

**Araştırma Makalesi**  
(Research Article)

Egeia, 2019, 5: 83-104

Özge GÜVEN AKDOĞAN<sup>1</sup>

Orcid No: 0000-0002-5540-0445

<sup>1</sup>Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim  
Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

sorumlu yazar: [ozgeguvenakdogan@gmail.com](mailto:ozgeguvenakdogan@gmail.com)

**Anahtar Sözcükler:**

Ahh Belinda, Düşler, Gerçeküstücülük, Türk  
Sineması.

**Keywords:**

Ahh Belinda, Dreams, Surrealism, Turkish  
Cinema.

**Düş, Paranoya ve Mizah: Ahh Belinda Filminde Gerçeküstücülük**

Dream, Paranoia and Humor: Surrealism in *Ahh Belinda*

**Alınış** (Received): 17.07.2019

**Kabul Tarihi** (Accepted): 24.10.2019

**ÖZ**

Bu çalışmada, Atif Yılmaz'ın Ahh Belinda (1986) filmi, yirminci yüzyılın başlarında dünyada yaşanan insanlık sarsıntılarına karşı, şiirde, resimde ve sinemada, manifestolarda açıklanan belli bir politika anlayışı çerçevesinde gelişen gerçeküstücü akım çerçevesinde analiz edilmektedir. Gerçeküstücülük, bireyin ve iç dünyanın irdelenmesini amaçlar larken, kimliğe, bilince, akla ve bedene ilişkin soruları temel alır. Türk sinemasında, 1980 sonrası çoğunluğu Atif Yılmaz tarafından yönetilen kadın filmlerinde de, kadınların kimlik sorunu ve toplumsal yaşamda karşılaştıkları zorluklar gerçeküstücülükle bağlantılı biçimde dile getirilir. Bu çalışmada ele alınan Ahh Belinda filmi, gerçeküstücülük çerçevesinde analiz edilirken, Duplessis'in çalışmasında belirlendiği tekniklerin filmde yer alışı biçimine odaklanılmaktadır. Filmin anlatısal, tematik ve sinematografik unsurları bu çalışmada belirlenen teknikler doğrultusunda araştırılmaktadır. Sonuçta filmin, gerçeküstücü bir anlatım benimserken, Duplessis'in vurguladığı unsurlardan düşleri, paranoyayı, mizahı ve kimlik geçişini kullandığı ortaya konmaktadır.

**ABSTRACT**

In this study, the surrealist narrative in Atif Yılmaz's film Ahh Belinda (1986) is analyzed. The surrealist movement in poetry, painting and cinema developed as a response to tragedies of humanity in the early twentieth century in the framework of a certain political view expressed through manifestos. In surrealism, the issues of identity, mind and body are taken as the basis to examine the individual and the inner world thereof. After 1980, in Turkish cinema, the problem of woman identity and the difficulties women face in social life were narrated in a surrealist fashion, especially in the woman's films, most of which were directed by Atif Yılmaz. This study focuses on how the techniques of surrealist narrative determined by Duplessis were used in the film Ahh Belinda. The narrative, thematic and cinematographic elements in the film are explored through these techniques. The study concludes that the film uses some of the surrealist narrative elements emphasized by Duplessis such as dreams, paranoia, humour and identity transition.

## GİRİŞ

Gelecekte, görünürde birbiriyle çelişen bu iki halin, rüya ile gerçekliğin, mutlak bir gerçeklik içinde, tabir-i caizse *sürrealite* içinde çözüleceğine inanıyorum (Breton, 2009: 18).

İlk olarak resimde ve edebiyatta başlayan gerçeküstücülük, uygarlık ve ilerleme için uygulanan rasyonel pratiklerin, bireyin gerçeklik anlayışını sınırlandırdığını ve bireyin kendisine yabancılaşması sonucunu doğurduğunu öne süren bir sanat akımıdır. Bu iddialar, I. Dünya Savaşı ile birlikte meydana gelen toplumsal yaşamdaki ‘hezeyanlara’; Edmurd Husserl’in deyişiyle “Avrupa insanlığının krizi”ne (2004: 51) karşı, bir sanat akımı etrafında toplanmış insanların tepkilerini dile getirmektedir. Gerçeküstücü akımın oluşmasını, modernizmin ve rasyonel bakış açısının, insanlara, özellikle savaşlar ve sömürgecilik gibi oluşumlar nedeniyle, vaat edilen yaşam biçimini sunamamış olması etkiler. Aydınlanma düşüncesinin odağında bulunan aklın; gözlem ve deney yardımıyla doğanın ve toplumun anlaşılmasını, açıklanmasını ve dönüştürülmesini sağlayacağına inanılır; akılcılık iddiası, bilimsel ve teknik etkinliklerle birlikte, insanların kişisel yaşamının temel örgütlenme biçimi olarak ortaya konur (Touraine, 2017). Nadeau’nun ifadesiyle, bu 1980’lerde gelişen düşsel anlatılarda, bir *oyuncu düşlemi* yaratıldığını belirtir (1988: 155). Bunun nedeni, bu dönemdeki düşsel anlatılarda, kadın kahramanın gözüyle kadınların iç dünyasına, günlük yaşamına ve bunalımlarına odaklanılmasıdır (1988: 155). Bu çalışmada, gerçeküstücü akımın belirgin öğelerinden yola çıkılarak değerlendirilecek olan *Ahh Belinda*, 1980’lerden başlayarak çekilen ve kadın sorunlarına odaklanan filmlerden biridir. Çalışmada, gerçeküstücü akımın belirgin öğeleri, Yvonne Duplessis’in (1991) belirttiği tekniklere odaklanılarak ortaya konmaktadır. Gerçeküstücü metinlerde görüldüğü belirtilen bu teknikler; mizah, olağanüstü durumlar, şaşırtma imgeleri, insan zihnini onun alışık olmadığı bir yöne çekme, kesin ve sarsılmaz gibi görünen herşeye karşı mücadele isteği, düş, akıl hastalıkları, paranoyalar ve sanrılar, fantastik, yanılısama, raslantı ve çılgınlık olarak ele alınmaktadır (Duplessis, 1991). Sonuç olarak, film, metinlerarası ve gerçeküstücü bir anlatım ortaya koyarken; düşler, paranoya, akıl hastanesi, reklam filmi ve kimlik geçişi gibi Duplessis’in belirlediği unsurları kullandığı belirtilmektedir.

## GERÇEKÜSTÜCÜLÜKTE DÜŞ, PARANOYA VE MİZAH

Aydınlanma felsefesinde, insanın doğa ile ilgili bilgilerini geliştirerek, doğaya egemen olacağına, insana dair sorunları çözeceğine inanılır. Oysa bilgi çağı olarak adlandırılan 20. yüzyılda, bilimsel-teknolojik dönüşümler yaşanırken bile açlık, yoksulluk, savaş ve baskı sorunları aşılmamıştır. Bu kapsamda, I. Dünya Savaşı’nın ardından ortaya çıkan sosyal,

ekonomik ve siyasal sorunlar, sanat akımlarının itirazları ile karşılaşmıştır. Dolayısıyla, savaş sonrası kültürel ve siyasal alanda yaşanan buhran, sanatı da etkilemiştir. Bu dönemde gelişen akımlardan gerçeküstücülük, insanlığın bilimsel ve rasyonel ilkeler içinde ele alınmasına karşı çıkar. Octavia Paz'a göre, gerçeküstücülüğün gerçekliği tartışma konusu yapmasının nedeni, Batı uygarlığınca kurulan yapının bir hapishaneye, kanlı bir labirente, toplu bir mezbahaya dönüşmüş olması ve bunun gündün güne daha da açık biçimde görülür olmasıdır (2004: 12). Böyle bir atmosferde doğan avangard sanat hareketlerinden olan dadaizm ve gerçeküstücülük, yıkıcı, sarsıcı ve yaratıcı bir içeriğe sahiptir. Avcı'nın belirttiği gibi, bu akımlardaki nihilist ve kötümser içerik, başka bir dünya yaratmak için, varolan dünyanın yıkılması düşüncesi çerçevesinde gelişmiştir (2004: 3). İnsanların yıkımından umutsuzluğa düşmüş bir ruhsal durumun özelliklerini taşıyan dadaizm, bu anlamda daha olumlu bir hareket olan gerçeküstücülüğün öncüsü olmuştur (Duplessis, 1991: 14-16). Gerçeküstücülükte, modern yaşama duyulan inancın savaşlar nedeniyle sarsılması ile birlikte, sanatta aklın ve mantığın denetimine duyulan inancın yerini, bilinçdışı, düşler, fanteziler, çocuksu imgeler ve çılgınlıklar almıştır. Rimbaud'un "hakiki yaşam bu değil" önermesini benimseyen dönemde "(i)nsan, doğanın güçlerini hapsedmek için güzel bir kafes yapar; bunu başarır, ancak kendini içeride kilitletiğini fark etmez" (1989: 47). Bu kapsamda sürrealistler, öncülleri olan dadaistler gibi, aklın sağladığı sistematik bilimsel düşünce biçimine duyulan inancı reddederler.

