

TC.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMÜ
RESİM - İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

74415

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK' ÜN SİNEMADAKİ YANSIMASI:
DALI - BUNUEL ORTAKLIĞI

74415

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülsüm YEŞİLYURT

BURSA 1999

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

**TC.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMÜ
RESİM - İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**GERÇEKÜSTÜCÜLÜK' ÜN SİNEMADAKİ YANSIMASI:
DALI - BUNUEL ORTAKLIĞI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülsüm YEŞİLYURT

DANIŞMAN: Prof. Dr. Ali ÖZÇELEBİ

BURSA 1999

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ÜN SİNEMADAKİ YANSIMASI: DALI - BUNUEL ORTAKLIĞI

İÇİNDEKİLER

	GİRİŞ	I
1.	AVRUPA ' da I. DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT ORTAMI	5
2.	GERÇEKÜSTÜCÜLÜK	8
2.1.	Gerçeküstücü Resim	14
2.1.1.	Salvador DALI	16
2.1.1.1.	Gerçeküstücü Dönem	19
3.	SİNEMADA GERÇEKÜSTÜCÜLÜK	21
3.1.	Luis BUNUEL	24
4.	DALI - BUNUEL ORTAKLIĞI	27
4.1.	Endülüs Köpeği	31
4.1.1.	Öykü	31
4.1.2.	Teknik Kodlar	33
4.1.3.	Yorum	34
4.1.4.	Filme Ait Sonuç	43
5.	SONUÇ	45
	FİLM KARELERİ	48
	RESİM KAYNAKÇASI	57
	KAYNAKÇA	59

GİRİŞ

Gerçeküstücülük, I. Dünya Savaşı sonrası, Avrupa'da Dadaizm'in açtığı yolda gelişen ve yayılan bir düşünce hareketidir. 1924 yılında André Breton tarafından yayınlanan **Gerçeküstücülük Bildirisi (Manifeste du Surréalisme)** ile akım resmi bir nitelik kazanır. Breton, bildiride akım üyelerini şöyle sıralar: Aragon, Baron, Boiffard, Carivve, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault ve Vitrac. Önce yazın alanında gelişen hareket ardından resim, sinema, fotoğraf alanlarında genişleyerek, gündelik yaşama da (dekorasyon, afiş, vitrin, sergileme sanatı ve reklamcılık) yansır. Gerçeküstücü etkinlik, tüm alanlarda düzenli bir araştırmayla başlar. Araştırmanın alanı bilinçdışı, düş ve olağandışını kapsamaktadır. Başlangıçta topluluk üyeleri, coşkulu ve sert bir tutum sergiler. Akım gerçekte, bir yıkmaya ve yeniden kurma hareketi olarak belirir. Bu nedenle Gerçeküstücülük, bir sanat akımı olmaktan çok bir devrim hareketi olarak görülmektedir.

Akım, devrimci görüşleri değerlendirerek ve genellikle bilinçdışı otomatizme dayanan teknikleri benimseyerek, yerleşmiş değerlerle bağını koparan, bu değerleri yıkmaya ve aşmaya yönelik her çeşit sanatsal etkinliği belirtir. Bu düşünce hareketi rüyanın, içgüdünün, arzunun ve başkaldırının üstün bir güç olduğunu ileri sürer. Mantıksal, ahlaksal ve sosyal her çeşit kalıplaşma ve düzene karşı çıkar. Akım bu noktada Sigmund Freud'un görüşleri ile birleşir. Akım üyeleri mantığın yerini, Freud'un bilinçdışı, düş, sayıklama ve çıldırma halinin alması gerektiğini savunurlar. Freud'un görüşleri, akım üyelerini derinden etkiler. Öyle ki, André Breton **Gerçeküstücülük Bildirisi'** ni Freud'un etkisinde kaleme alır (1).

Gerçeküstücülük akımı, 1924 yılında yayınlanan bir bildiri ile doğar. Ancak gerçeküstücü olgunun, akımın sanatsal etkinliklerle belirmesinden önce de varolduğu kabul edilmektedir. Sanat tarihi boyunca

(1) : TURANİ Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 61.

bilinçdışı, rastlantı, düş, sayıklama ve cinnet gibi durumlarla ilgilenen sanatçıların olduğu bilinmektedir. Bu sanatçılar arasında resim alanında Leonardo da Vinci, Botticelli, Jerome Bosch, Pieter Bruegel, William Blake ve Francisco Goya, yazın alanında da Marki de Sade, Lautréamont ve Arthur Rimbaud akımın ataları olarak sayılabilirler.

Bu çalışmanın amacı, gerçeküstücü hareketin sinema alanındaki yansımaları araştırmaktır. Araştırmanın merkezi de, gerçeküstücü bir ressam olan Salvador Dali'nin yine gerçeküstücü bir yönetmen olan Luis Bunuel'le birlikte yaptıkları **Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou, 1929)** adlı filmidir. Bu filmin seçilmesindeki neden, bir ressam ile bir yönetmenin ortak çalışması olmasının yanı sıra, sinema tarihi içinde gerçeküstücü filmlerin öncüsü kabul ediliyor olmasıdır.

Araştırma, I. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'daki sanat ortamının özetiyle başlamaktadır. Savaş öncesinde buluşlar ve yeniliklerle hareketli bir dönem geçiren Avrupa'da, savaşla birlikte sanatsal gelişim de büyük bir darbe alır. Bu çöküşe ilk tepkiyi verenler, savaş karşıtı genç sanatçılar olur. Bu sanatçılar, insanlığı savaş felaketine sürükleyen uygarlığa karşı direnişi benimseyerek Dada hareketini başlatırlar. Dada hareketi, bir başkaldırıdır. 19. yy.'a ait tüm sanatsal eğilimleri, kurulu düzenin tüm kurallarını, ideolojik ve moral değerleri reddeder. Aynı tavırla akademik sanatı da reddederek, yeni bir yaşam anlayışıyla sanat ve kültür ortamı yaratmayı amaçlar. Tarihsel olarak 1922 yılına dek varlığını sürdürecektir olan Dada hareketi, kendisinden sonra belirecek olan Gerçeküstücülüğün öncüsü olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle, **Avrupa'da I. Dünya Savaşı Sonrası Sanat Ortamı** başlığı altında Dada hareketinden kısaca sözedilmektedir.

Gerçeküstücülük başlığı altında yapılan araştırma, akımın ilk etkinlik, gelişme ve gerileme dönemlerini kapsamaktadır. Burada bu düşünce hareketinin dayandığı temeller, araştırma alanları ve çalışma yöntemleri anlatılmaktadır. Gerçeküstücü teknikler olarak kabul edilen mizah,

olağandışı, düş, çılgınlık, gerçeküstücü nesneler ve otomatik yazı, özellikleriyle açıklanmıştır. Ancak bu çalışmanın asıl konusu, akımın sinema alanındaki gelişimini araştırmak olduğu için, öteki alanlardaki gelişmelere bu bölümde ayrıntılı olarak yer verilmemiştir. Ancak resim alanındaki gelişim , ressam Salvador Dali' nin bu çalışmanın konusu olması nedeniyle yer almıştır. Burada da gerçeküstücü resmin temel özellikleri belirtilmiş ancak, Dali dışındaki sanatçılar ve resimlerinden söz edilmemiştir.

İkinci bölümün ilk alt bölümünde, Salvador Dali yaşamı ve kişiliği ile incelenmiştir. Bunun nedeni, ressamın yaşam felsefesinin ve kişilik özelliklerinin sanat çalışmalarında, akımın teknikleri kullanılarak yansıtılmış olmasıdır. Sanatçının bu çalışmanın konusu ile yakından ilgili olan gerçeküstücü dönem çalışmaları ikinci bir başlık altında sunulmuştur.

Üçüncü bölüm, **Sinemada Gerçeküstücülük** başlığını taşımaktadır. Bu bölümde ilk gerçeküstücü filmlerden, topluluğun bu filmlere olan yaklaşımından ve sinemanın akım içinde kapladığı alandan söz edilmiştir. Yine bu başlık altında izleyicinin gerçeküstücü bilince ulaşmasındaki dört temel davranışı açıklanmıştır. Bölüm, gerçeküstücü filmlerin taşıdığı temel yaklaşımlardan söz edilerek sonlandırılmıştır.

Üçüncü bölümde, İspanyol yönetmen Luis Bunuel yaşamı, kişiliği ve filmografisi ile sunulmuştur.

Dördüncü bölümün konusu, çalışmanın merkezinde yer alan Dali-Bunuel ortaklığıdır. Bu başlık altında İspanyol ressam Dali ve yönetmen Bunuel' in okul yıllarında başlayan arkadaşlıklarının birlikte film senaryosu yazmaya ulaşan öyküsü anlatılmaktadır. Konuyla ilgili tüm kaynaklar bu ikilinin gerçekleştirdiği iki film çalışmasından söz etmektedir. **Endülüs Köpeği** ve **Altın Çağ** (*L' Age D'or*, 1930). Gerçekte ikili **Endülüs Köpeği**' ndeki uyumu yakalayamadıkları için **Altın Çağ**' ın senaryosunu oluştururken ayrılırlar. Ancak yönetmen Bunuel, tek başına gerçekleştirdiği bu filmde Dali' ye ait tek bir sahneye yer verdiği için senaryoya onun da adını yazar. Bu nedenle **Altın Çağ**' ın da ortak çalışma olduğu sanılmaktadır. Oysa iki sanatçının ortaklıkları **Endülüs Köpeği** filmi ile sınırlıdır.

Çalışma, bu ortaklığın tek ürünü olan **Endülüs Köpeği** filminin biçim ve içerik yönünden incelenmesiyle son bulmaktadır. Bugün gerçeküstücü filmlerin en başarılı örneği kabul edilen bu film, çevrildiği yıldan bu yana, çarpıcı ve aykırı anlatımı ile film yorumcularının ilgisini çekmiştir. Bu bölümde, daha önce yapılan bu çözümlemeler de dikkate alınarak, film hem teknik hem de içerik olarak yorumlanmıştır. İncelemenin sonunda **Filme Ait Sonuç** başlığı altında genel bir değerlendirmeye yer verilmiştir.

Bu çalışma için izlenen yol, gerçeküstücü özelliklerin **Endülüs Köpeği** filmindeki yansımalarını belirlemek olacaktır. Önce, 20. yy.'ın başında gerçeküstücülüğe ortam hazırlayan sanatsal hareketlerden söz edilecek, ardından gerçeküstücü akım, dayandığı temeller ve içerdiği teknikler ile araştırılacaktır. Araştırmanın hedefi, seçilen filmde gerçeküstücü tekniklerin hangilerinin kullanılmış olduğunu saptamaktır. Film hem teknik hem de içerik olarak incelenirken " bu filmi gerçeküstücü bir film yapan özellikler nelerdir? " sorusuna yanıt aranacaktır. Sonuçta elde edilecek olan yanıtla, seçilen filmin gerçeküstücülükle olan ilişkisini ortaya koymak amaçlanmıştır.

1. AVRUPA'DA I. DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT ORTAMI

Avrupa'da I. Dünya Savaşı öncesinde buluşlar ve yeniliklerle dolu verimli bir dönem yaşanmıştı. Bu verimlilik, kültür ve sanat alanlarında da etkisini göstermişti. XIX. yy.'ın ikinci yarısından sonra, XX. yy. sanatına yön verecek olan gelişmeler başlamıştı. Resim alanında önce Fovizm, ardından Kübizm olmak üzere iki yeni akım doğmuştu. Dışavurumculuk dalga dalga tüm Avrupa'ya yayılmıştı. Şiirde Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Max Jacob, Filippo Tommaso Marinetti ve fütüristler, romanda da Marcel Proust ve James Joyce yapıtlarını vermektedir. Heykelde Boccioni, Frank Lloyd Wright ve Walter Gropius gibi mimarlar ortaya çıkmışlardı. Müzikte Igor Stravinsky ve Arnold Schönberg, tiyatrodan Copeau, Appia, Edward Gordon Craig, dansda da Isadora Duncan ve Serge de Diaghilev gibi sanatçılar başarı gösteriyorlardı.

1914 - 18 savaşı, Avrupa'daki bu verimli döneme son verir. Yıllar süren savaş sonrasında, ekonomik ve sosyal yaşamda büyük bir durgunluk yaşanır. Aynı biçimde, sanatsal gelişim de bu durgunlukla paralellik gösterir. İşte bu durgunluk, savaş karşıtı genç sanatçıların hem siyasal ortama hem geleneksel yaklaşımlara hem de sanata gösterdikleri tepkiyle son bulur. Bu nedenle sanat tarihçileri, I. Dünya Savaşı sonrasında 20. yy.'a başlangıç kabul etmektedirler.

20. yy'da beliren ilk hareket, Dada hareketidir. Gerçekte Dadaizm, savaş öncesi varolan "cüretli düşünüş" tarzının, savaş sonrasında da devam ettiğinin kanıtıdır. Aynı zamanda bu akım, sanat dünyasındaki doğaya bağlılığı reddeden, yüzyılın ilk büyük tepkisel hareketidir. Aynı anlayışla, İzlenimcilik sonrası sanat akımlarından Kübizm, Konstrüktivizm, Fütürizm, Dışavurumculuk ve Gerçeküstçülük de Dadaizmle, doğaya bağlılık ve gerçeği yansıtmaktan uzaklaşmayı amaç edinmek gibi ortak bir noktaya sahip olacaktırlar.

Dadaizm, bütünüyle bir başkaldırıdır. Akım, 19 yy'a ait sanatsal eğilimleri reddederek geleneklerin yıkılmasına öncülük etmiştir. Aynı zamanda, geleneksel anlatım yollarına karşı açılan sistematik savaşın da başlatıcısı olmuştur. Bu savaş, Dada hareketinden sonra belirecek olan

Gerçeküstücülük akımı sürdürecektir.

1916 yılında Zürih'te şair Tristan Tzara önderliğinde bir grup sanatçı ve yazar, Cabaret Voltaire derneğini kurarak Dadaizm sanat akımının doğuşunu resmileştirirler. Akım, insanlığı savaş felaketine sürükleyen uygarlığa karşı direnişi benimser. Bu nedenle hareket, uygarlığı protesto niteliği taşır. Cabaret Voltaire, 1914 yılından beri süregelen sanat karşıtı görüşleri bir düzene sokmayı başarır. 1919 yılında yayına başlayan **Edebiyat (Litterature)** dergisi, bünyesindeki Louis Aragon, André Breton, Léon-Paul Fargue, André Gide ve Paul Valery gibi yazarlarla, Dadaizmin Paris' teki merkezi olma amacındadır. Dergide, Ocak 1920'de yayınlanan ilk "Pazartesi Makalesi" büyük bir skandal yaratarak dikkatleri çekmeyi başarır. Akım üyeleri sanata, özellikle de akademik sanata karşı cephe alırlar. Öte yandan Berlin'de yaşanan ve Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg gibi komünist politikacı ve yazarların öldürülmesiyle sonuçlanan siyasi olaylar karşısında, Dadaizm bir tavır belirler. Akım üyeleri, artık sanatın öldüğünü ve akımın siyasi bir kimliği de olduğunu da açıklarlar. Böylece Dadaizm, savaş karşıtı genç sanatçıların hem siyasal ortama hem geleneksel yaklaşımlara hem de sanata gösterdikleri tepkiler bütünü durumuna gelir.

Dadaizm, savaşın toplumlar üzerindeki yıkıcı etkisini esas alarak tüm kurulu düzeni, bu düzenin tüm kurallarını, ideolojik ve moral değerleri reddeder. Bu tavır, geleneksel ve akademik sanat için de geçerlidir. Amaç, yeni bir yaşam anlayışıyla sanat ve kültür ortamı yaratmaktır. Dada, "tahta at" anlamına gelen adını bile sözlüğün rastgele açılan bir sayfasından alarak alaycı bir yaklaşımda bulunmaktadır. Kelime aynı zamanda, alışılmış estetiğe karşı çıkan yapıtlar için de kullanılmıştır.

Dadaizmin dayandığı üç temel özellik, şüphe, protesto ve benliğin kurtuluşudur. Şiddetli bir başkaldırıyı esas alan Dadaistler, kullandıkları tekniklerde de bu özellikleri yansıtmışlardır. Hans Arp, renkli kağıtları yapıştırarak yaptığı resimlerde ya da Tristan Tzara, şapkasının içinden çekerek çıkardığı kağıtlardaki sözcükleri yanyana getirerek düzenlediği şiirlerde, gerçekte kitle cinayetleri olarak kabul ettikleri savaşı protesto etmişlerdir. Dadaizm, hayal gücü ile deneysel uygulamaların birarada kullanıldığı bir ortam hazırlamıştır.

Akım, Zürih'ten sonra hızla New York, Berlin, Barcelona, Hannover, Paris, Roma, Köln, Budapeşte ve Tokya'da genç kuşakları harekete geçirmiş, değişik ülkelerde, değişik bireylerde ve değişik biçimlerde dile gelmiştir. Ancak hiçbir zaman sınırlara, dinlere ya da mesleklere bağlı kalmamış, evrenselliğini korumuştur.

Dadaizm, günlük yaşamın gerçekliğini esas alarak, başta köktenci sanat anlayışı olmak üzere herşeye karşıdır. Öyle ki Dadaist Manifesto ".....bu manifestoya karşı olmak, Dadacı olmak demektir. " ifadesiyle bitirilir (2). Dada kendisine bile karşıdır.

Uygarlığın iflasına, savaşın yıkıcılığına ve sanatın öldüğüne inanan genç aydınların çevresinde toplandığı Dadaist düşünce, zamanla etkisini yitirir. Sert eleştirilerle karşı karşıya kalan Dadaizm küçük gruplara bölünür. Dadacılığa ilgi duyan André Breton, 1922 yılında akımın kurucusu Tristan Tzara'dan ayrılırken " Dadacılığın öldüğünü" söyler. İşte bu gerileme dönemi Gerçeküstücü girişimlerin ortaya çıkmasına olanak tanır.

(2): KERİMOĞLU Başak, " Dadaizm", Sinema Akımları, Anadolu Üniversitesi Yay., Eskişehir, 1982,s.53.

2. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

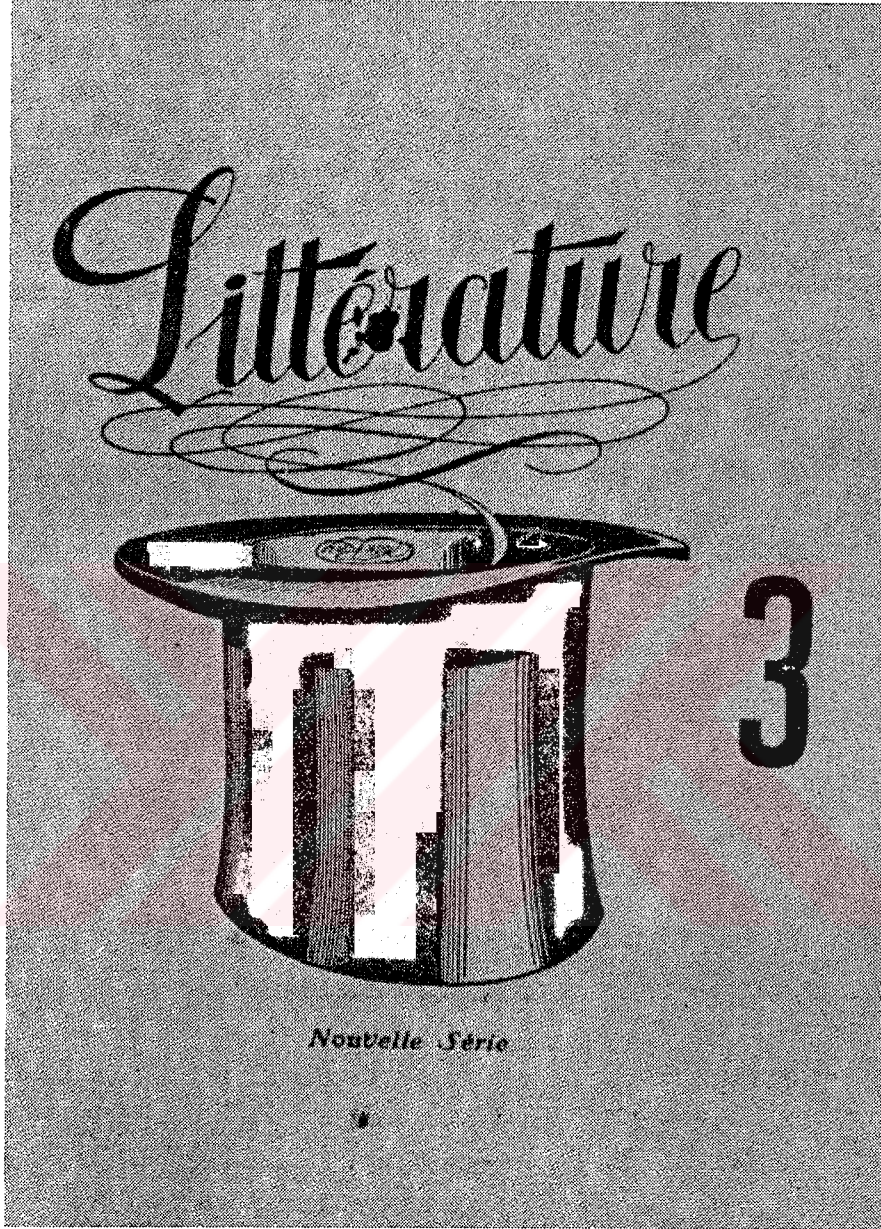
Gerçeküstücülük, aniden ortaya çıkmış bir düşünce sistemi ya da birdenbire belirmiş bir çalışma alanı değildir. Elbette gerçeküstücülük olgusu, akımın sanatsal etkinliklerle belirmesinden önce de vardı. Ancak bu olgunun akım niteliği kazanması, 20. yy. başlarına denk gelir. Dadaizmin henüz gerileme dönemini yaşadığı 1920' lerin ilk yıllarında gerçeküstücülüğe temel oluşturacak çalışmalar başlamıştır bile. Akım henüz resmi bir kimlik taşımasa da, doğuşuna yönelik ilk işaretleri vermektedir. 1922 yılında Dadaist topluluktan ayrılırken Dadacılığın öldüğünü söyleyen Andre Breton, gerçeküstücü etkinliklere başlangıç olacak bir çalışmanın içindeki yerini çoktan almıştır.

