

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANA BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ONUR ÜNLÜ FİMLERİNİN GERÇEKÜSTÜCÜ SİNEMA BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ

AYŞE BURHAN AYTEKİN

(2502060290)

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. GÜLİN TEREK ÜNAL

İSTANBUL, 2013



Y Ü K S E K L İ S A N S
T E Z O N A Y I

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Ayşe AYTEKİN

Numarası : 2501090932

Anabilim/Bilim Dalı : Radyo TV Sinema

Tez Savunma Tarihi: 27.09.2013

Danışman : Doç.Dr.Gülin TEREK ÜNAL

Tez Savunma Saati :10.00

Tez Başlığı :Onur Ünlü Filmlerinin Gerçeküstücü Sinema Bağlamında İncelenmesi.

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ.DR.ERGÜN YOLCU		Kabul
2-DOÇ.DR.GÜVEN BÜYÜKBAYKAL		Kabul
3-DOÇ.DR.GÜLİN TEREK ÜNAL		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ.DR.CEYHAN KANDEMİR		
2-YRD.DOÇ.DR.ONUR AKYOL		

ONUR ÜNLÜ FİMLERİNİN GERÇEKÜSTÜCÜ SİNEMA BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

AYŞE BURHAN AYTEKİN

ÖZ

Türk Sineması son yıllarda yükselen bir ivme kazanmıştır. Birçok yeni yönetmen, farklı ve özgün eserler üretmiş ve üretmektedir. Bu üretimler içerisinde Onur Ünlü filmleri de yapısı ve içerikleri ile farklı bir yerde durmaktadır. Gerçeküstücü bir sinemacı olarak ifade edilen Onur Ünlü, kendine has üslubu ile Türk Sineması'nda daha önce örnekleri verilmemiş bir tarzı benimsemiştir.

Bu çalışmada, Onur Ünlü filmleri gerçeküstücü bir anlayışla incelenmekte ve yönetmenin filmlerinin ayrışmasına neden olan gerçeküstücü öğeler üzerinde durulmaktadır.

Gerçeküstücü sanat anlayışının tanımlanması ve tarihsel süreçteki gelişiminin açıklanmasının ardından Onur ünlü filmleri, gerçeküstücü özellikler bağlamında incelenmiştir.

ANALYSIS OF ONUR ÜNLÜ'S FILMS IN A SURREALLISTIC CINEMA CONTEXT

AYŞE BURHAN AYTEKİN

ABSTRACT

Turkish cinematography has gained acceleration at the last years. Many new directors have produced and are still producing different and genuine works. Within these works, movies of Onur Ünlü stand in a different place with their structure and content. Onur Ünlü who is accepted as a surrealist moviemaker, with his distinctive style, adopted a way of which examples haven't been produced before.

In this study movies of Onur Ünlü are examined in a surrealist way of understanding and stated the surrealistic materials that caused director's movies to separate.

After defining the surrealist sense of art and explaining its improvement within the history, movies of Onur Ünlü are examined in the context of surrealist materials.

ÖNSÖZ

Lisans eğitimimle kazandığım kelimeler yüksek lisans dersleri sonrasında cümlelere dönüştü. Bu tez o cümlelerle yazıldı. İlim deryasından bir yudum içip lezzetine varan ve müptelası olan bir mecnun olarak görüyorum kendimi. Yüksek lisans bana ilmi aramanın ve dahi bulup hep yeniden aramanın hazzını yaşattı. Bir ömür bu heyecanın süreceğini umut ediyorum. Sadece bu kazanım bile benim için paha biçilmez. Bu çerçevede edindiğim bakış açısı da sinemaya olan yaklaşımı değiştirdi. Seyretmenin ötesinde anlamak ve anlamlandırmak... Çatık kaşlı değil muzip bir beyaz perde algısı... Deneylere açık, sınırları zorlayan cesur ve inançlı yönetmenlerin filmleri beni cezpt etti. Onur Ünlü bu yolun sonundaki isim oldu benim için. İncelemeler sırasında sürecin doğurduğu sıkıntı kaçınılmazdı ama filmlerin verdiği keyif rahatlatıcıydı şüphesiz. Bunun için bile ne kadar teşekkür etsem azdır Onur Ünlü'ye. İncelenmeye değer bir isimdi bana nasip oldu.

Gerçeküstücülük ise yeni bir dünya vaadidir bana göre. İdeoloji olma iddiasında olmayan fantazyaya olmayı daha değerli bulan ama "idea"ları değiştiren bir akım. Türkiye'de Gerçeküstücü gözlükle sinemaya bakınca Onur Ünlü'yü gördüm. Tezimde yolları kesişti. Elinizdeki satırlarda birlikte yürümeye devam ettiler. Kâğıda dökülenler eksik ya da hatalıysa bunun nedeni benim bilgi dağarcığımın darlığıdır şüphesiz.

Tez çalışmamada bilgi ve tecrübesini benimle paylaşan, bana evinin kapılarını açan, nitelikli bir eser vermem için beni yüreklendiren tez danışmanım, hocam Doç. Dr. Gülin Terek Ünal'a, değerli hocalarım Doç. Dr. Ergün Yolcu'ya, Doç. Dr. Güven Büyükbaykal'a ve Doç. Dr. Ceyhan Kandemir'e teşekkürü bir borç bilirim.

Akademik çalışmaların maddi külfeti aşıkard. İlim tahsil etmenin önemi ise çoğu zaman "sözde" kalıyor. Bu hususta kayda değer çabalar sarf eden ve araştırmacılara kaynak sağlayan kurumlar da yok değil. İhtiyaç duyduğum

kaynakları evimin rahatlığında okuyabilmeme imkân veren Türkiye Milli Kültür Vakfı'na ve Çamlıca Kültür ve Yardım Vakfı'na m te ekkirim.

Atmosferimi değiştiren ve Süleymaniye'nin eteklerinde nefes almamı sağlayan Kültür Ocağı Vakfı'nın hayatımdaki yeri tartışılmaz. Bundan sonra da öyle olacak.

Uzakları yakın eden annem, beni uçurumun kenarında durdurmaktı geli in. İyi ki varsın. Ablamın ve karde lerimin dualarının karşılık buluşudur belki de bu tezin biti i.

Tez çalışmam başta planladığımdan uzun sürdü ve zaman zaman benim için bir sabır testine dönüştü. Bu sınavı benimle birlikte veren, vazgeçmeye meylettiğimde dahi bana olan inancını yitirmeyen ve beni motive eden; göremediğimi gören ve bana gösteren güler yüzlü e im, varlığının   kr n  eda etmekten acizim.

Meleğim, Alp Tuğram, sen olmasaydın her şey çok daha kolay olurdu şüphesiz ama hiçbir şey bu kadar güzel ve anlamlı olmazdı. Dileğim, bu çalışmanın bir gün evinin devasa kütüphanesinin raflarında yer alması ve zaman zaman bu satırları okuman. G l   n ve uçuşun daim olsun.

Elimden geleni yaptım. Geli erek bu çalışmayı daha da geliştirmek ümidiyle...

Ay e BURHAN AYTEK N

 stanbul, 2013

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMA LİSTESİ.....	x

GİRİŞ.....	1
------------	---

1. Bir Sanat Akımı Olarak Gerçeküstücülük (Sürrealizm).....	3
---	---

1.1. Sanat ve Toplum	3
1.2. Fransız Devrimi Sonrasında Sanatta Akımlar Dönemi	6
1.3. Gerçeküstücülüğe Giden Yolda Modern Sanat Hareketleri ...	10
1.3.1. Dışavurumculuk.....	10
1.3.2. Dadaizm	12
1.3.3. Gerçeküstücülük (Sürrealizm)	13

2. Sinemada Gerçeküstücülük	24
-----------------------------------	----

2.1. Gerçeküstücü Sinema ve Luis Bunuel Filmleri..	24
--	----

3. Onur Ünlü Sinemasında Gerçeküstücülük	40
--	----

3.1. Onur Ünlü.....	40
3.2. Onur Ünlü'nün Filmografisi.....	42
3.3. Film İncelemeleri.....	43
3.3.1. Polis	43
3.3.1.1. Filmin Öyküsü	44

3.3.1.2.	Karakterler.....	45
3.3.1.3.	Filmin Evreni	46
3.3.1.4.	Düşler Şiddet ve Ölüm.....	47
3.3.1.5.	Kara Mizah	50
3.3.1.6.	Dini Söylemler	51
3.3.1.7.	Sistem-Statüko Eleştirisi	53
3.3.1.8.	Devamlılığı Bozan Parçalar	54
3.3.2.	Güneşin Oğlu	56
3.3.2.1.	Filmin Öyküsü	57
3.3.2.2.	Karakterler.....	58
3.3.2.3.	Filmin Evreni	59
3.3.2.4.	Düşler Şiddet ve Ölüm.....	60
3.3.2.5.	Kara Mizah	63
3.3.2.6.	Dini Söylemler	65
3.3.2.7.	Sistem-Statüko Eleştirisi.....	66
3.3.2.8.	Devamlılığı Bozan Parçalar	66
3.3.3.	Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi.....	68
3.3.3.1.	Filmin Öyküsü	69
3.3.3.2.	Karakterler.....	70
3.3.3.3.	Filmin Evreni	72
3.3.3.4.	Düşler Şiddet ve Ölüm.....	73
3.3.3.5.	Kara Mizah	76
3.3.3.6.	Dini Söylemler	77
3.3.3.7.	Sistem-Statüko Eleştirisi.....	80

3.3.4. Beş Şehir.....	87
3.3.4.1. Filmin Öyküsü	88
3.3.4.2. Karakterler.....	88
3.3.4.3. Filmin Evreni	90
3.3.4.4. Düşler Şiddet ve Ölüm.....	90
3.3.4.5. Kara Mizah	96
3.3.4.6. Dini Söylemler	97
3.3.4.7. Sistem-Statüko Eleştirisi	97
 SONUÇ	 101
KAYNAKÇA.....	105

KISALTMA LİSTESİ

CT	: Celal Tan
CTVAAA	: Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi
FŞ	: Fikri Şemsiğil
MR	: Musa Rami
vd	: ve diğerleri

GİRİŞ

2000 sonrası sinema yapıtlarına bakıldığında, ana akım ürünler verilmekle birlikte, Türk Sineması'nın yönetmen sinemasına doğru evrildiğini söylemek mümkündür. Türkiye'de, sinema ve yönetmen sineması üzerine yapılan incelemeler Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim gibi realist olarak tanımlanabilecek yönetmenleri kapsamaktadır. Onur Ünlü filmleri ise daha çok ana akım sinema yapıtları başlığı altında değerlendirilmektedir. Ancak bu filmler incelendiğinde gerek öykü gerekse film dili bakımından popüler kültür ürünü olmaktan uzak eserlerle karşılaşılır. Ayrıca filmlerde yer alan gerçeküstücü öğeler de Türk Sineması'nda görmeye alışık olunmayan bir yapıdır. Tüm bu bilgiler ışığında daha önce üzerinde çalışılmamış bir isim olan Onur Ünlü incelenerek, yönetmenin kendine has sinema dilindeki gerçeküstücü yönleri anlamak hedeflenmektedir. Yönetmenliğin yanı sıra senarist ve yapımcı kimliği de olan yaptığı işi "film yapmak" olarak tanımlayan Onur Ünlü'nün (Işıl, 2011-11: 69) sinema filmlerindeki gerçeküstücü öğeler tespit edilecektir. Bu ortak yapılar Harcourt'un "Altı Avrupalı Yönetmen" kitabındaki "Bunuel İspanyol ve Gerçeküstücü" bölümü kaynak alınarak belirlenmiştir. **Dini söylemler** ya da semboller gerçeküstücü filmlerin karakteristik özelliğidir. Avrupa'da burjuva sınıfı üzerine yoğunlaşan, bu çalışmada **sistem-statüko eleştirisi** olarak ele alacağımız öğeler de Onur Ünlü'nün sinemasal duruşu göz önünde bulundurularak incelenmektedir. İyimser olmaktan öte **kara mizah/humor** yönetmenin filmlerini zenginleştirirken **düşler, şiddet ve ölümse** şok etme ve izleyicide duygusal tepki uyandırma amacındadır.

Çalışma Onur Ünlü'nün filmlerinde gerçeküstücü öğelere yer verdiği ve bu çerçevede şekillenen sinema dilinin özgün bir yapıda olduğu savını vurgular. Onur Ünlü'nün gerçeküstücü bir yönetmen olup olmadığı sorgulanmaz. Kutlar'ın gerçeküstücü akıma dahil eserlerde ortak olduğunu söylediği " ...varlığın ve yaşıntının olağan, sıradan görünüşlerinin yıkılması, onun yerine her zaman bir araya gelmesi akıl edilmeyen olağandışı veya olağanüstü görüntülerin verilmesi" (Kutlar, 2004: 166) özellikleri doğrultusunda filmler yapması, varsayım için yeterli görülmektedir. Zira gerçeküstücü sinema, savunduğu anlayış gereği bir ekol olarak kurumsallaşmamıştır. Türkiye'de ise bu akım üzerine yapılan çalışmalar yok denecek kadar azdır. Yine her kültürün filmlere yansıyan yapısal özelliklerinin

farklılığı, tanımlamayı daha da güçleştirmektedir. Türkiye’de de bir gerçeküstücü sinema geleneği mevcut değildir. Bu nedenle Onur Ünlü, günümüz Türk Sineması’nda aykırı bir isimdir.

Çalışma, Onur Ünlü’nün Polis (2006) Güneşin Oğlu (2008) Beş Şehir (2009) Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi (2011) filmlerini kapsamaktadır. Çocuk (2007) filmi ise yönetmenin filmografisinde yer vermediği ve sahiplenmediği bir film olduğu için incelenmeyecektir.

Araştırma süresince veriler tarama yöntemi ile toplanmaktadır. Bu bağlamda ilk olarak bir literatür taraması yapılmakta; ilgili kitap, makale, tez ve güncel süreli yayınlar incelenmektedir.

İkinci aşamada ise çalışma evrenini oluşturan filmler seyredilip gerekli notlar alınmaktadır. Gerçeküstü olarak belirlenen öğeler üzerinde durulmaktadır. Sonuç bölümü ise bütün filmlere yer verilen genel bir değerlendirme niteliğindedir.

1. Bir Sanat Akımı Olarak Gerçeküstücülük (Sürrealizm)

1.1. Sanat ve Toplum

Sinema görsel bir sanattır. Başlangıcından günümüze yüz yılı geride bırakmış olan sinema, diğer bir deyişle film sanatı, muhakkak ki kendisinden önce binlerce yıllık geçmişi olan resim, tiyatro gibi sanatlardan beslenmiştir.

“Sanatın başlangıç tarihi belli olmamakla birlikte, resim, heykel, dokuma, barınak gibi etkinlikleri sanat olarak kabul ettiğimizde, sanatın ve sanatçının bulunmadığı hiçbir toplum yoktur” (Ersoy, 2002: 29). İlkel toplumlarda söz konusu eserler kolektif bir çalışmanın ürünüdür. Halk sanatın yaratıcısıdır; dolayısıyla da sanat eserleri, halkın maddi-manevi değerlerine uygun ve ortaya konan haliyle de halka hizmet eden daha çok somut nesnelerden oluşur.

İlk Çağ uygarlıklarında ise, coğrafi farklılıklar göstermekle birlikte, temel belirleyici din olmuştur. Mısır sanatında firavunları yücelten piramitler, tarihi olayların hikayeci bir üslupla aktarıldığı kabartmalar, zenginlik ve sınıf göstergesi olarak değerli madenlerden yapılmış eşyalar göze çarpar. Yunan uygarlığında ise insanlaştırılmış tanrıların mükemmelliği varsayımından hareketle anatomik olarak kusursuzluğu hedefleyen heykeller, dini inançlar doğrultusunda oluşturulan mabetler görülür (Ersoy, 2002: 55-75).

Orta Çağ'da din, tüm yaşam alanlarında olduğu gibi sanat üzerinde de oldukça etkili olmuştur. Resim ve heykelin benimsenmediği İslam sanatında dini eserler ve dini mimari gelişme göstermiş; bu yapıtları zenginleştirmek için de çini, hat, tezhip, minyatür vb. alanlarda çalışmalar yapılmıştır. Bu dönemden günümüze kalan eserlerde ahenkli bir bütünlük içerisinde kullanılan zıt ve parlak renkler göze çarpar. Bütün güzel sanatlara izin veren Hristiyanlık ise, sanatçıları kiliseye hizmet etmeye zorlamıştır. İncil'den alıntılanan birçok bölüm görselleştirilmiş ve kilise duvarlarını süslemiştir. Okuma yazma oranının oldukça düşük olduğu Orta Çağ'da din adamlarının tekelinde olan Hristiyanlık, bu görsel çalışmalar üzerinden cemaate ulaşır.

... hemen tüm inançlı Hristiyanların insan boyutlarındaki heykellere karşı olmasına rağmen, bu kişilerin resimler konusundaki düşünceleri oldukça değişti. Kimileri resimleri, eğitimle verilenin anımsanmasında ve kutsal öykünün anısını uyanık tutmada topluluğa yardımcı oldukları için yararlı görüyordu. (Gombrich, 2002: 95)

Rönesans'la birlikte sanat alanında da bir hareketlenme başlar; antik döneme dönüş yaşanır. Rönesans, yeniden doğma canlanma anlamına gelir; beşiği İtalya'dır. İtalyanlar, geçmişte, kendi topraklarının, Roma'nın önderliğinde, tüm dünyanın merkezi olduğuna inanırlar. Yeniden doğuş düşüncesi İtalyanların kafasında, Roma'nın görkemliliğinin yeniden canlanması demektir. Sanat eserlerine de bunu yansıtır (Gombrich, 2002: 175). Bu dönemde merkezde insan yer alırken, biçim daha gerçekçi bir hal kazanır. Önceki çağlarda kilisenin boyunduruğundaki sanat, bir geçiş dönemi yaşar.

Ortaçağ, öbür dünyadaki kurtuluşa, Rönesans ise dünyevi yetkinliğe ve bu dünyadaki kurtuluşa önem veriyordu. Bunun anlamı, insanın öbür dünya nimetlerinden vazgeçmesi ve bu dünyanın nimetlerine önem vermesi oluyordu. Ortaçağ dogmalarının yerini Yeniçağda bilgi, dünyevi güzellik, kişisel başarı, mal ve mülk alıyordu. Ortaçağda eserlerine imzasını atmayan sanatçı, bu çağda yani Rönesans'ta artık kendi yaratış gücüne inandığından eserinin altına imzasını da atacaktı (Turani, 1992: 344).

...kendi bireyselliğinden büyük bir gurur duyan Rönesans sanatçısından farklı olarak, cemaatin ve inanan alçakgönüllü hizmetine kendini adanmış Ortaçağlı sanatçı imgesini öne çıkarır. Skolastik sanat öğretisi, eserde sanatçının kişisel damgasını görmeye olanak vermeyen katı nesnelci anlayışıyla bu durumu pekiştiriyordu (Eco, 1999: 174).

Yine bu dönemde sanat eserlerinin amacının da tamamen farklılaştığı görülür. Ortaçağ'da Eco'nun deyişiyle, yalnızca Ortaçağ estetiği değil, tüm Ortaçağ düşüncesi üstün bir durumu dile getirmek ister ve dünyayı Tanrının gözleriyle görme iddiasındadır (Eco, 1999: 184). Dini söylemler çerçevesinde ve kilisenin dini metinleri halka ulaştırmak için kullandığı sanat didaktik bir değere sahipken, 16.

yüzyılda geçirdiği değişimle estetik değerlerin ön plana çıktığını hatta amaç edinildiğini görmek mümkündür.

Ayrıca bir diğer önemli nokta, sanatın din konuları dışına çıkışı, estetik değerlerin birinci plana alınması idi. Demek ki, güzellik duygusu ayrı bir kavram, bir dünya görüşü olarak kilise değerleri dışında önem kazanıyordu (Turani, 1992: 353).

Sanatçıları himaye eden zengin sınıf(ticaretle zenginleşen burjuva sınıfı) bu dönemde sanat eserlerinin konusu üzerinde söz sahibi olmuştur. Sanatçı, Hristiyanlık doktrini doğrultusunda sanatsal üretim yapma zorunluluğundan kurtulurken, bazı örneklerde görüldüğü gibi, maddi ihtiyaçlar nedeni ile kabul edilen beklentilerin boyunduruğu altına girer.

Sanat dine hizmet ettiği sıralarda herkes sırf dini anlattığı için resimle ilgileniyordu. Böylece en cahilinden en kültürlüsüne kadar herkes, sanatla dolaysız ya da dolaylı olarak ilgilenmiş oluyordu. Ancak sanat dinle ilişkisini kesince, bu kez din nedeniyle sanatla ilgilenen sıradan insanın, bu ilişkisi de kopmuş oluyordu. Bu nedenle artık sanatsal problemlerin anlaşılması için, sanat alanında kültürlü insanların olması gerekiyordu. ... Bu nedenle sanat eseri, Yeniçağda dar bir zümreye, yani ancak burjuvaziye hitap ediyor ve esas geniş halk kitlesi, sanat eserlerinden uzaklaştırılmış oluyordu. Dolayısıyla ilk kez sanat eseri toplumdan koparılıyordu. Bu durum Batı sanatında çok önemli bir dönem olarak kabul edilir (Turani, 1992: 353).

16. yüzyılın ilk çeyreğinde görsel sanatların bir bunalım yaşadığı görülür. Michelangelo, Raffaello, Tiziano ve Leonardo gibi sanatçılar yetişmiş, bütün çizim sorunları aşılmış, resim sanatı yetkinliğin doruğuna ulaşmıştır. Söz konusu sanatçılar üstün estetik becerilerini eserlerine yansıtmış ve hayranlık uyandıracak yapıtlar vermişlerdir. Bir grup sanatçı bu tıkanmanın tek çözümünün ustaların tarzlarının en iyi şekilde taklit edilmesi olduğuna kanaat getirirler. Maniyerizm (Tarzcılık) olarak adlandırılan bu yaklaşım uzun sürmez. Sanat tarihi açısından asıl önemi “Sanatta her şey son halini almış mıdır?” “Yeni sanatsal üretimler ve sonraları ‘akım’ olarak adlandırılacak olan düşünce tarzları mümkün müdür?” sorularını gündeme getirmiş olmasıdır (Gombrich, 2002: 277-280).

1.2. Fransız Devrimi Sonrasında Sanatta Akımlar Dönemi

Sanat alanındaki asıl kırılma noktası 1789 Fransız Devrimi'dir. Tarih boyunca görüldüğü üzere sanat, toplumsal yapıdan ve yönetimden etkilenir. Mutlakiyete dayalı yönetimler, kilise ve asiller tutucu idiler. Bunların hâkimiyeti altında insanlık tarihi, yüzyıllar boyunca pek az değişmişti. Ancak burjuvazi, fikir ve yönetim hayatı ile ekonomide yerini alır almaz, bütün dünyada büyük bir değişim yaşanmıştır (Turani, 1992: 493). Fransız Devrimi ve beraberinde getirdiği "özgürlük" kavramı her alanda kabul görür. Sanat alanındaki özgür düşünce, klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancının yitirilmesine ve geleneğin bir çelişen örnekler bütünü olduğu görüşünün daha da pekişmesine neden olur (Lynton, 1991: 13). "Devrim ya da eski deyişle inkılap, genellikle kısa bir zaman sürecinde meydana gelen ani ve köklü değişimleri ifade eder (Ateş, 2007: 107)." Bu köklü değişikliklerin sanat alanına yansımaları Gombrich "Parçalanmış Gelenek" olarak isimlendirir. Özetle, sanatın ortak zemini sarsılır. "1789 Fransız Devrimi, binlerce yıldır diyemesek bile yüzlerce yıldır edilgince benimsediğimiz birçok ilkeye son verdiği zaman ancak, gerçekten yeni diyebileceğimiz çağlara ulaştık (Gombrich, 2002: 376)."

...üslup konusu üzerinde artan bir titizlikle durulması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi. Bunu bir yandan Romantizm dediğimiz ve Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimini içeren ... bir dönem izledi (Lynton, 1991: 13).

Sanatçılar, öncelikle konu seçiminde kendi istekleri doğrultusunda çalışmaya başlarlar; sonrasında da farklı sanat anlayışlarının neden olduğu çeşitli sanat akımları tarih sahnesine çıkar. Çünkü sanatçılar üsluplarının bilincine vardıklarında -izm'ler ve -cilik'ler kaçınılmazdır.

İtalya'da doğanın keşfi ve perspektifin bulunması ile 15. yüzyılda başlayan ve resim sanatında yüzlerce yıldır kabul gören düzenlemeyi değiştirmekle sonuçlanan gelişmelerin doruk noktası, Empresyonizm (İzlenimcilik) akımında hayat bulur.

Empresyonistler (izlenimciler) doğayı biçim olarak değil, edinilen izlenimin fırça ile karalanması olarak aldılar. Bu bakımdan izlenim form değil, biçimin gözde bıraktığı etkidir (Turani, 1992: 513).

Doğduğu 19 yüzyılda, İzlenimci serginin ilk ziyaretçileri, o tablolarla, keyfi fırça vuruşlarının oluşturduğu karışıklıktan başka bir şey bulmamışlar ve ressamı da deli sanmışlardı. İzlenimci bir tabloyu değerlendirebilmek için birkaç adım gerilemek gerektiğini ve bu bilmeceli lekelerin biçim kazanıp canlandıklarını görme mucizesindeki hazzı seyirciye anlatabilmek için epeyi zaman geçti. Hem bu mucizenin, hem de görsel deneyimin, ressamdan seyirciye aktarılması, İzlenimciliğin gerçek amacıydı (Gombrich, 2002: 415).

Bu amaç doğrultusunda İzlenimciler, anlık gerçekliğin peşine düştüler ve resmedilen şey aynı dahi olsa günün farklı saatlerindeki algılarını tuvale yansıttılar. Daha çok açık havada çalışmayı tercih eden ressamlar, klasik geleneğin aksine, seçtikleri konularda da çeşitliliğe gittiler. Bu “göreceli gerçeğin sunumu” ortaya çıktığı dönemde şüphesiz ki büyük tepki doğurmuştur; zira gerçeği yansıtmaya, özellikle resim sanatının yüzlerce yıllık mirasıdır. Ancak Gombrich’in ifadesiyle “ilk kez İzlenimcilik’le doğa tam olarak elde edilmiştir.” (Gombrich, 2002: 427) Sanatçının gözüne görünen her şeyin resmin konusu haline gelmesi, gerçeklik dünyasının sayısız görünümüyle incelenmeye değer bulunduğunu gösterir.

Empresyonistler, eşyanın ışık altındaki ve atmosfer içindeki görüntüsünü ele aldıklarından dış görünüşleri değerlendirmek durumunda idiler. Bu yönden bakılırsa, objenin gerçeği ya da gerçek formu ile hiç ilgilenmemişlerdir. Ve formu yanlış gösteren ışık-gölge gibi nesne biçimi ile ilgisi olmayan şeyleri resimlerine aktardılar. Bunun yanında, görüntü dolayısıyla desen de ortadan kalktı ve nesneye bağlı biçim yerine, izlenime bağlı bir biçim ortaya çıktı. Dolayısıyla Rönesans’ın nesneye bağlı biçimle ilgili perspektifi ortadan kalktı. Dikkat edilirse, bir biçimin ihmali ve görüntünün ele alınması, resim sanatının baştan başa değişmesine sebep olabiliyor (Turani, 1992: 514).

Bu mirasın terki tartışmasız teknolojik gelişmelere de bağlıdır. 19. yüzyılda fotoğrafın keşfi ve fotoğraf tekniklerinin sürekli geliştirilmesi ile birlikte gerçeklik beklentisi fotoğraf üzerine yoğunlaşır. İzlenimcilik sonrası akımlar, ilke olarak

gerçekliği canlandırabilmeyi ya da yansıtmayı denemekten vazgeçerek doğal nesnelerin biçimini bozmaya başlarlar.

... endüstrinin seri icatlar halinde endişe verici bir hızla geliştiği yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda bir biçim parçalama eğilimi belirdi. Erich Fromm bu parçalama içgüdüünü şöyle açıklıyor: "Parçalayarak yok etme içgüdüü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir." Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değışiklikleri, toplumu olduğu gibi, sanatçıyı da iç huzursuzluklarına götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştı. Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, içsel bir tepki olarak sanatçı, resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermişti. Kübist ve ekspresyonist (dışavurumcu) akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten ilk soyut resim sanatçıları izlemişti (Turani, 1992: 555).

Kübizm*, Fütürizm**, Ekspresyonizm, Dadaizm ve Sürrealizm doğaya bağlı olan ve gerçeği yansıtan İzlenimcilikten uzaklaşmak gibi ortak bir noktaya sahiptir. Kuşkusuz İzlenimciliğın doğrudan doğruya kendisi böyle bir gelişime zemin hazırlamıştır. Zira sanat akımlarında çoğu zaman karşıtlıklardan söz edildiği durumlarda dahi, daha çok benzerlikler vurgulanır. "Çünkü her akım, ister istemez, karşı çıktığı akımla arasındaki ayrımları açıklayarak ortaya çıkar (Lynton, 1991: 12)."

Modern sanat akımları, akademik-gerçekçilik ve ışık-gölge biçimlemesine son verdi. Ekspresyonizm bir hayat anlayışı, bir dünya görüşüdür. Fakat bu görüş insanın içine yönelmiştir.

* Kübizm, öncülüğünü Cezanne'nin yaptığı soyut bir sanat akımıdır. Kübist sanatçılar, doğadaki nesneleri, geometrik şekillere dönüştürmeyi denerler. Böylece geometrik çizgi ve şekiller, sembolik değeri kazanır (Ersoy, 2002:75).

** Resim sanatında başka bir Soyut sanat akımı da, Fütürizm'dir. Geçmiş, gelecek ve içinde yaşanan an, herhangi bir konu etrafında çeşitli çağrışımlardan yararlanarak canlandırılır. Dört boyutun yer aldığı yeni bir görüşe dayanır. Öncülüğünü Marinetti (İtalyan) yapmıştır (Ersoy, 2002:75-76).

Kübistler ve Fütüristler daha önceden gözlerini doğadan ayırmışlardır. Ancak ekspresyonistler doğa karşısında gözlerini kapadılar ve tüm olarak akıldan boyadılar. Ekspresyonistler kendilerini doğanın etkisine bırakmıyorlar ve duyduklarını resimlemek istiyorlardı. Psikolojik hayal, optik hayale tercih ediliyordu. Her şey, tekrar sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştı. Ölü-doğa (*natürmort*) olsun, manzara resmi (*peyzaj*) olsun ya da figür olsun, ne anlatılmışsa, resimlenen şey, her şeyden önce sanatçının tam olarak kişisel bir görüşü idi. Bunun içindir ki, sanatçı sayısı kadar ekspresyonist anlatım vardır (Turani, 1992: 572).

Yirminci yüzyıl dünya tarihine endüstri çağı olarak geçer. Sosyal ve fiziksel çevrenin, makro-mikro siyasi politikaların dolayısıyla insan hayatının endüstriden etkilenmemesi söz konusu değildir. Böyle bir ortamda eserler veren sanatçının da endüstriden etkilenmemesi düşünülemez. Yenilenen dünyada yeniden yapılanan bir sanat anlayışı ve bunun doğal sonucu olan sanat eserlerinin ortaya çıktığı bir dönemdir yirminci yüzyıl. Bir yandan geleneğe karşı durma söyleminin içini doldurmaya çalışırken öte yandan materyalizmden ve endüstrinin beraberinde getirdiği mutlak huzursuzluktan eserleriyle bir çıkış yolu bulmak için didinir sanatçılar.

1.3. Gerçeküstücülüğe Giden Yolda Modern Sanat Hareketleri

1.3.1. Dışavurumculuk

Modern sanatın geçmişin gelenekleriyle bağlarını koparmış ve yeni şeyler deneme arzusunda olduğu ortak kanıdır.

İlkel sanatçı, örneğin bir yüzü kopya etmek yerine basit biçimlerle bir yüz oluştuyordu. Mısırlılar ise, gördüklerinden çok bildiklerini betimliyordu. Yunan ve Roma sanatı, bu kalıpsal biçimlere can kattı. Ortaçağ sanatı, bu biçimleri kutsal öyküyü anlatmada kullandı. Çin sanatı ise, onları düşünsel içedalış amaçlarına yöneltti. Fakat bu kalıp-biçimlerden hiç biri, sanatçıyı, “gördüğünü resmetmeye” itmiyordu. Bu düşünce yalnızca Rönesans'ta doğdu. Başlangıçta her şey yolunda gibiydi. Bilimsel perspektif, *sfumato* (giderek erime), Venedikli sanatçıların renkleri, devinim ve ifade, sanatçının kendini çevreleyen dünyayı betimlemesinde kullandığı araçlara eklendi. Fakat her kuşak sanatçıları gerçekten gördüklerini resmetmek yerine, öğrendikleri biçimleri uygulamaya zorlayan, umulmadık “direnc merkezlerinin”, geleneksel alışkanlık kalelerinin hâlâ var olduğunu anlıyordu. XIX. yüzyılın başkaldırcıları, tüm bu geleneksel alışkıları silip süpürmeye karar verdiler (Gombrich, 2002: 445-446).

Yirminci yüzyılın başlarında kendisini yoğun olarak hissettiren, modern sanatın altyapısını oluşturan fikir ve akımlar tepkisel boyutlarıyla ön plana çıkar. Bu süreçte verilen deneysel sinema örneklerinden Ekspresyonizm'in (Dışavurumculuk) sinemadaki temsili de, özünde stilistik bir başkaldırıdır.

Dışavurumculuk ilk olarak İzlenimciliğin karşıtı ya da Fransız sanatındaki İzlenimci ilkelerin yadsınması anlamında kullanılır. Bu terim Almanya'da özellikle sanat alanında İzlenimcilikten sonraki bütün gelişmeleri içerir. Ama gene Almanya'da, müzik ve edebiyatta (özellikle de şiir ve tiyatrodan) plastik sanatlarda da görülen ve konularla biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak gören belirsiz bir eğilimle birlikte düşünülür. Dışavurumculuğun amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar

yaratmaktır (Lynton, 1991: 24-25). Biçim bozuculuk noktasında Kübizm ve Fütürizm ile benzerlik gösterir.

Sosyal ümitsizlikle ilgili ruhsal birikimin yarattığı içe kapanış, Ekspresyonist sanatçılarda kendini ifade edecek yolu bulmuştur. Çirkin, kaba, iğrenç görünümlü resimler, endüstri yaşamının insanda yarattığı ruhsal duruma uygundur (Ersoy, 2002: 123).

