

SİNEMADA GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE MAN RAY FİLMLERİ

Can HAKMAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Nezih ORHON

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Aralık 2008

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ**SİNEMADA GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE MAN RAY FİLMLERİ****Can HAKMAN****Sinema Televizyon Anabilim Dalı****Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aralık 2008****Danışman: Doç. Dr. Nezi ORHON**

Birinci Dünya Savaşı sonrası toplumların içinde bulunduğu kültürel ve akılsal buhrana bir isyan olarak ortaya çıkan dadaizm ve sonrasında oluşan gerçeküstücülük akımları modernitenin ve modernist sanat akımlarının bir sonucudur. 1896 yılında ortaya çıkan sinemanın keşfinden sonra bazı gerçeküstücü sanatçılar sinemanın emekleme döneminde kendilerini bu yolla ifade etmeye çalışmışlardır. Gerçeküstücülüğün kendisini sinema aracılığıyla ifade eden ilk modernist sanat akımı olması akımın sinema tarihindeki önemini ortaya koyar. Amerikalı dadaist fotoğraf sanatçısı Man Ray ise gerçeküstücülüğün merkezi olan Paris'e gelerek burada çektiği dört filmle dada ruhuna bağlı gerçeküstücü anlayışını ortaya koymaya çalışmıştır. Bu çalışmanın amacı Man Ray'in gerçeküstücülüğün en etkili olduğu dönemde yaptığı filmleri gerçeküstücü sinemanın özellikleri açısından incelemektir.

ABSTRACT**SURREALISM IN CINEMA AND THE MOVIES OF MAN RAY****Can HAKMAN****Department of Cinema and Television****Anadolu University Institute of Social Sciences, December 2008****Advisor: Assoc. Prof. Nezih ORHON**

Stemming from the cultural and mental depression following World War I, dadaism and the following surrealism movements were results of modernity and modernist art movements. With the invention of the motion picture or cinema in 1896, various surrealist artists expressed themselves through the early stages of cinema. The fact that surrealism is the first modernist art movement to express itself through cinema underlines the importance of this movement in the history of film. The dadaist American photographer Man Ray travelled to the home of surrealism, Paris, and through the four films that he made in Paris, expressed his surrealist understanding through a dadaist spirit. This study aims to analyze the films of during the peak of the surrealist movement, through the characteristics of surrealist cinema.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Can Hakman'ın “**Sinemada Gerçeküstücülük ve Man Ray Filmleri**” başlıklı tezi
..... tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından lisansüstü eğitim öğretim ve
sınav yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Sinema ve Televizyon Anabilim
Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı**İmza**

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Dr. Nezih ORHON

Üye : Prof. Yalçın DEMİR

Üye : Prof. Dr. Dursun GÖKDAĞ

Prof. Dr. Ramazan GEYLAN

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ

Can Hakman

**Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Yüksek Lisans**

Eğitim

Ls.	2004	Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü
Lise	1998	Sakarya Anadolu Lisesi

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı: Ankara, 1980 Cinsiyet: Erkek Yabancı Dil: İngilizce

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
 1. GİRİŞ.....	 1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç.....	4
1.3. Önem.....	5
1.4. Varsayımlar.....	5
1.5. Sınırlılıklar.....	6
 2.YÖNTEM.....	 7
2.1. Araştırma Modeli.....	7
2.2. Çalışma Evreni.....	7
2.3. Veriler ve Toplanması.....	7
 3. LİTERATÜR TARAMASI.....	 9
3.1. Modernizm ve Gerçeküstücülüğe Etkileri.....	9
3.2. Dadaizm ve Gerçeküstücülüğe Geçiş.....	15
3.3. Gerçeküstücü Düşünce ve Uygulamalara Etki Eden Sanatçılar.....	24
3.4. Gerçeküstücü Sinemaya Bakış.....	43
3.5. Man Ray ve Sinema Anlayışı.....	66
 4. BULGULAR VE YORUM.....	 73
4.1. Le Rêtour à la Raison Filmi.....	73
4.1.1. Duygusal Tepkinin Sağlanması.....	73
4.1.2. Nesnenin Sunumu.....	74
4.1.3. İmgenin Kullanımı.....	76

4.1.4. Mizah Kullanımı.....	76
4.1.5. Düş Kullanımı.....	77
4.1.6. Kadının Kullanımı.....	77
4.2. Emak Bakia Filmi.....	78
4.2.1. Duygusal Tepkinin Sağlanması.....	78
4.2.2. Nesnenin Sunumu.....	79
4.2.3. İmgenin Kullanımı.....	80
4.2.4. Mizah Kullanımı.....	81
4.2.5. Düş Kullanımı.....	82
4.2.6. Kadının Kullanımı.....	82
4.3. L’etoile De Mer Filmi.....	83
4.3.1. Duygusal Tepkinin Sağlanması.....	83
4.3.2. Nesnenin Sunumu.....	84
4.3.3. İmgenin Kullanımı.....	84
4.3.4. Mizah Kullanımı.....	85
4.3.5. Düş Kullanımı.....	85
4.3.6. Kadının Kullanımı.....	86
4.4. Les Mystères du Château de Dè Filmi.....	88
4.4.1. Duygusal Tepkinin Sağlanması.....	88
4.4.2. Nesnenin Sunumu.....	89
4.4.3. İmgenin Kullanımı.....	90
4.4.4. Mizah Kullanımı.....	91
4.4.5. Düş Kullanımı.....	91
4.4.6. Kadının Kullanımı.....	91
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	93
5.1. Sonuç.....	93
5.2. Öneriler.....	97
EKLER.....	98
KAYNAKÇA.....	120

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Gerçeküstücülük estetik ve ahlaki bir kaygı duymadan, mantık tarafından uygulanan kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendisini ifade etme biçimidir.¹ Gerçeküstücülük Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan dadaizm akımından sonra gelerek sanatta ve yaşamda alternatif bir söylem haline gelmiştir. Gerçeküstücülüğün diğer modern sanat akımları gibi yalnızca biçimsel bir görünüm değil aynı zamanda yaşamın kendisini hedefleyen bir devinim olduğu söylenebilir.

Gerçeküstücülük kendisini öğretici olarak gören girişimleri reddetmiştir. Gerçeküstücüler belirli bir sistem öğretmek yerine gerçeklik üstüne yeni talepler yaratmak için uygun hareket ve üretimle yola çıkmışlardır. Bilinçaltının işleyişini özgür kılmak, bilinçli düşüncenin süreçlerini irrasyonelite ve gizemi kullanıp kesintiye uğratmak ve dehşet ile erotizmin sanatsal olanaklarının zaaflarından yararlanmak istemişlerdir. Bu yolla gerçeküstücüler toplumun kişisel ihtiyaçlarını tanımak ve çeşitli yaratıcı süreçlerde bu ihtiyaçlara dışavurum yolu bulmak için modern sanat üzerinde etkili olan duyarlılığın yeni bir formunu yaratmışlardır.²

Modernist sanatların genel hedefi insanın ve onun ilişkilerinin dile getirilmesi ve yeniden yaratılmasıdır. Herbirinin kendine özgü büyüleme araçları vardır. Bu nedenle her sanat kendine özgü bir alan oluşturur. Müzik bir alan olduğu gibi şiir de başka bir alandır. Sinema sanatı da diğerlerinden ayrı bir alandır.³ Gerçeküstücü bir sanatçının görevi sanat yapıtlarından alınan estetik hazzın ötesine geçerek insanların yaşamlarını etkilemek ve onların nesneleri farklı şekillerde görmelerini sağlamaktır. Bu bakımdan sinemanın gerçeküstücü hareket içinde önemli bir yere sahip olduğu ve sanatın bütün dallarını etkileyen en verimli hareketlerden biri olan bu akımın sinemanın gelişmesine katkıda bulunduğu söylenebilir.

¹ André Breton, **Birinci Sürrealist Manifesto**, (Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2003), s.35.

² Sarane Alexandrian, **Surrealist Art**, (Thames & Hudson, New York, 2004), s.7.

³ Octavia Paz, **Düşler Boyunca Yaratmak**, (Can Yayınları, İstanbul, 1990), s.29.

Sinema, nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kamerayla sıradan ortamları irdeleyerek, yaşamı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi daha önce hiç düşünülmemiş bir devinim alanı da sağlar. Yakın çekim mekânı genişletirken, ağır çekim devinimi geniş zaman parçalarına yayar. Ağır çekim yalnızca bilinen devinim motiflerini göstermekle kalmayıp, bu bilinenler içerisinde bütünüyle bilinmeyenleri de bulmaktadır. Bunlar hızlı devinimlerin ağırlaştırılmış görünümüleri olarak değil, olağanüstü devinimler olarak etki yaratmaktadır. Kameraya seslenen doğanın göze seslenenden farklı olduğu da böylece somutlaşmaktadır. İnsan, ana çizgileriyle de olsa, insanların yürüyüş biçimlerine ilişkin bilgi edinebilir; ama aynı insanların, yürüme eyleminin saniyenin kesri kadar bir bölümünde nasıl davrandıkları konusunda birşey bilmedikleri kesindir. Çakmağa veya kaşığa bu el uzatıldığında bu genel çizgileri açısından tanıdık bir devinimdir. Ama bu arada el ile nesne arasında nelerin olup bittiği ve insanın içinde bulunulan çeşitli ruhsal durumlardan nasıl etkilendiği bilinemez. Kamera bu noktada iniş ve çıkışlarıyla, devinimi kesişi ve yalıtımlarıyla, akışı ağırlaştırıp hızlandırmasıyla, büyütüp küçültmesiyle, yani yardımcı araçlarıyla işe karışır. Güdüsel bilinçaltı alanı ruhçözümlemesiyle öğrenilebileceği gibi, görsel bilinçaltı konusunda da ancak kamera aracılığıyla bilgi edinilir.⁴

Gerçeküstücüler nesnel ve rasyonel düşüncenin karşısına bilinçdışı dinamiklerden gücünü alan irrasyonel ve kişisel bir zihinsel konum çıkararak, sistem tarafından belirlenen ve adına ‘gerçek’ denilen siyaseti kendi gerçek anlayışlarıyla sarsma yoluna gitmişlerdir. Sanatı bir araç olarak kodlayan ve amaçları yaşamın kendisi olan gerçeküstücüler, sinemayı da bu amaca hizmet eden önemli bir saldırı alanı olarak görmüşlerdir. Onlara göre, düşleri yeniden üretebilme özelliği başta olmak üzere, bilinçdışı görselliği eksiksiz ortaya koyabilecek tekniklere sahip olan sinema, toplumun arzusunu doyurabilecek en önemli silahlardan birisidir.

Gerçeküstücülüğü inceleyen araştırmacılar bu akım sırasında kullanılan bazı teknikler konusunda birleşirler. Bu tekniklerin ortak temeli varlığın ve yaşantının olağan, sıradan görünüşlerinin yıkılması, onun yerine her zaman bir araya gelmesi akıl

⁴ Walter Benjamin, **Pasajlar**, (Dördüncü Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002), ss.72-73.

edilmeyen olağandışı veya olağanüstü görüntülerin verilmesidir.⁵ Gerçeküstücü sanatçıların, bu ortak temele dayanan unsurları yeni ifade biçimleri arayan sinemanın ilk dönemlerinde kullanarak, yeni hikaye anlatma yollarının gelişmesini sağladıkları düşünülebilir.

Sinemanın tarihsel sürecine bakıldığında zaman gerçeküstücülüğün aynı zamanda sinema sanatını kullanan ilk modern akım olduğu da görülebilir. Gerçek ve gerçeküstü kavramları gündelik hayatımızda çok sık kullanılan kavramlardır. Gerçeküstücülük İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra etkisini yitirse de günümüzde bir ifade biçimi olarak sinema dilini kullanan sanatçıların filmlerinde gerçeküstücü öğelerin görülmeye devam ettiği ortadadır. Bir filmin gerçeküstü konusundan veya gerçeküstücü mizah anlayışından konuşmak olasıdır. Bu süreklilik gerçeküstücü kavramın tarihte günümüzden uzak bir yere koyulamayacağı anlamına gelir.

Sinema tarihine bakıldığında, gerçeküstücü bir sinema geleneğinin oluşmamış olduğu görülür. Gerçeküstücü sinema, literatürde hiçbir zaman 'gerçeküstücü sinema' başlığı altında incelenmemiş, genellikle avangard sinemanın bir kolu olarak değerlendirmeye alınmıştır. Çünkü gerçeküstücülük kendisini bir ekol olarak inkar etmiştir. Ekol mantığıyla simgesel düzenin bir parçası olmak yerine kendi varoluş koşullarını şansa ve rastlantıya bırakmayı tercih eden gerçeküstücü düşünce, bu yüzdendir ki özellikle filmsel uygulama alanında bir giz olarak yaşamaya devam etmektedir.

Gerçeküstücülüğün Paris'te başladığı dönemlerde gerçeküstücü sanatçılar da düşüncelerini sinema sanatını kullanarak göstermek istemişlerdir. Luis Bunuel'in 1929 ve 1930 yıllarında çekmiş olduğu iki önemli örnek dışında, erken dönemde Man Ray, Louis Aragon, Hans Richter, Rene Clair, Germaine Dulac, Marcel Duchamp, Robert Desnos, Georges Hugnet, Benjamin Peret, Philippe Soupault, John Brunius gibi sanatçıların bazı filmlerini ve çalışmalarını bu eylem planı içinde değerlendirebilmek mümkündür. Brunius sinema kuramıyla uğraşmış tek gerçeküstücüdür. Peret ve Aragon projelerinin hiçbirini gerçekleştirilememişlerdir. Antonin Artaud ise pek çok senaryosu

⁵ Onat Kutlar, **Sinema Bir Şenliktir**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004), s.166.

bulunmasına karşın yalnızca birini filme çekme olanağı bulmuştur. Hans Richter ve Marcel Duchamp'ın filmleri ise dadaist filmler olarak görülmektedir.

Bu sanatçıların dışında Amerikalı fotoğraf sanatçısı Man Ray'in, sinema sanatı açısından diğer gerçeküstücülerin hayallerini fark etmelerinde önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Ray, diğer gerçeküstücü sanatçılarla kronolojik olarak kıyaslanacak olunursa, kendi denemeleri sayesinde, gerçeküstücü sinemanın ilk uygulayıcılarından biridir. Aynı zamanda şair ve yazar olan Ray, akımın en etkili olduğu 1924–1930 arasında avangard bir tavırla gerçeküstücü olarak adlandırdığı filmler çekmiştir. Sekiz yıl boyunca sinema sanatının içinde olan Antonin Artaud ve hayatını gerçeküstücü sinemaya adan Luis Bunuel, Ray'in öncü çizgisini takip etmişlerdir.⁶

Man Ray'in fotoğrafta bir teknik olarak geliştirdiği rayogramı sinemayla buluşturması düşleri filmin duyarkatına ileten önemli bir deney olarak yorumlanmalıdır. Ray filmlerde daha önce hiç göremediği ve anlamadığı şeyleri görmek istediğini belirterek sinema anlayışını belirtmiştir.⁷ Sinemayı yeni bir anlatım dilinin malzemesine ortak eden ve çağdaşlarından çok daha önce gerçeküstücü sinemayla uğraşan Man Ray'in sinemasındaki öne çıkan gerçeküstücü öğeleri tanımlamak ve bu doğrultuda gerçeküstücü sinemanın sınırlarını çizmek gereklidir.

Gerçeküstücü sinema, kendi kuralları ve estetik değerleri olan bir sinema anlayışıdır. Bu anlayış içerisinde Man Ray'in gerçeküstücü sinema sanatının özelliklerini filmlerinde ne şekilde kullandığını tespit etmek bu araştırmanın sorununu oluşturmaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, gerçeküstücü sanatta ve daha özelde gerçeküstücü sinemada görülen ortak özelliklerin Man Ray filmlerindeki kullanılış biçimlerini açığa çıkartmaktır. Bu amaca ulaşabilmek için aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

⁶ Steven Kovacs. **From Enchantment to Rage: The Story of Surrealist Cinema**, (Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey, 1980), s.151.

⁷ Valerio Deho, **Man Ray Women**, (Damiani Editore, Merano, 2005), s.11.

1 - Man Ray'in filmlerinde şok etme veya izleyicideki duygusal tepki nasıl sağlanmıştır?

2 - Gerçeküstücülüğün kavram düzeyinde sorguladığı gerçeküstücü nesneler Man Ray'in filmlerinde nasıl ele alınmıştır?

3 - Man Ray'in filmlerinde imge ve imgenin işlevini tanımlamanın ötesine geçme çabası nasıl ele alınmıştır?

4 - Man Ray'in filmlerinde gerçeküstücü mizah nasıl ele alınmıştır?

5 - Rüyalar Man Ray'in filmlerinde nasıl ele alınmıştır?

6 - Man Ray'in filmlerinde kadın gerçeküstücülük açısından nasıl ele alınmıştır?

1.3. Önem

Gerçeküstücü sinema ile ilgili şu ana kadar yapılan bilimsel çalışmalarda dikkati çeken tek yönetmen Luis Bunuel'dir. Bunuel ile aynı dönemde yaşamış olan gerçeküstücü yönetmenlere ilişkin çalışmalara rastlanmamaktadır. Bu alan ile ilgili yapılan bilimsel çalışmaların sinemaya dolaylı yoldan katkıda bulunduğu düşünülürse, gerçeküstücü sinemanın ilk dönemlerine değinen ve pek fazla tanınmamış bir yönetmen olan Man Ray sinemasıyla ilgili bu çalışmanın Türkiye'de sinema sanatının ve film dilinin gelişmesi açısından önem sağlayacağı düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Man Ray filmlerinin incelenmesi sırasında yönetmenin gerçeküstücü olup olmadığı ve ne kadar gerçeküstücü olduğu sorgulanmamıştır. Kendisinin gerçeküstücü bir yönetmen olduğu varsayılmıştır. Bu araştırmada filmleri değerlendiren araştırmacının gerçeküstücülük konusundaki altyapısının bu inceleme için yeterli olduğu varsayılmıştır. Araştırmacı tarafından belirlenen gerçeküstücü sinema özellikleri, Man Ray'in *Le Retour à La Raison* (1923), *Emak Bakia* (1926), *L'etolie de Mer* (1928) ve *Les Mystères du château de Dè* (1929) adlı filmlerinde vurgu alanları olarak kabul edilmiştir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma Man Ray'in *Le Retour à La Raison* (1923), *Emak Bakia* (1926), *L'etolie de Mer* (1928) ve *Les Mystères du château de Dè* (1929) filmlerinin belirlenen gerçeküstücü özellikler ile incelenmesiyle sınırlıdır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Araştırmanın modeli nitel bir yaklaşım içerisinde tarama modeliyle gerçekleştirilmiştir. Tarama modeli geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan bir yaklaşımdır. Tarama modellerinde araştırma konusu olan olay kişi veya nesne, içinde bulunduğu koşul içerisinde olduğu gibi tanımlanır. Bu çalışmada yargısal ve betimleyici bir şekilde gerçeküstücü sanata ilişkin düşünceleri içeren kaynaklar incelenmiş ve gerçeküstücü sanatın ortak özellikleri Man Ray filmlerinde aranan özellikleri belirlemede ölçüt olarak kullanılmıştır.

2.2. Çalışma Evreni

Çalışma evreni Man Ray'in gerçeküstücü sinema içerisinde yer alan *Le Retour à La Raison* (1923), *Emak Bakia* (1926), *L'etolie de Mer* (1928) ve *Les Mystères du château de Dè* (1929) filmleridir.

2.3. Veriler ve Toplanması

Tarama araştırmalarında nesnel veri elde etme güçlüğü sıkça karşılaşılan bir durumdur. Tarama yöntemini kullanan araştırmacı, tarama işleminde doğrudan kendisi gözlemleyebileceği gibi daha önceden tutulmuş kayıtları ve dağınık bilgileri kendi gözlemleriyle bütünleştirerek yorumlayabilir. Bu yüzden çalışmada kullanılan veriler olgusal ve yargısal niteliktedir. Literatür taramasına ilişkin olarak bu konuyla ilgili kitap, dergi ve tezler ile diğer kaynaklardaki gerçeküstücülük ile ilgili yazılar veri kaynakları olarak kullanılmıştır. Veriler ilk olarak literatür taraması, ikinci olarak ise video kayıtlarının incelenmesi şeklinde iki aşamada elde edilmiştir. Sonuçta, Man Ray'in filmlerini incelerken kullanılan betimsel yöntemin ışığında gerçeküstücü sinemada araştırmacı tarafından belirlenen özellikler şunlardır:

1. Şok etme (Duygusal tepki)
2. Nesne

3. İmge
4. Mizah
5. Düş
6. Kadın

Gerçeküstücü sanata ilişkin tartışmalar ile gerçeküstücü akım doğrultusunda yapılan filmlerin incelenmesi sonucunda belirlenen altı özellik araştırmacının kendisi tarafından temel vurgu noktaları olarak ortaya konulmuştur. Filmler avangard sanat hakkında eğitici bir kaynak olan www.ubuweb.com adresinden alınmıştır. Man Ray'in filmleri üzerinde yapılan incelemede filmlerin sürelerinin 4 dakika ile 29 dakika arasında değiştiği görülmüş ve bu sürelerle bağlı olarak ayrı bir inceleme formu hazırlanmamıştır. Gerçeküstücü filmlerde belirlenen özellikler, amaç bölümünde belirtilen sorular çerçevesinde incelenmiştir.

Tarama modeli ile yapılan araştırmalardaki temel sınırlılıklardan biri olan kontrol gücü yüzünden filmlerin daha iyi anlaşılması amacıyla filmler çekimlerine ayrılmış ve ekler bölümünde yer verilmiştir.

3. LİTERATÜR TARAMASI

Bu bölümde Fransız İhtilali'nden sonra sanattaki gelişmelerin gerçeküstücülüğe gelinceye kadar nasıl bir gelişim gösterdiği modernizm ışığında incelendikten sonra gerçeküstücülüğü ortaya çıkaran dadaizm akımının tarihi ve önemi ortaya konulmuştur. Gerçeküstücülük üzerine konuşmak, onun eylem planlarından biri olarak kabul edilebilecek gerçeküstücü sinemadan bahsetmek, öncelikle tarihsel olanın referans alınmasını gerektirir. Tarihsel değerlendirmelerin de anlatısal bir yapısı olduğu için öncüler ancak bu yeni durumun oluşumundan sonra tespit edilebilir. Bu yüzden gerçeküstücü sanatçıların öncülerine yer verilerek gerçeküstücülüğün sinema sanatıyla ilgili bağları incelenmiştir ve gerçeküstücü sinema için belirlenen özellikler anlatılarak Man Ray ve sinemasından bahsedilmiştir.

3.1. Modernizm ve Gerçeküstücülüğe Etkileri

Tarihte her zaman dönemlerin politik özelliğine, düşünme tarzlarına ve zevklerine bağlı olarak farklı sanatsal anlatım biçimleri doğmuştur. Toplumsal yapıdaki değişimler bireyi ve beraberinde sanatsal ifade biçimlerini de etkilemiştir. Sanatın bir ifade biçimi olarak kullanıldığı Fransız İhtilali'nden sonra sanatçılar üslup konusunda bilinçlenmişler, deneyler yapmaya başlamışlar ve 'izm'li sloganlar öncülüğünde yeni akımlar yaratmışlardır.⁸ Bu gelişmelerin ihtilalden sonra ortaya çıkan Aydınlanma Dönemi'nin bir sonucu olduğu düşünülebilir.

Aydınlanma hem Avrupa modernliğini başlatan bir olay hem de rasyonalite ve teknoloji biçimlerinde, bilginin özerkliğinde ve otoritesinin gelişip yerleşmesinde kendini göstermiş kalıcı bir süreçtir.⁹ Aydınlanma Dönemi ve Fransız İhtilali modernizm kavramını da beraberinde getirmiştir. Modernizm; sembolizm, vortisizm, kübizm, dışavurumculuk, dadaizm ve gerçeküstücülük gibi, Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında uluslararası sanatçıların Paris'te bir araya gelerek avangard sanat formlarını yarattıkları Avrupa düşüncesinin bir ürünüdür. Modernite modern olanın

⁸ E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, (Üçüncü Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002), s.557.

⁹ Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, (İkinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005), s.171.

uzun bir süreç içerisinde sosyal, ekonomik ve politik alanlarda evrilmesine işaret eder. Daha çok 18. yüzyıl Aydınlanma Dönemi ve 1789 Fransız İhtilali ile 20. yüzyılın savaş sonrası dönemini kapsar.¹⁰

Modern sözcüğü Latince ‘tam, şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ ve bu kelimedenden türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir. Hristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle birlikte, yeni dönemi eski (Roma ve Pagan) dönemden ayırmak için ilk kez 5. yüzyılda kullanılan bu sözcük; içeriği sürekli değişmekle birlikte, gerek antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin, gerekse kendini eskiden yeniye geçişin bir sonucu olarak görenlerin bilincini dile getirmiştir.¹¹

Modernite, hem geçmişin son noktası hem de geleceğin habercisidir, sosyo kültürel ilişkiler ve estetik sunumlarda bir bozulma anına işaret eder. Modernitenin, Rönesans ile başlayan Batı tarihini içine aldığı veya 17. yüzyılda Galileo, Hobbes, Newton, Leibniz ve Descartes’in yarattığı köklü bilimsel değişiklik ile bir devrin başlangıcı olduğu söylenir. Ayrıca, Aydınlanma Dönemi ile onun güdüleyicisi olarak adalet, ahlak, yönetim, birlik, anlayış ve mutluluk esas anahtar görüldüğünden, akıl yoluyla doğanın ve toplumun üstün kılınmasını modernitenin başlangıcı olarak görenler de vardır.¹²

Modernizm eski kültürlerin ortadan kalktığı; her şeyin değiştiği, ilerlediği ve bir hesaba bağlandığı bir dönem olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde geleneksel hayatı yaşama, kültürel varlıkları muhafaza etme, günceli, sanatı ve estetiği yaşama, bireye odaklı kahramanlıklar sergileme anlayışları yerini akılcı tutumlara, rekabete, kendini ve başkalarını yönetme endişelerine bırakmıştır. Bu nedenle modernizm hem bilimin ve ilerlemenin dönemi olmuştur hem de topluma, doğaya ve gelecek tasarımlarına akılcı esaslarla yaklaşma mantığını geliştirmiştir. Şimdiki zamanın paradigması olmasına rağmen şiddetle geleceğe odaklı bir dünya görüşü olmaya mahkûm olmuştur. Modern bilim, kesin gerçeklere ulaşma hedefiyle kurulmuş ve vizyonunu ideal bir toplum

¹⁰ Peter Brooker, **A Glossary of Cultural Theory**, (Second Edition, Oxford University Press, London, 2003), ss.164-165.

¹¹ Jürgen Habermas, **Postmodernizm**, (Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994), s.31.

¹² Peter Childs, **Modernism**, (Routledge, New York, 2000), ss.18-20.

tasarımıyla birleştirerek genişletmiş olması nedeniyle, modernist yaklaşımda toplum bir ‘oluş’ biçimi olarak değil akılcı bir ‘tasarım’ olarak değerlendirilmiştir. Bu tasarımda tarih, devamlı iyiye ve mükemmelleşmeye doğru evrimsel bir yöneliş olarak yorumlanır. Modernleşme süreci içinde, tarihin bütün tortuları atılır ve akıl ve bilimin süzgecinde sürekli bir aydınlanmaya doğru gidilir.¹³

Harold Berman modernitenin geçtiği üç aşamadan ikinci aşamayı Fransız İhtilali’nin oluşturduğunu söyler. Geriye kalan iki dönem, insanların modern hayatı tarif etmeye çalıştıkları 1500–1800 yılları arası ile hemen hemen tüm dünyanın bir modernleşme dönemi içine girdiği 1900’lü yıllardır.¹⁴ 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarındaki modernist düşünce, edebiyatta ve kültürde köklü bir dönüşüm yaratmıştır. Modernite, modernizmle karıştırılmamalıdır. Realizmle bağlarını koparmasından postmodernizmi etkilemesine kadar modernizmin etkisi inkar edilemez. Modernizm, modernist yazıların özgün değerlendirmeleri ile çok yönlü uygulamalarını bir araya getirir. Modernizm, esas olarak, eskiden yeniye doğru olan değişimin adıdır. Sanatın bu yapısı; deneysel, şekil olarak karmaşık ve bünyesinde yaratıcılık taşıdığı gibi yaratıcılık karşıtı unsurları da içermesi açısından kusurlu bir yapıya sahiptir. Sanatçının realizmden, materyalizmden, geleneksel tarz ve şekillerden özgür kılınmasını kültürel çöküş ve yokoluşla bağlantılandırma eğilimi vardır.¹⁵ Modernite terimi ise farklıdır.

Modernite terimini ilk defa Charles Baudelaire (1821–1867), 19. yüzyıl ilüstratörlerinden Constantin Guys’in sanatını tarif etmek için kullanmıştır. Baudelaire, 1859-1860 yılları arasında yazılan ve 1863 yılında Le Figaro gazetesinde yayınlanan Modern Hayatın Ressamı adlı kitabında moderniteyi; ölümsüz ve değişmezliğin tersine, modaya uygun, geçici ve tesadüflere dayanan bir sanat olarak tarif eder. Baudelaire’ye göre modernite, kısa süreli, geçici ve arıza olanı işaret eder. Bu anlayış, son dönem modern çalışmalara uyan bir anlayıştır ve genellikle gerçeküstücülüğün merkezi olan Paris’in yeni tecrübe ettiğiyle de uyumludur. Bu yüzden, modernizmin, modernite

¹³ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, (Üçüncü Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004), s.15.

¹⁴ Harold J. Berman, **Law and Revolution II**, (Harvard University Press, USA, 2006), ss.5-10.

¹⁵ Childs, **a.g.e.**, s.14..

anlayışına yeni bir şekil ve ifade sunduğu kabul edilmiştir. Baudelaire'ye göre modern; girişi Paris olan bir cehennemdir.¹⁶

Modernizm antik çağla kendisi arasında ilişki kuran dönemlerin ve kendini eskiden yeniye bir geçişin sonucu olarak görenlerin bilincini dile getirir.¹⁷ Modernizm ile gelen 20. yüzyılın sanat anlayışındaki bu değişimler çoğu zaman fizikteki gelişmelerle, özellikle de atomun maddenin parçalanabilen en küçük birimi olmadığı, onun da boşlukta hareket eden elektronlar, protonlar ve nötronlardan oluşan bir demet olduğu, Albert Einstein'ın rölativite kuramıyla, kitle ve enerji denklemiyle ilgili sayılır. Kitle, uzay ve zaman artık eskiden olduğu gibi mutlak değerler olarak kabul edilmemiştir.¹⁸

Modernizmin yerleşmesi resimde temsil tarzlarında, romanda geleneksel anlatı tekniklerinde, müzikteki standard tonal sistemde, dansa klasik bale hareketlerinde ve geleneksel mimari biçimlerde derin bir üslupsal dağılmanın yaşandığı 1890–1930 dönemiyle de tanımlanır.¹⁹ Franz Kafka (1883–1924), Pablo Picasso (1881–1973) ve James Joyce'nin (1882–1941) yapıtlarında zevke yönelik duyularla savaşılmakta, sıkıntı ve çöküntü ile karşılaşmaktadır. Eski sanatın duyusallığından kopmak isteği o kadar ileri gitmiştir ki artık sanatçılar bu eski sanatın ifade ve anlatım yollarını kullanmaktan bile kaçınmakta ve Arthur Rimbaud gibi kendilerine ait yapay bir dil yaratmayı yeğlemektedirler. Arnold Schoenberg (1874–1951) kendi 20 tonlu sistemini icat etmiştir ve Picasso'nun her resim yapışında sanki resim yapma sanatını yeni baştan keşfediyormuşçasına bir tutum izlediği söylenir.²⁰

Modern sanat tıpkı eski sanat gibi belirli sorunlara bir tepki olarak doğmuştur. Modern sanat, yeni biçim ve motif birleşimlerinin, günlük yaşama girmeden önce denendiği bir alan olmuştur ve 19. yüzyılın başkaldıran sanatçıları, bu geleneksel

¹⁶ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, (Dördüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007), ss.45-65.

¹⁷ Habermas, **a.g.e.**, s.31.

¹⁸ Gombrich, **a.g.e.**, s.558.

¹⁹ Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, (Okuyan Yayınları, İstanbul, 2007), s.369.

²⁰ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, (Deniz Kitabevi, Ankara, 2006), s.381.

alışkanlıkların tümünü ortadan kaldırmayı önermişlerdir.²¹ Üslup konusunun giderek ön plana çıkması ve sanatın kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirmiştir.²²

Modern dönemin sanatçıları geçmişteki büyük sanatçıların ustalıklarına ulaşmaya çalışmak yerine, daha önce hiç denenmemiş sanat eserleri verme yoluna girmişlerdir. 20. yüzyılla birlikte sanat, bir amaç olmaktan çıkarak araç olma konumuna gelir, yani onun varlık nedeni kendinden başka hiçbir şeye bağlanmaz. Biçim, içerik ve öz açısından herhangi bir bağımlılık yoktur. Sanatçı küçülen dünya ve karmaşıklaşan teknoloji karşısında hem kendini diğer insanlardan soyutlamak zorunda kalmış hem de kendi varlığını diğer insanlara kanıtlamak yükümlülüğünü hissetmiştir.²³

Sanatçılar bu kopukluk ve karmaşıklıkla ilgili imgeler arayarak; insan eliyle yaratılmış bu düzenin modellerini kurarak ve bunları oldukça değişmiş bu dünyanın yeni toplumsal düzeninin gerektirdiği metaforlar olarak sunarak bu duruma tepkilerini göstermişlerdir. Kendi iç dünyalarına dönüp bilinçaltının başkasına aktarılamayan alanlarını araştırmışlardır. Ayrıca değişimleri görmezlikten gelerek doğal güzelliğe karşı ilgilerini sürdürmüşler ve bunun eskisinden daha gerçek ve daha canlı bir betimlemesini yapmışlardır.²⁴ Bu yeni oluşumları Mehmet Yılmaz şöyle değerlendirir:

“Tamamen maddi çıkarlar üzerine inşa edilen modern ortamda sanatçının tavrı ne olacaktı? Özgürlük iç dünyaya sığınmak mı, yoksa dış dünyaya ayak uydurmak mı demekti? Doğru yol akıl ve mantıktan mı yoksa duygu ve sezgiden mi geçiyordu? Önemli olan, hayal gücü mü yoksa bilgi miydi? Kant mı yoksa Nietzsche mi haklıydı? Yani sanatçı gerçekten bir deha mı, yoksa entelektüel hafifsiklet miydi? Paris gibi bir kentte yaşarken kır manzaraları yapmanın ya da İslam diyarlarına ilişkin hayali kompozisyonlar kurmanın nasıl bir anlamı vardı? Bireysel yargılara önem veren bir sanatçı toplumcu düşünceler karşısında ne yapmalıydı? Toplumsal ilişkiler gittikçe dünyevi ihtiyaçlara göre kurulurken ruhsal ihtiyaçlar ne olacaktı? Modern sanat ve sanatçının mayasında işte bu gibi ikilemler, karşı karşıya getirilen kavramlar vardır.”²⁵

²¹ Gombrich, a.g.e., ss.557-562.

²² Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, (Üçüncü Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004), s.13.

²³ Sıtkı Erinç, **Resmin Eleştirisi Üzerine**, (Hil Yayınları, İstanbul, 1995), s.12.

²⁴ Gombrich, a.g.e., s.589.

²⁵ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, (Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006), s.16.

Sanatçılar hayalgücüne seslenen ve ilgi uyandıran istedikleri her konuyu seçmekte kendilerini özgür hissetmişlerdir. Dönemin başarılı sanatçılarının ve başkaldırıp tek başına kalmış sanatçıların tek ortak noktası, geleneksel sanat anlayışını umursamamalarıdır.²⁶ Bu dönemde sanatsal etkinlik olağanüstü bir canlılığa sahiptir. Gelişen yaratıcılıkla birlikte bütün yüzyılı meşgul edecek sorular da üretilebilmiştir. Sanattaki klasik idealin sonsuza dek süreceğinin tanrı tarafından yerleştirilmiş bir ilke olduğunu kabul eden akademik doktrine karşı çıkmıştır. Sanat erişilebilir, insancıl ve alçakgönüllü duruma gelerek yarı tanrılarla ve üstün kişilerle ilgilenmeyi bir yana bırakarak ölümlü, güçsüz, duyumsal, haz düşkünü kişilere seslenmeye başlamıştır. Sanat yücelik ve güçlülüğün yerine yaşamın güzellik ve hoşluğunu ifade edip etki altına alıp ezmek yerine büyüleyip hoşla gitmek amacını gütmüştür.²⁷

Sanat tarihinin en çok sanat akımının yer aldığı 20. yüzyılın ilk on yılından itibaren çok yoğun bir biçimde ortaya çıkan bütün sanat akımlarının tek ortak noktası, hepsinin çağın hızlı yaşam biçimi ve hızla yükselen teknolojik seviyesiyle ilişkili olarak yeni ifade biçimleri arayışında yarış halinde olmasıdır. 20. yüzyıl sanatı önceki yüzyılların sanat anlayışından farklı bir biçimde görünen gerçek veya gerçeklerin ifadesinden çok ifade edilemeyen şeylerin ve görünmesi mümkün olmayan etkileşim öğelerinin bir yansıma aracı olarak kullanılmasını esas olarak kabul etmiştir. 20. yüzyıl sanatında daha önceki yüzyıllarda resim, heykel, mimari ayırımının da ortadan kaldırılmasına yönelik bir eğilim olup, bütün bu plastik sanat kollarının birbirlerini tamamlayabileceği bir anlayış vardır. Bu sebeple özellikle mimarların, ressamın ve heykelticilerin yanında 20. yüzyılın önemli medya unsurları olan film ve fotoğrafın da diğer sanat kollarıyla birliktelik içinde hareket etme eğiliminde olduğu görülmektedir.²⁸

Fransız İhtilali'nden sonra böyle bir dönemde gelenekten en ufak bir kopuş, eleştirmenlerin dikkatini çekip bir izleyici grubu oluşturmuştur ve bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Böyle bir dönem içerisinde sanat İkinci Dünya Savaşı'na kadar; natüralizm, izlenimcilik, post izlenimcilik, fovizm, dışavurumculuk, kübizm, pürizm, gelecekçilik, dadaizm ve gerçeküstücülük gibi akımları doğurmuştur. Bu akımlar

²⁶ Gombrich, **a.g.e.**, s.481.

²⁷ Hauser, **a.g.e.**, s.12.

²⁸ Engin Beksaç, **Avrupa Sanatı'na Giriş**, (Üçüncü Basım, Engin Yayıncılık, İstanbul, 2000), s.105.

doğaya bağlı olan ve gerçeği yansıtan izlenimcilikten uzaklaşmak gibi ortak bir noktaya sahip olan akımlardır.²⁹ Modern sanatın altyapısını oluşturan bu akım ve üslupların ortak noktası 20. yüzyıl yaşamına duyulan tepkiyi yansıtmak olarak düşünülebilir. Bu modernist sanat akımları, geçmiş dönemlerin sanat araçlarının kullanılabilirliğini bir prensip haline getirerek dönem stil imkânını ortadan kaldırmışlardır.³⁰ Sanatın seçiciliğini ve ağırbaşlılığını reddeden bu hareketler içerisinde dadaizm ve hemen sonrasında gerçeküstücülüğün ayrı bir yeri vardır.

