

T.C.  
ORDU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA  
SÜRREALİZM VE LUIS BUNUEL SİNEMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Hazırlayan  
**ELİF ÇANĞA**

**ORDU – 2016**

**T.C.**  
**ORDU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

**SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA**  
**SÜRREALİZM VE LUİS BUNUEL SİNEMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Hazırlayan  
**Elif ÇANĞA**

Danışman  
**Yrd. Doç. Ufuk UĞUR**  
İkinci Danışman  
**Doç. Dr. Serkan İLDEN**


**ORDU – 2016**

T.C.  
ORDU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Bu çalışma jürimiz tarafından 01.04.2016 tarihinde yapılan sınav ile Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Alev F. PARSA 

Üye: Yrd. Doç. Ufuk UĞUR 

Üye: Yrd. Doç. Dr. Serap Yıldız İLDEN 

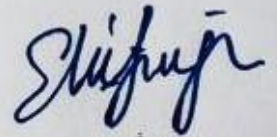
ONAY: 

Yukarıda imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya, kullandığım başka yazarlara ait her özgün fikre kaynak gösterdiğimi bildiririm.

27\_04/2016



İmza

Elif ÇANĖA

## ÖZET

[ÇANĞA, Elif ]. [*Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında Sürrealizm ve Luis Bunuel Sineması*], [Yüksek Lisans Tezi], Ordu, [2016]

Bu çalışmada sinemanın en ünlü sürrealist filmi olan Bir Endülüs Köpeği'nin yönetmeni Luis Bunuel'in sinemasına, sinema-resim ilişkisi perspektifinden yaklaşmaktadır. Geçmişten günümüze farklı sanat dalları ve akımlar birbiriyle etkileşim halinde olagelmıştır. Bu etkileşimlerin en önemlilerinde biri de sinema ve resim arasındaki etkileşimdir. Sinema her ne kadar resimden etkilenmiş olsa da, bu etkiyi sinemanın teknik ve anlatım olanakları ile kendi potasında eritmeyi başarmıştır. Sinemada kimi zaman portreyi andıran sahneler, aslında öncesi ve sonrasında anlatılanlar sayesinde etkilidir. Bu, sinema dilinin büyüünden kaynaklanır. Resim sanatında bir tablodan alınan hazzı film süresine yaymak zorunda olan sinema, bunu farklı sanat disiplinlerinden faydalanarak, yüksek seviyede tutmayı hedeflemektedir. Özellikle sürrealizm akımında yer alan bilinç ve bilinçdışı kavramlarının sinemada soyut olarak ifadesi, sinemanın kendine has dili ile resimden ayrılmak zorunda kalmaktadır. Çünkü resim ile en temel ayırım olan devinim, soyutlamayı resimde olduğu halinden farklı kılmaktadır. Görüntü, ses ve kurgu aracılığı ile sağlanan soyutluk, aynı zamanda oyuncular, göstergeler ve mekanlar aracılığı ile aktarılmak zorundadır. Resimde tuvale sınırsız hayal gücü ile orantılı olarak aktarılan düşünce, sinemada teknik olanaklar ile sınırlandırıldığında, sinema bu açığı yine teknik ile kapatmak zorundadır. Bu da seyircinin sürekli görüntüye maruz kalması ile sağlanan ilizyondur.

**Anahtar Sözcükler:** Modernizm, Sürrealizm, Luis Bunuel, Bir Endülüs Köpeği, Sinema-Resim

## ABSTARCT

[ÇANĞA, Elif ]. [*Cinema-Picture Relationship in the Context of Surrealism and Luis Bunuel Cinema*], [Master Thesis], Ordu, [2016]

This study deals with the most famous surrealist film called "An Andalusian Dog" of the director Luis Bunuel from the perspective of cinema-painting relationship. From past to present, different art branches and movements have been interacting with one another. One of the most important of those interactions is the one between the cinema and painting. Although the cinema has been influenced by painting, it is different from the painting in terms of its technical and expressive possibilities. Sometimes a film scene is remembered just like a painting, but that scene is only effective thanks to the before and after scenes. This is due to the magic of the cinema language. In a similar manner to painting, cinema has to keep the element of pleasure derived from art at a high level but cinema is also forced to spread this element out to the whole movie. Therefore, it uses different art disciplines to keep high levels of art pleasure. With its unique form of the cinema, it is separated from the picture in terms of the concepts of consciousness and unconscious expression in surrealism. Because motion, which is the first basic distinction between the cinema and painting, makes abstraction a lot more different. Abstraction, which is achieved through image, sound and editing, has to be conveyed by means of actors /actresses, places and semiotics. When ideas, which are narrated in proportion to the unlimited imagination of the canvas in the paintings, are confined by the technical possibilities in the cinema, this gap must be closed with technical procedures. Cinemagoers are continuously exposed to the images and that is the way of the cinema illusion.

**Key Words:** Modernism, Surrealism, Luis Bunuel, An Andalusian Dog, Cinema-Painting

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı :	Elif Çanğa
Doğum Yeri ve Tarihi :	Bursa 10.10.1989
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi :	Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon
Yüksek Lisans Öğrenimi :	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller :	İngilizce
Bilimsel Etkinlikleri :	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi Kasım 2015 13.sayısı Yar. Doç. Ufuk Uğur ile ortak yayınlanmış makale
<b>İş Deneyimi</b>	
Uygulamalar :	Prodüksiyon - Post Prodüksiyon – Senaryo Yazım
Projeler:	<b>2016-</b> İzmir Büyükşehir Belediyesi – Havagazı Gençlik Merkezi Sinema Atölyesi Eğitimliği <b>2016-</b> Enka Grubu Kasktaş Firması Tanıtım Filmi- Yönetmenliği

	<p><b>2016-</b>Canan Yemez - Kemo Kafası Kitap Tanıtım Filmi Yönetmen Yardımcılığı ve Kurgu Yönetmenliği</p> <p><b>2015 -</b> Rüya - Kısa Film – Kurgu Yönetmenliği</p> <p>Cannes Film Festival Finalist</p> <p>Golden Sun Film Festivali - Finalist</p> <p>Malta 6.13. Festival Of Mediterranean Short Film Tangier - Finalist</p> <p>Fas 7.Boston Turkish Film Festivali – Finalist – ABD</p> <p>İzmir Kısa Film Festivali Gösterim</p> <p>Setem Akademi Bak Ödülleri - En İyi Film Ödülü</p> <p>Setem Akademi Bak Ödülleri - En İyi Görüntü Ödülü</p> <p>Avrasya Film Festivali – En İyi Senaryo Ödülü</p> <p><b>2015-</b> Konya/Seydişehir Belediyesi “Seyyid Harun Veli” Belgesel Projesi Kurgu Yönetmenliği</p> <p><b>2015-</b> Türk Hava Kurumu Gökçen Havacılık Tanıtım Filmi Kurgu Yönetmenliği</p> <p><b>2015-</b> Türk Kızılayı ve Dünya Sağlık Derneği Destekli Sosyal Sorumluluk Projesi “Masal” Kısa Film Kurgu Yönetmenliği</p> <p><b>2015-</b>Gündüz Öğüt- Nehrin İki Yakası Kitap Tanıtım Filmi Yönetmenlik ve Kurgu Yönetmenliği</p> <p><b>2015-</b> Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Senaryo Yazım Desteği</p>
--	--



<p><b>2015-</b> Çocuk Gelinler Sosyal Sorumluluk Projesi “Sesimizi Duyan Bize Katılsın” Müzik Klipi Kurgu Yönetmenliği</p> <p><b>2014-</b> English Garden Dil Okulları Tanıtım Filmi Kurgu Yönetmenliği</p> <p><b>2014</b> –Türk Eczacıları Birliği – Eczacı TV Yayın Görsel Tasarım Uzmanlığı</p> <p><b>2014-</b> Novagenix Biyoanalitik İlaç Ar-Ge Merkezi Reklam Kampanyası Kurgu Yönetmenliği</p> <p><b>2014-</b> Türk Eczacıları Vakfı - Egaş Kuruluşu reklam kampanyası Kurgu Yönetmenliği</p> <p><b>2014-</b> Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Destekli “İstiklal” Belgesel Projesi Yönetmen Yardımcılığı</p> <p>(TRT Belgesel Ödülleri/Ulusal Yarışma Profesyonel Kategorisi Finalist)</p> <p><b>2014-</b> Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Destekli “Hamza Rüstem” Belgesel Projesi Yönetmen Yardımcılığı ve Kurgu Yönetmenliği</p> <p><b>2014-</b> Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Destekli “Ağıtlar” Belgesel Projesi Kurgu Yönetmenliği</p> <p><b>2014-</b> Kültür Bakanlığı Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Destekli “Nazar Köy” Belgesel Projesi Kurgu Yönetmenliği</p>
---

	<b>2013</b> -Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Destekli “Demiri Yol Edenler” Belgesel Projesi Kurgu Editörlüğü
Çalıştığı Kurumlar:	Anadolu Sinema ve Televizyoncular Meslek Birliği (2 yıl)
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi :	canga.elif@gmail.com
Telefon:	-
İş:	-
Ev:	-
Cep:	0 555 831 35 82
Tarih ve İmza:	

## ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Günümüzde sinema kültürü, toplumun her kesimi tarafından benimsenmiştir. Sinemayı diğer sanat dallarından ayıran özelliği, tümel yapısı sayesinde farklı sanat disiplinlerini, kendi sanat yapısının süzgecinden geçirip, izleyiciye farklı deneyimler sunabilmesidir. Dolayısıyla görüntü ve sestten oluşan yapısı sayesinde diğer sanat dallarıyla hem kesişmekte hem de ayrılmaktadır.

Şüphesiz sinematografinin yol arkadaşlarından biri de resimdir. Önce fotoğraf, ardından sinema için estetik çerçevede yol gösterici olan resim ile sinemanın işbirliği, geçmişten günümüze farklı deneyimleri de ortaya koyarak devam etmektedir. Şüphesiz bu iki sanatı sürrealizm çerçevesinden sinemada yorumlayan Luis Bunuel, bu işbirliğini beyaz perdeye en iyi yansıtan yönetmenlerden biri olmuştur.

Bütün bu bilgiler doğrultusunda tez, dört bölümden oluşmuştur. Çalışmanın birinci bölümünde, sürrealizmin tanımı ve tarihçesi ile akımın açıklanması, ikinci bölümde sürrealizm akımının sinemadaki yansımaları, tasarım ilkeleri ve resim-sinema ilişkisi, üçüncü bölümde de Luis Bunuel sineması çerçevesinde resimsel ve sinemasal yöntemler hakkında bilgi verilmiştir. Tüm bu bilgiler ışığında dördüncü bölümde sonuç sunulmuştur.

Lisansüstü eğitimim süresince araştırma konumla ilgili fikirlerimin olgunlaşmasında, araştırmam sürecinde ve sonrasında, katkı ve yardımlarından dolayı başta Yrd. Doç. Ufuk Uğur'a ve Doç. Serkan İliden'e, tez kaynaklarımla ilgili olarak verdiği fikirlerden dolayı arkadaşım Uzman Bahar Soğukkuyu Dinçakman'a, her zaman en büyük destekçim olan ve tez süresince çalışmamı kolaylaştıran canım babama ve kız kardeşime, son olarak da en yakınım Mert Bayer'e teşekkürlerimi sunarım.

Elif Çağrı

İzmir - 2016

<b>JÜRİ VE ONAY SAYASI.....</b>	<b>ii</b>
<b>BİLDİRİM.....</b>	<b>iii</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>v</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>vi</b>
<b>ÖN SÖZ TEŞEKKÜR.....</b>	<b>x</b>
<b>İÇİNDEKİLER.....</b>	<b>xi</b>

## **BÖLÜM I**

### **GİRİŞ**

1.1.Problem.....	1
1.2. Amaç ve Önem.....	2
1.3. Varsayımlar.....	2
1.4. Sınırlılıklar.....	2
1.5.Tanımlar.....	3
1.6. Yöntem.....	3
1.7. Kısaltmalar.....	4

## BÖLÜM II

### SÜRREALİZM'İN TARİHÇESİ VE SINEMA RESİM İLİŞKİSİ

2.1.Sürrealizm'in Tanımı ve Tarihçesi.....	5
2.1.1. Sürrealizm Akımını Hazırlayan Nedenler.....	5
2.1.2.Dadaizm'den Sürrealizm'e.....	8
2.1.3. Akımın Öncüleri.....	11
2.1.4. Sürrealizm'in Farklı Sanat Dallarındaki Yansımaları.....	17
2.2. Sinema- Resim İlişkisi.....	19
2.2.1.Biçim Bakımından Sinema ve Resim İlişkisi .....	23
2.2.1.1. Sinema Sanatının Faydalandığı Resim Tasarım İlke ve Elemanları.....	32
2.2.2.2 Sinemada Anlatım ve Biçim Teknikleri.....	34

## BÖLÜM III

### SİNEMADA SÜRREALİZM

3.1. Sürrealizm'e Kadar Sinema.....	45
3.2. Avangard Sinema Dönemi.....	51
3.3. Sürrealist Sinema.....	55

## BÖLÜM IV

### LUIS BUNUEL SİNEMASI VE BİR ENDÜLÜS KÖPEĞİ FİLM ANALİZİ

4.1. Luis Bunuel'in Hayatı ve Sinemasının Oluşumu .....	65
4.2. Bir Endülüs Köpeği Film Analizi.....	70
4.2.1. Bir Endülüs Köpeği Künye.....	72

4.2.2. Bir Endülüs Köpeği Filminde Akış.....	73
4.2.3. Bir Endülüs Köpeği Filminde Yapım Öncesi.....	76
4.2.3.1. Bir Endülüs Köpeği Filminde Senaryo ve Anlatı Yapısı.....	76
4.2.3.2. Bir Endülüs Köpeği Filminde Anlatı Beklentileri.....	78
4.2.3.3. Bir Endülüs Köpeği Filminde Nedensellik.....	84
4.2.3.4. Bir Endülüs Köpeği Filminde Zaman.....	85
4.2.3.5. Bir Endülüs Köpeği Filminde Motivasyon.....	86
4.3.4. Bir Endülüs Köpeği Filminde Yapım.....	89
4.3.4.1. Bir Endülüs Köpeği Filminde Mizansen.....	90
4.3.4.2. Bir Endülüs Köpeği Filminde Mekan.....	95
4.3.4.3. Bir Endülüs Köpeği Filminde Sinematografi.....	96
4.3.4.4. Bir Endülüs Köpeği Filminde Çerçeveleme.....	98
4.3.5. Bir Endülüs Köpeği Filminde Yapım Sonrası.....	99
4.3.5.1. Kurgu.....	99
<b>SONUÇ.....</b>	<b>102</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>109</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Salvador Dali İlahi Komedyası Yorumu - Yedinci Kanto, Sardello.....	14
Şekil 2. Hieronymus Bosch – Dünyevi Zevkler Bahçesi.....	14
Şekil 3. Camera Obscura.....	20
Şekil 4. Lumiere'lerin Sinematografisi.....	21
Şekil 5. Georges Melies - Aya Seyahat.....	22
Şekil 6. Theodore Gericault - Epsom At Yarışları ve Eadweard Muybridge – Hareketli Atlar.....	24
Şekil 7. Edwin Porter – Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı.....	25
Şekil 8. Bir Endülüs Köpeği – Storyboard çalışması -İllüstrasyon: Mike Myhre ve Raffaello, Çayırdaki Meryem için dört çalışma.....	27
Şekil 9. Krzysztof Kieslowski Renk Üçlemesi.....	29
Şekil 10. Luis Bunuel.....	65
Şekil 11. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği Film Afişi.....	70
Şekil 12. Luis Bunuel - Bir Endülüs Köpeği – “Bir Zamanlar” Bölümünden.....	79
Şekil 13. Luis Bunuel - Bir Endülüs Köpeği - "Sekiz Yıl Sonra" Bölümünden.....	80
Şekil 14. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden.....	81
Şekil 15. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sabaha Doğru” Bölümünden.....	82
Şekil 16. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “On Altı Yıl Önce” Bölümünden.....	83
Şekil 17. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden.....	87
Şekil 18. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden.....	88

Şekil 19. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden.....	88
Şekil 20. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden.....	89
Şekil 21. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden.....	90
Şekil 22. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği “Sabaha Karşı” Bölümünden.....	91
Şekil 23. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “On Altı Yıl Sonra” Bölümünden.....	92
Şekil 24. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği –“Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden.....	94
Şekil 25. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden.....	96
Şekil 26. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “On Altı Yıl Sonra” Bölümünden.....	97
Şekil 27. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden.....	98
Şekil 28. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden.....	90
Şekil 29. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden.....	100
Şekil 30. Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden.....	101



# BÖLÜM I

## GİRİŞ

### 1.1.Problem

Sanat dallarının birbiri ile olan etkileşimleri geçmişten günümüze devam etmiştir. Bu etkileşim gitgide sanatların iç içe geçtiği, birbirleriyle kesiştiği bir yapıya dönüşmüştür. Kendinden önceki sanat dallarının biçimsel ve içeriksel özelliklerini taklit eden, uygulayan ya da yorumlayan sanat dalları, kendi yapılarına ve dillerine uygun hale getirdikleri bu özellikleri teknik ve kuramsal çerçevede ele almışlardır.

Bu noktada sinema resimle pek çok noktada yakınlık göstermektedir. En temelde her iki sanatın da “görsel” üretim noktasında kesiştikleri düşünülürse, sinema resim sanatından başta çerçeveleme olmak üzere, ışık kullanımı, oran, orantı, renk gibi noktalar aracılığı ile beslenmektedir. Resim sanatı biçimselliğin yanı sıra tarihi yönüyle de sinema sanatına katkıda bulunmaktadır. Resim tarihi boyunca ortaya çıkan pek çok akım sinemada kendine yer bulmaktadır. Sinema tarihi boyunca izlenimcilik, dışavurumculuk, realizm ve sürrealizm gibi akımlar, başta imge üretimi noktasında sinemaya ilham kaynağı olmuşlardır.

Sinema ilk bakışta devingen anlatı yapısı ile dikkat çekmektedir. Bu yönüyle resim ile en büyük farkını ortaya koymaktadır. Bu biçimsel özelliği resimden aldığı teknikle birlikte yanılısamaya dayalı bir görsellik sunmasına olanak sağlamaktadır. Bu noktada sinemanın dilini oluşturan teknik ve kuramsal çerçevede anlatım dili ve yapısı, çekim teknikleri, kurgu teknikleri yanılısama ve imge oluşturma anlamında diğer sanat dalları ile ayrılmaktadır.

Tüm bu aktarılanlar ışığında bu çalışmada örneklem olarak alınan sinemanın öncü sürrealist yönetmeni Luis Bunuel'in sineması incelenerek, Bir Endülüs Köpeği filmi çerçevesinde, resim sanatının biçim ve içerik yönünden sinemadaki etkisini ve sinema sanatının anlatı özelliklerinin ne şekilde kullanıldığı bu çalışmanın sorununu oluşturmaktadır.

## 1.2.Amaç ve Önem

Sürrealist sinemanın en çok dikkati çeken yönetmeni olan Luis Bunuel'in sineması yapılan bilimsel çalışmalar ile ağırlıklı olarak resim etkisi bağlamında -ressam Salvador Dali ile ortak çalışmalarından dolayı- ele alınmaktadır. Bu çalışmada sinema ve resim etkileşimi çerçevesinde incelemeler yapılarak, Luis Bunuel sinemasındaki resim etkisinin yanı sıra yönetmenin sinema tekniklerini kullanma biçimi de ele alınmaktadır. Bu anlamda sinemanın anlatım olanakları ile resimden ayrıştığı noktalara aşağıdaki sorular çerçevesinde yanıt aranmıştır:

1-Bir Endülüs Köpeği filminde izleyici üzerindeki sürrealist akıma özgü duygusal tepki hangi teknikler ile sağlanmıştır?

2-Bir Endülüs Köpeği filminde sürrealist öğeler sinema tekniği ile nasıl aktarılmaktadır?

3-Bir Endülüs Köpeği filminde simge kullanımı ile sürrealist anlam nasıl pekiştirilmektedir?

4-Bir Endülüs Köpeği filminin aynı zamanda ortaya çıkış nedeni olan "rüya" filmde nasıl ele alınmaktadır?

Bu çalışmanın amacı Luis Bunuel sineması aracılığı ile sinemadaki biçimsel ya da içeriksel resim etkisinin, sinema anlatım olanakları çerçevesinde nasıl yorumlandığını ortaya çıkarmak, sinema sanatının ve film dilinin önemini vurgulamaktır.

## 1.3.Varsayımlar

Çalışmada, Luis Bunuel'in resim sanatından biçim ve içerik yönünden etkilenip etkilenmediği sorgulanmamıştır. Yönetmenin resim sanatından etkilendiği varsayılmıştır ve bu noktada yönetmenin resim etkisindeki ilk filmi olması nedeniyle Bir Endülüs Köpeği'ne vurgu yapılarak sinemasındaki anlatım teknikleri ele alınmıştır.

## 1.4.Sınırlılıklar

Çalışma aşağıda belirtilen sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmektedir:

- Sürrealizm akımının sinema sanatına etkisi ağırlıklı olarak ele alınmaktadır.
- Resim sanatının sinema sanatı üzerindeki etkisinin göz önünde bulundurulduğu yaklaşımlara yer verilmektedir. Sinemanın resimden ayrıldığı noktalar çerçevesinde sinemanın anlatım tekniklerinin işlevselliği vurgulanmaktadır.
- Sinemadaki sürrealist filmlerin öncüsü olmasının yanı sıra, Luis Bunuel'in resim etkisindeki ve yönetmenlik kariyerindeki ilk filmi olması nedeniyle Bir Endülüs Köpeği filmine çalışma içerisinde geniş yer verilmektedir.

### **1.5.Tanımlar**

Sürrealizm: İlk olarak 1924 yılında Fransa'da Andre Breton tarafından ortaya atılmış, ardından dünya sanatını etkilemiş, sanattaki kalıplaşmış üslupların ve aklın denetimini hiçe sayan, Freud'un bilinçaltı söylemlerinden etkilenerek düşsel ve soyut anlatıya yönelen, nesnel gerçek ile ağlarını kopararak üst gerçek yaratma amacını benimseyen sanat akımıdır.

Temel Tasarım İlkeleri: Sanat eserinin oluşturulması için gereken en temel yapı taşlarıdır, bu ilkeler sanat tasarımının uygulama alanında yer alırlar ve tasarımın gücünü büyük ölçüde etkilemektedirler.

Sinematografi: Sinemanın görseli hareketli görüntüye çevirmesi noktasında, devingen görüntünün yaratımı süresince anlamın elde edilmesi koşullarını sağlayan tüm teknikler. Film yapısı, anlatı teknikleri, tasarımı ve görsel düzenlemesi, kamera açı ve teknikleri, ışık ve aydınlatma teknikleri, görüntü denetimini kapsayan geniş tanımlama.

### **1.6.Yöntem**

Çalışmanın araştırma modeli niteliksel bir yaklaşım çerçevesinde tarama modeli ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma ile sinema ve resim sanatlarının etkileşimlerini ve sürrealizm akımının özelliklerine ilişkin düşüncelerin yer aldığı kaynaklar incelenerek öncü sürrealist yönetmen Luis Bunuel'in Bir Endülüs Köpeği filmindeki aranan özelliklerin saptanmasında ölçüt olarak kullanılmıştır. Literatür taraması kapsamında konuyla ilgili mevcut kitap, tez ve dergilerin ilgili bölümlerinin yanı sıra Luis Bunuel başta olmak üzere sürrealist yönetmenlerin filmlerine ilişkin videolar incelenmiştir.

## 1.7. Kısaltmalar

Bkz: Bakınız

Der: Derleyen

No: Numara

s: Sayfa

S: Sayı

SBE: Sosyal Bilimler Enstitüsü



## BÖLÜM II

### SÜRREALİZM'İN TARİHÇESİ SINEMADA SÜRREALİZM VE RESİM ETKİSİ

#### 2.1.Sürrealizm'in Tanımı ve Tarihçesi

Bu bölümde sanat için önemli gelişmelerin yaşandığı Fransız İhtilali sonrasındaki dönem modernizm bağlamında ele alınarak sürrealizm akımına kadar olan süreç incelenmektedir. Bu anlamda sürrealizm için ilham kaynağı olan Dadaizm akımına da bu bölüm içerisinde yer verilmiştir. Sürrealizm akımının oluşmasına zemin hazırlayan bu dönem ışığında, sürrealizm akımı tanımlanmaya çalışılmıştır. Farklı bilim ve sanat dallarında sürrealizm akımına öncülük eden sanatçılarından sürrealizm akımına katkıları çerçevesinde bahsedilmiş ve bu akımın etkilediği sanat dallarına da değinilmiştir.

Şüphesiz resim sürrealizm akımından etkilenen sanat dallarının başında gelmektedir, resimdeki sürrealist anlayışın sinema sanatı üzerindeki etkisi ise aşikardır. Bir diğer etkileşim noktası ise teknik çerçevede kendini göstermektedir. Bu sebeple sinema-resim etkileşiminin kesişen ve ayrışan yönleri; resimde tasarım ilkeleri ve sinemada anlatı ve biçim özellikleri çerçevesinde ele alınarak aktarılmıştır.

#### 2.1.1. Sürrealizm Akımını Hazırlayan Nedenler

Tarihteki dönemlere bakıldığında, her zaman dönemlerin sosyo-politik durumlarına bağlı olarak düşünme şekilleri ve sanatsal anlatım formları doğmuştur. Bu dönemlerden biri Fransız İhtilali dönemidir. Gombrich, Sanatın Öyküsü adlı kitabında Fransız İhtilali ile ilgili olarak “Binlerce yıl değilse bile, yüzlerce yıldır doğru olduğu varsayılan birçok kaniya son veren 1789 İhtilali ile birlikte, gerçek modern çağlara ulaştık.” İfadesini kullanmaktadır. (Gombrich, 2002:476) Gombrich'in bahsetmiş olduğu kanılar aslında o zamana kadar ki geleneksel olan tüm kurallara hatta kültürel özelliklere de işaret etmektedir. Katı ve yalın kuralların uygulanmasını reddeden sanatçılar bu dönemde gitgide çoğalmıştır. Toplumsal yapıdaki değişimler bireyi ve beraberinde sanatsal ifade biçimlerini de etkilemiştir. Sanatın bir ifade biçimi olarak kullanıldığı Fransız İhtilali'nden sonra sanatçılar üslup konusunda bilinçlenmişler, deneyler yapmaya başlamışlar ve 'izm'li sloganlar öncülüğünde yeni akımlar yaratmışlardır. (Gombrich, 2002:557)

Fransız İhtilali, modernizm kavramını da beraberinde getirmiştir. Modernizm; sembolizm, kübizm, dışavurumculuk, dadaizm ve sürrealizm gibi, Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında uluslararası sanatçıların Paris'te bir araya gelerek avangard sanat formlarını yarattıkları Avrupa düşüncesinin bir ürünüdür. Modernite, modern olanın uzun bir süreç içerisinde sosyal, ekonomik ve politik alanlarda evrilmesine işaret eder. Daha çok 18. yüzyıl Aydınlanma Dönemi ve 1789 Fransız İhtilali ile 20. yüzyılın savaş sonrası dönemini kapsar. (Brooker, 2003:164-165)

Sanatçıların Fransız İhtilali sonrası bu dönemde kendilerine yeni konular bulma çabasına girdikleri görülmüştür. O zamana kadar sanatın belli konular çerçevesinde gelişen yapısı modernizm ile birlikte çeşitlilik göstermeye başlamıştır. Bu dönemde en fazla işlenen tema olan dinsel konular ve aziz hikayeleri bu çeşitlilikle birlikte azalmaya başlamıştır. Daha önce içeriği dinsel bir konu ile ilgili olmayan bir eserin dahi dini bir motifi işlediği düşünülürse, modernizmin sanatta köklü değişikliklere sebep olduğu açıktır. O dönemde işlenen konulara bakıldığında Yunan mitolojisindeki tanrıların aşkları ve savaşları, Roma kahramanlık hikayelerinin yanı sıra kişileştirme yöntemi ile bir takım genel gerçekleri açıklayan alegorik konular görülmektedir. Sanatçıların Fransız İhtilali ile hızla değişen sanat anlayışı öncesine kadar bu dar konu sınırlandırmasının dışına pek çıktıkları görülmemiştir. Bu dönem sonrasında ise Shakespeare sahneleri, yaşanan gündelik olaylar, hayal gücünün beslediği betimlemeler, ilgi uyandıran tüm konular sanatçılar tarafından özgürce işlenmiştir.

Fransız İhtilali ile başlayan gelenekten kopuş süreci beraberinde yaşam ve çalışma koşullarında değişiklikler getirmiştir. Sanatçılar sanat ile zanaat arasındaki farkı ortaya koymaya çalışmışlar ancak Sanayi Devrimi sonrasında kaliteli zanaatkarların mekanik üretim ve fabrikalaşma süreci ile birlikte, el işçiliğine ve atölyelere zarar vermesi de sanatı ayakta tutan değerleri tehlikeye sokmuştur. 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarındaki modernist düşünce, edebiyatta ve kültürde köklü bir dönüşüm yaratmıştır.

Realizmle bağlarını koparmasından, postmodernizmi etkilemesine kadar modernizmin etkisi inkar edilemez. Modernizm, esas olarak, eskiden yeniye doğru olan değişimin adıdır. Sanatın bu yapısı; deneysel, şekil olarak karmaşık ve bünyesinde yaratıcılık taşıdığı gibi yaratıcılık karşıtı unsurları da içermesi açısından kusurlu bir yapıya sahiptir. Sanatçının realizmden, materyalizmden, geleneksel tarz ve şekillerden

özgür kılınmasını kültürel çöküş ve yok oluşla bağlantılandırma eğilimi vardır. (Childs, 2000:14) Modernite terimini ise ilk defa Charles Baudelaire, 19. yüzyıl ilüstratörlerinden Constantin Guys'ın sanatını tarif etmek için kullanmıştır. Baudelaire, 1859-1860 yılları arasında yazılan ve 1863 yılında Le Figaro gazetesinde yayınlanan Modern Hayatın Ressamı adlı kitabında moderniteyi; ölümsüz ve değişmezliğin tersine, moda uygun, geçici ve tesadüflere dayanan bir sanat olarak tarif eder. Baudelaire'ye göre modernite, kısa süreli, geçici ve arıza olanı işaret eder. Bu anlayış, son dönem modern çalışmalara uyan bir anlayıştır ve genellikle sürrealizmin merkezi olan Paris'in yeni tecrübe ettiğiyle de uyumludur. Bu yüzden, modernizmin, modernite anlayışına yeni bir şekil ve ifade sunduğu kabul edilmiştir. (Baudelaire, 2007:45-65)

Modernizmin yerleşmesi resimde temsil tarzlarında, romanda geleneksel anlatı tekniklerinde, müzikteki standard tonal sistemde, dansa klasik bale hareketlerinde ve geleneksel mimari biçimlerde derin bir üslupsal dağılmanın yaşandığı 1890–1930 dönemiyle de tanımlanır. (Batur, 2007:369) Üslup konusunda ön plana çıkışı ile sanatın kendini ifade etme sorunu olduğu noktasındaki yeni görüşler, sanatçının iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirmiştir. (Lynton, 2004:13)

Sanatçılar yaşanan sorunları aktarabilmek adına imgeler aramış, bu yolla insanın meydana getirmiş olduğu düzenin modellerini oluşturmaya çalışmış ve değişen dünyanın yaratmış olduğu toplumsal düzeni metaforlar aracılığıyla sunarak tepkilerini dile ortaya koymuşlardır. Kendi iç dünyalarına dönüp bilinçaltının başkasına aktarılamayan alanlarını araştırmışlardır. Ayrıca değişimleri görmezlikten gelerek doğal güzelliğe karşı ilgilerini sürdürmüşler ve bunun eskisinden daha gerçek ve daha canlı bir betimlemesini yapmışlardır. (Gombrich, 2002:557-562) Sanat erişilebilir, insancıl ve alçakgönüllü duruma gelerek yarı tanrılarla ve üstün kişilerle ilgilenmeyi bir yana bırakarak ölümlü, güçsüz, duyumsal, haz düşkününü kişilere seslenmeye başlamıştır. Yeni sanat anlayışı yüce ve güçlü olanı değil, yaşamın hoş yanlarını ve güzelliklerini ele almış ve büyüleyip hoşla gitme amacını gütmüştür. Bunun yanı sıra kendinden önceki önemli sanatçıların ustalıklarına ulaşma değil, o zamana kadar hiç ele alınmamış ya da denenmemiş konular ve temalar çerçevesindeki sanat eseri ortaya koyma eğiliminde olmuşlardır. Dolayısıyla sanat nesnesi sanatçının kendini ifade etmesine araç olma konumuna gelmiştir ve

biçimsel ya da içeriksel bir yükümlülüğü olmadığı gibi sanatçının kendini kanıtlama çabasının birer ürünü olmuşlardır.

Sanat tarihinin tamamı göz önünde bulundurulduğunda 20. yy diğer dönemlerden en çok sanat akımını barındırması sebebiyle ayrılmaktadır. Ayrıca 20. Yy sanatı olarak adlandırılan dönem teknoloji ile gelişen yeni ifade biçimlerini ve gerçeğin ifadesinden ziyade ifade edilemeyen konuların görünür kılınmasını ortaya koymuş bir sanat anlayışının yer aldığı dönemdir. 20. yüzyıl sanatında daha önceki yüzyıllarda resim, heykel, mimari ayırımının da ortadan kaldırılmasına yönelik bir eğilim olup, bütün bu plastik sanat kollarının birbirlerini tamamlayabileceği bir anlayış ortaya çıkmıştır. Bu sebeple özellikle mimarların, ressamın ve heykeltçilerin yanında 20. yüzyılın önemli medya unsurları olan film ve fotoğrafın da diğer sanat kollarıyla birliktelik içinde hareket etme eğiliminde olduğu görülmektedir. (Beksaç, 2000:105)

Bu dönem içerisinde modern sanat ile evrilen sanat anlayışı 20. Yüzyıl yaşamına yapılan eleştiriler ve ortaya konan ortak tepkilerin bir yansımasıdır. Tüm geçici, günlük, sanatçının içgüdülerinin yönlendirilmesi ile ortaya çıkarılan konular çerçevesinde var olan sanat anlayışı Dadaizm akımında farklı bir üslupla ele alınmıştır ve dadaizm akımının da sürrealizm akımının ortaya çıkışında önemli bir rolü olmuştur.

### **2.1.2. Dadaizm'den Sürrealizm'e**

Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'da yaşanan manevi çöküşü, sanatta yaşandığını ilan ettiği çöküşe bağlamış, sanatın uygarlaştırıcı görevini yerine getirmekte başarısız olduğunu iddia etmiştir. Dadaistler, sanat konusunda hayal kırıklığı içindeydiler. Hatta sanatın öldüğünü düşünüyorlardı. Çünkü sanat insanlığı başarısızlığa uğratmıştır. Yani insanileştirici etkisi olmaksızın sanat sanat değildir. (Kuspit, 2006:178)

Dada 1916 yılında Zürih'te başlar. Birinci Dünya Savaşı'nın çoğu sanatçı ve aydınının, aklın aydınlığına duydukları inancı yıktığını yazan yazar Uwe Schneede, Zürih'in kendi ülkelerinde pozitivist, anarşist, radikal solcu ya da bohem yaşam tarzından yana oldukları için barınamayan aydınların buluşma yeri haline geldiğini söyler. (Scheneede, 1973:11)

1918'de yayınlanan Dada Manifestosu'nda Dadaizm akımının adı ve kapsamı ile ilgili olarak Tzara, Kru zencilerinin kutsal bir ineğin kuyruğuna verilen addan, İtalya'daki



bir bölgede anneye verilen addan, Rusça'daki evet kelimesinin anlamından faydalandığını söylemiştir. Bunun yanı sıra, acizlerin mantığı ortadan kaldırışının, kutsal olan değerler adına kurulmuş sosyal hiyerarşinin, kavganın silahları olarak gördüğü paralel çizgi çarpışmalarının, hafızanın ortadan kaldırılmasının, anındalığın tanrılardaki sorgulanmaz inancının, tüm karşıtlıkların, garipliklerin, çelişkilerin ve tutarsızlıkların dada olduğunu söylemektedir ve en genel anlamda ise yaşamın kendisinin dada olduğunu vurgulamaktadır.

Dada hareketinin düşünce yapısını açıklamak için uygarlığın parçalanmasına isyan eden bir akım olduğu söylenebilir. İçinde buldukları dönemden rahatsız olan sanatçılar, bu rahatsızlıklarını meydan okuyarak göstermişlerdir. Bu çerçevede dadaizm akımı modern düşüncenin bir yansıması gibidir.

