

SİNEMA RESİM İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BUNUEL'in SÜRREAL SİNEMASI ve 'BİR ENDÜLÜS KÖPEĞİ' FİLMİ

Elif ÇANĞA¹
Ufuk UĞUR²

Özet:

Bu çalışmanın amacı sürrealizm akımının sinema sanatı üzerindeki etkilerini incelemektir. Sürrealizm başlangıçta farklı sanat disiplinlerinde karşımıza çıkmakla beraber, sinemada akımdan etkilenerek ürünler vermiştir. Özellikle Salvador Dali ve Luis Bunuel'in çalışmaları sinema alanında sürrealizmi temsil etmektedir.

Sürrealizme göre sanatçılar bilinçaltını dışa vurarak eserlerini oluşturur. Akla karşı olup bilinçaltını temel kabul eden sürrealizm sanatsal alanda kendi dil ve üslubunu yaratmıştır. Söz, yazı ya da başka biçimlerde düşüncenin dışa vurumu sürrealist sanatçının kaygısıdır. Sinema alanında ise özellikle resim sanatı ile kurulan ilişkilerde sürrealist biçimler yoğun olarak ortaya çıkmaktadır. Sinema diğer bütün sanat disiplinlerinden etkilendiği gibi resim sanatıyla da ortak çalışmalar yapmıştır. Sürrealist yönetmenler kendi düşlerinden yola çıkarak çarpıcı sahneler kullanmışlar ve içsel duygulara önem vererek nesnelere yeniden anlamlandırmışlardır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Resim, Bunuel

Abstract:

The aim of this study is to examine the effects on cinema surrealism art. Although initially come across various disciplines of art and surrealism, cinema has influenced and current products. In particular, Salvador Dali and Luis Bunuel's works in the field of cinema represents surrealism. Accordig to Surrealism, artist creates works by hitting the outside of the subconscious. Surrealism is the artistic field imaginable against the subconscious accepts foundation has created its own language and idioms. Speech, in writing or in other ways outside the pulse of thought is the concern of the surrealist artists. In the field of cinema, especially in the relations established with the surrealist art forms are emerging as intense. Cinema has also collaborated with other affected all art disciplines such as art. Surrealist filmmakers have used dramatic scenes starting from their own words and meaning objects have re-emphasis on inner feelings.

Key Words: Cinema, Painting, Bunuel

¹ Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü Öğrencisi

² Yrd. Doç. Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü Öğretim Üyesi

Giriş:

Geçmişten günümüze farklı sanat dalları ve akımlar birbiriyle etkileşim içinde olagelmıştır. Bu etkileşimlerin en önemlilerinde biri de sinema ve resim arasındakiidir. Sinema her ne kadar resimden etkilenmiş olsa da, bu etkiyi kenditeknik ve anlatım olanakları ile 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 bilinç ve bilinçdışı kavramlarının sinemada soyut olarak ifadesi, sinemanın kendine has oluşumu ile resimden ayrılmak zorunda kalır. Çünkü resim ile en temel ayrım olan devinim, soyutlamayı resimde olduğu halinden farklı kılmaktadır. Kamera, ses ve kurgu aracılığı ile sağlanan soyutluk, aynı zamanda bir canlı, bir obje ya da bir mekan aracılığı ile aktarılmak zorundadır. Resimde tuvale sınırsız hayal gücü ile orantılı olarak aktarılan düşünce, sinemada teknik olanaklar ile sınırlandırıldığında bu açığı yine teknik ile kapatmak zorundadır. Bu da seyircinin sürekli görüntüye maruz kalması ile sağlanan illüzyondur.

Sürrealizm'e Kadar Sinema

Sinemanın 1895'te keşfinin ardından 1900'lerde sinema bir yenilik olmaya devam eder ve erken dönem filmleri genellikle tek çekimden oluşmaktadır. Lumiere'ler yolculuk filmlerine odaklanırken Melies ve Porter gibi ilk sinemacılar öykü anlatmayı denerler. Aynı zamanda ilk sinemalar, stüdyolar ve film yıldızları bu dönemde görülür. 1. Dünya Savaşı'ndan önce Avrupa film sanayi ABD'dekilerle eşit, hatta onlardan bir gömlek üstündür. Bu dönemde her ülke farklı bir tarzla özdeşleşmektedir. İtalya klasik epik filmler yaparken, Fransa dönem filmleri ve komedilere yönelmiş, Danimarka dram filmleri, Almanya edebiyat uyarlamaları ile ilgilenmiştir.

1910'lardaki en popüler form dizi-filmler olmuştur ve Amerika bunu başarıyla üstlenmiştir. Film dilinin standartları, devamlılık kurgusu, paralel kurgu gibi anlatım araçları ve çekim senaryosunun keşfedilmesi ile farklı türler de ortaya çıkmıştır. Bu

dönemde western filmleri ön plana çıkmıştır. 1910'ların başında Universal ve Paramount gibi önemli stüdyo patronları sinema sektörünü yönetmektedir ve MGM'in ortaya çıkışı da dönemde olmuştur. Ayrıca cesaretini toplayan dört oyuncu (Mary Pickford, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks ve D.W. Griffith) kendi filmlerini üretip dağıtabilecekleri United Artist'i kurmuşlardır.