I. Dünya Savaşı ile birlikte, Batı kültürünün uygarlık misyonu adı altında sahip olduğu inançların yok olması, sürrealistleri, ilham almak için başka kaynaklara yöneltir (Richardson, 2006: 16). Gerçeküstücü akımın manifestolarını yazan André Breton şöyle der: "(...) pozitivizmden ilham alan gerçekçi bakış açısı bana açıkça tüm entelektüel veya ahlaki ilerlemelere karşı düşmanmış gibi gelir" (2009: 10). Bu bağlamda, gerçekliğin doğrulanmasına ve deneyciliğe önem veren bilim anlayışı, gerçeküstücüler için, bireysel, toplumsal ve kültürel gerçekliği incelemede yetersiz bulunur. Dadaizmin, geleneksel burjuva sanat görüşlerini yıkmayı amaçlayan bazı ilkelerini benimseyen sürrealistler, rüyalar ve akıl hastalıkları ile ilgili Freudyen kavramları kullanarak gerçekliği, farklı ve kimi zaman rahatsız edici bir şok deneyimiyle aktarmak isterler.

20. yüzyılın başında, özellikle Avrupa'da siyasal yönetimlerin uygulamaları ve savaş yıllarıyla yaşanan köklü değişimler, sanatçıların, yine bu dönemde tıp alanında araştırma konusu olan bilinçdışı kavramına yönelmelerine neden olur. Akımın felsefi temelleri, bu kavrama değinen Sigmund Freud'un görünen gerçekliğin altında yatan bastırmaların,

arzuların ve fantezi dünyalarının önemini vurguladığı çalışmalarına dayanır.<sup>1</sup> Aydınlanma düşüncesinden kuşku duyan ve aklın karşısında iradenin ve arzuların gücünü keşfeden Freud, modernlik fikrini kıran düşünürlerden biridir. Freud ile birlikte, birey, salt toplumsal bir varlık olarak görülmez; Touraine'nin belirttiği gibi, "(...) içinde kişisel olmayan güçler ve diller bulunan bir arzu varlığına ama aynı zamanda da bireysel, özel bir varlığa dönüşür" (2007: 150). Böylelikle sanatta, birey ve bireyin iç dünyası önem kazanır; yabancılaşma ve bütünsel gerçekliği kavrayamama gibi sorunların çözümü, bilincin koyduğu engellerin kaldırılmasında aranır.

Modernliğin toplumsal yaşamı şekillendiren sonuçları, edebiyatta, resimde ve tiyatrodaki yeni anlatım dillerinin gelişmesini sağlar. Tarihsel uğrakta bu alanlardan daha sonra ortaya çıkan sinema, 20. yüzyılın ilk yarısında Georges Mèliès'in yolunu açtığı düşlemsel gelenek ve Lumière kardeşlerin başlattığı belgesel-gerçekçi gelenek ile gelişir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 23). Özellikle Avrupa'da, görsel kültürü etkileyen örgütlenmeler ve akımlar, zamanla sinema filmlerinde de görülür. Bunlardan biri olan gerçeküstücü sinema, iki dünya savaşı arasındaki dönemin sosyal, politik, bilimsel ve felsefi gelişmelerinden etkilenecek, 20. yüzyılın başlarında rasyonalizme yönelik sorgulayıcı düşünceler neticesinde ortaya çıkar. Gerçeküstücü sinemada, kimlik sorunları, bilinç, akıl ve bedene ilişkin sorular etkili olur. Bu sinema akımı, bireye ve onun iç dünyasına eğilerek modernitenin ürettiği gerçeklik kavrayışını eleştirir (Paz, 1990: 15). Frank'in belirttiği gibi, sürrealistlerin hedefleri, sesin gelmesinden bu yana sinemada baskın bir görünüm olan, izleyiciyi olayları temel alan bir hikaye çerçevesinde eğlendirmek değildir (2014: 21). Onlar, herhangi bir ifade biçimine, bilinçdışı tasvir etmek için başvururlar ve izleyiciyi, bilinçdışının araştırılmasına yönelterek dönüştürmek isterler (Frank, 2014: 21).

Gerçeküstücü sinema, 1920'li yıllarda *Beni Yalnız Bırak* (*Emak Bakia*, Man Ray, 1926), *Deniz Yıldızı* (*L'Étoile de mer*, Man Ray ve Robert Desnos, 1928), *Bir Endülüs Köpeği* (*Un Chien Andalou*, Luis Buñuel, 1929) ve *Altın Çağ*, (*L'Age d'or*, Luis Buñuel ve Salvador Dalí, 1930) gibi filmlerle Avrupa'da gelişir. Türk sinemasında gerçeküstücü akım ile bağlantılandırılacak filmler ise 1980'li yılların ürünleridir. Agah Özgüç, *Gizli Duygular* (Şerif Gören, 1984), *Ahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986), *Kupa Kızı* (Başar Sabuncu, 1986)<sup>2</sup>, *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987) ve *Arkadaşım Şeytan* (Atıf Yılmaz, 1988) gibi,

<sup>1</sup> Bu çalışmalar arasında *Rüyaların Yorumu* (1900/2010), *Esprî ve Bilinçdışı ile İlişkileri* (1905/1993) sayılabilir.

<sup>2</sup> *Kupa Kızı* filmi, Başar Sabuncu'nun, Joseph Kessel'in romanından, Luis Bunuel'in *Gündüz Güzeli* adlı filminden uyarlanır (Özgüç 1988: 150). Agah Özgüç'e göre Sabuncu, *Gündüz Güzeli*'ni ne kadar yerlileştirmeye çalışmışsa da filmin özündeki yabancı etkileri atamayıp, inadına Bunuel'e sadık kalmıştır (Özgüç, 1988: 150).

gerçeküstücüler, düş ile gerçek, imgesel olan ile nesnel olan, göreceli olan ile mutlak olan arasındaki diyalektik ilişkiyi kurmaya çalışmıştır (Avcı, 2004: 3).

Gerçeküstücülükle ilişkili üç manifesto bulunmaktadır. Bu manifestolar, çevresinde Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault ve Max Ernst gibi isimler bulunan André Breton tarafından yazılır (Breton, 2009a). İlk olarak 1924 yılında *Sürrealist Manifesto* (2009b) yayımlanır. 1930 tarihli ikinci bildirme *İkinci Sürrealist Manifesto* (2009c) ve 1942 tarihli üçüncü bildirme *Üçüncü Bir Sürrealist Manifesto için Ön Kavramlar ya da Başka Bir Şey* (2009d) başlığını taşımaktadır. Breton, ilk manifestoda hayal gücü ile ilgili olarak şunları yazar:

Sevgili hayal gücü, en çok sevdiğim yanın merhametsizliğini.

Özgürlük sözcüğü dahi beni hala heyecanlandırmaya yetiyor. Onun insanlığın bildik bağına bağlılığını sonsuza dek korumaya muktedir olduğunu düşünüyorum(...) Yalnızca hayal gücü bana olabileceklere dair bir imada bulunuyor ve bu, korkunç öğüdü de bir yere kadar silip atmak için yeterli; ayrıca hata (...) yapma korkusu olmaksızın kendimi ona adamama olanak verilmesi için de yeterli (2009b: 8).

Felsefi temelleri Sigmund Freud'un, çalışmalarında yer verdiği rüyalar ve bilinçdışı kavramına dayanan gerçeküstücülük, insan zihnini her türlü ahlaki ya da estetik kaygıdan uzaklaştırmak peşindedir. Freud, bilinçdışı kavramını, "kendileri bilinçli hale gelmeseler bile, zihinsel yaşam üzerinde sıradan fikirler kadar güçlü etkiler yaratan zihinsel süreçlerin ya da fikirlerin olduğunu keşfetmesiyle" (2009: 76) geliştirir. Bu noktada psikanaliz, bilinçdışı olanın bilinç alanında açıklanabilir hale getirilmesini amaç edinir. Freud, bilinçdışında olanların, bastırma adı verilen bir yol nedeniyle bilince çıkamadığını ve bastırmaya yol açan ve onu sürdüren gücün de direnç olduğunu belirtir (2009: 76). Freud, bastırma kuramından elde edilen bilinçdışı kavramıyla ilgili olarak şunu söyler: "(b)astırılmış olan, (...) bilinçdışının prototipidir" (2009: 76). Ona göre, bilinçdışında gerçek görüngüler, muğlak biçimde ifade edilir (2009: 77).

Freud, insanın ruhsal yaşamının hareketli yapısını düşleri yorumlayarak göstermek istemiştir. Ona göre, insanların düşlerinde yaşadıkları korkular, baskılanmış isteklerinin artan gücüne karşı Ben'in bir yadsıma tepkisidir (1990: 90). Freud, serbest çağrışım uygulamaları yaptığı sırada hastalarının rüyalarından bahsettiğini ve bu rüyaların genellikle bilinçdışında gizlenmiş ve şekil değiştirmiş bir biçimde görüldüğünü ifade eder. Kendi rüyalarını ve hastalarının rüyalarını çözümlediği çalışması *Düşlerin Yorumu*'nu (2010) yayımlar. Yaşamın kalıntıları, bilinçdışında etkinliklerini sürdürür ve genellikle çocukluk döneminden kalma isteklerle ve arzularla iç içe geçerek maskelenmiş bir rüya içeriği oluşturur. Bir rüyanın görünür içeriği ile onda gizlenen içeriğini anlayabilmek oldukça güçtür. Bu dönüşümü

gerçekleştirebilmek için bazı mekanizmalar kullanılır. Bunlar simgeleştirme, yön değiştirme, daraltma ve yansıtma. Simgeleştirme, kabul edilmesi güç gelen duygu ve durumlardan korkmayı engelleyerek bireyin duygularını maskeler ve rahatlamasını sağlar. Yön değiştirmede, gizil içeriğe ait ruhsal enerji bir nesneden diğerine aktarılır. Daraltmada, bilinçdışının istekleri ya da korkuları tek bir imgeye bağlanır. Yansıtma mekanizmasında birey, rüyasında, kendi bilinçdışında gizlenmiş istek ve dürtülerinin başka bir kişiden kendisine yöneldiğini görür (Freud, 2010: 39-60).

