



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

## **LUIS BUÑUEL SİNEMASINDA TEKRAR EDEN TEMALAR**

EMRE ÇÜCÜK

DANIŞMAN: PROF. DR. DENİZ BAYRAKDAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, MAYIS, 2018

# LUIS BUÑUEL SİNEMASINDA TEKRAR EDEN TEMALAR

EMRE ÇÜCÜK

DANIŞMAN: PROF. DR. DENİZ BAYRAKDAR

YÜKSEK LİSANS

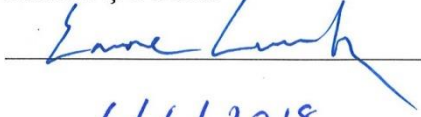
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, MAYIS, 2018

Ben, EMRE ÜCÜK;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

EMRE ÜCÜK

  
6/6/2018

## KABUL VE ONAY

**EMRE ÇÜCÜK** tarafından hazırlanan **LUIS BUÑUEL SİNEMASINDA TEKRAR EDEN TEMALAR** başlıklı bu çalışma **06.6.2018** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Deniz Bayrakdar (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi



Prof. Dr. Bülent Diken

Kadir Has Üniversitesi



Prof. Dr. Gülseren Yücel

Nişantaşı Üniversitesi



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

  
Prof. Dr. Sinem Akgül Açıkmese  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Müdürü

6/6/2018

## ÖZET

ÇÜCÜK, EMRE. *LUIS BUÑUEL SİNEMASINDA TEKRAR EDEN TEMALAR*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2018.

Sürrealizmin temelleri iki dünya savaşı arasında 1924 yılında André Breton'un yayınladığı birinci bildirge ile atılmıştır. Akımın yayılmasının etkisiyle farklı sanat dallarına mensup sanatçılar kendilerini sürrealist yöntemlerle ifade etmeye çalışmıştır. Bu sanat dallarından birisi de sinemadır. Bu çalışmada sürrealist sinemanın en ünlü yönetmenlerinden Luis Buñuel'in filmlerine tekrar eden temalar üzerinden yaklaşılmaktadır. Luis Buñuel sinemasında sürrealist tavrını sergileme yöntemlerinden birisi de kullandığı temalardır. İkinci Avangart Döneme denk gelen filmleri; *Bir Endülüs Köpeği* (1929), *Altın Çağ* (1930) ile son dönem üç filmi olan *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* (1972), *Özgürlük Ruhu* (1974) ve *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* (1977) filmlerinde kötülük, cinsellik, din ve burjuvazi eleştirisi tekrar eden temaları oluşturmaktadır. Buñuel filmlerinde temaları sürrealist öğeler ile kurduğu yapı üzerinden ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca temaları oluştururken psikanaliz, felsefe, edebiyat, sosyoloji ve politikadan da esinlenmektedir. Özellikle Sigmund Freud'un psikanaliz teorilerine ve sosyal sorunlarda Karl Marx'ın görüşlerine sıklıkla filmlerinde yer vermektedir. Buñuel filmlerinde sinemanın formal tekniklerini de etkin bir şekilde kullanmaktadır. Özellikle kurgu yapıları ve ses tasarımları filmlerinde sürrealist sinema anlayışını ortaya çıkarmakta önemli faktörlerdir.

**Anahtar Sözcükler:** Luis Buñuel, Sürrealizm, Kötülük, Cinsellik, Din, Burjuvazi Eleştirisi.

## ABSTRACT

ÇÜCÜK, EMRE. *REPEATING THEMES IN LUIS BUÑUEL'S CINEMA*, MASTER THESIS, İstanbul, 2018.

Foundations of surrealism are laid by Andre Breton's first manifesto published between two World Wars. Affected by the spreading movement, artists from different branches attempted to express themselves by employing surrealist motives. Cinema is one of these art forms that embraced surrealism. In this work, one of the primary figures in the surrealist cinema, Luis Buñuel's works are revisited by analysis of the repeating themes. Themes are one of the techniques that Buñuel utilized to show his surrealist style. The movies that he directed during the Second Avant-Garde period, *An Andalusian Dog (Bir Endülüs Köpeği)* (1929), *Golden Age (Altın Çağ)* (1930) and during his last 10 years *The Discreet Charm of the Bourgeoisie (Burjuvazinin Gizli Çekiciliği)* (1972), *The Phantom of Liberty (Özgürlük Ruhu)* (1974) and *That Obscure Object of Desire (Arzunun o Belirsiz Nesnesi)* (1977) include following repeating themes: Misdeed, sexuality, religion and the bourgeoisie. In his movies, Buñuel exposes his themes by structures constituted by surrealist components. Furthermore, themes are strongly inspired by psychoanalysis, philosophy, literature, sociology, and politics. Particularly, he frequently exploits Sigmund Freud's theories and Karl Marx's views when expressing problems of the society. In Buñuel's works, formal techniques of cinema are also heavily utilized. Especially, the way editing structured and sound design become important factors to give surrealist impressions.

**Keywords:** Luis Buñuel, Surrealism, Misdeed, Sexuality, Religion, Critique of The Bourgeoisie.

## KISALTMALAR

Bkz: Bakınız.

Çev: Çeviren.

Vb: Ve Benzeri.



# İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iv</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>v</b>
<b>ŞEKİLLER DİZİNİ</b> .....	<b>vii</b>
<b>1.GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1. Amaç .....	1
1.2. Varsayımlar .....	2
1.3. Sınırlılıklar .....	2
1.4. Yöntem.....	2
<b>2.SÜRREALİZM VE BUÑUEL</b> .....	<b>3</b>
2.1. Sürrealizm ve Dadacılık.....	3
2.2. Sürrealist Sinema ve Luis Buñuel .....	7
<b>3.BUÑUEL SİNEMASININ ALTIN ÇAĞI</b> .....	<b>13</b>
3.1. Buñuel Sinemasında Tekrar Eden Kötülük.....	16
3.2. Buñuel Sinemasında Tekrar Eden Cinsellik .....	23
3.2.1. Filmlerde tekrar eden cinselliğın analizi .....	25
3.3. Buñuel Sinemasında Tekrar Eden Din.....	36
3.3.1. Filmlerde tekrar eden dinin analizi .....	38
3.4. Buñuel Sinemasında Tekrar Eden Burjuvazi Eleştirisi .....	46
3.4.1. Filmlerde tekrar eden burjuvazi eleştirisinin analizi .....	48
<b>SONUÇ</b> .....	<b>55</b>
<b>FİLM KÜNYELERİ</b> .....	<b>60</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>63</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>67</b>



## GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 3.1: <i>Bir Endülüs Köpeği</i> filminden.....	17
Görsel 3.2: <i>Burjuvazinin Gizli Çekiciliği</i> filminden. ....	18
Görsel 3.3: <i>Altın Çağ</i> filminden.....	20
Görsel 3.4: <i>Altın Çağ</i> filminden.....	21
Görsel 3.5: <i>Burjuvazinin Gizli Çekiciliği</i> filminden. ....	23
Görsel 3.6: <i>Bir Endülüs Köpeği</i> filminden.....	26
Görsel 3.7: <i>Altın Çağ</i> filminden.....	28
Görsel 3.8: <i>Arzunun o Belirsiz Nesnesi</i> filminden. ....	29
Görsel 3.9: <i>Altın Çağ</i> filminden.....	31
Görsel 3.10: <i>Burjuvazinin Gizli Çekiciliği</i> filminden. ....	32
Görsel 3.11: <i>Özgürlük Ruhu</i> filminden.....	33
Görsel 3.12: <i>Özgürlük Ruhu</i> filminden.....	34
Görsel 3.13: <i>Özgürlük Ruhu</i> filminden.....	36
Görsel 3.14: <i>Altın Çağ</i> filminden.....	40
Görsel 3.15: <i>Altın Çağ</i> filminden.....	41
Görsel 3.16: <i>Burjuvazinin Gizli Çekiciliği</i> filminden. ....	42
Görsel 3.17: <i>Özgürlük Ruhu</i> filminden.....	44
Görsel 3.18: <i>Arzunun o Belirsiz Nesnesi</i> filminden. ....	45
Görsel 3.19: <i>Altın Çağ</i> filminden.....	49
Görsel 3.20: <i>Altın Çağ</i> filminden.....	50
Görsel 3.21: <i>Özgürlük Ruhu</i> filminden.....	52
Görsel 3.22: <i>Burjuvazinin Gizli Çekiciliği</i> filminden. ....	54
Görsel 23: Luis Buñuel Sinemasında Tekrar Eden Temalar.....	55

# 1.GİRİŞ

## 1.1. AMAÇ

Sinemadaki sürrealizm akımından yola çıkılarak bu çalışmanın meydana getirilmesi amaçlanmıştır. En önemli sürrealist yönetmenlerden olan Luis Buñuel sürrealist grup ile olan birlikteliği sadece ilk iki filmi süresince devam etse de hayatı boyunca sürrealist ruhu taşımıştır. Sahip olduğu sürrealist duruşu filmlerinde hem biçimsel hem de içeriksel yönlerden yansıtmaktadır. Sürrealistlerin sahip oldukları sosyal ve toplumsal olaylara yaklaşım şekilleri, Freudyen yaklaşımları, politik yönleri, dini inançlar karşısında sahip oldukları duruş ile Luis Buñuel'in sinemasında karşılaşılmaktadır. Filmlerinde yer verdiği temalar da bu doğrultuda ortaya çıkmaktadır. Buñuel sinemasında dile getirmek istediklerini tekrar eden temalar üzerinden kurduğu yapı ile ortaya koymaktadır. Tekrar eden temaların gücünden faydalanarak dile getirdiği düşüncelerinin farkındalık yaratmasını amaçlamaktadır. Biçimsel yönlerden ise sürrealist öğeleri karakterler üzerinde kullanarak, karakterlerin iç dünyalarını dışarıya çıkarmak istemiştir. Tüm bunları yaparken sinemanın formal tekniklerini kullanarak sürrealist öğeleri ve temaları kuvvetli bir hale getirmiştir. Kurgu yapısı, ses efektleri, şok etme güdüsündeki kamera hareketleri, aynı zamanda oyunculuklar ve sanat yönetimi ile senaryosunda kurduğu atmosferi filmlerinde de ortaya çıkartmaya çalışmıştır.

Bu çalışmanın amacı, Luis Buñuel'in sinemasında sergilediği sürrealist tavrı hangi temalar üzerinden ortaya koyduğu ve bu temaları seçerken izleyiciye neleri göstermek istediğinin ortaya çıkarılmasıdır. Bu bağlamda aşağıda belirtilen maddeler üzerinden sorulacak sorular ile sınırlılıklar bölümünde çizilen çerçeve dahilinde sorulara cevap aranacaktır.

1. Buñuel filmlerinde hangi temaları neden kullanmıştır?
2. Bu temaları oluştururken sürrealist öğeleri nasıl kullanmıştır?
3. Sürrealist öğeler ve temalar filmlerine sinemanın formal teknikleri ile nasıl aktarılmıştır?

## 1.2. VARSAYIMLAR

Luis Buñuel'in ilk ve son dönem filmleri incelendiğinde sürrealist duruşun filmlerinde belli temalar üzerinden tekrar ettiği varsayılmakla birlikte, bu temalara filmlerinde yer verirken sürrealist öğeleri kullandığı varsayılmaktadır. Bu tekrar eden temalar, sınırlılık bölümünde anlatıldığı gibi ilk dönem ve son dönem filmleri üzerinden ele alınacaktır.

## 1.3. SINIRLILIKLAR

Luis Buñuel'in ilk dönem yani İkinci Avangart Dönem filmlerinden olan *Bir Endülüs Köpeği* (1929) ve *Altın Çağ* (1930) filmleri ile son dönem üç filmi olan *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* (1972), *Özgürlük Ruhu* (1974) ve *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* (1977) filmleri çerçevesinde sınırlılıklar çizilmiştir. Sınırlılıkların bu şekilde çerçevelenmesinin sebebi, ilk dönem filmleri ile olgunluk dönemi filmleri arasında bu temaların ne şekilde devam ettiği, ne tür değişikliklere uğradığının görülebilmesidir. Belirtilen filmler yaklaşım şekli yöntem başlığı altında anlatılacaktır.

## 1.4. YÖNTEM

Luis Buñuel sineması üzerine birçok yetkin kitap, tez ve makale yazılmıştır. Ayrıca Luis Buñuel'in sinemasında psikanaliz, sosyoloji, felsefe ve edebiyat alanlarını etkin bir şekilde kullandığı görülmektedir. Sürrealizmden yola çıkarak Buñuel sineması üzerine çalışma yapabilmek için öncelikle yönetmenin sineması adına yapılan çalışmalar ve yazılan kitaplar ile Buñuel'in sinemasında yer verdiği diğer alanlar üzerinden literatür taraması yapılmıştır. Filmler ise öncelikle incelenip, sahnelerine ayrılmıştır. Filmlerde tekrar eden temaların yer aldığı sahneler kategorilerine ayrılıp, sahneler üzerinde analizler yapılmıştır. Analizlerde elde edilen veriler literatür taramasında bulunan bilgiler ile birlikte değerlendirilerek analizlere son şekli verilmiştir.

## 2. SÜRREALİZM VE BUÑUEL

### 2.1. SÜRREALİZM VE DADACILIK

“Temelleri iki dünya savaşı arasında, aklın egemenliğinin açıkça iflas ettiği bir dönemde Fransa’da atılan gerçeküstücülük (sürrealizm), felsefe, edebiyat ve sanatta bilinçaltının önemini vurgulayan karşı-gerçekçi bir akım olarak ortaya çıkmış ve sözcüsü kabul edilen André Breton’un yayımladığı ilk bildiri ile 1924 yılında resmi tanım kazanmıştır” (Vangölü, 2016, s.872).

“Sürrealizm” terimini ilk kullanan Apollinaire’dir. 1916 yılında yayınladığı *Teiresias’ın Memeleri* isimli tiyatro oyununun önsözünde “gerçeküstücü dram” kelimelerini kullanarak yüce bir yaratıcı imgelemi anlatmak istiyordu. André Breton ile Philippe Soupault kurdukları yeni akımın adını Apollinaire’den almışlardır ve Breton bu durumu birinci manifestoda şu şekilde kaleme alır; “Yakın zamanda hayata veda etmiş olan ve her ne kadar bunu vasat edebi yollara feda etmemiş olsa da, bize kimi durumlarda bu tür disiplinin izinden gidiyormuş izlenimi veren Guillaume Apollinaire’in anısı önünde saygıyla durarak, Soupault ile ben kullanımımıza sunulmuş bulunan ve dostlarımıza da aktarmayı arzuladığımız bu yeni katıksız ifade modelini Sürrealizm olarak adlandırdık” (Breton, 2009, s.29). Breton ve Soupault bu terime yükledikleri anlamın, Apollinaire’in verdiği anlamı geride bıraktığını düşüncelerinden dolayı, Nerval’in *Les Filles du feu (Ateşin Kızları)* isimli kitabının sunuş bölümünde kullandığı, “supernaturaliste” (doğaüstücülük) sözcüğünü devralmalarının pişmanlığını yaşamışlardır. Sürrealizm, Birinci Dünya Savaşı sırasında politik nedenlerle İsviçre’ye sığınan sanatçıların çabalarıyla 1915 yılının sonlarına doğru Zürih’te ortaya çıkan, daha sonra Almanya ve Fransa’da da etkisini gösteren dadacılık akımının temelleri üzerinde gelişmiştir. Bu nedenle, aralarındaki belirgin farklılıklara karşın çoğu kez bu iki akım birbiriyle bağlantılı olarak ele alınmıştır. “...gerçeküstücülük bir sanat akımı yoluyla dadacılığın ruhsal amaçlarını gerçekleştirme görevini üstlenmiştir” (Hausmann, 1958, s.72).

1916 yılında İsviçre’de, Alman şair ve düşünür Hugo Ball’in Zürih’in bir arka mahallesinde açtığı Cabaret Voltaire, gece kulübüyle sanat lokali arasında bir mekandır

ve dadacılığın başladığı yer olmuştur. O sıralar Zürih'te bulunan hemen hemen tüm genç sanatçılar gibi bir göçmen olan Ball'in amacı, Birinci Dünya Savaşı'na muhalif bir ekibin bir araya gelip dayanışabileceği bir yer yaratmaktır. Tristan Tzara'nın 1916-1920 tarihleri arasında üzerine yedi bildirge sunmuş olduğu dadacı akım 1920'li yılların başında etkisini kaybetmeye başlamıştır.

Dadaizm'in sürrealizm'in temellerini oluşturduğu söylenebilir. Bunun sebebi Dadaizm tarafından kullanılmış olan birçok yıkıcı yöntemin ve tekniğin sürrealistler tarafından akımı oluşturan temel düşüncelere, malzemelere, teknik ve araçlara aktarılmış olması gösterilebilir.

“Dadacılık ve gerçeküstücülük akımlarının en belirgin ortak özelliği geçmişe, saf akılcılığa, sanatta burjuva zevklerinin hâkimiyetine ve aslen var olan tüm değer sistemlerine karşı başkaldıran tutumlarıdır. Bu iki akımın iki dünya savaşı etrafında ortaya çıkması da tesadüf değildir; her iki akım da savaşa meydan yaratan bir toplum ve dünya düzenine karşı bir duruş sergilemiştir. Bu duruşu belirleyen isyan ruhunun kapsamı sadece toplumsal olanla kısıtlı değildir; içinde sanatçının yaratıcılık sürecinin ve hayal gücünün özgürleştirilmesi anlayışını da barındırır.” (Vangölü, 2016, s.874)

“Schwirts'in sesli şiirleri, bir fütürist olan Marinetti'nin “özgür sözcükleri”, yine bir fütürist olan Russolo'nun görüldü resitalleri, Marcel Duchamp'ın “hazır yapıtları”, Picabba'nın yazılarla birleştirilmiş çizimleri, Duschamp'ın bıyık takılmış Mona Lisa'sının yanı sıra, Picabba'nın yayınladığı 391'in kapak sayfası (No:12, Mart 1920), en akla hayale gelmeyen nesnelere yararlanmak ve uygulamada, sonucu rastlantıya bırakmakta yenilik arama peşindeki işler arasında sayılabilir. Sürrealistlerin kullandığı tekniklerin ve yaratıcı yaklaşımlardan çoğunun, böylece Dada akımının çevresinde icat edilmiş olduğu anlaşılabilir.” (Passeron, 2000, s.9)

Sürrealizmin temelini büyük ölçüde dadacılık akımı oluştursa da, sürrealizmde romantizm ve sembolizm akımlarının etkileri de görülmektedir. “Immanuel Kant'ın hayal gücü ve yaratıcılık üzerine geliştirdiği görüşlerle beslenmiş olan romantik ve simgeci akımlar dâhilinde özellikle Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé ve Arthur Rimbaud gibi şairlerin, eserlerini yaratma sürecinde bilinçaltına başvurmaları, soyut olanı ve duyguları ön planda tutmaları ve yazılarındaki başkaldırı potansiyeli gerçeküstücü sanatçılar için bir kaynak oluşturmuştur” (Vangölü, 2016, s.872-873). Breton Baudelaire'i birinci manifestoda ahlakta sürrealist olmakla tanımlar. Breton birinci manifestoda kendisini de dahil ederek “Aragon, Baron, Boiffard, Carrive, Crevel, Déteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac” isimlerini mutlak sürrealist olarak tanımlar. Yüzeysel bir değerlendirme ile de Dante ve Shakespeare'den başlayarak bir çok şairi de sürrealist olarak tanımlar (Breton, 2009, s.31).

Swift kötülükte Sürrealisttir.

Sade sadizmde Sürrealisttir.

Chateaubriand egzotizmde Sürrealisttir.

Hugo aptal olmadığına Sürrealisttir.  
Desbords Valmore aşkta Sürrealisttir.  
Bertrand geçmişte Sürrealisttir.  
Poe macerada Sürrealisttir.  
Baudelaire ahlakta Sürrealisttir.  
Rimbaud yaşama biçiminde ve başka bir yerlerde Sürrealisttir.  
Mallarmé sırlarını açarken Sürrealisttir.  
Jarry absentte Sürrealisttir.  
Nouveau öpücükte Sürrealisttir.  
Saint-Pol-Roux sembolleri kullanımında Sürrealisttir.  
Farque atmosferde Sürrealisttir.  
Vaché bende Sürrealisttir.  
Saint-Jean-Perse uzaklarda Sürrealisttir.  
Roussel hikaye anlatıcısı olarak Sürrealisttir.  
Vb.

Bir noktayı önemle belirtmek isterim: Onlar daima Sürrealistler olmamıştır; diğer deyişler, her birinde son derece naif bir şekilde (!) tutundukları önceden idrak edilmiş birtakım fikirler sezinliyorum. Bu fikirlere tutunmaktalar çünkü ölümün arifesinde ve fırtınaların tepesinde vaaz vermeye devam eden Sürrealist sesi duymamışlardır, çünkü sadece olağanüstü orkestra partiyonunu yazmak amacına hizmet etmek istememişlerdir. Onlar fazla gururdan koltukları kabarmış enstrümanlardı ve her zaman uyumlu bir ses verememiş olmalarının nedeni budur.” (Breton, 2009, s.32-33)

Sürrealizm akımının kurucusu André Breton tıp ve psikiyatri eğitimi almıştır. Freud’un bilinçaltı üzerine yaptığı çalışmalara büyük ilgi duymuştur. Birinci Dünya Savaşında orduda doktor olarak yer almıştır ve savaş sırasında hastalara Freud’un yöntemlerini uygulama şansı bulmuştur. “Hala tamamıyla Freud ile meşguldüm ve savaş sırasında bazı ender durumlarda birtakım hastalara uygulama fırsatını bulmuş olduğum muayene yöntemlerine aşına olmam nedeniyle, kendimden de onlardan elde etmeye çalıştığımız şeyi çıkarmaya çalıştım” (Breton, 2009, s.28). Savaş sonrasında ise Philippe Soupault ile otomatik yazım deneyleri üzerinde çalışmıştır. Breton otomatik yazım deneyini şu şekilde tarif eder; “Olabilirdiğince pasif veya alıcı bir ruh haline geçin... Çabuk şekilde önceden tasarlanmış herhangi bir konu olmaksızın, yazdıklarınızı hatırlamayacak ve yazmış olduklarınızı yeniden okumanın baştan çıkarıcılığına kapılmayacak kadar hızlı yazın” (Breton, 2009, s.35). Breton mutlak rasyonalizm ve mantığın düşünceler ve çağrışımlar üzerindeki hegemonyasından kurtularak daha saf olanı aramaya çalışmaktadır. Bu arayışın izlerini rüyada görmek mümkündür. Rüyada da mantık ve rasyonalizm devre dışı kalmakta, bilinçaltı ve bilinçdışında kalmış duygular ve düşünceler, arzular devreye girmektedir. Mantık ve rasyonalizm birçok defalar sansür duvarına çarpılmaktadır. Breton rüyayı mutlak gerçeklik ile birlikte ele alır; “Rüya ve gerçeklik olmak üzere ilk bakışta çok çelişkili gibi görünen bu iki halin gelecekte, tabiri caizse bir tür mutlak gerçeklik olan sürreallikte bütünleşeceğine inanıyorum” (Breton, 2009, s.18). “Gerçeküstücü akımın temel ifade yöntemi olan otomatik yazma/çizme,

yani bilinç mekanizmasını saf dışı bırakıp çağrışımlar aracılığıyla doğaçlama yazma/çizme tekniği, doğrudan Freud'un serbest çağrışım yöntemine dayanır" (Vangölü, 2016, s.875). Breton gibi diğer sürrealistler de yapıtlarında dönemin psikanalitik yaklaşımlarına yer vermektedir. Freud'un teorilerinden etkilenerek ve hipnoz tekniğini de kullanarak bastırılmış duygu ve düşünceleri açığa çıkarmaya çalışmışlardır. "Sürrealistler, psikanalitik kuramlardan oldukça etkilenmişlerdi ve bu yüzden de sanat yapıtlarının üretim sürecini şansa bırakmak yerine bilinçdışı zihni ortaya çıkarmayı ve bilinçli düşünsel sürecin müdahalesine fırsat vermeksizin doğrudan dil ya da imgeyle bağlantılı düşsel anlatıyı tercüme etmeyi hedeflemişlerdi" (Bordwell, Thompson, 2003, s.178).

