



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

**BATAİLLE’İN TRANSGRESYON KAVRAMIYLA BUNUEL  
SİNEMASINDA ÖLÜM VE EROTİZM ÖZDEŞLİĞİNİN  
İNCELENMESİ**

Evrin NACAR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2016



BATAİLLE’İN TRANSGRESYON KAVRAMIYLA BUNUEL SİNEMASINDA  
ÖLÜM VE EROTİZM ÖZDEŞLİĞİNİN  
İNCELENMESİ

Evrin NACAR

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü  
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

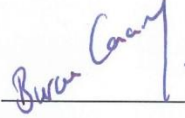
Ankara, 2016

## KABUL VE ONAY

Evrin Nacar tarafından hazırlanan “Bataille’in Transgresyon Kavramıyla Bunuel Sinemasında Ölüm ve Erotizm Özdeşliğinin İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, 02.06.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. Ahmet Gürata (Başkan)



Öğr. Gör. Dr. Burcu Canar (Danışman)



Doç. Dr. Gülsüm Depeli

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun .....<sup>3</sup> yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

02.06.2016



Evrin Nacar

## TEŞEKKÜR

Hayatım boyunca karşılaştığım her zorlukta yanımda olan ve çalışmam boyunca bana sonsuz destek veren babama, anneme ve ağabeyime,

Yüksek lisans öğrenimim boyunca aldığım derslerinde beni birçok yeni ve özgün kitapla buluşturduğu, çalışmanın başından itibaren beni bir yazma ve düşünce kalıbıyla sınırlandırmadığı, karşılaştığım en küçük problemlerde bile beni sabırla dinleyerek bana yol gösterdiği, umutsuz kaldığım zamanlarda yüreklendirici sözleriyle yola devam etmemi sağladığı, çalışmama olan özenini bir an olsun eksiltmediği için tez danışmanım Burcu Canar’a,

Jürideki yapıcı eleştirileriyle tezimin son halinin alınmasına katkıda bulunduğu, tüm yüksek lisans öğrenimim boyunca bana kattığı her şey ve içtenliği için Gülsüm Depeli’ye; jüride bulunduğu ve tezime yönelik değerli fikirleri için Ahmet Gürata’ya,

Derslerinde izlettirdiği filmler, film incelemeleri ve yardımları için Çağla Karabağ Sarı’ya; kadınlar için mücadele ettikleri ve yılmadan mücadele etmeyi sürdüreceklerini bildiğim için Hacettepe Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi’nin tüm kadın hocalarına,

Dışarıdaki gürültüye içeridekiyle meydan okudukları için Türkiye’deki bir avuç endüstriyel müzik dinleyicisine ve beden sanatı uygulayıcısına; beni düşünmeye ve yazmaya yönlendirmiş her şeye ve herkese sonsuz teşekkürler.

## ÖZET

NACAR, Evrim. *Bataille'in Transgresyon Kavramıyla Bunuel Sinemasında Ölüm ve Erotizm Özdeşliğinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016.

Düşüncenin gerçek işleyişini katıksız, ruhsal bir araçla ifade eden, yeni bir yaşam yaratmayı amaçlayan gerçeküstücülüğe kendisini bırakan Bunuel, gerçeküstücülüğün savaş sonrası yeni bir düzen için verdiği mücadelede yara almadan kurtulmanın yolunu kara mizahta bulmuştur. Bunuel'in karşısına aldığı din, aile, devlet, okul gibi toplumsal kurumların burjuva dünyası içindeki rolünü sorgulayan tutumu hemen her filminde kendini göstermiş, burjuvazinin her gördüğüne açıklama getirme çabasındaki ciddiyeti çekip alarak gülmeye yol açmıştır. Bunuel'in bu "bilinen" tutumunun altında "iç deneyim"le kavranabilen, salt kendi değerleriyle oluşturduğu, ölümü ve erotizmi uzlaştıran bir öz vardır.

Bunuel'in başvurduğu sanat simsarlığı, iki uç kutup olarak görünen gerçekliğin, ölümün ve erotizmin bulunduğu zor yakalanır noktada sadist-mazoşist ve nekrofilik oyunlarla gerçeküstücülüğün Batailleci "murdar" çehresine katkıda bulunmuştur. Bu fantezilerle Bunuel, Bretoncu ortodoks gerçeküstücülüğün sınırını ihlal etmiş, içgüdüsel kötülüğün alanına girmiş, böylelikle insanı hayvana yaklaştırmıştır. Bu çalışmada, Bunuel filmlerinde ölümün erotizme bağlanma noktası; bunun yarattığı kötülük olgusu; kullanılan mekânların karakter çeşitliliğiyle kazanılan karnavalesk özün yaşam ve ölüm devrimine olan katkısı Bataille'in "transgresyon" (sınır ihlali) kavramıyla açıklanmaya çalışılmıştır.

### Anahtar Sözcükler

Luis Bunuel, Georges Bataille, Ölüm ve Erotizm, Gerçeküstücülük, Karnavalesk, Kötülük.

## ABSTRACT

NACAR, Evrim. *Examination of Death and Eroticism Identity in Bunuel Cinema with Bataille's Transgression*, Master's Thesis, Ankara, 2016.

Bunuel who expresses the actual functioning of thought by pure, spiritual means, aims to create a new life and lets him to surrealism has found the way in the black humour to escape unharmed from the struggle of surrealism for a new order after war. The approach of Bunuel which questions the role in bourgeois world of social institutions such as religion, family, state, and school faced opposition showed itself in almost every movie, has led to laugh by pulling off the seriousness in clarification effort of bourgeoisie for everything. There is a self, reconciling the death and eroticism constituted by Bunuel with only his own values apprehended with "inner experience" under this "known" attitude.

The art dealing referred by Bunuel, contributed to pro-Bataille "abject" face of surrealism with sadomasochistic and necrophilous games in hard to catch points appearing as two extreme poles where the reality, death and eroticism meet up. With these fantasies, Bunuel has violated the Bretonian orthodox surrealism border, has entered the field of instinctive evil, so he has approached the human to the animal. In this study, in Bunuel films the attachment point of death to the eroticism; the evil phenomenon created by this situation; the contribution of carnivalesque self which is acquired by the character diversity of places used, to the motion of life and death have been tried to explain with "transgression" (border violation) notion of Bataille.

### Key Words

Luis Bunuel, Georges Bataille, Death and Eroticism, Surrealism, Carnavalesque, Evil.

## İÇİNDEKİLER

|                                                                           |      |
|---------------------------------------------------------------------------|------|
| KABUL VE ONAY.....                                                        | i    |
| BİLDİRİM.....                                                             | ii   |
| TEŞEKKÜR .....                                                            | iii  |
| ÖZET.....                                                                 | iv   |
| ABSTRACT.....                                                             | v    |
| İÇİNDEKİLER.....                                                          | vi   |
| RESİMLER DİZİNİ .....                                                     | viii |
| 1. BÖLÜM.....                                                             | 1    |
| GİRİŞ .....                                                               | 1    |
| 1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU.....                                             | 1    |
| 1.2. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI VE AMAÇLARI .....                          | 5    |
| 1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE SINIRLILIKLARI.....                            | 7    |
| 1.4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....                                            | 12   |
| 2. BÖLÜM.....                                                             | 14   |
| GERÇEKÜSTÜCÜLÜK .....                                                     | 14   |
| 2.1.GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN KÖKENLERİ VE DADA .....                             | 14   |
| 2.2.NESNELERİN BÜYÜSÜ .....                                               | 22   |
| 2.3.ŞİİR, AŞK VE DÜŞ İLE YARATILAN OTOMATİK RÜYA TESLİM<br>AYINLARI ..... | 35   |
| 2.4. GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN MURDARLARI: “DOCUMENTS”.....                       | 43   |
| 3. BÖLÜM.....                                                             | 58   |
| ÖLÜM VE EROTİZM .....                                                     | 58   |
| 3.1. KENDİ BAŞINA BİR YONTU: İLK GÜNAH.....                               | 58   |
| 3.2. KÖTÜCÜL TUTKULAR .....                                               | 63   |
| 3.3. ÖLÜM SESSİZLİĞİNDE ARZUNUN SÜREKLİLİĞİ.....                          | 72   |
| 3.4. EROTİZMİN NİHAİ ANLAMI OLARAK ÖLÜM .....                             | 82   |
| 3.5. KENDİ İÇİN ÖLÜM AHLAKI: <i>GÖZÜN ÖYKÜSÜ</i> .....                    | 85   |

|                                                                                             |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.6.YAŞAMA VE ÖLÜME ÖZGÜ BİR FENOMEN OLARAK “KARNAVALESK” .....                             | 89         |
| <b>4. BÖLÜM.....</b>                                                                        | <b>105</b> |
| <b>LUIS BUNUEL SİNEMASINDA ÖLÜMÜN VE EROTİZMİN ÖZDEŞLİĞİ ....</b>                           | <b>105</b> |
| <b>4.1. BİR ENDÜLÜS KÖPEĞİ (UN CHIEN ANDALOU, 1929) .....</b>                               | <b>105</b> |
| 4.1.1. Avangard Sessiz Filmler Dönemi .....                                                 | 105        |
| 4.1.2. Düşsel Yaratıktan Döllenen Arsız İmgeler .....                                       | 112        |
| 4.1.3. Ölüme Yaklaşma Biçimi Olarak Gözün Kurban Edilişi.....                               | 119        |
| 4.1.4. Erotizmin Öldürücü Düzensizliği ve Şiddet .....                                      | 127        |
| <b>4.2. VIRIDIANA (1961) .....</b>                                                          | <b>138</b> |
| 4.2.1. “Kayıp Zamanın İzinde” Yitirilmiş Cinsiyet .....                                     | 138        |
| 4.2.2. Din, Erotizm ve Yalnızlık .....                                                      | 146        |
| 4.2.3. Vahşi Etin Rehabilitasyonu .....                                                     | 155        |
| <b>4.3. GÜNDÜZ GÜZELİ (BELLE DE JOUR, 1966).....</b>                                        | <b>159</b> |
| 4.3.1. Fahişelikte Kurban Edilenin Düşlerle Ters Yüz Edilişi.....                           | 159        |
| 4.3.2. Fahişeliğin Karnavalesk Mekânı .....                                                 | 175        |
| 4.3.3. Nekrofil: Ölümü Arzuya Taşıyan Bir Özyıkım .....                                     | 181        |
| 4.3.4. “Güçsüz Dışarısı İmkansız İçerisi” .....                                             | 188        |
| <b>4.4. ÖZGÜRLÜK HAYALETİ (LE FANTOME DE LA LIBERTE, 1974) .....</b>                        | <b>194</b> |
| 4.4.1. <i>Özgürlük Hayaleti</i> ’ne giden yol: Bunuel’in “Orta Çağ Anıları” .....           | 194        |
| 4.4.2. “Her Şeyin Başı Rastlantı” ya Dayalı Öyküleme Tarzına Karnavalesk Bir Yaklaşım ..... | 200        |
| 4.4.3. Tekinsizlik Habercisi Olarak Düşsel Varlıklar .....                                  | 208        |
| 4.4.4. Yaşayan Belleğinin Şehvetli Azmi: Ölü Bedenlerin Erotikleştirilmesi.....             | 215        |
| <b>SONUÇ .....</b>                                                                          | <b>220</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>                                                                       | <b>228</b> |
| <b>EK. 1. ÇALIŞMADA İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ .....</b>                                 | <b>237</b> |
| <b>EK. 2. YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU .....</b>                           | <b>239</b> |
| <b>EK 3. TEZ ÇALIŞMASI ETİK İZİN KURUL MUAFİYETİ FORMU .....</b>                            | <b>240</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>                                                                        | <b>241</b> |

## RESİMLER DİZİNİ

**Resim 2.1.1.** Francis Picabia, *Portrait de Cézanne*, 1920. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Francis\\_Picabia,\\_1920,\\_Portrait\\_of\\_C%C3%A9zanne,\\_Portrait\\_of\\_Renoir,\\_Portrait\\_of\\_Rembrandt.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Francis_Picabia,_1920,_Portrait_of_C%C3%A9zanne,_Portrait_of_Renoir,_Portrait_of_Rembrandt.jpg)

**Resim.2.2.1.** Birinci Uluslararası Dada Fuarı, 1920

**Resim 2.2.2.** Rene Magritte, *Interpretation of Dreams*, 1927-1930. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016, <http://dailyserving.com/2013/12/magritte-the-mystery-of-the-ordinary-1926-1938-at-moma/>

**Resim 2.2.3.** Man Ray, *Exposition Surréaliste d'objets*, 1936. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016, <http://www.lucasratton.com/la-galerie>

**Resim 2.2.4.** Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016, [https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain\\_\(Duchamp\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp))

**Resim 2.2.5.** El Lissitzky, *Kurt Schwitters Merz*, 1924. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016, Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1930. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016, <http://www.anothervacantspace.com/Kurt-Schwitters-Merz-Barn> [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau](http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau)

**Resim 2.2.6.** Johannes Baader, Raoul Hausmann, 1919. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016, Hannach Höch, *Bourgeois Wedding Couple, Quarrel*, 1919. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016, <https://www.pinterest.com/pin/333618284871864140/> <https://oss.adm.ntu.edu.sg/ytoh015/tag/hannah-hoch/>

**Resim 2.2.7.** Andre Breton, *Ormanda Saklı Kızı Görmüyorum* (La Révolution Surréaliste dergisi içinde), 1929

**Resim 2.2.8.** Claude Cahun, *Autoportrait*, 1928. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016, Claude Cahun, *Aveux Non Avenus*, 1930. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016, [http://courses.washington.edu/femart/final\\_project/wordpress/claude-cahun/](http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/claude-cahun/) [http://www.arcadja.com/auctions/en/cahun\\_claude/artist/119117/](http://www.arcadja.com/auctions/en/cahun_claude/artist/119117/)

**Resim 2.2.9.** Meret Oppenheim, *Fur Breakfast*, 1936. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016, Meret Oppenheim, *My Nurse*, 1936. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016, [https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_D%C3%A9jeuner\\_en\\_fourrure](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_en_fourrure) <http://realitybitesartblog.blogspot.com.tr/2011/01/bite-48-meret-oppenheim-ma-gouvernante.html>

**Resim 2.2.10.** Man Ray, *Slipper Spoon*, 1934. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016,  
<http://thesip.org/language/en/rkrausssurrealism-en/>

**Resim 2.3.1.** Hugo Ball, *Karawane*, 1916. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016,  
<https://www.studyblue.com/notes/note/n/final-fall-13/deck/9003322>  
<http://toutfait.com/words-and-worldsdada-and-the-destruction-of-logos-zurich-1916/>

**Resim 2.3.2.** John Cage, *4'33''*, 1952. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016,  
<http://ordinarystrange.com/2014/06/12/romancing-silence/>

**Resim 2.4.1.** *Cover of Un Cadavre* (Documents dergisi içinde ), 1930. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016,  
<http://torpedotheark.blogspot.com.tr/search/label/georges%20bataille>

**Resim. 2.4.2.** Francis Picabia, *The Blessed Virgin*, 1920. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016,  
[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Francis\\_Picabia,\\_1920,\\_La\\_Sainte\\_Vierge\\_\(The\\_Blessed\\_Virgin\),\\_ink\\_and\\_graphite\\_on\\_paper,\\_33\\_x\\_24\\_cm,\\_Mus%C3%A9\\_National\\_d%27Art\\_Moderne,\\_Paris.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Francis_Picabia,_1920,_La_Sainte_Vierge_(The_Blessed_Virgin),_ink_and_graphite_on_paper,_33_x_24_cm,_Mus%C3%A9_National_d%27Art_Moderne,_Paris.jpg)

**Resim 2.4.3.** J.A. Boiffard, *Carnival Mask*, 1929. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016,  
<https://www.pinterest.com/oesaloe/andre-boiffard/>

**Resim 2.4.4.** J.A. Boiffard, *Fetish Photos for Documents*, 1930. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016,

J.A. Boiffard, *Squelette dans l'atelier de Man Ray*, 1928. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016,  
<http://exb.fr/en/home/163-jacques-andre-boiffard-la-parenthese-surrealiste-9782365110532.html>  
<http://sangbleumagazine.com/2013/10/>

**Resim 2.4.5.** Jindřich Štyrský, *Emilie Comes to Me in a Dream*, 1931. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016,

Ana Mendiata, *On Giving Life*, 1975. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016,  
<http://sophisticagallery.cz/styrsky-jindrich-1899-1942/jindrich-styrsky-emilie-prichazike-me-ve-snu/>  
<http://artilunio.blogspot.com.tr/2007/07/otros-discursos-acerca-del-cuerpo.html>

**Resim.2.4.6.** *L'homme en érection à la tête d'oiseau*, Lascaux. Erişim Tarihi: 6 Haziran 2016,  
<http://www.frfly.com/cave/sitd-11.htm>

**Resim 2.4.7.** Hans Bellmer, *Self Portrait with The Doll*, 1934. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2016,

Hans Bellmer, *The Doll*, 1934. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2016,  
<http://collections.lacma.org/node/194295>  
<http://kirstyforsdike.blogspot.com.tr/2010/11/visual-analysis-hans-bellmer-and-cindy.html>

**Resim 3.2.1.** *Kötülük Çiçekleri ve Maldoror'un Şarkıları* için yapılan kapak illüstrasyonları. Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2016,

[https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_Fleurs\\_du\\_mal](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal)

<https://www.pinterest.com/explore/les-chants-de-maldoror-908172588343/>

**Resim 3.3.1.** Gianlorenzo Bernini, *Ecstasy of St. Theresa*, 1651. Erişim tarihi: 1 Mayıs 2016,

<https://sporelections.wordpress.com/2012/02/23/urspo-has-a-headache-andor-religious-ecstasy/>

**Resim 3.3.2.** Francis Bacon, *Three Studies for a Crucifixion 3*, 1962. Erişim tarihi: 28 Nisan 2016,

Gustav Klimt, *Danae*, 1907. Erişim tarihi: 28 Nisan 2016,

<https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bacon/crucifixion/>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Dana%C3%AB\\_\(Klimt\\_painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Dana%C3%AB_(Klimt_painting))

**Resim 3.5.1.** Hans Bellmer, *Illustrations for Georges Bataille's Histoire de l'oeil*, 1946. Erişim tarihi: 28 Nisan 2016,

<https://uk.pinterest.com/pin/289848925995222763/>

<https://uk.pinterest.com/pin/528821181223534594/>

**Resim 3.5.2.** *Gözün Öyküsü* 'nde transgresifliğe götüren üç belirsiz imge: yumurta, göz ve vulva. Erişim tarihi: 28 Nisan 2016,

<http://chezgrem.canalblog.com/archives/2010/06/29/18460434.html>

**Resim 3.6.1.** Raymond Douillet, *The Carnival of St. Blaise/Rabelais*, 2012. Erişim tarihi: 5 Mayıs 2016,

<http://seussnola.com/raymond-douillet-grand-oeuvre-2012>

**Resim 3.6.2.** Raymond Douillet, *Short Tour and the Farewell*, 2012. Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2016,

<http://angelakinggallery.com/raymond-douillet-new-work-11152012/short-tour-and-farewell>

**Resim 3.6.3.** Ölüm ve Dans Freski, 1475 Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2016,

<http://www.lamortdanslart.com/danse/Croatie/dmccroatie.htm>

**Resim 3.6.4.** Andre Masson, *Acéphale*, 1936. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2016,

[http://www.rll.jp/hood/tee/rll12\\_acephale.php](http://www.rll.jp/hood/tee/rll12_acephale.php)

**Resim 4.1.1.1.** Hans Richter, *Filmstudie*, 1926. Erişim tarihi: 15 Nisan 2016,

<http://www.icoessentials.org.uk/film/filmstudie>

**Resim 4.1.1.2.** René Clair, *Entr'acte*, 1924. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016,  
<http://www.dadart.com/dadaism/dada/015-dada-movies.html>  
[http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/04/13/the-french-avant-garde-of-the-1920s](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/13/the-french-avant-garde-of-the-1920s)

**Resim 4.1.1.3.** Jean Cocteau, *Song d'un Poete*, 1930. Erişim tarihi: 10 Nisan 2016,  
<http://anthologyfilmarchives.org/collections/reference-library/stills/545>

**Resim 4.1.2.1.** Luis Bunuel ve Salvador Dali, 1930. Erişim tarihi: 1 Kasım 2015,  
[https://calandanazareno.com/bu\\_ueldali/](https://calandanazareno.com/bu_ueldali/)

**Resim 4.1.4.2.** Hans Bellmer, *Study for Georges Bataille's L'Histoire de l'œil (The Story of the Eye)*, 1946. Erişim tarihi: 15 Nisan 2016,  
<https://www.pinterest.com/alainthomazo/hans-bellmer/>

**Resim 4.1.4.4.** Salvador Dali *The Persistence of Memory*, 1931. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2016,

Salvador Dali, *Ants*, 1929. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2016,  
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931>  
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-ants>

# 1. BÖLÜM

## GİRİŞ

### 1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU

İnsanları hayvanlardan ayıran en önemli nokta kendisine sınırlar getirmesidir. Bu yasaklar özellikle ölümlere karşı olan davranışlarda kendini göstermiştir. Cinsel yasakların ortaya çıkışı ölümlere karşı davranışın ilk bilinen tarihine kadar geriletebilir (Bataille, 1993, s. 34). Aydınlanma çağından sonra insan kendini ve ötekini sorgulamaya başlamış, birey kendini ötekiyle tanımlar hale gelmiştir. Çoğunluğun dışında kalan grupların görünürlüğü de bu sebeple artmıştır. Normatif düzenin hakikatine ötekinin özgürleştirici düşüncesiyle ulaşılmaktadır. Bu sınır ihlalinin bir biçimi ölüm ve erotizm birliğinden kaynaklanır. Ölüm ve erotizm birliğinden kaynaklanan davranışlar sınırlı olabildiği aşarak “uyumsuz”laşır. Topluma uyum sağlayamamaktan kastedilen toplumun normlarını “bilinçsizce” veya aleni şekilde reddetme halidir. Bu sebeple insanın aklını en uca getiren karnaval ve gerçeküstücülük, toplumun normlarını reddedenlerin sığınma evi olmuştur.

20. yüzyıldan sonra savaşın buhranını atlatamayan ve umutsuzluğa kapılan sanatçılar, hayatın absürlüğünü göstermek için avangard eserler vermeye başlamışlardır. Bu sanatçılar aklın ötekileştirici yapısına karşı sınır ötesini koymuş, toplumun kutsal saydığı kurumlara dil uzatmaktan çekinmemiş, karşıt imgeleri birbirleriyle iç içe geçirmişlerdir.

Savaş sonrası insanların içinde bulunduğu akılsal buhrana bir başkaldırı olarak gelişen gerçeküstücülük, bu avangard akımlardan biridir. Aklın araçsallaştırılmasını reddeden ve hayata nihilist, anarşist bir gözle bakan Dada’nın bir devamıdır (Breton, 2003, s. 35). Fakat gerçeküstücülüğün kendi kuralları ve estetik değerleri vardır (Kutlar, 2004, s. 164). Gerçeküstücü akım Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan Dada’nın umutsuzlukla beslenen amaçsızlığını amaca çevirmiş, psikanalizden de faydalanarak yapısını sembolist tarzda geliştirmiştir. Savaş sonrası bunalım geçmişi ve tehlikeli bir

durumun yeniden üretilmesiyle devam etmiştir. Gerçeküstücülükte bunalım bir başkaldırıya dönüştüğü için süreklidir.

Gerçeküstücü sanatçılar estetik ve ahlaki kaygı duymadan, mantık tarafından uygulanan kontrolün geçerli olmadığı bir alanda kendilerini saf ve psişik halde ifade etmeye çalışmışlardır. Rönesans sanatının sunduğu estetik anlayışını kara mizahla eleştirmiş; geleneksel güzel tarifi için boşaltıp onun yerine kendi estetik anlayışlarını inşa etmiş; savaş ve kıyım olan bir dünyaya muhalif ses getirebilmek için nesnenin biçimini bozarak gerçeğe karşı durmuşlardır. Böylece Dada'nın umutsuzluk alanından kurtularak kendi gerçeklerini arama yoluna gitmişlerdir.

Bir delinin otonomluğunda yaşamayı amaçlayan gerçeküstücü sanatçılar; özgür çağrışımlarla yaratılan her şeye açık; sınırlandırılmış, kalıplaşmış, alışılmış, öngörülen, bilinen uygulanan her şeye kapalı yeni bir yaşama biçimi geliştirmeye çalışmışlardır. Kökleri Marquis de Sade'a, Arthur Rimbaud'ya, Charles Baudelaire'e dayanan gerçeküstücülük, Rabelais dönemi karnavallarından kalan imgede groteskliğe ulaşmaya çalışmış, toplumun “öteki” ilan ettiği kişilere karnavalesk bir varoluş alanı açmaya çalışan bir çabanın sonucunda ortaya çıkmıştır.

20. yüzyılın Rus düşünürü ve dilbilim araştırmacısı Mikhail Bakhtin'e göre karnaval; tüm resmi konumlara, dine ve ikisinin bileşeni olan ciddiyete yönelik alay, “tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış ve kuralların küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlal, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekânıdır” (Bakhtin, 2001, s. 24). Tüm bu “uygunsuz” davranışların en can alıcı noktasını gülme oluşturur. Gülme<sup>1</sup> eleştirinin, sınır ihlalinin ve kutlamanın bedensel bir refleks olarak dışavurumudur. Gülmeyle birlikte karnavalda varlığın en mutlak sınırları yaşam ve ölüm reddedilir. Bireylerin hayata dair arzularını, neşesini ve ölümlülüğünü içinde barındıran dev beden olarak “karnaval” düşüncüyü sarsar ve farklı düşünmeye kıskırtır. Karnavalesk düşüncüyü normalliğin ötesine taşımayı hedefler; farklı düşünme ve yaratma gücü barındırır. Bu sebeple Bunuel sinemasında aynı mekânda birleşen farklı kimliklerin olduğu; toplumun

<sup>1</sup>Bu çalışmada Bataille'ın ölüm ve erotizm birliğini pekiştirici bir güç olarak gördüğü “gülme”

belli bir sınıfa aidiyetini onayladığı mekânların “öteki” tarafından ele geçirildiği; erotizmden gücünü alan yaşamın ölümle ya da ölüyle birleştiğinde bir gülme biçimi yarattığı sahnelerde Bakhtin’in karnavalesk kavramından faydalanılmıştır. Gerçeküstücüler de Orta Çağ’ın karnaval alanlarına benzer eserler üretmişlerdir. Ortaya attıkları eserlerin bir kişiden ve kurumdan bağımsızlığı, onların karnavalesk yönünü açığa çıkarmıştır. Bedensel ve fikrîsel tekçiliğe karşı çok seslilik üzerine kurulu bir yaşamın kapılarını aralayan gerçeküstücülük ile 19. yüzyılın “bohem” ve “dandy”si arasındaki mesafe de kapanmıştır.

Bir yüzyıl öncesinden kalan flâneur ruh, gerçeküstücülükte nabız atışını hissettirmektedir. Bohem ve Dandy’nin eski ve klasik geleneği yıkmaya çabası hayatın kendisine işaret eder. Sanatın ve yaşamın yeniden buluşması fikri “bohem”in de “dandy”nin de çoktan ömürlerinin dolduğu, bir sonraki yüzyılı, gerçeküstücülüğün ortaya çıkışını beklemiştir (Albayrak, 2008, s. 20-21).

Gerçeküstücülük edebiyat, resim, heykel alanlarından beslenerek doğmuştur, fakat kendisini sinema aracılığıyla da ifade eden ilk modernist sanat akımı olması sebebiyle de dikkat çekicidir. Gerçeküstücü sinemacılar burjuvazi yergisiyle birlikte Orta Çağ’ın karnavalesk atmosferini filmlerine taşımışlardır. Böyle bir sınıfsızlık alanının oyunbaz ve yıkıcı geleneğine sırtlarını yaslayan gerçeküstücü sinemacılar, resimdeki kolajı hiç çekinmeden sinemaya uygulamışlardır. Gerçeküstücü sinemanın önde gelen yönetmenlerinden biri olan Luis Bunuel akımın “otonom”<sup>2</sup> geleneğine bağlı kalmış, düşü ve bedeni merkeze alarak dünya algısını değiştirmenin yollarını aramıştır. Luis Bunuel filmlerinde insanların içinde bulunduğu aldatıcı görüntüyü kırmak, düşsel esrîlik içinde ve arzusun dışavurumuyla mümkün olabilir. Düşe en yakın olana ulaşmak amacıyla Bunuel, film dilini bütün toplumsal baskılardan kurtarmaya çalışmış bunu yaparken de bu baskıları oluşturan kurumları kendine özgü mizah anlayışı ile eleştirmiştir. Bunuel filmlerinde karnaval meydanına benzer bir atmosfer yaratmış böylece toplumsal sınıfsızlığa, aidiyetsizliğe işaret etmiştir.

<sup>2</sup> Düşün ve hayal gücünün yeniden keşfini, sanatı aklın denetiminden kurtarmayı amaçlayan gerçeküstücü teknik. “Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı” yöntem (Breton, 2009, s. 31).

Bunuel sinemasında yaratılan kaos, toplumsal düzenden rahatsız olan insanlar tarafından arzulanan gerçekliğin bir yansımasıdır. Karnavalın insanlığı tek tipleştiren “şey”lere bir başkaldırı olması gibi Bunuel sinemasında kara mizahın kullanımı da yaşamın tekdüzeliğine karşı bir başkaldırı olarak karşımıza çıkmaktadır. Luis Bunuel karnavalesk imgenin transgresif boyutunu ve üst sınıf eleştirisini filmlerinde bir de ölüm ve cinselliği bir arada sunarak vermiştir. Transgresifleşme yönetmenin sinemasında toplumun koyduğu değer yargılarını reddetmenin bir çeşit ifadesi durumuna gelmiştir. Böylece Bunuel, gerçek ile düşü, bilinç ve bilinçaltını, ölüm ve cinselliği iç içe geçirerek toplumsal değer yargılarını eleştirmiş; bir taraftan karnaval meydanı gibi toplumsal hiyerarşiyi askıya almış diğer taraftan da yine kara mizah aracılığıyla birleşmesi beklenmeyen iki imgeyi, ölümü ve erotizmi birleştirerek yeni bir imge yaratmıştır. Ölüm ve erotizmi bütünleştirerek transgresif imge yaratan bir diğer isim Georges Bataille’dır. Bataille’a göre hakikat kavramı insanlık için her zaman bir yanlışlık izlenimiyle birlikte anılmıştır, hakikate ulaşma deneyimlerinin yanlışlığı duygusundan kendisini kurtarabilmiş tek şey ölümdür. Ölümün ve arzunun en kutsal ortak noktası “soluğu bastırma ve kesme gücüne sahip olmalarıdır” (Bataille, 1998, s. 7). Bu anlamda salt ölüm ve salt arzunun transgresifliği hakikate erişmemizi sağlayacaktır. Seks ve ölüm evrimsel ilerlemeye ödediğimiz iki temel bedeldir. Orgazm arzunun sınıırıysa, erotizm dirayetidir. Erotizm orgazmı askıya alır ve arzunun direnci ölüm gibi yaşamın tüm özsel gerilimlerine mevcudiyet kazandırır.

Bataille’ın imgelerinin sahip olduğu transgresyon<sup>3</sup> süreksiz insana bir süreklilik hissi yaşatır. Bu süreklilik de ölümün ve erotizmin birbirlerini tamamlayıcı yapısından kaynaklanır. Cinsellik, ölüm, erotizm, arzu üzerine yazan Bataille’a benzer şekilde Bunuel de film dilini bu kavramlar üzerinden oluşturmuştur. İlkelliği yadsınamayacak bir güç olarak barındıran karnavaleskte de ölüm, cinsellik ve erotizm birliktedir. Bu anlamda Luis Bunuel filmlerindeki karnavalesk, ölüm ve arzunun tamamlayıcı yapısıyla yaratılan transgresif imgelerle birlikte burjuvazinin ve dinin dokunulmaz yapısında delikler açılmıştır.

<sup>3</sup> Bataille’de transgresyon kavramı sınırı aşmak anlamında kullanılmıştır. Sınır ihlali olabilir ucuna, imkansıza ulaşmanın ve iç deneyimi tamamlamanın bir koşuludur (Bataille, 1998, s.7).

Andre Breton'un Bataille'ı eleştirmesinin nedeni “en cesaret kırıcı ve en katlanılmaz olana hürmet etmeyi dilediğini” açıkça dile getirmesi ve “böceklerden daha sefil, berber dükkanlarından daha rezil taşra evlerine doğru anlamsızca koşmaya” davet etmesidir (Breton, 2009, s. 125). Bu çalışmanın kuramsal çerçevesi Breton'un Bataille'ı eleştirdiği yerden hareketle ortaya çıkmıştır; Breton'un ortodoks gerçeküstücülük anlayışına karşı gerçeküstücülüğü de dönüştüren, insanın kötücül yönü üzerinde duran, bedeni cinsiyetsizleştiren, “iğrenç”e farklı bir gözle bakmayı sağlayan, ölüm ve erotizmi buluşturan, gerçeküstücü akımın da sınırlarını ihlal eden bir devinime sahip olan Batailleci bir gerçeküstücülük anlayışı çizgisinde Bunuel sineması incelenmeye çalışılmıştır.

## 1.2. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI VE AMAÇLARI

Cinsellik ve ölümden varlık için bir sınır yaratılmış, tarihte bu iki kavram bir araya getirilmemeye çalışılmıştır. Bu türden bir sınırın ancak karnaval meydanı gibi bir karışıklık atmosferi içinde yıkıldığı varsayılmaktadır.

Luis Bunuel sinemasında ölüm ve cinsellik ile yaratılan transgresif imgelerin gerçeküstücü sanatta ve daha özelde gerçeküstücü sinemada görülen kadın bedeninin ulaşılmazlığı ve göz kullanımı gibi motiflerin bir tekrarı olduğu varsayılmıştır. Bu bağlamda ölüm ve cinselliğin bütünlüğünün, kadın temsili ve toplumsal ahlak anlayışının insanlarda yarattığı baskı psikolojisinin ortaya çıkardığı ironik durumun Bunuel filmlerinde söylemsel ve göstergebilimsel incelemesini yapmak amaçlanmıştır. Bu çalışmanın çıkış noktalarından biri de Bunuel sinemasının işlevi bakımından amaçlarının karnavalesk mizah anlayışı ve karnavalda ölüm ve erotizm olgusu ile örtüşmesidir. Bunuel sinemasında ölüm ve erotizm bireyi özgürleştirme işlevi görmüş; karşıtlık birliği bizzat yaşamın içinden deneyimlenmiş; “Eros”<sup>4</sup> ve “Thanatos”<sup>5</sup> gülme ile derinlemesine nüfuz edilmiştir.

Bataille'a göre erotizm, “hayvanların cinselliğinden insansal cinselliğin yasaklarla sınırlandırılması ve erotizmin alanının yasaklara karşı gelme alanı olmasıyla ayrılır. Erotizm

<sup>4</sup> Yunan mitolojisinde aşk ve şehvet Tanrısı.

<sup>5</sup> Yunan mitolojisinde ölüm Tanrısı.

isteği, yasağı yenen bir istektir. İnsanın kendi kendisiyle zıtlaşmasını varsayar” (Bataille, 1993, s. 284). Sade’den başlayıp günümüze kadar gelmiş erotik edebiyatın içinde baştan çıkarma potansiyeli en yoğun şey, başına buyruk bir şekilde hüküm süren imgedir (Roger, 2007, s. 42). Rastlantıların yön verdiği imgeler Bunuel sinemasında ölüm ve erotizmin birliği düşüncesini ortaya çıkarmış, böylece sinema tarihi boyunca darmadağın bir düşüncenin parçalarında asılı kalmış ihlalcı çağrışımları yaratmıştır. Bunuel’de izlerine rastlanılan ölüm ve erotizmin birlikteliğinin yarattığı ihlalcı çağrışımların unutulmaya yüz tutmuş karanlık taraflarına ışık tutmuş kişi Bataille’dir.

Ölüm, Bataille’in dünyasında arzu, esrime ve korkunun iç içe geçmesidir. Bataille’daki aşırılık ve belirsizlik tedirginliğe yol açar. Bataille “insanın deneyini bir sınırlar deneyi olarak tanımlar” (Günaydın, 1998, s. 37). Bataille’a göre erotizm ölümün anlamına sahiptir. Bir an için erotizmin değerini fark eden bunun ölümün değeri olduğunu hemen fark eder (Bataille, 1993, s. 289). Bunuel de ölüm ve erotizmin kaynaştığı yerde sinemasını konumlandırmıştır. Bunların dışında karnavalesk yüceltmeler birden alaşağı etmeler ve skandallar Bunuel sinemasında sıklıkla karşılaşılan durumlardır. “Hayvansı” arzu, karakterlerin karnavalesk fantezilere dahil olmasına olanak tanır. Gülme kendini karnaval mayasında muhafaza eder. Ölüm ve bitmeyen arzu tüm bu bileşenlerin birarada bulunduğu durumlarda çoğunlukla bir ahlaksal veya dinsel sınır ihlali şeklinde kendini gösterir.

*Bir Endülüs Köpeği*’nin (1929) senaryosunda adamın arzuladığı kadının göğsüne ve kalçalarına dokunduğu sahnede, adamın şehvetinden dolayı yüzünün aldığı surat ifadesi “ölü”ye benzetilmiş, “ölünün kanlı salyasının kadının açık göğüslerine” aktığı yazılmıştır (aktaran Üvez, 1995, s. 44). Bunuel’in kendisi daha ilk filminden ölüm ve erotizmin birliğine işaret etmiştir. Linda Williams, filmin senaryosundan yola çıkarak söz konusu sahnede orgazm ve ölüm anını birbirine benzetmiştir. Fakat Williams (1981) bu açıklamasını genişletmemiş Bunuel sinemasını Batailleci değil, Lacancı bir perspektifle yorumlamaya çalışmıştır. Daha önce Bataille tarafından ölüm ve erotizm özdeşliği ile yaratılan “ihlal” kavramını Bunuel sinemasında görmeye çalışan kapsamlı bir araştırmaya erişilmemiştir. Bu bağlamda çalışmanın genel amaçları şöyle sıralanabilir:

- 1- Batailleci bir gerçeküstücülük anlayışıyla ölüm ve erotizm birliğindeki “hayvansılık”, “ilkelik” ve “kötülük” olgularına ışık tutmak,
- 2- Bunuel sinemasında ölümün ve erotizmin birbirini tamamladığı transgresif göstergeleri belirlemek,
- 3- Bataille’den hareketle Bunuel’de ölüm ve erotizmin özdeşliği düşüncesinin incelenmesiyle, ilgili literatüre katkıda bulunmak,
- 4- Bunuel sinemasında oluşan gülme ile transgresyon arasındaki ilişkiyi belirlemek,
- 5- Bunuel sinemasında karnavalesk göstergeler içinde eritilmiş arzusun sürekliliği olgusunu aydınlatmak.

### 1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE SINIRLILIKLARI

İnsan, bireysel varlığını toplum içinde ve toplumun kabul gören anlayışları doğrultusunda şekillendirerek kendini “görünür” kılabilir. Görünür olmayan bilinçdışı ve bilinçaltı düzeylerinin görünür olduğu tek gerçeklik rüyalarlardır (Camus, 2004, s. 98). Bunuel sineması gerçeküstücülüğün bir yansıması olarak tüm bunların yerine düşleri, çağrışımsal olanı harekete geçirmeyi amaçlar (Berk, 2005, s. 55). Bu anlamda rüyalarla toplumun özümsemiği burjuva ahlak anlayışı arasındaki zıtlık yönetmenin filmlerinde açıkça görülür.

Karakterler çoğunlukla aklın ve toplum kurallarının dışında oldukları için “ahlak dışı”dır. Rabelias dönemindeki karnavallar gibi Bunuel filmleri de geleneklerle, ritüellerle, din ile pekiştirildiği düşünülen bir ahlak anlayışının reddini savunur. Bunuel’in yarattığı imgeler aklın denetiminden uzakta olma haline ve çağrışıma dayalıdır. Rüyaların, düşüncenin denetiminden bağımsız sınırsız gücü içinde şimdiye kadar ihmal edilen çağrışımın belirli biçimlerini ön plana çıkarılır. Birbirlerinden olabildiğince zıt iki imgenin çarpışmasıyla yeni, biricik, çağrışımsal imgenin üstünlüğünü dışavurulur. Bunuel sinemasında, hiçbir baskın söylemin ve gücün bulunmayacağı, toplumun kenarda kalanlarıyla en üstte tuttuklarının, eksik beden ile

toplum tarafından estetik, güzel görünen bedenin eşit sayılacağı bir bilinçli bilinçsizlik ortamının yarattığı kaosu yıkıcı gücü dikkat çekicidir.

İnsanlığın ideolojiler uğruna dağılmasına ve kutuplaşmasına isyan eden gerçeküstücü sanatçılar, içinde bulundukları toplumsal düzene dünyayı gülünçleştirerek meydan okumuşlardır. Rabelais de *Gargantua*'nın girişinde gülmenin potasında “kötülük”ü ve “muzurluk”u eritir:

Bu kitabı okuyan okur dostlar  
Atın içinizden her türlü kuşkuyu  
Okurken de irilmeyin sakın  
Ne kötülük var içinde ne muzurluk  
Doğrusu güldürmeden başka da  
Bir hüner bulamayacaksınız pek  
Başka yola gidemiyor gönlüm  
Sizleri dertler içinde görürken  
Gülen kitap yeğdir ağlayan kitaptan  
Gülmektir çünkü insanı insan eden (Rabelais, 1998, s. 22).

Bunuel de Rabelais gibi gülmenin insan türünün en temel özelliği olduğunun farkındadır. Gülme karnavalın tüm grotesk biçimlerini içselleştirmiştir. Bunuel, Orta Çağ karnavallarında olduğu gibi resmi kültüre karşıt olarak konumlanan bir halk kültürünü, ölümün ve erotizmin içsel deneyime açtığı kapıyı, kahkahayı, doğanın, arzusun, özgürlüğünün ve kolektif yaşamın ritimlerini, grotesk bedenleri filmlerine taşımış; burjuvazinin ciddiyelediği söyleminin ardındaki ikiyüzlü ve ironik durumu açığa çıkarmıştır. Böylece ilk söylemin ciddiyetinin tam tersi bir etki yaratarak gülmeye yol açmıştır. Gülme, Bunuel’de hem alaycı hem de şeytansıdır. Bunuel sinemasında gülme burjuvaziye konumundan etmenin bir biçimi, “ben”in ölümüyle oluşan bir yeniden diriliş; arzu da ölüm dürtüsünü yaşam ve yeniden anlamlama irkilmesine dönüştüren bir simyadır.

Özgürlük, burjuvazinin kör ritüelleri arkasına gizlenmiştir. Bu gizi mizahla açığa çıkarmaya çalışan Bunuel’de gülme ve gerçeküstücü etkileşimlerle ilgili daha önce çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bunlardan biri Asım Süreyya Üvez’in “Gerçeküstücü Akım ve Luis Bunuel Sineması” isimli yüksek lisans tezidir. Üvez, gerçeküstücülüğün çıkış noktalarından bahsetmiş, savaş dönemi baskı aygıtları sonucunda umutsuz kalmış insanın, gerçeküstücülüğü çare belleyerek içinde yaşadığı toplumu sorgulamaya başlamasıyla bağlantılı olarak bir anlamda akımın “devrimci” yönü üzerinde durmuştur.

Üvez ayrıca Lacan'ın psikanalizle geliştirdiği özne kuramları ile Bunuel filmlerine ışık tutmaya çalışmıştır (Üvez, 1995, s. 1).

Gülsüm Yeşilyurt “Gerçeküstücülüğün Sinemadaki Yansıması: Dali Bunuel Ortaklığı” isimli çalışmasında, gerçeküstücülüğün temel prensiplerini, Dali'nin yaşamı ve felsefesini, Dali ve Bunuel'in birlikte çektikleri *Bir Endülüs Köpeği* (1929) isimli filmin neden gerçeküstücü sinemanın öncüsü sayıldığını açıklamaya çalışmıştır. Ferda Babacan, “Carlos Saura Sinemasında Sahne Sanatları Uyarlaması: Luis Bunuel ve Sultan Süleyman'ın Masası Örneği” isimli yüksek lisans tezinde Yeşilyurt'a benzer şekilde Dali ve Bunuel'in hayatını, düş ve gerçeklik çatışmalarının Bunuel'in filmografisine yansımalarını aynı zamanda Bunuel ve Dali'nin arkadaşları Federico Garcia Lorca ile olan bağlarını ve üretim süreçlerini aktarmaya çalışmıştır. Babacan, Bunuel'in Dali ve Lorca ile içine düştüğü kurgusal bir serüven denemesi sayılabilecek *Bunuel ve Hz. Süleyman'ın Masası*(2001) isimli filmi incelemiş, bu film aracılığıyla hayaller kurmanın ve yaratmanın ateşlediği cesaretle bu üç arkadaşın “Hz. Süleyman'ın masasını” bulmak için geri dönemeyecekleri yolculuğa çıkma hikayelerini filmin teatral dokusunu göz önünde bulundurarak incelemiştir. Hakan Savaş “Gerçeküstücü Sinemada Kara Mizah ve Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği” isimli makalesinde kara mizahın eleştirel yönü üzerinde durmuş ve Bunuel'in *Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği* (1972) isimli filmindeki mizah olgusunu ele almıştır.

Dominique Russell “Bunuel: the Gag, the Auteur” isimli makalesinde Bunuel sinemasındaki kara mizah öğeleri üzerinde durmuştur. Jean Cocteau'nün sessiz sinemada “trajik gag” olarak adlandırdığı bu gülme öğeleri, Bunuel'in yarattığı gülmeyle karşılaştırılmıştır. Bunuel filmlerindeki kelime oyunları, metaforlar, diyalogların yeniden üretilişi, fiziksel komedi ve film karakterlerinin alt-üst edilmesi gibi olgular ele alınarak incelenmiştir. Linda Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*(1981) isimli kitabında “düşsel sinema” kavramını göz önünde bulundurarak Bunuel'in anti-formalist biçemi ve bilinçaltının düşsel imgelerini Lacancı bir psikanaliz yöntemiyle incelemiştir. Filmlerdeki “ben”i ve erotizm aracılığıyla “ben”in bütünlüğünün yanılsamasını sorgulanmıştır. Bu çalışmada arzu sorunsalı, sosyal ve antropolojik bir söylemle değerlendirilmiştir.

*Altı Avrupalı Yönetmen* (2007) isimli kitabında Peter Harcourt, gerçeküstücü hareketin esaslarıyla Bunuel sinemasındaki özdeşleşlikleri karşılaştırmıştır. Harcourt'un değerlendirmelerini yönetmenin gerçeküstücü teknikleri doğrudan kullandığı *Bir Endülüs Köpeği* (1929) veya *Özgürlük Hayaleti* (1974) gibi gerçeküstücü öğelerin doğrudan gözlemlendiği filmlerden daha çok yönetmenin görece daha arka planda kalmış *Ekmeksiz Toprak* (1933), *Unutulmuşlar* (1950), *Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü* (1964) gibi filmlere dayandırması bakımından dikkat çekicidir. Gwynne Edwards, *A Companion to Luis Bunuel* (2005) isimli kitabında temel olarak Bunuel filmlerindeki gerçeküstücü öğelerle, düş ve hakikat kavramının yeniden ele alınması, burjuvazi ruhunun çırılçıplak hale getirilip eleştirilmesi, karakterlerdeki içgüdüsel davranışlar, ayrıcalıklı kişi menfaatinin kara mizahla alt üst edilişi üzerinde durmuştur.

Bunuel sinemasıyla ilgili pek çok çalışma yapılmıştır, fakat bunların hiçbiri Bataille'in felsefi zemine oturttuğu ölüm ve cinselliğin iç içe olduğu bir erotizm anlayışını Bunuel sinemasında görünür kılmayı amaçlayan çalışmalar değildir. Bunuel'in sinemasında kara mizah yalnızca "burada" ve "şimdi"de vuku bulmaz. Dini ayinlerde karakterler eşikte dururlar. Yönetmenin filmlerinin anlatı yapısı sosyo-politik unsurların etkisi altında kasıtlı olarak istikrarsız ve alaycıdır. Düş, kara mizah ve ölümle iç içe sıradan yaşama hükmeden karakterler; düşün istemsiz şekilde hakikate dönüşmesiyle gündelik yaşamın tuhaf görünmesine yol açar. Bunuel izleyiciyi rasyonel düşünce biçiminin dışında alternatif bir düşünceye çağırır. Düşteki kişiler gerçeğe dönüşerek kendisine yeni olasılıklar yaratır; kendilerini düş aracılığıyla sınar ve onaylar. Düş, burjuvayı yükseltilmiş yaşamdan koparır, alaşağı eder. Karakterlerin tüm diyalogları karnaval alanına giden yolu açar. Her imge ve söz karnavalesk çağrışımlar yaratarak sahnelerin gerçek dokusunu oluşturur. Yaratılan tüm canlı, lüks ve korunaklı burjuva imgelerinin ardından sızan ışıkla ölümler diyarının kapıları aralanır.

Bunuel'in karakterlerinin bazıları ölümler diyarına, bir kısmı da yeryüzüne aittir. Bunuel sinemasının karnavalesk anlayışı yaratıcı dönüştürücü güce ve dayanıklı bir canlılığa sahiptir. Skandallar, tuhaflıklar, karnavalesk alçaltmalar yüceltilmiş veya yükseltilmiş, ölümler dünyasına ait olduğu düşünülerek kutsanmış her şey tekrar yeryüzüne indirgenir ve halk gülmesinin bir aracı haline getirilir.

Ölüm, taç giyen herkesin tacını elinden alır. Ölüler diyarı tepetaklak edilmiş bir dünya mantığına başvurur (Bakhtin, 2001, s. 253). Ölüler diyarı, yaşamdaki tüm dünyevi konumların elçilerini eşitler, ben ve öteki birbirleriyle içli dışlı temaslar kurar. Bunuel filmlerinde burjuvazinin sahte dünyası karnavallaşır.

Bunuel filmlerinde vuku bulan her şey uygunsuzluk temelinde ilerler; karnavalesk zıtlıklar, ölüm ve arzunun uygunsuz beraberliği, alçaltmalar ve yüceltmeler iç içedir. Karakterlerde ölmüş olan kişilere duyulan yarı romantik çizgide erotik saplantı vardır. Arzuyla ölümü aynı anda içinde barındıran beden sürekli olarak sınır aşımını arzular. Ölüm, bizim dışımızda varolan varlığın sürekliliği olgusuna dayanır. Ölümsüzlük isteğinde söz konusu olan yaşamın süreklileştirilmesidir. Bu süreklilik Bunuel’de erotizmle sağlanır.

Erotizmi var eden yasaklardır. Erotizme benzer şekilde ölüme karşı gelmenin dengesi bozulduğu zaman sınır ihlaliyle “iç deneyim” olanaklaşır. Yasak dışarıdan algılanır, yasak söz konusu olduğunda içsel deneyim yaşanmaz. Ölüm ve erotizmin bilinmesi yasak ve ona karşı gelmenin eşit ve çelişik deneyimini gerekli kılar (Bataille, 1993, s. 40). Bataille’de ölümle birlikte erotizmin gücü gizlidir. Erotizmin “içsel deneyimi” yasağa karşı gelen istek kadar yasağın oluşturduğu ölüm korkusuyla yaşanır. Bunuel’de korku ile yoğun zevk, istek ile ürküntü iç içedir. Bu çalışmayı Bunuel sinemasıyla ilgili incelenen diğer çalışmalardan ayıran temel nokta, ölüm ve erotizmin gizini Bataille’in “sınır ihlali” kavramıyla irdeliyor olmasıdır.

Tezin ilk bölümü olan “Gerçeküstücülük”te, gerçeküstücülüğün Dada’yla birlikte gelişim süreci, bir çırpıda gelen “otomatizm”in kullanım alanları, hazır yapımlar, fetiş nesneler, dil ile nesnesi arasında yaratılan kopukluk açıklanmaya çalışılmıştır. “Ölüm ve Erotizm” bölümünde ise insanı hayvandan ayıran biricik olgunun zihin değil; erotizm olduğunu savunan Bataille’in ölüm ve erotizm özdeşliğini vurgulayan temel düşüncesiyle birlikte olabilirliğin doruğunu gösteren “imkansızlık” da bu bölümde açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bölümde ayrıca karnavalın ölüm ve erotizmi birbirine karıştıran uyumsuzluklar alanı üzerinde durulmuştur. Tezin son bölümünde, Bunuel filmografisinde bulunan dört film, tüm bu olgular çerçevesinde incelenmeye çalışılmış; ölüm ve erotizmi özdeşleştiren sahneler tespit edilmiş; bu sahnelerdeki ölü sevicilik,

ölünün ulaşılamazlığı ve kutsallığı, ölü bedeninin erotikleştirilmesi olguları Bataille’ın “sınır ihlali” kavramıyla açıklanmıştır.

Bu çalışma, Luis Bunuel’in filmografisinden seçilen; *Bir Endülüs Köpeği* (1929), *Viridiana* (1961), *Gündüz Güzeli* (1966), *Özgürlük Hayaleti* (1974) isimli filmlerinin çözümlenmesiyle sınırlandırılmıştır. Ölüm ve erotizm birliğinden duyulan zevk, korku, dehşet hisleri söz konusu filmlerde daha açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Dört filmde de karakterleri harekete geçiren “aşk” eylemleri, aşırılığa uğradığında “ölüm” eylemine dönüşür. Arzunun ihlalciliğiyle ölümün ihlalciliğinin birbirlerine olan etkisi bu filmler ekseninde incelenmeye çalışılmıştır.

#### 1.4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırma nitel bir yaklaşımla literatür taramasıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırma probleminin çözümüne yönelik ulaşılabilen yazılı, görsel materyal taraması yapılmış, bu doğrultuda kitaplar, makaleler, süreli yayınlar (gazeteler ve dergiler), internet yayınları, yüksek lisans ve sanatta yeterlilik tezleri incelenmiştir. Filmler göstergebilimsel yöntemle analiz edilmiş ve ortaya çıkan sonuçla ölüm ve erotizm birliği kavramı arasındaki benzerlikler ön planda tutulmuştur.

Ölüm ve erotizm birliği kavramının çatısı altında; gülme, yergi, grotesk beden, “iğrenç” gibi kavramlar açıklanmaya çalışılmıştır. İçindeki aşırılıkla oluşturulmak istenen her gösterge incelenmeye çalışılmıştır. Dinin ve resmi ideolojinin kutsallaştırdığı olguların yasak oluşumuna etkisi incelenmiştir. Tüm yalınlığıyla insanın yaşamı içinde bulunan ölüm ve erotizm birlikteliğinin gücünün açığa çıkarılması, yasak oluşumunda kullanılan kavramların sınırlılığıyla ilişkilendirilmiştir.

Bataille’a göre ölüm olarak adlandırdığımız olgu her şeyden önce ölüm bilincinin farkında olmayla ve canlı varlıktan cesede geçişi algılama biçimiyle ilişkilidir (1993, s. 48). Bu geçiş aşamasında saygı duyulacak olguları belirleyecek olan, yasa koyucunun dıştan gelen iradesi değil, kişinin kendi iradesidir. Bunuel filmlerinde yasa koyucunun dışsal etkisini ortadan kaldıran en büyük güç karnaval gülmesidir. Karnaval olgusu,

yasa koyucuyu gülünçleştirirerek ölüm ve erotizme bir özgürlük alanı, sınır ihlali sağlamaktadır. Bu sebeple ölüm ve erotizm birlikteliğinin, yasa koyucunun sınırlarını ihlal ettiği sahneler bu çalışmada yöntemsel olarak öncelik verilmiştir. Filmler değerlendirilirken sinematografi, anlatı yapısı göz önünde tutulmuş; gerçeküstücü kurgusallık; karnaval meydanlarına benzer mekân kullanımları; karnavalda ölüm yaşam olgusu; grotesk beden kullanımı ve iğrençleşme; hayvan kullanımı, “hayvansılık” ve “oluş” kavramı; düş ve gerçek çatışması, ölü bedenin ulaşılmazlığının erotizme olan etkisi; ölüm ve arzunun, zaman ve insana bağlı olarak sürekliliği veya süreksizliği olguları ölüm ve erotizm özdeşliği bağlamında incelenmeye çalışılmıştır.



## 2. BÖLÜM

### GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

#### 2.1. GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN KÖKENLERİ VE DADA

Birinci Dünya Savaşı, 20. yüzyılın başlarının fırtınalı bir değişim dönemi olmasına yetmiştir. Teknolojik ilerlemelerle bir yüceltme sembolü haline gelen “makine”nin olanakları insan hayatını dönüşüme uğratmıştır. Global teknoloji ile modern insan arasındaki nihai buluşma sonrasında; makine, insanın yaptığı işlerin bir kısmını karşılamış, böylece insan kendine daha fazla zaman ayırabilmiştir. Özerk yaşam alanları içinde toplumsal dönüşümü deneyimleyen sanatçılar, toplumsal dönüşümün ruhsal dönüşüme olan etkisi üzerine de düşünmeye başlamışlardır. Düşünce biçiminin dönüşümüyle imgelerin kurgulanma tarzı değişmiş, canlı bir bellek yaratılmaya çalışılmış, düşünceye özgü irrasyoneliteye kapı açılmıştır. Özellikle edebiyatta belirgin bir zamansal kopuş duygusu karakterize edilmiştir. Zaman algısı kırılmış; bir olaya, bir kişiye veya bir nesneye karşı oluşan duygular dönüşüme uğramış; bir neşenin içinde olası bir felaket hissi aynı anda görülebilir hale gelmiştir.

James Joyce’un *Ulysses*’i ve T.S. Elliot’ın *Çorak Ülke*’si 1922’de yayımlanmıştır. Söz konusu metinler, belirgin bir kopma duygusunun karakterize ettiği hissetme ve algılama biçimlerini pekiştirmiştir (Hopkins, 2006, s. 17). 20. yüzyılın başlarındaki avangard akımlarda da bu ruhsal değişimin ve belirsizliğin etkileri açık şekilde görülür. Sanatın hayatı ele geçirmeye yönelik cüretine duyulan tutku modernizmin parçalandığı bir zamanda alevlenmiştir. Avangard; klasiszmi parçalamış, toplumsal ayaklanmaların, manifestoların umudu olmuştur (Artun, 2011, s. 18). Savaşın sonra “yıkımın şiirselliğine” inanan avangard akımlar kent soylu yaşam biçimine güvenlerini yitirmişlerdir (Leroy, 2006, s. 7).

Farklı kültürlerin, farklı düşünce biçimlerini ulus/stil/form gibi ortak tasarım alanında birleştiren avangard sanat akımlarının ortaya çıkmasıyla birlikte sanat, “bir ikonolojiye ya da salt maddeye indirgenmiş formalist tarihlerin gramerinden sökülerek hayatın bağrındaki hakikatine iade edilmiştir” (Artun, 2011, s. 14).

Bu avangard akımlardan biri olan Dada'nın kelime anlamı da deliliklerinin bir yansıması gibidir, aslında onları cezbeden tam da sözcüğün açık uçluluğudur. Hugo Ball bu karışıklığı “Dada Romence’de “evet evet”, Fransızca’da “sallanan at”, Almanlara göre aptalca bir saflığı doğurmanın sevincini ve bebek arabasıyla meşgul olmayı belirtir” şeklinde özetlemiştir (Hopkins, 2006, s. 26). Richard Huelsenbeck ise çocuğun çıkardığı ve ilkelliği, sıfır başlangıcını, sanatımızdaki yeniyi temsil eden ilk ses olarak Dada sözcüğünü değerlendirmiştir. Bunun ötesinde, “sözcük paradoksal olarak her şeyi ve hiçbir şeyi simgelemiş, onaylamanın ve reddetmenin absürd karışımıyla, bir tür sahte gizemcilikle eşanlamlı hale gelmiştir. Sanat artık ölü bir dindir ve Dada doğmuştur” (Hopkins, 2006, s. 26-27)

Dadanın amacı sanatı, kentsoylunun cilası olmaktan kurtarmaktır (Dachy, 2014, s. 13). Bu da ancak akışkan sözcüklerle ve alaycı kılınmış bir karşı etiketle mümkün olabilir: Dada “yok olan cinsel güçlerini “çılgın bir aşk” yardımıyla “yeniden canlandırmaya çalışan yaşlı kadınların karakterize ettiği güzel sanatlar manikür salonu”nda kentsoyluların sanat ve sindirim uykusunun bölünmesi için başkaldırmaktadır (Dachy, 2014, s. 57).

Yaşam tecrübelerinin ve onun olası taşkınlıklarının yeniden keşfine, sonuysa bütün bakış açılarının tersine çevrilmesi, yeni bir evrenin yaratılmasına dayanır. 1916’da resimde soyutlamayla öncü şiirin kordinatlarında doğan sanatın bunalımında Dada, diğer tüm ikonografik akımların arasından sıyrılarak Tristan Tzara’nın girişimleriyle doğmuş, 1920’lerin başlarında sona ermiş, geleneksel burjuva ahlakını ve burjuva sanat görüşlerini yıkmayı amaçlamış, uluslararası ve isyankar bir anti-sanat akımı ya da bir sanat ayaklanmasıdır. Değerini yitirmiş bir toplumsal düzen sanatçıya artık kendi estetik ve ideolojik değerlerini benimsemesini bekleyebilecek durumda olmadığını göstermiştir.

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

umutsuzluğuna bırakmıştır (Üvez, 1995, s. 5).

Avrupa’da Birinci Dünya Savaşı devam ederken, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Hans Arp, Kurt Schwitters ve Raoul Hausmann gibi isimler “her şeyden çok çılgına dönmüş bir dünyanın cinnetlerine kendi paradoks ve küstahlık aşklarıyla” karşı koymuşlardır (Hopkins, 2006, s. 11). Bizzat yaşamın içinde deneyimlenen Dada’nın başkaldırı hareketi, özünde ilkel olan düşüncelerin dilin panzehirini kullandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Savaştan sonra hayata dair sığınabilecek hiçbir şey kalmamıştır, kronik karabasandan ayırdedilemez bir atmosferden doğduğu için Dada “sakatlanmış hayata”<sup>6</sup> sıkılan son kurşundur.

Dadacılar bireyler arası eşitsizliğin sebebi olarak gördükleri dinin ve kentsoylu yaşam biçiminin değerler sistemi içindeki konumunu sarsmak için şiirde, yazıda, kolajda olduğu kadar deneysel filmlerle de bildik sanatsal amaçlara uygun kodların sınırını aşarak “skandal” yaratan teknikleri keşfetmişlerdir.

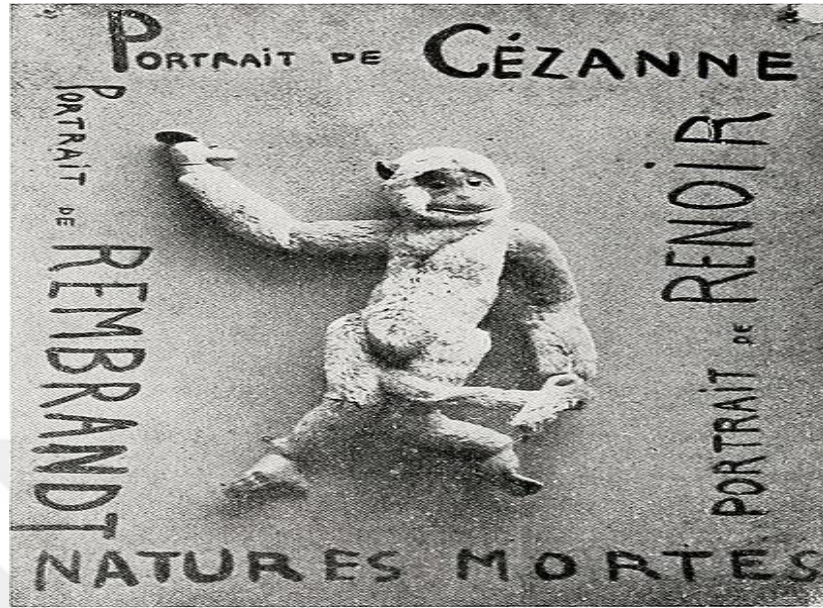
Jacques Vache’a göre sanat, keyfine göre rütbe ve üniforma değiştiren kalabalığa çekilen silahtır. Vache’a göre savaş sonrası insan 13X18’lik fotoğraf makineleri gibi ağzı açık yaşamakla yetinmektedir, sanat yoktur ve bu sebeple şairi de öldürmek gerekir (Batur, 1987, s. 19). Dada manifestoları halkı kışkırtan bir dizi gösteridir, bunların birinde, Mart 1920’de Breton, Picabia’nın *Yamyam Manifestosu*’nu okumuştur:

Burada ne yapıyorsunuz, kışına tokat yemiş bir sürü ciddi insan. (...)  
Siz ciddi insanlar, inek pisliğinden daha beter kokuyorsunuz.  
DADA, ona gelince hiçbir şey kokmuyor, hiçbir şey, hiçbir şey, hiçbir şey  
Umutlarınız gibi: hiçbir şey  
Cennetiniz gibi: hiçbir şey  
Politikacılarınız gibi: hiçbir şey  
Sanatçılarınız gibi: hiçbir şey (aktaran Hopkins, 2006, s. 36).

Dada varolmak için hiçleştirme çabasıdır. Akımda üretkenlik önce yok etme cesaretine ve devingen bir anlamsızlığa ulaşma dürtüsüne bağlıdır. Breton’un *Yamyam Manifestosu*’nu okuduğu sıralarda Francis Picabia, doldurulmuş bir maymunun iliştilendiği bir tuval sergilemiş (Bkz. Resim 2.1.1) ve tuvalin çevresine de Cézanne Portresi, Rembrandt Portresi, Renoir Portresi... yazarak Dada’nın “anti sanat” algısını

<sup>6</sup> Theodor Adorno’nun *Minima Moralia* isimli kitabının alt başlığı “Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar”dır. Adorno, bireyin “içgüdüünün yenilgiye uğradığı bir çatışmanın ürünü olan” nevrozunun toplumdaki karşılığını vurgulamak için “sakatlanmış” ifadesini kullanmıştır (2012, s. 63).

açıkça ortaya koyarak geleneksel sanat söylemine savaş açmıştır.



**Resim 2.1.1.** Francis Picabia, *Portrait de Cézanne*, 1920

Dada'da temel kavram “hiçlik”tir. Hiçlik üstünlük biçiminde varlığını sürdürür, nesneler öz olarak saldırı halindedir. Dada, “içkinlik istencinin varlığından kuşku duyulmayan yaratıcıyı aşkınlık oyununun içine alır” (Duranay, 2013, s. 14). Dada ve gerçeküstücülükte bütün mesele yamyam bir yerli olmaya bağlıdır (Andrade, 2012, s. 4). Kılıç zoruyla dayatılan her türlü dini doktrine karşı yamyamlık gerçeküstücüleri bir araya getirecek yegane ortaklıktır. Breton Dada'yı “küstah reddi” ve “kendi hatırı için skandal” düşkünlüğü ile suçlamaya başlarken “Maurice Barrés'in sahte duruşması”nda<sup>7</sup> Tzara ile anlaşmazlığa düşmüş ve yeni bir avangard akımın önceliklerini saptamaya başlamıştır. Bu olaydan sonra André Breton, Dada'nın nihilizm söyleminden kopmuş, gerçeküstücü sanatın hayatı dönüştürme gücüne inanmıştır.

Gerçeküstücülük, André Breton'un *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'suyla 1924 yılında bağımsızlığını ilan etmiş, akımın etkisi 1940'ların sonlarına kadar sürmüştür. “Gerçeküstü” kelimesi ilk defa Gullliame Apollinaire'in *Tiresias'ın Memeleri* (1917)

<sup>7</sup> 13 Mayıs 1921'de Dada, akademisyen, milliyetçi yazar Maurice Barrés'e bir parodiden başka bir şey olmayan sahte bir dava açmıştır. Duruşma bildirileri, afişleri Dadacılar tarafından “ciddiyetle” hazırlanmıştır. Barrés yerine kuklası yargılanmış, duruşma sırasında Breton ile Tzara'nın arası açılmış ardından Tzara, “mahkeme salonu”nu terk etmiştir (Dachy, 2014, s. 84).

isimli oyununda kullanılsa da kısa sürede küresel bir olguya dönüşmüş, değişimi bir “umut”la amaçlayan sanatçıya gittikçe daha fazla nüfuz etmiştir. Gerçeküstücülük kötücül itkiyi, aklın karanlık taraflarını kutsayarak estetize etmiş; sanatçılar beş duyu organıyla algılanan gerçeklikten şiirsel bir gerçekliğe geçmiştir. Varlığın bilindik görünümünün bir yıkıcısı olan mizah da beklenmeyeni ortaya çıkararak, skandalla güldürerek gerçeğin ötesini görünür kılmıştır.

Dadacıların kimi düşüncelerini paylaşırsalar da gerçeküstücüler daha örgütlü olmalarıyla ve sokağa, sokaktaki insanın sorunlarına daha fazla bağlı kalmalarıyla onlardan ayrılmışlardır (Leroy, 2006, s. 7). Octavio Paz, mizahın yıktığı ve düşlemin yarattığı yeni dünyanın akımla birlikte artık “yararlı-yararsız” nesnelerden değil, “bir manyetik alan” olarak var olduğunu belirtmiştir. Bu manyetik alanda “nesne özneleşmekte ve ben, kendisini eritmektedir” (aktaran Duplessis, 1991, s. 27-28). Tam da bu süreklilik, onları tarihte bizden uzak bir yere koymanın zorluğunu göstergesidir. İnsan doğasının özünde usdışı olduğunu savunan Max Ernst, Salvador Dali, Joan Miro ve André Masson gibi sanatçılar, aklın en ulaşılmaz noktalarına erişmek amacıyla psikanalizle ilgilenmiş, gerçeküstücülük ve psikanaliz arasındaki bağı “çalkantılı bir aşk ilişkisine” dönüştürmüşlerdir (Hopkins, 2006, s. 12). Gerçeküstücüleri biraraya getiren sanatın kategorileşmesine ve profesyonelleşmesine karşı duydukları öfkedir, fakat reddettikleri sadece sanat değildir (Hopkins, 2006, s. 25). Gerçeküstücüler başlı başına ilkelliğe hizmet eden bir sanat anlayışını savunmuşlar; çağın insanı hiçleştiren deneyimlerine karşı “deliliği”, hiçbir yere ve hiçbir şeye ait hissedememe özgürlüğünü koymuşlardır. Sanatçılar düşüncenin biçimini aklın denetiminden kurtarmış, hayal ürünlerini hayal ürünü olmaktan çıkarmış, yaşamın içinde deneyimlemişlerdir.

Kent soylu yaşam biçimine, ahlak değerlerine, estetik algısına, mantığa güvenine saldırmayı ilke edinmiş bir yaklaşım olarak gerçeküstücülük; akılcılık, işlevselcilik, ilerlemecilik gibi olguların üzerinde “süsleyici örtüler” gibi duran ahlak, estetik ve sanat değerlerini hiçleştirmiştir.

“Bu uygarlık, çok rasyonel bir uygarlıkmiş gibi yapıyor, öyle bile olsa insan doğası irrasyoneldir. Ve eğer uygarlık irrasyonel olana hak ettiği konumu gündelik hayatta ve toplumda veremezse, irrasyonel türlü absürlükler şeklinde fişkirır” (Švankmajer, 2001). Jan Švankmajer’in tanımını yaptığı insanın doğasında olan irrasyonellik

gerçeküstücü eylem olarak gündelik hayatta varlığını hissettirmiştir.

İrrasyonel düşünce biçimi sadece eylemlerle sınırlı kalmamış nesneleri yorumlama biçiminde de kendini göstermiştir. Gerçeküstücüler benzersiz kılan kurtarıcı yeni bir estetik anlayışıyla nesneleri düşsel bir ortama taşımış ve onlara farklı bir gerçeklik kazandırmış; onların insandan bağımsız olarak kendilerini dillendirmesine izin vermişlerdir. Nesnelerin kendinden menkul halleri ve rastlantısal güzellikleri ancak aklın denetiminin dışında sezgiyle, düşle ulaşılabileceğine inanan sanatçılar, önceden sezilemeyen momenti gündelik hayatta keşfe çıkmışlardır. Her gün içinden geçtikleri Paris sokaklarını nesnelerin düş gözünden taşıyarak “psişik” bir anlama kavuşturmuşlardır. Gerçeküstücüler algı dönüşümünün medyumlarıdır. Sanatçılar aslında nesneleri manipüle etmemiş, onlarla dışarının söylemi arasında oluşturulan göbek bağına keserek, onların sürekli bir dönüşüm halinde kendi gizlerini açığa çıkarmalarına izin vermişlerdir. Böylece nesnelerin basit ve bildik olmaları yüzünden saklı kalmış yanları açığa çıkarılmış, yeni bir algılama boyutunda görülmeye başlanmıştır.

Montaigne’e göre insanın hakikate ulaşması için dönüp kendisine bakması gerekir: "Herkesin gözü dışarıdadır, ben gözümü içime çevirir, içimde gezdiririm. Herkes önüne bakar, ben içime bakarım: Benim işim gücüm kendimledir. Hep kendimi seyreder, kendimi yoklar, kendimi tadarım” (aktaran Benjamin, 1993b, s. 22). Gerçeküstücüler de Montaigne gibi hakikate kendi içlerine dönerek ulaşmaya çalışmışlardır. İç dönüşün ilk adımı “dışarının” bilgiye dayanan söylemini parçalamaktan geçer. Gerçeküstücülerin dışarının söyleminden düşüşle yaratılmış yeni özgül söylemleri, insanı gerçeklikten kurtarmış ve insanda gerçeğin sıkıcı etkilerine karşı duygusuz kalabileceği bir noktaya varma arzusu uyandırmıştır. Bu arzunun sonucunda kara mizahın dili de yöntem olarak kullanılmıştır.

Gerçeküstücü sanatçılar idealistlerin keskin bakışlarından gülme ile sıyrılırlar. Gülmenin özgürleştirici tarafı her şeyden önce toplumsal algı düzleminin dönüştürmeye bağlıdır. Bu yeni görme biçimini elde etmek için eskinin yıkımı gereklidir. Bu yıkım gerçeküstücünün eliyle, kara mizahı bir teknik gibi kullanarak yapılmıştır. Kara mizah düzyazıda yeteneği otomatizmle alaşağı ederek oluşturulur:

Yaptıkları resimlerin yazdıkları yazıların karşısında hipnotize olmayan mütevazı kayıt cihazları olan bizler, belki de çok daha yüce bir amaca hizmet etmekteyiz. İşte bu suretle, bizlere ödünç verilmiş olan "yeteneği" dürüst bir şekilde iade ediyoruz (...) Bizde yetenek diye bir şey yok (Breton, 2009, s. 33).

Yetenek, “imalat ürünü anatomi mahsulleriyle en uzun boylu kentleri harap ederken” otomatizm devreye girmiştir. Breton’a göre “Villon'un darağacları, Racine'in Yunanlıları, Baudelaire'in divanları yeteneği reddeden bir zevk tutulmasının sonuçlarıdır” (Breton, 2009, s. 21).

Modern ruhla ilgili en “karanlık” saptamaları yapan gerçeküstücülük; düşün mekânlarını kurmaya çalışmış; sanatın özerkliğini “yaşam praksi”yle birleştirmiştir. Böylece geleneksel sanatın dingin yüzeyinin bir adım ötesine geçilmiştir. Dada Birinci Dünya Savaşı’nın neden olduğu ruhsal kaosu bir devamı gibi görünürken gerçeküstücülük, bilinçsizi kutsamış, ulus kisvesi altında barınan görünmeyen güçlerin “korkulu rüya”sı olmuştur.

Gerçeküstücü sanatçılara göre “yağlı boya resim ve bronz dökümü heykel, yüksek sınıfın yatak odasının içindekilerle eşanlamı hale gelmişse onlar da buna karşılık olarak kağıt parçalarından ya da önceden var olan nesnelerden yeni yapılar oluşturabilmelidir. Eğer şiir yüksek sınıfın “ince duyarlılığıyla” eş anlamlı hale gelmişse, onlar da şiirdeki sözcüklerin içini boşaltmalı, anlamsız ve sihirli sözlerle doğru yönelmelidir.” (Hopkins, 2006, s. 25). Çünkü şiir kişinin kendi içinde bulunan, belirli orandaki insanlığa düşsel öğeleri iletir.

Breton “kendimi fal taşı gibi açılmış gözlerle okuyanlara teslim etmek yerine düş görenlere teslim etmek isterdim, düşüncelerimin bilinçli ritmini empoze etmeye son vermek adına” der (Breton, 2009, s. 16). Gerçeküstücülükte hakikatin yolu, “kör eden gerçek yaşamdan kopmayı sağlayan düşlerle” açılır. İnsanın düşten uyanması için gözlerini kapaması gerekmektedir, sürekli uyuma hali içinde olan insan için uyanmak da artık bir tür düştür (Güçbilmez, 2011, s. 58-59). Gerçeküstücüler görünen gerçekliği sorunsallaştırmışlardır. Düşlerle ulaşılmaya çalışılan farklı bir dünya değil, gerçek yaşamın bir yoludur. Göz kapakları çoğunlukla mevcut dünya düzeninin yarattığı sıkışmışlık hissine açıldığından bu yola ancak göz kapakları kapandığında ulaşılır. Çaresiz insanların bakışı bu sebeple içe dönmüştür.

“Dolaşırken şimşeklerin arasına deldiği bir kara roman peyzajını ardısıra sürükleyen” Artaud, Dada’ya değil gerçeküstücü akıma kısa bir süre dahil olmuş ve akımdakileri derinden etkilemiştir (Batur, 1987, s. 23). Dada’dan farklı olarak Artaud gerçeküstücülerde olduğu gibi yaşama dair bir umut barındırmıştır, onun yaşama dair barındırdığı umut anarşi ve ölüm gerçekliğinin bilincinde olmaktır. Onun için yaşama dokunmak bir tür “iç deneyim”le, vücutla ve tinle, şiddetle ve acıyla mümkündür. Artaud psikiyatristlerin koyduğu “şizofreni” teşhisinin o dönemdeki tedavi süreçlerinden dolayı fiziksel acıyı doğrudan deneyimlemiştir. Bu yüzden Artaud’da var olma fikri gücünü yaşama olgusunu eksiltmesinden alır. Artaud yeraltı gömütlerinde ayık duran bir direnişçi gibi oluşturduğu anlamlardan, değerlerden ifadeye giden tüm köprülerin çökmesi için çabalamıştır.

Artaud, ölümlerin ruhlarına ithaf ettiği kitabı *Heliogabalos Taçlı Anarşist*’te (2000) “Kaos’taki Soluk”tan bahseder. Arzu soluğun dibinden ışıyan ilkelerin yavaş ve çoğalmış karışımından çıkar (Artaud, 2000, s. 17). “Kaos’taki Soluk” kendi ilkelerine aşık olur, bu ileri atılıştan, karanlıkları kenara iten bu fikirden erotizm doğar.

Dada gelenekselleşmiş insan kavramını yıktığında yeni bir insan modeli keşfetmek gerçeküstücülere düşmüştür. Gerçeküstücülüğün yeni insan modelinin kapısını “gülme” açmış, malzemesi de otomatizm olmuştur (Üvez, 1995, s. 6). Gerçeküstücülerin otomatizm merakı Picasso’nun “gerçekliğin doruğu”olarak gördüğü bir soyutlama düzeyine erişmiştir (Dachy, 2014, s. 82). Gerçeküstücülük sembolizmin sınırlı şiir biçimini otomatizmle yıkmıştır. Gerçeküstücü sanatçılar bilinçaltından dile o anda ne geldiyse tıpkı bir yazar gibi onları hiç değiştirmeden dışarı aktarmıştır (Alkan, 1994, s. 3).

Bataille’a göre şiir, sözcüklerin kurban edilmesidir. “Erotizmin her oluşumu gibi, şiir de bizi birbirinden ayrı nesnelerin birleşmesine götürür. Şiir sonsuzluktur. Güneşle birleşen denizdir” (Bataille, 2006, s. 11). Şiirde coşkunun başvurduğu sözcükler ve imgeler varlığa alışılmışın yolunu açar. “Şiir, yabancıda eriyen alışılmıştır ve biz de onunla birlikte eririz” (Bataille, 2006, s. 20). Şiir, en güçlü sınırları ihlal etme yöntemlerinden biridir. İçkinlikle oluşturulmuş sözcükler, eriyen imgeler onları birbirlerini mantıksızca

bağlayan nesnelere yapılmış, daha önce hissedilmiş ama ne olduğu hiçbir zaman bilinmemiş taşkınlıklarla doludur.

Zihinde yaşamla ölümün, gerçeğe tahayyülün, geçmişle geleceğin çelişki olarak algılanmadığı yer bilinçdışıdır. Aklın özgürleşmesi insanın özgürleşmesine bağlıdır. Breton'a göre gerçeküstücü imge, yeni daha yüksek bir birlik üretmek için çelişkili koşulların çarpışmasıyla ortaya çıkar.

Descartes'in Kartezyen bakışını sorgulayan Nietzsche, Platon'dan başlayarak kök salan bir metafiziği sorgulamış, alternatif bakış açıları önermiştir. Nietzsche'den sonra Derrida da aynı sorgulamaya girişmiştir. Fakat akılcılığa yöneltilen bu sorgulamalar, akıldışına giden kapıları aralamanın ötesinde aklın yerleşik kalıplarını yapı-sökümüne uğratarak gerçeküstücülerin de yaptığı gibi iç ve dışın birleşimi gibi yeni bir "bilinçli bilinçsizlik" kalıpları üretmiştir (Kurt, 2010, s. 2).

20. yüzyıl sanat akımları akılla bütünleşen özneye karşıt olarak "akılsızlık"ın kendisine özgü bir konum edinmiştir. Bu sebeple gerçeküstücülük, sosyal ve politik köktencilik, sanatsal us ötesiyle yıkan avangard inancı paylaşmıştır. Akımın sanatçıları, estetik hazzın ötesine geçerek insanların yaşamlarında bir praksis yaratmış ve nesneleri farklı görmelerini ve deneyimlerinin "dışına çıkmasını" sağlamıştır. Gerçeküstücülük, Camus'ye göre (2004, s. 94) Arthur Rimbaud'nun "yaşamı değiştirmek" dediği şeyi hedefleyerek öğrenilmiş tüm dilsel kodları yıkmıştır. Çünkü kâhin usu bilinçli bir biçimde bozmuştur, el çekme insanüstü bir erdemin sonucuymuşçasına kendi aklından el çekmiştir. Rimbaud'da akıldan el çekme insanüstü bir erdemin sonucudur. Gerçeküstücü sanatçıların akıldan el çekmesi ışıqlanışı ve cehennemi; ölümü ve erotizmi içte taşımalarında; kötülüğü hem çiğneyip hem de selamlamalarından kaynaklanır.

## 2.2. NESNELERİN BÜYÜSÜ

20. yüzyılın ilk on yılını insanların acı ile deneyimledikleri hızlandırmıştır, gerçeküstücü sanatçılar da kendi deneyimlerine yönelmişlerdir. Yaşamın acı ve absürd halleriyle iç içe yaratım süreci, kutsanıp yaşamdan ayrı üst bir yerde konumlandırılmış, geleneksel sanat düşüncesini yıkmıştır. Bu temel çıkış noktası onları "sanat tarihindeki"

biçimci tüm “-izm”lerden ayırmıştır. Kilit altında tutulan deliliği serbest bırakan sanatçılar, geleneksel sanatın yerine yeni bir nesneler düzeni bulma arayışına girmişleridir. Bireyin kendi kendine geçirdiği sessiz zamanın özdeşliğiyle nesnelere dokunuşu birleştirmişlerdir. Gerçeküstücüler nesneleri soyutlamanın sağladığı imkanlarla değil, onları tek tek tanıyarak anlamaya çalışmışlardır.