Sinema 1920'lerde yeni, incelikli bir düzeye erişmiştir. Fransa'da yüksek sanat mertebesine çıkarılan sinema, Sovyetler Birliği'nde kurgu ile anlam ve amaç üzerinden kendini göstermiştir. Eisenstein ve Pudovkin gibi ustalar propaganda filmlerine de yönelmişlerdir. Avrupa film sanayi 1. Dünya Savaşı sırasında kaybettiği güce asla tekrar kavuşmasa da Almanya, Hollywood'u tepedeki yerinden etmeye en çok yaklaşan devlet olmuştur. Fritz Lang ve Murnau gibi yönetmenler savaş zamanında ithalata konan yasağın uzatılmasının da verdiği destekle, özgün ve popüler film üslubu geliştirmişlerdir: Alman Dışavurumculuğu. Dışavurumcu yönetmenler çıldırان dünyayı yansıtmak için gelişmiş, abartılı sahne düzenlemeleri kullandılar. Bu estetik başta Fransız İzlenimcileri olmak üzere diğer ülkeleri de etkilemiştir.

1910'ların sonu ve 1920'lerin başında Hollywood pek çok yıldız oyuncu yaratır ve bu sayede gişe başarısını elde eder. Slapstick komedileri en popüler türlerden biri haline gelerek, Mac Linder, Buster Keaton, Charlie Chaplin gibi yıldızlar en başarılı örneklerini verir.

Bu dönem aynı zamanda Avangard sinemanın da ilk dönemleridir. Avrupalı sanatçıların filmlerinin üslup ve içeriklerini genişlettikleri görülmektedir. Film sanat biçimi olarak gören bu yönetmenler Dadaist ve Sürrealist sinemacılarıdır. Soyut canlandırma, dışavurumculuk, yapısalcılık, lirik belgesel ve daha başka birçok üslup yoluyla sinemanın estetik imkanlarını keşfetmişlerdir. Çoğunlukla deneysel anlatı yapısını kullanan bu yönetmenlerin önde gelenleri Louis Bunuel, Rene Clair, Marcel Duchamp, Germain Dulac, Viking Eggeling, Man Ray, Hans Richter, Walter Ruttmann'dır.

Sürrealizm Nedir?

Andre Breton, sürrealizmin tanımını, 1924'te yayınlanan "La Revolution Sürrealiste" (Sürrealist Devrim) adlı dergi de yapmaktadır. Gerçeküstücülüğü, saf bir psikolojik 'Otomatizm' olarak tanımlayarak, bununla yapılmak istenenin, gerek

sözselsel, gerek yazılı, gerekse tamamen farklı durumda, gerçek anlamda işlevi olan bir düşüncenin akla dayanan, dikte kontrolü ve ayrıca her türlü estetik, moral dayatmalar olmaksızın ifade bulması şeklinde ifade eder. Gerçeküstücülük, ince elenip sık dokunmuş bir gerçekliğin şimdiye kadar ihmal edilmiş çağrışımını, rüyanın mutlaklığını, düşüncenin verimli oyununu takip etmektedir (Lindmann 1995:328). A. Breton 1929’da gerçeküstücülüğün ikinci bildirisini yayımlar ve bu dönem gerçeküstücülerin siyasi yapılanmalar nedeniyle farklı görüşlerin ve dışlanmaların yaşandığı bir süreçtir. ‘La Revolution Surrealiste’ dergisinde yayımlanan ikinci manifestoda gerçeküstücülüğün amaçları açıklanmaktadır: “...Her şey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilenin ve söylenemeyenin, alçağın ve yükseğin ait olarak görülebileceği, mavi bir noktanın varlığını göstermektedir. Sürrealist etkinin amacı, yalnız bu noktayı saptamak umududur, bunun dışında başka bir amaç arayanlar, boşuna çaba harcamış olurlar...” (Passeron, 1982:35).

Sürrealizmden Etkilenen Sanatlar

Sürrealizm resimden, sinemaya, tiyatroya kadar birçok sanat dalını derinden etkiler. Felsefik açıdan sürrealizmi değerlendiren Pierre Naville, “Sürrealistlerin önüne çıkan sorunun zihnin hangi koşullarda yaşadığının ve boğuluyorsa, ölüyorsa, kurtuluşunun gerçek koşullarının neler olduğunun bilinmesidir. Sürrealizm gerçekliğini, yaşamını, zihnin bozulması için değil de onun daha üst düzeyde gelişmesi için gerekli olduğuna borçludur” demektedir(Fischer, 2005:314).