Aynı dönemde, 1920'li yıllarda Madrid'de öğrenci evinde kalmakta olan Luis Buñuel de hipnotizmayla ciddi bir şekilde ilgilenmeye başlamış, insanlar üzerinde bu tekniği birçok defalar uygulamıştır (Bkz. Buñuel, 2005, s.90).

Breton İkinci Sürrealist Manifestoda sürrealist hareketin devrimci olduğunu dile getirmektedir. Sürrealist hareket politik yönlerden ise anarşist bir tutum içindedir. Breton için anarşist tutum bir sürrealist tavidir. İlerleyen dönemlerde anarşizmden Marksizm'e doğru bir geçiş olmuştur. "Yaşamı değiştirmek ve dünyayı değiştirmek". Gerçeküstücüleri Rimbaud'dan Marx'a taşıyan şey bu iki sloganın dayanılmaz çekiciliğinde yatar. Önceleri, "Gerçeküstücü Devrim" (1924-1929) dergisi etrafında toplanan grup daha sonra "Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük" (1930-1933) dergisini çıkarmaya başlar. Bu sadece bir isim değişikliği değil, politik bir dönüşümü de gösterir, doğrultu anarşizmden Marksizm'e doğru kayar" (Üvez, 1995, s.12). Breton ikinci manifestoda sosyal sorunlar alanında Marksist doktrini seçtiklerini yazar. Marksizm'e göre sosyal sorunlar bireysel özgürleşmenin sonucu olan toplumsal özgürleşme ile çözülecektir. Sosyal sınıf farkları ortadan kalkacaktır. Breton yine ikinci manifestoda sürrealist akımın Marksist düşünce ile hareket etmesine rağmen, kesin olarak ideolojik bir taraf seçmediklerini yazar. Bunun sebebi Breton ve diğer sürrealitlerin Fransız Komünist Parti ile yaşadıkları sorunlardır. Komünist Partiye göre "Eğer Marksistsen sürrealist olmaya ihtiyacın yok" dur. (Breton, 2009, s.84). Breton Komünist Partinin tutumları sebebiyle ilerleyen zamanlarda Troçkisizm'e yönelir. 1938 yılında Leon Troçki ile Meksika'da bir araya gelen Breton Bağımsız Sanat Federasyonu'nun kurulmasını hedefler.

## 2.2. SÜRREALİST SİNEMA VE LUİS BUÑUEL

1920’li yıllarda Paris avangart sanat akımının merkezi haline gelmiştir. Picasso, Dali, Steavinsky, Proust ve Cocteau Paris’te yaşamaktadırlar. Bunlarla birlikte James Joyce gibi sürgündeki sanatçılarda Paris’tedirler. Modernizm ile birlikte müzik, resim, heykel, şiir ve tiyatrodaki yeni formlar aranmaya başlanmıştır. Bu yeni formlar sinemada da aranmaya başlanmıştır. “1920’li yıllarda deneysel Fransız sineması üç başlık altında incelenebilir: (1) Saf görüntü formundaki filmler, (2) zaman algısıyla oynanıp, olayların iç içe geçtiği form ile sembolik- rüya benzeri- irrasyonel bir evrenin yaratıldığı gerçeküstü fantezilerin yer aldığı filmler, (3) semboller ve sürrealist dokunuşların olduğu, tutku ve hislerin ortaya çıkarıldığı natüralist çalışmalar” (Mast, Kawin, 2011, s.234). Bu üç form da birbirlerine oldukça yakındır ve zamanla değişikliklere uğramıştır. Saf görüntü formundaki filmler sürrealizme ya da sürrealist yapıda olan filmler de değişikliğe uğrayarak farklı bir yapıya bürünmüşlerdir. René Clair’in *Entr’acte* (1924) filmi saf formda başlayıp sürrealist forma dönüşmüştür. “ Bazen de film sürreal bir yolculuk olarak başlayacak ve bir form çalışmasına dönüşecektir. Man Ray’in *Mysteries of the Chateau Dé* (1929) filmi bu duruma örnektir. Veya Jean Renoir’in *La Petite Marchande d’allumettes* (1928) filmi duyguların ve ilişkilerin empresyonist bir formda ele alınmasıyla başlayıp rüya ile ilişkilendirilerek biter” (Mast, Kawin, 2011, s.234). Filmlerinde Fransız empresyonist tarzı hakim olan Germaine Dulac, Antonin Artoud’un senaryosunu yazdığı kendisinin yönetmenliğini üstlendiği *Deniz Kabuğu ve Rahip* (1928) filmiyle sürrealizme geçiş yapmıştır. “*Deniz Kabuğu ve Rahip* filmi, sinematografinin empresyonist teknikleriyle sürrealizmin düzensiz olan narratif mantığını bir araya getirmiştir” (Bordwell, Thompson, 2003, s.178). *Deniz Kabuğu ve Rahip* filmi aynı zamanda ilk sürrealist film olarak gösterilmektedir.

Man Ray’in henüz sürrealist manifestonun yayınlanmadığı dönemlerde çektiği *Le Retour à la Raison* (1923) filminde sürrealist sinema anlayışının etkileri görülür. Dadaist düşüncenin etkisinde kalan Ray ışık ve fotoğraf kağıdını kullanarak bazı deneyler yapar ve ulaştığı sonuca ‘rayogram’ adını verir. Man Ray ‘rayogram’ tekniğini fotoğrafçılığın dışında sinematografik olarak kullanan ilk yönetmendir. Duyarkat üzerine doğrudan pozladığı maddeleri *Le Retour à la Raison* filminde kullanmıştır.



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

Ray’ın Rayogram tekniğini kullanması ve bu tekniği kullanırken seçtiği materyalleri rastgele serpiştirmesi bir Dadaist yaklaşım olmasıyla birlikte aynı yaklaşımın izleri sürrealizmde de görülmektedir. “Yaratılan kompozisyonların ritmik bir düzen oluşturacak biçimde ardışık kurgulanmış olması, aynı zamanda sürrealizmin dadaizmden miras aldığı ‘rastlantısallık’ koşulunun da görsel arketipini oluşturur” (Çanğa, 2016, s.57). Buñuel’in *Bir Endülüs Köpeği* filmi ile birlikte ele alındıklarında kadınların kullanım amaçları ve kurgudaki geçişlerle Buñuel’in Man Ray’den etkilendiği görülmektedir. “Luis Buñuel, Ray’in öncü çizgisini takip etmiştir” (Kovacs, 1980, s.151).

“Sinema üzerine çalışma yapanlarında dahil olduğu bir çok kişi için Buñuel en sürrealist yönetmendir (Richardson, 2006, s.27). Senaryosunu Salvador Dali ile birlikte yazdığı *Bir Endülüs Köpeği* filmi sürrealist sinema tarihinin kült filmlerindedir. “*Bir Endülüs Köpeği* filmi en ünlü sürrealist filmidir. Film isminde olduğu gibi; mantıksal bir düzene oturtulmuş sahnelerden oluşmuş gibi görünse de, filmin mantığı rüyadan ibarettir” (Mast, Kawin, 2011, s.235).

“Buñuel bize ellerini bağlayan bir adamın gözlerini kapayarak dünyanın nasıl oynatabileceğini gösterdi. Filmleri sözde gerçeklik üzerine saldırıdan daha fazlasıdır, çağdaş uygarlığın aşağılanmış olduğu başka bir gerçekliğin açığa çıkarılmasıdır” (Paz, 1986, s.52). André Breton, Buñuel’in ruhunu “ister istemez gerçeküstücülüğün kurucu bir parçası” (Breton, 1993, s.164) olarak nitelendirirken, Benjamin Peret dikkat çekici bir süreklilik gözlemler; “Buñuel’in tüm filmleri cehalet ve yoksulluğun dünyasının açığa çıkarılışıdır” (Peret, 1992, s.278).

Luis Buñuel ilk filmi *Bir Endülüs Köpeği* filmi iki düşün bir araya gelmesi ile meydana gelmiştir. “Birkaç günlüğüne davetli olduğum Figueras’a, Dali’ye gittiğimde, kısa bir süre önce ayı kesen, ince uzun bir bulutla, bir gözü yaran usturanın rüyama girdiğini anlattım. O da bana, bir gece önce rüyasında karıncalarla dolu bir el gördüğünü anlattı ve şöyle dedi: Bu düşlerden yola çıkarak bir film yapsak nasıl olur?” (Buñuel, 139, s.2005). Uyumlu çalışmaları sebebiyle senaryo kısa sürede bitmiştir. Buñuel ve Dali’nin

senaryo yazım kuralları Breton'un 'otomatik yazım' tekniği ile benzerlik göstermektedir. Buñuel otobiyografisinde bu kuralları açıklar; " Psikolojik, kültürel ve mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşünce ve görüntüleri benimsemek. Usa aykırı her düşünceye açık olmak, nedenini hiç araştırmadan, sadece ilgimizi uyandıracak ve bizleri şaşırtacak görüntüleri benimsemek gibi" (Buñuel, 139, s.2005).

Buñuel henüz sürrealist gruba katılmadan önce senaryo yazım tekniği ile ve rasyonel yapıyı kırmak istemesi ile sürrealist bir tavır sergilemiştir. Film on beş gün içinde Billancourt stüdyolarında çekilmiştir. Filmden hemen sonra tanıştığı Man Ray ve Louis Aragon *Bir Endülüs Köpeği* filmini izledikten sonra Buñuel'i sürrealist grubun toplantısına davet ederler. "*Bir Endülüs Köpeği* filmi hedefine ulaşmıştır ve kısa bir süre sonra Buñuel ve Dali Sürrealist grubuna katılmaya davet edildi" (Hammond, 2004, s.13).

Jack C. Ellis filmi anlatı şekliyle ele almıştır; "*Bir Endülüs Köpeği* filmi, kişinin mekânsal, zamansal ve mantıksal sürekliliğe ilişkin beklentilerini sürekli olarak ihlal ettiği sürece 'anlatı dışı (nonnarrative)' bir film yerine 'anlatı karşıtı (anti narrative)' bir film olarak adlandırılabilir" (Ellis, 2002, s.116). Buñuel anlatı dilinde kurduğu bu yapıyı sonraki dönem filmlerinde de kullanmaya devam etmiştir.

Buñuel ilk filmin getirdiği başarıyla ikinci filmi *Altın Çağ* (1930)'ı çeker. Filmin yapımcılığını Charles de Noallis yapmıştır. Buñuel ilk başlarda bir burjuva ile çalışmak istemese de Noallis ile tanıştıktan sonra çalışmayı kabul eder. Buñuel *Bir Endülüs Köpeği* filminden sonra, sürrealist kalma isteğinden dolayı ticari türden bir film yapamaz. Filmin senaryo aşamasına Dali ile birlikte başlasalar da bu defa istedikleri uyumu sağlayamazlar. Buñuel senaryoyu Noallislerin evinde tek başına yazar. Dali senaryo için mektup ile fikirlerini göndermesine rağmen sadece bir sahneye etkisi dokunabilmiştir. Film Fransa'da Billancourt Stüdyoları'nda çevrilmiştir. Dış çekimleri ise Katolanya, Paris ve Cadaqués yakınlarında yapılmıştır. Buñuel kendisinin ve diğer sürrealist grubu üyelerinin tavırlarını; "Eskimiş tüm değerleri toptan reddediyorduk. Bizim töremiz bambaşka ölçütlere dayalıydı. Coşkuyu, kara mizahı, alaycılığı, hakareti ve uçuruma çağırıyor baş tacı yapan, yücelten bir anlayıştı bu. Ama sınırları her gün biraz daha genişleyen bu yeni anlayışın içinde tüm tavırlarımız, tepkilerimiz, düşüncelerimiz tartışma götürmeyecek şekilde doğrulanıyordu sanki. Her şey tutardı..." (Buñuel, 2005, s.144) şeklinde tarif eder. *Altın Çağ* filminde Buñuel'in sahip olduğu sürrealist

tavrın etkilerine rastlanabilmektedir. Değerleri reddeden ve değerlerin oluşturduğu toplumsal yapıya eleştirel bir dille yaklaşan bir tavidir bu. “*Altın Çağ*, bir kez daha erotik arzunun yıkıcı gücü aracılığıyla toplumun ve toplumsal yapının yanılıcı birliğinin sorgulanmasıdır” (Williams, 1981, s.131), “Buñuel ve Dali *Altın Çağ* filmiyle cinsel arzular ile sosyal düzen arasında bir kontrast yaratmaya çalışmışlardır” (Mast, Kawin, 2011, s.235). Michael Richardson, Peter Král’ın “Buñuel erken dönem iki filmi arasında önemli bir fark olmadığı, *Altın Çağ* filminin *Bir Endülüs Köpeği* filminin bir devamı olduğu” (Richardson, 2006, s.30) görüşüne katılır. Linda Williams’a göre “*Bir Endülüs Köpeği* filmi ‘psikolojik’ bir film olarak görülürken *Altın Çağ* filmi ‘antropolojik’ bir çalışma olarak görülür. *Altın Çağ* filmi tematik olarak daha zengin bir filmidir ve daha rahatsız edici unsurları taşımaktadır” (Williams, 1981, s.109-153).

Buñuel *Bir Endülüs Köpeği* filminde yakaladığı başarıyı *Altın Çağ* filminde de yakalar. *Altın Çağ* filmi de sürrealist sinema tarihinin en önemli filmleri arasında yerini alır. Rene Passeron’a göre “bu filmler gelecekçi ve dadaist yenilikçilerin deneyimlerinden çok Alman sessiz sinema dönemi yönetmenlerinden Fritz Lang ve F.W. Murnau’ya yakındır” (Passeron, 2000, s.66). Buñuel Fritz Lang’a olan hayranlığını ve etkilenişini şu şekilde açıklar; “Vajda... film yapma isteğinin benim ilk filmlerimle uyandığını söylemişti. Bu da tıpkı benim Fritz Lang’ın ilk filmlerine duyduğum hayranlığı anımsatıyor. Bu filmler yaşamımı çok etkilemişti” (Buñuel, 2005, s.304).

Luis Buñuel 1932 yılına kadar devam ettiği sürrealist gruptan ayrılmaya karar verir. Ayrılık düşüncesinin oluşmasının en önemli etkeni, grubun partizan tavırları ve sosyal hayata karşı Marksist anlayış ile yaklaşımlarının yerini kişisel çıkarların gözlemlenerek, temelde savundukları görüşlerin ihlalidir. Buñuel sürrealist gruptakilerin bu davranışlarına “lüks snobizmi” der. “İlk kez Raspail Bulvarı’ndaki bir kitapçı dükkanının vitrininde sergilenen Breton ve Eluard’ın fotoğraflarını gördüğümde çok şaşırmıştım. Onlara bundan söz ettiğimde, bana yapıtlarının değerini göz önüne sermeye hakları olduğunu söylediler. *Minotaure* dergisinin de çıkarılması hiç hoşuma gitmemişti; çünkü yüksek sosyete ve burjuvaziye özgü buluyordum” (Buñuel, 2005, s.187). Buñuel’in filmlerinde karşılaşılan burjuva eleştirileri sırasında proleter sınıfın da kendi çıkarları için burjuvaları kullanmasına ya da din eleştirilerinde karşılaşılan din adamlarının kendi çıkarları için statülerini kullanmalarını Buñuel kendi yoldaşlarında deneyimlemiştir. Sürrealist akımın kurucularından olan Breton da filmlerindeki

karakterlerden farklı değildir. Buñuel gruptan ayrılması ani bir şekilde olmaz. Toplantılara katılma sıklığını azaltarak yavaş yavaş gruptan ayrılır. Sürrealist gruptan ayrılışı sürrealist sinemadan kopuşu anlamına gelmiyordu. “1932’de Sürrealist Grubu’ndan istifa etmesine rağmen, Buñuel daha sonra onun temel sürrealist kimliğini filmlerinde gösterdi ve bir sürrealist film yapımcısı olarak kariyerine devam ettiği açıkça görülüyordu” (Richardson, 2006, s.27).

Buñuel’in kendi isteğiyle sürrealist gruptan ayrılışından, kaba gerçeklik modeli üzerine kurduğu belgesel türü ile iç içe geçen *Ekmeksiz Toprak* (1933) filmi önceki filmlerindeki etkiyi yaratmamıştır. Jean Cocteu’nun *Bir Şairin Kanı* (1932) filmi sürrealist sinemada oluşan boşluğun yerini doldurmuştur. *Bir Şairin Kanı*, “Buñuel’in filmlerine göre anlatımcı yapının mutlak bir sinematografik yetkinlikle donanmış olduğu, içsel gerçekliğin, aşk, kader ve şiirsel olanın gölgesinde evcilleştiği film, bir şairin kendi imgelem dünyasına yaptığı yolculuğu anlatması bağlamında belki de ilk sürrealist yol filmidir” (Çanğa, 2016, s.62).

Buñuel diğer sürrealist sanatçılar gibi psikanalitik kuramlardan etkilenmiştir. Çalışmalarında diğer sürrealistlerde olduğu gibi Freud’un etkilerini görmek mümkündür. “Psikolojiyi, çözümlmeyi ve ruh çözümünü sevmem. Ruh çözümcüler arasında çok değerli dostlarım var elbet. Hatta bazıları kendi açılarından filmlerim hakkında yorum da yazmışlardır. Bunu yapmakta özgürler tabii. Şu da var ki Freud’un kitapları ve bilinçaltının gün ışığına çıkarılması gençliğimde bana çok şey kazanmıştır” (Buñuel, 2005, s.309). Buñuel filmleri hakkında yapılan çözümlerinin farkında olsa da, *Bir Endülüs Köpeği* filmi için çözümlene yapmanın mümkün olmadığını dile getirir. “Buñuel’in Freud’un çalışmalarına olan borcu açıktır... *Bir Endülüs Köpeği*, *Altın Çağ*, *Özgürlük Hayaleti* (1974), *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* (1977) üzerinden, Linda Williams, Buñuel’in filmlerinin rüya yapılarına ve rüyaların bilinçdışıyla nasıl benzer özellikler taşıdığını göstermek için filmlerde kurulan arzu mizansenini ön plana çıkarır” (Stone, Albilla, 2013, s.9-10).

Buñuel hem kariyerinin belli zamanlarında maddi ihtiyaçlarını giderebilmek için hem de üretken bir yapıya sahip olmasından dolayı kariyeri boyunca çok sayıda filme imza atmıştır. Bir yıla üç film sığdırdığı zamanlarda olmuştur. Çektiği filmler sayısının çokluğu kadar tarzlarının farklılığı da dikkat çekmektedir.

“1920’lerde Paris’in gerçeküstücülüğünden biri olan Buñuel, zanaatını Jean Epstein’den öğrendiği, çeşitli tarzlarda filmler yaptı: sembolik- sürrealist (*Bir Endülüs Köpeği*, 1929;

*Altın Çağ*, 1930), belgesel (*Ekmeksiz Toprak*, 1932), sosyolojik çalışma (*Los olvidados*, 1950), psikolojik çalışma (*El*, 1952), dini alegori (*Nazarin*, 1958; *Viridiana*, 1961), psikolojik-sürrealist alegori (*Gündüz Güzeli*, 1967), inanç-sürrealist alegori (*Samanyolu*, 1969), politik-sürrealist alegorik komedi (*Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*, 1972; *Özgürlük Ruhu*, 1974).” (Mast,Kawin, 2011, s.572)

Buñuel için sinema her zaman bir yerlere saklanmış ya da unutulmuş olan saf gerçekliği arama yeri olmuştur. Reel hayatta görünmeyen fenomenler Buñuel’in filmlerinde ortaya çıkmaktadır. Sinemasındaki gerçeklik; düşüncelerden, rüyalardan, fikirlerden ve arzulardan oluşmaktadır. “Buñuel’in bakış açısına göre, insanlar sadece sözde ‘nesnel gerçekliğin’ ve bu konudaki düşüncelerimizin yetersizliğini fark ettikleri zaman, hem gerçeklikten hem de birbirlerine karşı şiddet uygulamaktan kaçınacaklardır. Buñuel bu bakış açısını onlarca yıl boyunca, bulunduğu her ülkede tüm zor şartlara rağmen korudu ta ki 1983 yılına yani ölümüne kadar” (Mast,Kawin, 2011, s.575).

### 3. BUÑUEL SİNEMASININ ALTIN ÇAĞI

Luis Buñuel'in ikinci filmi olan *L'age D'or* 'raw stock' bir belgesel ile başlar. Belgesel akreplerin sosyal yaşamlarını, biyolojik ve fiziksel yapılarını anlatmaktadır. Yakın plan iris çekimlerle akreplerin eklemleri görünür. Akan görüntülerle peş peşe kurgulanan anlatıcı yazılar izlenen planın açıklamasını izleyiciye yapmaktadır. Akreplerin fizyolojik anlatımlarına sahip oldukları kıskaçlarla devam edilir. Kıskaçlar, "Çatışmanın ve bilginin enstrümanları" olarak tabir edilmektedir. Kıskaçların iris çekimlerle yakın planda tanıtılmasıyla iki akrebin birbiriyle olan savaşına şahit olunur. Kıskaçlar savunma ve saldırı araçları olarak kullanılmaktadır. İki akrebin savaşıyla birlikte biyolojik yapılarına doğru geçiş yapılır. Vücutlarında sahip oldukları zehrin saldırı sırasında ne şekilde kullanıldığı hakkında bilgiler verilir. Akreplerin birbirleriyle olan savaşlarına bu defa daha uzun gösterilir. İki akrebin savaşına dışarıdan başka bir akrebin daha gelip dahil olduğu gözlemlenir. Iris çekim anlatılan konunun spesifik başlığını izleyiciye göstermek için kullanılmaktadır. Eklemler anlatıldığında eklemleri, kıskaçlar anlatıldığında kıskaçları ve vücudunda barındırdığı zehir anlatılırken iğnesi iris çekimlerle yakın planda spesifik olarak gösterilir. Akreplerin güneşten saklanmak için karanlık yerleri yuva edinme gereksinimlerinin anlatılmasıyla sosyal yaşamları hakkında bilgi verilir. Akrepler yalnız yaşamayı seven, asosyal hayvanlardır. Bir fare ile olan savaşlarında ne kadar güçlü hayvanlar olduklarını görülür. Buñuel'in *Bir Endülü's Köpeği* ve sonraki dönem filmlerinde de tekrar ettiği zamansal bağlantı kurgusu yaratmak için kullandığı bir yazıyla karşılaşılır: "Birkaç saat sonra".

