

**GERÇEKÜSTÜCÜ SİNEMA: GÜNDELİK YAŞAMIN
TEKİNSİZLİĞİ BAĞLAMINDA "KAMBUR KALP" FİLMİ**

Kerim Emre Özerden
151177101

SANATTA YETERLİK TEZİ
Güzel Sanatlar Anasanat Dalı
Sinema Sanatta Yeterlik Programı
Danışman: Prof. Dr. Selahattin Yıldız

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Ocak, 2020

**GERÇEKÜSTÜCÜ SİNEMA: GÜNDELİK YAŞAMIN
TEKİNSİZLİĞİ BAĞLAMINDA "KAMBUR KALP" FİLMİ**

Kerim Emre Özerden

151177101

Orcid: 0000-0002-9247-8014

SANATTA YETERLİK TEZİ

Güzel Sanatlar Anasanat Dalı

Sinema Sanatta Yeterlik Programı

Danışman: Prof. Dr. Selahattin Yıldız

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Ocak, 2020



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

KERİM EMRE ÖZERDEN'in "Gerçeküstücü Sinema ?Gündelik Yaşamın Tekinsizliği Bağlamında Kambur Kalp Filmi" başlıklı tezi 22.01.2020 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği" nin ilgili maddeleri uyarınca Güzel Sanatlar Anasanat Dalı ~~Yüksek Lisans/Doktora~~ tezi oy birliğiyle/oy çokluğuyla, başarılı/başarısız olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı) Prof.Dr.Selahattin YILDIZ	
Üye Prof.Dr.Oktay YALIN	
Üye Prof.Dr.Semir ASLANYÜREK Marmara Üniversitesi	
Üye Prof.Dr.Oğuz MAKAL Beykent Üniversitesi	
Üye Dr.Öğr.Üyesi Ahmet Kaya ÖZAKGÜN	



Prof. Dr. Belma AKŞİT
Enstitü Müdürü V.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI



LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

Doküman No	FR-178
İlk Yayın Tarihi	01.03.2018
Revizyon Tarihi	23.01.2020
Revizyon No	01
Sayfa	1

22/01/2020

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bulguların sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmamın Maltepe Üniversitesinde kullanılan "bilimsel intihal tespit programı" ile tarandığını ve öngörülen standartları karşıladığımı beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Kerim Emre Özerden'.

Kerim Emre Özerden

Hazırlayan: Enstitü Sekreterliği

Onaylayan: Kalite Yönetim Koordinatörlüğü

TEŞEKKÜR

Kambur Kalp filmi, yaklaşık 3 senelik bir çalışmanın sonucunda ortaya çıktı. Danışmanım Prof. Dr. Selahattin Yıldız ve eğitmenlerim Semir Aslanyürek, Derviş Zaim, Kaya Özakgün'e müteşekkirim. Onlar hayalime ve fikrime inanıp bana alan yaratmasaydı; bu film ortaya çıkmazdı. Benden desteğini hiçbir zaman esirgemeyen kıymetli aileme ve Serpil Yavuz'a; süreçte bana yardımcı olan dostlarım Gökçe Dilek'e, Ece Öz'e, Emre Köktaş'a, Emre Zengineken'e ve Özge Özel'e çok teşekkür ederim. Her görüşmemizde idari konularla ilgili sorularımı yanıtızsız bırakmayan, elinden gelen her türlü desteği veren enstitümüz çalışanı Elçin Kılıç Şarman'a da desteklerinden ötürü teşekkürü borç bilirim.

Kerim Emre Özerden

Ocak 2020

ÖZ

GERÇEKÜSTÜCÜ SİNEMA: GÜNDELİK YAŞAMIN TEKİNSİZLİĞİ BAĞLAMINDA "KAMBUR KALP" FİLMİ

Kerim Emre Özerden
Sanatta Yeterlik Tezi
Güzel Sanatlar Anasanat Dalı
Sinema Sanatta Yeterlik Programı
Danışman: Prof. Dr. Selahattin Yıldız
Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2020

Bu çalışma gündelik hayatta varolabilmenin güçlüğünü ve toplum değerlerinin insan üzerinde yarattığı baskıyı anlatmayı hedefler. Hayatın görmezden geldiğimiz tekinsiz unsurlarını görünür kılarak yaşam pratiklerimize ilişkin eleştirel bakabilmemizi sağlar. Kambur Kalp filmi, içinde gerçeküstü öğeler barındırmasıyla ülkemizde yapımına çok rastlanmayan bir anlatı üslubunu benimser. Sinemada türler ve akımlar arasında çizilen sınırları ve ortak paydaları inceler. Gerçeküstücü gerçeklik; -hem üreticisine hem de izleyicisine- çelişkilerin, karışıklıkların, paradoksların aşıldığı özgür bir düşünme ve üretme alanı sunmaktadır. Gerçeküstücülüğü inceleme fikriyle yola çıkılan bu projede amaç; çağımızın en çok rastlanan ve en görmezden gelinen gerçeğini; duygu bozukluklarını (anksiyete, depresyon vb.) görünür kılarak, problemi çözüme yöneltmektir.

Anahtar kelimeler: Tekinsizlik, Gerçeküstücülük, Anksiyete, Sinema, Sinema akımları.

ABSTRACT

SURREAL CINEMA: THE MOVIE "HUNCHED HEART" IN THE CONTEXT OF UNCANNINESS OF DAILY LIFE

Kerim Emre Özerden
Proficiency in Art Thesis
Department of Proficiency in Arts
Cinema Proficiency in Arts Programme
Advisor: Prof. Dr. Selahattin Yıldız
Maltepe University Graduate School, 2020

This study aims at pointing the harshness of quotidianly existence and the pressure by social values over men. This study provides a critical gaze to the life practices by disclosing those ignored eerie aspects of the life. The film Kambur Kalp (Hunched Heart), with its surrealistic elements, adopts a narrative style that is uncommon in our country. Surrealistic reality offers both its producer and its consumer a space that overcomes contradictions, confusions, and paradoxes, in which one can think and produce freely. The goal of this project, which was built on the idea that "the fundamental problem of the Turkish cinema is not realism, but the issue of persuasiveness", is to give visibility to the most common and the most ignored problem of our age, mood-anxiety disorders, and therefore steer the problem to the solution.

Keywords: uncanniness, surrealism, anxiety, cinema, currents of cinema.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	viii
BÖLÜM 1.GİRİŞ	1
BÖLÜM 2. SİNEMADA ANA AKIMLAR VE GERÇEKÜSTÜCÜ SİNEMA.....	2
2.1.Dünya Sinemasında Ana Akımlar	2
2.2. Gerçeküstüçülük ve Gerçeküstücü Sinema.....	9
2.2.1.Gerçeküstücü Akımın Etkisindeki Öncü Yönetmenler	15
2.2.1.1. Tim Burton ve Makas Eller Film İncelemesi	21
2.2.2.Türkiye'de Gerçeküstücü Sinema ve Etkisindeki Öncü Yönetmenler	26
BÖLÜM 3. GÜNDELİK YAŞAMIN TEKİNSİZLİĞİ BAĞLAMINDA “KAMBUR KALP” FİLMİ.....	38
3.1.‘Kambur Kalp’ Sinopsis	44
3.3.‘Kambur Kalp’ Çekim Senaryosu.....	51
BÖLÜM 4. SONUÇ	64
KAYNAKÇA	69

ÖZGEÇMİŞ

Kerim Emre Özerden

Güzel Sanatlar Anasanat Dalı

Eğitim

<i>Derece Yıl</i>	<i>Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı</i>
Y.Ls.	2014 Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı
Ls.	2010 Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Anabilim Dalı
Lise	2006 Karşıyaka Anadolu Lisesi

İş/İstihdam

<i>Yıl</i>	<i>Görev</i>
2013-Devam	Eğitmen. Ragıp Savaş Sanat Akademisi
2015-2018	Öğretim Görevlisi. Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
2011-2012	Eğitmen. Vokal Eğitim
2010-2011	Eğitmen. Ark Sanat

Alınan Burs ve Ödüller

<i>Yıl</i>	<i>Burs/Ödül</i>
2009	Marmara Üniversitesi Uluslararası Film Festivali. Finalist/Gösterim Filmi (4)
2010	Art by Chance Ultra Kısa Film Festivali. Özel Seçki (Until, After)
2010	Avrupa Birliği Doğudan Yükselen Güneş Bursu
2012	Art by Chance Ultra Kısa Film Festivali. Özel Seçki (Domicile) Berlin Flash Film Fest Category Winner
2016	İstanbul Uluslararası Kısa Film Festivali. Finalist/Gösterim Filmi (Ev)
2017	Platonov Art Festival Uluslararası Sanatçı Daveti
2018	Subotica Children Theatre Festival Finalist/Gösterim. (Otogargara)

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı	: Eskişehir, 1988	Cinsiyet: E
Yabancı diller	: İngilizce (İyi)	
GSM / e-posta	: 05426655685 / emreozerden@hotmail.com	

BÖLÜM 1.GİRİŞ

Gerçeküstücülük, bilinçdışına alan açarak irrasyonel düşüncenin gücünü yüceltir ve varolanın karşısına sarsıcı bir karşıt düşünce yerleştirerek “gerçek” anlayışını değiştirmeyi, dönüştürmeyi hedefler. Gerçeküstücüler, sinemayı da varolanı yerle bir etmek için savaş alanı olarak görmüşlerdir.

Çalışmanın ilk bölümünde, sinemada ana akımlar ve gerçeküstücülüğün sinemadaki yerinin tanıtılması amaçlanmıştır. Örnek filmler ve yönetmenleri incelenerek; ülkemiz ve dünya sinemasında gerçeküstücülüğün etkileri incelenmiştir. Yönetmenlerin filmlerindeki temalar ve metaforları çerçevesinde örnek çözümlere gidilmiştir.

İkinci bölümde gündelik hayatın tekinsizliğine yoğunlaşmıştır. Çalışma dâhilinde üretilen “Kambur Kalp” filminde gündelik hayat bir tehdit kaynağıdır. Yaşamın süregelirliği ve sürekli tekrarlanan tehdit unsuru hikâye kurgusundaki çatışmanın kaynağını oluşturur. Filmin içeriği Freud’un tekinsizlik kuramıyla ele alınmıştır.

BÖLÜM 2. SİNEMADA ANA AKIMLAR VE GERÇEKÜSTÜCÜ SİNEMA

Sanat, insan yaşadıkça var olmuştur. Tarihi, insanlık tarihiyle paralel olan sanat; toplumun içinde bulunduğu duruma ve dönemin siyasi, iktisadi, sosyal, kültürel etkilerine bağlı olarak akımları oluşturmuştur. Akımların temsilcisi olan ekoller, üretimlerini sanatın her alanında olduğu gibi film sanatında da gerçekleştirmiş ve çağın etkilerini sinemaya yansıtmışlardır.

Gerçeküstücük de döneminindevrimcileri ve güçlü söylemleri etkisiyle sanatta yeni bir düş ve düşünce sistemi yaratmış film sanatında da söylemine yer bulmuştur. Gerçeküstücülüğe göre Avrupa'nın bütün değerleri (dinsel bağlılıklar, ahlaki görüşler, aile anlayışı, milli devlet sistemi) yıkılmalıdır. Pozitivist gelenek terk edilerek mantığın yerini Freud'un bilinçaltı, düş, sayıklama ve çıldırma hali almalıdır (Turani, 1992: 613).

2.1.Dünya Sinemasında Ana Akımlar

Sinema tarihi boyunca ülkelerin, yönetmenlerin ve eleştirmenlerin sinemaya yaklaşımları ve sinemayı işleyiş şekilleri sonucunda birçok akım oluşmuştur. Bu akımlar çoğu zaman toplumsal, kültürel ya da siyasal olaylar çerçevesinde ortaya çıkarken kimi zaman da kişisel beğeniler çerçevesinde şekillenmiştir. Sinemadaki eğilimleri etkileyen sanat akımları kısaca yedi başlık altında toplanabilir. Bunlar; Ekspresyonizm (Dışa Vurumculuk), Şairane Gerçeklik, Özgür Sinema, Yeni Sinema, Deneysel Sinema, Yeni Dalga ve Yeni Gerçekçilik'tir (Onaran, 1986:141).

Dışa Vurumculuk (Ekspresyonizm);1900'lü yıllarda özellikle batı Avrupa, İskandinav ülkeleri ve Amerika'da görülmüştür. Bu akım, sanatçıya ait zihinsel nitelikteki gerçekliklerin bir sanat yapıtında somutlaştırılması olarak ifade edilmektedir (Sözen ve Tanyeli, 1992: 67). Diğer bir tanımı ise; doğalcılık ve izlenimciliğin karşıtı olan ve ruhsal yaşantının içerikleriyle tinsel içerikleri dile getiren çağdaş sanat akımıdır (Demiray, 1992:231). Diğer adı Ekspresyonizm'dir. İnsanların isyanları sonucu oluşmuş bir karşı akımdır. Dikta rejimlerde yaşayan halklar tarafından oluşturulmuş ve kabul görmüştür. Dışa vurumculuk özellikle Alman sineması tarafından benimsenmiştir. Bu anlayışın benimsendiği filmlerde kaba görüntülere sıkça rastlanmaktadır. Ayrıca, bu

filmlerde Şen, mutlu bir hayata ve gerçek dũnyaya duyulan zlem dile getirilmektedir. Caligari, Robert Wiene, Lang, Murnau gibi isimler dönemin kahramanıdır.

Kimi dũŐũnũrler dışavurumculuğu, kapitalizmin yaratmış olduğu bunalımlı toplumun gerçekleştirdiği etkin ve aĐdaŐ bir sanat olarak değerlendirirken; kimileri de burjuvalara, savaŐa ve Şiddete karşı bir sanat olarak nitelemiŐlerdir. Nitekim Wiene'in filmi savaŐa, ktũlũklere, iktidar hırsına, zulme, suça özenmeye karşı bir başkaldırı niteliğindedir (Budak, 1991: 60).

Lars von Trier, bir ortak yapım olan "Avrupa" adlı filminde amacının seyirciyi huzursuz etmek olduğunu sylũyor ve bu yũzden yedi kat ũst ũste renkli ve renksiz, farklı objektiflerle yapılmış bindirimler kullandığını bildiriyor (Antrakt, 1991: 58).

Dışavurumculuğu, yirminci yũzyılın baŐlarında sanatın sınırlarını geniŐleten, yenilik arayışı içinde, yaratı motivasyonunu sanatın yerleşmiş kalıplarına karşıt-tepki geliŐtirme aracı olarak benimsemiş bir akım olarak görmek; dıŐavurumculuĐun sinemada gũnũmũze kadar var olan akımlar arasında aldığı yeri göz ardı etmek anlamına gelir. Bir sanat yapıtı beslendiği, doğduğu kaynak ve gitmek istediği yn ne olursa olsun; toplumun aynası olarak karşımıza çıkar vetarih zincirinin bilgi aktarımı gũcũyle öncesi ve sonrasını tanımlar, besler, geliŐtirir.

Şairane Gerçekçilik; Fransa'da ortaya çıkmış ve en çok seyirciyi de yine Fransa'da toplamıŐtır. Adından da anlaşılacağı ũzere; argũmanlarını gerçekçiliğe dayandıran bir sinema hareketidir (ŐzdoĐru, 2004: 70). Gerçekçilik ve Őiirsellik, bu akımı oluşturan önemli iki bileŐendir. 1930'lu yıllarda dũnyada baş gösteren toplumsal gerilimler ve ekonomik buhranlar bu akımın doğmasının en önemli sebebidir. 1. Dũnya Savaşı'nın ardından yaşanan toplumsal geliŐmeler ve ekonomik sorunlar, bũyũk film Őirketlerinin mali problemler yaŐayarak iflasına yol açmıŐ ve bu iflaslar neticesinde bağımsız yönetmen ve yapımcılar harekete geçmiŐlerdir (Coşkun, 2003: 113). Bu döneme ait yapımlarda, hem karakterlerin davranıŐlarında hem de meknlerde ŐiirselliĐin etkilerini görmek mũmkũndũr. Olaylar genelde kır kahvelerinde ve ıslak caddelerde geçmekte ve baŐrollerde mutsuz evliliğe sahip kadınlar ve umudunu yitirmiŐ katiller yer almaktadır. Bu dönemeçte, en çok işlenen konulardan birinin de yasak aŐklar olduğu grũlmektedir. Çoğunlukla kadınların, gerçekten sevgiye ve sevgiliye inanmadıka

ruhunun gizlerini çözenin mümkün olmadığı vurgular. Filmlerdeki kahramanlar, rüya âleminin büyüsünü bozan polis ve gangster gibi hayatın katılığını temsil eden figürlerle kurgulanır. Her ne kadar Marcel Carne tarafından tek temsilcisi olduğu iddia edilmekte ise de, bu akımın kökeninde Jean Vigo, Marcel Iherbier ve Julien Duvivier gibi isimlerin çalışmalarının da payı vardır (Onaran, 1986: 138).

Yeni Gerçekçilik; 2. Dünya Savaşı'nın ardından İtalya'da ortaya çıkmıştır. Ana düşüncesi ise sinema filmlerinin genele, erkek ve kadına yönelmesi gerektiğidir. Bu sinema akımının temel hedefi, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşananları tarafsız bir bakış açısıyla anlatmaktır. Gerçek hayat oluşumlarında kapının dışında çekimler yapılmalı; adeta bir belgeselle aynı tarzda olmalıdır. Yeni Gerçekçilik, İtalya'da yönetimde olan faşist diktatörlüğün, sanatı gerçeklerin üzerini kapatmak amacıyla kullanmasına karşı çıkmakta ve sanatın toplumsal gerçekleri açığa çıkarmak gibi kutsal bir görevi olduğunu öne sürmektedir. Bu akım, her ne kadar bir sinema hareketi olsa da kendine sinema dünyasında yeterince yer bulamamıştır. Fakat, Yeni Gerçekçilik akımının edebiyatta dahil olmak üzere bir çok sanat dalında etkisinin olduğu görülmektedir (Bağdatlı, 2000: 15).

Yeni Gerçekçi akımını benimseyen yönetmenler, çalışmalarını stüdyoda değil de sokakta yapmayı tercih ettiler. Bu yapımlarda aktörler, doğal ışık altında doğaçlama rol yaptılar. Doğa sesleri ve hareketli kamera kullanımı, bu akıma ait yapımların ayırt edici özelliklerindedir. Herhangi bir senaryoya bağlı kalmadan olaylar doğrudan görüntülenir. Akımın sinema tekniğine getirdiği yeni uygulamalar sinemada oyuncunun yerini de tartışılır kılmıştır.

De Sica-Zavattini 1948 yılında "*Bisiklet Hırsızları*" filmini yaptığında, gereksiz ayrıntılara ve süslemelere başvurmadan oluşturduğu film tasarımıyla büyük bir etki yaratmıştır. O dönem için böylesine bir yalınlığın çok önemli bir yenilik olduğu ifade edilebilir (Dorsay, 1990:37-38). İtalya'daki siyasal çevrelerin baskıları sonucu yönetmen, birbirinden güzel bir dolu filmde sonra pembe gerçeklik dönemine girmiştir.

Yeni Dalga; 1950 sonrasında ortaya çıkan bu akım sadece Fransa'da yaşanmıştır. Bu akımın ortaya çıkmaktaki temel amacı, gittikçe popülerleşen Hollywood sinemasına rakip olmak ve o dönem hakettiği saygıyı görmeyen sinema sanatını hak ettiği saygıyı

görebilecek hale getirmektir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardında kurulan CNC (Contre National Cinematographie) Fransa'daki sinema dünyasına ciddi bir hareketlilik getirmiştir. Savaş sonrası oluşan ekonomik, toplumsal ve siyasal ortam ve Fransa sinemasının Hollywood'un gölgesinde kalmaya başlaması Yeni Dalgayı ortaya çıkartmıştır. Yeni Dalga'nın ortaya çıkmasının bir başka önemli sebebi ise General de Gaulle'ün başkan seçilmesidir. Bu dönemde kültür bakanı olarak görev yapan AndreMalraux, Fransız sinemasının ilerlemesi amacıyla bazı yeni uygulamalar getirmiştir (Coşkun, 2003:168). Başka filmlere göndermeler yapılması ilk defa Yeni Dalga hareketinde görülmüştür. Kronolojiye uymayan sahne sıralaması ve karmaşık kurgular da ilk defa bu dönemde denenmiştir. Yine uyumsuz sahneler ve çarpıcı geçişler bu döneme ait filmlerde sıkça görülmektedir. Örneğin, seyirciyi kahkahalara boğan komik bir sahne bir anda cinayetle sonlanabilmektedir. Döneme ait filmlerde yer alan karakterler çoğunlukla öğrencilerdir.

Yeni Dalga akımının içinde en çok ilgi uyandıran yönetmenler Francis Truffaut, Alain Resnais, Claude Chabrol, Louis Maile; daha sonra Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Marcel Camus ve Jacques Doniol-Valcroz'dur. Bu yönetmenler, daha yazarlık safhasında, eski yönetmenlerin çoğunun kısır bir döngü içinde olduğunu vurgularken; Amerikan sinemasının Fritz Lang, Otto Preminger, Nicholas Ray, Anthony Mann gibi kimi büyük yönetmenlerini tartıştılar. 1960'lı yıllarda yoğunlaşan eleştiriler karşısında Yeni Dalga akımı içinde tutunan yönetmenler yeni deneyimlere girişmişler ve ticari sinema ile sanat sinemasını bağdaştıran çabaları yeğlemişlerdir (Onaran, 1986:152).

Özgür Sinema; Tony Richardson ve Karel Resiz tarafından 1956 yılında tohumları atılan bu akım, Yeni Dalga hareketi ve İtalya'da doğup gelişen Yeni Gerçekçi sinema hareketinden beslenmiştir. Diğer sinema akımlarıyla; kamera hareketleri ve kurgu bakımından birçok farklılıklar taşısada minimal açıdan benzer yönler sahip olduğu ifade edilebilir. Dekor ve mekan kullanmaktan kaçınmaları ve yıldız oyuncuların filmlerde yer almasına karşı olmaları gerçekçilik anlayışına yakın olan yönleridir. Sosyal içerikli konulara değinmesi ve işçi sınıfının problemlerini de ele alması bakımından, politikaya yansımaları da olmuştur. Özgür sinema akımı, konulu filmlerden önce belgesellerle dilini oluşturmaya başlamış ve İngiliz Sinema Enstitüsü (BFIY) tarafından desteklenmiştir. Bu akım kendi dönemi içerisinde oldukça etkili olsada etkisi diğer akımlar kadar uzun

sürmemiştir. Politikayı da etkileyen bu akım, Yeni Sol'un başlamasıyla birlikte Ticari İngiliz Sineması'nı da etkisi altına almıştır. Özgür sinema akımının temsilcileri, yaptıkları yazılı basın açıklamasında "Biz bu davranışlarımızla özgürlüğe inandığımızı göstermeye çalışıyoruz" şeklinde bir açıklamada bulunarak Özgür Sinema anlayışının amacını ifade etmişlerdir (Biryıldız, 2002:121).