Sürrealistlerin yol gösterici çalışması ‘Biçem Üstüne’nin yazarı Aragon’a göre, “Sürreal metinler arasında, güçlerine ve getirdikleri yeniliklere göre, çok çarpıcı farklılıklar vardır. Çok iyi yazıldıklarından düş gibi olanları vardır” (Fischer, 2005:55). Şiir alanında Georges Huhnet’nin de belirttiği gibi “Şiir, sürrealistlik arayışıyla, yazından ve kâğıttan yaşamın içine kaymıştır. O, bir sanat, zihinsel bir durum değildir artık, ama yaşamdır, zihindir. O hissetme ve yeniden hissetme biçimidir, bir görme ve yeniden görme biçimidir, bir bilgi yöntemidir. Andre Breton ve Paul Edouard’a göre şiir şöyle tanımlanır: İleri sürülen amacıyla, ya da yaşama ilişkin görünümüyle, eklemlili dilin dile getirmek için uğraşıp didindiği bu şey ya da şeyleri gözyaşlarıyla, çığlıklarla, okşamaıyla ya da nesnelere yeniden kurmaya ya da göstermeye çalışan

bir denemedir. Bu şey ne olduğu sorusunu yanıtlamayı reddeden o enerjinin doğasındadır (Yvonne, 1991:55).

Resim alanında kendini gösteren sürrealizm Leonardo Da Vinci öğretilerinde de yer bulmaktadır. Öğrencilerini, eski bir duvara bakarken “içlerinde çizilen tabloların aynısını yapmaya” yönlendirmiştir. Andre Breton'a göre bu çözümün kapsamı, insan çıkarı açısından herhangi bir tekniği aşar, bu teknik, esinlenmenin kendi tekniği olduğu zaman bile söz konusu çözüm özellikle bu bağlamda sürrealizmi etkisi altına alır(Yvonne,1991:69).

Mimaride de kendini gösteren bu sanat anlayışı, yonttukları ağaçların, “bir başka dünyanın silüetlerini” çağrıştırdığı Hans Arp ve Alberto Giacometti aracılığıyla yontuda ve dekorasyonda çok etkili olmuştur.

Tiyatro alanında ise sürrealistler dansçıların giysilerinin, renklerin büyüğü evrenini bütünledikleri balelerin göz kamaştırıcı dekorlarını yapmışlardır.

İlk Sürrealistler ve Sürrealist Sinema

Sinemanın sürrealist anlayışında George Méliés'in (1861–1938) ayrı bir yeri olmasının nedeni onun özne seçiminden çok üslubundan ileri gelmektedir. Zamanın komedileri ve popüler eğlence geleneklerinden beslenerek yaptığı popüler kültürün devamlılığı olan filmlerinde çok fazla fantastik bir bakış açısı sergilememiştir. Sinemayı 1895'te keşfeden Auguste ve Lumiere kardeşler ile olan karşılıklı gerçek ile fantastiğin arasındaki zıtlıktan ileri gelmez. Lumiere'in başlangıç noktası, bir dünya görüşü olarak bilimsel sınıflandırmayı gösteren filme bakış açısıyken Méliés filmi biçimin gerekliliği olarak kabul eder ve onu isteklerine hizmet eden kendi gerçekliği gibi kullanır. Bu, pozitivizm ve sihir arasındaki keskin ayrımı gösterir. Lumiere'e göre kamera bir kayıt etme aracıdır. Méliés'e göre ise kamera olağanüstüyü yaratmak için kullanılan sihirli bir aparattır. Sürrealizm, bu iki farklı sinema anlayışını besleyerek farklılıklardan beslenen bir sinema anlayışına sahiptir. Yine de sinemada sürrealist ilginin Méliés ile başladığı ortadadır (Richardson, 2006:20).

Méliés, Jules Verne'nin romanından uyarladığı 1902 yılında çektiği 'Aya Seyahat' filminde yeni yüzyılın bilime ve teknolojiye yönelik yoğun ilgisini alaya

alırken astronot politikacı ve profesörlerle onların aya ilişkin hayalleriyle eğlenir. Filmde masalla fantezi, Méliés'in hile ve şakalarıyla birleşir. Yıldızların içinden güzel müzikhol kızlar göz kırpar, ay ise gülen bir adamın yüzü olur. Uzay kapsülünün gözüne saplanmasıyla ayın yüzü buruşurken, hilal şeklindeki gezegenlerin üstünde oturan kızlar seyircilere el sallar (Abisel, 2006:56).

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 düşüncüyü 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 La Coquille et le Clergyman olarak gösterilir. Bu olaylı filmde önce Man Ray, Retour à la Raison (1923) ardından Emak Bakia (1924) ve senaryosunu Desnos'un yazdığı L'etoille de mer (1928) ve Le Mystere du Chateau de De (1929) adlı filmleri çeker. Salvador Dali ve Bunuel'in birlikte hazırladıkları 1929 tarihli Un Chien Andalou'da ve 1930'da çevrilen L'AgeD'or ise sürrealist sinemanın en önemli filmleri olarak görülür. Bu filmler gelecekçi ve dadaist yenilikçilerin deneyimlerinden çok Alman sessiz sinema dönemi yönetmenlerinden Fritz Lang ve F.W. Murnau'ya yakındır (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 koparmaz aksine şeylerin ilkel düzenini keşfeden inorganik bir dil olduğunu söyler. Dilin mantığı insanla onu çevreleyen dünya arasında çatışma yaşatır ve öznenin kendisine yabancılaşmasına neden olur. Diğer pek çok sürrealist de filmin, geleneksel sözdiziminde özgür ve sözlü dilin sınırlılıklarıyla beraber daha iyi bir dil olacağına inanmaktadır. 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 akılı 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, 1986:199).