Deniz kıyısındaki sarp kayalıklar üzerinde denizi gözlemlemekte olan bir müptezelle karşılaşılır. Adam denizi izlerken insertlerle kayalıklar üzerinde ellerinde kitapları ile dua etmekte olan kardinaller görünür. Kardinaller yakın plan kayan kamera hareketleriyle gösterilir. Onlar da deniz kenarında sert kayalıklar üzerinde oturmaktadırlar. Müptezel kardinalleri görüp arkadaşlarının yanına kulübeye gider. Kulübede kendinden geçmiş, bitkin halde, silahlı müptezeller vardır. Denizi gözlemleyen müptezelin anlattıklarıyla zorda olsa Majorcanlarla savaşmak gibi bir niyetle yola koyulurlar. Geride ölmek üzere olan bir müptezel bırakılır. Söyledikleri

birbirinden bağımsız, bir anlamı olmayan kelimelerdir. Sürrealizm gibi ayrı ayrı bir anlamı olmayan, birleştirdiğinde ortaya bir anlam çıkarabilecek bir kelimedir. Yolu sadece birisi tamlayabilir, geri kalanı yolda kalır.

Freud koordine edilmemiş dürtülere ‘İd’; koordine edici ve gerçeğe uygun işleve “Ego” ve eleştirel, ahlaki öğütler veren işleve de “Süperego” adını verdi” (Freud, 2016, s.18). Filmin başında gösterilen ‘raw stock’ belgeseldeki akrepler hakkında kabaca bir düşünce ile akla gelen hayvan olduklarıdır. Hayvanlar İd’i sembolize etmektedirler. Koordine edilmemiş dürtülerdir. “Orada karakterler hayvanlar gibidir; salon adamı, yırtıcı bir kuş; aşık, bir teke; yoksul adamsa bir sırtlandı. Bunun nedeni, onların bu hayvanların şekline ya da davranışlarına sahip olmaları değil, edimlerinin insan ve hayvan arasındaki tüm farklılaşmalardan daha önce gelmesidir. Bunlar insan hayvanlardır. İtki de bundan başkaca bir şey değildir: Parçaları kökensel dünyada ele geçiren enerjidir” (Deleuze, 2004, s.166) Sonrasında gördüğümüz kardinaller ise Süperego’dur. Müptezellerin kulübesi ise radikal kötülüğün yeridir.

“Kökensel dünya kendisine tutarlılık kazandıracak bir yasadan da yoksun değildir. Bu her şeyden önce, taslaklardan ve parçalardan yapılmış Empedokles’in dünyasıdır, boyunsuz başlar, yüz­süz gözler, omuzsuz kollar, biçimsiz jestler. Ama bu aynı zamanda, her şeyi bir organizasyon içinde değil de, tüm parçaları uçsuz bucaksız bir çöplükte ya da bir bataklıkta, tüm itkileri de büyük bir ölüm itkisinde aynı noktaya yakınsatarak bir araya getiren kümedir. O halde kökensel dünya aynı anda hem radikal bir başlangıç hem de mutlak bir sondur; ve en sonunda, en dik yamacın yasasını izleyerek, birini diğerine bağlar, birini diğerinin içine koyar. Öyleyse bu çok özel bir şiddetin dünyasıdır (bazı açılardan, bu radikal kötülüktür); ama başlangıçla, sonla ve yamaçla, zamanın kökensel bir imgesinin, Kronos’un tüm acımasızlığının ortaya çıkmasını sağlama becerisine sahiptir. Bu doğalcıktır. Gerçekçiliğin karşıtı değildir, tam tersine, gerçekçilik çizgilerini özel bir gerçeküstücülüğe taşıyarak vurgular.” (Deleuze, 2004, s.166-167)

Buñuel’in filmlerinde kulübe farklı formlarda ve senaryolarda kötülüğün merkezi olarak sembolize edilir. *Bir Endülüs Köpeği* filminde hikayenin geçtiği ev, *Altın Çağ* filminde X Markisinin konutu, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*’nde büyükelçinin odası ve Sénéchalların evi olarak, *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* filminde ise Mathieu’nün şehir dışındaki evi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde İd ve Süperego’ da bir döngü içinde filmlerinde dolanmaktadır. İd; arzular, cinsel dürtüler ve aşk olarak ele alınır. *Bir Endülüs Köpeği* filminde adama, *Altın Çağ* filminde adam (Gaston Modot) ve kadına (Lya Lys), *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde Don Rafael, Alice ve Henri Sénéchal’a, *Özgürlük Ruhu* filminde Jean Bermans ve Bayan Rosenblum ile *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* filminde ise Mathieu’ya yüklenmiş özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Süperego da din adamları’na yüklenen özellikler ile aynı filmlerde yine bir döngü içindedir. “Buñuel’de en az açlık ve cinsellik itkileri kadar kuvvetli ve bunlarla

birlikte oluşan ruha özgü itkilerin keşfi, sapkınlığa Stroheim'da bulunmayan tinsel bir rol verecektir. Ve özellikle radikal din eleştirisi, mümkün bir imanın kaynaklarından beslenecek, kurum olarak Hristiyanlığın şiddetli eleştirisiyse kişi olarak İsa'ya bir şans tanıyacaktır” (Deleuze, 2004, s.175).

Buñuel sinemasında tekrar eden öğelere yer vermesine Deleuze şu şekilde yaklaşır;

“Buñuel'de, döngünün ya da ebedi dönüşün entropinin yerine geçtiğini gördük. Oysaki ebedi dönüş istediği kadar entropi denli yıkıcı ve döngü de tüm parçaları içinde istediği kadar seviye kaybına uğraticı olsun, yine de her ikisi de mümkün bir kurtuluşun sorusunu yeni bir tarzda ortaya koyan tinsel bir tekrar gücünü azat etmekten geri kalmaz. İyi insan, aziz kişi de zorba ve kötünden daha az döngüye hapsolmuş değildir. Oysa tekrar, kendi döngüsünden çıkma ve iyinin ve kötünün ötesine "sıçrama" kapasitesine sahip değil midir? Bizi mahveden ve seviye kaybına uğratan tekrardır, ama bizi kurtarabilecek ve öteki tekrardan çıkmamızı sağlayacak olan da odur.” (Deleuze, 2004, s.175-176)

“Buñuel her şeye rağmen, entropiden çok tekrarı dünyanın yasası haline getirerek bir şeyler kazanmıştır. Buñuel tekrarın gücünü sinematografik imgenin içine sokmuştur. Bu şekilde, hali hazırda itkiler dünyasının ötesine geçerek zamanın kapılarını çalar ve zamanı, onu hala bir içeriğin hizmetine tabi kılan yamaçtan ya da döngülerden kurtarır. Buñuel kendini semptomlar ve fetişlerle sınırlamaz, "sahne" diye adlandırılacak ve belki bize doğrudan bir zaman-imge veren başka bir gösterge türü oluşturur. Bu, yapıtının daha sonra tekrar karşılaşacağımız bir yönüdür, çünkü doğalcılığın sınırlarından taşar. Gelgelelim, Buñuel doğalcılığı hiçbir zaman reddetmeksizin, içeriden aşar.” (Deleuze, 2004, s.177-178)

Kristin Thompson ve David Bordwell'e göre; “Buñuel'in modernizmi deneysel anlatı yapısıyla meydana gelmektedir. Filmleri tamamen tekrarlar, konu dışı sözler ve gerçek ile fantezi dünyası arasındaki hareketlerle doludur” (Thompson,Bordwell, 2010, s.384). Thompson ve Bordwell ile Deleuze'ün analizlerinden yola çıkarak Buñuel sinemasında tekrar eden öğeler ile bir anlatı yapısı oluşturduğu düşüncesi sağlam bir zemin oturtulabilir. Buñuel'in ilk dönem filmleri ile (*Bir Endülüs Köpeği*, *Altın Çağ*) ile son dönem filmlerinde (*Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*, *Özgürlük Ruhu* ve *Arzunun o Belirsiz Nesnesi*) sıklıkla tekrar eden temalar olarak kötülük, cinsellik, din ve burjuvazi eleştirileri görülmektedir. Buñuel sineması hem filmlerinde hem de filmlerin kendi içlerinde bu şekil tekrar eden döngülerden oluşmaktadır. *Özgürlük Ruhu* filminde açılış sahnesinde “Kahrolsun özgürlük!” söylemi ile karşılaşırız. Film boyunca karakterler ve konular kendi içlerinde birçok değişikliğe uğrasa da filmin kapanış sahnesinde “Kahrolsun özgürlük!” söylemi ileri bir yüzyılda, başka bir ulusun farklı sosyal sınıfından insanları tarafından tekrar edilir. Bu oluşturulan dairesel anlatıyı Marsha Kinder: “Buñuel'in tüm içsel hikayelerini tek bir dairesel çerçeve içine alan daha büyük bir sistem kurduğunu görürüz” (Kinder, 1975, s.25) şeklinde yorumlar. Rob Stone'un Buñuel'in oğlu Juan Luis Buñuel ile yaptığı röportajda oğul Buñuel: “Söylemek istediği her şeyi ilk iki filminde söyledi. Diğer filmleri ise ilk iki filminin tema olarak tekrarları



ve varyasyonlarıydı” (Stone, Albilla, 2013, s.71) der. Buñuel sadece ilk dönem filmlerinde ve son dönem filmlerinde tekrar eden temalar üzerinde durmamıştı, oğul Buñuel’in söylemini temel olarak aldığımızda bütün filmleri ilk dönem filmlerinin tema olarak tekrarı ve varyasyonlarıdır.

Linda Williams tekrar eden temaları ilk dönem ve son dönem filmlerinde daha spesifik olarak ele almaktadır.

“Birbirlerinden çok farklı görünse de *Arzunun o Belirsiz Nesnesi ve Özgürlük Ruhu*, *Bir Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ* ile başlayan ilk dönem sürrealizminin dönüşümünü temsil eder. Aslında bu iki film, Buñuel sinemasının ilk dönem sürrealizminin iki noktada son dönem filmlerindeki permütasyonlarıdır. Bunlar; (1) *Bir Endülüs Köpeği*’nde rüya imgelerinin temsil ettiği bilinçdışı arzunun psikanalitik söylemi ve (2) *Altın Çağ*’ın temsil ettiği sosyal ve politik grupları canlandıran mitlerle ilgili daha geniş, daha mesafeli, antropolojik söylemler.” (Williams, 1981, s.153)

Williams’a göre Buñuel sineması ilk dönem ve son dönemleri arasında anlatı yapısında bir kırılma yaşasa da anlatısının temelinde barındırdığı temaları korumaya ve tekrar etmeye devam etmiştir. Williams hipotezini Freudyen yaklaşım, sosyolojik ve antropolojik temeller üzerine kurmuştur. Bu çok doğaldır ki sürrealizm akımının kurucusu André Breton da sürrealizmin Freud’un teorilerinden etkilendiğini hem birinci hem de ikinci sürrealist manifestoda kaleme almıştır.

### 3.1. BUÑUEL SİNEMASINDA TEKRAR EDEN KÖTÜLÜK

Kötülük teması Buñuel sinemasında sürekli devinim halindedir. Karakterlerin sahip oldukları ünvanlar ve sınıflar değişse de kötülük baki kalmaktadır. *Altın Çağ* filminin başında müptezellerin kulübesi Deleuze’ün kötülük tanımını sembolize etmektedir. *Bir Endülüs Köpeği* filminde Deleuze’ün Kronos’un acımasızlığıyla özdeşleştiği şiddetin (aynı zamanda radikal kötülüğün) dünyası ile karşılaşırız. Yunan mitolojisine göre Kronos, Uranüs (Cennet) ve Gaea (Dünya) oğludur ve on iki titanın en küçüğüdür. Annesinin yönlendirmesiyle babasını orakla (*harpē*) hadım edip öldürür. Böylelikle cenneti dünyadan ayırmış olur. Kronos titanların kralı olup kız kardeşi Rhea ile evlenmiş ve altı çocukları olmuştur. Kronos babasının başına gelenlerde öğrendiği üzere çocuklarını doğar doğmaz yutmaya başlar. Karısı Rhea bir tek Zeus’u öldürmesine engel olabilmıştır ve Zeus ileride Kronos’dan intikamını almaktadır.



**Görsel 3.1: Bir Endülüs Köpeği filminden.**

Sabaha doğru saat üç yazısıyla karşılaşırız. Kapıda bir adam belirip zile basar, içeride zilin çaldığını bir garsonun ellerinde görünen kokteyl çalkalayıcısının hareketinden anlarız. Zil sesinin yerini kokteyl çalkalayıcısı almıştır. Yatakta yatmakta olan bisikletli adam zilden tedirgin olur, unuttuğu bir endişeyi hatırlamış gibi bakar. Kadın kapıyı açar. İçeriye kafasında fötr şapkası ile bir adam girer yataktaki bisikletli adama, oğluna kızarmış gibi bağırır. Yatmakta olan bisikletli adamın davranışları iğdiş edilme korkusuyla babanın otoritesi altında ezilen bir çocuk gibidir. Baba rolündeki adamın suratı görülmez, boy plan ile bel planda adamı sırtından görürüz. Baba rolündeki adam bisikletli adamı azarladıktan sonra ayağa kaldırarak üzerindeki çocukça kıyafetleri soyar ve kıyafetleri dışarı atar. Bisikletli adamın cebinde sakladığı kemeri de alıp attıktan sonra bir babanın oğlunu cezalandırması gibi duvarın dibine gönderip elleri havada bekleterek cezalandırır. Linda Williams sonradan gelen adamın davranışlarını Freud'un süperego kavramı üzerinden analiz eder; "Şimdiye dek yabancıнын eylemi (sonradan gelen adam) otoriter davranışı gösterdi – bu kişi baba da olabilir öğretmen de. Bu işlevler Freud'un benlik algısını toplumsal bir ideale karşı ölçen, kendi kendini gözlemleyen ve kısıtlayan süperego kavramına karşılık gelir" (Williams, 1981, s.92). Williams yabancı olarak sonradan gelen kişinin davranışlarını düzenleyici ve ahlaki öğütlerde bulunan Freud'un süperego kavramı ile bütünleştirmiştir. Williams'ın tabiri ile yabancıнын otoriter davranışlarını, baba oğul ilişkisi ile değerlendirmek bizi Odipus Kompleksine götürecektir. Odipus Kompleksi çocukta cinsel kimliğin belirlenmeye başladığı dönemdir. Freud'un teorisine göre karşı cinsteki ebeveyni sahiplenme ve

kendi cinsinden ebeveyni saf dışı etme konusunda çocuğun beslediği duygu, düşünce, dürtü ve fantazilerin toplamına Odişus Kompleksi denir. Çocuk otoriter rakip olan babayı saf dışı edip yerine geçmek isteyecektir. Bisikletli adam duvarın kenarında cezasını çekmeye devam ederken yabancı adam fötr şapkasını çıkarır, on altı yıl önce yazısı ile adam yüzünü kameraya gösterir. Yabancı adam bisikletli adam ile aynı kişidir. Yüzünde üzgün bir ifade ile kameraya doğru 'slow motion' hareket ile yaklaşır. Amerikan planda başlayan bu yaklaşma bel planda son bulur. Masa üzerinde duran kitapları görürüz. Williams'ın bu yabancıнын öğretmen de olabileceği yönündeki düşüncesinin haklılığı burada kendisini göstermektedir. Adam masadaki kitapları aldıktan sonra 'slow motion' hareket sona erer. Elindeki defter ve kitabı önce göğsüne dayar, sonra cezasını çekmekte olan bisikletli adama verir. Kitabı verirken yüzünde acı vardır, birazdan başına geleceklere biliyor gibidir. Kitapların bisikletliye geçmesiyle süperego artık onun ellerindedir. Kitaplar silahlara dönüşür ve bisikletli yabancı adamı vurur. Linda Williams' a göre bu süperego'nun vurulmasıdır. "Bisikletli ateş ettiğinde, süperego 'slow motion'da düşmeye başlar" (Williams, 1981, s.94). Odişus Kopleksi yönünden incelendiğinde ise; bu vurulma anı çocuğun babayı saf dışı edip, onun yerine geçmesidir. Deleuze'ün Kronos'un dünyasıyla özdeşleştirdiği şiddetin dünyası gibi. Bu dünya Buñuel'in sinemasında tekrar ederek devam etmektedir.



**Görsel 3.2: Burjuvazinin Gizli Çekiciliği filminden.**

*Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde yine aynı kompleks ve şiddetin dünyası ile karşılaşırız. Burjuva grubunun üç hanımefendisi bir kafede otururlarken onlara bakmakta olan genç bir teğmeni fark ederler. Teđmen yanlarına gelir onlara

çocukluklarının nasıl geçtiği hakkında sorular sorar ve kendi başından geçen olayları hanımefendilerin izinleriyle anlatmaya başlar. Annesi öldükten sonra babası çocuğa bir hayat seyri çizmiştir. Bu yolda ona verdiği soyadına layık olmasını beklemektedir. Çocuğun herhangi bir düşüncesi alınmamıştır. Freud tecrübelerinden şu şekilde aktarır: “İçinde bulunduğumuz burjuva ailesinde bile baba erkek çocuğa kendi kararlarını verme özgürlüğünden ve bunun için gerekli araçlardan mahrum ederek, oğullarıyla arasındaki doğuştan var olan düşmanlığı geliştirmeye meyillidir” (Freud, 2017, s.290-291). Çocuk odasındaki elbise dolabından gelen annesinin sesini duyar. Annesi ağzını kıpırdatmaz ama çocuk annesinin konuşmalarını duyar, annesi cinayeti nasıl işleyeceğini detaylarına kadar anlatır ve çocuk cinayeti işler. Sahne Kronos’un babası Uranos’u annesi Gaea’nın yönlendirip öldürtmesiyle benzerlik taşımaktadır. Bu sahnenin gerçek mi, rüya mı olduğu belirtilmemiştir, gerçeküstücü sinema anlayışının temelini oluşturan Freudyen yaklaşımla bu sahneyi analiz edecek olursak; “...babanın kaybının erkek çocukta sahip olduğu özgürlükleri kısıtlamayacağı için bir memnuniyet duygusu yarattığını söyler” (Freud, 2017, s.291). Freud rüyada sevdiğimiz insanların ölümünü görmemizin sebeplerinden birisi olarak “... erken yaşlarda cinsel bir tercih var gibidir, sanki erkek çocuk babanın, kız çocuk ise annenin aşta onun rakibi olduğunu fark eder ve rakibini saf dışı etmekten kazançlı çıkacağını düşünür” (Freud, 2017, s.290). Freud’un buraya kadar olan söylemleri filmdeki baba ve oğul arasındaki ilişkiye dair söylemlerdir. Rüyada kaybedilmiş olan anne içinse “...o kişinin hayatıyla ilgili endişelerimizi içeren günün kalıntıları”(Freud, 2017, s.300) olarak okuyabiliriz. Bu yorumlama Freud’un *Rüya Analizleri*’nden yola çıkılarak yapılmıştır. Özet olarak; adamın çocukluğuna dair anlattığı bu olayı rüya olarak ele alırsak, babasını kendisine rakip ve bir kısıtlayıcı olarak görmesinden dolayı babası rüyasında karşısına bu şekilde çıkmıştır. *Bir Endülüüs Köpeği* ve *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filmleri Buñuel sinemasının zamansal yönden iki uç noktasını temsil etseler de Deleuze’ün radikal kötülüğün tanımını iki filmde de karşımıza çıkmaktadır. *Altın Çağ* filminde olağanüstü Roma mülkünün bahçesinde bir kez daha baba oğul ilişkisi üzerine kurulan bir şiddet sahnesi ile karşılaşılır. X Markisinin konutunun kapısında beklemekte olan şoförlerine selam vererek yorgun halde, elinde tüfeği ile bir adam geçer. Kamera devam eden planda aynı adamı sırtında hareketli olarak takip ederken adamın amorsundan ona sevinçle yaklaşan oğlunu görürüz. Adam ve oğul sarılıp birlikte yürümeye devam eder.



**Görsel 3.3: *Altın Çağ* filminden.**

Herhangi bir kesme olmaksızın kamera bu defa baba ve oğlu arkalarından takip eder. Adam yorgunluğunun etkisiyle kapının önünde duran sandalyeye oturur ve oğlunu da kucağına alıp birlikte vakit geçirirler. Paralel kurgu ile burjuva davetine kesilir. Bir süre burjuva topluluğunu takip ettikten sonra tekrar bahçeye dönülür. Adam oğlunun dikkatli bakışları altında sigarasını sarmaktadır. Çocuk babasına şaka yapma isteği ile sigarasına vurup yere düşürdükten sonra kaçmaya başlar. Kamera sabit şekilde geniş planda çocuğun kaçışını babasının gözünden (POV) gösterir. Çocuk yaptığı davranışı bir oyun olarak düşündüğü için babasına el sallayarak bahçede koşturmaya devam eder. Orta planda babanın oğlunun davranışına olan sinirini görürüz. Devamlılık kurgusuyla (Continuity editing) ile babanın öfkesini ve çocuğun mutluluğunu görürüz. Adam tüfeğini oğluna doğrulttuğunda aklına oyundan ve şakadan başka bir şey gelmez. Adam nişan alıp oğlunu vurur. Bel plan ‘dutch’ açısında yerde yatan çocuğu gördükten sonra babaya kesilir. Baba da aynı plandadır. Filmin en-boy oranından (aspect ratio) dolayı adamı kadrajı doldurmuş bir şekilde görürüz. Öfkesi hala geçmemiştir. Yerde yatan oğluna bir kez daha ateş eder. Çocuğu bu defa yakın planda ve aynı açı ile görürüz ve gelen kurşunla kadrajın dışına çıkar. İkinci atıştan sonra evin içine kesilir. İçerideki davetliler duydukları sesin merakıyla balkona çıkarlar. Balkondaki grubun gözünden (POV) çocuğun geniş planda yerde yattığı görülür. Yanına konutun kapısında bekleyen şoförler gelir ve çocuğa bakarlar. Balkondaki insanların yüzlerini gördükten sonra genel planda çocuğun kanlar içindeki bedeninin başında sigarasını sarmakta olan baba olayı

yanındakilere anlatmaktadır. *Bir Endülüs Köpeği* filminde olduğu gibi, baba oğul üzerinden süperego tartışması yine ölümle son bulmaktadır. Süperegoyu temsil eden taraf öldürmeye devam etmektedir. Buñuel süperegonun getirmiş olduğu emir ve yasakları kötülük olarak değerlendirip, bu tema baba oğul ilişkisi üzerinden işlediği cinayetlerle çarpıcı hale getirmiştir. Bir diğer yaklaşım ise sahne Buñuel'in izleyiciye norm gibi gözükken şeyleri yıkararak, değerleri altüst ederek, bir şeylere dikkat çekme ve şok etme atraksiyondur. Beklenmeyen bir kötülük vardır, aslında var olan bu kötülüğü bizler bastırmışızdır ama Buñuel bunu açığa çıkarmaktadır. Guy H. Wood ve Javier H. Navarro'ya göre; "Buñuel'in avlanma ve klasik ateşli silahlara olan yakınlığı, ona bu sahneleri yaratırken ve ifade ederken ortaya çıkan bir güven vermektedir. Derinden kökleşmiş hisler, gençliğinde yeniden canlanırken ve bu 'şeytani anlarda' sentezlenirken, insanın gizli vahşiliğiyle, avlanma ile ilgili isteğiyle ve patlayıcı cinselliğiyle yüzleşmesi anlamına geliyordu" (Wood, Navarro, 2013, s.111). Kötülük teması sadece baba oğul ilişkisi üzerinden tekrar etmemektedir. Bozulmuş devlet sisteminin meydana getirdiği olaylar üzerinden de karşımıza çıkmaktadır.