Gerçeküstücüler nesnelere yarar ya da işlevleriyle değil bir oyun alanı olarak görüp seven, nesnelerin ağırlığı karşısında hareketsiz kalan bir tavırla yaklaşmışlardır. *Son Bakışta Aşk*’ta Benjamin, kültürün sürekliliğini oluşturan değerleri değil, tüketilmiş, bir kenara atılmış nesneleri, kültürel artıkları, tarihin döküntülerini toplamanın gerekliliğinden bahseder. Amacı, "tarih imgesini, tarihin en silik nesnelerinde, artıklarında bulmak"tır. (Benjamin, 1993b, s. 25). Gerçeküstücüler de Benjamin gibi nesnelerin her türlü araçsal kullanımına karşı çıkmış, nesneleri benzersiz kılan hale ile onları yeniden farklı bir “şey” olarak dolaşıma sokmaya çabalamışlardır. Octavio Paz’a göre gerçeküstücü nesne:

Bizler nesneyi hiçbir zaman gerçekte nasıl ise öyle görmeyiz.; nesne her zaman onu izleyen gözün ışığıyla aydınlanır, onu okşayan sıkan veya yakalayan el tarafından biçimlendirilir. Gülünç gerçekliğin ortasına tıpkı bir yanardağın üstüne oturmuş bir kral gibi yerleşmiş olan nesne, bir anda biçimini değiştirir ve bir başka şeye dönüşür. Onu izleyen göz bir balmumu gibi yumuşatır, dokunan el sanki bir çamurmuş gibi biçim verir. Nesne özneleştirilir (Paz, 1987, s. 124).

Dada ve gerçeküstücülükte Paz’ın da vurguladığı gibi sürekli dönüşen nesne her biçimde karşımıza çıkabilir: bisiklet tekerleğinden köylü kaşığına, pisuvardan, otobüs biletine kadar “yaşam”ın içindeki her şey bir “hazır-yapım” nesnesine dönüşmüştür. Sanat tarihinin kategorileştirmesine yönelik eleştiri, her iki akımda da sanatın değerlerine ve kurumlarına yönelik açık bir düşmanlık şeklinde görülür. Akım üyelerinin biçimci sanat düşüncesine karşı hazır nesneler yaratmaları, saldırgan ethoslarını belirleyen özgürlük istencinden başka bir şey değildir.

Bu nesnelerin ilki Dada’nın ünlü sergilerinden biri olan 1925 yılında Berlin’de gerçekleştirilen “Birinci Uluslararası Dada Fuarı”nda (Bkz. Resim 2.2.1) görülür. Plastik domuz kafasıyla içi doldurulmuş bir Prusya subay üniforması giydirilmiş bir manken, galerinin ana salonunda tavana asılmıştır. Berlin Dadacılarından ayakta şapkalı halde Roul Hausmann, oturur halde eşi Hannach Höch görülmektedir.



**Resim 2.2.1.** Birinci Uluslararası Dada Fuarı, 1920

Breton'un *İkinci Manifesto*'da (1929) gerçeküstücülüğün "insanın hayal gücünün cansız maddeden parlak bir öç almasını" sağlayacak bir felsefe taşı, bir dayanak aramasından bahsetmiştir. Bu yeni yönelim Magritte'in tablolarıyla en açık biçimde örneklenen "cansız nesnelerin gizemli nitelikleri" kavramını ortaya çıkarmıştır. "En sıradan, en gündelik nesnelerin dikkat çekici simgesel yaşamlarının açığa vurulması"yla gerçeküstücüler kendi nesnelerini yaratmaya girişmişlerdir (Breton'dan aktaran Leroy, 2006, s. 19).

René Magritte, imge ve nesne arasındaki ilişkiye özel ilgi gösteren gerçeküstücü isimlerden biridir. Bu çabasının ürünleri, o dönemde gerçekleştirdiği çok sayıdaki "sözcük-resim" örneğine yansımıştır. Magritte 1927 ile 1930 arasında gerçekleştirdiği *Düşlerin Anahtarı* (*La clé des songes*) resim dizisinde ilk bakışta aşırı yalınlaştırılmış, basmakalıp gibi görünen "sözcüklü resim"lere kimlik veren gizem, sözle anlatılmazlık, adlandırılmazlık gibi kavramları farklı düzeylerde ele almasıdır. Magritte, gerçekliğe gizemli ve daha önce bilinmeyen boyutlardan sızmıştır: sözcük-imge ilişkisinde sözel dil ile görsel dil arasındaki ayrımı vurgulanmıştır. "Sözcükler ve nesneler arasındaki fark ile akıl, vücut ve düşünceler arasındaki farkı incelediğimizde, bu ayrım daha da belirginleşir" (Leroy, 2006, s. 62).

Magritte nesneleri kendi imgeleri haline dönüştürür: "Benim resmimde, tarakla birlikte diğer nesneler "toplumsal kimlikleri" tümüyle yitirmişlerdir"der (aktaran Torczyner,

1992, s. 30). Nesnelerle dokunsal ilişkilerimizde de sessiz bir an olanaklı değildir (Duranay, 2013, s. 12), fakat sözü değiştirmek bizim elimizdedir. Magritte dile ve konuşmaya meydan bırakmayacak dolulukta sözsüz bir imgelem dizisi yaratmıştır. Sözü varlığı ancak birlikte kullanıldığı nesneyle anlam kazanır. Nesneler kendi hikâyelerini kendileri belirlemiştir. *Düşlerin Anahtarı*'nda (Bkz. Resim 2.2.2) zihin sözlere odaklanmaktan kurtulmuş, düşünce kendini görsel imgelerin özgürleştirici etkisine bırakmıştır.



**Resim 2.2.2.** Rene Magritte, *Interpretation of Dreams* [Düşlerin Anahtarı], 1927-1930

“Benim resmim, hiçbir şeyi gizlemeyen görsel imgelerdir; akla gizemi getirirler. (...) Gizemin de hiçbir anlamı yoktur, bilinemez” diyen Magritte’e göre bir nesnenin geleneklerin ona yüklediği imgesi ile yine başka geleneklerin ona yüklediği adının işlevleri gerçekte ayrı ayrıdır (aktaran Leroy, 2006, s. 62). Aynı zamanda bağımsızlığı ve eşitliği ima eden bu ayrımın ışığında bakılınca, bir sözcük veya bir imge gerçek nesnenin yerini alabilir ya da onu tanımlayabilir. Magritte bu yöntemiyle sözcüklerin iktidarını devirmiştir.

1936’da ise Paris’te Galerie Charles Rratton’da *Exposition Surréaliste d’objets* (Nesnelerin Gerçeküstü Sergisi) açılmıştır. Serginin odaklandığı konu, gerçeküstücülerin hep yücelttikleri gündelik nesnelere gizem kazandırılmasıdır. Birbiriyle hiçbir ilişkisi olmayan aykırı nesneler, sıradışı bir düzenleme karmaşası içinde yan yana sunulmuştur. Sergide maddenin güzelliği hiçbir söze ait değildir. Bir

sözcüğe dayanarak duyarlılık inşa etmeyen vitrin içindeki nesneler, birbirine alabildiğine uzak, ilintisiz ve gizemli kendi kendine güzeldirler (Bkz. Resim 2.2.3).



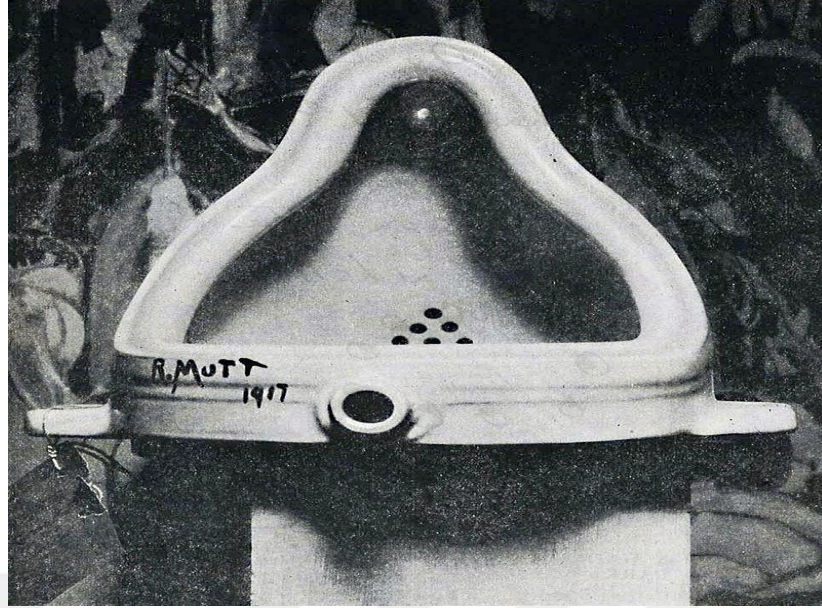
**Resim 2.2.3.** Man Ray, *Exposition Surréaliste d'objets*, 1936

Dali'nin "eleştirel paranoya yöntemi", özellikle gerçeküstücü nesneler alanında şaşırtıcı sonuçlar veren yeni açılımlara öncülük etmiş, gündelik olanın gizemlileştirilmesine önemli bir katkı sağlamıştır. André Breton bu noktayı şöyle açıklar: "Paranoyağın bakışı altında nesnenin kesintisiz başkalaşımı, paranoyağa, dış dünyanın imgelerini dengesiz ve geçici olarak değerlendirme olanağı verir. İşin kötüsü paranoyak, kendi izleniminin gerçeğini başkalarına dayatma gücüne sahiptir" (Leroy, 2006, s. 20). Gerçekliğe sunulan bu parçalanmış ve sakat imgelerin paranoyak övgüsü nesnelerin yollarının kumsalın kesişmesiyle yaratılır; azgın işaretler, eller ve parmaklar uzam içine açılır.

Duchamp nesneye yamuk bakmak konusunda ilk akla gelen isimlerdendir. Duchamp *Taze Dul* (1920) gibi şiirle de desteklenmiş "hazır-yapımlar" üretmiştir. Nesnenin sözel temelini anımsatan başlıkla nesnenin çelişmesi dikkat çeker. Yüksek sesle söylendiğinde başlığı oluşturan "taze" ve "dul" sözcükleri sadomazoşizm dahil serbestçe ilerleyen bir dizi çağrışımı ortaya çıkarır (Hopkins, 2006, s. 123). *Bisiklet Tekerleği* (1964) ile birlikte hazır-yapımları ister istemez birden fazla nesne içermeye başlar. Heykel tanımı gereği duran bir cismi çağırır. Fakat Duchamp bir heykel üretmek

için hareketli bir cismi “bisiklet tekerleği”ni kullanmıştır. Böylece heykel tepetaklak biçimde taburenin üzerine tutturulmuştur. Duchamp’ın hazır-nesneleri daha sonra Dada ve gerçeküstücülük arasında köprü görevi görecek olan New York’tan yakın arkadaşı Man Ray tarafından fotoğraflanmıştır. Duchamp’ın sadece hazır nesneleri değil, kimliksizliğini de imaj haline getiren Ray, sanatçının 1921’de yıldız biçiminde tıraş edilmiş saçlarını, Rose Sélavy kılığına girip kadın oluşunu da fotoğraflamıştır. Hazır nesnelerin usun dayattıklarını gözden düşürmek için dolaşıma sokulması gerektiğine olan inanan Duchamp, sembolik olarak hazır-nesnelerin üretimini ilan etmiştir

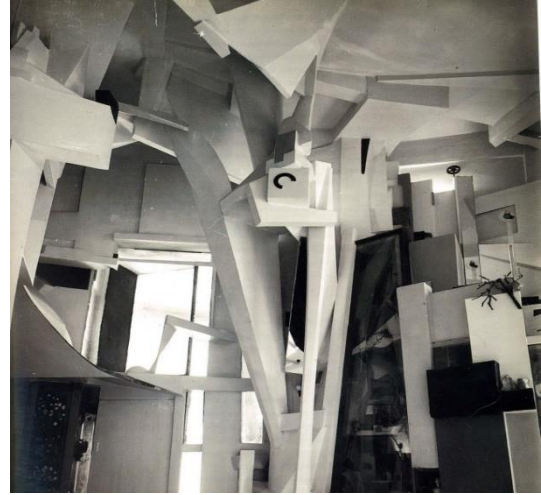
Duchamp, sanatın bir zanaatmış gibi algılanıp el becerisinin yüceltilmesine karşı el beceriksizliğiyle de kolayca yaratılabilecek olan hazır-nesne kavramını geliştirmiştir. Bunun en bilindik (adı kötüye çıkmış) örneği olan “hilebaz” şekilde “R.Mutt” adıyla imzaladığı *Fountain (Çeşme)*’dır (Bkz. Resim 2.2.4). Sergileme hakkını garanti etmesine ve katılım ücreti politikasına rağmen, yapının “ıdam cezası vermeye meyilli bir komite tarafından reddedilmesi” açıkça bir Dada skandalına dönüşmüştür (Hopkins, 2006, s. 29) Duchamp kendi çeşmesini *The Blind Man*’de : “Bu çeşmenin Bay Mutt’un kendi elleriyle ya da bir başkası tarafından yapılmış olmasının bir önemi yoktur. BUNU O SEÇTİ. Hayatın sıradan bir eşyasını aldı ve onu yeni bir adla ve bakış açısıyla yararlı anlamının kaybolduğu bir nesne için yeni bir düşüncenin yaratıldığı başka bir yere koydu” demiştir (aktaran Hopkins, 2006, s. 71). “Bir sanat eserinin anlamını sanatçının seçimlerine ve benimsediği şeylere yön veren ölçütleri, müzenin ya da sergi mekânının işlevini, insan elinden çıkma ürünlerin doğasını derinlemesine sorgulayan” hazır nesne kavramına Duchamp bir de kışkırtıcılık yüklemiştir (Dachy, 2014, s. 70). R. Mutt. imzası da kimliğe uygulanan bir otosansürdür.



**Resim 2.2.4.** Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917

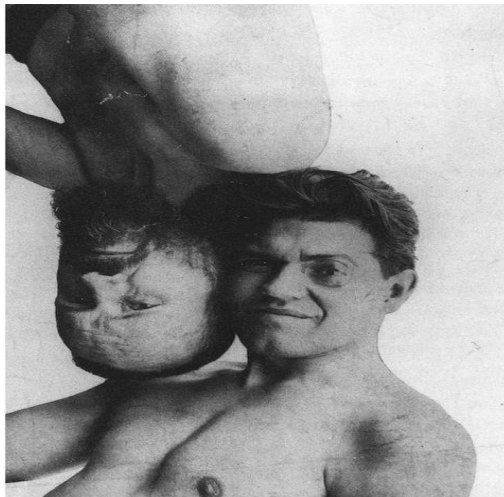
Duchamp ve Picabia'da dilin “yeniden teşekkül anları dünyanın şenlikli bir algılanışına yol açmıştır” (Bakhtin, 2005, s. 35). Nesnelerin bu yeniden kurgulanmış imgeleri gelip geçicidir. Bakılan nesneler alışıldık şekilde bakışımıza cevap vermez. Bakışı ansızın zapt edip yok olurlar.

Kurt Schwitters bir koleksiyoncu gibi kentsel tortunun önemsenmeyen atıklarını; şeker kağıtları, otobüs biletleri gibi araçlardan oluşan yeni bir kolaj türünün öncülüğünü yapmıştır. “Commerzbank” sözcüğünden “Merz”i soyutlayarak “Merz” hareketini başlatan sanatçının en ünlü eseri evinin odaları arasında organik şekilde oluşturduğu *Merzbau* kolajıdır (Hopkins, 2006, s. 32). Evini yeniden düzenleyerek soyut geometrinin ilkelerini Dada’yla bütünleştiren, böylece sadece sokağa değil, evin içine de yeni düzen getirmeye çalışan Schwitters, Dada’yı Konstrüktivizm’le de birleştiren kişidir. *Merzbau* mağara yüzeylerine benzer, sanatçı mağaraların içlerinde barındırdığı yaşam biçimini aile evine taşımıştır. Bu sebeple *Merzbau* o dönemde mimari sınırlılıklara verilen düşsel bir yanıt niteliği taşır (Resim 2.2.5).



**Resim 2.2.5.** El Lissitzky, *Kurt Schwitters Merz*, 1924;  
Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1930

Kendini Dadanın “ak atının eyerine oturtan”, “Oberdada” başkanı Johannes Baader’le Raoul Hausmann Berlin’de birlikte çalışmış, birlikte Dadacı sokak eylemleri yapmışlar, bildiriler dağıtmışlardır (Bkz. Resim 2.2.6). Lufthansa’nın hediye ettiği uçak yolculuğunda kendini çayırın ortasına indirten sakallı Baader’i gören köylüler İsa’nın gökten indiğini düşünüp paniğe kapılmıştır (Dachy, 2014, s. 38-40). Böylece Baader, “dadaüstü” bir “skandal” yaratarak amacına ulaşmıştır. Hausmann da eşi Hannah Höch’le birlikte nesnede kimlik inşa etmenin kes-yapıştırılı fiziksel sürecini oluşturmuşlardır.



**Resim 2.2.6.** soldan sağa: Johannes Baader, Raoul Hausmann, 1919;  
Hannah Höch, *Bourgeois Wedding Couple, Quarrel*, 1919

Höch’ün 1919 tarihli *Bourgeois Wedding Couple, Quarrel* adlı yapıtında spor

giysilerinin üzerine çocuk kafası konulmuş bir çift bulunur (Bkz. Resim 2.2.7). En yeni ev aletleri arasında “özel travmalar yaşadığı, burjuva evliliğinin bir parodisi olan imgenin mizahi içeriği, tüm bunların basılı malzemenin hala kesilip çıkarılan fragmanları olduklarını akla getirmiştir” (Hopkins, 2006, s. 111).

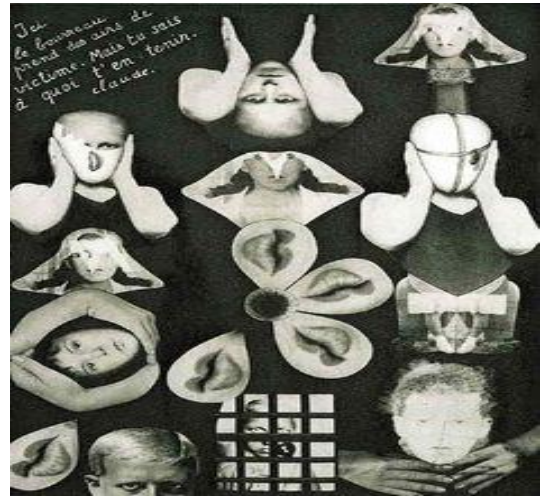
Ortodoks gerçeküstücülükte kadın bir üretim malzemesi olarak, erkeğin düşüne ilham veren bir nesne olarak görülmüştür. *Ormanda Saklı Kızı Görmüyorum* fotomontajında da gerçeküstücüler gözleri kapalı halde, çıplak bir kadın bedeninden düşlerine ilham gelmesini beklerler (Resim 2.2.7). Yaratılan eserlerde kadın, erkeğin şehvetine hizmet eden bir nesne konumundadır. Breton’un gerçeküstücülüğünde kadın bir arzu uzatma aracından fazlası değildir; çoğu zaman ulaşılmazdır, ulaşılamadığından lanetlenip parçalanır. Böylelikle Bataille’in gerçeküstücülük anlayışı, ortodoks gerçeküstücülükten kadını konumlandırma biçimiyle ayrılır. Bataille’in öykülerinin tümünde şehvetini hükmünü süren, arzu sürekliliğini yöneten kadındır. Arzuya ilham veren de sadece erkek değil ihlalci güç barındıran tüm transgresif nesnelerdir.



**Resim 2.2.7.** Andre Breton, *Ormanda Saklı Kızı Görmüyorum* (La Révolution Surréaliste dergisi içinde), 1929

Bataille'daki transgresyon öykülerdeki nesnelerin alışılmış bir erotik eylemi kendinden taşırmamasından kaynaklanır. *Gözün Öyküsü*'ndeki erotik nesneler ortodoks gerçeküstücülükteki erkeğin bakışını doyurmaya hizmet eden fetiş nesnelerden çok uzaktır. Öyküde kullanılan Normandiya dolabı, arzunun belirsiz bütün ihlalci nesnelerinin dinamiğini tekinsizliğinde barındırır. Dolabın altından sızan idrar transgresif bir imge yaratır, dolap öykünün baş kadın karakterinin arzusuna hizmet eden, arzunun devamlılığını sağlayan karanlık bir nesnedir. Bataille'ın temel amacı kadının şehvetine erkeği kurban etmek olmasa da, öykülerinde kadının doyurulması "imkansız" arzusuyla insanı hayvana yaklaştırmış, kadını baş ihlalci olarak "oluş" sürecine sokmuş, böylelikle ortodoks gerçeküstücülükten ayrılmıştır.

Dada ve gerçeküstücülükte akla gelen ilk isimler erkek sanatçılar veya şairler olsa da Hannach Höch, Sophie Taeuber gibi isimler kocalarının gölgesinde akıma dahil olmaktan çok uzakta kendi bağımsız kolajlarını ve nesnelerini yaratmışlardır. Kadın sanatçılar bu dönemde hem dönem koşullarını, hem Dada ve gerçeküstücülüğü hem de erkekliğin kendisini sorunsallaştırmışlardır. Erkeklerden farklı olarak "her taraftan" bakabilmeyi başarmışlardır. Höch'ün kolajlarına benzer şekilde Claude Cahun'un otoportrelerinde (Bkz. Resim 2.2.9) kadın bedeninin yeniden inşası dikkat çekicidir. Cahun cinsiyetin sabitleştirilmesini reddetmiş, bedenin bütünlüğünü bozmuştur. Gerçeküstücülerin nesnelerde deneyimlediği dönüşümü Cahun, cinsiyet ve cinsel yönelimin oluşturduğu kimlikte deneyimlemiştir. Cahun'un bir maske olarak gördüğü cinsiyet, sahnelenen bir oyundur.



**Resim 2.2.8.** soldan sağa: Claude Cahun, *Autoportrait*, 1928;  
Claude Cahun, *Aveux Non Avenus*, 1930

Cahun'un da kullandığı fotomontaj tekniğinde, hazır-nesnelerde olduğu gibi görme söze egemen olmuş, insan aradan çekilmiş, kullanılan nesnelerle birlikte kozmosun devinimi vurgulanmıştır. Eşzamanlı ve rastlantısal şiiri keşfetmiş olan sanatçılar aynı ilkeleri kolajda da kullanmışlardır. Kolajların sarkastik doğası birbirleriyle örtüşmeyen imgeler yardımıyla oluşturulmuş, savaşın kaotik ortamında optik bir yansıma çıkarılmıştır. Uyuşmazlık atının eyerine oturan diğer bir kadın sanatçı da nesneleri fetişleştiren Meret Oppenheim'dır. Oppenheim'in nesneyi yaratırken gerçeküstücü akımın kuramsal görüşlerini yapıt düzlemine başarıyla aktarmıştır.

Galerie Ratton'daki sergisinin açılışından kısa bir süre sonra yayınlanan *Nesneler Bunalımı (Crise de l'objet)* başlıklı denemesinde André Breton, bir başkaldırı göstergesi olarak her gün kullanılan nesnelere değişik işlevler yüklenmesi ve yararçı nesnelerin bir şaşırtmaca sürecinden geçirilmesi gerektiğini yazar. Bu eylemin amacı “alışkanlık denen kuduz canavarı can evinden vurmak olacaktır” (Leroy, 2006, s. 80). *Fur Breakfast*, arzunun uçsuz bucaksız boşluğunda, fetiş nesne alışılmışın dışında bir fincan, üstelik kıllı bir fincandır. Böylece Oppenheim gerçeküstücülerin amaçladığı “skandal”ı bilindik fetiş algısına kıran bir fetiş nesneyle elde etmiştir.

Anıların ruhsal çağrışımlarını nesnelere mal etmeden kurtulmalı, kişi nesneyi kendi fantezisinin bir parçası kılmalıdır. Nesnenin bilinçdışında kendisini konuşmasına izin vermelidir. Özünde *Fur Breakfast*, Oppenheim'in bir kafede Picasso ile karşılaşması ve konuşmasıyla tasarlanmıştır. Konuşmalarının konusu, toplanma ve buluşma yeri olarak kafelerin özel anlamıdır. Gerçeküstücüler için kafeler, yalnızca bohem gelenekler çizgisinde bir buluşma ve sosyal ilişki yeri değil, “suç ortaklıkları” ve ortak çalışmalar için de en uygun ortam olmuştur; Oppenheim da kürklü fincanında kafelere doğrudan gönderme yapmaktadır. *Fur Breakfast*, daha sonra gerçeküstücülerin işbirliğiyle New York'taki bir sergide yer almış, sergiyi düzenleyen, sergiden sonra da yapıtı Modern Sanatlar Müzesi için satın alan Alfred H. Barr şunları yazmıştır: “Son yıllarda insanların hayal gücünü Meret Oppenheim'in kürkle kaplı fincan, tabak ve kaşığı ölçüsünde çalıştıran sanat yapıtı pek azdır. Lautréamont'un “dikiş makinesi ile şemsiyenin ameliyat masasında karşılaşması”na ilişkin ünlü fincan, tuhaflığın daniskasını elle tutulur gerçeğe dönüştürüyor. Nesnenin on binlerce Amerikalı üzerinde uyandırdığı gerilim ve coşkuyu, izleyiciler öfke patlamaları, kahkahalar, iğrenme ya da hoşlanma

gibi tepkilerle gösterdi” (Leroy, 2006, s. 80).

Oppenheim’in diğ er önemli bir  alışması *My Nurse*’tür (Bkz. Resim. 2.2.9). Bu  alışma aynı zamanda çok bilinen fetişist parçalardan yararlanmıştır. Oppenheim, kadın fetişizmini inceden alaya aldığı çalışması için: “Bu ayakkabılar bende  ocukluğumdaki bakıcımı dışarı sızdıran “ten sel hava”nın gecikmiş farkındalığıyla “zevkle bir arada sıkıştırılan şeyler düşüncesini  ağrıştırdılar” demiştir (aktaran Hopkins, 2006, s. 125). *My Nurse*, arzunun karanlık nesnesi”ni hatırlatsa da fetişleştirilen şey bir tavuk şeklinde tabakta sunulmuştur. Oppenheim tarafından bir kez daha alışagelmiş bir fetiş tanımının içi boşaltılmıştır. *My Nurse*’te fetiş nesne, iple tekinsiz hale getirilse de tavuk biçimi ve servis edildiği tabakla evcilleştirilmiştir. Oppenheim bu yapıtında erotizm ve ölümü birbirine yaklaştırmaktadır. Arzu uyandırıcı fetiş nesne öldürmüş, tabakla afiyetle yenmek üzere servis etmiştir. Yaşamda ilginç olan şey nesnesel rastlantının sırtına binmiş olan fantezidir. Oppenheim’in kadın fetişizmin heteroseksüel erkeklere aitliğini yıkmış kadında sahiplendirmiştir, fakat Oppenheim’in “kızarmış” topuklu ayakkabılarında kadını düşleyen kadının kölelik fantezisinden fazlası vardır.



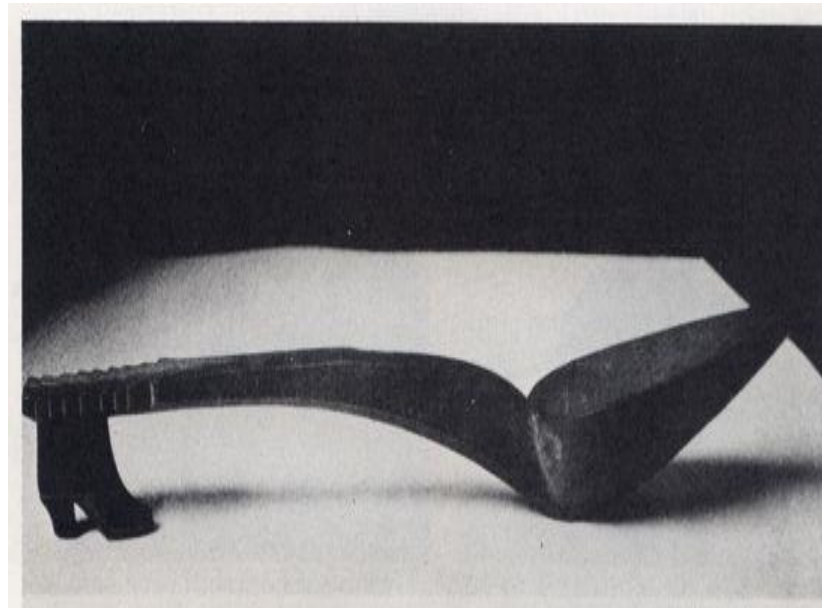
**Resim 2.2.9.** soldan sağa: Meret Oppenheim, *Fur Breakfast*, 1936;  
Meret Oppenheim, *My Nurse*, 1936

Topuklu ayakkabılar eserde kendi kullanışsızlığını kendi eliyle sunmuştur. “Bir ayakkabıya aşık bir fetişist kadar bir tuvalete aşık herhangi bir sanat aşığına da meydan okuyorum” (aktaran Hopkins, 2006, s. 126) diyen Bataille gibi fetişizmi çağrıştıran bir ayakkabıdan çok tavuğu çağrıştıran *My Nurse*’ n, tam da gerçeküstücü bir fanteziye

hizmet ettiği söylenebilir.

Bataille’a göre fetişleştirmenin bir putlaştırma olmasa bile ölümle bir eşanlamlılığı vardır. Günlük gerçeğin ötesinde fetişleştirme yok etmeyi, aşkı, ve kurban etmeyi bir araya getirir (Bataille, 1993, s. 21). Oppenheim da isteğe geçişte ölümün temel büyüsunü keşfetmek için fetiş nesnelerinin teşhirciliğini yapmış bu kompozisyonları yaparken de fetiş nesneyi alaya almıştır. Tüketim ve fetiş nesneleri bir araya getirilse de her birinin kendi öyküsünü anlatmasına izin verilmiştir. Oppenheim’da nesneler kendi örtük hafızalarını ortaya çıkarması ölüm ve dirim arasındaki ilişkiyle sağlanır. Yazgı, fetiş nesne ve yeme içme gibi tüketim nesnelerini kölelik ipiyle birbirlerine bağımlı kılmıştır. Fetiş nesneler arzuya, yeme içme olgusu tüketime yabancılaştırılarak “gülme” açığa çıkarılmıştır.

Breton, *Çılgın Aşk*’ta yemek olgusuyla fetiş nesneyi bütünleştiren bir köylü kaşığından bahsetmiştir. Man Ray’in fotoğrafladığı bu köylü kaşığını çağrışımsal güçler ele geçirmiş, kaşıktaki “sapından kurtulmuş bir taban biçiminde tümü kadın dansçıların uçları kalkık küçük ayakkabıları gibi bir pantufla silüeti” çizilmiştir (Breton, 2003, s. 35) (Resim 2.2.10). Breton da bir fallik obje olarak değerlendirilebilecek kaşığın kültürel dokusunu fantezileştirmiştir. Bu anlamda gerçeküstücü nesnenin bir görevi de tüketimin kültürel tortusunu parçalayarak, arzulanan bir fetiş nesneye dönüştürmektir denilebilir.



**Resim 2.2.10.** Man Ray, *Slipper Spoon*, 1934

Gerçeküstücü nesnelerin ortaya çıkışında arzu “henüz açınlanmamış gizemli bir şeyleri kaldığı ölçüde nesnelerin karşısında boyun eğmeme gereksinimiyle uyanık kalmıştır” (Breton, 2003, s. 45). Paris’in gerçeküstücülerini nesnede büyüleyen aşktır, fakat Benjamin’in deyiimiyle “ilk bakışta değil son bakışta aşktır” (Benjamin, 1993b, s. 27). Bu anlık ışımda kaybolmak üzere olan nesnelerin sürekliliğinin tek nedeni arzudur, bakma isteğidir. Nesneye başka bir kimlik yükleme oyunu, retinal sanatın tensel bir düşkünlüğüdür. Nesneleri işlevleri için değil bir oyun alanı olarak seven gerçeküstücülerde “arzunun belirsiz nesnesi”<sup>8</sup> bastırılmış veya doyurulamamış olanı temsil eder.

### 2.3. ŞİİR, AŞK VE DÜŞ İLE YARATILAN OTOMATİK RÜYA TESLİM AYİNLERİ

*Enfes kadavra taze şarabı içecek.*  
(Leroy, 2006, s. 15).

Gerçeküstücülerde dünyayı olduğu gibi kabul etmemek yalnızca düşünce düzeyinde kalmamıştır, sanatçıların şiirde kullandıkları otomatik teknik bir yararlanmadan çok bir yıkımdır. Otomatik yazıda ölçü ve uyak hesapta yoktur, “devrim dilinin dışından çok içine yönelmekte, dilin kendisi devrim geçirmekte ve anlam bağlamında düzyazıdan bağımsız yeni bir semantik” önerilmektedir. Dünyayı olduğu gibi kabul etmeyen, bu nedenle kıyamet ve yıkımı seçmiş olan şairler Tanrı ve büyük burjuvazi koalisyonunun her türlü dilini yıkmayı hedeflemişlerdir (Lautréamont, 1999, s. 22-23).

Yeteneksiz olduklarını söyleyen gerçeküstücülere göre yetenek, bilinçdışına ait bütün seslerin geldiği mağarayı ağır kütlesiyle tıkar (Soupault, 1987, s. 118). Eşsiz sözcükler yaratabilme, varolanı anlatmanın etkileyici biçimlerini yakalayabilme, ustaca kurgusallık yaratabilme olanağı diye tanımlanan yetenek, gerçeküstücüler için yaşamları boyunca kabul etmedikleri ama sırtlarında taşıdıkları bir cesettir.

Gerçeküstücülerin karşı çıktığı nokta şairin şairliği kurallara uymayı kabul ettiği anda başlamasıysa “algı kapıları”nı açmak, bu kurallara uymamaktan geçer. Bu sebeple

<sup>8</sup> Bunuel’in son filminin ismi. Filmde genel olarak bir kadının bedenine sahip olmanın imkansızlığı anlatılır. Bu imkansızlıkla arzunun sürekliliği kesinleşir ve arzulanan kadın daha da baştan çıkarıcı bir hal alır.

gerçeküstücüler bilinçaltına veya bilinçdışına ulaşabilmenin çaresini “kendiliğinden” yazmakta bulmuşlardır. Gerçeküstücü sanatçılar düşüncenin dışsallaştırıldığı bir atmosferde, kelimeleri öğretilmiş değerlerinden soyutlayarak, ters bir şekilde işletmeye çalıştıkları için akıllarına ilk gelen şekilde yazmışlardır. Kolaj tekniğine dayanan “şiir ayinleri” bilimsel bir deneyin ciddiyeti ve titizliliğiyle gerçekleştirilmiştir. Breton da “otonom” adını verdikleri bu tekniği şöyle özetlemektedir:

Önceden bir konu seçmeksizin, çabucak, ara vermeden yazdıklarınızı yeniden okuma isteği duymayacak kadar hızlı yazın. İlk cümle kendiliğinden gelir. Bu insanın günlük yaşamda kendini akıl yetileriyle yönetmesindeki bilinmeyen keşfe çıkması, bir an için değil sürekli olarak şairliği üstlenmesi demektir (aktaran Nadeau, 1987, s. 121).

Nadeau’ya göre günlük hayatında cimri olan bir insan, her gece rüyasında hazinenin ona bedava verildiğinin farkında değildir. Ancak aklın etkisi yerine düşün etkisinde kalan insan “altın post”a ulaşabilir. Bu sebeple asıl kuşkuyla bakılması gerekenler düşlerde gezinenler değil delilikten on fersah uzakta olanlardır (Nadeau, 1987, s. 120). Düşlerde gezinebilmek taşkınlıkla imgelemi sınırsızlaştırmada yatar, imgelemin sınırlılığı aşkı ve şiiri tutsaklaştırır. İnsanın özgürleşmesi mutlak olmalıdır; insan içinde hiçbir efendinin, kralın bulunmadığı bir toplumun bağrından ancak insanların ortak yaratısı olan şiir ve aşkla kopabilir.

Kutsal olan karşısında arzu, ölüm karşısında aşk; gücün, dünyevi kralların, dünyevi üst sınıfın, ezen ve kısıtlayıcı tüm güçlerin mağlubiyeti anlamına gelir (Bakhtin, 2001, s. 112). Düşünce ile eylem, tutku ile korku, söz ile nesne arasındaki geçişliliğe kendini kaptıran sanatçılar düşüncenin bu düşünülme boyutuna ulaştığında otomatik yazmak için ayrı bir çaba sarf etmezler, konuşmak kendiliğinden yaratmak anlamına çoktan gelmiştir.

*Birinci Gerçeküstücü Manifesto*’da Breton, bir akşam tam uykuya dalarken bir cümlenin “pencereye çarparcasına” aklına geldiğini anımsar. Breton şiirsel amaçlar için kendiliğinden meydana gelen otomatik esinle 1920’de Soupault ile birlikte “tam otomatik” gerçeküstücü metin *The Magnetic Fields*’ı yayımlamıştır. İkisinin kitabındaki otomatizm yazma hızının, düşünce hızına eşit olması inancına dayanır. Zihinde yerleşmiş hiçbir düşünce olmaksızın hızla yazarken şair, Breton tanımlamasıyla “gösterişsiz bir kayıt cihazı”na dönüşmelidir (aktaran Hopkins, s. 99). Serbest çağrışım

malzemesini şairin bağırsaklarından ya da yedek güçlerini depoladığı başka bir organından dışarı fırlar; “öter, söver, kekeler, türkü söyler” ve okuyanı doyuma ulaştırır. “Artık titremiyorsun, ceset/ bu yaz güller mavi renkli; ahşap ise camdan. Yeşillikli pelerinini kuşanmış toprak, üzerimde tıpkı bir hayalet gibi küçük bir etki bırakıyor/yaşıyor ve hayali çözümleri yaşamaktan vazgeçiyor/ varoluş başka bir yerde” (Breton, 2009, s. 53).

Çoğunlukla serbest bir oyun şeklinde gerçekleşen otomatik teknik kaynağını biçimsel güzellikten değil dünyanın, yaşamın simgesel yüzünden almıştır. Bilinçdışı gerçekliği en saf haliyle ortaya çıkarmaya çalışan bu teknik daha sonra sinema da dahil olmak üzere gerçeküstücülüğün her alanına yayılmıştır. Otomatizmle yaratılan eserin yapılma biçimi önemsiz, yarattığı yeni gerçeklik fikri her şeyden önemlidir.

Bu yüzden gerçeküstücü sanatçılar, dönüştürülmüş ve yaşayarak dönüşen bir nesneye vazgeçemedikleri bir tutkuyla bağlanmıştır. Başkaldıran düşünce “yazın ve güç istemi, usdışı ve ussal, umutsuz düş ve dizginsiz eylem arasında gidip gelmiş“görünüş”ten “eylem”e giden yolu alımlı bir örnek olarak son bir kez” aydınlatmıştır (Camus, 2004, s. 87). Gerçeküstücülükte otomatizmin en sık kullanıldığı alan şiirdir. Şiir büyük ölçüde çelişki barındırır, sözcükler tuhaf şekilde gizlenmiştir veya sansasyoneldir. Breton *Sürrealist Manifestolar*’da diğer şairlerin hazır yapım gerçeküstücü nesneleri tamamlayan yazınsal teknikten örnekler vermiştir:

Büyüme eğilimi, organizmalarının bünyesine dahil ettiği molekülün miktarıyla orantılı olmayan yetişkinlerdeki göğüsün kavruk kalma yasası kadar güzel. (Lautreamont)

Rose Selavy’nin uykusunda, bir kuyudan çıkıp geceleri ekmeğini yemeye gelen bir cüce var. (Robert Desnos)

Köprüde, tekir kedi başlı bir çiğ tanesi uykuya dalıyor.

Biraz solda, sezinlemiş olduğum gökyüzümde, özgürlüğün rahatsızlıklarının ışıldayan camını görüyorum; ancak, bu kuşkusuz bir kan ve cinayet sisinden başka bir şey değil. (Louis Aragon) (aktaran Breton, 2003, s. 45).

Şiirin yilansı azmi şairi yazmaktan alıkoyamaz ve en güçlü şiirsel patlamalar da bu şekilde yaratılır. Varoluşun bilinen çerçevesinden taşan, akılcılığın ötesindeki yepyeni, bilinmeyen ve “neşeli” düşünce alanları yaratan şiirler yazılmalıdır.

Gerçeküstücülerin 1926’da denedikleri enfes kadavra (cadavre exquis) oyununu da

farklı bir şiir yazma yöntemidir. Oyundaki herkes bir cümle ya da resmin tamamlanmasına katkıda bulunur. Elden ele dolaşan kağıt yeni oyuncuya geçirilmeden önce katlanır. Böylece kişinin kendinden öncekinin ne yazdığını bilmesi engellenir. Daha sonradan gerçeküstücüler arasında ritüelleşen bu oyunun adı, ilk kez oynandığında ortaya çıkan cümleden gelir: “*cadavre exquis boira le vin nouveau*” (*enfes kadavra taze şarabı içecek*) (Leroy, 2006, s. 15).

Gerçeküstücü tavır, birbiriyle uyuşmaz iki imgenin çarpışmasıyla, kadavranın taze şarabı içmesiyle oluşur. Gerçeküstücülükte imge çarpışmasının kökeni Rimbaud’ya ve Lautréamont’a dayanır. Bütün duyuları altüst etmiş olan “kahin” Rimbaud, *Illuminations, Cehennemde bir Mevsim*’inde duyuları yalnızlaştırmıştır:

Tapılası takıları ve fiziksel başyapıtlarına katlanan yatağının eteğinde, diş etleri mor (...) iri bir ayı konsolların kristal ve gümüş gözleriydim. Karanlığa ve kızgın bir akvaryuma dönüştü her şey, sabah kavgacı bir haziran şafağında, ben yakarışımı duyuran, savurup duran eşek, koştum kırlara, Sabineli kadınlar gelip boynuma atılınca dek (Rimbaud, 2001, s. 98).

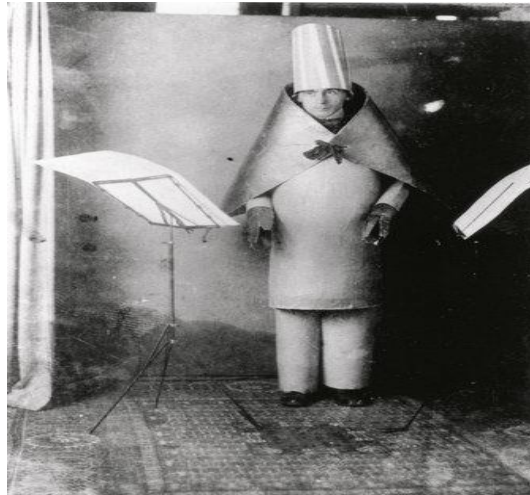
Eluard’ın “bir portakal gibi mavi yeryüzü” gibi pekçok dizesinde ya da Breton’un 1931 tarihli *Özgür Birlik* adlı şiirinde Rimbaud ve Lautréamont esinli çarpıcı imgelerin bombardımanına tutuluruz: “Bir susamuru edasıyla, karım kaplanın dişleri arasında (...) Hep baltanın altında benim tahta gözlü karım (...)” (aktaran Hopkins, 2006, s. 96). Gerçeküstücüler, bilinçdışının ulaşına dayalı düşsel sarsıntıyı çağrıştırmak için “kendiliğinden” kıvılcımın elektrikli metaforuna başvurmuşlardır.

Gerçeküstücü şiirde “ben” sorunsalı vardır. “Ben” gerçeküstücülükte düşüncenin gerçek işleyişini kendisiyle dile getirmeye çalıştığı ruhsal bir özdevinimdir (Yücel, 1987, s. 39). Breton’a göre “modern şiirin tüm tarihi şairlerin ben varım düşüncesine ilişkin olarak kullandıkları özgürlüklerin tarihidir” (aktaran Paz, 1987, s. 124). Nerval’in resminin kenarında bulunan “ben bir başkasıyım” notu Rimbaud’da “ben bir başkasıdır”a dönüşmüş, aynı “ben” Rilke’nin, Apollinaire’in peşini bırakmamış. Artaud’da “öteki ben” dehşete dönüşmüştür. Artaud “ben’in ben ile sürdürdüğü safsatadan” kurtulmanın yollarını aramıştır. Peret’nin bir şiirinde “zaman denen nehir ben’i tıpkı güneşin altındaki bir fiskiyenin suları gibi, binlerce renkli damlaya ayırır” (aktaran Paz, 1987, s. 124). Gerçeküstücülükte ben bir aldatmacadır, ben ve bilinçdışı arasındaki aldatmaca otomatizmde kaybolur. İnsan içindeki otosansürde özne başkası

olan “ben”de kendisini eritir.

Voltaire Kabaresi mekânsal olarak otomatizmin, edilgin deliliğin alanı olmuş; dönem sanatçıları için Joyce’un dediği gibi “yeryüzü ormanındaki ışık”, kıpır kıpır bir şenlik olmuştur (aktaran Dachy, 2014, s. 80). Tristan Tzara Temmuz 1916’da Voltaire’de sahnelediği performansında: “Yoğun bir kalabalığın olduğu yerde (...) farklı renklerde işeme hakkını talep ediyoruz” (aktaran Hopkins, 2006, s. 23) dediğinde tüm akım sanatçılarına otomatizmin “kakafonik ya da hayvani” gürültü siperlerinin mizahla harmanlanmış sınırsız yönünü göstermiştir.

1916’da Voltaire’de kafasındaki hunisiyle şiiriyle dünyaya başkaldıran bir diğer isim de Hugo Ball’dur (Bkz. Resim 2.3.1). Ball temel dilbilimsel sınırları ihlal ederek itip kakan sözcüklerden oluşan fonetik formulu “Karawane” isimli şiirini okurken bir fil “kervanının” yavaş hareketlerini taklit etmiştir (Dachy, 2014, s. 26). Şair günlüğüne bu tarihi anı şöyle aktarmıştır: “Bacaklarım parlak mavi kartondan bir silindirin içindeydi, silindir kalçalarımın hizasına geliyordu ve bu halimle bir dikilitaşa benziyordum. (...) Üzerine, yakası kartondan içi kırmızı dışıysa altın renginde, uzun bir palto giymiştim. (...) Kafamda da çok gösterişli, mavi beyaz bir büyücü hekim şapkası vardı” (aktaran Hopkins, 2006, s. 56) .



**KARAWANE**  
 jolifanto bambla ô falli bambla  
 grossiga m'pfa habla horem  
**égiga goramen**  
 higo bloiko russula huju  
 hollaka hollala  
**anlogo bung**  
 blago bung  
 blago bung  
**bossa fataka**  
 ũ ũ ũ  
 schampa wulla wussa ólobo  
**hej tatta gôrem**  
 eschige zunbada  
 wulubu ssubudu uluw ssubudu  
 tumba ba- umf  
 kusagauma  
 ba - umf

**Resim 2.3.1.** Hugo Ball, *Karawane*, 1916

Üzerinde kurşun kalemle yazılmış sözler olan bir müzik aranjmanı önüne geldiğinde Ball, tüm “ciddiyetiyle” hiç bir anlam ifade etmeyen şiirini okumaya başlar. Daha sonra da sahnede ağzından çıkan “büyülü” sözlerin mutlak saçmalığını şöyle özetler: “Bu fonetik şiirlerde gazeteciliğin kötüye kullandığı dili tamamen terk ediyoruz (...)”

sözcüğün en içteki simyasına geri dönmeliyiz (...) ağır yavaş fil ritmi (...) son bir kreşendoya olanak sağlar” (Dachy, 2014, s. 27) .

Otomatizm yalnızca 20. yüzyılın avangard akımları için geçerli değildir, John Cage gibi sanatçılar da daha sonraki yıllarda çarpışmalı bir sanat geleneğinin kurumlarında geçerli olan aykırı bir tavrın öncülüğünü yapmış, işlerinde burjuva karşıtı bir iğneleyiciliği eksik etmemişlerdir. Cage, 4’33” isimli performansında (Bkz. Resim 2.3.2). Hugo Ball’ın “Karawane”ında olduğu gibi izleyicinin beklentisini boşa çıkartmıştır. Cage’in kendiliğindenliği sesin rastlantısallığına yaptığı vurgudan kaynaklanır. Sanatçının performansında atmosfer sesinin rastlantısı gerçeküstücülerde olduğu gibi saf ve psişiktir. Performansta izleyicilerden çıkan bedensel sesler kendiliğinden 4’33” ün bir parçası olmuştur. Rastlantı, zorunluluktan azadedir ve doğayla bağlantılıdır. Gerçeküstücü her nesne ve her söz kavranılmaz bir varlık nedeninin bütünlüğü içinde ulaşılamaz bir rastlantının parçasıdır.



**2.3.2. Resim** John Cage, 4’33’’, 1952

Cage’in performansında vurguladığı sessizlik olgusu nesnenin yokluğundan kaynaklanır. Nesne süreksizlikte aynışır; süreklilikte “iç deneyim” yaşanır. Bu deneyim süreksizlikten kopmaya cesaret edebildiğimiz ölçüde süreklilik hissini getirir. Erotizmi açığa çıkaran bir şey de nesnelerin sessizlikte rastlantılarının beklentisidir.

Breton ve Eluard *Minotaure* dergisinde okuyuculara “yaşamınızdaki en önemli karşılaşma neydi? Bu karşılaşma, sizde ne ölçüde bir zorunluluk ya da rastlantıymış

izlenimi uyandırdı?” diye sormuşlardır. Okuyucuların çoğu ise soruyu “aşk ve âşık olunan kişi” olarak yanıtlamıştır. Breton’a sorduklarında da aşkın tanımını şiirle yapar: “Şiir de aşk gibi yatakta yapılır. Buruşuk çarşafları, her şeyin sabah ufkudur. Şiir, ormanlara yazılır. Şiirin sarılığı da bedenlerin sarılığı gibidir” (aktaran Paz, 1987, s. 126). Şiirdeki sözcükleri anlamsızlıkların gücüyle tıka basa dolduran gerçeküstücü sanatçılar, sanat karşısında hayatın üstünlüğünü savunmuşlar; yaşam denetiminin sanat deneyiminin tahakkümüne sokulmasına karşı çıkmışlardır. Zaten “avangard” olarak karakterize edilmeleri de söz konusu isyanların tutku düzeyinde gizlidir.

Gerçeküstücülük belli bir sanat entelijansiyasıyla kısıtlanmamış, gündelik hayatın dokusuna nüfuz etmiştir. Walter Benjamin gündeliğin “belge”lerini şiirselliğe döndüren gerçeküstücülüğün “kritik bir anda, herkesin dilindeki bir sokak şarkısının biçimlendirdiği bir “hayat”ın anlayışından bahsetmiştir. Breton’un yarı otobiyografik “aşk” romanı *Nadja*’yı değerlendirirken Benjamin: “Breton ve Nadja, hüznü tren yolculuklarında büyük kentlerin işçi mahallelerindeki ıssız pazar öğleden sonralarındaki yeni bir apartman dairesinin yağmur süzülen camlarında dışarıya ilk göz gezdirişte yaşadığımız her şeyi devrimci bir deneyime dönüştüren âşıklardır. Onlar, bu şeylerde gizlenen “atmosfer”in muazzam gücünü patlama noktasına getirirler” demiştir (Benjamin, 1993b, s. 159). Breton ise *Sürrealist Manifestolar*’da aşkın gücünü şöyle tanımlar:

Yozlaşmamış bir insanın sadece devrime değil, aşka da duyması gereken güven, bizi yeniden ona götürür. (...) Evet, inanıyorum ki, ve hep inandım, aşktan vazgeçmek, ideolojik bir bahaneyle de olsa, bir nebze zeka sahibi bir insanın hayatı boyunca işleyebileceği en telafisi olmayan suçtur. (...) gerçek şu ki hemen hemen hiç kimsenin, saplantılı kurtuluş fikirlerinin ve ruhun lanetlenmesinin insanın yüce gelişimi için içinde harmanlanıp birleştiği, aşkın aydınlık gün ışığına bile bile hakaret etmeye cesareti yok. Bu konuda beklenti içinde ve algıları açık durumda olmayı başaramayan her kimse, sizlere sorarım, nasıl insanca konuşabilir? (Breton , 2003, s. 127).

*Nadja*, aşkların rastlantısal gündelik keşifleri damıttığı bir aşk ilintisine gebedir. Sevdayı kente nüfuz ettiren ise flâneurdür. Gerçeküstücüler, “eskimiş olanda, ilk demir yapılarda (...) ölmeye başlamış nesnelerde, salon piyanolarında beş yıl öncesinin giysilerinde, gözden düşmüş lokallerde belirginleşen” düşün optiğini, insan akvaryumunu (aquarium humain), pasajların tırşe ışığını (lueur glauque) ilk görenlerdir (Benjamin, 1993a, s. 7). Bu yüzden gerçeküstücü sanatçılar Baudelaire’in *Paris*

*Sıkıntısı*'nın "otomatik" mirasçılarıdır.

Şiirsel bir tınıya en çok sahip olduğu yerin pasajlar olduğunu düşünen Louis Aragon, *Paris Köylüsü*'nde (1926), o dönemde Baron Hausmann yüzünden modernleşme bahanesiyle neslinin tükenmesinden korkulan, düşünmeye ve gözlemlemeye en müsait pasajlardan biri olan *Opera Pasajı*'nın yıpranmış atmosferinden zevk almış, pasajda gerçeküstü bir fantezi selini kışkırtan her türlü nesnenin şifresinin çözümüne kendini adanmıştır.

Diğer gerçeküstücüler de Aragon'a benzer şekilde bitpazarlarına düzenli ziyaretlerde bulunmuş bu da Benjamin'in son bakışta keşfettiği gizemli ve özünde daha derin "nesne"lerle karşılaşmalarının ve Breton'un "nesnel şans" deyişinin temelini oluşturmuştur. Sanatçılar Baudelaire gibi kentin ruhlarına işlemesine karşı koymamış, *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*'da sürpriz olmayacak şekilde karşılaşılan salt içsellikle değil dış gerçeklikle birlikte düşünme pratiğini geliştirmişlerdir. Benjamin modernleşmenin ilerici nosyonunu desteklemenin ötesinde geçmişten kalan yıkıntılarla birlikte onu yeniden yakalamak ya da onu geri getirebilmek için ziyaret edilen pasajların "yaşamsal" atmosferini modası geçmişe dönük yolculuklar gibi hissetmiştir. Gerçeküstücüler de sanata nazaran yaşamdan, kentten, pasajdan, "köhne"olandan daha çok beslenmişlerdir.

Aşk günlük yaşamımızda iki kişinin rastlantısının ateşli bir somutlaşmasıdır. Talihin iki kişiye bahsettiği, büyülü bir karşılaşmadan kaynaklanan aşk, erotizmin ahlaki reddedişindeki masumiyettir. Gerçeküstücülerin kendilerine ilham veren nesnelerle buluşması da rastlantının böyle bir tatlı belirsizliğini taşır. Rastlantı, özgürlükle yazgının çifte bağımsızlığının, özgürlüğün en yüce biçiminin yolunu açar. Aşk, sevilenin kişiliğinde özgürlük ile zorunluk birleştiği için mutlak ve biriciktir. Breton'un dediği gibi *Çılgın Aşk (L'Amour Fou)*, özgür ve özgürleştirici aşk, her zaman mutlaktır, mutlak ise şimdiki zamanın sabuklamasıdır. Aşkın hiçbir zaman tükenmeyen özyapısı, şiirden farklı değildir. Rene Char'a göre şiir tutkunun gerçekleştirilmiş aşkıdır, tutku ise varlığını sürdürür (aktaran Paz, 1987, s. 126). Hem şiirin hem aşkın deneyimi bize gerilimli bir anın kapılarını aralar. O kapının arkasında zaman artık düzenli bir akış içinde değildir. Dün, bugün ve yarın her türlü anlamını, zamanını ve uzamını yitirir tek varolan düşlerdir, düşler her zaman "şimdi" ve "burada"dır.

Düşlerde tinsel hapishanenin duvarları yıkılmış, uzam ve zaman birbirine dolanmıştır, su damlacıklarının binlerce gözünden gerçekliğe bakılır, gerçekliğin parçacıklar dizisi tek ve bütün bir toplumsal normun boyunduruğundan insanı kurtarır. Aşk, şiir ve düşün bir eylemdir, bu eylemler bizi su parçacığı ilan eden düzensizlikte birbiriyle çelişen iki ucu; doğumu ve ölümü birleştirir. Şiiri, aşkı ve düşün tek merkeziyetçiliğin yerine insanın odak noktası kılmak insanın gerçek besinine, çocukluğuna, özüne ulaştırır. İnsanın kendini tanımasına ve değiştirmesine olanak sağlar. Böylece aşk, şiir ve düşün ancak özgür bir toplumda oluşacak herkesin kendi özüyle katkıda bulunduğu kolektif bir yaratılar haline gelecektir.

Gerçeküstücülük kendisine açılan kapıların ana hatlarının akılcılıkla yitirildiğini düşünür. Akıl insanın iç dünyasını küçültmüş, insan zamanın ve çalışmanın boyunduruğu altına girmiş ve doğadan kopmuş, konformizme yatkın uzuvları ise çürümeye başlamıştır. Bu sebeple insan tahtından indirilmiş bir kral gibi başıboş kendi çevresinde dolaşmaktadır. Ancak zamanın akışından koparak düşlerin dünyasına dalan insan “bilinçsiz bir başkaldırı”yı gerçekleştirebilir. Düşlerin sınırsızlığına nesnel dünyada yaklaşan iki şey belki de şiir ve aşktır. Düşlerde yaşam ve ölüm, geçmiş ve gelecek, anlatılabilen ve anlatılamayan, yüce ve yüce olmayan artık karşıtlıklar diye algılanmaz.

Gerçeküstücülükte aşk, sevgilinin yüzünde cisimleşmeye hazır fantazmaları çıkarmıştır. Düşünce dünyasının rasyonelliğini savunanlar, kötücül bir tutkuyla gerçeküstücülüğü cesetleştirmeye çalışmışlardır. Fakat gerçeküstücüler, gündelik hayatta ölen mucizeyi ortaya çıkaran cesetlerdir. Bu cesetler, şiiri, aşkı ve düşün birleştirmişlerdir. Birbirleriyle kesişen bu üç öğeden her biri öteki ikisinden yansır. Aştan söz etmek aynı zamanda şiirden ve düşten söz etmek demektir.

#### **2.4. GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN MURDARLARI: “DOCUMENTS”**

Gerçeküstücüler 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, insan psikolojisinin içsel olarak yarılmış doğasını ve cinselliğin insan gelişimindeki biçimlendirici önemini vurgulamışlardır.

Breton'un grup toplantılarının yapıldığı “Rue Fontaine” diye adlandırılan gerçeküstücülerle; Masson, Miro ve Leiris’le işbirliği yapan “Rue Blomet” grubu Marx ve Freud yöneliminden ziyade Nietzsche’ye daha yakındı. Bu grup 1920’lerin sonunda *Documents* dergisi aracılığıyla Breton’a dışli bir rakip olarak ortaya çıkan Bataille’in çekiciliğine kapılmıştır. Bu sebeple Bataille’a olan yakınlıklarından ve Breton’un Troçkist eğilimine ayak uyduramamalarından dolayı; Georges Ribermont Dessaignesi, Robert Desnos, Roger Vitrac, André Masson, Philippe Soupault, Antonin Artaud gibi isimler gerçeküstücülük için bir dönüm noktası olan 1929’da, *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*’da, Breton tarafından afaroz edilirler. Breton aynı bildiride Bataille ile uyumsuzluğunu “sinek” örneğiyle açıklar:

Bataille’ı düşünmekten alıkoymak için bir topun sessizliği gerekmez. Bir rüzgar gülünün, bir makaranın gürültüsü gerekmez. Sineğin düşünce süreçleri halihazırda rahatsızdır. Kulaklarında bir adam vızıldamaktadır. Düşünen bir adam, bir dağın tepesine konabileceği gibi, bir sineğin burnuna da konabilir. Sineklerden bu kadar uzun uzadıya bahsetmemizin sebebi, Bay Bataille’in onları sevmesidir. Biz değil: biz eski rahip şapkalarını severiz, önüne altın bir kılıç işlenmiş, onları uzak tutacak şekilde temizlendikleri için sineklerin yerleşmediği saf ketenden şapkaları. Bay Bataille’in talihsizliği düşünmesidir: "burnunda sinek olan biri" gibi düşünür, bu da onu yaşayanlardan çok ölümlerle müttefik yapar. İçindeki tamamen bozulmamış olan mekânizmanın yardımıyla, saplantılarını paylaşmaya çalışır: bu gerçek, kendisi ne derse desin, herhangi bir sisteme, düşünmeyen bir vahşi gibi karşı olduğunu iddia edemeyeceğini kanıtlar (Breton, 2009, s. 131).

Bataille *Documents*’ın arkasındaki kışkırtıcı güçtür. Derginin kültürel sürekliliğin görelileştirilmesi bağlamında kültürel açıdan yüksek ve düşük nesneler ve uygulamalar arasında yapılan serbest değişiklikler oluşturur. “Parçalanabilen bir dikiş makinesi tablası ve bir şemsiyenin karşılaşma olasılığı kadar” imkansız olan her şey Bataille’a yakındır (Lautréamont, 1999, s. 7) Bataille uçurumla doruğun çelişkisini; uçurumla doruğun baş döndürücü çelişkin birliğini barındırır.

Bir tür esinlenme estetiğinin tersine Bataille sanatı insanlığın en kaba, en vahşi, en tahammülü zor görünümüleriyle yüzleştirmekle görevlendirir. André Masson gibi Bataille’a yakın olan sanatçılar, bu nedenle Breton için “gereksiz yere saldırgan bir imge üretme” eğilimindedir. 1930’da Bataille, *Documents*’te yayınladığı *Un Cadavre (Ceset)* (Bkz. Resim 2.4.1) ile Breton’a doğrudan bir saldırı gerçekleştirilmiş, şehit edilmiş İsa olarak tasvir edilen Breton, durmadan kusur bulan yargıları ve kendine verdiği önemden dolayı yerilmiştir.



**Resim 2.4.1.** Cover of *Un Cadavre* (Documents dergisi içinde ), 1930

Bataille Batı düşüncesine özgü akıl-beden ikiliğinin otoritesini de yıkmış, mistik ya da büyü düşüncesine bağlı çeşitli felsefi sistemleri ve inanç biçimlerini amaca uygun olarak kullanmıştır.

Nietzsche'ye göre “şehvet özgür bir geleceğin bugüne coşkun minnetidir” (aktaran Sponville, 2013, s. 163). Nietzsche'nin izinde düşüncelerini şekillendiren Bataille'da yaşamın başlangıcına, ilk şartına attıkları çamur yüzünden şehvet düşmanlarına karşı ağır bir semptom gözlenir. Yaşamın birinci koşulunda cinsellikte kirli bir şey görülmesi öğretilmiştir. Gerçeküstücülüğün Batailleci tarafı arzuyu tatmin olmama sancısından kaynaklanan kirlilikle özdeşleştirir. Arzu yoksunluğu fırlatılanın kirli oluşundan kaynaklanır. Arzunun bu kirli tarafı orgazma boyun eğmez. Arzu tatmin edildiğinde yoksunluk da ortadan kalkar. Cinselliği pis bir şey haline getirenlere karşı pisliğin kendisi bir arzu uzatıcı olarak temsil edilir. “Documents” dergisini çıkarak grup iffetliği öğütleyen düşüncenin kutsallığına karşı kirliliği koymuştur. Bu kirlilik Bataille'in öykülerinde başta olmak üzere çeşitli sapkınlıklar biçiminde ortaya çıkar.

Bataille insanın olabirinin ucuna yaptığı yolculuğu deney olarak adlandırır. Bu deney olabirini sınırlayan sahip olduğumuz değerlerin ve otoritenin yadsınmasını öngörür. Dışsal değerler yadsındıkça gerçek varlığa sahip deneyin kendisi otorite olur. Olabirini sınırlayan en önemli unsur Tanrı'dır. Bataille'a göre insanın iç deneyimini gerçekleştirmesi için Tanrı'yı yok etmek zorundadır. “İnsan Tanrı'yı tepeye koymakla

birlikte olabilerin ucuna yapacağı yolculuğu olanaksız kılmaktadır (...) dogmatik önvarsayımlar deneye sınırlar getirdiler. Daha önceden bilen biri, bilinen bir ufuktan öteye gidemez ” (Bataille, 2006, s. 2-3).

Olabilirlik kefareti ödenemez bir günahıdır. Olabilirlik dilsizdir; ne korkutur ne de lanetler, fakat ölüm korkusuyla olabilirliği ölüme terk eden kişi güneşin beklentisini bozan bir bulut gibidir. “Sonuç olarak herkes, yok olma hakkını kazanmıştır, her sokak bu kazancın sınırlı yüzüdür.” (Bataille, 2006, s. 53). Bataille, olabilerin ucuna yaptığı yolculuğu *İç Deney*’de tanımlamıştır:

Korku zekâdan daha az bir bilme aracı değildir ve diğer taraftan olabilerin en ucu, bilgiden daha az yaşam değildir. İletişim hâlâ, korku gibi, yaşam ve bilmektir. Olabilerin en ucu gülmeyi, erimeyi, ölümün dehşet verici yaklaşımını varsayar; yanlışı, bulantıyı, olanaksız ile olanaklının bitmeyen çalkantısını varsayar ve sonuç olarak parçalanmış ama yine de derece derece yavaş olarak istenmiş olarak yakarış durumunu ve onun umutsuzluğun içinde eriyişini varsayar. İnsanın bu amaçla öğrenebileceği şeylerin hiçbirisi günahsız ve çöküntüsüz atlatılamaz (Bataille, 2006, s. 63).

Eğer arzunun sürekliliğine karşı herhangi bir çaba inancı zorlamıyorsa boşunadır. Yaşamın ucuna giden yol inancı ve ölümü sorgulamaktan geçer. Bu sorgulamadan sonra en uç noktanın insan olduğu anlaşılırsa bir düşüş yaşanır. Düşüş yaşandığında yaşamın içindeki kirli kanıksanır. Uç nokta olmadan, sınır ihlali olmadan yaşam uzun bir aldatmacadan ibarettir. Olabilerin ucundaki insan Tanrı otoritesinden kendini kurtarmıştır.

Nietzsche, insanı Tanrı otoritesinden kurtardıktan sonra Tanrı’nın gücüne sahip kılmıştır ve onu eyleme çağırmıştır. Bataille Nietzsche’den farklı olarak Tanrısız bir din oluşturmanın ancak insanın içsel deneyimiyle oluşacağına inanır (Bataille, 2006, s. 4). Bataille insanı saldırgan değil içe dönüktür, Nietzsche’nin üst insanından farklıdır. Bataille tene ilişkin güvensizliğe karşı çıkarken aynı zamanda bedensel ve erotik olana dair kutsayıcı bir görüşü benimsemiştir.

Bataille’da kutsal varoluş Tanrı yasalarının ihlalinden zevk alır. Bedende işleyen farklı bir içsel devinin, yasa yıkıcı güç vardır. Kontrol edemediği arzuları insanı günah yasasının tutsağı yapmaktadır. Beden hakkındaki herhangi dinsel karalama Bataille düşüncesinde bastırılmışın (şiddetin) geri dönüşünü oluşturur.

Mart 1920’de Francis Picabia 391 adlı dergisinde “Kutsal Bakire” başlığıyla bir

mürekkep lekesi röprodüksiyonu yayımlamıştır (Resim 2.4.2). Arp’ın ilk dönem Zürih kolajları gibi bir tesadüf örneği olmasının dışında “soyut da olan bu mürekkep lekesi küfürlü imalar” içermektedir. Katolik doktrine göre Kutsal Bakire, İsa’ya gebe kalırken “cinsel haz” yaşamamış ve “el sürülmemiş” olarak kalmıştır (Hopkins, 2006, s. 159-160). Picabia’nın mürekkebi kutsal bakirenin “bozulmuş bekareti” Batailleci bir kutsal haza ışık tutmuştur. Bütün bunlar paternal kültüre karşı Oidipal bir saldırıyla açıklanamaz tasavvur edilen beden için yeni bir roldür.



**Resim 2.4.2.** Francis Picabia, *The Blessed Virgin*, 1920

Breton’a göre “çırpıncımlı güzellik karakteristik olarak canlı ve cansızın mercandaki gibi birleşmesinden kaynaklanan gizlenmiş erotik bitkilerin kapladığı bir lokomotif fotoğrafındaki gibi hareket hareketsizliğe dönüştüğünde meydana gelir” (aktaran Hopkins, 2006, s. 98). Bataille’daki çırpıncımlı güzellik erotizmin geleneksel estetik ölçüsünden kendisini ölümü ve erotizmi özdeşleştirerek kurtarmış, “fiziksel bir sarsıntı biçimine yaklaşan güzellik deneyimini” erotizmle ortaya çıkarmıştır (Breton’dan aktaran Hopkins, 2006, s. 98). Bir söz veya nesnenin içsel devinimi değiştirildiğinde büyümlü bir rastlantıdan kaynaklanan büyümlü bir durum ortaya çıkar.

Bataille’da iç deneyim, ölümle yaşamın kesiştiği noktada, ölümün yaşamın içinden; yaşamın ölümün içinden taşıdığı anda gerçekleşmektedir: “Yaşam ve ölümün uzlaşmasını, ölüme yaşamın fişkirmasını, yaşama ölümün açılışını, baş döndürücülüğünü, ağırlığını vermeyi yok etme” düşüncesi sağlar (Bataille, 2006, s. 11).

Kendini veya ötekini yok etme düşüncesi ölüme karışmış yaşamdır. İntihar düşüncesinin içindeki ölüm, yaşam belirtisi ve sonsuzluğa açılıştır. İntihar düşüncesiyle insan ölümü yaşamın içine almış, onunla özdeşleştirmiş, ölümden yaşamın sentezini çıkarmıştır.

İntihar düşüncesi “Tanrı’nın Ölümü”nden sonra modernliğin Tanrının yerine akli koymasından sonra kutsal hiçbir şey kalmadığını fark etmenin şaşkınlığıyla gerçeküstücü sanatçılar ölümü bir mutlak özgürlük ifadesi olarak görmüşlerdir (Artun, 2011, s. 40). Gerçeküstücülükte ölüm olgusu gerçekliğe karşı kışkırtılan hazzın sınırsız uçlarına yolculuktur.

İntihar, Tanrının oyununu bozmanın bir yoludur. Ölüm düşüncesini bünyesinde huzurla barındıran ve kötücül tutkuların teşhirciliğini yapan bir kültürün temsilcisi olan, Tanrıdan kaçıp ölüme sığınan Lautrémont, kaçışı sessizlikte bulmuştur. Ölüm son sözü söyleyecekse sessizlik ölüme aittir. Ölümden yaşamın çalkantısının şiddetini izleyen sular birden çekilir, geriye yalnız sessizlik kalır. Yaşamın içinde sessizliği bulmak yaşamın ateşini söndürmekten (intihardan) çok, arzuyu diri tutmaktan geçer. Lautrémont, ölmeden kendini ölümün çürümüşlüğüne bırakmıştır. Şair, eninde sonunda bir yok oluşa dönüşecek sessizliğin tadını çıkarır. İntihar düşüncesiyle yaşamı sevmek; arzuyu tatmin ederek onu ortadan kaldırmaya değil, arzusun kendisinden zevk almaya benzer. Kötülük olmadan kutsallık düşünülemez. Dinin kendisi yasak ihlalinin; ölümün kendisi yaşam sevincinin kapılarını aralar.

“Ölmek, uyumak; uyumak...ve belki düş görmek” (Shakespeare’den aktaran Minois, 2008, s. 7). Lautrémont’un bütün derdi budur. En büyük egemenlik, insanın baş edemeyeceği dünya karşısında pes etmesi değil; insanın kendi yaşamı karşısında egemenlik sağlamasıdır. Bu da ölümlle değil yaşamla sağlanır. “İnsan için ne büyük onur Tanrı’nın insanı en ağır acıları yenebilecek yetenekte görmesi” der Lautrémont (1999, 64). İnsanın deneyimlediği en ağır acı ölümdür. İnsan ölüme karşı hayvansı acizliğini “zeka” ile gizlemeye çalışır. “Zeka” insanın hayvansılığına karşı kullandığı en büyük şiirsel yalandır. İnsanı hayvandan ayıran tek gerçeklik erotizmdir. İnsanın özünü oluşturan arzu, yaşama tutunmanın en kestirme yoludur. Seks de ölüm de insana özgü değildir, fakat yalnızca insan ölümlülüğünün ve arzusun kendi ruhunda bıraktığı izleri düşünebilir. İnsanın hayvansılığı, hayvansı kötülüğün yalınlığına eşdeğerdir.

Gerçeküstücülere göre insan için bir değer taşıyan, onu yıldızların ötesine götürecektir yegane gerçeklik erotizmdir (Artun, 2011, s. 42). Erotizm ihtiyaçlara indirgenmiş kodlarından arınmalıdır. Gerçeküstücüler bedeni, teni, düşleri, fantezileri hiçleştiren merkezi baskılardan hazzı kurtarmıştır. İnsan hayvanlardan ölümlü ve arzulu bir varlık olduğunun farkına varmasıyla ayrılmıştır.

Yazının başkaldırışı, varacağı en uç noktalara Sade’la ulaşmıştır. Sade’in düşünceleri ölüp de var olandan el çekmenin acısını dindiren bir avuntudur (Camus, 2004, s. 54-55). Sade etkisi Nietzsche’de de olduğu gibi Bataille’da da gözlemlenir. Sade için bütün sınırlar çöker, arzu son noktasına kadar gidebilir. Yazının eriştiği ruhsal cinayet her şeyden üstündür. Sınır ihlali, birikmiş bir öfkesinin mutsuz açık görüşlülüğün sonucudur. Bataille gizemsel deneyleriyle Sade gibi arzunun buyurganlığını koşulsuz doyurmaya hizmet etmiştir. Sade’in zincirleri koparmış azgın özgürlüğünün sınırları aşan tüm “sapkınlık”larını sahiplenmiştir.

Bataille *Documents*’in 2. Sayısında *The Deviations of Nature* başlığıyla yayımlanan bir makalede insanlığın doğanın yapışık ikizleri gibi “hilkat garibeleri”yle büyülenmesinden bahsetmiştir. Bu metin aslında bir çift cinsiyetlinin anti hümanist simgesi hakkında maskelenmiş bir yorumdur (Hopkins, 2006, s. 148).

Erkek ve dişinin kaynaşmasına simyaya özgü alegorilerde yaygın olarak rastlanır. Dolaylı da olsa çift cinsiyetliliği bir idealist sentezin henüz uzak bir örneği olarak anırtmaktadır. Bataille iki insanın birleşmesinin ideal bir şey değil, bir ucube ürettiği doğal olayları üzerinde durmuştur. Baştan sona *Documents*’ta ideale kör materyallikle karşı koymanın bir aracı olarak ucubenin ve hayvan-insanın varlığını kutsamıştır.

Bataille’da bedenin dönüşümü ve deformasyonu bir varlık olarak değil varoluş süreci olarak temsil edilir ve dengeli bir varoluşun sınırlarını ihlal eder. Breton’un aklın öz farkındalığını mutlak savunması hümanizmin örtük liberal biçimi olarak kendini gösterip göstermediği sorusunu Bataille’da ortodoks gerçeküstücülüğe doğrudan saldırılarla alegorik bir boyut kazanmıştır.

Bataille *The Big Toe* (1929) isimli makalesinde ayak başparmağının insanı insana benzeyen maymundan ayıran asli bir unsur olarak benimseyen düşüncenin ikiyüzlülüğünden bahseder. Bu düşüncenin dayanağı hayvandan daha yüksek düşünen

insanı ayakta dik durmasını sağlamasıdır. Fakat Bataille, insanın çamura saplanmış ayak başparmağını her zaman temel ve aşağılık bir şey olarak görmüştür. Ona göre ayaklara sadece-fetişistlerin layığıyla değer verilmelidir. Bu nedenle Bataille’e göre insan doğasının temel ya da dışkısal görünümünün yüceltilmesine bir çağrı oluşturacak şekilde hayvandan akıl ile değil erotizmle ayrılmaktadır.

Batailleci itibarsızlaştırma yeni bir doğum için bedensel bir mezar kazar; sadece yıkıcı ve olumsuz değil, aynı zamanda yenileyen bir özelliği vardır. Gerçeküstücülükte Bataille çizgisinde ilerleyen fotoğraf sanatçısı J.A. Boiffard okyanusya kabilelerine ait maskların ritüel gücüne eşdeğer tek batılı örneklerin gaz maskeleri gibi nesneler olduğunu dikkate değer karnaval maskeleri fotoğrafları çekmiştir. Bunların arasında başlangıçta gözlerini yakmış gibi görünen bir tanesi masumca kendine sarılıp, gülümsemektedir (Bkz. Resim 2.4.3).



**Resim 2.4.3.** J.A. Boiffard, *Carnival Mask*, 1929

Yeni ölüm imgesi insan bedeninin bir nesneye, maskeye indirgenmesine yardımcı olur. Maskeyle insan bir ceset gibi tek bir ifadeyi taşımak zorundadır. Boiffard’ın fotoğraflarıyla “Documents”; ölümü, arzuyu, müstehcenliği, çürümeyi ve mazoşizmi buluşturan karanlık bir “kutsal” alan haline gelmiştir.



**Resim 2.4.4.** Üst: J.A. Boiffard, *Fetish Photos for Documents*, 1930

Alt: J.A. Boiffard, *Squelette dans l'atelier de Man Ray*, 1928

Boiffard, düşün sınırındaki alacakaranlığında ölüm ve arzuyu birlikte keşfetmiştir. Fotoğraflardaki fetişistin elini kolunu bağlayan, ipler veya zincirler değil, rahatsızlık hissinin kendisidir (Bkz. Resim 2.4.4). Sessizlik bütün dünyevi şeylerin üstünü örtmüş, geriye birtek arzu ve ölüm kalmıştır. Fotoğraflardaki mazoşist duruşlarda ürkütücü bir sınır ihlali vardır. Bu sınır ihlali ölüm korkusunun insanı hayata perçinlediği süreksizliğin sonlanmasını sağlayan ölümün bize yaşamdan daha üstün bir gerçeklik olduğunu kanıtlamak ister gibidir.

Gerçeküstücülükte arzunun her şeye gücünün yetmesi tek inanç eylemidir. Erotizm, kaçınılmaz olarak hem görsel hem sözel olarak akımın verimlilik kaynağıdır. *On Giving*

*Life* (1975) isimli performansında Kübalı performans sanatçısı Ana Mendieta, sessizliği ve silüeti Štyrský'nin kolajına benzer şekilde kemik erotizmiyle deneyimlemiştir (Bkz. Resim 2.4.5). Gerçeküstücü akımın tarihsel aralığından sonra gerçekleştirilen bu çalışmalarda kadınların çıplak bedenlerini kendi iradeleriyle ölüme teslim edişleri hissedilir. İki çalışmada da dikkat çeken sessizlik ve iskelettir. Bedenlerini iskeletlere bırakan kadınlar, ölümün sessizliğinin tadını çıkarmaktadırlar.



**Resim 2.4.5.** soldan sağa: Jindřich Štyrský, *Emilie Comes to Me in a Dream*, 1931; Ana Mendiata, *On Giving Life*, 1975

Bataille ölüm ve erotizm özdeşliğini Lascaux mağaralarına dayandırır. Bataille'a göre Lascaux mağarasının en dibinde günaha bağlanan ölüm vardır (Bataille, 1997a, s. 19). Lascaux'nun en dibinde bulunan M.Ö. 1700-1800 yıllarına ait, ölüm ve kefaret konulu fresk ölüm ve erotizm özdeşliğinde Bataille'ın yola çıktığı noktadır (Bkz. Resim. 2.4.6). Freskte insan bizonu mızrakla yaralamıştır, mızrağı sapladığı anda hayvan da insana saldırmıştır. Hem hayvan hem insan yaklaşan ölüm karşısında birbirlerine bağlı gibi görünürler.



**Resim 2.4.6.** *L'homme en érection à la tête d'oiseau*, Lascaux.

Bu freskte Bataille’ın ölüm ve erotizm özdeşliğini geliştirdiği nokta insanın tam ölüm anında ereksiyon halde temsil edilmesidir. Bataille’a göre “insanlar tarihten önce ölüm hakkında bilgiye kalkık penislerle sahip olmuşlardır” (Bataille, 1997a, s. 16). Bu freskte neandertal insan kendisini ereksiyon durumunda; varlıklarının özüne bağlanan arzuyla ölümü beklerken göstermiştir. Bataille’a göre ölüme yaklaşma anında hiçbir şey insanın kalkık bir penise sahip olmasının paradoksal özünü açıklayamaz. İlk insanlara ait bu figürler ancak 1940 yılında keşfedilebilmiştir. Binlerce yıldır unutulmuş Lascaux freski Bataille’a göre ortaya çıksa da karanlıktan kurtulamamıştır. Freskteki karanlık ve paradoksal uyum ölümün ve erotizmin uyumudur. “Her ikisi de ortaya çıktıkları anda gizlenirler” (Bataille, 1997a, s. 31).

Bataille’ın üzerinde çalıştığı, *l'homme en érection à la tête d'oiseau* olarak adlandırılan freskin konusu öldürme ve kefarettir. Yerde ereksiyon halde ölümü bekleyen insan, hayvanı öldürmenin kefaretni ödemektedir. Ölmek üzere olan insanın altında arkası dönük, başkasının acısından habersiz olarak çizilmiş ördek ve insan başının kuş başı olarak resmedilmesi düşünceyi çarpıtma işlevi görür. Ördek ve kuş başı figürleri bu resimde ölüm ve erotizmi pekiştiren tek olguyu, “gülme”yi açığa çıkarır.

Bataille’a göre bu resimde “çılgın gülüş, bizi içine alır ve doğmakta olan erotizme bağlanan ölüm (zaten gülünç olmasına rağmen bir anlamda trajik olan ölüm) kaygısını, saplatısını” ortaya çıkarır (Bataille, 1997a, s. 13). Bataille ölümü ve erotizmi, gözyaşına ve gülmeye benzetir. “Ölüm gözyaşına, cinsel arzu gülüşe bağlanır. Gülüş, gözyaşının zıttı değildir” (Bataille, 1997a, s. 17). Gülüş ve gözyaşı şeylerin düzenli gidişatını keserek şiddete yakınlaşırlar. Erotizm bizi “sıkıştırmanın şiddetinin içine sokar” (Bataille, 1997a, s. 17).

Neandertal insan ölümün bilgisine “insanın cinsel yaşamını hayvanınkiyle karşı karşıya getiren” (Bataille, 1997a, s. 16) erotizmle sahip olmuştur. Bataille’a göre erotizm karnavalın anlamına da sahiptir. Erotik doruk karnaval gibi varlıkların birbirleriyle birleştikleri ve sürüp gittikleri anda ortaya çıkan yaşamın doruğudur (Bataille, 1997a, s. 18). Karnaval tüm dünyanın yeniden hayat buluşunun temsilidir. Yaşam yeniden üretilirken kendisinden taşar. Karnavalda da erotik doruk gibi arzunun aşırılığı içinde birbirlerine karışmış bedenler ölümün tersine giderek ölüm düşüncesindeki ihlalciliğe yaklaşırlar.

Bataille erotizmi “yaşamı ölüm noktasına dek onaylayan” felsefi bir konum olarak görmüştür (Bataille, 1993, s. 13). 19. yüzyılın seks ve ölüm arasındaki bağlantıları Marquis de Sade’in düşüncelerine çok şey borçludur. 1930’larda gerçeküstücü yörüngede ün kazanmış kadın grubu Toyen (Marie Cernunova) ve Leonor Fini kadın erotik deneyiminin sadık taraftarları olarak göze çarpar. Özellikle Breton’un ataerkeil tavırlarını sürekli olarak frenleyen Fini, kadın ilahların başkanlık ettiği bitkin, çift cinsiyetli beden imgeleriyle erkek erotik şablonları altüst etmiştir. 1963’te Sade’in Juliette’inin bir baskısını resimler; bu resimlerde Fini cinselleştirilmiş “Sadecı kadın” bağımsızlığını ilan etmiştir. Bataille Sade’dan anladıklarını da temelde dogmatik ve devletin haklarının karşısında yer alan beden haklarına bir darbe olarak eserlerine vurmuştur. Doğrudan gerçeküstücü bedenler üreten Hans Bellmer’da da ölüm onaylamadan, yeni ve daha iyi bir şeyin doğumundan ayrılmaz temel bir evre olarak yansıtılır. Bellmer *Die Puppe (Bebek)* başlıklı denemesini 1934’te henüz tamamladığı sıralarda *Minotaure* dergisinin bir sayısını görüp Paris’teki gerçeküstücülerle tanışmıştır. Sanatçı serisinin yaratım aşamasında 15 yaşındaki yeğeni Ursula’dan

etkilenmiştir.