Freud, bilinç yerine bilinçdışından hareket etmek gerektiğine inanır. Ona göre psikanaliz, bilinci, ruhsal olguların özünün yer aldığı bir alan olarak konumlandırılamaz; onun düşüncesinde bilinç, ruhsal yaşamın sadece bir niteliği olarak görülmelidir (2009: 75). Freud, bu terimi, Touriane'nin belirttiği gibi, "içe atılmış ruhsal içerik anlamında değil, (...) bilincin salt algıladığı gerçeklikle temas durumunda kılıfını oluşturduğu derin ruhsal içerik anlamında kullanır" (2007: 137). Bilinçdışını araştıran bir psikanalitik etkinlikte, bireyin içinde gereksinimlerini yaratan içgüdüler ve ruhsal dengesini sağlayabilmesi için tatmin etmeye çalıştığı gerilimleriyle karşılaşılır (Freud, 2013). Burada, insanın ruhsal yaşamındaki en derin katmanlar, çeşitli mekanizmalar yoluyla ifadesini bulur.

Freud'un rüyaların içeriğini çözümlerken kullandığı mekanizmalarda olduğu gibi, sürrealist sanatsal yaratımın gerçekliği sorgulamasında da çeşitli teknikler kullanılır. Bunlar, şaşkınlık imgeleri, insan zihnini onun alışık olmadığı bir yöne çekme, kesin ve sarsılmaz gibi görünen herşeye karşı mücadele isteğidir (Duplessis, 1991: 20-22). Bu noktada mizah, düş, fantezi, yanılsama, raslantı ve çılgınlık gibi tekniklerle bir üst gerçeklik kurulmaya çalışılır (Duplessis, 1991). Gerçeküstücü sanatta mizah, toplumsal önyargıları eleştirebilmeyi sağlayan felsefi bir tekniktir. Gerçeküstüçüler, Freud'un düş yorumlarından etkilenecek düşleri, insanın bilinçdışı isteklerinin; dile getirilememiş eğilimlerinin bir göstergesi olarak görürler. Breton, rüya görülen anların toplamının insanların uyanıkken yaşadıkları gerçeklik anlarının toplamından hiç de az olmadığını belirtir (2009: 15). Ona göre, düşüncenin bilinçli ritmi yerine uykudaki ritmi değerlidir çünkü gerçeklikten esirgenen şeyler rüyalara bahsedilebilmektedir (2009: 15). Breton, gerçeküstücü manifestoda, yukarıda belirtildiği gibi, düşlerin, yaşamın temel sorunlarını çözmekte kullanılıp kullanılmayacağını sorar:

Her geçen gün daha da yükselen bir bilinç derecesinden beklediğim şeyi, rüyadan niye beklemeiyim? Hayatın temel sorunlarını çözmek için rüyaları da kullanamaz mıyız? Bu sorular, her iki durumda da aynı mıdır? Ve rüyada böyle sorular baştan mı mevcuttur? Rüya diğerlerinden daha mı hafif bir yaptırımdır? Yaşlanıyorum ve beni yaşlandıran, kendimi tâbi kıldığıma inandığım o gerçeklikten çok, belki de rüya, rüya karşısındaki kayıtsızlığımdır.

Breton, böylelikle, düşlerde görülenlerin, insan zihnini farklı boyutlarda açıklamayı sağlayan unsurlar olarak ele alınmasını ister. Gerçeği, bireyin bilinçaltının gizemli alanında arayarak ona farklı boyutlar sağlamayı amaç edinen gerçeküstücülüğü, Selahattin Hilav, dar bir nesnellik ve akıl anlayışından uzaklaşmak, düşlerin ve imgelemin önemini ortaya koyarak insanın varoluşunu bütünsel bir boyutta gerçekleştirmek isteyen bir akım olarak tanımlar (1962: 9). Freud'un espri, düşler ve bilinçdışı ile ilgili çalışmalarını, nesnel gerçekliği yıkmak için özgürleştirici birer araç olarak kullanmasıyla başlayan bu akım, Hilav'a (1962: 10) göre, zamanla gizemciliğe yönelmiştir. Gerçeküstücülüğün, gerçeği sorgulamak ve akıl yetisini göreceli bir değerlendirmeye tabi tutmak için kullandığı yöntemler, modernizmin insan aklını nesneleştirmesine karşı çıkmak için kullanılmıştır. Bu kapsamda, akılla açıklanamayacak oluşumlara ilgi de artmıştır. Breton'un *şiiirsel sezgi* olarak adlandırdığı yaklaşım ise, insana kendi hakkında edindiği sınırlı bilgiyi çevresindekileri tanımak ve anlamak için kullanmasını sağlayan yüce bir araçtır (1962: 17).

1930 tarihli *İkinci Sürrealist Manifesto*'da Breton, "(h)er şey bize, zihinde hayat ve ölümün, gerçek ve hayal edilenin, geçmiş ile geleceğin, söylenebilir olanla söylenemez olanın, yüksek ve alçağın çelişkili olarak algılanamayacağı bir noktanın varolduğunu düşündürüyor" (2009c: 62) diye yazar. Bu bağlantı, gerçeküstücülerin yaşamsal deneyim ile ilgili vurgulamaya çalıştıkları farklı gerçeklik boyutlarının anlamlandırılmasını kolaylaştırır. Akıl ve ruh arasında kurulan bağ, gerçeküstü imgenin oluşmasını sağlar. Hopkins'in belirttiği gibi, bu yeni diyalektik birlik, çelişkili koşulların çarpışması yoluyla oluşur (2006: 147). Örneğin, modern insanın teknolojisini hicvetmek için ruh/beden ya da doğa/teknoloji gibi bir ikiliğin dili kullanılır. Gerçeküstücü ressamlar, Freud'un çalışmaları üzerine yaptıkları incelemeler sonucunda ölüm ve yaşam ya da rasyonel ve irrasyonel gibi karşıtlıkları yan yana getirmişlerdir.



**Resim 1. Solda.** İspanyol ressam Salvador Dalí'nin *Belleğin Azmi* (Eriyen Saatler) tablosu. 1931. Freud'un 1900'de yayımlanan *Rüyaların Yorumu* (*Die Traumdeutung*) gibi, rüyalar ve bilinçaltı ile ilgili çalışmaları sürrealizmi etkiler. Dalí'nin çalışmalarını rüyalar ve bilinçaltı ekseninde ele alan çalışmalar için bkz. (Rose, 1983; Lopez, 2001).



**Resim 2. Sağda.** Meksikalı ressam Frida Kahlo'nun eserleri de, kendi travmatik duygusal dünyasını yansıtmaları bakımından sürrealisttir. *İki Frida* tablosu. 1939.

Gerçeküstücüler, gerçekliği dönüştürmek için, düşlerin yanı sıra, deliliği de önemli bir kaynak olarak kullanır; akıl hastalarının düşünme biçimlerine, paranoyalara, nesnelere ait oldukları yerden çok daha farklı alanlara yerleştirmeye ilgi duyarlar (Paz, 1990: 14). Bu ilginin oluşmasında özellikle Salvador Dalí'nin, Freud'un *Düşlerin Yorumu* adlı çalışmasından etkilenmesi belirleyici olur (Romm ve Slap, 1983: 339). Salvador Dalí, Max Ernst, Joan Miro, Yves Tanguy ve Man Ray gibi ressamlar, eserlerinde kullanımları gerçeküstücü anlatım biçimleri ile sinemanın görsel ipuçlarını üretirler.

## **GERÇEKÜSTÜCÜ SİNEMA VE AHH BELÍNDÁ FİLMİNİN GERÇEKÜSTÜCÜ BİÇEM AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Sinemanın birinci a priori [...] niteliği rüyalara benzemesiyse, ikinci a priori niteliği gerçekliğe benzemesidir (Botz-Bornstein, 2011: 173).