**Görsel 3.4: *Altın Çağ* filminden.**

Gaston Modot içişleri bakanından gelen telefon üzerine bahçede Lya Lys'i yalnız bırakıp eve girer. Önce içişleri bakanını telefonda Modot'yu beklerken görülür. Modot telefonu sinirli bir şekilde açar. Kamera her iki tarafta da sabittir. Plan aralarına insertler girse de devam eden planlarda kameranın konumu sadece içişleri bakanının intiharı ile değişir. Bakan çıkan ayaklanmalarda hayatlarını kaybedenlerden Modot'u sorumlu tutmaktadır. Ayaklanmalar sırasında birçok kadın ve ihtiyarla birlikte bütün çocuklar

ölmüştür. ‘Raw stock’ görüntüleriyle yine belgesel şeklinde ayaklanmalar gösterilir. Modot ölen insaları birkaç çocuk olarak değerlendirip olayların üzerinde durmaz ve bir an önce Lys’in yanına gitmek için telefonu kapatır ve sinirine hakim olamayıp telefonu parçalar. Kötülük bakan ve Modot’da vücut bulmuştur. Siyah ekran ya da ‘off screen’de silah sesi duyulur. *Nazarin* (1958) filminde de olduğu gibi aynı şekilde ‘off screen’ de silah sesi duyulmaktadır. Masadan sarkıp sallanan telefon ahizesi, yerde silah, ayakkabı ve tabanca ile yukarıdan damlamakta olan kan görünür. Bakan onurunu korumak için intihar etmiş ve tavana yapışarak ölmüştür. Wood ve Navarro’ ilk defa toplum eleştirisi dışında bir silah ateşlendiğini tespit eder; “Daha önce görülen Buñuelvari silahlı sahneler acımasız topluma bir taş olsa da, bu sahnede ilk defa belli politik sebeplerle bir silah ateşlenmiştir. Son olarak, “*Altın Çağ* filminde sembolik olarak kullanılan silahlar film içinde görevlerini tamamlar. Bununla birlikte Buñuel film boyunca silahlı sahneleri tekrarlayarak ve eleştirileriyle modern toplumu yok etmektedir” (Wood, Navarro, 2013, s.111- 112). Gaston Modot yaşanan olayları umursamadan hayatına devam etmiştir. Agustin S. Vidal bu sahneden yola çıkarak Buñuel’in son dönem filmlerinde de aynı temaları işlediğini söyler. “İç işleri bakanı üzerinden kurulan metaforun *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde, toplumsal olaylarsa; *Özgürlük Ruhu* filminin son sahnede iki emniyet müdürünün özgürlük karşıtı insanlara karşı verdiği saldırı emriyle tekrar etmektedir” (Vidal, 2013, s.180) .

*Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde kötülüğün merkezi Miranda Cumhuriyeti Büyükelçisinin odasıdır. Burjuva arkadaş grubunun üç erkeği Büyükelçi Don Raphael Acosta’nın makam odasında buluşurlar. Konukları odasına alan Büyükelçi ilk olarak kapısını kilitler. İçeride gizli kalmasını istedikleri işleri konuşacakları açıktır. Büyükelçinin dışarda oyuncak hayvanlarla gösteri yapan kızı silahla korkutarak kaçırması, dönemin genç kuşaklarının siyasilere karşı ayaklanmasını ve siyasetçilerin de arkalarını kollayarak dolaşmalarına bir göndermedir. Altın Çağ filminde ‘raw stock’ görüntülerden gördüğümüz isyan eden gençler bu filmde sistemin dışlisi Don Raphael Acosta’nın peşindedir. Büyükelçi kasadaki diplomatik valizini çıkarır, içindeki uyuşturucuyu Henri ve François’e verir. Bu olay sırasında diplomatik valizinin aranmak istendiğinden bahseder. Normal şartlarda diplomatik valiz; dış ülkelerdeki temsilcileriyle her türlü idari belge, gizli mektup vb. değişimine olanak sağlayan uluslararası ayrıcalık ve bu ayrıcalıktan yararlanılarak iletilen belgeler için kullanılır.

Balmumu mühürlü ve kurye mektubu düzenlenmiş olarak taşınırlar. Bu ayrıcalıklı valizin aranması Büyükelçi hakkında bir şüphe olduğunu düşündürmektedir. Büyükelçinin aranma sebebi olarak bir büyükelçinin yakın zamanda kırk kilo kokainle yakalanmasını gösterir ve yakalanan kişinin suçunun örtbas edildiğini söyler. Bu yakalanan dördüncü büyükelçidir. Diplomatların ve devletlerin uyuşturucu kaçakçılığı yaptığını ve bunun artık alışılmış bir durum olduğu görünür.



**Görsel 3.5: *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminden.**

Bu devlet sistemindeki yozlaşma, suçların örtbas edilmesiyle daha çarpıcı bir hale getirilerek vurgulanmaktadır. *Altın Çağ* filmindeki devlet yapısının ve devlet adamlarının değişen zamana ayak uydurarak daha modern sürümleri ile karşılaşılmaktadır. Sistemin yapısında ve sistemin yürütücüleri olan devlet adamlarının kişiliklerinin özünde bir değişiklik olmamıştır. *Altın Çağ* filminde bozulmuş devlet yapısı ve kötülüğün vücut bulmuş hali olan devlet adamları *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde de karşımıza çıkmaktadır. Devlet adamı olarak Gaston Modot Büyükelçi Don Raphael Acosta'ya, mekânsal olarak kötülüğün simgesi olan X Markisinin konutuysa Miranda Cumhuriyeti Büyükelçisinin odasına dönüşmüştür.

### **3.2. BUÑUEL SİNEMASINDA TEKRAR EDEN CİNSELLİK**

*Altın Çağ* filminin açılış sahnesinde gösterilen akrepler hakkındaki belgeselden yola çıkarak Freud'un 'id' kavramı belgeseldeki akreplerle sembolize edilmektedir. Buñuel'in sinemasında ise 'id' kavramı cinsellik teması üzerinden perdeye yansıtılmaktadır. Kötülük temasından da bilindiği üzere Buñuel sineması tekrar eden



temalar üzerine kurulu bir anlatı yapısına sahiptir. Cinsellik teması da Buñuel sinemasında kendisine tekrar eden bir tema olarak yer edinmiştir. Deleuze tekrar eden cinsellik temasına şu şekilde vurgu yapar; “Buñuel’de en az açlık ve cinsellik itkileri kadar kuvvetli ve bunlarla birlikte oluşan ruha özgü itkilerin keşfi, sapkınlığı Stroheim’da bulunmayan tinsel bir rol verecektir” (Deleuze, 2004, s.175). Deleuze, Buñuel sinemasında karşılaşılan cinsellik temasına değinirken, cinsellik dürtüsünün nevrotik boyuta ulaşmış hali olan sapkınlığa da ayrılan yere dikkat çekmektedir. Ayrıca Deleuze cinselliği; rüya ve bilinçaltı gibi sürrealizmin ana etkenlerinden biri olarak görmektedir. Yine kötülük temasında karşımıza çıkan silah kullanımı Keaton ve Samuels’ e göre bir değişime uğrayarak Buñuel’in filmlerinde karşımıza cinsellik olarak çıkmaya başlamıştır. “Toplumun zayıflığı filmlerinde ana motif oldu, kariyerinin başındaki her türlü baskıyla mücadelede tercih edilen ateşli silah kullanımını sembollere dönüştürdü. Özellikle cinselliği şiddetin acımasız işlevi olarak kullandı” (Keaton, Samuels, 1982, s.22). Daha önce karşımıza çıkan Linda Williams’ın Buñuel’in ilk dönem ve son dönem sineması arasında anlatı yapısında bir kırılma yaşadığı düşüncesi, bu defa karşımıza Buñuel’in sembolleri kullanımında yaşadığı değişimler olarak çıkmaktadır. Buñuel filmlerinde cinsellik temasına romantik bir bakış açısıyla yaklaşmamıştır. Cinsel imgelere ve seks sahnelerine yüklediği anlamlar, kurulan her sahnede farklılık taşımaktadır. *Özgürlük Ruhu* filminde tabu olarak, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde kurumun ya da grubun sosyolojisine eleştiri olarak, *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* filminde ise cinselliği şiddet olarak karşımıza çıkarmaktadır. Yine aynı şekilde cinselliği din eleştirisi silahı olarak da kullanabilmektedir. *Özgürlük Ruhu*, *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* filmleriyle ilk dönem yapıtı olan *Altın Çağ* filminde cinsellik üzerinden din eleştirisine yer vermektedir. Buñuel’in filmlerinde çoğunlukla erkek karakterlere yüklediği yüksek libido ile cinsellik üzerinden yarattığı, bazen sapkınlığa kadar gidebilen sahnelerde Wood ve Navarro’nun tabirleriyle ‘şeytani anlar’ yaratmaktadır. “Avlanmanın şehvet ve dinamizmi, avcının hayvansal (kaba) erkekliği ve cinselliği, ve onun fallik silahı Buñuel’in vazgeçemediği bir sanatsal cephanesi haline gelmiştir. Bu cephanesini kadın ve erkek, ölüm ile yaşam arasındaki kutuplaşmayı yansıtmak için ve içgüdüsel ‘şeytani anları’ yaratmak için filmlerinde kullanmıştır” (Wood, Navarro, 2012, s.101). *Özgürlük Ruhu* filminin birinci bölümün ikinci sahnesinde karşımıza çıkan Dona Elvira ile yüzbaşı arasında yaşanan ilişki bu

duruma bir örnektir. Buñuel'in olaylara bakma şekli hep yamuk olmuştur. Bu özelliğine cinsellik teması ile yaklaştığımızda cinselliği, söylemek istediği başka şeyler için de araç olarak kullanabilmektedir. Buñuel özgün sinema diliyle "self- reflexive" olan sinemasında temalara yaklaşımıyla da bir ikon haline gelmiştir. Bunlardan biri de cinsellik temasına olan yaklaşımıdır. "Buñuel otonomi, cinselliğin, sosyal ve inançsal başkaldırının sembolü haline geldi" (Wood, Navarro, 2013, s.105).

### 3.2.1. Filmlerde Tekrar Eden Cinselliğin Analizi

*Bir Endülüs Köpeği* filminde bisikletli adamın, onu evine alan kadın üzerinde baskılayamadığı cinsel arzularına şahit olunur. Bisikletli adam filmde belli bir noktaya kadar, uslu bir çocuk gibi davranırken belli bir yerden sonra değişerek farklı bir karaktere dönüşmüştür. Filmde karakterler dönüşürken aynı zamanda belli bir noktadan sonra sürrealist figürlerin de daha konvansiyonel bir hale dönüştüğü görülmektedir. Bisikletli adamın evin penceresinden izlediği biseksüel kadının ölümünü görmesiyle heyecanındaki yükselişe şahit olunur. Bel planda kadrajlanan amors çekimlerle bisikletli adamın onunla birlikte biseksüel kadının ölümüne şahit olan kadına bakışları ve aynı plan çekimlerle kadının da tepkileri görülür. Bisikletli adam ani bir şekilde elini kadının göğüslerine götürse de kadın kendini kurtarır. "Biseksüelin ölümüyle aralarındaki anne oğul ilişkisi bir anda tecavüz etme isteğine dönüşmüştür. Bu durumun yorumu; biseksüelin ölümü iğdiş edilme korkusunu ve fetiş dürtülerini açığa çıkarmış olabilir" (Williams, 1981, s.86- 87). Kadın artık arzusunun objesi haline gelmiştir. Adamın ilk girişiminden kurtulsa da çok fazla kaçamaz. Adam yüzündeki kötülük ifadesiyle kadını kovalamaya devam eder. Bel planda aktüel çekimle adamın takibini ve aynı aktüel çekim ve bel planda kadının kaçıışı görülür. Adamın ilk girişiminden kalan elinin şekli dahi değişmemiştir. Kadının artık kaçacak yeri kalmaz, dolapla duvarın arasında sıkışıp kalması adamın amorsundan görülür. Adam bir tiyatrocunun gibi vücudunu hemen kameraya doğru çevirir. Kadının yüzünde korku vardır. Son bir kaçış girişiminde bulunsa da artık kaçınılmaz sonla karşılaşır. Adam ellerini kadının göğüslerine götürür ve sert bir şekilde okşamaya başlar. Kadının göğüsleri yakın plan gösterilir. Kadın karşı

koymaya çalışsa da, dayanacak gücü kalmamış bir av gibi kendini bırakır. Bel planda kadrajlanan genel çekimle iki tarafın da farklı ruh hallerine şahit olunur.

Adamın yüzünde zevk ifadesi varken kadının yüzü asıktır. David Hopkins “Sürrealist hareketin açık bir şekilde sergilediği erkeksi tavırlarını, erkek egemen erotizmin bir yansıması ve kadın bedeni üzerindeki vurgusu” olarak kabul etmektedir (Hopkins, 2004, s.117). Hopkins’in söylemi ile bu sahneyi birlikte değerlendirilecek olursa; Buñuel sürrealist tavrını bu sahnede, karşımıza çıkan kötülükle iç içe geçmiş cinsellik teması ile yansıtmaktadır. Omuz ve bel arasına sıkıştırılmış planda giyinik haldeki kadının göğüslerini okşayan adamın elleri görünür. ‘Dissolve’ (zincirleme) geçişle kadının vücudu yine aynı kamera planıyla çıplak bir şekilde görülür. Adamın eli yine kadının göğüslerindedir. Adamın yüzü alt açıdan gösterilir. Gözleri kendinden geçmiş bir halde kaymıştır, dudakları kurumuş, ağzından kan akmaktadır. Linda Williams’a göre “Buñuel’in birçok filmde cinsellik bir güzellik olarak gösterilmez, aksine amaçların ve öznelere saygısızlığını, kirliliğini göstermek için kullanılır... Adam kadının memelerini okşadığında tutkusu ölüme yaklaşan bir tepkiyle canlandırılır, aşk ve ölüm ayrılmamacasına birleşir. Çünkü aşkın mutlak birliğini ancak ölüm sağlayabilir” (Williams, 1981, s.87).



**Görsel 3.6: Bir Endülüs Köpeği filminden.**

Filmin başında şahit olunan kadın ve bisikletli adam arasındaki ilişkiye ana-oğul olarak yaklaşılacak olursa “Pregenital evrelerden ilkinde oral (ağızsız) evre diyoruz, çünkü bebeğin beslenme tarzına uygun olarak erojen ağız yaşamın bu döneminin seksüel etkinliğini de kendi içerisinde tutar” (Freud, 2016, s.143). Freud anne ile bebeğin bu dönemine oral evre demektedir. Sahneye geri dönülecek olursa adamın kadının göğüslerinden aldığı seksüel ‘organ hazzı’ını bebeğin annenin memesine emerek doyuma ulaşma hazzı ile birleştirmek mümkündür. Tekrar eden planlarla bu defa

kadının kalçası ile göğüsleri arasında zincirleme bağlantı yapılır. Bisikletli adam çocuk olarak değerlendirmeye devam edilirse, çocuk için oral evre sonlanıp anal evreye geçilmiştir. Bir Endülüs Köpeği filmindeki cinsellik temalı bu sahnede karşılaştığımız aşk, cinsellik ve ölüm, *Altın Çağ* filminde de karşımıza çıkmaktadır.

Lys heykelin ayağına doğru yaslanmış, üzgün bir halde beklemektedir. Bel planda kadrajlanan Lys'in kafa üstü boşluğundan heykelin bel altı görülmektedir. İki vücut da bel plandan ayrılmıştır. Modot'nun arka bahçede görünmesiyle Lys'in yüzündeki ifade mutluluğa kavuşur. Genel planda birbirlerine kavuşurlar. Kamera 'tracking' hareketiyle sevgililere doğru yaklaşır. Sonraki planda üst açıdan Lys'in vücudunun parçasıyla Modot görülür. Modot'nun kafası Lys'in vücudunun üst kısmından cinsel organına doğru indikçe Lys'in yüzündeki haz ifadesi çoğalır. *Bir Endülüs Köpeği* filminde sadece bisikletli adamın sahip olduğu hazza bu filmde iki tarafta sahip olmaktadır. Üst açıdan tekrar Modot'yu gördüğümüzde yüzündeki haz isteği yerini üzgün bir ifadeye bırakmıştır. Bisikletli adamın biseksüelin ölümüyle artan cinsel arzuları, bu sahnede içişleri bakanının telefonda verdiği ölüm haberlerinden yola çıkarak yerini üzüntüye bırakır. Modot Lys'in ona doğru aralık olan bacaklarını kapatır. Lys'in alt açıdan yakın plan profilinde (ya da Modot'nun bakış açısı) aynı üzgün ifadesi görülür, gözleri nemlidir. Lys'in devam eden sonraki planında ise bisikletli adamın kadının vücuduna dokunduğunda şahit olunan 'dissolve' (zincirleme) geçiş ile Lys'in yakın plan alt açıdan yaşlanan yüzü görülür. Lineer anlatım bozulmuş, zaman kavramı ortadan kaldırılmıştır. İkili kafa sesleri ile konuşmaya başlar. Üst açı yakın planda Modot yaşlı Lys'e "Yorgun musun" diye sorar. Agustín S. Vidal, Hitchcock'un aynı döneme denk gelen filminde aynı ses tasarım tekniğini kullandığını söyler. "Tesadüfi bir şekilde Alfred Hitchcock da *Murder (1930)* filminde aynı ses tekniğini kullanmaktadır. Hitchcock'un filminde kahramanın içsel düşüncelerini ifade etmek için kullandığı dil tiyatro monoloğuna daha yakındır. Ve her iki filmde Wagner'den *Tristan e Isolda* çalmaktadır" (Vidal, 2013, s.180). Modot Lys'in yanına oturur. Lys eski haline dönmüştür, Modot'nun göğsüne kafasını dayadığı sırada "elin nerede" diye sorar ve Modot'nun elini suratına dayayarak huzurlu bir şekilde uykuya dalar. *Bir Endülüs Köpeği* filmi ve *Altın Çağ* filmlerinde fetiş sembolü olan el tekrar ederek iki filmde de dolaşmaktadır. Lys ve Modot'nun aynı mekanda ellerini birbirlerinin ağızlarına götürdüğü sahnede de el bir fetiş sembolü olarak kullanılmaktadır, burada da el fetiş sembolü olarak kullanılmaya devam

edilmektedir. Robert Short elin neden fetişin önemli bir sembolü olduğunu şu şekilde açıklar; “Eller yoğun formlarda hem acı hem de zevk üretme potansiyellerine sahiptirler. Bir vücut parçası olarak el mastürbasyondan esas olarak sorumludur ve bu formlar birçok sürrealist sanatta çağrışımların temelini oluşturur” (Short, 2002, s.78).

Lys’in son söyledikleri, toplum baskısı sebebiyle kavuşamamalarının hüznü ve sessiz bir haykırışı gibidir. “Bu ne sevinç! Çocuğumuzun öldürülmesinde bu ne sevinç”. Acısını sözleri ile kusmaktadır ve toplumu olmayan çocuğunun katili olarak göstermektedir. Ön bahçedeki davetlilerin orkestradan dinledikleri müziğin sesi yükselerek Lys’in sesine karışmaktadır. Kavuşmalarını engelleyen topluluk ön bahçededir ve başarılarını kutlamaktadırlar. Modot’nun ise yüzü kanlar içinde kalmıştır. *Bir Endülüs Köpeği* filminde cinsel tutkunun ölümle iç içe geçmesinin sembolü olan kanlı yüz bu defa karşımıza aşk ve ölümün yani ‘eros and thanatos’ un sembolü olarak çıkmaktadır. “Thanatos’un işareti altında sahne daha da rahatsız edici bir hal almıştır. Aşıkların birleşmesinin zorluğundan, birbirlerinden uzaklaştıkları vurgulanmaktadır (Richardson, 2006, s.32).



**Görsel 3.7: Altın Çağ filminden.**

Sevgilisinin haykırışına üzüntülü bir ses tonu ve titreyen çenesiyle “sevgilim, sevgilim” diyerek cevap vermektedir. “Bir insanın çekebileceği en yoğun acı, tutkudan türeyen acıdır. Bir başkasının acı yükünü kabullenebilecek aşktan başka bir insani duygu yoktur. Bu durum, sevginin mutluluk getirmesini düşünenler için tuhaf görünebilir. ... Sadece aşk bizi sevdiğimizle aynı yoğunlukta acıyı hissetmemize sebep olur” (Carotenuto, 1989, s.59).

*Arzunun o Belirsiz Nesnesi* filmde ise cinsellik *Bir Endülüs Köpeği* filminde olduğu gibi tek taraflı hazza ulaşma isteği üzerinden ve *Altın Çağ* filmindeki adamın kadına sahip olamaması konusu üzerinden tekrar etmektedir. Conchita'nın kendisiyle birlikte olmasını kabul etmesi ile Mathieu Paris'in dışındaki evinde o yorgun geceyi geçirmek için planlar yapar. Şehir dışındaki eve vardıklarında Conchita (Molina) üzerini değiştirmek için banyoya girer. Heyecanla arzusunu gerçekleştirmeyi bekleyen Mathieu Conchita (Bouquet)'nın banyodan çıkışıyla bir an önce amacına ulaşmak istese de pencerelerin açık olmasından dolayı ilk girişimi başarısız kalır. Filmde Conchita karakterine iki kadın oyuncu; Carole Bouquet ve Ángela Molina hayat vermiştir. Buñuel'e göre "Büyük bir izleyici kesiminin, aynı rolde iki oyuncunun oynadığını fark etmedikleri bir gerçektir" (Buñuel, 2005, s.340). Conchita (Bouquet) boy aynasının önüne geçip geceliğinin üst kısmını açınca göğüsleri gözükür. *Bir Endülüs Köpeği* filminden aşına olunan oral dönem seksüel etkinliğini sembolize eden kadın göğsünü okşayarak hazza ulaşma isteği burada da karşımıza çıkmaktadır. Bisikletli adamın yerini alan Mathieu ikinci girişiminin başında başarılı olsa da Conchita'nın (Bouquet) ilişkiye girmek istemediğini söylemesi üzerine artık çıldırma noktasına gelip kadına tecavüz etmeye kalkışır. Conchita'nın (Bouquet) bunun yerine onunla kendi isteği ile birlikte olacağını söylemesi üzerine ışıkları söndürüp yatağa girerler.