Özgür sinema anlayışına sahip olan yapımcılar, 1960 yılından sonra film tarzlarında değişikliğe gitmiştir. Filmlerinde, toplumdaki işçi sınıfını bir bütün olarak ele almak yerine; tek bir işçi sınıfının kahraman olduğu bir öykü kurgusuna yoğunlaşmaya başladılar. Fransız Yeni Dalgası'ndaki gibi; çıkışsızlık, yozlaşma ve yabancılaşma konulu yapımlara yönelim görülür. Bu filmlerde, yozlaşmaya uğramış proleterya sınıfının çürüten geleneksel değerlerini, bu sınıfın kendi içinde yaşadığı kompleks cinsel ilişkilerle anlatmayı tercih ettiler (Coşkun, 2003: 205-206).

Özgür Sinema akımı da diğer akımlar gibi ilgili dönemin siyasi ve toplumsal olaylarının sonucu olarak ortaya çıkmış ve sistemden kaynaklanan problemleri eleştirmiştir. Bu açıdan Özgür Sinema akımı da minimal açıdan Fransız Yeni Dalgası ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğine benzemektedir (Kaya, 2011: 41).

Sinemanın olanaklarına boyun eğmeyen; sinemasal olanakları, anlatmak istediği öz uğruna en rahat biçimlerde kullanan Özgür Sinema geleneği, belgeci biçimlerin çağdaş anlatımdaki yerinin altını da bir daha çizer. Özgür Sinema'nın toplumcu bir özle bütünleşmemiş türde özgür, anarşik ve nihilist bir klasik demokrasi elestrisi olduğu söylenebilir (Gevgili, 1989:186-194).

Özgür Sinema hareketi, İngiliz filmciliğinde yapılması zorunlu değişiklikleri tam zamanında sezinleyerek faaliyete geçmiştir. Bu sıralarda tiyatro dünyasına ve roman alemine Shelag Delaney, Arnold Wesker, Alım Owen, Alan Sillotoe, Keith Waterhouse, Willis Hall, David Storey gibi yazarlar girerek yeni bir çığır açmışlardır (Onaran, 1986: 152).

Yeni Sinema; 1960'lı yıllarda Brezilya'da ortaya çıkmıştır. Akımın temel amacı, Brezilya kültürüne ait olan yanacı kültürlerden etkilenmeyen filmler yapmaktır. Üçüncü

sinema akımı olarak da adlandırılan Yeni Sinema akımı, dünya genelindeki sinema endüstrileşme düşüncesine karşı kendi sinema anlayışını gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Savaştan, maddi-manevi yıkılmışlıkla çıkan İtalya ve Almanya'nın sorunlarını anlatan Yeni Gerçekçi sinema gibi; Brezilya'da da aynı nitelikte, ama daha çok iktisaden geri bırakılmış ülkelerin sorunlarını yalın fakat çarpıcı görüntülerle yansıtan bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır (Onaran, 1986:154).

Bu anlayış özellikle toplumun alt tabakalarına hitap ederek, emperyalizme karşı bir duruş olarak ifade edilebilir. Kırsal hayatı ve ezilen insanları konu edinmiş ve topluma ait sorunları belgesel gerçekliğiyle işleyerek folklorik öğelerle beslemiştir. Yeni Sinema anlayışında, anlatımın bağımsızlığı ve özgürlüğü iki temel element olarak görülmektedir. 1960'lı yıllarda başlayan bu sinema akımı, 1967'de yaşanan ekonomik krizle sona ermeye başlar. Zamanla bozulmaya uğrayan bu hareket, eğlenceli toplantıları ve renkli karnavalları konu edinen yeni filmlerle özündeki fikri kaybeder. Tutkunun ve açlığın sineması olarak adlandırılan Yeni Sinema, kısa zamanda tarihin tozlu raflarındaki yerini alır.

DeneySEL Sinema; Sinema dünyasında daha önce denenmemiş ve alışılmışın dışında yenilikleri denemekten çekinmeyen film türü olarak adlandırılmaktadır (Özön, 1981:78). Bu akım gelenekleri önemsemeyen bir yapıya sahip olmakla birlikte sinema tarihi boyunca var olmuş ve dünyanın her yerinde etkisini göstermiştir.

DeneySEL Sinema, klasik sinema anlayışına bir tepki olarak doğmuş ve daha önce denenmemiş, cesaret edilmemiş yapımlar çıkararak farklı bir yol izlemiştir. DeneySEL sinemaya ait yapımlar birçok ülkede görülsede Amerikan DeneySEL Sineması'nın yeri tüm sanat disiplinlerinde güçlü bir etkiye sahiptir. Amerikan sineması incelendiğinde deneySEL sinema ve ticari sinema ayrımının çok keskin çizgilerle belirlendiği görülmektedir. Hollywood ticari sinemayı önemseyerek Amerikan DeneySEL Sineması'na ilgi göstermemiştir (Biryıldız, 2002: 136).

Bu sinema, Hollywood'un ticari motivasyonuna karşılık; amatörce denemeleri destekler ve anlatılmayanı anlatmayı hedefler. Düşük bütçeyle üretim yapan deneySEL sinemacılar; bir çeşit toprak altında gizlenen bir hareket olduğu için; "underground"

filmler adıyla da anılır. Deneysel filmlerin dikkat çeken temsilcileri listesinde; Andy Warhol, Jonas Mekas, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Stan Brokhage gibi bilenen isimler vardır.

Sonuç olarak; her akım tarihsel olarak döneminin koşullarından etkilenmiş ve yol haritasında güçlü izler bırakmıştır. Her yeni akım, kendinden öncesi akımların eksikliğini görmüş, ona yeni şeyler eklemek istemiş ya da doğrudan kendinden önceki akıma tepki olarak doğmuştur. Sonuçta ne olursa olsun, her akımın var olan düzenden memnun olmadığı açıktır. Yani tüm akımların “var olan” düzene ya da dizgeye karşı söyleyecek şeyleri vardır. Bunlar kimi zaman çok şiddetli ve tepkici oldukları için; “var olanı” savunanlar da kendilerini tehdit altında duymuşlardır. Bu yüzden ki sanatta ve özelde sinemada baskılar ve sansürler son bulmamıştır (Öztürk, 1993:234).

Bütün akımların ve üretilen filmlerin birbirinden –zorunlu- olarak etkilendiğini kabul etsek de; incelediğimiz konunun içeriği gereği, -gerçeküstüçülük ve dışavurumculuk birbirini besleyen hatta birbiri yerine geçebilen kavramlar olması hasebiyle- dışavurumcu alman sinemasından daha detaylı söz etmek yerinde olacaktır.

Önce resimde başlayan sonra öteki sanat dallarına yansıyan ekspresyonizm, tüm sanatları içinde barındıran, görüntüler yardımıyla mesajları ulaştırabilecek sinemada da kendini göstermiştir. Ekspresyonist sinema, ben'in derinliklerine inerek, görüneni görünür kılmıştır. Karabasını, kompleksleri, kötülükleri gösterebilmiştir. Bu alanda yapılmış filmlerin sayısı çok olmasa bile dünya kötülükleri ve kötülükleri öğrenmiştir (Biryıldız, 2016:55)

Dışavurumcu akımın başlangıcı sayılması da olanaklarını dışavurumcu arayış yönünde kullandığını söyleyebileceğimiz önemli filmlerden biri de “Prag’lı Öğrenci” (1913)filmidir.

Wegener'in 1913 yılındaki “Der Studentaus Prag” (Praglı Öğrenci) filmi o dönem, tiyatro ve edebiyatta etkili bir tema olan çift kişiliklilik izleğinden yola çıkıyor, Alman düş öykülerini ve bunlara genel olarak hakim olan kederli ve kasvetli romantizm duygusunun yarattığı atmosfer içinde bir metis yaratmaktaydı (Richard'tan aktaran Eğilli, 2010: 21).

Bu arkaik dönemin ele alınan ikinci filmi olan *Golem* (1914)'i, Henrik Galeen yönettiği filmin başrol oyuncusu yine Paul Wegener idi (Biryıldız, 2016:45). Bir Yahudi efsanesinden hareketle konusu oluşturulan filmde, eski bir Sinagogun yıkıntısında

bulunup yazmalar aracılığıyla canlandırılan heykel Golem, genç bir kıza aşık olur. Ancak aşkına karşılık bulamayan yaratık, her yeri yakıp yıkar ve sonunda ölür.

Golemden sonra yönetmenliğini Otto Rippert'in yaptığı *Homunculus* adlı filmi de bu filmle benzer bir temayı ele almaktadır. (Abisel'den aktaran Biryıldız, 2016:46)

26 Şubat 1920 yılında “Das Cabinet des Dr.Caligari” (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi) ve diğer bir önemli dışavurumcu film olan “Golem, Dünyaya Geliş (Wegener) adlı film gösterime girmiştir (Eğilli, 2010:25).

Fritz Lang'in *Yorgun Ölüm* (1921), *Nosferatu* (1922), *Kumarbaz Doktor Mabuse* (1922) filmleri Robert Wiene'nin *Hakiki* (1920) ve *Raskolnikov* (1925) filmleri dönemin büyük dışavurumcu örnekleridir. Bu filmlerdeki çoğu karakterler birbirine benzer. Zamanla; Doktor Mabuse, Dr. Caligari, Nosferatu gibi isimler Alman sinemasında kötülüğün en ünlü ikon karakterlerine dönüşecektir.

İçinde yaşanan toplumu beğenmeyen, ona uyum sağlamayan insan daha özgür bir dünya istemekte, bunun düşünüyü kurmaya ve rüyasını görmeye çalışmaktadır. 19. yüzyılla birlikte iyice artmaya başlayan yabancılaşma insanların düş görme isteğini- bilinç endüstrisinin ve egemen güçlerin engellemelerine karşın artmıştı (Prinzler'den aktaran Eğilli, 2010:31).

Bu filmlerin önemli bir bölümü bir bakıma, savaş sonrası dönemin temel bir korkusunu, şeytani yollardan iktidarın ele geçirilmesi önleyebilecek tek çare olan düzeni yitirme ve düzensiz yaşama korkusunu dile getirmişlerdir. (Biryıldız, 2016:55)

2.2. Gerçeküstücülük ve Gerçeküstücü Sinema

Gerçeküstücülük (Surrealizm), I. Dünya Savaşı sonrası, Avrupa'da Dadaizm'in açtığı yolda gelişen ve yayılan bir düşünce hareketidir. 1924 yılında Andre Breton tarafından yayınlanan Gerçeküstücülük Bildirisi (ManifesteduSurrealisme) ile akım resmi bir nitelik kazanır. Breton, bildiride akım üyelerini şöyle sıralar: Aragon, Baron, Boiffard, Carivve, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Peret, Picon, Soupault ve Vitrac. Önce yazın alanında gelişen hareket ardından resim, sinema, fotoğraf alanlarında genişleyerek, gündelik yaşama da (dekorasyon, afiş, vitrin, sergileme sanatı ve reklamcılık) yansır. Gerçeküstücü etkinlik, tüm alanlarda düzenli bir araştırmayla başlar. Araştırmanın alanı bilinçdışı, düş ve

olağandışını kapsamaktadır. Akım, devrimci görüşleri değerlendirerek ve genellikle bilinçdışı otomatizme dayanan teknikleri benimseyerek, yerleşmiş değerlerle bağını koparan, bu değerleri yıkmaya ve aşmaya yönelik her çeşit sanatsal etkinliği belirtir. Bu düşünce hareketi rüyanın, içgüdünün, arzunun ve başkaldırının üstün bir güç olduğunu ileri sürer. Mantıksal, ahlaksal ve sosyal her çeşit kalıplaşma ve düzene karşı çıkar. Akım bu noktada Sigmund Freud'un görüşleri ile birleşir. Akım üyeleri mantığın yerini, Freud'un bilinçdışı, düş, sayıklama ve çıldırma halinin alması gerektiğini savunurlar. Freud' un görüşleri, akım üyelerini derinden etkiler. Öyle ki, Andre Breton Gerçeküstücülük Bildirisi'ni Freud'un etkisinde kaleme almıştır (Turani, 1992: 617).

Yirminci yüzyılın başında Dadaizm bir başkaldırı olarak var olur. Sanatın standartize edilmesine ve profesyonelleşmesine karşı savaşıyor bu öfkeli grubun, insana ve onun özüne hizmet eden bir anlayışı savunduğunu görürüz. Dadacıları, çağın deliliğinden aldıkları güç ve cesaretle savaşın sebep olduğu kaosu resmileştiren sabotajcılar olarak tanımlayabiliriz. 19. yüzyılın sanat eğilimlerini yıkılmasına öncülük eden Dada hareketini Gerçeküstücülük akımı devralıp sürdürür.

Yeliz Biber Vangölü'nün gerçeküstücülük üzerine yazdığı makalesinde kaleme aldığı gibi (2016) iki dünya savaşı arasında insanların düş ve düşünceyle bağının koptuğu bir süreçte; Fransa'da tohumları atılan gerçeküstücülük kavramı, karşı-gerçekçi bir hareketle bilinçaltındaki ortaya çıkarıp öze dönmeyi hedefler ve sözcüsü kabul edilen Fransız yazar André Breton'un yayımladığı bildirgeyle 1924 yılında resmi bir tanım kazanır.

Gerçeküstücüler sadece imgelem gücüyle gerçeküstücü gerçekliğe ulaşabileceğini savunuyorlardı. Gerçeküstücü gerçeklik, çelişkilerin, karışıklıkların, paradokslarınaşıldığı mutlak bir özgürlük duygusu ile düşünülmesi gereken bir gerçeklikti (Kurt; 2010, Gerçeküstücü Serüven Bölümü, para.7).

1910'lu yıllar ile 1930'lu yıllar arasındaki dönemde batı sanatında çok hızlı bir etkinlik ve ilerleme gözlemlenmiştir. Bu dönemde "gerçeküstücülük (sürrealizm)" terimi ilk kez şair Apollinaire, 1917'de bir oyununu tanımlamak için kullanmıştır. 1924'te "Gerçeküstücülük Bildirgesi'ni" hazırlayan, akımın sözcüsü şair ve eleştirmen Andre Breton'a göre, "gerçeküstücülük (sürrealizm), bilinç ile bilinçdışını bütünleştiren bir

yoldur ve bu bütünleşme içinde düşsel dünya ile gerçek yaşam gerçeküstü anlamda iç içe geçer”(Koç-Başak,2014:174). André Breton’un, psikanalitik kuramın kurucusu Freud’un çalışmalarından etkinlenmesiyle gerçeküstücülük bildirisini yayımlar. Freud’a göre, insan zihninin dünyadan edindiği veriler bilinçdışında toplanır ve düş yoluyla bu veriler ortaya çıkar. Sürrealistler, Freud’un psikanalizin başlangıcı niteliğindeki çalışmalarından etkilenecek, sınırlandırılmış bilinçten ziyade özgür bilinçdışının egemenliğinin savunucusu olduklarını duyurmuşlardır. Zihnin çizdiği sınırları reddedip bilinçaltına yönelen sürrealistler serbest çağrışım, bilinç akışı, otonom yazı tekniğini de edebiyat dünyasına kazandırır. Sürrealistler, sanat eserlerinin biçiminde ve içeriğinde kısıtlamadan kaçınır ve gelenekleri görmezden gelir. Sanatçı eserini düş ve duygu kaynağından doğrudan yansıtmak dışında bir kaygısı yoktur. Sürrealizmi diğer tüm akımlardan farklı bir düşsel devrim olarak tasarlayan sürrealistler akım olmayı dahi tercih etmezler. İnsanın kendini katışıksız ifade edebilme gücünü destekler. Sürrealizm yani gerçeküstücülük, aslında var olan gerçekliğin çarpıtıldığı bilinçlerimizin sınırlanıp, dizginlendiği ve düşlerin serbest bırakılması gerektiği savını savunur (Dönmez, 2014:49-50).

Gerçeküstücülüğün farklı tanımları yapılmıştır. Felsefi açıdan ise gerçeküstücülük “daha önceleri ihmal edilmiş birtakım çağrışım biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı” olarak tanımlanmıştır (Yeniay; 2013:12). Gerçeküstücüler yaşamın temel sorunlarına çözüm üretme, varolanın durağanlığını ve kısırdöngüsünü kırarak yeni bir yaşam biçimi oluşturma eğilimindedir.

Gerçeküstücülük akımının en önemli özelliği insan bilincine yaptığı vurgulardır; çünkü Breton’a göre Freud’un keşifleri sayesinde zihin dünyamızın en önemli bölümü ışığa çıkarılmıştır. Bilinçaltı, hayal gücü ve özellikle rüyalardan oluşan bu bölüme dikkat çeken Breton, uykudaki rüyaların süresi dikkate alındığında rüyada geçen anların toplamı gerçeklik anlarından ya da daha kesin şekilde sınırlandırmak gerekirse uyanık anlardan daha az önemli olmadığını vurgulayarak yeni bir anlayış ortaya koyar. Bu anlayışa Gerçeküstücülük (Sürrealizm) adını verdiğini dile getiren Breton, gerçeküstücülüğün daha önceleri ihmal edilmiş bir takım çağrışım biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas aldığını belirtmiştir (Reyhanoğulları, 2014:274).

Gerçeküstücüler tasarlanmış bir hayalin, düşün gerçeğine ve gerçeküstülüğün gerçeğine aykırı olduğunu savunur. Onlar güzel olanı soyut karşıtlıkların oluşturduğu beklenmedik anlarda bulmayı amaçlar.

"Zihinde öyle bir nokta vardır ki, orada hayat ve ölüm, rüya ve gerçek, geçmiş ve gelecek, dile getirilebilen ve getirilemeyen, yüksek ve alçak artık karşıt olarak algılanmazlar. Sürrealistler için bu noktayı bulma ve saptama umudu kadar teşvik edici başka bir saik bulunamaz" (Breton, 1972: 124).

Tarihi boyunca gerçeküstü sanat akımının sinemayı, sinema dünyasının da gerçeküstü akımı -tamamen- benimsediği söylenemez.

Tarihsel olarak iki dünya savaşı arasına karşılık gelen ve diğer sanat disiplinlerinden farklı olarak avant-garde dönem ekseninde provokatif bir hareket olarak altı çizilen sürrealizm, hiçbir zaman sinema içerisinde merkezi bir söylem ağına sahip olamamıştır. Bunun belki de en önemli nedeni, sinemanın ortaya koyduğu ilk örneklerin, dönemin yapısı gereği oldukça eklektik diyebileceğimiz, iç içe geçmiş disiplinler yoluyla kendi dinamiklerini oluşturmaları gerçeğidir (Demirci, 2015: 5).

Gerçeküstücü sinemanın miladı olarak kabul gören Un Chien Andalou (LuisBunuel, 1929) filminden çok daha öncesinde de gerçeküstü unsurlar taşıyan pek çok yapım karşımıza çıkar. Çünkü sinemada gerçeküstücülüğün, sinemanın doğuşuyla başladığını söyleyebiliriz. Sinemayı, düşe ve gerçeğin ötesine yolculuk etme aracı olarak kullanan George Méliés (1861–1938) 'i gerçeküstücü sinema tekniklerini ilk kullanan sinemacı olarak kabul edebiliriz.

Méliés, yarattığı düş dünyasını ve ilüzyonu elde etmek için kamerayı bir araç olarak kullanır.

Sabit kamera düzeneğiyle hilelerini filme aktarırsa da, planların eklenerek olayları nasıl oluşturduğunu, olayların da gelişerek hikayeyi nasıl ortaya çıkardığını düşünmez. İlginç macera öykülerini storyboardlar halinde düzenlemiştir. Jules Verne'nin hemen hemen bütün bilimkurgu öykülerini filme çekmiştir. Çektikleri sahne ya da planlar değil, sihirbazlık numaralarıdır. (Ceram'dan aktaran Hakman, 2008:44).

Uzay kapsülü gözüne saplandığı için yüzü buruşan bir ay ve gezegenlerin üstünde oturup el sallayan revü kızları Méliés'in meşhur "Ayda Seyahat" isimli filminin birer unsuru, -aynı zamanda- şakacı bir adamın düş yolculuğundan yansıyanlardır.

Gerçeküstücülük akımı ilk olarak görsel sanatlar alanında ortaya çıkmıştır. Bu akımın sinemaya yansması ise çokta geçmeden yaşanmıştır. Örneğin Sürrealism and Visual Arts isimli kitabında Kim Grant, gerçeküstücülük için güzel bir tanımlama yapmıştır. Tanım şu şekildedir: “Bilinçdışının özgürleşmiş anlatımlarına ulaşmaya çalışan gerçeküstücüler, deli olarak görülen insanların aslında yerleşik gerçeklik algısı ve geleneksel beklentilerle kısıtlanmamış insanlar olduklarına inanmaktadırlar.” Gerçeküstücü sinemanın köklerini 1920’lerin ortasında ortaya çıktığı Fransa’da aramak gerekir. Çünkü gerçeküstücü filmlerin temel kaygısı gerçekçilik eksenli öykülemeye meydan okumak ve olağan/alışılmış olanı dönüştürmektir. Bu durum onları diğer tarzlardan ayırır. Örneğin: Terry Gilliam, Tim Burton, Hayao Miyazaki, Quat kardeşler ve Jan Svankmajer; sinema tarihinde gözle görülür etkiler bırakmış olan gerçeküstücü sinemanın en çok öne çıkan isimleri arasındadır. Onların filmlerinin bu denli ilgi görmesini sağlayan şey, filmlerinde gerçeküstücü modu kabul edilebilir ve anlamlandırılabilir formlar altında kullanmayı başarmalarıdır. Tüm bu yönetmenlerin bir diğer ortak noktası da animasyon alanında çalışmış olmalarıdır (Clark, 2012:136-140).

