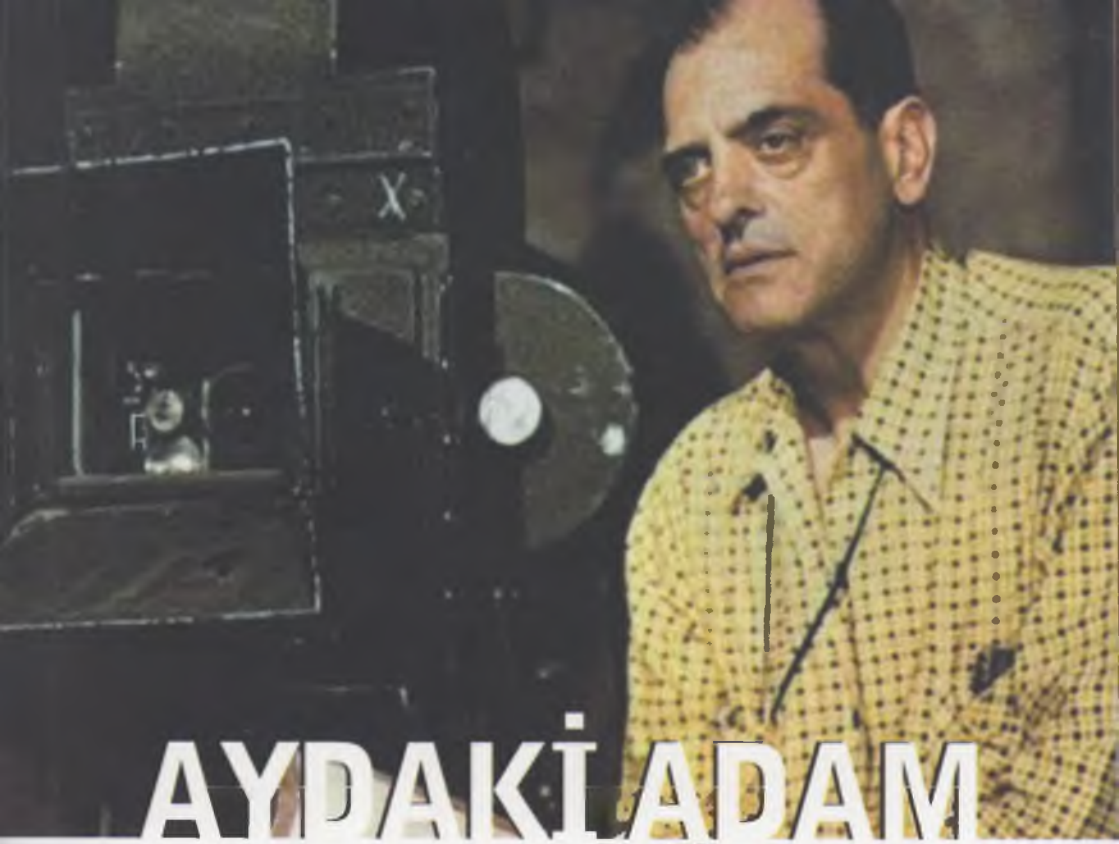


# AYDAKİ ADAM

# LUIS BUÑUEL

**Derleyen: Tolga Yalur**



agorakitaplığı

## TOLGA YALUR

1985'te İzmir'de doğdu. ODTÜ'de lisans, Boğaziçi Üniversitesi'nde yüksek lisans yaptı. İlk kitabı *Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması*, 2009'da yayınlandı. Birkaç kitap çalışmasında yer aldı, çeşitli kitap çevirileri yaptı, periyodik ve aylık dergilerde makaleler yazdı. Sinema, medya ve görsel kültür araştırmaları yapan Yalur, Boğaziçi ve Bahçeşehir üniversitelerinde Türkiye sineması ve popüler kültür üzerine dersler veriyor. *Benim Adım Kes – Ken Loach Söyleşileri* (2016) adlı derlemesi yine Agora Kitaplığı'nca yayınlandı.

# LUIS BUÑUEL – AYDAKİ ADAM

Derleyen: Tolga Yalur

a
agorakitaplığı

Sinema 109

Luis Bunuel – Aydaki Adam
Derleyen: Tolga Yalur

Kapak tasarımı - mizanpaj: Sibel Yurt

© 2016; Tolga Yalur
© 2016; bu kitabın yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci basım: Ekim 2016

ISBN: 978-605-103-337-2

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Dağıtım: Punto Kitap, Tel: (0 212) 496 10 50

# İÇİNDEKİLER

Sunuş: Aydaki Adam *(Tolga Yalur)* ..... vii

Asri Zamanlarımızın Sinemacısı ..... 1

Din, Erotizm ve Ölüm: Luis Bunuel Rüyalarını Anlatıyor *(Max Aub)* ..... 21

*Bir Endülüs Köpeği* ve Sürrealist Dava *(Thomas Perez Turrent - Jose de la Colina)* ..... 27

"Çok Yaşa Ölüm!" Luis Bunuel'in *Özgürlük Hayaleti*'nde Devrimin Sonu *(Julie Jones)* ..... 37

*Uğultulu Tepeler*; İspanyol İç Savaşı; Hollywood'a Dönüş; Dali'yle Son Ayrılık; Meksika'ya Gidiş *(Thomas Perez Turrent - Jose de la Colina)* ..... 54

*Nazarin*: Ruhbanlığın Don Kişot'u *(Thomas Perez Turrent - Jose de la Colina)* ..... 67

Sinema, Freud ve Paranoya: Dali ve *Bir Endülüs Köpeği*'nde Eril Arzunun Temsili *(Ignacio Javier Lopez)* ..... 83

*Arzunun O Belirsiz Nesnesi* *(Thomas Perez Turrent - Jose de la Colina)* ..... 106

*Viridiana ve Tuzaktaki El*'de Sömürgecilik ve Çağdaşlığın Tuzakları *(Thomas Perez Turrent - Jose de la Colina)* ..... 118

Hollywood'da Bir Aylak Sürrealist; *Ekmeksiz Toprak*, Sürrealist Grupla İlişiğin Kesilmesi *(Alex Simon)* ..... 147

Buñuelvari Düşler *(Jean-Claude Carrière)* ..... 158

Buñuel'in *Özgürlük Hayaleti* ve *Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği*'nde Performativite *(Ibon Izurieta)* ..... 163

*Ekmeksiz Toprak* ve Gösterimsel Gerçekçilik *(Sara Nadal-Melsió)* ..... 185

Filmografi ..... 213

# SUNUŞ:
# AYDAKİ ADAM

Tolga Yalur



Tuhaf ve ciddi sinemacı Luis. Adının Türkçe telaffuzu 'Luiz Bunyuel'. Bir realist, bir sürrealist, bir Marksist, bir anarşist, bir mistik, bir din karşıtı, bir Freudcu, bir post-Freudcu, bir sadist, bir ahlâkçı, bir ateist, bir Hıristiyan, bir şair, bir şovmen olduğunu söyleyenler çok. Sinemaya dair görüşleri halen daha yazılar, kitaplar, röportajlar ve derlemelerde yer almaya devam ediyor. Elinizdeki bu kitabın Türkiye'de Buñuel kaynaklarına katkısıysa, bu çalışmaları biraraya getirmeyi ve Buñuel külliyatının bir örneğini sunmayı denemesi olabilir. Yönetmenin kendi fikirleri, hem eleştirmen hem de beraber çalıştığı sinemacıların yorumları, filmleri üzerine yapılan bir dizi psikanalitik, performatif ve ideolojik okuma, Buñuel-Dali tartışmasını biraraya getirmeyi ve aralarında bir diyalog kurmayı deniyor bu kitap.



Luis Buñuel.

Çağdaşı birçok sürrealist gibi Buñuel de bir yandan nihai sona, varoluşa ve oluşa dair bir ilgisizlik beslerken, etkileyici çalışmalarını tanrıya dair garip fikirler ve ölümcül imgelerle dolduran bir paradoksa çeviren, radikal, ikonoklastik dünya görüşlü bir yönetmen. Toplumun bir harabe olduğunu ve özgürlüğün karşısında yer aldığını düşünür. Senaryoları absürt ile trajik, satirik ile erotik arasında değişir. Abartılı ve skandallı olduğu sık sık söylenir.

Kitabın başlığına gelince. 'Ay' kelimesinin etimolojik arkaplanına gitmek gerek belki de. Öyle ki, Farsça kökenli bir kelime 'ay'. Ayna kelimesinin de bir kökü, göz'ün de bir eşanlamlısı. Aslında Persler, dünyanın uydusunun dünyayı yansıtan devasa bir ayna olduğunu düşündüklerinden bu adı vermişler. Kendimize tamamen yabancı, kavrayamadığımız, bilmediğimiz ve anlamlandıramadığımız bir nesnenin bizi yansıttığını düşünmek, psikanalizi bu kadar seven bu sapık yönetmenin gözünde çok yabancı olmasa gerek. Zira ayı da, gözü de kesiyordu ilk filminde. Son filminde de arzu nesnesini, başrol kişisinin arzusunun bir aynasıymış gibi (kasten ya da kazara) değiştiriyordu iki farklı oyuncuyu kullanarak.

'Ay' denilen şeyin bir şekilde adlandırılamadığı yerde bizi yansıtan bir nesneyle aynı anlamda düşünülmesi, fantezinin de imkânlarının nereye kadar gidebildiğini gösteriyor bir bakıma. Buñuel'in çağdaşı, hatta bir dönem sürrealist grupla da vakit geçirmiş Fransız psikanalist Jacques Lacan diyordu, arzu nesneleri aslında birer yansımamızdır aynadaki gibi; hem yoksun olduğumuz şeyi bize geri verir gibi yaparlar, hem de bizim dışımızda olduklarından dolayı bir çeşit nefret nesnesidirler diye. Buñuel'i ayda konumlandırarak, kendisini fantezi alanına yerleştirmek kadar sinemasına da sadık kalmış olabiliriz. Sinema da arzularımızı bize geri yansıtan bir çeşit ayna değil midir zaten?

Psikanalizi de bir çeşit öncü felsefi bir sorgulama yolu gibi düşünürsek, Şark ile Garp felsefeleri arasında ayın da, aynanın da bir ortak bağlam olduğunu görebiliriz. Lacan aynadan başlayıp cinsellik ve arzudan, çeşitli simgeler ve anlamla çevrelenmiş nesne-

lerin bizim gediğimizi kapayamamasından; en nihai nesnenin erişilmez ve namevcut Büyük Öteki olmasından, yani bir çeşit tanrıdan bahseder. İlk tanrımız mecazi annedir; bütün ihtiyaçların ve zevke dair doğruyu biz birer yavruyken anne bilir; sonrasında Freud'un ödipal vakası devrededir ve Baba bir şekilde işlevsel olarak devreye girer, yani ikinci mecazi tanrı babadır. Sonra da bildiğiniz tanrı. Ya da bilmediğiniz... İşte biraz büyümüşüzdür, evde cinsel oyunlar oynayamayız, annemizin memesini ememeyiz. Pipimiz ya da kukumuz ya da her ikisi de vardır. Önce sokakta, okulda, gizli saklı yerlerde oynamaya devam ederiz. Ama o bilincimizin dehlizlerine işlenmiş 'doğru'/'yanlış' hep bir tanrısal konumdan bize seslenir. Buñuel'in de derdi tüm bunlarladır: kadın, erkek ve tanrı. Burjuva arkaplanından gelmiş olduğundan bunları burjuvaziye havale ederek buradan saldırır en çok. İşçi sınıfından gelmiş olsaydı, muhtemelen tanrıyı ve arzuyu taşlayacak bir gediği orada da bulurdu.

Luis Buñuel, Avrupa eleştirel camiasında Eisenstein, Chaplin ve Fellini arasında, uzun süre bir büyük ve üretken sinemacı diye biliniyor. Fakat şanı Amerika'ya daha yeni yeni yerleşmekte. Elli yıllık kariyeri boyunca İspanya, Fransa, Meksika, İtalya ve ABD'de otuz iki uzun metrajlı film yönetti. Alaycı mizah ve sürrealist imgelemi kullanan Buñuel, insanların kanıksadığı değerler ve kurumları zayıflatmaya kararlıydı. Amaçları belliydi; sürreel yoluyla, bilinçdışının dürtülerini görselleştirerek, "burjuvazi dünyasının optimizmini parçalayacak ve okuyucuyu (veya seyirciyi) hâkim düzenin devamlılığını sorgulamaya zorlayacak"tı.

Zaragoza'nın yüz kilometre ötesinde, Kalanda'nın küçük bir kasabasında 1900 yılında doğan Luis Buñuel, Leonardo ve Maria Buñuel'in yedi çocuğundan ilkiydi. Kalanda geri kalmış, mütevazı bir yerleşim yeriydi. Verimsiz toprakları vardı. Fakat genç Luis, babası açısından sıradan köylülerinkinden daha çok şanslıydı. Leonardo Bunuel, Güney Amerika'da servet yapmış bir varlıklı burjuvaydı. Doğduğu topraklar olan Kalanda'ya geri dönmüş ve kırk




Bunuel yedi yaşında. Zaragoza'da Cizvit okuluna giderken.

üç yaşındayken, on yedi yaşındaki Maria'yla evlenmiş ve büyük bir malikâne arazisi satın almıştı. Kalanda'daki ev her açıdan çok iyiydi. Nehre inen güzel bir bahçesi vardı. Gelecekte burjuvazinin belası olacak Luis, çocukluğunun çoğunu bu yazlık burjuva mülkünde geçirdi.

Zengin olmanın yanı sıra bir entelektüel ve kültürlü bir kimse de olan Leonardo Buñuel'in, Zaragoza'nın mülk sahibi aydınlarıyla kaynaşması zor olmadı. Luis ayrıcalıklı ve geleneksel bir şekilde büyütüldü. Annesi, çocuklarının katı bir şekilde yetiştirilmesine dikkat eden bir kadındı. Altı yaşındaki Buñuel'i Zaragoza'da bir Cizvit okuluna gönderdiler. Luis dokuz yılını burada geçirecekti. Luis ciddi, uslu, laf dinleyen ve çok çalışan, din notları yüksek olan bir çocuk olduğunu gösterdi.

Buñuel'in bizzat anlattığı dar ve İspanyol bir arkaplandı bu. Sürekli dini inançla ve burjuvaziyle uğraşmasını anlamlı kılan bir arkaplan. Yetişkinliğine de göz kırpan bir şey: tiyatro ve müzikten hoşlanması. Bir rahip kılığına girip insanların önünde performanslar yapması, ailesinin hediye ettiği oyuncak tiyatro figürleriyle setler kurması ve köydeki çocuklara sahne şovları yapması; on üç yaşında keman çalmaya başlaması ve kardeşleri yatarken onlara keman çalması... Kalanda'da geçen yaz aylarında, çeşitli dini seremoni orkestraları da veren küçük Buñuel'in otuz yaşına kadar Kalanda'nın en dindar tiyatro etkinliklerinden Davullu Yortu Geçidi'nde yer alması ve bu geçidin sağır edici gürültüsünün bazı filmlerinde de bulunmasını da not düşmek gerekir.

Cizvit eğitimi aldığı sırada müzikte, sporda ve doğa bilimlerinde istisnai bir yetenek sergileyen Bunuel'in çalışmalarını anlamak için, ilkin bir İspanyol olduğunu ve ikinci olarak da İspanyol burjuvazisinin bir ürünü olduğunu anlamak önemlidir. Tanrıya sövgü, Buñuel'de bir İspanyol zekâsının bir düşünce formu ve Buñuel'in memleketinin sanatı, erotizm açısından zengin ve ölümle oldukça meşgul:

> Çocukluğum, kasabam ve Zaragoza arasında, neredeyse bir orta çağ atmosferinde geçti. Burada söylememin gerekli olduğunu düşünüyorum (zira sonralarda gerçekleştirdiğim ortalama işin eğilimini kısmen açıklıyor); çocukluğumdan yetişkinliğime bende kalan iki temel duygu, ilk başlarda büyük dini inançla yüceltilen muazzam erotizm ile sürekli bir ölüm bilincidir. Nedenleri burada analiz etmek uzun sürer. Hemşehrilerim arasında bir istisna olmadığımı söylemek yeter. Çünkü bu oldukça İspanyol bir karakteristik özellik; bizim sanatımız, İspanyol ruhunun bir sembolü. Bu iki duyguya gebeler. Kendine özgü ve acımasız iç savaş bunları açıkça ortaya çıkardı (Bunuel, 1983: 13).

Buñuel reşit olduğunda Paris'e gidip müzik okumayı çok istese de Madrid'de tarım mühendisliği okumaya gönderildi. Birkaç yıl sonra çalışmalarını böcekbilimine kaydırdı ve daha da önemlisi, kendisini gelecekte çok etkileyecek olan bir grup sanatçıyla ya-



Buñuel'in Dali'yle birlikte çalıştığı *Altın Çağ*'dan (1930) bir kare.

kın dostluk kurdu. Bu kimseler arasında Frederico Garcia Lorca ve Jose Moreno Villa gibi şairler ve Salvador Dali gibi ressamlar vardı. Residencia'da Lorca ve Buñuel yakın dost oldular ve hem okulda hem de okul dışındaki gezilerde dersler organize ettiler. Lorca'nın etkisi sayesinde Buñuel'in tiyatroya olan ilgisi arttı. Hevesli bir amatör aktördü ve bir başrol de oynadı. Zorrilla'nın ünlü romantik oyunu *Don Juan Tenorio*'yu da beraber tasarlayıp yönettiler. Don Juan'ı oynayan Buñuel'in oyunculuk ve yönetmenlik deneyimi, okul düzeyinde bile olsa gelecek olan yıllarını gösterecekti.

Madrid'deki okulda Buñuel, sanat, tiyatro ve oyunculuğa olan ilgisini geliştirdi ve sürrealizme girişini yaptı. 1925'te Felsefe ve Edebiyat'tan mezun oldu. Kendisini saygın bir kariyere yönlendiren babası 1923'te ölmüştü. Annesinin izniyle Paris'e gitme ve yaşama kararı aldı. 1925'te bir tavsiye mektubuyla Manuel de Falla'nın *El retablo de Maese Pedro*'nun orkestrasında bir sahne yönetmeni olarak çalıştı. Başarısı kendisi için de şaşırtıcıydı ve tiyatro hayran-

lığıyla yanıyordu. Bu sırada Fritz Lang'ın *Der müde Tod* (1921) filmini seyredince, sinemanın muazzam bir ifade gücü taşıdığını fark etti. Çok geçmeden de Fransa'daki en ünlü yönetmen Jean Epstein'la tanışacak ve onun asistanı olacaktı.

Paris'e aile dostlarınca tavsiye edilerek gelen Buñuel, şehrin en iyi entelektüel çevrelerine girdi. Çok geçmeden Jean Epstein'ın asistanı olarak işe başladı. Yönetmen asistanlığı yaparken becerilerini geliştiren Buñuel, aynı zamanda sinema dergilerinde makaleler kaleme almaya başladı. 1929'da resmen Paris Sürrealist Grubu'na girdi. Bu çevrede bir yönetmen olarak ilk filmini, okuldan arkadaşı Salvador Dali'yle beraber çekti: *Bir Endülüs Köpeği*. 1930'da Dali'yle bir başka sürrealist film olan *Altın Çağ*'da beraber çalıştılar. Gerisi de malum.

Epstein'la iki filmde çalışmıştı Buñuel. *Mauprat* ile Edgar Allan Poe'nun bir romanından uyarlanan *La Chute de la Maison Usher*: Epstein'ın romantik temalara olan ilgisini gösteren filmler. *Mauprat* kasvetli orman ve kale setleriyle öne çıkarken; *Usher* kendini ıssız manzaraları ve harabe ev temsiliyle, titrek fener ışıkları, karanlık mahzenleriyle ve Lady Madeline'in ölümü ve cenazesiyle belli eder. Buñuel'in Epstein'ın konularından etkilendiğine şüphe yoktur. Fakat kendine düşkün üslûbu Bunuel'e yabancı olduğu için Epstein'dan çok az şey öğrendiğini ve *Bir Endülüs Köpeği*'ni çekmeye başladığında sinemayla ilgili çok az şey bildiğini söylüyor. Yine de film yapım tekniklerine dair bir şeyler öğrenmiş olmalı. Filmlerinde ağır çekime ve bindirmeye dikkat eder Epstein. Buñuel de birçok filminde kullanacaktır bunları.

Buñuel'in Paris'e gelmesinden önce başlayan ve insan doğasından filizlenen sürrealizmi, herhangi bir hareketin sınırlarının ötesine geçer ve son filminden ilk filmine kendini ortaya koyar. 1929'da Breton'un resmi grubuna katılmasının sebebi siyasal nitelikli olabilir: grubun Komünist Parti'yle olan beraberliği. 1925 yılından beri Breton ve destekçileri, sürrealizmin komünistlerle olan

ilişkisine dair sürekli anlaşmazlık içindeydiler. Sürrealistlerin bilinç devrimi gerçekleştirmeye ve hayatı değiştirmeye yönelik hedefi, elbette insanların yaşadıkları koşulların değiştirilmesiyle alakalıydı. Breton bu sebeple komünist teoriyle ve devrimin ardından Sovyet Rusyası'nda yaşananlarla ilgileniyordu. Komünist Parti'ye iştiraki yine de sallantılıydı. Zira sadece sürrealist olup toplumsal ve ekonomik devrimi desteklemenin de mümkün olduğu kanısındaydı Breton. Komünistler bundan pek hoşlanmadıkları için Breton'un grubu neticede bölündü. Belki de Buñuel'in resmi üye olmasını sağlayan şeylerden biri de budur. O da siyasal ve sanatsal sebeplerle Paris'li sürrealistlere ilgi duyduğunu söylemişti.

Ancak 1932'de Buñuel, Paris'li sürrealistlerin artık çok ayrıcalıklı hale geldiğini düşündüğünden gruptan ayrıldı. Siyasal amaçlarını terk ettikleri kanaatindeydi Buñuel:

> 1932'de sürrealist gruptan ayrıldım ama eski yoldaşlarımla arkadaşlığımı kesmedim. Öyle bir entelektüel aristokrasiyle hemfikir olmamaya başlamıştım. Sanatsal ve ahlâki aşırılıkları bizi dünyadan ayırmış ve birbirimizle baş başa bırakmıştı. Sürrealistler insanlığın çoğunun aşağılık ya da aptal olduğunu düşünüyorlardı. Bu yüzden toplumsal katılım ve sorumluluktan kaçtılar ve başkalarının işlerine yaklaşmadılar (*Cahiers du Cinema*, 1954: 2-14).

Buñuel'in artık farklı işleri vardı. Paramount Stüdyoları'nın Paris ofisinde yazarlıktan, Madrid'de Warner Brothers'ın dublaj yöneticiliğine... Fakat bu yılların en önemli olayı, elbette 1933'te *Ekmeksiz Toprak*'ı çekmesiydi. Buñuel aynı yıl Jeanne Rucar'la evlendi. İspanya'nın en geri kalmış bölgelerinden birinde dikkatle hazırlanan Buñuel dört kişiyle beraber iki ay geçirdi ve filmi bir ayda çekti. Belgesel özelliğindeki film, yoksun ve göz ardı edilmiş bir topluluğun sefaletini, zalim bir objektiflikle anlatmaktaydı. Sahnelere soğuk ve duygusuz yorum ekleniyor ve Brahms'ın *Dördüncü Senfoni*'si ironik şekilde görüntüye eşlik ediyordu. Eserin Ispanya'yı küçük düşürdüğü kanısına varan İspanyol hükümeti filmi yasakladı ve 1937 yılına kadar filmin gösterimi yapılmadı.

1936'da İspanyol İç Savaşı çıktığında Cumhuriyetçi hükümet Buñuel'i savaşla ilgili bir uzun belgesel çekimi için malzeme toplamak ve kurgulamak üzere Paris'e gönderdi. Objektiflik yaklaşımı açısından *Ekmeksiz Toprak*'ı andıran *España leal, en armas!* (Sadık İspanya, Orduya!), Buñuel'in film kurguculuğunu gösteren örneklerden birisidir. 1938'da İç Savaş'la ilgili iki Amerikan filminin denetimini yapmak üzere Hollywood'a giden Buñuel, New York'taki MOMA'nın film departmanında çeşitli belgesel yapımlarında çalıştı.

Buñuel eserlerinin salt yönetimle ilgili ve yaratıcılıktan yoksun olduğunu söylese de, kurgulama işinde gayet ilginç belgesellere imza attı. Dört yıl dublaj, kurgu ve yorum ile müzik ekleme üzerine çalışan Buñuel'in deneyimi elbette genişledi. 1942'de Modern Sanat Müzesi'ndeki işi *Altın Çağ* filminin tartışmalı ve sert olması dolayısıyla sona erdi. Salvador Dali'nin, Buñuel'in Fransız Komünist Partisi'nin bir üyesi olduğuna dair iddiasının da MOMA'dan zorunlu istifayla ayrılma sebepleri arasında yer aldığı öne sürülmektedir.

Hollywood'a tekrar dönen Buñuel, Warner Bros'un Amerikan askeri belgesellerinin İspanyolca versiyonlarında yorumculuk yaptı. Burada kendisininkiler dâhil bir dizi projede çalışırken, McCarthy döneminin durgunluğunu yaşayan Hollywood'dan ayrılarak 1947'de Meksika'ya gitti. Tekrar İspanyol usulü bir hayata, dil, din ve kurumlarına dönen Buñuel, müzikal komedi *Gran Casino* ve *El Gran Calavera* filmlerini çekti. *El Gran Calavera* Güney Amerika, Portekiz ve İspanya'da ticari açıdan başarılı bir film oldu. Böylece başka filmler de çekebilme imkânına kavuştu. Meksika'da on yedi yıl boyunca *Los Olvidados* (Unutulmuşlar) dâhil birçok film çekecekti.

Meksika filmleri Buñuel'in sürrealist motivasyonunu göstermekte gecikmeyecekti. *Susana*, şiddete meyilli başrol kişisinin yarattığı keşmekeş üzerinden normatif ahlâki değerleri ve gerginlikleri ortaya koyuyordu. *Altın Çağ*'daki temel motifler; başrol kişilerinin cinsel baskıları, toplumsal ve dini kurumların baskıcı etkileri, kıskanç bir adamın bir kadına olan saplantısını anlattığı *El*'de



Bunuel'in bir yemek davetine sığdırdığı filmi *Mahvedici Melek* (1962).

yine öne çıkar. Meksika döneminin en önemli iki filmi *Nazarin* ve *Unutulmuşlar* da, başrol kişilerinin saplantılarının eşlik ettiği gündelik gerçeklikleri keskin şekilde gösterir.

1960'da İspanya'ya, yirmi yıl sonra *Viridiana*'yı çekmeye dönen Bunuel, bundan sonraki filmlerinin çoğunu yine Meksika'da ya da Fransa'da çekecektir. 1962'de Meksika'da çektiği *El ángel exterminador* (Mahvedici Melek), bir yemek davetinde salonda kapana kısılan konukların bastırılmış vahşiliklerini yansıtıyordu. Burjuva değerlerine en zalim saldırısını belki de bu filmde gerçekleştiren Bunuel, bunu bastırılmış yıkıcı bilinçdışı dürtüler üzerinden yapmıştı.

Bunuel'in 1960'lardaki en ünlü filmi elbette *Belle de Jour*'dur (Gündüz Güzeli, 1966). Burjuva şatafatını, pahalı ve saplantılı eşya tutkusunu ve afallatıcı uzlaşımsallığım daha önce de tersyüz etmişti Bunuel. İlk renkli filmi de olan *Gündüz Güzeli*'nde tamamen başrol kişilerinin hayatlarının görünümlerine olan sadakatin yüzeyselliğini ele almaktadır. Rengi de burjuva konforunu cilalamak amacıyla kullanmıştır.

*La Voie Lactee*'de (Samanyolu, 1969) Katolik dogmaların sapkınlıkları dâhil dini motifleri alaşağı ederken, tekrar sansür sorunları yaşayacağı İspanya'da çektiği *Tristana*'da İspanyol taşrasının toplumsal ve dini açıdan geriliğini ve dar kafalılığını zalimce ve serinkanlılıkla gösterecektir. 1970'lerde yine daha öncelerde tutkun olduğu temaları aynı heves ve yaratıcılıkla gösterir: *Le Charme discret de la bourgeoisie* (Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği, 1972), *Mahvedici Melek*'i hatırlatan bir burjuva saldırısıdır.

*Cet obscur objet du desir* (Arzunun O Belirsiz Nesnesi, 1977) muhtemelen Bunuel'in kitabesi olabilir. Züppe ve kendini beğenmiş bir burjuvanın cinsel tutku sebebiyle rahat ve müreffeh hayatının altüst olmasını anlatan Bunuel, *Bir Endülüs Köpeği*'nde gözü keserek sinema hayatına başlarken, *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde şiddetli bir patlamayla son jilet hamlesini yapmış oldu.

Bazı eleştirmenler günümüzde Bunuel'i, sürrealizmin Hitchcock'u addediyorlar. Kendi aracına tamamen hâkim, film manipülasyonu sanatını bir 'zevkli oyun biçimi'ne getiren, saygıdeğer bir usta. Ancak Buñuel'e göre, oyunun yeri çok azdı. Sürrealizmi daha ziyade devrimci, şiirsel ve ahlâki bir hareket gibi görüyordu:

> Hepimiz belli bir devrim kavramının destekçileriydik. Sürrealistler kendilerini teröristler gibi görmese de, küçümsedikleri bir toplumla durmaksızın savaşıyorlardı. Temel silah, elbette tabancalar değildi; skandaldı. Skandal, açığa çıkmanın güçlü bir aracıydı. Bir kimsenin bir başkasını sömürmesi, sömürgeci emperyalizm, dini tiranlık gibi toplumsal suçları açığa çıkarabilirdi. Yani, yıkılması gereken bir sistemin tüm gizli ve tiksindirici dayanaklarını (Bunuel, 1983: 107).

Keza:

> Sürrealizmin amacı, yeni bir edebi, sanatsal veya felsefi bir hareket oluşturmak değil, hayatı bizzat dönüştürmek üzere toplumsal düzeni patlatmaktır (Bunuel, 1983: 107).

Aslında sürreel sanatın amacı, bilinçlilikten bilinçdışına hareket etmekti. Sürrealist ideolojide paranoya ve etkin düşünce süreci sayesinde kafa karışıklığını sistematikleştirmek ve gerçeklik dünyasının tamamen itibarsızlaştırılmasına yardımcı olmak mümkün-

dü. Zihin yoluyla duyguları etkilemeyi hedefler sürrealist ideolojiydi. Eğer ortaya çıkarılan imge, rasyonel aklın alabileceğinden çok daha fazlaysa; çok yoğun, çok tehditkâr, çok 'gerçek' ise ve reddedilemiyorsa, işte o zaman bilinçlilikten çıkmış ve salt sürrealizm düzeyinde var olmaya başlamıştır. Mesela *Bir Endülüs Köpeği*'nde bir kadının gözü jiletle kesilir, bir adam ağzının salyalarını boydan boya siler, ölü bir eşek piyanonun üzerinden sarkar, bir adamın eli karıncalarla doludur.

Buñuel'in sürrealist harekete katılmasının sebepleri, devrimci ya da psikolojik nitelikli olmaktan daha fazlaydı. Hareketin ahlâki yaklaşımları da ona cezbedici gelmişti:

> Hayatımda ilk defa, hiçbir kusuru olmadığını söyleyebileceğim, tutarlı bir ahlâki sistemle temas etmiştim. Var olan tüm değerleri reddetmeye dayalı, saldırgan bir ahlâktı bu. Başka bir kriterimiz yoktu: tutkuyu, mistikleştirmeyi, kara mizahı, aşağılamayı yücelttik. Boşluğa çağrı yaptık. Bu yeni alanın içindeki tüm düşünce ve eylemlerimiz savunulabilir görünüyordu. Şüpheye mahal yoktu. Her şey mantıklıydı. Ahlâklılığımız, hâkim düzenden daha talepkâr ve daha tehlikeli olabilirdi. Fakat daha güçlü, daha zengin ve daha tutarlıydı da (Buñuel, 1983: 107).

Buñuel'in filmlerindeki sürrealist niteliklerin birkaç kaynağının izi sürülebilir, fakat temel uyarıcı 'irrasyonel anlayış'ıydı. Görüntüyü, montajı ve sesi ele alışından bu belli oluyordu. Bunlar, filmlerine düşsel niteliği vermekteydi. Buñuel'in en yoğun imgeleri, mizah ya da gizem çağrışımında bulunanlarıydı. Ona göre gizem, herhangi bir sanatın temel öğesidir. Şansın ayrılamaz bir parçasıdır. Tüm evren bir gizemdir. Buñuel kendi ateizm formunun kaçınılmaz şekilde açıklanamaz olanın kabulüne yol açtığını düşünürdü:

> İlahi bir saatçi fikrini reddettiğim için, karanlık bir kafa karışıklığında yaşamaya razı olmalıyım... En azından bu ahlâki özgürlüğümü ayakta tutar (Buñuel, 1983: 174).

Bekleneceği gibi, rasyonalist bir toplumda akla karşı fanteziye olan bağlılık, karmaşaya yol açar. Sürrealistler, neredeyse tüm geleneksel değerlere karşı çıktılar ve "tüm geleneksel toplumsal, ah-



*Bir Endülüs Köpeği* (1929) filminden bir kare.

lâki ve sanatsal düşünce ve algı alışkanlıkları"nı yok etmeyi amaçladılar.

*Bir Endülüs Köpeği* 1929 yılında, Bunuel ve Dali'nin de umut ettiği derecede şok edici oldu ve rezalet çıkardı. Bir dizi afallatıcı yoruma ön ayak oldu: şiirsel, tutarsız, eleştirilere bir saldırı, dine saldırı, burjuvaziye saldırı. (Filmin Bunuel'in burjuva annesince finanse edilmesi ilginçtir.)

*Bir Endülüs Köpeği* seyircinin zihinsel huzurunu kasten kaçırmayı ve sürrealist hareketin, güçlü arzu gibi temel inançlarının bazılarını aktarmayı hedefliyordu. Bunuel kendisi ve Dali'nin yapım süresince sadece bir kuralı olduğunu söylemişti:

> Rasyonel açıklamaya eğilimi olan hiçbir fikir veya görüntü kabul edilemez. Tüm kapıları irrasyonele açmamız ve sebebini açıklamaya çalışmadan bizi şaşırtan görüntülere yönelmemiz gerekiyor (Bunuel, 1983: 104).

Filmin amacı, özellikle şok etmek değil, kolektif bilinci kışkırtarak etkilemekti. Aynı zamanda tüm sanat tüketicilerinden bir şi-

kâyet anlamındaydı. Sanat tüketicileri, aptallık, mazoşizm ya da bencillik nedeniyle her şeyi, içgüdülerinin aksine bile gitse yutma eğilimindeydiler.

> Her yeni olana, en derin inançlarına karşı bile olsa hayranlık duyan insanlarla ya da ikiyüzlü, bozulmuş basınla ve umutsuz bir cinayet davetinden başka bir şey olamayan her şeyde güzellik ve şiir bulan sürüyle ne yapabilirim? (Bunuel, 1929).

Film, bir rüyadır ve bir rüyada olduğu gibi heyecan verici ve rahatsız edicidir. Kadının gözünün jiletle kesildiği açılış sahnesi, filmin dolambaçlı ve kafa karıştıran tonunu ayarlar. Filmi oluşturan öğelerin çoğu, nesnel gerçekliğin kalıntılarıdır. Senaryo içinde ayarlanma şekilleri, bunları zihinsel bir yeniden yaratım sürecine iter, aynı rüyaların bir önceki günün deneyimi üzerine şekillenmesi gibi. İlginç bir şekilde *Bir Endülüs Köpeği*'ndeki görüntülerin, bir haber filmindekine benzer türden bir vaka niteliği veya yavan bir gerçekçilik özelliği vardır.

Oransız kamera açıları, birinci sınıf görüntüler ya da bulanık odak (dönemin sinematik konvansiyonları) kullanmayı tercih etmeyen Buñuel, filminin düşsel niteliğini sunmayı amaçlar. Tüm anlatısızlığı doğrudan bir şekilde ele alır. Görüntülerin şok edici uyuşmazlığını, film boyunca cereyan eden, halüsinasyonlu acı hissini yaratmak için kullanır. Gerçekçi görüntülerin yan yana getirildiği gerçekdışı tarz, arzu ve arzu nesnesi arasındaki dramatik çarpışmayı göstermek için kusursuz bir yoldur.

Elbette yönetmen *Bir Endülüs Köpeği* filminin çoğunu İspanyol mirasından almıştır: dini ve toplumsal belirtiler, duygusallık ve ölüm temaları ve hatta eşek ölüleri bile. Dolayısıyla, sinema tarihinde bir kilometre taşı olan *Bir Endülüs Köpeği* yönetmenin İspanya'daki ergenliğine gider ve Buñuel'i yarım yüzyıl meşgul edecek olan tema ve teknikleri sunar.

Arzu ve erotizm *Bir Endülüs Köpeği*'nde üstünken, 1965'te Meksika'da *Simon del Desierto* (Çöllerin Simon'u) din merkezde yer

alır. *Çöllerin Simon'u*'nda anlatı İsa'dan sonra beşinci yüzyılda geçer. Aziz Simon tanrıya olabildiğince yakın olmak için, yirmi metrelik bir sütunun üzerinde otuz yedi yıl boyunca durur. Çok fazla sofudur Simon, ağzından düşen dişini bile kutsar. Ancak Şeytan, Katolik bir öğrenci kadın kıyafeti giyerek onu test eder. Kutsal havariyi tünediği yerden indirmeye kararlıdır. Kadın, Simon'u sürekli aşağılar ve onunla dalga geçer. Kadının farklı kılıklarda çıkagelmesine rağmen Simon her defasında kahramanca nefsine hâkim olur. Simon'un kutsal iradesine rağmen, Şeytan tüm gücünü kullanarak Simon'u cehenneme kaçırır: Greenwich kasabasında, son moda dansların oynandığı "The Radioactive Flesh" adında bir disko.

