:103',Renkli

Sinopsis: Napolyon'un Toledo kuşatması sırasında Fransız süvari yüzbaşı dizçökmüş kadın heykelini öperken bir şövalye heykelinin saldırısına uğrar. Bir parkta şüpheli görünen adam küçük bir kıza birkaç kartpostal verir. Porno kartpostallar oldukları sanılırken, Paris'in

ünlü anıtlarına dönüşürler. Çocuğun ana-babası çok şaşırırlar. Uykusuzluk çeken baba, yatak odasından bir grup hayvanın geçit törenini izler, sonunda bir postacı ona mektup getirir. Ertesi gün başından geçenleri doktora anlatırken mektubu da kanıt olarak gösterir. Hemşire ölmek üzere olan babasını görmek için Paris'ten ayrılır. Yolda tankla tilki avlayan bir grup askere rastlar. Sonra bir handa birkaç rahip bir müzisyen ve dansçı birbirine aşık teyze-yeğen, sadist bir kadınla, evli, mazoşist şapkacı'dan oluşan bir grupla tanışır. Ertesi gün polis akademisindeki bir derste öğretmen toplumsal uzlaşmaları anlatırken insanların yemeklerini gizlice yiyip, topluca tuvalet yaptıkları seçkin bir grup örneğini verir. Bir başka bölümde aile üyeleri ve polis telaş içinde kayıp olduğu sanılan küçük bir kızı ararlar. İşin ilginç yanı kız da her an bu grubun gözü önündedir. Filmin akışı bu kez bulunduğu bir Paris gökdeleninden elindeki tüfekte 18 kişiyi öldüren katil-şaire yönelir. Adam tutuklanır, ölüme mahkum edilir ve serbest bırakılır. Bu arada, komiser olan fakat aynı zamanda olmayan polis, ölü kızkardeşini anlatır ve sonra kızkardeşinden bir telefon alır. Daha sonra polislerle birlikte hayvanat bahçesine saldıran kızgın bir grubu bastırmaya gider. Kalabalık, filmin başındaki İspanyol göstericiler gibi bağırır: "Yaşasın zincirler, kahrolsun özgürlük".

Bunuel'in Gerçeküstücü sinemasının başyapıtı sayılan ikinci filmi "Altın Çağ" yasaklanmasının ardından yeni bir isimle kamüfle edilerek tekrar gösterilir; "Çıkar Hesaplarının Buzlu Sularında". Bunuel'in komünist manifesto'dan aldığı bu başlık da sansürü atlattığına başaramaz. Marx ve Engels'in burjuvazinin kendi sınıf çıkarları uğruna aristokrasinin köklü ideallerini de harcadığını anlatmak için kul-

landıkları bu cümle, "Altın Çağ"ın içeriği ile de anlamca örtüşür (142). Bunuel sondan önceki filmi Özgürlük Hayaleti'nde de Marx'tan esinlenir (143). Komünist Manifesto'nun giriş cümlesindeki hayalet eğretilmesini, insanın yakalamaya çalıştığı özgürlüğün hayaleti olarak düşünen Bunuel, filmin adını da "Özgürlük Hayaleti" koyar (144). Yaşantılarımızı şansın ve rastlantıların yönettiğine inanan yönetmen bu filmde de bu inancını vurgular. İkinci filmi Altın Çağ ile sondan ikinci filmi "Özgürlük Hayaleti" arasında yakınlıklar kuran Bunuel ikisinde de öykü hattının ilerlemesindeki benzerliği vurgular (145). Her iki filmde de küçük öyküler anlatılır, bir öyküden diğerine geçmek için kullanılan detaylar olaylar arasındaki rastlantısallığı vurgularcasına önemsiz görünür. İki öykü arasındaki bağlantıyı sağlayan, küçük detay bir öykünün sonu ve diğerinin başlangıç gerekçesi olur. Fakat geçiş detayları dışında öyküler arasında bağlantı yok gibidir. Bunuel bağlantısız görünen bölümlerin aslında aynı öykünün parçaları olduğunu söyler. "Sırayla birbirini izleyen farklı karakterlerle aslında tek bir öykü anlatılır." Özgürlük Hayaleti'yle Altın Çağ arasındaki fark, ilkinin bölümleri arasındaki içsel bağlantı ve olayların doğal akışıdır (146). Bunuel'in filmleri arasında bağ kurmaya çalışan Linda Williams da ilk çalışmalarla son çalışmalarını karşılaştırarak sonuçları analitik bir çerçeveye içine oturtur. Yazara göre birbirinden çok farklı olmalarına rağmen "Arzunun O Belirsiz Nesnesi" ve "Özgürlük Hayaleti", "Bir Endülüs Köpeği" ve "Altın Çağ" ile başlayan Gerçeküstü girişime bir dönüşü, dahası bir gelişmeyi de işaret eder. Son iki filmi Bunuelvari Gerçeküstücülüğün iki temel kutbundaki değişikliği gösterir. Bu kutuplar "Bir Endülüs Köpeği"ndeki düş benzeri imgelerle anlatılan bilinçdışı arzunun psikanalitik söylemi ve "Altın Çağ" da sunulduğu

gibi sosyal ve politik grupların canlandırdığı efsanelerle ilgili daha dar ve mesafeli antropolojik söylemden oluşur. Psikanalitik kutupta duygusal çatışmalarla işlenen saplantılı bir arzunun sunumu vardır. Bir Endülüs Köpeği'nde olduğu gibi bilinçdışı arzunun kendisi filmin öznesidir. Bunuel'in orta döneminin öykülü filmlerinde -El (1952), Bir Suç Provası (1955), Hizmetçi, Kızın Günlüğü (1963) ve Çölün Simonu'nda (1965), ise anormal biçimde arzulayan öznelerin saplantılı davranışları odak noktasıdır. Son dönem filmleriyle-Gündüz Güzeli (1966), Tristana (1970), Arzunun o Belirsiz Nesnesi (1977), Bunuel bilinçdışı arzunun radikal Gerçeküstü temsiline geri döner. Öte yandan antropolojik kutup arzu sorunsalını daha geniş bir sosyal çerçevede ele alır. Bu gruptaki filmler episodik yapıda, geniş oyuncu kadrolu, sosyal hiciv yüklüdür ve çeşitli söylem tarzları içerirler. Bu kutup da "Altın Çağ (1930)" ile başlar. Gerçeküstücü "Kıraç Topraklar (1932)" belgeselini içine alır ve "Genç ve Lanetli (1950)", "Meksika Otobüs Yolculuğu (1951)" ya da "Delikanlı (1960)" da olduğu gibi daha geleneksel öykülerle devam eder ve "Cehennem Meleği (1962)", "Samanyolu 1969", "Burjuvazinin Gizli Çekiciliği (1972)" ve son olarak "Özgürlük Hayaleti (1974)" gibi filmlerle Gerçeküstücü kökenine geri döner (147). Bu iki kutubun birbirini dışlamadığını savunan Williams, "Özgürlük Hayaleti"nin geniş kapsamlı episodik, antropolojik ve düzdeğişmeceli yapısı Altın Çağ'a olan yakınlığıyla anlam kazanırken, "Arzunun O Belirsiz Nesnesi"ndeki saplantı ölçüsünde dar bakış açısının eğretilmeli yapının ve psikanalitik söylemin "Bir Endülüs Köpeği"yle olan yakınlığıyla anlaşılacağını söyler (148).

Özgürlük Hayaleti, Goya'nın "3 Mayıs 1808 İnfazları" tablosu üzerinden akan jenerikle başlar. Tabloda Fransız askerlerinin işgalindeki Toledo'da kurşuna dizilen İspanyol esirler işlenir. Giriş jeneriğinin yazıları akarken, izleyicinin algısını tarihsel bir film yanılısamasına götürecektir kadar gerçeğe uygun bir kale dekorunda, üniformalarıyla Napolyonun askerleri belirir. Askerler gruplar halinde ki İspanyol tutsakları infaz yerine götürür ve kurşuna dizerler. Bu-nuel'in özgürlük kavramını sorgulamasıyla başlayan filmde, Napolyon işgalini yaşayan Toledo'lu esirler "yaşasın tutsaklık, kahrolsun özgürlük" diye haykırır. "Esirler İspanyol Kralının zincirlerini, Fransız Devriminin getirdiği insan hakları ve özgürlüğe tercih ederler (149).

Fransızca özgürlük, İspanyolca'da esarete dönüşür. Tarihsel de-korda gerçekleştirilen infazların ardından bir kiliseye geçilir. Kilisede öyküyü sürükleyen genç bir subaydır. İşgalin getirdiği zaferi şarapla kutlayan subay, kilisede yan yana duran iki heykelden birini, Dona Elvira'nın heykelini öpmek üzere eğildiğinde bir mucize gerçekleşir ve kadının yanında duran erkek heykelinin taştan yumruğu subayın kafasına iniverir. Subayın yere yuvarlanmasıyla bir kadın anlatıcının se-sinden daha sonra olanları dinleriz. Yaralanan subay diğer subaylarla Dona Elvira'nın mezardan çıkarttığı cesediyle yatağa gireceğine bahse girmiştir ve yine heykellerin önünde kılıcıyla açtığı tabuttan genç ve güzel bir kadın cesedi çıkar. Anlatıcı sesinin eşlik ettiği bu sahnede Dona Elvira'nın güzel yüzünün görüntülediği son çekimle geçmişin bu yitlik tarihsel anından, bugünün Parisinde bir parka geçilir. İki kadının yan yana oturduğu bir bank vardır görüntüde. Anlatıcı sesi yüksek sesle kitap okuyan bir kadından gelir. Kitapta Dona Elvira'nın

öyküsü anlatılır ve buradan daha önce izlediğimiz görüntülerin yalnızca okunan kitapla ilgili geriye dönüşler olduğunu anlarız.

Kitap okuyan kadın takıldığı bir kelimeyi arkadaşına sorar. Yanıttan "paraphernalia" kelimesinin bir kadının kişisel mal varlığı olduğunu anlarız. Anlatıcı, izleyen öyküde karşılaşacağımız Foucault aillesinin çocuk bakıcısıdır. Bakıcının yanından bisikletle geçen iki kız çocuğu parktaki kaydırdaktan kayarken, yaklaşan garip görünüşlü bir adam kızları yanına çağırır ve kimseye göstermemeleri koşuluyla ellerine kartpostallar tutuşturur. Öykünün gelişiminden adamın cinsel sapkın, kartların da porno resimler olduğu sanılırken izleyen bölümde, kartlarda yalnızca kent manzaraları oldukları anlaşılır. Giriş bölümündeki anlatıcı yeni bölümde Foucault'ların işten attığı çocuk bakıcısıdır. Kızlarına böylesi kartpostallar verilmesine göz yuman dadı evden kovulur. Kızlarını odasına yollayan çift eski günlerini hatırlayarak arzuyla kartlara bakarlar. Açıkça uyarıldıkları görülür. Kartların porno içerikleri yönünde gelişen olay örgüsüne rağmen, bunların sıradan şehir görüntüleri olması şaşırtıcıdır. Bunuel adeta izleyicinin önyargılarını mahkum eder ve izleyici artık yalnızca gördüklerinin tanıdığı değil, düşündüklerinin sanığı haline gelir. Porno çağrışımları yaratan kartpostallar değil, aslında insan zihnidir. Bunuel özgürlükle birlikte sapkınlığı da sorgulamaya başlamıştır. Geri dönüş olduğu anlaşılan işgal ve infaz sahnelerinde irdelenen özgürlük kavramı nasıl tutsaklıkla anlam kazanıyorsa, normal davranışlardan sapkınlığa geçiş de aynı işleyişi akla getirir. Sapkınlık, işgalci subayların ikametine ayrılan kilisedeki kadın heykelini öpmeye çalışan yüzbaşını davranışıyla başlar. Yine, tutkuyu besleyen kadın imgesinin

ulaşılamaz olmasıdır. Endülüs Köpeğinde tutkuların ölümle sonsuz kılınması gibi bu filmde de cansız bir varlığa duyulan arzunun doyurulamayacağı açıktır. Cinsel açlığın giderilememesi, aslında arzuları besleyen ve sonsuzluğa götüren ölümsüz kılan bir süreç gibi işler. Yüzbaşının heykele tutkusu, onu yeni tasarımlara götürür. Kilise sahnesinin son çekimlerinde yüzbaşıyı heykelin esin kaynağı olan Dona Elvira'nın tabutunu açarken görürüz. Heykelin taş gövdesinde aradığı doyuma ulaşamayan subayın yeni sapkınlığı ölü sevicilikte anlam kazanır. Dona Elvira'nın tabuttaki cesedi gömüldüğü gündən bu yana bozulmamış, diriliğini ve güzelliğini korumuştur. Yüzbaşının cesetle birlikte neler yaptığını anlayamayız çünkü son çekimle kamera Dona Elvira'nın yüzünde kalır ve buradan gerçek hayata dönülür. Bunuel, subay- ceset öyküsünün sonunu açık bırakır. Öykünün sonunu sinemada filmi izleyenler kendilerine göre yorumlarla bağlayabilir. Çağrışımlar yine de cinsel sapkınlık üzerinedir fakat yönetmen bu eğilimi ancak girişim düzeyinde bırakır. Altın Çağ'da, Gaston Modot ile Lya Lys'nin bahçede yarım kalan sevişme denemelerinden sonra Lys'nin bir heykelin ayak başparmağını emdiği sahnede Bunuel, heykelin donuk yüzünden verdiği detay çekimiyle tepkisizliği vurgularken, kadının Modot'nun yokluğunda onun yerine geçen bir cinsel haz objesi yaratma sürecini izlemiştik. Altın Çağ'da heykel hem bir kültürel yüceltme aracı hem de bir fetiş olarak işlev görür. Özgürlük Hayaletinde de heykelin taşıdığı işlevin benzerliği görülebilir. Yüzbaşının öpmeye çalıştığı heykel sonuçta bir sanat eseri yani kültürel yüceltme örneğidir. Yüzbaşının açmazı bastırılan, ertelenen hazların karşılığı olan ve toplumca kabul edilebilir bir çerçeveye oturtulan, umarsız bir doyum arayışının sonucunda yaratılan ve özünde bu-

lunan cinsel gerilimi sanatsal yüceltmeyle gizleyen taş heykeli arzulasıdır. Bu karışıklığa son veren yine bir başka yüceltme ürünü olan öteki heykel olur. Erkek heykelinin taştan yumruğu, toplumsal yaşantının zorunlu kıldığı düzenin ve kuralların hatırlatıcısı olarak subayın başına iner. Mesaj basittir; sanatsal yüceltme dolaysız tatmini dışlar. Sanat eseri yüceltilen, kılık değiştiren cinsel doyum arayışını anlatır ve dolaylı tatmin sağlar. Halbuki doğrudan tatmin yüceltmenin dışında kalır. Doğrudan tatminin sağlanabildiği bir düzenlemenin içinde yüceltme olmayacağı için sanat eserinin de yaratılma gerekçesi ortadan kalkar. Sanat eseri varsa, dolaysız tatmin yoktur.

Freudyen iğdiş edilme korkusunu fetişleştirdiği heykelle alteden subay, erkek heykelinden aldığı dersle dolaysız doyuma yönelir ve sonunda heykeli yapılan Dona Elvira'yı tabutundan çıkarır, kadın ölü de olsa onunla sevişmeye hazırdır. Yüzbaşının öyküsü ölü seviciliğin eşiğinde biter.

Öyküler arasındaki köprüyü kuran anlatıcı yeni öyküde küçük bir rolle yetinir ve rolünün sonunda filmdeki varlığı da sona erer. Filmdeki iç içe geçmiş öyküleri birbirine bağlayan hep bir önceki öyküdeki kahramanlardan biri olur. Bu süreç filmin sonuna kadar aynı şekilde işler. Bağlantıyı sağlayan kahraman diğer öyküde önemli bir rol almaz, tek işlevi rastlantısal bütünlüğe katkıda bulunmaktır. Bu iç içe öykülerin aralarındaki tek bağlantı da rastlantılarla diğer öykünün girişinde rol alan ve öyküden çıkıp giden kahramanlardır. Foucault ailesi de anlatıcı kadın aracılığıyla başlayan yeni bir öyküdür. Gelişen öyküyle birlikte rolü tamamlanan anlatıcı, yerini yeni oyunculara bırakır, filmde çıkar. Bu öyküde bağlantıyı sağlayan Foucault çiftinin

sonradan sıradan Paris manzaraları oldukları anlaşılan kartlara bakarak uyarılması, aynen ilk bölümdeki açık uçlu ölü sevicilik gibi izleyici yorumuyla ilişkilidir. Bunuel'in yargıladığı, izleyicinin ön yargılarıdır. Foucault'ları uyaran ve heyecanlandıran belki de yalnızca gençlik anılarıdır. Kültürel olarak yönlendirilmiş, bildik sinema kodlarını açımamaya alışkın izleyici, gördüklerinin sıralanmasından, kartları porno resimlerle birleştirirken, Bunuel bunların sıradan Paris manzaraları olduğunu gösterir. Katı prensipleri ve ince zevkleriyle tipik burjuva aile örneği veren Foucault çiftinin yatak odalarına geçtiğimizde Gerçeküstü birtakım olaylara tanık oluruz. Uyuma güçlüğü çeken Bay Foucault'nun yatağının ucundan, önce rahat tavırlarıyla yürüyen bir horoz, gizemli bir kadın, meraklı bakışlarla çevreyi kolaçan eden bir devekuşu ve bir postacı geçer. Postacı getirdiği mektubu Foucault'a verir ve gider. Yaşadığı düş-gerçek ikileminden duyduğu tedirginlik Foucault'nun bir psikiyatriste gitmesine neden olur. Doktor gördüklerinin gerçek olamayacağını anlatırken, Foucault önceki gece postacının getirdiği mektubu doktora gösterir. Doktor tam zarfı açarken, yan odadaki hemşire içeri girer. Babasının hasta olduğunu bildiren telgrafi doktora verir ve izin ister. İki zarfı birbirine karıştıran doktor hemşireyi Foucault'un mektubuyla yollar. Gece gelen postacının mektubu ile birlikte hemşire yeni öyküyü başlatır ve yola koyulur. Mektupta ne yazıldığı, kimden geldiği de bir muamma olarak kalır ve izleyicinin merakına bırakılır.

Yatak odasında Foucault'un şaşkınlıkla izlediği geçit törenine katılan horoz, gizemli bir kadın ve postacıdan oluşan ekip, önce bir düş gibi algılanır. Uyuyamayan adamın yorgun zihninde yaratılan hayali

görüntüler de bir başka yorum olabilir. Ancak gerçekte bağlantısı kurulamayan bu garip geçit resminin sonunda postacının uzattığı mektubu alan Foucault'un ertesi gün aynı mektupla doktora gittiği görüldüğünde bütün sahenin düşsel ya da hayali değil, gerçek olduğu anlaşılır. Filmde yaratılan gerçeklik son derece şaşırtıcıdır. Düşle gerçek içiçe geçer ve Foucault'nun gördüğü rüya gerçek yaşamda da devam eder. Bunuel'in yarattığı Gerçeküstücü dünyada Foucault'nun rüyasından gelen mektup bilinçdışından yollanan bir mesaj işlevi görür. Psikanalize başvurarak, Foucault'nun sorunlarının kaynağının bilinçdışı süreçlerle bilinçli süreçler arasındaki kopukluktan kaynaklandığı düşünülürse, düşsel postacının getirdiği mektup bu bağlantıyı tam da Gerçeküstü bir bağlamda gerçekleştirir. Foucault kendi bilinçdışının farkına vararak sorunlarının kaynağına ulaşır. Daha önce de belirtildiği gibi Endülüs Köpeği'nde kesilen gözün olası anlamlarından biri de iç dünyaya yapılan bir yolculuktur. Bunuel'in izleyiciyi zorladığı çözümde, dış dünyada kimi zaman anlamsız görünen bütün davranışların aslında iç dünyada ya da insanın ruhunun derinliklerinde bulunabilecek nedenleri ve karşılıkları olduğu vurgulanır. Joan Mellen Bunuel'in yatakodası sahnesinin bilinçdışıyla ilişkisinin özellikle bir seri zoom ve kayma hareketleriyle belirtildiğini yazar ve Foucault'un gördüklerinin düş olmadığını, ertesi gün doktora verdiği mektuptan anlaşılacağını söyler. Ona göre Bunuel, bilinçdışında biçim değiştirerek gizlenen gerçekliğin aslında gündelik yaşamımızın nesnel görünen olaylarından çok daha fazla gerçeklik içerdiğine inanır (150). Foucault'nun iç dünyasına yapacağı yolculuğun daveti gibi görünen mektup yeni bölümde babasını ziyarete giden hemşirenin elindedir. Mektubun el değiştirmesiyle Foucault'nun öyküsü sona ermiş, hemşirenin öyküsü başlamıştır.