3.2. Dadaizm ve Gerçeküstücülüğe Geçiş

Dada adı verilen anlayışın savaş yüzünden insanların en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmesi ya da bunları teknolojik, eğitsel ve politik ilerlemenin yanıltıcı bir düş olduğunun kanıtı olarak reddetmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Onlara göre sanat bir yanılsama olabilir ve yenilikçi sanat başarısız olmuştur. Kübizmin en parlak örnekleri de sonunda, sanat akademileri gibi, burjuva sınıfında ve onun saygınlığına hizmet etmiştir. Gelecekçiler savaş propagandası yapıp, ülkelerinin bu savaşa girmesine yardım etmişlerdir. Dışavurumculuğun en çarpıcı örneklerinden bazıları, aşırı milliyetçiliğin izlerini taşımaktadır. Bu akımlar inandırıcı bir betimleme için gerekli olan göz ve el ustalığı gibi sanatın değerlendirilmesinde kullanılan bazı geleneksel ölçütlere saldırmışlardır. Oysa sanatın kendisinin hala bir değeri olup olmadığı ve o yolda çaba harcanmasının gerekip gerekmediği sorulmamıştır.³¹

Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'da yaşanan manevi çöküşü, sanatta yaşandığını ilan ettiği çöküşe bağlamış, sanatın uygarlaştırıcı görevini yerine getirmekte başarısız olduğunu iddia etmiştir. Dadaistler, sanat konusunda hayal kırıklığı içindeydiler. Hatta sanatın öldüğünü düşünüyorlardı. Çünkü sanat insanlığı başarısızlığa uğratmıştır yani insanileştirici etkisi olmaksızın sanat sanat değildir.³²

²⁹ Hauser, **a.g.e.**, s.382.

³⁰ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, (Dördüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007), s.56.

³¹ Lynton, **a.g.e.**, ss.125-126.

³² Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, (Metis Yayınları, İstanbul, 2006), s.178.

Dada 1916 yılında Zürih'te başlar. Birinci Dünya Savaşı'nın çoğu sanatçı ve aydınının, aklın aydınlığına duydukları inancı yıktığını yazan yazar Uwe Schneede, Zürih'in kendi ülkelerinde pozitivist, anarşist, radikal solcu ya da bohem yaşam tarzından yana oldukları için barınamayan aydınların buluşma yeri haline geldiğini söyler.³³ Almanyalı Hans Arp ve Hugo Ball, Romanyalı Tristan Tzara ve Marcel Janco, eski Zürih'in göbeğinde 9 şubat 1916'da Cabaret Voltaire'yi kurarlar. Farklı coğrafyalardan Zürih'e gelen bu insanlar bir süre sonra düzenlenen alternatif sanat gösterileriyle aralarındaki bütün kişisel farklılıklara karşın bir grup oluştururlar. A tıkları savaşa dada demişlerdir. Birinci Dünya Savaşı'nda tarafsız olan Zürih'in konumu akımın savaşa olan tepkisinin bir göstergesidir.³⁴

Dada kelimesinin nasıl ortaya çıktığı ile ilgili olarak Richard Huelsenback, 'Dada Yaşıyor' adlı kitabında bu konuya şöyle bir açıklık getirir:

  Bir gün Hugo Ball Zürih'teki aşap bir apartmanda yer alan mütevazi dairesinde oturuyordu. Karısının dışında odada sadece ben vardım. Fikirlerimize bir isim bulmak için tartışıyorduk, bütün bu karmaşık düşüncelerimizin yönünü daha geniş halk kitlelerine özetleyecek bir slogana ihtiyacımız vardı. Hugo Ball sandalyede oturuyordu ve dizlerinin üstünde duran Almanca Fransızca bir sözlüğü tutuyordu. Ben de tam onun arkasında durmuş s zl ğ e bakıyordum. Eliyle bütün sözcüklerin ilk harflerini gözden geçiriyordu. Birden onu durdurdum. Daha önce hiç duymadığım dada adındaki bir sözcük yüzünden irkilmiştim. Ball   Dada  dedi ve okumaya devam etti: Tahta at anlamına gelen çocukların kullandığı bir kelime. O anda bu sözcüğün bize ne gibi avantajlar sağlayacağını düşündüm.   Bu sözcüğü alalım.  dedim. Bu resmen bizim amacımız için yapılmış. Bir  ocuğun ilk sesi ilkelliği gösteriyor, bizim sanatımızda bir yenilik, sıfırdan bir başlangıç. Bundan daha iyi bir sözcük bulamazdık. ³⁵

Ancak 'dada' kelimesi ile ilgili tek açıklama yapan Huelsenbeck değildir. Dadacı şair ve sanatçı Jean Arp da bu konu hakkında bir fikir yayınlar:

  Burada ifade etmek isterim ki Tristan Tzara 8 şubat 1916 saat 18.00'de dada sözcüğünü bulmuştur. Tzara bu sözcüğü bize büyük bir hevesle anlatırken ben beş  ocuğumla birlikte onun yanındaydım. Bu olay Zürih'te bulunan Cafe Terrace'de gerçekleşmiştir. Beni

³³ M. Uwe Schneede, **Surrealism**, (Harry N. Abrahams Inc. Publishers, New York, 1973), s.11.

³⁴ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, (On ikinci Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007), s.602.

³⁵ Richard Huelsenbeck, **Dada Lives!**, (Wittenborn Shultz Incorporation, New York, 1951), ss.279-280.

sadece aptalların ve İspanyol profesörlerin ilgileneyeceği bir sözcük olmadığı konusunda ikna etti. Bizim ilgilendiğimiz şey dada ruhuymdu ve hepimiz dadanın daha önce hiç varolmadığı kadar dadaydık.”³⁶

Dadaizmin liderliğini yapan Tzara’ya göre dadanın sözcük olarak nereden ve nasıl çıktığının pek önemi yoktur. Asıl önemli olan, kullanılmaya başlandığı tarihten itibaren, ona yüklenen anlamdır. Tzara tarafından 1918’de yayınlanan Dada Manifestosu’nda bu konuyla ilgili son açıklama şöyledir:

“Şu kafalarda dolanıp duran ilk düşünce bakteriyolojik düzeydedir: sözcüğün etimolojik, tarihsel ya da en azından psikolojik kökenini bulmak. Gazetelerden öğreniyoruz ki Kru zencileri kutsal bir ineğin kuyruğuna dada adını veriyor. İtalya’nın bir bölgesinde kübe ve anneye dada deniyor. Tahta at ve dadı, hem Rusçada hem Rumencede evet anlamına geliyor...Dada; acizlerin yaratmak için kullandığı onların dansı olan mantığın ortadan kaldırılışı: dada; hizmetçilerimiz tarafından kutsal değerler adına kurulan bütün sosyal hiyerarşi ve denklemler: dada; her nesne, bütün nesneler, duygular, karanlıklar, görünüm, kavganın silahları olan paralel çizgilerin tam olarak çarpışması: dada; hafızayı ortadan kaldırma...Dada; kaçınılmaz bir sonucu olan anındalığın bütün tanrılardaki saf ve sorgulanamaz inancı...Özgürlük: Dada, dada, dada, gergin renklerin ııııııı, karşıtlıkların birbirinin içine geçmesi, çelişkiler, gariplikler, tutarsızlıklar: YAŞAM.”³⁷

Bu açıklamalar dada kelimesini ve dadaizmi oluşturan fikirler hakkında genel bir düşünce sağlar. Fakat esas karışıklık, dadaizmin aynı anda başka bir yerde de doğmuş olmasıdır. 1915’te iki Fransız sürgün, Marcel Duchamp ve Francis Picabia, Avrupa’daki savaştan çıkarılan ve bir şekilde daha büyük olan benzer bir konuma New York’ta ulaşırlar. Duchamp’ın kübist etkiler taşıyan ‘Nude Descending a Staircase no 2’ adlı yapıtı, 1913 yılında New York’taki Armory Show sergisinde başarı kazanmıştır.³⁸ Bu yapıt dadaistlerin yerleşik aynı zamanda klasik olan bütün değerler ve doğrularla bir hesaplaşma sürecine girmiş olmalarının eserlerinde şiddeti de beraberinde getirdiğine en güzel örnektir.

³⁶ C.W.E Bigsby, **Dada and Surrealism**, (Methuen&Co Ltd, London, 1972), s.4.

³⁷ Robert Motherwell, **Dada Painters and Poets**, (Second Edition, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2007), ss.75-76.

³⁸ David Hopkins, **Dada ve Gerçeküstücülük**, (Dost Yayınevi, Ankara, 2006), ss.27-28.

Duchamp aynı yıl birer metre uzunluğunda üç iplik parçasını bir metre yükseklikten bir tuval üzerine atarak bu iplikleri, düştükleri düzensiz biçimde tuval üzerinde tutturur ve sonuca '3 Standard Stopaj' adını verir. Böylece, Fransız Yasama Meclisi'nin 1799 yılında, yeryüzünün çevresinin çeyreğinin on milyonda birini bir metre olarak belirlemesi ve metrik sistemi kabul etmesi örneğinde olduğu gibi, yalnız insanların işine yarayan ve insanların kararlaştırdığı ölçüler, doğa güçlerinin araya girmesiyle yararsız duruma sokulmuş olur.³⁹

Duchamp, 1915'e gelindiğinde Fransız sanatına bir yandan ressam Henri Matisse'nin (1869–1954) diğer yandan kübizmin getirdiği görsel yeniliklere ilişkin retina karşıtı bir tavır olarak tanımladığı şeyi formüllendirmeye başlamıştır. Arkadaşı Picabia ile birlikte, 1915–1916 civarında, makine insan melezliğine dair Duchamp'ın cam üzerine yaptığı ve tam olarak bitmemiş diyerek 1923'de yarıda bıraktığı Büyük Cam adlı yapıtında en dikkat çekici biçimde görülen parodi tarzında bir dil geliştirmeye başlamıştır. Duchamp'ın sanat yapıtının en önemli parçası olan düşüncenin el becerisinin yerine geçmesi gerektiğine olan inancı, 1913'ten başlayarak sanat objeleri olarak hazır yapım nesneleri seçmesinde etkili olmuştur. New York Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun Nisan 1917'deki sergisine gönderdiği Fountain adını verdiği pisuar buna örnektir. Burada sanatçı endüstriyel seri üretim ürünlerinin sanat yapıtına malzeme olabileceğini göstermiş, gündelik sıradan bir eşyaya imza atarak her şeyin sanat olabileceğini savunmuş ve bir anlamda sanatı ağır bir biçimde aşağılamıştır.⁴⁰

1918'de dada, bir önceki yıl Zürih'ten gelen Huelsenbeck'in gayretinin bir ürünü olarak Berlin'e kadar genişler. Berlin'deki anti sanat, Almanya'daki temel estetik eğilim olan dışavurumculuğa açık muhalefette kendini göstermiştir. Walter Mehring, Helmut John Heartfield, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Johannes Baader gibi sanatçılar geleneksel resmi reddetmişlerdir. Almanya'nın bir diğer şehri olan Hannover'de yaşayan Kurt Schwitters, atılan otobüs biletleri, şeker kaşıkları gibi kentsel tortuların soyut görsel yapılarla kuşatılmış olmakla ister istemez yeniden değerlendirildiği bir kolaj türünün öncülüğünü yapmıştır. Köln'de çalışmalarını sürdüren dadaya ait önemli figürler ise Max Ernst ve Johannes Baargeld'dir. Ernst'in

³⁹ Lynton, **a.g.e.**, s.130.

⁴⁰ Hopkins, **a.g.e.**, ss.27-28.

çok şaşırtıcı imge çarpışmalarının karakterize ettiği, gerçekte apolitik ve son derece absürd kolajları ve fotomontajları dada oluşumu için gereken atmosferi sağlamıştır.⁴¹

Dadaizm Paris'te Picabia'nın şehre dönmesiyle başlamıştır. Marcel Duchamp'ın ise Paris'e döner dönmez kurşunkalemle sakal ve bıyık çizdiği Mona Lisa röprodüksiyonunun altına LHOOQ harflerini yazması Litterature dergisi etrafında toplanmış bir grup genç Parisli şairin takdirini toplamıştır. André Breton; Louis Aragon, Theodore Fraenkel, Paul Eluard ve Philippe Soupault gibi sanatçıların bulunduğu bu gruba liderlik etmektedir.⁴² Derginin üç sorumlusu Aragon, Breton ve Soupault dadaistlerden biraz farklı düşünürler. Sanata, edebiyata ve psikanalize ilgi duyarlar. Derginin kuruluşundan hemen sonra Paris'e gelerek aralarına katılan Tzara, dergiyi yıkıcı görüşlerinin yayın organı olarak görmek ister. Yayımlanan bildirilerde, özellikle 5 Şubat 1920 tarihli bildiride dadacılık bir inkar etme ve başkaldırı eylemi olarak kamuya tanıtılır. Çağdaş sanat ve yazından yana olan Breton giderek düşüncelerini eyleme döken, edebiyat ve sanatı tamamıyla inkar eden Tzara'dan ayrılır.⁴³

Paris'teki dadaizm, başka yerlerdeki dadaizm manifestoları gibi, fazla eskimiş bir sanat söylemine savaş açmıştır. Picabia, doldurulmuş bir maymunun ilişitirildiği bir tuval sergiler; tuvalin çevresinde şöyle yazmaktadır: "Cezanne Portresi, Rembrandt Portresi, Renoir Portresi..."⁴⁴ Sanatla ilgili nesnelerin dadanın ruhuna aykırı olduğu da ileri sürülebilir. En sert sanat yapıtının bile anarşist değil, yapıcı bir yanı vardır. Dadanın sanat yapıtlarına, hem de önemli sanat yapıtlarına kaynaklık etmesi, bu yapıcı güdünün varlığının kanıtıdır.⁴⁵

Dadacılara göre uygarlık adına geliştirilmiş yasalar, kurallar ve dinsel öğretiler, yazarlar, yöneticiler, insanların ve toplulukların yığınlar halinde öldürülmelerini, cezalandırılmalarını önleyememiştir. Uygarlıklar, yüce bilinen yapıtlar ve değerler, insan yaşamı kadar dayanıksız ve ölümlüdür. Batı Avrupa kültürüyle bilgi ve aklın insanı ve dünyayı kurtarmaya yetmediği somut olarak görülmüştür. Savaş bunun

⁴¹ Hopkins, **a.g.e.**, ss.31-32.

⁴² Hopkins, **a.g.e.**, s.34.

⁴³ Tuğrul İnal, "Gerçeküstücülük", **Türk Dili Dergisi**, Cilt no:XLII, sayı no:349, (Ocak 1981), s.270.

⁴⁴ Hopkins, **a.g.e.**, s.36.

⁴⁵ Lynton, **a.g.e.**, s.126.

kanıtıdır. Bu olağanüstü korkudan, biçimci ve klasik bilgiden uzaklaşmak için, geçmişle arasındaki köprüleri atarak değişik anlatım yollarını deneyenler de kendilerini kurtaramamışlardır. Bu durumda sanatçılar, yazarlar ya da şairler, içinde bulunduğu zamanı yaşayıp, zorunlu olarak kendisini insanlık durumunun umutsuzluğuna bırakmıştır.⁴⁶

Dadaistler, her şey sanatın işine yarayabilir diyerek, sanatta sınır tanımamış, yüzyıllardır uygulanan tuval resmi bile geleneksel sayılarak sorgulamaya alınmıştır. Tuval resminin sorgulanmaya alınması noktasında Hakkı Engin Giderer şunları söylemektedir:

“Modernizm, yeni olanı bir mit durumuna dönüştürürken, geleneksel olandan da kurtulmak istemiştir. Modernizm için geleneksel bir sanat olan resim, her açıdan yeniden ele alınmış, özellikle tuval resminin konuları, fiziksel özellikleri, sergilenme biçimleri, izleyicinin tutum ve davranışları, yaratıcısı, temel bir sanat konusuna dönüştürülmüştür. Sanatın metalaştırılmasından kaçınma, yoruma karşı durma, hızla değişen yaşamın sanatçı için farklı gereksinimler yaratması, resimden daha farklı araçlar kullanma isteği, gerçekliği resmin dışında arama ve anlatma düşüncesi, yaşam ve sanat arasındaki uzaklık, tuval resminin sorgulanmasını da gerektirmiştir.”⁴⁷

Dada sanatının ayırıcı bir özelliği de çeşitliliğidir. Dadacıların ortak yanı, yenilikçiliği benimsemeleri ve sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıdır. Görünüşte yeni değerler getirmemişler, yerleşik değerlerle hesaplaşmışlardır. Yeni yöntemler ve üsluplar getirmek yerine, var olan yöntem ve üsluplara yeni anlamlar kazandırmışlardır. Bir sanat yapıtının ortaya çıkışında, yalnız geleneksel ustalıklardan değil, aynı zamanda sanatçının kontrol işlevinden de vazgeçmek, dadacıların özelliklerinden biridir.⁴⁸

Dadaizmin diğer taraftan kendine özgü orijinal halinin tanımı olumsuz bir tavidir. Savaşın anlamsızlığına duyulan tepki, insanlığın umutsuz, tamamen tükenmiş ve kendini anlamsızca sınırlandırmış halinin ve gerçekliğinin açık ve kaygısız bir

⁴⁶ Asım Süreyya Üveyz, **Gerçeküstücü akım ve Luis Bunuel Sineması**, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, 1995), s.5.

⁴⁷ Hakkı Engin Giderer, **Resmin Sonu**, (Ütopya Yayınevi, İstanbul, 2003), s.111.

⁴⁸ Lynton, **a.g.e.**, s.127.

dışavurumdur. Birinci Dünya Savaşı dadaizmin kötümserliğinin ve nihilizminin haklılığını en somut biçimde ortaya koyan bir unsur olarak sıklıkla vurgulanmıştır. Dadaistlerce, bu haklı öfkenin sebepleri ve hedefleri savaş tarafından harap edilmiş sıkıcı dogmalar, anlamsız ukalalıklar ve yüceltmelerle dolu bir dünya ve bu sınırlandırılmış dünyayı yansıtmaktan başka bir işi olmayan sanat olarak dile getirilmiştir.

Dadaistler sanatı belki de tüm olanaklılıkları çerçevesinde düşünememiş oldukları için başka bir sanatın mümkün olabileceği fikrine sahip olmamışlardır. Dadaizmin nihilist tavrı, bir süre sonra daha insana ait, kapsayıcı, özgürleştirici ve daha doğal unsurlar taşıyan yeni bir değer sisteminin olanaklılığını göstermiştir. 1920 yılının 26 Mayıs'ında hareketin son gösterisi yapılır. Dada durumu gereği kendi kendini yıkmaktan başka bir sonuca varamaz diyen Breton'a göre 1921 yılı dada hareketinin sonu olur. Daha önce kübizmin ve gelecekçiliğin kuklaları Güzel Sanatlar öğrencilerince nasıl Seine nehrine atılmışsa, dadaizmindeki de öylece aynı nehre atılır. Ona göre dada klasikleşmiş insan kavramını yıkmıştır, yeni insan tipini yaratmak da gerçeküstücülere düşmektedir.⁴⁹

Dadaizmin gerçeküstücülük gibi olumlu bir hareketin öncüsü olacağı düşüncesinde olan Yvonne Duplessis, hareketin amacının eksiksiz bir insan yaratmak olduğunu söyler. Bunun kapısını mizah açacak malzemesini otomatizmde bulacaktır. Dili sanat olacak derin anlamını psikanaliz verecektir ve devrim bunun gerçekleşme olanaklarını sağlayacaktır.⁵⁰ Breton dadayı 'küstah reddi' ve 'kendi hatırı için skandal' düşkünlüğü ile suçlarken, avangard öncelikleri yeniden saptama fırsatını yakalamıştır. Gerçeküstücülüğe giden yol hazırdır.⁵¹

Dadaizm ve gerçeküstücülük arasında keskin değil, akışkan bir geçiş olduğu söylenebilir. Bunun sebebi dadaizm tarafından kullanılmış birçok yıkıcı yöntemin ve tekniğin gerçeküstücüler tarafından yapıcı bir şekilde gerçeküstücü sanatı oluşturan temel malzeme, teknik ve araçlara aktarılmış olmasıdır. Temelinde dadacı eğilimler

⁴⁹ André Breton, **What is Surrealism**, (Pluto Press, London, 1969), s.9.

⁵⁰ Yvonne Duplessis, **Gerçeküstücülük**, (İletişim Yayınları, İstanbul, 1991), s.9.

⁵¹ Hopkins, **a.g.e.**, s.36.

taşıyan pek çok eserden, gerçeküstücü sanata ilham verecek, ona yol açacak yepyeni fikirler türetilmiştir. O dönemde belirli bir sanat eseri aynı tepkime biçimi üzerinden hem dadaist çizgiyi, hem de gerçeküstücü vizyonu olumlayabiliyordu. Bu yeniden anlamlandırma sonucunda ulaşılan bir durumdur ve devamlılığın bu şekilde sağlandığı söylenebilir.

Bu konuda Duchamp'ın Mona Lisa'ya taktığı bıyık örnek olarak verilebilir. Olay, klasik sanatın alaya alınıp, aşağılanıp küçük düşürülmesi, onun bir taraftan yıkıcılığa maruz bırakılıp bir taraftan da tablonun kopyasının dadaizme mal edilmesi yoluyla sanatçı mülkiyetinden çıkarılarak deha olgusunun parçalanması gibi unsurların toplamı bakımından tam bir dada hareketidir. Fakat gerçeküstücü bir bakışla ele alındığında aynı bıyıklı Mona Lisa, aslında komiklikten, mizahtan yoksun geleneğe dolaysız bir saldırıdır. Bunu ortaya çıkarması açısından da devrimci ve özgürleştirici bir eleştiri olduğu söylenebilir.

Dadaist yaklaşım gerçeküstücüler tarafından kabul gören görünümü ile ele alınırsa, temelde tüm sosyal etkinliklerin alaya alınması, parodize etmek suretiyle küçük düşürülmesi ve belirli ifade ve performans biçimleri vasıtasıyla anlamsız taraflarının ve tepeden inme kurumsallıklarının ortaya çıkarılması olarak belirtilebilir. Dadaizm bu şekliyle tamamen toplumsal kaygılar duyan bir akım gibi gözüktür. Yine gerçeküstücülüğe temel oluşturan bağlarıyla düşünülürse öne çıkan özellikleri modernliğin ve modernizmin dayatmış olduğu belirli toplumsal belirlenim ve yaşama biçimlerinin neredeyse çocukça bir saflık ve içtenlikle alaya alınarak özgürlüğün ve aslında oldukça doğal temellere dayanan bir eşitliğin akla getirilmesidir.

Dadanın belirli bir programı ve toplumdan net olarak talep ettiği herhangi bir şey yoktur. Tek yaptıkları tepkiyi sergilemektir. Sanata olan yeteneğin ve sanat eserlerinin aslında hiçbir değeri olmadığını, zekanın, yeteneğin ve dehanın aslında hiçbir özelliği olmadığını sergilemektir. Bu açıdan gerçeküstücülüğün dadaizmden beslendiği söylenebilir. André Breton'un Birinci Gerçeküstücü Manifesto'da "Bize yetenekli

diyenlere bu kelimeyi namuslu davranarak geri veriyoruz, bizde yetenek diye bir şey yok.”⁵² cümlesi yargıyı destekler niteliktedir.

Gerçeküstücülerin mevcut resim malzemelerini kullanmamaları amaç bakımından olmasa da işlevsellik ve çarpıcılık konusunda dada geleneğinin devamıdır. Gerçeküstücülerin öncülerinden Max Ernst ressamların kullandığı resim malzemeleri yerine başka metotlar kullanır. Tıp dergilerinden, kataloglardan, ucuz romanlardan ve bu gibi şeylerden elde edilen çizimler ve bunları kesip yapıştırmak için kullanılan makas ve macun bunlara örnektir. André Masson, normal resim yapma tarzı ona yeterli bir özgürlük vermediği için kumdan resimler yapmaya başlamıştır. Yapıştırıcı kaplı bezin üzerine kumu fırlatışı, vurduğu sert fırça darbeleri ile temellerini dadaizmden alan bir teknik kullanır. Resimde malzeme ve onun kullanımına dair devrimci yaklaşımın mutlaka eski yüzyıllarda da öncüleri vardır. Fakat ilk olarak dadaizm içerisinde bunun bilinçli, nihilist ve politik bir tavır olarak kullanıldığı söylenebilir.

Gerçeküstücülüğün ayrıştırıcı kimliğinin önemli bir kısmını kullanan bu değişik yöntemlerin oluşturduğu söylenebilir. Bir sanat akımının ötesine geçebilecek felsefi ve toplumsal bir vizyonun ortaya çıkması da dadanın sunduğu ilham kaynakları sayesinde olmuştur. Gerçeküstücülük, yeni bir insan gerçekliği yaratmayı amaçlamıştır. Bu amacın öne sürülüp pratiğe sokulması için de mevcut insan gerçekliğinin etkili bir şekilde sorgulanması gerektiğini düşünürler. Dadanın akılcılığı ve mantığı yok sayıp, zihni salgın bir hastalık olarak betimleyişi ve her insanda ortak olan zihinsel bir temelden söz edilemeyeceğini savunarak insanın aslında sonsuz ve şekilsiz kaotik bir varlık olduğunu göstermesi, gerçeküstücülüğün insan ve akıldışı olanda yepyeni gerçeklik olanakları görebilme imkânının kapılarını açmıştır. Bu imkânın ortaya konuluşu ise dadaizmin ifade ve yıkım tekniklerinin özümsemişi sayesinde olmuştur.

⁵² Breton, 2003, **a.g.e.**, s.37.

3.3. Gerçeküstücü Düşünce ve Uygulamalara Etki Eden Sanatçılar

Gerçeküstücülüğün bir sanat biçimi olarak kendisinden ve dolayısıyla dadaizmden önce de varolan bir şey olduğunu André Breton kabul etmiştir. Burada kastedilen, gerçeküstücülüğün gelişme döneminde yaratmaya koyduğu yeni bir sanatsal dilin, ilk biçimlerinin gerek dada gerekse gerçeküstücülüğün öncesinde yattığıdır. Dadaistlerin sanatsal bir dil yaratmak gibi kaygıları yoktur ve kullandıkları araçların gerçeküstücü dile uyarlanabilir olması, bu araçların irrasyonel olanı dolaysız olarak dışavurmanın doğal bir yolu olmasından kaynaklanır. Fakat gerçeküstücüler rüya, bilinçdışı imgelem gibi daha özel konulara yöneldikleri zaman, temelleri daha eski akımlarda bulunan daha başka ifade biçimlerine gereksinim duymuşlardır.⁵³ Gerçeküstücülerin süreli yayınlarında ve sergilerinde bahsettikleri ve Breton'un Birinci Gerçeküstücü Manifesto'da belirttiği belli başlı öncüler vardır.

Gerçeküstücü sanatçıların öncüleri ile ilgili Breton yaşamının son anlarında yapmış olduğu bir konuşmada konuyla ilgili olarak şöyle der: 'Gerçeküstücülük benden önce vardı ve kesinlikle inanıyorum ki gerçeküstücülük beni hayatta tutacak.' Bunun yanında, gerçeküstücü hareket tuhaf olana merak ile hayal gücünü yüceltme temellerine dayansa da fantastik sanatın, üslupçuluğun ve barok sanatın bütün ustalarının gerçeküstücülüğün atası olduğu inancından kaçınmak gerekir. Çünkü gerçeküstücülük manevi bir ihtiyaca gereksinim duymadan detaylandırıldığında fantastik olana gerek duymamaktadır.⁵⁴

Gerçeküstücülüğün temelleri olduğu öne sürülebilecek olan yaklaşımların tümü, gerçeküstücü düşüncenin değil bu düşüncenin açığa vurulmasında gerçeküstücülerin kullanmış oldukları teknikler bağlamında bu konumdadırlar. Sanatın kendi içinde bir amaçlılık taşımadığı, fakat insan hayatındaki en şaşırtıcı, en gizemli ve en değerli şeyleri ortaya çıkarmak konusundaki belirli bir farkındalığın aracı olduğu fikri, gerçeküstücülüğün sanata olan yaklaşımındaki ilişkisini belirler.

⁵³ Robert Shaughnessy, *Shakespeare Effect: A History of Twentieth-Century Performance*, Gordonsville, USA, 2002), s.109.

⁵⁴ Alexandrian, *a.g.e.*, s.9.

Gerçeküstücülerin etkilendikleri Hieronymus Bosch'tan (1450–1516) Francisco Goya'ya (1746–1828) kadar tüm 16'ncı, 17'nci ve 18'inci yüzyıl sanatçıları, birçok kaynak tarafından sadece fantastik olarak nitelendirilirler. Gerçeküstücü düşünceye yakın belirli bir amaçları olup olmadıkları konusunda bilimsel bir bilgi yoktur. Gerçeküstücülüğün de insan özgürlüğü ya da daha fazla gerçekliğe ulaşmak bir amaç olarak verilmediği müddetçe fantezi ile veya fantastiklikle hiçbir ilgisi yoktur. Gerçeküstücülerin etkilenmiş olduğu Hieronymus Bosch (1450–1516), Albrecht Dürer (1471–1528), Antoine Caron (1521–1599), Giuseppe Arcimboldo (1527–1593), Henry Fuseli (1725–1841), Francisco Goya (1746–1828), Victor Hugo (1802–1885), J.J. Grandville (1803–1847) gibi fantastik olmakla ilintilendirilen sanatçıların gerçeküstücü sanata, vizyondan ziyade, dışavurum yöntemleri, verdikleri ilhamlar ve malzeme sunma bakımından temel oluşturduğu söylenebilir. Bu sanatçıların eserlerinde gerçeküstücü ifadeler görülmektedir ve fantastik resim gerçeküstücülere bu bakımdan ilham vermiştir.

Gerçeküstücüleri etkileyen ilk sanatçılardan biri Charles Baudelaire'dir. Breton, onun için Birinci Gerçeküstücü Manifesto'da ahlak sembolisti benzetmesini yapar. Avangard ile kitle kültürü, seçkin ile popüler, yüksek ile aşağı sanat arasındaki büyük yarılmının yaşandığı zamanlarda, şiir ve sanat ile kitleler arasındaki kopuşun mimarı Breton'a göre Baudelaire'dir. Baudelaire gerçeküstücülere benzer bir biçimde afyon ve şaraba adadığı Yapma Cennetler kitabını takdim ederken kaydettiği üzere hakiki gerçeğin sadece düşlerde bulunduğunu söyler. Düşler sayesinde doğa düzelir, süslenir ve yeniden yaratılır. Düşler zamanı ve mekânı zapt eder. Zamanın akışı durur. Böylece biteviyeliğin ve tekdüzeliğin eziyeti son bulur.⁵⁵ Ona göre faydacılık sanatın en beter düşmanıdır ve sanatın amacı ahlaktan bağımsızdır.⁵⁶

Ayrıca Baudelaire'nin eserlerinde kullandığı sembolizmdeki metafor ve soyutlamaların toplum tarafından öğretilen genel ahlakın dışına çıkmasının gerçeküstücü düşünceyle benzerlikler gösterdiği düşünülebilir. Örnek olarak Les Phares adlı şiirinin üçüncü kıtasında Baudelaire şöyle yazar:

⁵⁵ Baudelaire, **a.g.e.**, ss.30-58.

⁵⁶ Bürger, **a.g.e.**, s.12.

“Rembrandt, mırıltılarla dolu üzgün hastane. Sadece haç işaretleriyle süslü, gözü yaşlı duaların pislikten doğduğu yer. Ve bir kış ışığı geçiyor sertçe.”⁵⁷

Şiir; Peter Paul Rubens, Leonardo Da Vinci, Harmenszoon van Rijn Rembrandt, Michelangelo Buonarroti, Pierre Puget, Jean Antoine Watteau, Eugène Delacroix gibi isimleri içine alan sekiz büyük ressamı sıralar. Baudelaire sanatçıları geleneksel yoldan yapmak yerine genelin kolay anlayamayacağı kelimelerle betimlemiştir. Şiir, sembolik kelimeler kullanan Baudelaire’nin ahlak düşüncesini göstermektedir. Bu tarz bir yorumlama, bir anlamda, Baudelaire’nin gerçeküstücü yorumlamalara ne kadar düşkün olduğunu da gösterir. Baudelaire sembolizmi gerçeküstücülüğe yaklaştırdığından bir dereceye kadar gerçeküstücü olarak nitelenebilir.

Gerçeküstücüleri etkileyen bir diğer sanatçı olan Bosch; The Haywain, The Garden of Earthly Delights ve Temptation of St. Antony adlı eserlerinde tekerlekli ejderhalar, bacaklı balıklar, çift cinsiyetli iblisler, lastik adamlar, canlı kayalar, tuhaf sebzeler, insandan daha büyük kuşlar, baş döndürücü savaşlar, kendi ellerinin üstünde yürüyen insanlar ya da kusan kurbağalar, yusufçuğa dönüştürülmüş isyankâr melekler gibi gerçeküstü öğeleri kullanır. Bunların hepsi gotik sanatın bir parçasıdır ancak Bosch’un dahiliği bunları yeniden yaratarak doğanın ihtişamlı görünüşünü, insanın boşa geçmiş yaşamını ve mantıksızlığın evrensel zaferini sunmasında yatar.⁵⁸

Bosch’un dehası doğanın verimliliği ve üretkenliğinin, buna karşılık insanın ateşli savurganlığının ve akıldışı olanın evrensel zaferinin obsesif bir temsilini verebilmesiyle öne çıkar.⁵⁹ Bosch’un gerçeküstücülüğe etkisinin bu noktada olduğu düşünülebilir. Gerçeküstücüler için önemli olan şeyin Bosch’un doğa ve insan ile ilgili olarak sunduğu fikirler ve niteliklerden ziyade, bu akıldışı nesneleri resmedebilme becerisi olduğunu söylemek yanlış olmaz.

⁵⁷ <http://www.poemhunter.com/poem/beacons/>

⁵⁸ Alexandrian, **a.g.e.**, s.10.

⁵⁹ Alfred H.Barr, **Fantastic Art, Dada, Surrealism**, (Second Edition, Arno Press, New York, 1968), s.25.

Gombrich, *Resimde Anlam Sorunu* adlı kitabında Bosch'un 16. yüzyılda gülünç canavarların yaratıcısı, 19. yüzyılın başında ise şakacı biçiminde değerlendirildiğinden bahseder. Ayrıca ona göre Bosch'un yarattığı eserlerin gizemini çözme yolundaki araştırmalarda bir kara mizah öğesi, gizli sapkınlıklar ve bilinçaltı kesinlikle göz ardı edilmemelidir.⁶⁰ Mizahın ve cinselliğin gerçeküstücü sanatçıların kullandığı tekniklerden biri olduğu düşünüldüğünde gerçeküstücülerin Bosch'u öncü olarak kabul etmelerini anlamak zor olmaz.

Arcimboldo ise bir araya getirilmiş nesneleri kullanarak alegoriler ve portreler oluşturduğu karma insan kafaları ile kolaj tekniğinin ilk örneklerini vererek gerçeküstücülerin gözdesi olmuştur. Sebze, meyve ve çiçeklerin kolajından oluşan *Summer* ve kitapların kolajından oluşan *The Librarian* adlı eserleri bu tekniğe örnek olarak verilebilir. 1780'lerde Fuseli uykudaki bir insanın gerçekdışı figürler tarafından kuşatıldığı rüya içerikli resimlerle ünlenmiştir. Her ne kadar resimlerinin içeriğinin büyük bir kısmı figürlerle beraber uyuyan kişi ve onun halini oluşturmuş ve bu bakımdan rüya olgusu ikinci plana atılarak rüya olgusuna dışarıdan bakılmış olsa da, Fuseli gerçeküstücüler için vazgeçilmez olan rüya olgusunu belirgin olarak resim sanatına dahil edenlerin başında gelir. Goya; olağandışı manzaralar, balık pullarına sahip ağaçlar, karmakarışık kaya, hayvan ve iskelet yığınları ve bir rüyadan fırlamış ani yapı görüntüleri ile bilinen gerçekliğe saldırmanın yollarını ortaya koymuştur. Hugo; kahve ve mürekkep karışımları, is, karbon gibi maddeleri malzeme olarak kullanmış, mürekkep damlatılmış bir yüzeye kâğıt basmak ya da mürekkepli ipleri kâğıt arasında sıkıştırmak gibi rastlantısal yöntemlerle görsel malzeme olanaklarını gelenekselin dışına doğru geliştirmiştir.⁶¹ Tüm bu denemeler gerçeküstücü resim dilini gerek konu gerek malzeme ve teknik olarak oluşturacak olan öğeleri ortaya çıkarmış bu konuda net birer ilham kaynağı olmuştur.

Bütün bu etkilenmeler sanatçıların dehasına bir övgü niteliği de taşıdığı için, etkilenilen noktanın gerçeküstücüler için bir çelişki ortaya çıkardığı söylenebilir. Fakat gerçeküstücülerin deha karşıtlığı daha çok dehanın yüceltilmesi, kurumsallaşması ve toplumda özerk bir statü kazanmasına yönelik bir karşı çıkıştır. Dolayısıyla tüm

⁶⁰ E.H.Gombrich, **Resimde Anlam Sorunu**, (Kabalı Yayinevi, İstanbul, 1995), ss.64-67.

⁶¹ Alexandrian, **a.g.e.**, ss.11-14.

gerçeküstücülerin fantastik resim sanatçılarında etkilendikleri nokta, onların farkında olmadan akıldışı olanı dışavuracak bir resim dilinin temel malzeme ve tekniklerini oluşturuyor olmalarıdır. Gerçeküstücü sanatın daha özel ve onu kendine has kılan özelliği rüya ve rüyanın akıl ve mantığın kontrolü ve biçimlendirmesinin bir tarafa bırakılmasıyla elde edilen kendine has akıldışı görüntülerini ortaya çıkarmaktır. Bu bakımdan 1800’lerin başında daha özgün bir tarzda bu ilginin ilk örneklerini veren birkaç Fransız sanatçı dikkati çeker.

Fransız karikatürist ve çizer Jean-Jacques Grandville’nin (1803–1847) 1847’de *Magasin Pittoresque*’de yayınlanan iki çizimi rüya olgusunun kendi bağımsız işleyiş kurallarının sanata dahil oluşu ve bir tema haline gelmesi ile ilgili oldukça somut örneklerdir. Birtakım anlamsız başkalaşım geçiren objeler, büyük insan gözlerinin balıklara, insan kaşlarının kuşlara, bir mantarın şemsiyeye ve yarasaya dönüşmesi rüya aleminin, akılcılıktan ve somut bir kavramadan yoksun kendi özgün işleyişini gözler önüne sermektedir. Grandville’nin bahsedilen tabloları içerik olarak bir karanlık ve korku fantezisini dışa vurmaktadır, fakat bu amaçta başarıyı sağlayan temel araç, objelerin neredeyse tümünden keyfi olarak birbirlerine dönüşebilmesindeki tekinsiz olanaklılıktır ve bu da serbest çağrışım tekniği ile yaratılmaktadır.⁶²

Stefanie Heraeus, “Artists and the Dream in nineteenth-century Paris: Towards a Prehistory of Surrealism” adlı makalesinde, Grandville’nin resimlerinde herhangi bir konu ya da öykü anlatmaktan ziyade, bariz bir biçimde rüyaların kendilerini açığa çıkarma yollarını kapsayacak özgün bir dil geliştirmekte olduğunu belirtir. Heraeus, Grandville’nin bu konudaki çığır açıcı girişiminin oldukça farkında olduğunu ve ne yaptığını iyi bildiğini bizzat onun yazışmalarına dayanarak ortaya koyar:

“Charton’a bu girişimin yenilikçiliği ve zorluğu hakkında yaratıcı başarısındaki gururu saklamaksızın şöyle yazmıştır: ‘Bu güne kadar, bildiğim kadarıyla hiçbir sanat eseri rüyayı bu şekilde ele alıp ortaya koymamıştır’. Grandville’nin yeni resim dili arayışları tamamen rüya

⁶² Barr, **a.g.e.**, s.28.