Dadaizm, ismini tesadüflere bırakarak edinmiştir. Bu tesadüflük Dada hareketinin anlamsızlık, saçmalık, tesadüf kategorisine uygundur ve bilinçdışının özgür olarak ifade bulması şeklinde yorumlanıp Dadaist sanatçılarca benimsenmiştir. Amaç mantıksal, mantıksızlığa, anlamı anlamsızlığa, ezeli düzeni geçici düzensizliğe, dönüştürerek sağlam bir mantığı ortadan kaldırmaktır. Dada, sanatta böyle bir eylemi uygulamak istemektedir. Bu etkinlik kabare tekniğine ve eylemine dayalı, başında Tristan Tzara olarak yola çıkmıştır. (Tunalı, 2008:200) Dadaizm, yapıcı değil de yıkıcı, yok edici bir tutumla, yerine yeni bir şey koyma kaygısı taşımadan, sanatla ilişkilerini bu yönde kurmuştur. Onlar için artık bilinçdışının, çağrışımların, rastlantıların, kendiliğindenliğin, mantık ve akıl ölçüsü gerektirmeyen doğaçlamaların önemi vardır. (Kahraman, 1991:64)

Dadaist sanatçı Hugo Ball yaşanan dönemi de göz önünde bulundurarak tanımlamasını şöyle yapmıştır. "...Dadaist çağın can çekişmesine ve ölüm karşısındaki bilinçsizliğe savaş açar. Bizim tartışmalarımız, çağın gizli yönünü en açık günlük parçalar halinde aramaktır..." (Keser, 2005:201) Dadacılara göre uygarlık adına geliştirilmiş yasalar, kurallar ve dinsel öğretiler, yazarlar, yöneticiler, insanların ve toplulukların yığınlar halinde öldürülmelerini, cezalandırılmalarını önleyememiştir. Uygarlıklar, yüce bilinen yapıtlar ve değerler, insan yaşamı kadar dayanıksız ve ölümlüdür. Batı Avrupa kültürüyle bilgi ve aklın insanı ve dünyayı kurtarmaya yetmediği somut olarak görülmüştür. Savaş bunun kanıtıdır. Bu olağanüstü korkudan, biçimci ve klasik bilgidен uzaklaşmak için, geçmişle arasındaki köprüleri atarak değişik anlatım yollarını

deneyenler de kendilerini kurtaramamışlardır. Bu durumda sanatçılar, yazarlar ya da şairler, içinde bulunduğu zamanı yaşayıp, zorunlu olarak kendisini insanlık durumunun umutsuzluğuna bırakmıştır.(Üveyz, 1995:5)

Dada sanatını diğer sanatlardan ayıran özelliklerinden biri çeşitli oluşudur. Her zaman yeniliği savunan dada sanatçıları sanatla ilgili tanımlamalara karşı mesafelidir ve bu tanımlamalara karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkış akımın her dönemine yayılmıştır ve asıl mücadele konusu haline gelmiştir, yeni değerler getirmemişlerdir ancak bu karşı çıkış noktasından hareketle mevcut olan yöntem ve üsluplara yeni bakış açıları kazandırmışlardır. Bu yeni üslup yalnızca geleneksel sanat anlayışından uzaklaşmasını değil aynı zamanda sanatçının da varolan tüm kontrol işlevlelerinden vazgeçmesini kapsar.

Dadaistlerin sanatsal bir dil yaratmak gibi kaygıları yoktur ve kullandıkları araçların sürrealist dile uyarlanabilir olması, bu araçların irrasyonel olanı dolaysız olarak dışavurmanın doğal bir yolu olmasından kaynaklanır. Fakat sürrealistler rüya, bilinçdışı imgelem gibi daha özel konulara yöneldikleri zaman, temelleri daha eski akımlarda bulunan daha başka ifade biçimlerine gereksinim duymuşlardır. (Shaughnessy ,2002:109)

Tzara psikanalizin insanı normalleştirmek adına toplumsallaştırdığını dolayısıyla bilinçaltının kendiliğinden özgürleştirilmesi gerektiğini önermekteydi. (Tzara, 2004:22) Breton da benzer şekilde dadaizm ve sürrealizmin ortak noktasından bahsederken egonun ve superegonun gücünü azaltmak için her iki sanatın da bilinçaltını kullandıklarını söylemektedir. Freud'u bilinçaltının kaşifi olarak gören Breton bilinçaltı ile ortaya konulan fikirlerin ancak bilinçaltının özgürleşmesi ile oluşabileceğini öne sürmüştür. (Breton, 2009:15)

Sürrealizm ve dadizm ile arasında keskin değil akışkan bir geçiş bulunmaktadır. Sürrealizm o zamana kadar var olmayan bir insan gerçekliğini yaratmak istemiştir ve bunun için öncelikle bu gerçekliğin sorgulanması gerektiğini savunmuştur. Bu noktada Dadaizm akımının akılcılığı ve mantığı yok saydığı düşünülürse sürrealizmin akıldışı olan ile yeni bir gerçeklik bulma isteği ile Dadaizm ile farklılık göstermiştir.

Sürrealizmin sözlük anlamı; aklın, geleneklerin, alışkanlıkların denetiminden uzak bilinçaltı gerçeklerini yansıtan, yani bilinen gerçekle bağını kesip kendince bir

gerçek yaratmak amacını güden edebiyat ve sanat akımı. (TDK, 2016) Breton ise sürrealizm ile ilgili kısaca şu tanımlamayı yapmaktadır; Sürrealizm estetik ve ahlaki bir kaygı duymadan, mantık tarafından uygulanan kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendisini ifade etme biçimidir. (Breton, 2003:35) Sürrealizm kendisini öğretici olarak gören girişimleri reddetmiştir. Sürrealistler belirli bir sistem öğretmek yerine gerçeklik üstüne yeni talepler yaratmak için uygun hareket ve üretimle yola çıkmışlardır. Bilinçaltının işleyişini özgür kılmak, bilinçli düşüncenin süreçlerini irrasyonel ve gizemi kullanıp kesintiye uğratmak ve dehşet ile erotizmin sanatsal olanaklarının zaaflarından yararlanmak istemişlerdir. Bu yolla sürrealistler toplumun kişisel ihtiyaçlarını tanımak ve çeşitli yaratıcı süreçlerde bu ihtiyaçlara dışavurum yolu bulmak için modern sanat üzerinde etkili olan duyarlılığın yeni bir formunu yaratmışlardır.(Alexandrian, 2004:7)

Sürrealizm sanatı en temelde ruhsal bir oluşum olduğu gerçeğine dayanmaktadır. Bu sanat anlayışı hayal gücü bu ruhsal oluşum sürecine etki etmektedir ve var olan dünyanın ya da insanların görünmeyen dünyalarının sanat dili ile aktarılmasını amaçlamaktadır. Önemli ilkelerinden biri olan özgürlükçülük bireye olan yaklaşımlarını da etkilemiştir. Bu noktada akım varoluş felsefesine olan yakınlıkları ile bireyin ön planda olmasını savunur. Sürrealistler tüm evrenin bireyler ile incelenmesini değil, bireylerin evren ile incelenmesini kabul eden bir bilinçle hareket etmişlerdir. Bu noktadan hareketle bireyin imgesel bir yaratım süreci ile irdelenmesini kabul etmişlerdir ve rüyaların bu sanat anlayışındaki önemini vurgulamışlardır.

### **2.1.3. Akımın Öncüleri**

Sürrealizmle ilgili olarak Breton sürrealizmin kendisinden önce de var olduğunu söylemektedir. Bu ilk planda sürrealizm akımının Dadaizm akımından etkilenerek ortaya çıktığı kanısını akla getirirse de aslında sürrealizm sanatını oluşturan tüm etmenler göz önünde bulundurulduğunda sürrealizm eski dönemlere kadar uzanmaktadır.

Sürrealistler 'ilkel' kültürlerin sanatlarından etkilenmiştir. Kızılderili sanatlar gibi etnik sanatın daha değişik ve gizli türlerini o sırada yeni 'keşfedilmiş' olan ve 'rasyonel' kalan Afrika heykellerine tercih etmişlerdir. Aynı zamanda o dönemde değersiz oldukları düşünülen çocukların, delilerin, öğrenim görmemiş sanatçıların ve ruhani ortamların

sanatlarını takdir etmişlerdir. Batı toplumlarının bu sınırlamasız ve spontane sanat biçimlerinden öğrenecekleri çok şey olduğunu düşünmüşlerdir. (Choucha, 1992:2)

Rüya denince akla gelen ilk isim olan Sigmund Freud için de sürrealizm akımından daha önce bilinçaltı söylemlerinin var olduğu göz önünde bulundurulursa sürrealizm her anlamda Breton öncesi dönemden izler taşımaktadır. Öyle ki rüya yorumculuğu da sürrealizm ve Freud öncesi döneme kadar dayanmaktadır.

Sürrealizme esin kaynağı olan rüya ve rüya yorumculuğu 1880'lerin başından itibaren, özellikle Fransa ve Paris çevrelerinde oldukça yaygındır. Pek çok sanatçı, yazar, doktor ve astrolog bu işe soyunmuş, resmi yasaklamalara rağmen özellikle orta sınıf kadınların oluşturduğu bir müşteri kitlesi meydana çıkmıştır. Talep edilen şeyler rüyaların gündelik ve kişisel hayata dair yönlendirmeler ve yol göstermelerde bulunacak ve ona etki edecek yorumlamalarıdır. O dönemde kişinin hayatında aslında olup bitenlere dair bilmediği gerçeklerin açıklanması, geleceğin öngörülmesi gibi şeylere inanılmaktadır. Burada düş ile gerçeklik arasında birbirine etki eden ve aslında birbirini tamamlayan bir bağın olduğu fikrinin toplumun belli kesimlerinde kabul görmüş bir şey olduğu ortaya çıkar. Bu bakımdan rüyanın toplumsal yaşama ve insan gerçekliğine dahil edilmesi yeni bir olgu değildir ve bazı sanatçıların resmetme stratejilerini bu olgu üzerinden kurgulamış olmaları şaşırtıcı değildir. Eğer sürrealizm bu olgudan besleniyorsa, o zaman akımın temellerinin Paris'teki bu tip çevrelerde yattığı ve kendisini kabul ettirebilmiş olmasının da bu koşullara borçlu olduğu söylenebilir. Paris'te rüyaya olan bu akıldışı ve histerik ilgi Grandville, Hugo ve Meryon'un mirası günümüze kadar uzanan, rüya kavramları ve resmetme stratejileri arasında bir takım bağlar oluşturma çabalarına hem ilham vermiş, hem de bu çabaları kolaylaştırmıştır. (Mundy 2001:57)

Sürrealistlerin etkilenmiş olduğu Hieronymus Bosch, Antoine Caron, Albrecht Dürer, Giuseppe Arcimboldo, Henry, Francisco Goya, Victor Hugo, J.J. Grandville gibi fantastik olmakla ilintilendirilen sanatçıların sürrealist sanata, verdikleri ilhamlar bakımından temel oluşturduğu söylenebilir. Bu sanatçıların eserlerinde sürrealist ifadeler görülmektedir ve fantastik resim sürrealistlere esin kaynağı olmuştur. Andre Breton sürrealist manifestosunda sürrealistlerden, sürrealizm ile kesişme noktalarıyla birlikte şu şekilde bahsetmektedir;

“Aşağıda adı geçenler mutlak sürrealizm eylemlerinde bulunmuştur:

Dante’den ve daha iyi anlarında olması koşuluyla Shakespeare’den başlayarak çok sayıda şair sürrealist olarak anılabilir.

Sade sadizm de sürrealisttir.

Hugo aptal olmadığına sürrealisttir.

Baudelaire ahlakta sürrealisttir.

Rimbaud yaşama biçiminde ve başka yerlerde sürrealisttir.

Mallarme sırlarını açarken sürrealisttir...

Vache içimdeki sürrealisttir. Reverdy yuvasında sürrealisttir.

Saint Jean Perse uzaklarda sürrealisttir.

Roussel hikaye anlatıcısı olarak sürrealisttir.

Bir noktayı önemle belirtmek isterim. Onlar daima sürrealistler olmamıştır. Diğer deyişle her birinde son derece naif bir şekilde tutundukları önceden idrak edilmiş birtakım fikirler seziniyorum. Bu fikirlere tutunmaktalar çünkü ölümün arifesinde ve fırtınaların tepesinde vaaz vermeye devam eden sürrealist sesi duymamışlardır, çünkü sadece olağanüstü orkestra partisyonunu yazmak amacına hizmet etmek istememişlerdir. Onlar fazla gururdan koltukları kabarmış enstrümanlardı ve her zaman ahenkli bir ses verememiş olmalarının nedeni budur.”  
(Breton, 2003:36)

Dante, sürrealizm manifestosunda yer aldığı gibi daha sonraki dönemlerde de sanatçıların ilham kaynağı olmuştur. Dante’nin en önemli eserlerinden İlahi Komedy karmaşık yapısı, mekan ve karakterlerin ayrıntılı betimlemeleri ile etkilidir. Sürrealist ressamlardan Salvador Dali de 1957 yılında İtalyan Hükümetinin isteği üzerine Dante’nin İlahi Komedy adlı eserini sürrealist bir çerçevede resmetmiştir.

Saygılı bir sevinç gösterisi üç dört kez yinelendikten sonra

Sordello geri çekildi: “Peki siz kimsiniz?” dedi.

“Tanrı katına yükselmeye değer ruhlar bu dağa yönelmeden önce,

Octavianus gömmüştü kemiklerimi. Vergilius’um ben;

Cennet’i yitirmemin nedeni iman etmeyişim,

başka suçum yok yoksa.” ( Dante, 1998:222)



Şekil 1- Salvador Dalí İlahi Komedya Yorumu - Yedinci Kanto, Sardello

Andre Breton'nun sürrealistler arasında yer verdiği ve sürrealist sanatçı Dalí'nin resmettiği bir diğer sanatçı da Shakespeare ve sanatçı Romeo ve Juliet'i sürrealist bir perspektiften ele almıştır. Dalí'nin bu iki çalışması Andre Breton'un sürrealizm benden önce vardı benden sonra da var olacak sözünün bir kanıtı gibidir.



Şekil 2 - Bosch; Dünyevi Zevkler Bahçesi

Sürrealistleri etkileyen bir diğer ressam Bosch; Dünyevi Zevkler Bahçesi adlı eserlerinde tekerlekli ejderhalar, bacaklı balıklar, çift cinsiyetli iblisler, lastik adamlar, canlı kayalar, tuhaf sebzeler, insandan daha büyük kuşlar, baş döndürücü savaşlar, kendi ellerinin üstünde yürüyen insanlar ya da kusan kurbağalar, yusufçuğa dönüştürülmüş isyankâr melekler gibi sürrealist öğeleri kullanır. Bunların hepsi gotik sanatın bir

parçasıdır ancak Bosch'un dahiliği bunları yeniden yaratarak doğanın ihtişamlı görünüşünü, insanın boşa geçmiş yaşamını ve mantıksızlığın evrensel zaferini sunmasında yatar. (Alexandrian,2004:7) Bosch'un dehası doğanın verimliliği ve üretkenliğinin, buna karşılık insanın ateşli savurganlığının ve akıldışı olanın evrensel zaferinin obsesif bir temsilini verebilmesiyle öne çıkar (Barr, 1968:25)

Sürrealistleri etkileyen sanatçılardan bir diğeri de Charles Baudelaire olmuştur. Breton'a göre avangard olan ve kitlesel kültür ürünü olan arasındaki ayrım noktası Baudelaire ile belirginleşmiştir. Baudelaire asıl gerçekliğin düşlerde gizli olduğunu düşünen bir sanatçıdır ve ahlakın sanattan soyutlandırılması gerektiğini düşünür, bu yönüyle sürrealist sanatçılara çok yakınlaşmaktadır. Andre Breton'un işaret ettiği bir diğer sanatçıdır ancak Breton Rimbaud için yaşam tarzı olarak sürrealist benzetmesinde bulunmuştur. Rimbaud düzyazı şeklinde yazmış olduğu şiirleri, ortaya koyduğu farklı dil yapısı, şiirde geldiği ve şiiri getirdiği nokta ile başarılı bir sanatçı olan Rimbaud modern şiirin de başlangıç noktasını oluşturmuştur. Bu anlamda yirmi bir yaşında, şiirsel gelenek ve kuralları alt üst etmesi, dine ve ahlak kurallarına göstermiş olduğu tepki, maceracı ruhu ve evden kaçarak Paris' gidişi, hükümet eleştirileri, kiliseye ve burjuvaziye olan öfkesi, savaş karşıtlığı ve tüm bunlar ışığında eserler üretmiş olması Breton'un dediği gibi yaşam tarzı olarak sürrealistlik göstermiştir. Breton, Stephane Mallarme için ise sırlarını açarken sürrealistlik benzetmesini yapmıştır. Sembolist bir sanatçı olan Mallarme'nin imgelere ve sembol kodlamalarına dayalı eserleri göz önünde bulundurulduğunda, Breton'un benzetme yönü ortaya çıkmaktadır. İmge kullanımı ile sürrealizmin birbiriyle olan kuvvetli bağlantısı Breton'un Mallarme için sürrealist benzetmesi yapmasına neden olmaktadır.

Sürrealist imgenin oluşturulmasında rüyalar zemin işlevi görmektedir. Rüyalarından yola çıkarak imge hatta eser oluşturan pek çok sürrealist sanatçı mevcuttur. Bu sanatçılar rüyaları ve kendi bilinçaltı dünyalarını yaratım sürecinde bir yöntem olarak kullanmışlardır. Sanatçıların rüyaları aracılığı ile imgelere yükledikleri anlam ve bu anlamı aktarma yöntemleri, farklı yorumları bünyesinde bulunduran sanat eserlerini ortaya koymalarına çıkış noktası olmaktadır. Rüyanın sürrealist sanatçılar için bir diğer işlevi ise gündelik hayata dair olanın, zihinlerde oluşturulan anlamdan uzaklaştırılmasını sağlamak ve imge anlatımı güçlendirme noktasında önemlidir. Bu sayede gündelik olan her nesne, düşünce ya da olay gerçeklik kavramından soyutlanmaktadır. Dolayısıyla

gerçeklik kavramının hiçe sayılması ile yaratılan yeni gerçeklikte gündelik nesnelere birer sanat nesnesi haline dönüşmektedir. Bu nesnenin seçimi ise tamamen sanatçıya aittir, her nesne farklı yorumlanabildiği gibi her sanatçının nesneyi sunuş şekli de farklılık göstermektedir.

Bu noktada sürrealistlerin en çok önem verdiği kişilerden biri olan Sigmund Freud sapkınca düşünceleri keşfetmeye yönelik psikologlardan biridir. Sürrealistler, Freud'dan insan psikolojisindeki bilinmeyen ve çok azı keşfedilen enerjilerin varlığını almışlardır. Yazılarında ve resimlerinde bilinçli kontrol öğesini azaltmak için kullandıkları teknikler ve rüya imgelerini sabırlı bir şekilde kaydetmeleri, akımın kuramcılığı tarafından Freud'un betimlediği dolaylı ve sansüresüz düşüncelerle dolu iç dünyayı ifade etme çabaları olarak görülmüştür. Freud'un günlük yaşantıdaki düşünce ve hareketlerde psikoseksüel içgüdüler ve kompleksleri deşifre etmesi, sürrealistlerin kendi kendilerini, yaşamlarında meydana gelen olayları ve etraflarındaki dünyanın gizli anlamlarını veya varoluşun sırlarıyla ilgili ipuçlarını arayıp incelemelerine neden olmuştur. (Mundy, 2001:12)

Sürrealistlerin çoğu, Freud'un yazılarından etkilenmiştir. Sürrealist sanatçılar, akli uzaklaştırıp hayal gücünü serbest bırakmak için haşhaş ve başka uyuşturucu maddeleri kullanmayı denemişlerdir. Bilincin derinliklerindeki şeylerin yüzeye çıkmasını sağlayacak bir zihinsel düzeye ulaşmanın özlemini çekmişlerdir. Sürrealistler bir yapıtın önceden planlanamayacağını, onun kendi başına büyümesine izin verilmesi gerektiğini düşünüyorlardı. (Gombrich, 2002:456)

Freud etkisi ile yaratılan imgelem dünyasında sürrealistler için düşler gerçeği yansıtmamaktadır. Bu süreç bilinçaltı yoluyla imge biçiminde insan zihninde canlandırılmaktadır. Düşselliğin yalnızca tek bir gerçeği yoktur ve çağrışıma açıktır. Freud'un rüyaları sanat eserlerine benzetmesi de bu noktada rüyaların sürrealizm için bir yaratım ilkesi haline getirilmesinde önemli bir etken olabilir. Rüya ve sanat imajları arasındaki geçişkenlik sanat eserinin sürrealizm sanatının anahtar özelliklerinden biridir. Bu noktada ise Freud'un çalışmaları sürrealist sanatçılara esinlenme noktasında en büyük kaynaklardan olmuştur.

Gerçeküstücülük için estetik amaç, görüntünün zihnimizdeki mekanik etkililiğinden ayrılamaz. Kuruntu ile gerçeğin mantıksal aynını ortadan kalkmaya



çalışmaktadır. Buna göre fotoğrafçılık, gerçeküstücü yaratıcılığın imtiyazlı bir tekniğini temsil etmektedir; çünkü doğanın bu yaratmaya katılan bir görüntüsünü, yani gerçek bir sanrıyı meydana getirmiştir. Gerçeküstücü resimde göz aldaticılığının ve ayrıntıların kılı kırk yararcasına kullanılması, bunun dışı kopyasıdır. (Bazin, 1995:39) Fotoğraf yaratıcı gücün baskın olduğu bir sanattır. Bir ressamın estetik dünyası gerçek dünyadan çok farklı olabilir. Onun sınırları belli bir yerde kısıtlanmış olacaktır. Fotoğraf ise ortak oluşumları paylaşır. Bir nesnenin yerine yedeğini koymaktansa, o nesnenin kendisini betimleyebilir. Gerçeküstüçüler fotoğraf yüzeyinde böylesine bir farklılık sezmişlerdir. Onlar estetik amaç gütmeyen ve mekanik etkiyi göz ardı ederler Onlara göre hayal ürünü olan ile gerçek olan arasındaki mantıksal farklılık ortadan kalkma eğilimindedir Her görüntü, nesne gibi görünür ve tersi olarak her nesne bir görüntü gibidir. Bu yüzden fotoğraf gerçeküstücü yaratıcılığın ana malzemesinden biri olmuştur Sürrealist resimlere titizlikle bakıldığında ayrıntılarda görsel bir yanılmanın olduğu görülmektedir. Bu nedenle fotoğraf plastik sanatlar tarihinin en önemli icadıdır. Bu, aynı zamanda Batı resminin yeni bir boyut kazanmasına neden olmuştur. (Bazin, 1995:20)

#### **2.1.4. Sürrealizm'in Farklı Sanat Dallarındaki Yansımaları**

Sürrealizm akımı birçok farklı sanat dalını etkilemiştir ve her sanat dalı bu akımın ortaya koyduğu özellikleri kendi sanat formu içerisindeki düzenlemeler aracılığı ile sunmuştur. Sürrealizm akımı tiyatro, şiir, resim, sinema gibi pek çok sanatın anlatım olanaklarının değişmesine ve gelişmesine olanak sağlamıştır. Felsefe açısından sürrealist sanatçılar yaşadıkları dönem ya da kişisel hayatları noktasındaki zorlukları ve sorunları zihin süreçlerini ortaya koyarak değerlendirmişlerdir. Bu anlamda çözümü zihnin geliştirilmesinde ve yeni yolların denenmesinde bulmuşlar ve bu anlayışı kendi sanat dallarını uygulamışlardır.

Edebiyat alanında ortaya çıkan sürrealizmin bu akımdaki temsilcileri başta Andre Breton olmak üzere Louis Aragon ve Paul Eluard'tır. Edebiyat alanındaki sanatçılar, sürrealist bir dil oluşturmak için başta otomatik yazı yöntemini kullanmışlardır. Bu yöntem yazarın belirlenmiş bir konu olmaksızın, sanatçının hızlıca ilk aklına gelenleri yazmasını gerektirmektedir. Hızlı yazmanın kıstası olarak yazarken akılda kalmayacak biraz çabuklukla yazmak kıstas alınmıştır. Otomatik yazı yönteminde başta imla kuralları olmak üzere hiçbir kural uygulanmaz çünkü bu kurallar bilinçaltının kağıda

aktarılmasında aksaklığa sebep olmaktadır. Bir diğer kural yazarın yazımı kesintiye uğrasa dahi aklına gelen ilk harf ile yazmaya devam etmesini öngörmektedir. Bunun dışında mizah kullanımı da sürrealizmin edebiyat alanında önem verilen bir diğer olgudur. Mizahın tüm kural ve normları kıran alaycı yapısı, sürrealist yazarların bu kuralı benimsemelerine sebep olmuştur. Bunun dışında rüya, hayal, fantezi dünyalarının sürrealistlerce harikulade olarak adlandırılan yapısı da yazım tekniğinde mantık ve akıl öğelerinin kırılmasında kullanılmaktadır. Sarhoşluk, delilik, uyuşturucu bağımlıları edebiyatın konusu olmuştur. Onlara bu bu çılgın olma hali sürrealistlerin aklın denetimini kırmada kullandıkları bir yöntemdir. Çocuk dönemine de oldukça önem veren yazarlar, çocukluk dönemine duyulan özlemlerle ilgili yazılar kaleme almışlardır. Bunun altında yatan sebep ise bireyin yaşadığı sıkıntıların avuntusunu çocukluk döneminde bulması ve insanın hayatının en özgür dönemi olduğu kabul edilmesidir. Tüm bunları kaleme alırken her türlü mantıksal yaklaşımdan uzak durmuşlar ve okuyucuya bir okuduklarının bir düşünüşüne inanması için çaba göstermişlerdir. Şiir alanındaki denemelerle ilgili olarak Yvonne, yaşamla ilgili olan görünümün, çığlık ve gözyaşı ile nesnelere yeniden anlamlandırılması ve gösterilmesi üzerine bir deneme olduğunu söylemektedir.(Yvonne, 1991:55)

Mimaride de kendini gösteren bu sanat anlayışı, daha çok ağaç yontmalarındaki başka dünya silüetleri ile kendini gösteren Alberto Giacometti ile Hans Arp ile ön plana çıkmıştır. Bu sanatçılar sürrealizm sanatını mimariyle bütünleştirerek dekorasyon alanında etkili olmayı başarmışlardır. Edebiyatın sözcükler ile mimarinin ise yontu ile ortaya koyduğu sürrealist duruş tiyatro alanında daha çok tiyatronun yapıtaşısı olan dekor, kostüm ve makyaj aracılığı ile kendini göstermiştir. Tiyatro alanındaki sürrealistler rengarenk kostümlerle büyülü evrenlere tanıklık eden oyuncu ve dansçıları büyüleyici dekorlar ile sahnede bütünleştirmişlerdir. Bunun yanısıra tiyatro oyuncusunun bilinçsiz ritüelleri de oyunun sürrealist tavrını ön plana çıkarmaktadır. Tiyatro alanındaki sürrealizmi ilk olarak Guillaume Apollinaire ortaya koymuş Mamelles de Tiresias oyununda yer vermiştir. Bu alanda başarılı çalışmaları olan oyun yazarı Roger Vitrac mizah ile sürrealizm öğelerini tiyatroya taşıyan kişi olmuştur. Bir diğer önemli isim olan kuramcı Antonin Artaud ise sürrealistlerin toplandığı dergi olan La Revolution Surrealiste dergisine önemli ölçüde destek olmuştur.

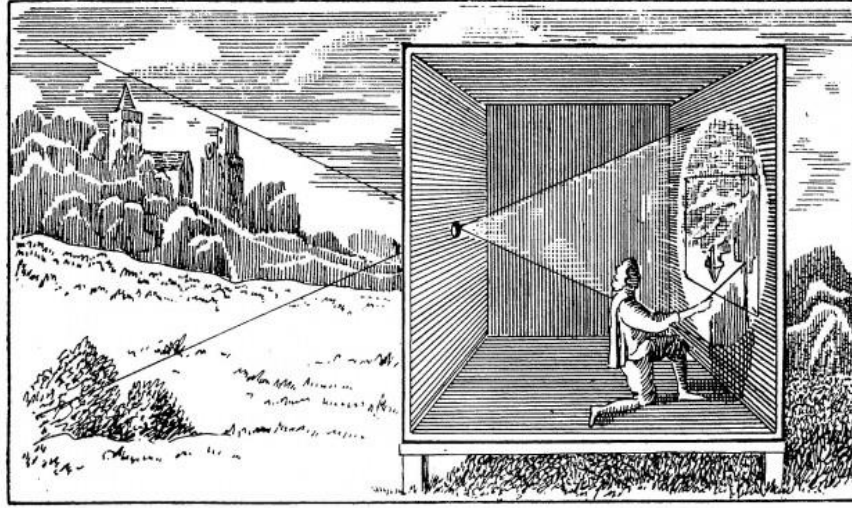
Yazın ve şiir sanatlarının ardından resim sanatında da sürrealizm etkisi görülmeye başlanmıştır. Bu noktada Breton'un sanatçı Chirio'yla tanışmış olması ve ressamın eserlerini Breton'un bir yazı dizisi haline getirdiği modern resim ve sürrealizm çerçevesinde sanatçıya da yer vermesi resim sanatındaki sürrealizmin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Sürrealist ressamların ele aldığı konuyu dış dünyadan yola çıkarak değil kendi iç dünyasından yola çıkarak seçmesi ile yepyeni bir resim üslubunun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bir diğer önemli gelişme ise Pablo Picasso'nun sürrealizm akımına katılmış olmasıdır. Bu şekilde yaygınlaşan resim sanatındaki sürrealist tavır ve Breton'un Picasso hakkındaki düşünceleri resim sanatında sürrealizm akımının ilerlemesine olanak sağlamıştır.

Sürrealist resmin belirgin özelliklerinden biri resimde yer alan her unsurun parçalı şekilde oluşudur. Eserde doğadaki her unsurun bir parçasını bulunur ve figürler tam olarak verilmemektedir. Bir diğer özellik ise kompozisyonun sezgisel olarak oluşturulmasıdır. Rüyada olduğu gibi parça parça, tesadüflere dayalı unsurlar ve figürler ile ressamın şuurlu bir seçim gözetmeksizin oluşturduğu kompozisyonlar sürrealist resmin belirgin özellikleridir. Dolayısıyla her sanat eseri sanatçının kendi biliçaltının ürünüdür ve ressamlar kendinde önceki ya da çağdaşı olan sanatçıların eserleriyle ilgilenmezler. Her ressam kendi sürrealist çerçevesini çizmektedir. Her sanatçının düşü ve mecaz anlayışı farklıdır dolayısıyla her resim farklı betimlere sahiptir. Sürrealist ressamların bir diğer özelliği mekan, perspektif, renk gibi öğeleri doğal bir yorumla ele almalarına karşın ortaya çıkan kompozisyonun bir düş sahnesini gerçekdışı bir görünümle aktarıyor olmasıdır.

## **2.2.Sinema- Resim İlişkisi**

Resim tarihinin köklü geçmişi mağara duvarlarına yapılan resimlere kadar dayanmaktadır. İnsanoğlunun kendini ifade etme arzusu kendini büyülü ritüeller ve çizgiler ile dışavurmuştur. Resim sanatının araç olarak kullanıldığı pragmatik çizimler gündelik hayatın mağara duvarına yansması ile duygu ve düşüncelerin aktarılmasını içermektedir. Bunun gelişmesinin bir sonucu olan resim sanatı, ardından ressamların da sıkça kullandığı camera obscura ile fotoğraf sanatının doğmasına, nitekim bu fotoğrafların saniyedeki geçiş sayısının artması ile de kamera mekanizmalarının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Ancak sinemanın sanat sahnesine çıkışı ve henüz sanat olarak

yeni yeni kabul edilişi diğerk sanatlarda modernizm tartışmalarının sürdüğü döneme denk gelmiştir.



Şekil 3 - Camera Obscura

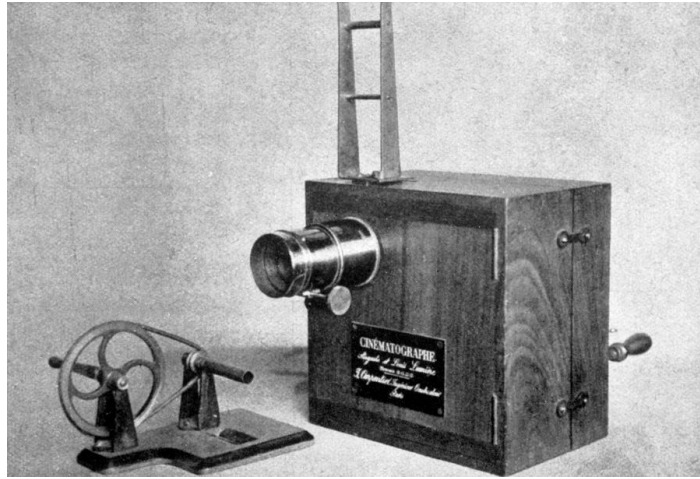
Ancak tekrar sinemanın geçmişine göz atarsak sinemanın henüz var olmadan önce resim ile kesişecek noktalarının oluştuğunu görmek mümkündür. Resim sanatındaki perspektif çalışmalarının sürdüğü bir dönemde ortaya çıkan, Rönesans ressamlarına perspektif anlamında kılavuzluk eden camera obscura Leonardo da Vinci ile ön plana çıkmıştır.

Sinema öncesi dönemde resimlerin hareket yeteneğinin geliştirilmesi fikri yer almıştır ve ilk yapılan çalışmalarda arda arda gelen resimlerin oluşturduğu hareket için resmin hareketi adlandırması sıkça yer almıştır. Ancak bilimsel araştırma ve gelişmeler sinema aygıtının icadına giden yolu açmıştır. Fizyoloji, anatomi, kimya ve fizik gibi alanlarda yapılan çalışmalar 19. Yüzyıla gelindiğinde sinemanın aygıtları ile ilgili buluşların yapılmasına katkı sağlamışlardır.

Thomas Alva Edison ve William Dickson 1888 yılında Kinetoskopu icat ettiler. Bu alet bir göz deliğinden görüntünün izlenmesine esas alan bir alettir. Ardından bir önemli gelişmeler yaşanmış ve Goodwin film şeridi için uygun maddenin selüloit olduğunu kanıtlamış, bu gelişmeden faydalanan George Eastman ise film makarasını icat etmiştir. Sinematografin geliştirilmesine giden yolda Isaac Newton'un güneş ışığının yansımalarına bir süre bakıp karanlık odaya giderek imgenin hala gözünün önünde

oluşunu gözlemlediği deneyi sinema sanatına giden yolda yeni bir gelişmeyi ortaya koymuştur. Çünkü bu deney gözün nasıl çalıştığını, göz ve beyin arasındaki koordinasyonun nasıl sağlandığını gösteren ve imgelerin birbiri üzerine düştüğü görme merkezinde yaşanan ve “görme kusuru” olarak adlandırılan bir sinema adımının da önünü açmıştır. Böylelikle Peter Mark Roget zihnin hareket olmayan yerde hareket algıladığını öne süren bakılan şeylerdeki hızlı parlaklık değişimlerinin göz tarafından izlenemediğini kanıtladığı çalışma ortaya atılabilmektedir. Önemli gelişmelerden biri de 1684 yılında yaşanmıştır. Athanasius Kircher büyümlü fenerinicat etmiştir. Bu alet mum ışığı ve aynalı merceklerden oluşan bir mekanizma ile çalışmaktadır. Bu alet ile nesnelerin görüntüleri büyük duvarlara ya da perdelere yansıtılmıştır. Bu ilerleme sinema için oldukça önemli bir ilerlemedir. 1892 yılına gelindiğinde ise Reynaud “optik tiyatro” ile yüz metrelik perdelere görüntüler yansıtarak para kazanan ilk kişi olmuştur.

18. yüzyılda resim sanatçılarının zenginleşen orta sınıfın porte isteklerine yeterince cevap verememesi, doğal olanın birebir benzerini resmetme üzerine yapılan bilimsel çalışmalara zemin oluşturmuştur ve bunu karşılayan saydam kutular icat edilmiştir. Bu çalışmaların hızla devam etmesi ise fotoğrafın icat edilmesine katkı sağlamıştır ve nitekim bu çabaların sonucunda fotoğraf sanatının temelleri atılmıştır. Bu icadın da ileri götürülmesi ve süreci kaydeden kopyalamalar ile hareketli resmin doğmasına giden yolu açmıştır.



Şekil 4 - Lumiere'lerin Sinematografı

Nitekim 1895 yılında ilk film gösterimi kinetografin gelişmiş hali olan saniyede on altı kare olan film şeridi gösteren sinematograf ile Lumiere kardeşler tarafından

yapılmıştır. Gerçeğin yeniden üretimi olan ilk filmler yalnızca bahçıvanın bahçeyi sulaması, kağıt oyunu, Lumere fabrikasından çıkan işçiler ve trenin gara girişi gibi içerikler sahip olmuşlardır. Bu filmler resim sanatının başlangıç noktasındaki mağara duvarına çizilen ve sanat kaygısı olmayan resimlerle benzer özelliktedir.

Sinemanın ilk büyük öncüsü olan Melies en önemli ilk kurmaca filmlerden olan Aya Seyahat filmini yaptığında, bu filmde ressam olması nedeniyle filmini geliştirme becerisini gösterdi. Hareketli resim içerisinde derinliği nasıl yaratacağını, kompozisyonu nasıl uluşturacağını ve mekanı nasıl kullanacağını resim sanatının ona verdiği altyapı sayesinde hikayesine başarı ile aktarmıştır. Sinema sanatı ilk yıllarından itibaren resim sanatının kompozisyonundan, ışık kullanımından, kurgusundan ve planlarından yararlanmıştır.



Şekil 5 - Georges Melis - Aya Seyahat

Sinema tarihinde resim etkilerine bakacak olursa Edwin Porter'ın Büyük Tren Soygunu ile gösterdiği kurgu başarısını örnek verebiliriz. Bu aynı zamanda sinema diline de katkı göstermiş filmidir ve Melies ve Lumiere'in fanastik ve gerçekçi çizgisine bir yenisini ekleyerek kurmaca gerçeklik anlayışını ortaya koymuştur. Kurgu alanında yıllar sonra en başarılı örnekleri verecek olan Eisenstein'in da kendini Leonardo da Vinci ile kıyasladığı bilinmektedir. Bunun yanı sıra sinema sanatının resim sanatında gelişen akımları kendi diline uyarladığı pek çok örnek yer almaktadır. Gelecekçi sinema sanatçılarının bu akım çerçevesinde deneysel çalışmalar yaptıkları, bunların en önemlisinin Ginna ve Corra'nın film şeritlerini bir tuval gibi kullanarak boyadıkları ve

adına sine-resim dedikleri çalışmalarıdır. Dadaist sinema sanatçıları “zamanda resim” anlayışı ile fotoğrafa dayalı filmler yapmayı denemişlerdir ve en önemlilerinden biri Rene Clair’in Perde Arkası filmi olmuştur. Bir diğer akım olan dışavurumculuk akımı sinemadaki en başarılı akımlardan biridir. Kullandığı gerçekten uzak dekorlar, nesnelerin çarpıtılmış formları, deforme olmuş çizgi ve şekilleri, koyu renk tonları ile Robert Weine tarafından yönetilen Doktor Caligari’nin Muayenehanesi filmi de bir resim tablosunu andırmaktadır. Bunun altında yatan sebep ise resimdir çünkü filmin Vang Gogh ve Edward Munch’un çalışmalarından esinlenilmiştir.