Yeni bölümün kahramanı olan hemşirenin ziyaret macerası araba yolculuğuyla başlar. Film boyunca öykülerin arasına giren ilgili ilgisiz kimi detayların öykünün gidişini ve sonucunu değiştirdiği görülür. İzleyici artık koltuğunda rahatça oturup, öngörülebilir gelişmeleri ve sonucu bekleyemez çünkü her an araya girebilecek yeni bir kahraman ya da başka bir öyküyle filmin alacağı yeni hali kestirememenin tedirginliği içindedir. Hemşirenin araba yolculuğu hasta babanın ziyaretiyle koşullanmış olmasına karşın sanki her an yeni gelişmelerle yarıda kalabilecek gibi belirsizliğin ağır bastığı düşsel bir çerçevede gelişir. Bükler, Bunuel'in iki bölümünün bağlantı noktasında doktor muayenehanesinden hemşirenin araba kullandığı plana geçerken silinme efektini kullanmasını, önemli bir takım gelişmelerin vurgulanmasına bağlar. Bükler'e göre silinme sert bir geçiş sağlar ve buradaki kullanım gerekçesi hemşirenin yaşantısının muayenehaneden çıkmasıyla değişecek olmasıdır (151).

Yolda ilk kesinti gece karanlığında tankla tilki avlayan askerlerle yaşanır. Neyse ki bu karşılaşma yol öyküsünün sonu olamaz, sadece gelişimini etkiler. Filmde sıkça karşımıza çıkan hayvanların da gelişen öyküler içinde önemli rolleri vardır. Tankçı askerlerin aradığı tilkilerden biri daha sonra hemşirenin mola vereceği küçük pansiyonda karanlıkta ışıldayan camdan gözleriyle, doldurulmuş bir av hayvanı olarak süslediği lobi dekorunun bir aksesuarı biçiminde karşımıza çıkar. Şimdi askerlerin peşinde olduğu hayvanlarla filmin sonunda emniyet güçleri de hayli uğraşacaktır. Karşılaştığı askerlerin uyarısıyla gideceği yolun sel sularıyla kapandığını öğrenen hemşire yakındaki bir pansiyona gitmek üzere asıl yoldan sapar. Yine rastlantılarla hemşirenin

öyküsünün yeni bir yörüngeye doğru ilerlediği görülür. Bunuel'in yarattığı atmosfer, olayların akışını ve izlediği yolları, anlatılan öykülerden daha önemli kılar. İzleyici film boyunca sıralanan öyküleri izlemekten çok onların nasıl kesileceğine yoğunlaştırır ilgisini. Filmin ana eksenini de rastlantılar oluşturur. Film rastlantıların peşinde gelişirken bir öyküden diğerine geçer dururuz. Varılacak hedeften çok izlenen yollar ön plana çıkar. Film adeta yüzlerce yolun kesiştiği dev bir kavşakta geçer. Hemşirenin geceyi geçireceği pansiyonun diğer konuklarının her biri, yeni birer filme konu olacak kadar ilginç insanlardır. Dört din adamı, flamenkocu bir çift, birbirlerine aşık teyze-yeğen, sadist bir kadınla mazoşist adam hemşirenin öyküsüne giren diğer unsurlardır. Hemşirenin de bulunduğu üst katta sabit kalan kamera holden banyoya girip çıkan konukları gösterir. Kameranın hareketsiz kaldığı bu sahneyi Williams şöyle yorumlar:

"Kameranın bunca bitişik yaşantı arasından hangisinin anlatılacağına karar veriyormuş gibi durduğu bu an yepyeni olasılıklara gebe ve öykülerden herhangi birine dalmak anlatılan bütün öykülerin ayırdına varma şansımızı elimizden alır" (152).

Gerçekten kamera hangi öyküyü anlatacağına karar verememenin güçlüğüyle bekliyor gibidir. Açılan kapıların herhangi birinden içeri dalmak yeni bir öyküyü de başlatabilir fakat Bunuel herhangi birini seçmeden objektifin önünden akıp giden insanları göstermeyi yeğler. Aslında bir öyküyü seçmek ve diğerlerini dışlamak anlatımı da sınırlayabilir. Bunuel, Özgürlük Hayaleti'nde kendi seçme özgürlüğünü de kullanır ve bir süre hiçbir şeyi seçmez. Bu bekleme anında farklı rastlantılarla biraraya gelmiş film kişilerin herbirinin aslında ayrı birer

öykünün kahramanları olduğunu ve onları biraraya getiren rastlantıyla kendi öykülerin akışının bozulmayacağını da anlarız. Aynı yer ve zamanda tesadüfen birbirlerinin yörüngelerine giren kahramanlar kendi yaşantılarının ivmelerini yine korurlar ve öykülerden birinde hemşirenin odasında kesişen yolları, onları yine topluca sadist-mazoşist çiftin odasına sürükler. Fakat içiçe geçen öyküler değil kahramanlar olur ve oteldeki buluşmalardan sonra hemşirenin devam eden öyküsü yeni öyküye başlangıç olur. Bunuel de yazdığı bu özgün senaryonun yoğun içeriğinin farkındadır ve özellikle teyze-yeğen bölümündeki ilişkiden en azından doksan dakikalık bir melodram çıkabileceğini söyleyen yönetmen, bu pansiyonda kesişen farklı öykülerin "Don Quixote" daki hanı hatırlattığını ve orada da kahramanların ve diğer roman karakterlerinin geldiği handa herbirinin kendi öyküsünü anlattığını belirtir. Bunuel'e göre herbir bölüm öteki bölüme bir karakter bir başka karaktere yol açar ve böylece film aslında hiç bitmez sonsuza kadar devam eder (153).

Kameranın hareketsiz kalıp, sabit çerçeveye girip çıkan film kahramanlarını izlediği sahnede, birbiri ardına açılıp kapanan oda kapılarının birinden bir rahip, ardından diğer bir kapıdan bir flamenko dansçısı çıkar. Dansçının açık bıraktığı oda kapısından kendisine eşlik eden bir gitaristi görürüz. Bir başka odadan çıkan, ilerde mazoşist olduğu anlaşılacak sakallı adam, flamenkocu çiftin kapısını kapatır. Olasılıkla, gürültüden kurtulma özgürlüğünü kullanmıştır. Merdivenlerden çıkan bir rahip odasına girer. Kapanan kapının ardından açılan başka bir kapıdan çıkan ve elinde küçük bir sunak taşıyan bir diğer rahibin çaldığı oda kapısının açılmasıyla, kamera da

harekete geçer. Kamera izleyeceği öyküye karar vermiştir artık. Açılan kapı hemşirenin odasınınkindir. Rahibin niyeti hemşirenin hasta babası için dua etmektir. Fakat zamanla dini ayın görüntüsünün yerini, öteki üç rahibin de katılımıyla sıkı bir poker sahnesi alır. Hemşirenin odasından lobiye yöneldiğimizde, yeni bir çiftin daha pansiyona geldiğini anlarız. Yeni çift aralarındaki ensest ilişkiyi yaşamaya gelen yaşlı teyze ve genç yeğenidir. Yaşlı teyzenin şaşkıncu dirilikteki ve güzellikteki gövdesini arzulayan fakat karşılık bulamayan delikanlı sıkıntıyla hole çıkar. Filmdeki kahramanların kesişme yeri olan hol, yeni bir buluşmaya olanak sağlar. Yine rastlantıyla odasından çıkan hemşire, genç yeğen, dört rahibi sadist-mazoşist çiftin odasında buluruz. Henüz sapkın eğilimlerini ortaya çıkarmayan çiftin odasındaki küçük resepsiyon, sırayla gidip üstlerini değiştiren kadın ve adamın irkiltici gösterisiyle sona erer. Deri giysili kadın yatağa doğru eğilmiş adamın çıplak kalçalarını kırbaçlar. Bu sadist-maszoşist gösterinin ardından konukları yine holde görürüz. Herkes odasına döner. Kameranın seçtiği oda ensest teyze-yeğenin odasıdır. Bu defa teyze kararlıdır ve birbirlerine sarılan çiftten, lobideki şöminenin korlarına geçilir. Sarılmayı ve ateşin korlarını lobideki doldurulmuş tilkinin parlayan gözleri izler. Sıralamadan, hayvani içgüdülerin doyduğunu anlarız. Ertesi sabah pansiyondan ayrılmak üzere lobiye inen hemşirenin yanına yaklaşan bir adam kendisini de gideceği yere kadar bırakmasını rica eder ve yeni kahramanla eski kahramanın buluştuğu lobi önceki öykünün sonu olur. Yeni öykü de hemşirenin Argenton kasabasına bıraktığı adamla başlar. Hemşireyi tekrar görmeyeceğimizden, babasına ulaşip ulaşamadığını da bilemeyiz. Hemşirenin yarım kalan öyküsünden yeni bir öyküye geçilir ve bu yine öncekinin kahramanı aracılığıyla gerçekleşir.

Williams'ın filmin en zengin bölümü olarak nitelendirdiği pansiyon öyküsü yine aynı yazara göre, birbirine en uzak görünen imgele-
rin başarıyla birleştirildiği ve herbiri gizli bir tutkuyu ortaya çıkaran
bir çok kesişen öykünün de yeridir (154). Filmin bütününde özgürlük
kavramının irdelendiğini düşünen Mellen'e göre "hemşirenin
öyküsünün başlangıcında ormanda karşısına çıkan tankla tilki avlayan
askerler, sahip oldukları özgürlükle ne yapacaklarını bilemezler. As-
kerler insanların elindeki özgürlükle tilki avlamaktan daha iyi bir şey
yapacaklarına bile kolayca inanabileceğini gösterirler. Hemşireyi pan-
siyona sığınmak zorunda bırakan sağanak da özgürlüğün her zaman da
kontrolümüzde olamayacağının kanıtı olarak verilir. Flamenkocu çiftin
şiddetle çarpılarak kapatılan kapısı, gürültülerinden rahatsız olan
başkalarının, çiftin huzurlu mahremiyetine müdahale özgürlüğünü
anlatır. Rahatı bozulan çift, baskıcı bir toplumda bastırılmış insanları
temsil ederler ve İspanya'nın kendisinin bir imgesi gibi endişeli, ra-
hatsız, kırgın ve ayrık dururlar. Kutsal madalyonlarıyla kumar oya-
nayan ve hararetle sigaralarını tüttüren din adamları dünyanın bu ni-
metlerinden çok etkilenmiş görünürler. Oyunda dini terimler de
kullanılır. Din burada, gizlenmiş dürtüleri açığa çıkarmada kullanılır.
Din adamları aynen özgürlüğün aslında içerikten yoksun bir kavram
olması gibi, inançlı insanların da ne kadar azaldığının ifadesi olur.
İçerikten yoksun kalan özgürlük, 20 yaşındaki yeğenini baştan
çıkarmaya çalışan ellilik bakire teyzeye kadar indirgenir. Artık
özgürlük saçmalıkla tanımlanır ve bir yeğen bakire teyzesini
çırılçıplak görmek ister" (155).

Joan Mellen sado-mazoşist çiftin konukları odadan kaçarken
adamın "en azından din adamları kalsın" diye ağlamasından dini

asında bastırma ve sapkın davranışlardan beslenen cinsel bir fetiş gibi yorumlar. Yanısıra, topluluğun üyeleri tüm diğer öykü kahramanlarından çok daha şehvetli ve cinsel taşkınlığa en uygun kişiler olarak çizilir (156). Bunuel ısrarla beklenmedik karakterleri öngörülebilir davranışlardan olabildiğince uzak bir durumda kurgular. Din adamları dünyevi zevklere dalar içki, sigara içer ve kumar oynarlar. İzleyicinin din adamından beklediği tutum ve davranışların tamamen dışında, sapkın eğilimler gösterirler. Yaşlı teyzeyle genç yeğeni tutkulu bir aşk yaşarlar halbuki beklenen ancak saygın bir akrabalık ilişkisidir. Beklentileri tersine çevirerek izleyicinin bildiğinin ve gördüğünün ne ölçüde doğru olduğunu sorgulayan bu bölümde, Gerçeküstücülerin şaşırtma ve şok etmeyle insanları etkileme yöntemleri kullanılır. Sado-mazoşist çiftin gizli fantazileri bir anda bütün çıplaklığıyla toplu bir gösteriye dönüşür. İnsanları bir arada tutan, toplumsal kurallar veri kabul edilir. Ya dışardan kurallara bağlı görünen insanların iç dünyaları açığa çıkıverirse, birden tüm kurallar alaşağı edildiğinde insanları birbirlerine bağlayan katı kuralların ne kadar da zayıf olduğu anlaşılır. Sapkın çiftin fantazilerini izleyen küçük topluluk şaşkınlıkla dağıldığında, görünürde benimsenen toplumsal rollerin aslında iştirilmiş ve yapay nitelikleri açığa çıkar. Din adamlarında olduğu gibi inanç bir yandan da inançsızlığı besler, teyze yeğen ilişkisindeki tutku doğrudan yasaktan kaynaklanır, sado-mazoşist çiftin bastırılmış sapkın fantazileri katı toplumsal kurallardan ve öğretilmiş cinsel tutumdan doğar. Bunuel izleyenleri izleyici olmaktan çıkarıp filme katılmaya çağırır. Film izleyicinin yorumuyla anlam kazanır. Klasik anlatı kalıplarına sıkışmış edilgen izleyici oturduğu koltukta tedirgin, gördüklerinin ne olduğunu anlamaya çalışırken, Bunuel ona da

gerçekleri olduğu gibi ön yargılardan ve çizilmiş kalıplardan sıyrarak göstermeye hazırdır. Çünkü Bunuel'e göre "insanlardan her biri seyrettiği şeye biraz da kendi duygusunu ekler çünkü kimse nesnelere arzuları ve aklının ona dayattığı biçimin ötesinde, oldukları gibi görmez" (157). Bunuel'in amacı da gerçekliği olduğu gibi belirlenmiş tek bir biçimde değil, onu gören ve dokunan insanların izlerini de üzerinde taşıyan, onları yansıtan bütünsel bir gerçeklik halinde verebilmektir. Sinemacının görevini de Friedrich Engels'in romancı için söylediklerinden yararlanarak şöyle tanımlar: "Sinemacı, yerli yerine oturttuğu toplumsal ilişkileri ele aldığı anda bu ilişkilerin doğasının saymaca görünüşlerini yıktığı, burjuva dünyasının iyimserliğini sarstığı ve izleyici süregelen düzenin devamlılığı konusunda sorgulamaya zorlandığında, herhangi bir çözüm önermese de açıkça taraf tutmasa da görevini onurla yerine getirdiğini düşünebilir" (158).

Burjuvazinin yarattığı toplumsal koşullar karşısında sinemacının konumunu belirledikten sonra, Bunuel'in bu sınıfın ahlaki değerlerine karşı tutumunu kendisine başvurarak şöyle açıklayabiliriz: "Orta sınıf ahlakı, ahlaksızlıktır ve onunla savaşmak gerekir. Bu ahlaki düzen toplumun temel direkleri de denilen din, vatan, aile gibi en adaletsiz toplumsal kurumlar üzerine kurulmuştur" (159). Bunuel'in sineması burjuvazinin üzerinde yükseldiği tüm değerleri karşısına alır, sorgular ve yerle bir eder. "Özgürlük Hayaleti"nin ana eksenini oluşturan özgürlük kavramının burjuvazinin egemen olduğu koşullarla aldığı garip biçim, girdiği tuhaf kılıklar bir yandan düşündürürken diğer yandan ince bir mizahi çerçevede gelişir ve izleyiciyi Gerçeküstü bir dünyada düşsel bir yolculuğa çıkarır. Rastlantıların çekiciliğinde, belirsizlikle iler-

leyen olay örgüsü, motelden ayrılan hemşireyle birlikte yeni bir öyküye yönelir. Alışık olduğumuz üzere eski öykü yarım kalır, eski kahramanın yerini yenisi alır ve yeni bir öykü başlar.

Hemşirenin pansiyondan ayrılırken yakındaki şehir merkezine kadar arabasına aldığı adamla birlikte yeni öykü gelişmeye başlar. Adam, polis okulundaki dersine yetişmeye çalışan bir profesördür. Dersin başlamasını bekleyen polisler adeta yaramaz okul çocukları gibi davranırlar. Dersin konusu toplumsal düzenin sağlanmasında kanunların önemidir fakat Bunuel çelişkilere dikkat çekmek için sınıftaki düzensizliği vurgular. Toplumsal düzenin koruyucuları olmaları beklenen polisler, sınıfın içinde ateş eder, tahtaya hocanın eşcinsel ve boynuzlu olduğunu yazar ve oturacağı sıraya raptiyeler koyarak dersin izleğinden ne kadar da uzak olduklarını gösterirler. Profesörün içeri girmesi bir anda sınıftaki karmaşaya son verir ve polisler disiplin içinde ayağa kalkarak hocalarını selamlarlar. Gösterilen saygının göstermelik olduğu polislerin dersle ilgisizliğinden kolayca anlaşılır. Derse kayıtsızlıkları yetmezmiş gibi sınıfın büyük bölümü ardarda gelen acil görev çağrılarına uyarak profesörü yalnızca iki polisle başbaşa bırakır. Dersinde toplumsal kuralların aslında ülkeden ülkeye değişen saymacalara bağlı olduğunu anlatan profesör verdiği örnekte çokeşliliğin kimi yerde yasak sayılırken kimisinde doğal karşılandığını söyler. Kendi deneyimlerine dayanan bir başka örnekten, geri dönüşle, kültürel alışkanlıkların tersine döndüğü bir dost toplantısına gireriz. Bu toplulukta tuvalet ihtiyacı birlikte giderilirken, yemek gizlice ve tek başına yenir. Bunuel bu ayrımın tez-anti tez ilişkisinin bir çağrışımıyla oluşturulduğunu söyler; "toplucu tuvalet, gizlice yemek" (160).

Profesörün ders verdiği polis okulu ayrımının kendisine komik geldiğini söyleyen yönetmen, okul sözcüğünün çağrışımının çocukluğu akla getirdiği için polisleri yaramaz çocuklar gibi çizdiğini anlatır (161). Farklı kültürel geleneklerin işlendiği antropoloji dersinin amacı da izleyen ayırksız topluluğun birlikte tuvalete gidip gizlice yemek yedikleri sahneye girişi sağlamaktır (162). Kabullenilmiş, tartışılmayan toplumsal rol ve alışkanlıkların tersine çevrilmesi Bunuel'in filmlerinde ortak bir nitelikten, yönetmen özellikle bu filmde bunun daha açıkça görüldüğünü vurgular (163).

Profesörün örneğindeki zıt kültürel davranışları olan topluluk büyük yemek masasını çevreleyen klozetlerinde yine dışkıdan konuşurlar. Konuşmanın merkezine giderek çevre kirliliği sorunu yerleşir. Adeta bilimsel bir oturum gibi istatistik rakamlarla desteklenerek uzun ve sıkıcı bir hale gelen tuvalet toplantısında ele alınan meseleler, insanın doğaya verdiği zararlarla aslında kendi sonunu hazırladığı yaklaşımını destekler. Bunuel "Kuğunun Şarkısı" başlıklı denemesinde bilimi, insanlığın düşmanı ilan eder (164). Nükleer bombaların sadece canlıları değil dünyayı da yok edecek sayıya ulaşması Bunuel'i dünyanın geleceğine ilişkin karamsar düşüncelere iter. Bilimde varılan noktada artık doğa giderek kirlenmekte ve yaşanamaz hale gelmektedir. Bunuel'in doğaya dair düşüncelerinin kimileri çevre kirliliğinin vurgulandığı tuvalet ayrımında ele alınırken, son filmi Arzunun O Belirsiz Nesnesi'nde insanların çevreye iyice duyarsızlaştığı, toplumsal yaşamın terörist eylemlerin de katkısıyla çekilmez bir hale gelen kaotik dünya, son bir patlamayla yok olur. Yönetmen, Özgürlük Hayaleti'nin tuvalet ayrımındaki sıkıcı istatistik-

lerin konuşulduğu çekimlerin, filmin izleğinden uzaklaşıp, konuşmanın ağırlığını hissettirse de mutlaka gerekli olduğunu vurgular. Hatta orada konuşanın kendisi olduğunu söyler (165).