Gerçeküstücü film yapımcılarının amacı, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi; düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktır. Bu nedenle gerçeküstücü filmler psikanalitik kuramdan etkilenmiş, kendilerine özgü teknikleri olan birer sinema akımı haline gelmişlerdir. Örneğin daha sonra işlenilecek olan Luis Bunuel’in “Bir Endülüs Köpeği”ni (1929) isimli filmi gerçeküstü sinemacılığın en bilinen örneklerindedir. Gerçeküstücülük ile resim sanatı arasında da yakın bir bağ vardır. Örneğin LuisBunuel’in “Bir Endülüs Köpeği” filmini, gerçeküstücü ressam Dali ile birlikte yapmıştır (Öztürk, 1993:229-231). Aslına bakılırsa Bunuel’in gerçeküstü yapıtlara imza atmasında kendi kişisel yaşamının önemli derecede etkisi vardır. Çünkü, büyük bir burjuva aileden gelen Bunuel, tüm filmlerinde aile, din, kilise, devlet gibi kurumlarıyla bütün bir burjuva düzenini sarsmak-yıkmak istemektedir. Bunun için de şok ve şiddet öğelerini kullanır, kolaj tekniğinden yararlanır. Bunuel’in gerçeküstücü dünyasında gerçekler dünyasının doğal ve toplumsal her türlü kuralı yargılanır. Bu filmlerden: izleyici şaşkına döner. Bir Endülüs Köpeği’nde bir el karıncalar tarafından kemirilir, göz küresi bir traş bıçağıyla kesilir. Yine gerçeküstü akımın başyapıtı olan Altın Çağ, büyük bir toplumsal eleştiriri

getirdiği için yasaklamalara neden olmuştur. Altın Çağ adlı filmin senaryosunu Luis Buñuel, Salvador Dali ve Marquis De Sade yazmıştır (Öztürk, 1993:229-231).

XX. yy. sanat ve düşüncesini etkileyen gerçeküstücülük, yüzyılın ilk yarısında beyazperdedeki yerini, gerçeküstücü sanatçıların öncülüğünde; Man Ray, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, A. Valentin, R. Tual, J. Ferry ve J.B. Brunius gibi isimler tarafından uygulanır. Bu öncü isimlere ilginç filmlere olan katkıları nedeniyle Robert Desnos, Georges Hugnet, Philippe Soupault, Salvador Dali, Andre Breton, Benjamin Peret, Louis Aragon, Jacques Prevert, Max Ernst ve Yves Tanguy eklenebilir. Bu kısa listede adı bulunan Breton, Peret ve Aragon projelerinin hiçbirini gerçekleştirememişlerdir. Antonin Artaud ise pek çok senaryosu bulunmasına karşın yalnızca birini filme çekme olanağı bulmuştur. Gerçeküstücü sinema adına beliren bu tabloya bakıldığında görülmektedir ki Ado Kyrou'nun "Gerçeküstücü akımın, sinemayı hiçbir zaman tam olarak bağrına basmadığını" söylemesi nedensiz değildir (Kyrou, 1987: 73-78).

Artaud'un çevrilmiş tek senaryosu, yönetmenliğini Germaine Dulac'ın yaptığı İstiridye Kabuğu ve Papaz (La Coquille et le Clergyman,1928) dır. Bu ilk Gerçeküstücü filmin gösterimi sırasında olaylar yaşanır. Çünkü başta filmin senaryosunu yazan Artaud olmak üzere, birçok gerçeküstücü sanatçı, filmle ilgili olumsuz eleştirilerini dile getirmişlerdir. Bu olaylı filmde önce Man Ray, Rigault ile birlikte *Akla Dönüş* (Retour a la Raison, 1923) ardından *Emak Bakia* (1924)' yı ve senaryosunu Desnos' un yazdığı *Deniz Yıldızı* (L'Etoile de mer, 1928)" adlı filmleri çeker. Passeron bu filmlerdeki anlatımı, tıpkı Bunuel filmlerinde olduğu gibi Alman dışavurumcu yönetmenler FritzLang ve Murnau'nun anlatımına benzetir. Prevert ve Carne' nin filmleri -Bunuel'den sonra- gerçeküstücülüğün etkisinin topluma yayılmasını sağlar. Bunlarla birlikte J. B. Brunius'un *Rekor* (Record), Storck ve Labisse'in *Venüs'ün Ölümü* (La Mort de Venüs), Amerika'da çektiği *Ulaşılabilir Hayaller* (Dreamsthat Money can Buy, 1944-46), 8x8: *Dadascope* (1957) ve *Geçmişin Duyguları* (Passe-tempsPassione), *Freddie' nin Sevişme Talebinin Kesin Reddi* (Refus Definitif d'une Demande de Baiser 1949), *Yitirilmiş Ufuklar* (Les Horizons Manges, 1950) adlı filmlere; Raymond Borde'un Molinier hakkında yaptığı filmi (1966) ve Bedovin ve Zimbacca'nın *Dünyanın Bulunuşu* (L'invention du monde,1952) adlı filmi; Breton, Man Ray ve Eluard'ın uyum halinde

çalıştıkları *Sinema Düşünün Taklidi Denemesi* (Essai de Simulationdu Delire Cinematographique) gerçeküstücü sinemanın başlıca ürünleri sayılabilir (Öztürk, 1997: 67-79).

Ado Kyrou'ya göre gerçeküstücüler önceleri sinemaya kuşku ile yaklaşırlar. Ancak "bu yeni dışavurum aracının getirdiği olanakları ve gerçeği ortaya çıkarma gücünü kabul etmeleri" uzun sürmez (Kyrou, 1987: 73-78). Bundan sonra da hemen hemen tüm gerçeküstücüler senaryoları ya da özel yazılarıyla sinemanın anlatım gücüne katkıda bulunurlar.

Gerçeküstücülüğün en geniş anlamdaki "herkesin keşfedeceği herşey" olarak tanımlanması gerçeküstücü sinema için de geçerlidir. Hatta Jean Cocteau "tüm filmlerin gerçeküstücü olduğunu" söyler. Ona göre aydınlatılmış imgelerin ekranda geçmesi gerçeküstücü bir denemedir. "Çünkü insanı bilinç ötesine götürür. Sıradan bir film de bu etkiyi yapabildiğine göre her film gerçeküstücü bir deneyimdir"(Alkul, 1999).

2.2.1. Gerçeküstücü Akımın Etkisindeki Öncü Yönetmenler

Luis Bunuel

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

1920 yılında İspanya'daki ilk sinema kulübünü kurar. 1925'te Paris'e gider ve gerçeküstücülerle tanışır. Yönetmen Jean Epstien'in asistanlığını yapmaya başlar. 1929 yılında gerçeküstücü topluluğa resmen katılır. Aynı yıl ressam Salvador Dali ile birlikte ilk gerçeküstücü filmi *Endülüs Köpeği*'nin senaryosunu yazarlar. Ertesi yıl yine Dali ile birlikte diğer gerçeküstücü filmi *Altın Çağ*' in öyküsünü oluştururlar. Bu iki film Bunuel'in "tam anlamıyla gerçeküstücü" özellikteki filmleri olarak filmografisinde yerini alır. Bundan sonraki filmleri "güçlü gerçeküstücü izler" taşıyacaktır (Öztürk, 1997: 67-79).

1932'de Ekmeksiz Toprak (*Las Hurdes*) filmini çeker. 1950 yılında Meksika'da çektiği *Yitikler (Los Olvidos)* ile 1951 yılında Cannes Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen" ödülünü alır. 1951'de çektiği *Susanna* ve 1952'de çektiği *Kaba Adam (El Bruto)* birer melodramdır ve "yenigerçekçi" özelliktedir. Yine 1952'de çektiği *Göğe Çıkış (Subida al cielo)* ve 1954'te çektiği *Tranvayda Hayali Yolculuk (La ilusion viaja en tranvia)* mizahi ve fantastik komedi türündedir. 1952 yılında iki roman uyarlaması *Robinson Crusoe* ve *Rüzgarlı Bayır'ı (Wuthering Heights)* gerçekleştirir.

Bunuel 1961 yılında *Viridiana*'yı çeker. Film, adını Ortaçağ'da yaşamış bir azizden alır. Bunuel filmin bir sahnesinde Leonardo'nun ünlü Son Akşam Yemeği tablosunu, dilencilerle yeniden yaratır. Bu ziyafet sahnesi ile ilgi çeken film, Vatikan tarafından "Hıristiyanlığı aşağılamakla" suçlanır (Öztürk, 1997: 67-79).

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

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

Bunuel' in başta *Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ* olmak üzere çektiği tüm filmler gerçeküstücü sinemanın en önemli ürünleri kabul edilir. Ruken Öztürk, Bunuel'i "...ilk filminden son filmine kadar anlatı sinemasının en deneysel ve anarşist yönetmeni" olarak tanımlar (Öztürk, 1997: 67-79).

Man Ray

Dadaizm ve gerçeküstücülüğün üyeleri olan sanatçıların arasında, sinemanın gelişimine gerçeküstücü bakış açısıyla katkıda bulunan kişilerden biri de Man Ray (1890-1976)'dir (Graf ve Scheunemann, 2007: 93-94). Gerçeküstücülük her zaman kazaların peşinden koşmuş, çağrılı olmayanları buyur etmiş, başıboş varoluşları övmüştür.

Hiçbir şey başına gelebilecek herhangi bir kazayla güzelliği fantastik anlatımı ve duygusal ağırlığı daha da güçlenebilecek olan birnesneden daha gerçeküstücü olamaz (Sontag,1999). Ray, Christian Schad'ın 1916 yılında bulduğu schadografi yönteminden esinlenerek geliştirdiği rayogramlarını beyaz ve siyahla oynayarak gündüzle gecenin belli belirsiz sentezini elde ettiği lirik bir güç kazanana kadar geliştirmiştir. Man Ray'in ilk filmi *Le Retour à la Raison*'dur (Passeron, 2000: 233).

Sürrealizmin avant-garde dönem sinemasında bıraktığı ilk izleri, Man Ray'in1923 yılı yapımı *Le Retour à la Raison (Return toReason)* filminde ve henüz manifesto yayınlanmamışken bulabilmek mümkündür. 1922 yılında ilk kez TristanTzara tarafından dadacılara tanıtılan ve fotoğraf makinesi kullanmaksızın fotoğraf çekme tekniğine dayalı 'Rayogram' keşfinin sinematografik versiyonunu ilk kez bu filmde denemiş olan Man Ray, duyarkat üzerinde doğrudan pozladığı materyaller(tuz, kara biber ve çivi) aracılığıyla avant-garde sinema tarihinin önemli deneylerinden birine imzasını atmıştır (Passeron, 2000: 233).

Man Ray'in ilk filminden sonra, film projeleri olan birçok insan kendisinegelmiştir. FernandLeger ile *Ballet Mecanique* (1924) filmi çekeni yönetmen Dudley Murphy daha önce Ray'e bir film çekmeyi teklif etmiştir. Filmin giderlerini kimsekarşılama istemeyince bu proje suya düşmüştür. Daha sonra Ray, Francis Picabia ve Rene Clair'in ortak çalışması olan *Entr'acte* (1924) filminde, Paris Operası'nın çatıkasında Marcel Duchamp ile satranç oynadığı bir filmde rol almıştır. Üç boyutlu etki yaratarak dönen disklerin ve aliterasyonlu söz oyunlarının olduğu çeşitli sözcükler içeren bir çalışma olan Duchamp'ın *AnemicCinema*(1926) filminde Duchamp'ayardımlı etmiştir. Man Ray, Duchamp ile birlikte yer aldığı ve çalıştığı filmleri *obscenema* olarak adlandırır.

Man Ray'in gerçeküstücü sinemaya olan katkısı, en iyi gelişi güzel şekilde nitelendirilebilir. Yoluna düşen başarılı film projelerinden yalnızca birkaçını farkedebilmiş, diğerleri parmaklarının arasından kaçıp gitmiştir. Çektiği filmler genişkapsamda amaç ve sonucu içinde barındırır, hepsi sinemaya olan hercai ilgisini açığaçıkarır. Filmlerinin bir evrim grafiği çizilmiş olsaydı; bu grafik, yeni bir araç dahilinde gerçeküstücülüğün unsurlarını keşfetmeye odaklanmış ileriye giden bir aklın grafiği yerine, kendi değişen davranışlarının grafiği olurdu. Filmleri gerçeküstücülüğü gerçek bir aracı olarak gören şairlerin aksine, Man Ray filmin plastik olanaklarıyla

ilgilenmiştir. Temelde dadaist bir sanatçı olan Ray'in, gerçeküstücülüğün yol arkadaşı olduğu söylenebilir.

George Méliés

Sinemanın gerçeküstücü anlayışında George Méliés'in (1861–1938) farklı bir yeri olmasının nedeni, onun üslubundan ileri gelmektedir. Zamanın komedi anlayışı ve popüler eğlence geleneklerinden beslenerek yaptığı filmlerinde çok fazla fantastik bakış açısı sergilememiştir. Sinemayı 1895'te keşfeden Auguste ve Lumiere kardeşler ile olan farklılığı; gerçek ile fantastiğin arasındaki zıtlıktan ileri gelmez. Lumiere'nin başlangıç noktası, bir dünya görüşü olarak bilimsel sınıflandırmayı gösteren filme bakış açısyiken Méliés filmi biçimin gerekliliği olarak kabul eder ve onu isteklerine hizmet eden kendi gerçekliği gibi kullanır. Méliés sinema sanatına dekor ve aksesuarlarla başarılabilir oranda öncülük yapmıştır. Yalnızca hileli filmler üretmeyip hilelerin de filmini yapmıştır (Richardson, 2000: 20-21).

Méliés, Jules Verne'nin romanından uyarlayıp çektiği *Aya Seyahat*(1902) filmi çekildiği asrın, bilim ve teknolojiye karşı aşırı hevesini alaya alırken bilim ve siyaset insanların aya ilgisini hicveder. Filmde masalla gerçek, Méliés'in ilüzyon oyunları ve şakalarıyla birleşir. Yıldızların içinden güzel revü kızları flört eder, ay ise keyiflice gülmektedir. Uzay kapsülü ayın gözüne saplanınca yüzü buruşur

Fritz Lang

Akımdaki bir diğer dikkat çeken isim ise Fritz Lang (1890-1976) olmuştur. Alman ruhunu ön plana çıkaran yönetmen bilimkurgunun ilk başarılı örneklerini veren yönetmendir. Lang'in en önemli filmlerinden olan *Metropolis*, gelecek ve teknolojiyle ilişkili bir fantezi filmidir. Zengin yöneticilerin yeryüzünde, çalışan fakir insanların ise yer altında katı kurallar ile yaşadığı bir ülkeyi konu edinen filmin senaryosunu Lang'ın karısı yazmıştır. Filmin iki yıllık hazırlık süreci, binlerce kişilik figüran kadrosu ve büyük bütçeli olma gibi özellikleri *Metropolis*'i o güne kadar yapılan en büyük film haline getirmiştir. Yahudi düşmanlığıyla ilgili göndermeleri olan film Nazilerin en beğendiği filmlerden olmuş ancak yönetmeni daha sonra Nazilerden kaçmak için Almanya'dan ayrılmıştır (Jacobsen ve Suddendorf, 2000: 226).

Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927) adlı filmi; bir paradigma değişimi olarak Aydınlanma'nın, tarihsel bir dönem olarak Modernite'nin ve bu tarihsel döneme özgü bir üslup olarak Modern Mimari hareketin birbirleri ile ilişkilerinin çözümlenebilmesine olanak sağlayan çok katmanlı bir anlamsal yapıya sahiptir. Filmde Aydınlanma-mitoloji ile Modern Mimari-tarihsel içerik diyalektikleri paralel olarak işlenmiştir. Filmdeki, Metropolis'in makine estetiğine dayalı fütüristik ütöpik mimarisi ile distopiktekno-totaliter toplumsal düzen arasındaki gerilim, gerçekte tarihsel üsluplardan yararlanmayı reddeden Modern Mimari hareketin ütöpik karakteri ile mitoloji olarak tarihsel birikim arasındaki gerilimi yansıtmaktadır (Jacobsen ve Suddendorf, 2000: 26).

Alejandro Jodorowsky

Dünya sinema tarihine baktığımızda gerçeküstücülüğü ve bilinçdışını konu edinen bir sanatçı olarak, yazar ve yönetmen Alejandro Jodorowsky ismi karşımıza çıkar. Jodorowsky, sinemacı olarak adlandırılmaktan hoşlanmasa da (Kökçeoğlu, 2011) yönetmenliğini yaptığı on iki adet sinema çalışmasıyla sinema dünyasında yeri tartışılmaz multidisipliner çağdaş bir sanatçıdır. Jodorowsky filmlerinde ataerkil hiyerarşiyi ve toplum kurallarına bağımlı aile yapısını eleştirmiştir.

Sürrealist anlayışla üreten bir sanatçı olan Alejandro Jodorowsky, sürrealistlerin gerçeklik anlayışını, karşıtlıkların uzlaştırılması fikrini, hermetizm, simya, ritüeller, mitlere olan ilgilerini paylaşmış ve sanatına katmıştır (Mamati, 2018: 4). Simya, mitler, psikoloji, psikodrama, tarot gibi farklı disiplinleri birbirine harmanlayarak sanatın iyileştirici yönünü keşfeder. Mimarlık tarihçisi Dalibor Vesely'e göre; sürrealistlerin rüyalar, sanrılar, nesnel rastlantılar ve çılgınlıklar gibi benzersiz deneyimlerle uğraşmalarının arkasında ve derinlerinde, zihinlerinde "ezoterik ilimler" ile çok daha ciddi olarak uğraşmaları yatmaktadır (Vesely'den aktaran Mamati, 2018: 88). Jodorowsky'nin sinema dünyasında sarsıcı etki bırakan başlıca eserleri; *Köstebek* (1970), *Kutsal Dağ* (1973), *Gerçeğin Dansı* (2013) ve *Sonsuz Şiir* (2016) filmleridir. 1970 senesinde yönetmenliğini yaptığı *Köstebek (El Topo)* filminde kendine özgü Western tarzı dikkat çeker. Din ve inanç sistemine baş kaldırdığı film gerçekte yaşanan tüm acıların parodisini yapar. Bireyin otoriteye olan bağımlılığının onu ilkel bir varlığa dönüştürüp nasıl vahşileştirdiğini anlatır. Alegorik anlatımınların yoğun olduğu filmin toplumsal çürümeyi yansıması, bilinçaltını yüceltmesi ve otoriteye karşı alaycı tutumu Andre Breton'un 1924'de yayımladığı Sürrealist Manifesto ilkelerine paralellik gösterdiği görülür. 1973 senesinde çektiği *Kutsal Dağ (Holy Mountain)* filmi gerçeklik

algısını sarsan imgeler, renkler ve dini sorgularla gerçeküstücü sinemanın çarpıcı örneklerinden birine dönüşür. Ölümsüzlüğü ve hakikati bulmak için çıkılan yol hikayesi, tıpkı büyük dinlerdeki hicret temasını çağırıştır. Çarpıcı dini ve mitsel imajlar otomizmi, çürüyen ideolojiyi tersyüz etmek için tasarlanmıştır. Çarmıha gerili hayvan etleri, kanlı gömleklere ütüleyen kadınlar, ağzı bağlanmış insanların kurşuna dizilmesi sırasında onları fotoğraflayan burjuva sınıfı gerçekliğin saçmalığını vurgular. Devlet güçlerinin öldürdüğü insanların kalplerinden kuşlar uçar. Devletin burjuvayla hastalıklı ilişkisi tecavüzü andıran sahnelerle anlatılır. Siyasi, ekonomik ve dini ideolojilerin insanlarda bastırıldığı düş ve duyguları görünür kılmayı hedefler. 2013 senesinde yönetmenliğini yaptığı *Gerçeğin Dansı (La Danza De La Realidad)* filmi aile ilişkilerini ve kültürel normları eleştirir. Özgün kamera çekimlerinin hakim olduğu film, anne-baba figürünü ve bireyin kişilik kazanma sürecinde toplum rolünü eleştirir. Yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi, bilinçdışıyla bilinç işbirliği içeriği oluşturur; şiddeti artan üslubun yerini yer yer bir sirke aitmiş gibi görünen renkler ve görseller alır. Devletin koruma güçleri büyük sopalara üzerinde yürür ve halktan daha yukarıdadır. Kadın sadece yemek yapar ve erkeğin zevklerine hizmet eder. Filmde anne karakteri konuşmaz şarkı söyler. Resmedilen halk görüntüsü; kimliksiz, şiddetli, hayvani ve acizdir. Jodorowsky'nin çocukluğunu konu alan *Gerçeğin Dansı* filmi otobiyografiktir. Bu filminden sonra 2016 senesinde çektiği *Sonsuz Şiir (Endless Poetry)* filmi, *Gerçeğin Dansı* filmi gibi otobiyografik olup onun devamı niteliğinde; yönetmenin gençlik dönemini ele alır. Bu filmde de yönetmen bilinen gerçekliği yıkıp kendi gerçekliğini inşa eder. Aşağılanan alt sınıfın boyu kısa oyuncularından seçilmiştir, ölen oğlunun yasını tutan kadın küçük bir tabutla gezinir, filmin sahne düzenini tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi insan formunda siyah gölgeler değiştirir. Tek-tipleşmiş halk filmde maskelerle simgelenir. Yönetmen, mekanları ve karakterleri hafızasında ve düşlerinde olduklarıyla haliyle yeniden var eder. Örneğin; filme konu olan şair Stella Diaz'ın renkli, cesur ve asi kişiliği yönetmenin düşlerindeki haliyle kurgulanmıştır. Onu canlandıran Pamela Flores filmde; yeşil tenli, gökkuşağı bacaklı, uzun ve kırmızı saçlıdır. Cereceda evindeki sürrealist sanatçılara Alejandro'nun tanıştırıldığı an hayatı boyunca ötekileştirilen ve kabul görmeyen Alejandro için şiirsel bir bütünlük içerir. Filmde de bu sahne tüm sanatçıların bir ağaç gibi birleşip rüzgarda sakin ve huzurlu dalgalanması gibi –fiziken- ifade edilir. Enrique Lihn'in ebeveynleri eski kafalı ve hayat enerjisini yitirmiştir. Filmde eski kafalı

ebeveynleri canlandıran oyuncular; tozlanmış, eski kostümlerle devinimsiz dururlar. Korkuları, hayalleri, tutkuları tüm dürüstlüğüyle sergileyen Jodorowsky, varolan ve görünenin aksine görünmeyi ve varoluşu sorgular.

2.2.1.1. Tim Burton ve Makas Eller Film İncelemesi

Sanat dünyasına bakıldığında, yönetmenler en kıvrak zekalı anlatıcılar olarak görülmektedir. Onlar bir bulmacanın kurucuları gibi, kendi üsluplarıyla oyunlar üretip seyirciyi bu oyunlara davet etmektedir. Tüm filmleri göz önünde bulundurulduğunda Tim Burton için kategorize edilmesi mümkün olmayan bir sanatçı diyebiliriz; farklı sinematografik okumalar yapıldığında dışavurumcu, gerçeküstücü, fantastik ve grotesk bir anlatıcıyla karşılaşırız.

Tim Burton'un tasarladığı karakterlerdeki “ötekilik” vurgusu ile karakterlerin içsel yolculuğunun görünürlüğü, insani değerlerin kaybedilmesi teması, olağan gerçekliği kırıp özgün bir düzen yaratan zaman-mekan kurgusu yönetmenin eserlerindeki gerçeküstücü sayabildiğimiz başlıca unsurlardır.