Sonuçlar şaşırtıcıdır. Kendini tanrısına adamış olan Aziz, yüksek bir sütunda tüm hayatı boyunca oturur... Ancak yıllar boyunca rengi bozulan ve yere doğru eğilen sütun, azizin dışkısıdır. Bu kâfir imgelemin görünürde birkaç yorumu vardır. Bunlardan biri, tanrının ve kilisesinin gerçekten de onaylanmamış bir insanlık üzerine kurulu olmasıdır. Bir diğeriyse, tanrıya sadece insanlığımızın doğasını anlayarak ulaşabileceğimizdir. Bir başkasıysa, dinin (özellikle Katolikliğin), esasen bir 'dışkı sütunu' olmasıdır. Bunuel bizzat tüm yorumları, "Tanrıya şükür, hâlâ bir ateistim," diyerek bir perspektife yerleştirmiştir.

Luis Bunuel'in sapkın sürrealizm yeteneği ve konvansiyonel ahlâka olan kötücül saldırıları, sondan ikinci filmi *Le Fantôme de la Liberte*'de (Özgürlük Hayaleti, 1974) tamamen gerçekleşir. *Özgürlük Hayaleti* birçok açıdan 1972 tarihli *Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği* filminin bir çeşit devamı işlevindedir. Filmdeki görüntüler hayretler verici, neşeli ve absürttür: Napolyon savaşları sırasında esir düşen İspanyollar "Kahrolsun Özgürlük!" diye bağırırlar. Bir Fransız albayı, güzel bir asil kadının heykelini okşarken bir başka heykel kafasına vurur. Burjuva çiftler, bir tuvalet klozeti masasında dışkı muhabbeti yaparlar ve 'yemek'ten bahsetmek nezaketsizliktir.

Başlıktaki 'hayalet' referansı, Karl Marx'ın *Komünist Manifesto*'sunun başındaki cümledendir: "Avrupa üzerinde bir hayalet geziyor: komünizmin hayaleti." Buñuel, bu anlamı burjuvaziyi avlayan hayaletin "kendi özgürlüğünün, cinsel baskının kör noktalarından kurtulma, inatçı irrasyonellik ve bireysel egonun kendine düşkün garipliklerinin ötesine geçme olasılığı" olduğuna işaret eder. Filmi *Altın Çağ*'la karşılaştıran yönetmen, "1930'da yaptığımız gibi insanları rezil etmek artık mümkün değil. Bugün bunu tatlı bir yıkımla gerçekleştirmeniz gerekir," der (Buñuel, 1983: 183). *Özgürlük Hayaleti* toplumun özgürlüğünü doğaçlamayla değiştirir. Filmin sekanslarından birinde, bir anne-baba kızlarının kaybolduğunu polise bildirirken, kız yanlarındadır. Polis, gerçekliğe kasten kulak tıkayarak, kız çocuğunun kendisine bile nasıl kaybolduğuna dair bilgiler sorar. Bir başka epizodda, zincirleme sigara içen dört keşiş, bir iskambil oyununda kutsal madalyonlarıyla kumar oynarlar. "Bir bakireyle başlayacağım," der birisi. Bir diğeri bir 'tanrı' oynar.

Filmde yine kurallarını burjuvazinin koyduğu hayatı tersyüz eder Buñuel: Böyle bir ortamda özgürlük, özgürlüğün ulaşılmaz bir hayalidir sadece:

> Özgürlüğümüz, bir hayaletten ibarettir. Gerçek sanarız, fakat sadece ıslaklığı parmakuçlarımızda kalır.

1808'de Napolyon'un İspanyayı işgali sırasında Toledo'da başlayan film, Goya'nın 3 Mayıs 1808 resmiyle açılır ve bir yandan da silah ve çan sesleri duyulmaktadır. Bu, Fransa'nın İspanya'ya istediğini gerçekleştirmekten -özgürlüğü getirmek- ne kadar uzak olduğunu gösterir. Böyle bir özgürlüğü kabul etmeyenler "Yaşasın zincirler! Kahrolsun hürriyet!" diye nara atıyorlardır. Fransız Devrimi sonrası Napolyon'un İspanya'yı işgali Goya gibi reform düşünceliler tarafından İspanya'ya aydınlanmanın getirilmesine bağlanır. Fakat daha sonra Fernando, gerilla savaşlarıyla tekrar başa geçerek Fransızların getirmiş olduğu liberal anayasayı kaldırıp Engizisyon'u geri getirir. Bu sıralarda İspanya'da "Yaşasın zincirler! Kahrolsun hürriyet!" sloganları atılmaya başlanır.



Bunuel 1972'de Paris'te *Burjuvazi'nin Gizemli Çekiciliği* (1972) filmiyle en iyi yabancı film dalında layık görüldüğü Oscar ödülünü takma saçları ve kara gözlükleriyle alırken..

Keza bundan yüzyıl sonra da durum aynıdır: İspanya'da Franco'nun baskıcı dikta rejimi devam etmektedir. Zincirler hâlâ aynı yerdedir. Bugün yaşanan hayat da başladığımız yerdeki özgürlük arayışından pek farklı değildir. Hiçbir şey tutarlı değildir: Rastlantıların sonsuza kadar süreceği izlenimi veren filmin son sahnelerinde bu vurgulanır: Tekrar "Yaşasın Zincirler" sloganları devam eder. Devrim'in sonucunda özgürlük bulunamamıştır.

Bunuel bir röportajında özgürlük arayışının ve rastlantıların bitmediğini, filmin aynı yerde başlayıp bitmesi izleniminin sadece filmin bitmiş olmasının sonucu olduğunu vurgular:

> Eğer bir film başladığı yerde biterse bu özgürlük değil ölümdür. Hayat çemberinin tamamlanması ölümdür.

Buñuel gerçekliğin aslında gizli dürtülerin bir dumanı olduğunu düşünür. Absürdü, insanın güvenli ve belirsiz durumunu korumak için değil, belli istismarlara saldırmak için kullandığım ima eder. *Özgürlük Hayaleti*'nde toplumun mahkûm olduğuna şüphe etmez:

> Farkına varmadan psişik kafeslerimizde keyfimiz yerindeymiş gibiyiz. Bunu özgürlüğe tercih ediyoruz; asla anlamadığımız veya arzulamadığımız bir deneyime ve isteğe (Bunuel, 1983: 331).

Elli yıl boyunca toplumun ikilemleriyle ilgili filmler yaptı Buñuel. Sanatı ikiyüzlülüğe, sadizme ve her şeyden önce, daha farklı ve daha iyi yaşama kapasitesine saygı göstermeyen burjuvazinin egemen olduğu bir insan ırkına olan güveninin ilanıdır. Her şeyi kendi özetler Buñuel:

> Son nefesime doğru sürüklendikçe, sık sık bir son şaka hayal ediyorum. Ölüm döşeğimdeyken bir resmi toplanma çağrısı yapıyorum dostlarıma; benim gibi gedikli ateistlere. Sonra çağırdığım bir papaz geliyor ve arkadaşlarımı korkutmak için bir itirafta bulunuyorum; günahlarımdan kurtulmak üzere af diliyorum ve rahip vücuduma kutsal yağ sürme ayini yapıyor. Ardından da dönüp ve son nefesimi veriyorum. Ama o ânda şaka yapmaya gücüm olur mu? (Bunuel, 1983: 256)

## KAYNAKLAR


Doniol-Valcroze, Jacques ve Bazin, Andre, "Entretien avec Luis Buñuel", *Cahiers du Cinema*, No. 36, Haziran 1954.

Buñuel, Luis, "Preface to the script for *Un Chien Andalou*", *La Revolution Surrealiste*, No. 12, 12 Aralık 1929.

Buñuel, Luis, *My Last Sigh*, New York: Alfred A. Knopf, 1983.

# ASRİ ZAMANLARIMIZIN SİNEMACISI*

El, Archibaldo de la Cruz'un Suçlu Yaşamı, Genç Kız veya Viridiana'nın *son sahnelerini hatırlayanlar, "Buñuel kimdir?" diye sorduğumuzda şaşırmayacaklardır. Bu gizemli filmlerin, yaratıcılarıyla nasıl bir ilişkisi var? Buñuel,* Mahvedici Melek *Cannes'da gösterilmeden önce, "Biraz sonra seyredeceğiniz film size karmaşık veya acayip gelirse, hayat da aynıdır," demişti. Söyleşimize de uyan bir özdeyiş bu, zira Buñuel'in görünürdeki basitliği altında onu hem acayip hem de karmaşık buluyoruz.*

*Luis Buñuel, gerçekte kimsiniz? Kendinizi tanımlamanız gerekirse nasıl tanımlarsınız?*

Luis Buñuel: Kendimi tanımlamam gerekirse, tek söz etmeden kalkar giderim. Ben kendimi tanımlamam.

*) Robert Valey (yön.), Luis Bunuel, Valentin Arteta Luzuriaga, Max Ernst, Ado Kyrou, Andre S. Labarthe, Michel Piccoli, Pierre Prevert, Georges Sadoul, *Cineastes de notre temps: Luis Bunuel*, 1964. Bu söyleşi Damla Sertbarut'la birlikte çevrilmiştir.

*Bu kesin ret cevabından sonra taktik değiştirmeye karar verdik. Buñuel'in özel ve iş hayatındaki arkadaşlarını ziyaret ettik, kız kardeşi Conchita'yla röportaj yaptık ve film eleştirmenlerini ziyaret edip Buñuel'i yalnızca eserleri yönünden ele almak için elimizden geleni yaptık.*

*İspanya İç Savaşı'ndan önce Bunuel'le çalışmış Bay Urgoiti, 1933'de Buñuel'in ilk filmi* Bir Endülüs Köpeği*'nin piyasaya çıktığı zamanları hatırlıyor:*

**Ricardo M. de Urgoiti:** Bunuel'le 1933 veya 1934'te tanıştım. İlk filmi *Bir Endülüs Köpeği*'nin prömiyerindeydi. Herkes dehşet içerisindeydi, kimse filmi anlamamıştı ancak büyük bir başarıydı. Gösterimden sonra birinin şöyle bir soru sorduğunu hatırlıyorum: "Ne anlatıyor? Hiçbir şey anlamadım." Buñuel her zamanki sert duruşuyla cevapladı: "Oldukça basit. Suça ve tecavüze yönelik bir körükleme."

**Luis Buñuel:** Fikir mi? Bende fikir ne arar? Tamamen içgüdüsel.

**Ricardo M. de Urgoiti:** Bunuel kabadır. İspanyolcada *bruto* dediğimiz türden. Elbette gerçekte kaba falan değil. Ne kadar yufka yürekli olduğunu gizlemek için öyle davranır. Dıştaki sert duruşunun altında çok tatlı bir adamdır.

**Adonis Kyrou:** Buñuel, Meksika'da radyoaktif döküntü olduğunu gazetede okuduğunda -buna Paris'te ben de tanıklık ettim- fiziksel olarak hastalanabilecek bir adamdır.

**Pierre Prevert:** Bana göre muhteşem bir adam. Ancak Buñuel'in mizah duygusunu gözden kaçırmamalısınız.

*Luis Buñuel, Toledo'yu sever misiniz?*

Bu sabah sevmiyordum ama içim ısınmaya başladı.

*Neden?*



Bunuel, Toledo'da (Kasım 1962).

Bilmem. Fikrimi değiştirdim sanırım. Toledo'yu sabah severim, öğleden sonra sevmem, akşam gene severim. Ben böyleyimdir.

*Şimdi birlikte oturup içtiğimiz yer, çoğunlukla Garcia Lorca ve Dali'yle geldiğiniz bir yer.*

Evet, başka diğer arkadaşla da. Yaklaşık kırk kişiydik. İnsanlar ara sıra gelip giderlerdi. Bazı Fransız arkadaşlarım da buraya geldi.

*Paris'teki sürrealist toplulukla o zamanlar tanışık mıydınız?*

Hayır, ancak o topluluğun üyeleri zaman zaman Madrid'e gelirlerdi. Aramızda tartışmalar dönerdi.

*Birlikteyken neler yapardınız?*

İçer, yürüyüşlere gider, gülerdik. Böyle şeyler. Arkadaşça olan, eğlenceli şeyler.

*Film çekmeyi düşünmüş müydünüz?*

Efendim?

*Film çekmeyi düşünmüş müydünüz?*

Evet, o zamanlar hâlihazırda birkaç film çekmiştim sanırım.

**Georges** Sadoul: Buñuel'in tüm işleri İspanyol filmleridir, buna Fransa'da çekilenler de dâhil. Bana göre *Altın Çağ* ve *Bir Endülüs Köpeği* İspanyol filmleridir ve Meksika'da çektiği filmler de aynı şekilde İspanyol filmleridir.

Bir Endülüs Köpeği *Fransa'da mı çekilmişti?*

Evet, filmin tümü.

*Neden İspanya'da çekmediniz?*

Çünkü o zamanlar Paris'te yaşıyordum. İspanya'dan kaçmıştım, orada yaşamak istemiyordum. İşim Paris'teydi, tüm arkadaşlarım ve birlikte çalıştığım kişiler de oradaydı. 1924'den 1935'e kadar İspanya'da yaşamadım. Yalnızca nadiren tatildeyken gelirdim.

*Bir yapımcı bulmuş muydunuz?*

*Bir Endülüs Köpeği* için mi? Parayı annem verdi. *Altın Çağ* için parayı da zengin bir arkadaşım. Bu arkadaşım Noailles Vikontu'ydu. O sıralar aynı zamanda Cocteau'nun patronuydu.

Altın Çağ'ı *finanse ettiğinde, filmin yaratacağı büyük galeyan veya yaratıcısına getireceği skandal şöhreti konusunda bir fikri var mıydı?*

J.P. **Mauclaire:** Bunuel benimle konuşup şöyle söyledi: "Bayan de Noailles, Cocteau ve bana yaklaştı; kendisi her birimize ayrı ayrı, o zamanların 1 milyon frank değerinde olan bir para verdi ve ikimiz de birer film yaptık. Cocteau *Bir Şairin Kanı*'nı, bense *Altın Çağ*'ı çektim."

*Size güveniyor muydu?*



*Bir Endülüs Köpeği* (1929).

**Luis Bunuel:** Evet, güveniyordu. Sınırsız özgürlüğüm vardı. Yeni bir akımdı, bense tamamen özgürdüm. Tekniğe, sanata, itinalı çerçevelemeye ve bu gibi şeylere tamamen karşıydık. Bizim bakış açımız buydu. Bir fikri iletmekle ilgileniyordum. Aldığı biçim benim gözümde fark etmiyordu. Sonraları dediler ki: "Bu sinema değil! Sanat değil! Çok berbat bu!" Ancak bizim tam olarak sevdiğimiz yönü de buydu.

**J.P. Mauclaire:** *Altın Çağ*'m gösteriminde sinemada fişekler uçurdular. Fotoğraflarda görebileceğiniz üzere, perdeye bir mürekkep bombası atıldı ve gaz bombaları ateşlendi. Bayan de Noailles'in kızlık soyadı olan "Kahrolsun Bischoffsheimls!" ve "Kahrolsun Yahudi kadın!" bağırışlarını duyduktan sonra balkonda oturuyor olan Maurice de Rothschild, panikler halde balkondan koşarak inerken bağırdı: "İsyan var!" Genç protestocular sinemadan atılırken Dali, Tanguy ve Max Ernst'ün tablolarını yırttılar. Tablolar mahvoldu. Protestocuların birkaçı tutuklandı ve sorgulama için polis istasyonuna götürüldü. Ben suçlamalarda bulundum. İşçi sınıfındaki sağlam ailelerden geliyorlardı; temiz, efen-

di gençlerdi. Elbette ki hafif suçlardan mahkemeye çıkarıldılar. Benim avukatım Henri Torres'du. Gençler adeta tebrik edilerek serbest bırakıldılar.

Georges Sadoul: Sonrasında iyi tanınan polis şefi Jean Chiappe, hâlihazırda sansür kurulu tarafından onaylanmış olmasına rağmen *Altın Çağ*'ı yasaklattı.

*Sürrealistler bu protestolara ve filme karşı yaptırımlara nasıl tepkiler verdiler?*

Georges Sadoul: Kızgın bir şekilde cevap verdik. Bir manifesto yazdık. İşte burada.

> Fransa'da ne zamandan beri dini ilkeleri, liderlerimizin ahlâkını, vb. eleştirme hakkımızı kaybettik? Ne zamandan beri polisimiz Yahudi karşıtlığını destekler hale geldi? Polisin müdahalesini haklı çıkarmak için provokasyonu kullanmak, faşizmin bir niteliği değil midir? Müdahale; reşit olmayanları, aileyi, ülkeyi ve dini koruma mazereti altında gerçekleştirildiğine göre, faşizme doğru bu bariz yönelimin, eli kulağında olan savaşla ve özellikle de SSCB'ye karşı olan savaşla alakalı tüm muhalefeti bastırma amaçlı olmadığına, bir dakikalığına bile inanabilir miyiz?

Georges Sadoul: Protestolar olduğu gün biz orada değildik. Prömiyer sırasında olsaydı, sürrealistler de orada olurdu ancak protestolar bir hafta sonrasındaydı. İşte bu yüzden hiçbirimiz, "Yahudilere ölüm!" diye bağıran Yahudi karşıtı protestocu birliğe karşı çıkmak için orada değildik.

*Bugün olsa yine aynı şeyi yapar mıydınız?*

Luis Bunuel: Hayır, hayır. Bunların hepsi geçmişte kaldı. Sosyal ve ruhsal bir döneme denk geliyordu. Koşullar değişti, dolayısıyla şimdi aynı şeyi yapmazdım. Bunlar çok güçlü olarak inandığım, kişisel şeyler. Belki bunların üzerinde çok duruyorum ancak maalesef ki başka fikirlerim yok. Onları tekrar tekrar kullanıyorum elbette ama farklı şekillerde.

Altın Çağ *Paris'te gösterime girdiğinde siz orada değil miydiniz?*

Luis Buñuel: Hayır, Hollywood'daydım. MGM tarafından işe alınmıştım. Ancak bir şey yapmadım. Altı ay orada kaldım ve sonra eve geldim...

Bir otobüs geliyor.

*Hollywood'dan sonra geri mi geldiniz?*

Luis Bunuel: Bu otobüs geçerken birbirimizi anlayabilir miyiz ki? Bu sorun olmaz mı? Neden sonra?

*Oradan sonra Fransa'ya mı döndünüz?*

Luis Buñuel: Evet.

Georges Sadoul: Bir film yapabilmek için Buñuel'in finanse edilmeye, paraya ihtiyacı vardı. Büyük ihtimalle bunu *Ekmeksiz Toprak* için duydunuz; bir arkadaşı piyangoyu kazandıktan sonra ona film çeksin diye para vermişti.

*Filmi gidip orada çekmek sizin aklınıza mı geldi?*

Luis Buñuel: Evet, bu fikir beni büyülemişti. *Ekmeksiz Toprak*'taki yoksulluk, insanlık yönünden beni derinden etkiledi. Filmi çekmek için elime bir fırsat geçmişti. Hiçbir şeyim yoktu. Koşullar berbattı. Bir el kameram ve birkaç parça filmim vardı. O günlerde 'artık film' dediğimiz şey yani. Yirmi veya otuz metre uzunluğunda boş film.

Bir eşek...

*Urgoiti'yle o zaman mı tanışmıştınız?*

Luis Buñuel: Kamera açısını değiştirin, yoksa seyirciler eşek sesinin bizden geldiğini düşünecekler.

*Haklısınız.*

Luis Buñuel: Bir eşek görüntüsü eklemelisiniz.

*Eşeğin bir çekimini mi?*

**Luis Buñuel:** Evet. ... Ve işte burada.

*Urgoiti'yle tanışmanız* Ekmeksiz Toprak*'tan sonra mıydı?*

**Luis Buñuel:** Evet. Ancak profesyonel anlamda değil. Warner Bros tarafından İspanya'ya seslendirme şefi olarak gönderilmiştim. Hiçbir şey yapmamak üzere yüklü bir miktar para aldım. Muhteşemdi. Urgoiti'yle tanıştım ve İspanyol reklam filmlerinin yapımcılığını üstlendik.

**Ricardo M. de Urgoiti:** Dedim ki: "Senin şartlarını bir konuşalım." O da bana, "Tek şartım var. İsmim reklam afişlerinde veya basında geçmeyecek. Hiçbir yerde! Ben avangardların içerisindeyim. Filmlerim avangard, sürrealist. Eğer benim adım bir reklam filminde geçerse, benim için bitmiştir. İşten çıkar, filmi yarıda bırakırım," dedi. Kendi kendime, "İşte benim aradığım türde bir yönetmen," diye düşündüm.

*Ne yaptınız?*

**Luis Buñuel:** Popüler türden filmler. Film yapımcılığı konusunda biraz fikrim olduğundan ben yapımcı olarak çalıştım. İşim filmleri daha az bir zamanda çekmekti. Eğer 30 günlük bir çekimse, ben 25 günde çekecektim. Bir film yapma makinesiydim.

*Meksika'da da mı?*

**Luis Buñuel:** Hayır, orada değil.

*Demek istediğim, orada çabuk iş bitirici namına sahip miydiniz?*

**Luis Buñuel:** Hızlı çalışırdım çünkü ben buna alıştım. Filmlerimi hiç denecek kadar az sürede çektiğimden bu bende alışkanlık yapmıştı. Estetiğe; kompozisyonla veya çarpıcı renklerde kostümlerle, setlerle, manzaralarla, yani bunun gibi şeylerle seyircileri hayran bırakmaya çok önem vermezdim. Ben daha çok insanların iletişim şekilleriyle ilgilenirim. Elbette bunun ortamı yaratılmalı, ancak bu ikincildir.

## ONUR ÇATIŞMASI

Georges Sadoul: İspanya İç Savaşı sırasında ABD'de yaşarken zor dönemler geçirdi. Modern Sanat Müzesi'nde küçük bir işi vardı, ki sonradan bu işten oldu, ancak buna şimdi girmeyelim.

İşinden olma sebebi neydi? *Altın Çağ* ve *Bo,ir Endülüs Köpeği*'nin senaryoları, Luis Buñuel ve o zamanlarda az tanınan ressam Sal-vador Dali'nin işbirliği ve aralarındaki arkadaşlıkla ortaya çıkmıştı. Buñuel Amerika'ya taşındığında... Ancak bunları bize Max Ernst anlatsın.

Max Ernst: Buñuel'le New York'ta, Modern Sanat Müzesi'nde, müzenin film departmanında küçük bir işi varken tanıştım. New York'ta hayatta kalabilmek için bu işi kabul etmişti. ABD'ye zor koşullar altında yaşamaya gitmişti. Ama maalesef onun için hızır gibi yetişmiş olan bu şansın ömrü çok olmadı. Epey hızlı ve oldukça beklenmedik bir şekilde sonu geldi.

Müzenin yöneticisi Buñuel'i yanına çağırıp sordu: "Salvador Dali'yle çektiğiniz ikinci filminizde -veya hangisiyse-, Ortodoks bir Katolik filmi olarak senaryoyu ikinizin yazdığı, ikinizin tasarladığı filmde; ateist ve dine küfreden bir film yapmak için Dali'nin setteki yokluğundan faydalandığınız doğru mu?" Buñuel cevapladı: "Elbette ki o film, ateist bir film. Ancak bunun tek suçlusu ben değilim. Filmi ikimiz öyle tasarladık. Her ne olursa olsun, film kesinlikle ateist." "O halde," dediler, "sizden istifa etmenizi isteyeceğiz." Buñuel de öyle yaptı. Sokaklarda kalmıştı.

Buñuel, söylediğine göre, birkaç gün sonra 5th Avenue'da Dali'ye rastlamış. Ona doğru yaklaşıp sormuş: "Siz Bay Dali misiniz?" Dali ona elini uzatmış ama Buñuel elini sıkmamış. Bunun yerine, Dali'nin yüzüne bir tokat atmış. Dali, 5th Avenue'da kaldırımın üzerine düşmüş. Arkadaşlıklarının sonu bu olmuş.

## AMERİKAN KÜVETLERİ

*Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşarken, oradaki yaşam tarzını sevmiş miydiniz?*



Bunuel ile Eisenstein Hollywood'da (1930).

**Luis Bunuel:** Buna evet demek zorundayım. Amerikalılar, Amerika içerisinde başka yerde olduklarından daha nazikler. Amerikalıları oldukça cömert, çok iyi insanlar olarak buldum. Hâlâ (ya da o zaman için hâlâydı) bir adamın sözlerinin değerine inanıyorlar. "Bir saat çaldınız mı?" "Hayır." "Yemin eder misiniz?" "Evet, yemin ederim." Sizi derhal serbest bırakırlardı. Artık bunun geçerli olduğunu sanmıyorum. Şimdilerde çalmıyor olsanız bile kendinizi hapiste buluyorsunuz.

*Amerika'daki modern lüksleri sevdiniz mi?*

**Luis Bunuel:** Evet, temiz sokakları ve modern olan lüksleri sevdim.

*Gerçekten lüks sever misiniz?*

**Luis Bunuel:** Amerika bu yönden hareketli. Ne küvetler! Ne duşlar! Fransızlar hayal bile edemez.

*İspanya'da bunlar yok mu?*

Luis Buñuel: İspanya'nın hiçbir şeyi yok. Hâlâ tavuk kümesleri ve harici tuvaletler var. Berbat durumda. Burası Amerika'dan daha az uygar.

Conchita Buñuel: Burası, abimle çocukluk anılarımızın çoğunun geçtiği yer. Birlikte hiçbir zaman oynamadık. Annem, erkek ve kızların birlikte oynamaması gerektiğini düşünürdü. O erkeklerle oynardı, biz kızlar da kendi arkadaşlarımızla oynardık. Abim ve arkadaşları nehrin kenarında oynarlarken, biz bahçede oynamak zorunda kalırdık. O bahçedeyken, biz nehrin kıyısına gitmek zorundaydık.

Valentin Arteta Luzuriaga S.J.: Nasıl olduğunu soruyorsanız, bazı meslektaşlarıma göre Buñuel bir kâfir. Bunun yüzünden İspanya'da kötü bir şöhreti var.

*Sizin kişisel görüşünüz nedir?*

Valentin Arteta Luzuriaga S.J.: Tüm filmlerini bilmediğim için kişisel bir görüş sunmak benim açımdan zor. Ancak düşünceme göre, dine küfrettiği, dinsiz olduğu veya dinsel yönünün eksik olduğu değerlendirilen filmlerinde bile dine dair izler fark edilebilir. Eğer Buñuel'i kâfir olarak görüyorsanız, kâfirliğe kalkışmasının sebebi inançlı olmasındandır. Bu sonuca bir Paris gazetesi olan *Le Monde*'daki röportajda, Buñuel'in yatılı okuldan ve Cizvit öğretmenlerinden, onun için geride bir dini ruh bıraktığını beyan etmesi sayesinde ulaştım. Bu yüzden de Bunuel'in dinsiz filmlerinde bile dine dair izlere, dini sembollere rastlanabileceğini düşünüyorum. Bu okula olan sevgisini her zaman korumuştur ve bence onu uzaklaştırmaktan ziyade, Hıristiyan kardeşliği altında elimizi ona uzatmamız daha iyi olur.

Nazarin *için Katolik bir film ofisinden neredeyse size ödül verileceği söyleniyor.*

**Luis Buñuel:** Bu çok hoşuma giderdi. Çok nazikçe olurdu. "Teşekkürler, bayım." Çok hoşuma gidecek olsa da bunu yapmadılar.

## MEKSİKO VE HIRSIZLARI

*Meksiko'da mı yaşıyorsunuz?*

**Luis Buñuel:** Evet.

*Şehrin merkezinde mi yoksa banliyölerde mi?*

**Luis Buñuel:** Hayır hayır, Meksiko'da yaşıyorum. Çok büyük bir şehir. Güzel bir bölgede yer alıyor. Bahçesi olan küçük bir evim var. O evi çok severim. Neredeyse hiç evden çıkmam.

*Dışarıya şey için çıkmıyor musunuz?*

**Luis Buñuel:** 'Sosyalleşmek' için mi demek istiyorsunuz?

*Sosyalleşmek için.*

**Luis Buñuel:** Yok, çıkmam. Asla. Toplumdan uzak dururum.

*Evde mi çalışıyorsunuz? Uzak durmanızın sebebi nedir?*

**Luis Buñuel:** Evde çalışıyorum, evet, ancak olabilecek en az seviyede. Çalışmayı sevmem ben. Ağır işittiğim için toplumdan uzaklaştım.

*Evinizin etrafında örülü bir duvar olduğunu duydum.*

**Luis Buñuel:** Evimin etrafında bir duvar mı? Evet, ama dünyayla olan bağlantımı kesmek için değil. Hırsızları uzak tutmak için.

*Çok mu hırsız var?*

**Luis Buñuel:** Yok, hayır, ama yine de her ihtimale karşılık. Bir hırsız yakınlarda bitecek olursa duvarım orada.

*Hangi yazarlar sizi etkilemiştir?*

**Luis Buñuel:** Etkilemek mi? Neredeyse hiçbiri.

*Peki ya sürrealistlerin desteklediği yazarlar ve sonradan popüler olanlar, mesela Freud?*

**Luis Buñuel:** Kim?

*Freud. Freud okudunuz mu?*

**Luis Buñuel:** Evet. Sürrealizmle ilgilenmeden çok önce Freud'u okudum. Sürrealizmden on yıl önce, İspanya'da Freud'u okuyordum.

*Peki, ya Sade?*

**Luis Buñuel:** Sade'ı sürrealizmle ilgilenmeye başladıktan sonra keşfettim. Robert Desnos bana ödünç vermişti. Ve de Roland Tual. İlk o, sonra da Desnos bana Sade'yi ödünç verdi.

*Nasıldı?*

**Luis Buñuel:** Benim için tamamen devrimseldi. Olağandışıydı.

*Filmlerinizi yaptığınızda bugün, örneğin on yıl önce* El'i *çektiğinizde – insana Sade'ı hatırlatan sahneler var, iğnenin olduğu sahne gibi.*

**Luis Buñuel:** Evet sanırım, teoride. Ama ben bir detayın tüm bir kişiliği, tüm bir evreni çağrıştırdığını düşünmüyorum. O detay orada çünkü yalnızca o karaktere uyuyor, çünkü karakter bir paranoyak. Bu anlamda Sade'ı örnek almıyor veya sadist değil.

**Georges Sadoul:** El'deki karakter dosdoğru Sade'dan çıkma.

**Luis Buñuel:** Kadını diktiği sahnede karakter sadistlik yapmıyor. Onu dikmekten zevk almıyor. İfade olarak 'dikmek' doğru, değil mi?

Yalnızca karısının cezasıydı bu, o kadar. Sadist düşünceler içerisinde değil.

*Meksika'da nasıl karşılandı?*

**Luis Buñuel:** Efendim? *El* mi? Chaplin'den daha başarılıydı. Gülmekten karnımıza ağrılar girdi.

*Gerçekten mi? Film bir komedi mi?*

**Luis Buñuel:** Çok feci güldük.

*Seyirciler bunu fark ettiler mi?*

**Luis Buñuel:** Hiçbir şey anlamadılar. Onların gözünde aptalca bir filmdi ve gülmekten kendilerini yerlere attılar.

*Francisco ve karısı arasındaki ilişki oldukça İspanyollara özgü, değil mi?*

**Luis Buñuel:** Hayır hayır, evrensel. Rusya'da da olabilir. Pittsburgh'da da gerçekleşebilir. Hiçbir şekilde tek İspanyollara özgü değil. Bunu reddediyorum. Fransızlara, Almanlara özgü... Bu paranoyanın bir hali. Ben paranoyak olsaydım ve karım da sadakatsiz olsaydı benim de yapacağım aynısı olurdu. Veya karımın sadakatsiz olduğuna inansaydım; çünkü filmde karakterin karısı sadakatli ancak Francisco buna inanmıyor. Herkesin kendisine göre bir yöntemi var: Sen karını tokatlardın, bir başkası öldürürdü, ben dikerdim, bir diğeriyse kaçırıp öldürür atardı.

## KÖTÜ NİYETLİ DEDİKODU

*Sizin ve karakterin tutumu arasında bir bağlantı var mı?*

**Luis Buñuel:** Evet, tabii ki. Ben de paranoyak olsaydım ben de karımı dikerdim. Ona tokat atmak yerine onu dikerdim.

*Meksiko'da karınızı kilitli mi tutuyorsunuz yoksa?*



Karısı Jeanne'le, 1930, Santander.

**Luis Buñuel:** Siz olsanız kilitlerdiniz. Ben bunu yapamam.

**Georges Sadoul:** Daha kimse karısını görmedi. O zamanlar da Bunuel Jeanne ile evliydi. Çok tatlı bir kadın, ancak onunla tanışmak için uzun bir süre beklemem gerekti.

*Arkadaşlarınız, dışarı çıktığınızda karınızı da birlikte götürmediğinizden yakınıyor.*

**Luis Buñuel:** Dışarı çıktığımda mı?

*Karınızın yanınızda olmadığından.*

**Luis Buñuel:** O eskidendi. Yanılıyorlar. Şimdi karımla birlikte dışarı çıkıyorum. Bana eskiden karısını eve kapatan kıskanç İspanyol derlerdi. Bu yalnızca bir şakaydı tabii. Sana bunu Georges mu söyledi? Gördün mü, altından kimin çıktığını biliyorum. Bu doğru değil. Belki İspanya İç Savaşı sırasında doğruydu. Sadoul ile birlikte dışarı çıkardım, karım evde kalırdı. Bebeğimiz daha yeni doğmuştu, bu yüzden ben dışarı çıktığımda karım evde dururdu. Breton da karımla tanışmadığı konusunda şikâyet ederdi, ama şaka olarak. Bak bunu kimin söyleyebileceğini ânında bildim.

## SEVİLMEK Mİ SEVİLMEMEK Mİ?

*Kendiniz ve filmleriniz hakkındaki makaleleri okuduğunuzda şaşırıyor musunuz? Nasıl duygular hissediyorsunuz?*

**Luis Buñuel:** Hakkımdaki makaleleri çok merak ettiğimi itiraf etmeliyim. Bundan gurur duymuyorum. Büyük ihtimalle bu kibrin bir biçimi. Garip bir şey. Söylediğim gibi, çekim yaparken filmleri arkadaşlarım ve ailem için yaparım. Seyirciyle ilgilenmiyorum. Onların fikirleri beni alâkadar etmiyor. Ancak bir arkadaşım bir filmi anladığında veya beğendiğinde bundan çok mutluluk duyuyorum. Gururum okşanıyor. Bu beni çok sevindiriyor.

## *NAZARIN* VE SİGARA

*Nazarin*'e dönelim.

**Luis Buñuel:** Bana göre Nazarin muhteşem bir adam, insanlıkla dolu. Onu gerçekten çok severim. Daha önce de söylediğim gibi, kendisi filmde bir rahip ama başka her şeyi de yapabilirdi. Polis bile olabilirdi. Ne iş olursa. O karakteri gerçekten çok severim. İlgimi çeker. Sonuç olarak ben insan zihnindeki kuşkuyu yansıtmak istedim. Herhangi bir insan faaliyeti, herhangi bir insan ey-

lemi açısından kuşkunun olağanüstü bir şey olduğunu düşünüyorum. Sizi olgunlaştırıyor. Nazarin o kadar saf, o kadar masum, o kadar inanan birisi ki, nihayetinde kuşku duyuyor. Bana göre, filmde tek önemi olan bu. Kanıları aşırı güçlü ve sonunda kuşku duyduğu bir ân geliyor. Doğal olarak geçmişini reddetmek istemiyor, bu yüzden yapılan hayırları kabul ediyor. Benim gözümde kuşku duymak, hayırları kabul etmemektir. Nazarin her zaman yardım kuruluşuna değer verdiyse de, sonunda hayırları reddediyor. Bu çatışma, hayatının anlamına dair kendi değerlerinin bu reddi bana çok ilginç geliyor. Tamamen hiçbir şeyi bırakmak istememesi çok doğal. Bir dakikalık kuşkusu bana yetiyor. Bu durum, yatakta uyuyan birine benziyor. Elinizde bir sigarayla yatakta uyuyakalırsınız. Sigara kendi kendine sönebilir veya evi yakabilir. Kuşku işte o sigara gibi. Sonucunda hiçbir şey olmayabilir ya da her şeyi yok edebilir. Benim anlatmak istediğim buydu. Bir de Nazarin'i gerçekten çok severim.

## ARKADAŞLAR VE DİĞER HERKES

Luis Buñuel: Arkadaşlarım benim filmlerimi anlıyorlar. Arkadaşım olmayanlarsa anlamıyorlar. Bu demek değil ki arkadaşlarım anladığı için filmlerim güzel. Bu şu anlama geliyor, ben filmlerimi arkadaşlarım için yapıyorum ve onların filmlerimi anlamasından memnunum. Başka insanları eleştirmiyorum. Onların anlamama hakkı var. Umursamıyorum. Bunun uğruna çabalamam. Ama arkadaşlarımı memnun etmek için çabalayan birisi de değilimdir. Sırf arkadaşlarım memnun olsun diye kılımı kıpırdatmam. *Mahvedici Melek*'i ele alalım mesela, güzel bir örnek. Yirmi yıldır tanıdığım Meksiko'dan yakın bir arkadaşım, filmi yaklaşık kırk arkadaşıyla birlikte izliyor. Ayrılırken yanımdan geçiyor, ben elimi uzatıyorum ve kızgınca bana diyor ki: "İnsanların bundan daha azı için vurulduğu oldu."

Bana bir ay boyunca çok kızgın kalmıştı. Zalim ve kötü bir insan olduğumu, yirmi yıldır benim gerçek yüzümü görmemiş olduğunu söyledi. Alçak biri olduğumu söyledi. Neden bilmiyorum.

Sonradan fikrini değiştirdi ve beni akşam yemeğine davet etti. Çok kibar davrandı. Ancak bana bir ay boyunca kızgın kaldı. Bu filmimi sevmeyen yakın bir arkadaşıma örnektir. Ancak bu da benim hoşuma gitti. Adeta sevse bu kadar olurdu. Benim için önemli olan tepki, olumlu veya olumsuz. Güvendiğim bu yakın arkadaş bana karşı çıktı, bu da beni mutlu etti.

## GOYA, HER ZAMAN GOYA

*İspanyol kültürü, İspanyol yazarlar veya ressamlarla olan bağlantınız nedir? Onlarla bağlantınız konusunda neler hissediyorsunuz?*

Luis Buñuel: Kişisel anlamda, entelektüel olarak hiçbir İspanyol'a karşı bir bağ hissetmiyorum. İçgüdüsel olaraksa güçlü bir bağım var. Ama entelektüel anlamda İspanyollarla bağlantı hissetmiyorum. İnsanlar hep Goya'dan söz ediyorlar. Filmlerimde Goya'ya referanslar görüyorlar. Çok oluyor bu. "Vesaire vesaire... Goya!"