“Göbeğindeki eklemlerle ayna görüntüsünü andıran, kara rugan çocuk pabuçları içinde iki çift ayağa, iki çift bacağa, iki kalçaya ve gereksiz duran bir kafaya sahip ucube; ilk bakışta fantezi malzemesi ve ürkütücü derecede gerçek, değişebilir ama hep aynı, masum olduğu ölçüde erotik, çocuksu ve baştan çıkarıcı, kan emici ve şeytansı; inanılmaz yoğunluktaki bu eklemlerli konstrüksiyon” (Leroy, 2006, s. 29) oluşan seride Bellmer’in kaygısı, en saçma sapan çarpıtmalar içinde bile aynı temel cinsel kalıbı yansıtan vücudun erotikleştirmektir:

Bana öyle geliyor ki duruş, devinim, davranış, ses, sözcük, görsel imge ve nesnelerin düzenlenmesi gibi değişik anlatım biçimlerinin tümü aynı düzenden doğar ve kökeninde aynı yapıyı sergiler. İletişim amacını gütmeyen temel anlatım, yalnızca bir reflektir. Hangi gereksinmeyi, bedenin hangi dürtüsünü karşılayacaktır? Cinsel organların izdüşümü omuza düşer, bacakların izdüşümü doğaldır ki kollara yansır; ayak izdüşümü ele, ayak parmaklar, el parmaklarına yansır. Böylece gerçek olan ile sanalın, izin verilen ile yasaklananın tuhaf melezi yaratılır; iki öğeden biri öyle bir gerçeklik kazanır ki, öteki artık sahtedir (aktaran Leroy, 2006, s. 28)

Bellmer daha sonra sırasıyla 1934 ve 35’te iki oyuncak bebek mankenini yapmıştır, mankenin sayısız fotoğrafı yoğun bir şekilde tacize uğramış bir çocuk manken ile bir tür yetişkin seks oyuncağı arasındaki haçı gözler önüne sermiştir (Hopkins, 2006, s. 166). Bebeğin kolları yoktur alçıdan gövdesi yarı açıktır, bir “normal” bacak alçıdan yapılmıştır, daha basit olan diğeryse ucunda tahta bir ayak olan bir ağaç çivi yapısıdır (Bkz. Resim 2.4.7). Genellikle parçalara ayrılmış olsa da gerçeküstücü beden çoğu kez travma yerine zevk ya da zevk veren acıyı vaat eder.



**Resim 2.4.7.** soldan sağa: Hans Bellmer, *Self Portrait with The Doll*, 1934;

Hans Bellmer, *The Doll*, 1934

Rahatsız edici bir başka bebek fotoğrafı, ağaçlık bir ortamda önümüzde duran tuhaf bir yarattığı gözler önüne serer, bedenin üst tarafında bir çift bacak daha vardır. Arka plandaki bir erkek figürü, bir ağacın arkasından bakarken bakışlarımızdan sakınmaya çalışır (Hopkins, 2006, s. 166) (Bkz. Resim 2.4.6). Bellmer’ın yapıtı sarsıcı ruhsal bir alana aittir. Bellmer’ın bebekleri her türlü kimlik oluşumunu ve vücut bütünlüğünü reddeder.

Bellmer’ın yapıtları Nazilerin yükselişte olduğu bir dönemde Berlin’de üretilmiştir. Nazi ideolojinin bedensel bütünlük ve cinsel “normallik” algısına verilmiş en çarpıcı yanıtıdır. Fakat bununla birlikte bu bedenlerin etkisi fetişleştirmeden kaynaklanır. Göğüslerin ve bacakların oldukça “kötü” bir biçimde tekrarı Freudcu fetiş kavramını çağırıştırır. Fetişistin bir “nesne”ye ya da bütünü yerine bedenin bir parçasına aşırı düşkünlüğü özel bir “an”dan türeyerek annenin kayıp fallusunun yerine geçer. Fetiş nesneleri ne kadar çok çoğaltılırsa o kadar çok korku geriye itilir.

Gerçeküstücülerin kadın bedenine ve kadın bedenini uzuvlarına yönelik klostrofobik bağlılığı Rosalind Krauss’un açıkça fetişist, nesnelleştirici kadın imgelerine bağlanabilir. Krauss’a göre fetişizm cinsellik için normal bir ilişkinin sapkınlığı olarak anlaşıldığında yapay olanın değeri doğal olan üzerinden tespir edilir ve verili bir doğallığın ötesinde kadın kategorisinin toplumsal bir yapı olduğu kabul edilir (aktaran Hopkins, 2006, s. 173). Bu bağlamda Bellmer’ın her uzvu cinsel uzuv ilan etmesi dişillik kurgusunun idealleştirilmesine karşı çıkmanın bir şeklidir. Bellmer’da arzu uyarımlarını devamlılığı ölüm itkisinin hizmetindedir.

Erotizm, “haz almayı arzulamaktansa arzulamaktan ya da arzulanmaktan haz almaktan kaynaklanır” (Sponville, 2013, s. 190). Orgazm arzusunun kendini yatıştırıp yok olduğu yerdir, fakat onun amacı değildir. Erotizm, arzusunun sürekliliği ilkesine hizmet eder, arzu kendi kendisinin amacı haline gelir. Gerçeküstücü erotizmde, alışagelmış erotizm tanımından farklı olarak arzusunun bilindik imajları, fetiş sembolleri, tüketim nesneleri, ölüm belirsizliğine karışır. “Documents” grubu sanatçıların, yazarlarının özümsemişi erotizm insanı haz ilkesinin ötesine taşıyarak ölüme yaklaştırır. Böylece uyarılma edimi tek bir düzeyde sabitlenmekten kurtulur.

Bataille’a göre erotizmin özü “cinsel haz ile yasak ihlallinin ayrılmaz birlikteliğinde verilmiştir (...) Erotizm özü itibarıyla ihlaldir. Erotizmin arzusu yasağın üstesinden gelen arzudur. Bu direnç insanın kendisine karşı gelmesini içerir. Bu bakımdan erotizm dili, varlığın cinselliğidir” (aktaran Sponville, 2013, s. 187). İnsan yaşamın bireysel süreksizliğini erotizmle ihlal eder. Gerçeküstücülükte aralıksız varolma özlemini gidermenin yolu ihlalci kurtuluşa aranmıştır.

İnsanın kendine dair karanlıkta bıraktığı şeyler, “Documents”ın baş murdarı Bataille tarafından etimolojik doktrinlerle açıklanmaya çalışılmış; Boiffard, Eli Lotar gibi sanatçıların fotoğraflarıyla insan bedeni hayvanlaşmış, kurban edilmiş; sokakaklar mezbahaya dönmüş; yoğun haz ilkesiyle şiddet iç içe geçmiştir.



### 3. BÖLÜM

## ÖLÜM VE EROTİZM

### 3. 1. KENDİ BAŞINA BİR YONTU: İLK GÜNAH

Bedenin toprağa karışınca kadar irade gösterdiği iki şey; insanın hayatta kalması ve türün devamlılığıdır. İnsanın hayatta kalması bireysel bir seçime bağlıken; türün devamlılığı ötekinin varlığına tabidir. Hayatta kalmak ölümle sınırlanmıştır, türün çoğalması ise kolektiftir. Ölüm hayat için bir sınır olsa da varlık ancak beden iradesinin sonlandığı yerle, ölümle, süreklilik kazanır. Ölüm düşüncesinde varlığın süreksizlikten kopuşu vardır. Hayvanlarda da insan gibi kolektif bir edim olan üremenin zıttı erotizmdir. Hayvansal üremenin zıttı olarak erotizm, insanın iç deneyimin yansımasıdır. Bu yüzden kolektif değil, bireyseldir. Birey arzusunu içselleştirdikçe, erotizm süreklilik kazanır. Erotizmin en arkaik göstergesi dindir. Dinler tarafından “ilk günah” bilinci oluşturulmasaydı, ihlal edilebilecek bir sınır da kalmayacak; utanmanın olmadığı cinsellikten erotizm doğmayacaktı. Bu sebeple erotizm insan bilincinde “ilk günah”ı sorunsallaştıran bir olgudur. Türün devamlılığını onaylayan ve ölümü Tanrıya atfeden “kutsal” dünya, yasakların dünyasıdır. Ölüm düşüncesinin ve erotizmin ait olduğu kutsal dışı dünya yasak ihlallerine açılır.

“Günah kendisini öngörür; yeryüzüne, kendisi olarak, kendisini öngörerek birdenbire bir sıçramayla inmiştir” (Kierkegaard, 2012, s. 25). Yeryüzüne sıçramayla inen “ilk günah” ile birlikte günah kavramının insanlık tarihindeki inşası başlamıştır. İlk günahla doğanın bir boşluğa düşürülmesinde olduğu gibi yok eden kişinin yok oluşu, aşılması mümkün olmayan bir devinim içine girmiştir.

İnsan varoluşun sınırlılığından ve Tanrı karşısındaki çıplaklığın köleliğinden “utanç” ve “günah” kavramlarının ters dönmüş imgelerini göğe fırlatmakla kurutulabilir. İlk günahla Tanrı, kendi eseri olan günahkar insan üzerinde yükselirken, dolambaçsız olarak insanı baş dönmesine, göğün boşluğa düşüşüne götürür. Göğün öldürücü özgürlüğünün korkusu içinde kendisi ile boş sonsuzluk arasında bir itaat ilişkisini kabul etmiş yontu insan güldürücü bir reddediş içinde, dehşete düşmüş bir avuntuyu arar

(Bataille, 2006, s. 99). Bu ahlaksal imgenin sonucunda dünyadan göğe doğru olan düşüş, gökten toprağın (günahın) karanlık derinliğine doğru düşüş yönüne evrilmiştir.

Tanrının gündelik zorunluluklarıyla sınırlandırılmış beden, canlılığını kendi sınırlarının varlığından alır. Kişi kendi bedeninin sınırlarını ihlal ettiğinde özgür hisseder. Bu devinin içinde kendini aşmış bedenler, soluğu kesen bir sınırlar yokluğuna yönelirler. Ölüm kadar güzel ama ölümden daha az yanıltıcı olmayan bir göğün içinde (sınırsızlıkta) kaybolurlar.

Sanki Adem'den sonra gelen kişi ondan özsel olarak farklıymış gibi insanları bir hayali tasavvura sürükleyen "ilk günah" mefhumunun başlıca sorunu cinselliktir. Doğum nicel verilerle devinen insan türünün sürekliliğini sağlar. Bu bakımdan Adem, doğmadan var olan birey olarak kendi kendisinin yontusudur. Üremeye mevcudiyet kazanan insan, kendini kendiliğinden kavrama gücünden yoksundur. Kendi bedeninin sınırlarını keşfetmek için ötekine ihtiyaç duyar. Fakat Adem, kendi bedeninin sınırlılığını, ötekine bakarak değil, kendine bakarak keşfetmiştir, bu sebeple kendi kendisinin yontusudur. Adem varolmayı bekleyen varlığın üzerine çökecek olan ölümün yaşamı döllemesine olanak sağlamıştır. Yalnızlığın varlığın birey içine, bireyin de kalabalık içine düşüşüyle birlikte arzu, inkar etme tepkiselliğine dönüşmüştür. Yaradılış gereği bizi birbirimize bağlayan yalnızlık korkusunun aksine erotizm ve ölüm, bir bütünlük ruhu içinde deneyimlenmiştir. Arzulayan varlığın yalnızlığını, süresizliğini derin bir süreklilik duygusuna dönüştürmüştür. Bu yüzden ilk günah bir ölümsüzlük istenci sembolüdür. Adem cennetin bahçesinden kovulduktan sonra mutlak bütünlüğünden ve saflığından sıyrılmış, suni bir ortamda yaşamaya mahkum edilmiştir.

Düşüşten sonra insan Tanrı'nın güvenini tekrar kazanmak istemişse de bunun imkansızlığını daha sonradan kavramış, ruhundaki yalnızlık acısıyla ve günahının yükünü hafifletmeye çalışmıştır. Varoluşçu düalizm bu şekilde başlamış insan ruhla beden, iyilikle kötülüğün bitmek bilmeyen savaşı arasında sıkışmıştır. Bu olaydan sonra yeryüzünde acı çeken insanın günahla saf bir dünya özlemi arasında kalışının trajedisi çizilmiştir (Güngör, 2014, s. 253).

Cennetten kovulma vakasından sonra aslında aynı yolda evrilen iki değerden ilki, cinsel birleşme günah olarak görülmeye başlanmıştır. Bunun üzerine yoldan sapmaya ve kötülüğe karşı, masumiyet ve iffetlilik gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Ölümün ise bir lütf, Tanrıya yakınlaşma olarak görülmesi gerçeğine karşı insan; süresiz varoluşuyla yalnız olarak öleceğinin bilinciyle, kaybedilen sürekliliğe özlem duyar. Ölümlü ve

rastlantısal olma durumu insanı rahatsız eder. Bahşedilen ölümlü süreden dolayı korkulu bir arzuya dönüşür ve bireyi ötekine bağlayan ilk sürekliliğin saplantısını taşır.

Erotizmin süreklilik vaadi, anlamlı yaşam vaadiyle özdeşdir. Yaşam talebi ölümle tatmin edilir. Ölüm sonsuzluğun, sürekliliğin ve doğanın kutladığı şenliğin en özel anıdır. İnsan korkuya dayanamayacak hale gelene kadar korkuyu arzular; yok olmanın acısına ve dehşetine kapılmış varlığın kabul edilemez durumunu arzular. Varlığın içindeki ateşli çırpınma, ateşli sabır ölümün yaşam sevinci için her yeri yakıp yıkmasını arzular. Günah karşı koymaya yönlendiren bulantıları bir araya getirir.

Ölüme bağlı yasakta insan bilinçaltında, doğanın arzularını doyuramayacağını ve kendisine can veren bir yok olma taşkınlığına katılmaya zorlandığını sezer. Günaha karşı koymak baş edilmesi zor bir arzuya hayır deme gücüne bağlıdır. Bu yüzden günahları altında acılar ve yoksunluklar hissiyle ezilmiş insanı Tanrı, kendi bayağı umutsuzluğuyla baş başa bırakır. Günahları altında ezilen insan, üzerindeki boşluğa karşı dik durabilmek adına gözlerini toprağa (ölüme) perçinlemiş olarak dünyaya karşı secdeye kapanır.

Bataille, çaresiz ve dayanıksız olarak dünyada var olan insanın umutsuzluğunun çaresini, umudun uzatabildiği nihai noktada, ölümden bulmuştur.

“Umutsuzluk” diyorum, anlaşılman gerekiyor: Soğuşun dibinde, ağır, kaderime adanmış bir ölü kokusu solurken –bir hayvanın yavrularını sevmesi gibi kaderimi severken ve artık hiçbir şey istemezken çözülen ben. Sevincin doruğu sevinç değildir çünkü. Sevincin içinde onun biteceği anı hissederim ama buna karşılık umutsuzlukta, sadece ölümün gelişini hissederim: Ölüm için korkulu bir istek duyarım ama sadece bir istek ve artık başka bir istek duymam. Umutsuzluk yalındır: Umudun ve her aldatmacanın yokluğudur. Geniş çöllerin ve güneşin durumudur (Bataille, 2006, s. 54).

Bataille’a göre umutsuzluk, düşüşü beraberinde getirir. Düşüş ölüm gibi kaçınılamayandır. Doruk ulaşılması gereken olmadığı gibi düşüş (ölüm) de yok edilmesi gereken değildir (2000, s. 64). Ölüm doruğun sürekliliğini (arzuyu) ortadan kaldırmaz. Ölüm düşüncesinin umutsuz insanda yarattığı düşüş kendi içinde doruğu da barındırır. Doruk ortadan kalkarsa arzu da ortadan kalkar. Ölümün egemenliği doruğun (arzunun) varlığıyla sağlanır. Ölüm kaçınılmazdır, arzu da bunu destekler. Erotizm yaşamın sınırsız olduğu yerdir. Bataille’a göre:

Aralıksız düşüyoruz ve bizi yok eden arzu ancak güçlerimiz yerine geldikçe yeniden doğuyor. Sınırsız güçlere sahip olmadığımızdan, güçsüzlüğümüzü hesaba katmak zorundayız ve yadsırken bile boyun eğdiğimizi, içimizdeki bu gerekliliği kabul etmeliyiz. Bizi, tamamen yok sayarak, bize sınırsızca katil muamelesi yapan bu boş gökle eşit olamayız. Boyun eğdiğim zorunluluğun beni insanileştirdiğini (...) hüznü bir şekilde söyleyebilirim. Bununla birlikte, burada bir güçsüzlük işareti gördüğümü de inkar edemem (Bataille, 2000, s. 64).

Varlık “boş gök”ü, Tanrıyı bilemez, fakat varlığın kendisi onu içeren uçsuz bucaksız bir göğe fırlatılmıştır. Süreksizliği nedeniyle mevcudiyeti doğmadan sınırlandırılmış olan insan, kendisini öldüren Tanrıya karşı süreksizliğini en tatminkar şekilde yaşamının yollarını aramaktadır. Sınır kavramı her gün biraz daha “boyun eğmekte” olan varlıkların ölümlülüğünü ihlaliye hatırlatır.

Sınır, bedeni hayvansallığın topraklarını ihlal etmesine karşı oluşturulmuş bir olgu, bilincimize yerleştirilmiş bir dış mekânizmadır. Bu yüzden dışarıdan algılanır. Sınır tanımazlık ise ilkel ve içseldir. Aşkınlaşma her zaman bilinç alanının dışındadır. Erotizmin göstergesi ilkel olarak dinseldir. Sınır ihlalinde erotizmin gücü gizlidir. İçsel deneyim yasağa saygı ve ihlal etme isteği çelişkisiyle gerçekleşir. Korkuyla yaşanan yasağa karşı gelme deneyimi, günahın deneyimidir. Günah yasağı elinde tutarak yasağa karşı gelmeyi tamamlar. Erotizmde yasağa karşı gelmeye yönelten istek yasağın oluşturduğu korkuyu da içinde barındırır.

Zeka tarafından ele alındığından erotizm de din de korkunç bir nesnedir. Erotizm de din de onları içsel bir deneyim alanına sokmadığımız ölçüde insana kapalıdır. (Bataille, 1993, s. 41) Adem yaratıldıktan sonra anbean yenilenen mucizeyi, çıplak varoluş mucizesini görmüştür. “Fanilik aynı zamanda ebedi hayattır, daimi bir yokoluş, aynı zamanda saf bir varoluştur, bir anlar demetidir, içlerinde dile getirilemeyen, ancak bilinen bir paradoks nedeniyle bütün varoluşun ilahi kaynağının görülmesi gereken eşsiz parçacıklar toplamıdır” (Huxley, 2015, s. 15).

Cinsel arzularımız dinler tarihinde kutsal sayılan üremeye yol açsa da sevişme isteği, çocuk yapma isteğinden kavramsal ve fiili olarak son derece farklıdır. Dinlerin “imkansız” bir ilk masumiyete kavuşmayı bekleyen saflar yasağı, zevki kurban etmiştir. Fakat bir şeyi gözden kaçırmıştır: yasak, zevkin zıttı değildir. Yasak, zevkin sadece baskısı olabilir. Baskısız bir yaratma edimi olmadığı gibi insanlık da olamaz.

Bataille’a göre yasaklarla çevrili din insanların, en küçük ihlalleri bile erotik bir öz barındırır. İhlal, aşkın sıcaklığını manastır yalnızlığına soktuğundan dolayı uzun süren esrimelere sebep olur (2000, s. 57). Böylece süreklilik Eros’un yalnızlığının ihlalcı devinimi içinde oluşur.

“Kendisinin ihlal edilmesi olanağını açmayan yasa olmadığı gibi aşmak istediği yasanın aynısını kendi tarzında doğrulamayan ihlal de yoktur” (Sponville, 2013, s. 194). İhlal doğanın özünü ortadan kaldırmadan yasağa son vermeye çalışır. İnsanlık cenetten kovulma gibi bir ihlalle başlamıştır. Diğer bir yönden bakarsak cennetten kovulma, insanın hayvan türü olmayı reddettiği ilk an olarak ilk ihlaldir. Yasağın aşılmasıyla hayvandan başka bir şey olmanın yani eşeyli bedenin ötesine geçmenin yolu açılmıştır.

İnsanın hayvandan kurtuluşu sürecinde arzusun sürekliliği şekillenmiştir. “İnsan hayvanlıktan öldüğünü anlayarak ve utançsız cinsellikten erotizmin olduğu utançlı cinselliğe geçerek çıkmıştır” (Bataille, 1993, s. 35). Erotizmin baştan çıkarıcı gücü, “hayvanlıktan ölme”yle ortaya çıkmıştır. İnsan kendinde olmaktan hiç vazgeçmediği hayvandan ayrılmış, medenileşmiştir. Erotizmle hayvanı birleştiren tek ortak alan, yasak ihlalidir. Hayvan yasağı bilmediğine göre hayvanlık yasaya karşı gelme anlamını taşır. Fakat buradaki yasak ihlali, erotik bir öz barındırmaz. Bu anlamda ölüm ve erotizm insan için olasılık olarak birlikte mevcuttur. Birbirlerini tamamladıkları ölçüde birbirlerini dışlayıp imkansızlaştırmaktadırlar.

İlk çağlardan itibaren rastlantıların dışında bir sürekliliğe erişme çabası içinde olan insan için, süreksiz bir varlığı yok eden ölüm, bizim dışımızda var olan varlığın sürekliliği olgusuna dokunmamakta ama onu kıskanmaktadır. İlk ihlal yaşamı süreklileştirme kaygısını barındırır. Dinler cinsel arzusun doğurduğu heyecan konusunda tarih boyunca katılık gösterecekler de insan bedensel isteklerinin talepkarlığını yasaklara karşı gelerek doyurmuştur.

Bataille’a göre “kutsal süreklilik, süreksiz (ayrık) varlıkların düzenini oluşturan yasaya karşı gelmeye bağlıdır. Süreksiz varlıklar olan insanlar, bu süreksizliği sürdürmeye gayret etmektedir. Ama ölümün fark edilmesi, onları süreklilik deneyimine sürüklemektedir” (1993, s. 89-90). Erotizmle hayvandan ayrılan insan, yasağa karşı gelmeyle ölüm düşüncesinin şiddetini artırır. Yaşama karışmış ölüm düşüncesi

erotizmle hissedilir. Cinsel birleşme arzusu Tanrı'ya yeni bir kul getirme amacının tam zıttıdır. Bu yüzden Tanrı'ya bağlılığın ideolojiye dönüştüğü düzenli toplumlarda arzunun sürekliliği hissini yaratan her şey “kötülük” olarak adlandırılmıştır. Erotizm varlığın yalnızlığını, süreksizliğini derin bir süreklilik duygusuna dönüştüren bu “kötülük” hissidir. Bu yüzden ilk günah bir ölümsüzlük istenci sembolüdür.

İlk ihlalden (günah) sonra cinsel birleşmenin hayvansı tatminliği ve ilkelliği yerini arzunun süreklilik istencine bırakmıştır. Süreklilik istenciyle hayvandan kopma yaşanmıştır. Cinsel birleşmeyi üreme amacından saptıran bu arzuyu diri tutma tutkusu erotizmi ortaya çıkarmıştır. Erotizm gidilecek yere hayvansı bir buyurganlıkla bir an önce ulaşmak değil, varılacak yeri düşünmeden sürekli yolda olmanın kendisinden haz almaktır. Hayvandan kopma insanın kültürü (dil, ahlak, politika) inşa etmesine olanak sağlamıştır. İnsan kötücül tutkuları bu cinsel ihlal isteği sonucunda utanma ve suçluluk duygusuyla vicdanının kendi baskısı haline gelmiştir. Böylece kendi cinsel sınırlılıklarını dinsel baskılarla da inşa eden insan oluşturduğu kültürün kendisini kesin olarak ayırdığı “büyük maymun”lara özenmek (veya geri dönmek) yerine hayvansı güdülerini de içinde barındıran, fakat doyurucu talepkarlığına boyun eğmeyen arzunun sürekliliği olgusuyla yok olma istencinin taşkınlığının birlikteliğine kendisini kaptırmıştır.

### 3.2. KÖTÜCÜL TUTKULAR

*Ölümün tek iyiliği bir daha tekrarlanmayacak olmasıdır*  
(Yalom, 2001, s. 93).

Kötülük “zarar verecek davranış veya söz”e veya Arapça kökenli “şer kelimesine karşılık gelir. Arapça’da “şer” ise zulüm kavramıyla karşılanır ve tamamıyla iyinin (hayr) zıddına işaret eder (Kiriş, 2008, s. 82). İnsanın nihai mutluluğa ulaşmasını engelleyen bir kötülük probleminin varlığı yadsınamaz. Kötü ve kötülük tanımı bağlamında üçe ayrılabilir. Bunlar metafiziksel, ahlaki ve fiziksel kötülüklerdir. Fiziksel kötülük, insanın bilinçli kötü eyleminden ayrı olarak kendiliğinden oluşan doğal felaketlerdir. Ahlaki kötülük, insanın ötekinin rızasını almadan bilinçle eylediği (cinayet, işkence, yaralama, çalma, soykırım gibi) eylemlerdir. Metafiziksel kötülük Tanrı yoksunluğundan kaynaklanır. İnsanın kusurlu yaradılışı metafiziksel kötülüğün

sebebidir. Metafiziksel kötülük ahlaki kötülüğün sebebidir (Kiriş, 2008, s. 84). Bu çalışmada söz edilen “kötülük”, metafiziksel kötülüğün yarattığı çaresizlikle ortaya çıkan ahlaki kötülüktür. Bu çalışmada kullanılan “kötülük” kavramı, ahlaki kötülüğün tüm dinamiklerini kapsamaz. Daha çok cinsel arzularının sürekliliği için insanın, kendi bedenini veya başkasının bedenini arzusunun buyurganlığına kurban etmesine işaret eden bir anlamı barındırır. Tanrının varlığını sorgulamaya açmayan insanlar, kendilerini hayvandan ayıran ahlak düşüncesini oluşturmuşlardır. Ahlakta mutlak iyiliğin ve kusursuzluğun bulunduğu inandıkları için iyinin karşısına kötüyü koymuşlardır. Bu yüzden hiçliğin kemirdiği bir inanç sorgulaması ahlak düşüncesinin egemen olduğu bir alanda değil, “kötü”nün pekiştirildiği ötekilerin alanında gözlemlenir.

Metafiziksel kötülük ahlaki kötülüğe yol açmışsa Tanrı, kendisinden başka şeylerin mevcudiyetini sağlamak adına “her şey” olmaktan vazgeçmiş demektir. Eğer “dünyada kötülük olmasaydı dünya kusursuz olurdu. Eğer dünya kusursuz olsaydı dünya Tanrı olurdu. Dünya Tanrı olsaydı yalnızca Tanrı var olurdu, dünya değil” (Sponville, 2013, s. 100). Tanrı mutlak kusursuzsa ancak kendisinden daha az kusursuzu yaratması mümkün olabilir. Dolayısıyla Tanrı geri çekildiğinde kendisinden daha az iyi bir şey mevcudiyet kazanmıştır: kötülük. Tanrı’nın sessizliğiyle içindeki tüm kötülükle insan kendisini açığa vurmuştur. Bu yüzden kötülük yaradılışın bir parçasıdır.

İyi ve kötünün sınırlılığı bizi her an kötü niyetliliğe, güvensizliğe ve ardından hoşgörüsüzlüğe hazırlar. Kötülük düşüncesi “yabancı” kavramıyla birlikte pekiştirilir. Yabancı her zaman düşmandır ve bu zihniyet sonucunda insana bir süre sonra her şey yabancılaşır. Bu yüzden insan kötülükle, yani yabancılıkla, farklılıkla kuşatılmıştır ve yaşamının her anında bunu bertaraf eder. Farkında olmadan ahlakın tanımladığı kötülüğe karşı yürütülen gizli bir savaşın işbirlikçisi haline gelir (Duva, 2014, s. 11).

Hoşlanmadığı bir cinsel durumla karşılaştığında insan, “bu sapkınlık” veya “kötü bir şey” der. Bu durumda iyinin ve kötünün ötesinde bir etiğe ulaşmak mümkün değildir (Colebrook, 2009, s. 45). Sorgulamadan, direkt olarak yargılara geçilmesine neden olan, dünyaya atfedilen değerleri; iyi ve kötüyü birbirlerinden kesin olarak ayırma ihtiyacıdır. Fakat kötünün nedenini anlayabilmek kendi özgül, duyusal ve tekil algılama tarzımızla kavradığımız bir dünyayla mümkündür.

Bataille’a göre “duyguların bütünlüğü içinde rol oynayan ikincil bir anlama göre kötülük, varlıkların varoluşu onların süreksizliğini (ayrılığını) içerdiği sürece varlıkların varoluşudur” (Bataille, 2000, s. 43). İyilik öncelikle bir varlığın iyiliği olarak ortaya çıkarken, kötülük bir varlığa verilmiş zarar gibi; iyilik varlıklara saygı olarak anlaşılıyorsa, kötülük varlıklara verilmiş zarar gibi görünür. İhlalci olan, ahlakın karşısına konan kötülüktür. Bataille, *Rahip C.* isimli romanında, ahlaksal doruğa ulaşmanın yolunu, iyiliği, düşüşün karşısına koymuştur:

Tanrı’nın karşısında biz, Eponine ve ben, kötülüğün belirsiz, ama sıkıntılı ve alaycı gücüne sahiptik. Ahlaki açıdan birer canavardık! İçimizde tutkularımızı denetleyecek hiçbir şey yoktu: Cennette bile şeytan kadar kötülük doluyduk. Rahibin sinirli gerginliği karşısında, baş döndürücü bir düşüşü özgürlük olarak hissetmek ne hoş ve rahatlatıcıydı (Bataille, 1999, s. 45).

Fahişe Eponine ve aşğının hissettiği biçimde doruk, trajik yoğunluğu olabildiren en ucuna taşır. Tükenme anında ortaya çıkan hiçlikle düşüş, kötülük olarak görülür. Lautréamont’a göre yeryüzünde yapılan iyilik anlaşılır olsa da kavranılmaz olan kötülüğün nedenidir. “Bir gün önce birbirine tapan iki sevgilinin kötü yorumlanmış bir sözcük yüzünden, kin, öç, acı dikenleriyle birlikte iki ters yöne gitmelerini” anlamak mümkün değildir (1999, s. 49). Lautréamontcu şiirin kötülüğü, iyiliğe minnet duyar; kendini kötü olarak nitelemekle, görelî ve türemiş olduğunu, iyilik olmaksızın var olamayacağını itiraf etmiş olur (Bataille, 2014, s. 31). Kötücül şiir Baudelaire’de iflah olmaz bir kötülük çiçeğine boy verdirmiştir:

Günahlarımız katı, pişmanlığımız gevşek;  
Sık sık ceza öderiz itiraflarımıza,  
Ve sevinçle döneriz o çamurlu yollara,  
İğrenç gözyaşlarıyla kirim çıkar diyerek.  
Bu Kocaman Şeytan’dır kötülük yastığında  
Esrimeş ruhumuzu uzun uzun sallayan,  
Ve görkemli madeni irademizin o an  
Bir buhar olup uçar bu bilgiç kimyacıyla.  
Hep o Şeytan’dır bizim iplerimizi tutan!  
Oltaya takılırız iğrenç olan her şeyde;  
Her gün bir adım daha inerek Cehennem’e,  
Ürkmeksizin, pis koku saçan karanlıklardan.  
Sefih bir zavallının öpüp yemesi gibi  
Eski bir fahişenin örselenmiş göğsünü,  
Geçkin portakal gibi iyice sıkıp onu  
Çalarız giderayak yasadışı bir zevki.  
Bir milyon kurtçuk gibi, sıkışmış, kaynayarak,  
Yer, içer bir Şeytanlar takımı beynimizde,  
Ve ne zaman solusak, dolar ciğerimize,

Boğuk iniltilerle, ölüm, görünmez ırmak (Baudelaire, 2001, s. 15-16).

Baudelaire'in babasının ölümüyle yaşadığı acı, mutlu çocukluk dönemini sekteye uğratmıştır. Daha sonra annesi hiçbir zaman sevmeyeceği bir albayla evlenmiştir ve hayatı boyunca da daima Tanrı tarafından ihanete uğradığını düşünmüştür (Türkoğlu, 2014, s. 229). Tüm bu sebeplerden dolayı insanın bozulmuş olduğu düşüncesini benimseyen Baudelaire'in hayatının iyilerinin ederi bir hiç'tir, bu yüzden "kötülük"e yönelmiştir. *Kötülük Çiçekleri*'nde cehennem, şeytan, mezarlık, kurban, kabir azabı ve lanetlenme gibi dinsel terimler ölüm temasının kaydedicileri olmasının nedeni budur. Büyük bir "kötülük çiçeği" olan hayatın kendisinde bu kavramların her biri kötülükle anılır. Kavramların her biri ölüm ve ölüm korkusunu çağrıştırdığı için, Baudelaire'de kötülük duygusunu harekete geçirmişlerdir. Baudelaire'in yıkıcı hayatının bahçesinde tadına varılacak çok az şey kalmıştır. Baudelaire'in nedeni belli olmayan sıkıntısı içinde insanın korkularla dolu kötülüklerinin sonsuzluk zevkini barındırır.



**Resim 3.2.1.** *Kötülük Çiçekleri* ve *Maldoror'un Şarkıları* için yapılan kapak illüstrasyonları

*Kötülük Çiçekleri*'nde "sen ki, eski ve güçlü gözbebeğin ölüm'den umudu, hoş çılgını, yaratırsın Ey Şeytan! Acı benim sonsuz sefaletime!" (2001, s. 143) diyen Baudelaire, açıkça umudu kötude ve arzuda aramaktadır. İnsan olma trajedisini kendi içinde hisseden şair, doğasının acizliğini, zayıflığının bilincinde olarak yitik bir çaresizlikle şiirin de ahlakını bozmuştur. Baudelaire'in gözünde her şey yabancıdır, kötü olmayan hiçbir şey yoktur: şeytan kötüdür, düşler kötüdür ama hem her ikisi de yaşamı beslerler. Düşünde gördüğü şeytanın bütün özellikleri şiir diliyle sıralanmıştır.

Şiir; dilin boyunduruğundan, sınırlılığından, imkanından kurtulmanın; insanın kültürü bir kolaj biçimine getirip farklı imgeleri bütünleştirmesinin, çarpıştırmasının bir biçimidir. Şiirin içine fırlatılmak, kaygılandıran dünyanın içine fırlatılmaktır; imkansızın sınırı, ihlalinin içine fırlatılmaktır. Bu fırlatılmanın tek bedeli yalnızlıktır.

Bu şekilde imkansızın içine fırlatılmak için ne yaptım? İçinde bulunduğum dinginlikte, yalnızlığımın dibinden gelen içsel bir inleme beni paralıyordu. Yalnızdım, hiç kimsenin duymadığı hiçbir kulağın hiçbir zaman duyamayacağı bir iniltiydim, fakat yalnızlığım hiçbir şeye boyun eğmemiştir, her şeye hakimdir ve sonsuz bir zayıflık bilinciyle, tam da imkansızlık duygusundan ibarettir (Bataille, 1998, s. 73).

Şiir ile arzunun benzeşimi de bu noktada açığa çıkar; şiir de arzu gibi yazana değil ihtiyacı olana onu arzulanına aittir. *İmkansız*'ın belirsiz anlatıcısını B.'ye bağlayan güvenli bir yaşama biçimi değil, imkansız bir yaşamdır. Anlatıcının ve B.'nin önünde bir boşluk gibi uzanan imkansızlık duygusudur:

Beni B'ye bağlayan şey ortak, güvenli bir yaşam değil onun ve benim önümüzde bir boşluk gibi uzanan imkansızdır. Çıkış yokluğu her durumda yeniden doğan zorluklar Isolde'nin kılıcı gibi aramızdan duran bu ölüm tehlikesi bizi kalbin dayanamayacağı kadar uzağa götüren arzu, sürekli bir parçalanmadan acı çekme gereksinimi ve tüm bunların hala tesadüfen, yalnızca yoksulluğa, pislığe ve karakter yoksunluğuna düşürdüğüne dair B.'den kaynaklanan kuşku. Beni B.'ye bağlayan bu imkansızlık duygusunun her anı, yalnızca şehvetin çözebileceği bir paniğin bir beklentinin korkuyla öfkeliendiren bir zevkin karışımı gibi geliyor (Bataille, 1998, s. 16-17).

Erotizm, bedenlerin şiiridir, şiirin imkansızlık ateşiyle benzerlik taşır. Rene Char'a göre şiir “arzu olarak kalmış arzuyla gerçekleştirilen aşktır” (aktaran Sponville, 2013, s. 192). Müstehcenliğe bağlı bitimsiz bir acıyla damgalanmış hayatta asla yeteri kadar şiddetli, karanlık, ölüme yeteri kadar yakın olmayanlar şiir hakikatinin keşfini de tamamlayamayacaklardır. Şiirde kurulu düzeni sözle ayaklar altına alan ilk isimlerden biri William Blake'tir. Şair zavallı özgürlüğün yarattığı dehşete karşı takındığı tavrı *Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları* 'nda dile getirmiştir:

Her ölümlü doğumla doğar, tüketilmek zorundadır dünyayla özgür bir kuşağın doğması için(...)

Cinsler utanç ve kibirden doğarlar sabah eser, akşam olur ölümler ölümü uykuya çevirir rahmet; çalışıp ağlamak için uyanır cinsler.

Sen ey ölümlü yanımın annesi, zulümle biçimlendirdin kalbimi. Burnumu, gözlerimi, kulaklarımı bağladın yalancı gözyaşlarıyla.

Hissiz bir çamurla tıkadın ağzımı ihanet ettin, ölümlü hayata sattın beni (...) (Blake, 2013, s. 61).

Blake şiirinde huysuz çocukların zihinlerindeki imgeler uçuşur. Şairin tutumu bir çocuğun tutumudur. Bedeli ödenmez. Blake'in şiiri kenidini körleştiren akılcı saplantılardan erotizmin korkutan imkanı sayesinde kurtulmuştur.

Şiir gerçekçi deneyimlerin yoksulluğunu barındırır. Şiirin, yaşamın hem ölüme hem de şehvete sahip olması gibi ikircikli bir yapısının olması insanı hem gecedan hem de gündüzden uzaklaştırıp imkansıza yaklaştırmıştır. Şiir insanı bağlayan bu dünyayı ne sorgular ne de harekete geçirir, şiir bu yüzden insanı imkansıza yaklaştırır. Şiirin imkansız durağında beklemek; korkuyu ve kaygıyı ihlal ederek cinsellik ve şiddetin bir imkan olarak sunduğu şeyi gözleri Tanrısal iyilikten çekerek ulaşmaktır.

Kötülük şairleri, gerçeküstücüler gibi skandal imge oluşumlarına yönelmiştir ve onlara göre hayvansallığı içinde her beden şiirseldir. Gerçeküstücülerin insanlığın yıkıcı gücü olarak adlandırdıkları Freud'un iradesiz "id" olarak adlandırdığı gerçeküstücülerin de bir şeytan sorunu olarak gördükleri şey "kötülük"tür. Bütün karamsarlıklarda bir soyutlama olarak kötülüğün varlığına inanılır veya insan doğasının değiştirilmez bir özelliği olduğu varsayılır. Eğer kötülük insan doğasının bir parçasıysa, bizi yıkıma sevk eden kuvvetlerin tohumları doğamızdaysa yapıcı bir girişimde bulunmak zorlaşır. Herhangi bir medeniyet için tek çözüm kötülük tohumlarını sınırlamak olacaktır (Harcourt, 2008, s. 127). Bu da pek çok medeniyette din ve resmi ideoloji ile sağlanmaya çalışılmıştır. Camus'nün "başkaldıran insan"ı, Tanrı'nın en yüce görüntüsü altında ezilen insanın kendisi, şeytanla birlikte haykırır: "Kötülük, iyiliğim ol benim" (Camus, 2004, s. 56). Bu alçaltılmış insanın çılgılığıdır. Başkaldıran insan, kötülüğü yeniden yaratır. Camus'ye göre iyilikle kötülüğü derin bir bakıma dinsel bir biçimde birbirine karıştıran insanın yazgısında kötülük varsa "bilmeden şeytandan yana çıkması" kaçınılmazdır (2004, s. 56). Kişi iyiliğin özlemi içinde kötülük etmek zorunda olduğunu düşünür. Böylece kötülük temsilden çok değişimin ve yaratmanın bir belirtisi haline gelir.

Kötülüğün mutlaklığı bütün çekiciliğine rağmen hayvanlıkla ve şiddetle bağlantılıdır. Şeytanın elinde kukla olan insan, ilk günahın bedelini ödemek üzere yeryüzüne sürgün edilmiştir. Cennetin mutlak sonsuzluğundan uzakta erotizmin çamurlu yoluna çoktan girilmiştir.

Sade’da da cinsel arzu ile ölüm arasında bağlantı noktası şiddettir. Şiddet, cinsel arzuyu uyarmaktadır. Bu kötülük kavramıyla sınırlandırılmaz. Varlık “kötü” eylemlerinin dışında düşünülemez. İnsan yalnız doğar ve yalnız ölür. Her insanın doğumu, ölümü ve yaşamındaki olayların diğerleri için bir anlamı olsa da bunlar doğrudan ancak varlığın kendisini ilgilendirir. Bir varlıkla diğeri arasında bir uçurum, bir kesinti vardır. Ölüm ve arzunun birlikteliğinde bu uçurumun baş döndürücülüğü hissedilir. Ölüm hem korkutucu hem de büyüleyicidir. Ölümle birlikte kötülüğün üzerine atılan toprak yeniden ona hayat verir: “Evrenin yaratıcısına karşı sevgimi her zaman korudum ama ölümden sonra artık yaşamamamız gerekiyorsa ben, birçok geceler mezarların açıldığını ve sakinlerinin temiz hava solumak için mezar kapaklarını kaldırdıklarını niçin görüyorum?” (Lautréamont, 1999, s. 63). Lautréamont hangi kader için öldüğünü sorgulamaktadır. Kaderden çıkarılacak nihai sonuç sessizlik ve çürüme midir? Yoksa bir konvoyun içinde yargı gününe sürüklenerek çürümek de mümkün müdür?

Ölüm sessizliğine Lautréamont gibi ölmeden katlanan bir kişi de Antonin Artaud’dur. Artaud’da nefes nefese koşturan insanların içinde, ebediyette daha çabuk tükeneceğinin bilincinde olarak yaşarken ölmeyi tercih etmiştir. Artaud’da yasağın çeşitli nesneleri dehşet ve tiksinti uyandırır. Organları veya cinsel ilişkileri adlandıran kelimeler bizi yasağa karşı gelme alanına, kutsal dışı ile kutsalı, korkulan ve arzulananı aynı seviyeye koyan kayıtsızlık alanına sürükler. Kayıtsızlık alanında nesne ilişkileri özneyi ve nesnesini yıkımdan korur ve Thanatos’a karşı bir yaşamsallık sağlarlar: “Sarayın kenefinde kendi muhafızları tarafından boğazlanan mezarsız ölü Heliogabalos’un cesedinin çevresinde nasıl yoğun bir kan ve dışkı dolaşımı varsa, beşiğinin çevresinde de öyle yoğun bir sperm dolaşımı vardır” (Artaud, 2000, s. 12). Olumsuzlama ve ölüm doğumdan ayrılmaz temel bir evredir. Engellenemeyen çürüme karşısında mezarsız ölü kırılğan ve yanıltıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına sperm dolaşımıyla yüz yüze gelir. Artaud’nun için doğmamış olan şey hala doğabilir, bu sebeple hiçbir şey için çok geç değildir. Eğer basit kayıt organları olarak kalmakla yetinmezsek, sınırsız

potansiyelleri olan organsız bedenlerimizi keşfedersek düşüncede henüz doğmamış olanı gebe bırakabiliriz.

Organsız bedenın sürekliliği, dönüşme hali zevkle ölümün birleştii sonsuz an kaçınılmaz düşüşü ortaya çıkaracaktır. “Kendisinden sonra varlığını sürdüren şeyin maskesini düşürecek ve sonsuz bir gülüş gibi su yerine alkolü, göğün görünür yakınlığı yerine bir ölüm yokluğunu, sonu olmayan bir boşluğu koyacaktır” (Bataille, 1998, s. 19). Kaçınılmaz düşüşte alınan soluk bedeni, zekayı, kalbi tüketerek neredeyse ölümsüzlüğü yok edecektir. En azından ölümsüzlüğün dinginliğinin yerine ölümlünün şehvetini koyacaktır.

“Bu dünyada kötülüğün varlığı, Tanrının gerçekliği aleyhine bir kanıt olmanın uzağında bize hakikati içinde onu gösteren ölümdür” (Sponville, 2013, s. 101). Ölümün önceden gizleyemediğı anlam yoktur. Bataille felsefesine göre en güzel (erotik) ölüm, en şiddetlisi değildir. Ölüm zaferini kendi sefaleti, kışkırtıcı, güçsüz devinimiyle kendisi ilan eder. “Ahlaksızlığın kendisi, ölümün özgürlüğü olduğunda ahlaksızlığın anısındaki ölüm sessizliği ne büyüktür! Aşk, ahlaksızlık içinde ne büyüktür! Ahlaksızlık, aşk içinde ne büyüktür!” (Bataille, 1998, s. 50).

Ölümün kat kat suskunluğu her geçen gün onu daha kışkırtıcı yapmışsa da ölüm, bu karanlık zaferini arzusun çaresizlik anının ertlemesine borçludur. Ses (konuşmak) zamanı ve düşünme edimini askıya alır, çoksesliliğın içinde bir mutsuzluk söz konusu olamaz. Fakat, er ya da geç kişi çaresizlik anıyla, ölümün sessizliğiyle yüzleşecektir.

Ey acısız, kaygısız, anlamsız mutsuzluk! Çatlak alevlerle yanma arzusuyla kavruan ben. Ölümle fiziksel acı ve ölümden daha derin olan zevk arasında uykunun sınırında üzüntülü bir gecenin içinde güçlkle yürüyorum (...) ölümün bu kat kat sessizliğini, şimdi sınırsızca yumuşak ama sınırsızca özgür tümüyle sınırları aşmış ve eli kolu bağı bir taşkınlık gibi düşlüyorum. M. önümde karın sessizliği gibi güzel, onun gibi silik, onun gibi soğuk. Öfkeden zorunlu olarak deliye dönerek ölümün içine gömüldüğünde mutsuzluğun aşırılığında başka bir şey olmayan bu sonsuz yumuşaklığı ben zaten biliyordum (Bataille, 1998, s. 50).

*İmkansız*’da anlatıcının yitik zamanda savrulmasını anlatan umutsuz haykırışında olduğu gibi sadece ölümden değil cinsellikte de trajik bir durum söz konusudur. Sonluluk, yalnızlık ve ölüm irademiz dışında gerçekleştiğı, bize karşı koyduğu veya bizi yaraladığı ölçüde bizdeki arzuyla trajik hale gelir. “Sonluluk ancak sonsuzluğu

arzulayan için trajiktir; yalnızlık birliği hayal eden için trajiktir; ölüm yaşamı tercih eden için trajiktir” (Sponville, 2013, s. 154). Kötülük kendiliğinden trajiktir.

Tragedyanın kökeni olarak bilinen Antik Yunan felsefesi cinsellikte dindarlığın hakiki derin anlamının bulunabilineceğine inanmışken, din erotizmi yaşama karşı kötücül bir güç olarak görmüştür. Eros zehirlenmeye çalışıldıkça daha fazla yoldan çıkmıştır. Bu anlamda Eros’la mücadele etmek bir gelenekse de onu mahkum etmeye çalışmak bir hatadır. Korku yaklaştıkça yaşama gerekli sınırları koymuş olan dinlerin, korku verici seks düşmanlığının tüm erotik sonzuluğunun kökeninde olması, insanlık durumunun problematiğidir. Ancak yasağın ihlali kutsallığın kapısını açabilir. İnsan gerçeğindeki kötülük de suç da dinsel bir kurumun alanına dahildir. Yalnızca bu sayede din iç deneyimin sınırsızca gelişeceği bir kurum haline gelebilir.

İnsan hazzının büyük bir bölümünü içine alan erotik edim çoğu kişi için istisnai kötücül bir şeyleri muhafaza eder. Bu kötücül mahremiyet, skandal ve gizemden, ihlal ve vazgeçmeden, boyun eğme ve inkarın tadından kaynaklanır.

Nesneleşmiş fikirlere karşı kadavralaşmak “kötücül tutkuların” özüdür. Kurban olarak dünyaya gelen birey, romantik adaletsizliğin kaynağıdır (Andrade, 2012, s. 14). Varoluş, deneyim ve yamyamlık tüm doğum ve ölümler kainatın bir parçası olan birey denkleminde değil bireyin parçası olan kainat aksiyomuna özgüdür.

Hayal gücünden ve rüyalardan doğan arsızlığın ahlaki anlamı da kötülüğün iyiliğe karşı isyanının alanındadır. Biçimsel olarak mantık-dışı bir isyandır. Aklın egemen olduğu bu gerçek dünyayla anlaşmazlığa düşmüştür düşler. Kötülük “iyilik dünyasına, yetişkinler dünyasına başkaldırmış ve mükemmel isyanıyla kendini kötülüğe adanmış çocuğun hakikatini” barındırır (Bataille, 2014, s. 19).

Arzunun tükenmeyen kötücül tutkularının sürdürülebilirliği yamyamlık aşısıyla sağlanır. Erotizm bir et düşkünlüğüdür. Ötekine egemen olma ya da boyun eğme isteğiyle donatılmıştır. Bu Tanrı’dan ziyade insanın içindeki hayvana seslenme biçimidir. En kırılgan anımızda ötekiyle yüzleştiğimizde ortaya çıkar. İhlal etmek ötekenden haz almak için insanlığın sınırıyla oynamaktır. Arzuyu çoğaltmak ve genişletmek ona sınır koymakla mümkündür. Sınır, sınırladığı kötülükle onu özgürleştiren yasağa karşı gelme edimi arzusunun kavranılmaz yapısında birleşir.

### 3.3. ÖLÜM SESSİZLİĞİNDE ARZUNUN SÜREKLİLİĞİ

İnsanın kötülüğü bir sınırlar deneyinde ölçülür. Sınır, insanın ölüm düşüncesiyle oluşturduğu, yaşam sürekliliği istenci tarafından tanımlanır. Ölüm düşüncesi kendisiyle birlikte zevk, esrime ve korku düşüncesini taşır. Ölüm bireyin yaşamının her anında kendisini hissettiriyorsa yaşamın içindeki en aktif ilke haline gelir. Ölüm düşüncesini cebinde taşıyan kişi için ölüm; sınırlılığa işaret eden yaşamın sona ermesinden çok, yaşamı ölümün sürekliliği içinde eritmek anlamına gelir.

Yaşam kavramı, yaşam kavramının şartı olan ölüm kavramının varlığıyla ortaya çıkar. Yaşam ölümü kendi amaçları için yaratır ve onun bir yadsıması olarak kalır. Yaşamın gelişmesi için kendini yadsıması gerekir. Yaşamın bütünlüğüne ulaşması için sınırlarını çizmesi ölümü tanımlaması gerekir (Günaydın, 1998, s. 37). Ölüm yaşam koşulunun yadsımasıdır. Yaşam onu bir gerilim içinde tutan ölüm tarafından beslenir. Yaşam ölümü inkar etse de ölüm kişinin yaşamını olanaklı kılan bir sürekliliktir.

İç deneyim, yasağa karşı gelmeyi yasağa saygı ve ihlal etmeyi birleştiren çelişkiden ileri gelir (Bataille, 1993, s. 41). Bataille'in irdelediği esas nokta ölümün erotizm bilincidir. Ölüm-erotizm; yaşam-yıkım arasında temel paradoksal bir bağ vardır. Erotizmde benlik kendi içinde sürekli, içinde bulunduğu evrende süreksizdir (Günaydın, 1998, s. 38). Bir benlikle diğerinin arasında oluşan bu süreksizlik benlik bilincini oluşturur ve benliği varlığın sürekliliğinden soyutlar. Erotizm ve ölüm büyük gerçeğin çağını başlatmak, insanlığın büyük soru işaretini baştaki yerine koymak, tinin yazgısını değiştirmek için birlikte hareket ederler.

Yasak söz konusuysa deneyim bilinç alanının dışındadır ya da yasak söz konusu değildir. Erotizmde söz konusu olan bireylerin süreksiz düzenini kuran sosyal yaşam biçimlerinin bozulmasıdır (Bataille, 1993, s. 22). Sosyal alanı inşa eden varlığın süreksizliği, erotizmde yaşamı altüst eder. Erotizmde süreksiz varlıkların yaşamı alıp götürmesi koşuluyla süreklilik arayışı vardır.

*Son Nefesim*'de Bunuel, din ve erotizm arasındaki ilişkiye değinir. Bunuel'e göre "hiyerarşik ve düzenli bir toplumda, hiçbir yasa engel tanımayan bir cinsellik her an gerçek bir tehlikeye yol açabilir. Bu yüzden kilisenin papazları tenin doğurduğu heyecan ve tehlike konusunda kayda değer bir katılık gösterirler. (...) Çünkü bedensel

istekleri tümüyle kafadan silip süpürmek hiçbir zaman olası değildir. Bu istekler onlar için doğal olarak kötüdür.” Yasa koyuculara göre her türlü bedensel istek, her türlü uygunsuz düşünce tek bir amaç adına tensel bir olmaktan arındırılmalıdır: Tanrı’ya yeni bir kul getirmek (Bunuel, 2005, s. 21-22).

Bataille, “Tanrı’ya yeni bir kul getirme”nin düşüncede süreksizliği yıkmak için “iki yol önerir: ilki üremenin biyolojik özü olarak bir benliğin ötekiyle kaynaşması sonucu erotizmin törensel yapısının kayıp bir sürekliliğe yönelimini simgelemesi, ikinci yol ise varlığın devamlılığını ölümle özdeşleştirme sürecidir” (aktaran Günaydın, 1998, s. 38). Ölümünden sonra çürüyen ceset kişinin çözülmesinin bir belirtisi değil, yaşamın üremesidir.

İnsan müstehcenlik kaygısıyla bedenini gizler. Müstehcenlik kaygısı insanın bedene (kendiminki, ötekininki) olan bakışını belirlemektedir. Erojen bölgeler bakışı kendisinde ayırlamayacak şekilde sabitler, dilin ölü açısını algılar. Arzuyu körükler ama arzusun sürekliliğini sağlamayı bireye bırakır. Cinsel arzu her olasılığa bir koşuş, hiçbir maddesel tatminin yatıştıramayacağı ve dil oyununun aldatamayacağı bir bekleyiştir. Orgazma ulaşma çabası değildir, orgazmın bilincidir. İnsana kendisini tanımlayan, kendisinin doğrulanmasını, anlamını sağlayan bu doruğu arzulamaktır. Tanrı’ya kul getirmenin ötesine geçebilmek arzuyla mümkündür. Doruğu daha uzağa koyan onu daha istenilir, daha çekici, daha büyüleyici kılan arzusun devamlılığıdır. Arzu istenilene ulaşmanın imkansızlığıyla körüklenir.

Erotik eylem, isteğin aşırılığına kendini bırakmak değil; isteğin nesnesi önünde uzun süre kalmak ve kendini isteğin içinde canlı tutmaktır (Bataille, 1993, s. 157). Arzu, nesnesine ölümsüzlük isteği olan erotizmi eklediğinde erotizm, insanın kendi ölümünü onaylamak yerine arzusun ölümünü reddeder. İsteğin nesnesine sahip olma, ölmeden isteğimizin sonuna kadar gittiğimiz duygusunu bize verir. Arzu bizi kendi dışımıza atar. Aşırı isteğin nesnesi bizi isteğin bağladığı yaşama yöneltir. Arzu nesnesine sahip olmak olanaksızdır. Ya istek bizi tüketir ya da istek nesnesi bizi uyarmaktan vazgeçer.

Varlığın zıvanadan çıkmış en karanlık isyanlardan biri arzudur. Erotizmde arzuyu doyurma bir tehdittir, tehdit orada çok yakındadır. Arzuya dil döker, onu hırpalır, büyüler ama arzuyu baştan çıkaramaz. Erotizmde eşanlı olarak dürtü ve sıçrama,

imkansız olduğu kadar baştan çıkarıcı da olan bir başka yere sürüklenir (Kristeva, 2014, s. 13). Erotizmde süre kavramı öne çıkar, erotik aşırılık ya da yücelme enerji atılımı olarak değer taşır (Roger, 2007, s. 31). Arzunun çekme ve itme kutbu musallat olduğu kişiyi orgazmın anlık kendinden geçirmesine karşı hiç durmadan kışkırtır. Arzuyla doruğa taşımayı hedefleyen erotizm aşırılıktır; ısrardır, sürüp gidendir; mutlaklaşmış bir taşkınlıktır.

Erotik davranış alışılmış davranışın zıttıdır. Cinsel arzu içimizi sardığı anda davranışlarımız değişir. Ölçsüz bir şekilde güç harcanır ve bazen tutkunun şiddeti içinde zevk, yıkıcı bir saçıp savurmaya benzerdir. Yoketme ve aldatma, bazen cinsel aşırılığın yükselişine eşlik eder. Çıplaklığa yarı giyinik bedenlerin tuhaflığı eklenir. Ahlaksızlık ve cinayet bu yıkıntı devriminin süresini uzatır. Fahişelik, argo ve erotizm ile aşağılanma arasındaki ilişkiler, zevk dünyasının yıkıntı ve çöküntü dünyası olmasına katkıda bulunurlar (Bataille, 1993, s. 190).

Çıplak bir beden sadece erotizmin simgesi olabilir. Ama erotizmin tamamı değildir. Erotizm, erotik nesne aracılığıyla erotizmini tamamlar (Bataille, 1993, s. 144). Çıplaklık, bizim için doğallıktan çıktığı ölçüde anlam kazanmıştır. “En müstehcen” şeyi (seksi) çağırma ve ardından geri savma kısır döngüsüne zemin hazırlamıştır. Bu anlamda çıplaklık denen şey parçalanmış bir bağlılık gerektirmektedir. İnsan kendisini bu “günahkar” alevlerin içinden çekeceği yolu bulmak zorunda kalmıştır. İnsan bu alevli yolun içinden çıkmaya çalıştıkça daha çok içine düşer.

Tabusuz, ihlalsiz, çalkantısız, fantazmasız, düşsüz, cüretsiz bir arzu neye yarar? Arzuyla gidermek yerine onu besleyebilen tek hayvan, insandır. Erotik hayvan olarak insan kendisi için bir problemdir, erotizm insanda problematik yandır (Sponville, 2013, s. 197). Özne için büyüleyici olanın nesnesi tarafından büyülenen insan için şehvet her zaman insanlığa uçurumun kütlesiymiş gibi gelmiştir. Fakat arzunun kara deliği doyurulamamıştır. Arzunun belirsiz nesnesi hâlâ mefhumunu korumaktadır.

Tüm denetimlerin ortadan kalktığı durumlarda arzu nesnesi altüst edici bir kesinlikle ayrılır. Arzu ölümün kollarından çekilip alınmıştır. Altüst edilmiş bir dünya istenir. Önemli bir gerçeği vurgulama gerekliliği başka bir gerçeği yok eder. Bu onsuz erotizmin ulaşamayacağı bir uzlaşma olgusudur. Yaşamın süresi ile ölüme doğru çekiliş arasında böyle bir uzlaşma vardır. İnsan yaşamı tersini düşünmeden, kendini aldatmadan kendini ölüme sürükleyen devinimi izleyemez.

Boşluk dahil her şeyin içinde olan arzu, her zaman bir yerlerde tatmin olamamış ve bilinmemiş olarak kaldığında sessizleşir. Erotizmde dil yerine arzunun belirsiz nesnesi, sessiz bakış konulur. Arzuyu doruğa taşımayı amaçlayan erotizm sessizlik içindedir, sükuneti sağlar. Çünkü yok edicidir, kaybedeceği bir şey yoktur. *Rahip C.*'de arzunun sessizliği, sonsuzluğu duyumsatır:

Yalnızca tek bir anlamı olan bu yola devam etmek faydasızdı. Yürüyüşün sonuna gelindiğinde yaşamın sıradan hareketlerini mekanik bir biçimde içimde tutan sınır yok oluyordu (...) Eğer yalnızlığımda beni dünyaya bağlayan bu sıkıntı olmasaydı geriye ne kalırdı? Dünyaya duyulan sürekli arzudan yalnızlığına kapanmış kişinin isteksizliğini çekip çıkaramıyorsam geriye ne kalırdı? Çağrıştırmanın gülünç gücüne bir cümleyle anlık bir durak koymak mümkün olduğundan beri sadece sessizliğin sahip olduğu bölgeye giriyor olduğumu, girdiğimi anladım böylece. Bu keyifli, açık, umursamaz, sonuçta hoşgörüle karşılanamayacak bir soytarlığın tadını çıkardım. Yolun sonuna geldiğimde bir çözüme varmaktan çok uzaktaydım. Bu amaçsız yürüyüşe benzediğini hayal ettiğim ölümü düşünüyordum ama ölümde, hiçbir yere çıkmayan yol boyunca yapılan bu yürüyüş “sonsuz dek” sürüyordu (Bataille, 1999, s. 84-85).

Bataille tüm öykülerinde “sınır ihlali” düşüncesinden faydalanmıştır. Sınırların aşılması Bataille için erotizm ve ölüm kavramlarının bir bütün olarak kabul ederken, esrime ve cinsel aşırılıkla öznelliğin kayboluşu deneyimiyle, Tanrının ölümündeki egemenlik kaybını birbirine bağlayarak Nietzsche'ye yaklaşır. Tanrı'nın ölümüyle bireysel egemenlik güvencesini ortadan kaldırır. Bataille'in evreninde tabu ve yasaklama sınırların aşılması düşüncesini var eder. Ölüm yasağın ortaya çıkardığı şiddete karşı geri çekilme eylemini belirler. Tabuların oluşturulması onların sınırlarının zorlanması arzusunu beraberinde getirir. Bu sebeple sınırların aşılması tabuyu oluşturan bir parçadır. Yasak (tabu) dokunma isteğinin karşıtıdır. Yasak, kural olarak arzuyu engellemez; ölünün yanında dehşet kendiliğinden oluşur.

Sınırların aşılması “tabuyu yadsımaz ama onu aşkınlaştırır ve tamamlar. Aşkınlık bir sınırlar oyunudur: Dilin, disiplinlerin tabunun sınırlarının çerçevesi olduğu bir oyun”. Tabuların sınırlandırılması kolektif bilincin oluşumunu sağlar. Sınırların ihlaliyle sınırları geçilecek tabular belirlenir. Sınırı geçmek tabunun varlığını kabul eder, aksi halde sınır geçiş süreci temeldeki şiddetini kaybeder. Tabusuz bir toplum insan dışı bir toplumdur. “Sistem ve aşırılık gereklidir” (Günaydın, 1998, s. 38).

Bataille'a göre “söylemle söylemi aşarak, söylemeden iç deneyimi iletmeyi” başarmıştır. Bataille'a göre iç deneyim; erotizmin en yüksek anı, erotizmin

sessizliğidir” (2006, s. 7). “İnsanın içsel deneyimi kozayı kırarken dışarıdaki tepkiyi değil, içindeki kendini parçaladığı bilincine vardığında ortaya çıkar. Kozanın kabuklarının sınırladığı nesnel bilincin aşılması, bu parçalanmaya bağlıdır” (Bataille, 1993, s. 43). İğrenme, dehşet, bulantı, korku insan yaşamında hayvandaki kozanın işlevini görür. Yalnız yasa koyucunun akla egemen olduğu yerde, kabuğun sınırlarını aşmak mümkündür.

Sade’da yasa koyucuların dünyasının rasyonel düzeni içinde, şiddette “imkansız” bir ölüm sessizliğine rastlanır. Ölüm sessizliğinde şiddet, gülünç ve “iğrenç” olanla hissedilir. *Justine*’de iyilik, kötülük, tutku ve sessizlik iç içedir. Yok etmekten alınan haz kendini Tanrısal alçaklıklara bırakmaktan çok daha baş döndürücüdür. Sapkınlıkların yıkıcı sessizliği Sade karakterlerini yönlendirir. Sade kışkırtıcılığını sessizlikten alır. Her ilke bir yargıysa; her yargı bir deneyimin sonucuysa yargısızlık sessizliktir (Sade, 2000, s. 13). Gırtlığına kadar kötülüğe batmış insanların dünyasında Sade’a göre belirli kurallara uymanın adı erdemse içsel deneyim; hiçbir zaman hiçbir şeyin arzusunun yerine geçemeyeceği gerçeğidir. Erotizmin dili ancak yasağa karşı gelmenin kendi devinimi içinde anlam kazanır. Bu derin sessizlik anında, bu ölüm anında, gerçeğin yaşamdan ve nesnelerinden ayrıldığı deneyimlerin şiddeti içinde varlığın bütünlüğü ortaya çıkar (Bataille, 1993, s. 296).

Ölümü bekleme “yıldızların kaynaştığı bir kara gece gibi, kan lekeleriyle kaplı kefenlerini sürükleyen, zincire vurulmuş kadınların ortaya çıkmasını düşlediği sessizlik saatidir” (Lautréamont, 1999, s. 62). “Hegel’in cinselliği normalleştirilmesine bağladığı mutsuzluk hayaletiyle sessizliğin açtığı çukur erotizmde karşı karşıya gelir. İdealizmin kalıntıları üstüne inşa edilmiş bir etik ne kadar katıysa, mutsuzluk da o denli belirginlik kazanır” (Kristeva, 2014, s. 44). Düş kırıklığına uğramış bir mutsuzlukla özdeşleşen sessizlik hazzını, şiddetle ve şiddete karşı yeniden bir doğuşla fantezi haline getiren mimesisten alır.

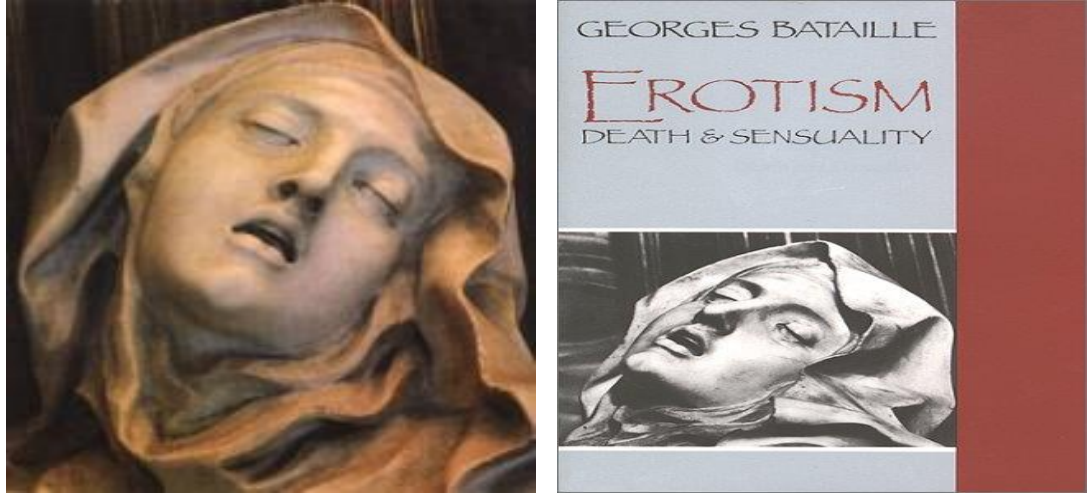
“Erotizm, bedeni çeşitli unsurlarını organları, işlevleri, beden imgelerini, beden imgelerinin rollerini birbirine eklemleyen birim olarak sergilemiş, keşfetmiş ve teatralleştirmiştir” (Roger, 2007, s. 14). Ruh bedene cinselliği yasakladıkça, beden daha arzu edilir, daha büyüleyici hale gelmiştir. “Bir fantezi içinde kendini unutan, bir okşama için paniğe kapılan, bir spazm içinde kaybolan, bir utanç durumunda savrulan

ruh bedenin özüdür” (Sponville, 2013, s. 132). Erotizmin müphem nesnesi olarak arzu, bedene yakınlaşmaya izin vermez, onu akla hayale gelebilecek her türlü dolayım içinde katetmek ve sökmek için uğraşır.

Erotizmde ölüm kadar yaşamın olumlanması bir başkaldırıdır. “Yaşam varlığa giriştir. Eğer yaşam ölümlü ise varlığın sürekliliği ölümsüzdür. Sürekliliğe yaklaşım, süreklilik sarhoşluğu ölümü yönetir” (Bataille 1993, s. 27). Erotizm kaygısı ölümlü varlığın ölüm düşüncesine bağlı karamsar düşünceleri bastırır. Erotizmin ölüme kadar yaşam sevincini diri tutmayı sağlayan gizinin kaynağı ölümdeki bilinmez ve anlaşılmaz sürekliliğe açılışı gördürebilme gücüdür. Erotizmde kendini koruma ve açlık itkisi; nüfuz etme ve iktidar itkisi; görme ve tanıma itkisi ile ölüm itkisi süreklilik halindedir. Bütün bu itkileri dayanağı haline getiren erotizm, aşırılığa istila etme cesareti bulur. Böylece kendini bilinçdışına bağlı, indirgenemez bir mevcudiyet içinde yaşanan bir içselliğin dayanağı haline getirir.

Örtülmüş açılmış olan akışın ince karanlık deliği bir “derinlik” ihtimalini varsayar. Burada yalnızca yüzeyler ve koruyucu bir tabaka vardır. Bu derinlik kaçamağı ve hiçliği ortaya çıkarmak yerine sonsuza ve gizeme açılır. Beden yüzeyini birleştirerek erotik olarak açılmış yüzey olan örtülülüğün, özerk bir gelişimi vardır. Kıvrımlar ve düzleşmeleri, kaçış çizgileri, açılmalar, düğümlemeler, düğüm çözülmesi, düşme ve dökülmeler bir sorgulamanın peşinden gider gibidir ve bu sorgulamanın tek sınırı, ölümün örtüsü olan kefen kumaşı olacaktır (Roger, 2007, s. 93).

Bataille’a göre iç deneyimin en önemli nesnesi olan erotizm, birey olarak varoluşun yadsınması halidir. İnsan erotizmle ölümün kucağına atılmıştır (Bataille, 2006, s. 8). Erotizmde ve esrimede varoluş bir sınır noktaya gelir ve bilinç kaybolur. Bataille’ın *Erotizm*’inin bir baskısı tam da erotizmin ikircikli yapısının göstereni olmuştur. Kitap Bernini’nin *Azize Theresa’nın Vecdi*’yle basılmıştır (Bkz. Resim 3.3.1).



**Resim 3.3.1.** Gianlorenzo Bernini, *Ecstasy of St. Theresa*, 1651

Bernini'nin 1651 yılında tamamladığı *Azize Theresa'nın Vecdi* Hristiyanlıkta önemli bir yere sahip olan Aviva'lı Theresa'yı anlatmaktadır. Theresa göğsüne yükseldiği anda, vecd halindeyken heykelleştirilmiştir. Azizenin Tanrı'ya yaklaşma anında kendinden geçme halinin erotik bir boyut taşıdığı gerekçesiyle heykel Cornaro Şapeli'ne gönderilmiştir. Azizenin tüm bedeni örtünmüşse de vücudunun görünen yerleri orgazm anındaki gibi kasılmıştır. Ağzın yarı açık duruşu ve kendinden geçme hali de cinsel hazdan kaynaklanan esrime halini çağrıştırmaktadır. Azize Theresa'nın imanla dolu esrimesinde ölümün ve şehvetin iç içe geçişinin büyüleyiciliği, içsel parçalanması vardır. Erotizmde ve esrimeye varoluş bir sınır noktaya gelir, ayrışır ve süreklilik gerçekleşir. Theresa'nın o an'ı tam da o ölüm ve şehvetin eşzamanlı dışavurumu gibidir.

Bataille'a göre cinsel esrime diri diri gömülen bir insan gibi soluksuz bırakır (1999, s. 83). Theresa'nın Tanrı'ya ulaşma fikri düşüncelerinin tüm karmaşasını ölüm gibi sonlandırır. Theresa ölüm ve Tanrı'ya yaklaşmanın sınırında dolaşırken, düşüncenin ucunu kaçırmıştır. Theresa'nın kendinden geçişi yolundan sapmış bir dinsel amacın hiçbir şeye hitap etmeyen uçsuz bucaksız bir zevk anına dönüşmesinden kaynaklanır.

Arzunun sürekliliğinde, akışında doruğun reddine benzer şekilde felsefe de yaşarken ölmeyi öğrenmektir. Schopenhauer ve Platon'un "tüy kadar hafif sevgileri, bir azap ağırlığı taşır" (Sponville, 2013, s. 79). Schopenhauer ve Platon gibi ölüm üzerine yazmış filozoflar için insan yaşamı bir yara gibi karşılamalı ve intiharın yarayı iyileştirmesine izin verilmemelidir. Filozofların bu darağacı felsefesi onları yaşama bağlar. Söz konusu olan, felsefenin bir ikilemi değil; günlük hayatımızın hareketlerini

de içine alan bir sorunsalıdır. Azap ağırlığından kaçış ancak tutkunun ölmesi ya da tutkudan ölünmesiyle mümkündür.

Nietzsche'ye göre Tanrının ölümü son insanın serüvenine dönüşür. Ölümün sonluluk hissi, tarihin büyük süreksizlik zinciri, bengi dönüşün sonsuzluğu tarafından kırılır. Tanrı'nın ölümü düşüncesinin ardından gelen çaresizlik, yerini insanın hayattaki sıçrayışına bırakmıştır (Nietzsche, 2015, s. 8). İzdırap, insanı en güçlü biçimine belli bir yüksekliğe ulaştırır. Son büyük yangının yeniden canlanan alevine kendilerini atmaktan çekinmeyen Nietzsche acıyı iki katına çıkararak aydınlanma sağlayan düşüğe ulaşmıştır.

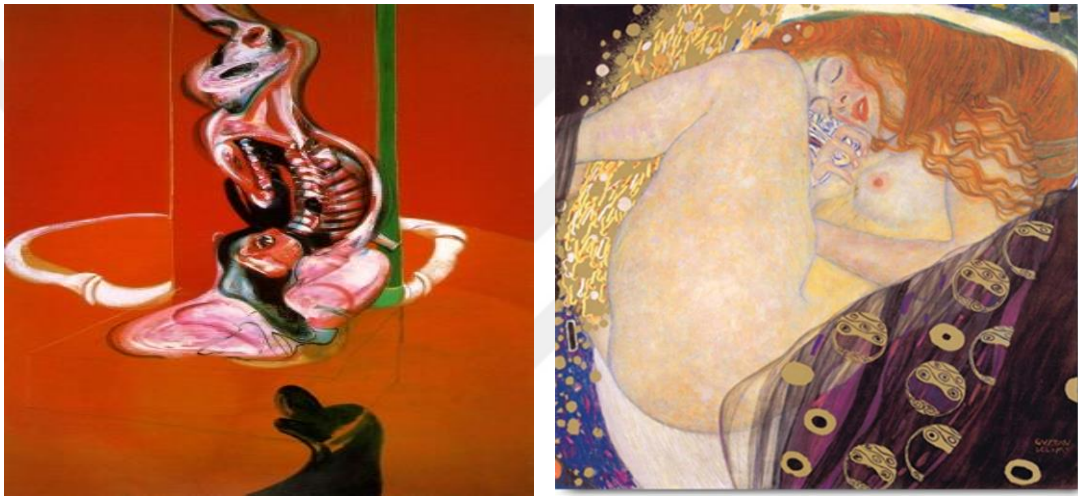
Filozofların kaçınılmaz düşüşü, başlangıçta verili sınırlar dışında bir şeyden kaygı duymadan yola çıkarak uçuruma doğru ilerleme cesaretinden kaynaklanmaktadır. Filozofların her şeye meydan okuduğu bu esrime anları, yeryüzünün yasalarından kurtulduğu ve yaşam kaygısıyla ölüm istencinin buluştuğu ender anlardandır. Zevkin yavaş akışı, kaygının akışı ile kaynaşır:

Tükenmişken arzuluyorum şiddeti. Yalnızca zayıflığın vahşi olduğunu sanıyorum. Ama ölünün yakınlığının beni içinde tuttuğu esriklikte ölümün çekiciliği ile çıplaklığı arasındaki tedirgin edici benzerliği hissetmezlik edemem. Cansız bedenlerden bulanık bir sınırsızlık duygusu yayılıyor (...) İnsani akıl (sınır) kendisine sınır konan nesne tarafından aşıyor. Beni yakan aşırılık, aşkın içimdeki uyumdur. Tanrı önünde değil; aşktan titriyorum (Bataille, 1998, s. 93-96).

Arzu ve ölümden biri diğerinin yokluğuna ihtiyaç duyarsa aşırılık gerçekleşir. Schopenhauer'da olduğu gibi aşırı "aşırılık"ın, aşırı kötülüğün, aşırı egoizmin karanlık yanları ölmek için değil; yaşamak için doğan aydınlanmacıları korkutur. Yüce hazza ızdırap eşlik ettiği sürece yaşama iradesi güçlenir. En üst düzey zevk yakarışlarla doğrudan ilintilidir.

Cinsellik her birimizde türü devam ettirme dolayısıyla sonsuz acı ve ölüm döngüsünü uzatma arzusunu açığa çıkarır. Yaşam iradesinin yuvası "bel altı"dır, fakat erojen bölgelerin yaşam açlığı yoksunluktan beslenir. Yaşam olumlandıkça ondan ayrılmaz olan acı ve ölüm sonsuza uzar. Cinsel edim, yaşamın ve sonsuzluğun geniş ufkunda yer alır. Birey ölüme mahkum olduğu sürece, ölümden yaka sıyırma işini askıya alması gerekir. Eros ve Thanatos Janus'un iki yüzü gibi yaşamı her daim olumlayan iki temel ihlal biçimidir. Yaşamsal fenomenlerin çeşitliliği Eros ve Thanatos'un eşzamanlı ve karşılıklı uyumuyla gerçekleşir.

“Kemik ve ölüm erotizmi (iskeletçilik) bedenin neredeyse bütünün batmasına ve yutulmasına yol açan devasa dekoratif yükün karşıtı gibidir” (Roger, 2007, s. 66). Kemik ve ölüm erotizmini tüm gerçekçiliğiyle yansıtan sanatçılardan biri Francis Bacon’dur. *Three Studies for a Crucifixion*’ın figürü de böyledir, beden tensel dokusunu zedelemiş, iskeleti dışarı fırlatmıştır (Bkz. Resim 3.3.2). Figürün ters dönmüş yüzü Bernini’nin *St. Theresa*’sına benzemektedir, figürün ağzı açıktır ve kendinden geçmiştir. Ete kemiğe büründürülen insan itibarsızlaştırılmıştır. Ölümün “imkansız” yazgısı böceklerin ilk önce ılık huzmesine yönelmesi sonra da ezilip geçilmesine benzer. Beden yine ölümün kol gezdiği yerler istikametindedir.



**Resim 3.3.2.** soldan sağa: Francis Bacon, *Three Studies for a Crucifixion 3*, 1962; Gustav Klimt, *Danae*, 1907

Gustav Klimt’in pek çok resminde de (mekânlar Bacon’inkiler kadar tekinsiz olmasa da) Eros’un ne olması gerektiği ya da Tanrısal sarhoşluk anının neyin koşulunu yarattığı bilinmez. Fakat Eros’un ten yitiminin töz yitimi olduğu çok iyi bilinir. Erotizmin sert çekirdeği, amansız varlığı hayat ve ölüm arasındaki köklü bağı simgeler. Klimt bu çekirdeği tensizleştirerek uzaklaştırır ya da esrik bir anın örtülü düzeneğinin içinde pusuda bekletir. *Danae*’da sınırsızlık sembolü “anıtsal” kalçadır. Tablodaki kalçanın hacimselliği, anal bölgenin erojenliğinin insan düşleminin ne kadarını kapladığının bir yansıması gibi doyurulmamış arzunun enerjisini açığa çıkarır. Erotik etkinlik *Danae*’ın ölümle karşılıklı alışverişi gibidir. Süreklilik erotizmde bir an için hissedilse de *Danae*’ın esrimesinde hissedilen süreklilik bir zaman süreci içindedir.

Zevk kavramı hem zevk belirler hem de kendisini mahkum eden yasağı dile getirir. Yasağa karşı gelmedeki bu açığa çıkış erotizmin özüdür. Erotizmin özü yasak ile zevkin içinden çıkılmaz bileşiminden kaynaklanır. “Yaşamın yaymadığı şeyi, varlığın içtenliği içine gizlenen ölümün yoksul sessizliğini çıplaklaştırma gücüne ender olarak sahip” erotizm bize bu imkanı sunar (Bataille, 1998, s. 91). İnsansal açıdan yasak zevk olmadan, zevk de yasak olmadan ortaya çıkmamaktadır. Aynı devinimin özü hayvanlıktan insanca, insanlıktan hayvanca zevk almaya dayanır. Yasak ve itki ikiliğinin devimiminden keyif almak mümkün hale gelir.

Varolma bazen alçalmadır, varlığın anlamsızlığa geçtiği varlığın varlığa kayıtsız katıldığı boş bir andır. Varlık aynı zamanda varlığın fazlalığıdır (Bataille, 1993, s. 193). Bataille’a göre şiddetin imgesinde, şiddetin bulaşma tehditi olarak ceset korkusu vardır. Ölü bedenden korkma durumu, ölümle ilgili yasağın varlığının kanıtıdır. Ölüm olarak adlandırılan olgu her şeyden önce ölüm bilincidir. Bu ayrımla insan varlığı hayvandan ayrılır (Bataille, 1993, s. 48). Ceset ister hayvana ister insana ait olsun, cesede bakma edimi, insanın içine korku salmasıyla eşanlı olarak insanın içine şiddeti akıtır. İhlal ölüme çekimi artırır. Sevilen bir kişinin ölümünün ardından, ölümün dehşeti, boşluğu ölünün odasına girmeye katlanamayacağımız kadar içeri sokmuyorsa yaşıyor olmaya dair pek bir şey bilemeyiz:

Ölünün odasında hıçkırıkların artık anlamı kalmadığından tamamen parçalanmış olan dünya sanki parçalanışıyla sonsuz korkuyu keşfettiriyormuş gibi hıçkırıkların sınırlarını genişleten bir kaya sessizliği vardı. Böyle bir sessizlik acının ötesiydi. Ölü odasında sessizlik kuşkusuz hiçbir şeydir, hatta anlaşılabilir yanıtları gizledi ve bütün ertelenmiş ihtimalleri tam bir dinginlik yokluğu içinde tuttu (Bataille, 1998, s. 58).

Kadavranın mezara, ölümün mekâna girişini kolaylaştırmak için bütün kapıları açık tutmak gerekir. Bu açık tutma anında ölümün korkmaması için ölen insanın çevresindekilerinin ellerinden geldiğince sessiz olmaları gerektiği öğretilmiştir. Bu, kişi son nefesini verirken ona duyulan saygının göstergesidir. Yaşayanlar en mahrem anında onu yalnız bırakmaları gerektiğini bilirler, o anda gözler başka tarafa çevrilir (Illich, 2004, s. 110). Ölüm sessizliği orgazm gibi insanı yaşam içinde soluksuz bırakır. Sessizlik hem bir sözcüktür dolayısıyla söyleme aittir hem de “iç deney”imin alanına girer. “Sessizlik bir sözcük olmayan bir sözcüktür ve soluk bir nesne olmayan bir

nesnedir” Sessizliğe girebilmek için söylemin durması gerekir ancak o zaman insanın yolculuğu gece ve çölde yolculuğu başlar (Bataille, 2006, s. 5).

