



Gerçeküstücü Şiirde ve Sinemada İmge

Yüksek Lisans Tezi

Leylakhanım GANBARLI

ESKİŞEHİR 2019

GERÇEKÜSTÜCÜ ŞİİRDE VE SİNEMADA İMGE

LEYLAKHANİM GANBARLI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Hakan SAVAŞ

Eskişehir

Anadolu üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

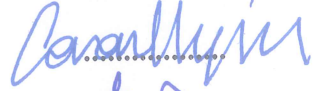
Temmuz 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Leylakhanım GANBARLI'nın "Gerçeküstücü Şiirde ve Sinemada İmge" başlıklı tezi 23 Ağustos 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

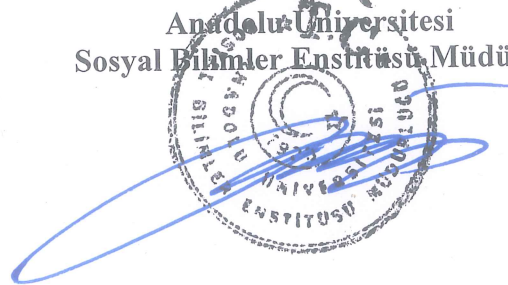
Üye (Tez Danışmanı) : Doç.Dr.Hakan SAVAS
Üye : Dr.Öğr.Üyesi Canan ULUYAĞCI
Üye : Dr.Öğr.Üyesi Ezgi EYÜBOĞLU

İmza


.....

.....

.....

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



ÖZET

GERÇEKÜSTÜCÜ ŞİİRDE VE SİNEMADA İMGE

Leylakhanım GANBARLI

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos 2019
Danışman: Doç. Dr. Hakan SAVAŞ

Sinema ve diğer sanat dalları arasındaki ilişkiler, pek çok kez bilimsel araştırmalara konu olmuştur ve halen konu olmaya devam etmektedir. Sinema sanatı ile diğer sanat dalları arasındaki ilişkilerin yanı sıra, özellikle edebiyatla sinema arasında köklü bir ilişki vardır ve bu ilişki, daha çok roman/düzyazı ve sinema etkileşimi üzerinden incelenmiştir. Düzyazı ve sinema ilişkisinin konu edildiği çalışmalarla birlikte, şiir ve sinema arasındaki ilişkinin ele alındığı araştırmalar da alanyazında yer almaktadır. Ancak modern şiir ve modern şiirin temel, en önemli öğelerinden biri olan imgeyle sinema arasındaki ilişkiye değinen az sayıda çalışma olduğu görülmüştür. Bu bağlamda bu araştırma, modern şiirin 20. yüzyıldaki en güçlü karşılığı olan gerçeküstücü şiir ile sinema arasındaki ilişkiyi, imge aracılığıyla irdelemektedir. Bu kapsamda René Clair'ın *Perde Arkası* (1924) ile Man Ray'in *Denizyıldızı* (1928) filmleri sözü edilen ilişkinin ilk görünümünün yer aldığı film örnekleri olarak seçilirken, Luis Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* (1929) filmi, gerçeküstücü şiir ve sinema etkileşiminin ilk güçlü örneği olarak seçilmiş ve her üç film nitel araştırma kapsamında, betimsel analiz modeliyle çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gerçeküstücü Şiir, Gerçeküstücü Sinema, İmge, René Clair, Man Ray, Luis Bunuel.

ABSTRACT

IMAGE IN SURREALIST POETRY AND CINEMA

Leylakhanım GANBARLI

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, August 2019

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Hakan SAVAŞ

The relations between cinema and other arts have been the subject of many scientific researches. In addition to the relations between cinema and other arts, there is a deep-rooted relationship between literature and cinema, and this relationship is mainly examined through the interactivity between novel/prose and cinema. Together with the studies upon the relationship between prose and cinema, researches that deal with the relationship between poetry and cinema also take part in the literature. However, it has been observed that there are few studies on the relationship between modern poetry and image, which is one of the basic and most important elements of modern poetry, and cinema. Accordingly, this study examines the relationship between surrealist poetry, the most powerful reflection of modern poetry in the 20th century, and cinema through the concept of image. In this context, René Clair's *Entr'acte* (1924) and Man Ray's *L'étoile de mer* (1928) are selected as examples in which the aforementioned relationship has appeared first, while Luis Bunuel's *Un chien andalou* (1929) is selected as the first significant example of the interactivity between surreal poetry and cinema, and all three films are analyzed through descriptive analysis model within the scope of qualitative research.

Key Words: Surrealist Poetry, Surrealist Cinema, Image, René Clair, Man Ray, Luis Bunuel.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada beni görüşleri ve önerileriyle yönlendiren, değerli zamanını her zaman bana ayırarak desteklerini benden esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. Hakan SAVAŞ'a, dostluklarıyla yanımda olan, Araş. Gör. Tayfun Dalkılıç'a, Araş. Gör. Çağrı Yılmaz'a, Borbala Barta'ya ve aileme sonsuz teşekkür ederim.

31/07/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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



(İmza)

Seylanhan, Canlarlı

(Öğrencinin Adı Soyadı)

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
1.GİRİŞ	1
1.1. Problem	9
1.2. Amaç	13
1.3. Önem	13
1.4.Varsayım	14
1.5. Sınırlılıklar	15
2.YÖNTEM.....	16
2.1. Araştırma Modeli.....	16
2.2. Verilerin Toplanması	16
2.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	17
3. ALANYAZIN.....	19
3.1. Gerçeküstücülüğün Temelleri	19
3.1.1. Modernizm.....	19
3.1.2. Avangard.....	24
3.1.3. Dada	26
3.1.4. Gerçeküstücülük akımının doğumu.....	33
3.1.4.1. Psikanaliz ve gerçeküstücülük.....	36
3.1.4.2. Toplumsal ve düşünsel temeller.....	42

3.1.4.3. Gerçeküstücülüğün estetik yansıması	53
3.1.4.3.1. Gerçeküstücü yöntem olarak kara mizah	54
3.1.4.3.2. Gerçeküstücü nesneler	55
3.1.4.3.3. Nefis ceset.....	59
3.1.4.3.4. Çılgınlık	60
3.1.4.3.5. Harikülade ya da masalsı olanın güzelliği	61
3.1.4.3.6. Düşler	62
3.1.4.3.7. Otomatizm	66
3.2. İmge.....	70
3.2.1. İmge oluşturma aracı olarak eğretileme	74
3.2.2. Modern şiirin doğumu	80
3.2.3. Gerçeküstücü şiir ve imge.....	89
3.3. Gerçeküstücülük ve Sinema	96
3.3.1 Gerçeküstücülerin sinemaya bakışı ve ilk denemeler.....	97
3.3.2 Gerçeküstücülüğe giden yolda avangard filmler	106
3.3.3 Gerçeküstücü sinemanın doğumu ve Bir Endülüs Köpeği.....	111
3.3.4 Gerçeküstücülük ve Luis Bunuel	114
4. BULGULAR VE YORUM.....	126
4.1. Perde Arkası Filmi ve Gerçeküstücü İmgenin Kullanımı	126
4.2. Deniz Yıldızı Filmi ve Gerçeküstücü İmgenin Kullanımı	130
4.3. Bir Endülüs Köpeği Filmi ve Gerçeküstücü İmgenin Kullanımı	132
5. SONUÇ	146
5.1. Tartışma	147
5.2. Öneri	149
KAYNAKÇA.....	150
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 3.1. Marcel Jango, “Volter Cabaresi”,(ölçüler belirsiz), tuval üzerinde yağlı boya,1916, Zürih.	25
Görsel 3.2. “Rastlantı Yasalarına göre Düzenlenmiş Kareler” 48.5 x 34.6 cm, Kolaj, 1916-1729, Modern Sanatlar Müzesi, New York	30
Görsel 3.3. Hannah Höch, “Uçuş”, 91/10 x 71/5,23x18.4 cm, fotomontaj, 1937 Whitechapel Gallerisi, Londra.	31
Görsel 3.4. Marcel Duchamp “Pisuar” 61cm x 36 cm x 48 cm, Modern Sanat Müzesi, San Fransisko	32
Görsel 3.5. Georges Batallie, Robert Desnos/ “Bir Kadavra”1930, Paris.	51
Görsel 3.6. Salvador Dali “Haşlanmış Fasulye ve Yumuşak Yapı; İç Savaşın Övgüsü”, 99.9x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1936, Çağdaş ve Modern Sanatlar Müzesi, New York.....	52
Görsel 3.7. Max Ernst, “Manastıra Girmek İsteyen Küçük Kızın Düşü”, 23.5 × 18.4 cm. kolaj, 1936, Modern Sanat Kütüphanesi Müzesi, New York.....	56
Görsel 3.8. Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi”nden görüntüler, 1938, Paris	59
Görsel 3.10. Hans Bellmer “Bebek”, 11.7 x 7.6 cm, heykel, 1936, Modern Sanatlar Müzesi, New York; Man Ray, “Alçı Döküm Çıplak Kadın”, 29.03. x 22.03, obje Modern Sanatlar Müzesi, New York.....	66
Görsel 3.11. André Masson,“Kuşların Doğumu”, 41.9 x 31.4 cm, kağıt üzerinde mürekkeple otomatik çizim, 1925, Modern Sanatlar Müzesi, New York; (sağ), André Masson, (İsimsiz), 23.5 x 20.6 cm, kağıt üzerinde mürekkeple otomatik çizim, 1924, Modern Sanatlar Müzesi, New York.....	69
Görsel 3.12. Salvador Dali “Belleğin Azmi”24.1 x 33 cm, Tuval üzerinde yağlı boya, 1934, Modern Sanatlar Müzesi, New York.....	93
Görsel 3.13. Max Ernst, “Kutsal Konuşma” 22.5 x 13.5 cm, kolaj, 1921, Almanya.....	94
Görsel 3.14. Gerorge Meliés “Aya Seyahat” 1902, Paris	99
Görsel 3.15. Louis Feuillade “Fantomas”1913, Fransa	101

Görsel 3.16. Andre Breton, Man Ray, Paul Eluard “Sinemasal Sayıklama Taklidi Denemesi”1935, Fransa.....	104
Görsel 3.17. Luis Bunuel, 1929, Paris	115
Görsel 3.18. Yere monte edilmiş karton uçağın önünde Federico Garcia Lorca ve Buis Bunuel, 1926, Madrid	117
Görsel 3.19. “Meslektaşımız Benjamin Peret bir papaza hakaret ederken”, Gerçeküstücü Devrim dergisi, 1928, Paris	120
Görsel 4.1. Perde Arkası/Kibrit çubukları, başın kaşınması ve tapınağın sütunları.....	126
Görsel 4.2. Perde Arkası/ Kağıt geminin gökyüzünde süzülüşü.	127
Görsel 4.3. Perde Arkası/ Balerinin erkek olduğunun görüldüğü sahne.....	128
Görsel 4.4 Denizyıldızı/”Ne kadar güzel” cümlesinin denizyıldızı görseli ile kullanımı.....	118
Görsel 4.5 Deniz Yıldızı/Cümle ve görüntünün birlikte kullanımı.....	131
Görsel 4.6 Deniz Yıldızı/ Aşkın ve arzusun beden ve denizyıldızı görseli üzerinden sunulması	131
Görsel 4.7. Bir Endülüs Köpeği/ Bulutun ayı ve usturanın gözü kestiği sahne	133
Görsel 4.8. Bir Endülüs Köpeği Bisikletli Bisikletli adam ve sokağın birlikte sunumu.....	134
Görsel 4.9. Marcel Duchamp, “Ütü Masası Olarak Rembrandt’ı Kullanın”, 1964, hazır nesne; Bir Endülüs Köpeği/ Vermer’in “Sütçü Kız” adlı eserinin görüldüğü sahne	135
Görsel 4.10 Bir Endülüs Köpeği/ Çizgili kutu, kağıt ve kravatın görüldüğü sahneler.....	136
Görsel 4.11. Bir Endülüs Köpeği/ Koltuk altı kılları ve denizkestanesinin görüldüğü sahne	137
Görsel 4.12. Salvador Dali’nin resimlerinde ve rüyasından hareketle Bir Endülüs Köpeği filminde yansıttığı karıncaların görüntüsü	139
Görsel 4.13. Bir Endülüs Köpeği/Erotizm ve ölümün ilişkilendirildiği sahne	140
Görsel 4.15. Bir Endülüs Köpeği/ Kuyruklu piano, din adamları ve hayvan cesedinin görüntüsü	141
Görsel 4.16. Bir Endülüs Köpeği/Erkeğin iyi ve kötü olarak ikiye ayrımının yer aldığı sahnede iyi tarafın kötüyü öldürdüğü görüntü.....	142
Görsel 4.17. Bir Endülüs Köpeği/ Erkeğin ormanda öldüğü sahnenin görüntüsü	143

Görsel 4.18. Bir Endülüs Köpeği/ Kelebek ve erkeğin yüzünün benzerliğinin yer aldığı görüntü.....	144
Görsel 4.19 Bir Endülüs Köpeği/Son sahne.....	145



1.GİRİŞ

Sanat dalları arasındaki etkileşim ve bu etkileşimle oluşan ilişkiler, sanat tarihi boyunca birçok farklı süreçten geçmiştir ve günümüzde de bu etkileşim ve ilişkiler devam etmektedir. Bu etkileşim sonucu sanat dalları harmanlanarak birbirlerinin teknik yanlarını; aynı zamanda da biçim ve içerik özelliklerini almış, bazen bunları yorumlayarak kendi yapılarına uygun bir şekilde yeni bir sanat yapıtında buluşturmışlardır. Bu noktada kendisinde tüm sanat dallarını birleştiren yedinci sanat sinema ve onun en temel, köklü kaynağı olarak bilinen edebiyat arasındaki ilişkinin öneminden söz edilebilir.

Sinemadan önce doğmuş olan her sanat dalı kendi gelişimini uzun yıllar içerisinde tamamlamış ve bundan sonra diğer sanat dalları ile etkileşim haline geçmiştir. Örneğin tiyatronun kökleri, henüz ilk çağlarda ilkel insanların avdan sonra bir araya toplanarak gerçekleştirdikleri simgesel hareketlere, oyunlara kadar uzanmaktadır. Bu oyunlar ‘taklit’, ‘eylem’, ‘toplucu katılım’ gibi üç temel ilke ile oyunla tiyatro arasındaki ilişkiye işaret ederken, tiyatronun köklerinin de ne denli eskiye dayandığını ortaya koymaktadır.¹ Tiyatro, benzer şekilde, gelişimi bin yıllar süren resim ve edebiyatla ilişkisini bu uzun gelişim sürecinin sonucunda oluşturmuş ve her bir sanat dalı bir diğerinin gelişimine katkı sağlamıştır. Sinema ise bilimsel ilerlemenin doruk noktasının yaşandığı modern çağın bir icadı olarak 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkmış, sadece doğuşuyla bile büyük bir heyecan ve şaşkınlığa sebep olmuştur.

Sinema, Lumière Kardeşler (Auguste 1862-1954, Louis 1864-1948) tarafından endüstri çağında icat edildiğinde (1895-96), gerçek görüntülerden yola çıkılarak sadece kar amacı güdülmüştür. Ancak kısa süre sonra sinemanın bundan daha fazlasına sahip olduğunu keşfeden sihirbaz George Méliès (1861-1938), yaptığı filmlerle; büyü, fantastik ve gerçeklik dışındaki farklı dünyaları yansıtmıştır. Sinemayı sihir yapmak için sonsuz olanaklara sahip bir icat olarak gören Méliès, yaptığı filmlerle, kurmaca sinemanın ortaya çıkışında ilk adımı atmıştır.²

Sinemada hayal gücünün ve buna bağlı olarak kurmaca türünün ortaya çıkmasına yönelik atılan ilk adım ne denli önemliyse, bu filmlerin yapımında geliştirilen teknikler de o denli önemlidir. Bu bağlamda, sinema tarihi boyunca sinemanın bir dil olarak gelişmesindeki en önemli katkılardan biri, Sergei Eisenstein’nın kurgu kuramı

¹ Ö. Nutku (1985) *Dünya tiyatrosu tarih.* (1. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi, s.17-18.

² L. Duca (1947) *Sinema tarihi.*(Çev: Nuri Sarıdoğan),İstanbul: Remzi Kitabevi, s.16-18.

olmuştur. Bu kurama göre, filmi oluşturan görüntüler, birbirine bağlı olarak belli bir sıra izlemenin yanı sıra, birbirinden bağımsız, karşıt görüntülerin çatışmasını oluşturacak biçimde de düzenlenebilirdi. Kendinden önceki sinema kuramcılarının tersine Eisenstein filmi oluşturan görüntülerin birleşimi yerine çatışmasının önemine vurgu yapmıştır:³

Eisenstein, sinemanın tiyatroyu ya da resmi taklit etmek yerine doğrudan doğruya dile, dilin işleyişine yönelmesi gerektiğini fark eden bir yönetmendir ve ona göre bir dil olan sinema yalnızca öykü anlatmanın aracı değildir. Sinema, kurgu ile kavramı, düşünceyi dile getirebilir. Bu açıdan bakıldığında, Eisenstein'in ünlü *Potemkin Zırhlısı* (*Bronyenosyets Potyomkin*, 1925) yalnızca Potemkin adlı gemide çıkan olayların, isyanın hikayesi değildir; ezilenin ezene karşı başkaldırması gerektiği düşüncesinin ve bir kavram olarak 'başkaldırı'nın filmidir. Sinema, panayır eğlencesi ya da yalnızca belge-kayıt olmaktan çıkarak, sanat olma yolunda en önemli adımlarından birisini atmıştır, çünkü bir filmin bir kavram ya da düşünceyi dile getirebilmesi demek, soyutlama yapmaya elverişli bir dil olduğunu da görmek, kabul etmek demektir.⁴

Ancak artan teknik olanaklarla birlikte, sinema, bir yandan bir sanat olarak gelişirken, diğer yandan da kitle kültürünün bir parçası olmuştur. Özellikle Hollywood sineması tüm dünyayı etkileyerek, hem sinemanın gelişmesine katkı sağlamış, hem de insanların sinemaya gün geçtikçe artan ilgisini ve bunun sonucunda ortaya çıkan talebi karşılamaya çalışmıştır.

Sinema, doğuşunda ve gelişiminde büyük katkısı olan resim, fotoğraf ve tiyatronun yanı sıra edebiyattan da büyük ölçüde yararlanmıştır. İlk olarak sinemanın resimle olan ilişkisine bakılacak olursa; sinemanın perspektif, ışık-gölge ilişkisi ve çerçeveleme düzeninde gerekli olan birçok öğeleri resimden yola çıkarak oluşturduğu görülmektedir. Resimle beraber fotoğraf sanatı da sinemayı kompozisyon, ışık kullanımı, pozlama, çerçeveleme gibi optik bakışı oluşturan öğeleriyle etkilemiştir. Bunun yanı sıra fotoğraf ve sinema arasındaki temel benzerlik ise iki sanat dalının da gerekli teknik araçların icadı sonucu ortaya çıkmasıdır. Andre Bazin, "film için fotoğraflaştırılmış oyun demek olanaklıdır" ifadesi ile, birbirinin devamı olan fotoğraf karelerinin sıralanması sonucu hareketli görüntülerin ortaya çıktığına işaret etmektedir. Bu aktarılanların yanı sıra ilk sinematografi örneğini 1872'de Eadweard Muybridge'in (1830-1904) -kendi tasarımı olan karmaşık bir makine ile- bir atın devingenliği

³ S. Bükler (1985). *Sinema dili üzerine yazılar*. (1. Baskı), Ankara: Dost Kitabevi, s.11-14.

⁴ H. Savaş (2012). *Kiraz mevsimi ve sinema bileti*. (1. Baskı), Ankara: Nigen Kitap, s.147-148.

sırasında saniyede 16 kare çekerek elde ettiği göz önünde bulundurulduğunda, sinemanın teknik gelişiminin kökeninde fotoğrafın olduğu söylenebilir.⁵

Sinemanın tiyatro ve edebiyatın mirasçısı olduğunu belirten Andre Bazin; bu durumu, ilk dönemlerinde film kalitesi düşük olduğu için, sinemanın, köklü bir geçmişin mirasına sahip olan tiyatro ve edebiyattan beslenmek durumunda kalmasıyla açıklamaktadır. Bazin'e göre, teknolojik ilerlemenin ürünü olan sinema, özgün senaryolarla risk almak yerine ilk zamanlar William Shakespeare'in eserlerinden (1564-1616) ve Georges Feydeau (1862-1921) gibi tanınan edebiyatçıların eserlerinin tiyatro uyarlamalarından yararlanmıştır. Uyarlanan tiyatro örneklerinde ilk zamanlar özgün metne neredeyse birebir sadık kalınmıştır. Bu durum, bir tür, tiyatro metninin sinemada izleyiciye sunulmasına benzemiştir. Sinemanın edebiyat eserlerini yorumlamadan, birebir sahnelemesi sinemanın edebiyattan beslenmesinin yanı sıra, edebiyatın da sinemadan beslenmesine yol açmıştır. Örneğin, Shakespeare'in *Hamlet (The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark, 1599)* adlı eserini sinemada Laurence Olivier'in (1907-1989) yönetmenliğiyle *V. Henri (Henry V, 1944)* adlı filmi olarak izleyen seyirci; Hamlet'in iç devingenliğini, sıkıntılarını daha iyi hissedebilmiş ve bu da Shakespeare'in daha iyi anlaşılabilmesine olanak sağlamıştır. Buradan hareketle her iki sanat dalı arasında karşılıklı bir etkilenmenin söz konusu olduğu söylenebilir.⁶

Sinemanın edebiyattan yararlanmasının bir nedeni izleyicinin dikkatini bildiği, alışkın olduğu hikayeler ve eserlerle sinemaya çekmek istemesi iken, bir diğer neden de sinemanın ilk zamanlar özgün senaryoya ihtiyaç duymasıdır. Bu nedenle sinema uzun yıllar, tiyatronun da yaptığı gibi, edebi eserlerin uyarlamalarına yer vermiştir. Louis Lumiere'in 1896 yılında Goethe'nin *Faust*'undan (*Faust, 1808*) birkaç kısa parçayı görüntülemesi, Melies'in 1899'da *Kül Kedisi (Cinderella)* masalını özet halde filmleştirmesi ile başlayan denemeler zaman içerisinde önemli sayılabilecek ilk edebiyat uyarlamalarına dönüşmüştür. Edebi türler içerisinde özellikle roman, ilk dönemlerinden itibaren sinemada sıkça tercih edilmiştir. Bu bağlamda Fransız yazar Alexandre Dumas'ın (1802-1870), *Kamelyalı Kadın (La Dame aux camelias, 1848)* romanının 1907 yılında Viggo Larsen (1880-1957) tarafından sinemaya uyarlanması ve yine 1907 yılında ilk olarak George Meliés tarafından Shakespeare'in *Hamlet*'inin sinemaya

⁵ A. Bazin (2000). *Sinema nedir?* (Çev: İbrahim Şener), İstanbul: Doruk Yayınları, s.89.

⁶ Bazin, a.g.k.,2000, s.63-114.

uyarlanması edebiyat ve sinema arasındaki bağın ilk örneklerini teşkil etmektedir.⁷ Sinema ile edebiyat ilişkisi zaman geçtikçe sadece edebi eserlerin sinemaya uyarlanmasıyla kalmamış, bununla birlikte sadece sinema için yazılan edebi eserler doğmaya başlamıştır. Örneğin, 1940-1945 yılları arasında çekilen *Kara Film*'lerin (*Film Noir*) çoğunluğu sinema için yazılan dedektif romanlarından uyarlanmıştır.⁸

Sinema ve edebiyat arasındaki ilişkinin bir yönü de, sinemadan etkilenerek edebi metinlerinde, sinemada olduğu gibi görüntü planları, ışık, renk aracılığıyla oluşmuş anlatım yöntemleri benimsenmesidir. Sinemanın edebiyat üzerindeki bu etkisinin ilk örnekleri olarak James Joyce'un (1882-1941) *Ulysses* (*Ulysses*, 1922), John Dos Passos'un (1896-1970) *Manhattan Transferi* (*Manhattan Transfer*, 1925), Alfred Döblin'in (1878-1957) *Berlin Alexanderplatz* (*Berlin Alexanderplatz*, 1929) romanları gösterilebilir.⁹ Sinema ve edebiyatın karşılıklı etkileşimine dikkat çeken Andre Bazin, eğer sinema olmasaydı *Manhattan Transferi* ve Andre Malraux'un (1901-1976) *İnsanlık Durumu* (*La Condition Humaine*, 1933) adlı romanlarının, bugün bildiğimiz hallerinden oldukça farklı olacaklarını; tersine James Joyce ve Dos Passos olmasaydı Orson Welles'in (1915-1985) *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, 1941) filminin de hiçbir zaman ortaya çıkmayacağını belirtmektedir.¹⁰

Edebiyat ve sinema ilişkisinden bahsedildiğinde ilk akla gelen, edebi eserlerin ve özellikle de romanların sinemaya uyarlanmasıdır. Bunun nedeni edebiyatın olduğu gibi sinemanın da öyküler anlatmasıdır. Romanın sinemayı çok sayıda yapıtla beslemesinin ve aynı zamanda da geliştirmesinin yanı sıra, bu uyarlamalardan kaçının başarılı olduğu ya da romanla sinemanın genel olarak bir ilişki içinde olmasının doğruluğu tartışma konusu olmuştur. Sinema kuramcısı Siegfried Kracauer (1889-1966) roman ve sinema arasında anlatımdaki ve betimlemedeki belli başlı farklara değinmektedir. Yazara göre, sinemaya uyarlanan romanların birçoğu sinemada aynı ruhu taşıyamamaktadır. Yazar, film ve romanı; maddi ve zihinsel dünya olarak ikiye ayırmaktadır. Buna göre romanın dünyası zihinsel dünyadır ve bu edebi tür, genellikle insanın iç dünyasından yola çıkarak psikolojik çatışmaları, düşünsel zıtlıkları ve bunun gibi içsel yaşamın pek çok olaylarını adlandırmaya eğilimlidir. Sinema ise sadece fiziki sürekliliğe bağlıdır ve kişinin iç dünyasını fiziki olarak (görüntü diliyle) yansıtabilmek

⁷ E. Kayaoğlu (2016). *Edebiyat ve film*. (1. Baskı), İstanbul: Hiperlik yayınları, s.28.

⁸ Savaş, **a.g.k.**, 2012, s.148

⁹ Kayaoğlu, **a.g.k.**, s.24-33.

¹⁰ Bazin'den aktaran Kayaoğlu, **a.g.k.**, s.33-45.

oldukça zordur. Bu bağlamda roman ve sinema birbiriyle bağdaşmaz. Örneğin, Robert Bresson (1901-1999) *Bir Taşra Papazının Güncesi* (*Journal D'un Cure De Campagne*, 1951) adlı filminde, papazın iç çelişkilerini, onun günlüğünden sayfaları olduğu gibi beyaz perdeye yansıtarak izleyiciye aktarmaktadır. Tabii ki papazın manevi çatışmaları onun mimiklerinden belli olmaktadır; ancak onun kaleme aldığı cümleleri ifade etmede fiziki görüntü yeterli değildir.¹¹ Nitekim Bresson da sinemaya dair notlarında şunları söylemektedir: “Bir şeyi, iki sanatın imkanlarını birden kullanarak, kuvvetli biçimde ifade etmek mümkün değildir. Ya tamamen biri olur, ya öteki.”¹²

Deleuze, sinemada klasik anlatının etkin olduğu dönemde, önemli olanın görüntüler arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğu olduğunu belirterek; roman ile yakın ilişkide olduğu dönemde sinemanın esas olarak romanın hikaye akışını takip ederek görüntülerini buna göre oluşturduğundan bahsetmektedir. Deleuze’e göre, sinema modern dönemde, klasik dönemden farklı olarak, görüntüler arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğuna değil, birbiriyle ilişki içerisinde olmayan görüntüler ne anlattığına önem vermiştir. Bu bağlamda Deleuze sinemanın kendi olanaklarıyla imge yönünde gelişerek modernleştiğini belirtmektedir.¹³ Düzyazı eserlerde sözcükler aracılığıyla oluşturulan imge, sinemada görünüm kazandığında, bu eserler herhangi bir şey kaybetmemekte ancak film başarısızlığa uğrayarak eserin gölgesinde kalabilmektedir. Buradan, imgenin tercüme edilemez, aktarılamaz ve tekrarlanamaz ancak yaratılabilir olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.¹⁴ Bu bağlamda, sinemaya destek olacak, yol gösterecek en yetkin edebi türün düzyazıdan ziyade, şiir olduğu sonucuna varılabilir.

Sinemadaki akımları-okulları, bir bakıma şiir akımlarına benzeten Ece Ayhan (1931-2002), ilk olarak görüntü kavramının şiir ve sinema arasında ilişki kurmaya olanak sağladığını belirtmektedir. Şaire göre, bu iki disiplin arasındaki yakınlığın sebebi, her şeyden önce, hem şiirin hem de sinemanın kendine özgü bir dile sahip olmasıdır. Ancak, sinema bu kendine özgü dili ortaya çıktığı ilk yıllarda değil, belirli bir süre sonra oluşturabilmiş ve uzun bir gelişim süreci geçiren şiirle de ancak bundan sonra ilişki kurabilmiştir.¹⁵

¹¹ S. Kracauer (2015). *Film teorisi*. (Çev: Özge Çelik), İstanbul: Metis yayıncılık, s.439.

¹² R. Bresson (1966). *Sinematograf üzerine notlar*. (Çev: Nilüfer Güngörmüş), Ankara: Bilgi yayınevi, s.32.

¹³ G. Deleuze ‘den aktaran, M. Gönen (2008). *Paradoksal sanat sineması*. İstanbul: Versus Kitap, s.27.

¹⁴ Savaş, a.g.k., 2012, s.152.

¹⁵ E. Ayhan (1996). *Dipyazılar*. (1. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.92-93.

Sinemanın birimi olan görüntü nasıl yalnız bir fotoğraf ise, bir başına fotoğraf olmaktan öteye başka bir anlamı yoksa; şiirin birimi olan sözcük de öyledir, onun da şiir olarak bir başına hiçbir anlamı yoktur (gerçi kuramsal açıdan sinemada en küçük birim çekim'dir, ama çekim şiirdeki dize'ye bir karşılıktır). Sinemada kavramlar görüntü yoluyla anlatılıyor, şiirde imge yoluyla. Kaldı ki modern şiirin imgeye tanıdığı başatlık ve verdiği görev geçmişlerden daha bir belirlidir, açıktır. Yeni açılımlar, yeni uzanımlar imge yönünde gelişmektedir hep.¹⁶

Ece Ayhan'ın sinema ile modern şiir arasında yakınlık görmesinin bir dizi sebebi bulunmaktadır. Öncelikle modern şiirin ne olduğuna ve nasıl tanımlandığına bakılacak olursa, şair Stephane Mallarme (1842-1898) ve ressam Edgar Degas (1834-1917) arasında geçen bir diyalogu aktarmak faydalı olacaktır. Degas, yazdığı bir mektupta Mallarme'ye "çok güzel düşüncelerim var, şiir yazmak istiyorum ama başaramıyorum" diye yakınmaktadır, bunun karşılığında şair ressama şöyle bir cevap vermektedir; "şiir sözcüklerle yazılır, düşüncelerle değil."¹⁷ Bu çok basit görünen ifade, modern şiir ile klasik şiir arasındaki en önemli ayırt edici özellik olarak tanımlanabilir.

Klasik şiirle modern şiir arasındaki farka değinen Özdemir İnce (1936), klasik şiirin ölçü, uyak, ses yinelemesi, hece sayısı gibi kurallara dayandığını ancak modern şiirin tüm bu kurallardan sıyrılarak sadece sözcüklerle ilgili olduğunu belirtmektedir. İnce, modern şiirin doğuşuyla ilgili olarak şunları ifade etmektedir: "Bu kurallara uymak şiir için vazgeçilmez bir koşul değil. Buna karşın şiire varlık ve sürekliliğini kazandıran başka bir öge var: İmge."¹⁸ Bu noktada, modern şiirin kurucusu olarak anılan Arthur Rimbaud'dan (1854-1891) söz etmek gerekmektedir. Rimbaud şiiri sadece duygu ve düşünceden arındırmakla kalmamış, tüm kurallarından sıyrabilmiştir. Rimbaud'ya göre, şiir usa aykırı olmalı ve onun yaratıcısının duygu ve düşüncelerini değil, bilinmezini aktarabilmelidir. Rimbaud, şairi bu özelliğe sahip olan 'kahin' olarak adlandırmıştır. Ona göre, kahin olarak şairin görevi bilinmezi bilmek ve görülmez olanı görünür kılmaktır. Şiirde tüm duyuların karıştırılmasıyla düzenin bozulmasını öngören şair, bununla bilinmeze ulaşmayı ve insan yaşamının alışılmış düzenini yıkabilmeyi istemiştir.¹⁹ Rimbaud, 1873-1875 yılları arasında yazdığı düzyazı şiirleri ile sadece şiirin yapısını değiştirmemiş, aynı zamanda şairin toplumsal konumunu da belirlemiştir ki, bu yaklaşımın ilerde, 20. yüzyılda modern şiiri etkisi altına aldığı görülmüştür.

¹⁶ Ayhan, a.g.k., 1996, s.94.

¹⁷ C. Caudwell (1988). *Yanılsama ve gerçeklik* (Çev: Mehmet. H. Doğan), İstanbul: Payel Yayınları, s.152.

¹⁸ Ö. İnce (1994). *Şiir ve gerçeklik*. (2. Baskı), İstanbul: Can Yayınları, s.18.

¹⁹ A. Rimbaud (1999). *Ben bir başkasıdır*. (Çev. Özdemir İnce), İstanbul: Gendaş Yayınları, s.73.

Rimbaud'nun başlattığı bu şiir yaklaşımından hareketle modern şiirin 'imgeci' şiir olduğunu belirten İnce, şiirde bu yeni yaklaşımın doğmasıyla beraber imgelerin belirtme, adlandırma, gösterme yeteneğinin yanı sıra, çağrışım yeteneğini de kazandığını belirtmektedir.²⁰ Bu bağlamda imge oluşturma araçları içerisinde benzetme ve eğretileninin ayrıcalıklı bir rolü bulunmaktadır.

Benzetme, imgede canlandırmak istediği nesne veya kavramı o nesnenin niteliklerini taşıyan başka bir şeyi örnek göstererek tanımlarken; eğretilme ise, bir nesneyi anlatırken, ona benzeyen başka bir şeyin adını kullanmaktadır. Bir benzetme türü olan eğretilme, sahip olduğu netlik ve keskinlik gibi özellikleriyle modern şiirde imge oluşturma'nın güçlü bir aracı olarak belirmektedir.²¹

Nasıl ki şiir kurgudan, kuraldan, duygu ve düşünceden sıyrılıp imge yönünde geliştirse; sinema da hikaye ve klasik anlatıdan sıyrılıp, kendi olanaklarıyla, imge yönünde ilerleyebilirdi. Bu bağlamda şiirin imge yönünde gelişimi 19. yüzyılda modern şiirin doğuşu ile gerçekleşirken, bunun sinemadaki ilk yansımaları ise 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sanatta yeni bir dil arayışı içinde olan sanatçılar ve yazarlar avangard görüşün çatısı altında toplanmış, sanatın her alanında ve aynı zamanda sahip olduğu teknik olanaklardan dolayı sinemada da deneyler gerçekleştirmişlerdir. Avangard sanatın ve sanatçıların yeni bir dil arayışı için çıktıkları yolda büyük ölçüde modern şiirin etkisi görülmektedir. Çünkü modern şiir de özgürlük arayışı içerisinde, farklı tekniklerle yeni bir dil aramakta ve büyük ölçüde deneye dayanmaktadır:

Zeminsizlik, şairi deneye zorlamış, o da bu yokluğu kendi üretiminin nesnel bir anına dönüştürerek yolculuğa katılmıştır. (...) Zeminsizlik, önceden verilmiş hiçbir değer olmaması ya da olsa bile "onlardan vazgeçmek zorunluluğunun duyulması" demektir. Modernizm söz konusu olunca kalıcı "akımlardan," tarzlardan söz etmenin güçlüğü, hatta anlamsızlığı da buradan gelir: Şiir hep yeni baştan icat edilmektedir.²²

Erken 20. yüzyılda avangard görüşü benimseyerek sanatta yeni bir dil arayışında olan sanat akımları içerisinde gerçeküstücülük önceleri deneye dayanarak, daha sonra ise geliştirdiği tekniklerle oluşturduğu yeni estetik görüşüyle dikkat çekmektedir.

²⁰ İnce, **a.g.k.**, 1994, s.18.

²¹ İnce, **a.g.k.**, 1994, s.22-23.

²² K. Orhan (1992). Modernizmin tartışması için bir çerçeve kurma denemesi. *Sombahar*, (11), s.27.

Gerçeküstücülük 1924 yılında başta kurucusu Andre Breton olmak üzere, dönemin tanınan şair ve yazarlarının savaşın yıkıcılığı ve yarattığı bunalım karşısında bir araya gelerek oluşturduğu sanat ve düşünce akımıdır. Gerçeküstücülük, kendisinden önce doğmuş olan dada akımından birçok yönden oldukça etkilenmiştir. Ancak dadanın yıkıcı tutumundan farklı olarak, gerçeküstücülük edebiyat ve sanat alanında yıkılan sanat görüşünün yerine yenisini koymak istemiştir. Bu bağlamda Freud'un psikanaliz kuramından yola çıkarak bilinçaltının önemine vurgu yapan eserler ortaya koymuş, daha sonra ise, sadece sanatta değil, yaşamın her alanında etkin olmayı hedeflemiştir. Gerçeküstücülük önceleri edebiyatta etkin olduğu için şiirde Rimbaud'nun izinden gitmiş, modern şiiri bir üst düzeye taşıyacak adımlar atmıştır. Bu anlamda yapılan katkıların yıllar önce Rimbaud'nun bilinmezini fethi olarak tanımladığı o yerin bilimsel olarak saptanması ve Breton'un şiire bilinçaltını bilinçli olarak kazandırması olduğu söylenebilir. Bilinçaltının şiire kazandırılmasıyla, şiirde gerçeküstücü imge tanımı ortaya atılmıştır. Bu tanıma göre, şiirdeki sözcükler birbiriyle kıyaslanarak imge oluşturmaz; imgeleri oluşturan şey, yan yana getirilen sözcüklerin birbirinden uzak gerçekliğidir. Bu gerçeklik birbirinden ne denli uzaksa, imge de o denli güçlü olacaktır.²³ Gerçeküstücü imge, daha sonra şiirden plastik sanatların alanına taşınmıştır. Özellikle resimde farklı üsluptaki ressamlar gerçeküstücü imgeyi ortaya koydukları görseller ile çarpıcı bir şekilde ifade etmişlerdir.

Gerçeküstücü imgenin görünüm kazandığı bir diğer sanat alanı ise sinema olmuştur. Kısa zaman içerisinde, başta kurgu tekniği olmak üzere sinemanın sahip olduğu teknik olanakların farkına varılmasıyla, dönemin ressam ve yazarları başlangıcı şiire dayanan gerçeküstücü imgeyi sinemanın görüntü diline taşımak istemişlerdir. Bu bağlamda şiir ve sinema arasındaki imge bakımından etkileşim; gerçeküstücü sinemanın doğuşuna kadar, 1924-1929 yılları arasında avangard sinema örneklerinde farklı biçimlerde kendini göstermiştir. Avangard filmler içerisinde dönemin önemli isimlerinden René Clair'ın (1898-1981) *Perde Arkası* (*Enrte'acte*, 1924) ve Man Ray'ın (1890-1976) *Denizyıldızı* (*L'etoile de Mer*, 1928) adlı filmlerinde gerçeküstücü imgenin görünümleri farklı biçimlerde yer almıştır. Bu dönem henüz gerçeküstücü akımda yer almayan Luis Bunuel (1900-1983) ve Salvador Dali'nin (1904-1989) rüyalarından yola çıkarak yapmış oldukları *Bir Endülüs Köpeği* (*Un Chein Andalou*, 1929) filmi ise,

²³ A. Breton (2009). *Gerçeküstücü manifestolar*. (Çev: Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, s.25.

sinemada gerçeküstücü imgenin yetkin bir biçimde kullanıldığı ilk gerçeküstücü film olarak sinema tarihine geçmiştir.

1.1.Problem

Bu çalışma, gerçeküstücü şiirdeki imgelerle, gerçeküstücü sinemadaki imgelerin hangi yönden benzeşim içerisinde olduğu ve iki farklı disiplinin bu benzeşimi kendi araçlarıyla nasıl ortaya koydukları sorusuna yanıt aramaktadır. Bu bağlamda çalışma, gerçeküstücü imgelerin erken dönem avangard filmleri içerisinde yer alan *Perde Arkası* ve *Denizyıldızı* filmlerinde karşılığını nasıl bulduğu ve ilk gerçeküstücü film olan *Bir Endülüs Köpeği*'nde bu imgelerin nasıl oluşturulduğu sorularına yanıt aramaktadır.

Modern şiir 19. yüzyılda ortaya çıkarak kendinden önceki klasik şiir yaklaşımını yıktığında, amacı sadece şiire değil topluma da özgürlük kazandırmaktı. Rimbaud, gerçek yaşamın başka bir yerde olduğunu ve içinde bulunulan yaşamın değiştirilmesi gerektiğini söylemekteydi. Bunu yapabilen insan, Rimbaud'ya göre modern insandı. Burada 'modern' sözcüğü avangard, ilerici, radikal, devrimci olanı ifade etmektedir.²⁴ Rimbaud'nun bu görüşlerinin üzerinden yıllar geçtikten sonra, Andre Breton 1920'li yıllarda verdiği bir konferansta Rimbaud'nun yaşamın değiştirilmesine ilişkin öne sürdüğü bu düşüncenin, gerçeküstücülük için bir emir olduğunu belirtmiştir.²⁵

Gerçeküstücülerin özgürlük için çıktıkları yolda en önemli silahları şiirdir. Onlar şiirlerle önce kendi düşüncelerini özgür bırakmayı, daha sonra insanları baskıcı toplumun tek tip yaşam çerçevesinden çıkarmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda gerçeküstücüler için bilinçaltının özgürlüğü de önem kazanmıştır. Çünkü erken dönem gerçeküstücülere göre, insanın özgürlüğü onun zihninin tamamen özgür bırakılmasıyla mümkün olabilirdi. Octavio Paz'ın da belirttiği gibi "varlık kendisini gizlemekten hoşlanır; şiirin istediği ise onu yeniden gün ışığına çıkarmaktır."²⁶ Burada şairin sözünü ettiği şeyin insanın gizli kalan varlığının, onun bütününe önemli bir parçasını oluşturan bilinçaltı olduğu söylenebilir; çünkü şair ardından şunları eklemektedir: "Gizlenmiş olan gerçeklik herhangi bir biçimde, uygun bir anda sıradanlığın topraklarındaki mezarından çıkar ve insanlarla uyum sağlar. İşte o cennet anında bizler ilk ve son kez, bir an ve her zaman için gerçek oluruz."²⁷ Breton ise bu anı ya da bu yeri "gerçeküstücü

²⁴ P. Childs (2010). Modernizm. (Çev: Vural Yıldırım), Ankara: Sitare Yayınları, s.22.

²⁵ A. Avcı (2004). Bir büyük reddiye ya da hakiki bir yaşam. *Varlık*, (1167), s.6.

²⁶ O. Paz (2004). Gerçeküstücülük. (Çev: Ahmet Cemal), *Varlık*, 1167.Sayı, s.14.

²⁷ Paz, a.g.k., 2004, s.14.

gerçeklik” olarak adlandırmıştır. Gerçeküstücü gerçeklik, insanın bilinci ve bilinçaltı dahil olmak üzere, zıtlık olarak algıladığı şeylerin tümünün birlik içerisinde olduğu yerdir.²⁸ Gerçeküstücüler bu yere ulaşmada şiiri kendilerine yol göstericisi olarak seçmişlerdir.

Şiirde bilinçaltının bilinçli olarak kullanılması, gerçeküstücülüğün, modern şiirin ayırt edici özelliği olan imge yönünden gelişmesine olanak sağlamıştır. Gerçeküstücülüğün modern şiire kazandırdığı yeni imge tanımının önemine dikkat çeken Selahattin Hilav, şiirde yüzyılın en önemli akımının gerçeküstücülük olduğunu belirtmiştir.²⁹ Çünkü gerçeküstücülükle birlikte şiirde sadece biçimsel yönden değil içerik olarak da değişim ve gelişmeler yaşanmıştır. Şiirin anlam ve işlevinin biçimin önüne geçtiği gerçeküstücü şiirde, içinde yaşanan dünyanın biçimlendirdiği insan ve imgesinin yansımaları söz konusudur. Bununla birlikte şiire yeni bir biçim kazandıran, estetik yönden gelişmesini sağlayan gerçeküstücü imge, kendisinden sonraki modern şiir görüşünü de etkilemiştir. Bu bağlamda Hilav şunları belirtmektedir: “Günümüzde hiçbir şair gerçeküstücülüğün şiir deneyini önce yaşamak sonra aşmak olduğunu bilmezlikten gelemeyiz. Yoksa kaçınılmaz biçimde şiirin gelişim çizgisinin gerisinde kalacaktır.”³⁰

Şiirde gerçeküstücü imgenin yakalanması için Breton ve diğer gerçeküstücü şairler, ilk zamanlar, bilincin denetimini ortadan kaldırmak için psikanalizden yararlanarak farklı yöntemler denemiştir. Bu yöntemler içerisinde doğal veya yapay yollarla esriklik halinin yaratılması dikkat çekmektedir. Çünkü “esriklikle yaratılmış yapay ve bazen kendiliğinden oluşan düş ve hayal anlarında sanrılar görürken, şair büyümlü sözcükleri ve bilinçaltının anahtar simgelerini yakalayabilmekteydi.”³¹ Denetimsiz bilincin ortaya koyduğu imgelerin en önemli özelliği çarpıcı olmalarıydı. Çarpıcı imgelerin yakalanması için ise, Breton’un deyimiyle, bilincin sürekli akışının aktarılabilmesi gerekmektedir.³² Şiir buna olanak sağlayabilmiş ve bundan dolayı sanatın tüm alanlarında başarılı örnekleri bulunmasına karşın, gerçeküstücü imgenin en güçlü ifade edildiği alan edebiyatın/şiirin alanı olmuştur.

Gerçeküstücüler sanatın tüm alanlarında oluşturdukları yeni estetik görüşle; eski ve sıradan olarak gördükleri güzellik algısını yıkmayı hedeflemiştir. İnsanları

²⁸ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.

²⁹ S. Hilav (1993).*Edebiyat yazıları*. (1. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.10.

³⁰ Hilav, **a.g.k.**, 1993, s.10.

³¹ E. Alkan (1992).Şiir düş ve sanrı. *Varlık*, (1013), s.45.

³² Breton, **a.g.k.**, 2009, s.35

etkilemeyi ve onlara nesnelerin bilinen görüntülerini farklı şekillerde sunarak şok etkisi yaratmayı amaçlayan gerçeküstücüler, sanat eserlerini bu amaç doğrultusunda üretmiştir. Bu bağlamda, özellikle resim, gerçeküstücülük akımına birçok olanak sunsa da, teknik araçları sayesinde sinema gerçeküstücüler için daha önemli bir konumda yer almıştır.

Sinemanın 20. yüzyıl modern sanatındaki yerine ve önemine değinen Walter Benjamin'e (1892-1940) göre sinema, bildiğimiz, tanıdığımız nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, yakın çekimler yaparak, kameranın birçok dahice yöntemleriyle sıradan mekanları inceleyerek, insan yaşamını yöneten zorluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi, daha önce düşünülmemiş bir devinim alanı da sağlamaktadır. (...) Yakın çekim mekanı genişletirken, ağır çekim, devinimi oldukça geniş zaman parçacıklarına yayar. Ağır çekim, sadece bilinen hareket motiflerini göstermekle kalmayıp, aynı zamanda bu bilinenin içindeki bilinmeyeni de bulabilmektedir. Bunlar hızlı devinimlerin ağırlaştırılmış görüntülerinden ziyade, harikulade devinimler olarak etki yaratabilmektedir. Kameraya seslenen doğanın, göze seslenen doğadan farkı da böylece kesinleşmektedir. İnsan bir insanın yürüyüş biçimine ilişkin temel bilgileri edinebilir; ama aynı insanın yürüdüğü sürenin saniyesinin kesri kadar kısa bir bölümünde nasıl davrandığı konusunda herhangi bir şey bilmediği kesindir. Bir kaşığa veya bir çakmağa el uzandığı zaman bu, genel çizgileriyle tanıdık bir devinimdir. Fakat insan aynı anda insan ve dokunduğu nesne arasında neler olduğunu, insanın içinde bulunduğu ruhsal durumları neredeyse hiç bilemez. Kamera tam da bu noktada, iniş ve çıkışlarıyla, büyütüp küçültmesiyle, hızlanıp ağırlaşmasıyla, kısaca yardımcı araçlarıyla işe karışır. Gündüsel bilinçaltı alanı sadece ruh çözümlemeleriyle öğrenilebileceği gibi, görsel bilinçaltı konusunda da sadece kamera aracılığıyla bilgi edinmemiz mümkündür.³³

Gerçeküstücüler yaşamda akılcı olan her şeyin karşısına kendi akıl dışılıklarını, nesnel düşüncenin karşısına ise bilinçaltına dayanan kendi kişisel gerçeklik anlayışlarını koyarak, bilinen gerçeklik anlayışını yıkmayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda öncelikle şiiri en güçlü silah olarak gören gerçeküstücüler, sinemayı da kendi amaçları doğrultusunda güçlü bir anlatım aracı olarak değerlendirmiştir. Şiirle bilinçaltını aktararak, bilinçaltının bir ürünü olarak gerçeküstücü imgeye ulaşabilmiş; sinemayı ise

³³ W. Benjamin (2018).*Pasajlar*. (Çev: Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.72-73.

sahip olduğu teknik araçlarla bu imgeyi anlatabilmesinden ve düşleri yeniden üretebilmesinden dolayı önemli bir saldırı aracı olarak görmüştür.

Gerçeküstücülüğün sanatın farklı alanlarında kullandığı teknikleri inceleyen araştırmacılara göre, gerçeküstücü sanatçılar sanatın her alanında bu tekniklerin kullanımına ilişkin ortak bir temele dayanmıştır. Bu ortak temel, yaşıntının ve varlığın sıradan, olağan durumlarının yıkılarak yerine genelde insanın aklına gelmeyen, akıl edilemeyen, olağandışı ya da olağanüstü görüntülerin yaratılmasıdır.³⁴ Bu yüzden gerçeküstücülüğün ilk dönemlerinde bu akımı benimseyen sanatçılar avangard etkinliğin çatısı altında filmler yaparak kendi düşüncelerini yansıtabilmeyi amaçlamıştır. Bu sanatçılar içerisinde Andre Breton, Louis Aragon, Man Ray, Marcel Duchamp, Hans Richter, Rene Clair, Germaine Dulac, Benjamin Peret, Philippe Soupault, John Brunis gibi isimler yer almaktadır. Bu isimlerden Man Ray'ın şiirden yola çıkarak yaptığı *Denizyıldızı* ve Rene Clair'ın düşleri mizahi bir anlatımla yansıttığı *Perde Arkası*'nın; gerek sinema tekniklerinin kullanımı, gerek anlatımda absürt olanın ve bilinçdışının yansıtılması, gerekse de gerçeküstücü imgenin farklı yöntemlerle oluşturulması anlamında deneyselliği açısından gerçeküstücü sinemanın doğuşunda oldukça önemli oldukları söylenebilir.

Bahsedilen sanatçıların dışında ilk filmini gerçeküstücü akım çerçevesinde yapan Luis Bunuel'in gerçeküstücü sinemayı hayata geçiren ilk isim olduğu bilinmektedir. Diğer gerçeküstücü sanatçıların yanı sıra kendi düşüncelerini ve daha önemlisi düşlerini sinemayla yansıtmak isteyen Bunuel; Salvador Dali ile birlikte *Bir Endülüs Köpeği* filmini çekmiştir. Bunuel'in içinde bulunduğu çevre, sanat görüşü, çocukluğu ve diğer faktörler sanatçının ilk filminde görünüm kazanmış ve onun gerçeküstücü grupta yer almasına olanak sağlamıştır.

Gerçeküstücüler sanatın her alanında imgeyi merkeze koymuş ve sinemanın etki gücünü göz önünde bulundurarak gerçeküstücü imgeyi bu alana da taşımak istemiştir. Bunuel ise, kendi düşleri ve Dali'nin düşlerinden insanları rahatsız edecek, tiksınme hissi uyandıracak görüntülerin yer aldığı bir film yapmak istemiştir. *Bir Endülüs Köpeği*, hem Bunuel'in amacına ulaşmasını sağlamış hem de gerçeküstücü imgenin çarpıcılığını güçlü bir şekilde yansıtan ilk film olarak sinema tarihine geçmiştir.

³⁴ O. Kutlar (2004). *Sinema bir şenliktir*. (1. Baskı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.166.

Bu çalışma, gerçeküstücü şiirde ve sinemada imgeler arasındaki etkileşimin nasıl oluştuğu sorusuna *Perde Arkası*, *Denizyıldızı* ve *Bir Endülüs Köpeği* filmlerinden hareketle yanıt aramaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın başlıca amacı, şiirdeki gerçeküstücü imgenin, sinemadaki karşılığının öncelikle Rene Clair'in *Perde Arkası* ve Man Ray'in *Denizyıldızı* filmlerinde yansıyan görünümünün saptanması, daha sonra şiir ve sinema arasındaki karşılıklı etkileşimin ilk güçlü örneği olarak Luis Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* filminde gerçeküstücü imgenin incelenmesidir. Çalışma, bu amaca ulaşabilmek için aşağıdaki bir dizi soruya yanıt aramaktadır:

1. İmge nedir ve modern şiirde nasıl bir anlam taşımaktadır?
2. Gerçeküstücü imge nedir ve nasıl kurulmaktadır?
3. İmge oluşturma aracı olarak benzetme ve eğretilmenin modern şiirde ve buradan hareketle, gerçeküstücü şiirdeki karşılığı nedir?
4. Gerçeküstücü şiirden hareketle benzetme ve eğretilme *Perde Arkası* ve *Denizyıldızı* filmlerinde nasıl kullanılmıştır ve gerçeküstücü imgenin elde edilmesi noktasında ne kadar başarılı olunmuştur?
5. *Bir Endülüs Köpeği* filminde eğretilme ve benzetme nasıl kullanılmıştır?
6. *Bir Endülüs Köpeği* filminde gerçeküstücü imgenin sahip olduğu birincil özellik olarak şok etme nasıl ele alınmıştır?
7. *Bir Endülüs Köpeği* filminde bilinçaltı ve rüyalar imge oluşturma aracı olarak nasıl ele alınmıştır?
8. Gerçeküstücü şiirdeki imgelerin *Bir Endülüs Köpeği* filminin görüntü dilindeki yansımaları ne denli başarılı olmuştur?
9. İlk gerçeküstücü sinema filminin yönetmeni olarak Luis Bunuel'in edindiği estetik görüşün oluşmasında çevresel ve kişisel faktörler nelerdir?

1.3. Önem

Sanat dalları arasındaki etkileşim ve ilişki gerçeküstücülük üzerinden pek çok çalışmaya konu olmuştur. Bunlar arasında gerçeküstücü sinema ve resim arasındaki ilişki yoğunluk teşkil etmektedir. Sinema ve resim arasındaki köklü ilişki ve gerçeküstücü akımın sanatın tüm alanlarında imgeye verdiği önem dikkate alınacak

olursa, sinema ile resim arasındaki ilişkinin sık sık çalışma konusu olması doğal karşılanabilir. Sinema ile edebiyat arasındaki ilişkiyi ele alan çalışmalar ise, sinemanın ilk dönemlerinden bu yana düzyazı edebi eserlerden yararlanmasından dolayı çoğunlukla roman ve sinema arasındaki ilişkiyi konu edinmektedir. Şiir ve sinema arasındaki ilişkinin konu edildiği çalışmalara bakıldığında ise, bunlar arasında gerçeküstücü şiir ve sinema ile sınırlandırılan çalışmaların azınlık teşkil ettiği görülmektedir. Gerçeküstücülüğün sanatın her alanında imgeye verdiği önemin ilk kaynağının şiir olduğu ve buradan hareketle plastik sanatlara yayıldığı dikkate alındığında, sinemanın da gerçeküstücü imgeyi şiirden yola çıkarak oluşturduğu ve bu bağlamda her iki sanat dalı arasında imge etkileşiminin incelenmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışma, gerçeküstücü şiir ve sinemanın imge yönünden etkileşimini ele almakla beraber, sanatın her alanında özgürlük için yeni bir dil arayışında olan sanatçıların toplum için önemine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışmada öncelikle yaşamda özgürlük arayışından yola çıkarak sanatta özgün dil oluşturmayı hedefleyen avangard sinemanın öncü iki ismi Rene Clair ve Man Ray'in *Perde Arkası* ve *Denizyıldızı* filmlerinde gerçeküstücü imgenin görünüşleri saptanmış ve daha sonrasında Luis Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* filminde gerçeküstücü imgenin şiirden yola çıkarak nasıl oluşturulduğu ele alınmıştır. Tarafımdan araştırılan konunun şiir ve sinema arasında imge ilişkisine dikkat çekerek literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bunun yanı sıra çalışma, geleceğin sanatçı ve akademisyenlerinin dikkatini her alanda özgürlüğün önemine çekmeyi hedefleyerek, buradan hareketle literatürde bu yönde başka çalışmalara kapı açacağı düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırma iki farklı disiplin olan şiir ve sinemanın gerçeküstücülük akımı kapsamında imgeleri kendi araçlarıyla nasıl oluşturduğunu incelemeyi hedeflemektedir. Gerçeküstücü şiirden hareketle gerçeküstücü imgelere avangard sinemada Man Ray'in *Denizyıldızı*, René Clair'ın *Perde Arkası* film örneklerinde rastlandığı ve bu imgelerin ilk gerçeküstücü film olarak Luis Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği*'nde yetkin olarak karşılık bulduğu bu çalışmanın temel varsayımını oluşturmaktadır.