Modern Amerikan sinemasının en farklı isimlerinden biri olan Tim Burton şüphe yok ki, sınırsız bir yaratıcılık ve ince bir duygusallığın ürünü olan filmleri ile tüm dünyada beğeni kazanan başarılı bir sanatçı. 1958 yılının 25 Ağustos'unda California'da dünyaya gelen Tim Burton, daha çocukluk döneminden itibaren diğer çocuklardan farklı olduğunu ispat eder nitelikler taşıyordu. Top oynamak yerine, evde kalıp korku filmleri izliyor, diğer çocuklar kızlarla flört etmenin yollarını ararken o, Edgar Allan Poe okuyup, tuhaf ve karanlık çizimler yapmayı tercih ediyordu. Banliyö yaşamının kendisine göre olmadığını anlayan Burton, anne ve babasının yanından ayrılarak şehir merkezinde oturan büyükannesinin yanına taşındı. Lise yıllarında kendisini tamamen resme verdi. Çizgi romanlara, bilim kurgu edebiyatına, Roger Corman'ın sıra dışı korku filmlerine düşkünlüğü, dönemin korku sineması yıldızı “Tehdit Taciri” lakaplı Vincent Price'a olan hayranlığı bu dönemde gelişti. Pek parlak bir öğrenci değildi. İçine kapanık biri olduğu için de arkadaş edinmesi neredeyse imkansızdı. Kim bilir belki de bu yalnızlık, onun yeteneklerine odaklanmasını sağlayan en büyük unsur olacaktı (Özdemir, 2011).

Sinema yönetmenleri arasında en çok ses getirenlerden biri olarak; gotik sinematik yapılanmanın eşsiz hükümdarı konumunda, “öteki”nin sinema perdesindeki çığılığı olan Tim Burton, her sınıftan ve yaştan seyircinin rahatlıkla eşlik edebildiği bir anlatıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çok sıkı bir takipçi kitlesinin yanında, karanlık bulunan tarzıyla karşıt kitlesi de olan Burton, sinemanın umursamaz şövalyesi, “tarz yaratımı” konusunda

kafaları karıştırmaya devam etmekten asla vazgeçmeyen bir figürdür (Burton ve O'Sullivan, 2009).

Tim Burton'u türdeşlerinden ayıran en büyük özelliği, alman dışavurumculuğu ile harmanlayarak oluşturduğu tarzı ve bu tarzın ironik ve marjinal karakterleri ve karakterlerin çoğu zaman grotesk, sıra dışı biçimde kimliklendirilmiş mekanlarıdır. Tim Burton içinde bulunduğumuz dünyayı tutarlı bir grotesk yaklaşımla önce bizlere yabancılaştırır daha sonra mizah ögesini ekleyerek onu hayali ve tanıdık bir diyar kurgusuna dönüştürür. Masalsı, bağımsız, doğüstü karakterleri bu grotesk ve dışavurumcu dünyanın içinde bir araya getirir ve hikaye ve mekan kurgusundan faydalanarak tanıdıklaştırır (Özdoğlar, 2015: 483).

Problemlili bir çocukluk geçiren Tim Burton'ın, tüm dünyada ses getiren bu güçlü etkiyi yaratması çok da kolay olmamıştır. Problemlerini asla diğer kişilere aktarmayan Tim Burton, problemlerinden kurtulabilmek adına resimler çizmektedir. Çizmiş olduğu – aynı zamanda- filmlerinde rol verdiği bu karakterler Burton'ın en iyi arkadaşlarını oluşturmaktadır. Kişisel hüznünü ve yalnızlığını karakterlerine yansıtan Burton, onlardan öylesine beslenmektedir ki, arkadaşlarının olmasına dahi gereksinim duymamaktadır. Burton'ın sanal dünyasında yaşanan bu melankoli, naif ve çocuksudur. Karakterlerinin bir yanı daima noksandır. Birbirlerinden farklı zevkleri bulunan bu karakterlerin özlerindeki naiflik, onları zararsız canavarlara dönüştürür (Fraga, 2005: 36).

Tim Burton'ın filmlerinde, kendi iç dünyaları ve uyum sağ lamaları gereken gerçek yaşam arasında sıkışmış karakterler ön plandadır. Başroldeki karakterler normal insanlar tarafından anlaşılacak kadar farklı yapılara sahiptirler. Aynı durum Tim Burton içinde geçerlidir. Yani Tim Burton, birçok başrol karakterini kendinden esinlenerek yaratmıştır (Eser, 2017).

Her yeni filminde, kendisine konulmuş etiketleri yıkmaktan keyif duyan Burton; muhafazakar bir sanatsal sürecin yaratıcılığı yok ettiğine inanır. Tim Burton filmleri hem anarşist hem de hümanisttir.

Tim Burton'ın çalışmaları "Burtonesque" kapsamında değerlendirilmektedir. *Beetlejuice*, *Edward Scissorhands* veya *Corpse Bride* gibi filmleri izlendiğinde, hepsi aynı üslupla, aynı komiklikte ya da aynı macera düzeyindedir. Burton imzası taşıdıkları oldukça açıktır. Onun filmlerini izlemek; terk edilmiş bir eğlence parkına, perili bir

karnavala ya da kâbus dolu bir sirke yürümek gibidir -hem eğlenceli hem karanlık-. Onun filmleri; hem özdeşleşmeye açık ve neden-sonuç ilişkisiyle kurulu hem de derinden rahatsız edici bir yabancılaştırma duygusuyla doludur. Onun dilindeki bu çatışma seyirciyi büyüler. Onun tarzı o kadar eşsizdir ki; adı Stanley Kubrick, David Lynch ve Alfred Hitchcock gibi film yapımcılarının saflarına katılmıştır (Salisbury, 1997).

Sinematik ve görsel açıdan, Burton'un filmleri ayırt edici niteliklere sahiptir. Onlar karanlık, bunalımlı ve kabuslarla dolu, ama aynı zamanda cıvıl cıvıl ve çocuksudur. Burton; gotik ve pastoral yönden, karanlık ve ışık arasında bir ikilik yaratır.

Tim Burton sinemasında ekspresyonizmin etkileri gözlemlenebilir. Sessiz film serisi özelliği taşıyan ve konusunu eski bir Alman efsanesinden alan, kahraman Siegfried, düşmanın kanıyla yıkanarak görünmez olduğu bir Mitolojik hikâyeye dayanan “Die Nibelungen” Fritz Lang gibi film ve yönetmenlerden etkilenmiştir. Cinema Sem Lei internet sayfasından alınan Filmlovers web sitesindeki videoda F.W.Murnau'nun klasiği Nosferatu'dan, Fritz Lang'ın kült distopyası Metropolis'e; pek çok ekspresyonist film ile Tim Burton'un “Edward Scissorhands”, “Vincent”, “Sweeney Todd”, “Corpse Bride” ve “Batman” filmlerindeki sekans karşılaştırmalarında bu benzerlikler görülebilir. “Tim Burton kariyerinin başında iken, dışavurumcu alman sineması'nın öncü filmlerinden *Das Cabinetdes Dr. Caligari*'nin tekrar çekimini yapmak üzere görevlendirilmiştir. Her ne kadar bu proje hayata geçememiş olsa da, Dışavurumcu Alman filmlerinin etkileri Tim Burton'un sonraki yapımlarında kendini göstermiştir (Özdoğan, 2015: 486-487)

Depresif yansıma içinde bulunan karakterlerle, depresif müzikleri aynı bağlamda kullanan Burton, inandırıcılığı ihlal edecek detayları titizlikle koruyup gerçekdışı yeni hikayeler oluşturmaktadır. Bu meydana getirilen ‘gerçeküstü’ haller birbirleriyle alakasız iki olgunun birleştirilmesini içerir. Filmlerinde diyalogları az kullanan Burton durumu ya da aksiyonu öne çıkarmaktadır. Bunların haricinde Burton'un karakterleri, insan bilincinin karanlık, karmaşık, reddedilmiş taraflarıyla kuşatılmıştır. Bunu en iyi örnekleyen filmlerinden biri de “*Makas Eller*” dir. Film peliküle şu şekilde akar: “Edward Scissorhands”in yaratıcısı, Edward'ı tamamlayamadan vefat etmiştir, bu yüzden Edward makas elleriyle tek başına kalmıştır. Makas elleri sebebiyle toplumdan dışlanan Edward, topluma ayak uydurmak için çabalamaktadır. Hüzünlü ve ürkütücü bir Frankenstein replikası olan “*Makas Eller*”, Pinokyo'nun modern versiyonu olarak da görülmektedir. Klasikleşmiş bir gotik masal olan Makas Eller; kendine has stili, hikaye kurgusu, mekan tasarımı ve başarılı oyunculuklarıyla sinema dünyası için de bir efsaneye dönüşmüştür.

Burton'un filmlerinin neredeyse tamamı, toplumdan dışlanmış bir ana karaktere odaklanmaktadır. Bu ana karakterler toplumda "öteki" olup çoğunlukla buldukları çıkmazdan kurtulmaya çalışmaktadır. Edward Scissorhands de bu karakterlerin en bariz örneğidir. "Yarı-tasarlanmış" haliyle, insan doğasının tamamlanamamış, eksik, yalnız halini işaret eder.

Batman'de Bruce Wayne, kimliği gizli, zengin bir adamdır. *Ed Wood*, tuhaf filmler yapan ve sıradışı bir yönetmenin hikayesidir. *Big Fish*, Edward Bloom'un öykülerine odaklanır; ailesi onun sıra dışı ve akıl almaz hikayelerine inanmamaktadır. *Charlie ve Çikolata Fabrikası*; eksantrik ve gizemli bir şeker üreticisi ile tanışma fırsatı yakalayan bir grup çocuğun hikayesine dayanır. Bir üst sınıf eleştirisidir. *Alice Harikalar Diyarında*, toplumun baskılarına karşı, özgürce yaşamayı tercih eden bir genç kızın kahramanca hikayesinden oluşmaktadır.

Tim Burton'un filmografisinden sadece birkaç film izlemiş bir sinemasever bile Burton'un sineması üzerindeki ekspresyonizmin yoğun etkisini hissedecektir. Hatta, 80'lerin ilk yarısında, ünlü yönetmen henüz kariyerinin başındayken Dışavurumcu Alman Sineması'nın öncü filmlerinden *Das Cabinet des Dr. Caligari*'nin tekrar çevrimini yapmak üzere görevlendirilmişti. Her ne kadar bu proje hayata geçememiş olsa da, Dışavurumcu Alman filmlerinin etkileri Tim Burton'un sonraki yapımlarında kendini göstermiştir (Serbes, 2015).

Makas Eller Filmi

Tim Burton sinemasında, yönetmeni bugünkü ününe kavuşturan yapıtın, *Makas Eller* filmi olduğunu söyleyebiliriz. Daha önce de belirttiğimiz gibi; bir modern pinokyo hikayesi olarak kabul edebileceğimiz film, farklılıklara karşı toplumun ikiyüzlülüğünü gün yüzüne çıkartmaktadır.

Kendisinin de belirttiği üzere, Edward Scissorhands, Tim Burton'un en kişisel filmiydi. 1989 yılında yönettiği *Batman* filminden sonra, 1990 yılını bu filme ayırmıştı. Toplumu büyük bir eleştiri bombardımanına tuttuğu filmin baş kahramanı olan Edward'ın çizimini daha gençken yapmış, karaktere kendi yaşanmışlıklarından yola çıkarak hayat vermişti. Karakterin bir diğer ilginç özelliği de, filmdeki mucitinin, Burton'un kendi karakterinin şekillenmesinde büyük bir rol oynayan Vincent Price tarafından canlandırılmasıdır (Özdemir, 2011).

Makas Eller filmi; küçük bir kızın, karın nasıl yağdığını merak etmesiyle başlar. Büyükanne torununa –aynı zamanda seyirciye- Edward(JohnnyDepp)'in hikâyesini

anlatmaya başlar. Yaratılan ütöpik dünyada yaşayan zeki bir mucit, insan tasarlamaya karar verir. Mucit, Edward'ı yarattıktan sonra, ona can vermek ister. Ne yazık ki mucit yarattığı insanın ellerini henüz tasarlayamadan hayatını kaybeder. Sonsuza dek tek başına ve tamamlanmamış bir halde yaşamaya mahkûm olan Edward'ın hayatı Peg Boggs(DianneWiest) ile tanışınca tamamen değişecektir.

Peg, satışını yaptığı kozmetik ürünler için evleri ziyaret etmektedir. Rengarenk, cıvıl cıvıl ve “mükemmel” görünümlü evlerle dizili mahallesinden uzaklaşıp Edward'ın yaşadığı şatoya gider. Edward; masum, tertemiz ve çocuksudur. Burada Edward'la tanışan Peg, onu çok sever ve eve götürmeye karar verip ailesiyle yaşamasına izin verir. Bir süre sonra Edward, Peg'in kızı Kim'e aşık olur. Bu yüzden sürekli Kim'in sevgilisi ile sorunlar yaşar. O mahallede yaşayan herkes Edward'a hayranlık duymaktadır. Edward farklılığını kullanarak; bu küçük toplumun, mükemmel ama monoton dünyasına renk katar. Hayatını insanların saçlarını keserek, komşuların bahçelerindeki çalılara şekil vererek geçirmeye başlar. Bu sırada Edward'ın başı, Kim'in sevgilisi yüzünden derde girer. Kim'in sevgilisi; ütöpik dünyanın popüler gencidir. Sorumsuz, kıskanç ve kibirlidir. Fakat toplum standartlarına uymaktadır.

Bu küçük, muntazam toplumda yaşanan ilk problemde de farklı olan suçlanır, reddedilir. Hırsızlık ile yargılanan Edward'a, tüm komşular sırt çevirmiştir. Hayranlık uyandıran, hünerli makas eller, artık risk taşıyan bir silah olarak görülmeye başlar.

Filmde gerçeküstücü bir betimlemeyle sahnelenen Amerikan toplumu, modernizasyon sarmalıyla yeniden kendini var ederken homojen toplum görüntüsüne büründüğü özellikle resmedilmektedir. Bu resmedilen modern toplumun kendi gerçekliğine eğreti duran Edward karakterinde olduğu üzere- farklılıklara karşı tolerans gösterilmediğinin altı kalın bir şekilde çizilmektedir(Kozan, 2015: 89).

Yılbaşı gecesi Edward, büyük bir buz kütesine makaslarıyla şekil verirken; etrafa saçılan küçük buz parçaları -tıpkı- kar yağıyormuş gibi gökyüzünü kaplar. Kim, bu manzarayı izlerken; Edward yanlışlıkla Kim'e zarar verir. Bu fırsatı kaçırmayan Kim'in sevgilisi, olayı büyütür Edward'ın aleyhine insanları provoke eder. Bu olayın üstüne bir de; Edward, Kim'in kardeşini (Kevin) hızla gelen bir aracın önünden kurtarıırken, küçük çocuğun yüzünü kanatır. Herkes Edward'ın oradan ayrılmasını istemeye başlar.

Sadece Peg'in ailesi Edward'ın tarafındadır. Polis, şikayet üzerine Edward'ı yakalamaya gelir. Edward yeniden gotik, karanlık ve yalnız şatosuna geri döner. Kim de onun peşinden gider ve onu sevdiğini itiraf eder. Ancak bu ânı Kim'in sevgilisi Edward'a saldırarak bozar. Aşağılanan, reddedilen ve anlaşılmayan Edward, Kim'e de zarar vermesinden sonra panik olur ve kendini kontrol edemez ve Kim'in sevgilisini öldürür, onu camdan aşağı atar. Bunun üzerine Kim, evde bulduğu bir makası alıp köşkün bahçesine iner ve makası ikiyüzlü halka göstererek; Edward'ın eski sevgilisiyle birbirlerini öldürdüklerini söyler. İnsanlar için artık konunun merak edilir hiçbir yanı kalmamıştır. Bu yüzden herkes mükemmel dünyalarındaki, muntazam evlerine geri döner. Kim, topluma karşı direnemeyeceğini fark etmiş ve Edward'ı unutarak hayatına devam etmiştir. Film; tam bu noktada, yeniden küçük kız ve büyük annesinin hikayesine bağlanır. Yaşlı kadın, Kim'in kendisi olduğunu belirten bir konuşma yapar ve Edward'ın hâlâ yaşamakta olduğunu söyler. Büyükanne ve torunu pencerede yağın karı izler.

Bir çift el yerine, keskin ama marifetli makaslara sahip olan Edward; makaslarını kullanırken harikalar yaratsa da, normal bir çift elin becerebileceği basit şeyleri; yemek yemeyi, giyinip soyunmayı başaramayan ürkek, yalnız bir çocuk gibidir. Sevdiği kadına asla dokunamayacak olmanın acısını en derinlerde hisseden hüznü bir romantiktir. Aslında gördüğümüz; yaradılışı, yetenekleri ve topluma uyum sağlamadaki güçlüğü ile herkesten farklı olduğu için dışlanan; düşünceleri ve yaratıcılığıyla toplumda, hem hayranlık hem de korku hisleri uyandıran sıra dışı bir sanatçı, bir ötekidir.

Tim Burton filmlerinde; gerçek olamayacak kadar nazik ebeveynler, toplum dışına itilmiş ürkek karakterler sıklıkla görülür. Aslında karakterler de mekanlar da gerçekte var olanların yarattığı duyguların dışavurumlarına göre tasarlanmıştır (Özdoğlar, 2015: 494). *Makas Eller* filminde de; farklılıkları nedeniyle toplumdan dışlanan masum ve naif bir karakter olarak Edward, naziklikleri ve özverili tavırlarıyla Peg ve Bill ikilisi Özdoğlar(2015)'in bu çıkarımını desteklemektedir.

2.2.2. Türkiye'de Gerçeküstücü Sinema ve Etkisindeki Öncü Yönetmenler

Sinemanın Türkiye'ye girişi, kaynaklara göre değişiklik göstermekle beraber; Türkiye'nin sinema ile tanışmasının Yıldız Sarayı'nda (1896) ve halka açık gösterilerle başladığı kabul edilmektedir. Türkiye'de halka açık ilk sinema gösterisi, Romanya

uyruklu bir Polonya vatandaşı tarafından Galatasaray dönemecinde yapılmıştır. Bunu takiben ülkenin değişik yerlerinde yabancı uyruklular ve azınlıklar tarafından çeşitli, halka açık gösteriler yapılmıştır. Şehzadebaşı'nda "Milli Sinema" adı verilen ilk Türk Sineması; Cevat Boyer ve Murat Bey tarafından açılır. Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı günlerde Fuat Uzkınay, Türk sinema tarihinin ilk filmini çeker (Tolgay,2017).

Türkiye'de birinci dünya savaşından sonra birçok alanda önemli değişimler gerçekleşmiştir. Sinema sektörü, sinemacılar ve sinema salonları da bu değişimin bir parçası olmuş ve bu değişim içinde kendine yer bulmuştur. Cumhuriyetin kurulmasıyla beraber, olağan dışı finansal yapının yerini ülke ekonomisine bırakmasından sonra, film yapımcılığı ve sinema işletmeciliği hatırı sayılır bir ticaret dalı olarak görülmeye başlamıştır. Bu daldaki ilk özel şirketler Kemal Film (1922) ve İpek Film'dir (1928) (Ulusoy, 2018).

Gazeteci Sedat Simavi çok genç yaşlarda ilk konulu filmleri çeker. Türk Sinemasında çekilen ilk konulu filmler Simavi tarafından çekilen "Pençe" ve "Casus" adlı filmlerdir. Ardından Muhsin Ertuğrul'un tekelinde yaşanan Tiyatrocular Dönemi yerini 1950'lerde Sinemacılar Dönemine bırakmıştır.

Sinema, kendi varlığını güçlkle ayakta tutmaya çalışan yeni bir alanken; Türk sinemasında gerçeküstücülükten söz edebilmek de oldukça güçtür. Türk sinema tarihine göz attığımızda; eserlerinde gerçeküstücü unsurların yer aldığı ilk ismin, tarihimizde akımın temsilcisi olarak da kabul edebileceğimiz Metin Erksan olduğunu görürüz. Erksan, birçok filminde kahramanlarını dış dünyadan soyutlamakta, izleyiciyi tedirgin etmekte, düşünle gerçeği çarpıştırmaktadır. Erksan'ın "Kadın Hamlet" ve "Sevmek Zamanı" adlı eserleri gerçeküstü esinler barındıran sinema eserlerdir. *Sevmek Zamanı* filminde, bir duvar portresindeki kadına aşık olan karakter; tablodaki kadının canlı olarak karşısına çıkmasına rağmen tabloya aşık olmayı sürdürür. Hatta tablo ile arasına üçüncü bir kişinin girmesini dahi istemez (Yıldırım, 2014: 355). *Kadın Hamlet*'te ise her anlamda fantastik ve gerçeküstü bir kurgu mevcuttur. Filmde kadın hamlet olarak Fatma Girik farklı bir zihinsel yapı ile mesela hayali bir orkestra ile doğaya ve doğadaki canlılara konser vermektedir. Felsefi cümleler, tedirgin bir deli davranış tarzı sergileyen Girik, oyunculuk performansı ile gerçeküstücülüğü açıkça ortaya çıkarmıştır (Yıldırım, 2014:355). Yine aynı şekilde Türk sinemasında İrfan Tözüm 'ün 1992'de ödül alan *Cazibe Hanım'ın*

Gündüz Düşleri filminde de evde kalmış Cazibe'nin, düşlerinde seviştiğini gördüğü tipik bir gerçeküstücülük akımının özelliklerini gösteren filmidir. Film analiz edildiğinde açıkça Freud'çu bir yaklaşım tarzının benimsendiği görülebilir. Yine Işıl Özgentürk'ün çevirdiği *Seni Seviyorum Rosa* adlı filmde gerçek üstü bir film örneğidir. Filmde Rosa adlı karakter sık sık düşlerinde yaşadığı ve bir prensle somutlaşıp aslında yaşamdaki tüm sevgiyi simgeleyen bir adamla "prensi" ile yaşar. Ama karakterler hayal ile gerçek arasında gidip gelmektedir. Bu filmde gerçeküstücü öğeler yer yer kendini duyumsatır. Son olarak değinilmeden geçilmeyecek bir diğer gerçeküstü eser ise Fotoğraf sanatçısı Ara Güler'in ondört yılda hazırladığı, ancak ülkemizde gösterime çıkmadan yasaklanan *Kahramanın Ölümü* adlı belgesel filmidir (Öztürk, 1993:229-231).

Gerçeküstücülüğün Türk Sinemasındaki yerini konuşurken ilk akla gelen örnekler arasında Alp Zeki Heper'in 1966 yapımlı *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmi, Metin Erksan'ın 1965 yapımlı *Sevmek Zamanı* filmi, İrfan Tözüm'ün 1992 yapımlı *Cazibe Hanım* filmi, Derviş Zaim'in 2003 yapımlı *Çamur* filmi, Onur Ünlü'nün 2008 yapımlı *Güneş'in Oğlu* filmi ve Atıf Yılmaz'ın 1964 yapımlı *Kalbe Vuran Düşman* filmi belirginleşmektedir.