üzerine odaklıydı. Rüyaların yepyeni bir sanatsal dışavurumunu ve dolayısıyla yepyeni bir kavrayışını keşfettiğini iddia ediyordu.”⁶³

Grandville’nin temel aldığı teknik serbest çağrışım mantığıdır. Dil de bu serbest çağrışım mekanizmasının oluşturduğu akışkanlık içerisinde ifade olanaklarını kendi kendine bulur. Bu hem resimde hem de edebiyatta uygulanabilir, fakat açıktır ki ikisinin de kendine özel seyir kuralları vardır. Resimde izlenen temel kural objenin mevcut formunu, bir önceki objenin sahip olduğu şekilsel olanaklara dayanarak ortaya koymasındır. Gelişigüzel sıralanan objeler arasındaki tek somut bağ şekilsel benzerlikleridir. Heraeus bu kuralı Grandville’nin 1844’te yayınlanan ‘Uyku Metamorfozları’ eserinde yakalar:

“Burada iki ayrı çağrışım zinciri belirli evrelerin sonunda içinde çiçek bulunan bir vazo görüntüsü altında birleşir, bu da daha sonra bir pusun içinde eriyip gidecek olan bir kadın figürüne dönüşür. Ayırık nesneler sadece formlar benzerlikleri yoluyla birbirleriyle ilintilendirilebilmektedir. Grandville’nin metamorfozlarında özel olan nokta mutasyonların çizgisel (linear) bir gelişim içerisinde olmamalarıdır; daha ziyade sürekli olarak önceki evreden çıkarsaması mümkün olmayan yeni nesnelerle sürdürülmektedir.”⁶⁴

Bu türden çalışmalar 1800’lerin başından itibaren, sadece Grandville tarafından değil, başka sanatçılar tarafından da, deneme amacıyla da olsa ortaya konmuştur. Victor Hugo, (1802–1885), Charles Meryon (1821–1868) ve Odilon Redon (1840–1916) detaylı ve derinlikli olarak rüya olgusunu hem edebi eserlerine hem de resimlerine birer konu malzemesi yapmışlardır. Bu bakımdan rüya ve fantezinin sanatsal ve dolaylı olarak toplumsal bir konu ve mesele haline gelmesinin ilk örnekleri bu sanatçılarda bulunabilir. Bu sanatçılar, rüya ve fantezinin bir sanat eseri yoluyla ifade edilmesindeki güçlüklerin ve bunları oldukları gibi, kendi özgünlükleri ile ifade etmenin o güne kadar süregelen ifade biçimlerinden farklı yollarla olabileceğini sezinlemişlerdir. Bu sezinleme, rüyanın bilinen kavrama biçimlerinden farklı bir yolla

⁶³<http://hwj.oxfordjournals.org/cgi/reprint/1999/48/151?maxtoshow=&HITS=25&hits=25&RESULTFORMAT=&fulltext=Stefanie+AND+Heraeus&searchid=1&FIRSTINDEX=0&sortspec=date&resourcetype=HWCIT>

⁶⁴ Aynı.

anlaşılabilecek bir olgu olduğunun, mevcut akılcı yaklaşımlardan farklı bir anlayış ya da ifade aracı ile dışavurulabileceği anlayışını da beraberinde taşır.⁶⁵

Rüya yorumculuğu, 1880'lerin başından itibaren, özellikle Fransa ve Paris çevrelerinde oldukça yaygındır. Pek çok sanatçı, yazar, doktor ve astrolog bu işe soyunmuş, resmi yasaklamalara rağmen özellikle orta sınıf kadınların oluşturduğu bir müşteri kitlesi meydana çıkmıştır. Talep edilen şeyler rüyaların gündelik ve kişisel hayata dair yönlendirmeler ve yol göstermelerde bulunacak ve ona etki edecek yorumlamalarıdır. O dönemde kişinin hayatında aslında olup bitenlere dair bilmediği gerçeklerin açıklanması, geleceğin öngörülmesi gibi şeylere inanılmaktadır. Burada düşünce ile gerçeklik arasında birbirine etki eden ve aslında birbirini tamamlayan bir bağın olduğu fikrinin toplumun belli kesimlerinde kabul görmüş bir şey olduğu ortaya çıkar. Bu bakımdan rüyanın toplumsal yaşama ve insan gerçekliğine dahil edilmesi yeni bir olgu değildir ve bazı sanatçıların resmetme stratejilerini bu olgu üzerinden kurgulamış olmaları şaşırtıcı değildir. Eğer gerçeküstücülük bu olgudan besleniyorsa, o zaman akımın temellerinin Paris'teki bu tip çevrelerde yattığı ve kendisini kabul ettirebilmiş olmasının da bu koşullara borçlu olduğu söylenebilir. Paris'te rüyaya olan bu akıldışı ve histerik ilgi Grandville, Hugo ve Meryon'un 'mirası günümüze kadar uzanan, rüya kavramları ve resmetme stratejileri arasında bir takım bağlar oluşturma' çabalarına hem ilham vermiş, hem de bu çabaları kolaylaştırmıştır.⁶⁶

Gerçeküstücü sanat, İngiliz Pre Rafaelitlerinden, Avrupa sembolistlerine ve az sayıdaki ilkel yapıtlara kadar inen bir çizgi olarak tanımlanabilir. Örneğin 1783'ten itibaren, William Blake, büyük Romantik okulu başlatmış ve bunu görsel bir uğraş alanıyla süslemiştir. Michelangelo'nunkileri anımsatan çıplak erkeklerin havada ve ateşte gezindikleri kutsal bir dünyayı eserlerinde göstermiştir. Bu yapıtlar ortaya çıkmakta olan romantizmin dinsel fantezileridir ve gerçeküstücüler bu özgürce anlayışın grafik değerlerinden pek çok şey öğrenmişlerdir. Bunların dışında Antoine Caron'un Barok kompozisyonları, Callot ve groteskleri, sefahat konulu resimlerin en iyileri, Morghen'in oymaları, Piranesi'nin mimarlık görüşü, Hoffmann'ın masalları, Lewis

⁶⁵ Barr, **a.g.e.**, s.30.

⁶⁶ Jennifer Mundy, **Surrealism: Desire Unbound**, (Tate Publishing, London, 2001), s.57.

Carrol'un ya da Jules Verne'nin resimleyicileri, Gustave Dore'nin çizimleri, Klimt'in vahşi erotizmi çıkış noktalarının örneklerini oluşturur.⁶⁷

Dönemin başka sanat akımları gibi gerçeküstücüler de 'ilkel' kültürlerin sanatlarından etkilenmiştir. Kızılderili sanatlar gibi etnik sanatın daha değişik ve gizli türlerini o sırada yeni 'keşfedilmiş' olan ve 'rasyonel' kalan Afrika heykellerine tercih etmişlerdir. Aynı zamanda o dönemde değersiz oldukları düşünülen çocukların, delilerin, öğrenim görmemiş sanatçıların ve ruhani ortamların sanatlarını takdir etmişlerdir. Batı toplumlarının bu sınırlamasız ve spontane sanat biçimlerinden öğrenecekleri çok şey olduğunu düşünmüşlerdir.⁶⁸

Breton, Vincent Van Gogh (1853–1890) ve Ashley Gorky (1904–1948) gibi dışavurumcuları gerçeküstücü olarak nitelendirir. Van Gogh'un, dışavurumcu çalışmalarında gerçeküstücü şekiller kullandığı bilinen bir durumdur ancak Gorky'nin Breton üzerindeki etkisi daha çok açıktır. Gorky, Breton'a göre gerçeküstücülerin ilham aldığı son ressamdır. Gorky'nin 1944 yılında yaptığı *The Liver is the Cock's Comb* adlı çalışması gerçeküstücülük ile soyut ekspresyonizm arasında bir köprü gibi görülür. Gorky resimlerini yoğun renkler kullanarak Fransız izlenimcilerine benzer bir biçimde yapmıştır. 1930'larda ise resimlerini Cézanne tarzında, çeşitli tonlarda ve prizmatik renkler içeren manzaralar şeklinde yapmaya ağırlık vermiştir. Picasso'nun ilk dönemlerinde görülen sentetik kübizmi ve Fernand Léger'in (1881–1955) ilgili çalışmalarını sonradan keşfetmiştir. Gorky 1940'lardan itibaren gerçeküstücülerin imgeciliğine yöneldiğinden, daha önceleri en yakın çalışma arkadaşlarından biri olan John Graham ile yollarını ayırmıştır. Gerçeküstücülük onun için sadece tarzını oturtmaya yönelik sınırlı amaçlarla kullandığı bir yoldur.⁶⁹

Gerçeküstücü sanatı etkileyen kişilerden biri de modernist sanat akımlarından kübizm ile adını duyuran ilk sanatçı olan Pablo Picasso (1881–1973)'dur. İspanyol sanatçı; resim, teknik resim, heykel, baskı, dekor ve yazarlık çalışmalarına Fransa'da

⁶⁷ René Passeron, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, (Dördüncü Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000), s.25.

⁶⁸ Nadia Choucha, **Surrealism and the Occult**, (Destiny Books, Rochester, 1992) ss.2-3.

⁶⁹ Jim Jordan, **The Paintings of Arshile Gorky: A Critical Catalogue**, (New York University Press, New York and London, 1982), ss.20-45.

devam etmiştir. Kendisinin, 20. yüzyıl sanatının önemli bir tarzı olarak görülen kübizmi devam ettirmesi beklenirken o kendi hayal dünyası içinde başka dallarda ürünler vermiştir. Breton 1925'te dördüncü sayısından sonra başına geçtiği, gerçeküstücülerin yayın organı olan *Révolution surréaliste* adlı dergiye yazdığı 'Le Surréalisme et la peinture' adlı makalesinde Picasso'dan 'bizlerden biri' şeklinde bahseder. Picasso'nun Avignonlu Kadınlar adlı kübizm akımını başlatan tablosu da aynı süreçte ilk kez gerçeküstücü bir grubun sergisinde sergilenmiştir. Picasso, Birinci Gerçeküstücü Manifesto'da tarif edilen 'saf bir psişik istemdıılığı' hiç bir zaman kabul etmez; ancak bu akım, duyguların ifadesinde, şiddetin ortadan kaldırılmasında, psikolojik korkularda ve 1909 yılından beri dahil olan ya da ortadan kaldırılmış olan erotizmin ifade edilmesinde kendisine şekilsel bir dil sağlamış ve yeni bir hayal gücü yaratmıştır. Picasso'nun hayalindeki gerçeküstücülük, bütün kısıtlamalardan arındırılmış ve kendisini "olanlara, olabileceklerle karşı çık" şiarıyla hayran bırakan bir akımdır. İfadelerinin bazıları göstermektedir ki insanlar doğaya sınır koymaz ya da onu kopya etmezler. Onlar kendilerini gerçek görüntüler ile örmek için hayal ettiklerini alırlar. Breton ve arkadaşları, Picasso'nun hayranı olduklarından, onu, esas olarak kendilerinden biri olarak kabul etmişlerdir ve bunun da en büyük etkisi kübik yansımalar barındıran gerçeküstücü sanat eserlerinde ortaya çıkar.⁷⁰

Gerçeküstücü sanata etki etme konusunda İngiltere'de 1914 yılında ortaya çıkan vortisizm akımının da gerçeküstücülüğü etkilediği söylenebilir. Vortisizm, gerçeküstücülük gibi kural ve toplum karşıtıdır ve toplumsal grup ve kurumlara bağlılığı kesinlikle reddeder. Vortisistlerin çalışmalarının tam merkezinde makina çağına ait örnekler bulunur. Blast adlı dergilerinde yeniden tasarımılamaya çalıştıkları makineleri, fabrikaları, eski ve yeni binaları sergilemişlerdir. Bu objelerin sunumları genelden farklı, acayip ve soyuttur. Akım, sadece resim, çizgi ve baskı türlerini değil, aynı zamanda Jacob Epstein ve Henri Gaudier-Brzeska'nın heykelciliğini ve Alvin Langdon Coburn'ün fotoğraflarını da içine alır. Bunlara eşlik eden önemli edebiyatçılar ise, 1914'ün başlarında vortisizm ifadesini ilk kez kullanan Ezra Pound ve T. S. Eliot'tur. T. H. Hume'nin Yeni Çağ adlı makalesi vortisist akımın oldukça kabul gördüğü bir dönemin yaratılmasına yardımcı olmuştur. Akım, Viktoryan dönemin bütün can

⁷⁰ <http://www.chestjournal.org/cgi/reprint/61/5/487>

çekişme belirtilerini ortaya çıkarmak amacındadır. Geçmişin boğucu mirasından ülkelerini kurtarabilmek için kübizm, gelecekçilik ve dışavurumculuğa bir alternatif olarak görülmektedir.⁷¹

Vortisizmin yaratıcılık önünde engel oluşturabilecek hiçbir ahlaki değere itibar etmemesi gerçeküstücülük ile benzerlikler taşır. Gerçeküstücü olmamasına rağmen vortisizmin üzerine oturduğu soyut formlar, gerçeküstücü sanatın soyutluluğu ile karşılaştırılabilir. Akımın kurucusu Wyndham Lewis'in (1882–1957) yaptığı, gerçeküstücülüğe benzeyen gerçeküstü çalışmalarda da bu soyutluluğa rastlanır. Özellikle *Inca* ve *Kuşlar* adlı tablosu ve buna benzer diğer çalışmaları ilk bakışta gerçeküstücü zannedilebilir. Gerçeküstücülüğün özgürlük hedefi ve devlete karşı mücadele gibi bazı unsurları vortisizmden almış olduğu düşünülebilir.

Breton, Birinci Dünya Savaşı'nda ortaya çıkan durumla birlikte, esas kaynaklar olarak klasik sanatçıların ortaya koydukları sanatsal yansımaların özellikle de gerçeküstücülüğün babası olarak görülen Arthur Rimbaud'un gücünü görmüştür. Gerçeküstücüler Rimbaud ile başlayan bir şiir yöntemini doğrulamak için bilimsel kuramlara başvuran programları açısından ilgiye değerdir. Bilinçsizliğin kaosunda tecrübelerin sınırsızca zenginleştirileceği inancı bir üst gerçekliğin yaratılmasında bir ruh hastasının da en az şair kadar deha sergileyebileceği inancı bu programın bazı unsurlarındandır. Üstün nitelikli gerçeküstücü şairler, büyüklüklerini bu programa değil, Rimbaud'dan beri lirizmi mantıkdışının dili haline getiren genel stil dayatmalarına borçludurlar.⁷²

Albert Camus 1957 yılında yazdığı Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Başkaldıran İnsan adlı denemesinin Gerçeküstücülük ve Devrim adlı bölümünde Rimbaud'un yapıtlarında bir başkaldırı ozanı olduğunu söyler. Rimbaud ışığı ve cehennemi içinde taşıyarak, güzelliği hem çiğneyip hem selamlayarak bir çelişkiyi bir şarkı biçimine soktuğu anda başkaldırının en büyük ozanıdır. Gerçeküstücülükte bu büyük başkaldırı devriminin sonunda, sevgiye değen biricik Rimbaud'u sürdürdüğü için anlamlıdır. Başkaldırı, dikbaşlılık, gülmece ve uyumsuzluk dini olan gerçeküstücülükte yerleşmiş

⁷¹ <http://www.jstor.org/pss/878783>.

⁷² Bürger, a.g.e., s.119.

törelere uymamazlıktan daha fazla bir şey vardır. Bu da Breton'un 'Her umudu burada mı bırakacağız?' sözüyle özetlediği Rimbaud kalıtıdır.⁷³

Breton'un etkilendiği sanatçılardan birçoğu Fransız İhtilali'ni ya da Birinci Dünya Savaşı'ndan birini yaşamıştır. Bu yüzden bu sanatçıların tarihin bu önemli olaylarının yarattığı değişikliklerin bir anlamda kurbanları olduğu söylenebilir. Herhangi bir kanıt olmadığı halde Breton, Birinci Gerçeküstücü Manifesto'da, kendi gözlemlerine dayanarak konuyla ilgili bazı açıklamalarda bulunur:

"Aşağıda adı geçenler mutlak gerçeküstücülük eylemlerinde bulunmuştur: ...Dante'den ve daha iyi anlarında olması koşuluyla Shakespeare'den başlayarak çok sayıda şair surrealist olarak anılabilirdi.....Sade sadizm de gerçeküstücüdür. Hugo aptal olmadığında gerçeküstücüdür. Baudelaire ahlakta gerçeküstücüdür. Rimbaud yaşama biçiminde ve başka yerlerde gerçeküstücüdür. Mallarme sırlarını açarken gerçeküstücüdür... Vache içindeki gerçeküstücüdür. Reverdy yuvasında gerçeküstücüdür. Saint Jean Perse uzaklarda gerçeküstücüdür. Roussel hikaye anlatıcısı olarak gerçeküstücüdür. Onlar daima gerçeküstücüler olmamıştır. Diğer deyişle her birinde son derece naif bir şekilde tutundukları önceden idrak edilmiş birtakım fikrler sezinliyorum. Bu fikirlere tutunmaktalar çünkü ölümün arifesinde ve fırtınaların tepesinde vaaz vermeye devam eden gerçeküstücü sesi duymamışlardır, çünkü sadece olağanüstü orkestra partiyonunu yazmak amacına hizmet etmek istememişlerdir. Onlar fazla gururdan koltukları kabarmış enstrümanlardı ve her zaman ahenkli bir ses verememiş olmalarının nedeni budur."⁷⁴

Breton'un Dante'den, ilk gerçeküstücü özellikler gösteren kişilerden biri olarak bahsetmesinin sebebi gayet açıktır. Bunun sebebi Dante'nin özgeçmişinde saklıdır. Dante'nin yaşadığı yıllarda İtalya'da feodalite düzeni ortadan kalkmış, yerini cumhuriyetlere, krallıklara, senyörlüklere, komünlere bırakmıştır. Almanya'da ortaya çıkan Guelf ile Ghibellin partilerinin etkisi İtalya'ya da ulaşmıştır. Guelfler İtalya'daki prenslikler ile cumhuriyetleri de destekliyor, yerel özerkliği savunuyordu. Dante'nin ailesi de Guelf yanlısıydı. Dante'nin doğumundan beş yıl önce Ghibellinler Guelfleri bozguna uğratarak Floransa'nın yönetimini ele geçirmişlerdi. Bu arada Guelfler Aklar ve Karalar olmak üzere ikiye bölündü. Küçük esnaftan oluşan, Donati ailesinin

⁷³ Albert Camus, **Başkaldıran İnsan**, (Dördüncü Basım, Can Yayınları, İstanbul, 2004), s.96.

⁷⁴ Breton, 2003, **a.g.e.**, s.36.

önderliğindeki Karalar ise feodal düzene özlem duyuyor, papalıkça destekleniyordu. Dante'nin karısı Gemma de Donati ailesinden olmakla birlikte, Dante Aklar'dan yanaydı. 1289 yılında Ghibellinlere karşı yapılan Campaldino savaşına Dante de katılmıştır. Dante'nin İlahi Komedyası'nın Araf bölümünde İtalya'da yaşanan bu kargaşa onun dizelerine şöyle yansır:

Ey köle İtalya, acılar ülkesi,
Fırtınada kaptansız gemi
Taşranın değil, kerhanenin ecesi!⁷⁵

Dante'nin tarif ettiği cehennemde ya da İlahi Komedyası'nın diğer bölümleri olan Cennet ve Araf'ta buna benzer gerçeküstücü özellikler görülmektedir. Dante'nin gerçeküstücülükle bağını yaratan, kendi döneminde yaşamış olduğu olaylardır. Bahsedilen gruplar arasındaki çatışma doğal olarak Dante'yi etkilemiştir. O dönemdeki bu politik karmaşa Dante'nin tarzına, sonunda gerçeküstücü görüş ve yaklaşımlara benzeyecek kadar şekil ve yön verir. Genel olarak bakıldığında bu karmaşa ortamıyla gerçeküstücülüğün çıkmasına neden olan Birinci Dünya Savaşı'ndaki ortamın benzerlikler taşıdığı görülür. Breton ve gerçeküstücü akım içinde yer alan arkadaşlarının yaşadıklarının, Dante döneminde yaşananlar ve şahit olunanlardan daha güçlü ve kötü olduğu ortadadır.

Benzer şekilde Breton Dante gibi Shakespeare'yi de gerçeküstücü olarak göstermiştir. Ayrıntılı bir açıklamada bulunmamasının ve 'bu konuda iyi olduğu dönemlerde' gibi belirsiz ifadeler kullanmasının sebebi kuşkusuz Shakespeare'nin eserlerinin tek bir bakış açısından ele alınamayacağıdır. Örnek vermek gerekirse onun olgunluk döneminde yazdığı Hamlet adlı oyunu bu konuya en iyi örneği teşkil eder. Oyunda Danimarka kralı olan Hamlet'in babasının hayaleti ondan kendisine karşı işlenmiş suçun intikamını almasını ister. Hamlet Polonya'ya giderken Norveç prensi Fortinbras ve birlikleriyle deniz kıyısında karşılaşır. Onu örnek olarak geri döner ve amcasını, annesini ve kendisini Danimarka'yı Norveçliler'e bırakarak öldürür. Böylece Hamlet'in Wittenberg Üniversitesi'nde edindiği yeni bilgisini nasıl kötüye kullandığı

⁷⁵ Dante Alighieri, **İlahi Komedyası Cehennem**, (Üçüncü Basım, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2000), ss.10-11.

görülür. Bu bilgi, feodal dünyanın çelişkilerini çözmeye geldiğinde yoluna girer. Mantığı, mantık dışı gerçekle karşılaştığında uygulanamazdır. Hamlet, mantıklı düşünmesi ve eylemi arasındaki farklılığa kurban olur.⁷⁶

Hamlet son iki bin yılda yazılan ilk büyük trajedi kabul edildiği için⁷⁷ örnek olarak alınmıştır. Oyun, babasını öldürüp annesiyle evlenen amcasını öldürme planları yapan Hamlet'in trajedisini anlatır. Hamlet oyunda planlarının bir getirisi olarak deli taklidi yapar. Hamlet'in deliliğinin sahte mi yoksa gerçek mi olduğuna ait birçok araştırma yapılmıştır. Jan Kott'a göre Hamlet darbeyi sergilemek için deli taklidi yapar. Hamlet delidir, çünkü tüm duygu ve sevgiyi tahrip ettiğinden, politikanın kendisi deliliktir.⁷⁸ Birinci Dünya Savaşı'nın acılarından dadaizmin ve gerçeküstücülüğün doğuşu da bununla benzerlik göstermektedir.

Hamlet'in buhranları sonucu yarattığı hayaletin ona intikam alması gerektiğini söylemesi ve onun da kendisine anne babasıyla arasında tuhaf bir dünya kurması gerçeküstücü özellikler gösterir. Hamlet'in siyasi, erotik ve kariyer dürtüleri birbirine karışmıştır. Tepkileri kaba, çözümleri anında etkilidir. Hamlet'te, çağdaş siyasi kabarenin kabartmaları, büyük alaycı güldürüleri bile vardır. Kral, Hamlet'e Polonius nerede olduğunu sorar. Hamlet onun yemekte olduğunu söyler. Kral, akşam yemeğinde olup olmadığını merak ederek sorusunu yineler. Hamlet yemekte değil, yenmekte olduğunu söyler. Bu şaka, gerçeküstücülerin sözlüğünden alınmış gibidir. Aynı biçimdedir ve biri gülünç, diğeri acımasız olan iki anlamı vardır. Bu da, acımasızlığın ve alaycılığın tiyatrosunun yeni bir modelidir.⁷⁹

Shaugnessy'e göre, Hamlet'in modern yorumlarındaki nevrotik kısımlar gerçeküstücü sanatçılarla benzerlik gösterir. Hamlet'in modern uyarlamaları, görsellikten ya da üsluptan ziyade nevroz durumu ile moderniteyi temsil eder; bu mutlaka olması gereken bir ölçüt değildir ama en azından ilk aşamada görsel ve işitsel

⁷⁶ Bertolt Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, (İkinci Basım, Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2005), s.64.

⁷⁷ Park Honan, **Shakespeare: Bir Yaşam**, (İkinci Basım, YKY Yayınları, İstanbul, 2001), s.371.

⁷⁸ Jan Kott, **Çağdaşımız Shakespeare**, (MitosBoyut Yayınları, İstanbul, 1999), s.57.

⁷⁹ Kott, **a.g.e.**, s.58.

olarak göze çarpan bu olur. Gerçeküstücülük devrimci ve anlamlı bir form olan bilinçdışını iddia etmek için psikanalizi kullanmıştır.⁸⁰

Gerçeküstücülüğün etkilendiği bir başka edebiyatçı olan Marquis de Sade (1740–1814), Breton’nun Birinci Gerçeküstücü Manifesto’da bahsettiği gerçeküstücü sanatçılara ilham olmuş sanatçılardan birisidir. Sade için cinsel hazza ulaşmanın yolu başkalarına işkence etmek ya da kurbanlarına acı vermektir. Sade’nin *The Misfortunes of Virtue* (1791), *The Prosperities of Vice* (1798) gibi kitaplarında, , bir kadının canlı canlı derisinin soyulması ya da kurbanların etlerinin yenilmesinden cinsel zevk alınması gibi cinsel sapkınlıklar vardır.

Sade, Fransız İhtilali zamanında yaşamıştır. O dönemde, insan vücudu üzerinde deneyler yapılması yeni bir durumdur ve bilim gelişme aşamasındadır. Sade’nin tutumu da önemli ölçüde bilimdeki bu gelişmeyle ve özellikle de insan vücudunun deney amaçlı kesilmesiyle yakından ilgilidir. Sadizm Sade’nin adından gelir. Cinsel zevkleri için fahişelere işkence etmesinin dışında, kitaplarında insan vücudunun deneysel amaçlarla kullanılmasına da göndermeler yapar.

Sade gerçeküstücülerin dikkatini ilk olarak Guillaume Apollinaire aracılığıyla çekmiştir ve erkeğin zevk alma hakkını etik bir değer olarak tanımak isteyen bir grup tarafından yüceltilmiştir. Sade özellikle oğlancılık gibi sapkın davranışları nedeniyle hayatının bir bölümünü hapisanede geçirmiştir. Sade’nin felsefi konumu hakkında, gerçeküstücülüğe bağlı şair ve tarihçi Maurice Heine’nin araştırmalarının sonucu olarak 1930’lu yılların ortalarına kadar bir bilgi çıkmasa da, gerçek üstücülerin Sade yorumu Man Ray’in 1933 tarihli ‘Monument to D.A.F. de Sade’ adlı fotoğrafına bakmakla yakalanabilir.⁸¹

Ray bu fotoğrafta kaba etin çatlağıyla uyumlu olması için, çarmıha gerilmiş bir İsa heykelini ters çevrilmiş şekilde düzenlemiştir. Heykelin oğlancılığın Sadeci pratiğine ilişkin fallik/içe giren imalar içerdiği söylenebilir. Gerçeküstücüler oğlancılığı arzuyu belli bir neden olarak doyururken özellikle kilisenin dölleyici bir görev olarak

⁸⁰ Shaughnessy, **a.g.e.**, s.100.

⁸¹ Hopkins, **a.g.e.**, s.165.

algıladığı seks düşüncesini sembolik olarak küçümseyen bir eylem olarak görmüşlerdir. Man Ray'ın imgesi üreme, din ve milliyetçi karşıtı kanaatleri de beraberinde getirir. Gerçeküstücülerin Sade'den anladıkları kilisenin ve devletin haklarının karşısında yer alan beden haklarına bir darbe vurmak olduğunu vurgulamaktır.⁸²

Sade'nin zevk için acıya bağımlı olması dönemi için açıklanması oldukça zor bir durumdur. Breton'un manifestoda anlatmaya çalıştığı şeyin bu sapkınlığın Sade cephesindeki gerçeküstücü yansıma olduğu söylenebilir. Breton'un anlatmaya çalıştığı, Sade'nin kendisini insanlara işkence etmeye iten dürtünün nasıl bir dürtü olduğunu açık bir şekilde ortaya koyamadığıdır. Sade için ahlaki değerlerin hiçbir önemi yoktur ve acı çekirmek sadece haz almanın bir yoludur. Ayrıca Sade bir yazar olarak, günümüz standartları açısından bile hiç normal olmayan anlattığı hikâyeler ile yarattığı gerçekdışı dünya açısından da bir anlamda gerçeküstücüdür.

Gerçeküstücülerin en çok önem verdiği kişilerden biri olan Sigmund Freud (1856–1939) bu sapkınca düşünceleri keşfetmeye yönelik psikologlardan biridir. Gerçeküstücüler, Freud'dan insan psikolojisindeki bilinmeyen ve çok azı keşfedilen enerjilerin varlığını almışlardır. Yazılarında ve resimlerinde bilinçli kontrol ögesini azaltmak için kullandıkları teknikler ve rüya imgelerini sabırlı bir şekilde kaydetmeleri, akımın kuramcıları tarafından Freud'un betimlediği dolaylı ve sansürsüz düşüncelerle dolu iç dünyayı ifade etme çabaları olarak görülmüştür. Freud'un günlük yaşantıdaki düşünce ve hareketlerde psikoseksüel içgüdüler ve kompleksleri deşifre etmesi, gerçeküstücülerin kendi kendilerini, yaşamlarında meydana gelen olayları ve etraflarındaki dünyanın gizli anlamlarını veya varoluşun sırlarıyla ilgili ipuçlarını arayıp incelemelerine neden olmuştur.⁸³

Gerçeküstücülük akımının, kişisel özgürlük bağlamında destekçisi olan Freud'un cinsellik üzerine olan teorilerinde cinsel sapkınlıklar hakkındaki düşünceleri bulunabilir. Freud 1905 yılında yayınladığı Cinsellik Üzerine Üç Deneme adlı kitabında, cinsel sapkınlık ve nevrozların, çözilememiş oedipal sorunlarla başedebilme yollarından bazıları olduğunu söylemiştir. İlk kez sadizm ve mazoşizm kelimelerinden bahseden ve

⁸² Aynı.

⁸³ Mundy, **a.g.e.**, s.12.

bunlara eşlik eden tuhaf arzuları tarif eden kişi de Freud'tur. Ona göre sadizm ve mazoşizm birer hastalık değil insan libido ve öznelliğinin normal gelişimindeki içsel eğilimlerdir.⁸⁴

Freud'a göre sadizm ve mazoşizm gibi olgular, bir yandan cinsel gelişimin bastırılmasını diğer yandan da cinsel güdünün başka yere kanalize edilmesi şeklinde meydana gelir. Teori, cinsellik konusunun, özellikle de insanların yaşadığı farklı cinsel süreçlerin anlaşılmasında önemli bir yardımcıdır. Freud, oidipal karmaşa terimini, açıkladığı psikoseksüel safhalardan erkek fallik dönemini ifade eden ikinci aşama için kullanır. Fallik dönem, çocuğun cinsel organıyla oynayarak cinsel mutluluk ve haza erişebileceğini anladığı dönemdir. Oidipus karmaşası çocuğa biri etkin diğeri edilgin iki duyum olasılığı sunar. Kendisini eril bir biçimde babasının yerine koyabilir ve annesiyle babasının yaptığı gibi cinsel ilişkide bulunabilir (ki bu durumda hemen babayı bir engel olarak duyumsayacaktır), ya da annesinin yerini almak ve babası tarafından sevilme isteyebilir ki bu durumda da annesi gereksiz hale gelecektir. Fakat iğdiş edilme olasılığını kabul etmesi, kadınların iğdiş edilmiş olduğunu fark etmesi, Oidipus karmaşasından doyum sağlamanın her iki yolunu da sona erdirir. Babanın ya da anababanın otoritesi egonun içine alınır ve egoyu libidinal nesne yüklerinden uzaklaştırmaktan alıkoyan süperego oluşur ve gizlilik dönemi başlar. Süperego sayesinde bastırma gerçekleşir. Aynı şekilde dişi cins de bir Oidipus karmaşası, bir süperego ve bir gizlilik dönemi geliştirir. Freud, Oidipal karmaşayı üzerinden atamamış çocukların eşcinsel özellikler gösterebileceğini de belirtir.⁸⁵

Homoseksüellik ya da sapkın özellikler, gerçeküstücü sanatta baskındır. Geleneksel ya da standart düşünceden sapan şekillerin birçok örnekleri mevcuttur. Gerçeküstücüler Freud'un ifade ettiği gibi insanın doğal özelliklerinden ve yaşadıklarından dolayı aklın ortaya koyduklarının doğal olmadığına inanmaktadır. Freud'un düşüncesine göre, insan doğası kültür ve kişiye ne yapması gerektiğini söyleyen normlardan dolayı baskı altındadır. Mesela, bir çocuk, anne ya da babasıyla cinsel ilişkiye giremez. Eğer sanatçı, norm ve kültürden ayrılmak istiyorsa, o zaman yapması gereken kuralları yıkmaktır. Bu yüzden, Freud'un insan psikolojisi üzerine

⁸⁴ Sigmund Freud, **Cinsellik Üzerine**, (Payel Yayınları, İstanbul, 2006), ss..67-68.

⁸⁵ Freud, 2006, **a.g.e.**, ss.306-307.

olan düşünceleri gerçeküstücü sanatçıya, insanların, toplumun dayattığı genel standartlardan sapması durumunda ne olacağı konusunda bir destek vermiştir.

Gerçeküstücülerin çoğu, Freud'un yazılarından etkilenmiştir. Freud, uyanıkken zihnimize hâkim olan bilinçli düşüncenin zayıfladığı anda, içimizdeki çocuğun ve vahşinin öne çıktığını göstermiştir. Bu düşünceden yola çıkan gerçeküstücüler, tamamen uyanık bir aklın, hiçbir zaman sanat üretemeyeceğini öne sürmüşlerdir. Onlara göre akıl insanlara bilimi verebilir ama sanatı verecek olan yalnızca akıldışı birşeydir. Gerçeküstücü sanatçılar, akli uzaklaştırıp hayal gücünü serbest bırakmak için haşhaş ve başka uyuşturucu maddeleri kullanmayı denemişlerdir. Bilincin derinliklerindeki şeylerin yüzeye çıkmasını sağlayacak bir zihinsel düzeye ulaşmanın özlemini çekmişlerdir. Gerçeküstücüler bir yapıtın önceden planlanamayacağını, onun kendi başına büyümesine izin verilmesi gerektiğini düşünüyorlardı.⁸⁶

Freud'a göre, bilinçdışının etkisini, şakalar ve dil sürçmeleri, adların ve randevuların unutulması, rüyalar ve fanteziler, din ve kültür gibi sadece bilinçdışı aracılığıyla anlaşılabilir olan ve dışarıdan bakıldığında normal görünen davranışların oldukça geniş kapsamlı bir alanında farketmek mümkündür. Bilinç, zihinsel yaşamımıza ilişkin olarak sadece kısmi ve çarpıtılmış bir görüş sağladığından, zihin ya da öznenin tümüyle saydam bir bilince eşit olduğu şeklindeki kartezyen ilke Freud'un psikanalizin bilinçdışıyla ilgili teorileri karşısında çöker.⁸⁷

Gerçeküstücülüğün kişisel özgürlük bağlamında destekçisi Freud'un felsefesi, toplumsal özgürlük bağlamında destekçisi ise Karl Marx'ın (1818–1883) felsefesidir. Gerçeküstücü perspektif, komünist ya da Freudyen ilkelerle karşılaştırılınca belki biraz sık görülebilir ama dikkatli incelenirse eğer, gerçeküstücülüğün, bakış açılarını kanıtlayacak deneysel dayanaklar olmasa da, iki düşüncenin bir sentezi olduğu görülebilir. Marx da Freud gibi sistemin standartlarına uymayarak gerçeküstücülüğün şekillenmesini açık bir şekilde etkilemiştir.

⁸⁶ Gombrich, 2002, **a.g.e.**, s.456.

⁸⁷ David West, **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**, (Paradigma Yayınları, İstanbul 1998), s.219.

Marx'ın komünizm düşüncesi, günümüz feodal düzenini tercih eden kişilere oldukça korkunç gelen sapkın bir inançtır. Gerçeküstücüler güçlerini bu sapkınlıktan alırlar ve sanatsal ifadenin en mükemmelinin bu şekilde ifade edilebileceğine inanırlar. Komünist Manifesto'da Marx, ekonomik temelde açıkladığı burjuvaziye açık bir şekilde saldırır. Ona göre gücü elinde bulunduranlar tarafından baskı altında tutulanlar sıradan işçilerdir. Bu düzende hiç bir zaman eşitlik başarılamaz. Marx'a göre komünistler diğer çalışan sınıf partilerinden ayrılmışlardır. Değişik ülkelerden proleterlerin verdikleri ulusal mücadele, aslında ulusal kimliklerinden bağımsız bir şekilde bütün proleterlerin genel çıkarlarını ortaya koyar ve öne sürer. Bu çalışan sınıfın, burjuva sınıfına karşı yürüttüğü mücadelenin çeşitli safhalarına işlemiştir. Çalışan sınıf, her yerde ve her zaman bir bütün olarak bir hareketin çıkarlarını temsil eder. Benzer şekilde gerçeküstücüler ve dadaistler de içinde bulundukları topluma karşı tepkilidirler ve bu yüzden de içinde bulundukları topluma karşı isyanlarını ve toplumdan sapmış hallerini yeni idealizm diye tanımlamışlardır. Her iki düşünce de burjuvaziyi, sokaktaki insan için tehlikeli ve baskıcı bulur. Sistemi kırarak özgür kalmanın yolu onlar için sadece sistemin öğrettiği edebiyat, şiir, görsel sanatlar gibi sanatsal alanlarda ifadesini bulan ahlakı ve değerleri önemsememektir. Gerçeküstücüler neden komünizme sığındıklarına dair somut bir açıklama getirmeden Marx'ın görüşlerini savunmuşlardır.

Gerçeküstücülük komünizm gibi toplumda eşitlik kurulması için savaşı. Amaç insanoğlunun daha önce yaşamış olduğu savaş dehşetini bir daha yaşamamasıdır. Diğer yandan bu düşüncelerinin, savaşa ve savaşın insanlığı içine soktuğu dehşete karşı duydukları müthiş kızgınlıkla bağlantılı olduğu düşünülebilir. Gerçeküstücüler savaşın her türüsüne karşıdırlar ve insan hayatına değer verirler. Gerçeküstücüler insanları toplumsal kültür ve normlara yön veren psikolojik varlıklar olarak görmüşlerdir. Korunmaya ve insan hayatının değerli olduğuna inanırlar ve bu yüzden intihar düşüncesini reddederler. Aslında gerçeküstücüler, savaş bahanesiyle, katliama gönüllü olarak katılan ama ahlaken tek bir insanın bile başka bir insanın ellerinde can vermesini kınayan ikiyüzlü toplum ile aralarına parmaklık örmüşlerdir.⁸⁸

⁸⁸ Robin Walz, **Pulp Surrealism**, (University of California Press, Berkeley, 2000), s.56.