Sinemanın sahip olduğu teknik araçlar dolayısıyla nesneler arasında kurduğu eğretileme ve benzeşimlerle gerçeküstücü imgeyi yansıtabilmede diğer sanat dallarına

göre daha fazla olanağa sahip olduğu ve bu bağlamda sinemanın imgenin zihindeki karşılığını oluşturabildiği, bu çalışmanın bir diğer varsayımıdır. Buradan hareketle incelenmesi hedeflenen film örneklerinden *Bir Endülüs Köpeği*'nin ayrıcalıklı bir yere sahip olmasının, filmin yönetmeni Luis Bunuel'in gerçeküstücülüğün, başta özgürlük arayışı olmak üzere, yola çıktığı ilkeleri benimsemiş olmasından kaynaklandığı; bu ilkelerin gerçeküstücü şiirin temel çıkış noktası olması nedeniyle de gerçeküstücü imgenin oldukça etkili bir biçimde Luis Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* filminde karşılık bulduğu varsayılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Gerçeküstücü şiir ve sinema arasındaki ilişki ve etkileşimin Man Ray'in *Denizyıldızı*, René Clair'ın *Perde Arkası* ve Luis Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* filmleri olmak üzere toplamda üç film örneği üzerinden incelenmesi bu çalışmanın sınırlılığını oluşturmaktadır. Gerçeküstücü sinemanın ortaya çıkışına kadar avangard filmler gerçeküstücülükle estetik yönden benzeşim göstermiştir. Büyük ölçüde deneye dayanmaları, hem gerçeküstücülüğün hem de diğer avangard sanat akımlarının oluşturduğu görsel imgelerin benzerlik içinde olmasına neden olmuştur. Gerçeküstücü sinemanın ortaya çıkışına kadar Paris'te yapılmış olan avangard filmlerin çoğunluk teşkil ettiği ve bu filmlerin tek tek incelenmesinin yaratacağı zorluk göz önüne alındığında araştırmanın sınırlandırılması gereği ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda literatürde sinemada gerçeküstücü estetiğe öncülük ettiği belirtilen Rene Clair'ın *Perde Arkası* ve fotoğraf alanında gerçeküstücü görsel estetiği yansıtmada en başarılı sanatçı olarak kabul edilen Man Ray'in *Denizyıldızı* örneklem olarak seçilmiştir. Ayrıca bu çalışma, seçilen avangard filmlerde sadece gerçeküstücü imgenin görünümlerinin yer aldığı sahnelerle sınırlandırılmış ve sinemada gerçeküstücü imgenin incelenmesinde asıl hedef olarak Luis Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* filmi seçilmiştir.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmanın problemi göz önünde bulundurulduğunda, çalışmanın nitel araştırma kapsamında yer alan bir araştırma modeliyle incelenmesi uygun görülmüştür. Bu çalışma kapsamında gerçeküstücü şiirde ve sinemada imgenin yansımaları incelenirken kullanılacak olan araştırma modeli *betimsel analiz*'dir. Betimsel analiz yönteminin amacı elde edilen ham durumdaki verileri, okuyucunun anlayacağı ve daha sonra isterse kullanacağı şekle sokmaktır. Bundan dolayı verilerin önce mantıki bir sıraya konulması gerekmektedir. Daha sonra da yapılan betimlemeler yorumlanacak ve sonuçlar ortaya konulacaktır. Bu yöntemde veriler ve ulaşılan sonuçlar birbirilerine anlatım olarak çok yakındır.³⁵ Bu araştırma tipinde, çalışılan olgu ya da örneklem hakkında elde edilen veriler betimlenerek temel özellikleri ile tasvir edilmektedir. Betimsel araştırma, araştırma konusu hakkında genel bir bakış açısı kazanmak için oldukça uygun bir araştırma tipidir.³⁶

Gerçeküstücü şiirde ve sinemada imgeler arasındaki etkileşim incelenirken, bu etkileşime örnek eserlerin tümünü betimsel analiz yoluyla incelemek çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Bu sebeple çalışma evreninin kapsamı, gerçeküstücü şiire ve sinemaya uygun belirli filmlerin seçimiyle oluşturulmuştur. Dolayısıyla bu araştırmada örneklem belirleme yöntemi olarak *Amaçlı Örneklem* yöntemi seçilmiştir. Amaçlı örneklem, nitel araştırma geleneği içinde gelişen, olasılıklı olmayan ve örneklem alınırken önceden tanımlanmış ve belirlenmiş birimlerin amaca uygun bir şekilde seçildiği ve incelendiği bir örneklem alma yöntemidir.³⁷ Bulgular bölümünde örneklem filmlerin şiirde ve sinemada nasıl bir etkileşim içinde olduğu incelenecektir. Gerçeküstücü sinema ve şiirde imgelerle etkileşim hem sözel hem de biçimsel olarak değerlendirilecektir.

2.2. Verilerin Toplanması

Araştırmada veriler, literatür (alanyazın) okuması ve görüntü (video film) taramasıyla yani kayıtların izlenmesiyle toplanmıştır. Bilgilerin kaynaklarını kitap,

³⁵ R. Altunışık (2010). *Sosyal bilimler araştırma yöntemleri*. Sakarya: Sakarya Kitabevi, s.257-258; H. Yıldırım, A. Şimşek (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, s.156.

³⁶ G. Şavran (2019). *Sosyolojide araştırma yöntemleri ve teknikleri. Araştırma yöntemlerinin ve tekniklerinin seçimi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, s.119.

³⁷ H. Yıldırım, A. Şimşek, **a.g.k.**, 2013, s.107.

makale, dergi, tez, internet sayfaları ve video film kayıtları meydana getirmektedir. Bu doğrultuda bu çalışma boyunca Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi Dokümantasyon Merkezi, Yüksek Öğretim Kurumu'nun arşivleri ve internetten yararlanılmıştır.

Araştırmaya, kütüphane ve arşiv taraması yapılarak başlanmıştır. Literatür taramasında karşılaşılan kaynaklar ve yapılan film incelemeleri sonucu, gerçeküstücü şiirde ve sinemada imgeler arası etkileşim ile ilgili yeterli kaynak ve araştırma olduğu ortaya konulmuştur. Araştırma bu perspektifte yol almıştır. Öncelikle gerçeküstücülüğün tarihsel süreci, modern şiirde imge ve sinemada gerçeküstücü imge ile ilgili literatür taraması yapılmış, sonra ise René Clair, Man Ray ve Luis Bunuel filmleri izlenmiş ve incelenmeye tabi tutulmuştur.

2.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Araştırmada verilerin çözümü ve yorumlanmasında, çalışmanın amaç bölümünde yer alan sorulara yanıtlar aranacaktır. Çalışmanın ilk kısmında, gerçeküstücülüğün tarihsel süreci modernizm ve avangardla, avangardın özelinde dada akımıyla olan ilişkisi bağlamında incelenecek ve daha sonrasında, psikanaliz ve gerçeküstücülük ilişkisi, gerçeküstücü akımın toplumsal ve düşünsel temelleri, sanattaki estetik yansıması açıklanmaya çalışılacaktır. İkinci bölümde ise imge başlığı kapsamında eğrileme, modern şiirde imge, Arthur Rimbaud'nun imge tanımı ve gerçeküstücü imge konuları ele alınacaktır. Üçüncü bölümde sinema ve gerçeküstücülük ilişkisi başlığı altında gerçeküstücülüğün sinemaya bakışı, ilk avangard filmlerde gerçeküstücülüğün görünümü, *Bir Endülüs Köpeği* filminden hareketle gerçeküstücü sinemanın doğuşu ve son olarak, bir yönetmen olarak gerçeküstücülüğe giden yolda Luis Bunuel incelenecektir. Dördüncü bölümde de, bulgular başlığı kapsamında Rene Clair'ın *Perde Arkası*, Man Ray'in *Denizyıldızı*, Luis Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* filmleri gerçeküstücü imge yansımaları bağlamında incelenip detaylı bir değerlendirme yapılarak analiz edilecektir. Çalışmada incelenen filmler, nitel araştırma kapsamında değerlendirilen betimsel analiz modelinin, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Bu yöntem, örneklem filmlerinde çalışmanın amacına uygun kısımlarının seçilerek çözümlenmesine dayanmaktadır. Ardından ise sonuç bölümünde gerçeküstücü imgenin örneklem olarak seçilen filmlerde nasıl kendisini var ettiği ifade edilmeye çalışılacaktır.



3. ALANYAZIN

3.1. Gerçeküstücülük

Sanatta ve edebiyatta akımların, içinde bulunduğu tarihi dönemin gerekliliklerine göre, birbirinden farklı nedenler sonucunda ortaya çıktığı görülmektedir. Bunların bir kısmı sanatı anlamak için ortak teknik ve temalara yönelerek daha çok kendinden önceki tarihi dönemin araştırılmasını, sorgulanmasını amaçlayan tarihçilerden oluşurken; bazıları ise benzer görüşleri, bakış açılarını paylaşan, benzer teknikler geliştiren ve içinde bulunduğu tarihi döneme karşı bir tepki olarak doğan, sanatçı ve düşünürleri çatısı altında birleştiren guruplardan oluşmaktadır.³⁸ Erken 20. yüzyılda kendinden önceki sanat/estetik anlayışına karşı çıkan, sanat ve düşünce akımlarını aynı çatı altında toplayan avangard görüşün en uzun ömürlü modern sanat akımı gerçeküstücülük bu bağlamda iyi bir örnek teşkil etmektedir.

20. yüzyıl tüm dünyada değişim ve dönüşümlerin yaşandığı fırtınalı bir dönem olarak tarihe geçmiştir. İlk önce Birinci Dünya Savaşı ve Rus Devrimi'nin yaşattığı gerilim ve korku, insanın zihinsel dünyasını etkilemiş ve algısını değiştirmiş, bilimde Freud'un insan zihninin işleyişine dair buluşları ve Einstein'ın *Genel Görelilik Kuramı* insanın yaşamı ve benliğini sorgulamasına neden olarak onu sarsıntıya uğratmıştır. Makine Çağı'nın hakim olduğu bu yüzyılda hem insana dair sırlar çözülmüş, hem de insanın değerinin kaybolduğu travmatik olaylar yaşanmıştır. Tüm bu değişimlerin cereyan ettiği dönem 'modern zamanlar'ın yeni bir aşaması olarak tanımlanırken, bu dönemin insan zihninde bıraktığı izin sanata yansması ise avangard görüşü doğurmuştur. Modernizmin 20. yüzyıldaki adı olarak tanımlayabileceğimiz avangardın ne olduğunu ve neden ortaya çıktığını aktarmadan önce, sanatta modernizmin kısa tarihçesine bakmanın başta gerçeküstücülük olmak üzere avangardın içerisinde yer alan sanat akımlarının sahip olduğu nitelikleri ve bu niteliklerin kazanılmasında nasıl bir süreçten geçildiğini anlamada yardımcı olacağı düşünülmektedir.

3.1.1. Modernizm

Modernizmin kelime kökeni 'modern' teriminden gelmektedir ve modern teriminin kökleri de dinler tarihine dayanmaktadır. Bu terim ortaya çıktığı yüzyılda (yaklaşık olarak M.S. 5. yüzyıl); Hristiyan dininin hakim olduğu çağın, antik çağdan

³⁸ İ, Çeşitli (2015). *Batı edebiyatında akımlar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, s.7.

ayrımını ifade etmek için kullanılmıştır. Kelimenin kökenini İngiliz eleştirmen Raymond Williams (1921-1988) sözcüklerin tarihini araştırdığı *Anahtar Sözcükler* (*Keywords*) adlı yapıtında genel hatlarıyla açıklamaktadır. Modern sözcüğünün en eski kökeni Latince ‘modo’ dan gelmedir ve anlamı da ‘hemen şimdi’ dir. 5. yüzyılda kökeninin dayandığı Latince ‘modernus’ olarak kullanılmıştır. Kelime Fransızcaya dahil olduğunda ‘moderne’ olarak ifade edilmiş ve son olarak İngilizcede ‘modern’ sözcüğü olarak gelişimini tamamlamıştır.³⁹ Uzun bir tarihi olan ‘modern’ sözcüğü 17. yüzyıla gelindiğinde sanatta ve edebiyatta yer alan eğilimlerin tanımlanması amacıyla kullanılmaya başlamıştır.⁴⁰

‘Modern’ sözcüğün anlamına ilişkin iki önemli nokta dikkat çekmektedir. Bu sözcüğün taşıdığı anlamlardan biri ‘yeni’ bir diğeri ise ‘güncel’ olanla ilişkilidir. Yani modern daha önce hiç görülmemiş bir şeyi belirtmek için kullanılmakla beraber, kendinden önceki şeylerin yerini alma ve onların yerine geçme anlamını taşımaktadır. ‘Yeni’ anlamıyla, modern, bir birinden farklı kuşakların, eskiyle yeninin bir arada yaşamasına imkan sağlamaktadır. Ancak kelimenin ‘güncel’ anlamı ise, eskiye artık yer olmadığı, eskinin tamamen ortadan kalktığı duruma işaret etmektedir. 19. yüzyıla kadar bu sözcük; eskiyi, antik olanı yadsımak için kullanılmıştır.⁴¹

‘Modern’ sözcüğünün bir terim olarak ‘şimdi’ anlamında yaygın şekilde kullanılması ise 16. yüzyılın sonlarından itibaren başlamaktadır. Bu dönem modern, içinde bulunulan dönemi Orta Çağ’dan ve Kadim Çağ’dan ayırmak için kullanılmıştır. Daha sonrasında 17. Ve 18. yüzyıllarda ‘modern’ sözcüğünden ‘modernizm’, ‘modernist’ ve ‘modernite’ sözcükleri doğarak, türevleriyle birlikte kullanıma girmiştir. 18. Yüzyıldan 19. yüzyıla kadar ‘modernize’, modernleşmek ya da yenilenmek anlamında mimari yapılarla, yazın alanındaki yeni kurallarla, giyimle ilgili modadaki değişimlerle bağlantılı bir şekilde; yani yaşanan bütün bir değişikliğe işaret edecek şekilde kullanılmıştır. 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başlarında sanat alanında modern olan sadece kendinden önceki dönemin yerine geçerek yeniyi sunan değil; aynı zamanda sanatta romantizm akımının etkisiyle, klasik biçimin estetiğini, dayattığı güzelliği yok sayan anlamında da kullanılmıştır. Modern olanın bu anlamda kullanımı

³⁹ R.Williams (2005), *Anahtar sözcükler*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.251-252.

⁴⁰ A.B.Kovacs (2010), *Modernizmi seyretmek*. (Çev: Ertan Yılmaz),Ankara: De Ki Yayınları, s.8.

⁴¹ Kovacs, **a.g.k.**, 2010, s.8.

sanat tarihinde postmodernizmin doğduğu 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar temel bir değişime uğramadan farklı biçimlerde kullanılmaya devam etmiştir.⁴²

Kökeni modern sözcüğüne dayanan modernite ve modernizm sık sık birbiriyle karıştırılmaktadır. Bu iki kavram arasındaki ayrıma dikkat çekmek modernizmi doğru tanımlayabilmek adına önemli görünmektedir. Modernite, geleceğin habercisi olarak içinde bulunduğu toplumun sosyokültürel ilişkilerinin ve aynı zamanda estetik sunumlarının sonlandığına işaret etmektedir. Modernitenin başlangıcı; Batı tarihinde önemli bir yer tutan Rönesans sanatı ile veya Galilei Galileo (1564-1642), Thomas Hobbes (1588-1679), İsaac Newton (1643-1727), René Descartes (1596-1650) gibi isimlerin 17. yüzyılda bilimde yarattıkları köklü değişimlerle ilişkilendirilmektedir. Bir diğer yaklaşıma göre ise, Batıda Aydınlanma Dönemi ile birlikte, usçu/rasyonel bir yaklaşımın ortaya çıkması modernitenin başlangıcı olarak görülmektedir.⁴³

Modernizm; kendine kadarki tüm kültür olgularının ortadan kalktığı, ileriye dönük değişimlerin yaşandığı ve bu değişimlerin tümünün bir hesaba bağlandığı bir dönem olma özelliği taşımaktadır. Modernizmin ortaya çıkmasıyla birlikte, bir dizi tutum değişime uğramıştır. Dolayısıyla modernizm bilimsel ilerlemenin dönemi olarak anılmış ve bununla beraber geleceğe ilişkin tasarımlara, topluma ve doğaya usçu bir anlayışla yaklaşma mantığını geliştirmiştir. Modernizmin bir diğer özelliği, şimdiki zamanın temsili olmasına rağmen, ileriye odaklı bir dünya görüşüne sahip olmasıdır. Bu dönemde bilim kesin gerçeklere ulaşabilmeyi hedeflemiş, geleceğe ilişkin görüşlerini de ideal toplumun yaratılması ile birleştirmiştir. Bu nedenle modernist görüşe göre topluma, ‘oluş’ yerine usçu bir ‘tasarım’ olarak bakılmıştır. Bu görüşe göre tarih ileriye doğru, mükemmelleşmeye, iyiye giden evrimsel bir yol olarak yorumlanmaktadır. Bu yolda gereksiz bulunan her şey atılmakta ve bilimle usun birleşiminden yola çıkılarak ileriye, aydınlanmaya doğru gidilmektedir.⁴⁴

Profesör Marshall Berman (1940-2013), modernitenin geçtiği üç aşamadan bahsetmektedir. Bunlardan biri Fransız İhtilalidir (1789-1799). Diğerleri ise, 1500-1800 yılları arasında insanların modern hayatı tanımlamaya çalıştıkları dönem ile 1900’lü yıllarda neredeyse tüm dünyanın modernleşme içerisinde olduğu dönemdir. Modernist düşünce 19. yüzyılın sonlarına doğru ve daha da belirgin olarak 20. yüzyılın başlarında sanatta ve edebiyatta temel bir değişime neden olmuştur. Bu noktada modernite ve

⁴² Williams, a.g.k., 2005, s.253.

⁴³ P.Childs, a.g.k., 2010, s.27.

⁴⁴ A.Giddens (2004), *Modernliğin sonuçları*. (Çev: Ersin Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.15.

modernizmin ayrımını tekrar hatırlamak yararlı olabilir. Şöyle ki, modernizm öncelikli olarak eskiden yeniye doğru değişimin adı olarak belirmektedir. Sanatta modernizm; deneysel, sanatsal yaratıcılığın karşısı olmasına rağmen içinde yaratıcılık barındıran karmaşık yapıtlara karşılık gelmektedir. Sanatta modernizmle ilgili bir diğer önemli nokta ise; yaratıcının materyalizm, realizm, geleneksel olandan koparak içinde bulunduğu yüzyılın kültürel çöküşü ile arasında bir bağ kurmasıdır. Moderniteye bakıldığında ise, bu terimin ilk kullanıcısı Charles Baudelaire'in (1821-1865) *Modern Çağın Ressamı* adlı yapıtında moderniteyi geçici olan, modaya uygun olan; değerli ve ölümsüz olanın karşısında, değersiz ve tesadüfe dayalı olan anlamında kullandığı görülmektedir. Baudelaire'in bu görüşü sanatta son dönem üretilen yapıtlarla uyum göstermekte ve bu nedenle modernizmin modernite anlayışına yeni bir ifade kazandırdığı kabul edilmektedir. Baudelaire, modern sözcüğünün karşılığını, girişi Paris olan bir cehennem olarak adlandırmıştır.⁴⁵

Modernizm kendisini eskiden yeniye geçişin bir ifadesi olarak görenlerin ve sanatta kendisi ile antik çağ arasında ilişki kuran dönemlerin bilincini ifade etmektedir.⁴⁶ 20. yüzyıldaki sanat anlayışının modernizmle yaşadığı değişimler büyük ölçüde bilimdeki yeniliklerle, daha kesin söylemek gerekirse, fizikteki gelişmelerle bağlantılıdır. Fizikteki gelişmeler arasında maddenin bölünebilen en küçük biriminin atom olmadığı, onun da elektron, nötron ve protonlardan oluşan bir bütün olduğu ve Albert Einstein'ın (1879-1955) *Genel Görelilik Kuramı*, 20. yüzyılda modern sanatı derinden etkileyen değişimler olarak kendini göstermiştir. Bu dönemde zaman ve uzayın mutlaklığına ilişkin görüşler değişmiş, düz çizgisel (*linear*) zaman anlayışı yerini kesin olmayan, göreceli zaman anlayışına bırakmıştır.⁴⁷

Einstein'dan önceki dönemde Newtoncu evren anlayışı karşılığını özellikle edebiyatta gerçekçi romanlarda bulmuştur. Bu tür romanlarda anlatıcı bilimsel yasaların şekil verdiği, güvenilir ve tek bir bakış açısıyla eserini oluşturmak zorundadır. Çünkü zamanın doğrusallığı, anlatımın da kronolojik doğruyu izleyerek ilerlemesine neden olmaktadır. Bunun tersi olarak Einstein'la birlikte, “modernizm; zamanın arklarda, geriye dönüşlerde, atlamalarda, yinelemelerde ve her şeyin ötesinde öznel sıçramalarda

⁴⁵C.Baudelaire (2007), *Modern hayatın ressamı*. (Çev: Ali Berkay),İstanbul: İletişim Yayınları, s.45-46.

⁴⁶J.Habermas (1994), *Postmodernizm*, (Çev:Gülengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan), İstanbul: Kıyı Yayınları, s.31.

⁴⁷Gomrich (2007), *Sanatın öyküsü*. (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi, s.558.

ve sapmalarda devindiğini açıklıyordu. Uzak baskılanmıştı, bunaltıcı, tehdit ediciydi ve öznel bir biçimde algılanıyordu.”⁴⁸

Modernizmin sanattaki yansımaları ise farklı şekillerde kendini göstermiştir; resim gerçekçilikten uzak, daha çok temsil tarzlarına meyil ederken, romanda geleneksel anlatı teknikleri ortadan kalkmıştır. Müzikte standart tonal sistem gözden düşerken, mimaride ise, klasik tarzda yapılarda üslup dağılımları yaşanmıştır.⁴⁹ Bu dönemde eski sanatın tüm duysal etkilerinden sıyrılarak, her sanatçı, tıpkı Arthur Rimbaud gibi kendi yapay dilini oluşturmaya çalışmıştır. Örneğin Picasso resimde realizmi en temel hatlarıyla benimseyen güçlü bir ressam olmasına rağmen, kusursuz tekniğini yadsırcasına, her resim yapışında, resim sanatını yeniden keşfediyor gibidir.⁵⁰

Modern sanat, aslında klasik sanatta olduğu gibi, içinde bulunduğu toplumun belli sorunlarına tepki olarak doğmuştur. 20. yüzyılın modern sanatçıların ortak özelliği bu tepkiyi, tüm eski sanat anlayışını yadsıyarak göstermeleri olmuştur. Bu dönemin sanatçıları geçmişteki sanatçıların ustalıklarına ulaşmaya çalışmak yerine, yeni teknikler deneyerek aslında sanatı bir araç olarak görmüşlerdir. Sanatı tamamen özgürlük alanı olarak gören bu sanatçılar; kendilerini biçim, içerik ve özden tamamen soyutlamış ve bağımsız yapıtlar ortaya koymuştur. Bu dönemin sanatçısı hem kendini değişen dünya karşısında ispat etmek hem de teknolojinin getirdiği karışıklık karşısında kendini toplumdan soyutlamak durumunda kalmıştır.⁵¹ Yaşadıkları bu karmaşık durum karşısında sanatçılar içinde bulundukları karmaşayı sanatın alanında ifade edebilmek için imgeler aramıştır. Bu bağlamda sanat yapıtlarında insan eliyle yaratılmış modeller tasarlamış ve bu modellerle, değişen dünyanın, değişen toplum düzeninin ortaya çıkardığı zıtlıkları ortaya koymaya çalışmış, tepkilerini göstermeye çalışmışlardır. Tüm bunların yanı sıra, sanatçılar eserlerinde kendi bilinçaltılarının aktarılamayan bölümlerini açığa çıkarmak için kendilerine dönmüşlerdir. Etrafta olup biten her türlü değişim ve gelişimden kendilerini uzak tutan sanatçılar, değişen estetik görüşü görmezden gelerek, doğal güzelliğe olan ilgilerini devam ettirmiş ve bunun daha önceki döneme göre daha canlı bir betimlemesini eserlerinde yansıtmaya çalışmışlardır.⁵²

20. yüzyılda sanatta ve yaşamda modern olanın bir çelişki içerisinde olduğu görülmektedir. Bunun sebebi öncelikle 20. yüzyılda modern olanın, yenileşen yaşam,

⁴⁸ Childs, **a.g.k.**, 2010, s.90.

⁴⁹ E.Batur (2017), *Modernizm serüveni*. (2. Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık, s.369

⁵⁰ A.Hauser (1984), *Sanatın toplumsal tarihi*. (Çev: Yıldız Gölönu), İstanbul: Remzi Kitabevi, s.38.

⁵¹ S.Erinç (1992), *Resim eleştirisi üzerine*. (1. Baskı) İstanbul: Hil yayınları, s.12.

⁵² Gomrich, **a.g.k.**, s.557-562.

sanayi, endüstri, makineleşme çağı vb. anlamlarına eşdeğer olarak kullanılması ve tüm bu değişime tepki olarak doğan sanat görüşünün de aynı zamanda modern olarak tanımlanmasıdır. Ancak bu dönem sanatçıların modernizmin erken 20. yüzyılında tek çatı altında toplandığı bir görüş vardı; radikal, devrimci, ilerici anlamlarını taşıyan avangard görüş.

3.1.2. Avangard

‘Avangard’ sözcüğü ilk kez Fransa’da sosyalizmin kurucusu olan filozof ve iktisatçı Claude de Saint Simone (1760-1825) tarafından kullanılmıştır. Avangard teriminin sözcük anlamı “ön saflarda yer alan”dır. Fakat 19. yüzyıldan farklı olarak 20. yüzyılda bu sözcük “sosyo-politik gelişmeyi ve modern sanatçının amaçladığı estetik konumu belirtir hale gelerek” eski anlamından sıyrılmış ve ‘öncü’ sanat anlamında kullanılmaya başlamıştır.⁵³

Sanat tarihçisi David Hopkins, *Dada ve Gerçeküstücülük* adlı kitabında, sanatın 19. yüzyılda burjuvazi tarafından “gündelik varoluşsal çelişkilerden ve maddi sınırlamalardan kaçabildikleri” bir araç olarak görüldüğünü söylemektedir. Yazara göre, bu yüzyılda sanatın mevcut durumu karşısında ilk tepkinin hangi sanatçıdan geldiğine ilişkin tartışmalara karşın; en belirgin tepki, 1850 yılında Fransız ressam Gustave Courbet’in (1819-1877) klasik sanat görüşüne karşı çıkarak romantiklerin peşinden gitmesi ve sonuç olarak gerçekçilik (*realizm*) akımının kurulmasına öncülük etmesiyle ortaya konmuştur. Burjuva sanat görüşüne karşı bu meydan okuma, sanatta ilk avangard eğilimini temsil etmekteydi.⁵⁴ 20. yüzyılda ise Fransa’da gerçeküstücülükle beraber kübizm, İsviçre’de dada, İtalya’da gelecekçilik (*fütürizm*), Rusya’da yapılandırmacılık (*konstruktivizm*), İngiltere’de pop art, Almanya’da dışavurumculuk (*ekspresyonizm*) gibi akımlar içinde bulundukları modern dünya ve sanat arasındaki ayrıma karşı koymayı hedeflemiştir. Bu akımları avangard çatı altında toplayan en önemli etken, her birinin içinde bulunduğu toplumda birbirinden farklı politik eğilimlere karşı verdikleri tepkilerdir. Bu bağlamda, Hopkins şu örneği verir: “Yapılandırmacılık, Rusya’daki Bolşevik Devrime doğrudan tepki veriyordu ama hepsi de modern sanatın, toplumsal deneyimdeki kaymalara koşut yeni uzlaşmaz biçimler üretirken izleyicisiyle yeni bir

⁵³ David Hopkins (2006), *Dada ve gerçeküstücülük*, (Çev:...), Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, s.18.

⁵⁴ Hopkins, a.g.k., 2004, s.18.

ilişki oluşturmaya gereksindiği inancını paylaşma eğilimindeydi.”⁵⁵ 1974 yılında avangardı sanat kuramı bağlamına ele alan Peter Bürger’e göre, Avrupa’da 20. yüzyılın başlarında etkin olan erken dönem avangardın amacı, sanatta özerklik fikrini (sanat için sanat) kuramcının ‘yaşam praksi’ adını verdiği şeyle birleştirmek ve bu ikisinin birleşiminden ortaya çıkan yeni sanat görüşüyle sarsıntı yaratmaktır.⁵⁶

Avangard görüşün ilk sanat akımı 20. yüzyılın başlarında (1909-1914) Filippo Tomasso Marinetti’nin (1876-1944) öncülüğünde doğan gelecekçiliktir. Gelecekçiler, temel ögesi hız, teknoloji, dinamizm ve değişim olan yeni bir dünyanın ortaya çıktığını ileri sürerek, bu yeni dünyanın güzellik anlayışını yeniden tanımlamak istemekteydiler. Onlara göre, dünyanın güzelliğinin yeni tanımı hız ve makineleşmenin getireceği güzellikle eşanlamlıydı. Gelecekçiler ulaşmak istedikleri estetik görüşü makineleşmenin yanı sıra savaşta bulacaklarına inanarak, savaşı yüceltmekteydiler. Savaşın teknolojik yeniliği de getireceğine inanan gelecekçiler 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle, düşüncelerinin yanlıgıdan ibaret olduğunu görmüş ve böylelikle akımın yıkımı kaçınılmaz olmuştur.⁵⁷ Akımın öncüsü Marinetti’nin, 1909 yılında yayımladığı bildiride sanatın sahip olması gereken tek kuralın kuralsızlık olduğu belirtilmekteydi. Marinetti’nin öncülük ettiği bu görüş, sadece gelecekçiliğe özgü bir görüş olmakla kalmayıp, 20. yüzyılın diğer avangard akımlarının tümünün belirleyici özellikleri arasında yer almaktaydı. Geçmişe, yerleşik değerlere, geleneğe karşı savaş açan gelecekçiler; bununla beraber, kendilerine kadarki sanat anlayışını ve bu anlayışla üretilen tüm sanat birikimini yok etmek istemişlerdir.⁵⁸ Yücelttikleri savaşın günü geldiğinde kendilerini yok etmesiyle, bu yıkıcılık ve kuralsızlık ilkeleri bir diğer avangard akım olan dadanın belirleyici özelliği olarak, yeni bir biçimde sürdürülmeye devam etmiştir.

Avangard sanatın en çok dikkat çeken iki akımı olan gerçeküstücülük ve onun ortaya çıkışına zemin yaratan dada, sosyal ve politik sistemin sanat aracılığıyla kökten yenilenme eğilimine olan inancından dolayı avangardın içerisinde yer almıştır. Dada en başından beri, sanatın sadece estetik hazla sınırlı olmasına karşı çıkmıştır. Bu düşünceden yola çıkan gerçeküstücülük de, dada gibi nesneleri olduğu ve alışıldığı biçimden kopararak farklı bir şekilde sunmuş, bununla da, insanlara alışılmışın dışında,

⁵⁵ Hopkins, a.g.k., 2004, s.19.

⁵⁶ P.Bürger (2017), *Avangard kuramı*, (9. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları, s.101-102.

⁵⁷ S. Phillips (2016), *İzmler; Modern sanatı anlamak*. (Derya Nüket Özer), İstanbul: Yem Yayın, s.40.

⁵⁸ H.Savaş (2013), *Güzel sanatlar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını, s.285-286.

yeni bir bakış açısı getirmeyi hedeflemiştir. Bu amaçla kendileri de yaptıkları her türlü sanat yapısını deneyim olarak görmüş ve bu da herhangi bir köklü sanat anlayışına bağlı olmadıkları için onların (özellikle dadanın) ‘izm’le anılan biçemci sanat akımları gibi anılmasının önüne geçmiştir.⁵⁹ Avangard sanatın belirgin özelliklerinden biri olan karşı-sanat (*anti-art*) tutumunu ilk olarak sergileyen dada akımı, gerçeküstücülüğün estetik ve düşünsel temellerinin oluşmasında önemli bir etken oluşturmuştur. Bu bağlamda gerçeküstücülüğün kapsamlı bir şekilde anlatılmasından önce dada akımına ilişkin temel bir bilgi vermenin ve yeri geldiğinde daha detaylı bir şekilde akımın gerçeküstücülüğün ortaya çıkışındaki önemli etkilerinin incelenmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

3.1.3. Dada

Dada, 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte, savaşta tarafsız kalan İsviçre’de (Zürih) toplanan bir grup sanatçı ve edebiyatçının, 1915 yılında Alman şair ve yazar Hugo Ball’ın (1886-1927) sahibi olduğu Voltaire Kabaresi’nde Kabare’de bir araya gelerek; savaşın yarattığı kaosa karşı saçmalık, tuhaflık, kendiliğindenlik, aykırılık barındıran ‘sanat’ etkinliklerini gerçekleştirmesiyle başlayan bir akımdır. Bu kabarede, Ball’la beraber etkin bir şekilde Rumen asıllı şair Tristan Tzara (1896-1963), Alman ressam Hans/Jean Arp (1886-1966), Rumen ressam Marcel Jango (1895-1984) gibi ilk dönem sanatçı ve edebiyatçılar yer alırken; akımın daha sonra büyük ülkelere (Almanya, Fransa, New York) yayılması sonucu, Almanya’dan Max Ernst (1891-1976), Hans Richter (1888-1976), Hannah Höch (1889-1978), Amerika’dan Man Ray (1890-1976), Fransa’dan Marcel Duchamp (1887-1968), Francis Picabia (1879-1959), Arthur Cravan (1887-1918) ve birçok başka önemli isimler dada akımının içerisinde yer almıştır.⁶⁰ Dadayı 1916 yılında resmi olarak ilan eden ise Voltaire Kabaresi’nde Ball’ın yakın dostlarından biri olarak yer alan şair Tristan Tzara (gerçek ismi Sami Rosenstock) olmuştur.⁶¹ Tzara, iki yıl sonra, 1918 yılında, yazdığı *Dada Manifestosu*’nda dadanın sözcük anlamına ilişkin birkaç örnek vererek (Kru zencilerinin ineğe verdiği ad, İtalya’da anneye edilen hitap, Rusça’da çifte evet, vs.), dadanın kelime karşılığının da dadanın kendisi gibi herhangi bir kesin anlam taşımadığını, akımın savunduğu ‘anlam-dışı’lığı ilke edindiğini ifade etmiştir.⁶²

⁵⁹ Hopkins, **a.g.k.**, 2004, s.21.

⁶⁰ A.Antmen (2008), 20. *Yüzyıl batı sanatında akımlar*. (1.baskı), İstanbul: Sel yayıncılık, s.121.

⁶¹ Childs, **a.g.k.**, 2010, s.150.

⁶² T.Tzara, (2008), *Dada manifestoları*. (Çev: Elif Gökteke), İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s.15.



Görsel 3.1. Marcel Jango, “Volter Kabaresi”, (ölçüler belirsiz), Tuval üzerinde yağlı boya, 1916, Zürih.

Dadanın nasıl ortaya çıktığını ve neden anlamsızlığı/mantıksızlığı ilke edindiğini Tzara’nın akımın doğumundan yıllar sonra, 1950 yılında, bir radyo konuşmasında söyledikleri kapsamlı bir şekilde ifade etmektedir:

Dadanın nasıl doğduğunu anlamak için, bir yandan, Birinci Dünya Savaşı sırasında bir çeşit hapisane olan İsviçre’de yaşayan genç topluluğun ruh halini; öte yandan da, o çağın sanat ve edebiyatının düşünsel düzeyini göz önüne getirmek gerekir. Hiç kuşkusuz savaş bitecekti, zaten daha başkalarını da gördük daha sonra...Ama 1916-1917 yıllarında savaş sanki demir atmış, hiç bitmeyecekmiş gibi geliyordu ve gittikçe tutarsız ve gerçekdışı bir boyut kazanıyordu. İğrenme ve isyanımızın kaynağı bu oldu. Savaşa kesinlikle karşıydık ama ütöpik barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe, nedenlerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılmayacağını da biliyorduk. Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın bütün görünüşlerinden nefret ediyorduk; bütün dayanaklarından, mantığından dilinden. Başkaldırımız, gülünç ve saçmanın bütün estetik değerleri altüst ettiği biçimler kazanıyordu...Unutmamak gerekir ki, saldırgan bir duygusallık insana ait bütün değerleri maskeliyor, yüksek düzey savında olan bütün sanat alanına yerleşiyor ve burjuva sınıfın

gücünü simgeliyordu.(...) Dada, bir ahlaki zorunluluk, ahlaki bir kusursuzluğa erişmenin dizgin tanımaz iradesi ve insan varlığının her şeyden üstünlüğü ilkesinden doğdu. Dada, bütün gençliğin ortak isyanından, tarihe, mantığa ya da ahlaka, onur, vatan, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi şeylere, daha ne bileyim, bütün insani değerlere cevap veren bütün kavramlara boş verip, doğanın köklü gereklerine bağlanan gençlerin başkaldırısından doğdu.'Benden önce insanların var olduklarını bilmek bile istemem': Descartes'ın bu cümlesini yayınlarımızdan birinin alt başlığı yapmıştır. Bununla, dünyaya yeni bir gözle baktığımızı, bize büyüklerimiz tarafından zorla kabul ettirilen değerleri, doğruluk kavramını yargılamak istediğimizi belirtmek istiyorduk.⁶³

Tzara'nın sözlerinden anlaşıldığı üzere dada, içinde bulunduğu dönemin umutsuzluğuna karşı hem bir başkaldırıyı, hem de o zamana kadar sanat ve edebiyat aracılığıyla yaşamın ve insanın değerine, güzele ve güzelliğe dair oluşturulan yanılsamanın kökünden sökülmesine ilişkin bir çabayı içermektedir. Dadanın sanatçıları bu amaç doğrultusunda 1916-1920 yıllarında yazın ve sanat alanında birçok yapıt ortaya koymuş ve bu sayede yaşamda ve sanatta belirli ilkeler çerçevesinde benimsedikleri karşı duruşu sergilemişlerdir. Duplessis'in belirttiği gibi, insanların toplu katliamından ve dünyanın değişen düzeninden büyük bir umutsuzluğa kapılan dada hareketinin üyeleri, yaşamda daimi olan veya olmayan herhangi bir şeye inanmıyorlardı. Onlar yaşamda ve sanatta anlamlı, güzel ve akılcı olan her ne varsa bunun karşısına kendi 'anlam-dışı'lıklarını koymaktaydılar. Tıpkı dadanın sözcük anlamına ilişkin tartışmalara karşın bu sözcüğün kesin herhangi bir anlama sahip olmaması gibi.⁶⁴

Sanatı; mevcut duruma karşı tepki göstermede bir özgürlük aracı olarak gören dadanın bu alanda tek kuralı kuralsızlık ve kendiliğindenlikti. Dada kendine kadar ortaya çıkmış olan tüm düşünce akımlarından farklı olduğunu ve bu farklılığın akımı doğuran ortamdan kaynaklandığını ifade etmekteydi. Tzara, 1918 yılında yayımladığı *Dada Manifestosu*'nda sanata ilişkin görüşlerini dile getirirken bu düşünceyi destekleyerek; "Dada, toplumda bağımsız olma, topluma karşı güvensizlik duyma gereksiniminden doğdu. Bize ait olanlar özgürlüklerini koruyorlar. Hiçbir kuram tanımayız biz. Biçimsel fikir laboratuvarları olan kübist ve fütürist akademilerden usandık artık"⁶⁵ demektedir.

⁶³ T. Tzara'dan aktaran Ö.İnce, Dada'nın doğuşu, *Türk Dili Dergisi*, Yazın Akımları Özel Sayısı, 1981, (349) s.257-258.

⁶⁴ Y.Duplessis (1991), *Gerçeküstücülük*, (Çev: İsmayıl Yergüz, Esen Çamurdan), İstanbul: İletişim Yayınları. s.14.

⁶⁵ Tzara, 2004, **a.g.k.**, s.17.

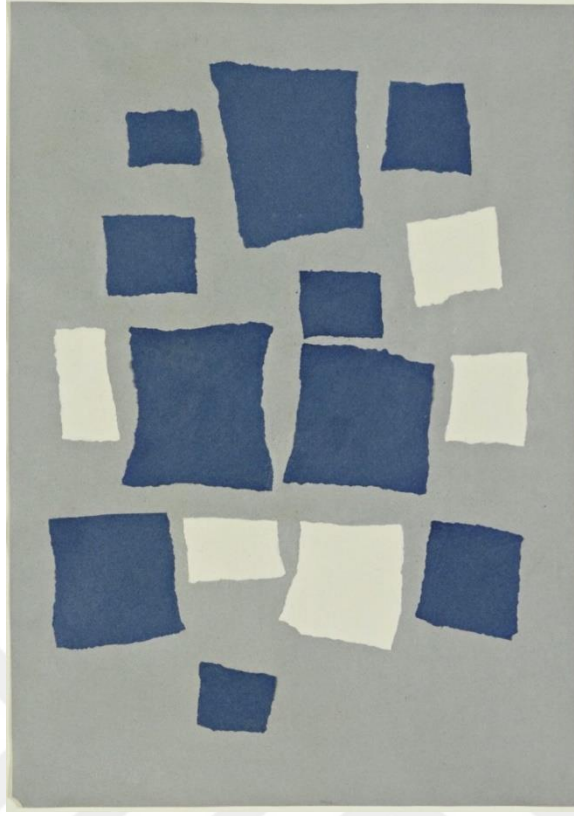
Tzara, dadanın savunduğu kuralızsızlık ve anlamsızlık ilkelerinden yola çıkarak yazın alanında tuhaf ve anlaşılmaz kelimeleri bir araya getirmiş ve şiirler yazmıştır. Tzara'nın bu eylemi, dadanın kendisine kadarki 'saygın' sanat görüşünü yıkmak istediğinin, genel olarak sanatta yeni bir dil arayışı içerisinde olduğunun bir göstergesidir. Tzara 1918 yılı manifestosunda şiirden bahsederken, şiirdeki sözcüklerin onu oluşturan dilin asıl isteğini yansıtmadığını; çünkü zihnin bunun önünde durduğunu ve sözcüklerin mantığın kısıtlamasına maruz kaldığı için bir nevi sansüre uğradığını söylemekteydi. Şair, mantık süzgecinden geçen sözcüklere inanılmaması gerektiğini söyleyerek bir sır açıklar gibi şu cümleyi eklemektedir: "Düşünce ağızda yaratılır."⁶⁶

Toplumsal ve kültürel alanda alışılmışın dışına çıkmak ve bilinen, kabul gören değerleri altüst etmek için dada; içinde rastlantısallığı, kendiliğindenliği, doğaçlamayı barındıran teknikler ve yöntemler denemiştir. Bunlardan ilki Tzara'nın şiir yazmaya ilişkin sunduğu yöntemdir. Tzara'nın şiir yazma yönteminde, bir gazetede ki makaleden, sözcükler kesilip bir torbaya konulmakta ve karıştırıldıktan sonra tek tek torbadan çıkarılıp sırasına göre kağıda yazılmaktadır. Tzara şöyle der: "İşte buyurun, halktan kişiler sizi anlamadı larsa bile, duyarlılığı hayranlık verici, son derece özgün bir yazar olup çıktınız demektir." Ardından şair şu örneği verir: "Dünkü fiyatlar, daha sonra tabloları uygun düşerek/düşün değerini bilmek gözlerin çağı/görkemli biçimde okumak incili tür kararır/grup kutsama düşlemek der renklerin gücü yazgı (...)"⁶⁷ Bu yolla Tzara rastlantılara dayanarak oluşturduğu şiirinde, denetlenen akla karşılık kendi akıl-dışılığı nı koymaktadır. Şairin, bu absürt yaklaşımının, sadece yazın alanında değil, plastik sanat larda da örnekleri bulunmaktadır. Örneğin, dadanın tanınmış temsilcilerinden ressam Hans Arp, her türlü denetimden sıyrılıp, sadece rastlantısallıktan yola çıkarak geometrik figürlerin yer aldığı kolajlar yapmıştır. Kolajın, sanatçının var olan gerçeğe öykünmeden sıyrılıp, özgürleştirilen bir dille bilinen gerçeğin benzerliklerini/eşdeğerliklerini bulmada sunduğu olanaklar dadanın ilgisini çekmiştir. Dadanın sanatçıları, kolajı kendilerinden önce plastik sanat larda yeni bir dil olarak yücelten kübistlerin kullandığı biçimden farklı bir biçimde kullanmış ve bu sanatçıların elinde kolaj yeni bir boyut kazanmıştır.⁶⁸

⁶⁶ Tzara, 2004, **a.g.k.**, s.52.

⁶⁷ Tzara, 2004, **a.g.k.**, s.58.

⁶⁸ E.Batur(2015), *Modernizm serüveni*, (1. Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık, s.324.



Görsel 3.2. Hans Arp, “Rastlantı Yasalarına göre Düzenlenmiş Kareler”, 48,5 x 34,6 cm, kolaj, 1916-17, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Dadanın geliştirmiş olduğu bir diğer teknik ise, fotomontaj tekniğidir. Bu teknik dadanın Almanya’da (Berlin) plastik sanatlar alanında en önemli görsel yeniliği olarak kabul edilmektedir. Fotomontaj tekniğini en yetkin biçimde kullanan sanatçı Almanya’da dadanın temsilcisi olan Hannah Höch olmuştur. Sanatçı, gazete ve dergilerde, toplumsal gerçekliğin çarpıtılmasını ve zedelenmesini ifade eden görüntülerin yer aldığı fotoğrafları kesip yeniden birleştirerek, politik içerikler üretmiştir. Hopkins’e göre, “Berlin fotomontajı, nihai yapıtta imge inşa etmenin – imgelerin parça parça doğası, fotoğrafik ölçekteki tutarsızlıkları, vb. – fiziksel sürecini oluşturdu.”⁶⁹ Sanatçının *Hintli Dansçı* (*Indian Dancer*, 1930), *Uçmak* (*Flight*, 1931), *Parti İçin Yapılan* (*Made for a Party*, 1936) gibi birçok yapıtı politik içerik üretmekle beraber, aynı zamanda serbest çağrışım yöntemine uygun olarak, şaşırtıcı imgeler oluşturmuştur.

⁶⁹ Hopkins, a.g.k., 2004, s.111.



Görsel.3.3. Hannah Höch, “Uçuş”, 91/10 x 71/5, 23x18.4 cm, Fotomontaj, 1937, Whitechapel Gallerisi, Londra.

Dadayı diğer sanat akımlarından ayıran başlıca özellik onun sanatla hayat arasındaki sınırları yok etmek istemesidir. Bu amaç doğrultusunda bilinen sanat algısını yıkmak gerekmektedir. Örneğin, fütüristler sanatı politik bir amaçla kullanıp, değiştirmeye çalışmışlardır. Dada ise değiştirmek değil, ortadan kaldırmaya yönelik bir çaba içerisinde olmuştur.⁷⁰ Dadanın sanat karşıtı tavrının belirgin örneklerinden birini, karşı-sanat teriminin ilk kullanıcısı Marcel Duchamp’ın hazır nesneleri (*ready-made*) oluşturmaktadır. Marcel Duchamp, plastik sanatlarda, el becerisi, zanaat gibi tanımların yerine düşüncenin geçmesinin gerektiğini savunmuştur.⁷¹ Bu amaçla sanatçı, 1913 yılından başlayarak hazır nesneleri kullanım amaçlarının dışında bir konuma yerleştirerek çeşitli yapıtlar ortaya koymuştur. Bunlardan en bilineni, sanatçının 1917 yılında New York Bağımsız Sanatçılar Topluluğu’na göndermiş olduğu “Mutt” imzalı Çeşme (*Fountain, 1917*) adlı eseri ya da hazır yapıtıdır. Duchamp’ın bu yapıtının ayırt edici özelliği, onun sanatçının el becerisine dayanan bir eser değil, sadece ‘seçilmiş’ bir nesne olmasıdır. Sanatçı gündelik hayattan herhangi bir nesne almış, ona gerçekte olmayan bir isimle (Mutt) imza atmış ve bu yapıtı yeni bir bakış açısıyla işlevinden

⁷⁰ Antmen, a.g.k., 2008, s.124.

⁷¹ Hopkins, a.g.k., 2004, s.29.

soyutlayarak başka bir konuma yerleştirmiştir. Sanatçının bu eyleminin yeni bir düşünce yapısı oluşturmayı hedeflediği söylenebilir.⁷²



Görsel 3.3. Marcel Duchamp “Çeşme” 61cm x 36 cm x 48 cm, Hazır-Nesne, 1917, Modern Sanat Müzesi, San Francisco

1916-1920 yılları arasında, Tzara’nın üzerine yedi bildiri sunmuş olduğu, birçok ülkede etkin olan dada hareketi; karşı-sanat görüşü, politik tavrı ve bu bağlamda içinde yer aldığı avangard görüşün savunduğu yeni ve dönüştürücü güç sayesinde, içinde bulunduğu yüzyılın, kendisinden sonraki sanat akımlarını etkisi altında bırakmış ve özellikle de gerçeküstücülüğün öncüsü olmuştur. Dadanın; burjuva sanat görüşüne, akılcılığa, mevcut siyasi sisteme ve toplumun her türlü yerleşik kurallarına ve kurumlara, dine ve bunun gibi insanı tek tip haline getiren, özgürlüğünü kısıtlayan her şeye karşı sergilediği aykırı duruşu, gerçeküstücülük ve dadanın buluştuğu ortak payda olmuştur. Bir diğer önemli ortak nokta ise her iki akımın da 20. yüzyılın en büyük dehşeti olan iki büyük dünya savaşı etrafında ortaya çıkmasıdır. Bu bağlamda dada ve gerçeküstücülük savaşa neden olan düzene karşı bir duruş sergilemiş, bu yolda da hayal gücü ve yaratıcılıktan yararlanmıştır. Yaşamda özgürlüğün peşinden giden dada ve gerçeküstücüler, sanatta da kişinin hayal gücünü özgürleştirilmesi gerektiğini savunmuş ve bu amaçla yeni teknikler aracılığıyla usdışı yapıtlar ortaya koymuştur. Her iki akımın düşünsel ve estetik olarak birçok ortak noktaları bulunmakla beraber ayrıldıkları

⁷² Antmen, a.g.k., 2008, s.128.

noktalar da oldukça fazladır. Bu farklılıklardan en belirgin olanı dadanın gerçeküstücülüğün özgürlük mücadelesinde temel bir rol oynamasına rağmen, kendisinin bunun için sistemli bir yol izlememiş olmasıdır. Öte yandan her şeye karşı olan dada, kuramsal ve sistemli olan herhangi bir şeyin parçası olmaktan kaçınmıştır. Duplessis'in dediği gibi; "Gerçek Dada'cı Dada'ya karşıdır" fikrini ileri süren dada akımı, her şeye karşı olduğu gibi kendisine de karşıdır. Dadanın kendisini yok etmekten başka yolu olmadığı için, kendi söylemini doğrularcasına kendisini yok etmiş ve yerini gerçeküstücülüğe bırakmıştır. Dada, yarattığı gürültü ve patırtıyla gelenekselleşmiş, klasik insan kavramını yıkmış, yeni insan tipini yaratmak da gerçeküstücülere düşmüştür.⁷³

3.1.4. Gerçeküstücülük Akımın Doğuşu

Gerçeküstücülük akımının kurucusu Fransız şair ve yazar Andre Breton (1896-1966), 1922 yılında Paris'te, modern sanatın 20. yüzyıldaki görünümü olan avangardın başlangıç ve gidişatına ilişkin müzakerelerin yer aldığı bir kongrede (*Congr s de Paris*); kübizm, gelecekçilik gibi avangard akımlarla beraber dada hakkında da görüşlerini sunmuştur. Breton dadanın doğurduğu skandalların onun kendisini var etmesinin amacı haline geldiğini belirtmiş, dadayı takındığı küstah tavırlardan dolayı suçlamış ve zaman içerisinde başından beri karşı olduğu şeye dönüştüğünü ifade etmiştir. Açık bir şekilde olmasa da, Breton, dadanın sonunun geldiğini ima ederek; bundan sonra Louis Aragon (1897-1982), Philippe Soupault (1897-1990), Paul Eluard (1895-1952) ve kendisinin öncülüğünde özgürlük mücadelesi vermesi planlanan yeni bir projeden bahsetmiştir. Bu projenin hayata geçirilmesinde Breton; dil, bilinçaltı ve hayal gücü/imgelem odaklı bir dizi görevlerinin olduğunu belirtmiştir. Bu kongre sonucunda dadanın Paris temsilcileri içerisinde yer alan birtakım yazarlar 20. yüzyılda özgürlük mücadelesinin yeni adı olan gerçeküstücü guruba katılmışlardır.⁷⁴

Breton'un Paris Kongresi'nde özgürlük mücadelesi için ortaya koyduğu görevler, aslında akımın doğuşunda dadanın yarattığı etkiyle eşdeğer öneme sahip olan, Sigmund Freud'un (1856-1939) psikanaliz kuramına dayanmaktadır. Breton tıp ve psikiyatri alanında eğitim görmüş ve henüz öğrencilik yıllarında Freud'un psikanaliz kuramına ilgi duymuştur. Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) patlak verdiği sırada

⁷³ Duplessis, **a.g.k.**, 1991, s.41.

⁷⁴ R. Hausmann'dan aktaran, Y.B.Vang l  (2016). Geçmiőten günümüze gerçeküstücülük, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, s.874.

askerliğini Fransa’da sıhhiye er olarak yapan Breton, 1916 yılında hastanede onunla aynı görevde olan Louis Aragon’la tanışmış ve o sırada bilinçaltının işleyişine yönelik bir dizi psikanalitik yöntemi, askeri hastanedeki hastalar üzerinde uygulamıştır. Savaş bittikten sonra Breton bir diğer arkadaşı Philippe Soupault’la beraber *Yazın* (*Littérature*, 1919) dergisini kurarak, gerçekleştirmiş olduğu deneyleri, dadaya ilişkin görüşlerini vs. bu dergide yayımlamış ve akımın ortaya çıkmasında ilk adımı atmıştır. Dadanın dağılması ve bu dönemde Freud’un savaştan sonra 1920 yılında Fransızcaya çevrilen yapıtlarının birçoğunun Breton ve arkadaşlarının eline ulaşması; akımın ilerde kurucusu olacak olan bu isimlerin, Freud’la daha yakından ilgilenmelerine olanak sağlamıştır. Freud’dan elde edilen bilgilerden yola çıkarak Breton, gerçeküstücülüğün doğuşuna kadarki 1922-1924 yılları arasındaki iki yıllık sürede, Aragon ve Eluard’la beraber, dadanın benimsemiş olduğu usdışı etkinliği sistemli bir şekilde incelemek için çeşitli deneyler yapmış ve ciddi sonuçlara ulaşmıştır. Bunlardan biri Breton’un Freud’dan yola çıkarak, daha önce de denemiş olduğu hipnoz seanslarıdır. Breton, gerçeküstücülüğe giden yolda ona destek olan bazı grup üyeleriyle hipnoz seansları gerçekleştirmiş ve sanatçıların ve şairlerin üretimlerini sorgulamalarını, denetimsiz aklın sonuçlarını ortaya koymayı amaçlamıştır. Fakat hipnoz denemesi uygulanan kişinin sonrasında gerçek yaşamla bağının zayıflaması ve dış uyaranlara tepki verememesi, bir dizi grup üyesinin intihar etmesine neden olmuş ve hipnoz bir daha gerçeküstücüler tarafından kullanılmamak üzere rafa kaldırılmıştır.⁷⁵ Daha sonra Freud’un ‘serbest çağrışım’ yöntemiyle yakından ilgilenmeye başlayan Breton ve bir diğer arkadaşı Philippe Soupault bu yöntemden yola çıkarak ‘otomatik yazı’ tekniğini geliştirmiş, bu tekniğin sonucunda elde ettiği metinleri *Manyetik Alanlar* (*Les Champs Magnétique*, 1920) ismiyle *Yazın* dergisinde yayımlamıştır. Gerçeküstücülüğün ilk ruhsal denemesi niteliğini taşıyan bu yapıt, aynı zamanda, akımın doğuşunun ilk resmi habercisi de olmuştur.⁷⁶ Breton bu teknikle dadanın usdışı etkinliğini bilimsel çerçevede ifade etmiş ve 1924 yılında tüm bu eğilimleri, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Eluard’la beraber ve sonradan guruba katılan, Francis Picabia (1879-1953), Antonin Artaud (1896-1948), Rene Crevel (1900-1935), Benjamin Peret (1899-1959), Robert Desnos (1900-1945) gibi birçok şair ve sanatçının desteğiyle birlikte *Birinci*

⁷⁵ Antmen, a.g.k., 2008, s.135.

⁷⁶ Hopkins, a.g.k., 2004, s.37.

Gerçeküstücü Manifesto'da bir araya getirmiş, gerçeküstücülüğün ortaya çıkışını resmi olarak ilan etmiştir.

'Gerçeküstücü' sözcüğünü Breton'dan önce şair Guillaume Apollinaire (1880-1918), 1917 yılında sahnelediği *Tirésias'ın Memeleri* (*Les Mamelles de Tirésias*) adlı oyunu tanıtırken kullanmıştır. Oyunun önsözünde şair, tekerleğin icadının insanın yürüme eylemine benzetildiğinden ve aslında insan bacağının tekerliğe hiç benzemediğinden bahsederek, bunun "gerçeküstücü bir eylem" olduğunu ifade etmiştir.⁷⁷ Şair bu tanıtımda ayrıca, bahsi geçen oyunun "hayal gücünü zincirlerinden kurtarmak" amacıyla yazıldığını belirtmiştir.⁷⁸ Apollinaire'in sanatta yeni bir ruh arama uğraşını ifade etmek için kullandığı bu sözcük, Andre Breton'un elinde kesinleşerek *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da şöyle ifade edilmiştir:

Gerçeküstücülük, (isim). Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. (felsefi özdevinim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendisini ortaya koyduğu bir düzlem.⁷⁹

Birinci Gerçeküstücü Manifesto'da Breton, içinde bulunduğumuz yüzyılda insanın henüz bağımsız olamadığını ve kısıtlayıcı olgulara bağlı yaşadığını belirtmektedir:

Hala mantığın saltanatı altında yaşıyoruz.(...) Fakat günümüzde ve bu çağda mantıksal yöntemler yalnızca ikincil öneme sahip problemleri çözmek için kullanılıyor. Hala moda olan mutlak rasyonalizm, yalnızca doğrudan deneyimizle bağlantılı gerçekleri dikkate almamıza izin verir. Oysa mantıksal sonuçlar gözümüzden kaçmakta. Deneyimin kendi kendisini gitgide daha fazla kısıtlanmış olarak bulduğunu eklemek de anlamsızdır. Çıkılması gittikçe daha zor bir hal aldığı kafeste bir ileri, bir geri gider gelir.(...) Uygarlık ve ilerleme bahanesiyle, doğru veya yanlış şekilde batıl ya da hayal ürünü olarak adlandırılacak her şeyi zihnimizden çıkarıp atmayı başardık; kabul edilen davranış kalıplarına uygun olmayan herhangi türden bir doğruluk anlayışı yasaklanmıştır.⁸⁰

Gerçeküstücülük tüm bu kısıtlayıcı olgulardan kurtulmanın ve kendini açığa çıkarmanın yolunu bulduğunu savunmuştur. Gerçeküstücülerin saptadığı bu yol ise, zihin dünyasının Freud'la beraber açığa çıkmış bir bölümü olan bilinçaltına dayanmaktadır. Bu aynı zamanda yeni bir şiir çağının başlangıcına işaret etmektedir.

⁷⁷ G.Apollinaire (2007). *Tirésias'ın memeleri*. (Çev: Ayberk Erkay) İstanbul: Mitos Boyut, s.26.

⁷⁸ Apollinaire, **a.g.k.**, 2007, s.27.

⁷⁹ A.Breton, **a.g.k.**,2009, s.31.

⁸⁰ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.14.