Gerçeküstücü etkinlik, düzenli bir araştırmayla başlar. Araştırmanın alanı, bilinçdışı, düş ve olağandışını kapsar. Bu araştırmaları insanlara ulaştıran araç da - ileride akımın kendini ifade etmesinde önemli rol oynayacak olan - dergilerdir. Bu dergilerin ilki 1919'da kurulan ve adı alaycı bir tutumla konmuş olan **Edebiyat'** dır. Andre Breton, Louis Aragon ve Phillipe Soupault'un yönettiği dergi kısa bir sürede Gerçeküstücü serüveni başlatacak topluluğun oluşmasını sağlar. Bu topluluk ortaklaşa araştırmalar yapmak, hipnotizma uykuları ile "sesli düşünce" üstüne deneylere girişmek ve Freud'un yaptıklarını incelemek üzere kurulur. Ve ilk "otomatik metin" olan **Mıknatıslı Alanlar' ı** (**Les Champs magnetiques**) yayımlar. Otomatik yazı, "akla ardarda gelen ve hiçbir değişikliğe uğratılmayan tümceler, denetleme kaygısı da güdülmeden olduğu gibi yazıya geçirilmesidir"(3).

Gerçeküstücü etkinlik yeni katılımcılarla genişler: Paul Eluard, Benjamin Peret, Robert Desnos, Jaques Baron, Roger Vitrac, Rene Crevel, Antonin Artaud, Michel Leiris, Georges Limbour, ressamlardan Max Ernst, Andre Masson, Yves Tanguy. Daha başlangıçta tutkusu ve ödünsüz öğretisiyle akımın önderi konumuna gelen Breton şu ünlü çağrısını yapar: "Herşeyi bırakın. Dada'yı bırakın. Karınızı da, sevgilinizi de bırakın. Umutlarınızı da, korkularınızı da bırakın. Çocuklarınızı bir orman köşesine atın. Elde ettiğinizi, karanlık içinde bırakın. Gerekiyorsa, rahat bir yaşamı ve parlak bir gelecek diye size sunulanı da bırakın. Ve yollara düşün" (4). Breton bu çağrıyı yaptıktan sonra 1924'te **Gerçeküstücülük**

(3): Hilav S., Ertem E., Kutlar o., **Gerçeküstücülük**, De Yay., İstanbul, 1962,s. 25.

(4): ALKUL Nuray, "Gerçeküstücülük", **Sinema Akımları**, Anadolu Üniversitesi Yay., 1982, s. 62.



I- Man RAY, "Littérature" dergisinin üçüncü sayısının kapak sayfası. 1922



II- André BRETON, kendi portresi

Bildirisi' ni yayımlar. Bildiri **Gerçeküstücü Devrim (Révolution Surréaliste)** dergisinin ilk sayısında yer alır. Breton bu bildiride Gerçeküstücülüğün tam bir tanımlamasını yapar: " Sözle yazıyla ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katıksız ruhsal otomatizm. Aklın hiçbir denetlemesi, hiçbir ahlaksal ve estetik kaygı olmadan düşüncenin kendini ortaya koyması. Kavramın felsefi tanımlaması ise şöyledir: Gerçeküstücülük, düşüncenin çıkargözetmez oyunuyla düşün sınırsız gücüne ve günümüze değin bir yana atılmış belli çağrışım biçimlerinin üstün bir gerçekliği olduğuna inanmaktır. Gerçeküstücülük, bütün öteki ruhsal mekanizmaları kökünden yıkmaya ve hayatın belli başlı sorunlarının çözülmesinde onların yerini almaya yönelir"(5).

Gerçeküstücü etkinlik için araştırma esastır. Araştırma için kullanılan teknikler de mizah, olağandışı, düş, çılgınlık, gerçeküstücü nesneler ve otomatik yazıdır:

MİZAH: Gerçeküstücülük, mizahi yaklaşımın yaşamın ağırbaşlılığını yekettiğini savunur. Gerçeküstücü, yaşama dışarıdan bakabilmenin yolunun alaycı bir tutum benimsemekten geçtiğine inanır. Mizah, günlük yaşamın karmaşasına karşı bir çeşit ilgisizliği de beraberinde getirir. Alaycı tutum, toplumsal güçlüklerden sıyrılabilmeyi kolaylaştırır. Gerçeküstücü anlayışa göre mizahi yaklaşım ve alaycı tutum, sonuçta bireyi kurulu toplumsal düzene başkaldırıya götürür. Böylece mizah, toplumsal önyargıları reddetmenin bir çeşit ifadesi durumuna gelmektedir. Aynı zamanda, dış dünya ile çatışmanın hazzını da içinde barındırır. Sigmund Freud da benzer biçimde mizahı, "umutsuzluğun maskesi" olarak tanımlar.

OLAĞANDIŞI: Gerçeküstücülüğün öncülerinden Louis Aragon, zihnin kavradığı tek şeyin gerçek olmadığını, bundan başka şeyleri de kavrayabileceğini belirtir. Bunlar raslantı, hayal, fantastik olan ve düştür. İşte bu değişik türler Gerçeküstücülük adı altında toplanabilirler. Bu anlayışla akım, hayaletlerin dünyasına girebilmek için gerçeğin dünyasından uzaklaşır. Çünkü insan aklının denetimden en uzak noktası, bu fantastik alandadır. Böylece olağanla olağandışını en doğal bir biçimde birleştiren Gerçeküstücülük, hayalgücünün serbestçe dolaşabildiği her alanda kendisini gösterir.

(5): Hilav S., Ertem E., Kutlar O., **Gerçeküstücülük**, s. 27.

DÜŞ: Freud'a göre yaşadığımız dünya, 'bilinçsiz arzuların, açığa vurulmamış eğilimlerin dünyasıdır'. İnsan ancak bunları çözdüğünde kendi bilincine varabilir. İşte düş, bu çözümün yapılabildiği en verimli alandır. Çünkü uyanıklık kadar düş de gerçeğin dile getirilme biçimlerinden biridir. İşte bu anlayışla, gerçeğe en yakın haliyle ulaşma çabasındaki Gerçeküstücülük, düş görmeyi düşünmek gibi bir bilgi aracı olarak kabul etmektedir.

ÇILGINLIK: Düş, olağandışı ve fantastik olanla yakından ilgilenen Gerçeküstücülük, aynı zamanda gerçeğe olan zincirlerini de kırar. Düş dünyasının gariplikleri, akıl hastalarının hezeyanlarına benzer. Bu hastaların iç gerçekliğinde, hayalgücü egemendir. Bu hayalgücü dünyası, onların çevreye uyumunu engeller. Ancak, fantezi ve düş dünyasındaki gezintileri onları gerçeküstücülüğe yaklaştırır. Çeşitli akıl hastalıkları arasında en çok paranoyanın gerçeküstücülükle aynı belirtileri taşıdığı belirtilir. Çünkü paranoyak kişi, gerçeğe hayali olanı uzlaştırmayı başarır. Böylece, akıl hastalığına benzer bir durumun yaratılması, gerçeküstücülüğün amaçlarından biri haline gelir.

GERÇEKÜSTÜCÜ NESNELER: Dış dünyaya ait nesneler yorumlanırken, paranoyak ve mizahi yaklaşım ortak paydada buluşur. Mizahçı, nesnelere komik bir görünüş kazandırırken, gerçeği bozarak gerçeküstücülüğe yaklaşır. Aynı biçimde paranoyak kişi de, nesneleri gerçekliğinden saptırarak yorumlar. Mizahçı ile paranoyak arasındaki tek ayrım, mizahçının nesnelere yüklediği gerçeküstücü imgelemden dilediği anda kurtulabilmesidir. Oysa paranoyak kişi, kendi yarattığı imgeleminden sıyrılamamaktadır.

Akıma ait etkinliklerde , gerçeküstücü nesneler her çeşit yorum alanında kullanılmıştır. Resim, şiir, sinema, heykel, moda, sanat tarihi alanlarında fantezi ve düş dünyasının tüm zenginliği yansıtılmıştır.

OTOMATİK YAZI: Gerçeküstücülük , otomatik yazıyı "akla ardarda gelen ve hiçbir değişikliğe uğratılmayan tümceler, estetik ve ahlaksal hiçbir kaygı güdülmeden olduğu gibi yazıya geçirilmesi" olarak tanımlar. Otomatik yazı tıpkı çılgınlık ve düş durumlarındaki bilinçdışının her tür denetlemeden kurtulmuş olması gibi, düşüncelerin en "ilkel" haliyle kağıda dökülmesidir. Gerçeküstücülere göre beyaz bir kağıt, boş bir bilinç durumundadır. Otomatik yazı düşüncenin her kıvılcığının bilinç üzerindeki izlerinin kağıt üzerindeki karşılığıdır. Gerçeküstücü akım

üyeleri, otomatik yazıyı devrim hareketi olarak sundukları akımın resmi dili olarak kabul etmişlerdir.

Gerçeküstücüler, kullandıkları çeşitli tekniklerin ortak amacının, insanı olduğu gibi, ilkel doğası içinde gösterebilmek olduğunu açıklarlar. Böylece insan, uygar yaşamın her türlü kültürel koşullandırmasından kurtularak güçlendirdiği ruhsal gücü ile gerçek özgürlüğe ulaşacaktır(6).

Gerçeküstücülük sözcüğü ilk olarak 1917'de sahnelenen **Tiresias'ın Memeleri (Les Mamelles de Tirésias)** adlı oyunda kullanılır. Oyunun yazarı Guillaume Apollinaire, böylece akımın isim babalığını da yapmış olur. Elbette gerçeküstücülük olgusu daha öncelerden süregelen bir gerçektir ve aklın denetiminden sıyrılmaya dayanan bir tutumu öngörür. Bu öngörü de onu, bir araştırma ve bilgi aracı haline getirir.

Akımın üyeleri, "atalarını" kendileri belirlemişlerdi: Ortaçağın yergi oyunlarının adı bilinmez yazarları, İngiliz kara-romancıları, Marquis de Sade, Gérard de Nerval, Alman Romantikleri, Arthur Rimbaud, Tristan Corbiere, Charles Baudelaire, Raymond Roussel, Alfred Jarry, Saint-Pol Roux, Lautréamont. Bu isimlere önce Freud, sonraları da felsefeleriyle Marx ve Hegel eklenir.

"Dadaist yumurtadan" çıktığı kabul edilen Gerçeküstücülük, Dadaizm gibi Avrupa'nın dinsel, ahlaki görüşlerini, aile anlayışını ve milli devlet sistemini yıkmaya yönelik bir tavır benimsemiştir. Mantığın yerine Freud'un bilinçaltı, düş, sayıklama ve çıldırma hali almalıdır (7). Yine Dadacıların kullandığı teknik ve yaratıcı yaklaşımların, kendiliğinden ruhsal boşalmayla ortaya çıkan yazıların, hayal gücü ve deneysel uygulamaların Gerçeküstücüleri etkilemiş olduğu anlaşılmaktadır (8). Ancak akımın önderi olan ve bildirilerde imzası bulunan André Breton "Gerçeküstücülüğü Dada'dan kaynaklanmış bir hareket olarak tanıtmak ya da Dada'nın, Gerçeküstücülük içinde olumlu ve yaratıcı bir biçimde toparlanıp canlandığını ileri sürmek hem yanlış hem de zamansal açıdan hatalıdır." demiştir(9). Dada'nın ve gerçeküstücülüğün ancak birarada kavranabileceğini, birbiriyle örtüşen dalgaları andıran akımlar olduklarını unutmamak gerektiğini vurgular.

(6): *İbid.*, s. 32-49.

(7): TURANİ Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 612.

(8): PASSERON René, *Sürrealizm Sanat Ans.*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 9.

(9): ÖZTÜRK Ruken, "Gerçeküstücülüğün o Belirsiz Çekiciliği", *Sinema Akımları*, Anadolu Üniversitesi Yay., 1982, s. 68.

Breton, **Gerçeküstücülük Bildirisi**'nde gerçeküstücülüğü, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koyarak insanı içinde bulunduğu uyuşukluktan kurtaracak bir "ruhsal otomatizm" olarak tanımlar. Kişiliğin özgürleştirilmesinin koşulunun dilin özgürleştirilmesinde olduğunu söyler. Bu anlayışla hareket eden topluluk, başlangıçta coşkulu ve sert bir tutum sergiler. Gerçeküstücülük yöneldiği bu amaçlar doğrultusunda kendini bir sanat akımı olarak değil, bir devrim hareketi olarak görür. Nesnel gerçeklik yıkılarak yerine mantıksızlık yerleştirilmelidir. Sürekli kendini irdeleyen bu akım aslında bir yıkma ve yeniden kurma hareketidir (10).

Gerçeküstücü topluluk, sert ve saldırgan tutumunu skandal dolu yayımlarla sürdürür. Anatole France' ın anısını karalamak için ölümünden sonra yayımlanan **Bir Ceset (Un cadavre, 1924)** buna en belirgin örnektir.

Bilinçdışını irdelemeye yönelik bu tür etkinliklerin ardından akım " ilk sezgi" dönemini geride bırakarak bir "düşünme dönemi" ne geçer. Bu dönem yeni estetik ve felsefe değerlerini toplumsal gerçekliğe ve insanlık tarihine aktarma zorunluluğundan doğmuştur. Amaç artık düş ile gerçekliğin değil, şiir ile eylemin uzlaştırılmasıdır. Bu uzlaşma çabası Gerçeküstücülerin siyasi hareketlilikten uzak kalmasını engeller. Önce Rif Savaşı (1924-26) sırasında Marxçı topluluklara ve özellikle 1925'te **Aydınlık** dergisini çıkaranlara yaklaşırlar. Ardından Troçki'nin görüşlerine ilgi duyan Breton'la birlikte Paul Eluard, Louis Aragon, Benjamin Peret ve Unick Fransız Komünist Partisi'ne girerler. Akımın siyasi bir kimlikten uzak durması gerektiğini savunanlar bu katılıma şiddetle karşı çıkarlar ve topluluktan ayrılarak olayı protesto ederler. Ancak Breton büyük bir güçle birliği korur ve **İkinci Bildiri**' yi (**Les Manifestes du surréalisme**) 1930 yılında yayımlayarak topluluğu saflaştırdığını açıklar. Bildiride Antonin Artaud, Josoph Delteil, Tristan Gérard, Georges Limbour, André Masson, Philippe Soupault ile Charles Vitrac' a açıkça hakaret edilir. Diğer yandan Tristan Tzara ile yeniden barış yapılır (11).

İkinci Bildiri'nin yayımlanması üzerine, akımın dışında kalanlar Breton'u, **Bir Ceset** broşürü ile kınarlar. Topluluk içindeki bu krize karşın 1930, Gerçeküstücülük için başarılı bir yıl olur. Breton 'kendi gücünü

(10): ALKUL Nuray, "Gerçeküstücülük", **Sinema Akımları** s. 62.

(11): PASSERONRené, **Sürrealizm Sanat Ans.**, s. 274.

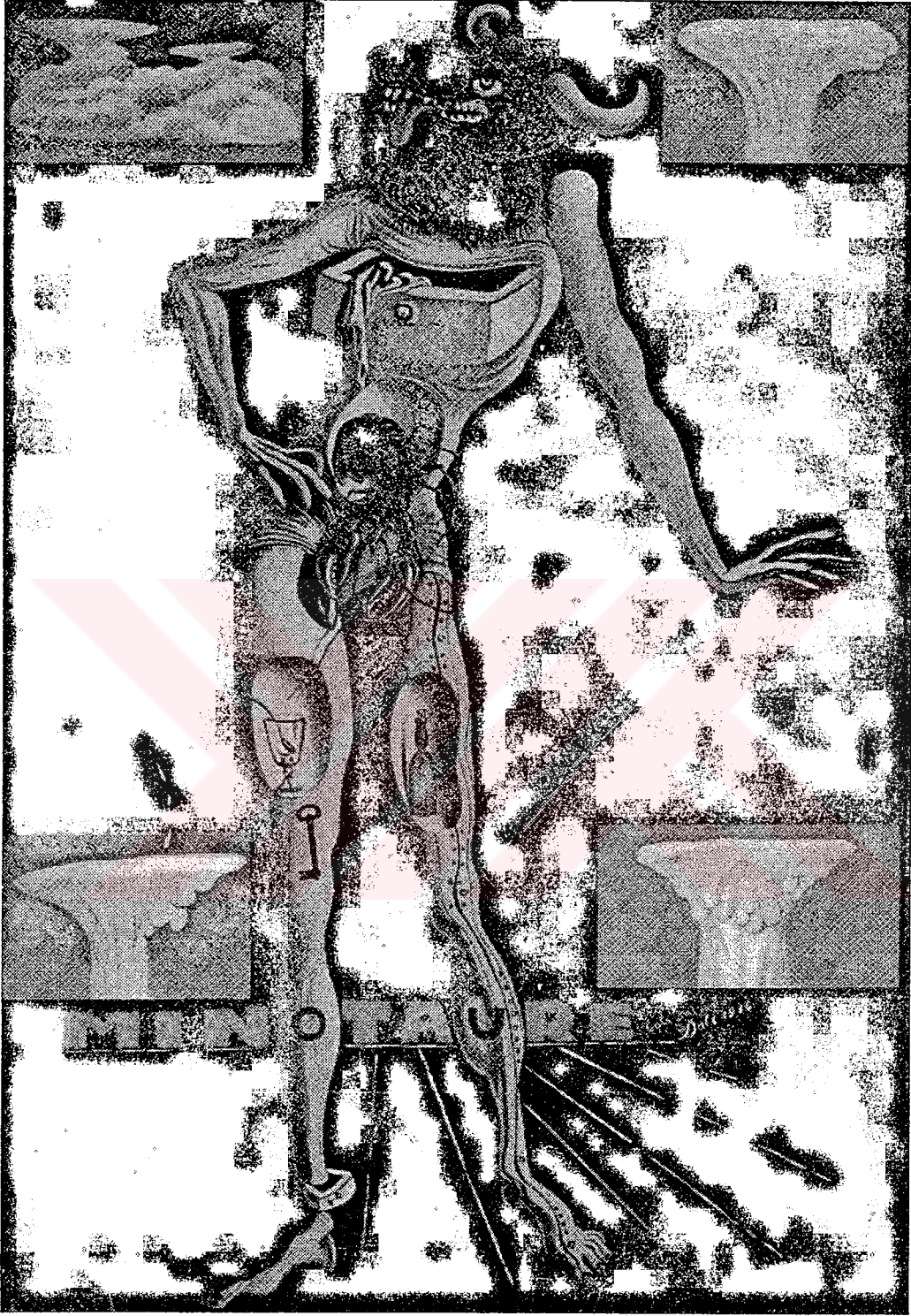
kendinden alan bir sanattan' yana olduğunu belirtir. Yeni katılımlar, akıma uluslararası bir nitelik kazandırır. René Char, Luis Bunuel ve Salvador Dali'nin çalışmaları büyük ses getirir. Çekoslovakya, İsviçre, İngiltere ve Japonya'da Gerçeküstücü topluluklar ortaya çıkar. Haziran 1933'te, Skira Yayınevi tarafından çıkarılan **Minotaure** adlı derginin ilk sayısı yayımlanır. 1935'te Gerçeküstücülerle işbirliği yapılarak **Uluslararası Gerçeküstücülük Bülteni**'nin çıkarılması sağlanır. Zaman içinde derginin denetimi tümüyle gerçeküstücülerin eline geçer. Herold, Bellmer, Paalen, Dominquez, Ubac, Seligman gibi yeniler giderek gerçeküstücülere iyice yaklaşan Picasso ile birlikte dergiyi resimlerler. 1936'da Londra'da ve 1938'de Paris'te Güzel Sanatlar Galerisi'nde ondört ülkenin temsilcilerini biraraya getiren 'Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi' açılır. Bu sergi, İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Gerçeküstücülüğün son önemli göstergesidir ve akımın doruk noktasını oluşturur. Gerçeküstücülük, bu birlik ve başarısına bir daha hiçbir zaman kavuşamayacaktır.

Minotaure döneminde Gerçeküstücülük hem kuramsal hem de sanatsal anlamda en verimli dönemini yaşar. Amacında edebi ve artistik okul olma iddiası olmayan Gerçeküstücülük artık "bir okul" olma yolundadır (12).

Tam bu sırada İkinci Dünya Savaşı çıkar. 1939'da Dali, Tanguy ve Matta Amerika Birleşik Devletleri'ne giderler. Breton ve ressam Rivera Meksika'da Uluslararası Bağımsız Sanatçılar Federasyonu'nun organı olan **Clé** adlı bir bülten çıkarırlar. 1940 yılında Meksika'da bir Gerçeküstücülük sergisi açılır. Daha sonra Breton' un da dönmesiyle gerçeküstücülerin hemen tümü Marsilya yakınlarında toplanırlar. Ardından hepsi deniz yoluyla Amerika'ya götürülürler. Ancak Eluard, Picasso, Brauner, Dominique, Harold ve Bellmer Fransa, Magritte ise Belçika'da kalmayı seçerler. Topluluğun bu coğrafi dağılımının sonucu şöyle olur: Sürgünler, Amerika'daki yeni sanat modasına taze bir güç kazandırırılar. Ancak savaştan sonra geri döndüklerinde Gerçeküstücü topluluğa uyum sağlayamazlar. 1942 yılında Breton, Amerika' da **Bir Üçüncü Bildiri' ye Giriş' i (Prolégomènes à un troisieme manifeste)** yayımlayarak gerçeküstücü akımın ilkelerini anımsatırsa da, topluluk savaş öncesi Avrupa' sındaki sistemi tekrar kuramaz (13).

(12) : PASSERON Rene, *Sürrealizm Sanat Ans.*, s. 15.

(13) : *İbid.*, s. 16.