Dersin sonunda sınıfta ancak iki polis vardır ve öğrencileriyle başedemeyen profesör rahat durmaları için amirlerini de derse çağırmak zorunda kalır. Toplu bir başkaldırının sonuçlarının anlatıldığı son derste kural dışı davranan polislerden yola çıkan Mel- len'e göre "polis merkezinde bile kaçınılmaz ve sürekli bir isyan havası vardır" (166). Toplumsal rol ve davranışların tersine çevrildiği Bunuel dünyasındaki yolculukta eski öykünün karakterleri aracılığıyla yeni bir öyküye daha geçeriz. Sınıfta son kalan iki polis devriye görevine çağrılır. Polislerin görev yerinde aşırı hız nedeniyle durdurulan Legendre yeni öykünün kahramanıdır. Polisleri devriyede bırakan kamera Legendre ile birlikte yeni öyküye dalar. Artık profesör de geride kalmıştır. Legendre'nin aceleyle geldiği yer doktor muayenehanesidir. Legendre'yi silinmeyle sahneye sokan yönetmen, Büker'e göre onun yaşamındaki önemli değişikliği göstermek için silinmeyi kullanır (167). "Silinme (168), karakterlerin yaşamlarında bir dönüm noktasının geldiğini gösterir." Legendre'nin akciğer filmlerine bakan doktor gördüklerini söylemek için lafı dolaştırmaya başlar. Sonunda Legendre'nin kanser olduğunu öğreniriz. Ertesi gün ameliyat olması gereken adamın hiç birşeyi yokmuş gibi davranan doktor, bir de sigara ikram edince, tokadı yer. Evine dönen Legendre karısına birşeyi olmadığını anlatır. Bu küçük girişle, Legendre ailesinin tuhaf serüveni başlar. Kızlarının kaybolduğunu, okuldan gelen telefonla öğrenen Legendre'ler kızları da yanlarında olduğu halde polise gidip ihbarda bu-

lunurlar. Çocuğun eşgalini yine ona bakarak yazan memur da, karakoldaki amir de, olan bitene gülümseyerek bakan ve "ben buradayım" diyen çocuğa rağmen ciddiyetle tutanaklara kayıp kızın kaydını geçerler. Legendre'ler ayrıldıktan sonra, emniyet amiri ayakkabıları cilasız bir polis memurunu azarlayarak dışarı ayakkabı boyatmaya yollar. Legendre'lerin yarıda kalan öyküsü daha sonra kaldığı yerden devam eder. Ancak bu durum yeni öyküye geçilmesine engel olmaz. Bu bölümdeki kayıp kızın öyküsünün Bunuel'e göre açıklaması yoktur (169). İlle de açıklamak gerekirse, "her an gözümüzün önünde olan bir nesnenin varlığı o kadar kesindir ki kolayca dikkatimizden kaçabilir." Bunuel kendi yaşantısından örneklediği bu durumu kayıp çakmağıyla açıklar. Filmde de arayıp göremediği çakmağın yerine küçük kızı koyduğunu anlatır (170). Küçük kızın varlığı o kadar kesindir ki gözden kaçır, ya da yetişkinler bazan o kadar kördür ki gözünün önündekini göremez, ya da dayatılan toplumsal yaşama koşulları ancak görmezden gelinerek mümkün olur, ya da burjuvazinin yarattığı toplumsal ilişkilere uyum sağlayabilmek için insanın gözlerini kapatması gerekir.

Ayakkabısını boyatmaya giden polis memuru bizi yeni öyküye "katil-şair" e götürecektir düzeni de harekete geçirir. Ayakkabı boya salonunda küçük bir köpeği severken gördüğümüz katil-şair, hayvanlara o kadar düşkün görünür ki, onlara eziyet edenlerin öldürülmesi gerektiğini söyler. İyi giyimli, zarif ve tel çerçeveli gözlükleriyle entelektüel görünen adamın katil olabileceği düşünülemez bile. Ancak "Bunuel'de görünüş her zaman aldatıcıdır. Adam gerçekte olduğunun tam aksi bir görüntü verir ve karşımızdaki acımasız, çılgın bir katildir aslında" (171).

Katil, bir gökdelenin tepesinden ayırım gözetmeden rastgele seçtiği insanlara ateş etmeye başlar. Katil şairin eylem tarzı ilk bakışta Gerçeküstücü gelenekle bağlantılı görünür. Bu bağlantının gerekçesi de Breton'un " en basit Gerçeküstücü eylem örneği, kalabalık bir cadde rastgele sağa sola ateş etmek olabilir" sözleridir (172).

Williams'a göre Breton'un sözlerinin "rastgele ya da anlamsız şiddetin Gerçeküstücü tutumun politik ya da ahlaki yansıması olduğu yolundaki yorumu açıkça saçmalaktır" (173). Breton, bildirideki açıklamasında "en iyi" ya da "en uygun" değil, "en basit" Gerçeküstücü eylemi tanımladığını dipnotta belirtir. Mellen de " özgürlük bir hayalet olarak kaldığı sürece bu tür delice eylemlerin de her an beklenebilirliğini" vurgular (174). Mellen Bunuel'den aktardığı "biz şiddeti kurulu düzene bir başkaldırı aracı olarak kullanırdık, halbuki bugünün toplumu şiddeti o denli benimsemiştir ki, artık şiddete sanatsal yorum katmak olanaksızdır" sözlerini yorumlarken " toplumsal çürümenin kitle sel katliamları getirdiği bir dönemde artık yönetmen, şiddeti sanatın düşmanı olarak görmeye başlamıştır" der (175).

Bunuel'in katil şaire dair düşünceleri Mellen'in yorumuna yakındır. Bu sahnenin beslendiği kaynak terörizmdir. "İlk bakışta absurd de gelse, katil-şairin yaptıkları aslında bugün yaşadığımız gerçeklerden alınmıştır. Onu yaratan terörizmdir. Bir kaç adam kaçırdıkları uçakta bulunan yüzlerce masum insanı öldürmekle tehdit ediyor ve yetkililer onlarla pazarlığa oturuyor" (176). Bunuel katil-şaire Gerçeküstücü kaynak arayanların çabalarını boşa çıkartır ve Breton'un kuramsal açıklamalarının yanlış yorumlandığını söyler. "Breton asla sokağa çıkıp adam vurun demedi. Bu katil sahnesi için

Gerçeküstücüleri hiç düşünmedim. Esin kaynağım Amerika'da yayınlanan bir gazete haberi idi. Taşdığı uzun namlulu tüfekte kilise kulübesine tırmanan biri sokaktan geçenlere ateş etmeye başlaması ve sonunda polislerle pazarlığa oturması ve gazetelerdeki abartılı haberlerle katillerin kahramanlara dönüşmeleridir. Eğer gücüm olsaydı, bu haberlerin yayını yasaklardım" (177).

Katil-şair esin kaynağı teröristler gibi onca insanı öldürdükten sonra, bir kahraman olur ve mahkeme salonundan coşkuyla uğurlanır. Yargıç ölüme mahkum ettiği halde, katilin salondaki kalabalığın kutlamalarıyla salıverilmesi çelişik görünür. Mahkeme heyetinin kararının Bunuel'in sağduyusunu, kalabalığın kutlamalarının da medyanın yanlış tutumunu anlattığını düşünürsek, izlediklerimizin günümüz toplumunun Gerçeküstücü bir eleştirisi olduğunu söyleyebiliriz. Hakettiği ceza ölüm de olsa katil, burjuvazinin çürümüş toplumsal değer sisteminin yarattığı medyanın bir kahramanı haline gelir. Kitle iletişim organlarının varlığını sürdürebilmesi, bu tür kahramanlar yaratma becerisine bağlıdır. Bunuel "Kıyamet gününün borazanları" dediği nüfus artışı, bilim, teknoloji ve kitle iletişim organları arasında sonuncusuna özel bir önem verir. "Enformatik mahşerin dört atlısı içinde belki de en zararlısıdır. Çünkü bu, diğer üçünü yakından izler ve onların katkılarıyla beslenir" (178). Bunuel çekmeyi tasarladığı son senaryosunun da bilim, terörizm ve kitle iletişim araçlarının üçlü bir suç ortaklığına dayandığını ekler.

Bunuel katil-şairin şaşırtıcı beraatinin ardından yeniden Legendre ailesine döner. Aslında hiç kaybolmayan küçük kız bulunmuştur. Kayıp kızı ailesine teslim eden emniyet müdürü izleyen öykünün kah-

ramanı olur. Yeni öykü emniyet müdürünün gizemli bir kadınla karşılaşacağı kafeye varmasıyla başlar. Kadın adamın ölen kızkardeşini hatırlatır. Canlanan anılarla, kızkardeşi çırılçıplak piyano çalarken görürüz. Ağabeyi kadının çıplaklığının ayırında değildir. Kendinden geçerek dinlediği ilk parçanın ardından, "Brahms'ın Rapsodisi"ni ister. Geri dönüşle anlatılan anıların sonunda kadının ölme nedeninin ağzından dışkı gelmesiyle tanımlanan bir tür hastalık olduğunu anlarız. Siyah giysiler içindeki gizemli kadını polis balosuna davet eden müdür, beklediği yanıtı alamadan telefona çağrılır. Telefon eden, kendi ölümündeki sırrı, ağabeyine anlatmak isteyen kızkardeştir. Randevu yeri de aile mezarlığıdır. Mezarlığa giren müdür, aralık duran kapağından bir tutam saç uzayan bir tabuta yaklaşır, tam açarken polisler gelir ve kim olduğunu bile dinlemeden adamı tutuklarlar. Emniyet Müdürü'nün götürüldüğü yer, kayıp kızın ailesine teslim edildiği bürodur. Duvarda, Goya'nın "3 Mayıs İnfazları" tablosu asılıdır. Bürodaki komiser, adama kendisinin müdür olamayacağını çünkü gerçek müdürün içerde olduğunu söyler. İki müdürün karşılaştıkları makam odasında, beklenen gerilimin aksine uzlaşma vardır. Odayı paylaşan iki müdür birlikte, akşam hayvanat bahçesine yapılacak gösteriyi bastırma planları yaparlar. İlki polislerin hayatının bir zeb- ranunkinden daha önemli olduğunu ve ateş sırasında birkaç hayvanın ölmesine aldırılmamak gerektiğini söylerken, diğeri için önemli olan gençleri kafeslerden uzak tutmaktır.

Hayvanat bahçesindeki kafesleri görüntüleyen kameranın çerçevesine gösteriyi bastırmaya gelen polisler girer. Göstericilerin hiç gösterilmediği hayvanat bahçesinde "Yaşasın Zincirler"

çıgıllıklarının yanında silah sesleri işitilir. Çatışma seslerinin arasında kameranın çerçevesine şaşkın şaşkın çevreyi izleyen bir devekuşu girer ve film devekuşuyla sona erer.

Kafedeki gizemli kadına anlattığı anılarıyla aslında kızkardeşine duyduğu ensest arzularını itiraf eden emniyet müdürü, ölü kardeşten gelen telefonla aile mezarlığına gider. Adamın bilinçdışında kalan ensest arzularını harekete geçiren telefon, aslında kendi içinde yapacağı bir yolculuğa çağrıdır. Uykusuzluk çeken Foucault'a gece gelen postacının getirdiği mektup gibi, ölü kızkardeşten gelen telefon da bir yüzleşme davetidir. Canlanan anılardaki ölü kızkardeş yasak cinsel arzularını çırılçıplak piyano çalarak yüceltirken, ağabeyi de Brahms'ın Rapsodisiyle arzularını bastırmayı başarır. Piyano çalarken kardeşinin çıplak olduğunu farketmez bile. Bastırılan ve yüceltilen arzuların kadının ölümüyle bitmediği aksine nesnesini yitiren arzunun kızkardeşin ölü gövdesine yöneldiğini görürüz. Filmin başındaki yüzbaşının açmaya çalıştığı Dona Elvira'nın tabutunda olduğu gibi burada da ölüm ve arzunun kesiştiği yerde, ölü bedende aranan haz vardır. Bunuel "cinsellikle ölüm arasında bir çeşit benzerlik, gizli ama değişmez bir ilişki kurmuşumdur. Bu açıklaması olanaksız duyguyu görüntüye dönüştürmeyi bile denedim. Endülüs Köpeği filminde adamın yüzü, kadının göğüslerini okşadığı sırada, birden ölü yüzüne dönüşüverir" (179) derken çocukluğunda ve gençliğinde karşılaştığı cinsel baskı nedeniyle ölüm ve cinselliği ilişkilendirmiş olabileceğini ekler. Emniyet Müdürü'nün girdiği aile mezarlığında kızkardeşinin aralık duran tabut kapağının arasından dışarı doğru sarkan saçlar Emniyet Müdürü'nün gece yarısı girdiği aile mezarlığında bulunan

kızkardeşinin tabutunun aralık duran kapağında dışarı doğru fişkırarak saçlar sahnenin gizemli atmosferini tamamlar. Ölümündeki sırrı açıklayacağını söyleyen kızkardeşin telefon notu düşünüldüğünde, bir an kadının gerçekten ölmemiş olabileceği kuşkusu belirir. Ölü bir gövdede uzayan saçlar olmayacak bir görüntü gibi gelse de, Bunuel'in anılarındaki bir izden kaynaklanır. Henüz üniversite öğrencisi olduğu yıllarda arkadaşlarıyla birlikte Sacramental San Martin'in mezarlığında bir gece yarısı ziyareti yapan Bunuel ay ışığında girdikleri bir yeraltı mezarlığında hafif aralık duran tabut kapağında çıkan kuru ve kirli bir kadın saçı farkeder ve çok heyecanlanır. Bunuel Özgürlük Hayaletinde de yer verdiğini söylediği ay ışığı altındaki bu ölü saç görüntüsünün yaşamında karşılaştığı en etkileyici sahnelerden biri olduğunu anlatır (180). Emniyet Müdürünün mezarlık girişimi sonuçlanmadan kendi adamlarınca tutuklanır ve bütün karşı koymalarına rağmen polis merkezine bir suçlu gibi götürülür. Mellen kızkardeşinin mezarına onun ölümündeki gizi çözmek için giren adamın , emniyet müdürü olduğunu iddia eden bir deli olarak tutuklanmasını anlatırken, Bunuel'in niyetini "aslında tüm komiserlerin kendilerine belli bir güç verilmiş, ahlaken düşkün serseriler olduğunu göstermek" biçiminde yorumlar (181).

Gerçekten bu türden bir dünyada iki polis arasında bir fark olmaması doğaldır. Birbirlerinin yerine kolayca geçebilen iki müdür aynı odayı paylaştıklarında da bunu gösterirler. Akşam olacağı ihbar edilen gösteriyi nasıl bastıracaklarını birlikte tasarlarlar. İzleyici, müdürlerin hangisinin gerçek, hangisinin sahte olduğunun anlaşılacağı sahneyi merakla beklerken, Bunuel yalnızca aynı odayı kolayca paylaşan iki

meslekdaşı vermeyi tercih eder. İzleyicinin beklediği çözüm, yerini gerilimini kaybeden öykünün tekdüze akışına bırakır.

Hayvanat bahçesindeki gösteriden yükselen sesler, filmin başındaki İspanyol esirlerin çığlıklarıdır. Mellen, Bunuel'in yakın çekimlerle gösterdiği fok, su aygırı, fil ve arslanların izleyiciyi bir karşılaştırma yapmaya zorladığını söyler. "Gerçekten daha aşağı seviyede olduğu varsayılan bu yaratıklardan daha iyi durumda mıyız?" (182).

İzleyicinin göstericileri görmeyi beklediği çekimde yalnızca şaşkın gözlerle etrafa bakan devekuşu vardır. Bunuel bu sahnede özgürlük kavramını kafes benzetmesiyle sorgulamaya çalışır. Sorgulanan, hayvanların mı yoksa insanların mı daha özgür olduklarıdır. Özgürlükleri kafesleriyle sınırlanan hayvanlar, gösterici gençlerin yerini almıştır sanki. Kafesteki hayvanların özgür olmadıkları açıktır fakat dışarıdaki insanların özgürlüğü de tartışmalıdır.

Bunuel'in özgürlüğü enine boyuna ele aldığı Özgürlük Hayaleti bu kavramı rastlantıların çizdiği hayali bir güzergah üzerinde inceler. Filmden çıkarılan sonuç şudur: Özgürlüğü belirleyen rastlantıların varlığıdır ya da rastlantıların belirlediği ölçüde özgürüz. Yönetmen, Özgürlük Hayaleti'ne öteki bütün filmlerinden ayrı bir yakınlık duymasının nedenini işlediği temanın rastlantı olmasına bağlar. Bunuel'e göre "herşeyin başı rastlantıdır. Zorunluluk ancak ondan sonra gelir" (183). Üç özgün senaryoya dayanan "Samanyolu", "Burjuvazinin Gizli Çekiciliği", "Özgürlük Hayaleti" bir üçleme oluşturur, aynı temalar hatta bazen aynı sözler üç filmde de yer almıştır diyen Bunuel'e göre "bu filmlerin hepsi de acımasız toplumsal zorunluluklardan ve gerçeği

arayıştan söz etmektedir. Ama bu gerçek, yakaladığımızı sandığımız daha o an, elimizden kaçıp gidecektir. Ayrıca her üçünde de rastlantılardan, arayışlardan, kişisel değer yargılarından, ilişilmemesi gereken gizlerden de söz edilmektedir" (184).

Bunuel yönetmenlik kariyerinin 50. yılında 77 yaşındayken çektiği son filmi "Arzunun O Belirsiz Nesnesi"yle sinema tarihine adeta adını kazıyarak, perdeyi kapatır. Özgürlük Hayaleti'nden sonra kesinlikle başka film yapmamayı düşünüyordum" diyen Bunuel'i yeniden çalışmaya özendiren özellikle yapımcı Serge Silberman'ın ısrarı olur (185).



D- ARZUNUN O BELİRSİZ NESNESİ (1977)**Cet Obscur Objet du Desir/That Obscure Object of Desire**

Yapımcı: Greenwich Films, Les Films Galaxie, Incine, Serge Silbermann (Fransız-İspanyol ortak yapım)

Yönetmen: Luis Bunuel

Senaryo: Pierre Louys'un, "Kadın ve Kukla" isimli romanından, Luis Bunuel ve Jean Claude Carriere'in uyarladıkları senaryo'dan.

Kamera: Edmond Richard

Kurgu: Helene Plemiannikov, Luis Bunuel

Sanat Yönetmeni: Pierre Guffroy, Pierre Bartlet

Oyuncular: Fernando Rey (Mathieu), Carole Bouquet (Conchita), Angela Molina (Conchita), Julien Bertheau (Yargıç Edouard), Andre Weber (Martin), Milena Vukotic (Trendeki kadın), Bernard Musson (Polis müfettişi), Maria Asquerino (Conchita'nın annesi), David Rocha, Muni, Isabella Sadoyan, Ellen Bahl, Jacques Debary, Valerie Bianco, Claude Jaeger, Augusta Carriere, Jean-Claude Montalban, Lita Peiro, Andre Lacombe.

Süre: 103' Renkli

Sinopsis: Seville'den Madrid'e bir tren yolculuğu sırasında ortayaşlı beyefendi Mathieu (Fernando Rey), hemen tren hareket etmeden önce bir kadını bir kova dolusu suyla ıslattığını gören yol arkadaşlarına, dansçı Conchita'yla yaşadığı talihsiz ilişkiyi anlatır. Conchita (dönüşümlü olarak Carole Bouquet ve Angela Molina canlandırır)

Mathieu'yu tutkudan düş kırıklığına, şefkatten şiddete götürür. Onu tam cesaretlendirir fakat tam adama teslim olmaya hazır görüldüğünde çıkarılması olanaksız bir bekaret kemeri taktığı anlaşılır. Bu öyküye paralel gelişen terör eylemleri ne Mathieu'yu ne de olay örgüsünün gelişimini etkilemez. Yolculuğun sonunda, Conchita, bir kova suyla Mathieu'yu ıslatır. Film, bir vitrinde kanlı bir kumaş parçasını onaran kadına baktıkları bir alışveriş merkezinde sona erer. İki aşık uzaklaşırken patlayan bir bombanın gümbürtüsü işitilir.

Pierre Louys'in "Kadın ve Kukla" adlı kitabından uyarlanan film. Bunuel'e göre "Altın Çağ' dan uzunca bir zaman sonra, bir kadının bedenine sahip olmanın olanaksızlığı yanında, dünyanın neresinde yaşarsak yaşayalım, hepimizin tanık olduğu saldırganlık ve güvensizlik dolu bir ortamı da yansıtmaya çalışır" (186). Romana konu olan Concha Perez'in öyküsünün daha önce beş kez filme alındığını ve ana izleğin hepsinde de, orjinalindeki kadın düşmanlığı temasını paylaştığını yazan Williams, Bunuel'in güncelleştirdiği öyküden kadın düşmanlığını da dışlayarak, yeni bir yorum getirdiğini ancak yine de görselleştirdiği kimi bölümler ve kurduğu diyaloglarla, romana en sadık filmi ortaya koyduğunu belirtir (187).