3.1.4.1. *Psikanaliz ve gerçeküstücülük*

Gerçeküstücü akım erken 20. yüzyılda doğan diğer düşünce ve sanat akımları gibi özgürlük arayışı içinde olmuştur. Ancak gerçeküstücülerin aradığı özgürlük, ne gelecekçilerin yeni yaşam, hız ve bu yolda sanatın yeni bir estetik biçimde sunulmasında ifadesini bulan bir arayıştır, ne de dada gibi doğru veya yanlış olarak bilinen her şeye karşı çıkarak ulaşılmak istenen nihilizme varan bir özgürlük arayışıdır. Gerçeküstücüler yaşamın içinde, şu anda insanın sahip olduğu tüm arzu ve isteklerin, baskı altında yaşadığı toplumda hep gerilere itilmek zorunda kaldığı bilinçaltının alanına ulaşarak ve çeşitli yöntemlerle bilinçaltının dışavurumunu gerçekleştirerek elde edilecek bir özgürlüğün peşindeydiler. Breton, gerçeküstücülüğün bu hedefini şöyle açıklamaktadır:

Gerçeküstücülük, daha önceleri ihmal edilmiş bir takım çağrışım biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas alır. Diğer tüm ruhsal mekanizmaları ilk ve son olarak yıkmaya ve hayatın temel sorunlarını çözümlemek adına bunların yerine kendisini koymaya eğilimindedir.⁸¹

Andre Breton, *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da öncelikle Freud'un düş kuramının önemine dikkat çekmektedir. Düşlerin gerçeküstücüler tarafından ilgi görmesindeki başlıca neden ise, düş yoluyla hayal gücüne veya imgeleme, asıl olan gerçekliğe ulaşılabilmesine olan inançtır. Gerçeküstücüler tartışmasız ve mutlak olarak kabul edilen akla ve akılcılığa, alışılmış ve kabul edilmiş geleneklere, inanca karşı çıkmış; bunun yerine ise, imgelemi ve düşü koymuştur. Gerçeküstücülük insanın asıl gerçekliğini açığa çıkarmak istemiş ve bunun için insanın kendi gizli alanlarına inebilmesi ve sistematik olarak bu yeri aydınlatabilmesi gerektiğini savunmuştur. Bu bağlamda Freud'dan bilindiği üzere, insan zihninin derinlerinin açığa çıktığı düşlerin alanı gerçeküstücüler için önem taşımıştır.

Baskı altında kalan bilinçaltı çocukların oynadıkları oyunlarda, yetişkinlerinse gündelik yaşamında edim hatalarıyla veya gece gördükleri düşlerle ortaya çıkmaktadır. Freud, bilinçaltının gece düşlerinde sansür tanımadan simgelere dönüşerek ortaya çıktığından ve bu imgeler veya tasarımların insanın bir çeşit doyuma ulaşmasına neden olduğundan bahsetmektedir.⁸² Breton, özellikle Freud'un düşlerle ilgili düşünceleri üzerine yoğunlaşarak, düşlerin ruhsal hareketin önemli bir kısmını oluşturduğunu ve bilinçaltına ilişkin çözümlemelerde düşlerin büyük önem teşkil ettiğini belirtmiştir.

⁸¹ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.31.

⁸² S.Freud (1972), *Rüyalar ve yorumları*. (1. Baskı), İstanbul: Varlık Yayınları, S.59-79.

Breton’a göre; “Uykudaki düşlerin süresi dikkate alındığında düşte geçen anların toplamı gerçeklik anlarından ya da daha kesin şekilde sınırlandırmak gerekirse, uyanık anlardan daha az önemli değildir”⁸³ Yine Breton’a göre, insanın kendi bilincinin farkına varabilmesi uyku ve uyanıklığının birlik içinde olduğunu kavrayabildiği zaman mümkündür. Düş ve gerçekliğin birlik içerisinde olduğu ve düşlerin günlük yaşamımızdaki önemi, *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*’da şöyle ifade edilmiştir:

Acaba ne zaman uyuyan mantıkçılarımız, uyuyan felsefecilerimiz olacak? Kendimi, beni fal taşı gibi açılmış gözlerle okuyanlara teslim ettiğim şekilde, düş görenlere teslim etmek için uyumak istedim; bu alemde, düşüncelerimin bilinçli ritmini empoze etmeye bir son vermek adına. Belki de dün geceki rüyam evvelki gecenin rüyasını izliyordu ve bu ibret verici bir disiplinle, sonraki gece de devam edecekti. Alışıldık tabiriyle, bu oldukça mümkündür. Ve böyle yaparak, beni sürekli meşgul eden ‘gerçekliğin’ rüya halinde varolmaya devam ettiği, çok uzak bir geçmişe gömülüp kalmadığı en ufak şekilde dahi kanıtlanmadığından niçin rüyalara zaman-zaman gerçekliğe bahşetmeyi kabul etmediğim şeyi, diğer deyişle kendi zaman içinde benim reddedişime açık olmayan bu kendinden menkul kesinlik değerini bahşetmeyeyim ki? Neden rüyadaki işaretten, gün içinde daha kesin olan bir bilinç düzeyinden beklediğimden daha fazlasını beklemeyeyim ki? Rüya hayatın temel sorunlarının cevabını bulmak için de kullanılamaz mı?⁸⁴

Freud düş yoluyla insanın günlük yaşamında bastırdığı duyguların doyuma ulaştığını belirtmiştir. Breton ise Freud’un düşüncelerini desteklercesine şunları ifade etmiştir: “Rüya gören insanın zihni başına gelenlerden dolayı tamamıyla tatmin olmuş durumdadır.(...) Öldürebilir, daha hızlı uçabilir ve canınızın istediği gibi sevebilirsiniz. Ve şayet ölecek olursanız, ölümler arasında tekrar dirileceğinizden emin olmaz mısınız?”⁸⁵ Rüyalarda insan kimliksiz, isimsizdir ve her şey olabildiğince rahatlığıyla, paha biçilemez değere sahiptir. Breton rüyaların içeriğinin kaydedilerek insanın sırlarının çözümüne yaklaşılabileceğini belirtmiştir:

Yöntemsel bir incelemeye tabi tutulduğu andan itibaren, ancak henüz belirlenmemiş olan araçlarla rüyaların içeriğini eksiksiz şekilde kaydetmeyi başardığımızda (...) grafiği benzeri görülmemiş bir hacim ve düzenlikle yükseldiğinde aslında sır olmayan sırların, büyük sırrın çözülmesine yardımcı olacağını umut edebiliriz. Rüya ve gerçeklik olmak üzere, ilk bakışta çok çelişkili gibi görünen bu iki halin gelecekte, tabiri caizse bir tür mutlak gerçeklik olan ‘gerçeküstücülükte’ bütünleşeceğine inanıyorum.⁸⁶

⁸³ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.15.

⁸⁴ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.16.

⁸⁵ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.17-18.

⁸⁶ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.18.

Gerçeküstücüler mutlak gerçekliğe ya da Breton'un ifadesiyle "gerçeküstücü gerçeklik" noktasına ulaşmanın sadece imgelemele mümkün olduğuna savunmuştur. Gerçeküstücü gerçeklik; çelişkilerin, karşıtlıkların, paradoksların aşıldığı mutlak bir özgürlük duygusu ile düşünülmesi gereken bir gerçekliktir. Breton, gerçeküstücü gerçeklik diye adlandırılan bu yüce yeri, "yaşamın ve ölümün, gerçek olan ile düşsel olanın, geçmişin ve geleceğin, anlatılabilenin ve anlatılamayanın, yücenin ve yüce olmayanın artık karşıtlıklar diye algılanmadığı" bir nokta olarak tanımlamıştır.⁸⁷ Gerçeküstücülerin birincil amacı ise, bu noktanın saptanmasıdır. Bunun için imgelemenin yeniden özgürlüğüne kavuşması gerektiğini belirtmişlerdir. Freud'un kuramsal çalışmalarından etkilenen gerçeküstücülere göre, bilinçaltının derinliklerinde keşfedilmeyi bekleyen aşk, düş, çocukluk, mutluluk, masumiyet, vb. duyuşsal zenginlikler olarak yeni bir zamansal boyutun, farklı bir yaşamın kapısını aralıyordu."⁸⁸

Gerçeküstücüler için sadece gece düşleri değil, gündüz düşlerinin/düşlemin oluşturduğu ruhsallık da oldukça önemlidir. Çünkü düşlem yüzyıllardır "yaşamın, iktidarın mantığı tarafından örgütlenişine karşı ebedi bir protestoydu. Düşlemin oluşturduğu sanatsal imgelem, başarısızlığa uğramış kurtuluşun, tutulmayan sözün bilinçsiz anısını" biçimlendiriyor, aynı zamanda "kurtuluşun baskılanmış imgesinin geri dönüşünü" sağlıyordu.⁸⁹ Freud'un çalışmalarında yer alan, Eros ilkesine bağlı olarak düşlem, insanlığın tarihi köklerine uzanmaktaydı. Freud'a göre, efendi/köle karşıtlığının hüküm sürdüğü uygarlık tarihinden başlayarak özgürlük imgeleri insanın bilinçaltına itilmiştir. Modern dünyada bu özgürlük imgeleri sadece çocukların gündelik oyunlarında, gündüz düşlerinde, ya da sanat yapıtlarında özgürlük kazanarak ortaya çıkabilmekteydi.⁹⁰

Freud imgelem etkinliğinin ilk olarak çocuklukta ortaya çıktığını belirtmiştir. Freud'a göre, kişi çocukluğunda zamanının çoğunu en sevdiği şey olan oyuna harcamaktadır. Gününün büyük bir kısmını oyun oynayarak geçiren çocuk, bu sürede hayalinde olduğu gibi nesneleri istediği yere yerleştirebilmekte, kendine dilediği gibi bir dünya yaratabilmekte ve bu dünyada onu mutlu eden her şeyi kendi isteğine göre düzenleyebilmektedir. Çocuk oynadığı oyuna düşünülenin aksine çok ciddi olarak yaklaşmakta ve ona duygusal bir taraf yüklemektedir. Bununla birlikte çocuk kurduğu

⁸⁷ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.81

⁸⁸ A.Avcı (2004), Bir büyük reddiye ya da hakiki bir hayat yaşamak. *Varlık*, (1167), s.6.

⁸⁹ M.Herbert (1985), *Eros ve uygarlık*. (Çev: Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları, s.163-164.

⁹⁰ S.Freud (2007), *Uygarlık din ve toplum*. (Çev: Selçuk Budak), İstanbul: Öteki Yayınları, s.31-53.

dünyanın gerçek olmadığını bilerek, gerçeklik ve oyunu birbirinden ustaca ayırabilmektedir. O, hayalinde imgenilmiş olan nesneleri gerçeklikten ayırarak, gerçek dünyanın görülen nesneleriyle ilişkilendirmektedir ve bu da çocuk oyununu düşlemden ayıran en büyük etkidir.⁹¹ Kişi çocukluğunda elde ettiği bu özgürlüğü büyüdüğünde kaybetmekte ve bunun yerine düş kurmakla yetinmektedir. Freud’a göre, aslında kişi oyundan vazgeçmiş değildir, çünkü bir kez alınan hazdan vazgeçmek olası bir durum değildir. Kişi oyunun verdiği hazzı düşlerden almaya başlayarak, “gökyüzünde kaleler inşa eder ve gündüz-düşleri olarak adlandırılan şeyleri yaratır.”⁹²

Freud yetişkin kişiler içerisinde özellikle yazarların ve şairlerin yazma eylemini çocuğun oyununa benzetmiştir. Freud’a göre, tıpkı oyun oynayan çocuk gibi bu kişiler de, bir yandan gerçeklikten koparken, diğer yandan ciddi bir şekilde duygu yüklediği hayal dünyasında yaratma eylemini gerçekleştirir. Özellikle şiirsel eylem, bu bağlamda dikkat çekmektedir. Çünkü şiirde de hayal dünyası ile gerçek yaşamda kavranabilir nesneler arasında ilişki kurularak duyguların aktarımı söz konusudur. Bu bağlamda Freud’a göre şair gündüz düş gören kişi olarak, şiir ise gündüz düşü olarak tanımlanabilir.⁹³

Gerçeküstücüler, bir teknik olarak, bilinçaltının saklı gerçekliğini, bu gerçekliğin özgürlük alanı olan düşleri yine Freud’un geliştirdiği ‘serbest çağrışım’ yöntemiyle dışarı aktarmayı geliştirmişlerdir. Gerçeküstücüler tarafında otomatizm (*otomatisme*) olarak adlandırılan bu yöntemde; “herhangi bir akılcı düşünce olmadan spontane, bir şekilde çizmek ya da sanat yapıtı üretirken işi şansa bırakmak gibi irade dışı bir sanatsal süreç” söz konusudur.⁹⁴ Gerçeküstücüler, ister sanat isterse edebiyatın alanında otomatizmi aktif olarak kullanmıştır. Breton’ göre, bu yöntemle insanın iç dünyasının hiçbir sansüre uğramadan açığa çıkarılması, bir mucize gerçekleştirmiş gibi, insanın alinyazısı değişebilecektir:

İnsan; bilinçaltının, düşün, hayal gücünün uzun zamandır gerilere itilmiş bulunan güçlerini serbest bırakarak varoluşunu değiştirmeyi başaracak gibiydi. Otomatik yazı, bu güçleri yakalamanın, rastlantının bu imkanlarını kucaklamanın etkin bir biçiminden başka bir şey

⁹¹ S.Freud (1999), *Sanat ve edebiyat*. (Çev: Emre Kapkın, Ayşen Teşken Kapkın), İstanbul: Payel Yayınevi, s.125-126.

⁹² Freud, **a.g.k.**, 1999, s.127.

⁹³ Freud, **a.g.k.**, 1999, s.126.

⁹⁴ Phillips, **a.g.k.**, 2016, s.152.

değildi. O zaman, insanoğlu tarihin dinsel ve akılsal hadımlaştırılmasının kendisinden çaldığı şeye yeniden kavuşacaktı: Suçsuzluk, neşe, özgürlük.⁹⁵

Breton, bilinçaltını edebiyatın ve sanatın alanına kazandırmayı hedeflemiştir. Bunun en büyük nedeni 20. yüzyılın etkisi altında kaldığı savaşın insanı sürüklediği bunalım, hiçlik, yaşamın değersizliğinin karşısında bir güç kaynağı bulma, özgürlüğe kapı aralama çabasıdır. Savaşın ortaya çıkardığı bunalım karşısında psikanalize sıkıca tutunan Breton, *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*'da "insan zihninin derinliklerinde ve onun dışında oraya çıkan şeyi daha net bir şekilde görmeye çalışmak bize düşüyor" demiş, ve ardından düşüncelerinin gelişiminde Freud'un görüşlerinden yararlandıklarını ifade ederek "gerçeküstücüler Freudyen eleştirinin gerçekten sağlam bir temele sahip ilk ve tek eleştiri olduğuna inanır" diye eklemiştir.⁹⁶

Breton, hem bir şair olarak hem de yaşamı değiştirmeye ilişkin birtakım ilkeleri benimsemiş biri olarak Freud'un görüşlerinden yararlanmış ve bu görüşleri benimsemiştir. Freud'un özellikle bilincin işleyişine ilişkin saptamaları, gerçeküstücülerin 20. yüzyılın modern insanını anlayabilmesi için yararlı olmuştur.

Freud, geliştirdiği psikanaliz kuramını, ruh ve bedenin ilişkisi üzerinden insanın kendisini tanıması, kendi kişiliğini incelemesi olarak adlandırmıştır. Kuram iki ilke üzerinden insanı ele almaktadır ve bu ilkeler düşünceyle olduğu gibi, ahlaki ve estetik yargılarla da çatışmaktadır. Bu ilkelerden birincisi, düşünsel süreçlerin aslında bilinçdışı olduğu üzerinedir. Düşüncenin devamında Freud, bilinçli süreçlerin, tüm ruhsal birimin parçaları olduğunu belirtmiştir. Psikanaliz, kendine kadar kabul edilen bilinç ve düşünsel olanın özdeşliğini ve aynı zamanda başka bir görüşe göre bilinçle ruhsalın özdeşliğini reddetmektedir. Öncelikle psikanalizde ruhsal kelimesi, istekle ve düşünceyle ilgili süreçlerin tümünü kapsayarak, aynı zamanda bilinçdışı istek ve düşüncelerin de varlığını kabul etmektedir. Özetlenecek olursa, psikanaliz, ruhsal süreçleri bilinçdışı ile ilişkilendirerek incelemektedir. Bu ilke devamında kendisiyle bağlantılı olan başka bir ilkeyi doğurmuştur. Psikanalizin ikinci ilkesi, sadece cinsel olarak tanımlanabilecek cinsel dürtülerin, ruh ve akıl bozukluklarının ortaya çıkmasına neden olduğuna dairdir. Üstelik insanın akıl sağlığını bozuma uğratan bu dürtüler yüksek kültür, sanat ve toplum başarılarına katkıda bulunmada ölçsüz bir öneme sahiptir.⁹⁷

⁹⁵ Breton'dan aktaran, Alkan (1994), *Gerçeküstücülük, Varlık*, (1047), s.2-6.

⁹⁶ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.102.

⁹⁷ S.Freud (1993) *Psikanalize giriş*. (Çev: Günsel Koptagel- İlal), İstanbul: Mert, s.22-23.

Freud, gündelik yaşamda insanın içinde bulunduğu yaşam kavgası ve büyük ölçüde kültürün baskısı altında sahip olduğu ilkel dürtüleri özveride bulunarak kendinden uzaklaştırdığını belirtmektedir. Bu her bireyin birbirinin ardından topluma katıldığında diğerleriyle birlikte sahip olduğu ortak çıkarlarından dolayı vazgeçmesiyle ve bu şekilde toplumun daha geniş boyutlarda yeniden yaratılmasıyla sürüp gitmektedir. Bu yolda her bireyin vazgeçtiği en önemli içgüdüsel dürtü veya içgüdüsel güç cinsel olanlardır. Böylece vazgeçilen içgüdü yüceltilerek, başka bir deyişle, asıl olan cinsel amacından saptırılarak, toplumun amaçlarına doğru yönlendirilmektedir. Ancak bu güdünün sahip olduğu güçten ve zorlukla dizginlenebilmesinden dolayı kurulmuş olan yapı sağlam temellere dayanmamaktadır. Kültüre dayanan bu yapıda yer alan bireylerin sapmaya ve başkaldırmaya eğilimi her an için bir tehlike oluşturmaktadır. Bu nedenden dolayı hem eğitimde hem de gündelik yaşantıda cinsellikle ilgili konulardan kaçınılmakta ve bu noktaya dikkat çekilmesine karşı bir tutum sergilenmektedir. Kişinin bu koşullar altında cinsel gücünü açığa çıkarması ve bu alanda özgürlüğünü sağlayabilmesi pek kolay olmamaktadır; çünkü aynı toplumsal görüş, kişinin karşısına yanlış, ahlak dışı ya da günah gibi damgalamalarla çıkmaktadır.⁹⁸

Freud, insan zihninin yapısının üç bölümden ibaret olduğunu belirtmektedir. Birinci bölüm insanın doğuştan, örgütsüz olarak var olan içgüdüsel eğilimlerinin yer aldığı 'id'; ikinci bölüm örgütlü ve gerçekçi kısım 'ego'; ahlaki yargıların ve eleştirilerin işlev gördüğü üçüncü kısım ise 'süperego' olarak adlandırılmaktadır.⁹⁹ Freud'un Birinci Dünya Savaşı sonrasında kaleme aldığı *Zevk İlkesinin Ötesinde (Beyond the Pleasure Principle)* ve *Ben ve Benlik (Ego and Id)* adlı iki yapıtı; insanın temelden, ilkel olarak sahip olduğu id ve toplum tarafından kazandırılan süperego'nun kişinin benliği olarak adlandırılan ego üzerindeki baskısını konu edinmiştir. Freud, bu baskının sonucunda ortaya çıkan "bilinç yarılması"nı kuramlaştırmıştır.¹⁰⁰

Toplumsal normları içselleştirmesiyle bilinen ego veya 'ben'in, Freud'un psikanaliz kuramıyla yıkıma uğratılması hedeflenmiştir. Freud, bireyi toplum tarafından ahlaki yargılardan dolayı iğdiş edilmekten kurtarmayı amaçlayarak, bireyin kamusal bir varlığa dönüşmesinin karşısına bireyle toplum arasındaki kırılmayı koymuştur. Bir yanda haz, bir yanda yasa vardır ve bu ikisi birbirine oldukça uzak olan karşıt dünyalardır. Yasa bireyin üzerindeki baskılarla onu ezmekte ve insan, içgüdüleri ile bu

⁹⁸ Freud, **a.g.k.**, 1993, s.24-25.

⁹⁹ Freud **a.g.k.**, 2007, s.18.

¹⁰⁰ Childs, **a.g.k.**, 2010, s.71.

yasalar arasında iğdiş edilmektedir. Yasa karşısında benlik bir hiçe dönüşmektedir. Freud haz ile yasanın modern toplumda, tüketim veya piyasa ile yasa olarak değiştiğini ifade etmiştir. İçinde bulunduğu kapitalist dünyada insan ne paranın şiddetinden ne de kurulan toplumsal düzenin acımasızlığından sıyrılabilir. Bu, kapitalist sistem aracılığıyla hem kazanımın gücünün özgür bırakılması, hem de üretimle birlikte eğitimde de değişmez olan kesin kuralların dayatılması anlamına gelmektedir. Haz, yerini para kazanma tutkusuna bırakmıştır. İçgüdüsel arzular, kamu yaşamında ortaya çıkmaktadır. Öte yandan koyulan kuralların ve yasanın zorluğu kendisini özel yaşamda hissettirmektedir. Özetlenecek olursa, içgüdülerin dışavurumunun gerçekleşmesi gereken veya doğal olduğu yer kamu olurken, yasanın ağırlığının belirtileri özel yaşamda kendini göstermektedir.¹⁰¹

Psikanaliz kuramı ego'nun yani benin özgürleştirilmesinin yollarını bulmayı hedeflerken; gerçeküstücülük ise Freud'un görüşlerinden yola çıkarak, insanın toplum içerisinde yaşadığı içe dönüklüğü, iğdiş edilmişliği ve nihilizmi ortadan kaldırmayı istemiştir. Bu noktada, gerçeküstücülüğün gerçeklikten kaçma olarak algılanmasına rağmen, tersi bir durumunun söz konusu olduğu görülmektedir; gerçeküstücülük gerçeklikten kaçmaz, onun kapalı kalan yanlarını açığa çıkarmaya eğilimlidir. Çünkü Breton, eğer bu dünyadan kaçmak istenirse, bunun iki nedenle olması gerektiğini belirtir; bu dünyayı gerçek yerine yerleştirmek ve bilinçaltının bilinmezliğinden yararlanmak.¹⁰²

3.1.4.2. Toplumsal ve düşünsel temeller

Sanat tarihçisi Arnold Hauser, 19. yüzyılın 1830 Fransız Devriminden sonra başlaması gibi, 20. yüzyılın da Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra başladığını ifade etmiş ve bu yeni yüzyılın sanat eğilimleri içerisinde gerçeküstücülüğe dikkat çekmiştir.¹⁰³ Bilindiği gibi, 20. yüzyılda gerçekleşen Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, Avrupa'da sürekli değişim ve dengesizliklerin yaşanmasına neden olmuştur. Bu dönemin kısa tarihçesini özetlemek gerekirse; kapitalist ülkeler arasındaki pazar, üretim, silahlanma yarışlarının sonucunda 1914 yılında patlak veren Birinci Dünya Savaşı, yokluk ve yıkımlara neden olmuştur. Savaştan sonra ülkelerde siyasi rejimler değişikliğe uğramış

¹⁰¹ A.Touraine (2002), *Modernliğin eleştirisi*. (Çev: Hülya Turan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.138-139.

¹⁰² Duplessis, **a.g.k.**, 1992, s.92.

¹⁰³ A.Hauser, **a.g.k.**,1984, s.403.

ve artık ülkeler yeni sistemlerle yönetilmeye başlamıştır. Bu dönemde Almanya sosyalist, Rusya komünist, İspanya frankist, İtalya ise faşist rejime geçmiştir. Savaş zamanı öldürülen binlerce insanın yanı sıra, aydın kesimlere yönelik karşı cinayetler yaşanmıştır. Özgür düşünceye karşı keskin bir duruş sergilenmiş; yazarlar, düşünürler öldürülürken, kitaplar yakılmış, toplum büyük bir umutsuzluğa terk edilmiştir. Ardından 1941 yılında İkinci Dünya Savaşı yaşanmıştır. Hitler ve faşizmin savunucusu olan yandaşları İkinci Dünya Savaşı süresinde zapt ettikleri ülkelerde zulüm ve toplu katliamlar gerçekleştirmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Doğu Avrupa sosyalizmi seçerek tekrar rejim değişiklikleri yaşarken, Fransa gibi rejimi değişmeyen ülkelerde siyasal denge bozulmuştur. Büyük göçler yaşanmış ve işsizlik gittikçe artmıştır. Kapitalizmin ortaya çıkardığı ekonomik krizler yüzünden toplumun bir kesimi durmadan zenginleşirken, satın alma gücü az olan topluluğun gelir düzeyi düşmeye başlamıştır. Avrupa'nın 20. yüzyılda yaşadığı bu sürekli değişim ve yıkımlar, insanları umutsuzluğa ve bunalıma sürüklemiştir. Gerçeküstücülük böyle bir yüzyılın ruhunu taşımaktaydı.¹⁰⁴

Bu dönemde, toplumu sarsan değişim ve dönüşümlerin, bunalımlı bir yüzyıl ve bunalımlı bireyler yarattığı söylenebilir. Gerçeküstücülüğü doğuran toplumsal nedenlere dikkat çeken Octavio Paz, 20. yüzyılda gelinen noktanın temelini Batı uygarlığını oluşturan yapıya dayandığını belirtmektedir. Şaire göre, "...kurulan yapının bizim için bir hapisaneye, kanlı bir labirente, toplu bir mezbahaya dönüşmüş olduğu, günden güne daha açık ve seçik ortaya çıkmaktadır." Bu bağlamda, yazara göre, gerçeküstücülüğün, gerçekliği tartışma konusu yapmasında ve bir çıkış yolu aramasında şaşılacak bir taraf yoktur.¹⁰⁵

Gerçeküstücülük gerçeği tartışma konusu yaparken iki temel düşünceden yola çıkmıştır. Bunlardan biri Freud'un bilinçaltından hareketle insan gerçeğine ilişkin saptamalarıdır. 19. yüzyılda modern insanı sarsıntıya uğratan bu bilgi, gerçeküstücülüğün temel çıkış noktasını oluşturmuştur. Gerçeküstücülüğün diğer bir çıkış noktası ise Nietzsche'nin 19. yüzyılda kendisine kadar kabul edilen dinsel gerçekliği yıkarak yerine tıpkı Freud'da olduğu gibi 'insan'ı koymasıdır.

İonna Kuçuradi, gerçeği sorgulama ve değerlendirmenin insan yapısının gereği olduğunu; ancak bu değerlendirmenin insanın bütünüyle, yaşamı ve yaptıklarıyla ilgili

¹⁰⁴ E.Alkan a.g.k.,1994, s.3.

¹⁰⁵ O.Paz (2004), Gerçeküstücülük. (Çev: Ahmet Cemal), *Varlık* (1167), s.12.

bir problem olarak ortaya konmasının Nietzsche'nin başarısı olduğunu söylemektedir. Kuçuradı, Eski Yunan felsefesinde değerler probleminin, erdemler problemi olarak görüldüğünü belirtmektedir. Bu felsefi görüşte, etiğin ana problemi, "iyi nedir?" sorusuna yanıt aramaktır. Belli bir erdem olarak kabul edilen "iyi", erdemler basamağının tepe noktasında yerleştirilmektedir. Ancak ana soru, bu "iyi"nin, dolayısıyla onun karşıtı olan "kötü"nün ne olduğu sorusudur.¹⁰⁶

Değerleri ancak moral değerler (moral, şeylerin değeriyle ilgili bir hazır yargılar bütünüdür) olarak gören bu görüş, çeşitli ayrıntıları ve yoğunluk derecesiyle Nietzsche'nin zamanına kadar gelmiş, eski Yunanlılardan sonra Batı dünyasının hayatını son derece etkilemiş, Hristiyanlıkla da bütün Avrupa'nın moral anlayışının temelini meydana getirmiştir. Bu görüşün hedefi, herne pahasına olursa olsun "insan varlığının moral yorumlanmasının ve ve moral anlamlandırılmasının" savunmasını yapmaktır. Şeylerin, olup biten her şeyin değerlendirilmesi, ancak geçerlikte olan moral bakımından yapılmış, bu değerlendirme tarzı da tek doğru değerlendirme tarzı olarak dokunulmaz kabul edilmiştir. (...) Oysa Nietzsche, değerler ve değerlendirme problemini moralin bir problemi olarak değil, insanın bütün aktivitesiyle ilgili bir problem olarak ele alır, bu bakımdan da morali problematik görür. İyi-kötü zıtlığına dayanan ve "bu dünyadaki" gerçek hayatı "mahkum eden" moralin karşısına o, hayatı, olduğu gibi ve bütün haklarıyla insan hayatını koyar; öyle bir hayat ki, bunda, insanın gerçek "metafizik aktivite"si moral – ve buna dayanan din – değil, en geniş anlamda "sanat", yaratıcılıktır.¹⁰⁷

Breton gerçeküstücülüğün arayışı içerisinde olduğu 'gerçek' yaşama, özgürlüğe ulaşmak için toplumsal bir dizi kısıtlamaların aradan kaldırılmasının gerekliliğinden bahsetmektedir. Breton'a göre, insan tarih boyunca ona dayatılan dinsel ve akılsal kısıtlamalardan kurtulabildiği zaman, varoluşunu değiştirebilecek olan bilinçaltı gerçekliğini serbest bırakabildiği zaman elinden alınan özgürlüğü geri kazanabilecektir. Bu bağlamda Breton, gerçeküstücülüğün bir dizi görevi olduğunu belirtir:

Eğer gerçeküstücülük aracılığıyla, 'olan' şeylerin tek bir oluş imkanı olduğu fikrini tereddütsüz reddediyorsak ve eğer 'olan' bir yolla, insanlara gösterip izlemelerine yardım edebileceğimiz bir yolla, 'olmadığı'nı iddia ettikleri bir şeye varılabildiğini ilan ediyorsak, Batı düşüncesinin alçaklığını damgalamaya yetecek kelimeler bulamıyorsak, mantığa karşı silahlanmaktan korkmuyorsak, rüyalarda yaptığımız bir şeyin uyanıklık halinde yaptığımız bir şeyden daha az anlamlı olduğuna yemin etmeyi reddediyorsak, zamanı ortadan kaldıramayacağımızdan bile emin değilsek; şu kötü eski saçmalığı, şu sürekli raydan çıkan treni, çılgın nabız atışını, içinden çıkılmaz kırık ve bozuk canavarlar yığınını; bizden, ne çeşit olursa olsun bir sosyal koruma aygıtına şefkat göstermemizi, hatta hoşgörülü

¹⁰⁶ İ.Kuçuradı (1967), *Nietzsche ve insan*. (1.Baskı), İstanbul: Yankı Yayınları, s.15.

¹⁰⁷ Kuçuradı, **a.g.k.**, 1967, s.17-18.

olmamızı nasıl beklersiniz? Bizce gerçekten kabul edilemez olan tek delilik budur. Aile, ülke, din düşüncelerini yıkmak için her şey yapılmalı, her yol denenmelidir. Gerçeküstücülerin bu konudaki duruşu ne kadar iyi bilinse de, uzlaşmaya yer olmadığı vurgulanmalıdır (...).”¹⁰⁸

Nietzsche’nin gerçekliğe ilişkin felsefi yaklaşımında Tanrının ölmüş olduğu görüşü, 20. yüzyıla gelindiğinde, Freud’la beraber, gerçeküstücülüğün doğasıyla uyum içinde olan en güçlü felsefi görüş olmuştur. Nietzsche’nin ve Freud’un izinden giden ve 20. yüzyılda gerçeküstücü akımda yer alan George Bataille şunları ifade etmiştir:

Tanrının ölmüş bulunduğunun kabul edilmesi” olgusu (...). Tanrı insan istemine karşı duran biricik sınırı temsil ediyordu; Tanrı’dan kurtulan bu istem, dünyaya, kendi başını döndüren bu imlem kazandırma tutkusuna kapılmıştır. Yaratan, çizen ya da yazan insan, çizgi ya da yazıya hiçbir sınır kabul edemez artık; birden mümkün olabilen bütün insani atılımları elinde toplamıştır ve kendi malı olan bu kutsal güç mirasından kaçamaz.¹⁰⁹

Nietzsche, insana, mahrum bırakıldığı gerçekliği kendisine gelesiye kadar kabul edilen ‘tasarım olarak gerçeklik algısı’ nı yıkararak geri kazandırmış; Freud ise bu tasarım gerçekliğin iç yüzünü açarak insanın öz olan, kendi gerçekliğine bakabilmesini sağlamıştır. Bu iki görüş, insanı elinde sıkıca tuttuğu değerlerden yoksun bırakınca insan bir boşluğa düşmüştür. Gerçeküstücüler insanı yaşadığı bu boşluktan ve nihilizmden kurtarmak için sanatın dilini kullanmış ve ona hayal gücünü geri kazandırmayı hedeflemiştir.

Breton’un da belirttiği gibi, gerçeküstücüler sadece savaşa karşı çıkmakla kalmayıp, savaşı doğuran uygarlık çağının oluşturduğu yanılısamayı yıkmayı, insanı her türlü kısıtlamadan azat etmeyi amaçlamıştır. Onlara göre, bu toplumun kurallarına uymak yerine, olabildiğince şiddet göstermek, karşı çıkmak gerekmektedir. Breton, “en basit gerçeküstücü eylem, elde tabancayla sokakta koşarak, tetiği olabilecek en seri şekilde çekerek kalabalığa körlemesine ateş açmaktır”¹¹⁰ ifadesiyle gerçeküstücülerin böyle bir topluma karşı ne denli öfkeli olduğunu ve bu öfkenin doğurduğu şiddetin büyüklüğünü açıkça ortaya koymuştur. Fakat bu eylemi gerçekleştirmek bir yana dursun, gerçeküstücüler bunun tersi durumlar karşısında bile birçok kez savunmasız kalmışlardır. Örneğin, akımın ilk katılımcılarından şair Rene Crevel ve Jacques Rigaud, uyum sağlayamadıkları toplumun nişan aldığı kişiler olarak, bu durumun farkına varınca tetiği kendileri çekmek zorunda kalmışlardır. Ancak, onlardan önce de yaşadığı

¹⁰⁸ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.67.

¹⁰⁹ B.Onaran’dan aktaran T.İnal (1981). Gerçeküstücülük. *Türk Dili Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*, (349), s. 274.

¹¹⁰ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.64.

topluma uyum sağlayamayan ve kendilerine doğrultulan silahın tetiğini ateşleyerek, yaşamı pahasına boyunduruk altında olmayı reddeden başka şairler de vardır; örneğin Jacques Vaché bunlardan biridir.¹¹¹

İntihar girişimi gerçeküstücü bir eylem olarak örnek aldıkları ve Breton'un da savaş sırasında tanışıp, düşüncelerinden etkilendiği Jacques Vaché'in açtığı bir yol gibidir. Gerçeküstücüler intiharla ilgili bu durumu daha sonraları araştırmaya tabi tutarak bir dizi anket yapmış ve kendini öldürme eyleminin temel nedenlerinden birinin libidonun toplum tarafından dışlanması olduğunu saptamışlardır. Ancak Breton, burada sorunun sadece libidoyla ilgili olmadığını; ulaşılmaz bir aşka olan arzu, istekten kaynaklandığını düşünmekteydi. Breton'un bahsettiği anlamıyla burada aşk, kuralsız, içgüdüsel arzulardan ibaret bir aşk değildir. Breton'a göre, kişi yaşamayı dilediği tek bir aşkın özlemini çekmekte ve ona ulaşamamaktadır. Bunun nedenlerini araştıran gerçeküstücüler iki olguyla karşılaşmıştır. Bunlardan birincisi toplumca kabul edilen, ilk aşkın yanıltıcı, geçici olduğu inancıdır. Bu toplumsal önyargının üstesinden gelemeyen insan yaşamı boyunca dilediği aşkın özlemini çekerek belirsiz bir mutsuzluğu yaşamaya devam edecektir. Bunun yanı sıra aşkın, sıkça günah düşüncesiyle birlikte anılması, kişinin bütünüyle kendini birine verebilmesini engelleyerek aşkın özgür yaşanmamasına neden olmaktadır. Burada aile ve din gibi toplumu oluşturan büyük ve küçük grupların etkileri kaçınılmazdır.¹¹²

İnsan yaşamı boyunca içinde taşıdığı bu özlemi artık düşüncenin sınırlarından kurtarmalı ve kendi yaşamına empoze etmelidir. İnsan artık, bu kalıplaşmış ikiyüzlü ahlak öğretileri ve yasaklarıyla yaşamamalı ve toplumun boyunduruğundan kurtulmalıdır. Kalıpları yıkabilmenin ise gerçeküstücüler tarafından saptanan en belirleyici rolü, tüm karşıtlıkların ve zıtlıkların birlik içinde yaşayacağı bir toplumun oluşturulmasıdır.¹¹³ İnsanın bitmek tükenmek bilmeyen istekleri ve sınırsız arzularının karşısında duran mantık, toplumsal yargılar, günlük yaşamın düzeni, beklentileri ve bunun gibi birçok zorunluluklar, insanın bir bütün olarak yaşamasının önüne geçmiş, onun parçalanmasına, kendisine yabancılaşmasına neden olmuştur. Bu parçalanmışlık ve yabancılaşma, Hegel'in (1770-1831) düşüncelerinden hareketle, çağdaş felsefenin sık sık tartışma konusu olmuştur. İnsanın bir 'bütün' halinde yaşamasının yollarını

¹¹¹ Duplessis, **a.g.k.**, 1991, s.106.

¹¹² Duplessis, **a.g.k.**, 1991, s.106-107.

¹¹³ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.35.

arayan Marksizm ve varoluşçuluk gibi, gerçeküstücülüğün de düşünsel temeli Hegel'in diyalektik felsefesine dayanmaktadır.¹¹⁴

Gerçeküstücülüğün düşünsel temellerine dikkat çeken sosyolog Michael Löwy'ye (1938) göre, gerçeküstücü yaklaşımın hedefleri, cesareti ve yüceliğiyle emsalsizdir. Çünkü ilk olarak gerçeküstücülük, kültürün sabit karşıtlık olarak gördüğü maddeyle ruhu, dışsallık ve içselliği, akılcılığı ve akıldışılığı-bilinçaltını, rüyayı ve uyanıklığı, kutsal ve dünyeviye birlik içerisinde görmüş ve hem sanatta hem de yaşamda bu sentezi savunmuştur: "Gerçeküstücüler için söz konusu zayıf bir sentez değil, Hegelci diyalektikte; '*Aufhebung*' olarak anılan o muhteşem işlemdir: zıtları muhafazası/yadsınışı ve bunların bir üst düzeye doğru aşılması."¹¹⁵

Hegel diyalektiği insanın bilincinin, özgürlüğünün, doğanın, toplumun ve diğer her şeyin zıtlıkların birliği içerisinde kavranılmasını öngören bir felsefi görüştür.¹¹⁶ İkinci Gerçeküstücü Manifesto'da Breton, Hegel'e atıf yaparak "gerçeküstücülüğün işlevinin özel bir bölümünün gerçek ve gerçektışı, mantık ve mantıksızlık, düşünme ve etki, bilgi ve "ölümcül" cehalet, yararlılık ve yararsızlık kavramlarının eleştirel bir gözle incelenmesi"nden ibaret olduğunu belirtmiştir.¹¹⁷ Çünkü Breton'a göre, bu ve diğer tüm karşıtlık olarak algılanan şeylerin birlik içerisinde olduğu yer 'gerçeküstücü gerçeklik' olarak adlandırılabilirdi. Bu gerçeklik noktası bağımsız bir özgürlük duygusuyla anılması gereken gerçeklik noktasıdır. Hegelci diyalektiğin gerçeküstücülük felsefesinin kalbinde yattığını belirten Breton, şunları eklemektedir: "Hegel'in yöntemi tüm diğerlerinin eksikliğini ortaya koymuştur. Hegelci diyalektiğin işlemediği yerde, benim için düşünce yoktur, hakikat umudu yoktur"¹¹⁸

Gerçeküstücülük ilk ortaya çıktığında akımın merkezinde büyük ölçüde şiir ve psikanaliz yer almaktaydı. Breton, Freud'un insanı ahlaksal kısıtlamalardan kurtaran ve insanın sahip olduğu içgüdülerin ne denli güçlü olduğunu ortaya koyan kuramını, insanın özgürlüğüne açılan kapı olarak değerlendirmiş ve bilinçle bilinçaltının zıtlığını ortadan kaldırmak istemiştir. Fakat düşüncedeki özgürlüğün; haksızlıklarla dolu, yaşanması güç olan bir dünyada kendisine yer bulması oldukça zordu. Bu noktada gerçeküstücüler bir diğer temel karşıtlığı ortadan kaldırmayı istemişlerdir; düş ve eylem arasındaki karşıtlık. Bu bağlamda gerçeküstücüler Karl Marx'ın şu ifadesini

¹¹⁴ S.Hilav (1993), *Edebiyat yazıları*. (1.Baskı), İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, s.9.

¹¹⁵ M.Löwy (2009), *Sabah yıldızı*. (Çev: Aslıhan Aydın, Uraz Aydın), İstanbul:Versus Kitap, s.4.

¹¹⁶ S.Hilav (2012), *Diaylektik düşüncenin tarihi*. (1. Baskı), İstanbul: YKY, s.105.

¹¹⁷ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.80-81.

¹¹⁸ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.125.

benimsemiştir: “bilinçle bilinçdışının birbirleri içinde erimelerinden oluşan ve ruhbilimsel kavramıyla uyuşan daha çok bilinç!”¹¹⁹

Gerçeküstücülük ortaya çıktığı dönemde, özellikle savaşın oluşturduğu psikolojik bunalımdan dolayı, insanlar tarafından ‘gerçekten kaçış’, ‘gerçeği yadsıma’ gibi tanımlamalara maruz kalmıştır. Gerçeküstücülüğün ilk dönemlerinde gizemciliğe yönelmesinin, masala, harikuladeye, bilinçdışına ilgi duymasının da bu anlayışın oluşmasına zemin hazırladığı söylenebilir. Fakat Breton 1930 yılında yazdığı *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*’da gerçeküstücülüğün politik duruşunu ortaya koymuş, sadece zihindeki özgürlüğün peşinden gitmediklerini göstermiştir. Breton manifestoda açık şekilde “tümüyle tarihsel maddecilik ilkesine bağlılığımız vardır” ifadesini kullanmıştır. Breton aynı zamanda Engels’in savunmuş olduğu ‘ilkel maddecilik’ ve ‘modern maddecilik’ arasındaki karşıtlığa dikkat çekerek “gerçeküstücülüğün kendini, Marksist düşüncenin yöntemine ve yalnızca bu yönteme koparılamaz şekilde bağlı gördüğü” konusunda, kesin ifadeler kullanmıştır.¹²⁰

Breton, 1930 manifestosunda Karl Marx’ın izinden giderek, insanı kapitalist toplumun boyunduruğundan kurtarmaya yönelik düşünceler ileri sürmüştür. Gerçeküstücülük artık görüşlerini daha çok devrim düşüncesini merkeze alarak ifade etmeye başlamış ve 1930 yılında daha önce *Gerçeküstücü Devrim* (*La Révolution Surréaliste*) adlı derginin ismini dahi, *Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük* (*La Surréalisme au Service de la Révolution*) adıyla değiştirmiştir. Artık gerçeküstücülük insanın özgürlüğünü sadece bilinçaltında değil, içinde yaşadığı toplumdaki yerinde ve sahip olduğu hakların adaletinde görmektedir. Gerçeküstüçülere göre özgürlük artık, *Proletarya Devrimi*’yle elde edilecektir. Bu noktada insanın içinde yaşadığı açlık ve tutsaklık düzenine karşı çıkan tarihsel maddeciliğe olan yakınlık açıkça görülmektedir. Bunun nedeni, Breton’un yaşamı ve sistemi ele alış biçimidir. İçinde bulunduğumuz yaşam; yapmacıklık, baskı, kapitalizmin dayattığı sürekli tüketimle dolup taşmaktadır. Bu sistem her türlü özgürlük düşüncesinin, isteğinin karşısında yer almaktadır. Paranın kirinin her yeri kapladığı bu sistemde, insandan beklenen tek şey boyunduruktan çıkmadan vazifesini yapmasıdır. Gerçeküstüçülere göre, “bireyi hor gören ve onu daha çocukluğundan baskı altına alan bu kapitalist ayrıcalıkların tümünü yıkmak gerekir.”¹²¹

¹¹⁹ Duplessis, a.g.k., 1991, s.110.

¹²⁰ Breton, a.g.k., 2009, s.81-84.

¹²¹ Breton, a.g.k., 2009, s.

Marx, Hegel'in 'insani bütünlük' kavramını, ruhsal ve toplumsal birliğin sağlanması açısından ele almıştır. Gerçeküstücüler ise, önceleri dünyadan kopuk halde sadece bilinçdışı ve bilinç arasındaki zıtlığın ortadan kaldırılmasına ilişkin düşünceleri savunurken, daha sonraları Marx'ın bu yaklaşımını benimseyerek, toplumdan kopukluklarından ve bunun sonucunda yaşadıkları bunalımdan kurtulmuşlardır. Gerçeküstücülerin gerçekliğe ilişkin ileri sürdükleri tez ve düşünceler; onları ilk olarak bilinmeyen, saklı kalan gerçeklikten (alt gerçeklik), yeni bir gerçeklik anlayışına (üst gerçeklik) götürmüş ve daha sonra sadece bu zıtlığın birleşimini gerçekleştirmeyi hedeflemişlerdir. Çünkü gerçekliği yetersiz görerek başkaldırmaları, onların düş dünyasını yani üst gerçekliği elde etmek istemelerine yol açmıştır. Bu amaçla bilinçaltının bilimsel çözümlemesine yönelerek, daha sağlam bir bilgiye ulaştıkları için fizikötesini bırakmışlardır. Bu sefer de insanın derinliklerini, toplumsal bilinçaltını ve bireye acı veren umutsuzlukların kökenini keşfetmişlerdir. Sonuç daha farklı bir başkaldırıyı doğurmuş ve Marksist kuramı benimsemelerine yol açmıştır. Benimsedikleri bu kuram sayesinde, "toplumsal kuralları altüst ederek, insanın benini tam ve eksiksiz olarak gerçekleştirmesini ve böylece gerçek özgürlüğü elde etmenin" olanağını bulmuşlardır.¹²² Marksizmle tanışana dek sadece hislerle yola çıkan ve evrenin birliğinin sağlanması için çaba gösteren gerçeküstücülük, Marksizmden sonra tüm bu çabanın somut bir içerik kazandığına şahit olmuştur. Gerçeküstücülüğün bu evrim niteliğindeki değişimi, onun kendi içinde parçalanmalar yaşamaya neden olmuş ve özellikle ilk dönem şairlerini ve sanatçıları hayal kırıklığına uğratmıştır. Breton'u başlattığı "diyalektik maddecilik uğruna idealizmden sapmak"la suçlayan bazı grup üyelerine göre, Breton, insan zihnini keşfetmek için çıktığı yolda, öğretileriyle güven verdiği insanların güvenini sarsmıştır. Ancak Breton'a göre ise, gerçeküstücülüğün gelişiminin diyalektik maddeciliğe doğru yol alması doğal bir sürecin sonucudur. Öncelikle gerçeküstücüler zıtlıkların birliğini yaşamın derinliklerinde aramış, bilinçle bilinçaltının sorgulanmasıyla doğan çatışmalara dikkat çekerek mantığa karşı savaş açmıştır. Ancak zaman içerisinde yeni bir görüş benimsenmiş, gerçekte gerçeküstünün var olan karşıtlığına rağmen, bir birliktelik içinde yer alması öngörülmüştür. Bu bağlamda Hegel diyalektiğini benimseyen gerçeküstücülük, Hegel felsefesindeki zıtlıkların birliği ilkesini benimsemiş, tek bir noktada Hegel'in düşünceleriyle uzlaşmamıştır. Hegel'in kuramında 'durağan' ve 'karşı devrimci' bir kavram olarak

¹²² Duplessis, a.g.k., 1991, s.108-109.

kullanılan “Düşünce”, gerçeküstücülüğe doğru gelmemiş, bunun yerine “sıçrama, yaşam ve eylemin hareketindedir” diyen Marx ve Engels’in düşüncelerinin benimsenmesi uygun görülmüştür. Ve zamanla Breton’un yanılmadığı, Marx ve Engels’in sunduğu çözümün insanı bağımsız olarak geliştirmekte olan güçlerin bir ürünü olarak gördüğü anlaşılmıştır.¹²³

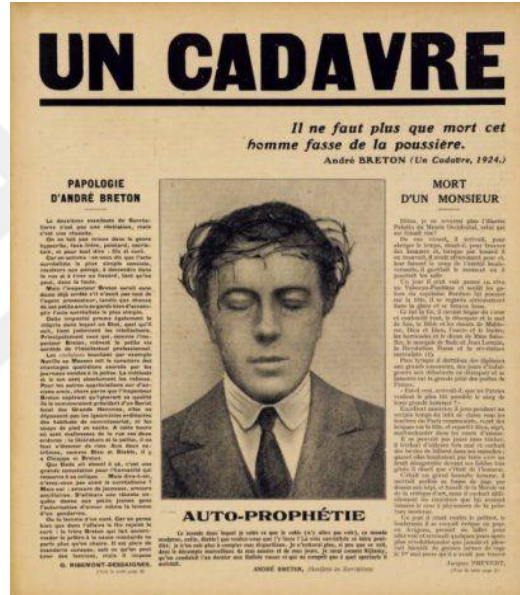
Gerçeküstücülük Marksizmi benimserken tamamen politik bir tutum sergilememiştir. Gerçeküstücülük her şeyden önce sanatta ve edebiyatta bir devrim gerçekleştirmiş ve bunu sanatın kendi içinde, bağımsız olan gücünün farkına vararak, onun herhangi bir politik görüşün aracı olmadığını kabul ederek hayata geçirmiştir. Gerçeküstücülüğün Marksizmi benimsemesinin en önemli nedeni, sosyalist devrimle gerçeküstücü devrimi birleştirmek istemesidir. Breton 1935 yılında Paris’te katıldığı *Devrimci Yazarlar Kongresi*’nde gerçeküstücülüğün dünyayı değiştirmek için Marx’ın; yaşamı değiştirmek için ise Rimbaud’nın ilkelerini benimsediğini ve her ikisinin de gerçeküstücüler için bir emir olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda gerçeküstücülüğün dünyada ve yaşamda ‘bütünlük’ ilkesini benimsedikleri ve maddi devrimle, tinsel devrimi birleştirmeyi hedefledikleri söylenebilir. Marksizmin de ve gerçeküstücülüğün de amacının özgürleşmek olması, her iki devrimci hareketi ortak bir paydada buluşturmuştur. Ancak insanın sahip olduğu arzu ve tutkuları, onun doğayla ilişkisini sadece emekle ilişkili olarak ele alan ve tanımlayan Marksizmden farklı olarak, gerçeküstücülük, düşsel ve şiirsel bir yol izlemeyi seçmiştir. Gerçeklik kurallarını bozmaya eğilimli olan gerçeküstücüler deliliğin, düşün, esriğin ön planda olduğu bir yol izlemiştir. Bu tutumları gerçeküstücülerin ‘reel-politik’ hareketin savunduğu öncelikler ile diğer tüm toplumsal baskılardan özgürleşme arasında sıkışmasına neden olmuş ve zaman zaman hem dışarıdan gelen tepkiler hem de akımın kendi içinden doğan sorunlardan dolayı zor anlar yaşamalarına neden olmuştur.¹²⁴

Breton akımın politik görüşlerini ortaya koyduğu *Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük* dergisinde ve 1930 yılında İkinci Gerçeküstücü Manifesto’da politik görüşlerini ve bunun karşısında duran akım üyeleri hakkındaki fikirlerini ifade etmeyi sürdürmüştür. Breton başka dünyaya kaçmak yerine bu dünyada olumlu işler yapmak istemiştir. Onun tutkusu; bir yandan zihnin iç işleyişi üzerine araştırmalar yaparken, diğer yandan da olayları etkilemekti. Bundan dolayı akımın üyeleri ile Breton arasında

¹²³ Duplessis, **a.g.k.**, 1991, s.112-113.

¹²⁴ Avcı, **a.g.k.**, 2004, s.5.

zamanla fikir ayrılıkları ve tartışmalar ortaya çıkmıştır. Gerçeküstücülüğün kendi içerisinde fikir ayrılıkları yaşadığı bu dönemde Breton’a karşı akımın eski üyeleri bir araya gelerek *Bir Kadavra (Un Cadavre)* adlı metni yayımlamış ve Breton’u siyasi görüşlerinden dolayı ilgi gören bir sahtekar olarak tanımlamışlardır. Buna rağmen Breton’un etrafında Louis Bunuel, Rene Chair, Georges Hugnet, Salvador Dali, Yves Tanguy gibi sanatçılar toplanmış ve gerçeküstücülüğün sanattaki üretimi artmaya başlamıştır. Diğer yandan Breton son sayısı 1933’te çıkan *Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük* adlı dergide siyasi ve devrimci düşüncelerini ifade etmeyi sürdürmüş, 1935 yılında yayımlanan *Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük* adlı dergideyse sanatçının toplum karşısındaki bağımsızlığını savunmuştur.



Görsel 3.5 Georges Batallie, Robert Desnos/ “Bir Kadavra”1930, Paris.

Gerçeküstücü akım 1930’lu yıllarda hem gerçekleştirdiği konferanslarda, hem yayımladığı dergilerde sık sık politik düşüncelerini ortaya koymuştur. Akımın ikinci dönemi olarak adlandırılan bu yıllar içerisinde devrimci düşünceye daha çok yaklaşmasının ve politikleşmesinin nedeni bir başka felakete daha tanıklık etmesidir. 1936-1939 yılları arasında İspanya’da gerçekleşen iç savaş, gerçeküstücülerin Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra yaşadığı bir diğer büyük sarsıntı olmuş ve bu dönemin sadece Breton’nun yazılarında, konuşmalarında değil, sanatta da yansımaları bulmuştur.

İspanya İç Savaşı, 17-18 Ağustos 1936’da Fas’ta yerleşen bir İspanyol garnizonunun cumhuriyetçi hükümete isyan etmesiyle başlamıştır. 1936 yılında “Cumhuriyetçi Halk Cephesi” yönetimine karşı başlatılan isyanın öncülüğünü büyük

ölçüde General Francisco Franco (1892-1975) üstlenmiştir. Savaş üç yıl boyunca sürmüş ve içinde sanatçıların, düşünürlerin de yer aldığı 600.000 insanın ölümüyle sonuçlanmıştır.¹²⁵ Bu dönemin insandan ve hayatından aldıklarını Meksika'lı şair Octavio Paz şöyle ifade etmektedir:

‘Günah’ adını verdiğimiz şey, vicdanımızın ya da yalnızlığımızın söylemi, söylencesi olabilir. İç savaş İspanyası’nda ‘öteki insan’la birlikte bizimkine benzemeyen yalnızlığı, mekanik ve kapalı olmayan, ancak kendini aşabilen açık olan yalnızlığı ilk kez tanıdığımı anımsıyorum. Ölüme çok yakın bulunan savaşçıların silah kardeşliği ne zaman ve hangi ülkede olursa olsun, koşulları değiştirmeye çalışanları destekleyen olağanüstü bir ortam yaratır ve kişiyi saran yalnızlık çemberini kırar. O savaşan yüzlerde – inatçı ve kararlı, kocaman ve kaba, usta İspanyol ressamlarının çizdiği gibi doyumdan pay almamış, onu hiç tatmamış, o can ve kandan oluşan gerçekçilikte – umutsuz bir umut, elle tutulur nesnel bir evrensellik vardı. O günden bu yana, hiçbir yüzde aynı anlamı ve anlatıyı göremiyorum.¹²⁶

Octavio Paz’ın İspanya İç Savaşı sonrasında tasvir ettiği umutsuzluğun sanattaki karşılığı etkili bir biçimde Salvador Dali’nin *Haşlanmış Fasulye ve Yumuşak Yapı ya da İç Savaşın Övgüsü* (*Soft Construction with Boiled Beans, 'Premonition of Civil war'*, 1936) adlı yağlı boya resminde görülmektedir. Bu resim sadece umutsuzluğu değil, savaşın doğurduğu dehşeti de ortaya koymaktadır.



Görsel 3.6.Salvador Dali “Haşlanmış Fasulye ve Yumuşak Yapı; İç Savaşın Övgüsü”, 99.9 x 100 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1936, Çağdaş ve Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Gerçeküstücüler siyasi görüşlerinin yer aldığı *Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük* dergisinin yanı sıra, sanata dair görüşlerinin ve etkinliklerinin yer aldığı *Minyatür* (Minotaure) gibi dergiler yayınlamış, burada otomatik yazı, anketler ve

¹²⁵E.H.Carr (2010), *Komintern ve İspanya iç savaşı*. (Çev: Ali Selman), İstanbul: İletişim Yayınları, s.53.

¹²⁶ O.Paz (1999), *Yalnızlık Dolambacı*. (Çev: Güvenç Bozkurt), İstanbul: Can Yayınları, s.30.

gerçeküstücü ressamın eserlerinin röprodüksiyonlarına yer verilmiştir. 1936-1938 yılları arasında art arda sergi ve konferanslar gerçekleştirilmiş ve gerçeküstücülük hem politik görüşüyle hem de sanatsal etkinlikleriyle dünyanın birçok ülkesinde ilgi görmeye devam etmiştir. Ardından İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle akımın üyelerinden Salvador Dali ve Yves Tanguy'nun Amerika'ya, Benjamin Peret'nin Meksika'ya yerleşmesi akımın dağılmasının hızlanmasına neden olmuştur. Bu dönemde, 1942 yılında Breton Amerika'da *Gerçeküstücülük'ün Üçüncü Bildirisi, Giriş ya da Değil* adlı yazıyı ve sonrasında *Arcane 17*'yi yayımlamıştır. Savaştan sonra 1946 yılında Paris'e geri dönerek, İkinci Dünya Savaşı'nın da etkisiyle, uzlaşmaz duruşunun devam ettiğini ve maddi iştahların yeniden azmasıyla çığırından çıkmış bir çağda bir ülkü peşinde koşmanın zorunluluğunu dile getirmiştir.¹²⁷

3.1.4.3. Gerçeküstücülüğün estetik yansıması

Gerçeküstücülük; insanı öz, bilinmeyen gerçekliğine götürmek, ona düş ve imgelem aracılığıyla özgürlüğün kapısını aralamak ve tüm bunları arayışında olduğu yeni bir dille ifade etmek istemiştir. Bu bağlamda akım, nasıl ki yaşamda kalıpları yıkmayı ve insanı alışılmışın dışına çıkarmayı hedeflemişse, sanatta da aynı ilkelerden yola çıkarak yeni bir estetik oluşturmuştur. Kendinden önceki sanat görüşü ve estetiği yıkmak, yeni bir dil oluşturmak, 20. yüzyılın avangard akımlarının ortak hedefidir. Bununla beraber, gerçeküstücülüğü bu akımlardan farklı kılan önemli noktalar bulunmaktadır. Gerçeküstücülüğü başta dada olmak üzere diğer avangard akımlardan ayıran başlıca özellik; oluşturduğu karşı estetiği, önce psikanaliz yardımıyla bilinçaltı imgelerinden yararlanarak ortaya koymuş olması ve bilinçaltıyla bilinci tek bir kaba koyarak Hegel diyalektiğinin etkisiyle benimsediği zıtlıkların veya karşıtlıkların birliğini, edebiyat ve plastik sanatlarda farklı teknikler aracılığıyla sunmuş olmasıdır.