III- Salvador DALI," Minotaure" dergisinin 8. sayısının kapağı, 1936

Bu dönemde Amerika'daki tek önemli Gerçeküstücü etkinlik 1942 yılında New York'ta açılan **Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri (First Papers of Surréalism)** adlı sergidir. Bu sırada Avrupa'daki gerçeküstücülerden ise hiç ses çıkmamaktadır. Topluluğun yeniden canlanmaya gereksinimi vardır. Çünkü akım Amerika'da genişlerken Avrupa'da çökme dönemine çoktan girmiştir. Bu çöküşün en belirgin işareti de topluluk üyelerinin dağınkılığıdır. 1946'dan sonra Gerçeküstücülük, Breton'un Paris'e dönerek genç ozan ve ressamı çevresinde toplayan etkinliklerinden öteye gidemez. Akım bundan sonra da sanatsal ve günlük yaşamı etkilemeyi sürdürür ancak eski canlılığı ve sürekliliği kalmaz. Bu nedenle Gerçeküstücülük akımının tarihsel süreçte 1915 ile 1939 yılları arasında yer aldığını söylemek yanlış olmaz.

Gerçeküstücülük yazın, resim, sinema, fotoğraf, dekorasyon, afiş, vitrin...gibi alanlarda yeni bir yaşama biçimi olarak kendini göstermiştir. Felsefesi doğru ve yanlışın, düş ve gerçekliğin, şiir ve eylemin, akıl ve deliliğin geleneksel sınıflandırılmasının irdelenip eleştirilmesine dayanır. Akım bu yönüyle devrimci bir yönelişi bünyesinde her zaman barındırmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda Gerçeküstücülük çağdaş kültürü derinlemesine etkileyen bir düşünce akımı halini alır. Gerçeküstücülerin "sanat ile yaşam arasındaki sınırları kaldırma" isteği yeni bir olay değildir, ancak bu isteğin dile getiriliş biçimi son derece özgündür.

Gerçeküstücülük olgusu akımın sanatsal etkinliklerle belirmesinden önce de vardı . Bugün çağdaş sanat çalışmalarında sezinlediğimiz Gerçeküstücülüğün sanatsal bakış açısı, gerçeküstücü yönelişin tarihsel açıdan sona ermiş olduğunu söylememizi engellemektedir.

2.1. Gerçeküstücü Resim

Gerçeküstücülük I. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'sında Dadaizmin açtığı yolda başta yazın olmak üzere resim, fotoğraf, sinema gibi alanlarda gelişen ve yayılan bir düşünce akımı olur. Sanatın hatta günlük yaşamın (dekorasyon, afiş, vitrin,...) hemen her alanında etkileri görülür. Akımın tarihsel gelişimi içinde yazından sonra en geniş ve belirgin ifade olanağı bulduğu alan resimdir. Gerçeküstücü resim akıma özgü ruhsal ve duysal temellere uymakla birlikte yaratıcısının gerçeküstücü bakış açısı ile beliren teknik anlayışta biçim bulmuştur. Bu nedenle gerçeküstücü resmin tarihsel

gelişimine baktığımızda sanatçı isimleriyle paralel giden bir anlatıma tanık olmaktayız.

Gerçeküstücü resim, gerçeküstücülüğün ana ilkesinden hiçbir zaman sapmamıştır: "İnsanların sanat dallarında, dilde, hayatta ve hatta siyasal alanda tüm yarattıkları şiirsel olmalıdır" (14). Bu çaba akımın İzlenimcilik'ten bu yana yasak edilen edebiyatı, resim sanatına yeniden sokmasını sağlar (15). Gerçeküstücülük için şiirsellik önemlidir. Akımın önce yazın alanında geliştiğini düşünürsek bu yaklaşımın önemi daha net anlaşılabilir. Akım üyeleri, şiir ile resim arasında ortak bir bağ olduğunu kabul ederler. Şiir de resim gibi otomatizme dayandırılır. Her iki sanat dalının, içinde barındırdığı "kendiliğindenlik" ve "anındalık" bu tekniği güçlendirir. Öte yandan nesnel gerçekliği yıkmaya çalışan gerçeküstücüler, bilincin engellerini kaldırmada resmin ve şiirin yine ortak etkiye sahip olduğunu savunurlar. Bu anlayışla resmi, şiire ait bir sanat kabul ederler. Şiirsel olan yaratırken yine bir başka ilke olan 'düşsel fantezi' ye sonuna dek sadık kalırlar. Düşlerin resimle anlatılması - dini ve mitolojik başlıklar altında da olsa - yüzyıllar boyunca süre gelmiştir. Gerçeküstücü resim, geçmişteki sayısız öncünün bıraktığı bu zengin mirastan yararlanmasını çok iyi bilmıştır. René Passeron, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi'** nde Gerçeküstücülüğe bırakılan mirası şöyle sıralar: "...15 yy.'ın cinli perili tahta oymaları, ilmi simya ile ilgili simgeler, **St. Anthony'nin Baştan Çıkarılması** konusu işleyen çeşitli tablolar, Altdorfer'in uzay çağrışımlı peyzajları, Cranach'ın gizemle dolu ve insanı irkilten figürleri, Flaman resimlerindeki canavarlar ve sefahat alemleri, yaşlı Peter Bruegel, Lucas van Leyden, zulüm sahneleri, Varşova'daki olağanüstü **Gotik Maria Aegyptica**, Antoine Caron'un olağanüstü barok kompozisyonları, Viterbo yakınlarındaki Bomarzo Bahçeleri'nde Vicino Orsini için yaratılan canavar heykelleri, " *Perspectiva corporum regularium* ", Arcimboldo'nun optik oyunları, Bracelli'nin **Garip Şeyler'** i, Callot ve groteskleri, 18. yy.'ın kozmonotlara özgü düşleri, Morghen'in oymaları, Piranesi'nin mimarlık görüşü, William Blake'in mistik resimleri, Goya, Grandville, Bresdin, Felicien Rops'un tüm fantastik oyunları, Fuseli'nin resimleri, Victor Hugo'nun yaldızlı çizimleri, Gustave Dore'nin çizimleri, Klimt'in vahşi erotisizmi. Bu örneklerle şüphesiz Afrika, Okyanusya ve Amerika'daki eski uygarlıkların süslü silahları, gündelik gereçleri, objeleri, fetişleri,

(14): **İbid.**, s. 23.

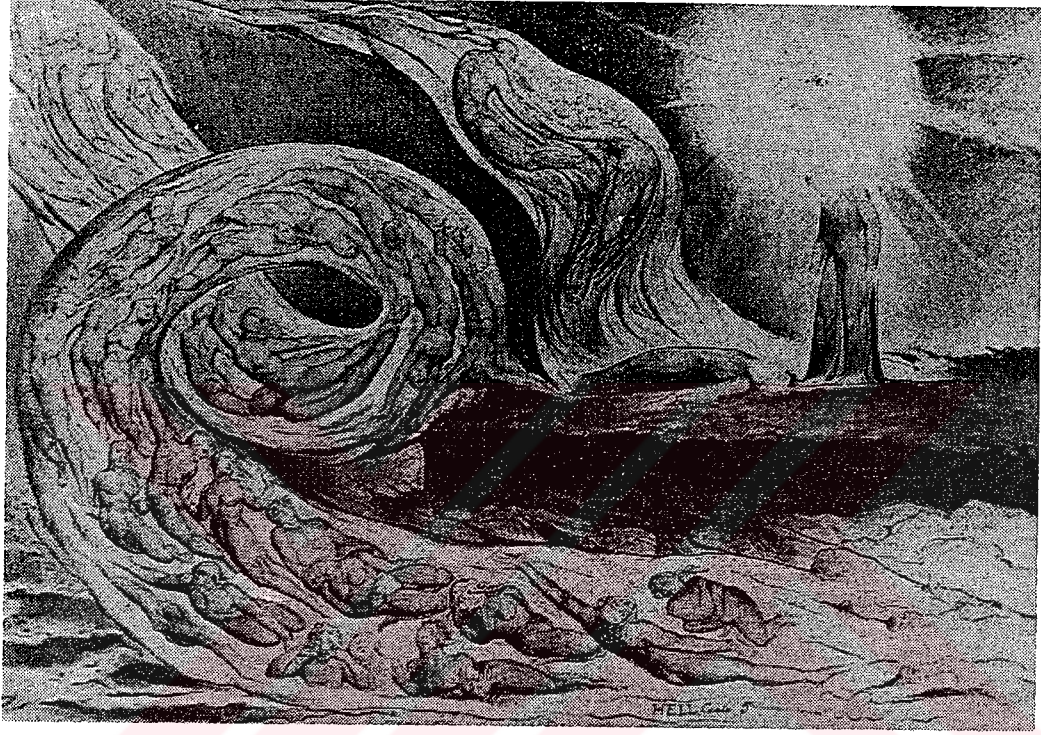
(15): TURANİ Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, s.613.



IV- Hieronymus BOSCH, St. Anthony' nin Baştan ıkarılması. Detay. 1505.



V- Pieter BRUEGEL, Ölümlün Zaferi. 1562.



VI- William BLAKE, Şehvet Çemberi, 1824-7

putları katılabilir"(16).

Gerçeküstücü resmin en belirgin özellikleri arasında mantıksızlık, iç dünyaya yöneliş, fantastik ve düşsel olanı en ham haliyle yansıtmaya, gariplikler ve metafizik unsurlar sayılabilir.

Paris'te beliren gerçeküstücü resim, kısa zamanda tüm dünya uluslarından temsilcilerle, tarihsel süreçteki yerini alır. Fransa'da Yves Tanguy, Pierre Roy, Felix Labisse, Belçika' da René Magritte, Paul Delvaux, İtalya' da Giorgio de Chirico, kardeşi Alberto Savina ve İspanya' da Jean Miro, Salvador Dali, akımın etkisiyle çalışmalar yapan Pablo Picasso, Almanya' da Max Ernst ve Gerçeküstücülerin kendilerinden saydıkları Paul Klee akımın önde gelen isimleri olmuşlardır.

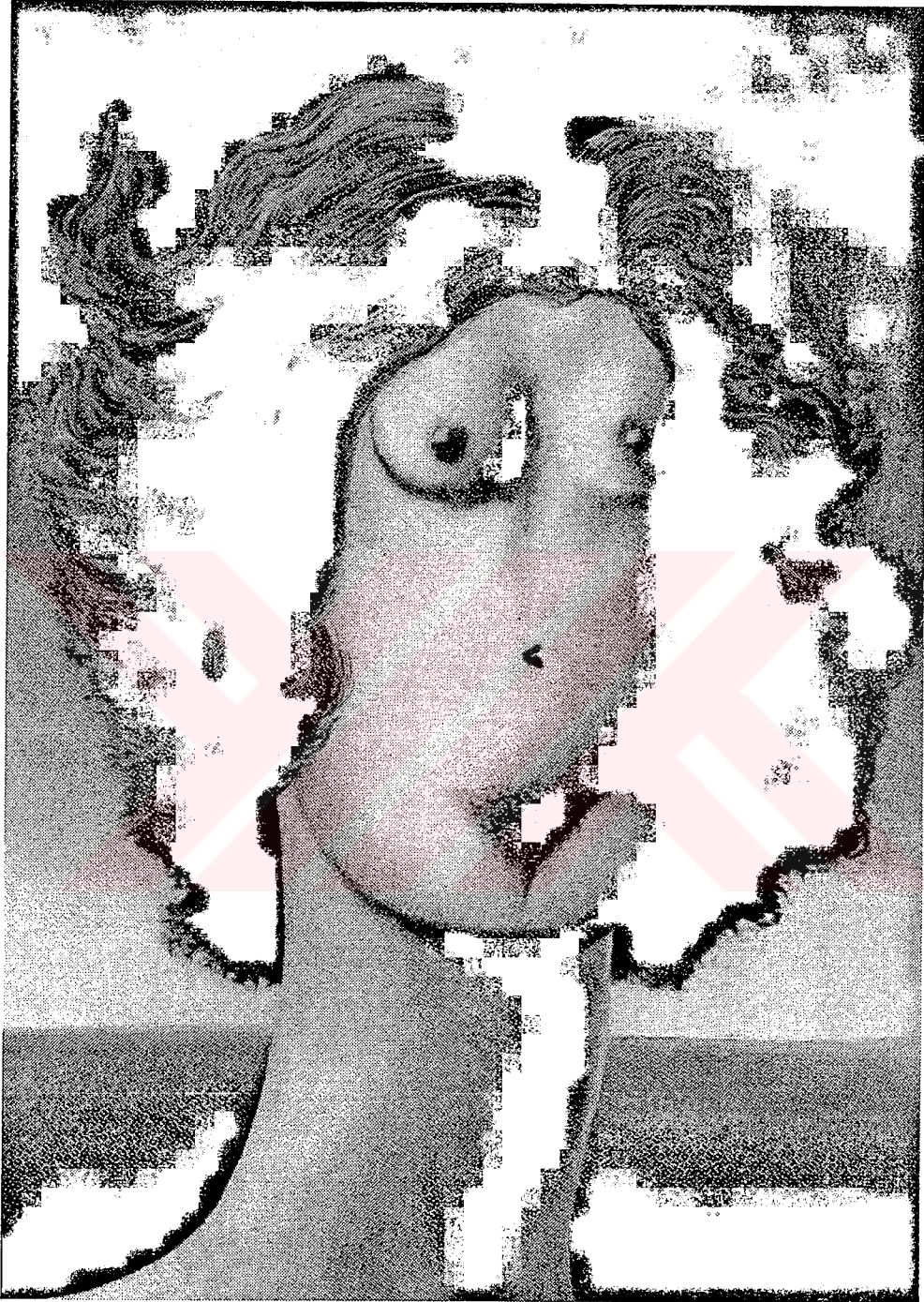
Yukarıda da belirtildiği gibi, gerçeküstücü resim araştırılırken izlenecek yol, sanatçılar ve çalışmalarını incelemek olmalıdır. Ancak bu çalışmanın asıl konusu, gerçeküstücü ressam Salvador Dali nin yönetmen Luis Bunuel' le gerçekleştirdiği film olduğu için gerçeküstücü ressamlar ve çalışmaları üzerinde durulmayacaktır.

2.1.1. Salvador DALI

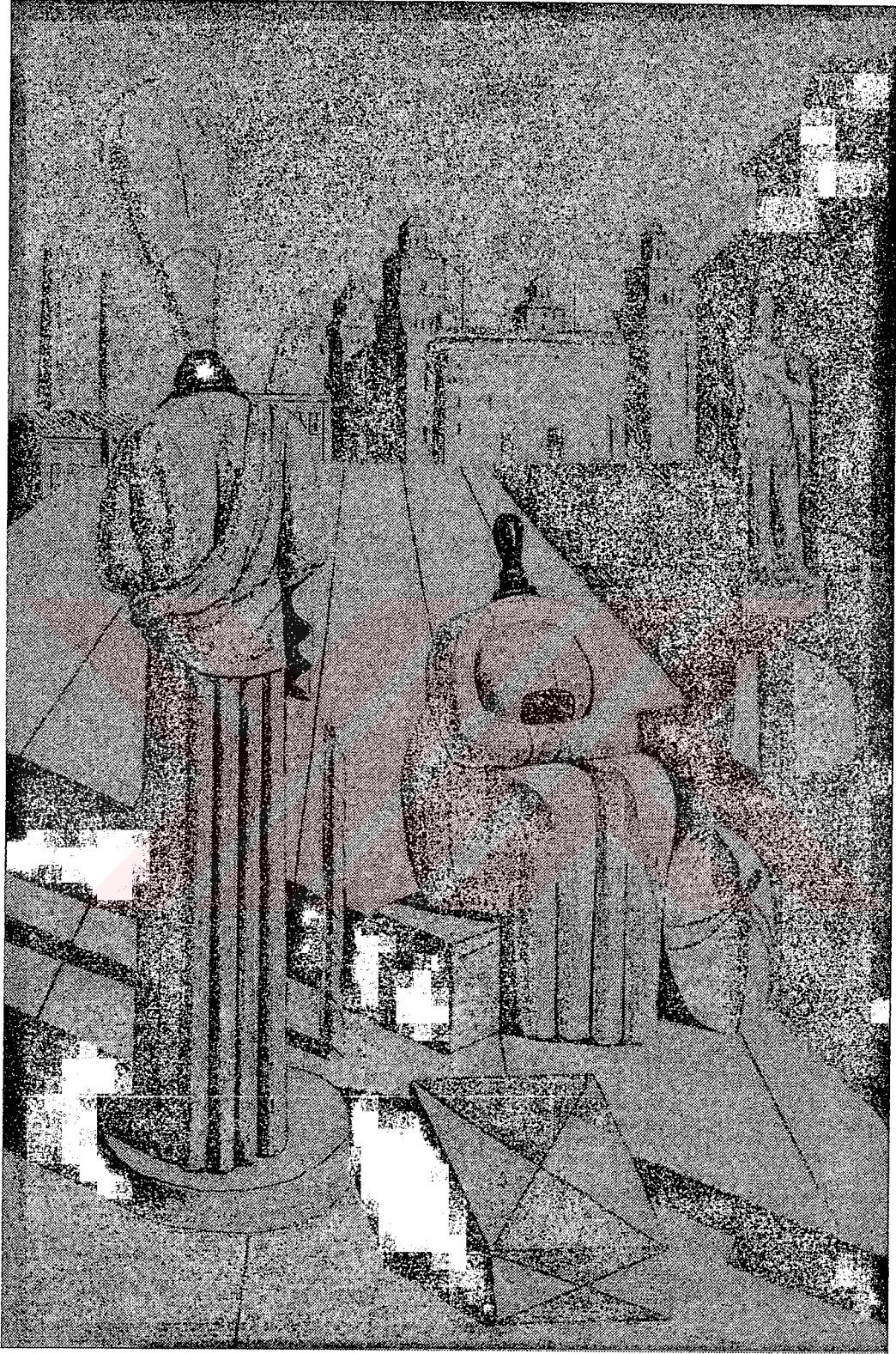
1904 yılında İspanya'da doğan Salvador Dali ailenin ortanca çocuğudur. Ağabeyi menenjitten öldüğü için annesi tarafından son derece özenli ve nazik yetiştirilir. Hukukçu olan babası, eşinin bu tutumunu onaylamaz. Oğlunun güçlü bir erkek olmasını dileyen baba, sert ve disiplinlidir. Ancak Dali küçük bir çocukken bile bu katı tavır karşısında direnir. Sürekli kiliseye gidip dua eden annesi oğlunun inançlı bir insan olarak yetişmesini ister. Ne var ki Dali " küfürbaz ve tanrı tanımaz" diye tanımladığı babasına benzeyecektir. Sanatçı yıllar sonra yazdığı güncesinde babasını " en çok takdir ettiği ve en çok öykündüğü " kişi olarak tanımlar (17). İlk eğitimini aldığı çocukluk yıllarında babasının kitaplarını inceler ve kendisine Tanrı'nın yokluğunu kanıtlamaya çalışır. İlerleyen yıllar içinde onun bu inancını derinden sarsan kişi Nietzsche olacaktır. Nietzsche'nin **Zerdüşt'** ü onda tanrı düşüncesinin uyanmasını sağlar.

(16): PASSERON René, *Sürrealizm Sanat Ans.*, s. 23-25.

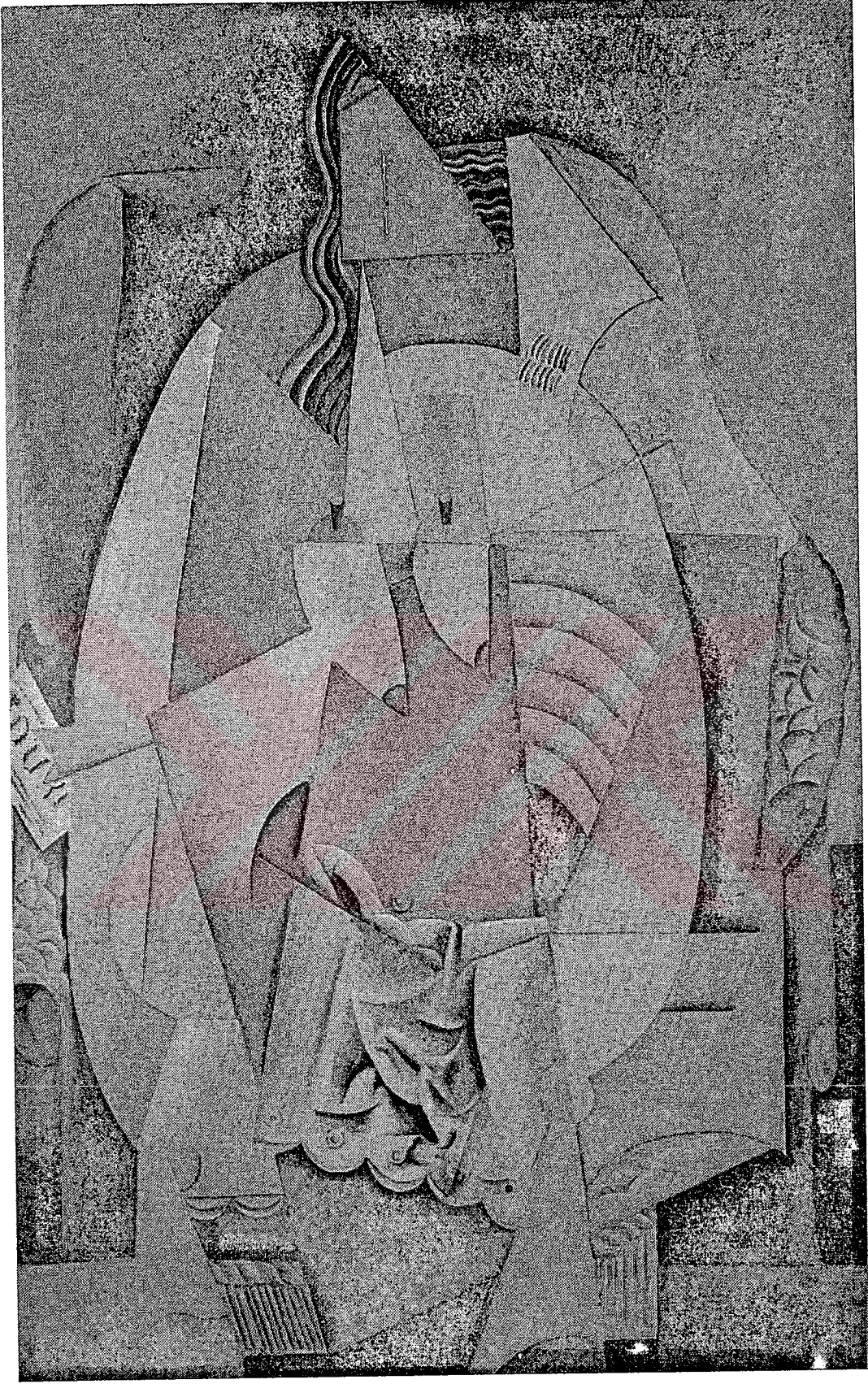
(17): DALI Salvador, *Bir Dahinin Güncesi*, İmge Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 24.