Dışavurumcu filmler çok açıkça stilizedir. Gerçekçi filmler seyirciye bir film izlediğini hatırlatan yapı izlerini saklamaya çalışırlar. Dışavurumcular ise, görüntüyü açıkça manipüle ederek bütün öğeleri göstermek isterler (Hunt ve diğerleri, 2012: 132).

Dışavurumculuğun öncü olma işlevi, büyük ölçüde, deneyciliği cesaretlendirmesinden gelir. Eğer sanatta önemli olanın, doğanın taklidi değil de, çizgi ve renklerin seçimi aracılığıyla duyguların ifade edilmesi olduğu doğruysa, konu dünyasından uzaklaşıp yalnızca tonların ve biçimlerin etkisine dayanarak sanatın daha katıksızlaşacağını ileri sürmek anlaşılabilir. Avangart bir hareket olan Dışavurumculuk (yaklaşık 1910'dan başlayarak) ilk olarak resimde ve hızla önce tiyatrodan daha sonra da edebiyat ve mimaride etkili olur. Sinema alanında kabul görmesi ve desteklenmesi ise dönemin sosyal şartlarının doğurduğu ekonomik durumun bir sonucudur. Savaş sırasında Almanya'da yapılan büyük bütçeli filmler, 1918'den sonra yerini pahalı olmayan ve uluslararası pazarda kâr getireceğine inanılan deneysel filmlere bırakır. *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) Dışavurumcu sinemanın sadece Almanya'da değil ABD'de, Fransa'da ve diğer ülkelerde kabul görmesini sağlar. Sansasyonel bir kabul görmedir bu. Ancak başarısı Dışavurumcu stilde diğer filmlerin yapılmasının önünü açar. Sonuç, sinemada birkaç yıl sürecek olan stilistik bir akımdır. Bu akım 1920'lerin ortasında etkili olur ve Almanlar tarafından sahiplenilir; sadece küçük şirketler değil UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) gibi büyük şirketler de Dışavurumcu filmlere yatırım yapar. Bu filmler, döneminde, Amerikan filmleri ile rekabet edebilmenin yanı sıra günümüzde dahi en iyi Alman filmleri arasında kabul edilir. Biçimlerin çarpıtıldığı ve gerçekçi olmayan şekilde abartıldığı; oyuncuların genellikle yoğun makyajlı olduğu ve sarsıntılı ya da yavaş, yilankavi tarzlarda hareket ettiği en önemlisi de mizansenin öğelerinin hepsinin, kompozisyonu yaratmak için birbirleriyle grafik olarak etkileştiği filmlerdir

bunlar (Bordwell ve Thompson, 2008: 447-449). Mizansendeki öğeler, bir karakterin ya da yönetmenin iç dünyasının dışavurumudur.

1.3.2. Dadaizm

Dışavurumculuk sonrası birçok sanat akımı Sürrealizm'in (Gerçeküstücülük) öncülü kabul edilir. Özellikle Dadaizm tepkisel boyutu ve etkin olduğu dönemde bulunduğu yankı ile Gerçeküstücülüğe benzetilmektedir. Ancak Dadaizm "tahrip etme" amacını eserlere yansıttığı halde, Gerçeküstücülük daha bilimsel bir yol izlemiş ve bilinçaltının gücünü incelemiştir.

"Dada"nın kelime anlamı belirsizdir. Yaygın inanış, sözlükten seçilen rastgele bir kelime olduğudur. Fransızcada, çocuk dilinde, tahta at anlamına gelmektedir. Bu adlandırma bile Dada ruhu hakkında bize fikir verir.

Modern bir sanat akımı olan Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkar. Savaşın, hızla sonuçlanacak karlı bir girişim olduğu düşünülürken, toplum üzerindeki etkileri yıkıcı ve kalıcı olur. Bu maddi ve manevi çöküşün meydana getirdiği hayal kırıklığı bütün sanatı reddederek kural ve geleneği inkâr etme şeklinde kendini gösterir Dadaizm'de (Ersoy, 2002: 123).

Bu anlayış, insanları en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek, ya da bunları teknolojik ve eğitsel ilerlemenin yanıltıcı bir düş olduğunun kanıtı olarak reddetmek zorunda bırakan bir savaşın sonucuydu. Öyleyse sanat da bir yanılsama mıydı? Yenilikçi sanat bir şey başarabilmiş miydi? (Lynton, 1991: 127)

Yenilikçi sanat da Dadaizm'e göre sınıfta kalır. Kübizm'i burjuvaya hizmet etmekle, Fütürizm'i savaş propagandası yapmakla, Dışavurumculuğu aşırı milliyetçilikle suçlarlar. Sonuç olarak Dadaizm sanata olan inancını yitirmiş bir akımdır. "Dadaistler, toplumsal durumun, sanatın uygarlaştırıcı görevini yerine getirmediğinin bir göstergesi olduğu görüşünde birleşirler (Kuspit, 2006: 178)."

Dadaizm, geleneksel olduğu düşüncesi ile tuval üzerine resim yapmayı da sorgular. Bu reddediş ve yerine yenisini koyma arayışı "Her şey sanat olabilir!"

düşüncesini yansıtır. Dadaist sanatçıların sergilerinde çeşitli nesnelerden oluşturulan kompozisyonlar yer alır.

Yağlı boya resim ve bronz döküm heykel yüksek sınıfın yatak odasının içindekilerle eşanlımlı hale gelmişse, o zaman Dadacılar da kâğıt parçalarından ya da önceden var olan nesnelerden yeni yapılar oluştururlardı. Eğer şiir kibar duyarlılıkla eşanlımlı olmuşsa, onlar da şiire bilerek başka anlamlar verir ve onu yenilikçi, saçma ve sihirli sözlere doğru yöneltirlerdi. Kendilerini kültürel sabotajcılar olarak gören Dadacıları bir araya getiren, sanatın profesyonelleştirilmesine karşı duydukları nefretti, fakat reddettikleri muhakkak ki *tek başına* sanat değildi; tersine, mutlak bir insan doğası kavramına hizmet eden bir sanatı savunuyorlardı. Yazılarında, Arp, savaş öncesinde üretilen sanatı özellikle benlikçilikle ve insanlığa aşırı değer biçmeyle eşit sayıyordu (Hopkins, 2006: 25).

Dadaizm'de dönemin yeni sanat dalı sinema da yerini bulur. René Clair'in Entr'acte'si, Man Ray'in Return to Reason'ı ile birlikte Dadaist bir film olarak kabul görür. Anarşik ve yıkıcı Dada sineması orta-sınıf ahlakı ve değerlerine bir başkaldırı niteliğindedir (Hopkins, 2006: 129-130).

1.3.3. Gerçeküstücülük (Sürrealizm)

Avangard, ordunun, birliğin öncü kolu anlamındaki bir askerlik terimidir. Avrupa'da, Fransız İhtilali sonrası dönemde avangard, siyaset diline girer ve "köklü dönüşümlerin bayraktarları anlamında kullanılır" (Bürger, 2010: 10). Bu terimin sanat alanında ilk kullanımına ise Saint-Simon'da tanık olunur. 1830'larda sanayicilere ve bilim adamlarına şöyle hitap eder Saint-Simon:

"Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür. [...] İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için, her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız." (Aktaran Artun, 2011: 203-204).

Avangard, aslında gerek tarihsel kökleri, gerekse bilgi rejimleri bakımından birbirine karşıt olan iki küme çevresinde toplaşır. Bu kümelerden birinin merkezinde *logos*, diğlerinin merkezinde ise *phantasma* bulunur; ya da akıl ve

hayal, rasyonalite ve hayal gücü (imgelem), mantık ve şans (fantezi). Bu karşıtlıkla birlikte, ikici (*dualist*) düşüncenin başka birçok çatışması da estetiğe aktarılır: sanayi/sanat, gerçek/düş, iş/oyun, bilim/büyü, bilinç/bilinçaltı, bilgi/duyu, beden/ruh, aydınlık/karanlık, gündüz/gece... ve nihayet uygarlık/barbarlık (Artun, 2011:45-46).

Yukarıdaki bilgiler, Gerçeküstücülüğün sanat tarihi içerisindeki duruşunu anlayabilmek ve phantasma safında yer aldığını gördüğümüz Gerçeküstücü düşüncenin kendisine nasıl bir çerçeve çizdiğini netleştirerek kavram kargaşasından kurtulmak için verilmiştir.

Gerçeküstücülük nedir? Andre Breton, Birinci Gerçeküstücü Manifesto'da (1924) bu kavramı iki farklı şekilde tanımlar:

SÜRREALİZM, isim. Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlakî ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği.

ANSİKLOPEDİ, felsefe. Sürrealizm, daha önceleri göz ardı edilmiş olan bazı çağrışımlar biçimlerinin üst gerçekliğini, rüyanın kadiri mutlaklığını, çıkarsız düşünce oyununa duyulan inancı esas alır. Diğer bütün ruhsal mekanizmaları kesin olarak yıkmak ve hayatın belli başlı sorunlarının çözümünde bu mekanizmaların yerine geçme eğilimindedir. Şu yazarlar, MUTLAK SÜRREALİZM eylemleri icra etmişlerdir: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Peret, Picon, Soupault ve Vitrac. (Aktaran Artun, 2011: 203-204).

Tarih boyunca, yapıtlarında düşlerden, doğaüstü, akıldışı ve anlamsız olaylardan esinlenmiş sanatçılar azımsanmayacak sayıdadır. Ancak gerçeküstücülüğün bir sanat akımı olarak, önemini anlamak için, onu sanat tarihinin belirli bir kesitinde, iki büyük savaş arası dönemde ele almak gerekir.

1920'lerin başında Paris'te bir araya gelen sanatçılar, Birinci Dünya Savaşı'nın ve onun yol açtığı felaketlerin sorumlusu olduğuna inandıkları

maddeci, kentsoylu topluma güvenlerini yitirmişlerdi. Kendini beğenmiş ama sığ yaşam biçimleriyle, bilim ve teknikteki gelişmelere duyulan körü körüne inançla bu toplum bir yozlaşma sürecine girmişti. Bu yozlaşmaya ancak yepyeni, devrimci bir karşı-sanatla yanıt verilebilirdi (Klingsöhr-Leroy, 2006: 7).

Görüldüğü gibi Gerçeküstücülük sadece bir anti-sanat/karşı-sanat oluşumu değil yaşamın temel sorunlarının çözümü olmayı hedefleyen bir dünya görüşüdür. Avangard bir oluşum olan Gerçeküstücülük, yaşamı sanatla birleştirme amacındaki bu bakış açısı ile incelenmelidir.

Benjamin'e göre, "Bakunin'den beri radikal bir özgürlük kavramından yoksun olan Avrupa'ya" böyle bir kavramı sunan, Sürrealizmdir. Bu, "hiçbir sınır tanımadan, hiçbir pragmatik hesap güdülmeden, dolu dolu" yaşanacak bir özgürlüktür. Sürrealizm, "devrim koşulları"na ilişkin sorulara komünistlerin vereceği cevabın "gittikçe daha yakınına" gelmiştir. Avangardın hedefi, süregelen siyasal iktidarı ele geçirmek ve yerine alternatif bir iktidar koymak değildir; tüm iktidarı mahvetmektir (Artun, 2011: 30).

Bunu gerçekleştirmek için sanata güvenen Gerçeküstücülerin sanatın gücüne duydukları inanç o kadar fazladır ki, sanatla devrimi neredeyse eş anlamlı kullanırlar. Bunun yolu da insanların yaşamlarını etkilemek ve onların dünyayı farklı şekillerde görmelerini ve deneyimlemelerini sağlamaktır (Hopkins, 2006: 19). Bu savaşımalarında silahlarını da skandal olarak belirlerler. Harekete 1929'da katılan Bunuel bu amacı şöyle dile getirir:

Grubun tüm üyeleri gibi devrim düşüncesi beni de çekiyordu. Kendilerini terörist veya silahlı eylemci olarak görmeyen gerçeküstücüler, nefret ettikleri topluma karşı "skandal"ı bir silah gibi kullanıyorlardı. Sosyal eşitsizliklere, insanın insanı sömürmesine, dinin bunaltıcı etkisine, kaba ve sömürgeci militarizme karşı skandal, uzunca bir süre yıkmak istedikleri düzenin dayanılmaz ve gizli nedenlerini ortaya çıkaracak en etkili yöntem olmuştu... Gerçeküstücülüğün asıl amacı resim, felsefe veya yazın alanında yeni bir akım yaratmak değil, toplumu harekete geçirmektir (Bunuel, 2005: 143).

Görüldüğü gibi Gerçeküstücülük, alışlagelmiş töreye karşı çıkarak amacını tanımlar. Saldırgan bir şekilde eskimiş bütün değerleri reddeder. Yerine koyduğu ise coşkun, kara mizahın, alaycılığın, başkaldırının gücüdür. “Her şey yapılmayı bekliyor!” der Breton İkinci Gerçeküstücü Manifesto’da. Aile, ülke ve din ile ilgili fikirlerin işe yaramaz olduklarını iddiası için her araç denenmelidir. Batı düşüncesinin bayağılığını teşhir için her şey denemeye değerdir (Breton, 2009: 66-67).

Gerçeküstücülüğün kişisel özgürlük bağlamında destekçisi Freud’un, toplumsal özgürlük bağlamında destekçisi ise Karl Marx’ın felsefesidir. Komünist Manifesto’da Marx, ekonomik temelde açıkladığı burjuvaziye açık bir şekilde saldırır. 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 ahlaki ve değerleri önemsememektir.

Gerçeküstücülük, sanatın hiçbir zaman uyanık usun bir ürünü olamayacağını ilân eder. Gerçeküstücülere göre us bize yalnızca bilimi verebilir. Sanat ise ancak usdışının ürünü olabilir (Gombrich, 2002: 471).

Sanat ekseninde değerlendirildiğinde, hayal gücünün aklın yerini almasının bir devrimin gerçekleştirilmesi olduğu söylenebilir. Breton, Fransız ordusunda sıhhiye er olarak yaptığı askerliği sırasında, Sigmund Freud’un bilinçdışına dair kuramları hakkında bilgi edinir. Freud’un Gerçeküstücüler tarafından bu erken tarihte keşfi, Gerçeküstücülerin bu bilimsel düşüncüyü vakit geçirmeden kendi şiirsel amaçları için benimsemelerini sağlar. İlk olarak şiirde otomatik yazı adı altında başlayan, daha sonra da diğer sanat dallarına otomatizm olarak aktarılan tekniklerini -kısmen Freudcu serbest çağrışım modeli üzerinde- geliştirirler.* Yazma hızının düşünme hızına eşit olması inancına dayanan bu yöntemle, ussal bilinç tarafından yönlendirilen bir düşünce olmaksızın hızla yazılan şiirler yüceltilir. Bu yöntemle, Breton’un tanımlamasıyla şair “gösterişsiz bir kayıt cihazı”na dönüşür. Gerçeküstücüler otomatizmi öylesine sahiplenirler ki bazı dramatik yöntemlerle

* Freud, Gerçeküstücü akıma her zaman şüphe ile yaklaşır. Tıbbi yöntemleri için geliştirdiği tekniğinin farklı bir amaçla kullanılmasından da hiç hoşnut olmaz. Bu anlaşmazlık, 1921’de Breton’la Freud’un Viyana’daki karşılaşmalarına da yansır. İkinci Sürrealist Manifesto ile birlikte de Gerçeküstücülerin, Freud’un yöntemlerinden uzaklaştıkları görülür.

deneyler yapmaktan geri durmazlar. İçlerinden birinin gönüllü olduğu hipnoz seanslarında, grup üyeleri hipnozdaki kişiye sorular yöneltirler.

Sonuç olarak, Gerçeküstücü resim, şiir ve sinemanın ilk dönemlerinde etkin olarak kullanılan otomatizm yöntemi sonraki yıllarda, bilinçdışını temsilen, sembolik bir nitelik kazanır. Otomatizmin, hareket içerisindeki niteliği değişirken, Gerçeküstücü sanatçılar farklı yöntemler geliştirmekten geri durmazlar.

Görünüşte birbirine alabildiğine yabancı iki ya da daha çok öğenin, bunlara da yabancı aykırı bir zemin üzerinde bir araya getirilmesi (Klingsöhr-Leroy, 2006: 7) Gerçeküstücü resmin en bilinen özelliğidir. Resimde kolaj olarak kavramlaştırılan bu teknik, esas itibari ile düşlerin resmedilmesi denemelerinin doğal bir sonucudur. Gombrich bu tekniği açıklarken “Düşlerimizde, çok sık olarak, kişilerin ve eşyaların birbirine karıştığı ve yer değiştirdiği gibi acayip durumu yaşamışızdır; kedimiz halamız olabilir veya bahçemiz Afrika.” (Gombrich, 2002: 471) der. Gombrich, başlıca Gerçeküstücü resamlardan biri olan Salvador Dali’nin (1904-89) de “düşteki varlığımızın büyülu karışıklığını taklit etmeye çalıştığını” ve “bazı tablolarında, gerçek dünyanın şaşırtıcı ve tutarsız parçalarını birbirine karıştırarak bize, görünürdeki bu çılgınlığın bir anlamı olması gerektiği” (Gombrich, 2002: 471) izlenimi verdiğini söyler.

Salvador Dali, Gerçeküstüçüler tarafından 1929’da keşfedilir. İspanyol ressam amacının “kargaşalığa bir düzen vermek, böylece gerçeklik dünyasının saygınlığını ortadan kaldırmak.” olduğunu dile getirir (Aktaran Lynton, 1991: 181).

Breton, Dali’nin resimlerini incelediği 1929 yılında, İkinci Sürrealist Bildiri’de “ölümle hayat, gerçekle düşsel, geçmişle gelecek, iletilebilenle iletilemeyen arasındaki çelişkinin ortadan kalktığı” zihinsel bir durum olduğunu yazıyordu. Daha sonra da şu sözleri ekliyordu: “Sürrealist etkinliği, bu gerçeği belirleme amacıyla incelemenin dışında her çaba boşunadır.” Dali’nin sanatının en parlak örneklerini açıklayan en doğru tanımdır bu. Bu sanat hem yıkıcı, hem yapıcı; hem şaşırtıcı, hem öğretici bir anlayışı yansıtır. Ancak görsel açıdan da tümüyle tepkici bir sanattır (Lynton, 1991: 182).

Bireysel hayalden ve sanatçının dehasından beslenen gerçeküstücü resim, sanat tarihinde tutku dolu bir dönem yaşanmasını sağlar. Dali'nin, Ernst'in, Magritte'nin, Klee'nin, Masson'un, Picasso'nun, Miro'nun, Tanguy'un olmadığı bir sanat tarihi, geleneğin akılcı dünyasıyla sınırlı kalırdı şüphesiz. Gerçeküstücü resimde ise Breton'un dediği gibi "Ressamın eli, özgürce uçar..." (Klingsöhr-Leroy, 2006: 70).

1930'ların başlarında, Dali, sözde "paranoyak-eleştirel yöntem"ini icat ederek görsel Gerçeküstücülüğün kuramsal kaynaklarını desteklemek için de çok uğraştı. Bu yöntemi, 1931'de kısa bir süre için katkı yaptığı *Le Surrealisme au Service de la Revolution* dergisinde tanıttı: Samandan bir kulübenin önünde oturan bir grup Afrikalıyı gösteren bir posta kartı yan çevrildiğinde bir kafa gibi görünüyordu. Harici bir olgunun takıntılı yeniden mumlanmasını gerektiren klinik paranoya gibi, Dali de, 1930'da yaptığı resimleri uydurma eş-imgelerle, kendi terimleriyle söylersek, "şüpheye düşüren gerçeklik" ile doldurdu (Hopkins, 2006: 117).

Dali'nin kuramsal yaklaşımını bugün anlamak zorsa da yirminci yüzyılın başlarında böyle bir yaklaşım son derece normaldir. Başta Jung olmak üzere birçok uzman, ruhsal bozuklukların aşağılık duygusundan kaynaklandığını bu duygunun oluşmasında en önemli etkenin de endüstriyel yaşam olduğunu belirtir. Söz konusu dönemde, toplumun içe kapanışına paralel olarak sanatçılarda da uygarlıktan kaçış eğilimleri mevcuttur. Gerçeküstücülük, aynı dönemde sanat tarihinde yer alan birçok akım gibi son derece bireyseldir. Bunun yanı sıra endüstrileşme ve modernizm karşıtı akımlarda ilkelliğe öykünme görülür.

İnsanın hayal gücü, iç ve dış baskılardan, davranışlarıysa uygar toplumun kısıtlamalarından kurtulduğu zaman, Gerçeküstücü sanat anlayışının gerçekleştirilmek istediği başarılmış demektir (Lynton, 1991: 327).

"Gerçekliği bile aşacak güçte bir şeyler yaratma isteği" ile girilen bu yol Gombrich'e göre "boşa çaba harcamak"tır. Gombrich şöyle der:

"...Ama ne yazık ki, istediğimiz zaman 'ilkel' olamıyoruz. Bu sanatçılardan bazıları, çocuksu olma yolundaki çılgınca istençleri yüzünden, işi en şaşırtıcı ve aptalca garipliklere dek vardırıdılar. Daha başkaları ise, ilkelerin kafa

yapısını öğrenmek amacıyla bilimsel kitaplar okumaya koyuldular.”
(Gombrich, 2002: 470)

Gerçeküstücüler, yerel kültürleri özümsemeye çalışırken, kendilerini Afrikalı maskların temsil ettiği sanat oluşumu kadar delilik sınırında görürler. Benjamin’e göre mistik ve büyüsele yönelmelerindeki amaç en sade tabirle özgür kılmadır. Tüm bu hipnoz seansları, uyuşturucu kullanımı hatta düşler “din dışı aydınlanma”ya ulaşma çabasıdır (Hopkins, 2006: 154).

Gerçeküstücü sanatçıların sıkça dile getirdikleri, geçmişlerindeki katı dini eğitim tüm reddedişe rağmen peşlerini bırakmamaktadır. Din dışı aydınlanma belki de bu ikame etme gereksiniminin bir sonucudur. Andre Breton’un defalarca manifestolar kaleme alması da bunu destekler. Artun, yirminci yüzyıldaki sanatsal oluşumlara ait manifestoları derlediği kitabının sunuş bölümünde “Onlar hem birer metin, hem de birer olay. Sanat dininin hem duaları, hem bedduaları.” der manifestolar için (Artun, 2011: 16). Bu “sanat dininin metinleri” nasıl bir ortamda kaleme alınmış, nelerden etkilenmiştir?

Gerçeküstücülük, büyük ölçüde, Breton gibi kimi önderlerinin katıldığı Birinci Dünya Savaşı’ndaki şiddetten etkilenerek örgütlenmiştir. Şiddet, savaşlar uygarlığın eseridir. (Bu tarz şiddet Gerçeküstücüleri etkiler; ancak Gerçeküstücüler tarafından kabul görmez.)

Savaşların henüz icat edilmediği barbarlık dönemindeki şiddet ise, hayatın kaynağı olarak kabul edilen erotizmle ve sanatla -hayal dünyasıyla- birdir. Bu birlik haz kaynağıdır, oyundur. Avangardın yücelttiği şiddet, işte insan doğasındaki bu yaratıcı, ilksel şiddettir (Bürger, 2006: 32).

Breton manifestolarında neredeyse anarşist bir dil kullanır. Devrimciliği, yıkıcılığı ve şiddeti sanatsal bir eylem olarak kutsar. Avangard gelenekte sıkça yer bulan manifestoların dili, sanatın yıkıcı gücüne duyulan inancı gösterir. Sanat “eski”yi yıkmalıdır ki bu yerle bir edişin üzerine yeni eserler dikebilsin.

"Eski yıkılmalıdır; gelenek yerle bir olmalıdır; iyi, güzel ve doğru imha edilmelidir; dil bozulmalıdır; aklın dehşet verici kabuğu kırılmalıdır; gerçek

parçalanmalıdır; üniversitelere son verilmelidir; bütün müzeler, kütüphaneler ve akademiler tahrip edilmelidir; kiliseler, en güzellerinden başlayarak taş taş üstünde kalmayana dek yıkılmalıdır; bir gösteriden [*spectack*] ibaret olan meta toplumu alaşağı edilmelidir; ... patronlar ortadan kaldırılmalıdır".... Yıkım ve şiddet, estetikdir... Andre Breton'a göre güzellik sarsıcıdır, şiddet içerir (Artun, 2011: 31).

Breton'un bu estetik yorumu, Gerçeküstücü söylemi ile örtüşür şüphesiz. Ancak ilkel şiddet sonrası sanatsal üretim yüceltilse de, akımın asıl etkilendiği ve eserlerinde yer vermekten çekinmediği şiddet daha "sert"tir. Virilio'ya göre,

20. yüzyıl sanatı temel olarak teröristtir ve terörize olmuştur... İki dünya savaşıyla, soykırımla, tekno-nükleer güçle vb. mahvedilmiştir. (Aktaran Artun, 2011: 44)

Gerçeküstücü sanatçıların birçoğu Birinci Dünya Savaşı sırasında, bazılarıysa İkinci Dünya Savaşı'nda yaşadıkları ülkeyi terk etmek zorunda kalırlar. Breton'un 1935 Yazarlar Kongresi'nde yaptığı konuşmasında dile getirdiği gibi Gerçeküstücüler "pozitivist rasyonalizmin bütün kurumlarına karşıdır" ve "vatanlarını sevmeyiz." (Artun, 2011: 44) Savaşın etkilenişleri de bu doğrultuda vatanseverlik duyguları barındırmaz. Şahit oldukları şiddettir bu savaşlardan sanatlarına miras kalan.

Sanat tarihi, bir tek doğrunun olduğu bilimsel bir anlayıştan uzaktır. Sanatçıların imgelemleri de eserlerinde hayat bulur. Gerçeküstücüler, birbiriyle uyuşmaz gerçekliklerin bir araya getirilmesi ilkesine dayanarak eserler verirler. Bu yaklaşım bir bakıma aklın feshedilmesidir.

1924'te, Gerçeküstücü lider Breton, *Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality* başlıklı bir makale yazdı. Bu yazıda, bir rüyada karşılaştığı gizemli bir kitabı tartışıyordu:

Kitabın arkası, Asur tarzında kesilmiş ve uçları ayaklarına değen beyaz sakallı tahta bir cüceden oluşuyordu. Sıradan kalınlıkta bir heykeldi, ama koyu siyah kumaştan yapılmış sayfaları çevirmemi engellemedi.

Bu tür nesnelerin "aklın yarattıklarını ve şeylerini gözden düşürmek" için dolaşıma sokulmaları gerektiğine olan inancı, "sembolik olarak işlevsel nesneler"in Gerçeküstücülük içinde üretimini ilan ediyordu (Hopkins, 2006: 124).

Bir süre yankı bulmayan bu yaklaşım İkinci Gerçeküstücü Manifesto'da Breton tarafından tekrar dile getirildi. "...En sıradan, en gündelik nesnelerin dikkat çekici simgesel yaşamlarının açığa vurulması (Klingsöhr-Leroy, 2006: 19)." Gerçeküstücü nesneye yüklenen görevdi. İkinci Gerçeküstücü Manifesto'da değinilen "insanın hayal gücünün cansız maddeden parlak bir öç almasını sağlamak" pek anlaşılır olmasa da Magritte'in tablolarıyla örneklenen ve "cansız nesnelerin gizemli nitelikleri" (Klingsöhr-Leroy, 2006: 19) diyebileceğimiz yaklaşım, Gerçeküstücü sanatın kazandırdığı bir görme biçimidir.

Dali, Le Surrealisme au Service de la Revolution (Gerçeküstücülük Devrimin Hizmetinde) dergisinin Aralık 1931 sayısında bir dizi çizim yayınlar. Burada nesneleri, "simgesel işleyişli nesne" (kaynağı kendinden), "dönüştürülmüş nesne" (kaynağı duygusal) ve "izdüşümsel nesne" (kaynağı düşsel) diye sınıflara ayırır (Klingsöhr-Leroy, 2006: 20). Simgesel işleyişli nesneyi de şöyle tanımlar:

"Kendini makinelerle gerçekleştirilen işlere en az bulaştıran ve temelinde bilinçaltı davranışlar sonucu ortaya çıkan hayal ve imgeleri barındıran nesneler. Bu bilinçaltı davranışlar ki tadına doyum olmaz, sansürün ve baskının bize yumurtladığı sahte kuramları ortaya çıkarır. Hangi durumda olursa olsun, bu davranışlar çözümlendiğinde, belirgin fantezilere ve tutkulara karşılık gelir." (Klingsöhr-Leroy, 2006: 20)

Gerçeküstücülerin, nesnelere yükledikleri sembolik anlamların, sonraki yıllarda iletişim çalışmalarında sıkça kullanılacak olan Göstergebilim'in de öncülleri olduğu söylenebilir. Göstergebilim, anlamın tek tek nesneler üzerinden değil ancak nesneler arasındaki ilişkiler aracılığı ile saptanabileceğini söyler. Bu doğrultuda Charles Sanders Peirce'in (1839-1914) göstergenin, gönderme yaptığı nesne ile olan bağı açısından incelenmesini öneren yaklaşımı, göstergeleri üç türe ayırır:

1. Görüntüsel gösterge/ikon

2. Belirti/indeks
3. Simge/sembol

Simge/sembol, işaret edilene benzemeyen kültür bağımlı anlamlandırmadır. Nedensizlik ilkesine dayanır; öğrenilebilir ve oluşturulabilir. İletişim amacıyla üretilirler. Bir bitki olan “sedir ağacı” Lübnan bayrağında bambaşka bir anlam kazanır ve bu ülkenin simgesi haline dönüşür. (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 308)

İsviçreli Ferdinand de Saussure ise (1857-1913) göstergebilimin kendi yaşadığı dönemde değil ileride kurulacak ve her türlü iletişimi inceleyecek bir bilim dalı olacağını ve bütün toplum bilimlerini bu arada dilbilimi de kapsayacağını ileri sürer. Saussure, tasarladığı bilimin tanımını şöyle yapar:

Göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir; bu bilim toplumsal ruhbilimin bir bölümünü oluşturacaktır. Biz bu bilimi göstergebilim (sémiologie) olarak adlandıracamız. Göstergebilim, bize göstergelerin ne gibi özellikler içerdiğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecektir. Henüz böyle bir bilim var olmadığından, onun nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz ama kurulması gereklidir, yeri de önceden belirlenmiştir. Dilbilim, bu genel bilimin bir bölümünden başka bir şey değildir (Saussure, 2001: 46).

Saussure'e göre gösteren (signifiant) ile gösterilen (signifié) arasındaki bağ tesadüfidir; aralarında nedensellik ilkesi geçerli değildir. Saussure aynı durumların, eylemlerin, nesnelerin farklı dillerde farklı seslerle gösterilmesini teorisine delil olarak gösterir. Ayrıca dil ile söz de ayrıştırılmalıdır. Ona göre, dili sözden ayırmak demek: 1. Toplumsal olguyu bireysel olgudan; 2. Temel olguyu ikincil, az çok da rastlantısal olgudan ayırmak demektir (Saussure, 2001: 42). Bu yaklaşım dilin (lisan, language) genel, toplumsal; sözün (lafız, Parole) ise şahsî, bireysel oluşuna vurgu yapar. (Saussure, 2001:42). Saussure'ün gösterge anlayışı, dilin bir dizge olduğu ve eşzamanlı bir kesit içerisinde incelenmesi gerektiği görüşü, iletişim dizgelerinin toplumsal yanını vurgulayan yaklaşımları, dil (toplumsal)/konuşma-söz (bireysel) ayrımı günümüz göstergebilim çalışmalarına da kaynaklık eder (Erkman, 1987: 27).

1920'lerde Paris'te konuşlanan Gerçeküstücüler, 1930'ların sonlarında kaçınılmaz olarak farklı ülkelere dağılırlar. Birçok ülkenin faşizm ve komünizm cepheleşmesinden çeşitli düzeylerde etkilendiği bu dönemde yaşanan zorunlu göç, bir Fransız olgusu olarak tanımlanan Gerçeküstücülüğün kimliğini de değiştirir. Bu değişim, özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Meksika'daki sanatçılar, akımın ömrünü uzatır bir bakıma. Günümüze kadar gelmesinde de bu coğrafi genişlemenin payı büyüktür. Ancak Andre Breton'un ölümünden (1966) sonra Gerçeküstücülük, onu Dadaizm'den ve diğer birçok avangard akımdan ayırt etmemizi sağlayan örgütlü yapısını tamamen kaybeder.

Gerçeküstücülük, edebi ve artistik bir okul olma iddiası gütmeyiz. Ancak eleştirdikleri, kaderleri haline dönüşür: Sanat tarihinde başka bir akım olmak. Aynı zamanda sezgilerini kullanarak "deneysel yoldan bilimsel sonuçlara ulaşma" ya da "sosyal bir devrim gerçekleştirme" konusunda da başarılı olamazlar (Turani, 1992: 612-613).

Sonuç olarak Bunuel'in cümleleri, adeta Gerçeküstücülerin hazin sonunu belgelemektedir.

Gerçeküstücülüğün, her şeyden önce istediği, dünyaya yeni bir biçim vermek ve yaşamı değiştirmektir. Çevremize kısa bir bakış, bu konudaki başarısızlığımızı açıkça görmeye yetecektir. Elbette başka türlü de olamazdı. Tarihsel gerçeğin her zaman yenilenen sayısız gücünün yanı sıra, Gerçeküstücülüğün bugün dünyada ne kadar küçük bir yeri olduğunu görebiliyoruz. Sonsuz düşlerle yanıp tutuşan bizler, bir kahvede oturup boş tartışmalar yapan, sonra da bir dergi yayımlayan bir grup küstah aydından başka bir şey değildik. Bir eylem içinde yer almak gerektiğinde de çabucak dağılıveren bir grup idealistlik (Bunuel, 2005: 144).

2. Sinemada Gerçeküstücülük

2.1. Gerçeküstücü Sinema ve Luis Bunuel Filmleri

On dokuzuncu yüzyıldaki gelişmeler sanatı resim merkezli yapısından uzaklaştırırken yirminci yüzyılla birlikte sanat anlayışındaki bu değişimin sanat dallarında çeşitlenmeye sebebiyet verdiği görülür. Yedinci sanat adını verdiğimiz sinema da sanat ağacının son meyvesidir. Aynı zamanda daha ilk günden, ayrıcalıklı azınlığı değil geniş kitleleri hedeflemiştir sinema. Bunun da etkisiyle tiyatrodan, edebiyatta yüzlerce yıl içerisinde alınan mesafe sinemada yirmi yıl içinde kat edilmiştir. Bütün bu gelişmeler doğrultusunda sinema sosyolojik bir olgu olarak da ele alınmış, dönemin koşullarından ve sanat akımlarından etkilenmiştir.