**Görsel 3.8: Arzunun o Belirsiz Nesnesi filminden.**

Mathieu üçüncü girişiminde ise Conchita (Bouquet)'nın cinsel bölgesini sıkıca kapamış bir korse ile karşılaşır. "Mathieu'nun sürekli devam eden sapık durumu, oyuna girmek arzusu için özne ile obje arasındaki bir mesafe veya boşluk için gerekli olan ihtiyacı vurgulamaktadır. Gerçek sapığın her zaman sürdürmeye özen gösterdiği mesafe, arzunun şartıdır" (Williams, 1981, s.193). Williams'a göre Mathieu'nun arzusunu gerçeğe dönüştürebilmek için Conchita ile arasındaki mesafeyi açmaması

gerekmektedir. Bundan dolayı bu sapık halleri sürekli olarak tekrar etmektedir. Christian Metz ise sapıklığa şu şekilde yaklaşır; “Sapık uzayda kendisini sonsuza dek objesinden ayıran kırığı temsil eder, doyumsuzluğu temsil eder... Eğer tüm arzular var olmayan objenin sonsuz arayışına bağlıysa, sapıklık arzusu, belli sadizm biçimleriyle birlikte, mesafe prensibini sembolik olarak çağrıştıran tek arzudur” (Metz, 1987, s.60). Deleuze’ün ifade ettiği Buñuel sinemasında cinselliğin ileri boyuta geçerek sapıklığa dönüşmesi bu sahnede yer bulmuştur. Conchita’nın son hamlesi ile *Altın Çağ* filminde toplum sebebiyle Modot’nun Lys’in bedenine sahip olamaması gibi Mathieu da cinsel arzusunu gerçekleştiremez. Buñuel *Altın Çağ* filmi ile *Arzunun O Belirsiz Nesnesi* arasındaki benzerliği şu şekilde açıklar; “*L’age D’or*’dan uzunca bir zaman sonra, bir kadının bedenine sahip olmanın olanaksızlığı yanında, dünyanın neresinde yaşarsak yaşayalım hepimizin tanık olduğu saldırganlık ve güvensizlik dolu bir ortamı yansıtmaya çalıştım” (Buñuel, 2005, s.340).

Cinsel arzuların toplumsal baskının etkisi altında kalması, Buñuel’in sinemasında kimi zaman arzunun hazza ulaşamaması, kimi zaman da arzunun hazza ulaşmasının tek yolunun toplumdan izole bir halde mümkün olabileceği şeklinde gösterilmektedir. *Altın Çağ* filminde cinsel arzu hazza ulaşmasa de, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde hazza ulaşmanın yolu öğrenilmiş, toplumdan izole bir şekilde hazza ulaşılmıştır.

*Özgürlük Ruhu* filminde ise bütün toplum tarafından oluşturulan ahlaki değerlerin bireyler tarafından cinsel fetişlerle yıkılıp, toplum içinde hazza ulaşmaya çalışılmıştır.

*Altın Çağ* filminde önde vali, din adamları ve askerlerin bulunduğu grup filmin başında kayalıkların üstünde oturmuş halde dua eden kardinallerin cansız bedenleri (iskeletleri) önünde saygı duruşunda bulunurlar. Geliş amaçlarının aslında bir temel atma töreni olduğu anlaşılmaktadır. Valinin konuşmaya başladığı sıradan arka taraflardan cinsel ilişki çılgınlığını andıran bir kadın sesi duyulur. Topluluk sesin kaynağına doğru döndüğünde topluluğun gözünden (POV) geniş planda Lys ve Modot’nun çamur zeminin üzerinde tutkuyla seviştiklerini görürler. Kamera orta plana doğru yaklaşır sevişme anına daha yakından şahitlik eder. Sevgililerin hazza ulaşma arzuları ve topluluğun buna olan tepkisi ‘continuity’ yani devamlılık kurgusu ile peş peşe bağlanır. Yakın plana geçildiğinde Lys’in yüzünde yaşadığı mutluluğun gülümsemesi vardır. Tekrar geniş plana çıkıldığında topluluk sanki bir kavgayı ayırmak istermiş gibi sevişen

çifti ayırmak için onlara doğru koşarlar ve sevgililerin orta planına gelindiğinde topluluk tarafından ayırıldıklarına şahit olunur.



**Görsel 3.9: *Altın Çağ* filminden.**

Lys'in topluluk tarafından adamdan uzaklaştırılmasını Modot'nun POV çekiminden görürüz. Lys uzaklaştıkça Modot'nun bel planda topluluk tarafından tartaklanmasını ve yakın planda Modot'nun yüzünde cinsel arzusunun kalıntıları vardır. Başka bir mekanda Lys'in bel planda konumlandırılmış kameraya bakarak dördüncü duvarı yıkmasıyla karşılaşılır. Yüzünde sevgilisinden ayrılmanın hüznü vardır. Devam eden planda bir klozet ve yanmakta olan tuvalet kağıdı görülür. Az önce Lys'in oturduğu yer burasıdır. Sonrasına ise peş peşe zincirleme geçişlerle yoğun hacimli hareket eden ve fokurdayan maddeler görülür. Klozetin çekilme sesinin görüntülerin üzerine getirilerek miksajlanması ile bu maddelerin insan dışkısı olduğu düşünülür. Modot'yu gördüğümüzde toplum tarafından linç edilmeye çalışılmaktadır. İki koluna sarılan polislerce olay yerinden götürülmeye çalışılırken ellerinden kaçarak havlayan köpeğe şiddet uygular ve tekrar yakalanıp götürülür. Yeni bir medeniyet inşa etmek için toplanan topluluğun iki sevgilinin bu şekilde seksüel arzularını açığa vurmalarına tahammülü yoktur. Yeni kurulan medeniyette cezalar toplumun kendisi tarafından bizzat verilmektedir. *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde cinsel hazzı toplumdan izole bir şekilde ulaşılır.





**Görsel 3.10: *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminden.**

İlk yemeğin telafisi için burjuva grubu, Senechallerin evlerine giderler. Eve vardıklarında ev sahipleri odalarında sevişmektedirler. Misafirlerin geldiklerini öğrendiklerinde zaman kazanmak isteseler de Alice'in seks yaparken fazla ses çıkarmasından dolayı Henri devam etmek istemez. Birlikte seks yapma dürtüsüne sahip iki burjuva sınıfı üyesi evli olmalarına rağmen, toplum tarafından ayıp karşılanacağı düşüncesi ile (sesten dolayı) odada seks yapamazlar. “Gelenekler ve kurumlar, kamu görüşünün gücü, durumun sınırları, bireyi kaçınılmaz biçimde etkiler” (Simmel, 2017, s.14). Onlar için uyuşturucu ticareti yapmakta, çarpıklaşan sistemin dışlilerinin parçası olmak ya da hayattaki diğer gerçeklerden bihaber olarak yaşamakta bir ayıp ya da yanlış yoktur, başkalarının duyacağı şekilde seks yapmak ayıptır. Simmel'in söylediklerinden yola çıkılarak, Henri ve Alice'in yaşadıkları, buldukları burjuvazi kurumu ve geleneklerinin değer yargılarının açıkça ortaya koymaktadır. Bu yargı değerlerinin ve kurumun iki yüzlülüğüne dair söylenecek bir söz daha vardır. Büyükelçi evli bir kadın ve ayrıca arkadaşının eşi olan Simone ile birbirlerine Georg Simmel'in söylemi ile fizyolojik kur yapmaktadırlar; “Kışkırtma olarak kur: Sahip olma ve sahip olamama arasındaki bu hareket- ya da, daha çok bu ikisinin simgesel olarak iç içe geçmişliği- kadının dikkatini gönlündekinden farklı bir erkek üzerinde odaklamasında açıkça doruğa erişir” (Simmel, 2016, s.86). Doruğa erişme noktasını filmin ilerleyen sahnelerde görülecektir ama buradaki önemli nokta odalarında seks yapma arzusunun önüne geçen kamu görüşünü (o anda evin içindeki kişilerin görüşü) oluşturan bireylerin, gizli tutulduğu takdirde yasak ve illegal olan her şeyi yapabilecekleri

düşüncesine gizliden (cinsellik yönünden) sahip olduklarıdır. Simone gizli kalması şartıyla kocasının yanında Büyükelçiyi arzulayabilir, birbirlerine şehvetle dokunabilirler. Bilinçlerinde bu şekilde çalışan mekanizma dillerine döküldüğünde tam tersi olarak çalışacaktır. Alice ve Henri arzularına dayanamazlar Bataille'nin *Gözün Hikayesi*'nden fırlamış bir sahne gibi toplumdan izole bir şekilde evin bahçesinde amaçlarına ulaşırlar.

*Özgürlük Ruhu* filminde oluşturulan ahlaki tabuların yıkılmasına şahit olunur. Teyzesi ile ensest ilişkiye girmeye çalışan genç adamın ilk denemesinde amacına ulaşamayıp koridora çıkmasıyla olaylar başlar. Genç adam koridorda Jean Bermans ile karşılaşır ve Bermans genç adamı odasına davet eder. Odasında Bayan Rosenblum ile tanışır, sohbet koyuldukları sırada hemşire kapıyı çalar ve kibrit ister. Bermans kibrit istemeye gelen kadını da odalarına davet eder. Hemşire misafirleri olduğunu belirtse de Bermans onları da odaya davet ederler. Herkes odaya toplanmıştır. Genç adam, hemşire, rahipler oda sahiplerinin konukseverliği ile şaraplarını yudumlayıp muhabbet ederler. Kalabalıktan sıyrılıp banyoya giden Bayan Rosenblum siyah deri elbise ve elinde kırbaçıyla odaya döner. Sonrasında Bermans banyoda üstünü değiştirir, kalça kısmı olmayan pantolonunu ceketini ile kapatıp banyodan çıkar. Misafirler sohbet ederlerken kırbaç sesiyle Bermans'ın kendisine ve eşine hakaret eden söylemleri duyulur. “Şenlik doruk noktasına ulaşmıştır, adam ve oda arkadaşı sado-mazoşik drama performansı sergilemektedirler” (Williams, 166, s.191).



Görsel 3.11: *Özgürlük Ruhu* filminden.

“Seksüel doyumun, seksüel objenin acı çekmesi, kötü davranışlar ve aşağılanmalarla karşı karşıya bırakılması koşuluna bağlı olmasına sadizm, bir kişinin seksüel doyuma ancak söz konusu kötü davranışa kendisinin konu edilerek ulaşmasına mazoşizm diyoruz” (Freud, 2016, s.150). Williams’ın sado-mazoşik performans olarak ortaya koyduğu durum Freud’un açıklaması ile tam olarak uyuşmaktadır. Bu olay karşısında odadan çıkan misafirlere Benmans “bari rahipler kalsaydı” diye seslenir. Bermans sado-mazoşik fetişini rahipler önünde sergilemek istemektedir. *Altın Çağ* filminde kurulan yeni medeniyetin ahlaki temelini dini inançlar oluşturmaktadır ve burada yer alan rahipler de o ahlaki değerlerin bekçileri olarak değerlendirilebilir. Bermans’ın rahiplerin kalmasını istemesi oluşturulan ahlaki değerlerin, abartılı sado-mazoşik fetiş performansı ile rahipler önünde yıkılmasını istemesidir. *Altın Çağ* filminde toplumun engel olmasıyla ulaşılamayan cinsel hazza, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde toplumdan izole bir şekilde ulaşılmıştır. *Özgürlük Ruhu* filminde ise diğer iki filmde de karşımıza çıkan toplum baskısı ve oluşturulan ahlaki değerlerin birlikte yıkıldığına şahit olunmaktadır.

Buñuel’in *Altın Çağ* ve *Özgürlük Hayaleti* filmlerinde cinsel arzuların başka objelere kaymasına şahit olunur. *Özgürlük Hayaleti* filminin birinci bölümünün ikinci kısmında bir kilisede toplanmış askerler görülür. İçki içip, şarkı söyleyerek eğlenmektedirler. Üzerlerinde zafer kazanmış edaları vardır ama dışarıdan hala silah sesleri gelmektedir. Yüzbaşı orta yerde duran heykellere doğru yönelir. Bir kadının ve bir adamın heykeli vardır. Kadın heykelinin Dona Elvira olduğunu anlarız. Yüzbaşı Dona Elvira’nın yüzünü iki elinin arasına alıp dudaklarına doğru hareket ettiğinde yanında bulunan şövalyenin kolu beklenmedik bir şekilde kalkar ve yüzbaşıya vurarak amacına ulaşmasına engel olur.



Görsel 3.12: *Özgürlük Ruhu* filminden.

Yüzbaşının heykele yaklaşımı, bastırılmamış arzuların ruhunu ele geçirmesi sonucu kendinde olmadan yaptığı bir hareket gibidir. “İçgüdüsel istek, sürekli diğer objelere kayarak içine kapatıldığı yerden kurtulmaya, yasaklanmış isteğin yerini tutacak başka objeler, başka davranışlar ele geçirmeye çalışır” (Freud, 2017, s.68). Freud’un teorisi yüzbaşı üzerinden sonuca ulaşmadan engellenmiş olsa da, Buñuel sapkınlığa dönüşen “şeytani anı” cinsellik üzerinden ortaya çıkarmıştır. *Altın Çağ* filmindeyse Lys’i Modot’nun içişleri bakanı ile görüşmek için yanından ayrılmasıyla içindeki isteği, arzuyu heykelin ayaklarını emerek gidermeye çalıştığı görülür. Bu sırada heykelin donuk, tepkisiz suratını görürüz. *Altın Çağ*’da adamın kadının yanından ayrılmasıyla haz objesi olarak heykel seçilirken burada da aynı amaçtan dolayı heykel seçildiği görülmektedir.

Son olarak, Buñuel sinemasında tekrar eden cinsel çağrışımlarda bulunan imgeler ile karşılaşmaktadır. *Bir Endülüs Köpeği* filminde daha önce açıklandığı gibi bir fetiş simgesi olarak el ile karşılaşmıştır. *Altın Çağ* filminde Modot’nun iki polisin nezaretinde götürüldüğü sıralarda, Modot’da cinsel arzuları çağrıştıran ilanlarla karşılaşır. Bu ilanlar içinde cinsel arzularını çağrıştıracı boyuttaki en imgesel olanı, ahşap duvarda asılı olarak gördüğü Leda markası krem reklamıdır. Yakın planda görülen reklam ve Modot’nun görüntülerinin art arda bağlanması ile Modot’nun figürlerden cinsel anlam çıkardığı anlaşılır. Yakın planda ilandayken zincirleme (dissolve) geçiş ile reklam canlanır, eller hareket etmeye kremi andıran figür ise bir kıl yumağına dönüşür. Akan görüntüler elin masturbasyon yaptığını düşündürmektedir. 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, s.66). Buñuel, ilandaki figürlerin Madot’ya yaptığı cinsel çağrışımları önce resim üzerinden sonrasında ise akan görüntülerle açıkça göstermiştir. Benjamin’in düşündüğü algılama sürecini bu sahnede ortadan kaldırmıştır. *Özgürlük Ruhu* filminde Foucauld’ların kızı Veronique parkta bir arkadaşı ile oynarken yanlarına bir adam yaklaşır. Adam çocuklara bir takım kartlar gösterir ve gizli kalması koşuluyla kartları Veronique’e verir. Veronique eve vardığında yabancıнын verdiği kartları annesine gösterir. Bayan Foucauld kartları kızının elinden alıp kocasıyla incelemeye başlar.



Görsel 3.13: *Özgürlük Ruhu* filminden.

Foucauld'lar gördükleri ilk karttan tahrik olurlar. Kartta batarken etrafını kırmızıya boyayan bir güneş resmi vardır. “Foucauld'lar kartlarda gördükleri resimlerden tahrik olmuşlardı. “Kartlarda gördükleri onlar için tabulardır. Kartlar erotik bir içeriğe sahip olmamalarına rağmen erotik anlamlar yüklenmişlerdi” (Williams, 1981, s.160). Bu şekilde kartlardaki manzara, yapı resimlerine bakarlar ve kendilerinde uyandırdıkları anlamlar üzerine konuşurlar. İmgelerin Foucauld'lar üzerinde yaptığı çağrışımlar ve uyandırdığı anlamlar Bataille' in bir romanını akla getirir. “ Benim için sidik, güherçileyle ve yıldırımla yakından bağlantılıdır; nedendir bilmem ama ayrıca bir taşra çamaşırhanesinin çinko damının üstüne yağmurlu bir sonbahar günü bırakılmış, gözenekli topraktan yapılan, antika bir oturağı da anımsatır” (Bataille, 2014, s.116). Hem Williams'ın hem de Bataille'ın söyledikleri insan zihninde imgelerin yarattığı çağrışım üzerinedir. Foucauld'ların da kartlarda gördükleri imgeler zihinlerinde cinsel çağrışımlar uyandırmaktadır.

### 3.3. BUÑUEL SİNEMASINDA TEKRAR EDEN DİN

Luis Buñuel Katolik mezhebine mensup bir ailenin oğlu olarak dünyaya geldi. Eğitim hayatına da Katolikliği temel alan bir okulda başladı. Kendi anılarında ilkökul eğitiminden şu şekilde bahseder; “ Öğrenim yaşamım, Fransızca şekliyle Sacré coeur de Jesus (İsa'nın rahipleri) yani *Corazonista*'ların yanında başladı. Zaten içlerinden çoğu

Fransızdı ve yüksek tabaka içinde Lazariste'lerden (Katolik misyonerler) daha fazla saygınlıkları vardı. Bana okumayı (Fransızca okuma da dahil olmak üzere) onlar öğretmişlerdi” (Buñuel, 2005, s.37). İlk yılı burada geçirdikten sonra Cizvitlerin Salvador Kolejinde okumaya başlar, burası da dini temel alan bir tarikat okuludur. Yedi yıllık bir eğitimden sonra düşüncelerinin temelini atılacağı, laik sistemde eğitim veren bir ortaokul olan Instituto'ya başlar. Burada felsefe, tarih ve edebiyat kitaplarını keşfeder; “Bir anda genişlemişti kitap dağarcığım... Spencer'i, Rousseau'yu, hatta Marx'ı böyle keşfettim. Darwin'in *Türlerin Kökeni* adlı kitabı muhteşemdi ve inancımın geri kalanları tümüyle yok etti” (Buñuel, 2005, s.41). Elizabeth Scarlett, Buñuel'in dini eğitiminden sonra felsefe ve Marx ile tanışmasının sinemasındaki etkisinden şu şekilde bahseder; “Kariyeri boyunca, ritüeller, sanat ve mimarlık, teoloji ve Katolikliğin tarihi onu Marksist/sürrealist modaya sığınacak sonsuz bir malzeme ile donattı” (Scarlett, 2014, s.23). Buñuel'in Marksist düşünce yapısını filmlerinde göstermekle birlikte *Özgürlük Ruhu* filminin isim seçimini Karl Marx'a bir saygı duruşu olarak dile getirmektedir. Filmin adı Komünist Manifestonun girişinde yer alan bir tümceden esinlenilmişti; “Avrupa'da bir hayalet dolaşıyor- komünizm hayaleti (Marx, Engels, 2011, s.115). Sinemasının yanında kendi değer yargılarında dinin de içinde bulunduğu birçok ahlaki değeri reddetmektedir; “Burjuva ahlakları benim için ahlaksız olan şeydir ve neyle savaşılmalı? En adaletsiz sosyal kurumlarımıza dayanan ahlak, din, anavatan, aile, kültür, toplumun sözde sütunları” (Poniatowska, 1961, s.56). Buñuel sinemasında dine ve dini otoritelere karşı eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. *Bir Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ* filmleri içerdikleri cinsel arzu dürtüleri sebebi ile sürekli olarak dini otoriteler tarafından eleştiri almış ve sansürün sebepleri arasında gösterilmiştir. Buñuel Katolik dinin cinselliğe karşı olan tutumunu kendi içinde sürekli sorgulamıştır. “Katolik dininde cinselliğe duyulan bu korkunun nedeni nedir? Bu soruyu sık sık sordum kendime. Kuşkusuz birçok nedeni vardı: Teolojik, tarihsel, sosyal ve ahlaksal değerler gibi” (Buñuel, 2005, s.21). *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* ve *Özgürlük Ruhu* filmlerinde din adamları üzerinden tekrar eden din eleştirisi ile karşılaşmaktadır. İki filmde de din adamları, dinin insanlığın uyması için koyduğu yasakları kapalı kapılar ardında açıkça işlemektedirler. Buñuel yarattığı bu din ve günah kontrastı ile dinin inandırıcılığını açıkça sorgulamaktadır. Din adamları ‘süperego’, dürtüleri ise ‘id’ olarak değerlendirilirse; Buñuel din adamları üzerinden ‘id’ ve

'süperego' çatışması yaratmaktadır. Buñuel için saf olan hayvani dürtülerdir. Sarah Cooper'a göre; " Buñuel "ruh" terimini dine aykırı olan bir anlamda kabul ettirir" (Cooper, 2013, s.153). Cooper'ın analizinden de yola çıkarak 'ruh' ne kadar süperego yani din ile dizginlenmeye çalışılsa da ilerleyen zamanlarda bir yerlerden patlak verecektir. Buñuel bu patlamayı cinsellik temasında gösterdiği gibi din üzerinden de göstermektedir. Elizabeth Scarlett'e göre Buñuel aldığı dini eğitimin etkisiyle de Katolikliği sapıklık olarak görmektedir ve onun için dini yasaklar günahattan alınan hazzın seviyesini yükseltmektedir. "Buñuel için Katoliklik sapık bir zevk kaynağıdır; ve bu zevk günahın zevkinden başka bir şey değildir. Kural ne kadar zorlayıcı ise, daha yoğun bir şekilde, günah işlemeyen elde edilen zevk olacaktır" (Scarlett, 2014, s.23). Buñuel'den farklı mezheplere ve farklı sinema dillerine sahip olan Bergman ve Bresson da dini öğeleri filmlerinde kullanmaktadırlar. Üç yönetmeninde dine yaklaşımları farklı olmuştur. Terry Lindwall, Amédeé Ayfre'nin analizlerinden yola çıkarak Bergman, Bresson ve Buñuel'i şu şekilde kıyaslar; "Agnostik Protestan Bergman'ın çalışmalarının çoğunlukla inanç yitimi temsilini yansıttığı durumlarda, Fransız Katolik Robert Bresson'un çalışmaları filmlerinde bir lütf çekirdeğine sığınmaktadır. Ayfre filmlerde ilahi varlığın ve yokluğun belirtilerini incelemektedir ve sinemada Tanrı'yı dört temel tepkide sınırlandırıyor. Ayfre için, iki temel ve paradigmatik model vardır, filmik yokluğun ilahi varlığını maskeleyen Bresson ve filmik yokluğun ilahi varlığını reddeden Buñuel 'dir" (Lindwall, 2004, s.27-28). Deleuze ise Buñuel'in dine eleştirel yaklaşımını şu şekilde analiz etmektedir;