Tüm bu örnekler aslında bir ayrımı da işaret etmektedir. Sinemadaki biçimsel özellikler her ne kadar resim sanatından yola çıkılarak oluşturulsa da farklı bir anlamı ortaya koymaktadır. Bir tablonun bulunduğu ortam ile filmin gösterildiği ortamın farklı atmosferler yaratmaları şüphesiz sanat alıcılarını da farklı etkilemektedir. Bunun yanı sıra da teknikleri ve biçimlerdeki farklılık anlatıları arasındaki farklılığı da doğurmaktadır.

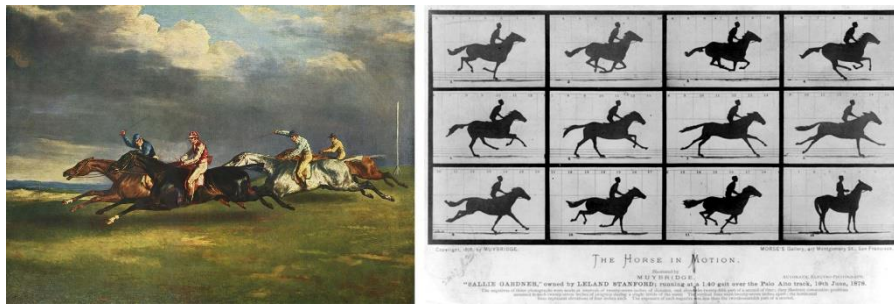
### **2.2.1.Biçim Bakımından Sinema ve Resim İlişkisi**

Sinema resim arasındaki en önemli biçimsel farklılık devingenlik ve durağanlıktır. Devingenliği figürlerin yanı sıra sanat alıcısının zihninde oluşan imge aracılığı ile aktaran resim sanatından farklı olarak sinema sanatı bu devingenliği kendi hareket kabiliyeti ile gerçekleştirmektedir. Hareket olmayan imge de dahi hareket sağlayabilen sinemanın bunu gerçekleştirmek için kurgu, kamera açısı ve hareketleri, plan ve sekanslar gibi biçimsel anlatı öğeleri vardır. Dolayısıyla bu biçimsel yöntemlerle durağan bir resim karesi bile seyirci için hareket eden bir imge haline dönüşmektedir. Bu noktada kadraj kurulumu sayesinde biçimsel özelliklerin sanatsal anlatıya hizmet etmesi sağlanmaktadır. Bu resimdeki çerçeveleme ve mizansen ile benzerlik göstermektedir. Çünkü resim sanatında olduğu gibi sanat alıcısının neyi ne kadar göreceğine karar veren çerçeveleme, sinemadaki kadraj ile aynı misyona sahiptir. Her iki sanatta da sanat alıcısının yönlendirilmesi bu yöntem ile sağlanmaktadır. ancak resmi inceleyen alıcı çağrışımlar yolu ile resmi anlamlandırmaya açıkken, sinemada seyircinin sürekli hareket eden görüntüler karşısında değerlendirme ve anlamlandırma süreci belirli bir zamana yayılmaktadır. Sinema ve resim arasında farklı ama ortak bir yaşam olabileceğini belirten Bazin konuyla ilgili olarak, bir film üzerinden örnekle şu açıklamayı yapmaktadır.

“ Gerçekten de, Van Gogh' ve 'Goya' filmleri iki ressamın çalışmalarını tam olarak yansıtan yapımlar değildirler. Burada sinemanın rolü bir albümdeki veya bir konferansın parçası olarak kullanılan fotoğraflar gibi didaktik ve yerine geçebilecek seviyede olması değildir. Bu filmler, kendi doğruları yönünde hareket ederler. Onların kendi kaynaştırma yasaları vardır. Onları, resimlerle veya yeni doğan estetik oluşumlarla karşılaştırmak yanlış bir yaklaşım olacaktır. Benim daha önce ortaya koyduğum eleştiriler bu yöndedir. Sinemanın işlevi, resme hizmet etmek ya da onu baltalamak değildir. Bunun yerine, onun varlığına yeni bir boyut kazandırır.”(Bazin, 1995:159)

Resim sanatı için hareket aynı zamanda süreci yaratmaktadır. Hareket ve zaman arasındaki bu ilişki sanatçının gözlemleri doğrultusunda ve sanatçının kullandığı teknik ile açığa çıkarılmaktadır. Fotoğrafın hareketi doğru bir şekilde göstermesinin ardından bu gelişme resim sanatındaki hareket algısını da yönlendirmiştir. Buna en iyi örneklerde biri Muybridge'in hareketi analiz eden çalışmasıdır. Konuyla ilgili olarak Gombrich şunları aktarmaktadır;

“Hepimiz “nesnelere böyle görünmez” diye ayaküstü ve ivedi yargılar vermeye yatkınsınız. İşin tuhafı, doğanın hep geleneksel tablolarındaki gibi görüldüğünü sanarsınız. Çok yakın bir zamanda gerçekleştirilen şaşırtıcı bir bulgu, böyle bir kuramın temelsiz olduğunu kolayca göstermeye yetmiştir. Yüzyıllar boyunca, binlerce kişi koşan atları seyretmiş, at koşularında ve süreklilik avlarında hazır bulunmuş, savaşlarda şahlanıp fırlayan veya av köpekleri ardında koşan atları betimleyen resim ve baskılardan hoşlanmışlardır. Epsom at yarışlarının ünlü betiminde, tanınmış Fransız ressamı Gericault'un yaptığı gibi ressamlar ve oyma ressamları, atları her zaman , sanki koşunun atılımı içinde havada süzülürcesine, dört bacağı da gerili olarak resmetmişlerdir. Bu tarihten elli yıl kadar sonra fotoğraf makinası, hızla hareket eden atları anında tespit edecek yetkinliğe ulaştı, hem ressamların, hem de seyircilerin yanıldıkları çıktı ortaya. Çünkü dörtlüğe koşan hiçbir at, hiçbir zaman bize “doğal”mış gibi görüldüğü biçimde hareket etmez. Aslında, bacaklarını yerden birbiri ardına kaldırır. Bir an düşünürsek, bunun başka türlü olamayacağını anlarız. Ressamlar bu bulguya dayanarak, hareketli atları gerçekteki gibi çizmeye başladıkları zaman bile, tabloları yanlış olduğu gerekçesiyle eleştirildi.” Gombrich,1980:10)



Şekil 6 - Theodore Gericault - Epsom At Yarışları ve Eadweard Muybridge Hareketli Atlar



İki sanat arasındaki bu temel devingenlik farkına rağmen bu iki sanat birniriyle kesişen noktaları ile bağlantı içinde kalmaya devam etmiştir. Her iki sanat da kendi devingenliklerini kendi biçimsel teknikleri ile aktarır ve kendi sanat formu içerisinde bunu gerçekleştirirler. Çerçeve içerisindeki hareket kabiliyeti sinemada sürelilik gösterebilmektedir ve çerçeve dışına çıkan bir hareket kamera teknikleri ve kurgu ile devamlılık arz edebilir ancak resim sanatında bu hareket, hareketin resmedildiği son yerde kalmak mecburiyetindedir. Sonuç olarak ise her ikisi de hareketi anlatmayı başarır.

Sinema tarihinde yakın planı kullanan ilk yönetmen Edwin S. Porter olmuştur. Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı adlı 1903 yapımı altı dakikalık filmde kullandığı tüm yakın planlar sinemadaki diğer yönetmenlere de örnek olmuştur. Porter filmin açılışını yakın plan çekimi ile yaparak seyircinin en baştan koşullanmasına, heyecanlanmasına ve bilgilendirilmesine olanak sağlamış bu tekniği sinemaya kazandırmıştır. Sinemada da benzer kullanımlar filmin türüne ve konusuna göre farklı duygular aktarmaktadır. Örneğin korku filmlerinde detay kullanımları seyircilerin gerilmesine neden olurken, dram filmlerindeki detay kullanımları seyircinin duygulanmasına hatta ağlamasına neden olmaktadır. Bunun sebebi, seyircinin yakın plan aracılığı ile izleyicinin filme duygusal olarak daha yoğun bir şekilde katılmasıdır. Genel planda gösterilen pek çok öğeyi taramak zorunda olan göz, belirli bir süre verilen görüntüde pek çok noktayı kaçırabilir ve bu sebeple henüz bilgilenme süreci tamamlanmadığı için duygusal anlamda yakın planda olduğu gibi bir yoğunluk yaşamamaktadır. Yakın planda ise gözün taraması gereken nesne az, bilgilenme süreci kısa ve hızlı olduğundan dramatik etki seyirciye daha hızlı aktarılmaktadır.



Şekil 7 - Edwin Porter - Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı

Resim sanatındaki yakın plan kullanımı ise nesnelerin perspektik düzleminde ön ya da arka planda konumlandırılması ile sağlanmaktadır. Bu kullanımda da sinemadaki

kullanımına benzer şekilde ön planda olan ve belirli bir boyut ile resmedilen nesne daha dikkat çekici olduğundan izleyici bu nesneye bilinçli olarak yönlendirilir. Bir diğer kullanımı da yalnızca detayın resmedilmesidir ki bunun da etkisi sinemada olduğu gibi oldukça kuvvetlidir. Bu yöntemle resmedilen öğenin gösterilmek istenen detayı dışındaki bölümü çerçeve dışında tutulmaktadır.

Sinemada temel olan genel, orta ve yakın planlar görüntüleri farklı boyutlar ile sunarak bilgi ve duyguların aktarılmasına aracı olmaktadır. Ancak bu kullanım yalnızca çekim ve kurgunun bilinçli bir şekilde kullanılmasını öngörmektedir. Bu şekilde aynı zamanda devinim de sağlanmaktadır. Farklı bilgilendirme özelliklerine sahip olan planlar, kurgu ile düzenlenen belli bir sıralama ve ritm ile konuyu pekiştirmek için kullanılmaktadırlar. Bu aslında sinemanın göstermeye dayalı yapısına da hizmet eden organik bir yapının parçalarıdır. Farklı boyutlarda ve şekillerde göstermeyi mümkün kılarlar.

Sinemanın ilk yıllarında genel planlardan oluşan filmlerde sinemanın dilini okumak tam olarak mümkün olmamıştır. Yalnızca genel planlardan oluşan filmler genel planın işlevsel bir kullanımını değil sinemada anlatımın kendisini simgelemektedir. Ancak sinema dilinin gelişmesi ile birlikte genel planlar işlev kazanmıştır. Öyle ki bugünkü kullanımına bakıldığında genel planlar özellikle tanıtıcı planlar olarak kullanılmaktadır. Bir manzarayı, bir şehri, bir kalabalığı tanıtan çekimler filmin başlangıcında ya da yeni bir mekana geçildiğinde o yer ile ilgili seyircinin fikir edinmesini sağlamaktadır. Ancak bu noktada da çerçevelemenin önemini aktarmak gerekir. Genel plandaki mizansen yaratımı ustalık isteyen bir seçim gerektirmektedir. Burada en çok kullanılan yöntemlerden biri resim sanatında olduğu gibi öğenin çerçevenin sağında ya da solunda konumlandırılması sıkça rastlanılan bir kullanımdır. Hatta çoğu yönetmen genel planların çerçevelemesinde resim sanatına öykünmüştür.

Resim sanatındaki kurgu anlayışına baktığımızda temelde çerçeve içerisindeki yerleştirmelerin düzeninden bahsetmek mümkündür. Ressam tualinde yer alan her figürün yeri, rengi, şekli, konumu, duruşu, bakışı, ifadesi, genel olarak tablodaki çizgi, desen, doku, ışık gibi öğelerin zıtlığı ya da dengesi ile ilgili belli kurgulamalar yapmaktadır. Sinemada ise senaryonun uygulamaya geçiş aşamasından itibaren kurgunun

varlığından söz etmek mümkündür. Sinemada ise çekimler, çekimlerin özellikleri, ışık ve aydınlatma, mekan, dekor, kostüm, makyaj pek çok öge kurgulanmak zorundadır.

Sinemanın senaryonun belirlenmesinin ardından görsel anlamda kılavuzluğunu yapan storyboard ressamlar tarafından çizilmektedir. Bu çalışmalar bir ressamın eskiz çalışmalarına benzetilebilir.



Şekil 8 - Bir Endülüs Köpeği – Storyboard çalışması -İllüstrasyon: Mike Myhre  
Raffaello, Çayırdaki Meryem için dört çalışma

Sinemada hareketli görüntülerin bir sürece yayılması ve ekranda kalacağı süre sinemanın başka bir anlatı ögesi olan kurgu ile sağlanmaktadır. Çerçeve içerisindeki kurgunun yanı sıra görüntülerin ard arda sıralanması için de kurguya ihtiyaç duyulmaktadır. Sinemadaki kurgunun ilk adımını rastlantısal bir şekilde atan kişi Melies olmuştur. Bir film çekimi sırasında kamerasının arızalanması ve Melies'in çekilen görüntüleri izlerken bir kadının aniden bir erkeğe dönüşmesini hayretle karşılamıştır. İlizyonla uğraşan bir sinema sanatçı için bu rastlantısal buluş yapacağı Aya Seyahat filmi için yararlanacağı bir fırsat niteliğindedir. Nitekim Aya Seyahat filmindeki bu teknik filmin sinema tarihine geçmesine neden olan özelliklerinden biri olmuştur.

Kurgu bir sahneyi dramatik mantığına göre çözümlendiği ve aksiyonda devamlılığı esas aldığı için, kişiler ve olaylar kendiliğinden hareket ediyormuş gibi görünür. Bunu için özel teknikler vardır. Örneğin kesme, yani bir çekimden diğerine doğrudan geçiş, her zaman çerçeve içindeki bir hareketin üzerine yerleştirilir. Kurgu, aynı zamanda bir eksiltme sanatıdır. Çünkü teorik olarak bir filmin, karakterlerinin hareketlerini bir bütün olarak vermesi imkansızdır. O yüzden gerçek zamanda diyelim ki kırk beş dakika sürecek olan bir yemek sahnesi, anlatısal zaman içinde iki dakikaya düşürülebilir. Fakat burada unutulmaması gereken şey söz konusu eksiltmelerin asla gelişigüzel olmadığıdır. Sinemanın kendisine özgü yöntemleri sayesinde derişik zaman gerçek zamanı temsil

eder. Diğer bir deyişle seyirci, söz konusu sahne içinde herhangi bir kısaltmayı algılamaz, onu doğrudan doğruya gerçek zaman içinde geçiyormuş gibi değerlendirir. Böylece bir anlatıyı değil de gerçeği izliyormuş duygusu bir kez daha tazeleneyecektir. . (Ünal, 2008:206)

Bir diğer kesişme noktası olan çerçeveleme resim ve sinemanın temel öğelerinden bir diğeridir. İki sanat dalı için de bu öğe anlatımın gerçekleştirileceği sınırları çizmektedir. Bu sınırları ressamın tuvali oluştururken yönetmenin ise kamera ekranı oluşturur. Ressam tuval üzerindeki canlı ya da cansız, gerçek ya da gerçekdışı öğeleri yönlendirip çerçeve içindeki yerlerini belirlerken, yönetmen kamera ekranının çerçevede yer alacak oyuncu ya da objelerin, doğa ya şehir görünümünün ne kadarının yer alacağını ve nerede konumlanacağını belirlemektedir.

Sinema ve resim sanatçısı alıcısına sunmak için oluşturduğu çerçeveye aynı zamanda kendi duygu ve düşüncelerini aktarmaktadır. Bu sanatçının alıcısı ile iletişime geçme yoludur. Bu bir sanatçının dönemi eleştirmesi, bir bilgiyi ya da deneyim yaşatma çabası olduğu gibi yalnızca var olanı sunma isteği de olabilir. Ancak amacı her ne olursa olsun sanatçının dünya görüşünü yansıtmaktadır. Bu yolla izleyicisini etkileme çabası içerisindedir ve bunu başta çerçeveyi kullanarak gerçekleştirmektedir. İlgiyi yönlendirme araçlarından biri çerçeve planlarının anlatı gücünü arttırmak amacıyla farklı şekillerde kullanılmasıdır. Sinemada en etkili plan kullanımı yakın planlardır. Bu şekilde seyirciye aktarılan bilgi artar, duyguları yönlendirilebilir ve yakın planda gösterilenin daha iyi tanınmasına hatta o bir karakterse özdeşleşmenin sağlanmasına katkıda bulunur.

Sinemadaki çerçeveleme ile ilgili olarak Eisenstein şunları söylemektedir;

“Sinemacılar 1907’ye kadar kameranın önüne kurulan sahnedeki olayları çerçevelemede mekânsal özellikleri koruyarak tek tek çekimlerle ilgileniyorlardı. Sinematografik planların müdahalesi ile zamansal ilişkiler ya da öyküsel nedensellik yaratmıyorlardı. Çerçeve içerisinde daha çok insan vücudunun tamamını ve içerisinde bulunduğu mekânda, başın üzerindeki ve ayakların altındaki mekânı göstermek için kamerayı eylemden gerektiği kadar uzak tutarak çerçevesiyorlardı. Kurgulama, aydınlatma ve farklı perspektif arayışları pek yoktu. Perspektif, çoğunlukla bir tiyatronun önsirasının ortasında oturan bir izleyicinin perspektif açısıyla benzerlik gösterir. Eisenstein “Film Biçimi” kitabında

Goethe'nin şu sözüne yer vermiştir: “Doğada hiçbir zaman hiçbir şeyi tek başına görmeyiz; her şeyi önündeki, ardındaki, altındaki, üstündeki bir başka şeyle bağlantılı olarak görürüz” (Eisenstein, 1985: 98).

Sinemada renk kullanımının da resim sanatındaki kullanımına benzer estetik özellikleri vardır. Her iki sanatta da ışığın ortaya çıkardığı renkler anlatımın ve anlamlandırmanın birer parçası olmuşlardır. Renk resim tarihi için ilkel mağara resimlerine kadar dayanmaktadır. O zamanlarda herhangi bir estetik değer içermeyen renk, daha sonraları resim sanatının anlatım öğelerinden biri olmuştur. Ressamlar doğada gördüklerini resmederken, bunu gördükleri renkler ile yapma eğiliminde olmuşlardır. Renklerin farklı tonlardaki kullanımı, koyuluk ve açıklık değerleri resmi ışıklandırma amacıyla da kullanılmıştır. Renklere yüklenen anlamlarla da renk vazgeçilmez bir estetik öğe haline gelmiştir. Bilinçli renk seçimleri sinema ve resimde sembolik bir anlam olarak kullanılmıştır ve bu kullanım aktarılan öykünün güçlenmesini sağlamıştır. Örneğin Krzysztof Kieslowski'nin sembolik olarak Fransız bayrağını simgeleyen renklerden adını alan Üç Renk; Beyaz, Üç Renk; Kırmızı ve Üç Renk; Mavi üçlemesi sinema için renklerin ne kadar önemli olduğunu ortaya koyan önemli bir seridir.



Şekil 9 - Krzysztof Kieslowski Renk Üçlemesi

Sinemada dendiğinde akla gelen ilk öğelerden biri resimde olduğu gibi ışık ve aydınlatmadır. Film sanatında görüntü, ışığa duyarlı film yüzeyinde oluşur. Bu yönüyle ışık sinemanın temelde var olması için temel bir gerekliliktir çünkü görüntünün kendisi ışıktır. Işık, estetik bir öğe olarak düşünüldüğünde kullanılan aracın teknik nitelikleri ve yüzey üzerinde eseri ortaya çıkarma süreci film ve video açısından görüntünün

oluşturması süreci de üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Işık, sahne sanatlarında nesnelere görünebilmesi ve bir ortam yaratmak kaygısıyla gerekirken, resim sanatında estetik bir öğe olarak karşımıza çıkar. Belli özelliklere sahip ışık, teknik gereklilik için kullanılırken, ışığın görüntüde estetik bir öğe olarak düşünülmesi bizi aydınlatma kavramıyla karşılaştırır. Bir nesneyi kameranın algılayabilmesi için, bu nesnenin aydınlatılması gerekir. Aydınlatılmış olan nesne, içinde bulunduğu mekanla birlikte kameranın yarattığı görüntü boyutu içinde de bir hacim oluşturur. Bu nedenle aydınlatma, hem görüntü boyutunun ortaya çıkmasında hem de yaratacağı etki açısından önemlidir. Aydınlatmanın görüntü boyutuna olan etkisi, ışık ve gölge ilişkisinin düzenlenmesiyle ilgilidir. Gölgeyi düzenlemek, ışıklı alanları düzenlemekten çok daha önemlidir. Bir nesnenin ikiboyutlu ya da üçboyutlu algılanmasını sağlayan, yani nesnenin şeklini ve formunu ortaya çıkaran gerçekte ışık değil, gölgedir. Gölge oluşturma kaygısıyla yapılan aydınlatma, görüntü boyutunun yaratılmasına ve estetize edilmesine yardımcı olur. (Kılıç, 2000:14) Sinema sanatı resim sanatındaki Rembrandt, Chiarocuro, Cameo, Notan aydınlatma gibi yöntemlerin sinemadaki pek uygulamasını bu sebeple görmek mümkündür.

Sinema sanatında senaryonun başarılı bir şekilde seyirciye aktarılması görüntü dilinin titizlikle kullanılmasını gerektirir. Görüntü sayesinde senaryonun anlattığı zamanda ve mekanda dolaşmak, senaryodaki olayları anlamak ve konuya yaklaşmak mümkün olur. Her görüntü seyircinin zihninde bir anlam yaratır ve izleyicinin olay örgüsünü anlamlandırmasına yardımcı olur. Sinema ve resim sanatlarında çerçevedeki her öğe görüntüyü oluşturmaktadır. Bu görüntü ise senaryonun konusunu aktardığı gibi ressam ya da yönetmenin düşünce ve hayal dünyasından izler taşımaktadır. Bu yüzden ressam ile yönetmenin aynı nesneyi ele alış yöntemleri ve aktaracakları bilgi farklı olacaktır.

Bazin'e göre görüntü "Temsil edilen nesneye perde üzerindeki temsilinin katabileceği her şey"dir. Bunun içine dekor, makyaj, aydınlatma, çerçeveleme, oyun ve kurgu girmektedir. Bazin'e göre, görüntüye inanan yönetmenler gerçeği ele alıp onu çözümlenmeye çalışırlar, kendilerine göre değerlendirirler, kurgu yardımıyla bu gerçeği kendilerine göre yeniden düzenleyip seyirciye sunarlar. Buna göre, yönetmenlerin filmlerinin anlamı, tek tek gerçeğin öğelerinin taşıdığı anlamda değil, bu öğelerin düzenlenişindedir. Gerçeğe inanan yönetmenlerde ise kurgu ancak olumsuz bir rol oynar,

yani gereksiz öğeleri ayıklamakta kullanılır. Bu yönetmenler "gerçeğe hiç bir şey katmaz, gerçeği bozmaz, tersine, gerçekten derin yapılar çıkarmağa" çalışır. (Bazin, 1995:12)

Görüntüyü; gerçeksel, çevresel, yorumlayıcı, simgesel, öykündürücü, özleştirici, özetleyici, birleştirici kurgu olarak kullanmak mümkündür. Bir konuyu görüntüyle doğrudan doğruya, yalın ve düz bir yolla anlatmak görüntünün gerçeksel kullanımudur. Görüntüyle bir mekan oluşturulabilir. Örneğin Boğaz Köprüsü çekiminin İstanbul'u belirlemesi görüntünün çevresel kullanımudur. Yorumlayıcı kullanım ise görüntüyle düşüncelerin, hayallerin ve duyguların ifadesidir. Örneğin bir detay gösterilerek ardından gelişecek olaylar çağrıştırılır. Simgesel kullanım, farklı atmosfer ve olayların görüntüyle simgelenmesidir. Örneğin karamsar bir düşünceyi, yağmurlu ve kapalı bir hava görüntüsüyle vermek. Bir olay, konu ya da kişinin görüntüyle taklit edilmesi, örneğin olayın sandalda geçtiğini belirtmek için kameranın sağ-sola sallanması görüntünün öykündürücü kullanımudur. Belirli olaylardaki ya da kişilerdeki tipik ayrıntılar görüntüyle özleştirici bir öğe olarak kullanılabilir. Napolyon şapkası gibi. Bu da görüntünün özleştirici kullanımudur. Görüntünün özetleyici kullanımı ise daha önceki olayları topluca hatırlatmaktır. Görüntüyle olaylar ve düşünceler arasında birleştirme yapılabilir. Örneğin bir silahtan kadının yüzüne, kadının yüzünden silahı elinde tutan kişinin yüzüne çevrinme yapmak. Kurgu çeşitli görüntüleri birbiri ardına ekleyerek benzerlikleri ve farklılıkları ortaya çıkarmaktadır. (Millerson, 1974:212)

Çerçeve de yer alan öğenin görüntünün ötesinde bir bilgi olduğu düşünülürse, bu bilgilerin bir düzen içerisinde verilmesi sayesinde anlatılmak istenen ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla çerçevede yer alan önemli bilgiler ile daha az önemli bilgiler ancak bu algının yaratılması ile seyirci tarafından anlaşılabilir. Bu kompozisyon ile gerçekleştirilmektedir. Çerçevenin oluşturduğu görüntüdeki ahenki kompozisyon sağlamaktadır. Kompozisyon da resim ve sanatının önemli kesişme noktalarından biridir. Resim sanatındaki kompozisyon sinemada devingen bir yapıya dönüşmüştür. Sinemdaki kompozisyonlar teknik olanaklarla birlikte sürekli değişim ve dönüşüm içindedir. Resim sanatında perspektif, çizgi, şekil, yön, form, doku, boşluk, derinlik, boyut, gibi temel tasarım ilkeleri bütüncül ve düzenli bir kompozisyonun oluşmasını sağlayan öğelerdir. Bu öğeler estetik bir atmosfer yaratır ve seyirciyi yönlendirirken haz almasını da sağlar. Tüm bu tasarım ilkeleri sinema sanatının da kullandığı öğeler olagelmıştır.

### 2.2.1.1. Sinema Sanatının Faydalandığı Resim Tasarım İlke ve Elemanları

Çerçeve, temel olarak iki boyutlu tasarımdır. İki boyutlu tasarım, seyircinin bakış ve dikkatini planlı bir şekilde yönlendirerek iletilmesini istediğimiz anlamı ortaya çıkarır. Sanatçının, başkalarının farklı şekilde gördüğü malzemeyi kendi bakış açısıyla ortaya koymasındır. Kompozisyon, fotoğraflanan cisimlere “işte görüyorsunuz” demenin ötesinde anlam kazandıracak yönde, boy, şekil, sıra, üstünlük, hiyerarşi, desen, yankılama ve uyumsuzluk gibi unsurları seçip altını çizer. Bazı temel ilkeler ister film, fotoğraf, ister resim, çizim olsun, her tür görsel tasarıma uygulanır. Bu ilkeler değişik bileşimlerde karşılıklı etkileşim içinde çalışarak çerçeve unsurlarına derinlik, hareket ve görsel güç katarlar. (Brown, 2008:38)

**Çizgi:** Çizgi, ister açıkça ister üstü kapalı olsun, görsel düzenlemenin bir değişmezidir. Etki yönünden güçlü, kullanım olarak çok yönlüdür. Birkaç basit çizgi, iki boyutlu bir boşluğa göz/beyin için anlaşılır olacak şekilde düzenleyebilir. Çizginin çok çeşitleri vardır, ama görsel düzenleme yönünden önemli olan birkaçından söz etmek gerekir. Bazen ters S olarak da adlandırılan kıvrımlı çizgi, görsel sanatlarda sürekli yinelenen bir temadır ve klasik Yunan sanatçılarından bu yana kullanılmıştır. (Brown, 2008:45)

**Işık-Gölge**“Bir nesnenin görülebilmesi için ya kendisinin ışık kaynağı olması, ya da üzerine gelen ışığı yansıtması gerekir. Işık, bir kaynaktan her yöne doğru dalgalanarak yayılan parçacıklar olarak düşünülebilir.” (Sözen - Büyükpehlivan - Sönmez, 2007: 310) Daha önce de bahsedildiği gibi sinemanın yapıtaşının ışık olmasının yanı sıra, biçim ve anlatı olanakları noktasında da ışık ve gölge hem aydınlatmanın bir parçası hem de anlam yaratmanın temel öğelerinden biridir.

**Renk:** Renk en genel tanımıyla şu şekilde açıklanabilir: “Işığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki.” (Süzen, Tanyeli, 2001: 200) Işık olduğu sürece var olan renk hem nesnelere tanınması, hem duyguların sembolik olarak aktarımı gibi resim sanatındaki benzer amaçlarla sinemada da kullanılmaktadır.

**Doku:** Fiziksel cisimler ve kültürel etkenlerle olan ilişkimizi temel alan doku, algılama ipuçları verir. Dokunun büyük bir kısmını görebiliyorsak, cismin nispeten yakın olması gerektiğini biliriz; bir şey ne kadar uzaktaysa, dokusunu o kadar az algılarız. Doku,



cisimlerin kendilerine özgü bir özelliktir ama ortaya çıkartılması için genellikle ışıklandırma gerekir. (Brown, 2008:40)

**Biçim/Form:** Form bir nesneyi sınırlandırıp onu tanımlayabilmektedir. Biçim ise formdan daha canlı bir ifadeyi akla getirir. Bir formun farklı anlarda aldığı “biçimleri” vardır. Yani form, zamana göre farklı biçimlere girebilir. Paul Klee bunu şöyle özetlemektedir: “Biçim, formun karşısında daha canlıdır. Biçim canlı varlığa, form da cansız varlığa (Nature-Morte) eşittir.” (Soğukkuyu, 2010:35)

**Ölçü:** Atalayer’e göre farklı veya aynı biçimler, ölçüsel uygunluklar veya zıtlıklarla daha değişik tesirlere ulaşırlar. Küçük ölçüler görsel algıda uzaklık tesiri yaratırlar. Büyük ölçüler de yakınlığı ifade ederler. Dar ve ince her biçim, benzeri kalın biçimden daha büyük görünür. Uzaklık, derinlik olarak ağırlığı etkiler.” (Atalayer, 1994: 207)

**Yön:** Devingen ya da durağan hacmi olan unsurlar, belirli doğrultulara işaret eder ya da bakarlar, bu şekilde ise işaretleme ya da dizilim olma durumu yön ile açıklanmaktadır. Sinemada ise bakış yönü ve aks çizgisi gibi tekniklerle seyircinin zihninde o çerçevedeki yön kavramının algılanması sağlanmaktadır.

**Boşluk:** Cisimler arasındaki uzaklık olarak tanımlanabilecek boşluk ilkesi sinemada altın oran kullanımı ile birlikte önemli ve önemsiz özne ya da nesnelere uzaklık yakınlık ve mesafe ile konumlandırılmasında kullanılmaktadır. Atalayer’e göre cisimlerin görsel etkilerinin net, berrak, kuvvetli, anlamlı ve anlaşılır olmasında, boşluk/aralık belirleyici bir kavramdır. (Atalayer, 1994:28)

**Bütünlük/Uygunluk:** Atalayer’ e birbirine ait olduğu etkisini veren öğelere “uygun” denilmektedir. Biçimlerin bir araya gelişinde, minimum ve maksimum aralıkların belirlenmesinde, biçim kümelerinin birbirlerine bağlandığında, benzer “unsurlar” bir bütün haline gelmeye yatkın olurlar. Minimum benzerlik zıtlığın başlangıcıdır. Maksimum benzerlik ise eşitliktir. Biçimler arasındaki benzerlik faktörü, biçimden biçime geçişte uyumlu, olumlu ilişkileri belirginleştirir. Biçim geometrisinin seçimini kolaylaştırır. şekilsel benzerlikler anlam, ifade olarak belirlilik ve etkililik sağlar. (Atalayer, 1994: 46)

**Oran:** Oran, estetik ifadenin gücünü, etkisini şiddetlendirir veya yok eder. Ölçü, görsel sanatlarda, tamamen oran ilişkileriyle var olur. (Atalayer, 1994: 205) Klasik Yunan

felsefesi, matematiğin evreninin denetleyici gücü olduğunu ve bunun ifadesini altın orandaki görsel güçlerde bulduğunu dile getirmiştir. Altın oran, orantı ve boyut ilişkilerine genel bakış yollarından sadece biridir. (Brown, 2008:40)

**Ritim:** Görsel hareketin düzeni, bir tasarımın anlatım dili ile ortaya çıkar. Bu uyumlu hareketler düzeni, belli tekrarları içerir. Düzenli ve akıcı elemanların bütünü oluşturmasıyla da ritim algılanır. Sinemada ritimi oluşturan öğeler ise kamera hareketleri, çerçeve içi hareketliliğin yanısıra kurgudaki dinamizmdir.

**Denge:** Görsel denge, kompozisyonun önemli bir unsurudur. Bir görsel kompozisyondaki her unsurun görsel bir ağırlığı vardır. Bunlar dengeli veya dengesiz bir kompozisyon şeklinde düzenlenebilir. Bir cismin görsel ağırlığını öncelikle boyutu belirler ama çerçevedeki yeri, rengi ve bizzat kendisinin ne olduğu da bunu etkiler. Dengeli veya dengesiz bir alan oluşturulmasında birçok etken rol oynamaktadır. (Brown, 2008:39)

**Vurgu:** Vurgulama; ön plana çıkması gereken unsur ile ikinci planda kalması gereken unsur arasında gerçekleştirilecek bir yön, boyut, biçim, doku, renk, ton ya da çizgi kontrastı ile sağlanabilir. (Becer, 2002: 74) Sinemada vurgulamanın yönü ve şiddeti, kurgu marifeti ile tekrarlanma sayısına, gizlenmesine ve tekrar açığa çıkarılmasına bağlı olabildiği gibi yakın plan ölçekleri, diyaloglar ile de yapılmaktadır.

**Zıtlık:** Atalayer'e göre bir tasarımın mesajından önce görsel yanı algılanır. Görsel zıtlık, farklı yollarla gerçekleştirilebilir: boyut, aralık, ışık, form, doku, renk gibi tasarım öğeleri arasında oluşturulacak farklılıklar sayesinde tasarımdaki tekdüzelik giderilip görsel hareketlilik sağlanabilir. Başka bir deyişle; ortak özellikleri olmayan görsel öğelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan ayırım ile tasarımda zıtlık sağlanır. Kavramsal zıtlık ise daha çok izleyiciye iletilecek mesajlarla, tasarımın altında yatan düşüncelerle ilgilidir. Kavramsal zıtlık, tasarım öncesinde belirlenen ve birbirine aykırı olan düşüncelerin, anahtar sözcüklerin özümşenerek tasarımda yorumlanması ile oluşturulur.

#### 2.2.2.2 Sinemada Anlatım ve Biçim Teknikleri

Resim sanatından pek çok şekilde faydalanan sinema sanat zaman içerisinde kendi terminolojisini de oluşturmuştur. Bu anlamda sinema sanatının teknik anlatı olanakları içeriğin ve senaryonun ön plana çıkarılmasında oldukça önemlidir. Bu bölümdeki

tanımlamalarda Film Sanatı kitabının sözlükçesinden faydalanılmış ve sıklıkla kullanılan sinema terimlerine yer verilmiştir. Bu tanımlamalar sayesinde Luis Bunuel sinemasının sinema teknikleri irdelenecektir.

**180 Derece Kuralı:** Çekimden çekime unsurlar arasındaki sağa sola doğru mekânsal ilişkileri tutarlı kılmak için, kameranın aksiyonun bir tarafında kalmasını dayatan devamlılık kurgusu kuralı. 180 derece çizgisinin diğer adı aksiyon aksıdır.

**Açı/Karşı Açı Çekimi:** Genellikle karşılıklı konuşma sahnelerinde kullanılan ve karakteri birbiri ardına gösteren iki ya da daha fazla çekimin kurgulanması. Devamlılık kurgusu sisteminde, bir çerçevede sola bakan bir karaktere karşılık, sonraki çekimde sağa bakan diğer karakter bulunur. karakterlerden birini, diğerinin omzunun üstünden gösteren çerçeveler açı/karşı açı çekim kurgusunda yaygın biçimde kullanılır.

**Açılma/Kararma (Fade):** 1. Açılma (Fade in) çekimin yavaş yavaş ışıklanarak görünür hale geldiği karanlık ekran. 2. Kararma (Fade Out) ekran karardıkça çekimin görünmez hale gelmesi nadiren de olsa kararmalarda görüntü siyaha değil de beyaza ya da herhangi bir renge dönüşebilir.

**Aksiyon Aksı:** Devamlılık kurgusu sisteminde ana oyuncular arasında çizilen hayali bir çizgidir. Sahneyi oluşturan unsurlara ait mekânsal ilişkileri tanımlar. Kamera bir kesme ile aksın diğer yanına geçmemlidir, aksi takdirde bu mekânsal ilişkiler tersine çevrilir. Aynı zamanda 180 derece çizgisi olarak da adlandırılmaktadır.

**Aksiyon Uyumu:** Aynı hareketin iki ayrı görüntüsünü hareketin aynı anında birbirine bağlayan devamlılık kesmesi; bu şekilde hareket kesintisiz gibi görünmektedir.

**Alan Derinliği:** kameranın önündeki en yakından en uzağa kadar olan alandaki her şeyin net odakta olmasıdır. Alan derinliğinin iki ile beş metre arasında olması demek, kamera objektifine uzaklığı iki metreden yakın ve beş metreden uzak olan her şeyin odakta olmayacağı anlamına gelir.

**Alansal Perspektif:** Görüntüdeki derinliğini vurgulamak adına ön plandaki nesnelere arasındaki farklılıkların, arka plandakilere oranla, daha fazla ayırt edilebilir olmasıdır.

**Aldatıcı Kesme:** Devamlılık kurgusu sisteminde, çekimden çekime, zamanı devamlı olarak sunan fakat figürler ve nesnelerin konumlarında uyumsuzluklar yaratan kesme.

**Almaşık Kurgu:** farklı mekanlarda ve genellikle eş zamanlı olarak gerçekleşen iki ya da daha fazla aksiyonu birbiri ardına ve iç içe gösteren kurgu.

**Anlam:** 1. Göndergesel Anlam: İzleyicinin farkına varacağı varsayılan ve filmsel evrenin dışında olan belirli bilgileri anırtırma anlamına gelmektedir. 2. Açık Anlam: Çoğu zaman filmin başında ya da sonunda ve genellikle sözlerle anlatılan ve açık biçimde sunulan anlamdır. 3. Örtük Anlam: İzleyicinin çözümlene ve derinlemesine düşünme ile ulaşabileceği, söylenmeden anlaşılan anlamdır. 4. Semptomatik Anlam: Filmin anlamının kimi zaman kendisine rağmen, tarihsel ve toplumsal bağlamının sağladığı avantaj sayesinde ortaya çıkması.