Film yapmak birçok sanat dalından, kolektif olma özelliği ile ayrılır. Ancak bu sanatın da belirleyicisi olan insanlar vardır. Bu insanlar bazen filmin yapımcısı bazen yönetmeni vb. adıyla anılırlar. Ana akım sinemada, stüdyo döneminde bile film dili üzerinde etkili olan isimler vardır. Filmin belirleyicilerinin zaman ve insan olduğu düşünüldüğünde, aynı dönemde farklı nitelikte filmler yapılabilmesinin, insan unsuruna bağlı olduğu gerçeği ortaya çıkar. Sinema tarihini ele alırken bazı isimleri anmadan geçmek imkansızdır. Griffith'in, Godard'ın, Bergman'ın filmlerinin stilistik ve biçimsel özelliklerini kavramak film sanatının yapabileceklerini anlamamızı sağlar.

Gerçeküstücülüğün sinemadaki temsilinin nasıl olacağını anlayabilmek için de Luis Bunuel'in filmlerine göz atmak faydalı olacaktır. Felsefe ve edebiyat alanında doğmuş bir akım olan Gerçeküstücülük, sinemada nasıl yer bulur? Bir sinema filmi gerçeküstücü öğeleri nasıl kullanır? Gerçeküstücülüğün artistik bir okul olma iddiasının olmadığı ve biçime değil içeriğe önem verdiği söyleminden hareketle, gerçeküstücü film neleri içerir? (Turani, 1992: 613)

Gerçeküstücülüğe göre Avrupa'nın bütün değerleri (dinsel bağlılıklar, ahlaki görüşler, aile anlayışı, milli devlet sistemi) yıkılmalıdır. Pozitivist gelenek terk edilerek mantığın yerini Freud'un bilinçaltı, düş, sayıklama ve çıldırma hali almalıdır (Turani, 1992: 613). Gerçeküstücülüğün sinema alanında akla gelen ilk temsilcisi olan Bunuel de filmlerini düşler üzerine kurar. Eserlerinde, rüya, bilinçdışına açılan

kapı olarak neredeyse kutsanır. Gerçeküstücülerin, var olanı (gerçeği) reddedip yerine yeni bir dünya kurma arzusunu filmlerinde gerçekleştirir. Bu filmler klasik sinemanın neden sonuç ilişkisi bağlamında kurgulanmaz. Filmdeki bir kahraman amaçsızca bir eylemde bulunabilir. Belirsizlikler ve cevapsız kalan sorular olağandır. Klasik anlatı yapısına tepki gösterir ve bilinçli bir şekilde filmlerini bu yapı içerisinde kurmaktan sakınır.

İlk filmi olan *Endülüs Köpeği*'nin iki düşün bir araya gelmesiyle ortaya çıktığını söyler Bunuel. Düşler, filmin iki yönetmeni Dali ve Bunuel'e aittir.

Senaryo, ikimizin de kabul ettiği çok basit bir kuraldan yola çıkarak bir haftadan da kısa sürede yazıldı. Kural şuydu: Psikolojik, kültürel ve mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşünce ve görüntüleri benimsemek. Usa aykırı her düşünceye açık olmak. Nedenini hiç araştırmadan, sadece ilgimizi uyandıracak ve bizleri şaşırtacak görüntüleri benimsemek gibi... (Bunuel, 2005: 139)

Bugüne kadar yapılmış olan en ünlü avangart film herhalde *Endülüs Köpeği*'dir (*Un Chien Andalou* yön: Luis Buhuel 1929). Zamanı parçalamak ve devamlılığın araçlarını eleştirmek için bir dizi devamsızlık kurgusu tekniği kullanarak, anlatı akışını yıkar ve zaman ve mekân mantığına meydan okur. Cinsel, politik ve dini temalarla ilgili sürreal bir rüya biçimini alır (Hunt ve diğerleri, 2012: 158).

Endülüs Köpeği'nin çekimleri biter, kurgusu yapılır. Daha sonra Gerçeküstücü akımdan olduklarını bildiği Man Ray ve Luis Aragon'la konuşurken, filmin bazı bakımlardan gerçeküstücü sayılabileceğini söyler Bunuel. Gerçeküstücü eserler verme amacı gütmeyen İspanya'da yayınladığı şiirlerin de bu nitelikte olduğunu görür.

Amerika, Almanya, İspanya, Yugoslavya gibi çeşitli yerlerde yaşayan ve daha birbirlerinden haberi olmadan aynı akıldışı ve içgüdüsel anlatımı benimsemiş insanların uyduğu bir tür çağrı oldu Gerçeküstücülük. Bu sözcüğü daha hiç duymadan, İspanya'da yayımlamış olduğum şiirler, bizleri Paris'e çeken bu çağrının bir belirtisiydi. Aynı şekilde Dali'yle birlikte *Endülüs Köpeği*'nin senaryosu üstünde çalışırken kendiliğinden oluşuveren bir yazı

türü kullanıyor, farkında olmadan gerçeküstücü anlayışı benimsemiş oluyorduk (Bunuel, 2005:141).

Endülüs Köpeği'nin açılış sekansındaki planların incelendiği Film Dili isimli kitapta film, bütünlüklü bir anlatı sunma derdinde olmayan, uyguladığı devamsızlık kurgusu yöntemi de bu amaca hizmet eden bir yapım olarak tanımlanır. Planların dökümü şöyledir:

1. 'Bir Zamanlar...' yazan bir ara başlık.
2. Biraz yukarı bir açıdan, ustura bileyen bir adamı gösteren bir yakın plan. Adamın kolları pencerenin çerçevesinin sağına konumlandırılmış.
3. Göğüs plan: Ağzında sigarayla duran bir adam aşağıya doğru bakmakta, büyük ihtimalle usturaya bakıyor. Adam çerçevenin sol tarafına yerleştirilmiş. Mekânsal olarak bir önceki planla karşılaştırılacak olursa, adamın ustura bileyicisinin sol tarafında olması gerekirdi, bir önceki planda olduğu gibi, sağında değil.
4. Plan 2'ye dönüş: Adam başparmağının tırnağıyla usturanın keskinliğini test ediyor.
5. Diz plan: Adam usturayı ve bileyiciyi kapatıyor, balkonun kapısını açıp dışarı çıkmaya başlıyor.
6. Devinimde uyuşum: Başka bir orta ölçekli planda adam balkona çıkıyor. Biraz duruyor ve balkon demirliklerine yaslanıyor.
7. Göğüs plan: Adam kadrajın solundan yukarı doğru bakıyor.
8. Genel plan: Gökyüzündeki ayın bir bakış açısı (POV) planı.
9. Plan 7'ye dönüş.
10. Bir kadının yüzünün yakın planı. Bir adam, onun hemen sağında duruyor, sol gözünü eliyle tutarak açıyor ve usturayı ona doğru götürüyor. Bu adam, biraz önce gördüğümüz adamdan farklı olarak bir kravat takmış.
11. Plan 8'e dönüş: Ayın önünden bir bulut geçiyor.
12. Aşın yakın plan: Ustura bir göz yuvarını kesiyor.
13. '8 Yıl Sonra' yazan bir ara başlık (Hunt vd., 2012: 158-159).

Endülüs Köpeği, içerik olarak rahatsız edici bir yapıda olmasının yanı sıra biçimsel özellikleri itibarıyla da klasik anlatı mantığını altüst eder. Ara başlıklar anlamsız ve alakasızdır; karakterler bir görünüp bir kaybolur. Mekan bütünlüğü ya da mantıklı bir zamansal ilerleme yoktur. Ancak görsel olarak, grafik eşleşme

diyebileceğimiz bir örtüşme vardır (Ayın önünden geçen bulutla gözü kesen usturanın hareket uyumu). Bordwell ve Thompson'a göre:

...cinsel arzu ve kendinden geçme, şiddet, küfür ve garip mizah Gerçeküstücü filmin geleneksel anlatı ilkelerine aldırmadan kullandığı olayları sağlar. Filmin serbest biçiminin izleyicinin en derin dürtülerini ortaya çıkaracağı umuluyordu. (Bordwell & Thompson. 2009: 453)

Bu nedenledir ki rasyonel olarak anlaşılabilir biçimden ya da stilden kasıtlı kaçınma, Gerçeküstücülüğün karakteristik özelliğidir.

Endülüs Köpeği'ndeki görüntüler bilinçdışımızın işleyişine dair bir görüş temel alınarak önceden planlanmışlardır ve hepsi de, çoğumuzda şok olmaktan ya da etkilenmekten fazlasını deneyimliyormuşuz gibi tepeden bakan bir duyguyu harekete geçirirler. Filmi çektikten yıllar sonra Bunuel de "Filmi güzel ya da şiirsel bulabilen aptallar, özündeki umutsuz ve tutkulu cinayet çağrısını görmüyorlar" demişti. Filmi böyle izleyen birilerinin olup olmadığı ise şüphelidir (Harcourt, 2008: 132).

Armes'e göre ise "Film kültür, yetişme koşulları ve cinsel korkular nedeniyle baskılanmış bir çiftin yaşadığı problemler etrafında kurulan uzun bir sekans ile özetleyici ve ironik bir görüntüden oluşur (bu çift boyunlarına kadar kuma gömülürler) (Armes, 2011: 211)."

Bunuel'in "Hiçbir şey hiçbir şeyi simgelemiyor." demesine rağmen *Endülüs Köpeği*'nin her karesi defalarca incelenir ve birçok eleştirmen tarafından birbirinden farklı şekillerde yorumlanır. *Endülüs Köpeği*'ni sinemanın yüz yılı aşan tarihi ve milyonlarca film içerisinde özel kılansa ne anlattığından çok nasıl anlattığıdır. Mantığa aykırı kurgusu, şoke edici görüntüleri, filmlerde zamanın kronolojik olması durumuna karşı çıkışı (zira rüyalarda böyledir), şiddet ve romantizmi bir arada vermesi sinemada bir çeşit devrim olarak algılanır.

Bunuel, 1928 tarihli *Endülüs Köpeği*'nin rüzgârıyla 1930'da Altın Çağ'ı çeker. Altın Çağ, usdışı unsurlara yer vermekle birlikte anlaşılır şekilde kurgulanmıştır. Bunuel için bu görece anlaşılabilir eserler verme durumu, büyük bir nefret ve yıllarca

süren sansürü beraberinde getirir. Öyle ki film Amerika Birleşik Devletleri'nde 1979'a, Avrupa'da ise 1981'e dek yasaklı kalır. Ülkemizde ilk kez 1968'de gösterilir (Tınaz, 2012: 90). Peki nedir Altın Çağ'a yöneltilen bu tepkinin nedeni?

Burjuva karşıtı söylemi son derece açık olan film, Amerikan borsasının çöküşünün ardından meydana gelen büyük ekonomik bunalımdan kısa bir süre sonra gösterime girer. Burjuva karşıtı söyleminde şaşılacak bir şey yoktur; Gerçeküstücülük, savaş yıllarından bu yana, savaşı hazırlayan koşulları özellikle de ekonomik kokuşmuşluğu yermektedir. Ancak belki de bu zamanlama burjuvazinin eleştirisi kaldıramayacak halde olmasının nedenidir.

Altın Çağ, ilk bakışta bir türlü kavuşamayan bir çiftin öyküsüdür. Ayrıca saçma ve komik sahnelerle örülüdür. Buna rağmen rahatsızlık verici, daha da öte, tedirgin edicidir. Cinsellik içeren imgeler filmde bolca yer alır. Evcil bir hayvanmışçasına kanıksanan bir inek görülür sürekli (üremeyi, doğurganlığı temsil ediyor.); kadın ve erkek karakterin birbirine yakınlaştığı sahnelerde de, cinsel çağrışımı pekiştiren, bir inek çanı sesi duyulur. Kadın bir heykelin ayak parmağını şehvetle emer; erkek gördüğü her şeye cinsellik atfeder. Film boyunca oyuncular çeşitli şiddet gösterileri sergilerler. Bir baba oğlunu vurur; kadınla birlikte yakalanan erkek kahraman saldırıya uğrar; son sahnede erkek kahraman taşkın bir gösteri sunar ve yoluna çıkan bütün fetişleri, bir din adamı da dahil, pencereden aşağı atar. Sınıflı toplum, din adamı ve burjuva sınıfı eleştirilir. Filmde yer aldığı şekli ile burjuva, statükocu, etrafında olup bitenlere karşı duyarsız (mutfaktaki yangınla, salona giren at arabasıyla ve hizmetçi kızın rahatsızlığı ile ilgilenmeyen), benmerkezci ve keyif ehlidir. Din adamı sınıfı ise kendi gölgesinden korkan içi boş ritüelleri (filmin başındaki taş dikme töreni esnasındaki bir dizi olayda görüldüğü gibi) amacına ulaşamayan kemikleşmiş bir yapıdır. Ne var ki kahramanımız sonunda bütün bu güçlere malup olacak ve sevdiği kadına kavuşamayacaktır. Baş başa kaldıklarında bile tutkularının önünde sayısız engel (sandalyeler, heykel, annesinin sesi, içişleri bakanından gelen telefon) vardır (Tınaz, 2012: 88-89; Harcourt, 2008: 121-138; Özyazıcı, 1997: 56). Filmin açılış sahnesi üzerine ise Harcourt'un yorumu dikkat çekicidir:

Akreplerin dövüştüğü açılış sahnesi bile alışılmadık oluşundan ve amacının belirsizliğinden ötürü kendini izlettirir. Her şeyden önce tamamen ironik bir

biçimde ilerlemeyen filmin geri kalanı ile ilişkili olan belgeselci bir doğruluk payı vardır. Açılış sahnesi filmin teması ve Bunuel'in dünyası hakkında açıkça objektif bir yargı içerir: hayatın saldırganlık üzerine kurulu olduğunun kabulü. Böcekler birbirlerine saldırırken kendilerinden daha büyük hayvanların yemi olurlar. Bu da, ima edildiği üzere, insan doğasıdır (Harcourt, 2008: 133).

Altın Çağ'ı "bütün Batı uygarlığını suçlayan tam bir özgürlük ve isyan çağrısı" olarak yorumlayan Armes'a göre ise bu film Endülüs Köpeği'ne göre çok daha didaktik bir yapıttır (Armes, 2011: 211). Endülüs Köpeği ve Altın Çağ "pek çok eleştirmene göre Bunuel'in gerçekten gerçeküstücü olan yegane filmleridir (Nochimson, 2012: 296)." Bu yorum, başından sonuna gerçeküstücü öğeler taşıyan filmler olarak algılanmalıdır. Zira Bunuel, hareketten koptuktan yıllar sonra dahi gerçeküstücü anlatım örneklerini yapıtlarında kullanmaya devam etmiştir.

Bunuel 1930'da 30 yaşındadır ancak kara listeye girdiğini ve bir daha hiç film çekemeyeceğini düşünür. Tam da bu sırada Hollywood'dan bir teklif alır. Metro-Goldwyn Mayer film şirketi onu Amerika'ya davet eder. Otobiyografisinde anlattığı gibi şirket yöneticisi "Altın Çağ filmini gördüm ve hiç beğenmedim. Ayrıca bir şey de anlamadım. Ama yine de etkiledi beni (Bunuel, 2005: 172)" der teklifi yaparken. Şirket yöneticisi aslında, Bunuel'in filmlerini izleyen birçok insanın görüşünü kelimelere dökmektedir: Anlaşılmayan ama etkileyici filmler.

Altı ay Amerika'da kalan Bunuel, tekrar İspanya'ya döner. Ekmeksiz Toprak (Las Hurdes, 1932), adlı belgesel İspanya'da çektiği ilk filmidir. Yoksul bölgelerde yaşayan, ekmeği bile tanımayan insanları gerçeküstücü bir anlatımla filme alır. İç savaş başladıktan sonra ise ülkesini terk ederek film çalışmalarına Fransa ve Meksika'da devam eder.

Popülerleştiği gerekçesiyle Gerçeküstücü gruptan koptuğunu açıklayan Bunuel akımın son bulmasından sonra bile Gerçeküstücü felsefeden etkilenen filmler yapmaya devam eder. El/0 (1953), Ensayo de un Crimen/Bir Suçlunun Yaşamı (1955), Nazarin (1959), Viridiana (1961), El Angel Exterminador/Mahvedici Melek (1962), Belle de Jour/Gündüz Güzeli (1967), Le Charme discret de la Bourgeoisie/Burjuvazinin Gizli Çekiciliğini (1972), Tristana (1970), Le Fantôme de la Liberte/Özgürlüğün Hayaleti (1974) ve Cet obscur Objet du Desir/Arzunun Şu

Karanlık Nesnesi (1977) gerçeküstücü öğeleri çarpıcı bir biçimde kullandığı filmlerinden bazılarıdır (Nowell-Smith, 2003: 492-493). Bunuel, hayatını idame ettirebilmek için ticari filmler de çeker.

Gerçeküstücü filmlerde kara mizah sıklıkla karşımıza çıkar. Kara mizah teriminin kökeni tam olarak bilinmemekle birlikte, Amerikan Heritage Sözlüğünde, “Hastalıklı ve saçma olanın mizahı.” olarak tanımlanır. Fransızcada, Robert Sözlüğü’nde ise “Dramatik konuları sömüren ve aşağılayıcı, soğuk bir çizgide anlatan mizah anlayışı.” olarak yer alır. Aslında terimi, literatüre kazandıran Andre Breton’dur. Breton, “Antoloji” (1940) kitabında kara mizah anlayışını açıklamak için, Freud’dan alıntılar yapar. Freud’un “Mizah” (1927) başlıklı denemesinde yer alan metin şöyledir: Darağacına götürülen idam mahkûmu bir suçlu şöyle der: “Haftaya başlamak için ne de güzel bir gün!” Günlerden pazartesidir. Breton, yukarıdaki alıntıya kitabının önsözünde yer verir. Freud bu örnekte mizahı, acı ve aşağılanmanın üstesinden gelebilmenin bir taktiği olarak sunar. Mizah boyun eğmez; isyancıdır. Mizahi tavır, acı çekmenin karşısındadır. Gerçek dünyaya karşıdır ve gerçek dünya karşısında zafer kazanmıştır. Haz ilkesini benimser. Salvador Dali’ye göre ise mizah, gerçekliğin yadsınması ve haz ilkesinin görkemli ifadesidir. 1960’larda gerçeküstücü gruba katılan yazar Annie Le Brun, kara mizah kavramını tekrar ele alır ve savunur. Ona göre kara mizah isyanın en görkemli işareti, yıkıcı ve özgürleştirici değerlerin bir parçasıdır. Max Ernst de kara mizahı, iyimser (pembe) mizahın karşısında görür (http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/acrobat_files/Suleiman.pdf).

Bunuel’in yerleşik gelenekleri yıkmaya yönelik güçlü bir itkiye ve her büyük sanatçı gibi saçma ve anlamsız olana dair farklı bir bakış açısına sahip olduğu bir gerçektir. Ancak...Bunuel’in mizah anlayışı bile kara bir umutsuzlukla sınırlanmıştır. Onunki genel olarak oldukça karamsar bir insanın kendini korumaya yönelik oluşturduğu bir mizah anlayışıdır; dünyaya bakışından sıkılmış; ama aynı zamanda birçoğumuz için hayatı katlanabilir kılan, kişinin kendini kandırma yollarının çeşitliliğine dikkatlice bakan bir insanın mizah anlayışı (Harcourt, 2008: 130).

Endülüs Köpeği ve Altın Çağ henüz olgunlaşmamış bir sinema anlayışının eserleri olmasına rağmen Gerçeküstücüler, bu eserleri sinemada otomatizmi hayata geçirdikleri için bağına basar. Otomatizm/otomatik yazma hareketin genelinde simgesel bir anlam taşır. Bu harekete dahil olan sanatçılarsa eserlerinde otomatizm gibi “akılcı olmayan” ancak daha uygulamaya yönelik bir teknik olarak tanımlayabileceğimiz kolaj yöntemine başvururlar.

Max Ernst 1934’te kaleme aldığı “Gerçeküstücülük Nedir?” adlı incelemesinde “Lautreamont’un “Dikiş makinesi ile şemsiyenin ameliyat masasında karşılaşması” dizesini, Gerçeküstücülerin keşfettiği olgunun çok iyi bilinen, neredeyse klasikleşmiş örneği olarak gösteriyordu. Görünüşte birbirine alabildiğine yabancı iki ya da daha çok öğenin, bunlara da yabancı aykırı bir zemin üzerinde bir araya getirilmesi... (Klingsöhr-Leroy, 2006: 9).

Bunuel’in filmlerinde nesneler de başlı başına birer oyuncudur. Gerçeküstücü resim geleneğinden gelen bu yaklaşım, sinemada kurguya dahil olur.

Gerçekten alışkın bulunulan gerçeğin objesi, eğer alışılmamış sentezler ve diğer şeyler ile bir arada görünürlerse, son derece ender etkiler ortaya çıkarırlar. Novalis: *‘En yabancı şeyler, bir yer, bir zaman, ender şekilde bir araya getirilirse, acayip bütünler ve kendine özgü bağlantılar doğar’* diyordu. (Turani, 1992: 613)

Bir inek, çok farklı anlamlara gelebilecekken, Altın Çağ’da kadın kahramanın cinsel arzularının sembolü olarak boy gösterir. Nasıl gerçek yeniden inşa ediliyor ve filmde Gerçeküstücü bir nitelik kazanıyorsa, nesneler de sıradan anlamını kaybedip başka anlamlara bürünürler. Öyle ki aynı film içerisinde bile anlam değişimi söz konusudur. Viridiana’nın ilk sahnelerinde küçük kızın oyuncacı olan ip, daha sonra amcanın kendini öldürme aracı haline gelir. Filmin sonunda ise ipin, Viridiana’ya saldıran düşkünün beline bağladığı ve ona engel olan nesne olarak işlev değiştirdiğini görürüz.

...Bunuel’in ilgisini çeken bir başka şey ise cansız nesnelerin sembolik çağrışımlarıdır ki bunlar kilise ikonografisiyle daha da belirginleştirilmişlerdir. *Altın Çağ’da*; Modot’nun sevişirken bir heykelin ayağının dikkatini dağıtması ya da O’da Francisco’nun hizmetçisinin yatağında bisikletini cilalaması gibi

edimler, Bunuel'in filmlerinde nesnelerin karakterlerin hayatlarındaki sembolik rollerinden kaynaklanan ek bir güç ile donanırlar (Harcourt, 2008: 128-129).

Gerçeküstücülerin nesne kullanımı, metafor ya da metanomi ekseninde değerlendirilebileceği gibi başlı başına bir üretim olarak da algılanabilir. Sanayi Devrimi'nden bu yana şekillenen yeni dünyada sanat tekniğe, sanatçı da mühendise karşı konumlanmaktadır. Sonuçta mühendis tarafından üretilen meta/nesne sanatçının elinde yeniden üretilir (Artun, 2011: 50-51).

Gerçeküstücü sinemada nesnelerin sunumu ussal olmayan şekilde tanımlanır. Breton'un defalarca yücelttiği gibi "...imgelerin en güçlüsü, itiraf edeyim, keyfilik derecesi en yüksek olanıdır." (Breton, 2011: 216) Bu Gerçeküstücülüğün nesneler üzerinden yaptığı yoğun anlamlandırma çabalarına ters düşüyormuş gibi görünüyorsa da aslında tam tersidir. Birinci Gerçeküstücü Manifesto'da ancak mantığın hâkimiyetinden kurtardığımızda, zihnimizin ürettiği imgelerin bilincimizin saf uzantısı olabileceğine değinilir. Sonuçta elde edilen "en sıradan, en gündelik nesnelerin dikkat çekici simgesel yaşamlarının açığa vurulması"dır (Klingsöhr-Leroy, 2006: 19).

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 (Hakman, 2008: 54).

Gerçeküstücülük, mevcut düzeni eleştirir ve devrim yapmaya karardır. Sınıflı toplumların bütün değerlerine saldırır. Din, aile, evlilik, burjuvazi... Bunuel sineması bir burjuvazi eleştirisidir.

Sürrealistlere göre burjuvazi katı düşünce yapısıyla insanlıktan çıkaran absürt bir kültüre doğru yol almaktadır. ...Sürrealistler tüm toplumsal otoritelere ve kurumlara karşı entelektüel ve sanatsal bir savaş açan sanat

formları geliştirirler. Hedeflerinde özellikle cinselliğin ve düşünce özgürlüğünün üzerindeki dini ve politik baskılar vardır. Burjuvazinin normal insan davranışını katı bir biçimde akıl ve rasyonel inançlarla tanımlamakla kendisini kandırdığına inanırlar (Nochimson, 2012: 296).

Bunuel burjuvalığa özenen yoksullara da eleştirilerini yöneltir. Viridiana'da evin sahibinin şehre inmesiyle, bu zengin hayata özenen ve evi işgal ederek zevk sürmeye çalışan düşkünler de eleştirilmektedir. Mahvedici Melek'te ise bütün hizmetçiler yemek öncesi evi terk ederken, efendilerine daha yakın olan ve burjuvaziye öykünen uşak evde kalır ve hapsolur. Buradan da anlaşılabilceği gibi aslında eleştirilen kurumlardan öte bir yozlaşmadır.

"Mahvedici Melek", bir akşam yemeğinden sonra bilinmeyen bir nedenle bulundukları yerden dışarı çıkamayan insanları anlatır. Bunuel sinemasında gerçeküstücü anlatının en iyi örneklerinden sayılabilecek *"Mahvedici Melek"* burjuvazinin kendi koyduğu kurallara sonunda hapsolmasını anlatır. Film aslında yalnızca burjuvazinin değil, toplumun tamamının nasıl tıkalı kaldığını anlatır. Filmin sonunda insanlar bu sefer kilisede hapis kalırlar. Dışarıda bir şeyleri değiştirmeye çalışan insanlar ise polis tarafından engellenirler. Burjuva dünyasına açıkça bir saldırdır film. Birbirlerine oldukça fazla saygı gösteren insanlar, dışarı çıkamayınca birbirleri ile kavga etmeye kadar götürürler işi... Bunuel, burjuvazinin dayanışmadan ne kadar yoksun olduğunu anlatır filmde (Özyazıcı, 1997: 61).

Burjuvazi her yönüyle eleştirilir. Yıkıcıdır; kendinden öncekileri (Altın Çağ) ve kendi çıkarlarını tehdit edenleri (Burjuvazinin Gizli Çekiciliği) ortadan kaldırmaktan çekinmez. Tutucudur; kendi oluşturduğu değerleri kolay kolay değiştirmez, değiştirmeye çalışan olursa zor kullanır (Mahvedici Melek). Kendi sınıfının çıkarlarını sonuna kadar savunur; Susana'da, filmin sonunda, Susana'yı alıp götürdüklerinde, ailesi kendi burjuva statülerini koruyabileceği için sevinir. Kendi konumlarını tehdit etmeyen olaylarla fazla ilgilenmezler (Altın Çağ, Burjuvazinin Gizli Çekiciliği). Bir arada bulunmaktan hoşlanırlar ancak içlerinde birbirlerine karşı pek de fazla bir sevgi yoktur (Özyazıcı, 1997: 61).

Bunuel'in filmlerinde burjuva sınıfı, arzularının tutsağı bir grup insan görünümündedir. Son filminin adında olduğu gibi filmleri, hep arzunun belirsiz

nesneleriyle doludur. Altın Çağ'ın kahramanı sevgilisine ulaşamaz; Viridiana'da Viridiana, Don Jaime'nin evini bir türlü terk edemez; Mahvedici Melek'te insanlar bir türlü dışarı çıkamaz; Burjuvazinin Gizli Çekiciliği'nde bir türlü yemek yenilemez, Arzunun O Belirsiz Nesnesi'nde adam sevdiği kadınla bir türlü cinsel ilişkiye giremez; Özgürlük Hayaleti'nde ise ulaşılamayan özgürlüğün ta kendisidir.

Bunuel'in hemen hemen tüm filmlerinde bir din adamına rastlarız. Dini öğeler genellikle düşlerde ortaya çıkar. Nazarin ve Viridiana'da ise başrollerde bir rahip ve rahibe vardır.

Karakter olarak Viridiana da Nazarin de kendilerini soyutladıkları dünyaya, zoraki bir giriş yaparlar. Bu dünya Gerçeküstücülerin karamsar bakış açısıyla yoğrulmuştur. Samanyolu ile birlikte kilisenin en çok yerildiği filmler olan Viridiana ve Nazarin, farklı bir bakış açısı ile çok daha farklı ve olumlanarak yorumlanabilirdi. Ancak Bunuel, ateist olduğunu meşhur "Tanrıya şükür, tanrı tanımazım!" (Bunuel, 2005: 233) cümlesi ile ifade eder. Ve özellikle Nazarin'in dini otoriteler tarafından takdir edilmesini ironik bulur. Bunuel, "Nazarin'i seviyorum; çünkü bana önemsedığım şeyleri söyleme fırsatını verdi." (Harcourt, 2008: 142) der ve devam eder:

O bir rahip. Berber ya da garson da olabilirdi. Beni ilgilendiren şey fikirlerinin arkasında duruyor olması. Bu fikirler çoğunlukla toplum tarafından kabul görmese ve fahişelerle, hırsızlarla ve benzeri kişilerle olan maceraları sonucunda, sosyal düzen tarafından dönüşü olmayacak bir biçimde lanetleniyor olsa bile... (Harcourt, 2008: 142).

Harcourt, Viridiana ve Nazarin'i içsel mükemmeliyeti yakalamak uğruna kendileriyle giriştikleri narsist çabalar nedeniyle eleştirir. Bu durumun kilisenin insanlarla ilişkilerinde tahribata yol açtığını bireysel soyutlanmayı da beraberinde getirdiğini söyler. Bunuel'in dünyasında, Viridiana ve Nazarin'in sorununun bir parçası da şüphesiz budur (Harcourt, 2008: 125). Armes'a göre ise Nazarin, İsa'yı örnek almaya çalışan ama çevresine yalnızca ölüm ve felaketler getiren ve sonuçta inançları sarsılan bir rahibin öyküsüdür (Armes, 2011:213).

Altın Çağ ile birlikte en özgür filmim dediği Viridiana, bir rahibenin yaşadıklarını konu eder. Viridiana, eniştesi Don Jaime'nin onu görmek istemesi nedeniyle evine gider. Ölen teyzesine çok benzemektedir ve Don Jaime ondan düğün gecesi ölen teyzesinin gelinliğini giymesini ister. Viridiana gelinliği giyer ancak eniştesinin evinde, kendisiyle birlikte kalması yönündeki ısrarlarına olumsuz cevap verir. Bunun üzerine Don Jaime, Viridiana'nın içkisine ilaç koyar ve uyandığında Viridiana'ya, ona tecavüz ettiğini söyler. Aslında bu Don Jaime'nin Viridiana'yı kalmaya razı etmek için söylediği bir yalandır. Viridiana, tam evden ayrılıp manastıra geri dönecekken Don Jaime'nin kendini astığını öğrenir ve eve geri döner. Baş rahibenin manastıra dönme önerisini reddederek inançlarını kendi bildiği şekilde devam ettireceğini söyler.

"Viridiana," dindar bir kişinin yaşamın gerçekleriyle yüzleştğinde dinden yavaş yavaş uzaklaşmasının öyküsüdür. Viridiana, filmin başında her ne pahasına olursa olsun manastıra dönmeyi kafasına koymuşken, filmin sonunda kuzeni ve hizmetçi (kuzenin sevgilisi) ile "üçlü kağıt" oynayacak kadar ileri gider. Yardım edip evine aldığı yoksullar, kendisine saldıracak, evi yerle bir edeceklerdir. Yüksek bir Tanrı inancına sahip olan Viridiana, sonunda bu inancın gerçek yaşamda pek de işe yaramadığını görecektir (Özyazıcı, 1997: 61).

1961'de Cannes'da Altın Palmiye kazanan Viridiana İspanya'da yasaklanır. Bunuel, tekrar Meksika'ya döner. Burada burjuva sınıfını hedef alan Mahvedici Melek'i çektikten sonra Fransa'ya giderek Samanyolu filmini yapar. Film, Hristiyanlık dininin sapkınlıklarını ve mezheplerin kendi aralarındaki iktidar mücadelelerini anlatır. Bu film ile dini otoriteyi eleştirmeye geri dönmüştür. Samanyolu aynı zamanda didaktik bir filmidir. Bunuel filmin sonunda yer verdiği açıklama ile, filmde yer alan metinlerin gerçek olduğunu belirtir. Bazı olaylar bile (Kilise tarafından aziz ilan edilen din adamının ölümünden sonra, "sapkın" metinlerine rastlandığı için, mezarından çıkarılması) yaşanmıştır.

Gerçeküstücü akımın etrafı şiddetle çevrilidir. Birinci Dünya Savaşı'na neden olan yıkıcı dünya görüşüne karşı örgütlenmiş, söylemleri ve yapıtları sonrası kilise ve siyasal otorite tarafından cezalandırılmış, İspanyol İç Savaşı'na tanıklık etmiş, İkinci Dünya Savaşı'yla da tüm umutlarını yitirmiştir. Bunuel'in filmlerinde sıklıkla

karşımıza çıkan şiddet, yönetmenin karamsar dünya görüşünü yansıtmakla birlikte kanıksanmış bir durum halini alır. Gerçeküstücü akım, şiddetin içine doğar ama bu şiddeti elinin tersiyle itmek yerine kendi fikirleri doğrultusunda değişime uğratır.

Altın Çağ'ın açılış sahnesi belgesel niteliği ile filmin temasını güçlendirirken Bunuel'in dünyası hakkında açıkça objektif bir yargı içerir: Hayatın saldırganlık üzerine kurulu olduğunun kabulü. Böcekler birbirlerine saldırırken kendilerinden daha büyük hayvanların yemi olurlar. Bu da, ima edildiği üzere, insan doğasıdır. Belki de Gerçeküstücülük bir dünya görüşü olarak, insanın merkezindeki yıkıcı şiddeti kabullenmek ve terbiyeli bir toplumun yarattığı medeni kurallar ile -ki bu kurallar insanın içgüdüsel ihtiyaçlarını engellemek için kasıtlı olarak tasarlanmışlardır- insan arasındaki mesafenin farkına varmakla başlar. Gerçeküstücülük, insan hayatının değiştirilmesi olanaksız akıl dışılıklarına işaret eden görüntüler arasındaki keskin karşıtlıklar ve beklenmeyen birlikteliklerle zenginleşir. Tıpkı bilinçdışı incelemeleri ile akıma bilimsel bir otorite kazandırmış olan Freud gibi, Gerçeküstücülük de kötümser bir çekirdeğe sahiptir, insanın toplumsal gelişimine umutsuzlukla yaklaşır.