Romanda kadın düşmanı bir çerçevede işlenen kibar fahişenin öyküsünden, birbiriyle çelişen iffetli ve iffetsiz iki kadın imgesi yaratan Bunuel, erkeğin arzusunun yöneldiği belirsiz nesneyi aynı rolü iki ayrı oyuncuya vererek vurgular. Fernando Rey'in canlandığı Mathieu Fabert, orta yaşlı, mazbut görünüşlü bir centilmen olmasına rağmen, tutkuyla kendisinden çok genç bir kıza bağlanır. Adamın arzuladığı genç kızın el değmemiş gövdesiyken, arzularını kamçılayan da güzel

kızı bir fahişeye gibi algılamasıdır. İsteğinin belirsizliği Conchita'yı adeta ikiye böler. Kızın bir yanını Carole Bouquet oynarken öteki yanını Angela Molina canlandırır. Orta yaşlı adamın açmazı, el değmemiş bir kadın vücuduna sahip olma fantazisinin, aynı gövdenin daha önceki ilişkilerinden taşıdığı izlerle, kadının ötekilerle de birlikte olmasından edindiği deneyimle, adamın arzularını beslemesinden kaynaklanır. Altın Çağ'daki vahşi orgide paylaşılan çocuk yaştaki kadın gövdelerine sahip olma arzusunun, kanlı törene katılan fahişelerin anlattığı sapkın fantazilerden beslenmesi gibi, Mathieu'nun da arzusunu doğuran ve büyüten bu ikilemdir. Bunuel'in Altın Çağ'da İsa'ya ve Hristiyanlığın doğuşuna tarihlediği bakire ve fahişeye ayrımı, (Meryem'in de İsa'yı bakire olduğu halde doğurduğunu unutmamak gerekir) son filmde de aynı yaklaşımını destekler; arzulanan kadın imgesini yaratan, kadından bağımsız olarak toplumsal kültür ve onun belirlediği erkeklik yargılarıdır. Ortada bir tek kadın imgesi vardır fakat ona kendi durduğu yerden bakan erkek deneyimsiz ve deneyimli oluşuna bakarak, kadını ahlaki normlara uygun hale getirir. Erkeğin yargılarıyla biçimlenmeden önce, kadın kendi bütünlüğüyle yaşarken, onun yargı alanına girdikten sonra ikili bir yapıya bürünür. Kadını arzulayan da, onun taşıdığı varsayılan kimi ahlaki ve kültürel değerleri de ona yükleyen aslında, kaynağında toplumsal düzenin dayattığı normlar bulunan, erkeğin arzusunun belirsizliğidir. Bakireyi de, fahişeyi de yaratan erkeğin arzusu, hangisini seçeceğini tasarlarırken, belirsizliğin batağına saplanıp kalır. Bunuel, insanın doğal içgüdülerinden gelen arzularının toplumsal düzenin dümen suyuna girip kırılarak yansması ve yöneldiği hedeften sapmasıyla asla doyurulamayacağından emin olduğundan, bu yanlış anlamının kaynaklandığı düzenin sorumlusu burjuvaziyi ve egemen kültürünü, yıkılacağına duyduğu güven ve istekle yerden yere vurur.

Gökyüzüne uzanan palmye ağaçlarının üzerinden akan giriş jeneriğine kıpır kıpır bir müzik eşlik ederken film Sevilla'dan belgesel görüntülerle başlar. Büyük kentin trafik karmaşası içinden otomobilinden inen orta yaşlı, iyi giyimli bir adamı izleyen kamerayla birlikte seyahat acentasına gireriz. Fernando Rey aynı akşam Paris uçağına bilet almak ister fakat yer olmadığından trende iki kişilik birinci sınıf rezervasyon yaptırır ve özel şoförünün kullandığı lüks otomobille evine döner. Büyük ve görkemli konağın bahçesinde kendisini karşılayan uşağına kadının hala orada olup olmadığını sorar ve eve doğru ilerlerken kameranın önünden sırtına aldığı çuvalla, sokakta yürüyormuş gibi rahat bir adam geçer, kamera da patron ve uşağını bırakıp, çuvallı adamı izler. Fernando Rey (Mathieu) ve uşağın biraz önce bitmiş bir arbedenin izlerini henüz taşıyan şark usülü döşenmiş salonda geride kalan kanlı bir yastık, topuklar, pabuçlar ve külottan, burnu kanayan kadının çıplak ayakla, apar topar evden kaçtığı anlaşılır. Bütün izlerin yok edilmesini isteyen Mathieu'ya uşağı daha önce çalıştığı bir restoranda yaşlı bir adamdan duyduğu sözü tekrarlar; "bir kadınla konuşmaya gidiyorsan yanına sopayı almayı unutma", Mathieu'un yanıtı soğukça "hiç komik değil" olur. Uşağına Paris için hazırlanmasını söyleyen Mathieu, yine şoförün hazır beklediği arabasına döner. Bunuel'in nadiren kullandığı bir yakın çekimle kontağı çeviren parmakları görürüz ve müthiş bir patlama duyulur, araba havaya uçmuştur. Alevler yükselen arabanın Mathieu'nun arabası olmadığını anladıktan sonra, adamın "inanılmaz, burda bile" sözleri işitilir.

Bunuel, kontak detayıyla sinemasal zamanda da hızla ilerlemiş ve patlayan arabanın alevler içindeki görüntüsünü kendi arabasından

uşığıyla birlikte izleyen Mathieu'ya geivermiştir. Mathieu'un sözlerinden bunun da terörist eylemlerden biri olduğunu anlarız. Yanan arabayı izlemeye koşanların arasından geçen araba Mathieu ve uşığını Madrit trenine bırakır. İki bilet de birinci sınıf olmasına rağmen uşakla Mathieu'in kompartımanları farklıdır. Hamile bir kadının trenden inmesine yardım eden uşığın kendisini omuzlayıp merdivenlerden çıkan iki askerden sonra vagona girmesinin ardından, Mathieu'yu da trende yerini gösteren bir görevliyle birlikte görürüz. Mathieu'nun kompartımanında şık ve zarif bir kadınla okuduğu kitaptan başını kaldırmayan kk kızı vardır. Kadın Mathieu'yu Paristen hatırlar, yakın semtlerde oturdukları anlaşılır. Kompartımanın nc yolcusu yine Madrit zerinden Paris'e giden bir yargıçtır. Mathieu ve yargıç da Paris'ten dolaylı olarak tanıştıklarını keşfederler. Aslında burjuvazinin bu seçkin temsilcileri bir avuç insandır ve doğallıkla birbirlerini tanırlar. Tanışıklıkları kendilerine de aykırı gelmez. Kompartımanın son yesi de cüce bir psikologdur. Sigara içmek için koridora çıkan Mathieu pencereden grdğu ve trene doğru gelen ge bir kadına dehşetle bakar. Bununel bu ifadeyi ani bir zoom-in hareketiyle yüzün yakın çekiminde vurgular. Ge kız trene doğru ilerlerken, Mathieu'da telaşla trendeki bir görevliden yardım ister. İkna olmayan adama para da verir. Onu böyle bırakıp gidemeyeceğini haykıran kızı vagon merdivenlerinde durduran Mathieu, görevlinin getirdiği bir kova suyu başından aşağı boca eder. Huzur içinde kompartımana dönen adamın ardından bir süre şaşkınlıkla dikilen kızın da bavullarını atıp trene bindiğini görürüz. Kompartıman arkadaşları cüce psikolog dışında, merakla adamın bir açıklama yapmasını beklerken, sudan konuşmalarla bir şey olmamiş gibi davran-

maya çalışırlar. Merakını yenemeyen küçük kızın sorusuyla adam, aslında bunun çok sık rastlanan bir hareket olmadığını söyleyerek, haklı nedenlerini anlatır. Ölse bile tanrının affedemeyeceği kadar kötü bir kadını, öldürmektense ıslatmayı tercih ettiğini belirten Mathieu ile birlikte herşeyin başladığı güne geri döneriz. Böylece aslında filmin sonunda olduğumuzu ve geçmişten hatırlanan anılarla gelişen öyküyü izleyeceğimizi anlarız. Anılarına geri dönen Mathieu o sırada bir terör davasına bakan yargıç kuzeninin bürosundadır. "İsa'nın Devrimci Ordusu" adlı örgütün 15 kişinin ölümüyle sonuçlanan kilise baskınıyla ilgili davada ölüm cezası yerine yalnızca 8 yıl ceza verildiğine şaşırarak Mathieu ve kuzeni jürinin satın alınmış olabileceğini konuşurlar. Birlikte çıkan ikili akşam yemeği için eve geldiklerinde yeni hizmetçisi Conchita'yla karşılaşarak Mathieu genç kızdan çok etkilenir ve çılgınca gelişen bir tutkuyla kızı arzular. Gece, uşağından odasına içki servisini Conchita'nın yapmasını isteyen Mathieu bir yandan da konuşmalarına uygun ortamı hazırlar. Odaya gelen Conchita ilk gördüğümüz genç kız değildir ancak sanki sinemanın büyüleriyle birbirlerine hiç benzemeyen iki kadının aynı kahramanı oynadıklarını anlayamayız. Bunuel'in sineması kendine özgü kodlarla da açılırsa izleyici böylesi bir şoka hazır değildir ve Conchita sanki ilk görülen genç kızmış gibi algılanır. Gece, karşılık bulamadığı arzularını Conchita'ya aktaran adam sabah beklenmedik bir biçimde kızın evden ayrılmasının üzüntüsünü yaşar. Aradan geçen aylar sonra Conchita'yı iş için gittiği Lozan'da gören adam kıza duyduğu arzuların hiç azalmadığını aksine yaşantısının yeni yörüngesinin Conchita'nın etrafında oluştuğunu farkeder. Bunuel izleyiciyi filmin sonundaki büyük patlamaya hazırlarken sonu yaklaşan burjuva düzeninin yarattığı terörist

saldırlara da bolca yer verir. Lozan'da Mathieu'nun dolaştığı parkta silah zoruyla paralarını alan gençler bu saldırıların bir başka örneğidir. Ancak Conchita'yla karşılaşan Mathieu parasını, onun arkadaşlarının geri dönüş bileti için aldıklarını öğrenir ve paraları geri vermek isteyen kızın bu isteğini reddeder. Lozan'daki Conchita'yı oynama sırası Carole Bouquet'indir. Conchita yaşlı adama onunla olmak istediğini ancak Paris'e dönmek zorunda olduğunu söyler çünkü yoksul annesinin onun getireceği paraya ihtiyacı vardır. Paris'e dönen Mathieu artık düzenli olarak ana-kızın yoksul evine uğrar ve para verir. Paris'teki ilk karşılaşmalarında Conchita'yla evde yalnız kalan Mathieu, kızın uyarıcı davranışlarıyla iyice baştan çıkar. İzleyen ziyarette Conchita'yı dans ederken oynayan Angela Molina'yı izleriz. Adamın gözleri önünde yarı çıplak dolaşan kız adamın dizlerine oturup dudaklarından öper ancak adamın sevişme girişimlerini reddeder çünkü henüz bir erkekle birlikte olmamıştır. Kızın el değmemiş hali adamı daha da arzulu kılar ve annesine kızıyla birlikte yaşamak istediğini anlatır. Ertesi gün Conchita'yı kendisine getirmesi için, anneye yüklüce bir miktar para da verir. Bu sahnede de konuşmayı bölen bir detay odadaki kapana yakalanan farenin çıkardığı gürültü olur.

Planları boşa çıkan Mathieu yine aylar boyunca Conchita'nın izini yitirir. Mathieu Conchita'yı aylar sonra kuzeniyle gittikleri bir lokantada bulur. Lokanta ayırımının ilginç detaylarından biri Mathieu'nun kadehine düşen sineği gören garsonun uzun süredir o sineğin peşinde olduğunu anlatmasıdır. Kadehte ölen sinek gibi, tutku girdabında boğulmak üzere olan Mathieu lokantanın vestiyerinde Conchita'yla karşılaşır. Genç kız artık onunla yaşamaya hazır olduğunu söyler ve

birlikte Mathieu'nun kır köşküne giderlerken, filmin girişinde Sevilla'daki görkemli konağın bahçesinden sırtında çuvalla geçen adam yine kameranın ilgisini çekmeyi başarır. Kamera çuvallı adamı izler. Gece Paris dışındaki kır köşküne gelen Mathieu ve Conchita karanlıkta kalırlar çünkü elektrik santraline sabotaj yapılmıştır. Terörist saldırı, şehir dışında da onları bulmuş ve bu arada Conchita yine Angel Molina'ya dönüşmüştür. Conchita Mathieu'un eski karısının fotoğrafını gördüğü odada adamla sevişmek istemediğini söyler ve yeni oda hazırlanır. Yeni oda hazırlandığında da Conchita soyunmaya gider, döndüğünde karşımızda Carole Bouquet vardır. Conchita'nın çıplak memelerini seyrettiği aynadan Mathieu'ya söylediği sözle, aslında her iki karakterinin de farkında olduğunu anlarız. "Aren't I beautiful". Yarı çıplak kadın sevişmeye başladıkları anda ayağa fırlayarak, "bu gece havamda değilim" deyince Mathieu adeta çıldırır ve karanlıkta soyduğu kadının bekaret kemeri taktığını dehşetle görür. Artık mücadele etmekten yorgun, ağlamaya başlar ve Conchita acele etmemesi gerektiğini onunla yaşamak istediğini fısıldar. Sonraki sahnede kuzeniyle daha önce vestiyerinde çalıştığı lokantada Conchita'yı bekleyen Mathieu'nun kızla birlikte yaşadığı anlaşılır. Mathieu neden evlenmediklerini soran kuzene "o zaman kendimi silahsız hissedirim" cevabını verir. Geç de olsa gelen Conchita'yı yine Carole Bouquet oynar. İlişkilerinin bilindiği ve onaylandığı, lokanta sahibinin genç kıza karşı aşırı saygılı davranışıyla vurgulanır. Hızla geçen bir tren gibi akan zaman sevgilileri güzel bir sonbahar gününe taşır. Yine değişen Molina-Conchita, Mathieu'un fotoğrafını çeker. Conchita'nın aklına neden adamın onunla sevişmek istediği takılmıştır. Bunun aşkın doğasından geldiğini anlatan Mathieu, her normal insanın seviştiğini söyler.

Konuşmanın sonunda yakındaki banktan daha önceki sahnelerde iki kez gördüğümüz çuvalı omuzlayan Mathieu, sarıldığı Conchita ile birlikte kanal boyu parkın içlerine doğru yürür.

Uzaklaşan çiftin ardından yakın çekimle bir gazeteye geçilir. Gazetede yine terörist bir saldırı haberi vardır. Kaçırılan uçaktaki yolcular havaya uçurulmuşlardır. Katladığı gazeteyi hırsla fırlatan Mathieu sinir içinde yatağına gider. Bouquet-Conchita'da neşeyle adamın yanına uzanır. Bekaretini korumakta kararlı görünen Conchita'yı ikna çabaları dışardan gelen silah ve çarpma sesleriyle kesilir. Yeni bir terörist saldırısı daha gerçekleşir. Pencereden çatışmayı izleyen Conchita, Mathieu'ya rağmen aşağı iner ve gitar taşıyan bir adamla eve gelir. Bu arada Molina Conchita ile adamın bir odada saklandığını gören Mathieu ikisini birden evden kovar. Gitarist daha önce Conchita dans ederken ona eşlik eden delikanlıdır. Yine geçen tren vagonlarının farklı açıdan çekilmiş görüntüleriyle yeni sahneye geçilir. Mathieu kuzeniyle dertleşmektedir. Bulduğu çözüm yargıcın gücünü kullanarak Bouquet Conchita ve annesini sınırdışı ettirmek olur. Kuzeninin önerisiyle uzun bir yolculuğa çıkmaya niyetlenen Mathieu Singapur'u seçer fakat onu ilgiyle dinleyen cüce psikoloğun da tahmin ettiği gibi Conchita'nın yaşadığı Sevilla'ya gider. Psikoloğa göre bilinçdışında rastlantıların yeri yoktur. Sevilla'ya gitmesi çok insani bir davranıştır. Kentte uşağıyla birlikte dolaşan Mathieu'nun ısrarla falına bakan çingenelerin kundak içinde taşıdıkları yavru domuzu bir bebek gibi sevecenlikle okşayan adam uşağıyla birlikte uzaklaşır. Uşak bilgece konuşmalarıyla film boyunca ön plana çıkar, kadınlar hakkındaki düşüncelerini soran Mathieu'a onların çorap dolusu bok olduklarını söyler.

İzleyen sahnede bir klüpten çıkarken gördüğümüz Mathieu'un ardından seyirten bir görevli unuttuğu çuvalını getirir fakat Mathieu çuvalı adama bırakıp uzaklaşır. Gece bir dini törenle yeniden bölünür. Yürüyüş koluna rastlayan Mathieu onların geçit törenini izlerken Molina Conchita'nın sesini işitir. Demir parmaklıkların arasından uzanan elleri kavrayan Mathieu kızla konuşurken kapıda beliren annesi de onunla konuşur. Conchita'ysa hala parmaklıkların arkasındadır. Bir dans grubunda iş bulan Conchita Mathieu'yu çalıştığı salona çağırır. Heyecanla Conchita'yı bekleyen adam onun aslında turistlere çıplak gösteriler yaptığını anlayınca dehşete düşer.

Herşeye rağmen aslında adama aşık olduğunu anlatan kadın o gece onu bir de ev almaya ikna eder. Yeni evinde gördüğümüz Bouquet-Conchita, ertesi gece yarısı Mathieu'ya istediğini vermeye hazır olduğunu söyler. Gece yarısı parmaklıklar ardından ayaklarını öptürdüğü adamla alay eden Molina-Conchita onun gözleri önünde gitarist sevgilisiyle sevişir.

Flulaşan çaresizlik içindeki Mathieu'dan gece Sevilla sokaklarında ilerleyen taksiye geçilir. Mathieu bindiği takside yeni bir terörist saldırısına uğrar, taksiciyi yaralayan teröristler arabayı alıp, Mathieu'yu salıverirler. Ertesi sabah güneşli bir bahçede kahvaltı eden Mathieu'nun masasındaki radyoda spikerin Barselona'yı tehdit eden virüs haberini dinlediği işitilir. Artık felaketlerden bıkmış görünen Mathieu sinirlenir, radyoyu kapattırır. Köşkün bahçesinden çıkıveren Bouquet-Conchita Mathieu'un yanına gelir ve önceki gece hakkında konuşmak istediğini söyler. Binaya giren Conchita, Molina'ya dönüşür ve filmin başında gördüğümüz odaya girerler. Önceki gece olanların aslında

gerçek olmadığını, Mathieu'yu sevdiğini söyleyen kadın çileden çıkan adamın darbeleriyle kanlar içinde kalır. Öykü sona ermiştir. Kompartımandaki Mathieu, yol arkadaşlarına neden onu öldürmek istediğini anlatırken, elinde bir kova suyla Molina-Conchita belirir ve suyu adamın başına boca eder ve tren durur. Kentin kalabalık caddelerinde şaşkın dolaşan kamera neden sonra birlikte yürüyen Mathieu ve Conchita'yı gösterir. Bouquet-Conchita ve Mathieu girdikleri pasajda dolaşırken haber bülteninde terörist gruplara ilişkin haberler okunur. İkisinin de ilgisini çeken bir vitrinde sandalyede oturan bir kadın, daha önce üç kez gördüğümüz çuvalın içinden çıkardığı kan bulaşmış dantela bir örtüyü onarıırken görülür. Vitrine adeta çakılan çift kadını izlerken haber bülteni biter ve radyoda bir opera başlar. Bu arada sıra Molina-Conchita'ya gelir, tartışarak pasajdan çıkarlarken çok büyük bir patlama olur. Herşey yanar. Film alevler ve dumanlar arasında biter.

Teröristlerin yaşamı çekilmez hale getirdiği son günlerini yaşayan dünya, büyük bir patlamayla yok olmadan önce arzunun belirsiz nesnesini yakalamaya çalışan Mathieu'nun öyküsünü anlatan filmde son bölümde düğümlerin çözüldüğünü görürüz. Bunuel'se aksine, son sahnenin kendisi için bir giz olarak kaldığını söyler (188). Film boyunca ilgili ilgisiz omuzlarda taşınan çuvalın içinde ne olduğu ancak son sahnede anlaşılır fakat çuvalın içinde bulunan dantelli kanlı kumaş parçasının bu filme nereden dahil olduğunu anlamak için Bunuel'in ilk filmlerine doğru gitmek gerekir. Bunuel filmleri metinler arası ilişkilerin en üst düzeye ulaştığı yapıtlardır. Bütün filmlere bir filmin parçaları olarak da bakmak mümkündür. Son filminde daha belirgin

olarak varolan, erkek egemen ideolojinin eleştirisi bütün filmleri boyunca da görülebilir. Son filmdeki son sahnede pasajda bir vitrinde kanlı dantelayı onaran kadın adeta Vermeer'in "Dantelacı Kadın" tablosunun çağdaş yorumudur. Bunuel'in Endülüs Köpeğinde yer verdiği tablodaki tema, o filmdeki evin içinde sakışıp kalmış kadın imajıyla örtüşür. Bu filmdeki kadın Vermeer'in tablosundaki eve mahkum kadınların 20. yy'daki örneğidir. Kadının burjuva ideolojisinin oluşturduğu ataerkil düzenin devamına yönelik garantili kurumlarından, aile kurumu içindeki yeri değişmemiştir. En azından Vermeer'in tablolarında çizilen kadınların 1600'lerden, 1900'lere ev içindeki esaretleri boyutunda varolan süreklilik, Bunuel'in burjuva dünyasındaki kadınları için de aynıdır. Endülüs Köpeği'nde kendisinden beklenen analık ve doğurganlık misyonlarını, "Dantelacı Kadın"ın bulunduğu kitabı, üzerindeki kafeste küçük bir fare bulunan masaya hırsıyla fırlatarak reddeden kadın, ev dışında aradığı özgürlüğün bedelini filmin sonunda canıyla öder. "Altın Çağ"da İsa'nın işlediği cinayetlerin kurbanı olan küçük kızların kanlı giysilerinin girdiği çuval, "Arzunun O Belirsiz Nesnesi"nde Conchita'nın kaybettiği bekaretinin izlerini taşıyan, kanlı giysi de eklenerek ilk filmde 50 yıl sonra açılır. Fakat bu büyük suçun diyetini ödemeye vitrindeki dantelacı kadının çabaları yetmez ve dünya, burjuvazinin kendi yarattığı kıyametle patlayarak yok olur. Patlamanın ardından ne olduğunu anlayamayız. İyimser bir bakışla ateş bütün kötülükleri temizler ve herşey yeniden başlar, kötümser bir bakışla ise, gerçek kıyameti insanoğlu kendi elleleriyle hazırlamıştır ve yeryüzünden silinip gitmeyi de hak eder.