VII- Rene MAGRITTE, Tecavüz, 1934



VIII- G. de Chirico, Tedirgin Esin Perileri, 1916-17.



IX- Pablo PICASSO, Koltukta Oturan Kombinezonlu Kadın, 1913-14.



X- Max ERNST, Sürrealizm ve Resim, 1942.

"1949'da yeniden bulduğum" dediği dini inancıyla İsa'nın da içinde bulunduğu sayısız resim yapar (18).

Daha ilkokuldayken ressam olma isteği duyar. Ancak bu istek bile onun Madrid'deki San Fernando Akademisi'nden kovulmasını engelleyemez. Dali, geleneksel eğitimden geçtiği bu akademiden başarısız olduğu için değil, disiplini bozduğu için kovulmuştur. Salvador Dali'nin yaşamı boyunca yaşayacağı kovulmalar onun için birer küçük dönüm noktasıdır. Kural tanımaz kişiliği nedeniyle önce akademiden sonra babasının evinden ve daha sonra da gerçeküstücü topluluktan kovulacaktır. İsyankar davranışları daha çocukluk yıllarında dikkat çeker. Sırf babasını kızdırmak için yatağına işer ve okkalı küfürler eder. Bu aykırı davranışlarını yaşamı boyunca sürdürür. İlk gençlik yıllarında yaptığı resimlerden biri Barselona'daki sonbahar sergisine "ahlakdışı" olduğu gerekçesiyle kabul edilmez. Bunun üzerine Dali, ülkedeki tüm saygın kişilere ve hümanist doktorlara ileride ortak iki film çekeceği yönetmen Luis Bunuel'le birlikte hakaret dolu mektuplar gönderir. Bunun sonucunda da Gerona'da hapse girer. Yıllar sonra Dali bu taşkınlıklarından söz ederken haksız olduğunu kabul eder ve amacının "güç sistemini" ifade etmek olduğunu belirtir (19).

Yine bu taşkınlıkla, kısa bir süre önce ölmüş olan annesini çıplak gösteren bir resim yapar. Babası bu resmi gördüğünde çok sinirlenir ve Dali'yi evden kovar. Bu resim de annesinin ölümünden hemen sonra, teyzesiyle evlenen babasına bir tepkidir.

1927 yılında Paris'e gelen Dali, burada Picasso ile tanışır. Ünlü ressamdan çok etkilenir. Ancak yine de kendi deyişi ile "...onun yetkesine karşı başkaldırıp altetmeye" çalışır. Bu itirafı yaptığı özyaşam öyküsünde Picasso için yine de "ikinci manevi babam" ifadesini kullanmaktan da çekinmez (20).

1929 yılı Dali'nin hem özel hem de sanat yaşamında önemli olayların yaşandığı bir yıldır. Bu olayların ilki Dali'nin, büyük aşkı Gala ile tanışmasıdır. Gala o sırada Fransız şair Paul Eluard'ın karısıdır. Kocasından ayrılarak Dali ile yaşamaya başlayan Gala, yaşamı boyunca sanatçı için esin kaynağı olacaktır. İkinci önemli olay da, gerçeküstücü gruba resmen

(18): *İbid.*, s. 27.

(19): *İbid.*, s. 26..

(20): *İbid.*, s. 171.



XI- Salvador DALI, Galarina, 1944-45.

katılmış olmasıdır. Grubun lideri André Breton tarafından desteklenen Dali kısa zamanda gerçeküstücülüğün önde gelen temsilcilerinden biri olur.

Salvador Dali'nin sanat yaşamı üç ayrı dönemde incelenebilir:

- 1- Erken Dönem,
- 2- Gerçeküstücü Dönem,
- 3- Klasik Dönem.

Erken dönem, Salvador Dali'nin 1929 yılına dek yaptığı çalışmaları içerir. Madrid'de öğrenim gördüğü yıllarda Kübizm'den etkilenen ressam, Barselona'da açtığı sergisinde kübist resimlerini sergiler. Yine bu dönemde Freud'un kuramlarından etkilenir. Bu etkiyle, saplantılı olduğu gerçekdışı nesnelere yer verdiği çalışmalar yapar. Çocukluğundan beri süregelen fantezi merakı ve tuhaflik tutkusu hiç azalmaz.

Salvador Dali'nin gerçeküstücü dönemi bu çalışmanın konusuyla yakından ilgili olması nedeniyle ayrı bir altbaşlıkta incelenecektir.

İkinci Dünya Savaşı yıllarını Amerika'da geçiren Salvador Dali, savaş sonrası, Avrupa'ya döndüğünde artık uluslararası bir üne sahiptir. Zamanın çoğunu Amerika'da New York City' de ya da California'daki stüdyosunda geçirir. O artık "klasik" çağını yaşamaktadır.

Salvador Dali, yaptığı resimler, geliştirdiği yöntemler, yazdığı şiirler ve makaleler kadar renkli kişiliği ve özgün tavırlarıyla da dikkati çeker. René Passeron, gösterişi ve çalım satmayı seven ressam için "...davranış sanatının mucidi" tanımlamasını kullanır (21) . Kullandığı gerçeküstücü nesneler, değişik giyim biçimi, yapmacıklı ve şaşırtıcı davranışlarıyla gittiği her yerde insanların özellikle de gazetecilerin ilgi odağı olur. İlginç saplantıları vardır: Dışkı, yumurta, penis, osuruk, mikroplar, düşler,...gibi. Babası, Nietzsche, Freud, "birinci manevi babam" dediği Breton, Picasso, Hitler ve tabi ki Gala etkilendiği isimlerdir. Sanat yaşamının ikinci döneminden itibaren Katolik Kilisesi ve Hristiyanlığın etkileri Dali'nin kişiliği ve çalışmalarına kuvvetle yansır.

Dali 1989 yılında XX.yy. sanat dünyasında, Gerçeküstücülüğün en iyi ve tanınmış temsilcilerinden biri olarak yaşama veda eder.

(21): PASERON René, *Sürrealizm Sanat Ans.*, s. 149.

2.1.1.1. Gerçeküstücü Dönem

1929 yılında Paris'e gelen Dali' nin, André Breton' un önderliğindeki gerçeküstücü topluluğa katılımı büyük bir coşku ile karşılanır. Aynı yıl açtığı gerçeküstücü sergiyi Breton sunar. Dali burada yaptığı kışkırtıcı konuşma ile ilgi çeker. Konuşması "tek kişilik şov" niteliğindedir. Dali yıllar sonra yazdığı **Bir Dahinin Güncesi** adlı özyaşamöyküsünde gerçeküstücü topluluğa katılımı hakkında şunları söyleyecektir: "Gerçeküstücülerin yayımladığı herşeyi hatmettikten, Lautreamont ve Marquis de Sade' la iyice haşır neşir olduktan sonra, Cizvitlere özgü bir inanç ve kısa zamanda lider olma kararlılığıyla onlara katıldım. Beni dünyaya getiren babaya karşı vicdani kaygılarım yokken yeni babam Breton' a neden olsundu ki?"(22).

1929 yılında Paris'te eylül ayında gösterime giren bir film, büyük bir skandal yaratır: **Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou)**. Dali, filmi henüz gerçeküstücü topluluğa katılmadan önce (1927) , İspanyol yönetmen Luis Bunuel ile birlikte hazırlamıştır. 1929'da gösterime girebilen film Gerçeküstücü özellikler taşıyan kareleri ile son derece şaşırtıcıdır.

1930 yılına gelindiğinde Dali, merak uyandıran davranışları ve yaptığı resimlerle büyük ün kazanmış durumdadır. Zaten, 1929-1941 yıllarını kapsadığı kabul edilen gerçeküstücü döneminin, Dali'nin en verimli yılları olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. **Aydınlatılmış Zevkler, İç Karartıcı Oyun, İsteğin Bulunduğu Yer, Düş , Belleğin Devamı, Uyku,Çürümüş Eşek ve Arzunun Sağladıkları** bu döneme ait çalışmalarıdır. Yine bu dönemde, Gala'nın gerçeküstücüler arasındaki kişisel otoritesinin, Dali'nin gerçeküstücülük ile bütünleşmesine büyük ölçüde yardım ettiği kabul edilir (23).

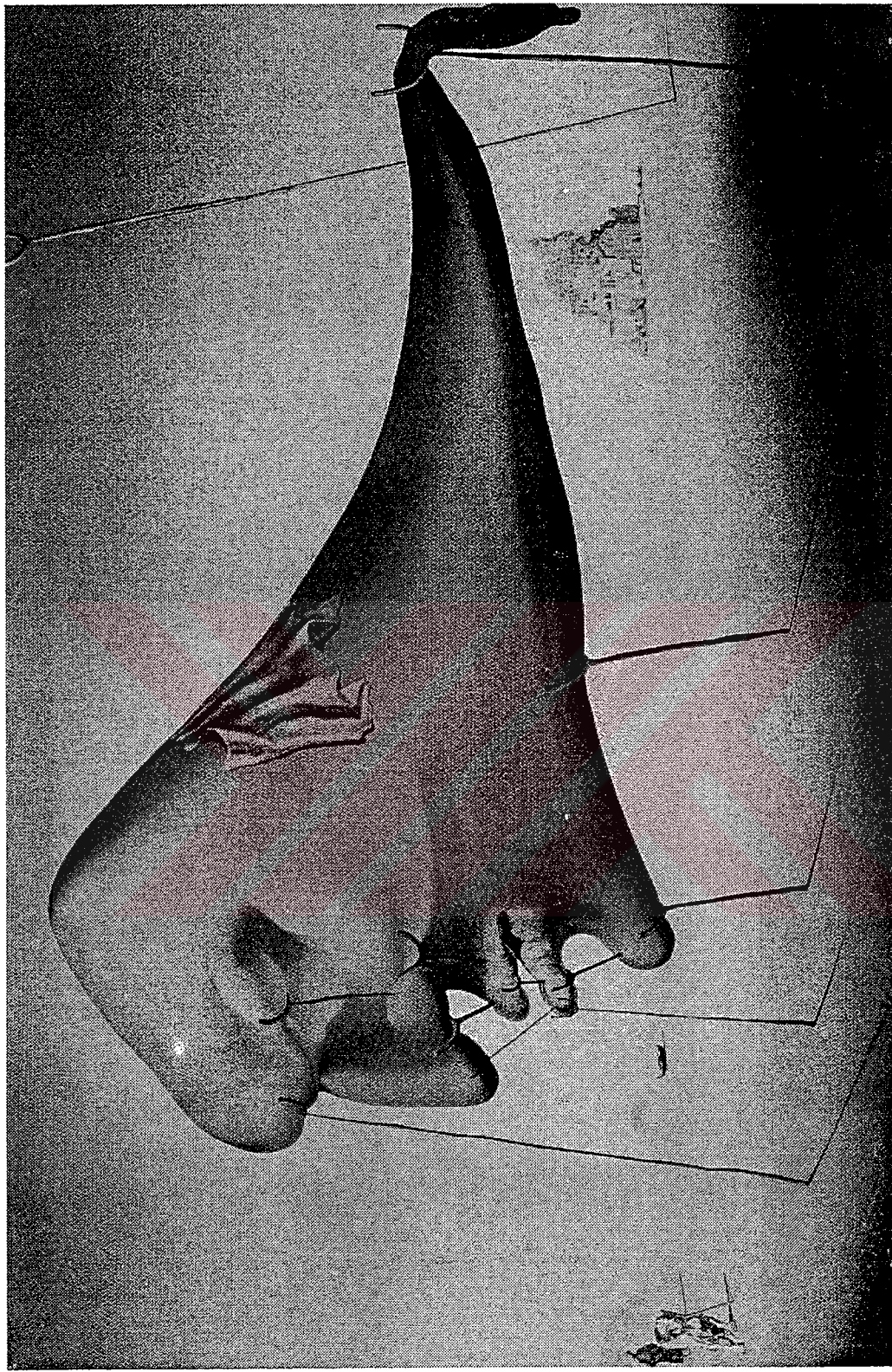
Dali'nin Gerçeküstücülük'e getirdiği en belirgin yenilik adını koyduğu "paranoyak-kritik yöntem"dir. Dali, düzyazılarında bu yöntemi "otomatik yazının pasif durumuna eklenmek üzere" önerir ve "...kuruntu fenomenlerinin kritik yorumlanmasına dayanan spontan bir irrasyonel algı" olarak tanımlar. Dali, geliştirdiği bu yöntemi "hayalle gerçeği kaynaştırmanın

(22): DALI Salvador, **Bir Dahinin Güncesi**, s. 27.

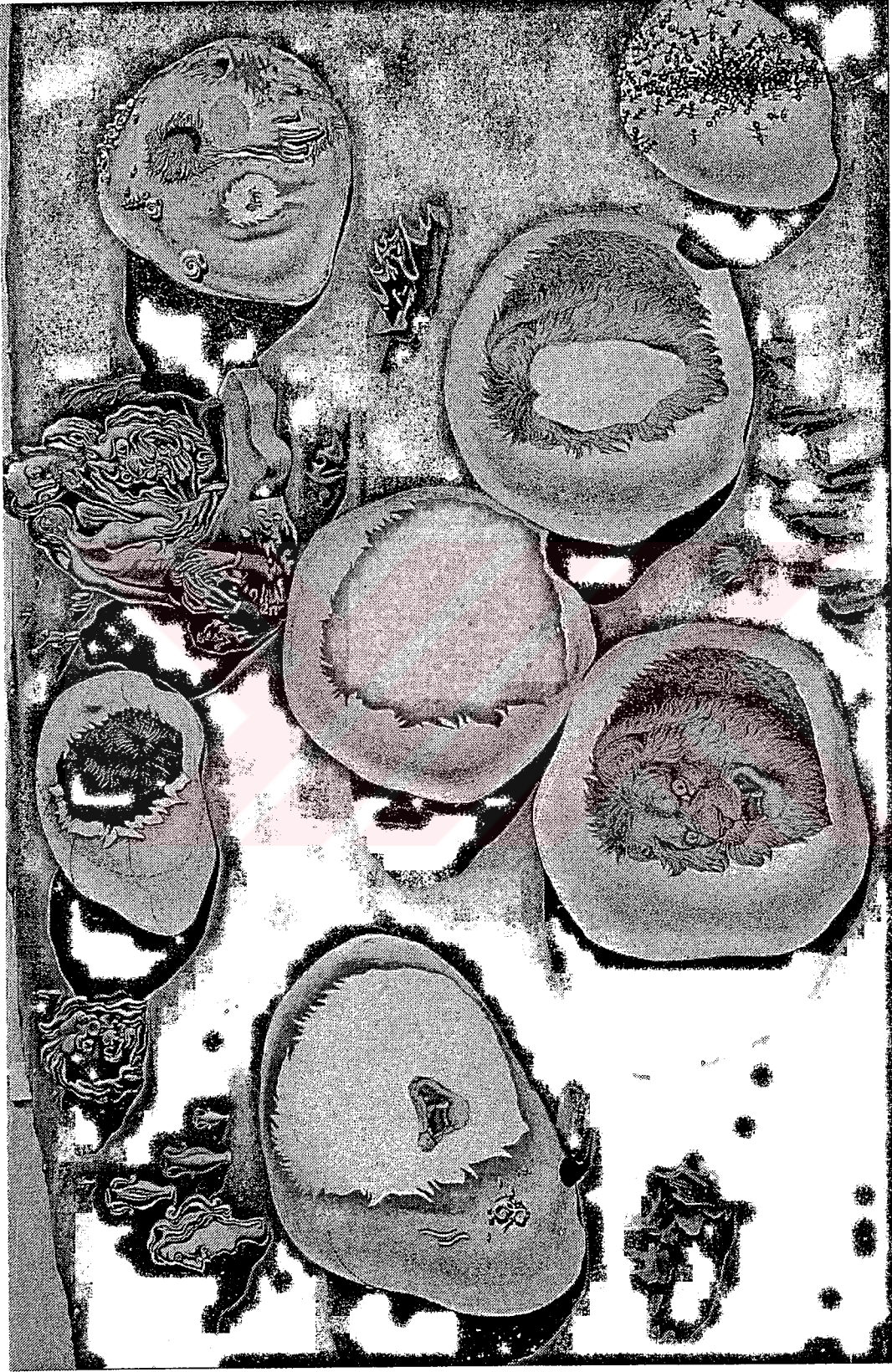
(23): PASSERON René, **Sürrealizm Sanat Ans.**, s.144.



XII- Salvador DALI, Bellegin Devami, 1931.



XIII- Salvador DALÍ, Uyku, 1937



XIV- Salvador DALI, Arzunun Sağladıkları, 1929.



XV- Salvador DALI, Çürümüş Eşek, 1928.
Endülüs Köpeği filmi için tasarlanan bir bölümün ön çalışması.

yeni bir yolu" olarak gerçeküstücülüğün hizmetine sunar (24).

1931 yılında Dali'nin, yine yönetmen Bunuel ile birlikte tasarladıkları **Altın Çağ** gösterime girer. Ancak bu kez film "politik öğeler içerdiği" gerekçesiyle yasaklanır ve yönetmen Bunuel ile birlikte Dali de tutuklanır. Ne var ki Dali, filmdeki bu sahnelerden sorumlu olmadığını söyleyerek hapisten kurtulur. Onun bu iki yüzlü tavrı Bunuel'le olan arkadaşlıklarının da sonu olacaktır.

Bu filminden sonra gerçeküstücü toplulukta Dali karşıtlarının sesleri de başlar. René Passeron kitabında bu dönemi şöyle anlatır: "Gerçeküstücüler onun paranoyak-kritikal fantezilerine katlanabiliyorlardı. Ancak Dali daha da ileri gitti. Meissoiner'e hayran oldu ve onu gerçeküstücülüğün öncüsü olarak niteledi... Meissoiner, kendi zamanındaki savaşçı yöneticilerin iğrenç sömürgeciliklerini öven, göklere çıkaran bir savaş ressamıydı...Ve şimdi Dali, Maldorar' la karıştırdığı Hitler' in düşlerini kurmaya başlamıştı (25). Gerçekten de Dali, Hitler' in kadınlaştırılmış imgesiyle oluşturulan resimler yapar. Güncesinde Hitler' le ilgili şunları yazar:"...Her zaman üniformaya sıkı sıkı oturtulmuş yumuşak yuvarlak kalçaları beni sürekli cezbediyordu . Kemerinden omzuna uzanan deri kayışın resmini her yaptığımda Hitler etinin yumuşaklığı sevişirken bile duymadığım bir heyecanla kalbimin gümbür gümbür atmasına yol açıyordu"(26). Dali' nin tuhaflıklarından bıkan topluluk üyeleri onu açıklama yapması için çağırırlar. Dali savunmasında, Hitler'den kaynaklanan başdönmesinin politik değil paranoid olduğunu ve Nazi olmadığını açıklar. Buna karşın 'proletaryanın düşmanı olmadığına' dair bir belge imzalatılarak topluluktan kovulur. Dali yıllar sonra , Amerika'da yaşadığı sırada Breton'a verdiği randevuya gitmeyerek bu kovulmanın intikamını alacaktır. Ertesi gün kendisiyle röportaj yapan gazetecinin sorusu üzerine "Ben gerçeküstücülüğün ta kendisiyim" iddiasında bulunacaktır (27).

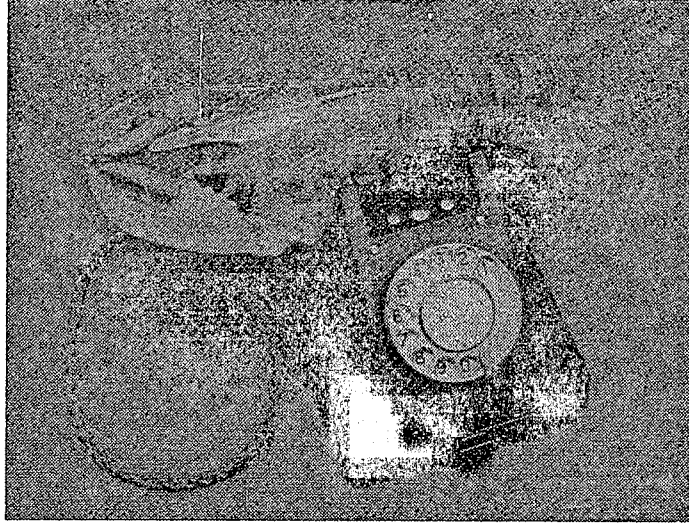
Dali, hiçbir zaman gerçeküstücü topluluktan kovulmuş olmasını gerçeküstücülüğü sürdürmesine engel olarak görmez. Klasik dönemini yaşadığı Amerika yıllarında bile gündelik yaşama ait gerçeküstücü nesneler üretmeyi sürdürür (2.50m uzunluğundaki bir somun, alıcısının yerine istakoz yerleştirilmiş bir telefon, Gala'nın giydiği şapka-terlik ve benzeri).

(24): *İbid.*, s. 145.

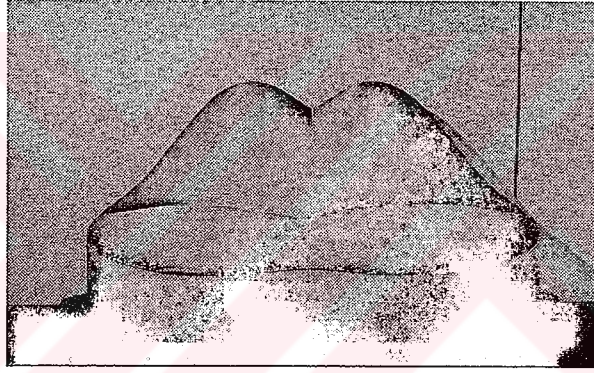
(25): *İbid.*, s. 148.