Gerçeküstücülüğün edebiyatta ve sanatta devrim niteliğinde yapıtlar ortaya koymasında; akımın edindiği ilkeler kadar, bu ilkelerin sanattaki yansımasında kullanılan teknikler de önem taşımaktadır. Bu bağlamda Duplessis, gerçeküstücü estetiği ortaya çıkaran teknikleri; mizah/kara mizah, olağanüstülük, düş, çılgınlık, gerçeküstücü nesneler ve otomatizm olarak sıralamaktadır.¹²⁸ Bu teknikler aracılığıyla gerçeküstücülük öncelikle edebiyatta/şiirde, daha sonrasında ise akıma katılan

¹²⁷ Duplessis, a.g.k., 1991, s.17-20.

¹²⁸ Duplessis, a.g.k., 1992, s.24-48.

gerçeküstücü sanatçıların farklı üsluplarıyla birleşerek plastik sanatlarda birçok yapıt ortaya koymuştur. 1930 yılından sonra, ikinci döneminde, dünyanın birçok ülkesine yayılan ve farklı ülkelerden sanatçıları aynı çatı altında toplayan gerçeküstücülüğün sanatın hemen her alanında örnekleri bulunmaktadır. Bu anlamda da kendinden önceki sanat akımlarından ayrılan gerçeküstücülük; ne kübizm ve izlenimcilik gibi resim alanındaki başarısıyla yetinmiş, ne de simgecilik ve dışavurumculuk gibi büyük ölçüde yazın alanında ve kısmen resimdeki başarısıyla sınırlı kalmıştır. Gerçeküstücülük; resimden heykele, şiirden sinemaya, müzikten mimariye tüm sanat alanlarında etkin olmuş, bununla da kalmayarak yaşamın bütününe kapsamayı istemiştir.¹²⁹

3.1.4.3.1. Gerçeküstücü yöntem olarak kara mizah

Gerçeküstücü düşüncede mizah, dış dünyanın olumsuzluklarına karşı insanı koruyan bir zırh vazifesi görmektedir. Mizah aracılığıyla insanı yaşadığı zorlu gerçeklikten kurtarmayı ve bu gerçekliğin etkilerine karşı duygusuz kalınabilecek bir noktaya varmayı amaçlamaktadır. Kişi mizahla sadece kendisini muhafaza etmeyi ve gerçekliğin etki alanı dışında kalmayı amaç edinmez; mizah aynı zamanda bir tepki gösterme, bir açığa çıkarma yöntemidir. Fransız filozof Henri Bergson (1859-1941), mizahın özellikle bir ıslah, bir düzeltme aracı olduğunu söylemektedir. Yazara göre, mizah, utandırmanın vücut bulmuş hali olarak kişi üzerinde acı bir etki bırakmaktadır. Cemiyet, uğradığı haksızlıklar karşısında sadece mizah aracılığıyla olası durumlara gülerek tepki vermekte ve böylece öcünü almaktadır. Mizahın içinde iyilik ve sempati yoktur; çünkü bu yolla hiçbir adaletsizlik terbiye edilemez.¹³⁰

Mizahı isyanın güçlü bir tepkisi, bir boyun eğmeme, mutsuzluk maskesi olarak ele alan Freud'a göre; mizahçı, dış dünya ile arasında var olan karşıtlıktan zevk duymaktadır. Freud, örnek olarak, bir pazartesi sabahı idam edilmek için götürülen mahkumun sözlerini aktarmaktadır: “İşte yine nefis bir hafta başlıyor!”¹³¹

Yaşamın acı gerçekleri karşısında bizi koruyan mizahın insan için önemli bir yeri vardır. Çünkü mizahla kişi bilinçaltını, bastırılmış duygularını dışa aktarabilmekte ve bu yolla özgürleşerek nesneler arasındaki alışılmış bağlantıları yok edebilmekte, dünyaya farklı bir gözle bakabilmektedir. Mizahın gücünden yola çıkan

¹²⁹ Batur, **a.g.k.**, 2016, s.186.

¹³⁰ H.Bergson (1990), *Gülme*. İstanbul: Meb Yayınları, s.126.

¹³¹ Freud'dan aktaran, E.Batur (2004), *Kara mizah antolojisi*. (2.Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık, s.8

gerçeküstücüler, akılcı düzene karşı çıkararak onu eleştirmiştir. Fakat gerçeküstücülük sadece karşı çıktığı toplumsal düzeni eleştirmekle yetinmemiş, o aynı zamanda bu düzeni yıkmayı istemiştir. Bu bağlamda akımın “yıkıcı araçlar”ı içerisinde “kara mizah”ın ayrıcalıklı bir yeri vardır: “Köktenci bir olumsuzlamaya dayanan kara mizahta, alay edilenin de, alay edenin de yıkılması, ‘hiçlenmesi’ söz konusu olup, olup-bitene ve kendine, her an belli bir uzaklıktan ve sıyrılış içinde bakan bilinç, beylik düşüncelerin ve duyguların batağından kurtulma olanağı yaratıyor böylece.”¹³² Kara mizah yerleşik olan değerleri bulundukları yerde rahatsız etmekte, onun sabrının taşmasına neden olmaktadır. Bundan dolayı yumuşak değildir ama yeri geldiğinde yumuşak görünmesini de bilmektedir. Kişiyi oldukça sakin, zarif bir üslupla ele alırken; bir anda gaddarlaşıp onu sarsabilmektedir.¹³³

Kara mizah aracılığıyla gerçeküstücülük; yıkmak istediği değer yargılarının yapaylığını, zorbalığını açığa çıkararak kendisiyle birlikte tüm topluma bilinç kazandırmayı istemiştir. Octavio Paz’ın da belirttiği gibi; “hiçbir silah mizahın silahından daha güçlü değildir: Bilinç, dünyanın saçmalığına bir başka saçmalıkla karşı çıkar ve mizah, nesne ile özne arasında bir ‘berabere kalma’ konumu yaratır.” Şaire göre, bu ve bunun gibi diğer yöntemlerin amacı gerçeküstücüler için “köklü bir değişime yöneliktir, başka deyişle, sallantıda bir uygarlığın bize zorla tek doğru gerçeklik diye benimsettiği gerçekliği yıkmaktır.”¹³⁴

Gerçeküstücü yapıtların birçoğu içinde mizah unsuru barındırmaktadır. Ancak şiirin mizaha, yaşamın ardı sıra gelen durumlarını aktarmadaki gücü sayesinde, plastik sanatlardan daha çok yatkınlığı vardır. Gerçeküstücü şiirde mizahın gücüyle imgeler evrenine yolculuk kendini belirgin olarak göstermektedir. Şiirde kelimelerin daha önce bir araya getirilmediği biçimiyle buluşturulması şair Pierre Reverdy’nin “Gün, beyaz bir masa örtüsü gibi katlanıyor” ya da “Dünya tekrar çuvala giriyor” mısralarında görülmektedir.¹³⁵ Resimdeyse “iç devingenliğin bir anlatım aracı olarak ele alındığında” mizah anlam kazanmaktadır.¹³⁶ Plastik sanatlarda bu bağlamda Max Ernst’in öne çıkan; *Başsız Kadın (La Femme Sans Tête)*, *Manastıra Girmek İsteyen Küçük Bir Kızın Düşü* (*Rêve d’une Petite Fille Qui Voulut Entrer au-Carmel*), *Bir Haftalık İyilik ya da Yedi Temel Öge (Une Semaine de Bonté ou Les Sept Eléments Capitaux)* birbirini

¹³² Hilav, a.g.k., 1993, s.13.

¹³³ E.Batur, a.g.k.,2004, s.8.

¹³⁴ Paz, a.g.k., 2004, s.14.

¹³⁵ Breton, a.g.k., 2009, s.43.

¹³⁶ Duplessis, a.g.k., 1991, s.26.

tamamlayan üç kolaj-romanı örnek olarak gösterilebilir. Bahsedilen kolaj romanlardan *Manastıra Girmek İsteyen Küçük Kızın Düşü* hem ismiyle görüntüler arasında yarattığı zıtlık, hem de sunulan görüntülerde mantıksızlığa dayanan nesnelerin ilişkilendirilmesi açısından kara mizahın özellikleri arasında yer alan yıkıcılığı ve alayı ortaya koymaktadır.



Görsel 3.7.Max Ernst, “Manastıra Girmek İsteyen Küçük Kızın Düşü”, 23.5 × 18.4 cm, kolaj, 1936, Modern Sanat Kütüphanesi Müzesi, New York

3.1.4.3.2. Gerçeküstücü nesneler

Gerçeküstücü nesneler, zihinsel yabancılaşmanın temsili olarak ilk önce dada estetiğinde kendini göstermiştir. Nesnelerin bilindik yerlerinden alınıp başka yerlere yerleştirilerek karşı-estetik oluşturulması, dadanın yapıtlarında olduğu gibi gerçeküstücü yapıtlarda da gerçekliğin gözden düşmesini ifade etmektedir. Gerçeküstücü sanatçılar herhangi küçük bir işleve sahip olan bu nesnelerin; bilinçdışı eylemlerin gerçekleştirilmesiyle doğacak olan imgelemin ve bilinçdışı tasarımların üzerinde temellendiği nesneler olduğunu belirtmektedirler. Çünkü bilinçdışı eylemler açık şekilde kişinin erotik fantezi ve arzularını içermektedir. “Bu arzuların somutlaşması, yerine geçme ve eğretileme yoluyla nesnelleşme biçimleri, simgesel olarak gerçekleştirmeleri cinsel sapkınlığın örnek sürecini oluşturur; bu süreç her bakımdan şiirsel olgu sürecine benzer.”¹³⁷

¹³⁷ Batur, a.g.k., 2017, s.369.

Gerçeküstücü nesnelerin oluşturulmasına dair bilgi verirken Andre Breton, henüz akımın ilan edildiği 1924 yılında, düşte beliren nesnelerin sonradan üretilmesi fikrinden yola çıktığını belirtmektedir. Breton, bu nesnelerden elde edilen somut varlığın kendi içinde bir amacı olmadığını, düşleri yansıtmada bir araç olduğunu ifade etmektedir. Bastırılmış isteklerin somutlaştırılmış şekli olan nesneleri, Breton, kendi gördüğü bir rüyadan esinlenerek eyleme geçirmeyi istemiştir. Rüyasında Breton bir Pazar yerinde oldukça ilginç bir kitap görür, kitabın arkasını ağaçtan yapılan bir cüce oluşturmaktadır. Cücenin uzun beyaz, Asurluları andıran sakalı vardır. Cüce ağaçtan yapılmasına karşın, pek de kalın olmadığı için, kitabın kalın, siyah yünden olan sayfaları rahatça açılabilir. Breton bu kitabı çok beğenmiş ve hemen kitabı satın almak istemiştir. Rüyadan uyandığında bu kitaba sahip olmadığı için üzülp hemen benzerini yapmaya karar vermiştir. Sadece düşlerde elde edilebilen, garipliklerine rağmen hoşlanma duygusu uyandıran bunun gibi nesneler, gerçek yaşamda bizim bir parçamız haline gelen ve yararlı olduğunu düşündüğümüz eşyalardan kurtulabilmemizi sağlayabilirler.¹³⁸ Gerçeküstüçülere göre, aynı zamanda, 20. yüzyılda insanın “entelektüel yaşamının tüm etkinliği, arkası kesilmeyecek olan geçmişte elde ettiklerini değerlendirmekle oyalanarak kendi kendini yadsıyacak olan bu nesnelleştirme isteğinde yatar.”¹³⁹

Zihinsel yabancılaşma, insan bilgisinin sınırlarını büyüterek, gerçekliğin gözden düşmesine neden olmuştur. Gündelik yaşamda gördüğümüz nesnelerin alışlagelmiş yerlerinden saptırılması tıpkı mizahçıların nesnelerin gerçek görüntüsünü bozmasına benzemektedir. Fakat mizahçı bunu bilinçli bir şekilde yaparak insanın yasak bölgesine olan yolculuğundan istediği zaman geri dönmektedir. Bunun yanı sıra, zihinsel yabancılaşma yaşayan kimse, nesnelerin saptırılmış halindeki oluşlarını gerçekliğin kendisi olarak kabul etmektedir.¹⁴⁰ Gerçeküstücü nesnelerin oluşturduğu imgeler, bu zihinsel yabancılaşmayı yaşayan kişilerin gözünden ortaya çıkmaktadır. Deyim yerindeyse bu nesneler akılcılık ve faydacılıktan sıyrılıp bilinçdışına ait olmaktadır. Bunlar, “kendi kendilerine yeten (*self-contained*), amacı kendinde olan (*autotelic*), özgöndergesel (*self-referential*), özdüşünümsel (*self-reflexive*) modernist yapıtlardır.”¹⁴¹

¹³⁸ Duplessis, **a.g.k.**, 1991, s.42-43.

¹³⁹ Batur, **a.g.k.**, 2017, s.397.

¹⁴⁰ Duplessis, **a.g.k.**, 1991, s.41

¹⁴¹ M.Yeniay (2013), *Öteki bilinç*.(1. Baskı), İstanbul: Şiirden Yayıncılık, s.51.

Nesnelerin günlük yaşamdaki bilindik yerlerinden alınıp onların başka bir bakış açısıyla sunulması ilk kez dadanın sanatçıları ve en bilinen örneğiyle Marcel Duchamp tarafından gerçekleştirilmiştir. Ancak ister dada, ister gerçeküstücülerin kullandığı bu yabancılaştırma yönteminin öncüsü Fransız şair Comte de Lautrémont (1846-1870) olmuştur. Şairin güzeli ve güzelliği tanımlama biçimi gerçeküstücülüğün tüm estetik görüşünü yansıtmaktadır: “Bir teşhir masası üstünde bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin beklenmedik karşılaşması kadar güzel”.¹⁴² Dada bu cümleyi olduğu gibi yapıtlarında hayata geçirirken, gerçeküstücüler nesnelerin bilinçaltıyla olan bağlantılarına ve ilişkilerine dikkat çekmiştir. Hatta Lautrémont’un bu ifadesinde kullanılan nesnelerin simgesel anlamlarını çözümlemeye çalışanlar bile vardır. Bu simgesel tanıma göre; “Şemsiye –‘simgesel işlev gören gerçeküstücü nesne’- şu gün gibi ortada olan ve herkesin çok iyi bildiği dikleşme simgesi (..). Onun karşısında da herkesin bildiği, son derece belirgin kadın simgesi, dikiş makinesi. Bu gerçeküstücü edimler ‘açıkça belirgin olarak erotik fantezilere ve arzulara denk’ düşer; ‘beynin kültürü arzusunun kültürüyle özdeşlik’ içerisinde olması gerektiğini belirtir.”¹⁴³

Gerçeküstücüler 1938 yılında Paris’te hazır nesnelerin gerçeküstücü tasarımlarla sunulduğu ve izleyenleri düş/imgelem dünyasına sürükleyen *Gerçeküstücü Devrim* adlı bir sergi düzenlemiştir. Yıllar sonra hazır nesnelerin gerçeküstücü tasarımlarla sunulduğu bir sergiye katılan Enis Batur (1952), düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: “...tanışıklık duygusu, insanın bakış açısını olumsuz yönüyle etkiliyor bazen, neredeyse hafifseyici bir tavır almasına yol açabiliyor: İşin açığı, öylesine gittim *Gerçeküstücü Devrim* sergisini görmeye, afallayarak çıktım.”¹⁴⁴

¹⁴² Batur, **a.g.k.**, 2015, s.333.

¹⁴³ Batur, **a.g.k.**, 2015, s. 334.

¹⁴⁴ E. Batur (2004), *İmgeleri kim dinler?* (1. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.85.



Görsel 3.8. “Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi”nden görüntüler, 1938, Paris.

3.1.4.3.3. *Nefis ceset oyunu*

Bu oyun; gerçeküstücülerin aralarında Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Benjamin Péret, Andre Breton, Paul Eluard ve diğerleri de dahil olmak üzere, henüz akımın ilk dönemlerinde Paris’te Chateau Sokağı’nda eski bir evde toplanarak günlük sohbetler yaptıkları sırada, sıkıldıkları zaman oynadıkları yazılı bir oyundur. Oyun çok sadedir; elden ele dolaşan bir kağıda herkes bir kelime ya da bir çizim yaparak o bölümü katlıyor ve bir diğer kişi de bunu devam ettiriyordu. Kağıt en son açıldığında, bu oyuna adını veren cümlelerin ortaya çıkması gibi; “Nefis ceset, yeni şarabı içecek” gibi şaşırtıcı cümleler veya görseller ortaya çıkmaktaydı. Bu oyunda gerçeküstücülerin heyecanına ve bir çocuk coşkusuna neden olan şey, ortaya çıkan sonucun birçok kişi tarafından üretilmiş olmasıdır. Oyunla sonunda “eleştirel düşünceyi serbest bırakmanın ve zihnin eğretilmeli etkinliğine tam bir özgürlük tanımının yolu bulunmuştur.”¹⁴⁵

Gerçeküstücülere göre, Nefis Ceset oyunu, topluca üretilen bir şiir niteliğini taşımaktadır ve burada amaç, en güçlü ve çekici olan imgeyi ortaya çıkarmaktır. Oyun iki kişi arasında da oynanabiliyordu ve ortaya şöyle diyaloglar çıkıyordu:

“S.-Ay nedir?

¹⁴⁵ Batur, a.g.k., 2017, s.394.

B.- Harika bir camcıdır.

N.-İlkbahar nedir?

S.-Ateşböcekleriyle beslenmiştir lamba.”¹⁴⁶

Toplu esinlenmeyle oynanan bu gerçeküstücü oyunda; tuhaf, tutarsız olanın ortaya koyulmasıyla, insanın katı gerçeklikten uzaklaşması kısa süreliğine de olsa mümkün olabilmekteydi.

3.1.4.3.4. Çılgınlık

Gerçeküstücülükte çılgınlık, akıl ve akılcılık temelli Batı felsefesinin karşısında durmaktadır. Akıl temelli felsefi düşüncede insan kontrol altında tutulmakta, düş ve hayalden uzak durulmaktadır. Gerçeküstücülük ise bu felsefi düşüncenin aksine, insanın her türlü kontrolden kurtulmasını, sonsuz bir düş ve imgelem alanının açığa çıkarılmasını hedeflemiştir. Çünkü gerçeküstücülere göre, yalnız akılla akıl dışılığı birleşimi insana dair gerçek bilgiyi verebilirdi.¹⁴⁷

Gerçeküstücüler düşlerin tutarsızlığını, garipliğini, aklın kontrolünden üstün tutarak deliliği yüceltmıştır. Çünkü insanlığın, tıpkı akıl hastalarında olduğu gibi, dış gerçekten koparak kendi iç gerçekliğine dönebilmelerini istemiştir. Gerçeküstücüler psikanalizin akıl hastaları ile ilgili bulgularına dayanarak akıl hastalarının iç gerçekliğe normal insanlara göre daha yakın olduklarını ve onların iç gerçeklik konusunda daha fazla bilgi sahibi olduklarını savunmuştur. Akıl hastaları gerçekten de, imgelemen egemen olduğu bir evrende yaşamaktadır. Onların zihinleri normal herhangi bir insana göre, bir sürü çelişki ve tutarsızlıkla dolup taşmaktadır; ancak, akıl hastaları kendi içinde bulundukları evreni gerçek olarak görüp onu hiç yadırgamazlar. Onlar normal insanlar gibi günlük yaşama uyum sağlamak zorunda da değillerdir. Onların aşırı ve çılgın hareketleri insanın sahip olduğu bilginin sınırlarını aşmakta ve insanı sahip olduğu kısıtlı gerçekliğin dışına çıkarmaktadır. Bu bağlamda gerçeküstücülerin hedeflerinden birinin de akıl hastalarınıninkine benzer bir durumun yaratılması olduğu söylenebilir. Bu durumda zihin kendi içinde her türlü önyargıdan koparak, onu açmaya, ortaya çıkarmaya olanak verecek olan ruhsal otomatizme olanak tanıyabilirdi. Gerçeküstücüler çılgınlığın benzerini yaratmaya ilişkin denemeleri o denli yüceltirler ki; onlara göre, bu deneme, sanatta şiirin, destanın, sonenin ve tüm eski türlerin yerini

¹⁴⁶ Duplessis, a.g.k., 1991, s.44.

¹⁴⁷ Yeniay, a.g.k., 2013, s.48-49.

alabilecek güçtedir.¹⁴⁸Gerçeküstücülük diğer yöntemlerde olduğu gibi, çılgınlıkla da, akılcı olarak tanımlanan bu sistemin sınırlamaları karşısında durarak, düşüncede kaybettiği özgürlüğü elde etmek istemiştir. Bu özgürlüğe olan istek o denli güçlüdür ki, Breton'nun ifadesiyle belirtmek gerekirse, bu yolda, “gerçeküstücülük sınırları çılgınca zorlamadan duramamaktadır.”¹⁴⁹

3.1.4.3.5. *Harikulade ya da masalsı olanın güzelliği*

Andre Breton, *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da salt, bilinen gerçekliğin karşısında duran, masalsı olan bir evrenin güzelliğinden bahsetmiştir. Breton bunu şöyle ifade etmiştir: “Masalsı olan her zaman güzeldir, masalsı olan herhangi bir şey güzeldir, aslında yalnızca masalsı olan güzeldir.”¹⁵⁰ Gerçeküstücülerin masalsı olarak tanımladığı bu evrende akıldışı olan tüm olaylar, olağan karşılanmaktadır; çünkü sorgulayan, nedensellik ilişkisine bağlı eleştirel zeka ortadan kalkmıştır. Bu bağlamda, masalsı evren gerçeküstücülüğün kendine en yakın bulduğu evrendir. Bu evrende her şey her şeyle birlik içinde olabilir, tüm karşıtlıklar birbiriyle buluşabilir. Masalsı evrenin gerçeküstücülerde ilgi uyandırmasının en büyük nedeni, her zaman peşinden gittikleri karşıtlıkların birliğinin olasılığına dair düşünceleridir. Breton bu düşünceden ilham alarak bir kahraman bile yaratmıştır: Nadja, sade, paspal görüntüsünün altında kimsede olmayan bir özellik taşımaktadır. Breton'un ve gerçeküstücülerin tümünün arayış içinde olduğu bu özellik, Nadja'nın doğal bir biçimde, alışlagelmiş yaşam içerisinde masalsı olanı görebilmesi ve doğaüstüne, alışılmamış olana yaklaşabilmesidir.¹⁵¹ Nadja, aynı zamanda Breton'un gerçeküstücü, özgür aşkı temsil eden karakteridir.

Gerçeküstücü şair Louis Aragon, masalsı evreni tanımlarken, zihnin bilinen gerçeklik dışında, kavrayabileceği farklı ilişkilerin olduğunu ve bunların düş, fantastik, rastlantı gibi öğlelerden oluştuğunu belirtmektedir. Şair, bu birbirinden farklı türlerin gerçeküstücülüğün evreninde -üst gerçeklikte- bir araya geldiğini ifade etmektedir. Aragon, *Paris Köylüsü (Le paysan de Paris)* adlı yapıtında Paris sokaklarında karşısına çıkan, günlük, en olası nesneleri, harikulade bir evrenin içindeymiş gibi kurgulayarak düş dünyasına yolculuk etmektedir. Şair, geçtiği Paris pasajındaki dükkanları farklı

¹⁴⁸ Duplessis, **a.g.k.**, 1991, s.37.

¹⁴⁹ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.132.

¹⁵⁰ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.19.

¹⁵¹ Duplessis, **a.g.k.**, 1991, s.32.

anlamlar yükleyerek tanımlamış, orada bulunan kilitli kapıların ‘sonsuz’u kapatamadığını belirtmiştir:

...sorgular insan bu kapının anlamını; orada bulunuşu, rezil polis baskınlarını anımsatır, yine aşkının peşine düşmüşlerdir sevdalı katilin, ele vermiştir onu tensel zaafı, şafak vakti, gizlendiği şehvet labirentinde tutsak bulmuştur kendini lanetlenmiş kahraman, ayakucunda doğrulur, kararsız, yakındır baskın vakti, elini kalbine götürür deli gibi çarpan, kapalı kapıların ardından, başka hazlardan yükselen bilinçsiz inilti gelir kulağına. Arada bir yanacağı tutar koridor ışıklarının fakat alacakaranlıktır bu koridorun daimi rengi. Aralanan kapıdan bir bornoz çıkar dışarı yahut bir şarkı. Ve nihayet mutluluk, sınıksız parmaklar gevşer ve bir pardösü, basamakları iner birer-birer, meçhul güne doğru, saygınlığın ülkesine doğru yol alır.¹⁵²

Aragon’un sıradan mekanlardan yola çıkarak yarattığı bu hayaletler, görünüm evreni; gerçeküstücülerin ulaşmak istedikleri ve bunun için gerçeklikten uzaklaşmayı birçok yöntemle denedikleri bir evrendir. Bu evrene ulaşmanın birincil ve tek şartı ise aklın denetiminin yıkılması, eleştirel zekanın ortadan kaldırılmasıdır. Yalnız engellerden kurtulan bir beyin; sıradanlıkla, sıra dışını aynı yerde görebilecek ve yalnızca bu karşıtlığın birliği masalsi evreni oluşturabilecekti. Gerçeküstücülerin derinliğine ulaşmak istedikleri bu evrene, insanlık, sadece onu çepeçevre saran yanılsama ağından kurtularak ulaşabilecektir. Gerçeküstücülüğün gizi, gözle görülen tüm şeylerin arkasında bazı fantastik, masalsi şeylerin gizlendiğine dair inançta yatmaktadır.¹⁵³

3.1.4.3.6. *Düşler*

Gerçeküstücüler için düşlerin önemi, Andre Breton tarafından *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*’da açık bir şekilde ifade edilmiştir. Freud’un düşlerle ilgili saptamaları; rüyanın ikinci yaşam olduğu, bilinçaltı arzularının simgeler halinde ortaya çıktığı alan olarak düşlerin insanın ruhsal yaşamındaki önemi, düşlerin insanın duygusal doyuma ulaşmasındaki rolü ve bunun gibi bilimsel çözümlemeler, gerçeküstücülerin düşlere ilgi duymalarının nedenini oluşturmuştur. Bilimsel alanda Freud’un saptamalarından yola çıkan gerçeküstücüler, edebiyatta düş ve gerçekliği iç içe yaşayan Fransız romantik şair Greard de Nerval’in (1808-1855) kendi yaşam deneyiminden yola çıkarak aktardığı düşüncelerinden etkilenmiştir. Şöyle ki, Breton gerçeküstücülüğün isim babası olan Apollinaire’in 1918 yılında erken ölümü nedeniyle ona saygı duruşu

¹⁵² L.Aragon (2017), *Paris köylüsü*. (Çev: Ayberk Erkay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.22-23.

¹⁵³ Duplessis, **a.g.k.**, 1991, s.34.

olarak aldığı ‘gerçeküstücü’ sözcüğünün aslında bu akımı tanımlamada Nerval’ın ‘süperdoğalcılık’ sözcüğünün yerine geçtiğini belirtmektedir. Breton, Nerval’dan bahsederken, onun için şunu söylemiştir: “Öyle görünüyor ki, Nerval, akrabalık bağımız olduğunu iddia ettiğimiz ruhu tamamıyla taşıyordu.”¹⁵⁴ Nerval yapıtlarında uyanıklıkla imgelem alanının eşdeğer gerçekliğe sahip olduğunu belirtmiştir. Nerval düş gördüğü zamanlarda sahip olduğu gücün arttığını ve imgelemi/düşü yaşadığı anların kendisini en iyi duyumsadığı anlar olduğunu ifade etmiştir. Şaire göre, insan bilgisine ulaşmada düşler onulmaz bir zenginliğe sahiptir. Bu sebepten dolayı Nerval şu soruyu sormaktadır: “Akıl denen şeyin üstü örtüldüğünde, onları yitirdik diye hayıflanmak gerekir mi?”¹⁵⁵

Nerval’ın deneyimlemiş olduğu düşselliğin ve gerçekliğin bir arada yaşandığı anları gerçeküstücüler, insanın kendiliğinden olan, öz gerçekliğinin bilgisine ulaşmak için bir araç olarak görmüştür. Bu bağlamda düşlerin ayrıcalık bir yeri olduğundan, gerçeküstücülük, kişinin kendi içinin gizli alanlarına inebilmesine ve bu yerin aydınlatılabilmesini sağlamaya çabalamıştır. Çünkü zihin düste olduğu gibi, kendi çıkarları dışında bilgilerden ziyade bilinçaltının, kişinin gizemli alanının bilgisini simgelerle vermektedir. Bu da gerçeküstücülerin uyanık yaşam kadar düş yaşamını da önemsemesine neden olmuştur. Gerçeküstücülere göre, içinde bulunduğumuz gerçek yaşam, büyük bir gizin sadece bir parçasıdır ve bu gizin insana en yakın olan taraflarından biri de düştür. Çünkü gerçeğin dile getirilmesinde her iki durumun eşit payı vardır.¹⁵⁶ Düş görmeyi bilgilendirme, düşünme aracı olarak değerlendiren gerçeküstücüler ürettikleri sanat eserlerinde hem kendi düşlerinden yararlanmış, hem de düşün insanın öz gerçekliğine ilişkin bilgi vermede sahip olduğu öneme dikkat çekmiştir.

Düş ve onun işlevi, gerçeküstücü sanatçılar tarafından sanatsal bir yaratılış eylemi olarak görülmüştür. Freud’un insan bilinçaltının simgelerle düşlerde açığa çıktığına ilişkin düşünceleri gerçeküstücülerin eserlerinde kendisini; yer değiştirme, simgeleme, yoğunlaştırma gibi farklı tekniklerle ‘düş çalışması’ olarak adlandırılabilen yapıtlarda göstermiştir. Düş çalışması gerçeküstücü sanatçıların elinde birbirinden farklı kategoriler çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Bunlardan birinde, “kendisini büyüleyen ‘kışkırtıcı’ biçim ya da özel bir imgenin dışında kalan her

¹⁵⁴ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.30.

¹⁵⁵ G.Nerval 1994, *Düş gezgini*. (Çev: Erdoğan Alkan), İstanbul: Boy Yayınları, s.257.

¹⁵⁶ Duplessis, **a.g.k.**, 1991, s.34-37.

şeyi görmezlikten gelen sanatçı; halüsinasyonların başlayacağını umar ve çoğu kez de şans eseri onu yakalar. Düşte çakan bir şimşek gibidir bu, sönüp giderken yakalanması ve imge halinde saptanması gerekir.”¹⁵⁷

Gerçeküstücü resimde düş uyaranlarına yer veren ve izleyicisinde düş imgeleri uyandıran başlıca ressamlar arasında Salvador Dali, Max Ernst, Yves Tanguy, Rene Magritte, Paul Delvaux gibi isimler yer almaktadır. Örneğin, Max Ernst'in kolaj çalışmalarında birbirinden uzak nesnelerin görüntüsünü bir araya getirmiştir; bir şahinin başı bir kahyanın bedenine yerleştirilmiş ve ortaya kuş adam görüntüsü çıkmıştır. Veya olur olmaz yerlerde görünen çıplak kadınlar, gaddarlık, erotizm, hayvansallıkla çevrelenen bir düş yanılsaması oluşturmuştur. Resimlerinde düş imgelerini kullanan ressamlar, bunun yanı sıra kendi düşlerini de aktarmaya çalışmıştır. Bunun için bir dizi teknik deneyen Dali, geceleri gördüğü düşlerin imgelerini uyanıkken son haliyle tuvale yansıtmaya çalışmıştır. Gerçeküstücü mimari eserlerin arasında ilk ve en çarpıcı olan Ferdinand Cheval'ın (1863-1924) *İdeal Saray'ı* (*İdeal Palace*, 1912) kendisinin 30 yaşlarında gördüğü bir düşün sonucunda ortaya çıkmıştır. Bir başka sanatçı Pierre Roy'un *Merdivenlerdeki Tehlike* (*Danger on the Stairs*, 1927) adlı eseri de düş ürünü olan eserler arasında yer almaktadır. Salvador Dali *Belleğin Azmi* (*La Persistencia de la Memoria*, 1931) adlı eseriyle kendi düş imgesini ortaya koymuştur. Dali'nin, düş imgelerini yansıtabilmek için sabahın erken saatlerinde kalkıp tuvalinin önünde oturduğu ve uykusuna son gördüğü tuvalin görüntüsüyle devam ettiği, uyanır uyanmaz ise rüyasında gördüğü imgeleri son haliyle tuvaline yansıtmaya çalıştığı bilinmektedir. Eserlerinde bilinçle bilinçdışını iç içe yansıtmış olan Dali'nin yanı sıra, Giorge de Chirico da tablolarında belleğin uydurma, gerçekliği olanaksız eylemlerini bir bütün içinde aktarmıştır. Resim ve kolajlarda olduğu gibi, düş imgeleri, Gicometti'nin heykellerinde de karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı heykellerinin yapım aşamasını anlatırken; onları birkaç yıldan beri zihninde bitmiş biçimleriyle, olduğu gibi, hiç değişiklik yapmadan bir boşluk içerisinde yaptığını ifade etmektedir.¹⁵⁸

Düşlerin bilinçaltı evreninin alanı olduğunu ve burada insanın denetlenen, bastırılmış arzularının yer aldığını Freud'un psikanaliz kuramından hareketle benimseyen gerçeküstücülük, bilinçaltının en güçlü bastırılmış dürtüsü olarak erotizmi sanatın konusu haline getirmiştir. Erotizmin gerçeküstücü düşüncede öncelikle

¹⁵⁷ R.Passeron 1996, *Sürrealizm sanat ansiklopedisi*. (Çev: Sezer Tansuğ), İstanbul: Remzi Kitabevi, s.60.

¹⁵⁸ Passeron, a.g.k., 1996, s.61.

başkaldırı işlevi görmekle beraber, aynı zamanda kutsallaştırılan, ulaşılmaz aşkı ifade ettiği de gerçeküstücü sanat yapıtlarında görülmektedir. Şöyle ki, gerçeküstücüler cinselliği ve düşsel bir varlık olarak kadını iki bağlamda ele almıştır: Tapınılacak, iyi olan yaratık ve kötü olan, kin duyulacak bir yaratık.¹⁵⁹ Bunun nedenleri yine Freud'un psikanaliz kuramında yer alan nevroz bunalımları ile açıklanabilir. Freud, bilinçaltının en güçlü dürtüsü olan cinsel dürtünün bastırılmasının nevroza yol açtığından ve bu hastalığın aşamalarından bahsetmiştir. Ardından Freud, nevrozluların en yetenekli olanlarının sanatçılar olduğunu eklemiştir.¹⁶⁰ Breton, bu düşünceyi destekleyerek, gerçeküstücü sanatçıların yaratma eylemi hakkında şunları söylemiştir:

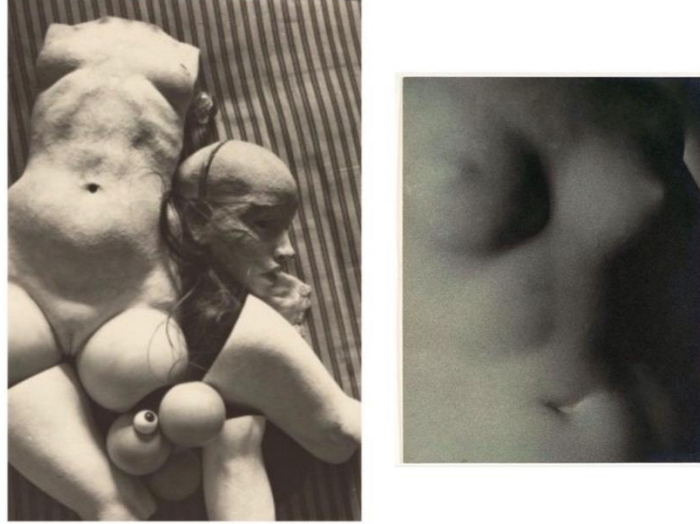
Gerçeküstücülüğe yakın duran kişiler doğaları gereği, derin kaygılarının –yaratma, sanatsal olarak yok etme kaygısı- büyük bölümünü etkileyen Freudyen görüşle, yani *süblimasyon* olarak bilinen olgunun izahıyla özellikle ilgilendiklerinden, gerçeküstücülüğün esasen bu insanlardan görevlerinin icrasına yeni bir farklılık getirmelerini, kendilerini gözlemlemelerini – ki onların durumunda bu çok değerlidir-çoğunlukla sanatçı değil doktor olan kişilerin sözde “sanatsal” ruh hallerini idrakindeki yetersizlikleri telafi etmelerini ister.¹⁶¹

Breton'nun bahsetmiş olduğu, sanatçıların çıkış noktası olarak kişisel deneyim, gerçeküstücü sanat yapıtlarında kendi dışavurumunu gerçekleştirmiştir. Örneğin, Dali ve Miro gibi ressamların yapıtlarında, Max Ernst'in kolajlarında kadın şehvi hislerin korkunç ve rahatsız edici bir yansıması olarak görünürken; Eluard'ın, Aragon'nun veya Breton'nun şiirlerinde erotizme ilişkin zıt yaklaşımlar görülmektedir. Bu durum her sanat alanında kendini göstermiştir. Erotizme ilişkin birbirine zıt görüşlerin yansımaları Man Ray ve Hans Bellmer'in yapıtlarından hareketle örneklendirilebilir:

¹⁵⁹ Passeron, **a.g.k.**, 1996, s.80.

¹⁶⁰ Freud (1994), *Sanat ve sanatçılar üzerine*, (Çev: Kamuran Şipal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.103-114.

¹⁶¹ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.103.



Görsel 3.9. (Sol), Hans Bellmer “Bebek”, 11.7 x 7.6 cm, heykel, 1936, Modern Sanatlar Müzesi, New York; (sağ), Man Ray, “Alçı Döküm Çıplak Kadın”, 29.03. x 22.03, obje, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

İster fotoğrafta, ister resimde veya kolajda kullanılan tüm bu tekniklerle gerçeküstücü sanatçı düşlerde ortaya çıkan imgeleri olduğu gibi korumaya ve onu olduğu haliyle aktarmaya çalışmıştır. Bunun en belirgin nedeni gerçeküstücülüğün içinde olduğu yüzyılın gerçekliğinin kusurlarla dolu olmasıdır. Gerçeküstücüler için böyle bir zamanda düşlere ulaşmak özgürlüğe ulaşmak anlamına gelmekteydi. Dolayısıyla sanatı kendileri için özgürlük alanı olarak gören gerçeküstücüler edebiyatta şiirle düşsel olanı ifade etmişlerdir. Breton’a göre, insanın dili düş içerisinde ve dildeki düş kendini “otomatik yazı” aracılığıyla gösterebilmektedir.¹⁶²

3.1.4.3.7. Otomatizm

Otomatizm, gerçeküstücülerin Freud’un psikanalizde serbest çağrışım yönteminden yola çıkarak geliştirip, ilk olarak yazın alanında sıkça kullandıkları ve daha sonra da resim sanatında uygulamaya geçirdikleri bir tekniktir. Breton, otomatik yazıda esinlere yön vermenin yolunu *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*’da “Sihirli Gerçeküstücü sanatın sırları. Yazılı Gerçeküstücü eser veya ilk ve son taslak” başlığı altında şöyle ifade etmiştir:

Kendinizi, zihninizin kendisi üzerinde yoğunlaşmasını olanaklı kılacak kadar uygun bir konumda yerleştirdikten sonra, yazma malzemelerinin size gelmesini sağlayın.

¹⁶² Breton, a.g.k., 2009, s.31.

Olabildiğince pasif veya alıcı bir ruh haline geçin. Dehanızı, yeteneklerinizi ve başka herkesin yeteneklerini bir kenara koyun.¹⁶³

Breton, otomatik yazının sırlarını anlatırken kişinin yaratma eylemini bilinci dışlayarak, cümleler arasında mantıklı bir bağ kurmayı düşünmeksizin, yazıya aktarılanın ikinci kez okunduğunda vereceği hazzı göz ardı ederek gerçekleştirmesi gerektiğini ifade etmiştir. Kişinin kendini unutarak yazması ve oluşacak sonucun önem taşımaması “gerçeküstücü oyunun en şaşırtıcı ve ilginç yönlerinden biridir”. Kendini unutarak yazan kişinin umut dolu ilgisinin “nesnel bir durumdan doğacak sözcüklerin ve şeylerin, karakteristiklerini aramak”ta olduğunu söyleyen gerçeküstücüler; bu şeylerin arasındaki uyumun herhangi bir zarara uğramaksızın serbestçe ortaya çıkmasını istemiştir.¹⁶⁴ Otomatik yazının bir aktarım yerine, yansıtma olduğu fikrini öne süren Arnold Hauser ise, gerçeküstücülerin bu yöntemi kullanımını şöyle yorumlamaktadır:

Otomatik yazı yöntemiyle dadayı destekleyen gerçeküstücüler sanatın yıkımı ile ortaya çıkacak karmaşadan, bilinçsizlikten ve mantık-dışı’ndan, düşlerden ve aklın denetimi altında olmayan bölgelerinden yeni bir sanatın ortaya çıkacağına inanmaktaydı. Gerçeküstücüler, en az dada kadar reddettikleri sanatın kurulmasını bekliyorlardı; bunu sadece bilinçsizlik, mantık öncesi ve karmaşaya girebilen bir araç olarak kabullenmeye hazırlamışlardı. Serbest çağrışım şeklindeki psikanalitik yöntemi kullanıyorlardı, yani fikirler kendiliğinden geliyor ve bunların röprodüksiyonları herhangi bir mantıksal, ahlaksal ve estetik sansür olmaksızın ortaya konuluyordu. Gerçeküstücüler eski, iyi romantik türden esin’i yeniden kuracak bir yol bulduklarını düşünüyorlardı. Sonuç olarak bunlar da mantık-dışı’nın mantıksal hale getirilmesine ve ‘kendiliğinden’in yöntemsel olarak yeniden oluşturulmasına sığınmaktaydılar. Tek ayrım, kullandıkları yöntemin; mantık-dışının ve sezginin estetik yargı, tat ve eleştiriyi kontrol edilmekte olduğu yaratı tarzına göre daha bilgiççe, daha kesin ve katı olmasıydı. Böylece kullanılan yöntemin yol gösterici ilkesi rastgele’lik değil, yansıtıcılık olmaktaydı.¹⁶⁵

Hauser’in bu görüşünden yola çıkarak otomatizmin resim alanında yazıda olduğu kadar işlevsel olmadığı söylenebilir. Resmin doğası gereği iç devingenliği, yazıda olduğu gibi hızı aktarmada veya yansıtma gereği koşullara sahip olmamasına rağmen, birkaç başarılı örneği olan otomatik resim örnekleri de bulunmaktadır. Otomatizmle, ister yazıda isterse çizimde gerçeküstücülerin yakalamak istedikleri şey anında olanın çarpıcı ifadesidir. Gerçeküstücüler, bunu yakalayabilmek için her yolu mubah görmüştür. Breton, gerçeküstücü resme örnek verirken, “Örnek olarak Picasso

¹⁶³ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.35.

¹⁶⁴ Passeron, **a.g.k.**, 1996, s.39.

¹⁶⁵ Hauser, **a.g.k.**, 1984, s.409.

ve Braque'in eserlerindeki yerleştirilen kağıt parçaları en sertinden edebi bir tahlilde yazılan önsözdeki basmakalıp laflarla aynı değeri taşımaktadır. Hatta gazetelerden kesilmiş manşet parçalarını en gelişigüzel şekilde bir araya getirilmesi şiir olarak adlandırılabilir”¹⁶⁶ demektedir.

Otomatizmi bir teknik olarak benimseyip, gerçeküstücü resimde aktif olarak kullanan ressam Andre Masson'dur. Masson, otomatizm tekniği ile çizmeyi tanımlarken, ressamın elinin onunla birlikte uçtuğunu, artık elin, objenin biçimlerini çizen bir organ değil; gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri ortaya koyan bağımsız bir organ olduğunu belirtmektedir. Masson'un çizimlerinde bir kadın vücuduna ve kuşa ait çizgiler birbirinin devamı olarak görülmektedir. Çizimde birbirini izleyen çizgilerin hareket hızı belli olmakta ve onu izleyen kişi zihninde ressamın el hareketlerini görebilmektedir. Gerçeküstücü anlamda herhangi bir amaç gütmeyen ve olduğu gibi var olan bu çizim, insanı olasılıkların evrenine götürmektedir. Çizginin gevşekliği olarak adlandırılan bu otomatik çizim deneyimine sahip olan sanatçılar içerisinde Masson'la beraber Miro, Tanguy, Dali gibi ressamlar da yer almaktadır.¹⁶⁷



Görsel 3.10. (sol), André Masson, “Kuşların Doğumu”, 41.9 x 31.4 cm, kağıt üzerinde mürekkeple otomatik çizim, 1925, Modern Sanatlar Müzesi, New York; (sağ), André Masson, (İsimsiz), 23.5 x 20.6 cm, kağıt üzerinde mürekkeple otomatik çizim, 1924, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

¹⁶⁶ Breton, a.g.k., 2009, s.48.

¹⁶⁷ Passeron, a.g.k., 2009, s.39-40.

Bilinçdışının, düşün, çılgınlığın denetimden kurtularak aktarılmasında otomatik yazının büyük bir rolü vardır. Breton otomatik yazıyı keşfettiğinde, zihninde oluşan cümleleri yazıya aktararak, bunları birinci sınıf şiirsel öğeler olarak değerlendirmiştir. *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da Breton, bu cümleleri yazıya aktararak yaşadığı ilk otomatik yazı deneyimini anlatmaktadır: "Birdenbire aklıma bir taslağa, bir makaleye yerleştirilebilecek çok güzel birkaç cümle geldi. Benzerini hiç görmediğim bir düşüşti, piyangodan çıkmış ikramiyeydi bu cümleler."¹⁶⁸ Yaşadığı bu deneyimler Breton'u sonradan bu duruma kendi kontrolü eşliğinde geçmeye ve zihninde ortaya çıkan izlenimleri olduğu gibi yazıya dökmeye itmiştir. Breton ve arkadaşı Soupault bilinçdışını dile getirerek ortaya çıkan cümleleri ilk gerçeküstücü metin olan *Manyetik Alanlar* adıyla yayımlamışlardır. Bu yapıtta şöyle cümleler yer almaktadır: "Kaprslı ev kan kaybediyordu. Hepimiz yangınları severiz; gökyüzünün rengi değiştiyse, bir ölüdür geçen."¹⁶⁹

Breton, "dil, insanoğlu onu gerçeküstücü biçimde kullanabilmesi için verilmiştir" der ve gerçeküstücü dilin kendini en iyi şekilde diyaloglarda gösterdiğini ekler. Ancak bahsi geçen diyaloglar, kişilerin karşılıklı anlaşması veya tartışmasında geçen diyaloglardan oldukça farklılık göstermektedir. Bu diyalog şekli, karşı karşıya gelen iki zihnin konuşmanın kendisinden herhangi bir keyif almaksızın yalnızca tarafların kendi konuşmasını sürdürmeye devam etmesiyle oluşmaktadır. Ve her iki taraf ne kadar karşısındaki kişiden etkilenmiyorsa, konuşma o kadar şaşırtıcı ve beklenmedik olmaktadır. Nefis Ceset oyunundaki iki kişinin diyalogu buna örnektir.¹⁷⁰

Otomatik yazıyla beraber bilinçaltına yapılan yolculuklar çeşitli şiirsel imgelerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Otomatizm; gerçeküstücü şiirde, kişinin aklın sınırları dışına çıkarak kendisini bilinçaltı evrenine bıraktığı bir yöntem olarak kendini göstermektedir. Otomatizm kuralsızdır ve kendi kendine işler, kimsenin denetimi altına girmez, onun işleyişi karşısında kişinin zihni sadece seyirci konumundadır: "Çılgınlık ve düş durumlarında her tür denetimden arındırılan bilinçdışı kendiliğinden belirir ve otomatik yazı bilinçdışının bildirilerini yazıya dönüştürür."¹⁷¹

Gerçeküstücü hareketin tüm çabalarıyla bilinmeze açtıkları yol, onu masal evrenine götürürken, bu evrenin dilini otomatik yazının oluşturduğu görülmektedir.

¹⁶⁸ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.27-28.

¹⁶⁹ A.Breton, P.Soupault'dan aktaran E. Alkan, **a.g.k.**,1994, s.8.

¹⁷⁰ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.38-40.

¹⁷¹ Duplessis, **a.g.k.**, 1991, s.45.

Ortaya çıkan imgelerin baş döndürücü çakışmalarını yansıtmada sanatçılar ve şairlerin yeri büyük önem taşımaktadır. Özellikle şiirin bilinçaltını hızlı bir biçimde yansıtmada elverişli olması, şairlerin kendi bilinçaltı dünyalarını aktarabilmesi, onların konumunu da değiştirmiştir; gerçeküstücülere göre, sadece şairler insan ruhunu sıradan insanların yansıtamayacağı şekilde yansıtabilirler ve bu güç onları tüm insanların efendisine dönüştürebilir.¹⁷²

3.2 İmge

İmge sözcüğü oldukça geniş bir kullanım alanına sahiptir. Öncelikle Türkçe sözlükteki anlamına bakılacak olursa, imge; “zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya demektir. Aynı zamanda genel görünüş, izlenim, imaj” şeklinde tanımlanmaktadır.¹⁷³ Felsefe sözlüğünde ise imgenin karşılığı şöyle ifade edilmektedir: “Bir duyumdan kalan iz. Bir duyumun sağladığı ve duyum ortadan kalktığında varlığını sürdüren biçimsel öge. Bir duyulur nesnesinin zihindeki biçimsel karşılığı. Bir duyumun zihinde yinelenmesiyle ortaya konulmuş olan ve gerçeklikte karşılığı olabilen ya da olmayan sunum.(...)”¹⁷⁴ İmgenin sanat bağlamında tanımı ise; “dile getirilmek isteneni daha canlı, daha etkili, duyumsanabilir, göz önüne getirebilir bir biçimde anlatmak, onunla başka şeyler arasında bağ kurarak zihinde canlandırmak için kullanılan biçimler, zihinsel görüntü”¹⁷⁵ şeklindedir.

İmgenin farklı alanlardaki tanımlarına bakıldığında, örneğin sanat bağlamında, özellikle görsel sanatlarda ‘görüntü’ ile eşanlamlı olarak kullanıldığı görülmektedir. İmgeleri zihindeki görünümeler olarak tanımlayan Berger, görüntülerle elde edilen imgelerin sözcüklerle oluşan imgelerden daha önce geldiğini belirtmektedir, zira “görme konuşmadan önce gelmiştir.” Berger’a göre “bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümeler düzenidir.”¹⁷⁶ İmge; görsel sanatlarda sadece görüntü kavramıyla ele alınarak görme duyusuyla sınırlandırılırken, felsefe bağlamında insanın sahip olduğu tüm duyu organlarıyla elde edilen imgelerin bilinçteki yansımasından söz edilmektedir:

¹⁷² Duplessis, **a.g.k.**, 1991, s.49.

¹⁷³ Türk Dil Kurumu, (2005).*Türkçe sözlük*, Ankara, s.962.

¹⁷⁴ A.Timuçin. (2004). *Felsefe sözlüğü*, (5. Baskı), İstanbul: Bulut Yayınları s.139.

¹⁷⁵ S.Darıcı, (2014).*Medya iletişimleri sözlüğü*, (1. Baskı), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, s.120.

¹⁷⁶ J.Berger, (2016).*Görme biçimleri*, (Çev: Yürdanur Salman), İstanbul:Metis Yayınları, 2016, s.7-10.

İnsan bilgisinin ilk aşaması duyuların getirdiği imgelerdir. İmge sadece gözle elde edilmez; işitme imgesi, dokunma imgesi, koklama imgesi, tatma imgesi de vardır. Duyularımızın doğrudan doğruya nesnelerden etkilenecek bilinçle gerçekleştirdikleri bu edimsel imgelerden başka, eskiden edinilmiş imgelerin çağrılmalarıyla bilinçte gerçekleşen çağrılmış imgeler de vardır. İmge ancak bilinçle gerçekleşir, bilinçdışında kalmış birçok duyularımız imge meydana getirmezler. İmge duyuların bilinçteki izidir.¹⁷⁷

İmgenin kullanım alanlarından bir diğeryse psikanalizdir. Felsefeden farklı olarak psikanalizde imge bilinçle değil, bilinçaltıyla ilişkili olarak ele alınmaktadır. Psikanalizde imge bilinçdışının merkezi ögesi konumundadır. Yani, bilinçdışı etkinlik imgelerle işlemektedir. Bunun en belirgin örneği insanın düşlerinde gördüğü veya anımsadığı bilinçdışı duyguların imgelerle ifade edilmesidir. Bilinçaltıyla bağlantılı olarak psikanalizde imge, dilin sınırlarını aşan ve bilincin kavrayışı dışında olanın bilgisini veren bir öge anlamını taşımaktadır.¹⁷⁸

İmgenin edebiyattaki karşılığına bakılacak olursa, imgenin sözcükler ve onlar arasındaki ilişkilerle bağlantılı olarak ifade edildiği görülmektedir. İmgenin edebiyat bağlamındaki kullanımını inceleyen Özdemir İnce; ister düzyazı, isterse şiirde imgelerin biri somut olmakla iki sözcük arasındaki örneksime yoluyla üretildiğini ifade etmektedir. Ardından yazar sözcükler aracılığıyla imge üretimine ilişkin şunları eklemektedir: “İmgeler ya tam ve açık bir karşılaştırma, ya eğretileme, ya da basit bir yan yana gelişle oluşur. İster somut-somut, ister somut-soyut nesnelerin karşılaşmasından oluşsun, bütün yaklaştırma ve çağrışımları, kaba çizgileriyle imge adı altında toplayabiliriz.”¹⁷⁹

Edebi eserler ister yazılı isterse sözlü olsun, tarih boyunca ortaya konulan ürünlerin temel özelliği ‘söz’ e dayanmasıdır. Bununla birlikte tüm edebi eserler dilin güzel ve estetik bir biçimde kullanılmasına hizmet ettiği için, güzel sanatların bir dalı olarak edebiyat ‘söz sanatları’ olarak adlandırılmaktadır. Söz sanatları ilk zamanlar insanların sadece sözlü edebi türler oluşturmalarından adını alsa da, yazının bulunmasıyla, edebi eserlerin ister yazılı isterse sözlü türlerinin tümü söz sanatı olarak tanımlanmaya başlamıştır. Söz sanatlarının temeli düzyazı (nesir) ve şiir (nazım) olarak ikiye ayrılmaktadır. Düzyazı edebi eserler; kurmaca metinler, tiyatro oyunu, senaryo, masal, roman, hikaye vb. türlerden oluşmaktadır. Düzyazı edebi eserlerin temelinde yazıdan önce de sonra da dramatik yapıya uygun olarak bir hikaye anlatımcılığı vardır.

¹⁷⁷ Ö.İnce, (1996). *Şiir ve gerçeklik*, İstanbul: Can Yayınları, s.21.

¹⁷⁸ A.Soyyal, (2006). *Eşsiz olana yakınlık*, Ankara: Kanat Kitap Yayınları, s.131.

¹⁷⁹ İnce,1996,**a.g.k.**,1996,s.21.

Bunun yanı sıra, yazılı düzyazı edebi eserlerde sözlü eserlerden farklı olarak sadece anlatılan hikaye değil, karakterlerin detaylı şekilde oluşturulması ve olaylar zinciri içerisinde yer alan kişilerin hikayenin önemli bir parçası olarak sunulması söz konusudur. Düzyazı gibi şiir de sözlü edebi kültürde dramatik yapı çerçevesinde olaylar zincirine sahip olmuştur. Şiir düzyazıdan farklı olarak ses yinelemelerine, tekrarlara yer vermiş ve anlatılan hikayenin akılda kalıcı olmasını sağlamıştır. Şiir yazılı kültüre geçtiğinde, dramatik yapıya sadık kalarak uzun bir süre hikaye anlatımına devam etse de, zamanla ‘anlaşılma’, ‘anlatma’ gibi özelliklerinden sıyrılarak ‘hissetme’, ‘sezgi’ gibi özellikleri öne çıkmıştır. Bu bağlamda şiir kökleri çok eskiye dayanan ‘söz sanatı’nın yeni bir biçimi olarak kurallı ya da kuralsız şekilde sadece sözcüklerle sanat yaratmaya, ‘söz sanatı’ yaratmaya başlamıştır.¹⁸⁰

İmgeler söz sanatları içerisinde ister yazılı düzyazı eserlerde, ister sözlü halk edebiyatında sıkça karşımıza çıkmaktadır. Ancak ‘imge’ denilince akla ilk gelen şiirdir. Bunun nedeni Roger Caillois’un düzyazı ve şiir arasındaki farka ilişkin düşüncelerinde açığa çıkmaktadır. Fransız entelektüel ve yazar Roger Caillois (1913-1978), ister düzyazı ister şiir olsun, edebi eserlerin insanda heyecan uyandırmayı amaçladığını söylemektedir. Fakat düzyazı eserlerden farklı olarak şiir doğurduğu heyecan ve büyüyle daha üstün bir yere sahiptir. Caillois’a göre, “Düzyazıda bu güç dağınıktır, kelimelerin kendilerinden çok anlamlarına bağlıdır. Şiir duyusal etkilere daha çok yer verir. Özgünlüğünü ondan alır. Başka anlatım tarzlarından da onlara verdiği önem dolayısıyla ayrılır.”¹⁸¹ Şiir ve düzyazı arasındaki farklılığa değinen Jean Louis Joubert (1928-2015) de, Caillois’un düşüncelerine benzer fikirler ileri sürerek şunları ifade etmiştir: “Düzyazı ile şiir arasındaki farklılık iletilen ‘düşünceler’e bağlı değildir.(...) Şiir düşüncelerden çok, bir heyecan bilgisini iletir. René Char (1907-1988) da bunu vurgular: ‘Şair, ölüm düşüncesinden başka, her ölümün ağırlığını da içinde taşır.’ Bu ölüm yükü, şiirin ilettiği bu heyecan şiirsel deneyimin temelini oluşturur.”¹⁸² Düzyazı ve şiir arasındaki farklı yönleri değinen İnce’ye göre ise, düzyazı tek ve değişmez bir anlam taşırken, şiir onu okuyan kişi tarafından tekrar yazılmakta ve bu özellik şiire ‘bulaşıcı’lığı kazandırarak okuyucuda ‘imgelem gizilgücü’ nü harekete geçirmektedir.¹⁸³

¹⁸⁰ F.Okumuş (2013), *Güzel sanatlar* Ankara: Saray Matbaacılık, s.28-43.

¹⁸¹ R. Caillois, Şiir Sanatı, (Çev:Özdemir İnce), *Varlık*, 1964, (619), s.7

¹⁸² J. L. Joubert, *Şiir nedir?* (2. Baskı), Ankara: Öteki Şiir, 1993, s.67.

¹⁸³ İnce, **a.g.k**, s.18

İmgeler şiirde benzetme, değişmece, eksiltme, eğretileme vs. gibi söz sanatları aracılığıyla kurulmaktadır. Bu söz sanatları kafiye, ritim ve ölçüye dayanan eski şiirin vazgeçilmez imge oluşturma araçları içerisinde yer almaktadır. Bahsi geçen söz sanatları içerisinde benzetme ve onun bir türü olan eğretilemenin, şiirin gelişim tarihine bakıldığında, imge oluşturma aracı olarak ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Benzetme, teşbih veya simili, bir kavramın herhangi bir özelliğinden yola çıkılarak kendisinden daha üstün veya daha meşhur başka bir kavrama atıf yapılmasına verilen addır. Benzetme hem İslam hem de Batı retoriğinde sıkça aktarmaların (mecazların) içinde ya da yanında yer almıştır.¹⁸⁴ Benzetme, bir kavrama başka bir kavramın özelliklerini aktarırken, “-gibi”, “-miş gibi” edatlarını kullanmaktadır. Batı retoriğinde bu benzetme türü “simile” olarak adlandırılarak, kökeni Latince “similis” yani ‘benzer’ sözcüğünden gelmekte ve bir benzetme türü olan eğretilemeden benzetme edatlarını kullanıp kullanmamasına göre ayrılmaktadır.