Breton'un, Birinci Gerçeküstücü Manifesto'da yer alan cümleleriyle ifade edilirse gerçeküstücülük, tam anlamıyla, konformist olmama durumunu yeterince ortaya koyar. Gerçek dünya mahkemesinde savunma amacıyla bir kanıt göstermelerini gerek bırakacak bir soru olamaz. Gerçeküstücülerin tek avuntuları bunu başardıklarını ummalarıdır.⁸⁹

Gerçeküstücüler devrimci olmayı kendilerine amaç edinerek Marx'ın felsefesini benimseseler de gerçeküstücü estetik yirminci yüzyılın bu en baştan çıkarıcı ahlakçılık biçimiyle uyumlu olamayacak kadar ironiyle doldurulmuştur. Marx, felsefeyi dünyayı değiştirmek yerine onu anlamaya çalıştığı için kınamıştır. Gerçeküstücü anlayışla çalışan sanatçılar da dünyayı anlamaya çalışmanın bile boş olduğunu öne sürerler.⁹⁰

Gerçeküstücüler dehanın komünizmini istemişlerdir. Gerçeküstücüler tarihe karşı ayaklanma durumunda olduklarını bildirip kahraman bireyi kutlamışlardır. Breton, devrim ile aşkı yani iki uzlaşmaz şeyi bir arada ister. Devrim daha var olmayan bir insanı sevmek demektir. Onun için devrim başkaldırının özel bir durumundan başka bir şey değildir. Oysaki Marxçılar ve genellikle de bütün politik düşünürler için bunun tersi doğrudur. Breton eylem yoluyla tarihi taçlandırarak mutlu yurdu yaratmayı amaçlamaz. Gerçeküstücülerin başlıca savlarından biri de kurtuluş diye bir şey bulunmadığıdır. Breton'a göre devrimin üstünlüğü, insanlara mutluluğu şu 'tiksindirici yeryüzü rahatlığı' nı vermekte değil, tam tersine onun acılı koşullarını arıtp aydınlatmasındadır. Dünya devrimi ve bu devrimin gerektirdiği korkunç özveriler yalnızca toplumun koşulunun tümüyle yapmacık eğretiliğini perdelemesini önler. Breton'a göre bu ilerleme ölçüsüzdür ve devrimin bir iç çileciliğe bağlanması böylece her insanın gerçeği olağanüstüye çevirebilmesi demektir. Gerçeküstücülerin ölünceye dek akıldışını savunmak için ayaklanmalarına karşılık, Marxçıların akıldışını dize getirmek istedikleri düşünülürse kesin kopma açıklanmış olur. Marxçılık tüm'ü fethetmeye yönelirken gerçeküstücülükse her ruhsal deneyim gibi birliğe yönelir. Gerçeküstücüler her şeyden önce akıl ile akıldışının aynı düzeyde uzlaşmasını ister. Gerçeküstücüler Marx'ın 'dünyayı değiştirmesiyle' Rimbaud'un 'yaşamı değiştirmesini' birleştirmek isterler.

⁸⁹ Breton, 1969, **a.g.e.**, s.23.

⁹⁰ Susan Sontag, **Fotoğraf Üstüne**, (İkinci Basım, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999), s.102.

Breton, Rimbaud'u seçmekle gerçeküstücülüğün eylem değil çilecilik ve ruhsal deneyim olduğunu göstermiştir.⁹¹

3.4. Gerçeküstücü Sinemaya Bakış

Sinemada gerçeküstücülük, bir bakıma sinemanın doğuşuyla başlar. İlk kez gerçek hayat görüntülerini hareketli fotoğraf şeridi üzerine geçiren sinemacılar, gerçeği verdiklerini düşünürlerken bile farkında olmadan gerçeküstücü tekniklerden birçoğunu kullanmışlardır.⁹² Bu sanatçılardan biri olan George Méliés (1861–1938) filmin gerçekliği değiştirme ve çarpıcı fanteziler üretme yeteneğini fark etmiştir. Bu açıdan Méliés'in filmlerinin adlarında kabus ya da düş sözcüklerinin olması anlamlıdır.⁹³ Bu durum gerçeküstücülerin beslendiği kaynaklar hakkında ipucu verir.

Sinemanın gerçeküstücü anlayışında George Méliés'in (1861–1938) ayrı bir yeri olmasının nedeni onun özne seçiminden çok üslubundan ileri gelmektedir. Zamanın komedileri ve popüler eğlence geleneklerinden beslenerek yaptığı popüler kültürün devamlılığı olan filmlerinde çok fazla fantastik bir bakış açısı sergilememiştir. Sinemayı 1895'te keşfeden Auguste ve Lumiere kardeşler ile olan karşıtlığı gerçek ile fantastiğin arasındaki zıtlıktan ileri gelmez. Lumiere'nin başlangıç noktası, bir dünya görüşü olarak bilimsel sınıflandırmayı gösteren filme bakış açısıyken Méliés filmi biçimin gerekliliği olarak kabul eder ve onu isteklerine hizmet eden kendi gerçekliği gibi kullanır. Bu, pozitivizm ve sihir arasındaki keskin ayrımı gösterir. Lumiere'ye göre kamera bir kayıt etme aracıdır. Méliés'e göre ise kamera olağanüstüyü yaratmak için kullanılan sihirli bir alettir. Gerçeküstücülük bu iki farklı sinema anlayışını besleyerek farklılıklardan beslenen bir sinema anlayışına sahiptir. Yine de sinemada gerçeküstücü ilginin Méliés ile başladığı ortadadır.⁹⁴

Méliés sinema sanatına dekor ve aksesuarlarla başarılabilir oranda öncülük yapmıştır. Yalnızca hileli filmler üretmeyip hilelerin de filmini yapmıştır. Filmlerindeki

⁹¹ Camus, **a.g.e.**, ss.100-101.

⁹² Kutlar, **a.g.e.**, s.166.

⁹³ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, (İkinci Basım, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2002), s.271.

⁹⁴ Michael Richardson, **Surrealism and Cinema**, (Berg Publishers, Oxford, 2006), s.20.

hileler keşfedilmemiş topraklara yapılan bir yolculuk gibidir. Özellikle sinemasal olarak değerlendirilebilecek yeni bir şey yaratmamıştır. Sabit kamera düzeneğiyle hilelerini filme aktardıysa da, planların eklenerek olayları nasıl oluşturduğunu, olayların da gelişerek hikayeyi nasıl ortaya çıkardığını düşünmez. İlginç macera öykülerini storyboardlar halinde düzenlemiştir. Jules Verne'nin hemen hemen bütün bilimkurgu öykülerini filme çekmiştir. Çektikleri sahne ya da planlar değil, sihirbazlık numaralarıdır. Yaptıkları ne dram ne de komedidir; yalnızca biçim açısından değerlendirilirse bir dizi sansayonel varyete gösterisidir.⁹⁵

Méliés, Jules Verne'nin romanından uyarladığı 1902 yılında çektiği Aya Seyahat filminde yeni yüzyılın bilime ve teknolojiye yönelik yoğun ilgisini alaya alırken astronot politikacı ve profesörlerle onların aya ilişkin hayalleriyle eğlenmiştir. Filmde masalla fantezi, Méliés'in hile ve şakalarıyla birleşir. Yıldızların içinden güzel müzikhol kızlar göz kırpar, ay ise gülen bir adamın yüzü olur. Uzun kapsülün gözüne saplanmasıyla ayın yüzü buruşurken, hilal şeklindeki gezegenlerin üstünde oturan kızlar seyircilere el sallar.⁹⁶

Şeytanın Kovuluşu filminde şeytanın hareketlerini görüntülemek için iki katlı paralelkenar kirişler yaptırmıştır. 1897'de çektiği Kauçuk Kafalı Adam filminde, bir adam diğerinin kafasını pompalayarak genişletmektedir. 1899 yılında çekilen ve ilk dedektif filmi kabul edilen Bir Cinayet Öyküsü ile ilk canavar filmi kabul edilen 1907 tarihli Tebai Kahini adlı film ona aittir. Kutbun Keşfi (1912) için ahşap ve tel kafesten dev bir buzdağı yaptırır. Bir filminde, adamın biri eski kafalarını kaldırıp atıyorken, bir yandan vücudundan yeni kafalar çıkar ve eskileri telgraf tellerinde müzik notası olarak asılı kalır. Méliés bir başka filminde, kendisiyle karşılaşan bir aktörü canlandırır. Bu açıdan sinema tarihinde bir ilktir.⁹⁷

Filmleri için yaptığı bütün bu denemeler onun gerçeküstücü tarafını gösterir niteliktedir. Méliés film aracılığıyla gerçeği değiştirebilme, görsel olarak yeniden düzenleyebilme ve fantezi niteliğinde kısa öyküler anlatabilme olanağını farkedip

⁹⁵ C.W.Ceram, **Sinemannın Arkeolojisi**, (Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007), s.161.

⁹⁶ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, (De Ki Yayınları, Ankara, 2006), s.56.

⁹⁷ Ceram, **a.g.e.**, s.162.

kullanarak illüzyonizmin sinemadaki karşılığını da geliştirmiştir. Dönemin filmsel yaklaşımının ötesine geçerek gerçekçi olmayan bir anlatımın da en az sinemanın gerçeği kaydetme özelliği kadar etkili ve önemli olduğunu kanıtlamıştır. Filmlerinde kaybolan kadınları, hayaletli şatoları, sihirli aynaları sergilemiştir. Gövdelerinin yarısı kesilen insanlar havada uçabilir, insanlar hayvana hayvanlar insana dönüşür.⁹⁸

Breton'a göre gerçeküstücülerin Méliés'de özellikle değer verdikleri nitelik olağanüstüdür. Olağanüstü gerçeküstücülere göre arayıştır. Ona göre olağanüstü her zaman güzeldir, olağanüstü olan herşey güzeldir, aslında sadece olağanüstü güzeldir. Kimi zaman yüzeysel ve kavraması zor olsa da, fantastik sözcüğü ile olağanüstü sözcüğü arasındaki fark, gerçeküstücülüğün anlaşılması açısından önem teşkil eder. Fantastik sözcüğü gerçekçiliğin kurallarını kabul eden aynı zamanda bu kuralları sorgulayan, hatta aşan ve böylelikle üzerinde durduğumuz gerçekliğin dayanaklarından şüphe duyulmasına neden olan bir imge olarak tanımlanabilir. Buna karşılık, olağanüstü, inandırıcı olmak için gerçekçi talepleri reddeder ve gerçeküstücülüğün amacı olan gerçek ve hayalgücü arasındaki zıtlığı uzlaştırır, onu uygun hale getirir.⁹⁹ Kyrou Méliés'in sinema anlayışıyla ilgili olarak şöyle devam eder:

“Méliés'in insanı sulardaki nemin içinden, kederden ve can sıkıntısından, ruhun değişmezliğinden, rasyonel mantıktan, gereksiz rol yapanların heyelanından 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 bitkiler ve hayalet gibi görüntüler.. Méliés'in filmlerinde herkes mutludur...”¹⁰⁰

Hareketli görüntünün kendine has özellikleri Méliés'in abartılı, şiddetli, sihirli ve doğaüstü nitelikler içeren filmlerinde olduğu gibi Fransız sinemacı Louis Feuillade'nin (1873–1925) filmlerinde de bulunabilir. Feuillade politik açıdan muhafazakâr Katolik bir kraliyet yanlısıdır. Fransız sinema şirketi Gaumont'ta 1908'lerde yapımcı olarak bu ülkenin sinemasında etkili bir güç haline gelmiştir. 1906-1925 arasında yaklaşık 700 film yaptığı gibi diğer yönetmenler için de birçok senaryo yazmıştır. Yazdığı filmlerin çoğu kısa metrajlıyken dizi halinde yayınladıkları 5 veya 7

⁹⁸ Abisel, **a.g.e.**, s.54.

⁹⁹ André Breton, **Oeuvres Completes Volume 1**, (Les Editions Gallimard, Paris,1988), s.319.

¹⁰⁰ Ado Kyrou, **Le Surrealisme au cinema**, (Le Terrain Vague, Paris, 1985), s.68.

saat arasında süren uzun yapımlardır. Feuillade sadece 1916 yılında Judex adında 10 bölümden oluşan toplam 5 saatlik bir dizi yaparken aynı anda bir yandan da Les Vampires adında bir dizi ve uzunlukları 15 dakika ile 1 saat arasında değişen 16 tane kısa film yapmıştır. Aynı zamanda komedi filmi yönetmenliğinde de hatırı sayılır bir şöhreti vardır. Amerikan sineması ve burlesque tarzındaki filmler üzerindeki etkisi de büyüktür. Bugün neredeyse çoğu komedisi unutulmuştur ve adı yaptığı beş tane seriyle hatırlanır. Bunlar 1913 ve 1914 tarihleri arasında yaptığı Fantomas, 1915 ve 1916 yılları arasındaki Les Vampires, 1916 tarihli Judex, 1918 tarihli Tih Minh ve 1919 tarihli Barrabas adlı filmleridir. İlk Feuillade'nin serileri Pierre Souvestre ve Marcel Alain tarafından yazılan popüler romanlardan uyarlanmıştır ve 1909 ve 1911 yılları arasında Fransa'da yıldırlan anarşist bir grup olan Bonnot Çetesi'nden esinlenmiştir.¹⁰¹

Feuillade gerçeküstücüler için beklenmeyen bir kahramandır. Filmlerinde belirli bir üslupla daha çok gerçeküstücüleri ilgilendiren birçok yöntem kullanmıştır. Suç ve mizah, onun çektiği korku filmlerindeki başlıca öğelerdir. Feuillade kendisini şoke eden her düşünceyi filme çektiği için gerçeküstücü olarak tanımlanabilir. Feuillade'nin seri filmlerinde, daha önce hiçbir filmin yapmadığı şekilde anti sosyal suç övülür. Feuillade seyirciye tamamen farklı bir şey gösterir. Suçluları yüceltmez ve suçun kendisini topluma karşı keyifli ve coşkulu bir hareket olarak gösterir. Bu karmaşık ruh hali onun seri filmlerinde bir anahtardır.¹⁰²

Gerçeküstücüler Feuillade'nin Fantomas adlı filmini savundukları toplu başkaldırışın öncüsü gibi görmüşlerdir. Fantomas, Feuillade'nin filmlerinde bulunan antisosyal suçluların bir örneğidir. Fantomas, Marx'ın suçluların bir figür olarak somutlaştırıldığını gördüğü çelişkinin bir temsilidir. Fantomas bir kapitalist olarak para kazanıyormuş gibi görünür ama aslında parayı biriktirmek için değil harcamak hatta çarçur etmek için kazanmaktadır. Herhangi bir zamanda ortaya çıkacakmış gibi duran bilinçaltında yatan kötülükleri temsil etmektedir. Fantomas kötülüğün somutlaşması ise önyargısız bir kötülüktür. Bu kötülük kapitalist toplumun temelini oluşturan tek yanlı kötülüklerle karşı yanıt olacak gerekli bir kötülüktür. Fantomas işlenmiş bütün suçların altında yatar. Topluma saldırısı yıkıcıdır çünkü Fantomas onların içinden gelir ve onlar

¹⁰¹ Richardson, **a.g.e.**, s.20.

¹⁰² Richardson, **a.g.e.**, s.22.

tarafından kuşatılmıştır. Kimse onun kurbanı olmaktan kaçamaz, herkes isteyerek veya istemeyerek aynı zamanda onun suç ortağı olur. Fantomas'ın çaldığı insanların ruhudur. Fantomas bir adamdan daha çok toplumun zayıf noktalarında ortaya çıkan bir ruh gibidir. Yaptıkları yüzünden değil varlığından dolayı korku verir. Fantomas Feuillade'nin ilk dönem filmlerinin bir kahramanı olmasına rağmen onun daha sonra çekeceği filmlerinin mistik kahramanlarını geliştirmesine de ilham olmuştur. En önemli ve popüler örnek ise gerçeküstücülerin kadın kahramanı olan Musidora'nın *Les Vampires* filminde canlandığı Irma Vep karakteridir. Gerçeküstücülerin gözüyle Fantomas hem kapitalist tutumun mantıksal bir sonucu hem de karşıtıdır. Gerçeküstücüler Feuillade'den çok hoşlanır, çünkü o gerçeküstücüleri temsil etmeden onların amaçladığı seyirciye hitap ederken aynı zamanda önemsiz kalmamayı da başarmıştır. Gerçeküstücülerin onun filmleriyle yetiştigi söylenebilir. Feuillade'nin çalışma metodu gerçeküstücülerin çalışma metoduyla benzerlik gösterir. Hızlı çalışır, doğaçlama yapmaktan korkmaz ve yarattığı varlıkların mantıksallığından kaygılanmaz. Onun öykülerindeki özellikler, gerçeküstücülerin otomatik yazıma yakın gördüğü ve filmlerin neden iktidarı devirmeyi tasarlayan bir mesaj içerebileceğini açıklayan özelliklerdir.¹⁰³

Feuillade'nin filmlerinin olağanüstülük hissini verme konusunda Méliés'den daha başarılı olduğu söylenebilir. Çünkü Feuillade fantastik olayların günlük olayların bir parçası olduğu bir dünyayı anımsatır. Filmleri genellikle gerçeküstücülerin çok iyi bildiği Paris'te geçer. Filmlerinde maddeci ve sıradan bir rüya atmosferi yaratır. Bu durum sinemada çok nadir başarılmış olan şiirsel şok olma görüntülerinin yaratılmasında özellikle vurgulanmıştır. Feuillade, hangi karakter ve hangi durumun garip bir biçimde değişken olduğu konusunda belirsiz bir ruh hali yaratır. Hiçbir şey dengeli değildir, herhangi bir şey başka bir tavrı farketirmeden ortaya koyabilir.

Feuillade *Les Vampires*'i yaparken ortaya çıkan David Wark Griffith'in 1915 tarihli *Birth of a Nation* adlı filminde yaptığı devrimle, seyirci ile filmi yapan arasındaki işbirliği yani erken dönem sinemanın popülerliği ortadan kalkmıştır. Daha önce filmin yürütmesi için, yönetmen seyircinin kendine güvenmesini sağlarken bu filmle film

¹⁰³ Richardson, *a.g.e.*, s.23.

yapımcıları ve seyirci arasındaki anlaşma ortadan kalkmıştır. Griffith, hızlı kesme ve kamera hareketleri gibi modern film dilinin prensiplerini kurmasıyla birlikte yönetmenlere de film üzerinde uygun gördüğü yerde seyirciye bilgi vermeyi ya da vermemeyi sağlayacak ve seyirciyi bu şekilde yönetebilecek bir güç vermiştir. Film yapımcısı ile seyirci arasındaki ilişki yerine seyirci film içindeki karakterler ile kimlik özdeşleşmesi yaşamaya başlamıştır. Feuillade'nin hayal gücünün uzantısı olan karakterlerinin böyle bir dünyada yeri yoktur. Griffith'ten sonra sinema, Feuillade'nin film yapma yoluna yabancı olduğu bir montaj sanatı olmuştur. Üretilen ya da dağıtılan filmlerinde kapitalist sistemin gerektirdiklerinin ve getirdiklerinin altını çizer. Gerçeküstücülerin sinemayla ilgili hayal kırıklıklarının nedeni Feuillade'nin filmleriyle ortaya çıkan olanakların neredeyse hemen ortadan kalkmasında yatar. Feuillade ile birlikte popüler gerçeküstücü sinema gerçeküstücülük akımı varolmadan son bulmuştur. Sonraki yıllarda Luis Bunuel ve Alain Resnais gibi Feuillade'den çok etkilenen iki yönetmen bile filmlerinin prodüksiyon aşamasında filmlerini yaparken izledikleri yola geri dönüşün imkansızlığını görmüşlerdir. Griffith'in filmleri yine de onların farkında olmadan gerçeküstücülerin sinemanın ideolojik olarak yol gösterici olduğu konusundaki düşüncelerine öncülük etmiştir. Feuillade'nin filmlerinde önemli olan şey kurgu değil sahnelemedir. Her görüntü bir kompozisyon içerisinde tasavvur edilir, öyle ki eser görüntülerin yanyana koyulması ile değil bu görüntülerin içindeki hareketle yaratılır. Bu olayların gelişimini artırmak için yerlerin dikkatli kullanımı ile birleştirilmiştir. Etki, seyirciyi daha az hile kullanarak ve seyirciyi çeşitli yollardan filmi kafasında canlandırmasına olanak bırakarak sağlanır. Çok az sayıdaki modern yönetmen, görüntüleri Feuillade'nin yaptığı gibi oluşturma yeteneğine sahiptir. Aynı derecede önemli olan gerçeküstücü bakış açısı Feuillade'nin film yapma biçiminin sinemanın gerçeküstücülerce otomatizm tekniklerinde aranan içten gelen yaratıcılığa nasıl duyarlı olduğunu gösterme olgusudur. Otomatizm bireysel aktiviteden çok ortaklaşa harekete odaklıdır.¹⁰⁴

Gerçeküstücüler, Amerikan komedi filmlerini (Mack Sennett, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon) tercih etmekle beraber kötü prodüksiyonlu komedilere,

¹⁰⁴ Richardson, **a.g.e.**, s.25.

(özellikle, Breton'un belirttiği Diana la charmeuse gibi Fransız senaryoları), kısa yapımlara, drama filmlerine de ilgi göstermişlerdir.¹⁰⁵

Gerçeküstücü ilk film olarak Antonin Artaud'un senaryosunu yazdığı, yönetmenliğini Germaine Dulac'ın yaptığı 1928 tarihli *La Coquille et le Clergyman* olarak gösterilir. Bu olaylı filmde önce Man Ray, *Retour à la Raison* (1923) ardından *Emak Bakia* (1924) ve senaryosunu Desnos'un yazdığı *L'étoile de mer* (1928) ve *Le Mystère du Château de De* (1929) adlı filmleri çeker. Salvador Dalí ve Bunuel'in birlikte hazırladıkları 1929 tarihli *Un Chien Andalou*'da ve 1930'da çevrilen *L'Âge d'or* ise gerçeküstücü sinemanın en önemli filmleri olarak görülür. Bu filmler gelecekçi ve dadaist yenilikçilerin deneyimlerinden çok Alman sessiz sinema dönemi yönetmenlerinden Fritz Lang ve F.W. Murnau'ya yakındır.¹⁰⁶

Ado Kyrö'ya göre gerçeküstücüler sinemanın ilk ortaya çıktığı zamanlarda düşüncelerinin şekillenme aşamasında sinemaya kuşku ile yaklaşmışlardır. Ancak bu yeni dışavurum aracının getirdiği sınırsız yeniliklerle gerçeği ortaya çıkarma gücünün elde edilmesiyle kısa sürede sinemayı benimsemişlerdir. Senaryoları veya makaleleriyle sinemanın anlatım gücüne katkıda bulunmuşlardır.¹⁰⁷ Gerçeküstücülüğün en geniş anlamdaki herkesin keşfedeceği her şey olarak tanımlanması gerçeküstücü sinema için de geçerlidir. Jean Cocteau tüm filmlerin gerçeküstücü olduğunu söyler. Ona göre aydınlatılmış imgelerin ekranda görülüşü gerçeküstücü bir denemidir. Çünkü insanı bilinç ötesine götürür. Sıradan bir film de bu etkiyi yapabildiğine göre her film gerçeküstücü bir deneyimdir.¹⁰⁸

Gerçeküstücüler Novalis'in 'insan görüntüdür' özdeyişini benimsemişlerdir. Aynı zamanda bunun tersi de geçerlidir. Görüntü insanda cisimleşebilir. Tutku beslediği için düşleyen bir varlık olarak insan, bütün dünyayı tutkusunun bir görüntüsüne dönüştürme gücüne sahiptir.¹⁰⁹ Gerçeküstücü sanatçıların sinemaya olan ilgileri bu düşüncelerle açıklanabilir.

¹⁰⁵ Mundy, **a.g.e.**, s.242.

¹⁰⁶ Passeron, **a.g.e.**, s.66.

¹⁰⁷ Kyrö, **a.g.e.**, s.74.

¹⁰⁸ Konca Yumlu, "Sürrealist Sinema ve Luis Bunuel", **Düşünceler Dergisi**, Sayı:9, 1996, s.3.

¹⁰⁹ İlhan Berk, **Gerçeküstücülük Antolojisi**, (Varlık Yayınları, İstanbul, 2004), s.81.

Gerçeküstücüler için sinema salonu büyüdü bir yer, gerçeklik ve kurmaca arasındaki bir eşik ve yaşam ile rüyanın sınırının olmadığı bir mekandır. Derin karanlığa geçiş uyumanın ve uyanışın birleşmesi kadar belirsiz fakat önemli bir noktadır. Karanlık ve dış dünyanın yalıtılması, bilinçsizlik ve düşler ile olan benzeşmeyi pekiştirmektedir. Gerçeküstücüler, oynamakta olan filme bağlı olmadan sinemaya uğrayıp film bitmeden ayrılarak görüntülerin bu kolajından memnun olurlar çünkü onlara göre modern gizemler sadece sinemada tam olarak kutlanmaktadır.¹¹⁰

Gerçeküstücü sanatçı Artaud sinemada mantığın müdahalesi olmadan görsel bir çeşit ilkel ve içgüdüsel bir dil yaratmayı hedeflemiştir. Artaud, Sinema ve Gerçeklik adını verdiği kuramında sinemanın ruh ve madde arasında bir köprü kurduğunu ve onun kökleriyle beraber büyüyen yaşamla bağlarını koparmamış aksine şeylerin ilkel düzenini keşfeden inorganik bir dil olduğunu söyler. Dilin mantığı insanla onu çevreleyen dünya arasında çatışma yaşatır ve öznenin kendisine yabancılaşmasına neden olur. Diğer pek çok gerçeküstücü de filmin, geleneksel sözdiziminde özgür ve sözlü dilin sınırlılıklarıyla beraber daha iyi bir dil olacağına inanıyordu.¹¹¹ Linda Williams, sinemanın Artaud'a göre 'sözcükle şey arasında dildeki ayırmadan kaçınmanın bir aracı' gibi göründüğünü belirtir.¹¹²

Artaud'un primitif dillerin görsel doğasına olan inancı, Avrupa kıtasının öbür ucundaki sinema teorisyeni Sergey Eisenstein tarafından da paylaşılmaktadır. Eisenstein çoğunlukla film dilinin temeli olarak, sözel kodlar yerine kendine göre, kendine özgü bir sözdizimine sahip sinemasal bir kod olarak kavramış olduğuna inanır. Eisenstein primitif halkların dilinin gelişmiş ulusların dillerinden çok daha imgesel ve metaforik olduğunu söyler. Sözel konuşmanın bir tür ikincil olgu olduğu ve düşüncenin önde gelen ve belirleyici düzleminin duygusal ve imgesel olduğu düşüncesi ona çekici gelir. Dilin kökenlerinin metafor, büyü ve mistik ritüellerin oluşturduğu bir birleşimde yattığını savunan görüşten oldukça güçlü bir biçimde etkilenmiştir.¹¹³ Eisenstein yeni

¹¹⁰ Mundy, **a.g.e.**, s.242.

¹¹¹ <http://www.sensesofcinema.com/contents/07/44/film-theory-antonin-artaud.html>

¹¹² Linda Williams, **A Theory and Analysis of Surrealist Film**, (University of Illinois Press, Urbana, 1981), s.20.

¹¹³ Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, (İkinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2004), s.48.

bir görsel dil oluşturacak montaj yöntemini şekillendirmede zihnin görsel özelliklerinden ve filmin sinemasal olanaklarından faydalanırken Artaud ifade ve algının buluşabileceği içgüdüsel bir iletişim yönteminin peşindedir.

Artaud senaryolarını, hayallere ve otomatizm vurgusuna ağırlık verilen, Breton'un 'içgüdüsel dönem' dediği gerçeküstücülüğün birinci döneminde yazmıştır. Gerçeküstücülük 1925'ten itibaren girdiği 'mantıklı dönem' sonucunda Breton'un Gerçeküstücülük Nedir? başlıklı 1934 tarihli yazısında 'nesne üstünde düşüncenin üstünlüğü' yerini 'düşünce üstünde nesnenin üstünlüğüne' bırakmıştır. Bu yenilenme gerçeküstücü film kuramı için önemlidir, çünkü René Clarie'nin de belirttiği gibi sinema gerçeküstücü psikik otomatizmi değiştirmeden varlığını koruyamaz. Psikik otomatizm, örneğin rüya benzeri bir yarı bilinç durumunda yaratma yöntemidir. Bu koşullarda üretilen sözel dilden farklı olarak, filmler yerinde bir mantığa sürekli ihtiyaç duyar. İmgeler akla uygun ve mantıklı olmak şartıyla keyfi bir izlenim vermek için isteğe göre kullanılır veya kurgulanır. Diğer gerçeküstücü film yapımcıları da, üretim sürecinin kolektifliği nedeniyle filmin mantıktan ayrılamayacağını anlamışlardır. İletişim sınırları içerisinde kalmak başka önemli nedenlerle de gereklidir. Gerçeküstücüler insan aklının sınırlarını ve her zaman küçük miktarlarda kodlamalar içeren kazanılmış ifadeleri geriye taşımanın imkânsızlığını anlamışlardır. Amaçları baskın kodları kırmak ve Artaud'un niyetlendiği gibi linguistik iletişim sisteminden tamamen kopmadan mevcut gerçeklik içinde farklı bir ifade kipi yaratmaktır. Gerçeküstücüler bir kitleye seslendiklerini hiçbir zaman unutmamışlardır. Gerçeküstücülerin dünyasında iletişim için niyet ve çaba gerekme de tamamen akıldışı olmak da amaçlanamaz. 1925 tarihli Gerçeküstücülük ve Sinema adlı makalesinde Jean Goudal bu tür bir seyirci bakış açısından bahseder:¹¹⁴

“Gerçeküstücülüğün çıkış noktalarından biri de, zihinden çıkan her şeyin kaçınılmaz olarak o zihnin biricikliğini gözler önüne serdiği gözlemdir. İnsanoğlu kişiliğini [...] en spontane üretimlerinde muhafaza eder. Buna göre, bir film (sırf) çağdaşlarımızın zihninden çıktığı için yeterince yaygın ve insani bir karaktere sahip olacaktır.”

¹¹⁴ Paul Hammond, **The Shadow and its Shadow**, (British Film Institute, London, 1978), s.55.

Gerçeküstücülerin sinemayla bir dil ya da iletişim aracı olarak kurdukları ilişkiyi inceleyen Matthews bunun kökeninin dilbilgisi veya sözdizimsel kurallara takılmadığını, esas olarak gerçeküstü dünyanın anlamını bulma ve elde edilen bulguları aktarma arzusunda yattığını söyler.¹¹⁵ Öyle ki, gerçeküstücülerden film sentaksı üzerinde ısrarla durmaları beklenemez, zira standartlaştırılmış ve mutlak tüm sistemler prensiplerine aykırıdır. Bir dil ne kadar az kodlanmışsa ve bu nedenle ne kadar az ideolojik yük altındaysa, ifade mekanizmaları da o kadar açık ve esnek olacaktır. Gerçeküstücülere göre sinema başlı başına ayrı bir dildir, bu bağlamda gerçeküstücü sinematik imgenin yaratılması bu dilin işlevlerine de hakimiyet anlamına geliyordu ki, bunu da ancak birkaç gerçeküstücü başarmıştır. Gerçeküstücülerin çerçeve içindeki kompozisyona, montajın etkilerine ve anlatım stratejileri, karakter kompozisyonu gibi diğer biçim araçlarına duydukları derin ilgi film görüntülerinin işlevselliğine gösterdikleri önemi doğrular. Philippe Soupault, Louis Aragon, Robert Desnos, Antonin Artaud, Benjamin Fondane ve daha sonraları Salvador Dali ve Luis Bunuel beyazperde için pek çok senaryo yazmıştır, yalnız pek azı gerçekten üretilmiştir. Desnos'un film senaryolarını inceleyen Matthews, gerçeküstücü sinematik imge arayışında, gerçeküstücülerin yazıyla simgesel imgeleri sözcüğün tam manasıyla bağdaştırdıklarını görür. Ancak sonuç her zaman gelecek vaat etmez.¹¹⁶

Gerçeküstücü sanat ve sinema anlayışının temelindeki bilinçdışındaki imgelere ulaşma çabasında gizemli, acayip ve beklenmedik olan önemlidir. Gerçeküstücü bir film de tıpkı gerçeküstücü bir imge gibi izleyiciyi bilinçdışına yönlendirir. Bunu yaparken akıllı esas alır. Duyguları akıl yoluyla etkiler. İmgeler arasında duygusal bağlantı ancak akıl yoluyla kurulabilir. Ortaya konan görüntü rasyonel aklın alabileceğinden çok daha fazla ise ve reddedilemiyorsa, bu durumda bilinci terk ederek, katıksız gerçeküstücülük olarak yüksek düzeyde varlığını sürdürür.¹¹⁷

Gerçeküstücü duyarlılığa ulaşmak için imgenin bilincine varmış olmak gereklidir. Bu yüzden gerçeküstücüler imgeyi esas alır. Gerçeküstücü ressam Rene

¹¹⁵ J.H. Matthews, **Languages of Surrealism**, (University of Missouri Press, Columbia, 1986), s.199.

¹¹⁶ Aynı.

¹¹⁷ Aynı.

Magritte (1898–1967) bu konuda melon şapka örneğini verir. Belçikalı ressama göre melon şapka Avrupa burjuvazisinin sembolüdür. Magritte'nin melon şapkalı adamlarının kişisel karakterleri yoktur. Ressamı ilgilendiren adamın kendisi değil melon şapkalı adam simgesidir.¹¹⁸

Gerçeküstücü imgeyle ilgili olarak Breton Birinci Gerçeküstücü Manifesto'da Pierre Reverdy'nin şiirsel imge tanımından etkilendiğini belirtir. Reverdy'ye göre imge zihnin bir yaratımıdır. Şiirsel imge, birbirine uzak iki gerçekliğin yan yana getirilmesiyle yaratılıyordu. Gerçeklik ne kadar uzaksa, imge ve imgenin duygusal gücü ve şiirsel gerçekliği de o kadar güçlü olur. Reverdy aynı zamanda gerçeğin ilişkisini belirleyen unsurun aralarındaki çekim gücü olduğunu söyler. Breton bu ayrıntıyı önemsemeyerek keyfi olanı ayrıcalıklı nitelik konumuna getirmiştir.¹¹⁹

Gerçeküstücülükte imgenin esas karakteristiği keyfi ve üst üste getirilerek biçimlenir. Fotoğraf, resim ve sinema gibi görsel sanatlarla yakın ilişki içine girer, çünkü gerçeküstücü imgenin kendisi de görseldir. Breton'un yeni ifade yolları arayışı bir hayal sonucunda oluşmuştur. Bir gece bir pencere tarafından ortadan ikiye ayrılan bir adam görür. Pencerenin arkasından bakmakta olan adam duruşunu değiştirir, ama pencere de onun hareketini izleyerek dikeyken yatay duruma geçer. Sıradan bir imge, pencerenin beklenmedik hareketi ve ardından göğsünün çevresinde bir pencere taşıyan adamın tuhaf görünümüyle olağandışı hale gelir. İmge aynı anda sürprizli, fantastik ve absürttür. Farkları analiz edip benzerlikler kurmakta zorlanan özne, ruh halini yeniden gözden geçirmeye ve dünyayı algılayışını değiştirmeye zorlanır. Böylece pencereli adam metaforu Breton'u, gerçeküstücü imgenin şaşırtmak için sürprizli veya şoke edici olması gerektiği fikrine yöneltir. Şaşırtmanın öznenin gerçeklik bilgisi ve onun nesneye olan bakışı arasında yabancılaştırma gibi bir işlevi vardır.¹²⁰

Gerçeküstücü sinemada yaratılan imgeler gibi, şok etme yani duygusal tepki de önemli bir yere sahiptir. Gerçeküstücü şiirdeki sözcükler gibi, sinema da aykırı nesneleri ve imgeleri yan yana getirme kapasitesine sahiptir ve böylece izleyenlerin

¹¹⁸ Michael Gould. **Surrealism and the Cinema**. (Tantivy Press, London, 1976), s.14.

¹¹⁹ Breton, 2003, **a.g.e.**, s.30.

¹²⁰ Breton, 1969, **a.g.e.**, s.53.

mevcut algılarıyla yüzleşmelerini sağlayacak şok etmeyi üretebilir. 1920'lerin başlarından itibaren gerçeküstücüler bu şaşırtmayı ve şok etmeyi gerçekleştirebilmek için çerçevelemeyi ve Rus yönetmenlerin montaj tekniklerini incelemişlerdir.

Paul Hammond, gerçeküstücü filmlerin iki temel yaklaşımdan doğduğunu ve her iki yaklaşımın kaynağının da duygusal tepki yani şok etme olduğunu belirtir. Bunlardan ilki ussal olmayan yaklaşımdır. Bu da ortaya çıkanın beklenmedik olmasına ya da nesnelerin ussal olmayan bir biçimde yan yana konmasına dayanır. Bu şekilde ortaya çıkan duygu komik, saçma, acayip ve şaşırtıcı olabilir. Gerçeküstücü filmlerde yer alan ikinci temel yaklaşım da abartılmışlıktır. İyice abartılmış ussal olmayan bir öge, ussal olan bir öge ile yan yana kullanılır. Abartılmışlık” platonik ideal”e ulaşmayı sağlar. Platonik ideal en son düzeydir. İşte bu sona ulaşmak istenen karakter, yer, konu gibi öğelerle gerçeğe bağlı kalmak gerçeküstücü filmin temelini oluşturur. Gerçeküstücü sinemacılar görsel dili sözlü dilden, metafor ve metonimiye çizgisellikten üstün görürler, hikaye anlatmayan senaryolar yazar ve filmler çekerler, dönemin avangard filmlerine lanet okurlarken yaptıkları filmlerin de avangard ve deneysel olduğu söylenebilir.¹²¹

İzleyenin katılımı ve duygusal tepkisi gerçeküstücü sinema açısından önemli bir hedeftir. Gerçeküstücüler bu durumu kitleleri meraklandırmak için bir gereklilik olarak görür. Meydan okumak ve provokasyon için mekan kaydırmaları, çatışma ve metaforlardan faydalanılır ve böylece seyirci sürekli yorumunu değiştirmek zorunda kalır. Ama bu yorumlama işlemi de filmin geleneksel şemaları reddetmesi nedeniyle zorlaşır. Estetik amaçlar gütmeyen bir filmle karşılaşan seyircinin dalgın tavrının yerini, sinematik metnin diğer filmlerle ve sosyal gerçeklikle karşılaştırıldığı bir okuma almalıdır. Seyirci film arasındaki etkileşimli süreçte yalnız özdeşleştirmeye karşı çıkılmaz, anlam ve mantığa da meydan okunur. Gizliliğin açığa çıkarılmasında Breton’a göre gerçeküstücülük, Freud’un psikolojisinden etkilenerek bilinçdışının gizli kalmış noktalarının açığa çıkarılmasıyla ilgilenir. Bu ilgi gerçeküstücüler, kişiyi yeni zevklerle şaşırtacak, gizli şeyleri ortaya çıkaracak deneyimleri araştırmaya götürür. Bu şaşkınlık çocuksu bir yetenek gerektirir. Çünkü çocukların deneyimlerinin azlığı onların çok çabuk hayrete düşmelerine neden olur. Yetişkin bir gerçeküstücünün gizli gerçeği

¹²¹ Hammond, **a.g.e.**, s.58.

bulmak konusunda çocukça isteği olmalıdır. Bu sebeple gerçeküstücüler yaptıkları filmlerde şok etme ve şaşırtmayla ilgilenmişlerdir. Çünkü mucizede sürpriz, sürprizde de birdenbirelik vardır.