Tüm evrende tabutların boşluğu kendimin yokluğuyum. Düşüncelerin uygunsuz horoz çığlıklarını attığım ölü kavramların lime lime edilmiş evreninde ölüm, küçük bir dul gibi kalbime yerleşiyor hıçkırıyor ölüm, korkuyorum kusabilirim. Dul kadın göğse kadar gülüyor ve kuşları parçalıyor (Bataille, 1998, s. 136-137).

Bataille’ın öykülerindeki imgeler dehşetin düştüğü yansımasıdır. Ölümün soluğu içinde olan arzu, *İmkansız*’da isimsiz anlatıcının B.’ye olan şehveti gibi insanın içini kemiren bir “ateşli sabır”dır.<sup>9</sup> Arzunun ateşi sönmeyen insan, “tıpkı bir sopranonun gırtlğından makamla çıkan bir şarkı gibi” son soluğuna dek gerinir (Bataille, 1998, s. 15).

### 3.4. EROTİZMİN NİHAİ ANLAMI OLARAK ÖLÜM

*Yalnızca ölümün ve arzunun soluğu kesme gücü vardır*  
(Bataille, 1998, s. 7).

Sonluluk, sınırlılık ve kişisel ölümün yakınlığının uyguladığı baskı yalnızca modern zaman anlayışının bir sonucu değil, aynı zamanda yeni bir bireysellik anlayışının etkisidir (Illich, 2004, s. 110). Artık her insan kendi ölümüyle yüzleşir. Tanrının yargısından çok ölümün çağrısıyla karşı karşıya gelen kültürlerin ölüme karşı kaygıları giderek artmıştır.

Onbeşinci ve onaltıncı yüzyıl ölümlerinde, rahipler ve doktorlar ölümü kolaylaştırırken doğayla birlikte hareket etmişlerdir. Ölen kişiye yardım etmek yerine doğal ölüme saygı duymuşlardır. “Doğanın düzenini bozmaya yönelik ölüm süresini uzatma çabasının küfür kabilinden bir günah sayıldığı” o dönemlerde doğal ölüme saygı olarak ölüme giden süre uzatılmamış, hasta ölmeye bırakılmıştır (Illich, 2004, s. 111). Orta Çağ’a gelindiğinde insan bedeni kutsal sayılmaya başlanmış: neşter kadavranın her bölgesine keşif için girme hakkı kazanmıştır. Neşterin ölü bedende kesikler açmasına tepki verenler bunu “dine küfür, yaşayanların ölüye yersiz zulmü” olarak nitelendirmiştir (Illich, 2004, s. 111).

<sup>9</sup> *Ateşli Sabır*, Şilili yazar Antonio Skarmeta’nın hayran olduğu şair Pablo Neruda’yla tanışmasını ve buna bağlı olarak gelişen şiir tutkusunu anlatan kitabının adıdır.

Ölümün yadsınmaya başladığı modern çağda, kişi kendi depresif konumunu da sorgulamaya girişmiştir. Yadsımanın sonucu olan duygusal acı ölüme karşı perde olarak kullanılmıştır. Bu perde düştüğü zaman geriye yalnızca ölümün anlam dışılığını dayatan kopuş, zincirlerinden boşalma edimi kalmıştır (Kristeva, 2009, s. 65). Depresif yadsıma kişinin narsistik uyumunun temsil olanaklarını etkilemiş buna bağlı olarak özneyi otoerotik sevinçle buluşturmuştur. Bu edimler özneyi ve nesnesini yıkımdan korumuş Thanatos'a karşı bir yaşamsallık sağlamıştır. Özne ile kaydedilebilir nesneler arasına yerleşen uçurum baş döndürücülüğünü, anlamlı zincirlemelerin imkansızlığından alır. Böyle bir sürgün öznenin kendi içindeki uçurumunu açığa çıkarır. Bir yandan yaşamla özdeşleştiği ölçüde yadsınan kaygı ölümle bir anlam dışılık değeri kazanır.

Ölüm kaygısı imkansızın başkaldırısı içinde güçlü bir anlama sahiptir. “Güneş altındaki sabah çiyi gibi kaygının yumuşaklığının işin içine girmediği” hiçbir durum yoktur (Bataille, 1998, s. 81). Kaygı imkansız durağında bekler, hazzı askıya alır. Ruhun soluğuyla yitirilmemiş özgürlük kaygıya çok şey borçludur. “Kaygı düş gören tinin nitelik kazanmasıdır (...) Bu nedenle hayvanda bulunmaz, çünkü tin hayvana yüklenmiş bir nitelik değildir” (Kierkegaard, 2012, s. 35).

İmkansız durağında beklemek tutkunun, korkunun ve kaygının ardına geçildiğinde cinsellik ve şiddetin bir imkan olarak sunduğu şeyi keşfetmektir (Bataille, 1998, s. 1). Yaşamın imkansızlığı kimseye sorulmamıştır, fakat herkes bir şekilde bu imkansızlıkla yaşamının yolunu bulmuştur. Kör güneş ve kör edici ışık tüm gözlere tanıdık olduğu halde hiç kimse bu ışığın içinde kendini kaybetmemektedir.

Herhangi bir eylemden erotik zevk durumuna geçiş, süreksiz bir düzende oluşmuş bir varlığın göreceli olarak içimizde erimesini varsayar. Bu erime edimi, erotik etkinliğe bağlı olarak eriyen yaşamı temsil eder (Bataille, 1993, s. 20). Erotik etkinliğin bu yönüyle baskın tarafı otoriter yapısı arzuyla imha edilir. Acı çekme ve çekirtme arzusu en belirgin olarak erotizmde kendini gösterir. Aşıklar için içten sürekliliğin büyüleyici zevkinin yerini sevilen varlığı kontrol etme dürtüsü alır.

Sevilen varlığa sahip olma, ölüm demek olmasa bile ölüm bu sürecin baş rolündedir. Bireysel yalnızlığın ırzına geçiş, tutkunun sürüklediği ölüm düşüncesiyle başlar. Aşık sevdiği varlığı elde edemezse onu öldürmeyi düşünür, ölüm kaybetmekten önce gelir ya

da diğerk bir kaçış noktası olarak kişi kendi ölümünü arzular. Bu “kendine yedirememelik” vakalarını harekete geçiren, sevilen varlık içindeki süreklilik hissine sahip olma arzusudur.

Sahip olma kaygısı, ölüm kaygısıyla özdeşdir. Erotizmdeki düşüş ihtimali kişiyi kaygılandırır. Baş dönmesinin bu büyüleyiciliğı aslında anlaşılmaz bir şekilde boyun eğilen arzudur. “Bir diz ile belin arası çıplak bırakıldığında arzu, çıplaklığın belirttiğı bir imkan imgesini canlandırır (...) Apaçık bir uçurum arzusu pek kavranılır bir şey değildir. Bu arzunun amacı doğrudan ölümdür (...) Dar bir vadinin doğrudan karanlık özelliğı de çıplaklık kadar boşdur ve onun kadar dehşete götürür” (Bataille, 1998, s. 33).

Ölümün korkutucu yapısı, insanın korkuya olan gereksinimini gösterir. Bu gereksinme olmadan ölüm insana kolay görünür. Kaygı ölümü hisseden düşüncenin içinde bir düşüşte olduğı yok olmanın içine gömülür. Sınır ihlali bir felaket gürültüsüyle her yönde özgürleşir. Bu gerçektışı bir boşluktan çıkar ve aynı zamanda kör edici bir parıltının şoku içinde kaybolur. “Çarpışan trenlerin gürültüsü içinde, ölüme yol açan bir cam kırılması buyurucu, güçlü ve henüz yok olmuş gelişin ifadesidir” (Bataille, 2006, s. 93).

Ölüm, geceyi arzunun aşırılığına açar. Arzunun yıkımlarından arta kalan gece, bir reddedişin dünyayı aşmaya yönelik çılgın istencin ölçüsüdür. Erotizm bu dünyayı aşmaktır. Onun aracılığıyla söylem dünyasından kurtulup kendi iç dünyamız haline geliriz. Erotizmle birlikte içine girdiğimiz mezar düşüncesinde görece karanlığın içindeki her şey bulanık ve uçucudur. Gecenin iki bacak arasından geçmesi uçucudur. Erotizmin imkansızlık ateşini almayan hiçbir kutsal kaçış yoktur. Erotizmin imkansızlık bilinci kapılarını düşünülmesi olanaklı her şeye açar. Soluğı kaybetmemek için arzu, olabilirliğin doruğunu imkansızlık ateşiyle gösterir. “Eros’un gözyaşları”nın<sup>10</sup> içindeki imkansızlık, kendine sırtını dönmeyen kendinin ölüm bilincidir.

<sup>10</sup> Bataille’in ölmeden önce çıkarttığı son kitaptır. Bataille, *Eros’un Gözyaşları*’nda da din, erotizm ve ölüm arasındaki bağları tarihin ilk dönemlerinde, Lascaux mağarasında bulunan 13.000 yıl öncesine ait bir resimde arar.

### 3.5. KENDİ İÇİN ÖLÜM AHLAKI: *GÖZÜN ÖYKÜSÜ*

*Eğer gözümlü seni günaha sokarsa onu çıkar at*  
(Nietzsche, 2012, s. 2).

Erotizmin en “akıl almaz” örneklerden biri Bataille’in ilk baskısı Lord Auch takma adıyla 1928’de yayımladığı *Gözün Öyküsü*’dür. Öykü, 17 yaşındaki Simone ve aynı yaşlardaki erkek arkadaşının (öykünün anlatıcısı) rahatsız edici seks ve şiddet fantezilerini içerir. Bir yanda erotizm, diğer yanda dehşet ve ölüm arasında aydınlatıldığı iç içe geçme Simone, haz içinde sürekliliğini sağladığı vecdin sonuna dek gitmek için karşısına çıkan tüm sınırları ihlal etmiştir. Öyküde şiddetle oluşan dehşet, gözle birlikte yaratılmıştır.

*Gözün Öyküsü*, cinsellik ve kaygı imgelerinin ve insanın umutsuz bekleyiş içinde kaldığı şiddetli ikilikleri doğum ve ölüm; yaşam itkisi ve ölüm itkisini yeniden ele alır. Cinsellikle ile ölümü, müstehcen ile kutsalı birleştiren öykü “büyüleyici bir kurşunun çevresindeki vitray parçaları halinde sıkışıklıktan kurtarılan bir erotizm” oluşturur (Roger, 2007, s. 214).

İnsan sınıra bir tanım getirmiştir. Karşısında bir nokta belirler bu noktayı her varoluşun ve her bütünlüğün, her ayrılığın ve her korkunun, olabilir her ölümün ve tatmin olmamış her isteğin aşılabilir bölgesi gibi tasarlar. Bu konvansiyonel cinsel edim *Gözün Öyküsü*’nde aşılar. Öykünün kurgusallığında aşılmış, ihlal edilmiş edepten daha insani bir şey yoktur. Yaşama, insana, arzuya hürmet etmek aşırılıktan geçer. Gerçekleştirilen en tahammülü zor ihlallerin dahi bedeli ödenmez, neden ödenmediği sorgulanmaz. Bakış görünür olduğu ölçüde müstehcenleşir. *Gözün Öyküsü*’nde edepli gözler tek tek yuvasından çıkarılır ve tatmin malzemesi haline getirilir. Kurban edilen bedenlerin hiçbirisi törenle kutsanmaz, kadavranın çürümeye terk edilmesi törenle kutsanmaz. Henüz ölmüş beden ve uzuvları şehvet uyandırıcı olmaya devam eder.

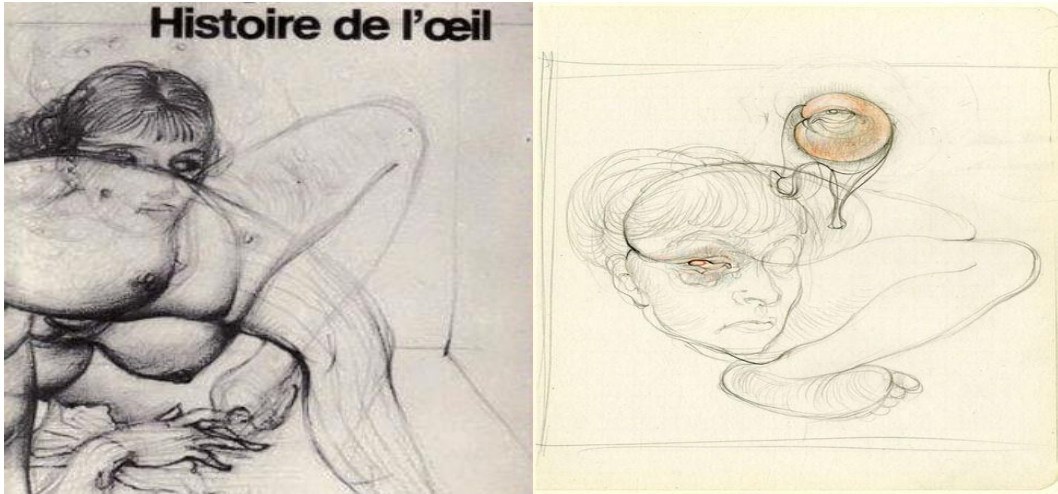
*Gözün Öyküsü*’nde Simone ve arkadaşlarının sınır aşan oyunlarında onların doğayı kasten aşmasının veya doğanın kenidisini onların içinde açmasının bir önemi yoktur, doğa kendiliğinden aşırılıktır. Simone ile erkek arkadaşının ilk utancı (hazzı ya da günahı) bir ev içi sınırın ihlaliyle başlar. İlk aşırılık, cinsel uyarılma imgesinin ihlali. Simone koridorun köşesine kedi için konulmuş süt dolu bir tabağın üzerine oturur.

Simone için süt dolu tabaklar, üstüne oturmak için yaratılmıştır. Böylece tabak ve süt imgelerinin işlevselliği ihlal edilmiştir:

Hava sıcaktı. Simone tabağı küçük bir sıranın üstüne koyup karşıma geçti, gözlerini bana dikip, kığını sütün içine daldırarak oturdu. Yüzüme kan hücum etmişti ve titriyordum. Pantolonum gerildikçe o beni seyrediyordu. Bir süre öylece kalakaldım; ayaklarının dibine uzandım. Kımıldamıyordu artık, beyaz sütün içinde yüzen “pembe ve kara et”ini ilk kez gördüm. İkimiz de yüzlerimiz kıpkırmızı kesilmiş durumda uzun süre kaldık. Simone ansızın ayağa kalktı: süt baldırlarından çoraplarına kadar süzüldü.

Aralarında geçen ilk günden sonra birbirlerini görmeden bir hafta geçiremeyen ikili, arabayla hızla gittikleri bir gün bisikletli bir genç kadına çarparlar. Daha sonra kadının ölü bedeninin “mide bulandırıcı” etinin uyandırdığı umutsuzluk duygusu üzerine düşünürler. İkili için ezdikleri bisikletli, sonlu varlık ile sonsuz varlık arasında sıkışmıştır. Ölüm *Gözün Öyküsü*’nde erotizmle sarmalanmıştır. Erotizm ölümcül bir hastalıktır, umutsuzluktur, imkansızdır. Yaşamın hiçbir şey olmadığını hatırlatır.

Öyküde kurban ölür ve olaya katılanlar onun ölümünden ortaya çıkan kutsallığı paylaşırlar. Cinsel birleşme uçuşundaki ve dindarın yaşamındaki ölüm aynı anda gerçekleşir. Bir dinsel törende süresiz bir varlığın ölümüne dikkatini yoğunlaştırmış kişiler için kutsallık olgusu varlığın sürekliliği anlamını taşır. “Şiddet yüklü ölüm olgusunda varlığın süresizlikten kopuşu vardır. Ölümden sonra oluşan sessizlikte tedirgin ruhların hissettiği kurbanın sağladığı varlığın sürekliliğidir” (Bataille, 1993, s. 89). Simone ve arkadaşlarının taşkınlıkları insanın özü (insanın doğasında varsa), insana sınır ihlalini bahşeden doğaya itaat çamurdan oluşarak gerçekleşir. Bu anlamda *Gözün Öyküsü*’nün karakterlerinin Tanrı’nın ışığını durduran günahları ölümün gölgesinden başka bir şey değildir.



**Resim 3.5.1.** Hans Bellmer, *Illustrations for Georges Bataille's Histoire de l'œil*, 1946

Öyküde Simone'un günah çıkarma aracı gözdür. Ötekinin bakışı onu rahatsız ettiği ölçüde onu söküp atar. *Bir Endülüs Köpeği*'ndeki (1929) gibi göz zedelendikçe arınma yaşanır. Günah başkasının bildiği ölçüde suça dönüşür. Simone, kendisini günaha soktuğu ölçüde kendisine bir tehdit haline gelmiş bir boğanın ve rahibin gözlerini yuvasından çıkarır ve onlarla kendini tatmin eder.

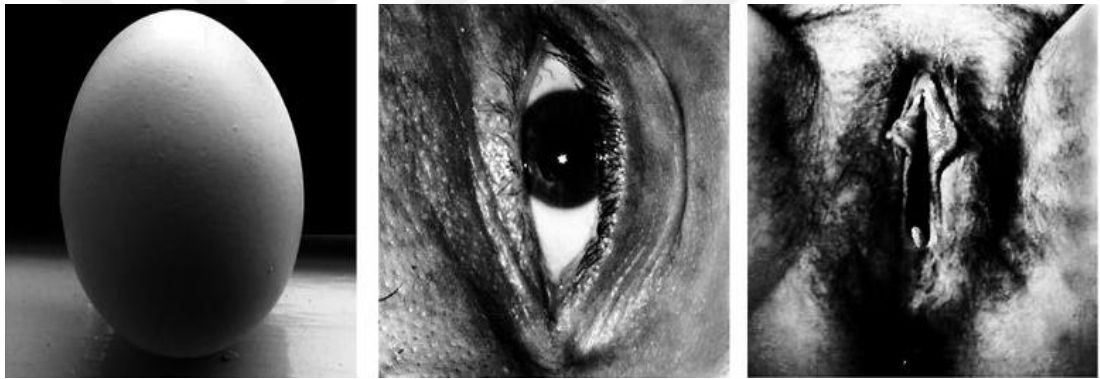
Simone öykünün sonuna kadar yitik bir umutsuzluk içinde dehşet saçmaya devam eder, canlıları öldürdükten sonra uzuvlarını (özellikle gözü) bir haz aracı haline getiren kadının sonu da hiçlik olur: “sevişir gibi ölür Simone, fakat ölümün arılığı ve saçmalığı içinde” (Bataille, 2011, s. 309). Simone için olabirinin ucuna ulaşmak kurban etmeyle mümkündür. Kurban etmenin metafizik özü şiddettir, olabirirliğin kapılarını aralıksız açar. Cinsel düzensizliğe bağlı korku ölümün anlamıdır. Hisseden varlık ölümü yaklaştığını seziyorsa varlıkta ölümün anımsattığı şiddeti yeniden açar. Cinsel şiddet ile ölümün şiddetinin birleşmesinin iki anlamı vardır. Birincisi güçsüzlüğe yaklaştıkça bedenin sarsılması artar. İkincisi eğer zamanı varsa güçsüzlük zevki kolaylaştırır. Ölümcül korku zorunlu olarak zevke yönelir. Ölüm temelde oluşumuna kuramsal olarak neden olan şiddetle zıtlaşan yasağı aşar.

Bataille, öykünün sonuna “anımsamalar” kısmını eklemiştir. Burada Bataille, belleğinde izi kalmış görüntülerin, erotizmi aramaya başlar başlamaz, tanınmayacak bir biçimde açığa çıktıklarından bahseder. *Gözün Öyküsü*'nde erotizm, insanın duygusuz ve karanlık

taraflarıyla cisimleşmiştir. Özellikle yumurta ve süte farklı bir “göz”le bakılmıştır; bu yiyeceklerin besin özü yıkılmış, cinsel tatmin malzemesine dönüşmüştür.

Bataille, bir anatomi kitabından hayvanların erbezlerinin yumurta şeklinde olduğunu; renklerinin ve şekillerinin gözün yuvarlarındakinin aynısı olduğunu keşfetmiştir (Bataille, 2011, s. 305). Bu sebeple Simone’un söküp içine aldığı boğa gözü, boğanın cinsel organını temsil eder. Öldürülen papazın gözü de öyküdeki diğer tüm gözler gibi tatmin malzemesine dönüşmüş, kendi anlamının dışına taşmıştır.

Bataille’a göre sadist eylemler düzen belirleyicileri için temel davranışlardan aşırı bir sapma olarak görülür (Bataille,1993, s. 22). *Gözün Öyküsü*’ndeki aşırılıklar, eylemlerin anlamını aydınlatır. Aşırılık, korkunun bizi perçinlediği bireysel süreksizliğin parçalanması olan ölümün bize yaşamdan daha üstün bir gerçek olduğunu hatırlatır.



**Resim 3.5.2.** *Gözün Öyküsü*’nde transgresifliğe götüren üç belirsiz imge: yumurta, göz ve vulva.

“Anımsamalar”da, tüm öyküde “göz”ün Bataille’ın frengili ve kör babasının mekanikleştirilen bakışına bir gönderme olduğu anlaşılır. Öyküde arzu sürekliliğini sağlayan en güçlü imgelerden biri olan “idrar”ın da yine babaya bir gönderme olduğu anlaşılır. Bataille’ın çocukluğu boyunca tuvalete gidemeyen babası, oturduğu yerden tuvalet ihtiyacını gidermek zorunda kalmıştır. Tüm bu dışkılama anlarında Bataille’ı rahatsız eden şey babanın bakış biçimidir. Adamın gözbebeklerinin, gözkapaklarının yukarısında kayboluşu tuvalet ihtiyacını giderdiği anlarda daha fazla netleşir. Kör babanın gözünün yukarıya doğru kayışıyla sadece gözün akları gözüktür, bu durum öyküye Simone’un bacak arasında parçaladığı yumurtaların akı biçiminde aktarılmıştır (Bataille, 2011, s. 306).

*Gözün Öyküsü*'nde sınırları zorlandığında zevk, kurban edilecek rahibin orgazmına benzer şekilde korkuyu harekete geçirir. Öykünün anlatıcısı, “Simone’un yaşattığı orgazmı rahibin ölümünün üst üste geldiği bir gerçeklik karşısında felç” olur. Aşırılık, tehdit edici bir öğe; karşıtlıkların bulunduğu bir gerçekliktir (Günaydın, 1998, s. 37). Bataille’da haz korkuyu beraberinde getirir. Bataille’ın yazını tedirginliğin, yok olma noktasındaki özbenliğin, ölüm uçurumunun kenarlarında dolaşan bir deneyimdir.

Erotizm kutsala övgüden ziyade ihlalin, transgresifin hazzıdır. “Dinsizlikten ziyade utanmazlık, inançsızlıktan ziyade ahlaksızlıktır” (Sponville, 2013, s. 208). Erotizm mutluluktan ziyade dehşeti, imandan ziyade arzuyu kışkırtır. Meçhul ve ölüm *Gözün Öyküsü* için iki belirleyici kavramdır. Meçhul kimlikler sınıra özgü dilsizliğin yokluğunda ihlalcı şehvetlerin kurbanı olurlar (Bataille, 1998, s. 150). Şehvet malum olanı meçhul olanın içine gizler. Ölüm de imkanların akılcı tükenişini redderek bir kör meçhul içinde yok olur. Erotizm ölüme açılır. Ölüm bireysel yaşamının reddedilmesi olgusuna açılır (Bataille, 1993, s. 28). Her olasılığın sınırına getiren iki olgu: ölüm ve erotizmdir. Erotizm güneş, ölüm denizdir. Sonsuzluk istencinde deniz güneşle birleşir.

### **3.6. YAŞAMA VE ÖLÜME ÖZGÜ BİR FENOMEN OLARAK “KARNAVALESK”**

Karnaval, yüzyıllar boyunca tasvir edilen, resmi kültüre karşıt bir güç olarak kendini var etmiş bir halk kültürünün, kahkahayı ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedenin direncini ve işlevlerinin yaratıcı özgürlükle açığa çıkarma biçimidir (Bakhtin, 2001, s. 23). Orta Çağ’ın neşeli hayatının özgürleştirici gücü karnavalla korunmuş; hiyerarşiler, resmi konum ve ciddiyet karnaval meydanlarıyla tepetaklak edilmiştir. “Karnaval halkın gülmeye dayanarak örgütlenen ikinci hayatıdır” (Bakhtin, 2005, s. 34). Karnaval ruhu özgür ve evrenseldir. Karnavalda tüm dünya ciddiyeti gülünç yüzüyle neşeli göreceliği içinde temsil edilir. Karnaval dünyanın yeniden hayat buluşunun, değişimin bayramıdır. Dönüşüm, arzu, ölüm, yeniden doğma, zamanın yokedici ve yaratıcı gücü karnaval atmosferinde birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır.

“Ne ben ne de kuzeyokyanusu denizayısının yüzgeçli dörtayağı gizini bulabildik yaşamın” diyen Lautreamont’a göre (1999, s. 68) yaşam, deliliğin sınırı ile ağır ağır

öldüren çılgınca arzuların arasına sıkışmıştır. Bu yüzden insan ikircikli bir yaşam sürmektedir. İkircikli yaşamdan biri ciddi ve kasvetli, katı bir hiyerarşik düzene dayanan resmi yaşamdır. Diğeri de özgür ve kısıtlanmamış, arzu ve ölümün iç içe geçtiği, herkes ve her şeyle içli dışlı bir temasın hüküm sürdüğü karnavalın özgürleştirici yaşamıdır. Karşıtlık birliğinin hakim olduğu karnaval yaşamı, bizzat yaşamın içinde deneyimlenen, bedensel zevkleri çağıran, insanların özdünde ilkel olarak mevcut olan ritüel törensel düşünceleri de barındırır. Dünyanın bu iki boyutu, zıt kutuplar olarak düşünülse de insanların bilinçlerinde homojen bir yapıdadır.

Yaşamın resmi dinsel yüzü geçmişe dönüp mevcut düzeni onaylarken, halka ait yüz geçmiş ve şimdinin cenaze törenine katılarak gerçeğe bakıp güler (Bakhtin, 2005, s. 109). Karnavalın maskesi yerleşik düzen ve tüm ideolojilere karşı çıkar. Karnaval dinsel etkinliğin en tepe noktasını ahlaki değerleri altüst eder. Hiçbir sistem ve söz dağarcığı karnaval zamanının akışını yeterince yansıtamaz.

Karnaval baş dönmesi ve bilinç kaybını çağırıştırır. Varlığın tümünü dinselliğin belirgin anı olan kayboluşa doğru bir kayma içine sokar (Bataille, 1993, s. 124). Yasakların içindeki yadsıma bireylerin birbirlerinin içinde yollarını kaybettikleri bir kaosa sürüklese de varlığın cimrice yalnızlaşmasına engel olur. Karnavalın bir diğer karşıtlığı da yarı ciddi-yarı komik türleri bir araya getirmesidir. Bu türler içindeki imge ile söz gerçeklikle özel bir ilişki içinde konumlandırılır (Bakhtin, 2001, s. 218). Bu yeni gerçeklikte karnaval dışı yaşam ters yüz edilir.

Karnaval sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayırım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır (...) Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani, karnavalesk bir yaşam sürerler. Karnavalesk yaşam alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde “ters yüz edilmiş bir yaşam”dır, “dünyanın tersine çevrilmiş tarafı”dır (Bakhtin, 2001, s. 238).

Dize gelmeyen her şey karnaval ruhunda mevcuttur. Karnaval dilinin özgüllüğü bir “ters yüz” (l'envers) etme arzusuna dayanır. Karnavalda bedenler ve rütbelere durmadan yukarıdan aşağıya, önden arkaya kaydırılır. Her türlü ciddi eylemin taklitleri, parodiler halk kültürünün ikinci dünyasını kurar. Bu karnaval alanında karnaval dışı hayatın

parodisidir (Bakhtin, 2005, s. 37). Karnavala özgü dünya anlayışının özü ölüm ve yenilenme duygusuna dayanır. Karnaval tümüyle yok eden ölümün ve tümüyle yenileyen zamanın şenliğidir. Karnavalda soytarı tahtı ele geçirir, dönüşüm kaçınılmazdır. Tarihteki tüm hiyerarşik düzen, gülmeyi yeşertmenin hizmetine sunulur.

Camus *Tersi ve Yüzü*'nde (2011) normatif yaşamın belirlediği düzenden tersi ve yüzü arasında, amaçla amaçsızlık arasında, ölümle hayat arasında bir seçim yapmayarak kurtulduğundan bahseder:

Bir adam çevresine dalmış, bir başkası mezarını kazıyor. Nasıl ayırmalı onları? İnsanları ve saçmalıklarını. Ama işte gökyüzünün gülmesi. Ama işte sevilmesi gerekenlerin gözleri ve sesi. Tüm devinimlerimle dünyaya, bütün acımam ve tüm minnetimle insanlara bağlıyım. Dünyanın bu tersi ve yüzü arasında seçim yapmak istemiyorum. İnsanlar açık görüşlü ve alaycı olmamızı istemiyorlar. 'Bu sizin iyi olmadığınızı gösterir' diyorlar. Ben arada bir bağlantı göremiyorum. Birine aktöreye ters düştüğünü söylediklerini duyarsam, aktöreye bağımlı olduklarını anlarım; birine usu küçümsediğini söylediklerini duyarsam, kuşkularına katlanamadıklarını anlarım. Büyük yüreklilik ölüme olduğu gibi ışığa da gözlerini kırpmadan bakabilmektir (Camus, 2011, s. 11).

Camus'nün seçim yapmak zorunda kalmadığı bir hayat karnaval yaşamına benzer. Normatif yaşamın akışını belirleyen yasalar, yasaklar, sosyo-hiyerarşik eşitsizlikler, herhangi başka bir sınıflandırma biçiminden kaynaklanan tüm eşitsizlikler karnaval süresince askıya alınır. İnsanlar arasındaki tüm mesafeler askıya alınır. Böylece insanlar arasında "özgür, içli dışlı, teklifsiz sıcak bir temas" oluşur (Bakhtin, 2001, s. 238). İnsanlar arasında mesafe olmayan bir alanda yaşamak, rüzgarda uçan bir yaprak gibi hissetmenin sebebi olur (Pavese, 2005, s. 376).

Karnaval zamanında hiyerarşik önceliklerin askıya alınmasının bir nedeni de resmi bayramlardır. Resmi bayramlarda rütbe özellikle öne çıkar. Herkes, sınıfına, rütbesine ve niteliklerine göre önceden belirlenmiş belli sınırlar çerçevesinde hareket eder. Bu bayramlarda eşitsizlik meşrulaşır (Bakhtin, 2005, s. 36). Fakat karnavalda her şey birbirine eşittir. Mülkiyet, meslek ve yaş sınırları ortadan kaldırılır. Halk karnaval zamanında saf, insani ilişkilerin içinde yeniden doğar. Bu hakiki insan ilişkileri soyut düşüncenin bir ürünü değildir. Karnaval tecrübesinde düş ile gerçek iç içe geçer. Her mevki uykusundan baş aşağı düşerken uyanır.

Karnaval yaşamının mizah biçimlerinin uçsuz bucaksız dünyası, bedensel ve fikrîsel çeşitliliklerin hepsi halkın karnaval mizah kültürüne aittir. Resmi yaşamın ciddiyet havasının aşıldığı güvensizliğe karşı karnaval gülmesi kutsala karşı ölümle ve arzusun sürekliliğiyle zafer kazanır. Gülme doğum ve yenilenmeyle bağlantılıdır. Karnaval eski dünyanın ölümüyle yeni dünyanın doğumunu kutlar. Karnavalda gülmenin de şakaya gelir yanı yoktur, gülmeye dayanarak örgütlenen ikinci bir yaşama biçimi yaratılır. Yaratılan bu ikinci hayat, sınırlandırılmış tüm dar surları yıkar ve hayatın tüm alanlarına sızar. Yıkıma uğramış eski dünya yeni dünyanın grotesk bünyesinde alaya alınan parça olarak eritilir. Resmi ideolojiye ve kutsal olana sırtına dayayan üst sınıfın ezen ve kısıtlayan yapısı iktidardan kaynaklanan korku yok edildiğinde çözülmeye uğrar ve iktidara ilişkin hakikatin maskesi düşer.

Gülen hakikatin habercisi olarak karnaval “gülme biçiminde barındırdığı direniş ve başkaldırı gücü, yüksek kültürle aşağı kültür arasındaki sınırlarda çeşitli gedikler açarak farklı alanlara sızar” ve tümüyle farklı bir yaşamın olanaklılığını sergiler (Bakhtin, 2001, s. 24). İhlal karnavalın en temel bileşenlerindendir. Skandallar, tuhaf davranışlar ve eylemler, gündelik akışın her türlü ihlaline karnavalda rastlanır. Skandallar ve olağandışlıklar toplumların epik ve trajik bütünlüğünü, insan ilişkilerinin ve olayların tekdüze akışını ihlal eder, “insan davranışını kendisini önceden belirleyen normlardan ve güdülenimlerden özgürleştirir” (Bakhtin, 2001, s. 237). Karnaval skandalları kurulu düzenden özgürleştirir.

Bakhtin’e göre gülmenin zamansal ve mekânsal taşkınlığının en görkemli dışavurumu Rabelais’yle gerçekleşmiştir. Rabelais, en kaba şakaların bir iç içe geçtiği, siyasi veya dinsel metinlerin dilinin gündelik yaşamdan yalıtılmış ciddiyetlerini yitirdiği bir “açık metin” yaratma imkanı bulmuştur. Bakhtin’e göre dünya tarihinin tüm perdeleri “gülen insanlar korosunun huzurunda sahnelenen” bir tiyatro ise Rabelais bu koronun şefidir. Bakhtin’in atfettiği koro şefliğinin bir sonucu olarak Rabelais, gülen halkın açık, müstehcen, kaba saba dilini gözler önüne serer (Bakhtin, 2005, s. 25). Yenileme olarak ölüm teması, ölümle doğumun kombinasyonu ve neşeli ölüm resimleri, Rabelais’nin romanlarındaki grotesk imge sisteminin önemli kısmını oluşturur. Sağ alt köşedeki gülen kuru kafayla, biraz üstünde Rabelais, Roussel ve Jarry’nin karnaval kafalarıyla;

yumurta çeviren çıplak kadın bedeniyle ve her kesimden insanın iç içeliğiyle, tüm karnavalesk bedenlerin izi Raymond Douillet'in resminde görülebilir (Bkz. Resim 3.6.1).



**Resim 3.6.1.** Raymond Douillet, *The Carnival of St. Blaise/Rabelais*, 2012

Rabelaisci gülme, ölümle yaşam arasındaki çekişmenin sürekliliğinden doğar. Victor Hugo'ya göre Dante'nin cehennemi ile Rabelais'nin psikobağazlığı arasında bir bağlantı vardır. "Rabelais, Dante'nin cehenneme batırdığı dünyayı bir fıçıya yerleştirmiştir. Cehennemin yedi halkası, Rabelaisci fıçının kasnaklarıdır" (aktaran Bakhtin, 2005, s. 152). Rabelais ciddiyetin otoriter söylemine karşı gülmeyi koyarak düşüncede düşünülme-yeni açığa çıkarır.

Deleuze'e göre hayatı bir bütün olarak düşünme gücüne en iyi karşılık gelen kavram farklılıktır. Hayat farklılıktır; farklı düşünme ve farklılık yaratma gücüdür (aktaran Colebrook, 2009, s. 26). Karnaval yarı gerçek yarı düşsel bir biçimde gerçekleşen insanlarla farklı bir yaşam tarzı yaratmıştır. Otoritenin tek hatlılığına karşı karnavalın etkileşimli diyalogu gücünü, ciddiyet maskesinin düşürülmesinden, gülmenin özgürleştirici bedensel festival ilkesi ışığından almıştır. Bu dil, farklılaşmış ve eklemli bir tarzda, muhtelif çeşitlemelere, karnavalesk dünya duygusuna anlatım kazandırmıştır. Otoriter sözün yok edici gücüne karşı halkın ölümsüzlüğüne dair karnaval farkındalığı oluşturulmuştur. Karnaval, hiçbir şeyi mutlaklaştırmaz, bunun yerine kahkanın neşeli

göreliliğini dile getirir. Farklılıkların birbirlerini dönüştürme güçleri vardır. Karnaval belli bir beden algısı veya belli bir ideolojiyi ortaya koymaktan çok hayatı kışkırtan sorular ve sınırsızlıklar ortaya koyar. Çünkü ne kadar çok beden ve algılama biçimi varsa o kadar çok dünya vardır.

Karnaval alanında ölü bir dil konuşulur. Kelimelerden çıkarılan kolektif anlam kurban edilir. Dili kurban etme işlemi, ölüm ve fişkırın yaşam deneyiminin yerine geçerek dili yok eder (Bataille, 1993, s. 292). Karnaval ziyaretçilerini dilden kuşku duymaya davet eder. Dilin dünyaya eklediği şey tümüyle yok edilir. Sınır tanımazlığın sözsel savunmasının dışında kalan dil ve kültürle oluşturulmuş tüm mecralar yalnızlaştırılır.

Dostoyevski *Bobok* (1873) adlı öyküsünde ölümler mezar ötesi toplantılar yaparak sınır tanımazlığın sözsel savunmasını açığa çıkarır. Ölümlerin diyalogu; yoldan çıkma, isteklerin sapkınlığı, çürük cesetlerin sapkınlığından oluşur:

Mezarın bir değeri var! Hepimiz de öykülerimizi yüksek sesle anlatacağız ve hiçbir şeyden utanmayacağız. Önce, size kendimden söz edeceğim. Bilin ki, sömürücü biriyim. Yukarıda yeryüzünde çürümüş iplerle bağlı ve denetim altında tutuluyordu her şey. Bu ipleri atın, gelin soyunup çıplak kalalım. Haydi, çıplak kalalım, cırılçıplak! diye inledi tüm sesler [...] Ansızın hapsirdim burada. Aniden ve istemeden oldu bu, ama etkisi çarpıcıydı: herkes bir mezar kadar sessizliğe gömüldü, bir rüya gibi kayboldu tümüyle. Gerçek bir mezar sessizliği çöktü (aktaran Bakhtin, 2001, s. 263).

Karnavalın diyalogu Sokratik diyaloga benzer. Sokratik diyalogta yaşam ve ölüm arasındaki ciddiyet kırılır. Etkileşime giren insanlar arasındaki tüm mesafeler ve rütbelere ortadan kalkar. Düşünce ve imge sınırları ihlal eder (Bakhtin, 2001, s. 251). Karnavalın dili ayrıca bedensel hazı çağırın sembolik biçimlerle örülmüş bir dildir. Şimdiyle hep bir temas halinde, geçmişin sınırlılıklarını aşmış, geleceğe açılmış bir gülme hazinesidir. Bedensel iştahlara yönelik tüm cinsel aşırılıklar kutsanır. Karnaval meydanında her şey oda hafifliğine ve samimiyetine indirgenir. Bedenin alt kısmının müstehcenliği erotik bir hafif meşrepliğe dönüşür, arzu cinsiyetsizleştirilir. Karnaval ateşlerinin kıvılcımı “yatak odası felsefeleriyle”<sup>11</sup> korunur.

<sup>11</sup> *Yatak Odasında Felsefe* Marquis de Sade’nin cinsel zevk uğruna gerçekleştirilen kötülüğü onaylayan, doğayı yücelten, bir grup insanın genç bir kadının “cinsel eğitimi” için yaşadığı cinsel aşırılıkları, 7 diyalog halinde kendi ağızlarından anlattığı kitabının adıdır.

Ölüm temelde oluşumuna kuramsal olarak neden olan şiddeti ihlal eder. Ölümü izleyen kopma hissi düzensiz itkileri taşkınlaştıran şenlik ve cenaze törenlerini bütünleştirir. Karnaval alanı ve kaos, ölüm gibi sınırsızdır. Orta Çağ'da sonsuzluk Tanrı'nın varlığıyla birlikte tarihe içkin görünmüştür. Dizisel zamanın kavranması bireysel kimliğin belirginleşmiştir (Illich, 2004, s. 109). Karnavalda kişisel kimlik yaşam süresinin tamamlanmışlığı üzerinden değil bir davranışlar dizisi üzerinden şekillenmiştir. Ölümün ciddiyeti gülmenin nihai sonu değildir, gülmenin kesintiye uğramasıdır.

Orta Çağ ve Rönesans groteskinde ölüm imgesi komik bir canavarlılık imgesi taşır. Burjuvazi 19. yüzyılda sadece yergi içeren gülmeye, gülmenin kırbaçlanan tarafına saygı göstermiştir (Bakhtin, 2005, s. 79). Ölüm burukluğuyla birleşen gülme, grotesk bir biçim alır ve şeytansılaştır. Grotesk imge dokusu oluşun, tamamlanmamışın, bitmemişin doğasını ele geçirmeye çalışır. Grotesk imgeler oluşun iki kutbunu aynı anda sınar: ölmekte olan (uzaklaşan) ile doğmakta (yeni) olanı. Bu imgeler iki bedeni bir beden içerisinde gösterir (Bakhtin, 2005, s. 80). Ölümde doğum öngörülür, doğumda ölüm. Karnavalesk dönüşümün bu boyutlarının yalnızca birinin kutsanmasına veya tek yönlü ciddiyette pıhtılaştırılmasına izin vermez. Ölümü ve yaşamı onaylayan arzunun bölünmez bir şekilde birleştiği ikircikli karnaval gülmesi bizzat düşünceyi evrilen varoluşun neşeli göreliliğiyle sarmalar.

Organizma bir anlamda ölse de yeni bir organizma tomurcuklamış olur. Tek hücreli organizmaların bölünmesinde olduğu gibi karnavaldan geriye ölü bir beden kalmaz. Orada yaşamdan ölüme doğru bir hareket yoktur. İleri yaş gebe; ölüm hamiledir. Süreksiz olan her şey bedenin alt bölgelerine yeni bir doğum yapmak üzere gönderilir.

Gebe bir ölüm vardır; doğum yapan bir ölüm. Groteskte yukarı ve aşağının topografik bir anlamı vardır. Aşağı dünyadır, yukarı ise sema. Dünya yiyip yutan öge, mezar, rahimdir. Yukarı bölgelerden yüz ya da kafa, aşağı bölgelerden üreme organları karın ve kaba etler itibarsızlaştırılır. İtibarsızlaştırma, dünyaya inmek, hem yiyip hem yutan hem doğuran öge olarak dünyayla temasa geçmektir (Bakhtin, 2005, s. 48). İtibarsızlaştırmak aynı anda hem gömmek hem tohum atmak hem de öldürmektir. İtibarsızlaştırmak aynı zamanda bedenin aşağı bölgeleriyle, karnın içindeki hayatla ve üreme organlarıyla

meşgul olmaktır; dolayısıyla, dışkılama, çiftleşme, ana rahmine düşme, gebelik ve doğum gibi edimlerle ilişkilidir. İğrençlik “ahlaki bir düşüklük” olarak nitelendiriliyorsa kişi anlamın çöktüğü yere doğru sürüklenir.

Karnaval “iğrençlik”leri yaşamın gizini ölümle takas etmiştir. Bu yeni yaşamda kanuna yer yoktur: “Bir adama kanunun ne olduğunu sordum, bana kanun, olasılıkların kullanılmasının garanti altına alınmasıdır dedi. Adamın adı Bay Safsataydı, sonra onu yedim” (Andrade, 2012, s. 18). Garanti altına alınan her şeyin yendiği bir alanda, kaygan kimliklerin sınırları yıkmaya yönelik hareketlerini onaylar karnaval.

Karnavalda paylaşmanın ilmiyle doğayla uyum içinde sosyal bir ahenk hissedilir. Karnavalda hissedilen “iğrençlik” duygusu üstbene demir atar (Kristeva, 2014, s. 28). “İğrenç” sapkındır; çünkü bir yasağı, bir kuralı ya da yasayı yoldan çıkarır; yaşam adına öldürür; bir genetik araştırmalar uzmanı gibi ölümün hizmetinde yaşar. “İğrençlik” ötekinin acısını kendi yarasında uysallaştırır. İğrençliğin biri ötekinde diğeri ben’de bulunan iki yüzünün sınırsızlaştırılması için yasa koyucuya radikal bir biçimde karşı gelinmesi gerekir.

Söylem, hayvanın karşıtı olarak insanı tanımlayan yadsımadır. Hristiyanlığın ötesine geçen karnaval söylemi hem yasağa hem de yasağa karşı gelen her şeyi yadsır: Cinsel yasağın yadsınması, cinsel yasağı zorunlu olarak içeren yasağa karşı gelmenin yadsınması... (Bataille, 1993, s. 291). Yasakların tersine dönmesi coşkunluğu özgürleştirir, varlıkları karnavalda sınırsız birleşmelerine yol açar. Karnavalda sınırsızlık hissedilir, varlıklar kargaşalığın içinde kaybolur. Bireysel yaşamlar kırılmaya uğrar, katılan herkes ayrıca diğerlerinin bireyselliğini yadsır. Böylece bireyselliğin buyurduğu sınırlar ve mülkiyetçilik ihlal edilir. Karnavalda insan cinsel coşkunlukla bir “oluş” haline geçer, bu devinim herkesi sarar.

Bataille’a göre erotizmin de son anlamı birleşmedir, sınırın kaldırılmasıdır. İlk devinimde erotizm istek nesnesinin yeni ifadesini bulur (Bataille, 1993, s. 144). Karnavalda cinsel coşkunluk ayrı ve nesnel bir unsurla tahrik olur. Koku alma, görme, duyma birer zevk belirleyicileridir ve farklı nesnel belirtileri algırlar. Hayvani sınırsızlık içinde bu belirtilerin yoğun erotik değeri vardır. İlgiyi tüm sınırların ve

bireysel varlığın aşılması yönüne götüren erotizm erişebildiği her şeyin sınırlarını yadsır.

Žižek’e göre öznenin *jouissance*’a girişini engelleyen yasağın kendisi değildir. Doğal bir engelden yasaklı özne kendi sınırını yaratır. Çünkü *jouissance*’ın sınırlarını belirleyen hazdır. Arzu, *jouissance*’ta belli bir sınırın ötesine gidilmemesini sağlayan bir sınır, bir yasaktır (Žižek, 2004, s. 88-89). Yasa ve yasak, ahlak ve akıl gibi dışsal failer tarafından dayatılan değildir, aksine arzunun kendisidir. Sınırlı olma bilinci arzudur. Murdar üzerindeki kirden ölümden sonra da kurtulamayacağını bilmenin sevincini yaşar karnavalda.

Karnavalın süreki dönüşen atmosferinde iki şey kaçınılmazdır: ölümden kurtulmak, sınırlardan kurtulmak. Bataille’a göre ölmek ve sınırları aşmak aynı şeydir (1993, s. 156). Ölümlük veya sınırları aşarken ölümün ve sınırların ötesindeki bir süreklilik anlayışı benliği dehşete düşürür. Ölümün ötesinde yaklaşmaya cesaret edemediğimiz, düşünülemeyen bir alan başlar. Ölüm ve diriliş dünyanın şenlikli bir algılanışına yol açar.

Deleuze ve Guattari’nin “şizo-analiz”i de bir yasa tanımazlık, sınırsızlık teorisini irdeler. “Oluş” tamamlanmamışlığı ve sürekli dönüşümü temsil eder. “Şizeler” veya kişisel olmayan her şey hareketlidir ve hayatı fragmanlaştırır. Deleuze ve Guattari düzenin baskısı karşısında paranoyaklaşmış insanın yerine “şizo”yu koyarlar. Hayat dil veya mantık gibi değişmez yapılar üzerine kurulu değildir. “Şizo” herhangi bir değişmez norm veya benlik imgesinin yönetiminde olmayan bir hayatı düşünme biçimidir (Colebrook, 2009, s. 15). Karnavalda da bedenler oluş konusunda ısrarcıdır. Gülme, varlığın oluş halindeki iki kutbunu kucaklar. Ölüm ve yeniden doğuşla; olumsuzlama ve onaylama karnavala özgü gülme ediminde bütünleşir. Hayat yaratıcı ve sürekli dönüşen bağlantılar bütünüdür. “Şizo”da karnaval insanın grotesk bedeninin kendini yeniden doğurması vardır. Karnaval insanı yasaya boyun eğmiş bir benlikten ziyade, sınırları ihlal etmiş, sürekli bir akış halindeki benlik veya oluşturmaktır. Karnaval önceden kavranan amaca yönelik bir oluş süreci değildir, bizahiti dönüşümün kendisi için bir oluşturmaktır. İspanyol Dominiklerinin *viva el muerto* (yaşasın ölümler) gibi tipik zıtlık barındıran sözlerle kadeh kaldırarak ölen hamilelerin anısına içmesi gibi karnavalın grotesk bedeninin karmaşık bütünlüğünde ölüm ve doğum yeniden yaratılmıştır.

Karnaval atmosferi bir anlamda “hayvaninkine benzer bir körlüğün kararlılığında tutkuların cinsel birleşme uçurumunun” henüz kötürümleşmemiş atılımıdır. Ruhun kurtuluşunu amaçlar. Ruhun kurtuluşu birleşmenin öldürücü baş döndürücülüğüne kapılmış varlıkla sağlanır (Bataille, 1993, s. 263).

Hazların sonsuz olduğunu umduğumuzda kimse bu sonsuzluk umudundan vazgeçmez. Bütün zevklerin sonunda tiksintiye dönüşmesinin nedeni budur (Pavese, 2005, s. 215). Karnaval erotizmin ve ölümün özgürlüğünü yadsıyan yasakların varlığıyla ilintilidir. Bu yasaklar karnavalı, yasağa karşı gelmenin devinimini, beklerler. Yasak her tanımlandığında biraz daha sınırları ihlal eder. Karnavalın merkezine yerleşen bedende insan varlığının en mutlak sınırları aşılar, yaşamla ölüm birbirine karışır. Karnavalda erotizm ve ölüm doğanın hayvansı yönünü taşır.



**Resim 3.6.2.** Raymond Douillet, *Short Tour and the Farewell*, 2012

“Eğer göğün katlarına ok gibi yükselen ya da kadvraların ve doğurgan kasılmaların çiçekleriyle dolu madenlere inen neşeyi” biliyorsak ışık saçan ana damara yaklaşmışızdır (Dachy, 2014, s. 98). Douillet’in resminde de insanlar, ana damara, anne karnına ölmek üzere geri dönerken resmedilmiştir. Anne karnı, resimde evrenin hüznünlü ölüm gibi güzel yüzü olarak temsil edilmiştir. Ölü kaderli insanlar anne karnına giden yolda, tıks tıks ölümüne sıralanmışlardır (Bkz. Resim 3.6.2).

Emzirmek için meme ucunu ağza götüren, damarlarında sıcak kan akan bir bebeğin bedeninde korkulacak hiçbir şey yoksa yeryüzünde de korkulacak hiçbir şey yoktur.

Şiddetin dünyevi bileşeni, bedensel mezar olan döl yatağıdır; güzel, yeni ve ölümlü bir yaşam yeşertir.

Ölüm yaşamın tazelenmesi için bir lütuftur. Mezarlarının üstünde ölümlerle dans etmek, canlılığın coşkusunun açığa çıkmasını sağlar. Orta Çağda cesetle dans eden figürler yaygındı. Ölü olan partner, özgün giysisi ve çehresiyle ötekinin ayna imgesidir. İnsanın canlı bedeni içinde ölümü yanında taşır ve tüm yaşamı boyunca ölümle dans eder (Illich, 2004, s. 108).

Orta Çağ boyunca insanın karşısına içkin bir ölüm çıkmıştır. Orta Çağ'da yeni ölenin mezarının üzerinde dans etme ritüeli vardı. Bu edimle yaşam boyu kendi ölümlülüğüyle dans ettiği bilinci taze kalıyordu (Illich, 2004, s. 108). Ölüm insan için biçimli bir figür olmaktan çıkmış, korkunç bir özbilince, açık mezarın sürekli farkındalığına dönüşmüştür. Bu dönemde gündelik hayatta ayna önemli bir rol oynar ve ölüm aynasının gölgesinde yaşam hazla dolu bir hüzne boğulur. Haz ve acı ölümün mezarlıklar üstündeki dans salonlarının bileşenleridir.



**Resim 3.6.3. Ölüm/Dans Freski, 1475**

Ölüm dansını (dance macabre) konu alan resimlerde, yaşam kördüğümü ayna imgesiyle yansıtılmıştır. Ölümü temsil eden iskelet bir ayna imgesiyle kişilerin yanına rütbe farkı gözetmeksizin yerleştirilmiştir. Yaşayanın aynadaki yansıması olan iskeletler giysi farklı gözetmeksizin yaşayanın bir ayağını ölüm çukuruna sokarlar. Ölüm doğanın

eşitlikçi gücüyle, herkesi yakalayıp ayırım gözetmeksizin yok eden bir yasa uygulayıcıdır. Ölüm dansında karnaval maskesi ve dini cübbe arasında bir fark yoktur. Normali aşan her şey şiddetli alay ve cesaretle iç içe geçmiştir. Ölüm dansında dans edenlerin partnerleri iskeletlerdir. İskeletler çizgisel zamanın sona erdiği ve insanın sonsuzlukla bulunduğu bir noktadır. Ölümün saldıdığı korku dünyevi ayrıcalıkları küçümser. Yaşayan bedenler iskelet partnerlerinin desteğiyle ölüm anına hazırlanarak, son dansta atılacak adımların provasını yaparlar.

Karnaval “doğrudan doğruya taştan, ahşaptan, demirden, kalaydan kayalar, anlık duygulanımın saydam rüzgarıyla her yöne döndürülebilen hareketli organizmalar yaratır” (Dachy, 2014, s. 99). Karnavalın yaratıcısı nedensiz ve kuramsızdır. Kaosun saflığı sınırsız, soluksuz ve denetimsizdir. İnsan her zaman belli bir düzen olmaksızın bir karnaval karmaşasının içinde ölümü fragmanlaştırır, dans etmeye zorlayan bir taşkınlığın çekimine kapılır.

*Rahip C.*’de ölüm fragmanlaştırılır ve ketum rahip baştan çıkarılmaya çalışılır. Ahlaksız alaycılık insanın kendi çürüyüşü gibi içinde taşıdığı kutsal alaycılığa karşılık gelir. Karnavaldaki saygısız gülüşlerde altüst edici bir kutsallık vardır. Ölüm kalabalığında bir hareket muzip bir gülümsemeyle tamamlanır. Bu ölümün vardığı nokta veya işaretir. *Rahip C.*’de gülme erotizmle birleşir. Eponine durmadan arzuladığı rahip onda gülmeye yol açar. Dizginlenemeyen arzu kahkahayla bastırılır: “Gerçekten her şey kusursuzdu: sessizliğin doruğa ulaştığı bir anda her şeyi mahvedecektik; kahkahanın sınırında bekliyorduk; kendimize rağmen patlayabilir ve bastırma arzusunun serbest bıraktığı kahkahaya hakim olamayabilirdik” (Bataille, 1999, s. 90). *Rahip C.*’de karnaval erotizmi kendini daima olumsuzlayarak diğerini yaratır. Mutlak olumlama da mutlak olumsuzlama da karnavala yabancısıdır. Ölüm ve cinselliğin olduğu yerde her zaman söz konusu olan büyüleyen, korkutan ve izlenen bir şeyler vardır:

Çırılçıplak yanına uzandım. Üstü örtülü bir lambanın loş ışığında, kendimi ölüler odasındaymişim gibi hissettim. Bu mutluluk içinde uyumayı isterdim. Tam tersi oldu: Eğlence olanağını zorluyordum. Oynaşmalarımın onu ne zaman uyandırdığını bilmiyorum: Eponine uyuklar bir halde zevk almıştı; gözleri yarı açık: ‘Devam et... Ölüymüşüm gibi davran’ dedi. Sonuçta bedenimin yakarışı onun bedeninin kilise derinliklerine ulaşırken ben de korkunç biçimde ağırlaşmışım. Her şey o kadar yumuşaktı ki, kendimizi bu oyuna bıraktık: Uykunun ve cinselliğin ötesinde, ölüm sıkıntısına benzer bir şeydi bizi rahatlatan. Daha önce, bundan daha

çılgın bir heyecan yaşamamıştım; soluksuz kaldık, ardından yavaşça uykuya daldık. Bu şehvetli kâbus uzadı gitti (Bataille, 1999, s. 120-121).

Bataille’a göre ölüme duyulan tiksinti ve dehşet cesedin içindeki ölüm yokluğunu getirir. Ölüme karşı duyulan dehşet insanı edepsizlikten doğan duyguya yaklaştırır (Bataille, 1993, s. 63) Tiksinti ve dehşetin özü isteğin temelini oluşturur ve bunlar ölüm kadar bir boşluk açabildiği sürece arzuyu harekete geçirir. Erotizmin anlamlı aşam vaadi ölümün lüks görüntüsüyle birleşir. Doğum ölümle; ölüm de yeni bir doğumla doludur. Değişimin ve krizin birleştiği yerdir. Ölümlü ve doğumu eşanlı olarak diler. Ölüm hiçbir şeyi silmez. Varlığın bütünlüğü metafiziksel olarak dokunulmazdır. İnsan kendi ölümünü ve kendisinde ölen şeyler aracılığıyla oluşan varlığın ölümsüzlüğünü arzular. İçinde ölen varlığın sınırları olduğunu yadsır ve bu sınırları ne pahasına olursa olsun ihlal etmek ister.

Cenaze ritüelleri tipik karnavallaşmış bir ölümler diyarının varlığını hatırlatır. Cenaze ritüellerinin karnavalesk unsuru ise tüm cesetlerin hiyerarşik konumlardan kurtarılmış olmasıdır. Ölümler diyarı, karnavalesk özgürlükler, sorumluluğu ortadan kaldırma, mezarlık erotizmi, kefenlerde gülme, idame ettirmeye çalıştığımız çelişkili yaşamın dışındaki yaşamın belirgin karnavalesk tonunu yeni bir temelde yeniden kurgular.

Karnaval erotizmi dünyanın geçirdiği metamorfozların, yeniden şekillenmelerin, eskiden yeniye gemiştiren geleceğe aktarımları sunar. Bu yeniden var olmaya giden yolda ölüm evresinden geçmekte olan dünyadır. Karnavalda arzu nesnesinin imgelerini dünyadan kesip atmaz. Bu imgeler geleceği doğuran bir geçmişin akışındaki veya geçmişin gebe olan ölümündeki bir şeyleri temsil ederler (Bakhtin, 2005, s. 444-445). “Canlı karnaval imgelerinde ölümün kendisi gebedir, doğurur ve annenin doğurgan döl yatağı bir mezar haline gelir” (Bakhtin, 2001, s. 295). Dünyadan yitmek mezar dünyasının ana rahmiyle sınırlı değildir. Böylece karnaval gülmesi yüzünün kendisinden daha ürkütücü bir yaratığını, korkuyu bozguna uğratar.

Karnaval alanında insanlar korkularını yendiklerinin bilincindedir. Karnavalda gülünç şekilde korkunun mağlubiyetini, ters yüz edilmiş güç ve şiddet imgelerini, ölümün komik hallerini buluruz. Korkutucu olan her şey grotesk haline gelir (Bakhtin, 2001, s. 111). Karnavalda insanlar korkunun kaynağıyla, kendisine hükmetmeye çalışanla oynar

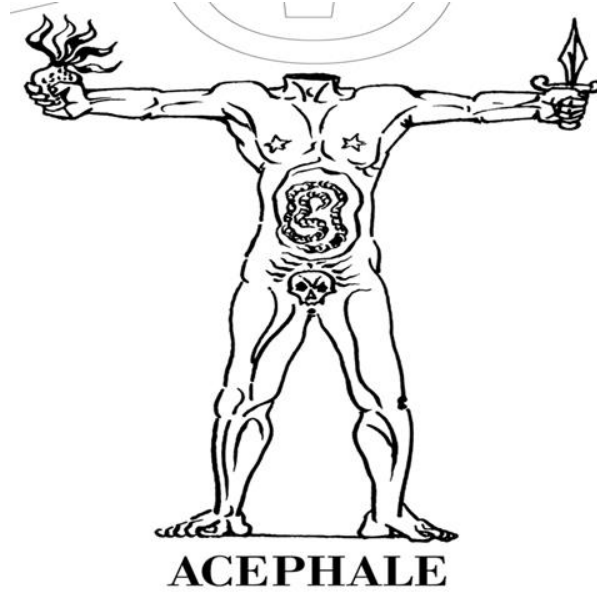
ve ona gülerler; tüm korkunç ritüeller korkunç olan şey, ciddiyeti bozulmuş, komik bir canavara dönüşür. Karnavalın grotesk ölüm imgesinde yok olma yeniden teşekkülün yarattığı korkuyla yüzleşilir.

Korkunun yenilmesinin nerede son bulup, gülmenin nerede başlayacağını kestirmek imkânsızdır. Karnaval korkuyu yiyip yutan ve doğuran yeryüzünü temsil eder, sık sık bir bolluk simgesine dönüşür. “Ölüm gebe kalır. Cehennem çatlayıp yarılr ve bolluğu akıtır” (Bakhtin, 2001, s. 111). Karnaval, cenazelerdeki gülüşler gibi dünyanın ve insanların yaşamındaki korkulara verilen bir tepkidir. Her şey kendi parodisini barındırmaktadır. Karnaval gülmesi cenazedeki gülüşün zorunlu boyutunu içerir. Her şey ölüm aracılığıyla yeniden doğar. Korku karşısında elde edilen zaferin sonucunda korku tamamen ortadan kaldırılmaz, alaşağı edilerek gülünç hale düşürülür.

Karnaval alanında ölüm bütün insanları içine alan beden anlamındaki yaşamın bir olumsuzlanması değil, bütünsel anlamda yaşamın bir parçası, onun kaçınılmaz bir bileşeni, onun sürekli tazelenmesinin, gençleşmesinin bir koşuludur. Faust’ta olduğu gibi ölüm yaşamın içindedir, doğumla birlikte yaşamın sonsuz devinimini sağlar (Bakhtin, 2005, s. 78). Ölümle karşı karşıya kalan, yaşayan varlık olma halinin sınırlarına ulaşır. Bu yüzden ölüm her zaman yaşama sevincine gebe kalmanın nedenir.

Blanchot Acéphale’i<sup>12</sup> yorumlarken cemaati bizzat ölüm olarak nitelendirir. Acephale’in kendi içinde mevcudiyeti olan bir ayindeki ölüm parodisiyle özdeşdir. Blanchot’ya göre cemaat kendini kurban etmeye yönelik bir ölümü icra etme projesi geliştirmiştir. Bu yeni beden anlayışı ölümün en çıplak imkanı içindeki (cellat bıçakla kurbanın boğazını keserken kurban da cellatın kafasını uçurur) imkansızlığı en edilgen edilgenliğin yüceltilmesinin kendini göstereceği yasak eylemi mahşere kadar erteler (Blanchot, 1997).

<sup>12</sup> Acéphale, “başsız” anlamına gelen Yunanca akephalos kelimesinden gelir. Bataille’ın Acéphale tasarısı iki aşamada kendini gösterir. İlki 1936-1939 yılları arasında yayınlanmış, çoğunlukla Bataille tarafından yazılmış antropoloji, psikoloji gibi alanlara yönelen derginin adıdır. İkincisi, Acéphale’in imkansızlık üzerine inşa edilmiş gizli bir cemaate dönüşmesidir. Acéphale’in gizli cemaat tarafı her zaman derginin ötesinde olmuştur (Duranay, 2013, s. 10).



**Resim 3.6.4.** Andre Masson, *Acéphale*, 1936

Acéphale’de insan aynı bir hükümlünün hapisten kaçması gibi baştan kaçmıştır, kaçtığı yerde bulduğu Tanrı değil, sınır ihlalidir. Acéphale aynı boşalmada doğumla ölümü birleştirir: “O ben değildir, benden ötesidir: karnı, kendini kaybettiği bir labirenttir, orada beni kendisiyle kaybeder ve orada kendimi o olarak bir daha keşfederim, başka bir deyişle canavar oalrak ölürüm” (Bataille’dan aktaran Duranay, 2013, s. 25).

Ölümünden ziyade varlığını teslim eden bir arınmadır Acéphale. Kurbanın temel ilkesi yıkımdır. Kurban etmede kurbanı olanaklar dünyasının dışına çeker atar (Duranay, 2013, s. 23). Karnavalda kurbanın ölümüyle bir kişi eksilmez, ölünün tüm gerçekliği onunla birlikte toprağa gömülür. Acéphale’de varlığının olmayışı ya da varlığının onanmayışı demek değildir. Ölüm ve yeniden dirilme mefhumu Acephale’in karnındaki labirentin içinde kaybolma, kendini yeniden bulmayla yer değiştirir. Karnındaki labirent derin bir hiçlikle özdeşleştirir. Hiçliği bedeninde taşıyan insanın başı kendinden kaçtığı için bedeninin kontrolünü sağlayamaz. Başın yokluğunda ortaya çıkan yeni beden görüp, konuşamadığı için ilkeldir. Bu ilkel beden başını keserek tüm gerçekliğini toprağa gömmüştür.

“Canlı olmak, kendi gibi canlı olan hayvanlarla aynı zemini paylaşmaktır. Ölümlü olmak, çözülen ve dönüşen her şeyle aynı kaderi paylaşmaktır” (Tevhidi, 2004, s. 27). Ölüm ve erotizmin özdeşliği insanın kendisini yaşamda tutarak tutarak arzusuyla ölümün sürekliliğinin tadını çıkarma isteğinden kaynaklanır ve insanı hayvana yaklaştırır.

Süreksiz (ölümlü) yaşamın sınırlarından çıkmadan sınırın ihlal edildiğini varsayan bir süreklilik anlayışına ulaşmaya çalışılır. İlkel beden sınırları ihlal edişinde kendiliğinden ölüme kafa tutulur.



## 4. BÖLÜM

### LUIS BUNUEL SİNEMASINDA ÖLÜMÜN VE EROTİZMİN ÖZDEŞLİĞİ

#### 4.1. BİR ENDÜLÜS KÖPEĞİ (UN CHIEN ANDALOU, 1929)

##### 4.1.1. Avangard Sessiz Filmler Dönemi

1920’lerde ortaya konulan avangard filmlerin arkasında o dönem Paris’inin her türlü deneye açık, özgül ve yenilikçi sanatsal ortamı vardır. Marcel Proust, Henri Bergson, Guillaume Apollinaire gibi yazarlardan etkilenen gerçeküstücüler, fantezi ve düş yardımıyla zamansal algı yitimine ağırlık vermişlerdir. Bergson ve Proust modern toplumun zamansal karmaşasını tüm akıl dışı belirtileriyle sunmuş, zaman birimlerinin devingen titreşimlerini açığa çıkarmış, zamanda belirgin ama yanıltıcı olandan bulanık olana doğru ilerlemişlerdir. Modern yaşamın insandan zamanını çalmasıyla yitirilen zamanın peşine düşen avangard sanatçılar düşlerin dokularını ve ritimlerini keşfetmeyi hedeflemişlerdir.

“Gerçeküstücü imgeler afyonun imgeleri gibidir, çağrışım yoluyla gelmez, kendiliğinden, despotça gelir” diyen Breton’a göre imgenin gücü parlattığı kıvılcımla ölçülür (aktaran Alkan, 1994, s. 5). Uyku sırasında beyin dış gerçekliğin algılarına karşı duyarsızlaşırken; düşlerden bir örtü hemen kaybolmaya yazgılı olarak çıkıp gelir. Gerçeküstücü imgelerden söz edilecekse bilinçdışından “kaçmak yerine üzerine gider, uyuşma yerine uyanık durur, uzlaşma yerine diklenmeden dem vurmak gerekir” (Batur, 1994, s. 2). Gizemli varlıklara yönelik billurlaşmış inançlardan oluşan gerçeküstücü imge güneşin ışığından çekinmeyerek sefil bir dünyayı (Magritte, 1987, s. 90), zorlukla varlığını koruyan gerçeğin ötesini, gerçeğin el değmemiş bölgelerini aydınlatmaktadır. Gerçeküstücülüğün zaman kavramıyla en uyumlu sanatı, sinemadır. Diğer görsel sanatlardan farklı olarak insanın gündelik yaşantısını en yakın biçimde yanıstma imkanına, gündeliğin zamansal akışı gibi belli bir zaman aralığına el koyarak kendini gerçekleştirme ayrıcalığına sahiptir. Fakat 1920’lerde avangard filmler döneminde, savaşın da etkisiyle sinemanın gerçekçi zaman algısı kırılmaya başlanmış, zamana ruh, dışavurumcu dinamikler katılmıştır. Bu dönemde altın çağını yaşayan deneysel

sinemanın zaman kavramında modern sanatın yitiş sürecindeki tüm sanrısall doku şeritlerine rastlanır. Sahneler arasındaki zamansal geçişler belirsizleşir; görüntüler kasıtlı olarak bozulur; kahramanlar birbirlerinden ve kendilerinden uzaklaştırılır; otomatik yazı yöntemi filmde kendini “başıboş” şekilde açığa çıkarır.

Bu dönem, filmlerinde sürekli devinim halinde olan görsel biçimlerin ritmi yakalanmaya çalışıldığı için “devingen sanat” (mobile art) olarak adlandırılmıştır. Devininin zaman içinde yakalanacağı inancıyla dönem sinemanın sunduğu hareketin amacı zaman yanılsamalarından faydalandalararak anlamı duyumsamadan çıkarmaktır (Abisel, 2007, s. 266). Çizgiler, biçimler bozulmuş, gerçekliği çarpıtan mercekler kullanılmış, bu çarpıtmayla nesneler zamanla birlikte erimiş, netliğini kaybetmiş bir dünya oluşturulmuştur. Sinema hareketli görüntüler yaratan ve insanların zamansal boşluğunu dolduran bir mekanizma olmaktan çıkarılmıştır. Kameranin gerçeğin ötesini görmeyi sağlayan olanaklılığı avagard sinemacılar tarafından keşfedilmiştir.

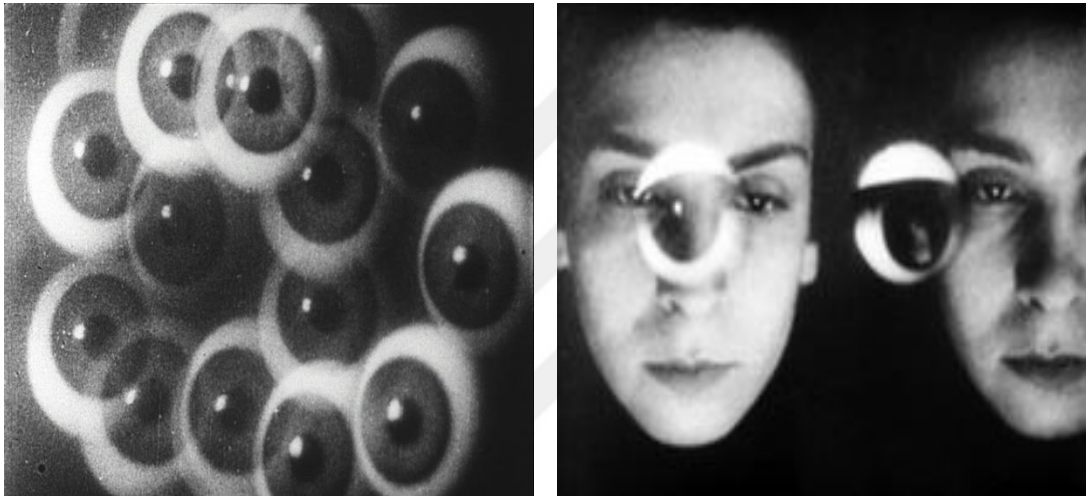
1920’lerin avangard sinemacılarından Louis Delluc, sinemanın şiirsel imgelemi ortaya çıkardığını düşünmüştür. Canudo’nun “ekranist” (écranist) terimi yerine, sinemayla ilgilenenleri “sineast”(cinéast) diye adlandıran Delluc, sinemada “fotojeni” (photogénie) kavramını getirmiştir. Bu dönem sinemacıları için perdede ölü doğa (nature morte) yoktur. Aksine nesnelerin davranışları vardır. Nesneler fotojenik bir anlam kazandığında içsel bir yönü ortaya çıkmakta, insani ve canlı bir anlam kazanmaktadır. Evrendeki armoninin amacı insan duyumsamalarını yansıtmaktır. Sinemanın büyüü şeylerin her insanda yeni anlamda, şeylerin her defasında yaşayan bir şey haline getirişinde aranmalıdır. (Abisel, 2007, s. 287-288). Fotojeni, “günlük sıradan bir nesnenin beklenmedik bir şiirsellik yansıtmısına neden olan, buna imkan veren görüntüsü ya da bir başka deyişle, fotoğrafik görüntünün nesneyi hakikatin tanığı kılan gizilgücüdür” (Abisel, 2007, s. 272). Fotojeni nesnelerin özüne bağlıdır, bilinçaltından sökülüp gelen imgeleri yansıtır. Böylelikle sinemada nesnelerin örtülü güzelliğı keşfedilmeye başlanmıştır. Avangard dönemde görüntü dilin sınırlarını cansız nesnelerle aşmıştır. Nesnelerin içindeki içsel yaşam dinamiğı şiirsel filmlerle ortaya çıkarılmış, nesneleri tek tek tanımak onlara yarar ve işlevlerinin dışında farklı bir biçimde bakmaya olanak sağlamıştır. Avangard filmlerde kurgu önemlidir. Yönetmenin

nesnelere vermek istediği anlam kurguyla sağlanır. Fotojeniye dönük olan bu anlam doğada yoktur, yönetmenin “şey”lere bakışıyla yaratılır. Gerçeküstücü filmin tarihsel yazgısı da dönemin dışavurumcu avangardı gibi psişik bir dönüşümü bireysel fenomenler aracılığıyla gerçekleştirir. Gerçeküstücü sinemacılar da nesnelere değip geçmemiş, onların yüzeysel büyüyle kendilerini sınırlandırmamış; nesneyi benzersiz kılan haleyı keşfetmeye çalışmışlardır.

Bir diğer avangard fransız sinemacı Germaine Dulac’ın “eksiksiz sinema” (cinéma integral) ya da saf sinema (cinéma pur) diye adlandırdığı durum da bazı yönlerden “fotojeni” kavramıyla benzerlik taşır. Her türlü görsel öge kurgunun ritmik, zamanaşımalsal olanaklarından faydalanırsa; düşlere ve nesnelere filmdeki diğer öğelerden daha fazla önem verilirse ancak saf bir sinemaya ulaşılabilir (Abisel, 2007, s. 284). Antonin Artaud ile Germaine Dulac’ın yaptığı *The Seashell and the Clergyman* (1928)’da biri yaşlı biri genç iki adam arasında gizemli bir kadın için yaşanan Oidipal rekabet anlatılmıştır. Filmde üniformalı bir adamla aynı kadını isteyen papazın çatışmaktadır. Buna benzer bir aşk çatışmasını Bunuel de hem *Bir Endülüs Köpeği* (1929)’nde hem de *Altın Çağ* (1930)’da tekrarlamıştır. *Bir Endülüs Köpeği*’nde arzusun sürekliliği yok etme prensibine bağlıdır. Şiddet iki aşığın arasında gizli, içsel bir canlılığa dönüşmüştür. Fakat arzusun bu gizilgücünü her kim kabul ederse ölümün belirmesine yol açar. *Altın Çağ*’da da aynı türden bir gerçeküstücü boşalış gözlemlenir, fakat kadının arzusunun da erkek kadar belirgin olması dikkat çekicidir. Erkek bir süre için uzaklaştığında kadın şehvetini dizginleyemez ve sevişmesini yanındaki bir aziz heykelin ayak başparmaklarını öpüp, yalayarak devam ettirir. Kendisinden bir yıl önce çekilen Dulac ve Artaud’nun filminde olduğu gibi Bunuel’in birçok filminde de temel sorun arzudur. Filmlerinde arzularıyla baş etmeye çalışan, arzularına karşılık bulamayan, arzularını doyurmak için gözü dönen karakterler ölüme yüz tutmuş bir erojen döngünün içinde çırpınıp dururlar.

Gerçeküstücü sinemanın ilk yıllarında Zürih’te Hans Richter ve Viking Eggeling veya Paris’te René Clair ve Man Ray tarafından yapılan filmler, dönemin film denemeleri dalgasının dikkar çekici parçalarındandır. Bu filmlerde malzemenin değersizliğiyle oluşturulan yeni değerin ortaya çıkardığı öz bilincin amacı ateşli dürtülerle skandal

yaratmaktır. Eggeling büyük bir zahmetle soyut formların müzikal biçimleri ve nota sistemi çağrıştırdığı başlıca yapıtını *Diagonal Symphony*'yi (1923), Richer ise görselliği daha yoğun bir yapıt olan *Filmstudie* 'yi (1926) (Bkz. Resim 4.1.1.1) yaratmıştır. Filmde bir dizi dikdörtgen şekil ilerleyip geri çekilirken iç içe geçer ve birbirinden ayrılır. Bu avangard filmler öyküleme çizgilerini kırarak ve görüntüyü takrarlarla mekanikleştirerek çok sayıda soyutlama tekniğini kullanmıştır. Bir hipnoz aracı gibi görünen *Filmstudie*, izleyiciyi belli bir noktaya odaklayarak izleyiciyi filme daha aktif bir şekilde dahil ederek, izleyiciyi baş dönmesi eşğine getirir.



**Resim 4.1.1.1.** Hans Richter, *Filmstudie*, 1926

Düşleri filmin duyarkatına ileten önemli bir deney olarak nitelendiren Man Ray ise filmlerde daha önce hiç göremediği ve anlamadığı şeyleri görmek istediğini belirterek sinema anlayışını ortaya koymuştur (Kovacs, 1980, s. 151). Rastlantılar ve yaratılar döneminde Man Ray rayogramlara ya da solarizasyonlara yönelmiştir. Bindirmelerle, solarizasyonlarla ve gölgelerle gerçeküstücü fotoğrafçılığı “aydınlatan” Ray, daha sonra fotoğrafta geliştirdiği teknikleri sinemayla buluşturmuştur. 1923’de, Paris’te beş dakikalık bir Dada filmi yapmıştır. *Return to Reason* adlı bu film, biçimsel anlamda Clair ve Picabia’nın *Entr’acte* (1924)’ından daha kısıtlı olsa da en az o kadar deneyseldir.

Yüz fitlik bir film rulosu alıp karanlık odama gittim ve filmi kısa aralıklarla keserek çalışma masama iğneledim. Bazı şeritlere yemek pişiren bir aşçı edasıyla tuz ve karabiber ekdim, bazılarını da rastgele iğne ve raptiye attım; sonra durağan rayograflarıma yaptığım gibi, beyaz ışığı bir iki saniyeliğine açtım. Üzerindeki fazlalıkları silkeleyerek filmi masadan dikkatlice kaldırdım ve kabıma koydum. Ertesi sabah, kurduğunda yaptığım işi inceledim; tuz, iğneler ve ufak çiviler

harikulade bir şekilde çoğalmıştı (aktaran Hakman, 2008, s. 73).

Filmin ilk gösteriminde izleyiciler yuhalamış olsa da Ray, gerçeküstücü sinemacılar tarafından hedeflenen izleyicinin tepkisi ve şoke edip şaşırtmayı daha ilk filmiyle başarmıştır (Hakman, 2008, s. 74). Ray bu filmde güdüsel bilinçaltı alanının ruh çözümlemelerini, görsel bilinçaltını kamera aracılığıyla aktarmıştır. Sanatçı, selüoit üzerine topluğne ve raptiye gibi nesneler saçmış ve sonra da bunu “rayograph”ların yaptığı gibi pozlamıştır; her kareye raptiye konulması belirli bir nesnenin çok hızlı ama fark edilebilir sıçrayışlarını yakalamaya olanak sağlamıştır.

René Clair, *Entr'acte*'da<sup>13</sup> (1924) toplumsal hayattaki saçmalıkları açıkça alaya almıştır. *Entr'acte* bir balenin perde arasında gösterilmek üzere hazırlanmış yirmi iki dakikalık çarpıcı bir kısa filmidir. Clair'ın bu filmi, panayırda geçirdiği gecenin ertesinde hala akşamdan kalma olan bir adamın karabasınını anlatır gibi gerçeküstücü anlayışına uygun amaçsız görüntülerden ve gülütlerden oluşur (Abisel, 2007, s. 296). Film üst üste bindirilmiş görüntüler, yavaşlatılmış, hızlandırılmış görsel efektlerle sürekli kesintiye uğrar. Bir eyleme henüz odaklanmışken, araya başka bir eylem girer. Çekimlerin çarpıcı biçimde yan yana getirilmesini içeren kurgu tekniğiyle parmak uçlarında dönen bir balerinin dalgalanan eteklerinin binaların geometrik çizgileri gibi görüntülerle kesilip durduğu uzunca bir yarı soyut sahne, balerinin sakallı adama dönüştüğü sahneyle sona erer (Hopkins, 2006, s. 130). Ünlü besteci Erik Satie ve Francis Picabia filmin başında bir top atıcının çevresinde ağırlaştırılmış çekimlerle zıplarken; Marcel Duchamp ve Man Ray de Paris Operası'nın çatı katında satranç oynarken görülür (Bkz. Resim 4.1.1.2). Daha birçok Dadacı ve gerçeküstücü filmde rol almıştır; bu anlamda film gerçeküstücülüğün bir karnaval alanı gibidir. Dönem sanatçıları gerçeküstücülük akımı etrafında toplansa da aslında ortak zihinsel bir temelden söz edilemeyeceği çağrışımı yaratan film, her insanın kendi içinde sınırsız ve şekilsiz kaotik bir varlık olduğunu hatırlatmıştır.

<sup>13</sup> “Entr'acte” Fransızcada “perde arası” demektir. O dönemde bazı bale gösterilerinde perde arasını doldurması için sessiz kısa filmler izlettirilirdi. Baledeki perde arasından esinlenen Clair ayrıca filmin ismine, balerinin bir adımındaki iki bacak arası mesafeye bacak altından alınan uzun ve yavaş çekimlerle göndermede bulunmuştur.



**Resim 4.1.1.2.** René Clair, *Entr'acte*, 1924

Gerçeküstücü sinemadan bahsedilirken değinilmesi gereken bir diğer film şair Jean Cocteau'nun 1930 yılında tamamladığı *Bir Şairin Kanı* (*Sang d'un Poete*)'dir. Filmde her türlü mantığa aykırı olay birbirini takip eder. Bir sahnede göz iç deneyime kurban edilerek kapatıldığında şairin gözü açılır (Bkz. Resim 4.1.1.3). Aslında film Cocteau'nun içsel bir yolculuğudur. Şair çevresinden hızla akıp giden çok yönlü gerçekliklerin içinde özgerçekliğinden uzaklaştığını fark etmiştir. *Bir Şairin Kanı*'nda özgerçekliğine ulaşmanın acı deneyini gerçekleştirir. Kendini öldüren şair, canlanan heykel, otel koridorları, umutsuz interseklerin bir odada buluşması, intihar, ölümsüzlük, şairin elinde açılan ağız... Cocteau'nun kendisine yönelik deneyleridir.



**Resim 4.1.1.3.** Jean Cocteau, *Sang d'un Poete*, 1930

Bu film içe inişten başka bir şey değil, düşlerin işleyişini uyumadan kullanmanın bir biçimi, insan gövdesinin gecesinde dolanırken sık sık en ufak bir nefeste sönen

sakar bir mumdur. Olaylar istedikleri gibi zincirlenirler ve üzerlerindeki denetim hiçbir düşüncenin ürünü olmayacak kadar güçsüzdür. Yani, bir tür yarı uyku halinde, anıların tomurcuklanmasına yardım ederek, birleşmelerinde, düğümlenmelerinde ve biçimsizleşmelerinde özgür kılarak bilginin dışında bir şeyin oluşup bir bilmeceye dönüşmesidir (aktaran Coşkun, 2003, s. 110).