Georges Sadoul: Goya! Elbette Goya! Her şeyden önce Goya. Aynı zamanda Velasquez. Velasquez'le güçlü bir bağlantı var. Gerçi Velasquez ile Goya benzer. Bir de İspanya'nın kendisi tabii ki. Buñuel'de devamlı görülen aşırı zenginlik ve aşırı yoksulluk tezadıyla İspanya'nın her yerinde karşılaşılabilir.

## KÜLTÜR VE AĞIR TOPLAR

Luis Buñuel: Fransızların İspanya konusunda yanlış fikirleri olduğu kanısındayım. İspanya konusunda hiçbir şey bilmiyorlar. Coğrafya olarak çok yakın bir ülkenin, İspanya'yla ilgili bu derece cahil olması şaşırtıcı. Bir kültürün hayatta kalması için ağır toplara ihtiyacı var, güce ihtiyacı var. Ekonomik güce, silahlı güçlere, ordu gücüne ihtiyacı var. İspanya'ya bakın: Silahlı güçleri demode ve yıkık dökük bir halde ve İspanyol kültürü bilinmiyor. Bugünün en büyük kültürü savaş gemileri ve roketleriyle Amerika

Birleşik Devletleri'nde. Herkes Hemingway'i bilir. Dünya çapında bir dehadır. Hemingway İspanyol olsa kimse onu tanımazdı. Kendi başına ele alındığında özel bir yanı yok. Ama Amerikalı ya... Fransa'nın da gelişmiş bir kültürü var ve zamanında bir dünya gücüydü. İki şeyi de birleştirdi: Toplarıyla ve ordularıyla bir dünya gücüydü, fazladan yetenekleri de barındırıyordu. İspanya yoksul bir ülke, gelişmemiş bir ülke. Pireneler'i geçtiğinizde her şey biter.

## BİR HOBİ

**Luis Bunuel:** Silahları çok severim. Çok eğlenceliler. İspanya'da, Fransa veya Amerika'daki kadar çok silahım olsa beni otuz yıl içeri atarlardı. Yaklaşık seksen silahım var. Elli kadarı tabanca, hepsi son model, hepsi son derece ölümcül. Yaklaşık on beş tane de tüfeğim var. Mermilerini kendim dolduruyorum. Mermiyi döküyorum. Bir silah meraklısıyım.

*Mermilerinizi kendiniz mi yapıyorsunuz?*

**Luis Buñuel:** Evet, her şeyini kendim yapıyorum: tabancalar, tüfekler için büyük ve küçük çapta mermiler. Barut hakkı farklı olarak deney yapmaktan hoşlanıyorum. Hayvanları öldürmeyi sevmiyorum. Asla bir kuş öldürmem, ama silahları seviyorum.

**Georges Sadoul:** Oğlu Juel Luis bana bayıldığım bir hikâye anlattı, çünkü Buñuel'i özetliyor. Dedi ki: "Babamın bir mermi yapma fikri vardı ki, çünkü kendi mermilerini kendi yapar, o kadar az barut hakkı olacaktı ki mermi ona ateş edilse kıyafetine zarar vermeden üzerinden kayıp gidecekti. Aylarca üzerinde uğraştı ve sonunda bir gün gelip dedi ki: 'Başardım!' Deneme atışı yapmadan önlem olsun diye birkaç sözlüğü ve eski telefon rehberini dizdi. Ateş etti. Mermi hedefin içinden geçti, telefon rehberlerinin içinden geçti, duvardan da geçip komşunun evine girdi!" Bu, Buñuel'i özetler. Bir film yaptığında der ki, "İçine neredeyse hiçbir şey koymadım!" ve film patlama yapar.

Luis Buñuel: Kültürden kaçmak için okuryazarlığımı kaybetmek isterdim. Belki de çok okudum. Asla haddinden fazla okumadım, öğrenciyken okudum ve entelektüel çevreler içinde yer aldım tabii ki. Şimdi bundan uzaklaşıyorum ve kitap kurtluğundan hoşlanmamaya başladım. Çok fazla kitap var. Çok fazla laf, kitaplar hakkında çok fazla fikir... Kendimi biraz boğulmuş gibi hissediyorum. Teoride idealim kimsenin okumadığı çocukluğa dönmek.

# DİN, EROTİZM VE ÖLÜM: LUIS BUÑUEL RÜYALARINI ANLATIYOR*

Max Aub, 1968



Luis Buñuel *(cebinden çıkardığı bir kâğıttan okuyarak)*: Yirmi rüyanın hepsi burada. Bayağı şematikler. Hepsini kendimi için yazdım. Sana ayrıntılı anlatabilirim, fakat olay bu değil. Onlarca kere gördüğüm rüyalar bunlar. Hepsi de öyle, en az beş-on kere gördüklerim.

Max Aub: *Ne kadar süre boyunca gördünüz?*

Son on beş yirmi yıldır. İlkinde ünlü bir tren var. Bu rüyayı en azından yirmi defa gördüm: trenli bir şey, bir istasyon. Tren ayrılıyor. Ben bavullarımı taşıyorum ve vın sesi! Tren arkamda kalıyor. Bir başka tren: Biniyorum, bavullarımı bırakıyorum ve trenden inip, "Tamamdır, sanırım platformda biraz dolaşacağım," diyorum. Dikkatim dağılıyor ve tren bensiz kalkıyor. Güle güle ba-

*) Max Aub, *Luis Bunuel, novela, Cuaderno del vigia*, 1968.

vullar. Bavullarııııım... Bunun çeşitli varyasyonlarının rüyasını çok defa gördüm. Treni kaçırıyorum; bavullarımı kaybediyorum; bagaj teslimine gidiyorum ve durum karışıyor; uğraşmam gereken bir dolu bürokratik işlemler... Tren her zaman bensiz kalkıyor.

Bir başka rüya: tepeler. Bazen bir dağda ya da tepede ya da çok yüksek bir binada. Küçük bir eşiğin ya da çıkıntının üzerinde donakalmış oluyorum. Çok sık gördüğüm bir rüya. Bazen aşağı inebiliyorum ya da uyanıyorum. On beş ya da yirmi yıl kadar öncesinde hep atlardım ve hiçbir şey olmazdı. Kendime, "Rüya görüyorum," der ve atlardım. Şimdiyse cesaret edemiyorum.

Bir başkası: Öldüklerini bilsem bile, babam ve annem yaşıyorlar. Muazzam bir keder ve aynı zamanda derin bir tutku hissediyorum onlar için, özellikle de babam için. Öldüğü için üzgünüm, fakat bu duygularımı onun önündeyken maskelemem gerekiyor. Masa başında bayağı ciddi ve konuşmayı ben yapıyorum.

Birdenbire, "Öldüğünü biliyorum," diyorum. Ne de söylenilecek bir şey ya...

Bir başkası daha: Bir oyunda oynamam gerekiyor ama diyaloglarımı bilmiyorum. Istırap. Çok uzun bir rüya bu. Sıralar boyu oturakları olan çok büyük bir oda görüyorum. Bir sahne. Herkes devam etmeye hazır ve benim de belli bir rolüm var ama hangisi olduğunu bilmiyorum.

*Seyirci var mı?*

Genelde yok. Bazen var ama başka zamanlarda seyirci henüz gelmemiş oluyor. Kendi rolümü bilmiyorum; sadece çalışıyorum. Hemen oynamam gereken bir şeyi öğrenmek kendi payıma imkânsız. Sonra da oyun başlıyor. Sıvışıyorum ve kendimi çok kötü hissediyorum. Benim rolümü kim oynayacak? Rüyalarımın hemen hepsi acı dolu.

Başka bir rüya: Bunu her zaman görüyorum, kırk yıldır. Hemen her defasında bir sorun var. Komşularım pencereden izliyorlar ya da olmadık zamanda odaya geliyorlar ya da penisimi bulamıyorum veya penisim engellenmiş oluyor. Yani tam bir olay planım var, şehvetle doluyum ama...

*O pencere çok önemli.*

Evet. Komşular beni pencereden izliyorlar. Kırk yıl önce çok hoşlandığım bir kızla beraber San Sebastian'dayım. Erkek kardeşlerinin hepsi balkonda ve "Tamam, kadın benimle beraber," diyor ve perdeleri çekiyorum. Fakat hiçbir şey yapamıyorum.

Bir başka rüya: İşsizim ve iş bulma umudum yok. Ümitsizlik... Çok uzun bir rüya, zira bir şeyler oluyor. İş arıyorum. İmkânsız. Kimse bana bir şey vermiyor. Aşırı umutsuzluk.

*Bu rüya, Meksika'ya geldiğinizden sonra mı başladı?*

Ah, belki on-beş yirmi yıl önce. Bu rüyaların hepsi yeniden gördüğüm rüyalar... Tam olarak ne zaman başladıklarını size söyleyemem. Hayatımın son döneminden bunlar. Son yirmi, yirmi-beş yıl. Özellikle son on-beş yıldır bu kadar çok tekrar etmeye başladılar. Bazılarını yirmi ya da otuz yıldır görüyorum.

Bir başkası: Hiç param yok ve annemden para isteyemiyorum çünkü bana zaten çok para verdi. Ne yapacağımı bilmiyorum. Ailemi düşünmüyorum. Parasız olmanın ıstırabı. Berbat bir şey.

Bir başkası: Çocukluk evimdeyim. Hayaletler var. Eskiden korkardım ama artık korkmuyorum. Evime varıyorum; üst kata çıkıyorum. Karanlık ve "Orada kim varsa hayalet olup olmadığını bildiğimi göstereceğim," diyorum. Karanlık. İçeri giriyor ve giriş holünün kapısını kapatıyorum. Korkuyorum. Birdenbire hayaletten işaret geliyor: bir ses, bir sandalye hareket ediyor, bilmiyorum. Sonra da, "Piç kuruları! Orospunun evlatları! Çıkın ortaya ve yüzünüzü gösterin," türünde şeyler söylüyorum. Hayaletlere küfrediyorum ama bir nebze de korkuyorum, anlarsın. Sonra bir ceset ortaya çıkıyor. İçim fena daralıyor ama karşısında dik duruyorum.

Bir başkası: Psikanalitik bir perspektiften bakınca, bu rüya çok açık. Aynı zamanda korkutucu. Catenaco'da *La Mort en ce Jardin*'i (Bahçedeki Ölüm, 1956) çektiğimden beri yedi-sekiz defa görmüşümdür. Rüya ılık ve biraz yağlı bir gölle ilgili. Bir cangılın kenarındaki, durgun ve gök yeşili bir su birikintisi. Sadece cangılın ucun-



Luis Bunuel, 1929.

da ama ağaçlar çok uzun ve gölün üzerine gölgeleri düşüyor. Suda sakin sakin yüzüyorum. Neredeyse su üzerindeyim; su görece akışkansı olduğundan dolayı. Yağ gibi ve mat yeşili, yeşil göz gibi. Anne anlamına gelmeli bu, değil mi? Şüphe yok. Gölü, ağaçları, yeryüzünü, amniyotik sıvıyı gördüm rüyamda. Yeterince sakin yüzüyorum, ama korkuyorum. Cangıldan korkuyorum ama aynı zamanda bir seks düşkünlüğü de hissediyorum. Tamamen sessizlik. Hiçbir şey hareket etmiyor. Anne.

Sık gördüğüm bir başkası: örümcekler. Bin çeşit örümcek. Örümcek dolu bir yerdeyim. Ya da uyumaya gidiyorum ve her taraftan gelen örümcek ayakları görüyorum. Bin çeşit. Katlanılamaz bir şey.

Herkesin gördüğü bir tanesi daha: hayvanlar. Çok bilinen biri bu. Bir boğa ya da kaplandan kaçıyorum. Bir boğa güreşine gidiyorum. Boğa serbest kalıyor, koridorlarda koşuyorum ve boğa benim peşimde. Bir kapıdan girip kapatıyorum ama boğa çok güçlü... sonra uyanıyorum.

Bir başka önemli rüya: Bir cinayetin suç ortağıyım. Birkaç arkadaşla beraber birini öldürmüşüm. Belki sekiz-on yıl önce. Adamı beraber gömmüşüz. Artık üzerinden on yıl geçmiş ve birden cinayetteki suç ortaklarımdan, kim olduğunu bilmediğim birini polis tutukluyor. Ölü adamın kollarından birini bulmuşlar. Polis beni de bulacak diye büyük bir panik yaşıyorum.

Bir başkası: Gördüğüm tek anlatılmaz rüya. Dinle ilgili. Çok tahrik edici, olağanüstü, harikulade bir müziğin ortasında Kutsal Bakire bana görünüyor. Bilinen mavi elbisesini giymiş, Temiz Meryem Ana...

*Filmlerinizin Kutsal Bakire'si.*

Muazzam bir huzur hissediyorum. Akılla değil de duygular yoluyla dinin belli gizemlerini anlayacağımı düşünüyorum. Bu rüyanın duygusu uzun zaman sürüyor. Gördüğüm tek olumlu rüya bu.

Bir başkası: *Burjuvazi'nin Gizemli Çekiciliği*'nde tamamen kullandığım, öykülenmiş bir rüya. Bir sokakta yürüyorum ve bir arkadaşımla karşılaşıyorum. "Burada ne yapıyorsun? Seni Pepito'yla gördüm." "Ne? Pepito derken ne kastediyorsun? Pepito on beş yıl önce öldü." "Haklısın, öldü. Ama Pepito'yu burada gördüm." Beyaz bir tünik giyen genç bir kız geliyor. Büyük bir şefkatle bize bakıyor. Meğersem hepimiz ölüymüşüz. *Burjuvazi'nin Gizemli Çekiciliği*'nde bunu aynı rüyamda gördüğüm gibi kullandım.

Bir başkası: Kutsal Bakire'yle beraber gördüğüm en duygusal rüya budur. Köpeğim Tipi'yle beraberim. Eskiden evde beslediğim ve çok sevdiğim bir melez köpek. Sanki bir şey istermiş gibi bana havlıyor. Örgü ören Jeanne'ın (Buñuel'in eşi) yanında. Beni görüyor ve bana yaklaşıyor. Havlıyor ve benden bir şey istiyor. Uyandığımda feci bir ıstırap hissediyorum. Tipi'ye fena halde acıyorum. Duygu ve kendi ölümümün önsezisi. Bazen günlerce süren, derin bir acıya sebep oluyor bende. Sonra, "Doğru, bu benim ölümüm. Çünkü köpek ölü," diye düşünüyorum.

Bir başkası: herkesin ortasında çıplak olmak veya kaka yapmak. Bunu siz de görmüş olmalısınız. Kendimi La Reforma ya da Campos Eliseos'ta buluyorum. Oturuyorum, kaka yapıyorum. İnsan-

lar geçiyorlar ve ben de numara yapıyorum... Ne yapacağımı bilmiyorum ve sonunda kalkıyorum... Çok fena.

Bir başka rüya: fırtına, yağmur ve şimşek. Sığınacak bir yer arıyorum. Bu da uzun bir rüya. Ağaçlıklar, sevimli ve yüksek pencereli bir kır evi. Yağmur yağmaya başlıyor. Panik, şimşekler. Fırtınadan kurtulmak istiyorum. İçeri, aynalarla dolu bir odaya giriyorum ve olay gerçekleşiyor. Fırtına devam ediyor. Şimşekler, panik ve iç daralması.

Artık görmediğim iyi bir rüya daha var, belki otuz defa görmüşümdür: Nesneler yapıyorum. Bazen insanlar. Ellerimi üzerlerine koyarak beyin gücüyle havaya kaldırıyorum. Bazı rüyalarda yapamıyorum. "Peki ya şu sandalye? Dün yerden kaldırmıştım." Hiçbir şey. Başarısız oluyorum. Bazen yapıyorum. Sandalyenin birden yerden beş metre yükseldiğini görüyorum. "Harika!" diyor herkes.

Bir başkası: Annemle babamı kandırıyorum. Hâlâ okula gidiyorum. *Bachillerato*'mun (gelişmiş lise diploması) son senesindeyim. Zamanı gelse de okulu bitiremiyorum. Sonra da: "Ya annem ne diyecek? Kahretsin. Hayatımı kazanıyorum, kariyerim var de, sonra da onu üz." Fakat sınavlar bir sonraki gün olacak ve ben de derslere birkaç aydır gitmemişim. Çok kötü bir zaman. Sonra da: "Tamam şansımı deneyeceğim. Neticede bir kariyerim ve bir geçinme şeklim var."

Son rüyamdaysa kendi kendime oral seks yapıyorum. Penisim bu rüyada çok küçük olmalı, çünkü ağzıma kusursuz şekilde giriyor. Fakat hiç zevk almıyorum. Saçma. Hiçbir kısmını sevmiyorum bu rüyanın. "Kendi kendime oral seks yapmak ne şans, değil mi?" diyorum. Ama hayır.

*Bu eskilerden biri mi?*

Otooralseks eski rüyalardan biri. Altı ya da yedi kere görmüşümdür bunu. Listedekiler de hatırladıklarımın yirmisi... Evet, hepsi bu: din, erotizm, ölüm.

# *BİR ENDÜLÜS KÖPEĞİ* VE SÜRREALİST DAVA*

Thomas Perez Turrent - Jose de la Colina

**Tomas Perez Turrent:** Bir Endülüs Köpeği *projesi ilk defa nasıl ortaya çıktı?*

1927-1928 yıllarında sinemayla oldukça yakından ilgilenmeye başladım. Madrid'de bir Fransız avangard filmleri akşamı düzenledim. Programda Cavalcanti'nin *Rien que les heures* filmi ile Rene'nin *Entr'acte*'si vardı. Diğerlerini hatırlamıyorum. Büyük başarı sağlamıştı. Ortega y Gasset beni ertesi gün aradı ve "Genç olsaydım, kendimi sinemaya adardım," dedi. Juan Ramon Jimenez de heyecanlanmıştı. Büyük bir ilham olmuştu, çünkü Amerikan filmlerine aşina olsak da, İspanya'ya avangard filmler henüz ulaşmamıştı. Daha sonra Noel tatilini Salvador Dali'yle Figueres'te geçirirken, beraber film yapmayı önerdim ona. Dali bana, "Dün gece avcuma yu-

*) Luis Bunuel ve Jose de la Colina, *Objects of Desire: Conversations with Luis Bunuel*, 1992.




Solda, Bunuel'in objektifinden Dali; sağda, Dali'nin objektifinden Bunuel, 1929.

va yapan karıncaların olduğu bir rüya gördüm," dedi. "Ben de birinin gözünü kestiğimi gördüm," dedim. Senaryoyu altı günde kaleme aldık. Birbirimizi o kadar iyi anlıyorduk ki hiç tartışmadık. Aklımıza gelen ilk imgeleri kabul ederek çalıştık. Kültürden ya da eğitimden kaynaklanan herhangi bir şeyi sistemli şekilde reddettik. Bizi şaşırtan ve tartışmasız kabul ettiğimiz imgeler olmaları gerekiyordu. Mesela bir kadın, kendisine saldıran bir adama karşı kendini savunmak için bir raketi eline alıyor. Adam sonra etrafına bakıp bir şey arıyor (şimdi Dali'yle konuşuyorum):

"Başka ne görüyor?"

"Uçan bir kurbağa."

"Kötü fikir!"

"Bir şişe konyak."

"Kötü!"

"Peki, iki iplik görüyorum."

"Tamam ama iplerden sonra ne geliyor?"

"Adam ipleri çekiyor ve düşüyor, çünkü ucunda çok ağır bir şey bağlanmış."

"İplerin ucunda iki büyük asma kabağı geliyor."

"Başka?"

"İki misyoner rahip."
"Sonrasında?"
"Bir bombardıman silahı."
"Kötü. Lüks bir koltuk."
"Hayır, büyük bir piyano."
"Çok iyi, piyanonun üzerinde bir katır var."
"Hayır. İki çürüyen eşek leşi."
"Harikulade!"
Bu şekilde gidiyordu. Muhtemel açıklaması olmayan irrasyonel imgeler sunmamız gerekiyordu.

**Turrent:** *Yine de eleştirmenler mantıklı bir açıklama yapmaya çalıştılar.*

Zaragoza'daki bir süvari yüzbaşısı, bir Alman profesör ve birçok kişi aynı açıklamada buluştular. "Adam kadına yaklaşır: bu cinsel dürtüdür; ipler ahlâki engelleri gösterir; iki katır, testislerdir; rahipler, dini; piyano, aşkın lirizmini ve eşekler ölümü temsil eder." Bu imgelerin açıklanmaması gerekiyor, oldukları gibi kabul edilmemeliler. Beni tiksindiriyorlar mı? Duygulandırıyorlar mı? Cezbediyorlar mı? Bu yeterli olmalı.

**Jose de la Colina:** *Belli benzerlikler ya da metaforlar var gibi. Mesela ayın önünden geçen bulut, gözü kesen jilete denk geliyor. Tabiatıyla, insan bunun sembolik açıklamasını yapmaya meyliediyor: sadece yüzeysellikleri gösteren, seyircileri gözlerini kapamaya ve daha çok güçlü bir vizyona, sürrealist bir vizyona davet eden bir prolog.*

Filmin, sizin şimdi yaptığınız gibi yorumlanabileceğini inkâr edemem. "Gözlerimizi, görünürdeki gerçekliğe kapayalım ve ruhun içine bakalım." Fakat imgeyi koymamın sebebi, bir rüyamda görmem ve insanları tiksindireceğini bilmemdi.

**Turrent:** *Gerçekte neydi? Bir ineğin gözü mü?*

Bir ineğin gözüydü. Saçlarını çıkarmış ve makyaj yapmıştık.

**Turrent:** *Film çekiminde Dali de yer aldı mı?*

Hayır. Kendim çektim. Filmi çekerken gelmişti ve her gün tavsiyesini aldım. Çok etkileyici biri! Bitirmeden iki gün önce bir telgraf yolladım ve son sahnelerin çekimini izlemek üzere stüdyoya geldi. Son sahneden önceki, eşekler ve piyanoların olduğu sahneydi.

Colina: Secret Life of Salvador Dali *kitabında, o sahnedeki eşekleri kendisinin hazırladığını söylüyor.*

Evet, o hazırladı. Filmi yapmadan önce iki eşek öldürtmüş ve samanla doldurtmuştum. Kokuşmayı artırmak için Dali biraz balık da ekledi.

Turrent: *Film nasıl finanse edildi?*

Annem bana 25 bin peseta vermişti ve kız kardeşlerime evlenebilmeleri için 50 biner peseta verdi. Film için sadece 25 bin istedim. Paris'te bu paranın yarısını arkadaşlarla kabarelerde ve yemeklerde harcadım. 12.500 pesetam kalmıştı sadece. O sırada frankın değeri çok düşük olduğundan bu da çok para demekti (bir şişe şampanya bir pesetaydı). Filmi yapmaya karar verdim. Çünkü sorumlu bir adamdım ve annemi kandırmamam gerekiyordu. Billancourt Stüdyoları'nı kiraladım. Aktörlere çok az ücret ödedim (ama ödedim). Hayatımda ilk ve son defa kendi yapımcım bendim.

Colina: *Filmi yaptığınız sırada hiç sendika sorunları var mıydı?*

Bildiğim kadarıyla yoktu. Ayrıca, bir 'kapitalist yapımcı' olduğundan bir sendika problemi olmazdı.

Turrent: *İlk çektiğiniz sahne hangisiydi?*

Kolay bir şey olması gerekiyordu. Başlamaya çekiniyordum ve kendime, "En kolayıyla başla," dedim. Sanırım, balkon sahnesiydi. Jiletle göründüğüm sahne.

Turrent: *Ekibi nasıl topladınız? Mesela Pierrre Batcheff'i tanıyor muydunuz?*

Josephine Baker'ın olduğu *Siren of the Tropics* filminde asistan olarak çalışırken tanıştım onunla. Sadece yakışıklı bir baş aktör değildi, kültürlü ve entelektüel eğilimleri olan biriydi. Josephine Baker bir gün saat akşam beşte stüdyoya geldi. Sabah dokuzda gelmesi istenmişti. Geç gelmekte haklıydı, çünkü küçük köpeklerinden biri hasta olmuştu ve giyinme odasındaki aynayı kırmıştı. Böyle bir şey Batcheff'i öfkelendirirdi. "Sinema böyle," dedim. "Belki senin sineman, ama benimki değil," diye cevapladı. Ona haklı olduğunu söyledim ve arkadaş olduk. Ben de onu *Bir Endülüs Köpeği* için aradım. Başka aktörlere de bakmam gerekti. Filmde kopmuş elle oynayan Fano Mesan, bazen bizle Montparnasse'da kahve içerdi. Hep erkek gibi giyinirdi ve bir gün kadın kıyafetiyle geldi. Başroldeki kadın oyuncu Simone Mareuil'dü, yirmi otuz yıl sonra bir Budist keşiş gibi intihar etmişti. Üzerine iki bidon benzin döktü, kibriti yaktı ve ormanlığın içine alevler içinde koşmaya başladı. Batcheff de intihar etti.

Colina: *Aktörleri nasıl yönettiniz?*

Senaryoyu görmelerine izin vermedim. Sadece, "Şimdi pencereden dışarı bak; askeri bir yürüyüş var," ya da, "Dışarıda iki ayyaş kavga ediyorlar," dedim. Aslında bu sahne, kopmuş elle oynanan sahneyle birleşiyordu. Ne kameraman ne de operatör ne de ekipten birisi, hikâyenin örgüsüyle ilgili bir şey biliyorlardı.

Colina: *Yine de netice, senaryoya çok sadık. Doğaçlamaları ne zaman yaptınız?*

Hayır, doğaçlama yaptığımı söylemedim. Ne yapacağımı üç aşağı beş yukarı biliyordum. Bana göre senaryo her zaman temeldi. Günün sonunda bir detay her şeyi değiştirebilir. Ekonomik olduğumdan dolayı bir sahneyi kesebilirim. Neyin gerekli ve neyin lüzumsuz olduğunun sezgisine sahibim. Senaryoyu baz alıyorum, zira bir film sadece sahnede gördüğünüz şeydir. Kötü bir senaryodan iyi bir film yapılabilir. Yapan kişinin tasarrufuna bağlıdır bu. Öte yandan, bazen çok iyi senaryolardan fena halde kötü filmler çıkabilir.

Turrent: *Carlos Velo, Batcheff'in elinde toplanan karıncalarla ilgili bir hikâye anlattı.*

Sierra del Guadarrama'da çok fazla şişman ve kızıl kafalı karınca var. Oraya gittim. Yakın çekimde çok iyi ortaya çıktılar. Arkadaşım Maynar'dan bana biraz karınca göndermesini istedim. O da Velo'ya bıraktı ve Velo da çürüyen bir ağaç gövdesinin içinde karıncaları Paris'e gönderdi.

Turrent: *Velo diyor ki o karıncalar Fransız kırlarında da bulunabilir.*

Provans'ta elbette bulunur. Fakat Fransa'da tanıdığım hiç entomolojist yoktu.

Colina: *Piyanoya bağlanmış din öğrencileri kimlerdi?*

Miratvilles ve rejisörüm. Başka bir çekimde de Miratvilles ve Dali oynadılar. O sahne sansür kurulunun benden kesmemi istediği tek sahneydi. "*Couper les deux cures que l!on traine*" ("Sürüklenen iki rahibi kesin").

Turrent: *Film hâlâ insanları ürpertiyor. Bugün bile.*

İlk gösteriminin yapılmasından sonraki gün, Cinema des Ursulines'in sahipleri bana, "Üzgünüz. Film dün iyi kabul gördü, ancak sansürden geçmeyeceği için kabul edemeyiz," dediler. Sonra da Studio 28'dekiler benden filmi istediler. 1000 frank karşılığında filmi sekiz ay gösterdiler. Aralarında baygınlık geçirenler ve düşük yapan biri dâhil polise otuzdan fazla şikâyette bulunuldu. Bugün artık her şey farklı.

Sürrealistler ilk gösterime katılmadılar. Dali de katılmadı. Cadaques'ye resim çizmeye gitmişti. Sürrealistlerle ilk irtibatım, La Coupole restoranında Louis Aragon ve Man Ray'le oldu. Filmi bitirmiştim ve Man Ray'in *Le mystere du châteay de de*'yi göstermek üzere olduğunu öğrendim. Fernand Leger beni Ray'le tanıştırdı. "Sanırım bir film göstermek üzeresiniz. Benim de yirmi dakikalık bir filmim var, sizin seyretmenizi isterim," dedim. Beni bardaki



Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* (1929) filmi, kesilen göz sahnesiyle çok konuşulmuş ve büyük başarı kazanmıştı.

Aragon'la tanıştırdı. Sonraki gün ikisi filmimi seyretti ve çok sevdiklerini söylediler. O akşam gösterimi yapıldı ve *le tout Paris* katıldı. Önlem olarak (daha önce sık sık söylediğim gibi) cebimde taş taşımıştım. Film gösterimi sırasında rastgele gramofon çaldım: Arjantin tango bir yerde, Tristan ve Isolde bir başka yerde. Sonrasında seyircilere taş atarak bir sürrealist gösterisi yapma niyetindeydim. Alkışlar beni silahsız bıraktı. Ertesi gün film hakkında

çok konuşuluyordu. Gazetelerde hakkımda yazılar çıktı. Cyrano'ya gittim ve orada beni Andre Breton ve sürrealist ekibin kalanıyla tanıştırdılar.

Colina: *Sürrealistlerin sizi* Bir Endülüs Köpeği *çok başarılı diye yargıladıkları doğru mu?*

Yargılama onun için değildi. Gerçi birkaç sürrealist, insanlara karşı çıkmak üzere çekilmiş bir filmin bu kadar başarılı olmasının şüphe uyandırıcı olduğunu söyledi. Yargılama başka bir şey içindi: senaryonun bir dergiden basılması.

Turrent: Revue de Cinema'*da. Peki, sürrealistlerin canını sıkan şey neydi?*

Dergi senaryoyu istedi, ben de verdim. Bir süre sonra sürrealist gruba katıldım. Brüksel'de *Variete* adında bir dergi çıkıyordu ve bir sayısını sürrealistlere adayacaktı, editörler de yine grup olacaktı. Paul Eluard benden *Bir Endülüs Köpeği*'nin senaryosunu istedi. Ben de, "Çok üzgünüm ama *Revue du Cinema*'ya verdim," dedim. Geri çekmemi istediler. "İmkânsız, söz verdim." "Söz vermek sayılmaz," dediler. Bunun doğru olmadığını düşündüm. "Doğruluk diye bir şey yoktur," dedi Breton. "*Il faut choisir: avec la police ou avec nous*" ("Tercih yapmak zorundasın: polisle misin bizle mi?").

Colina: *Sürrealistlerin en büyük ihtilafçı olduğu zamandı. Kabul ettin mi?*

Tamamen. Tüm etkinliğimi ve umudumu sürrealizme teslim ettim. Yargılama benim gözümde oldukça ciddiydi. Anlayabilirsiniz: Katolik kilisesi ve Sovyetler Birliği de ihtilafçıydılar ve hâlâ yerlerinde duruyorlar. Aragon yargıçtı ve vahşice saldırdı: "Madem öyle, değerli dostum, bunu tamamen iğrenç buluyorum. Yoldaşlarımız..." Neticede derginin basıldığı fabrikaya gitmemi ve baskı levhalarının tamamını yok etmemi önerdiler. "Ama baskı levhalarının nerede olduğunu bilmiyorum," dedim. "Yanlış bir şeyi de kırabilirim. Bilmiyorum," dedim. Israr ettiler ve ben de itaat ettim. Bir çekiç alıp bir tüfek gibi yağmurluğumun altına sakladım.



Piyanodaki eşek (*Bir Endülüs Köpeği*, 1929).

Eluard'la beraber Gallimard'a gittik. Baskılar, derginin ofislerinde yer alıyordu. "Ama bana kendin isteyerek vermiştin..." dedi. "Evet, aslını sorarsan öyle. Ama yeniden düşündüm ve geri çekmeyi istediğime karar verdim." Gallimard'a veda ettik ve yirmi Paris gazetesine bir protesto mektubu yazdım: "Bay Gallimard'ca istismar edildim, kurbanım. Bu kapitalist adam..." ve saire. Senaryo, *La revolution Surrealiste*'in bir sonraki baskısında da bir notla beraber yer aldı: "Senaryomun izinli tek baskısı budur."

Colina: *Breton çok talepkârdı. Dali'yle beraber gruba katıldığınızda ihraçlar başlamıştı.*

Evet, birçok kişi gruptan çıkarılmıştı. Hareketin dışında yaklaşık on kişi vardı: Robert Desnos, Pierre Baville, Jacques Prevert, Georges Ribemont-Dessaignes (Breton'a karşı bir *cadavre exquis* de yazmıştı). Alejo Capentier o sırada bilinmiyordu ve o da bu ölüm ilanına imza atanlar arasındaydı. "*Breton est une ordure*"

("Breton bir çöplüktür") ve benzeri aşağılamalar yazıyordu ilanda. O esnada bir yıldır gruptaydım.

**Colina:** *Sizin dışınızda, kalan üyeler Dali, Aragon, Rene Char, Eluard, Max Ernst, Peret, Francis Ponge, George Sadoul, Tristan Tzara, Rene Crevel ve İkinci Sürrealist Manifesto'ya imza atan diğerleriydi.* Le Surrealisme au service de la revolution *adlı bir dergi de çıkardılar. Hepiniz bir fotomontajda görünüyorsunuz; merkezde yer alan çıplak bir kadının etrafını çevreleyen portreleriniz var...*

Evet, hepimizin gözleri kapalı, ortada bir kadın var ve şöyle yazıyor: "*Je ne vois pas la femme cachee dans la foret*" ("Ormanda saklanan kadını görmüyorum").

# "ÇOK YAŞA ÖLÜM!" LUIS BUÑUEL'İN *ÖZGÜRLÜK HAYALETİ*'NDE DEVRİMİN SONU*

Julie Jones



*"Luis Bunuel'in* Özgürlük Hayaleti *(1974) filminin girişindeki, Napolyon döneminde Fransa ve İspanya arasındaki karşılaşma, film boyunca keşfedilen temaları sunar: ulusal kimliği şekillendiren kültürel ve tarihsel güçler, özgürlüğün çelişen doğası, siyasal ve psikolojik gerçeklikler arasındaki ilişki (ikisinde de Ödipal çekişme) ve Francisco Goya'nın varlığı. Goya, özgürlük trajedisini gösterir."*

(Ramon Gomez de la Serna, *Goya*)[1]

İspanyalı yönetmen Luis Buñuel'in yönettiği *Özgürlük Hayaleti*, Fransız askerlerinin İspanyol milliyetçilerini kurşuna dizdikleri bir sahneyle açılır. İnfaz edilenlerden birini de Buñuel oynu-

*) *Cinema Journal*, Cilt: 42, No. 4 (Yaz 2003).

1) Ramon Gomez de la Serna, *Goya* (Madrid: Espasa-Calpe, 1958), s. 71.

yordur. Ardından gelen görüntü, önce bir heykele ve sonrasında güzel bir kadının cesedine 'tecavüz' etmeye çalışan sarhoş bir Fransız askeridir. Bu provokatif sahneler, aynı zamanda İspanya ile Fransa arasındaki ilişkiye ışık tutar ve özgürlük ve otorite, devrim ve baskıyı incelemek yönünde tarihsel bir bağlam sunar.

Buñuel, yönetmen olmadan önce Madrid Üniversitesi'nde tarih okudu ve 1924 yılında üniversiteden mezun oldu. Akabinde İspanya'dan Fransa ve Amerikalar'a yaptığı gezi ve tekrar dönüşü, ulusal kimliği şekillendiren kültürel ve tarihsel güçlere olan bilinçliliğini tekrar artırdı. Film yapmak, bu ilgilerini hem ciddi hem gülünç şekilde keşfetmesi açısından bir imkân tanıdı. Ulusal kimlik, bilhassa son dönemlerde Fransa'da yaptığı filmlerinde gitgide önemli bir konu olmaya başladı: Gallik ve Hispanik tarihsel ve kültürel gelenekler arasında ciddi ve gülünç tezatlar kurdu.

Bu yazı, Buñuel'in sondan ikinci filmi *Özgürlük Hayaleti*'ni tarihsel ve kültürel bağlamına yerleştiriyor. Napolyon döneminde Fransa-İspanya arası karşılaşmayla çelişen özgürlük kavramları arasında Buñuel'in nasıl ilişki kurduğunu inceliyor. Filmin prologundaki Dona Elvira kısmının açıkça gösterdiği gibi, yönetmen siyasal olan ile psikolojik olanı, özelde devrimi Ödipal çatışma üzerinden tanımlayarak bağdaştırıyor. Özgürlük, aynı zamanda bir yönetmen olarak kendisine yapımcısı tarafından geniş imkânlar tanınan Buñuel'in hâlâ 'açık' ama satılabilir bir ürün verme ihtiyacında olduğu durumla ilişki kuruyor. Nihayetinde, özgürlüğe dair soru işaretleri, Francisco Goya'nm her yana nüfuz eden varlığında yankılanıyor. Öyle ki, her şey Goya'nın *3 Mayıs, 1808* adlı tablosuyla başlıyor.

**Tarihsel Arka Plan.** *Özgürlük Hayaleti*'nin açılış sahneleri, Napolyon savaşları sırasında, Fransız cumhuriyetinin eşitlikçiliğinin yeni gelen imparator tarafından boğazlandığı bir zamanda gerçekleşir. Goya'nın *3 Mayıs, 1808* adlı tablosu, Fransa'nın güneydeki komşusu üzerinde egemenliğini ne kadar ileri götürebileceği ânı abideleştirir.

Başlangıçta Napolyon'un birlikleri, Goya gibi reform yanlısı İspanyollarca hoş karşılanır. Ne de olsa o birlikler, geri kalmış bir

ülkenin gözünde Aydınlanma'nın temsilcileridir. Ancak İspanyol vatanseverlerin, ulusal egemenliğin kaybı için yaptıkları protestolar, Fransızlardan vahşi bir karşılık görür ve işgal yeni bir anlam kazanır. Meseleyi daha da karıştıran öğe, İspanyol kitlelerinin zalimliği, aptallığı ve gerici siyaseti olan bir veliaht prensi desteklemesi olur.[2] Altı yıl süren gerilla usulü savaşın nihayetinde tahta çıkan VII. Fernando, 1812'deki liberal yasayı hemen kaldırarak, Fransızların son verdiği Engizisyon'u tekrar getirir.