(26): DALİ Salvador, *Bir Dahinin Güncesi*, s. 31.

(27): *İbid.*, s. 36.



XVI- Salvador DALI, Istakoz Telefon, 1936



XVII- Salvador DALI, Mae West Dudaklarından Divan, 1937



XVIII- Elsa SCHIAPARELLI, Dalí' den esinlenilen şapka tasarımları, 1937

3. SİNEMADA GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

XX.yy. sanat ve düşüncesini etkileyen Gerçeküstücülük, yazın ve resimle birlikte sinemada da etkisini gösterir. Akım yüzyılın ilk yarısında beyazperdedeki yerini, gerçeküstücü sanatçıların öncülüğünde alır. Ancak bugün gerçeküstücü sinema dendiğinde kuşkusuz söylenebilecek ilk isim Luis Bunuel'dir. İspanyol yönetmenin çalışmaları ayrı bir başlık altında inceleneceği için burada diğer öncülerin filmlerinden söz edilecektir.

Man Ray, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, A. Valentin, R. Tual, J. Ferry ve J.B. Brunius akımın sinema alanındaki ilk uygulayıcılarıdır. Brunius sinema kuramıyla uğraşmış tek gerçeküstücüdür. Bu öncü isimlere ilginç filmlere olan katkıları nedeniyle Robert Desnos, Georges Hugnet, Philippe Soupault, Salvador Dali, Andre Breton, Benjamin Peret, Louis Aragon, Jacques Prevert, Max Ernst, ve Yves Tanguy eklenebilir. Bu kısa listede adı bulunan Breton, Peret ve Aragon projelerinin hiçbirini gerçekleştirememişlerdir. Antonin Artaud ise pek çok senaryosu bulunmasına karşın yalnızca birini filme çekme olanağı bulmuştur. Gerçeküstücü sinema adına beliren bu tabloya bakıldığında görülmektedir ki Ado Kyrou'nun "Gerçeküstücü akımın, sinemayı hiçbir zaman tam olarak bağrına basmadığını" söylemesi nedensiz değildir (28).

Artaud'un çevrilmiş tek senaryosu, yönetmenliğini Germaine Dulac'ın yaptığı **İstiridye Kabuğu ve Papaz (La Coquille et le Clergyman, 1928)** dır. Bu ilk Gerçeküstücü filmin gösterimi sırasında olaylar yaşanır. Çünkü başta filmin senaryosunu yazan Artaud olmak üzere, birçok gerçeküstücü sanatçı, filmle ilgili olumsuz eleştirilerini dile getirmişlerdir. Bu olaylı filminden önce Man Ray, Rigault ile birlikte **Akla Dönüş (Retour a la Raison, 1923)** ardından **Emak Bakia (1924)**' yı ve senaryosunu Desnos' un yazdığı **Deniz Yıldızı (L'Etoile de mer, 1928)**" adlı filmleri çeker. Passeron bu filmlerdeki anlatımı, tıpkı Bunuel filmlerinde olduğu gibi Alman dışavurumcu yönetmenler Fritz Lang ve Murnau'nun anlatımına benzetir. Prevert ve Carne' nin filmleri -Bunuel'den sonra- gerçeküstücülüğün etkisinin topluma yayılmasını sağlar. Bunlarla birlikte J. B. Brunius'un **Rekor (Record)**, Storck ve Labisse'in **Venüs'ün Ölümü (La Mort de Venus, 1930)**, Richter'in Amerika'da çektiği **Ulaşılabilecek Hayaller**

(28): KYROU Ado, "Gerçeküstücüler ve Sinema", **Gergedan**, s. 6, Dönemli Yay., İstanbul, 1987, s. 73.

(**Dreams that Money can Buy**, 1944-46), **8x8: Dadascope** (1957) ve **Geçmişin Duyguları (Passe-temps Passione)**, Freddie' nin Sevişme Talebinin Kesin Reddi (**Refus Definitif d' une Demande de Baiser**,1949), Yitirilmiş Ufuklar (**Les Horizons Manges** ,1950) adlı filmlere; Raymond Borde'un Molinier hakkında yaptığı filmi (1966) ve Bedovin ve Zimbacca'nın **Dünyanın Bulunuşu (L'invention du monde**,1952) adlı filmi; Breton, Man Ray ve Eluard'ın uyum halinde çalıştıkları **Sinema Düşünün Taklidi Denemesi (Essai de Simulation du Delire Cinematographique)** gerçeküstücü sinemanın başlıca ürünleri sayılabilir(29).

Ado Kyrou'ya göre gerçeküstücüler önceleri sinemaya kuşku ile yaklaşırlar. Ancak "bu yeni dışavurum aracının getirdiği olanakları ve gerçeği ortaya çıkarma gücünü kabul etmeleri" uzun sürmez (29). Bundan sonra da hemen hemen tüm gerçeküstücüler senaryoları ya da özel yazılarıyla sinemanın anlatım gücüne katkıda bulunurlar.

Gerçeküstücülüğün en geniş anlamdaki "herkesin keşfedeceği herşey" olarak tanımlanması gerçeküstücü sinema için de geçerlidir. Hatta Jean Cocteau "tüm filmlerin gerçeküstücü olduğunu" söyler. Ona göre aydınlatılmış imgelerin ekranda geçmesi gerçeküstücü bir denemedir. "Çünkü insanı bilinç ötesine götürür. Sıradan bir film de bu etkiyi yapabildiğine göre her film gerçeküstücü bir deneyimdir"(31).

Gerçeküstücü anlayışın temelinde bilinçdışındaki imgelere ulaşma çabası vardır. Bu nedenle "gizemli", "acayip" ve "beklenmedik" olan önemlidir. işte gerçeküstücü bir film de tıpkı gerçeküstücü bir imge gibi izleyiciyi bilinçdışına yönlendirir. Bunu yaparken "aklı" esas alır. Duyguları akıl yoluyla etkiler. İmgeler arasındaki duygusal bağlantı ancak akıl yoluyla kurulabilir. "Ortaya konan görüntü rasyonel aklın alabileceğinden çok daha fazla ise ve reddedilemiyorsa, bu durumda bilinci terk ederek, katıksız Gerçeküstücülük olarak yüksek düzeyde varlığını sürdürür "(32). Michael Gould'a göre "Gerçeküstücü bilince ulaşma" dört temel davranış üzerinde yoğunlaşarak gerçekleşir:

(29): ÖZTÜRK Ruken, "Gerçeküstücülüğün O Belirsiz Çekiciliği", **Sinema Akımları**, s. 76.

(30): KYROU Ado," Gerçeküstücüler ve Sinema", **Gergedan**, s. 73.

(31): YUMLU Konca, "Sürrealist Sinema ve Luis Bunuel", **Düşünceler**, s. 3.

(32): **İbid.**, s. 3.

1- İMGESELLİK : Gerçeküstücü yaklaşım imgeyi esas alır. Çünkü gerçeküstücü duyarlılığa ulaşmak için imgenin bilincine varmış olmak gereklidir. René Magritte bu konuda "melon şapka" örneğini verir. Belçikalı ressama göre melon şapka Avrupa burjuvazisinin sembolüdür. Magritte'in melon şapkalı adamlarının kişisel karakterleri yoktur. Ressamı ilgilendiren adamın kendisi değil "melon şapkalı adam imgesi" dir.

2-KAVRAMSAL OLAN: Gerçeküstücü gerçekçiliğin dayandığı iki temel, incelemelerin geçerliliği ve kendi hayal gücünün yapısıdır. Bunun için de aklın kavramsal gücünü kullanır. Gerçeküstücüler ussal olanla değil olmayanla ilgilidirler. Nesnelerin ussal olmayan bir biçimde yan yana konması gerçeküstücü anlayış için önemlidir. Bu anlayışın uygulanmasına, Paul Delvaux'un resimleri örnek gösterilebilir. René Magritte de resimlerinde bu ussal olmayan yaklaşımı kullanır. Gerçeküstücü sinemada kavramsal olanın en iyi uygulayıcısı Luis Bunuel'dir.

3- GİZLİLİĞİN AÇIĞA ÇIKARILMASI : André Breton'a göre Gerçeküstücülük, Freud'un psikolojisinden etkilenecek bilinçdışının gizli kalmış noktalarının açığa çıkarılmasıyla ilgilenir. Bu ilgi gerçeküstücüleri, kişiyi yeni zevklerle şşırtacak, gizli şeyleri ortaya çıkaracak deneyimleri araştırmaya götürür. Bu şaşkınlık çocuksu bir yetenek gerektirir. Çünkü çocukların deneyimlerinin azlığı onların çok çabuk hayrete düşmelerine neden olur. Elbette ki yetişkinlerde durum daha farklıdır. Yetişkin bir gerçeküstücünün gizli gerçeği bulmak konusunda "çocuksu bir isteği" olmalıdır. Yine bu anlayışla gerçeküstücüler mucize ve sürprizle ilgilenirler. Mucizede "sürpriz", sürprizde de "birdenbirelik" vardır. Burada gerçeküstücü için esas olan şok ve şokun yarattığı şaşkınlıktır.

4- ÖZNELLİK : Gerçeküstücüler, bireyin etrafını saran gerçekliğe ilişkin somut yanıtlar bulamamasından kaynaklanan korkudan söz eder. "Bilinmeyenin" korkusunu yaşayan gerçeküstücü, bu boşluğu kendi "öznelliği" ile doldurmaya çalışır. Böylece sanatın aracı durumuna gelir (33).

Gerçeküstücü filmler iki temel yaklaşımdan doğar. Her iki yaklaşımın

kaynağı da duygusal tepkidir. Bunlardan ilki "ussal olmayan" yaklaşımdır. Bu da ortaya çıkanın beklenmedik olmasına ya da nesnelerin ussal olmayan bir biçimde yan yana konmasına dayanır. Bu şekilde ortaya çıkan duygu komik, saçma, acayip ve şaşırtıcı olabilir.

Gerçeküstücü filmlerde yer alan ikinci temel yaklaşım da "abartılmışlık" tır. İyice abartılmış ussal olmayan bir öge, ussal bir öge ile yan yana kullanılır. Abartılmışlık "Platonik İdeal" e ulaşmayı sağlar. Platonik İdeal en son düzeydir. İşte bu sona ulaşmak istenirken karakter, yer, konu gibi öğelerle gerçeğe bağlı kalmak gerçeküstücü filmin temelini oluşturur (34).

3.1. LUİS BUNUEL

Luis Bunuel, 1900 yılında İspanya'nın Calanda kasabasında, zengin ve yedi çocuklu bir ailenin en büyük çocuğu olarak dünyaya gelir. Çocukken sıkı bir dini eğitim alır. Aldığı bu dini eğitim ileride onun bir "tanrıtanımaz" olmasına neden olacaktır. Ardından Madrid Akademisi'ne devam eder. Burada Federico Garcia Lorca, Jose Moreno Villa ve Salvador Dali ile tanışır. Ziraat Mühendisliği ve böcekbilim eğitimi almasına karşın müzik, felsefe ve boksla ilgilenir.

1920 yılında İspanya'daki ilk sinema kulübünü kurar. 1925'te Paris'e gider ve gerçeküstücülerle tanışır. Yönetmen Jean Epstien'in asistanlığını yapmaya başlar. 1929 yılında gerçeküstücü topluluğa resmen katılır. Aynı yıl ressam Salvador Dali ile birlikte ilk gerçeküstücü filmi **Endülüs Köpeği**'nin senaryosunu yazarlar. Ertesi yıl yine Dali ile birlikte diğer gerçeküstücü filmi **Altın Çağ**' ın öyküsünü oluştururlar. Bu iki film Bunuel'in "tam anlamıyla gerçeküstücü" özellikteki filmleri olarak filmografisinde yerini alır. Bundan sonraki filmleri "güçlü gerçeküstücü izler" taşıyacaktır(35).

1932'de **Ekmeksiz Toprak (Las Hurdes)** filmini çeker. Meksika'da çektiği **Yitikler (Los Olvidos, 1950)** ile 1951 yılında Cannes Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen" ödülünü alır. 1951'de çektiği **Susanna** ve 1952'de çektiği **Kaba Adam (El Bruto)** birer melodramdır ve "yenigerçekçi" özelliktedir. Yine 1952'de çektiği **Göge Çıkış (Subida al**

(34) : İbid., s. 7.

(35): : ÖZTÜRK Ruken, "Gerçeküstücülüğün O Belirsiz Cekiciliği", **Sinema Akımları**,s.74

cielo) ve 1954'te çektiği **Tranvayda Hayali Yolculuk (La ilusion viaja en tranvia)** mizahi ve fantastik komedi türündedir. 1952 yılında iki roman uyarlaması **Robinson Crusoe** ve **Rüzgarlı Bayır' ı(Wuthering Heights)** gerçekleştirir.

Bunuel 1961 yılında **Viridiana'** yı çeker. Film, adını Ortaçağ'da yaşamış bir azizeden alır. Bunuel filmin bir sahnesinde Leonardo'nun ünlü **Son Akşam Yemeği** tablosunu, dilencilerle yeniden yaratır. Bu ziyafet sahnesi ile ilgi çeken film, Vatikan tarafından "Hıristiyanlığı aşağılamakla" suçlanır(36).

1962'de çektiği **Kıyamet Meleği (El Angel exterminador)** filmi ile kentsoylu değerleri eleştirir. 1973'te çektiği **Burjuvazinin Gizli Çekiciliği (Le Charme discret de la Bourgeoisie)** de aynı konunun çeşitlemesidir.

Bunuel'in 1958 yılından itibaren çektiği **Nazarin (1958)**, **Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü (Le Journal d'une Femme de Chambre, 1964)**, **Gündüz Güzeli (Belle de Jour, 1967)**, **Tristana (1970)**, **Özgürlüğün Hayaleti (Le Fantome de la Liberte, 1974)** ve son filmi **Arzunun O Belirsiz Nesnesi (Cet Obscur Objet du Desir, 1977)** gerçeküstücü öğelerin öne çıktığı çalışmalardır.

Bunuel' in başta **Endülüs Köpeği** ve **Altın Çağ** olmak üzere çektiği tüm filmler gerçeküstücü sinemanın en önemli ürünleri kabul edilir. Ruken Öztürk, Bunuel' i "...ilk filminden son filmine kadar anlatı sinemasının en deneysel ve anarşist yönetmeni" olarak tanımlar(37).

Bunuel zengin ve asil bir ailenin çocuğu olmasına karşın, kentsoylu değerlerle hesaplaşmaktan vazgeçmez. Yine çocukken aldığı dini eğitim de Hıristiyanlıkla olan hesaplaşmasını engellemez. "Tanrı'ya şükür ateistim" sözleri onun bu konudaki düşüncelerinin ironik bir özetidir(38).

Bunuel'e göre herşeyin başı "rastlantı"dır. Yaşamöyküsünü anlattığı kitabında " rastlantının yanında giz vardır" der. Yine aynı kitapta " rastlantı ile giz arasındaki sınırsız özgürlüğü" "düş gücü" olarak tanımlar. Bunuel'e

(36): *İbid.*, s.75.

(37): *İbid.*, s.76.

(38): BUNUEL Luis, *Son Nefesim*, s. 217.

göre düş gücü "en önemli ayrıcalığımız"dır(39).Bunuel için en önemli kavramlardan biri de "bellek"tir. Çünkü bellek, düş gücünün egemenliği altındadır.

1983 yılında ölen Bunuel'e bugün farklı okullar farklı kimlikler yüklemektedir. Gerçeküstücü akımın savunucuları onu "gerçeküstücü" olarak kabul ederken marksist, hümanist ya da hristiyan solcu eleştirmenler de "gerçekçi" olarak tanımlamaktadırlar. Aynı zamanda Bunuel'in sanatının yalnızca sinematografik değil, göstergebilimsel olduğu da belirtilmektedir(40).

(39): *İbid.*, s. 217, 218.

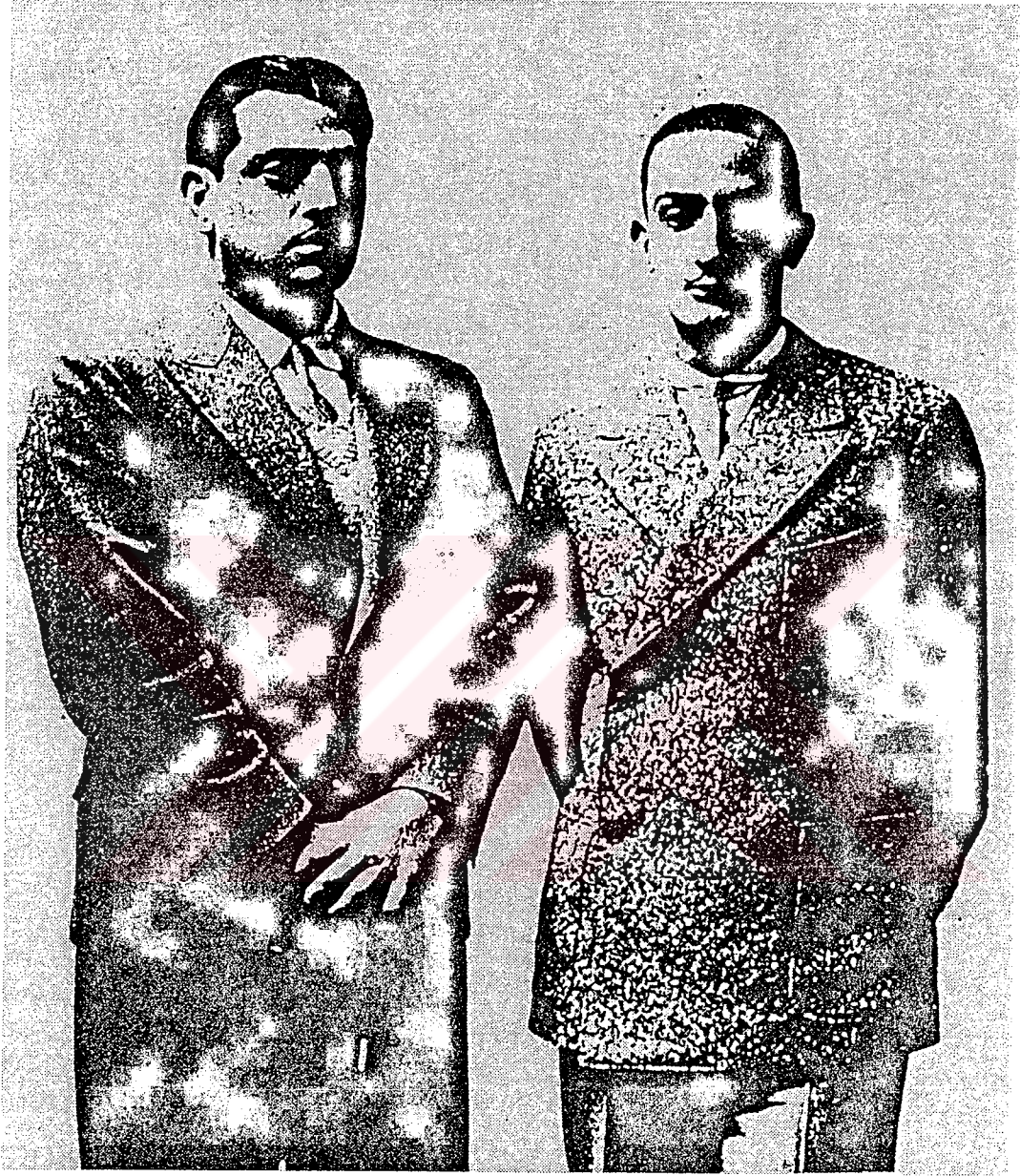
(40): ÖZTÜRK Ruken, "Gerçeküstücülüğün O Belirsiz Çekiciliği", *Sinema Akımları*, s. 76.

4- DALİ - BUNUEL ORTAKLIĞI

Aynı ülkenin ve aynı çağın iki gerçeküstücü sanatçısının arkadaşlıkları akademi yıllarına dayanır. Salvador Dali ve Luis Bunuel, öğrenim gördükleri Madrid Akademisi'nde tanışırlar. Bunuel'in 1917 yılında girdiği Akademi'ye Dali üç yıl sonra gelir. Luis Bunuel yaşamöyküsünü anlattığı kitabında, Salvador Dali'nin yaptığı resimlerle dikkatlerini çektiğinden ve onu nedense "Çekoslavak Ressam" diye çağırdıklarından söz eder. Aralarında Bunuel, Alberti ve Lorca'nın da bulunduğu gruba giren Dali daha o yıllarda değişik giyimi ve davranışlarıyla dikkat çeker. Okul arkadaşlıkları kısa sürede dostluğa dönüşür. 1923 yılında "Başkomutan" sıfatıyla Toledo Birliği'ni kuran Bunuel, Dali'ye de "Şövalye" ünvanını verir. Ancak daha sonra rütbesi düşürülür. Birliği Toledo kentinin güzelliğinden etkilenecek kurma kararı alan Bunuel'e göre şövalye rütbesine ulaşmak için "Toledo'yu kayıtsız şartsız ve taparcasına sevmek, en azından bir gece boyunca sarhoş olmak ve sokaklarda aylak aylak dolaşmak" gerekmektedir. Yine bu yıllarda Bunuel "hipnotizma" ile ilgilenir. Önce insanları uyutmayı başarır. Ardından bazı hastalıkları iyileştirmeye ve masaları yerinden oynatmaya başlar. Ancak hipnoz çalışmalarını üzerinde denediği arkadaşı öldüğü zaman bundan vazgeçer. Bunuel, zamanla sinemanın da bir çeşit hipnoz olduğuna inanır. Bu hipnoz sinemanın loş ortamı kadar, filmdeki plan, ışık değişikliklerinden ve kamera hareketlerinden kaynaklandığını belirtir. Bunuel'e göre sinemasal hipnoz, izleyicilerin eleştiri yeteneklerini etkileyip zayıflatmakta ve onları büyüleyerek alabildiğine sarsmaktadır (41).