**Anlatım:** Olay örgüsünün, öykü bilgisini sunması ya da saklaması işlemidir. Anlatı, izleyiciye filmdeki karakterin sahip olduğu bilgiden daha azını da, daha çoğunu da verebili ve karakterin zihinsel algılarını ve düşüncelerini daha yüzeysel ya da daha derin biçimde sunabilmektedir. **Anlatı Biçimi:** Filmin bölümlerinin, nedensel olarak bir dizi ilişkili olayın gerçekleşmesi aracılığıyla birbiriyle ilişki kurduğu bir filmsel düzenleme türüdür.

**Aşırı Genel Çekim:** görüntüde yer alan nesnenin boyutunun son derece küçük görüldüğü çerçeveleme; bir bina manzara ya da insan kalabalığı ekranı doldurabilmektedir.

**Aşırı Yakın Çekim:** görüntüde yer alan nesnenin boyutunun son derece büyük görüldüğü çerçevelemedir. Yaygın olarak küçük nesnelere ya da vücudun bölümleri üzerinde kullanılmaktadır.

**Atlama:** bir çekimin kesintiye uğramasıyla oluşmuş gibi görünen eksiltme kesmesidir. Çekimlerdeki ortak figür sabit kalırken arka plan aniden değişmektedir; ya da tam tersi gerçekleşmektedir, yani arka plan sabit kalırken figürler aniden değişebilmektedir.

**Bakış Açısı Çekimi:** kameranın yaklaşık olarak filmdeki karakterin gözlerinin olduğu yere konumlandırılmasıyla, karakterin gördüklerinin izleyiciye sunulması; genellikle bu çekime, bakan karakterin çekiminden önce ya da sonra bir kesme ile yakınlaşılır.

**Bakış Uyumu:** Bir çekimde bakan karakterin bakışının diğer çekimde ise baktığı şeyin gösterildiği, aksiyon aksı kurallarına uygun kesmedir. Eğer karakter sola bakıyorsa bir sonraki çekimde bakan karakter görüntü dışında ve sağda olacaktır.

**Biçim:** bir filmi oluşturan bölümler arasındaki ilişkiler sisteminin bütünüdür.

**Bindirme:** Aynı film kuşağı ya da aynı çekim üzerine birden fazla görüntünün pozlanmasıdır.

**Bütünlük:** filmi oluşturan bölümlerin sistematik olarak birbirleriyle ilişki haline olmaları ve dahil olan tüm unsurlar için motivasyon sağlama düzeyi.

**Çağrışımsal Biçim:** Filme ait parçaların benzerlikler, karşıtlıklar, belirli fikirler, duygusal ve etkileyici nitelikler sunmak amacıyla bir araya getirildiği filmsel düzenleme türüdür.

**Çekim:** 1. Çekimler sırasında, kameranın bir kez çalıştırılmasıyla elde edilen film parçası. 2. Bitmiş bir filmde hareketli çerçeveleme olsun ya da olmasın, kesintisiz tek görüntü.

**Çerçeve:** Film kuşağı üzerindeki tek bir görüntüdür. Çerçeveler, perde üzerinde hızlı biçimde arka arkaya yansıtıldıklarında bir hareket yanılsaması yaratılmaktadır.

**Çerçeve Oranı:** Çerçevenin genişliğinin yüksekliği ile olan ilişkisidir.

**Çerçeveleme:** Film çerçevesinin kenarlarını, görüntüye oluşturacak biçimde seçmek ve düzenlemek için kullanmak.

**Çerçeveleme Açısı:** Çerçevenin, filme alınan görüntü ile ilgili olarak konumu: üstten, yukarıdan aşağıya doğru (üst açı); yatay, aynı hizada (Düz açı); aşağıdan yukarıya doğru (Alt açı). Aynı zaman da kamera açısı olarak da adlandırılmaktadır.

**Çerçeveleme Mesafesi:** Çerçevenin mizansenini oluşturan unsurlara olan görünür uzaklığıdır. Kamera uzaklığı ve çekim ölçeği olarak da adlandırılmaktadır.

**Çerçeveleme Yüksekliği:** Çerçeveleme açısına bakmaksızın kameranın yerden yüksekliğidir.

**Çeşitleme-Varyasyon:** Filmin biçiminde bir unsurun dikkate değer farklılıklarla yinelenmesidir.

**Devamlılık Kurgusu:** Devamlı v açık bir anlatısal aksiyon yaratmak için kullanılan kurgulama sistemidir. Devamlılık kurgusu çekimden çekime, görüntü içi yönelimlere, konumlara ve zamansal ilişkilere dayanmaktadır.

**Devamsızlık Kurgusu:** Devamlılık kurgusu sisteminde kabul edilmez olan tekniklerin kullanılarak çekimlerin birleştirildiği her türlü alternatif kurgu sistemidir. Buna göre mekânsal ve zamansal ilişkilerdeki uyumsuzluklar, aksiyon aksının kırılması ve grafiksel ilişkiler üzerine odaklanması bu sistemin bazı özellikleridir.

**Diegesis:** Bir anlatı filminde filmin öyküsünün geçtiği evrendir. Diegesis, gerçekleştiği varsayılan olayları ve görüntüde yer almayan eylemleri ve mekanları içermektedir. Diegetik olmayan ekleme ise bir sekans içinde anlatı evrenine olmayan nesnelere gösteren bir çekim ya da çekimler dizisinin eklenmesidir.

**Entelektüel Montaj:** Görüntülerin bir araya getirilerek , bu görüntülerin içinde bulunmayan soyut bir anlam yaratmasıdır.

**Geçmişe Dönük/Flash Back:** Film öyküsü içinde daha önce yaşanmış olayları göstermek üzere öykü düzeninin değiştirilmesidir.

**Görüntü İçi Yönelim:** Tanıtıcı çekim sırasında oluşturulan ve çerçeve içindeki karakterlerin ve nesnelere konumlarıyla, hareket yönelimleriyle ve karakterlerin bakış yönleriyle belirlenen, sahne içindeki sağ-sol ilişkileridir. Devam kurgusu görüntü içi yönelimi çekimler arasında istikrarlı bir şekilde tutmaya çalışmaktadır.

**Hareketli Çerçeve:** Hareketli kamera, zoom objektif ya da belirli özel efektlerin kullanımıyla görüntüde oluşan etkidir; Çerçevelemeler, filme alınan sahneye bağlı olarak değişmektedir.

**İleriye Sıçrama:** Film içinde öykünün geleceğe sıçraması ve ardından tekrar filmin şimdiki zamana dönmesidir.

**İzleyici Çekim:** Görüntü içinde hareket eden bir figürü görüntüde tutmak için değişen çerçevenin olduğu çekimdir.

**Kesme:** 1. Film yapım sürecinde, iki film parçasının birbirine eklenmesidir. 2. Bitmiş bir filmde, bir çerçeveden diğerine yapılan ani değişimdir.

**Kesme ile Yakınlaşma:** Uzaktan bir çerçevelemeden aynı mekanın bir bölümünün daha yakından görünümüne ani değişimdir.

**Kontrast:** çerçeve içindeki en aydınlık ve karanlık bölgeler arasındaki farktır.

**Kurgu:** 1. Film yapım sürecinde kameranın çektiği film parçalarını seçme ve birleştirme işlemidir. 2. Bitmiş bir filmde, çekimler arasındaki ilişkileri düzenleyen teknikler bütünüdür.

**Mekan:** En minimal düzeyde, her film iki boyutlu grafik mekan, düz bir görüntü kompozisyonu göstermektedir. Tanınabilir nesnelere figürleri ve yerleri tanımlayan filmlerde üç boyutlu mekan da gösterilmektedir. Herhangi bir anda üç boyutlu mekan görüntü içi mekan olarak doğrudan tanımlanabilir ya da görüntü dışı mekan olarak tasvir edilebilir. Aynı filmde öykü mekan içinde (gösterilsin ya da gösterilmesin)aksiyonun bütünlüğünün yerini ve olay örgüsü mekanı içinde, sahnelerde temsil edilen görülebilir ve işitilebilir yerleri seyirci ayırt edebilmektedir.

**Mizansen:** Filme alınmak üzere kameranın önüne yerleştirile tüm unsurlardır. Dekorlar ve aksesuarlar, aydınlatma, kostümler ve makyaj, oyuncuların rolleri mizansen içerisinde yer almaktadır.

**Montaj sekans:** bir konuyu özetleyen ya da bir zaman dilimini kısa simgesel ve tipik görüntülere sıkıştıran bir film bölümüdür. Zincirlemeler, açılma-kararmalar, bindirmeler ve silinmeler, montaj sekansındaki görüntüleri birbirine bağlamak için sıklıkla kullanılan tekniklerdir.

**Motif:** Bir film içinde belirli yollarla tekrarlanan bir unsur.

**Motivasyon:** Bir film içindeki unsurun neden orada olduğunu gösteren gerekçedir. Bu motivasyon izleyicinin gerçek dünyaya dair bilgisine, tür geleneklerine, anlatısal nedenselliğe ya da film içindeki stilistik modele başvurmaktadır.

**Olay Örgüsü:** Bir anlatı filminde, bütün olayların nedensel ilişkileri, zamandizinsel düzeni, süresi, sıklığı ve mekanları da dahil olmak üzere izleyiciye doğrudan sunulmasıdır. Anlatıdaki olayların izleyicinin hayalinde olduğu öykü kavramının karşıtıdır.

**Örtüşme kurgusu:** Bir aksiyonun tamamını ya da bir bölümünü yineleyen kesmelerdir. Bu şekilde olay örgüsü ve izleme zamanı uzamaktadır.

**Plan-Sekans:** tek bir çekim ile ve genellikle uzun çekim ile filme alınan sahne için kullanılan Fransızca terimdir.

**Resimli senaryo taslağı :** filmin çekimini planlamaya yarayan ve çizgi-roman benzeri çizimlerin kullanıldığı yöntemdir. Bu çizimlerde her bir çekim ya da çekime ait sahneler ve bunlarında altında çekimlerle ilgili açıklamalar bulunur.

**Ritim:** Çekimler içindeki seslerin, çekimlerin ve hareketlerin algılanan düzenidir. Ritmik faktörler vuruşları, vurguları ve tempoyu da içermektedir.

**Sahne:** bir anlatı filminin tek mekan ve zamanda geçen ya da aynı anda iki ya da daha fazla aksiyonu göstermek için alması kurguyu kullanan bölümdür.

**Sekans:** genellikle filmin, bir aksiyonun bütününü içeren, sahneden daha geniş bir bölümü için kullanılan terimdir. Bir anlatı filminde çoğu kez, sahne teriminin eş anlamlısı olarak kullanılmaktadır.

**Sıklık:** bir anlatı filminde olay örgüsünde gösterilen herhangi bir öykü olayının kaç kere tekrarlanacağını belirten zamansal manipülasyondur.

**Soyut biçim:** filme ait parçaların, şekil, renk, ritim ve hareket yönü gibi görsel niteliklerdeki tekrarlamalar ve çeşitlemeler vasıtasıyla birbirleriyle ilişkili hale geldiği filmsel düzenleme türüdür.



**Stil:** tek bir filme ya da bir grup filme özgü film tekniklerinin tekrarlanması ve ön plana çıkarılması (örneğin bir yönetmenin sineması ya da ulusal bir akım).

**Süre:** bir anlatı filminde olay örgüsünde sunulan zaman geçişinin yönlendirilmesi ve öykü içine yerleştirilmesi işlemidir.

**Tanıtcı Çekim:** Bir sahnedeki önemli figürleri, nesnelere ve ortamları gösteren genellikle uzaktan çerçevelenen çekim türüdür.

**Yeniden Çerçeveleme:** Çerçevenin karakterin hareketine göre kısa pan ve tilt hareketleri ile ayarlanması ve figürün görüntüde ve merkezde kalmasının sağlanmasıdır.

**Zincirleme:** İki çekim arasında gerçekleşen ve çekimlerden biri yavaşça kaybolurken diğerinin yavaşça belirgin hale geldiği geçiş; kısa bir an için görüntüler üst üste binmektedir.

Tüm bu tanımlamaların yanı sıra Stefan Sharff'ın "sinestetik öğeler" olarak tanımladığı öğeler, film içerisinde sinemasal cümleler içinde düzenlenmektedir. Her öğe, özerk karakteristikleri olan birimlere gruplanmış planlardan oluşur. Sinema sekansının anlaşılabilirliği, bu sinemasal öğelerin anlaşılmasıyla gerçekleşmektedir. Sinemada yönetmen çeşitli sinemasal konfigürasyonları kullanarak izleyicinin bir takım beklentiler içine girmesini sağlar. İzleyici sistem tarafından kontrol edilen bir kod çözme döngüsünün içine sürüklenir. Estetik amaçlarla bir araya gelmiş olduklarına göre, yapı hem içerik, hem de biçimi tanımına dâhil eden bir kavramdır. Dolayısıyla sanat eseri özel bir estetik amaçla bir araya gelmiş olan bir göstergeler sistemi ya da göstergeler yapısıdır. Sharff, 300'den fazla film üzerinde yaptığı analizlere dayanarak sinemasal yapıyı tanımlamak için sekiz temel model oluşturmuştur: (Sharff, 1982:147)

**Ayrırma:** Tek bir zamanda olan planların alternatifli olarak gösterilmek üzere bir arada düzenlenmesidir. Ayrırma, tematik bağlamda olan her durumu tanımlamak için kullanılabilir, ancak sinemasal olarak birbiriyle doğrudan ilişkili olan planlara denir. Ayrırma üç şekildedir:

**Giriş ve sonuç imajlarının da içinde bulunduğu imajların grafik ve uzamsal kompozisyonları:** Bir ayrırma genellikle geneli veren kavrayıcı

bir planla başlar. Bu plan diğer öğelerin coğrafik konumlamalarını ve birbirleriyle olan uzamsal ilişkilerini ortaya koyar.

**Ritim ve görelî zaman:** Belli bir ayırmaya özgü zaman duygusudur. Ayırmada zaman karmaşık bir konudur. Belli uzunluklardaki planların bir araya toplanması ritmik bir titreşim oluşturur. Görelî zaman kavramı, görüntülerin bir araya gelmesi sırasında bir görüntünün ve bir önceki görüntünün ne kadar sürdüğüne dair ipuçları verir.

### **Ayrılmış imajlar arasındaki yakın ilişki**

**Paralel Aksiyon:** Eşzamanlı olarak gösterilen iki ya da daha fazla anlatısal kurgudur. Birbirlerinden uzak mesafede veya zamanda olan iki anlatıyı bir arada anlatmak için kullanılır. Paralel aksiyon sinemasal sentaksta aynı zamanda zamanın uzatılmasını veya kısaltılmasını sağlar.

**Yavaş Açılım:** Bir resimsel informasyonun tek veya daha fazla plan ile kademeli olarak gösterilmesidir. Filmsel bir görüntünün algılanması imajların çözümlenmesinin devamlılığı ile ilgilidir. Potansiyel olarak her yeni imaj; yeni bir kavram, olgu, vb. bilgiyi de beraberinde getirir. İzleyen karşısındaki görüntüleri birleştirerek bir anlam üretmeye çalışırken, aynı zamanda bir sonraki görüntüyü de tahmin edebilmek için ipuçları arar. Verilen ipuçları nötr (yansız/tarafsız) konumda veya bilinçli olarak izleyeni yanlış yönlendiriyorsa, başka bir sinemasal dinamik işlemeye başlar. Sharff'ın yavaş açılım dediği kavram budur. Yavaş açılım çok çeşitli şekillerde çalışabilen, temelde anlatısal informasyonu düzenlemek için kullanılan belli bir sistemdir. Yavaş açılım, filmin uzunluğuna da bağlı olarak hikâyedeki kilit bilgilerin izleyene aktarımını zamana yayarak uzatır. Yavaş açılım bir görüntü ile başladıktan sonra, coğrafik olarak yakınında olan ve ilk görüntüye yeni bir ışık tutan veya anlamını değiştiren başka bir görüntü ile takip edilir. Yavaş açılım kavramında iki tane karşı güç bulunur: verilen görüntünün gerçekliği ve ekran çerçevesinin dışındaki alandaki gerçeklik. Çerçevenin dışındaki alan bir kamera hareketiyle genişletildiğinde bu güçler çarpışır. Verilmiş olan görüntünün bile potansiyel olarak görülmeyen dış alanı beklenmedik bir şeyi saklı tutar.

**Tanıdık İmaj:** Film içerisinde tekrar edilen bir ton, resim, benzerlik veya düşünce veya bir sahnenin parçası olabilir. Filmde ritmik bir frekansla görülen herhangi bir resim tanıdık bir imaja dönüşür. Tekrar ve simetritelerin oluşmasını sağlayan tanıdık imaj, sinemasal yapının sonunda genellikle daha geniş bir plan veya kamera hareketiyle takip edilir. Tanıdık imaj sayesinde parçalı olan görüntüler birbirleriyle daha kolay ilişkilendirilebilirler.

**Hareketli Kamera/Hareketli Oyuncu:** Kesme yapmadan kullanılan kamera hareketidir. Parçalı/kesintili planların aksine, hareketli kamera bir eğrisellik oluşturan ve akıcı bir sinemasal ögedir. Hareketli kamera, gerçekliği betimlemekten çok daha karmaşık bir fonksiyon üstlenmiştir: sübjektif bir hareket dünyası yaratmak. Parçalı plandan çok farklı olan hareketli kamera, izleyenin perspektif duygusunu yoklamanın yansıya üç boyutlu bir atmosfer de yaratır. Parçalı planda izleyen parçaları bir araya getirmek durumundayken, hareketli kamera zaten olayları olduğu gibi akıcı bir şekilde gösterdiğinden izleyene böyle bir görev düşmez.

**Çoklu Açı:** Paralel aksiyon, ana plan disiplini, tanıdık imaj vb. bütün sinemasal yapı öğelerinin temelinde var olan, uzamsal bütünlüğü ve planlar arasındaki devamlılığı sağlayan sinemasal ögedir. Örneğin, 180 derece kuralı veya diğer bir ifadeyle ters açı kuralı normal koşullarda uyulması gereken temel bir çoklu açığa dayalı sinema kuralıdır.

**Ana Plan Disiplini:** 1940lar'da standart haline gelen bir Hollywood metodudur. Ana plan disiplini ile yavaş açılım sinemasal bir spektrumun iki ucunda yer alırlar. Ana plan, geniş bir alanın gösterildiği çok geniş bir plan olabilir veya orta geniş bir plan olup daha küçük bir alanı da gösterebilir. Ana plan, izleyene istenen informasyonun aktarılması için olabildiğince bilgiyi içerir. Ana planı daha yakın planlar takip eder ve ana planı detaylandırarak daha çok bilginin aktarılmasını sağlarlar.

**Düzenleme:** Sinemasal devamlılığı sağlamak, sinemasal ritim ve tempoyu oluşturmak, sinemasal bir harmoni yaratmak ve tüm görüntü ve seslerin grafik sıralaması için yapılan genellikle zigzag geleneğini gözeten düzenlemedir.

Sinemanın tüm anlatı ve biçim öğeleri tek bir amaca hizmet etmektedir; filmin yönetmenin aktarmak istediği şekilde seyirciye ulaşabilmesi. Bu sebeple sinema tarihi

boyunca pek çok tür, akım ve yönetmen tarafından denenmiş olan yöntem ve üsluplar pek çok stilin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sinema sanatı da içerisinde bulunduğu dönemlerden etkilenmiş ve bu dönemi yansıtmak için en uygun tekniği bulma çabasını her daim göstermiştir. Sinemanın tarihi gelişimi incelendiğinde bu anlatı ve biçim arayışları daha net olarak görülmektedir. Tiyatro eserleri ve edebiyat uyarlamaları ile başlayan sinema tarihi henüz kurgu ve çekim teknikleri keşfedilmediğinde dahi kendini anlatmak amacıyla ortaya bir dil koyma çabasını göstermiştir. Gerek Melies gibi tesadüflere dayalı buluşlar gerekse Kuleshov gibi bilinçli yapılan deneyler gibi çok araştırma sinemanın her geçen gün kendini daha iyi ifade etmesini, seyirci ile daha sıkı bir bağ kurmasını sağlamıştır.



## BÖLÜM III

### SİNEMADA SÜRREALİZM

#### 3.1. Sürrealizm'e Kadar Sinema

Çalışmanın bu bölümünde sinemanın sürrealizm akımına kadar olanki döneminde yaşanan gelişmeleri ele almaktadır. Çalışmanın bu bölümüne kadar ele alınan sinemanın biçimsel özellikleri kuşkusuz tarihsel perspektifi olmadan ele alınamaz. Bu nedenle film sanatının tarihsel dönemlerdeki kullanım koşul ve yolları nelerdir bu aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda dönemler ve ülkelere de değinilerek sürrealizme kadar olan dönem incelenmektedir. Dönem ya da ülkelerin önemli stil ve biçim özelliklerinin yanısıra film yapım süresinde benzer ya da ortak olarak sinema üsluplarına değiniilmektedir. Bunun sebebi temelde stil ve biçim özelliklerinin akım çerçevesinde ele almanın, bu akım içerisinde yapılan filmlerin incelenmesindeki faydasallıktır. Bir akımın stil ve biçim özelliklerini benimsemiş her bir yönetmen de şüphesiz farklı bir üslup geliştirmiştir. Bu noktadan hareketle bir yönetmenin savunmuş olduğu sanatsal kuramları daha iyi anlamak adına sinemanın genel hatlarıyla tarihsel dönemleri incelenmiştir.

Sinema varlığını optik bilimlere, bu çerçevede yapılan gözlemlere ve teknik çalışmalara bağlı bir sanattır. Çünkü hareket yanılmasının yaratımı teknik bir olaydır ve sinema tek tek ve hızlıca geçen fotoğrafların aslında hareket yanılmasını sağladığı gerçeğinin keşfedilmesini beklemiştir. Bunun için gereken teknolojik yeterli altyapı 1826 yılında fotoğrafın icadı ile bir nebze sağlanmıştır. Ancak bu noktada henüz hareket algısını engelleyen teknolojik yetersizlikler hala mevcut olmakla birlikte hızlı pozlama henüz keşfedilmemiştir. 1870'lerde cam levha ile pozlama süresi kısalmıştır ancak bu gelişme de hareketli görüntünün sağlanması için yeterli olmamıştır.

1878 yılında Amerikalı fotoğraf sanatçısı Edward Muybridge hareketin evrelerini gösteren bir çalışma yapmıştır. Bu çalışma koşan bir atın fotoğraflarından ibarettir. 1882 yılına gelindiğinde ise Etienne-Jules Marey bir kamera icat etmiştir ve böylelikle hareketli görüntüye yönelik ilk icat gerçekleştirilmiştir. Ardından 1888 yılında yeni bir kamera icat eden Marey geçen sefer cam üzerinde dönen film diski yerine esnek özellikte bir film

kuşağı kullanmıştır. Bu anlamda en önemli gelişmelerden biri ise 1889 yılında George Eastman'ın selüloidi bu teknik gelişmelere eklemesi olmuştur. Nihayet 1890'lı yılların başlarında film şeffaf ve esnek yapısına, pozlama hızlı bir süreye, filmin kamera tarafından itilmesine yardımcı olan dişlilere, ışığı kesebilen örtücüye kavuşabilen kamera geliştirilmeye hazır hale gelmiştir. Ancak kamera ve projektör olan Sinematograf'ı aynı zamanda başarılı birer fotoğrafçı olan Lumiere'ler icat etmiştir.

Filmleri perdeye yansıtan bir sistem üreten Lumiere'ler 28 Aralık 1895 yılında Paris'te Grand Kafe'de ilk sinema gösterimini gerçekleştirmişlerdir. Bu gösterimi izleyen arasında George Melies de bulunmaktadır. İlk gösterimde sunulan filmler arasında Trenin Gara Girişi, Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler, Kağıt Oyunu gibi içeriğinin adından ibaret olan filmler yer almıştır. Trenin Gara Girişi filmi ile ilgili olarak, trenin kendisine doğru geldiğini sanan, sinemasal gerçekliğe henüz hazır olamayan seyircilerin, bu trenden korkukları iddia edilmektedir. Bu sinemanın icadıyla ilgili olarak da yaşanan şaşkınlığa bir örnek niteliğindedir. İlk gösterimdeki filmlerden olan Bahçıvanın Sulanışı adlı film diğer filmlerden ayrılmaktadır. Bu film planlı olarak çekilmiştir ve dolayısıyla bir öyküye sahiptir. Ayrıca konusu itibarıyla da komedi sinemasının ilk örneği kabul edilmektedir. Ayrıca bu film için hazırlanan poster de sinema tarihinin ilk posteridir.

Vodvil oyunlarından esinlenilerek yapılan sinema eğlence programlarında gösterilen filmler çoğu zaman tek çekimlik filmlerden oluşan biçim ve stil açısından oldukça zayıf filmlerdir. Filmlerin gitgide uzayan süreleri filmin tek çekimlik yapısını tartışma haline getirmiş, filmlerin bu formu tartışılmaya başlanmıştır. Bu filmler genellikle günlük haberlerin yeniden canlandırması ya da basitçe düşünülmüş filmlerin kurmaca şekilde gösterilmesinden ibaret olmuştur.

1896 yılında artan seyirci sinemanın bir kazanç yolu olduğu fikrini doğurmuştur. Bu sebeple sinema ilk yıllarında bir eğlence ve ticari kazanç kaynağı haline gelmiştir. Adını kendisi için ödenen paradan alan "Nickelodeon" filmlerine müzik de yer almıştır. 1903 yılına kadar filmler görülmeye değer olay ve yerleri göstermeye devam etmiştir. Öyle ki Lumiere'lerin kameramanlarını önemli olay ve yerleri çekip gösterimini yapmaları için dünyanın dört bir köşesine yolladığı bilinmektedir. Lumiere kardeşler genellikle yolculuk filmleri çekerken, Edwin Porter ve George Melies gibi ilk sinemacılar olarak tabir edilen yönetmenler daha çok öykü anlatma denemelerini tercih etmiştir.

Melies aynı zamanda sihirbaz ve ressam olan bir yönetmendir. Bu sayede basit efektleri keşfeden ve kendi fantezi dünyasını gerçekleştirebilmek için özel dekorlarla mizansenini oluşturan ilk yönetmen olmuştur ve bu durum Melies'i aynı zamanda ilk film stüdyosunu kuran yönetmen yapmıştır. Kameranın anlatım olanaklarını keşfeden Melies kamerayı illüzyon yaratmada kullanmayı denemiştir. Hızlandırılmış ve yavaşlatılmış görüntüleri, bindirme, açılma ve kararma gibi pek çok tekniği geliştirmiştir. Bu çalışmalarını gerçekten de Amerikan sinemacılarını büyülemiş, sırrı çözülene kadar Melies sinemadaki sihirbazlık misyonunu korumuştur. Günümüzde hala kullanılan Storyboard ve dağıtım kopyaları oluşturma fikrinin sahibi de Melies olmuştur. Melies'in yaptığı filmler içerisinde en önemlilerinden biri Aya Seyahat filmidir. Günümüzde bile hala işlenebilen bir konu olan, dönem insanların bilim ve teknolojiye olan gereğinden fazla ilgi ve hayranlıklarını eleştirip, dalga geçen bir film olan Aya Seyahat astronot ve bilim adamlarının aya ilişkin çalışmalarını ve hayallerini konu almaktadır. Ayrıca ayın gözüne saplanan kampsülle eleştirisini farklı bir dille aktaran Aya Seyahat filmi pek çok fantastik öge içermektedir. İlk dönem filmlerinin ortak özelliği olan tiyatro geleneği ve kameranın konuya olan uzaklığı filmin izleyici ile duygusal bir bağ kurmasını engellemiştir. Melies'in bir diğer özelliği ise ilk renkli filmi bu film aracılığı ile üretmiş olmasıdır. Tüm film karelerini tek tek boyayarak elde ettiği bu çalışma Melies'in yaratıcılığının en güzel örneklerinden biridir. Melies, filmin farklı parçalarla bir konuyu aktarabileceğini, kapalı alanda dış alan etkisi yaratmanın mümkün olduğunu, filmin gerçeği taklit etmenin yanı sıra sanatsal ifadeler üretmek adına kullanılabildiğini yaratıcılığı ile göstermiştir.

Melies'in sinemaya olan bu katkılarına bir yenisini ekleyen yönetmen Edwin Stanton Porter olmuştur. Melies'ten farklı olarak fantastik filmler değil, kurmaca ancak gerçekçi filmler üretmiştir. Filmde birden fazla çekim ve bu çekimlerin kurgulanmasını deneyen kurgunun mucidi Porter'ın Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı ve Büyük Tren Soygunu filmleri sinema tarihinin en önemli filmlerindendir.

Porter Edison'un stüdyolarında yer alan film parçaları ile bir film yapmayı denemiştir. Eline geçen belgesel niteliğinde çekimler ile bir hikaye anlatmanın yollarını aramıştır. Bu noktada kurmaca olan çekimler ile belgesel filmdeki parçaları bir araya getirme fikri sayesinde filmsel mekan/zaman ilişkisini keşfetmiştir. Çünkü izleyiciler kurmaca olan ile belgesel olan çekimlerin farklı yerlerde çekildiklerini fark

etmemişlerdir. Bu film Bir İtfaiyecinin Yaşamı adlı filmidir. Film yedi farklı sahneden, sahneler de birden çok çekimden oluşmaktadır. Bu eylem içeren çekimler, aynı zamanda bir sonraki sahne ile bir bağlantı kurmak için de kullanılmıştır. Ancak henüz sinemada zaman kullanımını oturtamamış olan Porter bir olayı farklı çekimlerle iki kez göstermek gibi acemilikler yapmıştır. Ancak bu yeni yöntemi Büyük Tren Soygunu filmi ile geliştirmiştir. Bu filmde neden-sonuç ilişkisinin yanı sıra zaman açısından da bir doğrusallık göze çarpmaktadır. Farklı olayların kurgulanması ile paralel kurgu anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu film aynı zaman da kovboy filmlerinin de öncüsüdür.

Fransız şirketi olan 1896'da kurulan Pathe Kardeşler 1901'den 1. Dünya Savaşı'na kadar film yapımına yönelmiştir ve pek çok ülkede yapım-dağıtım işleri yapan şubeler kurmuştur. İngiltere'de ise Brighton Okulu filmleri olarak sınılan filmler Brighton'da çekilerek bir merkez haline almıştır. Buradaki önemli sinemacılar ise James Williamsın, George Smith ve Cecil Hepworth olmuştur. 1904 yılına gelindiğinde anlatı biçimi film yapımının önemli bir unsuru haline gelmiştir. Bu şekilde ticari kazanç potansiyelini arttıran sinema dünya çapında tanınmaya başlamıştır. Bu dönemde Fransız, İtalyan, Amerikan filmleri sinema pazarında söz sahibi olmuşlardır. Ancak 1. Dünya Savaşı ile sekteye uğrayan bu ilerleme Hollywood sinemasının sinema endüstrisinin başına geçmesine neden olmuştur. 1906 yılında Danimarka Nordisk Film Şirketi ile film yapımında adından söz ettirmeye başlamış, 1908 yılında ilk sinema tekeli olan Hareketli Resim Patent Şirketi Edison'un öncülüğünde kurulmuştur.

1905'ten itibaren film pazarındaki gücü zayıflayan Avrupa savaş döneminde filmin hammaddesi olan selülozun savaşta patlayıcı olarak kullanılmasıyla sinemaya vurulan darbeden çok etkilenmiştir. 1910'lara gelindiğinde sinemanın popüleritesinin artması ilk yıldız oyuncuların doğmasına neden olmuştur. Hollywood yapımı filmler ise yeni teknikler, tanıtım çalışmaları ve yıldız oyuncuları ile güçlenmiştir. Bu dönemde yıldız sisteminin de yeni yeni olgunlaşan bir sistem olmuştur. Avrupa'nın ilk film yıldızı olan Asta Nielsen ve Francesca Bertini gibi oyuncular sessiz dönem filmlerindeki en başarılı oyuncularından olmuşlar ve dramatik oyunculuğu sinemaya başarılı bir şekilde uyarlamayı başarmışlardır. Mary Pickford Hollywood'un ilk dönem yıldızlarından olmuştur. Theda Bara ise vamp terimini sinemaya taşıyan oyuncudur.



Savaş öncesi dönemde İtalyan sinemasının epik sineması David Griffith, Cecil B. De Mille gibi büyük ustaları da etkilemiştir. O dönemin İtalyan yönetmenleri büyük ve çarpıcı dekorların yanı sıra kalabalık figüranları ile savaş gibi konuları etkili bir biçimde işleyerek bu tarz filmleri sinemaya kazandırmış ve pek çok usta yönetmeni etkilemişlerdir. Görkemli filmlerin başlangıcı olan Fileteo Alberini'nin Roma'nın Fethi adlı filmi olmuştur. Arturo Ambrosio'nun Pompei'nin Son Günleri ve Enrico Guazzoni'nin Nereye? adlı filmleri İtalyan sinemasının öncü filmlerindendir. Giovanni Pastrone tarafından çekilen Cabiria ise İtalyan sinemasındaki tarihi film tutkusunun geldiği son noktayı temsil etmektedir.

Hollywood bu dönemde artık yeterli olmayan stüdyoları arttırarak stüdyo Amerika Stüdyo Sistemi olarak adlandırılan ve İkinci Dünya Savaşı'na kadar süren bir tekelci anlayış başlatmıştır. Yapımcı kimliğinin şekillendiği bu dönemde daha sonraları kovboy filmlerinin yönetmeni olarak anılan Thomas Ince yapımcı-yönetmen kimliği ile tanınmıştır.

1908 yılında David Griffith yönetmenlik kariyerinin adımını atarak Bir Ulusun Doğuşu ve Hoşgörüsüzlük gibi önemli filmlerini yapana kadar kendini geliştirmiştir. Bu filmlerde farklı sekanslar arasında geçiş yapma ustalığını göstermiştir. Griffith aynı zamanda filmlerindeki oyuncu yönetimi ile de göze çarpmayı başarmıştır. Bu yönetimi ise yaptığı yakın ve orta plan çekimler ile seyircinin daha iyi görmesini sağlamıştır. Bir Ulusun Doğuşu filminde sergileme, gerilim, gevşeme, yeni gerilim, çatışma zirvesi ve son an kurtuluşu” gibi dramatik yapı yeni bir anlatı biçimi ortaya koymuştur. Çekim ölçeklerini anlam yaratma aracı olarak kullanmış, kamera hareketlerini ve çerçeve içi hareketi kurgu yoluyla filmin ritmini oluşturan öğeler olarak kullanmayı başarmıştır. Hoşgörüsüzlük filminde yaptığı ritmik kurgu sonraları Sovyet Montajını daha etkilemiştir. Teknik ve anlatı alanındaki başarıları ile “sinemanın babası” ünvanını almıştır.

Bu dönemdeki yavaş yavaş kendini göstermeye başlayan türlerin en önemlilerinden biri komedidir. “Komedinin Kralı” olarak anılan Mack Sennet bu dönemde kurduğu Keystone Stüdyoları'nda Slapstick komedi tarzını geliştirmiştir. Doğaçlamaya dayalı filmler yapan Sennett, oyuncularını belirli ölçüde istediklerini yapma konusunda doğaçlamaya yönlendirmiştir.

1917' kadar olan dönemde sinemada devamlılık ilkeleri ile ilgili gelişmeler yaşanmıştır. Bakış ve aksiyon uyumu bu dönemde geliştirilip kullanılmıştır. Bu devamlılık sistemi Hollywood stüdyolarındaki yönetmenlerin sıkça başvurduğu ve standart haline gelen bir kural halini almıştır. Aksiyon aksı da neredeyse ihlal edilmemiştir.

1920'lere gelindiğinde önemli türlerden biri olan komedinin dili de olgunlaşmıştır. Bu dönemin en önemli komedi yönetmenleri olan Buster Keaton, Harold Lloyd ve Charlie Chaplin, komedinin saygın bir tür olmasını sağlamışlardır. Büyük Taş Surat lakaplı Buster Keaton ifadesiz bir yüz ile oynadığında seyircilerin daha fazla güldüğünü keşfetmesiyle farklı bir oyunculuk ortaya koymuştur. Hem yönetmenlik hem oyunculuk kariyerinde, bedensel becerini ışıklandırma ve kurgu ile birleştirmiştir. Serseri lakaplı Charlie Chaplin ise oyunculuğu ve yönetmenliğinin yanı sıra film senaryolarını da kendi yazmıştır. Fiziksel görünümünü, pantomim sanatı ile birleştiren Chaplin sinema tarihinde en kısa sürede ve kolay tanınan tek karakter olmuştur. Filmlerinde toplumsal sorunlarını dram ve komediyi başarıyla harmanlayarak hicveden, tüm sanatsal becerisini filmlerine yansıtan Chaplin komedi türünün en büyük ustalarından biri olarak görülmüştür.

1920'li yıllarda da önemli gelişmeler göstermiştir. Bu dönemin en önemli gelişmelerinden biri de sesli filmin ortaya çıkışı olmuştur. Sinemanın sanat olma yolundaki ilk adımları, sinemayı ciddiye alan yönetmenler üsluplar sayesinde sinemanın gramerinde şekillenmeleri sağlamıştır. Gelişen akımlar dünya sinemasını etkilemiş, avangard sanatçılar üslup ve içeriklerin sınırlarının gelişmesini sağlamıştır. Hollywood bu dönemde önemli ölçüde standartlaşmıştır. Amerika'ya göç eden Avrupalı yönetmenler yeni türler yaratıp klasik sinema üsluplarının gelişmesini sağlamışlardır. Fransa'da sinema yüksek sanat olarak görülmüş, Abel Gance gibi izlenimci yönetmenler sinemanın tekniklerini duygu aktarımı için kullanırken, Alman Dışavurumculuğu ile Fritz Lang ve Murnau gibi yönetmenler özgün bir üslup geliştirmişlerdir. Kurgunun olanaklarının genişlemesini sağlayan en önemli çalışmalar ise Sovyetler Birliği'nde Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ve Dziga Vertov gibi yönetmenlerce yapılmıştır. Sürrealizm akımı da bu dönemde kendini göstermeye başlamıştır. Avangart Sinema'nın doğuşu da böylelikle gerçekleşmiştir.