İronik şekilde, halk nihayetinde İspanyol kamusal hayatı üzerinde bir etki kazandığında, kendilerini tekrar baskıcı güçlere teslim etmiştir. 1814'te Fernando'yu İspanya'da tekrar karşılayarak kendi medeni haklarının feshini desteklerler ve "Vivan las cadenas!", yani "Prangalarımız çok yaşa" diye bağırırlar. "Kahrolsun özgürlük!" demektedirler bir bakıma. Birbirleriyle ilgili olan iki ayrı tarihsel ânı (1808 ve 1814) birleştiren Buñuel özgürlük fikrinin kendi mikrobunu kapmış olduğunu ifade eder. 1789'da, daha sonra perdelenecek olan özgürlükler talebinde bulunan Fransızların aksine, 1814'te İspanyollar yeni anayasanın temsil ettiği özgürlük kıstasını reddederek, daha önceki, görünüşte daha güvenli olan duruma dönmeyi talep etmişlerdir.

Yaklaşık bir yüzyıl sonra Franco, yeni kurulmuş cumhuriyete karşı sağcı isyanı körüklemek amacıyla, aynı değişim korkusuna başvurdu. Falanjist birliklerin "Viva la muerte!" (Çok yaşa ölüm!) di-ye bağırmaları, daha önce yapılan pranga çağrısının makul bir so-nucuydu. *Özgürlük Hayaleti*'nin çekildiği 1974 yılında diktatörlüğün hâlâ güçlü olması, akılda tutulması gereken önemli bir noktadır.[3] Oysa Fransa'da devrimin akabinde kazanılan haklar, hafifletilmiş şekilde de olsa kabul edilmiş ve 1870'den beri devam

2) Napolyon'un kral olarak atadığı Joseph Bonaparte, kamusal hayatı etkileyen bir dizi reform gerçekleştirdi, ancak halkın beğenisini kazanamadı.

3) 1972'de tarihçi Hugh Thomas *Goya: The Third of May, 1808* (New York: Viking, 1972) kitabında şunları söylüyordu: "Akılcılar ve Fransızlar karşısında Kilise'yi kitlelerle özdeştirerek [1808-1814] savaşı, Kiliseyi tekrar bir ulusal kurum haline getirdi. Bu yüzden, akıl tek başına liberalizmin Ispanya'daki gelecek vaatlerini oldukça zayıflattı. Yirminci yüzyılda bile, Cadiz demokratik liberalizmine erişilemedi ve aslında 1972'de İspanyol hükümetince uygulanılmaz bulundu (49).

eden burjuva cumhuriyetinin temelini oluşturmuştu.[4] Yazılı yanı yüksek olan bu sistem, kendini içeriden hizada tutuyordu.

*Özgürlük Hayaleti*'nde gördüğümüz dünya, Fransız Devrimi ve girişte belirtilen Napolyon savaşlarıyla başlayan şiddetli sarsıntılar ve sistematik baskılarca şekillenir. Filmin sonundaki belirsiz isyan, hem Buñuel'e ilham veren hem de onu korkutan Mayıs 1968 dâhil olmak üzere, hayatı şekillendirmiş ister radikal olsun ister gerici tüm protesto ve devrimci patlamalar serisini çağrıştırır.[5] Filmin sonundaki protestocular, görünüşte hayvanat bahçesindeki hayvanları özgür bırakmayı planlasalar da, "Vivan las cadenas!" bağırışları herhangi bir özgürleşme duygusunun temelini oyar. Bunun yerine daha önceki mücadelelere işaret eden belirsizlikleri anıştırır.[6]

**Devrimin Ödipal Okumaları.** *Özgürlük Hayaleti*'nin açılış sahnesi, devrim ve baskının açık bir gösterisidir: başkaldıran vatanperverler ve ateş eden bir bölük. Ardındaki sahne, böyle ulusal patlamaları bir baba-oğul ilişkisine yerleştirir.[7] Bir katedralde garnizon kuran bir Fransız subayı, ayinsel ev sahibine saygısızlık eder, muhtemelen dinin ölü ağırlığından kendini azat eder ve Dona Elvira'nın heykelini öpmeye çalışır; ardından kadının savaşçı kocasının heykelinden bir darbe yer. Sahnenin uyarlandığı, Gustavo Becquer'in hikâyesi "El beso"da (Öpücük) sevişmek ölüyken bile ölümcüldür. İspanya'nın savaşçı kahramanları onurlarını nasıl koruyacaklarını bilirler. Ancak Buñuel'in filminde olaylar saçma bir şekilde gelişir: Sevişmek, trajik olmaktansa komiktir ve şamarı yemiş subay, şansını tekrar dener. Genç subayın üçlüsü, 'yaşlanmayan' kadın ile yaşlı kocası, subayın ergen cesaret gösterisi ve savaşçının sert tepkisi, devrimin bir Ödipal okumasına işaret eder.

---

4) Eric Hobsbawm, *Echoes of the Marseillaise: Two Centuries Look back on the French Revolution* (New Brunswick, N .J.: Rutgers University Press, 1990), s. 47 [Türkçesi için bkz. *Fransız Devrimi'ne Bakış*, Agora Kitaplığı, çev. Osman Akınhay, İstanbul, 20??].

5) Bunuel o sırada Paris'teydi. Devrimci öğrencilerin sürrealizmini yorumladı ve ardından kargaşadan uzaklaşmak için trenle Belçika'ya kaçmayı umut etti.

6) Bu karmaşa *Arzunun O Belirsiz Nesnesi* nde (1977) de yankılandı. Filmde bir grup Hıristiyan radikaller dâhil farklı gerilla eylemcileri, bir dizi patlama gerçekleştiriyordu.

7) Jenerikte Bunuel *Özgürlük Hayaleti*'nin Becquer'in hikâyesinden uyarlandığını sataşırcasına ima eder. Ancak aslında sadece ikinci sahne, hikâyeden alınmıştır.

Fransız Devrimi'nin psikoseksüel okumaları, aslında öngörülmez bir fenomeni doğallaştırmaya çalışan çağdaş yorumcular arasında yaygındır. Mesela Novalis, 1797'de "[devrimin] en usta muhalifleri, iğdiş etme çağrısında bulundular. Elbette öne sürülen hastalığın, yaklaşmakta olan fakirlik krizinden başka bir şey olmadığını fark etmiştiler".[8] Novalis'in yorumu, 1793'te kralın öldürülmesinin ardından yerinde görünüyordu. Fransız kralının infazı, patriyarkaya karşı gerçekleştirilen en radikal meydan okumaydı. Ardından Napolyon'un otoritesi altında bir inziva geldi; Freudcu tabirle, baba içselleştirildi. Terry Eagleton, Freud'a göre babanın içselleştirilmesinin "ahlâk, vicdan, yasa ve sosyal ve dini tüm otorite formlarının başlangıcı"nı temsil ettiğini söyler.[9] Bir başka deyişle, toplumun oluşturulmasına işaret ediyorum. Buñuel'e göre burada bu, modern toplumdu.

Fransız askeri, *Özgürlük Hayaleti*'nde ataerkil düzene özellikle çocukça isyan eden genç ve çok-da-genç-olmayan erkekler dizisinin ilk örneğidir. Polis akademisinin, iskambil oynayan rahiplerin, doktorun ofisini ziyaret eden M. Legendre'in, polis şefi ve kız kardeşinin, sadomazoşistlerin ve hatta keskin nişancının olduğu sahneleri düşünün. Ergence davranan jandarmalar, hem cinsel hem siyasal açılardan otoriteye meydan okurlar. Karatahtaya tebeşirle "Albay boynuzludur" yazılmıştır ve en taşkın acemiler, radikal Sol tarafından basılan bir gazeteyi sallarlar. Davranış, büyük ölçüde durumsaldır. Sınıfta, polisler okul çocukları gibi hareket ederler; polis şefi evde bir ergen misali aylaklık eder.

Freudcu bir devrim ve Ödipal teori okuması, esasen siyasal olanın kişisel olana yerleştirilmesidir ve baskıdaki özgürlüğü ifade özgürlüğüyle, bilhassa anarşik cinsel dürtülerle birleştirir. Ronald Paulson sevişmenin muhtemelen "ataerkil toplumda isyanın temel bir hamlesi olduğu"nu söyler.[10] Çünkü "en büyük çocuk ol-

8) Kenneth S. Calhoon, *Fatherland: Navalis, Freud, and the Discipline of Romance* (Detroit: Wayne State University Press, 1992), s. 40.
9) Terry Eagleton, *Literary Theory,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, s. 156.
10) Ronald Paulson, *Representations of Revolution (1789-1820),* New Haven: Yale University Press, 1983, s. 22.

manın ve hiyerarşinin sınırlarının ötesinde bir cinsel çözülme ve doygunluk" vaat eder. Fransızların özgürlüğü güzel bir kadın şeklinde resmetmeleri tesadüf değildir.

Garip Aşk. Şayet toplumun normal sınırlandırmalarının ötesindeki aşk, devrimci dürtünün bir parçasıysa, 'garip' aşk mefhumu özgürleşmeyle bağlantılıdır ya da bakış açısına bağlıdır. Fransız Devrimi'nin keskin zekâlı eleştirmeni Marquis de Sade'a göre, kardeşler arası ensest, devrim öncesi rejimin pratiklerini alt etmenin en etkin yoluydu. Ensest mefhumu, dönemin yazar ve siyasetçilerine göre ebeveynler ve çocuklar arasındaki ilişkileri de içeriyordu. Aldığı şekil ne olursa olsun, enseste olan ilgi, toplumu ve toplumun değerlerini sorgulamanın bir parçasıydı.[11] Sade'ın ateşli bir okuru olan Buñuel, elbette onun konu üzerine görüşlerine aşinaydı.

Ensest, *Özgürlük Hayaleti*'nde yinelenen bir temadır. Napolyon subayının Dona Elvira'ya sahip olma teşebbüsünde kendini gösterir. Yukarıda da söylenildiği gibi, Dona Elvira, annenin yerinde durur. Ensesti nekrofiliyle birleştiren subayın, hem baba hem de ataerkil otoritenin zirvesi olan 'don'a isyan etmesi ve cesedi taciz etme kararlılığı, doğal ve ataerkil düzene meydan okumadır. Subay'ın transgresyonunu, ergen genç ile halası (bir noktada çocuk annesi diye de tanıtır) ve sonunda da şef ile kardeşi takip eder.

Üç örnekte de aşk ölümle ilişkilendirilir. Yeğenin adı Rougemont'dur. Tuvalet partisi sahnesinde, konuklar bir *Tristan ve Isolde* performansını tartışırlar. Tristan ve Iseult miti üzerine bir tartışma kitabı olan *Love in the Western World*'de (Batı Dünyasında Aşk) yazar Denis de Rougemont, "Ölümün yaklaşması, şehveti teşvik eder. Kelimenin tam anlamıyla, arzuyu kışkırtır," der.[12] Subay ve polis şefi, ölü kadınların cazibesine kapılırlar; Rougemont da ihtiyarlamanın eşiğindeki bir kadına. İki karakter arasındaki farklılık, Buñuel'in yaşı hayli ilerlemiş bir aktristi (Helene Perd-

11) Calhoon, *Fatherland* kitabında ensestin bir devrim temsili olarak kullanıldığını söylüyor: "Ensesti ve devrimi tek bir jestle betimleyerek, Grotesk siyasal karmaşayı gayritabii hareketler listesine yerleştirir". (s. 133-134).

12) Denis de Rougemont, *Love in the Western World*, çev. Montgomery Belgian (New York: Harper and Row, 1974), s. 53.

riere) seçmesiyle vurgulanır. Yaş farkı, başları yan yana gelen âşıkların doğrudan kameraya yüzlerini döndükleri iki sahneyle iyice belli edilir. Bir süre sonra, halanın kırışmış yüzüyle şaşırtıcı şekilde genç görünen bedeni arasındaki kopuş (Danimarkalı bir model dublörlüğünü yapar), görsel açıdan Dona Elvira'nın kusursuz cesediyle ve ölü kız kardeşin tabutundan dağılan parlak saçla uyumludur.[13]

Dolayısıyla, *Özgürlük Hayaleti*'nde sunulduğu gibi, cinsel arzu ailenin baskın cinsel dinamiklerini yeniden yaratan bir şeydir. Nihayetinde ölüm dürtüsüyle ilişkilidir. Dolayısıyla, sadomazoşistik çift ve pedofili, ebeveyn-çocuk ilişkisinin farklı versiyonlarını dışa vurmaya zorlanır.[14] Tuhaf cinsel ilişki, teoride normatif sınırları aşmamız için özgürleştirici bir güç gibi görünebilirse (Sade ensesti bu nedenle önerir), Buñuel'in dünyasında bu, bir başka baskı formuna döner. Çoğu Buñuel filminde cinselliğin eğilimi genelde bu yöndedir.

**Otorite ve Disiplin.** Ödipal isyan, kaçınılmaz şekilde bir başarısız devrimdir. Kenneth Calhoon'un öne sürdüğü gibi, Freud şemayı "siyasal bir nostaljinin alegorisi olarak" formülleştirmiştir: "Kral, egoyu (burjuvazi) id'den (içimizdeki dopadan) korumak için bir süperego formunda dirilir."[15] Babayı öldürmektense, oğul onun emrini içselleştirir ve nihayetinde onun konumunu üstlenir. Başlarda Freud, anarşik arzularımızı bastırdığımız mekanizmayı sansür fonksiyonuyla (yani, bir çeşit siyasal baskıyla) karşılaştırdıysa, daha sonra bu mekanizmayı bu içsel babanın rolüyle ve toplumsal hürmetin uzlaşımlarıyla tanımlamıştır. Michel Foucault, "Özgürlükleri keşfeden 'Aydınlanma'nın, aynı zamanda disiplini de icat ettiği"ne işaret eder.[16]

---

13) Rougemont'un aşk yuvasını dekore eden Toile de Jouy'daki pastoral sahneler, devrim başlangıcını anımsatır. Zira Marie Antoinette'in özel odaları, böyle bir sade hayat görüntüleriyle dekore edilmiştir.

14) *Beyond the Pleasure Principle*da (Haz İlkesinin Ötesinde) Freud mazoşizmi ölüm dürtüsü açısından açıklar (Sigmund Freud, *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt: 18, ed. James Strachey, Londra: Hogarth Press, 1953-1974, s. 53-54). Pedofil ile Veronique arasındaki engellenmiş ilişki, ensest imkânına işaret eder. Çünkü bu yabancı, Veronique'in babası yaşlarındadır.

15) Calhoon, *Fatherland*, s. 28.

16) Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, çev. Alan Sheridan (New York: Pantheon, 1977), s. 222.

Disiplin, en iyi içselleştirildiği zaman etkili olur. Sadomazoşistlerin olduğu sahne, hayal gücü zayıf bir şekilde, disiplinin nasıl içselleştirildiğini gösterir. Baş karakterler M. Berman ve asistanı Mlle. Rosenblum, kendi Engizisyonları haline gelen Yahudilerdir. M. Berman, rahiplerin Dominikli olup olmadıklarını sorar ve daha sonra kendini ve asistanını aşırı ahlâksızlıkla suçlar. "Daha sert vur! Daha sert!" diye bağırışları, polis şefinin, "Sert vur onlara!" diye verdiği emrin habercisidir.[17] Libido patlaması, aynı zamanda beden siyasetini rahatsız eder.

**Primitif İkiz.** *Özgürlük Hayaleti*'nde karakterize edildiği üzere, Fransa oldukça yazılı kodlara dayalı, kendi kendini yöneten bir sistemi temsil eder. Bunun yanı sıra, film çekildiği sırada İspanya hâlâ *pater patrius* Franco'nun kontrolündeydi ve dolayısıyla bu bağlamda daha az gelişmiş bir sistemdi. *The Politics and Poetics of Transgression* (Transgresyonun Politikası ve Poetikası) adlı kitaplarında Peter Stallybrass ve Allon White, "Bir kültürün sınıflandırıcı bedeni her zaman çifttir, daima olumsuzuna, tersine göre inşa edilmiştir," diye vurgularlar.[18] *Özgürlük Hayaleti*'nde İspanya, Fransa'nın ikizi işlevindedir.

İspanyol ve Fransız kültürel ayrıntılarının zıtlığı, profesörün polis akademisinde geleneklerin izafiliği üzerine verdiği ders sırasında ortaya çıkar. Profesör, bir tuvalet partisindeki deneyimini anlatarak bir noktayı vurgular. Toplumsal yeme ve çıkarma sembolleri tersine çevrilir. Ev sahibi kadın, profesörün yakın zamanlarda İspanya'daki tatilinin nasıl geçtiğini sorduğunda, ilginç olsa da eşiyle beraber eve erken dönmeleri gerektiğine dikkat çeker: "Çünkü sabahları Madrid sokaklarında isyankâr bir koku vardı... Tabirimi mazur görün... yemek kokuyordu. Gerçekten çirkin bir şey."

Daha önceki bir sahnede bir Flamenko dansçısıyla bir gitarist, handaki odalardan birinde kalırlar. Mazoşist kendi usulünü tercih ederek kapıyı çarpar, fakat müziğin sesi, François de Rouge-

17) Aforoz edilmiş azizler üzerine tartışmayı, kırbaçlama sahnesi böler. Yaşlı papaz, "Böyle acımasızlık inancımızı yeniden doğruluyor," der.
18) Peter Stallybrass ve Allan White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca: Cornell University Press, 1986), s. 20.



*Özgürlük Hayaleti*'nden (1974) bir kare.

mont ile halası arasındaki aşk sahnesine bir arka plan sesi oluşturur. İki sahnede de İspanya ağza alınmayacak ya da yasak bedensel fonksiyonlarla ilişkilendirilir.

Dolayısıyla, *Özgürlük Hayaleti* boyunca İspanya 'bayağı Öteki'[19] konumuna karşılık gelir. Keza bu, İspanya kültürünün Fransa tarafından tanımlanmasına imkân sağlamaktadır. Yarımada Savaşı'nda (1808-1814) Fransa'nın komşusunu hakimiyeti altına alma teşebbüsü, bu ilişki için çok gerekli olan eşitsizliğin temelini atar. Çağdaş tahminlerden birine göre, devrimci Fransa, Avrupa'nın geri kalanından iki bin yıl öndeydi.[20] Böyle bir düşünce, en iyi açıdan ötekine, daha az avantajlı uluslara yönelik ataerkil bir

19) *A.g.y.*, s. 5.
20) Norman Hampson, "France", ed. Roy Porter ve Mikuhis Teich, *The Enlightenment in a National Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), s. 51, 53.

tavra sebep oldu; en kötü açıdan da Goya'nın *Savaşın Felaketleri*'nde aktarılan vahşet türüne. Bildiğimiz gibi, hem boyun eğdirmeyi hem de reformu içeren Fransız kurumları başarısızlığa uğradılar. İspanya'yı dış müdahaleden azat ederken, kendi sınırlamalarına mahkûm ettiler. Sonraki yıllarda, bu geri kalmışlık Avrupalı, bilhassa Fransız gezginlerin resmedilmeye değer olanın arayışına düşmelerine yol açtı.

On dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın çoğunda İspanya, Avrupa'nın muhayyilesinde Şarklaştırılmıştı. (*Özgürlük Hayaleti*'nin çekildiği sırada İspanyollar hâlâ Avrupa'nın Pireneler'de bittiğine dair isyancı ve alçakgönüllü ifadeyi tekrar ediyorlardı.) Buñuel'in girizgâhı, fethin cinsel yüküne işaret ediyordur. Kamera dışındaki infaz sesleri, Dona Elvira'ya sahip olmaya çalışan kaptana bir uyarıcı sağlamaktadır. Foucauld çiftini çok heyecanlandıran, Napolyon zaferlerini hatırlatan anıtları ve 1889 Dünya Sergisi'nin yüksek noktası Eyfel Kulesi'ni resmeden kartpostallar, kolonyalizmin büyük bir kutlamasıdır.[21]

Kolonyal siyaset ile cinsel hiddetin bu karışımı, Peder Gabriel'in bu esnada kolonilere yönelik kompülsif ve gizli referanslarında da güçlendirilir. Poker oyununun ortasında Peder Gabriel rahibeye eğilerek sessizce babasının hiç sömürgelerde bulunup bulunmadığını sorar. Hareketinde, belli bir şehvet düşkünü tavır vardır. Rahibe, pedere uyaran gözlerle bakar ve adam geri çekilir. Fakat peder hemen sinirlenerek, "Eskiden bizi ziyaret eden çok dindar bir kadın vardı," diyerek belli belirsiz bir kinayede bulunur: "Kocası ordudaydı." Rahibe, ne demek istediğini sorduğunda Peder Gabriel kaçamak cevap verir ve Peder Rafael onu azarlar. Gabriel'in cevabı, "Fakat ben tuhaf bir şey söylemedim!" şeklindedir. Belli ki kaş yapayım derken göz çıkarmıştır.

Daha sonra Peder Gabriel, M. Berman'a Belçika Kongosu'nda tanışıp tanışmadıklarını sorar. Berman soruya biraz şaşırmıştır ve keşiş tekrar kaçamak davranmaya yönelir. Erotikleştirilmiş sömür-

21) Özellikle saldırgan olan Sacre-Coeur referansı, yapıdan nefret eden sürrealistlere bir baş sallamadır. Emmet Kennedy yapının inşa amacının, devrimin günahlarının kefaretini ödemek olduğu yorumunda bulunur. Kennedy, *A Cultural History of the French Revolution* (New Haven: Yale University Press, 1989), s. 392.

geler konusu, hem dayanılmazdır hem de yasak bölgedir. Fransa'nın yakın akrabası İspanya'yla birlikte sömürgeler, burjuvazinin bastırdığı arzu ve korkularını yansıtacakları bir coğrafi uzam sunmaktadır.

Carlos Fuentes, Buñuel'e ithaf ettiği romanı *Unafamilia Lejana*'da, "Avrupalılar çok uzaklardaki, çok çaba harcamadan unutabilecekleri insanları sömürdüler," der. Romandaki Fransız karakterlerden biri şöyle konuşur: "Biz Avrupalılar [dini peçelerle] tarihsel suçlarımızın üzerini nasıl örteceğimizi biliriz."[22] Aydınlanma'nın hedeflerinden biri, temel arzularımızın kontrolüydü. İçimizdeki doğanın inkârı, bunun bir başka ülkeye, bir başka ırka ve başka türlere yansıtılmasına yol açar. İspanyolcada kendini-kontrol etmenin bu formu, *'damar el animalillo que tenemos dentro'* (içimizdeki hayvanı ehlileştirmek) diye tabir edilir. Belki de bu, protestocuların hayvanat bahçesindeki girişiminin bir açıklamasıdır.

**Sorunlu Burjuvazi.** Kabul edilmez tuhaf cinselliğin, şiddet potansiyelinin, ölüm dürtüsünün marjinalleştirilmesi, bütünleşmiş özne yanılgısını sağlar.[23] Marjinalleşme, Aydınlanma'nın öz ve toplumu fark etme ihtiyacını karşılar. Yine de *Özgürlük Hayaleti*'nde burjuvazi, böyle bir tutarlılığa iple bağlı gibidir. Babalar hastadır: M. Foucauld endişeli bir prostattır; M. Legendre kanserlidir; rahibenin babası ölüyordur. Profesörün tuvalet partisinde işaret ettiği gibi, dünya dışkı içinde boğuluyordur. M. Foucauld'nun hayatın tadını kaybettiğine inanması şaşırtıcı değildir. Filmde yansıtıldığı gibi, burjuva toplumunda oynanan Ödipal drama mantıksal bir ilerleme üretmede başarısız olur. Bu babalar, rollerini gerçekleştirmede yetersizdirler.

---

22) Film açısından daha kötü olanı, kartpostalda görünen ön cephenin kiliseyi oldukça pornografikleştirmesidir. David Cannadine, Eyfel Kulesi'nin *'Jrapper le monde* için tasarlandığını söyler: "önceki nesillerin, fatihleri onurlandırmak için kaldırdıkları kadar heyecan verici bir zafer kemeri" (Cannadine, "The Context, Performance, and Meaning of Ritual: The British Monarchy, 1820-1977", ed. E.J. Hobsbawm ve Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, s. 127). Beraber düşünülünce, kartpostallar aynı zamanda turistlerin müstehcen sınırındaki kültürel zevkine işaret eder. Kartpostallar, profesörün dersinde ve tuvalet partisi sekansında açıkça geliştirilen kültürel izafiyet temasına iyi bir katkıda bulunur.

*Özgürlük Hayaleti*'nde polisin her tarafa sinmiş varlığına rağmen,[24] otoriteye babaların hastalıkları yüzünden sürekli meydan okunur. Protestocular anlaşılmaz taleplerde bulunurlar. Profesör, radikal değişimin sonuçlarını düşünür. Jandarmalar, öğretmenlerini taklit ederler. Mutsuz bir hasta, doktorunu tokatlar. Şair-katil, kendi mahkemesini düzenler. M. Berman'ın 'ceza'sının kendisi bir suçtur. Fazladan polis şefi, kendi altındakileri karıştırır ve kendi yetkilerini böler. Böyle bir tabi olma durumu, Aydınlanma rasyonalizmi programının ve devrimci özgürlük talebinin mantıksal bir sonucudur. Brian Singer ve Lynn Hunt'ın işaret ettikleri gibi, Fransız Devrimi 'toplumun keşfi'ni içerir, toplumsal ilişkilerin uzlaşımsal doğasını ortaya çıkarır. Toplum, ilahi açıdan yaratılmış olarak değil, kendini tesis ediyor şeklinde gösterilir. Bu "sekülerleşme, bir dengesizlik öğesi sunar".[25] Sade'a göre, bunların hepsi suç için bir açık kart demektir. Fransız komutan Charles François Dumouriez'in demokrasi için, "Kendini kemirerek sonlanacaktır," demesi unutulmazdır.[26]

Hayat Tarzımız. Filmdeki Paris, Buñuel'in gördüğü şekliyle, modern ve gelişmiş bir dünyayı temsil eder. Devrimi ve tüm yükünü miras almış bir şehirdir. Belirsiz inançlar ve dengesiz ilişkiler dünyasıdır. Konumlar, bir ânlığına şiddetle savunulurken bir sonrakinde terk edilir (pornografik kartpostallar, aforoz edilen ve iade-i itibarları verilen azizler, M. Legendre'ın prognozu, şair-ka-

---

24) Deneyimin bölümleştirilmesi, film boyunca kapıların açılıp kapanmasıyla gösterilir. Bir hikâyenin bitişini ve bir diğerinin başlayışını gösterir bunlar. Aygıtların en nükteli ve gürültülü kullanımı arasında, keşiş ve rahibe sahnesinden hep beraber içki içip poker oynadıkları sahneye geçişi de vardır. Bu iki nokta arasında kamera, kapıları açık bir mabedin yakın çekimine atlar. İçeride bakire vardır. Bu görüntü, mabedin bir başka yakın çekimine döner. Kapılar şimdi kapalıdır ve bakire, içeride dinleniyordur.

25) Akademide gürültü patırtı yapan jandarmalar, Aliette'in kayboluşunu azarlayan memur, M. Legendre'ı durduran trafik polisleri, Aliette'in kayboluşuna bakan şef ve dedektif, şair-katili tespit eden devriye polisleri, kız kardeşinin mezarını açmaya çalışan polis şefi, bu şefi tutuklayan ve şefine götüren sıradan polis ve sonunda, bir tanesi yetmezmiş gibi, hayvanat bahçesi operasyonunu ilk şefle beraber düzenleyen ikinci polis şefi. Başka bir deyişle, gündelik hayata memurların varlığı sinmiştir. Buna ordu da, iki asker ve bir tank formunda dâhil olur.

26) Brian C.J. Singer, *Society, Theory, and the French Revolution* (Londra: Macmillan, 1986), s. 11, 17. Ayrıca bkz. Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution* (Berkeley: University of California Press), s. 128.

tilin lanetlenmesi, ilk polis şefinin 'maskesinin düşürülmesi'). İnançtan ziyade durum davranışı belirler. Hiçbir şey bir sonuç değildir, hiçbir şey tutarlı değildir. Polis karakolunun duvarında zararsız bir manzarayı dengeleyen *3 Mayıs, 1808* tablosunun bir reprodüksiyonunun olması, Goya'nın tablosunun özgün anlamının kaybedildiğine ve artık sadece bir aksesuar işlevi gördüğüne işaret eder. Tarih, bir kültürel klişeye indirgenmiştir.

Burada yansıtılan dünya, sadece Tanrı tarafından değil, yönetmenin kendisi tarafından da terk edilmiştir. 1793'te kralın öldürülmesi, Fransa'yı tam anlamıyla bir yöneticisiz bıraktı. Özgürlük, bir keşiş kıyafetindeki yönetmenin bir atış mangasıyla öldürülmesiyle başlar. Yaylım ateşinden sonra, kamera düşenler üzerinde gezinir ve tanıdık yüzü fark etmemize yetecek kadar durur. Yönetmenin ölümü, çerçeve dışında nihai bir otoritenin bulunmadığını, dolayısıyla filmde özgürlüğün ya da kaosun ihtimalinin de ortadan kalktığını ima eder.[27] Yönetici otoritenin reddedilmesi, alternatif iktidar aracı olan üst-anlatıya dair postmodern güvensizlikle bağdaşmaktadır.

**Özgürlük ve Piyasa.** Bunuel'in son sekiz filminin beşinin yapımcısı olan Serge Silberman, yönetmene sanatsal açıdan açık kart vermiştir. Fakat Bunuel yine de, yapımcıları zengin etmese de, her zaman maliyetini geri ödeyebilecek bir film yapmayı düşünürdü. Yönetmenin özgürlüğü, piyasa güçlerinin bilincinin etkisindeydi. Silberman'la yaptığı diğer filmler gibi, *Özgürlük Hayaleti*'ni de Fransa'da, Fransızca, Fransız oyuncularla ve Fransız bir eş-yazarla (Jean-Claude Carriere) çekti. Film genelde, avangard sinemaya aşina bir Avrupalı seyirciyi hedefliyordu, fakat bir önceki yıl en iyi yabancı film Oscar'ını *Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği* kazandığından, Kuzey Amerika satışlarının öneminin de kesinlikle farkındaydı (20th-Century Fox USA, filmin ortak yapımcılığını üstlenmişti).

Uzlaşımsal anlatıyı reddeden *Özgürlük Hayaleti*, belki de Bunuel'in en özgür filmidir. Kamera, karakterlerin kısa ilgi süresini paylaşıyor gibidir. Bir olayı gösterip, bir dönüm noktasında baş-

27) Paulson, *Representation s of Revolution*, s. 27.

kasını takip etmek üzere bırakır.[28] Ancak, olay örgüsüne saldırmasına rağmen Bunuel seyircisini yönlendirmek için çok şey yapar. Kamera hareketi oldukça uzlaşımsaldır. Bakış eşleşmeleri, çekim/baş aşağı çekim, analitik hareketler ve yönetimsel süreklilik, hepten karakterlerin bir mekândaki göreli konumlarını kurar. Bir mekân, bir yakın çekimle başlarsa, kamera hemen konum saptamak üzere geri gider. Mesela M. Foucauld'nun olduğu sekans, ilk önce pedofili üzerine yorum yapmak için, önceki sahnedeki bir örümceği öne çıkarır, ancak ardından kayarak, M. Foucauld'yu evinin salonunda gösterir. Anlatı, ciddi şekilde süreksizdir. Ancak, sahneler pürüzsüzce diyalog dönümlerine, beklenti yaratan imgelere ve çerçeve-dışı seslere bağlıdır. Foucauld sekansında, M. Foucauld yatağa erken gideceğini söyler; birkaç saniye sonra, bir alarmlı saatin kurulduğunu gösteren bir yakın çekim vardır, ardından M. Foucauld'yu yatakta izlerken, saatin tiktaklarını duyarız. Uykusuz bir gecede zamanın geçişi, saatin sesiyle ifade edilir. Kameradışı kilise çanları her saat çalar ve saatin yinelenen yakın çekimleriyle çan sesleri eşleşir.

Oturma odasından yatak odasına geçiş yeterince doğaldır. İki sahnede de aynı kimse vardır. Kayıp çocuktan şair-katil sekansına geçiş, aşırıya kaçacak kadar değişkendir, ancak öyle akışkandır ki el çabukluğuna yakın derece yapılır. Polis karakolunda, Le-Grande ailesinin bildirisini alan komiser, bir dedektifi eskimiş ayakkabısı olduğu için azarlar. Dedektif, kayıp çocuğu bulmak üzere dışarı çıkar. Komiser, kendi cilalanmış ayakkabılarına tatmin olarak bakar; ayakları ve ayakkabılarının bir çekimi vardır, ardından dedektifin ayakları ve ayakkabıları gösterilir. Kamera, geri çekilerek bir boyacı sandığını gösterir. Dedektif ödemeyi yapar ve ayrılır, muhtemelen kayıp çocuk Aliette'i aramaya devam eder. Boyacı adam, bir sonraki müşterisi olan şair katile döner. Geçiş olağan-

28) Yapımcı Serge Silberman da ölenlerden biridir. Benzer şekilde Goya, *Caprichos*'una ünlü uyuyan sanatçı gravürü ve efsanevi "Aklın uykusu, canavarları yaratır"ıyla başlar. İki durumda da yaratıcının bariz yokluğu, bir sonraki eserde daha büyük bir özgürlüğe imkân sağlar. Bilincin sınırlamalarından azat olan bilinçdışı, fantezilerin keyfini çıkarır. Fanteziler, 'uyanık' sanatçının yaratacağı hammaddeyi temin etmektedir.

üstü derecede pürüzsüzdür, fakat bağlantı öylesine zordur ki, ilgiyi kendine çektiği esnada seyirciyi bir sonraki bölüme taşır.

Öyleyse film, kolayca uyuşmayan iki hedef arasında kendini dengeler: seyirciyi şaşırtmak, hatta şoke etmek, ama yabancılaştırmamak.[29] *Özgürlük Hayaleti* vahşi ve çılgın görünebilir, ancak seyredilir olmalıdır. Bu talep aslında Buñuel'in kendi düzen ihtiyacına ve klasik tekniklerden hoşlanmasına uygun hale getirilmiştir. Buñuel böylece hikâye anlatımı üzerinde deneysel çalışmaktan kurtulmuş, Meksika'da ticari film yaptığı yıllarda geliştirdiği metotları kullanmasına imkân sağlamıştır. *Özgürlük Hayaleti* örneğinde anlatı sürekli yer değiştirse de, bu metotlar anlatı momentumunu sürdürür. Film, geleneksel hikâye anlatımından uzaklaşmış olabilir, ancak, özgürleşme duygusunu düşününce, yapıya sıkı sıkıya bağlıdır.[30] *Özgürlük Hayaleti* ilerleyerek değil büyüyerek gelişir. Yarım anlatılmış hikâyelerin hepsi, isyan ve baskı temalarının çeşitliliklerini sunar. Film, farklı ve bazen çelişen anlatı parçaları serisine (sekansına değil) bağlıdır. Bu anlatı parçalarının belirsizliği ve birbirlerine kasıtlı şekilde bağlı olmaları, sabit anlam olasılığını hükümsüz kılar.

Goya'nın Hayaleti. Buñuel'in *Özgürlük Hayaleti*'ndeki yaklaşımı, Goya'nın bir dizi gravüründeki metodunu anımsatır: *Caprichos, Savaşın Felaketleri ve Tauromaquia.* Paulson'ın *Representations of Revolution*'da (Devrimin Temsilleri) ifade ettiği gibi, Goya anlatıdan vazgeçer ve deneyimi iletmek için, 'parçalı, hatta çelişen' imgeler üretir.[31] Hiçbir üstyapı anlam sunmaz; hiçbir sonuca

29) Filmdeki olay örgüsü tartışması için bkz. Raymond Durgnat, "The Quick Brown Fox Jumps over the Clumsy Tank", *Poetics Today* 3, No. 2 (İlkbahar 1982), s. 5-30; Susan Suleiman, "Freedom and Necessity: Narrative Structure in *The Phantom of Liberty*", *Quarterly Review of Film Studies* 3, No. 3 (Yaz 1978), s. 277-296; James Tobias, "Bunuel's Net Work: Performative Doubles in the Impossible Narrative of *The Phantom of Liberty*", *Film Quarterly* 52, No. 2 (Kış 1998-99), s. 10-22; Linda Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film* (Urbana: University of Illinois Press, 1981), s. 154-185.

30) Bu açıdan Buñuel tamamen başarılı değildi. Eleştirmenler filme bayıldılar, ancak seyircinin kafası karışmıştı (John Baxter, *Bunuel*, Londra: Fourth Estate, 1995, s. 305). Baxter seyirci hakkında daha fazla bilgi vermiyor.

31) Marsha Kinder'ın da önerdiği gibi, kamera zeki bir karakter olmak yerine, bir aylak gibidir. Başkalarının hayatlarını, eğlendirdikleri sürece dikizleyen ayrıcalıklı ve kopuk bir gözlemcidir. Marsha Kinder, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain* (Berkeley: University of California Press, 1993), s. 334.

ulaşılmaz. Bu seride bir anlatı ilerlemesi yoktur (misal, William Hogarth'ın satirik anlatılarının aksine). Aynı tema üzerine farklı yaklaşımlar söz konusudur ve gerçek bir son da yoktur. Goya *Felaketler* ve *Tauromaquia*'ya tabakalar eklemeye devam etmiştir. Caprichos'u enigmatik "Bu zaman mı?" sorusuyla ve *Felaketler*'i umuda dair belirsiz tabakalarla bitirir. Bu da umudun ölü mü canlı mı olduğunu düşünmemize yol açar.[32] Görüntülü, eski toplumsal geleneklerden (yani, bir reform isteğinden) hiçbir iyileşme imkânını kabul etmeyen baskıcı enerjilerin karanlık vizyonuna doğru kayar. Benzer şekilde, *Özgürlük Hayaleti*'nde bu dokunuş hafif olsa da, Buñuel değişime doğru biraz umut vaat eder.