Sürrealist bir diğer yönetmen olan Alp Zeki Heper'in 1966 sansür kurulunda yasaklanan uzun metraj filmi *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*, Film Komisyon Kontrol Kurulu' tarafından 'müstehcen' bulunarak yasaklanır. Heper, Paris'te sinema eğitimini aldıktan sonra ülkesine döner ve Ömer Lütfi Akad'ın yanında asistan olarak çalışmaya başlar. Çok geçmeden ilk sinema filmi için hazırlıklara başlar. Dönemin koşulları göz önüne alındığında, profesyonel olmayan oyuncularla ve dönemin sinema dilinden oldukça bağımsız, cesur ve yenilikçi sinema anlayışıyla soyut bir aşk hikayesini anlatan filmi, *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'ni çeker. Şiirsel bir atmosfere sahip olan yapım Luis Buñuel sinemasından izler taşıdığı kadar, Freudyen cinsel saplantılarla örülü son derece stilize bir anlatıma da sahip bir yapım olarak o dönem sinema çevrelerinin önemli derecede dikkatini çeker. Fakat böylesi bir film dönemin politik ortamı düşünüldüğünde fazla 'ağır' gelmiştir.

Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın, senaristliğini Ümit Ünal'ın yaptığı *Arkadaşım Şeytan* (1988) ülkemiz sinema tarihinde gerçeküstücü akımın omurgasını oluşturan fikirleri gözlemleyebileceğimiz bir sinema yapıtıdır. Film, yaşadığı hayattan bunalan,

sanatının sesini duyuramamanın sancısını taşıyan bir sanatçıyı (Fatih) konu alır. Fatih, iş yerinde aşağılandığını hissettiği bir gün işinden istifa eder. Cansız bir mankenle dertleşirken şeytanla karşılaşır ve ruhunu ona satar. Filmin hikayesi ruh, bilinç, inanç ve toplum değerlerini tartışan, eleştirel diyaloglarla örülür. Filmde tekensiz maskeler takan hayali müzisyenler, şarkı söyleyen manken kafaları dışında insanları gündelik hayatın içinde şarkı söyleyip dans ederken görürüz. Fatih'in dertlerini anlattığı ve aşıkolduğu cansız manken şeytanın büyüyle canlanır. Ancak eril arzu kadına yükleyeceği rolü bulamaz. Sevişmek isteyen kadın, temizlik ve yemek yapan kadın, ağır başlı ve romantik kadın, zeki ve düşünen kadın versiyonlarının hiç biri Fatih karakterini mutlu etmez. Yönetmen Atıf Yılmaz; bilinç, gerçeklik, inanç, arzular gibi meseleleri tartışırken; diğer filmlerinde olduğu gibi kadınlık rolünü de ele alır. Filmin sonunda ise Şeytan karakteri, insanlığın ruhsuzluğu ve dünyanın zalimliği karşısında meleğe dönüşür.

Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini yaptığı son film olan *Arabesk* (1989), Ortadoğu sinemasındaki melodram anlayışını, Türk hikayeciliğindeki klişeleri hicveden bir müzikal sinema eseri olarak sinema tarihimizde gerçekçi olma kaygısı gütmeyen bir film olarak dikkat çeker. Film, kavuşamayan iki aşkın gerçekdışı hikayesini anlatır. Yanlış anlaşılmalara, köyden kente göçme, keşfedilme, karakterlerin ani baht dönüşleri, nedensiz kötü karakterler gibi Ortadoğu sinemasını elinde tutan temaları ve figürleri taşlar. Şener (Şener Şen) karakterinin kötü bir haber alınca saçlarının bembeyaz olması, evden kaçan Müjde (Müjde Ar) karakterinin sürekli tecavüze uğraması, hapishane sahnesinde gardiyanlar la mahkumların beraber şarkı söylemesi ve koğuştaki madenci kıyafetiyle mahkumların bulunması gibi olağan dışı sahneler filmin bilinen gerçekliği kırarak benimsediği absürt üslubu belirginleştirir. Şener karakterinin derdinden çöllere düşüp kör olması, Müjde ve Şener'in öldükten sonra göğe yükselmesi ve orada dahi kötü karakterin onları ayırmaya çalışması filmin tartışmasız gerçeküstücü sahneleridir. Bir klasik anlatı yapısına sahip olsa da iletişimsizliğin yoğun olduğu diyaloglar, Müjde Ar ve Şener Şen'in oyuncu olarak abartılı tercihleri, mekanlar arası hızlı sıçramalar ve kostümler bilinçli yabancılaştırma unsurları olarak karşımıza çıkar. Absürt bir müzikal sinema örneği olarak kabul edebileceğimiz *Arabesk*(1989) filmi için, dönemin yerleşik anlatı kurallarını yıkması açısından gerçeküstücü unsurlardan beslenen bir yapıt olduğu söyleyebiliriz.

Derviş Zaim'in 2003'te çekilen *Çamur* filmi, Kıbrıs'ta askerliğini yaparken bilinmeyen bir hastalığa yakalanarak konuşma yeteneğini kaybeden bir gencin kutsal bir toprağın oluşturduğu şifalı bir çamurla iyileşmesini bir kara güldürü anlayışı ile işlerken, dolaylı bir biçimde Kıbrıs'ın bölünmüşlüğüne de değinmektedir (Teksoy, 2007: 93). Zaim, hastalık metaforu üzerinden Kıbrıs sorununa eğilirken mitolojik bir olguyu baz alarak değişik çözümler içine girer. Gerçekçi, sembolik ve sürrealist üslupları harmanlar (Pay, 2009: 41).

Yakın dönem yönetmenlerinden Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık*(2015) filmi de gerçeküstücü unsurların yoğun olduğu bir sinema eseridir. *Sarmaşık* figürü; ele geçiren, saran, adım adım ilerleyen yapısıyla filmin hikayesiyle özdeşleştirilmiştir. İstanbul'dan Mısır'a giden yük gemisi bir limana yanaşmak üzereyken gemiye haciz geldiği öğrenilir. Yakıt borcunu ödeyemeyen gemi satılığa çıkacaktır ve altı mürettebat bilinmeyen bir süreyle gemiyi bekleyecektir. Toplumun farklı kültürel yapılarını temsil eden altı karakter bir gemide mahsur kalır, sınırlı malzemeyle geçinmeye çalışır. Gemide karakterler farklı yönleriyle öteki konumdadır ve küçük bir toplum simülasyonu oluşturur. Mahsur kaldıkları bu yeni durumdan itibaren hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Hapsolme, sıkışma, korku, bilinmezlik gibi duygular bilinç ve bilinçaltını birbirine karıştıracaktır. Sıkışmışlık yerini gerilime ve şiddete bırakacaktır. Zamanla gemide gerçekle halüsinasyon birbirinden ayırt edilemez. Yönetmen Karaçelik, salyangoz imgesini filmin belli noktalarında geçmeyen zaman vurgusu için gösterir. Filmin sonuna doğru Cenk karakteri, salyangozlarla konuşmaya ve sayıları yüzlere ulaşan salyangozların arasında dans etmeye başlar. Filme adını da veren sarmaşıklar, karanlık ve birbirinden beslenerek büyüyen duyguları temsilen tüm gemiyi sarmaya başlar. İzleyicisini adım adım gerçeklikten koparıp gerçeküstü bir halin kabul edilmesini sağlar. İlk olarak uyuşturucu bağımlısı Cenk'in kaybettiği gerçeklik zamanla gemideki tüm karakterlere sıçrar.

Onur Ünlü filmlerinde de gerçeküstücü sinemadaki gibi rasyonel olarak anlaşılabilir şekilden ya da tarzdan kasıtlı olarak kaçınma vardır. Yine seyirciyi ayakta tutma maksatlı devamlılık kurgusunun terk edilişi, filmlere gerçeküstücü bir nitelik kazandırır. Devamlılık kurgusunun en önemli özelliği "farkına varılmaz oluşu"dur. (Oluk, 2008: 127)

2.2.2.1.Onur Ünlü ve 'Sen Aydınlatırsın Geceyi' Film İncelemesi

Onur Ünlü, -aslında- dilin sınırlarını zorlayan, yenilikçi bir şairdir. Senarist olarak girdiği sinema ve televizyon dünyasında –kendisinin de söyleşi ve röportajlarında belirttiği gibi- dramaturjinin formülünü çözer.

Onur Ünlü'nün bir yönetmen olarak özgeçmişini şu şekilde özetlemek mümkündür.

2007 yılında vizyona giren *Polis* filmi Onur Ünlü'nün ilk uzun metrajlı filmidir. Bu filmde polisiye unsurlar ve kara komedi, belirgin bir şiddeti de içererek absürt bir çerçevede özgün bir filme yedirilmişti. Daha önce birçok yenilikçi eserin başına geldiği gibi bu filmde genel izleyici kitlesi tarafından beğenilmemişti. Dünya sinemasını yakından takip eden ve filmin dünyadaki benzer örneklerini bilen izleyiciler ise filmi beğenmiş ve Onur Ünlü'yü takip etmeye başlamıştılar.

2007 yılında tamamlanmasına rağmen 2008 yılında seyircilerle buluşan *Çocuk* filmi ise Onur Ünlü'nün parlak bir fikirlerinden biri olmasına rağmen kimsenin sahiplenmek istemeyeceği tuhaf bir deneme olarak görülebilir.

Onur Ünlü'nün 2008 yılında gösterime giren *Güneşin Oğlu* filmi, yönetmeni tarafından “fantastik mavra” olarak isimlendirilmiş ve on gün gibi oldukça kısa bir sürede çekilmiştir. Bu film konu bakımından *Polis* filmi ile farklı olsa da ruh bakımında *Polis* filmi ile akraba oldukları ifade edilebilir. Diğer filmler gibi bu filmde çekildiği zaman yeterince kıymetinin bilinmediği ve haksız eleştirilere tabi tutulduğu söylenebilir.

Onur Ünlü'nün sinema dilinin oturmaya başladığı ve seyirci kitlesinin kemikleşmesini sağlayan filmi ise 2009 yılında gösterime giren *Beş Şehir* isimli filmidir.

Onur Ünlü'nün popülerliğini iyice arttırdığı dizi ise 2011 yılında yayınlanan *Leyla ile Mecnun* dizisidir. Bu dizi artık dizileri internetten takip eden yeni kuşağın ilgisini çekmiş “orantısız zeka” mizahının en önemli örneklerinden birisidir. Seyircilerin her hafta yayınlanacağı saati ipe çektiği bu dizi hitap ettiği izleyici kitlesi tarafından iyice benimsendi ve Türk televizyonlarındaki basmakalıp dizilerin tam aksine farklı bir yere sahip oldu.

2011 yılının sonlarına doğru Onur Ünlü'nün *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi* adlı filmi gösterime girdi. Onur ünlü bu filmde, ideolojilerinden dolayı gözleri sadece kendi mahallesini gören seküler kesimin içinde yaşadıkları toplumla aralarındaki sorunları göstermiş ve bu kesimin açmazlarıyla dalga geçti. Diğer yandan da adına “aile” denilen ve içi kof bir yüceltmeyle, eleştiriden muaf tutulan kurumun özünde ne denli kokuşmuş bir yapıya sahip olduğunu anlatmaya çalıştı.

2013'de ise Onur Ünlü'nün en iyi filmi diyebileceğimiz *Sen Aydınlatırsın Geceyi* geldi. Bu filmle, sinemamızda sıkça işlenen taşra sıkıntısı kavramı ters yüz ediliyor, yaratılan fantastik dünya, işlevsiz süper güçlere sahip kahramanları içinde hapsederek çıkışsız bir

karamsarlıkla baş başa bırakıyordu seyirciyi. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* aynı zamanda Onur Ünlü'nün dağıtım tekellerine savaş açtığı ve filmini vizyona sokmayıp alternatif gösterimlerle takipçilerine ulaşmaya çalıştığı bir film oldu.

2014 tarihli *İtirazım Var*, sahip olduğu ruh açısından *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi*'nin aynadaki yansıması gibidir. Celal Tan'da seküler kesimi hedef tahtasına koyan Ünlü, *İtirazım Var* ile bu kez islamın belli bir yorumu üzerinden toplumun tamamına şekil vermeye çalışan insanlarla hesaplaşıyordu. Bu film de getirilmeye çalışılan yaş sınırlaması gibi yöntemlerle engellenmeye çalışıldı ve döneminde epeyce tartışıldı.

İtirazım Var'ı, Onur Ünlü'nün diğer filmlerinden ayıran temel fark, seyirciye yaşattığı katharsis durumu olabilir. Bu filmde önceki filmlerinde Ünlü, seyirciyi rahatlatmadan, beklenen sonu onlara sunmadan sinemadan çıkarıyordu. *İtirazım Var*'da ise seyirci yüzde yüz olmasa da belli bir arınma ile filmde çıkıyordu. Filmin bir diğer farklı tarafını da sinemada epeydir rağbet görmeyen geleneksel polisiye unsurlarının başarıyla kullanılması oluşturur.

2017 ise Onur Ünlü için oldukça verimli geçti. Bu yıl içinde, yönetmenin Polis'ten bile önce çekmeyi düşündüğü ama bir türlü hayata geçiremediği "Bankası" isimli senaryosu *Kırık Kalpler Bankası* adıyla tamamlandı. Ardından, Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok, *Cingöz Recai* ve *Put Şeylere* filmleri geldi. (Uludoğan, 2017).

"Özelim" (Büyükcoşkun, 2007-11: 47) diye tanımladığı şiiir kariyerini erkenden bitirme kararı, Türk sinema dünyasına yepyeni bir soluğun kazandırılmasına vesile olmuştur. Onun; şair olarak tanımladığı kişiliği ve bu uğurda terbiye ettiği dili, bugün konuşabildiğimiz tüm başarılarının temeli olduğu gerçeği unutulmamalıdır.

Özgeçmişine ve filmlerine baktığımızda görüyoruz ki; Onur Ünlü cesur bir anlatıcı, farklılıktan hiç çekinmeyen bir üretici, insan doğasının ikilemleri ve gündelik hayatın tekinsizliği üzerine kafa yoran entelektüel bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Onur Ünlü filmleri kara mizah örnekleridir. Yarattığı karakterler ölüm, yalnızlık, iletişimsizlik gibi durumlardan beslenmektedir.

"İnsanların ölümden korkmalarını, dünyaya tutunmalarını, küçümsüyorum, aptalca buluyorum." diyen Onur Ünlü, ölüm kavramıyla kurduğu bu kara mizah formülünü *Polis* filminde; öldürülen ailesini kurtarmak isteyen bir polisin, içine girdiği kısır döngüde beklenmedik bir şekilde aşık olmasıyla, *Güneş'in Oğlu* filminde; defalarca

ölüp başka bedenlerde yeniden dirildiği için kişilikleri ayırt edilmez hale gelen bir grup insanla, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde; hem kurtarıcı hem katil vasfının bir bedende toplanması ve aile içinde alelade gerçekleşen bir cinayetle kurgular.

Ünlü, Alper Kırklar ile yaptığı söyleşide (Ünlü, 2017: 49) "... Uzakdoğu sinemasından çok etkilendiğim yönünde genel bir yanlış kanı var. Benim sevdiğim yönetmenler daha çok kara film yapanlar." diye belirtmektedir.

Onur Ünlü filmlerinde; duvarların içinden geçebilen bir köylü, konuşabilen bilen bir kedi, beden değiştirebilen bir profesör, iki adet güneşi olan bir gökyüzü görebiliriz. Bu gerçeküstü unsurlarla dolu fikirlerini başka bir şekilde anlatılamayacağı için film çektiğini şu şekilde anlatır:

"Sinemanın olanaklarını, ancak başka bir şeye dönüştürülemez hale geldiğinde kullanmalısın. Sadece sinemayla anlatılabilecek şeyler var mesela. Ben bunu yapmaya çalışıyorum." (Ünlü, 2017: 64)

Gerçeğin kesin olarak bilinemeyeceğini öne süren Sofistlere göre, üzerinde söz söylenebilecek kadar kesin herhangi bir gerçeklik yoktur (Büyükbacı'dan aktaran Demoğlu, 2013: 8). Bu fikirle; gerçeklik gibi gerçeküstücülük anlayışında da farklılıklardan söz edebilmekteyiz. Onur Ünlü gerçek kavramıyla ilgili fikirlerini bir röportajında şu şekilde ifade eder:

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

Sen Aydınlatırsın Geceyi Filmi

Sen Aydınlatırsın Geceyi filmi, mütevazı bir kasaba hikayesidir. Bir kasaba sakininin aşk hikayesini merkezine alan film, ana karakterin çevresiyle ilişkileri üzerinden de şekillenir. Ancak; sıradan olan bu kasabanın sakinleri, doğüstü güçlere sahiptir. Bu gerçek ötesi güçler –alışılmışın aksine- onları bir kahraman ya da sıra dışı yapmaya yetmez.

Duvarlardan geçmek, uçmak, nesnelere hareket ettirmek gibi doğüstü güçlerine rağmen kasabalılar, toplumsal yapıdaki rollerini içselleştirmiş, gündelik yaşamın değişmez bir parçasına dönmüştür.

Filmin ana karakteri Cemal, filmin diğer karakterlerinin aksine hayatını sorgulayan ve durumu değiştirmek isteyen biri olarak karşımıza çıkar; dünyayı, kendisini ve geçmişini sorgular. Bir gün şans eseri tanıştığı Yasemin'e âşık olur ve ona evlenme teklifi eder. Evlendikten sonra eşine şiddet uygulamaya başlar. Film; Cemal'in pişmanlığı, Yasemin'i ikna etme çabaları, çevresiyle yaşadığı dramatik olayları konu edinir. Film boyunca; gerçeklik ile gerçeküstülük, madde ile ruh, yaşam ile ölüm, nefret ile aşk gibi güçlü farklılıklar ve zıtlıklar çatır. Film her açıdan; görsel olarak, içerik olarak, hikaye olarak havada asılı kalarak biter.

Ailesini yangında kaybeden Cemal bu travmadan kurtulamaz. İçinde bulunduğu manasızlık, belirsizlik ve kaygı üçgeninde kasaba hayatına hapsolür. Filmin ana kadın karakteri Yasemin ise, yetimdir. Anne ve babasının vefatının ardından halası tarafından büyütülmüştür. Yaşlılara, hastalara bakan, ırgatlık yapan, çevresinden gördüğü sözlü, fiziksel, cinsel şiddete sessiz kalan bir toplumsal figürdür. Ataerkil düzenin ezilen, güçsüz, geleneksel kadın imajını temsil eder.

Sen Aydınlatırsın Geceyi Film İncelemesi

Euripides'in "İnsan endişeden yaratılmıştır" sözüyle başlayan *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminin baş karakteri Cemal, ailesini yangında kaybetmiştir. Bu travmayı atlatamayan Cemal, -filmin bir sahnesinde- kafasında sürekli olarak bir tekerleğin döndüğünü söyler. Bu varoluş sancısı tıpkı, varoluşçulardan biri olan Camus (2016)'nın Sisifos Söyleni kitabında sözünü ettiği rezil döngüyü anımsatır:

"Tanrılar, Sisifos'u, kendi ağırlığınca geriye düşene dek bir kayayı bir dağın tepesine durmaksızın yuvarlamaya mahkûm ettiler. Bazı sebeplerden dolayı nafi ve umutsuz bir çabadan daha rezil bir ceza olmadığını düşündüler."

Cemal karakterinin döngüyü ifade ettiği bu an, zamanla göstereceği direncin ilk sinyali olarak karşımıza çıkar. Kaotik düzeni sorguya çeken Cemal karakteri, Ünlü'nün diğer filmlerinde olduğu gibi hem absürtle hem de tanımsız, tekinsiz duygularıyla

yüzleşir. İnsanın iç dünyası ile dış dünyası arasındaki çatışma ve gerçek ile gerçeküstü arasındaki ikilem filmin temelini oluşturur.

Tekerlek dönmeye başladığı anda Cemal, takıntılarına karşılık gelen bir nesneyi kendi yaşam alanına tayin etmektedir. Bu nesnelere çoğu zaman hareket halinde olan tekerlekler, yel değirmenleri, pervaneler vb. olmaktadır (Girgin, 2017: 328).

Filmin baş kadın karakteri olan Yasemin'i takip eden Cemal, onu gazoz içmeye davet eder. Kasabanın çay bahçesinde buluşan karakterler birbirlerine acıklı ve korkunç hayat hikayelerini, normal bir şeymiş gibi anlatırlar. Onur Ünlü, toplumsal ızdırapların normalleşmesini ve bireylerin öğrenilmiş çaresizliğini eleştirir ve görünür kılar. Oturdukları çay bahçesinde, doktorun verdiği bir takım hapları yutan Cemal ve Yasemin uçmaya başlar.

Bu sahne modern sanat hareketinin en önemli isimlerinden olan Marc Chagall'in 1918 tarihli "Above the Town" isimli tablosuna gönderme yapmaktadır (Aytaş ve Can, 2017: 302).

Uçtuktan sonra kusmaya başlayan karakterler bir yandan da birbirleriyle evlenme kararı alır. Evlilik, yuva kurma ve bununla ilgili toplumsal rutinlerle alay eden Ünlü, aynı zamanda Sartre varoluşçuluğunun köklü kavramlarından biri olan bulantıya gönderme yapar.

Onur Ünlü'nün karakterlerinin ortak özelliği acizlikleridir. Hiçbirinin hayatının kontrolü kendisinde değildir. Belki belli bir zamana kadar bu kontrol yanılgısını yaşarlar; ama sonunda şiddetli bir tokatla sarsılırlar. (Aytekin, 2014: 285).

Cemal'in filmin başında arayışına girdiği kolye, annesine ve zihninde oluşturduğu kadın figürüne özlemi yansıtır. İlerleyen zamanlarda eşi Yasemin'in boynundaki kolyeyi de takıntı haline getirecektir.

Evlenen Yasemin ve Cemal'in aşkı, Cemal'in Yasemin'i kıskanmasıyla büyüsünü yitirir. Cemal, kendine duyduğu güvensizlikle gerçek olmayan bir fikre tutunur. Başka bir kadının boynunda gördüğü kolyeyi Yasemin'de de görünce, Yasemin'in onu aldattığına inanır ve eşine şiddet uygular. Yasemin'in maruz kaldığı şiddeti

sorgulamaması ve direnmemesi filmde karşımıza çıkan eril toplum eleştirilerinden sadece biridir.