1977'de New York Film Festivalinin kapanış gecesinde Bertolucci'nin "1900" filmiyle birlikte gösterilen Bunuel'in son filmi gerçek bir başyapıt olarak izlenir. 100 dakika içinde anlatılanların, Bertolucci'nin 5 saatlik tarihsel dönem filminde yer alan sınıf çatışmaları, aşklar ve tutkularla örtüştüğünü yazan Vincent Canby, 77 yaşındaki ustanın 37 yaşındaki Bertolucci'ye göre sinemaya bakışının daha modern ve yenilikçi olduğu halde, 1900'un yönetmeninin duygusal ve eski moda olduğunu öne sürer. Bertolucci'nin filminin 5 saatlik süresine karşın bakış açısının dar ve kısa kaldığını ve işlediği karakterleri ve politik olayları izleyicinin bilmek istediklerinin ötesinde aşarı dozda verirken, sinemanın da tanıklığında gelişen ve izleyicinin görmekten keyif alacağı son 70 yılın ince detaylarını vermekte yetersiz kaldığını söyleyen Canby, "Arzunun O Belirsiz Nesnesinde" politik görüşleri Marxist bir "Savaş ve Barış yapma iddiasındaki Bertolucci'den farklı olmayan ancak, genç bir kadını delice arzulayan yaşlı adamın tutkusunu sadece cinsellikle değil, politika din, psikoloji ve gündelik yaşamdaki herşeyle açıklayan Bunuel'in vizyonunun çok daha geniş olduğunu belirtir (189).

E- BUNUEL'İN SİNEMA TARZI

Bir filmin çekimine en fazla üç hafta dayanabilen, çok kısa sürede kurgusunu tamamlayıp bitirdiği filmi asla tekrar görmek istemeyen Bunuel'in bütçede, çekimde, kurguda benimsediği ekonomik tutum, hemen bütün filmlerinin içeriğinde de rahatlıkla görülür. Usta yönetmenin filmlerinde gereksiz, filmin anlam bütünlüğüne katkısı olmayan tek bir kare bile bulmak olası değildir. Çekimlerde tekrardan hoşlanmayan yönetmen önceden çizdiği çerçevenin içinde oyuncusunu rahat bırakmaktan yanadır. Kameranın görevi, oyuncuların senaryoya uygun yorumlarını, izleyicinin kamera yokmuşcasına algılamalarına yardımcı olmaktır. Bunuel'in baş yapıtlarında bile görsel bir şölen izletmek çabası yoktur. Geniş açılar, çok yakın çekimler, dolly, track, vinç, şaryo hareketleri yönetmenin titizlikle kaçındığı objektif ve kamera hareketleridir. Bunuel, senaryoda ne varsa onu çekmekten yanadır. Film setinde çoğunlukla çekimin ilk günü planladığı sahne içinde yorumlarında serbest bıraktığı oyuncuların hareket alanlarında mutlaka gerekliyse vinç kullanılabilir. Bunuel bu tür kamera hareketlerinin izleyicinin dikkatini dağıttığını ve filmi algılamaktan uzaklaştıracağını düşünür. Seyirci vinç kullanıldığını farkediyorsa, bu yönetmen için kötü bir puandır. Bunuel'in çalışma yönteminde filmin teknik yanlarının görünürde olmaması gereklidir. Uzun bir kayarak izleme hareketi sıkıcıdır, çünkü kamera izleyicinin dikkatini dağıtmayacak bir zerafetle ilerlemelidir. Vinçle çekim de sıkıcı gelir, yönetmene göre bunu izleyici hemen farkedebilir. Bunuel filmde tek bir gereksiz çekimden bile kaçınır. Ancak bir film karakterinin çerçeve içindeki hareketinin doğrultusu ve mesafesi onu izlemeyi gerekli

kılıyorsa, dolly (doğrusal yaklaşma) ya da track (yana doğru kayma) kullanılabilir. bunuel çok yakın çekimlerden nefret eder ve bu tür çekimlerin ucuz melodramatik etkiler yarattığını düşünür. Herhangi bir karakteri öne çıkarmak için kullanılan yakın çekim, Bunuel'e uzak gelir. Çünkü onun filmlerinde çok sayıda karakter ve öykü vardır. Bunlardan herhangi biri de ön planda değildir.

Filmlerinin kurgusunu bizzat yapan yönetmen, çekimler ve sahneler arası geçişlerde açılma-kararma, zincirleme, bindirme, kesme gibi görsel noktalama işaretlerinden hangisi gerekiyorsa onu kullanır. Geçen zamanı vurgulamak için açılma-kararmanın yanısıra, zincirlemeyi de kullanır. Silinme efekti önemli değişiklikleri göstermek için vardır ve bu sert geçiş de ancak gerekli hallerde kullanılır. Gerçeküstü bir etki veren kolaj kimi zaman bindirme ve zincirlemelerle, kimi zaman da çerçeve içindeki düzenlemelerle verilir.

Bunuel'in ilk filmi olan Endülüs Köpeği'nin izleği bir düş gibi algılanır. Bölümler arasında, geçen zamanı belirtmek için açılma-kararma kullanılır. Kararan perdede beliren yazılarla izleyiciye gerekli bilgiler verilir. Filmin giriş bölümünde çok kısa çekimler birbirine seri kesmelerle bağlanır. Hızlı kesmelerin amacı mekanda ve zamanda birlik yanılması yaratmaktır. İzleyici ilk çekimde gördüğü usturasını bileyen adamlarla, izleyen sahnedeki gözü kesen adamı aynı kişi gibi algılar. Oysa, dikkatle izlendiğinde kimi küçük detaylar farklı mekanları ele verir. Kesilen göz yakın çekimle sunulur. Burada başka olanak da yoktur çünkü kesilen göz aslında kadının gözü değildir. Bindirme ve zincirleme aynı çerçeve içinde Gerçeküstücü imgelerin birleşmesini sağlar. Zincirlemede ilk çekim, ikinci çekimle aynı

çerçevede birleşir ve yavaşça ilk görüntünün yerini ikinci çekimdeki görüntü alırken, bindirmede iki görüntü yavaşça birleşir fakat çerçevede kalan yine ilk görüntüdür. Bu iki Gerçeküstücü noktalama işareti Endülüs Köpeği'nin düşsel gelişimine çok da uygun düşer. Bunuel bebek giysili bisikletlinin ıssız Paris sokaklarında ilerlediği sahnede hem geçen zamanı vurgulamak hem de düşsel bir etki yaratmak için, aynı karakteri farklı çekim ölçeklerinde sıkça zincirlemelerle bağlar. Aynı filmde, yatağın başucunda bekleyen Simone Marevil'in gözlerini dikerek baktığı yatakta serilen giysiler arasındaki gravatın kendiliğinden bağlanıvermesi de bindirmeyle sağlanır. Bir seri zincirleme de Pierre Batcheff'in içinden karıncalar çıkan elini sırasıyla, bir kadının koltukaltı tüyelerine, bir deniz kestanesine, sonunda da bir kadın başına bağlar. Bunuel burada seri zincirlemeleri Gerçeküstücü biçimsel çağrışımlar yaratmanın aracı olarak kullanır. Bu filmde bolca kullanılan çok yakın çekim ölçeği, yönetmenin diğer filmlerinde nadiren kullanılır. Özellikle yukarıda anlatılan seri zincirlemelerde kullanılan bu ölçek, filmin sonlarına doğru, duvarda beliren bir kelebeğin açık kanatlarındaki kuru kafayı göstermek ve kadın kahramanla erkek kahramanın karşılıklı durup, gövdelerindeki kıllı bölgelerin yer değiştirdiği sahnede, değişikliği vurgulamak için kullanılır. Bu film, yönetmenin yavaş okumayı bindirmeyle birlikte kullandığı ilk ve tek filmidir aynı zamanda. Bisikletlinin hayali babası tarafından cezalandırıldığı sahnede, okul sırasına doğru ilerleyen baba, geri döndüğünde, hareketleri yavaş okunur ve bu arada bindirmeyle sanki daha genç bir adama dönüşür. Geri dönüşün tamamlandığı anda babanın hareketleri yine normal hızda ilerler. Filmin son sahnelerine doğru bisikletlinin tabancayla vurarak öldürdüğü babanın evin içinde

başlayıp, yeşil bir arazide sonuçlanan düşüşünde tutunduğu çıplak kadın da düşüşün tamamlandığı sahnede silinmeyle yok oluverir.

Bunuel'in ilk filmini izleyen ve Gerçeküstü sinemanın başyapıtı sayılan, sinema tarihinin ilk sesli filmlerinden olan Altın Çağ, yönetmenin elli yıl boyunca yönettiği filmlerde öne çıkan kendine has sinema tarzının ilk örneği sayılabilir. Kullandığı sinema diliyle kendinden önceki ustaların oluşturmaya başladığı klasik geleneği sürdürdüğü gibi, bu filmde kullandığı asenkron iç monolog tekniğiyle kendinden sonraki sinemacılara büyük bir miras bırakan Bunuel, bu tekniği de anlatımın zorunlu kıldığı bir bağlamda kullanır. Altın Çağ'ın iki kahramanının bulunduğu bahçede, kendilerini sürekli baskılayan toplumun kurallarından, hiç olmazsa, hayallerinde kurtulmayı başardıkları sahnede geçen monologlarla, sevgililer sanki yatak odasındalarmış gibi konuşurlar. Zaman ve mekanın düşünce yoluyla aşıldığı bu sahnede asenkron iç monologlar ilk kez kullanılır ve kullanım amacıyla örtüşür. Bunuel, Altın Çağ'da sesi de bir anlatım unsuru olarak kullanır. Fakat bilgi veren ara yazılardan da vazgeçmez. Filmin sahneleri arasındaki geçişlerde kullanılan noktalama işaretleri yine o güne değin oluşturulan klasik sinema diline uygundur. Bunuel filmin girişindeki akrepler belgeselini izleyen sahnede gözcünün arkadaşlarına Mayorka'lıların gelişini haber vermeye koştuğu sırada yine aynı kişinin farklı ölçeklerdeki çekimlerini zincirleyerek, hem zamanın geçişini hem de gözcünün aştığı uzaklığı vurgular. Din adamlarının iskeletlere dönüştüğü çekimlerde de dönüşüm zincirlemeyle vurgulanır. Gaston Modot çamurlar içinde seviştiği Lya Lys den zorla ayrıldıktan sonra iki kişinin kolları arasında götürülürken üzüntüyle

geriye doğru bakar ve seri zincirlemeler başlar. Klozette oturan hayali Lys Görüntüsünden sırayla, kadının yakın çekimde aralanan dudaklarına, aynı klozetin boş hali ve yanbaşıda yanan tuvalet kağıdına ve ağır ağır devinen dışkı benzeri, kıvamlı kütleyle zincirlemeyle geçilir. Finalde de sifon sesi işitilir. Zincirleme sahne boyunca, sevgilisinden zorla ayrılan adamın hayalinde onu yeniden yaratmasını anlatmak için kullanılır. Açılma karma hem zamanın geçişini, hem de bir bölümün sona erip, yeni bölümün başlamasını gösterir. Bu filmde de sonrakilerde olduğu gibi çok yakın çekim nadiren kullanılır ve izleyicinin dikkatini çekecek kamera hareketlerine yer verilmez. Dolly, vinç, şaryo, track çekimleri yoktur. Çerçeve içinde yapılan düzenlemelerle, resimdeki kolajı karşılayan biçimde, birbirine uzak imgeler sıkça birleştirilir. Salondan geçen at arabası ya da pencereden atılan çam ağacı, zürafa, din adamı bunun örnekleridir.

Endülüs Köpeği ve Altın Çağ, Bunuel'in yardımcı bir anlatım unsuru olarak müziğe de yer verdiği filmlerdir. Sonraki filmlerinde yardımcı bir araç olarak müzik kullanımı da giderek sınırlanır. Müzik, kaynağı görüntüde varsa kullanılır yoksa genellikle kullanılmaz. Endülüs Köpeği düşsel bir atmosferde geçer. Kolayca izlenebilen ve yorumlanabilir bir olay örgüsü yoktur. Altın Çağ episodik bir yapıdadır ve her bir bölümün izlenebilen bir gelişim çizgisi ve olay örgüsü vardır. Sınırlı sayıda oyuncuyla ve birkaç mekanda çekilen Endülüs Köpeği'ne karşın, Altın Çağ kalabalık kadrosu ve tematik zenginliğiyle neredeyse bütün bir insanlık tarihini anlatma iddisindedir. Altın Çağ'da bölümler arasında doğrudan bir bağlantı kurmak güçtür. Her bölüm kendi öyküsünü anlatır ve bölümler açısından bakıldığında ek-

lektik ve bağlantısız bir bütünlük oluşturur. Altın Çağ hem kimi sahneleri hem de bütünü ele alındığında görkemli bir kolaj olarak görülebilir. Pek çok kahraman ve öykü aslında bir tek konuya hizmet eder, bu da uygarlığın Bunuelvari eleştirisidir. Uygarlık, insanın ertelemek ve bastırmak zorunda kaldığı doyumların maliyetidir. Bu genel konu başlığı altındaki temalarda da tekrarlanan, asla biraraya gelemeyen aşıkların tutkusudur. Endülüs Köpeği arzu sorunsalını kişisel temelde ve psikanalitik boyutta ele alırken, Altın Çağ'ın bakışı daha geneldir ve arzu sosyolojik ve antropolojik bir çerçevede işlenir.

Bunuel'in son iki filmi olan Özgürlük Hayaleti ve Arzunun O Belirsiz Nesnesi'nde kesin çizgileri belirmiş bir sinema anlayışı vardır. Özgürlük Hayaleti'nde sahneler ve bölümler arasındaki geçişler farkedilmeyecek yumuşaklıktadır. Geçişte kesme, çerçevedeki hareketi ve dinamizmi destekler biçimde kullanılır. Herbiri farklı birer film olacak kadar yoğun öyküler, rastlantıların belirsizliğindeki bir olay örgüsü içinde gelişirler. Gerekli olmadıkça büyük kamera hareketleri ve çok yakın çekimler kullanılmaz. Bay Foucault'un uyuyamadığı ve odasının içinden beklenmedik gariplikte konukların geçtiği sahnede çok yakın çekimle ve sert bir zoom-in hareketiyle gösterilen çalar saatle, hem zamanın akışı vurgulanır hem de düşsel bir atmosfer yaratılır. Saatin yakın gösterildiği her çekimle adam yeni bir düşünmeye başlar gibidir. Bunuel bu filmde sert bir geçme etkisi yaratan silinmeye de yer verir. Silinme karakterlerin yaşantılarındaki köklü değişiklikleri vurgulamak için kullanılır. Önceki görüntü silinerek yok olur ve yerine onu silen yeni görüntü gelir. Yola çıkan hemşire muayenehaneden arabasına silinme efektiyle geçer ve yine Bay Legendre'de,

polislerin onu durdurduğu sahneden, kliniğe silinmeyle taşınır. Legendre'nin kanser olduğunu öğreneceği klinikte hayatının akışındaki değişiklik silinmeyle vurgulanır. Hemşire de yola çıkarken büyük değişiklikler yaşamaya hazırlanır. Burada da silinme, içerikle örtüşür.

Kameranın filmin yıldızı olmasına karşı çıkan Bunuel, Özgürlük Hayaletinde kamerayı adeta bağlar. Birbirinin içinde, rastlantıyla gelişen olayların kahramanlarını yerinden kımıldamadan arasına başını çevirerek izleyen kamera sabittir. Özellikle, farklı öykülerin kahramanlarının rastlantıyla buluştukları pansiyonda, sabit kalan kameranın çerçevesine birbiri ardına girip çıkan film kahramanlarının açıp kapadığı her oda kapısı yeni öykü olasılıklarını ardında barındırır fakat kamera herhangi birini seçmeden sessizce bekler, uygun zaman geldiğinde de harekete geçerek filmin akışını kaldığı yerden sürdürür. Özgürlük Hayaleti'nin sonundaki devekuşu yakın çekimi hak eden bir önem taşır. Bu aslında yoğunlaşmış bir görüntüdür. Şaşkın bakışlarla etrafı izleyen ve ne olup bittiğini anlamaya çalışan devekuşu, aslında çatışma alanındaki göstericilerin yerine kullanılır. Bunuel'in kamerayı, izleyicinin görmek istediği, merak ettiği detayları vermek için değil, gelişen olayları bir gözlemci gibi izlemede kullandığı Özgürlük Hayaleti'ndeki tarz, belirsizlik ve rastlantısallığı vurgulamanın iyi bir yöntemi olur.

Arzunun O Belirsiz Nesnesi, ustanın son yapıtı olarak sinema dilinin de bütün özelliklerini taşır. Geri dönüşler üzerine kurulu senaryoda çekimler ve sahneler arasındaki geçişlerde genellikle kesme kullanılır. Kesme, filme dinamik bir hava verir. Kesme hareket halindeki kahraman ve kameranın yine hareketli oldukları bir plana

bağlanmalarında kullanılır ve herşey zamanın akışına uygun bir hızla ilerler. Sinemanın büyüsunün iki ayrı kadın oyuncuyu tek rolde birleştirdiği bu filmde birbirlerine hiç benzemeyen iki oyuncunun canlandığı Conchita'nın tek bir oyuncu gibi algılanması, Bunuel'in son çalışmasına sinema tarihinde ayrı bir yer açar. Yakın çekimlerin az da olsa kullanıldığı filmde özellikle arabanın havaya uçurulduğu bölümde, çok yakın çekimle gösterilen kontak anahtarına yapılan kesme, iki işlev görür. Önce Mothieu'nun arabasının havaya uçurulduğu sanılır. Çünkü arabasına girerken gördüğümüz adamlar, kontağı birleştirerek düşünürüz. Bu arada zamanın hızla geçiverdiğini ve Mathieu'nun arabasının hayli mesafe aldığı anlaşılır. Kesmeyle geçilen yakın kontak anahtarı hem zamanın geçişini vurgular, hem de izleyiciyi suikastın muhatabı hakkında kuşkuya düşürür. Bir başka yakın çekim, Conchita'nın perona girmesiyle, tren penceresinden çevreye bakan Mathieu'nun, kadını gördüğü anda değişen yüz ifadesinin vurgulandığı sahnede kullanılır. Bunuel bir tren yolculuğunda başlayan geri dönüşlü öykünün bağlantı yerlerinde hızla akıp giden tren çekimlerini kullanır. Geçişlerin çoğunda hareket halindeki tren vardır. Filmin hemen başlarında salonda oturan Mathieu'ya servise gelen uşağın izlendiği çekimde hayli uzun bir şaryo hareketi yer alır. Kamera pencerelerin ardından uşağın Mathieu'nun yanına gelmesini şaryodan kayarak verir. Filmin sonunda da belgesel tarzda çekilmiş, biraz da Altın Çağ'daki büyük kentin trafik karmaşasını çağrıştıran kent görüntüleri vardır. Son filmde açılma-kararma, silinmez, zincirleme, bindirme yerine sadece kesme kullanılır. Diğer filmlerde olduğu gibi ancak gerekli hallerde yakın çekime başvurulurken, ötekilerden farklı olarak şaryo çekimlerine de yer verilir. Özgürlük

Hayaleti'nde olduğu gibi bu filmde de kamera kahramanların hareketini izler. Gereksiz tek bir çerçevenin olmadığı filmde bütün kareler filmin bütünlüğüne hizmet eder.

Yönetmenin tüm filmleri büyük bir yap-boz panosu gibidir. Bütün çekimler ve çerçevelerin pano üzerinde bir yeri vardır. Tek bir eksik parça, resmin oluşmasını engeller. Bu küçük parçalardan oluşan her bir film de aslında daha büyük bir yap-boz panosunun küçük parçalarını oluşturur. Yönetmenin ilk iki filmiyle son iki filmi arasındaki bağlantılı anlam bütünlüğünün varlığı da bunun kanıtıdır. 1930'da İsa'nın günahlarının kanıtı olarak çuvala giren kanlı giysiler, 1977'de son filmde elden ele dolaşır ve büyük patlamayla dünya yok olmadan önce, Vermeer'in "Dantelacı Kadın" tablosundakine benzer bir kadının hünerli ellerinde onarılır.

Elli yıllık sinema kariyerinin son filminde, ilk filmlerine göndermeler yapan ustaca yaratılan çağrışımlarla, izleyiciyi kendisi ve dünyayla ilgili sorgulamaya çağırın Bunuel'in elli yılda yaptığı filmleriyle oluşturduğu yap boz panosunda beliren Gerçeküstücü resim, dev boyutlarıyla, sinemada yaratılan en görkemli eserlerden biri olarak kalacaktır.