"Özellikle radikal din eleştirisinde, mümkün bir imanın kaynaklarından beslenecek, kurum olarak Hristiyanlığın şiddetli eleştirisindeyse kişi olarak İsa'ya bir şans tanıyacaktır. Buñuel'in yapıtında Hristiyan bir itkiyle içsel bir tartışma görmüş olanlar haksız değildir: Sapkın kişi ve hepsinden çok da İsa, bir 'bu dünyadan' ziyade bir 'öte dünya' taslağı çizer ve kurtuluşun sorusu olarak ifade bulan bir sorunun yankılanmasını sağlar. Her ne kadar Buñuel'in bu kurtuluşun araçlarının her biriyle, devrim, aşk, inançla ilgili ciddi tereddütleri olsa da." (Deleuze, 2014, s.175)

### 3.3.1. Filmlerde Tekrar Eden Dinin Analizi

Deleuze'ün dile getirdiği Hristiyanlık eleştirisinde Buñuel'in İsa'yı kullanmasıyla *Altın Çağ* filminde karşılaşılmaktadır. Filmin son bölümünü oluşturmakta olan bu sahneyi bir ara yazı haber vermektedir; "Tıpkı bu tüylerin düşmesi gibi çok uzağa, Selliny

Şatosundan hayatta kalanlar Paris'e dönmek için ortaya çıktılar". Bir önceki sahneden kalan beyaz tüyler zincirleme (dissolve) geçiş ile karlara dönüşür. Kamera 'tilt- up' yaparak kayalıkların üzerinde, bir uçurumun yamacındaki şatoyu gösterir. Tekrar bir ara yazı ile karşılaşılır; yazıda 120 gün önce, dört dinsiz hayvanca cümbüş yapmak için yanlarına sekiz güzel ergen kızı ve dört uçarılıkta deneyimli kadını alarak inzivaya çekildiklerinden bahseder. Onların gözünde kadınların sinek kadar değeri yoktur. 'Insert' ile şatonun kapısı gösterilip tekrardan ara yazı ile karşılaşılır; "İşte cümbüşten hayatta kalanlar, Selliny Şatosunu terk ediyor. Dört kışkırtıcının ilk ve en önemli olanı; Blangis Dükü". Şatonun kapısı yavaşça açılır, sakalları ve saçları uzun, İsa'ya benzeyen Blangis Dükü kapıdan çıkar. İsa'ya benzeyen "Blangis Dükü rolünü oynayan aktörün adı Lionel Salem'di. Bu oyuncu, İsa rollerinde uzmanlaşmıştı ve o zamanın birçok yapımında bu rolü oynamıştı" (Buñuel, 2005, s.156). Dük bel planda görülür, yorgun ve sersemlemiş haldedir. Işık ve karın parlaklığı gözlerini almaktadır. İçeriye doğru baktıktan sonra kapıdan dışarıya doğru ilerler. Genel planda görülen Dük, köprüyü geçerken kollarını dua edermiş gibi açar ve ellerini göğsüne götürüp köprüden geçer. Sonrasında ise kapıdan on sekizinci yüzyıldan kalma kostümleri ile üç kişi daha çıkar. Dördünün de köprüyü geçmesiyle şatonun kapısından göğsünden yaralanmış, uzun saçlı bir kadın çıkar ve yere düşer. İsa genel planda geri döner, kızı şefkatle yerden kaldırıp içeri girmesinde ona destek olur. İçeri girerken arkasından kapıyı kapatır, kamera kapıya yaklaşır ve yerinden kıpırdamadan kapalı kapıyı çekmeye devam ederken kadının çığlığı duyulur. İsa kapıdan çıkar, sakalları yoktur. Gözyaşlarıyla şatodan uzaklaşır. Bu sahne ile birlikte arka fonda eşlik eden Buñuel'in çocukluk hatırası olan trompet sesleri de son bulur. Son sahnede, Kont'un sakalı ile kadınların saçları tahtadan bir haçın üzerinde rüzgarda savrulurken görülür. Buñuel bu sahnede Sade'nin *Sodom'un 120 Günü*'nden etkilenmiş ve "Sade'a bir saygı olarak" bu sahneyi dile getirmiştir (Buñuel, 2005, s.156). Elizabeth Scarlett bu sahneyi şu şekilde açıklar; "Dini destanlar ile Sade'in temalarını birleştiren Buñuel, bir alemin (seksli parti anlamında) gerçekleştiği kaleden bir Mesih figürü ortaya çıkıyor" (Scarlett, 2014, s.29). Scarlett'in dile getirdiği Mesih figürü İsa'yı temsil etmektedir. İçerideki dört masum bakireyi yozlaştıran dört tanrısız suçludan biri de İsa'nın kendisidir. Deleuze'ün, Buñuel'in İsa üzerinden dini eleştiri yaptığını dile getirdiği analiz ile bu sahnede karşılaşılmaktadır.





Görsel 3.14: *Altın Çağ* filminden.

Film boyunca birbirlerine kavuşamadıkları için arzularını bastırmak zorunda kalan Lys ve Madot ile Dük ve arkadaşlarının şato çıkışında sahip oldukları doygunluk bir tezatlık ortaya koymuştur. Lys ve Madot kavuşamazken, kavuşamamalarının baş sebebi olan toplumsal ahlaki değerlerin temelini oluşturan dinin peygamberini Buñuel bir tecavüzcü ve katil olarak ortaya koymaktadır. Buñuel dinin ikiyüzlü yapısını ortaya çıkarmaktadır. Bu ikiyüzlü yapı sadece cinsellik üzerinden değil, “öldürmeyeceksin” emri üzerinden de görülmektedir. Williams İsa’nın işlediği cinayeti şu şekilde analiz eder; “Bir akrebin refleksleri ile başlayan ve haydutların hüsrana uğramış saldırısı ile devam eden, 3. ve 4. bölümdeki iki ana karakterin hayal kırıklığına uğramış erotizmi ile başlayan şiddet cinayeti son bulur. Bu cinsel tatmin değil, cinayettir” (Williams, 1981, s.130). Akrep ‘id’ i temsil ederken, din süperego’yu temsil etmektedir. İd hayvani olan dürtüler, süperego ise ahlaki öğütler veren dürtülerdir. Buñuel için her zaman saf olan hayvani dürtüler yani id olmuştur, süperegoya her zaman şüphe ile yaklaşmıştır ve söz konusu din olduğunda eleştirmekten çekinmemiştir. Williams’ın analizinde de bahsettiği gibi İsa cinsel dürtülerini ileri boyuta taşıyarak sapkınlığa dönüştürmüştür ve sonunda da cinayet işlemiştir. İsa “zina etmeyeceksin” emrinden sonra “öldürmeyeceksin” emrine de uymamıştır. Buñuel din adamlarının id dürtülerine boyun eğerken, ahlaki değerlerin tarafı olarak görünmeleri arasında tezatlık oluşturan bu durumu İsa üzerinden ortaya koymaktadır. *Altın Çağ* filminde dine ve dinin getirdiği ahlaki değerlere karşı olan isyan bir önceki bölümde Madot’nun üzerinden gösterilmektedir.



**Görsel 3.15: *Altın Çağ* filminden.**

Madot, Lys'in orkestra şefini öpmesinin siniri ile ayağa kalkarken kafasını asılı duran saksıya çarpar ve trampet sesleri başlar. Madot genel planda orkestra şefinin geldiği yoldan Lys'in odasına gider. Odaya girdiğinde yakın olanda iliklenmemiş pantolonun düğmeleri görülür. Yaşadığı sinir ile Lys'in yatağına yatmasıyla sinir yerini hüzne bırakırken trampet sesleri de yerini daha sakin bir müziğe bırakır. Madot'nun yastığı parçalayıp kuş tüylerini görmesiyle yeniden trompet sesleri başlar. Müzik Madot'nun ruh hali ile senkron bir şekilde ilerlemektedir. Madot bastıramadığı cinsel arzuları şiddete dönmüştür. Boy planda Madot önce şöminenin üzerinde duran bir heykele saldırır, kamera genel plana çıktığındaysa kadrajın solunda yarısı görünen bir saban vardır. Madot bu sabanı kaldırıp tekrar yere bırakır, sonrasında pencereye yönelir. Artık ne yapmak istediğine karar vermiştir. Kamera evin dışında, alt açıdan pencereyi göstermektedir. İlk atılan alevler içinde bir çam ağacı olur, pencerenin yakın planına geçilir ve bir din adamının resmi kıyafetler ile pencereden atıldığı görülür. İlk atılan çam ağacı, Hristiyan aleminde İsa'nın doğum gününün kutlandığı Noel günlerini simgeleyen bir ritüeldir. Madot'nun alevler içinde attığı bu ağaç, İsa'nın doğduğu güne lanet etmesi ve sonrasında pencereden attığı din adamıysa İsa'nın ardında bıraktığı inanışlara bir isyan etmesidir. Sonrasında ise sırasıyla saban ve bir zürafayı pencereden atar. Zürafa pencereden denize düşer. Linda Williams Madot'nun aşağı attığı objeleri fallik dönem ile ilişkilendirir; “ Madot'nun fallik dönem objelerini süblime ederek aşağı atması, hayal kırıklığına uğramış cinsel enerjisini dile getirmesidir. Bu durumun tutkularının önüne geçen sosyal düzen dışında kimseye zararı yoktur” (Williams, 1981,

s.128). Williams'ın da kaleme aldığı gibi, Madot fallik dönemi simgeleyen objeleri aşağı atarken, temelinde din olan sosyal düzene karşı bir isyan hali de vardır. Bu isyanın sonucu olarak pencereden atılan çam ağacı ve din adamı görülmektedir.



**Görsel 3.16: *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminden.**

*Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde karşılıklı çıkarlar üzerine kurulan ilişkiler üzerinden ve on emirden birinin ihlali olan “öldürmeyeceksin” emri üzerinde din eleştirisi yapılmaktadır. Bu eleştiriler burjuva grubunun evinde çalışmaya başlayan Monsenyör üzerinden yapılmaktadır. Monsenyör, Alice ve Henri'nin gelmemesinden şüphelenip evden kaçan burjuva grubundan hemen sonra Senechallerin evlerine gelir. Bahçıvanlık işinde çalışmak istediğini hizmetçiye söyleyip ev sahiplerini beklerken, bahçedeki kulübede bahçıvan kıyafetlerini giyip eve döner. Ev sahiplerinden iş ister ve aynı zaman da bölge piskoposu olduğunu belirtse de üstündeki kıyafetlerden dolayı inandırıcı gelmemiştir. Piskopos kıyafetini giyip döndüğünde ise hürmet ve özürlerle karşılanır. “...toplumdaki hayatı oluşturan ilişkiler daima sebepler ve çıkarlar ilişkisine dayalıdır... İnsanların birbirleri arasındaki ilişkilerin büründüğü ve çok farklı içerikleri taşıyabilen formlar arasında, sadece dini form olarak nitelenebilecek biri vardır...” (Simmel, 2015, s.303). Biraz önce bahçıvan kıyafeti ile gelen adamın burjuva sınıfına ait insanlarla ortak herhangi bir paydası yoktu, birbirleri hakkında hiçbir bilgiye sahip değillerdi. Piskopos ile ortak bir payda olan dini formda buluşuldu. Birbirleri hakkında bu formun içeriği dışında herhangi bir bilgiye sahip olmasalar da bu payda bir başlangıç olmaya yetebilir. Bir başka boyutsa çıkar ilişkileri. Burjuva sınıfına ait bir ailenin, piskopos seviyesinde dini bir adam ile ahablık kurması ve sürekli çevrelerinde

bulunacak olması, aşırı sağ faşist tutum içindeki diğer sınıf üyeleri ve devlet adamlarının sempatisini kazanmakta kolaylık sağlayabilirdi. Aynı zamanda Monsenyör de dini konumunu çıkar ilişkilerinde kullanarak bir işe girmiştir. Bu çıkar ilişkileri ortak bir skalada eşit düzeyde olmayabilir ama kişisel çıkar olarak değerlendirildiğinde iki tarafın çıkarına olmasa kurulan ilişki uzun süreli olamaz. İkinci boyutta ise ön yargı ele alınabilir. Ev sahiplerinin adamı ilk gördüğü hali proleterya sınıfına ait birisiydi. O sınıfa ait insan olağan tehlikeydi, eve kabul edilemez, konuşmayla da olsa bir bağ kurulamazdı. Aynı kişinin dini kıyafetle gelmesi sabit düşünce yapısındaki tehlikeleri hemen silmeye yeterlidir. Buñuel sosyal yapının dinamiklerini bu defa inançlar ve burjuvaziyi iç içe geçirerek, oluşturduğu yeni yapı üzerinden ele almaktadır. Söz konusu din olduğunda bağlılık, çıkar ilişkileri üzerine kurulu da olsa ortaya çıkmaktadır.

Piskopos'un filmde son kez görüldüğü sahnede ise İsa gibi katil olmaktadır. Buñuel dini bir figür üzerinden bir kez daha "öldürmeyeceksin" emrinin ihlalini göstermektedir. Tekrar eden kötülük temasında da karşılaşıldığı gibi Buñuel öldürmeyi kötülük olarak tanımlamaktadır. Din adamları üzerinden gösterdiği cinayetlerle onların da kötü yönlerinin olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Piskopos Dufour ölmek üzere olan bir adamın günah çıkarma isteği için gittiği yerde, günah çıkartmak isteyen kişinin anne ve babasını öldüren kişi olduğunu anlar. Bir din adamın yapması gerektiği şekilde önce günah çıkartsa da sonrasında adamı öldürür. Din adamını şimdiye kadar çıkarları doğrultusunda konumunu kullanırken, fakirken burjuva sınıfıyla takılırken, içki içmezken içki içer halde, yanlış bilgilerle konuşmaması gerekirken konuşuyor görüldü. Burada da "öldürmeyeceksin" emrine uyması gerekirken uymuyor halde görülmektedir. Kieślowski altı numaralı emir olan "öldürmeyeceksin" emrini *Dekalog 5* (1990)'de konu edinir. Slavoj Žižek, Kieślowski'nin "öldürmeyeceksin" emrini filmde ele alışı şu şekilde açıklar; "Kieślowski basitçe eşsiz bir travmatik olayın sarsıntısını tekrarların uyku getiren günlük ritmiyle karşı karşıya getirmez: filmlerinin asıl gücü onun eşsiz travmanın kendisini, bütün duygusal şiddetiyle, bir tekrar haline sokmasında yatar" (Žižek, 2015, s.17). Bu sahnede de piskopos'u bir travmanın sonucu olarak katil olduğu görülmektedir. Kieślowski filmlerinde travmayı tekrar haline getirerek göstermektedir. *Bez Konca* (1985), *Dekalog 4* (1990), *Three Colors Blue* (1993) ve *White* (1994) filmlerinde karakterlerin travmalar sonucunda verdikleri duygusal tepkiler üzerinden filmler ilerler. Buñuel sinemasında ise tekrarı temalar üzerinden yapmaktadır.



Görsel 3.17: *Özgürlük Ruhu* filminden.

*Özgürlük Ruhu* filminde yine aynı şekilde din adamları üzerinden din eleştirisi tekrar etmektedir. Babasının rahatsızlığından dolayı işinden izin alan hemşire yolda şiddetli yağmurdan dolayı, yol üstündeki bir konaklama yerine sığınır. Konaklama yerinin lobisinde rahiplerle karşılaşır, babasının rahatsızlığından bahseder. Odasında çekildiğinde rahiplerden bir elinde bir imajla koridorda hemşirenin odasına giderken görülür. Kamera hemşirenin odasına giden rahibi takip eder. Hemşire odaya rahibi alır. Rahip gelirken Aziz Joseph'in bir imajını getirmiştir. Bu imajın hastalıklar üzerinde bir etkisi olduğunu söyler ve diğer üç rahipte odaya girer. Rahipler kadının babası için dua etmeye başlar. Gök gürültüsü ve duanın oluşturduğu gürültülerle kamera imajdaki azize doğru kayarak yaklaşır. Görüntü yakın plana geldiğinde kesilir bir sonraki planda farklı bir açıyla imajın kadrajın merkezine yerleştirildiği görülür. İmajın kapıları kapatılmıştır. Arkadan kumar jargonuna ait konuşma sesleri gelir. Görürüz ki hemşire ve rahipler kumar oynamaktadır. Kumarın yanında da içki ve sigara içmektedir. Rahiplerden birisi olayı daha da ileri götürüp hemşireye yanaşmaya yeltense de çok geçmeden kendisine hakim olur. Din adamları inançları doğrultusunda yasak olan davranışları sergilemektedirler. İmajın kapılarının kapanmasıyla değişen din adamlarının karakterleri bu sahnede dikkat çekmektedir. Buñuel'in *Altın Çağ* ve *Burjuvazinin Gizli Çekiciliğinden* bildiğimiz din adamlarının ikiyüzlü ruh hallerine bu sahnede de yer vermiştir. İmajın kapısının kapalı olması Tanrı'nın onları görmeyeceği anlamına gelmiyordur. *Altın Çağ* filmiyle *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde de din adamlarının işledikleri günahlar kapalı kapılar ardında işlenmektedir.



**Görsel 3.18: Arzunun o Belirsiz Nesnesi filminden.**

Buñuel *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* filminde eleştirisini dindar geçinen bireyler üzerinden yapmaktadır. Daha önceki eleştirilerinin merkezinde İsa ve din adamları yer almaktayken Buñuel bu filmde eleştirilerinin merkezine Conchita'nın annesini oturtmaktadır. Anne ilk olarak Mathieu'nun Conchita'nın evine onu görmek için gittiğinde görülür. Masada üçü birlikte sohbet ederken Conchita annesinin sürekli olarak kiliseye gittiğinden bahseder. Anne sözleriyle dindar bir profil sergilemektedir. Kötü yola düşmemek için çalışmadığından bahseder ve parasızlıktan dem vurur. Bu sözlerinin üzerine Mathieu masanın üzerine bir miktar para bırakır ve onlara destek olmak istediğini söylemesiyle anne paraları alıp evden çıkar. Kadının çizdiği profil ile yaptıkları birbiriyle uyuşmamaktadır. Paranın karşılığı olarak onları yalnız bırakmakta gibidir. Bir sonraki sahnede ise Conchita'nın annesi Mathieu'den sonra eve gelir Mathieu'nun gelirirken getirdiği hediyelere sevinir, kızının ve kendisinin namusundan "Kızım da ben de kötü yolları izleseydik çoktan zengin olurduk. Ama bir şey kesin. Günah bu evden bir gece bile geçiremedi. Ruhumuz, Saint Jean'ın parmağından daha diktir" söylemiyle bahseder ve ekler "Öyle kişileri tanıdım ki elleri tespih çekerken eteklerinin altına şeytan fink atıyordu". Bu söylemleri de bir sonraki sahnede karşımıza çıktığı haliyle kesinlikle uyuşmaz. Kilise çıkışında görülür kadın. Mathieu onu aldırmaq için şoförünü göndermiştir. Bir elinde İncil vardır ve başı kapalıdır. Mathieu kadın eve gelmeden önce parayı hazırlar ve ondan kızını yanına getirip onunla yaşamasına ikna etmesi şartıyla parayı ona verip devamının geleceğini söyler. Kadın evlenecek misiniz diye sorduğunda hayır cevabını almasına rağmen teklifi kabul eder. Kapıdan çıkarken

incili tuttuğu elinde aynı anda zarfın içindeki paralar vardır. Buñuel sinemasında tekrar eden din eleştirileri ile karşılaşılırken aynı zamanda tekrar eden eleştiri nedenleri ile de karşılaşmaktadır. Din adamları yaymak istedikleri dini kurallara kendileri de uymamaktadır. Kendi içlerinde ikiyüzlü bir duruş sergilemektedirler. Hem *Altın Çağ* hem de *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* ve *Özgürlük Ruhu* filmlerinde kapalı kapılar ardında, yasak olarak yaymaya çalıştıkları düşünceleri ve davranışları kendileri sergilemektedirler. *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* filminde ise dindar geçinen birey üzerinden ortaya çıkan bir ikiyüzlülük vardır. Buñuel son filminde görüntülerle ikiyüzlülüğü göstermek yerine, kadının davranışlarındaki dine aykırılığı kendisinin dile getirmesini sağlamaktadır. Kadının içindeki şeytanın dışavurumu dilidir. Buñuel bu yapıyı senaryonun kurgusal başarısıyla ortaya koymaktadır. Bir önceki sahnede eli tespah tutan kadınların aslında nasıl insanlar olduğundan bahsederken bir sonraki sahnede kendisinin kilise çıkışında, elinde İncil ile para karşılığında kızı konusunda bir adam ile işbirliği yaparken görülür. Adamın niyeti açıkça bellidir. Kızı ile evlenmeden birlikte olmak istemektedir yani on emirden biri olan “zina etmeyeceksin” emrini çiğneyecektir. Kadın para karşılığında bu işbirliğini kabul eder. Buñuel son filminde din eleştirisini paradokslarla ortaya tekrar koymuştur. Buñuel filmografisindeki ilk ve son film arasında din eleştirisi boyut değiştirmiş olsa da tema olarak kendisini korumuştur.