Gerçeküstücü sinemada kullanılan gündelik nesnelerin sunumu da bu akıma ait sinema anlayışının özellikleri arasında sayılır. Gerçeküstücüler ussal olanla değil olmayanla ilgilidirler. Nesnelerin ussal olmayan bir biçimde yan yana konması gerçeküstücü anlayış için önemlidir. Bu anlayışın uygulanmasına gerçeküstücü Paul Delvaux'un (1897–1994) resimleri örnek gösterilebilir. Gerçeküstücü Rene Magritte (1898–1967) resimlerinde bu ussal olmayan yaklaşımı kullanır. Gerçeküstücü sinemada kavramsal olanın en iyi uygulayıcısı Luis Bunuel'dir.¹²² Gerçeküstücülükte nesnelerin rolünü inceleyen Haim Finkelstein şöyle der:

“Dışarıdaki nesne bizim sübjektif benliğimizin bir uzantısı durumuna geçebilir ve gerçekliği yeniden keşfetmek için bir nirengi noktası oluşturabilir.”¹²³

Gerçeküstücü nesneler her şeyin yerini değiştirme isteğimizin bir aracıdır. Mezar çukuruna koyulan bir heykel, kuralı üzerindeki anlamını kaybedip başka bir anlam kazanır. Gerçeküstücü imgede koldan ayrılan bir elin başka bir anlam kazanışı gibi nesneler de kendi kendilerine olabilecekleri gibi düşünülmelidir. Bu açıdan bakılınca nesneler sayısız yeni anlam kazanırlar. Varoluşçuları hiçliğe kadar götüren bu aşama, gerçeküstücüler de yeni bir estetiğin doğmasına yol açmıştır.¹²⁴

Gerçeküstücüler etrafımızı saran insan üretimi nesnelerin, insan beyninin bir aynası olduğunu, gerçekliğin insanlar tarafından bu nesneler vasıtasıyla yeniden sunumu olduğuna inanırlar. Onlara göre 19. ve 20. yüzyılın başlarındaki natüralist ve realist sanat, burjuva ideolojisinin ifadesidir. Doğrusal bir gerçeklik kurgusunu dışa vuran hepsi birbirinin kopyası bu ürünler; o gerçekliğe dair ortaya atılan, standartlaştırılmış fikri temsil edemeyecek herşeyi reddeder. Yine onlara göre rasyonel ve standart bir perspektife verilen aşırı önem; mantıkdışının, rüya ve fantezinin veya

¹²² Gould, **a.g.e.**, s.16.

¹²³ Haim Finkelstein, **Surrealism and the Crisis of the Object**, (University of Michigan Research Press, Ann Arbor, 1979), s.11.

¹²⁴ Berk, **a.g.e.**, s.58.

marjinal olan bütün biçimlerin aleyhine işlemektedir. Gerçeküstücüler dünyayı algılamamanın değişmesi gerektiğine inanırlar. İnsanlar görme biçimlerini ve sunulan gerçekliği değiştirmeli ve bu farklı türlerdeki nesnelerin yaratılmasında yansıtılmalıdır. Bu gerçeküstücü kuram ve uygulamaya onların nesne, algı ve ifade türleri arasında algıladıkları yakın ilişkide görsel sanatların önemini açıklar. Algı ve ifade, 1920'lerin ortalarında açıkça marksist ve leninist doktrinlerden etkilenen gerçeküstücü kuramda ideolojik çağrışımlar kazanır. Estetik, sosyal bilimler ve politikayı bir potada eriten gerçeküstücüler mevcut sosyal yapıların altına dinamit gibi yerleştirebilecekleri bir araç bulmayı ve yeni bir ifade modeli sunmayı ummaktadırlar. Tüm sanatlar arasında, sinema en bütünleyici ve en özgür ifade taşıyıcı olarak öne çıkmıştır. Büyük ölçüde kodlanmış doğal dillerle kıyaslanınca, sinema büyümlü bir dildir ve yazılı sözden üstündür. Sinema gerçeküstücülere göre realist estetiğin tam anlamıyla kölesi değildir. Gerçeküstücülerin şansına, 1920'lere gelindiğinde sinema sanatında gerçekçi anlatım tarzına uygun filmler üretilmektedir. Onların bir bakıma geleneksel ifade kurallarıyla savaşımları ve sinemada gerçeküstücü dili yaratmaları gerekiyordu.¹²⁵

Breton 'nesnenin krizi' olarak adlandırdığı unsuru analiz ederken içsel algının görsel olarak dışavurumunun önemi konusunda ısrar eder. Bu içsel algı dışarıdaki gerçeklikten ilham alır ve öğeleri düzensiz bir şekilde yeniden gruplandırır. Sonuçta ortaya çıkan imge bireysel olanı yani hayal gücü ve yaratıcılığı kolektif olanla yani normatif nesne algısıyla karıştırıp nesnel dünyaya farklı bir nesne olarak iade eder. Gerçeküstücülüğü diğer sanat kökenli akımlardan ayıran da bu yeni nesnenin rolü ve bunun devrimci sosyal işlevidir.¹²⁶

Breton kendi deyimiyle 1924 yılında rüyada belirmiş olan nesnelerin üretilmesini ve dolaşıma sürülmesini önerdiğinde, alabilecekleri tuhaf görünüme karşın bu nesnelerin somut varlığına ulaşmayı bir amaç olarak değil de daha çok bir araç olarak tasarlamıştır. Amacı bu gibi nesnelerin yaratılmasının ötesinde düş etkinliğinin nesnelleştirilmesi, onun gerçekliğe geçmesi değildir. Breton, benzer bir nesneleştirme işleminin 1931'de Salvador Dali tarafından tanımlanmış simgesel işlev gören nesneler aracılığıyla ve genel olarak da bu iki kategori ya da benzer kategoriler aracılığıyla

¹²⁵ Williams, **a.g.e.**, s.12.

¹²⁶ Aynı.

ortaya çıktığını söyler. Günümüz entelektüel yaşamının bütün etkililiği ona göre arkası kesilemeyecek olan ve geçmişte elde ettiklerini değerlendirmekle oyalanarak kendi kendini yadsıyacak olan bu nesnelleştirme isteğinde yatar. Mayıs 1936'daki gerçeküstücü sergi çerçevesi içinde yer alan nesnelerde, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağıranların bunaltıcı yinelenmesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır.¹²⁷

Gerçeküstücü sanatçı Artaud ise nesnelerde görüntünün işlevi ve nesnelerin izleyen üzerindeki etkisiyle ilgilenmiştir. Filmlerdeki sıradan nesnelerin çerçeveden ayrı düşünüldüğünde özellikle ayrıntılar üzerinde veya imgelerin dönüşünde kendilerince bir anlamı olduğunu gözlemlemiştir.¹²⁸

Dali, en küçük bir mekanik işlev görmeye elverişli olan bu nesnelerin bilinçsiz edimlerin gerçekleştirilmesinden kaynaklanabilecek hayaller ve tasarımlar üstünde temellendiğini söyler. İncelenen her durumda bu edimler açıkça belirgin olan erotik fantezilere ve arzulara denk düşmektedir. Bu arzuların somutlaşması, yerine geçme ve eğretilme yoluyla nesnelleşme biçimleri, simgesel olarak gerçekleşmeleri cinsel sapkınlığın örnek sürecini oluşturur.¹²⁹

Gerçeküstücü sinemada görülen düşler de sanatçıların muhakemeden kurtulmuş bir alan olarak gördükleri büyük bir ilham modelidir. Düşler sinemanın fantastik ve gizemli doğasına tekabül eden halüsinasyon benzeri bir yöne sahiptir. Bu amaçla gerçeküstücü filmler düşlerin içeriğinden çok yapısını taklit etmeye çalışır, çünkü sinemadaki görüntülerin yaratıcı mekanizması işleyiş mantığı sayesinde düş gören bir zihnin işleyişini taklit edebilir.¹³⁰ Gerçeküstücülüğün belkemiği olan düş, insanoğlu varolduğundan beri değişik düzlemlerde yazınsal yapıtlarda ortaya çıkmıştır. Gerçeküstücü sanatçılar, düşe mistik olmayan bir nitelik katmışlardır.¹³¹ Batı felsefesi akla uygun olmayan, ondan kaçan olgulara ilgi göstermemiş ve bu ölçüde insan ve

¹²⁷ Batur, **a.g.e.**, s.341.

¹²⁸ Hammond, **a.g.e.**, s.63.

¹²⁹ Batur, **a.g.e.**, s.340.

¹³⁰ Williams, **a.g.e.**, s.32.

¹³¹ İnal, **a.g.e.**, s.268.

evren hakkındaki bilgisi sınırlı kalmıştır. Gerçeküstücülük düşlere hakkını vermek, ona metafizik ve psikolojik açılardan, hiç olmaza uyanıklığa verilen öneme eşit bir önem tanımak özgünlüğünü göstermiştir.¹³²

Düş, sürekli olup, gerçeğin bulunuşuna yardımcıdır. Uyanıklık durumunda, bellek düşü parçalara ayırır. Düş uyanıklığı denetim altında tutar. Düş kuran kişi tam bir doygunluğa erişir, özgürlüğe ulaşır. Düş gerçeğin ve bilinçaltında yatan istekler ve duyguların toplandığı verimli bir kaynaktır. Breton, görünüş bakımından birbirine aykırı olan düş ve uyanık olma durumunun bir çeşit gerçeklik olan gerçeküstü içerisinde eriyip kaynaşacağına inanır. Breton'un ve gerçeküstücülerin ulaşmak istedikleri de bu gerçekliktir. Gerçeküstücüler düşü bilinçaltı düşünce ve isteklerin irdelenmesinde bir araç olarak kabul etmişlerdir.¹³³

Gerçeküstücülerin yapıtlarında düşler; gerçeğin ve gerçektışının, mantığın ve fantezinin, adiliğin ve deneyim yüceliğinin birbirlerinden ayrılması ve anlaşılması olanaksız bir biçimde birleştiği dünya resminin bir örneği haline gelmiştir. Ayrıntıların doğallığı ve gerçeküstücülüğün düşlerden aldığı ilişkilerin rastgele bir arada oluşu yalnız iki farklı düzeyde yaşadığımız duygusunu ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda bu iki düzeyin birbiri içine son derece karışık bir tarzda girdiğini de gösterir. Gerçeküstücüler ikisinin de eşit derecede önemli olduğunu söyler ve birbirlerine karşıt bir sav olabileceklerini vurgular.¹³⁴

Aragon'un sinemaya giden bir kadını takip ederken keşfettiği 1935 tarihli Peter Ibbetson adlı film, düşler konusunda gerçeküstücüler için bir referans noktasıdır. Yalnız düşler aracılığıyla iletişim kurabilen ayrılmış bir çift etrafında gelişen film, gerçeküstücülerin kitabında Luis Bunuel'in 1930 tarihli gerçeküstücü filmi L'age d'or ile aynı hiyerarşik basamakta oturur. Düşlerle gerçekliği karşılaştıran Hammond, sanatçının asıl hedefinin, rüyada, mantıksal düşünce egzersizlerinin önerdiğinden daha üstün bir gerçekliği aramak olduğuna inanır. Ona göre daha üstün gerçeklik, ancak

¹³² Selahattin Hilav, Ergin Ertem, Said Maden, **Gerçeküstücülük**, (De Yayınevi, İstanbul, 1962), ss.31-32.

¹³³ İnal, **a.g.e.**, s.272.

¹³⁴ Hauser, **a.g.e.**, s.387.

tanımı itibarıyla iletişimi imkânsız iki alanın birbiriyle iletişim kurmasını sağlayan mistik bir gerçek ve düş füzyonu olabilir.¹³⁵

Freud'a göre düşler, düş düşüncelerinin kapsamı ve zenginliğine kıyasla kısa, verimsiz ve özetlenmiş şeylerdir. Eğer bir düş yazılacak olsa belki de yarım sayfaya sığabilir. Düşlerin altındaki düş düşüncelerini ortaya koyan çözümleme ise altı, sekiz hatta on iki kat fazla yer tutabilir. Bu işleme yoğunlaştırma işlemi denir. Düşlerin düş düşüncelerinden merkezi farklıdır. Düş düşünceleri için temel olan şeyin düşte temsil edilmesi koşul değildir. Bir düşün oluşumu sırasında şiddetli bir ilgiyle yüklenmiş bu temel öğeler, sanki değerleri azmış gibi ele alınabilirler ve düş de, onların yerine, düş düşünceleri içindeki değerlerinin azlığı tartışılmayacak başka öğeler geçebilir. Bu işleme de yer değiştirme işlemi denir. Yer değiştirme işlemi ruhsal imgeleri rastgele öğelerine ayırırken yoğunlaştırma süreci alakasız görünen öğeleri aynı imgede bir araya getirir.¹³⁶

Gerçeküstücü sinemada görülen düşler ile Freud'un yoğunlaştırma ve yer değiştirme adını verdiği rüyaların aşamaları birbirine benzediği söylenebilir. Gerçeküstücüler düşlerin işleyiş mekanizmasından biri olan yoğunlaştırma ve yer değiştirme işleminin farkındadırlar. Breton'un öğelerini yer değiştirmek suretiyle dünyayı yeniden organize etme fikri ve yan yana yerleştirme teorisi, Freud'un Rüyaların Yorumu'nda anlattığı rüya mekanizmasıyla benzerlikler gösterir. Rüya mekanizmalarının gerçeküstücü sinemada kullanımı genelde yazarların bilinçaltı arzusunun dışavurumu olarak değerlendirilir. Gerçeküstücü filmlerin bir konusu olduğu söylenecekse, bu ancak arzunun aldığı biçimler olabilir.¹³⁷

Freud'a göre düşler tamamlanmış bir arzunun örtük göstergelerdir ve rüya aygıtı bilinen ama örtük bir gerçeği dayanılabilir kılmak üzere kademe kademe açığa çıkaran bir yapıdır. Gerçeküstücü sinema da, dünyaya dair gerçeküstücü bakışı açığa çıkarmayı hedefleyen, ama bunu yaparken ani ve şok edici bir etkiyle yüklü olması zorunlu bir yapıdır. Film aygıtı olan kamera da buna ek olarak gerçeküstücü uygulamada sosyal,

¹³⁵ Hammond, **a.g.e.**, s.55.

¹³⁶ Sigmund Freud, **Düşlerin Yorumu II**, (Üçüncü Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 2004), ss.13-39.

¹³⁷ Williams, **a.g.e.**, s.33.

politik ve estetik açılardan zenginleştirilmiştir. Sanat çalışmaları düşlerin temel malzeme ve planını izlemekte yetersiz kalabilmektedir. Eski Mısır'daki kutsal yazıtları yazarlar olağanüstü yollar denemiş olabilirler fakat tarihte resimden söz eden pek az örnek vardır. Resimde üst üste binen sahnelerin ya da aynı kişiye ait çoğaltılmış imgeleri kullanılması hareketsizliği kıramaz. Bu bakımdan sinema filmi, çok daha elverişli bir tekniktir.¹³⁸

Gerçeküstücülere göre başkalarının düşlerinin araştırılması bireylerin doğalarının geçmişten, şimdiden ve gelecekte elde edebileceklerinin anlamını bütünüyle ortaya çıkarmaya olanak tanır. Düş görmek düşünmek gibi bir bilgilendirme aracı olduğu için düşü bu açıdan incelemek gerekir. Böylece düş görmek zihnin bir lüksü olmaktan çıkar ve onun açımlayıcı etkinliklerinden biri durumuna dönüşür. Dali, Bunuel, Artaud ve Georges Hugnet gibi gerçeküstücüler rüyaların yoğunlaştırma ve yer değiştirme işlemi ile birlikte içeriğini öncelikle görsel olarak sunmak üzere indirgenmiş mekanizmasını yeniden üretmeyi denemiştir. İdeolojik sorunları biçimsel sorunlardan ayırmak zor olsa da gerçeküstücülerin her iki konuda da belirli amaçlarla yola çıktığı söylenebilir. Bu da, gerçeküstücülerin bol diyaloglu filmlere pek ilgi göstermemesini ve erken dönem sesli filmlere karşı çıkan eleştiri ve dergilerde ortaya koydukları entelektüel direnci açıklar niteliktedir.¹³⁹

Gerçeküstücü sanatta ve daha özelde gerçeküstücü sinemada görülen özelliklerden biri de kadın figürüdür. Kadın gerçeküstücülerin en çok değer verdikleri varlıktır. Gerçeküstücülük kadın bedenini görsel şiirin temeline yerleştirmiştir çünkü bütünlüğü içindeki beden en derin erotik güçlerle dini ve burjuvazici sansürden ayrılmış cinselliği sembolize eder.¹⁴⁰

Gerçeküstücülerin kullanmış olduğu kadın mecazları kaçınılmaz bir şekilde kendi hedeflerine ve dönemin kültürüne yansımıştır. Akımın ilk günlerinden itibaren erkek gerçeküstücüler, cinselliklerinden kaynaklanan bir şekilde mevcut toplumsal yapılar üzerinde yıkıcı bir etkisi olan toplumsal sınırlarda yaşayan kadınlardan ilham

¹³⁸ Passeron, **a.g.e.**, s.61.

¹³⁹ Duplessis, **a.g.e.**, s.36.

¹⁴⁰ Deho, **a.g.e.**, s.7.

almıştır. Eski geleneklerden ve mitolojik yazılardan yola çıkarak hem kadın hem de erkek gerçeküstücüler kadın imgesini doğanın kontrolsüz enerjisiyle ve gizemleriyle bağdaşık olarak ele almışlardır. Gerçeküstücüler, kadının tabuları yıkan ve bağımsızlaşan imgelerini yüceltmışlerdir. Kadın, toplumun kabul ettiği sorumluluk sahibi kadın (başarılı anne, üretken fabrika işçisi, saygın eş, görgülü çocuk gibi) imgelerine oranla yıkıcı ve bağımsız bir figür olarak düşünüldüğünden eski zamana veya yeniye ait olması farketmeden gerçeküstücülerin yaşamlarında yer edinmiştir.¹⁴¹

Kadın Breton için, tıpkı düş, kara mizah ya da rastlantısallık gibi ‘kendiliğe’ ulaşabilmek adına kullanılması gereken gerçeküstücü bir tekniktir. Kadın, ne dünyadan kaçışın nedeni, ne de ölümün habercisidir. Kadın doğal, gerçek ya da yapay bir nesne varlık olarak mutluluğun yapımcısıdır. Kadın erkeksi bakışın kendini tamamlamasında kullanılır ve gerçeküstücü yapıt özelliği taşıyan her üretimde, ancak eril algı süzgecinden geçerek kadın olabilme sürecini tamamlayarak gösterge dilini kazanır. Kadın gerçeküstücülere göre düş dünyasından gerçek dünyaya ışıklarını yansıtan bir aynadır.¹⁴²

Gerçeküstücülük, tarihi boyunca kadının gündelik gerçekliğini kendi yaratım sürecinden uzak tutmayı tercih etmiştir. Böylelikle kabaca ‘kadın’, varolduğu gibi değil, görünmek istendiği kadarıyla sözcükleştirilip süslenmiştir. Gerçeküstücü grubun 1930’lu yıllarda katıldıkları komünist partinin programıyla uyuşamayıp birer birer partiden ayrılmalarının en önemli nedenlerinden biri de partinin, kadının gizemini yok sayıp onu bir kol işçisi modeliyle emek sürecine dahil etme çabasıdır. Komünist partinin tarlada ya da fabrikada çalıştırarak rüyalarına soktuğu kadın modeli, kadını, esinleyen, ezoterik ve şiirsel yeniden üretimiyle kendi yaratı süreçlerine dahil eden gerçeküstücü zihniyetle ciddi anlamda çatışmıştır. Hiçbir gerçeküstücü yapıtta kadının güncelliğine ya da emekçi kimliğine gönderme yapılmayışının nedeninin bu olduğu söylenebilir. Proleter ve devrimci kadın modelinin, gerçeküstücüler tarafından inkar edilen ama büyük ölçüde onları tuzağına düşüren entelektüel küçük burjuva kadın modeliyle yer

¹⁴¹ Mundy, **a.g.e.**, s.50.

¹⁴² İnal, **a.g.e.**, s.279.

değiştirmesi, gerçeküstücülük ve kadın ilişkisi dahilinde yaşanan en büyük açmazlardan biri olmuştur.¹⁴³

Gerçeküstücülük ve kadın arasındaki ilişki, gerçeküstücü üretimin tekniğiyle de bağlantılıdır. Örneğin gerçeküstücü resim, tarihi boyunca, edebiyatın tersine kadına üstten bakan bir eril tutumun sözcülüğünü üstlenmiştir. Tıpkı Freud gibi düşleri görselleşmiş sözcüklerle bir tutan gerçeküstücü ressamlar için kadın, histerik, ölümcül ve saldırgan bir karaktere sahiptir. Max Ernst kolaj resimlerinde sadist kadınları resmeder. Styrsky Jindrich'in kolajlarında da kadınlar vahşi bir görünümle yer almıştır. Hans Bellmer'in bebekleri de bu çeşit bir kadın anlayışına örnektir. Bellmer, buluş öncesi bir kız çocuğunu acı çekeceği oyunlara özlem duyacak şekilde resmetmiştir. Onun sadist, oral ve anal penetrasyonlar konusunda saplantısı, vücudun erotik bölgelerini özellikle vurgulamasından anlaşılır. Brunuis'un yaptığı kolajlarda kadın, sakallı bir adam tarafından hırpalanmaktadır. Dali uyumakta olan bir kızın üzerine atlayan kaplan çizmiştir. Labisse'nin Beçesiz Gelecek'inde kadın yavaş yavaş ölüme doğru giderken memeleri açıkta olarak bir tür faşizme katkıda bulunmaktadır. Leonar Fini'nin bir denemesinde bir kadın terzisi, ince bir telle bir kadını bağlamaktadır. Clouis Trouill'in Şehvet'inde Yüce Markiz'in kamçısı altındaki kadın, görünürde pek acı çekmemektedir ama bu erkeksi düşlerde temellenen bir olgudur. Rene Magritte kadını, dokunulmazlığı olan yüce bir çıplak haline getirir. Onun gözünde erkek gülünç melon şapkalı bir küçük burjuvadır. Onun için çıplak ve namuslu kadın hareketsiz bir objedir ve çoğu zaman olağanüstü güzel bir heykele veya grotesk bir Rus bebeğine benzer.¹⁴⁴

Gerçeküstücü sinemada görülen bir diğer özellik ise mizahtır. İnsanı insan yapan, onu öbür canlılardan ayıran önemli niteliklerden biri de gülebilmesi ya da gülmesidir. Tebessümden sırtıtmaya, kahkahadan kıkırdemeye gülmenin olduğu kadar güldürmenin de pek çok şekli ve türü vardır. Kara mizah da bu türlerden biridir. Kökenine inildiğinde Cervantes'in Don Kişot'undan Sokrates'in 'Diyaloglar'ına kadar geriye gidilebilecek kara mizahın, 20. yüzyıl sanatı açısından ayrı bir önemi vardır. Sanat tarihinin akışına genel olarak bakıldığında, kara mizahın en iyi örgütlendiği ve

¹⁴³ Susan Rubin Suleiman, **Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde**, Harvard University Press Cambridge, 1992), s.29.

¹⁴⁴ Passeron, **a.g.e.**, s.195.

kendisini en yetkin şekilde duyurduğu yerlerden birinin de gerçeküstücü sanat akımı olduğu görülür.¹⁴⁵

Mizah terimi, açık bir kökeni bulunmayışına karşın, İngilizce ve Fransızcanın bir parçası haline gelmiştir. ‘Amerikan Heritage Sözlüğü’ sözcüğün etimolojik kaynağından söz etmeksizin, onu ‘hastalıklı ve saçma olanın mizahı’ olarak niteler. Fransız dilinin Küçük Robert Sözlüğü’nde ise yine benzer bir tanımla dramatik konuları sömüren ve onların komik etkilerini aşağılayıcı ve soğuk bir çizgide anlatan mizah tarzı ile karşılaşılır. Aslında kara mizah terimini bulan André Breton’dur. 1966 yılında Breton’un ‘Kara Mizah Antolojisi’ yapıtına yazdığı önsözde kara mizah sözcüklerinin hiçbir anlamı olmadığından sözcüğün sözlüğe girdikten sonra popülerleştikten bahseder. Önsözde daha sonra, ‘kara mizahtan’ önce gelen bir terim olan Hegel’in ‘nesnel mizah’ kavramı hatırlatılır. Ama yine de Breton’un bu ilgi alanı için alıntı yaptığı en güçlü otorite Freud’tur.¹⁴⁶

Freud, 1927 yılında yazdığı kısa denemesi ‘Mizah’ ve 1905 yılında yazdığı ‘Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri’ yapıtlarında mizah hakkında çıkarımlarda bulunmuştur. Mizah adlı denemesinde mizahi sürecin ortaya çıkabileceği iki biçimden bahseder. Mizah şakacı bir tutumu benimseyen tek bir kişiyle ilgili olarak gerçekleşebilir. Bu arada ikinci bir kişi gerçekleşen mizahtan zevk alan izleyici rolünü oynar ya da biri mizahi süreçte hiçbir rol almayan ama diğeri tarafından mizahi düşüncenin nesnesi yapılan iki kişi arasında ortaya çıkabilir. Freud bu konuda idama götürülen bir suçluyla ilgili ilginç bir anekdot sunar. Suçlu adam götürülürken ‘Eh, hafta iyi başlıyor!’ demektedir. Örneğin gösterdiği üzere mahkum mizahı kendi başına üretmektedir. Mizahi süreç onun kendi kişiliğinde tamamlanır ve ona belli bir doyum duygusu sağlar. Katılımcı olmayan dinleyici sonuçta bu mizahi üründen etkilenir mizahi hazzın vereceği doyumunu yaşar.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Hakan Savaş, “Gerçeküstü Sinemada Kara Mizah ve Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği”, **Kurgu**, Sayı No:18, (Temmuz 2001), s.109.

¹⁴⁶ http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/acrobat_files/Suleiman.pdf

¹⁴⁷ Sigmund Freud, **Sanat ve Edebiyat**, (Payel Yayınevi, İstanbul, 1999), s.403.

Freud esprileri masum espriler ve kasıtlı olanlar olmak üzere ikiye ayırır. Ona göre masum espriler, nadiren gülme patlamasına neden olurlar. Kasıtlı espriler ise teşhir edici ve düşmanca espriler olmak üzere iki ara başlıkta toplanır. Bu tür esprilerin en önemli amacı, bastırmayı ortadan kaldırarak arzuyu özgür kılmaktır. Teşhir edici espriler, cinsellik hakkında konuşma baskısını ortadan kaldırırken, düşmanca espriler ise çatışma yaratan duyguların açık dışavurumuna karşı olan baskıyı yok ederler. Espri yoluyla ortadan kalkmış olan bastırmanın kendisi ne kadar güçlüyse, esprinin yarattığı kahkaha vurgusu da o kadar etkili olacaktır. Kara mizah, kasıtlı esprilerle yakından ilişkilidir ve düşmanca espriye, müstehcen olandan daha çok açıktır. Bunu doğrulayacak biçimde batılı kültürlerde, düşmanca gösterilen acımasız tutumun açıkça ortaya konmasının karşısında yapılmış olan tabu, müstehcenliğin önündeki tabudan çok daha güçlüdür.¹⁴⁸

Breton, 'Antoloji' kitabının önsözünde, mizahı kendi kelimeleriyle gerçekliğin yadsınması ve haz ilkesinin görkemli bir ifadesi olarak ifade eder. Breton'un Antolojisi'nde kara mizahın ne olduğu konusunda net açıklamalar sunulur. Mireille Rosello, Breton'un 'Antoloji'sine ilişkin kitabında, Breton'un seçtiği yazıları mükemmel ve rastgele seçilmiş olarak niteler. Rosello, kitabın giriş yazısında ifade edilen bir metafordan (bir kara mizah turnuvasında yer edinebilmek için birçok derdin üstesinden gelmek gerekir) yola çıkarak Breton'u 'kara mizah turnuvasının yüksek hakemi' olarak niteler. Daha sonra da antolojinin son basımında seçilmiş kırk beş yazar içinde yalnızca iki kadın olduğu gerçeğine yönelir. Kitabın ilk basımında sadece Gis  le Prassin  s vardır. Leonara Carrington kitaba 1950 yılında eklenmiştir. Rosello'nun sorusu, gerçeküst  c  l  ge eleştiri getiren pek çok feminist eleştirmenle aynı olan kara mizahın erkek işi olup olmadığı sorunudur. Rosello'nun bu sorusuna doğrudan 'hayır' yanıtını vermek doğru olmaz. 1960'larda gerçeküstücü gruba katılan yazar Annie Le Brun, kara mizah kavramının savunucusudur. Le Brun'un gördüğü, kara mizahın, tıpkı gerçeküstücülüğün kendisi gibi erkek işi olduğu kadar kadın işi de olduğudur. Kara mizah, ona göre başkaldırının en görkemli işaretidir, kendini farklı düşünceler içinde doğrulama yeteneğine sahiptir, yıkıcı ve özgürleştirici değerlerin bir parçasıdır ve

¹⁴⁸ Sigmund Freud, **Espriler ve Bilin  dişi ile İlişkileri**, (Dördüncü Basım, Payel Yayınevi, İstanbul, 2003), ss.122-146.

egonun, baskıcı dış fikirler karşısında kendini kırılgan hissettirecek yolları reddederek gösterdiği mutlak bir ayaklanmadır.¹⁴⁹

Breton, sadece kara mizahın devrimci haritasını çizmekle kalmamış aynı zamanda gerçekliğe karşı egonun üstün nitelikler taşıyan ‘kendini ifade gücünü’ de aynı kavram altında vurgulamıştır. Antolojide yazılı olan bazı metinlerden hareketle Breton’un, ancak bazı kadınların kara mizahın doruklarına ulaşabileceğine kanaat getirdiği söylenebilir. Breton’un Antolojiye giriş yazısıyla aynı tarihlerde bir deneme üzerinde çalışan Max Ernst de ‘kara mizahı’ ‘iyimser’ mizahın karşısında olarak ele almıştır. Ona göre şans, kara mizahın en önemli ögesidir. Ernst ‘İçinde bulunduğumuz ve hiç de pembe olmayan bu dönemde kahramanca hareket, bir savaş alanında iki kolunuzun kesilip koparılmasıyla bir anlam kazanıyorsa, şans, iyimser mizahın dışında yapılanan kara mizahın temel ögesi olacaktır.’ demiştir.¹⁵⁰

Mizah nesneler arasındaki bağlantıların koparılarak dünyaya başka bir açıdan bakılmasına olanak tanır. Bu düşünce sistemine göre yaşanan dünyanın saçmalıkları ve gülünçlükleri, sonsuzu arayan kişinin gözünde varlığını gülünç duruma düşürmekten başka bir işe yaramamıştır. Gülme eylemi ikiyüzlülüğü yok etmekte kullanılabilecek en iyi araçtır. Günlük yaşayış, kaygısızca bakmasını bilen gözünde ağırbaşlı görünüşünü yitirmiş, bir alay konusu olmuştur. Böylece mizah, dış gerçeğe karşı bir çeşit ilgisizliği de dile getirmiştir. Mizah adeta dünyanın kımıldanışına kendi balkonundan bakan adamın dünyayı görüşüdür. Ancak gülünçlüklerle alay etmek, sonunda kişiyi ister istemez kurulu düzene başkaldırmaya götürmüştür. Mizah, başkaldıran düşüncesinin, toplumsal önyargılara boyun eğmeyi reddetmenin değişik bir yolla anlatılmasıdır, mutsuzluğun maskesidir. Mizah yalnızca, kendisi olayların sürüklenmesine bırakmayan bir düşünceden ibaret değildir. Mizahın bir yüceliği vardır. Gerçeklikten kurtulma, artık onun duruşlarına karşı duygusuz kalabileceğimiz bir noktaya varma istemimizi dile getirmiştir. Mizahçı için dış dünya ile bu çatışması, hayatın tekmeleri bir çeşit haz kaynağı olmuştur.¹⁵¹

¹⁴⁹ http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/acrobat_files/Suleiman.pdf

¹⁵⁰ Aynı.

¹⁵¹ Sibel Kılıç, **Türk Resminde Sürrealistler (1960 Sonrası)**, (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı, 2005), s.24

Mizah akılcı düzenin sezgilere dayanan dolaylı bir eleştirisidir. Gerçeküstü ve beklenmedik ilişkilerin normal olaylardan başka anlamlar çıkaran bir gücüdür. Günlük gerçekliğin ve akılcı mantığın sınırlarının dışında fantastik olanla gerçek olanı karıştırarak, çevresindeki her şeye gülünç ve tuhaf bir yenilik, varolmamadan gelen sınıfsal bir görünüm alaylı bir önem kazandırmıştır.¹⁵²

Mizahın anlam bulduğu yerin sinema olması gerekir. Varlığın olağan görünüşlerinin yıkıcısı olan mizah, zihni alışılmış kodlarından saptırarak beklenmeyenle şaşırtır. Böylece başka bir gerçeği gerçeküstünü gözler önüne serer. Gerçeküstücüler için mizah alaya almanın ve küçümsemenin devşirilmiş, olumlatılmış halidir ve çok önemli bir sanatsal araçtır. Çünkü mizah yanlış giden bir şeyleri görmektir. Gerçeküstücüler de böyle bir yolla bilinçaltının derinliklerini araştırırlar. Gülmek, ikiyüzlülüğün boyunduruğunu kırmakta kullanılan en iyi araçtır. Mizah şaşırtmacalar, beklenmedik yaklaşımlar, yer değiştirmelerle alışkanlıklarımızı altüst eder.¹⁵³

3.5. Man Ray ve Sinema Anlayışı

Dadaizm ve gerçeküstücülüğün üyeleri olan sanatçıların arasında, sinemanın gelişimine gerçeküstücü bakış açısıyla katkıda bulunan kişilerden biri de Man Ray (1890-1976)'dir. New York'ta dadaistlerin öncülerinden biri olmasına ve Paris'teki dada çevrelerince çalışmalarının tanınıyor olmasına rağmen, yaptığı resimler az ilgi görmektedir. Man Ray 1921 yılında Tristan Tzara'ya yazdığı iki sayfalık mektubunda New York'ta her şeyin kötü olduğunu ve dadaizmin New York'ta yaşayamayacağını söyler.¹⁵⁴

Amerika'daki sanatçılar o dönemde örgütlü ve angajedirler. Ancak sonradan, başta destek verdikleri liberaller ve komünistler arası ittifaktan, bu ittifakı öngören halk cephesi politikalarından ve Stanilizm'den giderek soğurlar. Troçki'ye dönerler ve

¹⁵² Aynı.

¹⁵³ Duplessis, **a.g.e.**, ss.24-28.

¹⁵⁴ Alexander Graf ve Dietrich Scheunemann, **Avant-Garde Film**, (Editions Rodopi BV, Holland, 2007), s.94.

Troçki'nin gerçeküstücülerin lideri André Breton'la birlikte geliştirdiği sanat ve siyaset üzerine tezlere kapılırlar.¹⁵⁵

Ray, böyle bir ortamda 1921'de Paris'e giderek, dünyanın sanat başkentinde bir ressam olarak çalışmalarını sürdürmenin yollarını arar. İşsiz olan her insan gibi, yeni bir iş aramaya koyulan Ray mali sorunlarına geçici bir çözüm olarak fotoğrafçılık yapmaya başlar. Yaşamını sürdürebilmek için ticari fotoğraflar çekerken, bir yandan da ortamı estetik olanaklar açısından incelemektedir. Kamerasının en sevdiği konu, tamamen farklı bir bakış açısıyla yaklaştığı çıplak kadınlardır. Tenin dolgunluğuna, kol ve bacakların esnek kıvrımlarına, yüze ve ellere yakından odaklanmayı sever. Fotoğrafçılığıyla vücudun en tanınmış açılarını doğaüstü alanlara dönüştürmüştür. Fotoğrafları yakın planlar ve geometrik şekilleri andıran geniş alanlar arasında gidip gelir. Bedenin dolgunluğu ve geometrik şekli, objenin teni konusunda verdiği etki çıplak kadınlarının verdiği etkiye yakındır ve görsel oyunlarının başarılı olmasının sebebi tam olarak burada yatar. Bu yakın planların oluşturulması, estetik olduğu kadar kavramsal bir bakış açısıyla belirlenmiştir. İnsan gözünün açısı oldukça geniş olduğundan, görüş alanındaki objeler oldukları gibi görünmezler. Onları büyüten düşünme sürecindeki akıldır. Dolayısıyla bu kavramsal son ürünü yakınlaştırmak amacıyla, Man Ray sonradan büyüttüğü küçük alanları fotoğraflamıştır. Bu alanlar sarsıcı ve keskin bir görünüme sahiptir. Fotoğraflar, asıl gerçekle acındırıcı biçimde yüzleşme sorunundan bizi korumaya çalışır.¹⁵⁶ Man Ray'in Paris Fotoğrafları adlı kitabındaki bir denemede Breton'un belirttiği gibi:

“Man Ray'in devasa enginlik içinde orta benzerliğin ötesine geçme cesareti – kimi zaman bir gün, kimi zaman birkaç gün süren- ile fiziksel ve ölümcül açıdan tüm geleceğe bağlanan derin benzerliği yakalama amacına dayanan takdire şayan deneyimlerinden başka bir şeye ihtiyacı yoktu.”¹⁵⁷

Man Ray Paris'te bir tür hazır fotoğraf çekme yöntemini keşfetmiştir. Bu işlemde görüntü sanatçının hiçbir katkısı olmadan fotoğraf makinesi bile kullanılmadan

¹⁵⁵ Bürger, a.g.e., s.18.

¹⁵⁶ Delano Greenidge, **Man Ray:Paris Photographs**, 1920-34, (Delano Greenidge Editions, New York, 2001), s.5.

¹⁵⁷ Greenidge, a.g.e., s.6.

yaratılır. Rayogram adını verdiği bu tekniği oluşturmak için herhangi bir nesnenin ışığa tutulması yeterlidir. Üzerinde yalnız nesnenin dış çizgilerinin yer aldığı rayogram, ışığın kendi kendine yarattığı, rastlantısal bir yapıttır. Gerçeküstücü düşüncelere de tamamen uygun bir dönüşümün, yabancılaşmanın görüntüsüdür. Ray, Tristan Tzara ile birlikte 1922 yılında Les Champs Delicieux adında, önsözünü Tzara'nın yazdığı on iki rayogram yayınlar. Tzara'nın yöntemi bir kibrit kutusunu alıp, kibritleri kağıt üzerine yerleştirip, kibrit kutusunu yırtarak kağıtta ateşle bir delik açmasından oluşmaktadır. Böylelikle dadaist bir tavırla yeni bulunan aracı sistematik olarak aynı anda hem kullanıp hem parçalamış olur. Man Ray ise koni, üçgen ve tel spiraller oluşturarak, yeni aracın geometrik açıdan olanaklarını araştırmaya koyulmuştur. Sonuç ise kendi sözleriyle kesinlikle gerçeküstücüler için önemli kavramlar olan 'yeni ve gizemli'dir.¹⁵⁸

Gerçeküstücülük her zaman kazaların peşinden koşmuş, çağrılı olmayanları buyur etmiş, başboş varoluşları övmüştür. Hiçbirşey başına gelebilecek herhangi bir kazayla güzelliği fantastik anlatımı ve duygusal ağırlığı daha da güçlenebilecek olan bir nesneden daha gerçeküstücü olamaz.¹⁵⁹ Ray, Christian Schadin 1916 yılında bulduğu schadografi yönteminden esinlenerek geliştirdiği rayogramlarını beyaz ve siyahla oynayarak gündüzle gecenin belli belirsiz sentezini elde ettiği lirik bir güç kazanana kadar geliştirmiştir.¹⁶⁰

Fotoğraftan edindiği deneyimler sayesinde, Man Ray küçük bir otomatik kamera alacak kadar hareketli fotoğraflarla ilgilenmeye başlar. Başlangıçtaki fikri 10-15 dakikalık bir film için yeterli metraj çekmek, anlamsız birkaç başlık koymak ve bunu dadaist dostlarına göstermektir. Çalışmalarına yeni başlamışken bu planlarını bilen tek kişi olan Tzara bir sabah gelip, dada programı Le Coeur a Barbe'nin Man Ray'in bir dada filmi sergileyeceğini duyurduğunu anlatır. Tristan Tzara Hans Richter'in Rhythmus 21, Paul Strand ve Charles Sheer'in Manhatta filmleriyle beraber Man Ray'in filmini de George Antheil'in film için yaptığı müzikle beraber ona sormadan listeye koymuştur. Man Ray'in elindeki bir dakikalık malzemeye ek olarak Tzara ona önceden çektiği

¹⁵⁸ Cathrin Klingsöhr Leroy, **Gerçeküstücülük**, (Taschen ve Remzi Kitabevi Ortak Yayını, İstanbul, 2004), s.90.