SONUÇ

Gerçeküstücülüğü bir sanat akımı olmaktan çok, yerleşik toplumsal kalıplara ve anlayışlara karşı bir tavır alış, bir ruh hali ya da tinsel tutum, yaşamsal bir deneyim olarak gören Gerçeküstücülerin sinemayla olan ilişkilerini konu olan bu çalışmada özellikle ortaya koyduğu filmlerle sinemada Gerçeküstücülüğü başlatan sinema adamı Luis Bunuel ve filmleri incelenmiştir.

Şiir ve düşünce dolu, töresel ve devrimci bir akım saydığı Gerçeküstücülüğün çağrısı Bunuel'i henüz akımın adını bile duymadığı öğrencilik yıllarında İspanya'da yakalar. Bu yıllarda "Ultra", "Gaceta" gibi dergilerde yayınlanan şiirlerinde bile bu çağrının izlerini gören Bunuel, sonraki yıllarda Dalí'yle birlikte "Endülüs Köpeği"nin senaryosu üstünde çalışırken kullandıkları kendiliğinden oluşuveren yazım tekniği onu farkında bile olmadan Gerçeküstücü anlayışa taşır. Bunuel'in bu akıma duyduğu ilgiyi tehlikeli bulan ve onu uyarma zorunluğu duyan Jean Epstein, yönetmenin sinema kariyerindeki kilometre taşlarından biridir. 1926 yılında "Mauprat" filmiyle Epstein'in asistanı olarak sinemaya başlayan Bunuel'in içindeki tutkuyu ortaya çıkaran "Üç Işık" filminin yönetmeni Fritz Lang'ı da onu sinema dünyasına kazandıran isimlerden biri olarak anmak gerekir. 1927'de "La sirene des tropiques" filminde Henri Etievant ve Mario Nalpas'ın, 1928'de "La chute de la maison usher" 'de Epstein'in asistanlığını yapan Bunuel aynı yıl ilk filmini de çeker. Senaryosu, aklın denetiminden ola-

bildiğince uzak, serbest çağrışım ve otomatik yazı yöntemiyle kaleme alınan "Endülüs Köpeği". Gerçeküstücü sinemanın baş yapıtlarındandır. Annesinden aldığı parayla çektiği bu film yönetmenin hem yapımcısı hem de yönetmeni olduğu tek filmidir. "Endülüs Köpeği Üzerine Notlar"da bu filmin varlık nedenini Gerçeküstücülüğe bağlayan Bunuel, grupla birlikte davrandığı üç yıl boyunca bağlı olduğu moral değerlere hayatının sonuna kadar da sadık kaldığını söyler. Bunuel'e göre akım temelde yenilgiye uğramıştır. Sanat ve kültür dünyasında saygın ve seçkin yerler edinen üyelerinin aksine akımın asıl amacı dünyaya yeni bir biçim vererek, yaşamı değiştirmektir. Yıllar ötesinden geçmişe baktığında kendilerini bir grup küstah aydın ve eylemden kaçan idealist olarak gören Bunuel, hedeflerine varamamış olmalarını da doğal karşılar. Gerçeküstücülükten kendisine, düşünce ve zevklerindeki gelişmenin ve her tür sanatsal yaratının ötesinde katışıksız moral değerler kaldığını söyleyen yönetmenin, bağlı bulunduğu değerler, bencillik, kendini beğenmişlik, aç gözlülük, göstermecilik, kolaycılık ve dikkatsiz davranışlarla her an çatışma halindedir. Gerçeküstüçülere katılmak da böylesi eğilimlere direnmesine yardımcı olur.

Eskimiş tüm değerleri bütünüyle reddeden Gerçeküstüçülerin benimsediği değerler coşkuyu, kara mizahı, alaycılığı, hakareti ve uçuruma çağrıyı yüceltir ve nefret ettikleri topluma sosyal eşitsizliklere, sömürüye, dine, militarizme karşı başlıca silahları skandal olur. Bir süre sonra da devrimci yönelimleri komünizmle buluşan gruplar doğuran akım, sonu gelmeyen tartışma ve bölünmelerle asıl yolundan uzaklaşır, karşı çıktığı düzenin seçkinlerinin tüketim zevklerine uygun sanat eserleri ortaya koyan moda bir akım haline gelir.

Oysa asıl amaç toplumu harekete geçirerek yeni bir dünya ve insan yaratmaktır. Bunuel sonu gelmeyen politik anlaşmazlıklar ve yaratılan eserlerin lüks tüketime sunumu karşısında sessizce gruptan ayrılır fakat son çalışmalarıyla, ilk filminden elli yıl sonra 77 yaşında yaptığı "Arzunun O Belirsiz Nesnesi" ve öncesinde "Özgürlük Hayaleti"yle, gerçeküstücülüğün mirasına olan sadakatini kanıtlar. Kendisi de burjuva kökenli bir aileden gelmesine rağmen Bunuel, bu sınıfın dayattığı ahlaki değerleri, ahlaksızlık olarak görür ve toplumun omurgası sayılan din, vatan, aile gibi en adaletsiz kurumların üzerine kurulan bu değerlere karşı açtığı bayrak ölene kadar elinden düşmez.

Çalışmanın Giriş bölümünde Gerçeküstücülüğün içinde serpiştiği tarihsel koşullarla hareketi önceleyen akımlar ve Gerçeküstücülüğün kuruluş dönemi yer alır. İnançsızlığın, anlamsızlığın ve hiçliğin simgesi olan Dada, toplumu, kurumları ve sanatı, I. Dünya Savaşı'nın getirdiği umutsuzluk ortamında köklerinden silkelere. Önceleri Dada Grubu içinde yer alan A. Breton, P. Soupault ve L. Aragon sanat, edebiyat ve psikanalize duydukları ilgiyle gruptan ayrılır ve Dada'nın silkelediği topluma yeni hedefler gösterirler. Dada'nın yıktığı klasik insan kavramı, Gerçeküstücülerin elinde şekillenerek yeni bir insan tipi ortaya koyacaktır.

Birinci Bölüm, Gerçeküstücülük-Sinema ilişkisini, Lacan'ın imgesel süreci yoluyla inceler. Görünür gerçekliği sorgulayarak, onu belirleyen koşulları araştıran Gerçeküstücülerin psikanalizle ilgilenmeleri, gerçek ötesine geçmenin yolları olarak gördükleri düşler, halüsinasyonlar ve deliliğe duydukları yakınlıkla ilişkilidir. Bunlar gerçekliği sarsan unsurlardır. Gerçeküstücüler nesnelere ait oldukları

yerlerden başka yerlerde birleştirerek, bir yandan varolanı sorgularken, bir yandan da mizah duygusunu eserlerine katmayı başarırlar. Otomatik yazım ve düşlerin resmedilmesi, düşüncenin denetimsiz ortaya konmasının araçlarıdır. Kullanılan tekniklerin amacı insanın olduğu gibi ilkel doğası içinde gösterilmesi ve onu uygarlığın nevroitik etkilerinden arındırmaktır. Ancak bu yolla insan kendi ruhsal gücünü kavrar ve özgür olur. Psikanaliz düşlerin ve otomatik yazımın olanaklarını sunan bir yöntem olarak ilgiyle karşılanır. Freud'un çalışmaları, Lacan'ın yorumlarıyla Gerçeküstüçülere yeni yorumlar açar.

Luis Bunuel sinemada Gerçeküstüçülüğün tekniklerini kullanarak ilk Gerçeküstücü klasikleri yaratan sinema adamı olarak filmleriyle birlikte ikinci bölümün başlıca konusudur. Gerçeküstüçülüğün olanaklarını sinemaya taşıyan ve ona sonsuz ufuklar gösteren, filmlerinde kullandığı simgelerin ancak psikanalizle incelenebileceğini söyleyen Bunuel'in de hedef aldığı, toplumsal düzen ve onun yarattığı kurumlardır. Bunuel'in ilk Gerçeküstücü filmlerinden "Endülüs Köpeği" ve "Altın Çağ" ile son filmlerinden "Özgürlük Hayaleti" ve "Arzunun O Belirsiz Nesnesi"nin incelendiği bu bölümde, Bunuel filmleri ikili bir yapısal bütünlük içinde ele alınmıştır. Bunuel'in sonraki kariyerinde gerçekleştirdiği filmlerindeki ikili yapı, ilk filmleri olan "Endülüs Köpeği" ve "Altın Çağ" ile ikiye ayrılan iki farklı eğilimden kaynaklanır. İlk iki filmle son iki film arasında bu açıdan ilişki vardır. "Bir Endülüs Köpeği" ile başlayan ve "Arzunun O Belirsiz Nesnesi" ile sona eren ilk yönseme bilinçaltı arzusunun düşsel imgelerle sunduğu psikanalitik söylemi içerirken, "Altın Çağ"la başlayan ve "Özgürlük Hayaleti" ile sona eren diğer eğilim ve arzu sorunsalını sosyal ve politik gruplar içinde ele alır ve antropolojik ve sosyolojik bir söylem içerir.

DİPNOTLAR

- 1 NADEAU, Maurice, **The History of Surrealism**, tr.by. R. Howard. Harward Un. Press 1989. p.35.
- 2 BRETON, Andre. **What is Surrealism?**, Selected Writings, Pluto Press, London 1989, p.9.
- 3 BENJAMIN, Walter, "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafi", **Son Bakışta Aşk**, Haz. N. Gürbilek, Metis Yay., İst 1993, s.154.
- 4 BRETON, Andre, **What is Surrealism?**, a.g.e. p.112.
- 5 BOURGIN, G. **Paris Komünü**, Çev. Attila Tokatlı, Yalçın Yay. İst 1987, s.123.
- 6 A.g.e., s.90.
- 7 BRETON, Andre, **What is Surrealism?**, a.g.e., p.113.
- 8 A.g.e., p.114.
- 9 Jacques Vaché (1895-1919). Şair. Breton'un Birinci Dünya Savaşı sırasında tanıdığı yakın arkadaşı. Aşırı dozda esrarla intihar eden Vaché, Apollinaire'nin "Tiresias'ın Memeleri" adlı gerçeküstücü oyunun açılış gösteriminde silah çekmesiyle tanınır. Bu eylemi uç bir tiyatro eleştirisi sayılan Vache, gerçeküstücüleri ve Breton'u derinden etkilemiştir.
- 10 BRETON, Andre, **What is Surrealism?**, a.g.e. pp.84-85.
Breton'un vurguladığı esin kaynakları ve onları da önceleyen yazın adamları ek'te sunulmuştur.
- 11 SCHNEEDE, M. Uwe, **Surrealism**, Tr. by, Maria Pelikan, Harry N, Abrams Inc. Publishers, New York, 1973, p.11
- 12 A.g.e. p. 11
- 13 İNAL, Tuğrul, "Gerçeküstücülük" Türk Dili, Ocak 1981, sayı 349, s.270
- 14 BRETON, A, **What is Surrealism?**, a.g.e., p.9.
- 15 DUPLESSIS, Yvonne, **Gerçeküstücülük**, İletişim Yayınları, Haziran 1991, s.14-15
- 16 WALDBERG, Patrick, **Surrealism**, New York, Oxford Univ. Press, 1965, pp.11-12.
- 17 A.g.e. sp.12

- 18 A.g.e. p.12.
- 19 LIPPARD, Lucy, R. **Surrealist on Art**, Prentice-Hall, Inc. Eaglewood Cliffs, New Jersey, 1970, pp.19-20.
- 20 Soupault, Philippe "Gerçeküstücülüğün Kökenleri ve Başlangıcı" Gergedan, Ağustos, Sayı 87.
- 21 WALDBERG, **Surrealism**, a.g.e. pp.67-72.
- 22 Breton'un çelişkili bulduğu ve birleştirmeyi amaçladığı iç ve dış gerçeklik ilişkisi birey ve toplum ilişkisi olarak ele alınabilir. Freud'cu açıdan öznenin ilk kültürel ilişkisi baba ile olur. Aile içi cinsel ilişkiyi yasaklayan baba ile yaşanan Oedipus kompleksi cinsel kimliği oluşturan süreçtir. Haz ilkesinden gerçeklik ilkesine geçiş ve kapalı aile ortamından topluma açılma dönemi aynı zamanda doğadan kültüre yönelmedir. Oedipus sonrasında çocuk kültürel düzende yer bulur. Toplum doğal dürtüleri baskı altına alırken aynı zamanda bu dürtülerin baskı altına alınmasıyla nesnesiz kalan enerjiye yeni ikame nesnelere bulur, toplumsal yüceltmeler zincirini başlatır. Freud'a göre her türlü toplumsal ve kültürel eğitim bireyde bir üst ben geliştirmeye yönelir. Freud kültürün düzeninin insanların biyolojik dürtülerinden vazgeçmesini isterken, onlara bazı telafi edici tatminler de sağladığını ileri sürer. Uygarlığın temelinde de bu yüceltmeler vardır. İç ve dış gerçeklik ilişkisi özne, nesne ilişkisi birey toplum ilişkisidir. Ertelenen doyumların yarattığı nevrozlar bir yanda yüceltmeler bir yandan da kültürel yüceltmelerle uygarlığı oluştururken diğer yandan egonun bilinçdışından çıkmasını engellediği isteklerin doyurulmaması psikolojik hastalıklara yol açar. Bkz.
- Bkz. EAGLETON, Terry, **Edebiyat Kuramları**, Çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yayınları, İst. 1990.
- TURA, Saffet Murat, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Yay., İst. 1989.
- 23 Breton 1934 yılında Belçika'da verdiği bir konferansta (daha sonra What is Surrealism adıyla yayınlanmıştır) hareketi dönemlere ayırır. 1919-1925 Sezgisel Dönem: Philippe Soupault'la birlikte otomatik yazı yöntemini uygulayarak yazdıkları ilk metinleri "Manyetik Alanlar" ismiyle yayınladıkları 1919'la Fransa'nın Fas'la savaşmasına karşı çıktıkları 1925'e kadar olan dönem. Bu dönemin özelliği düşüncenin mutlak gücüne duyulan inançtır. Öyle ki düşünce kendine özgü araçlarıyla kendisini özgürleştirme gücüne sahiptir. Bu inanca göre düşünce maddeden önce gelir. Gerçeküstücülüğün 1924 tarihli ilk bildirisinde akımı tanımlayan da bu idealist yaklaşımdır. 1925-1934 Akılcı dönem olarak adlandırılır. Bkz. BRETON, What is Surrealism. a.g.e., p. 119.

- 24 Felsefecileri ilk çağlardan bu yana uğraştıran bir problem maddenin mi bilinçten, bilincin mi maddeden kaynaklandığıdır. Doğa ve Maddi dünyayı bilincin bir ürünü olarak gören felsefeciler idealist kampı, bilinci doğanın ürünü olarak görenler de maddeci kampı oluşturur. Nesnel idealizm varlık ve düşüncenin özdeşleştirilmesidir. Öznel idealizmde bütün varlık hem doğa hemde insan bilinci- insan tininin öznel deneyimleridir. Materyalizmde sonsuz olan doğa bilincidir ve onun bilinçli yansıması ikincildir. Madde, insan zihninden bağımsız olarak varolan ve onun tarafından yansıtılan nesnel gerçekliktir. Duyu organlarımız üzerinde etki yaratarak duyum meydana getirir. Bkz. BOUGLUSKI, KAPUŞIN, et.all. Diyalektik ve Tarihsel Materyalizm. çev. Vahap Erdoğan, Sol Yayınları, Ankara, 1977, s.33
- 25 BRETON, A, **What is Surrealism?**, a.g.e. p.119
- 26 BENJAMİN, Walter, "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydınların Son Fotoğrafi", **Son Bakışta Aşk**, Hazırlayan: Nurdan Gürbilek. İst 1993, s.154-168
- 27 BRETON, A, **What is Surrealism?**, a.g.e. p. 119
- 28 A.g.e., p. 120
- 29 A.g.e., p. 119
- 30 TIMMS, E, Collier P. **Vision and Blue Prints**, Manchester Univ. Press, 1988, p.45
- 31 CAUDWELL, Christopher, **Yanılsama ve Gerçeklik**, Çev. Mehmet Doğan, Payel, İst. 1974, s.137.
- 32 BRETON, **What is Surrealism?**, a.g.e., pp. 120-121.
- 33 Freud tarafından 1890'larda bulunan tedavi yöntemi serbest çağrışım, yorumlama ve aktarmaya dayanır. Psikanalitik teknik hastaya serbest çağrışım aracılığıyla yardımcı olma amacını taşır.
Bkz. RYCROFT, Charles, **Psikanaliz Sözlüğü**, çev. Sağman Kayatekin, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1989.
- 34 SARUP, Madan, **Modern Cultural Theorists: Jaques Lacan**, Harvester, New York, 1992, pp.18-19
- 35 A.g.e., p.20.
- 36 A.g.e., p.20.
- 37 A.g.e., pp.22-23.

- 38 SARUP, Madan, **Modern Cultural Theorists: Jacques Lacan**, Harvester, New York, 1992, p.63.
- 39 A.g.e., p.63.
- 40 A.g.e., p.64.
- 41 TURA, S.M., **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı, İstanbul, 1990, s.108
- 42 Freud'a göre mental etkinlik iki ilke tarafından yönlendirilir. Haz ilkesi varsanısal dilek doyurumu ile içgüdüsel gerilimin giderilmesine , gerçeklik ilkesi ise dünyada varolan nesnelere ve dış dünyanın gerçeklerine uyum sağlayarak içgüdüsel gerilimin giderilmesine yol açar. Haz ilkesi yapısal ve ilkeldir. Gerçeklik ilkesi ise gelişme sürecinde öğrenilir. bkz. RYCROFT, Charles, **Psikanaliz Sözlüğü**, Çev. Sağman Kayatekin, Ara Yay., İst. 1989.
- 43 EAGLETON, Terry, **Edebiyat Kuramı**, a.g.e. s.178.
- 44 Freud Psişik aygıtı üç bölümde inceler:
- İd:** Haz ilkesine göre çalışan, sürekli dolayimsız tatmin arayan en ilkel psişizma bölümüdür. İd de zaman, mekan ve mantıklı yargı tanımayan gelişimin ilk dönemine ait düşünceler hakimdir.
- Ben:** İd'den farklılaşarak oluşan,İd'in gerçeklik ilkesi çerçevesinde dönüşümüne dayanan ve gücünü bastırmalar sayesinde kaynağındaki geleneksel ve saldırgan eğilimlerden sıyrılmış, nötralize bir libidodan alan psişizma bölümüdür. Temel işlevi yargı gücü sayesinde gerçekliği değerlendirmek, gerçeklikle idden kaynaklanan ve sürekli tatmin arayan, itkiler arasında uyum sağlamaktır. Bastırma ve kullandığı bazı mekanizmalar bilinçdışıdır.
- Üstben:** Ben'in bir bölümünün kültürel faktörleri içselleştirmesi ile ortaya çıkan ve gene geniş ölçüde bilinçdışı olan psişik bölümüdür. Temelleri anal dönemde atılır fakat esas olarak Ödip döneminin mirasıdır. Baba yaşağına uymakla başlar kültürel ahlak değerlerinin içselleştirilmesiyle tamamlanır.
- İçgüdü:** Freud'a göre bedenden kaynaklanan bir uyarımın psişik temelleridir. Amacı tatmindir, nesnesi dış dünyadadır,kaynağı organizmadaki kimyasal olaylardır. Fenichel'e göre basit fiziksel ihtiyaçlarla, koşullandırılan ve cinsel ihtiyaçlardan kaynaklananlar da vardır. İlki yaşamın sürdürülmesine psişik itici bir güç sağlarken, diğeri türün devamına yöneliktir.
- Meta Psikoloji:** Freud tarafından bulunmuş, diğeri bilimlerin genel teori olarak adlandırdıkları en üst soyutlama düzeyindeki tanımlamalarını açıklayan sözcük.

Psizik aygıt: Freudcü metapsikolojinin temel kavramı. Mental yaşamın, bu aygıtın işlevi olduğu varsayılır.

Tatminin esası uyarımdan kurtulmaktır. Doğal eğilimleri kontrol altında tutan kültür, bireyin devamlılığından ziyade türün devamlılığını hedef almış gibidir. Psizizmanın temel amacı, yani "haz ilkesi" içsel uyarımları ortadan kaldırmak iken Eros (yaşam) Tanatos(ölüm) bu ilkeyi gerçekleştirmenin farklı yolları olarak ortaya çıkarlar. Freud intihar ve savaşı açıklayabilmek için geliştirdiği, ölüm içgüdüsünün esas amacının biyolojik kökenin içsel uyarımlarını ortadan kaldırmak böylece tam bir tatmin yani içsel uyarımlardan kurtulmak olduğunu ileri sürüyordu. Cinsel kökenli yaşam içgüdüleri Eros, yıkıcı ve saldırgan davranışların kökeninde ölüm içgüdüğü Tanatos vardır.

Lacan'a göre bilinçdışı bu ve diğer arzuların bastırıldığı bir havuz değil, bu arzuların yer aldığı ve dinamik ilişkileridir. Bilinçdışına bastırılan doğal haldeki içgüdüler değil onlara karşılık gelen fikrîsel tasvirlerdir. Bilinçdışı simgelerden oluşur, çünkü simgeselleşmemiş bir düşünce düşünülemez, bilinçdışı tamamen kültürel yaşantının bir sonucudur. Lacan'da bilinçdışı dilin mantıki bir içerimidir, dil (simge) insan ilişkisi anlayışının totolojik-a-priori bir sonucudur. bkz. Tura, Saffet Murat, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, a.g.e., s.34-40.