Sürrealizmde imgenin esas karakteristiği keyfiliğin üst üste getirilerek biçimlenmesidir. Fotoğraf, resim ve sinema gibi görsel sanatlarla yakın ilişki içine girilir, çünkü sürrealistimgenin 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 pencereci adam metaforu Breton'u, sürrealist imgenin şaşırtmak için sürprizli veya şoke edici olması gerektiği fikrine yöneltir. Şaşırtmanın öznenin gerçeklik bilgisi ve onun nesneye olan bakışı arasında yabancılaştırma gibi bir işlevi vardır. (Gould, 1976:14).

Sinema ve Resim İlişkisi

Sinema ve resim ilişkisindeki benzerlik ve farklılar, temel tasarım ilke ve elemanları bağlamında ele alınabilir. Bu ilke ve elemanlardan resim ve sinemanın kesişen noktalarından biri çizgidir. Atalayer'e göre çizgi, insan beyninin türettiği, gerçekte olmayan ince uzun görünüm değerinin nesnelleşmiş sembolüdür. Evrende var olan üç boyutlu nesnelere her zaman üç boyutuyla algılanamayabilir. İşte göz görme sırasında üçüncü boyutunu algılayamadığı, salt enini çok dar, boyunu da uzun ölçüyle görüntüleyebildiği gerçekleri çizgi olarak kavramlaştırır (Atalayer, 1994:146). Sinema ve resimde sıklıkla karşılaştığımız formlar, biçimleri ve yorumlanışları farklı olsa da ortak bir zemin olan çizgide buluşurlar. Sinema ve resimde yer alan her öge bir çizgiye sahiptir.

Bir diğer tasarım ilkesi olan ışık da her iki sanat için oldukça önemlidir. “Işığın yönü, oluşan gölgenin pozisyonunu ve yoğunluğunu belirler. Elde edilen bu bölgeler fotoğraftaki kompozisyonun daha etkili hale getirilmesi açısından büyük öneme sahiptir. Işık fotoğrafçının en kolay ve etkili olarak kullanabileceği özellik olup, elde edilmek istenen özelliğe göre çeşitli açılarda konumlandırılabilir” (Sözen-Büyükpehlivan-Sönmez, 2007:306). Işık ve gölge, hem resim hem de sinema için vazgeçilmez bir öğedir. Zira sinemanın ışıktan meydana geldiği düşünülürse aynı zaman da temel bir ihtiyaçtır. Bunun ötesinde ise anlam ve atmosfer yaratmak için sinema en az resim kadar ışık ve gölgeye ihtiyaç duymaktadır.

Renk sinema ve resmin kesiştiği bir diğer tasarım ilkesidir. “Renkler kendi içinde gruplandırılırken sıcak renkler, soğuk renkler, tamamlayıcı renkler ve tonlama renkler gibi sınıflamaya tabi tutulmuştur. Çünkü renk duygusal açıdan insanı etkileyen bir özelliğe sahiptir” (Tepecik, 2002:34). Rengin sinemada kullanımı ağırlıklı olarak zamansal göndermeleri kapsar. Sinemada mavi, modern dönemi simgelerken sepya ve siyah-beyaz tonları geçmişi veya anıları simgelemektedir. Bunun dışında genel kabul gören renk anlamları da sinemada anlam yaratma aracı olarak kullanılmaktadır. Örneğin kırmızı, resimde olduğu gibi sinemada da aşk, tutku kavramlarının altını çizer.

Form ve biçim sinemada, resimde olduğu gibi yorumlamaya yönelik değişiklikler göstermektedir. Kandinsky’ye göre form, bir yüzeyin sınırlanarak ötekisinden ayrılmasıdır. Dışsal olarak formu böyle tanımlar. Ancak içeriği, içsel gerekliliği olmayan bir şeyin bilgiye dönüşmesi, anlam kazanması mümkün değildir. Bu nedenle “form, var oluş anlamının, içeriğin, dışavurumu, dışsal görüngüsüdür” (Atalayer, 1994: 157). Sinemada formun ve biçimin önemli kullanımlarını Alman Dışavurumculuğu’nda görmek mümkündür. Dışavurumcu yönetmenler binaların, yolların, eşyaların biçimsel özelliklerini değiştirerek ve yorumlayarak sinemada yenedünyalar yaratmışlardır.

“İnsan doğayı algılamak, incelerken, değiştirirken, kullanırken, kavramsal açıdan soyut ama değerlendirmede kullanılabilir objektiflikte birimlendirmeler yapar. Ölçülendirmede, insanın kullandığı en soyut ve genel birim; matematiksel sayılardır” (Atalayer, 1994: 204). Sinema ve resimde ortak olan ölçü, resimde tuvalken sinemada filmin yansıtıldığı alan olarak kesişmektedir.