Cocteau filmde, olabirinin sınırını aşmak için iç deneyimini gerçekleştirmiştir. Şairin kanıyla kendisine yönelttiği yolculuğu sessizdir, heykellerle olan iletişimde dil yoktur. Cocteau söylemsizlikle, dilsizlikle söylemi aşmış; cansız nesnelerin, heykellerin içinde barındırdığı yaşamı ölümle açığa çıkarmıştır.

Salt komik gibi görünen bölümlerde bile mizahı yegane güç olarak kullanmayan bunun altında ölümün ve erotizmin özdeşliğini de barındıran “en önde gelen” gerçeküstücü sinemacı, Bunuel’dir. Bunuel’de kötülüğün özü olarak görülen erotizm keyifli ve coşkulu bir hal almıştır. Bunuel, Lautréamont gibi kötülüğün kendisini insandan gelen diğer kötülüklerle karşı gerekli görmüş ve cinsel arzuya adanmış kötülüklerden haz almıştır.

Bunuel diğer dönem sinemacıları gibi nesnelerin gizli ayrıntılarını açığa çıkarmış, daha önce hiç düşünülmemiş bir devinim alanı yaratmıştır. Bunuel sinemasında bilinçdışının en saplantılı yönelimleri libidonal düşlerle sinemaya aktarılmıştır. Libidonal düşler Bunuel’de dar anlamda cinsel isteği barındırmamış, daha çok sanatçının yaşam açlığına işaret etmiştir. Rimbaud gibi yaşamı baş döndürücülükle, sınırsızlıkla yeniden yaratmak için çabalamıştır. Yaşamı değiştirme işine ilk önce insanın günahkar doğasından başlamıştır. Bunuel sinemasında nesnelerin renkleri, duyuların işlevleri, sözcüklerin anlamları değişikliğe uğramıştır. Duyu-motor algılarından kurtarılmış düş sayesinde şiir, aşk, sinemayı bütünleştiren Bunuel, kendini geriye kalan tek şeye, karanlık tutkularına saplanmış insanı yeniden keşfetmeye adanmıştır.

“Kocaman şeytanın kötülük yastığında, esrimiş ruhumuzu uzun uzun sallayan” (Baudelaire, 2001, s. 15) Bunuel, kötülük olarak adlandırılan bazı parafilileri mizahla harmanlayarak sunmuş, tüm “günahkar” burjuvaların, sanatçıların, dilencilerin, fahişelerin arasına cinsel hazzın kütüğünü dikmiştir. Özellikle *Bir Endülüs Köpeği*’nde ve *Altın Çağ*’da gerçeküstücü teknikleri en saf haliyle kullanmış, içinin dışavurumunu anlatımı bozarak gerçekleştirmiştir.

Dali ve Bunuel *Bir Endülüs Köpeği*'nde mantıklı hiçbir açıklamaya yer vermeyen bir film yapmayı amaçladıklarını hemen her röportajlarında dile getirmişlerdir. Filmde doğrudan rüya aktarımları olduğu için filmi psikanalitik bir izlikle incelemek mümkündür. Fakat bu çalışmada Bunuel ve Dali'nin sözlerine de binaen saf, psişik aygıtla ortaya çıkarılması; mantıksal açıklamaya olanak tanımayacak görüntülerin oluşturulması hedeflenen filmin ortaya çıkış koşullarını, 1920'lerin sessiz avangart filmlerinin yapısına, kullanılan tekniklere, savaş sonrası avangard filmlerin yenilikçi gücüne dair az da olsa bilgi vermenin, gerçeküstücülüğün sembolizmden aldığı mirasın da katkısıyla *Bir Endülüs Köpeği*'ni “çağrışımsal” ve “sezgisel” kavrayabilmenin özüne psikanalizden daha fazla hizmet edeceği düşünülmüştür.

Bunuel, filmlerinin çoğunda değer yargılarını alt üst ederken rastlantısal olan her şeyi; bilinçaltını, düşleri, rasyonelliği yadsıyan yöntemlerle beliren nesneler ve olaylar arasındaki görüntü kıvılcımlarını ön plana çıkarmış; nesneler arasındaki ilişkiyi tersine çevirmiştir. Film yaratım sürecinde gökyüzünden kayıp giden yıldızlara (düşlere) tutunan Bunuel, ciddiyete bir balık hafızalı kadar önem vermiş, içinden doğduğu dönemsel karanlığı bu yolla delmeye çalışmıştır.

#### 4.1.2. Düşsel Yaratıktan Dölenen Arsız İmgeler

Breton ilk manifestoda “her şeyi bırakın. Dadayı bırakın. Sevgilinizi de bırakın. Umutlarınızı da, korkularınızı da bırakın. Çocuklarınızı bir ormanın köşesine atın. Elde ettiğinizi karanlığa bırakın. Gerekiyorsa rahat bir yaşamı ve parlak gelecek diye sunulanı da bırakın. Ve yollara düşün!” diyerek tüm gerçeküstücülere çağrı yapmıştır (aktaran Coşkun, 2003, s. 103). Bunuel de İspanya'daki baskıcı ve sınırlı yaşantısını, Calanda'da her alanda kendini hissettiren dini otoriteden kurtulup, yollara düşmüştür. Paris'e ulaştığında yanında getirdiği tek şey, ömrü boyunca filmlerinde kullanacağı çocukluk anılarıdır.

Bunuel cinsel içgüdüleri diri tutan ölüm düşüncesiyle de çocukluk yıllarında tanışmıştır. Ölümü ve cinselliği Calanda'nın yasaklarla dolu atmosferinde keşfetmesi onda zevk aldığı bir günah duygusuna yol açmıştır. Bu sebeple daha çocukluk yıllarında cinsellik

ve ölüm arasında günahkar bir bağ kurmuştur. *Bir Endülüs Köpeği*'nde adamın kadını okşadığı ve arzuladığı sırada oluşan ölü ifadenin kökeni çocukluğunda ve gençliğinde tanık olduğu en acımasız cinsel baskıların kurbanı olmasından kaynaklanır (Bunuel, 2005, s. 22). Bunuel'in yaşama dair hayatı boyunca sorguladığı en önemli şey bellektir. Ona göre yaşamı şekillendirenin bellek olduğunu kavrayabilmek için az da olsa insanın belleğini yitirmesi gerekir (Bunuel, 2005, s. 11). Balıkların hafızası üç saniyedir. Bu yüzden yaşamlarının son üç saniyesini hatırlar, daha öncesini unuturlar. Böyle bir hafızaya sahip oldukları için akvaryum gibi küçük bir alanda mutlu mesut yaşayabilir; sadece son üç saniyeyi hatırlayarak sanki ucu bucağı olmayan bir okyanusta yaşıyorlarmış gibi hep aynı akvaryumun içerisinde dönüp dururlar (Özgün & Ocak, 1997, s. 31). Bunuel de düşler sayesinde dünyanın bu sınırlılığı ve kasveti içinde yaşayabilmiş, hayatı boyunca muzdarip olduğu hatırlama güçlüğü nedeniyle belleğinde eksik kalan anılarını, hatırlayamadığı sözlerini düşlerle tamamlamıştır. Bu hatırlamanın hatırlandığı anlara vesile olan düştür. Düşler unutulmuş olanı değil bastırılmış olanı bilinçdışı imgeleriyle hatırlatır; iki düşün perde arasında (entr'acte) her şey yeni baştan kurulur, üç saniyede bir uygarlık çöker ve yenisi yapılır. Bu yeni uygarlık her defasında Bunuel'e bir balık gibi "uçsuz bucaksız" gözüktür. Bu belirsizlikte yeni özgürlük alanları açılır. Bu anlamda Bunuel sinemasında bilinçdışı imgeleri hatırlama anlarıdır; özgürleşmenin olabilirliğinin hatırlandığı anlardır.

Eğer bana 'yirmi yıllık ömrün kaldı, bu günlerin her birinin yirmi dört saatinde ne yapmayı istersin?' deselerdi şöyle söyledim: Bana gerçek yaşamdan iki, düşlerden de yeniden anımsayabilmem koşuluyla yirmi iki saat verin... Çünkü düş, ancak kendini besleyen bellekle yaşar. Kabus bile olsalar (ki benimkiler çoğu kez böyledir) düş en sevdiğim şeydir. Onlar iyi bildiğim ve hep karşılaştığım engellerle doludur. Hiçbir şekilde açıklanamayan bu düş tutkusu beni gerçeküstücülüğe yaklaştıran köklü duygulardan biri olmuştur (...) Eğer filmim çok kısa olursa içine bir düş eklerim (Bunuel, 2005, s. 123).

*Bir Endülüs Köpeği* İspanyalı iki gerçeküstücünün, Salvador Dali ve Luis Bunuel'in düşlerini bir araya getirmelerinden doğmuştur. Bunuel, 1929 yılında birkaç günlüğüne Figueras'a gitmiş, burada okuldan arkadaşı Dali'yi ziyaret etmiş ve ziyareti sırasında ona kısa bir süre önce gördüğü rüyalarından bahsetmiştir. Bunun üzerine Dali de yakın zamanda gördüğü rüyaları heyecanla anlatmaya başlamış ve eklemiştir: "Bu düşlerden yola çıkarak bir film yapsak nasıl olur?" (aktaran Bunuel, 2005, s. 139).

Filmde psikolojik atmosfer bellek tarafından oluşturulsa da zaman, düşünle yönlendirilmiştir. Filmde yadsınamaz bir uyumla çalışan ikilinin sırlarını Bunuel şu şekilde deşifre etmiştir: “Kural şuydu, psikolojik, kültürel ve mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşünceleri, görüntüleri benimseyerek usa aykırı her düşünceye açık olmak. Nedenini hiç araştırmadan, sadece ilgimizi uyandıracak ve bizleri şaşırtacak görüntüleri belirlemek...” (2005, s. 139). Filmdeki olaylar organik bir bütünsellik içinde birbirine bağlı değildir, fragmanlaştırılmıştır. Film fragmanlaştıkça düşün semantiğine yaklaşmıştır. Düşün sınırına girmek, dramanın sınırından çıkmayı gerektirir. Drama mutlak zaman deneyimi üzerine kuruludur, *Bir Endülüs Köpeği*’nde ise zamansal dizge yoktur, öykü aramak da boşunadır. Bu sebeple film, dramaya özgü bir mantıktan ve zaman algısından kendini koruyabilmiştir. İzleyici gibi Dali ve Bunuel de düşsel fragmanları birleştirecek, öyküselleştirecek merkezi bir otoriteye sahip değildirlere, onların yegane görevi gözlerini kapattıklarında akan imgeleri sinemaya aktarmaktır.



**Resim 4.1.2.1.** Luis Bunuel ve Salvador Dali, 1930

Filmin kurgusu tamamlandıktan sonra ünü deneysel sanatçılar arasında daha gösterime girmeden yayılmaya başlar. *Cahiers D'Art* dergisinden Thériade isimli kişi Bunuel'i gerçeküstücü akımın içinde olan Man Ray ile tanıştırır. Man Ray ise yönetmeni daha sonradan Louis Aragon ile tanıştıracaktır. Böylece Dali ve Bunuel'in ilk film için Ray ve Aragon, dünyanın dört bir yanından birbirlerinden haberi olmadan aynı sıradışı ve

dürtüsüel tekniği kanıksamış Jean Cocteau, Christian Bérard gibi isimlerin dışında uluslararası gerçeküstücü sanatçıların katılacağı bir gösterime önayak olurlar. Bunuel, *Bir Endülüs Köpeği*'nin gösterimin hemen öncesine dair izlenimlerini kendi otobiyografisinde aktarır:

Tahmin edileceği gibi çok gergindim. Ekranın hemen arkasında duruyordum. Gösterim süresince yanımdaki gramafondan dönüşümlü olarak Arjantin tangoları ile *Tristan ve Isold* operalarını dinletiyordum izleyicilere. Başarısızlığa uğramam halinde, izleyicilere fırlatmak için çakıl taşları doldurmuştum tüm ceplerime. Bir süre önce gerçeküstücüler, Germaine Dulac'ın Antonin Artaud'nun senaryosundan yola çıkarak yaptığı *La Coquille et le Clergyman* adlı filmi yuhalamışlardı. Oysa benim hoşuma gitmişti. Ben kendimi bundan da kötüsüne hazırlamıştım. Çakıl taşlarına gerek kalmadı film bittiğinde ve o sonu gelmez alkış seslerini duyduğumda, usulca yere bıraktım “mermilerimi”... (Bunuel, 2005, s. 142).

Gerçeküstücüler filmdeki başıboş, arsız imgelerin yarattığı çağrışımları otomatik yazının yarattığı çağrışımlara benzetmiş ve filmi çok beğenmişlerdir. Böylece iki İspanyol dahi/deli, Bunuel ve Dali, *Bir Endülüs Köpeği*'nin gösterimi sonrasında gerçeküstücü gruba dahil olmuşlardır. Bu olaydan sonra ortodoks gerçeküstücülere doğrultulmasına gerek kalmayan “mermiler” Bunuel tarafından geri dönüşü olmaksızın burjuva yaşam biçiminine ve kiliseye yöneltmiştir. O dönemde kilise baskısı altında olan Calanda'nın önde gelen, varlıklı ailelerinden birinin oğlu olan Bunuel'e burjuva yaşam biçimi fazla yabancı değildir. Bu yüzden “mermileri” ayrıca varlıklı bir evde, her gün ölen yeni birinin yas çanlarıyla, cinsel ve dinsel baskı altında geçen çocukluğuna da yöneltmiştir denilebilir.

Gerçeküstücülüğe göre en yıkılmaz imge keyfi gelen, düşsel yaratıktan döllenlerdir ve bunu oluşturmak için bilinçli bir müdahale söz konusu değildir. Gerçeküstücülüğün prensiplerini henüz bilmeden akımın anlayışlarını, bilinçsizce sadece “sezerek” uygulayan Bunuel'in gerçeküstücü gruba dahil oluşu, yaşamının akışını değiştiren, ilk filminden son filmine kadar varlığını hissettiren bir dönüm noktası olmuştur. Yönetmen bundan sonra gerçeküstücülerin sık sık Cyrano cafede düzenlediği toplantılarına katılır. Bu cafe Cabaret Voltaire gibi, coşkusu eksik olmayan bir “karnaval” alanına benzer. Daha sonradan filmlerine esin kaynağı olacak, toplumun kenarına atılmış her çeşit insanla burada karşılaşacaktır. Kendi karnavalesk yaşamlarının, bedenlerinin dışında

kalan düzenli hayatın sınırlı bedenlerine ve kurallarına karşı gerçeküstücüler düşsel yaratıktan döllen imgeyi bir silah gibi kullanmışlardır.

Gerçeküstücülük, toplum düzenini kökten sarsarak sanatı yaşama taşıma yükümlülüğündedir. Bunuel de “sosyal eşitsizliklere, insanın insanı sömürmesine, dinin bunaltıcı etkisine, kaba ve sömürgeci militarizme” (Bunuel, 2005, s. 143) ve yıkmak istediği kent soylu düzene karşı kullandığı yöntemler karnavalesk öğeler barındırır.

*Bir Endülüs Köpeği*’nde de şiddet ve şehvet açıkça toplumun ahlak baskısına karşı konumlandırılmıştır. Filmdeki tek neden arzu; tek sonuç da ölümdür. Anlatı bir nedensizlikler ve sonuçsuzluklar silsilesi bütünüdür. Her sahne kendi içinde bir öyküyü başlatır, fakat sonlandırmadan yeni bir öyküye geçilir. Ölümle kesişmeyen hiçbir arzusun ehemmiyeti yoktur. Bu bir kültürel sabotajcılık olarak organizmanın en kuytu alanlarına dek ölümün “lanetli pay”<sup>14</sup>’ını hissettirme çabasıdır. Bunun dışında diğer hiçbir düşüncenin ve duygunun sonucu karakterlerin davranışlarını belirleme iradesine sahip değildir.

Gösterim sırasında iki kez çocuk düşürme olayı yaşanan *Endülüs Köpeği* için birçok kişi o dönemde polis merkezine gidip “bu vahşet saçan, edepsiz filmin” yasaklanması talebinde bulunmuştur (Bunuel, 2005, s. 145). Aşk, şehvet, arzu, şiddet, ölüm gibi hayatın içindeki kavramları birbirleriyle iç içe geçiren film aldığı tepkilerle gerçeküstücülerin amaçladığı skandalı daha ilk gösteriminden yaratmış, birçok ülkede yasaklanmıştır. Usturayla gözün kesilmesi sahnesinde insan değil öküz gözü kullanıldığını bilmek izleyicileri rahatlatmaya yetmemiştir. Din ve/veya insan sağlığı uğruna hayvan kesimi insanlık tarihi boyunca meşrulaştırılmış olsa da kesilenin “göz” olması, bir de bunun yakın çekimde verilmesi izleyiciyi rahatsız etmiştir. Göz, hayvan gövdesi kesimine alışıktır, fakat hayvan bedeninde bile olsa kendisine dokunulmasına alışık değildir. Filmde gözün dokunulmazlığının kaldırılması skandal yaratmıştır. Böylece Bunuel için hayatının sonuna kadar maruz kalacağı bir dizi tehdit ve sansürleme çabaları da daha ilk filminden görünürlük kazanmaya başlamıştır.

<sup>14</sup> Georges Bataille’ın ekonomi felsefesini ve tüketim toplumunu irdelediği kitabının ismi.

Filmdeki imgeler nesnel dünyadaki çağrışımlarına göre değerlendirilemez. Eğer Lautréamont'nun “ameliyat masası”nı sezgiyle kavramışsak *Bir Endülüs Köpeği*'ni de sezgiyle kavramamız gerekir. Düşsel ortam yaratacak bir kompozisyon içinde sunulan film “fantezi, düş, imgelemin üst gerçekliğini aşarak” uygarlığın disiplinli, pozitivist, düzenli, kısıtlı kurallarına karşı kullanılmıştır (Lynton'dan akraran Coşkun, 2003, s. 104). Bu sebeple Bunuel ve Dali, düşsel imgelemin dipteki gerçekliğini keşfetmeye çalışan yükümlüler olarak anlamsız akortlar yaratmış; görüntüyü ve müziği de akortu bu amaca hizmet için kullanmışlardır. Filmde görünenler olduğu gibi, hiçbir duyu-motor algısına bağlı kalmadan aktarılmıştır. Kesilen göz kesilen gözdür, yarık gözün anlamı gözler kapandığında sezilecektir. Çünkü filmde asıl olan gerçekliğe, düşlere, gözler kapandığında, bilinç bulanıklaştığında, göz kurban edildiğinde ulaşılır.

“Gelin, görünür gerçekliğe kapatın gözlerinizi ve ruhunuzun derinliklerine bakın” diyen Bunuel, aşırı duygularıyla aşırı umutlarını filmin düşsel potasında eritmiştir (aktaran Üvez, 1995, s. 34). Bu sebeple Bunuel, filme izleyicinin kullanması için tekinsiz yerlere çok sayıda düşsel anahtar serpiştirmekten çekinmemiştir. “Eskimiş” değerleri tümüyle yok sayan, coşkuyu, karnavalı, kara mizahı, hakareti ve uçuruma çağırışı yücelten anlayışın kaynağı Bunuel'in iç deneyimine, düşlerine dayanmaktadır.

Filmde “zaman, tümüyle görsel olan durumların kısa ya da uzun duraklamaların varlığıyla görüntülerin hızlı ya da yavaş ritmiyle, görüntülerin ve hareketlerin sürekli olarak birbirleriyle zıtlaşmasıyla yaratılan etkileşimler aracılığıyla hissedilebilir” (Abisel, 2007, s. 274). Filmde her bir olaydan bir parça sunmak ve mekânı sabitlemekten kaçınmak yoluyla izleyici merkezisizleştirilmiştir. İzleyici tanık olan, düşünen ve kavrayan bir özne olmaktan uzaklaşmıştır (Ünal, 2002, s. 48). Olaylar arasındaki ilişki karanlıktadır. “Bir zamanlar”, “sekiz yıl sonra”, “onaltı yıl önce” gibi arayazılar zamandizinselliği yaratmanın aksine alışılmış bir zamansal algı düzenini yıkar. Arayazılar aracılığıyla anlatımdaki sapmalar desteklenir (Abisel, 2007, s. 280). Çünkü arayazılar ve sonrasında gelen görüntüler arasında da çok bir bağlantı yoktur; özne de yoktur, yalnızca kolektif bir insan devinimi vardır. Bu yüzden film o günün tarihinin içine işlemiş olan kaotik oratama da özünü açmayı başarmıştır. Gerçeküstücü film dendiğinde ilk akla gelen filmlerden biri *Endülüs Köpeği*'dir, film sinema tarihine

silinmeyecek bir iz bırakmıştır. İz bırakmanın sadece rasyonaliteyle mümkün olmadığını kanıtlamış yönetmen, insanlığın tüm varoluş biçimleriyle çelişkiye düşen “akıl almaz” bir film yaratmıştır. Filmde akıl dışılıkla birlikte coşku, kara mizah, ironi başta yapılmış; değer yargılarının içi boşaltılmış ve bu reddediş mizahtan aldığı güçle karşı konulamaz hale gelmiştir.

Filmde devamlılığı sağlayan şey rasyonellik değil, oyunculardır. Aynı oyuncular farklı konseptlerde karşımıza çıkar. Filmin başında gözü kesilmiş kadını diğer sahnelerde kesik gözüyle görmeyiz. Bisikletlinin kimliği belli değildir. Filmin başındaki “masum” bebek yerini cinsel arzuları yüzünden gözü dönmüş adama bırakır. Filmde mutluluğun veya mutsuzluğun kimde olduğu belli değildir. Filmin sonunda deniz kenarında yürüyen mutlu çifti hiçbir nedene bağlanmaksızın bir sonraki çekimde kuma gömülü ve ölü halde görürüz. Karakterler öykünün başında bir başkası, ortasında bir başkası ölümlerinde bir başkasıdır. Fakat izleyici bütün “başkalara” aynı uzaklıktadır. Film izleyicinin karakterle özdeşleşme alışkanlığını yıkmış, çarpıcı ve karmaşık yapısıyla tüm olayları çözümsüz bırakmıştır.

*Bir Endülüs Köpeği*’nde görüntüler bilinçdışı işleyişine dair yok olmaya yüz tutmuş duyguları harekete geçirir. “Filmi güzel ya da şiirsel bulabilen aptallar filmin özündeki umutsuz ve tutkulu cinayet çağrısını görmezler” (Bunuel’den aktaran Harcourt, 2008, s. 132). Filmde her olayın sonucu hayal gücüne bırakılmıştır. Hayal gücüne bıraktığı her sahnede film daha fazla tehlike potansiyelini açığa çıkarır. Her bir sahne tek başına tekinsizdir; ne kendinden öncekinin sonucu ne de kendinden sonrakinin öncülüdür. Bu yöntemle akılsal olanın tamamen dışına çıkılmış, düşlerin büyüüne kavuşmuş ruhun bilindışı sembolleri filmin kimyasalına taşınmıştır. Rüyalar, duygular, dürtüler dizginlenmeden perdeye aktarılmıştır.

Belli bir hikayeye dayanmasa da filmde bir erkekle bir kadının arzularının çarpıştığını çıkarmak mümkündür. Ölüm ve tensel arzunun bağlantısız biçimde verildiği filmde karakterler kendi erotizmlerine karşı da mücadele vermektedirler. Artaud’nun dediği gibi “ruhun karanlık gerçeğini aradığını, görüntülerin anlamının, biçimlerinde ve gençleşme şekillerinde değil, onları gerçekleştirmek zorunda bırakan daha içte bir ışıktaki

saklıdır” (aktaran Akbulut, 2012, s. 94). Ruhun karanlık gerçeği filmde insana insanın yokluğunu göstermiştir. Bataille’ın “hiçbir şey bilmiyorum ve özellikle ‘hiçbir şey’, dikkatli annenin ateşine baktığı hasta bir çocuk gibi bu sözü sızlanarak söylüyorum (bir leğende ağzım açık olarak). Ama benim annem yok, insanın annesi yoktur, leğen yıldızlı göktür (zavallı mide bulantımda bu böyledir)” (2006, s. 66) demesi gibi filmde tüm tümceler terk edilmiştir. Filmdeki herkes de potansiyel bir hiçtir. Filmin ismi de filmin kendisi ve Bataille’ın açıklamaları gibi bir hiçtir. Film *Endülüs*’te geçmemiştir ve köpekle de bir ilgisi yoktur. Fakat sinema izleyicisi alışkanlığı gereği filmle filmin ismi arasında bir bağlantı kurma çabasına girecektir, ne var ki bu bir gerçeküstücü filmidir. Bunuel ve Dali film boyunca “*Endülüs*” ve “köpek” konusunda işaret bekleyen izleyiciye bir hiç için çabaladıklarını göstermiştir.

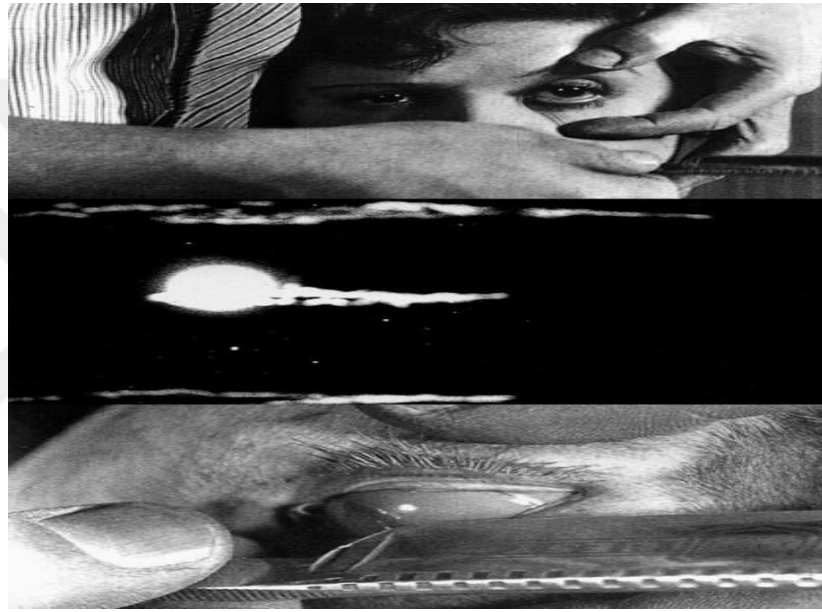
Bunuel ve Dali *Bir Endülüs Köpeği*’nde katıksız gerçeği otomatizm aracılığıyla ortaya çıkarmış; dillerinin ucuna gelen imgelere müdahale etmeden gece gördüğü düşlerin gündüz dökümünü yapmışlardır. Umulmayanın albenisiyle şaşkınlık yaratacak görüntüler kullanmışlardır. Sinema aracılığıyla dış gerçekliğin sınırlarını ihlal etmeye çalışan Bunuel ve Dali nesnelerin farklı bir anlayışla değerlendirildiği görüntülerden kolaj-film yaratmışlardır. İkilinin ortak düşlerinin büyüyle oluşan *Bir Endülüs Köpeği*, beklenilenden fazla tepki çekmiş, gerçeküstücülüğe en uygun şekilde kalabalıkların beklentisini karşılamamış, saf düşüncenin düşsel manifestosu olarak sinema tarihine adını kazınmıştır.

#### 4.1.3. Ölüme Yaklaşma Biçimi Olarak Gözün Kurban Edilişi

“Bir varmış bir yokmuş” gibi masalsı bir yazıyla başlayan film oniki çekimden oluşan giriş sekansı ile devam eder. Bileylenen bir usturanın yakın çekimi ile açılan görüntüden sonra sigara içen bir adam (Bunuel’in kendisi) görülür. Adam usturanın keskinliğini kendi tırnağında denedikten sonra balkona çıkar. Sigarasını tütürürken gökyüzüne bakar, ardından yakın çekimde bir kadının yüzü gösterilir.

Tomris Uyar’ın Mallarmé’den aktardığına göre sigara düşgücünü kanatlandırmakta, özgünlüğün değirmenini oluşturmaktadır (1994, s. 14). Bunuel’in sigara içişini

(düşgücünü) de barındıran filmin ilk sahnesi devamında gelecek düşsel görüntülerin habercisi gibidir. Bunuel balkonda sigarayı derin derin içine çektikten sonra içeri girer ve kadının bir gözünü iki parmağıyla iyice açar, hemen ardından bulut ayın önünden ustura keskinliğiyle geçerken adam da aya paralel olarak usturayla kadının gözünü keser. Ay ve bulut; göz ve ustura birbirlerinden çok uzak gibi görünse de daha ilk sahneden kesişir. Ayı kesen ince bulut görüntüsünü yakın çekimde gözü kesen ustura görüntüsü izler. Bu çekimler göstergesel olarak birbirlerine benzer ve çağrışımsal olarak birbirlerini tamamlarlar (Bkz. Resim 4.1.3.1).



**Resim 4.1.3.1.** Bulutun ayın önüne geçmesinin hemen ardından usturanın gözü kesişi

Bulutun ayı kesmesinin nedeni ay ve gözün yuvarlak şekliyle onları deşen bulut ve usturanın ince şekli arasındaki biçimsel benzerliktir. İkisi de aynı dizgede yer alan iki motif benzerlik yoluyla rastlaşmıştır. Gözün kesilmesiyle körlük arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur. “Kör etme baskıya alınmış fikirlerin ve dileklerin açığa çıkmasını izleyen dehşetin simgesidir” (Üvez, 1995, s. 35-36). Göz, bizim dışımızdakileri görmemizi sağlar, başkalarını gördükçe kendimizi eksik hissettirir. Bizden çok bizim dışımızdakileri, ötekini gösteren bu dokunulması mümkün olmayan “lanetli” organ filmde kurban edilmeyi hak eder. Göz, filmde baktığını, tüm kültürel anlamlardan soyutlanmış halde baktığını gören; kendinden menkul, duyumsamanın, sezmenin kendisine yönelik en psişik, en tehditkar organdır. Bu sebeple filmde göz kesildikten sonra bakış ötekinin egosunu doyurarak içe döner, adam da kaybettiği fallusuna

kavuşur. Psişik aygıtla yaratılan düşlere has olan *Bir Endülüs Köpeği*'nin dilinin şifreleri fallusa sahip olma arzusunu açıklamakla çözülemez, fakat filmle ilgili bir kavram yaratılıcaksa bunu psikanalizden ayrı düşünmek de mümkün değildir. Filmdeki arzuyu doyuramama endişesinin bir kısmını fallusa erişememe endişesi oluşturur. Bu durum fetişleştirilmiş organın arzuyu yeniden harekete geçirmesiyle giderilir. Filmdeki fetiş organlar sürekli metamorfoza uğrasa da ya eksiktir ya da cezalandırılır; göz kesilir, kesik el kutuya konur, ağız silinir...

Filmde kurban edilen göz insani olmayan bir gözdür, fakat bir sineğin veya bir kartalın gözü de değildir. Bu göz “doğuştan zamansal perspektifle donatılmış, tinsel bütünü yakalayacak, tinin gözü değildir. Tam tersine, zamana tabi olmayan, zamanı yenilgiye uğratmış, zamanın olumsuzuna erişen” gözdür (Deleuze, 2014, s. 114). Bataille’ın kafasının içindeki göz hastalıklı bir tasavvur aracılığıyla “saf fizikötesinin ruhun yeri olarak belirlediği bölge”dir. Bu bölgeyle “dünya üzerinde unutulmuş insanın içine düşmüş göğün boşluğu parçalayıcı düşüşe ulaşır” (Bataille, 2006, s. 98). Bu düşüş insanı hayvandan ayıran özelliğidir. Bedenlerin ayaktaki komut durumunun atılımı, kendilerini dünyaya fırlatan ve sonrasında acımasızca yokluğa gönderdiğinde mutlu olan “çamura” karşı bir başkaldırıdır.

Dolunayın (kadının) gözünü kesen adam ilk bakışta aynı adam gibi görünse de, usturayı bileyen el ile kadının gözünü kesen el aynı adama ait değildir. Aynı mekân yanılsaması yaratılarak sunulan ikinci adam ruhun karanlıkta kalan yanı ya da “gölge”dir (Üvez, 1995, s. 38). Aynı kişiliğin bir yanı usturasını bileyen ele, diğeri de gözü kesen ele aittir. Balkondaki adamda kravat olmasa da gözü kesen adamda, vücudu ve yüzü tam olarak gözükme de, çizgili bir kravat vardır. İki çekim arasındaki tek köprü usturadır. Usturalı el, kişiliğin gölgede kalan karanlık yönünü temsil ederken bilinçdışına yapılacak yolculuğun ilk basamağı, ruhun karanlıkta kalmış tarafıyla, duyulmak istenmeyenle yüzleşmekten geçer. Ay kadının vajinasını çağırırsa da filmdeki hiçbir sahnede kadın doğruganlıkla temsil edilmez. Kadının biricik görevi şehvetin kaynağını muhafaza etmektir; ayın içine giren keskin bulutlardan sonra zevki döllemektir.

Filmin başında usturayı bileyen ellerin birinde saat vardır, fakat gözü kesen elin bileğinde saat yoktur, gözü kesen elin sahibinin boynunda daha sonradan yeniden karşılaşılacak olan çizgili bir kravat takılıdır. Filmin tümüne baktığımızda Bunuel'in kimi yatay, kimi dikey çizgili eşyalar, çizgili kravat, bisikletlinin çizgili kutusu gibi kimi detayları vurgulamaya çalıştığı gözlemlenirken, kimi detayları da gözden kaçırmaya çalıştığı hissedilir. Fakat bunlar yoruma açık göstergeler değildir, filmdeki her bir paralelliği, çizgiyi yorumlamaya çalışırken izleyici filmin çok yönlülüğünden uzaklaşacaktır.

Gerçeğin çok yönlülüğünün farkında olan Bunuel gerçeğin ötesini zapt etmek, bilinmeyenin olağanüstü dünyasına girmek için çabalamaktadır (Dorsay, 1977, s. 8). Bunuel *Endülü's Köpeği*'nde gündelik hayat algısını tamamen bozmuş, gündelik hayatın dışında kalanları filmde içselleştirmiştir. Film “sabaha karşı üç” gibi arayazıların da desteğiyle bir gündelik hayat anlatısını çağırıştırır. Filmin gündeliğinde kesik el bastonla dürtüklenir, piyanoların üzerindeki ölü eşekler ve rahipler birlikte arzu uğruna sürünür, kapıya sıkıştırılan elden karıncalar fırlar vb. Aslında kesilen göz, eşek leşi, kurukafaya dönüşen kelebek, karıncaların kaynaştığı el gibi imgeler açıkça kabus belirtileridir. Kabuslar kadar tedirgin edici olan filmde gerçekçi imgeler gerçekötesi bir üslupla birleştirilmiştir. Sanrılı dünyanın dokusu örülerek, bilinmezi derinlemesine kavramanın çağrışımsal, sezgisel boyutu ortaya çıkarılmıştır. Film başı ve sonu olmayan olaylardan oluşmuştur, filmde baştan belirlenen bir son yoktur.

*Bir Endülü's Köpeği* gösterime girdikten sonra gözün kesilmesi olgusu Bataille'in dikkatini çekmiştir. Bu sahneden esinlenen Bataille, *Documents*'a 1929'da yazdığı bir yazıda şu düşüncelerini dile getirmiştir: “Stevenson'ın tam yerli yerine oturacak biçimde ‘yamyam yemişi’ dediği göz, bizim için öylesine rahatsız edici bir nesnedir ki ağzımızı bile sürmeyiz. Dahası göz, başka birçok sey olduğu gibi vicdanın da gözü olduğu için dehşet düzleminde de epeyce yüksek bir noktada oturur. Ayrıca hepimiz Victor Hugo'nun şiirindeki saplantılı, mahzun gözü, ölümünden kısa süre önce gördüğü karabasanda Grandville'in karşısına çıkan ‘dehşetengiz’ yaşayan gözü iyi biliriz” (aktaran Leroy, 2006, s. 23). Bataille aynı yazıda, gerçeküstücülüğün yirminci yılına doğru ilerlediği o günlerde, gerçeküstüclük ve görsel sanatlarla ilgili kimi temel

noktaları da özetlemiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan öteki öncü akımlarla karşılaştırıldığında gerçeküstücülük, imgeyi ve imgenin işlevini tanımlamanın ötesine geçmeye çabalamaktadır. “Gerçeküstücülükte gözün normal işlevininin bir anlamı yoktur. Asıl önemli olan, hayal gücü ve içe bakabilme becerisidir. Görme olgusu nasıl yeni koşullara bağlıysa, iç sesin, görsel sanrıların ve düşlerin ürünü olan gerçeküstücü sanat da yeni koşullara bağlıdır” (aktaran Leroy, 2006, s. 24). İnsan gözünün göremediğini göstermeye çalışmış, “Sine-Göz” manifestosuyla görme ve görülemeyen üzerine çalışmalar yapmış ilk akla gelen sinemacı Dziga Vertov’dur.

Vertov’a göre kamera insanlık gerçeğinin bir hikaye anlatıcısıdır. Kamera, halkın afyonu olan kurgusallıktan ve dramadan arındırılmış bir üst-gerçekliktir (Akbulut, 2012, s. 29). Sinema alıcısının insan gözünden daha iyi bir saptayıcı olduğu görüşü “Sinema-Gerçek” (Kino-Pravda) düşüncesini doğurmuştur. “Sinema-Gerçek”e göre yazınsal metne gerek yoktur; malzeme sokaktadır, senaryo uydurulmuş bir masaldır. Dali ve Bunuel’in filmleştirme sürecini “Sinema-Gerçek”e yaklaştıran en belirgin olgu; insan üzerine biçilen görüntülere boyun eğmemektir. *Bir Endülüs Köpeği*’nin ortaya çıkışı bir senaryolaştırma sürecinden, kurgusallıktan geçmemiştir. “Sine-Göz”ün sokak gerçekliği gibi kendiliğinden oluşmuştur. “Sinema-Gerçek” bunu bir insan gözü gibi kamerayı hayatın her alanına, her sokağa, görülmeyene, bilinmeyene doğrultmakla; *Bir Endülüs Köpeği* ise saf, psişik olanla, bilinçdışıyla yapar. “Sine-Göz” insanlık gerçeğinin hikaye anlatıcılığına hizmet ediyorsa, rüyaları kameraya almak da bilinçaltının hikaye anlatıcılığına hizmet etmektir. “Sine-Göz”de sinema canlıyla cansız arasında, insan gözüyle makine göz arasında bir sentezse; gerçeküstücü sinemada da kamera insanın iç gerçekliğiyle dış gerçekliği arasında bir sentezdir. Fakat “Sinema-Gerçek”te kameranın masum gözü bakışını kirliliğe hayatlara doğrultmuşken, *Bir Endülüs Köpeği*’nde göz (kamera) kendiliğinden kirlidir. Çünkü gerçeküstücülere göre kirlilik, toplumsal sınıf çatışmasından doğmadan önce insanın içinde mevcuttur. Göz, bu kirliliğe dünyaya açılan kapıdır. Bu yüzden göz kurban edilip (kesilip) içine girilmelidir.

Bunuel’in ilk dönem çalışmalarını çağdaşı Vertov’a yaklaştıran bir diğer olgu da kurgu ve bindirmedir. Vertov’un *Kameralı Adam*(1929) filmindeki gibi ters yönde ilerleyen veya birbirlerini yatay olarak kesen bir düzensizlik mevcuttur. Kurgu, Vertov

sinemasında olduğu gibi kimi yerlerde hız kazanır kimi yerlerde yavaşlar. Bindirmelele oluşturulan görüntü alternatif anlamlar barındırır.

*Bir Endülüis Köpeği*'nde nesnelerin ve bindirmelerin ilk akla getirdiği şey cinsel arzudur. Bu olguyu açığa çıkaracak işaretler; imalar, dolaylı yöntemlerle filme aktarılmıştır. Freud'un sembol okuma yöntemiyle açıklayacak olursak "oda, kadını; oda kapıları, vücudün deliklerini; sivri uçlu silahlar, kravat erkek cinsel organını; dolap, kutu, araba, soba kadın cinsel organını; merdiven cinsel ilişkiyi" çağrıştırır (Üvez, 1995, s. 38). Kadın aşık ya da erkek aşık arzusunu doyuramadığında bunun yerine kendini rahatlatıcı fetiş nesneler koyar. Filmde kutu ve kutunun kayışı fetiş nesneler olarak bir kazanılır bir kaybedilir. Böylece fetiş nesne, bedende arzuyu yeniden harekete geçirir. İkinci sekans açıldığında görünen bisiklet üstündeki kişi firfırlı başlığı ve önlüğüyle bir bebek ya da "kadın hizmetçi" çağrışımı yaratır. Eğer bebek kıyafeti giydiğini varsayarsak, bisikletlinin giriş bölümünün kesme (cinsel birleşme) eyleminin "nur topu" gibi bir sonucu olduğu anlaşılır (Üvez, 1995, s. 38). Eğer hizmetçi kıyafeti giydiğini düşünürsek bisikletlinin cinsel kimliği belirsizdir, çünkü biyolojik olarak erkek gibi görünen kişi kadın kıyafetleri giymiştir. Doğmamış bir bebek olarak düşünürsek de cinsel kimliğini boynunda asılı olan çizgili kutuda taşıdığı çağrışımı yaratır (Bkz. Resim 4.1.3.2). Bisikletlinin ruhsal durumu kutu aracılığıyla aktarılmıştır. Kutu bir gerçeküstücü nesne olarak kişisel ifadenin aracıdır ve görüntünün içinden doğana sarılır. Bisikletli adamla başlayan cinsiyet mefhumu daha sonra eldeki delik, koltukaltı kılları, deniz keşanesinden geçer. Bisikletli doğurgan olduğu halde erkek, sokakta kopmuş eli dürtükleyen kişinin de erkek giysileri giymiş bir kadın olması cinsiyet mefhumunu pekiştirir.



**Resim 4.1.3.2.** Bisikletli adam ve boynunda taşıdığı kutusu

Kutu, Bunuel sinemasında tekrarlayan bir simgedir. *Bir Endülüs Köpeği*'nden 38 yıl sonra çektiği *Gündüz Güzeli*'nde (1966) kutu aynı belirgin sembolist biçimle vurgulanır, fakat iki filmi de okurken kutunun içini doldurmak mümkün değildir. Her iki filmde de kutu salt seyirsel bir göstergedir. Filmin tamamında hiçbir mantıklı bağ kurulamadığı gibi nesneler arasında da mantıklı bir bağ kurulamaz. Fakat film bu haliyle bir “şey”dir. Nesneler ve kişiler arasında mantıklı bağ kurulamasa da bir nesne, varlığıyla başka bir nesnenin alternatifini kendiliğinden oluşturur.

*Bir Endülüs Köpeği*'nden bir yıl önce Artaud'nun senaryosunu yazdığı Germaine Dulac'ın yönettiği *The Seashell and the Clergyman* filmi çekilmiştir. Bu filmde de öykünün büyük çoğunluğu Paris sokaklarında geçmiş ve *Bir Endülüs Köpeği*'ndeki gibi paralel görüntü kurgusu reddedilmiştir. Ayrıca Artaud da senaryoyu Dali ve Bunuel gibi rüyalardan esinlenerek ortaya çıkarmıştır (Barber, 2008). Artaud, gerçeküstü sinema araştırmalarında gözde meydana gelen bir çürümeyi kuramsallaştırmıştır (Barber, 2008). Gerçeküstücük Paris'in tüm cinsel saplantılarının vücut bulduğu akımdır. Artaud bu cinsel, bedensel sapmaları sorunsallaştırırsa da görselleştirmek Bunuel'e düşmüştür. *Bir Endülüs Köpeği*'nde gözün kurban edilişi kültürel örgüden bir sapma ve kopuş belirtisidir. “Film sinemaya sıradışı bir gösterim biçimi kazandırmış, doğrudan sinemanın konusu olmuştur (...) Cinsel dürtülere kaynaklık etmiş onları yanyana getirmiştir. Ama aynı zamanda bunu hep aynı sonla işaret etmiştir: ölüm” (Barber, 2008). Dali ve Bunuel *Bir Endülüs Köpeği*'yle gerçeküstücü sinemada şehvetin ölümle

temsil edilmesinin katalizörü olmuştur. İkilinin ortaya koyduğu biçem günümüzde Jan Švankmajer, Alejandro Jodorowsky, Dusan Makavejev gibi yönetmenlerin filmlerinde hala kendini hissettirmektedir.

Cinsellik her zaman ölüm karşısından konumlandırılrsa da cinsellik ve ölüm arasında karşı konulamaz bir çekim vardır. Bataille’a göre erotizm “ölüme dek yaşamın onaylanmasıdır” (2014, s. 15). Filmde erotik saplantının sonu “sık sık ölüm, terk edilme, uyum sağlayamama ve çürüme olarak gösterilmektedir” (Barber, 2008). Film arzuyu ölümlle temsil ederken bir yandan da geleneksel sinemanın kılıflarının çürümekte olduğunu sinyallerini verir. Bunuel iki zıt kavramı erotizmi ve ölümü birbirine yaklaştırarak sunmuş, birbirlerinin bünyesinde eritmeyi başarmıştır. Böylece her iki kavram da insan figürünün ayrılmaz birer parçası olarak sinemada temsiline kavuşmuştur.

*The Seashell and the Clergyman* Artaud’nun fikirlerini bir başkaldırı formunda sunmuş, *Bir Endülüs Köpeği* ise benzer bir düşünceyi bilinçdışı şehvetin, dürtünün dışavurumu şeklinde yansıtmıştır. Dilin değmediği tek dışsal organı, “göz”ü yaran Bunuel, Artaud’nun amaçladığı seyircide şok, dehşet yaratma idealini gerçekleştirmiştir (Barber, 2008). Film kendi benliğini yok etmeye, öldürmeye dayanır, cinsel arzu bunun sadece aracıdır.

Cinsellik ölümü kapsar; yeni gelenler yok olanların devamı oldukları ve onların yerine geçtikleri için değil yalnızca; üreyen canlının hayatını tehlikeye attığı için. Üremek yok olmaktır ve en basit eşeysiz canlılar bile ürerken kendilerini yok ederler. Eğer ölüm, yaşama evresinden bozulma evresine doğru geçmekse aslında onlar ölmezler (...) Bireysel ölüm varlıktan arta kalan ve çoğalan yanın bir görünümüdür yalnızca. Eşeyli üreme yaşamın, eşeysiz üremeye kilitlenmiş olan ölümsüzlüğün görünümüdür (...) Hiçbir hayvan, tamamlanmış hali ölüm olan bir harekete kendini bırakmadıkça eşeyli üremeyi gerçekleştiremez. Cinsel boşalmanın ana ilkesi benin tek başınlığının olumsuzlanmasıdır; ben kendi varlığını yalnızlığı unutturacak kadar kuşatıp, kucaklasa da bitkin düşer, kendini aşar ve bütün bu yaşadıklarının sonunda kendinden geçer. Söz konusu olan ister aşk olsun ister vücuttaki şehvet, ölüm belirginleştikçe yoğunluk artar. Ölümün kaçınılmaz bir zorunluluk halini alması erdemsizliği yaratır. Aşk acısı, birleştirdiği varlıkların ölümünün son hakikatinin simgesidir (Bataille, 2014, s. 15).

Bunuel’in şehvete yasak koyduğu, ulaşılmaz kıldığı alan insan yaşamının dışında bir alan değildir. Filmde hiçbir engel hatta ölüm bile bisikletli adamı durduramaz, adamın aşık olduğu kadına ulaşma istenci ağır basar. Bisikletli, rüyasında kelebek gören bir

insanın kafa karışıklığıyla ve tutkuyla izler kadını, şehveti onu bir kez daha öldürür. Aşkın saflığı kendi mahrem hakikatidir, tam da bu yüzden aşkın saflığı ölümün de hakikatidir.

“Beni gölge yere götürmek olanaksızdır: İstedğim çöldür ve bitmeyen bir ölüm için gerekli yerdir (koşuldur)” (2006, s. 67) diyen Bataille için erotizm ölümün suç ortağıdır, gölgesi değildir. Filmde erotizm bir rastlantı sonucu ölümden dönmüş olmanın hazzını yaşatır. Kaymaların, korkuların dünyasında ölüm ve erotizmin özdeşliği boşluğun tam üzerinde asılı kalmak gibidir.

#### 4.1.4. Erotizmin Öldürücü Düzensizliği ve Şiddet

*Sonsuz zevk konusunda bir şey bilmeseydim, sonsuz acı konusunda da bir şey bilmeyecektim*  
(Bataille, 2011, s. 13).

Bataille’ın birçok öyküsünde yasakların ana nesnesi şiddettir. Erotizm ancak çamurlu gerçeğe bağlı dehşetini kanıksadığı zaman ulaşır. “...insanın ne kadar çıplak olduğunu biliyor musun?” (Bataille, 2011, s. 17) sözleriyle başlayan *Madam Edwarda*’da erotizm, acının bilinci içinde betimlenir. Acı deneyimine karşı insan her zaman çıplaktır, savunmasızdır. Bataille’ın hayattan beklediği şey zevke bağlı bitimsiz bir acıyla damgalanmaktır (Bataille, 1998, s. 15). Bu sınırsızlığa geçiş damgası için ölüme yakın olan karanlık aşkın keşfi gerekir. Bataille’e göre erotizm ve ölüm dinin ciddiyete karşı durmuştur. Hem Bataille’da hem Bunuel’de çoğunluğun eğilimine karşı çıkma isteği vardır:

Bu eğilim üreme organlarına gülen bir insan isteyen yazgıyı dile getirir. Zevkle acının karşıtlığını belirleyen bu gülme (acıyla ölüm saygıya layıktır, oysa zevk gülünçtür ve küçük görülmeye adanmıştır) aynı zamanda aralarındaki temel yakınlığı da belirtir. Gülme artık saygın değildir, nefretin belirtisidir. Gülme, ciddi görünmediği zaman insanı tiksindiren bir görünüş karşısında kabul ettiğimiz bir uzlaşma tutumudur. Aynı şekilde, ciddi olarak, trajik olarak ele alındığında, erotizm de tam bir altüst oluşu simgeler (Bataille, 2011, s. 12).

Korku ve kaygının sınırı aşıldığında erotizmin ve şiddetin bir imkan olarak sunduğu şey yaşamdır. *Bir Endülü Köpeği*’nde bir varoluş korkusu olarak şiddetin egemenliği erotik olanla hissedilir. Filmde bisikletlinin arkasından alınan çekimde karakterin pedal

çevirmesi, bir cinsel birleşmenin ritmini çağrıştırır. Filmde pedal çevirip Paris sokaklarını turladıktan sonra, ritimsel vurguyu göz önünde bulundurursak cinsel birleşmeden sonra, bisikletli bisikletten düşer (Bkz. Resim 4.1.4.1). Bataille'ın türlü türlü cinsel aşırılık barındıran eseri *Gözün Öyküsü*'nde de benzer bir erotik çağrışım vardır. Öykünün anlatıcısı olan isimsiz erkek karakterle öykünün kilit noktası olan Simone, ormana doğru bisikletleriyle çıplak kılınmak zorunda kalırlar. Simone selenin üzerinde kendini tatmin ederken aldığı zevkle, bisikletin hakimiyetini kaybeder ve yamaca fırlar. Anlatıcı da Simone'un çıplak halde pedal çevirmesini ve zevk almasını izlerken kendi arzusunu bakışıyla doyurmaya çalışır:

Utancın, yorgunluğun ve karanlığın ortak yalnızlığı içinde, hızla pedal çeviriyor, gülmüyor, konuşmuyorduk (...) Bisikletin meşin selesi Simone'un çıplak kılın yapıyor, Simone da bacaklarını oynatıp pedalları çevirirken ister istemez kendini uyarmış oluyordu. Arka lastik bu bisikletli kızın çıplak kılın kayboluyordu. Tekerleğin bu çabuk dönme hareketi, tutkumla seleye yapışmış o kılın uçurumuna beni çoktan sürüklemişti (...) Çıplaklığın çağrıştırdığı fırtına bende olduğu gibi onda da dinmemişti. Boğuk iniltilerini duyuyordum; zevkten tümüyle kendinden geçti ve çıplak bedeni çakıl taşlarının üstünde sürüklenen bisikletin çelik gürültüsüyle yamaca fırladı (Bataille, 2011, s. 281-282).



**Resim 4.1.4.1.** Bisikletlinin Paris sokaklarını turlayışı ve bisikletten düşüşü

Simone ve anlatıcının bisikletle kaçışında esas dikkat çekici olan, anlatıcının Simone bisikletten yamaca fırladıktan sonra onu öldü sanmasıdır. Anlatıcı dehşetten titreyerek üzerinde hala jartiyer kemeri ve çorabı bulunan genç kadının cansız bedenine üzerine eğilir ve tam ona sarıldığı sırada tüm bedeni acı ve kanın neden olduğu kasılmalarla bir orgazm anı gibi sarsılmaya başlar, daha sonra kendinden geçip bayılır. Anlatıcı ölüm ve

erotizmi doğrudan birleştiren bu anı “Simone’un cesedini kirlettiğimi sandığım sırada geçirmiş olduğum bunalımın beni içine attığı yarı uyku durumu” olarak tanımlayacaktır (Bataille, 2011, s. 282). Öyküde jartiyerli “cesedi kirletme” durumu nekrofilik çağrışımlar yaratmıştır. Bataille’ın Simone’un bisiklet üzerindeki mastürbasyon anının detaylı aktarımı diğer bir ölüm ve cinsellikle uğraşan gerçeküstücü sanatçıyı, Hans Bellmer’ı harekete geçirmiş ve Bellmer etkisinde kaldığı *Gözün Öyküsü* için bir fotoğraf serisi hazırlamıştır. O serideki fotoğraflardan birinde Simone’un öyküdeki gibi bakan kişide arzu uyandıran bisiklet üzerindeki çıplak hali temsil edilmiştir (Bkz. Resim 4.1.4.2).



**Resim 4.1.4.2.** Hans Bellmer, *Study for Georges Bataille's L'Histoire de l'œil (The Story of the Eye)*, 1946

*Endülü's Köpeği*'nde düşüşle sonlanan bisiklet sevdasından sonraki sahnelerde bir kadın tarafından sopayla dürtüklenen kopuk el, cinsel kimliğin bir anlamda taşıyıcısı olan çizgili kutuya yerleştirip kadına bir polis tarafından sunulur. Bu defa toplumsal düzenin sembolü olan polisin verdiği bir cinsel kimlik söz konusudur (Üvez, 1995, s. 43). Toplumsal onamayla cinsiyet belirsizliği sona erer. Kadın kaybettiği fallusa yeniden kavuşsa da mutlu olamamış, göğsüne bastırıldığı kutuyla meraklılar çekildikten sonra yalnız kalmış, yalnızlaşmıştır. Sopayla kesik eli dürtükleyen kadın güç sahibi ama yalnızdır. Toplumsal düzen onun iktidarını tanımaz ve şehrin kalabalığında hızla geçen bir arabanın altında kalır. Filmde ölüm yaşamın içinden, yaşam ölümün içinden

fişkırıyor gibidir. Bisikletlinin ölümüyle (düşüşüyle) sopalı kadının eline geçen kutu, kadının arabanın altında kalmasıyla tekrar bebek kıyafetli bisikletlinin elinde gözükür.

Filmde bisikletlinin boynundaki gizemli kutunun içinden çizgili bir kravat çıktığı görürülür. Kutuyu açan kişi filmin başında gözü kesilen kadındır ve bir yatağın yanında durmaktadır. Yatakta daha önce bisikletlinin üzerinde gördüğümüz bebek giysileri, yatakta biri yatıyormuş gibi bedeninin parçalarını bütünleştirecek şekilde serilmiştir (Üvez, 1995, s. 39). Yataktaki kıyafet parçalarını giyen biri varmış gibi gözükse de bunu gören yalnızca halüsinojen etki altındaki kadındır. Yatağın başucunda uykuya dalan kadın uyandığında bebek giysilerinden kurtulmuş kanlı canlı, takım elbiseli bir adam görür. Adam dikkatle sol eline bakar, yakın çekimde elin içindeki delikten karıncaların çıkmakta olduğu görülür (Bkz. Resim 4.1.4.3). Karıncalı el ardarda önce bir kadının koltukaltı tüylerine daha sonra bir deniz kestanesine ve hemen ardından bir insan başına dönüşür. Bu arada bisikletli ağzını siler ve kadının yok olan karınca yuvasına benzer koltukaltı tüyleri adamın ağzında belirir. Adamın arzusunu doyurmak için odada kadını kovaladığı sahnede de karıncalar burada olduğu gibi şehvetin en coşkulu olduğu anda kapıya sıkışan elden fişkırır (Bkz. Resim 4.1.4.3).



**Resim 4.1.4.3.** Adamın en şehvetli anında ağzını silmesi ve sonrasında kapıya sıkıştırılan elinden karıncaların fişkırması

Karıncalı eller anlaşılacağı üzere Dali'nin senaryoya eklediği bir düştür. Dali ünlü tablosu *The Persistence of Memory* (1931)'de ve *Endülü's Köpeği*'yle aynı yıl tamamlanan *Ants* (1929)'ta (Bkz. Resim 4.1.4.4) karınca yuvası figürünü kullanmıştır.

*The Persistence of Memory*'de alışılmış sertliğini koruyan et kırmızısı saatin başına üşüşmüş bir yığın karınca vardır (Leroy, 2006, s. 38). Yelkovansız, akrepsiz haliyle çerçevenin sol alt köşesine konumlandırılmış erimeye direnen “kanlı” saat, karıncaların iştahına bırakılmıştır. Ünlü resmin zaman göstergeleri, ussal izlekle kavranamayacak ölçüde başkalaşıma uğramıştır. Hızla akıp giden zaman vurgusu saatin yelkovanı veya akrebiyle değil, eriyen gövdeleriyle temsiliyet kazanmıştır. Üzerine karıncalar üşüşmüş kırmızı saat de tıpkı soldaki kurumuş ağaç dalı gibi gün geçtikçe yaklaşan ölümün habercisidir.



**Resim 4.1.4.4.** soldan sağa: Salvador Dali, *The Persistence of Memory*, 1931; Salvador Dali, *Ants*, 1929

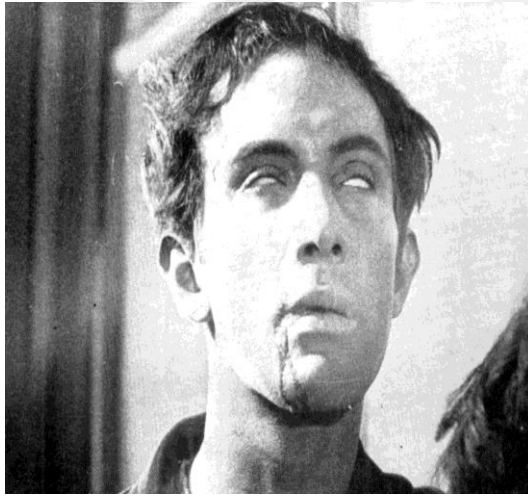
*Ants*'ta da karınca yuvasının kaynağı bir kadının çıplak bedenidir. *Bir Endülü's Köpeği*'nde benzer şekilde karıncalar kadında karşı gittikçe çoğalan şehvetin kaynağı gibidir. Filmin başındaki eldek, delikten çıkan karıncalar yoktan varolarak süreçle değişen gövdenin zamansal başkalaşımın göstergeleridir. Eldeki karıncaların koltukaltı kılına, koltukaltı kılının da kestaneye dönüşmesi böyle bir metamorfozun sonucudur.

Soluk almanın niteliksel karşılığı yaşamdır. Başlangıç noktasına dönüşleri olmayan bir soluk alma, sürekli çelişkileri olmayan sadece güzellikten üstün güzelliğe, derinden daha derin anlama tekrar tekrar akışları olan bir soluk almadır (Huxley, 2015, s. 15). Bilinç ise soluksuzlukla kaybedilir. Bu sebeple aklın kontrol edilemez yönünün yüceltilmesi soluksuzlukla mümkündür. İçsel parçalanma şehvetin ölümle karşılıklı alışverişinin

sonucudur. Nefes kesen yalnızca şehvet ve ölümdür. Filmde kendini sürekli tekrar eden ölüm ve diriliş varlığın sürekliliğini sağlayan arzu ve arzunun kurban edilmesidir.

Filmde arabanın altında kalan kadın ölür ve onun ölümüne şahit olanlar bir kutsallık anını paylaşırlar. Arzusunu ateşleyen kadının süresiz bir varlık haline dönüşmesi karşısında adam, ölümden sonra oluşan tedirgin ruhların sessizliğine gömülür. Çünkü sözcükler “eriyen saatler”dir. Onları birbirine bağlayan nesnelerle birlikte doğmak, ölmek ve kurban etmekle birlikte aşk ve arzu da erir. Ölüm ve yaşamın sentezi sessizlikten geçmiş; yaşam ve ölüm sessizlikte buluşmuştur.

Cinsellik ve ölümün birbirlerinden koparılmayacak şekilde özdeşleştiği, aşkın mutlak birliğini ancak ölüm tamamladığı bir an da adamın kadının göğsüne dokunarak kendinden geçtiği sahnede gizlidir. Kadının göğüslerini kavrayan adamın ağzından salya akar. Kayan gözlerin akları görülür. Adam kadının göğsüne ve ardından kalçalarına dokunduğunda tutkusu ölüme yaklaşmış gibidir (Bkz. Resim 4.1.4.5).



**Resim 4.1.4.5.** Kadını okşayan adamın ölü bir surat ifadesiyle kendinden geçişi

*Bir Endülüs Köpeği*'nin ölüm ve cinselliği en açık şekilde kucaklaştıran bu çekimi “ben”i ve erotizm yoluyla “ben”in bedeninin bütünlüğünün yanılsamasını sorgular (Üvez, 1995, s. 44). Bunuel senaryoda bu orgazm anı için: “Adam o sırada kararlı bir davranışla kadının gözlerinin içine şehvetle baktıktan sonra, giysisinin üstünden memeleri kavrar. Memeler elbiseden dışarı fırlar. O an adamın yüzünde neredeyse ölümcül korkunç bir anlam belirir. Genç kadının açık göğsüne adamın kanlı salyası akar”der

(aktaran Üvez, 1995, s. 44). “Orgazm olan insan günlük yaşamın akışından koparak evrensel bütünlük içinde erir” (Williams’tan aktaran Üvez, 1995, s. 110). Bu erime anında akları görünen gözler görme yetisini yitirmiş, körleşmiş, içe yönelmiştir. Bu sahnede bisikletlinin kadına karşı arzusunu bastıramamasıyla ortaya çıkan kaçma-kovalamada adamın kendi varoluşuyla olan iç hesaplaşması gözlemlenir, arzuya tam egemen olduğu anda ölüme de yaklaşılır. Adamın hazzı ölümle özdeşleşmiş, şehvet arttırıcı uzuvlar (kalça ve göğüs) birden yok olduktan sonra adamın gözleri kötülük ve şehvetle parlamıştır. Dokunamamaktan kaynaklanan kaygıyı, şehvet ve kötülüğe dönüştürmüştür. Sonsuz doyumun devamlılığı ancak ölüme yaklaşmayla mümkün olmuştur.

Orgazm ölüm anıyla aynı işlevi görür; günlük yaşamın akışından bir anda insanı koparır. Günlük yaşamın akışından zaten kopmuş olan film karakterlerinin başlıca sorunu aşkta ulaşılmazlık ve uzlaşılmazlıktır. Bu yüzden arzusunun merkezde olduğu bir süreklilik içindedirler. Biri arzulanırken diğeri reddedilir. Kadının adam için şehvet arttırıcı uzuvları, adamın bisikletten düştükten sonra oluşan gizini açığa çıkarır. Bu giz arzusunun belirsizliğidir; filmde de bu sebeple son kasılmaya giden yolda oluşan görüntüler karanlıktır, kuşkuludur.

Sade için ölüm ötekinin üstüne çevrilmiştir. Öteki her şeyden önce yaşamın bir temsilidir. Yalnızca aşkın kaynağı olan bir düzensizlik; şiddet ve kötülük gereksinimini anlaşılabılır kılar (aktaran Bataille, 2011, s. 16). Adam aşkına ulaşmanın son çaresi olarak sırtladığı iki ipi zorlukla çekmeye başlar. “Önce bir mantar, sonra bir kavun, biri Dali olan iki keşiş ve iki kuyruklu piyanonun geçişi görülür. Piyanolar, ayakları, kuyrukları ve pislikleri dışarı taşan eşek leşleriyle doludur. Piyanolardan biri geçerken tuşlara dayalı büyük bir eşek kafası görülür” (Üvez, 1995, s. 45) (Bkz. Resim 4.1.4.6).



**Resim 4.1.4.6.** Adamın aşkı için keşişleri ve piyano üstündeki eşek leşini iple çekişi

Yüzünden kan gelen eşek, iple zorla çekilen keşişler ve öğrencilerin bulunduğu bu sekans Bunuel'in aileye, kiliseye, uygarlığa ve eğitime aynı anda saldırdığı çekimleri barındırır. (Yeres, 2006, s. 14). Böylece “gerçekle hayal, olağanla fantastik, alayla eleştiri, Tanrı düşüncesiyle Tanrıtanımazlık” (Dorsay, 1977, s. 8), arzu ile ölüm başıboş ama tutkulu üslupta bütünleşmiş olur. Bu sekansta ayrıca kültürel tarihin dürtülerimizi toplumsala yönelik şekillendirmesine tanık oluruz. Doyurulamamış, eksik kalınmış arzular yüceltilerek toplumsal amaçlara dönüştürülmüştür.

“Adamın omzundaki ipler kültürel tarihin yüklerini taşır.” Arzularını doyuramayan adam, onları toplumca kabul edilebilir hedeflere dönüştürür ve sonunda arzusu da kültürel tarihin bir parçası haline gelir (Williams’tan aktaran Üvez, 1995, s. 46). Her şeyin ötesinde insanın tüm hayatı boyunca edindiği kültürü, alay eder gibi bir çırpıda yok eden ölüm vardır. Arzusunu doyuramayan ve bunun için keşişleri, ölü eşekli piyanoları süründürmeyi göze alan adamın elinden kaçan kadın girdiği diğer odada adamın ilk halini, filmin başındaki cinsiyeti bilinmez bebek halini yatağın üzerinde bulur. Bu arada üçüncü bir kişi kapı zilini çalar. Zil sesi yerine duyu durum değişir ve görüntüde kokteyl çalkalanır; zile basıldığı anda kollar kokteyli çalkalar. Böylece filmde bir algı karmaşası daha yaratılmış olur.

“Algı kapılarını tümünden temizleyebilen insana her şey olduğu gibi sonsuz” görünebilir (Blake’ten aktaran Huxley, 2015, s. 1). Duyu-motorun ötesinde sadece sezen izleyici kendisinde olmayı arzulamaya başlar, diğer insanlarla birlikte öğrendiği görme ve

algılama karmaşasından kendini kurtarabilen insan her şeyi olduğu gibi sonsuz görebilir. Bu sahnede kulağa hitap eden bir şeyin yerini görme almıştır. Bunuel “doğalcı” imgelerin itkiselliğini reddetmiş, kulağın hakkını göze teslim etmiştir.

İçeri giren yeni adamın yüzü gösterilmez, sırtı kameraya dönüktür; kamera bisikletlinin yüz ifadesine odaklanır. Yeni gelen şapkalı adam bir baba edasıyla bisikletliyi azarlar gibidir. Bisikletlinin üzerindeki cinsiyet mefhumunu yaratan kıyafetleri camdan aşağı fırlatır. Bisikletli, bebek/hizmetçi kıyafetleri çıkarıldıktan sonra “erkek” kalır. Elinde kalan son şeyi, kutunun kayışını babadan saklamaya çalışır, ne var ki baba fark eder ve bisikletliyi cezalandırır. Bisikletli kollarını iki yana açarak duvar dibinde durma cezası alır.

Bisikletli babasıyla tanışır tanışmaz otoriteyle de yüzleşmiştir. “Artık bebek dünyadan koparılmış, babanın dünyasına girmiş” böylece babanın egemenliği sağlanmıştır (Üvez, 1995, s. 48). Bu sahnenin ardından “onaltı yıl önce” arayazısı girer, fakat arayazı gittiğinde beklenilenin aksine karakterler aynı odanın içinde aynı şekilde durmaktadırlar. İzleyicinin beklentisi yeniden sekteye uğratan Bunuel, zamansal bir geri dönüş yaşatmamıştır. Yavaş çekimle baba yüzünü kameraya döner. Yüzünden bisikletliyle aynı kişi olduğu anlaşılır. Kameraya, üzerinde kitaplar olan masaya doğru yavaş çekimde yürümeye başlar ve kitapları masadan alarak cezalı oğluna verir.

Bisikletli kültürün dünyasıyla babanın otoritesi aracılığıyla tanışmıştır. Kitapları eline aldıktan sonra da bir kültür taşıyıcısı haline gelmiş, filmin başındaki kimlik belirsizliği cazibesini yitirmiştir. Uygar toplumlarda “kültürün silahı” diye nitelendirilen kitaplar filmde bisikletlinin elinde birden gerçek bir silaha dönüşür. Bisikletli vakit kaybetmeden kültürün silahlarını tekrar babaya yöneltir ve zevkle ateş eder. Baba kültür taşıyıcısından çıkan kurşunla yere yığılır. Baba-oğul ve/ya id-süperego diyebileceğimiz bu çatışma anında, oğulun kıyafeti koyu, babanın kıyafeti açık renklidir; babanın yüz ifadesi masum, oğulunki “şeytani”dir. Baba “kurban edilen”dir; oğul “kurban eden.” Fakat alışılmışın aksine otorite temsili olan baba yok olacaktır. Kendisine doğrultulan silah karşısında direnme dirayetini bile gösteremeyen babanın vurulma anında yukarıya kayan gözlerinin akı görülür. Babanın gözleri orgazmı çağrıştıracak şekilde

bilinçsizliğe, ölüme kaymıştır. Ölüm bir kez daha şehvetini çağırmıştır. Baba vurulduktan sonra kendinden geçmiş yüz ifadesiyle yarı çıplak bir kadının arkadan görüldüğü bir bahçeye düşer. Ölüm anında kadının çıplak sırtına tutunmak istese de bunu gerçekleştirecek gücü yoktur (Bkz. Resim 4.1.4.7). Arzu (kadın) yok olduğunda adam da görüntüden silinir.

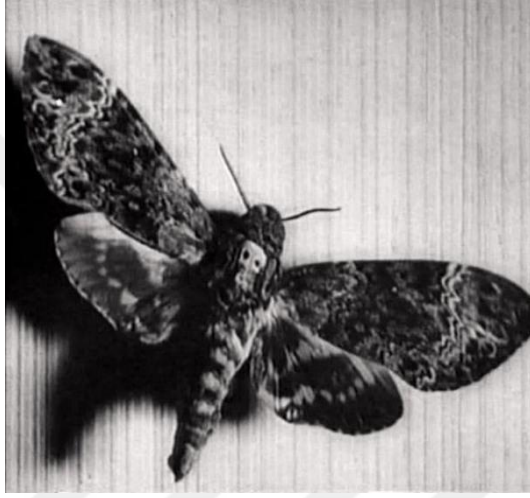


**Resim 4.1.4.7.** Adamın ölüm anında yarı çıplak bir kadının olduğu bahçeye düşüşü

Arzu ve ölümün kesiştiği başka bir andır bu sahne ve sonsuz doyuma ölümle ulaşılmıştır. Bu sahnede bisikletli adam kendisini yadsıyarak kendisinden doğmuştur. Uygar toplumlarda “kurban edilen” de “kurban eden” de insanın kendisidir. Adam başka biri olarak bir odada kendisiyle çatışmıştır. Silahla vurulan ölü “ben” birden ormanlık alan içindeki yarı çıplak bir kadının yanına düşer ve kendi kendinin cellatı olan adamın cinsel arzusu ölüm anında ortaya çıkar.

Bataille’a göre şiddetteki mahkum etme acımasızdır ama ölüme yaklaştıran sarsıntıyla uyuşur. Işık (erotizm) tam da karanlığın (ölüm) çöktüğü noktaya tutulduğu için varlık tiksintinin yansımasından oluştuğunu bilir (2011, s. 16). Eğer ölüm aydınlatılmazsa varlık bulantı verici boşluğa gömülmeye devam edecektir. *Bir Endülüs Köpeği* ölüme, şiddete ve zevke tamamen açıktır; cinsel dışavurumlar hemen her sahnede belirgindir. Filmde şiddetin ve zevkin donuk ışığı kutsanmıştır. Gerçeküstücü şiddete ve arzuya doyamayan filmin çarpık ağzından duyulan çığlık, izleyiciyi sürekli bir sessizlik içinde kaybolmuş sınırsızlığa ulaştırmıştır.

*Bir Endülüs Köpeği*'nin son sahnelerinde de transgresifliğin, ölümün ve cinselliğin eğretilmeleri yapılır. Önce bir kelebek gözükür, kamera yaklaştıkça kelebeğin üzerinde kurukafa biçiminde bir iz olduğu anlaşılır (Bkz. Resim 4.1.4.8). Kelebek ancak kozanın dışına çıktığında kanatlarını kullanıp uçabilir, şehvetin ve özgürlüğünün tadını çıkarabilir. Bu yüzden kelebeğin bedeninden ölümün izi asla silinemeyecektir, çünkü o iz uçarı yaşamın üzerindeki ölümle varolmuştur.



**Resim 4.1.4.8.** Filmin finali

Baharın geldiğini haber veren son arayazıdan sonra birbirine zar zor kavuşmuş tutkulu çiftin daha önce mutlulukla yürüdüğü plaj görülür. Fakat hemen ardından çift nedensizce böceklerin kemirdiği cesetleriyle, dalgaların yıkadığı bir kıyıda yarı bellerine kadar ölü halde kuma gömülmüş olarak görülür. Filmin finalinde de ölüm sonsuzlukta arzuyla birleşmiş ve sonsuz arzu ancak ölümle temsil edilmiştir.

## 4.2. VIRIDIANA (1961)

### 4.2.1. “Kayıp Zamanın İzinde” Yitirilmiş Cinsiyet

Henri Bergson’un zaman-bellek kuramında hatırlama, zihnin fiziksel eylemlerini devre dışı bıraktığı bir düşünme biçimi; zayıf hale gelmiş algıdır. Saf hatırlama şimdiki anda ve dış gerçeklikte bulunmayan bir durumdur. Hatırlama algı vasıtasıyla dışsallıktan beslenirken, saf hatırlama yalnızca kendisinden beslenir. “Sebepe olduğu halüsinasyonun arkasında mıknatıs görevi gören”; her fırsatta kayıp zaman içerisinde muhafaza edilen sayfaları ve zaman dilimlerini sunan bir ortam (Bergson’dan aktaran Sütçü, 2005, s. 178) olan saf hatırlama; kronosun gizlerini ortaya çıkarma becerisine sahiptir ve bu hatırlama biçiminde sürenin kendisinde bir parçalanmadan bahsedilmez. Süre bir dizi gibi algılanır ve bu dizi bilincin mekândan kesitler elde etmesiyle sağlanır. Bergson’a göre dış gerçeklik sürüp gitme olarak yalnızca dönüşümler geçirmektedir. Bu dönüşümler birbirlerini nedensel olarak izlemez, birbirlerinin yerini alırlar (Bergson, 1997, s. 9-10). Saf hatırlamada; birbirlerinin yerini alan halüsinatif imgeler “iç deneyim”le bir zamandaşlık yaratmış; bilinç dışsaldaki zamandaşlık yerine kendi zamandaşlığını koymuştur.

Saf hatırlama kronolojik olmayan bir zamanda gerçekleşir. Deleuze, “Bergson’un kronojiklik sergilemeyen “süre”siyle, sinema arasında kurduğu ilişkide, sinemayı bu süreden kesitler elde eden bir katoğrafik (zihin haritaları çizen) etkinlik olarak görür” “Süre”yi bize kesintisiz olarak sunabilecek tek etkinlik sinemadır (aktaran Sütçü, 2005, s.146). Deleuze’e göre sinemanın imgesi “algılanımı motor uzantısından eylemi bir duruma bağlayan bağdan, duygulanımı karakterlere ait ya da bağlı olmaktan kesip ayırmaya yetecek bir şart keşfeder.” Yeni, kristal zaman imgesi; sinemanın tamamına erdirilmesi değil mutasyonudur (Deleuze, 2014, s. 276). Kristal imgede, “dışımızda peşpeşelik olmaksızın karşılıklı dışsallık; içimizdeyse karşılıklı dışsallık olmaksızın peşpeşelik” hissi, (Bergson, 1997, s. 9) kronolojik zaman ile insan; insan ile dışsal gerçeklik arasında bir kopmaya neden olarak bunu bir “süre”ye dönüştürür. Bergson’un zamanı parçalara bölerek bütüne ulaşan bilincinin yerine, sürekli bir akış halinde olan ve sezgiye dayanan bilincinin izlerini Bunuel sinemasında sürmek mümkündür.

Bunuel’de kronolojik olmayan bir hatırlama etkinliği olarak sinema “hem kendisinin görünmesine izin veren bir maddedir”; hem de kendisinin dokunulmasına izin vermeyen bir zihindir (Bergson’dan aktaran Sütçü, 2005, s.147). Bunuel’e göre sürekli bir akış halindeki bellek; bizim “uyumumuz, varlık nedenimiz, davranışlarımız ve duygularımızdır” (Bunuel, 2005, s. 11). *Viridiana*’da bilinç, dış dünyanın biçim kazanmasına olanak sağlayan kronolojik bir nedensellikten bağımsızdır. Filmin anlatısında eylemler onları oluşturmeyen ilkel edimlere, nesneler her biri farklı zamanda anlam kazanan parçalara, karakterler onları bütünlemeyen enerjilere doğru yönelirler.

*Viridiana*’da zaman, bizi besleyen bir atmosferdir. Varlık ve varlık koşulları arasındaki bağlantı yitirildiğinde, ölüm gerçekleştiğinde kişi gibi zamanın da öleceği sanılır, fakat zaman bir durumdur. Ölüyle yitirilmiş “zaman; insanın ruhuna öylece yerleşmiş, ona can veren ögedir” (Tarkovsky, 2000, s. 64). Bunuel filmlerinde geçmişi bugüne eklemleyerek geleceğe taşıyan; ona can vererek sürekliliği sağlayan saf hatırlama ögesi arzudur. Bunuel arzuyu merkeze alarak sinemayı yeni bir düşünce eylemi olarak sunmuştur. Bunuel’in bu yönelimi sinemada izleyiciyi bilinmemiş ve kurulmamış bir bölgeye açılan yolda yalnız bırakmıştır. Borges’in öykülerinde baş dönmesine çıkan ve uzayda sonlanan merdiven *Viridiana*’yı da nesneler aracılığıyla daha önce bilinmemiş ve kurulmamış bir bölgeye açılan bir yola dönüştürmüştür.

*Viridiana*’da izleyici geçmişin arzu yüklü sürekliliğini bugünde hissetmekte, bilinmezi kavramanın dikey boyutuna tırmanmaktadır. *Viridiana*’da zaman; Don Jaime’nin (Fernando Rey) geçmişe gidip gelmeleri içinde dağılmış olarak mevcuttur ya da yalnızca geçmişin bir parçası haline gelmiş olarak yüzü bugüne dönük olarak dalgalanmaya bırakılmıştır. Geçmişin sürekliliği hala ve yeğenin benzerliğiyle sağlanır, şimdiki ana ve gerçekliğe karşılık gelmeyen bir yeniden yaratma söz konusudur. Dışsallıktan beslenmeyen bir saf hatırlama gerçekleşir.

*Viridiana* (Silvia Pinal); genç bir rahibedir, tek akrabası eğitim ücretlerini karşılayan nadiren görüştüğü eniştesidir. *Viridiana*, başrahibenin ricasıyla manastıra kapanmadan önce eniştesinin taşradaki malikanesini ziyaret eder. Malikaneye ilk geldiği gün yalan

söyleyemediğini belirten Viridiana, eniştesine (Don Jaime) olan mesafesini ve sevgi yoksunluğunu dile getirir. Bir toprak beyi olan ve uzun süredir taşrada yalnız yaşayan Don Jaime'nin düşüncelere dalmasına neden olan bu açıklamadan sonra birlikte bahçede yürüyerek sohbet ederler. Gece olduğunda kendisine ayrılan “konforlu” odadaki, “konforlu” yatağı İsa'yı düşünerek kullanmayan Viridiana, yanında getirdiği küçük çantasının içinden İsa'nın kurban edilişinin sembolik nesnelerini (dikenli taç, çiviler ve çekiç) çıkararak dua eder (Bkz. Resim 4.2.1.1).



**Resim 4.2.1.1.** Viridiana'nın manastırdan getirdiği dinsel semboller

Bunuel bu sahnede, cansız nesnelerin sembolik çağrışımlarını kilise ikonografisiyle birleştirmiştir (Harcourt, 2008, s. 128). İsa'nın kurban ediliş nesneleriyle dua etme, Viridiana için bir tinsel açılma ritüelidir. Acı çekerek kurban edilmeye denk düşen doruk; Hristiyanlık'ta ulaşılabilir değildir. Viridiana, “acı”nın sembolleriyle içkinlik ilişkileri kurmaya çalışırken evin hizmetçisi Ramona (Margarita Lozano), onu kapının deliğinden izlemektedir. Ramona, Viridiana'nın yatağını yere taşımasını ve çantasından çıkardığı “tehlikeli” aletleri Don Jaime'ye aktarır: “Kesin mitsel ayin yapacak, oysa ne kadar güzel cildi var.” Filmdeki inanç ve güzellik arasında kurulan ilk çelişki Ramona'nın bu cümleleriyle hissettirilir. Viridiana'nın “güzelliği”, kendisinin malikaneye yardım amacıyla alacağı yoksullarınki de dahil olmak üzere eve giren çoğu erkeğin iştahlı bakışına ve eylemine Tanrının adaleti huzurunda kurban edilecektir.

Filmde tek kurban edilen Viridiana olmayacak; Don Jaime de ölen eşine benzeyen kadına olan arzusuyla çektiği ıstıraba dayanamayacak; kendi arzusuna kendisini kurban

edecektir. Film boyunca Don Jaime'nin arzusuyla gururu arasında kaldığı için sergilediği manik hallerinin tümünde ve filmin sonunda yoksulların delilikle şahlandıracağı ziyafet sekansında, Handel'in "Messiah, Hallelujah Chorus"u kullanılmıştır. "Hallelujah" la birlikte Don Jaime'nin film boyunca pikaptan çaldığı klasik eserler de filmin hüznle döşenmiş maskeli örtüsünün altından Rabelaisci bir gülmeyi açığa çıkaran destekleyici bir unsurdur. Arzu ile ölümün özdeşleştiği ve dinsel absürlüklerin dikkat çektiği her sahnede kullanılan "kasvetli" müzikler; "mahrem" bir hüznle ortaya çıksa da ne yapacağını bilememe durumunun yol açtığı gülme olgusunu tüm filme yaymıştır.

Bir taşra beyefendisi olarak ciddiyetinden ödün vermeyen Don Jaime, gece olduğunda ölmüş karısının kıyafetlerini giymekten hoşlanır. Viridiana'nın geldiği gece, karısının sandıktan çıkardığı topuklu ayakkabısını giyerek yakışıp yakışmadığını kontrol eder (Bkz. Resim 4.2.1.2). Topuklu ayakkabıyı büyük bir hazla denedikten sonra sıra korseye gelir. Dar korseyi geniş bedenine sığdırmaya çalıştığı sıralarda, Viridiana, elinde bir sepetle odaya girer. Don Jaime'nin şaşkın bakışları içinde, gecelikle, yarı baygın halde odadan geçer. Viridiana'nın gelişiyle kıyafetleri apar topar toplayan Don Jaime, kadını takip eder.