### 3.2. Avangard Sinema Dönemi

Bir ülkedeki toplumsal, kültürel ve ekonomik durumlar sanatı her zaman etkilemiştir. Gerek içerik yönünden gerekse biçim yönünden olsun sanatçılar bu dönemi yansıtmaya eğiliminde olmuşlardır. 1920'lerde bunu kanıtlayan iki sinema Dışavurumcu Alman Sineması ve Sovyetler Birliği'nin montaja dayalı sineması olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı dönemlerde Almanya'da sinema devlet tarafından desteklenmiştir. Bunun nedeni hem film film ithalatı yapabilmek hem de propaganda filmlerinin çoğalmasını sağlamaktır. Savaş sonrası dönemde ise propaganda filmlerine olan ihtiyacın azalmasıyla birlikte Alman sinemasında üç tür ön plana çıkmıştır. Serüven filmleri, seks filmleri ve İtalya sinemasındaki epik filmlerin taklitleri. 1919 yılında Carl Mayer ve Hans Janowitz'in geleneksel olmayan bir senaryoyu alışılmamış bir stilde çekmeye karar vermişlerdir, film için görevlendirilen üç tasarımcı filmin Dışavurumcu bir stilde yapılması gerektiğini savunmuşlardır.

Dışavurumcu bir stilde yapılan filmin ticari başarısını öngören yapımcılar, bu stili öncelikli olarak maddi açıdan değerlendirmişlerdir. Doktor Caligari'nin Muayenehanesi büyük başarı göstermiştir ve kısa sürede dışavurumcu stildeki filmler artmıştır. Bu filmde deli bir adam, bir uyurgezer ve film boyunca çözülemeyen cinayetler yer almaktadır. Çarpıtılmış dünyanın sunumunu temsil eden çarpıtılmış ve asimetric dekor kullanımı, karanlık ve der gölgelerin yaratıldığı aydınlatma, oyunculuklardaki farklılık, abartılı makyajlar bir delinin dünyasını çağrıştırmakla beraber farklı ve yeni bir stil de geliştirmiştir. Filmin bir diğer başarısı da sinema hilesi kullanmadan, yalnızca mizansen ile de gerçeklik algısının bozulabileceğini göstermesidir. Bu sayede sinema endüstrisinde avangart yönetmenler de yer edinmeyi başarmıştır.

Dışavurumcu sinema özellikle 1919 ve 1923 yılları arasında etkili olmayı başarmıştır. Gerçek dünyayı ele alamayan bir sinema anlayışı olarak sinema stüdyolarda üretilmeye başlanmıştır. Psikanaliz etkisi ile "ben" in sorgulanışı bu filmlerde farklı biçimlerde ele alınmaya başlanmıştır. Resim sanatındaki dışavurumcu etkinin yanı sıra tiyatrodaki da Max Reinhardt'ın oyunlarındaki aydınlatma ve oyunculuk etkisi görülmüştür.

Bu akımdaki bir diğere başarılı isim Fritz Lang olmuştur. Alman ruhunu ön plana çıkaran yönetmen bilimkurgunun ilk başarılı örneklerini veren yönetmendir. Lang'ın 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.

Başlangıçta delilerin bakış açısını yansıtan bir anlatıya sahip olan Alman Dışavurumculuğu'nda sonraları Wilhelm Murnau gibi yönetmenlerin Nosferatu filminde olduğu gibi fantezi ve korku öykülerine dayanan filmler çoğalmıştır. Murnau'nun bir diğere başarısı asansör ve dönen bir tabla üzerine kamerayı koyarak çektiği görüntülerden kaynaklanmıştır. Hareketli kamerayı popülerleştirmiştir.

George Wilhelm Pabst bir dönem ilgi duyduğu dışavurumculuk akımının daha sonra aşırılığına tepki göstermiştir. Sokak filmleri ile ilgilenen Pabst Yeni Nesnellik akımına özgü filmler üreterek bu akımın öncüsü olmuştur. Freud'un iki yardımcısına danışarak filmlerindeki psikanalitik etkiyi güçlendirmiştir. İlk Alman sesli filmini yapmıştır ve sahne kostüm tasarımında karakterlerin temel özelliklerinin ön plana çıkarıldığı çalışmaları, duyarlılığı filmlerinin anlaşılabilirliği ile tanınmıştır.

Daha sonraki yıllarda Hollywood filmleriyle rekabete giren Alman sineması Hollywood sinemasını taklit eden filmler yapmaya başladığında dışavurumculuk gitgide zayıflayarak 1927 yılında son bulmuştur. Ancak bu akımın etkisi Amerika'ya giden Alman yönetmenler aracılığı ile Hollywood sinemasını da etkilemiş, korku ve kara film örneklerinde dışavurumcu etkiler görülmüştür.

Sovyetler Birliği'nde Avangart Sinema Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı arasındaki dönemde kendini göstermiştir. 1917 yılında gerçekleşen Ekim Devrimi ve sonrasında yaşanan siyasal, toplumsal değişiklikler sinemayı da etkilemiştir. Bu döneme kadar Rus sineması melodramlarla anılmıştır ve son derece duygusal konu ve oyunculuk yapısına sahiptir.

Ülkedeki film şirketleri özel mülkiyetin kamulaştırılması ile birlikte azalmıştır. Mevcut ham filmlerle filmler yapmayı deneyen genç sinemacılar yepyeni bir kurgu anlayışının ilk adımlarını bu şartlar nedeniyle atmıştır. Ham filmlerle belgesel yapan Dziga Vertov haber filmlerinden de sorumlu olmuştur. Kurmaca filme karşı olan yönetmen, bu tarz filmleri “halkın afyonu” olarak değerlendirmiştir. Film ona göre görülen dünyanın örgütlenmesidir. Gözlem, çekim ve çekim sonrası ve nihahi montaj olarak tanımladığı kurgu anlayışı ile film yapmıştır. Vertov’un sine-göz (kino-glaz) kavramı ve aynı isimli filmi sinemanın 60’lı yıllarında tekrar gündeme gelmiştir ve “gerçeğin sineması (kino-pravda)” olarak tekrar doğmuştur.

Diğer yandan Devlet Sinema Okulu’nda eğitmenlik yapan Kuleshov sinemaya hem kuramsal anlamda hem de teknik anlamında yenilikler getirmiştir. Kuramda yer alan bilgiler kurgunun kendine has stilinin temeli olmuştur. Yaptığı deneylerin en önemlilerinden biri olan “yaratıcı coğrafya” deneyinde Beyaz Saray ve Gogol Anıtı’nı kurgu marifetiyle karşı karşıya gibi göstermesi, kurgunun anlatım olanakları ile ilgili yeni bir çerçeve açmıştır. Bir diğer önemli deneyinde ise ayna karşısında oturan bir kadının göz, kirpik, dudak ve ayakbalarını farklı kadınlara ait çekimlerle sandalyede oturan kadına aitmiş gibi bir algı yaratmıştır. En ünlü deneylerinden biri diğer ise çorba, çocuk, tabut ve her seferinde aynı değişmez ifade ile bu öğelere bakan bir adamla ilgilidir. Seyirciler adam çorbaya baktığında karnının aç, çocuğa baktığında şevkatli ya da mutlu, tabuta baktığında ise hüzünlü olduğu izlenimini edinmişlerdir. Oysa ki aynı yüz ifadesine sahip olan bu adam yalnızca farklı görüntülerin ardından kurgulanmıştır. Bu deney de seyircinin ard arda gelen çekimleri anlamlandırma çabası içinde olduğunu göstermiştir ve seyircinin yönlendirilebileceği bu başarılı deneyler ile ortaya çıkmıştır.

Kuleshov’la birlikte farklı deneyler gerçekleştirdikten sonra kendi çalışmalarına yönelen Pudovkin de kurgu alanında çalışmalar yapmıştır. Onun montaj yöntemi ise duygusal etkilerin yaratılmasını amaçlamaktadır. Ayrıntı çekimleri sıkça kullanan Pudovkin Griffith’ten etkilenmiştir. Kurgu anlamında da Kuleshov’dan etkilenen Pudovkin benzer şekilde seyircinin yönlendirilmesi ve yönetmenin aktarmak istediği düşüncenin kurgu yoluyla aktarılmasında başarılı bir yönetmendir. En önemli filmlerinden biri olan Ana (1926) filmi Pudovkin’in bu başarısını göstermiştir.

Eisenstein da Griffith'in filmlerinden etkilenecek film yapmaya başlamıştır. Bu dönemde yetersiz kalan Sovyet yapımı filmlerin yerini dolduran Amerikan filmleri pek çok yönetmeni etkilemiştir. Kurgunun ustası olarak anılan Eisenstein film gücünü ortaya çıkarmak adına pek çok deneme yapmış, ses ve kurgu tekniklerinin yaygınlaşmasına öncülük etmiştir. 1925 yılında çektiği Potemkin Zırhlısı adlı filmi güçlü tekniği ile adından çokça bahsettirmiştir. Filmde ordunun halkı katlettiği Odesa kırıları sahnesi bu güçlü teknik sayesinde izleyici üzerinde büyük etki bırakmıştır. Filmde hiçbir karakter ön plana çıkarılmamıştır ve amatör oyunculuktan faydalanılmıştır. Oğlu vurulan annenin askere kızdığı esnada merdivenlerden bir bebek arabası iten kadın, yüzü kanlı yaşlı bir kadının yer aldığı bu merdiven sahnesi sinema tarihinin en ünlü ve önemli sahnelerinden olmuştur.

Bu dönemdeki Avangart Fransız sinemasında ise bazı akımların Hollywood anlatı tarzına alternatif anlatı biçimleri ürettikleri görülmektedir. Ekspresyonizm ve Sürrealizm akımlarının ön plana çıktığı bu dönemde bunların arasında Dada filmleri ve soyut filmler de yer almaktadır.

Birinci Dünya Savaşı Fransız sineması için de zorlu bir dönem yaratmıştır. Diğer ülkeler de olduğu gibi yaşanan maddi sıkıntılar Hollywood sineması Fransız sinema pazarına hakim olmuştur. Sinema endüstrisi ise Hollywood sinemasının taklitleri ile ayakta durmaktadır. Bu dönemde bazı şirketler Fransız yönetmenlere destek olma kararı almışlardır ve sanatsal olarak yaşanan en önemli gelişmelerden biri olmuştur.

Aralarında Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac gibi yönetmenlerin bulunduğu bu genç kuşak yönetmenler kendilerinden önceki yönetmenlerden farklıdır. Bu yönetmenler sinema sanatının diğer sanatlarla bağ kurması düşünmesine sahiptirler. Şiir, resim, müzik, tiyatro ve edebiyat gibi sanatların sinema ile harmanlanmasını öngören yazılar kaleme almışlardır. Bu şekilde Hollywood anlatı tarzından farklı olan sinema üslupları ortaya çıkmaya başlamıştır.

Duyguyu merkeze alan bu yönetmenler filmlerinde psikolojik anlatıya sıkça yer vermişlerdir. Bu noktada bir karakterin bilincini derinlemesine ortaya koymakla ilgilenen yönetmenler bu nedenle İzlenimci adını almışlardır. Anılara filmlerinde sıkça yer veren yönetmenler geçmişe dönüş sahnelerine filmlerinde sıkça yer vermişler, düşler ve

fantazileri de ele almışlardır. Kurgu tekniği olarak bakıldığında izlenimcilerde bindirme, maske ve iris kullanımını zihinsel ve duygusal göndermelerin bulunduğu sahnelerde çoğu kez kullanılmıştır. Bakış açısı çekimi, hareketli kamera, ritmik kurgu gibi teknikler ise karakterin psikolojisini aktarmak için başvurulan yöntemler olmuştur. İzlenimciliğin kullandığı yöntemler pek çok yönetmeni etkilemiştir. Bunların başında da Alfred Hitchcock ve Maya Deren gibi sinemacılar gelmektedir.

### 3.3. Sürrealist Sinema

Sinemanın sürrealist anlayışında George Melies'in ayrı bir yeri olmasının nedeni onun özne seçiminden çok üslubundan ileri gelmektedir. Zamanın komedileri ve popüler eğlence geleneklerinden beslenerek yaptığı popüler kültürün devamlılığı olan filmlerinde çok fazla fantastik bir bakış açısı sergilememiştir. Sinemayı 1895'te keşfeden Lumiere kardeşler ile olan karşıtlığı gerçek ile fantastiğin arasındaki zıtlıktan ileri gelmez. Lumiere'in başlangıç noktası, bir dünya görüşü olarak bilimsel sınıflandırmayı gösteren filme bakış açısıyken Melies filmi biçimin gerekliliği olarak kabul eder ve onu isteklerine hizmet eden kendi gerçekliği gibi kullanır. Bu, pozitivizm ve sihir arasındaki keskin ayrımı gösterir. Lumiere'e göre kamera bir kayıt etme aracıdır. Melies'e göre ise kamera olağanüstüyü yaratmak için kullanılan sihirli bir alettir. Sürrealizm, bu iki farklı sinema anlayışını besleyerek farklılıklardan beslenen bir sinema anlayışına sahiptir. Yine de sinemada sürrealist ilginin Melies ile başladığı ortadadır. (Richardson, 2006:20)

Feuillade, sürrealistler için beklenmeyen bir kahramandır. Filmlerinde belirli bir üslupla daha çok sürrealistleri ilgilendiren birçok yöntem kullanmıştır. Suç ve mizah, onun çektiği korku filmlerindeki başlıca öğelerdir. Feuillade kendisini şoke eden her düşünceyi filme çektiği için sürrealist olarak tanımlanabilir. Feuillade'nin seri filmlerinde, daha önce hiçbir filmin yapmadığı şekilde anti sosyal suç övülür. Feuillade seyirciye tamamen farklı bir şey gösterir. Suçluları yüceltmez ve suçun kendisini topluma karşı keyifli ve coşkulu bir hareket olarak gösterir. Bu karmaşık ruh hali onun seri filmlerinde bir anahtardır. (Richardson,2006:107)

Sürrealist ilk film olarak Antonin Artaud'un senaryosunu yazdığı, yönetmenliğini Germaine Dulac'ın yaptığı 1928 tarihli Deniz Kabuğu ve Rahip olarak gösterilir. Bu olaylı filmde önce Man Ray, Nedenli Dönüş (1923) ardından Beni Yalnız Bırak (1924)

ve senaryosunu Desnos'un yazdığı Deniz Yıldızı (1928) ve Chateau Gizemleri (1929) adlı filmleri çeker.

Salvador Dali ve Bunuel'in birlikte hazırladıkları 1929 tarihli Bir Endülüs Köpeği ve 1930'da çevrilen Altınçağ ise sürrealist sinemanın en önemli filmleri olarak görülür. Bu filmler geleceği ve dadaist yenilikçilerin deneyimlerinden çok Alman sessiz sinema dönemi yönetmenlerinden Fritz Lang ve F.W. Murnau'ya yakındır. (Passeron, 2000:66.)

Sürrealist sanatçı Artaud sinemada mantığın müdahalesi olmadan görsel bir çeşit ilkel ve içgüdüsel bir dil yaratmayı hedeflemiştir. Artaud, Sinema ve Gerçeklik adını verdiği kuramında sinemanın ruh ve madde arasında bir köprü kurduğunu ve onun kökleriyle beraber büyüyen yaşamla bağlarını koparmamış aksine şeylerin ilkel düzenini keşfeden inorganik bir dil olduğunu söyler. Dilin mantığı insanla onu çevreleyen dünya arasında çatışma yaratır ve öznenin kendisine yabancılaşmasına neden olur. Diğer pek çok sürrealist de filmin, geleneksel sözdiziminde özgür ve sözlü dilin sınırlılıklarıyla beraber daha iyi bir dil olacağına inanıyordu. Sürrealist sanat ve sinema anlayışının temelindeki bilinçdışındaki imgelere ulaşma çabasında gizemli, acayip ve beklenmedik olan önemlidir. Sürrealist bir film de tıpkı sürrealist bir imge gibi izleyiciyi bilinçdışına yönlendirir. Bunu yaparken akli esas alır. Duyguları akıl yoluyla etkiler. İmgeler arasında duygusal bağlantı ancak akıl yoluyla kurulabilir. Ortaya konan görüntü rasyonel aklın alabileceğinden çok daha fazla ise ve reddedilemiyorsa, bu durumda bilinci terk ederek, katıksız sürrealizm olarak yüksek düzeyde varlığını sürdürür. (Matthews, 1986, s.199)

Erken dönemde Man Ray, Louis Aragon, Hans Richter, Rene Clair, Germaine Dulac, Marcel Duchamp, Robert Desnos, Georges Hugnet, Benjamin Peret, Philippe Soupault, John Brunius gibi sanatçıların bazı filmlerini ve çalışmalarını bu eylem planı içinde değerlendirebilmek mümkündür. Brunius sinema kuramıyla uğraşmış tek sürrealisttir. Peret ve Aragon projelerinin hiçbirini gerçekleştirememişlerdir. Antonin Artaud ise pek çok senaryosu bulunmasına karşın yalnızca birini filme çekme olanağı bulmuştur. Hans Richter ve Marcel Duchamp'ın filmleri ise dadaist filmler olarak görülmektedir. Bu sanatçıların dışında Amerikalı fotoğraf sanatçısı Man Ray'in, sinema sanatı açısından diğer sürrealistlerin hayallerini fark etmelerinde önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Ray, diğer sürrealist sanatçılarla kronolojik olarak kıyaslanacak olunursa, kendi denemeleri sayesinde, sürrealist sinemanın ilk uygulayıcılarından biridir. Aynı



zamanda şair ve yazar olan Ray, akımın en etkili olduğu 1924–1930 arasında avangart bir tavırla sürrealist olarak adlandırdığı filmler çekmiştir. Sekiz yıl boyunca sinema sanatının içinde olan Antonin Artaud ve hayatını sürrealist sinemaya adayan Luis Bunuel, Ray’ın öncü çizgisini takip etmişlerdir. (Kovacs, 1980:151) Man Ray’ın fotoğrafta bir teknik olarak geliştirdiği rayogramı sinemayla buluşturması düşleri filmin duyarkatına ileten önemli bir deney olarak yorumlanmalıdır. Ray filmlerde daha önce hiç göremediği ve anlamadığı şeyleri görmek istediğini belirterek sinema anlayışını belirtmiştir. (Deho, 2005:11)

Sürrealizmin avangart dönem sinemasında bıraktığı ilk izleri, Man Ray’ın 1923 yılı yapımı Nedenli Dönüş filminde ve henüz manifesto yayınlanmamışken bulabilmek mümkündür. 1922 yılında ilk kez Tristan Tzara 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 aracılığıyla avangart sinema tarihinin önemli deneylerinden birine imzasını atmıştır.

“Üç metrelik film rulosu alıp karanlık odaya girdim. Sonra da materyali kısa parçalar halinde keserek çalışma masasına tutturdum. Şeritlerin bir kısmına rosto hazırlayan bir aşçı gibi tuz ve karabiber ekdim. Diğer şeritlere de rastgele olarak çivi ve raptiyeler serpiştirdim. Statik Rayogramlarımda yaptığım gibi beyaz ışığı bir iki saniyeliğine açtım. Sonrasında üzerindeki parçaları temizleyerek filmi dikkatlice masadan kaldırdım ve tankta banyo ettim. Ertesi sabah materyal kurduğunda gördüm ki tuz, çivi ve raptiyeler muhteşem bir biçimde yeniden üretilmiş gibiydiler.” (Ray 1963: 260)

Filmin oldukça cılız bir sürrealist damar taşımaya rağmen dadaizme olan kaçınılmaz yakınlığı, Rayogramın dadacı bir keşif olmasıyla doğru orantılıdır. Bununla birlikte filmin duyarkatı üzerine yerleştirilen materyallerin rastgele bir düzen ihtiva etmesi ile bu rastgelelik durumunun yine dadacılar tarafından karşı sanatsal bir teknik olarak kutsanan şans sanatına yaptığı gönderme, hiç şüphe yok ki Le Retour à la Raison filmini mutlak deneysel ve formalist bir söyleme indirger. Yaratılan kompozisyonların ritmik bir düzen oluşturacak biçimde ardışık kurgulanmış olması, aynı zamanda sürrealizmin dadaizmden miras aldığı ‘rastlantısallık’ koşulunun da görsel arketipini oluşturur. Man Ray’ın deneysel bir üretim modeli olarak ortaya koyduğu Rayogramik gerçekliğin, filmdeki lunapark mekanını esas alan ‘gündelik gerçeklik’ duyumu ile bir

araya gelişi, Breton'un birinci manifestoda sözünü ettiği sürrealizme dair konumun, yan karşılaşması olanaksız iki ayrı gerçeklik düzeyinin bütünleşik bir 'üst gerçeklik'te çözülmüş olma durumunun filmsel bir karşılığı gibidir.

Rene Clair tarafından bir yıl sonrasında çekilen ve çok daha yetkin bir yapım olarak kendini sunan Perde Arası (1924) filmi için de benzer karşılıklar yakalayabilmek mümkündür. Picabia'nın yazdığı ve Erik Satie'nin müziklerini bestelediği 'Relâche' balesinin perde arasında gösterilmek üzere yönetmen René Clair'e ısmarlanan film, 1924 Kasım ayında ve 391 isimli avangart dergide Picabia tarafından yayınlanan 'Instantanéisme' bildirisinin sinematografik bir uzantısıdır.

Breton'un sürrealist manifestosuna meydan okuyan ve fotoğrafik olanın sıkıcı durağanlığından çok anın hızını kutsayan bildiri, fütürizmin dadacı yorumu olarak kendi dinamiklerini oluşturur. Bu anlamda Perde Arası filmi dadacı bir keşif olan 'instantanéiste' ve kısmen de 'sezgisel' bir sürreal atmosfere taşıyan en önemli neden, filme kendi bakışını sunmaktan çok senaristin arzusunu gerçekleştirme ideali taşıyan René Clair'in empresyonist evreni değil, balenin olanakları ile sinemanın sınırlarını bütünleştirme çabasında olan Francis Picabia'nın kendisidir.

1926 yılında Man Ray, açılış yazısında 'Cinépoeme' olarak tanıtılan Beni Yalnız Bırak ile kendi kurgusal evrenini yaratır. Filmde üretilen Rayogramik gerçeklik ve nesnel gerçeklik arasındaki kugusal geçişin, onun 1923 yılında çekmiş olduğu Le Retour à la Raison filmine göre çok daha organize bir anlam kaygısı üzerinden ve yetkin bir sinematografik söylemle kotarılmış olduğu gerçeğiyle karşılaşıyoruz. Bunun en önemli iki nedeni, Paris Dada grubundan ayrılarak kendi yolunu çizen Breton'un yayınlamış olduğu Birinci Sürrealist Manifesto ve Fransa'da yaşamakta olan Amerikalı işadamı Arthur Wheeler tarafından sağlanan finansal kaynaktır. Ray'in filmi, dönemin sürrealistleri tarafından dadacı anlayışa yakın olarak yorumlansa bile yönetmen, manifestoya bütünüyle sadık kaldığını; nesnel gerçeklik ve düşsel gerçeklik arasındaki çatışmadan kaynaklı irrasyonel bir atmosfer yarattığını, ayrıca 'otomatizm' pratiğinin sinematografik dilini de kendince olanaklı kıldığını iddia etmiştir.

Sürrealistlerin düşünceleri üzerinde önemli etkiler bırakmış olan şair Pierre Reverdy'nin 'imgesel değer' üzerine getirdiği tanım, filmde üretilen imgeye dair anlamın sürrealizmle olan ilişkisini daha da yalınlaştırır. İmge, zihnin saf yaratısıdır. Bir

kıyaslamadan değil, birbirine az-çok uzak iki gerçekliğin bir araya gelmesinden doğar. Bütünleşik gerçeklikler birbirlerinden ne kadar uzak ve içtense imgenin duygusal gücü ve şiirsel gerçekliği de o denli güçlü olacaktır. (Breton 1969: 20)

Nesnenin, gündelik işlevini kaybederek kendi öznel evrenini oluşturduğu, standart gösterge değerlerinin dışına çıktığı ve ona atfedilen tanımlardan uzaklaşarak kendi imgesini oluşturduğu düşsel montaj, sürrealistlerin rüya nesnesi adını verdikleri ve nesneye kurgusal bir çarpıtmayla yalın imgesini kazandıran bu süreç, filmlerin pek çok düşünsel disiplin üzerinden dokunan anlamını da giderek zenginleştirir. Avangart sinema adına oldukça verimli geçen 1928 yılı, Beni Yalnız Bırak filminin tersine, dönemin sürrealistleri tarafından övgüyle karşılanan Hans Richter'e ait bir başka çalışmayı müjdelere. Filmstudie adını taşıyan ve plastik sanatlarda etkin bir anlatım aracı olan geometrik soyutlama tekniğini sinemada deneysel bir form olarak kullanan film, resmin statik dokusunu bozarak ona düşsel bir hareket duyumu kazandırır. Richter de geometrik soyutlama ve zihinsel soyutlama arasında, aracı organ olarak işlevsel kıldığı 'göz' üzerinden bir temsiller bütünü yaratmıştır. Richter'in kinetik soyutlamacı anlayışının 'sözcük kurgusu' aracılığıyla üretildiği diğer bir film, modern sanatın önemli isimlerinden Marcel Duchamp'a aittir. 1926 yapımı 'Anemic Cinema', şiirsel dizge yaratmak adına kullanır. 'Anemic' sözcüğünün 'Cinema'nın anagramı olması, dadacı bir söz oyunu olduğu kadar sinemasal olanın 'kansızlığına' gönderme yapan absürd bir hiciv olarak da düşünülebilir. Marcel Duchamp, 1926 yılında Anemic Cinéma'yı ortaya çıkarabilmek adına bir takım döner diskleri filme çekmiş ve sonrasında bu özlü film, sinema sanatının otoritesini iyiden iyiye sarsmıştır. Tüm planları ya dönmekte olan soyut disklerden ya da disklere yazılmış Fransızca kelime oyunlarından oluşan film, basit şekillerin ve cinaslı sözcüklerin vurgulanmasıyla Duchamp'ın 'Anemic' tarzını ortaya çıkarmıştır. (Bordwell, Thompson 2003: 178)

Sürrealistler tarafından ağır hakaretlere uğrasa da avangart sinemanın 'ön sürrealist' dönemine adını yazdıran diğer bir çalışma, Deniz Kabuğu ve Rahip filmidir. Sürrealizmin ilk dönem kurucularından Antonin Artaud'nun senaryosunu yazdığı film, 'aşk' teması üzerinden bir rahibin libidinal hezeyanlarını ve analogi yoluyla bozguna uğratılan gerçekliğin, biricik imgenin kendisine indirgenmiş bilinçdışı temsilini anlatır. Halihazırda Fransız empresyonizmini tarz edinerek uzun metrajlı filmler çekmiş olan Germaine Dulac, şair Antonin Artaud'nun senaryosunu yöneterek sürrealizme doğrudan

bir geçiş yapmıştır. Ve böylelikle, Deniz Kabuğu ve Rahip (1928) filmi, sinematografinin empresyonist teknikleriyle sürrealizmin düzensiz olan narratif mantığını bir araya getirmiştir. (Bordwell, Thompson 2003: 178) Sürrealizmin lehine olacak biçimde rüyanın işleyiş mekanizmalarını; özellikle de sansür, yer değiştirme, yoğunlaştırma ve simgeleştirme özelliklerini kendine has yapısal tutarlılığıyla ykleştiren film, bastırılmış dürtüsel içerik ve bastırma duvarı arasındaki çatışmadan yola çıkarak ölümcül aşk, oedipus, kastrasyon, travma, ilksel sahne ve fantezi alanı gibi kavramları psişik bir anlam kurgusuna dönüştürür. Paris şehrine dair belge niteliği taşıyan ham görüntüleri filmin düşsel atmosferi ile bütünleştiren Deniz Kabuğu ve Rahip, tüm bu dinamikleri, sürrealistlerin nesnel ve düşsel gerçeklik arasındaki çatışmadan kaynaklı hedef olarak gösterdikleri st gerçekliğe ulaşabilmek adına bir araç olarak kullanır. Dışsal nesne, belgesel filmde olduğu gibi ham materyal olarak kullanıldı. Ancak sosyal, ekonomik ve bilimsel doğaya dair akılcı konuları dile getirmekten çok kendi alışılmış işlevinden farklı olarak irrasyonel görüleri yansıtan bir materyal olarak. (Richter 1955)

1923-1929 yılları arasında çekilen filmlerin, özellikle şiirsel olana hizmet eden imgesel bir üretim sürecinde ve düşsel yapıya yaklaştıkları lde sürrealist olarak değer kazandıklarını söyleyebiliriz. Oysa 1929-1932 yılları arasında çekilmiş olan üç film, saymış olduğumuz bu özelliklerin dışında bir takım anlatım araçlarını kullanarak sürrealist sinemanın ilksel ruhunu zenginleştirip onun avangart dönemdeki son temsilcileri olmuşlardır. Bu filmler, 1929 yapımı Luis Bunuel'in yönetmenliğini üstlendiği Bir Endülüs Köpeği, yine aynı yönetmen tarafından 1930 yılında çekilen Altın ağ ve Jean Cocteau tarafından 1932 yılında filmleştirilen Bir şairin Kanı isimli çalışmalardır. Sürrealist filmlere örnek teşkil etmelerinin en önemli dört nedeni, filmlerin taşıdığı optik gerçeklik duygusu, metnin ve teknik olanın kurgusal devamlılığa hizmeti, standart aydınlatmanın önemi ve kamera açıları ile çerçeveleme tarzının egemenliği olarak sayılabilir.

Bir Endülüs Köpeği filminden bir yıl sonra, Altın ağ (1930) isimli alışma, Andr Breton'un mutlak sürrealist filmler listesindeki yerini alır. Her ne kadar ilk filmin devamı gibi görünse de Altın ağ ve Bir Endülüs Köpeği filmleri arasında özellikle sürrealizm açısından önemli farklılıklar vardır. Altınçağ filmi Bunuel'e ve dönemin sürrealist topluluğunun kolektif hedeflerine ait olduğunu söyleyebiliriz. İlk filme nazaran çok daha propogandist, nesnel tarihe ve gündelik gerçekliğe politik argümanlar dahilinde

saldıran, imge ile sloganın yan yana kurgulandığı ve sürrealistlerin çokça sevdiği ‘skandal’ pratiğini hemen her sahnesinde belgeleyen film, bilinçdışına bastırılan öfke ve cinselliği burjuvaziye karşı bir nefrete dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda toplumsal kurumların iki yüzlülüğünü de rüya mizanseninden ödün vermeksizin teşhir etmiştir. Filmin, sürrealist topluluğun ve özellikle de İkinci Sürrealist Manifesto’nun politik çizgisini görselleştiren tavrı, her ne kadar Bunuel senaryoyu tek başına yazmış da olsa, üretilmiş materyali kolektif bir ruhun nihai hedefine dönüştürmüştür. Bu anlamda Altın Çağ, Bir Endülüs Köpeği gibi sürrealistlere tanıtılmaktan çok, ortak bir üretimin sonucunda sürrealistler tarafından manifestonun görsel karşılığı olarak kabul görebilmiş tek filmidir. Altın Çağ filmini Bir Endülüs filminden ayıran ve onu sürrealizm adına manifestal bir konuma indirgeyen diğer bir neden, Sinema Pur dönemi boyunca üretilen deneysel filmlerin sürrealizme teğet geçtiği ‘otomatizm’ tekniğini çok daha kuramsal-kompleks bir söyleme dönüştürebilmesindeki başarısıdır. Bu söylem, Luis Bunuel’e değil, manifestoların yazarı olan Andre Breton’a aittir. İlk bildiride sürrealizmin kesinlik içeren tanımları arasında yer alan otomatizm sözcüğünün altı, öncelikle yazılı metin ve sonrasında resmin uygulama alanında kullanılmak üzere önemli bir pratik olarak çizilmiştir.

Ne var ki bireysel bir pratik olan otomatizmi kolektif bir uygulama alanı gerektiren sinema üzerinden kodlayabilmek, ister istemez bilincin müdahalesini, sansürünü ve estetik kaygıları da beraberinde getirecektir. Manifestoda belirtildiği anlamda otomatist bir filmsel söylem oluşturmak mümkün olmadığı için görüntülerin rastgele, birbirleriyle hiçbir rasyonel bağ olmaksızın ‘kendiliğinden’ bir öyküye hizmet etmeleri gerçeği, sürrealist sinemanın da ‘otomatizm’ pratiğine en yakın anlatım tekniği olmuştur. Avangart dönem içerisinde bu sürrealist tekniği sezgisel olarak ya da manifestonun etkisiyle dinamik kılan birkaç film dışında, özellikle Bir Endülüs Köpeği filminin, otomatizm kuramına en sadık çalışma olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Oysa Altın Çağ filmine parça parça değil, bütünsel anlamda yetkin bir sürrealist film olduğu gerçeğini kazandıran özellik, filmin, birinci manifestoda yer alan ‘otomatizm’ tekniğini, ikinci manifestoda özellikle altı çizilen ‘Paranoyak Eleştirel Yöntem’ aracılığıyla daha da zenginleştirebilmiş olmasıdır. Paranoyak Eleştirel Yöntem, hezeyanlı çağrışımların ve yorumların eleştirel ve sistematik nesnelleştirilmesine dayanan irrasyonel bilginin kendiliğinden yöntemidir. (Breton 1969: 274)

Dali tarafından tanımlanan ve Breton'un sürrealist üretim sürecine hizmet edecek kuramsal bir malzeme olarak gönderme yaptığı Paranoyak Eleştirel Yöntem, irrasyonel olanın sistematik olarak nesnelleştirilmesi ve yoruma açık hale getirilmesi bağlamında kışkırtıcı bir görev üstlenir. Sürrealist sinemanın kendini gerçekleştirme adına otomatizmin görsel karşılığını yakalamış olması ne denli önemliyse, aynı durum, diğer bir sürrealist teknik olarak sunulan Paranoyak Eleştirel Yöntem için de geçerlidir. Tam da bu anlamda Altın Çağ filminin sürrealist bir bütünsellik arz etmesinin altında, irrasyonel olanı birden çok anlam yaratacak biçimde yoruma açık bir nesnelleştirme sürecine tabi tutması gerçeği vardır. Sürrealizmin dışsal (kurumsal otoriteye karşı politik nefret) ve içsel (bilinçdışı imgelem) siyaseti arasındaki uyumu yaratan, ilk manifestoya nazaran çok daha saldırgan bir söylem içeren ikinci manifestonun filmdeki görsel karşılığıdır. Hiç şüphe yok ki bu söylemin politik tarafında Marksizm, psikolojik tarafında ise o yıllar için önemli bir keşif olan psikanalizin kendisi vardır. Sürrealizm ve psikanaliz arasındaki dirsek teması, özellikle bilinçdışının aydınlatılması başta olmak üzere rüya işlemine dair tüm düşünsel süreçlerin tanımlanması adına önemli bir araç olarak kabul edilmiştir. Sosyal problemler alanında Marksist öğretiyi seçen sürrealizm, düşüncelerin evrimi aşamasına gelindiğinde Freudyan öğretiyi asla küçümsemek niyetinde değildir; tersine, sürrealizm, Freudian eleştirinin sağlam temellere dayalı ilk ve tek düşünce olduğuna inanır. (Breton 1969: 159-160)

Sürrealistler, psikanalitik kuramlardan oldukça etkilenmişlerdi ve bu yüzden de sanat yapıtlarının üretim sürecini şansa bırakmak yerine bilinçdışı zihni ortaya çıkarmayı ve bilinçli düşünsel sürecin müdahalesine fırsat vermeksizin doğrudan dil ya da imgeyle bağlantılı düşsel anlatıyı tercüme etmeyi hedeflemişlerdi. (Bordwell, Thompson 2003: 178)

Bunuel'in 1932 yılında sürrealist gruptan kendi arzusuyla çıkması ve çok daha kaba bir gerçeklik modeli üzerinden tasarladığı Ekmeksiz Toprak filmi üzerine çalışmaya başlaması, Altın Çağ'ın getirdiği başarıya gölge düşürse de aradaki boşluğu dolduran film, hiç şüphe yok ki Jean Cocteau'nun Bir Şairin Kanı (1932) isimli çalışması olmuştur. Bunuel'in filmlerine göre anlatımcı yapının mutlak bir sinematografik yetkinlikle donanmış olduğu, içsel gerçekliğin, aşk, kader ve şiirsel olanın gölgesinde evcilleştiği film, bir şairin kendi imgelem dünyasına yaptığı yolculuğu anlatması bağlamında belki de ilk sürrealist yol filmidir. Cocteau'nun filmi, aynı zamanda onun şiirlerinde ve

çizimlerinde görünen 'lir' ya da 'ilham perisi' gibi motiflerin kullanılması anlamında keskin bir kişisellik arz eder. Bunuel'in düşsel anlatı tarzını daha da geliştiren Cocteau, filminde, canlanan heykeli tarafından ayna yardımıyla gizemli dehlizlere gönderilen bir sanatçıyı kahramanlaştırır. (Bordwell, Thompson 2003: 318)

Bunuel'in, bilinçdışının toplumsal ve kurumsal olan üzerinde bomba etkisi yapan saldırganlığını erotik bir slogana dönüştürmesinin tersine Cocteau, bilinçdışı ve şiir arasındaki ilişkiyi görselleştirerek, tıpkı Breton'un sentezlenmiş bir gerçeklik modeli olarak kurguladığı üst gerçekliğe benzer bir emosyonel gerçeklik modeli üretir. Bilinçdışı ve şiirin bir araya gelerek 'şiirsel' olanı ortaya çıkardığı bu model, yine avangart dönem içerisinde, bu kez sezgisel-şiirsel bir duruşla sürrealizme teğet geçen filmlerin doruk noktası olur. Nasıl ki otomatizm ile paranoyak eleştirel yöntem, Bunuel'in filmlerinde yerleşik bir değer ve giderek pratik bir kesinlik kazanmışsa, aynı şekilde sürrealist bir materyal olan 'şiirsel imge' de Cocteau'nun filminde engin bir düş gücünün kullanılması sonucu görsel karşılığını yaratmıştır. Tüm bu karşıtlığa rağmen Luis Bunuel'in filmlerini Jean Cocteau'nun Bir Şairin Kanı filmine bağlayan iki önemli dinamikten söz edebiliriz. Bunlar, yapısal-dürtüsel bir kaynak olan bilinçdışı ve 'rüya' eyleminin kendisidir. Bunuel'in başarısı, görmek istediği rüyaları çeken yönetmenlerin tersine, biricik imgenin kendini ele verdiği mutlak rüyayı, yani görülen rüyayı filme çekme cesaretiyle, Cocteau'nun başarısı, şiiri şiirsel olana, yani sözcüğü görsel olana dönüştürebildiği gibi, rüyayı da düşsel olanla yer değiştirebilme ve böylelikle de düşsel-şiirsel kavramlarını sürrealist anlamda üretebilme cesaretidir. Cocteau'nun filmi, Bunuel'in filmleri kadar skandal yaratmasa da 'fantastik gerçeklik', 'büyüsel gerçeklik' ya da 'masalsı gerçeklik' olarak tanımlayabileceğimiz birbirine yakın üç farklı gerçeklik modelini, yine sürrealizmden uzaklaşmaksızın içerik anlamında kurgulayabilmiştir. Bununla birlikte nesnel gerçekliğin altında sıralanan ve mutlak bilinçdışı bir gösteren değer taşımasa da nesnel ve içsel gerçeklik arasında birer köprü olarak düşünebileceğimiz bu üç model, günümüze kadar çekilen ve sürrealist öğeler taşıyan pek çok film için önemli bir esin kaynağı olmuştur. Fantastik, masalsı ve büyüsel olmasının dışında, Cocteau'nun filmini Bunuel'in sürrealizm çizgisinden ayıran önemli bir nokta ise filmin, 'imge' ve 'sembol' arasındaki uzaklığı sürrealizmi merkez alan dolaylı bir noktada bütünleştirerek üst düzey bir sembolizmi ortaya çıkarabilme ustalığıdır. Bunuel'in ürettiği sembollerin rüya sembolizmine, dolayısıyla kendisinden önce çekilen ön sürrealist filmlerin sembolik

yapısına yakın ancak daha yetkin değerler taşıdığını söyleyebiliriz. Oysa Cocteau sembolizmi, bilinçdışı merkezli güç almış olmasına karşın rüya sembolizminden farklı olarak kurgulanmış bir şiirsel söylem tarafından nesnelleştirilmiştir. Yani Cocteau'nun sembolizmi, imgesel olana yakın bir kurgusal, öznel ve organize üretilmiş sembol ağını devreye sokarken, Bunuel sembolizmi, rüya sembolizminin yerleşik yasalarına uygun bir dinamikler bütünü içermektedir.