Gerçeküstücü filmlerin tanımlanmasında sınırlı bir hat çizse de André Breton ve Paul Eluard tarafından, 1938 yılında, kısa bir sürrealist filmler listesi yayınlanır (Breton ve Eluard 1991). Bu listeye göre; *Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *L'Etoile de mer* (Man Ray ve Robert Desnos, 1928), *Anémic Cinéma* (Anemik Sinema, Marcel Duchamp, 1925), *La Perle* (İnci, Georges Hugnet, 1929), *Un Chien Andalou* (1929) ve *L'Age d'or* (Luis Buñuel ve Salvador Dalí, 1930) adlı filmler sürrealisttir. İlk gerçeküstücü film, biri yaşlı biri genç iki adam arasında gizemli bir kadın için yaşanan Oedipal rekabeti anlatan Freudyen bir çalışma olan *Deniz Kabuğu ve Rahip* (*La Coquille et le Clergyman*, Antonin Artaud ve Germaine Dulac, 1928) filmi olarak anılmaktadır (Hopkins, 2006: 131). Gerçeküstücü akımın en bilinen filmi ise, Salvador Dalí'nin ve Luis Buñuel'in senaryosunu kendi rüyalarına dayanarak yazdıkları,



birbiriyle bağ kurulması oldukça güç sahneler barındıran *Bir Endülüs Köpeği*'dir (*Un Chien Andalou, Luis Buñuel, 1929*). Filmin açılış sahnesinde, Buñuel 'in kendisi, pencerenin yanında bir ustura bilerken görünür. Dolunayın önünden ince bir bulut geçerken adam, ~~da~~ hemen yanında kımıldamadan oturan bir kadının açık gözünü keser. Bu sahne ile ilgili yapılan psikanalitik çözümlenmelerde, kör etmenin, seyircinin görme yetisine metaforik bir saldırı olduğu sinemadaki görüntü geçiş yöntemlerinden kesmeye gönderme yapıldığı ve bu bağlamda da filmin, sinemanın biçimsel diline bir saldırı niteliği taşıdığı söylenmektedir (Hopkins, 2006: 131-132). Bu sahne aynı zamanda, Freudyen endişelere gönderme yaptığı yönünde de yorumlanmıştır (Williams, 1992: 83). Filmi, psikanalitik yöntemle çözümlen Williams, kesilmiş uzuvların, filmde yer alan diğer sahnelerle birlikte düşünüldüğünde, metaforik olarak erkek kahramanın iğdiş edilme endişelerine gönderme yaptığını dile getirir (1992: 83-84). Bu sahnelerden birinde, kafa karıştırıcı dramatik bir yakın çekimler dizisi izleyiciyi, kapıya sıkışan bir el görüntüsünden (avucun içinden dökülen karıncalarla stigmata benzeri bir yara) bir sopayla yerdeki kesik bir eli dürtten bir kadın görüntüsüne taşır. Lusty'e göre, bu filmdeki montaj uygulamaları, bilinçdışının yerinden edilmiş mantığını yakalar. Körlük ve görme koşulları tersine çevrilir. Yarık göz, şiddetli biçimde açılarak içsel bakışın bir sembolü olur (2016: 52).

*Bir Endülüs Köpeği*'nde yer alan düşsel imgeler, psikanalizin ele aldığı konular bağlamında değerlendirilmeye açıktır. Williams'a göre sürrealistler, dilin kelimeleri ayıran yapısından bir kaçış olarak görüntünün gücünü kullanır ve dil öncesi Lacancı İmgesel Düzen'e nostaljik bir gönderme yapar (1992: 41). Lacancı İmgesel Düzen, dil öncesi, anne ile paylaşılan alanı ifade ettiği için (1995: 2), *Bir Endülüs Köpeği*'ndeki sürrealist imgelerin ard arda kullanılması, ilkel bir benliğin güçlü imgesel dünyasına gönderme yapar. Lacancı psikanaliz, öznenin oluşumunda, ayna evresi olarak tanımlanan bir süreçten söz eder. Buna göre çocuk kendisini dışsal bir imge; aynadaki yansıması yoluyla tanır. Bu evre, kendi kimliğini aynada gördüğü yansıma ile özdeşleşerek kuracak olan çocuk için İmgesel Düzen olarak tanımlanır. Gerçek dünya ise, "(...) insanlaştırılmış, simgeselleştirilmiş, primitif gerçekliğe simge ile sokulan 'transandans'dan yapılmış bir rüyadır" (Lacan'dan aktaran Tura, 2007: 189). Minsky'nin (1996: 142) belirttiği gibi, Lacancı teoride, arzular, söylemlerde oluşan anlamların her birini her an bozabildiği için, dilde ifade edilen bilinçli kimlik, aslında bir düzmedir.

Dali ve Buñuel 'in ikinci ortak çalışması olan *Altın Çağ* (L'Age d'or, 1930)'da, burjuvaziye eleştiriler yöneltirken ~~da~~, Buñuel 'in diğer filmlerinden *Gündüz Güzeli* (Belle de

Jour, 1928), *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* (Le Charme Discret de la Bourgeoisie, 1972), *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde (Cet Obscur Objet du Désir, 1977) düşler kullanılır. Gerçek yaşam ile düş arasındaki sınırların bulanıklığı, bu filmlerdeki anlatım dilinin en belirgin özelliklerindedir.

Rudolf E. Kuenzli (1996: 9), dadaizmin ve gerçeküstücülüğün film dilinin özelliklerini ele alır. Buna göre, sürrealist filmler; sembolik düzeni yıkmaya amacından hareketle, karakterler, anlatı ve filmde resmedilen dünyanın içine izleyiciyi kancalayan, optik olarak gerçekçi etkiler üzerine dayanır. Bu filmlerde, insanların baskılanmış bilinçaltı isteklerini ve takıntılarını dile getiren bir dünya yaratılır. Sürrealist filmlerde ağır çekim kullanılmaz, sinematik araçlar ise sembolik düzeni öncelikle gerçekçi biçimde resmetmek, sonra da onları şok edici ve korkutucu görüntülerle bozmak için kullanılır. Dadacılar ve gerçeküstücüler, sosyal gerçekliği küçümsemek için farklı stratejiler geliştirir. Sürrealistler; optik gerçekçilik ve karakterlere dayanan geleneksel sinematografiyi kullanır. Dadacı filmlerin mantık dışı doğası ise izleyicinin filmin dünyasının içine girmesine izin vermediği için izleyici ve film arasında bir mesafe yaratır. Bu mesafe, aynı zamanda, izleyicinin bu filmlerden derinden etkilemesinin de önüne geçer. Bu çalışmada ise, Duplessis'in belirttiği, sürrealizmin politik duruş ve estetik öğelerini belirleyen teknik özelliklerine odaklanılmaktadır. Reklam filmleri, sürrealist özellikleri kullanan önemli iletişim araçlarıdır. Reklamalarda, gerçeküstücü öğelerin ve düşsel dönüşümlerin sergilenmesine sıkça rastlanır. *Ahh Belinda* filminde de, düşsel dönüşüm bir reklam filmi çekimi sırasında gerçekleşir.

Türk sinemasında gerçeküstücü akım ile bağlantılandırılacak filmlerin üretimi, 1980'li yıllarda görülen kadın hareketi ile bağlantılıdır. Bu dönemde kadın hareketi, toplumsal yapıdaki eşitsizlikleri ve şiddeti sorguladığı için Türk sinemasında da bu kavramlar işlenmeye başlanmıştır. Kadınların sorunları, bir araya gelen kentli orta sınıftan kadınlar tarafından ele alınmış; bu konuları anlatan çeşitli kampanyalar gerçekleştirilmiştir (Tekeli, 1992: 140). Özellikle, özel alanda yaşanan sorunların politika ile ilişkili olduğu belirtilmiştir. Dolayısıyla toplumsal alanda meydana gelen bu gelişmeler, Türk sinemasında kadın filmlerinin yapılmasını etkilemiştir. Bu dönemde Atıf Yılmaz, kadınların sorunlarına ağırlık veren filmler yönetmiştir (Onaran, 1995: 15-16). Yılmaz, toplumsal taşlamalı güldürü filmleri, sevgi ve sevgisizlik gibi konulardaki filmlerinin yanı sıra kadın olgusu üzerine de filmler yapmaya başlamıştır (Demiray, 1991: 117). Örneğin *Mine* (1983), *Bir Yudum Sevgi* (1984) ve *Dul Bir Kadın* (1985) filmlerinde, sosyal, kültürel ve ekonomik sebeplerle kimlik arayışı içinde olan kadınların toplumsal yaşama ilişkin sorunlarını ve mücadelelerini konu edinmiştir (Demiray, 92 ● *Egemia*, 2019; 5: 83-104

1991: 118). Bu filmlerde kadınlar, çevrelerinden gördükleri baskılara rağmen kendilerine yüklenen toplumsal rolleri aşarak insan olarak haklarını korumaya çalışır. Filmsel anlatılar, annelik ve eş rollerinin ötesinde de kendilerine yer edinmeye çalışan kadınlar üzerinedir (Demiray, 1991: 120-121). Bu dönemde, Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Mine* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Ahh Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987) gibi filmlerde kadın kahramanlar, Yeşilçam sinemasının kalıplarının dışında resmedilmiş; toplumsal yaşamda karşılaştıkları sorunlar üzerinden temsil edilmiştir (Suner, 2006: 294).<sup>3</sup>

### **Reklamın Dönüştürdüğü Kadın**

Film, tiyatro oyuncusu Serap'ın bir reklam filminde oynamasını ve kendisini reklam filmi senaryosundaki kurgunun içinde bulmasını anlatır. Serap, yalnız yaşar, gelir durumu iyidir, sevgilisi Suat ile birlikte tiyatro oyunculuğu yapar, spor salonuna gider, tiyatrodan "Asiye Nasıl Kurtulur?" oyununda Asiye karakterini canlandırır. Kendisini, kıskanç ve güvensiz olarak tanımlar, bu özelliklerini de annesiz ve babasız büyümesine bağlar. Çevresi tarafından "kendi imajını satmak"la eleştirilse de, "daha doğru yaşayabilmek, kafasına koyduğu şeyleri daha iyi yapabilmek için" bir şampuan reklamı filminde oynamayı kabul eder.

Serap, gündüzleri bir bankada çalışan akşamları da evde ailesiyle vakit geçiren bir kadını reklam filminde canlandırmak için hazırlanmaktadır. İşini öylesine ciddiye alır ki, makyajı yapılırken bile rolüne çalışır. Çekimler esnasında yemek arası verildiğinde yemekhanede rol arkadaşı Hulusi Bey'i oynayan kişi Serap'ı bakışlarıyla taciz eder. Serap yemekhaneden aniden ayrılır ve reklam filmi çekiminin yeniden başladığı bir sahneye geçiş yapılır. Çekimlerden önce, reklamın insanları ürünü tüketmeye yönelten, tüketicileri ikna etmeye çalışan gerçeküstücü ve büyüdü dili ile alay eder. Ancak, ürünü kullandığı andan sonra kendisini canlandırdığı kişi olarak bulur. Reklam filminde oynadıkları rollerin isimlerini taşıyan İnci ve Hakan adında iki çocuğu vardır. Eşi de yine reklam filmindeki rol arkadaşı Hulusi Bey'dir.