Bir diğer tasarım ilkesi yöndür. “Durağan veya hareketli (aktif veya pasif) hacimli şeyler (üç boyutlu cisimler veya bunların üzerindeki yüzeysel, çizgisel görünüm) bir takım doğrultulara bakarlar veya birtakım doğrultular belirlerler, çizerler. Bu işaretlemeye, dizilime yön denir. Kısaca cisimlerin, çizgi ve yüzeylerin uzayda baktığı yana yön denir” (Atalayer, 1994: 201). Yön kavramı sinemada izleyicinin, bulunulan mekanı ve mekanda yer alan insan, araç, obje vb. öğelerin konumlarının tanımlayabilmesi ve anlamlandırabilmesi için kullanılır. Sinemada aks çizgisi ile bir kurala bağlanan yön kavramının- bilinçli kırılmalar dışında- titizlikle üzerinde durulmaktadır.

“Oran, estetik ifadenin gücünü, etkisini şiddetlendirir veya yok eder. Ölçü, görsel sanatlarda, tamamen ‘oran’ ilişkileriyle var olur” (Atalayer, 1994: 205). Sinemada kullanılan oran-orantı resimde olduğu gibi “altın oran kuralı” ile çerçeve yerleştirmesinde başvurulan estetik bir kavramdır.

Sinema ve resimde bir diğer ortak nokta ritimdir. “Ritim, tasarımı (estetik nesneyi) yaratmaz. Bitmiş, uygulanmış bir tasarımda, görsel algı ile var oluşuna ulaşılan, bir etkilenme - kavrama olan, estetik görsel ifade gücüdür” (Atalayer, 1994:116). “Resimde anlatı içerisinde yer alan ritim, sinemada film süresince varlığını gösteren, izleyicide bir duygu bırakan ve film süresince tutarlılık göstermesi beklenen bir dinamizmdir.

“Zıtlık, tasarımdaki temel dengeyi oluşturduğunda monotonluk yıkılır. Tasarımın ya da herhangi bir sanat eserinin heyecan verici, merak uyandırıcı, canlı, fark edilebilir, kışkırtıcı, çarpıcı olmasını sağlar” (Akçadoğan, 2006: 291). Resimde tasarım ile sağlanan zıtlık dinamizmi, sinemada daha çok yaratılan dünyanın içindeki iyi-kötü, zengin-fakir, kadın-erkek vb. çatışmalar ile sağlanmaktadır.

Sinema ve resmin en belirgin farkları ise devingenlik ve durağanlıktır. Sinema hareketi esas alan bir sanat dalıdır. Resimde tuval içerisinde yaratılan devingenlik, sinemada hem teknik olarak fotoğrafların arda arda gelmesi ile hem de anlatım aracı olarak kurgu ile sağlanır. Bunun dışında hareketi sağlayan kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve çekim açıları aynı zamanda sinemasal anlatımın temel öğeleri arasında yer alır.

Walter Benjamin, resmi dikkatle inceleyen birinin ‘çağrışımlara’ açık olduğunu, resim üzerinde düşünme şansına sahip olduğunu, ancak sinema seyircisinin akıp giden görüntüler için anlık değil sonradan değerlendirme ve algılama sürecini yaşayabileceğini öne sürer (Benjamin,1993:66). Sinema seyircisi arda arda gelen karelere maruz kalır ve tüm bunların sonucunda bir izlenim edinir. Resimdeki izlenim ise durağan bir algılama sürecini içerir. Bazin’e göre sinema, gerçeklik duygusunu doğrudan özünde taşır.Resim ise çerçeve içine hapsedilmiş küçük bir evrenle gerçekliğini sınırlandırmıştır (Bazin, 1995:112).

Bunuel Sineması

1920’lerin sonunda Paris’te Salvador Dali ile iki önemli sürrealist film, Bir Endülüs Köpeği ve Altın Çağ’ı (L’AgeD’or, 1930) yapmış olan Bunuel, 1940’ların sonunda Meksika’da bir eve yerleşmeden önceki yirmi yılını sinema endüstrisinin kıyısında geçirmiştir. Sonraki on yıl boyunca bir dizi ve aslında ticari olan film yönetmiştir.

Meksika sinemasına asıl canlılığı, İspanyol yönetmeni Bunuel’in savaş sonunda bu ülkeye göç etmesi kazandırır. Yapımcı Oscar Dancigers’le anlaşılan Bunuel tecimsel filmlerinin yanı sıra Meksika’nın en önemli filmlerine imza atar. Bunların başında, başıboş Meksikalı çocukların yaşayışını korkunç denebilecek görüntülerle ortaya koyan Los olvidados Unutulmuşlar (1950) gelmektedir. Bunuel ‘Unutulmuşlar’da yaşamın öylesine inanılmaz çirkinliklerini ortaya koyar ki, Ekmeksiz Toprak’ta olduğu gibi, gerçekçi görüntüler bir kez daha sürrealist bir nitelik kazanır. Bunuel, Subida al cielo‘Göğe Yükseliş’te (1951) bir otobüs gezisi çerçevesinde yer alan yergiden sonra, El O (1952) ve La vida criminal Archibaldo de la Cruz - Archibaldo de la Cruz’un‘Suç Yaşamı’ (1955) ile iki büyük yapıt daha verir. Birincisi, kıskanç bir erkeği hemen hemen tıbbi bir incelemeyi andıran titizlikle ele alarak anlatırken, İkincisi bir katilin çeşitli serüvenlerini kara gülmeceyle ele almaktadır. Bunuel Fransa’da iki film çevirdikten sonra, biri Meksika’da, öbürü anayurdu İspanya’da, dinci geçinenlerin ikiyüzlülüğünü açığa vuran Nazarin (1958) gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte Meksika sineması, bundan sonraki döneme dek yeniden ağdalı melodramlar, sulu güldürülerden oluşan bir film kalabalığına gömülmüştür. (Özön,1985:244)