Sürrealizmde imgenin esas karakteristiğı keyfi ve üst üste getirilerek biçimlenir. Fotoğraf, resim ve sinema gibi görsel sanatlarla yakın ilişki içine girer, çünkü sürrealist imgenin kendisi de görseldir. Breton'un yeni ifade yolları arayışı bir hayal sonucunda oluşmuştur. Bir gece bir pencere tarafından ortadan ikiye ayrılan bir adam görür. Pencerenin arkasından bakmakta olan adam duruşunu değiştirir, ama pencere de onun hareketini izleyerek dikeyken yatay duruma geçer. Sıradan bir imge, pencerenin beklenmedik hareketi ve ardından göğsünün çevresinde bir pencere taşıyan adamın tuhaf görünümüyle olağandışı hale gelir. İmge aynı anda sürprizli, fantastik ve absürttür. Farkları analiz edip benzerlikler kurmakta zorlanan özne, ruh halini yeniden gözden geçirmeye ve dünyayı algılayışını değiştirmeye zorlanır. Böylece pencereli adam metaforu Breton'u, sürrealist imgenin şaşırtmak için sürprizli veya şoke edici olması gerektiğı fikrine yöneltir. Şaşırtmanın öznenin gerçeklik bilgisi ve onun nesneye olan bakışı arasında yabancılaştırma gibi bir işlevi vardır. (Gould, 1976:14)

Sürrealizm, bilinçaltının sanata yansımadır “gerçek sanat akıl ve irade dışındayken oluşur” diyen Bunuel gibi sürrealistler tarafından bilinçaltı, “rüya /sarhoşluk/sayıklama gibi durumlarda aklın denetiminden kurtulur ve bilinç üstü çıktığını savunur ve dinsel ve ahlaki baskılar yaratıcılığı engeller” şeklinde ifade edilmiştir. (Basin ve Germain, 1998).



## BÖLÜM IV

### LUIS BUNUEL SİNEMASI VE BİR ENDÜLÜS KÖPEĞİ FİLM ANALİZİ

#### 4.1. Luis Bunuel'in Hayatı ve Sinemasının Oluşumu



Şekil 10 - Luis Bunuel

22 Şubat 1900 yılında İspanyada doğmuştur. İspanyol burjuva bir ailede yetişmiştir. Çocuk yaşlarda Cizvit eğitimi alan Bunuel, çocukluk ve gençlik yaşlarında İspanyol Katolikliğinin etkisi altında kalmıştır. Filmlerinde sıkça rastlanan din karşıtlığı bu dönemde aldığı katı din eğitiminden kaynaklanmaktadır.

Madrid üniversitesinde doğal bilimler ve ziraat eğitimi alan daha Bunuel mühendislik ve psikoloji bölümlerine geçiş yapmıştır. Bu yıllarda Salvador Dali ile tanışmıştır. 1925 yılında Paris'e gittiğinde burası Avangart kuram ve uygulamalarının kendini gösterdiği bir merkez özelliğindedir. Fritz Lang'ın Yorgun Ölüm adlı filminden etkilenerek sinemaya ilgi duymaya başlayan Bunuel, Academie Du Cinema okulunda eğitim almıştır. Paris'te Jean Epstein'in Mauprat ve Usher Malikanesi'nin Çküşü adlı filmlerinde ve Mario Nalpas'ın Tropik Sirenleri adlı filmde yönetmen asistanlığı yapmıştır.

1929 yılına gelindiğinde ise Salvador Dali ile ilk filmi olan Bir Endülüs Köpeği filmini çekmiştir. Bu film annesinin yolladığı para ile sınırlı olanaklarla çekilmiştir.

Filmin Salvador Dali ile ilk film çalışması ve Bunuel'in sürrealist çevreye katılmasını sağlayan film olma özelliklerini taşımaktadır.

Salvador Dali ile ikinci film çalışmasını 1930'da Altın Çağ filmi ile yapmıştır. Bu film Paris'te yasaklanmıştır. İlk filmdeki kurgu anlayışına kıyasla daha başarılı bir anlatı sergileyen film Sürrealistlere özgü bir aşk temasını işlemektedir. Cinsel tutkuların yer aldığı filmde toplumsal normlar ve alışkanlıklar da eleştirilmektedir. Bir çete ve başpiskoposlar arasındaki mücadeleyi yerleşik düzen ve bu düzene başkaldıranlar çerçevesinde işleyen Bunuel, filmin açılış sahnesinde de bunu simgeler nitelikte akrep kavgasını göstermektedir. Ayrıca film boyunca kendini gösteren cinsel arzular, kahramanın bu arzularını gerçekleştirememesi nedeniyle gösterdiği sürrealist tepkiler ile ortaya koyulmaktadır.

Altınçağ filminin Paris'te yasaklandığı dönemde Bunuel "Beş Parmaklı Canavar" senaryosu için araştırma yapmak üzere Hollywood'da bulunuyordu. Modern Sanatlar Müzesinde çalışmasını tamamlayan Bunuel döndüğünde "Ekmeksiz Toprak" adlı belgeseli çekmiştir. Bu belgeselin ise maddi kayanğı piyangodan kazandığı paradır. Bu filmde İspanya'nın fakir bir bölgesi olan Las Hurdes'deki halkı konu edinmiştir. Bu filmde ise hastalık, yoksulluk, zenginleşen kiliseye karşı fakirleşen halkın karşıtlığı bir arada verilmektedir. Bu Bunuel'in daha sonra da filmlerinde sıkça kullanacağı kilise ve halk karşıtlığının öncü filmi olmuştur. Bu filme de oldukça tepki alır ve yalnızca belirli sinemalarda gösterilir. Bu film ise İspanya İç Savaşı'nı konu alan Madrid 36 filmine katkı sağlamıştır. Bu dönemde New York'a çağrılan Luis Bunuel'den Amerikan ordusuyla ilgili Nazi karşıtı filmler çekmesi istenmiştir. Ancak hakkında çıkarılan dinsiz söylentileri nedeniyle bu projeler gerçekleşmemiştir. Bunuel ayrıca 1944-1946 yılları arasında Warner Bros'da yapımcılık da yapmıştır.

1947 yılında Meksika'ya giden Bunuel, Oscar Danguires ile Gran Casino ve Büyük Çılgın adlı filmleri çekmiştir. Bu filmin ardından 1950 yılında çektiği Yitikler adlı film ile 1951 yılında Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü almıştır. Bu film ise şiddet ve cinsellik temaları etrafında gezinmektedir. Mexico City'deki çocuk suçlulardan oluşan gettoları konu edinen Bunuel, toplumdaki bazı güçlerin yıkıcılığına değinmiş, şiddet ve cinselliği bir arada vererek toplum eleştirisi yapmıştır. Emeksiz Topraklar filminde olduğu gibi gerçek konu ve görüntüler sürrealist bir yapı kazanmıştır.

Ellili yıllarda Meksika' da film yapmasının nedenini soranlara Luis Bunuel şöyle yanıt vermiştir "Ekmeğimi kazanabilmek için. Şöyle ya da böyle, her zaman biraz olsun aklımın emrettiğini yapmaya çalıştım." Bu gözlem, Sessiz Düello için de aynen geçerlidir. Filmin canlılıktan ve özgünlükten yoksun oluşunun sorumlularından biri de belki içinde gerçekleştirildiği ortamdı: Toho' da yüz doksan beş günlük grevden sonra, Kurosawa da borçlarını ödeyebilmek için ivedilikle çalışmak zorundaydı. (Tassone, 1985:79)

Meksika'da sinemadaki ustalığını kanıtlayan Bunuel, 1951'de çektiği melodram etkisindeki "Göklere Doğru" filminin ardından, 1952 yılında bir İngiliz roman yazarı Daniel Defoe'nun yazdığı Robinson Crusoe kitabını İngilizce olarak uyarlamıştır. Bunuel'in filmlerinde sıkça kullandığı böcek ve ip gibi unsurların bir simge olarak kullanıldığı filmde rüyalar da önemli bir yere sahiptir. Robinson ve Cuma arasındaki ilişkiyi efendi ve köle ilişki bağlamında ele alan Bunuel, bu ilişki içerisinde insan ilişkilerinin gerçekliğini sorgulamıştır. Aynı yıl çektiği "El" filminde ise aşk ilişkilerini sorgulamıştır. Bir diğer roman uyarlaması olan "Tutku Uçurumları" filmi ise benzer şekilde çılgın aşk temasını ele almaktadır.

Bunuel için verimli geçen Meksika yıllarında, burada çektiği son ve en önemli filmi cinselliğin sapkın yönü ile kara mizahı birleştirdiği "Archibaldo de la Cruz'un Suçlu Hayatı" adlı filmidir. Kadınları öldüren bir katil olan Cruz, aslında kendi ile sorunları olan bir adamdır, film onun iktidarsız kişiliği ve düşünceleri üzerinden ilerlemektedir. Bu filmde de Bunuel'in simgeleri halini alan böcekler, kadın ayakkabısı ve gelinlikler ile bezenmiş simgesel anlatılardan faydalanmaktadır.

1955 yılında Fransa'ya geri dönen Bunuel burada "Adı Şafaktır" filmini çekmiştir. Bu film yönetmenin Fransa'da çektiği ilk film olma özelliğini taşımaktadır. Devrimci bir konu içeren filmde toplumsal çatışma işlenmektedir. 1956'da çektiği "Bu Bahçede Ölüm" filmi ise benzer bir konu ile kaçaklardan oluşan bir grubun hikayesini anlatmaktadır. Bunuel'in sürekli kullandığı karşıtlıklar bu filmde de yer almaktadır: Fahişe, rahip, bir kız ve bir serüvenci yaşadıkları yerdeki zorbadan kaçmaktadır.

1958 yılında çektiği Nazarin filminde yönetmen benzer bir konuyu işlemektedir. Bir önceki filmde dünyevi ilişkiler içerisinde doğru bir Hristiyan olmanın zorluklarını sorgulayan rahip karakterine benzer şekilde, dünyevi zevklerden kendini uzaklaştırmış,

dine uygun olarak yaşayan bir rahip olan Nazarin karakteri filmde yer almaktadır. Bu rahip de suç işleyen bir kişiye dönüşür ve Bunuel bu karakterle ilgili olarak, Hristiyanlık eleştirisinin yanı sıra modern İsa yorumu yapmıştır. Bunuel'in bu filmi de 1959 yılındaki Cannes Film Festivali'nde jüri özel ödülü almıştır.

1961 yılında Bunuel en önemli filmlerinden biri olan Viridiana filmini çekmiştir. Bir rahibe adayı olan Viridiana, amcasının yanına gider ve amcası yeğenine duyduğu cinsel arzular nedeniyle kendini asar. Daha önceki filmlerinde olduğu gibi, Viridiana'nın yaptığı iyilikler ona kötülük olarak geri döner ve evine aldığı dilenci, sakat ve cücelerden oluşan insanlar ona zarar verip tecavüz eder. Bu sahne Leonardo Da Vinci'nin Son Akşam Yemeği eserine yaptığı gönderme ile filmin en önemli sahnesi ve doruk noktasıdır. Bunun ardından Viridiana kuzeni ve metresi ile yaşamak zorunda kalır. Bunuel bu filmde de şiddet ve cinsellik kavramlarını ön planda tutmaktadır. Pek çok filmi gibi tepki alan bu film de 1961 yılında Cannes Film Festivali'nde ödül almıştır.

Bunuel'in Mahvedici Melek (1962) filmi geç modern sinemanın erken döneminde bu türün en güçlü örneğidir. Karakterleri bir arada tutan şey, karakterlerin basitçe bir mekandan ayrılmalarının mümkün olmadığı durumdur. Anlaşılır olmayan nedenlerle soyut ve katıksız bir şekilde bir eve yerleşme gerçeği filmin konusudur. Karakterler istemedikleri halde ve görülmeyen nedenlerle birlikte olmaya, işbirliği yapmaya ve birbirleriyle iletişim kurmaya zorlanırlar. Onlar kendileri için tamamen yeni olan ve bir açıklamasını bulamadıkları bir durumda tuzağa düşerler, bu nedenle bir çıkış yolu bulamazlar. Bu film bu türdeki diğer filmler gibi kapalı durum yaratmanın inandırıcı bir gerekçesini bulmaya bile çalışmaz. Bu tip filmde en alışılmış durum insanların kapalı bir mekanda (bir tren, bir cezaevi, bir otel gibi) tesadüfen karşılaşmaları ve buradan bir sorunu birlikte çözmeden önce ayırlamamalarıdır. Dram işbirliği yapmaya mecbur olmaları olgusundan ortaya çıkar ve çatışmaya genellikle insan ilişkilerinin sorunun çözülmesi esini yavaşlatan ya da tehlikeye atan münasebetsizlikleri neden olur. Her ne kadar Buñuel'in filmi stilistik olarak klasik olsa da, durumun saçmalığı ve bazı sahnelerdeki sürrealizm filmi modernist hareketin parçası yapar. Dahası bu film diğer absürd sürrealist kapalı-durum dramalarının modeli haline geldi. (Kovaks, 2010:120-121)

Bunuel 1964'te, 1945'te Jean Renoir'in uyarladığı bir roman tekrar uyarlar. "Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü" adlı filmde hizmetçinin eve gelen tüm erkekleri baştan

çıkarmaktadır. İstedigine ulaşan bir hizmetçi daha sonra zengin biri ile evlenir. Cinsel sapkınların farklı boyutlarını işleyen film, insanların sahne olan duygu, düşünce ve değerlerini eleştirmektedir. Bu filmin ardından tekrar Meksika'ya dönen Bunuel Viridiana ve Nazarin filmlerinde olduğu gibi dini bir konuyu işlediği “Çölün Simon'u” filmini çeker.

Bunuel son dönem filmlerine bakıldığında ilk olarak “Gündüz Güzeli” filmi dikkat çekmektedir. Fransa'da çekilen bu filmde mutlu evliliği olan bir kadın gündüzleri bir randevu evinde çalışmaktadır. Bu yer ile kendi hayatının arasındaki farklılıklar düşsel öğeler ile aktarılmaktadır. Roman uyarlaması olan bu filmi Bunuel'in kitaptakinden daha sert ele alındığı düşünülmektedir.

1970 yılında Bunuel İspanya'da çektiği son filmi olan Tristana filmini çeker. Amcasının yanına giden Tristana, amcasının cinsel baskıları nedeniyle ressam bir adamla kaçar. Ancak ressamın ölmesi nedeniyle amcasının evine geri dönmek zorunda kalır. Filmde genel olarak Tristana'nın hayat dolu bir kızdan acılı ve hüznü bir kadına dönüşmesi işlenmektedir.

1972 yılında çektiği “Burjuvazi'nin Gizemli Çekiciliği” filminde toplumsal eleştiriler yapan Bunuel, yemek yemek için bir araya gelen bir grup burjuvanın hikayesini anlatmaktadır. Bu filmin dikkat çekici özelliği bölümlenmiş sürrealist kurgu anlayışıdır. Bu kurgunun bir diğer benzeri 1974 yılında çektiği “Özgürlük Hayaleti” filminde görülmektedir. Filmdeki kahramanların farklı olayları birbiri ile bağlantılı olarak yaşarken, birbirlerinden ayrılamayışları izlenmektedir. Filmin anlatısı düşsel olarak olayların yarım kalması ya da diğerine eklenmesi üzerine kuruludur.

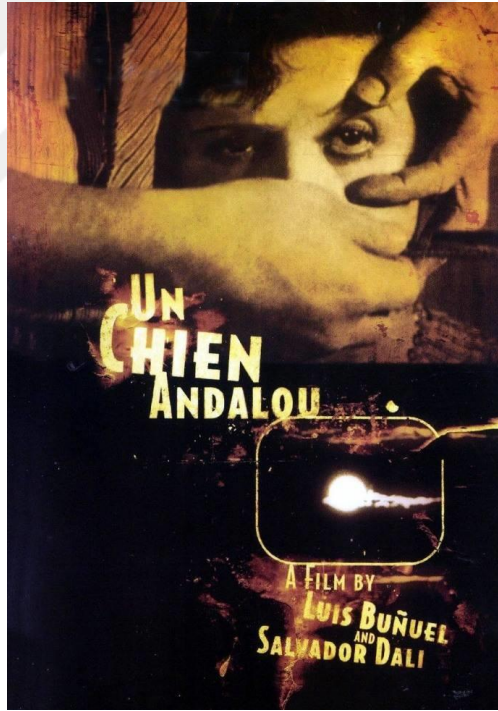
Bunuel 1980 yılında son filmi olan “Arzunun O Belirsiz Nesnesi” filmini çekmiştir. Bir roman uyarlaması olan bu filme Bunuel alaycı ve anarşist bir üslup eklemiştir. Orta yaşlarında, zengin bir İspanyol, arzusunun belirsiz nesnesi olan Conchita peşinde dolaşmaktadır.

Bunuel sinema geçmişine bakıldığında filmlerinde çoğu zaman aynı düşünceyi savunmuş ve benzer noktalara eleştirilerini yönlendirmiştir. Burjuvazi'nin sahte olduğunu düşünen Bunuel bu tabakanın duygu, düşünce ve değerleriyle her zaman alay etmiş ve taşlamıştır. Benzer şekilde din ve halk karşıtlığını da çoğu filminde ele alır ve

dine uygun yaşamak ile dünyevi yaşam tarzının bir arada yürütülemeyeceği varsayımında bulunarak modern din insanı modelini ortaya koyar. Tüm bu karşı durduğu kavramların karşısına ise her zaman cinselliği, bilinçaltı ve düşlerin gücünü yerleştirmektedir. İnsanların, özellikle toplumsal şartlar ve normlar karşısında ezilen insanların cinsellik ve biliçaltı karşısında özgürleşmelerinin altını çizer.

Bunuel sürrealizm sanatını benimsediği ilk günden itibaren, ister belgesel olsun, ister sanat ya da ticari film olsun, sürrealist anlatıdan hiçbir zaman vazgeçmemiş. Ele aldığı konunun biçim ve içerik olarak sürrealist bir çerçevede sunmanın yollarını aramıştır.

#### 4.2. Bir Endülüs Köpeği Film Analizi



Şekil 11 – Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği Film Afışı

Resim sanatında var olan tasarım ilkeleri, sinema sanatı ile bazı noktalarda kesişmekle beraber sinemanın da kendine has biçim ve anlatı ilkeleri bulunmaktadır. Sinemada anlam yaratma ve imge oluşturma yalnızca bir ses bir görüntü aracılığıyla olabildiği gibi kimi durumlarda bunlardan yalnızca biri yeterli olmamaktadır. Bu noktada sinemanın hem kuramsal çerçevede hem de teknik anlamda ürettiği içerik ve üslup

devingenliğin farklı anlatım tarzlarını ortaya koymaktadır. Film tasarımı kendi grameri çerçevesinde kendini gösterir. Bunlar tüm film sürecindeki aşamaları kapsar ki bu aşamaları da hem düşünsel boyutta hem de uygulama boyutunda ele almak mümkündür. Bu noktada ise sanatçının, ister resim ister sinema sanatçısı olsun, eserine kattığı yorum, tasarımın içerik ve biçiminin oluşmasında en önemli role sahiptir. Çünkü sanatçının tasarımını oluşturmasından itibaren ele alınan sanat eseri, sanatçı sayesinde bir kimlik ortaya koyar. Bu kimliği oluşturan sanatçı kimi zaman yaşadığı toplumdan, kimi zaman yaşadığı dönemin gelişen olaylarından, kimi zaman etkilendiği sanatçı ve sanat akımlarından yola çıkarak eseri aracılığı ile eleştirir, över ya da yalnızca bir düşünceyi ortaya koyar.

Özgünlük sanat eserinin diğer eserlerden ayrılması noktasında sanatçının yarattığı farklılık ve bu farkı sanat eserine yansıtabilmesi ile doğru orantılıdır. Eseri ile izleyicisi arasında iletişim kurabilen yönetmen, bunu estetik kaygılarla ve estetik uygulamalarla gerçekleştirdiği noktada diğer yönetmenlerden ayrılmayı başarabilmektedir. Bu ise sinema gramerinin uygulama noktasında ortaya çıkan bir estetik arayış ile sağlanabilir. Bu noktada değinilmesi gereken noktalardan biri göstergelerin imge ve imaj yaratma noktasında, izleyici ve yönetmen arasında köprü görevi gören işlevselliğidir. Çünkü göstergebilim okuma bir sanatsal ürünün dilini ortaya çıkarma anlamında önemlidir. Bu sinemada bir sürece yayılmaktadır ve sürecin doğru okunabilmesi için çerçeve kurulumları, açılar, mekanlar, renk, ses, ışık, kurgu vb pek çok öge bu sürece hizmet etmektedir. Tüm bunların uyumu genel atmosferi yaratırken aynı zamanda bir dil ortaya koymaktadır ve göstergeler bu dil ışığında görünür hale gelmektedir. Göstergebilim de bu noktada tasarımın ortaya çıkmasına hizmet etmektedir.

Luis Bunuel sinemasında olduğu gibi hikaye anlatımına önem vermeyen modern üslup, anlamlandırma noktasında seyirciyi zorlayarak, genel bir tabir ile izleyici rahatsız ederek, göstergenin okunmasını haz duygusu olmaksızın gerçekleştirir. Bu noktada seyirci hazır bilgiler ışığında filmi anlamlandırmak yerine kendi imgelemlerini yaratır ve filme tam da modern anlatı tarzına uygun bir şekilde yaklaşmak zorunda bırakılır.

Sinemadaki tasarım ilkelerine geri dönecek olursak başta da belirtildiği gibi film tasarım süreci boyunca devam eden içerik ve biçim, en genel hatlarıyla çekim öncesi, çekim ve çekim sonrası tasarımlarını kapsar. Bu birbirinden tamamen farklı süreçler de

kendi içlerinde belli biçim ve içerik anlatı özelliklerine sahiptir. Dolayısıyla bu aşamaların sürekli olarak birbiriyle kesişmesi ve film dilini pekiştirmesi beklenmektedir. Bu çoklu yapının ortak dili tasarımı ortaya koymaktadır. Bu sebeple bir Endülüs Köpeği filmindeki sinemasal anlatım yöntemleri ele alırken bu aşamalar ışığında bir inceleme yapılmıştır.

#### 4.2.1. Bir Endülüs Köpeği Künye

<b>YÖNETMEN</b>	Luis Bunuel
<b>YAPIMCI</b>	Luis Bunuel
<b>SENARİST</b>	Luis Bunuel Salvador Dali
<b>OYUNCULAR</b>	Pierre Batcheff Simone Mareuil Luis Bunuel Salvador Dali Jaime Miravilles
<b>GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ</b>	Albert Duverger Jimmy Berliet
<b>TÜR</b>	Sürrealist - Deneysel
<b>RENK</b>	Siyah-Beyaz
<b>YAPIM YILI</b>	1928
<b>SÜRE</b>	16 Dakika



#### 4.2.2. Bir Endülüs Köpeği Filminde Akış

##### 1. Jenerik yazıları

##### 2. “Bir Zamanlar”

- a. Bir ustura balkon kapısına dayalı bir şekilde bilendir.
- b. Usturayı bileyen adam sigara içmektedir.
- c. Usturanın keskinliğini ölmek için tırnağını çizer.
- d. Adam balkona çıkar
- e. Gökyüzüne doğru bakar
- f. Gökyüzünde dolunay ve bulutlar görülür.
- g. Bir el bir kadının göz kapaklarını açarak usturayı gözüne doğru ilerletir.
- h. Bir bulut ayın hizasından ustura gibi geçer.

##### 3. Sekiz Yıl Sonra

- a. Boynunda çizgili bir kutu asılı, üzerinde rahibe kıyafetine benzer bir kadın kıyafeti olan bir adam bisikletiyle sokaklarda gezer.
- b. Bir kadın odasında kitap okumaktadır.
- c. Aniden pencereye doğru bakar.
- d. Bisikletli adam bir sokaktan geçer.
- e. Kadın elindeki kitabı fırlatır ve pencereye doğru gider.
- f. Bisikletli adam kadının evinin önünde bisikletin düşer.
- g. Kadın aşağı adamın yanına iner. Adama sarılıp onu öpmeye başlar.
- h. Adamın boynundaki kutuyu kadın evinde açar. Adamın kıyafetlerini yatağa serer.
- i. Adamın elindeki delikten çıkan karıncalara bakarı kadın yanına gider o da karıncalara bakar.
- j. Sırayla bir kadının koltuk altı, deniz kestanesi ve bir kadının yerde duran kesik bir eli, elindeki sopa ile incelediği görülür.

- k. Bir kalabalık kesik el ve kadının etrafında toplanmıştır. Polis insanların yaklaşmasını engellemektedir.
- l. Eveki adam ve kadın bu olayı evinin penceresinden izler.
- m. Aşağıdaki kadında da bisikletli adamın boynundaki kutudan vardır.
- n. Kalabalık kaybolur, ardından kadına bir araba çarpar ve ölür.
- o. Evdeki adam kadına tecavüz etmeye çalışır. Kadın odada kaçmaya başlar.
- p. Adam bir piyano, iki rahip, ölü bir eşek ve balkabağı olan bir yükü iple sırtlanır ve kadına ulaşmaya çalışır.
- q. Kadın bir kapıdan kaçar, adam kapı kapanırken elini kapıya sıkıştırır. Elinden karıncalar çıkmaktadır.
- r. Odaya bakar ve aynı adamın yatakta yattığını görmektedir.

#### 4. Sabaha Karşı Saat Üç Civarı

- a. Takım elbiseli bir adam kapıyı çalar.
- b. Duvardaki iki delikten uzanmış iki el, bir metal kabı çalkalar. bu mekanizma evin zili gibi görülür.
- c. Kadın kapıyı açar. Adamı içeri alır.
- d. Takım elbiseli adam yataktaki adama kalkması için hararetle bir şeyler söyler. Yakasından tutup ayağa kaldırır. Üzerindeki tüm kıyafetleri alıp penceren aşağı atar. Duvarı işaret eder ve diğer adam duvarın önünde cezalı bir çocuk gibi durur.
- e. Takım elbiseli adam kollarını havaya kaldırmasını işaret eder.

#### 5. On Altı Yıl Önce

- a. Takım elbiseli adam arkasına döndüğünde aslında adamın kendisi olduğu görülür. Bir masaya doğru yavaşça ilerler.
- b. Tozlu bir masanın üzerinde, açık sayfasında boyalar bir küçük bir büyük kitap/defter, bir fırça/kalem ve bez vardır.
- c. Duvarda olan adam bu defterleri verir ve kendine kafasını sağa sola çevirerek onaylamaz bir ifade ile bakar. Arkasını dönüp gider.

- d. Bu sırada duvarda olan adam gidene seslenir. Elindeki kitaplar/defterler bir anda silaha dönüşür ve adamı vurur.
- e. Vurulan adam bir göl kenarında çıplak olarak oturan kadına tutunarak ölür. Kadın yavaşça kaybolur.
- f. Ölü adamın etrafına adamlar doluşmaya başlar. Yaşayıp yaşamadığını kontrol ederler.
- g. Yan yana yürüyen iki adamdan biri ölü adamın başına geldiklerinde etrafta bekleyen adamlara bir komut verir ve bu adamlar yerdeki adamı kaldırıp taşımaya başlar.
- h. Bu iki adamdan biri önde diğer arkada, ölü adamı taşıyan adamlara kılavuzluk eder.
- i. Kadın bir kapıyı açıp bir odaya girer. Karşısındaki duvarda bir kelebek görür. Kelebeğin sırtında kurukafaya benzer bir desen vardır.
- j. Ölen adamı karşısında görür. Adam ani bir hareketle ağzını kapatır ve elini çektğinde ağzı yok olur. Kadın dudagına ruj sürdüğünde adamın da ağzında belirir. Ardından koltuk altına bakar, adamın ağzında kıl benzeri şeyler belirir.
- k. Odanın kapısını açan kadın çocuksu hareketlerle adam dil çıkarır ve dışarı çıkar.
- l. Deniz kenarında bir adam ayakta durmaktadır.
- m. Kadın el sallayarak adama doğru koşar. Yayına geldiğinde adam saati gösterir ve kızgın bir yüz ifadesi vardır. Kadın öperek adamın gönlünü alır ve sahilde birbirlerine sarılarak yürümeye başlarlar.
- n. Yürürken bisikletli adamın çamura saplanmış kıyafetlerini bulurlar. Adam kırılmış kutuya tekme atar. Kadın kıyafetleri alır sırayla sevgilisine verir, sevgilisi de onları tekrar yere atar.
- o. Sahilde yürümeye devam ederler.

## 6. Baharda

- a. Film bir önceki sahnedeki çiftin beline kadar gömülü ölü bedenleri ile biter.

### **4.2.3.Bir Endülüs Köpeği Filminde Yapım Öncesi**

Sinemada yapım öncesi aşamada yapımcı ve senaryo yazarı önemlidir. Bunuel bu filmi annesinin gönderdiği para ile çekmiş profesyonel bir yapımcı ile çalışmamıştır. Bir Endülüs Köpeği filminin senaryosu ünlü ressam Salvador Dali ve Luis Bunuel tarafından yazılmıştır. Dolayısıyla senaryo ve anlatı yapısında klasik öğeler yer almaz. Bir Endülüs Köpeği filminde giriş, gelişme ve sonuç yoktur. İki sanatçının düşlerinden yola çıkılarak yazılan senaryo gündüz düşü anlayışında bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla senaryodaki anlatı beklentileri seyirciyi tatmin etmez, nedensellik mantık çerçevesinde ilerlemez, zaman ögesi bir önceliği ya da sonralığı karşılamaz ve seyircinin filme motivasyonu klasik anlatı yapısı kural ve özellikleri ile sağlanmaz. Bu bölümde Bir Endülüs Köpeği senaryosu ve anlatı yapısı sürrealist anlatıya hizmet eden yanları ile birlikte ele alınmaktadır.

#### **4.2.3.1.Bir Endülüs Köpeği Filminde Senaryo ve Anlatı Yapısı**

Klasik anlatı yapısında seyirci filmi izlemeye başladığı andan itibaren, edindiği bilgiler ışığında filmle ilgili tahminlerde bulunma, karakterleri tanıma ve bu doğrultuda yapacağı eylemleri tahmin etme eğilimi içerisinde bulunur. Benzer şekilde olayların birbiri ile bağlantılı olarak gelişiminin nasıl olacağı, ortaya çıkan çatışmaların bir finale bağlanıp bağlanmayacağı noktasında da beklenti içindedir. Bu durum, anlatı yapısı sayesinde seyircinin, belirli hazırlıkların ardından anlamlandırmaya hazır olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle film süresince verilen bilgileri toplar, gerektiğinde hatırlar, film biçiminin yaratımına uygun olarak hareket eder. Filmin sunduğu beklentilere kapılır ve film izleme etkinliğine ruhsal olarak dahil edilir.

Bir Endülüs Köpeği filminin anlatı biçiminde ise bu özelliklerin hiç biri yer almamaktadır. Filmin senaryosu tüm klasik anlatı yapısına bir karşı duruş niteliğindedir. Senaryo yazılırken Luis Bunuel ve Salvador Dali bir kuraldan asla taviz vermemişlerdir. Bunuel bu kuralı Son Nefesim adlı biyografi kitabında şu şekilde aktarmaktadır;

“Senaryo, ikimizin de kabul ettiği çok basit bir kuraldan yola çıkarak bir haftadan da kısa sürede yazıldı. Kural şuydu: Psikolojik, kültürel ve mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşünce ve görüntüleri benimsemek. Usa aykırı her

düşünceye açık olmak. Nedenini hiç araştırmadan, sadece ilgimizi uyandıracak ve bizleri şaşırtacak görüntüleri benimsemek gibi... Çalışırken, bir kez bile olsun en ufak bir anlaşmazlık çıkmadı. O hafta tam bir özdeşleşme oldu aramızda. Örneğin birimiz: "Adam kontrbas çalıyor." dediğimizde, diğeri "Hayır, olmaz." diyor ve düşünceyi öneren, bu karşı çıkışı tartışmasız kabul ediyordu. Doğruluğunu algıladığı için olacak. Buna karşın, birimizin önerdiği görüntüyü diğeri de onaylıyorsa bu, ikimize de o an parlak ve tartışılmaz görünür, ardından da hemen senaryoya alırdık. Senaryo tamamlandığında, bunun tümüyle alışlagelmişin dışında ve insanda tepki uyandıran bir film olduğunu ve normal hiçbir yapım sisteminin kabul etmeyeceğini fark ettim." (Bunuel, 2005:139)

Bu kural şüphesiz Bunuel'in Sürrealizm'den etkilenmesinin yanı sıra modern anlatı yapısını benimsediğinin de bir kanıtı gibidir. Klasik anlatı yapısından uzak bir anlatı biçimi benimsemesi şüphesiz Bir Endülüs Köpeği'ni döneminde öncü bir film yapmakla birlikte, sürrealist öğelerin de bu kadar başarılı işlenmesine katkı sağlamaktadır. Seyircinin olayların gerçekliğinden şüphe duymamasını amaçlayan klasik anlatı yapısı ile sürrealist öğelerin bir arada kullanımı Bunuel için bir çıkmaz olacağı gibi, onun sanat anlayışına da ters düşen bir tutum olacaktır. Bu kural tanımaz kural bir anlamda Bunuel'in sanat anlayışı ile ilgili olarak Bir Endülüs Köpeği'nin incelenmesinde temel dayanak olmaktadır. Kural tanımayan bu dadacı tavır o dönemin sürrealist sanatçılarındaki ortak bir özelliktir.

Filmdeki olayların oluş ve ilerleyiş şekilleri, bilgi akışının yönlendirilmesinde önemli bir olgudur. Bir Endülüs Köpeği filmindeki olayların bilinçli olarak tasarlanmış olan birbirinden bağımsız görünüşleri filmin alışılmamış bir tarz yaratmasına ve sürrealist öğelerle birlikte ele alındığında filmin bir portre gibi görünmesine neden olmaktadır. Soyut bir tabloya bakan kişi, bakarken gördüğü figürleri zihninde yarattığı çağrışımlar ile anlamlandırma ve yorumlama eğilimindedir. Benzer şekilde Bir Endülüs Köpeği filmindeki biçim ve içeriksel anlatım filmi izleyen için hareketli soyut bir portreye baktığı izlenimi yaratmaktadır.

Filmin sunduğu görselliğin anlatı yapısına olan etkisi sayesinde izleyici zihnindeki çağrışımlarla sınırlı bir alan ile bir dizi görüşü harekete geçirir. Filmdeki karakterler, mekanlar ve olaylar izleyicinin bilinçaltı dağarcığına riayet eder. Filmde yer alan içinden karınca çıkan el, koltukaltı, kesik el, çizgili kutu, l eşek, piyanoya bağlı rahipler gibi soyut öğeler, filmde görüldüğü her sahnede soyut anlatıyı güçlendirmektedir. Seyirciye sürekli bilgi veren ancak topladıkları bilgileri değerlendirmesine ve bir sonuca varmasına izin vermeyen soyut anlatı, ilgiyi şok edici, rahatsızlık veren sahneleri ile dikkati kendinde tutmayı başarır. Bu stratejinin filmin genel atmosferine ve anlatı yapısının anlaşılmasına dair içermeleri vardır. Film resimsel bir estetiği temeli harekete dayalı bir sanat olan sinema olarak aktarırken, temel aldığı sürrealizmin filmin geneline yayılmasını amaçlar. Bu ancak Bunuel'in yarattığı anlatı tarzı sayesinde tutarlılık ile seyirciye aktarılabilir.