Bu filmde doğrudan bir rüya sekansı yer almaz. Ancak, gerçeküstücü olarak tasarlanan bir kimlik geçişi yaşanır. Şampuan reklamının zorlu geçen çekimleri sırasında Serap, ürpertici

---

<sup>3</sup> Suner'in belirttiği gibi kadınlar 1980 dönemi öncesinde utanç, düşkünlük ve günahla özdeşleştirilmiştir. Bu dönemle birlikte, cinselliği ön planda olan farklı toplumsal kesimlerden sıradan kadınlar sinema perdesinde görünür olmuştur (Suner, 2006: 294-295). Atıf Yılmaz üzerine yapılan çalışmalar arasında *Adı: Atıf Yılmaz* (2006), *Türk Sinemasında Kadın* (Soykan, 1990) sayılabilir.

bir müzik ve dış sesin eşlik ettiği bir ortamda saçlarını yıkarken ve yüzünde mutlu bir ifade varken gözlerini kapatır; bir süre sonra gözlerini açar ve kendini başka bir mekanda bulur. Gözü kapatıp açmak; rüya görmek ve rüyadan uyanmak eylemine benzer. Serap'ın yaşadığı şok, izlenenlerin hangi bölümünün düş, hangi bölümünün gerçek olduğuna ilişkin bir yanılsamanın oluşmasına neden olur. Yönetmenin, Serap'a reklamın inandırıcı olması gerektiğini belirtmesinin ardından Serap'ın Naciye kimliğine geçişi gerçekleşir. Geçiş sahnesi, Serap'ın zihninde meydana gelen dramatik çatışmayı ve korkuları ortaya koyar. Jean-Christophe Averty'e göre, bütün gerçeküstücü yönetmenlerin, rüyaları kullanışları biçimcidir. Bu filmlerdeki rüyalar, kabus klişesini belli kurallara göre düzenler ve bu nedenle de gerçeküstücüdürler (aktaran Botz-Bornstein, 2011: 167).

### **Gerçeküstücü Karabasan: Hoşnutsuzluk ve Cezalandırılma**

Filmde, düşlere ve imgelere dayalı üslubun öne çıktığı görülür. Gerçeküstücülükte hayal gücü; yasak ve tabuların delinmesi, mevcut halden özgürleşme, hatalar yapma gibi işlevleri sağlayabildiği için övülür. Hayal gücü, kaygılardan ve korkulardan uzaklaşma aracı olarak görüldüğü için odağa alınır. Ancak; *Ahh Belinda* filminde düş, bir karabasana dönüşür. Kadın kahraman, mevcut halinden daha korkutucu bir hale; kendisi dışında herkesin son derece gerçekçi bir biçimde var olduğu bir yaşama geçiş yapar. İki kadın, birbirinden oldukça uzak bir yaşamsal gerçeklik içindedir. Anlatıda, bu farklılık mizahi bir eleştirelilik ögesi olarak kullanılır.



**Görsel 3.** Serap, içinden çıkamadığı bu gerçeküstü yaşamda, tek tutkusu olan tiyatro oyunculuğuna dönebilmek için Naciye rolünü kabullenir.

Serap, şaşkınlık içindedir ve Naciye kimliğini reddeder. Kendisinin Serap olduğunu kanıtlamak ister ancak eski yaşamından hiçbir iz bulamaz. Akıl hastanesindeki psikiyatlara derdini anlatmaya çalışır: Doktorlara, birdenbire kendini Hulusi'nin eşi olarak bulduğundan ve eskiden tanıdığı, birlikte olduğu insanların kendisini tanımadığından söz eder. Psikiyatristlerin kendisini paranoyak zannetmemesi gerektiğini; bütün bunların oynadığı

reklamın senaryosu olduğunu belirtir. Ancak doktorlara derdini anlatamaz, hastanede tedavisi başlar. Akıl hastalıkları söz konusu olduğunda, Breton, akıl hastalarının hayal gücü potansiyelleri ile ilgili sınırsızlıklarından söz eder:

(...) hayal gücü onları hepimizin bildiği ve saygı duyduğu varsayılan, türlerin dışında kaldıklarında kendilerini tehlike altında hissettiği birtakım kuralları dikkate almamak adına teşvik eder. Ona göre, sanrılar ve yanılsamalar akıl hastalarının zevk kaynaklarıdır. Yaşamsal sırları onların dürüst ve naif bireyler olmalarını sağlar (2009: 9).

Gerçeküstücülerin yansıttıkları düşlerde yer alan tuhflıklar ile akıl hastalarının sanrıları arasında kurulan bağ ile ilgili olarak Duplessis, şunları belirtir: “Bu hastaların evrenleri kendimizi daha iyi tanımamıza zengin olanaklar sağlar” (1991: 37). Freud’a göre “(d)üşler, uyanıklık düşüncesinden, bu düşüncede bulunmaması gereken (bastırılmış olanın alanına giren) malzeme içerebilmeleriyle ayrılırlar” (2013: 189). Onun düşüncesinde, nevrotik boyutu olan herhangi bir hastalıklı düşünce, düşlere dönüşebilir. Bu bağlamda, düşler, histerik düşlemleri, saplantılı düşünceleri ya da sanrıları temsil edebilir (Freud, 2013: 190). Nevrotik boyutu olan fantezi ve düşler alanında imgelerle kurulan ilişki, gerçeküstücülerin ilgisini çekmiştir. Bu tür düşünceler, özgürleşme sürecinde sağduyuyu bertaraf etmeyi ve böylelikle toplumsal sınırlamalardan uzaklaşabilmeyi sağlamaktadır. Duplessis’e göre, akıl hastalıkları arasında yer alan paranoya, imgesel olan ile gerçek olanı birleştirmesi bakımından gerçeküstücülerle aynı amacı paylaşmaktadır (1991). Bu hastalıkta kişi,

(...) kendi iç dünyasına sığınmakla yetinmez, aynı zamanda dış dünyanın bütün olgularını kendi çılgın düşüncesinin çevresinde dondurur. Dış izlenimleri zihninin fantezilerini bezemeye yarar yalnızca. Normal insanla aynı evrende yaşamasına, aynı duyuları algılamasına, aynı yaşam akışına tanık olmasına karşın bambaşka bir biçimde tepki gösterir, çünkü her olay onun öznelliğini güçlendirmekten başka bir şey yapmaz (Duplessis 1991: 27).

Serap, akıl hastanesinden çıkmanın yolunu Naciye rolünü oynamakta bulur. Bu kimliği, eşine, çocuklarına, eşinin ailesine ve en yakın arkadaşı Feride’ye karşı oynar. Yakın arkadaşı Feride’den yardım alarak Naciye’ye dönüşmeden önce rol aldığı *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda yeniden yer almayı başarır.<sup>4</sup> Ancak Hulusi, Feride’nin eşinin Feride’ye şiddet uygulaması sonucu Naciye ile ilgili bu bilgiyi edinir ve oyunun oynanacağı akşam Naciye’yi tiyatro salonundan çıkarır. Serap, kendini yeniden, Naciye kimliği içinde maruz kaldığı baskıcı aile ilişkilerinin içinde bulur. Kendi gerçek kimliğine ulaşmak için bir çıkış yolu bulamayan Serap, bir aile yemeği sırasında her şeyin bittiğini, “Artık sadece Naciye var” sözleriyle açıklar. Bu kimliği kabullenışı, kayınvalidesinin davranışlarını benimsemesi ile pekiştirilir. “Dunganga dunganga” diye ninni söyleyerek çocukları uyutur o da kayınvalidesi

<sup>4</sup> Filmin kadınlar arası arkadaşlık ilişkisi açısından bir incelemesi için bkz (Topçu vd, 2002).

gibi ve onun çocukları korkutan ifadelerini onaylar. Rahat etmesinin bedeli, gerçekliğini yitirmektir. Tam bu izlenimin yaratıldığı anda bir “stop” sesi, anlatının duş sahnesi sonrasındaki tüm seyrini değiştirir. Anlatı yeniden başladığı yere döner.

Filmde, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisi geri plana itilerek bilince, akıl ve kimliğe ilişkin bir sorgulama ön plana alınır. Filmde, gerçeküstü durumlara ve olaylara yer verilmekte ve imgesel, düşsel bir dünya ile kadın kimliğine odaklanılmaktadır. Filmde görülen gerçeküstü öğeler gerçekliğe karşı şok etkisi yaratmak için kullanılmaktadır. Gerçeküstücü öğeler, kadın kimliği ve kadın sorununu güçlü biçimde anlatmak için birer araç olarak var olur. Filmin gösterildiği dönemde, Türkiye’de kadın hareketinin kurumsallaştığı ve kadınları çevreleyen ahlaki yapıların, eşitsizliklerin ve şiddetin sorgulandığı görülmektedir. Geleneklerin, kadınların baskıya ve şiddete maruz kalmalarına neden olduğu vurgulanmıştır (Arat, 1994: 244).