**Resim 4.2.1.2.** Don Jaime uzun zaman önce ölmüş olan karısının topuklu ayakkabısını ve korsesini giymeye çalışır

Karısının kıyafetlerini giyerek yakaladığı anların bitmemesi için çırpınan adamın kayıp zamanın izini sürüşü, Viridiana'nın odaya yarı uykulu bir halde girmesiyle

bölünmüştür. Viridiana, uykuyla uyanıklık arasında kalmış bilincin dağınıklığıyla şömine başına doğru yönelir. Şöminenin başına oturan kadının çıplak bacakları yakın çekim açısıyla vurgulanır. Viridiana'nın bilincinin yerinde olmadığını anlayan Don Jaime, uzun uzun kadının bacaklarına bakar. Şöminenin kenarından aldığı külleri Don Jaime'nin yatağına boşaltan Viridiana yavaş yavaş yürüyerek kendi odasına geri döner. Yatağa dökülen küllerin anlamı daha sonra açığa çıkacaktır: “Küller pişmanlığın ve ölümün simgesidir.” Don Jaime, Viridiana'nın hüznle kendisine aktardığı bu söze ithafen gülümseyerek “pişmanlık rahibe olan senin için; ölüm de yaşlı olan benim için olsun” der. Filmin devamını geçmişle bütünleyecek anlatısının “şiddet”i ve amansızlığı hakkında ipucu veren bu açıklamayla “ölüm” ve “pişmanlık” birbirine bağlanmış; biri diğerinin içine koyulmuştur.

Filme “ölüm” ve “pişmanlık”ın sorumlusu geçmiş zaman; şimdinin içinde, “arzu” yüklü nesnelerle gözünü açar. Korse ve topuklu ayakkabıyla ölüyle geçirilen zamanın uyanışı sağlanır. Don Jaime, ölüyle yitirdiği arzusunun peşine düşer; karısının gelinliğinin parçalarında arzusunu diri tutacak izler arar. Bu izler gölgede uyuyan ölü anılarını diriltir. Geçmiş zihnin hakimiyet alanının dışında; topuklu ayakkabının, gelinliğin ve korsenin yaşattığı duygunun içindedir. Topuklu ayakkabı ve korse arzunun zamanlar arasındaki geçişini bilinç yüzeyine taşır. Don Jaime benliğini karşı cinsin özüyle doldurmanın, bedeninin sınırlarını ihlal etmenin hazzını yaşamaktadır. Don Jaime, karısının kıyafetlerini giydiğinde sebebini bilmediği bir haz devreye girer, onu içinde bulunduğu zamandan uzaklaştırır; karısının benliğine bürünen kendi benliğini açığa çıkarır. Yakaladığı bu yeni ben'i kaybetmemek için belki de sıklıkla odasında gizlice geçmişin izini sürmektedir.

Don Jaime karısının kıyafetlerini giydiğinde sadece ölüye ait nesnelerle yüzleşmez, yaşamaktan korktuğu bir cinsiyeti de açığa çıkarır. Ölünün hatırası Don Jaime'yi kaybedilmiş olan şimdiye tam da dişilik kurgusunun nesneleriyle, topuklu ayakkabı ve korseyle, erkek tarafından perforce edilen kadınlığı inşa ederek taşır. Eksiklik nesneleri, toprak “bey”i olan Don Jaime'yi “tarifi zor” bir ruh hali içine sürükleyerek beden ve kimlik arasındaki süreksizliği ihlal eder. Böylece nesnelerin sandıkta beklemiş

halinden geçmişı bugüne taşıyan arzu sürekli hale getirilir ve akışkan bir cinsiyet nesnelerin geçmişıyle ortaya çıkar.

*Viridiana*'da ölüye ait olan nesneler, Don Jaime'nin cinsiyet algısıyla arzusunun çatışmasından doğan “trajedi”nin temsilcileridir. Nesneler hatıraları; bilinçdışı, denetimsiz bir araçla, fakat bilinçli bir ayinsel müdahaleyle geri çağırılmıştır. *Kayıp Zamanın İzinde*'de olduğu gibi kaybedilen kişinin ruhu içinde tutsak olduğu geçmişten, eksik kalmış anların müdahalesiyle çağrılmıştır. Hatıraların denetimsiz bir araçla, kendiliğinden ortaya çıkmasını fark ederek yüzü bugüne dönük saklı zamanın peşine düşen Marcel Proust, 51 yıllık yaşamının tek ama yedi ciltlik eseri olan *Kayıp Zamanın İzinde*'de kronolojiyi yıkan bir romancının bibliyografyasını çıkarmıştır. Romanda Proust, yitip giden zamanın karşısında nesnelerin hep aynı kalan betimlemesini sunmuştur. *Viridiana*'daki gibi dingin bir bilinç aydınlığında değil zamanın belirsizliğinde algılanan bu nesneler, daha önce kendilerini taşımış olan insanın içten ve kavranılmaz izlerini taşımaktadırlar.

Kaybettiğimiz kişilerin ruhlarının, daha ilkel bir varlığın, bir hayvanın, bitkinin veya cansız nesnenin içinde tutsak olduğu yolundaki Kelt inancını çok makul bulurum; bu ruhları gerçekten de kaybetmişizdir, ta ki, birçokları için hiç yaşanmayan bir gün, ruhun hapsediğı bir ağacın yanından geçinceye, ruhu barındıran nesneyi ele geçirinceye kadar. O zaman ruh irkilip ürperir, bizi çağırır ve onu tanıdığımız anda büyü bozulur. Bizim tarafımızdan kurtarılan ruh ölümü yener ve bizimle birlikte yaşamaya başlar (Proust, 2000, s. 50).

Duyum yokluğu, acı kayıp ya da kederin içinin boşaltılması, geçmişte kaybedilenden dolayı hayatta kalanın amansız çaresizliğinin, karmakarışık temsilidir. Ölümün varlığının gerçekliği kurgusu cesetleştirme ve yeniden canlandırma bir “süre” olarak kavranan zamanda gerçekleşir.

Proust'a göre bizden bağımsız bir hatırlatıcı olmadan geçmişı hatırlama gayretimiz boşa çıkar. “Geçmiş, zihnin hakimiyet alanının, kavrayış gücünün dışında bir yerde, hiç ihtimal vermediğimiz bir nesnenin (bu nesnenin bize yaşatacağı duygunun) içinde gizlidir. Bu nesneye ölmeden önce rastlayıp rastlamamız tesadüfe bağlıdır” (Proust, 2000, 50). *Kayıp Zamanın İzinde*'nin ilk cildi olan *Swann'ların Tarafı*'nda geçmiş; Madlen isimli midye biçimindeki kısa tombul kekleri çaya batırdıktan sonra keşfedilir:

Uzun yıllardır, akşamları yatışımın tiyatrosu, dramı dışında Combray'ye ait her şey benim için yok olmuşken, bir kış günü eve döndüğümde, üşümüş olduğumu gören annem, alışkın olmadığım halde, biraz çay içmemi önerdi. Önce istemedim, sonra, bilmem neden, fikir değiştirdim. Annem, birini gönderip, küçük Madlen denilen, bir tarak midyesinin oluklu çenetleri arasında biçimlendirilmiş gibi görünen o kısa, tombul keklerden aldırdı. Az sonra, o kasvetli günün ve iç karartıcı bir yarının beklentisiyle bunalmış bir halde, yaptığım şeye dikkat etmeden, yumuşasın diye içine bir parça Madlen attığım çaydan bir kaşık alıp ağzıma götürdüm. İçinde kek kırıntıları bulunan çay, damağıma değdiği anda irkilerek içimde olup biten olağanüstü şeye dikkat kesildim. Sebebi hakkında en ufak bir fikre bile sahip olmadığım harikulade bir haz benliğimi sarıp soyutlamıştı. Bir anda hayatın dertlerini önemsiz, felaketlerini zararsız, kısıtlığını boş kılmış; aşkla aynı yöntemi izleyerek, benliğimi değerli bir özle doldurmuştu. Daha doğrusu bu öz benliğimde değildi, benliğimin ta kendisiydi. Kendimi vasat, sıradan ve ölümlü hissetmiyordum artık (Proust, 2000, s. 50- 51).

Proust ağzına attığı Madlen'le annesini hatırlamıştır. Bu kekin kendisine yaşattığı hazzın nedenini bulmak zihne düşse de, o “an”da zihin kendisini aşmıştır. Midye şeklindeki Madlen'in kokusu verdiği mutluluğa ve diğer ruh hallerini silen gerçekliğe karşı mantıklı hiçbir kanıt sunmaz (Proust, 2000, s. 51). Proust'un benliğinde çarpınan şey Madlen'in kokusuyla kendisini gösteren şey, belleğin zamansız sürekliliğidir. Proust'un çocukluğunun kenti Combray'ın şekillenip hacim kazanarak Madlen'in batırıldığı çay fincanından dışarı fırlaması gibi Viridiana'da da anılar, zamansız bir kendeinde geçme hali içinde; ölen eşe ait olan sandıktan taşar.

Bataille da *Nietzsche Üzerine*'de, Proust'un “yeniden bulunan zaman”la, başkalarının sonsuzluğu içine yerleştirdiği şeyi bir çay fincanının içine düşürmesindeki kurnazlığa ne kadar hayran olduğundan söz eder:

*İçsel ve kör parlaklık ... ne aynanın ruhu ne ateşinki (...)* Zıvanadan çıkmaktan ancak parçalanmış olarak kurtulabiliriz. Yeniden Bulunan Zaman'ın başka bir biçime soktuğu (...) aşkınlık izlenimi veren şey aşkınlığı hiçliğin dolayımıyla algılamamızdır. Bizi meydana getiren tikel varlığın ötesine ancak hiçliğin parçalanmasıyla ulaşabiliriz. Hiçlik bizi ezer, bizi tüketir ve hiçliğin karanlıkları içinde keşfettiğimiz şeye, bizi yönetme gücü vermeye çalışırız. Sonuç olarak, en insani anlardan biri, çöküntülerin ötesinde algılanan nesneleri kendi ölçümüze indirgemektir. Bu nesneler ezilmemiştir ama egemen bir yalınlık hareketi, bu nesnelerin mahremiyetini ortaya çıkarır (Bataille, 2000, s. 79-80).

*Kayıp Zamanın İzinde*'de çaya batırılan kurabiye'nin kokusunun bütün bir yitık zamanı geri çağırması gibi Don Jaime'nin ölen eşinin kıyafetleri, saklı geçmiş zamana açılan bir

tünel görevi görerek kendisiyle ve bellek arasında bir geçiş oluşturmuştur. Böylece film “süre”sinde hafıza içine hafıza açılmıştır. Viridiana’da yalnızlık; ruhun mekânı, hafızasıdır. Don Jaime’nin mekânı olan şehirden uzaktaki malikanesi de, ruhu gibi arzuya hizmet eder. Malikane, ölünün ruhundan izler taşır. Viridiana’nın tüm iffetli hareketleri Don Jaime’nin arzusunun mekânına uyumludur. Viridiana’ya karşı olan fantezileri Don Jaime’yi kendi imkansızlığı içinde arzu nesnesiyle yüzleştirir.

Zamanın fark etmeden biriktirdiği gerçeklikten ibaret olan insan; günü yaşarken, zaman yalnız bugünü gösterir (Sürücü, 2015, s. 32). Don Jaime, sürekliliği ve umudu, geçmişinin biriktirdiği gerçekliği taşıdığına inandığı Viridiana’da aramış; onunla yalnızlığının gölgede bıraktığı arzusunu diriltmiştir. Geçmişten çekip çıkardığı sonsuz arzuyu yakalamaya çalışan Don Jaime onu tekrar kaybetmekten korkar. Üst üste biriken zaman katmanları iç içe geçirerek kendini, bugünün durmadan akan geçmişinin akışına bırakmıştır. Viridiana’nın gideceğini bilmenin sancısıyla onunla geçirdiği her anı özenle değerlendiren Don Jaime, kadının köşkten ayrılma zamanını askıya almak için elinden geleni yapar.

Bataille’a göre “hıçkırıklar, kopmuş iletişim anlamına gelir” (2000, s. 78) ve Viridiana’da bir hıçkırığın gerçeği vardır. Filmde sevilenin ölümünün ardından sonra kurulan sezgisel iletişim içinde bellek, varolanın gizlediği şeyi; “insan hıçkırıklarının sonsuzluk tadında” olduğunu hatırlatır (Bataille, 2000, s. 79). Filmde hıçkırık, Don Jaime’nin geçmişle kurduğu mahrem iletişiminin yumuşaklığı ölümle koptuğunda açığa çıkar. Hıçkırık, ağlarken alınan zevkle birleşir. Ölen eşine olan özlemi yüzünden insanlardan uzaklaşan, iletişimi koparan Don Jaime’nin rayından çıkmış arzusu; geçmişin özlemiyle şimdinin gerçeğini birleştirmiştir.

Don Jaime ölen eşiyile ortak bir zamanda buluşmanın yollarını aradığı için içinde bulunduğu zamanda yaşamaz. Don Jaime’nin zamanı, arzusunun belirsiz nesnesinin ölüme ulaşmanın ortasında yakaladığı zamandır. Taşradaki yalnızlığına bir çare olarak gördüğü Viridiana’yla karşılaştıktan sonra kaybettiği umudunun peşine düşer. Viridiana’da aradığı arzu ışığı ölen karısına olan özlemiyle birleşir. Kaybetmiş olduğu

tüm özleri yeniden oluşturma çabası içine giren Don Jaime, nesnelere yüklenen biricik anlamla evlilik günü ölen eşine olan arzusunu sürdürmeye çabalar.

Bellek üst üste konmuş zamanların koleksiyoncusudur. Geçmişin hatırasını eşinin kıyafetlerini giyerek sürdüren Don Jaime, şimdiki zaman sanılan geçmişi Viridiana'yla birlikte geleceğe taşımak niyetindedir. Yitirdiği zamanın izini arzusunun buyurduğu yollarda arayan adam kendi bilincini ölü anlarıyla çağırdığı imgelerle taşlaştırır, felç eder. Viridiana'da ölünün şefkatini bir umutsuzluk içinde taşıyan nesneler, arzu tarafından parçalanarak Don Jaime'yi arzulanan varoluşun ötesine götürür. Ölünün nesnel bir gerçekliği olan gelinlik, korse ve topuklu ayakkabı ölümün duruluğuyla bir tutulur. Nesneler Don Jaime'nin yaşamının üzerine çöker. Geçmişin nesnelerinin çöküntüsüyle ölümü bertaraf eden Don Jaime'nin mutlak haz kaynağı erotizmdir.

Erotizm ölümün yıkıntılarını onaran yaşama bağlıdır. Don Jaime Viridiana'nın ziyaretinin kısıtlı zamanında uzun geçmişi yeniden başlatarak, derinliklerinde kaybolmuş bir gerçekliği, ölümün ve erotizmin uyumunu yeniden keşfetmiş; belleğini ölü kesitleriyle doldurmuştur. Ölümün eylemi, imgesini aşmıştır. Yaşamın tesellisini yitiren Don Jaime ölenle kaçıp gitmiş olan şeyleri bellekte yeniden yaratmaya çalışmıştır. Viridiana'da cinsiyeti kaybetme zamansal bir yarığın gerçekleşmesi sonucunda ortaya çıkmış, ölümün imgesi saf zamansal biçimde gerçeklik kazanmıştır. Ölümün melankolik güzelliği ve arzusunun kesişim noktası biriktirilen zamanları peşpeşelikten çıkarıp iç içe geçirmiş; geçmişin ölüsüne bugünde nefes aldırılmıştır.

#### **4.2.2. Din, Erotizm ve Yalnızlık**

Ölüm düşüncesi, günlük hayatı askıya alma çabasında olanlar için değil; “yalnız inançlı kimseler için korkutucudur” (Sade, 1967, s. 79). Düşüncenin kendisini bir anlık askıya alışıanda ortaya çıkan parçalanma aynı zamanda bir sürekliliktir. İnsan bu askıya almada dünyanın gidişatını ve ölümü aynı anda düşünür. Ölüm ve erotizmin özdeşliği gündelik hayatı bir askıya alma biçimidir. Dünyanın gidişatı parçalanamazdır, parçalanabilir olan ölümdür.

“İnsan dünyayı ancak ölümü kabul ederek düşünür. Ölümün bu alımlanışında insan dünyayı yansılar/düşünür veya bu ölümle dünya kendisini insanda düşünür/yansıtır” (Blanchot, 2012, s. 41). Yaşamı askıya almada insan egemendir ne var ki bu egemenliği uzun süre taşıyamaz. İnsan ölüm sessizliğin derin bilmecesi içine tamamen nüfuz edemez. Ölüm sessizliğinin derin bilmecesine daha uzun süre nüfuz etmek için sinemayı bir araç olarak kullanan Bunuel *Viridiana*’da ölümün varlığıyla yalnızlığı, acıyı, kaygıyı ve arzuyu uzatmıştır. Ölüm düşüncesi Bunuel için korkutucu değildir, sınırın ucunda duran her şeyle ilişkilendirilebilir. İflah olmaz bir Tanrıtanımaaz olduğu için her zaman Tanrıya şükretmiş olan Bunuel’in *Viridiana*’sında ölüm korkusu, Tanrının mutlak iyilik vasfına sözde merhametiyle layık olmaya çalışanlarda aranmalıdır.

Olumsuzlayıcı güç anlamında yadsıyan bir ruh olarak egemenin dünyasının gidişatını askıya alan Don Jaime, bir an için ölüm sessizliğinin derin bilmecesine ulaşsa da; *Viridiana*, her zaman ve her yerde içsel kusursuzluğa erişme çabasındadır. *Viridiana* kendisiyle narsist bir mücadele içindedir. Kendisini sokaktaki gerçekliğin dışında konumlandırmış kadın, manastırın korunaklı çatısında narsistik sağlamlaşmasını tamamlamıştır. Kilisenin iffetli olarak temsil edilmeye mahkum ettiği *Viridiana*, “bir üstbenlik aracılığıyla narsistik içe kapanışların mazoşist egemenliği”ni, (Kristeva, 2009, s. 65) dış gerçekliğe karşı perde olarak kullanır. Bu perde iyiliğin mutlak gücüne inanan rahibenin kötülükle yüzleşmesiyle düşer.

Baudrillard’a göre geçerli kötülük varsayımı şöyledir: “İnsanın doğasında iyilik yoktur, ancak bunun nedeni kötü olması değil; mevcut haliyle kusursuz bir varlık” olduğunu kabul etmesidir (Baudrillard, 2015, s. 134). *Viridiana*’nın kusursuzluk anlayışı Tanrıya içkindir. Tanrı kusursuzsa dünyada var olan her ayrıntı kusursuzdur. “Hiçbir şeye gönderme yapmayan hiçlik de kusursuzdur” (Baudrillard, 2015, s. 134). Yaşlı ve düşünceli eniştesi de, daha sonra eve alacağı yoksul insanlar da kusursuzdur. Kötülüğü kusursuzlukla yadsıyan *Viridiana*’nın başına ne gelecekse kusursuzluktan gelecektir.

Viridiana'nın hümanist dünyasının bakış açısına göre iyilik ve kötülük arasındaki ideal karşıtlık, mutluluk ve mutsuzluk arasındaki ideolojik karşıtlığa indirgenmiştir. Kadın insanın doğasında Tanrısal bir iyilik olduğunu baştan kabul etmiştir. Bu bakış açısına göre “kötülük ve mutsuzluk ancak kazaen ortaya” çıkabilir. (Baudrillard, 2015, s. 133). Filmde kötülüğün mutsuzlukla özdeşleştirilmesi insanın hümanist ve narsist bakış açısını açık şekilde ortaya koyar. İyiliğin mutluluğa; kötülüğün mutsuzluğa indirgenmesi, rasyonel ahlak anlayışının katalizörüdür.

Viridiana'nın insanın iyi olduğuna ve Tanrının gölgesinde daha da iyi olabileceğine olan inancı tamdır. Kadın bütünsel mutluluk yanılsamasına kötülüğü iyilik gibi varoluşsal olarak kabul ederek değil, ölüm düşüncesinin bile Tanrının varlığıyla onarılabilecek bir şey olduğunu kanıksamasıyla ulaşmıştır. Viridiana'nın, Don Jaime'ye kendini yakın hissetmemesine rağmen, misafir olarak geldiği evde sürekli bir hizmet etme çabasında olma durumu; karşılıksız iyilikte bulunma ve merhamet etme düşüncesinin mazoşist egemenliğinden ileri gelmektedir. Bu anlamda Viridiana'nın karşısında dizginleyemediği arzusuyla konumlandırılmış Don Jaime'nin melankolisi bir kaza ürünüyse kötülüğü bir yazgıdır. Don Jaime gerçek bir kurtuluşun yolunu hızlandırılmış bir askıya alma sürecinden geçirir. Don Jaime'de kötümser olan kötülük düşüncesi değil; melankolidir. Mutsuzluk düşüncesiyle mutsuzluktan kaçmaya çabalar.

Don Jaime mutsuzluğunu ve yalnızlığını ölen karısına olan özlemiyle kapatır. “Eyleme koyulma yoluyla bertaraf edilen ölü özlemi zihinsel işleyiş düzeyinde gösterenin yadsınmasını sürekliliğine tanıklık eder” (Kristeva, 2009, s. 64). Don Jaime ölüme yaklaşmayla dizginsiz hale gelen arzu edimleriyle gerçekleşen uyarımın etkisi altında Viridiana'yı istemektedir. Gölge (ölüm) ve ışık(arzu) oyunlarından beslenen umutsuzluk Tanrının yasalarını ihlal etmeye ve kötülüğe götürür.

Don Jaime, Viridiana malikaneden ayrılmadan, kendi tabiriyle kadına “son bir masum istekte” bulunur. Viridiana'dan ölen karısının gelinliğini giymesini istemiştir. Viridiana, eniştesini mutlu etmek için “bu tarz maskaralıklardan hoşlanmadığını” belirterek halasının gelinliğini giyer (Bkz. Resim 4.2.2.1). Don Jaime Viridiana'yı gelinlikle gördüğünde büyülenir ve kendini tutamayarak kadına “halan, evlendiğimizde

kollarımda öldü, bu gelinliğin içinde. Ona çok benziyorsun” der. Biraz sonra onunla gerçekten evlenmek istediğini söyleme niyetindedir, fakat bunu dile dökemediğini anlayan Ramona araya girerek Viridiana’ya “sizinle evlenmek istiyor” der. Duyduklarına inanamayan Viridiana sinirlenir, odasına doğru gelinliği çıkartmak ve bu “maskaralığa” bir son vermek için yönelir. Don Jaime kadını kolundan yakalar ve kendisini affetmesini ister, ardından sadece kahve içmek ve müzik dinlemek istediğini söyler. Ramona, Don Jaime’nin önceden planladığı gibi Viridiana’nın kahvesine ilaç atar. İlaçın etkisiyle bilincini kaybeden Viridiana, gizli bir nevrotik nekrofil olan eniştesi için daha da çekici bir bedene dönüşür.



**Resim. 4.2.2.1.** Don Jaime ölen karısına benzettiği Viridiana’yı bayıltarak yatak odasına taşır

Don Jaime, kadının tamamen uyuduğuna emin olduktan sonra onu cinsel birleşmenin mekânına, yatağa taşır. Ölüm, Don Jaime’nin arzusunu şahlandırmıştır. “Uyuyan güzel masalları”nda olduğu gibi kadın erkeğin “güçlü kollarında” yatağa taşınır. Seyirci de Viridiana’yla birlikte (hem kadın kucaklandığında hem de yatakta) erotik bir bedene tepeden bakmanın getirdiği tekinsiz hisle birlikte, ölüyü çağrıştıran bir bedeninin röntgenleyicisi konumuna taşınmıştır.

Don Jaime, Viridiana’yı taşırken tüm olan bitene alet ettiği Ramona’ya “benim için kötü düşünme yanımda kalması için bunu yapıyorum” der. Yanında kalması için Viridiana’yı erotik bir ceset olarak seyirlik nesneye dönüştüren Don Jaime’nin örtük nekrofilisi artık izleyiciyi de bulaşmıştır. Don Jaime tam bir nekrofil (ölü sevici) değildir, fakat

kelimenin bileşenlerinin eşsiz bir taşıyıcısıdır. Ölen karısına olan “sevgisi” ve özlemi onu, bunları yapmaya itmiştir. Viridiana’yla tam bir cinsel birleşme ediminden kaçınır. Fakat yine de Don Jaime, kadını kurgusal olarak bir cesede dönüştürüldükten sonra hastalıklı zevkine kurban etmeye hazır hale getirmiştir. Don Jaime, kadının hareketsiz haline bakarak onu özlemle öper ve koklar. Adamın arzuladığı, rahibenin el değmemiş vücududur. Arzularını kamçılayan da onu bir ölü gibi düşlemesidir. Bu sahnede ölü gibi görünen beden, çekim açısı ve ışıkla açıkça erotikleştirilmiş; kadının bedenini konumlandırılış biçimiyle “hazmedilmesi zor” ilişkiler ağı, izleyici için de seyirlik bir haz nesnesi konumuna indirgenmiştir.



**Resim 4.2.2.2.** Uyku halindeki Viridiana’nın bir ölü gibi yatakta uzanması ve seyirlik hale getirilmesi

Sahnede görsel olarak ölü bedenle uyuyan beden arasında bir farklılık yoktur. Viridiana’nın başına bir ölü gibi çiçek tacı takılmış, elleri birbirine kavuşturulmuştur. Fakat ölünün mekânı tabut değil, yataktır. Fantastik bir ceset imgesi yaratılmıştır. Don Jaime’nin filmin başında giydiği topuklu ayakkabı tekrar fetiş nesne olarak görülür (Bkz. Resim 4.2.2.3). Fetiş nesneleme ve “cross dressing”<sup>15</sup> filmde Don Jaime’nin melankolik karakterinin öteki yüzü olarak yansıtılır. Cinsel kimliği tersine çevirmeler ve fetişleştirilen nesneler içinde melankoliyi de barındıran otoerotizme olanak sağlayan araçlardır. Ölü kalıntıları benliğinde taşıyan Don Jaime, kurgusal olarak bir cesede dönüştürdüğü kadının göğüslerini açıp izler ve öpmeye başlar (Bkz. Resim 4.2.2.2). İlaç etkisindeki kadını dudağından öptükten sonra kendinden geçer.

<sup>15</sup> Karşı cins ile özdeşleşmiş kıyafetleri giymekten keyif alma durumu.



**Resim 4.2.2.3.** Don Jaime'nin bir ölü gibi görünen Viridiana'ya dokunup, öpmesi

“Sinema temsillerinde kadın cesedini öpen erkek imgelerinin, canlı kadın imgelerini öpen erkek imgelerinden görsel olarak bir farkı yoktur” (Erdem, 2013, s. 338). Öpüşme anında çifte yaklaşan kameranın kullanımı, ölü ile öpüşmeyi normalleştiren bir unsurdur (Erdem, 2013, s. 333). Ceset görüntüsü karakterin gözünden, üst açıyla çekilmiştir, izleyici de Don Jaime'yle birlikte dokunma anına yaklaşır. Viridiana'nın bilincini kaybettiği andan itibaren seyirci de bir cesetin erotik sunumunun peşine düşmüştür.

Don Jaime'nin ölüye olan arzusu “ne ölümlü ne de ebedi olmanın bir mutluluğudur” (Blanchot, 2012, s. 12). Viridiana için arzusuz bir hayat, Don Jaime için ölüm demektir. Don Jaime'ye gecedan sonra geriye kalan, ölümün kendisi olan o hafifleme hissidir ya da bundan sonra Viridiana'nın gidişine kadar muallakta kalacak olan ölüm anıdır. Don Jaime geçmişte kaybettiği sevgiye ölen karısına benzeyen yeğenine olan arzusuyla ulaşmıştır. Don Jaime Viridiana'ya eşinin gelinliğini giydirerek ölümün sınırını ihlal eder ve hayatın sınırlılığını boşlar. Viridiana'nın ölen eşin kıyafetini giymesiyle yakalanan zaman, benliğin öz dışavurumunu gerçekleştirir. Ölüm geçmişin tadına varılmış derin hazlar barındırır. Evlilik töreninin canlandırılmasıyla tadına varılmış her an şimdide süreklilik kazanır. Arzusunun bilinmez nesnesinin peşinden giden Don Jaime, Viridiana'da geçmişin tadına varmış derin hazlar keşfetmiştir. Evlilik töreni sekansında nekrofilik bir çağrışım olsa bile Bunuel, seyirciyi rahatlatan bir sunumla cinselliği aşkla yüceltmıştır.

Don Jaime ölüyü sanki gerçekmiş gibi cisimleştirme noktasına varmış; ölüm simgesel olarak arzudan çözülmeye uğramıştır. Ölü'nün kurgusal olarak dirilişine estetik bir uyum kazandırılmıştır. Müzikle desteklenen tüm seramoninin sonunda Don Jaime birden nekrofil benliğinden kurtulur, Viridiana'nın göğüslerini örterek apar topar odayı terk eder. Don Jaime cinsel hazzın doruk noktasına ulaşamasa da ölü bedenle bir uyanış yaşar.

Kurgusal evlilik seramonisinde gerçekleşen tüm bu olaylara “Tanrının huzuru” dışında şahit olan biri daha vardır. Ramona'nın küçük kızı en baştan beri Don Jaime'yle Viridiana'yı dikizlemektedir. Don Jaime'nin Viridiana'yı kucağına alıp taşıdığı çekimde kız çocuğu merdivenin karanlık bir ucunda oturmuş olan biteni izler. Viridiana'nın Don Jaime'nin kucağında ölü bir gelin olarak taşınma görüntüsü uzun bir süre Ramona'nın kızının bakış açısından gösterilir. Odaya geçtiklerinde de arka bahçeden yatak odasının penceresine tırmanarak, pencereden izler. Röntgencilik, Bunuel'in *Gündüz Güzeli*'nde de kullandığı bir motiftir. Yönetmen her iki filmde de röntgenlemenin kodlarının içini boşaltmıştır. Her iki filmde de röntgencilik bakan kişide bir hazza değil; hissizliğe yol açar.



**Resim 4.2.2.4.** Kız çocuğunun Don Jaime ve Viridiana'yı gizlice izlediği çekimler

Don Jaime, Viridiana'yı öptükten sonra pencereden aşağı inen kız çocuğu, olan biteni anlattıktan sonra annesinin umursamazlığına karşı “beyaz bir boğa gördüm” der. “Boğa” imgesi yine *Gündüz Güzeli*'nde de filmin seyrinden alakasız bir şekilde kullanılır. Her iki filmde de dil ile nesnesi arasındaki kodlar yıkılır ve görülen şeylere

karşı tepkisizlik yansıtılır. Viridiana’da edilgenlikleri açık bir biçimde karakterize edilmiş olan Ramona ve kızı da zaten filmde sadece birer nesne gibi görünür.

Viridiana ertesi sabah uyandığında gece yaşanan olaylar belirsizliğini korur. Kadın malikaneden biran önce ayrılma ve manastıra dönme derdindedir. En nihayetinde Viridiana’yı kalması için ikna edemeyeceğini anlayan Don Jaime büyük bir umutsuzluğa kapılır. Ölü olmak Viridiana için sadece bir fiziksel deneyim anlamına gelse de Don Jaime için çaresiz bir kopukluk olarak yaşadığı şeyi ifade etmenin bir biçimidir. Gece yaşanan olaylarda ruh ve beden felci geçiren, ilaçla uyutulmuş Viridiana değil; yıllardır köşkte ölü eşinin anılarıyla birlikte sıkışıp kalmış olan Don Jaime’dir. Viridiana’nın arzusunun yeniden kurduğu bir sürekliliği koparmasıyla Don Jaime için ölünün yokluğundan başka tutunacak bir şey kalmaz.

Yalnızlık, Don Jaime’nin ölü özlemi ile kendisini ölüme götürecek bireysel bir soyutlanmaya yol açar. Filmde Viridiana ölen kişinin hatıralarının hissettirdiği boşluğu doldurmak üzere Tanrı tarafından gönderilmiş gibi yansıtılır. Fakat kadının Tanrıya olan bağlılığı nedeniyle eksiklik hissi yalnızca ölünün ulaşılmazlığına temas eder. Viridiana’nın hayatının tek anlamı olan inanç Don Jaime’nin yok olma istemini ortaya koymuştur.

Don Jaime bütün hayatı boyunca uzak kaldığı Tanrıyı ve mutlak iyiliğini ölüm anında da kabul etmemek için kendisini Ramona’nın kızının oyun ipliğiyle asar. “Ölüm için din değil, cesaret gereklidir” (Sade, 1967, s. 80). Don Jaime, reddedilme halinin sürmesinden ölüme tercih eder. Ölümlerinde yanında Viridiana veya başka din insanları yoktur; umutsuzluğu ve yalnızlığı da yoktur. Don Jaime, kendisini öldürmeden önce piyanosunun başında “gülümseyerek” bir vasiyet yazmıştır; “seve seve” ölüme gitmektedir. Don Jaime’nin ölüm anındaki sakinliği bir kurtuluş belirtisidir. Onun için tek olanaklı edim, ölümün anlam dışılığını onaylayan kopuş edimidir. Reddedilen arzusu ölümcül edime geçiş yoluyla, fantezilerle sürekliliğini korur. Don Jaime dinin sınırlılığına karşı bir kundakçılığa girişmiş ve Viridiana’yı beklenmeyen bir ölümün günahkarı yapmıştır.



**Resim 4.2.2.5.** Don Jaime'nin intiharı

Don Jaime omuzlarına çöken sessizlik yüküne daha fazla dayanamayarak intihar etmiş; kendisini ölen karısının ruhuna terk etmiştir. Dinin aktöreyle birlikte oluşturduğu ahlak sorunun anlamını yitirdiği bir yere gitmiştir. Yalnızlığı katlanılmaz bulmuş ve kendi sınırlarını ihlal etmiştir. Bütün bu sahnelerde kötülüğün egemenliği kötümserliğin çok ötesinde bir yere dayandırılmıştır. Don Jaime'ye kötülük yapan Tanrının dünyadaki iyiliğinin temsilcisi, Viridiana olmuştur.

“Yalnızlık gereksinimi her zaman içimizde tinsel bir yan olduğunu kanıtlar ve bu tinselliği ölçmemizi sağlar. Birbirinden ayrılamayanların kalabalığı” (Kierkegaard, 2004, s. 82) ve inançlı kimseler, yalnızlığı çok az hissederler. Viridiana için yemek, içmek, uyumak, dua etmek yeterlidir, fakat Don Jaime varoluşu gereği yalnızdır ve elinde olanla yetinmez, hayatı askıya alarak zamanın sınırlılığını ihlal etmek ister.

Kierkegaard'a göre “eğer yaşam yalnızca umutsuzluğu taşıyorsa gerisinin bir önemi yoktur! İster zaferler isterse yenilgiler söz konusu olsun, her şey kaybedilmiştir. Sonsuzluk artık o kişiyi içine almaz, sonu hiç tanımamıştır veya daha da kötüsü onu kendi ben'ine, umutsuzluğun ben'ine çivilemiştir”(2004, s. 151). Malikane yıllardır sessizlik ve kıpırtısızlıkla yüklüdür. Don Jaime yalnızlığıyla sonsuzlukla ilişkili olan zamanı yeniden kurar. Zaman, karısının ölüm saatiyle durmuştur. Viridiana'nın gelişile, ölü anılarıyla geçirilen “boş zamanlar” yerini ölüye can katma çabasına bırakmıştır. Don Jaime Viridiana'ya olan arzusunu doyuramayacağını anlamış, umutsuzluğa kapılmıştır.

Aşkın ölmesi ya da aşktan ölünmesi ikileminde Don Jaime ikinciye seçmiştir. Biri diğerinin varlığından çok yokluğuna ihtiyaç duyduğundan arzu katlanılmaz hale gelmiştir. Don Jaime'nin hastalığı ölümcül umutsuzluktur. Arzulamanın yasak olduğu yerde özgürce ölmeyi tercih etmiştir. Don Jaime arzusunun özgürlüğü için ölümü yardıma çağırmıştır. Arzusunu sürdüremeyeceğini anlayan Don Jaime için hiçbir sözcük, yaşamın hiçbir nesnesi anlamlı değildir. Don Jaime ile arzusunun nesnesi arasına yerleşen uçurum, ifadesini anlamlı zincirlemelerin imkansızlığında bulmuş; bu imkansızlık Don Jaime'nin kendi içindeki uçurumu açığa çıkarmıştır.

#### 4.2.3. Vahşi Etin Rehabilitasyonu

Mallarmé'ye göre “günün birinde kusursuz bir zar atma tekniği geliştirililerek istenilen sayılar atılsa da rastlantıya asla son verilemez” (aktaran Baudrillard, 2015, s. 132). Kusursuz ve planlı bir hayat anlayışına sahip olan Viridiana için de böyledir. Film boyunca malikanede rastladığı “kötü” olaylar yüzünden manastıra kaçıp kurtulmak ister, fakat elinden kaçmanın mümkün olmayacağı olaylar silsilesiyle ve kişilerle karşılaşır. Bunlardan en dikkat çekici olanı; Don Jaime'nin ani ölümüyle, “evlilik dışı” bir kadından olan oğlu Jorge'la (Francisco Rabal) olan karşılaşmasıdır. Don Jaime, mirasının yarısını Viridiana'ya yarısını da uzun zamandır görmediği Jorge'a bırakmıştır. Don Jaime'nin ölümünden sonra kendisini suçlu hissettiği için malikanede yaşamaya karar veren Viridiana, Jorge'la aynı evde yaşamak zorunda kalır.

Aynı mekânda birleştirilen Jorge ve Viridiana iki kutbu temsil eder. Jorge, şehrin modern; Viridiana, ilkel yüzüdür. Don Jaime öldükten sonra malikanenin kaderi ikiye bölünmüştür (Evans & Santaolalla, 2004, s. 184). Viridiana yeni evindeki geleceğini ruhani dünyanın temsilleriyle kurmaya çalışırken; diğer mirasçı Jorge, gelir gelmez bahçede inşaat çalışmalarını başlatır. Viridiana tarafındaki doğa, dua, yoksullar; Jorge tarafındaki işçi, çimento, tuğla gibi kentsel oluşum görüntüleriyle çapraz kurguyla iç içe geçirilir. Katı, sağlam, düzenli ve mütevazı kilise yaşamının karşısına; üretime, verimliliğe ve cismaniliğe dayalı kent yaşamı konur.

Kent ruhunu temsil eden Jorge, malikanenin geçmişine saygı duymasa da filmde “kötülük”le temas etmeyen tek insandır. Viridiana'nın aksine iyiliği Tanrı için değil,

kendi için yapar. Yolda karşılaştığı bir arabaya bağlanmış, arabanın hızına göre sürüklenmeye bırakılmış köpeğe acıyarak satın alır. Tanrının merhametinin bir temsilcisi olan Viridiana da sokakta kalan yoksulları ve dilencileri eve getirir. Her birinin malikane için bir şeyler yapması koşuluyla onlara kalacak yer ve yemek verir. Fakat Viridiana'nın "iç"indeki insan sevgisi "dilencileri", malikanenin "dışı"nda konumlandırır. Rahibe onları malikanenin içine değil, yakındaki köhne bir kulübeye yerleştirir. Viridiana'nın eve aldıkları arasında fiziksel engelliler, akıl hastaları ve bir de cüzzamlı vardır.

Viridiana'ya göre hastalık da Tanrının iyiliğinin bir kanıtı olarak bu insanların doğal yaşam alanlarından gelmektedir. Bu yönüyle film sefaletin var olmasına saldırıyor gibi görünse de daha derinde "varolmanın sefaletini" suçlamaktadır (Harcourt, 2008, s. 136). Viridiana'nın eve aldığı insanlar birer "zillet" temsilidir. "Zillet" Kristeva'nın kullandığı bir kavramdır. Kristeva'ya göre "abject" kelimesinin karşılığı olan "zillet" ve/veya "murdar": "dışarıdır", dışarıya atılandır. "Murdar" kendisine bakan kişide iğrenme hissi uyandırır. Kristeva, "abject" kelimesindeki "jet-jeter" ile Fransızcadaki "atmak" ve "fırlatmak" fiiline gönderme yapmıştır (2014, s. 14). Kristeva'ya göre iğrenç; "ne beyaz ne bir örtüdür ne de bastırmanın yarattığı dingin bir can sıkıntısıdır. İğrenç bedenleri, geceleri ve söylemleri iki ucundan çekiştiren arzusun değişikleri ve dönüşümleri de değildir. İğrenç hoyrat bir acıdır, yücelmiş ve harap olmuş bir öznenin kabullenmek zorunda kalacağı bir acıdır" (2014, s. 14). Filmde dışarıya atılanlardaki "iğrenç" kirliliklerinden ya da hastalıklarından değil; kimliği ve düzeni rahatsız etme güçlerinden kaynaklanır. Murdarların gelişiyile Don Jaime'nin kasvetli mekânının temiz ve düzenli görüntüsü yıkılır. Tavırları ve özgüveniyle "zengin" ve "züppe" bir kent adamı olarak görünen Jorge başta olmak üzere, evin "iç"inde yaşayan hizmetçilere kadar herkes, Viridiana'nın getirdiği "ucube bedenler"den iğrenir ve uzak durur. Fakat "murdar", içeriğin düzeninin korkuluğudur. Onları aniden hiçleştirecek bir sınırsızlığa, güce sahiptir. Nitekim filmde de böyle olur; filmin sonunda egemenin dışarı attığı murdarlar; egemenin kusursuz dünyasını ihlal eder ve varlıklarını "şiddetle" kabul ettirirler.

"Dilenciler", Viridiana'nın ve Jorge'un malikanede olmadığı bir gece, sınırsızlıklarının gücünü kullanarak, mekânı kendi ziyafetleri uğruna istila ederler. Eve alınan yoksul

insanlar masum ve zararsız görünseler de ortalığı boş buldukları ilk anda iradeyi ellerine alarak, malikanenin temiz ve düzenli görüntüsünü tam bir karnaval alanına çevirirler. Kendilerine güzel bir sofraya hazırladıktan sonra istedikleri gibi yer, içer ve sevişirler; üstelik İsa ve havarileri olarak. Bunuel, filmin bu sahnesinde Leonardo da Vinci'nin *Son akşam Yemeği* freskinin edepsiz bir örneğini karnavalesk biçimle sergiler (Bkz. Resim 4.2.3.1).



**Resim 4.2.3.1.** *Son Akşam Yemeği*'nin yeniden yaratılışı

Dilencilerin sarhoş olup kendilerinden geçtiği bir anda içlerinden cüzzamlı olan Don Jaime'nin karısının sandığını keşfeder ve onları üzerine giyip dans eder. Don Jaime'nin arzusunu bir türlü doyuramadığı mekânda, pikabından çıkan aynı klasik müzikler eşliğinde dilenciler dans etmektedir (Bkz. Resim 4.2.3.2). “Son akşam yemeği”nin murdarları; malikane sahiplerinden bir boşalmayı, bir çılgılığı temsil ederler. Dilencilerin malikaneyi istila etmesiyle karnavala özgü grotesk bedenler de paradoksal gerçeküstücü bir durum olarak ortaya çıkar.



**Resim 4.2.3.2.** Yemekten sonra dans edip, sevişen murdarlar

Murdarların ne bir yasağı ne de bir kuralı vardır. Ziyafet sekansında, malikanenin zar zor ayak uydurmaya çalıştıkları kurallarını yerle bir ederler. Yasak ve yasayı benimseyen kilise gücünü bu sahnede tamamen yitirir. Dilencilerin içlerinden daha önce bahçede resim yapan ve cüzzamlı olan, eve dönen Viridiana'yı yakalayıp tecavüze yeltenirler. Eve alınan yoksul insanlar toplumun karanlık gücünü temsil ederler. Tanrısal merhametinin ikiyüzlülüğünü, vahşilikleri ve acımasızlıklarıyla açığa çıkaran bu insanlar sokağın kırıyla, şiddetiyle, tekinsizliğiyle; manastırın korunaklı yaşamında yetişmiş olan Viridiana'yı yüzleştirirler ve kadının inancından kopmasına neden olurlar. Filmin sonunda masumiyet zulme dönüşür ve savunmasızlık hiyerarşisi yıkılır. “Ahlaki bir düşüklük” olarak nitelendirilen “murdar”, rahibeyi inancının anlamının çöktüğü yere doğru sürükler. Bunuel, dilencileri kullanarak kiliseye karşı köklü bir eleştiri getirmiş, dilencilerin ahlaksızlığını ve kötülüğünü; kilisenin “kendini beğenmiş” saflık ve günahsızlık söylemlerinin kaçınılmaz bir tepkisi olarak göstermiştir.

Viridiana'nın manastırdan çıkmadan önce sokaktaki gerçeklik ve kirlilik hakkında bir fikri yoktur. Viridiana, vahşi etin dünyasının nasıl bir öze sahip olduğunu bilmeden onu rehabilite etmeye çalışmış, başarısız olmuştur. Viridiana'nın “dışarı” kirlidir. Fakat, filmin sonunda kadının “iç”i gibi görünen Tanrısal “iyilik” de rahibenin öz yanılgısı ve mazoşist egemenlikteki narsizmiyle kirlenmiştir.

Kilise yaşamının “ruhani” konforuyla uyuşmayan bir kültürün ürünleriyle dolu malikanede Viridiana, hayatın ilkel ve vahşi gerçekleriyle yüzleştikten sonra inancını yitirir; filmin başında huzurunda dua ettiği dikenli tacını yakar, saçlarını açar...

Viridiana, dış dünyanın şehvetle harmanlanmış kötücül tarafıyla yüzleştikten sonra kilisenin korunaklı yaşamındaki iyi ahlak savunuculuğuna değil; şehvetin kötücül tutkusuna yönelir ve tüm arzusuyla Jorge'un odasının kapısını çalar.

### 4.3. GÜNDÜZ GÜZELİ (BELLE DE JOUR, 1966)

#### 4.3.1. Fahişelikte Kurban Edilenin Düşlerle Ters Yüz Edilişi

“Zaman hakkında düşünmek düşünmenin kendisi kadar eskidir” (Biro, 2011, s. 18). Zaman kendisini yadsıyarak ilerler. Şimdiki zaman başladığı anda, hızla geçmiş haline gelir ve varoluşunu sonlandırır. Bizden güçlü olduğunu düşündüğümüz zaman, geri dönüşsüz işler. Bu alışıldık zaman tanımını “fiziksel zaman kavramını belirtmek için kullandığımız haliyle “kronos”tur. “Kronos” kendi katı yasaları uyarınca ilerler (...) Fakat izlenimlerin ve deneyimlerin işleyişi, “tempus” dediğimiz insani zamanda gerçekleşir” (Biro, 2011, s. 27). İnsani zamanda gerçeklik algısı öngörülemezdir. Varoluşun zamansal gerçekliği yalın bir şekilde doğrudan içsel deneyimlerimize dayanır. İçsel deneyimlere dayanan, “tempus”un “kronos”a ağır bastığı zaman anlayışı en belirgin olarak düşlerde gözlemlenir.

Bunuel'in Jean-Claude Carrière'le birlikte, Joseph Kessel'in 1928 tarihli aynı adlı romanından uyarladığı *Gündüz Güzeli*'nde de düş, zamanın kontrol edilebilir algısını bulanıklaştırır. Düş zamanın türdeş basitliğine indirgenmeye meydan okur. Filmde çekici bir kadın olan Severine (Catherine Deneuve) başarılı bir doktor olan eşi Pierre (Jean Sorel) ile Paris'in gösterişli evlerinden birinde yaşamaktadır. Kocasına frijitmiş gibi davranan kadın, kocasının cinsel birleşme isteğini reddeder. Pierre, Severine'in bu durumunu anlayışla karşılarsa da karısı sık sık kendini alçaltan, mazoşist düşler görmektedir.

Filmin bu temel kurgusunu Bunuel, kendi hayatından yola çıkarak oluşturmuştur. *Ekmeksiz Toprak*'ı (1933) çektikten sonra ailelerin katılmasını istemediği ve sokaktan çevirdiği kişilerin tanıklık yaptığı bir nikahla evlenmiştir. Ne kadar arzularsa arzulasın kırlarda elini tutmaktan öteye gidemediği kız arkadaşının, evde annesi yan odada otururken fahişelik yaptığını öğrenince kendisini aptal gibi hissetmiştir (Özgür, 2009, s.

16). Hayatının aşkı, yaşadığı hayal kırıklığıyla hayatının figüranına, arzusunun belirsiz, ulaşılmaz nesnesine *Gündüz Güzeli*'ne, *Viridiana*'ya (1961) dönüşmüştür. *Gündüz Güzeli*'nde Pierre'in karısına karşı sonsuz şefkatiyle cinsel arzusu arasında çatışma yaşaması, Bunuel'in sevginin "temiz" sınırları içinde tutmaya zorladığı arzusuna benzer. Her ikisinde de arzunun doyurulamazlığının farkında olmak arzulanan kadını daha da erotikleştirir. Filmde Severine'in kocasını reddederek bastırdığı cinsel yoksunluğu, bilinçaltının karanlık dehlizleriyle, düşlerle açığa çıkar.

Severine düşlerle arzunun doğurduğu bir baş dönmesine doğru yol alır. İçinde bulunduğu burjuva yaşam biçiminin sınırlı kalıplarını daha önce adım atmadığı bir bölgeye açılan yola (fahişeliğe) girerek aşar. Fahişelik yaptığı sürede kadının kocasıyla doyuramadığı cinsel açlığı "şiddetle" birlikte kendini gösterir. Severine'in kurgulanmış burjuva ve iffetli kadın benliğinin tahrip edilmesiyle yaşadığı haz (*jouissance*), şiddetle açığa çıkar. Kadının düşlerindeki şiddet açlığı; arzularına teslim olmuş kadın benliğinin korunaklı ve mesafeli benliğini tahrip etmesi; her müşteriden sonra burjuva yaşantısına karşı elde ettiği zafer aynı zamanda kendi yenilgisinin birer göstergeleridir. Burjuva sınıfına ve onun kurumlarından biri olan evliliğe eleştirel bir gözle bakan Bunuel, *Gündüz Güzeli*'nde insan doğasını, özgür iradenin içgüdüsel duygularla çatışmasını, bireyin yaşamı konusunda içine düştüğü karmaşayı irdeler.

Burjuva kültüründe özgürlük bireysel bir devinim değil, bireye ahlaki dayatan bir devinimdir (Yakupoğlu, 1996, s. 317). Burjuvazinin alışıldık ve sınırlı ifadeye mahkum "özgürlük" söylemiyle kent soylu kültürün özü olarak kabul edilen kalıpcılığı kemiksizleştirir Severine'in cinsel açlığıdır. Kadının çevresine karşı katıksız bakışı kaygısız, ilgisiz, soğuk tavrı burjuvazinin dışarısının kirliliği için duyduğu korku ve büyülenmeden oluşmuş çifte anlamsızlığına karşı kuşandığı sinik bir ruh halinin ifadesidir.

Öznenin sürekliliği ile erotizm arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Öznenin kendi sürekliliğine, tamlığına varması; insan ile doğa, beden ile akıl, kadın ile erkek arasındaki ayrımların, ikiye bölünmenin ortadan kalkmasıyla gerçekleşir (Bakır, 2008, s. 91). Bu karşı dualist yaklaşımın bir biçimi *Gündüz Güzeli*'nde arzunun diyalektiği

olarak karşımıza çıkar. Severine toplum içinde kendi gerçeğini, cinsel açlığını inkar eder. Kadının cinsel açlığı kendi sürekliliğine kavuşma arzusundan kaynaklanır. Kessel de romanda, ten ile ruh arasındaki kopukluğu gidermek ve bu türden bir sınırsızlığa ulaşma çabasına girdiğini aktarmıştır:

Benim *Gündüz Güzeli*'yle göstermek istediğim, bir yandan kalp ile tenin öte yandan çok büyük ve sevecen bir aşk ile duyuların acımasız zorlamasının birbirine korkunç biçimde ters düşmesidir. Bu çatışmayı, kimi ender istisnalar dışında, sevgisini uzun süre sürdüren her insan içinde taşır. Farkına varılır ya da varılmaz, kendini açığa çıkarır ya da uyku halini sürdürür ama içimizdeki varlığını koruyan bir çatışmadır bu. Defalarca betimlenmiş sıradan bir karşıtlık! Ne var ki onu, içgüdülerinin büyüklüğünü ve sonsuz varlığını “şiddet”le ortaya çıkarmak için sağlıklı bir kalbin içinde neler gizlediğini bilmekle beraber hasta bir kalbe bakar gibi bakmak gerekir. *Gündüz Güzeli*'nin konusu Severine'in tensel sapkınlığı değildir. Severine'in Pierre'e sapkınlıklarından bağımsız olarak duyduğu aşkın ortaya koyduğu trajedidir (Kessel, 2014, s. 12).

Kessel, *Gündüz Güzeli*'ni yazarken “yürekle ten arasındaki korkunç uçurumu; gerçek, sonsuz ve sevecen bir aşkla bedensel isteklerin dizginlenemez dürtüleri arasındaki derin kopukluğu gösterir.” *Gündüz Güzeli*'nin meselesi Severine'in dizginlenemeyen arzuları değil, kocası Pierre'e duyduğu sevgi ve bu sevginin acıklı yanıdır (Kessel, 2014, s. 176). Severine'in arzusunun sürekliliği ancak kendi açılımında kendini yayararak kaybolmayı göze alacağı kadar derindir. Severine Pierre'e karşı olan hassaslığı sebebiyle suçluluk duygusuna kapılarak arzusuna engel olamadığını kendinden gizler ve en nihayetinde fahişeliğe kendini teslim eder.

*Gündüz Güzeli*'nde beden sunuşu temel dışisel davranış olarak gözlemlenmez. Bataille'a göre fahişelik “cılve”nin söz konusu olmadığı bir sunuştur. Fahişelikte kadının erotik değerini vurgulayan cazibedir (1993, s. 146). Fahişelik özü gereği kaçamağı yönlendirir. Filmde fahişelik kaçamak yapıldığı için arzuyu alevlendirir. Severine ilk müşterisine katıksız bir şekilde kendini sunmayı kendisinin; fahişeliği kaçamak yapması için cazibesini artırır.

“Fahişelikte fahişenin yasağa karşı gelmeye sunuluşu vardır. Kutsal yön, cinsel ilişkinin yasak yönü varlıklarını sürdürür. Fahişenin yaşamı yasağı ihlal etmeye adanmıştır” (Bataille, 1993, s. 148). Evliliğin düzenli yaşamına sokulan erotizm, fahişeliğin erotizmiyle bir değildir. Filmde de fahişelik erotizmin yasağa karşı gelme olgusunu sırtlanmıştır. “Kutsal” bir kurum olarak kabul edilen evlilikte Severine “kutsal”la temas

halindeki fahişedir. Fahişelik cinsel bir saflık yitimidir. Severine'in cinsel arzusu evlilikle sessizliğe gömülmüştür. Hegel'e göre,

Diyalektik bilinci oluşturan kirlenmişliktir. İdea'nın yolculuğunda emilip dağılan kirlenmişlik, bilincin olumsuzuna, söz yoksunluğuna dönüşür. Başka bir deyişle evlilik içinde soğurulup giderilen kirlenmişlik mutsuzluğa dönüşür. Bu açıdan kirlenmişlik, söylemin bir sınırı olma, sessizlik olma mantığından çok da uzakmış gibi görünmez (aktaran Kristeva, 2014, s. 43).

Güçsüzlük çılgılığı en derin sessizliğin habercisidir (Bataille, 1997b, s. 11). Evlilikle içine girdiği sessizlikte boşluğun üzerine eğilmiş olarak kalan Severine herkese karşı mesafelidir. Evlilik kurumu kadının güçsüzlüğünü ortaya çıkararak çevresindekilerinin içtenliğini yadsımasına yol açar. Fakat fahişeliğe başlamasından sonra sessizlik kırılır, aşışılma övünç malzemesine dönüşür. Erotizmin alçaltıcı yönünün tahrik edici bir yapısına kendini kaptırır. “Bayağılık” olarak algılanan fahişeliğin insanlarda hissettirdiği alçaltıcı duygu ve düşlerinde kullanılan alçaltıcı kelimeler kadını, kutsal ve kutsaldışıyı aynı seviyeye koyan erotizmin alanına sürükler. Bu yönüyle Severine, fahişeliğin kadınları erkek arzusunun nesnesi yapan tanımını da ters yüz etmiş olur.

Fahişeliğin alçaltılmasının kökeninde kaba kelimeleri duymaktan alınan hazla uyum vardır. Argo, insanlık onurunun yadsınması, onun ihlal edilmesidir. Fahişelikte alçalmanın içine ve insan yaşamına tükürme vardır (Bataille, 1993, s. 153). Bir fahişe yasaklara kayıtsız kalabilir ama başkalarının kendine karşı koyduğu yasakların farkında olduğundan yasaklara karşı tam bir kayıtsızlığa ulaşamaz. Fakat filmde mazoşist bir izlenim bırakan Severine için başkalarının kendisine koyduğu yasaklar, hep arzuladığı şiddete açılan özgürlük alanlarıdır. Bu anlamda Severine, fahişeliğin sınırlılığının dayattığı bir çöküntü içinde değildir. Aksine bu sınırlılık kendi şiddet arzusunu tanıma olanağı sağlamıştır.

Filmin açılış sahnesinde Severine, Pierre'le birlikte ağaçlı ve ıssız bir yoldan faytonla geçmektedir. Atların boynundaki çan sesleri ve nal sesleri sahnenin düşselliği hakkında ipucu verir. Pierre Severine'e “seni her geçen gün daha fazla seviyorum”der. Severine de aynı şeyi söylese de cümlesini “...ama” ile devam ettirir Pierre Severine'i kendisine karşı soğuklukla suçlamaya başlar. Aralarındaki gerginlikten sonra Pierre'in maskesi düşer, kendisinden beklenmeyecek şekilde davranmaya başlar. Kadına at arabasından

inmesi gerektiğini söyler. Hiç beklemediği bir tepkiyle karşılaşan Severine neler olup bittiğini anlamaya çalışırken Pierre, at arabacılarına Severine’i aşağıya indirmeleri için talimat verir. Adamlar kadını yerde sürüklerken Pierre “bu sürtüğe karşı acımasız olabilirsiniz”der, Severine “ama bu senin de hatan”der. Daha sonra adamlar kadını bir ağaca bağlar ve soymaya başlarlar. Tayyörü çıkartılmış olan Severine yarı çıplak kalır. Bu esnada at arabacılarının ve Pierre’in ağzından kadını aşağılayıcı laflar çıkar. Severine’in ağzının açık kaldığı bir an başına gelen her şeyden alakasız olarak Pierre’e “lütfen kedileri dışarı bırakma” diye bağırır. Bu cümlenin mantıksal olarak devamı gelmez. Bu Severine’in filmin açılış sahnesindeki düşünün içinde bir düşür. “Kedi”nin mekânı ve zamanı yoktur. “Kedi” bilinç düzeyindeki bir simge değildir. Daha ilk sahneden bilinçaltı dürtüler teşhir edilerek dışsallaştırılmıştır. Ardından at arabacıları kadını kırbaçlarlar. Bir süre sonra Pierre adamlara “o şimdi sizin”der ve adamların kaba elleriyle karısına dokunup, arzularını doyurmalarını izlemeye koyulur. “Kurban”ın acı çekişini röntgenleyen Pierre, düşte aldığı zevkin gerçekte kurbanı haline gelecektir. İlk sahnenin kurban etme törenselliğinde bir “felçli” gibi eli kolu bağlanmış karısının cinsel iştaha kurban edilişini izleyen Pierre, bir anlamda kendi kurban edilişinin yapısökümünü deneyimlediğinin farkında değildir.

Bataille’e göre kurban etmede yaşam ve ölüm uzlaştırılır. “Ölüme yaşamın yeniden sıçraması anlamını, yaşama ölümün açılışını, başdöndürücülüğünü vermeyi kurban etme sağlar. Kurban etmenin içinde ölüm yaşam belirtisine sonsuzluğa açılıştır” (aktaran Günaydın, 1998, s. 40). Pierre arabacıların cinsel açlığına kurban ettiği karısının sürekliliğe dönüşünün röntgencisi değildir. Aslında Severine’in kurban edilişiyle beraber kendi devamsızlığına döner.

At arabacısı Severine’e öpüp dokunmaya başladığında kadının yüz ifadesinden tüm olan bitenden zevk aldığı anlaşılır. Faytondaki “iyi ahlak”lı olduğu her halinden belli, varlıklı ve iffetli burjuva kadın imgesinin yerini karşısındakilerin sadist eylemleri ve sözleriyle zevk alan mazoşist kadın imgesine bırakır (Bkz. Resim 4.3.1.1).



**Resim 4.3.1.1.** Severine'in düşüyle açılan giriş sahnesi

Böylece ilk sahneden Severine'in fantezi dünyası ve cinsel saplantılarıyla ilgili veriler elde edilmiş olur. Fanteziden ilham alan gerçeklik filmin sonunda gerçekliği önceleyen fanteziye dönüşür (Durgnat, 1977, s. 140). Bedensel dürtüler karşısında “bilinç ve ahlak kendi bedenine ve diğerinin bedenine karşı davranışlar rejimi oluşturur” (Yakupoğlu, 1996, s. 324). Bu rejime uyulmama hali en çok düşlerde ortaya çıkar.

*Gündüz Güzeli*'nde burjuva diğer filmler kadar tehlikeli bir beden olarak temsil edilmemiştir. Pierre'in anlayışlı ve sevecen hali (Severine'in düşleri hariç) filmin sonuna kadar devam eder. Bir kent soylu olan Severine de film boyunca cinsel itkilerinin peşinden gitmiştir. Bu anlamda *Gündüz Güzeli*'nde Bunuel'in diğer filmlerinin aksine burjuva ikiyüzlülüğü ön planda değildir. Filmde düş ve gerçek arasında tutarsızlık yoktur, birbirleri arasındaki bağlantılar da açık şekilde sunulmuştur. Düşlerinde tekrarlanan cinsel açlığı “gerçek”te kadını randevuevine taşımıştır. Düşteki iyi giyimli, burjuva çift algısı da düşe özgü bir yanılsama değildir. Açılış sahnesindeki düşte Pierre'in Severine'e sadistçe davranması, aşağılaması ve röntgencisi olması Severine'in gerçekte düşlediği erkekle uyumlu olması bakımından tutarlıdır. Düşlerde alakasız olarak kullanılan “kedi”, gerçekte de Severine'in kontun malikanesine gittiğinde de alakasız şekilde kullanılır. Bu anlamda gerçek ve düş filmde birbirlerinden tamamen kopuk değildir aksine birbirlerini tamamlarlar. Bunuel, bu yöntemler gerçek ve düş arasındaki keskin sınırı silikleştirmiştir. Gündüz düşleri uygunsuzluğunu yaşama borçludur. Yaşam gibi tekrarlara düşer ve çeşitli yorumlara açıktır. Bunuel, tüm film

boyunca düş ve gerçek arasında kopuklaşmamış aksine dengelenmiş bir dünyaya yönlendirecektir izleyiciyi. Filmin burjuvaziyi kanıksamış gibi görünen havası bu noktada zedelenir. Düşler dünya dışı konumunda çıkarılmış, yaşamın içine dahil olmuştur. Bu da burjuvazinin beklemediği bir durumdur. Bu anlamda düş ve gerçek iç içeliğinin kavranamazlığı, burjuvazinin sürekli bir şeyleri açıklama çabasını boşa çıkarır.

Severine'in ölüme yazgılı arzu dürtüsünün varlığını arkadaşı Renée (Macha Méril)'nin ortak arkadaşları Henriette'in seks işçiliği yaptığını söylemesiyle keşfeder. "Çirkin de olsa, pis de olsa her gelene boyun eğmek zorunda olma" fikri Severine'nin ilgisini çekmiştir. Randevuevinde çalıştığını öğrendiği arkadaşı Henriette, Severine gibi "toplum içinde yeri olan" bir kadındır. Severine, paraya ihtiyacı olmayan bir kadının randevuevinde çalışmasının tamamen kadının haz ilkesine dayandığını farkındadır. Kafasına takılan bu konu hakkındaki düşüncelerini merak ettiği için eve gittiğinde Pierre'e daha önce bir randevuevine gidip gitmediğini sorar. Kadının bu soruyu yöneltmesindeki amaç kocasını tanıma hevesi değil, kendine düşünmeyi yasakladığı şeyleri başkasından dinleme ihtiyacıdır. Pierre, randevuevindeki kadınların itaatkar olduğundan söz eder ve ona göre "dünyanın en hüzünlü zevkleri" randevuevlerinde yaşanır (Bunuel, 1966). Gördüğü düşlerin etkisindeki Severine Paris'teki Madam Anais'in (Genevieve Page) çalıştırdığı randevuevinin adresini tesadüf eseri Husson(Michel Piccoli)'dan öğrenir. Çok geçmeden merakına engel olamayıp Anais'in evinin yolunu tutacaktır.

Kessel'in romanında (2014, s. 54) Madam Anais'in evine gittiği günleri anlatırken Husson: "O evde zevk düşkünlüğünün yoksulluk kokusu vardır. Bedenlerin ne işe yaradığını randevuevlerinde daha iyi görür insan. O zevkin oraya gelen kadınlar için olduğu gibi, onlara para ödeyen erkekler içinde küçültücü bir yanı vardır (...) Louvre'nun yakınında burjuva bir yapının arkasında bir takım erkekler kadınları soyup onlara keyiflerine göre denetimsiz şekilde sahip oluyorlar. İnsanın düş gücünü besleyen bir şey bu"der. Tüm tekinsizliğiyle Husson, kendisine randevuevini anlatırken küçüklüğünden beri kendisine işkence etmiş olan binlerce belli belirsiz anılar canlanır. "Şimdiye kadar çok güçlü arzuların devinip durduğu yerle, görünen varlığı arasındaki

çizgi silikleşir. Her zaman içinde yaşadığı düzenli dünyayla bir içgüdünün itkisiyle önüne açılan, gücünü ölçmekte duraksadığı dünya” iç içe geçer; “hanımefendi” kimliğiyle uzun bir uykunun verdiği olanca istek tekrar uyumamak üzere canlanır (Kessel, 2014, s. 55). Severine benliğinde bir yere şiddetle saplanmış olan acımasız, zehirli bir varlığın açlığını duyumsar. Pierre’e olan soğukluğu, yürek darlığı adı konmamış bir şehvet bekleyişinin sancılarıdır.

Husson’un anlattıklarından aklında tuttuğu adrese giden Severine, Madam Anais’in sıcak tavrıyla karşılaşsa da bu onun tedirginliğini azaltmaz. Yine de merakına yenik düşüp öğleden sonraları saat beşe kadar olmak şartıyla çalışmayı kabul eder. Saat beşe kadar çalışacağı için Anais ona “gündüz güzeli” adını takar. Severine, Anais’in evinde içindeki en büyük sırrını, şehvetini açığa çıkarır. Artık saplantısını tatmin edecek bir besin bulmuştur; o güne kadar varlığını unuttuğu “sert” erkekler Anais’in evinde otuz frank karşılığında ona sahip olacaklardır.

İffetli ve varlıklı kadın olarak sürdürdüğü “aile içi” gündeliğinde, Husson gibi yabancı gözlerin üzerine dikildiğini anladığında huzursuzluk duyan Severine, Anais’in evinde kinik ve katıksız bir arzuyla düşlemekten, izlemekten ve izlenmekten zevk alır. Anais’in evine ilk gittiğinde eğreti durur, eşyalarını bile nereye koyacağını bilemez. Diğer çalışanlarına göre fazla sağlıklı, “bakire” ve soylu bir bedene sahiptir.

Husson’un filmin başında kurnazlıkla, Severine’in ruhsal ikircikliliğini sezmiş gibi “giysi kadında tenselliğin işlevidir, iffetli bir kadının giyinmesi bana göre edebe aykırıdır” der (Bunuel & Carriere, 2006, s. 22). Anais’in evi tam da Husson’un edebine göredir; giysinin bir önemi yoktur. Çıplaklık ve gurur, erotik çırpınmanın çöplüğüne dönüşse bile, bu belirli bir varlığın çıplaklığıdır. Her şeyden önce filmde çıplaklıkla Severine’in cazibesi ve güzelliği vurgulanmıştır. *Gündüz Güzeli*’nde fantezilerin çoğu açıkça gösterilmez, görüntüler pornografikleşmez ve çıplaklığın bir sınırı vardır. Ölü çıplaklığının ve ölüye duyulan arzunun da bir sınırı vardır. Filmde tek bir cinsel birleşme sahnesi bile yoktur, gösterilen sadece bitmek bilmeyen arzudur. Film bu yüzden erotikdir. Sınırsızlık alanı izleyicinin hayal gücüne bırakılır. Film tam da bu yüzden erotikdir. Görüntüler bakışı tahrik eder, fakat bakışı doyurmaz.

Severine ilk müşterisinden sonra eve döndüğünde hemen temizlenip arınmaya başlar. Arzusunun kaynağı olan iğrencin hakikatini üzerinden atmak zorundadır. Eve gider gitmez duş alır ve fahişelik yaparken giydiği iç çamaşırlarını şöminede yakar. Fakat benliğindeki kirliliği yıkanarak veya yakarak arındıramayacaktır. Zaten ona çekici gelen kendisini suçlu hissettiren kirliliktir. Kendisini suçlu hissettiği her cinsel birleşmesinden sonra arzusu biraz daha artacaktır.

Romanda da Severine ilk müşteriden sonra Paris sokaklarında dolaşırken kendisini Madam Anais'e sürükleyen nedenleri sorgular. Seine Nehri'ni, Anais'in evine benzetir Nehir ilkbaharın çamurlu sularını akıtsa da, Severine nehrin tehditkar sarı rengine bilinçsizce kendini teslim eder. Elini, Seine'ın içine girilemez, çamurlu suyuna sokar, fakat içinden gelen çığlığı bastıramadığı için hemen geri çeker. Büyüleyici akıntı ölüm kadar soğuktur (Kessel, 2014, s. 60). İçinden gelen ve onu nehrin çamurlu akıntısına çekmeye kadar iten istek filmdeki gibi kadını korkutur. Severine'in kaygısı fahişeliğin üzerini örttüğü yok olup gitme istencinden kaynaklanır. Arzusunun doymak bilmeyen ağzının varlığının özünü emdiğinin farkında olan Severine bir süre sonra bu durumu kanıksar. Bu süreçlerden sonra ilk başlarda duyduğu suçluluğun yerini mutlak bir düşünmeme hali alır.

Anais'in evindeki ilk günkü deneyimi yeni bir gündüz düşünüyü alevlendirmeye yetmiştir. Severine eve döndükten sonra Pierre'e "hastayım" deyip yatağa girer ve yeni bir düş sahnesi açılır. Genel planda boş bir arazide kameraya doğru koşmakta olan bir boğa sürüsü görülür. Boyunlarına asılı olan kampanaların sesi duyulmaktadır. Pierre ile Husson bu boğaların koşturduğu çifliğin ortasında çorba yapmaktadırlar. Pierre çorbanın tadına bakan Husson'a alakasız bir şekilde "bu boğaların da kediler gibi isimleri var mıdır" diye sorar. Filmin açılışındaki düş sahnesinde de Severine Pierre'e "kedileri dışarı bırakma" demesi hatırlanacak olursa Bunuel'in gerçeküstücü imgenin çırpınılı doğasını hayvan isimleri ile yansıtmaya çalıştığı fark edilir. Kedinin kendisi film boyunca yoktur, yalnızca adı vardır. İmge görünmeyen "kedi"yi sezgide canlandırmaktadır. "Kedi" filmde istediği yerde kendi gönlünce ortaya çıkarak kendini

günlük hayatta duyularla simgeleştirdiğimiz anlam ve içerikten koparır ve özgürleştirir. Jean Paul Sartre’a göre imgelemde önemli olan onun aşkın bir nitelik taşımasıdır:

Zihnimiz, imgeyi imge olarak katıksız murakabeden ayırır ayırmaz, imgeler kurmaksızın imgeyi düşündüğümüzde bir kayma yaşar. İmge ile nesne arasındaki özsel ayrılığın ileri sürülmesinden bir varoluşunun aynılığından ileri sürülmesine geçeriz. İmge nesne olduğuna göre imgenin nesne gibi var olduğu sonucu çıkartılır. Sezgiyle kavranan imge eylemsizlik içindedir. Tek bir bilinç açısından var olmaktan çıkar: kendinde var olur, bilinçte değil, kendi gönlünce ortaya çıkar ve yok olur; algılanmaya son vererek var olmaya son vermez, bilinç dışında bir şey var oluşunu sürdürür (Sartre, 2009, s. 9-10).

Filmdeki kedi imgesi gerçeklikle ilgili değildir, gerçekliği aşan imgeler oluşturma yönteminin bir sonucudur. *Gündüz Güzeli*’nde at arabası ve kedi kendini tekrarlayan motiflerdir. Bu motifler fantezinin çözülmeye direnen şifreli, oyunbaz temsilleridir. Düş özü gereği mantıklı bir açıklamaya olanak vermezken, “düşün içinde bir düşür” hayvanlar geçidi.

Düş sahnelerinde hayvanların küçümsenmesi ile ahlakın yükselişi arasında ters bir orantı vardır. İnsan kendine “ahlak”ı atfettiği için hayvanların sahip olmadığı bir değerde olduğunu düşünerek bir alçaltma ahlakı geliştirmiştir. Çiftlik sahnesinin devamında da insanın bu alçaltma alışkanlığı kendini küfürlerle açığa çıkarır. Husson çamur fırlatırken”aşağılık domuz” gibi sözleri ard arda sıralar. Hiçbir şeyden haberi olmayan domuzun önüne “aşallık”ı gönül rahatlığıyla ekleyen insan, kendisini hayvandan ayıran “başparmak” ahlakını pekiştirmiş olur.

Sahnenin devamında Husson Pierre’e “saat kaç” diye sorar. Pierre yanıt olarak Severine’in randevuevindeki çalışma saati olan “2 ile 5 arası” cevabını verir. Daha sonra Severine’i selamlamaya giderler. Kadının beyaz elbise içindeki elleri yukarıda bağlıdır. Husson kadına önceden hazırladıkları çamuru fırlatıp hakaret eder. Pierre, bu düşte de yine bir voyeuristtir. Husson karısına çamur fırlatıp, hakaret ederken olan biteni dikkatlice izler. Pierre yine bir voyuerist (röntgenci) olarak düşteki yeirini almıştır. Voyuerism bir “felçlilik” durumudur, özne bir “ölü” gibi hareketsiz ve etkisizdir. Pierre Severine’in düşlerinde karısının aşağılanmasıyla “ölü” gibi zevk almaktadır. İzlediklerine bir etkisi veya yönlendirmesi olmaz. Karısının aşağılanmasını her iki düşte de sessizce izler. Her iki düşte de aşağılayıcı sözcükler erotizmin nesnesine

dönüşmüştür. Severine edilen her küfürden ve bedenine çarpan her çamurdan sonra garip bir haz içinde titrer (Bkz. Resim 4.3.1.2).



**Resim 4.3.1.2.** Severine’in kendisine fırlatılan çamurlardan haz aldığı düş sahnesi

Filmde çamur, sınırın öte yanı anlamına gelir. Çamur atıldıkça kadının bedeni tamamen sınır ötesine geçer. Sürekliliği temsil eden çamurla arınma arzusu kadının donuklaştığı ana kadar devam eder. Çırpınmanın yankı uyandıran şiddetinden alınan hazla kirlilik anlamlandırılmıştır. Çamur Severine’e ölüm sıkıntısıyla katlandığı “iffetlik” maskesini gösterir. Severine ölümle karşı karşıya kalan biri gibi, yaşayan varlık olma halinin hazzını kirlenerek duyumsar. Bedeninin içine kayıtlı ölüm itkisi, cinsel bir itkinin içine karışır ve her atılan çamurla beden canlanır. Beden canlanmayı aşağılanmanın ve kirliliğin sınırsızlığından alır. Severine’e varolma imkanı tanıyan aşağılanma ile sınır hazzın nesnesine dönüşür.

Tanrının insanı kendi görüntüsünden yaratması ve bunun sonucu olarak tanrısallığın kesin olarak hayvansılıktan ayrıldığı ölçüde insana yaklaşması düşüncesine karşı Bataille, *The Big Toe*’da (1929)<sup>16</sup> insanın temelden (ayaktan) çamura batmış olmasından söz eder (Bkz. Resim 4.3.1.3). Bataille’a göre her türlü işkenceye ayak tabii tutulmuştur. Ayak başparmağı, vücudün en insani parçasıdır. Ayağın aşağılanmışlığı insanın kendisini hayvandan ayrı tutmasıyla oluşmuştur. Fakat insanın kendisi adına ayrıcalık olarak gördüğü ayak başparmağı çoktan çamura batmıştır. Bataille’a göre

<sup>16</sup> Boiffard’ın *Big Toe* için çektiği fotoğraf *Documents*’te yayınlanır.

kötülük ilkeleri karanlık ve çamurdur. Severine’i kirle buluşturan çamurdur (Bataille, 1985, s. 20-22). Bu düş sahnesinde kirden arınma değil, kirle arınma gerçekleşir. Severine çamura batmış, kirli ruhunu dışarı atmaz. Kirlilik isteği kadını ötekine dönüştürür. Bu dönüşüm yolculuğunda ihanet ve çamurdan kendisini doğurur.



**Resim 4.3.1.3.** Jacques-André Boiffard, *Big Toe*, 1929

İnsan hayvanların uyuşuk içtenliğinden kendini erotizmle kurtarır. Hayvan, ölümün bilgisinden yoksun olduğu ölçüde ölüme yaklaşır. İnsan hayvandan farklı olarak ölümün karanlık çekiciliğine kapıldığında erotizmin azgın ve umutsuz şiddetini deneyimleyebilir. Erotizm ve şiddet birbirlerinin zıttı değildir, birbirlerini tamamlarlar. Ölümden duyulan korkunun aşılmasıyla erotizm ve şiddet birbirlerine karışır. Şiddet dilde ifade edilemeyen bir olgudur, evcilleştirilerek kültürel düzene eklemlenemez. Çamur ve aşağılama sahnesinde dil şiddetle yok edilmiştir. Sahnenin başında koşturan boğalara “vicdan azabı” ve “bedel” gibi insana özgü duyguların isimleri verilmiştir. Hayvanla insan arasında bir fark kalmamış; “başparmak” çamura batmış, insanın sahiplendiği “ahlak” alçaltılmıştır.

Achim von Arnim’ın dediği gibi “gerçekliğin gözleriyle gördüğümü düşlemin gözleriyle gördüğümünden güçlkle ayırabiliyorum. Böylece gerçeklikte kapsamlı bir dönüşüm başlar” (aktaran Paz, 1987, s. 124). *Gündüz Güzeli* Bunuel’in gündüz düşlerinin bir ürünüdür. Filmde gerçekliği yerinden eden düşsel imajlar geçidi,

bağlanma ihtiyacı güden kadının başında nöbet tutan karga sürüsüne benzer; kadının arzusu arttıkça gerçeklik algısı da yenip bitirilir.

Bunuel'e göre gündüz düşleri rüyalar kadar değerli, aynı derecede önceden bilinemezdir. Tüm yaşamı boyunca zevkle kurduğu gündüz düşleri yönetmeni rüyalarının aksine uzun ve özenli hazırlanmış erotik serüvenini tam olarak amacına ulaştırır (Bunuel, , 2005, s. 130). Filmin sonlarına doğru ormanda geçen ve yine faytonun olduğu bir gündüz düşü daha vardır. Sahnenin başında yer alan faytondan inen Husson, Pierre'i karşısına alır ve düelloya başlarlar. Hakem "ateş" dediği anda ellerindeki silahları kaldırıp birbirlerine ateş ederler. Ardından Severine bir kez daha ormanlık alanda bağlanmış olarak görünür. Aşırılığın ve sınırların aşılmasının birleştiği nokta, kurban edilişin mekânı yine orman olmuştur (Bkz. Resim 4.3.1.4). Tüm düş sahnelerinde kullanılan ip ve bağlama, "kurban" üzerindeki kontrolün bir sembolüdür.



**Resim 4.3.1.4.** Husson ve Pierre'in düellodan sonra Severine'i aşağıladıkları düş

Bataille, *Hegel, Ölüm ve Kurban Etme* adlı kitabında şöyle yazmaktadır: "Kurban etmede, kurban eden, kurban edilenle özdeşleşir. Böylece o da kendini bir bakıma ölürken seyretmekte ve o da bu şekilde ölmektedir. Ne olursa olsun, insan için gerçekten öldüğü anı yaşamak veya gerçekten ölmesinin izlenimine sahip olması gerekmektedir. Her ne kadar kurban etme töreni kurbanın kendi ölümünü tecrübe etmesini dışlamaktaysa da, seyircide seyircinin kendi ölümünün izlenimini uyandırmaktadır. Kurban etme gösterisi topluluk üyelerine, kendilerinin olmayan bir ölümü tecrübe etme olanağı sağlamaktadır" (aktaran Günaydın, 1998, s. 39). Filmde Severine kurban edilen hayvanla özdeşir. "Bunun nedeni onun bir hayvanın şekline ya

da davranışına sahip olması değil, dürtülerinin insan ve hayvan arasındaki farklılaşmalardan daha önce gelmesidir” (Deleuze, 2014, s. 166). Kadının kurban edilmesinin dışsal şiddetini yaratan kendi kanının akılmasıyla ortaya çıkan diğer yüzünün içsel şiddetidir. Filmde kurban etmenin gerçekleştirmek istediği yok etme istenci değildir. “Kurban etmenin kurbandan yok etmek istediği şeydir” (Bataille, 1997b, s. 35). Severine bir fahişe olarak bedenini erkeğin arzusuna fahişeliğe kurban etmez; erkeğin bedenini veya fahişeliği kendi arzusuna kurban eder. Şiddet aracılığıyla kendi benliğini bu dünyadan çekip çıkarır ve onu tanrısallığın derin içtenliğine kavuşturur.

Erotizmde şiddet, örtme, bastırma arzusuna denk düşer. “Cinsellik düzenekleri ve ölüm damgaları dolayısıyla erotizm, insan varlığının sınırlarına ve gizlerine sürekli tebelleş olan bir sorgulamadır” (Roger, 2007, s. 68). Filmde kent soylu soğukluğuyla kapatmaya çalıştığı cinsel açlığı Severine’in en büyük erotik gizidir. Pierre’in yanındayken cinsel dürtüsündeki somut ve gerçek olan her şeyi bastırması gerekir. Kendisini ters yönlere çeken iki gücün arasında kalan Severine imkansız arzulamaktadır.

“Hristiyan alemi benlikten tiksineyi Tanrı’nın huzurunda tevazunun nihai kanıtına dönüştürmüştür, kudretli bir prenses olmasına rağmen, özellikle kendini alçalmaktan hoşlanan Azize Elisabeth buna delalet etmektedir” (Kristeva, 2014, s. 18). Severine de Azize Elisabeth gibi kendisini alçalmış olarak gören göze bakmaktan zevk aldıkça bedeni ve benliği saflığını yitirerek hazza daha çok düşkünleşir. İçkinliği ve dışarıları arasındaki muğlak karşıtlık bilinç-bilinçdışı ayrımını geçersiz kıldığından kadının arzusu geçmişinin kontrol istencini konumundan eder.

İnsan, karanlık bir şekilde belirsiz içtenlik olduğu şeyi kaybeden hatta fırlatıp atan varlıktır. Bilinç, eğer rahatsız edici içeriklerine sırtını dönmemiş olsaydı uzun sürede açık hale gelemezdi, ama açık bilinç kendisinin gizlediği şeyin arayışı içindedir ve bu şeye yaklaştığı ölçüde onu yeniden gizlemek zorundadır. Tabii ki sakladığı şey kendinin dışında değildir, Nesnelerin açık bilincinin sırtını döndüğü şey, bilincin karanlık istencidir (Bataille, 1997b, s. 45) .

Severine’in karanlık istenci mazoşizmdir. Kadın istencinin çektiği acılar ve tattırdığı zevklere kendini kaptırdığı için kimlik kaybı yaşamakta, kendi fantazmalarını bayağı ve vahşi bir seviyeye taşımaktadır. Bu fantazmanın kaynağı, kadının çocukluğu, iffetliliği,

aşkı ve cinselliğiyle dikilen fetiş bedenidir. Olayların ve duyguların değişen ritmik vuruşu sadece Severine'in fantezi dünyasının hizmetkarlarıdır.