*Özgürlük Hayaleti*'nin sonu, başına geri döner. Buñuel, ister Sağ'dan ister Sol'dan gelsin, devrimin tabiatı gereği baskıcı olduğunu söyler. Filmin sonundaki ayaklanma, bir kere daha "Vivan las cadenas!" diye bağırır. Hayvanların (ve bir bakıma insan doğasının) saçmalığı, bu yeni devrimin karşılaştığı güç kadar gerici olacağına işaret eder. Filmdeki yetişkin adamların çocuksu tavırları, nihayetinde Ödipal evreyi değil (bunlar çok büyük adamlardır), daha eski, daha ilkel bir duruma dönüşü işaret eder. Buñuel eğer bir film başladığı yerde biterse, "Bu özgürlük değil, ölümdür. Hayat döngüsü tamamlandığında, iş bitmiştir," der.[33]

Görme Özgürlüğü. Buñuel'in filminin girizgâhında *3 Mayıs, 1808*'i gördüğümüzde, atış bölüğünün hedefini aydınlatan fenerin ışığı ile film projektörünün ışığı arasında mahsur kalırız. Sinema seyircisi, atış hattının güvenli tarafında konumlandırılmıştır ve infazın bir tanığı olduğu kadar bir işbirlikçisidir de. Fenerin merhametsiz ışığı ve seyircinin konumlandırılması, Buñuel'in, "eğer izin verilseydi, film özgürlüğün gözü olabilirdi... Sinemanın gözünün gerçekten gördüğü ve görmemize izin verdiği gün, dünya yanıp kül olacak," saptamasına denk düşmektedir.[34]

---

32) Paulson, *Representations of Revolution*, s. 294.
33) *A.g.y.*, s. 27.
34) Jose de la Colina ve Tomas Perez Turrent, *Prohibido asomarse al interior (Objects of Desire)* (Mexico, D.F.: Joaquin Mortlz, 1986), s. 193.

Hem *3 Mayıs*'ta hem de *Savaşın Felaketleri*'nde Goya seyirciyi hoşgörüsüz olanla karşı karşıya getirir. *Felaketler*'deki açıklamalarında "Gözlerinizi açmayın," "Görülmeye uygun değil" ve "Gördüm" yazar. *Özgürlük Hayaleti*'nin başına konan Goya tablosu bir uyarı niteliğindedir. *Un Chien Andalou*'nun (Bir Endülüs Köpeği) girişinde, hem yönetmen hem oyuncu Buñuel'in bir kadının gözünü kesmesi gibi, *Özgürlük Hayaleti* filmin asla farklı gözlerle bakmalarını sağlamayacağını söyler seyirciye. Buñuel'in bize hatırlatmaktan hiç yorulmadığı gibi, "Dünyaların en iyisinde yaşamıyoruz," der film.[35] *Özgürlük Hayaleti* boyunca Buñuel bize görme özgürlüğünün, gerçekten görmenin, nihayetinde hayalet olmayan tek özgürlük olduğunu gösterir.

35) Carlos Fuentes, "Luis Bunuel: El cine como libertad," Fuentes, *Casa condos pu ertas* (Mexico, D.F.: Joaquin Mortlz, 1970), s. 197.

# *UĞULTULU TEPELER*; İSPANYOL İÇ SAVAŞI; HOLLYWOOD'A DÖNÜŞ; DALİ'YLE SON AYRILIK; MEKSİKA'YA GİDİŞ*

Tomas Perez Turrent - Jose de la Colina



Jose de la Colina: *1930'larda Pierre Unik, Sadoul ve siz, sürrealistlerin çok sevdiği* Uğultulu Tepeler'*i çektiniz.*

Evet. Vahşi aşka dair her şeye ilgimiz vardı: *L'amour fou*. Huymans'm *La-Bas*'sım da sevmiştik. Orta Çağ'a yapılan tinsel bir yolculuktu. Gilles de Rais figürünün bir yansımasıydı. De Rais harika birisi, değil mi? Hıristiyan bir şövalye ve Jan Dark'ın bir yoldaşı. Feci suçlar işliyor ve onu cezalandırdıkları sırada, insanlar onunla beraber ağlıyorlar ve hatta onu affediyorlar. Fakat *La-bas*, Orta Çağ'ı yeniden yaratma riski taşıyordu; hem barbar hem de zarif bir dönem. Çok sevsem de bir film yapmak için büyük bir yapım gerektirir.

Colina: Uğultulu Tepeler'*i çekmeyi öneren bir yapımcı oldu mu?*

*) Luis Bunuel ve Jose de la Colina, *Objects of Desire: Conversations with Luis Bunuel*, 1992.

Hayır. Noailles'ye önermiştim (ender film önerilerimden biriydi) ve beni zengin bir hanımefendiye tavsiye etti. Kadının adını şimdi hatırlayamıyorum, bir çeşit Mısır prensesiydi: Dönemin bir Soraya'sıydı diyelim. Projeden vazgeçtim, çünkü ticari bir film ortaya çıkabilirdi. İğrendiğim bir şey, zira bedenen ve ruhen zaten bir sürrealisttim. Bana göre sürrealizm bir estetizm değildi. Sadece bir avangard hareket değil, kendimi ruhen ve ahlâken adadığım bir şeydi. Sürrealizmin hayatın her alanında gerektirdiği sadakati tahayyül edemezsiniz. Aslında *Ekmeksiz Toprak*'tan sonra, endüstriyel film yapımı tuzağına düşmemek için daha fazla film yapmak istemiyordum.

Colina: *Fakat o sırada film dublajıyla uğraşıyordunuz.*

Evet, öyle. Hayatımı kazanmak amacıyla yaptım. Tabii bu, teknik bilgi edinmeme de yardımcı oldu. Daha sonra İspanya'da yürütücü yapımcı olarak çalıştığımda işe yaradı. İngilizceden İspanyolcaya dublaj yapma işim, metinlerin İngilizce konuşan aktörlerin dudak hareketlerine uyacak şekilde tercüme edilip ölçümünün yapılmasıydı. Daha sonra dublaj yönetmenliğine terfi aldım. Bu da o sırada iyi para kazandıran bir işti. İki yıl çalıştım.

Colina: *Tüm sanatsal ve entelektüel faaliyetlerinizi terk ettiğinizi düşündünüz mü?*

Daha ziyade İspanya'nın siyasal ve toplumsal durumundan ve Cumhuriyet'in sorunlarından endişe ediyordum. Bunun dışında Jeanne'la 1934'te evlenmiştik.

Thomas Perez Turrent: *İspanyolcaya dublajı Fransa'da mı İspanya'da mı yapıyordunuz?*

Warner Brothers beni İspanya'ya bir süpervizör olarak gönderdi. Pratikte hiç ama hiçbir şey yapmayarak çok yüksek para kazandığım bir dönemdi bu hayatımda.

Colina: *Peki, çektiğiniz dört İspanyol film?*



*Uğultulu Tepeler*'de (1953) Irasema Dilian ile Jorge Mistral.

Filmofono filmleri mi? Adım jenerikte bulunmuyor bile. İkisini Saenz de Heredia yönetti; birini Marquina, diğerini de Gremillon. Ben sadece yürütücü yapımcıydım. Senaryonun süpervizörlüğünü üstlendim, stüdyoda çalıştım ve ses kaydı yaptım... İşim, yapıma göz kulak olmak ve bütçe sınırlarında kalmasını sağlamaktı. İlk film olan *Don Quintin el amargao* büyük başarı sağladı.

Colina: *Gereksiz bir soru: Bu filmleri yaparken sürrealist vicdanınızdan vazgeçtiğinizi düşündünüz mü? Biraz 'turist' İspanyası gibi filmler bunlar; folklor var, duygusal konuşmalar, vs.*

Evet, kendimi vicdanen suçlu hissediyordum. Bu ticari filmleri yazmamış ya da yönetmemiş olsam ve sadece teknik düzeyde katılımda bulunmuş olsam da, nefret ettiğim türden filmlere katkıda bulunuyordum.

Colina: *Yani reddettiğiniz Ispanya'ya katkıda bulunuyordunuz: büyük mülkler, kastanyetler ve senyor geleneği...*

Yani o kadar da düştüğümü sanmıyorum.

Colina: *Provokasyonlarımdan birisi bu, Don Luis.*

Biliyorum, biliyorum!

Colina: *O filmlerden biri, garip bir oyun yazarı olan Carlos Arniches'i anımsatıyor.*

Evet, filmler biraz Arniches gibiydi. Bir açıdan Arniches'i hep beğenirim. Oyunlarında tasvir ettiği toplum türlerine katılmıyor olsam da. Filmofono filmlerinin ikisi, Arniches'ten uyarlanmıştı: *Don Quintin* ve *Centinela alerta!*

Turrent: *Jean Gremillon'a neden yönetmenlik işini verdiniz?*

Çok ucuz yönetmenleri alıyorduk. Mühendislikten yönetmenliğe geçen Luis Marquina'ya binlerce peseta ödendi. Şairin oğluydu.

Turrent: *Peki, niye Gremillon?*

Gremillon, İspanya'ya hayrandı. Ona bir mektup yazdım: "Sevgili Jean, bizimle bir film çek ve İspanya'da bir buçuk ay kal." Kabul etti ve İspanya'ya geldi. Hayranlık uyandıran şüpheciliğiyle bir film çekti. Bir gün bana, "Yarın gelemeyeceğim, Luis. Dişçiye gitmem gerekiyor," dedi. "Pekâlâ, ama bu sahneyi yapacak mıyız?" diye sordum. "Ne istiyorsan yap," diye cevap verdi. Ben de sahneyi yönettim. Filmi yaparken, kendimizle sık sık dalga geçtik.

Colina: *Ticari açıdan nasıldı bu filmler?*

İlk ikisi muazzam başarı sağladı. Üçüncüsü başarılı değildi. Sonuncusu, *Centinela alerta!* (Muhafız Alarmı) savaş sırasında tamamlandı.

Colina: *Savaş ve filmin başlığı dolayısıyla, insan filmin* müttefik *olduğunu düşünüyor.*

Ama bununla hiç alakası yoktu. Şarkıcı Angelillo'nun başrol oynadığı bir müzikal komediydi.

Colina: *İkinci Filmofono filmi* La hija de Juan Simon*'da (Juan Simon'un Kızı) bir sahnede şarkı söylerken görünüyorsunuz. Ne söylediniz, Aragon'dan bir* jota *(İspanyol halk parçası) mı?*

Doğru değil bu. Ne hapishane de ne de özgürken, ne de başka hiçbir yerde *jota* söylemem. Hatta hiç şarkı söylemem.

Turrent: *Meksika'dayken çocukluğumda bu filmleri seyretmiştik. 1943 sıralarında. Çok zor hatırlıyorum.*

Filmleri Meksika'nın Ulusal Sinematek'ine verdim. Buraya döndüğümde Don Quintin'in on hasarlı kopyası vardı. Bunlardan bir tane iyi kopya oluşturabildim sonralarda.

Colina: *İspanya'ya döndüğünüzde Residencia de Estudiantes'ten arkadaşlarınızla aranız nasıldı?*

Federico Garcia Lorca'nın oyunlarının büyük prömiyerler yaptığı bir zamandı. Birbirimizi belli aralıklarla görüyorduk. Fakat artık kafelerdeki havalı toplanmalara gitmiyordum.

Colina: *İspanya'daki siyasal iklim nasıldı?*

1927'ye kadar, sözde '27 Kuşağı siyasal değildi. Cumhuriyet şekillendikçe büyük bir değişim oldu: Herkes taraf tutmaya başladı. Mesela Gimenez Caballero ve Eugenip Montes, faşist oldular. Alberti bir komünist oldu ve İç Yavaş yaklaşırken insanlar siyaset dışında hiçbir şey konuşmuyorlardı. Durum tavan yapıyordu. Bir şeylerin patlayacağına dair beklentiler vardı.

Colina: *Siyasette faal şekilde yer aldınız mı?*

Çok az. Bir şeyler yaptım, ama şimdi burada bunu konuşmamayı tercih ederim.

Colina: *Falange doğduğu sırada Madrid'de olduğunuzu düşünüyorum.*

1931'deydi bu. *Altın Çağ*'ı Madrid'e getirmiştim. Arkadaşlar ve çevredekiler kopyanın ücretini, seyahati, gümrük vergilerini ve benzeri masraflar için 500 duro topladılar. Tüm Madrid aydınları, filmin tek gösterimine katıldılar. Agustin de Foxa bir kitabında filme gelirken, Jose Antonio Primo de Rivera'nın yürüyüşüne

katılmaya giden iki gençle karşılaştığını söylüyor. Foxa da fikrini değiştirip yürüyüşe gitmiş.

Colina: *Savaş patlak verdiğinde neredeydiniz?*

Madrid'de. Yazarlar, sanatçılar ve entelektüeller, Cumhuriyet'i savunmak için ânında biraraya geldik. Cumhuriyetçi davaya hizmetlerimi de sundum. Sipere adım atmak kadar ileri hiç gitmedim. Çünkü iki ay sonra Paris'teki İspanyol Büyükelçiliği'ne bir kültürel ateşe olarak atandım. Bu yüzden İspanya ile Fransa arasında sık sık yolculuk yaptım.

Colina: *Cumhuriyetçi 'savaş filmi' akımında sizin göreviniz neydi?*

Başka şeylerle beraber, büyükelçilikte sinema propagandasından sorumluydum. La Chanois benim alıp yönettiğim bir malzemeyle beraber bir film kurguladı. Bazı kaynaklar bu filmin benim olduğunu öne sürdüler, ama böyle değil.

Colina: *Joris Ivens'in* Tierra de España *(İspanyol Toprağı, 1937) filmiyle ilgili ne düşündünüz?*

Şimdilerde o filmle ilgili ne düşünürüm bilmiyorum, ama o sırada bana çok iyi görünmüştü. Ordumuzun katillerden değil, siyasal fikre sahip disiplinli insanlardan oluştuğunu gösteriyordu.

Turrent: *Peki, ya Malraux'nun* L'Espoir *filmi?*

O filmde hiç çalışmadım. Malraux'yla çalışan kişi Max Aub'du. Paris'te film için para ödedik. Filmi son kısmı dışında çok beğendim. Son ânda binlerce çiftçinin, bir pilotun ölümü üzerine birlik olması ve muazzam bir cenaze yürüyüşü oluşturması inanılır değil. Hayal edebiliyor musunuz; o kadar insan sadece bir askeri gömmek üzere birlik oluyor! Harika bir çerçeve, sonu gelmez çiftçi sırası dağlar boyunca zigzaglar çiziyor ve bir bayrak var... Ucuz sinemasal zarafet... Öte yandan, Teruel bölgesini gözlemlemek için alınıp uçağa bindirilen çiftçinin olduğu kısmını gerçekten beğendim. Çiftçi, bölgeyi avcunun içi gibi biliyor çünkü burası çalıştı-

ğı ve yaşadığı yer. Fakat burayı yeryüzünde, adam boyu düzeyde biliyor. Elbette hiçbir şeyi havadan bakarak fark edemiyor ve işe yaramıyor. Çok otantik bir sahne. Çok etkilendim.

Colina: *Savaş sırasında Hollywood'a ikinci yolculuğunuzu yaptınız.*

Savaşımızla ilgili, bizim davamızı destekleyen birkaç film yapacaklardı. Cumhuriyetçi hükümet beni bir süpervizör olarak gönderdi. Savaş bitmeden on ay kadar öncesiydi. Metro, *Cargo of Innocents* filmini çekecekti. Bilbao'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne gemiyle gelen mülteci çocukları anlatan bir filmi. Henry Fonda'yla *Blockade* filmini de çektiler. İyi niyetli filmlerdi bunlar. Belki hataları da vardı. Belli siyasal sorulara dair katı bir tavır almıyorlardı. Fakat bizim gözümüzde iyi filmlerdi. Bir filmin bize karşı olmadığını görmek iyiydi. Fakat ABD hükümetine karşı, bize yardım etmemesi yönünde baskı da vardı. Hemingway ve Ivens, Başkan Roosevelt'le yemek yediklerini söylemişlerdi. Görüşme çok etkileyiciymiş ve Roosevelt onlara, kalbi bizlerle olsa da ABD Katoliklerinin hükümete taraf tutmaması yönünde baskı kurduğunu söylemiş. Hollywood'da bize sempati duyan çok kimse vardı. Siyasal eğilimde ama adaletsizliğe karşı öfke duyanlar... Hollywood'da bizi destekleyen bir deklarasyon kaleme aldılar. Charlie Chaplin imzalamayı reddetmişti. Hollywood'a gidince kendimi yapımcı Frasnk Davis'e tanıttım. Gayet solcu biriydi. Maaşımı hükümet ödediği için, onlarla teknik danışman olarak ücretsiz çalışmak istediğimi söyledim. Bizim savaşımızla ilgilenen Hollywood filmleri inanılmaz hatalarla doluydu ve düzeltilmeleri gerekiyordu. Davis kabul etti ama film neticede askıya alındı. Çünkü ABD film yapımcıları kurumu, bu konu hakkında film yapmama kararı aldı, İspanya Cumhuriyeti'ne karşı ne lehte ne aleyhte. Hükümetimizin Washington'daki büyükelçisine bir mektup yazdım. Çağrıldığım durumda kendimi öne çıkararak hizmetinde olacağımı bildirdim. Savaşı kaybettiğimizde hâlâ cevabını bekliyordum. ABD'de kendimi işsiz bulmuştum. Sinemada çalışamazdım, çünkü Hollywood'da kötü bir şöhretim vardı. Daha önceki deneyi-

mimi hatırlarsınız; tamamen lehimde bir durum değildi. Çalışmayı da istiyor gibi değildim... Savaşımızın sona erme şeklinden sonra beni ilgilendiren çok az şey vardı. Bazı arkadaşlar ve karımın kız kardeşinin gönderdiği ve mümkün olduğunda geri ödeyebileceğimi söyledikleri birkaç dolarla yaşayabilirdim. Kapana kısılmış halde orada kalmıştım.

Turrent: *Modern Sanatlar Müzesi'nde çalışmaya nasıl başladınız?*

Dick Abbot ve Iris Barry beni New York'a götürdüler. Karımı ve iki yaşındaki oğlumu Kaliforniya'da bıraktım. İkinci Dünya Savaşı başlamıştı ve Rockefeller'ın finansmanını yaptığı Amerika İçi Koordinasyon Ofisi kurulmuştu. Latin Amerika için Müttefik propagandasının yapıldığı belgeseller üzerine çalışmak amacıyla müzeye yerleştirildim. Bu, Roosevelt'in çok ilgisini çekiyordu. Iris Barry sayesinde orada çalışmaya başladım. Leni Reifenstahl'ın *Triumph of the Will*'inden (İradenin Zaferi) sahneleri, Polonya'nın işgaliyle ilgili bir film için kurguladım. Filmi Roosevelt ve senatörler izleyeceklerdi. Etki bırakan bir filmdi: Wagner'in müziğine, kaz adımı yürüyüş yaparak eşlik eden SS kuvvetlerinin en az üç makara kaydı vardı. İçler acısıydı ve kurgu masasında bu görüntüleri tekrar tekrar izlemeniz daha da fenaydı. Bir kâbus. Rene Clair bana, "Bu filmi göstermemek daha iyi olabilir, çünkü etkisi felaket. Faşizmin yenilmez olduğu hissini veriyor," demişti. Clair dehşete kapılmıştı ama Chaplin gürültülü şekilde kahkaha attı; görünüşe göre Hitler'i bayağı komik bulmuştu. Film, bütün Latin Amerika ülkelerinde ücretsiz gösterildi; okullarda ve kulüplerde, vs. Savaşın sonunda da çekildi: Rüzgâr yön değiştirmişti ve artık faşizme saldırmak uygun görünmüyordu.

Turrent: *Kendinize ait bir film çekme planlarınız var mıydı?*

İki projem vardı. O esnada sürrealistlerin çoğu ABD'deydi: Breton, Marcel Duchamp, Ernst, Yves Tanguy... Ressam Ferdnand Leger ve antropolog Claude Levi-Strauss da... Kısa süre önce Delphine Seyrig bana, "Küçük bir kızken New York'taki evimizde senin kucağına oturmuştum. Pörtlek gözlerinden ötürü seni iyi ha-

tırlıyorum," diyecekti. Leger ve Duchamp'la görüşmüştüm ve New York'ta bir terasta çekebileceğimiz bir pornografik film yapmayı planladık. Bir skandal olacağını düşündük. Şimdilerde skandal eskisi gibi değil; artık onlarca yapımcıyı şişmanlatmaya yarıyor. Şizofreniyle ilgili bir projem daha vardı: hastalığın nasıl başladığı, geliştiği ve tedavi edildiğine dair bir film. Fakat bazı psikanalistler çok tepki gösterdiler. Mr. Schlesinger benimle bir film çekmek istedi. Dr. Alexander adında, Şikago'da bir kliniğin yöneticisi olan bir psikanalisti tanıyordu. Alexander onlardan *Bir Endülüs Köpeği*'ni kendisine seyrettirmelerini istemiş. Sonrasında da Schlesinger'a bir mektup yazmış: "Buñuel'in filmini izlerken ölümüne korktuk. Felaket bir film; kompleksleri tedavi etmiyor, yaratıyor." Proje de böylece sona erdi.

Colina: *New York'ta diğer sürrealistleri gördünüz mü?*

Evet. Adını artık unuttuğum bir milyonerin evinde, soru-cevaplardan oluşan 'gerçeklik oyunu'nu oynadığımızda bazen gerçekleşen geçici bilinç kayıpları sırasında. Breton, Leonora Carrington ve kocası, Meksikalı şair Renato Leduc vardı. Leonora güzel bir kadındı. Bana etkilenerek bakıp, "Santander'deki akıl hastanesindeki hademeye çok benziyorsun!" dedi. Bazen evin milyoner sahibi, sanat ya da edebiyatla ilgili çekingen bir yorum yapardı ve bir inatçı olan Breton adama "*Monsieur, vous nous emmerdez. Sortez d'ici!*" (Beyefendi, bizi gıcık ediyorsunuz. Yürüyün gidin buradan!") derdi. Ve milyoner kendi evinden çıkardı.

Colina: *Bazı röportajlarda* The Secret Life of Salvador Dali*'nin (Dali'nin, yani Breton'un benzetmesiyle Avida Dollars'ın yazdığı kitabı), MoMA'dan ayrılmanızın sebebi olduğunu söylemiştiniz. Şaşırtıcı bir şey bu. Nasıl oldu?*

Washington'da Katolik çıkarları temsil eden bir Prendergast, Dali'nin kitapta söylediklerini okumuş... Kitabı okudunuz mu?

Colina: *Dali'den bir paragrafım var: "Buñuel* Altın Çağ*'ı tek başına yaptı. Pratikte beni tamamen dışarıda bıraktı." Sonrasında: "Bu-*



Buñuel 1940'ların başlarında New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde

*nuel,* Altın Çağ'*ı bitirdi. Fena halde hayal kırıklığına uğradım. Film, fikirlerimin bir karikatüründen öte değildi. Katolikliğe çok ilkel şekilde saldırıyordu ve şiirsellikten uzaktı. Yine de film, dikkate değer bir etki bıraktı. Özellikle tatminsiz baş karakter olan adamın talihsiz aşk sahnesinde heykelin ayak parmağını emmesi." Aslında, bu kişi kadındı. Biraz daha okumaya devam edeyim: "Filmde, lüks bir otomobilin durduğu görülür. Üniformalı şoför, kapıyı açar ve içeriden bir efkaristiyayı çıkarıp yakın çekimde sokağa bırakır." Sonrasında Dali, faşistlerin sinemaya saldırdığı sahneyi tanımlar. Birkaç paragraf sonra da ekler: "Saygısızlığın sorumluluğunu üstlendim. Kendi niyetim bu olmasa bile." Bir dipnotta: "Sonralarda Bunuel, daha çılgın bölümleri* Altın Çağ'*dan sildi. Hedefi, filmi Mark-*

*sist ideolojiye uyarlamaktı...” Dali sizi saygısızlıkla ve bir 'kızıl' olmakla suçluyor.*

Evet. Kitabı okuyana kadar benimle ilgili hiçbir şey bilmeyen bu adam, beni attırmak amacıyla bir yıl kadar müzeye baskı yaptı. *Motion Picture Herald*'da bir makalede bir defasında hatırladığım kadarıyla şu yazıyordu: “New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nde çalışan bu garip karakter, skandal yaratacak bir film çekti. Filmin gösterildiği mekâna sağcılar saldırdılar ve güvenlik için polisin çağrılması gerekti.” Amerikalıların Fas'ta karaya çıkmalarıyla aynı güne denk geliyordu bu. Müzede sayesinde çalıştığım ve iyi bir dostum olan Iris Barry'yi gördüm. Beni neredeyse gözyaşlarıyla karşıladı ve birilerinin neredeyse bir yıldır benden kurtulmaya çalıştığını söyledi. Direktörler ve Rockefeller'ın bir kaynı (Rockefeller Center mimarı) karşı çıkmasa istediklerini elde edebilmiş olacaklardı. Böyle bir zamanda, Müttefikler Fas'a çıkarken benim vakamın öneminin olmadığını ve sorun yaratmak istemediğimi söyledim. İstifamı verdim ve kabul ettiler... Kendimi sokakta buldum. Bir karım ve iki oğlum vardı; cebimdeyse sadece üç yüz dolar. Bir gün Dali'yle Sherry Netherland Hotel'da konuştum. “Başıma bunlar geldi ve hepsi senin yüzünden,” dedim. “Bana kirli bir numara gibi geliyor.” Cevabı şu oldu: “Kendimi yükseltmek için bir kitap yazdım, seni değil.” Biraz daha konuştuk ve neticede suratına yumruğu indirmeden oradan ayrıldım. Orada arkadaşlığımız tamamen sona ermişti.

Turrent: *Bu dönemde Marine Corps'un film biriminde çalıştığınızı anlıyoruz.*

Müzeden ayrıldıktan sonra, Moskova'da bir görüntü yönetmenliği yapmış olan Vladimir Pozner tarafından işe alındım. Pozner, Metro-Goldwyn-Mayer'in baş yöneticisinin çok iyi bir arkadaşıydı. Burada propaganda filmleri yapmıştı. *Le Genie* (askeri mühendisler), istikamet açıları, paralakslar, havan topları, vs. üzerine kısa filmler yaptı. Çeşitli dillerde: İngilizce, İspanyolca, Portekizce... İspanyolca üst-sesleri ben yaptım: “İstikamet açısı, yir-

mi beşe yirmi üçte yükselir, dörde beşte ateş alır." Makara başına bana 250 dolar ödediler. Konuştum, konuştum... Kötü yapmış olmalıyım, zira Latin Amerika için benim İspanyol aksanım ve telaffuzum felaket: Her 'z'yi peltekçe 'j'yi tıslayarak söyledim! Bu şekilde iki ya da üç ay yaşayabildim. Daha sonra Warner'dan bir yapımcının kontratıyla Hollywood'a gittim. Savaşın bitmek üzere olduğunu hesapladılar ve filmlerinin İspanyol dilindeki versiyonlarını, hemen açılacak olan Avrupa piyasası için yapmak istediler. Bir başka tabirle, İngilizce çektikleri filmlerin aynılarını yapmak istiyorlardı. Aynı senaryoyla, aynı sahnelerle... Sadece İngilizce konuşan oyuncuları, İspanyolca versiyonlarıyla değiştirerek. 1930'larda yaptıkları gibi. Ben de bir kontratla geldim ve hiçbir şey yapmadan bir ay geçirdim. Nihayetinde, Warner Avrupa'nın gerçek Amerikan filmleri seyretmeye istekli olacağına karar vererek, filmleri dublajlamanın daha iyi olacağına kanaat getirdi. Ayrıca bu daha ucuz olacaktı: Avrupalılar, Humphrey Bogart'ı göreceklerdi, bir ikamesini değil. Bana dublaj bölümünün şefi vasfı verildi. Yazarlar, aktörler ve benzerlerinden oluşan otuz kadar çalışan emrime tahsis edildi. İspanya'da Warner'da işim çok azdı: Sadece çevirileri gözden geçiriyor, dudak hareketlerini ölçüyor, sesleri seçiyordum... Bu şekilde bir buçuk yıl çalıştım.

Colina: *Robert Florey'in bir filmi için bir sahne planı yapmamış mıydınız?*

*The Beast with Five Fingers*. Tüm sekans için para almak amacıyla yazdım bunu. Filmi çekilmemiş olsa da paraya ihtiyacım vardı. Kendi hayatı olan kesik bir el hayal ettim. Daha sonra filmini çektiler ve bana hiç para vermediler. Şirketi dava etmeyi düşündüysem de zaten Meksika'daydım ve vazgeçtim. Şirketten maaşımı aldım, ama bu ek iş olarak yaptığım bir şeydi. Hatırlarsınız, *Bir Endülüs Köpeği*'nde de kopuk bir elin olduğu sahne vardı. *Mahvedici Melek*'te de hareket eden bir kopuk el kullandım.

Turrent: *Tekrar film çekmeyi istemediniz mi?*

O sırada bana zor geliyordu, ama evet, istedim. O kadar filmin dublajının yapıldığını gördükten sonra! Fakat Hollywood'da asla film yapamayacağımı düşündüm.

Turrent: *Böylece Meksika'ya geldiniz...*

İspanyolca film yapımını askıya aldıklarında, biriktirdiğim tüm parayı kullanarak sekiz ay Hollywood'da kaldım. Vatandaşlık belgelerini istedim ve bir Amerikan vatandaşı olacaktım. Rene Clair'in evindeki bir yemekte, Pierre Batcheff'in dul eşi Denise Tual (bir film yapımcısı olmaya yeni başlıyordu) Federico Garcia Lorca'nın *La casa de Bernarda Alba*'sının film haklarına sahip olduğunu söyledi. Savaş yeni bitmişken, oyun Paris'te çok başarılı şekilde sahnelenmişti. Denise, filmi Fransa'da çekmeyi istiyordu ve ben yönetecektim. Fransa yolundayken kısa bir Meksika seyahati yaptık. Denis'in burada bazı işleri ayarlaması, yapımcı Oscar Dancigers'la konuşması gerekiyordu. Hotel Montejo'dan ebeveynleri ve kız kardeşleriyle New York'ta olan Paquito Garcia Lorca'yı aradım. Paquito bize, Federico'nun oyununun haklarıyla Londra'da çok daha fazla para kazanabileceğini ve ailesinin maddi açıdan çok da iyi durumda olmadığını söyledi. Bu durumda oyunu en yüksek teklifi veren kişiye satmasını söyledim. Denis'e, "Oyun satıldı. Filmi çekemeyiz," dedim. Denise Paris'e döndü. İspanyol mimar Mariano Benlliure'nin evindeki bir yemekte, Meksika'lı yazar Fernando Benitez (içişleri bakanının da bir sekreteriydi), Meksika'da kalmak istersem bana belge işlerinde yardımcı olabileceğini söyledi. Ertesi gün bakanlığa gittim ve Benitez beni bakan Hector Perez Martinez'le tanıştırdı. Gayet arkadaşça bir insandı ve İspanyollara iyi niyetle yaklaşan şarkılar yazmıştı. "Amerika Birleşik Devletleri'ne geri dönün ve Konsolosluk'a bir emir gönderelim. Böylece gelip burada yaşayabilirsiniz." Hollywood'a geri döndüm. Oradaki eşyamı sattım. Belgeler gelince Jeanne ve çocuklarla Meksika'ya gittik. Dancigers'le bir film kontratı da yapmıştık. Bu da *Gran Casino* olacaktı.

# *NAZARİN:* RUHBANLIĞIN DON KİŞOT'U*

Tomas Perez Turrent - Jose de la Colina

Tomas Perez Turrent: Nazarin, *bir İspanyol yönetmen olarak siz ile, Cervantes'ten sonra en önemli İspanyol yazar olan Galdós'un ilk karşılaşması. Bu karşılaşmanın bir gün gerçekleşmesinin gerektiği söylenebilir. Ancak gecikmeli oldu...*

*Nazarin* filmini, *The Great Madcap* günlerinden çekmeye niyetliydim. Perez Galdós'un kızından, *Doña Perfecto*'yla beraber haklarını satın almıştım. Yapımcı Pancho Perfecta, *Doña Perfecta*'yı çekerken *Nazarin* için çalışacağını söyledi. Kısa süre sonra kendi uyarlamasını getirdi; fena halde kötüydü, en kötüsüydü: Nazarin, Bakire'nin önünde eğiliyordu ve gözleri dönmüştü: "Ah En Kutsal Anne, biz günahkârları koru!" vs. Yapımcıya, *Dona Perfecta*'yı çekmemizin daha iyi olacağını söyledim. Sonra da onun üzerine çalışmaya başlamadan önce, gazetelerde bir makale belirdi: Ro-

*) Luis Bunuel ve Jose de la Colina, *Objects of Desire: Conversations with Luis Bunuel*, 1992.



*Nazarin*'den (1959) bir sahne.

berto Gavaldon filmi yönetecekti. Cabrera'dan bir açıklama bekledim. Dolores del Rio'nun filmde başrolü oynayacağını ve Gavaldon tarafından yönetilmeyi tercih ettiğini söyledi. "Çok üzgünüm," dedi, "ama sana zaten on bin pezo ödenmişti. Yani eşitiz". Fakat hikâyeyi ben satın almış olsaydım, bu filmi yönetmek istediğim için olurdu. Sendikaya başvurdum ve Carabrera bana geri kalan ödemeyi yapmak zorunda kaldı. Filmi neticede Gavaldon değil, Alejandro Galindo yönetti. Yani sonuçta *Nazarin* çekilmedi. Daha sonra *Tristana*'yı Silvia Pinal ve Ernesto Alonso'yla çekme projesi vardı. Fakat bu da asla gerçekleşmedi. 1957'de Barbachano Ponce'tan bir film çekmem için teklif gelince, çeşitli ihtimalleri düşündük. Bunlardan biri yine Lorca'nın *Bernarda Alba'nın Evi*'ydi. Bunu reddettik. Konusu bana çok İspanyol geldi. En nihayetinde Federico'nun tiyatrosu dilde bitiyor. Bir proje daha vardı; Alejo Carpentier'in *El Acoso*'su (*Takip*). Bana filmi çekilecek bir hikâye bağlamında daha çekici gelmişti. Uyarlama üzerine çok ça-

lıştım. Ancak sonunda ne yapacağımı bilmediğimi anladım. Bana göre gece maceralarından oluşan basit bir film olacaktı. Gece vakti takip edilen bir adamın olduğu bir İngiliz filmine benziyordu...

Turrent: Odd Man Out. *Carol Reed'in filmi. James Mason oynuyor.*

Evet. Sonunda *Nazarin*'de karar kıldık. İnsan tiplemesi olarak beni daha fazla ilgilendiriyordu. Bir ruhsal karmaşa, ahlâk, vs. Seksen ya da doksan yıl önce yazılmış bir çalışmaydı, ama diktatör Porfirio Diaz dönemi Meksika'sına uyarlanabilirdi. Durum çok benzer olacaktı. Ayrıca Hıristiyanlığa ve yardıma dair birçok kişisel ve çağdaş öğeleri ekleyebilirdim...

Turrent: *Bence bu karakteri daha önce zaten işlemiştiniz. Mesela* La mort en ce jardin'*deki Fr. Lizardi...*

Fakat bir karşılaştırma pek de söz konusu değil! Nazarin her zaman saf bir adamdı. Lazardi'yse sıradan biri, bir rahip, ama istisnai değil. Nazarin olağanın dışında bir adam ve çok fazla yakınlık hissettiğim biri.

Jose de la Colina: *Perez Galdos'un anlayışına göre, Nazarin karakteri İsa ile Don Kişot arasında bir geçiş.*

Evet, ruhbanlığın bir Don Kişot'u o. Şövalyelik masallarında bulunan örneklerin yerine, İncilleri takip ediyor. Sanço Panza yerine ona eşlik eden iki kadın var. Aynı zamanda Beatriz, Mary Magdalene olabilir ve Andara, Aziz Peter'in kadın versiyonu olabilir. (Mesela: Peter, İsa alındığında kılıcını çıkarır; Andara da Nazarin tutsak alındığında bir gardiyana vurur.)

Colina: *Ne zamandır Galdos hayranıydınız?*

Çok da uzun zamandır hayranı değilim. Gençken arkadaşlarım ve ben, Galdos'la pek ilgilenmiyorduk. Bize çok antika ve sersemce geliyordu. Çok sonraları, sürgündeyken Galdos'u gerçekten okumaya başlayınca ilgimi çekti. 'Sürrealizm' bile diyebilece-

ğimiz öğeler buldum eserlerinde: *l'amour fou*, çılgın imgelemler, lirik ânlarla dolu çok yoğun bir gerçeklik. *Nazarin*, Galdos'un sön döneminden bir roman. En iyi kitaplarından biri değil, ama hikâye ve karakter beni heyecanlandırıyor. En azından bana birçok şey söylüyor ve beni rahatsız ediyor.

Colina: *Bir eleştirmen, filmde Goya'nın etkisinden söz etmişti...*

Belki de cüce Ujo yüzünden böyle söylemiştir. Fakat cüce resimleri yapan Goya değil, Velazquez'di. Yani Velazquez'den etkilendiğim de söylenebilir. Ama ne Velazquez ne de Goya, ne Greco ne de Prado Müzesi'nin tamamı... Ressam örneklerine bakmıyorum. Bu bir klişe: İspanyol yönetmen Buñuel: Buñuel, Goya ve Velazquez'den, hatta boğa güreşlerinden etkilendi. İspanya'nın çoğu hayatımda etkili oldu, ama bir filmde kültürel alıntı gibi görünen bir ayrıntı varsa, ortadan kaldırırım.

Colina: *Ama yine de Galdos...*

Elbette bu örnekte İspanyol bir yazarı kaynak olarak kullandım. Ancak Usigli, Defoe ve Mirbeau'nın da eserlerini uyarladım. Usiglici, Dafoeci ya da Mirbeaucu değildim. Ayrıca, *Nazarin* ve *Tristana*'ya dikkatlice bakarsanız, kitapların filmlerden çok farklı olduğunu görürsünüz. Bir şey daha söylemek isterim: *Nazarin*, Galdos'un en büyük romanlarından biri değil. *Tristana* da değil. *Fortuna y Jacinta* ya da Torquemada dizisiyle karşılaştırılamazlar. Bir romanın filmini çekerken, bir başyapıt değilse kendimi daha özgür hissederim. Çünkü değiştirmemin ve istediğim şeyleri koymamın yasak olduğunu hissetmem. Başyapıtlarda, büyük bir edebi dil vardır. Bunu beyazperdeye nasıl aktaracaksınız?

Colina: *Valle-Inclan ya da Garcia Lorca'nın eserlerinden hiç film çekmemiş olma sebebiniz bu mu?*

Valle-Inclan'ın dil kullanımı olağanüstü. Benzetmeleri, *Valleinclanizmi*. Kelimenin tam anlamıyla edebi. Garcia Lorca'dan da film çekmekle ilgilenmiyorum.



Buñuel, *Nazarin*'i (1959) yönetirken.