¹⁵⁹ Sontag, **a.g.e.**, s.73.

¹⁶⁰ Passeron, **a.g.e.**, s.233.

rayogramları ekleme önerisinde bulunur. Böylelikle Man Ray'in ilk filmi *Le R  tour    la Raison* doğmuş olur.¹⁶¹

Man Ray'in ilk filminden sonra, film projeleri olan birçok insan kendisine gelmiştir. Fernand Leger ile *Ballet Mecanique* (1924) filmini çeken yönetmen Dudley Murphy daha önce Ray'e bir film çekmeyi teklif etmiştir. Filmin giderlerini kimse karşılamak istemeyince bu proje suya düşmüştür. Daha sonra Ray, Francis Picabia ve Rene Clair'in ortak çalışması olan *Entr'acte* (1924) filminde, Paris Operası'nın çatı katında Marcel Duchamp ile satranç oynadığı bir filmde rol almıştır. Üç boyutlu etki yaratarak dönen disklerin ve aliterasyonlu söz oyunlarının olduğu çeşitli sözcükler içeren bir çalışma olan Duchamp'ın *Anemic Cinema* (1926) filminde Duchamp'a yardım etmiştir. Man Ray, Duchamp ile birlikte yer aldığı ve çalıştığı filmleri obscenema olarak adlandırır. Karısının portresini yaptırmak isteyen Arthur Wheeler adında bir müşterisi kendisine mali giderlerini karşılayabileceği bir film çekimi önerisinde bulunana kadar da hiçbir zaman kendi imkanlarıyla film çekme fırsatını bulamamıştır. Teklifi reddetmeyip iyi bir kamera satın alıp ikinci filmi olan *Emak Bakia*   zerinde çalışmaya koyulmuştur.¹⁶²

Profesyonel bir kamerası, gerekli zamanı ve Bask Bölgesi'ndeki Biarritz şehrinin yakınlarındaki Wheeler'ların evinde kalma imkanı sayesinde, Man Ray bu filmi çekebilmek için ideal koşullara sahiptir. Film için özel lambalar, çeşitli kristaller, elektrikli bir pikap gibi birkaç aksesuar edinmiştir. Böylelikle serbest bir olgu olarak hem filme hem de belirli fotografik efektlerin sinematizasyonuna odaklanmıştır. Filmin, gerçeküstücü hareketin sorunlarıyla yakından bağlantılı şiirsel bir dışavurum aracı olduğunun göstergesi olarak çalışmasına 'cinempoeme' demiştir. *Emak Bakia* ise Bask dilinde 'Beni Yalnız Bırak' anlamına gelir.¹⁶³ Başlık Amerikalı fotoğrafçının projesinin eski Bask dilinde bir sanat önerdiğini söylüyorsa da bu görüntüler sanatçıların ve sanat aşıklarının hiçbir zaman kabul etmeyecekleri deneylerdir. Ray filmini, sanatın doruk noktasına ve sarsıcı güzelliğin en berbat gerçeğinin göründüğü yere taşımıştır.¹⁶⁴

¹⁶¹ Graf ve Scheunemann, **a.g.e.**, s.97.

¹⁶² Kovacs, **a.g.e.**, s.127.

¹⁶³ Kovacs, **a.g.e.**, s.126.

¹⁶⁴ Deho, **a.g.e.**, s.12.

Man Ray'in yaptığı bu film, bir gecede yaptığı Le Retour à la Raison filminden biraz daha farklıdır. Man Ray otobiyografisinde filminin yapılış aşamasında hissettikleriyle ilgili şöyle der:

“Heyecanlıydım, tanıtacağım teknik ve optik etkilerden çok istediğim şeyi yapacağım düşüncesiydi beni heyecanlandıran. Emak Bakia bazı optik oyunların bütünü oluşturduğu ancak yine de parça olarak kaldığı bir cinempoemdir. Tıpkı klasik bir eserin içindeki soyut güzelliği bütünden daha çok beğenmemiz gibi, bu filmin de çağdaş sinematografideki önemli noktalara dikkat çekmesini istedim. Soyut bir film değil veya bir hikaye anlatmıyor Yüzde altmış kapılardan geçilip çıkılarak ve sessiz sohbetlerle geçen bir filmi oturup izleyebilecek olan bir kişiden, film endüstrisini evrimleştirme iddiası olmayan daha az veya daha çok mantıklı düşünce sekanslarına yalnızca yirmi dakika boyunca dikkat etmesini istedim.”¹⁶⁵

Deneycilik gerçeküstücü uygulama alanında yaygın bir teknik olsa da gerçeküstücü ilkelerin filme birebir aktarımı, teori ve pratiğin her zaman başarılı bir ürün olarak buluşamadıklarını bir kez daha gösterir. Emak Bakia ise buna en bariz örnektir. Man Ray Paris'teki gösterimi sonrası filminin aldığı tepkileri şöyle tarif eder:

“Davet ettiğim gerçeküstücü dostlarım pek heyecanlanmamıştı. Oysa ben gerçeküstücülüğün tüm ilkelerine uyduğumu düşünüyordum: mantık dışılık, otomatizm, bariz bir mantığa oturmayan psikolojik ve rüya hissi veren sekanslar ve geleneksel hikaye anlatıcılığının tüm özelliklerine rest çekmek.”¹⁶⁶

Emak Bakia aynı zamanda Habermas'ın avangardın başarısızlığını iki önemli hataya dayandırmasıyla da açıklanabilir. Bu hatalardan birincisi gerçeküstücülüğün öngördüğü, anlamın ve formun imhasının özgürleştirici bir etki yaratmamasıdır. İkincisi ise iletişimin kapsamına ifadeyle ilgili bilişsel, ahlaki pratik ve bunun gibi bir çok alanın girmesidir. Dolayısıyla sadece sanatın gündelik hayatın rasyonelliğini teşhir etmesiyle hayat yoksulluktan kurtarılamaz.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Man Ray, **Self Portrait**, (Little, Brown and Company, Boston, 1963), s.265.

¹⁶⁶ Kovacs, **a.g.e.**, s.123.

¹⁶⁷ Bürger, **a.g.e.**, s.23.

Man Ray'in üçüncü filmi L'etoile De Mer ise arkadaşı Robert Desnos'un verdiği bir veda yemeğinde ortaya çıkar. Desnos işi nedeniyle ülke dışına gönderilecektir. Yemeğin sonunda L'Etoile de Mer isimli şiirini okur. Ray şiirin kendisini çok etkilediğini belirterek şiiri aynı bir gerçeküstücü filme benzettiğini ve geri döndüğünde bu şiirden bir film yapmak istediğini söyler. O gece yatağında yatarken kendisini bir kovalamacanın içine attığını düşünerek aceleci tavrından dolayı pişmanlık duysa da söz verdiği için sözünü tutmak zorundadır.¹⁶⁸

L'etoile De Mer adında Desnos'un bir şiir kaydı olmasa da Man Ray otobiyografisinde şiiri şöyle tanımlamıştır:

“Desnos'un şiiri, bir film senaryosu gibi, on beş ile on iki dizeden oluşuyor, her bir dize bir yerin veya bir kadının ya da adamın belirgin ancak uzak görüntüsünü temsil ediyor. Çarpıcı herhangi bir hareket yok, ancak her öge olası bir hareketin habercisi... Bir kadın sokakta gazete satıyor. Yanındaki küçük sehpa üst üste konmuş gazeteler var, üzerlerinde ise içinde denizyıldızı bulunan bir kavanoz. Bir adam çıkageliyor, kavanozu kaldırıyor, kadınsa gazeteleri ve birlikte gidiyorlar. Bir eve girip merdivenlerden çıkarak odaya giriyorlar. Kadın gazeteleri bırakıp, adamın önünde soyunuyor, tamamen çıplak halde yatağa yatıyor. Adam onu izlemekte, sonra sandalyesinden kalkıyor, kadının elini tutup öpüyor, “elveda” diyor ve denizyıldızını da alarak çıkıyor. Kendi evinde kavanozu ve içindekileri dikkatlice izliyor. Sonrasında bir kadının kanepede çıplak yatarken görüntüleri, elleriyle, kucağında yatan adamın saçlarını okşadığı görüntüler, elinde bıçakla merdivenlerden çıktığı, kafasında Frigya kasketiyle (özgürlük sembolü), çarşafa sarılı durduğu görüntüleri, ateşin başında oturduğu ve esnediği görüntü geliyor. Bir dizede, adam sokaktaki gazeteyi alır ve siyasi başlıklara göz gezdirir. Şiir, adamla kadının tekrar aynı yolda buluşmasıyla sona erer.”¹⁶⁹

Man Ray'in son filmi, arkadaşı ve modern sanatın hamisi Vicomte de Noailles'in yardımlarıyla çekilen Le Mystere du Chateau de De'dir. Film çoğunlukla aylak zenginlerin eğlenmesi için çekilmiş karmaşık bir ev sineması şeklinde algılsa da gerçeküstücü sanatçı Phillippe Soupault'un çağdaş romanı Dernieres Nuits de Paris (1928) ile yakın ilişkili olarak tartışılmıştır. Bir bakış açısı filmi aşağılarken, bir diğeri filme uygun olmayan karmaşıklıklara gönderme yapar. Bu yüzden film tam anlamıyla gerçeküstücü bir film olarak değerlendirilemez. Fakat yine de gerçeküstücülerin bazı

¹⁶⁸ Aynı.

¹⁶⁹ Aynı.

önemsedikleri görüşleri gözeten bir eser olarak kalır. Film Man Ray'in ileri düzey sinematik düşüncelerinden bazı örnekler taşımaktadır.¹⁷⁰

Man Ray'in gerçeküstücü sinemaya olan katkısı, en iyi gelişigüzel şeklinde nitelendirilebilir. Yoluna düşen başarılı film projelerinden yalnızca birkaçını fark edebilmiş, diğerleri parmaklarının arasından kaçıp gitmiştir. Çektiği filmler geniş kapsamda amaç ve sonucu içinde barındırır, hepsi sinemaya olan hercai ilgisini açığa çıkarır. Filmlerinin bir evrim grafiği çizilmiş olsaydı, bu grafik, yeni bir araç dahilinde gerçeküstücülüğün unsurlarını keşfetmeye odaklanmış ileriye giden bir aklın grafiği yerine, kendi değişen davranışlarının grafiği olurdu. Filmleri gerçeküstücülüğü gerçek bir aracı olarak gören şairlerin aksine, Man Ray filmin plastik olanaklarıyla ilgilenmiştir. Temelde dadaist bir sanatçı olan Ray'in, gerçeküstücülüğün yol arkadaşı olduğu söylenebilir.¹⁷¹

¹⁷⁰ Kovacs, **a.g.e.**, s.142.

¹⁷¹ Kovacs, **a.g.e.**, s.151.

4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde gerçeküstücü sinemada belirlenen duygusal tepki (şok etme), nesneler, imge, mizah ve kadın gibi özelliklerin Man Ray'in filmlerinde ne şekilde yer aldığı ortaya konulmuştur. Filmler betimleyici bir yöntem izlenerek bu doğrultuda tahlil edilmeye çalışılmıştır. Daha sonra bu kriterler değerlendirme altına alınarak bir sonuca varılmaya çalışılmıştır.

4.1. Le R  tour    La Raison Filmi

Yapım Yılı: 1923

Oyuncular: Kiki of Montparnasse

Süre: 5 dakika

4.1.1. Duygusal Tepkinin Sağlanması

Man Ray ilk filmi olan ve aynı zamanda 5 dakika süren Le R  tour    la Raison'da sinemanın olanaklarından yararlanarak tesadüfen keşfettiği rayogram ve solarizasyon gibi teknikleri bu filmde denemiştir. Man Ray otobiyografisinde ilk dört çekimin nasıl hazırlandığı hakkında şöyle konuşur:

“Yüz fitlik bir film rulosu alıp karanlık odama gittim ve filmi kısa aralıklarla keserek çalışma masama iğneledim. Bazı   eritlere yemek pişiren bir aşçı edasıyla tuz ve karabiber ekdim, bazılarına da rastgele iğne ve raptiye attım; sonra durağan rayograflarıma yaptığım gibi, beyaz ışığı bir iki saniyeliğine a  tım.   zerindeki fazlalıkları silkeleyerek filmi masadan dikkatlice kaldırdım ve kabıma koydum. Ertesi sabah, kuruduğunda yaptığım i  i inceledim; tuz, iğneler ve ufak çiviler harikulade bir şekilde çoğalmıştı.”¹⁷²

Man Ray'in bu şekilde hazırladığı yeni teknikle nesnelerin farklı bir şekilde ekranda yer almasının o dönem ele alındığında izleyiciyi   a  ırtabildiği ve duygusal tepkiye yol a  tığı söylenebilir.

¹⁷² Ray, **a.g.e.**, s.260.

Jacques Rigaut, André Breton, Louis Aragon, Paul ve Gala Eluard, Theodore Fraenkel ve Philippe Soupault ile tanışır. O gece bu grup Montmartre'a gider. Atlıklarınca Man Ray'in Paris'i ziyaretinin ilk günü filmde Paris'le ve Breton'un arkadaşlarıyla ilişkilendirilmiştir. Man Ray meydanın hareketliliğini el kamerasıyla görüntülemiştir. Bu geceyle ilgili olarak Man Ray şöyle devam eder:

“Burada [bulvar] boyunca devasa ve gürültülü bir eğlence park vardı. Süslü atlıkarıncalar, manzaralı tren rayları, buharlı salıncaklar, birbirleriyle çarpışan küçücük arabalar, şeker kabinleri ve özel gösteriler bu kakafoni içinde adeta birbirlerine üstünlük taslıyordu. Dostlarım çocuklar gibi birinden inip diğerine biniyorlar, olabildiğince eğleniyorlar ve sonunda ucu halkalı uzun bir kamışla şarap veya ucuz şampanya kapmaya çalışıyorlardı. Bense, sanat üzerinde devrimsel etkileri bulunan ve yeni nesli dikkate alan, son derece ciddi olan bu insanların böyle eğlenmesini, oturaklı duruşlarını terk etmelerini şaşkın gözlerle seyrettim. Eluard'larla baş döndüren ürkütücü salıncaklara binince, sert hareketlerle birbirimizin üstüne savrulduk. Bense bir süre onların güçlü duyarlar dünyasına fiziksel bir geçiş yapmak istediklerini sorguluyordum. Otel odama gece geç saatte döndüğümde, beynim dönüyordu sanki, gün boyu yapılan aktivitelerden yorgun düşmüştüm. Kendimi yepyeni bir dünyaya sapanla fırlatılmış gibi hissediyordum.”¹⁷⁴

Man Ray'in nesneleri döndürmeye olan ilgisi filmde kağıt spiralin, tabutun ve çıplak insan bedeninin gerçeküstücü bir şekilde döndürülmesiyle örneklenebilir. Dönen nesnelerin görüntülerinde kamera nesneye o kadar yaklaşır ki, nesne tüm ekranı kaplar. Böylece Man Ray fotoğraflarında olduğu gibi ilk filmde de aynı yakın plan yöntemini kullanır. Bu türde bir yakın plan çalışmasının sonucu, belirli bir nesnenin kendisi yerine soyut yapısını vurgulamak olacaktır. Fakat ekranı çok fazla kapladığından, soyut form sürekli olarak kendi formu ile sinematik zemin arasında gidip gelir. Dönüş işleminde zemin ve form dinamik bir görsel deneyime dönüşür.¹⁷⁵

Aragon'a göre nesnelere şaşırtıcı ve kurgusal bir anlam yüklemek felsefi bir tavidir. Felsefe gerçeği inkar ettiği için, felsefi bilgi her şeyden önce kullandığı malzemeler arasında yeni bir bağ kurar. Bu da 'gerçeküstü'dür. Örneğin buluşlar

¹⁷⁴ Ray, **a.g.e.**, s.109.

¹⁷⁵ Kovacs, **a.g.e.**, s.125.

gerçekdışında ortaya çıkar. Man Ray'in bu filmde gösterdiği buluşlar da gerçeküstücü anlayış içerisindedir.¹⁷⁶

Man Ray'in nesneler üzerindeki bu efektleri yaratmaya olan ilgisi çekimlerin gerçekleştirilme şeklinde açıkça belli olur. İlk önce, şerit üzerinde dönen bir nesne belirir, onu duvardaki belirgin gölgesi izler. Günlük bir nesne ile daha soyut bir dinamik arasında devinirken, Man Ray birbirleriyle çatışan iki gölgeli nesne üretmek için filmin bir şeridini diğeriyle üst üste getirmeye devam eder. Nesnenin daha az tanınması için sekansın negatifini koyar. Dönen insan bedeniyle Man Ray dönüşü tekrarlayarak ve çekimi negatifiyle değiştirerek bu devinime odaklanmaya çalışır.

4.1.3. İmgenin Kullanımı

Man Ray filmde tabuta benzeyen simetrik bir nesneden sonra kadın gövdesini göstermiştir. Bu sahneden sonra izleyicinin duygusal tepkisi gerçekleşmiştir. Gerçeküstücü nesneler arasındaki duygusal bağlantı akıl yoluyla kurulduğu ve izleyiciyi bilinç dışına yönlendirdiği için bu sahneler gerçeküstücü imgeye örnek olarak gösterilebilir.

4.1.4. Mizah Kullanımı

Man Ray'in *Le Retour à la Raison* adlı bu ilk filmi değişik kamera hareketleri, canlandırılmış rayogramlar, kendi yarattığı nesnelerin çekimleri ve dadaizmin genel karakteristiklerinin görüldüğü birtakım oyunları barındıran bir filmidir. *Le Retour à la Raison* olan filmin adının dönen nesnelere istinaden koyulmuş mizahi bir isim olduğu düşünülebilir. Bu da gerçeküstücü sinema için belirlenen özelliklerden birinin filmde olduğunu gösterir.

Filmde üst üste gösterilen beş kareye yazılan zor okunan bir sözcük yer alır. Ray'in izleyicide duygusal tepkiye yol açabilecek bu sahnenin farkına varılmasını istediği söylenebilir. Belki de belirli bir nesneyi tek bir karede göstermenin ne kadar

¹⁷⁶ Duplessis, **a.g.e.**, s.29.

kolay olduğunu göstermek istemiştir. Mizah nesneler arasındaki sıkı bağları kırıp dünyaya başka bir açıdan bakılmasını sağladığı için¹⁷⁷ bu sahnenin gerçeküstücü mizahın özüne uygun bir tür oyun olduğu söylenebilir.

Man Ray'in tabuta benzer nesneden sonra gösterdiği kadın gövdesinin arka arkaya gelmesi aynı zamanda gerçeküstücü mizaha da örnek olarak gösterilebilir. Ray'in yaratmak istediği gerçeküstücü mizahın, her ne kadar kadın erotik bir figür olarak gösterilse de gerçeküstücüler tarafından istenen gerçek şoke etmeyi sağladığı söylenemez. Çünkü tabuta benzeyen nesne ile gövdeler sıralı ekrana geldiklerinde hayal dünyalarının en alt düzeyine ulaşırlar. Gerçeküstücüler bu tür oyunlara karşıdırlar tıpkı sadece göze hitap eden resim gibi, duyusalılık da onlar için yeterli değildir. Gerçeküstücü sanatçılar için cinsellikle ilgili olan ilk önemli gerçek, onun bizi nereye götürdüğüdür. 'Gerçeküstücülerin erotizmle ilintileri evrendeki karanlığın özüne girmek istekleri ile zıt düşmesine karşı'¹⁷⁸ durum böyledir.

4.1.5. Düş Kullanımı

Gerçeküstücülüğün ve gerçeküstücü sinemanın özelliklerinden biri olan düşler, Man Ray'in *Le R  tour    la Raison* filminde kullanılmamıştır.

4.1.6. Kadının Kullanımı

Le R  tour    la Raison filminde Ray tabuta benzeyen nesneden sonra bir kadının gövdesini ışıklar içinde göstermiştir. Bu sahnede kadın erotik bir figür olarak gösterilmektedir. Kadının yüzünün gösterilmeyip sadece vücudunun gösterilmesi bu yargıyı destekler.

Freud erkek fetişistin bütünün yerine bedenin bir parçasına aşırı düşkünlüğünün, oedipus kompleksi içinden geçen biçimlendirici yolculuk sırasındaki özel bir andan türediğini iddia eder. Bu an, erkek çocuğun, annenin aşıkâr iğdiş edilmesini gösteren fallusu olmaması durumunu bilinçsizce reddettiği andır. Fetiş böylece annenin kayıp

¹⁷⁷ Duplessis, **a.g.e.**, s.25.

¹⁷⁸ Passeron, **a.g.e.**, s.83.

fallusu yerine geçer ve kadının cinsel organının görünüşünün akla getirdiği iğdiş edilmeyi sembolik olarak hafifletir. Gerçeküstücü erotik sanatın birçoğu temelde fetişist karakterdedir.¹⁷⁹ Filmin son sahnesinde kadının sadece gövdesinin gösterilmesi Freud'un bu düşünceleriyle açıklanabilir.

4.2. Emak Bakia Filmi

Yapım Yılı: 1926

Senaryo: Man Ray

Yapım: Man Ray

Oyuncular: Man Ray, Kiki of Montparnasse, Jacques Rigaut

Süre: 19 dakika

4.2.1. Duygusal Tepkinin Sağlanması

Filmde kameranın zemine konumlandığı sahnede arabanın kameranın üstüne doğru gelip çerçeveden çıkması arabanın büyüklüğünü ve parçalanma olasılığını gösterir gibidir. Sonrasında gelen üç sahne ise gerçek çarpışmayı sembolize eder. Önce uyuyan bir domuz görülür. Bir manzara planından sonra domuzun aniden uykusundan uyanışı gösterilir. Çarpışmanın yarattığı hasar sallanan ağaçlarla, havaya atılıp tutulan bir kameranın yarattığı bulanıklıkla gösterilir. Ray'in metaforik bir anlatımla çarpışmayı anlatması izleyici de şok duygusu uyandırmasa da duygusal tepkinin özüne uygun bir harekettir.

Emak Bakia'nın son sekansında bir kadının gözleri açık bir şekilde yatakta uzanışı gösterilir. Kadının kafası yana çevrilmiştir ve sanki ölmüş gibidir. Daha sonra kadın bu şekilde doğrularak kameraya bakarken birdenbire gerçek gözlerini açar ve kadının gözkapaklarının göz şeklinde boyandığı anlaşılır. Kadının çift gözlü gösterilmesi gerçeküstücü sinemanın özelliklerinden biri olan izleyiciden beklenen duygusal tepkiye en güzel örneklerden biridir. Aynı zamanda beklenen şoke etmeyi de sağlar.

¹⁷⁹ Hopkins, a.g.e., s.168.

4.2.2. Nesnenin Sunumu

Filmin ilk sahnesinde Man Ray film çeken bir kameraman olarak aynadan görülür. Bu açılış sahnesi ilk bakışta Man Ray'in bir film yapımcısı olarak kabul edilmesine dair kişisel bir iddia gibidir. Man Ray aynı zamanda bu sekansta bize film çekme işleminin süreçlerini bir eliyle film şeritlerini sararak gösteriyor gibidir. Kameranın tanıtılmasından sonra, Man Ray ilk filmi *Le Retour à la raison*'da yer alan rayograf sekanslarını tekrarlar. Man Ray gündelik bir nesne olan kamerayla gerçeküstücü bir dünya yarattığını söylemek istiyor gibidir.

Man Ray'in kamerasını havaya fırlatması film tarihindeki ilk kamera fırlatmasıymış gibi görünür. Bu konuyla ilgili otobiyografisinde yazdıkları ilgi çekicidir:

“Rose Wheeler'in Mercedes yarış arabasını kullanırken çekilen görüntüleri yapmış olduğum en ilginç çekimlerimden biridir. Saatte seksen veya doksan mil hız yapıp tatlı bir şekilde sallanırken ben el kameramı kullanıyordum. Bu sırada yoldan geçen bir koyun sürüsüne denk geldik. Rose koyunlara kısa bir mesafe kala fren yaptı. Bu bana bir fikir verdi. Neden bir çarpışmayı göstermiyordum? Arabamdan çıktım ve koyun sürüsünü takip ettim. Koyunların hareketini gösterebileceğim bir açıya kameramı yerleştirdim daha sonra 30 cm havaya attım tekrar yakaladım. Aldığım bu risk, bana çoğu film yönetmeninin zorlu çekimlerde tecrübe edinmeleri gereken o heyecanı sağladı.”¹⁸⁰

Man Ray'in rayograflarındaki soyut düşsellik ilk filminden önemli bir açıdan farklılık gösterir. İlk filmdeki dönüşler somut nesnelerken, buradaki dönüşler ışıklar veya ışıkları yansıtan nesnelerdir. Uzakta dönen ışıklar görülür, atlıkarıncanın ışıkları yaklaşır. Karmaşık ışık yansımalarından oluşan aynalar arasında bir prizmanın döndüğü görülür. Man Ray filmin hareket eden resimlerden daha başka bir şey olduğunu, bir nesneye can verse bile ışık ortamından çok daha yükseklerde olduğunu keşfetmiştir. Böylelikle, canlandırılmış fotoğrafçılıktan film ışığına geçmiştir.¹⁸¹

¹⁸⁰ Ray, *a.g.e.*, s.260.

¹⁸¹ Kovacs, *a.g.e.*, s.126.

Filmde dört sahneden oluşan, çeşitli düzenleme ve hareketlerle heykel, nesne ve geometrik şekillerin gösterildiği sekans vardır. Bu sekansın çarliston dansı yapan kadın sekansının tam tersi bir yapıda olduğu söylenebilir. Dans sekansı boyunca bacaklar ve tempo bir ahenk oluştururken geometrik şekillerin kendi etraflarında dönmeleri, kesik kesik çalan bir ritimle müziksel tempoyu kırmaktadır. Bu nesnelerin düzensiz hareketlerinden, soyut ışık biçimlerine geçiş yapılır. Geometrik nesnelerin durgun hali merkeze doğru hareket eden ve masada dağılan dairesel modellerin gösterimiyle daha sonra görsel bir dansa dönüşür. Bu sahneyi gezinen yeni ışıklar izler ve “Sihir Şehrinde Her Gece” yazısı gösterilir. Fakat mesajın ötesinde, yeni ışıklar, nesnelerin önceki danslarını ışıkların dönüşleriyle ilişkilendirme görevini görmektedir. Bir süreliğine öncekinin yerini alarak sıralı hareket ederler ve bir ışık oyunu meydana gelir. Sahnelerin art arda gösterilmesiyle hareket eden yeni ışıkların, hareket eden harfler biçiminde düzenlenmiş ışık parçalarının hareketi olduğu anlaşılır.

4.2.3. İmgenin Kullanımı

Filmde gösterilen rayografların ardından, bir arabanın farlarının üzerine bindirilen bir gözün açıldığını ve sonra kapandığı görülür. Bu sahne arabanın aslında canlı olduğunu, farlarının onun gözleri olduğunu iddia eder gibidir. Gözler ve araba farları gibi işlevsel açıdan farklı fakat aslında benzer olan nesnelerin karşılaştırılması, birbirleriyle olan ilişkileri açısından bu objelerin farklı biçimde algılanmasını sağlamıştır. Bu da gerçeküstücü sinemanın özelliklerinden biri olan gerçeküstücü imgeye en güzel örneklerden biridir.

Daha sonra arabanın marşpiyesinden inen beş çift ayağın sırayla çerçeveden çıkması yakın çekimle gösterilir. Beş çift ayağın birbirleri üzerine eklenerek çerçeveden çıkmasıyla inmekte olan ayakların çoklu görüntüsü oluşturulmuştur. Bu sekansta verilmek istenen gerçeküstücü imgenin yolcuların hayaleti mi olduğu yoksa Man Ray’in aynı arabayı göstererek tematik bir geçiş mi sağlamak istediği belirsizdir.

Çarliston dansı yapan bir kızın banço çalan bir adamla yer değiştirmesi, filmin ritmik ve müziksel boyutunu ortaya koyar. Bançoya yaklaşılması ve dansçının

bacaklarına odaklanma, imge ile müzik eşliği arasındaki bağlantıyı güçlendirir. Filmin başlangıcındaki rayograflar ve hemen değişen sahneler göz önüne alındığında bu sekansın uzunluğu filmin bundan sonraki sahneleri arasında köprü görevi görür.

Filmin son sekansında kadının gözkapaklarının üstünde çizili olan gözlerle gösterilmesinin, kadının çift görüşü yani gerçeği ve gerçeküstünü mü temsil ettiği belirsiz olsa da gerçeküstücüler için göz imgesinin önemli olduğu ortadadır. Gerçeküstücü sinemanın önemli görüntülerinden biri de Luis Bunuel ile Salvador Dali'nin 1929'da yaptıkları gerçeküstücülerin manifesto filmi olarak adlandırılan Endülüs Köpeği filmindeki gözün jiletle kesilme sahnesidir.

Man Ray gözü gerçeküstücü bir imge olarak gösterme konusunda çok önemlidir. 1923 yılında yaptığı Object To Be Destroyed bir metronom ve insan koluna karşı kırılan bir gözün resminden oluşur. 1927 yılında yaptığı Snowball içine bir göz yerleştirilen cam bir küreden oluşmaktadır. Hans Richter 1926 yapımı Filmstudie filminde gözkürelerini gösterirken Leger'in 1926 yapımı Ballet Mechanique adlı filminde gözün açılış ve kapanışı gösterilmiştir.¹⁸²

4.2.4. Mizah Kullanımı

Ray'in Emak Bakia filminin ortalarına doğru, 'Bu Müsrifliğin Sebebi' arayazısı belirir. Man Ray bununla sanki izleyicilere, az önce gördükleri anlamsız sahnelerin bir açıklamasını vermek niyetindedir. Daha sonra bir evin önünde duran bir arabadan elinde bavulu olan bir adam iner. Sanki izleyicilere cevabı o verecek gibidir. Evin içine girer ve açtığı bavulun içinden havada uçuşan elbise yakaları çıkar. Sekansın sonunda adam kendi yakasını çözmeye çalışırken görülür. Bunun gerçeküstücülere özgü bir çeşit maskelerin atılması ve insanı özgürleştiren bir tavır olduğu düşünülebilir. Dadaist filmler çeken Hans Richter'in 1927 yılında yaptığı Ghosts Before Breakfast adlı filmde de buna benzer bir şekilde şapkalar havada uçmaktadır. İzleyiciyi beklentiye sokan bu sekans gerçeküstücü mizaha bir örnektir.

¹⁸² Kovacs, a.g.e., s.128.

Filmin sonunda gösterilen seyircinin uyumakta olduğu fakat gözkapaklarına başka gözler çizilmiş olan kadının çift gözlü olarak gösterilmesinin izleyicide merak beklentisini oluşturmada da gerçeküstücü mizaha örnek olarak gösterilebilir.

4.2.5. Düş Kullanımı

Emak Bakia’da bir çiçeğin gösterildiğı sahnenin ardından, gözleri kapalı oturan bir kadının olduğı sahne gelir. Çiçek burada kadının güzelliğine bir gönderme yapmak için kullanılmış olabilir. Çünkü daha sonraki sahnede yine bir kez daha gözler açılır ve dudaklar hareketlenir. Onu tekrar dönen ışıklar izler. İki ana temanın öğelerinin bu şekilde kısa ve öz kesilmesi özel bir efekti ortaya çıkarır. Üç sahne de gözleri gizemli bir edayla izleyiciye bakan kadının uyanışını gösterir. Kadının bir rüyadan mı uyandığı yoksa uykuya mı daldığı anlaşılamaz.

4.2.6. Kadının Kullanımı

Filmin bir sahnesinde kadın merdivenleri hızla çıkar. Çerçevenin iki yanında konumlanmış taş sütunların arasından kameraya bakar ve daha sonra ayna karşısında süslenirken gösterilir. Kadının yakından çekilen hareketleri ve özellikle ayna karşısında dikkatle hazırlanmasıyla, bir beklenti hissi oluşturulur. Merdivenden çıkıp balkona geldiğı sahne arkadan çekilmiştir. Bunun yüzünün amacına uygun gizemiyle her zaman bilinmezlik hissi oluşturan bir araç olduğı söylenebilir. Daha sonra kadının gözünden kamera manzarayı gösterir. Uçurum ve deniz kenarı gösterilmesiyle beklenti kaybolur. Kadının kumsalda yatarken gösterildiğı sahne gösterilir. Kamera ileri geri hareket ettirilerek gölgesi yere yansıyan bacaklar gösterilir. Bunun ardından güneşin parlak ışıkları gösterilir. Güneş ışığıyla oynanan bu göz yanılsamaları sonraki sahnede de devam eder. Burada kamera yüksek bir konumdan suyun parlaklığını gösterir. Kameranın gökyüzü ve deniz arasında döndürülmesi, aslen sonraki sahnede yüzen balığın gösterildiğı su altındaki hareketleri hatırlatır. Bu hatırlatma balığın iki kez gösterilmesiyle açıklanabilir.

Man Ray filmde gözleri kapalı bir kadını gösterir. Kadın gözlerini açar ve doğrudan kameraya bakar. Görüntü kayboldukça, dönen atlıkarınca tekrar belirir. Dönen cam küpün kaybolmasıyla, kadın tekrar gözleri kapalı olarak ekrana gelir. Yine gözlerini açar ve bu sefer gülümser. Man Ray kadının var olduğuna dair anlamlı bir mesaj veriyor gibidir.

4.3. L'etoile De Mer Filmi

Yapım Yılı: 1928

Senaryo: Robert Desnos

Yapımcı: Man Ray

Oyuncular: Kiki of Montparnasse, André de la Rivière, Robert Desnos

Süre: 17 dakika

4.3.1. Duygusal Tepkinin Sağlanması

L'etoile de Mer filminin sahnelerinin birinde kadın sokakta gazete satan bir insan olarak gösterilir. Daha önce gösterilen bir adam ona yaklaşır ve birlikte ilerleyip kavanoz içindeki denizyıldızını incelerler. Denizyıldızını inceleyen adamın görüntüsü daha sonraki sahnelerde de tekrarlanır. Man Ray Emak Bakia'da uyanmakta olan kadını göstererek izleyicide bir merak beklentisi oluştururken L'etoile De Mer'de adamın denizyıldızını anlamaya çalışmasını gösterir. Sonrasında uzun bir bacanın yukarıdan aşağı doğru çekilmesiyle bomboş bir sokak gösterilir. Kadının elindeki gazeteler rüzgarın etkisiyle uçuşmaya başlar. Yeniden denizyıldızını inceleyen adam gösterilir. Bu sekanslarda Ray'in gizemli bir hava yaratmaya çalışarak izleyicide bir merak beklentisini oluşturduğu söylenebilir.

Filmin başındaki sahnelerde adam ve kadının geldikleri evin kapısından geri çıkarken gösterilmeyip bunun yerine kapının kendi kendine açılıp kapanarak gösterilmesi de izleyicinin beklediği kafasında filmle ilgili oluşturduğu kodlara uymamaktadır.

4.3.2. Nesnenin Sunumu

Film dönen bir denizyıldızının gösterimiyle başlar. Burada denizyıldızı aynı zamanda onun diğer iki filmindeki dönen geometrik şekillerini hatırlatır. Ray, *Le R  tour    la Raison* ve *Emak Bakia*’nın ilk sahnelerinde dönen geometrik şekiller kullanmıştır. *Emak Bakia* filminin ilk sahnesinde kendini kamerayla göstermesi ve bu filmde de açılışı denizyıldızıyla yapması onun filmlerinin adını ilk sahnede vurgulamak istediğini gösterir gibidir. Filmin   yk  s   bundan sonraki sahnede açılan kapıyla başlar ve filmin sonunda kapanan kapıyla son bulur.

4.3.3. İmgenin Kullanımı

Filmde yer alan “Sonsuz karanlığın      nde ebediyete kadar kaybolduk” veya “Bir ayağı   zengideki güneş, ipekli pe  enin ardında bir bülbül saklıyor.” gibi ara yazılar görüntülerin karışıklığını     mede daha da zorlaştırıcı olmaktadır. Yazılardaki birinci çoğul şahıs formu, izleyeni de varsayımlara sürüklemektedir. Sonsuz gölgeler izleyicinin ekranda gördüğü gölgelere, karakterlerin görüntülerinin gölgelerine veya sadece izleyenin de filmin karakteri gibi kendine ait gölgeleri ya da fantezileri olduğu varsayımına işaret ediyor olabilir. Ancak   tern  bres sözcüğünün sonsuz gölgeler şeklindeki çevirisi iki olasılığı devre dışı bırakır. Semavi veya uçuk gölgeler anlamına gelen   ther t  n  bres sözcüğü yaratıcının ilham perisiyle olan ilişkisine gönderme yapar. Aynı şekilde “Kadınların dişleri son derece çekici nesnelerdir.” cümlesindeki Fransızca ‘dents’ yani ‘diş’ anlamına gelen sözcük ‘dentelure’ yani ‘oyuk’ anlamına da gelir. Kadından bahsedilen bu cümle metaforik olarak birçok şeyi d  ş  nd  rtebilir. Sonuç olarak Ray’in gerçeküstücü imgeleri gerçeküstücü cümlelerle karıştırmasıyla geleneksel anlatının yıkıldığı söylenebilir.

Ray’in ayrıca filmde kadını camdan, etten ve ateşten çiçeklerle karışlaştırmasıyla bu sahnelerde kadını gerçeküstücü bir imge olarak kullandığı söylenebilir. Verilen görüntülerle arayazıların birbirleriyle olan uyumsuzluğu bu yargıyı destekler.

4.3.4. Mizah Kullanımı

Kadın ile adamın bir evin merdivenlerinden çıkıp içinde yatak olan bir odaya girerler. Kadın soyunurken adamın ona bakışı gösterilir. Kadın yatağa yatar ve bunun ardından adam kalkıp kadının ona doğru uzattığı eli öperek odadan çıkar. Kadın beklenti içindeyken adamın çıkıp gitmesi izleyicinin röntgen zevkini yok eder niteliktedir. Adam gitmeden ekranda “Ne güzel! Cybele?” yazısının görülmesi bu yargıyı destekler niteliktedir. Bu sekans hayatın bir gerçeği olan cinsel ilişkiye dadaist bir karşı çıkma olarak düşünülebilir. Aynı zamanda içinde gerçeküstücü bir mizah barındırdığı için gerçeküstücülükle de ilişkilendirilebilir.