1961'de vatani İspanya'ya dönerek oradaki ilk uzun metrajı Viridiana'yı yaparak nihayet hak ettiği uluslararası üne kavuşur. Her ne kadar Bunuel 1900'de doğduysa da asıl kariyeri 1960'lı yıllara rastlar. Çoğunlukla Fransa'da film yapan Bunuel, sanat sinemasının uluslararası konumunu sağlamlaştıran bir dizi sürrealist alegori üretmiştir. (Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü - Le Journal d'une femme de chambre, 1964; Gündüz Güzeli - Belle de jour, 1967; Samanyolu - La Voie lactée, 1969; Tristana, 1970; Burjuvazi'nin Gizli Çekiciliği, 1972; Özgürlük Hayaleti - La Fantôme de la liberté, 1974-)

Bir Endülüs Köpeği Filminin İncelenmesi

KÜNYE	
Yönetmen	Louis Buñuel
Senarist	Louis Buñuel Salvador Dali
Oyuncular	Pierre Batcheff Simone Mareuil Luois Buñuel Salvador Dalí
Görüntü yönetmeni	Albert Duverger
Türü	Gerçeküstü, deneysel
Yapım yılı	1928
Süre	16 dakika
Dil	Sessiz

Luis Bunuel'in, Salvador Dali ile birlikte çektiği, Un Chien Andalou (Endülüs Köpeği 1928) gerçeküstücü filmi, çekimlerin çarpıcı, etkileyici, insanı temelden sarsıcı kurgusuyla yaratılan bu naif sahneyle başlayıp gelişmektedir. Bunuel ve Dali gördükleri rüyaları birleştirerek senaryo (bir çekim tablosu dizisi) oluşturmuşlar ve bu film çekilmiştir (Gevgili, 1989: 35).

Kracauer, filminden bir kare hakkında şöyle yazar: Bu kare, kamera gerçekliğini ve hayatın akışını anımsatan bağlamlarla bütünleştirilmiş olsaydı, bizi rüyadaymışız gibi belirsiz anlamları araştırmaya davet ederdi. Yine de onu özümsememize izin

verilmez aslında, zira gerçeküstücü imajlara yüklenen simgesel işlev, bünyevi potansiyellerini sergilemelerine otomatikman engel olur. Sinema'nın birinci a priori niteliği rüyalara benzemesiyse, ikinci a priori niteliği de gerçekliğe benzemesidir. Sadece gerçek gibi görünen şey ile rüya gibi görünen şeyin eşzamanlı algılanışı, seyircide imajları rüyalara dönüştürmeye muktedir türde bir "rüya gören zihin" yaratabilir (Bornstein ,2009:173).

Freud, akıl yürütmenin önemli mantıksal bağlantılarının imajlarla nasıl temsil edilebildiği sorusunu ortaya atar. Benzer bir problemin görsel sanatlarda da mevcut olduğunu söyler. Rüya imajları ve sanatta yaratılan imajlarla düşünce aracı olarak hizmet eden zihinsel imajlar arasında gerçekten de paralellikler vardır; ama benzerliğe dikkat ederek, farklılıkların da ayırımına varırız ve bu farklılıklar, düşünce imajlarını daha kesin biçimde nitelemeye yardım eder (Arnheim,2007:269). Film üç bölümden oluşmaktadır.

İlk Bölüm “Bir zamanlar”



Bu bölümde bir adam bilemediği usturasıyla bir kadının gözünü keser. Bunu bir bulutun ayı kesme sahnesi takip eder. Bu bölüm aslında filmin ortaya çıkışını sağlayan Bunuel'in rüyasının yorumlanmasıdır.

“Bu ayırmda ay ile göz bulut ile ustura arasında kurulan benzerlik dikkat çekicidir. İki çekim arasında ilişki kurulmuştur. İlişkiyi ay ile gözün yuvarlak; bulut ile usturanın ince olması sağlamıştır. Ayı kesen bulut ve gözü kesen ustura çekimlerinin ardışık kurgulanmasının nedeni onların göndergelerinin aynı devinimlerinin benzer olmasıdır. Eğretileme çekimlerin karşılıklı çağrışımı

ilişkilerinin üzerine oturtularak yaratılmıştır. Bu eğretilmeyi yaratan çekimlerin eklenmesi değil çekimlerin sanatsal anlamda kurgulanmış olmasıdır. Filmlerinde kurgunun kaygısını duyan yönetmenlerden Bunuel; kurgunun, filmin altın anahtarı olduğu görüşündedir. Bu altın anahtar çekimleri birleştirmekle kalmaz; onları birleştirirken aynı zamanda onları yorumlar. Gerçeküstücülük ürünü bu filmde, iki uzak öge (gerçek ve imgelem) ardışık getirilerek çarpıcılık yaratılmıştır”(Büker, 1985: 84-85).