Luis Bunuel ve Salvador Dali'nin Akademi'deki arkadaşlıkları kısa sürer. Dali, başarılı bir öğrenci olmasına karşın Güzel Sanatlar dersinin sınavında, sınav kuruluna hakaret ettiği için 1924 yılında okuldan kovulur.

1929 yılında Bunuel, Figueras'ta Dali'yi ziyaret eder. Birbirlerine gördükleri düşlerden sözedirler. Bunuel rüyasında ayı kesen ince uzun bir bulutla, bir gözü yaran ustura görmüştür. Dali de, karıncalarla dolu bir el gördüğünü anlatır. İşte bu iki düş, Dali-Bunuel ortaklığının ilk ürünü olan **Endülüs Köpeği** 'nin temelini oluşturur. Bu iki düştten yola çıkan Dali ve Bunuel, Paris'te hemen senaryo üzerinde çalışmaya başlarlar.



XIX- Bunuel ve Dali



XX- Dali ve Lorca.

Senaryo ikisinin de kabul ettiği bir kurala dayanır: "Psikolojik, kültürel ve mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşünce ve görüntüleri benimsemek. Usa aykırı her düşünceye açık olmak. Nedenini hiç araştırmadan sadece ilgimizi uyandıracak ve bizleri şaşırtacak görüntüleri benimsemek... gibi.." (42). Bunuel, Dali ile çalışırken, kendiliğinden oluşuveren bir yazı türü kullandıklarını yani farkında olmadan gerçeküstücü anlayışı benimsediklerini belirtir. O denli uyumlu çalışırlar ki senaryo bir haftadan da kısa bir sürede yazılır. Ancak bittiğinde Bunuel bu alışıl gelmişin dışındaki filme hiçbir yapımcının para yatırmayacağını düşünerek kendi olanaklarıyla çekmeye karar verir. Gerekli parayı da annesinden alır.

Film Billancourt Stüdyoları'nda onbeş gün içinde çekilir. Kurgusu da tamamlanan filmi ilk olarak gerçeküstücü fotoğraf sanatçısı, ressam ve yönetmen Man Ray ve gerçeküstücü topluluktan Aragon, Ursulines Stüdyolar'nda izlerler ve hiç zaman kaybetmeden filmi tanıtmak için bir gösterim gecesi düzenlemeye karar verirler.

Endülüs Köpeği 'nin halka açık ilk gösterimi, paralı davetiyelerle düzenlenir. Gecenin konukları soylular, ressamlar, yazarlar ve tam kadro gelen gerçeküstücü topluluktur. Gösterim sırasında Bunuel ekranın hemen arkasında gramafonla Arjantin tangoları, **Tristan** ve **İsolde** operalarından parçalar dinletir. Çok gergin ve heyecanlı olan Bunuel , başarısızlığa uğrayacağını hesaplayarak, izleyicilere fırlatmak üzere tüm ceplerine çakıl taşları doldurmuştur. Film bittiğinde salon alkıştan inler, Bunuel de "mermilerim" dediği çakıltaşlarını usulca yere bırakır (43).

Film, ilk gösterimden sonra Stüdyo 28'den Mauclain tarafından satın alınır. Bunuel, sekiz ay afişte kalan bu filmde toplam 7-8 bin frank kazanır. Filmin bu başarısına karşın bir grup insan filmi "edepsiz" olduğu gerekçesiyle karakola şikayet ederler. Hatta gösterim sırasında iki kez çocuk düşürme olayı yaşanır. Bunuel tüm bunlara rağmen filmin yasaklanmadığını belirtir.

Bu filmle birlikte Bunuel, gerçeküstücü topluluğu katılmış olur. Filmin ticari başarısı üzerine topluluk, filmin senaryosunun **Variétés** adlı bir Belçika dergisinde yayınlanmasını ister. Ancak Bunuel, senaryoyu

(42): *İbid.*, s. 130.

(43): *İbid.*, s. 132.

Revue de Cinéma dergisine vermiştir bile. Bunun öğrenen topluluk Bunuel 'i, "senaryosunu bir burjuva dergisine satmış olmakla" suçlar. Bunuel senaryosunun yayınlanmasını engellemeye çalışır fakat başaramaz. Bunun üzerine topluluk senaryonun **Variétés**' de de yayınlanmasını ve Paris'te çıkan dergilere yönetmenin ağzından bir protesto mektubu gönderilmesini ister. Bunuel bunları yapar. Hatta filmin negatifini Montmartre' da Tertre Meydanı'nda yakmayı önerir. Ama önerisi geri çevrilir.

Endülüs Köpeği' nden sonra Bunuel, ticari bir film yapmayacağını düşünür. Artık gerçeküstücüdür ve öyle de kalmak ister. Bir İspanya gezisinde yine Dali' ye aklından geçen film sahnelerini anlatır. Dali çok ilgilenir ve bir film daha yapmaya karar verirler. Fakat paraları yoktur. Bu sırada bu düşünceden haberdar olan soylu Noailles ailesinden Charles da Noailles filmin tüm masraflarını üstlenmeyi önerir. Bunuel önce "soylularla işi olmadığını" söylese de sonunda kabul eder. Bunuel, Dali'ye müjdeyi vermek için Figueras'a gittiğinde Dali' nin babası tarafından evden kovuluşuna tanık olur. Birlikte Dali' nin ailesinin Cadaques' deki evlerine giderler. Orada birkaç gün senaryo üzerinde çalışırlar. Ancak bu kez aralarındaki uyum bozulmuştur. Hemen hiçbir konuda anlaşamazlar ve dostça ayrılırlar. Bunuel senaryoyu Charles de Noailles' in evinde tek başına yazmaya devam eder. Ayrıldıkları halde Dali mektupla birkaç fikir gönderir. Bunuel filmde bunlardan yalnızca bir tanesini kullanır. "Bir adam başında bir taşla parkta yürür. Bir heykelin önünden geçer. Heykelin başında da bir taş vardır."

Sonuçta ortaya, bir saatlik **Altın Çağ** çıkar. Bunuel, Billancourt Stüdyoları' nda ölçülü bir bütçeyle çekilen filmde **Endülüs Köpeği**' ndeki kameraman ve yapımcıyla çalışır. Film Paris' te çekilen ikinci sesli filmidir.

İlk olarak Bunuel, çok yakın dostlarına bir gösterim düzenler. Hepsi filmi "eşsiz ve güzel" bulurlar. Ancak filmin tüm masraflarını üstlenen Charles da Noailles, soyluları davet ettiği özel gösterimde aynı tepkiyi alamaz. Davetliler filmi izledikten sonra tek kelime söylemeden salonu terkederler. Ertesi gün Charles da Noailles, Jockey Club' ten atılır. Annesi de, oğlunun afaroz edilmesini önlemek için Roma' ya Papa' yla görüşmeye gider.

Altın Çağ, Stüdyo 28 ' de altı gün boyunca seyirciyle dolu salonlarda oynar. Fakat sağ basın filmi şiddetle eleştirir. Altıncı gün Kralın Çığırtnkanları ve Milliyetçi Gençlik örgütleri sinema salonuna saldırırlar. Perdeyi bombalayıp, koltukları parçalarlar. Bu saldırı olayı **Altın Çağ** için bir skandal olarak kabul edilir. Bir hafta sonra da film, Emniyet Müdürü tarafından "kamu düzenini koruma" gerekçesiyle yasaklanır. Film yasaklanmış olsa da gerçeküstücü topluluk tarafından beğenilir.

Bunuel, filmde tek bir sahnesi bulunan Salvador Dali'nin adını tanııtma yazısında belirtir. İspanyol yönetmen **Son Nefesim** adlı kitabında Dali'nin filmi ilk izlediğinde çok beğendiğini ve "bir Amerikan filmine benziyor" dediğini yazar. Yine aynı kitapta Dali' nin herkese senaryoyu yazmaktaki kendi niyetini açıkladığından sözeder. Dali' nin niyeti şudur : "İçinde yaşadığımız toplumun alçakça işleyişini gözler önüne sermek!" (44).

Dali-Bunuel ortaklığının en verimli hatta tek çalışması **Endülüs Köpeği**' dir. Bu filmdeki uyumlu birlikteliklerinden sonra dostlukları da yara alır. Salvador Dali **Bir Dahinin Güncesi** adlı kitabında Bunuel için şunlar yazacaktır : " Yirmi yedi yaşında Paris'e geldiğimde Luis Bunuel ile tarihe malolacak ortak iki film yaptım. **Endülüs Köpeği** ve **Altın Çağ**. O günden beri Bunuel tek başına çalıştı ve başka filmler yönetti. Böylece kimin dahi olduğunu, kimin bu iki filmin temel aşamalarından sorumlu olduğunu halka göstermesi bakımından paha biçilmez bir hizmette bulundu bana" (45). Bu filmden sonra Dali ve Bunuel 35 yıl boyunca hiç görüşmezler. 1966 yılında Dali Bunuel'e **Endülüs Köpeği** filminin devamı olacak bir senaryo yazmaları gerektiğini bildiren bir telegraf gönderir. O sırada **Gündüz Güzeli**' nin çekimlerini yapan Bunuel bu öneriyi kabul etmez.

İspanyol ressam ve yönetmen Dali ve Bunuel'in ortakığı kısa sürmüş olsa da bugün gerçeküstücü filmlerin prototipi kabul edilen bir filmin (**Endülüs Köpeği**) ortaya çıkmasını sağlamıştır.

(44): **İbid.**, s. 144-46.

(45): DALI Salvador, **Bir Dahinin Güncesi**, s. 89.

4.1 Endülüs Köpeği

1929 yılında Dali ve Bunuel gördükleri iki düştten yola çıkarak bir film yapmaya karar verdiklerinde basit bir kuralı benimserler: "Filmdeki düşünce ve imgeler, kabul edilmiş hiçbir rasyonel tanımlamaya rehberlik etmeyecektir" (46). Bu kurala sadık kalınarak oluşturulan senaryonun yazımı yalnızca bir hafta sürer. Film, daha senaryo aşamasındayken gerçeküstücü yaklaşımla geliştirilir. Dali ve Bunuel büyük bir heyecanla senaryoyu oluştururken farkında olmadan gerçeküstücü topluluk üyelerince kabul gören "otomatik yazı" yöntemini kullanırlar. İki İspanyol sanatçı, akıllarına gelen tüm düşüncelerini anında kaydederek bir değişikliğe uğratmaksızın yazıya dökerler.

4.1.1 Öykü

Endülüs Köpeği, alışlagelmiş anlamda dramatik yapıya sahip bir film değildir. Filmde klasik akışta bir öykünün varlığından söz etmek güçtür. Film üç epizoddan oluşmaktadır. Ancak her epizodun kendi içinde bir konu bütünlüğüne sahip olduğu söylenilebilir.

Birinci epizod "...Bir zamanlar" altbaşlığıyla sunulur. Bu ayrımda, genç bir adamın, elindeki usturayla yine genç bir kadının gözünü kesişini izleriz. Aynı anda bir bulut da, gökyüzündeki dolunayı kesmektedir.

İkinci epizodun başlığı "Sekiz yıl sonra" dır. Ayrım, genç bir adamın bisikletle, Paris sokaklarında yol alışıyla başlar. Bu sırada genç kadın odasında kitap okumaktadır. Genç adamın geldiğini hissederek elindeki kitabı fırlatır, pencereye koşar. Bisikletli genç evin önünde kaldırıma çarpar ve yere düşer. Genç kadın sokağa koşar. Sevgilisi olduğunu anladığımız genç adama sarılır, öper. Ancak, genç adam ölmüştür. Kadın odasına çıkar. Genç adamın eşyalarını yatağına yerleştirir. Bu sırada kapı çalınır. Başka bir genç adam gelir. Elinde karıncalar vardır. Film, caddenin ortasında durmuş kesik bir elle oynayan kadının görüntüleriyle devam eder. Kadının çevresini kalabalık sarmıştır. Polisler gelir, kalabalığı dağıtır. Kadın, kesik eli önceki sahnede bisikletli gencin boynunda asılı

(46): EDWARDS Gwynne, *The Discreet Art of L. Bunuel*, Marion Boyars, London, 1982, s. 41.

gördüğümüz çapraz çizgili kutuya koyar. Kutuya sıkıca sarılır ve kendisini bir arabanın altına atar. Bütün bu olup bitenleri, az önceki genç kadın ve adam odanın penceresinden izlemektedirler. Adam aniden kadına sarılır. Kadın karşı koyar. Adam sinirlenir. Odadan yüklendiği eşyalarla kaçır. Kadın, ölen sevgilisinin kendi yatağında yatmakta olduğunu farkedir. Diğer yanda bir adam, merdivenleri çıkar ve zili çalar. Kadın kapıyı açır. Adam içeri girer ve yataktaki bisikletli gençle kavga etmeye başlar. Gencin eşyalarını tek tek balkondan aşağı atar. Bunun üzerine genç iki elinde tuttuğu silahlarla adama ateş eder. Sahne, açık havada yerde yatan cesedi, çevreden gelen adamların götürmeleriyle son bulur. Bir sonraki sahnede genç kadın, sahilde bekleyen genç bir adamla buluşur. Öpüşürler. Elele gezinirken bisikletli gencin balkondan atılan eşyalarını bulurlar. Ancak umursamadan geçip giderler.

Üçüncü ve son epizod " Baharda " altbaşlığını taşır. Ayrım tek bir çekimden oluşmaktadır. Film, bellerine kadar kuma gömülmüş, biri kadın diğeri erkek iki cansız bedenin görüntüsüyle son bulur.

Endülüs Köpeği filminin öyküsü kısaca, sevgilisini kaybeden genç bir kadının aşkı yeniden buluşu olarak özetlenebilir. Ancak yönetmen Luis Bunuel bu öyküyü, bilinçdışı duygularla ve gerçeküstücü öğelerle bezeyerek sunar. Bu da öyküyü, dramatik anlatımın etkisinden çıkarır. İzleyicinin filmdeki karakterlerle özdeşleşmesi engellenir. Film daha çok epizotik anlatımın özelliklerini taşır. Her epizod kendi içinde bir bütündür, dramatik bir yapıya sahiptir ve bütünün bir parçasıdır. Böylece izleyiciye, durak noktalarından yararlanarak olaylar ve figürler üzerinde düşünme ve eleştirel bir tutum alma olanağı sağlanmıştır. Filmde izleyici, özdeşleşmeye tutsak edilmemiştir. Bilinçli bir zihinsel etkinlikte filmi izlemesine izin verilmiştir.

4.1.2. Teknik Kodlar

Jenerik

Genç adam :.....Pierre BATCHEEF

Genç kadın :.....Simone MAREUIL

Papaz :.....Salvador DALI

Usturalı adam.....Luis BUNUEL

Senaryo :.....Luis BUNUEL

Salvador DALI

Proje :.....Pierre SCHILZNECK

Görüntü :.....Albert DUVERGER

Müzik :.....BEETHOVEN ve WAGNER

Editör :.....Luis BUNUEL

Yapımcı :.....Luis BUNUEL

Yönetmen :.....Luis BUNUEL

Y11: 1929

Süre: 24 dakika

A) Çekim Ölçekleri

Endülüs Köpeği filmi toplam 273 çekimden oluşmaktadır. Bu çekimlerin 82' si genel, 82'si orta ve 109' u yakın ölçeklidir.

B) Işıklandırma

Endülüs Köpeği siyah-beyaz bir filmidir. Bu nedenle kullanılan ışık renkten yoksundur. Filmin genelinde mekan ve konuya uygun doğal ışık kullanılmıştır.

C) Giysi - Dekor

Filmdeki oyuncuların giysileri çoğunlukla gündelik yaşama uygun giysilerdir. 1929 yapımı filmde, dönemin moda çizgilerini taşıyan giysilere yer verilmiştir. Ancak bisikletli genç adamın giysisi fantastik görünümdedir.

4.1.3. Yorum

Endülüs Köpeği, gerçeküstücü sinemanın en iyi örneklerinden biri kabul edilmektedir. Bunun nedeni filmin, mantıktan ve betimlemeden uzaklaşarak eğretilmeye* yönelmiş olmasıdır. Yönetmen, öncelikle teknik olanakları kullanarak eğretilmeye başvurur. Bunuel, görüntüyü üst üste bindirme yoluyla bunu başarır. Filmde sıkça kullanılan bu teknik, görselliğe ve anlama yönelik eğretilme oluşturulmasını sağlar.

Eğretilme, kavramlar ve olgular arasındaki ilişkileri bozmada ve sınırları kaldırmada etkilidir. Kalıplaşmış anlatım biçimlerine karşı çıkılırken, mantıklı olandan uzaklaşılır. Bunun yerine, olaylar ve kavramlar arasındaki mantıkdışı bağlantılar geçer. Gerçeklikten olabildiğince uzaklaşmak, gerçeküstücülüğün ana ilkelerinden biridir. İşte eğretilme de, gerçeküstücü anlatıma bu noktada destek verir. Eğretilmeyle, nesneler arasındaki ilişki bozularak, nesnel gerçeklikten uzaklaşılır. Nesneler ve kavramlar, bilinçte yer değiştirir. Nesneler taşıdıkları anlamdan sıyrılarak, bambaşka bir yerde bambaşka bir anlamda biraraya gelirler. Böylece alışılmış ve kalıplaşmış söylem yıkılarak, eleştirel tutum ön plana çıkarılır (47).

Bu bölümde film yorumlanırken, Bunuel'in kullandığı eğretilmeler üzerinde durulacaktır. Ancak, tüm film analizcilerinin de kabul ettiği gibi, eğretilme yoruma açıktır. Bu nedenle, yaptığımız yorumların kişisel olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bu başlık altında, **Endülüs Köpeği** filmi ile ilgili daha önceden yapılmış yorumlara da yer verilmiştir. Bu saptamaların, çalışmaya ışık tutacağı düşünülmüştür. Yaptığımız yorumlar da, bu görüşlerle ilintilidir.

Film, sinema tarihinin en tedirgin edici ayrımlarından biri ile başlar. Perdede beliren alt başlıkta "Bir zamanlar" yazar. Bir adam (bu rolü Bunuel oynar) ağızında sigarası, elindeki usturayı bir kayışa sürterek bilemektedir. Usturanın keskinliğini başparmağının üzerindeki eti keserek kontrol eder. Balkona çıkar. Gökyüzüne bakar. Dolunay vardır. Sigarasının dumanını üfler. Ayın önünden ince bir bulut geçer. Yüzü izleyiciye dönük

(*) Eğretilme: Dizisel düzeyde, benzetme amacıyla gerçekleştirilen değişmece türü.
(47): BÜKER Seçil, **Sinemanın Dili Üzerine Yazılar**, Dost Kitabevi, Ankara, 1985, s. 81, 82.

bir kadının gözü usturayla kesilir.(bkz. resim no 1,2,3,4,5,6) Bu ayrım, filmin ortaya çıkmasına önderlik eden iki düştten Bunuel'e ait olanıdır. Yönetmen Bunuel, izleyiciyi son derece rahatsız eden bu ayrımı oluştururken ayın bulutla kesilmesini ve usturanın gözü kesişini paralel kurgu ile vererek gerilimi arttırır. Yakın çekimle izlediğimiz kesilen göz gerçekte bir buzağı gözüdür.

Bu ayrımın çözümünü yapan tüm film analizcileri sahnelerin seksüel bir içerik taşıdığına birleşirler. Ustura ve kadının gözü erkek ve kadın cinsel organlarını sembolize etmektedir. Yönetmen Bunuel, ustura ile bulut ve göz ile aya aynı anlamı yüklemiştir. Ustura ve bulut ince, uzun yapıdadır. Yine aynı biçimde, göz ve ay da yuvarlaktır. İzleyici, ustura ile bulutun erkek cinsel organına benzerliğini bilincinde yakalar. Aynı benzerlik göz ve ayın, kadın cinsel organıyla ilişkisinde de vardır. Bulut ayın önünden geçerken, ustura da gözü kesmektedir. Kadın ve erkek arasındaki cinsel ilişki, bulutla ay arasındaki bağlantıyla sunulmuştur. Buradaki benzerlik ilişkisi, gerçeküstücü eğretilenmeyle anlatılmıştır. Gerçekte ustura, göz, bulut ya da ay, cinsel anlam taşıyan figürler değildir. Bunuel, bu figürleri nesnel gerçekliğinden kopararak, yeni bir dizimle sunar. Bu dizimde, ustura ile bulut ve göz ile ay yeni bir bağlantıyla, yeni bir anlamla birleştirilmiştir. Bunuel, usturanın gözü, bulutun da ayı kesişine aynı anlamı yüklemiştir. Bu anlam, kadın ve erkeğin cinsel birleşmesidir.

Birinci ayrımda gördüğümüz, usturalı adamın boynundaki çapraz çizgili boyunbağı dikkat edilmesi gereken bir unsurdur. Bunuel, film boyunca bu çapraz çizgileri çeşitli unsurlarda kullanmaktadır. (Boyunbağı, kutu, kravat ve eşarpta.) Eşyaların seçimi nedensiz değildir. Bu çapraz çizgili nesneler, Bunuel' in seksüel anlam yüklediği nesnelerdir. Boyunbağı, yönetmenin izleyiciye bir işaretidir. Çünkü filmin her çapraz çizgili eşyanın bulunduğu sahnesinde, cinsellik ön plana çıkmaktadır. Bu ayrımda da, usturalı adamın boyunbağı, bize cinsel içerikli bir gelişimi haber vermektedir. Bunun yanısıra, boyunbağı bir erkek eşyasıdır. Bu özellik de, erkek cinsel organıyla gizli bir bağlantı içerir. Aynı özellik, filmin ilerleyen sahnelerinde de karşımıza çıkacaktır. Kutuya kadın, kravata erkek cinsel organı anlamı yüklenmesi gibi. Bunuel ve Dali, Endülüs

Köpeği' nin senaryosunu bilinçdışı etkilerle oluşturlar. Bu etkilerin en güçlüsü cinselliktir. Bu nedenle, filmdeki pek çok figüre seksüel anlamlar yüklemişlerdir. (karıncalar, bisikletteki gencin kalça hareketleri ...gibi) İnceleme sırasında yeri geldikçe bu anlamlar açıklanacaktır.