4.3.5. Düş Kullanımı

Man Ray’ın L’etoile De Mer filminde çarpıcı bir aksiyona yer verildiği söylenemez. Filmin öyküye dayalı bir deneme olduğu söylenebilir. Bu yüzden diğer iki filminde kullanılan ışık oyunları ve geometrik nesneler bu filmde yoktur. Filmdeki tek teknik sapma, seçili sahnelerde bulanık bir görüntü oluşturma amacıyla lenslerin üzerine jelatin filtrenin konulmasıdır. Bu etkinin yüzey kalitesinin keşfinden çok filmin öyküsel amacına hizmet etmesi amacıyla tasarlandığı düşünülebilir. Filmde kullanılan jelatin filtre filmin bir düşteymiş gibi izlenmesine olanak tanır.

Gerçek ve gerçek dışının birbirine teknik bir şekilde bağlanmasıyla filmde gerçeküstücü bir atmosfer sağlanmıştır. Jelatin filtresinin belirli sahnelerde kullanılması, bu sahnelere gerçek dışı bir hava katarak buğulu bir görüntü sağlar. Jelatinin kullanılmadığı sahneler ile jelatinli sahnelerin bir arada kullanımı düşteymiş gibi izlenen sekanslarla gerçek yaşama ait sekansların birleştirilmesindeki ilk etkinin bozulduğunu gösterir niteliktedir. Bu durum şaşırtıcı değildir çünkü gerçeküstücüler düş görme ve uyanma deneyimlerimizi bir hayalgücü gerçekliğinde eritme amacı güderler. Ayrıca Desnos şiiriyle olan yakın bağı ve yüzey görüntülerinin belirgin biçimde az olması nedeniyle, L’Etoile de Mer filmindeki gerçeküstücü yapının Ray’ın diğer filmlerine oranla daha belirgin olduğu söylenebilir.

4.3.6. Kadının Kullanımı

Filmde bir adam ile kadın yolda yürürlerken dururlar ve kadın eğilip çoraplarını düzeltir. Bu sırada adamın yüzü görüntünün üzerine bindirilir. ‘Kadınların dişleri son derece çekici nesnelerdir.’ yazısından sonra kadının çorabını yukarı çekip eteğini düzeltmesi ve ardından ‘ya rüyada görmeli ya aşk anında’ gibi yazıların gelmesi erotizmi akla getirir.

Ayrıca filmde kadın camdan, etten ve ateşten çiçeklerle karşılaştırılır. Kadının alevlerin arasından görülen yüzü kadının zalim yönlerine işaret eder gibidir. Kadın ve denizyıldızı arasındaki ilk ilişki, kadının yataktan çıkıp tek bacağı denizyıldızının yanına koyduğu sahnedir. Denizyıldızı görüntüsünün ardından ana hatlarını kana benzer çizgilerin oluşturduğu adamın ellerinin görüntülenmesi gelir. Kadını elinde bıçakla merdivenlerden çıkarken görüldüğünde, denizyıldızı merdivenlerin dibindedir ve kadının bıçağı sallamasıyla üst üste getirilir. Adam kadının onu neden terk ettiğini anlamaya çalıştığı sırada denizyıldızı son defa ekranda yer alır.

Filmin son sahnelerinde yatakta çıplak yatan kadının görüntüsünden sonra “rüya görmüyorsun” yazısı çıkar. Daha sonra adam ile kadının arasına bir yabancı gelir ve kadını götürür. Adamın yüzünde şaşkın bir ifade belirir. Açıklama bulmaya çalışırken denizyıldızına döner. “Ne kadar güzeldi” cümlesi ve “ne kadar güzel” yazıları gösterilir. Son çekimde kadın kendinden emin bir ifadeyle kameraya bakar. Kadınla kamera arasında üzerinde “Güzel..” yazan bir ayna vardır. Cam çatlar, kadın kafasını çevirip bir kez daha kameraya bakar. Bu sahnenin gerçeküstücü sinemanın özelliklerinden biri olan kadın figürü ve kadınla ilgili olan erotizmin her zaman süreceği ve onun her zaman baştan çıkarıcı biri olduğunu anlattığı söylenebilir. Ayna, kadının kendisini herşeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konulmuş gibidir. Kadın seyredilen birisi olarak dişiliğini sunmaktadır.

Kadın ayna karşısında içindeki gözleyen ve gözlenen kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar. Kendi

varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye özellikle görsel bir nesneye seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.¹⁸³

Gerçeküstücü sanatçı Germaine Dulac'ın 1928 tarihli *La coquille et le Clergyman* adlı ilk gerçeküstücü filminde de üniformalı bir adamın karşısında aynı kadını isteyen bir papaz vardır. Gerçeküstücü sinemanın öncü filmi sayılan *Un Chien Andalou* filminde biriyle beraber olan bir kadın ve kadını seven çizgili kravatlı bir adam vardır. *L'age d'or* filminde ise aşıkların birleşmesi ortaya çıkan üçüncü bir adam tarafından engellenir ve kadın bu yeni adamı seçer. Geleneksel anlatıda kahramanın başına kötü şeyler gelse de hikaye sonuçta mutlu son ile biter. *L'etoile de Mer* filminin hikayesi ise bu durumun tam tersidir.

L'Etoile de Mer filminin tıpkı Desnos'un şiiri gibi eylemsel bir hareket içermediği, ancak olası bir eylemin tüm öğelerini barındırdığı söylenebilir. Belirli ruh hallerini ortaya çıkaran ancak öyküye katkıda bulunmayan hareketler, semboller, tanımlar ve ifadeler gösterilir. Bu film bir bakıma cinsel ve duygusal ilişkinin unsurlarını inceler. Kadın ve adamın ilk kez karşılaştıkları an görülmez. Çünkü bu karakterler birbirlerini hep tanıyan örnek figürlerdir. Aşk ilişkisini niteleyecek belirli şeylere karşı beklenen veya beklenmedik şekillerde tepki verirler. Farklı görüntüler ile anlamlı ve anlamsız yazıların gösterilmesi, bir aşk ilişkisinde her zaman olabilecek anlık duyguları yansıtmak üzere bir araya getirilir. Man Ray'in filmine eşlik ettirdiği ve aslında filmin ne olmadığının altını çizen popüler Fransız müziğinin kullanılmasıyla ironik bir dünyaya adım atılır.

¹⁸³ John Berger, **Görme Biçimleri**, (Onuncu Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2004), s.46.

4.4. Les Mystères du Château de Dè Filmi

Yapım Yılı: 1929

Senaryo: Man Ray, Jacques-André Boiffard

Yapımcı: Le Vicomte de Noailles

Oyuncular: Man Ray, Georges Auric, Le Comte de Beaumont, Le Vicomte de Noailles, Marie-Laure de Noailles, Jacques-André Boiffard

Süre: 29 dakika

4.4.1. Duygusal Tepkinin Sağlanması

Film bir elin diğer bir ele zar bırakmasıyla ve ‘zar atmak şansı azaltmaz’ yazısıyla başlar. Eski bir kalenin bir dizi çekimiyle devam edilir ve daha sonra Vicomte de Noailles’in evinin çekimleri yer alır. Bu ev Man Ray’in modern zamanların şatosu dediği jenerikte yazan evdir. İki şatoyu da gördükten sonra, ‘Buradan çok uzakta, Paris’te’ yazısıyla yeni bir sekansa geçilir. Man Ray daha önce gösterdiği elleri hatırlatacak şekilde yüzlerine çorap geçirmiş iki adamın zar atışını gösterir. Zar bir kez daha filmde odak noktası olur. Bu iki adam dadaist ve gerçeküstücü hareket için önemli olan rastgelelik olgusuna işaret etmektedir. Rastgelelik ve şans izleyicide bir beklenti hissi oluşturacağı için gerçeküstücü sinemanın özelliklerinden biri olan duygusal tepkinin bu sahnelerde oluşturulduğu söylenebilir. Aynı şekilde filmin son sahnelerinde şehir manzarasının gösterilmesiyle gerçek hayat betimlenir ve ilk planda görülen iki elin gösterildiği sekans yeniden gösterilir. Fakat devamında zarlar elden yere yuvarlanır. El yeniden kameraya gösterilir.

Filmin son sekansında yüzlerinde maskeyle bir adam ve kadın eve gelir ve evin bahçesindeki zarı filmin başındaki tatile gitmek isteyen iki adama benzer şekilde karşılıklı attıktan sonra burada kalmaya karar verirler. Ray şans olgusunun önemine bir kez daha dikkat çeker. Benjamin’e göre atılan zar veya bahis olaylara şok karakteri kazandırmak, onları deneyimlerin bağlamından koparmak için kullanılan bir araçtır.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Benjamin, **a.g.e.**, s.249.

Filmde yer alan bu zar atma sahnelerinin filmin izleyen üzerindeki duygusal tepkisi üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

Man Ray L'Etoile de Mer'de gizemli durumlar göstererek seyircide oluşturmaya çalıştığı duygusal tepkiyi bu filmde de sağlamaya çalışmıştır. Bilinmeyen bir yere giden iki insanın yolda aniden gördükleri üstü okunmayan tabela ve “tuhaf bir kadere terk edilmiş gibi saygın bir kale” gibi arayazılar buna örnek oluşturur.

4.4.2. Nesnenin Sunumu

Filmin jeneriğinden sonra ‘üzerinde modern zamanın şatosunun bulunduğu eski bir şatonun kalıntılarında ne gördüler?’ yazısı çıkar. Bu yazı modernist çağda avangard ve gelenekselin arasındaki ayrıma işaret eder gibi gözükmektedir. Şato gerçeküstücüler için her zaman önemli bir ilham kaynağı olmuştur.

Perili şatoların gerçeküstü havası, İngiltere’de 18. yüzyılda popüler olan esrarengiz romanlarda sıkça yer alır. Antonin Artaud’da gerçek hayattaki bu büyücülük havasına kendini kaptırarak İngiliz yazar Matthew Lewis’in The Monk (1795) adlı romanını çevirmiştir. Lewis bu romanı uzun zaman bir çiftlik köşkünde yaşadktan sonra yazmıştır. André Breton’a göre bu eser zamana bağlı çelişmelerden kurtulmuş olan kahramanların ölümsüzlük tutkusunu göstererek yalnızca ruhun topraktan ayrılmak isteyen yanını yüceltir. Hayal gücünün kendini aşması için bazı yerler daha elverişlidir. Bu yerlerden biri de gerçeküstücülerin anlayışına göre şatolar sorunudur. Gerçeküstücülerin etkilendikleri yazar Joris Karl Huysmans’ın (1848–1907) En rade (1887) isimli romanı da terk edilmiş bir şatoda geçer. Breton, Le révolver à cheveux blanc adlı kitabında (1932) bize bir düş şatosunu anlatır. Gerçeküstücü yazar Julien Gracq (1910–2007) bir romanına ‘Argol Şatosu’nda’ adını verir. Eleştirel zekanın engel olmadığı sürece, hayalgücünün serbestçe ortaya çıktığı her yerde gerçeküstücülük görülür.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Berk, a.g.e., s.62.

Filmde yolculuğa çıkan iki adamın yolculuğu sırasındaki manzaralar çok hızlı bir biçimde ve değişik açılarla arka arkaya gelirken bunları takip eden çekimde bir heykelin aniden yavaşça gösterilmesi Man Ray'in nesnelere verdiği önemi gösterir niteliktedir. Kamera sanki aranılan şey bu heykelmiş gibi tilt ve çevrinme hareketleriyle bu heykeli tarar. Daha sonra şatonun bahçesi ve içindeki odalar ve odaların içlerindeki eşyalar yine kameranın çevrinme ve tilt hareketleriyle tanıtılır.

Daha sonra 'gündüz yıldızı' arayazısı çıkar ve kağıttan yapılmış gibi duran değişik bir yıldız gösterilir. Man Ray Le R  tour   la Raison'daki rayograflarını Emak Bakia'da kullandığı gibi bu filmde de benzer şekilde yıldız nesnesini kullanır. L'Etoile de Mer filminde hem bir denizyıldızı hem de bir kuyruklu yıldız görülür. Le Mystere du Château de De'de ise önceki filminde gece görüntülenen gökyüzündeki yıldızlara zıt olarak gündüz yıldızı olarak tanımladığı bir yıldız gösterilir.

4.4.3. İmgenin Kullanımı

Filmde atılan zar, adamların bir tatil planı yaptığını anlatır. 'Nereye gidiyoruz?' veya 'Paris'in kapıları bilinmeze   lı  yor.' gibi ara yazılarla kaderlerinin belirsiz olduğu gösterilmeye çalışılır. İki adam arabaya atlayarak   hri terkederler. Gezdikleri yerlerdeki görüntüler modern teknolojik karmaşa ve doğanın arasındaki farkı sembolize eder.   hrin yıkıntıları ile birlikte modern olanının gösterilmesi eski ve modern   ato ile ilişkilendirilebilir. Tren, fabrika, köprü ve değişik a  a   görüntülerinin bir arada verilmesi bu yargıyı destekler niteliktedir.

Hik  ye anlatıyor gibi görünen film 'güzel a  k yıldızı', 'sarhoşluğun güzel yıldızı' gibi arayazılar ve yıldız imgesinin gösterilmesiyle kesintiye uğrar. Bu sahnelerin evin i  i ile dı  ını algımızda birleştirici bir etkisi olduğu da düşünülebilir. Kamera daha sonra yine evin içindeki odaları göstermeye devam eder ve ekranda 'davetsiz misafir' yazısı çıkar. Davetsiz misafir burada öznel kameradır. Arkasından ekrana gelen ve tekrarlayan 'hiç kimse' ve 'neredeyiz' gibi yazılar ile kameranın odalarda bir  eyler arıyormuş gibi gezinmesi bu yargıyı desteklemektedir. Man Ray'in davetsiz misafir

tamlamasıyla kamerayı takip eden seyircilere mi yoksa evin içindeki iki adama mı işaret ettiği belirsizdir.

4.4.4. Mizah Kullanımı

Gerçeküstücü sinemanın özelliklerinden biri olan gerçeküstücü mizah anlayışına *Les Mystères du château de Dè* filminde örnek olabilecek bir sahne yoktur.

4.4.5. Düş Kullanımı

Filmde yüzen insanların yaptıkları spor çeşitli teknik efektlerle verilir. Bu efektler izleyende bir yabancılaşma sağlar. Oyuncuların yüzü maskelidir ve spor yaparken uzandıkları yerden yavaşça kaybolurlar. Bu sekansların Ray'ın dadaist bir tavırla gerçeküstücü yöntemler kullanarak günlük hayatın olağan durumlarına başkaldırışı olduğu düşünülebilir. Ardından gelen “Ah Uyku! Ah Yaz, Tüm hayatımı size adayabilirim. Ve sen yok olduğunda ben gözlerimi kaparım.” cümlesi ise evin içinde rahatça yüzüp spor yaparak bu evde yaşayan dört insanın rüya görmekte olduğunu düşündürür. Dört insan yere uzanıp hareketsiz kaldıklarında cümleye göre uykudan uyanırlar ve görüntüden kaybolarak gerçek hayata gözlerini açarlar. Man Ray gerçek ile düş arasındaki farkı göstermek ister gibidir.

Spor yapan ve yüzen insanların gösterilme sekanslarının ardından batan güneş gösterilir ve akşam olduğu belirtilir. Gerçeküstücü sanatçıların önem verdikleri düş ve hayallerin en çok gece ortaya çıktığı düşünülürse Man Ray bu görüntülerin hepsinin bir hayal olabileceğini anlatmak istemiş olabilir.

4.4.6. Kadının Kullanımı

Gerçeküstücü sinemada görülen kadın figürü bu filmde de erotizmle ilişkili olarak yer almıştır. Ray *Emak Bakia*'da çift gözlü gösterdiği kadını bu filmde tehlikeli bir varlık olarak gösterir.

Yüzen insanların görüntüleri ve ekrandan kayboldukları sahnelerin arasında ekranda ‘kadın...hokkabaz’ yazısı çıkar. Gerçeküstücülerin çok önem verdiği Baudelaire’ye göre, ‘hokkabaz gerçekliği yoldan çıkarır’.¹⁸⁶

Sabah olduğunda yüzlerine çorap geçirmiş zar atan dört kişi görülür. Yüzme havuzunda yüzüşleri, yaptıkları egzersizler bir dizi çekimle gösterilir. Araya ‘piscinema’ ve ‘Havva suyun altında’ gibi ekranı bölen yazılar girer. Yüzücü kadın suyun içinde saçını taramaktadır ve cennetteki yılanı akla getirecek biçimde havuzun içindeki su borusuyla oynamaktadır.

Gece olduğu zaman adam ve kadın çatıya tırmanıp üstlerindeki çıkartıp mayolarıyla heykelin yanında garip hareketlerle dans etmeye başlarlar. Man Ray dansın sonunda adam ile kadını görsel efektle heykele dönüştürür. Gerçeküstücü sanatta baskın olan sapkın cinselliğin bu sahnede bir örneği görülebilir. Adam ve kadının karşılıklı elbiselerini çıkararak garip hareketlerle dans etmeleri ve birden heykele dönüşmeleri buna örnektir.

¹⁸⁶ Baudelaire, **a.g.e.**, s.14.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Gerçeküstücülüğü modernist bir sanat akımı olarak gören Allan Thiher'e göre modernizmin ilkeleri sinemaya ilk defa gerçeküstücülerin uyguladıkları deneyler aracılığıyla uygulanmıştır.¹⁸⁷ Dadaist ruhlu gerçeküstücü sanatçı Man Ray'in filmleri ise bir taraftan dadaist özellikler gösterirken diğer taraftan dadaizmden farklılaşarak gerçeküstücü özellikler taşımaktadır.

Geometrik nesnelerin dönüşünü gösterdiği ilk filmi *Le Retour à la Raison* tamamıyla dadaist özellikler gösterse de gerçeküstücü sinemanın belirlenen özelliklerine uygundur. Gerçeküstücü sanatın ve daha özelde gerçeküstücü sinemanın özelliklerinden düşler bu filmde yoktur. Gerçeküstücü sinemanın diğer özelliklerinden biri olan duygusal tepki yani şok etme tabuta benzeyen geometrik nesnenin arkasından çıplak bir kadın vücudunun gösterilmesiyle sağlanmıştır. Diğer üç filmde ise anlatılmak istenen olay örgüsü arayazılarla veya şok etme amacını taşıyan görüntülerle kesilerek devamlılık sağlanamamıştır. Man Ray'in incelenen filmlerinde geleneksel bir olay örgüsü olmadığı söylenebilir. Man Ray'in incelenen filmlerinde klasik anlatı yapısı veya doruk noktası gibi temel özellikler yer almaz. *Emak Bakia*, *L'etoile De Mer* ve *Le Mystere du Chateau de De* filmleri her ne kadar gerçeküstücü bir anlayışla çekildiyse de hiçbirinin belirlenen gerçeküstücü özelliklerin hepsini tam anlamıyla taşıdığı söylenemez.

Emak Bakia filminde anlatılan hikayenin arasına ilk filmde kullandığı rayogramlar gösterilerek istenilen şok etme sağlanamamıştır. Man Ray, soyut nesnelerle günlük yaşamda dans eden insanları ve özellikle yüzleri ve önce açılıp sonradan kapanan kadın gözlerini tekrar tekrar göstererek gerçeküstücü sinemanın bütün özelliklerini filmde kullanır. Man Ray manzara çekimleri, rayograflar ve soyut şekillerle birlikte hikaye anlattığı sekansları karıştırarak ritmik bir yapı oluşturmaya çalışmıştır. Fakat filmin gerçeküstücü bir film olarak kabul edilmemesi onun ilk filmi

¹⁸⁷ Alan Thiher, *The Cinematic Muse Critical Studies in the History of French Cinema*, (University of Missouri Press, Columbia and London, 1979), s.9.

Retour à la raison'daki karışık efektlerin bu filmde de bariz bir şekilde devam etmesine bağlanabilir. Filmde teknik efektler ile izleyicinin kodlarına uymayan sahneler art arda gelmiştir.

Les Mystères du Château de De filmde ise hikaye arayazılarla kesintiye uğramıştır. L'etoile De Mer filmi için de aynı şey söylenebilir. Filmde denizyıldızının sahneleri bağlayıcı bir görev üstlenmesi olay örgüsünü oluşturmayı zorlaştırmaktadır. Bu yüzden incelenen filmler diğer gerçeküstücü filmler gibi ne tek bir anlamı yansıtmakta ne de geleneksel anlamda bir hikaye anlatıcılığına örnek oluşturmaktadır.

Gerçeküstücü sinemada belirlenen özelliklere en uygun film L'etoile De Mer iken, bu özelliklere uymayan film Le Retour à la Raison'dır. Le Retour à la Raison'da Man Ray gerçeküstücü sinemanın özellikleri arasında yer alan 'yeni' ile ilişkilendirilebilecek rayogram ve solarizasyon gibi teknikleri denemiştir. Ayrıca atlıkarınca ile ilgili olan çekimlerin rastgelelik ve şans faktörleriyle ortaya çıkışı ile kadının filmin son sekansında bir fetiş objesi gibi gösterilişi kaynaklarda gerçeküstücü sinema içerisinde yer almayan bu filmin bu yönleriyle de gerçeküstücü sinema içerisinde değerlendirilebileceğini göstermektedir. Man Ray'in filmlerinin arasında L'etoile De Mer filminin gerçeküstücü özelliklere bağlı en uygun film olduğu söylenebilir. L'etoile De Mer'de gerçeküstücü sinemada belirlenen bütün özellikler görülmektedir. Herşeyden önce film gerçeküstücü sanatçı Robert Desnos'un şiirinden esinlenilerek yaratılmıştır. Ayrıca filmin bilerek yapılmış bulanık görüntüsü seyircide filmin bir düş olduğu yanılsamasını yaşatır. Olay örgüsü diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de arada gösterilen denizyıldızı ile kesintiye uğrar. Olay örgüsü arasına nedeni belirsiz bir şekilde bir imgeyi düşündürecek şekilde denizyıldızının gösterilmesi onun olaylar karşısındaki varoluşunu simgeler. Gerçeküstücü mizah örneklerine bu filmde rastlanılır. Erkeğin kadının yanına uzanmayarak beklentiyi boşa çıkararak yapmış olduğu mizah buna örnek olarak gösterilebilir.

Film bir dada filmi olarak da görülebilir. Çünkü film izleyicinin beklediği geleneksel hikayecilikten uzak bir biçimde onların beklentilerini karşılamaz. Karakterlerin yüzlerinin maskelenmesi seyircinin filmle ve karakterlerle özdeşleşmesini

engeller. Görüntülerin arasında yer alan kelime oyunları ve süslü yazılar dadacıların tipik özelliği olan ima etmeyi gösterir. Film bilinçaltını önemli bir yere koyduğu için aynı zamanda gerçeküstücü bir film olarak da görülebilir.

Ray'ın *Les Mystères du Château de De* filmi ise gerçeküstücülerin önem verdiği Freud'un insan bilincini üç bölümde incelemesiyle de okunabilir. Süperegodan sıyrılmış id sayesinde filmdeki karakterler bu zamandan ve mekandan bağımsız şatonun havuzunda yüzüp karşılıklı eğlenerek spor ve egzersiz yapıp görüntüden kaybolurlar. Bu insanların şatoya nasıl girdikleri gösterilmemiştir. Gayet mutlu gözükmektedirler. Man Ray, 'akılcı pratik ve aynı zamanda uyumlu olan'¹⁸⁸ egonun yanlış olduğunu göstererek filmin aynı zamanda gerçeküstücü yanını da göstermiş olur.

Gerçeküstücülerin gündelik nesnelere verdikleri önem Man Ray'ın bütün filmlerinde görülebilir. *Le Retour à la Raison*'da gösterilen geometrik nesneler, Emak Bakia'daki araba ve göz arasındaki ilişki ve yer yer araya giren heykel veya çiçek görüntüleri ve elbise yakaları, *L'étoile De Mer* filmindeki kapılar, kadının nedensiz bir şekilde ayağının altında duran kitap veya elindeki bıçak, *Le Mystère du Château de De* filminde kamera hareketleriyle vurgusu yapılan heykeller bunlara örnek olarak verilebilir. Gerçeküstücü sanatçıların gizemli olana ve gizem unsuruna bağlılıkları incelenen filmlerde de görülmektedir. Bu yolla izleyicide duygusal tepki oluşturulmaya çalışılmıştır. Emak Bakia'da kadının birdenbire uyanışının gösterilmesiyle verilmeye çalışılan gizem *L'étoile De Mer* filminde denizyıldızı ile verilmeye çalışılmıştır. Kadın ve adamın yolda kavanozun içinde bulup inceledikleri denizyıldızı onlara göre gizemli bir canlıdır. *Le Mystère du Château de De* filminin adında geçen şato gizemi temsil eder. Filmde iki kişinin atılan zar sonucu bilinmeyene doğru yola çıkmasıyla izleyicide gizem duygusu yaratılır. Bu filmde kullanılan maskeler de gerçeküstücü sanatçıların gizeme verdikleri önemi gösterir.

Gerçeküstücülerin eserlerinde önemli bir yer tutan kadın Man Ray filmlerinde de değişik açılardan gösterilmiştir. *Le Retour à la Raison*'da kadın vücudu fetiş bir obje olarak verilirken, Emak Bakia'da kadının varoluşunu gösterir biçimde onu yakın planda

¹⁸⁸ Sigmund Freud, **Metapsikoloji**, (İdea Yayınevi, İstanbul, 2000), s.28.

göstermesi ve kadının uyanışlarının belirli aralıklarla gösterilmesi, L'etoile De Mer filminde kadının yanındaki erkeğin gözünden bacaklarının gösterildiği ve yatağa uzandığı sahnelerde kadının cinsel bir obje olarak gösterilişi, filminde kadının yüzerken gösterilişi ve daha sonra savaşı kılığında karşımıza çıkması ve Le Mystere du Chateau de De filminin birçok sahnesinde kadının görünümü ile 'kadın..hokkabaz' yazısının görünüşü kadının gerçeküstücülerin dünyasındaki önemini gösterir niteliktedir.

Filmlerde gözlenen diğer bir özellik ise filmlerin zaman ve mekandan bağımsız olmasıdır. Les Mystères du Château de De filmindeki 'Ah Yaz, Tüm hayatımı size adayabilirim.' ve L'etoile De Mer filmindeki 'Sonsuz karanlığın çölünde ebediyete kadar kaybolduk' gibi örnek verilebilecek arayazılar ile Man Ray'ın filmlerinin zaman ve mekandan soyutlanmasına yol açarak gerçeküstücü imgeyi ortaya çıkarır. Filmlerde kullanılan kamera hareketleri, gerçeküstücü sinemada görülen şok etme, kadın, imge, mizah, düş ve nesneler gibi özellikleri betimlemekte bir araç olarak kullanılmıştır. Man Ray filmlerinde yakın planı tercih ederek daha çok çevrinmelere ve tilt hareketlerine önem vermektedir. Emak Bakia filminde ise istenilen hasar etkisini hissettirmek için kamerayı havaya atıp tutmuştur. Man ray otobiyografisinde gerçekte düş arasında kendisi için hiçbir fark bulunmadığını ve başardığı işlerin uyanıkken mi yoksa rüya görürken mi yapıldığını bilmediğini belirtir. Man Ray filmlerinde gerçeküstücü ilkelerin bir özetini sıralamıştır. Özgürlüğün ve zevkin yaptığı her işin içinde olduğunu belirten¹⁸⁹ Man Ray'ın filmlerinin, rüya ve gerçeklik arasındaki bu birleşimle beraber, aynı zamanda dadaizm ve gerçeküstücülüğün birleştiği yerde de yattığını söylemek yanlış olmaz.

¹⁸⁹ Ray, **a.g.e.**, s.125.

5.2. Öneriler

Man Ray filmlerinin incelenmesi ile sınırlı olan bu çalışmanın dışında, diğer gerçeküstücü sanatçıların sineması ile gerçeküstücü sinemaya yön vermiş önceki sanatçıların filmleri araştırma konuları arasında yer alabilir. Bu tür çalışmalar araştırılmayan filmlere bir yanıt niteliğindedir ve gerçeküstücülüğün sinema sanatı içerisindeki yerinin anlaşılmasına yardım eder. Man Ray'in sinemasını gerçeküstücülük ilişkisi üzerinden inceleyen bu araştırma gerçeküstücü akım ile ilişki içerisinde olan diğer akımların filmleri ile ilişkilendirilerek kıyaslamalı bir çalışmanın ortaya çıkmasına olanak sağlayabilir.

EKLER

	<u>Sayfa</u>
EK.1. Le R��tour �� la Raison Filminin Sahneleri.....	99
EK.2. Emak Bakia Filminin Sahneleri.....	101
EK.3. L'etoile De Mer Filminin Sahneleri.....	106
EK.4. Les Myst��res du Ch��teau de D�� Filminin Sahneleri.....	112

23. Tahtadan yapılmış tabuta benzer simetrik bir nesne bir tel üzerinde döner. Nesnenin gölgesi duvara yansımaktadır. Dönüşler hızlanıp aniden yavaşlamaktadır.
24. Çıplak bir beden çerçevenin solundaki pencereden gelen ışığa dönük bir biçimde gösterilir. Kamera, çene altından göbek deliğinin altına kadar olan kısmı almıştır. Gövde ışığa arkasını döner. Bu çekim bir kez daha tekrarlanır. Gövdenin sağ tarafa dönmesiyle görüntünün negatifi gösterilir.

EK-2 Emak Bakia Filminin Sahneleri

1. Jenerik gösterilir. Sırasıyla 'Emak Bakia', 'cinépoéme' ve 'de Man Ray, Paris, 1926 yazıları dalgali bir şekilde yer alır.
2. Kameraman çekim yaparken bir yandan eliyle kameranın filmini sarmaktadır. Bir göz çerçevenin tam ortasından seyirciye doğru belirir. Kararma ile kaybolur. Man Ray'ın kamerayı aynanın karşısına konumlandırarak kendisini çekmiştir.
3. Le Retour à la raison filminin ilk sahnesi yer alır.
4. Kameranın yavaşça sağa ve sola çevrinme yaparak gösterdiği papatya tarlası görüntüde yer alır.
5. Le Retour à la Raison'daki çivi sekansı gösterilir.
6. Le Retour à la Raison'daki raptiye sekansı gösterilir.
7. Odak ayarı yapılmamış ışıkların yanıp sönmeleri gösterilir.
8. Büyük ışıklara sahip bir atlıkarıncanın dönüşü gösterilir.
9. Çerçevenin sağından soluna doğru dijital bir tabeladan "au milieu du bassin de Neptune au cours de deux grandes fetes...avec Marcel Doret...Le journal annonce...Paris...un." ışıklı yazısı geçer. Diğer alanlar karartılmıştır.
10. Dikey biçimde konumlanmış prizma ayna gösterilir. Çevresinde yer alan diğer aynalarla önce yavaş sonra hızlı bir şekilde dönmeye başlar. Aynaların çevrelerinde yansıttıkları ışıkların gölgeleri vardır.
11. Parlak yuvarlak bir şekil değişik açılardan gösterilir.
12. Dikey konumdaki siyah beyaz şeritler ekrandan önce yavaş sonra hızlı bir şekilde geçer.
13. Dönerek bir araya gelip ayrılan aynaların yansıttığı ışıklar gösterilir. Kapalı bir göz yakın çekim gösterilir. Bir arabanın farları göz açılırken gözün iki yanına bindirilir. Göz hızlı bir şekilde açılıp kapanmaya başlar.
14. Arabanın farlarına hareketli kamerayla yaklaşılr. Görüntü bulanıktır.
15. Kamera üstü açık bir arabaya binmiş pilot gözlüğü olan bir sürücüye yaklaşılr. Sürücü kameraya bakar. Kamera sürücüyü teğet geçerek arabanın arkasına doğru yönelir.
16. Arabanın arka tekerleği alt açılı yakın çekimden gösterilir. Araba geriye doğru giderek çerçeveden çıkar.

17. Araba hareket halindeyken sürücünün arkasında konumlanmış kamera manzara görüntülerini gösterir. Koyun sürüsünün karşıdan karşıya geçişi gösterilir.
18. İki beyaz sokak duvarının tam ortasından gelen araba zeminden çekim yapan kameranın yanından geçip gider.
19. Uyuyan bir domuzun yakın çekimi gösterilir.
20. Bir manzara çekimine kesme yapılır.
21. Uyuyan domuz uykudan uyanır.
22. Ağaçlar kameranın hızlı çevrinme hareketleriyle hareket ediyormuş gibi gözükür ve ekran bulanıklaşır.
23. Arabanın marşpiyesinden inen beş çift insan ayağı yakın çekim ile arabadan inip çerçevenin sağından soluna doğru kaybolur.
24. Bir kadının çarliston yaptığı uzun bir sahne gösterilir. Ayaklar yakın çekim ile dize kadar yer alır. Dans eden ayakların sağ tarafında bir pikap arkasında ise ortasına halı serilmiş bir merdivenin ilk basamakları görülür. Dans ara sıra banço çalan bir adamın görüntüsüne kesme yapılarak devam ettirilir. Sekans kararına ile sona erer.
25. Bir kadın genel çekimde aynı merdivenden yukarı çıkıp gözden kaybolur
26. Kadın aynanın karşısında saçlarını taramaktadır. Ruj sürdükten sonra boynuna uzun bir kolye takar ve odadan dışarı çıkar.
27. Çerçevenin biri sağında diğeri solunda olmak üzere iki tane taş sütun gözükür. Kadın kameranın önünden çerçeveye girer ve iki sütunun arasında durur.
28. Ağaçların genel görüntüsünden sonra uçuşuma doğru çevrinme hareketiyle kıyıya çarpan dalgaların üst açıyla genel görüntüsü gösterilir.
29. Kıyıya vuran dalgaların yakın çekim görüntülerinden tilt up ile deniz gösterilir.
30. Sağa doğru çevrinme ile kumsalda sırtüstü yatan kadının genel çekimi yer alır. Kadın dizlerini kırıp indirmektedir.
31. Kadının ayaklarının diğeri tarafına yakın çekim kesme yapılır. Dizlerini yukarı aşağı sırayla kırarken ayaklarını da ileri geri kumun içinde hareket ettirmektedir.
32. Üst açıdan güneşin denizin üstünde bıraktığı parıltılar gösterilir. Kamera deniz üste gökyüzü alta gelene kadar yavaşça kendi ekseninde döner.
33. Suyun altında yüzen balıklar yakın çekim ile gösterilir. Farklı balık görüntüleri birbirlerinin üstüne biner.

34. Kameranın diyaframı açılarak ortaya çıkan dikey biçimde konumlanmış kübist özellikli bir heykel gösterilir. Heykel kendi çevresinde dönmeye başlar ve hızlanır. Dönerken gölgesi duvara yansımaktadır. Farklı heykel görüntüleri birbirinin üstüne bindirilerek gösterilir.
35. Soyut bir dekorun üzerinde sırayla koni, kare ve silindir şeklindeki değişik geometrik nesneler sırayla belirir. Yan yana gelip birbirlerinin üstüne binerek şatoya benzer bir görüntü oluştururlar.
36. Fonda birbirine noktalarla bağlanmış yedi farklı uzun çizgi görülür. Bir adam silüeti çerçevenin solundan bu fonun üstüne bindirilir ve çerçevenin sağına doğru yedi farklı zıplama şekli yaparak görüntüden çıkar.
37. Silindirler, koniler, üçgenler, oyun zarları ve kemanın salyangoz bölümü bir oda içerisinde dairesel biçimde dönüp çerçeveden çıkarlar. Sadece salyangoz ve oyun zarları kalır. Zarlar ortadan ikiye ayrılıp dönmeye devam ederek kaybolur.
38. Dijital tabeladan “Chaque soir à Magic-city” yazısının geçişi gösterilir.
39. Beyaz ışıklı siyah bir nesnenin dönüşü gösterilir.
40. Belirsiz ışıkların dönüşünden sonra daha parlak bir fonla bir önceki sekansta gösterilen siyah nesne yeniden gösterilir.
41. Uyumakta olan bir kadının yüzü yakın çekim gösterilir. Kadın yavaşça gözlerini açar ve kameraya bakar. Kararma ile sekans sona ererken dönen atlıkarıncaların ışıkları görülür.
42. Camdan yapılmış bir küp, etrafındaki aynalarla beraber döner. Bir süre sonra küp kaybolur. Aynalardan belli belirsiz ışıklar çıkmaktadır. Kararmayla diğer plana geçilir.
43. Kararma ile ışıklar bir önceki sekansta uyuyan kadının yüzüyle yer değiştirir. Gözleri kapalı olan kadın gözlerini açar ve kameraya gülümser.
44. Bir çiçeğin yakın çekim görüntüsüne geçilir ve erimeyle diğer çekime geçilir.
45. Kadının iki elini öne doğru bir masanın üstünde birleştirmiş kafası eğik bir şekilde yakın çekim görüntüsü verilir. Kadının gözleri kapalı ve düşüncelidir. Daha sonra gözlerini açar ve kameraya bakarak gülümser, bir şeyler söyleyecekmiş gibi dudaklarını oynatır.
46. Birtakım şekilsiz aynaların içinden geçen ışıkların belli belirsiz görüntüsü görülür.

47. Ekranda “LA RAISON DE CETTE EXTRAVAGANCE” yazısı çıkar.
48. Kamera üst açıdan bir arabayı çevrinme hareketi ile uzaktan takip eder. Araba durur, içinden bir adam iner.
49. Arabadan inen adam elinde bavulu ile bir eve doğru yürüyüp etrafına bakınır. Kamera adamın yöneldiği evin içindedir ve olaylar pencereden görülür.
50. Adam eve yürürken binanın dış yüzeyi dikey biçimde gösterilir. Kameranın konumu yüzünden çerçevenin sağından soluna teğet geçen adam binanın üstünde yürüyor gibi algılanır.
51. Bavulun açılışı ve içindeki elbise yakaları görülür. Bir el bu yakaları parçalar ve çerçevenin dışına atar.
52. Üst üste binmiş elbise yakalarının yakın görüntüsü verilir. Tek tek havalanıp çerçevenin üstünden kaybolurlar. Yakaların fırlatılma sahnesinin tersine doğru çekilmiş halidir.
53. Açık olan bavuldan tilt up ile bavulun yanında ayakta duran adama geçilir. Adam çok sıkıntılıdır. Kravatını gevşetir ve gözünü aynadan ayırmadan kendi elbise yakasını çıkartır. Bu esnada arkadaki pencereden siyah takım elbiseli bir adam gizlice arkası dönük bir biçimde içeri girer.
54. U harfine benzer bir biçim almış iki tane elbise yakasının kendi etrafında dönüşü gösterilir.
55. Kararma ile elbise yakalarından birinin yakın çekim dönüşü verilir. Yakaların dönüşleri hızlarıyla doğru orantılı olarak ayırt edilemez hale gelir. Dönüşler bir sürü elbise yakasının ortaya çıkmasıyla daha karışık hale gelir ve beyaz bir biçim alır.
56. İki biçimsiz şeklin yakın çekimde dönüşü görülür. Şekiller biçimsiz aynalara dönüşür.
57. İki beyaz biçim netleşir ve adamın gölgesi iki beyaz bölgeye dönüşür. İki bölge yayılarak bir bütünmüş gibi gözüktür. Aynaların parçalı görüntüsü dönüşleriyle devam eder.
58. Dönüş beyaz bir şerit halinde devam eder. Dönüş hızı arttıkça konumu ve şekli değişen birçok beyaz şerit ortaya çıkar.
59. Çerçevenin ortasında bulunan yuvarlak siyah bir kutunun etrafındaki dönen ışıklardan yansıyan görüntüler kutunun yüzeyinde görülür.