Burada bakışın aracı olarak gözün Batı kültürü içerisinde penis gibi fallik bir simge işlevi gördüğü söylenebilir. Rönesans'tan beri bakış açısı, perspektif gibi kavramların merkezi bir yer işgal ettiği bu kültürde, göz bir iktidar sağlama aracı olarak da düşünülebilir (Foucault - Hapishanenin Doğuşu); özellikle Freud'un göz için duyulan korku ile kastrasyon kaygısını eşleştirmesi bu bağlamda anlamlıdır. Keza Bunuel Endülüs Köpeği'nde tam da bu konunun üzerine gider ve gözün iğdiş edilmesi ile yapılan vurgu iki anlamda önemlidir, göz hem en yüce organ olarak işlev görür hem de düşlere (bilinçaltındaki kirliliğe) açılan bir pencere haline gelir (Bakır, 2008:161).

İkinci Bölüm “8 Yıl Sonra”



Bisikletli bir adam sokaklarda dolaşırken bir kadın odasında kitap okur. Kadın bir anda pencereye doğru yönelir. Bu sırada bisikletli adam evin önündeki kaldırıma çarpar ve yere düşer. Kadın yanına koşar. Onu öpmeye başlar ancak sevgilisi ölmüştür. Odasına çıkar ve adamın eşyalarını yerleştirir. Ardından kapı çalar. Başka bir adam gelmiştir. Bu adamın avucundan karıncalar çıkmaktadır. Caddenin ortasında kesik bir

elle oynayan kadını görürüz. Etrafı kalabalıktır. Polisler bu kalabalığı dağıtır. Kadın eli, bisiklet sürerken adamın boynunda gördüğümüz kutunun içine yerleştirir ardından kendini bir arabanın altına atar. Bu olanları odadaki kadın ve diğer adam izlemektedir. Adam kadına sarılır ancak kadın rahatsız olur, odadaki eşyaları alıp kaçar. Bu sırada ölen sevgilisinin yatağında yattığını fark eder ve çalan kapıyı açar. İçeri giren adam bisikletli adamla kavga eder ve onu silahıyla vurur. İnsanlar sokakta yerde yatan cesedi götürürler. Kadın sahilde bir adamla buluşur. Birlikte gezerlerken ölen sevgilisinin eşyalarını bulurlar ancak umursamazlar.

“Endülüs Köpeği’nde sapığın şehvetini gösteren ırza geçme sahnesinin ardından Sovyet kurgusu benzeri ‘karıncaların kudurmuşçasına kapladığı el’ çekimi getirilir iç sıkıntısı yaratılır (Dali’nin rüyasından). Kurgunun özenle yapıldığı; hiç değilse senaryo aşamasında çekimlerin göndergelerinin ardışık düşünüldüğü açıktır. Bu filmin senaryosu Bunuel ve Dali’nin üzerinde görüş birliğine vardıkları basit bir kuraldan yola çıkılarak bir haftada yazılmıştır. Basit kural şu: Alışılmış mantığın kurallarına aykırı her düşünceye açık olarak; mantıksal, kültürel, psişik bir açıklama yapmayan düşünce ve görüntüleri benimseyerek; nedenlerini sorgulamadan ilgi uyandırıp, şaşırtacak görüntüleri bir kurala bağlı kalmadan kurgulamak” (Bunuel, 1986: 130).

“Şaşkınlık yaratacak kurgu hesaplanmak zorundadır. Düşlerin geçtiği o gizemli uzamın aurası (salt düşlere özgü durumu) taşlama ve beklenmedik çekimlerin çığınca kurgulanması salt sinema sanatının özgün tarzına uygundur. Bu filmde öykü bazında çekimler arasında hiçbir akılcı bağlantı olmayan yaratıcı kurgu kullanılmıştır. Yaratıcılık yokduysa, izleyen kitle üzerindeki şok nasıl yaratılmıştır? Sanatsal kurguyla, çekimler arasında kurulan akılcı bağlantılar; düz mantığın beklediği sıralama yok edilmiştir. Zaten amaç tam da budur. Beklenen sıralamanın kırılmasıyla yaratılacak etkinin bilinmesi çok özel bir anlatım sanatıdır. Gerçeküstücü yapıtların anlatımları için de bu yöntem uygulanmaktadır.” (Bunuel, 1986:115)

Üçüncü Bölüm 'Baharda'



Bu bölüm tek çekimden ibarettir. Film bellerine kadar kuma gömülü ve ölü olan bir kadın ve erkeğin görüntüsü ile biter. Kökensel dünya kendisinin ardı sıra gelen ortamlara tam olarak bir yamaç değil, bir eğim ya da bir döngü dayatır. Bir inişin tersine, bir döngünün tamamen "kötü" olamayacağı doğrudur: İyiyi ve kötüyü, aşkı ve nefreti birbirinin yerine geçirir, Bunuel için, seven erkek ya da kadın, bizzat aziz insan da sapık ve yoz kadar zararlıdır (Deleuze, 2014:170).