### **3.4. BUÑUEL SİNEMASINDA TEKRAR EDEN BURJUVAZİ ELEŞTİRİSİ**

Luis Buñuel varlıklı bir ailenin ferdi olarak çocukluğunu geçirdi. Babası askerlik görevinden dolayı Küba'ya gitmiş ve askerlik süresi dolduktan sonra orada kalıp kendi işini kurmuştur. Küba'daki savaştan önce zengin bir işadamı olarak kırk üç yaşında Calanda'ya dönmüştür. Luis ailenin ilk çocuğudur, Calanda'da doğduktan kısa bir süre sonra Saragosa'ya taşınmış ve kendi biyografisinde bahsettiği en az on balkonu olan genişçe bir evde yaşamını sürdürmüştür. Bulunduğu ailenin yapısı gereği dadılar ve hizmetçiler ile büyümüştür. Bu durumu biyografisinde şu şekilde anlatır; “Müzik öğretmenimin yanına giderken kemanımı bile bana eşlik eden dadım taşırdı” (Buñuel, 2005, s.35). Buñuel sinemasındaki burjuvazi konusu çocukluğundan itibaren bilinçaltına yerleşmiştir. Kendi yaşamışlıkları, ideolojik düşünceleri ve eleştirileriyle;

cinsellik ile din eleştirisi temalarında da karşılaşmıştır. *Altın Çağ*, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* ve *Özgürlük Ruhu* filmlerinde görülen burjuva sınıfı üyelerinin hayatlarının özgür, kısıtlanmamış hallerine babasının yaşantısında da rastlanmaktadır. "... babam hiçbir şey yapmazdı. Sabah kalkar, ardından tuvalet, kahvaltı... Sonra da Havana'dan puro paketlerinin gelip gelmediğine bakmaya gider, alışveriş yapar, bazen havyar, şarap falan alırdı. Özenle bağlanmış havyar paketi taşımaya kabullendiği tek şeydi" (Buñuel, 2005, s.34- 35). Kendisinin burjuva kültüründen kurtulması önce ortaokulda Marx ve diğer felsefecileri okumasıyla başlamıştır. İlerleyen yıllarında düşünceleri eleştirel boyuta, sürrealist sanat çevresi ile tanışmasıyla da eleştirileri eyleme dönüşmüştür. Buñuel burjuva geçmişiyle ve sonrasında kazandığı gerçeküstücülüğün yargıları arasında oluşan paradoksun farkına varmasını şu şekilde anlatır; "Gerçeküstücülükten bana kalan, yeni kazandığım değer yargılarımla içgüdülerimde ve deneyimlerimden kaynaklanan kişisel yargılarımla çetin bir çarpışma olduğunu görmemdir. Gruba girinceye kadar böyle bir çatışmadan etkileneceğimi aklıma getirmemiştim" (Buñuel, 2005, s.166). Rob Stone ve Gutierrez Albilla ise Buñuel'in burjuvazi ve Marksist duruşun ilişkisini şu şekilde açıklar; "Buñuel, kendi inanışları ve değişmeyen duruşuyla, burjuvazinin tiranlıklarını sinemasında gösterdi. Bu, Fransız Yeni Dalga üzerinde büyüyen Marksist etkiyi tamamlayan bir inanıştı..." (Stone, Albilla, 2013, s.25). Buñuel burjuva sınıfını sinemasına konu ederken proleter sınıfı da burjuvaziye paralel bir şekilde anlatısının içine koymuştur. *Altın Çağ* filminde X Markisi'nin konutundaki burjuva sınıfından konuklar ile proleter sınıfta yer alan hizmetçileri iç içe geçirerek yarattığı kontrast ile burjuva sınıfının eleştirisi daha vurgulu bir hale gelmiştir. *Altın Çağ* filminde daha metaforik ve imgesel bir dille gösterilen bu durum *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* ve *Özgürlük Ruhu* filmlerinde daha kurmaca bir hale dönüşmüştür. Marsha Kinder'e göre bu durum; "Buñuel'in burjuvazinin ikileminden oluşan sunumu, sürekli değişkenlikten başka bir şey değildir..." (Kinder, 1999, s.183). Raymond Durgnat ise Buñuel'in geç dönemlerinde burjuvazi eleştirisine geri dönüşünü şu şekilde açıklar; "Buñuel, kullanışlı bir konu olan burjuvazi temasını tekrardan başlattı. Burjuvaziyi görmüş geçirmiş yaşlı bir beyefendi gibi eleştirdi ve dünyayı olduğu gibi kabul etmeye başladı" (Durgnat, 1977, s.162-163). Buñuel burjuvaziyi kendisine konu edinirken proleter sınıfı da, çıkarları doğrultusunda burjuva sınıfın yanında yer almakla suçlamıştır. Durgnat'ın Buñuel için dünyayı olduğu gibi kabul ettiği analiziyle



karşılaşılır. Buñuel'in dünyası gerçekliğin kendisidir ve hainlerle doludur; "Buñuel burjuvazinin ajanları olan işçi oğulları için birçok sol düşüncedeki insanda olduğu gibi özel bir duyguya sahiptir: *Altın Çağ* ve *The Young One* (1960)'deki oyuncular, *El Angel Exterminador* (1962)'deki büyük domo, polisler, güçlü kollu adam. Bir anlamda, sınıflarına hain oldular. Başka bir anlamda, proletaryanın her bir üyesinin kendi çıkarlarını sürekli gözeticeğini ifade ediyorlar" (Durgnat, 1977, s.78). Buñuel'in burjuvazi eleştirisi filmlerinde tekrar ederken, eleştiri tarzının da tekrar ettiği görülmektedir; "Buñuel'in çoğu geç dönem filmlerinde kullandığı dil, filmlerinde sık sık dile getirdiği burjuvazi ortamını rahatsız eden, sürrealist "dokunuşlarla" özdeşleşmeyi amaçlamıştır" (Williams, 1981, s.151-152). Linda Williams'a göre Buñuel sahip olduğu üslubu ile sinemasını 'self-reflexive' hale getirmeyi amaçlamıştır, en azından da burjuvazi eleştirisinde bunda başarılı olmuştur. Williams'a göre; *Altın Çağ* filmindeki salondan geçen at arabalı işçilerin geçtiği sahne ile *El Angel Exterminador* filmindeki yemek salonundaki ayıların olduğu sahne birbirlerini hem konu hem de sinema dili olarak tekrar etmektedir. Buñuel sinemasındaki burjuvazi eleştirisi ile kendisinden sonra gelen yönetmenleri etkilemeyi başarmıştır. Rob Stone ve Gutierrez Albilla Buñuel'den etkilenen Doğu Avrupalı yönetmenleri ve filmlerini şu şekilde sıralar; "Jerzy Skolimowki'nin *Deep End* (1970) filmi *Viridiana* (1961)'dan, Walerian Borowczyk'nin *The Story of Sin* (1975) filmi *Tristina* (1970)'dan, Roman Polanski'nin *Chinatown* (1974) filmi *Bir Endülüs Köpeği*'nden ve Polanski'nin *Carnage* (2012) filmi *El Angel Exterminador* (1962)'dan etkilenmiştir" (Stone, Albilla, 2013, s.30).

### 3.4.1 Filmlerde Tekrar Eden Burjuvazi Eleştirisinin Analizi

*Altın Çağ* filmi Buñuel'in tüm eleştirilerini dile getirdiği filmidir. Kendi oğlunun da dile getirdiği gibi söyleyeceği her şeyi ilk iki filmde söylemiştir. Burjuvazi eleştirisi için seçtiği yer X Markisi'nin konutudur. Bu yapı burjuvazinin bütün kötülüklerinin ortaya serildiği yerdir. Deleuze' göre:

"Sıfır enlem aynı zamanda, önce esrarengiz biçimde kapalı olan burjuva salonunda cisimleşen, daha sonra salon tekrar açılır açılmaz hayatta kalanların yeniden bir araya geldiği katedralde tekrar kurulan *Yok Edici Melek*'in ilksel yeridir. Bu, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nin ilksel yeridir, orada beklenen olaya engel olmak için peş peşe gelen türemiş

yerlerin hepsinde yeniden oluşturulan. Bu daha en baştan, *Altın Çağ*'ın, insanlığın tüm gelişmelerini vurgulayan ve onları, henüz ortaya çıkmışken tekrar soğuran matrisidir.” (Deleuze, 2014, s.169)



**Görsel 3.19: *Altın Çağ* filminden.**

Sahne bir ara yazı ile açılır. “Olağanüstü Roma Mülkünde X Markisi konuklarını karşılamak için hazırlanır”. Devam eden planda konuta giriş yapan araçlar genel planda görülür. Girişte konukların karşılandığı antre, salon ve dışarıda devam eden araç sirkülasyonu art arda seri bir şekilde kurgulanmıştır. Kurgu da burjuvazi gibi hızlıdır, Buñuel sineması ne kadar gerçekçi bir yapıya sahip olsa da kurgu şekliyle bu sahne Amerikan sinemasına daha yakındır. X Markisi konukları ile ilgilenirken omuz planda yüzündeki sinekler görülür. Çürümeye başlayan burjuvazinin habercisi gibidir. Kurgu yapısı tekrar etmeye devam etmektedir; gelmeye devam eden arabalar, konukların karşılandığı antre ve salondaki konuklar. Son olarak temel atma töreninde karşılaşılan Vali olduğu düşünülen devlet görevlisinin de gelmesiyle bu devrim sonra erer. X Markisi Vali ve eşinin gelmesiyle onlarla ilgilenir. Genel planda salonun ortasından geçen at arabası ve üzerinde içki içmekte olan köylüler görünür. Paralel kurgu ile evdeki diğer misafirler önce genel planda, sonrasında yakın planlarla gösterilir ve tepkileri görünür. Yüzlerinde hiçbir umursama yoktur. Davetliler gürültüyle yanlarından geçen at arabasını ve üstündeki insanlara hiçbir tepki vermezler. Aynı tepkisizlikle mutfağın patlayıp hizmetçinin yaralanmasında da görülmektedir.

Garsonlar servis edecekleri kadehleri hazırlarlarken mutfakta patlama olur, içeriden bir kadın hizmetçi ıgıllıklarla çıkar ve mutfaktan alevler yükselmektedir. Genel planda konukların da görüldüğü çekimde kimseler tepki vermez, hizmetçi gibi proleter sınıf mensubu garsonlar da bu olay karşısında tepkisiz kalırlar. Raymont Durgnat'ın dile getirdiği proleter sınıfın hainliğı ile karşılaşılır. Kendi sınıflarından birine yardım etmek yerine, bir burjuva gibi davranıp olay karşısında tepkisiz kalmaktadırlar.



**Görsel 3.20: Altın Çağ filminden.**

Buñuel bu durumu *Tristana* (1970) filmindeki Don Lope'nin genç dilsiz çocuğa söylediğı sözlerde bulabileceğimizi söylemektedir; "Zavallı çalışanlar! Aldatılmış, üstelik de yenik düşmüşler" (Buñuel, 2005, s.165). Burjuvazi için bir zevk kaynağı, bir mastürbasyon olan partiler, proleterya için çalışmak anlamındadır. Bu yorumu bir sütunu dayanarak parmaklarının arasını mastürbasyona benzer bir hareketle ovalayan Lys'den zincirleme geçiş ile aynı hareketi içki şişesini parlatmak için yapan garsondan çıkartılabilir. Buñuel burjuvaziye bulaşıcı bir hastalık gibi göstermektedir, evde çalışanlarda bu hastalığa yakalanmışlardır. X Markisinin suratına akın eden sinekler de bu hastalık sonucu ortaya çıkan çürümenin sembolüdür. Burjuvaların tepkisizlikleri çevrelerinde gerçekleşen olayların şiddetinin artmasına rağmen değişmemektedir.

Kötülük temasında karşılaşılan bir babanın yaptığı hareketten dolayı oğlunu öldürmesi karşısında burjuvaların gösterdiği tepkisizlik, burjuvaların en acımasız yönlerini ortaya koymaktadır. Babanın oğlunu vurmasıyla ateş sesinin duyan burjuvalar ilk olarak diz planda X Markisi ile görülür, evdekileri sakin olmaları için uyardıktan sonra, genel planda herkesin balkona çıktığı görülür. X Markisi elinde kadehi ile balkona çıkar. Balkondakilerin bakış açılarından aşağıdaki hareketlilik görülür. Olayı anlamlandırmaya

çalışırlar, Kamera pan hareketi ile balkondakileri bel planda gösterir, yüzlerde şaşkınlık ve beğenmeme vardır. Trübünden bir müsabakayı izleyen seyirciler gibi olayı izleyip, bir çocuğun ölümü karşısında hiçbir şey yapmadan tüm acımasızlıklarını yanlarına alarak partilerine geri dönerler. Buñuel *Altın Çağ* filmiyle amacını; “İçinde yaşadığımız toplumun alçakça işleyişini gözler önüne sermek” olarak açıklamıştır (Buñuel, 2005, s.156). Burjuva grubunun olaylar karşısında umursamayan, tepkisiz kalan hatta farkında olmadıkları umarsız halleri Buñuel tarafından eleştiri konusu olmuştur. Çünkü burjuvalar kendilerinden başka kimseyi önemsememekte ve gözleri başka kimseyi görmemektedir. Buñuel *Viridiana* (1961) filminde Viridiana’yı rahibe olmasından da sebep ile yardımsever bir burjuva olarak ele almışsa da burjuvazinin sonu yine hüsrana olmuştur. Raymond Durgnat’a göre; “Viridiana’nın burjuvazisi hane halkı ile karşılaştırıldığında romantiktir” (Durgnat, 1977, s.31). Buñuel için burjuvazi eleştirisi yeni başlamıştır ve ilerleyen dönemlerde anlatım dili değişse de yerini korumaya devam edecektir.

Burjuvaların tepkisiz, görmezden gelen halleri sadece proleter sınıfa karşı olmamıştır. *Özgürlük Ruhu* filminde burjuva ebeveynlerin kendi çocuklarına karşı da aynı davranışları sergilediği görülmektedir. Kanser olduğunu henüz öğrenmiş olan Bay Legendre, eve döndüğünde telefonla kızının okulda kaybolduğu haberini alır ve zaman kaybetmeden karısıyla okula giderler. Okula vardıklarında öğretmenin her yerde arayıp bulamadıklarını söylese de kızlarıyla sınıfta karşılaşır. Kızları sınıftadır ama onu hala kayıpmış gibi görmezden gelip sayım yapılmasını isterler. Çocuk sayımında da ordadır. Yine de kızı görmezden gelirler, kız kendisini yanlarına gelip göstermek istese de susturulup yerine gönderilir. Kızlarının kaybolduğunu bildirmek için çocuğu da yanlarına alıp karakola giderler. Çocuk komiserin karşısındadır ama hala kayıpmış gibi sorular sorulur. “Çocuk – *Altın Çağ* filminde salonun ortasından geçen atlılar gibi-yetişkinler tarafından görmezden gelinir. Algılar ve bilgiler neredeyse tamamen kültürel beklentilerin kontrolü altındadır” (Kinder, 1975, s.23). Dadı sorulan bir soruya şahit olarak çocuğu gösterse de komiser tarafından kültürel alışkanlıkların sonucu olarak “Sana söz verilmeden konuşma” sözleriyle susturulur. Çünkü toplum içinde çocuk söz verilmeden konuşamazdı. Çocuğun konuşması sürekli olarak kesilir ve görmezden gelinir.



Görsel 3.21: *Özgürlük Ruhu* filminden.

Kayıp ilanı için çocuğun özellikleri çocuğa bakılarak yazılır, arama için görevlendirilen polis çocuğu daha kolay bulmak için çocuğu yanlarında götürmek ister. İlerleyen sahnelerde çocuk emniyet kuvvetlerinin üstün başarısıyla bulunur. Bay Legendre polis müdürünün yanına gelir ve kayıp kızı annesiyle birlikte ortaya çıkar. Çocuk üzerinde hala aynı kıyafetlerle durmaktadır. Bay Legendre nasıl davranıldığını sorduğunda ise müdür Bayan Legendre'ye döner ve her zamanki gibi cevabını alır. Çocuk bu süre zarfında yanlarındadır ve hayatına aynı şekilde, sürekli görmezden gelinerek devam etmiştir. Görmezden gelinen çocuktur sadece günahsız olan, geri kalan herkes günahkardır. Buñuel burjuvaların hayata karşı görmezden gelmelerini burjuvaların kendi öz evlatları üzerinden ironik bir anlatım ile filmde göstermektedir.

*Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde burjuvalar tarafında görmezden gelmeler, olaylar karşısında tepkisiz kalmalar son bulmuştur. Buñuel bu durumu burjuvaları birbirlerinin şeytanları olarak göstererek yapmıştır. Eleştiriyi yapan kişi eleştirdiği kişinin de bir aynası durumundadır. François'in rüyası Albay'ın evindeki yemek organizasyonunda başlar ve Büyükelçi'nin Albay'ı öldürmesiyle son bulur ve bu korku rüyasında uyanır. Rüya sahnesinde protagonist Don Raphael'dir. Rüya onun üzerinden ilerlemektedir. Henri'nin eve gelip Miranda hakkında sorular sorması ile olaylar başlar. Sırasıyla Don Raphael'e burjuvalar tarafından ülkesindeki öğrenci ayaklanmaları, kısıtlılıklar, sefalet, yargıçların ve polislerin yolsuzlukları, Albay tarafından ise ülkesindeki faili meçhul cinayetler hakkında sorular sorulur. Köşeye sıkışan Don Raphael olayları kişisel yerlere çeker ve Albay ile tartışmaya tutuşup silahıyla Albayı vurur. *Altın Çağ* ve *Özgürlük Ruhu* filmlerinde görmezden gelinen problemlerden bu defa kaçılmaz. Don Raphael'in köşeye sıkışmasının sebeplerinden bir tanesi skandal peşinde olan burjuvalardır. Çünkü

çuvaldızın ucu onlara dokunmuyordur, problemler onlara göre kendilerinden uzak diyarlardadır. *Altın Çağ* filmindeyse görmezden gelinen olaylar burjuva grubunun ortak paydasıdır. Roland Barthes bu durumu şu şekilde analiz eder; “Küçük burjuvazi, Öteki’ni hayal edemeyen bir adamdır. Eğer onunla yüz yüze gelirse, kendisini körleştirir, veya onu görmezden gelir ve reddeder, ya da başka bir şeye dönüştürür. Küçük-burjuvazi evreninde, tüm yüzleşme deneyimleri yer almaktadır. Diğer tarafın (kendileriyle aynı sosyal sınıftan olmayanların) tam olarak görüldüğü yerlerin bulunduğu eleştiriler, ayna haline gelir. Çünkü diğeri onun özünü tehdit eden bir skandaldır” (Barthes, 1972, s.151). Buñuel sadece burjuvaların birbirlerine karşı olan acımasızlığını değil burjuvaların proleter sınıfa karşı olan acımasızlığını göstermektedir. İkinci yemek buluşması gününde ev sahiplerini bekleyen burjuva grubu içkilerini yudumlarırken bir deney yapmak için Büyükelçi’nin şoförünü içeriye davet ederler. Şoföre martini ikram edilir ve içmesi beklenir. Deney bitmiştir, şoför ait olduğu yerine döner. François Martininin nasıl içilmeyeceğini göstermek için yapılan bir deney olduğunu söyler. Burjuva sınıfının proleter sınıfa karşı üstten bakışı görülmektedir. Halktan birinin bu şekilde içki içmesi doğal olabilirdi ama hiçbir sistemin bu durumu değiştiremeyeceğinden bahsedilir. Burjuvazi sıfatı sonradan kazanılamaz, kan bağıyla geçebilirdi. Asil olmak, belli bir kültüre sahip olmak sonradan kazanılamaz, doğuştan var olur. Buñuel, köle ve soylu ilişkisinin modern zamana uyarlanmış bir sahne üzerinden göstermektedir.

Buñuel *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde burjuvazinin gidişatını da kendi sinema diliyle göstermektedir. Burjuva grubunun üyeleri hiçbir yere gitmeyen bir yolda, en moda kıyafetlerini giymiş halde yürürlerken farklı zamanlarda altı defa görülmektedir. Bu yürüyüşler sahnelerin arasına ‘insert’ olarak eklenmiştir ve filmin son sahnesi olarak da görülmektedir. Marsha Kinder’e göre; “Bu karakterler Buñuel tarafından manipüle edilen kuklalardır, usta hayalperest, onları prop ve dekor olarak kullanır. Zaman olarak yolu kullanır; rüyanın sonsuz bir yolculuk olduğunu göstermek için. Bu arada, karşılaştığımız gerçekliklerin pahalı çeşitliliğine rağmen, her zaman arazi hakkında korkunç derecede aşına olunan bir şey vardır. Sahip oldukları dayanıklılıklara ve cazibelerine rağmen, bu karakterler anarşist doğalarından asla kaçmazlar” (Kinder, 1975, s.24). Buñuel konuşmalarında ise burjuvaların hiçbir yere ulaşmayan, döngü halinde gösterdiği yürüyüşlerinden şu şekilde bahseder;



**Görsel 3.22: *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminden.**

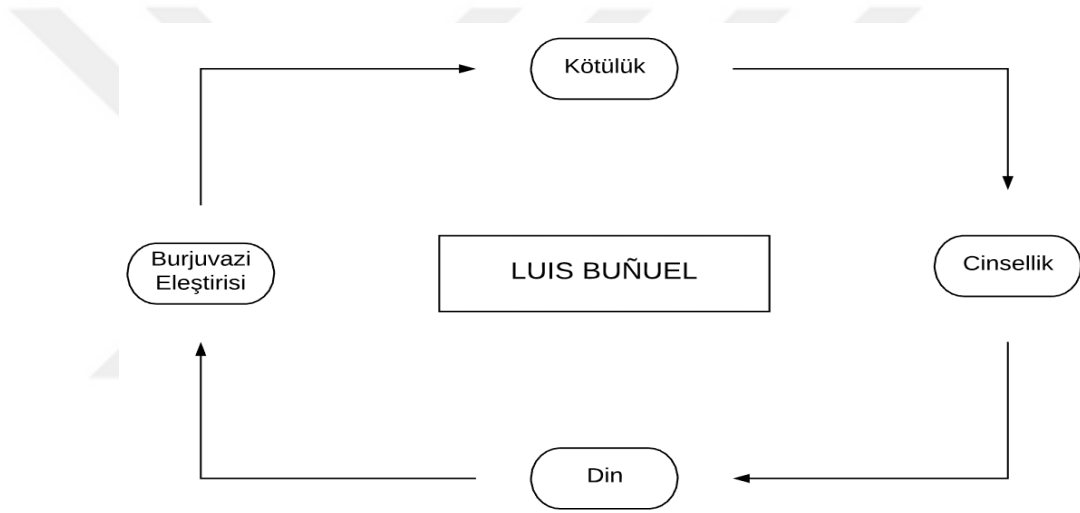
“Filmde bir leitmotif olarak yeniden ortaya çıkan bir yolu düşündüm. Ve ben bu burjuvaziyi ilk yürüyüşlerinde normal, ikincisinde sıkıldıklarını, üçüncüsünde ise yorgun ve yaralı olduklarını gösterebileceğimi düşündüm. Sonra, simgesel bir yorumu ortaya çıkarmamak için imajı masumiyetinde olduğu gibi muhafaza etmenin gerekli olduğunu hissettim; böylece bunun burjuvazinin sonu olduğu söylenemeyecekti, sadece bu toplumun nereye gittiğini bilmediği görülecekti. Ancak bu filmde semboller kesinlikle her zaman olduğu gibi bulunacaktır. Hiçbir zaman açıkça sembolleri kullanmamıştım. Burada, ne iyi, ne de kötü var, sadece yolda yürüyen insanlar vardır.” (Kinder, 1999, s.184)

Buñuel ve Kinder’in söylemlerinden yola çıkarak; burjuvazi sonsuz bir hayalin içindedir, nerede olduklarını ve nereye gittiklerini bilmemektedir.

*Altın Çağ* ile başlayıp *Özgürlük Ruhu* filminde de tekrar eden, izole bir hayat ile çevrelerinde olup biten olaylardan, problemlerden kaçan, onları görmezden gelen burjuvazi *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filmiyle kendileriyle bir yüzleşme yaşar. Buñuel bu yüzleşmeyle burjuvazi toplumunun karşılaşmaktan korktuğu gerçeklerle onları yüzleştirir ve yüzlerine aslında ne halde olduklarını çarpar. Benzer bir yüzleşme *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* filminde de yaşanır. Burjuva sınıfının bir üyesi olan Mathieu her şeyi parayla elde edebileceğini sanır, aşkı da. Ama film boyunca arzularını maddiyat aracılığıyla gideremez. Sonunda acı bir şekilde bu gerçekle yüzleşmek zorunda kalır. Buñuel burjuvaziye bir şekilde gerçekleriyle yüzleşmek zorunda bırakır, ama bu yüzleşme onlar için bir son olmayacaktır.