Batı edebiyatı benzetmeyi sinekdoki, metonimi gibi eğretilemenin bir türü olarak ele almaktadır. Burada mantığa dayalı görsel duyuya daha fazla hitap etmesine göre benzetme ve eğretileme arasındaki farklar dikkati çekmektedir. Benzetme kullandığı edatlarla bir şeyi başka bir şeyle benzeşim içerisine sokmakla yetinmektedir ve benzeyenle benzetilen arasında bir tarafın özelliklerinin diğerine mecaz oluşturarak aktarılması söz konusudur. Benzetme, edat kullandığı için benzetme niyetini açığa çıkarırken, benzetme edatının kullanılmadığı cümlelerde bu niyet gizlenmiş olmaktadır. Ayrıca benzeyenle benzetilen arasında kurulan ilişkinin mantık kurallarına aykırı bir özdeşlik kurması söz konusu olamaz. Eğretileme ise, bir benzetme türü olmakla birlikte, benzeyen ve benzetilen arasında mantıksal özdeşlik kurulmasını önemsememekte, insanın genel bilgisine, nesneler arasında kurduğu bağlara aykırı olan benzeşimler oluşturabilmektedir.¹⁸⁵ Eğretileme ile bir araya gelen sözcükler insan bilgisinin dışında olduğu için, söz sanatlarının bu türü, edebiyatta farklı dönemlerde farklı şekilde algılanmış, bazen dinin sanattaki yansımada araç olarak kullanılmış, bazen şairin iç dünyasının dışavurum aracı olarak görülmüştür. Sanat tarihinde değişen yaklaşımların eğretilemeye getirdiği yorumlar da farklılık içerisinde olmuş ve edebiyatta özellikle şiirin gelişim sürecini etkilemiştir. Buradan hareketle, eğretilemenin edebiyatın farklı

¹⁸⁴ C.Menderes (2010), *Sözün büyüğü edebi sanatlar*. (1. Baskı), İstanbul: Dergah Yayınları, s.43.

¹⁸⁵ O. Cebeci, (2013), *Metafor ve şiir dilinin yapısal özellikleri*, (1. Baskı), İstanbul: İthaki Yayınları, s.11.

dönemlerindeki karşılıklarına bakmanın şiirin gelişim sürecini ve imgeye kazandırdığı anlamı ifade etmede yardımcı olacağı düşünülmektedir.

3.2.1. İmge oluşturma aracı olarak eğretileme

Eğretilemenin sanat tarihi içerisinde edebiyat alanında ve özellikle şiirdeki anlamını ortaya koymak için öncelikle kelimenin orijinal karşılığı olan metafor kelimesinin kökenine bakmak gerekmektedir. ‘Metafor’, Eski Yunan kökenli bir sözcük olup, *meta* (üzeri-ne) ve *phrein* (taşımak) sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır. Sözcüğün en sade tanımına göre, “metafor, bir ‘şey’in bazı yönlerinin başka bir ‘şey’e taşındığı zihinsel ve dilbilimsel süreçleri ifade etmektedir. Bu süreçlerin sonunda, ‘ikinci şey’den sanki ilk ‘şey’miş gibi bahsedilmesi söz konusu olmaktadır.” İngilizce ‘figurative language’ olarak tanımlanan metaforun, Türkçe karşılığı mecaz ve ya eğretileme olarak adlandırılmaktadır. Türkçe’de eğretileme “standart dilden söylediği şeyi kastetmemesiyle ayrılan, özelleşmiş dilin temel bir formu olarak kabul edilir.”¹⁸⁶

Eğretilemenin sanat ve felsefeyle olan ilişkisine dair düşünceler, milattan önce yaşamış iki filozof, Platon ve onun öğrencisi Aristoteles ile başlamaktadır. Her iki filozofun görüşlerinin sanat tarihi boyunca farklı şekilde benimsendiği göz önünde bulundurulduğunda, Aristoteles ve Platon’un şiire ve eğretilmeye ilişkin düşüncelerini aktarmanın gerekli olduğu düşünülmektedir.

Platon’nun şiire ilişkin görüşleri onun “idealar kuramı”nda yer alan düşünceleriyle bağlantılıdır. Bu kurama göre, insanın içinde bulunduğu dünyadaki her şey, ideal bir evrende bulunduğu düşünülen şeylerin ikincil bir kopyasından ibarettir. Bu nedenle içinde bulunduğumuz dünya taklitler dünyasıdır ve insan gerçeklikten uzak yaşamaktadır.¹⁸⁷ Platon’a göre içinde bulunduğumuz taklitler dünyasında, ‘taklit’ (*mimesis*) bizi gerçeklikten bir adım daha uzaklaştırmaktadır. Sanat Platoncu görüşe göre taklidin taklididir. Şiir de taklit olarak tanımlanmakta ve gerçeklikten iki kat uzaklaşmaya neden olmaktadır. Platon’a göre şair bir zanaatkar değil bir kahin gibi esinle hareket etmekte ve zihnini kullanmadığı için ortaya çıkan sonuç da onun kendisinden kaynaklanan bir değeri ifade etmemektedir. Şiirin esinle insanda doğurduğu heyecan ve zevk duygusu insanı gerçeklikten uzaklaştırdığı ve akılcı

¹⁸⁶Cebeci, a.g.k., 2013, s.10.

¹⁸⁷ Platon, (2010), *Şölen* (Çev: Cüneyt Çetinkaya), İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, s.20-21

olmadığı için tehlikelidir. Bu bağlamda şiirde imge oluşturma aracı olarak eğretilme de yanıltıcı etki yarattığından, insan için zararlı görülmektedir.¹⁸⁸

Platon'dan farklı olarak Aristoteles'in şiire ilişkin görüşleri onun zararlı ve tehlikeli olduğuna dair değil, tersine faydalı olduğu yönündedir. Çünkü Aristoteles şiirin duygusal arınmaya yani katharsise neden olduğunu düşünmekteydi. Aristoteles'e göre, dil sanatları üç ayrı kategoriye (mantık, retorik, şiir) ayrılmakta ve bunların her biri bir dil oluşturmaktadır. Bu kategoriler arasında farklılığın olduğunu belirten Aristoteles, şiirin 'taklit' özelliğinden dolayı eğretilmeye dayalı olduğunu belirtmiştir. Mantık ve retorik; açıklık ve ikna ilkelerine öncelik verseler de her iki grup da kendi amaçları dahilinde zaman zaman eğretilmeye başvurmaktadır. Ancak bu iki grup kullandıkları sıradan dilden dolayı şiirdeki kadar güçlü ifadelerle sahip değildir. Şiir ise ilki ölçü ve ritimle kurulan kaynağın yanı sıra, taklit veya benzerlik adlandırılan olguyla ilişkilidir. Aristoteles'e göre şiirin eğretilme ile olan güçlü bağlantısı, taklitten alınan zevk olgusuyla ilişkilidir. Aristo'da taklit, "gerçek, ya da hayal edilmiş bir şeyin temsil edilmesi ya da bu şeye kurgusal bir gönderme yapılması halı" olarak tanımlanmaktadır. Kişi taklitte karşılaşınca bu, onda duygusal tepkilere yol açmaktadır. Ancak bu duygusal tepkilerin sebebi sadece tasvir edilen şey karşısında duyulan zevk değildir; kişi oluşturulan imgelerin ortaya çıkardığı yetenekten de zevk almaktadır. Aristo'ya göre, oluşturulan imgeler ne denli canlıysa, kişinin aldığı zevk de o kadar fazla olacaktır. Şairin farklı bir konumda yer almasının nedeni, bu yolla uyandırdığı zevktir.¹⁸⁹

Platon'a göre şiirin doğurduğu heyecan akılcı düşüncenin zarar görmesine neden olurken; Aristoteles, şiirle ortaya çıkan heyecanın kaynağına ilişkin bir merak ve araştırma içerisindedir. Aynı zamanda filozof, şiirin sadece duygusal yönde değil, akılcı yönde de etkili olduğunu düşünmektedir. Bu yaklaşıma göre, şiir içinde barındırdığı temsil özelliklerinden dolayı insanın bilgi edinmesine olanak sağlayabilir. Aristoteles *Poetika* adlı eserinde şiirden bahsederken, sanatçının en başarılı olanının, eğretilmeyi doğru biçimde kullanan kişi olduğunu belirtmektedir. Aristoteles'e göre şiirde yerel sözcüklerin veya ikili sözcüklerin yerli yerinde kullanımı oldukça önemlidir. Fakat daha da önemlisi eğretilmeyi doğru kullanmaktır. Filozofa göre eğretilmeyi doğru kullanmak başkalarından öğrenilecek bir şey olmadığı için, doğal bir yetenek göstergesidir; "çünkü eğretilmeyi başarıyla kullanma yeteneği, benzerliklerin

¹⁸⁸ Cebeci, a.g.k.,2013, s.14-15.

¹⁸⁹ Cebeci, a.g.k. 2013, s.16-17.

sezildiğini gösteren bir işarettir.”¹⁹⁰ Aristoteles bir diğer başyapıtı olan *Retorik*’te ise eğretileninin özelliklerine ilişkin düşüncelere yer vermektedir. Filozofa göre, “eğretilmeler belgeçler gibi uyumlu olmalıdır, bu da belirtilen şeyi oldukça iyi bir biçimde karşılamaları demektir: bunu yapamazlarsa, uygunlukları hemen göze çarpar: iki şey arasındaki uyum gerekliliği, yan yana konulmalarıyla belirgin bir biçimde ortaya çıkar.”¹⁹¹ Aynı yapıtta Aristoteles eğretileninin zihindeki etkisinden de bahsetmektedir. Filozof şöyle söylemektedir: “sözcükler düşünceleri dile getirir, dolayısıyla yeni düşünceleri kavramamızı mümkün kılan sözcükler en hoşumuza gidenler olacaktır.(...) Sıradan sözcükler zaten bildiğimiz şeyleri iletir bize; yeni bir şeyiyse en iyi, bir eğretilmeden elde edebiliriz.”¹⁹²

Yukarıda aktarılan ifadelerde de görüldüğü üzere Aristoteles, şairin şiirde kullandığı araçlarla ve şiirin yapısını kurma teknikleriyle ilgili düşünceler ileri sürmüştür. Ona göre, şair evrensel gerçekleri yansıtmamakta ancak şiirinde yine onlarla bir ilişki içerisinde bulunmaktadır. Çünkü şiir içinde gerçekliği barındırarak, kurgusal olma özelliğine sahiptir. Şiir hem imgelemi hem de gerçeği içinde barındırabilir. Eğretilme aracıyla şiir bilinmeyeni bilinenle bağdaştırarak ifadeye cazibe kazandırmakta ve bu da ortaya yeni benzerlikler koyabilmektedir. Aristoteles’in bu görüşleri kendinden sonra yaşamış Orta Çağ sanat ve edebiyatçılarını da etkisi altına almış ve bu etki sanatta Romantizmin doğuşuna kadar devam etmiştir.

Antik Çağ’ın şiire ilişkin Aristoteles’le başlayan görüşlerinde, şairin bireysel deneyiminin dış gerçeklikle birlikte yansıtılması söz konusudur. Aristoteles’in şiire ilişkin düşünceleri Antik Çağ’la beraber, Orta Çağ (M. S. 4. yüzyıl – 14. yüzyıl) ve Rönesans (14. yüzyıl - 16. yüzyıl) sanatını da etkilemiştir. Rönesans sanatının doğuşuna kadar Batı sanatı Hristiyanlık dininin etkisi altında olduğu için, şiirde Aristoteles’in benimsenen düşünceleri farklı bir yorumla uygulanmıştır. Orta Çağ sanatında eğretilme; Aristoteles’in düşüncelerinde yer alan ‘bireysel deneyim’ ilkesi atılarak sadece toplumsal yönde değerlendirilmiştir. Bu dönem şairin görevi, kendi kişisel duygularını değil, genel olarak kabul edilen, inanılan şeyi aktarmaktı. Bireysel deneyimin, toplumsal deneyimle yer değiştiği bu dönemde, şair Tanrının kutsal kitapta kastettiği anlamları keşfetmekle yükümlü görülmektedir. İnsanın duyuşal deneyiminin

¹⁹⁰ Aristoteles,(2016), *Poetika*,(Çev: Ömer Aygun, Ari Çokana), İstanbul; Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.75-80.

¹⁹¹ Aristoteles, (2015), *Retorik*, (Çev:Mehmet, H. Doğan), İstanbul:Yapı Kredi yayınları, İstanbul, (1405),s.168-169.

¹⁹² Aristoteles, **a.g.k**, 2015, (1410b), s.184-185.

yadsındığı Orta Çağ şiirinde, genel olarak kabul edilen görüşlerin ve genel düzenin desteklenmesi söz konusudur. Rönesans dönemine gelindiğindeyse, şiirde eğretileninin beslendiği kaynak olarak kurumsallaşmış ilişkiler ve bir dizi genel unsurlardan oluştuğu görülmektedir. Bu da eğretileninin bilinçli olarak yapay bir şekilde kurulmasına neden olmuştur. Rönesans'ta, Orta Çağın özellikle ilk dönemlerinde olduğu gibi şiir sadece dini görüşlere yer vermekle sınırlı olmasa da, insanın duyuşal deneyiminin aktarımı da söz konusu değildir. Bu dönemde şiir bilinçli olarak kurulan eğretilmeler duyuşal canlılıktan yoksun imgeler ortaya koyarak, hayatla benzerlik içinde olmak yerine 'kusursuz' bir biçim oluşturarak hoşlanma duygusu uyandırmayı hedeflemiştir. Klasik dönemin şiirden beklentisi en belirgin üç kelimeyle özetlenebilir: Bu dönemin şiiri "yerindelik, tutarlılık ve bütünlük" içerisinde olmasıyla öne çıkmıştır. Şiirde kullanılan eğretilmelerin amacı "insan zihninin inançları ve yaşamı doğrultusunda 'kendini doğaya empoze etmesi' sonucu ortaya çıkan 'anlaşılr dünya'yı yeniden üretmektir."¹⁹³

Sanat tarihi boyunca farklı dönemlerin şiire ilişkin düşünceleri Aristoteles ve Platon arasında gidip gelmiştir. Platon şiirin duyuşal tepkilere neden olmasından dolayı onu kötü olarak değerlendirirken, Aristoteles şiirin çağrışım gücü ve sembolik olmasından dolayı insanı gerçeklikten uzaklaştırarak onu arındıracağını belirtmiştir. Şiirin arındırıcı özelliğinden dolayı, Orta Çağ Aristoteles'in görüşlerini benimsemiş ve bu dönem şairleri, şiirin çağrışım ile insanı Tanrıya yani asıl gerçekliğe yaklaştıracığı düşüncesini savunmuştur. Aristoteles'in görüşleri klasik sanatı da etkisi altına almış ve şiir dili veya eğretilmeli dilin, gündelik dilden ayrı tutularak, mantık kuralları çerçevesinde kullanılması öngörülmüştür. Sanatta Romantizm döneminde ise, şiire ilişkin düşünceler Platon'un görüşlerinden hareketle değişime uğramıştır. Romantik şairler eğretilmeyi Aristoteles gibi dilin ilave unsuru olarak değil, öznenin kendisini ifade etme yöntemi olarak kabul etmiştir. Romantik şairlerin bu yaklaşımları 18. yüzyılda Immanuel Kant (1724-1804), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Johann Gotfried Herder (1744-1803) gibi yazar ve düşünürlerin özne ve nesne arasındaki ayrımı yok saymalarına neden olmuştur. Bu bağlamda eğretilme dilin ilave unsuru değil, onun bir özelliği/niteliği olarak görülmeye başlamıştır. Romantik düşünürlere göre eğretilme öznenin kendisini ifade etme yöntemi olarak, doğal görüngünün özne tarafından dönüşüme uğratılmasını temsil eden bir araçtır. Bu açıdan bakıldığında romantiklere göre, dil tümüyle eğretilme özelliğine sahip olmaktadır. Klasik dönem ise

¹⁹³Cebeci,a.g.k.,2013, s.27-31.

Aristo'nun eğretilmeye ilişkin düşüncelerini reddetmektedir. Aristo eğretilmeyi dilden ayırıp onu vazgeçilmesi mümkün bir unsur olarak tanımlarken, romantikler Platon'cu görüşten yola çıkarak, eğretilmenin dille sürekli olarak organik bir ilişki içerisinde olduğunu ifade etmiştir.¹⁹⁴

Romantizm, edebiyatta bir daha geri dönülmeyecek yeni görüşlerin kapısını aralamış ve kendisinden sonraki sanat dönemlerinin şiire ilişkin görüşlerini de etkilemiştir. Romantizm döneminin önemli bir ismi Samuel Taylor Coleridge'in (1772-1834) şiire ilişkin düşünceleri birçok romantik şairi ortak paydada buluşturmuş ve aynı zamanda Coleridge modern şairlerin öncüsü olmuştur. Bu nedenle Coleridge'in şiir ve eğretilmeye ilişkin düşüncelerine yer verilmesi şiire ilişkin yeni görüşlerin gelişimini aktarmada faydalı olacaktır.

Coleridge'e göre şiir her şeyden önce zevk vermesi gereken bir sanattır. Şaire göre, "şiir yalın olmalı ve doğanın yasalarına seslenmelidir; duygulara değgin olmalı ve imgelemesiyle gerçeği bir ışıltı ile belirtmelidir. Coşkun olmalı, duygularımızı devindirmeli ve yürekten bağlılıklarımızı uyandırmalıdır."¹⁹⁵ Coleridge'de şiir ve imgeler yaşamın tek tip ve sıradanlığı karşısında yeni bir bakış açısıyla belirlemektedir. İmgeyi tanımlarken Coleridge

"...Kanadındaki imgeni

BELLEK taşıyıp getirecek DÜŞLEMİMİN gözleri önüne..."¹⁹⁶

diye yazmıştır.

Şairin eğretilmeye ilişkin düşüncelerine bakılacak olursa, burada ilk olarak Aristoteles'in görüşlerinin karşısında bir tutum sergilendiği dikkat çekmektedir. Coleridge, Aristoteles'in şiirde öngördüğü yapay sınırları yok etmeyi ve Platoncular gibi varlıkları birleştiren ve onları organik bir bütünlük içerisinde tutan bağlantıları görmeyi istemiştir. Romantizmden önce hüküm süren Klasik sanat anlayışında Aristoteles'in etkisiyle şiirde doğadaki denge ve uyum önemli görülmüş ve bu temel kaygıyla (doğanın dengeli uyumunu göstererek) şiirler yazılmıştır. Ancak Romantizm çağında her şeyin ait olduğu farklı sınıflar ve farklı tipler olarak ayrıştırılması yerine, bu farklılıkların altında yatan birliğe ulaşma isteği söz konusu olmuştur.

Coleridge'in eğretilmeye ilişkin düşüncelerinin onun imgelem üzerine olan görüşlerinden yola çıkılarak açıklanabileceği düşünülmektedir. Coleridge öncelikle

¹⁹⁴Cebeci,2013, **a.g.k.**,s.32-33.

¹⁹⁵Samuel Taylor Coleridge, (1993), *Denemeler*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, s.7.

¹⁹⁶ Coleridge, **a.g.k.**, 1993, s.25.

imgelem sürecini ikiye ayırmaktadır. Bunlardan ilki bildiğimiz dünya içerisinde etkin olan imgelem, diğeryse dünyayı bilgimiz dışında yeniden ele alarak ona kendi biçimini veren bir yetidir. Bu imgelem süreci kelimeler vasıtasıyla gerçekleştirilir ve kelimelerin “kendi içlerinden gelen bir gerçekliği yapılandırıp yaşadığımız dünyaya empoze etmeleri ise eğretileme süreci olarak adlandırılmaktadır.” İmgeleme ilişkin görüşlerinde Coleridge, imgelemi asıl, hakiki, gerçek olanla, bunlar kadar önemli olmayan bir diğer tür olan fantezi imgeleminden söz ederek ikiye ayırmaktadır. Şaire göre ‘asıl imgelem’ bütünleşmiş (*esemplastic*) bir güce sahipken; ‘fantezi imgelemi’nin sahip olduğu yetenek, benzerliklerin mekanik bir şekilde birleştirilerek bir araya toparlanmasından ibarettir. Coleridge bu iki türün oluşturduğu eğretilemelerin farklarına da dikkat çekmektedir. Şaire göre, ‘fantezi imgelemi’ birbirinden farklı olan şeylerin arasındaki ortak benzerlikleri bulup bir araya toplama yeteneğine sahiptir. Bu tür imgelemi ‘asıl imgelem’den farklı kılan en belirgin özellik, bu türün şair tarafından rastlantılardan yola çıkılarak kurulması ve herhangi doğal ya da ahlaki bir bağlantıya sahip olmamasıdır. ‘Asıl imgelem’in oluşturduğu eğretilemelerde ise, eğretilmeyi oluşturan unsurlar etkileşim halinde oldukları için bunlar arasında bir birlik söz konusudur. Coleridge’e göre, “fantezi imgeleminin eğretilmeleri, zekice tasarlanmış karşılaştırmalar ve kesinleştirilmiş ilişkiler üzerinden zihnin edilgen bir biçimde algıladığı bir türü gösterirken, asıl imgelemin eğretilmeleri zihnin aktif bir biçimde çalışmasını, eğretilemenin zihinde tamamlanmasını sağlar; bu da eğretilmeyi canlı kılan unsuru oluşturur.”¹⁹⁷

Coleridge içinde bulunduğu çağı ve öncesini “gözün diktatörlüğü”nde yaşadığını ve “imgelem gücü”nden yoksun olduğunu düşünmüştür. Açıklamak gerekirse, 19. yüzyılın başlarında “gözün diktatörlüğü” denen algıya göre, “olayların nedenlerine ‘görölmeye yatkınlık’ niteliği yakıştırılmakta, gözümüz yeterince güçlü olursa bu sebepleri görebileceğimiz varsayılmaktaydı.” Bu yaklaşım imgelemin “iç göze” yönelimiyle karşıtlık içerisinde. “İç göz”e yönelik olan dil; yazı dilinin gerektirdiği soyutluğa sahip olmamakla beraber, dilin ilk formu olan konuşma diline daha yakındır. Özetlenecek olursa Coleridge’in bahsettiği imgelemin, insanı, konuşma diline yönlendirdiği görölmektedir. Coleridge, dilbilimcilerin sözcüklerin nesnelerin temsilcisi olmalarına ilişkin düşüncelerini yanıltıcı ve yanlış bulmuştur. Çünkü şaire göre “sözcükler düşüncelere karşılık gelir” ve “sözcüklerin yeri ve birbirleriyle

¹⁹⁷ Cebeci, a.g.k, 2013, s.53-54.

bağlantıları da ‘düşünme yasalarıyla’ ve düşünenin zihindeki ‘duygulanımıyla’ ilgilidir. İmgelem eğretilenler aracılığıyla zihni ‘esnetir’. Bu noktada eğretilenlerin zihinden daha önce var olan bir düşüncenin ‘kılıfı’ olarak görülemez çünkü eğretilme kendisi bir düşüncedir. Buradan hareketle dilin eğretilmeden ayrı olamayacağı ve dilin eğretilenlerden arındırılmayacağı sonucuna varılmaktadır. “Eğretilmelerle yaşar ve dünyayı yapılandırırız; böylece dünyayı somut biçimde algılamamız söz konusudur.”¹⁹⁸

Romantik şairler içerisinde önemli bir isim olan Coleridge’in düşüncelerinden yola çıkarak eğretilenlerin, imgelemi uyaran ve onu ifade edebilen bir araç olarak değerlendirildiği söylenebilir. Burada şiirin ve eğretilenlerin, imgelemin ‘egzersiz yapmasına’ olanak sağladığı görülmektedir. Bununla da dilde imgelemin eğretilenler biçiminde oluşup, ortaya çıktığı sonucuna varılacaktır.

Şiire ilişkin aktarılan bilgilerle gelmek istenen nokta, imgelerin modern şiirin doğuşuna kadar farklı dönemlerde temel olarak hangi görüşlerden yola çıkarak yaratıldığı ve modern şiirin bu bağlamda nasıl bir farklılık içerisinde olduğunu ortaya koymaktır. Romantik şiirin önemli isimleri arasında yer alan Coleridge’in kendi dönemiyle beraber ilerde modern şiire öncülük etmesinin en önemli nedeni, modern şiirin belirgin özellikleri arasında yer alan uyumsuzlukların gergin bir denge içerisinde bir araya getirilmesi özelliğini şiire kazandırmış olmasıdır. Özetlenecek olursa, Coleridge’i modern şairlere öncü olarak gösteren en belirgin yaklaşımı farklılıklar arasındaki benzerlikleri arama ve düşüncelerin nasıl birbirini çağrıştırdığına ilişkin merakından kaynaklanmaktadır. Bununla Coleridge bir şairle beraber bir filozofun görevini de üstlenmiştir. *Denemeler* adlı yapıtının XV. bölümünde Coleridge, büyük ozan olmanın büyük filozof olmaktan geçtiğini ifade ederek şunları söylemiştir: “Çünkü şiir insan bilgisinin, duygularının, tutkularının, coşkularının ve dilinin çiçeği ve kokusudur.”¹⁹⁹

3.2.2. Modern şiirin doğuşu

Modern şiirin ne olduğuna ve imgeye ne gibi bir nitelik kazandırdığına bakıldığında, karşılaşılan isimler arasında ilk olarak Artur Rimbaud, sonrasında Stephane Mallarme (1842-1898) ve bu isimlerin daha önceden habercisi olan

¹⁹⁸ Cebeci, a.g.k, 2013, s.56-57.

¹⁹⁹ Coleridge, a.g.k, 1993, s.103.a

Uygunluklar (Correspondance) adlı şiiriyle Charles Baudelaire gibi Fransız simgeci şairlerin yer aldığı görülmektedir.²⁰⁰

Rimbaud, Mallarme ve Baudelaire'in simgeci şairler olarak şiir görüşlerindeki ortak özelliğe bakıldığında dolaylı anlatım, hayallere dalma ve esinlenmeye inanmaları gibi özelliklerin olduğu görülmektedir. Bunun nedeni simgecilerin sanatı insani gerçekliğin bir yansıması olarak değil, bir kaçış veya yaşam üzerine değil, onun bir adım gerisi olarak görmüş olmalarıdır. Simgecilerin felsefesi, idealist bir yaklaşımla, deyimler ve simgelerin kullanılmasıyla, sezgilerle ruhsal dünyanın önemine dikkat çekmek ve şiiri bu yolda en bağımsız araç olarak görüp onu özgürleştirmektir. Simgeciler aynı zamanda, ozanın dil ve duyarlılıkla eğlenmesi gerektiği fikrini de ileri sürmüşlerdir. Sözcükleri ve deyimleri sahip oldukları yoğunluktan yola çıkarak seçmeye dikkat eden simgecilerle, gündelik yaşam idealde aşkınlaşmış oluyor ve leksikal titizlikleri, tipografik deneyimleri dilbilimsel derinliği sağlamada başarıya ulaşıyordu.²⁰¹

19. yüzyılda simgecilerin şiire ilişkin bu yeni görüşlerinin temelini Baudelaire'e ve onun sanatla yaşam felsefesine dayandığı söylenebilir. Baudelaire'in görüşlerine bakılacak olursa, öncelikle, yaşamı ve şiir görüşünü sıkça içinde "arayış" kelimesinin yer aldığı cümlelerle tanımladığı görülmektedir. Bu arayış, şairin hayatı boyu yaşadığı sürgün duygusuyla bütünlük içerisindedir. Şairin bu sürgünlüğünün yansıması onun simgeci şiirlerinde görülmektedir. Şairin kovulduğu yer, ülke, var olan, tasvir edilebilen bir ülkeyle benzerlik göstermemekte; daha çok Platon'un "İdealar Ülkesi"ne benzemektedir. Bunun nedeni Baudelaire'in, Platon gibi, gözle görülen nesneleri ideal ve bilinenden farklı olan bir gerçeğin tasarımı olarak değerlendirmesidir. *Önceki Yaşam (La Vie antérieure)* adlı şiirinde Baudelaire'in, "acılı gizler", veya başka şiirlerinde yer alan "yaşam üzerine uçuş" gibi ifadeler kullanarak ulaşmak istediği o yüce yükselişe işaret ettiği söylenebilir. Bununla beraber, şair ulaşmak istediği yüceliğin ve bütünlüğün düşlenen bir yol olarak kaldığını da belirtmektedir. Burada Baudelaire'in zevke dönüşen işkencelerinin bilincinde olduğunun belirtilmesi gerekmektedir. Şaire göre, evrenin tamamı, imgelem gücünün bir yer ve bir değer vereceği imgeler ve simgeler dağarcığından ibarettir.²⁰² Modern şiirin doğuşunda ayrıcalıklı bir yere sahip

²⁰⁰ Childs, a.g.k., 2010, s.121.

²⁰¹ Childs, a.g.k., 2010, s.122.

²⁰² J.Cassou (1994), *Sembolizm sanat ansiklopedisi*. (Çev: Özdemir İnce, İlhan Usambaş), İstanbul: Remzi Kitabevi, s.178.

olan *Uygunluklar* şiirine bakılacak olursa, bu şiirin Baudelaire'in düşüncelerinin anahtar metnini oluşturduğu görülmektedir:

Bir tapınaktır doğa, canlı sütunları
Anlaşılmaz sözler söyler zaman zaman
Simge ormanları içinden geçer insan
Ve onu izler ormanın bakışları.

Uzaktan karışan uzun yankılar gibi
Bir karanlık ve derin birlikte,
Gece gibi aydınlık gibi bir genişlikte
Kokular, renkler ve sesler yanıtlar birbirini.

Kokular vardır taze çocuk tenleri gibi,
Obua gibi yumuşak, çayırlar gibi yeşil,
Ve ötekiler, yoldan çıkmış, zengin ve yenici,

Sonsuz nesneler gibi büyüyüp yayılan,
Misk, amber, aselbent ve buhur gibi
Şarkısını söyleyen duygu ve düşünce yolculuklarının.²⁰³

Şiirin ilk bölümü, kutsal olanın varlığına inancı işaret ederek, her şeyin daha yüce bir gerçekliğin simgesi olduğunu belirtmektedir. Burada şairin görüşünde bir bulgu dikkati çekmektedir:

Algılar arasında, algılanabilir olanın “bir karanlık ve derin bir birlik”inde “yatay” uygunluklar da vardır. Baudelaire'in özellikle Hoffman olmak üzere Alman romantiklerinde ve Poe'da fark ettiği ve yapay cennetlerin deneyimini doğruladığı bu algıyı onaylamaktadır.²⁰⁴

Bahsedilen bulgu ise iki şeye işaret etmektedir. Bunlardan biri şiirin diğer sanat dallarıyla uyuşum içerisinde olması fikridir. Bir diğeri ise, şiirin ister betimleme ile, isterse de sözcükler arasında kurduğu herhangi bir ilişkiyle bir “taşımaya” ya da “geçişim” poetikası kurarak, duyguların arasındaki “uyuşumları” ifade etmesinin gerektiği üzerinedir. Böylece ortaya “yeşil kokular”, “mavi saçlar”, “sesli mücevherler” gibi

²⁰³ Cassou, a.g.k., 1994.

²⁰⁴ Cassou, a.g.k., 1994.

örnekler çıkmıştır.²⁰⁵ Baudelaire'in şiirde öngördüğü bu yeni anlayışın modern şiirde sadece düşünce olarak değil, uygulama olarak da karşılığını bulduğu ismin ise Arthur Rimbaud olduğu görülmektedir.

Modern şiirin doğuşunun 19. yüzyıl simgeci şairi olan Arthur Rimbaud (1854-1891) ile anılmasının ilk nedeni şairin tüm şiir yaşamını sığdırdığı kısa dönem (1870-1875) içerisinde kendisinden önce kabul edilen eski şiirin yapısını tamamen yıkıp şiire bilinçaltının ışığında yeni bir boyut kazandırması olmuştur. Bunun yanı sıra Rimbaud'nun şaire ve onun toplumsal konumuna ilişkin görüş ve düşünceleri onu edebiyat alanında farklı bir yerde konumlandırmaktadır.

Şiir yazdığı kısa dönem içerisinde herhangi okul veya akıma katılmayan şairin, şiire ilişkin görüşleri onun yaşamıyla birlikte incelenmektedir. Bunun nedeni şairin hem hayatta hem edebiyatta özgürlüğün peşinden gitmiş olmasıdır. Rimbaud, şair arkadaşı Paul Demeny'ye 1870 yılında gönderdiği şiirinde hem yaşamında hem de edebiyatta peşinden gittiği özgürlüğü, insanın doğumundan itibaren sahip olduğu bağımsızlığı ifade etmiştir.²⁰⁶

Mavi yaz akşamlarında yürüyeceğim patikalarda
Bacaklarımı dalayacak başaklar, aşacağım çayırıları:
Düşleyip duracağım serinliklerini ayaklarımın altında
Bırakacağım yıkasın rüzgarlar çıplak başımı.

Konuşmayacağım, düşünmeyeceğim hiçbir şeyi:
Ama o sonsuz aşk yükselecek ruhumda
Ve gideceğim uzaklara, çok uzaklara bir çingene gibi
Doğada, - mutlu, sanki bir kadın varmışcasına yaşamımda.²⁰⁷

Paris'e gittiği 1871 yılında şair, içinde bulunduğu şiir ortamına savaş açmış, henüz 17 yaşındayken iki gün arayla eski öğretmeni Geroges İzambard'ya ve şair Paul Demeny'e yazdığı *Kahinin Mektupları* (Voyant, 1871) adlı iki mektupla sadece kendi bir yıllık şiir yaşamında edinmiş olduğu görüşleri değil, kendisine kadar kabul edilen şiir ve şaire karşı tüm görüşleri bozguna uğratmıştır. Çünkü, Rimbaud eski edebiyatın ve şiirin yerine yenisi getirmek istemiştir. *Kahinin Mektupları*'nda şimdiye dek var olan

²⁰⁵ Cassou, a.g.k., 1994, s.179.

²⁰⁶ Cassou, a.g.k., 1994, s.213.

²⁰⁷ Arthur Rimbaud (2016). *Bütün şiirleri*, (Çev: Erdoğan Alkan), İstanbul: Varlık Yayınları, s18.

şair anlayışını değiştirmenin yollarını açıklayan Rimbaud, bu mektuplardan birinde şaire ilişkin görüşlerini dile getirerek, onu üstinsan, ‘kahin’ olarak adlandırmıştır. Rimbaud’ya göre, şairin görevi kahin olarak bilinmezi fethetmektir. Rimbaud, İzambard’ya hitaben yazdığı mektubunda sözlerine şöyle başlar: “Şimdilerde olabildiğince sefihleşiyorum. Neden mi? Şair olmak istiyorum ve görülmezi gören kahin olmaya çalışıyorum. Siz hiç anlamayacaksınız bunu ve ben de size anlatmayı aşağı yukarı beceremem. Bütün duyuların karıştırılmasıyla, düzenlerin bozulmasıyla, bilinmeze ulaşmak söz konusu...”²⁰⁸ Rimbaud’ya göre, bu görevin yerine getirilmesi için şairin kendi ruhunu işleyip geliştirmesi gerekmektedir. Bu gelişiminse tek bir zorlu yolu vardır; o da şairin bilinçli olarak sahip olduğu tüm duyuların düzenini bozabilmesidir. Rimbaud’nun, kahin olmayı öngörerek verdiği karar, onun öznel olarak tanımladığı şiirlerin yerine nesnel şiiri koymak istemesinden kaynaklanmıştır. Rimbaud’ya göre, öznel şiir ideal olana ve sanatçının kendi estetik görüşüne dayanan şiirdir ve bu şiir biçimi “duygusal ve lirik, duygulanımın yalnızca evcilleştirilebilir yanını alan, kısaca, insanı var olanın aşkınlığına açmayıp uzlaşımlarının sınırlarını kapatan şiirdir.”²⁰⁹ Rimbaud’nun mektubu şairin varoluş sorununun ifade edildiği şu cümleyle tamamlanmaktaydı: “Ben bir başkasıdır.”²¹⁰

Rimbaud’nun yapıtlarını Türkçeye çeviren Özdemir İnce, yukarıdaki alıntının yer aldığı aynı yapıtın Türkçe çevirisinin önsözünde, şairin ‘duyuların karıştırılması’yla ilgili ifadesini yorumlamış, sık sık duyu ve anlam kelimelerinin birbirine eşdeğer şekilde kullanılmasından doğan yanlış anlaşılmaya açıklık getirmek amacıyla ‘duyu’ ve ‘anlam’ arasındaki farklılığa dikkat çekmiştir. İnce, Rimbaud’nun bir şairin kahin olmasının en önemli gerekliliği olarak öne sürdüğü bütün duyuların bilinçli olarak karıştırılması ve düzensizleştirilmesinden bahsederken ‘duyu’ kelimesini insanın sahip olduğu beş duyu anlamında kullandığının önemine vurgu yapmıştır. Şair duyuları karıştırarak ve bilinçli olarak düzensizleştirerek sesli koklayabilir veya kokulu görebilir, bu da onun kahin olarak bilinmeze ulaşmasına, “üstgerçeklere”, yeni anlamlara belki evrenin derinliklerine ulaşmasına neden olabilirdi.²¹¹ İnce şöyle devam etmektedir:

Acının, sevginin, çılgınlığın bütün biçimlerinde kendini aramak. Yani şair ancak bu yaşamsal ve deneyimsel biçimleri deşerek, yenilerini bularak bilinmezi bilir, görünmezi görünür kılabılır. Rimbaud bir anlamı, bir şeyin anlamını değil, o anlamı oluşturanı, yaşamı

²⁰⁸ Arthur Rimbaud, 81999), *Ben bir başkasıdır*, (Çev: Özdemir İnce), İstanbul: Gendaş Yayınları, s.68.

²⁰⁹ P.Saupault (2017). *Rimbaud* (Çev: Ömer Aygun). İstanbul: Alfa, s.58.

²¹⁰ Rimbaud, **a.g.k.**, 1999, s.72.

²¹¹ Rimbaud, 1999, **a.g.k.**, s.8.

ve o yaşamın ayrıntılarının düzenini bozmak, yenilemek ve değiştirmek istiyor. Hiç kuşkusuz o zaman anlam da değişecek. Rimbaud anlamın metinde sözcüklerde değil, yaşamda, yaşamın görünümlerinde olduğunu düşündüğü için, nesneleri algılayan beş duyunun zorlanması, aralarında eş duyular ve bu beş duyunun algı alanları arasında bir tür eş duyum ilişkisi önermektedir. O zaman insanın duyuları zenginleşecek ve yeni anlam alanları açılacaktır.²¹²

Şairin kahin olarak edindiği ilkeler onun kendisine hem ruhsal hem fiziksel olarak hoşgörölü davranmasının önüne geçmiştir. Çünkü bütün duyuların bozulmasıyla gövdesinde yaşadığı, acıyı ve deliliği bilinçli olarak seçmesiyle ruhunda hissettiği zorluk ve bu zorluğun sonucunda oluşturduğu yeni dil şairi kahine dönüştürecek. Şiirde sözleri, sözdizimini, ölçüyü zorlayan Rimbaud, edindiği ilkelerle evrensel olan bir 'dil'e ulaşmak istemiştir.²¹³ Henüz bahsedilen ilkelerin uygulamalarının gerçekleşmediği bir dönemde, şairin *Sesliler (Voyelles, 1871)* adlı şiiriyle bu ilkelerin farklı bir anlayışı temsil ettiği görülmektedir.

A kara, E ak, İ al, U yeşil, O mavi: sesliler,
Diyeceğim bir gün gizli doğumlarınızı da:
Karanlık koylara, kara sineklere benzer A,
O amansız pis kokular üstünde fır dönerler.

Kır çiçeği, buhar, çadır beyazlığında E'ler,
Benzer dik buzullar mızrağına, ak krallara;
Gülüşüne İ, güzelim kızıl dudakların, ana,
O pişman sarhoşluklar içindeki, o öfkeler.

Çevreler U, yeşil denizlerin çalkantısı,
Sessizliği onca otların, yüz kırışıklıklarının
Bastığı simyanın geniş alanlara damgasını;

Kutsal Borazan O, yaban çığlıklar, gürültüler,
Meleklerden, acunlardan geçmiş sessizliler

- Sen ey Omega, ey o mor ışığı Gözlerinin!²¹⁴

²¹² Rimbaud, a.g.k., 1999, s.24.

²¹³ Cassou, a.g.k., 1994, s.214.

²¹⁴ Arthur Rimbaud (2001), *Dizeler*, (Çev: Erdoğan Alkan), İstanbul: Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık, İstanbul, s.120

Sesliler şiiri Rimbaud'nun görme ve işitme duyularını karıştırarak, renkli harfleri simyasal bir tasarım içerisinde bulguladığı ilk dönem şiirleri arasında yer almaktadır. *Kahinin Mektupları*'nda şair savaş açtığı klasik şiirin yerine kendi modern şiirlerini koyarak edindiği ilkeleri nasıl gerçekleştirdiğini ispatlarcasına birkaç şiirini Denemy'ye göndermiştir. Şiire ilişkin görüşleri değiştiği sırada yazdığı bu ilk örnekler, sonrasında yerini 1872 yılında yazıldığı *Cehennemde Bir Mevsim* ve aynı yıl yazıldığı tahmin edilen *Illuminations* adlı düzyazı şiirlerin yer aldığı iki yapıta bırakmıştır.

Cehennemde Bir Mevsim'de şair daha önce şiirde edindiği ilkelerin uygulamalarının farklı anlayışları temsil ettiğini belirten ifadelerde bulunmuştur. Şair adı geçen yapıtta *Sözün Simyası* başlıklı düzyazı şiirinde, daha önce yazdığı *Sesliler* şiiriyle sesli harflerin biçimini ve rengini bulduğunu söylemiş ve tüm duygulara ulaşabilecek şiirsel bir dil bulmanın gururundan bahsetmiştir. Başka bir yerde ise gördüğü sanrılardan bahsederek “kutsal buldum sonunda aklımın düzensizliğini” diyerek ulaşmak istediği üstinsan konumuna geçtiği süreçleri anımsamaktadır.²¹⁵ *Sözün Simyası*'da aynı zamanda Rimbaud, daha önce ifade ettiği “Ben bir başkasıdır” ifadesinin anlamını da içeren, “ben olarak kalmayı sürdüreceğim değişmez ben değil, bir başkası olan değişimsel ben” anlayışıyla karşımıza çıkmaktadır. Çünkü şair burada başkasını ararken aklın sınırlarını zorlayan, deliliği deneyen ‘ben’in yıkıcı örneği olarak kendini göstermektedir.²¹⁶ Burada belirtilmesi önemli olan bir nokta da şairin edindiği ilkeleri şiirde yansıtmamasının nasıl mümkün olduğudur. Rimbaud bilinçli olarak aklın denetiminin bozulmasından bahsetmiştir. Bunun için şair yapay yollardan yararlanarak bilinci ortadan kaldırıp bilinçaltını yansıtabilmek istemiştir. Bu yapay yollardan biri esrlik halidir. Arthur Rimbaud, bilinçaltını dışarı vurabilmek için absinte içmiş, bazen dilin düzenini bozmak için afyon kullanmıştır. Bilinçli olarak kullandığı tekniklerle yapay ve bazen de kendiliğinden oluşan doğal düş, hayal anlarından ortaya çıkan sanrıları görerek şair büyümlü sözcükleri bir araya getirmiş ve bilinçaltının simgelerini yakalayabilmiştir.²¹⁷ Bu tekniklerin uygulamaları Rimbaud'nun *Cehennemde Bir Mevsim* adlı yapıtındaki düzyazı şiirlerinde kendini göstermektedir. Bu yapıtta, Rimbaud'nun şiirde sözdizimi, ölçü, uyak gibi kalıplaşmış kuralları tamamen yıkarak yazdığı düzyazı şiirleri yer almaktadır. Bu şiirlerde kurallardan sıyrıldığı için Rimbaud

²¹⁵ Rimbaud, a.g.k., 1999, s.105-113.

²¹⁶ Rimbaud, a.g.k., 1999, s.29.

²¹⁷ Erdoğan Alkan, (1992), *Şiir düş ve sanrı, Varlık*, (1013), s.45.

“bütün duyuları birbirine karıştırmış, duyuları sonsuzca ve bilinçle hırpalamış, evren ve evren grupları (bitki ve hayvan evreni) arasında, canlı ve cansız arasında, müzik ile renk arasında uyuşumlar denemiştir.”²¹⁸ Bununla da Rimbaud’nun öngördüğü ve artık önü kesilemez olan yeni şiirsel söylemin başladığı görülmektedir. *Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illuminations*’la Rimbaud kendinden önceki 200 yıllık şiir geleneğini ortadan kaldırmış ve içinde bulunduğu 19. yüzyılın şiir görüşünü değiştirirken, kendisinden sonraki modern şiir çağına da öncülük etmiştir.

Rimbaud’nun görüşleriyle eski şiirin bilinen kurallarının dışına çıktığı ve imgenin, şiirin en önemli ögesi haline geldiği görülmektedir. Artur Rimbaud şiiri imge yönünden zenginleştirmiş ve imgeyi şiirin en önemli ögesi olarak öne çıkarmıştır. Şair bunu, şiirde bilinçaltından, düşlerden yararlanarak gerçekleştirmiştir. Çünkü Rimbaud’ya göre, şairin kahin olarak birincil vazifesi insanın bilinmezine ulaşmaktır ve bunun gerçekleşmesi için rüyalar ve düşlerin alanına ulaşmak gerekmektedir. Rimbaud usa aykırı olmakla kişinin kendisini tanıyabileceğini, asıl olan benliğine ulaşabileceğini savunmuştur. Şiirde düşlerden sadece Rimbaud değil, Gerard de Nerval, Charles Baudelaire gibi şairler de yararlanmıştır. Örnek verilecek olursa, Nerval, *Aurelia*’yı rüya dünyası içerisinde yaşadığı bir dönemde, ağır nevroz krizleri içerisindeyken, hastanede yazmıştır. Eserin henüz ilk sayfasında Nerval şunları söylemektedir:

Rüya ikinci yaşamdır. Bizi görünmeyen dünyadan ayıran o fildişi ya da boynuz kapılardan geçerken hep titremiş, ürpermişimdir. Uykunun ilk anları ölümün imgesidir; belirsiz bir uyuşukluk yakalar düşüncemizi ve ben’in bir başka biçim altında varoluş yapıtını sürdürdüğü belirsiz anı tanımlayamayız. Yavaş-yavaş, azar-azar aydınlanan garip, örtülü bir yer altı dünyasıdır bu ve orda cennetlik çocuk ruhları gibi yaşayan devinimsiz solgun şekiller karanlıktan ve geceden kurtulurlar. Sonra tablo biçimlenir ve yeni bir parıltı tuhaf görünimleri aydınlatıp devinime geçirir; ruhlar dünyası artık açılmıştır bize.(...) Swendenborg bu gizli görüntülere, hayallere Memorabilio adını veriyordu; onları uykulardakinden çok uyanık düşlere borçluydu; Apuleé’nin *Altın Eşek*, Danté’nin *Tanrısal Güldürü* adlı yapıtları insan ruhuna değgin bu incelemelerin şiirsel örnekleridir. Ben de aynı şeyi yaparak, tümüyle zihnimin gizemlerinde geçmiş uzun bir sayrılığın izlenimlerini aktarmaya çalışacağım. Bilmem niçin sayrılık sözcüğünü kullandım, aslında hayalleri, rüyaları yaşadığım o anlar kendimi en iyi duyumsadığım anlardı. Bazen gücümün ve etkenliğimin bir kat daha arttığına inanırdım, her şeyi biliyor, anlıyormuşum gibi gelirdi

²¹⁸ Rimbaud, a.g.k., 1999, s.28-31.

bana; sonsuz zevkler, sonsuz mutluluklar taşırdı düşler. Akıl denen şeyin üstü örtüldüğünde, onları yitirdik diye hayıflanmak gerekir mi?²¹⁹

Rimbaud tüm duyuların bozumundan bahsetmiş; Nerval ise bazen rüyalar ve sanrılar içerisinde bunu o derece ileri götürmüştür ki, kendisini başkalarıyla karıştırmış, *Aquitaine* prensi olduğunu zannetmiştir:

Ben Zifiri Karalık, - ben ki Dul, - Çaresizim,
Şatosuna el konmuş, ben, Aquitaine prensi
Tek *Yıldızım* da öldü, - şimdi yaldızlı sazım
Taşıyor *Melankoli* 'nin *Kara güneşini*.²²⁰

Nerval, rüyalarında doğaüstüne erişmeyi dilemiştir. *Aurelia* 'da şair şunları ifade etmektedir:

Bilmem nasıl açıklamalı, yeryüzünde yaşadığım her şeyi doğaüstü bir başka dünyada da yaşıyordum düşüncelerimde. Duyumsuyordum bunu, ama açıkça anlatamıyorum. Peki, hem ben olan hem benim dışında olan bu ruh neydi? Adı efsanelerde geçen çiftim miydi, ya da Doğuluların Ferouir dediği o gizemli kardeş miydi?- Yoksa hani, masaldaki, ormanda bütün gece, aslında kendisinden bir başkası olmayan yabancıyla çarpışan şövalyenin hışmına mı uğramıştım? Şu ya da bu, inanıyorum ki insan düşgücü dünyamızda ya da bir başka dünyada gerçek dışı hiçbir şey üremedi ve açık seçik gördüğüm şeylerin varlığından hiçbir kuşku duymuyorum.(...)²²¹

Nerval'ın düşlerle ulaşılan *yüce-doğalcılığı* (supernaturalisme) Baudelaire'de benzer bir terimle yer değiştirmiştir: *Doğaüstücülük* (surnaturalisme). Baudelaire *Uygunluklar* şiirinde “doğaüstü genel rengi ve vurgulamayı, yani uzayda ve zamanda yoğunluğu, uyumu, açıklık ve sadeliyi, titreşimi, derinliği ve çınlamayı içerir.”²²² Baudelaire'in bu şiirle uyanık düşlerinin yarattığı sanrılarla doğayı bir tapınak olarak gördüğü ve bu zamanlarda insanla dış dünya arasında iletişimin kurulduğuna işaret ettiği söylenebilir.

Nerval ve Baudelaire, Rimbaud'nun şiirde öngördüğü ilkeleri daha öncesinde deneyimlemiş, fakat şiirin kurallarının dışına çıkmaksızın simgelerle düş imgeleri oluşturmuşlardır. Nerval nevroz krizleri yaşadığı sırada bilinçaltını dışarı aktarırken; Baudelaire, Rimbaud gibi uyuşturucu maddeler kullanarak bilincini kapatmış ve bilinçaltının yansıması olarak “simge ormanları”nda gezinmiştir. Şiirde düş ve sanrı

²¹⁹ Gerard de Nerval, (1994, *Düş gezgini*, (Çev: Erdoğan Alkan), İstanbul: Broy Yayınları, İstanbul, s.257.

²²⁰ Nerval, a.g.k., 1994, s.205.

²²¹ Nerval, a.g.k., 1994, s.278.

²²² Alkan, a.g.k., 1992, s.44.

imgeleri Rimbaud'ya kadar en belirgin olarak bu iki şairin yapıtlarında görülmektedir. Rimbaud ise, şiirde tüm kuralları yıkarak bilinçaltını dışarı aktarmış ve şiirin tek kuralının kuralsızlık olduğunu ileri sürerek kendinden önceki şairlerden ayrılmıştır. Rimbaud'nun şiirde öngördüğü ilkeler birçok sanatçı ve edebiyatçıyı etkilemiş, ancak bu ilkeleri benimseyerek şiirde rüyalardan, gündüz düşlerinden yararlanarak kişinin kendi bilinmezine ulaşmak isteyen ozanlar çoğunlukla gerçeküstücüler olmuştur.

3.2.3. Gerçeküstücü şiir ve imge

Duplessis, *Gerçeküstücülük* adlı yapıtında, gerçeküstücülerin şiir tanımını Paul Eluard'dan yola çıkarak ifade etmektedir. Şaire göre, şiirdeki sözcüklerin, heceler, seslerin ustalıklı dizilişi o şiirin uyum içerisinde olmasına katkıda bulunmaz. Paul Eluard'a göre şiiri şiir yapan unsurlar şunlardır:

Sanrı, saflık, bellek, eski öyküler, masa ve mürekkep hokkası, tanınmayan görünüm, geceler, beliriveren anılar, tutkunun kehanetleri, düşünce, duygu, nesnelerin kaynaşmaları, kör çıplaklık, yararsız amaçlardan birinci derece yararlıya dönüşen sistematik girişimler, mantığın anlamsızlığa vuran bozuluşu, anlamsızlığın dizginlenemez mantığa dönüş kullanışı... Eşek kulaklılar için düzenlenmiş o korkunç dinletin uyakları, ritimleri, kemanları ve davullarıyla hiç ilgisi olmayan müzikal bir düşünceyi konuşmak gerek.²²³

Gerçeküstücüler sanatın her alanında 'esin'e önem vermekte ve bu bağlamda "gerçeküstü, esinlenmiş olandır, çünkü ancak en az sorumlu olduğumuzla övünebiliriz " demektedirler."²²⁴ Eluard, gerçeküstücü şairin rolünü tanımlarken şunları söylemiştir: "şair esinlenen kişi değil, esinleyen kişidir."²²⁵ Bu yaklaşımdan yola çıkarak, şairin insanın kendisini anlamasında ona yol gösterici olduğu söylenebilir. Şairin esinleyen kişi olması düşüncesi, şairin o güne kadar, esinleyen tanrının yerine geçtiği anlamına gelmektedir. Şairin bu yeni görevi, şimdiye dek eksik bir şekilde iletilen ve böyle kavranan gerçekliği artık bir bütün olarak insanlara sunmaktır. Adonis, gerçeküstücülerin "şair dünyanın metnini okuyup sezgisel bir tarzda evrenin kanunlarını deşifre eden bir kahindir" düşüncesinden yola çıkarak yazdıklarını belirtmiştir.²²⁶ Joubert, esinlenmeyi, "şairlerin bulduğu, keşfettiği veya yeniden ziyaret ettiği bilinmeyen ülke... anıyla, düşle, bilinçaltıyla özdeşleşir" şeklinde ifade etmiştir.²²⁷ Gerçeküstücüler; nedeni ve nasılı olmadan, yapıtın oluşma sürecini ve ortaya çıkacak

²²³ Duplessis, a.g.k.,1992, s.51-52.

²²⁴ Duplessis, a.g.k., 1992, 52.

²²⁵ Adonis (2013), *Sufizm ve sürrealizm*, (Çev: Nurullah Koltas), İstanbul: İnsan Yayınları, s.98.

²²⁶ Adonis, a.g.k., 2013, s.98.

²²⁷ Joubert, a.g.k.,1993, s.53.

sonucu düşünmeden, esinlerle yola çıkarak yazmanın önemine dikkat çekmiştir. Onlara göre, bunun tersi olan “gönüllü çaba kapı dışarı edilmelidir. Ne yazdığının ayırımında olmak bilinmeyene verilmek istenen görünümleri solduracak, bu da esinlenmenin katıksızlığını bozacaktır.”²²⁸

Gerçeküstücüler şiirde esinle birlikte düşlere de büyük ölçüde önem vermiştir. Gerçeküstücü ozanlar düş ve şiir arasındaki belli benzerliklerin farkındadır. Bu benzerliğe dair Christopher Caudwell’in düş ve şiire ilişkin saptadığı benzerlikleri aktarmak, gerçeküstücülerin düşleri hangi yönde değerlendirdiklerine ilişkin bilgi vermede yardımcı olacaktır.

Caudwell’e göre, Mallarme’den bu yana modern şiirin sözcüklerle yazıldığı ve simgesel olmadığı bilinmektedir. Bununla birlikte, şiirin usa aykırı oluşu da dikkate alındığında, şiirle düş arasındaki benzerlikler kendisini göstermektedir. Çünkü düş de şiir gibi usa aykırıdır ve simgesel değildir. Fark ise şiirin sözcüklerle, düşün bellek imgeleriyle oluşmasıdır. Yazara göre, düş insanın özgürlük alanını oluşturmaktadır ve yönetilmiş düşünce veya yönetilmiş duygular orada yer almaz. Düş sadece onu görene aittir, yani toplumsal çağrışımlardan sıyrılmıştır ve tamamen kişiseldir. Şiirdeki usa aykırılıkta düşe benzerlik söz konusudur; imgelerin akışı düşte de duygusal yasalarla açıklanmaktadır. Düş gören içinde olduğu düş dünyasında yaşamaktadır ve bu durumun içerisindeyken başka gerçekliklerden bağımsızdır. Şiir okuyan kişi de şiirin sözcüklerine kapılarak orada yaşamakta ve dış dünyayla ilişkisini kesmektedir. Bu durumda şiirin yarattığı evren kişinin kendi öz evrenine dönüşmekte ve kişi şairin yarattığı evrende onun coşkularını duyumsamaktadır. Şiirdeki düşünceler tıpkı düş imgelerinde olduğu gibi somuttur. Düşte bellek imgesi, şiirde ise sözcükler düz anlamlarından farklı bir rol oynamaktadır ve bu da onların her ikisinin de farklı anlamlara sahip olduğunu göstermektedir.²²⁹

Düş ile şiir arasındaki yukarıda sayılan ve çok daha fazlasının sayılabileceği benzeşimler uzun zamandır kabul edilmektedir. Joubert’e göre, bu benzeşimlerden en belirgin olanı esinde olduğu gibi şiirde de kişinin “dışında kalan ve onu bir imge ve sözcük akınına kaptıran bir gücün etkisi” olmasıdır.²³⁰ Andre Breton *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*’da şair Saint-Paul Roux’dan bahsederek, şairin uyumadan önce

²²⁸ Duplessis, a.g.k., 1993, s.52.

²²⁹ Christopher Caudwell (1988), *Yanılsama ve gerçeklik*, (Çev: Mehmet. H. Doğan), İstanbul: Payel Yayınları, s.229-230.

²³⁰ Joubert, a.g.k., 1993, s.54.

kapısına “şair çalışıyor” yazılı bir duyuru astığına dair hikayeyi anımsatır.²³¹ Breton’a göre şair bu örnekte olduğu gibi ‘kesin düşü’dür.²³²

Birinci Gerçeküstücü Manifesto’da Breton gerçeküstücülüğü tanımlarken, akımın rüyalara, çağrışımlara, düşüncenin özgür ifadesine verdiği önemi vurgulamıştır. Bu bağlamda gerçeküstücülüğün amaçlarından en önemlisi tüm diğer ruhbilimsel mekanizmaları yıkarak, yaşamın temel sorunlarının çözümünde başka ruhbilimsel mekanizmaların yerini alması üzerinedir.²³³ Burada Freud’un tanımının, gerçeküstücülüğün ruhbilimsel mekanizmaların yerini almak amacının çıkış noktasını oluşturduğu söylenebilir.