Filmi paradoksal hale getiren bir diğer öge zamanda yolculuktur. Filmde şimdinin kavrayışı geçmişin bastırılmış izleriyle sağlanır. Çoklu paralel katmanların varoluşunu ve kendinden ötesini işaret eden bir geleceği içinde barındırdığı için şimdi genişler ve duraksız bir değişimin temsilcisi haline gelmiştir. Filmde öykünün yaşamsal kalp atışını sağlayan “yükseliş” ve “düşüşlerin” nedeni fantezilerdir. Bunuel düşsel karmaşanın kendisiyle gündelik varoluşu birleştirir. Severine yıllarca bastırdığı çocukluk anılarını fahişeliği aklına koyduktan sonra anımsamaya başlar ya da zaten fahişeliği aklına koyan çocukluk anılarıdır.

Severine'in suçluluk ve arzu arasındaki geriliminin en belirgin olduğu sahne salonda içi çiçekle dolu olan vazoyu ve ardından aynı dalgınlıkla tuvalette parfüm şişesini devirdiği sahnedir. Kadın kendini suçlu hissettiren cinsel arzusunun nedenlerini sorgulamaktadır. Çocukluğunda yaşadığı bir olayı anımsayarak bilinçdışı gerginliğini pekiştirir. Filmdeki birkaç saniyelik, anlık çağırma görüntüsü romanın öndeyişinde, yapıtın sarsıcı gizi olarak aktarılır:

Sekiz yaşındaki Severine'in kendi odasından annesinin odasına gitmesi için uzun bir kordioru kat etmesi gerekiyordu. Canını sıkın o mesafeyi her zaman koşarak geçiyordu. Ne var ki bir sabah Severine, koridorun orta yerinde durmak zorunda kaldı. O noktadaki banyo kapısı açılmıştı. Kapıda bir muslukçu belirdi. Kısa boylu, tıknaz biriydi. Seyrek, kızıl kirpiklerinin ardından süzülen bakışını küçük kıza daktı. Aslında gözü pek bir çocuk olan Severine korktu, geri çekildi. Bu davranış adamın karar vermesine yol açtı. Çevresine şöyle bir baktı, sonra iki eliyle kızı kendine çekti. Kötü tıraş olmuş bir yüzdeki iki dudak boynunu yaktı. Debelendi. İşçi sessizce ama şehvetle gülüyordu, elleri kızın giysisinin altında, onun yumuşak bedeninde gezindi. Ansızın Severine karşı koymayı bıraktı. Kaskatı kesilmiş, benzi solmuştu. Bakıcısı Severine'i yerde yatar halde buldu. Ayağının kayıp yere düştüğünü sandılar. Kendisi de öyle sandı (Kessel, 2014, s. 13).

Geçmişin istilası fantezilerle birleşerek Severine'i içinden çıkamayacağı başka bir hayata sürüklemiştir. Randevuevi bilinçdışının yeniden kayda alındığı yerdir. Burada unutulmuş zaman aniden belirir; bastırılmış bir çocukluk anısı ve parlak bir şimşek misali tüm gücüyle hatırlandığı anda yeniden karanlığa karışır. Bilinçdışına atılan olayın veya kişinin kendisi yüzeyde olmasa bile onu çağrıştıran semboller bu anımsamayla belirlerlenmiştir; kendi sınıfına ait olmayan bir adam, kaba davranışlar, pis eller ve

sonsuz arzu... Severine “iğrenç”in kendisine yaşattığı acıyı kendisini iğrencin öznesi yaparak bilinçdışında yok etmeye çalışmıştır.

Severine’in “iğrenmesinin zamanı çifte bir zamandır. Unutmanın ve gök gürlemesinin, örtük sonsuzun ve ifşanın patlak verdiği anın zamanıdır” (Kristeva, 2014, s. 21). Kadın dışarıdan korktuğu için kendi ahlakını inşa etmiş, dışarı tehlikesine karşı ilhak etme fantezisi geliştirmiştir. Kendi bedenini bilincinde egemen olamayacağı şeyleri bastırmak için başka bir bedenle şiddet ilişkisine sokma zorunluluğu duymuştur. Bedeninde şiddeti duyumsadığı her anda hazzıyla korkusu bütünleşir. Bilinçdışı korkusunun itiraf edilemeyen zevkinde hayvansallığın taşkınlaşmasını sağlayan içkinlikle kendini kurtarır.

Rimbaud’nun “ben bir başkasıdır” demesi gibi kadının benliğinin sahip olma muğlaklığının yarattığı rahatsızlık ve baş dönmesi karşı isyanın şiddetiyle yeni bir “ben” oluşturur, “ben” bir başkası olur (Kristeva, 2014, s. 23). Severine toplumun alçalttığını yadsımaz, kendini ona dahil eder, “ayrımlarını gerçekleştiren neşteri böylece kendine” vurmuş olur (Kristeva, 2014, s. 20). Fahişelik duygusu Severine için özümmlenebilir bir durum olmasa da kendini kaybettiği yer aynı zamanda haz aldığı yerdir. Fahişelikte ben kendisini eritir. Severine burjuvazinin yararçı tasarımlarından kendini arındırıp fahişeliğe adadığında özne olur. Severine’in şiddetle tutuşturduğu arzusunu kör ettiği fahişelikte öteki “ben” olacak şeyin yerini kuşatmıştır. Ötekiyle özdeşleşen veya bütünleşen bir başkası değildir aksine “ben”i önceleyen ve var eden bir ötekidir. Bu “ben”in oluşumunun öncülü olan bir sahiplenmedir. Severine “bayağılık”ı bu şekilde sahiplenip ona varlık kazandırarak “bayağılık”a kendisini yerleştirir.

Erotizmin oluşumuna yönelik arzu, yasanın arzusunun karşısına dikilir ya da “insanın kendi kendisiyle zıtlaşmasını varsayar” (Bataille, 1993, s. 284). Filmde kadının içinden doğduğu kent soylu düzene karşı çıkışının temel dayanak noktasını haz ilkesi oluşturur. Hazzı uzatarak oluşturduğu erotizm, Severine’in kişilik bölünmesinin göstereni olarak ortaya çıkar. Burjuva düzeninin yasaları, ilişkiler, sınırlılıkları bu zamana kadar Severine’i iffetli bir imaja mahkum etmiştir. Bu sebeple filmde iffetlilik bir sınırdır ve fahişelik bu sınırı tehdit eder. Severine bir bedenin varolabilmek için kendisini

ötekinden ayırdığı şeyin sınırını fahişeliğe yitirir. Fahişelikte yitirilen “ben” ile erotik fantezi, şiddet üzerinde yeni bir yönlendirme rejimi geliştirir.

Erotizm “varoluşun yaşama dönüşme noktası; yaşamın varoluşun içinde yok olma noktasıdır” (Yakupoğlu, 1996, s. 313). Şiddet ile bu nokta yeniden keşfedilir. Şiddet, Severine’in “aile içi” ahlakının en çok beslendiği kaynaktır. “Aile içi” ahlakının bulunduğu yerde şiddet beslenmek üzere geri çekilir. Severine eşinin yanına döndüğünde şiddetli tatmin isteğini bastırırken bu istek Anais’in evine giden yolda büyür. Kadın şiddet istencini, burjuvazinin soylu ve tekdüze görüntüsü içinde rahatsız olarak defetmeye çalıştığı bir mekânda, randevuevinde açığa çıkarır. Severine Anais’in evinde şiddeti ne kadar deneyimlirse burjuva kimliğinden o kadar kurtulur ve sonsuz bir “gündüz”ün yolcusu olarak kalır.

#### **4.3.2. Fahişeliğin Karnavalesk Mekânı**

Yeni işiyle Severine, içindeki başkasını yaşatmak için artık düşlere sığınmak zorunda değildir. Saat 2 ile 5 arası düşlerinin sınırları silinmekte, aşağılanma arzusu ve bastıramadığı cinsel arzuları tek tek gerçeğe dönüşmektedir. Severine, sınırları silinen iç dünyasının yokoluşunu randevueviden bir dikizci hazzıyla izler.

Severine “her hayvanın içgüdüsel olarak bildiği yeryüzünü ıslak bir titreyişle ürperten o kutsal titreyişi yaşamaya hakkının olduğunu”düşünerek gider Anais’in evine (Kessel, 2014, s. 99). Pierre’le geçirdiği saatlerde kocasına ne gereğinden fazla arzulu ne de gereğinden daha soğuk davranır bunun gayri meşru becerisini ele vereceğini bilir. Anais’in evinde geçirdiği saatler ise “kendi içine kapalı ve kendi kendini besleyen bir süredir.” O süre akıp giderken kadın kim olduğunu unutur (Kessel, 2014, s. 100). Bedenin bakirelik uykusuna geri döneceğini bilerek kısa bir süre için açıldığı yerdir Anais’in evi. Pierre’in kendisine veremeyeceğini düşündüğü hayvansı zevki tatmak için gittiği evde korku ve karanlıklar içinde ona hükmeden ikiz benliğine kavuşur. Müşterilere alıştıkça fahişelik ve Pierre’e duyduğu şefkat arasındaki dengeyi sağlar. Bunu güçlü ve sessiz bir sabırlılıkla başarır. Pierre’e karşı kendini suçlu hissetse de yaptığının ikiyüzlülük olduğunu, günahkar bir beden taşıdığını düşünmez. Çünkü

Anais'in evinden kendi evine dönünceye kadar kanının, canının yenilendiğini hisseder. Kendi evine içindeki şeytanı kovmuş olarak geri dönen Severine artık kendini tamamıyla ve saflıkla Pierre'e ait hissebilir.

Bakhtin'e göre "maddi bedensellik ilkesi biyolojik anlamda bireyde ya da burjuva egosunda değil, halkta, sürekli büyüyen ve yenilenen bir halkta barınır. Bedensel olan her şeyin (...) ölçüye gelmez oluşu da bundandır" (2005, s. 46). Severine Anais'in evinde halk yaşamının özünü deneyimler. Burjuva evinin yalıtılmış soğukluğundan sokaktaki yaşamın tüm taşkınlıklarını barındıran karnavalesk bir mekâna geçiş yaparak kendisini burjuva sınırlılığından kurtarır. Bedensel iştahın doyurulduğu randevuevi hayatın diğer alanlarından kopuk değildir. Randevuevi dünyanın maddi ve bedensel köklerinin kopukluğunun karşısındadır. Hayat ve bedenin iki ayrı şey olarak algılanmasına karşı beden ve bedensel hayat Severine'in dünyasında kozmik ve tüm halka ait olma gibi bir karaktere bürünmüştür.

Erotizm özne ile nesnenin birbirlerinde kaybolmasıdır (Bakır, 2008, s. 137). Burjuva ahlakı, "arzu nesnesine ulaşma yönünde özneyi adeta kırbaçlar ve her seferinde daha hızlı hareket ettirerek nesnesinden uzaklaştırır. Erotizmin ilk anlamı bu imkansız arzu nesnesi ile karşı karşıya kalmaktır" (Bakır, 2008, s. 131). Özne ile nesne arasındaki süre giden gerginlik, filmde bilinmez bir bölgede, randevuevinde yüzleşmeyle son bulur. Severine'in burjuva kadın imgesi randevuevinde sonlanır. Kendi evinin lüks ve korunaklı yaşam alanı burada kendini farklı sınıflara veya etnik kökene mensup insanların kesiştiği; tenlerin, fantezilerin, solukların iç içe geçtiği karnavalesk mekâna bırakır. Burjuvazi kalıpcılığının dayattığı korkunun içinde sıkışmış, kötürümleştirilmiş olan bilinç; karnavalın ilk devinimiyle bütün insanlığın içinde erir. Anais'in evinde her türden insan biraraya gelir ve dışarının kutsalı yerini görkemli bir arınmaya bırakır. Yolunu bu arınmayla yitirmiş Severine, hazzını dışlanmış mekândaki yitişten alır. Severine için randevuevi, içindeki ayrımların, farklı kimliklerin eriyip yok olduğu yer; arzunun mekânı, yaşamın savurgan kaynaşmasıdır. Randevuevi farklı kimliklerin melez dünyasını bünyesinde eriten yerdir. Burada fahişelik utanca dönüşmez aksine albeni kazanır.

Severine'in ruhunu yansıtan iki tip imge dokusu karnaval kavşağında birleşir. Bunlardan biri mazoşizm diğeri burjuvazinin atomize olmuş varoluş algısıdır. Randevuevinde bu iki çelişkili eğilim çarpışır (Bakhtin, 2005, s. 51). Anais'in evinde mahrem ve evrensel olan iç içedir. Anais'in evindeki tüm müşteriler karnaval ruhuna uygundur. Severine'in fahişelikten aldığı haz yoğun ve acıyla dolu bir hazdır; bir tutkudur. Burada cinsel ilişkiye girdiği müşterilerle düşlem dünyasını giderek genişletir: Eli açık ve güler yüzlü Bay Adolphe, mazoşist fantezi oyunları ile profesör, gözü kara bir dandy olan Marcel, sessizliği ve karanlığıyla Marcel'in ortağı Bay Hippolyte, içinde ne olduğu bilinmeyen ve garip sesler çıkaran bir kutuyla dolaşan Asyalı ve Severine'in orada olmasına sebep, içten pazarlıklı aile dostu Husson sayesinde Severine cinselliğin göreceli doğasını keşfetmiştir. Randevuevi farklı unsurların kombinasyonuna ve uzlaşmalarına izin vermiş, böylece Severine sabitleşmiş hakikatlerden ve yavanlıktan kendini uzaklaştırmıştır.

Severine'in ilk müşterisi Bay Adolphe'tur. Bay Adolphe randevuevine geldiğinde Anais, Severine, Mathilde ve Charlotte bir odada oturmaktadır. Müşteri şampanya getirmiştir ve hep birlikte şampanya içerler. Mathilde ve Charlotte'un Severine'e "sevecen" bir adam olarak anlattıkları Bay Adolphe'la Severine en nihayetinde odada yalnız kalır. Yakınlaşmaya çalışan adama karşı Severine ilk başta direnir ve yataktan fırlar. Severine'in direnmesine sinirlenen adam kadına tokat atar. Tokat attıktan sonra kadını itip yatağa devirir. Kadının attığı tokattan haz aldığını fark eden Adolphe "öyleyse sertliği seviyorsun" der ve kadını öpmeye başlar. Severine özlemini çektiği şeyi, kabalığı ve aşağılanmayı (düşlerinin dışında) ilk kez bu sahneyle deneyimler. İsteddiği incelikli bir zevk alış değil; vahşilik ve ilkeliktir.

Severine'in diğeri bir müşterisi jinekolog olur. Severine odaya girip kapıyı kapatır. Çalışanların "profesör" diye hitap ettikleri adam bu esnada yanında getirdiği fantezi malzemesinin içinden seçim yapmaktadır. Kadın odada sütyenini çıkarırken uşak kıyafetiyle odaya giren profesör kadına giyinik olması gerektiğini söyler. Profesör fantezi oyununu tekrar başlatır ve elinde kamçısıyla tekrar odaya girer: "Düşes beni mi çağırdı, düşes hazretleri benden memnun değiller mi?" diye sorar. Kendini birden adamın sadist-mazoşist fantezisinin içinde bulan, "efendi" konumunda olmaya alışık

olmayan Severine, profesöre nasıl karşılık vereceğini bilemez. Bunun üzerine profesör, Anais'ten bu konuda tecrübeli olan Charlotte'u göndermesini ister. Charlotte ve profesör odada yalnız kaldıklarında Anais, Severine'in içerideki olup bitenleri öğrenmesi için diğer odada bulunan bir delik aracılığıyla kadına profesör ve Charlotte'u izlettirir. Profesör uşak olmuştur ve “düşes”ine bir vazoyu kırdığını itiraf etmiştir. Charlotte, profesörle içinde bulundukları kısa diyalog süresince “uşak”ı azarlamaktadır. En nihayetinde vazoyu kırdığı için topuklu ayakkabılarıyla üzerine çıkıp adamın yüzünü ezmeye başlar. Ardından hakaret ederek kamçılar. Bu sırada profesör kendisini affetmesi için kadına yalvarmaktadır: “ayağınızın altında ezin beni, tükürün, yüzümü çiğneyin...” (Bkz. Resim 4.3.2.1).

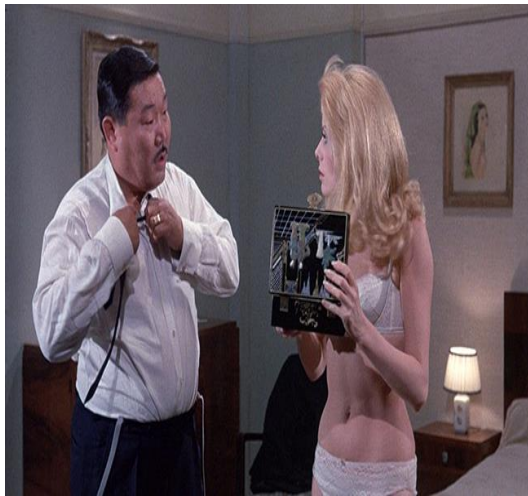


**Resim 4.3.2.1.** Severine'in yan odadan bir delik aracılığıyla profesörün sadist-mazoşist oyununu izler

Acı ve cinsel hazzın aynı andan deneyimlenmesi mazoşist dürtü ve eylemlerin nedeni olabilir (Comer, 1992). Severine'in de profesörün de kölelik bilinci efendi karşısında itirazsız her şeye boyun eğmekten geçer. Bu anlamda Severine'in delik arasından bakışı kendi içine işleyen bir bakıştır. Severine kendisi gibi mazoşist, aşağılanma gereksinimi olan birini röntgenlemektedir. Fakat kendi arzusunu adamın arzusuyla bütünleyecek ortak nesneyi bulamaz. Yanına gelen Anais'e sanki aşağılanmaktan zevk almıyormuş gibi adamın kendini bu kadar aşağılatmasını anlayamadığını söyler. Severine'in bu söyleminin nedeni odadaki yapay atmosferden kaynaklıdır. Odadaki yapaylık, kostümler ve kalıplaşmış laflardan dolayı içerisi “komik” görünmektedir. Bir ara profesör Charlotte'a ne demesi gerektiğini bile söyler, kamçıyı elinden erken aldığı için

azarlar. Profesörün istediği karşılıklı onaşma üstüne kurulu bir şiddettir. Severine’in düşlediğinin aksine kendiliğinden gelişen mazoşizm yoktur, aslında her şey kontrolü altındadır. Profesörün mazoşist arzusunun sürdürebilirliğinin kilit noktası kölenin “bilinçli” kontrol edilebilirliğidir. Fakat Severine’in mazoşist dürtüleri bilinç düzeyine yeni yeni ulaşmaktadır, bu sebeple de daha az yapay görünür. Fakat, her ikisinde de köle efendisinin azameti ve görkemi karşısında ona itaat eder. Baskı sürdükçe ve şiddeti durdurma şansı azaldıkça köle celladına aşık olur.

Profesörle, karnavaleskin uçsuz bucaksız toprağında “üstüne basılan” köle-efendi ilişkileri olmuştur. Bu sahnede kabul görmüş anlatılara karşı üstüne basılan bir diğer fantezi alanı da düşlerinde olduğu gibi röntgenciliktir. “Aile evi” aurasının içinde kocasının arkadaşı Husson’un kendisini izlemesinden son derece rahatsız olan kadın, bu sahnede doğrudan röntgenci konumuna getirilmiştir. Severine profesörle Charlotte’u izlerken cüsseli bir uzak doğulu Anais’in evinin bekleme odasında görülür. Elinde siyah bir kutu vardır ve siyah kutunun içini gören Mathilde ürker. Anais’le nakit konusunda anlaşılan adam “gündüz güzeli”yle odaya geçer. Severine adamın elindeki siyah kutuyu alıp içine bakar. Severine kutunun içine baktıktan sonra şaşkınlıkla adama döner ve adam “korkma” diye uyarır. Severine kutunun kapağını kapattıktan sonra şehvetle adamın gömleğinin düğmelerini açmaya başlar. Uzak doğulu adam elindeki çingırağı sallar ve yatağa geçerler (Bkz. Resim 4.3.2.2).



**Resim 4.3.2.2.** Severine uzak doğulu müşterinin kutusunun içine korkusuzca bakar

Kutu, bir gizem nesnesi olarak *Bir Endülüs Köpeği*'nde de kullanıldığı için Bunuel sinemasında kendini tekrarlayan motiflerden biridir. Mathilde'nin görünce ürkeklik çekildiği, izleyiciye gösterilmeyen kutunun içine yalnız Severine ilgiyle bakmıştır. Kutu arzu nesnesi ve nesne öncesi ilişkilerin taşıdığı tüm anlamların ağırlığını taşıyor olabilir. Bu yüzden tekinsizdir, tekinsiz olduğu kadar da erotiktir. Kutunun içinde boşluk da dahil olmak üzere her ne varsa Severine'in şehvetini arttırmıştır. Kutunun içindeki karmaşık, ihlal edici nesneyi izleyiciye göstermenin itkisel fanteziyi ortadan kaldıracak riskine karşı izleyicinin merakı giderilmemiştir.

Cinsel yasa özneyi bir birey olarak kavramasını sağlayan içsel bir efendinin sesidir (Bakır, 2008, s. 125). Filmde arzu yasanın askıya alınmasından çok ihlalini içerir. Burjuvazi kimliğinin oluşturduğu cinsel yasaların ihlalini kadın, müşterilerin “tehlikeli taleplerini” yerine getirerek sağlar. Fahişeliğin erotik ve arzuları enerjisi kaynağını Severine'i içinde boğduran ya da kendinden geçirten fantezilerinden alır. Severine ile Anais arasındaki çekim randevuevi sahibi ve çalışan arasındaki ilişkiden farklıdır. İki kadının birbirlerine karşı kullandığı kelimelerin ardında bir belirsizlik vardır. Bakışları ve yakınlaşmaları ürkek bir cinsel yakınmanın belirtisi gibidir. Severine randevuevine ilk gidişinde, Anais ürkek ve soğuk duran Severine'e oldukça sıcak davranmış ve “dostça” biten konuşmasını kadının dudağını öperek sonlandırmıştır. Anais'in evinden ayrılırken, sözün bittiği yerdeki aynı öpme girişiminde bu sefer Severine bulunur ve Anais, gitmesini istemediği Severine'in “dostça” öpücüğüne karşılık vermez. İlk öpücük kadının Anais'in evine beklenmedik gelişinin bir sevincini yansıtırken, Severine'in öpücüğü veda niteliğindedir (Bkz. Resim 4.3.2.3). Filmde iki kadının yakınlıkları sadece sezdirilmiş, dile getirilmemiştir.



**Resim 4.3.2.3.** Severine'in Anais'in evine gelişi ve Anais'in evinden ayrılışı

Randevuevinin karnavelesk özüyle farklı bedenlerin talepleri, direnci ve işlevleri gösterilmiştir. Böylece Severine bedensel iştahların merkezde olduğu sokak çeşitliliğinin mekânını deneyimlemiştir. *Gündüz Güzeli* salt cinselliğin değil, ölüm ve şiddet de dahil her türlü ilişkinin dahil olduğu, baştan çıkarma ile arındırılmış bir filmidir. Filmde dişilik, haz ilkesini konu alan çoğu filme göre daha farklı kurgulanmıştır. Cinsellik tekeli elinde tutan cinsiyet erkek değil kadındır. Filmde erkek, baştan çıkarıcıdan bakışa bir şey değildir. Kaba, buyurgan, sert erkekler, Severine'in arzu sürekliliğini sağlayan fantezilerinin figüranlarıdır. Ne kadar vahşileşirse vahşileşsinler belirleyicilikleri kendi repertuvarlarının sınırlılığı kadardır.

#### 4.3.3. Nekrofil: Ölümü Arzuya Taşıyan Bir Özyıkım

Bunuel çocukluk anılarını, uğraşlarını, düşlerini düşsel görüntülerinin bir anlamda “otomatik” yansımasını *Son Nefesim*'de ortaya koymuştur (Kyrou, 1968, s. 19). Bunlardan biri kız kardeşleriyle çevre köylerden birine anne ve babalarından habersiz yaptığı mezarlık ziyaretidir. Mezarlığa ölü bir yakını ziyaret için değil doğrudan mezarlığın kendisini ziyaret etmek için gitmişlerdir. Fakat bir tabut için açılan boş bir çukura kız kardeşi düşmüş ve hareketsiz kalmıştır. Kardeşinin mezardaki halini bir süre izleyen Bunuel, daha sonra düştüğü yerde sıkışan kardeşini çıkarmak için toprakla karışmış alçıyı tırnaklarıyla kazımıştır (2005, s. 51). Bu anısının çağrıştırdıklarıyla

birlikte Bunuel, çocukluk anılarının haşır neşir olduğu ölüm ve erotizm olgularının tılsımlı topraklarına *Viridiana*'dan sonra *Gündüz Güzeli*'yle geri dönmüştür.

Severine, uzak doğulu adamla birlikte olduğu sahneden sonra açık havada bir cafede otururken görülür. Arkadan yine bir at arabası geçmektedir. At arabası filmde ilk ve son kez düş olmayan bu sahnede kullanılmıştır. At arabası Severine'in oturduğu cafenin önünde durur, içinden resmi giyimli, ciddi duruşlu bir adam iner. Şapkasını çıkarıp Severine'e selam verdikten sonra kadınla tanışmak için yanına oturur. Severine'e ismini sorar: "gündüz güzeli" yanıtını aldıktan sonra "siyah güzel" adında bir kedisinin olduğundan bahseder. Kedi kendini düştten farklı bir yerde yine ilk defa bu sahneyle hatırlatmıştır. Bu ilklerle filmdeki sado-mazoşist düş sahneleriyle kont arasında bir bağlantı kurulacağı sezilir. Sado-mazoşist düş sahneleri de kontun gerçekleştireceği fantezi de Severine'in yok olmaya yüz tutmuş geçmişinin karanlık kalıntılarının nekrofil, mastürbatif çağrışımlarını barındırmaktadır.

"Sonbahar güneşi kadar güzel bir şey yoktur doğada. Karanlık güneş!" diye sözüne devam eden kont, daha sonra ölümün kendisini çok etkilediğinden ve bir dinsel seramoni gerçekleştireceğinden bahseder. Bu seramoni için Severine'e para teklif eder ve evine gelmesini ister. İçinde ölüm geçen bir ayın ile para karşılığı yapılacak bir eylem arasında bağlantı kuramayan Severine, merakıyla tensel zevkini ölüm çılgınlığına varıncaya kadar ileri götürür ve teklifi kabul eder. Kontun Severine'in takma ismini duyduktan sonra kullandığı "sonbahar güneş"i içinde hem sıcaklığı hem de soğukluğu barındıran bir imgedir. Bir anlamda ölümün doğumu çağırışıdır. Doğum (güneş) da ölüme yazgılı olduğu için karanlıktır. Bataille'a göre yaşam (doğum) kendisini harekete geçiren ölüme bağlıdır:

Prensip olarak ölüm doğumu amaç edinen bir işlevin zıttıdır. Birinin ölümü bir diğerrinin doğumu ile bağlantılıdır. Ölüm doğumu haber verse de doğum ölümün oluşma koşuludur. Yaşam, ona yer bırakan ölüme ve daha sonra ölümü izleyen varlıkların sürekli dünyaya gelişi için gerekli maddeleri harekete geçiren çürümeye bağlıdır. Buna rağmen yaşam ölümü reddeder. Yaşam ölümün mahkumiyeti ve dışlanmasıdır. Ölümün dehşeti yalnızca varlığın yok olmasından değil aynı zamanda ölen bedenleri yaşamın genel mayalanmasına katan çürümeden kaynaklanır (Bataille, 1993, s. 60).

İnsanın gençliğe ve diriliğe verdiği önem, çürümeye karşı olan korkusunun bir temsilidir. Ölümle yüzleşmekten korkan insan için mezarlıklar mümkün olduğunca kent dışında konumlandırılmıştır. Mezarlıklarda insan engelleyemeyeceği nihai sonuyla yüzleşmek zorunda kalır. Bu yüzden kont ölüm ayinini; kendisini ölüm ve çürümeyle doğrudan yüzleştirecek ölünün gerçek mekânı olan mezarlıkta değil arzusunu diri tutacak malikanesinin düzenlenmiş bir odasında, Severine’in diri bedeni ve “kusursuz” yüzüyle gerçekleştirecektir. Bu anlamda filmde ölümsüzlük ve süreklilik olgusu ölüm korkusuyla yüzleşerek değil erotizmin kendisiyle aşılmıştır.

Severine ve kont at arabasıyla malikaneye giderler. Malikanede Severine ayinin gereği olarak çırılçıplak soyunup, uşağın yönlendirmesiyle siyah “ceset” tülünü kafasına geçirir ve üzerini onunla örter. Artık seksi bir ölü olarak kontun fantezi alanına, tabuta girmeye hazırdır (Bkz. Resim 4.3.3.1).



**Resim 4.3.3.1.** Severine’in ölüm seramonisinin gerçekleşeceği yere gittiği koridor çekimi ve tabuttaki duruşu

Severine tabuttaki yerini aldıktan sonra, yarı aydınlık salonun kapısından elinde ayaklı fotoğraf makinesiyle kont girer, fotoğraf makinesini bırakıp kapağı açık olan tabuta yaklaşır. Tabutun içinde Severine ellerini göğsüne kavuşturmuş halde bir “ölü” gibi uzanmıştır. Kont konuşmaya başlar:

Sana birkaç zambak getirdim. Çok severdin... Çok güzelsin! Tenin hala çok çekici. Saçların çok yumuşak. Canım sevgilim... Yüzün çok soğuk. Birlikte ne kadar mutlu olduğumuzu hatırlıyor musun? Kahkalar atmış ve şarkılar söylemiştik. Şimdi

burada uzanmış ve kimseyle konuşamıyorsun. Lütfen affet beni! Benim hatam değildi. Seni öyle seviyorum ki... (Bunuel & Carriere, 2006, s. 91).

Kont zambakları Severine'in üzerine bırakırken kedi sesleri duyulur. Kedi sesi burada fiziksel ve dilsel bir ayrışmanın temsilidir. Adam "cesete" bakarak aşk dolu sözcükler söylemeye başlar ve dışarıdan uşağın sesi gelir: "Kontum kedileri içeri bırakabilir miyim?" Zevk düşkünü bir nekrofilin gerçekliğini kedinin kendi gerçekliği sabote etmiştir. Kedi kimse için olmayan ve kimseye hitap etmeyen bir "şey" olarak düşlerde olduğu gibi kendini göstermiştir. Kedinin içerideki nekrofilin arzu nesnesi olan ölüye bakarak haz alıyor oluşu umrunda değildir. Düşsel olduğu için öncesi ve sonrası yoktur. Bünyesinde, kendisine açıklama getirildiği anda yok olma tehdidini barındırır. Nitekim öyle de olur, kedi mevzusu hiç geçmemiş gibi kont aşk sözlerine devam eder (Bunuel, 1966): "Artık gözlerin açılmayacak! Vücudun hareketsiz. Solucanlar seni yiyecek ve ölü çiçeklerin kokusunu alacaksın. Tabutuna yayılan çiçek kokularını." Bu sözlerle ölünün kendisinde yüzleşmekten korkulan çürüme dillendirilmiştir. Fakat mezarlıkta yüzleşmekten korkulan çürümenin malikanedeki kurgusal temsilde kontun yaşam koşulunun (arzusunun) bilincini ayakta tuttuğu fark edilir. "Pis" kokulu çürüme, "tabuta yayılan çiçek kokuları"na dönüşmüştür.

Bataille'a göre cesedin gerisinde kalanlar bulanık olarak çürümeye bağlı bir korku içinde, ölünün tarafından intikam ve nefret enerjisini hissederler. Dini törenlerin amacı bu korkuyu yatıştırmaktır. Dinsel ayinlerden sonra çürümenin neden olduğu aşırı dokunaklılık görülmez. Ayin ölümün yapışkan tehdidini uzak tutar (Bataille, 1993, s. 60). Bu sahne tam da kontu ölümün yapışkan tehdidinden uzak tutacak şekilde kurgulanmıştır. Ayinde kontun bilinçaltının ölüme götürdüğü Severine, bir ölü arzusunun onarılması biçimi olarak parayla tutulmuştur. Kadının tabuta girişiyle ölüm hali garantilenmiş saf bir gösteren yaratan kont, ölü bedenle doğrudan ilişkiye girmek yerine ona güzel sözler söyler. Bir cesede yapılan iltifatın kendisini kirtletmeyeceğini aksine aydınlatacağını düşünmektedir.

Ölüm arzusuyla birlikte bir sır barındırır. "Sır, aralık mefhumunun yeni bir anlamıdır, yeni anlam hareketin durduğu ve durmak suretiyle ters dönebileceği noktayı ifade etmektedir (...) etkileşim ölü etten canlı ete doğru yöneldiğinde ters çevirmeyi mümkün kılan noktaya ulaşmak gerekir" (Deleuze, 2014, s. 116). Bu seramoni sekansıyla, insani bir

dünyayla insanın yokluğunu biraraya getiren ve içinde geçmişin de konumlandırıldığı bir yara(sır) deşilmiştir. Kont ölü bedende bir boşluk yaratmıştır, sevgili gibi gördüğü cesete bir problem atfetmiş sonra da yaralarını sarmaya çalışır gibi konuşmaya başlamıştır.

Filmdeki ayin sahnesi ölümü ve kurban edişi biraraya getirir. Sözleri bittikten sonra cesete arzuyla bakan kont, tabutun altına geçerek mastürbasyon yapmaya başlar. Tabutun sallantılarına uyanan “ölü” tabutun altına bakar ve şaşırır (Bkz. Resim 4.3.3.2). Bu çekimle Bunuel, bir nekrofilin güzel sözlerle örtmeye çalıştığı maskesini mastürbasyon sallantısına kendi hezeyanlı estetik anlayışını katarak düşürmüştür.



**Resim 4.3.3.2.** Kendini tatmin eden kontun tabutu sallamasıyla Severine “ölü” gözünü açar

Olay direkt tabut içinde cereyan etse de izleyici gerçekleşenin bir fantezi olduğunu bilir. Doğrudan cesetle cinsel ilişkiye girilmez, “ölü”nün duruluğu ve güzelliğiyle oluşan arzuyla beden tatmin edilir. Bu durum ayinin fantezi yönünü pekiştirerek izleyiciyi rahatlatır. Doğrudan bir cinsel ilişkinin sahnede var olmaması veya kontun kendini tatmin ederken görülmemesi nekrofilinin izleyicinin sabrını zorlayacak hallerinden sahneyi arındırır.

*Güendüz Güzeli*’nde kökensel dünyanın temsili tabutla sağlanır. Severine tabuta girdikten sonra sürenin değeri kalmaz, çünkü artık tanrısallaşmıştır. “Ölümlle bir beden gerçeklğine bağımlı olamayan tin, tanrısaldır (kutsaldır). İnsan, kendisi de tin

olduğu sürece, tanrısaldır (kutsaldır)” (Bataille, 1997b, s. 29). Ölüm imgesi insanın kendi bedenini nesneleştirir. Ceset her zaman bambaşka bir şey olarak düşünülür. Ölü yaşama değil Tanrı’ya ait olduğu için bu sahnede cesede insan gibi muamele edilmez. Ölü bedeninin bilinmezliğinden korkulur, bundan dolayı ceset Tanrısal dünyaya atfedilmiştir. Filmde de fantezi ölü için yapılan bir Tanrısal ayine hizmet eder gibidir. Severine Tanrısal dünyaya ait olan her şeyin içtenliğine, derinliğine sahipmiş gibi yüceltilmiştir. Kendisine bakan kontta Tanrı’ya ait olduğu izlenimini uyandırır. Bu sebeple kontun ölü sevgiliye söylediği aşk sözlerinden sonra tabutun altına geçerek mastürbasyon yapması aynı zamanda Tanrı’ya açılan bir davadır.

*Son Nefesim*’de Bunuel, Georges Marchal (kont) ve Catherine Deneuve arasında geçen bu sahnenin bir kısmının sansürlendiğinden bahseder. Bunuel’in kullanamadığı için hayıflandığı bölümde Severine kontun ölmüş kızı olarak kurgulanmıştır. Sahne bir şapelde, Grünewald’ın işkence görmüş İsa figürünün altında geçer. İşkence görmüş İsa tasvirinin altındaki mezar taşına uzanan Severine’e seslenen babasıdır (Bunuel, 2005, s. 329). Nekrofil tanımlı gereği sınırı aşar. Eğer bu çekimler kullanılsaydı işin içine bir de başka bir parafili olan ensest girecekti. Bunuel sansürlenmiş sahnesiyle ölünün tanrısallığına yaptığı vurguyla, sınırı aşmanın dinin erotizmin üzerine saldırdığı kötülüğün alçaltıcı gücünü barındırdığı vurgusunu pekiştirmiştir. Bu sahne bir insani çöküntünün içinden alınan hazzı bastırmak yerine açığa çıkarmıştır. Ölümün ve arzusun özdeşliği kutsalın erotizmle yadsınmasına olanak tanısa da ölü beden (Severine), hazzı ve güzelliğe dönüşme günahının borcunu filmin sonunda ödeyecektir.

“Ölüsevicilik”te kullanılan “sevgi” cinsellikten en az bilinç düzeyinde ayrılır. Psikanalizde kullanılan, yüceltme (sublimation) nekrofilinin bir izdüşümüne ulaşma imkanı sağlamaktadır. Erdem’in Laplanche ve Pontalis’ten aktardığına göre yüceltme “görünüşte cinsellikle ilişkisi olmayan etkinliklerin ardında yatan motivasyonun cinsel güdüler olduğu varsayımını açıklayan süreçtir” (2013, s. 330). Ayin sahnesinde nekrofil, cesete duyulan ilgiyi cüretkar biçimde gösterse de sahne, nekrofilinin yüceltmeyle kavranan nevrotik yönüyle de yorumlamaya açıktır.

Nevrotik nekrofilide nekrofil, “uyuyan bir kişiyi ya da alkol veya uyuşturucu etkisi altındaki bir kişiyi çekici bulabilmektedir” (Erdem, 2013, s. 331). Kont’un ölü bedene olan arzusunu doğrudan göstermesine ve tabutu cinsel arzusunun mekânı haline getirmesine rağmen gerçek birebir yansıtılmamıştır. “Ölüm seramonisi” baştan aşağı kurgusaldır. Ayrıca sahnede gerçek ceset kullanılmamış; bedenın donukluğu, soğukluğu ve beyazlığı sebebiyle ölüye benzeyen bir kadının (Severine’in) bedeni kullanılmıştır. Gerçek bir ceset kokarken ve çürürken bu sahnede ceset arzulanır hale bilinçlice getirilmiştir. Bu yüzden kontun bir nevrotik nekrofil vakası olduğu söylenebilir.

Filmin senaristleri Bunuel ve Carriere, erkek olsalar da filmde kadın menfaatine yönelik bir cinsel iştahın yansıtılmasının önemi ve farklılığı üzerinde durduklarından bahsetmişlerdir (aktaran Arat, 2012). Nekrofilı temsilleri üzerinden Bunuel filmlerini mercek altına alırsak, nekrofil ya da nekrofil çağrışımları yaratan kişilerin genelde erkek; nekrofile kurban edilenin de kadın olduğu görülür. Kadın arzuya değil, arzulanıma dolayısıyla erkeğe aitleştirilir. *Gündüz Güzeli*’nin “ölü sevicisi” seramonisinde de kadının cinsel menfaati göz önüne alınmamış ya da gözden kaçırılmıştır. Bu sebeple kontun olduğu sekansın, filmin Bunuel ve Carriere tarafından belirtilen amacına hizmet etmediği söylenebilir. Fakat filmin bütününe baktığımız zaman erkeğin (Pierre) arzusu kötürüm bırakılırken kadının her cinsel birleşmeden sonra daha da şahlanmışır. Arzu hakimiyetindeki tek pürüz nekrofilı vakalarıdır.

Fantastik de olsa kadının nekrofile kurban edilişı, erkekte içkinleşmiş cinsel faydalılık dünyasına hizmet eder. Ayin sahnesinde kurban edici olan kont, kendini fanteziye adamıştır. Dış dünyadan koparma görevi kurban ediciye aittir. Kont bir salon adamı olarak yersiz cömertiğın dünyasına hizmet edercesine, sanki bir sapkınlığa sahip değilmiş de ceseti ölüm ızdırabından kurtaracak olan kahramanmış gibi konuşur. Cinsel pasiflik ile ölü bedeni arasındaki çağrışım, “ölü kadın bedeni” imgesinin oluşmasına yol açar.

Severine bu sekansta yok olmayı bekleyen bir varlık olarak üzerine çökecek ölümün, yaşamanının irinlenmesine dönüşümünün seyircisi olmuştur. İçindeki cinsel çatışmanın yarattığı bulantının bedelini sanki tabuta girerek ödemektedir.

Kontun sevgilisinin ölümünden önce de nekrofil olup olmadığı bilinmez, fakat adamı nekrofileye götürenin hiçlik olduğu sezilir. Kont ölen sevgilinin ardında kalandır. Sevgilisinin ölümünde, yanbaşında olan kadının birden yok oluşunda, hayattan beklentisinin hiçliğe dönüştüğünü hissettirir. Tabutta geçen sahnede kadın ceseti hiçlik olmasa da hiçlik imgesiyle belirmiştir. Ceset bir boşluk, bir kayboluştur. Fakat yine de kendisi hiç olan bir şeyin tabuttaki saçı yumuşak, dudakları dolgun, bedeni de diridir. Ölü sevgili hala arzu uyandırmaktadır. Bu yüzden ölümün nesnesi hiçlikten daha “kötü”dür.

Bataille’a göre yok etme şenliği, yaşam enerjisinin fazlalığı olarak değerlendirilen doğaya karşı varlığın şiddetini ortaya çıkarıyorsa erotizm ve ölüm arasında bir fark oluşturamayız. Erotizm ve ölüm (...) doğanın kutladığı şenliğin özdeş anlarından başka bir şey değildir. Ölüm ve erotizmin özdeşliği, varlığını sürdürmek arzusuna karşı doğanın uyguladığı sonsuz savurganlığın göstergesidir. (Bataille, 1993, s. 65). Seramoni sekansında da “ölüm dürtüsü arzudan çıkarılır” (Hegel’den aktaran Butler, 2007, s. 68). Nekrofileyle özyıkıma doğru yol alan tutkunun yörüngesine girilir. Ölümcül tutkunun kavrayışı sınırı ihlal eder. Ölüm dünyanın diriliğidir. Yaşamın dengeyle kurulmuş tuzağını ortaya çıkarandır. Bu sahneden sonra filmdeki yaşam da tüm tekinsizliğiyle, ölümün hareketsiz bıraktığı varlıkların yerine arzunun var ettiği varlıkları koyarak devam edecektir.

#### 4.3.4. “Güçsüz Dışarısı İmkansız İçerisi”<sup>17</sup>

Toplumda en büyük tehlike ya da en büyük kötülük olarak görülen “dışlanmış”tır (Kristeva, 2014, s. 91). Filmde Severine, dışlanmışın imgesinin dönüşümünü kendinde sabitler ve bir diğer müşterisine, ölümün gölgeleri arasında sıkışmış olan Marcel’e aşık olur. Tutkunun egemenliği altına giren sinsi sessizlik ona uygun gelen zevki Marcel’le verir. Marcel’e kadar müşterileriyle arasında kendisinde güçsüzlük yaratacak bağlar kurmasa da Marcel’in kirliliği, serseriliği ve ilgisi Severine’i cezbeder.

<sup>17</sup> Kristeva’nın *Korkunun Güçleri* (2014) isimli kitabında “murdar”lığın anlatıldığı; acı, acıma ve zevk arasında salınıp duran özneyi anlatan bölüme verilen addır.

Filmde “murdar”ın temsilleri Marcel’de görülür. Kirlidir, dışlanmış, her haliyle tekinsizdir ama aynı zamanda bir dandy gibi davranmaktadır. Düşünceli tavrı, bastonu, yürüyüşü, altın dişleri, kirli ve renkli çoraplarıyla tam bir beyefendi parodisi sergiler (Bkz. Resim 4.3.3.1). Marcel’i saldırganlaştıran eksiklikler, dışlayanla “temiz” olanla bütünleşememektir. Marcel eksikliğini temiz ve kusursuz bedeniyle tamamlamak ister.



**Resim 4.3.3.1.** Severine’in peşinden sürüklenen Marcel’in düşünceli halleri

Marcel kendi murdarlığıyla birlikte Severine’le yeniden doğar. Bu ikinci hayatında arzuladığı kadını elde etmek için filmin sonunda kendini ölüme götürecektir düşüncelerini tasarlamaya başlar. Severine’in arzuladığı tam da Marcel’in sahip olduğu vahşiliktir, toplum tarafından yalnızlaştırılmış, “sınır dışı” edilmiş olandır. Toplumun dışarısı olan “murdar”, Severine’in içerisidir. Severine’in kent soylu hayatını, doğup büyüdüğü yaşama şeklini tamamlasa da Pierre, Severine tarafından güçsüz bırakılmıştır. Bu sebeple dışarıya karşı bir maske, bir köprü görevi gören Pierre Severine’in “güçsüz dışarısı”dır. Toplum tarafından korkulan ve uzak durulan olmasına, dışlanmışlığına, tüm tehlikeli hallerine rağmen Severine, kocasını değil Marcel’i içselleştirmiştir. Marcel’den aldığı zevki canlı tutmak için adamın yaşamının ardına gizlediği tehlikeli gizem perdesini aralamaya çalışsa da Marcel’le randevuevinin dışında görüşmesi bile imkansızdır. Birinin dışlanmışlığı ve kirliliği diğerinin onaylanmasına ve saflığına hizmet etmektedir. Bu sebeple yaşam içinde eşitlikleri mümkün olmayan “güçsüz dışarısı” ve “imkansız içerisi” ancak birinin ölümüyle denkleşecektir.

Filmin temel izleği olan arada kalmışlık burada da kendini gösterir. Aslında Severine’in tüm çabası id’i ve süper ego’su arasında bir denge kurmak içindir. Ne var ki filmin sonunda zarar görmeyen bir “ego” kalacaktır. Filmde Severine’in başlıca diyalog içine girdiği üç erkek vardır. Bu erkekleri id, ego ve süperego’nun temsili olarak adlandıracak olursak tüm karanlık, gizemli ve başına buyruk halleriyle Marcel id’i temsil eder. Severine Marcel’le uzak tensel zevkin yasasına boyun eğer.

Pierre her zaman kontrollü, kusursuz halleriyle süper ego’dur. İkisinin arasında hem “iyi”yi hem de “kötü”yü barındıran Husson’dur. Husson egodur, dengedir; Severine’in aynasıdır (Otyakmaz, 2013). Husson’da Marcel’in zarar verici yapısı gözlemlense de sakin ve kontrollü yapısıyla bir yandan Pierre’i de yansıtır (Durgnat, 1977, s. 144). Marcel ve Pierre’in sentezi Husson’dur. Severine Husson’un şehvetli ve imalı bakışlarında Marcel’i; oturaklı ve kibar hallerinde de Pierre’i görür. Husson dengedir. Esas tehlike de dengeden doğacaktır. Ego, Severine’in aynasıdır. Severine “uç” iki erkekle mutludur, fakat dengeye katlanamamaktadır.

Pierre eşine ve çevresindeki önemli önemsiz her şeye, herkese karşı tutkulu bir aşkla bağlıymış gibi gözükür, biraz da olsa delice davranma cesareti göstermeyen ve burjuva sınırlılığına sahiptir. Pierre’in Severine’de yaşattığı minnet değil, suçluluk duygusudur. Severine’in ona gösterdiği en küçük özen ona karşı bir suç işlediği duygusunu uyandırır. Severine’in kendi bedenini tanıyıp onun içinde eriyip gitmesi Marcel’le olur. Tanıştığı gün Marcel’in imgesi gece boyunca onu hiç terk etmez. Üzerinde taşıdığı ve onun çıkardığı giysiyle, okşadığı teniyle ve temizlenip arınmaya zaman bulamamışlığıyla hala ona bağlıdır. Severine, Marcel’le birlikte olduğu gün içindeki iki ayrı kadını birbirine karıştırmanın şehvetli sarhoşluğunu deneyimler. Artık Pierre’e kondurduğu her ateşli öpücük yalnızca ona adanmamıştır. Marcel’in çelimsiz bedeni kimsede olmayan bir hırsı barındırır. Kendisini Severine’den bilinçsizce yoksun bırakan Pierre’den ölümü pahasına intikam alacak, eksikliğini saldırganlıkla gidermeye çalışacaktır.

Husson Anais’in evine müşteri olarak gidince Severine’le karşılaşılır. Fakat bu yüzleşme ya da hesap sorma biçimine dönüşmez. Husson tüm soğukkanlılığıyla tüm film boyunca arzuladığını belli ettiği Severine’i reddeder. Severine artık ulaşılmazlığını

yitirmiş, “düşmüş”tür. Husson Severine’de arzuyu kadının bedeninin köleliğinde değil, ruhun baş eşiğinde, benzeşiğinde hissetmiştir. Bu yüzden kadına olan tutkusu, kadın elde edilebilir hale geldiğinde silikleşir. Bu olaydan sonra Husson, burjuva yapmacıklığıyla arkadan bıçaklamaya hazır bir “dost”a dönüşür. Filmde “ego” hariç tüm karakterler kendi trajedilerinden habersizdir. İd filmin sonunda Pierre’i kapının önünde vurduktan sonra, polis tarafından öldürülmüştür. Süper ego, id yüzünden kör olmuş, felç kalmıştır. Zaten Pierre, film boyunca tüm hareketleri ve tepkileri öngörülebilir ve kontrollü olduğu için “felçli” gibidir.

Bütün filmin tehlikeli olması beklenmeyen burjuva bir kadının “tehlikelileşmesinin” üzerine kuruluysa bir yansıma olarak Husson’un da tehlikelileşmesi öngörülebilir. Öngörülemeyen, Marcel ve Pierre’in aksine mimiksiz surat ifadesiyle ortayolcu Husson’un davranışlarıdır. Kontrol edebilirlik alanının dışında kaldığı için Severine Husson’u filmin başından beri kendisinden uzak tutmaya çalışmıştır. Kocasından, sevgilisinden ve tenine dokunan diğer erkeklerden daha fazla Severine’in aklının içinden geçenleri okuyabilen bu adam Severine’in ruhundaki açlığın ve vahşiliğin farkında olan tek kişidir. Marcel’le olan ilişkisini çözen ve Pierre’in felç olmasında esas kimin suçlu olduğunu anlayan Husson, “patlamaya hazır kapalı kutu” potansiyeliyle kadının huzurunu kaçırmaktan açıkça keyif alır. Husson’un davranışlarının öngörülemezliği olayların içinden çıkılmaz bir hal almasına neden olur. Marcel dize gelmez bir serseri olsa da filmin gerilimini arttıran esas kişi Husson’dur. Randevuevinde karşılaştıklarında Severine bir süre ne yapağını bilemez ve arkasını döner. Husson’un Pierre’e tüm olan biteni anlatmasından önce de Severine hiç olmadığı kadar gergin ve çaresiz görünür (Bkz. Resim 4.3.3.2).



**Resim. 4.3.3.2.** Severine'in Husson karşısında kontrolünü kaybettiği ve çaresiz kaldığı anlar

Pierre'in vurulduktan sonra yüzü ve bedeni bütünüyle hareketsiz kalmıştır. Bu hareketsizliğin uykudan da ölümden de kaynaklanmadığını bilmek Severine'in vücudunda tepeden tırnağa sayısız ürpermelerin oluşmasına neden olur. Yalnızca acıma ve korku duygularının neden olmadığı, kahredici bir pişmanlık benliğini sarar. Ağzı çarpılmış, gözkapakları kapanacağı yerde aşağı düşmüş bu cansız kütlenin kocasının yüzü olduğuna inanamaz.

Pierre'in en küçük hareketten yoksun yüzü ölü yüzüne benzer, yüz hatları çalınmıştır. Severine canlılığını yitirmiş bu yüze baktığında ona olan bağlılığı artar. Pierre'in yüzünün her türlü ifadeden yoksun oluşu, ona yaklaştığında yok olup gitmeye yüz tutan teni karşısında ona daha çok bağlanır. Bu çaresizlik kontrol edemediği bir gücün varlığından kaynaklanmaktadır. Kendisine olan sonsuz sevgisini sergilemekten geri kalmayan Pierre, artık ölümün uçurmunda varlığını sürdürmeye mahkumdur; ne sevgisi imkansızdır ne de sevgisizliği. Pierre'in yanındaki hareketsiz mevcudiyeti Severine'de bir yanlışlık izlenimi uyandırır. Severine, şiddet açlığını dizginleyememesinin bedelinin yarattığı düşüşü yaşar. Ölüme kadar doyuramayacağı arzusunun hizmetinde ahlaksal boşluğun ölümden ve arzudan daha derin olan anlamını düşünmektedir.

Severine, Pierre felç kaldıktan sonra gece gündüz onun yanında bekler ve isteklerini karşılar. Uyumak istemez, onu kaygılandıran Husson'un tüm olan biteni biliyor olmasıdır, eninde sonunda Pierre'e bildiklerini anlatacaktır. Tüm olanlardan sonra

yolunu yitirmişlik duygusu Severine'in üzerine çöker. Kadının bundan sonra tek istediği Pierre'e gülümsemek, onu beslemek ve uyutmak olsa da Husson, Severine'i bu alçak gönüllü yazgıdan esirgeyecektir. Severine bir ölüm mahkumu gibi son anlarını sevdiğinin yanında geçirir. Pierre'in soluk alıp verişini dinler. Pierre'e baktığı süre boyunca iç huzurunu yeniden sağlamaya çalışır. Husson'un Pierre'e her şeyi anlatacağını bildiği için Pierre'in yanında olmasının verdiği huzurun acınası geçiciliğinin farkındadır. Çalan her telefon veya zil, kadının yüreğini ağzına getirir.

Pierre felç kaldıktan sonra Severine'in gündüz düşleri sado-mazoşist özünden arınır. Erotik dürtünün nesnesinden vazgeçişte bulduğu tek şey ölüm dürtüsü olur. Severine'in beklediği gibi olur ve Husson tüm olup biteni anlatmak için gelir. Husson'la Pierre'in odada kaldığı süre boyunca Severine dışarıda tedirginlikle bekler. Husson içerideyken daralan çukurun dibinde, sarmalların tüm bedenini kuşattığı bir yerde ruhunun sıkıştığını hisseder. Husson çıktığında Pierre hareketsizdir, gözünde belli belirsiz yaşlar vardır. Pierre kendine ağlar teni ve ruhu iki uzlaşmaz parçaya bölen insanlık haline ağlar. O parçaların her birini içinde taşımaktadır ve biri ötekini hiç bağışlamayacaktır (Kessel, 2014, s. 137). Kadının vazgeçemediği, karşı koyamadığı arzuları yerini derin bir ölüm çukuruna bırakmıştır. Pierre'in felçli halinin getirdiği sessizlik, ölüm sessizliğine benzer. Tepkisizlik yaşamı yağmalayan ölüme; felç kalmak tanrıyı hesaba katmadan cesetleşmeye benzer.

“İnsan yaşamını her şeyin üstünde gören Hipokrat'ın yemini ardına sığınan doktorlar, modern işkencelerin en incelmış biçimini yaratmışlardır: Sağ kalma!” (2005, s. 348) diyen Bunuel'e göre tıbbi yöntemlerle geciktirilen ve bir türlü sonu gelmeyen ölüm en berbat, en itici ölüm şeklidir. Pierre bu en itici ölüm şeklini deneyimlemektedir, tarifsiz acılar pahasına hayatta kalmaya mecbur bırakılmıştır. Severine kocasının yanında otururken onunla geçirdiği güzel anları anımsar. Pierre yoldan geçerken dikkatini çeken tekerlekli sandalyeye bir şeyleri anımsar gibi dikkatlice bakmış, fakat hiçbir şey hatırlayamamıştır. Aldatıcı olan Severine değil, bellektir. Bellek çiftin hayatındaki en büyük yalandır. Filmin sonunda Husson'un Pierre'e gerçeği anlatmasıyla felçli adam ayağa kalkıp yürümeye başlar; aydınlanmıştır. Tekerlekli sandalye de dahil tüm film boyunca bir yanılsama içinde olduğunu anlamış; şefkat zincirlerinden arınmıştır.

Pierre'in birden tekerlekli sandalyeden kalkması, ardından Severine'e hiçbir şey olmamış gibi davranması Severine'in bir düşü olmalıdır ya da zaten bütün film bir düşüdür ve filmin sonu gerçek yaşamdır (Yeres, 2006, s. 18). *Gündüz Güzeli*, Bunuel'in en fazla tecimsel başarı yakaladığı filmlerinden biridir. Bunuel, filmin fahişeliği konu aldığı için “yanlış nedenlerden dolayı” başarıyı elde ettiğini söylese de (2005, s. 330), *Gündüz Güzeli*, “meme ucunu bile göstermeyen erotik bir filmidir” (Arat, 2012). Sadece bu yönü bile filmin anlatıdaki yenilikçiliğinin bir göstergesidir. *Gündüz Güzeli*, aslında Severine'in kendisine anlattığı bir masaldır. Film, ormanlık alanda bir at arabası içinde ilerleyen çiftin fazla romantik ve melodramları aratmayan basit diyaloglarıyla bir masal atmosferinde başlamış, çiftin Paris'in orta yerindeki evinin altından geçen masaldan fırlamış gibi görünen bir at arabasıyla sona ermiştir. Sanki at arabası tüm filmin düşsel radyografisini çekmiş ve izleyiciye aktarmıştır.

#### 4.4. ÖZGÜRLÜK HAYALETİ (LE FANTOME DE LA LIBERTE, 1974)

##### 4.4.1. *Özgürlük Hayaleti*'ne giden yol: Bunuel'in “Orta Çağ Anıları”

Bunuel'in *Son Nefesim* isimli otobiyografisinin giriş bölümünün adı “Orta Çağ Anıları”dır. Bunuel bu bölümde hatırlama güçlüğü, yaşamının önüne koyduğu engellerden ve çocukluk anılarından bahseder. Karşılaştığı bir kişinin veya bir şeyin adını sıklıkla unutmakta, yakın zamanda yaşadığı olayları bile hatırlamakta güçlük çekmektedir. Bir çeşit amnezi belirtisi olan bu durumun hemen ardından kişiliği parça parça eden kaygı kendini hissettirir.

Yakın zamanda yaşadığım bir olayı anımsayamadığım zaman bir kaygı hatta bir korku alır beni. Kişiliğim birden parça parça olur, dağılır. Başka hiçbir şey düşünemem. Ama yine de tüm çabalarım ve kızgınlığım bir işe yaramaz. Bu tümünden bir yok oluş mudur? “Masa” derken başka bir şeyi göstermek korkunç bir duygu. Bunun da ötesinde sıkıntıların en kötüsü: Yaşamak... Ama artık kendini tanıyamadan, kim olduğunu bilemeden yaşamak (Bunuel, 2005, s. 11).

Yönetmenin “bir yok oluş mudur” diye sorguladığı hatırlama güçlüğü filmlerinin varlık sebebidir denilebilir. Hem unutkanlık anında bellekten çağrılan farklı ve yeni bir şeyin

hem de unutkanlık sonrası gelen kaygının varlığı yönetmenin gündeliğiyle sınırlı kalmamış filmlerinde de kendini olduğu gibi göstermiştir. Kaygısına neden olan hatırlama güçlüğünü zamanla belleğin irrasyonel azmine dönüştürmeyi başaran Bunuel, senaryo yazarken bir yerlere oturtamadığı, hatırlayamadığı şeylerin yerine düşleri, açıklamaya olanak vermeyecek görüntüleri, birbirinin nedeni veya sonucu olmayacak sahneleri koymuştur. Ayrıca bunları hatırlamakta zorlanmadığı anılarla yani çocukluk anılarıyla birleştirmiş ve sinema perdesine bilinçdışı gerçeküstü gerçeklikler olarak aktarmıştır.

Bunuel'in bir hikayeye başlayıp gerisini getirememesi sancısı filmlerinde “hatırlayabilen” insanların hayata dair tüm çabaları hiçleştirmiştir; politik olaylar, kırgınlıklar, ertelemeler ve arzulamalar unutkanlık karşısında iradeyi elden bırakmış, işlevsiz hale gelmiştir. Bu durumun kendini yoğun şekilde hissettirdiği filmlerinden biri *Özgürlük Hayaleti*'dir. Filmde hiçbir öykü tam olarak hatırlanmaz. Filmin bütünlüklü bir konusu yoktur. Aksine filmin anlatısal bütünlüğü parçalanmış; her sahne kendinden bir öncekini unutmış, bir öncekinden kopmuş ve kendini doğurmuştur. Toplumsal olaylar bile alay konusu olmuş, tarih absürdleşmiştir. Karşılaşma anlarındaki duraksamalar kaygı vericidir. Bunuel'in hatırlamakta güçlük çektiği olayların yerine yeni bir tanesini koyması gibi kişilerin birbirleriyle hiçbir bağlantıları yoktur. Tek suçları aynı yerde, “bellekte” olmaktır. Filmin anlatısına dahil olan birisinin hikayesi yarım kalır, unutulur. Yerine hemen yeni bir tanesi çağırılır, fakat onun da kaderi tamamlanmamak üzere yazılmıştır.

Bunuel'in otobiyografisi olan *Son Nefesim*, “orta çağ” diye nitelendirdiği çocukluk dönemi anılarıyla başlarken benzer şekilde *Özgürlük Hayaleti* de şimdinin Fransasını derinden etkileyen Napaléon dönemi kuşatmalarıyla başlar. Yönetmen “son nefes”ine kadar diriliğini koruyan film çekme arzusunu ayrıca belleğinin onu henüz aldatmaya başlamadığı çocukluk yıllarının tükenmek bilmeyen anılarına da borçludur. Çocukluğun coşkulu, kaygılı hallerine, arzu uyandıran hislerine sıklıkla rastlanır filmlerinde. Hayatının “orta çağ” dönemleri diye adlandırdığı çocukluk yıllarında yönetmen, inancından dolayı cinsel arzusunu bastırmak zorunda kalmış; şehveti, ölüm gibi imkansızlaştırmıştır:

Cinsel içgüdülerimle birlikte gençliğimin en canlı dürtüsünü oluşturan ölümle Calanda'da karşılaştım. Günlerden bir gün babamla bir zeytinlikte dolaşıyorduk. Serin yel birden tatsız, berbat bir koku getirdi burnuma. Yüz metre ilerde feci şekilde şişmiş ve paramparça olmuş ölü bir eşeğin çevresinde toplanmış on, oniki kadar akbaba ve birkaç köpek kendilerine ziyafet çekiyordu. Görüntü hem ilgimi çekmiş hem de tiksindirmişti beni. Kuşlar dolu mideleriyle havalanmakta güçlük çekiyorlardı. Köylüler, kalıntılarıyla toprağı zenginleştirdiğine inandıklarından hayvan leşini gömmemişlerdi. Çürümekte olan bu maddenin ötesinde belli belirsiz metafizik bir anlam sezinleyerek bu görüntü karşısında büyülenmiş gibi kalakalmıştım. Babam kolumdan tutup beni uzaklaştırdı oradan (Bunuel, 2005, s. 18).

Bunuel çocukluğunda arzu ile ölüm arasındaki bağlantıyı yakalmıştır. Ölüm sonrası ziyafeti görmüş ve bu Bunuel'in üzerinde büyüsel bir etki bırakmıştır. Ölüm başka bedendeyken nimetleştirilmiş, ölümün süresizliği yaşayanlar için bir süreklilik hissine dönüştürülmüştür. Ölüm dışarıdan bir varlıkta değil de kendinde gerçekleştiğinde insanı yaşadığını görme ve gördüğünü arzulama inadından kurtarır. Ölüm öteki bedendeyken faydalanılır veya arzulanılır hale dönüşebilir. İnsanın arzusu kendisini var eden süresiz varlığın birden yok olacağı fikrine yabancıdır. Bu yüzden arzu için en şiddetli eylem ötekinin ölümüdür.

Ölüm Bunuel'in yaşamında varlığını her zaman hissettirmiştir, tıpkı orta çağda olduğu gibi ölüm yaşamın bir parçasıdır. Yine orta çağda olduğu gibi din de yaşamın her alanında en küçük ayrıntılarıyla kendini hissettirmiştir. Otobiyografisinin ilk bölümünde çocukluğunda rahip cübbesini giyerek, evin çatı katında kız kardeşleriyle beraber kurşundan yapılma ayin gereçleriyle dini ayin yapıp eğlenmelerinden bahsetmiştir (Bunuel, 2005, s. 19).

Bakhtin'e göre kutsal kitaplarda ve dinsel törenlerde temsil edilen resmi orta çağ ideolojisi Tanrının merkez olarak kabul edildiği iç karartıcı anlayışa sahiptir. Bu iç karartıcı anlayış içkili eğlenceler, şenlikler, karnavallar yani halkın bir anlamda mizah evrenin en görünür olduğu alanlarla kırılmıştır (Bakhtin, 2005, s. 2). *Özgürlük Hayaleti*'nde de durum çok farklı değildir. Film karnavallaştıran en önemli kahramanlar rahiplerdir. Bunuel'in çocukluğunda kardeşleriyle birlikte yaptığı gibi dini görevlerini bir oyun gibi maskeli bir ciddiyetle yerine getirmişlerdir. Hemşirenin (Adriana Asti) odasına hasta babası için dua etmeye gitmiş olsalar da bir süre sonra içki

içip, poker oynamaya başlamışlar; dini iyi vakit geçirmenin aracı haline getirmişlerdir. Kutsal madalyonlarıyla poker oynayan ve hararetle sigaralarını tüttüren din adamları dünyanın bu nimetlerinin tadına varmaktadırlar. Oynadıkları oyunda dini terimler de kullanılır. Din burada gizlenmiş dürtüleri açığa vurma aracı haline gelmiştir.

Filmde bütünlüklü bir konu olmasa da filmi baştan sona kat eden izlek yok oluşturmaz. Her episod kendi kendini yok eder. Bu yok etme din ile ilişkilidir. Bunuel var olma sebebini ve gücünü ölüme ve dine borçludur. Ona göre birbiriyle iç içe geçmiş bu iki olguya karşı yaşama sevinci her zaman üstün gelir. Çünkü yaşama sevinci her zaman arzulayacak bir şeyler bulmaktan kaynağını alır. Önünü alınamayan arzular doyuruldukları oranda daha da kuvvetlenip, yoğunlaşır. “Engeller, isteği körükler” (Bunuel, 2005, s. 20).

Bunuel *Özgürlük Hayaleti*’nde ölüm ve cinsellik arasında bir çeşit benzerlik, gizli ama merak uyandıran bir ilişki kurar. *Bir Endülüs Köpeği*’nde “adamin yüzü kadının göğüslerini okşadığında birden ölü yüzüne dönüşür” (Bunuel, 2005, s. 22). Arzu baskılandığı, ölümcül bir günah gibi gösterildiği sürece yasak, zevki daha çekici bir hale getirir ve *Bir Endülüs Köpeği*’ndeki gibi insanı kendinden geçirir. Bunuel hemen hemen her filminde örtük ya da açık şekilde gösterdiği ölüm ile cinsellik arasındaki bağ ve ihlalle artan zevk olgusunu kendisine dert edinmesinin nedenini geçmişinde arar: “Acaba bu çocukluğumda ve gençliğimde tarihin tanık olabileceği en acımasız cinsel baskının kurbanı olduğum için miydi?” diye sorar (Bunuel, 2005, s. 22).

Saygı değer yaşam için en gerekli şeyin iffetlilik olduğunun öğretilmiş olan toplumlarda hayati önem taşıyan şey Bunuel için içgüdünün iffetliliğe karşı verdiği zorlu mücadeledir. Kendisi de çocukluğunda içgüdüleriyle inancı arasında sıkışmıştır. Verdiği mücadelenin sonunda içgüdü ağır basmış ve sonsuz bir suçluluk duygusu içini kemirmeye başlamıştır. Çocukluğunda dine olan bağlılığına rağmen sabırsız cinsel merakını ve sürekli arzusunu bir türlü dindirememiştir. Bu cinsel arzusunu tekrarlanan şu cümlelerin olduğu bir ortamda yaşattır: “Bilir misiniz İsa niçin kendini sorguya çeken Herode’a yanıt vermedi? Çünkü Herode kurtarıcımıza tiksinti veren, şehvet düşkünü, kötü ruhlu biriydi” (Bunuel, 2005, s. 21). Çocukluğunda sürekli işittiği bu ve

bunun gibi cümleler onda dinde şehvetin doğrudan kötülük alameti olduğu hissiyatını yaratmayı başaramamıştır. Arzuyu dinin düşmanı olarak nitelendirmek insanın iyilikten çok kötülükle yaratıldığını baştan kabul etmek demektir. Bu da insanı hayatın her alanında kendini bertaraf etmek zorunda bırakacak, zorlayıcı bir durumdur. *Özgürlük Hayaleti*'nde cinselliği kötülük olarak kanıksamış birkaç rahipte bu durum gözlenir: görmek istemedikleri türden bir “kötülüğün” içinde, hem de sado-mazoşist bir cinsel oyunun ortasında rastlantısal olarak düşerler, hemen ardından bu kötülüğü lanetleyip vicdani rahatlama yaşarlar.

İnsan süreksiz olduğunun farkında olma bilincinden rahatsızlık duyar. Yalnız olarak öleceğini bilmesine rağmen kaybedilen sürekliliğe özlem duyar. Bataille’a göre insan bu ölümlü süresine iyi değerlendirme korkulu arzusuna sahiptir ve kendisini varlığa bağlayan ilk sürekliliğin saplantısını taşır (Bataille, 1993, s. 18). Sonu süreksizlik olan kısıtlı sürekliliği değerlendirmek için insan içinde bulunduğu zamanı ve mekânı iyi değerlendirme çabasına girer. Zamanı ve mekânı iyi değerlendirebilme durumu yaşamsal ihtiyaçları karşıladıktan sonra üzerine eğilme imkanı tanıyan bir olgudur. Bu yüzden *Özgürlük Hayaleti*'nin çoğu epizodu birbirinden hiç de kopuk olmayan iki yaşantıya; din insanı ve burjuva yaşantısına üzerine kurgulanmıştır. Filmde yalnızca belli bir sınıfa ait ve çevre takdirini kazanmaya meraklı insanlar, zamanı ve mekânı değerlendirme özgürlüğüne sahiptir.

*Özgürlük Hayaleti*'nde burjuva aileler, rahipler ve askerler erkin ellerinden sıvışıp kaçmasına engel olmak için baskıyı arttırır, böylece ikiyüzlülük entrikayla buluşur. Bu sınıflar çıkar beklentileri içinde yaşamının ve zenginlik dengesinde kalma çabasının bedeli mizahla öder. Arzularının peşinden giden yüksek sınıftan insanlar güldürü ögesi haline sıklıkla gelir ve “gülmek” belli sınıflara yöneltilen eleştiriyi şiddetlendirir. Çünkü insanı insan yapan değerleri kaybetmek onlar için bir bedel olmaktan çoktan çıkmış ve Bunuel de çözümü canları “gülme” ile acıtmakta aramıştır.

Gülme aracılığıyla yönetmenin “elinde tutup oynattığı kuklaların ipleri seyircilerin eline geçer, o iplerle seyirci de oynar ve oyundan aldığı zevk biraz da bundan kaynaklanır” (Bergson, 2014, s. 13). Erki ellerinde tutmak için çabalayan insanların tüm ele geçirme

girişimlerine direnen şey gülmedir. Çünkü güldürü ögesi yakalanamaz, birden gözden kaçıp kaybolur ve ne zaman ortaya çıkacağı hiç belli olmaz. Gülme kendi kendinin planlayıcısı kendi kendinin yok edicisidir. Birçok yasağın önüne küstah bir meydan okuma gibi dikilen bu anlaşılmaz eylem hayalgücünün işleyiş biçimlerine ve üstü örtülmeye çalışılan toplumsal çürümenin aydınlatılmasına katkı sağlar.

*Özgürlük Hayaleti*'nde bizi güldüren de aslında bir tür otomatizmdir. Bu, “basit bir dalgınlığın otomatizmine çok benzer”dir (Bergson, 2014, s. 13). Güldürü karakterin gülünçlüğünden habersiz olduğu ölçüde etkisini artırır. Hiçbir öykü karakteri kendisinin bilincinde değildir. Sado-mazoşist çift bile gülünçtür (Bkz. Resim 4.4.1.1). Kadın oyuna uygun şekilde deri elbise, jartiyer vs. giymişken takım elbiseli partnerinin yalnızca kalçalarının açık olması gülünç bir görüntüye sebep olmuştur.



**Resim 4.4.1.1.** Sado -Mazoşist çiftin kostümlerini giydikten sonra misafirlerine sergiledikleri fantezileri

*Özgürlük Hayaleti*'nde birçok karakter zamanlarını arzularının buyurganlığına teslim etmiştir. Arzularının peşinden giden, keyifli vakit geçirme derdinde olan karakterler olsa da hiçbir eylem pornografikleşmez, her şey “düş”ünce düzeyinde kalır. Fransız subay arzusu uğruna önce Dona Elvira'nın heykelini istismar eder ardından çoktan ölmüş olan kadının kendisine dokunmak için tabutunu açar; burjuva çift şehir manzaralı kartpostallar aracılığıyla birbirlerini tahrik eder; rahipler ve hemşire ölmek üzere olan yaşlı baba için dua etmek amacıyla buluştukları odada uzun süre içki içip poker oynar; sado-mazoşist çift zevkleri uğruna kendilerini seyirlik nesnelere dönüştür, birbirlerine

aşık teyze-yeğen nihayet yalnız kaldıkları otel odasında gecenin tadına varır, dışkı kusarak ölmüş olan kız kardeşe duyulan cinsel arzu polis müdürünü aile mezarlığına götürür; katil-şair keyfi için tanımadığı birçok kişiye yüksek bir binanın camından ateş eder. Birçokları tarafından “kendini bilmezlik” olarak nitelendirilen bu eylemler filmde rahatsız edici değil, düşündürücüdür. Çünkü bu eylemleri gerçekleştirenler belli bir sınıfa aittir ve ne yaparlarsa yapsınlar yargı önünde hesap vermez, bedel ödemezler. Ölü kadının tabutunu kılıcıyla açan subay, cinsel arzusunu diğer askerlerin önünde kutsal bir tören edasıyla, gururla doyurur. Kız kardeşinin mezarını açmaya giden polis müdürü, kendisinin yerinde bulunduğu söyleyen diğer bir polis müdürünün talimatıyla iş başında yakalanır, fakat lüks makam odalarında bir araya gelen iki müdür biraz muhabbet ettikten sonra birlikte hayvanat bahçesindeki isyanı bastırmaya giderler. Onsekiz kişiyi camdan ateş ederek öldürmekle yargılanan katil-şair yargı önüne çıkarılır, hakim adama idama mahkum edildiğini söyler. Bunuel izleyicinin beklentisini burada da ters yüz eder, hakimın kararından hemen sonra katil-şairin kelepçeleri çıkarılır, mahkeme salonundan çıkarken artık ünlü olduğu için kadınlara imza dağıtır ve elini kolunu sallaya sallaya adaletin huzurundan uzaklaşır.

Filmdeki karşılaşmalar, mizahla ölümün, mizahla şehvetin, ölümle şehvetin iç içe geçişi filmin anlatısına karnavalesk bir öz kazandırır. Çünkü cinsellik ve acımasız yasaklar her an karışıklığa yol açmaktadır ve filmde insan soyunun kendisine zevk veren bir günaha eğilimli olduğu çok açıktır.

#### **4.4.2. “Her Şeyin Başı Rastlantı” ya Dayalı Öyküleme Tarzına Karnavalesk Bir Yaklaşım**

“Yaşamınızdaki en önemli rastlantıyı söyleyebilir misiniz? Bu rastlantı hangi noktaya kadar bir beklenmedik durum ya da bir gereklilik izlenimi uyandırmıştır?” (Breton, 2003, s. 21) Andre Breton’un *Minotaure* dergisinden hatırladığı bu soruların cevabı *Özgürlük Hayaleti*’nde iki farklı öykü karakterinin karşılaştıkları anlarda başka bir deyişle zihnin rastlantıyı tanımlamaya çalıştığında ele geçirilen duraksamada anlarında aranmalıdır. Bakhtin edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılarını kronotop kavramıyla açıklamıştır. Bakhtin’in

zamansallıkla ilişkilendirdiği karşılaşma kronotopu yoldan ayrı düşünülemez, karşılaşmalar genelde yolda cereyan eder:

Yolda tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan birbirlerinden çok farklı insanların izledikleri yollar tek bir uzamsal ve zamansal patikada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir (Bakhtin, 2001, s. 317).

Bakhtin'in yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların nihayete ulaştığı yerdir. Zaman uzamla kaynaşıp uzamın içine akar. Yol, tesadüfün egemenliğindeki olayların resmedilmesine olanak tanır. Farklı insanları buluşturulduğu patikada gerçekleşen rastlantılar bir çeşit devinim barındırır. *Özgürlük Hayaleti*'nde akış dümenini yol-suzluğa taraf çevirmiştir.

Bakhtin'e göre tüm yolların kesiştiği karnaval alanları rahiplerden ve krallardan önce de var olan bir güçtür. Rahipler ve krallar karnavala kendileri izin veriyormuş gibi yapsa da aslında o gücün daha büyük iktidarına boyun eğmektedirler (Bakhtin, 2005, s. 21). Karnaval ritüellerine şekil veren gülüş, kiliseye ait dogmatizmin, mistisizmin ve dindarlığın tekelinden çıkarak kendi özgürlüğünü ilan etmiştir. Karnaval ne bir şey buyurur ne de talep eder. Hatta kimi karnaval biçimleri kilise kültürünün parodisini bile yapar. Bu biçimlerin hepsi kilisenin ve dinseliliğin dışında konumlanır (Bakhtin, 2005, s. 33). Bunel de Bakhtin gibi dogmatik bir körlüğün değil yasa tanımaz bir "kafir"ın safhını tutar ve en kapsamlı metaforlarını kilise çanları, ipek perdeler ve gösterişli eşyalar arasında yaşayanlar üzerinden geliştirir. Filmin farklı yazgıları birleştiren karnaval atmosferi ne kilisenin ne de burjuvazinin elinden çıkmıştır. Fimin evreni ideolojinin, tüm resmi alanların ve toplumsal ilişkilerin dışında konumlanmıştır.

Resmi kilisenin ideolojisinin hoşgörüsüz ciddiyeti kanonlaşmış ritüelden çekip çıkarılmış gülmenin meşrulaştırılmasını zorunlu kılmıştır. Gülme için kanal açma ihtiyacını yaratan kilise baskısıdır. Gülmenin açtığı kanal aracılığıyla bedensel taşkınlıklar kendilerine bir özgürlük alanı yaratabilmiştir (Bakhtin, 2005, s. 101-103). Orta çağda kilise gülmeyi Tanrıya değil şeytana atfetse de karnaval bu algıyı hiçe sayan çok çeşitli gülme biçimleri üretmiştir. Erki elinde tutan tüm kurumlara karşı gülme ile

hiçe sayma gülmenin çok yönlü karakterini oluşturmuş, onu en az ciddiye kadar evrenselleştirmiştir.

Karnaval gülüşü politik etkisini belirsizliğinden alır bu müphem gülüş hem alaycı hem de taklitçidir (Arpacı, 2011, s. 87). Gülme cesareti özgürlük arayışının ayrılmaz bir parçasıdır; resmi yollara karşı kendi yolunu, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini kurmuştur. Karşılaşmaların yaşandığı alanlar kimlikleri müphemleştirir, kimlikler kahkaha ile maskelenir. Gülme bir yaşam biçimidir, halkın kahkaya dayanarak örgütlenen ikinci hayatıdır. Gülmenin özgürlüğün hayaletiyle değil doğrudan kendisiyle bir bağı vardır. Gülme tüm yasaklara rağmen kendi meşruiyetini ve kilisenin kötülüğün yuvası olarak gördüğü “müstehecenliği” de özgürleştirir.

Doyurulamaz arzu ve karşılaşma üzerine kurulu *Özgürlük Hayaleti*’nin senaryosu basit bir rastlantı düşüncesiyle oluşturulmuştur: “Bir dilenci karşıya geçmektedir, lüks bir arabanın açık penceresinden bir el dışarıya yarı içilmiş bir puro atar. Dilenci bunu görünce hemen durup puroyu almak için eğilir. Başka bir araba dilenciye çarpar ve dilenci ölür” (Bunuel, 2005, s. 229). Bu basit rastlantıların ölümüne neden olduğu küçük sahnede verilen her yanıt başka sorulara kapı açacaktır ve ardından yine başka sorular gelecektir. *Özgürlük Hayaleti*’nde izleyici her seferinde kendini başka bir yol ayrımında bulur, her karakter başka karakterin sebebi olur. “Gerçekte yalnızca rastlantıların sınırsız birikiminden ibaret olan olayları izlediğimizde, başımız dönercesine ve hiç durmaksızın zaman içinde, tarih ve tüm uygarlıklar boyunca en baştaki ilk hücreliye ulaşıncaya dek geriye doğru yürür dururuz” (Bunuel, 2005, s. 230). *Özgürlük Hayaleti*’nin de ilk baştaki hücrelisi ile son hücrelisi arasında bir fark yoktur. Film Napaléon döneminden değil de en sondaki melül bakışlı devekuşundan başlasaydı da öyküler arasındaki geçişkenlik kırılmayacaktır. Çünkü her bir öykü bağlantı noktalarını yan karakterler üzerinden kurgulamıştır.

Filmde rastlaşan insanların çoğu belli bir sınıfa mensuptur. Aynı sınıfa mensup olmayanlar örneğin “masal anlatıcısı” olan dadı sadece bir köprü görevi görür, diğer öykünün baş kahramanı değildir. Öykülerin baş kahramanlarının arasındaki toplumsal mesafelerinin azlığı nedeniyle rastlantılar daha görünür hale gelmiştir. Bunuel’in filme

dahil ettiği kahramanlara aynı uzaklıkta durmasının bir sebebi de budur. Karakterlerin hiçbirine fazladan bir otorite sunmamış; farklı kişilerin hikayelerini aynı mekânda birleştiren çoksesli bir özgürlük ortamı yaratmıştır.

*Özgürlük Hayaleti* Francisco Goya'nın "3 Mayıs 1808 İnfazları" tablosu üzerinden akan jenerikle başlar (Bkz. Resim 4.4.2.1). Goya bu çalışmasında Napaléon askerlerine direnen İspanyolları çizmiştir. Tablonun üzerinden giriş jeneriğinin kan kırmızısı yazıları akar ve film Fransız askerlerinin kuşatması altındaki Toledo'da bir kaleyle açılır. Görüntü ve dekor o kadar gerçekçidir ki izleyicide tarihsel bir film yanılsaması yaratabilir (Üvez, 1995, s. 77). Askerler bir grup İspanyol tutsağı infaz yerine götürür ve Goya'nın tablosundakine benzer bir katlediliş bu giriş sahnesinde yaşanır. Kurşuna dizilen dört İspanyol'dan alnında bant olan filmin yapımcısı Serge Silberman, kukuleta altında sakallı olan da Bunuel'dir. Bunuel Goya'nın tablosuyla ve infaz sahnesiyle özgürlük kavramını sorgulamaya başlamıştır bile.



**Resim 4.4.2.1.** Francisco Goya, *3 Mayıs 1808 İnfazları*, 1814

Giriş sahnelerinde tarihsel, toplumsal, kamusal olayların arasına bir de cinsel olaylar dahil edilmiştir. Karşı koyamacağını bildiğın bir nesneye, heykele dokunmanın vereceğı haz ile siyasi entrikalar iç içe geçmiştir. Ayrıca dönem çekimleri gözle görünür bir uzam barındırmakla kalmamış zamanı da anlatisal olarak görünür kılmıştır. Bunuel de bu tarihsel anlatıda infaz edilen bir İspanyol olarak küçük bir rol almıştır. Yönetmenin

çocukluk ve gençlik yıllarını İspanya’da geri kalanını da Fransa’da geçirdiği göz önünde bulundurulduğunda bu sahnelerin metaforik-biyografik bir yönünün de olduğu gözlemlenir. Böylece hem Napaléon döneminin hem de Bunuel’in çocukluk döneminin bütünsel işaretleri birbirlerine geçmiş olur.