45 Eagleton, Terry, **Edebiyat Kuramı**, a.g.e., s.179.

46 A.g.e., s.179.

47 TURA, Saffet, M. **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, a.g.e., s.40.

48 METZ, Christian, **Psychoanalysis and Cinema, The Imaginary Signifier**, Tr. by C. Britton, B. Brewster, Mac Millan, London 1985, p.101.

49 A.g.e., p.109.

50 A.g.e., p.120.

51 A.g.e., p.125.

52 SANDY, F. Lewis, "Psychoanalysis, Film and Television" **Channels of Discourse**, ed. ELEN, C. Robert, Routledge, 1990 pp.180-181 ve SARUP, Madan, **Modern Cultural Theorists; J. Lacan**, Harvester, New York, 1992, pp.150-151.

Ayr. bkz., BAUDRY Jean-Louis,

1) **The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus.**

2) **The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema.**

Lewis, Theresa Kyung Cha'nın "Apparatus" adlı kitabında Baudry'nin her iki çalışmasının da yer aldığını yazar ve Cha'ya gönderme yaparken, sinematik aygıtı ele alan bir başka yazar, Sarup ise kaynak göstermediği için kavramın kime ait olduğu netleşmez. Bkz. Lewis age. p.181, Sarup age, pp.150-151. Anılan sayfalarda Sarup'un metniyle Lewis'in yazdıklarının aynılığından, Sarup'un alıntı yaptığı kaynağın aslında Lewis olduğu anlaşılır.

53 SANDY, F. Lewis, "Psychoanalysis, Film and Television", a.g.e., p.181.

54 A.g.e., pp.181-182.

55 ERDOĞAN Nezih, **Seyirci ve Sinema**, Med-Campüs, Eylül 1993, Ankara. s.32.

56 A.g.e., s.33.

57 A.g.e., s.33.

58 Metz, Christian, **Psychoanalysis and Cinema**, a.g.e., p.56.

(Metz'in tasnifine rağmen Güçhan "Bez Bebek" çözümlemesinde seyircinin karakterlerle özdeşleşmesini birincil özdeşleşme sayar. Halbuki Metz bunun ikincil bir özdeşleşme olduğunu vurgular. Bkz. Güçhan, Gülseren, "Metz'in Göstergibilimsel Psikanalitik Yaklaşımı ile Bir Film Çözümleme Denemesi: Bez Bebek", 25. Kare, Ocak-Şubat 1993).

59 A.g.e., p.46.

60 A.g.e., p.45.

61 A.g.e., p.48.

62 SARUP, Madan, **Modern Cultural Theorists; J. Lacan**, a.g.e., p.154

63 ERDOĞAN, Nezih, **Seyirci ve Sinema**, a.g.e., s.35.

64 SARUP, Madan, a.g.e., p.155.

65 A.g.e., p.156.

66 A.g.e., p.156.

67 A.g.e., 156.

68 A.g.e., p.157.

69. A.g.e., p.158.

70. Filmin süresi, Colina ve Turrent'in, *Objects of Desire* isimli kitabında 17', Nilgün Abisel'in "Sessiz Sinema"sında 25', Sabri Kalıç'ın "Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi"nde 20' olarak verilir.

Bkz. ABİSEL, Nilgün, **Sessiz Sinema**, A.Ü. BYYO Yayınları, Ank. 1989, s.151 ve KALİÇ, Sabri, **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, Hil Yayın, Ank. 1992, s.114.

- 71 Colina ve Turrent'in yaptığı röportajda Bunuel, Benjamin Peret'in şiirsel mizahının kendisine coşku verdiğini ve Dalıyla birlikte gülmekten halıların üzerinde yuvarlanarak okuduklarını anlatır. Gerçeküstücülerini ilk kez Paris'te bir kafede Madame Rachilde lakaplı yazar Marguerite Eymery onuruna yapılan toplantıda çıkarttıkları olay sırasında tanıyan Bunuel onlardan epeyce etkilediğini anlatır. Bkz. J. Colina ve T.P.Turrent., **Objects of Desire**, Marsilio, New York, 1992, p.13.
- 72 A.g.e., pp.15-16
- 73 Joan Mellen, **The World of Luis Bunuel**, Oxford Univ. 1978., pp.151-153
- 74 "Simgeleri inceleyecek tek yöntem psikanaliz olabilir" age. p.153.
- 75 Freud rüyaların analizlerinde kimi sembollerin kullanılabileceğini söyler. Sert, sivri uçlu, uzun nesnelere erkek cinsel organını; oda, dolap, kutu, araba, soba gibi nesnelere kadın cinsel organını temsil eder. Bkz. Freud, Sigmund, **Rüyalar ve Yorumları**, Çev. G. Üstün, Yılmaz Yayınları, 1991, İst.
- 76 WILLIAMS, Linda, **Figures of Desire**, University of Illinois Press, Illinois, 1981, p.69.
- 77 **Gönderge (referent)**: Bir göstergenin belirttiği gerçek ya da düşsel nesne ya da varlık; göndermede bulunduğu bağlam ya da durum. Gönderge göstergenin içerdiği gösterilen ve gösteren ikilisinin birinci teriminden titizlikle ayrılmalıdır. Örneğin sabah yıldızı ve akşam yıldızı deyimleri ayrı gösterilenler (anımlar) içermekle birlikte aynı göndergeyi (Venüs Gezegeni) belirtirler.
- Gönderim (reference)**: Bir göstergeyi bir göndergeye bağlama.
- Dizi (paradigm)**: Aynı sözdizimsel bağlam içinde birbirinin yerini alabilecek olan ve bir karşıtlık bağlantısı kuran öğelerin oluşturduğu bütün.
- Dizim (Syntagm)**: Söz zincirinde birbirini izleyen ve belli bir birim oluşturan anlamlı öğelerin bileşimi.
- Gösterilen (Signified)**: Göstergenin kavramsal yönü; gösterenle birleşerek göstergeyi oluşturan içerik. Saussure'e göre gösterilenin gösterenle zorunlu hiç bir iç bağlantısı yoktur. Bunlar arasındaki bağ nedensiz ve saymacadır.
- Gösteren (signifier)**: Gösterilenle birleşerek göstergeyi oluşturan ses ya da sesler bütünü; göstergenin özdeksel yanını oluşturan işitimi. Saussure'e göre çizgiseldir, yalnız süre içinde gerçekleşir, özelliklerini süreden alır, bir yayılım gösterir ve bu yayılım tek boyutta ölçülebilir, o da bir çizgidir.

Gösterge (Sign): Genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren nesne, varlık ya da olgu; özel olarak dilsel bir gösterenle bir gösterilenin birleşmesinden doğan birim. Dil bir göstergeler dizgesidir. Saussure'nin tanımladığı biçimiyle dil göstergesi ilişkin olduğu gerçeğe doğal bir bağıntı kuran belirtiden (index) saymaca (uzlaşım) olmasına karşılık nedenlilik de içeren ve daha çok görsel olan simge'den (symbol) hem nedensiz ya da buyrultusal hem de saymaca olmasıyla ayrılır.

Beti (figure): Göstergeden daha küçük boyuttaki birimlerin ortak adı. Dil sonlu sayıda betilerle (seslem, sesbirimi, anlambirimcik) sonsuz sayıda gösterge oluşturmaya elverişli bir düzenek.

Anlambirimcik (sense): Anlambirimin gösterilen bölümünü oluşturan en küçük anlamsal özelliklerin her biri. Örneğin koltuk anlambirimi, içerik bakımından "arkalıklı", "iki kişilik", "oturmak için" ve "ayaklı" gibi anlambirimciklerden oluşur.

Anlambirim (moneme): Anlamı olan en küçük dilsel birim.

Değişmece (figure): Bir göstergenin ya da göstergeler bütünü'nün "gerçek" diye nitelendirilen anlamı dışında kullanılması. Değişmece gerçeklikle iki nesne ya da varlık arasındaki benzerlik (eğretileme) ya da herhangi bir eşdeğerlik (düzdeğişmece) ilişki aracılığıyla bir gösterge ya da göstergeler bütünü'nün bir başka gösterge ya da göstergeler bütünü'nün yerine kullanılmasından kaynaklanır.

Düzdeğişmece (Metonymy): Eğretilemeye karşıt olarak tümcede dizimsel bir bağıntı kuran ya da belirtineln gerçeklik düzleminde yan yana bulunan öğelere ilişkin olarak benzetme yapılmaksızın sonucun neden, kapsayanın kapsanan, bütünü'nün parça, genelın özel, sonutun soyut kavram yerine kullanılması yoluyla oluşan değişmece türü. Örn. Bütün kentte oturanlar yerine bütün kent, bir kadeh dolusu içmek yerine bir kadeh içmek.

Eğretileme (Metaphor): Düzdeğişmeceye karşıt olarak, dizisel bağıntılar düzleminde ortak anlambirimcikler kapsadıklarından aralarında eşdeğerlilik ilişkisi kurulan anlamlı öğelerden birini öbürü yerine ve karşılaştırma yapılmasını sağlayan sözcükleri kaldırarak kullanma sonucu oluşan değişmece (örn.gibi) Örneğin, yaşamın ilkbaharı sözünde "gençlik" çağını belirten ilkbahar eğretileme ürünüdür.

Bkz. VARDAR, Berke, **Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, ABC Yay., 1988, İst.

- 78 METZ, Christian, **Psychoanalysis and Cinema**, a.g.e., p.189. Metz söylemsel (discursive) ve göndergesel (referential) kavramlar dediği dizi-dizim ve eğretileme-düzdeğişmece kavramlarını birbirine karıştırmamak için bir şema önerir;

	Benzerlik	Bitişiklik
Söylem düzeyinde	Dizi	Dizim
Gönderge düzeyinde	Eğretileme	Düzdeğişmece

- 79 METZ, Christian, **Psychoanalysis and Cinema**, a.g.e., p.189.
- 80 WILLIAMS, Linda, **Figures of Desire**, a.g.e., pp.69-71.
- 81 A.g.e., p.xii.
- 82 DURGNANT, Raymond, "Theory of Theory-and Bunuel the Joker", **Film Quarterly**, Vol.44, Number 1, Fall 1990, pp.32-48.
- 83 WILLIAMS, Linda, **Figures of Desire**, p.83.
- 84 DURGNANT, Raymond, "Theory of Theory", a.g.e., p.38.
- 85 APPÍGNANESÍ, Richard, **Yeni Başlayanlar İçin Freud**, Çev. Z. Tümer, Y. Yazgan, Karum Yayınları, İst. 1991, s.59.
- 86 Freud'un geliştirdiği ve anneye duyulan aşk nedeniyle babayı kıskanma olarak özetlenen "Oidipus Karmaşası"nın esin kaynağı olan efsanede, annesiyle evlenen Oidipus, babasını öldürmenin ve annesiyle sevişmenin yarattığı suçlulukla kendisini kör eder, annesi de intihar eder. Bkz. SOPHOKLES, **Kral Oidipus**, Çev. Bedrettin Tuncel, MEB, İst. 1992, s.14-17.
- 87 COLINA-TURRENT, **Objects of Desire**, a.g.e., p.16.
- 88 A.g.e. p.16.
- 89 A.g.e., p.16.
- 90 BUNUEL, Luis, **Bir Endülüs Köpeği**, Çev. Osman Senemoğlu, Nisan Yay., İstanbul 1988.
- 91 ÖZÖN, Nijat, **100 Soruda Sinema Sanatı**, Gerçek Yayınevi, İst. 1984, s.80. Özön, bir filmdeki dramatik yapının bölünmelerini, bölüm, ayırım, görünçlük, çekim şeklinde sıralar. Bölüm, filmin ana parçalarından birini oluşturur. Bölümde, dramatik yapının belli başlı bir parçası yer alır. Bir bölümde bir çok ayırım bulunur. Ayırım, dramatik yapıyı oluşturan her bir olgunun içinde geliştiği film parçasıdır. Görünçlük, aynı kişinin, aynı bezem içinde yer aldığı çekimlerden oluşan bir bütündür, tiyatrodaki görünçlüğe benzer. Çekim, dramatik yapının en küçük birimidir ve alıcının sürekli olarak bir kez çalıştırılmasıyla elde edilen film parçasıdır.

- 92 Tarihsel olarak bu film o zamanlar avangard sinema adı verilen ışık gölge oyunları, fotoğraf efektleriyle, ritmik montaj ve teknik araştırmalarla kuşatılmış olmasıyla sadece artistik duyarlılık ve izleyicinin aklına yönelmiş sinemaya, onun uzlaşımçı ve akılcı durumuna şiddetli bir karşı çıkışı temsil eder. (Ruttmann, Cavalcanti, Man Ray, Dziga Vertoff, Rene Clair, Dulac gibi avangard sinema grubunun filmlerine karşı...)
- Bunuel, L. "Notes on the Making of Un Chien Andalou.",ed. Joan Mellen, **The World of Luis Bunuel**, New York, Oxford Univ. Press. 1978, pp.151-153.
- 93 COLINA, **Objects of Desire**, a.g.e., pp.22,24.
- 94 MELLEN, Joan, **The World of Luis Bunuel**, a.g.e., p.153.
- 95 FREUD, Sigmund, **Rüyalar ve Yorumları**, a.g.e., s.31-99.
- 96 A.g.e., s.90
- 97 A.g.e., s.97
- 98 Freud'da hadımlık erkek çocukta ensest arzusunu engelleyen bir süreç olarak işlev görürken bir yandan da onu kadınlardan uzak tutar. Bu süreçte fetiş, hadımlık korkusunu unutturarak cinsel farklılıktan kaynaklanan gerilimi giderir. Erkeğin duyduğu endişenin nedeni kadınla aynı kaderi paylaşmak ve fallusu kaybetmektir. Fetiş, fetişist için kadının da fallusu olduğu yanılmasını korur. Freud'a göre fetiş öyle bir nesnedir ki bir yanıyla korkulan eksikliği reddederken bir yanıyla da kaybetme korkusunun varlığını gösterir. Aktaran, WILLIAMS, Linda, **Figures of Desire**, p.83.
- 99 Jung bireyselleşme ile kendini gerçekleştirme ya da tam ve dengeli kişisel gelişimi anlatır. Bireyselleşme, bilinçaltının keşfiyle başlar ve bu sürece rüyalarla varılır. Kendini gerçekleştirmeye yönelik ilk adım gölgenizle karşılaştığınız zaman atılır. Ruhun karanlık, daha önce bilinçe çıkmamış yanına gölge denir. Gölge kişiliğin ilkel yanıdır. Aynı zamanda kişiliğin olumsuz tarafıdır. Robert Luis Stevenson'un The Strange Case of Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'daki romanında Hyde Jekyll'in bilinçaltı gölgesi, kişiliğin bilinçli kısmından ayrı ve farklı bir yaşam süren kişi olarak görülebilir. Karşıt yönün keşfi, kendinizde yeni bir boyut bulmanıza yol açar. Dışa bakmak yerine içe bakan insan bireyselleşme sürecinin ilk aşamasını tamamlar. Ackroyd Eric, **Rüya Sözlüğü**. Çev. S. Kaya, Say Yay. İstanbul, 1995, s.64-66
- 100 A.g.e., s.103.

- 101 Jan Vermeer Van Delft (1632-1675)
 Çoğunlukla bir Hollanda evinin odasındaki basit figürleri işler. Dantelci kadın, süt boşaltan kadın gibi sıradan günlük işlerle uğraşan tek bir figür yer alır tablolarında. Tabloları, içinde insan da bulunan gerçek ölü doğa resimleridir.
 Bkz. GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Çev. B. Cömert, Remzi, İst. 1986, s.340-341.
- 102 WILLIAMS, Linda, **Figures of Desire**, pp.81-82.
- 103 A.g.e., p.83.
- 104 Bunuel Zavattiniyle bir konuşmasında "insanlardan her biri seyrettiği şeye bir tutam duygululuk katar ve hiç kimse cisimleri olduğu gibi görmez, isteklerinin ve ruh durumunun ona gösterdiği gibi görür." derken farklı yorumlara açık olduğunu gösterir. Bunuel'in 1953 yılında Mexico Üniversitesinde yaptığı konuşma. Bunuel, Luis, "Şiir ve Sinema" Çev. Nijat ÖZÖN, Türk Dili, Sayı 758, (Cinema 59, Vol. 37 June 1959).
- 105 A.g.e. s.420.
- 106 A.g.e., s.420.
- 107 BUNUEL, Luis "Notes on the Making of Un Chien Andalou" MELLEN, Joan, **In The World Of Luis Bunuel**, Essays in Criticism, Oxford Un. Press, New York 1978, p.153.
- 108 WILLIAMS, Linda, **Figures of Desire**, a.g.e., pp.86-87.
- 109 A.g.e., p.87.
- 110 A.g.e., p.89.
- 111 Bunuel, Luis, **Bir Endülüs Köpeği**, Çev. O. Senemoğlu, Nisan Yayınları, 1988, s.31.
- 112 A.g.e., s.31.
- 113 A.g.e., s.31.
- 114 EAGLETON, Terry, **Edebiyat Kuramı**, a.g.e., s.175.
- 115 BUNUEL, Luis, **Bir Endülüs Köpeği**, a.g.e., s.32.
- 116 EAGLETON, Terry, **Edebiyat Kuramı**, a.g.e., s.174.
- 117 WILLIAMS, Linda, **Figures of Desire**, a.g.e., p.90.
- 118 COLINA-TURRENT, **Objects of Desire**, a.g.e., p.16.
- 119 A.g.e., p.18.

- 120 Aslında, filmde bisikletli adamın elinden karıncaların çıktığı yorumu izleyici yorumudur. Giriş bölümünde olduğu gibi burada da kişi ve mekan yanılısaması yaratılır. Genel çekimde adam ve kadın dikkatle sol elin içine bakarlar fakat karıncaları ancak yakın çekimde görürüz. Elin yakın çekiminde bileğe taşan kısmından elbisenin siyah olduğu görüldüğü halde, genel çekimde adamın ceketinin kolundan bileğe kadar gelen beyaz gömlek vardır. Yakın ve genel çekimde görülen eller aynı kişinin değildir.
- 121 Bunuel bu filmde Endülüs Köpeğinde olduğu gibi serbest çağrışıma bağlı bir anlatım yerine, daha önceden not aldığı sayıları otuzu bulan gülütleri (gag) kullanmayı tercih ettiğini anlatır. COLINA-TURRENT, **Objects of Desire**, a.g.e., p.22.
- 122 Güzelliği Lautreamont gibi birbirine uzak imgelerin birlikteliğinde arayan gerçeküstücüler kolaj tekniğine yönelir. Max Ernst için kolaj "rastlantıyla ya da bilerek bir düzlemde birleştirilen iki gerçekliğin bu birlikteliğinin sistemli kullanımıdır ve şiirin ateşini yakan da budur" Schneede, Uwe M. **Surrealism**, transl. by Maria Pelikan, Harry N. Abrams, Inc Publishers, New York, 1974, p.19
- 123 Schneede açılıştaki akrelerle ilgili bölümün belgesel, Vatikanın manzara-larıyla polislerin de katıldığı ayın sahnelerinin haber röportaj, ayna sahnesinin Rene Magritte'in tablolarından, cinsel sembollerin Freud'dan ve Sade'in "Sodom'un 120 Günü" romanındaki şato sahnesinin kullanıldığı bölümün de Marguis de Sade'dan alındığını filmin kolaj tekniğine dayandığını anlatır. **Surrealism**, p.40
- 124 BUNUEL, L. **Son Nefesim**, Çev. İlkay Kurdak, Afa Yayınları, 1986, İst.,s.146.
- 125 COLINA-TURRENT, **Objects of Desire**, pp.22-23.
- 126 A.g.e., p.23.
- 127 A.g.e., p.23.
- 128 A.g.e., pp.22-23.
- 129 WILLIAMS, L., **Figures of Desire**, a.g.e., p.114.
- 130 Weiss S. Allen, "Between the Sign of Scorpion and the Sign of the Cross: L'Age d'or", Kuenzli, E.Rudolf, **Dada and Surrealist Film**. Willis Locker and Owens, New York ,1987, p.159
- 131 A.g.m., p.159.
- 132 WILLIAMS, L., **Figures of Desire**, a.g.e., p.132.