Örneğin, Bunuel'in görüşünün merkezinde, gerçeküstücülerin insanlığın yıkıcı gücü olarak adlandırdıkları, Freud'un iradesiz 'id' olarak tasvir ettiği, Bunuel'in ise başından beri şeytan sorunu olarak gördüğü öge vardır. Bütün karamsarlıklarda, bir soyutlama olarak kötülüğün varlığına inanılır ya da en azından bu insan doğasının değiştirilemez bir özelliği olarak yorumlanır. Eğer biri, sosyal adaletsizliğin insanın sorunlarının kaynağı olduğuna inanıyorsa, (tıpkı birçok hayranının Bunuel'in böyle düşündüğüne inanması gibi) yapıcı sosyal hareketlerde yer alarak adaletsizlikle savaşabilir. Bununla birlikte eğer kötülüğün insan doğasının bir parçası olduğuna inanıyorsa, yapıcı bir girişimde bulunmak çok daha zorlaşır ve kişinin gelişime olan inancı giderek zayıflar (Harcourt, 2008: 127-128).

Gerçeküstücü sanatçılar eserlerinde düşlerden ilham alır. Klasik Batı Felsefesi'nin önemsemediği düşler, Gerçeküstüçülere göre ciddi bir şekilde ele alınması gereken metafizik kaynaklardır. Gerçeküstücüler düşlere saygınlık kazandırmışlardır.

Gerçeküstücü sinemanın manifesto değerindeki örneği Endölüs Köpeği de düş fikrinden doğmuştur. Bunuel anılarında “Bu film iki düşün bir araya gelmesinden ortaya çıkmıştı.” (Bunuel, 2005: 139) der. Dali’yle birbirlerine rüyalarını anlattıkları birgün, “Bu düşlerden yola çıkarak bir film çekelim!” diyerek Endölüs Köpeği’nin senaryosunu yazmaya koyulurlar.

Gerçeküstücüler gerçeği yok etmek için düşlere sarılıyorlardı. Bunuel sineması başlı başına bir düşler sinemasıdır. Ancak Bunuel’in filmlerinde kullandığı düşlerin Freudçu olup olmadığı tartışma konusudur. “*Endölüs Köpeği*” gibi yalnızca düşlerden oluşan ‘soyut’ bir film için Freudçu yorumu yapılabilir; ancak Bunuel daha sonraki filmlerinde düşleri hep gerçek yaşamla içice kullanmıştır. Bunuel’in düşleri bir psikanaliz seansında anlatılabilecek ve Freudçu anlamda simgeleştirilebilecek cinsten değildir (Özyazıcı, 1997: 68).

Gerçek ve düşselin birbiri içinde eriyişı bütün Bunuel filmlerinde mevcuttur. Örneğin Gündüz Güzeli (Belle de jour, 1967) filmi öğleden sonralarını Paris’teki bir randevu evinde çalışarak geçiren zengin ve güzel bir kadın olan Severine’nin hikâyesidir. Final sahnesinde filmin bütünü, gerçekte bu kadının kendisiyle ilgili bir fantezisinin anlatımı gibi görünür; ancak bu hiçbir şekilde filmin mazoşist öz-yıkımı tarif etme gücünü ve keskinliğini ortadan kaldırmaz (Armes, 2011: 214).

Alışılmadık bir olay örgüsüne sahip olan filmin asıl yenilikçi boyutu ise Severine’nin meraklı hikâyesinde Bunuel’in rüyaları kullanma biçimidir. Filmde hangi sahnelerin rüya, hangilerinin gerçek olduğunu anlamak mümkün değildir. *Objects of Desire: Conversations with Luis Bunuel* kitabında aktarıldığı üzere Bunuel, “Rüyalar gerçekliğin devamıdır. Filmde ancak “bu bir rüyadır” diye anons etmezseniz değer taşırlar. Çünkü bu durumda seyirci ‘Aa, bu bir rüyaymış, öyleyse önemli değil’ der. Bu da hayal kırıklığı yaratır, film gizemini ve insanları rahatsız edebilme gücünü kaybeder.” der (Nochimson, 2012: 298).

Filmlerde yer alan rüya/düş sahneleri alışılmadık değildir. Bunuel’in filmlerinde ise rüyaların gerçekliği söz konusudur. Plan-sekans boyunca seyredilenin rüya olduğu anlaşılmaz. Klasik anlatı yapısı içerisinde kullanılan ve seyirciye izlediğinin rüya olduğunu bildiren tekniklere yer verilmez. Karakterlerin kendi

rüyalarına verdikleri tepki ile ya da planın bitiminden çok sonra seyirci durumdan haberdar olur. Burjuvazinin Gizli Çekiciliği / Le charme discret de la bourgeoisie (1972) filmini de buna iyi bir örnektir. Bu filmde ayrıca rüya içinde rüya tekniğini kullanarak sürprizli bir anlatım sunar Bunuel. Bazen de tamamen seyircinin zihninde şekillenecek bir muğlaklığı tercih eder.

"Arzunun O Belirsiz Nesnesi"nde filmin sonunda adam ve kadın elele bir şekilde bir mağazanın önünde dururlar. Mağazadaki kadın kanlı bir çarşaf dikmektedir. Adam amacına ulaşmış, bakire ile yatmış mıdır yoksa bu da bir düşün müdür? Düş nerede biter 'gerçek' nerede başlar bilinmez. Ancak bilinen bir şey var ki Bunuel'in düşleri isyan eder, ayağa kalkar, gerçeğin içine girer (Özyazıcı, 1997: 68).

Giderek filmlerime, çoğu kez de içerdikleri akılcı ve açıklanabilir görüntülerden arıtmak düşüncesiyle düşleri de kattım. Bir gün Meksikalı bir yapımcıya şöyle dedim: "Eğer film çok kısa olursa içine bir düş eklerim." Ama o, bu espriyi anlamadı. (Bunuel, 2005: 123)

Görüldüğü gibi, Bunuel ilk iki filminde otomatizm yöntemini benimsemiş ve düşün kaynaklı deneysel filmler ortaya çıkmıştır. Nochimson'a göre bu tip filmler için kurumsallaşmış bir para kaynağının olmaması, yarattıkları onca sansasyona rağmen benzerlerinin sayısının son derece sınırlı olmasının nedenidir (Nochimson, 2012: 279-280).

Bunuel bile eğer film yapmaya devam edecekse hikâye anlatımı yaklaşımı bakımından daha az radikal olması gerektiğini anlamıştı. ...cüretkâr olmaya devam etse de geleneksel anlatı yönünde bazı tavizler vermekten geri durmadı (Nochimson, 2012: 280).

Bunuel'in bu tavrı sadece maddi zorunluluklarla açıklanamaz şüphesiz. Gerçeküstücülük rasyonalitenin kendisine saldıran aşırı bir sanat formudur; Bunuel ise asla akıllı bütünüyle reddetmez. Akıllı terk etmekten çok kurcalamayı, filmlerindeki irrasyonel patlamalarla geleneksel devamlılık kurgusunu ve anlatı yapısını parçalamayı hedefler. Sonraki yıllarda yaptığı filmlerde (Nazarin, Viridiana, Mahvedici Melek, Burjuvazinin Gizli Çekiciliği vb.) kimi zaman düşler kimi zamansa

filmin bütünü içerisinde hiçbir anlam ifade etmeyen parçalarla muğlâklığa sürükler seyirciyi.

Sonuç olarak Bunuel, yaşadığı dönemin çok ötesinde olan sinemasal kişiliği, film yaparak egemen ideolojinin dışına çıkan duruşu ve auteur kimliği ile sinema tarihinde iz bırakan radikal bir figürdür.

3. Onur Ünlü Sinemasında Gerçeküstücülük

3.1. Onur Ünlü

Onur Ünlü'nün özgeçmişini şu şekilde özetlemek mümkündür.

1973 yılında İzmit'te doğdu. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi iletişim sanatları bölümünden mezun oldu. Daha sonra Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi iletişim bilimleri anabilim dalında yüksek lisansını tamamladı.

2006 yılında Polis adlı ilk sinema filminin yapımcılığını, yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendi. 2011 yılında ise Leyla ile Mecnun dizisinin genel yönetmenliğini üstlendi. Hâlen Leyla ile Mecnun ve Şubat dizisinin genel yönetmenliğini yapmaktadır.

Aynı zamanda "Ah Muhsin Ünlü" müstear ismiyle 1993-1998 yılları arasında yazdığı şiirleri topladığı "Gidiyorum Bu" isimli bir kitabı vardır (<http://www.sinemalar.com/sanatci/27105/onur-unlu>).

Görüldüğü gibi Onur Ünlü çok yönlü bir isimdir. Şair kimliğinin yanı sıra televizyona ve beyazperdeye işler yapar ve bu işlerin birçok aşamasında (senaryo, yapım, yönetim) bilfiil yer alır. Onur Ünlü'yü Türkiye'de ünlü yapan asıl iş ise TRT 1 ekranlarında üç sezondur yayınlanan Leyla ve Mecnun dizisidir. Absürd unsurlarıyla, Türk televizyon tarihinde marjinal bir yeri olan dizi, takipçilerinin sosyal medyada yaptığı tanıtımlarla hatırı sayılır bir hayran kitlesine kavuşur. Son olarak 2012'de yayınlanmaya başlanan bir sezon devam ederek 2013 mayısında final yapan Şubat dizisi de seyirciden olumlu eleştiriler alır. "Özelim" (Büyükcoşkun, 2007-11: 47) dediği ve üzerine konuşmayı reddettiği şiirleri ise meraklısına yani daha niş bir gruba hitap eder. Televizyon ve sinema gibi popüler/popülist bir mecra olmayan şiirin daha az kişi tarafından bilinmesi, okunması doğaldır.

Özünde bütün bu çalışmaların Onur Ünlü'nün sinema dilini besleyen ve geliştiren yapılar olduğu unutulmamalıdır. Aynı zamanda hiçbir kurum ve kuruluşan

maddi destek almayan yönetmen, televizyon çalışmalarından sağladığı finansal kaynakla filmlerini çekebilmekte ve bir tecimsel bağımlılığın olmaması dolayısıyla da kendine has zgr bir film dili oluşturabilmektedir. Tüm bunların da etkisiyle söylemek istediğini, istediği gibi söyleyen ve farklı deneyimlerden çekinmeyen bir yönetmen olarak seyirci karşısına çıkar Onur nl.

3.2. Onur Ünlü'nün Filmografisi

Sinema Filmleri

- Sen Aydınlatırsın Geceyi, 2013, Yönetmen, Senarist
- Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi, 2011, Yönetmen, Senarist
- Beş Şehir, 2009, Yönetmen, Senarist
- Güneşin Oğlu, 2008, Yönetmen, Senarist
- Polis, 2007, Yönetmen, Senarist
- Acı Aşk, 2009, Senarist
- Kalbin Zamanı, 2004, Senarist

Kısa Filmler

- Kısaca Ramazan: Kamil İnsan, 2009, Yönetmen, Senarist
- Tek Ölüm Yetmez, 2012, Yönetmen

TV Dizileri

- Leyla İle Mecnun, 2011, Yönetmen, Genel Yönetmen
- Şubat, 2012, Genel Yönetmen
- Acemi Müezzin, 2009, Yönetmen
- Nerede Kalmıştık, 2008, Yönetmen
- Gazi, 2008, Senarist
- Büyük Buluşma, 2008, Senarist
- Sırça Köşk, 2006, Senarist
- Körfez Ateşi, 2005, Senarist
- Beşinci Boyut, 2005, Yönetmen, Senarist
- Görünmez Adam, 2004, Senarist
- İstanbul Şahidimdir, 2004, Senarist

3.3. FİLM İNCELEMELERİ

3.3.1.POLİS

Yazan ve Yöneten

Onur Ünlü

Yapım Şirketi

Eflatun Film

Yapımcı

A. Taner Elhan

Funda Alp

Orkun Ünlü

Oyuncular

Haluk Bilginer, Özgü Namal, Ragıp Savaş, Sermiyan Midyat, Settar Tanrıöğen, Kaan Çakır, Emre Karayel, Zafer Diper, Aylin Çalap, Sinan Çalışkanoğlu, Yeşim C. Bozoğlu, Emel Pala, Engin Benli, Enis Yıldız, Neşe Sayles, Savaş Özdemir, Hasan Şahintürk, Murat Cemcir, Gözde Akyıldız

Görüntü Yönetmeni

Aras Demiray

Kurgu

Ahmet Can Çakırca

Müzik

DUO, Alpuşka, Ceza-Soniq, Kalan

Sanat Yönetmeni

Alper Yanar

Filmin Süresi

103 dakika

Gösterim Tarihi

16 Şubat 2007

3.3.1.1. Filmin Öyküsü

Yapımcı Eflatun Film'in resmi web sitesinde Polis filmi hakkında şu bilgilere yer verilmektedir:

Musa Rami mesleğinin zirvesinde bir cinayet masası polisidir. Bugünlerde kafasını meşgul eden iki şey vardır. Birisi kendisinden kırk yaş küçük üniversite öğrencisi Funda'ya olan aşkı, bir diğeri de ünlü mafya ailesi İzmitlilerin Rami ailesine yönelik bitmek bilmeyen tehditleri. Musa Rami iyi bir baba, iyi bir polis ve iyi bir aşıktır ve görünen o ki Musa Rami işi, aşkı ve ailesi arasında sıkışıp kalacaktır. Aynı günlerde aldığı bir haber ise Musa Rami'yi tamamen altüst eder (<http://www.eflatunfilm.com/#!/tr/filmler/polis/detaylar>).

Film, emektar bir polis olan Musa Rami(MR)* üzerine kuruludur. MR, cinayet masasında görevli, çözülmez denen bir yığın davayı çözmüş, emniyet teşkilatına çok sayıda adam yetiştirmiş, gözü pek biri olarak tanımlanır. Karakter itibari ile bir çeşit “yalnız kurt”tur. Yalnız çalışır, yalnız yaşar, yalnız iz sürer ve yalnız yakalar.

Ailesi MR'nin zayıf noktasıdır. Kardeşinin öcünü almak isteyen Tayfun İzmitli de MR'nin ailesini yok ederek bu arzusunu gerçekleştirir. Daha sonra yetiştirdiği polisleri, MR'nin gözünün önünde vurur. MR için bu da bir çeşit evlat kaybıdır.

Polis, ilk anda uyandırdığı beklentinin aksine, bir polisiye film değildir. Bir kovalamaca ya da ipuçlarından faydalanarak gizemin çözülmesiyle ilgilenmez. Mesleği polislik olan bir “insan hikayesi”dir. Musa Rami, köşeye sıkışmış zavallı

* Musa Rami ismi ve soy ismine hep birlikte yer verilerek adeta markalaştırıldığı için bu çalışmada ikisi birlikte ve MR şeklinde kısaltılarak kullanılmıştır.

modern bir insandır (B y kco kun, 2007: 45). Tüm başarılarına ve etrafındaki emek verdiği, sevdiği sayısız insana rağmen MR'nin acizliği aşıkardır. Hastadır, ölümünü beklemektedir; kendi ölümünü beklerken tüm sevdiklerinin öldürüldüğünü görür; iftihar tablosu olan mesleki geçmişi, emeklilik arefesinde hakkında yapılan bir soruşturma ile gölgelenir; kendinden kırk ya  küçük bir kıza imkansız bir a kla bağlıdır.   inde bulunduğu çaresiz durumdan ne zaman kurtulmak istese daha da dibe yuvarlanır.

3.3.1.2. Karakterler

Musa Rami (Haluk Bilginer): Haluk Bilginer, altmış    ya ında, geçmişteki ba arılarıyla emniyet teşkilatında saygı uyandıran hala aktif olarak çalışmakta olan bir polisi canlandırır.   inde tecrübeli, bilgili ve başarılı bir polis; aile ilişkilerinde anlayışlı ve şefkat dolu m  vik bir baba/dededir.   i ve ailesi ekseninde akan hayatı, genç bir  niversite  Ğrencisi olan, tez çalışmasında yardımcı olduğu Funda'nın gelişi ve aynı dönemde teşhis edilen beynindeki ur nedeni ile bir anda değişir. Günleri sayılıdır. OĞullarını öldürdüğü mafya ailesi de olayı kan davasına çevirmiş, Rami'nin aile bireylerini öldürmeye ba lamıştır. MR, bu beklenmedik olaylar bombardımanında büyük bir çıkmazın ve değişimin   inde bulur kendini.

MR, filmin ilk dakikasında görülür. Onu merkeze alan bir kadrajla, dört kişiyle d v  mektedir. Karanlık sokaktaki aydınlatma spotu da bu mekanı MR'nin sahnesine dönüştürür adeta. Yönetmen, MR'yi seyirciye bir kahraman olarak tanıtır. Zaafları ve yenilgileri ile inandırıcılığı artan bir kahraman.

Funda ( zg  Namal): Üniversite  Ğrencisi. Suçlu psikolojisi üzerine hazırladığı bitirme tezi   in MR'den yardım alır. MR, Funda'ya a ıktır. Funda, genç, güzel, sağlıklı, neşeli, geleceğe dair planları olan bir karakter olarak resmedilir. Polis'teki iyi ve güzeli Funda temsil eder. MR'ye değer vermekte ve saygı duymaktadır. Ona inanır ancak onu bir sevgili olarak görmesi mümkün değildir. MR'nin kendisine duyduğu a ka çok  a ırır. Durumdan memnun değildir.

Tayfun  zmitli (Kaan  akır): MR'nin öldürdüğü Volkan  zmitli'nin abisi. Kendinden emin, güçlü, acımasız bir karakter. Karde inin ölümünü kan davasına

çevirir. Aile adını ve sayısız adamını bu uğurda kullanmaktan çekinmez. İntikam almak için MR'nin aile bireylerinin birer birer öldürür.

Yılmaz (Ragıp Savaş): Başkomiser. Otoriteyi temsil eden, güçlü bir fiziğe sahip, akıllı bir karakter olarak çizilir. MR'ye saygı duyar ondan övgüyle söz ederken Funda'ya olan aşkı onu MR ile karşı karşıya getirir. Alışveriş merkezindeki silahlı saldırı nedeniyle de MR'den şüphelenmektedir.

Bekir (Emre Karayel): Cinayet masası komiseri. Espirili, akıllı, sempatik bir karakter. MR'nin öğrencilerinden. Hocasına sonuna kadar inanır. Bu durum onu başkomiser Yılmaz'la karşı karşıya getirir.

Haluk (Sinan Çalışkanoğlu): MR'nin küçük oğlu. Londra'da yaşar. Babasının gözdesidir. Tayfun İzmitli, ailesinden sadece birini kurtarabileceğini söylediğinde MR, Haluk'u seçer. Haluk öldürülmeden birkaç saniye önce de bunu dile getirir: "Ben hayatta hiç kimseyi senin kadar sevmemiş Haluk." Haluk, Tayfun İzmitli'nin emriyle öldürülür.

Nihat (Sermiyan Midyat): MR'nin büyük oğlu. Çocuk polisi. Çocuk ruhlu, safça ama şiddete meyilli bir adamdır. Zaman zaman ölçsüz ve düşüncesizce davranır. Polis yeleğini hiç çıkarmaz. Kendi kimliğini mesleğiyle tanımlayan biridir. Mesleki başarısı nedeniyle babasına öykünmektedir.

Derya (Yeşim Ceren Bozoğlu): MR'nin büyük kızı. Tuhafiyeci olan kocası ve bir oğluyla orta sınıf, mutlu bir hayat sürmektedir.

Sevgi (Aylin Çalap): Musa Rami'nin küçük kızı. Psikolojik problemleri olan bir karakter. Neşeli, patavatsız, umarsız bir tip. Babası, Sevgi'nin Tayfun İzmitli tarafından intihar süsü verilerek öldürüldüğünü düşünmektedir.

3.3.1.3. Filmin Evreni

Polis, günümüzde geçen bir öyküdür. MR'nin eski model arabasına, ahşap oyma mobilyalarına ve ankesörlü telefon kullanmasına karşın diğer bütün modern ve

teknolojik öğeler bunu destekler. MR ise bir eski zaman insanı olarak konumlandırılır filmde. Türk Sanat Müziği dinler, Türk kahvesi içer, bilgisayar kullanmaz. Metin içerisinde seyirciye sunulan bu verilerle MR karakteri seyircinin zihninde inşa edilir. Bu durum tekrarlarla da pekiştirilir. Sonuçta MR ile seyirci arasında kurulan bu yakınlık duygusal bir paylaşıma yol açar. Kaybettiği her çocuğuyla bu paylaşım biraz daha içselleştirilir.

Film İstanbul'da geçer. Emniyet Müdürlüğü binası, MR'nin başarı belgelerinin üzerindeki ifade ve torunuyla birlikte sahile gittiği sahnelerde bu görülür. Ancak film İstanbul üzerine kurulu ve şehrin bir oyuncu olduğu filmlerden değildir. Daha çok iç mekanlar kullanılır. Bu tarz bir mekan kullanımı Polis'in hikayesini seyircinin gözünde daha da kişiselleştirir. MR'nin evi, işyeri, Funda'yla buluştuğu kafe, hastane odası onun yaşam alanını seyirciye gösterir ve seyircinin MR'nin özel alanına girmesini sağlayarak daha samimi bir içerik oluşturmaya hizmet eder.

Polis, MR'nin hayatındaki yaklaşık iki aylık bir süreyi kapsar. Filmin başında, ağzından kan geldiği zaman doktora gittiğinde, MR iki aylık ömrü kaldığını öğrenir.

MR : Ölecek miyim?
Doktor : Hepimiz öleceğiz.
MR : Benim ne kadar vaktim var?
Doktor : En fazla iki ay.

Daha sonra Başkomiser Yılmaz'la olan düşsel diyalogunda da bunu tekrarlar.

MR : Doktor Demir iki ay ömrüm kaldığını söyledi. Bunu söyleyeli de bir ayı geçti.

Filmin sonunda etrafındaki herkesin ölümünü gören MR hala yaşamaktadır. Dolayısıyla filmin zaman diliminin bu iki aylık süre ile sınırlandığı söylenebilir.

3.3.1.4. Düşler, Şiddet ve Ölüm

Polis'te zaman zaman muğlaklaşan bir hayal/gerçek ilişkisi vardır. Bu durum tekrar eden sahnelerle de kendini gösterir. Bu tekrarlar kurgunun devamlılığını aksatmakla birlikte izlemeyi zorlaştıran ya da seyir zevkini sekteye uğratan bir

görünümde değildir. Ancak akıp giden filmin içinde bu bölümlerin fazlaca dikkat talep ettiği ve bir amacının olduğu aşıkardır.

Haluk'un öldürüldüğü sahne üç farklı açıdan tekrarlanır. Kurşun seslerine eşlik eden tansiyonu yüksek müziğin, Haluk'un tekrar tekrar yere düşüşünün ve bir anlamda babasının ellerinden kayıp gidişinin yinelenmesi bu sahnedeki duygu yoğunluğunu pekiştirmeye katkıda bulunur. Belki de en sevdiği evladını kaybetmenin uyandırdığı şiddet MR'nin zihninde yankılanmaktadır.

Başkomiser Yılmaz'la MR'nin konuştuğu sahne ise üç farklı diyalogla çekilir. İlk ikisi, takip eden sekanslardan da anlaşılacağı gibi düşseldir. MR'nin zihninde tasarlayıp da kuramadığı cümleler, içinde bulunduğu ve kimseye anlatamadığı zor durumu biriyle paylaşmak isteyişi ve paylaştığını düşleyişi görülür. İlk iki versiyonu gerçek olmayan bu tekrarlar ve seyirciye sunulan muğlâklık hem teknik hem de amaç bakımından gerçeküstüdür.

Funda'yla MR hep aynı mekânda buluşurlar. Bu bir çeşit ritüel havasındadır. Filmin içine serpiştirilen bu metinlerarasılık durumunun seyircide uyandırdığı aşinalık duygusu, başarılı bir film yönetiminin işaretidir.

Film boyunca farklı ölüm şekilleriyle karşılaşırız. Ölüm filmin merkezine oturur ve yüz üç dakika boyunca farklı görünümüleriyle perdeye yansır. Bu durum hikayeyi dramatize etmekten çok trajikleştirir.

Polis'in ilk sekansında MR Volkan İzmitliyi silahla vurarak öldürür. Sevgi intihar eder. Hayri'nin kafası kesilmiştir. Yetiştirdiği polislere ateş açılır. Nihat boğulur; Haluk kurşunlanır; diğer tüm aile bireyleri de trafik kazası görünümündeki bir cinayete kurban gider. Bütün bunlar ölümünü bekleyen bir babanın, MR'nin başına gelir.

Öykünün ölüm ekseninde çatılmış olması, yasa dışı güç odaklarıyla örgülenmişse de bize, temelde çarpıcı bir insan hikâyesi anlatılmış olduğunu ima ediyor. Zaten ölüm, dramatik anlatılarda, trajik durumun oluşmasını sağlayan ana olgudur (Yalsızuçanlar, 2008: 175).

MR, kızı Sevgi'nin psikolojik zaafı bulundğunu ve bir çeşit telkinle atlamiş olabileceğini anlatırken bu duruma inanmayan Başkomiser Yılmaz'a "Ölümün cazibesine kimse dayanamaz başkomiserim. Hepimiz birgün ölmek için yaşıyoruz." der. Ancak kendi hayatı söz konusu olduğunda "takdiri ilahi" diyemez ve aynı kabullenii gösteremez. Allah'a niçin yakardığı filmde seyirciye verilmez ancak Allah'ı hatırlayış Onur Ünlü'nün de söylediği gibi ölüm korkusuydur (<http://www.hayalperdesi.net/soylesi/48-insanin-kendisini-ciddiye-almasi-en-buyuk-felaket.aspx>).

Tüm filmlerinde farklı ölme ve öldürölme biçimlerine yer veren Onur Ünlü'ye göre mutlak son ve gerçek olan ölümün filmlerinde yer alması doğalıdır (Gezici, 2011: 4).

Ölümler gibi şiddet de filmin seyircide uyandırdığı aşırılık duygusunu pekiştirir. MR bir polistir. Görevi sırasında şiddet kullanmaktan ekinmez. Ancak dövüş olarak tanımlanabilecek bu sahneler kareografik bir şekilde planlanmış bir gösteriye dönüşür. Filmin atfedildiği Japon yönetmen Kitano'nun filmlerini andıran bu sahneler fiziksel şiddet içerir.

MR, Funda'ya hastalığını, kızının ölümünü ve Tayfun İzmitliyi öldürmek için ateş atığında meydana gelen kargaşayı anlatır ve ağzından kan boşalmaya başlar. Sonra Funda da kuser. Bu sahnede seyirciye hissettirilen psikolojik şiddet Polis'e asıl ruhunu veren şiddet türüdür. Son sahnede MR, Funda'dan ısrarla onu sevdiğini söylemesini ister ve masayı yumruklar. Funda "Seni seviyorum." dediğinde de "Yalan söylüyorsun!" diye bağırır. Amerikalı, başarılı yönetmen Martin Scorsese "şiddet, modern toplumun hayal kırıklıklarından ve duygusal soğukluğundan doğar." der (Aktaran Atayman, 2003: 59). MR, Funda'ya "şiddete meyyalim vallahi dertten" derken, gösterdiği aşırı şiddetin kökeninde yatan, aşkı beceremeyişin hayal kırıklığını dile getirir. Aynı zamanda yaşadığı büyük bir suçluluk duygusudur. Ne de olsa bütün bu olanlara kendisi sebep olmuştur. Buna rağmen işleri sadece kaba kuvvetle halledebileceğini düşünmekten ve kendine özgü hak ve adalet yorumu geliştirmekten geri durmaz.

İnsanın nefsi vardır: Nefis demek, saldırmak, ne pahasına olursa olsun sahip olmak isteği, bencillik ve kendinden başkasını düşünmemek demektir.

...Velhâsıl milletin şiddete olan meyli nefsî bir meseledir. ...Bununla ilgili özel bir tavrım ya da durumum yok. Bir karakterin diğerine vurması gerekiyorsa vurur. Ötekinin berikini kurşunlaması lazımsa kurşunlar. Benim hikâyeme ve anlatmak istediğim şeye bir faydası var mı? Ben ona bakarım (Büyükcoşkun, 2007: 45).

3.3.1.5. Kara Mizah

Filmlerinde kara mizah kullandığını sıklıkla dile getiren Onur Ünlü, şöyle der:

Bu kara mizah denen şey kafaları, dünyaya bakışı değiştirdi. Bundan dolayı da biz hakikatle kurduğumuz ilişkinin zarafetini yitirdik. O arada gümbürtüye geldi bu işler yoksa hakikatle kurduğün ilişki zaten çoğu zaman seni aptal gibi gülmekten başka bir şey yapamaz halde bırakır. Çünkü humor hayrete dâhil bir şeydir. Hakikatle karşılaşırsan hayrete düşersin, hayrete düşen insan da güler ve bunu anlatırken de gülerken anlatır. Hayrete muhatap olan adamın düştüğü hayreti anlattığı insanlar da gülmeye başlar. İster buna kaba bir gülme de, manevi anlamda gülme de, neşe de. Bu böyledir ama üstü kapandı gitti ve şu anda benim yaptığım şey sanki burada hiç yapılmayan, buraya çok ters çok yabancı bir şeymiş gibi algılanıyor. Nasıl algılandığının bir önemi yok ama şunu soruyorsan zorluk çekiyor musun, çekiyoruz tabii. Özellikle *Polis* filminde seyirci açısından bunu çok sıkıntısını yaşadım. İnsanlar karakterleri, filmi ciddiye almaya o kadar alışmışlar ki kendi kendisiyle dalga geçen filmle karşılaştıklarında şaşırdılar kaldılar, deli bir kedi gibi geldi film onlara (<http://www.hayalperdesi.net/soylesi/48-insanin-kendisini-ciddiye-almasi-en-buyuk-felaket.aspx>).

Kara mizah, Onur Ünlü'nün kullandığı hali ile “humor” polis filminin tamamına hâkimdir. Ailesini kurtarmak isteyen MR'nin içine girdiği kısır döngüyü bir türlü kıramaması ve hayatındaki bütün ölümlere rağmen Funda'ya karşı kendince sergilediği beceriksizce romantizm yönetmene bolca malzeme sağlar.

MR'yi tutuklamak isteyen Başkomiser Yılmaz ve diğer polisler İzmirli'nin adamları ateş açar. Hepsi vurulur. MR, kendisinin masum olduğuna inanan Bekir'e, son nefesini verirken, masum olmadığını; “Suçlu olduğunuzu biliyordum.” diyen Yılmaz'a ise masum olduğunu söyler. Ve vurulan diğer polislerle birlikte ikisi de ölür. Son nefesini vermek üzere olan iki polise de duymak istediklerinin tam aksini

söyleyen MR bu tavrıyla, ikisiyle de keskin bir mizahla dalga geçer ve son nefeslerinde katharsise engel olur.

İzmitlilerin sevdiklerini birer birer öldürmesinin ardından MR, daha önce defalarca tutukladığı kiralık katil Hayri'den yardım ister. MR'nin içinden çıkılmaz durumunun delili olan bu sahnede Hayri ise durumdan açıkça zevk almaktadır:

Yıllardır ensemdeydin; defalarca tepeme bindin; kaç kere içeri tıktın; şimdi beraber iş yapıyoruz. Belki ileride kafa kafaya verip anılarımızı yazarız ortak.

Der gülerek.

Funda, tezinden yüksek bir not alır; teşekkür etmek için MR'yi mezuniyet balosuna davet eder. Mekanın güvenlik görevlileri MR'yi içeriye almak istemezler. Çıkan kavgada MR, onları döverken Funda kapıya gelir ve MR'yi içeri davet eder. İçeri girerlerken “Dövüşmek sizin meslek hastalığınız galiba...” diyen Funda'ya MR “Keşke tek hastalığım o olsaydı...” cevabını verir. Ölümünü bekleyen MR'nin bunu espri konusu yapabilmesi, bir anlamda Polis filminin durduğu yeri bize gösterir: Acıyla, kara mizah yoluyla dalga geçen bir film.

MR, büyük oğlu Nihat'a, İzmitlilerin bütün aileyi öldüreceklerini anlatır. Buna mani olmak isteyen Nihat, polise gitmeleri gerektiğini söyler. Alışveriş merkezi önünde çıkan kargaşanın sorumlusunun kendisi olduğunu belirten MR, polise gitmeleri durumunda bunun ortaya çıkacağını ve hapse atılacağını anlatır Nihat'a. Nihat'ın cevabı: “Olsun baba tıksınlar sen zaten öleceksin.” olur.

3.3.1.6. Dini Söylemler

Polis'in olay örgüsü ya da hikaye yapısı dini film ekseninde çatılmamıştır. Dini öğeler, filmdeki hali ile İslami öğeler, MR'nin hayatından sahnelerde ve repliklerinde yer alır. Ancak Onur Ünlü'nün deyimiyle “...filmde doya doya bir cami göremezsiniz.” (Büyükcoşkun, 2007: 45). Dini sembollerin(şadırvan, cami duvarı, secde) yer aldığı sahnelerde kullanılan sıkıştırılmış kadrage bir nevi MR'nin ruh halidir. Cami vardır ama huzur yoktur. “MR'nin Allah ile olan sıkıntılı rabitasını çevre ile

desteklemek gerekiyordu (B y kco kun, 2007: 46).” diyen yönetmen, teknik olarak böyle bir yol izler.

Al veri  merkezinin önünde Tayfun  zmitli’yi vurmak isterken Tayfun  zmitli’nin dubl r ne ateş eder.  zmitli’nin korumalarının etrafa ateş a ması sonucu da aralarında çocukların da bulunduğu çok sayıda insan yaralanır. MR, olayların bu şekilde gelişmesinin a ırlı ıyla arabasına yı ılır. Sonrasındaki sahnede MR,  adırvanda abdest almak için hazırlanmıştır. Ancak  e meden su akarken MR dalgın bir şekilde bakışlarını bir noktaya sabitlemi  hiç hareket etmeden durmaktadır.

Onur  nl , Polis’te MR’nin ölüm karşısında dine sarılmasını samimi bulmaz. Kendisine iki aylık ömrü kaldığını söyleyen doktorun muayenehanesinden ayrılan MR hemen ardından sinemada görülür. Mustafa Akkad’ın  a rı filminde, Ebu Talib’in vefat sahnesini ağlayarak izler. Takip eden sahnede ise camide namazını bitiren MR ba ını ellerinin arasına almış yine çaresizlik içinde a larken görülür. Onur  nl ’ye göre ölüm teşvikiyle gerçekleşen bu Allah’a y neli  kara mizah barındırır:

Musa Rami köşeye sıkı tı ında, “Allah diye bir şey vardı?” diye hatırlar. Orada bir şey onunla dalga geçer, orada Kur’an okunur, Musa Rami eve gider, namaz kılarken burnundan kan gelir. Kan bildiğin gibi m fsittir, abdesti bozar. Filmin söylemeye çalıştığı bütün o atraksiyonun hiçbir i e yaramadı ı (<http://www.hayalperdesi.net/soylesi/48-insanin-kendisini-ciddiye-almasi-en-buyuk-felaket.aspx>).