Breton ve Freud’un görüşlerinden yola çıkıldığında, şiirin düşlerden ve hayalden yararlandığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Gerçeküstücüler bunu farklı yöntemler eşliğinde gerçekleştirmişlerdir. Freud’un düşlerle ilgili bulgularından bilindiği gibi insan sahip olduğu duyular sayesinde birbirinden farklı izlenimler edinmektedir ve çoğunlukla görsel olmakla bu izlenimler bilinçaltında rüyalarla ortaya çıkmaktadır. Rüyalar aynı zamanda kişinin bastırılmış duygu ve düşüncelerinin, cinsel arzularının, korku ve endişelerinin ortaya çıktığı özgürlük alanını oluşturmaktadır. Rüyada bilinçaltından çıkan görüntüler, kişi uyandığı zaman belleğindeki karışık ve düzensiz simgeler halinde anımsanmaktadır.²³⁴ Freud bu simgelerin aslında düzensiz olmadığını bir düzen içinde olduğunu savunmuş ve onun bu yöndeki düşünceleri gerçeküstücülerin oldukça ilgisini çekmiştir. Gerçeküstücü şairler kendi bilinçaltı imgelerini ortaya çıkarmak için yapay yolla esriklik halini oluşturmuştur. Tıpkı Rimbaud ya da Baudelaire gibi kimi gerçeküstücüler de uyuşturucu maddeler kullanarak yapay yolla bilinçlerini kapamış ve bu şekilde şiir yazmayı denemişlerdir. Esriklikle yaratılan yapay düş durumları bazen de kendiliğinden oluşmuş, kişi böyle zamanlarda gördüğü sanrıların etkisiyle büyümlü kelimeleri ve bilinçaltının simgelerini yakalayabilmiştir. Bu noktada Rimbaud’nun *Cehennemde Bir Mevsim* adlı eserinde ifade ettiği cümleleri hatırlamak gerekirse; şair *Sözün Simyası* başlıklı yazısında “rengini buldum sesli harflerin.(...) Saptadım her sessiz harfin biçim ve devinimlerini ve içgüdüsel ahenkle, er geç bütün duyularla ulaşılabilir bir şiirsel dil bulmakla gururlandım” ifadelerini

²³¹ Breton,2009,a.g.k,s.18.

²³²Breton’dan aktaran, Joubert,a.g.k., 1993,

²³³ Breton,2009,a.g.k,s.31.

²³⁴ Freud (1992), *Rüyalar ve yorumları*, (Çev:Şizen Üstün, Galip Üstün), İstanbul: Yılmaz Yayınları, s.94-99.

kullanmıştır.²³⁵ Şair daha sonra herhangi bir müdahale olmadan doğal olarak yaşadığı esriklik halinden bahsederek şunları söylemiştir: “Alıştım basit sanrıya: Bir fabrikanın yerinde bir cami görüyorum düpedüz, meleklerin oluşturduğu bir davulcu topluluğu, gökyüzünün yollarında faytonlar, bir gölün dibinde bir salon: canavarlar, gizler; büyük korkular dikiyordu önüme bir vodvil adı.(...) Sonra sözcüklerin sanrısıyla açıkladım büyümlü safsatalarımı!”²³⁶

Gerçeküstücülerin rüyalarından yararlanmak için geliştirdikleri bir yöntem de otomatik yazı yöntemidir. Bu yöntemde şair rüyadan uyanır uyanmaz zihninden ilk geçenleri olduğu gibi yazıya dökmektedir. Breton otomatik yazıya ilişkin kendi deneyimini *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*’da şöyle anlatmıştır:

Sabaha karşı çok erken uyandım, (...) Birdenbire aklıma bir taslağa, bir makaleye yerleştirilebilecek çok güzel birkaç cümle geldi, (...)Yatağın arkasındaki masada duran kağıda kaleme sarıldım. Sanki içimde bir damar kopmuştu; sözcükler sözcükleri izliyor, belirli bir düzende birleşiyor, belirli durumları oluştuyordu. (...) Bir an ara vermeksizin, kendimden geçercesine çalakalem yazıyordum. (...) Çağlayanın arkası hala kesilmemişti; tümüyle işlediğim konunun içindeydim, sözler sanki kalemimden öylesine dökülüyoruyordu.²³⁷

Octavio Paz, gerçeküstücülerin şiir aracılığıyla “ben’in sistematik olarak yıkımı-veya daha iyi deyişle; öznenin nesneleştirilmesi”ni hedeflediğini söylemiştir. Şaire göre, bu hedef şiirde farklı teknikler aracılığıyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır ve bunlardan en etkin olanı otomatik yazı tekniğidir. Paz, otomatik yazı tekniğini “kendini ahlakın, aklın ya da sanatsal beğenin vesayeti altına sokmayan, yönetilmeyen düşünce eyleminin dikte etmesi” olarak tanımlamıştır. Şair’e göre Breton “bunun ‘insanın sözüne başlangıçtaki arılığını ve yaratıcı gücünü yeniden kazandırmamak için’ her şeye karşın en güvenilir yöntemlerden biri olduğu” görüşündeydi.²³⁸

Gerçeküstücüler sözcükleri tıpkı görsel sanatlarda oluşturulan kolajlarda olduğu gibi, kendi yerlerinden alıp onlara yabancı olan başka yerlere koyarak, yani eğretilmelerle sözcüklerin uyumsuz birlikteliğini oluşturmuştur. Böylece birbirine en yabancı olan sözcüklerin birlikteliği en güçlü imgenin doğmasına neden olmuştur. Eğretilmeyi modern şiirden hareketle tanımlayan Ortega Gasset (1883-1955) onun insanoğlunun elindeki en verimli güç olduğunu belirtmiştir. Gasset’e göre, yaşamdaki

²³⁵ Rimbaud, a.g.k., 1999, s.105.

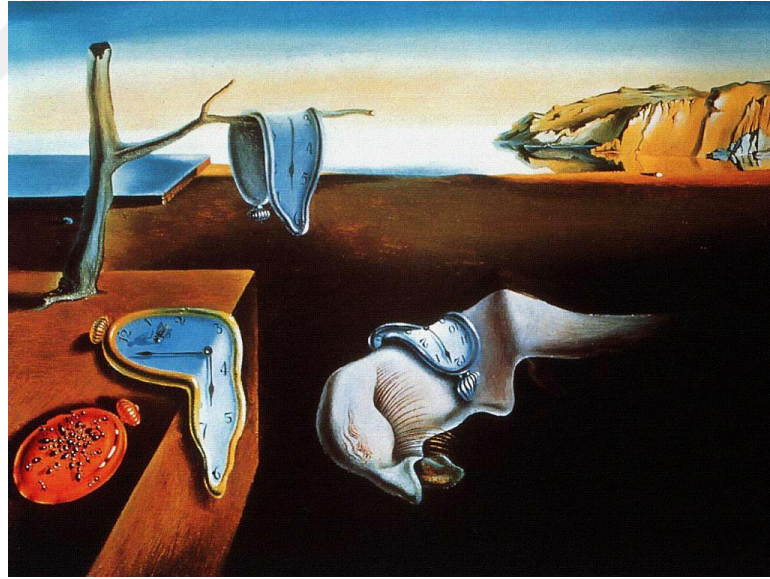
²³⁶ Rimbaud, a.g.k., 1999, s.107.

²³⁷ Breton, a.g.k., 2009, s.27.

²³⁸ Octavio Paz, (2004), Gerçeküstücülük, (Çev: Ahmet Cemal), *Varlık*, (1167), s.15.

tüm öteki güçler insanı var olanın içerisine hapsederken eğretilen bu tutsaklıktan kaçış yolunu göstermektedir. Eğretilen modern şiirin doğuşuna kadar; şiirde egemen olma, süsleme amacıyla kullanılsa da bunun yanı sıra değişik biçimlerde de kullanılabilirdi. Gasset'e göre, bu farklılık da kendisini modern şiirde göstermiştir. Çünkü eğretilenin süsleme ve egemen olma tarafının yanı sıra, insanın bakış açısını değiştirme, hiyerarşiyi altüst etme gibi özellikleri ön plana çıkmıştır. Böylece sözcüklerin birbirinden en uzak görünen biçimlerinin bir araya getirilmesi sağlanmış ve eğretilen ile gerçekliğin ötesine geçilmek istenmiştir.²³⁹

Gerçeküstücüler eğretilmeyi imge oluşturma aracı olarak sanatın her alanında kullanmıştır. Bunun yanı sıra, benzetme de, gerçeküstücülerin sıkça başvurdukları imge oluşturma yöntemi olarak görülmüştür. Her iki söz sanatı da; çarpıcı olanı, imgeleri ortaya koymak için kullanılmıştır. Gerçeküstücü imgenin kendisini güçlü bir şekilde yansıttığı şiir ve resimden örnek verilecek olursa, Paul Eluard'ın "Fısıkyeler gibi çıplak kızların kolları"²⁴⁰ dizesindeki benzetmenin Dali'nin *Belleğin Azmi* (*Perceverance of Memory*, 1931) adlı yağlıboya resminde karşılığının görüldüğü söylenebilir.



Görsel 3.8. Salvador Dali "Belleğin Azmi" 24.1 x 33 cm, Tuval üzerinde yağlı boya, 1934, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Elaurd'ın şiirinde benzeyen ve benzetilen arasındaki ilişkinin "gibi" edatıyla kurularak zihinde imgelerin ilişki içerisine sokulmasını sağladığı gibi, *Belleğin Azmi*'nde erime özelliğine sahip olan herhangi bir nesnenin bu özelliğinin saat üzerine

²³⁹ O.Gasset (2013), *Tarihsel Bunalım ve İnsan*.(Çev: Neyyire Gül Işık), İstanbul: Metis Yayınları, s.177-178.

²⁴⁰ İnce, a.g.k., 1994, s.24.

taşındığı görülmektedir. Resimde benzetmeyle beraber eğretilmenin kullanımına bakılacak olursa, burada ilk olarak eserin adının oluşturduğu imgelem ve görüntünün yani ‘azim’le ve ‘erime’nin zıtlığı dikkat çekmektedir.

Şiir ve plastik sanatlarda gerçeküstücü imgelerin bir diğer karşılığı imgelerin eğretilmelerle oluşturulduğu dizelerde ve plastik sanatların bir türü olan kolajlarda görülmektedir. Örneğin Breton’nun “Füze bacaklı karım”²⁴¹ dizisinin, görsel sanatlarda Max Ernst’ün *Kutsal Konuşma* (*Santa Conversazione*, 1921) adlı kolajında karşılık bulduğu söylenebilir.



Görsel 3.13. Max Ernst, “Kutsal Konuşma” 22.5 x 13.5 cm, kolaj, 1921, Almanya.

Gerçeküstücü imgenin yansıdığı bu yapıtların ve daha birçoklarının, imgenin bu akım için ne denli önemli olduğu hakkında bilgi verdiği söylenebilir. Gerçeküstücü şair Louis Aragon, *Paris Köylüsü* adlı romanında imgeyi gerçeküstücülüğün merkezine koyarak şunları söylemektedir:

Gerçeküstücülük denilen maraz, imgeyi, bu uyuşturucuyu tutkuyla, ölçüsüzce kullanmaktadır, yahut bundan ziyade, imgenin, hem bizzat kendisini hem de öngörülmez heyecanların ve dönüşümlerin temsil alanına dahil ettiği şeyi kontrolsüzce kışkırtısını kullanmaktadır; zira her imge, her defasında, sizi bütün Kainat’ı tashih etmeye zorlar. Ve her insan, keşfedilmeyi bekleyen peydah olduğu vakit bütün Kainat’ı yerle bir edecek bir

²⁴¹ İnce, a.g.k., 1994, s.25.

imgeyi ihtiva eder. Bu uçurumdan yükselen turuncu ısıtlılara gözleri ilişen sizler, acele edin, yaklaştırın dudaklarınızı bu serin, bu yakıcı kupaya. (...) ²⁴²

Breton, gerçeküstücü şiirdeki imgeleri afyonun yarattığı imgelere benzetir; çünkü bu imgeler kendiliğinden, adeta zorbalıkla gelmektedirler. Breton'a göre gerçeküstücü imgelerin bilinçli olarak yan yana gelmesi mümkün değildir. Gerçeküstücü imgeyi oluşturan şey de bilinçdışının bu işlevinden kaynaklanmaktadır. ²⁴³ Benzer şekilde Joubert imgenin gücünü oluşturan şeyin onun yoğunluğu veya biçimindeki kesinliği olduğunu söylemiştir. Yazara göre böyle bir imge başka sözcükler aracılığıyla aktarılmaya çalışıldığı an gücünü ve anlamını kaybedecektir. Joubert, Andre Breton'un anımsadığı atasözü niteliğindeki kısa bir hikayeden örnek vererek düşüncesini pekiştirmiştir. Bu hikayeye göre;

Bir gün, oldukça nezaketsiz biri, bir antoloji tanıtma yazısında yaşayan en büyük şairlerden birinin (Saint-Pol-Roux'dan söz ediliyor) eserinde bize sunduğu imgelerden birkaçının dökümünü yapmıştı; şunlar yer alıyordu listede: 'Balo kıyafetindeki tırtıl istikbali: kelebek demektir./Kristal meme: sürahi demektir.' Vs. hayır beyefendi, 'şu şu demektir' diyemezsiniz. Kelebeğinizi sürahinizi geri koyun. Emin olun ki Saint-Pol-Roux söylemek istediğini söylemiştir. ²⁴⁴

İmgenin anlamının imgenin kendisi olduğuna vurgu yapan Breton'un bu yaklaşımı ilerde Meksikalı şair Octavio Paz'ın *Yay ve Lir* adlı yapıtında imgeye ilişkin düşüncelerinde de kendini gösterecektir. Paz'a göre, şair bir şeyi söylemek istemez, sadece onu söyler. Şair şöyle devam eder:

Şiirsel deneyim söze indirgenemez; bununla birlikte yalnızca söz onu ifade edebilir. İmge karşıt şeyleri uzlaştırır, ama bu uzlaştırma sözcüklerle açıklanamaz – artık sözcük olmaktan çıkan imgenin sözcükleri dışında. İmge, bizi çevreleyen şeylerin ve bizzat kendimizin korkunç deneyimini ifade etmeye kalkıştığımız her defasında üzerimize çöken sessizliğe karşı umutsuz bir çaredir. İmgenin berisinde, gündelik dilin, açıklamaların ve tarihin dünyası uzanır. Ötede ise gerçeğin kapıları açılır: anlam ve anlam yokluğu eşdeğer terimler haline gelir. İmgenin üstün anlamı budur işte: imgenin kendisi. ²⁴⁵

Gerçeküstücü imgelerin başlıca özelliği keyfi olarak yan yana getirilen sözcüklerle veya görüntülerle biçimlendirilmiş olmalarıdır. İlk kez şiirde ortaya çıkan bu imgeler, zihinde oluşturduğu sarsıntılı ve şok edici etkisiyle görüntü diline aktarılmış, özellikle resimde güçlü bir şekilde karşılığını bulmuştur. Şiirle çıktıkları yolda yeni ifade araçları arayan gerçeküstücüler zaman içerisinde resimde, heykelde,

²⁴² Louis Aragon,(2017), *Paris Köylüsü*,(Çev: Ayberk Erkay), İstanbul: YapıKredi Yayınları, s.58.

²⁴³ Breton,**a.g.k.**,2009, s.42-43.

²⁴⁴ Joubert,**a.g.k.**,1993, s.62.

²⁴⁵ Octavio Paz'dan aktaran, Joubert, **a.g.k.**, 1993, s.63.

kolajda, fotoğrafta olduğu gibi sinemada da aynı arayışın peşinden gitmiş ve görüntü dilinin olanaklarının hareketle güç kazandığı bu sanat alanında imgeler oluşturmuştur. Zamanla değişime uğrayan, politikleşen ve edebiyattan daha çok görsel sanatlarda etki yaratmaya eğilimli olan gerçeküstücülüğün değişmez olarak kalan tarafının, hangi sanat alanında olursa olsun imgeye verdiği önem olduğu söylenebilir. Bunu ileride sinema alanındaki eğilimleri ispatladığı söylenebilir.

3.3. Gerçeküstücülük ve Sinema

İki büyük dünya savaşı arasında doğan ve avangard dönemin güçlü kışkırtıcı sanat akımlarından biri olarak dikkat çeken gerçeküstücülüğün, sinemayı hiçbir zaman tamamen kendi merkezine almadığı bilinmektedir. Bunun birkaç farklı nedeninin olduğu söylenebilir. Sinema kuramcısı Ado Kyrrou'ya göre, gerçeküstücülüğün sinemayı tamamen benimseyememesinin başlıca nedeni sinemanın büyük ölçüde kar amaçlı girişimlerde bulunduğu ve kalitesiz, sanat kaygısı olmayan işler satmaya yönelik olduğu gerçeğidir. Sinemanın zaman içerisinde kurgu, ses ya da renk vb. teknik olanaklarla güçlü bir dil oluşturması, diğer sanat dallarına nispeten insana dair herhangi bir durumu derinlemesine ifade edebilme gücünü kazanmasını sağlamıştır. Buna rağmen üretilen filmlerin büyük bir kısmı hala tüketilmesi olabildiğince kolay ürünlerden oluşmaktaydı. Üstelik teknik gelişmeler, sinemayı bu yönde de oldukça güçlü bir şekilde etkilemekteydi. Bu nedenle gerçeküstücülüğün ilk zamanlar sinemayı yadırgaması doğal kabul edilebilir. Fakat tüm bunların yanı sıra, sinemanın başta kurgu tekniği olmak üzere dışavurum aracı olarak birçok elverişli tekniğe sahip olması er geç gerçeküstücülerin dikkatini çekmesine sebep olmuştur.²⁴⁶

Sinema; gerçeküstücülüğün ilke edindiği çarpıcılığı, harikülade olanı, otomatizmi, mizahı vs. sahip olduğu olanaklarla yansıtabilmekteydi. Gerçeküstücülüğün sinemanın olanaklarından büyük ölçüde yararlandığını belirten Duplessis, gerçeküstücülüğün, kolajda olduğu gibi gerçekle harikuladenin birleştiği ve bütünleştiği görüntüler yarattığını ve sinemanın da montajla bunu kolaylıkla yapabildiğini ifade etmektedir. Daha sonrasında yazar, sinemanın belli bir zaman içerisinde geçtiğini ve bu zaman zarfında düşünceyi yeniden kurduğunu belirtmektedir.²⁴⁷ Gerçeküstücülüğün sinemada yeni bir zaman kavramı oluşturduğundan bahseden Hauser'e göre, bu yeni zaman kavramını yansıtmada sinemanın olanağı oldukça güçlüdür. Yazara göre, bu

²⁴⁶ A.Kyrrou (2016), Gerçeküstücüler ve Sinema, (Çev: Enis Batur), *Gergedan* Kocaeli: Kült Neşriyat, s.194.

²⁴⁷ Duplessis, **a.g.k.**, 1991, s.73.

zaman kavramında “modern sanatın temelini oluşturan tüm doku şeritleri birleşmektedir. Konudan cayılması, kahramanın uzaklaştırılması, psikolojinin terk edilmesi, otomatik yazı yöntemi ve hepsinin üzerinde filmin uzaysal ve dünyasal biçimlerinin montaj tekniği ve birbirinin içine girmesi” bu zaman kavramının özelliklerine aittir.²⁴⁸ Tüm bu olanakların uygulamaya dönüşmesi öncesinde, pek çok isimin gerçeküstücülere etkilediği ve deyim yerindeyse harekete geçirdiği görülmektedir. Bu isimler içerisinde sinemanın olağanüstüyü yaratmada öncüsü olan George Meliés (1861-1938), fantastik filmleri ve aykırı kahramanları ile gerçeküstücülere ilham kaynağı olan Louis Feuillade (1873-1925) ve 20. yüzyılda kara mizah denildiğinde akla gelen ilk isim olan Charlie Chaplin (1889-1977) yer almaktadır.

3.3.1. Gerçeküstücülerin sinemaya bakışı ve ilk denemeler

Film izlemek, düş görmeye eşdeğerdir. İnsan, aynı karanlık sinema salonunda herkesle birlikte ancak ayrı ayrı düşlere dalar. Film izlemek aynı zamanda bilinçli olarak sanrıya kapılmaya benzer. İnsan karanlık salonda dış dünyadan tüm bağlarını kopararak dış dünya ile ilişkisini keser ve iki saat boyunca tüm sorunlarını unuttur.²⁴⁹

Sinema doğuşundan bu yana iki gelenek üzerinde gelişmiştir. Bunlardan biri gerçek görüntülerden yola çıkan Lumière geleneği, bir diğeri ise sinemayı bir düşe dönüştüren Meliés geleneğidir.²⁵⁰ Melies ister gerçekliği değişime uğratması ve fantezi unsurları kullanmasıyla, isterse de bozulan film makinesini tamir ederken filmdeki görüntülerin üst üste binmesi ve tesadüf sonucu görüntülerle eğretileme yaratmayı keşfetmesiyle sinemayı sanata kazandıran ilk isim olmuştur.²⁵¹

Gerçeküstücülerle Meliés arasındaki etkileşimin nedeninin, Meliés’in sinemada kullandığı üslupla ilgili olduğu söylenebilir. Çünkü Meliés kamerayı sinemada olağanüstü görüntüler yaratmak için mucizevi bir buluş olarak görmüştür. Bu olağanüstü görüntülerin yer aldığı filmler arasında bazılarının isimlerinin “düş” veya “kabus” olarak seçilmesi; Meliés’in sinemadaki üslubuna işaret ederken, aynı zamanda gerçeküstücülerin yakın tarihte beslendiği temel kaynaklar hakkında da bilgi vermektedir.²⁵²

²⁴⁸ Hauser, **a.g.k.**, 1984, s.412.

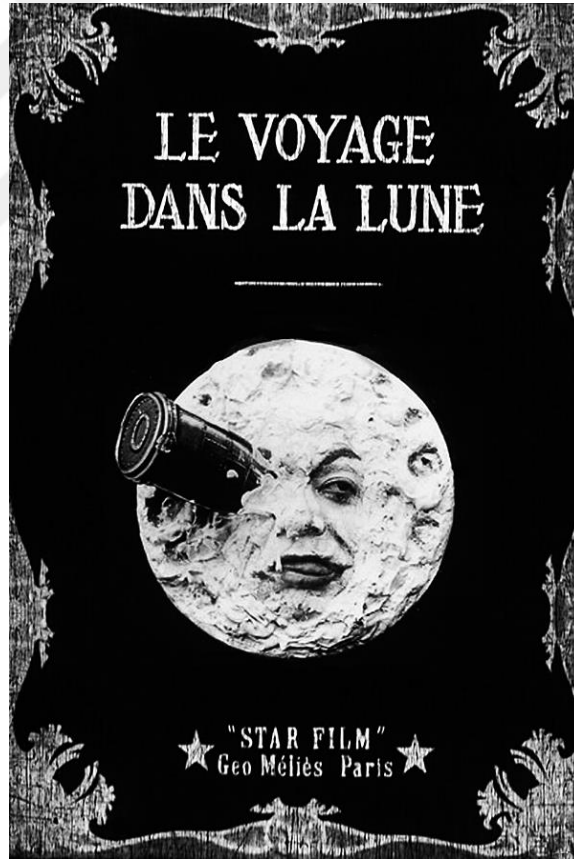
²⁴⁹ J.Goudal (1978), *The shadow and its shadow*. London: British Film İnstitute, s.50.

²⁵⁰ S.Büker (1985), *Sinema dili üzerine yazılar*. (1. Baskı), Ankara: Dost Kitabevi, s.81.

²⁵¹ D. Lo (1947), *Sinema tarihi*. (Çev: Nuri Sarıdoğan), İstanbul: Remzi Kitabevi, s.19.

²⁵² O.Kutlar (2004), *Sinema bir şenliktir*. (1. Baskı), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, s.166.

Melies'in sinema sanatına birçok yönden katkı sağladığı gibi ilk filmlerinde kendi olanaklarıyla yaptığı dekor ve aksesuarlarıyla da önemli katkılar sağladığı bilinmektedir. Filmlerinde sihirleri, hileleri gösteren Meli s, aynı zamanda teknikleriyle de hileler oluşturmuştur. Bu hilelerle yönetmenin sinemasal olarak bir yenilik ortaya koyduğu söylenemeyeceği gibi, tür olarak da değerlendirmek pek mümkün değildir. Ancak biçim olarak tamamen  zg n ve düşsel olana yakındır. Yönetmenin 20. yüzyılda bilime ve teknolojiye uyanan ilgiyi alaya aldığı ve konusunu hemen hemen her romanını filme d n şt rd ğu Jules Verne'den (1828-1905) aldığı ilk bilim kurgu filmi *Aya Seyahat* (*Le Voyage Dans La Lune*, 1902) bu bağlamda örnek olarak gösterilebilir. Film bir bilimkurgu romanından uyarlansa da burada mizah ve şakalar daha çok dikkati çekmektedir. Gökyüzü masalsı bir atmosferde sunulur, yıldışlar ve güzel kızlar etrafta görünür. Havalanan roket aya seyahat ederken ayın bir erkek yüzü olduğu görünür ve roket erkeğin/ayın gözüne saplanır.²⁵³



Görsel 3.14. George Meli s “Aya Seyahat” 1902, Paris.

²⁵³ N.Abisel (2006), *Sessiz sinema*.(3. Baskı), Ankara: De Ki yayınevi, s.56.

Meliés'in düşlere olan ilgisi, filmlerde yaptığı denemler, mizah kullanımı gibi özelliklerin onu gerçeküstücülüğe yaklaştırdığı söylenebilir. Yönetmen 1896 yılından 1913 yılına kadar yönetmenliğini, oyunculuğunu, yazarlığını ve aynı zamanda sanat yönetmenliğini yaptığı 500'den fazla kısa ve uzun metraj film yapmıştır. Bu filmlerle gerçekliğe ilişkin birçok görüşü farklı şekillerde yansıtabilmenin, gerçeği değiştirebilmenin mümkün olduğunu fark ederek sinema dilinde sihirli görüntüler oluşturmuş ve kendi döneminin gerçeğe dayalı film görüşünü de etkilemiştir. Meliés'nin filmlerinde gerçek hayatta olmayan ve düşlerde karşılaşılan her şey -kadınlar kaybolur, kesilen kafalar havada uçuşur, insanlarla hayvanlar birbirine dönüşür, kuyruklu bir yıldızın yerini bir kadın alabilir- mümkün görülmektedir.²⁵⁴

Meliés sinemanın kısa süre içerisinde olağanüstü, gerçeküstü olanı yansıtabileceğini kanıtlamıştır. Olağanüstü, gerçeküstü görüşte her zaman aranan ve içinde gerçeği barındırmamasından dolayı en güzel niteliği taşıyan sözcük olarak kabul edilmiştir. Meliés'in filmlerinde bu kavramın karşılığını Ado Kyrrou şöyle açıklamaktadır:

Meliés'in insanı sulardaki nemin içinden, kederden ve can sıkıntısından, ruhun değişmezliğinden, rasyonel mantıktan, gereksiz rol yapanların heyecanından şiddetli ve yoğun etkileyici bir şiir ile doğar ve duayen Rousseau'nun en güzel resimlerinde olduğu gibi sonsuz bir şefkat, insanları olgunlaştıran bir aşk, stilize ve hayalet gibi görüntüler.. Meliés'nin filmlerinde herkes mutludur.²⁵⁵

Gerçeküstücülerin sinemada dikkatini çeken bir diğer isim, Louis Feuillade (1873-1925) olmuştur. Ado Kyrrou, bu görüşü kanıtlar nitelikte gerçeküstücülüğün sinemayla ilgili kuşkularına rağmen etkin olarak sinemayla ilgilenmesinin, akımın isim babası olan Apollinaire'in eleştiri yazılarının etkisiyle başladığını belirtmiştir. Kyrrou'ya göre Apollinaire bu yazılarda sinemaya sık sık dikkat çekmiş ve özellikle Fransız fantastik ve korku filmlerinin öncüsü Feuillade'den bahsetmiştir. Yazara göre gerçeküstücülerin sinemaya ilgisinin uyanmasının ilk nedeni bu olmuştur.²⁵⁶

Louis Feuillade, 1906-1925 yılları arasında yaklaşık 700 film çekmiştir. Kendi filmlerinin yanı sıra başka filmlerde senaryo yazarlığı yapmıştır. Feuillade çoğunluğu kısa metraj olmak üzere yaptığı filmlerin yanı sıra, genel olarak 5-7 saat arasında süren diziler yapmış ve bu dizilerle ün kazanmıştır. Genellikle fantastik, cinayet ve komedi

²⁵⁴ Abisel, **a.g.k.**, 2006, s.54.

²⁵⁵ A.Kyrrou (1985), *La Surrealisme au cinéma*. Paris: Le Terragin Vague, s.63-68.

²⁵⁶ Kyrrou, **a.g.k.**, 2016, s.

tarzında filmler yapan yönetmenin eserlerinin birçoğu unutulmuştur ve günümüzde esasen beş tane yapıtıyla hatırlanmaktadır. Bu yapıtlar içerisinde Fantomas (*Fantomas*, 1913), Vampirler (*Les Vampires*, 1916), Judex (*Judex*, 1916), Tin Minh (*Tin Minh*, 1918), Barrabas (*Barrabas*, 1919) adlı film ve diziler yer almaktadır.²⁵⁷

Gerçeküstücülerin Feuillade'den etkilenmelerinin birkaç nedeni vardır. Bunlardan birincisi gerçeküstücülüğün dadanın da etkisiyle benimsediği suç işlemeye, anarşist tavırlara karşı tutumudur. Yönetmenin filmlerinde suç ve suçlu yüceltilmez; ancak suçun kendisi, korkuya neden olan bir şey olarak değil, aksine keyifli bir eylem olarak sunulur. Feuillade'in sinemada çılgınca bulduğu, etkilendiği ve heyecan duyduğu şeyleri özgürce filmlerine katması onu gerçeküstücülerle birleştiren bir diğer ortak nokta olmuştur.²⁵⁸

Feuillade, filmlerinde başkaldırıyı, uyumsuzluğu ifade etmiştir. Bu bağlamda özellikle *Fantomas* toplu başkaldırının bir ifadesi olarak yorumlanabilir. O anti-sosyal suçlu olarak etkili bir örnek oluşturmaktadır. Filmin başkarakteri olan Fantomas, toplumsal kimliği ile gerçeküstücü olarak tanımlanabilir. Karakter, bir kapitalistin yaptığı gibi para kazanmaktadır; ancak bir kapitalistten farklı olarak onu çoğaltmak veya değerlendirmek istememekte, deyim yerindeyse parayı çarçur etmek için kazanmaktadır. Bunun yanı sıra, kişinin içinde saklı olan kötülüğü dışa vurabilmesi, insana kendi bilinçaltının dışarı çıkmak için tetikte duran kötülüğünü anımsatmaktadır. Fantomas, insanın içinde bulunduğu kapitalist topluma karşı savaş açan, haklı olarak ortaya çıkan bir kötülüğü barındırmaktadır. İçinde büyüdüğü topluma saldıran Fantomas, kötülüğü ile herkesi içine alır ve dolaylı olarak da olsa herkesle suç ortaklığı yapar. O insanların ruhunu ele geçirir ve kendi ruhuyla, etrafındaki herkese korku saçar.

²⁵⁷ M. Richardson, (2006), *Surrealism and cinema*, Oxford: Berg Publishers, s.20.

²⁵⁸ Richardson, **a.g.k.**, 2006, s.22.



Görsel 3.15. Louis Feuillade “Fantomas”1913, Fransa.

Gerçeküstücülerin Fantomas’ı sevmesinin nedeni, onun karşı çıktığı kapitalist toplumun kaçınılmaz bir sonucu olarak da sunulmasıdır. Gerçeküstücülerin Feuillade’in filmlerinden etkilendiği gibi onun filmlerde çalışma tarzından da etkilendiği söylenebilir. Bu bağlamda yönetmenin doğaçlamaya dayalı, hızlı ve pratik çözümlere öncelik veren, karakterlerinin davranışlarındaki mantıksızlıktan kaygılanmayan özellikleri gerçeküstücülerin görüşleriyle benzerlik göstermekteydi.

Gerçeküstücüler bahsedilen isimlerle birlikte Amerikan sinemasında yer alan pek çok isimle ilgilenmiştir. Gerçeküstücülerin yayımlamış olduğu *Yazın* dergisinde sık sık rastlanan bu isimler arasında William Hart, Harold Lloyd ve Charlie Chaplin yer almıştır.²⁵⁹

Charlie Chaplin’in oyunculuğu, yönetmenliği, senaristliği ve en önemlisi “Şarlo” karakteriyle, dünyanın en ünlü sinemacısı olarak tarihe geçtiği söylenebilir. Sesli sinemanın ortaya çıkmasına kadar dünyanın birçok yerinde insanlar sinemayı panayır eğlencesi, veya sanat denemeyecek kadar önemsiz bir etkinlik olarak görmüş, özellikle dönemin entelektüel kesimi bu sanat dalını küçümsemiştir. Ancak Charlie Chaplin

²⁵⁹ Kyrou, a.g.k., 2016, s.203.

sadece halkın dikkatini çekmekle kalmamış, bu entelektüellerin de dikkatini çekebilmiştir.²⁶⁰

Chaplin; önemsiz, küçük bir adamın rolüne bürünerek 20. yüzyılın boğuntusunu ve karanlık yüzünü özetleyebilmiş, bu yüzün karanlık tarafını yansıtırken karanlığın karşısına kendisini -komik, yumuşak kalpli Şarlo'yu- koymuş ve komediyle trajedinin zıtlığını olağanüstü bir şekilde oluşturabilmiştir. Gerçeküstücü şair Phillipe Soupault Chaplin hakkında bir kitap bile yazmıştır. Chaplin'in yaşamının anlatıldığı bu denemede, şair, Chaplin'in şu cümleleri ile başlamaktadır:

Ha! Şarlo! Çılgınca seviyorum onu; yaşamımın gönüldeşi o, üzgün saatlerimin arkadaşı. 1911'den beri, Amerika'ya ayak bastığım günden filmlerden para kazanılamayacağına aklım yatıncaya değin şarlo beni yüreklendirmekten, bana başarı sağlamaktan geri kalmadı. Yollara düşen bu zavallı işçiyi, bu korkak, kaygılı, sıska, içler acısı varlığı doğururken bir yergi yaratmaktı dileğim. Baston onuru deyimliyordu, bıyık kurumluluktu, potinler de ölümlü dünya kaygılarının tüm çekilmezliğini belirtiyordu!²⁶¹

Soupault, Chaplin'in sanatını "şiir" olarak adlandırarak, Chaplin'in sözün en güçlü anlamı ile bir ozan olduğunu söylemektedir. Çünkü Chaplin, yaşamın akı ve karasıyla şiirin öz kaynağından beslenmiştir ve bu Chaplin'in çarpıcı, şaşırtıcı bir ozan olduğunu ispatlar niteliktedir.²⁶²

Andre Breton'un yakın arkadaşı yazar Jacques Vaché, Breton'a yazdığı bir mektupta nedensellik ilkesinden bağımsız olan görüntülerin bir arada olduğu gerçeküstücü bir film yapacağından ve orda Charlie Chaplin'in olacağından heyecanla bahsetmektedir. Vaché hayalindeki filmi şöyle tanımlamaktaydı:

...Bir film yapacağım! Çılgın arabalar, hangi tür olduğunu biliyorsun, yıkılan köprüler ve ekrana karşısında birkaç belgeye veya herhangi şeye doğru sürünen erkek elleri ve başka şeyler.. Paha biçilemez yararsızlıkta şeyler! Gece elbiselerinde trajik diyaloglar ve Palmiye ağaçları arkasında gizlice dinleyenler! Ve sonra, tabi ki Charlie Chaplin gülümseyişiyle parlayan gözleri! Bagajda unutulmuş bir polis. Telefon, gömlek kolu, acele eden insanlar, tuhaf ve sarsıntılı eylemler 16 yaşında William R.G.Eddie, milyonlarca üniformalı zenci güzel ve beyaz saçlarıyla, ve boş bir kaplumbağa kabı. Evlenecek.²⁶³

Başta Andre Breton olmak üzere Philippe Soupault, Louis Aragon, Benjamin Péret, Antonin Artaud, Max Ernst, Yves Tanguy gibi hemen hemen tüm önemli isimler sinemayla öncelikle deneme, senaryo, makaleler olacak şekilde sadece yazın alanında

²⁶⁰ A.Bazin, E.Rohmer (1989), *Charlie Chaplin*.(Çev: İlkay Kurdak), İstanbul: AFA Yayıncılık, s.8.

²⁶¹ C.Chaplin'den aktaran. P.Soupault (1978), *Şarlo*. (Çev: Teoman Aktürel), İstanbul: Çağdaş yayınları, s.9.

²⁶² Soupault, **a.g.k.**, 1978. s.9.

²⁶³ J.Vaché (1918), War Letter, *The shadow and its shadow*, Paris; bfi, s.27.

ilgilenmiştir. Yazmış olduğu *Şarlo* kitabıyla Soupaul'un sinemaya yakından ilgi duyması, başka yapıtlarıyla da kendini göstermiştir. Örneğin Soupaul, dönemin sinemayla ilgilenen dergilerinden biri olan *Sic* dergisinin 1918 yılı Ocak sayısında *Sinema Üzerine Yazılar* (*Note sur de Cinema*) adlı yazısında sinemanın önemine ilişkin şunları söylemiştir:

...O dönemden sonra bu harikulade icatlara ilgi duyanlar ağır bir yanılgıya uğradılar; Onlar sinemayı tiyatronun renksiz bir aynasına, dilsiz bir yankısına dönüştürmek istediler. Ve bu yanlış anlamının önünü kimse kesemedi. Sinema ile tiyatro arasındaki ayrım çok önemlidir. Sinemanın aracı olan ekran ile, tiyatronun aracı olan sahne birbirinden oldukça farklıdır. Şimdi bu yeni sanat, onun zenginliğini görebilenler için yeniden icat ediliyor. Onun gücü müthiş, çünkü tüm doğa yasalarını altüst ediyor: zamanı, mekanı, yer çekimini, balistiği, biyolojiyi yerle bir ediyor. Onun gözü daha sabırlı, daha delici ve daha değerli.²⁶⁴

Aynı dergide Soupault'un *Sinemasal Şiir*'i (*Poeme cinematographique*) de yayımlanmıştır. Bu şiirde şairin, kameranın olanaklarından yararlanarak gerçeküstücü sahneler tasarladığı görülmektedir. Soupault'un bu *Sinemasal Şiirleri*'ni değerlendiren Ado Kyrrou, bu metinlerin hem şiirin hem de sinemanın özelliklerini taşıdığını belirtmektedir: "Soupaul için 'sinema, insanın gözünün gerçeğe pek fazla sadık kalmayan retinasına göre çok daha zengin bir insanüstü gözdür'; bu nedenle ruhun insanüstü bir boyutu olan şiiri yalnızca o aktarabilir."²⁶⁵

Gerçeküstücü şairler arasında sinemayla yakından ilgilenen Soupault, hiçbir zaman bir film projesini gerçekleştirmiş olmasa da, sinemaya olan ilgisini kaybetmemiştir. 1920'li yıllarda *Yazın* dergisinde birçok sinema yazısı yayımlayan şairin, çekim aşamasına gidemeyen bir senaryosu da bulunmaktadır. Bu senaryolardan birinde şair, insanın bedenindeki kan dolaşımı ile Paris kentinin dolaşımını sinemasal olarak birlik içerisinde tasarlamıştır. Daha sonra bu kan dolaşımını sağlayan yürek çalınacak ve Paris'te kovalamaca, aksiyon başlayacaktı. Uzun aramalardan sonra kalp modern bir laboratuvarda bulunacak ve aynı anda patlayacaktı. Soupault'un yönetmen Jean Vigo tarafından filmleştirilmesini istediği *Çalınan Yürek* (*Coeur vole*) adlı senaryo, Jean Vigo'nun ölümü ile hiçbir zaman gerçekleştirilememiştir.²⁶⁶

Gerçeküstücüler içerisinde sinemaya ilgi duyan isimlerden biri de Andre Breton olmuştur. Breton sinemanın özünde gerçeküstücü olduğu fikrini savunmuş ve gerçekleştiremese de birçok proje ortaya koymuştur. Breton ile kendisi gibi sinemayla

²⁶⁴ P.Soupault (1918), *Note I sur le Cinéma*. Paris: Sic, January, N:25, p.1.

²⁶⁵ Kyrrou, a.g.k., 2016, s.203.

²⁶⁶ Kyrrou, a.g.k., 2016, s.204.

yakından ilgilenen Man Ray ve Paul Eluard'la 1935 yılında Paris'te yazar dostlarından biri olan Lise Deharme'nin (1898-1980) kır evindeyken bir film yapmayı planlamışlardır. Bu filmin senaryosu doğaçlama bir şekilde Breton ve Eluard tarafından yazılırken, Man Ray ise yapım aşaması uzun sürmeyecek olan bu filmin yönetmenliğini üstlenmiştir. Film Andre Breton'un sabırsız oyunculuğu, Man Ray'in yaşadığı teknik sorunlar, vs. gibi durumlardan dolayı tamamlanamamış, geriye sadece *Sinemasal Sayıklama Taklidi Denemesi* (*Essai de simulation de delire cinematographique*, 1935) başlıklı birkaç fotoğraf kalmıştır.²⁶⁷



Görsel 3.16. Andre Breton, Man Ray, Paul Eluard “Sinemasal Sayıklama Taklidi Denemesi”1935, Fransa.

Andre Breton sonuçlanamayan birkaç film projesi daha yapmıştır. Bunlardan birinin bir edebiyat uyarlaması olması planlanmıştır. Breton sinemayı kendi başına güçlü bir anlatım biçimi olarak görmüş ve edebi yazıların sinemaya uyarlanmasına sıcak bakmamıştır, ancak Barbet d'Aurevilly'nin (1808-1889) *Kızıl Perde* (*le Rideau cramoisi*) adlı eserini sinemaya uyarlamayı istemiştir. Bunun nedeni ise, yazarın eserindeki erotik yoğunluğun ve bir bilmece olarak kurulan kadın kahramanların uyandırdığı ilgidir. Tamamen deneysel olarak üretilmesi planlanan film, yapımcılar

²⁶⁷<https://ombresblanches.wordpress.com/2013/04/03/a-forest-pt-7-my-delirium-with-andre/>

tarafından risk almayı gerektirdiği için kabul edilmemiş ve proje yapım aşamasına dahi girememiştir. Bu durumu gerçeküstücülüğün sinema alanında etkin olduğu ikinci dönemde başka projeler de izlemiştir. Örneğin 1930 yılında Louis Aragon'un senaryosundan yola çıkarak Albert Valentin'in yapmak istediği *Üçüncü Faust (le Troisième Faust)* adlı filmin de yapımcılar tarafında geri çevrilmesi gibi.²⁶⁸

Sinema ile yakından ilgilenmiş olan bir diğer gerçeküstücü şair, Antonin Artaud'dur. Daha çok oynadığı filmlerle adı anılan Artaud'nun gerçekleşmemiş birçok film projesi ve senaryosu vardır. Artaud'nun senaryoları arasında en çok dikkat çekenlerden örnek verilecek olursa, bunlardan biri *În Les 32 (32'ler)* adlı, gerçek olaylara dayanan bir hikayeden yola çıkılarak yazılan senaryodur. 32'ler, 32 kadını öldürerek bir mahzende 32 kasanın içinde saklayan bir vampiri konu edinmekteydi.²⁶⁹ Artaud'nun başka bir senaryosu ise, Ado Kyrrou'a göre, ileride gerçeküstücü sinema örneklerinin en iyilerinden biri olabilecek niteliklere sahip olan adsız bir senaryodur. Bu senaryo, Moğolistan sınırlarının yakınlarında savaş durumunda olan iki ülkenin arasında yaşanan sürekli gerginliğe ve savaşa son vermek amacıyla 'Uygur' adlı bir ulusun her iki ülkeye gerçeküstücü bir şiir göndermesi ve bununla beklenen barış yerine savaşın daha da büyümesini konu edinmektedir. Kyrrou'ya göre, bu senaryonun konusu, hikayenin içinde yer alan 'şaşırtmalı komiklikler'den ve 'kapalı anıştırmalar'dan daha önemli değildir. Senaryoya canlılığını ve sürekliliğini veren tam da bu tıka basa doldurulmuş komiklikler ve anıştırmalardır.²⁷⁰

Gerçeküstücü şair Antonin Artaud sinemada sadece görüntünün iletebileceği ilkel veya içgüdüsel dili oluşturmaya çalışmıştır. Bu bağlamda şair, mantığını tamamen dışlayarak, kişinin kendi iç dünyasını sinema aracılığıyla keşfedebileceğini savunmuştur. Bu görüş, yani anlatımda sadelik ve bu yolla oluşturulan görsel dil, sinemanın bir başka şairi olan Sergei Eisenstein'in görüşleriyle benzerlik içerisindedir. Eisenstein da, sinemada sözlü anlatımın birincil öneme sahip olmadığını, bunun yerine duysal ve imgesel düzlemin düşüncüyü ifade etmede önemli bir yere sahip olduğunu belirtmiştir. Eisenstein'a göre, mantıklı karmaşanın yoğun olduğu gelişmiş halkların dili yerine, sinemada sade ve ilkel halkların dilinin imgesel ve eğretilmeli anlatımına yer verilmelidir.²⁷¹ Eisenstein kurgu yöntemini geliştirerek bu bağlamda yeni bir görüntü

²⁶⁸ Kyrrou, a.g.k., 2016, s.208-209.

²⁶⁹ Kyrrou, a.g.k., 2016 s.200.

²⁷⁰ Kyrrou, a.g.k., 2016, s.200-201.

²⁷¹ P.Wollen, *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Çev: Zafer Aracagök), İstanbul: Metis Yayınları, s.48.

dili oluşturmaya amaçlarken; Antonin Artaud da, sinemayı içgüdüsel olanın algılanabileceği yeni bir iletişim aracı olarak görüp, bunun nasıl gerçekleştirileceğinin arayışı içinde olmuştur.

Antonin Artaud gerçeküstücülüğün kurulduğu yılda *Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu*'nun (*Bureau de Recherches Surrealistes*, 1924) başına geçmiş ve bu dönemde *Gerçeküstücü Devrim* adlı derginin birkaç sayısının editörlüğünü yapmakla beraber, aynı zamanda birçok senaryoya imza atmıştır. Ancak bu senaryolar ileriki yıllarda ya kaybolmuş, ya başka isimle imzalanmış, ya yapım aşamasında yarım kalmış, ya da çekilmiş ama beklenen sonucu vermemiştir. Tüm bunların yanı sıra Antonin Artaud gerçeküstücü sinema ile yakından ilgilenen ve sinemanın gücünün farkında olan önemli kişiler arasında yer almıştır. Artaud'nun senaryolarını yazdığı dönem, yani akımın ilk dönemi, Breton'un 'içgüdüsel dönem' olarak adlandırdığı döneme tesadüf etmektedir. Bu dönem oldukça kısa sürmüş, 1925 yılında gerçeküstücülük 'mantıksal dönem'e girmiştir. Bu ikinci dönem ilkinden farklı olarak, gerçeküstücülüğün otomatizm ve hayallerle ilerleyemediğinin saptanmasıyla, 'nesne üstünde düşüncenin üstünlüğünün, düşünce üstünde nesnenin üstünlüğüne bıraktığı dönem' olarak adlandırılmıştır. Özellikle sinema alanında gerçeküstücülerin üretimlerinin başarılı sonuçlar vermesi, akımın mantıksal olana doğru yön değiştirdiği dönemle ilgilidir. Sinema; resim, müzik veya heykel gibi kişinin sadece kendi iç dünyasıyla baş başa kalarak yaratımını tamamlayacağı bir sanat alanı değildi ve sinemanın kolektif üretime dayandığının farkında olan gerçeküstücüler, onun mantıktan ayrı düşünölmeyeceğini de biliyorlardı. Bu bağlamda gerçeküstücü sinemada imgenin, çarpıcılık açısından en çok şiirle yakınlık kurmasına karşın, üretimde mantığa ve kurgu ilkelerine dayandığı için en uzak olduğu disiplin yine şiir olmuştur. Sinemada mantığın gerekliliğini kabul eden gerçeküstücüler Artaud gibi dili iletişim aracı olarak tamamen dışlamadan düşüncenin baskın kodlarını kırmayı ve var olan gerçekliğin içinde yeni, farklı bir ifade şekli oluşturmaya istemiştir. Onlar, sinemanın bir gösteri salonuna toplaşan topluluğa seslendiğinin bilincinde olarak filmler yapmayı istemiş, bilinen sinema dilini kullanmasalar bile, tamamen us dışı bir tutum da sergilememişlerdir.²⁷²

3.3.2. Gerçeküstücü sinemaya giden yol; avangard filmler

Sinemada gerçeküstücülüğün ilk dönem filmlerine bakıldığında, avangardın içerisinde yer alan gelecekçilik, dışavurumculuk, izlenimcilik, soyut sanat, dada,

²⁷² P.Hammond (1978), *The Shadow and its Shadow*. London: British Film Institute, s.55.

kübizm, simgecilik gibi çok sayıda 20. yüzyıl modern sanat akımlarının etkisini taşıdığı görülmektedir:

1918-1933 yılları arasında, alternatif film söylemlerinin keşfine dair hayret verici sayıda çeşitlilik gözlenmiştir. Bunlar arasında hızla büyüyen üç önemli avangard hareketin varlığından söz edebiliriz: Fransız izlenimciliği (1918-1929), Alman dışavurumculuğu (1920-1927) ve Sovyet kurgusu (1925-1933). Bununla birlikte 1920’li yıllardan itibaren bağımsız deneysel sinema dahilinde gerçeküstücülüğün, dadanın ve soyut filmlerin izlerini görebilmek de mümkündür.²⁷³

Sinema tarihinde avangard filmlerin yapımı belirgin olarak 1920 yılından itibaren başlamıştır. İlk avangard filmler Avrupa’da avangard etkinliğin içerisinde yer alan dönemin yazar ve ressamlarından oluşmaktadır. Bu dönemin sinemasının özelliklerine bakıldığında, sinemanın gelişim sürecinde temelini oluşturan hikaye anlatımının dışlandığı, bunun yerine “alternatif, ticari, anlatısal olmayan” sinema anlayışının geçtiği görülmektedir.²⁷⁴ Bununla birlikte, sinema kuramcısı Kracauer bir dizi avangard film örneğinin gişe hasılatını dikkate alarak hikayeden kopmadıklarını belirtmektedir. Yazar bu bağlamda örnek olarak birkaç film sıralar; Louis Deluc’tan (1890-1924) *Ateş* (*Fievre*, 1921), Germain Dulac’tan *Gülümseyen Madam Beudet* (*La souriante Madame Beudet*, 1922) ve Dimitri Kirsanoff’dan (1899-1957) *Menilmontant*, (*Menilmontant*, 1926). Kracauer’a göre klasik hikaye anlatımının dışında olan ve belirsiz bir hikaye örgüsü olan bu filmlerin avangard etkinlik içerisinde yer almasına olanak sağlayan en belirgin ortak özellik, bu filmleri oluşturan hikayelerin aynı zamanda gerçek hayatı yansıtır olmasıdır. Yazar ardından, belirtilen örneklerden ziyade avangardın sinemada ilgisini çeken ilk şeyin hikayesiz yapıtlar oluşturmak olduğunu eklemektedir.²⁷⁵

Avangard dönem filmlerinde hikayeden kaçınıldığı gibi, bir dizi eski teatral ve edebi unsurlardan da kaçınılmıştır. Yönetmenler bu bağlamda da kendilerinden, kendi iç dünyalarından ve deneyimlerinden yola çıkarak bunu sinemasal dilde aktarmayı istemişlerdir. Filmlerde kullandıkları hızlı kesmeler, yakın plan çekimleri, alışılmadık kamera açıları, ağır çekimler gibi deneysel teknik yaklaşımlar bu bağlamda avangard dönemin sinemasal dilinin belirgin özellikleri arasında yer almaktadır. Avangard filmlerin bir diğer ortak özelliği, sinemanın teknik gerçekliğini, yaşamın kendiliğinden olan fiziksel gerçekliğini yansıtmada kullanmaya eğilimli olmalarıdır. Burada bahsi

²⁷³ K.Thompson, D.Bordwell (2003), *Film history*, McGraw-Hill, s.82.

²⁷⁴ Kovacs, a.g.k., 2010, s.28.

²⁷⁵ Kracauer, a.g.k., 2014, s.363-364.

geçen fiziksel gerçekçilik belgesele, doğada saklı kalan ve daimi olan hareketliliğin görselleştirilmesine duyulan ilgiyi ifade etmektedir. Avangard film yönetmeni olan Germaine Dulac, bu gerçeklik türüne örnek olarak doğada yer alan maddelerin oluşumunun ya da mikropların yaşamı ve evriminin yer aldığı belgesellerin ‘katıksız sinema’ (*cinema pure*) anlatısına ait olması ve bu sinema görüşünü yansıtmayı göstermektedir. Bu görüş avangard sinemacıların eserlerinde daha çok kent yaşamının gerçekliğinin ifadesi şeklinde belirmiştir. Bu tür belgesellerin Paris sokaklarını ve buradaki yaşamı yansıtmayı dikkat çekmektedir. Örneğin, Georges Lacombe (1902-1990) *Tarak Bölge* (*La zone*, 1928) adlı belgeselinde ‘banliyö hüznü’nün yarattığı durumları yansıtırken, avangard sinemanın öncü isimlerinden Rene Clair’in *Kule* (*La Tour*, 1928) filminde Eyfel Kulesinin görünümünü bir araya getirdiği görülmektedir. Cavalcanti’nin *Sadece Saatler* (*Rien que les Heures*, 1928), Walther Ruttmann’ın (1887-1941) *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (*Berlin: Symphony of a Metropolis*, 1927), Arne Sucksdorff’un (1917-2001) savaş sonrası filmi *Maniskor* (*Manniskor i stad*, 1947) gibi birçok film şehir ‘senfonisi’ne öncülük etmektedir.²⁷⁶

Anlatımda belgesele öncelik veren pek çok avangard yönetmenin başlıca amacı hikayeyi sinemadan çıkarmaktı. Bu görüşten hareketle, sinemada yaşamın kendisini gerçek hatlarıyla yansıtmak istemişlerdir. Bu noktada sinemada hikayenin düz çizgisel anlatımını dışlayan dada, kübizm ve gerçeküstücülük gibi avangard sanat akımları belgesel ve gerçekliğin sinemadaki yansımasını; sinemada anlatımın kısıtlanmasının bir başka türü olarak değerlendirmiştir. Onlara göre, nasıl ki hikayenin egemenliği ortadan kalkıyorsa, doğallığın fiziksel görüntüsü ile sınırlı, kısıtlayıcı anlatım da yetersiz olduğu için sinemadan uzaklaştırılmalıydı. Bu düşüncüyü paylaşan sanatçılara göre, içinde dış gerçekliği barındıran filmler, yaratıcısının hayal gücüne, yaratıcılığına ve buradan hareketle ortaya çıkacak biçime kısıtlama getiriyordu. Bu noktada Kracauer şunları belirtmektedir:

İmgelerin bir olay örgüsünün gereklerine tabi kılanlara karşı imgelerin üstünlüğünü savundukları, görünen hareketi filmin asıl unsurlarından biri olarak kabul ettikleri ve mevcut fiziksel fenomenleri filmin bünyesine dahil etmeye tenezzül ettikleri doğrudur, ama bütün bunlar dış kısıtlamalardan tam bağımsızlığın peşine düşmelerine ve saf sinemayı otonom sanatsal ifadenin bir aracı olarak tanımlamalarına engel olmamıştır.²⁷⁷

²⁷⁶ Kracauer, a.g.k., 2016, s.366.

²⁷⁷ Kracauer, a.g.k., 2016, s.366-367.

Kracauer, avangard görüşün bu yaklaşımını bir zamanlar avangard sanatçı olan Brunius'in sözleriyle desteklemektedir. Brunius sinemayı "sanatların en az gerçekçi olanı" diye tanımlayarak, 1920'li yılların avangard görüşünün sinemadaki yansımaları şöyle tanımlamıştır: "Yeni bir iddia ortaya atılıyordu – tıpkı şiir veya resim gibi filmin de hem gerçekçilik dem de didaktizm, hem belgesel hem kurmaca ile bağlantılarını koparıp hikaye anlatmayı reddetmeye ve hatta biçim ve hareketleri doğadan kopyalamak yerine kendisinin yaratmaya hakkı vardı."²⁷⁸

Bu aktarılanların ışığında, avangard sanatçıların sinemada yöneldikleri amaçlar şöyle özetlenebilir: "Üzerinde çalışmayı seçtiği malzemeyi doğada bulunan görüntüleri taklit ederek değil, iç itkilerinin bir ürünü olan ritimlere göre düzenlemek ister. Şekilleri kaydetmek veya keşfetmek yerine icat etmek ister. İmgeleri yoluyla, bu imgelerin bir içerimden ziyade kendi tahayyüllerinin dışı doğru bir yansıması olan içerikleri aktarmak ister."²⁷⁹ Benimsenen bu amaçların ilk dönem avangard etkinliğin bir dizi filminde karşılık bulduğu görülmektedir. Bu filmlerden biri René Clair'in *Perde Arkası* (*Entr'acte*, 1924) filmidir. Film avangard sinemanın ilkelerin benimsemenin yanı sıra gerçeküstücü sinemanın doğuşuna ilham kaynağı olabilecek görüntü estetiğini de içermektedir. Film, gerçeküstücülüğün manifestosunun yayımlandığı yıl, sonradan akıma katılacak olan ressam Francis Picabia'nın (1879-1953) yazdığı ve besteci Erik Satie'nin (1866-1925) müziklerini bestelediği *Mühlet* (*Relaché*, 1924) adlı balenin perde arkasının yansıtılmak istenmesi üzerine Rene Clair tarafından sinema diline aktarılmıştır. Filmin senaryosu, büyük ölçüde, Picabia'nın 1924 yılında 391 isimli avangard dergide yayımlanmış olduğu *Anilik* (*Instantanéisme*, 1924) bildirisine dayanmaktadır. Bildiri şöyledir:

ANİLİK: Dünyü istemiyor.

ANİLİK: Yarını istemiyor.

ANİLİK: 'Entrachats' istemiyor.

ANİLİK: Güvercin kanatları yapıyor.

ANİLİK: Büyük adamlar istemiyor.

ANİLİK: Yalnızca bugüne inanıyor.

ANİLİK: Herkes için özgürlük istiyor.

ANİLİK: Yalnızca yaşama inanıyor.

²⁷⁸ Brunius'den aktaran, Kracauer, **a.g.k.**, 2016, s.367.

²⁷⁹ Kracauer, **a.g.k.**, 2016, s.367.

ANİLİK: Yalnızca sonsuz harekete inanıyor.

Tek hareket sonsuz harekettir.

Anilik, söyleyecek sözü olanlar içindir. Bu bir hareket değildir.

Bu sonsuz harekettir!²⁸⁰

Picabia'nın manifestosunun hareketin sürekliliğinin önemsenmesi, hızın kutsanması gibi özellikleriyle izlenimciliğe yaklaştığı; bununla birlikte, her şeyi dışlaması ve sadece özgürlük arayışı içinde olmasıyla Picabia'nın dada ile birlikte benimsediği görüşleri yansıttığı söylenebilir. Manifesto'dan hareketle yapılan *Perde Arkası* filmi, Picabia'nın sinema ve balenin olanaklarının bütünleştirilmesi isteği sonucunda ortaya çıkmış ve bu bağlamda akıldışının yüceltilerek, var olan nesnel gerçekliğin karşısında farklı görsellerin uyum içinde bir paralellikle sunulması ile gerçeküstücü estetikle uyum içinde bir tutum sergilemiştir.