- 133 BÜKER, Seçil, **Film ve Gerçek**, Anadolu Üniv., Eskişehir, 1989, s.73.
- 134 BÜKER, Seçil, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost, Ankara, 1985, s.87
- 135 KYROU, Ado "L'Age D'or", in **The World of Luis Bunuel**, ed. Joan Mellen, Oxford Un. Press, 1978, pp.154-165.
- 136 A.g.e., p.158.
- 137 COLINA-TURRENT, **Objects of Desire**, a.g.e., p.23.
- 138 Ado Kyrrou, bu ayrıma ilişkin yorumunda iç monologların bir trik olmadığını aksine yaşamın gizli anlamının verilmesinde en uygun araç olduğu için kullanıldığını söyler. Kyrrou, A, **The World of Luis Bunuel**, p.158.
- 139 Bu yorumu da Bunuel Colina ve Turrent'la röportajında yapar. **Objects of Desire**, p..23.
- 140 COLINA-TURRENT, **Objects of Desire**, a.g.e., p.24.
- 141 WILLIAMS, L., **Figures of Desire**, p.137.
- Son bölüme bir başka açıdan bakılacak olursa, "İnsanlığın suçlarının kefaretinin ödenmesi için İsa'nın ölümü gereklidir. Sade'im düşkün kahramanının sapkın zevkleri için de masumların kurban edilmesi gerekir. Yorumun sahibi Weiss'e göre Modot'la birlikte bahçede çocuklarını öldürmüş olmanın coşkusunu yaşayan Lys'nin başındaki akreplerle sonundaki haçın da ilişkili olduğunu söyler. Anal bölgenin sembolü olarak işeritlelen sapkın cinselliği, dışkıyı ve ölümü simgeler. Hristiyan ikonlarında da akrep, İsa'yı çarpmıha gerenlere yardım eden Romalı askerlerin kollarında görülür. Weiss Akrepler belgeselindeki akreplerle filmin sonunda İsa'nın asıldığı haçın akla getirdiği Romalı askerlerin kollarındaki akreplerle bağlantısı olduğunu ileri sürer. Rudolf E. Kuenzli, **Dada and Surrealist Film**, p.168
- 142 BUNUEL, Marxs ve Engels'in burjuvaziyle karşılaştırılınca feodalizmin "ehveni şer" olduğunu yazdıklarını söyler. COLINA-TURRENT, **Objects of Desire**, p. 24.
- 143 Bunuel yine aynı kaynakta Marxs'in "Avrupa'nın üzerinde gezinen Hayalet" sözüyle komünizmi anlattığını söyler. A.g.e., p.216.
- 144 A.g.e., p.216.
- 145 A.g.e. p.20.
- 146 A.g.e. p.217
- 147 WILLIAMS, L., **Objects of Desire**, pp.153-154.

- 148 A.g.e., p.154
- 149 COLINA-TURRENT, L., **Objects of Desire**, a.g.e., p.216
- 150 MELLEN, J. "The Phantom of Liberty" **The World of Luis Bunuel**. ed. Joan Mellen, New York, Oxford Univ. Press 1978, p.324
- 151 Bükler. Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, Milliyet, Eskişehir, 1985, s.140
- 152 WILLIAMS, L. **Figures of Desire**, a.g.e., pp.162-163
- 153 COLINA-TURRENT, **Objects of Desire**, a.g.e., p.218.
- 154 WILLIAMS, L., **Figures of Desire**, a.g.e., p.163.
- 155 MELLEN, Joan. "Phantom of Liberty", a.g.e., pp.324-325.
- 156 A.g.e., p.326.
- 157 BUNUEL, L., "Poetry and Cinema" **The World of Luis Bunuel: Essays in Criticism**. ed. Joan Mellen, New York, Oxford Univ. Press, 1978, pp.109-110.
- 158 A.g.e., p.110.
- 159 RICHIE, Donald, "The Moral Code of Luis Bunuel", in **The World of Luis Bunuel**, Essays in Criticism, ed. Joan Mellen, p.111.
- 160 COLINA-TURRENT, **Objects of Desire**, a.g.e., p.219
- 161 A.g.e., p.218.
- 162 A.g.e., p.218.
- 163 A.g.e., p.219.
- 164 BUNUEL, Luis, **Son Nefesim**, a.g.e., p.321.
- 165 "Orada konuşan benim. Size göre konuşmanın çok fazla olması sinemayı gölgeliyor olabilir; aldırman. Bunları düşünen benim ve filme yerleştirirken de kıskırtıcılığımı en alt düzeyde tuttum. Kabul etmem gerekir ki bu benim eğitsel çizgimden kaynaklanıyor olabilir. Ve muhterem kamuoyu, istemeseniz de bu ders sizin içindir. Perdede gördükleriniz de onu haklı çıkarır. Sonuçta görüldüğümünden daha akılcı olduğumu söyleyebilirim." Bunuel, **Objects of Desire**, p.220
- 166 MELLEN, J., "The Phantom of Liberty", **The World of Luis Bunuel**, p.327.
- 167 Silinme, kararına açılmaya göre daha sert bir geçiş sağlar. Çünkü ikinci çekim çerçevenin herhangi bir yerinden belirerek ilk çekimi herhangi bir biçimde siler. Bükler, Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, a.g.e., s.138,

- 168 A.g.e., s.140.
- 169 COLINA-TURRENT, **Objects of Desire**, a.g.e., p.224.
- 170 A.g.e., p.224.
- 171 MELLEN, J., "The Phantom of Liberty", a.g.e., p.328.
- 172 BRETON, A., **What is Surrealism?**, a.g.e., p.111.
- 173 WILLIAMS, L., **Figures of Desire**, a.g.e., p.171.
- 174 MELLEN, a.g.e., p.329.
- 175 A.g.e., p.329.
- 176 COLINA-TURRENT, **Objects of Desire**, a.g.e., p.221.
- 177 A.g.e., pp.221-222.
- 178 BUNUEL, L., "Kuğunun Şarkısı", **Son Nefesim**, a.g.e., s.321.
- 179 A.g.e., s.88.
- 180 BUNUEL, L. **Son Nefesim**, a.g.e., s.88.
- 181 MELLEN, J., "Phantom of Liberty", a.g.m., p.330.
- 182 A.g.e., p.330.
- 183 BUNUEL, L., **Son Nefesim**, a.g.e., s.216.
- 184 A.g.e., s.329.
- 185 A.g.e., s.320.
- 186 A.g.e., s.320.
- 187 WILLIAMS, L., **Figures of Desire**, a.g.e., p.186.
- 188 BUNUEL, L., **Son Nefesim**, a.g.e., s.320.
- 189 CANBY, Vincent, "Bunuel's Triumph, Bertolucci's Flop", **The World of Luis Bunuel**, a.g.e., pp.352-356.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün, **Sessiz Sinema**, A.Ü. BYYO Yayınları, Ankara, 1989.
- ACKROYD, Eric, **Rüya Sözlüğü**, Çev. S. Kaya, Say Yayınları, İst., 1995.
- APPIGNANESI, Richard, **Yeni Başlayanlar İçin Freud**, Çev. Z. Tümer, Y. Yazgan, Karum Yay., İst., 1991.
- BENJAMIN, Walter, "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafi" **Son Bakışta Aşk**, Hazırlayan Nurdan Gürbilek, Metis, İst. 1993, s.154-168.
- BOUGLUSKI, KAPUŞIN, et. all. **Diyalektik ve Tarihsel Materyalizm**, Çev. Vahap Erdoğan, Sol Yay., Ankara 1977.
- BOURGIN, G., **Paris Kömünü**, Çev. Attila Tokatlı, Yalçın Yayınları, İstanbul, 1987.
- BRETON, Andre, **What is Surrealism?**, Selected Writings, Pluto Press, London, 1989.
- BUNUEL, Luis, "Şiir ve Sinema", Çev. Nijat Özön, **Türk Dili**, Sayı 758.
- BUNUEL, Luis, **Bir Endülüs Köpeği**, Çev. O. Senemoğlu, Nisan Yay., İst., 1988.
- BUNUEL, Luis, "Kuğunun Şarkısı", **Son Nefesim**, Luis Bunuel, s.321-324.

- BUNUEL, Luis, "Notes On the Making of Un Chien Andalou" ed. Joan Mellen, **The World of Luis Bunuel**, Oxford Un. Press, New York, 1978.
- BUNUEL, Luis, "Poetry and Cinema", **The World of Luis Bunuel**, ed. Joan Mellen, Oxford Un. Press, New York, 1978, pp.105-110.
- BUNUEL, Luis, **Son Nefesim**, Çev. İlkay Kurdak, Afa Yayınları, İst., 1986.
- BÜKER, Seçil, **Film ve Gerçek**, Anadolu Ün. eskişehir 1989.
- BÜKER, Seçil, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost, Ank., 1985.
- BÜKER, Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, Milliyet, eskişehir, 1985.
- CANBY, Vincent, "Bunuel's Triumph, Bertolucci's Flop", **The World of Luis Bunuel**, p.352-356.
- CAUDWELL, Christopher, **Yanılsama ve Gerçeklik**, Çev. Mehmet Doğan, Payel, İst, 1974.
- COLINA, TURRENT, **Objects of Desire**, Marsilio, New York, 1992.
- DUPLESSIS, Yvonne, **Gerçeküstüçülük**, İletişim Yayınları, İstanbul 1991.
- DURGNANT, Raymond, "Theory of Theory-and Bunuel the Joker", **Film Quarterly**. Vol. 44, Number 1, Fall 1990, pp.32-48.
- EAGLETON, Terry, **Edebiyat Kuramı**, Çev. esen Tarım, Ayrıntı Yayınevi, İst., 1990.
- ERDOĞAN, Nezih, **Seyirci ve Sinema**, Med-Campus, Eylül, Ank. 1993.

- FREUD, Sigmund, **Rüyalar ve Yorumları**, Çev. G. Üstün, Yılmaz Yayınları, İst., 1991.
- GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Çev. B. Cömert, Remzi Yayınevi, İst., 1986.
- GÜÇHAN, Gülseren. "Metz'in Göstergibilimsel Psikanalitik yaklaşımı İle Bir Film Çözümleme Denemesi: Bez Bebek", **25. Kare**, Ocak-Şubat 1993, s.25-30.
- İNAL, Tuğrul, "Gerçeküstücülük" **Türk Dili**, Ocak 1981, s.349.
- KALİÇ, Sabri, **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, Hil Yayın, Ankara, 1992.
- KYROU, Ado, "L'Age D'or", in **The World of Luis Bunuel**, ed. Joan Mellen, Oxford Un. Press N.Y., 1978, pp.154-165.
- LEWIS, F. Sandy, "Psychoanalysis, Film and Television" **Channels of Discourse**, ed. Elen, C. Robert, Routledge, 1990.
- LIPPARD, Lucy, R. **Surrealists on Art**, Prentice-Hall, Inc. Eaglewood Cliffs, New Jersey, 1970.
- MELLEN, Joan, "The Phantom of Liberty", **The World of Luis Bunuel**, ed. Joan Mellen Oxford Un. Press, New York 1978, pp.318-331.
- MELLEN, Joan, **The World of Luis Bunuel**, Oxford Un Press, New York, 1978.
- METZ, Christian, **Psychoanalysis and Cinema, The Imaginary Signifier**, tr. by C. Britton, B. Brewster, Mac Millan, London, 1985.
- NADEAU, Maurice, **The History of Surrealism**, tr. by R. Howard, Harward Un. Press. 1989.

- ÖZÖN, Nijat, **100 Soruda Sinema Sanatı**, Gerçek Yayınevi, İst., 1984.
- RICHIE, Donald, "The Moral Code of Luis Bunuel" in **The World of Luis Bunuel**, ed. Joan Mellen, pp.111-115.
- RYCROFT, Charles, **Psikanaliz Sözlüğü**, Çev. S. Kayatekin, Ara Yay., İst., 1989.
- SARUP, Madan, **Modern Cultural Theorists: Jacques Lacan**, Harvester, New York, 1992.
- SCHNEEDE, M. Uwe, **Surrealism**, tr. by, Maria Pelikan, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1973.
- SOPHOKLES, **Kral Oidipus**, Çev. Bedrettin Tuncel, MEB, İst., 1992.
- SOUPAULT, Philippe, "Gerçeküstücülüğün Kökenleri ve Başlangıcı" **Gergedan**, Ağustos, Sayı 87, s.118-119.
- TIMMS, E. Collier, **Vision and Blue Prints**, Manchester Univ. Press, 1988.
- TURA, Saffet Murat, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Yay. İst., 1989.
- VARDAR, Berke, **Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, ABC, İst., 1988.
- WALDBERG, Patrick, **Surrealism**, Oxford, Univ. Press, New York, 1965.
- WEISS, Allen, "Between the Sign of Scorpion and the Sign of the Cross: L'Age d'Or", Kuenzli, Rudolf, **Dada and Surrealist Film**, Willis Locker and Owens, New York, 1987, pp.159-175.
- WILLIAMS, Linda, **Figures of Desire**, University of Illinois Press, Illinois, 1981.

EK 1

A. Breton'un gerçeküstücülüğün esin kaynağı saydığı isimler şunlardır:

YOUNG, Edward: 1683-1765

İngiliz şair ve oyun yazarı. "Gece Düşünceleri" en iyi şiiridir. "Kardeşler", "İntikam", "Busirus", başlıca oyunları ve "Orjinal Kompozisyon Tahminleri" önemli bir çalışmasıdır. Sade, Robespierre, Blake, Novalis, Wordsworth ve Lautreamont'u derinden etkilemiştir. Karanlıkta kalan sanatçılardandır.

SWIFT, Jonathan: 1667-1745

Gerçeküstücülüğün büyük habercilerinden biri. Breton onun mizahta gerçeküstücü olduğunu söyler. İngiliz yazar. "Güliver'in Gezileri"ni yazdı.

WALPOLE, Horace: 1717-1797

İngiliz devlet adamı ve nüktedan. İlk gotik roman "Otranto Kalesi"nin yazarı. Az bilinen, garip öyküleri vardır. "Hiyeroglif Masallar" bunlara örnektir.

RADCLIFF, Ann: 1764-1823

İngiliz gotik romancı. "Orman Düşü", "Udolfo'nun Sırları", "İtalyan" kitaplarıdır. Lautreamont ona "çılgın hayalet" der.

MATURIN, Charles Robert: 1780-1824

İrlandalı gotik kurmaca yazarı. "Serseri Melmoth"u yazdı. "İrlandalı Vahşi Çocuk", "Bertram" eserleridir. Lautreamont'a göre "gölgelerin babası"dır.

LEWIS, Matthew Gregory: 1775-1818

İngiliz gotik romancı. "Keşiş"ın yazarı. Breton'a göre kötülükte gerçeküstücü.

SYNGE, John Millington: 1871-1909

İrlandalı oyun yazarı. "Batı Dünyasının Playboy"unu yazdı. Breton'un "Kara Mizah Antolojisi"nde yer alır.

SADE, Donatien Alphonse François de: 1740-1814

Fransız devrimci ve ateist yazar. "Justine", "Juliette", "Sodom'un 120 Günü", "Aline ve Valcour"un yazarı. Devrimde aktif görev aldı. 25 yıla hüküm giydi. Apollinair'e göre, "varolan en özgür ruh". Eluard, "Sade uygar insana ilkel dürtülerini geri vermek, aşk hayalini onun saplantılarından kurtarmak istedi. ancak ve ancak bu yolla eşitliğin doğacağına inanıyordu" der. Breton onun sadizmde gerçeküstücü olduğunu söyler.

BOREL, Joseph Petrus: 1809-1859

Fransız romantik yazar. "Kurtadam" diye bilinir.

JARRY, Alfred: 1873-1907

Fransız yazar ve kara mizahçı. "Ubu roi". "Supermale", "Exploits and Opinions of Dr. Faustroll", "Pataphysicien"ın yazarı. Yüklü miktarda absinthe içerek intihar eder. Vache, "Jarry dışında hiçbir şey bilmiyorum" der. Breton'a göre absinth'de gerçeküstüdür.

BAUDELAIRE, Charles: 1821-1867

Fransız şair ve yazar. "Kötülük Çiçekleri", "Paris Sıkıntısı", "Sahte Cennetler" yazarı. Poe'nun çevirmeni. Rimbaud'ya göre "Baudelaire ilk müjdecisi, şairler kralı, gerçek bir tanrı". Breton'a göre etik olarak gerçeküstüdür.

RIMBAUD, Arthur: 1854-1891

Fransız şair. "Cehennemde Bir Mevsim", "Pırıltılar"ın yazarı. Akımın en büyük habercilerinden.

LAUTREMONT, Comte de: 1846-1870 (Isidore Ducasse)

Fransız şair. Uruguay Montevideo doğumlu. Akımı şiirsel anlamda en çok etkileyen kişidir. "Maldoror'un Şarkıları" ve "Şiirler"ın yazarı. Andre Gide, "Gerçeküstücü grubun zafere atacağı imzada muhteşem Lautreamont'un yazın-üstü önemini anlamalarının etkisi olacağına inanıyorum" der.

EK 2

Luis Bunuel Filmografisi

1926

Mauprat

Yönetmen: Jean Epstein, Yön.Yrd.Bunuel

1927

La sirène des tropiques/Siren of the Tropics/

Tropiklerdeki Deniz kızları

Yönetmen: Henri Etiévent, Mario Nalpas, Yön.Yrd. Bunuel

1928

La chute de la maison Usher/The Fall of the House of usher/

Usher Evinin Yıkılışı

Yönetmen: Jean Epstein, Yön. Yrd. Bunuel

1928-1929

Un chien andalou/An andalusian Dog/Bir Endülüs Köpeği

Yönetmen: Bunuel

1930

L'Age d'or/The Golden Age/Altın Çağ

Yönetmen: Bunuel

1932

Las Hurdes (Tierra sin pan)/Land Without Bread/Unpromised Land/

Kıraç Topraklar

Yönetmen: Bunuel

1935

Don Quintin el amargao

Yönetmen: Bunuel

La hija de Juan Simón

Yapımcı: Bunuel

1936

Quien me quiere a mi?

Yapımcı: Bunuel

Centinela alerta!

Yapımcı: Bunuel

1937

Espana/Espana Leal en Armas!

Yönetmen: Bunuel

1939

Triumph of Will/Arzunun Zaferi

Yönetmen: Bunuel

1946

The Beast With Five Fingers/Beş Parmaklı Canavar

Special Sequence: Bunuel

Gran Casion (En el Viejo Tampico)

Yönetmen: Bunuel

1949

El gran calavera/The Great Madcap/Büyük Çılgın

Yönetmen: Bunuel

1950

Los olvidados/The Young and the Damned/Genç ve Lanetli

Yönetmen: Bunuel

Susana (Demonio y carne)/The Devil and the Flesh/Şeytan ve et

Yönetmen: Bunuel

La hija del engaño/Daughter of Deceit/Yalancının Kızı

Yönetmen: Bunuel

1951

Una mujer sin amor (Cuando los hijos nos juzgan)/A Woman Without Love/Sevgisiz Bir Kadın

Yönetmen: Bunuel

Subida al cielo/Mexican Bus Ride/Meksika Otobüs Yolculuğu

Yönetmen: Bunuel

1952

El bruto/The Brute/Yaban

Yönetmen: Bunuel

Adventures of Robinson Crusoe/Robinson Crusoe

Yönetmen: Bunuel

El/This Strange Passion/Bu Garip Tutku

Yönetmen: Bunuel

1953

Abismos de pasi3n/Cumbres borrascosas/Wuthering Heights

Y3netmen: Bunuel

La ilusi3n viaja en tranvial/Illusion Travels by Streetcar/

Hayali Taksi Yolculuğu

Y3netmen: Bunuel

1954

El rio y la muerte/The River and Death/Nehir ve 3l3m

Y3netmen: Bunuel

1955

Ensayo de un crimen/The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz/

Rehearsal for a Crime/Bir Suç Provası

Y3netmen: Bunuel

Cela s'appelle l'aurore

Y3netmen: Bunuel

1956

La mort en ce jardin/Death in the Garden/Evil Eden/Bahçede 3l3m

Y3netmen: Bunuel

1958

Nazarin

Y3netmen: Bunuel

1959

La fièvre monte à El Po/Los ambiciosos/Republic of Sin/Günah Ülkesi

Y3netmen: Bunuel

1960

The Young One/Island of Shame/La joven/Delikanlı

Yönetmen: Bunuel

1961

Viridiana

Yönetmen: Bunuel

1962

El ángel exterminador/The Exterminating Angel/Kıyamet Meleği

Yönetmen: Bunuel

1963

Le journal d'une femme de chambre/Diary of a Chambermaid/

Bir Hizmetçinin Günlüğü

Yönetmen: Bunuel

1964

En este pueblo no hay ladrones/There Are No Thieves in This Town/

Bu Kentte Hırsız Yok

Yön. Alberto Isaac

Bunuel bu filmde din adamını oynar.

Llanto por un bandido/Time for a Bandit/Haydut zamanı

Yön. Carlos Saura

Bunuel bu filmde cellatı oynar.

1965

Simón del desierto/Simon of the Desert/Çölün Simonu

Yönetmen: Bunuel

1966

Belle de jour/Gündüz Güzeli

Yönetmen: Bunuel

1969

La voie lactée/The Milky Way/Samanyolu

Yönetmen: Bunuel

1970

Tristana

Yönetmen: Bunuel

1972

Le charme discret de la bourgeoisie/

The Discreet Charm of the Bourgeoisie/Burjuvazinin Gizli Çekiciliği

Yönetmen: Bunuel

Le moine/The Monk/Keşiş

Yön. Ado Kyrou

Senaryo: Bunuel, Jean-Claude Carrière

1974

La fantôme de la liberté/The Phantom of Liberty/Özgürlük Hayaleti

Yönetmen: Bunuel

1977

Cet obscur objet du désir/That Obscure Object of Desire/

Arzunun O Belirsiz Nesnesi

Yönetmen: Bunuel