Hilav’ın belirttiği gibi, yaklaştırılan gerçekler birbirinden ne denli uzak olursa, imge o denli güçlü olur (1962: 24). Bu bağlamda, filmde, kimlikler arası geçişin doğrudan herhangi bir nedene bağlanmaması, bu geçişin mantıkdışı bir biçimde gelişmesi, gerçeküstücü tasvirlerle benzetilmektedir. Büker’in vurguladığı gibi, gerçeküstücü eğretileme ile olgular arasındaki sınırlar yıkılır, insanlar ve olaylar arasında mantık dışı bağlantılar kurulur (1995: 82). Gerçeküstücüler, insani varoluşun temel ilkesini Arthur Rimbaud’un “Ben bir başkasıdır” (2015) biçimindeki önermesinde bulur. Rimbaud ve Baudelaire gibi yazarların benimsediği bu anlayış, 20. yüzyılın avangard sanat akımlarını da etkiler. Böylelikle, modern sanatın imgesi ötekilik üzerine kurulur (Avcı, 2004: 3). Bireyin kendisi ve başkası üzerine düşünmesi, bilincine, aklına ve bedenine ilişkin sorular sorması modern sanat akımlarından olan gerçeküstücülüğün temel vurgusu haline gelir (Hopkins, 2004: 136). Filmdeki kimlik geçişine, gerçeküstücülüğün bu özelliği açısından bakılabilir. Filmde, Asiye ile Naciye arasında metaforik bir ilişki söz konusudur. Buradaki yer değiştirme ilişkisi, kimliğin parçalılığını gösteren gerçeküstücü temaları sergiler.



**Görsel 4.** Çevresinden gizleyerek *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda rol aldığı anlaşılan Naciye'nin bir daha evine dönmesi istenmez. Eşi Hulusi ve kayınvalidesi Nedret, Naciye'nin, babasının evine gitmesini ister. Asiye şaşkınlığını “Ne? Bir de baba mı çıktı?” sözleriyle dile getirir. Kadın sorunları, gerçeküstü ve mizahi bir anlatım eşliğinde gösterilir. Filmin kadın sorunlarına odaklanan yapısına yani eş baskısı ve kayınvalidenin otoriter yapısına ek olarak aniden bir de “baba” karakterinin eklenmesi gerçeküstücü anlatımın mizahi yapısını güçlendirmektedir.

### **Filmde Gerçeküstücü Mizah ve Metinlerarasılık**

Geçiş gerçekleşikten sonra üzerinde çekimler sırasında giydiği mayonun olması, bir an için Serap'ın gerçekten yabancılık çektiği bir mekanda bulunduğu düşüncesini uyandırır. Bu noktada kadın kahraman, rüya anlatısına sıkışıp kalır. Rüya, bir karabasana dönüşür. Rüya ve kabus, gerçeküstücü edebiyatta ve resimde görülen türsel uzlaşılardan biridir. Filmde, izleyiciyi rüya sahnesinin varlığına ikna edecek herhangi bir açık bilgi verilmediği için Serap'ın Naciye'ye dönüşmesi son sahnelerle değin, tersten de okunabilir: Naciye kişilik bozukluğu sergileyen, Serap gibi bir kadını hayalinde yaratmış, onunla ilgili düşünden, duştayken uyanmış biri olarak düşünülebilir. Bu noktada, gerçek yaşam ile rüyadaki yaşam konusunda bir analiz yapmak güçleşir. Serap'ın başına gelen bu gerçeküstü durumu kabullendiği ve Naciye rolünü, rahatsız olmadan oynamayı başarabildiği anların ardından anlatı bir görüntü şoku ile izleyiciyi yeniden hikayeyi anlamlandırmaya zorladığında metin çözülür. Böylelikle gerçeküstücü anlatımdaki şok etkisi, kalıplaşmış söylemleri yıkmanın bir yolunu sunar. Gerçeküstücü hareketi anlamlandıran ve bu etki üzerine yazan düşünürlerden biri olan Walter Benjamin'e göre gerçeküstücülük, Mihail Aleksandroviç Bakunin'den beri radikal bir özgürlük kavramından yoksun olan Avrupa'ya bu tür bir kavramı sunmuştur (2001: 165). Ona göre, ilk kez gerçeküstücüler, burjuva sınıfının yıkıntılarını serbestçe gözler önüne sermiştir ve Avrupa'ya sınır tanımayan bir özgürlük anlayışı sunmuştur (2004: 104). Çünkü onun düşüncesinde gerçeküstücüler “bu dünyada ancak büyük fedakarlıklarla kazanılabilen özgürlük (...) dolu dolu yaşanmalıdır” (2001: 164) inancını benimsemektedir.

Benjamin'in düşüncelerinin gerçeküstücülük ile ilişkisi, star imgesi, modern zamanlarda kahramanlık ve düş gücü ile ilgili düşünceleri çerçevesinde irdelenebilir. Benjamin, Charles Baudelaire'i incelediği *Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair* (2004) adlı yazısında modern zamanlarda kahramanın yok olduğuna vurgu yapar. Ona göre, "(m)odernizm kahramanın yıkımıdır" (2004: 189). Modern çağda kahraman öngörülmemiştir. Güçlü ve rahat tavırlarıyla kahraman edasıyla dolaşan insanlar yalnızca şöyle bir düşüncüyü çağrıştırırlar: "Şurada giden, herhalde varlıklı biridir; ama kişiliğinde hiç kuşkusuz işsiz kalmış bir Herakles gizlidir" (2004: 189). Dolayısıyla bu dönemde kahramanlardan değil, kahramanı oynayan kişilerden söz edilebilir (Benjamin, 2004: 191). Benjamin de sürrealistler gibi hayal gücüne değer vermektedir. Benjamin, daha önce yeterince önemsenmemiş ve küçümsenmiş konularını *düş kuramı* olarak anılan (Tiedemann, 2004: 15) bir yol ile ortaya çıkarmak istemektedir. Gerçeküstücüler, düşlerin gerçek dünya ile ilişkisini kurarak gizli düşüncelerin ortaya çıkarılmasını hedeflemektedirler. *Ahh Belinda* filmi de daha önce yeterince önemsenmemiş kadın sorunlarını, Serap'ın ve Naciye'nin düşsel yer değiştirmesi ile cisimleştirmektedir. Benjamin, tarihin betimlenmesinde gerçeküstücülerin yöntemlerinden yararlanmak ister. Benjamin'in amacı, 19. yüzyılın nesnelere dünyasını, sanki burada düşünmüş nesnelere oluşan bir dünya varmış gibi ele almaktır (Tiedemann, 2004: 15). Benjamin, 19. yüzyıldaki yaşam biçimlerini irdelleyerek, Tiedemann'ın belirttiği gibi "onlarda aynı zamanda düş görerek kendi tarihsel sınırlarını aşan ve bugüne uzanan bir kolektif bilinç dışının görüntü imgesini" görmektedir (2004: 15).<sup>5</sup> Filmde, kadın kahramanın arzuları ve hedefleri, düş imgesi eşliğinde Benjamin'in görüşlerine benzer biçimde, kendi sınırlarını aşan bir boyutta aktarılmaktadır.

Anlatıda, reklam filmindeki Naciye rolü ile Serap'ın tiyatrodaki oynadığı Asiye karakteri arasında metinlerarası bir ilişki kurulur. Özellikle Bahtin'in diyalojizm kavramından yararlanarak geliştirilen metinlerarasılık teorisi, metinlerdeki çoğulculuğu ifade eder ve yaratıcı bir zihinsel faaliyettir. Metinlerarasılık, metnin hem kendi içinde hem de dışında var olan çok sayıda sembolik sistemin kavşağıdır (Kristeva, 2002: 11). Bahtin, çalışmalarında metinlerarasılık kavramını kullanmamıştır. Kristeva, Bahtin'in diyalojizm ve karnaval kavramlarını, Barthes'in metin teorisini kullanarak, bir metnin içinde yer bulan çok sayıda farklı metinden söz etmiştir (2002: 8). Bahtin'in vurguladığı, yazınsal bir sözcedeki başka

---

<sup>5</sup> Benjamin'e göre gerçeküstücü geleneğin kötülük savunması onu diğer geleneklerden ayıran politik bir işlev görür (2001: 163). Benjamin, gerçeküstücülerin kötülük kavrayışını Dostoyevski'nin *Ecinniler* (2016/1872) romanındaki "Stavrogin'in İtirafı" bölümünde yazdıklarıyla ilişkilendirir. Ona göre, bu bölümde Dostoyevski, iyiliği de kötülüğü de Tanrı'nın yarattığı ezeli bir durum olarak aktarır (2001: 164).