Yaptığı yanlıştan pişmanlık duyan Cemal, kitap satan birinden (Defne) Shakespeare'in Sen Aydınlatırsın Geceyi kitabını alıp karısına serenat yapar. Onur Ünlü, "Romeo ve Juliet" in meşhur serenat sahnesini yeniden kurgular. 1500'lü yıllarda geçen bir Venedik hikayesi, Onur Ünlü kurgusuyla Akhisar'da bir gecekonduya taşınır. Varoluşsal bulantı göndermesi bir kez daha Yasemin'in şiirden sonra kusmasıyla karşımıza çıkar. Bu olay aynı zamanda Yasemin'in hamile olduğunu da ortaya çıkarır. Cemal kitabı satın aldığı kıza gider ve onunla yakınlaşır.

Cemal, Defne'yle vakit geçirdikten sonra Yasemin'e döner. Evde, Yasemin'in yaşlı akrabası ölü yatmaktadır. Yasemin ise evde yoktur. Yasemin'in kardeşi kendini asmıştır ve elinde Yasemin'in kolyesi vardır. Toplumdaki enseste vurgu yapan Onur Ünlü Yasemin'in kimden hamile kaldığını bu sekansla anlatır.

Filmdeki kadın karakterler; dövülür, tacize uğrar ve öldürülür. Cemal'in kadın öğretmeni Vildan, görünmezdir. Nesnelere parmağıyla hareket ettirebilen Yasemin, bu doğüstü gücüne rağmen savunmasız ve sessizdir. Zamanı durdurabilen Defne, yasak aşk yaşayan ve sonunda bedelini canıyla ödeyen bir üniversite öğrencisidir. Maç sonrası erkek soyunma odasında geçen sahnede yüceltilen eril dil, erkek bedeni üzerinden yapılan biçimsel göndermeler ve Cemal karakterinin erkek bedenine duyduğu dokunma ihtiyacı, Onur Ünlü'nün toplum ataerkilliğine yaptığı diğer eleştirileri de destekler. Ünlü, erkek egemen toplum kurallarının var ettiği bir gerçekliği; filme yerleştirdiği tüm doğüstü eklemelerden daha absürt ve daha akıldışı bulduğunu anlatmak istemektedir.

Kendi halinde bir anadolu kasabasından yola çıkarak; ülkenin sorgulamayan, mutsuz ve sağlıksız toplum görüntüsünü kendine has bir üslupla anlatan Onur Ünlü, zıtlıklardan ve deyimlerden beslenerek yeni bir dil icat eder. Kafasındaki duvarları aşamayan Cemal duvarlardan geçebilmekte, erkek egemen toplumun parmağında oynattığı Yasemin ise nesnelere hareket ettirebilmektedir. Evli bir adam olan Cemal eşinden başka bir kadını öptüğünde gökten taş yağmakta, kentten kasabaya sürülen doktor ise kan ağlamaktadır.

Onur Ünlü kişiler arasındaki iletişimsizliği gerçeküstü öğelerle değil yine gerçeğin kendisiyle anlatmayı tercih eder. Bluetooth kulaklarıyla diyalogların içinde aniden başka Şeyler konuşmaya başlayan karakterler yaşadığımız gerçeğliğin akıl almazlığını simgeler.



BÖLÜM 3. GÜNDELİK YAŞAMIN TEKİNSİZLİĞİ BAĞLAMINDA “KAMBUR KALP” FİLMİ

Gündelik yaşamda insan, kendini ait hissedebileceği güvenli alanı arar. Yabancı, bilinmeyen ve tekinsiz olana karşı kendini muhafaza etme güdüsüne sahiptir. Gündelik yaşam, modern dünyanın yeni uyaranlarıyla; dijitalin hakimiyeti, bireyin kendisiyle ve toplumla iletişimsizliği ve yaşama standartlarının her alanda güçleşmesi ile ‘tekinsiz’ bir hal almıştır. Modern, kalabalık ve teknolojik bir dünyanın içinde, hayatlarımızı sürerken; gerçeğimizi tanımlayan referanslar; inançlar, alışkanlıklar, değerler, kurallar ve geleneklerden oluşur. Günümüzde; teknolojik çağın yansımaları ve modern dünyanın biçtiği rollerle tanımladığımız gerçeklik, her an değişebilme kabiliyetiyle bir rüya gibi tekinsizdir.

Tekinsizlik kavramı, ilk olarak 1906 yılında Ernst Jentsch tarafından ‘‘Tekinsizin Psikolojisi (On The Pyschology of the Uncanny)’’ adlı makalede incelenmiş, daha sonra 1919 yılında Sigmund Freud’un kaleme aldığı ‘‘Uncanny’’ makalesiyle kavram yeni bir nitelik kazanmıştır (Mısırlı, 2016:25).

Türk Dil Kurumu ‘‘tekinsiz’’ kavramını; güvenilir olmayan, muammalı kişi ve yer (TDK) olarak tanımlamaktadır. Tekinsizlik, bilinen ve unutulmuş; bir tür korku, kaygı arası duygunun kişi tarafından deneyimlenmesi olarak karşımıza çıkar. Tekinsizlik; sıkça deneyimlenen ancak tanımlanmayan; terimsel olarak kullanımı yaygın olmayan tanıdık ve beklenmedik bir duygu halidir.

Freud ‘‘tekinsiz’’e dair denemesinin en başında psikoloji ile estetik arasındaki genel bir çatışmaya gönderme yapar. Freud, psikanalistlerin estetiğe ilgisinin çok az olduğunu, zira psikanalize dayalı incelemelerin ‘‘psişik hayatın farklı katmanlarında’’ gerçekleştiğini söyler. Bu katmanlarda ‘‘bir çok farklı fikir grubuna bağlı yasaklanmış, bastırılmış duygulardan ‘‘aşırı uzaktadır ve ‘‘çoğunlukla istediğin çalışma malzemesini temsil eder’’ Freud tekinsizi psikoloji ile estetiğin oluşturduğu disiplinler arası bir bağlamda incelemeye beklenmedik ölçüde çok çaba harcar. Tekinsiz korku tam bir fenomendir; ama tekinsiz olmak sadece korkutucu olmak anlamına gelmez. Freud’a göre tekinsiz; genelde korkutmanın bir alt kategorisini temsil eder. ‘‘Düpedüz korkutucu’’ olanın tersine tekinsiz,

bildik şeylerin alanında beliren korkutucu bir koşulu gösterir. Evimizdeki nesnelere aniden etrafımızda hareket etmeye başlarsa, oturduğumuz evimizi evlikten çıkarır. (Betz-Bornstein, 2011:192)

Freud (Uncanny, 1919) makalesinde tekinsizliği, varlığını bildiğimiz –unuttuğumuz- ve bastırdığımız şeylerle yüzleşme duygusu olarak tanımlar. Freud’a göre; görmezden gelinen ve bastırılan çocukluk duyguları zamanla biçimini değiştirip korkutucu bir ikiz olarak geri döner.

Etimolojik olarak farklı dillerde farklı anlamlara bürünebilen tekinsizlik (unheimlich) kavramı; yabancı, huzursuzluk verici, şüpheli, şeytani, kan dondurucu, ürkünç gibi anlamlara gelebilirken bir yandan Freud, heimlich kavramının da –tam anlamıyla birbirinin karşıtı olmasa da- iki farklı düşünceye karşılık geldiğini ifade etmektedir. Freud, heimlich kavramının da –tam anlamıyla birbirinin karşıtı olmasa da- iki farklı düşünceye karşılık geldiğini ifade etmektedir. Heimlich (tekin) kelimesi bir yandan tanıdık ve uyumlu anlamına gelebilirken diğer bir yandan da gizlenmiş ve gözden uzak olanı ifade etmektedir ki Sanders’ın deyişiyle, bu iki kelime arasında genetik bir bağlantı bulunmazken; Schelling tekensiz konseptine farklı ve beklenmedik bir bakış açısı getirir. O’na göre tekensiz olan her şey gizli saklı kalmış ve fakat aydınlanmış olandır (Mısırlı, 2016: 10).

Son derece “doğal” ve aşına” bir durum, biz ona küçük bir özellik, “ona ait olmayan”, sarkma yapan, “yersiz” olan, masalsi sahne çerçevesi içinde anlam ifade etmeyen bir ayrıntı ekler eklemeyi doğallığını kaybeder, “tekensizleşir”, ürkütücü olasılıklarla ve dehşetle dolar. Gösterileni olmayan bu saf “gösteren” bütün diğer unsurlara ilave, metaforik bir anlam mayası çalar: O zamana kadar son derece doğal görünen aynı durumlar, aynı olaylar bir tuhaflık havasına bürünürler (Žižek, 2005: 122).

Gündelik yaşamdaki ses ve görüntülerde sapma ve kırılmalara sebep olan görüntü ve seslerle karşılaşılır. Bu karşılaşma yadırganmaz. Gündelik yaşamın ses ve görüntüsünde kaymaya sebep olan birey ya da hareketler, kendi güvenli bölgeleri için eylemedirler. Bireyler, kendi güvenli alanlarını oluştururken; yanındaki için her zaman tehlike ve tereddütü de içinde barındırır (İlkin,2012: 74).

Freud Uncanny makalesinde, örnek olarak Alman yazar E. T. A. Hoffmann’ın Kum Adam (Der Sandmann) isimli masalına yer verir. Masal, Nathaniel isimindeki bir öğrencinin korku dolu anılarına dönüşünü anlatılır. Masalda karakterimiz; uyumayan çocukların gözlerini çalan Kum Adam’la, Nathaniel’in gizemli şekilde ölen babası arasında bağlantı kurar. Okuyucu gerçek ile yanılsama olduğundan şüphe duyduğu karakteri ve ruhsal buhranını takip eder.

Freud'un Hoffmann'ın öyküsünden hareketle sıraya koyduğu temalar da bu açıdan anlam kazanır. İkiz teması, canlı ile cansız karıştırma, kem göz, öznenin kendi bilincinde olmasını sarsan ve onun kurallarını ihlal eden tetikleyicilerdir (Ümer, 2017: 100).

Sanat ürününün tanındıklığı, bilinmezliği, yabancılaştırıcı ve sorgulayıcı gücü ile estetiğin yüceliği göz önünde bulundurulduğunda tekinsiz ve sanat arasında da doğrudan bir ilişki söz konusudur.

Sanatçı ise üretim şekli ve dolaşıma soktuğu işlerle, gündelik hayatta alışılmış olanı bozarak kendine ait bir dilde sığınaklar yaratır. Toplumsal yaşam içerisinde, kendimizi en güvende hissettiğimiz ve sahiplendiğimiz alan “ev” kelimesinde karşılığını bulur. Ev sığınaktır, bendendir, dildir. İlk ilişkilerin kurulduğu, paylaşımın yapıldığı alandır. Yaşadığımız coğrafyada geleneksel ve kültürel birikimin taşıyıcısı olarak konumlanan ev, kapalı ve örtük olana işaret eder. Tekinsiz olanın işaretlediği de gizlenmiş yapının görüntüsüdür. Görünenin altında gizli saklı bekleyen durumlar, sanat alanındaki üretimin sebebi, sorunsal haline gelir (İlkin, 2012: 7).

“Louise Bourgeois: Melankoli ve Tekinsizlik” isimli yazısında Arjantinli Psikanalist Kohon'dan alıntı yapan Şahin (2015), sanat eserinin bir yanıyla kişiyi açıkça temsil ederken diğer bir yanıyla da izleyicide yabancılık duygusu yarattığını, bunun da hem tanıdık hem yabancı olan bir nesne karşısında yaşanan kaygıyla ilgili olduğunu vurgular. Bu durumun, izleyicinin bilinç dışını sanat eserinde fark etmesinin yarattığı tekinsizlik duygusu olduğunu ifade eder.

Hem arzuyu ve hazzı hem de korkuyu aynı anda yaşatmayı başaran bir araç olan sinema ile tekinsizin doğası arasında güçlü bir bağ vardır. Gerçeküstücü filmler bilinçdışına, mantıkdışına ve rastgeleliğe ait konuları işler ve ahlaki, sosyal, psikolojik gerçekleri sorgularlar (İsmayilov, 2011: 135).

“Unheimlich” (Tekinsiz) kavramı çok anlamlı bir Almanca kelime olarak; daha önce de değindiğimiz üzere “ev; gizli ya da üstü kapalı, mahrem” ve “evin dışı; güvensiz, korkulması gereken” manasını ifade etmektedir. Bilinen ve bilinmeyenin iç içe geçtiği bu bulanıklık hali; “Kambur Kalp” filminin merkezindeki karakterin yeni bir eve taşınmasıyla görünür kılınmaktadır. Mahremiyeti ve güven alanını simgeleyen ‘ev’; karakterimiz için bilindik yabancı, tanınmaz bir mekandır.

Ev, mecaz anlamda da içine yerleşmeyi, dili temsil eder. Bireysel yaşantı ve birikimlere göre görüntüsü değişen, mekansız ve zamansız bir karşılaşmaya işaret eden “tekinsiz” kavramının aidiyet mekanı ancak dilde görünür olur (İlkin, 2012: 8).

Film boyunca sunulan cümleler havada kalmış, zoraki, yarım birer konuşma gibidir. Dilsel yoksunluk ve iletişimsizlik anlatı içerisinde bir çatışma unsuru olduğu kadar yabancılaştırmaya da sebebiyet vermekte; dilsizlik –aynı zamanda- yeni bir bağ kurabilme ihtimalinin arayışı içine gitmektir.

Bu dilsizlik anlık ve kesintili bir deneyimdir. Böyle bir deneyim salt estetiğin sınırlarında kalmayan ve ifadenin gündelik boyutuna etkide bulunabilen güce sahiptir. Böylesi bir temsil ise kimi zaman nasıl bir gerçeklik gereklidir sorusuna fikir verebileceği gibi öznenin bir başkasıyla karşılaşma imkanı sunması olarak anlamlı görülmelidir (Ümer,2017: 123).

‘Kambur Kalp’, filmi hayatımızdaki bilinmezlik ve aidiyetsizlik duygularının sürekliliğinden beslenip gündelik hayatın dehşetini anlatmak için tasarlanmıştır. “Türk sinemasının temel sorunu gerçekçilik değil, inandırıcılık sorunudur” fikriyle yola çıkılan ‘Kambur Kalp’ filmi görünmeyeni göstererek; -hem üreticisine hem de izleyicisine- çelişkilerin, karışıklıkların, paradoksların aşıldığı özgür bir düşünme ve üretme alanı sunmayı hedefler. Bu yapıyla gerçeküstücü üslubu benimsemiş bir filmidir.

Freud’un Tekinsiz makalesinde açıklanan tekinsiz kavramı, esrarengiz ve korku uyandırıcı olana karşılık gelmektedir. Kavram aynı zamanda bastırılan ancak gün ışığına çıkarılması gereken anlamlarına da gelmektedir. Gerçeklik ve düş arasındaki farkı algılamanın güçleştiği durumlarda yaşanan karmaşa ve kararsızlık bizi tekinsizlik düşüncesine yaklaştırmaktadır. Rasyonel dünyamızın kurallarına muhalefet eden bir deneyim yaşadığımızda bu durumu aşmanın yollarını ararız (İsmayilov, 2011: 220).

‘Kambur Kalp’ filmi rasyonel olanı değiştirir; varlığını bilip fiziksel olarak görmediğimiz ya da düşsel olarak da inkar ettiğimiz bir duygu hali filmin ana konusudur.

Kambur Kalp filminin öyküsü giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan klasik anlatı yapısından oluşur. Bu bölümleri birbirlerine bağlayan neden ve sonuçlar mevcuttur. Ali’nin yeni bir eve taşınması filmin ilk çatışmasıdır. Eve alışması, yeni bir işe girmesi ve geçmişi unutması için yaptığı yeni yolculuk, Ali’yi ve hikayesini gelişme bölümüne taşır. Her şeyin tanıdık ve –aynı zamanda- yabancı olduğu bu yeni dünyayı tanımlama sürecinde dramatik eğri güçlenir. Rutinden, belirsizlikten ve duygusal yükünden bunalan

Ali, kitap okuma kararıyla; gündelik hayatından uzaklaşmaya ve hayali bir dünyaya dalarak gerçeğinden uzaklaşmaya karar verir. Bu sahne hem Ali hem de film için kırılma noktasıdır. Kitabını okumak için gittiği parkta karşısına çıkan sokak köpeği hayatını tümüyle değiştirir.

Karakterler ve Ali'nin başından geçen olaylar, izleyicinin kafasında soru işareti bırakmaz. Film olay örgüsü ve dramatik eğrisi açısından her aşamasında klasik anlatı şablonuna uyar. Filmin bütünü gibi sonu da, bütün klasik anlatı filmleri gibi mutlu sonla bitmektedir.

Yalnızlık, çaresizlik ve kendini ifade edememe gibi duygular yaşayan Ali karakteri, artık tanıdığından farklı bir insandır. Kendi özüyle, zihni arasında açılan ve genişleyen mesafe, karakteri bulanıklaştırarak yabancılaşma sürecini doğurur. İç dünyasındaki çelişkinin kuvveti, Ali'nin bedenini –tıpkı- kullanmayı bilmediği bir araca dönüştürür. Gündelik hayatına devam eden Ali, yaşamın içinde kendi olma halini askıya alır ve yaşadığı karmaşanın algısından uzaklaşarak özüyle temasını kaybeder. Ali'nin gündelik hayata tutunmaya çalıştığı bu süreçte, deneyimlediği tüm olumsuz /uyumsuz duygular Kambur Kalp filminde kişileştirilir. Tanımsız bir yük olarak tasvir edilen duygudurum bozukluğu bir oyuncu tarafından oynanmaktadır. İzleyici duygusal bozukluğun oluşmasını, güçlenmesini ve kayboluşunu siyah bir gölgeyi takip ederek izler. Filmde kişileştirilen “duygudurum bozukluğu”; insan bedenine sahip olsa da görünmeyen bir figürdür; şımarık bir parazit, huysuz bir gölge olarak tasarlanmıştır.. Yaratması beklenen olumsuz etkiler açısından karanlık, tanınmaz, yapışkan ve dominant; mizahi etkileri açısından esnek, eğlenceli ve vurdumduymazdır.

Film klasik anlatı özelliklerini teknik olarak yerine getirmekle birlikte; oyun yönetimine, karakter tasarımına ve izleme alışkanlığına getirdiği yeni üslupla gerçek dışı bir anlatı olma özelliği de taşır.

Filmin baş kahramanı Ali ve anti-kahramanı Gölge arasındaki görünür gerilime rağmen, izleyici çatışmanın iki kutubuyla da aynı mesafede kalır. Özdeşleşmenin çift taraflı gerçekleşmesi, yine klasik anlatı şablonunu bozan bir unsurdur. Bu durum, kullanılan gerçek dışı unsurların ve kara komedi anlatı yapısının sonucudur. Kara komedi, toplum içerisinde aykırı olarak görülen durumlar karşısında geçici rahatlama ve bireyin

günlük yaşantısı içinde yapmaya çekindiği olgular karşısında mizahı kullanma yöntemi olarak da görülebilir (Arık'tan aktaran Öztürk, 2016: 63).

Filmde konuşma örgüsü tanıdık, anlamlı ve mantıklı bir şekilde ilerlese de; çoğu zaman konuşmalar havada asılı kalır, tamamlanmaz veya saçmalaşır. Dilin iletişimsizliği desteklemesi yabancılaşmayı güçlendirir.

Duygu: Ali?

Ali: Duygu?

Duygu: N'apıyorsun?

Ali: İyiyim.. Sen nasılsın?

Duygu: Ne yapıyorsun burada?

Ali: Buraya taşındım ben.

Duygu: Ya.. Ben de şurada oturuyorum.

Ali: Çok güzel.

Duygu: İyi görünüyorsun.

Ali: Sen de öyle.

Duygu: Evlendim ben.

Ali: A, çok güzel. Güzel. Oldu, görüşürüz.

Duygu: Görüşürüz.

Akıl dışılığın Gölge karakteri vasıtasıyla -kesintisiz- varolduğu Kambur Kalp filmi, aynı zamanda inandırıcı olma özelliğini yitirmemektedir. İzleyicinin gerçeklik algısını bozar ve yabancılaşma sağlayarak görünenin ardını gösterir. Filmin hem sanatsal hem de teknik açıdan yapılan renk düzenlemesi, bilinçli olarak belli bir renk aralığında seçilmiştir. Durağan, soğuk, cansız ve tekdüze tasarım, anlatımı yoğunlaştırarak izleyicide bütünsel bir etkiyi hedeflemektedir. Soluk, cansız ancak her an parlamayı bekleyen renkler, izleyiciyi filmin sonundaki mutlu sona hazırlamaktadır. Film boyunca gördüğümüz devinimsiz renkler; rüya sahnesinde koyulaşır, çeşitlenir ve görünenle görünmeyen arasındaki zıtlığı belirginleştirir.

Ali'nin filmin sonuç bölümünde sahiplendiği köpek, hayatının gerginliğini azaltır. Sevginin gücü Ali'nin tüm olumsuz duygu ve düşüncelerinin şiddetini azaltır. Bu durum aynı zamanda filme yeni bir önerme getirmektedir. Toplumun ve hayatın tüm tekinsiz uyarılarına rağmen, yaptığımız tercihlerle hayatı yaşama şeklimiz duygu durumumuzu belirler.

3.1. 'Kambur Kalp' Sinopsis

Ali yeni bir eve taşınmaktadır. Eşyaların eve yerleştirilmesi bitmek üzereyken kapıdan gizemli biri girer ve koltuklardan birine yerleşir. Ali, bu gizemli kişinin eve girdiğini görür ama ilgilenmez. O da yorgun bir halde başka bir koltuğa oturur ve ikisi bakışır.

Sabahın erken saatlerinde Ali telaşla hazırlanmaktadır. Takım elbisesini giyer, saçlarını tarar. Birtakım evrağı çantasına yerleştirir. Bu esnada gizemli kişi onun etrafında gezinip dikkatini dağıtır. Hazır olduğunda ikisi evden birlikte çıkar.

Ali şık bir ofisin kapısını çalıp içeri girer. Gizemli kişi yanındadır. Yönetici ona birtakım sorular sormakta Ali ise cevaplamaktadır. Gizemli kişi sürekli müdahale ederek dikkatini dağıtır. Görüşmeye daha fazla devam edemeyen Ali ağlayarak ofisten çıkar. Gizemli kişi daha çok yaklaşarak onu takip eder.

Ali elinde poşetlerle bitkin halde eve girer. Gizemli kişi onun sırtındadır. Torbaları masaya bırakır ve içinden bir şişe alıp koltuğa oturur. Dalgın bir şekilde birasını yudumlar.

Ali telefonunun çalmasıyla uyanır. Masada duran telefonuna doğru hamle yapar ama uzanamaz. Gizemli kişi onun üstünde yatmaktadır. Biraz daha çabaladıktan sonra vazgeçip uyumaya devam eder.