Bunuel'in anlatı yapısı sayesinde seyircinin izlediği filmin sürrealist etkisine çabuk adapte olmaktadır. Dolayısıyla zamansal, mekânsal ya da gelişen olay/durumlarla ilgili aktarılan bilgiler, mevcut anlatı yapısının kırılması ile soyutlaştırılmıştır. Seyirci bu sayede izlediği filmdeki mantıksız zamansal atlamalara, var olmayan neden-sonuç ilişkilerine, karakterin filmi ilerletme şeklindeki kopukluğa alışır. filmin anlatısal yönlendirmeleri aslında belirli bilgi aktarımları sayesinde ilerlemektedir. Ancak bu bilgiler bu anlatım yapısı sayesinde filmin yüzeyinde değil derininde yer almaktadır. Örneğin film boyunca tekrarlanan soyut kavramlar incelendiğinde aslında filmin, ölüm, din, toplum ya da toplum baskısı, cinsellik, sanat, bilinçaltı gibi kavramları tekrarlayarak ilerlediği görülmektedir. Bu kavramlarla çevrelenmiş anlatı yapısı sürrealist yapısını ön plana çıkarmaktadır.

#### **4.2.3.2. Bir Endülüs Köpeği Filminde Anlatı Beklentileri**

Bunuel'in mantıksızlık temelinde ördüğü birbirinden bağımsız olaylar aslında filmin genel atmosferinde tek ve uyumlu bir yapının oluşmasına hizmet etmiştir. Ancak seyirci tüm bunlardan habersiz, filmi izlemeye başladığında belirli beklentiler içindedir. Her ne kadar sahneler gittikçe birbirinden kopuk bağlantılarla ilerlemeye devam etse de, seyirci bu olayları zihninde belirli noktalara oturtma ve anlamlandırma eğilimindedir. Karakterlerin davranışlarının altında yatan nedenleri, birbirleri ile olan ilişkileri ve yer

aldıkları mekanların neresi olduğu ile ilgili sorular sürekli sorulur. Filmin seyircinin bilgisini yönlendirmesi seyircinin filme olan beklentisini etkilemektedir.



Şekil 12 - Luis Bunuel - Bir Endülüs Köpeği – “Bir Zamanlar” Bölümünden

Seyirci ilk sahneden itibaren birbiri ile bağlantısız ancak şok etme, kışkırtma gibi duyguları tetikleyen bir dizi görüntüye maruz kalmaktadır. Birinci bölümün başında usturasını bileyen adamın bu ustura ile ne yapacağı merak uyandırır. Bu soru yanıtlanır adam usturasını biledikten sonra kendisine karşı çıkmayan bir kadının gözünü keser. Olayın şok edici boyutu bu sefer izleyiciyi diğer sahnede bu bilginin açıklanması yönünde beklenti içine sokar. İlk planda film bir cinayetin, bir kadın ve erkek arasındaki ilişkinin hikayesini anlatacağı fikri referans alınarak film nasıl ilerleyici konusunda merak uyandırır. Seyirci olayın önce ya da sonrası, nedeni ve karakterlerin kim oldukları ile ilgili bilgi edinme beklentisi içine girer. Adamın usturayı soğukkanlılıkla bilemesi, kadının gözü kesilirken hiçbir tepki göstermemesi hatta cesur denebilecek bir tavırla karşı koymayışı ilk planda göze çarpan enformasyonlar gibi görülür. Seyirci tüm bu bilgiler ışığında gerçeği keşfetmeye hazır bir şekilde bekler. Öte yandan Bunuel'in bu sahneyi oluştururken herhangi bir bilgi verme amacı yoktur. Usturasını bileyen adam filmin herhangi bir bölümünde tekrar yer almadığı gibi, adamın kim oluşu, kadının gözünü neden kestiği, kadın ve adam arasında nasıl bir ilişki olduğu gibi ilk planda seyircide merak uyandıran sorular film boyunca yanıtı bırakılmaktadır.

Benzer şekilde “ 8 Yıl Sonra” başlığının ardından gördüğümüz kadının gözünde herhangi bir hasar söz konusu olmadığı gibi, bununla ilgili bir gönderme film boyunca yer almaz. Dolayısıyla filmin hemen başındaki bu mantıksal kopuş seyircinin filme başka türlü yaklaşmasına neden olmaktadır. Bu noktadan sonra seyircinin, filmdeki neden-sonuç ilişkilerini, zamansal dizilimi ve mekanları anlamlandırma çabası gitgide

azalmaktadır. Düzenli bir olay örgüsü olmadığı gibi görülebilir ve duyulabilir tüm öğeler, tanımlama yapma ve tahminde bulunma noktasında da seyirciye yardım etmemektedir. Dolayısıyla seyircinin maruz kaldığı hiçbir görüntü zihninde bir öykü yaratmasına yardımcı olacak bir öge değildir.



Şekil 13 - Luis Bunuel - Bir Endülüs Köpeği - "Sekiz Yıl Sonra" Bölümünden

İkinci bölümün hemen başında bisikletiyle sokaklarda dolaşan bir adam görünmektedir. Rahibe kıyafetlerine benzer şekilde giyinmiştir. Boynunda ise çizgili bir kutu yer almaktadır. Seyirci, bu adamın neden bu şekilde giyindiği ile ilgili olarak bir bilgi edinmez. Klasik anlatı yapısı ile kıyaslandığında gizlenen bilginin yoruma açık durumu Bir Endülüs Köpeği filmi için geçerli değildir. Bu yorum her seyirci için başka bir şekilde yapılabilir. Yönetmen bir bilgiyi gizleme eğiliminde değil, direkt olarak bilgiyi vermeme dolayısıyla herhangi bir anlam yaratmama amacını gütmektedir. Bir kadının evinde, sandalyede oturmuş kitap okurken bir anda pencereye doğru bakması, okuduğu kitabı elinden atarak ayağa kalkması ve pencereye yönelmesi de bisikletli adamın geldiğini hissetmiş olduğu fikrini akla getirir. Nitekim ardından adam yere düşer ve kendini incitir. Ancak burada da kadının bu şekilde adamın geldiğinden ve yaralandığından haberdar olması belirli bir mantık çerçevesine oturtulamaz.





Şekil 14- Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden

Seyirci için bir diğer beklenti bisikletli adam ile kadın arasında nasıl bir ilişki olduğu yönündedir. Bu beklenti içindeki seyirci bir anda elindeki karıncaları izleyen adam ile kadının koltuk altını gösteren iki çekim izler. Bu çekimleri bir kadının koltuk altı ve denizkestanesi görüntüsü, hemen ardından sokakta kesik bir elin etrafında toplanan insanlar ve bir kadının araba çarpması sonucu ölmesi takip eder. Sokaktaki elin kime ait olduğu, sokaktaki kadının el ile neden ilgilendiği, kaza olduktan sonra oluşabilecek olaylarla ilgili bir bilgi bekleyen seyirci bir anda bu ortamdan da uzaklaştırılır. Çünkü Bunuel’in bu sahnedeki amacı yalnız ölen kadının adam üzerinde uyandıracak cinsel istekler için psikolojik bir zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla ölüm sahnesi sürrealist bir anlatımın bilinçaltını açıklamak için işlevseldir, ancak öykünün ilerlemesine hizmet etmez.

Adam ölen kadını izledikten sonra yanındaki kadına tecavüz etme girişiminde bulunur. Bu sahneden itibaren kadın tecavüze uğrayacak mı yoksa kurtulacak mı soruları belirir. Kadın odanın içinde adamdan kaçmaya çalışır hatta duvarda bulduğu bir raket ile kendini savunmaya geçer. Tam bu noktada seyirci bir kez daha şok edilir. Adam bir piyano, iki rahip, ölü eşek ve balkabağı olan yükü iplerle asılmaya başlar. Birbiriyle bağlantısı olmayan tüm bu cisimler karşısında seyirci tüm bunların bir anda odada belirmesine şaşırır. Tüm bu cisimler odaya nasıl ve ne zaman gelmiştir ve neden piyano, rahipler ve ölü eşek bu sahnede yer almaktadır? Burada Bunuel’in söylemlerinden yola

çıkılarak tecavüzün bile toplum baskısı ve kabulü karşısında normleştirilmesi üzerine bir okuma yapılabilir. Rahip dini temsil ederken, piyano sanatı temsil etmektedir, eşek ise ölümü. Tüm bunlar Bunuel'in yaşamında önem teşkil eden unsurlar olmuştur. Bir diğer önemli unsur sürrealizm için de temel noktası oluşturan cinselliktir. Bilinçaltına dair en temel baskı dayanakları bu sahnede seyircinin bilinçaltı dünyasına sunulmaktadır.



Şekil 15 Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sabaha Doğru” Bölümünden

Bir diğer önemli sahne adamın kendi ile yüzleşmesi niteliğindeki Sabaha Doğru bölümünde yer alan sahnedir. Bu sahnede kadın yatakta yatan -bir önceki sahnede tecavüz etmeye çalışan- adamı görüp tebessüm eder. Çalan kapıyı açar ve takım elbiseli bir adam içeri girer. Bu sahneye kadar Bunuel'in soyut anlatımına alışmış olan seyirci artık bu sahneyle ilgili büyük bir beklenti içinde değildir. Ardından gelen 16 Yıl Önce yazısı ve takım elbiseli adamın da yine aynı adam çıkması, kendi geçmişi ile olan bir bağlantı olduğu fikrini doğurur. Bu sahnede beklenti yaratan öğeler kitaplar ve masadaki diğer öğeler ile adamın bağlantısıdır. Adamdaki değişimin karanlık yönünü simgeleyen kitapların silaha dönüşmesi ve adamın kendi benzerini vurması, bu unsurların yalnızca sahnedeki işlevini açıklamaktadır.

Yine aynı bölümde, adam öldükten sonra bir anda bir ormanda belirir. Çıplak bir kadına tutunarak yere yığılır ve kadın yavaşça kaybolur. Takım elbiseli bir grup insan adamın cesetinin etrafına toplanır. Bu sahnede de, iki takım elbiseli adam dikkati çeker çünkü ölen adamı kaldırma komutunu veren bu iki adamdan biridir. Ayrıca bu iki adam diğer adamlar ölen adamı taşıırken önde ve arkada hizalanırlar. Kontrolü elinde tutan bu adamların kimler olduğu ile ilgili bir ipucu verilmemektedir.



Şekil 16 - Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “On Altı Yıl Önce” Bölümünden

İlerleyen sahnelerde kadın yeni bir adamla görülmektedir. Filmin başından beri soruları yanıtızsız kalan seyirci bu adamın da kim olduğunu öğrenmez. Ancak geç kaldığı için kızması, sarılarak yürüme ve öpüşmeleri gibi sahneler sevgili olduklarını fikrini doğrulamaktadır. Final sahnesi olan Baharda bölümünde beklentiyi karşılamayan bir diğer olay ise iki sevgilinin ölümleridir. Bellerine kadar kuma gömülü olarak ölmüş iki sevgilinin ölüm nedeni ve şekli filmin önceki sahneleriyle bağlantılı değildir ve yanıtızsız kalmaktadır.

Tüm bu beklentiler Bunuel tarafından bilinçli olarak yanıtızsız bırakılmaktadır. Simgeler ve çağrışımlar yoluyla seyircinin anlam üretmesi sağlanmıştır. Bu noktada filmin genelinde işlenen aşk, cinsellik ve ölüm gibi kavramlarının hakimiyeti seyirci ile ortak deneyim sunması aracılığı ile filmin olay örgüsü olmaksızın anlaşılabilir öğeleridir.

#### 4.2.3.3. Bir Endülüs Köpeği Filminde Nedensellik

Luis Bunuel'in de dediği gibi filmdeki anlatım herhangi bir psikolojik, kültürel ve mantıksal çerçevede ilerlememektedir. Dolayısıyla filmde herhangi bir neden-sonuç ilişkisi kurulmamış, herhangi bir döneme, belli bir kültürel birikime göndermede bulunulmamıştır. Seyirci film boyunca aslında hiç var olmamış bir nedenselliği bulmak için çaba gösterir ve sonuç alamayışı onu rahatsız eder. Bu Bunuel'in film boyunca başarıyla sürdürdüğü bir özelliktir. Filmindeki nedensellik ilişkisi tıpkı rüyalarda olduğu gibi bir noktadan hareket eder. Bir takım düşüncelerin çağrışımından söz etmek mümkündür ancak olayları birbirine bağlama noktasında herhangi bir fikir oluşturmaz. Çünkü olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkileri saptanamaz bir bağlantı ile örülüdür.

Klasik anlatı içerisinde filmde yer alan karakterler çoğu zaman nedenleri yaratmaktadırlar, benzer şekilde sonuçların izleyiciye gösterilmesinde aracı görevi üstlenirler. Bunun nedeni film biçimi çerçevesinde olayları gerçekleştiren ve onlara tepki veren bir konumda yer almalarıdır. Dolayısıyla karakterlerin gösterdikleri tepki seyirci ile film arasındaki ilişkinin kurulmasına hizmet eder. Bu sebeple karakterlerin belirli özellikleri seyirci açısından önemlidir. Karakterler film boyunca belirli tutumlar sergiler, alışkanlıkları, psikolojik dürtüleri ve kişisel ayırt edici özellikleri vardır. Ancak Bir Endülüs Köpeği filmindeki karakterlerde bu özelliklerin hiçbiri yer almamaktadır. Seyirci hiçbir karakterin adını bilmemektedir. Karakterler belirli psikolojik özellikler göstermemektedir. Bununla ilgili olarak değinilebilecek tek nokta cinsel dürtüler nedeniyle hayvani içgüdülerle hareket eden erkek karakterden ayrıca bahsedilebilir ki sürrealist sinemanın bilinçaltına yönelik göndermeleri Freudyen bir tavırdan kaynaklanmaktadır. Bu karakter bazında değil ancak yönetmenin üslupsal bir tutumu olarak değerlendirilebilir.

Karakterler için söylenebilecek bir diğer nokta onlarla ilgili verilen bilginin azlığıdır. Filmdeki hiçbir karakterin adı yoktur. Cinsiyetleri dışında hiçbir karakterle ilgili bilgi yer almaz. Bunun yanı sıra karakterlerin öyküleri birbirleriyle kesişmez çünkü bunun için yan olay örgüsü tasarlanmamıştır. Dolayısıyla karakterler seyirci için her an her şeyi yapabilir durumdadır ancak ne yapacaklarının kestirilememesi ve yaptıklarının herhangi bir nedenselliğe bağlı olmaması seyirci için rahatsız edici bir durumdur. Nedensel motivasyon seyirci için rahatlama ve filme kendini kaptırma eğilimleri

göstermesine neden olur. Bunuel bu nedenle bu motivasyonu her fırsatta kırmaktadır. Bu yolla izleyicideki gerilim ve belirsizliği kışkırtmayı sürdürmektedir.

#### **4.2.3.4. Bir Endülüs Köpeği Filminde Zaman**

Filmdeki nedenler ve bunların doğurduğu sonuçlar zaman dilimi içinde yer almaktadır. Dolayısıyla zaman süregelen olay ve durumların nasıl biçimlendiğini netleştirmektedir. Bu zaman kullanımı ister filmsel olarak şimdiki zamanı, ister gelecekte ya da geçmişten bir anı aktarsın, filmin anlatı yapısı içerisinde belirli bir sıralama ve mantık çerçevesinde var olur. Filmdeki geriye dönüşün farkında olan seyirci, bunun sunulmasındaki nedeni çözer ve anlatımın genel yapısındaki yerini istenilen şekilde tamamlar. Bu şekilde bir yeniden düzenleme gelecekte bir an için de geçerlidir. Bu kullanımlar olayların mantıksal bir şekilde zihinsel olarak sıralanmasına olanak sağlar ve seyircinin kafasında herhangi bir karışıklık yaratmaz.

Zaman kullanımında zamansal düzenin yanı sıra zamansal süre de önemlidir. Bir olay ya da durumun film içerisindeki gerçekleşme süresi -amacına bağlı olarak- seyircinin göreceli olarak tutarlıdır. Bir zaman dilimine yayılan olay ya da durumun inşası genel olay örgüsüne orantılı bir şekilde kullanılır. Ekran süresi olarak adlandırılan film süresi içerisinde aktarılmak istenen olaylar önem ve etkili olma kıstasları göz önünde bulundurularak belirlenmiş bir sürede aktarılmak zorundadır. Bu ekran süresi seyircinin filmi izlediği süreçle eş zamanlıdır. Ancak bu süre içerisindeki kullanımlar şimdi, geçmiş ve gelecek gibi kullanımların yanı sıra olayın aktarılma şekline bağlı olarak hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış olarak da sunulmaktadır. Birkaç saniyelik bir olay filmde birkaç dakikaya yayılabileceği gibi, birkaç dakikalık olay saniyeler içerisinde bitebilir. Ancak tüm bu kullanımlar seyircide herhangi bir neden-sonuç bağlantısının zayıflamasına neden olmaz.

Bir Endülüs Köpeği filmindeki zaman kullanımına bakıldığında ileri ve geri atlamalı zaman kavramı filmdeki nedenselliği kıran bir diğer öge olarak kullanılmaktadır. Klasik anlatı yapısında olduğu gibi olayların birbiri ardına belirli bir mantık çerçevesinde ve anlaşılabilir bir zaman sırasıyla ilerlemesinin aksine, film birinci bölümde “Bir Zamanlar” başlığı ile başlar. Böyle bir başlangıç klasik anlatı yapısı açısından ele aldığımızda filmin bir masal ya da bir hikaye ile başladığı izlenimine kapılabiliriz. Ancak

Bunuel'in anlatım dili bu algıyı da hemen kırmaktadır. Ardından gelen "Sekiz Yıl Sonra" bölümü zaman ile ilgili olarak bir diğer mantıksızlığı önümüze sermektedir. İkinci bölümün bu başlığı da zaman ile ilgili seyirciye herhangi bir bilgi vermez çünkü "bir zamanlar" seyirci için herhangi bir zamansal kıstas sunmadığı gibi ardından gelen "8 yıl sonra" bilgisi de seyirci için herhangi bir zamandizimsel mantık kurmaya yardımcı olmamaktadır. Benzer şekilde bir sonraki başlıklar "Sabaha Karşı Üç Civarı", "On Altı Yıl Önce" ve filmin final bölümü olan "Baharda" gibi verilen başlıkla zamansal bir ad içermektedir ancak zamanı betimlemek adına bir kapı açmamaktadır. Dolayısıyla izleyici filmin geçtiği dönem, yıl, ay ya da gün ile ilgili herhangi bir bilgi edinemez. Bu da bizim için her ne kadar "Sekiz Yıl Sonra" ve "Baharda" gibi belirli bir zaman veriyor görünümü verse de bu iki zaman dilimini kıstas almak için engel bir bilgi, ilk bölümün de adı olan "Bir Zamanlar" filmin tüm zamansallığına hakim olmaktadır. Bu sebeple film izleyici için herhangi bir zamanda olmasından öteye bir yorumlamaya açık değildir.

Bir zamanlar bölümünde gözü kesilen kadın 8 Yıl Sonra bölümünde gözünde bir hasar olmaksızın yaşamaya devam eder. Bu bölümde son bölüme kadar kadınla ilişki içerisinde olan adam ölmektedir. Ancak bir anda tekrar belirir. "Sabaha Karşı" bölümünde kendi benzeri tekrar ölür. Bu iki bölüm arasında "16 Yıl Önce" bilgisi verildiği göz önünde bulundurulursa adam iki kez ölmektedir ve bu zaman bilgisi adamın hangi tarihte öldüğü bilgisini yansıtmamaktadır. Kadın da "Baharda" bölümünde ikinci kez ölmektedir. Ölüm kavramı da filmde bir kişinin hayatının herhangi bir dönemini simgelememektedir. Dolayısıyla zaman kullanımının da neden-sonuç ilişkilerinin yıkılmasında yardımcı bir kavram olarak kullanıldığı söylenebilir.

#### **4.2.3.5. Bir Endülüs Köpeği Filminde Motivasyon**

Bir filmdeki motivasyon ögesi gerek filmdeki kahramanları gerekse seyirciyi bir amaca odaklanması açısından önemlidir. Bu kimi zaman bir nesne, kimi zaman merak uyandıracak bir bilgi kimi zaman bir tarih olabilir. Seyircinin film boyunca tekrarlanan motivasyon ögesi sayesinde, bu öge ile ilgili kısmen bilgilendikçe motivasyonu gittikçe artar. Bu öge filmdeki kahramanların hedefini belirleyebilir ve seyircinin dikkatinin de bu hedefe yönelmesini sağlar. Öge ile ilgili ipuçları da temel motivasyonu sağlar. Motivasyon öğeleri aynı zamanda filmin zaman ve mekân geçişlerinde veya neden-sonuç ilişkisinin kurulduğu bölümlerde bir bağlantı ögesi olarak da kullanılabilir.

Bir Endülüs Köpeği'nde böyle bir motivasyon ögesinin tutarlılığından bahsedilemez ancak filmde tekrarlanan belli simgelerin seyirci açısından bağlantı kurma noktasında ipuçları verdiği söylenebilir. Tekrarlanan öğelerden ilki inci kolyedir. Filmin başlangıcında gözü kesilen kadının boynunda bir inci kolye vardır. Ardından aynı kolye kitap okuma sahnesinde tekrar görülür. Bu sahnelerde kadının yüzü de görülmektedir. Ancak adamın silahla vurulup ormanda bir göl kenarında yere düşerken tutunduğu kadının sırtı dönüktür. Bu kadını tanınmasını sağlayan tek unsur daha önce edinmiş olduğumuz kolye bilgisidir.



Şekil 17 Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden

Bir diğer tekrarlanan öğe adamın giydiği rahibe kıyafetleridir. Bu kıyafetler ilk olarak adam bisikletle sokaklarda dolaşırken görülmektedir. Ardından kadın adamın kıyafetlerini bir insan silüeti oluşturacak şekilde dizer. Bir dizi olayın ardından kadın kendine tecavüz eden adamdan kaçarken, aynı adamın kıyafetleri serdiği yatakta, kıyafetleri tekrar giymiş bir vaziyette görür. Bu kıyafetlerin üçüncü tekrarıdır. Ardından adamın kendisi ile yüzleştiği sahnede bu kıyafetler üzerinden tartışma yaşanır ve adam kıyafetleri camdan dışarı fırlatır. Bu kıyafetler son olarak çamurun içine batmış şekilde filmlerin sonuna doğru karşımıza çıkmaktadır. Adamlarla özdeşleşen kıyafetler her seferinde adamın başına kötü bir olay geldiğinde belirlemektedir. İlk sahnede bisikletten düşerek kendini yaralar, ikinci sefer bir kadına tecavüz ettikten sonra ve son sefer ölümünün ardından, ölümünü çağrıştıran bir bağlantı ile çamur içindeyken.

Çizgili nesnelere Bunuel'in filminde tekrarladığı bir diğer motivasyon ögesidir. Kendisinin de yer aldığı açılış sahnesinde Bunuel'in üzerinde çizgili bir gömlek vardır. Ardından bir cinayet işlenir. Rahibe kıyafetleri ile gezen adamın boynunda da çizgili bir kutu vardır, kadın daha sonra bu kutunun içindeki çizgili bir paketin içinden çizgili bir kravat çıkarmaktadır. Aynı çizgili kutu insanların kesik bir elin etrafında toplandığı sahnede görülür. Daha sonra kesik el bu kutunun içine yerleştirilmektedir. Kadının sahile çıkarken yanına aldığı fular da çizgili desenlere sahiptir. Tüm öğeler bir şekilde adamla ilgili olaylar, kişiler ve eşyalar üzerinde görülmektedir.



Şekil 18 - Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden

El detayı filmde tekrarlanan başka bir öğedir. Bu öğe ise çizgili kutu ile ilintili olarak filmde yer almaktadır. İlki çizgili kutunun sahibi adamın elinin detayıdır. Bu detay elindeki bir deliğin içinden çıkan karıncaları göstermektedir. Kutu ile ilintili olan bir diğer el detayı ise kesik eldir. Bu kesik el daha sonra çizgili bir kutuya koyulmaktadır. Ancak eller arasındaki fark birinin ölen birinin öldüren olmasıdır. Nitekim ilerleyen sahnelerde elindeki kitapların silaha dönüşmesi ile kendi benzerini öldürmektedir.



Şekil 19 - Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden



Filmde iki kez tekrarlanan koltuk altı Bunuel'in soyut görselliği güçlü kullandığı iki sahnede yer almaktadır. Bunlardan ilki kadının koltukaltındaki kılları denizkestanesine benzettiği sahnedir. Bindirme ile koltukaltından denizkestanesinin görüntüsüne geçilir. Diğer sahne ise kadının koltukaltındaki kılların ağzı olmayan adamın ağzında belirmesidir. Her iki sahnede filmdeki sürrealist anlatıya görsel olarak hizmet etmektedir.



Şekil 20 - Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden

Filmdeki kalabalık insan kullanımını aslında içinden karıncalar çıkan el ile benzerlik göstermektedir. Elin ortasında bulunan siyah bir deliğin etrafındaki karıncalara benzer şekilde iki sahne yaratılmıştır. Bu anlamda resimsel bir öğenin hareketlendirilmesi yine bindirme ile aktarılmaktadır. Kesik bir elin etrafında doluşan insanlar, aynı adamın elindeki karıncalar gibi düzensiz hareket etmektedirler ve adamın elindeki gibi bir dairenin etrafında yer alırlar. Benzer şekilde adamın ölerək ormanda belirdeği sahnede de insanlar karıncalar gibi adamın yakınında toplanmaktadır. Bu sahneler Dali'nin gördüğü rüyanın filmdeki yorumlanmasıdır.

#### 4.3.4. Bir Endülüs Köpeği Filminde Yapım

Çekim en önemli görüntüleme evresidir. Çekimler sırasında yönetmen oyuncu, dekor, ışık, kostüm ve makyaj gibi çerçeve içerisinde yer alacak tüm öğeleri yönlendirmektedir. Bu yönlendirmeler senaryo kılavuzluğunda yapılmaktadır. Ancak yazılı olanın görsel olana çevrilmesi farklı bir bakış açısı gerektirir. Oyuncunun durması gereken yer, söylemesi gereken sözün yanı sıra vermesi gereken duygunun yönetildiği oyuncu yönetimi, aydınlatmanın o sahne için gerektirdiklerinin sağlanması, oyuncuların

özel bir anlam ifade eden kostüm ve makyajlarının çerçevedeki görünümü, dekorun sahneye katkısı gibi pek çok nokta önemlidir. Bunuel tüm bunları sürrealist bir anlatı yapısına hizmet edecek şekilde ele almaktadır. Dolayısıyla bu bölümdeki yapım öğeleri bu çerçevede ele alınmaktadır.

#### 4.3.4.1. Bir Endülüs Köpeği Filminde Mizansen

Bir filmdeki her çerçeve içinde bir yönetim vardır. Yönetmenin bu çerçeve içinde görünen dekor, ışık, kostüm gibi öğelerden karakterlerin davranışları üzerindeki yönetimi mizansenini oluşturmaktadır. Mizansen içinde yer alan öğeler gerçekçi olabildiği gibi gerçeküstü de olabilir. Bu ayrım farklı mizansen hazırlıklarını temel alır. Yönetmenin tercihine göre değişen bu özellik filmin nasıl stilize edileceği konusunda büyük önem taşımaktadır. Çünkü bir mizansenin işlevine hizmet edecek şekilde değişebilir ya da dönüşebilir. Mizansen ile yönetmen gerçeklik sınırlarını aşabilir ya da gerçeği olduğu gibi yansıtabilir. Bu mizansenin gücüdür. Bunuel'in filminde de mizansen soyut bir dünyanın yaratımında etkili olmuştur.



Şekil 21 Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden

Mizansenin önemli öğelerinden biri olan dekorun film içerisinde filmin bütününe etki eden ve filmin nasıl algılanacağı noktasında yönlendirme özelliği olan bir yapısı vardır. Bir dekor kimi zaman dikkati tamamen kendine çektiği gibi kimi zaman da yalnızca mekan içerisinde durması gerektiği yerde durarak işlevini tamamlar. Bu anlatılan

ile doğru orantılı bir noktadır. Hikayenin ruhunu zenginleştirmek amacıyla mizansene yerleştirilen her bir dekorun işlevi vardır. Bunuel, Bir Endülüs Köpeği filminde genel olarak dekor için ayrıca bir hazırlık yapmamış, zaten var olan yerleri kullanmış ya da bu yerlerin üzerinde belirli düzenlemeler yapmıştır. En önemli kullanım kadına tecavüz etmeye çalışan adam ve kadın arasındaki kovalama sırasında kendini gösterir. Bunuel sahnede bir piyano, iki rahip ve ölü eşek kullanmaktadır. Bu dekorun sahneye işlevine bakıldığında, bu öğelerin adam kadına tecavüz etmeye çalıştığı anda çıkmasıyla doğru ortaya çıkması dikkat çeker. Adamın, tecavüz etmeye çalıştığı kadına ulaşmak için Bunuel'in önem verdiği kavramları sırtlandığı görülmektedir. Dini simgeleyen rahipler, sanatı temsil eden piyano ve ölümü simgeleyen kanlı eşek kafası kullanılmıştır. Tüm bu soyut kavramları dekor aracılığı ile somutlaştıran Bunuel tekrar soyut bir anlam üretmiştir.



Şekil 22 - Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği “Sabaha Karşı” Bölümünden

Mizansenin bir diğer önemli ögesi olan kostüm ve makyaj “Bir Endülüs Köpeği filminde dekor kadar arka planda değil. Rahibe kıyafetli adamın üzerindeki kıyafetler adamın olmadığı sahnelerdeki dahi adamla özdeşleşmiş bir şekilde kullanılmıştır. Kadının kıyafetleri serdiği sahnede kadının bisikletten düşerek kendini yaralayan adamla için üzüntü duyduğu, tecavüz ettikten sonraki sahnelerde ise, örneğin başka bir adamla sahilde dolaştığı sahnede çamurlar içindeki bu kıyafetleri nefretle fırlatışları seyircide o adama öfke duyduğu izlenimi yaratmaktadır. Benzer şekilde adamın kendi ile yüzleştiği sahnede bu kıyafetler kendi benzerinin ona kızgınlığını simgelemektedir buna paralel olarak sahne

kıyafetlerin balkondan aşağı atılması ile devam eder. Dolayısıyla kıyafet üzerinden adam ve adamlarla ilgili başka insanların duyguları resmedilmektedir. Kostüm kullanımında dikkati çeken bir diğer özellikle yine adamın kendi ile yüzleştiği sahnede dikkati çekmektedir. Kadına tecavüz eden benliği siyah takım elbise giyerken kendi benzeri beyaz takım elbise giymektedir. Dolayısıyla bu renk kullanımı adamın kendi içindeki aydınlık taraf ile karanlık tarafı simgeler. Beyaz takım elbiseli adamın öldürülmesi bu anlamda adamın içindeki kötülüğün galip geldiği anlamını doğurmaktadır.

Makyaj kullanımında tek dikkati çeken sahne, adamın ağzının yok olduğu sahnede kadının kendine yaptığı makyajın adamın ağzında bir karaltı oluşturmasıdır. Bu olağan bir makyaj kullanımı değildir. Yapılan makyaj ile değil kurgu marifeti ile oluşturulmuş bir makyaj örneğidir. Bu sahne daha önceki sahnelerde yer alan koltuk altındaki kıllar ile deniz kestanesi arasındaki benzerliğe gönderme yapmaktadır. Sinirle makyaj yapan kadın kıl ve deniz kestanesinin adamın ağzında çıkacağını biliyor gibi sinirli ve karalıdır. Bu anlamda bu iki öğenin adamın vücuduna geçmesine aracı olan makyaj sayesinde adamdan intikam aldığı yönünde değerlendirilebilir.



Şekil 23 – Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “On Altı Yıl Sonra” Bölümünden

Mizansenin bir diğer öğesi olan aydınlatma filmde genel olarak gün ışığından yararlanılan doğal aydınlatma ile kendini göstermektedir. “Bir Zamanlar” bölümündeki

ışık kullanımını gece olması dolayısıyla yalnızca var olanın görünür olmasını amaçlayan temel aydınlatmadır. Bu aydınlatma adamın balkona çıktığı bölümde kendini ay ışığı olarak göstermektedir. “Sabaha Karşı” bölümünde ise odadaki abajurların aydınlatma nesnesi olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu anlamda filmdeki aydınlatma dramatik etki kullanma adına kullanılmamıştır.

Filmdeki sahneleme ve performans özelliklerine baktığımızda Bunuel’in oyuncu yönetimindeki başarı ön plana çıkar. Oyuncu yönetimi ile ilgili Bunuel Son Nefesim adlı kitabında şunları aktarmaktadır:

“Çekim platosunda altı yedi kişi kadardık. Oyuncular ne yaptıklarını kesinlikle bilmiyorlardı. Sözgelimi Batcheffe, "Wagner'i dinlediğini düşünerek camdan dışarı bak. Daha da dokunaklı olsun." diyordum. Ama o neye baktığını ve ne gördüğünü bilmiyordu.” (Bunuel 2005:141)

Filmde oyunculardaki yüz ve mimik hareketlerinin yanı sıra hareket ve tavırları konularla bağlantılı karakterlerin iç dünyalarını yansıtmaktadır. Zaten film boyunca yalnızca karakterlerin gelişen olaylar karşısındaki duyguları ve ruh halleri ile ilgili bilgi verilmektedir. Filmin başlangıcında Bunuel usturayı bilerken herhangi bir gerginlik ya da panik duygusu uyandıracak bir tavır sergilemez. Aksine bir katil kadar soğukkanlıdır. Benzer şekilde gözü ustura ile kesilmek üzere olan kadın da kameraya cesur bir şekilde bakmaktadır. Kadın erkek ilişkilerindeki tutkunun ölüm kadar aşırı olduğu, gözün iğdiş edilmesinde gizlidir. Kadının diğer sahnelerde iki farklı adamla farklı ilişkiler içerisinde oluşunun cezası, simgesel olarak başkasına “bakan” gözün cezalandırılmasıdır. Freudyen bir altyapısı olan bu sahnede, oyuncular göz kesme olayı sanki hiç yaşanmıyormuş gibi bir oyunculuk sergilemektedir. Çünkü özünde bu sahne iki sevgili arasındaki tüm cinsel ya da duygusal bağları simgelemektedir. Dolayısıyla oyuncular bir cinayet sahnesinde olduğu gibi korku, panik, gerginlik göstermezler çünkü sahne bir cinayetin yaşandığı göndermesini barındırmamaktadır.



Şekil 24 - Luis Bunuel – Bir Endülüis Köpeği –“Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden

Diğer adamlarla ise aralarındaki gerilimin tecavüz sahnesinde iyice artmasına paralel olarak oyuncular gittikçe gergin ifadeler, hal ve tavırlar alırlar. Adam gittikçe hırslanan bir ruh hali ve hareket tavrı içindedir, kadınsa ondan kendini kurtarana kadar gergin ve sinirli, ardından çocukça hal ve hareketler içinde umursamazdır. Kesik eli inceleyen kadın yüzünde kesik eli incelerken ki soğuk tavır yerini polislin eli bu kutu içine koyarak kadına vermesi ile hüznü bir hale bırakmaktadır. Üzüntünün vermiş olduğu dalgınlıkla ya da insanların gitmesi ile bir anda sokakta kalmasıyla araba çarpıp ölen kadını evin balkonundan izleyen adam, bu ölümden tahrik olmaktadır. Bunu ise yalnızca yüzünün ve kadına olan bakışlarının değişimi ile anlarız. Yüz ifadesi dışında beden dili ile duyguları aktarmayan başaran filmdeki oyunculuk kendini adamın kendi ile yüzleştiği sahnede göstermektedir. Bunuel bir süre bu adamın kendisi olduğunu seyirciden gizler. Bunu ise adamı göstermeyen, arka plan çekimi ile yapar. Seyirci adamın yalnızca sırtını görmektedir. Ancak el ve kol hareketlerinin gergin ve keskin işaretlerle adama doğru sürekli bir şeyler anlatır gibi hareket etmesi, gergin adımları adamın sinirli bir ruh halinde olduğu izlenimini vermektedir. Dolayısıyla tüm bu oyunculuk örnekleri sürrealist bir anlatı çerçevesinde genel olarak Freudyen okumalar içermektedir. Çünkü oyuncuların değişen tüm ruh halleri cinsellik ve ölüm ile ilgili sahnelerde doruk noktasında deneyimlenmektedir.

#### 4.3.4.2. Bir Endülüs Köpeği Filminde Mekan

Bir Endülüs Köpeği filmindeki mekanlar, şehrin sokakları, ev, sahil ve ormandan ibarettir. Mekan kullanımında herhangi bir soyutlamaya gitmeyen Bunuel, günlük hayattaki ve doğadaki halleriyle kullanmayı tercih etmiştir. Filmin başlangıcındaki ev ile diğer bölümlerdeki ev aynıdır. Ancak Bunuel mekan kullanımındaki başarısı olayları birbiri ile mekânsal olarak bağlayabilmesidir. Örneğin, adamın elinden çıkan karıncaların ardından mekan değişir ve koltuk altı görünen kumsalda uzanmış kadın kılları benzettiği deniz kestanenin bulunduğu sahil görüntülenir, yönetmen buradan sonra mekanı tekrar değiştirir bu sefer kesik elin olduğu cadde sahnesi görüntülenir. Dolayısıyla Bunuel benzerlikler yolu ile farklı mekanları kullanmaktadır. Farklı bir mekan kullanımı resimsel bir çerçeve ile sahnelenen, ölen adamın çıplak bir kadına tutunarak öldüğü sahnedir. Bu sahnelerin birbirleri ile benzerliği ise soyut anlatımın güçlenmesini sağlayan bir zemin oluşturmalarıdır.

Filmdeki evin kullanımında seyircinin evin yapısı ile ilgili bir fikir edinmemesi dikkat çekmektedir. Evin balkon kapısı açılış sahnesinde görüntülenir ancak seyirci bu noktada balkonun kapısının odasının hangi konumunda yer aldığı ile ilgili bilgi edinmez. Ardından balkon kapısının da bulunduğu büyük bir odanın genel görünümü verilir. Bu odada hemen karşıda balkon kapısı onun hemen solunda bir yatak ve yatağın sol tarafında bir abajur. Kapının sağında ve solunda birer kapı. Seyirciye en yakın yerde ise iki sandalye ve bir ortalarında bir sehpa görülmektedir. Bu sahnede kadın sağdaki sandalyede oturmuş kitap okumaktadır ve daha sonra ayağa kalkıp, balkon penceresinden gördüğü bisikletten düşen sevgilisinin yanına çerçevenin solunda yer alan kapıdan çıkarak gider. Kapıdan çıktıktan sonra önündeki merdivenlerden inerek aşağı iner. Daha sonra kadın odadaki yatağa adamın üzerindeki kıyafetleri serer.