söylemlerin varlığıdır (2004: 51). Metin içinde ve dışında bulunan ve birbirine karışan bu sesler, metni çoğullaştırır.<sup>6</sup> Bu kavram, birden çok sayıda metnin birbiriyle konuşmasına, metinler arasındaki bir alışverişe gönderme yapar. Metin kavramının salt yazın alanını belirtmek için kullanılmaması; televizyon dizileri, sinema filmleri, reklamlar ve afişler gibi görsel öğeleri de barındıran kültürel ürünlerin birer metin olarak kavranması ile birlikte metinlerarasılık kavramının bağlamı da genişlemiştir. Hatta her türlü oluşum, metin olarak düşünülmüştür. Metinlerarasılık, metin olarak adlandırılan bu ürünlere, yaratıcı bir düzlem kazandırır. Dil ve anlam, yeni bir bağlam içerisine otururken metne ulaşan bu iletişimsel öğeler metni yeniden kurar. Büker'e göre "(g)erçeküstücü eğretilmeler yalnızca bir süs olmak istemezler, söylemi oluşturan bir öge, söylemin amacı olmak isterler" (1995: 85). *Ahh Belinda* filminde, iki kadın kahraman arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Filmdeki benzerlik ilişkisine dayanan eğretilme, *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyunundaki Asiye ile Naciye arasındadır. Asiye, bedenini pazarlayarak kendinden vazgeçer. Naciye de kendinden vazgeçerek Hulusi'nin eşi, Nedret'in gelini olur. Gerçeküstücü eğretilmeler, birbirinden oldukça uzak gerçekleri yaklaştırır, gerçek dünyadan uzaklaşarak yeni bir söylem yaratmak için kullanılırlar. Böylece gerçeküstücü sinemada bilincin engelleri yıkılmak istenir. Dolayısıyla film, iki kadın hakkında değildir; üç kadın hakkındadır: Serap, Asiye ve Naciye. *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyunundaki Asiye rolü, iki kadını birleştiren bir anahtar işlevi görür. Birbirinden uzak konumdaki iki kadın yan yana getirilir. Burada kara mizah ve kişiler arası geçişler gerçeküstücülük akımı ile aynı çizgidedir. Filmde sürrealist anlatım, kadınların toplumsal cinsiyet alanında yaşadığı dengesizliklerin ve gizli baskıların ifadesi olacak biçimde kullanılır. Bununla birlikte, Serap'ın alt-orta sınıftan bir ailenin ekonomik sorunlarına ne kadar da yabancı olduğu mizahi bir üslup ile sergilenir. Bu gerçeküstücü yaşam Serap'ın ekonomik sıkıntılardan uzak yaşamına ironik bir eleştiri de sunar. Serap, Naciye kimliğini benimsediğinde, akşam yemeğinde tereyağlı bonfile yapar. Hulusi'yi şaşırta, izleyiciyi de gülümseten bu eyleme Hulusi "Bir makarna yapsaydın bari, hepimiz doyardık, ekmeğini ye oğlum, bırakma lokmanı" diyerek karşılık verir. Yemek masasında sessiz kalan Serap, "Makarna, yanında börek, ekme, bol soğanlı imam bayıldı, tepeleme kuru fasulye. Aman Tanrım! 100 kilogram olurum ben bu evde" diyerek söylenir. Serap'ın, orta-dar gelirli bir ailenin ekonomik yaşamına ilişkin bilgisizliğine dair ironik dil devam ettirilir. Serap, Hulusi'ye "Banyoda çamaşır dolu. Gündelikçi gelmiyor mu bu eve? Bir kadın tutsak diyorum" der. Duplessis'e göre gerçeküstücü bir teknik olarak mizah, insanın dış gerçekliğe

<sup>6</sup> Metnin dış gerçeklikle oluşan bağlarını metinlerarasılık kavramı yoluyla irdeleyen ve böylelikle metinde göndergeselliğin gerçekleşme biçimlerini araştıran bir çalışma için bkz. (Aktulum, 2018).

bakışını dönüştürür ve “dünyanın çalkalanışına kendi balkonundan bakan” insanların bakış açısını yansıtır. Bu bağlamda da gülünçlüklerin vurgulanması, toplumsal sorunlarla alay edilmesi yoluyla sonunda insanların, kaçınılmaz biçimde var olan sıkıntılara karşı başkaldırıya yönlendirileceğine inanılır. Çünkü, dışsal gerçekliğin farklı bir felsefi kavranışını sağlayan şey mizahtır. Gerçeküstücülüğün mizaha bakışı şöyle açıklanır:

Varlığın sıradan görünümünün yıkıcısı olan mizah, zihni alışlagelmiş ufuklarından kopararak beklenmedikle şaşırtır. Böylece başka bir gerçekliği, üstgerçekliği görmesini sağlar. Gerçeküstücüler, Dadacılar gibi, ‘Tabula Rasa’ ile yetinmez, olumlu yapıtlar da üretmek isterler. Akıl ve mantık imgelem önünde bir eğildi mi, fanteziyle imge açısından zengin bir alan açılır önümüze! Gerçeküstücüler bizi bu yararlı dünyayı aşmaya çağırırlar. Bu dünyada herşeyi maddi çıkarlar yönetmektedir. Oysa onların bize önerdikleri alan olağanüstü, büyümlü bir alandır (Duplessis, 1991: 27).

Gerçeküstücülerin, mizah yoluyla gerçekliğin farklı boyutlarının birden bire kavranabileceğine duyulan ilişkin bu inanç, Bergson’un (2011), Freud’un (1993) ve Bahtin’in (2001) çalışmalarıyla ortak bir dilden beslenir. Bu çalışmalarda, mizahın ve gülmenin toplumsal olgu ve olaylardaki farklı gerçeklikleri gösteren yapısı vurgulanır. Böylelikle gündelik yaşamın içindeki yanlışlıklar, çarpıklıklar ve ideolojik aldanmaların farkına varılması ve eleştirilmesi kolaylaşır. Örneğin Freud’a göre espriler insanların farkındalıklarını artırır. Freud bunu şu şekilde açıklar: “Bir espriden neşelenmemiz, onun özünün ve bir espri olarak etkinliğinin bileşik izleniminden kaynaklanmaktadır (...). Ancak espri anlaşıldıktan sonra yanlış yargılamanın ya da aldanmanın farkına varırız” (1993: 124).

Filmde, Serap’ın ve erkek çocuğu ile arasında kurduğu bağ, Hulusi’den uzaklaşmasını kolaylaştırır. Baba, anneyi üzdüğünde Hakan anneye yakınlaşır. Serap, bu yakınlığı kullanarak, “Yani Hulusi, sen çocuk ruhundan hiç anlamıyorsun” diyerek Hulusi’den mizahi biçimde uzaklaşmayı başarır. Bir başka sahnede, bu gerçeküstücü yaşama sıkışıp kaldığını düşündüğü bir anda, “Sen hiç merak etme Hulusi. Bonfile falan yok artık. Ben hergün makarna, börek, mercimek yaparım çocuklara. Muzu da büyüyünce yerler” der. Anlatı yine mizahı kullanır.

Filmde, kadın dayanışması da sonuçta kadın kıskançlığına bağlanır. Hulusi ve emekli öğretmen kayınvalide Nedret Hanım, arkadaşını tehdit edip, bir veda mektubu bırakarak evden ayrılan Naciye’nin nerede olduğunu öğrenirler. Oyunun sahnelendiği alana girdiklerinde, Naciye’nin şu repliğini duyarlar: “Dernek başkanımı. 14 yıldır bu dernekte çalışıyorum”. Bu esnada Hulusi, “Yalan” diye bağırır ve sahneye çıkar. Aile üyeleri oyunu da gerçek zanneder. Serap, “Ölürüm de gitmem o eve” dediğinde, babasının evine gönderileceğini öğrenir. Serap, “Bir de baba mı çıktı” dediğinde anlatı, yeni bir mizahi

metinlerarası alan açar. Burada Yeşilçam melodramlarının uzlaşmalarıyla kurulan ilişki belirgindir. Müzik ve tesadüfler, Yeşilçam meloramalarına birer göndermedir.

Serap, babasının kendisini ilk bakışta tanımamasına sevinir. Ancak sonrasında babası uzun süredir görmediği kızı Naciye’yi tanır. Üstelik, yıllar sonra kızını gördüğüne o denli sevinir ki, tövbekar olup içkiyi bırakır ve Naciye’ye dönüp, “Annene gidelim” der. Naciye’nin “aman annem de mi var” sözleri Yeşilçam melodramlarına bir göndermedir. Adının Şaheste olduğunu öğrendiği annesinin mezarına, babasıyla birlikte gider. Mezarlıkta, “yeter artık, danyanamayacağım” diye bağırarak ağlar ve “Bitti artık, bundan sonra sadece Naciye var” sözleriyle gerçeküstücü biçimde geçiş yaptığı Naciye karakterinin yaşamına teslim olacağını kendi kendine teyit eder. Naciye, bu koşulsuz kabullenişin ardından bir masa etrafında toplanmış aile bireylerine ve arkadaşlarına ayrıntılı bir yemek tarifi verirken görülür. Naciye’nin yaşamında yer alan herkes, bu masadadır. Ardından arkadaşına “doğru kadının nasıl olacağı” ile ilgili bir nasihat verir. Nedret Hanım’ın çocukları korkutan ifadelerine bu kez itiraz etmez, aksine bu ifadeleri onaylar. “Duydun mu ne diyor babaannen?” Çocuklarını uyutmak için yan odaya geçtiğinde, Nedret Hanım’ın “dunganga” deyişini harfi harfine çocuklarına söyler. Tam kabulleniş ile ilgili son nokta eşi Hulusi ile birlikte olmaya karar vermesidir. Hulusi Bey’in Naciye’nin saçlarını okşadığı anda “saçların, saçların ne kadar da yumuşak” demesinin ardından “Ah Belinda, Belinda’ya borçluyum bu yumuşaklığı. Ailenizin büyüğü şampuanı Belinda. Hepimizin şampuanı. Canım kocacım. Belinda’ya borçluyum bu yumuşaklığı” der ve bir dış sesin “stop” demesi ile Serap’ın gerçekliğine dönüş yaşanır. “Ah Belinda” ile başlayan reklam repliği ile düşe dalma ve düşten uyanma söz konusu olur. Freud’a göre, düşte konuşulan sözcükler düş malzemesi içinde anımsanan sözcüklerden türer. Ona göre, “(k)onuşma metni ya değişmeden akılda tutulur ya da bazı hafif yer değiştirmelerle ifade edilir” (2004: 37) ve düşlerde söylenen sözler, aslında o sözlerin söylendiği fırsata bir anıştırmadır (2004: 37). Bu anıştırma ile birlikte, filmsel anlatıda, düşlerle bölünmüş dairesel bir hareketle başlangıç noktasına dönülür.