Endülüs Köpeği filminin ilk ayrımı oldukça kısadır. " Bir zamanlar" altbaşlığıyla sunulan ayrım, yalnızca 12 çekimden oluşmaktadır. Ayrım kısa fakat çarpıcıdır. Daha çok yakın çekim ölçekleri kullanılmış olması, bu çarpıcılığı arttırmıştır. Ustura ile kesilen gözün yakın çekimle sunulması, izleyicide dehşet duygusu uyandırmaktadır. Ayrımın içeriği biçimi destekler niteliktedir. Ustura ile göze yüklenen ve kadınla erkeğin cinsel birleşmesini içeren seksüel anlam, etkileyicidir. Yönetmen Bunuel, biçim ve içerik ilişkisini ustalıkla sağlamaktadır. Diğer yandan, ayrıma verilen " Bir zamanlar " altbaşlığı, zamansızlık yaratarak anlamı güçlendirmektedir.

Film bu çarpıcı ayrımın ardından "Sekiz yıl sonra " altbaşlığı ile devam eder. " Bir zamanlar " altbaşlığını izleyen ayrımın " Sekiz yıl sonra" altbaşlığını taşıması ilgi çekicidir. " Bir zamanlar " ifadesi zamansal bir belirsizlik taşır. Bizce yönetmen Bunuel, bu belirsizliğin ardından " Sekiz yıl sonra " ifadesini kullanarak gerçeküstücü tekniklerden biri olan mizaha başvurur. Çünkü, belirsiz bir zamanın üzerinden geçen sekiz yıl, yine belirsiz bir zamanı belirtir. İzleyici bu "Sekiz yıl sonra" nın, ne zaman olduğunu ya da neden sekiz yıl geçtiğini bilemeyecektir. Bu nedenle bu ifade, anlamsız, saçma ve komiktir. Anlamsızlık, saçmalık ve komiklik gerçeküstücülüğün doğasında vardır. Bunuel, burada gizli bir ironi yaratarak, gerçeküstücü bir oyun kurar. Bu oyunsuluk filmin ilerleyen karelerinde de kendisini hissettirecektir.

Filmin ikinci ayrımı genç bir adamın, bisikletiyle Paris sokaklarında yol almasıyla başlar. Siyah pantolon ve ceket giyen adamın başında beyaz bir başlık, omuzunda fırfırlı bir şal, belinde de yine beyaz bir önlük vardır. Bir hizmetçi kızı çağrıştıran giysileriyle yol alan genç adamın arkadan görünüşü bir kadına benzemektedir. Adamın boynunda kilitli bir kutu asılıdır. Kutunun üzerinde çapraz çizgiler vardır.(Bkz. resim no 7, 8) Bu sırada, odasında kitap okuyan bir kadın görüntülenir. Kadın aniden elindeki

kitabı bırakarak percereye koşar.(Bkz. resim no 9, 10) Caddede ilerleyen bisikletli genci görür. Tam bu anda adam kaldırıma çarpar ve yere düşer. (Bkz. resim no 11) Kadın koşarak adamın yanına gelir. Adam ölmüştür. Kadın telaşla adamı öper, başını okşar. Buraya kadar olan sahnelerde yönetmen seks kokan bir atmosfer yaratmıştır. Gwynne Edwards, bu sahnelerin çözümlemesini yaparken üzerinde çapraz çizgiler bulunan kilitli kutuya, kadın cinsel organı imgesini yükler. Bizce de Edwards' ın bu saptaması boşuna değildir. Öncelikle yönetmen yine çapraz çizgili bir nesne kullanarak izleyicinin dikkatini çekmektedir. Bu nesnenin bir kutu olması, belirleyici bir unsurdur. Üstelik kutu kilitlidir. Bunuel' in bilinçli bir seçimi olan kutu, hacimli ve kapalı bir formdur. Kutunun bu formu, kadın cinsel organı ile benzerlik göstermektedir. Kutunun hacimli bir yapıda olması, içinde birşeyleri barındırabilme özelliği sağlar. Tıpkı, kadın cinsel organının fiziksel yapısı gibi. Kutunun kilitli olması da , onu kilitleyen bir insanın varlığını gösterir. Bir kadın da, kendi bedeninin sahibidir. Cinsel özgürlüğü ona seçim şansı vermektedir. Burada Bunuel, kilit ile kadının seçme özgürlüğünü ilişkilendirmiştir.

Yine aynı ayrımda, genç adamın bisiklet üzerindeki kalça hareketleri izleyicide tahrik edici bir mastürbasyon çağırışımı yapmaktadır. Eğretileme çağırışımı içerir. Bisikletli genç, kadınsı giysileri içinde yol alırken arkadan görüntülenir. Pedal çevirdiği için, kalçaları oynamaktadır. Ancak bu kalça hareketi, üzerindeki giysilerle birleştiğinde abartılı bir durum ortaya çıkmaktadır. Gerçekte bir erkeğin kalçası kadın kalçası kadar uyarıcı değildir. Ancak yönetmen Bunuel burada nesnel gerçeklikten uzaklaşarak, kendi gerçekliğini yaratmıştır.

Ayrımın devamında, kadının odasında kitap okurken aniden pencereye koşmasını da, kadınların sezgilerinin güçlülüğünün vurgulanması olarak yorumlayabiliriz. Kadın, odanın içindeyken gencin geldiğini sezmiş ve pencereye koşmuştur. Herhangi bir ses de duymamıştır. Yönetmen, sezginin yaşamımızdaki yerine dikkat çekmektedir. Yine kadının, ölen bisikletli genç adamı öperek yaşama döndürme çabası da filmin en önemli temalarından birinin dışavurumudur: Aşkın boşuna uğraşma gücü (48). Burada dikkatimizi çeken bir diğer durum da, genç adamın bisiklet gibi

(48): EDWARDS Gwynne, *The Discreet of L. Bunuel*, s. 44, 45.

tehlikesiz bir taşıma aracından düşerek ölmesidir. Bu sahnedeki abartı, yönetmenin bilinçli bir tutumudur. Bunuel' in bu seçimini, yaşamın katı gerçekliğine bir gönderme olarak yorumlayabiliriz.

Bir diğer ayrım, kadının odasında genç adamın boynundan çıkardığı kutuyu açmasıyla başlar. İçinden bir erkek kravatı çıkar. Kadın genç adamın üzerindeki beyaz giysileri aynı sırayla yatağın üzerine yerleştirmiştir. En son kravatı ve kutuyu boynuna asar gibi yerleştirir.(Bkz. resim no 12, 13) Kadın cinsel organı olarak sembolize edilen kutudan bir kravat çıkması çarpıcıdır. Kravat da tıpkı kutu gibi çapraz çizgilidir. Bu durumda kravata yükleyebileceğimiz tek imge, erkek cinsel organıdır. Çünkü kravat, yönetmenin kadın cinsel organı imgesi yüklediği kutudan çıkar. Kutu hacimli yapısıyla kravatı barındırmıştır. Bunuel bu sahnede, kadınla erkeğin cinsel birleşmesini, kutu ve kravat ikilisiyle yeniden yaratır. Kutu ve kravata, içinde bulundukları nesnel gerçekliğin dışında yeni cinsel anlamlar yükler. Her iki nesneyi de, yeni bir anlamda birleştirerek sunar. İzleyici bu sahnedeki yananlamı, bilincinde çözebilir. Burada kadının kilidi kolayca açarak kravatı çıkarması da dikkat çekicidir. Düşündüğümüzde, o kilidi açabilecek tek kişinin kadın olduğunu anlayabilmekteyiz. Çünkü kilit, kadının seçme özgürlüğünü göstermektedir. Kadın yatağın hemen kenarındaki sandalyeye oturarak donuk bir ifadeyle genç adamın yatak üzerindeki eşyalarına bakmaya başlar. (Bkz. resim no 14) Bu sahneyi de, sevdiğinin anılarına sahip çıkan bir kadının yas tutması biçiminde yorumlayabiliriz. Bu sırada, odanın kapısında bir adam görülür. Bir elini beline dayamış , diğer eli havada heykel gibi (poz verircesine) durmaktadır. Yüzünde pandomimcilerinkine benzer bir makyaj vardır. Kadın kapıya döner. Yakın çekimle adamın elindeki karıncalar görüntülenir. Kadın ve adam birlikte ele bakarlar.(Bkz. resim no 15) El adeta cansız gibidir. Bu sahne de, Salvador Dali'nin gördüğü düşün filme uyarlanmış halidir. Yine Gwynne Edwards, karıncaların gezindiği el sahnelerini "cinsel uyarıcı" olarak yorumlar (49). Kapıdaki adam, hareketsiz duruşu ve makyajı ile günlük yaşama aykırı bir tiptir. Bu gerçektışılık, bir yabancılaştırma unsurudur. Bunuel, film boyunca bu yöntemi kullanarak, izleyicinin filmle özdeşleşmesini engeller.

(49): *İbid.*, s. 47.

Film, yukarıdan çekimle, elinde uzun bir çubuk, yerde duran kesik bir elle oynayan bir kadının görüntülenmesiyle devam eder. Kadının etrafını kalabalık bir erkek topluluğu sarmıştır.(Bkz. resim no 16, 17) Burada, cansız el motifi bir kez daha karşımıza çıkar. Polis, kalabalığın kadına yaklaşmasını engellemeye çalışır. Kalabalık içindeki adamlardan biri, kendi bileğini ovuşturur. Bu hareketle yönetmen, toplumsal duyarlılığın düzeyine bir eleştiri getirir. Adam kendi elinin varlığına sevinmiştir. Polis, yerdeki kesik eli alır ve daha önceki ayırmada gördüğümüz kutuya koyarak kadına verir. Kalabalık dağılır. Kadın caddede yalnız kalır. Elindeki kutuya sıkı sıkı sarılmıştır. Sağından ve solundan hızla arabalar geçer. Kadın donmuş gibidir. Sonunda arabalardan biri kadına çarpar.(Bkz. resim no 18, 19) Kesik el izleyiciye, kadının sevdiğine ait olduğunu düşündürür. Kadın, sevdiğinden kalan tek parça ile adeta intihar etmiştir. Eli karıncalı adam ve genç kadın bu olup bitenleri, odanın penceresinden izlemektedirler. Aralarında konuşurlar. Adam aniden kadının memelerine saldırır. İzlediği olay, onda cinsel istek uyandırmış gibidir. Kadın geriler. Adam üzerine gider. Kadını duvara sıkıştırır.(Bkz. resim no 20) Adam kadının memelerini giysilerinin üzerinden okşarken, bu görüntünün üzerine çıplak bir kadının memelerini ve kalçasını okşayan erkeğin görüntüsü biner.(Bkz. resim no 21, 22, 23, 24, 25) İkinci görüntü silinir. Adamın gözleri havaya dikilmiş, ağzından da sular akmaktadır. Bu görüntü, kurbanının kanını emmeyi başarmış bir vampirin doyum anını çağrıştırmaktadır.(Bkz. resim no 26) Kadın adamı iterek kaçmaya başlar. Odada koşarlar.(Bkz. resim no 27) Kadın, duvardan aldığı ağaç süslemeyle adamı tehdit eder. Süslemenin ağaçtan yapılmış ve haç işaretine benziyor olması dikkat çekicidir.(Bkz. resim no 28) Vampirlerin ancak ağaç kazıkla öldürülebildiğine ve haç işaretinden korktuklarına inanılmaktadır. Bunun üzerine adam da kadına kızar ve omuzladığı iki halatla odanın tüm eşyalarını çekmeye başlar. Halı, masa, yatak, sandalyeler dahil herşeyi götürmektedir. Götürdükleri arasında, yerde yatmakta olan iki papaz da vardır. (Bu papazlardan birini Salvador Dali oynamıştır.) Adam aynı zamanda, üzerinde çürümüş eşek başı bulunan bir piyanoyu da çekmektedir.(Bkz. resim no 29, 30, 31, 32) Odanın bu dağınıklığı gerçeküstücü kargaşayı yansıtmaktadır. Kadın, korkuyla adama bakar. Adam kaçarken, kolu kapıya sıkışır. Elinde yine karıncalar vardır. (Bkz. resim no 33, 34, 35) Kadın kapıyı kapamaya çalışırken yatağı

görür. Yatakta, bisikletli genç adam yatmaktadır.(Bkz. resim no 36) Kadın ona doğru ilerler. Sevdığı erkeği kaybetmiş genç bir kadının cinsel tacize uğraması yaşamın bir gerçeğidir. Yönetmen bu dramatik yapıyı, gerçeküstücü unsurlarla harmanlayarak sunar. Piyanonun üzerindeki eşek başı, bu unsurlardan en çarpıcı olanıdır. Eşegin açık ağzından görünen dişleri, piyanonun tuşlarıyla benzerlik gösterir. Gerçekte bu biçimsel benzerliğin dışında, piyano ve eşek arasında hiçbir bağlantı yoktur. Aynı ilgisizlik ilişkisi, genç adamın odadan sürükleyerek çıkardığı diğer figürler için de geçerlidir. İki papazın da, sahnenin içeriğiyle ilgisi yoktur. Burada Bunuel' in sunduğu nedensizlik ilişkisi, gerçeküstücü anlatımın ilkelerinden biridir. Bunuel bunu, görüntünün gücünü artırmak için kullanır. Odada birdenbire beliren bu figürler, izleyicinin irkilmesine neden olmaktadır. Aynı anda izleyici, bu çarpıcı figürlerle sahnenin içeriği arasında anlamsal bir bağlantı da kuramadığı için, perdedeki görüntüye yabancılaşmaktadır.

Daha sonra merdivenleri çıkıp zili çalan bir adam görüntülenir. Ardından, duvarda açılmış iki delikten çıkan iki elin bir kokteyl karıştırıcısını sallaması görülür.(Bkz. resim no 37, 38) Konca Yumlu, bu sahnedeki ses ilişkisi için şunları yazar: " Bu sahnedeki ilişki, ses açısından da saçmadır. Sessiz film olduğunu düşünürsek, daha da anlaşılmazdır. Bunuel, seyircinin zekasına güvenir çünkü bu kısa anda aklın 'zırr' sesinden 'şık-şık' sesine geçişi gerekmektedir. Seyirci aynı zamanda bu iki ses arasındaki espiriyi de anlamalıdır. Gerçeküstücülük bu "oyunsuluk" olmadan varolamaz. Yalnızca akıldışı ve eğlenceli olduğu için gerçeküstücülüğün saçma doğasına seslenir (50). Kadın kapıyı açar. Adam hızla içeri girer. Yataktaki bisikletli genç adama gitmesini işaret eder.(Bkz. resim no 39) Genç adamın beyaz giysilerini tek tek balkondan aşağı fırlatır. Genç adam kutunun kordonunu saklamaya çalışır. Ancak diğer adam onu da fırlatır. Genç adam elleri havada duvara yaslanır. Diğer masadan iki kitap alır ve onun eline verir. Genç adamın elindeki kitaplar, iki silaha dönüşür. Diğerine ateş eder.(Bkz. resim no 40) Adam ağır çekimle yere düşerken, cansız çıplak bir kadın mankenin sırtına sürtünerek yere düşen bir erkek görüntüsü araya girer. Cansız kadın manken, açık havada bir taşın üzerine oturtulmuş ve arkadan görüntülenmiştir.(Bkz. resim no 41, 42, 43, 44) Ünlü ressamların tablolarındaki çıplak kadın figürlerini anımsatmaktadır.

(50): YUMLU Konca, " Sürrealist Sinema ve Luis Bunuel ", *Düşünceler*, s. 5.

Mankenin görüntüsü kaybolur. Çevreden gelen adamlar, yerde yatan adamın cesedini taşırlar.bkz.(Bkz. resim no 45) Ekran kararır. Bu ayrımındaki anlatımı, genç kadının ölen sevgilisinin anılarından kurtuluşu olarak yorumlayabiliriz. İki adam arasındaki kavga da bize, kadının iç çatışmasını çağrıştırmaktadır. Kadın bir yandan yas tutmakta, diğer yandan da yaşamın devam ettiğinin ayrımına varmaktadır.

Görüntü açıldığında, başroldeki kadının kapıdan içeri girdiğini görürüz. Duvarda bir kelebek vardır.(Bkz. resim no 46) Kadın ona bakar. Kelebek hareket eder. Yakın çekimle kelebeğin üzerindeki desen görüntülenir. Bir kurukafaya benzemektedir.(Bkz. resim no 47, 48) Burada kurukafa, geçmişte kalan ölümü simgelemektedir. Kelebek baharın müjdecisidir. Nitekim bir sonraki sekans "Baharda" altbaşlığını taşıyacaktır. Kadının karşısında duran genç adam sinirli bir hareketle, yüzünden kendi dudaklarını siler. Bunun üzerine kadın çantasından çıkardığı rujla dudaklarını boyar. Telaşla koltukaltına bakar. Hiçbir şey yoktur. Adamın yüzünde sakalların büyüdüğünü görünce şok olur. Küstah bir tavırla dilini çıkartır, elini sallayarak gider.(Bkz. resim no 49) Giderken eşarpını boynuna takar. Eşarp da çapraz çizgilidir. Bu sekans için Konca Yumlu " Bu sekansın Freudcu çözümlemesinin pek bir anlamı yoktur. Sergilenen genital alışveriş veya genç adamın cinsel güvensizliği kimseyi ilgilendirmeyecektir. İzleyiciyi asıl etkileyen, bu iki insanın şakamsı bir tarzda birbirlerine hakaret etmesidir. Cinslerarası kavganın gülünç bir tasviridir. Bilincimizle algılayabilmemiz için çok fazla tuhaf olan bu görüntü,bilinçaltı düzeyde duygusal olarak hissedilir" demektedir (51).

Genç kadın sahilde beklemekte olan adamın yanına koşarak gelir. Adam kolundaki saati gösterir. Kırğındır. Kadın kendini bağışlatmaya çalışır.(Bkz. resim no 50) Öpüşürler. Sahilde oynaşarak yürümeye başlarlar. Taşların üzerinden atlarken, çamurun içinde bisikletli adamın balkondan fırlatılan eşyalarını bulurlar.(Bkz. resim no 51, 52) Umursamaz bir tavırla alıp, atarlar. Kadın bir ölünün anılarını geride bırakmış ve yeniden aşkı yaşamaya başlamıştır.

(51): İbid., s. 3.

Filmin son sekansı "Baharda" altbaşlığını taşır. Görüntüde bellerine kadar kuma gömülmüş, biri kadın diğeri erkek iki cansız beden vardır.(Bkz. resim no 53) Bunlar, bisikletli adamın eşyalarının yerinde bitmiş kuru otlar gibi durmaktadırlar.



4. 1. 4. Filme Ait Sonuç

Endülüs Köpeği, gerçeküstücü olması için yapılmamış ancak bittikten sonra birçok gerçeküstücü öge taşıdığı farkedilmiş bir filmidir. Gerçeküstücü anlayışın temelinde yatan düş, çılgınlık, olağanüstülük, mizah, acayiplik, şaşırtıcılık ve anındalık filmin de taşıdığı gerçeküstücü öğelerdir. Film gerçekte düşsel çağrışımlara dayalı bir fantezidir. Nuray Alkul film için "Bugün bile film izlendiğinde kışkırtıcı bir özellik taşır. İçimizde bir ürpertiye yol açar ve rüya görüyormuş gibi bir hisse kapılırız" der (52). Bunuel de 1952 yılında gerçeküstücülüğü tanımlarken "Film, düşmanların elinde muhteşem ve tehlikeli bir silahtır. Bir film, rüyanın istemsiz taklididir" ifadesini kullanır (53). Gerçeküstücü film izleyiciyi bilinçten, bilinçdışına iter. Bunuel de **Endülüs Köpeği**'nin bilinçdışı hislerle yönetildiğini" söyler (54). Filmin adı bile bu anlayışla belirlenmiştir. **Endülüs Köpeği** keyfi konmuş bir ad değildir. Filmin teması ile gizli bir bilinçdışı bağlantısı vardır. Bu bağlantı, akımın nedensizlik ilkesi ile ilişkilidir. Filmin adının, içeriğiyle hiçbir ilgisi yoktur. Ancak Bunuel, bunu bir engel olarak görmez. Tam tersi bu durum, amacıyla örtüşür. Bunuel'e göre yüzlercesi arasından seçilen bu ad, en uygundur. Çünkü bu ad hem alışlagelmişin dışında oluşu hem de içerikle ilişkisizliği nedeniyle, izleyicinin aklını meşgul edecektir. İzleyici, film boyunca bu adın anlamını ve konuluş nedenini çözmeye çalışacaktır (55).

Endülüs Köpeği, düşsel anlatımı, tedirgin edici sahneleri ve deneysel yaklaşımı ile gerçeküstücü dili başarıyla kullanmaktadır. Film teknik anlamda da akımın özelliklerini taşır. Kararma ve açılmalar, yakın çekimler ve üst üste bindirmeler bu özellikler arasında sayılabilir. Daha önce gerçeküstücü ressamların da başvurduğu iki görüntüyü üst üste bindirme tekniği, filmde sıkça kullanılmıştır. Böylece görsel zenginliğin yanı sıra,

(52): ALKUL Nuray, "Gerçeküstücülük", *Sinema Akımları*, s. 66.

(53): BATUR Enis, "Gerçeküstücülük ve Hayat", *Gergedan*, s. 21,22.

(54): EDWARDS Gwynne, *The Discreet Art of L. Bunuel*, s. 50.

(55): *İbid.*, s. 55.

fantezi ve düş dünyasına uyum sağlanmıştır.

Film, gizli bir mizah içermektedir. Bunuel, komik bir anlatım yerine, akıl yoluyla düşünerek bulunabilecek bir mizahi yaklaşımı benimsemiştir.

Yine gerçeküstücü tekniklerden biri olan olağandışılığa, filmde bolca yer verilmiştir. Piyano üzerindeki çürümüş eşek başı, usturayla kesilen göz, adamın yüzünden silinen dudaklar gibi olağandışı unsurlar, izleyicide şaşkınlık yaratmaktadır.