“İnsanların ölümden korkmalarını, dünyaya tutunmalarını, k   ms yorum, aptalca buluyorum.” (<http://www.youtube.com/watch?v=alwylC62n5w>) diyen Onur  nl ’n n yarattığı karakter MR, tutunduğu dünyadaki her  eyini kaybetmesiyle birlikte, filmin ikinci yarısında, kendi hayatını da hiçe sayar hale gelir.  zerine bomba ba layarak  zmitlilere başarısız bir suikast girişiminde bulunur. Belki de yaşadığı tüm ölümlerden sonra, kendi ölümü korkutuculu unu yitirir. İntihar etmeye karar verir ama duvarına yaslandı ı camiden gelen Kur-an’ı Kerim sesi ile vazgeçer. MR, kendince adalet arayışına geri döner ve oğlu Nihat’a  zmitlileri yok edeceklerini söyler. “Hazırlayabildi in kadar bomba hazırla; bulabildi in kadar silah bul;

edebildiğin kadar da dua et; Allah bizimledir oğlum.” derken de doğru yolda olduklarına ve Allah’ı arkalarına aldıklarına inancı tamdır.

MR, polislere babacan bir edayla cuma namazlarını bırakmamalarını tembihler. Sahneden bağımsız bu öğüt, daha çok yönetmenin mizah anlayışının ürünüdür. Bütün günahlara rağmen cuma namazının sağlayacağı arınma beklentisi ya da cuma namazına farz ibadetler içinde, belki de seyrekliği nedeni ile uygulanabilir görüldüğü için, daha bir önemliymiş muamelesi yapılması da günümüzde sıklıkla rastlanan bir durumdur.

Kurumsallaşmış Hristiyanlığın töresini ve özellikle dinsel örgütlenişini sorgulayan (Gevgili, 1989: 259) Bunuel’in aksine, Onur Ünlü dini temaları düşmanlıktan uzak bir hassasiyetle işler. Eleştirisi ise kurumsal değil bireysel boyuttadır. Çünkü din, karakterlerin hayatına ölümle eş zamanlı olarak girer. Mutlak son karşısındaki tek çareye yöneliş, nihai çözüm arayışıdır.

Türk sineması tarihi boyunca dinî motifleri göstermeye çok da hevesli olmamıştır.

Yeşilçam’da din imajı daha çok bir hoca tiplemesine sıkıştırılmış, hiç de sempatik bir portre çizilmemiştir. Yıllarca dine beyaz perdede yer vermemeyi, verdiği de yanlış ve olumsuz bir şekilde göstermeyi tercih etmiş, kimi zaman hakaret etmiş, kimi zaman hazredî filmlerle ticaretine alet etmiştir (Enderun, 2011: 49).

Amaçları değişmekle birlikte son yıllarda çekilen filmlerde din konusunda daha titiz davranıldığını söylemek mümkündür (Enderun, 2011:50). Onur Ünlü de bu hassasiyete sahip yönetmenlerden biridir. Eleştiri okları dinden çok karakterlerinin dindarlığını hedef alır.

3.3.1.7. Sistem-Statüko Eleştirisi

Polis, MR’nin güç, para ve etkili ilişkilere sahip İzmitlilerle mücadelesini anlatır. İzmitliler, tanrılaştırılır. Erişilemez, öldürülemez hatta görünmezdirler. Filmin açılışında Volkan İzmitli:

Beni tutuklarsan ailemin sana neler yapacağından haberin yok mu? ...Beni vurmakla Azrail'in koluna girdin. Ailem peşini bırakmayacak. Burnundan fitil fitil getirecek. Ölmek için yalvaracaksın.

diyerek MR'ye tehditler savurur. Başkomiser Yılmaz da MR'nin tek başına gerçekleştirdiği ve Volkan İzmitlinin ölümüyle sonuçlanan operasyondan tedirginlik duyar.

Hepimizi yılanlı akvaryuma soktunuz. Yukarıdan da bana baskı var. Bu İzmitli operasyonunun hiç gereği yoktu hocam. Durup dururken boğa sürüsüne kanlı pelerin salladınız. Payidar İzmitlinin kolları uzundur. Birtakım bürokratları uzaktan kumanda ediyor.

ifadelerini kullanır. MR'nin kendi işini kendi halletme düsturunun altında kendine has hak ve adalet anlayışı kadar, sisteme olan güvensizliği de yatmaktadır. Film, başkarakterinin mesleğinin polis olmasıyla da derin bir kara mizah örneğidir. MR, emniyet teşkilatının gözbebeğidir ancak en yakınındakilerin emniyetini sağlayamaz. Yönetmen, insanın acizliğini seyirciye derinden hissettirir.

Hayattaki görevleri de figüranlıktan öteye gidemeyen bir yığın adamıyla birlikte gezen Başkomiser Yılmaz da, bir emriyle kuklalarını ölüm makinesine dönüştüren Tayfun İzmitli de aslında aynı çarkın dişlileridir. Başkomiser Yılmaz, Funda'ya olan aşkı nedeniyle MR ile karşı karşıya geldiğinde, MR'ye kelepçe takmaktan çekinmez. Adalet sağlaması için ona sunulan her şeyi, kendi arzuları uğruna kullanır. Tayfun İzmitli, kimin yaşayıp kimin öleceğine; Başkomiser Yılmaz ise kimin içeride kimin dışarıda olacağına karar vermektedir.

3.3.1.8. Devamlılığı Bozan Parçalar

MR kasabın önünde vitrine bakarak Tayfun İzmitli'nin sözlerini düşünür. "Kendi kollarını kesip vitrine koyan kasap gibisin." Bu sırada bir taksici tekrar tekrar sanki bilinçsizmişçesine "Bana mı dedin?" sözlerini tekrarlar. Taksicinin filme girişi de oyunu da dramatik kurguya ve klasik anlatı yapısına ters düşer. Filmin

genelinden bağımsız düş atmosferindeki bu sahne gerçeküstücü olarak sınıflandırılabilir. Polis, genel olarak akılcı bir film değildir. Onur Ünlü, açılış jeneriğinde Amerikalı romancı Kurt Vonnegut Jr.'nin “Bir insanın sadece gerçeklerle yetinmesini aklım almıyor.” Sözünü kullanarak bu duruşunu dile getirir. Gerçeküstücülük rasyonalitenin kendisine saldıran aşırı bir sanat formudur. Onur Ünlü filmleri ile gerçeküstücülüğün kesiştiği nokta da özünde budur.

MR, çocukları, damadı, gelini ve torunlarının hep birlikte senkronize bir şekilde dans ettikleri piknikteki dans sahnesinde aile son defa keyif ve mutluluk içinde görülür. Onur Ünlü'nün bu mutluluğun etkisini artırmak için dans sahnesini kullandığı düşünülebilir. Çünkü bu sahne, birçok filmde görüldüğü gibi hikayeye hizmet eden ve konularla ilintili bir klip niteliği göstermez. Aksine anlatıyı böler.

Doktor, MR'ye hasta olduğunu ve çok az ömrünün kaldığını söyler. Bu esnada geçilen diğer planda MR'nin diyalog başladığında bulunduğu yerde olmadığı görülür. Çekim yönüyle birlikte oturduğu sandalyenin yönü de değişmiştir. Aks atlaması dediğimiz bu kurgu mekanı parçalar ve devamsızlık kurgusuna iyi bir örnektir. Bunuel'in de sıkça kullandığı benzer yer değiştirmeler, mekan mantığına meydan okur niteliktedir. Böyle temel bir kuralın ihlali, bu kuralın neden ihlal edildiği sorusunu da beraberinde getirir. Aks kaymasının MR'nin kendi ölümünün ne kadar yakın olduğunu işittiği bir anda olması, seyirciden bir algı değişikliği talep edildiğinin ya da MR'nin hayatındaki bu tersyüz oluşun anlatılmaya çalışıldığının ifadesi sayılabilir.

3.3.2. GÜNEŞİN OĞLU

Yazan ve Yöneten

Onur Ünlü

Yapım Şirketi

Eflatun Film

Yapımcı

Funda Alp

Orkun Ünlü

Oyuncular

Haluk Bilginer, Özgü Namal, Bülent Emin Yarar, Hümeysra, Köksal Engür, Tansu Biçer, Ahmet Kural, Burçin Yıldırım, Görkem Yeltan, Serkan Keskin, Özkan Meşe, Ferit Kaya, Gamze Demirebilek, İpek Ayaz, Levent Öktem

Görüntü Yönetmeni

Aras Demiray

Kurgu

Gonca Gül Aköz

Müzik

Doruk Somunkıran, 100 Derece

Sanat Yönetmeni

Çağlar Narler

Filmin Süresi

89 dakika

Gösterim Tarihi

7 Kasım 2008

3.3.2.1. Filmin Öyküsü

Yapımcı Eflatun Film'in resmi web sitesinde Güneşin Oğlu filmi hakkında şu bilgilere yer verilmektedir:

Bütün hayatını bir mucize bekleyerek geçiren Fikri Şemsiş, sonunda bu mucizeyi yaşar ve "Güneşin Oğlu" olduğunu öğrenir. Fakat yaşadığı mucize, düşündüğünün aksine Fikri Şemsiş'in hayatını alt üst eder. Fikri Şemsiş'in ruhu artık, çevresindeki insanların bedenlerine girip çıkmaktadır. Ve sonunda Fikri Şemsiş, bu kez, yıllarca beklediği mucizeden kurtulmak için, gerçeklerin peşine düşmek zorunda olduğunu anlar. Olaylar çığırından çıkmıştır. Peki, karşı apartmandaki komşusu dünyalar güzeli kız ne olacaktır? (<http://www.eflatunfilm.com/#!/tr/filmler/gunesin-oglu/detaylar>)

Güneş tutulması sırasında doğan "özel ruhlar"dan biri olan Fikri Şemsiş (FŞ)*, yine bir güneş tutulması sonrasında olağandışı bir yetenek kazanır: Ölü bedenlere girip çıkabilmektedir. Genç ve yakışıklı üniversite öğrencisi Ahmet olup, hayallerini süsleyen karşı komşusu ile birlikte vakit geçirmek eğlencelidir ama Alper Canan olduğunda, bu ikiyüzlü adamın, karısı Cahide Hanım'ı öldürtmek için bir kiralık katille yaptığı anlaşmaya tanık olur. Başka bedenlerde, o bedenlerin hayatını yaşarken tanık olduğu olaylar giderek karmaşık bir hal alır. Başlangıçta bir lütuf olduğunu düşündüğü bu özellikten kurtulması gerekmektedir. FŞ, sahip olduklarının değerini ve başka hayatlara öykünmenin manasızlığını anlamıştır. Profesörü bulur ve ondan olayın aslını öğrenir. Güneş tutulması sırasında doğan kişilerden biri olduğu için, son güneş tutulmasında ruhu özgür kalır ve kendisine en yakın ölü bedenine girer. Böylece sadece bedeni değişen ruhu, ölümsüzlüğe kavuşur. Ama güneş batana kadar ruhu bir bedende sabitlenmezse, yani boşta kalırsa, gidip bir mumyanın içine hapsolacaktır. FŞ, bu öğrendiklerinden sonra çaresizce kendi hayatının kontrolünü eline almak için çırpınır. Bu sırada ne zaman Hamiyet Hanım'ı vursa kiralık katil Kurban Murat'ın içine girdiğini görür ve aslında ikisinin aynı kişi olduğunu fark eder. Hamiyet Hanım paradoksunu çözen Kurban Murat'ın bedenindeki FŞ kararını vermiştir:

* Fikri Şemsiş'den bahsederken isminin ve soy isminin baş harfleri olan FŞ kullanılacaktır.

Hayatım boyunca bir mucize bekledim. Şimdiki deyimle gerçeküstü bir atraksiyon. Fakat mucizenin içine o kadar çok battım ki şimdi beni ancak gerçek bir şeyler bu mucizeden kurtarabilir.

Kendi bedenine dönemeyecektir o halde sahip olmak istediği şeyin, yani Şule'nin kendisi olayım der ama Şule'nin hamile olduğunu öğrenince bundan da vazgeçer. Filmin sonunda FŞ'nin, profesörün; profesörün de FŞ'nin bedeninde danişıklı bir şekilde hayatlarına devam ettikleri görülür.

3.3.2.2. Karakterler

Fikri Şemsigil (Köksal Engür): Emekli edebiyat öğretmeni. Karısıyla birlikte Cihangir'de bir apartman dairesinde yaşayan, sıkıcı hayatında hergün bir mucizeye uyanmayı bekleyen elli sekiz yaşında kibar bir beyefendi. Hayattan hevesini alamadan yaşlanmıştır; gezmek ve “karşı apartmandaki fıstık”la flört etmek arzusundadır. Güneş tutulması sırasında ruhunun bedenini terk etmesi ve başka bedenlere girip çıkması ile aradığı maceraya kavuşsa da bu durumun sonuçları beklediği gibi olmaz.

Saadet Şemsigil (Hümeysra): FŞ'nin kırk yıllık karısı. Ellili yaşlarda, sağlıklı, çiçeklerini sulayan, hayatındaki tek aksiyon pazara çıkmak olan sıradan bir ev hanımıdır. Hayatını kanıksamıştır ve herhangi bir arayış içerisinde değildir.

Alper Canan (Haluk Bilginer): Çapkın bir şair. Genç kızlara kur yapan karısına ise şiddet uygulayan ikiyüzlü biridir. Üniversite öğrencisi Şule ile gizli bir ilişkisi vardır. Şule hamile olduğu için karısını bir kiralık katile öldürtüp Şule ile evlenmeyi planlamaktadır.

Şule (Özgü Namal): FŞ'nin gizlice izlediği ve meftun olduğu genç ve güzel karşı komşusu. Seksi, cilveli, vurdumduymaz bir üniversite öğrencisi. Alper Canan'la ilişkisi vardır ve bu ilişkiden bir bebek beklemektedir. Alper Canan'la birlikte Cahide'nin cinayetini planlar.

Kurban Murat/Hamiyet Hanım (Bülent Emin Yarar): Kurban Murat bir kiralık katildir. Öldürülmekten korktuğu için Hamiyet Hanım kılığında hayatına devam etmektedir. FŞ'lerle aynı apartmanda yaşamaktadır.

Ahmet (Ahmet Kural): Üniversite öğrencisi. Okul birincisi. Yakışıklı, başarılı bir karakter. Teleskopun başında güneş tutulmasını beklerken beyin kanaması geçirir.

Burak (Tansu Biçer): FŞ'lerin mahallesindeki kafede garson olarak çalışır. Çevresindekiler tarafından sıg, kültürsüz ve işe yaramaz olduğu düşünülen; sürekli itilip kakılan bir karakterdir.

Nevzat Trabzon (Levent Öktem): Profesör. "Güneş tutulması ve etkileri konusunda dünyaca kabul edilen bir otorite." Güneşin oğullarından biri olan profesör bilimsel çalışmaları sırasında bu gerçeği fark eder ve bu konuya yoğunlaşır. Atmışlı yaşlarda ve bekar olan profesör hayatını bu sırrı çözmeye adanmıştır. FŞ, çaresizce profesörü bulur ve başına gelenlerin anlamını ondan öğrenir. Profesör de Güneş'in oğlu olduğu için ruhu başka bedenleri dolaşmaktadır.

3.3.2.3. Filmin Evreni

Güneşin Oğlu, 2008 yılında Güneş tutulmasının olduğu bir günde geçmektedir. Söz konusu günde Güneş tutulmasından etkilenen bir grup insanın hayatını hikaye eder. Bu insanlar, profesör ve Ahmet hariç, Cihangir'deki bir apartmanda komşudurlar. Film ilerledikçe, Dali'nin tabloları gibi birbiri içinde eriyen karakterleri ayırt etmek zorlaşır ama filmi sekteye uğratmaz. Güneşin Oğlu, seyirciden bir parça dikkat talep eden filmlerdendir.

Gündelik hayata dahil kafe, üniversite, ev gibi mekanlarda geçen film, karakterlerin komşu olması ve Fikri Bey'in aynı günü farklı bedenlerde tekrar tekrar yaşaması nedeniyle aynı mekanlarda dönüp durur.

Güneşin Oğlu'nun açılış jeneriğinde,

Biraz sonra izleyeceğiniz filmdeki olayların tamamı gerçeklere dayanmaktadır. Ancak ölenlerin hatırasına duyulan saygıdan dolayı kişi ve yer isimleri değiştirilmiştir.

Cümlesi ekrana gelir. Bu cümle, saçma olanın mizahına/absürde bir göndermedir. Olaylar tamamıyla gerçektir; dolayısıyla ölenler de aslında hiç yaşamamıştır. Ama filmin daha ilk dakikasında gelen bu çalım, giderek eğlenceli hale gelen kurgusu ile paralellik arz etmektedir. Kara mizah ve fantazyanın iç içe geçtiği film için Onur Ünlü şöyle der:

Güneşin Oğlu komik bir film. Biz buna 'fantastik mavra' diyoruz; böyle bir tür var mı bilmiyorum ama...

(http://www.radikal.com.tr/kultur/isik_hiziyla_film_cekme-899041)

Türk Dil Kurumu'nun Büyük Türkçe Sözlük'ünde, Fantastik: Gerçekte var olmayan, gerçek olmayan, hayalî (<http://www.tdk.gov.tr/TDK.GTS.51a1c8a5d654e3.88143839>); Mavra: Gevezelik, boş söz (<http://www.tdk.gov.tr/TDK.GTS.51a1c8afc12377.36847336>) olarak anlamlandırılır. "Fantastik mavra" ifadesi ile yönetmenin eğlenceli, hayali bir hikaye anlatımına gönderme yaptığı anlaşılabilir. Güneşin Oğlu aynı zamanda bol diyalog içerir; bir bakıma çenesi düşük karakterlerle doludur. Bu filmde senaryonun ön planda olduğu söylenebilir.

3.3.2.4. Düşler Şiddet Ölüm

Film, FŞ'nin yaşam ve ölüm üzerine söylemine eşlik eden gündelik hayattan görüntülerle başlar. FŞ, yatağında uzanmaktadır. Güneşin Oğlu, özünde FŞ'nin gerçekleşmesi için bir ömür beklediği ama yönlendirmekten aciz olduğu düşüdür. Mucizelere inanan ve her yeni güne bir mucize beklentisi ile uyanan FŞ sonunda bir rüyayı yaşamaya başlar. Karakterlerin yer değiştirmesi, yani birinin bir başkasının bedeninde olması başlı başına rüyalarda olan bir durumdur. Ama rüyalar istenenden farklı gelişmekte ve tamamen kontrolden çıkabilmektedir.

Ahmet, Güneş tutulmasını izlemek için parka kurduğu teleskopun başında yere yığılır. FŞ'nin uyuşturucu kullandığından şüphelendiği Ahmet, aslında beyin kanaması geçirmiştir. FŞ, onu öylece bırakır ve karşı apartmandaki Şule'yi gözetlemek amacıyla teleskopu evine götürür. Ahmet'in ölümü, filmde giderek sıradanlaşan ölümlerin ilkidir.

Ahmet'in bedenindeki FŞ, Şule'yle kantinde koyu bir muhabbete dalar. Tam Şule'nin Ahmet'i öptüğü esnada, Ahmet'in sevgilisi Oya onları görür ve Ahmet'e bir tokat patlatır. Oya'nın peşinden giden Ahmet o sırada Alper Canan'ı genç bir kızla birlikte görür. Kız çığlık atarak Alper Canan'la birlikte girdikleri sınıftan fırlar. Alper Canan, sınıftaki masanın üzerinde boylu boyunca hareketsiz bir şekilde yatmaktadır. Ahmet kıza ne olduğunu sorarken Oya tekrar ortaya çıkar ve Ahmet'in bu kızla da bir ilişkisi olduğunu düşünerek çantasından çıkardığı silahı Ahmet'e doğrultur. Bir punduna getirip hızla oradan uzaklaşan Ahmet'in bedenindeki FŞ, kendisini üniversitede, Alper Canan'ın bedeninde bulur. Ne olduğunu yine anlamaz ama bu kontrolsüz geçişler sinirlerini bozmuştur. Küfürler savurarak okuldan ayrılır ve evine gelir. Pazardan dönen Saadet, Alper Canan'ı salondaki koltukta oturup teleskopu tamir etmeye çalışır halde bulunca işler çığırından çıkar. Ona, aslında kocası FŞ olduğunu anlatmaya çalışır ama faydasızdır. Saadet bağırmaya başlayınca telaşla evinden çıkar ve cebinde bulduğu anahtarla Alper Canan'ın evine girer. Cahide Hanım'ı, koltukta uzanır halde bulur. Bir sürü hap almaktadır; sağlığı yerinde değildir; şiddete uğramıştır. Kibar ve duygu yüklü Alper Canan, aslında karısını döven bir canidir.

Kurban Murat ve Şule ile otoparkta buluşunca, Alper Canan'ın karısını öldürtmek istediğini anlar. Bu kadarı FŞ için çok fazladır; acıyla çaresizliğini hisseder. Otoparkın çatısına çıkar ağlayıp bağırarak Ülkü Tamer'in "Konuşma" şiirini okur:

Aman, kendini asmış yüz kiloluk bir zenci,
Üstelik gece inmiş, ses gelmiyor kümesten;
Ben olsam utanırım, bu ne biçim öğrenci?
Hem dersini bilmiyor, hem de şişman herkesten.

İyi nişan alırdı kendini asan zenci,

Bira içmez ağılardı, babası değirmenci,
Sizden iyi olmasın, boşanmada birinci...
Çok canım sıkılıyor, kuş vuralım istersen...

FŞ, bu defa da Burak'ın bedenine girer. Çünkü Burak karşıdan karşıya geçerken bir arabanın altında kalmış, onun boşalan bedeni de FŞ'nin ruhunun yeni mekânı olmuştur. Burak'ın bedenindeyken, Burak ve ev arkadaşının bir soygun planladıklarını öğrenir. Çalıştığı kafeyi soyacaklardır; mekân sahibi Necati Bey'i uyarır; Necati Bey, onu dinlemez. Cahide Hanım'a da kocasına karşı dikkatli olmasını söyler ama bu çabası da fayda etmez. Kendi bedeninde her kim varsa o da şimdi Saadet'le birlikte kendi dairelerindedir. İşler iyice sarpa sarmışken bu defa Oya, Ahmet'in ölümünden sorumlu tuttuğu Şule'yi vurmak ister. Burak araya girer; çıkan arbedede Hamiyet Hanım vurulur.

Kendisini Kurban Murat'ın bedeninde bulan FŞ, tek çarenin profesörü bulup ondan yardım almak olduğuna inanır. Profesörü bulur ama hayretle onun da Alper Canan'ın bedeninde olduğunu görür. Profesöre göre olan şey çok basittir. Güneş, ruhları bedenden söküp almıştır ve ruhlar özgürleşmiştir. Şimdi ise kafalarına göre dolaşıp durmaktadırlar. Bir önceki tam Güneş tutulması sırasında doğan kişilere has bir özelliktir bu. İçine girilen bedenlerse rastgele seçilmemiştir. Hepsinin ortak özelliği ölmüş olmalarıdır. Ahmet, Burak ve Alper Canan ölünce bedenleri boşalmış, profesör ve FŞ de onların yerine geçmiştir. "Peki ama niye?" diye sorar FŞ. Profesör: "Çünkü biz Güneş'in oğluyuz ve ölümsüzüz." Bunu duyan FŞ, galiz bir küfür savurur.

Profesörün Güneş tutulması ve etkileri üzerine verdiği söylev mucizelerle doludur. Yaklaşık on iki dakikalık uzun bir sekansta seyirciye "Güneşin Oğlu" masalını anlatır sanki.

Kurban Murat'ın bedenindeki FŞ, Hamiyet Hanım'ın dairesine doğru ilerlerken uzun bir monologla seyirciye hitap eder:

Filmi izlerken nereye doğru sürüklendiğinizi tam olarak kestiremediğiniz anda yönetmen sizi bir anda filmin dışına itiyor. Düşündüğünüz her şeyi açıklamaya başlıyor.

(http://www.mafm.boun.edu.tr/files/895_2012_4_icerikk_son%2015_onurunlu.pdf).

...İnsanlar belli bir yaştan sonra, yaşlarını gizleme eğilimi duyarlar. Bunun yaşlılık korkusuyla ilgisi yoktur; ölüm korkusuyla ilgisi vardır. Eğer işiniz öldürmekse, ölmekten en çok siz korkarsınız. Öldürülmekten mi demeliyim yoksa. Ölüm korkusu için hiç kimsenin yapabilecek hiçbir şeyi yok. Fakat bu sabahtan beri yaşadıklarım bana öğretti ki öldürülmekten korkanların yapabilecek bir tek şeyi var: Kendini hapsetmek. Kendinizi bir odaya kilitleyip dört duvar arasına hapsolabilirsiniz. Ya da bir koruma ordusu besleyip etten bir duvar örsersiniz ve arkasına hapsolursunuz. Ama hem özgür olayım hem de duvarın içindeki gibi güvende olayım diyorsanız size önerebileceğim bir tek hapisane var: Kendiniz.

FŞ, Hamiyet Hanım öldüğünde neden Kurban Murat'a dönüştüğünü çözmüştür.

Hamiyet Hanım diye biri yoktu. Hamiyet Hanım, öldürülme korkusuyla deliye dönmüş olan Kurban Murat'ın zırhıydı.

Yani Hamiyet Hanım, Kurban Murat'ın kılık değiştirmiş halidir.

Filmdeki son ölüm Alper Canan'ın bedenindeki FŞ'nin intiharıdır. Tam bu esnada Güneş batmaktadır. Güneşin Oğlu'nun finalinde profesör ve FŞ'nin birbirlerinin bedeninde hayatlarına devam ettikleri görülür.

FŞ, ilk sahnelerdekine paralel olarak gündelik hayattan görüntüler eşliğinde, yaşamak, yaşlanmak kadar ölmenin de bir nimet olduğundan bahseder.

Hayat, başlayan bir şey olduğu gibi biten de bir şey olmalı... Eğer bir noktada bitmezse insanı canından bezdirebilir. İyi ki ölüm var da hayatta her şeyi yerli yerine koyuyor. Nasıl diyorlar: Yaşasın ölüm!

3.3.2.5. Kara Mizah

FŞ'nin elinde teleskopu gören Burak, "Ne o Fikri Bey Amca, dikize mi yatacaksın?" der gülerek. FŞ, ise Burak'a hiddetle ve küçümseme yüklü bir vaaz çeker. Güneş tutulmasını izleyeceğini söyler; dairesine çıktığındaysa teleskopun yönünü karşı daireye ayarlar ve Şule'yi gözetler.

Şule ateş, ateş alevi (http://www.tdk.gov.tr/TDK.GTS.51a1d86d3fd0t3.93924888) demektir. Ve bu alev, FŞ'yi Güneş'ten daha fazla yakmaktadır. Filmde yer alan karakterlerin isimleri de Onur Ünlü'nün mizahından nasibini almıştır. Şems, güneş (http://www.tdk.gov.tr/TDK.GTS.51a1d93ebe2747.64617972); şemsi de güneşle ilgili, güneşe özgü (http://www.tdk.gov.tr/kelimesec=297669) demektir. Profesörün ismi olan Nevzat'ın anlamı "Yeni doğmuş, yeni doğan çocuk"tur (http://www.tdk.gov.tr/TDK.GTS.51a1dcfc50dc35.77208560). Tam Güneş tutulması sırasında doğan ve Güneş'in oğulları olan FŞ ve profesör, defalarca ölmekte ve ruhları başka bedenlerde yeniden doğmaktadır.

Kıralık katilin adı Kurban Murat'tır. Kurban kelimesinin mecaz anlamı, Türk Dil Kurumu tarafından "Maddi ve manevi bakımdan felakete sürüklenmiş, insani değerlerini yitirmek zorunda kalmış veya bırakılmış kimse" olarak tanımlanmaktadır (http://www.tdk.gov.tr/TDK.GTS.51a1dabc6b1455.68923385). Murat ise "amaç, erek, dilek, istek"tir (http://www.tdk.gov.tr/TDK.GTS.51a1dad1f44d1.41338843). Kurban Murat'ın arkasına gizlendiği ikinci karakteri ise, zarif ve tatlı bir hanımefendi olan Hamiyet'tir. Hamiyet, Kurban Murat'ın caniliğiyle zıt anlamı bir isimdir ve insanlık, fazilet demektir. (http://www.tdk.gov.tr/TDK.GTS.51a1db2cbd7009.42687251)

FŞ, sonunda amacına ulaşmış, Ahmet'in bedeninde de olsa Şule'ye yakın olmayı başarmıştır. Kantinde birlikte çay içerlerken Şule sorar: "Güneş tutulmasını izledin mi?" Ahmet cevap verir: "Tutulmayı yaşadım ben Şule..."

Sonunda kendi bedenine tekrar kavuşmaktan ümidini kesen FŞ, Alper Canan'ın bedenindeyken Şule'yi öldürüp onun bedeninde, birlikte olmak istediği kişinin kendisi olarak, hayatına devam etmeye karar verir. Şule'yi öldürmek için

götürdüğü çatıda, ona aslında iyi bir kız olduğunu söyler ve Cahide Hanım'ı kastederek "Bir insanın ölmesini neden istiyorsun?" der. Şule bu muhabbetten sıkılmıştır.

Şule: Elli kere konuştuk. Cahide boşanmaya yanaşmıyor. Ama benim bu çocuğu doğurabilmem için seninle evlenmem lazım.

Alper Canan (FŞ): Ha sen hamilesin...

Şule: Ne demek bu şimdi?

Alper Canan (FŞ): Ama ben seni buraya öldürmek için getirmişt看.

Şule: Alper, ne oluyor Allah aşkına?

....

Alper Canan (FŞ): Ama sen hamileysen, seni öldüremem. Çünkü henüz anne olmaya hazır değilim.

Ayrıca, Şule'nin Cahide'nin ölmesini istemesini sorgulayan Alper Canan (FŞ), sadece bir günde sayısız insan öldürür.

3.3.2.6. Dini Söylemler

Zincirlikuyu Kabristanı'nın giriş kapısının üzerinde yer alan "Her canlı ölümü tadacaktır." ayeti filmin başlangıç sekansında geçen bir cümle olmaktan öte aslında bir sinopsis niteliğindedir. Ayette yer alan "canlı"nın tam karşılığı "nefs"tir. Yani "Her nefis ölümü tadacaktır!.." (Enbiya 35) (<http://kuran.diyanet.gov.tr/Kuran.aspx#21:25>) Kişi ölmez, "ölüm"ü tadar!.. Yaşam boyutunu değiştirir. FŞ de defalarca ölümü tadar; yani temsili bir şekilde yaşam boyutunu değiştirir.

İslam inancına göre ölüm, dünya yaşamı için gerekli olan et-kemik bedeninin mezarda bırakılarak; ölüm ötesi yaşama ruh bedenle devam edilmesinin başlangıcıdır. Yani bir dönüşümdür. Büyük hadis alimi İbrahim Hakkı Erzurumi Hazretleri'nin Resulullah'tan naklettiği "İnanan insan ölümle kederlenir zannetmeyiniz, onun için ölüm bir evden diğerine taşınmaktır." (<http://www.mevlanavakfi.com/Content5.asp?m1=1&m2=14&m3=29&m4=27&m5=16>) ve "Ölümü hiçlik ve yok oluş zannetmeyiniz; ölüm bedenden soyunup sonsuzluğu bulmaktır." (<http://fruitarian.net/abidin-pasa-mesnevi.htm>) şeklindeki hadisler de ölümün ancak fiziki bir son olduğunu yineler.

Alper Canan'ın bedenindeki profesörle konuşan Kurban Murat'ın bedenindeki FŞ: Peki hocam neden böyle oldu? diye sorar. Profesör:

Bilmem. Belki de Tanrı bize kızdı. Belki de dedi ki siz birbirinizi sevmiyorsunuz görün bakın sevmediğiniz adam nasıl biriymiş...

Profesör, kendisi gibi Güneş tutulması sırasında doğan kişileri araştırmıştır. 15 Temmuz 1950'deki Güneş tutulması sırasında on beş kişi doğar; bunlardan sekizi filmdeki olayların geçtiği tarihten önce ölür. Bu durum FŞ'ye garip gelir. "Peki hocam" der "Güneş buna neden izin veriyor?" Profesör, yüzünde bu soruya inanamayan ve karşısındakini aptal bulduğuna dair bir ifade ile "Çünkü bayım, Güneş Tanrı değildir." cevabını verir.

3.3.2.7. Sistem Statüko Eleştirisi

FŞ ve Necati Bey, Burak'a kötü davranır ve onu hakir görürler. İşvereni Necati Bey onu insan yerine bile koymaz, sürekli ona hakaret eder. FŞ içinse Burak, "sersem lümpen" in tekidir. Aslında cahil, toy ve tecrübesiz bir genç olan Burak, kendisini ondan üstün görenlerin hoşgörüsüz tavırlarından nasibini alır. Bu zayıf ezme tavrı şüphesiz, sadece Necati Bey'e ve FŞ'ye özgü değildir.

Profesörün adresini, prensip gereği, vermek istemeyen sekreterin dili, Kurban Murat ona bir silah doğrulttuğunda çözülür. Tatlı dilin aralayamadığı kapıyı, korku sonuna kadar açmıştır. "Zaten kurallar çiğnenmek içindir değil mi efendim..." diyerek aceleyle yazdığı adresi Kurban Murat'a uzatır sekreter.

3.3.2.8. Devamlılığı Bozan Parçalar

Profesörün tavsiyesiyle, FŞ farklı bedenlere girerken, zamanın içinde de salınmaya başlar. Böylece farklı bedenlerde, olayları tekrar yaşayarak değiştirme gücüne sahip olacaktır. Aynı günün farklı bedenlerde tekrar tekrar yaşanması, filmin ilk elli beş dakikadan sonrasının yinelemelerle kurgulanmasına neden olur. Bu durum filmdeki olayların düz bir zaman çizgisinde ilerlemesine engel olur ve

dramatik kurgunun dışına çıkar. Seyirciyi zorlar. Esasen Güneşin Oğlu, yorucu bir filmidir. İzleyiciden dikkat ve yoğunlaşma talep eder. Kapılıp gidilebilecek bir öykü değildir.