Ali uyanır. Hala uyumakta olan gizemli kişiyi ittirerek üstünden kaldırmayı başarır. Telefonunu eline alıp biraz kurcalar ve birini arar. Yataktan kalkıp hazırlanır. Kolilerden bir iki kıyafet çıkarıp giyinir. Bu sırada gizemli kişi uyanıp Ali'nin omzuna yerleşir. Ali'nin hareketleri gizemli kişinin ağırlığıyla yavaşlar. Bir dilim ekmeğe nutella sürer ama yemez. Gizemli kişi vücuduna yapışık halde evden çıkar.

Bir psikolog kliniği. Ali bir doktorla konuşmaktadı. Doktor sorular sorar Ali de yanıtlamaya çalışır. Bu sırada gizemli kişi Ali 'nin üstünde, sürekli hareket halindedir. Doktor bir reçete hazırlar.

Ali eczaneden çıkar. Bu esnada önceden tanıdığı biriyle karşılaşır. Tam selamlaşırken gizemli kişi aralarına girerek ikilinin iletişim kurmasını zorlaştırır. Ali bu durumla daha fazla baş edemez ve hızlıca uzaklaşır. Arkasından gelen gizemli kişiden kurtulmak için koşmaya başlar ve gizemli kişi gözden kaybolur. Ali kurtulduğuna sevinirken, eve vardığında gizemli kişinin onu beklediğini fark eder.

Ali evde, gözleri bir yere kitlenmiş yatmaktadır. Gizemli kişi az ilerisinde Ali 'nin haplarıyla beş taş oynar. Ali ani bir hamleyle kolilerden bir kitap alır ve evden çıkar. Gizemli kişi hemen arkasından gider.

Ali bir parkta kitap okumaktadır. Gizemli kişi onun üstünde sıkılmış bir şekilde oturmaktadır. Ali kitabı çantasına koyar ve yürümeye başlar. Yolda yürürken bir sokak köpeğiyle karşılaşır. Onunla ilgilenir, sever. Bu esnada gizemli kişi Ali 'nin üstünden iner ve biraz daha uzağa gider. Gizemli kişi köpekten korkmaktadır.

Ali bir veterinerden tasmalı bir köpekle çıkar. Gizemli kişi Ali 'nin arkasından onu takip eder.

Ali eve girer. Gizemli kişiyle kapıda bakışırlar. Ali gülümseyerek gizemli kişinin suratına kapıyı kapatır. Köpeği kucağına alarak koltuğa oturur.

3.2. 'Kambur Kalp' Senaryo

1. DIŞ / GÜN / EVİN ÖNÜ

Ali kapıda nakliyecilere ödeme yapar.

- Nakliyecisi: Ağabey tamamdır. Hayırlı olsun.
- Ali: Teşekkür ederim, buyrun. (Ödeme yapar.)
- Nakliyecisi: Güle güle oturun.
- Nakliyecisi 2: Nereye bırakayım?
- Ali: Buraya bırakabilirsiniz. Hoşçakalın.

Bu esnada içeriye karaltı şeklinde biri girer. Ali bunu göz ucuyla farketse de ilgilenmez. Hemen hemen boş sayabileceğimiz bir evin her yerinde açılmamış koliler durmaktadır. Ali, nakliyecinin ardından kapıyı kapatır ve yeni evine alıcı gözle bir kez bakar. Tekli koltuğa yerleşmiş olan Karaltı'nın diğer tarafındaki koltuğa yorgun halde yığılır. Tam bu sırada kapının dışından bir ses işitir. Komşu kadın elinde tencereyle kapıda belirir.

- Komşu Kadın: Pardon?
- Ali: Buyrun.
- Komşu Kadın: Yeni mi taşındınız?
- Ali: Evet.
- Komşu Kadın: Eşiniz?
- Ali: Bekarım.
- Komşu Kadın: Ne iş yapıyorsunuz?
- Ali: Şu an çalışmıyorum.
- Komşu Kadın: (Beğenmez. Tencereyi uzatır.) Hmm.. Olsun.

Ali eve girer. Kucağında tencereyle koltuğa yerleşir. Karaltı ve Ali birbirine bakar.

2. İÇ / GÜN / YATAK ODASI

Sabahın erken saatlerinde Ali telaşla hazırlanmaktadır. Adım adım, takım elbisesini giyer. Bu esnada Karaltı etrafında gezinmektedir. Ali saçlarını tarar, birtakım evrağı çantasına yerleştirir. Hazır olduğunda aynada kendisine bakar. Karaltı sırtında durmaktadır. Ali ve Karaltı, ikisi evden birlikte çıkar.

3. İÇ / GÜN / OFİS

Bir ofis odasında. Ali ofisin kapısını çalıp içeri girer. Karaltı da onun yanındadır. Yönetici, nazik ve ilgisiz bir tavırla karşısına oturmaya davet eder. Bir iş görüşmesinin olağan sorularını yöneltir. Ali de cevaplar.

Sekreter: Mehmet Bey, Ali Bey geldi görüşme için. Alayım mı?

İşveren: Gelsin. Ali Bey değil mi?

Ali: Evet efendim.

İşveren: Biraz kendinizden bahsedin lütfen.

Ali: Ben 8 senedir farklı şirketlerin satış departmanlarında yer aldım ve çeşitli pozisyonlarda da çalıştım. Konuyla alakalı referanslarım cv'mde var efendim.

İşveren: Önceki işinizi neden bıraktınız?

Ali: Taşınmak zorunda kaldım efendim.

İşveren: Nerede yaşıyordunuz?

Ali: İstanbul'da.

İşveren: Neden size tercih edelim?

Ali: Şey...

Karaltı Ali'ye müdahale ederek onun dikkatini dağıtır. Kulağını kaşındırır, saçını çeker, kucağına oturur... Karaltının sataşmalarına daha fazla dayanamayan Ali, görüşmeyi keser ve ağlayarak ofisten çıkar. Karaltı eskisinden daha yakın bir mesafeye onu takip eder.

4. İÇ / GÜN / EV

Ali elinde poşetlerle, bitkin halde kapıdan girer. Karaltı onun sırtındadır. Ali torbaları mutfakta bulunan masaya bırakır ve içinden bir şişe alıp koltuğa oturur. Dalgın bir şekilde birasını yudumlar. Karaltı enerjik ve keyiflidir. Ali'nin üstüne biner. Ali ağlar.

5. İÇ / GÜN / YATAK ODASI

Ali telefonunun çalmasıyla uyanır. Masada duran telefonuna doğru hamle yapar ama uzanamaz. Karaltı onun üstünde yatmakta, kalkmasına mani olmaktadır. Ali kalkmak için biraz daha çabalar. Direnmekten vazgeçip uyumaya devam eder.

6. İÇ / GÜN / YATAK ODASI

Ali uyanır. Hala uyumakta olan Karaltı'yı ittirerek üstünden kaldırmayı başarır. Telefonunu eline alıp biraz kurcalar ve birini arar. Düşüncelidir.

Ali: Alo? Evet şimdi uyandım. Evet, evet gideceğim. Tamam, çıkışta haber veririm. Tamam, söz. Görüşürüz.

Yataktan kalkıp hazırlanır. Kolilerden bir iki kıyafet çıkarıp giyinir. Bu sırada Karaltı uyanır ve hemen Ali 'nin omzuna yerleşir. Ali, Karaltı vücuduna yapışık haldeyken evden çıkar.

7. İÇ / GÜN / KLİNİK

Ali bir psikolog kliniğindedir. Utana-sıkıla terapiste detlerini anlatmaktadır. Psikolog sorular sorar Ali de yanıtlamaya çalışır. Bu sırada Karaltı, Ali 'nin yanında sıkıntıdan kıvrınır. Psikolog titizlikle Ali'yi inceler ve ona bir reçete hazırlar.

Özge: Merhaba. Ali Bey değil mi?

Ali: Evet Özge Hanım. Teşekkür ederim zaman ayırdığınız için.

Özge: Ne demek rica ederim. Arkadaşınız biraz bahsetti ama ben asıl sizden dinlemek istiyorum.

Ali: Özge Hanım ben yoğun bir dönemden geçiyorum. Yeni bir şehre taşındım. Kız arkadaşımdan yeni ayrıldım. İş başvuruları falan derken bu stres bana fazla geldi.

Özge: Günlük hayatınıza nasıl etkileri oluyor bu durumun?

Ali: İçimde hep bir sıkıntı var. Odaklanamıyorum... Uyuyamıyorum..

Özge: Anladım. 1'den 10'a kadar bir puan verecek olsanız kaç puan verirsiniz stresinize?

Ali: 9 diyebilirim. Hatta 10.

Özge: Tamam. Şimdi şöyle yapalım. Ben size hafif bir anti-depresan yazacağım. Fakat düzenli olarak haftada bir göreyim olur mu? Şöyle vereyim reçetenizi. O zaman haftaya bugün görüşüyoruz?

Ali: Tamamdır. Teşekkür ederim.

Özge: Çok memnun oldum.

Ali: Görüşmek üzere, iyi günler.

Ali ve Karaltı çıkar.

8. DIŞ / GÜN / ECZANENİN ÖNÜ

Ali elinde poşetle bir eczaneden çıkar. Tam bu esnada eski bir kız arkadaşıyla karşılaşır. Tam selamlaşırken; Karaltı aralarına girerek, ikilinin iletişim kurmasını zorlaştırır.

Duygu: Ali?

Ali: Duygu?

Duygu: N'apıyorsun?

Ali: İyiyim.. Sen nasılsın?

Duygu: Ne yapıyorsun burada?

Ali: Buraya taşındım ben.

Duygu: Ya.. Ben de şurada oturuyorum.

Ali: Çok güzel.

Duygu: İyi görünüyorsun.

Ali: Sen de öyle.

Duygu: Evlendim ben.

Ali: A, çok güzel. Güzel. Oldu, görüşürüz.

Duygu: Görüşürüz.

Ali bu durumla daha fazla baş edemez. Tuhaf ve gergin tavırlarla hızlıca uzaklaşır.

9. DIŞ / GÜN / SOKAK

Ali, hemen arkasında onu takip eden Karaltı'dan kurtulmak için koşmaya başlar ve Ali gözden kaybolur.

10. İÇ / GÜN / EV

Ali kaçtığı Karaltı'dan kurtulduğuna ikna olup sevinir. Evin kapısını keyifle açar ve Karaltı'nın evde onu beklediğini farkeder.

11. İÇ / GÜN / EV

Ali salonda, gözleri bir yere kitlenmiş yatmaktadır. Karaltı, az ilerisinde Ali 'nin anti-depresan haplarıyla beş taş oynar. Ali ani bir hamleyle kalkar, kolilerin birinden bir kitap alır ve evden çıkar. Karaltı hemen arkasından gider.

12. DIŞ / GÜN / PARK

Ali bir parkta kitap okumaktadır. Karaltı, onun üstünde sıkılmış bir şekilde oturmaktadır. Ali kitabı çantasına koyar ve yürümeye başlar. Yolda yürürken bir sokak köpeğiyle karşılaşır. Onunla ilgilenir, sever. Bu esnada Karaltı, Ali 'nin üstünden iner ve biraz daha uzağa gider. Karaltı köpektten korkmaktadır. Ali ve köpek çok eğlenmektedir.

13. DIŞ / GÜN / VETERİNER ÖNÜ

Ali, veterinerden tasmalı bir köpekle çıkar. Karaltı -uzak bir mesafeden- Ali 'nin arkasında onu takip eder. Ali köpeğiyle keyif ve huzurla gezinir.

14. İÇ / GÜN / EV

Ali evin kapısını açar içeri girer. Tam kapıyı kapatacakken kapıda Karaltı belirir. Uzunca bakışrlar. Ali gülümseyerek Karaltı'nın suratına kapıyı kapatır. Köpeği kucağına alarak koltuğa oturur.

3.3. 'Kambur Kalp' Çekim Senaryosu

Plan No	İÇ / DIŞGÜN / GECE	MEKAN	ÇEKİM ÖLÇEĞİ VE KADRAJ BİLGİSİ	PLANIN İÇERİĞİ VE DİYALOGLAR
1	Dış / Gün	Ali'nin evinin kapısı	Boy Plan Ali'yi ve Nakliyecî'nin çıkışını görürüz.	Ali evin giriş kapısında nakliyecilere ödeme yapmaktadır
2	Dış / Gün	Ali'nin evinin kapısı	Göğüs plan	Ali nakliyecilere parayı uzatır
3	Dış / Gün	Ali'nin evinin kapısı	Göğüs plan Nakliyecî Arkadan karaltı girer.	Ali nakliyecilere ödeme yaparken içeri karaltı girer
4	Dış/Gün	Ali'nin evinin kapısı	Boy plan Nakliyecî2 girer.	Ali Nakliyecîye koliyi koyacağı yeri gösterir. Etrafa bakar ve eve girer.

5	İç/Gün	Ali'nin evi	Genel plan evin yarı yerleşik odası ve koliler	Ali içeri girer bir koltuğa oturur.
6	Dış / Gün	Ali'nin kapısının önü	Amors Komşu Kadın Ali Göğüs plan	Ali kapıyı açar ve komşuyla konuşur.
7	Dış / Gün	Ali'nin kapısının önü	Amors Ali Komşu Kadın Göğüs plan	Komşu Kadın Ali'yle konuşur.
8	İç/Gün	Ali'nin evi	Genel plan evin yarı yerleşik odası ve koliler	Ali içeri girer bir koltuğa oturur.Karaltı diğer koltukta oturmaktadır yavaşça Ali'ye doğru ilerler.
9	İç/Gün	Ali'nin evi	Bel plan	Ali evini inceler.
10	İç/Gün	Ali'nin banyosu	Göğüs plan	Ali aynada kendine bakar.

11	İç/Gün	Ali'nin banyosu	Bel Plan	Ali yüzünü yıkar.
12	İç/Gün	Ali'nin yatak odası	Genel Plan	Ali üstünü çıkarır.
13	İç/Gün	Ali'nin yatak odası	Yakın Plan	Gömleğini ilikler.
14	İç/Gün	Ali'nin yatak odası	Genel Plan	Eşofmanı çıkarır.
15	İç/Gün	Ali'nin yatak odası	Yakın Plan	Kemerini bağlar.
16	İç/Gün	Ali'nin yatak odası	Genel Plan	Ayakkabısını giyer.
17	İç/Gün	Ali'nin yatak odası	Yakın plan	Detay Ali ayakkabısını bağlar

18	İç/Gün	Ali'nin yatak odası	Genel plan Ali ve karaltı	Ali hazırlanırken karaltı Ali'yi izler.
19	İç/Gün	Ali'nin yatak odası	Yakın Plan	Detay Çanta/ Ali çantayı alır.
20	İç/Gün	Ali'nin yatak odası	Göğüs Plan	Ali aynada kendine bakar. Karaltı ona yapışır. Birlikte çıkarlar.
21	Dış/Gün	Ali'nin evinin önü	Boy Plan Ali ve Karaltı	Ali ve onun sırtında ki karaltıyı görürüz.
22	Dış/Gün	Ofis Binası	Genel Plan/ Pan	Ofis binasını görürüz.
23	İç/Gün	Ofis	Genel Plan	Sekreter girer. Ali'yi davet eder. Yönetici ilgisiz bir şekilde oturacağı yeri gösterir.
24	İç/Gün	Ofis	Bel Plan	Patron konuşur.
25	İç/Gün	Ofis	Bel Plan	Ali konuşur. Karaltı üstünde onu rahatsız etmektedir.
26	İç/Gün	Ofis	Bel Plan	Ali konuşur. Karaltı üstünde onu rahatsız etmektedir.

27	İç/Gün	Ofis	Ali farklı açıdan Bel Plan	Ali gerilmiştir ve gerginliği yüzüne yansır,geveler.
28	İç/Gün	Ofis	Yakın Plan Ali'nin yüzü	Ali zorlanır.
29	İç/Gün	Ofis	Göz / Detay	Ali terler.
30	İç/Gün	Ofis	Yakın Plan Ali'nin yüzü	Karaltı'nın tahriki artar.
31	İç/Gün	Ofis	Genel Plan	Ali'nin sabrı taşar ve bir anda kalkıp gider.
32	İç/Gün	Ofis	Bel plan Karaltı Fonda Ali'nin gidişi	Karaltı bön bön patrona bakar.
33	İç/Gün	Ofis	BelPlan Patron	Patron Ali'nin arkasından bakabilir.
34	Dış/Gün	Evin önü	Boy plan Ali ve Karaltı	Ali Karaltı sırtında mutsuzşekildeyürümektedir
35	İç/Gün	Ev	Genel plan Ali ve karaltı	Ali elinde poşetlerle mutfağa yürür. Karaltı keyiflidir ve ortama hakimdir. Dans eder.Ali bu sırada döner ve koltuğa oturur.

36	İç/Gün	Ali'nin ev kapısı	Bel plan Ali ve Karaltı	Kadrajda Ali ve burnunun dibinde Karaltı vardır. Onu tahrik etmeyi sürdürür. Ali ağlar ve birasını yudumlar. Yorgun ve bitkin olduğu görülür.
37	İç/Gün	Yatak Odası	Boy plan Ali ve karaltı	Ali uyur. Karaltı Ali'nin üzerindedir.
37	İç/Gün	Yatak Odası	Genel plan / Kuş bakışı Ali ve karaltı	Ali uyur. Karaltı Ali'nin üzerindedir.
39	İç/Gün	Yatak Odası	Telefon Detay	Telefon çalar.
40	İç/Gün	Yatak Odası	Bel plan Ali	Ali zar zor gözlerini açar.Telefona ulaşmaya çalışır. Karaltı izin vermez.
41	İç/Gün	Yatak Odası	Genel plan / Kuş bakışı Ali ve karaltı	Karaltı Ali'nin üstüne baskı yapar. Ali vazgeçer.
42	Dış/Gece	Havuz	Bel plan Ali	Ali havuzun içinde etrafa bakar.

43	Dış/Gece	Havuz	Boy Plan (CS shot) Tekinsiz	Tekinsiz havuzun başında oturmaktadır.
44	Dış/Gece	Havuz	Genel Plan Ali ve Tekinsiz	Ali ve Tekinsiz havuzda birbirine bakar. Ali nin arkasından görürüz.
45	Dış/Gece	Eski Ev	Boy Plan Ali	Pencereden dışarıya bakar. Ali'yi arkasından görürüz.
46	İç/Gece	Ali'nin evi	Göğüs plan Ali	Ali'yi pencerenin dışından görürüz. Tekinsiz arkasında belirir.
47	Dış/Gece	Deniz	Bel plan Ali ve Tekinsiz	Tekinsiz denizin içinde Ali'yi boğar.
48	İç/Gün	Yatak Odası	Genel plan (MiddleShot) Ali ve Karaltı	Ali ve Karaltı yataktadır. Ali rüyadan uyanır. Doğrulur ve telefona yönelir.
49	İç/Gün	Yatak Odası	Göğüs plan Ali	Ali telefonu kurcalar ve birini arar.
50	İç/Gün	Yatak Odası	Genel plan Ali	Ali yataktan kalkar ve hazırlanır.

51	Dış/Gün	Ev kapısı önü	Boy plan Ali ve Karaltı	Ali kucığına sarılı duran Karaltı ile evden çıkar.
52	Dış/Gün	Psikolog Bina	Genel plan	Psikolog Kliniğı'nin binasını görürüz.
53	İç/Gün	Klinik	Genel Plan	Ali ve Karaltı girer. Psikolog onları beklemektedir, selamlaşırlar.
54	İç/Gün	Klinik	Bel Plan Ali'nin amorsundanPsikolog	Psikolog sevecen bir şekilde ilgilenir. Problemini sorar.

55	İç/Gün	Klinik	Göğüs Plan Ali ve Karaltı	Ali ve Karaltı çift terapisinde gibi yan yana oturur. Ali sıkıntısını anlatır.
56	İç/Gün	Klinik	Genel Plan (Middle) Ali ve Karaltı'nın sırtından Psikolog	Ali anlatır Psikolog dikkatle dinler.
57	İç/Gün	Klinik	Göğüs Plan Ali ve Karaltı	Ali anlatmayı sürdürür, Karaltı duyduklarına inanamıyor gibidir.

58	İç/Gün	Klinik	Amors Bel plan psikolog	Psikolog düşünceli bir şekilde daha detaylı sorular sorar.
58	İç/Gün	Klinik	Bel plan Ali ve Karaltı	Ali Psikolog'un sorularını yanıtlarken Karaltı çok sıkılmıştır.
59	İç/Gün	Klinik	Bel plan Psikolog	Psikolog notlar alır.
60	İç/Gün	Klinik	Bel plan Ali ve Karaltı	Ali Psikolog'a kaygıyla bakar. Notları takip etmeye çalışır.
61	İç/Gün	Klinik	Genel plan Ali, Karaltı ve Psikolog	Psikolog nasıl bir süreci izleyeceklerini anlatır.
62	İç/Gün	Klinik	Bel plan Ali ve Karaltı	Ali dinler, reçeteyi alır..
63	İç/Gün	Klinik	Genel plan Ali ve Karaltı	Ali ve Psikolog vedalaşır. Karaltı yeniden Ali'nin sırtına yerleşir ve çıkarlar.
64	İç/Gün	Klinik	Bel Plan Psikolog	Psikolog onların arkasından biraz sevecen biraz endişeli bir şekilde bakar.

65	Dış/Gün	Eczane Önü	Boy plan Ali ve Karalt Ali'yi Takip Pan	Ali yürürken eski kız arkadaşıyla karşılaşır.
66	Dış/Gün	Sokak	Göğüs plan Duygu	Şaşkınlıkla Ali'ye bakar.
67	Dış/Gün	Sokak	Göğüs plan Ali	Şaşkınlıkla Duygu'ya bakar.
68	Dış/Gün	Sokak	Göğüs plan Duygu	Öpmek için Ali'ye yaklaşır.
69	Dış/Gün	Sokak	Göğüs plan Ali	Ali aptallaşır.
70	Dış/Gün	Sokak	Göğüs plan Duygu	Duygu sohbet eder hal hatır sorar.
71	Dış/Gün	Sokak	Göğüs plan Ali	Ali sessizdir. Kesik cevaplar verir. Karaltı bu esnada onu rahatsız eder.
72	Dış/Gün	Sokak	Genel plan Ali, Duygu ve Karaltı	Vedalaşırlar. Ali aceleyle uzaklaşır.
73	Dış/Gün	Sokak	Genel plan Ali	Ali hızlanır ve koşmaya başlar. Karaltı arkasından bakar.