## SONUÇ

Bu çalışmada, en önemli sürrealist yönetmenlerden birisi olan Luis Buñuel'in sinemasında tekrar eden temalar ele alınmıştır. İlk dönem filmleri *Bir Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ* ile son dönem üç filmi olan *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*, *Özgürlük Ruhu*, *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* filmlerinde taramalar yapıp tekrar eden temalar kategorize edilerek sahneler üzerinden analizler yapılmıştır. İncelemeler sonucunda Luis Buñuel sinemasında kötülük, cinsellik, din ve burjuvazi eleştirisi temalarının tekrar ettiği saptanmıştır.



**Görsel 23: Luis Buñuel Sinemasında Tekrar Eden Temalar.**

*Bir Endülüs Köpeği*, *Altın Çağ* ve *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filmlerinden seçilen sahneler üzerinde kötülük temasının analizi yapılmıştır. Deleuze'e göre kökensel dünya aynı zamanda şiddetin (bazı açılardan da radikal kötülüğün) dünyasıdır. Bu dünya Kronos'un acımasızlığın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kötülük teması altında seçilen üç filmde de bu kötülüğün dünyası ile karşılaşmaktadır. Bu kötülükler şiddet ile ortaya çıkarılmaktadır (Bkz. Deleuze, 2004, s.166-167). Ayrıca kötülük teması bozulan devlet sistemini kendi çıkarları doğrultusunda kullanan devlet adamları üzerinden de ele alınmıştır.

Cinsellik teması ile sınırlılıklar bölümünde bildirilen filmlerin tümünde karşılaşmaktadır. *Bir Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ* filmlerinde cinsellik, ölüm ile iç içe geçmiştir. *Arzunun O Belirsiz Nesnesi* filmde ise cinsellik nevrotik bir hal



almaktadır. Cinsel hazza ulaşamamanı getirmiş olduğu bu hal, film boyunca devam etmektedir. Altın Çağ filminde karşılaşılan toplumsal ahlaki değerlerden dolayı cinsel hazza ulaşamayan sevgililer, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde daha deneyimli olarak karşımıza çıkmaktadır. Cinsel hazza ulaşabilmek toplumdan izole bir yer bularak mümkün olmaktadır. Buñuel bir temayı ele alırken olaylara farklı yönlerle de yaklaşmaktadır. Cinsel arzuların bastırılmamasında dinsel ve toplumsal baskıları da göz önüne almaktadır. Toplumsal baskılar birçok defa dini inançların etkisi altında gelişerek ortaya çıkmaktadır. *Özgürlük Ruhü* filminde sadomazoşik cinsel ilişki ile karşılaşıldığında, sergilenen performansın din adamlarının görmeleri için yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu durum bir şekilde isyan halini de ortaya koymaktadır. *Altın Çağ* filminde de hazza ulaşamamanın sebeplerinden biri olarak din görülmektedir. Buñuel imgelerin çağrışım güçlerinden de faydalanmaktadır. *Altın Çağ* ve *Özgürlük Ruhü* filmlerinde imgeler karakterler üzerinde cinsel arzular uyandırmaktadır.

Luis Buñuel din temasına eleştirel bir şekilde yaklaşmaktadır, onun için din ikiyüzlü bir yapıya sahiptir. Eleştirilerini *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* filmi dışındaki filmlerinde din adamları üzerinden yapmaktadır. Din adamları dinin verdiği öğütleri yerine getirmemekle birlikte İncil’de yer alan “yedi büyük günahı” işlemekte ve Tevrat’da yer alan “on emiri” ihlal etmektedirler. Buñuel, *Altın Çağ* filminde din eleştirisinin merkezine İsa’yı koymuştur. Filmde dinin etkisi ile meydana gelen toplumsal baskıdan dolayı sevgililer cinsel hazza ulaşamazken, İsa karşımıza hem bir katil hem de şehvet düşkünü bir kişilik olarak çıkmaktadır. *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde, din adamı mevkisini kullanarak bir sınıfa girmeye çalışan bir katildir. *Özgürlük Ruhü* filminde ise din adamları alkol alıp, kumar oynayan ve bir kadına sarkıntılık etme potansiyeline sahip kişilerdir. *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* filminde sözde dindar bir hayat yaşamak isteyen bir anne üzerinden din eleştirisi yapılmaktadır. Günaha girmemek için çalışmayan yani “tembellik” eden bir anne, para kazanabilmek için kızının zina etmesine göz yumabilmektedir.

Burjuvazi eleştirisi *Altın Çağ* ve *Özgürlük Ruhü* filmlerinde burjuvaların çevrelerinde olup bitenleri umursamaz, görmezden gelen davranışları üzerinden yapılmaktadır. *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminde burjuvazi umursamaz, görmezden gelen davranışları ile yüzleşmek zorunda bırakılmıştır. *Arzunun o Belirsiz Nesnesi* filmde ise burjuva sınıfından olan karakter, arzularını maddi gücünü kullanarak gidermeye çalışsa

da bunda başarılı olamaz. Buñuel burjuvaziye eleştirisi yaparken proleterya da eleştiri oklarını çevirmektedir. Sınıfına ihanet eden proleterler vardır, Buñuel onları kendi çıkarları için sınıflarına ihanet etmekle suçlamaktadır.

Luis Buñuel ilk dönem filmlerinde imgelere, sembollere ve metonimlere dayalı bir anlatıyı tercih etmektedir. Lineer zaman algısına dayalı bir anlatı yapısı yerine, rüyada olduğu gibi, filmlerinde zaman algısının kaybolduğu bir yapı kurmuştur. Son dönem filmleri anlatı ağırlıklı kurmaca film türüne yakın olması rağmen, sürrealist öğeler filmlerinde yer almaya devam etmektedir. İlk dönem filmlerinde olduğu gibi Freud'un psikanalitik söylemlerinin ve Karl Marx'ın sosyal konulara yaklaşımının etkileri son dönem filmlerinde de görülmektedir. Bu etkiler tekrar eden temaların içerikleri incelendiğinde de daha iyi anlaşılabilir.

Luis Buñuel filmlerini sadece bir tema üzerinden başlatıp bitirmemiştir. *Özgürlük Ruhunu* filmi hayatların birbirlerine dokunuşu üzerinden ilerlemektedir. Bir hayat yeni bir hayata dokunduğu zaman hikaye yeni hayat ile devam eder. Ama geride bırakılan hayat da unutulmaz, filmin sonunda bir tümevarım olur. Buñuel ele aldığı temalarda da aynı yapıyı inşa etmiştir. Filmlerinde hayatlar ile birlikte temalar da birbirlerine dokunur ve temaların değişmesi kaçınılmaz bir hal alır. Filmlerde karşılaşılan temaların sürekli olarak değişmesinin sebeplerinden biri de Buñuel'in sahip olduğu sürrealist anlayıştır. Olaylara ideolojik, psikanalitik ve toplumsal anlayışları, kuralları, inanışları, folklorları yıkan bir bakış açısıyla yaklaşma isteğinden dolayı temalar sahneler arasında sürekli olarak değişikliklere uğramaktadır. *Altın Çağ* filminden yola çıkılırsa; film cinsellik teması ile başlar, burjuvazi eleştirisine dönüşür, kötülük teması ve din eleştirisi ile devam eder. Temaların ele alma şeklinde bir kronolojik yaklaşım bulunmamaktadır. Bu noktada sürrealizmde dadacılıktan kalma tesadüf ve rastlanlantısallık anlayışı ile karşılaşmaktadır. Özellikle ilk iki filmin senaryosunun temelinde otomatik yazım tekniği olmasında dolayı bir önceki sahneden sonra hangi sahnenin geleceği tahmin edilememektedir. Bu durumdan dolayı kronolojik olarak temaların ele alınması da mümkün olmamıştır. Sonraki dönem filmleri kurmaca film türüne yakın olsa da Buñuel filmlerinde temaları kronolojik bir şekilde ele alıp bitirmek yerine, ilk sahnelerde temalara bir virgül koyup ilerleyen sahnelerde tekrar ele almıştır.

Buñuel kendi dünyasında aşık olan filmlerinde de aşık hale getirirse de, izleyici yönünden ele alınacak olursa, saklı olanı en azında kuşkulu hale getirmeye çalışmıştır.

Kendi sinemasında çizdiği toplum portresine bağlı olarak düşünülecek olursa, toplum için saklı olanı aşikar hale getirmek çok zordur. Amacını gerçeğe dönüştürebilmek için tekrar eden temaların gücünden yararlanmışır. Ele aldığı temaları bir filmde anlatarak bitirmek yerine, ilk ve son dönem filmlerinde olduğu gibi temalar ile bir tekrar oluşturarak kendi değerlerini, ideolojisini, inançlarını, toplumsal olaylar bakışını, gerçekliği arayışını, insanların beynine kazımaya çalışmıştır. Bu noktada sinemasını kendi düşünceleri doğrultusunda propaganda amaçlı kullanmış olabileceği sonucu çıkmaktadır. Sahip olduğu ideoloji çok farklı olsa da dönemin koşullarının da etkisiyle, Amerika'da bulunduğu yıllarda Amerika Birleşik Devletleri için propaganda filmleri hazırlayan bir birimde çalışmıştır ve bu yapıya oldukça hakimdir.

Buñuel henüz ikinci filminden sonra sürrealist gruptan ayrılmış olsa da, grubun genlerini, ruhunda ve filmlerinde taşımaktadır. Gruba üye olduğu sırada düşüncelerini eyleme dönüştüren yapısını (ki bu şiddet içeren saldırılar da olabilir), filmleri ile birlikte izleyicilerinden de beklemektedir. Bu yargıya varılmasının sebebi tekrar eden temalar üzerinden insanların beynine kazımaya çalıştığı görüşleri ile izleyicileri düzene karşı kışkırtmayı amaçlamasıdır. Mayıs 68 olayları için söylediği “68 öğrencileri çok konuştular, az iş yaptılar” sözü ile eyleme yönelik olan tavrını da açıkça ortaya koymaktadır (Buñuel, 2005, s.168).

Enterdisipliner bir yapıya sahip olan Luis Buñuel sineması, özünde vermek istediği mesajları metinler arası entelektüel ve enterdisipliner okumalar yapabilecek donanıma sahip olan bir kitleye ulaştırabilmektedir. Sürrealizm sosyal konulara yaklaşımda Marx'ın görüşlerini benimsemiş olsa da reel dünyada Buñuel'in filmlerinin analizinde sonuca ulaşabilmek ve bir takım çıkarımlar yapabilmek için belli bir sınıfa dahil olmak gerekmektedir.

Buñuel kendisinin de içinde bulunduğu sürrealist topluluğun toplumsal yasaklara ve değerlere yaklaşımını şu şekilde açıklar; “Eskimiş tüm değerleri reddediyorduk. Bizim töremiz bambaşka ölçütlere dayalıydı” (Buñuel, 2005, s.144). Bundan dolayı filmlerinde toplumsal değerlere bir eleştiri yapmaktadır. Artık eskimiş, yozlaşmış, özgürlükleri kısıtlayıcı yasaklara sahip değerlerdir bunlar. Buñuel sürrealizmin özgürlükçü, reddedişçi, toplumsal kurallardan izole kendi benliğini bulması gerektiğini savunan düşüncelerini şu şekilde açıklar; “Her şeyden önce, varlığımızın derinliklerine inen özgür ve kendini kabul ettirmiş bir yoldu bu. Usa aykırılığa, anlaşılmağıza ve

içbenimizden gelen tüm eğilimlere çağırıydı” (Buñuel, 2005, s.165). Bu düşüncelerden dolayı bu konuya filmlerinde sıklıkla değinmektedir.

Buñuel çocukluğundan itibaren dini eğitimler almış ve dinin getirmiş olduğu kısıtlayıcı ve baskıcı tutumlara maruz kalmıştır. Filmlerinde de karşılaştığı gibi onun için toplumsal yasakların oluşmasının temelinde din vardır. Toplumsal yasaklarda dinin etkisini eleştirmek için dini ikiyüzlü olmakla suçlamıştır. Asıl yasaklara uymayanın din adamlarının olduğunu filmlerinde göstererek, din ve din adamlarına olan itaati kırmayı amaçlamıştır. Böylece dinin toplum üzerindeki baskısı azalacak ve özgür bireysel düşünceler ortaya çıkabilecek ve yasaklar azalacaktır.

Luis Buñuel filmlerinde devlet ile burjuvaziyi iç içe geçirmiştir. Devlet burjuvazi için çalışmaktadır. Filmlerinde rastlanılan bu durum reel hayattan esinlenilmiştir. Buñuel sahip olduğu ideolojik düşüncelerinin etkisi ile filmlerde bu durumu eleştirel bir şekilde gözler önüne sermeye çalışmıştır. Sadece devlet ve burjuvazi ilişkisi üzerinden değil, aynı zamanda burjuvaların sahip olduğu kültür ve kazanılmış alışkanlıklar üzerinden de eleştirisini ortaya koymaktadır. Filmlerinde burjuva toplumunca kutsal ve dokunulmaz olanlara dokunmaya çalışmıştır.

## FİLM KÜNYELERİ

### ***Bir Endülüs Köpeği Filminin Künyesi***

Filmin Orijinal Adı: Un Chien Andalou

Yönetmen: Luis Buñuel

Senaryo: Luis Buñuel, Salvador Dali

Görüntü Yönetmeni: Albert Duverger

Kurgu: Luis Buñuel

Dekor: Pierre Schilzdech

Müzik: Richard Wagner'in *Tristan ve Isoldes*ından ve *Arjantin Tangos*undan bölümler.

Oyuncular: Pierre Batcheff, Simon Mareuil, Jaime Miravilles, Salvador Dali, Luis Buñuel.

Yıl: 1929

Süre: 17 dk. Siyah- Beyaz

### ***Altın Çağ Filminin Künyesi***

Filmin Orijinal Adı: L'Âge D'or

Yönetmen: Luis Buñuel

Yapımcı: Charles de Noallis

Senaryo: Luis Buñuel, Salvador Dali

Görüntü Yönetmeni: Albert Duverger

Kurgu: Luis Buñuel

Dekor: Pierre Schilzdech

Müzik: Mendelsshon, Mozart, Beethoven, Debussy, Wagner 'in eserlerinden bölümler ve Georges Van Parys'in bir pasodablesi.

Oyuncular: Lya Lys, Gaston Modot, Caridad de Labersque, Lionel Salem, Marx Ernst, Pierre Prevert, Germaine Noizet.

Yıl: 1930

Süre: 61 dk. Siyah- Beyaz

### ***Burjuvazinin Gizli Çekiciliği Filminin Künyesi***

Filmin Orijinal Adı: La Charme Discret de la Bourgeoisie

Yönetmen: Luis Buñuel

Yapımcı: Serge Silberman

Diyaloglar: Luis Bunuel, Jean Claude Carriere

Script: Suzanne Durrenberger

Görüntü Yönetmeni: Edmond Richard

Kurgu: Helena Plemianikov

Ses: Guy Villette

Ses Efektleri: Luis Bunuel

Dekor: Pierre Guffroy

Oyuncular: Fernando Rey, Paul Frankeur, Delphine Seyrig, Bulle Ogier, Stephane Audran, Jean Pierre Cassel, Julien Bertheau, Claude Pieplu, Michel Piccoli

Ülke: Fransa

Yıl: 1972

Süre: 105 dk. Renkli

### ***Özgürlük Ruhu Filminin Künyesi***

Filmin Orijinal Adı: La Fantome de la Liberte

Yönetmen: Luis Bunuel

Yapımcı: Serge Silberman

Diyaloglar: Luis Bunuel, Jean Claude Carriere

Script: Suzanne Durrenberger

Görüntü Yönetmeni: Edmond Richard

Kurgu: Helena Plemianikov

Ses: Guy Villette, Jean Labourel

Ses Efektleri: Luis Bunuel

Dekor: Pierre Guffroy

Oyuncular: Andriana Asti, Julien Bertheau, Jean Claude Brial, Adolfa Celi, Paul Frankeur, Michael Lonsdale, Pierre Maguelon, Françoise Maistre, Michel Piccoli, Claude Pieplu, Jean Rochefort, Monica Vitti

Ülke: Fransa

Yıl: 1974

Süre: 103 dk. Renkli

***Arzunun o Belirsiz Nesnesi Filminin Künyesi***

Filmin Orijinal Adı: Cet Obscur Object du Desir

Yönetmen: Luis Bunuel

Yapımcı: Serge Silberman

Senaryo: Pierre Louys'un *La Femme et la Pantin* adlı romanından, Luis Bunuel ve Jean Claude Carriere

Görüntü Yönetmeni: Edmond Richard

Kurgu: Hél na Plemianikov

Ses: Guy Villette, Olivier Labourel

Dekor: Pierre Guffroy

Oyuncular: Fernando Rey, Carole Bouquet, Angela Molina, Julien Bertheau, Andre W ber, Bernard Musson, Muni, Jacques Debary.

Yıl: 1977

Süre: 105 dk. Renkli

## KAYNAKÇA

Barthes, R. (1972). *Mythologies*. (Çev. Anette Lover) London: Paladin.

Bataille, G (2014). *Gözün Hikayesi*. (Çev. Berna Serveryan) Ankara: Chiviyazıları Yayınevi.

Benjamin, W. (1993). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. (Çev. Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Buñuel, L. (2005). *Son Nefesim*. (Çev. İlkay Kurdak) Ankara: İmge Kitabevi.

Carotenuto, A. (1989). *Eros and Pathos: Shades of Love and Suffering*. Toronto: Inner City Books.

Cooper, S. (2012). *Un chien andalou and early French Film Theory. (A Companion to Luis Buñuel kitabından, Düzenleyen: Rob Stone, Gutierrez- Albilla) West Sussex: John Willey & Sons.*

Deleuze, G. (2004). *Sinema 1: Hareket ve İmge*. (Çev. Soner Özdemir) İstanbul: Norgunk.

Durgnant, R. (1977). *Luis Bunuel*. California: University of California Press.

Ellis, J. (2002). *A History of Film*. Boston: Pearson.

Freud, S. (2016). *Psikanaliz Üzerine Yeni Araştırmalar ve Bugular*. (Çev. Kamuran Şipal) İstanbul: Say Yayınları.

Freud, S. (2017). *Rüyaların Yorumu*. (Çev. Dilman Muradoğlu) İstanbul: Say Yayınları.



- Hammond, P. (2004). *Lost and found : Bunuel, L'Age d'Or and Surrealism*. Peter Williams ve Isabel Santola (edited) “ Luis Buñuel New Readings” Kitabından, London: BFI.
- Hausmann, R. (1958). *Courier Dada*. Paris: Le Terrain Vague.
- Hopkins, D. (2004). *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press Inc, New York.
- Keaton, B. , Samuels, C. (1982). *MyWonderful World of Slapstick*. New York: DaCapo Press.
- Kinder, M. (1999). *Luis Buñuel's The Discreet Charm of the Bourgeoisie*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kovacs, S. (1980). *From Enchantment to Rage: The Story of Surrealist Cinema* Fairleigh. New Jersey: Dickinson University Press.
- Marx, K., Engels, f. (2011). *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*. (Çev. Muzaffer Erdost) Ankara: Sol Yayınları.
- Mast, G., Kawin, B. (2011). *A Short History of the Movies*. Boston: Pearson.
- Metz ,C. (1987). *The imaginary Signifiers*. Indiana: Indiana University Press.
- Passeron, R. (2000). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi* (Çev. Sezer Tansu) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Paz, O. (1986) *Luis Buñuel: Three Perspectives* (Çev. Michael Schmidt) New York: Arcade Press.
- Peret, B. (1992). *Loeuvre cruelle et revoltee de Luis Buñuel*. Vol. 6. Paris: Jose Corti.

Poniatowska, E. (1961). *Palabras Cruzadas*. Mexico: Era.

Ray, M. (1963). *Self Portrait*. Boston: Brown Co.

Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. New York: Berg.

Scarlett, E. (2014). *Religion and Spanish Films*. Michigan: The University of Michigan Press.

Short, R. (2003). *The Age of Gold: Surrealist Cinema*. Creation Books, London.

Simmel, G. (2015). *Bireysellik ve Kùltür*. (Çev. Tuncay Birkan) İstanbul: Metis Yayınları.

Simmel, G. (2016). *Kadınlar, Cinsellik ve Sevgi*. (Çev. Onur Kuzgun) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Simmel, G. (2017). *Gizliliğin ve Gizli Toplumların Sosyolojisi*. (Çev. İdil Dündar) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Stone, R., Albilla G. (2012). *A Companion to Luis Buñuel*. West Sussex: John Willey & Sons.

Thompson, K., Bordwell, D. (2003). *Film History*. New York: McGraw Hill.

Thompson, K., Bordwell, D. (2010). *Film History*. New York: McGraw Hill.

Vidal, A. (2012). *L'Âge d'or*. (A Companion to Luis Buñuel kitabından, Düzenleyen: Rob Stone, Gutierrez- Albilla) West Sussex: John Willey & Sons (2012).

Žižek, S. (2015). *Kieślowski*. (Çev. Sabri Gürses) İstanbul: Encore.

William, L. (1981). *Figures of Desire*. California: University of California Press.

Wood, G., Navarro J. (2012). *Buñuel, Master Pyrotechnician the Role of Firearms in His Cinema. (A Companion to Luis Buñuel* kitabından, Düzenleyen: Rob Stone, Gutierrez- Albilla) West Sussex: John Willey & Sons.

## **DERGİLER**

Kinder, M. (1975). *The Tyranny of Convention in "The Phantom of Liberty*. (Film Quarterly, Vol. 28, No. 4, Special Book Issue (Summer, 1975). California: University of California Press.

Lindwall, T. (2004). *Religion and Film*. California: Communication Research Trends Volume 23, No:4.

Vangözü, Y. (2016) *Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Eylül Sayısı.

## **TEZLER**

Çanğa, E. (2016). *Sinema- Resim İlişkisi Bağlamında Luis Bunuel Sineması*. Yüksek Lisans Tezi.

Üvez, A. (1995). *Gerçeküstücü Akım ve Luis Bunuel Sineması*. Yüksek Lisans Tezi.

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Emre ÇÜCÜK  
Doğum Yeri ve Tarihi : Mersin/ Tarsus 23.07.1992

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Elektrik Elektronik Mühendisliği / 2010- 2015  
Yüksek Lisans Öğrenimi : Sinema ve Televizyon/ 2016-  
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

### İş Deneyimleri

Son Çıkış Filmi  
Yönetmen: Ramin Metin  
Çekim Tarihi: Haziran- Temmuz, 2017  
Görev: 3. Yönetmen Asistanlığı

Görölmüşür Filmi  
Yönetmen: Serhat Karaaslan  
Çekim Tarihi: Eylül- Ekim, 2017  
Görev: 3. Yönetmen Asistanlığı