Sonuç:

Farklı sanat disiplinlerinde de kendini gösteren Sürrealizm, sinemada, sinemanın kendi araç gereçleri ile oluşturduğu dil bağlamında yeniden üretilerek görsel bir anlatı sunar. Dönemin ruhunun yansıtıldığı bu akım çerçevesinde sinemanın bir aktarım aracı olarak sürrealizmiyansıtması, sinema tarihinde sarsıcı bir etki yaratır. Özellikle Bunuel ve Dali gibi entelektüellerin rüyalarını sinemalaştırmaları anlatım kaynağı açısından da yeni alanlar oluşturur. Sinema, karma yapısı ile hemen her alandan beslendiği gibi resim alanından da alıntılar gerçekleştirmiştir. Çoğunlukla edebiyat ve tiyatro etkilerinin görüldüğü sinemasal alanda, sürrealizmin etkisiyle temel prensipleri de ortak kullanmalarından hareketle yeni bir anlatım biçimi gelişmiştir. Klasik anlamda öyküleme biçimini kullanarak kitleleşen sinema da sürrealist etkiler şaşırtıcı efektler ortaya koyarlar. Bu döneme kadar izleyicinin alışık olmadığı anlatı tarzı ile gişe kaygısından uzak ancak sanat sinemasına yakın bir dil kullanılır. Sürrealist öykülerin dışavurumu belki de en etkin biçimde sinema sayesinde yansıtılmıştır. Yanı sıra, sinemasal alanda, sinema dışından sanatçıların da sinema

alanına katkı yapmaları entelektüel bir ortam oluşturur. Bilinçaltılığın uygulandığı bu anlatı yapısında el yordamı ile ya da rastlantısal olarak bilinçaltı dışı vurulmaktadır. Sürrealizm sayesinde bilinçli bir süreçten geçmeyen üretim şekli ile hayal gücü arttırılarak bilinç dışılığa vurgu yapılır. Toplumsal baskıların oluşturduğu kural ya da yasalar sürrealizm ve sinema gibi sanat disiplinleri yoluyla açığa çıkar. Alışılmışın dışında, kapalı bir anlatım yapısını benimseyen sürrealistler akılcılığa karşı çıkarak farklı bir dil kullanırlar. Sinema alanı ise sürrealistler için tamamen deneysel öykü ve içerikten bağımsız anlatıların denendiği bir disiplin olarak karşımıza çıkar. Sanatın gerçekleri değil deneyimleri aktardığı bakış açısıyla sürrealistler güçlü bir uygulama alanı keşfetmişlerdir. Özellikle Dali ve Bunuel'in çalışmaları kompozisyon ve çerçeveleme unsurlarına özel anlamlar yükleyerek çarpıcı sahneler ile avangart etkiler sunmaktadır. Sinema, sürrealizm için olağanüstü düş sahnelerinin uygulama alanı olarak, bir şekilde imgeler üzerinden, zamanın resminin yapıldığı ve mantıksız sıralamanın tercih edildiği soyut anlatılar ile düşlerin resmedilmesi olanağını sunmaktadır.

Kaynakça:

- Abisel, Nilgün (2006) “Sessiz Sinema” De Ki Yayınları, Ankara
- Arnheim,Rudolf(2007) “Görsel Düşünme”(Çev. Rahmi Ögdül), MetisYayınları, İstanbul
- Bakır,Burak(2008) “Sinema Ve Psikanaliz” Hayalet Kitap, İstanbul
- Bunuel, Luis. (1986) “Son Nefesim” (Çev.İlkayKurdak)AfaYayınları,İstanbul
- Akçadoğan, I. (2006) “Temel Sanat Eğitimi Ve Dijital Ortam” Epsilon Yayınları, İstanbul
- Atalayer,F (1994) “Temel Sanat Öğeleri” Anadolu Üniversitesi Yayınları. Eskişehir.
- Bazin, Andre (1995) “Çağdaş Sinemanın Sorunları” (Çev:NijatÖzön) Bilgi Yayınları, Ankara
- Büker, Seçil. (1985) “Sinema Dili Üzerine Yazılar”Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Benjamin, Walter (1993) “Pasajlar” (Çev:Ahmet Cemal) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Deleuze, Gilles(2014)“Hareket-İmge”(Çev:Soner Özdemir)Norgunk Yayıncılık, İstanbul

- Fischer, Ernst (2005) "Sanatın Gerekliliği" (Çev. Çevat Çapan) Payel Yayınları, Ankara
- Gevgili, Ali. (1989) "Çağımı Sorgulayan Sinema" Bağlam Yayınları, İstanbul
- Gould, Michael (1976) "Surrealism And The Cinema" Tantivy Press, London.
- Lindmann, G. (1995), "Museum Of Art" Philadelphia
- Matthews, J.H. (1986) "Languages Of Surrealism" University Of Missouri Press, Columbia.
- Passeron, R. (1982) "Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi" (Çev. Sezer Tansu), Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Richardson, Michael (2006) "Surrealism And Cinema" Berg Publishers, Oxford.
- Thorsten Botz-Bornstein (2009) Filmler Ve Rüyalalar Çev. Cem Soydemir Metis Yayınları İstanbul
- Özön Nijat, (1985) "Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi" Hil Yayınları
- Yvonne, S. (1991) "Gerçeküstüçülük" (Çev. Yeşim Karatay) İletişim Yayınları, İstanbul.

Bildiri:

- 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.

Tez:

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