Turrent: *Kimi eleştirmenler,* Nazarin*'de çok az Meksika olduğunu ve böyle karakterlerin, ülkeyi resmetmediğini söylediler...*

Pancho Cabrera'yla ya da Barbachano Ponce'de oldu mu, bilmiyorum, ama üç komşu fahişenin Nazarin'i aşağıladıkları sahnede bunun inanılır olmadığını söylemeyi reddettiler: Üç Meksikalı kadın, bir rahibi aşağılamaz. Hele Don Porfirio döneminde hiç yapmazlar. Bunu biliyordum, ama bu türden bir inanılırlığı betimleyen bir film yapmayı amaçlamıyordum. Daha ziyade Hıristiyanlığın orijinalliği ve ruhuyla bağdaş bir hayat sürmek isteyen, olağanüstü bir rahiple ilgili bir film yapmak istedim.

Turrent: Nazarin*'i bir Hıristiyan filmi gibi görenler haklı olabilirler mi? Gerçekten de gizli bir Hıristiyan mısınız?*

Son derece Hıristiyan bir uygarlıktan geliyorum. Kültür olarak Hıristiyan, inanç olarak olmasa da. *Nazarin*'e referans olarak söyleyebilirim ki, eğer Hıristiyan kültüre olduğu kadar Budist kültü-

re yakın olsaydım, muhtemelen bir Budist *Nazarin* çekmiş olurdum. Fakat daha önce de söylediğim gibi, Doğu beni pek ilgilendirmiyor. Nazarin'in çok Hıristiyan, hatta Katolik bir film gibi görüleceğini biliyorum. Cannes'da bir Katolik ödüle aday gösterildiğinde, beş aleyhte oya karşı üç lehte oy aldı. Filmin yapım sorumlusu Federico Amerigo bir keresinde bana New York'a gitmem gerektiğini, çünkü film için Kardinal'in bana bir ödül vereceğini söyledi. Reddettim. *Nazarin,* ne Katolik ne de anti-Katolik bir film. Başrol oyuncusu dua etmek istemiyor, kimseyi Hıristiyanlaştırmak istemiyor. Taşraya gitmek ve yardımla yaşamak istiyor. Fakat bir misyoner değil. Elbette inancıyla, ideolojisiyle hareket ediyor. Beni etkileyen şey, ideolojisi başarısız olunca içinde neler gerçekleştiği. Çünkü Nazarin ne zaman bir işe elini atsa, sadece karışıklık ve felakete sebep oluyor. Filmde bir bölüm var, Galdos'un kitabında olmayan bir bölüm. Nazarin sadece yemek için çalışmayı öneriyor. Diğer işçiler yanına gelip ona, "Böyle yaparak hepimize zarar verirsin. Çık dışarı!" diyorlar. Farkında olmadan grev kırıcı oluyor. Ustabaşı, böyle ucuz işçiyi kaybetmeye gönüllü olmadığından işçilerle tartışıyor. Nazarin yollara düşünce uzaktan bir silah sesi duyuyoruz. Olay, muhtemelen birilerinin hayatına mal oluyor. İyi niyetli Nazarin farkına varmasa da.

Colina: *Ya da, bir anlığına Nazarin bir proleter oluyor fakat sınıf bilincini kazanmıyor.*

İşçi bir rahip değil. Hikâyede geçen zaman diliminden dolayı olamazdı. Ayrıca, Porfirio Diaz'ın Meksika'sındaki güncel karışıklıkları aktardım. O sıralarda bazı yol işçileri, bir kimsenin sadece yiyecek bir şeyler için emeğini satmasının çok kötü bir şey olacağını asla düşünmediler. Çünkü aynısını kendileri de yapabilirlerdi.

Colina: *Fakat o dönemde Meksika'da zaten anarşistler, sendikal rahatsızlıklar, işçi sendikalarında karışıklıklar vardı.*

Belki de, ama günümüzdeki gibi değildi. Bence muhalif işçinin Nazarin'e anlattığı, en nihayetinde modern bir tavır. Ayrıca Nazarin, sendikacılığı düşünmüş biri de değil. İşçilerin sorunlarıyla

ilgili hiçbir şey bilmiyor. Elbette toplumsal adaletsizliği hissediyor, ancak bunu sınıf mücadelesi açısından açıklayamıyor. O bölüm, sadece bir araca ihtiyacı olan iyi bir adamın istemeden bir çatışmaya sebebiyet vermesini gösteriyor.

Colina: *İşçilerin olduğu bölüm bir çeşit alegori olabilir.* Viridiana'*da at arabasına bağlanmış köpek gibi.*

Çok zekice bir yorum, alegori kelimesini sevmesem de. O bölüm kaldırılmış olsaydı film aşağı yukarı aynı olurdu. Bölümle beraber film daha güçlü ve zengin, bana göre. O kadar saf ve iyi olan, hemcinslerini o kadar seven bir adamın dünyada başarısız olmasını gösteriyor bize.

Turrent: *Nazarin aynı zamanda Hıristiyan davranışında da başarısız oluyor..*

Colina: *... bir örnek vermek gerekirse, salgın hastalığın vurduğu kasabada, Nazarin neden ölen kadının ruhunu Tanrı'ya yönlendirmeye çalışmıyor?*

Nazarin için her şeyin başarısızlığa uğradığı bir zaman. Üstelik kendiyle bile çelişiyor. Zekata inanıyor, dilenmeyi savunuyor. Ancak neticede fakir kadın ona bir ananas verince reddediyor. Bana göre Nazarin, kendi hayat ilkesi olan şeyi, kendi inançlarını reddedince başarısız oluyor. Devam da ediyor, ağlayarak.

Colina: *Bir dakika, Don Luis. Bir şeyi unutuyorsunuz. İlkin Nazarin ananası reddediyor, ancak birkaç adım gittikten sonra geri dönüyor ve alarak kadına teşekkür ediyor. Ananası kabul ettikten sonra ağlamaya başlıyor. Dolayısıyla, sizinkinden çok farklı şekilde yorumlanabilir. Kadının cömert hareketi, Nazarin'i duygulandırıyor ve ona biraz umut veriyor.*

Sahneyi böyle yorumlamanıza katılıyorum, ama dikkatli olmak gerek; Nazarin'in ne dine ne de insanlığa olan inancını yeniden kazandığını ne de inancını tamamen yitirdiğini göstermeye çalışmıyorum. Size anlatabileceğim şey, Nazarin'in davranışının

beni sizi etkilediği kadar etkilemiş olması. Beni duygulandırıyor da. Bunca deneyimden sonra bu adama ne olacak? Bilmiyorum.

Colina: *Ünlü Bunuel belirsizliğine geldik, Tomas.*

Belirsizlik her zaman var... Fakat ciddi konuşmak gerekirse, filmlerimde her şeyi siyah ve beyaz olarak açıklanacak şekilde ele almıyorum. Bu kendi kendini aldatmak olurdu. Bildiğim şey, Nazarin'inkine benzer bir durumda, herkesin çelişen tepkilerinin olacağı. Benim Nazarin olduğumu ve içeriden yıkıldığımı; hem bir rahip hem de bir insan olarak başarısızlığımdan dolayı mahvolduğumu düşünelim. Biri bana acıyarak ananas uzatıyor ve ilk tepkim bunu reddetmek oluyor. Ananas sırası bana geldi şimdi! Sonra birkaç adım atıyor ve yeniden düşünüyorum: Bu zavallı kadın bana verebileceği tek şeyi sundu; beni bir rahip ya da suçlu gibi değil, sadece talihsiz bir adam gibi görüyor. Bense jestini şiddetle, tevazu göstermeden reddediyorum. Sonra arkamı dönüp ananası kabul ediyorum. Sahnede teoriler ya da metafizik yok. Ben de aynı şekilde hareket edebilirdim. Nazarin bana çok yakın.

Colina: *Bu ân özellikle de filmin sonu olması açısından önemli.* Fin *(Son) yazıyor sonrasında, "i" harfi bir haç şeklindeyken.*

Bunu hatırlamıyorum. Bunu filmin jeneriğini hazırlayanlar yaptı. Benim bir alakam yok. Benim filme koyduğum şey, sendika yönetmelikleri biraz müzik kullanmamı söylediği için Kalanda davullarını kullanmış olmam. Bana göre bunları eklemek içgörüsel sebeplerle mantıklı, belli anlamlar yüklemek açısından değil.

Turrent: *Ama beğenin beğenmeyin, filmdeki her şey bir anlamın kolay hedefi. Çünkü kadrajdan kazara çıkan bir ağaç ya da bulutlardan bahsetmiyoruz. Ya da şans eseri mikrofonun yakaladığı bir sesle. Ananas, davullar... Belli ki bunların filmde olmasına karar verdiniz. Ve herhangi bir yerde de değil, filmin sonunda.*

Bunu kabul ediyorum. Fakat bu sadece bir şekilde yorumlanacağı anlamına gelmiyor. Yorumu seyirciye açık bırakıyorum. Belki

benim psikanalizimi yapmanız gerekir bu ayrıntıları neden çekici bulup filmime koydum diye. İşin kötü yanı, size söylemiş olduğum gibi, bir psikanaliste göre psikanalizimin yapılamaz olması. Elbette doğal olarak ananasın bir fallus belirtisi olduğunu söyleyenler var.

Colina: *Kesin bir bilgimiz var: Kalanda davulları.* Altın Çağ*'da bunları ilk defa duymuştuk. Şimdi de* Nazarin*'de. İkisinde de durumlar benzer: son sahneler, umutsuzluk ve kesinsizlik ânları.*

Turrent: *Ve* Altın Çağ *ile* Nazarin*'deki başkarakterler arasında bir 'iletişim kanalı' olup olmadığını sormaktan kendimizi alamıyoruz.*

Karakterler arasında bir ilişki yok. *Altın Çağ*'daki Modot yıkıcı birisi. Nazarin'se öyle değil. Tamı tersi.

Colina: *Modot için söylediğiniz beni düşündürüyor. Onu hep birden isyan eden, kendi sınıfının ahlâki yasasının bir tutsağı, bir burjuva mahkûmu olarak yorumlamıştım.*

Modot karakteri bir ânda oluşmuştu. Bir burjuva olup olmadığını bilmiyorum. Biraz fantastik bir karakter. Sürrealist birisi. Aşkın cazibesine kapılıyor, fakat önüne çıkan her şeyi mahvediyor. Nazarin'inki gibi becerisizlikten dolayı değil, öfkeden ve belki de belli bir kaprislilikten ötürü. Sizin tabirinizle 'bir sınıfın ahlâk yasasının mahkûmu' olduğunu gösteren bir şey yok.

Colin: *Fakat bir toplumsal konumu olduğunu düşünüyor insan. İnsancıl ve onurlu bir misyona kendini adamış olduğunu.*

Fakat orada rastgele konmuş bir mantar var. Misyonu absürt bir ayrıntı yani. Rütbelerini, insani misyonunun belgelerini gösterdiği sahnenin sevdiğim yanı, saçmalığı. Rütbeler sahte olabilir, bir devlet subayından çalmış olabilir onları.

Turrent: *Kendim dahil birçok eleştirmen, bu karakteri De la Colina gibi yorumladı: Modot, sınıfının uzlaşımlarının tutsağı olmuş olduğunu düşünmeye başlıyor. Nihayetinde isyan ediyor ve arzusunun*



*Nazarin*'den (1959) bir sahne.

*dirayetiyle hareket ediyor. Uzlaşımsal bir şekilde giyiniyor. Önceden bir devlet subayıyla işi olmuş, sonra da paketi subaya gönderiyor.*

Size katılmıyorum. Filmde yaptığı ilk şey ne? Yeni şehrin açılışını yapmak üzere toplanmış olan herkesin gözü önünde, sevgilisiyle çamurda yuvarlanıyor. Yani 'muhalif' şeyler yapıyor başında ve sonunda. Kimi eleştirmenler ve hatta birçok psikanalist bunu bir şekilde farklı yorumlarsa, bence çok iyi bir şey olduğunu düşünürüm. Bu hakları... Ama ben katılmıyorum.

Colina: *Öyleyse* Nazarin*'deki Kalanda davulunu yorumlama hakkım var mı?*

Pekâlâ, devam edin.

Colina: *Davul bir idam mangası; rahip Nazarin'i vuruyor ama insan Nazarin'i yaşatıyorsunuz.*

Hadi canım! Bir idam mangası değil. Ama yorumlama coşkunuz açısından bu fena değil. Kilise Nazarin'i vurmak istemiyor. Ona, "Rahipliğini acıklı bir durumda bıraktın. Diğer mahkûmlardan farklı şekilde alınacaksınız. Rahiplik mizacınız olmayacak," diyor. Hepsi bu.

Turrent: *Filmde başka rahipler de var. Biri oldukça uzlaşımsal bir rahip. Sorun istemediği için Nazarin'i evinden kabaca atıyor. Diğer rahipse tamamen bir embesil. Bir asker, zavallı bir köylüye eziyet etmiş olsa da onu sorgulamadan kabul ediyor.*

O sahneyi seviyorum. Nazarin'in Don Kişotvari yanını görüyorsunuz. Yolda duran eski bir eşek arabası var. Arabayı çeken eşek çökmüş. Bir rahip ve bir asker, sorunun kendi kendine çözülmesini bekliyorlar ve Nazarin yardım eli uzatıyor. Mütevazı bir Kızılderili, sessizce yanlarından geçiyor ve asker, selam vermediği için adama hiddetleniyor. "Bir canavar muamelesi yaptığın kişi senin ve benim gibi bir insan. Ne şimdi ne de başka bir zaman ona böyle despotik şekilde davranmaya hakkın yok." Bunu sahici bir gururla söylüyor ve bir retorik de kullanıyor, değil mi? Diğerleri de kulaklarına inanamıyorlar. Rahip, "Rahat bırakın onu, albay. Hükümeti meşgul eden yıkıcı öğelerden biri olmalı," diyor. Evet, Nazarin Don Kişotvari, ama fark şu ki Don Kişot arada bir çılgınlaşıyor; Nazarin'in her zaman aklı başında. Devrimci de değil. Belki bir gün olabilir. Çok saf ve masum. Belki Nazarin, Tanrı ya da toplum yerine daha çok bireye inanacak. Ben de bireye, toplumdan daha fazla güveniyorum.

Turrent: *Bu toplumdan mı yoksa herhangi bir toplumdan mı?*

Herhangi bir toplumdan. Daha öncelerde, hislerim daha ziyade kolektif harekete, sosyalizme yönelmişti. Örgütlü sistemlere olan tepkim buydu. Hâlihazırdaki adaletsiz ve uzlaşımcı toplumu yok edecek her şeyden hoşlandım. Şimdi de bu toplum yok edilirse, yerine yine bir başka şekilde... buna benzer bir tanesinin geleceğini düşünüyorum. Tez, antitez, sentez teorisi doğru mudur yanlış mıdır, bilmiyorum. Şimdilerde şüpheciyim. İyi niyetleri olan bir şüpheci diyelim. Daha iyi toplum oluşturacaklarına inananlardan hoşlanmaya devam ediyorum. Yapabilirsem onlara bunun gerçekleşmesi için yardım ederim. Şimdilik komünizmin dünya devriminin en katı sütunu olmaya devam ettiğini düşünebilirim. Fakat o mücadele beni pek ilgilendirmiyor. Hiçbir çözüm önere-

mem; çözümlerin neler olabileceklerini bilmiyorum. Sadece gençliğimin inançlarına ihanet etmemeye, muhtemel en az zararı vermeye çalışıyorum. Ve ahlâken dürüst filmler yapmaya çalışıyorum.

Colina: *Birinin daha önce söylediği gibi: "Eğer dünyayı değiştiremezsem, en azından dünyanın beni değiştirmediğini görmeye çalışacağım."*

Ayrıca benim yaşımda kendimi değiştirmek zor olurdu. Sistemlerin değiştiğine inanıyorum, ama insanlar esasen aynılar. Umarım bu dünyayı sallayan, televizyonda çıkan dinsel 'hakikat'ler gibi gelmiyordur kulağa. Ama biz niye filmleri değil de bunu konuşuyoruz şimdi?

Colina: *Çünkü bazen filmlerinizi kapatıyorsunuz: "Bu sahnenin kasıtlı bir anlamı yok; koydum, çünkü canım öyle istedi; şunu severim sevmem, sebebini bilmiyorum." Bazen de size başka bir yönden gelmeye çalışıyorum... konudan sapsak bile. Bazen bu röportajların başlıklandırılması gerektiğini düşünüyorum: "Sfenks Buñuel'e Saldırı". Bazen de sizle şeytanın avukatını oynuyorum.*

Turrent: *Peki, o zaman konuya geri gelelim ve Nazarin'e dönelim. Hapisteyken 'iyi hırsız' ona, "Sen iyilik yapıyorsun, ben kötülük ve hiçbirimiz hiçbir işe yaramıyoruz," diyor. Adamın hareketi, dünyayı hiçbir şekilde değiştirmiyor mu?*

Belki de değiştiriyor, evet. Ama olumlu açıdan mı? Bilmiyorum, affedin ama hayır deme cesareti göstereceğim. Toplum kötüden daha kötüye gidiyor. İnsanlar birbirlerini daha önce de öldürmüşlerdi, fakat şimdilerde yaptıkları gibi sınırsız ölçekte değil. Bilimsel ve teknolojik zamanlarımızda, insanlar hâlâ ahlâken mağara adamları gibi. Geçmiştekinden daha da kötü şekilde. Daha çok sülfür yüküyle hem de. Peygamberi oynamak istemem ama bence nihai felakete yaklaşıyoruz. Atom bombası değilse, çevrenin yıkımı olacak. Şiddetin nasıl kamulaştığına bakın. Enformasyon fazlalığı bir salgın hastalık gibi. Günümüzde teröristler televizyon yıldızlarından daha ünlüler. Biz kendi yüzyılımızda dikta-

törlüğü bitirebileceğimizi düşündük. Ama biri biterken iki tane daha ortaya çıktı. Kirli hava, gürültü ve kaydedilmiş müziğin kâbusu ve şehirlerdeki kaos. Toplumsal ilerlemeye artık inanmıyorum. Sadece Nazarin gibi birkaç istisnai bireyin iyi niyetine inanabilirim, başarısız olsalar bile.

**Colina:** *Salgın hastalığa göndermede bulundunuz.* Nazarin*'de salgın hastalığın yayıldığı bir kasabayla ilgili uzun bir sahne var. Hepimiz feci bir görüntü hatırlıyoruz: ağlayan kız, dar sokakta bir çarşaf sürüklüyor.*

O görüntü salgın hastalığı özetliyor. Öyle bir sahne senaryoda öngörülemez. Garip ve dar ve neredeyse yıkılmış bir sokakta film çekiyorum. Birdenbire aklıma bir görüntü geliyor: yaklaşan bir kız çocuğu, bir çarşaf sürüklüyor. İrrasyonel bir görüntü, ama trajediyi özetliyor. Buruşuk ve idrar lekeli bir çarşaf. Ayaklar altında ezilmiş, saldırıya uğramış bir şeyin fikri. Bu çağrışım elbette bilmeden geldi. Çarşafın üzerine kusmuk ve dışkı koyacak kadar ileri gitmediğimi düşünüyorum. Öyle bir natüralist değilim, cüret etmedim. Çarşafın uzun olmasına dikkat ettim ama.

**Turrent:** *Sembollerden hazetmediğinizi söylemiştiniz. Yine de ben salgın hastalık sekansının bir şekilde filmi özetlediği kanısındayım. Hastalık, kötülüğü temsil ediyor. Durdurmak imkânsız, fakat hastalıkta da birisi umut ve aşk gösterebilir.*

Bunu kabul ediyorum. Umut belki değil; ama aşk, evet. Nazarin hasta bir kadına yaklaşır ve cennete gitmesi için kadının Tanrı'yla 'hesaplaşma'sına yardım eder. Kadın, "Cennet, hayır; Juan, Juan!" der. Kadın ruhunun kurtulmasındansa, sevdiği adamın varlığını ister daha ziyade. Adam gelir, rahibi ve diğer kadınları dışarı kovar ve hastalık bulaşır diye korkmaksızın kadını dudaklarından öper. Bu beni gerçekten duygulandırıyor: Her şeye rağmen, bu tamamen aşk. Umudu bile içermeyen bir aşk.

**Turrent:** Uğultulu Tepeler*'de Heathcliff'in Catherin'in ölü bedenini öpmesine benziyor.*

Evet. O aşk, her şeyin üzerinde. Fikir çok mu romantik? Belki, ama beni hâlâ heyecanlandırıyor. Fark ettiyseniz, Nazarin'de çok fazla insani aşk var. Beatriz ve El Pinto'nunki, cüce ve Andara'nınki, Nazarin'in yanındaki iki kadınınki... ve ölen genç kadınınki.

Turrent: *Andara ile cüce arasındaki ilişki, Galdos'un kitabında var mı?*

Evet, Galdos'un bir numarasını daha kullandım: kötü kelimeleri gizlemek. Mesela karakterlerden biri filmde *puño!* (yumruk) diyor *coño!* (amcık) yerine.

Turrent: Nazarin'*in Meksika'yı doğru temsil etmediğini söyleme sebeplerimizden bir diğeri de bu.*

Beni çok ilgilendirmediğini size zaten söyledim. Ne Meksika ne İspanya. Filmde muhtemel bir ülkenin portresini çıkarıyorum. Bunun yanı sıra, birçok ayrıntıda (bazılarında değilse bile başkalarında) Meksika çok İspanyol bir ülke. Öyle ya da değil, bu orayı daha ilginç yapıyor. Fakat cüce Ujo'nun aşkı daha fazla ilgimi çekiyor. Ve söylediği şey: "Herkes sana hayat kadını diyor, ama ben sana saygı duyuyorum, *puño*!"

Colina: *Ujo, uzlaşımsal sinemasal gerçekçilik içinde olağandışı bir karakter. Bir fahişeye âşık bu çirkin cücenin romantik bir âşık gibi davranmasının şiirsel bir üzücü yanı var. Poe ve Hoffmann, böyle bir yüce ve grotesk alaşımına cesaret edebilirdi. Ya da Griffith veya Stroheim gibi öncü sinemacılar... Ancak Ujo'nun tutuklanmış Adara'yı takip etmesine benzer bir sahneyi günümüzde nadiren görüyoruz. Ujo yoruluyor ve kadını uzaktan görüyoruz. Kadın, adama elveda diye bağırınca, Ujo eski filmlerdeki romantik başkarakterler gibi elini göğsüne kaldırıyor ve gözlerini düşürüyor... Eseriniz, İspanyol pikaresk geleneğiyle bağdaştırıldı, ancak Ujo bir pikaresk karakter değil. Tamamen romantik, Hugo'nun Quasimodo'su gibi. Bir hilkat garibesi ile melek karışımı... ya da melek gibi bir yaratık. Nazarin*

*de elbette toplumun kenara ittiği böyle marjinal karakterler için bir mıknatıs gibi.*

Turrent: *Aynı zamanda Nazarin, Andara ve Beatriz gibi diğer karakterlerin ona sunduğu aşka duyarsız gibi...*

Duyarsız değil ve elbette iktidarsız da değil. Ancak onun için bunun tamamı ilahi aşkta, Hıristiyan birliğinde birleşiyor. Belki de bir yerde karakter Beatriz ya da Andara için bedensel bir eğilim hissedebilir. Ya da Andara'ya acıdığından cinsel bir cevap verebilir. Ancak inancından dolayı erdemli. Ayrıca bu tema filmi değiştirirdi: rahip ve cazibe, vs. Saçma da olurdu: "Buraya gel, Andara, yatakta biraz eğlenelim seninle..." Belki Andara'nın Nazarin'e olan aşkı Beatriz'inkinden daha saftır. Nihayetinde Andara'nın bir rahibevari kutsal hayat yaşaması, Beatriz'den daha ola-sı. Beatriz dehşete kapılıyor ve annesi ona, Nazarin'e 'bir erkek olarak' âşık olduğunu söyleyince çılgına dönüyor. Çünkü reddediyor ama biraz aşk var.

Colina: *Aynı zamanda oldukça ironik olan, çok güzel bir sahne var. Nazarin ve iki kadın tarlada geceleyin dinleniyorlar. Bir ağacın gövdesinde oturuyorlar ve kadınlar da adamın yanında ona yaslanmış. Nazarin bir kurtçukla meşgulken kadınlar arasında küçük bir kıskançlık fırtınası kopuyor.*

Ancak bunu kadınları taklit etmek için yapmıyor. Fransisken mezhebinden gelen yanı bu: "Kardeş kurtçuk." Ona göre her şey, Tanrı'nın yarattıklarına olan evrensel sevgisiyle ilgili.

Colina: *Nazarin'in tamamen bir Hıristiyan olduğu oldukça açık. Ancak bu, İsa'nın... Hıristiyanlığı değil. Film boyunca görülen tek İsa imgesi, Andara'nın ateşliyken baktığı resim: kahkaha atan, şeytani bir İsa görüyor. İlk sürrealist metinlerinizden* A Giraffe'*ta zaten yazmıştınız: "İsa kahkaha atıyor."*

Bu sürrealist bir şakaydı. Fakat Andara çılgın birisi.

Turrent: *Bu arada, film burada televizyonda gösterildiğinde o görüntü kesilmişti. Çılgınlık ya da değil, Meksika halkı için çok sert olduğu düşünüldü.*

Televizyon izlemediğimden bilmiyorum. Reklamlara dayanamıyorum. Ayrıca, İsa'nın kahkahası bir şeytani ayrıntı olmak zorunda değil. İsa hiç kahkaha atmadı mı? *Samanyolu*'nda İsa'yı sakalını keserken gösteriyorum. Neden olmasın? Böyle ayrıntıların şeytani ya da saygısızca oldukları kanısını taşımıyorum. İsa'nın her zaman neden görkemli şekilde yürüyen ve sadece gelecek kuşaklar için vaaz veren, vakur, sakallı bir adam olması gerektiğini anlamıyorum. Öte yandan da İsa'nın alışılmadık bir imgesi, ilginç olabilir: insanların belleklerinde kalanın hep bu imge olmasının bir sebebi olmalı.

Colina: *Nazarin, 'mitolojik ifadelerden arındırılmış' bir İsa olabilirdi.*

Olabilirdi, ama o Nazarin.

# SİNEMA, FREUD VE PARANOYA: DALİ VE *BİR ENDÜLÜS KÖPEĞİ*'NDE ERİL ARZUNUN TEMSİLİ*

Ignacio Javier Lopez

Sinema tarihinin büyük alkış almış filmlerinden *Bir Endülüs Köpeği*, eleştirmenlerce sürrealist isyanın imtiyazlı referans noktalarından biri gibi düşünülür. Eleştiriler, filmin imgelerinin toplumsal normlara ve epistemoloji ile toplumsal söylemde akılcılığın hâkimiyetine olan saldırılardaki geçerliliği ve etkililiğine odaklanır. Fakat bu bağlamsal yaklaşım, senaryonun parçalı anlatısını hesaba katmaz. Freud'un psikanalitik teorilerinden destek alan bu parçalı anlatı, kimlik ve kültürü gözeten radikal bir öneride bulunur. Eleştirmenlerce büyük ölçüde ihmal edilen bu anlatının, sinema tarihinde büyük etkisi olmuştur.

*Bir Endülüs Köpeği*, irrasyonelin farklı açılarını keşfeden uzun filmler listesinin merkezinde yer alır. Söz konusu filmler arasında

*) *Diacritics*, Yaz 2001, No: 31, s. 2.

Jean Cocteau'nun *Le sang du poete* (Şairin Kanı), Hunt Stromberg'in *The Strange Woman* (Garip Kadın), Guy Debord'un *Howling in favor of the Marquis de Sade* (Marquis de Sade İçin Ulumak) bulunur. Alfred Hitchcock'un *Spellbound*'u (Öldüren Hatıralar), David Lynch'in *Blue Velvet*'i (Mavi Kadife), Jonathan Demme'in *The Silence of the Lambs* (Kuzuların Sessizliği) ve Philip Kaufman'ın *Quills* (Düşlerin Efendisi) filmleri diğer örneklerdir. Bu etkileyici liste, normlar ve geleneklere karşı sürrealist tepkinin sebebini açıklayacak, yorumcu eleştirel bir çabanın altını çizer.

Geleneksel açıdan *Bir Endülüs Köpeği* cinsellikle ilgili bir film izlenimi uyandırdı. Benim önerim, cinselliğin filmde görünme şeklinin, cinsel arzunun eril kimliğe yönelik tehdidini tartışmaya bir gerekçe sunuyor olması. Bu bağlamda film, Dali'nin 1920'lerin ortalarında Freud'la ilk irtibat kurmasının ardından tamamladığı resimlerde görünmeye başlayan fikirleri geliştirir. Eril kimliği, iki değişken form olan arzu ile korku arasında ortaya çıkan, kırılgan bir varoluş formu olarak gösterir bu resimler: Sözü edilen, cinselliğin gerçekleşmesi arzusu ve bunun karşısında, cinsel birleşmenin hastalıkla ve nihayetinde ölümle sonuçlanacağından duyulan korkudur. Bunuel'in 1929 öncesindeki film üretimindeki kıtlığı düşününce, bu yıllar boyunca Dali'nin abidevi resim üretiminin, *Bir Endülüs Köpeği*'nin bazı imgelerinin tasarımında görsel referans noktası oluşturduğu kanısındayım.

Dali'nin çalışmalarını merceğe alarak, film için özellikle kredi almayı hak ettiği önerisinde bulunmuyorum: Bunuel'in yazılarına dikkatle bakınca, filmin onun ilgilendiği şeylerin çoğunu içerdiği açıkça görülebilir. Yine de *Bir Endülüs Köpeği* çalışmalarında müşterek bir eğilim haline gelen hatayı düzeltmek isterim. 1940'ların başlarında Bunuel ve Dali'nin dostlukları sert bir ayrılıkla sonlandı. Sonraki yıllarda ikisi de filmdeki düşüncelerin tek müellifliği iddiasında bulundular. İki sanatçı arasındaki çekişme, özellikle Bunuel'in 1929 öncesinde sinema üzerine yazdıklarınca şekillenen eleştirel yaklaşımlarını içeriyordu. Yönetmenin bir sonraki eserinde imgelerin yinelenmesi, eleştirmenlerin ilk başlarda filmin özellikle Bunuel'e ait olduğunu göstermekte kullanılmıştı.

Nihayetinde Dali'nin adı, gitgide filmden ayrışmaya başladı; senaryosunun İngilizce baskısının kapağında ressamının adının yer almamasının da gösterdiği gibi. Ancak, *Bir Endülüs Köpeği*'nin 6 Haziran 1929 günü Paris'teki ilk gösterimi üzerinden on yıldan fazla bir zaman geçtikten sonra iki sanatçının ayrılmasına yol açan husumet, bu çalışmayı eleştirel bir gözle kavrama çabamızda bir etmen olmamalı.

Buñuel filmi yönetmiş ve inkâr edilmez katkısını hak etmiş olmasına rağmen, senaryoyu yazarken ressamın işbirliğini hevesle arzulamış olduğunu unutmamamız gerekir. Üstelik Bunuel'in daha sonralarda başladığı ilk senaryoyu filmi çekerken değiştirme pratiğinin aksine, *Bir Endülüs Köpeği* orijinal planı yakından takip eder. Bu da, iki sanatçının daha sonraki yıllarda ifa ettikleri karşıt görüşlere rağmen, Dali'nin katkısının önemli olduğu fikrini pekiştirir. Ortak ilgilerine cevaplar sunan imge ve temaların tasarımında iki büyük sanatçının beraber çalıştıkları barizdir.

Ressamın 1929 öncesindeki devasa işlerinden, filmin yorumlanmasında nadiren kullanılması şaşırtıcıdır. En iyi açıdan bakınca eleştirmenler, dışarıda bırakılmış konular veya imgeleri göstermek için bireysel resimlere üstünkörü referanslar verirler. Benim okumam, Dali'nin resimsel üretimini ayrıcalıklı bir referans noktası olarak almakta ve filmi bir fikir ve tema kaynağı olarak konumlandırmakta. Ancak, Dali'nin orijinal malzemesine sinema da önemli boyutlar katmıştır. Bunlar arasında, anlatı yapısına imgeler eklemlenmesi ve hareket ile zamanın betiminde temel değişimler gerçekleştirilmesi yer alır. Resmin aksine, sinema önemli teknolojik gelişmelerden faydalanmıştır. 'Hareketli resim' diye bilinen ritmik kompozisyon, yazarlar açısından özellikle çekiciydi, çünkü görüntülerin bütünleşik şekilde art arda sunulmasını sağladılar. Resmin hareketsizliği için bu imkânsızdı.

Salvador Dali ve Luis Buñuel, Şubat 1929'da ressamın Katalonya'daki evinde geçirdikleri altı gün boyunca senaryoyu beraber kaleme aldılar. Buñuel, kolej arkadaşı Pepin Bello'ya yazdığı bir mektubunda, filmdeki imgelerin, yazarların Madrid'deki Residencia de Estudiantes okul yıllarında paylaştıkları kişisel dene-

yimlerden çıktığına işaret eder (Sanchez Vidal, *Enigma,* 183-224). Yine de film, kişisel deneyimin sınırlarını aşıyor. Residencia'nın ilerici eğitim çevresinde, yazarlar o dönemin etkileyici felsefi ve sanatsal teorilerinin bir kısmına tabiydiler. Filmdeki imgeler, Freud'un psikanalizi ve Breton'un sürrealizm üzerine fikirleriyle benzerliği onaylar. Freud'un yazılarında, cinsel arzunun evrenselliğini ve uyarlıkla toplumun cinsel etkinliği bastırdığını, cinsel ilgiyi bir yüceltme süreciyle başka söylemlere taşıdıklarını okurlar.

Freudcu arzunun inadı mefhumu, sürrealizmin estetik teorisince ve bu grubun desteklediği dışavurumsal ve sanatsal yeniliklerle tamamlanmıştı. Bunun akabinde gelen filmin kabul görmesi için arkaplan böyle oluşmuştu. Sanatın, uygarlık, toplum ve kültürün yaptırımları ve normlarıyla ilişkisini keserek öznel algıyı değiştirmesi gerektiğine dair sürrealist inanç, filmin kalbinde yer alır. Ayrıca Dali ve Buñuel'in filmin prömiyeri için, memleketleri İspanya yerine Paris'i mekân olarak seçmeleri, filmin uluslarüstülüğüne, sinemanın doğrudan ve evrensel bir dilin formu olduğuna dair inançlarını gösterir. Fransız başkentinde sanatçılar daha geniş ve kimlik ve bilinçdışı keşiflerini görebilecek bir seyirciye ulaşabildiler. Filmi bir evrensel dil formu gibi düşünmek ve sürrealizmden etkilenmiş kozmopolit bir seyirciye göstermek, yazarların *Bir Endülüs Köpeği*'ndeki merkezi anlatıyı oluşturan cinselliği sert şekilde keşfetmelerini bu sebeple desteklemiştir.

Dali ve Buñuel, sinemanın, düşüncenin dolaysızlığına diğer sanat formlarından daha yakın olduğuna ve bilinçdışı süreci, rüyaları ve temel insan duygularını temsil etmek için kullanılabileceğine inanmışlardı (Buñuel, *Escritus,* 671). Bu dışavurumsal imkânlardan faydalanan ikili, özellikle cinselliği ön plana koyan bir filmi görücüye çıkardılar: Birkaç eleştirmen *Bir Endülüs Köpeği*'ndeki bu baskın görüşü belirlediler. Oswell Blakeston ve Pierre Renaud, filmin homoseksüellikle ilgili olduğunu söylediler (Blakeston, 143-144; Renaud, 150). Roman Gubem'e göre bu, Garcia Lorca'nın kişisel referanslar dediği şeye olan düşmanlığını açıklıyordu (Gubem, 421). Fernando Cesarman, ensest bir ilişki üzerine

yazmıştı (85-86). Susan Hayward bu ilişkiye kadın düşmanlığı bulaştığı kanısındaydı (80). Diğer eleştirmenler, filmin toplum ve normların engelleriyle karşılaşan cinsel olgunluğu işlemesine işaret ettiler (Drouzy, 38-56; Sanchez Vidal, *Luis Buñuel,* 63; Camero, 162; Bertetto, 194). Nihayetinde, filmin öğrenme süreciyle ilgili olduğunu düşünen Jenaro Talens, *Bir Endülüs Köpeği*'nde başkarakterin ergenlikten yetişkinliğe ve onanizmden heteroseksüelliğe cinsel geçişinin resmedildiğini öne sürmüştü (51). Ne söylenirse söylensin, bu çabalar filmin temel konusunun kısmi görünümlerini belirliyorlar. Sonuçta, Dali'nin iki yıl öncesinde sinemanın yegâne nesnesi diye açıkça ifade ettiği genel fikrini ("psikolojik, ilkel, durağan ve standart duygular", Dali, *Oui*, 24) hesaba katmakta başarısız oluyorlar.

Devrimci potansiyeli olan bu yeni sanat formu, yani sinema, cinselliği bir 'başlıca, sabit duygu' şeklinde resmetmek açısından ideal formdu. Bunuel ve Dali, filmi dil ve kültürün tahakkümlerinden bağımsız düşünüyorlardı. Sinematik objektivite diye algıladıkları şeyin, kültürel geleneğin uzlaşımlarmca uzun zamandır gizlenen temaların keşfine imkân tanıdığına emindiler. Yönetmenin radikal objektivite iddiasını günümüzde kabul etmek zor, fakat dehşetengiz gözü ortadan kesen jilet sahnesi dâhil, başat imgelerin vahşetini destekleyen bu mefhumdur. Sürrealistlerin provokasyon idealini yakından takip eden bu eylem, zayıflık hissiyatından bağımsız bir sanat mefhumu üzerine kuruludur. Kutsal Objektivite ("Santa Objetividad") tarafından hükmedilen sanatçıların dünyasında gerekli olan yeni vizyona işaret ediyordu. Yine buna, korku ve dehşet gibi nahoş duyguların sergilenmesiyle erişilebilirdi. 1928'de Dali, sanatın meşru şekilde üretebileceği tek özgün hissin öfke ve korku olduğunu ifade ediyordu (*Putrefactos: Dihujos,* akt. Santos Torroella, *Dali,* 104, 1061). Bunun sonucu, duyguların ve önyargının ve geleneğin olmadığı bir vizyondu. Öznel duyguların eksikliği, *L'Âge D'or* (Altın Çağ) filminin başındaki akreplerle sonuçlanacaktı. Benzer şekilde, *Bir Endülüs Köpeği*'nde gözün jiletle kesilmesi, geleneksel fikirlerden bağımsızdı ve beyazperdede zincirlerinden kurtulmak üzere olan bir keşfe hazırlıktı.