Onur Ünlü, devamlılık kurgusuna alternatif bir duruşu bu filminde de gösterir. Kiralık katil Kurban Murat ve Hamiyet Hanım'ın aynı kişi olduğunu anlayan FŞ, taksideki sahnede direk seyirciye dönerek konuşmaya başlar. Ardından Kurban Murat'ın evine giderken seyirciye kaldığı yerden hikâyesini anlatmaya devam eder. Onur Ünlü:

...bir filmin kendisiyle dalga geçmesi, eğleniyor olması, kendisinin bir film olduğuna gönderme yapması, seyircinin uyanık olması ve kendini bırakıvermemesi benim istediğim önemsedğim ve bu filmde yaptığım bir şey...(http://www.youtube.com/watch?v=R3MxF2ykur0)

Bedenden bedene gezinen FŞ'yi izlemek seyirciye ilginç bir keyif de yaşatır. Çünkü bu sayede FŞ, olayları farklı açılardan/kimliklerden görebilmekte ve filmdeki gündelik hayat tek düzelikten çıkmaktadır. Aynı zamanda film izleyicisinin, filmdeki karakterlerden çok daha fazlasını bildiği “tanrısal duruş” daha da ileri götürülür Güneşin Oğlu'nda. Çünkü seyirci, tekrarlar sayesinde her oyuncunun ayrı ayrı başrol olduğu, yarım düzine filmin ve karakterin bilgisine ulaşır.

Şule ve Alper Canan'ın bedenindeki FŞ, birlikte gün batımını izlerken, Alper Canan, Şule'ye devlerle ilgili bir hikaye anlatır. Ardından Marilyn Monroe'nun altı ayak parmağı olduğundan bahseder. Konu yine ölüme gelir ve “Ölülerin nabızı çok hızlı atar. Ben bunu şahsi tecrübemden biliyorum.” der Alper Canan. Belki de meftun olduğu kızı öldürecek olmanın ağırlığı ile saçmalamaktadır.

Gün batımında Şule ile Alper Canan'ın birlikte olduğu sahne, metinlerarasılık bağlamında Polis filminin son sahnesine bir göndermedir. Musa Rami'nin Funda'dan istediği gibi, Alper Canan da Şule'ye “Bir kerecik olsun seni seviyorum der misin...” der.

3.3.3. CELAL TAN VE AİLESİNİN AŞIRI ACIKLI HİKAYESİ

Yazan ve Yöneten

Onur Ünlü

Yapım Şirketi

Eflatun Film

Yapımcı

Funda Alp

Orkun Ünlü

Oyuncular

Selçuk Yöntem, Bülent Emin Yarar, Ezgi Mola, Tansu Biçer, Türkü Turan, Güler
Ökten, Alpay Şayhan, Cengiz Bozkurt, Köksal Engür, Tuğra Kaftancıoğlu, Ushan
Çakır, Yılmaz Gruda, Gazanfer Ündüz

Görüntü Yönetmeni

Vedat Özdemir

Kurgu

Ahmet Can Çakırca

Müzik

Attila Özdemiroğlu

Sanat Yönetmeni

Nadide Argun & Serdar Yılmaz

Filmin Süresi

95 dakika

Gösterim Tarihi

18 Şubat 2008

3.3.3.1. Filmin Öyküsü

Yapımcı Eflatun Film'in web sitesinde yer alan şekliyle Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi(CTVAAAH) filminin sinopsisi şöyle:

Celal Tan, bir taşra şehrinde ailesiyle birlikte yaşayan saygın bir anayasa profesörüdür. İlk eşinin ölümünden yıllar yıllar sonra, bir şekilde hayatını kurtardığı ve kendisinden çok genç olan bir üniversite öğrencisi kızla evlenir. Sonra kötü şeyler olmaya başlar (<http://www.eflatunfilm.com/#!/tr/filmler/celal-tan-ve-ailesinin-asiri-acikli-hikayesi/detaylar>).

Olmaya başlayan “kötü şey”lerin ilki Celal Tan'ın(CT)* genç karısı Özge'yi boğarak öldürmesidir. Daha sonra yapılan her şey, bütün ailenin de şahit olduğu bu suçu örtbas etme çabasıdır. Bu uğurda yalanlar söylenir ve “ailenin bekası için” herkes harcanabilir. Film boyunca açıklanmayan kayıplar, ve “aile sırları” seyirciye Tan ailesinin nasıl bir kara delik olduğunu hissettirir. CT'nin ilk eşinin nasıl öldüğü muğlâktır; Jülide'nin kocası şüpheli bir şekilde intihar etmiştir; CT'nin babasının akıbeti ise meçhuldür. CTVAAAH, söyledikleri kadar söylemedikleriyle de hikayesini oluşturur.

CT, Özge'yi neden öldürür? Çünkü kendisini aldattığını daha da önemlisi bunu uluorta yaparak “CT”yi rezil ettiğini sanmaktadır. Özge, masumdur. CT okul bahçesindeki heykelleri görür. “Kendini Yap Heykel Sergisi” çerçevesinde üniversitenin bahçesinde birçok heykel bulunmaktadır. Ve o an anlar ki Özge'nin kendisini aldattığını düşünmesine neden olan, uzaktan Özge'nin ve opera sanatçısı Okan'ın heykellerinin dudak dudağaymışçasına görünmesidir. Bir göz yanılmasıyla karısını öldürmüştür. Bu sahnenin film içerisinde kilit nitelikte olması gerektiği düşünülebilir. Özünde olayları açığa kavuşturması açısından da öyledir. Ancak bu gerçeğin keşfi CT'yi etkilemez. Bir pişmanlığa ya da en azından hayıflanmaya

* Celal Tan'dan bahsederken isminin ve soy isminin baş harfleri olan CT kullanılacaktır.

sebebiyet vermez. CT, zalimce bir tavır içerisinde. Öyle ki aynı sahnenin devamında gözleri önünde yere düşen Ergün'ü kaldırmayıp ona küçümseyerek baktığını gösterir yönetmen. Cinayetin görünürdeki sebebi olan aldatma hadisesinin gerçek olmadığı anlaşılmıştır. CT ise toplumun bakış açısına göre masum olduğu sürece bireysel olarak ne kadar zalim olduğunu dert etmez. Bu riya, CT'nin karakteri olmuştur. Filmin temel eleştirisi de bu ikiyüzlü ahlak anlayışınadır.

3.3.3.2. Karakterler

Celal Tan (Selçuk Yöntem): Bir Anadolu şehrinde, üniversitede anayasa profesörü. Orta yaşın üzerinde, sağlıklı, başarılı, çevresinde saygı uyandıran, egosu yüksek bir karakter.

Özge Nazlı Tan (Türkü Turan): Celal Tan'ın öldürdüğü karısı. Genç ve güzel. CT'nin ikinci eşi. Üniversite öğrencisi. Sanat eğitimi almakta ve heykelle uğraşmaktadır. İntihar etmek amacıyla Porsuk Çayı'na atlar; CT tarafından kurtarılır. Bu olaydan sonra sürpriz bir şekilde kendisinden yaşça epey büyük olan CT ile evlenir. Cinayetin ardından yapılan otopsi sonucu bir bebek beklediği ortaya çıkar.

Jülide (Ezgi Mola): CT'nin kızı. Coğrafya öğretmeni. Güzel, otuzlu yaşların başında, hercai biri. Jülide'nin ihanetlerine dayanamayıp intihar eden eşinden ilkokul çağında bir oğlu vardır. Güven telkin etmeyen, hayatının her alanında rol yapan, pragmatik ahlak anlayışına sahip bir karakterdir. Opera sanatçısı olan Okan'la sakladığı bir ilişkisi vardır ve ondan hamiledir.

Oğul Kamuran (Tansu Biçer): CT'nin oğlu. Jülide'den küçük. Yirmili yaşlarda, düzenli bir işi olmayan, babasının saygınlığını kullanarak ticaret yapmaya çalışan, ailenin "bir baltaya sap olamamış" üyesidir. Kendisine dair hiçbir umut beslenmeyen evlattır. Ailesi tarafından küçük görülür ve aptal bulunur. Babasına içten içe hınç duymakta ve onu suçlamaktadır. Ses çıkarmaz ama vicdan azabı duymaktadır. Özge'nin hayaleti ona görünür ve kocasını aldatmadığını, iftiraya uğradığını söyler. Üvey annesinin bir ilişkisi olup olmadığını araştırır.

Anne Kamuran (Güler Ökten): Kocası uzun yıllar önce onu terk eder. Fiziki olarak pek sağlıklı değildir; tekerlekli sandalye kullanır. Ailesi üzerinde her hangi bir otoritesi yoktur ve onlarla ilgili beklentileri de gerçekleşmemiştir. Son bir umut, müzisyen Nida Bey ile yeni bir hayat kurmak ister ama Nida Bey ölür. Mutlu bir birliktelik beklentisi de gerçekleşmeyen Kamuran Hanım, intihar eder. Alt katın balkonundaki çanak antene takılınca bu girişimi de başarısız olur.

Ege (Alpay Şayhan): Jülide'nin oğlu. Dokuz-on yaşlarında, sevimli, akıllı bir çocuk. Cinayete şahit olur; annesinin telkinleri ile o da üç maymunu oynar ama bu suç ortaklığı hayatını rayından çıkarır. Gerçeklerin ağırlığı altında ezilen Ege, ailenin zayıf halkasıdır. Ergün, cinayete ilgili bilgileri onun yardımıyla edinir.

Ergün Nazlı (Bülent Emin Yarar): Özge'nin abisi. Ailesinden geriye kalan tek kişidir. Kördür. Esprili, zeki bir tiptir. Kardeşinin katilini bulma konusundaki kararlılığı ve bulgularının doğruluğu aileyi tedirgin eder. Ege'den aldığı bilgiler ve yaptığı araştırmayla katilin CT olduğunu anlar ama kendisi dışındaki herkes suça ortak olduğu için kimse onu dinlemez.

Hakkı (Cengiz Bozkurt): Davaya bakan deneyimli cinayet masası komiseri. Orta yaşlı, fiziki çekicilikten uzak bir tiptir. Jülide'den hoşlanır. Delilleri karartır; ipuçlarını görmezden gelir; adaleti yanıltır. Mesleğini kendi çıkarları için kullanır.

Köksal Engür (Turan Altaylı): CT'nin otuz beş yıllık arkadaşı emekli anayasa profesörü. Kanserin ileri aşamasındadır ve ölümünü beklemektedir. CT, Özge'yi öldürdüğünü ona söyler ve suçu onun üstlenmesini ister.

Opera Sanatçısı Okan (Tuğra Kaftancıoğlu): Tam bir megaloman. Müzik eğitimi almış, orta yaşlı, sadece kendisini önemseyen bir tip. Jülide'yle bir ilişkisi vardır ve Jülide'nin karnındaki bebeğin de babasıdır. CT, Özge'yi onunla öpüşürken gördüğünü sanır. Filmde, karikatürize edilmiş sanatçı temsilidir.

Genç Müzisyen Okan (Ushan Çakır): Üniversite öğrencisidir. Aynı zamanda Anayasa Hukukçuları Derneği(AHUD)'nde canlı müzik yapar. Rektörün de yeğenidir. Özge'den hoşlanmaktadır; Özge ölmeden önce ona aşk mektupları yazar.

Suskun Komiser (Engin Hepileri): Hakkı'nın yanında görülen ama film boyunca tek kelime etmeyen genç komiser. İronik bir şekilde, kanunsuzluğu sessiz kalarak onaylayan statükoyu temsil eder.

3.3.3.3. Filmin Evreni

Film günümüzde, bir Anadolu şehrinde geçer. Bu mekan seçimi Onur Ünlü'ye, büyük şehirlere nazaran herkesin herkesle ilgilendiği, kimin ne yaptığının hemen duyulduğu konservatif bir alan sağlar. Öyle ki “yüz yüze bakıyoruz” düsturuyla karakterler, nasıl bir görüntü verdiklerini önemserler ancak bu onları samimiyete değil rol yapmaya yöneltir.

Film, jeneriğindeki “İnsan, insandır.” cümlesi ile başlar. Onur Ünlü, bu alıntıyı şöyle açıklar:

W. Shakespeare “Otello’da, Iago’ya söyler. Otello, Iago’ya insanlardan yakındır. O da der ki, ‘İnsan, insandır.’ İnsan, her şeyi yapar. İnsan düşük, süfi(süfli) bir yaratıktır. Ben de buna inanıyorum. Bu tarafıyla ilgileniyorum insanlığın. Acıklı, süfi(süfli) tarafıyla. Ya da kendimi oraya yakın hissettiğim, öyle bir insan olduğum için”
(<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1053626&Date=22.06.2011&CategoryID=82>)

İlk sahnelerde bir yemek masasının çapraz çekim üstten görünümü yer alır. Geleneksel yemekler, şaşaaadan uzak ancak kutlama için hazırlandığı belli bir akşam yemeği masasıdır. Masada üzerinde “İyi ki doğdun” yazan bir pasta vardır. Hemen ardından da oğul Kamuran, üzerine oturduğu koltuğun “dedeye doğum günü hediyesi” olduğunu söyler Ege’ye. CT’nin doğum günü kutlanacaktır. Bu ritüel, bir başka kadim ritüel olan birlikte yenen akşam yemeği ile birleştirilir. Filmin merkezine Tan ailesini alarak, onları farklı açılardan eleştiren Onur Ünlü, daha ilk sekansta ailece yenecek bir akşam yemeği masası gösterir seyirciye. Bu birlik beraberlik sembolü, ortak özellikleri örtbas etme, yalan söyleme ve adam öldürme olan aile bireyleriyle birlikte giderek olumlu anlamını yitirir.

Daha filmin ilk dakikalarında işlenen cinayette birlikte bir sözde katil yakalama oyunu çıkar ortaya (Güzelce, 2011: 4). Katilin kim olduğunu bilen seyirci için bu süreçte yaşananlar gizem değil komedi unsuruna dönüşür. CTVAAAH'de iç mekan kullanımına ağırlık veren Onur Ünlü'ye göre, bu tercih filmde oluşturmak istediği havaya hizmet eder.

...klostrofobik bir durum var orda. İç mekanın dışına, sokaklara çıkmamayı tercih ettim. ...Dar, kapalı bir alanda gergin bir çatışma yarattım. Aslında yazarlığımla ilgili bir denemeydi bu, kendi kendime yaptığım. Metnin ve karakterlerin daha baskın olduğu bir film, o anlamda *Celal Tan*... (<http://www.tersninja.com/onur-unlu-temel-derdim-burada-ne-ariyoruz-bu-lanet-olasi-yere-niye-geldik>)

3.3.3.4. Düşler Şiddet Ölüm

Onur Ünlü, ölüm üzerine kafa yoran ve çıkarımlarını karakterleri üzerinden seyircisiyle paylaşan bir yönetmendir.

Ben ölüme bakışın, hayata bakışı tanımladığını düşünüyorum. Ölümle ilgili fikri olmayanın, hayatla ilgili fikri olamaz (Yiğit, 2011: 10).

Filmin daha ilk sahnelerinde CT, karısı Özge'nin kafasını aynaya vurur daha sonra da onu boğarak öldürür. Yönetmenin, insan olmanın nihai gerçeği olarak gördüğü ölümle, aile reisinin işlediği bir cinayette, yüz yüze gelen Tan ailesi bu sırrı paylaşmanın ağırlığını taşıyamaz haldedir. Komiserin konuşmasıyla eş zamanlı olarak aile bireylerinin günlük hayatından kesitler verilir. Babaanne hıncını kumandadan almaktadır; Ege okulda, yanında oturan arkadaşının kafasını aniden zalimce sıraya vurur; Jülide, televizyon çekimleri sırasında ağlama krizine girer; Kamuran, rektörün önünde gözyaşlarına hâkim olamaz. CT ise, cinayeti üstlenmesini beklediği arkadaşı Turan'a yardımcı olmak için bir dini bilgiler kitabı edinir.

Büyük bir şokla karşılaşan insanın aylarca, yıllarca ağlamadığı, gülmediği anlatılır. Bizim insani dediğimiz türden bir tepki vermez. Hâlbuki içinde onu yaşıyordur. Karakterlerim kendi içlerinde yaşıyorlar çünkü zaten sürekli olarak her şey kapatılmaya çalışılıyor. Dolayısıyla karakterler de kendi duygularını kapatıyor ama biz onların kendi kendilerine kaldıkları anlarda

aslında hiçbir şeyi kapatmadıklarını, kendi içlerinde nasıl şeyler yaşadıklarını görebiliyoruz. Babaanne televizyonla konuşur, birisi hayalet görür, öbürü gider trafik ışığıyla konuşur (Turan, 2011: 26).

Aile susma konusunda mutabakata varmıştır varmasına ama hiçbiri bu şokun sonuçlarıyla baş edemez. Kendince bir çıkış yolu arayan Kamuran da Özge'nin odasına girer; bir mektup bulur. Mektubu okurken Özge'nin hayaletini görür. Özge, ona masum olduğunu, babasını aldatmadığını, bir süredir Okan diye birinden aşk mektupları aldığını ama bu mektupları yazan kişiyi tanımadığını söyler. "Yalan söylüyorsun; bütün kadınlar aynısınız." diyen Kamuran'a "Bütün kadınlar annen ve ablandan ibaret değil Kamuran" cevabını verir. Bu cevap karşısında bir anda hiddetlenen Kamuran, Özge'ye tokat atmaya çalışır ama eli Özge'nin hayaletinin içinden geçer. Gerçeküstücü çevrede düşler bir hayal ürünü değil, tam aksine saf ve asıl gerçeğin açığa çıkması olarak görülür. Özge de daha birçok kere Kamuran'a görünecektir; belki de Kamuran'ın susmayan vicdanının görsel halidir Özge'nin hayaleti.

Kamuran, Özge'ye gönderilen mektubun peşine düşer. Okulda gördüğü ablasını takip eder ve opera sanatçısı Okan'la ikisini birlikte görür. Daha sonra okulun bahçesinde bankta tek başına yakaladığı ablasına Okan'ın Özge'yle ilişkisi olduğunu söyler ve mektubu gösterir. Kamuran, mektubu kendisine Özge'nin verdiğini söylediğinde Jülide onun için endişelenir. "Bu nasıl olur Kamuran? Özge öldü." der. Kamuran'ın kafası karışır Özge'den hesap sormak için eve geri döner.

Babaanne, evde televizyon seyreder. Özge'nin cinayeti ile ilgili haberlerden sıkılarak kanal değiştirir. Jülide'nin coğrafya dersi anlattığı eğitim programına geçer. Jülide, televizyonda dersi bir anda keserek babaannesine bağırmaya başlar:

Bilmiyorsun babaanne. Bakının ne demek olduğunu bilmiyorsun ama babamı Özge'ye karşı doldurmayı biliyordun! Onu çok iyi biliyordun babaanne!

Babaanne ürkerek televizyonu kapatır.

Ergün, cinayet nedeninin toplum baskısı olduğu ve cinayeti işleyen de toplum karşısında haklılığını ispat için ortaya çıkacağı savını CT ile paylaşır. CT, Ergün'e söylene söylene evden çıkar. Kapıcıyı tersler ve başından savar. Sinirlidir; Ergün'ün söylediklerinin doğruluğu onu germiş, Turan'ın cinayeti üstleneceğine olan inancı da zayıflamıştır. Kaldırımında yeşil ışığın yanmasını beklerken bir anda trafik lambası dile gelir. Trafik lambası, CT'ye kapıcı İbrahim'in ona olan güvenini kullanarak Turan Altaylı'nın aleyhinde yalancı şahitlik yapmasını sağlayabileceğini söyler. CT, bir trafik lambasıyla konuşmakta, ondan akıl almaktadır. Daha da ötesi, karakol çıkışında, trafik lambasına, kendisine verdiği taktiğin işe yaramaması nedeni ile hesap sorar.

Hakkı, Jülide'ye Okan'ın rol yaptığını yani kimseyi öldürmediğini söyler. Jülide ise, otopsis sonuçlanan Özge'nin hamile olduğunu öğrenmiştir. Çocuğun babasının Okan olduğunu düşünen Jülide, bu defa Hakkı'nın da yardımıyla tiyatral bir planda Okan'ı öldürür. Okan karakterinde hayat bulan, kendisini kutsallaştıran sanatçı tipi aslında gerçekten uzaktır. Okan maskesini hiç çıkarmayan, dünyayı kendi sahnesi gibi gören ama bu dünyada çok yapay kalan bir sanatçı portresi çizer.

Aile nasıl bir baskı unsuruysa sanat da Türkiye'de bir baskı unsuru. Sanat ve sanatçı dendiği zaman niyeyse akan sular duruyor. Sanat ve sanatçı diye ortada dolananların çoğu bön adamlar. Sanatın kutsallaştırılması, herkesin sanat ve sanatçı karşısında hizaya geçmesi, bütün umudun sanatçılara yüklenmesi gibi beni rahatsız eden durumlar var. Sanat ve sanatçının bu kadar kutsallaştırılmasının sebebini anlayamıyorum. Bununla dalga geçmek için o karakteri karikatürize yaptım (Işıl, 2011: 67).

Özge'nin hayaleti CT camiye seyretmekteyken yanına gelir. Masum olduğunu, karnında onun çocuğunu taşıdığını ve onu almaya geldiğini söyler. CT, yine onun boğazına sarılır. CT, üniversitenin bahçesindeki heykelleri gördüğünde olayın aslını anlamasına rağmen, belki bağınaz belki de zalim olduğu için öldürme eyleminde ısrar eder. Hiçbir suçlu kendi vicdanının hâkimliğinden kurtulamazken bir anayasa hukukçusu vicdanını çoktan öldürmüştür. CT'nin karakteristik özelliklerini anlamak filmi okumada anahtar niteliğindedir. Mevcut statüsünü oluşturmak için yıllarca çabalamış, ahlaki değerleri sadece toplum tarafından kabul edilen "görünür"

davranışlar olarak gören, suçunun cezasını bir mazluma yüklemekten gocunmayan “dünyalık” bir adamdır CT.

3.3.3.5. Kara Mizah

CTVAAAH’yi bir “kara komedi” olarak tanımlayan Onur Ünlü “Ölüm karşısındaki çaresizliğin insanda yarattığı aptallıkla dalga geçmek üzerine yaptım bu filmi” (<http://www.youtube.com/watch?v=alwylC62n5w>) der. Söz konusu “aptallık” ve filmdeki karakterlerin giderek çığırından çıkan tepkileri filmin mizahına kaynaklık eder.

Benim meselem, oradaki karakterler. Bir cinayeti kapatmaya çalışan ve giderek komik duruma düşen karakterler, onların çaresiz çırpınışları, her şeyin içinden çıkılmaz bir hal alması ve daha da önemlisi, ölümle sürekli yüz yüze gelmeleri (Işıl 2011: 67-68).

Genellikle karakterlerimle dalga geçerim aptal adamlara ve onların aptallıklarına vurgu yaparım, aptallıklarıyla dalga geçerim. Benim karakterlerim olağanüstü şüpheli insanlar değildir, zaaflarla doludur benim gibi (Turan, 2011: 25-26).

Onur Ünlü *"İnsan olmaktan kaynaklanan sıkıntıyı, humor dışında üzerimizden atmak mümkün görülüyor, en azından benim için "* demektedir. Humor, en temel anlamı ile gülmece diğer yandan alay, dalga geçiş, hafife alma ve boş verme demektir. Ayrıca karakterlerini trajikle dramatik arasında ince bir noktada tutan yönetmen, böylece komik olana ulaşmaktadır (Yiğit, 2011: 11).

Turan, Özge’nin ölümünün ayrıntılarını sorarak kendi ölümüne hazırlanmak arzusundadır. Yaşlı profesör, ölümle ilgili bu bir çeşit planlanmayan seyahat tedirginliğini, daha önce böyle bir duruma tanık olan yani Özge’yi bu seyahate uğurlayan CT’den bilgi almak suretiyle gidermeye çalışır.

Rektör, CT'ye ödülünü vermeden önce, ödülü alacak kişinin yaşadığı büyük acıdan dem vurur. İşlediği cinayet, katil olduğunu kimsenin bilmediği CT'ye mazlum sıfatı yakıştırılmasına sebep olur.

CT, yerel bir müzisyen olan Nida Bey'le kaçarak evden ayrılma kararı alan annesini ikna etmeye çalışır. "Ama anne" der "Onunla n'apacaksın ki sen? İkiniz de ölür kalırsınız bir yerlerde..." Annesi cevap verir: "Burada da herkes ölüyor Celal." Ancak Kamuran Hanım, Nida Bey'e kavuşamadan yerel kanaldan Nida Bey'in ölüm haberini alır. Bunun üzerine balkondan atlayarak intihara yeltenir ama alt katın balkonuna düşer ve başarısız olur. Hastanede aile üyelerine şöyle der: "Biz ne şahane bir aileyiz: Hepimiz her şeyi yüzümüze gözümüze bulaştırıyoruz."

Aile yemek masasında Ergün gelir ve konuşmaya başlar. Gerçekleri duymak istemeyen Tan ailesinin iştahı kaçır ve birer birer usulca masayı terk ederler. Masada sadece Ege kalır. Topluca yenen akşam yemekleri ritüeli de film boyunca defalarca tiye alınır. Bunuel'in Burjuvazinin Gizli Çekiciliği'ne paralel şekilde CTVAAAH'de de yemek bir ütopyaya dönüşür.

Onur Ünlü filmlerindeki kara mizah anlatı içerisinde akıp giden doğallıktır. Hayatı algılayışı ve verdiği tepkiler de bu yönde olan bir yönetmenin, iğretilikten uzak, eğlenceli çalışmalarıdır bunlar.

Kara mizah dışına çıkmayı düşünüyorum ama aklım hep şeytanlıkta. Dramatik duruma mutlaka yabancılaşıyorum. Çünkü bir insanın içine düştüğü durum ne kadar kötü olursa olsun komik şeyler çıkarılacağını ben kendi yaşantımdan biliyorum. Şeytanlık için, gülmek için mutlaka bir fırsat vardır. Bu fırsatları karakter üzerinde gördüğüm zaman durum artık dramatik olmuyor; kara mizaha doğru gitmeye başlıyor. Bu biraz benim hayata bakışımla ilgili. Bir de, insanların benim filmimi seyrederken eğlenmesini istiyorum (İşıl, 2011: 69).

3.3.3.6. Dini Söylemler

CTVAAAH filminde din, hikâyeye ölmek üzere olan bir adamın saçmaları olarak girer. Bu nedenle de yolu ölümle kesişir. Cehennem korkusuyla, son bir umut

ahiret suallerine çalışan Turan Altaylı aslında herkesin aşına olduğu bir karakterdir. Ölüme yaklaşmış ama hazırlıksız yakalanmıştır.

Ölünce iki melek geliyormuş. Münkirle nekir mi ne?.. Sorular soruyorlarmış.
Sen beni çalıştırır mısın?

der Turan, CT'ye. Onur Ünlü'ye göre Turan Altaylı'nın bir anayasa hukukçusu olması olaya trajedi yükler.

Bir anayasa hukukçusunun ölümle, yaşam sonrasıyla, öbür dünyayla bağlantısının neden zayıf olduğu çok ortada. Çünkü onlar, bunlarla ilgilenmezler; bu dünyayla ilgilenirler ama öbür dünyadan bir tokat geldiği zaman şaşırıp kalırlar (Işıl, 2011: 67).

Filmin en ironik sahnesi ise emekli bir hukukçunun -ölümüne günler kala-, Münker/ Nekir meleklerinin sorularına hazırlanmaya çalışması. Kısa süre kalınca bu konuda yardım istediği Celal Tan, tez elden bir Namaz Hocası'na başvuruyor. Filmde ...dinin tek bir kitapta her yönü bulunabilecek formel bir unsura dönüşmesi de Ünlü'nün hicvinden kurtulamıyor (Turan, 2011: 9).

CT, Anayasa Hukukçuları Derneği'nde, Turan'ı ahiret sorgusuna hazırlamaktadır. İslam'ın şartlarından bahsederken Turan bunların hiçbirini yapmadığı için hayıflanır. CT "O zaman sen de cehenneme gidersin." der sinirlenerek. Turan ise ölüme yaklaştığını bilen insanlara has bir hassasiyet kazanmıştır bu konuda: "Yapma Celal. Söyleme böyle!" CT "Ne bileyim cennete mi gidersin, cehenneme mi gidersin? Ben imam mıyım?" diye söylenir. Namaz Hocası'na yüklediği ulvi kurtarıcı misyonunun yanı sıra, CT'ye göre imamlar da, kimin cennete kimin cehenneme gideceği bilgisine sahiptir.

AHUD'da CT ve Turan, önlerinde namaz hocası rakılarını içerken CT, Turan'ı tekrar sıkıştırır.

CT: Ne diyorsun Turan? Bu iyiliği yapacak mısın bana; suçu üstlenecek misin?

Turan: İmamın şartları neydi?

CT: İmamın değil imanın...

Turan: Her neyse canım. Neydi onlar?
CT: Altı tane. Meleğe iman, kitaba iman, kadere iman...
Turan: Çok saçma şeyler bunlar. Ben n'apacağım?! Benim işim çok zor
Celal. Ben çok korkuyorum.

Bu konuşmadan sonra morfin kutusunu ve çalıştığı dini kitabı da alarak masadan kalkar. CT, masada yalnız, arkadaşının ardından bakakalır.

CT, komiser Hakkı'ya gider ve eşinin katilinin Turan Altaylı olduğunu söyler. Komiserden aynı sabah, Turan Altaylı'nın da kendisini ihbar eden bir dilekçeyi savcılığa verdiğini öğrenir. Turan Altaylı'nın söylediklerinin hukuki bir dayanağı olmadığını desteklemek için, onun morfinman olduğunu ve akli dengesinin de pek yerinde olmadığını savunur. Akli dengesinin yerinde olmadığını kanıtlarından biri de CT'ye göre arkadaşının cehennem korkusuyla ondan, ahiret suallerini çalıştırmasını istemesidir.

Türkiye'nin seküler siyasetinde "dinin kamu hayatına girmesine" karşı Kemalist elit gaddarca bir tutum sergiledi. Modernleşmeyi, Batılılaşma olarak algılayan siyasi elit, dini devletten ayırmakla kalmayıp, özel hayattaki tüm tezahürlerini de yok etmek istedi. Dinin yerine pozitivizmi koyan elitler için, bilimin ışığı tüm karanlıkları aydınlatmaya yeterdi. "Devletin militan sekülerizminin" merkezinde bürokrasinin yer alması ve onun çekirdeğinin de yargı olması, Ünlü'nün neden bir hukukçuyu karakter olarak seçtiğini açıklıyor.

Ancak filmde de görüldüğü üzere Kemalist elit, kolektif bilinçten çıkarmaya çalıştığı dinden geriye kalan boşluğun yerine akla olduğu kadar gönle de hitap eden bir toplumsal ahlâk koyamıyor. Bu nedenle Ünlü'nün yaptığı gibi "gülüyoruz ağlanacak halimize". (Turan, 2011: 9)

CT'nin boğazına yapıştığı Turan Altaylı, son nefesini verirken kelime-i şahadet getirmeye çabalar ama bu çabası yarım kalır. Demek ki son düzlükte imana gelmek pek fayda sağlamamaktadır. CT, ise ellerinde can veren arkadaşıyla birlikte bir bakıma ikinci defa katil olmuştur. Ama yine vicdan azabı ya da en ufak bir suçluluk duymaz.

CT'nin Ege'yle diyalogu yalanlarla doludur. Öyle ki Ege'nin her sorusu CT'nin ikiyüzlülüğünü biraz daha açık eder.

- Ege : Dede n'olacak şimdi?
CT : Katiller yakalanacaklar ve cezalarını çekecekler.
Ege : Peki sen n'apacaksın?
CT : Üzülmeye devam edeceğim.
Ege : Babam öldüğünde de üzölmüş müydün?
CT : Evet üzölmüşüm.
Ege : Annem de üzölmüş müydü?
CT : Evet üzölmüşü. Hatta en çok o üzölmüşü.
Ege : Babam intihar etmiş. Bu günah değil mi?
CT : Bilmem kitaba bakmak lazım.
Ege : Ne kitabı?
CT : Değil. Günah değil. Bazı insanlar canları sıkılınca dünyayı değıştirmek isterler. Dünyayı değıştirmeye gücü olmayanlarsa dünyalarını değıştirirler.

Göröldüğü gibi CT, işlediğı cinayet nedeniyle bir vicdan azabı duymamaktadır. İntiharla ilgili sözleri de insani zayıflığı küçümser niteliktedir. Diyalogun başında söylediklerinin inanarak kurulmuş cümleler olmaması daha sonraki sözlerini de şüpheli kılar. Daha çok Ege'yi başından savmak ve sorularının önünü kesmek için onun aklını karıştırmak ister gibi görünür.

3.3.3.7. Sistem Statüko Eleştirisi

Onur Ünlü, gerçeküstücü düşünürler gibi toplumun/çoğunluğun kabul etmesi ile legal hale dönüşen, giderek statüko şekline bürünen kurallara mesafelidir.

İnsanın hayatta kalmak için toplumsal değörlere değil de, insani değörlere çok fazla ihtiyacı var. Sadece insan olmaya tutunarak hayatta kalmaya devam edebiliriz. İnsan olmak için toplumun bütün kurallarına teslim olmak zorunda değiliz (Ateş Yengin, 2012: 10).

Temel derdim; burada ne arıyoruz, bu lanet olası yere niye geldik! Tam olarak bununla ilgileniyorum. İkincisi de, ortadaki temel eşitsizliği yaratan paradigmlar üzerine düşünüyorum. Nasıl böyle oluyor, neden böyle oluyor?

Mesela, neden bir insanın iki tane arabası olur, üç tane evi olur? Devletten ne ummalıyız mesela? Niye inanırsın devlete? Oradaki konformizm, oradaki güvenlik ihtiyacı filan... Bunlardan rahatsız oluyorum. Bütün bunların temel sorunu yarattığını düşünüyorum. İktidara talip olma kafasını anlamıyorum mesela (<http://www.tersninja.com/onur-unlu-temel-derdim-burada-ne-ariyoruz-bu-lanet-olası-yere-niye-geldik>).

Onur Ünlü'ye göre bu durumun iktidar değil "statüko" sorunu olması, yani değişmeyecek olması, kişiyi "işlerin daha iyiye gitmeyeceğine" dair bir umutsuzluğa sevk eder (<http://www.youtube.com/watch?v=L8fYkwyRyhE>). Tarih boyunca birçok düşünür aynı umutsuzluğa kapılır. Louis Pierre Althusser (16 Ekim 1918- 23 Ekim 1990) baskı araçlarının değişimine değindiği "Devletin İdeolojik Aygıtları" tezi ile bu konuya farklı bir açılım getirir.