## SONUÇ

*Ahh Belinda* filmindeki düşsel anlatı, kadınların yaşamında karşılaştıkları kimlik sorunlarına karşı bir tepki olarak görülebilir. Düşün, paranoyanın ve mizahın, filmde gerçeküstücü öğeler olarak yer alması, izleyicide şok etkisi yaratmak için etkili modern bir araç olur. Anlatı, bir kadının yaşadığı kimlik bölünmesi gibi modern çağa özgü bir sorunun, şok edecek biçimde aktarılmasını içerir. Filmdeki yanılsama, filmin son sahnelerinde, kimlik

dönüşümünün yaşandığı yer olan şampuan reklamının çekim alanına yeniden dönüldüğünde aşılır. Anlatı, izleyiciler için bu yanılısamayı ifşa eden bir farkındalık şoku ile izlenenlerin düşürünü olduğunu ortaya koyar.

Böylelikle filmde, görünen gerçeklik ile gerçeküstücülük akımında bulunan düşsel boyutun varolmasını sağlayan bir zemin oluşmaktadır. Filmde rasyonel olan değil, bireyin parçalanmış ve ellerinin arasından kayıp giden yaşamı ön plana alınmaktadır. Filmde, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisi geri plana itilmekte; gerçeklikten kopan ve neden sonuç ilişkisi içinde anlaşılması zorlaşmış bir olay örgüsü benimsenmektedir. Filmde gerçeküstü durumlara ve olaylara yer verilmekte, düşsel bir dünya ile kadın kimliğine odaklanılmaktadır. Filmde görülen gerçeküstü öğeler gerçekliğe karşı şok etkisi yaratmak için kullanılmaktadır. Gerçeküstücü öğeler, kadın kimliği ve kadın sorununu güçlü biçimde anlatmak için birer araç olarak yer almaktadır.

Gerçeküstücülükte hayal gücü; yasak ve tabuların delinmesi; mevcut halden özgürleşme; hatalar yapma gibi işlevleri sağlayabildiği için övülür. Hayal gücü, kaygılardan ve korkulardan uzaklaşma aracı olarak görüldüğü için odağa alınır. Ancak; *Ahh Belinda* filminde düş, bir karabasana dönüşür. Kadın kahraman, mevcut halinden daha korkutucu bir hale; kendisi dışında herkesin son derece gerçekçi bir biçimde var olduğu bir yaşama geçiş yapar. İki kadın (Serap ve Naciye) birbirinden oldukça uzak bir yaşamsal gerçeklik içindedir. Anlatıda, bu farklılık mizahi bir eleştirelilik öğesi olarak kullanılmakta; bu durum da Duplessis'in belirlediği gerçeküstücü üsluba uymaktadır. Yönetmen, gerçeküstücü öğelerden düşleri, kimlik geçişini, paranoyayı ve mizahı kullanmış, metinlerarasılığa da yer vermiş, sonuçta anlatıyı gerçekliği sorgulayan bir tutum çerçevesinde kurmuştur.

## KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2018). Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği. *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı: 85, 233-256.
- Altın Çağ. (L'Age d'or, Luis Buñuel ve Salvador Dalí, 1930).
- Arat, N. (1994). *Türkiye'de Kadın Olmak*. İstanbul: Say Yayınları.
- Arzunun O Belirsiz Nesnesi (Cet Obscur Objet du Désir, Luis Buñuel, 1977).
- Avcı, A. (2004). "Bir Büyük Reddiye ya da Hakiki Bir Hayatı Yaşamak" *Varlık Dergisi*, Sayı: 1167, 3-7.
- Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. C. Soydemir (çev), Metis, İstanbul.- *Bir Endülüs Köpeği* (Un Chien Andalou, Luis Buñuel, 1929).
- Beni Yalnız Bırak (Emak Bakia, Man Ray, 1926).

- Burjuvazinin Gizli Çekiciliği (Le Charme Discret de la Bourgeoisie, Luis Buñuel, 1972)
- Büker, S. (1995). Sinemada Gerçeküstücü Eğretileme: Luis Buñuel , Sinema Dili Üzerine Yazılar. Dost, Ankara, 81-87.
- Büyükdüvenci, S.- Öztürk, S. R. (2014). “Postmodernizm ve Sinema”, Postmodernizm ve Sinema, Derleyen. S. Büyükdüvenci ve S.R. Öztürk. Dipnot, Ankara, 13-35.
- Breton, A. ve Eluard P. (1991). Dictionnaire abrégé du surréalisme. José Corti, Paris.
- Breton, A. (1962). Gerçeküstücülükte Dil, Kadın, Doğa. Gerçeküstücülük. Çev: S. Hilav. İstanbul: De Yayınevi, 13-17.
- Breton, A. (2009a). Sürrealist Manifestolar. Yeşim Seber Kafa vd. (çev), İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Breton, A. (2009b). Sürrealist Manifesto. Sürrealist Manifestolar. Çev: Yeşim Seber Kafa vd. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın. 5-53.
- Breton, A. (2009c). İkinci Sürrealist Manifesto. Sürrealist Manifestolar. Çev: Yeşim Seber Kafa vd. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın. 55-133.
- Breton, A. (2009d). Üçüncü Bir Sürrealist Manifesto için Ön Kavramlar ya da Başka Bir Şey. Sürrealist Manifestolar. Çev: Yeşim Seber Kafa vd. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın. 135- 151.
- Demiray, E. (1991). Atıf Yılmaz’da Kadın. Kurgu Dergisi, Sayı: 9, 117-122.
- Deniz Yıldızı* (L'Étoile de mer, Man Ray ve Robert Desnos, 1928)
- Doğan, A vd. (2002). Atıf Yılmaz’ın Filmlerinde Kentli Orta Sınıf Kadınların Arkadaşlıkları. İletişim Dergisi. Sayı 15, 41-60.
- Duplessis, Y. (1991). Gerçeküstücülük. Çev: İ. Yerguz-E. Çamurdan. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Frank, A. (2014). Reframing Reality: The Aesthetics of the Surrealist Object in French and Czech Cinema, Intellect Books Ltd, ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/gaziebooks/detail.action?docID=3014893>.
- Freud, S. (1990). Rüyaların Yorumu. Çev: S. Budak. Ankara: Öteki.
- Freud, S. (1993). Espri ve Bilinçdışı ile İlişkisi. Çev: E. Kapkın. İstanbul: Payel.
- Freud, S. (2009). Haz İlkesinin Ötesinde. Ego ve İd. Çev: A. Babaoğlu. İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2010). Düşlerin Yorumu II. Çev: E Kapkın. İstanbul: Payel.
- Gündüz Güzeli (Belle de Jour, Luis Buñuel, 1928).
- Hilav, S. (1962). Gerçeküstücülük. İstanbul: De Yayınevi.
- Husserl, E. (2004). Avrupa İnsanlığının Krizi ve Felsefe. Cogito. Avrupa’yı Düşünmek. Çev: Ö. Sözer. Sayı: 39, 51- 81.
- Kristeva, J. (2002). ‘Nous Deux’ or a (Hi)story of Intertextuality. *Romanic Review*. 93 (1/2), 7002E
- Kuenzli, R. E. (1996). Introduction. Dada and Surrealist Film. Ed: R.E. Kuenzli. Cambridge: MIT Press, 1-12.
- Lacan, J. (1995). The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience, *Ecrits*. London: Routledge. 1-7.

- Lusty, N. (2016). *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Mustafa, K. (2011). Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikâyeleri. *Turkish Studies*. Sayı: 6/3, 1467-1475.
- Nadeau, M. (1989). *The History of Surrealism*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Onaran, O. (1990). Gerçeküstücü Buñuel , 25. *Kare*, Sayı: 1, 12-15.
- Onaran, Â. Ş. (1995). *Türk Sineması II*, Ankara: Kitle Yayınları.
- Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Broy Yayınları.
- Öztürk, M. (2004). Sinemada Gerçeküstücülük. *Varlık Dergisi*. Sayı: 1167, 20-24.
- Paz, O. (1990). *Düşler Boyunca Yaratmak*. Denemeler. Çev: A Cemal. İstanbul: Can Yayınları.
- Rimbaud, A. (2015). *Ben Bir Başkasıdır*. Çev: Ö. İnce. İstanbul: İmge.
- Romm, S. - Slap, J. W. (1983). Sigmund Freud and Salvador Dalí: Personal Moments. *American Imago*. 40 (4), 337-347.
- Touraine, A. (2007). *Modernliğin Eleştirisi*. Çev: H. Tufan. İstanbul: YKY.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis.
- Tekeli, Ş. (1992). Europe, European Feminism, and Women in Turkey. *Women's Studies International Forum*. Pergamon, 139-143.
- Williams, L. (1992). *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. California: Univ of California Press.
- Yvonne, D. (1991). *Gerçeküstücülük*. Çev: İ. Yerguz, E. Çamurdan. İstanbul: İletişim Yayınları.