Objektivitenin önemi, nesnelerin temsili yoluyla görsel olarak elde edildi. Dolayısıyla, insan duygularının keyfiliğinden bağımsızdı ve Dali'nin Federico Garcia Lorca'ya 1928'de gönderdiği bir mektupta geçiyordu. Residencia de Estudiantes'te Dali'nin oda arkadaşı olan Garcia Lorca, *Çingene Baladları*'nı yeni yayınlamıştı. Ressam, şaire, kitabının samimi ama eleştirel bir değerlendirmesini sunmak üzere yazmıştı. Mektupta Dali, Lorca'nın ünlü şairlerden biri olduğunu reddediyordu ve şiirlerinde geleneksel şiirin birçok anlatısı ve anekdot öğeleri bulunduğunu öne sürüyordu. Garcia Lorca, balatlarının yenilikçi olduğunu düşünebilirdi. Dönemin çoğu eleştirmeni böyle düşünüyordu ve kitap yayınlandığından beri böyle düşünmeye devam ediyorlardı. Bunun aksine Dali, şiirleri kalıntı klişeler gibi görmüş ve geleneklere bağlayarak 'keyfi' yakıştırmasında bulunmuştu (o sırada geleneğin gerçeklik algımızı bozmak için yarattığı klişelere kullanılan bir yakıştırmaydı bu). Dali'ye göre, bu şiirler gerçeklik ve şeyleri objektif şekilde temsil etmiyordu; gerçekliği geleneksel kültüre tarza bağlayan bir dilsel artık formuyla karakterize ediliyorlardı.

Şiir (veya dil), kendini süslemesiz bir adlandırmaya bırakmadığı sürece, dilin gelenekten bağımsız bir gerçeklik görüşü sunma niteliği yoktu. Dali'nin "Küçük Şeyler" ("Cositas", Oui 55) şiiri, bu dilsel feragatin örneği sayılabilir. Şiirde 'küçük şeyler' ifadesi bitmeksizin ve başka sözdizimsel bir ekleme olmadan yinelenir. Öte yandan sinema, şiire ideal alternatif işlevi görür. Geleneğin keyfiliğine karşı objektivite adına bir araçtır. Yeni bir sanat formu olan sinemanın bir tarihi ya da geçmişi yoktur. Dolayısıyla, sanatsal nesneler arasında kurulmuş geleneksel hiyerarşiyle sınırlandırılmaz. Form itibarıyla, sinemada optik teknolojinin kullanımı (lensler, odak, farklı çekim türleri), büyük ve küçük tüm nesnelerin eşit derecede önemli olarak sunulmasına imkân tanımaktaydı. Sinemanın ortaya çıkışının öncesinde, hayal gücü adına bir önkoşuldu bu. Bu bağlamda *Bir Endülüs Köpeği*, bir denizkestanesi, kıllı bir koltukaltı ve tepeden daire çekimiyle gösterilen karınca tepesi benzeri insan topluluğu arasında bir sözdizimsel özdeşim kuran görsel metaforla oynamaktaydı.

Filmin başındaki görüntüler, iki metafor aracılığıyla işlenen sinemanın objektifliğine dair önemli bir mesajı iletir: duman ve film arasındaki maddi denge ve sinema ve algısının projeksiyonundaki kronolojik eşzamanlılık. Bunlardan ilki, Bunuel'in sigara içtiği ilk sahnede ortaya çıkar. Duman bulutları oluşur ve filmin beyazperdeye yansımasını sembolize eder. İnsanlar, sinema salonlarında eskiden sigara içtikleri için, projeksiyondan beyazperdeye yansıyan ışıkta duman seçilebilirdi. İkinci metafor da, gecenin karanlığında bir bulutun kestiği ay görüntüsü ve bunun akabinde jiletle kesilen bir gözdü. Ayın temsil ettiği filmin projeksiyonunu anlıyoruz ve aynı harekete benzeyen ayna görüntüsü, bunun seyirci tarafından alımı oluyor. Üstelik bu durumda bakış karşılıklıdır: Buñuel, balkondan bizimle aynı perdeyi gözler. İkimiz de sessiz görsel imgenin tanımladığı bir uzamdan birbirimize bakarız. Göz, göze gelir. Bakışın karşılıklı hareketi, görsel imgenin, metaforik ifade açısından daha yeterli olan dilsel telaffuza ters düştüğü bir dilin varlığına işaret eder. Bu yansımanın imaları açıktır: Filmin projeksiyonu ve seyirci tarafından algılanması, aynı hareketin ayna imgeleriyse, o zaman dilin (tekrarın aracı) ve kültürün (tekrarın gerçekleştiği uzam), sinemadaki görsel imgenin sağladığı objektif telaffuza ek ya da katkı hâline gelirler.

Dali ve Buñuel, dil ve geleneğin sapmalarından bağımsız olan sinemanın, insan cinselliğini temsil etmek açısından ideal uygunlukta olduğunu düşündüler. Bu yeni sanatsal forma, kültür ve geleneğin yaptırımlarının bulaşmadığına inandılar. Dolayısıyla, cinselliğin geleneksel (ya da 'keyfi') bozulmalar olmadan temsil edilmesi sağlandı. Sonuç olarak, *Bir Endülüs Köpeği* bir eril arzu temsili sunar ve bu, merkezi anlatıyı oluşturan iki bölümdeki iki tamamlayıcı konuya odaklanır: 1) cinsel arzunun oluşması, bu arzunun eril kimliğe yönelik tehdidiyle beraber ve 2) bireyin sadece idealize bir tarihöncesi altın çağa denk gelen bir kendine-yeterlilik formuna dönerek kaçabileceği cinsel arzunun dairesel ya da yinelenen belirişi (Dali'nin terminolojisinde geçen 'soyaçekim'). Yönetmenler bu hedefe ulaşmak için, Freud'un polimorf sapkın davranışının radikal bir yanlış okumasını sunarlar. Freud'un ço-



*Bir Endülüs Köpeği*'nden (1929) bir sahne.

cuk cinselliği tanımına benzer bir ön evrede var olduğunu önerirler. İkilinin kavramı kullanma şekli ile Freud'un orijinal mefhumu arasındaki fark önemlidir. Freud, polimorf sapkın davranışı, kontrolsüz cinselliğin kültür ve uygarlık üzerinde teşkil ettiği sürekli tehdit olarak tanımlar. İspanyol sürrealistler bu gücün ideal durum olduğunu öne sürerler. Bireyin baskıdan bağımsız olduğu orijinal bir evredir bu onlara göre. Yazarlar, bu meseleye bir sonraki filmleri *Altın Çağ*'ın sonunda tekrar dönerler. Toplum ve geleneksel uzlaşıma olan saldırılarını ilerleterek, sapkınlığı toplumun yaptırımı olan baskıya tek panzehir olarak sunarlar.

Freud'un yazdıklarından esinlenen Dali, 1920'lerdeki resimlerinde devrimci ve tamamen tutarlı (nörotik olsa da) bir cinsellik görüşü sunar. Bu kelimeyi sadece tutku ya da cinsel dürtüyü adlandırmak için değil, bireysel kimliğin temel yapısını tanımlamak için de kullanıyorum. Dali'nin bu konuya dair görüşleri, sonraki yıllarda evrilerek, sürrealizme en önemli katkısı olan paranoyak-eleştirel metodun bir parçası haline gelir. Dali, cinsellik teorisinin

Freudcu keşiflerden filizlendiğini iddia etse de, Freud'un ne ressama ne de sürrealist dostlarına psikanalizi kullanma yetkisi verdiği aşikârdır. Fakat Freud'un bu hareketle arasındaki gergin ilişki, Dali'nin 1937'de Londra'da Freud'u ziyaret etmesiyle, anlaşıldığı kadarıyla hafifler. Freud, Stefan Zweig'a şunu yazar: "Şimdiye kadar (beni koruyucu azizleri gören) sürrealistleri yüzde yüz aptal gibi (ya da yüzde doksan beş alkollü diyelim) görmeye eğilimliydim. Bu genç İspanyol, zeki ve meraklı gözleriyle ve teknik ustalığıyla bana farklı bir görüş sağladı" (akt. Gibson, 438).

Katalan ressam, elbette görüşmelerinde Freud'u etkilemişti. Doktoru, kariyerinin ilk başlarına kadar giden ve *Bir Endülüs Köpeği*'ni de içeren kendi Freudcu kanaatlerine dair bilgilendirdi. Yazarlar, senaryoyu oluştururken Freud'un bilinçdışı fikirlerini takip ettiklerini öne sürseler ve akılcı açıklamayla ya da kültüre veya toplumsal normlara başvurarak erişilebilen tüm imgeleri reddetmiş olsalar da, Vermeer'in *Dantelacı*'sının iki kere tekrarlı kullanılması, filmde önemli bir kültürel referansın olduğuna işaret eder. Dolayısıyla, arzulanan irrasyonellik temsilinin aslında titiz bir plana tâbi olduğu anlaşılır. Vermeer'in dantelacı imgesi, hem Dali'nin hem Buñuel'in favorisidir: Sonraki çalışmalarında tekrar görünür ve ikilinin, kültürel imalarla ilgilendiklerini ve bu imgelerin imkânlarının tarih ve gelenekten türetilen karmaşık anlamlara işaret ettiğini gösterir. Buñuel ve Dali, Vermeer'in *Dantelacı*'sınm geleneksel bir zaman ve kronoloji temsili olduğunu anlamışlardı. Dolayısıyla, Dali ve Buñuel'in kendilerince ilan ettikleri irrasyonalite, görünürde uzlaşmaz olan imgelerin birleşiminde takip ettikleri sözdizimsel sürece başvurur.

Filmin on altı buçuk dakikası boyunca, aklın sonsuz üretici gücünü ortaya koymaya çalışırlar ve yazarların, rüya görme sürecini sanatta olduğu gibi sinematik imkânlarda da kullanmalarının bir örneği verilir. Fakat *Bir Endülüs Köpeği*'nin yapısız ya da anlatı ve nedensellikten tamamen bağımsız olduğunu söylemek safdillik olur. Yazarlar, parçalı bir anlatı önerseler de, filmdeki başlıklar anlatı yapısını güçlendirmektedir. Bu başlıklara göre, *Bir Endülüs Köpeği* özellikle üç yapısal bölüme ayrılmıştır: bir prolog, te-

mel bir anlatı ve kısa bir epilog. Ayrıca, filmdeki iki temel konuyu takiben, daha önce de anlattığım gibi temel anlatının iki belli tematik kısma yeniden bölünebileceği kanısındayım ben. Bu iki alt bölümün ikisi de hem erkek hem kadın giysisi giyen bir aktörle açılır. Geleneksel açıdan bir anlatıyı başlatan bir girişi ("Il etait une fois..." "bir varmış bir yokmuş") ve jiletle kesilen gözü takip eden prolog, bir dizi dengeler ve görsel metaforlara dayanır. Bunlara hâkim olan, sinemanın dolayımsızlığının, algının dolayımsızlığına paralel ilerlediği yolundaki önermedir. Seyirci, sertçe temel anlatıya giriş yapar; burada garip bir erkek figürü koyu gri bir takım içindedir ve başıyla bileklerinde beyaz birer fırfır vardır. Bir bisiklet süren adam, senaryoda sadece 'bisikletçi' diye geçer. Filmde daha sonra hem erkek hem kadın kıyafetlerindeki birisi, yatakta yatarken görünür. Bu epizod, anlatının ikinci kısmındaki başlangıca denk gelir. Belki de bu iki figür, Freud'un polimorf sapkın davranışın, sınırsız ve dizginlenmemiş cinsel enerjileri temsil etmek adına kasten yanlış okunmasının bir sonucudur.

Freud, polimorf sapkın davranış mefhumunu, cinsellik ile kültür arasındaki daha geniş bir tartışmanın bir parçası şeklinde kavramlaştırır. Kültür, bireyi gelenek ve toplumsal normlara tâbi kılan baskıcı güçtür. Bu bağlamda, polimorf sapkın davranış, kültürel sürecin merkezi bir gücü olarak kendini gösterir. Uygarlığa ve kültüre tâbi olmaya direnen ve uygarlığın dizginlemediği bir ilksel evreye işaret eden bir yıpratıcı ilkedir. *Three Essays on the Theory of Sexuality* (Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme) adlı kitabının ikinci kısmında Freud, kişinin ilk sekiz yılını kapsayan amnezi nedeniyle çocuk cinselliğinin unutulduğu yönündeki düşüncesini geliştirir. Bu amnezi, herkesin çocukluğunu bir çeşit tarih öncesi döneme çevirerek, kişinin cinsel hayatının başlangıçlarını gizler (*Three Essays*, s. 42). Cinsellik eğitim, ahlâk ve kültür yoluyla bastırılacak olsa da, yenidoğan çocukta zaten bir tohum halinde vardır. Bu güçler, "cinsel dürtünün gidişatını engeller ve barajlar gibi, akışını engeller" (s. 43). Kültür ve kültürel etkinlik, "cinsel dürtüsel güçlerin sapması" olan yüceltmenin ürünleridir (s. 44). Eğitim, "cinsellik pahasına ahlâki defansif güçlerin inşa-

sıdır," diye tanımlanır (s. 45). Çocuk cinselliğinin farklı görünümlerini (parmak emmek, mastürbasyon yapmak, vs) sıralayarak devam eden Freud, farklı erojen bölgelerin karakteristik özelliklerini tanımlar. Bu cinsel etkinliğin kaynağında, "genel ve temel insan karakteristiği" olan ve "olası her cinsel düzensizlik şekline" yol açabilen herhangi bir sapkınlık türüne eğilim görür (s. 57). Bu polimorf sapkın davranış, standart cinselliğe bir tehdit gibi tanımlanır ve Freud'a göre özellikle çocuklarda, fahişelerde ve ayartmanın saptırdığı ve yapısallaştırılmayan cinsellikleri kontrolsüz bir arzu gücü olan bireylerde fark edilir.

Dali ve Buñuel, Freud'un polimorf-sapkınmın, orijinal kavramı bozan bir okumasını sunarlar. Tarih ve kültürde yer alan temel bir epizod gibi anlayarak, bu ehlileştirilmemiş çocuk cinselliği sapkınlığının geçmiş bir evreye, tarih, kültür ve uygarlık öncesi bir âna denk geldiğini düşünürler; ikinci filmlerini dikkate aldığımızda, 'tarih öncesi bir altın çağ' diye adlandırırlar. Bu tarih öncesi çağda, cinsel baskı insanların bildiği bir şey değildir ve cinsel enerji, kültür ve uygarlıkça düzenlenmemiş ve bastırılmamıştır. Dali, bu Freudcu temayı 1939 tarihli *Freud'un Sapkın Polimorfu* adlı resminde özellikle ele alır (*Fare Yiyen Bulgar Çocuğu* diye de bilinir: Descharnes-Neret, 328). Tamamen mide kaldıran bu resim, sanatçının Kiç diye bilinen estetik eğilime temel katkılarından biridir. Bebe mamaları şişelerinde görünen Gerber Baby, Dali'nin bu resminde bir fare yiyordur. Belki de Dali, tarih öncesi varoluşun mitik bir temsili olan Goya'nın *Oğullarını Mideye İndiren Satürn*'ünü ya da zamanın veya zamanın devamı olan kültür ve uygarlığın dışındaki bir varoluşu almtılıyordur. Fare ise, Dali'nin (ve Buñuel'in) ikinci filmi *Altın Çağ*'da (1930) benzer bir temayı yineler. Aynı tarih öncesi varoluş, filmin prologunu oluşturan akreplerle ilgili açıklamaya yansır. Akreplerin gösterdiği canavar-vari güç, yalnızlıklarına veya izole olmayı tercih etmelerine bağlanır (dolayısıyla kültür ve toplum hâlâ onlara bulaşmamıştır ve onları yıpratmamıştır). Akrepler, duygulardan yoksun oldukları ve bu yüzden düşmanlarını doğru dürüst alt etmekte tereddüt etmedikleri için de önemli yaratıklardır. Duygu ya da acıma yoksunluğunu uygunca

anlatan bir görüntü de, akreplerin en ünlü vahşetleri fare öldüren bir tanesini gösterir. Aynı filmde görünen haydutların hikâyesiyle biten bu prolog, uygarlığın getirdiği kronoloji öncesindeki bir çağın temsiliyle sona erer ve *Altın Çağ*'da Mayorkalılarm toprağa ayak basmalarıyla sahnelenir.

Dali ve Bunuel, Freud'un polimorf sapkın davranışını cinsel bağımsızlık kişileştirmesine dönüştürürler. Dali'nin eserlerinde, bu filmin hem öncesinde hem de sonrasında tekrar tekrar görünen bu fikir, ressamın cinsel tamgüçlülük temsillerinden heyecanlanmasıyla ilgilidir. Ressam, ilkin cinsel kendine-yeterliliği *Barselona Mankeni* adlı eserinde keşfetmiştir. Filmden yıllar önce tamamladığı bu Kübist resimle, hem eril hem dişil genital bölgesi olan bir figür belirir (Descharnes-Neret, 116). Söz konusu fikrin kökeni, belki de Platon'un *Şölen*'deki androjen tartışmasıdır. Androjen, tanrıların insanlara, kibrin cezası şeklinde dayattığı ayrımdan önce de var olan üçüncü cinsellik formudur. Ceza, kendini bir eksiklik ya da diğer biyolojik cinsiyet türündeki kimselere olan arzu olarak belli eder. Dali ve Bunuel yorumlarında, Platon'un masalını Freud'un *Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme* kitabında açıkladığı cinsel enerjilerin 'amacı' kavramıyla özdeşleştiriyor izlenimi uyandırırlar. Bu 'amaç'ı da, cinsel kendine-yeterliliği güçsüzleştiren bir güç olarak görürler. Belki de bu hikâye, Residencia in Madrid'de geçirdikleri kolej yıllarına ait bir imgedir. Zira Garcia Lorca, *Çingene Balatlari*'ndaki "efebik ve evcilleştirilmiş başmelek St. Michael"da benzer bir düşünce geliştirmektedir (*Collected Poems,* 541). Dali de bu meseleyi 1926'da, Santos Torroella'nın Gabriel Lorca'yla geçen Dali periyodu diye tanımladığı dönemde yaptığı *Neokübist Akademi*'de ele almıştır (*Dali: Epoca de Madrid,* s. 69-74).

*Bir Endülüs Köpeği*'nin özellikle özgün olan yanı, polimorf sapkın davranışın, tarih ve kültürel evrimin bir kaybı gibi temsil edilmesidir. Ardından da heteroseksüelliği, bireyi zayıflatan evcil bir hizmet formu şeklinde sunmasıdır. Çünkü kişi burada, arzudan bağımsız olduğu kayıp bir ilk evreden, ya da altın çağdan ayrılır. Bu fikir, sonraki yıl yazarların ikinci filmleri *Altın Çağ*'da yinelenir. Dali, bu konuyu *Akışkan Arzuların Doğumu*'nda da ele alır

(Descharnes-Neret, 176-177). Filmden kısa süre sonra tamamlanan bu resim, yukarıda açıklanan, geleneğin sınırlarınca belirlenmemiş cinselliğin var olduğu bir eski altın çağın 'bellekği'ni daha ayrıntılı açıklar.

*Akışkan Arzuların Doğumu*'nda, *Altın Çağ*'daki haydutlar gibi mağarasına sığınan bir çıplak beden görürüz. Resimdeki ana karakter, cinsel cazibenin doğumunu deneyimledikçe yaşlanır. 1929 tarihli filmde, bu fikir daha detaylı şekilde ele alınmıştır: Freud'un esasen eril olan libidinal etkinlik düşüncesinin ardından, *Bir Endülüs Köpeği*'nde eril bir aktör polimorf sapkın davranışı temsil eder. Fakat yine de karakter, ayrıştırılmış bir cinsiyete sahip olmaksızın algılanır. Hem erkek hem kadın kıyafeti giyer. Hareketli görünür ve tanımlanmış bir kimliği yoktur. Yazarlar, bu karakterin bedeninin ortadan kalktığı önerisinde bulunurlar. Kamera, sadece giydiği kıyafeti ve sürdüğü bisikleti gösterir.

Polimorf sapkının, kontrol edilemez arzular gücü olduğuna dair Freudcu düşünce, kameranın, durmaksızın pedal çeviren adamı önce önünü, sonra da arkasını örterken göstermesiyle ifade edilir. Freud, haz-arayan bu gücün, kültür ve uygarlık tarafından düzenlendiği ve kontrol altına alındığını söyler. Enerjiyi kanalize eden ve akışını kısıtlayan barajlar gibi hareket eder bu iki güç. Filmde sokaktaki binalar da bunu ima ederek, sembolik açıdan karakteri uygarlığa ve şehre yönlendiren barajlar ya da kanallar veya duvarlar işlevi görürler (Germain Dulac'ın 1926 tarihli filmi *La Coquille et le Clergyman*'daki gibi). *Altın Çağ*'daki Roma çeşmesi epizodunda da bu fikrin yinelendiğini görürüz. Sonuçta, bisikletçiyi kitap okuyan genç bir kadının görüntüsü takip eder. Vermeer'in *Dantelacı*'sının bir reprodüksüyonunun olduğu bu sahnede, Arachne mitine göndermede bulunan, zamanın bir sembolik temsili vardır. Kadının belirmesi, bisikletçinin gözden kaybolmasına işaret eder. Kronoloji ve kronolojinin tarihsel devamlarının yapılandırdığı bir varoluşun başlangıcını ima eder: uygarlık ve kültür. Senaryonun da belirttiği gibi, kadın pencereden dışarı bakarken gerçekleşen ya da gerçekleşmekte olan bir şeye dikkat kesilir. Kamera, pedal çevirmeyi bırakmış bisikletçiye tekrar odaklanır. Senaryoya

göre, "Bisikletçi, aşağıdaki sokakta durmuştur. Yolundan sapar ve dengesini sağlamaya çalışmadan çamurlu çukurun içine düşer" (Buñuel (ve Dali), *Chien*, 85-86).

Vermeer'in *Dantelacı* resmi, yukarıda anlatının ikinci kısmı diye tanımladığım yerin başlarında tekrar belirir. Bu imge tekrarlandıkça, baba figürü oğlunu yataktan kalkmaya zorlar ve ona kültür ve gelenek dünyasını tanıtır. Filmde açık bir önermeyle sunulan bir düşüncedir bu. Eğitim ve kültür, şiddetin sonuçlarıdır: disiplin ve ceza. Ancak, ben görüntünün yapısal uygunluğuna odaklanmanın, filmin hem ilk hem de ikinci anlatı bölümlerinin başlarında belirdiğini söylemeyi isterim. Bu yineleme *Bir Endülüs Köpeği*'nin iki merkezi bölümünün, doğrudan iki resimsel alıntı denilecek zamansal işaretler arasında çözüldüğünü öne sürer. Bu görüntülerin ilki, yukarıda ifade ettiğimiz gibi Vermeer'in *Dantelacı*'sıdır. İki kere görünür; ikincisi, filmin epiloguna denk gelir ve filmde ilk defa ortaya çıkar. Dali, takip eden yıllarda bunu paranoyak-eleştirel metot üzerine söylemde geliştirecek ve bu görüntüleri, *Sonbahar Yamyamlığı, Kafası Bulutluları Çarpan Füğürler* ve Millet'nin *Angelus*'unun Arkeolojik Benzeri gibi resimlerinde yineleyerek yeniden üretecektir. Resimlerin tamamı, Millet'nin ünlü resminin paranoyak bir yorumunun sonucudur.

Kronoloji ve zamansallığa maruz kalan eril kimliğin erozyonu, Dali'nin cinsellik düşüncesi açısından esastır. Zamanın, eril kimliğin gelişiminde yapısal bir içerik olarak temsil edilmesi de *Bir Endülüs Köpeği*'nin merkezindedir. Filmi takip eden yıllarda, özellikle 1932 ve 1935 arasında, ressam bu konu üzerine bir kitap kaleme almıştı. Naziler şehri işgal etmeden saatler önce Arcachon'dan kaçmaya zorlandığında kaybolan el yazması, 1963'te Fransızca'da *Le mythe tragique de 'Angelus de Millet* (Millet'nin *Angelus*'unun Trajik Miti) başlığıyla yayınlandığında gün yüzüne çıktı. Kitap, Dali'nin zaman meditasyonunu ve eril arzunun oluşumunu ortaya çıkaran cinsel teorilerini anlatır. Ressam, bu tehdidi, eril arzunun dişil tarafından yenilmesinin bir sonu olarak betimler. Dali'ye göre dişil, erili yer. Tamamen üreme amaçlı cinsel edimde partnerinden işbirliği bekleyen bir peygamber böceği gibi hareket



*Altın Çağ*'da (1930), Gaston Modot ile Lya Lys'in oynadığı bahçedeki erotik sekans.

eder. Fakat bu edim, eşinin yıkımına yol açar. Çiftleşmenin ve sembolik açıdan üremenin gerçekleşmesinden sonra, dişil, yenidoğanı anaç bir putperestlikle kısa bir süre şımartacaktır. Ancak, ardından oğul bizzat baba olur ve zamanın egemen olduğu kaçınılmaz çemberin bir parçası haline gelir. Zaman, eril arzuyu etkiler ve erkeği, babanın yazgısına maruz bırakır. Filmin iki bölümlük temel anlatısının, Dali'nin paranoyak teorilerinin ilk ifadelerini içerdiğini düşünüyorum: 1) eril ve dişilin üretimle neticelenen cinsel edimde bulunduğu, ayartmanın ilk ayini ve 2) çocuğun bir yetişkin olduğu ve dolayısıyla kendisinden önce babasının da maruz kaldığı gibi cinselliğin tehlikelerine maruz kaldığı eril arzunun ayinsel karakterini tamamlamak.

Dali'nin cinsel teorileri, sert bir nörotik tavrın ürünleridir. Bu tavır, hastalık ve cinsel bulaşma korkusu nedeniyle, heteroseksüelliğin reddi şekline bürünür. Dişilin doyumsuz arzusundan kaynaklanan cinsel hastalığın, erilin ölümüyle neticelenecek olması nedeniyle, heteroseksüellik Dalici söylemde daima eril kimliğin kaybıyla özdeşleştirilir. Sürekli öne sürüldüğü (ve bazen oldukça ikna edici olduğu) gibi Dali'nin teorileri, kendi tartışmasız homoseksüel eğilimlerini kabul etme korkusunun (ya da gizleme arzusunun) ürünüdür. Cinsellik korkusunun, çocukken babasının ona verdiği, cinsel yolla bulaşan hastalıklar üzerine bir kitaptan kaynaklandığına işaret eder. Dali, cinsellik korkusunu, cinsel arzudan tarih öncesi bağımsızlığa odaklanmayı içeren tam bir teoriye doğru geliştirir. *Altın Çağ*'da farklı formlarda yeniden belirir bu tema. Cinsellik korkusu, filmin hem prologu hem epilogunda heteroseksüellikle cinsel açıdan ilgilenmemek ya da küçümsemek şeklinde sunulur. Akreplerin aşka bağışıklık kazanmasına ve haydutların kadın eşlikçiler olmadan hayatta kalmasına yol açan yalnızlığı bu açıklayabilir. Bu örneklerin benzeri, 1930 tarihli filmde, Sadeci Blangis Dükü'nün kadın kurbanını, mahrum arkadaşlarının önünde yemesiyle betimlenir. Şehvet düşkünü Blangis, bu şekilde polimorf sapkın statüsünü yeniden kazanır. Hem eril hem dişil kimlikleri edinir. Kadın kurbanını yediğinde, Blangis Dükü'nün sakalı ortadan kalkar. Kriminal davranışının onu gençleştirdiği ima edilir: Sapkınlık, baskıdan bağımsızlık olarak görülür.

*Bir Endülüs Köpeği*'nde cinsel dürtünün kökeni ve ısrarı üzerine düşünmek, heteroseksüelliğe alternatif olarak sunulan pratiklere odaklanır. Bu alternatif cinsel pratikler, kronolojiden bir kaçışa işaret eder. Dali'nin etkileyici resmi *Fantazmagorya*'nın gösterdiği gibi (Descharnes-Neret, 150), bir kimsenin kimliğini koruma ihtiyacıyla güdülenen cinsel edim korkusu, cinsel arzuyu kontrol etmekte yetersizdir. Bu arzu, (Dali'nin resmindeki gibi) filmde bir eli delen karınca sürüsü olarak tasvir edilir. Freud'a göre çocuklukta kaybolan ya da unutulan cinsel eylemler kurtarılmış olur. Kendi cinsel zevklerinin esiri olma, muhtemelen bu cinsellik formlarının en önde gelenidir: Çocuksu amnezide unutu-

lur, fakat filmin temsil ettiği anlamın açılma sürecinde yeniden kurtarılır. Kendi zevklerinin esiri olmanın böyle bir formu, *Bir Endülüs Köpeği*'nin merkezi bir teması haline gelir. Filmde uzun uzun değinilmiş ve kendiliği ve bireyliğin bir onayı formunda belirmiştir. İlkin, sinemasal sözdizimine bağlı bir dizi görsel metafor formu alan görüntülerde sunulur: 1) bir elini karıncalar sarmış eril özne; ardından 2) adamın eli ile koltukaltı kıllı bir kadın arasında kurulan benzetme; sonrasında 3) bir denizkestanesi, *vagina dentata* görsel metaforu gibi görülür ve öz-tatmin imgesi olarak sunulur; bu da sonunda yerini 4) kopmuş bir kolu bir bastonla dürten bir androjen imgesine bırakır. Filmde polisin temsil ettiği toplum ve geleneksel uzlaşımın, androjenin yaptığını yasaklamasının ve adam/kadın bir araba çarpmasıyla (kültür ve toplumun temsili) ölmesinin ardından, röntgenci kadının tecavüzüyle sonuçlanan bir eylemde heteroseksüel arzunun uyanışını deneyimler. Bu eylemin ardından, babanın ve yeni çocuk neslinin yok edilmesi gelir. Filmin daha önce bahsettiğim ikinci kısmını bu başlatır.

Onanizmin bir kendini-olumlama eylemi şeklinde temsil edilmesi de filmin ikinci yarısının merkezindedir. Cinsel öz-tatminin, cinsel dürtüleri değilleyen kendini-korumaya yönelik bir hareket gibi temsil edilir. Anlatının ilk bölümü, erkek karakterin kadın tarafından odanın dışında tutulmasıyla biter. Kadın, oğlunu yatakta bulunca, oda ana rahminin bir sembolik temsili hâline gelir ve çocuk, babanın şiddetiyle odadan çıkarılır. Çocuğun durumunda, bir defa daha bize kontrole tâbi olmayan cinsel güç sunulur: Oğul, hem kadın hem erkek kıyafeti giyer. Fakat babanın birden gelmesi çocuğu yataktan çıkmaya zorlar ve (Dali'nin *Sıkıntılı Oyun* resmini hatırlatan görüntülerle) cezalandırır. Baba, çocuğa eğitim ve kültürü tanıtır.

Fakat kültür, oğulun kendini babanın tehdidinden kurtarmasına yardım eden bir silaha dönüşür. Film de sembolik şekilde bunu kitapların tabancalara dönmesiyle gösterir: Oğul, babasını öldürür. Bu tema, Dali'nin *William Tell*'ini anımsatır. Freud'un Ödipus kompleksini işleyen ressam, muhtemelen bunu *Marist ve Yay* filminin özgün fikri olarak kullanır. Eğitim (*Marist*) ve William

Tell'in oğlunu yayla öldürme teşebbüsüne açık referanslar kullanır. Fakat bu orijinal fikrin yerini, cinsellik ve zamansallık tartışmasına içeren daha temel bir döngü alır. Dolayısıyla, babaç kontrolden bağımsızlaşan oğul, kadınla yüz yüze geldiği odada belirir. Dali'nin yamyamlaştıran kadın düşüncesini takiben, kadın metaforik şekilde ölümün bedenleşmesi olarak temsil edilir. Jonathan Demme'in *Kuzuların Sessizliği* filminde şöhrete kavuşturduğu bir imgedir bu: Arkaya resmedilen kelebek ve kurukafa, kadının dudakları gibi görünür ve bu yüzden yukarıda söylenen dişil peygamber böceğinin ölümcül öpücüğünü temsil eder. Bu ölümcül öpücüğün tehdidini, bir nefsini koruma edimiyle savurmak için, eril karakter ağzını eliyle kapatır. Dişile olan arzuya ve kadının temsil ettiği tehdide bağışıklık kazanmak için dudaklarını siler.

Dali'nin burada anlatılan nefsini koruma düşüncesi, 1929'da tamamlamış olduğu resimlerindeki imgelerinde yinelenir: *Büyük Mastürbatör*, *Fon* ve daha az bilinen *Fantazmagorya* (Deschames-Neret, sırasıyla 144, 152, 150). Bu resimler aslında cinsel meseleler üzerinedir, fakat cinsellik bu vakalarda ressamın eril kimlik anlayışı ve bu kimliğin geçirdiği tehlikeyle ilişkilidir. Dali kaçınılmaz bir biyolojik döngüde, bunu atavizmin ürünü addeder (*Alacakaranlığın Atacılığı*, Millet'nin *Angelus*'unun en unutulmaz yorumuna verdiği başlıktır). Filmde bu atacılığın gücü son imgelerde temsil edilir: Kadın, eril karakterce reddedildiği odadan ayrılır ve bir deniz manzarasına çıkar. Denizin başında bekleyen ikinci bir eril karakterle selamlaşır ve ona doğru koşar. Kadının gelişine cevap vermek yerine, adam ona saatini gösterir, zamanın tehdidine işaret eder. Kadın, adamın kolunu yana çekerek ona sarılır ve bir çeşit ayartma eyleminde, tutkuyla öpüşürler. Sonrasında kumsalda yürürler. Daha önce polimorf sapkının giydiği kadın giysisini yarı gömülü halde bulurlar. Çocuğun babasının pencereden attığı kıyafet ve kutudur bunlar. Dolayısıyla, ayartma gerçekleştiğinde, cinsel bağımsızlığın orijinal durumu bir anıya ya da, Dali'nin daha sonra adlandırdığı gibi, bir 'arkeolojik yadigâr'a dönüşür (Descharnes-Neret, 213). Bu kalıntılar, deniz kıyısında dağınık bulu-

nur. Epilogu oluşturan bu sahnelerde, çift kumda yarı gömülü şekilde görünürler. Bedenlerini karıncalar yer ve Millet'nin *Angelus*'undaki karakterlerin konumunu alırlar.

Bu epizoddaki zamansallık düşüncesi, Dali'nin 1926 yılına giden, kataloglarda *Venüs ve Bahriyeli* adıyla geçen resminde kullandığı temaları tekrarlar. Rafel Santo Torroella, bu resmi Dali'nin Garcia Lorca periyoduyla ilişkilendirir ve *Depart: Homenaje al Noticiario Fox* (Ayrılık: Bir Tilki Haberine Saygı) diye bir başlıkla, 1927'de Barselona'daki Dalmau Galleries'de gerçekleşen, ressamın ikinci tek kişilik sergisinin katalogunda yer alır (Santos Torroella, *Miel*, 68). Alt başlıkta Tilki Haberi geçmesi, bir kere daha ressamın objektiviteye olan ilgisini vurgular. Resim, Dali'nin bu dönemdeki tüm eserlerine hâkim bir ortamı yeniden üretir: Balkondan denizi seyreden bir kadın görürüz (*Bir Endülüs Köpeği*'nin başında, Bunuel'in balkondan gökyüzünü seyretmesini akla getirir bu) ve farklı çerçevelerde, Fütürist bir geminin olduğu bir liman ile cinsel cazibeyle olan ilişkisini hatırlatan çıplak bir kadın figürü fark ederiz. Hem denizden çıkan Venüs'ü hem de limanın yarı çıplak fahişesini hatırlatan bu belirsiz imge, *fin de siecle* sanatında bir klişedir. Bu sefer de Dalici aygıtın, "Ode to Salvador Dali"nin yanında ortaya çıkar. Garcia Lorca, ressamın duygudan bağımsız sanatsal forma olan arzusunu şu sözlerle kutlar: "Yasaya olan tedirgin arzunun şarkısını söylüyorum. Sokakta seni bekleyen duygulardan korkan *Ben*" (Garcia Lorca, 593).

Aygıt, objektivitenin bir temsilidir. Garcia Lorca'nın dizelerinde kendisinin pohpohlanan temsiline Dali'nin verdiği bir cevaptır. Venüs-fahişenin yanına konumlandırılan aygıt, ressamın belirsiz cinsellik arzusu ve korkusuna işaret eder. Lorca'nın şiirinde 'sokakta bekleyen duygular' diye belirlediği ayartmanın korkusu. Resimdeki daha büyük imge, Goya'nın *Oğullarını Yutan Satürn*'ünün doğrudan bir tersi diye düşünebileceğimiz şekilde, bu korkunun sebebini onaylar. Dali'nin resminde bu, babadır. Profili, yok olma sürecindeyken görünür. Çocuk, genel ikame diye düşünülebilecek bir edimle babayı iterken, baba resimden silini-



Bunuel, 1967 tarihli filmi *Gündüz Güzeli* nde Severine'e tecavüz edilmesini yönetirken.

yordur. Dali'nin paranoyak teorisinin ardından, 1) kadının ölümcül öpücüğünden ayartılan babanın silinmesi ve sembolik ölümüne ve 2) önceden söylenen döngü sürecinde oğulun yeni kocaya dönüşü öncesinde annenin, oğluna anaç tapınma ile baktığına tanık oluruz. Dali'nin paranoyak teorisinin tamamen ele alınmasına daha altı yıl olsa da, cinsel döngünün atacılığı, resimde bir kuş kafesiyle ima edilir. Eril tarlakuşunun başı kesilmiştir ve kafasını dişil yemiştir.