60. Siyah beyaz şekiller ritmik bir şekilde dönerler. Şekillerin arasında hareket eden bir elin gölgesi vardır.
61. Yatağa uzanmış kadının yüzü üst açıyla gösterilir. Kadının gözlerinde doğal olmayan bir ifade vardır.
62. Kadın kalkar kameraya bakar gözlerini açar ve gülümser. Bir önceki sekansta görülen gözlerin onun gözkapaklarına yapılan bir boya olduğu gösterilir. Kadın gözlerini kapatır ve tekrar yatağa uzanırken bir önceki boyanmış yüzü bu görüntünün üstüne bindirilir ve ekranda tek başına kalıncaya kadar dönmeye başlar.

EK-3 L'étoile De Mer Filminin Sahneleri

1. L'étoile De Mer yazısının ardından “une femme Alice Kiki Prin Un Homme Andre de la Riviere, Un autre homme Robert Desnos, Mise en scene et photographie Man Ray, Assistant operateur J.A Boiffard Paris 1928” yazıları jenerikte görülür.
2. Saydam yuvarlak bir cismin etrafında dönen denizyıldızı görülür.
3. “L'étoile de Mer, Poème de Robert Desnos, Tel Que L'a Vu Man Ray” yazısı ekranda yer alır.
4. Oval bir camdan kapı yakın çekimde açılır.
5. Paltolu bir kadın ve takım elbiseli bir adam kameraya doğru yan yana yürüyüş yapmaktadırlar.
6. İkinin ritmik bir şekilde yere basan ayakları yakın çekimde görülür. Ayakların hareketleri yavaşlatılmış çekimde gösterilirken kamera aniden tilt up ile yukarıya döner.
7. Kadın yakın çekim kameraya doğru yürürken adamı durdurur. Etrafına bakındıktan sonra ayağına eğilir. Adam da ona bakmaktadır. Çorabını düzelterken kadın ile kadının ayağına bakmakta olan adamın yüzü üst üste biner.
8. Ekranda “les dents des femmes sont des objets si charmants” yazar.
9. Kadın yakın çekimde çorabını yukarı doğru çeker ve eteğini düzeltir.
10. Ekranda bir önceki cümlemin devamı olan “qu'on ne devrait les voir qu'en rêve ou a l'instant de l'amour” yazar.
11. Yakın çekimde bir kapı açılır.
12. Kadın ile adam merdivenden yukarı çıkarlarken kadın trabzana paltosunu koyar.
13. Duvarın dibinde yatağın olduğu bir odaya çerçevenin sağından girip karşıdaki yatağa otururlar. Orta çekimde kadın elbisesini çıkarıp sandalyenin üzerine koyar. Sonra oturur, ayakkabılarını ve çoraplarını çıkarır.
14. Adamın onu izlerken yüzü kameraya dönük yakın çekim görüntüsü gösterilir.
15. Kadın ayağa kalkar ve kombinezonunu çıkarır.
16. Adamın ona bakarken yakın çekim görüntüsü gösterilir.

17. Yine orta ölçekli bir önceki kamera açısıyla kadın yatağa uzanır. Kollarını başının üzerine kaldırır, yatağa yerleşir. Adam ayağa kalkar. Kadın eliyle ona uzanır.
18. Ekranda “adieu” yazısı belirir.
19. Adam kadının uzattığı eli öpüp odadan dışarı çıkar.
20. Ekranda “si belle! Cybéle!” yazısı çıkar.
21. Adam merdivenlerden aşağı iner, kapıya yönelir ve kaybolur.
22. Daha önce açılan kapının kapanışı yakın çekimde gösterilir.
23. Ekranda “nous sommes a jamais perdus dans le désert de l’éternébre” yazar.
24. Kamera tilt down ile yavaşça uzun bir ev bacasının görüntüsünden boş bir sokağa geçer.
25. Bir kadın sokakta gazete satmaktadır. Elindeki gazeteyi rüzgara karşı sallandırır.
26. Bel planda kadın gösterilir.
27. “Qu’ elle est belle” yazısı ekranda görülür.
28. Tüm ekranı kaplayacak şekilde yakın çekim gazete gösterilir. Daha sonra gazete aşağı doğru iner ve onu tutan bir çift göz gösterilir. Çekim fade out ile biter.
29. Kadın yine dört sekans önceki konumunda gazete satmaktadır. Adam çerçevenin sağından görüntüye girerek kadının koluna girer ve kameranın pan hareketiyle yürümeye başlarlar. Bir varilin önünde dururlar. Kadın elindeki gazeteleri varilin içine atar.
30. Varil yakın çekim gösterilir. Varilin üzerinde bir kavanoz vardır. Görüntü kavanozu vurgulayacak biçimde fade out ile kapanır.
31. Genel çekimde kadın kavanozu alır. Birkaç adım geri gidip kadının elinde incelemeye başlarlar. Adam kavanozu eline alır.
32. Kadın ve adam ikili bel planda görüntülenir. Kadının arkası dönüktür ve adam avucunda kavanozu tutmaktadır. Kavanozun içindekinin denizyıldızı olduğu görülür. Fade out ile görüntü denizyıldızının üzerinde son bulur.
33. Adam ağzında sigara bir odada oturmuş ve sırtı kameraya dönük biçimde kavanozu karşıdaki ışığa yakın tutacak şekilde elinde çevirerek incelemektedir.
34. Ekranda “Apres Tout” yazar.
35. Suda yüzen büyük bir denizyıldızının kollarının hareketinin yakın çekim görüntüsü gösterilir.

36. Dönen gazetelerin yakın çekim bulanık görüntüsünden yerde rüzgardan savrulan görüntülerin takibine geçilir. Gazetelerin ardından koşan bir adamın ayakları gösterilir. Adam bunlardan birini yakalamayı başarır.
37. Gazeteyi elinde tutup bakan adamın yakın çekim bulanık görüntüsü gösterilir. Gazetenin üst tarafı ortadan biraz yırtılmıştır.
38. Gazetenin yakın çekim görüntüsünde üzerinde şöyle bir yazı vardır: “L’ENTREVUE-L” Mars. Varsovie publie le matin la reponse de M. ...maras a la derniere note de M. Zaleski qui etait en quelque sorte une mise en demeure. L’homme d’Etat lithuanien croit de voir, avant de s’executer, metre en...”
39. Gazeteyi buruşturan adam bel planda gösterilir.
40. Adam kadının kucağında yatmaktadır. Kadın adamın kafasını okşar. Görüntü bulanıktır.
41. Güneş ışığını yansıtan rayların tren hareket halindeyken görüntülerinden manzara görüntülerine geçilir. Manzara simetrik bir biçimde ekranın sağ tarafındayken bunu izleyen görüntüde sol taraftadır. Bir kadın silueti belirir ve pencerenin önünden öne doğru eğilir. Dışarıdan yapılan çekimle trenin üst tarafı tren hareket halindeyken gösterilir.
42. Römorkörlerin olduğu bir limanın genel görüntüsü. Çerçevenin kenarında bir adam sigara içmektedir.
43. Hareket eden bir gemiyle beraber ona doğru ilerleyen başka bir gemi üst açıyla gösterilir. Çerçevenin hemen sağındaki adamın kollarının görüntüsünden kameranın muhtemelen bir geminin üzerinde konumlandığı düşünülebilir.
44. Beyaz bir fon önündeki geminin siluet şeklindeki bacaları pan ile soldan sağa taranır.
45. Soldan sağa pan ile sisli bir havada binaların uzaktan genel görüntüsü yer alır.
46. Vazonun içindeki çiçeğin üstten yakın çekim gösterilişi fade out ile yerini “si les fleurs étaient en verre” yazısına bırakır
47. Çerçevenin ortasında irili ufaklı kavanozlar içinde gösterilen denizyıldızları vardır. Bunların etrafında sağa sola ve yukarıdan aşağıya doğru dönerek hareket eden oyuncağa benzer şekiller yer alır. Çerçevenin sol üst tarafında bir el bir kılıcı kınından çıkartıp tekrar yerine sokar. Bütün bu hareketler ritmik bir şekilde aynı anda gösterilir.

48. İki sekans önce gösterilen vazonun içindeki çiçek sekansı yinelenir ve yine yerini “si les fleurs étaient en verre” yazısına bırakır.
49. Elinde bir kutuyla yerde uzanan bir kadının üst açıyla çekilmiş bulanık görüntüsü. Kadın kutuyu yukarı kaldırıp inceler, arkasını dönüp tekrar eline alır ve fade out ile diğer sahneye geçilir.
50. Bir duvarın köşesine yerleştirildiği düşünülen masa üzerine serilmiş bir gazetenin üzerinde denizyıldızı, iki tane muz, bir şişe şarap ve ortada bir bardak şarap görülür. Muzlardan bir tanesi açılmış ve yarısı yenmiştir. Görüntü başta bulanıkken sonradan netleşir.
51. Yatakta uzanan kadının yorganını kaldırıp yataktan kalkışı yine bulanık bir şekilde gösterilir. Kamera tilt down ile kadının sol ayağını yerde açık bir şekilde duran büyük bir kitaba bastığını gösterir.
52. Fade in ile açılan görüntü bu sefer nettir ve ayağın bastığı kitabın yanında bir de denizyıldızı durmaktadır.
53. Kadının ilk sekansta adamla yürüdüğü yolda bu sefer yalnız yürüdüğü görülür.
54. Ekranda “belle, belle comme une fleur de verre” yazar. Bunun üstüne ekranın tam ortasında siyah bir fon üstünde duran denizyıldızının görüntüsü bindirilir.
55. Adam solda kadın sağda olmak üzere ikisinin karşılıklı bel çekimi gösterilir. Adam kadının omzuna elini atar. Kadın yüzündeki maskeyi çıkarmaya başlar.
56. Kadının maskeyi kameraya doğru çıkartması yakın çekim ile gösterilir.
57. Çerçeveyi kaplayan yakın çekim maske görüntüsünün üzerinde ‘belle comme une fleur de chair’ yazısı okunur.
58. Adam karşısında duran denizyıldızlı kavanozun karşısında ellerini incelemektedir. Sonra ellere yakın çekim yapılır. Adam avuçlarını kameraya doğru açarak avuçlarına çizilmiş şekilleri gösterir. Avuçtaki doğal çizgilerin üzerinden kalemle geçilmiş gibidir.
59. Ekranda “Il faut battre les morts quand ils sont froids” yazısı çıkar.
60. On birinci sekansta yakın çekimde açılan kapı yeniden açılır daha sonra kapanır.
61. Kadın aynı merdivenlerden yukarı doğru çıkar. Bu sefer görüntü çok bulanıktır.
62. Kadın karşı çekimle yukarıya doğru çıkarken elinde bir bıçak vardır. Eli havada bıçak yere doğru bakmaktadır.

63. Kadın merdivenleri çıkarken tilt down ile basamağın köşesindeki denizyıldızı gösterilir.
64. Kadın merdivenler bitince durur. Biraz daha yaklaşınca yüzü çerçevenin içine girer. Elindeki bıçak parlamaktadır.
65. Bıçak tutan elin yakın çekim görüntüsünün üzerine denizyıldızının görüntüsü bindirilir.
66. Ekranda “Les Murs De La Santé” anlamına gelen bir yazı belirir.
67. Bir yer görüntüsünden tilt up ile duvarlar gösterilir. Duvarlardan gökyüzüne geçilir. Gökyüzünden renk değişerek havada yıldızların ve kuyruklu yıldızın kaydığı gece görüntüsüne geçilir.
68. Ekranda “et si tu trouves sur cette tere une femme a l’amour sincère...” yazısı çıkar.
69. Ağacın kapattığı parıltılı bir deniz görüntüsünden; güneşin yansıdığı denizde yüzen bir çiçeğin görüntüsüne yakın çekim yapılır.
70. Alevlerin arasından bel plan ile kadının görüntüsü yer alır.
71. Ekranda “belle comme une fleur de feu” yazar. Yazı karakteri filmdeki diğer arayazılardan değişiktir.
72. Eski bir savaşçı kılığına girmiş kadın sol eli kalçasında sağ eliyle mızrağa benzer bir cismi tutmakta kibirli bir ifadeyle çerçevenin sağına doğru bakmaktadır.
73. Parlayan alevlerin görüntüsü gösterilir.
74. Kamera boş bir sokak görüntüsünden tilt up ile bir evin bacasının uzunluğu boyunca yükselir.
75. Ekranda ‘le soleil, un pied a l’étrier, niche un rossignol dans un de crêpe’ yazar.
76. Kadın yatağa uzanmıştır.
77. Yatmakta olan kadının yakın çekim yüzüne geçilir. Bir eli alnında uyumaktadır. Ekran kararır.
78. İki sahne önce kadının uzanırken gösterildiği çekime geçilir. Bu sefer kadın çıplaktır.
79. Ekranda “vous ne révez pas.” yazar.
80. Kadın yolda tek başına yürümektedir. Çerçevenin sağından adam görüntüye girer. Aralarında konuşurlarken yine aynı yönden başka bir adam gelip ikisinin

arasına girer, kadını da alıp görüntüden çıkar. Adam arkalarından bakmaktadır. Fade out ile bakan adamın yüzüne yakın çekim yapılır. Kadını izlerken kafasını kameraya doğru döner.

81. Ekranda “qu’elle était belle” yazar.

82. Adam odasında önünde kavanoz içinde parlayan denizyıldızına doğru bakmaktadır. Fade out ile ekran denizyıldızının üstüne kapanır.

83. Ekranda “qu’elle est belle” yazar. Daha sonra denizyıldızı gösterilir.

84. Kadın, üzerinde “belle” yani “güzel” yazan, saydam bir aynanın ardından kibirli bir ifadeyle kameraya bakmaktadır. Şok edici bir biçimde ayna kırılır. Kadın eğilerek ellerini kulaklarına götürür. Sonra tekrar kameraya doğru bakar. Camdan yapılmış oval biçimindeki kapı kapanır.

EK-4 Les Mystères du château de Dè Filminin Sahneleri

1. Jenerikte Les Mystères du château de Dè 1929 yazısının ardından “Comment deux voyageurs arriverent a Saint-bernard, et ce qu’ils virent dans les ruines d’un vieux château, au-dessus desquelles s’élève un autre château, de Notre époque, Les Voyageurs: Man Ray, J.-A. Boiffard” yazar.
2. Karanlıkta yan yana görülen iki küçük ışık gittikçe büyüyerek yaklaşır.
3. Ekranda “un coup de dés jamais n’abolira le hasard” yazısı belirir.
4. Yakın çekimde tahtadan yapılmış bir el bir başka elin avucuna iki tane zar bırakır. Zarlardan birinin üstünde bir diğerinde altı sayısı görülür.
5. Genel planda bir şehrin görüntüsü beş aşamada gösterilir. Her defasında alana biraz daha yakınlaşılır. Son çekimde bir bina gösterilir.
6. Ekranda “loin de là, â paris” yazısı belirir.
7. Bir barın içinde yüzlerine çorap geçirmiş iki adam karşılıklı zar atarken gösterilir.
8. Ekranda “on part?” yazar.
9. Ekranın solundaki adam başını sağa sola sallar.
10. Ekranda “on ne part pas” yazar.
11. İki adamın yeniden zar atarlar.
12. Ekranda “on part” yazısı belirir.
13. Gitmek üzere ayağa kalkıp çerçeveden çıkarlar. Kapıdan arabaya doğru giderler. Arabaya binişleri gösterilir.
14. Ekranda “ou allons-nous?” yazısı belirir.
15. Arabanın ön camını açıp kapatırlar. Cam güneşte parlar.
16. Hareket eden arabanın dıştan genel görüntüsü gösterilir ve araba çerçeveden çıkar.
17. Ekranda “Les Portes de Paris s’ouvrent sur l’inconnu..” yazar.
18. Şehrin içinden giden arabanın pan ile takip edilmiş genel görüntüsü verilir. Köşede bir sokak satıcısı vardır.
19. Arabanın camından büyük beton blokları görülür.
20. Ekranda “...a toute vitesse, par mots et par vaux, a travers la france” yazar.
21. Araba çerçevenin solundan gelir ve kameranın önünden geçerek devam eder. Şehir kar altındadır.

22. Soldan geçilen bir trenin görüntüsü gösterilir.
23. Şehrin çorak kısmı görülür.
24. Arabanın önündeki yolun araba hareket halindeyken çekilen görüntüsü gösterilir.
25. Uzun bacalar ve elektrik hatları gösterilir.
26. Arabanın içinden dağın tepesindeki şato kalıntıları görülür.
27. Arabanın hareket halindeyken önünde yer alan yolun çekimi. Yolun her iki tarafında sıra sıra ağaçlar vardır.
28. Arabanın üzerinden geçtiği köprü genel çekimde gösterilir.
29. Yolun kenarındaki çorak ağaçlar genel çekimde görülür.
30. İçinden geçtikleri bir köyün sıra sıra evlerinin görüntüleri gösterilir.
31. Yolda arabanın önündeki kamyonun görüntüleri gösterilir.
32. Arabanın gittiği yokuş gösterilir.
33. Yoldaki okun üzerinde yer alan “Noailles St. Bernard, Propriete et Chemin Prive” yazısı ani biçimde karşımıza çıkar. Kamera ağaçları göstermeye devam eder.
34. Arabanın çerçevenin soluna doğru keskin bir virajı alışı gösterilir. Kamera arabanın önünde konumlanmıştır. Daha sonra kamera güneşe doğrultularak, yoldaki çitlere döndürülür.
35. Araba kaleye girerken, tepedeki kalıntıları göstermek için kamera yukarıya ve ardından çalılığı göstermek için aşağı doğrultulur.
36. Kamera sonunda heykel bulunan bir duvarı takip eder.
37. Heykel ayaklarından başlayarak yukarı doğru yakın çekimde görüntülenir.
38. Heykelin yine tilt down hareketiyle bu sefer daha yakın çekimde görüntüleri yer alır.
39. Heykelin diğer taraflarının yine çok yakın çekimle tilt down hareketiyle görüntüleri yer alır.
40. Ekranda “prestigieux, comme marque par le sceau d’un etrange destin, un château” yazar.
41. Kamera kendi eksenini çevresinde çevrinme hareketiyle bir evi ve çevresini görüntüler.

42. Bahçeyi çevreleyen duvar kameranın kendi ekseni çevrinme hareketiyle gösterilir. Duvar düzenli aralıklarla içi boş dikdörtgenlerden oluşmaktadır.
43. Masanın üzerinde duran yerküreye benzer küçük bir alet yakın çekimde gösterilir.
44. Binanın üstündeki rüzgarlıktan aşağı yapılan tilt down hareketiyle binanın duvarları eğik bir biçimde görüntülenir. Sonra kamera sola doğru pan yapar ve bahçe üst açıdan genel görülür.
45. Duvarlar kameranın pan hareketiyle yakın çekimde görüntülenir. Duvarın üzerinde uzun dikdörtgen bir boşluk gösterilir.
46. Ekranda “etoile du jour” yazar.
47. Kamera simetrik biçimde bölünmüş bir kapıyı yakın çekim tilt up hareketiyle tarayarak kağıttan yapılmış gibi gözüken değişik bir yıldızı gösterir.
48. Kapının uzaktan genel görüntüsü gösterilir.
49. Kamera bir koridordan yere yakın bir biçimde ilerleyerek bir odayı gösterir. Odanın tavanı ve çevresi sağa sola çevrinmelerle gösterilir. Odanın tavanı içeriye güneş ışığının girmesini sağlayacak şekilde camdan ve dikdörtgen şekillerden oluşmuştur. Odanın içinde koltuklar masalar ve piyano vardır.
50. Ekranda “l’intrus” yazar.
51. Odanın içinde yer alan lavabonun kapakları otomatik açılır ve musluklar ortaya çıkar.
52. Kağıttan yapılmış bir kadın heykelinin genel görüntüsü. Kadının elinde ışığı yansıtan metal yuvarlak bir cisim vardır.
53. Odanın içinde kamera çevrinme hareketiyle işlemeli bir pencereyi gösterir.
54. Kamera tilt up ile evin içindeki merdivenin yanındaki duvarda yer alan saatleri ve garip aletleri gösterir.
55. Merdiven hareketli kamerayla takip edilir ve merdivenin sonunda bulunan yine kübist özellikler gösteren bir kapı gösterilir. Daha sonra sağa doğru çevrinme ile diğer çekime geçilir.
56. Evin içindeki başka bir oda gösterilir.
57. Karanlık merdivenlerden hareketli kamerayla aşağıya doğru inilir. Merdivenlerin sonunda bir ping pong masası görülmektedir.

58. Ekranda “personne” yazar.
59. Kamera yere yakın bir biçimde koltuklara doğru yaklaşır ve yaklaştığında sola çevrinme ile yoluna devam eder.
60. Ekranda “personne” yazar.
61. Perdeleri kapalı başka bir oda gösterilir. Kamera parlak güneş ışığı altında masa üzerinde duran Afrika heykeline odaklanır.
62. Ekranda “personne, personne!” yazar.
63. Kamera odanın ortasından koltuğun arkasını oradan da şömineyi ve üstündeki büyük aynayı gösterir.
64. Ekranda “les secrets de la peinture” yazar.
65. Ekranı kaplayan arka tarafları çevrilmiş resimlerin oluşturduğu kapılar arka arkaya on defa açılır. Son iki kapının açılışı diğerlerinden farklılık gösterir. Sonunda bir odayla karşılaşılır.
66. Ekranda “c’est alors que retentit, pour la premiere fois, dans ces salles, cette question, cette humaine question: ou sommes-nous?” yazar.
67. Kamera yere yakın bir biçimde kapıya doğru ilerler.
68. Ekranda “Allons-nous-en, sortons.” Yazar.
69. Bahçenin duvarları kamera döndürülerek gösterilir.
70. Ekranda “Ainsi vint la nuit” yazar.
71. Kamera dışarıda batan güneşi gösterir.
72. Ekranda “mais quand parut le matin” yazar.
73. Şehrin gündüz görüntüsü gösterilir.
74. Ekranda “insolites, dans un coin oublie” yazar.
75. Dört kişi yarım daire oluşturacak şekilde üzerindeki beyaz cübbeye benzer kıyafetlerle yere uzanmışlardır ve iki tane büyük zarı sırayla atmaktadırlar. Yüzlerinde çorap vardır.
76. Ekranda “un coup de des...” yazar.
77. Bir önceki zar atma sahnesinin kısa bir görüntüsü yeniden verilir.
78. Ekranda “...jamais n’abolira...” yazar.
79. Bir önceki zar atma sahnesinin devamı gösterilir.
80. Ekranda büyük harflerle “...LE HASARD” yazısı çıkar. Le hasard kelime anlamı olarak başlı başına şans anlamına gelse de hasard ortaçağda oynanan bir

çeşit zar oyunu anlamına da gelmektedir. O yüzden Man Ray'in bu cümleyi ne anlamda kullandığı belirsizdir.

81. Zar oynayan dört kişi üzerindeki beyaz kıyafetleri çıkartırlar ve mayolarıyla odayı terk ederler.
82. Kamera yerde bırakılan beyaz kıyafetleri ve önündeki zarları yakın çekim gösterir.
83. Ekranda “existe-t-il des fantomes d'action?...des fantomes de nos actions passees? les minutes vecues ne laissent-elles pas de traces concretes dans l'air et sur la terre?” yazısı çıkar.
84. Üst genel çekimle içinde havuz bulunan bir oda gösterilir. Zar oynayanlar karşı taraftan havuz boyunca koşup geri dönerler. Kamera onları takip eder. Üçü suya atlar dördüncüsü havuzun kenarında bulunan ipe tırmanır. Filmin çekim hızının koşma sahnelerinde arttığı görülür.
85. Kamera atlayan ve suda kaybolan yüzücünün arkadan görüntüsünü gösterir.
86. Atlamaya hazırlanan diğer yüzücünün bacaklarının yakın görüntüsü gösterilir.
87. Sığ suda elleri üzerinde duran adam genel planda gösterilir.
88. Bir önceki çekimde atlamaya hazırlanan adamın yine bacaklarının yakın görüntüsü tekrar edilir.
89. Havuzun yukarıdan görüntüsü gösterilir. Bir adam gerinerek atlama tahtasından havuza atlar.
90. Adam suya atlayınca diğeri ipe tırmanmaya devam eder. Daha sonra havuzun genel görüntüsü gösterilir. Üç kişi suda yüzerken dördüncü su üzerindeki salıncakta sallanmaktadır. Kamera bu dörtlü grubu sağa sola çevrinmelerle takip eder.
91. Kadının suya dalarken yakın görüntüsü gösterilir.
92. Ekranda “la femme...la jongleuse.” yazısı çıkar.
93. Kadın suyun üzerinde yüzü suya bakacak şekilde elindeki topları suyun yüzeyinde çevirmektedir.
94. “Eve sous-marine” yazar.
95. Kadının ellerinde dambıl vardır. Yukarıya kaldırıp bırakmaktadır.
96. Kadının yüzü suda, kafası suyun dışındayken saç fırçasıyla saçlarını taramaktadır. Diğer elinde de tarak vardır.

97. Kadın suyun içindeki hortumla yakın planda oynamaya başlar.
98. Ekranda “Les deites des eaux vives laissent couler leurs cheveux” yazısı çıkar.
99. Kadın yüzerek havuzdan çıkar.
100. Ekranda “piscinema” yazar.
101. Havuza atlayan kadının tersten çekilmiş görüntüleri görüntülenir.
102. Havuzu çevreleyen duvar gösterilir. Duvarda hareket eden suyun yansıttığı ışık dalgaları sağa ve sola çevrinme ile yakın planda yer alır.
103. Ekranda “Mane-Thecel-Phares” yazısı çıkar.
104. Odanın tavanındaki gölgeler yan yana oturan üç tane maymuna benzemektedir.
105. Ekranda “Regrettez-vous le temps ou le ciel sur la tere marchait et respirait dans un peuple de dieux ou venus astarte, fille de l’onde amere...?” yazısı çıkar.
106. Havuzdan çıkan insanlar kameraya doğru tek sıra halinde yürüyüp çerçevenin solundan dışarıya çıkarlar.
107. Ekranda “minerve casquee” yazar.
108. Duvarda asılı duran metal bir alet tilt down ile görüntülenir. Kamera ters çevrilince bu metal aleti oturmakta olan bir adamın tuttuğu anlaşılır.
109. Bahçenin genel görüntüsüyle birlikte kameraya doğru hızlanan irili ufaklı toplar çerçeveden çıkar.
110. Yuvarlanan halterlerin üzerine mayolu bir adamın elleri yukarıda tersinden koşması bindirilir.
111. Adam kameradan uzaklaşan ve geri gelen bir tekerleğin içinde cambazlık yapmaktadır.
112. Mayolu adam bu sefer kameraya doğru koşar.
113. Dört kişi çerçeveye girerek kameranin odak noktasında duran sıçrama barlarına tırmanarak arkalarını dönerek poz verirler. Daha sonra görüntüden aniden yokolurlar.
114. Dört kişi daire biçiminde yere bağdaş kurup oturur. Birbirlerine sırayla ellerindeki topu atmaktadırlar. Görüntüyü seçmeyi zorlaştıran çapraz çizgiler vardır. Daha sonra üç kişinin ayağa kalkarak topu elleri yukarıya bakacak biçimde havada çevirmeleri gösterilir. Bunların yanında ise ters takla atacak biçimde elleri yere değen iki kişi daha vardır. Daha sonra amuda kalkmış bir

- adamın yakın çekim görüntüsüne geçilir. Havuza atlamaya hazır bir biçimde hareketsiz duran dört kişi sağa ve sola çevrinmelerle gösterilir.
115. Ekranda “Passe, il faut que tu suives cette belle ombre que tu veux” yazar.
116. Ara yoldan havuzun görüntüsü gösterilir. Yüzücüler, tek sıra halinde kapıdan gelirler, ilerleyip kamerayı geçerler. Yüzlerinde maske vardır.
117. Yüzücüler çerçeveye soldan yuvarlanarak gelirler ve sağa sola dönerler. Yan yana uyurlarken yavaşça görüntüden kaybolurlar.
118. Ekranda “O! Sommeil, o! Soleil, ma vie sera soumise a tes lois, et je fermerai les yeux quand tu disparaitras.” yazısı çıkar.
119. Bahçe duvarı alt açıdan gösterilir. Sonra kamera sağa doğru çevrinir.
120. Ekranda “belle etoile d’amour, belle etoile d’ivresse...” yazısı yazar.
121. Yer yakın çekim gösterildikten sonra kamera sağa çevrinme yapar. Kağıttan yıldız gelince durur ve çevrinmeye yeniden devam eder. Bahçe duvarı görülür ve pencerede durulur.
122. Ekranda “alors, deux voyageurs arriverent dans ces lieux.” cümlesi görülür.
123. Eve uzanan bir yolun karşısından gelen biri adam diğeri kadın iki kişi genel planda görülür. Kameraya yaklaşıp geçtiklerinde yüzlerinde çorap olduğu seçilir.
124. Ekranda “qui monterent sur mes terrasses.” yazısı çıkar.
125. Kamera bahçenin zemininden yukarı doğru kalkarak yeniden bahçe duvarlarını çevrinme ile gösterir.
126. Ekranda “deux voyageurs qui chercherent...” yazısı çıkar.
127. Sol taraftan yoldan, çevrelerine bakınarak gelen kadın ve adamın bahçedeki görüntüsü gösterilir. Çimene doğru yürüdükçe, kamera da onları takip etmektedir. Yerdeki iki büyük zarı görüp dururlar.
128. Ekranda “deux voyageurs qui resterent?” yazısı görülür.
129. Adam zarlara ayağıyla ittirir.
130. Ekranda “deux voyageurs qui ne resterent pas?” yazısı çıkar.
131. Kadın diğeri zara ayağıyla vurur ve elleriyle adama birşey anlatıyor gibidir.
132. Ekranda “deux voyageurs qui resterent?” yazısı görülür.
133. Kameranin takibiyle sola doğru yürürler ve çerçeveden çıkarlar.
134. Ekranda “mais quand vint la seconde nuit...” yazısı çıkar.

135. Çatının üzerinden evin ve alanın görüntüsü gösterilir.
136. Sol tarafta kadının heykelinin olduğu çatı üzerinden sağ taraftan kadın ve adam gelir. Mantolarını, şapkalarını ve ayakkabılarını çıkarırlar, üzerlerinde sadece mayoları kalır. Birbirlerinin kollarını tutup garip hareketlerle birbirlerine doğru birkaç adım atarlar. Son olarak adam kadını kavrar, kadın tek dizinin üzerinde geriye yaslanır. Bu son kare teknik bir efektle negatifine benzer bir görüntüye dönüşür.
137. Ekranda "...qui resterent" yazar.
138. Bahçenin görüntüsü tepeden üst açıyla gösterilir. Kamera kendi çevresinde döner.
139. Kamera karanlıktan bahçenin duvarlarındaki dikdörtgene kadar yaklaşır. Şehir geniş planda gösterilir. Daha sonra duvarın siyah tarafında sağa çevrinme yapılır. Dördüncü sahnede gösterilen tahtadan elin diğer elin avucuna zar bırakması daha karartılmış bir biçimde gösterilir. El zarları yere bırakır. El tekrar yakın çekimde avuçlar kameraya dönük biçimde gösterilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, Nilgün. **Sessiz Sinema**. Ankara: De Ki Yayınları, 2006.

Alexandrian, Sarane. **Surrealist Art**. New York: Thames & Hudson, 2004.

Alighieri, Dante, **İlahi Komedya Cehennem**. Üçüncü Basım. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2000.

Barr, Alfred H. **Fantastic Art, Dada, Surrealism**. Second Edition. New York: Arno Press, 1968.

Batur, Enis. **Modernizmin Serüveni**. İstanbul: Okuyanlar Yayınları, 2007.

Baudelaire, Charles. **Modern Hayatın Ressamı**. Dördüncü Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Beksaç, Engin. **Avrupa Sanatına Giriş**. Üçüncü Basım. İstanbul: Engin Yayıncılık, 2000.

Benjamin, Walter. **Pasajlar**. Dördüncü Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Berger, John. **Görme Biçimleri**. Onuncu Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Berk, İlhan. **Gerçeküstücülük**. İstanbul: Varlık Yayınları, 2005.

Berman, Harold J. **Law and Revolution II**. USA: Harvard University Press, 2006.

Bigsby, C.W.E. **Dada and Surrealism**. London: Methuen&Co Ltd, 1972.

Brecht, Bertolt. **Tiyatro İçin Küçük Organon**. İkinci Baskı. İstanbul: Boyut Tiyatro

Yayınları, 2005.

Breton, André. **What is Surrealism**. London: Pluto Press, 1969.

_____. **Oeuvres Completes Volume 1**. Paris: Les Editions Gallimard, 1988.

_____. **Birinci Sürrealist Manifesto**. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2003.

Brooker, Peter. **A Glossary of Cultural Theory**. Second Edition. London: Oxford University Press, 2003.

Bürger, Peter. **Avangard Kuramı**. Dördüncü Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Camus, Albert. **Başkaldıran İnsan**. Dördüncü Basım. İstanbul: Can Yayınları, 2004.

Ceram, C.W. **Sinemanın Arkeolojisi**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.

Childs, Peter. **Modernism**. New York: Routledge, 2000.

Choucha, Nadia. **Surrealism and the Occult**. Rochester: Destiny Books, 1992.

Deho, Valerio. **Man Ray Women**. Merano: Damiani Editore, 2005.

Duplesis, Yvonne. **Gerçeküstücülük**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

Erinç, Sıtkı. **Resmin Eleştirisi Üzerine**. İstanbul: Hil Yayınları, 1995.

Finkelstein, Haim. **Surrealism and the Crisis of the Object**. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1979.

Foucault, Michel. **Özne ve İktidar**. İkinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Freud, Sigmund. **Metapsikoloji**. İstanbul: İdea Yayınevi, 2000.

_____. **Düşlerin Yorumu II**. Üçüncü Basım. İstanbul: Payel Yayınları, 2004.

_____. **Cinsellik Üzerine**. İstanbul: Payel Yayınları, 2006.

_____. **Sanat ve Edebiyat**. İstanbul: Payel Yayınevi, 1999.

_____. **Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri**. Dördüncü Basım. İstanbul: Payel Yayınevi, 2003.

Giddens, Anthony. **Modernliğin Sonuçları**. Üçüncü Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Giderer, Hakkı Engin. **Resmin Sonu**. İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2003.

Mundy, Jennifer. **Surrealism: Desire Unbound**. London: Tate Publishing, 2001.

Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü**. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.

_____. **Resimde Anlam Sorunu**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995.

Gould, Michael. **Surrealism and the cinema**. London: Tantivy Press, 1976.

Graf, Alexander ve Dietrich Scheunemann. **Avant-Garde Film**. Holland: Editions Rodopi BV, 2007.

Greenidge, Delano. **Man Ray:Paris Photographs 1920-34**. New York: Delano Greenidge Editions, 2001.

Habermas, Jurgen. **Postmodernizm**. İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994.

Hammond, Paul. **The Shadow and its Shadow**. London: British Film Institute, 1978.

Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**. Ankara: Deniz Kitabevi, 2006.

Hilav, Selahattin, Ergin Ertem ve Said Maden. **Gerçeküstücülük**. İstanbul: De Yayınevi, 1962.

Honan, Park. **Shakespeare: Bir Yaşam**. İkinci Basım. İstanbul: YKY Yayınları, 2001.

Hopkins, David. **Dada ve Gerçeküstücülük**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2006.

Huelsenbeck, Richard. **Dada Lives!** New York: Wittenborn Shultz Incorporation, 1951.

Jordan, Jim. **The Paintings of Arshile Gorky: A Critical Catalogue**. New York and London: New York University Press, 1982.

Kott, Jan. **Çağdaşımız Shakespeare**. İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1999.

Kovacs, Steven. **From Enchantment to Rage: the Story of Surrealist Cinema**. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1980.

Kuspit, Donald. **Sanatın Sonu**. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Kutlar, Onat. **Sinema Bir Şenliktir**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.

Kyrou, Ado. **Le Surrealisme au cinema**. Paris: Le Terrain Vague, 1985.

Leroy, Cathrin Klingsöhr. **Gerçeküstücülük**. İstanbul: Taschen ve Remzi Kitabevi Ortak Yayını, 2004.

Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.

Matthews J.H. **Languages of Surrealism**. Columbia: University of Missouri Press, 1986.

Monaco, James. **Bir Film Nasıl Okunur**. İkinci Basım. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2002.

Motherwell, Robert. **Dada Painters and Poets**. Second Edition. Cambridge, London Massachusetts: Harvard University Press, 2007.

Passeron, René. **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**. Dördüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.

Paz, Octavia. **Düşler Boyunca Yaratmak**. İstanbul: Can Yayınları, 1990.

Ray, Man. **Self Portrait**. Boston: Little, Brown and Company, 1963.

Richardson, Michael. **Surrealism and Cinema**. Oxford: Berg Publishers, 2006.

Schneede, Uwe M. **Surrealism**. New York: H.N. Abrams, 1974.

Shaughnessy, Robert. **Shakespeare Effect: A History of Twentieth-Century Performance**, USA: Gordonsville, 2002.

Sontag, Susan. **Fotoğraf Üstüne**. İkinci Basım. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1999.

Susan Rubin Suleiman, **Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde**, Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Thiher, Alan. **The Cinematic Muse Critical Studies in the History of French Cinema**. Columbia and London: University of Missouri Press, 1979.

Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**. On ikinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

Walz, Robin. **Pulp Surrealism**. Berkeley: University of California Press, 2000.

West, David. **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998.

Williams, Linda. **A Theory and Analysis of Surrealist Film**. Urbana: University of Illinois Press, 1981.

Wollen, Peter. **Sinemada Göstergeler ve Anlam**. İkinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Yılmaz, Mehmet. **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006.

Dergiler

Savaş, Hakan. “Gerçeküstü sinemada kara mizah ve Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği”, **Kurgu Dergisi**, Sayı:18, Temmuz 2001.

İnal, Tuğrul. “Gerçeküstücülük”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt no:XLII, Sayı:349, Ocak 1981.

Yumlu, Konca. “Sürrealist Sinema ve Luis Bunuel”, **Düşünceler Dergisi**, Sayı:9, 1996.

Tezler

Kılıç, Sibel. “**Türk Resminde Sürrealistler (1960 Sonrası)**” Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2005.

Üveyz, Asım Süreyya. “**Gerçeküstücü Akım ve Luis Bunuel Sineması.**” Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi SBE, 1995.

İnternet

<http://hwj.oxfordjournals.org/cgi/reprint/1999/48/151?maxtoshow=&HITS=25&hits=25&RESULTFORMAT=&fulltext=Stefanie+AND+Heraeus&searchid=1&FIRSTINDEX=0&sortspec=date&resourcetype=HWCIT>. (Erişim Tarihi: 3 Kasım 2008).

<http://www.jstor.org/pss/878783>. (Erişim Tarihi: 3 Kasım 2008)

<http://www.poemhunter.com/poem/beacons/> (Erişim Tarihi: 3 Kasım 2008).

<http://www.sensesofcinema.com/contents/07/44/film-theory-antonin-artaud.html> (Erişim Tarihi: 3 Kasım 2008).

<http://www.jstor.org/stable/774473?&Search=yes&term=ray&term=bonjour&term=monsieur&term=man&list=hide&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DBonjour%2BMonsieur%2BMan%2BRay%2B%26dc%3DAll%2BDisciplines&item=1&ttl=41&returnArticleService=showArticle> (Erişim Tarihi: 3 Kasım 2008).

<http://www.chestjournal.org/cgi/reprint/61/5/487> (Erişim Tarihi: 3 Kasım 2008).

http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/acrobat_files/Suleiman.pdf (Erişim Tarihi: 3 Kasım 2008).