74	İç/Gün	Ev	Genel Çekim Ali ve Karaltı	Ali eve girer ve kaygısı artmıştır. Bunu yüzünde hissederiz. Koltuğa oturur.
75	İç/Gün	Ev	Bel plan Göğüs Plan Yakın Plan	Farklı açılardan Ali'yi görürüz. Karaltı üstündedir.
76	İç/Gün	Ev	Genel plan Ali ve Karaltı	Ali koltukta düşünceli yatmaktadır.
77	İç/Gün	Ev	Bel Plan Karaltı	Karaltı haplarla oynar.
78	İç/Gün	Ev	Amors Karaltı'nın sırtından Ali	Ali dikkatlice doğrulur ve bir karar aldığı bellidir. Kolilerden birine yürür.
79	İç/Gün	Ev	Koli'nin içinden Ali	Ali kolinin içine bakar.
80	İç/Gün	Ev	Yakın Plan Koli	Koliye eğilir.
81	İç/Gün	Ev	Koli'nin içinden Ali	Ali kolinin içinden bir kitap alır. Ve kitapla birlikte ayrılır.

82	Dış/Gün	Sokak	Genel Plan Ali ve Karaltı	Ali elinde kitapla yürür, Karaltı etrafında gezinir ve nereye gideceklerini anlamaya çalışıyor gibidir.
83	Dış/Gün	Park	Genel plan Ali ve Karaltı	Ali ve Karaltı parka girer. Bir banka oturur. Kitap okumaya başlar.
84	Dış/Gün	Park	Göğüs plan Ali	Ali kitap okurken dikkati dağılır ve gelen köpeğe bakar.
85	Dış/Gün	Park	Yakın plan Köpek	Köpek sevimlice Ali'ye bakar.
86+	Dış/Gün	Park	Genel plan Köpeğin arkasından Ali ve Karaltı	Ali dayanamaz ve köpeği sevmek için yanına gelir. Karaltı ise uzaklaşır, çekimsiz ve tedirgindir.
87	Dış/Gün	Park	Boy plan Ali ve Köpek	Ali köpeği sever.
88	Dış/Gün	Çarşı Veteriner	Genel plan Ali ve Köpek, Karaltı	Ali elinde tasmayla veterinerden çıkar. Karaltı köşede tedirgin bir şekilde bekler.

89	İç/Gün	Ev	Genel Plan	Ali köpekle eve girer onu koltuğa oturtur. Bu sırada kapıyı kapatmak için döner.
90	İç/Gün	Evin Kapısı	Amors /Göğüs Plan Ali'nin arkasından Karaltı	Ali kapıyı açar karaltı kapıdadır. Birbirlerine bakmaktadırlar.
91	İç/Gün	Evin Kapısı	Amors /Göğüs Plan Karaltı'nın arkasından Ali	Ali gülümseyerek Karaltı'nın suratına yavaşça kapıyı kapatır. Karaltı kalakalır.
92	İç/Gün	Ev	Genel Plan Ali ve köpek	Ali koltuğa oturur ve köpeğine bakar.
93	İç/Gün	Ev	Yakın Plan Köpek	Köpek Ali'ye bakar.
94	İç/Gün	Ev	Boy plan / Amors Köpeğin arkasından Ali	Ali köpeğine bakar. Derin bir iç çeker. Artık mutludur.

BÖLÜM 4. SONUÇ

Toplumu doğrudan etkileyen bir sanat kolu olarak sinema,-şüphesiz- yirminci ve yirmibirinci yüzyılın en etkili sanat dallarından biridir. Disiplinlerarası bir sanat olan sinema, tüm zamanları birbirine bağlayabilme niteliğiyle kendi gerçekliğini yaratabilmiş bir disiplindir.

Sanat; çağınıçindegeçtiği duruma ve dönemin siyasi, iktisadi, sosyal, kültürel etkilerine bağlı olarak üslup değiştirmiş ve akımları oluşturmuştur. Akımların temsilcisi olan ekoller, üretimlerini sanatın her alanında olduğu gibi film sanatına da yansıtmışlardır.

Gerçeküstücülük de döneminin devrimci anlatıcıları ve onların güçlü söylemleri etkisiyle sanatta yeni bir karşıt düşünce sistemi yaratmış, film sanatında da kendisine yer bulmuştur. Gerçeküstücü akım 1924 yılında ortaya çıkmış gibi görünse de öncesinde akımın habercisi sayılabilecek birçok örnek bulunmaktadır. 1930'lu yılların sonunda akımın sona erdiği görülse de –aynı anlayışla- etkileri günümüze kadar gelmiştir. Ancak gerçeküstücülük, sinema tarihinde hiçbir zaman ana akımlardan birine dönüşmemiştir. Bunun ana sebebi olarak, gerçeküstücülüğün sanatsal bir akımdan çok zihinsel bir hareket olmasını gösterebiliriz. Çalışmamızda da ismine yer verdiğimiz bazı gerçeküstücü yönetmenler, gerçeküstücü sanatçılar olduklarını kabul etmez. Bu durumu gerçeküstücülüğün hali hazırda tüm filmlerde farklı boyutlarda var olmasına bağlayabiliriz. Sinemanın hem düşsel bir bulmaca ve ilüzyon yaratma sanatı olması hem de bilinçdışının sinema sanatının başlıca konularından biri olması nedeniyle sinema tarihinde gerçeküstücü akımın etkileri farklı türlerde sıklıkla görülür.

Hangi türe, akıma, üsluba dahil olduğu tartışma konusu olan yönetmenlerden biri olan Tim Burton, çalışmamız kapsamında gerçeküstücü bir okumayla ele alınmıştır. Tim Burton'un tasarladığı karakterlerdeki “ötekilik” vurgusu ile karakterlerin içsel yolculuğunun görünürlüğü, insani değerlerin kaybedilmesi teması, olağan gerçekliği kırıp özgün bir düzen yaratan zaman-mekan kurgusu yönetmenin eserlerindeki gerçeküstücü sayabildiğimiz başlıca unsurlardır.

Terry Gilliam, Tim Burton, Hayao Miyazaki, Quat kardeşler ve Jan Svankmajer; sinema tarihinde gözle görülür etkiler bırakmış olan gerçeküstücü sinemanın en çok öne çıkan isimleri arasındadır. Onların filmlerinin bu denli ilgi görmesini sağlayan şey, filmlerinde gerçeküstücü modu kabul edilebilir ve alımlanabilir formlar altında kullanmayı başarmalarıdır (Clarke, 2012: 136).

Gerçeküstücü yerli üretimin ülkemiz sanatında sayıca az bulunması sebebiyle, araştırmamızda nadirsinemacılar ve eserleri referans alınmıştır. *Sevmek Zamanı*(1965), *Arkadaşım Şeytan*(1988), *Aaah Belinda*(1986), *Arabesk*(1989), *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*(1966) gibi film örnekleri gerçeküstücü unsurların belirginleşip bilinçli bir üsluba dönüştüğü yerli eserlerdir. Bu yerli filmlerde; bireyin iç dünyasının sorgulanması, toplumda varolan kadın kimliğinin eleştirilmesi, paranoya ve mizah unsuru, düşlere ve imgelere dayalı üslubun belirginliği gibi ortak paydalar gerçeküstücü filmlerin özellikleridir.

Çalışmamızda geniş bir alan yaratan yönetmen Onur Ünlü ve eserlerinin, Türkiye’de karamizah, gerçeküstücülük ve fantastik üslubun en istikrarlı örnekleri olduğu görülmektedir.

Türkiye sinemasında iki eğilim gözlemlenmektedir. Bunlardan ilki; klasik anlatı kurgusuna sahip, gişe kaygısı olan, Hollywood ekolünü takip eden “Popüler Sinema” diğeri ise; 1960’lardan sonra toplumun ve bireyin dertlerini merkeze alan ve kendi dilini oluşturmayı hedefleyen “Sanat Sineması”dır. Gerçeküstücü sinemayı sanat sineması olarak değerlendirmekteyiz. Onur Ünlü, bu iki eğilimin ortasında duran ve -varolanın dışında- kendi gerçekliğini anlatan bir sanatçıdır. Örneğin; *Güneşin Oğlu*(2008) filminde başkalarının bedenlerinde gezebilen Fikri karakteri, *Beş Şehir*(2009) filmindeki konuşan bilge kedi, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*(2011) filmindeki kör değneği, *Sen Aydınlatırsın Geceyi*(2013) filmindeki süper güce sahip karakterler doğaüstü halleriyle bunun önemli kanıtıdır. Ünlü’nün hikayelerinde başarısız, aciz ve arayış içinde bireyler vardır. Filmlerdeki anlatı yapısı özgün ve beklenmediktir. İşlenen ölüm teması, bireylerin kimlik arayışı, kurguda devamlılığın terk edilişi ve gerçeküstü karakter tasarımları Onur Ünlü’nün gerçeküstücü üslubunun kanıtlarıdır.

1924'te Fransa'da ortaya çıkangerçeküstüculük akımı, Freud'un psikanaliz yönteminden yola çıkmıştır. Sanatçılar bilinç yerine bilinçdışı, rüyaları, içgüdüyü ve karmaşayı konu edinir. Akıl ve mantığı görmezden gelir.

Gerçeküstüculüğü merkezine alan bu çalışma, Freud'un *tekinsizlik* kuramı bağlamında işlenmiştir. Arzu, haz, korku gibi duyguları aynı anda yaşatmayı başaran bir araç olan sinemanın, iç içe geçmiş disiplinler yoluyla kendi dinamiğini oluşturan bir sanat olması; yerleşmiş değerlerle bağı koparan, bu değerleri yıkmaya ve aşmaya yönelik bir düşünce hareketi olan gerçeüstüculükle; varlığını bildiğimiz –unuttuğumuz- ve bastırdığımız şeylerle yüzleşme duygusu olan tekinsizle de bağı güçlüdür.

İnsan anne karnından çıktığında; karanlık, sessizlik ve yalnızlık üçlüsünün bozulmasıyla, anne karnındaki güven ortamından tekinsiz olan gündelik hayata geçer. İnsanoğlu ilk travması olan doğumun ardından, gündelik hayatta zaman içinde kazandığı yeni alışkanlıklarla değişime uğrar ve –ironik bir biçimde- karanlık, sessizlik ve yalnızlıktan korkmaya başlar. İnsanın tanıdığı ve bastırdığı duyguların tekinsizlik sürecinin tümünü oluşturduğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, gündelik yaşamın tümüyle tekinsizlik ve yabancılaşma ortamı olduğunu savunabiliriz.

Bu çalışma, gerçeüstüculü bir film üretmeyi hedeflemiştir. Çalışma kapsamında çekilen *Kambur Kalp* filmi tekinsizlik duygusunu referans alarak tasarlanmıştır. Yeni bir eve taşındığımızda da, hiçbir anı biriktirmediğimiz, deneyimlemediğimiz, sadece alanların kullanımına dair tanıklığımız olan yeni mekana hem sahip oluruz hem de oraya ait olmadığımızı biliriz. Sanatçının işaret ettiği sorunsal kendisine “ev” yapması ve gündelik sürecinin bir parçası olarak dönüştürmesi tekinsiz sürecin yapısını işaretler. (İlkin, 2012: 87)

Kambur Kalp filminde soyut bir duygunun bedenselleştirilmesi film tasarımındaki en belirgin gerçeüstüculü dokunuştur. Rüya teması gerçeüstüculü eser üreten sanatçıların ortak özelliklerinden biridir. *Kambur Kalp* filminde de, ana-karakterin hikayesine sadık kalacak şekilde, gerçeüstüculü yönetmenlerin filmlerine gönderme yapan bir rüya sekansı tasarlanmıştır.

Kambur Kalp, oyun yönetimi konusunda da, seyir alışkanlığı açısından da birbirinden farklı birkaç unsuru (soyut karakter, köpek, rüya gibi) barındırması nedeniyle zor bir filmidir. Film boyunca, dikkat çekici bir kostümle bedensel performans gösteren bir ana karakterin, rüya sahnesinin ve bir hayvanla çekim yapmanın filmin inandırıcılık duygusunda olumsuz bir etkiye sebep olmadığı saptanmıştır.

Kambur Kalp filmi bir kara mizah örneğidir. Gerçeküstücü sanatçılar da “eskimiş” bütün değerlerin yerine kara mizahın, alaycılığın, başkaldırının gücünü koymak hedefindedir (Breton, 2009: 66-68). Kara mizahın en belirgin özelliklerinden biri de karakterlerinin acizliğidir. *Kambur Kalp* filminin ana karakteri olan Ali'nin de en belirgin özelliği hayatının kontrolünü zamanla kaybeden aciz bir birey olmasıdır.

Gerçeküstücülük; ana akımları karşısına alan yıkıcı gücüyle, karşı akımlarla zaman içinde gerçekleştirdiği düşsel değiş tokuşlarla ve temelini oluşturan fikri özgürlükle sınırlandırılması güç bir sanatsal düşüncedir. Günümüzde multidisipliner üretimin çok olması sanatın pek çok alanında türler arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır. Bu bakış açısıyla, sinemanın gerçeküstücülükten her anlamda etkilendiği de belirginlik kazanır. Teknolojik düzenlemeleri, ilüzyonları, hem içerik hem görsel olarak sinemadaki yeni dünya ve dil arayışını, çift yönlü okumaları, bilinçli yabancılaştırma efektlerini, karakter tasarımlarını, absürt, fantastik ve karakomedi türlerinin gerçeküstülikle olan ortak paydasını düşündüğümüzde yapılan her sinema filminin gerçeküstücü unsurlar barındırabileceğini göstermektedir.

Yapmış olduğumuz bu çalışma, gerçeküstücülük alanında yapılan sinema filmleri için bize ışık tutarken; *Kambur Kalp* filmi ile klasik anlatı yapısıyla oluşturulan bir filmin de gerçeküstücü dilinin olabileceğine görünürlük kazandırmıştır. *Kambur Kalp* filmi, düşsel yolculuğun özüne ulaşmayı ve bütünsel tutarlılığı hedeflediğinden; felsefesi, teknik özellikleri ve içeriği arasında hiyerarşik bir düzenlemeden kaçınarak oluşturulmuştur. Karakterin sadece bilinç düzeyini değil, içsel yolculuğunu da konu edinen bir senaryonun, gerçeküstücü bakış açısıyla işlenebileceği ve inandırıcılık sorunsalının üstünden gelinebileceği deneyimlenmiştir.

Tüm bu veriler göz önünde bulundurulduğunda, araştırmanın çıkış noktası olan *Kambur Kalp* filmi, sistem eleştirisi, mizah unsuru, oyuncu yönetimi ve özgünlüğü gibi özellikleriyle gerçeküstücü üslubu olan bir filmidir.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki.
- Akengin, G. (2012). Sanat Dallarında Etkileşim ve Dil. *Karadeniz Araştırmaları*, 33(33), 139-146.
- Alkul, N. (1999). "Gerçeküstücülük", *Sinema Akımları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yay.
- 'Avrupa' Filmi Üzerine. (1991). *Antrakt, 1*.
- Aytekin B. A. (2014). Gerçeküstücü Sinemanın Onur Ünlü Filmlerindeki Temsili, *III. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi'nde Sunulan Bildiriler Kitabı III*. (ss. 271-286). Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Aytekin B. A. (2013). *Onur Ünlü Filmlerinin Gerçeküstücü Sinema Bağlamında İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bağdatlı, S. (2000). *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*. İstanbul: Der.
- Biryıldız, E. (2002). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar* (6. Baskı). İstanbul: Beta.
- Botz-Bornstein, T. (2011). *Filmler ve Rüyalar: Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-wai*. İstanbul: Metis.
- Breton, A. (1972). *Manifestoes of Surrealism*. R. Seaver ve H. R. Lane (Çev.). Ann Arbor, MI: Ann Arbor Paperback, 123-124.
- Budak, M. (1991). Resimde ve Sinemada Dışavurumculuk. *Sanat Çevresi*, 152.
- Büyükcoşkun, M.E. (2007). Onur Ünlü ile Polis. *Hayal Perdesi*, 11.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. İstanbul: Kalkedon.
- Coşkun, E. (2003). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: İzdüşüm.
- Çağrı, A. (2014). *Feminist Film Teorisi Bağlamında 1980'ler Atıf Yılmaz Filmlerinde Ataerkilliğin Eleştirisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

- Demiray, K. (1992). *Temel Türkçe Sözlük*(2. Baskı). İstanbul: İnkılap.
- Demirci, T.T. (2012).*Dünya Sinemasında Sürrealizmin İzleri*. (Yüksek Lisans Tezi).Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demoglu, E. (2013).*Sinemada Gerçeklik ve Sahte-Belgesel*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dorsay, A. (1990). Yılmaz Güney'in Sinemasına Genel Bir Bakış. *Milliyet Sanat*, 235.
- Dönmez, N. I. (2014).*Freud'un Düş Kuramları ve Sürrealistler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eğilli, B. (2010). *Bir Sinema Akımı Olarak Alman Dışavurumculuğu ve Toplumsal Kökenlerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ersezgin, Y. (2016).*Sinema Sektöründe Kil ve Plastik Malzemeler ile Görsel Efekt Modelciliği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Eser, U. (2017, 27 Ağustos). Sinemanın Karanlık Adamı. *Denge Gazetesi*.
<http://www.aydindenge.com.tr/yazi/ugur-eser/27/08/2017/sinemanin-karanlik-adami>
- Fraga, K. (Ed.). (2005). *Tim Burton: Interviews*. Mississippi: Univ. Press of Mississippi.
- Gevgili, A. (1989). *Çağın Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam.
- Gezici, İ. (2011, 17 Kasım). *Film Yapacağım Diye Kanser Oldum Ben*. Onur Ünlü ile Röportaj. *Sabah Gazetesi*.
- Graf, A. & Scheunemann, D. (2007). *Avant-Garde Film*. Holland: Editions Rodopi BV.
- Hakman, C. (2008).*Sinemada Gerçeküstücülük ve Man Ray Filmleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Hilav, S., Ertem, E. & Kutlar, O. (1962).*Gerçeküstücülük*. İstanbul: De.
- İlkin, G. (2012). *Sanat Yapıtında Tekinsizlik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- İsmayilov, E. (2011).*Gerçeküstücü Sinemada Tekinsizlik: Jan Svankmajer Filmleri Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Jacobsen, W. & Sudendorf, W. (2000). *Metropolis: A Cinematic Laboratory for Modern Architecture*, Stuttgart. London: Axel Menges.

Kahraman, Ö. (2015). *Türk Sanatında Düş, Bellek ve Gerçeküstücülük*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kale, Ö. (2010). Edebiyat Sinema İlişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(14), 271.

Kaya, İ. (2011). *Sinemada Minimalizm ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Minimalist Yaklaşımlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Kerimoğlu, B. (1982). *Dadaizm, Sinema Akımları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Koç, F. & Şoher, B. (2015). Gerçeküstücülük (Sürrealizm) Sanat Akımının Moda Tasarımı Öğrencilerinin Yaratıcılıklarına Etkisi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 4(4), 173-185.

Kozan, E. (2015). Bir Ötekinin Masalı: Edward Scissorhands/Makas Eller. *Sinemamara Dergisi*, 4, 89.

Kökçeoğlu, S. (2011, 14 Şubat). Alejandro Jodorowsky: Saykodelik Sinemacı. *Beyaz Perde*. <http://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-4420/>

Kurt, E. K. (2010). Rasyonelin Ötesinde - İrrasyonelin Sınırında: Gerçeküstücülük. *Alan İstanbul Bülten*. <http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/2010/08/184.pdf>.

Kyrou, A. (1987). Gerçeküstücülük Özel Sayısı. *Gergedan Dergisi*, 6, 73-78.

Mamati, A. (2018). *Alejandro Jodorowsky'nin Sanat Anlayışı Bağlamında Sonsuz Şiir Filmi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Mısırlı, Ç. (2016). *Tekinsizlik Kavramının Sanattaki Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet.

Onaran, A.Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz.

Özdemir, B. (2011, 1 Ekim). Edward Scissorhands/Makas Eller (1990). *Öteki Sinema*. <http://www.otekisinema.com/edward-scissorhands-makas-eller-1990/>

- Özdoğru, P.(2004). *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es.
- Özdoğlar, E. (2015). *Fantezi ve Korku Kurguda Kurgusal Karakter ve Kurgusal Mekan İlişkisi*.(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Özön, N.(1968). *Türk Sineması Kronolojisi*.Ankara: Bilgi.
- Öztürk, R. (1993). Sinemada Akımlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 26(1), 227-235
- Öztürk, S.R. (1997). Gerçeküstücülüğün O Belirsiz Çekiciliği. D. Derman, S. Günaydın, A. İnam & O. Onaran (Ed.), *Sinema Akımları* (s.67-79). Ankara: Med-Campus #A126.
- Pay, A. (2010). *Yönetmen Sineması: Ahmet Uluçay*. İstanbul: Küre.
- Passeron, R. (2000).*Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*(4. Baskı). İstanbul: Remzi.
- Reyhanoğulları, G. (2014). Gerçeküstücülük ve Orhan Duru'nun ÖykülerineYansıması.*FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*,3(1), 267-291.
- Richardson, M. (2000).*Surrealism and Cinema*. Oxford: Berg.
- Turan, H. (2012, 16 Mart). Onur Ünlü: İnsanın Kendini Ciddiye Alması En Büyük Felaket. *Hayal Perdesi*, 11-12, 24-33.<http://www.hayalperdesi.net/soylesi/48-insanin-kendisini-ciddiye-almasi-en-buyuk-felaket.aspx>
- Serbes, E. (2015, 19 Haziran). Dışavurumcu Alman Filmlerinin Tim Burton Sinemasına Etkisi. *Filmloverss*.<https://www.filmloverss.com/disavurumcu-alman-filmlerinin-tim-burton-sinemasina-etkisi/>
- Sontag, S. (1999).*Fotoğraf Üstüne*(2. Baskı). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Sözen, M. & Tanyeli, U. (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul:Remzi.
- Teksoy, R. (2007). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak
- Tolgay, A. (2017, 19 Mart). Türk Sinemasının Kısa Tarihi. *Kıbrıs Gazetesi*.<http://www.kibrisgazetesi.com/kultur-sanat/turk-sinemasinin-kisa-tarihi-h14818.html>
- Turani, A. (1992).*Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi.
- Uludoğan, O. (2017, 13 Aralık). Onur Ünlü Hakkında Her Şey.*Edebiyat Haber*.<http://www.edebiyathaber.net/onur-unlu-hakkinda-her-sey-onur-uludogan/>

Ulusoy, M.F. (2018). *Türk Sinemasında Osmanlı Algısı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ümer, E. (2017). Tekinsizin Estetiği ve Sanat Yapıtı. *SDÜ Art-E GSF Sanat Dergisi* 10(19), 100-123.

Vangölü B.Y. (2016). Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 871.

Yeniay, M. (2013). *Öteki Bilinç/Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yeşilyurt, G. (1999). *Gerçeküstücülük'ün Sinemadaki Yansıması: Dali-Bunuel Ortaklığı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Yıldırım, T. (2014). Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı Filminin Eleştirel Alımlaması. *Global Media Journal: Turkish Edition*, 5(9), 352-371.