*Özgürlük Hayaleti* ismini yönetmenin daha önceki filmlerinden biri olan *Samanyolu*’ndaki (1969) “özgürlüğünüz ancak bir hayaletten ibarettir” tümcesinden almıştır. Filmin ilk sahnesinde ve son sahnesinde haykırılan “kahrolsun özgürlük, yaşasın zincirler” söylemi politik ve sosyal bir özgürlük isteğinin ironik bir yansımasıdır. Napaléon döneminde İspanyol halkı Bourbonların dönüşünde Napoleon’un başı çektiği “liberal” düşünceye “yaşasın zincirler” diye haykırmıştır (Bunuel, 2005, s. 338). Bu yüzden Fransadaki özgürlük söylemi o dönemde tutsak İspanyollar için esaret anlamına gelmektedir. Bunuel bu yaşanmış olayın dışında filmin ismini belirlerken bir de *Komünist Manifesto*’dan esinlenmiştir. *Komünist Manifesto*’da hayalet, insanın yakalamaya çalıştığı özgürlüğün hayaletidir.

Filmdeki “özgürlük” burjuvazinin öğretilmiş ve kendini tekrar eden davranışlarının tutsaklığı ironisini barındırır. Filmin burjuva insanları Fransız devrimiyle yaygınlaşan özgürlük söyleminin üstüne konuşlansalar da kirli ayakkabıyla dolaşma özgürlüğüne bile sahip değildirler. Bu sebeple film özümsememiş özgürlüğe karşıt olarak “yaşasın zincirler” vurgusuyla açılır. Filmde bu kadar çok rastlaşan insan olmasına rağmen kimse kendisinin veya çevresinin davranışlarını sorgulama gereği duymaz. Birbirleriyle karşılaşan insanlar özgürlüğü içselleştiremese de bizzat rastlantının kendisi filme karnavalesk ruh katan bir özgürlük alanını barındırır. Filmde özgürlüğü kurmak için gereken cesaret, onu devam ettirmek için gereken maharet kavramın içini boşaltan, onu basmakalıplaştıran burjuva kültüründe aranmamalıdır; beden, dil, siyaset ve sınıfsal ayrıcalıklarla geçilen alayda, gülmede aranmalıdır.

Bunuel’e göre “her şeyin başı rastlantıdır, zorunluluk ancak ondan sonra gelir ve aynı saflıkta değildir” (Bunuel, 2005, s. 229). Filmde “rastantıyla birkikte yeni hikayenin doğumu eskinin ölümü kadar zaruri ve kaçınılmazdır. Bu yeni doğmuş bir bağlantıdan kopan ölmekte olan bir bağlantıdır” (Bakhtin, 2005, s. 25-26). Rastlantı Tanrı’ya özgü olamaz; çünkü rastlantı Tanrı’nın reddidir. Tanrı ve rastlantı birbirlerine ters düşer. Bu

yüzden “Tanrı’ya şükür ki Tanrıtanımazım” diyen Bunuel’e göre rastlantı Tanrının dünyaya fırlatılmış kaprisiyle var olmuştur (Bunuel, 2005, s. 233).

*Özgürlük Hayaleti*’nde de *Altın Çağ*’daki gibi küçük öyküler anlatılır. Bir öyküden diğerine geçmek için kullanılan detaylar olaylar arasındaki rastlantısallığı vurgular. İki öykü arasındaki bağlantıyı sağlayan kişi bir öykünün sonu, diğerinin başlangıç gerekçesi olur. Fakat öyküden öyküye köprü kuran kişiler dışında öyküler arasında mantıksal bir bağlantı yoktur (Üvez, 1995, s. 75). Filmde iç içe geçememiş öyküleri birbirine bağlayan hep bir önceki öykünün kahramanıdır. Bir önceki öyküde önemli bir rol alan kahraman geçişi sağladığı yeni öyküde önemsizleşir. Film boyunca öykünün içine giren ilgili ilgisiz kimi detaylar öykünün alışılmış ilerleyişini kırar. İzleyicinin öngörülebilir gelişmeleri beklemesini engeller. İzleyici nasıl bir kahramanla karşılaşacağını bilmemenin tedirginliği içindedir. Merak uyandıran hiçbir hikaye, izleyiciyi rahatlatmaz. Her hikaye bir daha geri dönmek üzere askıya alınmış bir belirsizliğin ağır bastığı düşsel bir evrende gerçekleşir. Filmde hemşirenin araba yolculuğu da babanın ziyaretine koşullanmış olmasına karşın yeni gelişmelerle kesilecek düşsel bir çerçevede gerçekleşir. Olaylar rastlantıların buyurganlığına bırakılmışken varılacak yerden çok izlenen yollar ön plana çıkar.

Filmi yüzlerce yolun kesiştiği dev bir kavşağa dönüştüren, karnavalesk öğeleri en çok barındıran sahneler hemşirenin hava koşulları nedeniyle geceyi geçirmek zorunda kaldığı küçük otelde geçen sahnelerdir. Aynı gece otelde hemşirenin dışında üç rahip, bir sado-mazoşist çift, bir flamenkocu dansçı ve gitarist, birbirlerine aşık teyze yeğen de konaklamaktadır ve kimse geceyi sadece kendi odasında geçirmeyecektir, hepsinin birbirleriyle ayrı ayrı karşılaşma anları vardır. Bu sahne bir karnaval alanı gibi her insanı ve her hikayeyi aynı anda barındırır.

Kameranın tek çekimde kaldığı çerçeveye girip çıkan kahramanların olduğu sahnede herkes birbirleriyle kesişir. Birbiri ardına açılıp kapanan oda kapılarının birinden rahip çıkar holdeki lavaboya yönelir, fakat içeride birisi vardır. Rahip odasına döndüğünde lavabodan bir flamenkocu kadın dansçı çıkar. Dansçının açık bıraktığı oda kapısından kendisine eşlik eden gitaristi görürüz. Bir başka odadan çıkan ileride mazoşist olduğu

anlaşılabak şapkacı adam flamenkocu çiftin kapısını sestem rahatsız olduğu için kapatır ve odasına döner (Bkz. Resim 4.4.2.2). Hemen ardından merdivenlerden çıkan elinde su taşıyan başka bir rahip odasına girer. Kapanan kapının ardından açılan başka bir kapıdan çıkan ve elinde küçük bir sunak taşıyan bir diğerk rahip hemşirenin oda kapısını çalar. Böylece kamera gireceğı hikayeye nihayet karar vermiştir. Kameranin gireceğı oda hemşireninkidir. Hasta babası için rahiplerle birlikte dua ederler. Fakat dini ayin bir süre sonra yerini içkili kumar masasına bırakır.



**Resim 4.4.2.2.** Rahiplerin, şapkacının ve flamenkocuların kesiştiğı sahne

Linda Williams’a göre filmde kameranin ardı ardına geçmiş ama birbirlerinden bağımsız yaşantı arasından hangisinin anlatılacağına karar veriyormuş gibi durduğu an yepyeni olasılıklara gebedir ve öykülerden herhangi birine dalmak anlatılan bütün öykülerin ayırdına varma şansımızı elimizden alacaktır (Williams, 1981, s. 162-163). Kamera hangi otel kapısından içeriye girmesi gerektiğı konusunda kararsızdır. Çünkü açılan kapıların biriyle içeri dalmak yeni bir öykünün başlamasına neden olacaktır. Hikayelerden ve kişilerden birini seçmek diğerkini aldatmak demektir. Yönetmenin koridor çekiminde rastlantılarla aynı yerde bulunan insanların aslında ayrı birer öykünün kahramanlarıdır ve kahramanlar farklı öykülerle aynı mekânda bütünleşse de kendi öykülerinin akışının bozmazlar.

Williams’a göre farklı hikayelerin otelde kesişme durumu *Don Kişot*’u hatırlatır. Handa da her bir kahraman kendi yaşamının hikaye anlatıcısıdır. Oteldeki tüm koridor sahneleri olasılıklara gebedir. (Williams, 1981, s. 163). Aynı koridora dizilmiş bitişik hayatlardan birbirlerine en uzak gibi görünenler bile birbirleriyle kesişir. Her bir hikaye gizli bir tutkuyu da açığa çıkarır. Uzun metraj bir melodrama yetecek kadar duygu yoğunluğu içeren teyze-yeğen ilişkisi bunlardan biridir. Birbirine aşık teyze yeğen otel odasında baş başa kalmıştır (Bkz. Resim 4.4.2.3). Teyze daha önce hiçbir erkekle birlikte olmadığı için birbirlerine dokunamazlar, gencin doyuma ulaşma arzusu uzun bir süre ertelenir. Genç sadece kadının çıplak bedenini görmek istese de kadın ona da direnir. En sonunda zorla açılan yaşlı teyzenin şaşırtıcı dirilikteki bedeni yüz-beden kopukluğu oluşturur. Hemen vücudunu örten kadından tekrar vücudunu açmasını isteyen genç reddedilmesi üzerine cinsel arzusunun baş döndürücülüğüne dayanamayarak kadını öldürmeye yeltenir. Daha sonra sinirlenip odadan ayrılır, hemşire ve rahiplerle birlikte sado mazoşist çiftin sapkın gösterisine tanık olur.



**Resim 4.4.2.3.** Gencin teyzesine olan yoğun arzusunu doyurma çabaları

Tekrar odaya döndüğünde kadın gence rıza gösterir ve arzu doyurulur. Teyze ve yeğenin kavuşma anı gösterilmez. Şöminede yanan ateş gösterilir, hemen ardından da kamera doldurulmuş tilkinin vahşi bakışlarına kaydırılır böylece hayvani isteğin doyurulduğunu anlarız (Üvez, 1995, s. 86-87).

*Özgürlük Hayaleti*'nde neden-sonuç ilişkisi barındırmayan, mantığa aykırı olaylar ard arda sıralanmıştır. Hiçbir olay Tanrı'ya şükrettirecek bir iyilik ya da Tanrı'ya lanet ettirecek bir kötülükle sonuçlanmaz. Olaylar ve karakterler salt absürdür, başı sonu yoktur. Film kişileri ne tamamıyla iyi ne de tamamıyla kötüdür. Tek ortak noktaları en ciddi gözüktükleri zamanlarda farkında olmadan “komik” bir duruma düşmeleridir. Filmde rastlantının coşkusuyla her türlü zaman duygusu yok olur. Geçişli sağlayan karakterler bağlantı noktalarını kurarlar. Filmde göz kamaştırıcı olan yeni öykünün beklenişidir. Otelde geçen sahnelerde karnaval atmosferi ciddiyeti alt etmiştir. Gülme, bu sahnelerde film karakterlerinin sosyal statülerinden dolayı sahip olduğu otoriteye karşı kullanılmıştır.

#### 4.4.3. Tekinsizlik Habercisi Olarak Düşsel Varlıklar

Gerçeküstücülük düşün mutlak gücüne ve düşüncenin önyargısız ifadesine duyulan inancı temel alır ve tüm mantıksal ruhsal düzenekleri ortadan kaldırmayı hedefler (Leroy, 2006, s. 6). Düşlerin sınırsız gücü bilincin göz ardı ettiği şeylerin üst gerçekliğine ulaşmayı sağlar. Bunuel'in düşleriyle kabusları gündelik hayatının gerçeklerinin “amour fou”sudur (Babington., Evans, 1985, s. 5). Bunuel filmlerinin ayrıcalıklı statüsü düşlere çok şey borçludur. Düşler Bunuel filmlerinde karşımıza erotik-örtük, sönük ve gizemli olarak çıkar. Bunuel düş sahnelerinde malum olanı (fetiş nesneleri) meçhul olanın (ölümün) içinden çıkartır. Düşlerdeki şiddetle yaratılmış erotik göstergelerin içine ölümü gizlediği için Bunuel filmleri, erotik-örtük bir öz barındırır. Bunuel, “gerçek” sözcüğüne içerebileceği irrasyonel her şeyi sokmaktan çekinmeden irrasyoneli ve gerçeği iç içe geçirir.

Bunuel'in son çektiği iki film olan *Arzunun Belirsiz Nesnesi* (1977) ve *Özgürlük Hayaleti* ortodoks gerçeküstücü denilebilecek ilk iki filmi *Bir Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ*'a dönüş niteliğindedir. *Bir Endülüs Köpeği*'ndeki düşsel imgelerin bizi götürdüğü bilinçdışı arzusun psikanalitik söylemi ve *Altın Çağ*'ın sosyal hiciv yüklü politik göndermeleri gibi mesafeli antropolojik söylem, *Özgürlük Hayaleti*'nde de açıkça gözlenir (Williams, 1981, s. 154).

İlk öykünün son karesi olan Dona Elvira'nın tabuttaki yüzünden açılan yeni görüntüyle 1970'lerin Paris'ine geçilir. İki kadın yan yana bir bankta oturmaktadır ve kadınlardan biri Napaléon döneminin olaylarının seslendiricisidir. Kadın yüksek sesle elindeki kitaptan okumaktadır. Filmin buraya kadar olan tarihi bölümünün kadının okuduğu kitabın canlandırılması olduğu anlaşılır ve anlatı “tarih filmi” olgusundan uzaklaşır. Banktaki iki kadının yanına bisikletli iki kız çocuğu yaklaşır ve kadınlara kaydırağa gideceklerini söyleyip uzaklaşırlar. Hikaye okuyan kadın Foucault ailesinin çocuk bakıcısıdır. Kamera kadınlarda kalmak yerine kız çocuklarına yönelir. Parktaki kaydıraftan kayan çocukların yanına yaklaşan bir adam çocukların eline yetişkinlere göstermemek şartıyla içinde birtakım görsellerin olduğu zarfı tutuşturur. Zarfın içindekilere çocuklar ve adam bakar, fakat izleyici göremez. Böylece izleyicide söz konusu kartpostallarda erotik görsellerin olduğuna dair bir algı yaratılmış olur. Çocuk adama verdiği sözde durmaz, eve gittiğinde zarfı anne ve babasına verir. Kendisine emanet ettiği kızlarına uygun olmayan şeyler verilmesine müsaade ettiği için bakıcı işten kovulur, fakat görgü kuralları gereği ya da “insaniyetten” bilinmez bakıcının ücreti fazlasıyla temin edilir. Anne ve baba yalnız kaldıklarında şehvet dolu gözlerle kartları incelemeye başlar, böylece kartlarda erotik görseller olduğu algısı pekiştirilir. Anne ve baba arasında geçen arzulu diyaloglardan sonra izleyicinin kartları görmesine izin verilir. Bunuel'in ilk olarak kafaya inen yumrukla yere düşen subay sahnesiyle yarattığı mizah olgusu bu sahnede pekişir. Kartlarda erotik görseller değil, Paris'in ünlü kent manzaraları vardır, bunlardan ilki güneştir, bir anüsü andıran yassı sıcak güneştir.<sup>18</sup> Turistik yerlere ait kartpostallardan bir diğeri de fallik bir simge işlevi gören Paris'in ünlü Sacre Coeur Bazilikası'dır.

Kartpostalların erotik imgeler içermemesi, izleyicinin beklentisini boşa çıkarır. Evli çiftin arzulu diyaloglarına neden olan görüntüler şehrin turistik yerlerinin fotoğraflarıdır. Böylece Bunuel izleyicinin önyargılarını mahkum etmiş olur. “İzleyici gördüklerinin tanığı değil düşündüklerinin sanığı haline gelir” (Üvez, 1995, s. 78). Erotik çağrışımlar yaratan kartpostallar değil insan zihnidir. Özgürlük kavramının düşünce bağlamında kendini gerçekleştirme önyargılardan arınmaya bağlıdır.

<sup>18</sup>Georges Bataille'in 1927'de Andre Masson'un çizimleriyle birlikte yayınladığı kitabının adı “Güneşi Anüs (L'anus solaire)” tür. Güneş burada cinsel sıcaklığı çağrıştırmasının yanı sıra dünyaya ışığıyla can veren ve o canı ondan alarak ölümü/karanlığı getiren anlamındadır.

Endişeli burjuva yaşantısının kalıpları Foucaultların yatak odasında düş-gerçek ikilemiyle yıkılır. Bay Foucault (Jean Claude Brialy) uyuyamaz ve başucundaki saate bakar. Hemen ardından odanın içinde yürüyen bir horoz görülür. Adam horoz gittikten sonra tekrar saate bakar, bir saat geçmiştir ve bu sefer odada bisikletli bir postacı vardır. Postacı çantasından çıkardığı meçhulden gelen mektubu adama teslim eder. Postacı odadan ayrıldıktan sonra bir devekuşu görülür (Resim 4.4.3.1). Bu geçit töreninde birtakım sanrılardan beslenilmiştir. Foucaultların yatak odasında tuhaf rastlantılara ilişkin bir geçit töreni düzenlenmektedir. Çiftin yatak odası gerçeküstü romantik bir sığınak olmuştur ve hayvan bedenlerin son çılgın bakışlarını ağırlamaktadır.



**Resim 4.4.3.1.** Foucaultların yatak odasındaki hayvanlar geçidi

Yatak odasındaki geçit törenini oluşturan horoz, postacı ve devekuşundan oluşan ekip Breton'un otomatizm nedir sorusuna verdiği “büyük kaşıklar, ucube başlar ve parlak sabun köpükleri” (Breton, 2003, s. 38) sıralaması gibi birbirleri arasındaki bağlantıyı açıklamaya olanak tanımaz. Yatak odasındaki bütün bu bilinçdışı varlıklarına düş izlenimi verilmiştir, fakat Bunuel tüm bu olan bitenin düş ürünü olduğunu kanıtlamaya ihtiyaç duymaz. Böyle bir geçit törenine ancak hayvanat bahçesinde rastlanılır. Devekuşu ve horoz evin içinde görmeye alışık olmadığımız türden, onlara sadece dışarıdan bakmakla yetindiğimiz eve alıp besleme, sevme şansı tanımadığımız türden hayvanlardır. Aslında insan kendi türü dışında kalan varlıklarla birlikte var olduğunu anlama çabası içine girmez. Diğer varlıklar insanların hizmetine sunulmamış, insan diğer varlıkların içinde var olabilmıştır.

İnsan hayvana dokunduğu zaman onlar tarafından tanınmaktan korkar. İnsanın derinliklerinde dehşete düşen ve onda hayvandan uzak durma isteği uyandıran şey o hayvana pek az yabancı olan bir şeyin kendi içinde varolduğu ve hayvanın bunun farkına varabileceği yolundaki belli belirsiz bilinçtir (Benjamin, 1999, s. 17). İnsan işine diğer varlıklarla olan hayvanca akrabalığını inkar etmek ve kendisini onların efendisi ilan etmek gelmiştir.

Bergson'a göre bir hayvana gülünüyorsa bu onda insani bir tavır veya ifade yakalamamızdan kaynaklanır (Bergson, 2014, s. 5). İlk ziyaretçi olan horozun bir insan gibi odanın içinde volta atması, rahat tavırları ve takma kirpikli devekuşunun çekinmeden yataktaki çifti dikizlemesinin yarattığı gülme insanla olan benzerliklerine dayanır. Filmin son sahnesiyle de bu düşünce pekiştirilir, hayvanlar isyancıların metaforudur. İki polis müdürü viskilerini içerek hayvanat bahçesindeki hayvanların isyanını bastırma planı yapmaktadırlar. Hayvanat bahçesinin önüne önlem amaçlı 12 otobüslük çevik kuvvet yerleştirilmiştir. Biri “polislerin hayatının bir zebranınkinden değerli olduğunu ve ateş sırasında birkaç hayvanın ölmesine aldırmmamak gerektiğini” söyler. Diğer i içinse önemli olan gençleri kafeslerden uzak tutmaktır. Bu diyalogtan sonra isyancı hayvanlar bir bir gösterilir; bir tavuskuşu, gergedan, fok balığı, hipopotam, fil, aslan ard arda gösterilir. Bunuel hayvanların kendilerini anlatmalarına izin vermiştir. İsyancı hayvanlar çığlık atmaya başlamıştır bile. Filmin son sahnesi de yine bir devekuşunun kilise çanıyla karışan çatışma gürültüsüne verdiği tepkiyle sonlanacaktır. Bunuel bilişsel veya toplumsal olaylara olan tutumu insanların değil hayvanların ifadeleriyle sunmayı tercih etmiştir.

Yatak odasındaki düşsel geçit törenine dönecek olursak Foucault'nun rüyasından gelen mektup bilinçdışından gelen bir mesaj işlevi görmüştür (Üvez, 1995, s. 82). Filmde objesini arayan arzu bilinçdışının alanında savrulurken birtakım nesnelere başvurmuştur. Bay Foucault ertesi gün doktora gider ve geceki düştten gerçek hayata sarkan mektubu verir. Böylece mektubun düşsel bir nesne olarak algılanmasının verdiği rahatlık ortadan kalkar, Foucault'un gündeliği tedirgin edici hale gelir. Çocuklukta yaşanan düşsel ile gündelik hayatın gerçekliği gerçek ile gerçek olmayam arasında gidip

gelen mektupla iç içe geçirmiştir. Hatırlamak istemediği anları sonsuzluğa gömdüğünü sanan Foucault için tekinsizlik alanı da bu şekilde yaratılmış olur.

*Bir Endülüs Köpeği*'nde kesilen göz içsel deneyime aralanan bir kapı işlevi görürken, *Özgürlük Hayaleti*'nde bilinçdışına giden yol mektuptan geçer. Hangi biçimde olursa olsun bilinçdışında gizlenen gerçeklik gündelik yaşantımızın nesnel görünen olaylarından çok daha fazla gerçektir.



**Resim 4.4.3.2.** Bay Foucault'ya bilinçdışından gelen mektup

Freud *The Uncanny*'de kaygı verici olanın uzun zamandır bilinen, uzun zamandır tanıdık olundan kaynaklandığı öne sürmüştür. Aşına olunan yabancılık tekinsiz gelir (Freud, 2003). Tekinsizlik iyi bilinen ancak kişinin değinmeyi ve gizlemeyi tercih edeceği bir şeyin dönüşüyle ortaya çıkar. Bay Foucault'da bastırılmışın geri dönüşü olan mektup bilinçdışının tedirgin edici güçlerini açığa çıkarmıştır. Aşına olanın tekinsiz gelmesi için deneyim algı düzeyinde gerçekleşmiş, gerçek ve düşseli birbirlerinden ayıran çizgi ortadan kalkmıştır. Bay Foucault kendisine aşına olan bilinçdışı nesneyi kabul etmez. Foucault'nun tam olarak oturttuğu sandığı iç deneyimi, bilindışı birden gündelik hayatını tehlikeye atan bir objeye dönüşür.

Bir nesnenin 'tekinsiz' olması için onunla karşılaşılabilmesi, algısal olarak gerçekten deneyimlenmesi ve aynı zamanda bu gerçek algısını bulandırması

gerekir (...) Bu nesne yok sayılan ve silinmiş bir aşinalığın dönüşü nedeniyle yabancı olanın ortaya çıkışını gösterir. Daha kesin olarak tekinsiz, yetişkinliğin ruhsal yaşamıyla uyumayan bastırılmış bir çocukluk izleniminin dönüşünü ifade eder. Gerçek ile düşsel arasındaki karışıklık bunun bir örneğidir (Ancet, 2010, s. 92).

En nihayetinde birmiş gibi görünen gerçek ile düşler arasındaki sınır ihlal edilir. Bu ihlal sürekli bir sınırlamayı aşarak rahatsızlık verir (Humphries, 1995, s. 191). Aşına biçimin içinde yabancı olan bir unsur hissedildiğinde, düşsel mektup gündelik gerçekliğe nüfuz ettiğinde tekinsizlik ortaya çıkar. Daha önceden bilinen yer yani güvenli burjuva yaşantısı yeni “tekinsiz unsuru kendi içinde eritemez ve onun tarafından tehlikeye atılır” (Ancet, 2010, s. 94). Mektupla tekinsizlik hissine neden olan gizli kalmış olayların ve deneyimlerin açığa çıkması beklenir.

Bay Foucault ertesi gün elinde mektubuyla geceki olayları doktora anlatmaya gittiğinde, doktor tam mektubu açacakken diğer odadan hemşire çağırır hasta olan babası için izin ister ve böylece hemşirenin öyküsüne atlanılır. Mektupla birlikte Bunuel düşsel olanı gerçeklikte yeniden yaratmış, gerçeği algılanan sınırların ötesine taşımıştır. Böylece düş-gerçek muamması aydınlatılmak şöyle dursun öykünün en heyecanlı yerinde, tam zarfın içinde ne yazdığı öğrenilmek üzereyken hiç çekinilmeden bir daha geriye dönmek üzere sonlanır. Mektup hiç açılmayacağını bilmenin uyandırdığı merakı aldırmaksızın yitip gider.

Filmde düş-gerçek ikilemini yaratan yalnızca yatak odasındaki gerçeküstü geçit töreni değildir. Öğretilmiş edimleri alt üst eden bir diğer öykü de polis eğitmeninin burjuva dostlarını ziyaret sahnesidir. Masa başında dostlarla yapılan dışkılama sahnesinde burjuvazinin öğretilmiş kültürünün “kokuşmuşluğu” açıkça gösterilir (Bkz. Resim 4.4.3.3).



**Resim 4.4.3.3.** Yemekle-dışkılamanın mekânsal ters yüz edilişi

Bu sahnede dikkat çekici olan kültürel alışkanlıkların tersine dönmesidir. Yemek de dışkılama da bir kültürel alışkanlığın ötesinde ihtiyaçtır. Bu ihtiyaçların giderilme biçimleri kültür tarafından öğretilmiştir. Burjuva dostlar tuvalet ihtiyacını birlikte giderirken bir yandan da çok mühim bir şeyden bahsediyormuş gibi yılda yapılan toplam dışkı miktarı üzerine sohbet ederler. Bu sahnede tuvalet ihtiyacı yemek salonunda dostlarla hep birlikte giderilirken, yemek ihtiyacı da küçük yemek odasının mahremiyet alanında tek başına giderilir. Profesör yemek odasında salonda dışkılayan arkadaşlarını bekletmemek için tez elden işini halletmeye bakar. Bu sırada yemeğe sıkışan bir kadın yemek odasının kapısını tıklar ve bir “dolu” yanıtını alır.

Yemek gizlice ve tek başına yenir. Kültürel alışkanlıklar “toplucu tuvalet, gizlice yemek” edimleriyle alt üst edilmiştir (Colina, Turrent, 1993, s. 219). Absürd olayların gündelik hayata nüfuz etmesi bizi düşsel karmaşadan veya gerçeklik disiplinin kaybindan daha öteye götürür. Bu sahnelerde kendiliğinden parçalanan kültürün ölümüne tanık oluruz, irrasyonelin de kendini insanın özgürlüğüne adanışlığına tanık oluruz.

#### 4.4.4. Yaşayan Belleğinin Şehvetli Azmi: Ölü Bedenlerin Erotikleştirilmesi

*Ölümlerle haşır neşir olmanın en iyi yolu onu ahlaksız bir fikirle bağdaştırmaktır*  
(Bataille, 1993, s. 14).

İnsan ölümden kaçamaz ve kendi ölümünü yüceltme ihtiyacı da hissetmez. Ölüm söz konusu olduğunda tarihinin en büyük yasasına boyun eğip sadece kabul eder (Aries, 2015, s. 46). 17. yüzyıldan sonra batı toplumları ölüme farklı anlamlar yüklemeye, ötekinin ölümü üzerine düşünmeye başlamış; ölümün yüceltilmesi ve romantikleştirilmesi “kendi”nin ölümü üzerinden değil ötekinin ölümü üzerinden geliştirilmeye çalışılmıştır (Aries, 2015, s. 62).

İffetli insan zevk düşkününden ürküntü ile kaçır, kabul ettiğı ve kabul gördüğü benliğı ile kendisine bile itiraf edemediğı tutkularını barındıran benliğin aynı bedende birleştiğini kabul etmekten korkar. İnsan bu korkuyla yüzleşmek zorunda kalmıştır. 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar sanatta ve edebiyatta, ölümü aşka, Thanatos’u Eros’a bağlayan erotik ölüm temaları vardır. Bernin, Azize Teresa ve Tanrı’nın mistik birlikteliğı heykelini ortaya çıkardığında can çekişme ve aşktan esrime hallerini birbirlerine yaklaştırmıştır (Aries, 2015, s. 63). Bataille “erotizm ölüme kadar yaşamın onaylanmasıdır” der (1993, s. 13). Yaşamı canlandıran şey ölüme de uzak değildir.

Cinsel ilişki gibi ölüm de giderek daha büyük ölçüde, İnsanı bir doruk noktasına çıkarmak ve oradan rasyonel olmayan şiddetli ve yırtıcı bir dünyanın içine atmak üzere, günlük yaşamından, içinde bulunduğu akılcı toplumdan koparan bir sınırları aşma noktası kabul ediliyor. Marquis de Sade’daki cinsel ilişki gibi ölüm de bir kopuştur (Aries, 2015, s. 63).

Her insan doğumuyla birlikte yasaklarla donatılmış bir cinsellik edimiyle başbaşa bir yaşam sürdürür. Cinsellik ölümle son bulur. Erotizm içinde yasakları barındırmasına rağmen sınır ihlalini merkeze aldığından birey için bir çeşit özgürlük alanıdır (Bataille, 1993, s. 3). İnsan soyu tarih boyunca yasaların ve şiddetin baskısı altında kalmıştır. Baskılar karşısında erotizme bir çıkış alanı yaratmak, direnme gücü sağlamak gereklidir.

İki içgüdü, hem cinsel içgüdü hem ölüm içgüdüğü sözcüğün en dar anlamında koruma içgüdüğü gibi davranırlar. Çünkü her iki içgüdü de yaşamın ortaya çıkmasıyla bozulan bir durumu yeniden kurma eğilimi içindedirler ama söz konusu

olan artık sadece yaşamayı sürdürmek değil, yeniden sevmeye başlayabilmektir (Breton, 2003, s. 41).

Erotizm ve ölümün birleştiği “manyetik alan”<sup>19</sup> sevmeyi bilinçdışından çekip çıkarır. Bunuel *Özgürlük Hayaleti*’nde erotizmi yaşam eylemine bağlı bir deney olarak ele alır. Filmin açılışındaki infaz sahnesinden sonra Fransız subay üllkesinin İspanyollara olan yaptırımını şarapla kutlar. Kilisede yan yana duran biri kadın diğeri erkek iki heykelden kadın olanı dudağından öpmek üzere dizlerinin üzerine çöker. Fakat asker tam kadın heykeli öpeceği sırada yandaki erkek heykelin yumruğu kalkar ve askerin kafasına iner. Subay yere yığılır. Subayın taş gövdede aradığı doyum yarıda kalır. Sevmek arzusu uyandıran heykelin dudaklarını keşfetme kaygısı bilinçli bir şekilde doğrulanır. Subayın düşüşüyle bir kadın anlatıcının sesini duyarız. Dış ses ile buraya kadar olan olaylar edilgenleşir ve bir masal anlatısına dönüşür. Kadın anlatıcı kafasına darbe yiyen subayın diğer subaylarla Dona Elvira’nın mezardan çıkaracağı cesediyle sevişeceğine dair bahse girdiğinden söz eder. Subay kılıcıyla Elvira’nın tabutunu açar, tabutta beklendiği gibi çürümeye yüz tutmuş solgun bir beden değil, çekici ve güzel bir kadın bedeni yatmaktadır (Bkz. Resim 4.4.4.1).



**Resim 4.4.4.1.** Tabuttaki ölü kadın bedenine duyduğu arzuyla tabutu açan subay

<sup>19</sup> Philippe Soupault’nun Andre Breton’la birlikte otomatik teknikle yazdığı, ilk gerçeküstücü metin sayılan *Manyetik Alanlar*, farklı algılama ve aktarma biçimlerine göre oluşturulmuştur.

Heykeli arzulayan subayın çıkmazı “bastırılan, ertelenen, hazların karşılığı olan ve toplumca kabul edilebilir bir çerçeveye oturtulan umarsız bir doyum arayışının sonucunda yaratılan ve özünde bulunan cinsel gerilimi sanatsal yüceltmeyle gizleyen taş heykeli arzulamasından kaynaklanır” (Üvez, 1995, s. 79-80). Heykeli arzulamak gibi ya da tabuttaki bir kadın bedenine duyulan arzu gibi cansız bir bedene duyulan arzunun doyurulamayacağı açıktır. Doyurulamayan cinsel istek onu sonsuzluğa götürür ve ölümsüz kılar. İlk sahnedeki askerin heykele olan arzusu nihayetinde onu kılıçla tabut açmaya kadar götürür (Üvez, 1995, s. 79).

*Özgürlük Hayaleti*’nde ölü kadınların donukluğu ve tepkisizliği arzuyu doruğa ulaştırır. Şehveti besleyen tutkular ölümle sonsuz kılınır. *Altın Çağ*’da da benzer bir heykelsevici sahne vardır. Arzuladığı adamla bir türlü kavuşamayan kadın en sonunda bir heykelin ayak başparmağını emer. Dona Elvira’nın heykelinde olduğu gibi heykelin donuk yüzü arzuyu besler. Tabuttaki beden doyurulmayan arzuyu sonsuzluğa taşımak için gömüldüğü günden bu yana diriliğini korumuş gibidir. Fakat yönetmen Dona Elvira’nın yüzünden, Napaléon döneminin bilinmeyen, efsanelemeyeşecek kadar “edepsiz” yitik tarihsel bir anından 1970’lerin Paris’indeki bir parka geçiş yapar ve subayın eylemini tamamlamasına izin vermez bunu bir giz olarak izleyicinin yorumuna bırakır.

Ölüm ve erotizmin kavuştuğu bir diğer öykü de polis müdürünün öyküsüdür. Ölen kız kardeş ile ağabeyi arasındaki ensest arzuda en belirgin davranış çıplak olmaktır. Çıplaklık varlığın kendisine dönmesinin ötesinde bir süreklilik arayışını ortaya çıkarır. Edepsizlik duygusunu harekete geçiren çıplaklıktır (Bataille, 1993, s. 20-21). Kız kardeş arzusunun yollarını ölümünden sonra çalılarla kaplanmasına izin vermez. Polis müdürü bir mekânda kız kardeşine çok benzeyen bir kadınla karşılaşır, ona kız kardeşinden bahseder, kız kardeşi dışkı kusarak ölmüştür. Polis müdürü cafedeki kadına kardeşini anlatırken canlanan anılarda sıcak bir günde kız kardeşi çıplak halde piyano çalarken görürüz. Daha sonra ağabey odaya gelir ve ondan Brahms’ın “Rhapsody”sini çalmasını ister. Ne ağabey ne de kız kardeş çıplaklığa karşı tepkisel bir durum verir, çıplaklık bilmezden gelir. Bellek kardeşi arzuladığı haliyle anımsar, her şey olması gerektiği gibidir; kız kardeş çıplak şekilde piyano çalar ve “tatlı bir kız olup” ağabeyinin isteklerini yerine getirir. Odada gezinirken çakmağını yere düşüren ağabey kadının

bacaklarıyla yüz yüze gelir. Doyurulamayan arzunun “sapkınlık”a evrilişi bile kutsaldır (Bkz. Resim 4.4.4.2).



**Resim 4.4.4.2.** Ölü kız kardeşin çıplak hatırası

Ölen kız kardeşinin hatırasıyla yaşamak zorunda bırakılan ağabeyin ölüye duyduğu özlem erotikleştikçe anlamlaşır. Adam cafede kardeşine benzeyen kadınla muhabbet ederken bir telefon gelir. Arayan tam da o an kendisinden bahsedilen kız kardeşidir. Müdür ilk başta arayanın kardeşi olduğuna inanmasa da sıcak bir günde kendisine Brahms’ın “Rhapsody”sini çaldığı cevabını alınca aile mezarlığına doğru yola koyulur. Kız kardeşin tabutundan bir tutam saç fişkırmıştır. Telefon edenin ceset olduğu doğrulanacak şekilde tabutun yanında bir de telefon ahizesi vardır.



**Resim 4.4.4.3.** Ölü kız kardeşin diri saçının tabuttan taşması

Polis müdürünün kardeşi hayattayken önce bastırılan öldükten sonra da yüceltilen arzuları dinmemiştir. Ölüm arzuyu şiddetlendirmiş, nesnesini yitiren arzu kadının ölü gövdesine yönelmiştir. Filmin başındaki yüzbaşının açmaya çalıştığı Dona Elvira'nın tabutunda olduğu gibi burada da ölüm ve arzunun kesiştiği yerde, ölü bedende aranan haz vardır.

Modern uygarlık rasyonelmiş gibi gözüke de insanın doğası irrasyoneldir. Eğer “uygarlık irrasyonel olana hak ettiği konumu gündelik hayatta veremezse bu irrasyonellikler türlü absürlükler” halinde kendini *Özgürlük Hayaleti*'nde olduğu gibi açığa çıkarır (Şentürk, 2015, s. 8). Bunuel sineması irrasyonelin, düşlemin mekânını kurmakla kalmamış, geri kalanın belleğinin arzulanan bedenleri tabuttan çıkarıp düşlemin mekânına davet etmesine de izin vermiştir. Bu şekilde izleyicinin imgelemi de ele geçirilmiştir. *Özgürlük Hayaleti*'nin baştan sona karşılayan kelime, yok olmadır. Öykülerin nihai sonu hep yokluğa açılır. Var olanlar değil yok olanlar arzulanmıştır. Ayrıca zamanı bir arada tutan rasyonel düzen de yok olmuştur. Yaşamla ölüm birbirlerine geçmiş, canlılar değil ölümler şehvet uyandırmıştır.

## SONUÇ

Luis Bunuel sinemasında dünya ihlalcı karakterlerin etrafında yer yer düş lekeleri bırakarak çözülür. Bunuel’de ölüm bir kurgudur; ölmekte olan karakterler değil, zamanın derisini değiştirerek düşselleşen dünyadır. Sınır ihlali, ölümün ötesindeki varlığı sürekliliğe taşır. Varlığın sürekliliğini sağlayan erotizmde ise arzunun ihlalcı tarafını keşfetmek gerekir. Erotizmin pornografiden başlıca ayrıldığı nokta, kendinden menkul aşırılığıdır. Pornografi “an”dan sonra kaçıp giderken, erotizmin eyleme ihtiyacı yoktur. Erotizm ısrardır, yoğun biçimde devam edendir. Erotizmin seyri yasağa karşı gelme oyunundan bağımsız değildir. Yasağa karşı gelme kökenlerini, sınır ihlaline bağlı bir reddetme biçiminden alır. Erotizmde yasaklara karşı gelme devinimi içinde varlığın doruğuna ulaşılır, varlığın süreksizliği kusursuz bir sürekliliğe dönüşür.

Erotizm, içinde yalnızca erotik güçleri barındırmaz, tüm insanlığın gerçekliğini barındırır. Erotizmin sert çekirdeği yaşam ve ölüm arasındaki köklü bağa işaret eder. Erotik varoluşun tümü, ölümden ve yaşamdan yapılmıştır. Paz, *Ölüm Çiçekleri* adlı oyununda ölümün ve yaşamın özdeşliğini her birinin anlamlandırma biçimleriyle açıklamıştır: “Yaşam mısın yoksa ölüm mü? Nasıl olsa ikisi de bir değil mi? Biz doğunca ölmeye başlar bedenlerimiz; biz ölünce de yaşamaya... başka bir hayatla yaşamaya. Kim söyleyebilir ki kadavranın gerçek bir ölü olduğunu? Solucanlara sormak gerek düşüncelerini. Hiç böyle sağlıklı olmadık biz diyeceklerdir” (1996, s. 25). Yaşamın (arzunun) ölümün gücünü kırdığı noktada, ölüm ve erotizm özdeşliğinde, yadsıma yadsıyanı korumamakta, onu içine almaktadır.

Bunuel’de ceset göstergeleri matemal/erotik bedende ikamet eder. “Hayatın doğumla değil ölümle başladığı inancıdır bu. Ölerek başlamak” (Güçbilmez, 2011, s. 49). Her ölüm içinde yaşamın sürekliliğini barındırır. Bunuel’de de ölümün içine yaşam girdiği zaman işler değişir, ölümden erotizmin sürekliliği keşfedilir. Filmlerde karakterler “umudu dürtüp, umutsuzluğu yatıştırmak”<sup>20</sup> yerine; umutsuzluğu (ölümü), umudun (erosun) ihlalcılığıyla dürtür, rahatsız ederler.

<sup>20</sup> Edip Cansever’in *Mendilimde Kan Sesleri* isimli şiirinde geçer (2013, s. 53).

Bunuel filmlerindeki karakterlerin ölüm ve erotizmi aynı potada eriten eylemlerinin kuramsal çehresi çağdaşı Georges Bataille’da aranmıştır. Bataille’a göre “erotizmin nihai anlamı ölümdür” (Bataille, 1993, s. 159). Erotizm yalnızca ölümün ruhun karşılaştırılmaz değerini ortaya koyduğu zaman, bedenin içinde varlığını sürdürürken kutsaldır (Bataille, 1993, s. 186). Erotizm uzlaşmadır, yaşam ve ölüm arasındadır. İnsanın sınırlayan düşüncelerini parçalaması koşuluyla erotizm, insanın gerçeği olan şiddeti açığa çıkarır. Erotizm ve ölüm özdeşliği uyum sağlamaz, hiçbir şeyin sınırlayamadığı kişinin bağımsızlığını sergiler.

Gerçeküstücülükle temas ettikten sonra kendi yazgısını belirleme gücünü etkin kılan Bunuel’in ihlalciliği yalnız ölümü ve erotizmi özdeşleştirilenden kaynaklanmaz. Nesnelerle sözcükleri ihlal eder. Nesnelerin basitliğine indirgenemeyen hiçbir şeyin bilincini doğrudan oluşturmaz. Nesnelerin bilinmeyen yanlarını gün ışığına çıkarmaya çabalar. Düşlemlerle yeniden yaratılan dünya kullanılabilir nesnelerden oluşma bir ufuk olarak değil, “manyetik bir alan” olarak ortaya çıkar. Karakterler, nesneler ve sözcükler belli göstergelere göre birleşip ayrılırlar.

Bilincin sınırlarını ihlal eden Bunuel, kent soylu düzenin iyimserliğini yıkmak ve seyirciyi boş dışsallığının sürekliliğini sorgulamaya itmek çabasıdadır. Yaşamı boyunca kent soylu düzenin yalancılığına, basmakalıp bilgilerine, kiliseye saldıran Bunuel’e göre düş, tüm ahlaksal köleliklere karşı bir özgürlük alanı yaratır. Burjuva değerleriyle felç olan insan, geçmişte kaybettiği hazlarına düşleri aracılığıyla ulaşır. Bunuel filmlerindeki şiddet de düşsellikle yüklüdür. Fantezi ve düş burjuvazinin kontrollü yaşam biçimini sarsar, bedenler arzuya kurban edilir ve böylece izleyici mevcut düzenin sürekliliği konusunda kuşkuya düşürülür.

Filmlerinde gülme olgusunun temel bileşenlerini; rastlantı ve amaçsız burjuva ritüelleri oluşturur. Bağımsızlığını ilan etmiş her bir öykü mantığın olmadığı bir alanda diğer karakterlerin öyküleriyle rastlaşır. Olayların akışı genel geçer günlük standartlara ters düşer. Günlük hayatta mümkün olmayan özel bir tür iletişim biçimi yaratılır. Şeylerin düzenini çürüğe çıkartan Bunuel, yokedilen düzeni arzusunun belirsizliğiyle yeniden kurar. Kültür maskeleri düşünce çıplak kalan yüzlerin karakteristikleri ölümü andırır. Karakterler toprağın altında kalan yaşamın erotik tepkisini verirler.

Bunuel, gecenin doğal ışığını görünmez kılan, toprağın üzerinde yükselen gökdelenli dünyada değil, Adorno gibi “modern yaşamda bireyin toplum karşısında donarak ölümüne karşı” (aktaran Weber, 2005, s. 153) gökkubeden yeraltına uzanan sütunların denetimi altında yaşamayı tercih etmiştir. Bunuel otobiyografisinin sonunda, “son nefes”inin yaklaştığı yıllarda bir üzüntüsünün olduğundan söz eder “öldükten sonra dünyada neler olup bittiğini bilememekten” korkmaktadır (Bunuel, 2005, s. 349). Kendisini mezarda çürümeye yüz tutmuş bir ceset olarak düşler ve yokolmayı içinde barındıran karabasandan uyanmak isteyip istemediğini sorgular:

Sürekli değişen bir dünyadan koparılıp alınmak! Sanki bir dizinin orta yerinden koparılıp alınır gibi. Öyle sanıyorum ki ölüm sonrasına duyulan merak eskiden pek yoktu. Veya hiç değişim göstermeyen bir dünyada daha az rastlanıyordu. Bir itirafım olacak: Kitle iletişim araçlarına duyduğum nefrete rağmen her on yılda bir, ölümler dünyasından uyanabilmeyi, bir gazete bayiine kadar yürüyebilmeyi ve bir iki gazete almayı isterdim. Başka bir şey dilemezdim. Kolumun altında gazetelerim, soluk benzimle duvarların dibinden usulca geçer, mezarlığa dönerdim. Yeniden uykuya dalmadan önce, dünyadaki felaket haberlerini okur sonra da mutlu bir şekilde güven verici sığınağımda yeniden uykuya daldım (Bunuel, 2005, s. 349).

Değişen dünyanın dehşetini bir yüzyıl öncesinden, daha fotoğrafın bile olmadığı bir dönemde gözlemleyen, Bunuel gibi bedenleri hayvansı, ilkel arzuya kurban eden Baudelaire de o dönemde çıkardığı bir dergide dur durak bilmeyen felaketler bombardımanı karşısında uygar insanın acizliğini Bunuel’e benzer şekilde açıklamıştır:

Günü, ayı ya da yılı ne olursa olsun, herhangi bir gazeteyi açıp da herhangi bir haberin herhangi bir satırında insanın sapkınlığının en ürkütücü izlerini görmemek imkansızdır. Her gazete ilk satırından son satırına kadar bir dehşetengiz olaylar silsilesinden başka bir şey değildir. Savaşlar, işlenen suçlar, hırsızlıklar, cinsel sapkınlıklar, işkenceler... Ulusların ve tek tek insanların kötülükleri; tam anlamıyla evrensel bir vahşet orjisi. İşte uygar insanlar her gün sabah öğünlerini yemeye bu iğrenç iştah açıcılarla başlıyorlar (Baudelaire’den aktaran Sontag , 2004, s. 107-108).

Baudelaire’in burjuvanın kahvaltı masasına sabah gazetelerinde okuduğu vahşet haberleriyle oturmasına karşı getirdiği eleştiri yalnız o günü değil; gazetelere ek olarak televizyonu ve bilimum teknolojik bilgi aktarım aracını da içine alan bugünün modern dünyasının her gün daha fazla normalleştirdiği vahşete karşı sinikliğimizi de kapsar.

Uygar dünyada ölü imajları görmeye alışan insan, kendisine ölümler üzerinden pay biçmeye alışmış, televizyonda veya gazetelerde rastladığı ölümlere bakarak ölüme de hissizleşmiştir. Bataille hayatı boyunca ölü bedenler üzerinde antropolojik araştırmalar yapmış; insanın kan dökme ve acı çektirmeye karşı dizginleyemediği iştahının sonuçlarını gözlemlemiştir. Vahşet görüntülerinin etkisinin dip akıntısını oluşturan “aşâğılık” dürtü üzerine düşünen Bataille, dinsel kurban etmeden erotizme bir yol açmıştır. Savaş sonrası buhrandan doğan Dada’nın devamı olan gerçeküstücülüğün ıstırap verici şeylere farklı anlamlar yüklemesi, nesnelere ve olaylara farklı bir yerden bakarak yeni bir dünya düzeni oluşturmaya çabalamasıyla; Bataille’in ölü bedenlere farklı bir “göz”le bakarak “iç deneyim”ini gerçekleştirmeye çalışması birbirlerinden çok da farklı değildir. Bunuel bu iki yaşamı dönüştürme çabasının sentezini filmlerine saf ve psişik halde akıtmıştır.

Bataille’in “kurban etme” olgusu üzerine çalışmasının nedeni insana zulmetme tutkusunun, sempati duygusu kadar doğal geldiğini düşünmesidir (Sontag, 2004, s. 98). İnsan vahşeti doymak bilmez bir merak içinde izlemektedir. Bunuel düşleminde vahşet haberlerine bakmaktansa huzur içinde ölü kalmayı tercih ettiyse de hızla akıp giden felaketler silsilesi içinde ölü bedenlere bakmak insan içinde hiç de gelgeç bir duygu oluşturmamıştır. 1910’da Çin’de “yüz bıçakla ölüm” töreninde kurban edilen, derisinin yüzölmesine rağmen hala canlı iken çekilmiş bir esirin fotoğrafını Bataille her gün bakmak için çalışma masasına koymasının nedeni de bu gelgeç olmayan duygudur.

Ölmek üzere olan esirin fotoğrafını daha sonra *Eros’un Gözyaşları*’nda (1961) kullanan Bataille fotoğrafın hayatında yadsınamaz bir rol oynadığını; “acıyı en çıplak haliyle gösteren, ayrıca başdöndürücü ve dayanılmaz bir yanı olan bu fotoğrafa bakıp düşüncelere dalmaktan kendini alamadığını” belirtir. Bataille’a göre vahşet üzerine kafa yormak “hem duyguları incitir, hem de tabu sayılan erotik bilgiyi özgürleştirir” (aktaran Sontag, 2004, 98). Fotoğrafta kurbanın yukarıya çevrili yüzünde zevk alır gibi, kendinden geçmiş bir ifade vardır. Sontag’a göre bu “dinsel düşüncede kök salmış, acıyı fedakarlığa, fedakarlığı coşkuya bağlayan bir ıstırap görüntüsüdür” Başkalarının acısını bir hata, bir kazar ya da bir suç olarak kabul eden modern duyarlılığa çok da yabancı sayılmayan bir görütüdür (Sontag, 2004, s. 99).

Modern dünyada şiddet sessizdir. İnsan ölümü başkasında gördüğünde yalnızlığını ve güçsüzlüğünü sinsi bir sessizlikle kapatır. İleri toplumlarda şiddet ve ölüm cinsel arzunun egemenliği altına girdiğinde “sessizlik” özneye uygun gelen zevki verir. Taşkın bir istencin ulaşamayacağı şey yoktur. Bunuel filmlerinde varoluşları gereği topluma uyum sağlaması beklenen burjuva karakterler de meylettikleri her yolda cinsel arzularını sinsiye açığa çıkarır, taşkın cinselliklerinin uygun gördüğü uygunsuz yollarda “iyi ahlak” maskelerinin sağladığı konforla, sanki kent soylu özleriyle çatışan herhangi bir sapkınlığın öznesi değillermiş gibi, kendilerinden emin halde yürürler. Karakterlerdeki arzunun sürekliliği başkasının özyıkımına, acısına bağlıdır. Karakterler, sürekli bir “felaket” istencinin peşindedirler; daha çok felaket gördükçe içlerindeki şiddet arzusu artar, parafilileri burjuvazinin iyi ahlakçı kalıplarını ihlal eder.

Bunuel’in filmlerinde zamansal bir netlik yoktur; kişiler gerçek ve düş arasında gidip gelirler; mekânlar karşılaşır birleşmelerin tam ortasındadır. Filmlerdeki karnavalesk biçim, bedene ve kimliğe dayatılan yasakları, sınırları yıkmaya yönelik hiçe sayan, bir “otomatik” mekân anlayışını içinde barındırır; karakter çeşitliliğine olanak sağlar. Karnavaleskte aynı mekânda rastlaşan farklı bedenlerin insan varlığının en mutlak sınırlarını gülmeyi açığa çıkararak ihlal eder. Gerçeküstücülüğün Batailleci kutbu erotik “kötülük”le beliren yıkma/kurma denklemi, insanın kendisini hayvandan ayırdığını düşündüğü kültürle birlikte anlamı da değişen zekasının aydınlatıcı gücünün temeline yerleştirilmiş bir dinamittir. Batailleci bir olabilirlik noktasına burjuvazi yergisiyle oluşturduğu biçimini yerleştiren Bunuel, kent soylunun kök salmış bütün kurallarına karşı direnci, ölümle haşır neşir olmuş erotik bir temsilde bulmuştur. İnsanın kendisini hayvandan ayırdığını düşündüğü kültüre ve zekasına olanca ağırlığıyla mihlanmasına karşı Bataille gibi Bunuel de “hayvansı” bir dikleniş sergilemiş; bu diklenişin süreğen kılmanın yeni biçimini ölüm ve erotizm özdeşliğinde bulmuştur.

Bunuel filmlerinde erotizm, arzunun tutuşarak varlığını sürdürmesi, özgürce bir kaynaşma, seçilen bir yazgıdır. Ölümün bilgisi ile ölümlü beden arasındaki sınır nekrofilin bir ölümlü olduğunu kabul etmesiyle belirlenirken, sınır ihlali erotizmle sağlanır. Ölüm ve erotizm özdeşliği bedenden kopuk içsel deneyimin yaşandığı bir alana yüklenir. Beden ölümlülüğüyle sınırlıdır. Bunuel filmlerinde ölüm bir sınırsa,

sınırsızlık ölümün düşüncesindedir. Ölüm ve erotizm özdeşliği ölümlü bedenden ziyade, ölümsüz düşüncenin güdümünde açığa çıkar. Bunuel filmlerinde ölü beden veya ölü beden temsili ürpertmez. Cesetlerin erotikleştirilmesiyle izleyicinin ölüme dair korkusu yatıştırılır.

Ölü bedende bile olsa arzunun karanlık nesnesi hayatta olanı cezbeder, yaşayan özne ölüden daha karanlık değildir. Ölüm, Bunuel’de eteğini izleyiciye kaldırarak gülmeye yol açar. Ölümün karanlığı ve tekinsizliği çıplaklaştırılır. Bunuel filmlerinde tekinsiz olan ölüm değil erotizmin kendisidir. Arzulayan, arzulanan bedenle hiçbir zaman “doğru düzgün” iletişim kuramaz. Karakterler arzularını doyuramadıkça arzunun edepsiz bencilliğini muhafaza ederler. Arzularını tatmin edemeyen karakterler gerçekliğin uyandırdığı yanlışlık izleniminin peşinden sürüklenirler.

“Yalnız olduğumuz ölçüde aşk ve ölüm birbirine yaklaşmaktadır” der Rilke (aktaran Sponville, 2013, s. 31). Filmlerde arzulayan karakterlerin hepsi yalnızdır. *Bir Endülüs Köpeği*’nde arzunun karanlık nesnesini zaptetmek isteyen bisikletli yalnızdır. Bisikletli bir türlü doyuramadığı arzusunun peşinden koşar. Toplumsal hayatta değil yalnızca kendi yalnızlığı içinde egemen bir varlıktır. Viridiana’da Don Jaime koca malikanesinde, kent yaşamından ve insanlardan uzak, yalnız yaşamaktadır. Yalnızlığından dolayı Viridiana’nın ziyaretine gereğinden fazla önem verir; ölen karısının yerine onu koyarak ölüye olan özlemini diri bedende gidermek için çabalar. Dinin buyurduğu “iyi ahlak” yıllardır yalnız yaşayan Don Jaime için cehennem gibidir. Don Jaime rahibenin bekaretini koruma endişesini kabullenmektense ölümü tercih eder. Olabilirin ucunda olanaksızla karşılaştığında kendisini umutsuzluktan korur ve “seve seve” intihar eder.

*Gündüz Güzeli*’nde ölen sevgilinin ardında kalan kont için en büyük kötülük yalnızlıktır. Kont fantezi malzemelerini ölen sevgiliyle beraber geçirdikleri anlardan değil, onun tabutun içinde, yarı çıplak hallerinden toplar. Sevgilisinin ölü bedenini arzulayan kont, ölüm sonrası anı yeniden canlandırma yoluna gider. Kontun durumu savunmasızdır, bilinmeyen bir varoluşla iletişim kurma yoluna gitmiştir. Kontun ölüm

seramonisi fantezisiyle ölümün sınırları ihlal edilmiştir. Severine'in için de fahişeliğin bıraktığı ahlaksal boşluk, fahişenin sado- mazoşist fantezileriyle doldurulmuştur.

*Özgürlük Hayaleti*'nde savaş döneminde yalnız kalmış Fransız subayı, Dona Elvira'nın ilk önce ölü bir bedenle aynı işlevi gören heykelini öper, fakat diğer heykel tarafından cezalandırıldıktan sonra heykelde doyurmaya çalıştığı arzusu yarıda kalır. Doyuramadığı isteği onu sonsuzluğa, ölünün kendisine götürür. Dona Elvira'nın ölü bedenine tabutunu kılıçla açarak ulaşır. Beklenildiği gibi tabutun içinde çürümüş ve kokmuş bir bedenden ziyade, diri bir beden yatmaktadır. Tabutun içinde öldükten sonra dokunulmamış, taze bedende subay, yaşayan varlık, kendisini ölümün hiçliğinin sınırına yerleştirmiş, ardından bu sınırı ihlal etmiştir.

Bunuel'de burjuvazi ahlakı mutlak yalnızlık olgusu üzerine kuruludur. Ölümden haz almanın bir kötülüğü yoktur. Haz karakterlerin ben'ini oluştursa da kendini her zaman masum gören burjuvazide suç, her zaman ben'in dışındadır. Bunuel filmlerinde ihlal ötekinde suçtur. Karakterler kendi zevk düşkünlükleriyle gerçekleştirdikleri ihlali akılla kapatmaya çalışırlar. Fakat akıl sınırlılığın ifadesidir; ihlal aklın dışındadır. Bunuel'de burjuvazi çelişkisi bundan kaynaklanmaktadır. Yasaları tanımaya ve korumaya hizmet eden, her şeye bir açıklaması olan akılcı burjuvazi, cinsel ateşin içini sardığı her anda ihlalcileşir. Bunuel egemen insana uygulanan gülmeyle harmanlanmış şiddeti, ölüm ve erotizm birliğinin ihlalcı özüyle sağlamıştır. Bunuel filmlerinde ölüm ve erotizm özdeşliği kendini oluşturan arzunun içinde kendisi için istendiği sürece ihlalcı olmaya devam edecektir.

Sonuç olarak Bunuel, filmlerinde gerçeküstücü şiirdeki otomatik yazı tekniğini, Lautréamontcu imge çarpışmasını sinemanın alanına taşımış; birbiriyle alakasız iki imgeyi rastlaştırmasıyla yeni, otomatik bir öyküleme biçimi yaratmıştır. Bunuel'de gerçeküstücü geleneğe bağlılığın bir göstergesi de nesneleri kullanma biçimidir. Bunuel, filmlerinde söz ile nesne arasındaki geçişliliği kırmış; nesneleri işlevlerinden soyutlayarak kendi dillerini konuşmasına olanak tanımış, onları özneleştirmiştir. Bataille arzu hükmünün cinsiyete olan aidiyetini kırarak ortodoks gerçeküstücülükten ayrılmıştır. Bunuel de Bataille gibi arzunun cinsiyete olan aidiyetini kırarak cinselliği

“kötü” bir şey haline getirenlere karşı, kötünün ve şiddetin kendisini bir arzu uzatıcı, transgresif bir araç olarak kullanmıştır.

Bataille’a göre ölüm ve erotizm özdeşliğinde sınır ihlali gülmenin ve hıçkırığın düzensizliği içinde, şiddetin ve benliği aşan zevkin taşkınlığı içinde korkunun ve coşkunun benzerliği ile kavranır (Bataille, 1997a, s. 9). İnsanı korkunun içine hapseden şey aynı zamanda onu kurtaran şeydir. Bataille’a göre, Tanrısal esrimenin coşkusuyla, en uç korkunçluğu yüzleştiren şey karşıtlıkların özdeşliğidir (1997a, s. 78). Sadist mazoşist fanteziler ve nekrofil; içinde barındırdığı şiddetten doğan “kötülük” olgusuyla erotizm ve ölümün birliğinin aydınlattığı gülmeye bağlanır. Erotizm, ölümün yıkıntılarını onaran doğuma bağlıdır. Bu anlamda doğumu, sürekliliği ve ölümü barındıran Bataille’ın küçük ölüm diye adlandırdığı erotizmin özüyle karnaval devinimi özdeşir. Karnavalda olduğu gibi ölümün oluşturduğu trajedin ortaklığı, gülme ile ortaya çıkar. Gülme, ölüm ve erotizm özdeşliğinde düşünceyi çarpıtma işlevi görür. Bunuel’de karnaval olgusu mekansal olarak gerçeküstücülüğün temel prensiplerinden biriyle “rastlantı” kavramıyla ortaya çıkar. Rastlantıların yön verdiği hayatlar, bedenler arası hiyerarşilerin yok edildiği karnavalesk mekanlarda birbirleriyle kesişir. Bunuel filmlerinde olabirinin ucundaki ulaşılmaz derinlik, sadist mazoşist fanteziler ve nekrofil içinde, ölümün ve erotizmin özdeşliğinin yarattığı transgresyonda (sınır ihlalinde) hissedilir.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2007). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki.
- Adorno, T. W. (2012). *Minima Moralia*. O. Koçak, & A. Doğukan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Akbulut, D. (2012). *Belgesel ve Deneysel Sinema*. İstanbul: Etik.
- Albayrak, A. (2008). *Çağdaş Sanatta Detournement Pratiğiyle Formların ve İmgelerin Yeniden Dolaşıma Sokulması*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Alkan, E. (1994). Gerçeküstüculük: Bireyin Ayaklanması. *Varlık*, 1047, 3-7.
- Ancet, P. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. E. Topraktepe (Çev.). İstanbul: YKY.
- Andrade, D. O. (2012). *Yamyam Manifestosu*. H. Duranay (Çev.). İstanbul: Kült.
- Arat, M. (2012). *Belle de Jour: Gündüz Güzelinin Gece Düşleri*. 4 Ocak 2016 tarihinde <http://www.sanatlog.com/sanat/belle-de-jour-gunduz-guzelinin-gece-dusleri/> adresinden erişildi.
- Aries, P. (2015). *Batı'da Ölümün Tarihi*. I. Gürbüz (Çev.). İstanbul: Everest.
- Arpacı, M. (2011). *Biyo-İktidar ve Karnavalesk Beden: Foucault ve Bakhtin'in Beden Kavramsallaştırmalarının Karşılaştırması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Artaud, A. (2000). *Heliogabalos Taçlı Anarşist*. İ. Birkan (Çev.). Ankara: Dost.
- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim.
- Babington, B., Evans, P. W. (1985). The Life of the Interior: Dreams in the Films of Luis Bunuel. *Critical Quarterly*, 5-20.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana*. C. Soydemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- Bakhtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. Ç. Öztekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet.
- Barber, S. (2008). Bir Endülüs Köpeği [DVD-Kamera Arkası]. İstanbul: İstanbul Digital Kültür.
- Bataille, G. (1985). The Big Toe. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, 20-24.
- Bataille, G. (1993). *Erotizm*. M. Mukadder Yakupoğlu (Çev.). Ankara: Bilkamat.
- Bataille, G. (1997a). *Eros'un Gözyaşları*. M. Mukadder Yakupoğlu (Çev.). İstanbul: Göçebe.
- Bataille, G. (1997b). *Din Kuramı: İnsanlaşma Sürecinde Dinin Oluşumu*. M. Mukadder Yakupoğlu (Çev.). İstanbul: Göçebe.
- Bataille, G. (1998). *İmkansız*. M. Mukadder Yakupoğlu (Çev.). İstanbul: Mitos.
- Bataille, G. (1999). *Rahip C. D. Eryar* (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Bataille, G. (2000). *Nietzsche Üzerine*. M. Mukadder Yakupoğlu (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Bataille, G. (2006). *İç Deney*. M. Mukadder Yakupoğlu (Çev.). İstanbul: YKY. 6 Ocak 2016 tarihinde <http://kutucugum.com/salmanyus/kitap-11893/georges-bataille-ic-deney,23605.pdf> adresinden erişildi.
- Bataille, G. (2011). Gözün Öyküsü. Y. Avunç (Çev.), & A. Özgüner (Ed.), *Annem* (265-307). İstanbul: Ayrıntı.
- Bataille, G. (2011). Madam Edwarda. Y. Avunç (Çev.), & A. Özgüner (Ed.), *Annem* (9-33). İstanbul: Ayrıntı.
- Bataille, G. (2014). *Edebiyat ve Kötülük*. A. Sönmezay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Batur, E. (1987). Gerçeküstücülük ve Hayat. *Gergedan*, 19-26.
- Batur, E. (1994, Aralık). 70. Yılında Gerçeküstücülük. *Varlık*, 1047, 2.

- Baudelaire, C. (2001). *Kötülük Çiçekleri*. A. Necdet (Çev.). İstanbul: Adam.
- Baudrillard, J. (2015). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. O. Adanır (Çev.). İstanbul: DoğuBatı.
- Benjamin, W. (1993a). *Pasajlar*. A. Cemal (Çev.). İstanbul: YKY.
- Benjamin, W. (1993b). *Son Bakışta Aşk*. N. Gürbilek (Dü.), İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (1999). *Tek Yön*. T. Turan (Çev.). İstanbul: YKY.
- Bergson, H. (2014). *Gülme*. D. Çetinkasap (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Bergson, H. (1997). Zaman ve Özgür İstenç. *Cogito, Zaman: 12'ye 1 Var*. 11, 7-15.
- Berk, İ. (2005). *Gerçeküstücülük*. İstanbul: Varlık.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış*. A. C. Altunkanat (Çev.). İstanbul: Doruk.
- Blake, W. (2013). *Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları*. S. Özpallabıyıklar (Çev.). İstanbul: İş Bankası.
- Blanchot, M. (1997). *İtiraf Edilemeyen Cemaat*. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Blanchot, M. (2012). *Ölüm Ânım*. B. Turan (Çev.). İstanbul: Encore.
- Breton, A. (2003). *Birinci Sürrealist Manifesto*. Y. S. Kafa (Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş.
- Breton, A. (2003). *Çılgın Aşk*. İ. Yerguz (Çev.). Ankara: Dost.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. Y. S. Kafa, A. Günebakanlı & A. Güngör, (Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Bunuel, L. (Yapımcı-Yönetmen). (1929). *Bir Endülü Köpeği* [Sinema Filmi]. Fransa: Les Grands Films Classiques.
- Alatrıste, G. (Yapımcı), & Bunuel, L. (Yönetmen). (1961). *Viridiana* [Sinema Filmi]. İspanya: Unión Industrial Cinematográfica.

- Baum, H., & Hakim, R. (Yapımcı), & Bunuel, L. (Yönetmen). (1966). *Gündüz Güzeli* [Sinema Filmi]. Fransa: Paris Film Productions.
- Silberman, S. (Yapımcı), & Bunuel, L. (Yönetmen). (1974). *Özgürlük Hayaleti* [Sinema Filmi]. İtalya: Euro International Film.
- Bunuel, L. (2005). *Son Nefesim*. İ. Kurdak (Çev.). Ankara: İmge.
- Bunuel, L., Carriere, J.-C. (2006). *Gündüz Güzeli Çekim Senaryosu*. A. Yeres (Dü.). İstanbul: Es.
- Cansever, E. (2013). *Gelmiş Bulundum*. B. Toprak (Ed.). İstanbul: YKY.
- Camus, A. (2004). *Başkaldıran İnsan*. T. Yücel (Çev.). İstanbul: Can.
- Camus, A. (2011). *Tersi ve Yüzü*. T. Yücel (Çev.). İstanbul: Can.
- Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze*. C. Soydemir (Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Colina, J. d., Turrent, T. P. (1993). *Objects of Desire: Conversations with Luis Bunuel*. New York: Marsilio.
- Comer, R. J. (1992). *Abnormal Psychology*. New York: Freeman.
- Coşkun, E. (2003). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: İzdüşüm.
- Dachy, M. (2014). *Dada Sanatın Başkaldırısı*. O. Türkay (Çev.). İstanbul: YKY.
- Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*. S. Özdemir (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Dorsay, A. (1977, Eylül). Bunuel'in Son Filmi İsteğin O Belirsiz Nesnesi Olağanla Fantastiğin Kendine Özgü Bir Birleşimi. *Milliyet Sanat* 245, 8-10.
- Duplessis, Y. (1991). *Gerçeküstücülük*. İ. Yerguz, & E. Çamurdan (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Duranay, H. (2013). *Acéphale*. Kocaeli: Kült Neşriyat.

- Durgnat, R. (1977). *Luis Bunuel*. California: University of California Press.
- Duva, Ö. (2014). Radikal Kötülük ve Sorumluluk. *Doğu Batı: Kötülük Şarkıları*, 70, 11-29.
- Edwards, G. (2005). *A Companion to Luis Bunuel*. Woodbridge: Tamesis.
- Erdem, T. (2013). Ölümü Öp: Popüler Sinema ve Televizyon Dizlerinde Nekrofil. G. Acar (Dü.), *Ölüm Sanat Mekân III*, Dekam.
- Freud, S. (2003). *The Uncanny*. D. McLintock (Çev.). London: Penguin Classics.
- Güçbilmez, B. (2011). *Sevim Burak'ı Artaud ile Okumak*. 05 Mart 2016 tarihinde <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tad/article/view/5000069716/5000064460> adresinden erişildi.
- Günaydın, S. (1998). Gözün Öyküsü ve Salo'da Ölüm ve Kurban Etme. *Geceyarısı Sineması*, 37-42.
- Güngör, T. K. (2014). Baudelaire ve Kötülük Çiçekleri. *Doğu Batı: Kötülük Şarkıları*, 251-269.
- Hakman, C. (2008). Sinemada Gerçeküstücülük ve Man Ray Filmleri. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Harcourt, P. (2008). *Altı Avrupalı Yönetmen*. Ö. Özdüzen, O. Yusufoglu (Çev.). İstanbul: Doruk.
- Hegel, G. W. (2011). *Tinin Görüngübilimi*. A. Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük*. S. Kemal Angı (Çev.) Ankara: Dost.
- Humphries, R. (1995). Lacan and the Ostrich: Desire and Narration in Bunuel's *Le Fantome de la Liberte*. *American Imago*, 191-203.
- Huxley, A. (2015). *Algı Kapıları*. (M. F. İmre, Çev.) Ankara: İmge.
- Illich, I. (2004). Ölümüne Karşı Ölüm. *Ölüm: Bir Topografya*, 40, 107-122.
- Kessel, J. (2014). *Gündüz Güzeli*. A. Derman (Çev.). İstanbul: Can.

- Kierkegaard, S. (2012). *Kaygı Kavramı*. T. Armaner (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Kierkegaard, S. (2004). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. M. Mukadder Yakupoğlu (Çev.). İstanbul: DoğuBatı.
- Kiriş, N. (2008). Tarihsel Olarak Kötülük Problemi ve Çözüm Yolu Olarak Teodise. *FLSF*, 5, 81-99.
- Kovacs, S. (1980). *From Enchantment to Rage: The Story of Surrealist Cinema*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.
- Kristeva, J. (2009). *Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli*. N. Demiryontan (Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. N. Tural (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Kurt, E. K. (2010). Rasyonelin Ötesinde İrrasyonelin Sınırında: Gerçeküstücülük. *Alanistanbul*.
- Kutlar, O. (2004). *Sinema Bir Şenliktir*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Kyrou, A. (1968). Örnek Bir Yol. *Yeni Sinema*, 17-19.
- Lautréamont. (1999). *Maldoror'un Şarkıları*. Ö. İnce (Çev.). İstanbul: Gendaş.
- Leroy, C. K. (2006). *Gerçeküstücülük*. M. T. Yalım (Çev.) Köln: Taschen.
- Magritte, R. (1987, Ağustos). Güneşin Alnında Gerçeküstücülük. *Gergedan*, 90-92.
- Minois, G. (2008). *İntiharın Tarihi: İstemli Ölüm Karşısında Batı Toplumu*. N. Acar (Çev.). Ankara: Dost.
- Nadeau, M. (1987). Gerçeküstücülük Akımının Kuruluşu. *Gergedan*, 119-123.
- Nietzsche, F. (2012). *İnsanca, Pek İnsanca*. C. Atila (Çev.). İstanbul: Say.
- Nietzsche, F. (2015). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. A. İnan (Çev.). İstanbul: Say.
- Nietzsche, F. W. (2011). *Ecce Homo*. İ. Z. Eyuboğlu (Çev.). İstanbul: Say.

- Otyakmaz, M. (2013, 04 16). *Gündüz Güzeli*. 11 Nisan 2016 tarihinde saaton: <http://saaton.com/?p=2784> adresinden erişildi.
- Özgün, A., Ocak, E. (1997, Ocak). Kent Bellek Görüntü. *Mimarlık*, 31.
- Özgür, P. (2009, Mart 04). Arzunun O Belirsiz Nesnesi. *K Dergi*, 12-17.
- Pavese, C. (2005). *Yaşama Uğraşı*. C. Çapan (Çev.). İstanbul: Can.
- Paz, O. (1987). Gerçeküstücülük. *Gergedan*, 123-127.
- Paz, O. (1996). *Ölüm Çiçekleri*. A. Cengiz Büker (Çev.). İstanbul: Okyanus.
- Proust, M. (2000). *Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ların Tarafı*. Roza Hakmen (Çev.). İstanbul: YKY.
- Rabelais, F. (1998). *Gargantua*. A. Sehat, S. Eyüpoğlu, V. Günyol (Çev.). İstanbul: Cem.
- Rimbaud, A. (2001). *Illuminations*. E. Alkan (Çev.). İstanbul: Cumhuriyet.
- Roger, D. (2007). *Erotizm*. I. Ergüden (Çev.). Ankara: Dost.
- Russell, D. (2009). Bunuel: The Gag, The Auteur. *Canadian Journal of Film Studies* 18, 45-65. Canada: Film Studies Association of Canada.
- Sade, M. D. (1967). *Aşkın Suçları*. C. Süreya (Çev.). İstanbul: Fahir Önger.
- Sade, M. D. (2000). *Justine: Erdemin Felaketleri*. B. Uzma (Çev.) İstanbul: Çiviyazıları.
- Evans, P.T., Santaolla, I. (Ed.). (2004). *Luis Bunuel: New Readings*. San Francisco: British Film Institute.
- Sartre, J. P. (2009). *İmgelem*. A. Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Sartre, J. P. (2012). *Varoluşçuluk*. A. Bezirci (Çev.). İstanbul: Say.

- Soupault, P. (1987). Gerçeküstücülüğün Kökenleri ve Başlangıcı. *Gergedan*, 6, 118-119.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. O. Akınhay (Çev.). İstanbul: Agora.
- Sponville, A. C. (2013). *Cinsellik, Aşk ve Ölüm*. C. Özatalay (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es.
- Švankmajer, J. (2001, 04 23). NPR News, National Public Radio. (D. D'archy, & B. Edwards, Röportajı Yapanlar)
- Şentürk, L. (2015). *Kara Grotesk: Jan Svankmajer*. Kocaeli: Kült Neşriyat.
- Tarkovski, A. (2000). *Mühürlenmiş Zaman*. F. Ant (Çev.). İstanbul: Afa.
- Tevhidi, E. H. (2004). Otuz Beşinci Gece: Ruh, Can, Hayat, Ölüm, Akıl ve Öte Dünya Üzerine. *Cogito, Ölüm: Bir Topografya*, 40, 20-38.
- Torczyner, H. (1992). *René Magritte-Gerçek Resim Sanatı*. N. Boyacı (Çev.). Ankara: Düzlem.
- Türkoğlu, S. (2014). Baudelaire'in Şiirlerinde Kötülük Üzerine. *Doğu Batı: Kötülük Şarkıları*, 227-251.
- Uyar, T. (1994, Aralık). Tanışma Anları. *Varlık*, 1047, 14.
- Ünal, Y. (2002). Öncü Bir Karşı-Dramatik Deney: Geçen Yıl Marienbad'da. *Sinemasal*, 7, 45-49.
- Üvez, A. S. (1995). Gerçeküstücü Akım ve Luis Bunuel Sineması. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüzyılı*. E. Ayça (Çev.). İstanbul: Evrensel.
- Weber, S. (2003). Eleştirel Kuram ve Okuma. *Cogito, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe*, 36, 143-170.

- Williams, L. (1981). *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. California: University of California Press.
- Yakupoğlu, M. M. (1996). Erotizmde Şiddet ve Ahlak İlişkisi. *Cogito, Şiddet*, 6-7, 313-319.
- Yalom, I. D. (2001). *Nietzsche Ağladığında*. A. Babacan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Yeres, A. (2006). *Bir Luis Bunuel Kitabı*. İstanbul : Es.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya.
- Yücel, T. (1987). Gerçeküstücülük ve Düzyazı. *Gergedan*, 6, 39-40.
- Žižek, S. (2004). Ölümün Acımasız Aşkısı. *Cogito, Ölüm: Bir Topografya*, 40, 70-93.

## EK. 1. ÇALIŞMADA İNCELENEN FİMLERİN KÜNYELERİ

### **Bir Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou)**

**Yönetmen:** Luis Bunuel

**Senaryo:** Luis Bunuel, Salvador Dali

**Görüntü:** Albert Duverger

**Müzik:** Richard Wagner, Argentino Tangos

**Oyuncular:** Pierre Batcheff , Simone Mareuil , Luis Bunuel , Fano Messen , Salvador Dali

**Ülke:** Fransa

**Yıl:** 1929

**Süre:** 17 dk. Siyah-Beyaz

### **Viridiana**

**Yönetmen:** Luis Bunuel

**Senaryo:** Luis Bunuel, Julio Allejandro

**Görüntü Yönetmeni:** José Fernandez

**Müzik:** G. Frederich Handel, Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven

**Oyuncular:** Silvia Pinal , Fernando Rey, Francisco Rabal , Margarita Lozano , Victoria Zinny, Teresa Rabal, José Calvo

**Ülke:** Fransa

**Yıl:** 1961

**Süre:** 90 dk. Siyah-Beyaz

### **Gündüz Güzeli**

**Yönetmen:** Luis Bunuel

**Senaryo:** Luis Bunuel, Jean Claude Carrière

**Görüntü Yönetmeni:** Sacha Vierny

**Oyuncular:** Catherine Deneuve, Jean Sorel , Michel Piccoli, Geneviève Page, Pierre Cleménti, Francisco Rabal, Georges Marchal , Macha Méril, Françoise Fabian , Iska Khan

**Ülke:** Fransa

**Yıl:** 1966

**Süre:** 95 dk. Renkli

### **Özgürlük Hayaleti (Le Fantôme de la Liberté)**

**Yönetmen:** Luis Bunuel

**Senaryo:** Luis Bunuel, Jean-Claude Carriere

**Görüntü Yönetmeni:** Edmond Richard

**Oyuncular:** Adriana Asti , Monica Vitti, Jean Claude Brial, Adolfo Celi, J. Carriere, Bernard Verley, Phillippe Brigaud, Helene Perdriere, Pierre Francois Pistoria, Michel Lousdale, Anne-Marie Deschott, Francois Maistre, V. Blanco, Pierre Lary, Julien Bertheau, Michel Piccoli, Serge Silberman, Jose Bergamin, Jose Luis Barros, Luis Bunuel.

**Yıl:** 1974

**Süre:** 103 dk. Renkli

## EK. 2. YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  <p><b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b><br/> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b><br/> <b>YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</b></p>                                                                                                                                                                                                                 |
| <p><b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b><br/> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b><br/> <b>İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <p>Tarih: 23/06/2016</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <p><b>Tez Başlığı: BATAILLE'İN TRANSGRESYON KAVRAMIYLA LUIS BUNUEL SİNEMASINDA ÖLÜM VE EROTİZM ÖZDEŞLİĞİNİN İNCELENMESİ</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| <p>Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 238 sayfalık kısmına ilişkin, 23/06/2016 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5'tir.</p>                                                      |
| <p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,</li> <li>2- Kaynakça dahil,</li> <li>3- Alıntılar dâhil,</li> <li>4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç</li> </ol>                                                                                                                                                                                     |
| <p>Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> |
| <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <p>23.06.2016 <br/> Tarih ve İmza</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <p><b>Adı Soyadı:</b> EVRİM NACAR</p> <p><b>Öğrenci No:</b> N12224074</p> <p><b>Anabilim Dalı:</b> İLETİŞİM BİLİMLERİ</p> <p><b>Programı:</b> İLETİŞİM BİLİMLERİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS</p> <p><b>Statüsü:</b> <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.</p>                                                                                                          |
| <p><b>DANIŞMAN ONAYI</b></p> <p>UYGUNDUR.</p> <p><br/> Öğr. Gör. Dr. Burcu Canar</p>                                                                                                                                                                                                                                                                        |

### EK 3. TEZ ÇALIŞMASI ETİK İZİN KURUL MUAFİYETİ FORMU

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                           |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|--------------------|-------------|------------------------|----------------|--------------------|-----------|----------------------------------------|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | <b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b><br><b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b><br><b>TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU</b> |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| <b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b><br><b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b><br><b>İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                           |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| Tarih: 23/06/2016                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                           |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| Tez Başlığı: <b>BATAILLE'İN TRANSGRESYON KAVRAMIYLA LUIS BUNUEL SİNEMASINDA ÖLÜM VE EROTİZM ÖZDEŞLİĞİNİN İNCELENMESİ</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                           |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,</li> <li>2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.</li> <li>3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.</li> <li>4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.</li> </ol>                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                           |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                           |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| Gereğini saygılarımla arz ederim. <div style="text-align: right; margin-top: 20px;">           23.06.2016 <br/>           Tarih ve İmza         </div>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                           |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 30%;">Adı Soyadı:</td> <td style="border-bottom: 1px solid black;">EVRİM NACAR</td> </tr> <tr> <td>Öğrenci No:</td> <td style="border-bottom: 1px solid black;">N12224074</td> </tr> <tr> <td>Anabilim Dalı:</td> <td style="border-bottom: 1px solid black;">İLETİŞİM BİLİMLERİ</td> </tr> <tr> <td>Programı:</td> <td style="border-bottom: 1px solid black;">İLETİŞİM BİLİMLERİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS</td> </tr> <tr> <td>Statüsü:</td> <td> <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans              <input type="checkbox"/> Doktora              <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.         </td> </tr> </table> |                                                                                                                           | Adı Soyadı:    | EVRİM NACAR        | Öğrenci No: | N12224074              | Anabilim Dalı: | İLETİŞİM BİLİMLERİ | Programı: | İLETİŞİM BİLİMLERİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS | Statüsü: | <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr. |
| Adı Soyadı:                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | EVRİM NACAR                                                                                                               |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| Öğrenci No:                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | N12224074                                                                                                                 |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| Anabilim Dalı:                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | İLETİŞİM BİLİMLERİ                                                                                                        |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| Programı:                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | İLETİŞİM BİLİMLERİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS                                                                                    |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| Statüsü:                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.     |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| <b><u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u></b> <div style="text-align: center; margin-top: 20px;"> <br/> <br/>       Öğr. Gör. Dr. Burcu Canar     </div>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                           |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| <table style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 33%;">Detaylı Bilgi:</td> <td style="width: 33%;">Faks: 0-3122992147</td> <td style="width: 33%;">E-posta:</td> </tr> <tr> <td>Telefon: 0-312-2976860</td> <td></td> <td></td> </tr> </table>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                           | Detaylı Bilgi: | Faks: 0-3122992147 | E-posta:    | Telefon: 0-312-2976860 |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| Detaylı Bilgi:                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | Faks: 0-3122992147                                                                                                        | E-posta:       |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |
| Telefon: 0-312-2976860                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                           |                |                    |             |                        |                |                    |           |                                        |          |                                                                                                                       |

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Evrim Nacar

Doğum Yeri ve Tarihi: Ankara-1990

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi  
Sinema ve Televizyon

Hochschule RheinMain  
Media Management (Erasmus)

Yüksek Lisans Öğrenimi: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü  
İletişim Bilimleri

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce, Almanca

### İletişim

E-Posta Adresi : [nacarevim@gmail.com](mailto:nacarevim@gmail.com)

Tarih 02.06.2016