Marksist anlayışa göre devlet, bir "baskı aracı"dır. Sömürüye boyun eğdirmek amacı ile baskı yapar. Bu baskıyı polis, mahkemeler, hapishaneler, ordu aracılığı ile hayata geçirir (Altusser, 2000: 27). "Devletin ideolojik aygıtları" ise hali hazırdaki devletin bu baskı aygıtlarıyla aynı şey değildir. Althusser, devletin ideolojik aygıtları olarak şunları belirtir: Din (değişik kiliseler sistemi) , öğretim (özel ve devlet okulları), aile, hukuk, siyasal sistem (partiler), sendika, haberleşme (basın, radyo-televizyon), kültür(edebiyat, güzel sanatlar, spor). (Altusser, 2000: 33-34) Bu aygıtları belirlerken yaptığı sınıflamanın o döneme ait olduğunu da vurgular Althusser. Buna göre, aygıtlar değişebilir; bu aygıtlara yenileri eklenebilir. Görüldüğü gibi devletin baskı aygıtlarının kamu alanında yer almasına karşın devletin ideolojik aygıtlarının büyük bölümü özel alanda bulunur. Althusser, bu iki kavramı birbirinden ayıran asıl farkın devletin baskı aygıtlarının "zor kullanarak", devletin ideolojik aygıtlarının ise "ideolojik yaklaşımla" işlemesi olduğuna vurgu yapar (Altusser, 2000: 34-35).

Bu incelemeler ışığında, üretim ilişkilerinin yeniden üretimi hukuki, siyasal ve ideolojik üst yapı yoluyla sağlanmaktadır. Yani, bir yandan devletin ideolojik aygıtlarıyla diğer yandan devletin baskı aygıtlarıyla (Althusser, 2000: 38).

Tüm bu yaşanan süreçte Althusserci yapısalcılar, ideolojinin nasıl çalıştığına ve özneyi(insanı) nasıl inşa ettiğine bakarlar.

Althusser ideolojiler dediğinde, tarihsel olan belli ideolojilerden bahseder. İdeoloji dediğinde ise yapısal olandan bahsetmektedir. Althusser'e göre ideoloji yapıdır. İdeoloji yapı olduğu için içeriği değişebilir; fakat şekli/biçimi daima aynı kalır. İdeoloji bilinçaltında çalışır; dil gibi miras aldığımız bir yapıdır (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 318).

Bizler ideolojinin ürünleriyizdir ancak ideolojinin gerçekleşmesi de ancak özne aracılığı ile mümkündür. Althusser, ideolojiyi gerçek dünyanın hayali, temsili versiyonu olarak görür. Özne ise bu ideoloji vasıtasıyla gerçek dünyayla ilişki kurar. Adlandırma/seslenme yoluyla öznenin inşası gerçekleşir. Bu yolla ideoloji insanları anlam üretmeye ve pratiğe katılmaya zorlar. Özneyi üye yapar ve onun kendini belli bir şekle göre tanımlamasını sağlar. İdeolojik pratiklerle insanlar kendilerini, yaşamı ve tüm dünyayı belli bir şekilde anlama ve yorumlama, ona göre kendilerini biçimlendirme yolu izlerler (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 319). Bu aidiyet CTVAAAH'de kendisini, aile bireyleri arasında sorgusuz sualsiz bir suç ortaklığı şeklinde gösterir.

“Esas olarak aile meselesi üzerine gitmek istedim. Kalabalık bir ailede bir suç işlendiğinde bu, nasıl örtbas edilmeye çalışılır fikrinden hareket ettim.” (Işıl, 2011: 66).

Özge'nin öldürülüşüne şahit olan Tan ailesi, sessiz bir mutabakat ile üç maymunu oynamaya karar verir. CT'yi arabalarında beklerler; bu sırada torun Ege'ye annesi tarafından telkinlerde bulunulur:

Susuyoruz Ege. Susuyoruz ve konuşmuyoruz. Babaya ne olmuştu hatırla bitanem. Dede öyle olsun ister misin? Ben öyle olayım mı? Konuşmayacağız. Dedeyi üzmeyeceğiz. Biz öyle olmayacağız. Biz iyi bir aileyiz. Anlaştık. Biz oğlumla anlaştık.

Arabada bekleyen ailesi, CT'nin eve girdiğini gördüğünde daha yeni geliyormuş gibi kapıyı çalar. Öldürdüğü karısının başucunda sahte feryatlar atan CT kapıyı açar. Babaanne Kamuran Hanım ve torun Ege köşelerine çekilir ve bu oyuna susarak katılırlar. Jülide en sesli tepkiyi verir; görünürde babasının anlattıklarına şaşırılmış ve dehşete düşmüştür. Oğul Kamuran ise babasının oyununa ortak olmamakla, hatta ona hınç duymakla birlikte ona karşı da çıkmaz. Sonuçta ailenin

odaya dağılmış hali, fiziksel olarak birbirlerinden uzaklaştıklarını ve paylaşımın yerini içe kapanmanın aldığını gösterir. Bu da bir kutlamanın etrafında birleşen, yalanlarla örülmüş bir suç ortaklığı ile de dağılan aile bağlarını temsil eder.

Özge'nin abisi Ergün de doğum günü kutlamasına katılmak için eve gelir. Ergün'ün gelişi aile için sürpriz olur. Ergün ise geç kalmasına rağmen kutlamanın henüz başlamamış olmasını başka bir sürpriz hazırlığına yorar. Neşeyle konuşmaya başlar: "...Sizi gidi küçük burjuvalar sizi. Sürpriz üzerine sürpriz ha!.." der. Ergün kördür. Eve girerken ayaklarının dibinde yatan kardeşinin cesedini görmez ve valizini cesedin hemen yanına bırakır. Bakmadan görmek üzerine hazırladığı tezinden bahsederken duvar kâğıdının değiştirildiğini anlar. Bu sırada kamera, bütün aile bireylerini, kadrajın yarısı karanlıkta kalacak şekilde dolaşır. Aile üyelerinin Ergün'ün her şeyi gören söylevi karşısında tedirginlikleri iyiden iyiye artmıştır. Daha sonra kendince soruşturmasına devam edecek ve olayı çözecek olan da yine Ergün'dür. Kördür ama gerçekleri görür.

Soruşturmayı yürüten komiser Hakkı'nın aileyle konuşması iltimas doludur. Kanunları CT'in daha iyi bildiğinden dem vurur; aile üyelerine, CT'ye duyulan saygı nedeni ile hemen sorguya alınmayacaklarını (film boyunca da sorgulanmazlar); hatta ifade vermek için diledikleri zaman randevu alabileceklerini belirtir.

Film özellikle kazanılmış bazı statülerin diğer insanlar üzerinde nasıl tabakalaşma yarattığını, sınıf statüsünden dolayı kişiye karşı davranışın nasıl değiştiğini göstermesi açısından çarpıcı bir vurguya sahip (Zencirkıran, 2011: 15).

Ergün, CT'ye cinayetle ilgili teorisini anlatır.

Siz bir cinayet işlemiş olsanız ve bu cinayet kıskançlık yüzünden işlenmiş olsa, o zaman öldürdüğünüz kişinin niye cezalandırıldığı herkes tarafından bilinsin istemez misiniz? Bu nedenle işlenen cinayetin altında mutlaka toplum baskısı vardır. Böyleyken bu durumu topluma ilan etmeyecekse bir katil niye katil olmak istesin ki?

CT, Ergün'ün yerinde tespitlerine hem şaşırır hem de Ergün'e sinir olur; dış biler. "Belki de sırf sinirinden yapmıştır. Tek sebebi budur." der. Ergün CT'nin üzerinde kurduğu baskıdan emin "İşte bence bu cinayet sırf bu yüzden aydınlığa kavuşacak CT. Haklı bir sebebi olmadığı için."

CT arkadaşı Turan'a karısını öldürdüğünü söyler. Turan duymayınca bu defa bağırarak "Karımı öldürdüm!" der ancak etraftaki gürültüde kimse bu itirafı duymaz. CT, kalabalıklar içinde sesini duyuramayan yalnız insandır.

CT, Turan Altaylı'yı ihbar eder ve arkadaşının da savcılığa cinayeti onun işlediğine dair bir dilekçe verdiğini öğrenir. Bunun üzerine bir hamle daha yapar ve Turan Altaylı'nın, morfinman olması gerekçesiyle, sözlerinin bir geçerliliğinin olmadığından dem vurur. Hakkı, CT'ye sorgusuz sualsiz inanmaya hazırdır. Aksine Jülide'ye ulaşmak için CT ile bir muhabbet kurma amacındadır. Bir nevi aileye dahil olma çabasıdır. Diyaloğun sonunda anlaşıldığı gibi Komiser Hakkı, CT'yi masum ilan etmekte ondan daha heveslidir. Dilekçeye binaen bir araştırma-soruşturma yapmayacağı anlaşılır. İltimas söz konusudur.

Özge'yi öldüren CT, toplumun gözünde, katil olduğu bilinmediği ve katil olduğuna inanılmak istenmediği için, tam bir mazlum olur.

Kamuran, AHUD'da müzisyen Okan'ın boğazına sarılır. Okan, Özge'yle ilişkisi olduğunu söyler Kamuran'a. Kamuran Okan'a saldırmak üzereyken rektör yanlarına gelir ve "Demek tanışıyorsunuz; Okan benim yeğenim." der. Koltuk meselesi de hallolmuştur. Dört yüz koltuk alınacağının müjdesini verir Rektör, Kamuran'a. Rektör yanlarından ayrıldığında bu defa Kamuran, boğazına yapıştığı Okan'ın boynuna sarılır. Çıkarlar düşmanlığı unutturmuştur.

CT örnek kişisi, ödülünü almak için kürsüye çıkar ve onurlu söylemine devam ederken salonda Turan Altaylı'yı görür. Birden toplumsal normların dışına çıkarak kürsüden küfrederek ve arkadaşının üzerine yürür; boğazına sarılır. Film boyunca insanların sosyal hayatında bir tiyatronun oyuncularından başka bir şey olmadığı defalarca görülür. CT de bu temsilin en iyi rol kesenidir. Ama bir anlık zafiyet maskesinin düşmesine neden olur.

Okan'la tartışan Jülide sahne dekorları arasında bulduğu bir bıçakla onu bıçaklar. Okan'ı bulmak için üniversiteye gelen Ergün olaya şahit olmuştur. Jülide daha sonra Komiser Hakkı'ya gider ve önce ona kur yapar ardından da işlediği cinayeti itiraf eder. Jülide'yi elde eden Hakkı ise cinayeti sineye çekmeye hazırdır.

Komiser Hakkı, Tan ailesinin evine gelir ve "Müsaitseniz, bazı şeyleri konuşmanın vakti geldi." der. O sırada Ergün,

Bence geç bile kaldınız komiser bey. Yoksa katilin kim olduğunu buldunuz mu? Ne tesadüf ben de buldum.

Diyerek araya girer. Bütün aile salonda toplanmıştır. Ergün kinaye yüklü tavırla aile üyelerine dokundurmalarında bulunduktan sonra bir ihbarda bulunmak istediğini söyler. CT'nin kız kardeşini öldürüşünü ayrıntılarıyla komisere anlatır. Bütün ailenin de görgü tanığı olduğunu belirtir. Cinayet nedeni de CT'nin, Özge'nin Okan diye biriyle seviştiğini düşünmesidir. CT, Ergün'ü yalanlar. Komiser Hakkı, bunun resmi bir sorgulama olmadığını söyleyerek CT'yi destekler ve Ergün'e dönüp "Bol keseden atmayı kesersen çok iyi olacak." der.

Ergün : Niye bol keseymiş?! Sadece iki gün içerisinde edindiğim bilgileri, bir mantık çerçevesinde yerli yerine oturtmaya çalışıyorum. Sizin göreviniz de bu değil mi zaten! Bırakın konuşayım; neden korkuyorsunuz! Korkuyorsunuz. Hepiniz korkuyorsunuz. Sizin asıl meseleniz de bu. Gerçek yüzünüz ortaya çıkacak diye ödünüz kopuyor. Bu iğrenç ailede dönen dolapları herkes öğrenecek diye ödünüz kopuyor. Hiçbir işe yaramayan bu boktan aileniz dağılacak da hepimiz ortada kalacaksınız diye ödünüz kopuyor. Siz bir aradasınız da ne oluyor? Birbirinize ne faydanız var. Hepiniz yalnızsınız. Allah kadar yalnızsınız.

Filmde Ergün'ün ağzından aktarılan bu sözler Onur Ünlü'nün eleştirel söyleminin zirve noktasıdır.

Bizden yaşamamız istenen aile, ki ben de öyle bir aileye mensubum, Cumhuriyet'in önerdiği aile fikri ve bu patladı. Bunun çalışmadığını gördük. Çok sevimsiz, içi boş ve ahmakça bir aile fikri dayatılıyor bize... Ben babamı

seviyorum ama babam olduğu için değil; iyi bir adam olduğu için. Öbür türlü olduğunda iş, içinden çıkılmaz hale geliyor. Toplum baskıcı bir yapıdır ve aile, bunun en küçük yapısıdır. Bundan dolayı bir sürü insan perişan oluyor, inanmadığı şeylere inanıyormuş gibi yapıyor. ...ilk aşamada ben tamamiyle bir yazar olarak meseleye bakıyorum. Benim yazdığım şeyler daha sonra birtakım metaforlara dönüşüyor ama ben bunlarla çok fazla ilgilenmiyorum. Çünkü 2011 yılındayız; bu zamanda devleti ya da Kemalizm'i eleştiren ne olacak? Zaten iş tavsamış durumda (Işıl, 2011: 66-67).

Son sahnede Hakkı ve Jülide Ege'ye rağmen ilişkilerini ilerletmiş; Okan ve Kamuran arkadaş olmuş; babaanne de sağlığına kavuşarak eve geri dönmüştür. Televizyonu açan CT, kapıcılarının Özge'yi, Ergün'ün ise Okan'ı öldürmekten tutuklandığını bildiren haberi dinlerken masaj koltuğuna oturmuş keyif yapmaktadır. Haber şöyle biter: "Umuyoruz ki şehrimizin en sevilen ailelerinden Tan ailesinin üzerindeki kara bulutlar bir an önce dağılır."

3.3.4. BEŞ ŞEHİR

Yazan ve Yöneten

Onur Ünlü

Yapım Şirketi

Eflatun Film

Yapımcı

Funda Alp

Orkun Ünlü

Oyuncular

Tansu Biçer, Beste Bereket, Bülent Emin Yarar, Şebnem Sönmez, Ahmet Rıfat Şungar, Ege Tanman, İpek Erdem, Aşkın Şenol, Aylin Çalap, Ferit Kaya, Burcu Doğan

Görüntü Yönetmeni

Eyüp Boz

Kurgu

Ahmet Can Çakırca

Müzik

Cenap Oğuz

Sanat Yönetmeni

Oya Köseoğlu

Filmin Süresi

87 dakika

Gösterim Tarihi

9 Nisan 2010

3.3.4.1. Filmin Öyküsü

Yapımcı Eflatun Film'in resmi web sitesinde Beş Şehir filmi hakkında şu bilgilere yer verilir:

"Beş Şehir, bir polis, bir tezgahdar, bir öğretmen, bir seyyar satıcı ve 11 yaşında bir çocuğun, yaşamla, ölümle ve aşkla iç içe geçen hikayesidir. İstanbul'a tayin edilen polis Aydın, şehre alışmaya çalışırken, Beyoğlu'ndaki bir şekerçi dükkanında çalışan Mehtap'a gönlünü kaptırır. Fakat ne yapsa onun dikkatini çekemez. Tıpkı, eski hukuk öğrencisi Şevket'in, aynı şekerçi dükkanında çalışan Dilek'in dikkatini çekemediği gibi. Tam bugünlerde Dilek'in karşısına Aydın çıkar ve kontrolsüz arzusunun Dilek'e yöneltir." (<http://www.eflatunfilm.com/#!/tr/filmler/bes-sehir-1/detaylar>)

Onur Ünlü, Beş Şehir'de de ölümün farklı hikâyelerini anlatma amacından vazgeçmez. Beş Şehir, yönetmenin söylediği gibi "karamsar bir film." (<http://www.thebalkabaa.com/2010/05/bes-sehir-ve-onur-unlu-soylesisi.html>)

Beş Şehir bir **kaybedenler** hikâyesidir. İstenmeden hayatlarına giren ölümün, korkutucu ve geciktirilmek için çabalanan bir son olması beklenirken; her karakter hayattan kaçarcasına ölüme koşar. Ölecek olmak yeterli değildir onlar için; ölümü mümkün olduğunca hızlandırmak arzusundadırlar. Peki, nedir bu insanların, manevi bir bakış açısına sahip olmadıkları halde, ölüme kucak açmalarının nedeni? Yalnızlık, acı, reddedilmenin doğurduğu küçüklük hissi, her geçen gün içlerinde büyüyen kesif umutsuzlukla birlikte adı ölüm de olsa başka bir âlemin yaşadıkları dünyadan daha beter olamayacağına inanmaları.

3.3.4.2. Karakterler

Aydın (Tansu Biçer): Genç bir polis. Anadolu'dan gelmiştir ve İstanbul'da kendini yapayalnız hisseder. Asosyal, cahil denilebilecek, mesleğinden başka tutunacak şeyi olmayan bir tiptir. Şekercide çalışan kıza platonik bir aşk besler; sevmeyi bilmeyenlere has acemice tavırları ve kıza meramını anlatamaması onu saldırgan yapar. Eylem yapan bir genç kıza coplayarak öldürdüğü için açığa alınmak

üzereyken, polislerle karşı düzenlenen bir saldırı sonrası kolunu kaybeder. Böylece zalimken, mazlum olur ve malulen emekli edilir. Memleketi Eskişehir'e geri döner.

Dilek (Beste Bereket): İstanbul'daki bir üniversitede resim eğitimi almaktadır. Yarı zamanlı olarak da Aydın'ın aşık olduğu Mehtap'la aynı şekercede çalışır. Pankreas kanseri olduğunu öğrenir. Geleceğe dair planları olan neşeli bir kızken, aldığı bu haberle melankolik ve kötücül bir karaktere bürünür. Ölmek üzere olduğunu bilmenin ve ölümü kabullenememenin de verdiği asabiyet ile Şevket'in aşkını karşılıksız bırakır.

Şevket (Ahmet Rifat Şungar): Üniversite öğrencisidir. Hukuk okumaktadır. Aynı zamanda oyuncak trenler satarak geçimini sağlar. Bütün ailesi ölmüştür o da ölümünü beklemekte, kendi hayatı üzerine kumar oynayarak ölümünü hızlandırmaya çalışmaktadır. Dilek'e âşıktır; ona şiirler yazar ama bir türlü açılmaz. En yakın dostu filozof bir kedidir.

Tevfik Öğretmen (Bülent Emin Yarar): Eskişehir'de bir ilkokulda öğretmendir. Aynı zamanda okulun folklor ekibini çalıştırır. Orta yaşın üzerinde sevilen, sayılan biridir. Karısı öldükten sonra alımlı, hoş ve kendisinden yaşça genç bir kadınla evlenir. Dilek'in babası, Aydın'ın ilkokul öğretmenidir. Erkek kardeşinin can çekişen karısını boğarak öldürür.

Osman (Ege Tanman): İlkokul öğrencisi; on bir yaşında. Sağlığı yerinde olmadığı için yaşlıları gibi koşup oynayamaz. Bu nedenle çok istemesine rağmen folklor ekibine katılamaz. Folklor sevdiği kıza ulaşması, kızın elini tutabilmesi için bir vasıttır. Aralarında engel olarak görüp kıskandığı arkadaşı Mert'in ölümüne göz yumar ama bu ölüme bağlanan ümitleri suya düşer.

Kedi (Şebnem Sönmez): Şevket'in arkadaşı. Bilgili ve ukala bir sokak kedisi.

3.3.4.3. Filmin Evreni

Beş Şehir, filmlerinde dolaylı anlatımı tercih eden, eleştirmeye değil eğlendirmeye öncelik veren Onur Ünlü'nün en sert filmidir. Eleştiriler doğrudan yöneltir, ölümse tüm acılarıyla birlikte sunulur. İncelenen diğer Onur Ünlü filmlerinde birkaç katmanlı okuma yapılabilecekken, Beş Şehir'de mesaj daha ortadadır.

Filmde beş karakterin paralel öykülerde ilerleyen hayatları, filme fon oluşturan tren rayları gibi, bir noktada kesişir. Ortak noktaları ölümdür.

Esas itibarıyla insanın trajik bir yaratık olduğunu düşünüyorum. Samuel Beckett gibi varoluşçu yazarlar da bundan bahsederler, değişmez hakikatin mesajı olarak okuduğumuz Kuran da böyle söyler. Temel olarak, her an ölebileceğini bilmek ile yaşama sevinci arasındaki gerilimle ilgileniyorum. Karakterlerimi bu iki durumun, gerilim hattı üzerinde tutmaya çalışıyorum (<https://www.facebook.com/notes/ah-muhsin-ünlü-murat-menteşin-onur-ünlü-röportajı>).

Adı “Beş Şehir” olan film İstanbul, Eskişehir ve Afyon olmak üzere üç şehri plato olarak kullanır. Yönetmen, konusu günümüzde geçen Beş Şehir'in alt metninde yabancılaşma, yalnızlık, kent yaşamı gibi sosyolojik olgulara değinir.

3.3.4.4. Düşler, Şiddet, Ölüm

Filmde kendiyle barışık olmayan bir grup insan, kendilerine zulmetmekte yani aslında en büyük şiddeti kendilerine karşı göstermektedir. Fiziksel yakınlığın tersine sosyal olarak yalnızlaşan, kaybolan insan giderek kendini kaybeder. Bu durumun doğurduğu sinirsel gerilim sonucu kişi, kendisine ya da karşısındakine şiddet gösterir.

Mehtap'ı takip eden Aydın, onun oturduğu çay bahçesine, Mehtap'tan uzak bir masaya oturur. Mehtap onu duyuyormuşçasına konuşmaya başlar. Yirmidört-yirmidört mesaisinden, memleketinde salebi süte yaptıklarından, havalardan bahseder. Hayaline en fazla bu kadar yaklaşabilmiştir. Mehtap, Aydın'da saplantı

haline gelir. Onu, tekrar takip eder; Aydın'ın peşinde olduğunu fark eden Mehtap, bağırarak peşini bırakmasını aksi halde polis çağıracağını söyler; Aydın'a hakaret eder. Mehtap'ın peşini bırakıp ona arkasını dönen Aydın, bu defa polis arkadaşının Mehtap'ın tavrına şahit olduğunu görür. Arkadaşı: "Bu muydu yenge dediğin?" diyerek onunla alay eder.

Mehtap'ın peşini bırakan Aydın, İstiklal Caddesi'nde bir ara sokakta yürürken yankesicinin, kafede oturan genç kızın cüzdanını çaldığını görür. Kız telefonla konuşmaktadır ve hırsız fark etmez. Aydın müdahale eder. Yankesiciyi tartaklayarak cüzdanı alır ve sahibine iade eder. Kız, Aydın'a minnettardır. Cesaretini över; onu masasına davet eder. Aydın kendini değerli hissetmiş, yüzündeki gerginlik yavaş yavaş dağılmaya başlamıştır; gülümser. Muhabbet ederler. Tam seyirci bir şeylerin yoluna gireceği hissine kapılmışken Aydın'ın çalan telefonu bu olumlu havayı böler. Bir sonraki sahne morgda geçer. Aydın'ın dövdüğü kız ölmüş; Aydın da teşhis için çağırılmıştır.

Osman, arkadaşları gibi değildir. Bir nevi ötekileştirilir. Sağlık sorunları nedeni ile dâhil olmak istediği halkanın hep dışında kalmıştır. Ailesi de onun için endişelenmektedir. Ama onu telkin ederken aslında zalimce ve hoyratça bir tutum sergilerler. Annesi, eve geldiğinde çok terli olduğu için Osman'ı babasına şikayet eder. Baba Osman'ı uyarır:

"Senin çok hareket etmemen lazım. Okuldan aldirtacaksın en sonunda kendini. Hastasın sen; anlamıyor musun?"

Osman, sınıf arkadaşından hoşlanmaktadır. Ona yakın olmayı, elini tutabilmeyi düşler. Ellerine özen gösterir; annesinin kremlerini sürer; kendini o büyük güne hazırlar. Kızın elini tutabilmenin yolu okulun folklor takımına katılmaktır. Sonunda ölen arkadaşının yerine folklor takımına girmiş ve sevdiği kızın elini tutabilmiştir. Raylarda arkadaşını uyarmayan, bir bakıma trenin altında kalmasına göz yuman Osman, bu ölümden medet umar.

Şevket'in en yakın arkadaşı, görünüşe göre tek arkadaşı bir kedir. Kedi ona bir silah vermiştir; o da her sabah namluya sadece bir kurşun sürerek rus ruleti oynar. Bu bilge kedi Şevket'le ölüm üzerine konuşur.

Kedi: Aptalların erken öldüğüne mi inanıyorsun? Heideger okumamış konuşuyorsun. İnsan ölünce aptallaşmaz; tamam olur.

Şevket:: Bence bu nasıl öldüğüne bağlı. Eğer öldüğünde hala yaşamayı istiyorsan yeterince ölmemişsin demektir.

Şevket oyuncak trenler satar. Şiir yazar. Hastadır; ölümünü beklemektedir. Hayatındaki tek heyecan, yaşadığını hissettirecek kadar kalbini attıran tek şey Dilek'tir. Trenlerini sattığı parkta her gün Dilek'in köşeyi dönüp ona doğru yürümesini bekler. Dilek her gün köşede görünür, Şevket'e doğru yürür ve Şevket'i geçerek yoluna devam eder. Çünkü Şevket, Dilek'e sevgisine dair hiçbir şey söylememiştir. Sonunda kedi, Dilek'e Şevket'in onu sevdiğini söyler. Görünüşe göre Dilek'in kafası başka yerededir. Kediye okşar; umursamaz bir şekilde yoluna devam eder.

Şevket, sokakta oturmuş perdeleri açık pencereden Dilek'i gözetler. Oradan geçmekte olan mahallenin gençleri Şevket'i fark eder ve tartaklarlar. Şevket cebinden bir silah çıkarır; namluyu ağzına sokar. "Yürüyün gidelim; üstümüze kalacak." diyen gençler hızla uzaklaşırlar. Bu hareket, belki de bu delinin daha fazla peşinde dolaşmasını istemediği için, Dilek'i birlikte çay içmeye ikna eder. Dilek'le gece yarısı sahildeki bir çay bahçesinde oturan Şevket, ona tuhaf bir konuşma yapar. Ailesindeki ölümlerden bahseder; onu sevdiğini söyler; sonra "Ben kanserim." der; onu ilk gördüğü günü anlatır; kediyle birlikte onu tekrar tekrar bulduklarını, kedinin ona bir tabanca verdiğini... Dilek sinirlenir.

Dilek: Kendini çok mu eğlenceli sanıyorsun? Ne bu numaralar? Yok annem öldü, kardeşim şehit, ben de kanserim zaten... Dünyada tek acı çeken sen misin? Böyle şiir miir... Herkesin kendine göre bir derdi var. Ne ki bu? Tuttun getirdin beni buralara. Seni seviyorumdan girdin çıktığın yere bir bak,

Şevket:: (Ağlamaklı) Ama niye? Ben kötü bir şey söylemedim ki. Seni seviyorum dedim bir de hastalığımдан bahsettim.

Dilek: Bu tabancanın gerçek olduğunu nereden bileceğim ben?

Şevket: Yok, senin şiir falan okuduğun yok. Eğer şiir okusaydın bilirdin ki, aşık adam sınanmaz.

Sonra içinde tek kurşun olan tabancasını sırayla kendisine ve Dilek'e doğrultup ateş etmeye başlar. Tek bir atış kalana kadar buna devam eder.

Şevket Rus ruleti oynarken nihayetinde başarılı olur ve kendini öldürür. Adli tabiplikten Şevket'in kanlar içindeki bir fotoğrafını yürüten kedi, fotoğrafı Dilek'e verir ve bundan sonra onun kedisi olacağını söyler.

Tevfik öğretmen sabah uyanır. Karısı Nesrin, mutfakta çay içmektedir. Tevfik öğretmenin alt katlarında oturan erkek kardeşinin eşi hastadır. Gece boyunca inlediği için Nesrin uyuyamamıştır. "Ölse de kurtulsa" der. "O da kurtulsa; Hasan da kurtulsa; herkes kurtulsa."

Tevfik Öğretmen: Öyle deme Nesrin.

Nesrin: Öyle deme böyle deme ne diyeyim?

Tevfik Öğretmen: Hayırlısı... Hayırlısı neyse o olsun.

Nesrin: Hayrı mı kaldı Tevfik. Kadın bitti. Ama öldü mü? Ne zormuş can vermek Ya Rabbi!

Tevfik Öğretmen: Öyle... Zormuş...

Tevfik öğretmen evden çıkar. Alt kata iner. Kardeşinin eşi Perihan, ızdırap dolu bir şekilde inlemektedir. Yastığı alır ve onu boğar.

Perihan'ı toprağa verirler. Herkes dağıldıktan sonra mezarın başında Tevfik öğretmen ve Hasan baş başa kalırlar.

Hasan: Abi, pişman mısın?

Tevfik öğretmen: Pişmanım galiba Hasan.

Hasan: Olma abi.

Tevfik öğretmen: Öyle deme Hasan. Nasıl olmam.

Hasan: Çok çekiyordu abi biliyorsun. Hergün her an ölmek istiyordu.

Kurtardın onu.

Tevfik öğretmen: İyi de neden ben kurtardım.

Hasan: Abi, abi sen olmasan ben n'aparım? Allah razı olsun abi.

İki kardeş birbirlerine sarılıp ağlarlar. Bu minnettarlık yerini kısa sürede ihanete bırakacaktır.

Tevfik ğretmen, cenaze sonrası kabristanın çıkışında kızı Dilek'i görür. Dilek İstanbul'da okumaktadır; habersiz ıkagelmıştır. Hal-hatır sorma, taziye derken çıkarır dilinin altındaki baklayı:

“Bu en tehlikelisiymiş baba: Pankreas. Doktorların söylediğine göre, kitaplarda da yazan, dört ila on iki hafta yaşam süresi varmış. Genelde kendini pek belli etmezmiş ama ben şanslıymışım. Kan filan kusunca kalktım doktora gittim. Tetkikler falan, çıktı ortaya. Bir çeşit erken teşhis ama en erkeni de bu kadar oluyormuş iste. Dinlen, ne istersen yap dediler. Kemoterapi almam şartmış. Hiç değilse acılarım biraz hafiflermiş. Sonlara doğru morfine başlayacakmışım. Sonuçta babacığım: Ölüyorum.”

Der. Hemen ardından da “iyi” haberi verir. Floransa'daki önemli bir güzel sanatlar akademisinden bir yıllık ücretsiz burs kazanmıştır. Eğitim üç ay sonra başlayacaktır.

Dilek'in kemoterapi aldığı hastane odasının penceresinden oyuncak trenler geçer. Film boyunca her karakterin hayatında arzı endam eden trenlerin de oyuncu oldukları söylenbilir. Endüstri devriminin ilk yıllarına ait bu buharla çalışan mekanik ve nostaljik makinenin ruhu Beş Şehir filmine sinmiştir.

...trenler kadar modern paradigma içinde bulunup da modern den bu kadar uzaklaşabilen bir makine yok. Modernle beraber geldi ama öncesine de gitti, sonrasına da gidecek. İmgesinin çok kuvvetli olduğunu düşünüyorum.
(<http://www.thebalkabaa.com/2010/05/bes-sehir-ve-onur-unlu-soylesisi.html>)

Bir başka açıdan bakıldığında filmdeki zaman kullanımı ve öykünün akışı genel itibari ile trenlerin hızıyla ve tekdzeliğiyle uyumludur. Raylar sahne olurken lokomotif sesi de bir ses efekti vazifesi görür.

Tevfik ğretmen, Dilek'in kemoterapi seansının bitmesini beklerken, hastanede Aydın'la karşılaşır. Aydın, bombalı saldırı sonrası bir kolunu kaybeder ve malulen emekli edilir. Memleketine dönen Aydın hastaneye kontrol için gelmiştir.”Hayırdır hocam, siz neden buradasınız?” diye sorar. Tam bu sırada Dilek yanlarına gelir; tekrar görüşme temennisi ile vedalaşırlar.

Yaşamanın ne kadar değerli olduğunu en çok hissettiği bir dönemde babasının katil olduğu gerçeğiyle karşı karşıya gelen Dilek, Tevfik öğretmene karşı sessizce cephe alır.

Yarışmada sahne alan okulun folklor ekibi başarılı bir performans sunar. Ama son anda Osman'ın mendilini düşürmesi ve tökezlemesi kaybetmelerine sebep olur. Osman folklor çalışmalarını ve bu yarışmayı hem sosyalleşme hem de sevdiği kıza yakın olma yolu olarak görür. Ama sonuç tam tersidir. Başarısızlığın nedeni olarak Osman'ı gören kız: "Senin yüzünden kazanamayacağız!" diyerek ona bir tokat atar.

Babasıyla birlikte yarışmanın yapılacağı Afyon'a gelen Dilek, kedinin verdiği silahı da yanında getirir. Babası silahı bulur. "Eski arkadaşlarımı ziyaret edeceğim" diyerek köyüne giden Tevfik öğretmen yanına silahı da almıştır. Eski dostlarla güzel geçen bir günün sonunda Tevfik öğretmen annesinin mezarının başında intihar eder.

Dilek kararını verir. Babasının ısrarlarına rağmen onunla köye gitmez bütün gemileri yakarak kendini raylarda kendisine doğru hızla gelmekte olan bir trenin önüne atar. Ama ölüm ona bir trenle değil Aydın'ın tabancasından çıkan kurşunlarla gelecektir. Hayata, insanlara, kendine karşı olan bütün nefretini ve hıncını biriktirip sonunda Dilek'e patlayan Aydın onu vurur. Öldü zannedip yanına tabancayı atar ama Aydın'ın da sonu sırtına iki kurşun sıktığı Dilek'in ellerinden olacaktır. İkisinin de cesedi aynı raylarda yatmaktadır.

Osman mağlup olmuştur. Yarışma için geldikleri Afyon'da kaldıkları binadan kimseye haber vermeden çıkar. Yanına en değer verdiği şeyi, sevdiği kızın karton elini alır ve sokaklar boyunca koşmaya başlar. Sonunda ağzından kan boşanarak yığıldığı ana kadar koşar. Yanında kedi, elinde karton el vardır. Kedi ona kedice bir cenaze düzenler ve cesedini çöp kutusuna atar. Hayatı boyunca **öteki** olan Osman cenazesiyle de **normal** insanlardan ayrılır.