Bir diğer film avangard düşüncenin önemli isimlerinden olan Man Ray'in yönetmenliğini yapmış olduğu ve senaryosunu Robert Desnos'nun yazdığı *Denizyıldızı* (*L'etoile de Mer*, 1928) filmidir. Bu film avangard sinemanın deneysel yaklaşımla yapılan dikkat çeken ilk filmleri arasında yer alırken, aynı zamanda biçimsel olarak gerçeküstücü söyleme yaklaşan filmler arasında yerini almıştır. Film Desnos'nun yaşadığı aşkı şiirleştirmesinden yola çıkarak çekilmiştir.²⁸¹

Desnos, bir iş gezisi için ülke dışına çıkmadan önce arkadaşları ile bulunduğu bir veda yemeğinde yaptığı konuşmanın sonunda *Denizyıldızı* adlı bir şiir okumuştur. Veda yemeğinin konukları arasında yer alan Man Ray şiirden etkilenmiş, şiirdeki imgelerin gerçeküstücü bir filmi anımsattığını belirterek, şiirden yola çıkarak bir film yapacağını söylemiştir:

Desnos'nun şiiri film senaryosu gibi, on beş ile on iki dizeden oluşuyor ve her bir dize bir yerin veya bir kadının ya da adamın belirgin ancak uzak görüntüsünü temsil ediyor. Çarpıcı herhangi bir hareket yok, ancak her bir öge, olası bir hareketin habercisi. Bir kadın sokakta gazete satıyor. Yanındaki küçük sehpa üst üste konulmuş gazeteler var, gazetelerin üstünde ise, içinde deniz yıldızı olan bir kavanoz. Bir adam geliyor, kavanozu kaldırıyor, kadınsa gazeteleri alıyor ve beraber gidiyorlar. Merdivenleri tırmanarak bir eve giriyorlar, kadın gazeteleri bırakıp adamın karşısında soyunmaya başlıyor. Adam onu izliyor ve kadın yatağa uzandığında adam kadının elini öperek veda ediyor, giderken deniz yıldızını kendisi ile götürüyor. Adam evine geldiğinde kavanozun içeriğini incelemeye başlıyor. Daha sonrasında kadının kendi evinde çıplak görüntüleri, adamın saçını okşadığı görüntüler,

²⁸⁰ F.Picabia (1924), *Le' instantaneisme*. Paris: 391, No:17, p.1

²⁸¹ Kracauer, **a.g.k.**, 2016, s.378.

kafasında Frigya kasketi, çarşafa sarılı ve elinde bıçakla kadının görüntüleri, ateşin yanında durduğu ve esnediği görüntüler bir birini sıralıyor. Bir dizede adam sokakta gazeteyi alır ve politik haberlerin başlığına göz atar ve şiir kadınla adamın buluştukları aynı yolda son bulur.²⁸²

Man Ray'ın şiirden yola çıkarak yaptığı *Denizyıldızı* filmindeki gerçeküstücü yaklaşımın en önemli noktalarından biri; rüya sembolizminin kullanılması, düşle gerçeğin iç içe geçtiği atmosferin bilinçli olarak tasarlanmış olmasıdır. Film buğulu bir camın görüntülerini anımsatan optik bir lensle çekilmiş ve ilk sahnelerinden itibaren düşsel bir hava yaratılmıştır. Biçimin ön plana çıktığı, rüya sembolizminin bilinçli kullanımı, düşle gerçekliğin iç içe geçtiği mekan ve zaman arasında kurulan bağlantılar, aşk ve erotizmin farklı nesneler üzerinden sunulması, vb. filmi gerçeküstücülüğe yaklaştıran nedenler arasındadır.

Bahsedilen her iki film de gerçeküstücü yaklaşımlar benimsemiş olsa da; tarihsel olarak değilse bile, nitelik olarak gerçeküstücü sinemanın doğuşuna ilk adımı 1929 yılında Louis Bunuel ve Salvador Dali atmıştır. Kracauer sinemada gerçeküstücülüğün doğuşu şöyle ifade etmektedir:

...Gerçeküstücülük hareketi ivme kazandı ve bunun etkisiyle avangardda rüya sekanslarını, psikolojik gelişmeleri, biliçdışı veya bilinçaltı süreçlerini vb. ekrana aktarmaya girişti – bunların çoğu Freud'dan, biraz da Marksizmden esinlenmişti (...).Örneğin Man Ray'ın çarpıtılan ve yapay yollardan flulaştırılan görüntülerle Robert Desnos'un bir aşk şiirini görselleştiren *Denizyıldızı* filmi soyutlamalara ve sinematik dile dalan ritmik 'katıksız sinema'dan 'gerçeküstücülük' trendi denebilecek bir eğilime geçişe işaret ediyordu. Dönemin en orijinal ve temsil edici gerçeküstücü çalışması Louis Bunuel ve Salvador Dali'nin *Bir Endülüs Köpeği*'i (*Un Chein Andalou*, 1929) filmiydi.²⁸³

3.3.3. Gerçeküstücü sinemanın doğuşu ve Bir Endülüs Köpeği

Bir Endülüs Köpeği, ismini Luis Bunuel'in yayınlanmamış bir şiirinden (*Le Chein Andalou*) almış ve herhangi bir akılcı mantık devamlılığına dayanmaksızın filmin yönetmeni Bunuel ve arkadaşı Dali'nin rüyalarından hareketle yazılmış bir metnin sinema diline uyarlanması sonucu ortaya çıkmıştır. Bunuel 1927-1928 yıllarında sinemaya olan ilgisinin arttığını, bu dönemde İspanya'da avangard film gösterileri düzenlediğini ve arkadaşları ile hep bir film yapma hakkında konuştuğunu

²⁸² M.Ray (1963), *Self Portrait*. Boston: Little Borw and Company, s.265.

²⁸³ Kracauer, **a.g.k.**, 2016, s.374.

belirtmektedir.²⁸⁴ Bu dönemde Dali ile birlikte oldukları bir tatil döneminde birbirlerine rüyalarını anlatmaya başlamışlar, sonrasında Dali'nin “bu düşlerden yola çıkarak bir film yapsak nasıl olur?” demesi üzerine, rüyalarını birleştirip bir senaryoya dönüştürmeyi ve film yapmayı planlamışlardır. Bunuel senaryo yazım anını şöyle anlatmaktadır:

Dali bana “dün gece avucuma yuva yapan karıncaların olduğu bir rüya gördüm” dedi. “Ben de birinin gözünü kestiğimi gördüm” dedim. Senaryoyu altı günde kaleme aldık. Birbirimizi o kadar iyi anlıyorduk ki hiç tartışmadık. Aklımıza gelen ilk imgeleri kabul ederek çalıştık. Kültürden ya da eğitimden kaynaklanan herhangi bir şeyi sistemli şekilde reddettik. Bizi şaşırtan ve tartışmasız kabul ettiğimiz imgeler olmaları gerekiyordu. Mesela bir kadın, kendisine saldıran bir adama karşı kendini savunmak için bir raketi eline alıyor. Adam sonra etrafına bakıp bir şeyi arıyor (şimdi Dali'yle konuşuyorum):

“Başka ne görüyor?”

“Uçan bir kurbağa?”

“Kötü fikir!”

“Bir şişe konyak.”

“Kötü!”

“Peki. İki iplik görüyorum.”

“Tamam ama iplerden sonra ne geliyor?”

“Adam ipleri çekiyor ve düşüyor, çünkü ucunda çok ağır bir şey bağlanmış.”

“İplerin ucunda iki büyük asma tabağı geliyor.”

“Başka?”

“İki misyoner rahip.”

“Sonrasında?”

“Bir bombardıman silahı.”

“Kötü. Lüks bir koltuk.”

“Hayır, büyük bir piyano.”

“Çok iyi, piyanonun üzerinde bir katır var.”

“Hayır. İki çürüten eşek leşi.”

“Harikulade!”

Bu şekilde gidiyordu. Muhtemel açıklaması olmayan irrasyonel imgeler sunmamız gerekiyordu.²⁸⁵

Bunuel ve Dali'nin rüyalardan yola çıkarak yazdığı senaryonun sonucunda, Bunuel'in de dediği gibi “psikolojik, kültürel, mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşüncelerin ve görüntülerin benimsendiği” bir film ortaya çıkmıştır.²⁸⁶

²⁸⁴ L.Bunuel (2016), *Aydaki Adam*. (Çev: Tolga Yalur), İstanbul: Agorakitaplığı, s.27

²⁸⁵ Bunuel, **a.g.k.**, 2016, s.28-29.

²⁸⁶ L.Bunuel (1929), *Un chein andaolu*. Paris: La Revalution Sürrealiste, No.12, Dec. Ss.34-37.

Bir Endülüs Köpeği'nde diğer avangard filmlerde olduğu gibi birbiriyle bağlantılı sahnelerin olmasına rağmen, filmin sabit bir hikaye yapısı bulunmamaktadır. Film, bir erkeğin bir kadına olan karşılıksız aşkı ve arzularından bahsetmektedir. Filmin daha ilk sahnesinde anlam bağlantılarının dışında sıralanan görüntüler, seyirciyi korkunç bir şoka uğratarak sonraki sahnelerde de etkisini korumaya devam etmektedir. Örneğin, bir sahnede filmin başkahramanları olan kadın ve erkek, pencereden dışarı bakarlar ve bu anda dışarıda bir arabanın yolda duran bir kadına çarptığı görünür. İzlenen bu manzara karşısında adam birden yanındaki kadına şehvetle bakmaya başlar ve ölümle ırza geçme, şehvet bir bütün içerisinde sunulur. Şehvetin en coşkulu anında adamın ağzından kan gelmesi, ellerinde yuva yapan karıncaların yavaş-yavaş adamın elini kaplaması gibi sahneler ile gerçeküstücü şaşırtma, çılgınlık, olağanüstülük gibi ilkelerin sinema teknikleri aracılığıyla birbirinden bağlantısız bir şekilde sıralandığı görülür.²⁸⁷

Bir Endülüs Köpeği, sinemada bugün bile izlendiğinde insanı düş dünyasına taşıyabilen, şaşırtıcı görüntülerin yer aldığı bir rüya tesirini korumaktadır. Filmin gerçeküstücü sinemanın doğuşuna atılan ilk adım olduğu ve sinemada gerçeküstücü estetiğe yön verdiğine ilişkin birçok yorum bulunmaktadır. Bir gerçeküstücü yönetmen olan Jean Vigo, *Bir Endülüs Köpeği*'nin şiir biçiminde geliştirilen ruhsal bir dram olduğunu ve bunun yanı sıra toplumsal bir filmin gerektirdiği özellikleri içerdiğini belirtmektedir. Vigo'ya göre, bu film birçok yönden bir temel yapıt olma özelliğine sahiptir: Filmin sahneye konulmasındaki güven, sahnelerdeki ışıklandırmanın ustalığı, görsel çağrışımların düşünsel çağrışımlara yön vermedeki yetkinlik, düşlerin sağlam mantığı ve en önemlisi bilinçle bilinçaltının çatışmasının hayranlık verici bir biçimde görselleştirilmesi. Vigo aynı zamanda *Bir Endülüs Köpeği*'nin toplumsal yönden özlü ve cesur bir film olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda film döneminde az rastlanan bir türdür.²⁸⁸

Bunuel'in kendi rüyalarından hareketle irrasyonel görüntüleri sıralayarak oluşturduğu imgeler, Breton'un Reverdy'den yola çıkarak *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da ortaya koyduğu şiirsel imge tanımına uygun düşmektedir. Burada şiirsel imgenin gücünü oluşturan şey, yan yana getirilen görüntülerin uzaklığı ile ölçülmektedir. Bunuel bu ilkeyi benimser gibi, görüntülerini gerçeküstücü imgeyi

²⁸⁷ A.Gevgili (1989), *Çağını sorgulayan sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları, s.35.

²⁸⁸ J.Vigo. (1963), *Un chein andalous*. L'Avant – Scene, N.27-28, s.10.

ortaya çıkaracak biçimde oluşturmuştur. Burada önemli görülen bir nokta, Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği*'ni gerçeküstücülükle henüz tanışmadığı bir zamanda çekmiş olmasıdır. Henüz gerçeküstücülüğe katılmadığı bir dönemde yönetmenin filminin sinemada gerçeküstücü filmlerin ilk güçlü örneği olarak görülmesinin nedeni, Bunuel ve Dali'nin kendi bilinçaltı gerçekliklerinin rüyalarda ortaya çıkan simgelerini yakalayarak bunu sinema diline aktarabilmiş olmalarıdır. Bir diğer neden ise, Bunuel'in ifade ettiğine göre, alışılmışın dışında bir film yapmak ve insanlarda 'tiksinme' hissini uyandırmak istemeleridir.²⁸⁹ Bu noktada Bunuel'in sinema dilinin oluşmasında ve onun gerçeküstücü bir sanatçı olarak sinemaya başlamasında yaşamı ile bağlantılı bir dizi etkenin olduğunun belirtilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

3.3.4. Gerçeküstücülüğe giden yolda Luis Bunuel

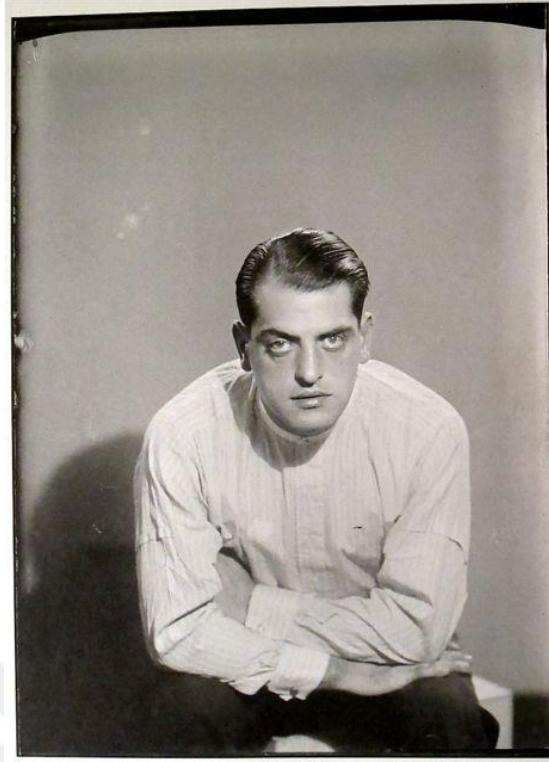
Jean Vigo, *Bir Endülüs Köpeği*'ni yorumlarken, Bunuel'in her şeyden önce bir İspanyol olduğunun belirtilmesi gerektiğine vurgu yapmakta ve ardından Endülüs'te çok iyi bilinen bir atasözünü aktarmaktadır: Bir Endülüs Köpeği uluyor, peki ölen kim?²⁹⁰

Filme ismini veren yukarıdaki ifade, İspanyol bir atasözünden başka bir şey değildir ve herhangi tutarlı veya mantıklı bir açıklaması bulunmamaktadır.²⁹¹ Bunuel'in filme bu adı vermesinin nedeninin bu anlamsızlık olduğu veya insanın ölümünü haber veren bir köpeğin ulumasındaki ürkütücülüğü, huzursuzluğu, film izlendiği zaman ortaya çıkan rahatsızlığı çağrıştırdığı varsayımının gerçeklik payı bir kenara bırakılacak olursa, filmin isminden başlayarak Bunuel'in bir İspanyol olarak kendini ortaya koyduğu ve Vigo'nun da dikkat çekmek istediği noktanın bu olduğu açıktır.

²⁸⁹ Bunuel, **a.g.k.**, 2016, s.29.

²⁹⁰ Vigo, **a.g.k.**, 1963, s.5.

²⁹¹ H.Savaş (2018), Endülüs: Lorca'nın Çingenesi, Bünuel'in Köpeği. *Sözcükler*, N.72, s.101.



Görsel 3.17. *Luis Bunuel, 1929, Paris.*

Luis Bunuel 1900 yılında İspanya'nın Kalanda ilinde doğmuştur. Doğduğu yer gelişmemiş, verimsiz toprakları olan, sade, yoksul sayılabilecek bir yerleşim yeridir. Fakat Bunuel zengin bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldiği için bulunduğu yerin yoksulluğu onu etkilememiştir. Kalanda'da büyük bir malikanede büyüyen Bunuel, 6 yaşında Zaragoza'da bir Cizvit okuluna yazılmış ve çocuk yaşlarında çok çalışkan bir öğrenci olarak ailesini ve özellikle onun yetişmesinde katı kuralları olan annesini gururlandırmıştır. Bunuel'in büyüdüğü yer, kendi hatıralarında anlattığı kadarıyla, kapalı, dar bir görüşün hakim olduğu bir İspanyol ilidir. Bu hayatın zorluklarını büyüdükten sonra anlamaya başlayan yönetmen; içinde bulunduğu topluluğun dini inançlarına ve bununla beraber burjuvaziye karşı yıkıcı bir tutum takınmış, bir taraftan içinde bulunduğu çevrenin gerçekliğini yaşarken, bir taraftan da tiyatroya, resme, müziğe ilgisinin uyanmasıyla sanatsal eğilimlerde bulunmuştur. Şöyle ki, Bunuel, ailesinin hediyesi olan tiyatro setini kurarak çocuklara oyun gösterileri hazırlamış, bazen rahip kılığına girip insanlara şov yapmış, 13 yaşında kemanla ilgilenmeye başlamış ve sanatın birçok alanına olan ilgisi yaşamı boyunca devam etmiştir. Eğitimini aldığı Cizvit okulunda uzun yıllar boyunca hem sanat, hem doğa bilimleri hem de sporla ilgilenen Bunuel'in ilerleyen yıllarda oluşan sinema görüşünün, üslubunun anlaşılması

için, onun İspanyol olarak doğduğu Katalan kültürüne ait olduğunu ve bir zamanlar ailesinin de dahil olduğu burjuva bir kültürden geldiğini bilmek gerekmektedir. İspanyolların Tanrıya olan inancı ve küfre yatkın dili, Bunuel'in filmlerinde 'Tanrıya sövgü' şeklinde yönetmenin İspanyol zekasının bir düşünce formu olarak belirirken, İspanya sanatının ölüm ve erotizme olan yakınlığı, Bunuel'in sinemasının başka bir yönden etki kaynağını oluşturmuştur.²⁹²

Dine olan içten inancımıza karşın, sabırsızlık içindeki cinsel merakımızı ve hiç tükenmeyen o sürekli arzumuzu hiçbir şey dindiremezdi. On iki yaşındayken bebeklerin Paris'ten geldiklerini – ama leyleksiz ve doğrudan doğruya trenle veya arabayla- sanırdım. Ta ki benden iki yaş büyük bir arkadaşımın -daha sonra Cumhuriyetçilerce kurşuna dizildi- bana o büyük gizi açıklayana dek. Sonunda da dünyadaki her gencin bir gün karşı karşıya geldiği o tartışmalar, varsayımlar, üstü kapalı açıklamalar ve masturbasyon (başka bir deyişle cinselliğin zorlayıcı unsuru) dönemi başlar. En büyük erdemin iffet olduğu öğretildi bize. Her saygıdeğer yaşam için zorunluydu bu. İçgüdümüzün iffetliliğe karşı verdiği zorlu mücadele korkunç bir suçluluk duygusu şeklinde kemiriyordu içimizi.²⁹³

İlerdeki yaşamının büyük bir kısmını etkileyen Cizvit okulunda geçen dönem, Bunuel'in reşit olup Madrid'e gitmesiyle yerini başka deneyimlere bırakmıştır. Bunuel Paris'e giderek müzik bölümü okumayı istese de, Madrid'de tarım mühendisliği okumuş ve birkaç yıl sonra alanını böcek bilimi (*antomoloji*) olarak değiştirmiştir. Bu dönemde Bunuel, hayatını değiştiren isimlerle ve çevrelerle tanışmıştır. Bu isimler içerisinde Bunuel'in sanat görüşünü oluşturmada ve onun kendisini açığa çıkarmasında önemli iki isim bulunmaktadır: Federico Garcia Lorca ve Salvador Dali. Bu üçlünün dostluğu kaldıkları öğrenci yurdunda başlamış ve sonrasında da devam etmiştir. Özellikle İspanyol kültüründen geldikleri için hem sanat duyumu hem de birçok başka yönlerden benzerlik içerisinde olan Bunuel ve Lorca uzun yıllar dostluklarını korumuştur. Bunuel, Lorca ile ilk karşılaşmasını şöyle anlatmıştır:

Zeki ve büyüleyici havası, belirgin bir şıklık anlayışı, kusursuz kravatı ve koyu parlak gözleriyle Federico, kimsenin karşı koyamayacağı bir çekicilik ve etkiye sahipti. Benden iki yaş büyüktü ve toprak sahibi zengin bir ailenin oğluydu. Madrid'e aslında felsefe öğrenimi görmeye gelmişti. Ama yazın dünyasına atılabilmek için derslere sırt çevirdi. Kısa sürede Federico herkesi, herkes de onu tanıdı. Öğrencievi'ndeki odası Madrid'in en gözde toplantı yerlerinden biri haline geldi.²⁹⁴

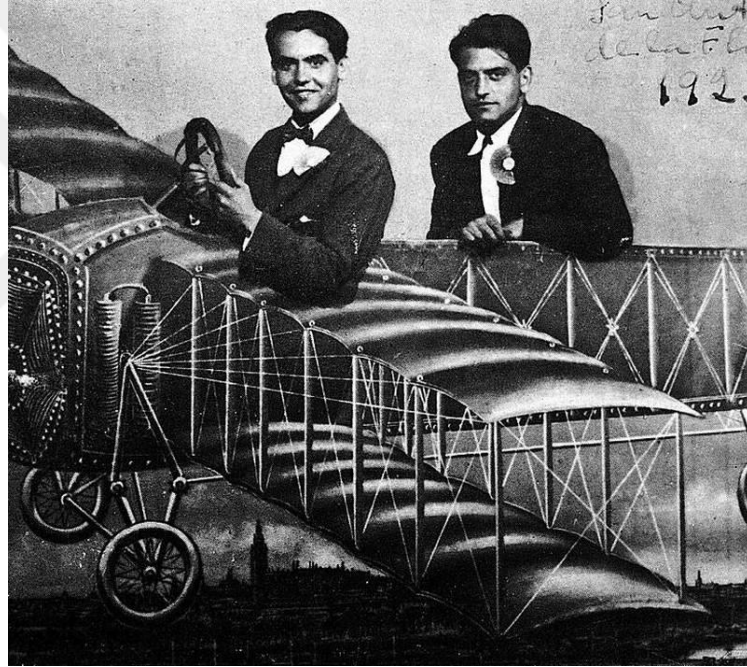
²⁹² Bunuel, **a.g.k.**, 2016, s.xii.

²⁹³ Bunuel (2005), *Son nefesim*. (Çev: İlkay Kurdak), Ankara: İmge Kitabevi, s.21.

²⁹⁴ Bunuel, **a.g.k.**, 2005, s.83-84.

Lorca Bunuel'in tiyatroya olan sevgisini daha da körüklemiş, iki öğrenci birlikte oyunlar yazmış, Bunuel bu oyunlarda amatör olarak oyunculuk ve yönetmenlik de yapmıştır. İlerideki kariyerinde, gençlik yıllarında Lorca'yla tanışmış olmasının önemli bir yeri olduğunu belirten Bunuel, şunları ifade etmiştir:

Sağlam dostluğumuzun temeli ilk karşılaşmamızda atılmıştı. Yontulmamış bir Aragonlu (Bunuel) ile gelişmiş bir Endülüslüde (Lorca) her şey birbirinin zıttı olduğu halde -belki de bu zıtlıktan dolayıdır- hemen-hemen her zaman birlikte oluyorduk. Akşamları beni Öğrencievi'nin arka tarafına götürüyordu. Çimenlere uzanırdık –o zamanlar alabildiğince çayırılık ve hoş araziler vardı-Federico da bana şiirler okurdu. Gerçekten de harika okurdu doğrusu. Onun etkisiyle yavaş yavaş değişiyor, her gün beni biraz daha aydınlatan yepyeni bir dünya keşfediyordum. (...) Lorca benim şiiri, özellikle de hayranlık duyacak kadar iyi bildiği İspanyol şiirini tanıtmama yardımcı oldu. Ve başka kitapları da...²⁹⁵



Görsel 3.18. Yere monte edilmiş karton uçağın önünde Federico Garcia Lorca ve Luis Bunuel, 1926, Madrid.

Bunuel'in heyecanla, şaşkınlık ve hayranlıkla keşfettiği yeniliğin Garcia Lorca'nın sanatında ve edebiyatında yansıyan Endülüs kültürü olduğu söylenebilir. Endülüs gerek mimarisiyle, gerekse kültürel danslarıyla, gerek Çingene mahalleleriyle, gerekse de dünyaya açılan bilim, kültür ve sanatıyla ve hayata, gerçekliğe bakışıyla Lorca'nın sanatına, şiirinin ruhuna yansımıştır. Ancak Endülüs sadece güzelliği ile

²⁹⁵ Bunuel, a.g.k., 2005, s.84-85.

değil, hayata ve dünyaya olan nihilist bakışı, bu bakışın doğurduğu “trajik insan”ıyla Lorca’nın sanatının konusu olmuştur:²⁹⁶

Hayata, dünyaya, gerçekliğe hiçliğin penceresinden bakış, belki hastalıklı bir bakış olarak nitelendirilebilir; ama işte Endülüs ruhuna kişilik kazandıran, onu erdemli kılan da bu bakıştır. Her şeyin bir hayal, bir düş olduğuna inandığı ya da gerçeklikten şüphe ettiği ölçüde, mağrur ve sessiz bir sebat, sakın ve insancıl bir gülümseyiş yerleşir yüzüne... Endülüs, hayatın “trajik” olarak adlandırıldığı, kabul edildiği yerdir. Hayat ne tutkunun teorisi, felsefesidir ne de estetik bir arayıştır; eğlence ve oyun aracı ise hiç değildir.(...) Hayatı trajedi-trajik olarak yaşayan İspanyol kültüründe, Federico Garcia Lorca adını öne çıkartanın, yüceltenin de aynı trajedi anlayışı olduğu söylenebilir elbette...²⁹⁷

Lorca’nın İspanyol insanının trajedisini eserinde yansıttığı ve ister şiirlerinde, isterse tiyatro oyunlarında, bu trajik insanı Endülüs’le bütünleştirdiği görülmektedir. *Suda Yaralanan Çocuğa Kaside* adlı şiirinde Lorca şunları söylemektedir:

İnmek istiyorum kuyuya,
Tırmanayım duvarlarına Granada’nın,
Bakmak için o yüreğe, yırtılan,
Parçalanan, suların karanlık vuruşuyla.²⁹⁸

Başka bir şiirinde İspanya’da çocuklarla birlikte kadınların kaderine ilişkin şu dizeleri kaleme almıştır:

Gülüşleriyle oyun oynuyor kızlar
Açılmayan camlar arkasında.

(Boş piyanolarda
kukla örümcekler)
Sesleniyor yavuklusuna kızlar,
Sallayıp saç örgülerini.

(Yelpazenin dünyası,
Mendilin ve elin)
Karşılık veriyor delikanlılar
Pelerinleriyle kanatlar ve çiçekler yaparak.²⁹⁹

Lorca, yazdığı şiirlerde yer alan birkaç dizede dahi insan yaşamının duygusal anlarını aktarabilmiştir. Bu şiirler arasında İspanya’da düğün şenliklerinde veya halk

²⁹⁶ Savaş, a.g.k., 2018, s.91.

²⁹⁷ Savaş, a.g.k., 2018, s.93.

²⁹⁸ F.G.Lorca (1994) *Bütün şiirlerinden seçmeler*. (Çev: Erdal Alovera), İstanbul: Kavram, s.141.

²⁹⁹ Lorca, a.g.k., 1994, s.64.

şenliklerinde insanların dans eşliğinde söylediği üç dört dizelik *copla* şiirler de yer almaktadır. “Ay kuşatıldı/Sevgilim öldü” şiiri Lorca’nın insan yaşamının lirik duygusuna ulaşabildiği güçlü örneklerden biridir.³⁰⁰

Şiirleriyle birlikte tiyatro oyunları da insan kaderini derinlikleriyle yansıtabilmesi bakımından Lorca’nın bu alanda da bir şair olduğu söylenebilir. Örneğin kadın üçlemesi olarak adlandırılan *Kanlı Düğün*, *Yerma* ve *Bernarda Alba’nın Evi*; halkın, sıradan, sokaktaki insanın kahraman olduğu ve içinde trajik insanı barındıran eserlerdir. Bu tiyatro oyunlarının ortak özelliği bastırılan, iğdiş edilen, yok sayılan kadınların toplumdaki yerine/konumuna vurgu yapmasıdır. “Çarmıhın bir ucunda toplumun-toprağın töresi, kuralı, dayatması, baskısı, sevdası vardır; öbür ucunda kadının günahı, cinselliği, arzusu, tutkusu...”³⁰¹ Kadın yer aldığı her iki konumda da baş eğmeye ve susmaya mecbur bırakılmaktadır. Lorca kaderine boyun eğmese de mağlup olan bu kadınların ve baskıcı İspanyol kültürünün dışladığı tüm insanların şairi olmuştur. Sadece şiirlerinde değil, tüm yapıtlarında Lorca’nın şair kimliğinin öne çıktığı söylenebilir:

Lorca’nın tiyatro oyunlarından geriye kalan şiiridir, çünkü o öncelikle bir şairdir ve tiyatroyu “kitap sayfalarından kalkarak insan şekline giren bir şair” olarak tanımlayan da kendisidir (...). Garcia Lorca şiiri kokusuyla, sesiyle, teniyle- dokunuşuyla ait olduğu toprağın, coğrafyanın, kültürün, yani Endülüs’ün ve beş duyunun ötesine taşan imgelemiyse, Endülüs ruhunun şairidir.³⁰²

Bunuel’in dünyaya bakışını değiştiren, ona Endülüs’ün şiirle birleşen ruhunu tanıtan Lorca, İspanya İç Savaşı sırasında Cumhuriyetçiler tarafından arkadaşlarıyla birlikte kaçırılıp kurşuna dizilmiştir. Yıllar sonra arkadaşının ölümü üzerine yaşadığı acıyı ve şoku dile getiren Bunuel, Lorca’yı sadece sanatı ile değil, insanlığı ve ona duyduğu minnet duygusu ile anmaktadır:

Ölüm haberi hepimiz için korkunç bir şok oldu. Tanıdığım insanlar içinde Federico ilk sırayı alırdı. Ne tiyatrosundan ne de ozanlığından söz ediyorum şu anda. İnsan olarak ele alıyorum. Üstün olan yapıtları değil, kendisiydi. Ona benzer birini bulmak olanaksızdır diyebilirim. (...) Madrid Üniversitesi’nde kendisiyle karşılaştığım zaman taşralı, kaba bir atlettim. Dünyayı bambaşka bir gözle görmemi sağlayan dostluğumuzun bana çok şey kazandırdığını yadsıyamam. Anlatamayacağım kadar çok şey borçluyum ona.³⁰³

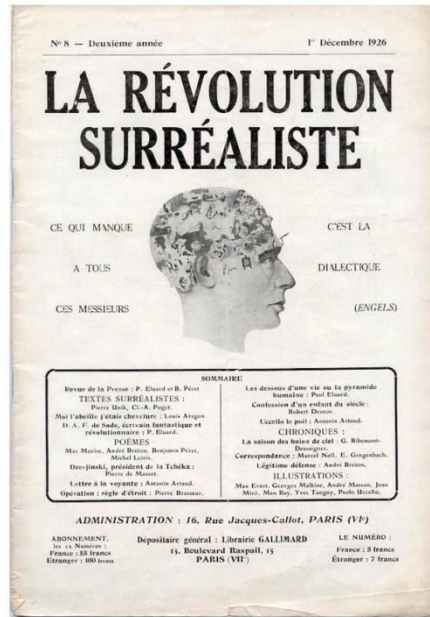
³⁰⁰ Lorca, **a.g.k.**, 2009, s.11.

³⁰¹ Savaş, **a.g.k.**, 2018, s.96.

³⁰² Savaş, **a.g.k.**, 2018, s. 97.

³⁰³ Bunuel, **a.g.k.**, 2005, s.213.

Bunuel'in yakın dostları arasında öğrencilik yıllarında tanıştığı başka bir isim Salvador Dali'dir. Dali Madrid'e Güzel Sanatlar Üniversitesinde okumak için gelmiş ancak, sözlü sınavda jüriye itiraz ettiği için üniversiteden kovulmuştur. Bu sırada Bunuel eğitimini tamamlayarak mezun olmuş ve Dali ile beraber Paris'e gitmiştir. Paris'te Dali ile birlikte *Bir Endülü Köpeği*'ni yaptıktan sonra Bunuel, hayatını etkileyen başka bir döneme adım atarak gerçeküstücü gruba katılmıştır. Bunuel kendi deyimiyle, henüz sinemayla tanışmadan önce, gerçeküstücülerin 'akıl almaz' anlatım biçiminden etkilenmiştir. *Gerçeküstücü Devrim* adlı dergiyi okuduktan sonra yaşadığı heyecanın ve etkinin arttığını fark eden Bunuel'in dikkatini en çok burada yer alan cinsellik konusundaki sorular, propaganda nitelikli davranışlar çekmiştir. Bunuel şunları ifade etmiştir: "Benjamin Peret'yi bir papaza hakaret ederken gösteren fotoğraf büyülemişti sanki beni. (...) Bu gün önemsiz gelebilir ancak o dönemde: Nerede sevişirsiniz? Kiminle? Nasıl masturbasyon yaparsınız?" gibi sorular bana olağanüstü görünmüştü."³⁰⁴



NOTRE COLLABORATEUR BENJAMIN PÉRET
INJURANT UN PRÊTRE.

Görsel 3.19. “Meslektaşımız Benjamin Peret bir papaza hakaret ederken”, *Gerçeküstücü Devrim* dergisi, 1928, Paris.

Bunuel *Bir Endülü Köpeği*'ni yaptıktan sonra, gerçeküstücü grup içerisinde öncelikle Man Ray'la tanışmış ve ona filmini göstermiştir. Man Ray'ın filmini

³⁰⁴ Bunuel, a.g.k., 2005, s.137.

beğenmesi üzerine filmi Aragon da seyretmiş ve Bunuel'in gruba katılmasına sıcak bakmıştır. Grupla toplu olarak tanışıklığı ise Paris'te *Cyrano* adlı kafede olmuştur. Burada Man Ray, Louis Aragon, Paul Eluard, Tristan Tzara, René Char, Pierre Unik, Tanguy, Jean Arp, Maxime Alexandre, Rene Magritte gibi grubun öncü isimleri bulunmaktadır. Bunuel grup üyelerini filmin açık hava gösterimine davet etmiş ve burada filmin hem izleyiciler hem de gerçeküstücüler tarafından beğenilmesinden sonra, doğal bir şekilde gruba dahil olmuştur. Bunuel gruba katıldıktan sonra sık sık toplantılarda yer aldığını ve gerçeküstücülerin devrim üzerine düşüncelerinden heyecan duyduğunu belirtmiştir:

Grubun tüm üyeleri gibi devrim düşüncesi beni de çekiyordu. Kendilerini terörist veya silahlı eylemci olarak görmeyen gerçeküstücüler, nefret ettikleri topluma karşı "skandal"ı bir silah gibi kullanıyorlardı. Sosyal eşitsizliklere, insanın sömürmesine, dinin bunaltıcı etkisine, kaba ve sömürgeci militarizme karşı skandal, uzunca bir süre yıkmak istedikleri düzenin dayanılmaz ve gizli nedenlerini ortaya çıkaracak en etkili yöntem olmuştur. Kısa süre sonra da aralarından bir grup, bu eylem biçiminden kopup tam anlamıyla politikaya, bize göre devrimci sıfatını taşıyabilecek tek akıma, komünizme verdiler kendilerini. Bu olayın ardından da tartışmalar, bölünmeler oldu, bitmek tükenmek bilmeyen kavgalar çıktı. Oysa gerçeküstücülüğün asıl amacı resim, felsefe veya yazın alanında yeni bir akım yaratmak değil, toplumu harekete geçirmektir.³⁰⁵

İlk zamanlar gerçeküstücülüğün politik duruşundan ve devrime olan ilgisinden heyecan duyan Bunuel, sonrasında akımın bu düş ve şiirle olan bağlantısının onun devrimci yönüyle birlik içerisinde olduğunu fark etmiş ve yıllar sonra gerçeküstücülüğü "Şiir ve düş dolu, töresel ve devrimci bir akım" olarak tanımlamıştır.³⁰⁶

Bunuel ve gerçeküstücüler arasındaki bağın, onun grupla tanışmadan önce yaptığı ilk filmle kurulduğu söylenebilir. Bu durum Bunuel *Bir Endülüs Köpeği*'ni yaparken her ne kadar Dali'nin rüyalarından yola çıkmış olsa da, rüyalara her zaman ilgi duymuş olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bir röportajında hayale ve düşe verdiği önemi şöyle ifade etmiştir:

Eğer bana yirmi yıllık bir ömrün kaldı, bu günlerin her birinin yirmi dört saatinde ne yapmayı istersin? denseydi şöyle söylerdim: Bana gerçek yaşamdan iki, düşlerden de yeniden anımsayabilmem koşuluyla yirmi iki saat verin... Çünkü düş, ancak kendini besleyen bellekle yaşar. Kabus bile olsalar – ki benimkiler çoğu kez böyledir – düş kurmak en sevdiğim şeydir. Onlar iyi bildiğim ve hep karşılaştığım engellerle doludur. Hiçbir şekilde açıklanamayan bu düş kurma tutkusu beni gerçeküstücülüğe yaklaştıran köklü

³⁰⁵ Bunuel, **a.g.k.**, 2005, s.141-143.

³⁰⁶ Bunuel, **a.g.k.**, 2005, s.146.

duygulardan biri olmuştur. Bir Endülüs Köpeği kendi düşlerimden biri ile Dali'nin bir düşünün karşılaşmasından doğmuştur örneğin. (...) Neden rüya gören bir insanın rüyasını ben de göremiyorum? Neden onun rüyasına girip, onu değiştiremiyorum? Ben sinemayla böyle bir engeli ortadan kaldırıyorum.³⁰⁷

Bunuel'i rüyalarını filme dönüştürmesi konusunda harekete geçiren heyecanın, yıllar öncesinde, Breton'u gerçeküstücülük akımını kurması konusunda harekete geçiren heyecanla benzerlik içerisinde olduğu söylenebilir. Breton, *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da, düşle uyanıklık arasında gördüğü bir hayalin onu etkilediğinden bahsetmektedir. Bu hayalde Breton, bir gece bir adamın pencere tarafından ikiye bölündüğünü görür. Adam pencere önünde dururken birden duruşunu değiştirir, bu anda pencere de adamın hareketini izleyerek dikey halini yatay olarak değiştirir. Pencere ve adamın birlikte oluşturduğu sıradan bir imge, birdenbire pencerenin adamla birlikte hareket etmesi ve adamın pencereyi kendi göğüs hizasında taşımasının oluşturduğu garip görüntüyle, olağanüstü bir imgeyle yer değiştirir.³⁰⁸ İmgenin sıradanlığının olağanüstü olanla yer değiştirdiği bu rüyadan yola çıkarak Breton; imgenin fantastik ve sürprizli tarafının olduğunu saptayarak, insanın bilincinin kapalı olduğu zamanlarda farklı görüntülerin aralarında mantıksal bir birlik olmaksızın bir araya geldiğini fark etmiş ve bunun gerçek yaşamda dünyayı algılayış biçimini değiştirebileceğine inanmıştır. Breton bu hayalden yola çıkarak imgenin şok edici yönünü saptamış ve bunu Reverdy'nin şiirsel imge tanımı ile açıklamıştır. Daha sonra Soupaul'le beraber düşlerin dökümünü yaptığı düzyazı şiirlerle gerçeküstücü imgeyi ortaya koymuş ve gerçeküstücü imgenin fotoğraf, resim, heykel gibi görsel ve plastik sanatların farklı alanlarında hızla yayılmasına neden olmuştur. Bunuel'in ise gerçeküstücü imgeyi, onu tanımlamaksızın, sadece farklı olanı gösterebilmek için sezgilerine güvenerek sinema diline aktardığı görülmektedir.

Bunuel ve gerçeküstücülük arasındaki ilişkiye dikkat çeken Octavio Paz, yönetmenin, bu akımla tanışmamış olması durumunda bile yine de başarılı olacağını ancak bununla beraber, gerçeküstücülüğün Bunuel için bir okul olduğunu belirtmektedir. Bunuel'in sinemasını tüm filmleri üzerinden değerlendiren Octavio Paz, yönetmenin bir tür soğukkanlılığa götüren bir üslubu olduğunu söylemektedir. Paz, Bunuel'in sinemasının aklın egemenliğinde olan sıkı bir düzene sahip olduğunu ve tüm

³⁰⁷ Bunuel, **a.g.k.**, 2005, s.123.

³⁰⁸ Breton, **a.g.k.**, 2009, s.26.

filmlerinin bu sıkı düzeni kanıtlayan bir zincir oluşturduğunu belirtmektedir. Şair şöyle devam etmiştir:

...Bir kaya gibi sağlam ve bir bıçak kadar keskin bir kıyasın hizmetinde, düşünülebilecek en güçlü ve en özgür düşlem bulunmaktadır: Bunuel'in mantığı Marquis de Sade'in acımasız aklıdır. Bu ad, Bunuel ile gerçeküstücülük arasındaki ilişkiye ışık tutar: Bu akım olmasaydı eğer, Bunuel yine asi ve bir şair olurdu, ama bu akım sayesinde silahlarını bileyebilmiştir. Önünde Sade'in düşünce dünyasının kapılarını açan gerçeküstücülük, Bunuel için bir sabuklama okulu değil, ama bir akıl okuludur. Şairi, şiir olma niteliğini yitirmeksizin eleştiriye dönüşmüştür. Sabuklama, eleştiri içerisinde kanatlarını açmış ve tırnaklarıyla kendi göğsünü parçalamıştır. Burada bir boğa güreşi arenasının gerçeküstücülüğü vardır, ama bu aynı zamanda eleştirel bir gerçeküstücülüktür: Boğa güreşi, felsefe düzeyinde bir kanıt getirme eylemidir.³⁰⁹

Gerçeküstücülüğün Bunuel için akıl okulu olduğunu, Bunuel'in akıma katıldıktan kısa bir süre sonra fark ettiği söylenebilir. Bunun kanıtı, gerçeküstücülerin seyirciler arasında yer aldığı *Bir Endülüs Köpeği* filminin seyirci ile buluşması sırasında; Bunuel'in, perdenin arkasında, ceplerinde çakıl taşları kendini gelecek tepkilere hazırlarken alkış seslerini duyarak kendi deyimiyle 'mermileri'ni yere bırakması ve topluma karşı daha güçlü bir silahı olduğunu fark etmesidir. Bu, tek hamleyle tek kişiyi hedef almakla sınırlı bir atıştan daha güçlü olarak, tek kareyle yüzlerce insanın şok yaşamasına neden olan sinemadır. Hele de söz konusu gerçeküstücülük olunca, sinemayla beraber şiir de aynı güce sahip bir konumda yer almaktadır. Bunuel fark etmese de taşları elinden bıraktığı anda gerçeküstücülüğe adım atmıştır. Çünkü gerçeküstücülük bilinenin aksine gerçeğin dışında ya da ötesinde bir dünyayı, yaşamı hedef almış değildir; aksine gerçekliğin saklı kalan, keşfedilmemiş tarafını açığa çıkarmayı hedeflemiştir. Tıpkı Andre Breton'nun *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da belirttiği gibi: "gerçeküstücülükle birlikte, insanoğlu dinsel ve akılsal hadımlaştırma yüzyıllarının kendisinden çaldığı şeye yeniden kavuşacaktır: Suçsuzluk, neşe, özgürlük... Gerçek şiir, kendi düzenini ve saygınlığını ayakta tutmak için bankalar, kışlalar, akademiler, kiliseler ve genelevler kurmaktan başka şey bilmeyen ahlak anlayışını kabul etmeyen her şeyin içinde vardır."³¹⁰

Bunuel *Bir Endülüs Köpeği* ile Breton'nun "gerçek şiir" olarak tanımladığı sanat görüşü içerisinde yer aldığını, ona ait olduğu kanıtlamış; tıpkı gerçeküstücüler gibi, dinsel ve akılsal kısıtlamaları yok saymış, çocukluktan itibaren kendisinden alınan

³⁰⁹ O.Paz (1990), *Düşler boyunca yaramak*.(Çev: Ahmet Cemal), İstanbul: Can Yayınları, s.33.

³¹⁰ Breton, a.g.k., 2009, s.

özgürlüğe, suçsuz olmanın verdiği özgürlüğe kavuşmak istemiştir. Bunuel'in filmini "çoşkun şiir" olarak adlandıran Vigo, filmin tek tek karelerle ele alınmasının bir şiiri parçalamak gibi ona saygısızlık olacağını belirtmiş; filmi ve Bunuel'i şu cümlelerle ifade etmiştir:

Bunuel, kalleşce darbe nedir bilmeyen iyi bir silahşördür.

Artık yok olmuş ve yalnızca yatağın çukurunda tozu kalmış bir insanın son süslenişi olan cenaze törenlerine bir darbe.

Aşk, ırza geçmeyle lekeleyenlere bir darbe.

En örtülü biçimi alıkkık olan, kendi kendine acı çektirme zevkine bir darbe.

Boynumuza geçirdiğimiz aktörenin iplerini biraz çekelim de ucunda neler bulunduğuna bakalım.

Bir mantar, işte hiç değilse ağırlıklı bir gerekçe.

Bir kavun, zavallı kentsoyluluk.

İki keşiş, zavallı İsa.

Tıka basa leş ve pislik dolu kuyruklu iki piyano, zavallı duyarlılık.

Sonunda da, yakın çekimde eşek, zaten bekliyorduk.

Bunuel korkunç bir adam.

Yetişkinlikte ulaşabilecekleri konumu ergenlik çağında öldüren ve denizin anılarımızla pişmanlıklarımızı fırlattığı kıyı boyunca ve ormanda ilkbahardaki durumlarını koruyana dek arayanlara yazıklar olsun. Köpeğe dikkat edin ısırır.³¹¹

Vigo, düşüncelerini ifade ettikten sonra, filmin isminden hareketle "Köpeğe dikkat edin, ısırır" diye eklemiştir. Burada Vigo'nun *Bir Endülüş Köpeği*'nin kural tanımaz yapısıyla hazmetmesi, kabullenmesi zor bir film olduğuna işaret ettiği söylenebilir. Bunuel film yapmak isteğiyle kendi rüyaları ile Dalí'nin rüyalarını birleştirip, daha sonrasında otomatik yazı yöntemiyle bir senaryo oluşturarak *Bir Endülüş Köpeği*'ni yaptığında bunu gerçeküstücü sanatçıların tavrı ile yapmamıştır. Fakat Bunuel'in cesareti ve heyecanı, onu gerçeküstücülüğe götürmüş ve özgürlük için mücadelenin önemini ve değerini bu akım içerisinde deneyimlemiştir. Bir *Endülüş Köpeği* gerçeküstücü sinemanın doğuşuna ne kadar katkı sağladıysa, Bunuel'in gerçeküstücü bir yönetmen olarak yoluna devam etmesine ve sadece sanatta değil yaşamda da özgürlüğün önemini fark etmesine de o ölçüde katkı sağlamıştır. Yıllar sonra kendi dilinden Bunuel, gerçeküstücülüğün onun yaşamındaki yerini şöyle ifade etmiştir: "Sonuç olarak, o yıllardan bana kalan, düşünce ve zevklerimdeki gelişmenin

³¹¹ Vigo, a.g.k., 1963, s.6.

üstünde, hatta her tür sanatsal yaratının ötesinde, o katıksız moral değerlere duyduğum gereksinimdir.”³¹²

Bunuel’in bahsettiği ve yıllar sonra gereksinim duyduğu değerlerin Breton’un tutkuyla sarıldığı özgürlük arayışında, Dali’nin çılgınca düşlerinde, Aragon, Eluard gibi şairlerin ve en önemlisi Lorca’nın şiire olan aşkında saklı olduğu ve onlarla birlikte yitip gittiği söylenebilir. Çünkü gerçeküstücüler özellikle etkin oldukları 1924-1936 yılları arasında tüm insanlık için özgürlüğün kapısını aralamış; bunu sadece savaşa, toplumu oluşturan din, aile, kültür gibi olgulara değil, yaşamın her alanında özgürlüğün karşısında duran herkese karşı tavır sergileyerek gerçekleştirmiştir. Bu yolda sanatı en güçlü silah olarak görmüş, tüm sanat dallarında eserler ortaya koymuş, kendilerine kadar süregelen sanat ve bilim arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak psikanalizi sanatın yolunu aydınlatan bir ışık olarak değerlendirmiştir. Dünyayı şairlerin yönetebileceğini, düşlerin aslında gerçeğin kendisi olduğunu ve içinde bulunduğumuz dünyanın gerçekdışı olduğunu bize gösterebilmiştir. Aklı değil, örgütlü, kalıplara sığın aklı dışlamış; gerçekliği değil, içinde yaşadığımız yanılsamayı yok etmek istemiştir. Bunuel’in özgürlüğü bir sis bulutunun “insanın ellerinde nemli bir iz”³¹³ bırakması olarak tanımlaması, Breton’un akımı henüz ilan ettiği 1924 yılında manifestonun ilk sayfalarında söylediklerinin farklı kelimelerle ifade edilişinden başka bir şey olmadığı kolaylıkla görülmektedir:

Rüya ve gerçeklik olmak üzere, ilk bakışta çok çelişkili gibi görünen bu iki halin gelecekte, ‘gerçeküstücülükte’ birleşeceğine inanıyorum. İşte ben bu gerçeküstücülük arayışının peşinden gidiyorum; bulamayacağımdan emin olmama rağmen, kendi ölümüne karşın ona sahip olmanın getireceği mutlulukları az da olsa hesaplamayacak kadar fazlasıyla aldırıışsım.³¹⁴

³¹² Bunuel, **a.g.k.**, 2005, s.166.

³¹³ Bunuel, **a.g.k.**, 2005, s.146.

³¹⁴ Breton, **a.g.k.**, 2005, s.18.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1.Perde Arkası Filmi ve Gerçeküstücü İmgenin Kullanımı

Perde Arkası filmi iki bölüme ayrılmaktadır. Filmin ilk sahnesi Paris kentinin genel görünümü ile açılır, bir top ateşinin kentin görüntüsünün önüne geçmesi ve iki kişinin topu ateşlemesi ile film başlar. Ardından Paris kentinin damlarının farklı açılardan görüntüleri ekrana gelir. Kentin manzarasında hızla giden bir trenin içinde balondan kafaları olan üç bebeğin balonun hava alıp vermesiyle inip çıktığı görünür. Bu sahneler kadar filmde dada estetiğiyle uyum içerisinde olacak şekilde birbirinden bağımsız görüntülerin sıralandığı görülmektedir. Bir sonraki aşamada bir balerin alt açıdan sadece bacakları ve eteğinin görüldüğü sahnenin gelmesiyle film, düş imgelerini oluşturmaya başlamaktadır. Paris kentinin manzaraları film boyunca devam ederken, dada estetiğinin benimsediği mizah; balon kafalı kuklaların yersiz olarak tekrar gösterilmesiyle ve karanlıkta boks eldivenlerinin boşluğa yumruk atmasıyla devam etmektedir. Bu sahnede dikkat çeken çekim, ekranda boks yapan kişinin görüntüsü ile Paris manzaralarından birini yönetmenin bindirme tekniği ile bir araya getirmesi ve bu anda kişinin ekrana yumruk attığı sahnedir. Bahsedilen sahnede kentin kaotik görüntüsü ile şiddeti temsil eden hareketler, dadanın yıkıcı eğilimlerinden biri olarak görünüm kazanmaktadır. Birinci bölümde yer alan dada mizahının karşılığı olarak görülebilecek bu sahneler, filmin ilerleyen dakikalarında bir kişinin geçen akşam lunaparka gittiğini söylemesi üzerine yerini, gerçeküstücü estetikle uyum içinde değerlendirilebilecek ve serbest çağrışım metoduna eşdeğer olarak nitelendirilebilecek bir dizi görüntüye bırakmaktadır. Bu görüntüler *Perde Arkası* filminde sinema tarihinde ilk dönemler sık sık kullanılan ve düş imgelerinin yaratılmasında tercih edilen bindirme tekniği ile oluşturulmaktadır. Bindirme tekniği farklı iki görüntünün aynı sahnede görünmesine olanak sağladığı için, birbirinden az ya da çok uzak olan görüntülerin birlikte sunulması nesnel gerçekliğin ortadan kaldırıldığı sahneler oluşturulabilmektedir. Bu görüntülerin yer aldığı sahnelerden biri; filmin ilk yarısının bir adamın seyrek saçlarının görüntüsü ile bindirme tekniği kullanılarak kibrit çubuklarının hareket halindeki (*stop-motion*) görüntüsünün bir araya getirilmesiyle yanmaya başladığı sahnedir. Sahnenin devamında kibrit çubukları yanmaya başlayınca adam başını kaşır ve adamın başını yukarı kaldırışıyla kibrit çubuklarının yerini Yunan Tapınağı'nın sütunlarının bindirme tekniği ile iç içe geçmiş görüntüsü alır.



Görsel 4.1 *Perde Arkası/Kibrit çubukları, başın kaşınması ve tapınağın sütunları.*

Söz konusu sahnede aynı zamanda yan yana getirilen görsellerin (çubuk ve sütün) biçim benzerliği ile kullanıldığı ve kurguda benzetme aracılığıyla imgeler oluşturulduğu söylenebilir. Bir diğer sahne, rüya imgelerinin yer aldığı ince beyaz kağıt geminin Paris'te gökyüzü ve çatıların görüntüsü üzerinde süzüldüğü sahnedir. Bu sahne, filmde düş gördüğünü söyleyen bir adamın anlattıklarının görsel karşılığı olarak verilirken, gerçeküstücü serbest çağrışım yönteminin sinemadaki ilk örnekleri arasında yer almaktadır. Gökyüzünde sürüklenen geminin görüntüleri ile kameranın biçimleri bozuma uğratan dengesiz hareketleri ve araya giren balerin zıpladığı sahneler ritim kurgusunun bir örneği olarak gösterilebilmekte ve aynı zamanda düşsel bir görünüm kazanabilmektedir.



Görsel 4.2 *Perde Arkası/ Kağıt geminin gökyüzünde süzülüşü.*

Filmde herhangi bir ilişkilendirme ilkesine dayanmayan görüntülerle birlikte tezatların yer aldığı ve mizah unsurlarını içeren sahneler dikkati çekmektedir. Bu

sahnelerden biri film boyunca farklı açılardan dans ettiği görüntülenen balerinin birdenbire kameranın yukardan aşağıya doğru tilt yapmasıyla balerinin aslında sakallı bir erkek olduğunun görüldüğü sahnedir.



Görsel 4.3 *Perde Arkası/Balerinin erkek olduğunun görüldüğü sahne.*

Sakallı erkek ve balerinin yer aldığı sahne, filmde mizah içeriği bakımından en güçlü sahne olarak yorumlanabilir. Bunun nedeni, film boyu düş imgelerinin yaratılmasında kullanılan balerin görselinin oluşturduğu sahnelerin şiirsel niteliğe sahip olması ve bunun bilinçli olarak sakallı bir erkeğin görüntüsüyle bozuma uğratılmasıdır. Filmde mantıkdışının yer aldığı sahneler birbirini izlemeye devam etmektedir. Bir damda oturmuş satranç oynayan iki adam (Marcel Duchamp ve Man Ray), satranç tahtasının birdenbire Paris sokaklarının görüntüsünü aldığını görerek şaşırırlar ve bu sırada tahta, yerden yüksek basınçla çıkan suyun şiddetiyle devrilirken, oynayan iki kişi yok olur. Bunun gibi bir diğer sahnede bir avcı bir deve kuşu yumurtasını vurur ve öldüğünde cenaze arabasını bir devenin sürüklediği görülür. Cenaze arabasından düşen tabut açılır ve ölü bir sihirbaza dönüşmüş halde tabuttan çıkarak teker teker herkesi ve sonunda da kendisini yok eder. Bunun gibi birçok sahne, yönetmen Clair tarafından sinemanın başta bindirme, karartma ve açılma, kesme teknikleri ile oluşturulmuştur. Yönetmenin kesme yaparken sürekli olarak tekrarladığı şey, görüntülerin birbirinin üzerine atlamasına yol açan farklı açıların birlikte kullanılması veya mekan sabit kaldığı halde nesnelerin yok olmasıdır. Clair'in bu yöntemi sinemanın sihirbazı George Melies'in kurgusu ile benzeşim içerisindedir; fakat Melies sihirbazlıktan sinemaya geçiş yaptığı için bu tekniği kendi yolunun devamı olarak kullanırken, Clair, rüyayı mizahla yansıtabilmek için kullanmaktadır.

Örnek verilen sahnelerde dikkat çeken ortak nokta, tezatların oluşturduğu imgelerin bir tasarı oluşturarak mesaj verme çabası içerisinde olmamasıdır. Filmde yer

alan sahnelerin birçoğu sadece birbirinden uzak görüntülerin benzer noktalarının yakalanması amacıyla kurgulanmıştır. Özellikle balerin ve sakallı adamın tezadına dikkat çekmek gerekirse, bu sahne dadanın benimsediği ironinin ta kendisidir. Hayal gücünün ve fantezinin oyunsu bir biçimde ele alındığı bu sahnelerde gözlemlenen en önemli noktalardan biri, Kracauer'e göre, yönetmenin tüm bu fantezileri, kameranın gerçekliğinden yola çıkarak yansıtmak istemesi değil, rüyaları oyunsu bir biçimde sinemanın olanaklarıyla aktarmak istemesidir.³¹⁵

Rüyaların sinematik yaklaşımla ele alındığı sahneler, filmin ikinci kısmında da devam etmektedir. Bu bölümde bir cenaze topluluğunun ağır çekimle lunaparktan geçtiği sahne dikkati çekmektedir. Ağır çekimle başlayan sahne, hareketin ivme kazandığı sahneyle yer değiştirir ve topluluk cenaze arabasını kovalamaya başlar. Araba ise yokuş aşağı, önce düz bir yoldan, sonra ağaçların arasından ilerlemeye devam eder. Tam bu sırada lunaparkta hızlı treninin görüntüsü araya girer ve arabanın olduğu sahnedeki ağaçların tepeleri, lunaparkın olduğu görüntüdeki yolun parçaları ile birleşerek başarılı bir kurgu işi ortaya çıkar. Filmin ikinci kısmında, esasen hareketin hızlı ve yavaş olmak üzere zıtlığının sinemanın araçları ile bir ritim içerisinde kurgulanabilmesinin olanakları görünürlük kazanmaktadır. Clair, bu filmde sinemanın teknik olanakları ile fantezinin özgürlüğünü birleştirerek, avangard görüşün sonraki filmlerini de etkilemiştir.

Perde Arkası, genel olarak, avangard sinemanın teknik olanaklarını en yetkin şekilde kullanan ilk sinema filmi olarak anılmaktadır. Rüyanın sinematik biçimde perdeye yansıtılmasını amaçlayan film; ister kamera açıları bakımından, ister kesme hareketleri isterse de hareketin ritminin tezatlardan oluşan birliği bakımından avangard sinemanın ilk dikkat çeken deneysel filmi olarak tanımlanabilir. Film teknik açıdan ileri görüşlülüğü ve yeniliğinin yanı sıra içerik bakımından da gerçeküstücü sinemanın doğuşuna olanak sağlamıştır. Bu durum belirgin şekilde filmin henüz başlangıçta rüyaların önce sözlü, sonra birbiriyle ilişkisiz görsellerin birleştirilerek imgeler yaratılması yoluyla aktarılmasında ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda filmde, gerçeküstücülüğün sanatta ve edebiyatta yola çıktığı ilkelerden biri olan bilinçdışının gerçekliğinin farklı tekniklerle yansıtılabilmesi çabası görülmektedir. Tamamen gerçeküstücü olmamakla birlikte, belirli motiflerle (balerinin sakallı bir adama dönüştüğü görsel, kağıt geminin gökyüzünde süzülüşü, yanan kibrit çubukları ve

³¹⁵ Kracauer, **a.g.k.**, 2016, s.368.

sütunlar) gerçeküstücü estetiğe yaklaşan görsellerin sinematik dille rüya simgelerinin kurulmasının sağlandığı ilk örnekler arasında yer aldığı söylenebilir.