Şekil 25 Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden

Buraya kadar odanın içerisi seyirci oyuncuların oda içerisindeki konumu tahmin etmekte zorluk çekmez. Ancak tecavüz sahnesinde kadın sağdaki kapıdan kaçmayı başarır ve ancak çıktığı odada baktığı yöndeki yatak yine aynı oda içerisindeki yataktır. Dolayısıyla kadın odanın sağındaki kapısından kaçıyor gibi görünse de solundaki kapısından içeri girmiştir. Bu durumda adam odanın içerisindeyken dışı kalmıştır. Çünkü eli kapıda sıkışık olarak durmaktadır. Kadın adamın kapıyı açmaması için mücadele ederken yatakta bir anda tekrar adam belirir. El aniden kaybolur. Böylece kadın ve adam tekrar aynı odadadır. Burada evle ilgili algıları değiştiren bir diğer sahne yatakta yatan adamın sağ tarafa doğru bakmasıdır. Kapı çalmaktadır. Ancak gelen adam kadının daha önce çıkarak merdivenlerden indiği sol kapıdır. Ancak adam sağ kapıdan içeri girmektedir. Bunuel mekânsal olarak tüm mantıksal algıları yok etmektedir. Öyle ki daha sonra kadın, apartmanın önüne çıktığı soldaki kapıdan sahile çıkmaktadır. Bu da filmin mekânsal kullanımının da soyut anlatıya hizmet ettiğinin açık bir göstergesidir.

#### 4.3.4.3. Bir Endülüs Köpeği Filminde Sinematografi

Özellikle siyah beyaz filmlerde ham film kullanımı yaygındır. Yönetmen film üzerindeki etkisi ham filmin işlenmesi aşamasında da görülmektedir. Melies’in Aya Seyahat filminde olduğu gibi yönetmenin ham film üzerindeki müdahaleleri seyirci üzerinde bir etki yaratmak içindir.



Tonlama alanları ile ilgili olarak ham filmin pozlandırma ve geliştirme işlemleri filmin görselliğine etki edecek aşamalardır. Seyirci görüntüsel özellikler üzerindeki değişimlere karşı duyarlıdır. Filmin rengi, doku kullanımı gibi biçimsel özellikleri bu anlamda önemlidir. Yönetmen başta kontrast düzenlemesi olmak üzere filme pek çok müdahalede bulunur. Melies'in yaptığı gibi renklendirme çalışmalarına da sinemanın diğer yıllarında rastlanmıştır. Renk kullanımındaki müdahale ise tonların pozlama ile ayarlanmasıdır. Kısacası pozlandırma üzerindeki oynamalar filmin ham film sürecinde belli bir biçime evrilmesini sağlamaktadır.

Bir diğer sinematografik teknik film hızıdır. Yönetmen sahnelediği olayın hızını belirli sınırlar içinde belirlemektedir. Bu hızdaki sınırlılık filmin çekilme ve gösterilme hızı ile doğru orantılıdır. Hareketin ekranda normal olarak görünmesi istendiğinde çekim hızı ile gösterim hızı bir olmalıdır. Ancak sinemanın ilk yıllarındaki filmlerin saniyede 16-20 kare arası çekilip 24 kare olarak gösterilmesi bu filmlerin sarsıntılı ya da hızlandırılmış gibi görülmektedir.



Şekil 26 Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “On Altı Yıl Sonra” Bölümünden

Bir Endülüs Köpeği filmindeki hareket hızlarına bakıldığında karakterlerin normalin biraz üzerinde bir hızla hareket ettikleri görülmektedir. Filmdeki tek slow-motion olarak görülebilecek görüntü adamın kendi ile yüzleştiği sahnede masaya doğru yürüme anıdır. Burada filmin diğer sahnelerine oranla daha yavaş bir hareket görülmektedir.

#### 4.3.4.4. Bir Endülüs Köpeği Filminde Çerçeveleme

Film ve resim arasındaki temel benzerlik çerçeveleme noktasında kesişmektedir. Mizansen çerçeve içindeki her öğeyi vurgulamak için seyirciye ipuçları sunmaktadır. Bu noktada yönetmenler çerçevedeki ilginin nereye odaklanması gerektiğini çerçeve kurulumu ile belirlemektedirler. Yatay dikdörtgen şeklindeki çerçevenin, sağ ve sol bölümleri, öğelerin bu noktalara belirli bir düzenle yerleştirilmesi sayesinde dengelenmektedir. Öğeler sahnede yer alan unsurlara göre yalnızca ortada, sağda, solda ya da bunların üçünü de kapsayan bir kompozisyonla çerçevelenebilir.



Şekil 27 Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden

Özellikle siyah beyaz filmlerde yönetmen seyircinin dikkatini kontrast ile yönlendirmektedir. Siyah beyaz filmlerdeki parlak kostüm kullanımı, yoğun olarak aydınlatılmış yüzler ön planda, karanlık bölgeler ise arka plandadır. Bunun tam tersi olarak da arka planın aydınlık olduğu durumlarda siyah öğelerin yer aldığı çerçeve noktaları ön plandadır.

Çerçevenin oran ve biçim, çerçeve içi ve dışı mekan kullanımı, çerçevedeki mesafe, bakış noktası ve bakış açısı, çerçeve-mizansen ilişkisi görüntüyü etkilemektedir. Resim ile benzer doğrultuda devam eden çerçevedeki denge yaratımı hareket ile birlikte farklılaşmaktadır. Çünkü sinemada hareketli bir çerçeve dikkatin yönünü değiştiren bir unsurdur.



Şekil 28 - Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden

Yönetmen filmsel süre devam ettiği sürece kamera ya da kurgu hareketi ile algıyı yönlendirecek hareketler tasarlar. Çünkü yönetmen izleyicinin ne göreceğini ve ne kadar göreceğini hesaplamaktadır. Bu hareketler çerçevenin dinamizmini yaratmaktadır. Çerçeve içindeki bu hareketin yönü ya da hızı seyircinin dikkatini farklı bir noktaya kaydırır.

#### **4.3.5. Bir Endülüs Köpeği Filminde Yapım Sonrası**

Pudovkin kurgu ile ilgili olarak “Ruhsuz fotoğrafları (ayrı ayrı çekimleri) yaşayan, sinematografik bir biçime dönüştürme kudretiyle, temel yaratıcı güçtür” demektedir. Pudovkin’in sözünden de anlaşılacağı üzere filmin ruhunun şekillendiği aşama kurgu aşamasıdır. Bir Endülüs köpeği filmindeki kurgu sürrealist bir altyapı üzerine kurulu olduğundan rüyalarla koşut olarak yapılan geçişlere sıkça rastlanmaktadır. Bu bölümde kurgunun Bunuel’in sürrealist anlatısına nasıl hizmet ettiği ele alınmaktadır.

##### **4.3.5.1. Bir Endülüs Köpeği Filminde Kurgu**

Kurgu kısaca bir tanımlama ile bir çekimin ardından gelen çekim ile koordinasyonun sağlanması işlemidir. Bu çekimlerin birleştirme işlemi temelde kesme ile sağlanır ancak kullanım amacına uygun olarak karama, açılma, zincirleme, silinme gibi teknik çeşitlilikler de göstermektedir.

Bir Endülüs Filmindeki çekimler arası geçiş tekniklerine bakıldığında kesme yönteminin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Ancak diğer yöntemler de belirli amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır.

Film açılma ile başlar. Açılma ve kararına çoğu filmde bölüm başlangıç ve bitişini simgelemek için kullanılmaktadır. Birinci bölüm kesmelerle birleştirilmiş görüntüler ile tamamlanır ve hızlı bir kararmanın ardından ikinci bölüm açılma ile başlar. Bisiklet süren adamın sokaklarda dolaşması zaman geçişini de simgeleyen zincirleme geçiş ile verilmektedir. Ardından rahibe kıyafetli adamın kıyafet detaylarından faydalanılarak adamın bedeninin olduğu yerlere şehir görüntüsü bindirilir ve bir süre iki görüntü üst üste binmiş bir şekilde görüntüde kalmaya devam eder.



Şekil 29 Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra” Bölümünden

Bir diğer önemli geçiş kullanımı kadının adamın üzerindeki kıyafetleri yatağa serdiği bölümdedir. Yataktaki kravat açık olarak serilmiştir ancak kadının gözünden bakıldığında önce sıçramalı kesme ile ardından da zincirleme ile kravat bağlı olarak görüntülenir. Kadının zihninden geçenler, kravatı çözüp tekrar bağlaması bu geçiş ile simgelenmektedir.



Şekil 30 - Luis Bunuel – Bir Endülüs Köpeği – “Sekiz Yıl Sonra Bölümünden

Bir diğer geçiş örneği adamın elindeki delikten çıkan karıncaların ardından zincirleme geçişle gösterilen koltuk altı ve denizkestanesi arasındaki zincirleme geçişlerdir. Bu geçişler üç ne arasındaki benzerlikleri, birbirlerinin tam üzerlerine gelecek şekilde yapılmış zincirleme kurgu ile gösterilmektedir. Bu çekimin ardından ise bir iris kullanımı göze çarpmaktadır. Sokakta kesik bir elin başında duran siyah irisin tam ortasında durmaktadır. İris açıldıkça etrafındaki hareketli haldeki insanlar görülmeye başlar. Bu sahnedeki iris geçişi sayesinde karıncanın elindeki delik ve etrafındaki karıncalarla kadın ve etrafındaki insanlar arasındaki benzerlik sağlanmıştır.

Ritimsel olarak bakıldığında Bunuel kullandığı tango müziği ile genel olarak orta ritimde bir film kurgulanmıştır. Tecavüz sahnesinde ritmi arttırırken ölüm sahnelerinde ritmi düşürmüştür. Mekan geçişlerinde daha çok benzerlikleri kullanmıştır ve içinde bulunulan ortamın izleyici tarafından rahatça algılanmaması ya da mevcut algının kırılması için devamlılık kurgusu ve aks kurulumunu önemsememiştir.

Bunuel’in kurgusu tüm diğer biçim ve içerik kullanımlarında olduğu gibi sürrealist bir anlatının ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Kurgunun genel olarak filmin seyirci tarafından anlaşılmasına hizmet eden bir kullanım biçimini benimsemeyen Bunuel bunun tam tersine, bir çekimden sonra getirdiği diğer bir çekimle seyircinin sürekli olarak mantıktan uzaklaşmasını, şaşırmasını, şok olmasını ve rahatız olmasını sağlamıştır.

## SONUÇ

Bu çalışmada, yaptığı ilk filminden itibaren sürrealizm akımının özelliklerini başarıyla filmlerine yansıtmış olan, sinema tarihinin ünlü sürrealist yönetmeni Luis Bunuel'in sineması ve ilk filmi Bir Endülüs Köpeği'ndeki resim etkileri ve sürrealist öğelerin sinema dilinin olanakları ile nasıl başarılı bir şekilde anlatıldığı incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışma bu iki sanat dalının kesişme ve ayrışma noktalarının yanı sıra sürrealizm akımı ile çerçevelenmiştir. Bu sebeple sürrealizm akımını hazırlayan sebepler açıklanmıştır. Fransız İhtilali sonrası dönem ele alınarak, modernizm kavramının sürrealizm akımının doğuşuna kadar olan sürede, sanat akımındaki etkilerine de değinilmektedir.

Sürrealizm akımını hazırlayan nedenler göz önünde bulundurulduğunda her sanat akımının ortaya çıkışında olduğu gibi, akımın ortaya çıktığı sosyal, ekonomik, siyasal ve toplumsal özellikler etkilidir. Sanatçıların kendi hayat hikayelerinin yanı sıra bu özellikler de sanatçıların üsluplarını etkilemektedir. Çalışmada, sürrealizm akımının tanımlanması çerçevesinde modernizm kavramına, bu kavramla birlikte ortaya çıkan üslupsal farklılıklara ve sanatçıların sanata yaklaşım tarzlarına değinilmiştir. Modernizm sanatçılar üzerindeki etkisini, yeni olana bağlı olmayı ancak realizmle bağların koparılmasını işaret eden yapısı ile kendini göstermiştir. Geleneksel olan tüm kural ve öğretilerden uzaklaşmayı simgeleyen modernizmle beraber, batı sanatında köklü değişiklikler olmuştur. Edebiyat alanında başlayan bu akım, resim, tiyatro ve sinema gibi diğer sanat dallarını da etkilemiştir. Her sanat dalı bu akıma kendine has bir dil ile yaklaşarak, sürrealizmin farklı sanat yorumlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Sürrealizmi hazırlayan bir diğer sebep Dadaizm akımıdır. Dadaizmde yer alan mantık dışı, çağrışımlara yönelik, doğaçlamaya ve var olan sanatsal kalıplara karşı duran biçim ve içerik anlayışı sürrealizmi büyük ölçüde etkilemiştir. Bu noktalardan yola çıkılarak yapılan sürrealizm tanımlarının ardından, farklı sanat dallarında yer alan ve sürrealizm için önemli olan sanatçılara, sürrealizmin öncülleri olarak yer verilmiştir. Bu sanatçılar başta akımın vizyonunu belirleyen Andre Breton, akımın düşünsel alt yapısı

için önemli olan Sigmund Freud, eserleri ile sürrealizmi çağrıştıran ve akımı etkileyen şair Charles Baudelaire ve ressam Hieronymus Bosch'tur.

Çalışma içerisinde değinilen bir diğer nokta sürrealizmden etkilenen sanatlardır. Bu çerçevede resim sanatının da sürrealizmden etkilendiği ve sinema sanatını etkilediği belirtilmektedir.

Bilindiği üzere resim sanatı insanlık tarihi kadar eski bir sanattır. Bu sanatın varlığının mağara duvarlarına yapılan çizimler kadar eski bir döneme uzandığı düşünülürse, edindiği birikim ve estetik değerler yadsınamaz. Bu bağlamda sinema sanatı, resim sanatının pek çok ögesinden faydalanmıştır. Resim sanatının da, temelde iki boyutlu alanda üç boyut etkisi yaratan bir sanat olması, sinema sanatının resim sanatına pek çok açıdan öykünmesine neden olmuştur.

Sinemanın resim sanatı ile olan etkileşimi diğer sanatlar ile olan etkileşiminden fazladır. Ancak bu iki sanat dalının da, biçim ve içerik üretim yöntemleri ayrışır. Zaman içerisinde edindiği tecrübe ile faydalandığı bu öğeleri, kendi yapısı çerçevesinde yorumlayan sinema, bu noktada yönetmenlerin sinematografi anlamında gösterdikleri özgünlük ile kendi dilini zenginleştirirken diğer sanatlarla da farklılaşmıştır. Bu çerçevede resim sanatındaki temel tasarım ilke ve elemanları, resim sanatındaki tasarım altyapısını oluşturması ve sinemanın da, resim sanatının bu ilke ve elemanlardan faydalanması noktasında çalışmada yer almaktadır. Bunun yanı sıra sinemada anlatım ve biçim tekniklerine de sinema dilinin teknik tanımları çerçevesinde değinilmiştir.

Sinemada sürrealizmle ilgili olarak, sinemada sürrealizm akımının ortaya çıkmasından önceki süreçten itibaren, sürrealist sinema dönemine kadar olan süreç ele alınmıştır. Sinema var olma nedenini en başta teknolojik ve bilimsel çalışmalara borçludur. Sinemanın henüz ortaya çıkmadığı dönemde yükselen burjuva sınıfının portre isteklerine yetişmekte zorlanan ressamlar, bu talebi karşılayabilmek adına fotoğrafın icadına kadar uzanacak teknik gelişmelere ön ayak olmuşlardır. Fotoğrafta sağlanan gelişmeler ve gerçeğin hareketli olarak yeniden üretilmesi isteği ise sinemanın ortaya çıkmasını sağlamıştır. İlk yıllarında yalnızca bir eğlence aracı olarak görülen sinema, sanat olma yolunda teknolojik ve bilimsel pek çok ilerleme kaydetmiştir. Bu ilerleme sayesinde sinemanın anlatım olanaklarını keşfeden pek çok sinema ustası, yaptığı deney,

kuram ve uygulama çalışmaları sonucunda sinemanın sanatsal yönlerini de keşfetmişlerdir.

Sinemanın 1895 yılında gösterilen Lumiere'lere ait ilk filmleri yalnızca kayıt özelliği olan kameraların sabit ve genel çekimlerinden ibarettir. Bu filmler bir trenin gara girişini, işçilerin fabrikadan çıkışını, bir poker masasını ya da bir bebeğin yemek yemesini gösteren kısa çekimlerden oluşmaktadır. O günden bu güne değişen ve gelişen anlatım biçimleri sinemanın yalnızca gerçekliği kayıt eden işlevini, gerçekliği yorumlayan ve değiştiren bir yapıya dönüştürmesine olanak sağlamıştır. Günümüz sinemasında hala kullanılan pek çok yöntemin temelleri sinemanın ilk yıllarında atılmıştır. Önceleri tiyatro ve edebiyat metinleri, filmlerin senaryosunu oluştururken, kaydedilen gelişmeler ile yalnızca sinemaya özgü senaryo yazım teknikleri geliştirilmiştir. Benzer şekilde sinemanın ilk yıllarındaki, yalnızca gerçeğin kaydedilmesinden ibaret olan çekimler, ilerleyen yıllarla beraber kurmacaların yaratılmasını, hatta gerçeküstü, fantastik, bilim-kurgu örneklerinin ortaya çıkmasını sağlayacak çekim teknikleri ile zenginleşmiştir. Kurgunun yalnızca var olan çekimlerin belirli bir düzen ile sıralanması olarak görüldüğü mantık terk edilmiş, kurgunun bir filmin ortaya çıkışında ne kadar önemli bir aşama olduğu fark edilmiştir. Pek çok usta kurgunun anlatım olanaklarında faydalanarak filmlerinin yarattığı etkiyi arttırmıştır.

Sinema yedinci sanat olma özelliğini şüphesiz onu diğer sanatlardan ayıran belirgin özellikleri sayesinde kazanmıştır. Bu özelliklerini her sanatta olduğu gibi belirli bir tarihsel bağlamda olgunlaşarak edinmiş, sinemanın içinden geçtiği ve yer aldığı dönemler, olay ve olgular onu etkilemiştir. Diğer yandan sinemanın diğer sanatlarla olan etkileşimi sayesinde edindiği üslup da bu süreç kapsamında değinilmesi gereken önemli bir noktadır.

Sinemanın disiplinlerarası yapısı edebiyat, tiyatro, müzik ve resim gibi sanatlarla hem kesişmekte hem de ayrılmaktadır. Bunun yanı sıra sinemadaki akımlar ile ilgili olarak, diğer sanat dallarında olduğu gibi, belirli bir dönemi kapsayan, akıma özgü stil ve biçim özellikleri noktasında da diğer sanatların etkisinden söz etmek mümkündür. Sinemada belirli yönetmenlerin benimsediği film yapım üslupları çoğu kez diğer sanatlarda ortaya çıkan akımlar ile benzerlik göstermiştir. Ekspresyonizm,



empresyonizm, sürrealizm, realizm gibi akımlar sinemada da kendine has biçemlerle yer bulmuştur.

Öte yandan sinemanın sürrealizm akımını içerik ve biçim yönünden uygulama tarzında da resim sanatına özgü bir doku vardır. Sinemada da resim sanatında olduğu gibi sürrealizm, kuralcı ve mantıkçı yaklaşımların reddedilmesi, bilinçaltının ortaya çıkarılması, düş tasvirleri gibi akımına özgü özelliklerin sinemaya uyarlanması ile, sinema sanatı tarihi içinde yeni bir sayfanın açılmasına neden olmuştur. Bu akım sinema anlatı olanaklarının o zamana kadar kullanılmamış bir yönünü ortaya koymuş, optik kuralların soyutlama yapma yetisini ön plana çıkarmıştır. Bu anlamda sinemada yeni keşfedilmiş bir devinim imkanı sunan sürrealizm akımının, görsel anlatım olanaklarının da bilinçaltını ortaya çıkardığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Tüm bu bilgiler ışığında sinema ile resim sanatlarının, akım çerçevesinde ele alındığında sürrealizm akımının biçim ve içerik yönünden kesiştikleri varsayımından yola çıkılarak hazırlanan bu çalışmada, genel çerçevede Luis Bunuel sineması ve özelde Bir Endülüs Köpeği filmi üzerinden konu pekiştirilmeye çalışılmıştır.

Sinema sanatındaki sürrealizm akımı, resim sanatındaki sürrealizm akımı ile doğrudan bağlantılıdır. 1924-29 yılları arasında gelişen otomatik resim yapma, çağrışımlara dayalı tasvir anlayışı, akılcı olan her türlü yaklaşımdan, stil ve biçimden uzak durma eğilimi, bilinçaltının tasvir edilişi gibi anlatı kalıpları sürrealizmin belirgin özellikleri haline gelmiştir. Sürrealistler sinema sanatını bu akım çerçevesinde değerlendirmişler, özellikle fantastik ve hayret verici özellikleri olan filmleri ilgi çekici bulmuşlardır. Bu dönemde Man Ray ve Salvador Dali gibi ressamların sinema ile yakından ilgilendikleri, hatta filmler yapma gayretinde oldukları bilinmektedir. Bu dönemde Luis Bunuel Bir Endülüs Köpeği filmi ile sürrealist çevrenin dikkatini çekmiştir.

Sinemanın sürrealizme kadar olan sürecinin açıklanması sürrealist sinemaya alt yapı oluşturmaktadır bu sebeple sürrealizm öncesi sinema anlayışlarına yer verilmekte, sinemanın keşfinden itibaren sinemadaki önemli gelişmeler dönemleri ile aktarılmaktadır. Bunun yanı sıra sürrealizm akımının sinemada diğer akımlar ile nasıl ayrıştığını da ortaya koymaktadır.

Avangard sinema dönemi sinema tarihinde farklı üslupların ortaya koyulduğu bir dönem olmuştur. Bu dönem, sembolik anlatımın yetkinleştiği ve sinemasal anlamın farklı boyutlarının ortaya konduğu bir dönem olması nedeniyle sinemadaki sürrealizm akımını ve yönetmen Luis Bunuel sinemasının açıklanmasını desteklemek amaçlı çalışmada yer almaktadır.

Sinema tarihinde Luis Bunuel sürrealizmin babası olarak kimlik edinmiştir. Ancak sürrealizm akımı çerçevesinde sinema tarihi irdelendiğinde bazı sürrealist yaklaşım ve denemelerin yer aldığını söylemek mümkündür. Örneğin sinemanın ilk yıllarına bakıldığında George Melies'in sinemadaki sürrealist anlayışa üslupsal olarak yakınlığı dikkat çekmektedir. Üslubu ile dikkat çeken bir diğer yönetmen Louis Feuillade olmuştur. Ressam Man Ray filmleri de bu dönemde sürrealist izler taşıyan filmler arasındadır ancak ilk sürrealist film olarak sinema tarihine geçen film Germaine Dulac'ın yaptığı 1928 tarihli Deniz Kabuğu ve Rahip olarak gösterilir. Salvador Dali ve Luis Bunuel'in birlikte hazırladıkları Bir Endülüs Köpeği filmi, ardından da Altın Çağ filmi ise sürrealist sinemanın en önemli filmleri olarak bilinmektedir.

Her yönetmen sinemasında olduğu gibi Luis Bunuel'in sinemasında da hayat hikayesi ve kişiliği ile bağlantılı olarak izler vardır. Bu çıkış noktasından hareketle Luis Bunuel'in hayatı ve sineması incelenmekte, sineması ile hayatı arasındaki kesişim noktaları ortaya konulmaktadır. Luis Bunuel'in filmlerindeki simge kullanımında özellikle gençken aldığı din eğitiminin etkisinin büyük olduğu görülmektedir. Çoğu filmde eleştirel bir bakış açısı ile yaklaştığı din konusunda, insanların dünyevi hayat ile manevi hayatı kusursuz bir şekilde birlikte yürütmesinin imkansız olduğu savunusunun altını çizmektedir. Bu yüzdendir ki Bunuel filmlerinde, din insanları ile ilgili olarak alaycı ya da taşlayıcı bir tavır takınmaktadır. Bunun yanı sıra şiddet kavramına da filmlerinde yer veren Bunuel, bu kavramı toplum eleştirisinde silah olarak kullanmaktadır. Toplumdaki sınıflar arasındaki eşitsizliği düzen ve düzene karşı olanlar olarak işleyen Bunuel cinselliği ise özgürleştirilen bir kavram olarak sunmaktadır. Aynı şekilde özellikleri gündüz düşleri de, insanın bilinçaltının özgürleştirilmesinde etkilidir. Filmlerindeki kahramanlar cinsel tutkularını, Bunuel'in sürrealist anlatımı ile düş ile gerçek arasında gidip gelen ince bir çizgide gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Ancak bu

kimi zaman tecavüz noktasına kadar gelebilmekte kimi zamansa ölümlerle sonuçlanabilmektedir.

Luis Bunuel'in en önemli özelliklerinden biri yaptığı ilk filmle başta sürrealizm akımının öncüsü Andre Breton olmak üzere pek çok sürrealist sanatçının beğenisini kazanmış olmasıdır. Bir Endülüs Köpeği, birbirleriyle ilişkilerinin tam olarak ne olduğu belli olmayan üç erkek ve bir kadının ilişkilerinden meydana gelen bir hikaye sunmaktadır. İlk bölümde birinci adam tarafından gözü kesilen bu kadın, ikinci bölümde başka bir adamın tecavüzünden kaçmaya çalışırken, filmin son bölümünde ise sahilde el ele dolaştığı adamla birlikte ölmektedir. Dolayısıyla ilk filmde ustalık döneminde kadar işleyeceği şiddet cinsellik, ölüm ve din gibi temaları bu ortaya koymaktadır.

Bunuel'in başarılı senaryo, kamera ve kurgu teknikleri ile sürrealist anlatıyı ön plana çıkardığı filmde düşünle gerçek arasında hayali bir çizgi vardır. Olaylar ve durumlar her ne kadar birbiri ile bağlantısız görünse de, Bunuel seyircinin bilinçaltına seslenerek görünenin bir düşün yorumu olduğu izlenimini seyirciye aktarmada başarılı olmuştur. Bağlantısız görünen tüm olaylar film bütün olarak ele alındığında, Bunuel'e ait tek bir sürrealist üslubu başarıyla ortaya koymaktadır.

Bunuel diğer filmlerindeki düşün üzerine kurulu film yapısını ilk filminden ortaya koymuştur. Öyle ki Bir Endülüs Köpeği filminin, Salvador Dali ile Luis Bunuel'in rüyasından çıkmış olması da tam da Bunuel'in sinema diline uygun bir başlangıçtır. Bir Endülüs Köpeği filminde kullanılan kapılar dahi rüya ya da bilinçaltına açılmaktadır. Senaryosundan itibaren gitgide sürrealist bir yapıya bürünen Bir Endülüs Köpeği, çekim teknikleriyle senaryosunun, devamsızlık kurgusu ile de çekiminin üzerine bir takım soyutlamalar ekleyerek ortaya sürrealizm akımının öncü filmi çıkarmıştır.

Bütünlüklü bir anlatı yapısı sunmayan film biçimsel özellikleri ile de bilindik klasik anlatı yapısını alt üst etmektedir. Filmdeki ara başlıklar dahi filmin daha soyut bir hal almasına hizmet eder. Mekan kullanımında bir bütünlük ve devamlılık görülmediği gibi zamansal anlamda da mantık çerçevesinde ilerleyiş, ya da geçmişe/geleceğe geçiş yoktur. Oyuncularını da bu anlatıya hizmet edecek şekilde yönlendiren Bunuel'in karakterleri de başına buyruk, içgüdüleri ya da düşün etkileri ile hareket eden insanlardır. Cinselliğin en ilkel boyutunu tecavüz sahnesi ile aktaran Bunuel, karakterin ölümden

dolayı tahrik olması gibi noktalara Freudyan bir altyapı ile değinmektedir. İzleyici filmdeki bu karakterlerle özdeşleşme kuramaz, yaptıkları hareketleri anlamlandıramaz ya da yorumlayamaz.

Sonuç olarak Luis Bunuel, sürrealist gruba alınmasını sağlayan Bir Endülüs filmi ile kendini ilk olarak sürrealizm akımını oluşturan çevreye kabul ettirmeyi başarmıştır. Bu film farklı sanat dallarından sürrealist sanatçıların yer aldığı bu çevrede sürrealist bir film olarak değerlendirilmiştir. Bunuel'in özellikle sürrealist çevreye yakınlaştığı ilk dönemde ressam Salvador Dali ile tanışması ve ilk filmi onunla birlikte yapmış olması, sinemanın çoğu zaman kesiştiği resim sanatının, kimlikleşmiş örneklerinden birini oluşturmuştur. Filminde resim etkisini tüm sinema hayatı boyunca sürdüreceği kendine has sürrealist dili ile birleştiren Bunuel, Bir Endülüs Köpeği ile uzun sinema yolculuğuna başlamıştır. Bir Endülüs Köpeği filminde izleyici ile kurmak istediği iletişimi, izleyicinin bilincini aşır bilinçaltına seslenen başarılı sürrealist üslubu ile sağlamıştır. Sürrealist çevreden sonra izleyicisi ile kurduğu bu sürrealist iletişim, sinema hayatı boyunca da devam etmiştir.

## KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (2006) “**Sessiz Sinema**” De Ki Yayınları, Ankara
- Akçadoğan, I. (2006) “**Temel Sanat Eğitimi Ve Dijital Ortam**” Epsilon Yayınları, İstanbul
- Allen, R. Turvey, M. (2003). **Camera Obscura, Camera Lucida**. Amsterdam University Press
- Arnheim, Rudolf (2007) “**Görsel Düşünme**” (Çev. Rahmi Ögdül), Metis Yayınları, İstanbul
- Atalayer,F (1994) “**Temel Sanat Öğeleri**” Anadolu Üniversitesi Yayınları. Eskişehir
- Batur Enis, (2007) **Modernizmin Serüveni**, Okuyanıs Yayınları, İstanbul.
- Bakır,Burak (2008) “**Sinema Ve Psikanaliz**” Hayalet Kitap, İstanbul
- Basin ve Germain, (1998.) **Sanat Tarihi başlangıçtan Günümüze**, İstanbul
- Baudelaire Charles, (2007), **Modern Hayatın Ressamı**, Dördüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul
- Bazin, Andre (1995) “**Çağdaş Sinemanın Sorunları**” (Çev:Nijat Özön) Bilgi Yayınları, Ankara
- Bazin, Andre, (2011)**Sinema Nedir?**, Çeviren: İbrahim Şener, Doruk Yayınları, İstanbul
- Berman, Harold J(2006)” **Law and Revolution II**” Harvard University Press, USA
- Beksaç Engin, (2000) **Avrupa Sanatı’na Giriş**, (Üçüncü Basım, Engin Yayıncılık, İstanbul
- Benjamin, Walter (1993) “**Pasajlar**” (Çev:Ahmet Cemal) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Brown, Blain, (2008) “**Sinematografi Kuram ve Uygulama**”, (Çev: Selçuk Taylaner), Hil Yayın, İstanbul.
- Breton, A. (2002). “**Nadja**” (Çev İsmail Yerguz). Ankara: Dost Kitabevi
- Breton, A. (2003), “**Birinci Sürrealist Manifesto**”, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul

- Brindle, Mark, (2013) **“Dijital Film Yapımı”**, (Çev:Ahmet Ilgaz), İnkılap Yayınları, İstanbul.
- Bunuel, Luis. (2005) **“Son Nefesim”** (Çev.İlkay Kurdak) Afa Yayınları, İstanbul
- Büker, Seçil. (1985) **“Sinema Dili Üzerine Yazılar”**Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Bürger Peter, (2007), **Avangard Kuramı**, (Dördüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul
- Bordwell, D. Thompson, K. (2003)**Film History**. McGraw-Hill
- Childs, Peter(2000), **Modernism**, (Routledge, New York
- Choucha Nadia, (1992) **Surrealism and the Occult**, (Destiny Books, Rochester
- Deleuze, Gilles (2014) **“Hareket-İmge”** (Çev:Soner Özdemir) Norgunk Yayıncılık, İstanbul
- Eisenstein, S. M. (1985). **“Film Biçimi”**, (Çev: Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fischer, Ernst (2005) **“Sanatın Gerekliliği”** (Çev. Çevat Çapan) Payel Yayınları Ankara
- Freud, Sigmund, (1991) **Düşlerin Yorumu I-II**, Payel Yayınları: İstanbul
- Gaarder, Jostein, (1994) **“Sofinin Dünyası”**, Pan Yayınları: İstanbul
- Gevgili, Ali. (1989) **“Çağın Sorgulayan Sinema”** Bağlam Yayınları, İstanbul
- Giddens Anthony , (2004) **“Modernliğin Sonuçları”**, Üçüncü Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Gombrich E.H., (2002)**Sanatın Öyküsü**, Üçüncü Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Gould ,Michael (1976) **“Surrealism And The Cinema”** Tantivy Press, London
- Güngör, A. Şefik. (1994).”**Sinemada Görüntü Yönetmeni. Ankara”**, Kitle Yayınları.
- Hauser Arnold, (2006)**Sanatın Toplumsal Tarihi**, Deniz Kitabevi, Ankara
- H.Barr, Alfred (1968), **Fantastic Art, Dada, Surrealism**, (Second Edition, Arno Press, New York
- Kılıç, Levent, (2008), **“Görüntü Estetiği”**,İnkılap Yayınevi, Ankara

- Leppert, Richard. (2002). **Sanatta Anlamın Görüntüsü –İmgelerin Toplumsal İşlevi**, (Çev: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Leroy- Klingdöhr, C. (2006), “**Gerçeküstücülük**”, (Çev: Mehmet Tahsin Yalım), Remzi kitapevi, İstanbul
- Lindmann, G, (1995), “**Museum Of Art**” Philadelphia
- Lynton Norbert, (2004)**Modern Sanatın Öyküsü**, Üçüncü Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Matthews, J.H. (1986) “**Languages Of Surrealism**” University Of Missouri Press, Columbia
- Millerson, Gerald, “**The Techniques of Television Production**”, London: Focal Press, 1974.
- Motherwell, Robert(2007) **Dada Painters and Poets**, Second Edition, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London
- Mundy,Jennifer (2001),”**Surrealism: Desire Unbound**”, Tate Publishing, London
- Neret, Gilles, (1997)**Öncü Ressamlar Dali**, (çev.Ahu Antman), abc yayınları
- Keser, Nimet (2005) “**Sanat sözlüğü**”, Ütopya Yayınevi
- Kovaks,Balinti Andras, (2010)**Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980** (Çev: Ertan Yılmaz,)De Ki Yayınları, Ankara
- Kuspit Donald, (2006)**Sanatın Sonu**, (Metis Yayınları, İstanbul
- Passeron, R. (1982) “**Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**” (Çev. Sezer Tansu), Remzi Kitapevi, İstanbul
- Ray, M. (1963). **Self Portrait** Boston, Brown Co
- Richardson, Michael (2006) “**Surrealism And Cinema**” Berg Publishers, Oxford.
- Sarane Alexandrian, (2004), **Surrealist Art**, New York
- Schneede M. Uwe, (1973), **Surrealism**, Harry N. Abrahams Inc. Publishers, New York

Sharff, Stefan. The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cinesthetic Impact, (New York: Columbia University Press, 1982)

Shaughnessy Rober,(2002) **Shakespeare Effect: A History of Twentieth-Century Performance**, Gordonsville, USA

Sorlin, P. 2007. Changes in experimental filmmaking between the 1920s and the 1960s: On Luis Bunuel

Taschen Gaarder, Jostein, (1994) **Sofinin Dünyası**, Pan Yayınları: İstanbul

Tassone,Aldo (1985) **Akira Kurosawa**, Afa Yayıncılık,İstanbul

Thorsten Botz-Bornstein (2009) “**Filmler Ve Rüyalalar**” Çev.Cem Soydemir Metis Yayınları İstanbul

Tunalı, İsmail ( 2008 ) “**Felsefenin ışığında Modern Resim**”, Remzi Kitabevi İstanbul

Özön Nijat,(1985) “**Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi**” Hil Yayınları

Wölfflin, “**Sanat Tarihinin Temel Kavramları**” (Çev. Hayrullah Örs, İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fak., Yayını, 1973)

Valerio Deho, (2005), **Man Ray Women**

Ünal, Yörükhan, (2008) “**Dram Sanatı ve Sinema Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları**” Hayalet Kitap, İstanbul.

Yvonne, S. (1991) “**Gerçeküstücülük**” (Çev. Yeşim Karatay) İletişim Yayınları,İstanbul

## **TEZLER**

Genç Adem, (1983) **Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**”, Doktora Tezi

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



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

Tepecik, A. (1994) “**Grafik Tasarlama İlkelerine Dayalı Tasarım Yöntem Ve Teknikleri**” Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Üveyz Asım Süreyya, (1995)**Luis Bunuel Sineması**, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi SBE

Waters, A. (201). **Discerning a Surrealist Cinema** University of Birmingham

## **SEMPOZYUMLAR**

Sözen, M. – Büyükpehlivan, G. - Sönmez, S. (2007) **Matbaa Eğitimi Veren Eğitim Kurumlarında, Fotografi Ders İçeriğinin Geliştirilmesine Yönelik Öneriler**”. **2.Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu**. 305 - 318.

## **DERGİLER**

Hasan Bülent Kahraman, (1991) “**Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi**”

Türker, İ. Halil, “**İmgeden Sanal Gerçekliğe**”. Anadolu Sanat Dergisi., sayı 16, Haziran 2005

Karakaya, Dr. Serdar. (2005). Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi ISSN:1304-0278, C.3 (134-141), <http://www.e-sosder.com>,

Lindmann, G, (1995), **Kunstuna Kunstwerke**, Alpha Verlag Essen, Philadelphia Museum of Art

Tzara, Tristan, (2004), Dada Manifestoları