3.3.4.5. Kara Mizah

Beş Şehir’de Onur Ünlü seyirciyi, acıya yabancılaştırmaz. Dolayısıyla bu sert ve hissedilen acı mizah barındırmaz. Karakterleri üzerinden ölümle barışık olmayan bir filmidir ve bu kabullenemeyiş fazlasıyla “ciddi ve somurtkan” bir yapı olarak çıkar seyircinin karşısına. Hayatla barışık olmadığı gibi ölümle de arası iyi olmayan beş karakterin kesif mutsuzluğunu alevlendirir ölüm. Onur Ünlü konuya değindiği bir röportajında şöyle der:

Kendiyle barışık olmanın yolu da esasen ölümle barışık olmak, ölümle iyi geçinmek, ölüme iyi davranmaktan geçer. Azrail’e karşı iyi davranmalıyız, umulur ki o da bize iyi davranır. Ölümü dışarıda bıraktığımız için herkes mutsuz, herkesin canı sıkılıyor, herkes perişan bir vaziyette. Ölümle barışık bir insan, bence çok daha eğlenceli bir insan olur, çünkü özel bir mizah duygusu kazanır. Bu duyguya sahip insan, hayatta her şeyle daha kolay baş eder, eğer mesele buysa (<https://www.facebook.com/notes/ah-muhsin-ünlü-murat-menteşin-onur-ünlü-röportajı>).

Onur Ünlü bu filmde de metinlerarası göndermeler yapar. Onur Ünlü’nün ilk filmi “Polis”i seyredip hiçbir şey anlamayan Aydın’ın polis arkadaşı “Adına aldandık aldık. Boşu boşuna onca para verdik.” der.

Şevket, Dilek’e kendisinin onu sevdiğini söyleyen kediye çok sinirlenir ve kediye ayağıyla vurur. Daha sonra da başka bir sokak kedisiyle ona haber gönderir; ondan özür diler. “Özür diliyorum bak.” der “Nankörlük yapmasın.”

Şevket, Dilek’i takip eder ve Dilek’in ona gülümsemesinden cesaret alarak yanına gider; konuşmaya başlar. Adını söyler; Dilek’i çay içmeye davet eder ama geri çevrilir. Kediye kızın kendisiyle hiç ilgilenmediğini, davetini de kabul etmediğini söyleyerek dert yanar. Kedi “Çaydan... ” der.

Şevket: Ne ilgisi var?

Kedi: Çaydan çaydan... Bu durumlarda kahve her zaman daha çok işe yarar. Çayda kadınları rahatsız eden bir şey, yerel bir tını var.

Şevket: Ne alakası var... Çay yerel kahve değil mi?

Kedi: Bak, benimle kahve içer misin sorusu bütün kadınlarda hepsinde aynı rahatlatıcı çağrışımı yapar. Böyle beyaz fincan, porselen, şıık, mayhoş aroma kokusu, Latin ezgiler... Neler neler... ay, çay başarısız erkek gibi bir şey demek. Şevket: Bence artık Heidegger okuma. Kafan iyice Naziler gibi çalışmaya başladı...

3.3.4.6. Dini Söylemler

Film boyunca Hasan'ın karısının cenaze töreni ve Şevketle kedinin atışmaları sırasında geçen bir cümle dışında dini söyleme rastlanmaz.

Ölümün kol gezdiği Beş Şehir'de dini, filmin evreni itibari ile İslami, unsurların yokluğu da anlamlandırmaya aıktır. Karakterler lme böylesine yaklaşmışken yine de ölümlerini hızlandırma gereği duyarlar. Ama lmn güzelliği değildir bunun nedeni. Aksine Dilek ve Şevket ahiret inancına sahip değildirler bu nedenle ölümün onlar için nihai son olduğu çıkarımına ulaşılabilir. Osman hastalığına, onu diğerlerinden ayıran ve "normal" ilişkiler kurmasına engel olan kötücül bir şey olarak bakar ancak yaşı itibari ile ölümü anlamlandırdığı söylenemez. Aydın ve Tevfik ğretmen katildir. Birini öldürmenin de dini hassasiyetle bağdaşmadığı ortadadır.

Din, lkemizde rfi bir yanlış algı ile lme yaklaştıkça anlam kazanır ve insanların hayatlarında yer bulur. Beş Şehir bu hususta istisnai karakterler sunar. Hiçbiri lm korkusu ya da mutlu bir öteki dünya beklentisi ile dine sarılmaz.

3.3.4.7. Sistem Statüko Eleştirisi

Beş Şehir, açıkça polisi eleştirir. Polis, filmdeki haliyle, statükonun temsilcisi, arkasına devleti almanın, elindeki silahın ve üzerindeki üniformanın verdiği güvenle zulmeden bir grup insan olarak çizilir. Daha ilk sahnelerde, merkeze Aydın'ın hayatı alınırken, bir kimlik kontrolü sırasında polisin zor kullanışı ve polise kimlik soran vatandaşın darp edilişi flu şekilde seyirciye aktarılır.

Bakkal ve ev sahibi Aydın'a **köylü** gözüyle bakmakta, her ikisi de sadece ondan nasıl daha fazla maddi kazanç elde edebileceklerinin hesabını yapmaktadır.

Aydın, hayattan hiçbir lezzet almayan **bön** bir karakterdir. Yaşadığı evi bir yuva gibi görmez; yumurtadan başka bir şey yemez; herhangi bir sosyalleşme çabası yoktur. Sıkkin ruhu her geçen gün daha kötüye gitmektedir. Tutunacak hiçbir dal bulamayan Aydın, hastalıklı bir şekilde Mehtap'ın peşindedir. Mehtap'a yaklaşmak ve belki de bir kadının gözünde güçlü erkek olmak için en çok kıymet verdiği şeyi kullanır: polis kimliğini. Mehtap ve erkek arkadaşının yolunu kesip kimliklerini göstermelerini ister. Mehtap, Aydın'ı tanır ve kendisini takip ettiğini anlar. Bunun üzerine durumu lehine çevirmek için karşısındakilere diklenen Aydın beklemediği bir tepki ile karşılaşır. Mehtap'ın erkek arkadaşı telefona davranır. Belli ki "hatırı sayılır" birilerini arayacaktır. Aydın, hızla oradan uzaklaşır.

Aydın bir gösteri sırasında, eylemcilerden birini coplar. Öylesine döver ki kızı kendini kaybetmiş gibidir. Birkaç gün sonra, eylemde darp ettiği kızın öldüğünü öğrenir. Bir insan öldürmüş olmanın ağırlığı altında ezilmesi ve vicdan muhasebesi yapması beklenen Aydın'ın kaygısı, açığa alınacak olmaktır. Polis arkadaşıysa onu yatıştırır:

Öyle kolay değil o işler. Üzülme sen. Ben konuştum Necati amirimle. Bir süre geriye çekerler seni. Pasaport masaport... Sonra yine gelirsin.

Tam bu sırada konuştukları çay ocağına bombalı saldırı düzenlenir. Aydın kendi ölümüyle burun buruna gelmiştir.

Beş Şehir bir yalnızlık öyküsüdür. Yalnızlıktan kurtulmak için çaresizce ve cahilce çırpınan insanlarla doludur. Sanayi toplumunun kentleşen ve giderek mekanikleşen dünyada bir **yabancılaştırma** yaşadığı aşikârdır. İnsanın nesnelere, diğer insanlara ve giderek de kendine yabancılaştırması modern toplumlarda kronik bir durumdur. Yabancılaştırmanın toplumsal boyutta yaşanması, bunun doğurduğu huzursuzluğun genele yayılması da yalnız kalabalıkları doğurur.

Kendi insanlarından bağlarının kopuk oluşu ile yabancılar kendilerini 'tamamen özgür' hissederler. Ancak bu çeşit bir özgürlüğün tam ve mükemmel adı yalnızlık ya da tek başlılıktır (Aktaran Talu, 2010: 146).

Şevket, Dilek'in ona gülümsemesinden cesaret alarak yanına gider.

Dilek: Sen şu oyuncakçı çocuk değil misin? Tren filan satan.

şevket: (Gölerek) Beni kimse fark etmez ama sen fark etmişsin.

Dilek: Seni değil trenleri fark ettim ben.

Kent yaşamı, bakıp görölmeven, heręün önünden geğip fark edilmeyen insanlarla doludur. Birbirlerini fark ettiklerinde ise insanlar birbirlerine “temkinli” yaklaşırlar. Aralarındaki bu “ruhsal mesafe” samimi ve duygusal ilişkiler kurulmasını önler (Sennett, 2002: 322-330). Herkes vazgeçilebilirdir; herkes kendini değersiz hisseder ve herkes hiçliğin sınırındadır.

Büyük tasavvuf âlimi Mevlana(1207-1273) da eserlerinde insanın toplumsallığına değinir. Birlikteliğin gücüne ve kötölüklerden alıkoyma işlevine vurgu yapar. Ama Mevlana’ya göre aslolan “nefte” değil “akılda” birlikteliktir.

Mustafâ, topluluğu sağlamaya çalıştı; çünkü canların topluluğunda pek büyük, pek ulu tesirler vardır; teklikle-yalnızlıkla bu, elde edilemez. Bu yüzden, mahalleli orda toplansın, daha fazla rahmete erişsin, daha fazla faydalansın diye mescitler kurdular. Evleri ayrı-ayrı yapmalarının sebebiyse halkı ayırmak, ayıpları örtmek için; faydası budur ancak. şehirlinin toplanması için cami yaptılar. Dünya halkının çoğu şehirlerden, ölkelerden gelip orda toplansın diye de Kâbe’ye varmayı farz ettiler (<http://dosyalar.semazen.net/fihimafih.pdf>).

Çünkü bir akıl, başka bir akılla birleşti mi; kötü işe, kötü söze mani olur. Fakat nefis, başka bir nefisle dost olursa cüzi akıl muattal olur, bir işe yaramaz. Yalnızlıktan ümitsizliğe düşünce güneş gibi bir sevgilinin gölgesi altına gir. Yürü, tez bir Allah dostu ara. Böyle yaptın mı, Allah, senin dostun olur. Halvette oturup gözünü yuman da bunu yine dosttan öğrenmiştir. Ağyardan halvet etmek gerek, yardan değil. Kürk, kışın işe yarar, baharın değil. Akıl başka bir akılla birleşti mi nur artar, yol meydana çıkar. Fakat nefis, bir başka nefisle sevinir, gülerse karanlık çoğalır, yol gizlenir (http://dosyalar.semazen.net/MESNEVI-I_SERIF_2.cilt.pdf).

Aydın, Dilek’i takip eder. Beceriksizce muhabbet kurmaya çalışır ama Dilek gerçekleri zalimce yüzüne vurmaktan çekinmez. Mehtap’a yaptıkları için onu suçlar.

Aydın ise çaresizce değiştiğini anlatmaya çalışır. Dilek, gerçekten umursamamaktadır.

Aydın: Çok yalnızım be Dilek. Seninle arkadaş olabilir miyiz? İstanbul yine iyiymiş; kalabalık ama orada insan kalabalığının içine karışıp kayboluyor. Burada herkesi tanıyorum ama kimseyle bir şey paylaşılmıyor.

Bu diyalog Aydın'ın en maskesiz halidir ve çaresizliğini seyirciye gösterir. Dilek'e sığınılacak bir liman gözüyle bakmış ama fırtınayla karşılaşmıştır. Evine dönen Aydın, kendini harap edecek kadar ağlar; takma kolunu çıkarıp fırlatır. Ardından silahı şakağına dayar ama tetiği çekemez. Dilek ise film boyunca olduğu gibi, ölüm duvarına toslayan ve canı yandığı için herkesin de canını yakmak, cellâdı olmak isteyen bir tavır göstermiştir Aydın'a. Arkasından da "Aptal." Diye söylenir. Kediye göreyse Aydın aptal değil sadece cahildir.

Hasan, eşinin ölümünden/öldürülmesinden sonra sürekli Tevfik öğretmenlerdedir. Bu birliktelik ailedeki çözümleri de beraberinde getirir. Hasan, Tevfik öğretmene vicdanen rahatsız olduğunu, hâlbuki hiçbir şey yapmadığını karısını onun öldürdüğünü söyler. Abisinin tıbbi yardım alma teklifini geri çevirir; Hasan'a göre vicdanını rahatlatmanın tek yolu abisini ihbar etmektir. Nasıl olsa abisi onun azmettirdiğini söyleyemeyecektir. Hasan, hapse girmek istemeyen abisine bir seçenek daha sunar: "Sen benim karımı öldürdün; karşılığında karını vereceksin." Karısı da bu anlaşmaya razıdır çünkü Hasan'a göre yengesinin de onda gözü vardır.

Diyalog arasına sıkıştırılmış bir eleştiri de askeriyeedir. Şevket ölen kardeşinden bahseder Dilek'e:

Kardeşim askerdeydi; öldü. Şehit diyorlar ona ama o elektrikçiydi. Bir paşanın havuzunun tesisatını tamir ederken çarpılmış. Şehit sayılır mı sence?

SONUÇ

Kitleleri peşinden sürükleyen sinema şüphesiz yirminci ve yirmibirinci yüzyılın en etkili sanat dallarından biridir. Görselliğin toptan sunumu ve birçok sanatı (tiyatro, resim, müzik...) içinde barındıran kolektif yapısı ile sinema, insanoğlunun geçmişini, geleceğini, hayallerini yansıttığı, kendini ve dünyayı eleştirdiği, hikâyelerini anlattığı gerçekliğin içinde bir gerçekliğe dönüşmüştür. Sinema içinden çıktığı toplumun bir ürünüdür bu nedenle her ülkede farklı özellikler gösterir. Onun dilini, müziğini, hikâyesini, oyuncusunu yani kültürel birikimini kullanır. Dolayısıyla zaman içinde değişen ve çoğu zaman gelişen bir yapıya sahiptir.

Günümüz Türk Sineması'nda iki temel eğilim olduğu söylenebilir. Bunlardan ilkini "Popüler Sinema" olarak adlandırılan, melodramik yapı ve klasik Hollywood tarzı öykü anlatımını benimseyen çoğu yüksek bütçeli ve gişe getirisi fazla olan filmler oluşturur.

İkinci akımı ise, kendi dillerini oluşturmaya çalışan, 1960 sonrası doğumlu, çoğu sinemayı bir yaşam felsefesi haline getiren yönetmenler oluşturur. Bu filmlerde mekan taşradır. Ve taşra mekandan öte bir oyuncu görünümündedir. "Toplumsal-Gerçekçi Sinema", "Sanat Sineması" olarak adlandırılan bu damar, görece düşük bütçeli filmlerden beslenir; seyirci sayısı az olmasına rağmen ülkemizde ve yurtdışında önemli ödüller alırlar.

Filmleri bu araştırmaya konu olan Onur Ünlü, ne popüler sinema ne de sanat sineması kanadında yer alır. Görece yüksek bütçeli filmler yapar ve popüler oyuncu kullanır ama melodramatik yapıyı benimsemez. "Sanat Sineması" filmlerine nazaran daha renkli ve hareketli bir sinemasal dil benimser; karakterleri düşük çenelidir; senaryo görüntü yönetiminden daha önemlidir. Genellikle minimalist filmlere verilen festival ödüllerini toplarken, minimallikten oldukça uzaktır. Yekûn içerisindeki bu aykırı duruşu ve yönetmenin film dilini anlama çabası tezin hazırlanmasında tetikleyici olmuştur.

Soussure'den hareketle "film dili" olarak tanımlanabilecek yapıda gerçeklik gibi gerçeküstücülük anlayışında da farklılıklar söz konusudur. Kültürel kodlar, yönetmenin kişiliği ve birikimiyle birleşince bu kaçınılmazdır. Onur Ünlü gerçeğin peşinde olmadığını dile getirdiği bir röportajında şöyle der:

...Zannedildiğinin aksine sinemanın temel sorunu gerçekçilik değil, inandırıcılık sorunudur. Seyirciyi o şeyin gerçekten olduğuna ikna edebilirsiniz, adamın biri kırmızı bir don giyip bir pelerin takar, uçar ve biz de arkasından bakar ve 'Bu Süpermen de ne kadar süper bir adam' deriz. Süpermen gerçekçi değil, inandırıcıdır ki temel mesele de budur. İnandırıcı bir evren kurarsanız, karakterleriniz inandırıcı olursa seyirci düz anlamda gerçek bir bağlantı kurmaksızın sadece sizin gösterdiğiniz o evrene dahil olur ve izler. Bunun aksi söz konusu olsaydı binlerce yıldır süregelen bir masal geleneğinden söz edemezdik. Hiçbir şey yokken masal vardı (Gezici, 2011: 4).

Polis'teki MR'nin insanüstü aksiyonu, Güneşin Oğlu'nun bedenden bedene gezinen ruhları, Beş Şehir'deki filozof kedi, CTVA AAH'deki körün değneği... Onur Ünlü filmlerindeki bu sıra dışı, fantastik ve gerçeküstücü öğeler, özünde yönetmenin hikâye anlatımına hizmet ettiği için oradadır.

Bazı şeyleri açıklamaya bilgimiz, zihnimiz elvermez. Tıpkı bir çocuğun söyleyemediği bir kelime yerine bir şey uydurması gibi, ben de senaryo yazarken bir şey uyduruyorum. Uydurduğum şeye kendim de inanıyorum, seyirciyi de inandırmaya çalışıyorum. Fantastik olan, paradoksal olarak, ikna edici olmak zorundadır. Fantastik, mucizevî durum aynı zamanda insanın temel vasfı olan acizliğiyle de ilgili. Hem kendi acizyetimle hem de insanın acizyetiyle ilgileniyorum. Acizyeti gündeme getirerek insanları şaşırtmak ve düşündürmek mümkün oluyor (<https://www.facebook.com/notes/ah-muhsin-ünlü-murat-menteşin-onur-ünlü-röportajı>).

Yine seyirciyi uyanık tutma maksatlı devamlılık kurgusunun terk edilişi, filmlere gerçeküstücü bir nitelik kazandırır. Devamlılık kurgusunun en önemli özelliği "farkına varılmaz oluşudur." (Oluk, 2008: 127) Böylelikle filmin kurmaca dünyası

gerçek izlenimi verir. Gerçeküstücü yönetmenler, tam tersini hedefledikleri için, klasik anlatı sinemasının en iyi bilinen bu teknik özelliğini yıkmaya yoluna sıklıkla başvururlar. Mekansal devamlılığı böler ve bakış uyumuna riayet etmez; diyalogları keser ve müziği bir fon oluşturmaktan öte kullanırlar. Onur Ünlü filmleri de buna örneklerle doludur.

Dini söylemler Polis, Güneşin Oğlu ve CTVAAAH'de baskın olarak kullanılır. Kara mizaha da malzeme veren bu söylemler eleştirel ve ironiktir. Beş Şehir'de ise **dini söylemlerin yokluğu** anlatıya katkı sağlar. Karakterlerin ölümü beklerken dahi Allah'a yönelmemeleri, içinde bulundukları kaybolmuşluk ve tutunacak hiçbir dalın olmayışı durumunu pekiştirir. Umutsuzluklarını derinleştirir.

Sistem-statüko eleştirisi, özellikle Polis'te ve CTVAAAH'de baskındır. Polis'te dokunulmazlığı olan bir mafyaya CTVAAAH'de ise ambalajı parlak ama içi kokuşmuş bir aileye yer verilir. Onur Ünlü'ye göre, bir film cevap veremez ve çözüm sunamaz. Bu, filmin hem zamansal sınırlılığından hem de sinemanın temel amacının eğlendirmek oluşundan kaynaklanır. Ancak sorular sorabilir ve zihinlerde bir ışık yakabilir (<http://www.youtube.com/watch?v=alwyIC62n5w>). Sistem-statüko eleştirisi de filmlerinde bu düzeyde yer alır. Doğrudanlıktan uzaktır ve seyircinin gözüne sokulmaz. Didaktik ve sloganvari bir yapıda değildir. Ama oradadır ve çoklukla mizahi öğelerin içine serpiştirilmiştir.

Kara mizah, (Onur Ünlü daha çok "humor" kelimesini kullanır.) Beş Şehir dışındaki bütün filmlerde bilinçli bir yoğunlukta kullanılır. Mizah genel itibarıyla zeka barındırır. Bir şeyi söylemenin "incelikli ve zor" yoludur. Gerçeküstücü sanatçılar da "eskimiş" bütün değerlerin yerine kara mizahın, alaycılığın, başkaldırının gücünü koymak hedefindedir (Breton, 2009: 66-68). Onur Ünlü, özellikle ilk filmlerinin anlaşılma sorunu yaşadığını belirtmesine rağmen, Türk Sineması seyircisinin ve Türk insanının kara mizaha yabancı olmadığını, bu tür bir mizah anlayışının seyircide karşılık bulup-bulamayacağı hususunda bir endişe taşımadığını söyler. "Neden taşıyorum çünkü 'çıktım erik dalına anda yedim üzümü' diyen büyük Türk şairimiz var." (<http://www.hayalperdesi.net/soylesi/48-insanin-kendisini-ciddiye-almasi-en-buyuk-felaket.aspx>). Halk şiirinin büyük şairi Yunus Emre'nin (1240-1321) eserlerinden yaptığı alıntı ile Onur Ünlü kara mizahı kendi sinemasal diline

taşımakta beis görmediği fikrini destekler. Zaten, bu tür bir mizah yönetmenin olaylara bakış açısında varolan yabancılaşmanın doğal sonucudur.

Düşler, şiddet ve ölüm şüphesiz gerçeküstücü filmlerin en aykırı ve ayrıkçı yönüdür. Kara mizah, dini söylemler, sistem statüko eleştirisi gibi öğeler, ele alınış ve filmlerde yer alış şekline göre gerçeküstücü nitelik kazanmasına rağmen, düşler, şiddet ve ölüm başlı başına gerçeküstüdür. Onur Ünlü'nün karakterlerinin ortak özelliği acizlikleridir. Hiçbirinin hayatının kontrolü kendisinde değildir. Belki belli bir zamana kadar bu oto-kontrol yanılgısını yaşarlar ama sonunda şiddetli bir tokatla sarsılırlar. MR, bunun en bariz örneğidir. FŞ, bir mucize beklerken boğulduğu sayısız mucizenin altında ezilir. CT, tüm o saygın sıfatlarının yanında genç ve güzel eşinin, ne gördüğünden bile emin olmadan, onu aldattığını düşünecek kadar kendine güvensiz ve paranoyaktır. Beş Şehir'deki bütün karakterler yokuş aşağı gitmektedir. Sonuç olarak hepsi patlar. Bu patlamalar seyirciyi şok eder. Bütün karakterler aşkta başarısızdır. MR'ye "Şiddete meyyalim vallahi dertten!" dedikten de özünde bu başarısızlıktır. Yönetmenin ölüm üzerine düşündüğü ve filmlerinde de bu konuyu farklı yön ve çeşitleriyle işlediği çalışma boyunca, film analizlerindeki örneklerle açıklanmıştır. Görünen o ki, bundan sonraki yapımlarda da birçok insan ruhunu teslim edecektir. Yönetmene göre "olağan" olan bu durumun, seyirciye zaman zaman aşırı geldiği de aşıkardır. Türk Sineması'nda eşine az rastlanan bir şekilde düşleri filmin akışı içine yerleştirmesi (yani düş olduğunu önceden bildirecek görsel efektlere başvurmaması) de başlı başına bir araştırma konusudur. Özge'nin hayaleti, insan boyutunda konuşan bir kedi, Güneş'in oğlu olma mitosu filmin hikâye anlatımı açısından yaratıcı ve şık buluşlardır. Örneğin, Özge'nin hayaletinin filme girmesi ve genç Kamuran'ı kendisine aşık olan müzisyeni bulmaya yönlendirmesi, yönetmenin hikayeye o an işine yarayacak ve pratik bir şekilde kurgu sorununu çözecek bir öğe ekleme ihtiyacına cevap verir.

Tüm bu veriler göz önünde bulundurulduğunda, araştırmanın çıkış noktası olan Onur Ünlü'nün filmlerinde gerçeküstücü öğelere yer verip vermediği hususuna olumlu cevap verilebilir. Onur Ünlü günümüze kadar çekmiş olduğu ve vizyon fırsatı bulan filmlerinde özgün ve yenilikçi bir film stili oluştururken bu stil içerisinde gerçeküstücü öğeler de yer almıştır.

KAYNAKÇA

“Afrika Dâhil TV Programı”, Cine 5, Onur Ünlü Konuk, (Çevrimiçi) www.youtube.com/watch?v=L8fYkwyRyhE, E.T: 07.04.2013.

Akerson, Erkman Fatma: **Göstergebilime Giriş**, İstanbul, Alan Yayınları, 1987.

Alemdar, Kemal-
Erdoğan, İrfan:

Öteki Kuram, Ankara, Erk Yayınları, 2005.

“Allah’ın Arif Kullarından Merhum İbrahim Hakkı Hazretlerinin Ölümüne Dair Toplayıp Aynen Tercüme Ettiği Sahih Hadisler”, (Çevrimiçi) www.mevlanavakfi.com/Content5.asp?m1=1&m2=14&m3=29&m4=27&m5=16 E.T: 15.02.2013.

Althusser, Louis:

İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, Çev. Yusuf Alp, Mahmut Özişik, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

Armes, Roy:

Sinema ve Gerçeklik/Tarihsel Bir İnceleme, İstanbul, Doruk Yayımcılık, 2011.

Artuğ, Erkan:

“Işık Hızıyla Film Çekmek” (Çevrimiçi) www.radikal.com.tr/kultur/isik_hiziyla_film_cekmek-899041, E.T: 15.02.2013.

Artun, Ali:

Sanat Manifestoları, İstanbul, İletişim Yayınları, 2. Basım, 2011.

Atayman, Veysel:

Şiddetin Mitolojisi, İstanbul, DonKişot Yayınları, 2003.

- Ateş, Toktamış: **Siyasal Tarih**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Genişletilmiş 2. Basım, 2007.
- Ateş Yengin, Sibel: “Toplumsal Değil İnsani Değerlere İhtiyacımız Var”, **Akşam Gazetesi**, s. 10, 3.11.2012.
- “Beş Şehir”, (Çevrimiçi)
www.eflatunfilm.com/#!/tr/filmler/bes-sehir-1/detaylar,
E.T.: 20.05.13.
- Aydemir, Şenay: “İnsanın Acıklı ve Süfli Yanlarıyla İlgileniyorum”, (Çevrimiçi)
www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetay
V3&ArticleID=1053626&Date=22.06.2011&CategoryID
=82, E.T: 20.06.2011.
- “Beş Şehir ve Onur Ünlü Söyleşisi”, (Çevrimiçi)
www.thebalkabaa.com/2010/05/bes-sehir-ve-onur-
unlu-soylesisi.html, E.T.: 20.06.2011.
- Bordwell, David.-
Thompson, Kristin: **Film Sanatı**, Ankara, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2009.
- Breton, Andre: **Sürrealist Manifestolar**, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2009.
- Bunuel, Luis: **Son Nefesim**, İstanbul, İmge Kitabevi, 4. Basım, 2005.
- Bürger, Peter: **Avangard Kuramı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 6. Basım, 2010.
- Büyükcoşkun, M. Emin: “Onur Ünlü ile Polis”, **Hayal Perdesi**, Sayı: 11, ss. 44–47, 2007.

“Celal Tan Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi”, (Çevrimiçi)
www.eflatunfilm.com/#!/tr/filmler/celal-tan-ve-ailesinin-
asiri-acikli-hikayesi/detaylar, E.T.: 20.05.13.

Dalkılıç, Ercan: “Onur Ünlü: “Temel Derdim; Burada Ne Arıyoruz, Bu Lanet Olası Yere Niye Geldik!”, (Çevrimiçi)
www.tersninja.com/onur-unlu-temel-derdim-burada-ne-
ariyoruz-bu-lanet-olasi-yere-niye-geldik, E.T:
10.04.2013.

Eco, Umberto: **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, İstanbul, Can Yayınları, 2. Basım, 1999.

Edgar-Hunt, Robert-Marland,
John-Ravve, Steven: **Film Dili**, İstanbul, Literatür Yayınları, 2012.

“Enbiya Suresi”, (Çevrimiçi)
http://kuran.diyaret.gov.tr/Kuran.aspx#21:25, E.T:
15.02.2013.

Enderun, Mehmet Akif: **Beyaz Perdenin Din Algısı**, İstanbul, Işık Yayınları, 2011.

Ersoy, Ayla: **Sanat Kavramlarına Giriş**, İstanbul, Yorum Sanat Yayıncılık, 3. Basım, 2002.

“Fantastik”, (Çevrimiçi)
www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=keli
me&guid=TDK.GTS.51a1c8a5d654e3.88143839),
15.04.2013.

Gevgili, Ali: **Çağını Sorgulayan Sinema**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1989.

- Gezici, İlker: "Film Yapacağım Diye Kanser Oldum Ben" (Onur Ünlü Röportaj), **Sabah Gazetesi**, 17 Kasım 2011 s. 4.
- Gombrich, E. H.: **Sanatın Öyküsü**, Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, Basım, 2002.
- "Güneşin Oğlu" (Çevrimiçi)
www.eflatunfilm.com/#!/tr/filmler/gunesin-oglu/detaylar,
E.T.: 20.04.2013
- Güzelce, Bedia Ceylan: "Ölürsem Yaşayamam", **Haber Türk Gazetesi**, s. 4, 13 Kasım 2011.
- Haftasonu Eki TV Programı, Ülke TV, Onur Ünlü Konuk (Çevrimiçi)
www.youtube.com/watch?v=R3MxF2ykur0, E.T:
20.04.2013
- Hakman, Cem: **Sinemada Gerçeküstücülük ve Man Ray Filmleri**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2008.
- "Hamiyet" (Çevrimiçi)
www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=keli me&guid=TDK.GTS.51a1db2cbd7009.42687251, E.T.:
15.04.2013.
- Harcourt, Peter: **Altı Avrupalı Yönetmen**, İstanbul, Doruk Yayımcılık, 2008.
- Hopkins, David: **Dada ve Gerçeküstücülük**, Ankara, Dost Kitabevi, 2006.

- Işıl, Müjde: “Aklım Hep Şeytanlıkta”, **Sinema**, 2011-11, 66-69, 2011.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin: **Gerçeküstücülük**, İstanbul, Remzi Kitabevi&Taschen, 2006.
- Koca, Onur: “Jüri Cesur Bir Karar Verdi”, (Çevrimiçi) www.zaman.com.tr/cuma_juri-cesur-bir-karar-verdi_1183760.html, E.T: 20.06.2011.
- Kuspit, Donald: **Sanatın Sonu**, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- “Kurban” (Çevrimiçi) www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelim&guid=TDK.GTS.51a1dabc6b1455.68923385, E.T.: 15.04.2013.
- Kutlar, Onat: **Sinema Bir Şenliktir**, İstanbul, Kültür Yayınları, 2004.
- Lynton, Norbert: **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2. Basım, 1991.
- “Mavra” (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelim&guid=TDK.GTS.51a1c8afc12377.36847336, E.T.: 15.04.2013.
- “Mesnevi ve Şerh”, (Çevrimiçi) <http://fruitarian.net/abidin-pasa-mesnevi.htm>, E.T: 15.02.2013.
- Mevlana: “Fîhi Mâ-Fîh”, Çev: Gölpınarlı, Abdülbaki, (Çevrimiçi) dosyalar.semazen.net/fihimafih.pdf, E.T: 20.06.2011.

- Mevlana: “Mesnevî-Şerif” (Çevrimiçi)
dosyalar.semazen.net/MESNEVI-I_SERIF_2.cilt.pdf,
Cilt: 2, E.T: 20.06.11.
- “Murat” (Çevrimiçi)
(http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.51a1dad1f44d1.41338843), 15.04.2013.
- “Nevzat” (Çevrimiçi)
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.51a1dcfc50dc35.77208560),
15.04.2013.
- Nochimson, Martha P.: **Bir Dünya Sinema**, Ankara, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2012.
- Oluk, Ayşen: **Klasik Anlatı Sineması**, İstanbul, Hayalet Kitap, 2008.
- “Onur Ünlü İle Söyleşi” (Çevrimiçi)
www.mafm.boun.edu.tr/files/895_2012_4_icerikk_son%2015_onurunlu.pdf, E.T: 15.02.2013
- “Onur Ünlü Röportajı” (Çevrimiçi)
www.facebook.com/notes/ah-muhsin-unlu-murat-menteşin-onur-unlu-röportajı, E.T.: 20.06.2011
- Özyazıcı, Kaya: **“Düşler Ayağa Kalkıyor**, Luis Bunuel”, Kitle Yayınları, 1997.
- “Polis”, (Çevrimiçi)
www.eflatunfilm.com/#!/tr/filmler/polis/detaylar, E.T.: 20.04.2013

- Saussure, Ferdinand de: **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2001.
- Sennett, Richard: **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev. S. Durak ve A. Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Suleiman, Susan Rubin: “Surrealist Black Humour: Masculine/Feminine” (Çevrimiçi)
www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/acrobat_files/Suleiman.pdf, E.T: 20.04.2013.
- “Şems” (Çevrimiçi)
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.51a1d93ebe2747.64617972, 15.04.2013.
- “Şemsi”
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=297669, 15.04.2013.
- “Şule” (Çevrimiçi)
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.51a1d86d3fd0t3.93924888, E.T: 15.04.2013.
- Talu, Nilüfer: “Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey”, **ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi**, Sayı: 1, ss. 141–171, 2010.
- Tınaz, Pınar: “Sinema Sisteme Karşı”, **Popüler Sinema**, Sayı: 3, ss. 86–91, 2012.

- Turani, Adnan: **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 4. Basım, 1992.
- Turan, Hilal: “Aşırı İronik Bir Hikaye”, **Hayal Perdesi**, Sayı: 11–12, ss. 6–9, 2011.
- Turan, Hilal: “İnsanın Kendisini Ciddiye Alması En Büyük Felaket”, Onur Ünlü Söyleşi (Çevrimiçi) **www.hayalperdesi.net/soylesi/48-insanin-kendisini-ciddiye-almasi-en-buyuk-felaket.aspx**, E.T: 20.04.2013.
- Turan, Hilal: “Onur Ünlü: İnsanın Kendini Ciddiye Alması En Büyük Felaket”, **Hayal Perdesi**, Sayı: 11–12, ss. 24–33, 2011.
- Wölfflin, Heinrich: **Sanat Tarihinin Kavramları**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 3. Basım, 1990.
- Yalsızuçanlar, Sadık: **Dünyanın Orta Yeri Sinema**, İstanbul, Etkileşim Yayınları, 2008.
- Yönetmen Koltuğu TV Programı, Cem TV, Onur Ünlü Röportaj, (Çevrimiçi) **www.youtube.com/watch?v=alwyIC62n5w**, E.T: 15.02.2013.