4.2. Denizyıldızı Filmi ve Gerçeküstücü İmgenin Kullanımı

Film, dönen bir deniz yıldızının, ardından birbirine aşık iki gencin buğulu cam arkasından görüntülerinin yer aldığı sahneyle başlamaktadır. Filmde sadece birkaç kısa sahnenin dışında tüm görüntüler jelatin filtrenin kullanımı ile oluşturulmuş ve rüya atmosferi yaratılmak istenmiştir. Filmdeki aşk öyküsü, Desnos'un kendisine şiir yazdığı Belçikalı kabare sanatçısı Yvonne George'a karşı beslediği tutkulu aşktan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Filmde Desnos'un ulaşamadığı aşkın imgesi bir denizyıldızının tasvirleriyle aktarılmıştır. Denizyıldızı sadece ulaşılamayan aşkın değil, aynı zamanda erkeğin arzularının simgesi olarak kadının da yerini almıştır. Bu nedenle filmde sık sık adamın kadını görerek söylediği “ne kadar güzel bir kadın” cümlesinin yer aldığı ara yazıların, ekranın kararmasıyla, denizyıldızının farklı görünümünün yer aldığı karelerle yer değiştirdiği görülmektedir.



Görsel 4.4Denizyıldızı/“Ne kadar güzel” cümlesinin denizyıldızı görseli ile kullanımı

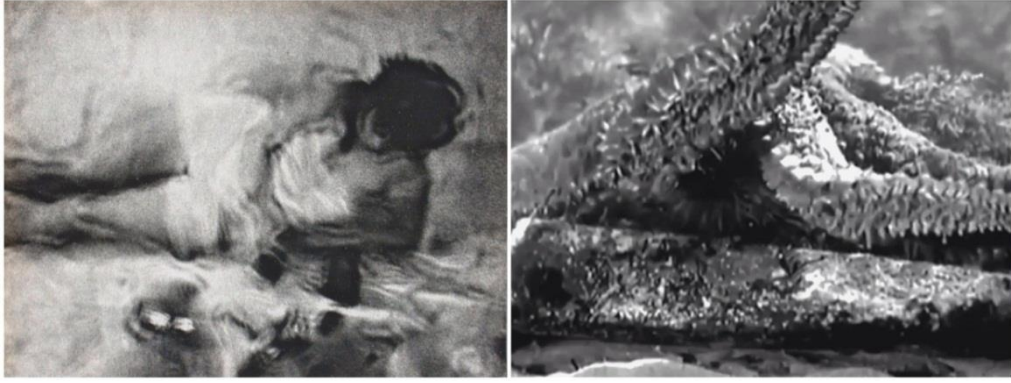
Denizyıldızı filminde Man Ray'in, farklı nesnelerin görüntülerini alışılmış, bilinen anlamlarından ayırıp farklı konumlara yerleştirerek gerçeküstücü imgeleri oluşturduğu söylenebilir. Mantıkdışının filmdeki görünümü ister diyaloglarda, ister aşkı tanımlamada, isterse rüyanın ve gerçeğin iç içe geçtiği sahnelerde ortaya

konmaktadır. Örneğin, filmde erkek sık sık sevgilisinin güzelliğinden bahsederken, güzellik imajının yerini görsel olarak deforme olmuş görüntüler almaktadır. Filmde imge kullanımı görüntüler arasındaki uyumsuzlukla olduğu gibi, görüntüler ve cümleler arasında bilinçdışı ilişkilerin oluşturulmasıyla da gerçekleştirilmiştir. Örneğin “kadının dişleri son derece çekici nesnelerdir” cümlesinin ekrana gelmesiyle, bir kadının çorabını düzelttiği görülür. Burada, sözcüklerin yarattığı imgeyle, görüntü uyumsuzluk içerisindedir. Kadın bacağına erotik görüntüsü, ‘diş’le sarsıntılı bir ilişki içerisinde sunulurken erkeğin güzellik tanımını ortaya koymaktadır.



Görsel 4.5 *Deniz Yıldızı/Cümle ve görüntünün birlikte kullanımı.*

Filmde gerçeküstücü imgeler, şiirin konusundan yola çıkarak Man Ray'in bir erkeğin ulaşamadığı kadına duyduğu arzuların yansıtılması amacıyla oluşturulmuştur. Erkeğin kadına olan aşkının en absürt yansıması, filmde, denizyıldızının rahatsız edici yakın çekimi ile sağlanmıştır. Bahsi geçen sahnede çıplak kadın bedeninin buğulu camlar arkasındaki belirsiz görüntüsüyle yakın çekim denizyıldızının rahatsız edici görüntüsü filmde adamın gittikçe artan erotik arzularının ifadesini oluşturmaktadır.



Görsel 4.6 *Deniz Yıldızı/ Aşkın ve arzunun beden ve denizyıldızı görseli üzerinden sunulması.*

Denizyıldızı ve kadının görüntüleri filmin sonuna kadar hem karartma ve açılma, hem bindirme, hem de kesme ile birlikte kullanılarak gerçeküstücü imgelerin ortaya çıkmasını sağlamış ve bu imgeler erkeğin arzularının temsili olarak gösterilmiştir. Man Ray'in filminde keşfettiği ve oluşturduğu bu imgeler, Breton'nun Nadja adlı gerçeküstücü romanında tarif ettiği güzellik tanımıyla uyum içerisindedir. Breton'a göre "Güzellik ya sarsıntılı olacak ya da hiç olmayacak"³¹⁶

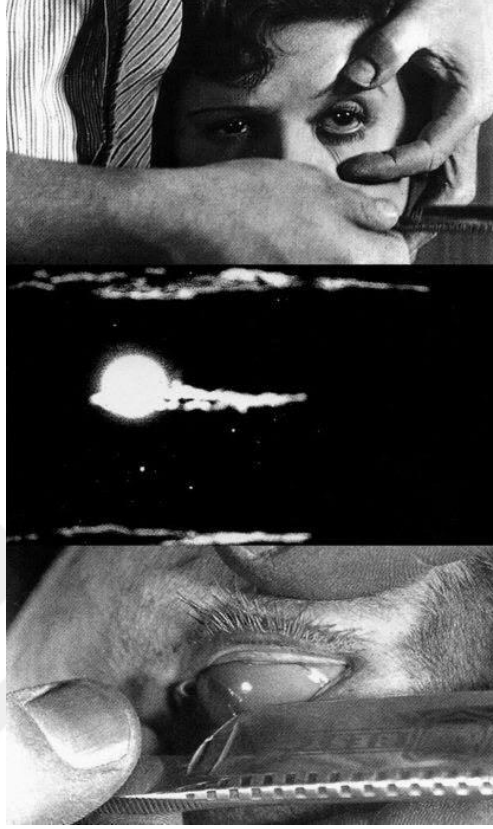
Man Ray, *Denizyıldızı* filminde gerçeküstücü imgeleri iki bağlamda ele almıştır. Arzu nesnesi olarak kadının estetik görüntüleri ile denizyıldızının görüntülerinin birlikte kullanımı ve erkeğin arzularının ifade edildiği cümlelerle mantıkdışı uyumun yaratıldığı görsellerin bir araya getirilmesi bunlara iki esas örnek olarak gösterilmektedir. Bir diğer örnekte, yönetmenin kadını denizyıldızı ile beraber cam, ateş ve çiçekle karşılaştırmasıyla kadının kendisini gerçeküstücü imge olarak sunduğu söylenebilir. Yönetmenin sahneler arasında kullandığı yazılar bu düşünceyi destekler niteliktedir.

4.3 Bir Endülüs Köpeği Filmi ve Gerçeküstücü İmgenin Kullanımı

Filmin açılış sahnesi yerel bir İspanyol müziği ile başlamaktadır. İlk sahnede ekranda usturasını bileyen bir adam (Bunuel) görünür. Adam usturasının keskinliğinden emin olduktan sonra balkona çıkar ve gökyüzüne bakar, aynı anda ince bir bulutun ayın önüne geçecek biçimde hareket ettiğini görür. Henüz bulut ayın önüne geçmeden, ekranda bir kadının yakın planda yüzü ve bir erkeğin elleri görünür. Erkeğin bir eli kadının gözünü geniş bir şekilde açarken; bir diğer el usturayı, bulutun ayın önüne geçtiği sahnedeki gibi, gözün önüne getirir. İkinci sahnenin devamlılığını bulutun ayı

³¹⁶ Breton (2001), *Nadja*, İstanbul: Babil Yayıncılık, s.139.

kestiği görüntü sağlarken aynı zamanda usturanın gözü kestiği yakın plan sahne filmin ilk sekansının sonunu oluşturur ve müzikle beraber ekran kararır. Karanlık arka planda ara yazı girer: “Sekiz yıl sonra.”

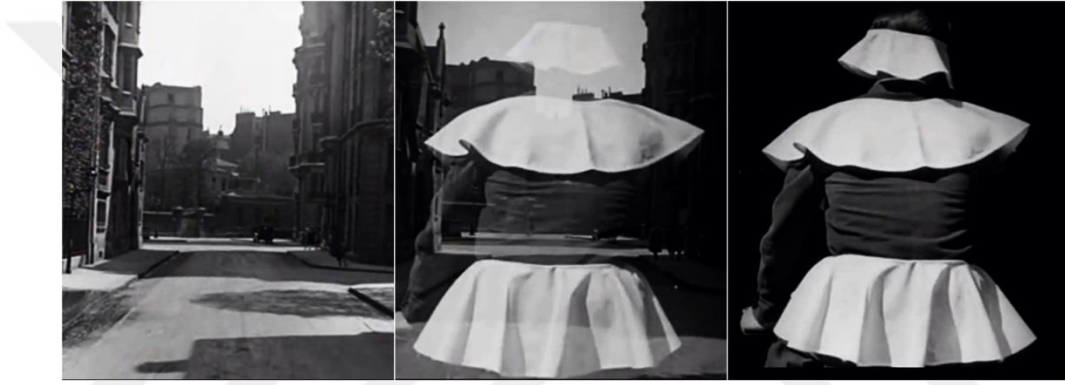


Görsel 4.7. *Bir Endülüs Köpeği/ Bulutun ayı ve usturanın gözü kestiği sahne.*

Filmin ilk sekansında birbiriyle anlam ve mantık bağı olmayan iki sahnenin kesmelerle bir eğretilme oluşturduğu görülmektedir. Kesmenin sinemadaki işlevinin sadece eğretilme oluşturmak değil, aynı zamanda ritim yaratmak, gerilim yaratmak, yaşam gerçeğini bozmak ve görsel şölen oluşturmak olduğu göz önünde bulundurulduğunda; filmin açılış sahnesindeki görüntülerde kesmenin tüm olanaklarının karşılık bulduğu söylenebilir. İlk sekansta kurgunun hareket halinde farklı görüntüleri bir araya getirerek yaratmış olduğu imgeler, sinemada gerçeküstücü imgenin güçlü bir ifadesini oluşturmuştur. Yönetmenin filmi düşlerden yola çıkarak yarattığı hatırlanacak olursa, filmdeki imgelerin tıpkı gerçeküstücü şiirde olduğu gibi denetimsiz aklın ürünü olarak doğduğu ve otomatizm tekniğinin sinemadaki karşılığı olarak görünüm kazandığı söylenebilir. Gerçeküstücü şiirden örnek verilecek olursa; “Hepimiz yangınları severiz;

gökyüzünün rengi değiştiyse bir ölüdür geçen”³¹⁷ dizesindeki kelimelerin nedensizlik ilkesine dayanarak bir araya gelmesi gibi *Bir Endülüs Köpeği*’nin de henüz ilk sekansında aynı nedensizlik ilkesine dayanan görüntülerin bir araya gelerek imgeler oluşturduğu görülmektedir.

Filmin ikinci sekansının başında yolda bisikletle giden genç bir adam (Pierre Batcheff) görülür. Paris sokaklarının ve adamın bisikletle gezintisinin kesmelerle görüldüğü sahne, her iki sahnenin görüntülerinin üst üste bindirilmesiyle perspektifin yok olduğu düşsel bir sahneyle yer değiştirir. Burada yönetmen, kurguda bindirme tekniğiyle görüntünün sıradanlığını ortadan kaldırır, daha da önemlisi, sahnedeki nesnel gerçekliği bozuma uğratar.



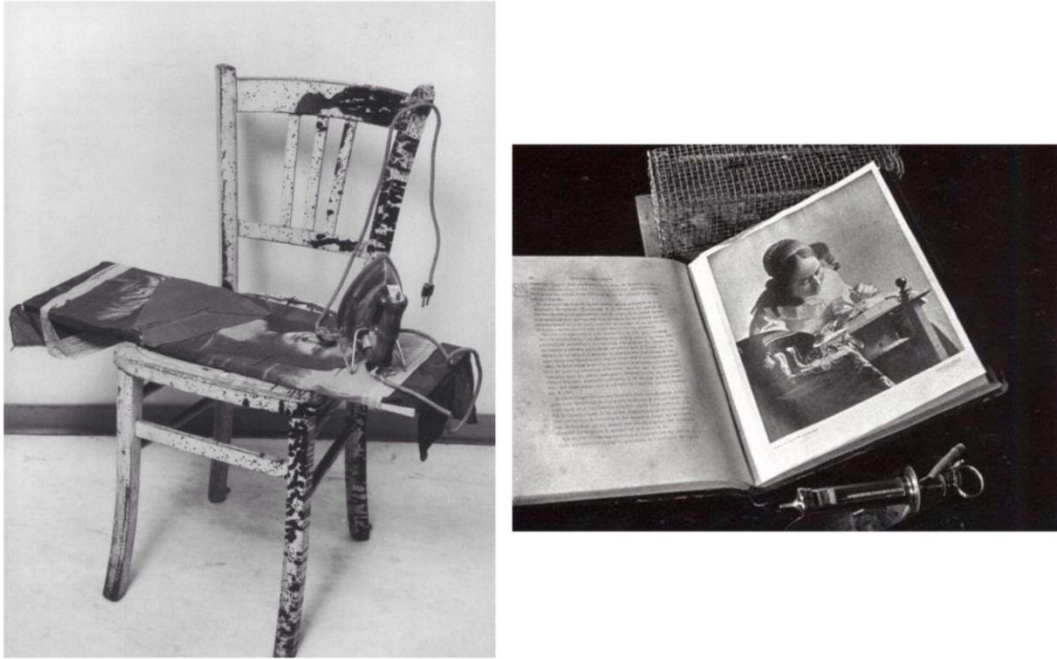
Görsel 4.8. *Bir Endülüs Köpeği*/Bisikletli erkeğin ve sokağın görüntüsünün birlikte sunumu.

Bisikletli adamın olduğu sahnenin devamında, adamın boynunda asılı duran çizgili ve kilitli bir kutunun yakın plan görüntüsüne geçilir. Kutunun görüntüsünün hemen ardından bir odanın içerisinde kitap okuyan kadının (Simone Mareuil) sahnesine kesme yapılır. Kadın birden sinirli ve korkmuş halde yüzünü pencereye doğru çevirir ve yolda bisikletli adam tekrar görünür. Kadın elindeki kitabı farelerin olduğu bir kafesin yanına bırakır ve kitapta Barok ressamı Jan Vermeer’in (1632-167) *Sütçü Kız* (*The Milkmaid*, 1657-1658) adlı eserinin olduğu sayfanın görüntüsü ekranda birkaç saniye kalır. Bir tarafta cılız farelerin kaynaştığı dar bir kafes, bir tafta 17. yüzyılın saygın ressamlarından Vermeer’in dünyaca ünlü eseri.

Gerçeküstücülerin sadece yaşamda değil, sanatta da yenilik araması ve bu bağlamda kendilerinden önceki saygın sanatı ya da burjuva sanatını yıkmak istemesi, dada akımı gibi gerçeküstücülüğün de benimsediği bir görüştür. Dada bu çizginin izinden giderken saygın sanat eserlerini alay konusu yapmıştır. Örneğin, Marcel

³¹⁷A.Breton ve p.Soupault’dan aktaran, E.Batur (1994), Beyaz eldivenler, *Varlık*,s.9.

Duchamp, Da Vinci'nin (1452-519) *Mona Lisa* tablosuna bıyık çizmiş, daha sonra bu tabloyu sergide ütü masası olarak kullanarak uyumsuz nesnelerin oluşturduğu imgelerin şok edici etkisini yaratmıştır. Burada önemli görülen bir diğer nokta, nesnelerin sadece mantıkdışı birliğin oluşturulması değil, bu mantıkdışılığın bilinçli olarak yaratılarak kara mizah unsuru yapılmasıdır. *Bir Endülüs Köpeği* 'nde de benzer şekilde saygın sanat eserinin hareket halindeki farelerle aynı karede yer alması, gerçeküstücü estetiğin özelliklerinden biri olarak kara mizah veya gerçeküstücü mizah anlayışına örnek gösterilebilir.



Görsel 4.9. (sol) Marcel Duchamp, “Ütü Masası Olarak Rembrandt’ı Kullanın”, 1964, hazır nesne, (sağ) *Bir Endülüs Köpeği*/ Vermeer’in “Sütçü Kız” adlı eserinin görüldüğü sahne.

Sahnenin devamında kadının pencereden bisikletiyle hareket eden erkeği görerek sinirlendiği ve erkeğin bu sırada bisikletten düşüp yerde kıpırdamadan yattığı görülmektedir. Kadın erkeğin yanına geldiğinde ona sarılıp öpmeye başlar. Burada duygu değişiminin yarattığı absürt bir durum söz konusudur. Aynı absürt durumlar film boyunca kadın ve erkeğin arasındaki ilişkide değişimlere uğrayarak devam etmektedir.

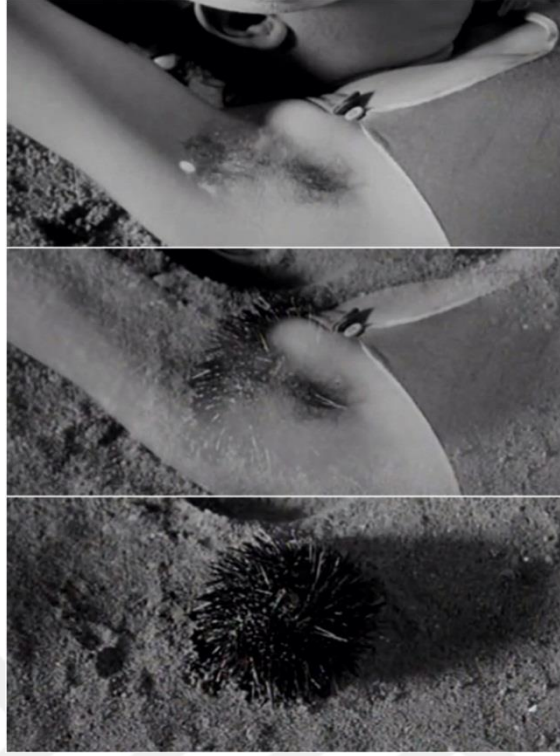
Filmde gerçeküstücü imgelerin kesme ve bindirme tekniği ile beraber zincirleme tekniği uygulanarak da oluşturulduğu görülmektedir. Filmin ikinci sekansının bittiği sahnede yağmurun eğik çizgileri ile birlikte sahne kararırken, sahne açıldığında aynı yönde eğik çizgileri olan kutu görülmektedir. Kadın kutunun kapağını açarak içinden kutunun eğik çizgileri ile aynı yönde çizgileri olan bir parlak kağıda sarılı boyunbağını

çıkartır ve bu anda boyunbağının kendisinin de aynı yönde çizgileri olduğu görülür. Bu sahnede yönetmenin kurguda üçüncü bir teknik olarak zincirlemeden yararlanarak gerçeküstücü imgeyi oluşturduğu görülmektedir.



Görsel 4.10 *Bir Endülüs Köpeği/ Çizgili kutu, kağıt ve kravatın görüldüğü sahneler.*

Filmde düşsel sahneler film boyunca birbirini izlemektedir ve bu sahnelerden bazıları gerçek düşlerden yola çıkılarak oluşturulduğu için filmde daha güçlü bir biçimde yansıtıldığı söylenebilir. Örneğin filmin giriş sahnesi Bunuel'in rüyasından yola çıkılarak sinema diline aktarılmış ve sinema tarihine en etkileyici sahnelerden biri olarak geçmiştir. Bunun gibi bir diğer sahne ise Salvador Dali'nin rüyasından yola çıkılarak aktarılan sahnedir. Bu sahnede erkeğin avucunda karıncaların yuva yaptığı ve yuvadan çıkan karıncaların eli sardığı görülmektedir. Kadın ve erkek dikkatlice bu görüntüyü izlerken, karıncalı elin yerini önce deniz kenarında yatan bir kadının koltuk altı kıllarının görüntüsü ve ardından da bir denizkestanesinin görüntüsü almaktadır. Bu sahnede karıncalı el ve koltuk altı kıllarının eğretileme aracılığıyla birleşimi gerçeküstücü imgeyi yaratırken, bir diğer görüntünün araya girmesiyle, denizkestanesi ve koltuk altı kıllarının benzerlikten yola çıkarak gerçeküstücü imgeyi oluşturulduğu söylenebilir.



Görsel 4.11. *Bir Endülüis Köpeği/ Koltuk altı kılları ve deniz keşanesinin görüldüğü sahne.*

Deniz keşanesi ve koltuk altı kılları arasında nedensellik ilişkisinin olmadığı ancak görüntülerin ve kısmen dokuların yakın olması nedeniyle her iki görüntü arasında benzerlik olduğu söylenebilir. Gerçeküstücü imgenin benzetmeden yola çıkılarak oluşturulduğu bu sahnede olduğu gibi şiirde de gerçeküstücüler benzetmeden sıkça yararlanmıştır. Fakat sinema görüntülerle imgeler oluşturduğu için, nedensellik ilkesine bağlı olmayan görüntüler arasında doku, şekil benzerliklerinden hareketle imgeler oluşturulabilmektedir. Şiirde ise bu durum farklılık göstermektedir. Bir örnekle devam edilecek olursa, Paul Eluard'ın “Upuzun bir saç gibi zaman”³¹⁸ dizesinde zamanın zihinde, uzun bir saçla benzeşim içerisinde görselleştirildiği ve nesne ile soyut bir ögenin oluşturduğu gerçeküstücü imgenin söz konusu olduğu görülmektedir. Şiirde zamanla saçın benzerlik içinde sunulmasının bir diğer nedeninin, şairin zamanın aslında kısa olduğuna dikkat çekmesi ve bunun da her insanın hayal edebileceği uzunlukta bir saçın görüntüsüyle simgeselleştirilmesi olduğu söylenebilir.

Karıncalı elin yer aldığı sahnenin filmdeki kahramanın duygu değişiminin habercisi olduğundan ve filmin bundan sonraki sahnelerinin bu duygu durumuyla devam ettiğinden hareketle, bu sahnenin üzerinde biraz daha durulması gerektiği

³¹⁸ Eluard'dan aktaran, Ö.İnce, **a.g.k.**,1993, s.24.

düşünülmektedir. Şöyle ki, bahsedilen sahnenin ardından kadın ve erkek sokakta kalabalığın olduğunu duyarak pencereden dışarı bakar ve bir kadının kesik bir elin başında durduğu görülür. Polis kesik eli alarak kadına verir ve kadın onu bir kutuya koyduktan sonra düşünceli bir halde beklerken, arabanın ona çarpmasıyla yere yığılır ve az sonra öldüğü anlaşılır. Tüm bunları pencereden izleyen kadın ve erkek birbirlerine bakmaya başlar ve erkek çıldırmış gibi kadının üzerine doğru gider. Ölüm dürtüsünün cinsellikle ilişki içerisinde ele alındığı bu sahne, Dali'nin bilinçaltının yansıması olarak filmde yer almaktadır. Bu ilişkilendirmenin sebebi, Dali'nin ölüm ve cinsel dürtüyü kendi yaşam deneyiminden yola çıkarak ilişki içerisinde görmesi ve cinselliğe karşı mesafeli bir tutum sergilemesidir. Bunuel hatıralarında Dali'nin bu özel durumundan bahsederek onun sadistçe düşler tasarladığını söylemiştir.³¹⁹ Gerçeküstücüler Freud'dan yola çıkarak bilinçaltının bastırılmış arzuların gizli alanı olduğunu ve bu alanın rüyalarda imgelerle ortaya çıkıldığını savunmuş, bundan yola çıkarak sanatta düş imgelerine yakın imgeler oluşturmuşlardır. Bilinçaltı cinsel dürtülerle beraber, insanın yüzleşmekten kaçtığı en temel korku olan ölüme ilişkin bastırılmış duyguları da içermektedir. Bu bağlamda gerçeküstücü imge bilinçaltının saplantı haline getirdiği iki temel dürtünün görünümüne bürünmektedir. Freud'un saptamalarında bu temel dürtülerin bastırılması ve insanın iğdiş edilmesi "tekinsizlik" olarak ifade edilmiştir.³²⁰ Gerçeküstücü imge, bu tekinsizlik ilkesinden yola çıkarak, ölüm ve psikocinsel travmanın gizli göstereni olan belirtiler taşımaktadır.³²¹ Bu bağlamda Dali'nin düşündeki karıncalı elin erkeğin cinsel arzularının habercisi olarak kullanılması, yavaş yavaş çoğalan ve korkunç bir şekilde bedeni saran arzuların simgesi olarak yorumlanabilir. Nitekim, Dali resimlerinde de sık sık karıncaları farklı yerlerde kullanarak, bilinçaltının bu bağlamda yorumlanabilecek imgelerini ortaya koymuştur.

³¹⁹ Bunuel, **a.g.k.**, 2005, s.247.

³²⁰ H.Foster, (2013), *Zoraki Güzellik*.(Çev: Şebnem Kaptan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.34.

³²¹ Foster, **a.g.k.**, 2013, s.110.



Görsel 4.12. *Salvador Dali'nin resimlerinde ve rüyasından hareketle Bir Endülüs Köpeği filminde yansıttığı karıncaların görüntüsü.*

Filmde erkeğin kadının ırzına geçme isteği, gittikçe şiddetlenerek, farklı sahnelerle devam etmektedir. Bu sahnelerden biri erkeğin kadına dokunarak onu çıplak hayal ettiği ve bu anda gözleri baygın halde ağızından kan geldiği sahnedir. Burada tekrar ölüm ve cinselliğin birlik içerisinde verildiği görülmektedir.



Görsel 4.13. *Bir Endülüs Köpeği/Erotizm ve ölümün ilişkilendirildiği sahne.*

Erotizm ve ölümün ilişki içerisinde yer aldığı bu sahnenin daha önce Dali'nin rüyasından hareketle çekilen sahneden farklı bir yorum içerdiğine dikkat çekmek gerekmektedir. Gerçeküstücüler eserlerinde aşk ve erotizmi kadın bedeni üzerinden sık sık ele almışlardır. Bunun nedeni, dinin yasaklarına karşı, aşk ve erotizmin günahla birlikte anılmasına karşı duydukları tepkidir. Bunuel de bilinçaltında erotizm ve günahı çocukluğu itibarıyla aynı kefeye koymuştur; ancak bunun bir yanılsamadan, uydurmadan ibaret olduğunu fark ettiğinde bu yasağın simgesi olan kurumlara saldırmıştır. Bunuel şöyle söylemektedir:

Sık sık da söylediğim gibi, bu acımasız yasağın zaman zaman insana zevk bile verecek bir günah duygusuna yol açabileceği çok açık. Uzun bir zaman durum benim için böyle oldu. Hatta açıklayamadığım nedenlerle cinsellik ile ölüm arasında bir çeşit benzerlik, gizli ama değişmez bir ilişki kurmuştumdur. Açıklaması olanaksız bir duyguyu görüntüye dönüştürmeyi bile denedim. Bir Endülüs Köpeği filminde, adamın yüzü kadının göğüslerini okşadığı sırada, birden ölü yüzüne dönüşüyor. Acaba bu, çocukluğumda ve gençliğimde tarihin tanık olabileceği en acımasız cinsel baskının kurbanı olduğum için miydi?³²²

Bunuel filmde ölüm ve erotizmi birlikte kullanarak maruz kaldığı bu acımasız baskının onda yarattığı travma durumunu yansıtırken, bu yasağı koyan dini kurumlara karşı saldırıyı ise bir başka sahnede göstermiştir. Şöyle ki, kadının erkeği reddettiği bir sahnede, kadın bir köşeye sığınarak önüne sandalye çeker ve duvardaki tenis raketini eline alarak kendisini korumaya çalışır. Bu sırada erkek ne yapacağını bilmez halde yerden iki ip bulur ve ipleri sırtına alarak çekmeye başlar. İplerin ucunda iki keşiş, iki tane de içinde eşek ölüsü olan, pislik dolu kuyruklu piyano vardır. Bu sahnede erkeğin ulaşamadığı kadına karşı duyduğu arzunun, onun sırtına bindirdiği ölüm ve günahın yüküyle özdeşlik içerisinde sunulduğu görülmektedir. Yönetmenin bu sahnede kullandığı nesnelerle izleyicide şok etkisi yarattığı, gerçeküstücü imgenin kara mizahtan yola çıkarak güçlü bir örneğini sunduğu söylenebilir.

³²² Bunuel, a.g.k., 2005, s.22.



Görsel 4.15. *Bir Endülüis Köpeği/ Kuyruklu piano, din adamları ve hayvan cesedinin görüntüsü.*

Kadın ve erkeğin kovalamaca halinde olduğu sahnelerin sonuncusu yine kadının erkekten kurtulmak için bulunduğu odadan çıktığı ve erkeğin onun peşinden gelmek isterken elini kapıya sıkıştırdığı sahnedir. Bu sahnede erkeğin elinde tekrar karıncalar görülür. Karıncalar çoğalırken, erkek acı çekerek yumruğunu sıkar ve kadın bulunduğu odanın içerisinde erkeğin sakince yattığını görerek kapıyı bırakır, karıncalı el kaybolur. Bu sırada dış kapıda yabancı biri görünür. Kapıyı çalmasıyla kadın kapıyı açar, yabancı içeri girerek erkeği yataktan kaldırır ve üzerindeki aksesuarların hepsini çıkarır ve yabancı, onları pencereden atar. Bu sırada yabancının, adamın kendisi olduğu görülür. Burada adam iki farklı kişilikle seyirciye görünmektedir. İyi ve kötü olarak ikiye bölünen adamlardan, iyi olan pişmanlıkla karşısındakine bakar ve etrafta gördüğü mürekkeplere bulanmış kitapları alıp kötü olana uzatır. Defterler kötü adamın elinde iki adet silaha dönüşür ve kötü adam iyi olan yansımasını öldürür.



Görsel 4.16. Bir *Endülüs Köpeği/Erkeğin iyi ve kötü olarak ikiye ayrımının yer aldığı sahnede iyi tarafın kötüyü öldürdüğü görüntü.*

İyi ve kötü ayrımı gerçeküstücü düşüncede reddedilen temel farklılıklardan biri olarak yer almaktadır. Gerçeküstücülük başta akıl ve akıldışı olmak üzere, zıtlık olarak algılanan her şeyin birlik içerisinde olduğunu ileri sürmüştür. Bunuel'in filmde iki temel farklılık olarak algılanan iyi ve kötü ayrımının kullanımına bakıldığında; aslında filmin başından beri şehvet dolu arzularına ulaşmak isteyen erkeğin karşısında, onu dizginleyen, bir çocuk gibi cezalandıran ve eline kitap tutuşturan, deyim yerindeyse, ona öğretmenlik yapan yabancıya veya kendi iyi tarafına karşı çıktığı görülmektedir. Yabancınn, erkeği çocuk gibi azarlamasına ve ona kitap uzatmasına karşın erkeğin, silaha dönüşen aynı lekeli kitaplarla yabancıyı öldürmesi; Bunuel'in iyi ve kötü kavramlarının gerçeküstücü anlayışıyla zıtlık içerisinde değil, aksine, uyum içerisinde olduğunu kanıtlar niteliktedir. Kendi iyi tarafını yok eden erkeğin bu hareketi, aslında kötülük olarak anlaşılan şeylerin karşısındaki iyiliğin yok edilmesiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda sadece iyiliğin veya iyilik olarak kabul edilen şeylerin hükmettiği, kendisinden başkasına yer vermeyen kurallara, kurumlara, aileye ve ahlak anlayışının insanın arzularının önüne geçtiği her türlü yasağa karşı başkaldırının ifadesi olarak yorumlanabilir.

Yabancınn öldüğü sırada ormanlık bir alanda çıplak bir kadınnn sırtına tutunarak yere yığılmasının ve kadınnn yanında ölmesinin, yönetmenin iyi olarak sunduğu tarafın da kötü ile aynı kaderi paylaştığına işaret ettiğı söylenebilir. Burada iyi ve kötü, günahkar ve saf/doğru olanın zıtlığının tekrar ortadan kaldırıldığı görölmektedir.



Görsel 4.17. *Bir Endülüö Köpeğı/ Erkeğın ormanda öldüğü sahnenn görüntüsü.*

Filmde kadın odada tek başına görünürken, duvardaki bir kelebeğın desenleri dikkatini çeker. Kadın bu desenleri erkeğın yüzüne benzetir. Bu sırada yönetmen izleyicinin kelebeğın desenine odaklanması için, kararma açılma tekniğini kullanmıştır. Kelebeğe odaklanan görüntünün yerini kesmeyle, erkeğın görüntüsü alır. Kararma açılma tekniğı sinemada klasik anlatıda ve özellikle Charlie Chaplin'in filmlerinde seyirciyi dinlendirmek ve başka bir sekansa geçmek için kullanılırken; burada nesneye odaklanmak için kullanılması ve bu nesnenin yerini erkeğın görüntüsünün alması dikkat çekmektedir. Bunuel'in bahsedilen gerçeküstücü imgeyi oluşturmak için kullandığı bir diğerkurgutekniğı olan ve sinemada sıkça kullanılan kararma açılma tekniğini yeni bir anlatım içerisinde sunduğu söylenebilir.



Görsel 4.18. *Bir Endülüö Köpeğı/ Kelebek ve erkeğın yüzünün benzerliğinin yer aldığı görüntü.*

Filmde geçen olaylar kesin bir bağlantı içerisinde olmamakla beraber; filmin anlatı yapısında film boyunca aynı oyuncularla devam etmesi, devamlılığın sağlandığına işaret etmektedir. Olaylar arasındaki bağlantıların karanlık olduğu durumlar ise, zamanın ve mekanın değişimine ilişkin sahnelerde görülmektedir. Örneğin kullanılan ara yazılardan biri “bir zamanlar”, bir diğeri “sekiz yıl sonra” veya “15:00’e doğru” olarak değişmektedir. Burada, ara yazılarla kronolojik zamanın bozulması ve filmin zamansal düzeninin değişimi söz konusudur. Anlatımda sapmaların desteklenmesi, görüntülerle de devamlılığını korumaktadır. Filmde karakterlerin bakış açıları değişirken, bulundukları mekanlar da değişim içerisinde verilmektedir.³²³ Kadın karakterin, onun peşini bırakmayan erkekten kurtulduğu son sahne buna örnek olarak gösterilebilir. Bu sahnede kadının dairesini terk ettiği görülür ve bu sırada odanın kapısının apartmanın içine değil, açık alanda bir yere açıldığı gelen rüzgarla belli olur. Kadın sonraki sahnede sevgilisiyle buluşmak için geldiği deniz kenarında görülür. Kadın, filmde ilk kez görünen başka bir erkekle görüşür ve her ikisi sahilde yürüyerek uzaklaşır. Bu sırada sahil kenarında ölmüş kadın ve erkeğin yarıya kadar kumlara gömüldüğü sahne filmin bitiş sahnesi olarak ekranda kalır ve aynı sahnenin üzerine “bir bahar” yazısı gelerek film sonlanır.



Görsel 4.19 *Bir Endülü's Köpeği/Son sahne.*

Sinema gerçeküstücü imgeyi birbirine yabancı nesneleri, dokuları, imgeleri yan yana getirmedeki gücüyle oluştururken, benzer şekilde şiir de birbirine uzak gerçekliğe sahip sözcükleri yan yana getirerek oluşturmaktadır. Fakat gerçeküstücü şiir ve sinema

³²³ Coşkun, E. (2009), *Dünya sinemasında akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi, s.126-127.

arasında imge oluşturma noktasında önemli bir fark söz konusudur. Şiir imgeleri sözcüklerle oluştururken, bunu bir tasarı olarak gerçekleştirmez ve rastgele, denetimsiz sözcükleri bir araya getirmeye eğilimlidir. Sinema ise şiirin bu imge gücüne ulaşabilmek için, bilinçli bir şekilde hareket etmek zorundadır. Gerçeküstücü bir film de gerçeküstücü şiir gibi, kişiyi kendi bilinçdışına yönlendirmek istemekte ancak bunu yaparken akılcı bir yaklaşımla yola çıkmaktadır. Duyguları etkilemek için aklı kullanması gerekmektedir; çünkü sinema dilinde duyguları etkileyebilmek için oluşturulan imgeler arasındaki bağlantılar sadece akılla kurulabilir.³²⁴*Bir Endülüs Köpeği*'nde Bunuel'in sinema dilinin olanaklarını akılcı bir biçimde kullanarak seyircide duygusal tepki yarattığı ve onu kendi bilinçaltına yönlendirebildiği söylenebilir.

³²⁴ J.H.Matthews (1986). *Language of surrealism*. Colombia: University of Missouri Press, s.199.

5. SONUÇ

“Gerçeküstücü Şiirde ve Sinemada İmge” başlıklı bu çalışmada öncelikle gerçeküstücülüğün tarihsel süreci ve bu süreç zarfında edindiği temel ilkelerin psikanalizle, felsefe ve toplumsal etkenlerle olan bağlantısı gözden geçirilmiş, sonrasında akımın yola çıktığı görüşlerin sanattaki estetik yansımaları farklı sanat dallarından örneklerle aktarılmıştır. Gerçeküstücülüğün temel ilkesi olarak özgürlük arayışının bilinç ve bilinçaltı ile ilişkilendirildiği ve psikanalizle bu bağlamda yakından bağlantı kurulduğu saptanmış; bu yaklaşımın sanattaki karşılığının, denetimsiz aklın dışavurumunun doğurduğu imgeleri merkeze koyarak sanat yapıtları oluşturduğu görülmüştür. İmgeyi özgürlüğün karşısında duran tüm engellere karşı bir silah olarak gören gerçeküstücüler; bu doğrultuda en güçlü imgeleri yarattığı duygusal tepkiyle ölçmüş, bu imgeleri öncelikle şiirde ve buradan hareketle plastik sanatlarda oluşturmuş, burada şiirsel imgelerin karşılığını bulabilmek için farklı teknikler denemiştir. Kendi amaçları doğrultusunda imgeye yeni bir tanım getiren gerçeküstücülüğün, bu bağlamda modern şiirin 20. yüzyılda dikkat çeken en güçlü akımı olduğu bulgularla açıklanmıştır. Modern şiir, imge ve gerçeküstücülük ilişkisi bu bağlamda, imge başlığı altında ayrı bir bölümde incelenmiş, burada imgenin farklı alanlardaki karşılığına, edebiyatta ve şiirdeki kullanımına bakılmıştır. İmgelerin en güçlü şekilde şiirde yansıtıldığı sonucuna varılarak, şiirin tarihsel süreçleri ve imge oluşturma aracı olarak benzetme ve eğretilmenin bu tarihsel süreçteki kullanımı araştırılmıştır. Modern şiirin doğuşuna gelindiğinde ise 19. yüzyılda simgeci şairlerin görüşlerinin modern şiire öncülük ettiği ve Arthur Rimbaud’nun bu bağlamda ayrıcalıklı bir yerinin olduğu görülmüş, ardından şairin imge tanımının gerçeküstücülerin imge ve şiir anlayışına öncülük ettiği sonucuna varılmıştır.

Şiirin bilinçaltıyla ilişkilendirilmesinin Rimbaud’dan başlayarak 19. yüzyılda şairin özgürlük yolu olarak belirlendiği ve bu yolun, psikanalizden hareketle bilimsel temele dayandırılarak gerçeküstücülerde üst noktaya ulaştığı görülmüştür. Bu noktada gerçeküstücülüğün imge tanımı ortaya konularak, bu tanımın sanatın her alanında eyleme dönüştüğü, ancak sinemanın teknik olanakları ve etki gücü sayesinde imgelerin yaratılmasında ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu saptanmıştır.

Sinema ve gerçeküstücülük ilişkisi, gerçeküstücülerin sinemaya bakışı, sinema alanında gerçeküstücülerin daha çok yazın alanında yaptığı denemeler aktarılmış ve sonrasında avangard filmlerde gerçeküstücülüğün izlerini taşıyan *Perde Arkası* ve

Denizyıldızı filmlerinde gerçeküstücülüğün nasıl karşılık bulduğu incelenmiştir. Gerçeküstücü şiir ve sinema arasındaki imge ilişkisinin araştırılmasında örneklem olarak Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* filmi ele alınmış, bu filmin ilk gerçeküstücü film olmasının yönetmenin kişisel ve sanatsal görüşleriyle bağlantılı olduğu görülmüştür. Bu bağlamda yönetmenin hayatı, çevresi ve gerçeküstücü akımdaki yeri ortaya konmuştur. Son olarak *Perde Arkası* ve *Denizyıldızı* filmlerinde gerçeküstücü imgenin yansıdığı sahneler seçilmiş, bu sahnelerde sinemasal tekniklerle gerçeküstücü şiirdeki imgenin benzetme ve eğretilme aracılığıyla nasıl oluşturulduğu ve bu imgenin duygusal tepki yaratmada ne denli başarılı olduğu açıklanmıştır. Gerçeküstücü imgenin şiir ve sinemadaki karşılığı ise detaylı bir şekilde *Bir Endülüs Köpeği* filmi üzerinden ele alınmış ve bu filmin bir bütün olarak gerçeküstücü olduğu sonucuna varılmıştır.

5.1.Tartışma

Çalışmada sırasında gerçeküstücü imgenin sinemadaki karşılığının *Bir Endülüs Köpeği* filmine kadar iki filmde görünümünün yer aldığı saptanmıştır. İlk olarak *Perde Arkası* filmi incelendiğinde, düş anlatımının birbiriyle ilişkisiz bir şekilde görüntülerin kurgusal tekniklerle bir araya getirilerek gerçekleştirildiği görülmüştür. Bu bağlamda filmde gerçeküstücü estetiğin sinema tekniği aracılığıyla oluşturulduğu anlaşılmıştır. Filmde duygusal tepki yaratma daha çok mizah ve oyunsu bir biçimde gerçekleştirilmiş, bu anlamda dadanın alaycı tutumuna daha yakın olduğu gözlemlenmiştir. Film rüyaları kurgusal tekniklerle yansıtması bağlamında, gerçeküstücü sinemaya katkı sağlamıştır. Filmde benzetme ve eğretilmelerle oluşturulan imgeler tek tek ele alındığında gerçeküstücü imgenin özelliği olarak, birbirinden uzak şeylerin bir araya getirilmesi konusunda başarılı olarak nitelendirilmiş ve film, sinemada gerçeküstücü imgenin yansıdığı ilk örneklerden biri olarak değerlendirilmiştir.

Çalışma kapsamında incelenen ikinci film olan *Denizyıldızı* 'nda gerçeküstücü imgenin duygusal tepki yaratma özelliğini oluşturabilmesi bağlamında başarılı sonuçlar verdiği saptanmıştır. Filmde gerçeküstücü imge; ara yazılar ve denizyıldızının birlikte kullanımı aracılığıyla oluşturulmuştur. Ayrıca arzu nesnesi olarak kadın ve denizyıldızının görüntüleri bir araya gelerek eğretilme oluşturmuş ve film bu bağlamda gerçeküstücü imgeyi kurgu aracılığıyla yaratabilmiştir. Filmde erkeğin devamlı kadını övmesi ve bunun yanında ona dokunmaması, onun yerine denizyıldızını koyması, gerçeküstücü mizahın örneği olarak değerlendirilmiştir. Filmin sahnelerinin çoğunlukla buğulu cam görüntüsü arkasından verilmesi, izleyicide düşsel bir yanılsama yaratmayı

hedeflemiştir. Sahneler arasında bağlantı kurmaması, klasik anlatıyı yadsıması, hikaye yapısının olmaması gibi özellikleri *Denizyıldızı* filminin; avangard sinemanın dada estetiğiyle uyum içerisinde olan bir film olarak değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. Aynı zamanda, kadının bilinçaltı cinsel dürtünün ifadesi olarak kullanılması ve düş imgelerinin teknik olanaklarla sağlanması, filmin gerçeküstücü estetiğe yakın tarafının güçlü olduğunu göstermektedir.

Son olarak, incelenen filmlerden *Bir Endülüs Köpeği*'ni gerçeküstücü imgenin birincil özelliğine sahip olduğunu henüz açılış sahnesinde göstererek duygusal tepki uyandırabilmiştir. Filmde yer alan sahneler Bunuel ve Dali'nin rüyalarından hareketle sinemaya aktarılmış ve bu da filmin gerçeküstücü sinemada düş imgelerini oluşturmada ilk güçlü örnek olduğunu ispatlamıştır. Bilinçaltının imgelerini sinemanın kurgusal teknikleri aracılığıyla yansıtan yönetmen, nedensellik ilişkisinden uzak görüntüleri bir araya getirerek eğretilmeler oluşturmuş; bunun yanı sıra benzetmeler kullanarak gerçeküstücü imgeler yaratabilmiştir. Filmin gerçeküstücü sinemanın ilk güçlü örneği olarak görülmesinin haklılığı, gerçeküstücülerin benimsemiş oldukları psikanalitik bakış açısıyla çözümlenebilir olmasıyla ve bu bağlamda bilinçaltının temel güçlü dürtüsü olarak arzu ve cinsel dürtünün birçok sahnede güçlü bir biçimde yansıtılmasıyla ortaya çıkmıştır. Filmde gerçeküstücü imge oluşturma aracı olarak rüyalar ve bilinçaltı hem sahnenin çerçevesi içerisinde hem de farklı sahnelerin kurgusal birleşiminde yansıtılabilmektedir. Filmin tüm başarısının temel nedeni olarak bilinçaltının imgelerini sinema diline aktarabilmesinin, yönetmenin kişisel deneyimine bağlı olduğu görülmüştür. Bu bağlamda Bunuel ve gerçeküstücülük arasında bilinçaltını özgürlüğüne kavuşturmak konusunda ortak bir görüş olduğu vurgulanmıştır.

Çalışma kapsamında incelenen her üç filmin, gerçeküstücü şiirdeki imgeleri görüntü diliyle oluşturmada başarılı sonuçlar verdiği bulgularla ispatlanmıştır. Gerçeküstücü imgelerin seçilen filmlerdeki yansımaları *Perde Arkası* ve *Denizyıldızı* filmlerinde bir üslup olarak yer alırken, bu tutum, filmlerin tamamen gerçeküstücü olarak değerlendirilmemesinin nedenini oluşturmuştur. *Bir Endülüs Köpeği* filmi incelendiğindeyse, filmin yönetmeni Luis Bunuel'in kişisel faktörler nedeniyle gerçeküstücü hareketi benimsediği ve bu nedenle de filmi bir üslup olarak değil, yaşam deneyiminden yola çıkarak yaptığı anlaşılmış, bunun da *Bir Endülüs Köpeği* filminin ilk gerçeküstücü film olarak değerlendirilmesinde önemli bir faktör olduğu açıklanmıştır.

5.2. Öneriler

Gerçeküstücü şiir ve sinemada imge etkileşimini üç film üzerinden incelenmekle sınırlı olan bu çalışma, edebiyat ve sinema arasındaki ilişkinin konu edindiği çalışmalar arasında yer almaktadır. Bu tür çalışmalar, sinema ve şiir arasında gerçeküstücülük kapsamında araştırılmayan filmlerin literatürde oluşturduğu boşluğu doldurmaya yöneliktir. Çalışma ayrıca, gerçeküstücülüğün şiir ve sinemadaki yerinin anlaşılmasına yardımcı olacak niteliktedir. Şiir ve sinema ilişkisini gerçeküstücülük üzerinden inceleyen bu çalışma, gerçeküstücülük akımının diğer filmlerinin incelenmesiyle devam ettirilebilir. Bunun yanı sıra, çalışmanın ilerde şiir ve sinema ilişkisinin konu edindiği başka çalışmalara yola açabileceği düşünülmektedir. Örnek verilecek olursa, Toplumcu Gerçekçi Şiir ve İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması arasında imge yönünden nasıl bir ilişki ve etkileşim olduğu araştırmacılar tarafından incelenebilir. Çalışmanın akademik alanda araştırmacılara belirtilen yönlerden yardımcı olmasının yanı sıra, güzel sanatlar alanında da sinemacılara yaratım sürecinde yeni bir bakış açısı kazandırması beklenmektedir. Söz konusu yenilik sinemadaki teknik ilerlemenin şiirle birleştirilmesi ve oluşturulan imgelerin sinemada yeni bir üslupla kullanılabilmesidir

KAYNAKÇA

- Abisel, N.(2006). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Antmen, A.(2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Alkan, E. (Şubat 1992). Şiir düş ve sanrı. *Varlık*, (1013)
- Alkan, E. (1994). Gerçeküstücülük, bireyin ayaklanması. *Varlık*, (1047), 3-6.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Yıldırım, E. ve Bayraktaroğlu, S. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. 6.Baskı, Sakarya: Sakarya Kitabevi.
- Aristoteles. (2015), *Retorik*, (Çev:Mehmet, H. Doğan), İstanbul:Yapı Kredi yayınları, İstanbul.
- Aristoteles (2016). *Poetika*. (Çev: Ö.Aygün, A.Çokana), İstanbul: İş Bankası Yayınları
- Artun, A. (2013). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Avcı, A. (2004). Bir büyük reddiye ya da hakiki bir yaşam. *Varlık*, 1167.sayı, s.6.
- Aragon, L.(2017). *Paris Köylüsü* (Çev: A. Erkey). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, E. (1994). *Denemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, E. (1996). *Dipyaşılar*. İstanbul: yapı Kredi Yayınları.
- Batur, E.(2004). *İmgeleri Kim Dinler*.İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, E.(2005). *Kara Mizah Antolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Batur, E. (2015). *Modernizm Serüveni*.İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Batur, E. (2016). *Gerçeküstücülük*. (Der: Enis Batur).İstanbul: Kült Neşriyat. Gergedan Özel Sayısı 1987.
- Baudelaire, C. (2007). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: A. Berkay). İstanbul: İletişim yayınları.
- Bazin, A.(2000). *Sinema Nedir?*(Çev: İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Benjamin, W.(2018). *Pasajlar*. (Çev: A.Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2016). *Görme Biçimleri* (Çev: Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H. (1990). *Gülme*.(Çev: M. Ş. Tunç). İstanbul: Meb Yayınları.
- Bunuel, L. (1929) *Un Chein Andalou*. (Çev: L. Lippard). Paris: La Revolution Sürrealiste, Dec.No.12, s.34-47.
- Bunuel, L. (2016). *Aydaki Adam*. (Der. T. Yalur). İstanbul: Agorakitaplığı.
- Bunuel, L. (2005). *Son Nefesim*. (Çev: İ. Kurdak). Ankara: İmge Kitabevi.
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bürger, P. (2017). *Avangard Kuramı*, (Der: A. Artun). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Breton, A. (2009).*Sürrealist Manifestolar*. (Çev:Y. S. Kafa, A. Günebakanlı,A. Güngör). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Bresson, R. (1966). *Sinematograf Üzerine Notlar*. (Çev: N. Güngörmüş). Ankara: Bilgi

- Yayınevi.
- Carr, Edward, H. (2010). *Mintern ve İspanya İç Savaşı*. (Çev: A. Selman). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Caudwell, C. (1988). *Yanulsama ve Gerçeklik*. (Çev: M. H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınları.
- Cebeci, O. (2013). *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Childs, P. (2010). *Modernizm*. (Çev: V. Yıldırım). Ankara: Sitare Yayınları.
- Çeşitli, İ. (2015). *Batı Edebiyatında Akımlar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Darıcı, S. (2014). *Medya İletişimleri Sözlüğü*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Debord, G. *Gösteri Toplumu*. (Çev: A. Ekmekçi, G. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (1985). *Cinema II. L'image-temps*. Paris: Le Editions Minuit'den aktaran M.Gönen. (2008). *Paradoksal Sanat Sineması*. İstanbul: Versus Kitap.
- Duca, L. (1947). *Sinema Tarihi*. (Çev: N. Sarıdoğan). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erinç, S.M. (1995). *Resim eleştirisi Üzerine*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Freud, S. (1992). *Rüyalar ve Yorumları*. (Çev: Ş. Üstün, G. Üstün). İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Freud, S. (1993). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*. (Çev:E.Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (1994). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Çev: K.Şipal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Freud, S. (2011). *Kültürdeki Huzursuzluk*. (Çev: . Atayman) İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2007). *Uygarlık Din ve Toplum*. (Çev:S. Budak).İstanbul: Öteki.
- Freud, S. (1999). *Psikanalize Giriş Dersleri*. (Çev: S. Budak). Ankara: Öteki.
- Gevgilli, A. (1989). *Çağını Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Giddents, A. (2004). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev: E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gomrich, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: E. Erduran, Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Habermas, J. (1994). *Postmodernizm*. (Çev:G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, D. Erksan). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Hammound, P. (1978). *The Shadow and its Shadow*. London: British Film İnstitute.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Çev: Y. Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük* (Çev: S.K. Angı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Hilav, S. (2012). *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Hilav, S. (1993). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: De Yayınları.
- İnce, Ö. (1996). *Şiir ve Gerçeklik*. İstanbul: Can Yayınları.
- Joubert.J.L. (1993). *Şiir Nedir?* (Çev: E. Korkut)Ankara: Öteki.
- Kayaoğlu, E. (2016). *Edebiyat ve Film*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Kutlar, O. (2004). *Sinema Bir Şenliktir*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (1967). *Nietzsche ve İnsan*. İstanbul: Yankı Yayınları.
- Kovac, A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*.(Çev: E. Yılmaz).İstanbul: De Ki Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. (Çev: Ö. Çelik). İstanbul: Metis.
- Löwy, M. (2009). *Sabah Yıldızı*.(Çev: A. Aydın, U. U. Aydın). İstanbul: Versus Kitap.
- Matthews, J.H. (1986). *Language of Surrealism*. Columbia: University of Missouri Press.
- Menderes, C. (2010). *Sözün Büyüsü Edebi Sanatlar*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Orhan, T. (1992 Mayıs-Haziran). Modernizm tartışması için bir çerçeve kurma denemesi. *Sombahar Dergisi*, cilt?(11), s.27.
- Passeron, R. (1996).*Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*.(Çev:S. Tansuğ). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Paz, O. (1990). *Düşler Boyunca Yaratmak*. (Çev: A. Cemal). İstanbul: Can Yayınları.
- Paz, O. (1999). *Yalnızlık Dolambacı*. (Çev. Bozkurt Güvenç). İstanbul: Can Yayınları.
- Paz, O. (2004 Aralık). Gerçeküstücülük (Çev: Ahmet Cemal), *Varlık Dergisi* (1167), s.14.
- Platon. (2010), *Şölen* (Çev: Cüneyt Çetinkaya), İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Phillips, S. (2006). *...izimler, Modern Sanatı Anlamak*.(Çev: D. N. Özer). İstanbul: YEM Yayınları.
- Ray, M. (1963). *Self Portrait*. Boston: Little, Brown and Company.
- Rimbaud, A. (1999). *Ben Bir Başkasıdır*. (Çev: Ö. İnce). İstanbul: Gendaş Yayınları.
- Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. Oxford: Berg Publishers.
- Savaş, H. (2012). *Kiraz Mevsimi ve Sinema Bileti*. Ankara: Nigen Kitap.
- Savaş, H. (2018). Endülüs, Lorca ve Bunuel. *Sözcükler*, (72) s.91-97.
- Soysal, A. (2006). *Eşsiz Olana Yakınlık*. İstanbul: Kanat Kitap Yayınları.
- Şavran, G. (2009). *Sosyolojide Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri. Araştırma Yöntemlerinin ve Tekniklerinin Seçimi*. Eskişehir:Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- Tanıllı, S. (1999). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*.İstanbul: Adam Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tzara, T. (2004). *Dada Manifestoları*. (Çev: E. Göktepe). İstanbul: Norguk yayınları.

Yeniay, M. (2013). *Öteki Bilinç*. İstanbul: Şiirden Yayıncılık.

Yıldırım, H. ve Şimşek, A. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Williams, R. (2005). *Anahtar Sözcükler*. (Çev. S. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakçası

<http://sdr.lib.uiowa.edu/> (Erişim Tarihi: 10.07.2019).

<https://ombresblanches.wordpress.com/2013/04/03/a-forest-pt-7-my-delirium-with-andre/>
(Erişim Tarihi: 18.07.2019).

<https://monoskop.org/391> (Erişim Tarihi: 18.07.2019).

<https://www.si.edu/newsdesk/photos/marvelous-objects-henry-moore> (Erişim Tarihi: 27.07.2019)

https://www.moma.org/learn/moma_learning/hans-bellmer-plate-from-la-poupee-1936/
(Erişim Tarihi: 28.07.2019)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Man%20Ray&perPage=20&offset=40&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&searchField=All&showOnly=withImage> Erişim Tarihi: 28.07.2019).

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Leylakhanım Ganbarlı
Doğum Yeri ve Tarihi: Bakı, Azerbaycan, 24.03.1992.

Eğitim Durumu:

Lisans Eğitimi: Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Üniversitesi (ADMİU),
Bakü, Sinema ve Televizyon Bölümü.
Müzik Eğitimi: Hüseyinqulu Sarabski adına, Azerbaycan Devlet Güzel
Sanatlar Merkezi, Yedi Yıllık Forte Piyano Eğitimi.
Yüksek Lisans Öğrenimi: Anadolu Üniversitesi, Eskişehir
Sinema ve Televizyon Bölümü
Bildiği Yabancı Diller: Azeri Türkçesi – Ana Dili
Türkiye Türkçesi – C1
İngilizce – B2

İş Deneyimi, Projeler:

İsrafilname tiyatro oyunu, yazar, oyuncu, 2013.
Farid's World kısa filmi, yönetmen, senarist, 2013.
Struggle kısa film, yönetmen, senarist, 2015.
Confrontation kısa film, yönetmen, senarist, ressam, 2017.
Addım Gençler Birliği Katkılarıyla, *Addım* Kısa Film
Festivali kurucularından.

Ödüller:

24 Kadr kısa film yarışması, *En İyi Kurmaca Film* dalında
birincilik ödülü; *Farids's World*, 2013.
Azerbaycan Ailesi kısa film yarışması, *Özgün Senaryo*
dalında birincilik ödülü; *Farid's World*, 2014.
Azerbaycan ailesi kısa film yarışması, *En İyi Çocuk*
Oyuncu dalında birincilik ödülü; *Farid's World*, 2014.
Azerbaycan Ailesi kısa film yarışması, *En İyi Öğrenci*
Filmi dalında birincilik ödülü; *Struggle*, 2015.

İletişim Bilgileri:

Lqambarli@gmail.com
<https://www.behance.net/Lqambarli2e95>