Filmde kullanılan tekniklerden bir diğeri de, gerçeküstücü nesnelerin varlığıdır. Çapraz çizgili kutu, kesik el, karıncalar ve kurukafa desenli kelebek gibi nesne ve figürler, anlatımı destekleyici unsurlardır.



5. SONUÇ

Gerçeküstücü akım, 1924- 1939 yılları arasında yer alır. Ancak gerçeküstücülük olgusu, bu tarihte ortaya çıkmış değildir. Sanat tarihi gerçeküstücülüğün ataları sayılabilen sanatçı ve akımın habercisi olabilecek çalışmalarla doludur. Aynı anlayışla, olgunun 1930' lu yıllarda sona erdiğini söylemek de olası değildir. Bugün bile gerek sanatsal gerekse gündelik yaşamda yer alan pek çok üründe, gerçeküstücülüğün süregelen etkilerini hissedebilmekteyiz. Bu nedenle gerçeküstücülüğü salt sanat akımı olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır. Gerçeküstücülük, belli bir teknik anlayışla ya da sistemle sınırlandırılmış bir sanat hareketi olmaktan çok temelinde düş, bilinçdışı ve olağandışının yer aldığı bir düşünce hareketi olarak algılanmalıdır.

Bu çalışmada, gerçeküstücü bir ressam ile yine gerçeküstücü bir yönetmenin ortaklığı esas alınarak, bu düşünce hareketinin sinemadaki yansıması araştırılmıştır. Araştırmaya, bu düşünce hareketinin akım haline dönüşmesine ortam hazırlayan sanatsal etkinlikler başlangıç oluşturmaktadır. I. Dünya Savaşı sonrasında, Avrupa' da ilk beliren sanat akımı Dadaizm olmuştur. Dada hareketi, gerçeküstücülüğe öncü kabul edilmesi nedeniyle çalışmanın sınırları içerisinde kısaca yer almaktadır. Ardından Gerçeküstücülük, tarihsel gelişimi, kullandığı teknikler ve topluluk üyeleri dikkate alınarak araştırılmıştır. Çalışmada, İspanyol ressam Salvador Dali' nin yönetmen Luis Bunuel' le olan ortaklığı nedeniyle gerçeküstücü resimden de sözedilmiştir. Dali' nin sanat çalışmaları yaşamöyküsüyle birlikte sunulmuştur.

Araştırmanın devamında, gerçeküstücü sinema yer almaktadır. Sinema bu akım için hiçbir zaman verimli bir çalışma alanı olmamıştır. Yine de topluluk üyeleri, çok yakından olmasa da sinemayla ilgilenmişlerdir. Bu ilgi daha çok senaryo yazım çalışmaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın gerçeküstücüler tarafından çok benimsenmemiş olması ilginçtir.

Gerçeküstücülük, toplumsal önyargılara, mantıksal ve ahlaksal her türlü kısıtlamaya, kurulu düzenin tüm kurallarına karşı bir direniş sürdürür. Akım üyeleri, yöneldikleri amaca ulaşmak için, bir devrim gerçekleştirmek üzere yola çıkarlar. Tüm sınırları yıkarak, gerçek özgürlüğü elde edebilmek için her türlü aracı kullanırlar. Film de bu araçlardan biridir. Sinema düşün, bilinçdışının ve olağandışının anlatımı için oldukça verimli bir alandır. Sinemanın hem tekniği hem de dili buna olanak verir. Çünkü film, ressamların düşleri tual üzerinde anlatma çabalarını, fantastik imgeleri hareketlendirerek kolaylaştırabilmektedir. Yönetmen beyazperdede, dilediği görüntüyü dilediği biçimde sunma özgürlüğüne sahiptir. İşte bu nedenle, dili özgürleştirmek çabası içinde olan gerçeküstücülerin, bu özgürlüğü sonuna dek kullanması beklenirdi. Oysa topluluk üyelerinin film yapımına verdiği destek, bireysel çabalarla sınırlıdır.

Dali-Bunuel ortaklığı, araştırmanın merkezinde yer almaktadır. İki sanatçının akademi yıllarında başlayan arkadaşlıkları, 1929 yılında senaryosunu oluşturdıkları **Endülüs Köpeği** filmi ile sanatsal üretime dönüşmüştür. Film, akımın özelliklerini taşıyan sayılı filmlerden, en başarılı kabul edilenidir. Bunuel filmi gerçeküstücü olması için yapmamışsa da, sonuçta ortaya akıma ait birçok tekniğin kullanıldığı bir film çıkmıştır. Film, öncelikle daha senaryo yazım aşamasındayken otomatik yazı tekniğini benimser. Bunuel ve Dali, büyük bir coşku ile akıllarına gelen her düşünceyi, denetlemeden görselleştirmişlerdir. Amaç, düşsel fantezilerin yer aldığı çarpıcı bir film yapmaktır. Zaten filmin çıkış noktası da, iki sanatçının görmüş oldukları iki ayrı düştür. Çalışma, **Endülüs Köpeği'** nin yorumlanmasının ardından, filme ait bir sonuçla sonlandırılmıştır. Bu başlık altında, filmin taşıdığı akıma ait özellikleri saptanmıştır.

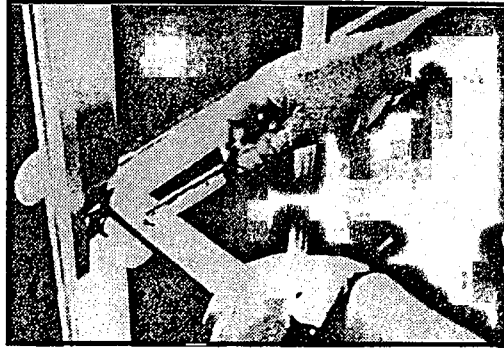
adeta bilinçdışı yaşamı ifade etmek için yaratılmıştır. Bilinçdışı yaşamı açıklarken, özneliliğin oynadığı rol önem kazanır. Bunun için Bunuel, "filmlerini izleyen herkesin kendisine en uygun biçimde yorumlamakta serbest olduğunu belirtirken, bir anlamda Liebman' ı da desteklemektedir. Benzer biçimde Salvador Dali de bu film için "...bırakın herkes kendine göre şeyleri okusun" demiştir (57).

Bütün bu açıklamalar dikkate alındığında, çalışmanın sonunda ressam Salvador Dali ve yönetmen Luis Bunuel' in **Endülüs Köpeği**' ni oluştururken, bir anlam yaratma çabasında olmadıkları sonucuna varılmaktadır. Hatta onların, anlamın değil, anlamsızlığın peşinde olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. İki sanatçının filmi, herkesin kendisine göre yorumlayabileceğini söylemeleri de bunu kanıtlamaktadır. Gerçekte Dali de Bunuel de, filmin gerçeküstücü olup olmadığıyla ilgili değildirler. Daha çok, özgür bir film yapmayı hedeflerler. İşte sırf bu nedenle bile, film gerçeküstücüdür. Çünkü her alanda özgürlüğe ulaşma çabası, akımın birincil ilkesidir.

(57): YUMLU Konca, "Sürrealist Sinema ve Luis Bunuel", **Düşünceler**, s. 3.



Resim no :1



Resim no :2



Resim no :3



Resim no :4

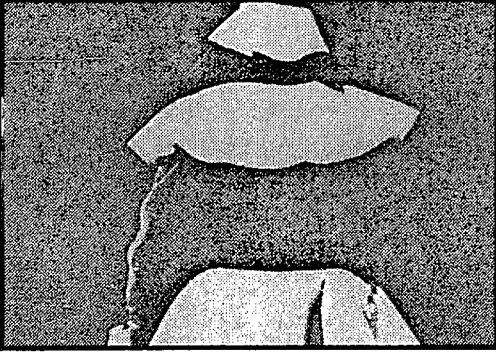


Resim no :5



Resim no :6

I. Epizota ait önemli kareler



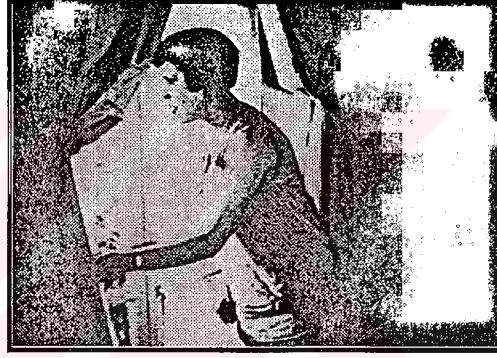
Resim no :7



Resim no :8



Resim no :9



Resim no :10

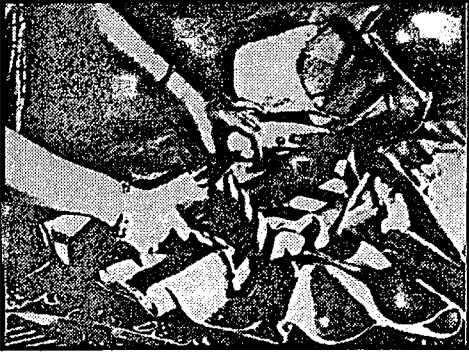


Resim no :11



Resim no :12

II. Epizota ait önemli kareler



Resim no :13



Resim no :14



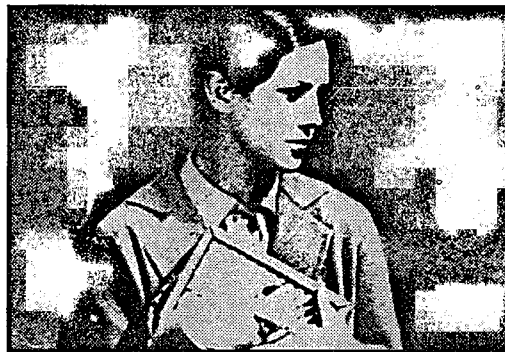
Resim no :15



Resim no :16



Resim no :17



Resim no :18



Resim no :19



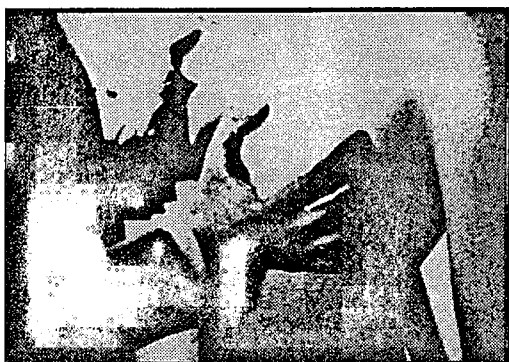
Resim no :20



Resim no :21



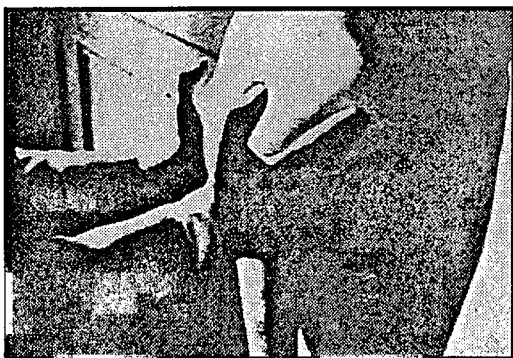
Resim no :22



Resim no :23



Resim no :24



Resim no :25



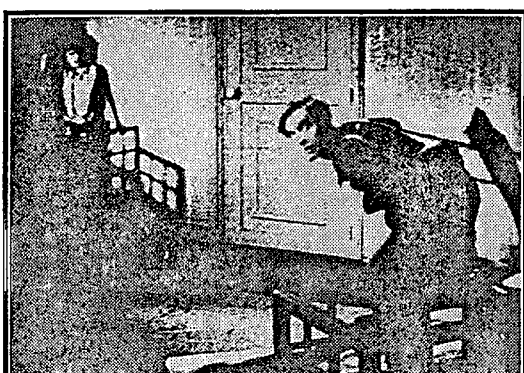
Resim no :26



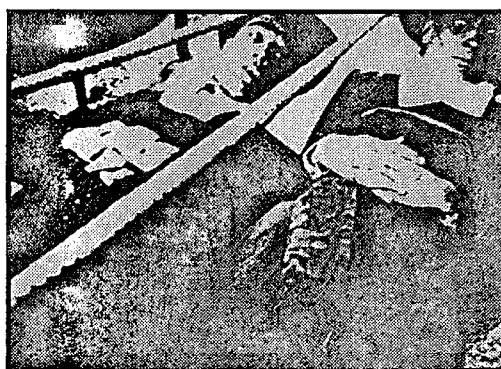
Resim no :27



Resim no :28



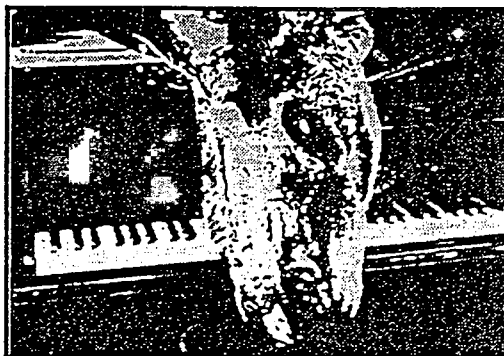
Resim no :29



Resim no :30



Resim no :31



Resim no :32



Resim no :33



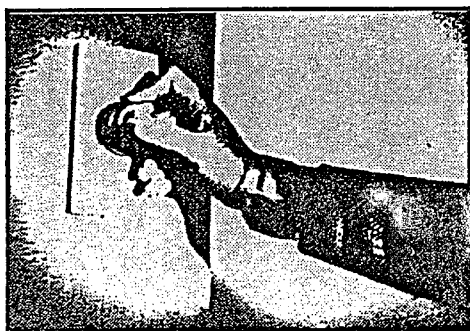
Resim no :34



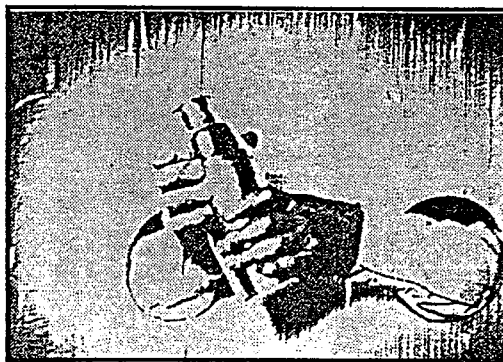
Resim no :35



Resim no :36



Resim no :37



Resim no :38



Resim no :39



Resim no :40



Resim no :41



Resim no :42



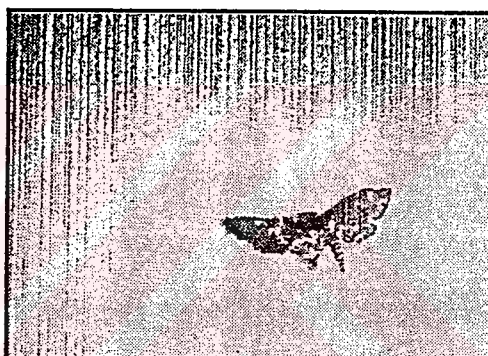
Resim no :43



Resim no :44



Resim no :45



Resim no :46



Resim no :47



Resim no :48



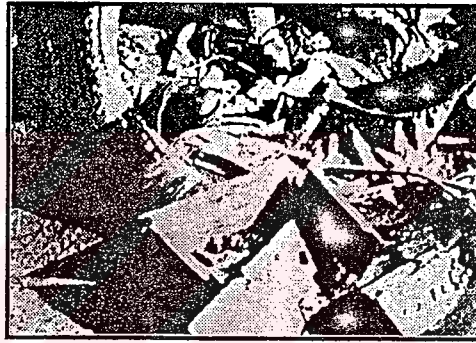
Resim no :49



Resim no :50



Resim no :51



Resim no :52



Resim no :53

RESİM KAYNAKÇASI

- I- Man RAY, **Litterature** dergisinin üçüncü sayısının kapak sayfası, 1922.
PASSERON René, **Sürrealizm Sanat Ans.**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 9.
- II- André BRETON, **Kendi Portresi.**
PASSERON René, **Sürrealizm Sanat Ans.**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 133.
- III- Salvador DALI, **Minotaure** dergisinin sekizinci sayısının kapak sayfası, 1936.
33x26,5 cm. Isidore Ducasse Güzel Sanatlar Galerisi, New York.
NERET Gilles, **Dali**, ABC Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 42.
- IV- Hieronymus BOSCH, **St. Anthony' nin Baştan Çıkarılması**, Detay, 1505.
131,5x119 cm., Museo Nazionale di Arte Antica, Lizbon.
I Maestri Del Colore Kataloğu, **Bosch**, s. 93.
- V- Pieter BRUEGEL, **Ölümün Zaferi**, 1562.
117x162 cm. Museo del Prado, Madrid.
I Maestri Del Colore Kataloğu, **Bruegel**, s. 11.
- VI- William BLAKE, **Şehvet Çemberi**, 1824-7.
KINAY Cahid, **Sanat Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1993, s. 152.
- VII- René MAGRITTE, **Tecavüz**, 1939.
Bursa Bağımsız Kadın İnisiyatifi Derneği Takvimi, 1999.
- VIII- G. de CHIRICO, **Tedirgin Esin Perileri**, 1916-7.
Bayerische Staatsgemalde-sammlungen, Münih.
İPŞİROĞLU Nazan-Mazhar, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 21.
- IX- Pablo PICASSO, **Koltukta Oturan Kombinezonlu Kadın**, 1913-4.
Özel Koleksiyon, New York.
The Great Artists, **Picasso**, Funk & Wagnells, 1978, New York.
- X- Max ERNST, **Sürrealizm ve Resim**, 1942.
PASSERON René, **Sürrealizm Sanat Ans.**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 22.
- XI- Salvador DALI- **Galarina**, 1944-5.
64,1x50,2 cm., Gala-Salvador Dali Vakfı, Figueras.
GILLES Néret, **Dali**, ABC Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 61.

- XII- Salvador DALI, **Beleğin Devamı**, 1931.
24x33 cm. Modern Sanatlar Müzesi, New York.
NERET Gilles, **Dali**, ABC Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 26.
- XIII- Salvador DALI, **Uyku**, 1937.
51x78 cm., Boymans-van Beuningen Müzesi, Rotterdam.
NERET Gilles, **Dali**, ABC Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 46.
- XIV- Salvador DALI- **Arzunun Sağladıkları**, 1929.
22x35 cm., Özel Koleksiyon.
NERET Gilles, **Dali**, ABC Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 24.
- XV- Salvador DALI, **Çürümüş Eşek**, 1928.
61x50 cm., André-François Petit Koleksiyonu, Paris.
NERET Gilles, **Dali**, ABC Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 18.
- XVI- Salvador DALI- **İstakoz Telefon**, 1936.
15x30x17 cm., Boymans-van Beuningen Müzesi, Rotterdam.
NERET Gilles, **Dali**, ABC Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 39.
- XVII- Salvador DALI- **Mae West Dudaklarından Divan**, 1937.
92x213x80 cm., Kraliyet Sanat Galerisi, Brighton.
NERET Gilles, **Dali**, ABC Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 40.
- XVIII-Elsa SCHIAPARELLI, **Dali' den Esinlenilen Şapka Tasarımları**, 1937.
NERET Gilles, **Dali**, ABC Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 40.
- XIX- Bunuel ve Dali.
DAMASE Jacques, **Luis Bunuel: Goya 1928**, Paris, s. 2.
- XX- Dali ve Lorca.
DAMASE Jacques, **Luis Bunuel: Goya 1928**, , Paris, s. 3.

KAYNAKÇA

- ADANIR Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yayınları, İzmir, 1987.
- ADKINSON Robert, **Modern Film Script**, Lorrimer Publishing, London, 1971.
- ALKUL Nuray, "Gerçeküstücülük", **Sinema Akımları**, Anadolu Üniversitesi Yay., 1982.
- AYHAN Ece, " Sinema, Gerçeküstücülük ve Psikoanaliz", **Yeni Sinema**, s.12.
- BRETON André, **What is Surrealism**, Pluto Press, London, 1978.
- BUNUEL Luis, **Son Nefesim**, çev. İlkay Kurdak, Afa Yayınları, İstanbul, 1986.
- BÜKER Seçil, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost Kitabevi, Ankara, 1985.
- COLINA Jose de la & TURRENT Tomas Perez, **Objects of Desire**, Marsilio Publishers, New York, 1992.
- DALI Salvador, **Bir Dahinin Güncesi**, çev. Semih Aközlü, İmge Kitabevi, İstanbul, 1996.
- DAVİD Yasha, **Bunuel**, Bundesrepublik, Germany, 1994.
- EDWARDS Gwynne, **The Discreet Art of Luis Bunuel**, Marion Boyars, London, 1982.
- FINKELSTEIN Haim, "Dali and Un Chien Andalou" ,**Dada and Surrealist Film**, New York, 1987.
- FRY Nicholas, **Modern Film Scripts**, Simon and Schuster, New York, 1972.
- GIANETTI Louis, **Understanding Movies**, Prentice-Hall, U.S.A., 1982.

GOULD Michael, " Sürrealist Sensibility", **Surrealism and the Cinema**,
Barnes - Tantivy Press, London, 1972.

GOUDAL Jean, " Sürrealism and Cinema", **The Shadow and Its Shadow**,
British Film Institute, London, 1978.

HAUSSER Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev. Yıldız Gölönu,
Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

HİLAV S., ERTEM E ., KUTLAR O., **Gerçeküstücülük**, De Yayınları, İstanbul,
1962.

KERİMOĞLU Başak, " Dadaizm", **Sinema Akımları**, Anadolu Üniversitesi Yay.,
Eskişehir, 1982.

KOVACS Steven, **The Story of Sürrealist Cinema**, Associated University Press,
New Jersey, 1980.

KYROU Ado, " Gerçeküstücüler ve Sinema", çev: Samih Rıfat, **Gergedan**, s.6,
Dönemli Yayıncılık, İstanbul, 1987.

MELLEN Joan, **The World of Luis Bunuel**, Oxford University Press, New York,
1978.

ÖZTÜRK Ruken, " Gerçeküstücülüğün O Belirsiz Çekiciliği", **Sinema Akımları**,
Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1982.

PASSERON René, **Sürrealizm Sanat Ans.**, çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi,
İstanbul, 1982.

TURANİ Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.