Dali'nin 1926 tarihli *Ayrılık*'ı, cinsellik ve üremenin eril kimliğe tehdidini ele aldığı ilk tasviridir. Babası tarafından mağlup edilen mitik Satürn'ün hikâyesi açısından bakılınca, cinsellik bu resimde üremenin bir aracı gibi temsil edilir ve babanın oğul tarafından nesilden nesle geçen, dolayısıyla kronolojik olan ikamesi sürecinin bir parçasıdır. Dolayısıyla, babanın yok edilişini ve oğulun cinsel kimlik olgunluğuyla tamamlanan yeni bir döngünün başlangıcını ima eder. Oğul, bir yetişkin olacaktır. Cinsel arzu dön-

güsünü tekrar başlatacak, ancak aynı yok edilme sürecine maruz kalacaktır. *Bir Endülüs Köpeği* bu süreci yeniden yaratır. 1926 tarihli resimde sadece ipucu verileni yansıtır; formatın durgunluğu nedeniyle kısıtlananı, anlatı sekansına taşır. Sinema, kronolojik olayların dinamik temsiline imkân tanır. Bu dinamik yapı, anlatının ve kronolojik işaretlerin sınırlandırdığı bir anlatıdaki alternatif sonların altbölümlere ayrılmasını sağlar.

Kumun içinde yarı-gömülü bir çiftin hareketsiz görüntüsüyle biter film. Bedenleri karıncalar sarmıştır. Bu iki karakterin sadece üst kısımları görünürdür, fakat seyirci, Millet'nin *Angelus*'undan uyarlanan pozisyonun hareketsizliğini fark eder. Daha önce de ifade edildiği gibi, Dali bu on dokuzuncu yüzyıl resmine takıntıyla geri dönecek ve Millet'nin eserini paranoyakça yorumlamaya bir dizi resminde devam edecektir. *Bir Endülüs Köpeği*'nin sonundaki tablo, sinema ile resim arasındaki ilişkiyi, ya da daha iyi bir tabirle, durağan ve hareketli resimsel temsiller arasındaki yakın ilişkiyi gösterir. Bu görüntünün durağanlığı, artık zamanın hükmettiği bir süreçle karşı karşıya olmadığımızı, ama böyle bir sürecin sonucunun daha çok bir filmin sonsözü olduğunu söyler. Tematik açıdan, önceki anlatıda sunulan mücadeleyi ifşa eder: Karıncaların yedikleri bedenler, arzunun soyaçekiminin ve ayartma sanatının kurbanı olmuşlardır. Filmdeki son görüntü, kaçınılmaz döngünün son evresini bize sunar: Üreme gerçekleşince, çocuk yeni koca olur ve daha önce babasının başına gelenle aynı tehlikelere tâbidir. Üstelik eril, dişilden gelen ayartmanın kurbanı olunca, ölümüyle sonuçlanan kronolojik sürece tâbi olduğu için kimliğini yitirir.

*Bir Endülüs Köpeği*'nin prömiyerinden iki yıl önce basılan bir makalede, Dali sinemanın imkânlarına duyduğu ilgiyi ifade etmişti (*Oui*, 24). Geleneğin ve retoriğin keyfi yaptırımlarından bağımsız olan sinema, 'durağan temel hissiyat'ı temsil etmede faydalı olabilecek, yeni bir sanatsal formdu. Dolayısıyla, cinselliği ele almak için de idealdi. Ressam, Freud'un çalışmalarının İspanyolcaya ilk çevirilerine, 1920'ler ortasında erişmişti ve bu yıllarda yaptığı sayısız eser, cinselliği tasvir etmeye olan ilgisini gösteriyordu. Eril arzu-

ya ve arzuya maruz kalmanın eril kimliği tehdit ettiğine dair görüşlerinin ilk ifadeleridir bu resimler. Sinemanın, zaman ve hareketin temsilini biraraya getirdiğini düşünürsek, insan cinselliğini arzu ile ölümün döngüsel ifadelerini betimlemek açısından ideal bir formdu. 1929 tarihli film, bu temsile odaklanır; Freud'dan esinlenen orijinal evrenin bir tasviriyle başlayan cinsellik görüşü sunar. Ancak, Freud polimorf sapkını uygarlık ve kültüre bir tehdit olarak tanımlasa da, Buñuel ve Dali bunu tarihin öncesinden gelen bir cinsel bağımsızlık formu gibi sunarlar. Kültür ve uygarlığın bir kaybı olan bu cinsel bağımsızlık formu, birbirini tamamlayan iki güçle yer değiştirir: arzu ve ölüm. Arzu, bireyi kaybedilmiş bir evreden ayıran bir esaret olarak anlaşılır. Eril birey, dişilin bedenleştirdiği cazibeye bağışıklık sahibidir. Freud'un *Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Denemesi*'nin ikinci cildinde anlattığı gibi; onanizm ve cinsel açıdan kendine-yetme formları, çocuklukta yaygındır. Bireyi, arzunun ölümcül sonuçlarından kurtarabilirler. Dişil ayartmaya maruz kalmak, filmde arzunun üremeye cevap verdiği yönünde sunulmuştur. Yeni çocuk nesli, kaçınılmaz bir döngüde arzunun temsilini tamamlar ve eril kimliğin ortadan kalışıyla sonuçlanır.

## KAYNAKÇA


Bertetto, Paolo, *Cinema d'avanguardia in Europa,* Milano: Castoro, 1996.

Blakeston, Oswell, "Paris, Shorts and Longs", *Close Up* (Ağustos 1929), s. 143-144.

Buñuel, Luis, *Escritos de Luis Bunuel,* Madrid: Paginas de Espuma, 2000.

Buñuel, Luis (ve Salvador Dali), *L'Age d'Or and Un Chien Andalou (The Golden Age and An Andalusian Dog)*, New York: Simon and Schuster, 1968.

Carnero, Guillermo, "Del subconsciente al objeto de la mirada superrealista. *Turia* 28-29 (1994), s. 150-162.

Cesarman, Fernando, *El ojo de Buñuel,* Barcelona: Anagrama, 1976.

Dali, Salvador, *El mito tragico de "El Angelus" de Millet,* Barcelona: Tusquets, 1998.

Dali, Salvador, *Oui: The Paranoid Critical Revolution,* Boston: Exact-Change Books, 1998.

Descharnes, Robert y Gilles Neret, *Dali. The Paintings,* 2 cilt, New York: Barnes and Noble, 1991.

Drouzy, Maurice, *Luis Bunuel,* Paris: Lherminier, 1978.

Freud, Sigmund, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (New York): Basic Books/Perseus, 2000.

Garcia Lorca, Federico, *Collected Poems. A Bilingual Edition,* New York: Farrar, Straus, and Giroux. 1991.

Gibson, Ian, *The Shameful Life of Salvador Dali,* New York: Norton, 1997.

Gubern, Roman, *Proyector de luna: La generacion de/27 y el cine,* Barcelona: Anagrama, 1999.

Hayward, Susan, *Key Concepts in Cinema Studies,* New York: Routledge, 1996.

Renaud, Pierre, "Symbolism au second degre: *Un chien andalou*", *Etudes cinematographiques* 22-23 (İlkbahar 1963).

Sanchez Vidal, Agustin, *Buñuel, Lorca, Dali. El enigma sin fin,* Barcelona, Planeta, 1988.

Santos Torroella, Rafael, *Dali: Epoca de Madrid,* Madrid: Residencia de Estudiantes, 1994.

Santos Torroella, Rafael, *La miel es mas dulce que la sangre: Las epocas lorquiana y freudiana de Salvador Dali,* Barcelona: Seix Barral, 1984.

Talens, Jenaro, *The Branded Eye: Buñuel's «Un chien andalou»,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

# ARZUNUN O BELİRSİZ NESNESİ*

Thomas Perez Turrent - Jose de la Colina



Thomas Perez Turrent: *'Arzunun belirsiz nesnesi' nedir? Kadın mı? Cinsel organı mı? Ruhu mu?*

Bunuel: Bilmem. Bunların üçü de olabilir, hiçbiri de olmayabilir. Başkarakter için arzunun nesnesi, aslında hayal kırıklığı olabilir. Çünkü arzusunu daha çok tetikleyecektir. Pierre Loüys romanında sanırım 'solgun bir arzu nesnesi' gibi bir şey diyor. Ben bunun tersiyle daha çok ilgileniyorum: belirsiz bir arzu nesnesi.

Jose de la Colina: *Çekildiği zamandan beri film, tamamen orijinal ve 'absürt' fikriyle ilgi çekti: tamamen farklı iki aktrisin oynadığı bir karakter.*

---

*) Luis Bunuel ve Jose de la Colina, *Objects of Desire: Conversations with Luis Bunuel*, 1992.

İkiniz de zaten biliyorsunuzdur; bu mecburiyetten böyleydi. Maria Schneider'in rol için iyi olabileceğini düşündüm ilk başta. Sersemletici bir güzelliği yok. Fernando Rey'in ona olan çekimini daha da mistikleştireceği için bu işe yarayacaktı. Sanırım diğer filmlerinde daha iyi, ama benimkinde birbirimizi anlayamadık. Üst üste çekimler yapmamız gerekti. Bazen en kolay, basit sahneler için bile. Neticede Silberman'e, "Bu kadını seçmekle hata ettim. Role uygun değil," dedim. Silberman çok üzgündü ve bir çözüm bulamadık. Ciddi bir şeydi, zira prodüksiyon zaten çok maliyetliydi. Sonra birden aklıma geldi: "İki aktris kullanabiliriz..." Bunu söyler söylemez saçma olduğunu düşündüm. Fakat Silberman'in gözünde harikulade bir fikirdi. "Hayır, Silberman, bunu düşünmeden söyledim," dedim. "Ama bana çok iyi bir fikir gibi geliyor, kabul ediyorum," diye karşılık verdi. Yani, öyle gizemli görünen bir şeyin bir açıklaması olduğunu görüyorsunuz.

Colina: *Bir açıklaması yok, Don Luis. Çünkü bir başka aktristi düşünmeniz mantıklı, ama ikisi birden mantıklı değil.*

Turrent: *Üstelik birbirlerine hiç benzemiyorlar.*

Bilmiyorum ama iki kişi olmaları gerektiğini düşündüğümü biliyorum. Otomatik şekilde iki dedim. Üç veya on da diyebilirdim. Fakat saçmalık olsa da Silberman kabul etti. Sonra da eleştirmenlerin yorumları geldi.

Colina: *Bir eleştirmen, Emilio Garcia Riera, Meksika prömiyerinin sonunda bana başkarakterin neden iki kadın tarafından oynandığını basit bir şekilde açıklayabileceğini söyledi. "Sevdiği kişiyi kimse bilmiyor. Hem bu kişi hem de bir başka kişi."*

Garcia Riera zeki birisi, ama bu yorum bana kötü gibi geldi. Çok mantıklı bir açıklama ve filmi yaparken bunu düşünsem kendimden utanırdım.

Turrent: *Başka bir basitlik de, karakterin ruh hali değiştiğinde aktristi değiştirmek olurdu. Ancak böyle bile olsa, aktris aynı olabilir.*



*Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde (1977) Angela Molina.

Size anlatmıştım. Mantıklı bir açıklama yok. Aktrislerdeki değişimi seyircinin kabul etmesini garip buluyorum. İlk başta, "İki farklı karakter olduğunu düşünecekler," diye düşündüm. Oysa böyle olmadı; kadını tek bir karakter olarak kabul ettiler. Yani görüyorsunuz, sinema bir çeşit hipnozu andırıyor. Bu iki kadını gerçek hayatta birbiriyle karıştırmanız ihtimal dahilinde değil. Çok farklı görünüyorlar.

Turrent: *Başka bir şekilde de açıklanmıştı: Kadın 'asıl' kadın; dünyadaki tüm kadınları temsil ediyor.*

Çok daha kötü. Bir sembol. Hayır, benim eserim tamamen rastlantısal. Silberman fikrimin aptalca olduğunu söyleseydi, hemen vazgeçerdim. İki aktristi niye düşündüğümü açıklayamam. Aslında aktrislerden sadece birini Schneider'la değiştirebilirdim, değil mi? Ya Angela Molina ya da Carole Bouquet...

Colina: *Bir başka muhtemel açıklama: Fernando Rey gerçekten iki kadına açık ama sadece tek bir kişi olduklarını düşünüyor.*

Böylesi ilginç bir film olabilirdi, değil mi? Açıklamayı unutun. Açıklaması yok.

Turrent: *Sahneleri aktrislere rastgele mi paylaştırdınız?*

Rastgele değil. Hangi sahne hangisine daha çok gider, ona baktım, fakat çok kaygılanmadım bunun için. Ama ikisinin de aynı sayıda sahnede oynamamasına dikkat ettim.

Turrent: *Loüys'ün bu romanından uyarlama bir film çekmeyi daha önce denemiştiniz. Acaba ilginizi çeken şey neydi?*

Bir kadınla sevişmek isteyen ama asla bunu yapamayan bir erkek fikri. Kitapta tabii ki adam sonunda kadınla sevişiyor. Kadın da ona, "Bir başka erkekle sevişirken beni izlemek istersen, yarın evime gel," diyor. Ertesi gün adam kadının evine gidiyor ve kadını başka bir erkekle görüyor. Fakat ben daha çok asla gerçekleşmeyen bir saplantıyla ilgileniyordum.

Turrent: *Karakterlerinizin çoğunda olduğu gibi.*

Evet. Sabit fikirler taşıyan bir adam olduğumu size söylemiştim. Belki de sadece tek bir türden karakterle, sadece birkaç durumla ilgileniyorum.

Colina: *Bu 'tutku masalı'nın marjinlerinde neden çeşitli terörist saldırıları görüyoruz, sanki hiç önemleri yokmuş gibi?*

Bu tamamen kişisel bir deneyim. Filmi yaptığım sırada, gazetelerde bir orada bir burada gerçekleşen saldırı haberlerini okuyordum.

Colina: *Bu benim ilgimi çekiyor. Çünkü terörizmin ana tema olduğu bir film çekme niyetinde olsaydınız, günümüzde terörizmin çok yaygın, sıradan ve çok az fark edilir olduğunu hesaba katardınız. Konuya dair en iyi film, terörizmi gündelik, kenarda, çerçeve dışında gösterenidir.*

Tamam, kabul ediyorum. Günümüzde bir kafede bir kadın arkadaşınızla konuşurken bir patlama sesi ve bağrışmalar, polis sireni sesleri duyabilirsiniz ama muhabbete sakince devam edersi-

niz. Dönüp ne oldu diye bakmazsınız bile. Aslında filmimde olan da bu. Dünya her gün terörizme daha çok alışıyor. Duman ve gürültü gibi gündelik hayatımızın bir parçası haline geldi.

Colina: *Fernando Rey'in bir tren kompartımanına girip, Conchita'dan duyduğu hüsranı bilmediği insanlara anlatması biraz gelişine gibi görünüyor.*

Turrent: Burjuvazi'nin Gizemli Çekiciliği'*ndeki albay da çocukluğunu, bilmediği iki kadına anlatmıştı.*

Aynısı. Bunlar rastgele hareketler. Fakat *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde bir motivasyon var. Trendeki insanlar, saygıdeğer bir burjuva centilmeninin bir kadının üzerine aniden bir kova su döktüğünü görüyorlar. Yani, Fernando davranışlarını açıklamak için Conchita'yla olan hikâyesini anlatıyor. Bu motivasyonun fazladan göründüğünü biliyordum, ama umursamadım. Canıma minnet, bundan daha fazla eğlendirici olamazdı!

Colina: *Filmdeki temel sahnelerden biri, Conchita'nın bahçede sevgilisiyle olduğu sahne gibi geliyor bana. Fernando Rey onları görüyor ve öfkeleniyor. Ancak bir şey yapamıyor çünkü aralarında kapalı parmaklıklar var.*

Bu kısım kitaptaydı. Conchita, "Gitarım benim ve istediğim gibi çalarım," diyor.

Colina: *İlgimi çeken şey, Fernando Rey'in Conchita'yla diğer adamı cezalandırmak üzere bahçeye girmesine mani olan engelin üzerinden atlamaya pek de kararlı görünmemesi.*

Mesele parmaklığın üzerinden atlayamaması değil. Daha genç ve daha güçlü olması da değil. Kadının kendisini başka bir adamla aldatıyor olmasından gerçekten zevk aldığını mı düşünüyorsunuz? Hayır, filmin teması bu değil. Burada gördüğümüz bir hüsran. Aynısı kadının bir bekâret kuşağı gibi sıkı bir kemer taktığında da oluyor. Adam bağları çözemiyor ve kadın adamın hüsranından zevk alıyor.



*Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde (1977) Conchita'nın bahçede sevgilisiyle olduğu sahne.

Colina: *Conchita'nın bu şekilde davranmasına yol açan, Fernando Rey'in karakterindeki şey ne?*

Sadistik bir duygu. Adamdan faydalanıyor Conchita. Adamı mutlu tutmasının kendisi açısından en iyi şey olduğunu biliyor. Ancak aynı zamanda adamdan ölümüne nefret ediyor, ona işkence etmekten zevk alıyor.

Turrent: *Peki, adamınki mazoşistik bir eğilim mi?*

Evet, bu açıdan birbirlerine denk geliyorlar.

Turrent: *Bu da çok güçlü bir bağ yaratıyor.*

Çok güçlü. En nihayetinde aralarında var olan tek şey bu. Sonu sevmiyorum, çünkü adam kadınla beraber bir alışveriş sokağına giriyorlar. Karı-koca gibi vitrinlere bakıyorlar. Durumun aynı kaldığını göstermem gerekirdi. Adamın hâlâ kadınla sevişemediğini. Siz bunu nasıl yorumluyorsunuz?

Turrent: *Şüpheyle çıktım filmin sonundan.*

Colina: *Ben seviştiklerini düşündüm. Yürüdükleri sokaktaki bir vitrinden, nakış yapan bir kadın görüyoruz ve kasnak üzerine koyduğu kumaşın üzerinde kan var. Kızlık zarının yırtılmasını akla getiren bir anlam doğuyor.*

Görüyorsunuz, kötü yapılmış bir sahne. Açık değil. Conchita için bazı cümleler koymalıydım senaryoya. "Canın cehenneme! Seninle sevişmedim ve sevişmeyi de asla düşünmüyorum," dedirtebilirdim.

Colina: *Peki seviştiklerini ima etmek istemediyseniz, niye kan lekeli kumaş imgesi koydunuz?*

Bilmiyorum. Belki de vitrinde evle ilgili bir sahne görmemiz gerektiğini düşündüm. Sakince nakış ören bir kadın. Yanlış yönlendirici ve kötü bir fikir olan, kan lekesi. Kabul ediyorum. Kötü bir fikir.

Colina: *Başka şekilde de yorumlanabilirdi. Mesela Fernando Rey'in Conchita'nın içine gerçekten girmiş olma arzusu. Nakış, iğne ve kumaş imgesi, adamın arzusunu aydınlatabilirdi.*

Ancak bu çok kör göze parmak gibi olurdu. Böyle bir şeyi kullanmazdım.

Turrent: *Neden Fernando Rey, Conchita'yla beraber, sahnede hiçbir yeri olmayan bir çantayı taşıyarak ayrılıyor?*

Aklıma gelen bir espriydi. Film ekibi, kamera aracından takoz dolusu bir çanta bırakmıştı. Birden aklıma Rey'in kadınla konuştuğu sahne geldi. "Neden bana hep böyle davranıyorsun?" dedikten hemen sonra çantayı alıyor ve omuzlarından aşağı döküyor. Sonrasında bunu neden yaptığımı merak ettim. Sahneyi çıkarmak istedim ve günlük çekimleri takip eden oğlum Juan Luis ile Pierre Lary'ye bunun kötü olup olmadığını sordum. Çantalı daha iyi olduğunu söylediler, ben de sahneyi bıraktım.

Colina: *Biraz daha gerilere gidelim, Don Luis. Başlıklarınızdaki muammalara. Neden* Bir Endülüs Köpeği, Altın Çağ, Mahvedici Melek, Özgürlük Hayaleti?

Başlık, filme zenginlik katabilir ve hayal gücünü besler. Sürrealist ressamlar, resimlerine alakasız başlıklar verdiler. Mesela, bahçede oturan bir kadının resminin başlığı "Kutsanmışlık, Öldükleri Gün Gelecek"ti. Böylece resim yeni bir ve garip bir anlam kazandı, gelişine olmasa bile. Benim durumumda bir başlık birden kendini aklıma dayatırsa, hemen bunun doğru olduğuna karar veririm. Öte yandan, daha rasyonel ya da kasıtlı bir başlık, bana çok edebi ya da açıklayıcı gelir ve hemen çıkartırım bunu.

Turrent: *Yine de çok açık başlıklarınız var:* Susana, El, Nazarin, Viridiana, Çöllerin Simonu...

Ancak o durumlarda genelde başlığı filmin başkişisi koyuyordu, bir bölge de olabilirdi ama: *Las Hurdes*. Bence en iyileri açık olanlar ya da ilk bakışta filmle hiç alakası olmayanlar. En kötü başlıklar da edebi ve sembolik iddiaları olanlar. En kötülerden bir tanesi, *Abismos de Passion* (*Tutkunun Derinlikleri* ya da *Uğultulu Tepeler*): ucuz bir melodram.

Turrent: Özgürlük Hayaleti'*nin adı başka bir şey olsaydı, mesela "Büyüleyici Fransa'da Bir Yolculuk" gibi, sizce insanlar özgürlük konusunu ele aldığınızın farkında olurlar mıydı?*

Bilmiyorum. Bunu test etmek gerekir. Aslında filmin özgürlükle gerçekten bir alakası var. "Lanet Olsun Özgürlük" ya da "Çok Yaşa Özgürlük". Belki de ikisi. Siz ne düşünürsünüz?

Colina: *İkisi de aynı anda.*

Bu yoruma karşı değilim. Fakat kendimi buna ikna etmiş de değilim.

Turrent: *Ancak, siyasal ve toplumsal açıdan mı özgürlük, yoksa kendini tesadüflere bırakma özgürlüğü mü?*

İkisi de olabilir (emin değilim).

Colina: *İki başlığı birleştirerek tüm Buñuel filmlerini kapsayan bir tane elde edebiliriz diye düşünüyorum: "Özgürlük Hayaleti: Arzunun O Belirsiz Nesnesi".*

Çok edebi ve tümevarımsal olsa da iyi.

Turrent: *Senaryonun yapısına çok fazla kafa yoruyor musunuz?*

Beni çok ilgilendiriyor. Yapısalcı olmasam da böyle. Neticede sentezlemeye, üç dakikalık bir sahneyi iki dakikaya indirmeye çalışıyorum. Fakat sabit normlarım yok; bir yapım sırasında son sahneyi dört dakikaya çıkaracak bir parça ekleyebilirim.

Turrent: *Bir hikâyeyi önceden yazıp, sonra da bunu bir yapıya oturtmaya dair bir endişe duyuyor musunuz?*

Bazen hikâye zaten yazılmış oluyor. Kitap uyarladığım zamanlar böyle. Başka durumlardaysa başlangıçta hikâye olmuyor. Ya beni etkilemiş bir imge ya da heyecanlı bir anı. Mesela *Viridiana*'da öyle oldu. Ama onu da yeterince konuştuk. Genelde senaryonun ilk tretmanını yazarken, görsel etkinlik açısından düşünmeye başlarım. Çekimlerin kurgusu bile aklımdadır, özellikle filmi çekerken. Ekonomik birisiyim ve kesitler çekerek sahneleri bölmem. *Özgürlük Hayaleti* için kullandığım film miktarı 18 bin metre kadar olmalı. Bunu nadiren aşmışımdır.

Turrent: *Senaryolarınızda çok teknik formül var mıdır?*

Aksine, çok az. Senaryoyu stüdyoya götürmem. Setin bir çizimini yaparım mesela. Eşyanın nerede olacağının genel bir fikrini çıkarırım. Sete geldiğimde, kamera ve aktörlerin hareketlerini belirtirim. Çerçevelemenin işlevsel olduğuna ve ilgiyi üzerine çekmediğine dikkat ederim. Film izlerken kameranın kendine "vay be" dedirttiğini görünce kalkıp sinemadan çıkarım. Teknik özellikler beni etkilemiyor.

Turrent: *Aktörlerle çok prova yapar mısınız? Çünkü sizinki gibi film çekmek, çok fazla prova gerektiriyor gibi görünüyor...*

Buñuel: Benim durumumda tam tersi. Filme almadan önce sadece tek prova yapıyorum. Çok çekim yapmayı da sevmiyorum. Elbette bazen bir çekimi tekrar etmek gerekiyor. Bir detay kötü çıkmış olabiliyor. Ancak çok fazla çekim varsa, bunaldığım ve "Yeter, daha fazla yok," dediğim bir ân geliyor. Bir sahneyi yeniden ve yeniden tekrarlarsanız, aktörler mekanikleşirler. Her şey monotonlaşır, doğaçlığını kaybeder.

Colina: *Film çekimini bitirdiğinizde?*

İki gün dinlenirim. Bu sırada kurgucu çekimleri birleştirir. Hazır olduğunda, çekimleri seçmeye başlarım ve film çekim tahtasından çıkarırım. Bunu çok hızlı yaparım: İki ya da üç günde.

Turrent: *Film çekerken, günlük çekimlere bakar mısınız?*

Sadece çekimlerin başlarında, ilk günlerde. Ondan sonra yapımcı ve asistanımın bana söylediklerine güvenirim.

Turrent: *Soundtrack'le, müzikle ilgili çok az konuştuk.*

Seslere gözüm gibi bakarım. Görüntünün tek başına veremediği bir boyutu filme ekleyebilirler. Bazen görüntüyle hiç alakası olmayan bir gürültü ilgimi çeler ve görüntüye zenginleştirici bir karşıtlık katar. Her filme az müzik eklerim. Müzik varsa, savunulabilir olmalı. Nereden geldiğini görebilmelisiniz: bir gramafon ya da piyano.

Colina: *İlk Meksika filmlerinizde, çok fazla 'yorum' müziği vardı.*

Çok fazla. Bugün olsa atardım. Harekete yorum katan müzik kolay bir seçim. Genelde aktörün veya yönetmenin hatalarını kapatmaya yarar. Bazen itiraz etmeme rağmen müzik koydular.

Colina: *Diyaloğa gelince...*

Bana göre diyalog, hareket olmalı. Filmin ilerleyişini oluşturmak için kısa ve diri olmalı. *Samanyolu*'nda çok diyalog var. Ama film için bu kaçınılmaz, çünkü soyut fikirler üzerine konuşuyor.



*Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nden (1977) bir sahne.

Buna rağmen diyaloğu görsel çerçevenin içine koymaya çalışırım. Dogmayı tartıştıkları zarif restoran gibi.

Colina: *Bitirirken, Don Luis, aklımıza doğaçlama gelen iki soruyu soracağız.*

Olur, özellikle onlarla bitirirsek.

Colina: *Eğer bir yönetmen olmasaydınız, ne olmayı isterdiniz?*

Bir yazar. Ya da ressam... Yok, çok kötü bir ressam olurdum, yeteneğim yok. Ama bir yazar, evet.

Colina: *Garip bir cevap, zira kendiniz 'agrafik, yazmaya alerjisi olan' biri olduğunuzu söylemiştiniz.*

Evet, öyleyim. Fakat teorik açıdan bir yazar olabilirdim. Çünkü yazar, muazzam bir yalnızlıkta çalışır. Misal Kıyamet Günü'nü temsil etmek isterseniz yazarken, milyonlarca ekstra şeye, teknik araçlara, vs. ihtiyacınız olmaz. Kalem ve kâğıt, başka bir şeye gerek yok. Harikulade! ... Diğer soru neydi?

**Turrent:** Arzunun O Belirsiz Nesnesi'*nde başrol kişisinin sırtında taşıdığı çantada ne var?*

Sizce ne olabilir?

**Colina:** Bir Endülüs Köpeği'*ndeki başrol kişisinin iple çektiği her şey.*

**Turrent:** *Ya da hayaletleri: özgürlüğünki, arzununki.*

Ben sadece sırtında bir çanta taşıyan ve bir kadının yanında yürüyen bir adam görüyorum. Uzaklaşıyorlar.

**Turrent:** *Bu imgeyle konuşmamızı bitirebiliriz.*

Evet, son. Bir şeyler içebiliriz. Ne içeceksiniz?

# *VIRIDIANA* VE *TUZAKTAKİ EL*'DE SÖMÜRGECİLİK VE ÇAĞDAŞLIĞIN TUZAKLARI*

Susan Martin-Márquez

Transatlantik ortakyapımlar *Viridiana* ve *Tuzaktaki El*, ki 1961'de Cannes'te en iyi ödülleri silip süpürmüşlerdir, Katolik baskıyı ve çağdaş ahlâk kurallarını yan yana koymaları bakımından birbirlerine dikkat çekici biçimde benzemektedirler. Yine de filmler, sömürge miraslarını -yönetmenlerinin, kültürel çağdaşlığın Avrupa-merkezcil söz sahiplerinden olan Luis Bunuel ve Leopoldo Torre Nilsson farklı algılarını şekillendiren miraslar- ele almaları yönünden birbirlerinden çarpıcı biçimde farklıdır.

Fransız sinema tarihçisi Georges Sadoul bir keresinde, Arjantin film yönetmeni Leopoldo Torre Nilsson'ın beğenilen 1961 tarihli filmi *The Tuzaktaki El*'i (*La mono en la trampa*; Tuzaktaki El) altı ay önce bitirmesi halinde, Luis Bunuel'in *Viridiana*'sını çalmasıyla suçlanabileceğinden söz etmiştir.[1] Sadoul'un gözlemini, ger-

*) *Cinema Journal*, Cilt: 51, Sayı: 1 (Sonbahar 2011). Bu makale Damla Sertbarut'la birlikte çevrilmiştir.

1) Georges Sadoul, "Cannes 1961," *Les Lettres françaises*, 25-31 Mayıs 1961, s. 6. Tüm Fransızca ve İspanyolca çeviriler şahsıma aittir.

çekten de birçok açıdan benzer olan bu iki filmin içerisinde ve çerçevesinde çağdaşlık ve sömürgecilik sorularının karmaşık tartışmalarında kendi keşfimi yapmak üzere bir yola çıkış noktası olarak kullanmak istiyorum. Birbirlerinden birkaç hafta arayla çekilmiş ve aynı erkek aktörü, İspanyol aktör Francisco (Paco) Rabal'ı oynatmış bu filmler, 1961'deki Cannes Film Festivali'nde en iyi ödülleri kapmışlardır; *Viridiana* Altın Palmiye'yi (Palme d'Or) ve *Tuzaktaki El* FIPRESCI ödülünü (International Critics' Prize) almıştır. İkisinin de yapımcısı, gizli Komünist Parti'nin üyeleri tarafından yürütülen ve Francisco Franco rejimi sırasında muhalif film yapımı uygulamaları öneren Union Industrial Cinematográfica'dır (UNINCI).

Cannes'taki çifte ödülden sonra UNINCI, İspanya'da zafer kazananlara ortak bir tanıtım kampanyası için acilen reklam metni oluşturmaya çalıştı ancak reklamlar basımlarda hiç görünmüyordu.[2] İki filmin de senaryosu, İspanyol sansür kurulundan güçlü itirazlarla karşı karşıya kalmasına rağmen, UNINCI'nin temsilcileri ikisi için de yapım iznini garantilemek için diplomasi ve hileye başvurdular. Ancak tamamlanan iki filmin de Cannes'da ilk kez kamuya açık gösteriminden sonra, resmi Vatikan gazetesi *L'osservatore romano*, *Viridiana*'ya karşı birçok sert kınamada bulundu; sonucundaysa iki eser de İspanya'da yasaklandı ve en nihayetinde UNINCI, kuruluşu kapatmaya zorlandı. İki film de ticari gösterim için İspanya dışında piyasaya sürülebildi, ancak bunun tek sebebi ikisinin de kısmen Latin Amerikalı bir yapımcı tarafından finanse edilmesiydi: Gustavo Alatriste'nin yatırımı, *Vividiana*'nın Meksika ulusuna ait ilan edilebilmesini; Torre Nilsson'ın kendi Arjantin yapım şirketi olan Producciones Angel'in büyük katkısıysa *Tuzaktaki El*'in dünya çapında dağıtıma açılabilmesini sağlayacaktı.[3]

---

1) Georges Sadoul, "Cannes 1961," *Les Lettres françaises*, 25-31 Mayıs 1961, s. 6. Tüm Fransızca ve İspanyolca çeviriler şahsıma aittir.

2) Juan Antonio Bardem, *Y todavia sigue: Memorias de un hombre de cine* (Barcelona: Ediciones B, 2002), s. 305.

3) *L'osservatore romano,* Bunuel'in filmi *Viridiana*'yı kınadığında ortaya çıkan skandalın bir sonucu olarak, film İspanya'da yapım izninin geriye dönük inkarıyla yasaklanmıştır; böylece filmin hiçbir zaman var olmadığı ilan edilmiştir. Film, biraz gecikmenin ardından İspanya'nın dışında geniş çapta ve başarılı bir şekilde piyasaya sürülebilmiştir, ancak



Luis Bunuel, *Viridiana*'yı (1962) yönetirken.

Filmler farklı coğrafi ortamlarda (kırsal İspanya ve Arjantin'de küçük kasaba) geçmesine ve çekilmiş olmasına rağmen, tematik açıdan neredeyse aynı alanı kapsarlar; derebeylik sisteminde ve kadınların cinsel baskı görmeleri ve içlerine kapanık olmaları ile karakterize, modası geçmiş Katolik bir ahlâk sistemini, erkeklerin teşvik ettiği, popüler müzik, eşitlikçi idealler ve tüketicilikle bağlantılı çağdaş ahlak kurallarına karşı koyar. Yine de Torre Nilsson'ın filminde -ki karısı olan ünlü yazar Beatriz Guido'nun yaz-

---

Franco rejimi boyunca İspanya'da asla gösterime girmemiştir. İspanya'da ilk gösterimi, bir Meksika filmi olarak 1966'da gerçekleşmiştir. Bkz. Alicia Salvador Maranon, *De "Bienvenido, Mr. Marshall!" a "Viridiana" Historia de UNINCI: Una productora cinematografica espanola bajo el franquismo* (Madrid: Egeda, 2006); ve Esteve Riambau, *Ricardo Munoz Suay: Una vida en sombras* (Barcelona: Tusquets, 2007), s. 325-363. *Tuzaktaki El*'in sonunda 1963'te İspanya'da gösterime girmesi onaylanmıştır ancak bu, değişikliğe uğratılmış bir versiyonudur (bkz. Mónica Martin, *El gran Babsy: Un hombre como yo no deberia morir nunca: Biografia novelada de Leopoldo Torre Nilsson*, Buenos Aires: Sudamericana, 1993. Torre Nilsson 1957'de ilk şanlı 'keşfi'nden sonra, eserlerinin eleştirel ve ticari başarıları arasında çarpıcı bir aykırılık görülmüştür: "1960'lardaki projeleri, her zaman zorlu finansal koşullar altında gerçekleştirilmişti." John King, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America* (Londra: Verso, 1990), s. 81. Ne yazık ki Torre Nilsson'ın filmlerin çoğuna günümüzde ulaşmak zordur.

dığı bir kısa öyküye dayalıdır- üst üste bindirilen cinsiyet, sınıf ve çağdaşlık, Buñuel'in filmindekinden çok daha farklı kaynaştırılmıştır. Dahası, iki eser de İspanya'nın Latin Amerika'yla tarihi bağlarından yararlanmış transatlatlantik ortakyapım olmalarına rağmen, ben burada, sömürge mirasıyla ilgili nihai hükümlerinde radikal bir ayrılıkları olduğunu savunuyorum.

Başlı başına filmlerin bir analizine girişmeden önce, zamanlama biraz farklı da olsa, Arjantinli Torre Nilsson'ın İspanyalı Buñuel'i kopyaladığının zannedileceğine dair Sadoul'un saptamasına dönmek istiyorum. 1950'ler ve 1960'ların başlarının karakteristiğinin -ve aynı zamanda bu iki filmin ideolojik söylemlerinin karakteristiğinin- yerleşik olduğu film yapımındaki ve gösterimindeki artan 'küreselleşme' bağlamında, sömürgeci hiyerarşilerin daha kapsamlı içeriğini çözebilmek için bunu yapıyorum. Söz konusu dönemde Fransız entelektüelleri ve film yapımcıları, Fransa'yı film yapımcılığının ve film eleştirmenliğinin ağırlık merkezi olarak kurmak için başarılı bir şekilde kollarını sıvamışlardır.

Bu yıllar, 1951'de Andre Bazin ve Jacques Doniol-Valcroze dâhil olmak üzere farklı eleştirmenlerce kurulan sinema dergisi *Cahiers du cinema*'nın *auteur* kuramını desteklediği yıllardır. İlk olarak François Truffaut tarafından geliştirilen *auteur* kuramı, yayınlandığı *Cahiers du cinema*'daki ikonoklast bir 1954 makalesi "la politique des auteurs"de, yönetmenleri film metinlerinin gerçek 'yazarları' olarak görmüş ve ürettikleri metinlerde kalıcı iz bırakan sayılı birkaç yaratıcı dahi film yapımcısının eserlerini yüceltmiştir. *Auteurizm*, birkaç etkili Avrupalı ve Amerikalı film eleştirmeni tarafından benimsenerek hızla *Cahiers du cinema*'nm sayfalarından ötesine yayılmıştır.[4] Bu dönemde, Cannes Film Festivali de uluslararası sanat filmlerinin sergilenmesi ve pazarlanması açısından en önemli yer olmuş; Venedik ve Berlin dahil olmak üzere yara almış diğer Avrupa film festivallerince takip edilmiştir. *Cahiers du cinema* ve Cannes, Anglo-Avrupalı diğer dergiler ve film

4) *Cahiers du cinema* ve diğer etkili Anglo-Avrupalı film eleştirileri ve dergilerinde *auteurizmin* önemi konusunda daha fazlası için bkz. John Caughie, *Theories of Authorship* (Londra: Routledge, 1981).

festivalleriyle birlikte, Satyajit Ray ve Akira Kurosawa gibi seçkin birkaç 'Batılı olmayan' yönetmeni, yerleşik *auteur* ulusal kahramanları olarak yücelterek film yapımına aslında daha dünya çapında bir bakış açısı kazandırmışlardır. Yine de *auteur* kuramının kuraldışılığı çoğunlukla Batılı olmayan kültürel yapımların astlığını kanıtlama işlevi görmüştür ve özellikle de Fransız eleştirmenlerin retorik incelemeleri, geleneksel sömürgeci yaklaşımların sabit bir şekilde yerinde kalmış olduğunu göstermektedir.

Walter Mignolo, Enrique Dussel ve Dipesh Chakrabarty gibi sömürge sonrası teorisyenleri, tarihi süreçlerin ve aşamaların Avrupa-merkezcil makro-anlatı eserlerini gözler önüne sermiş ve Mignolo'nun 'sınırsal düşünme' veya 'sömürgecilik perspektifinden makro-anlatılar' olarak adlandırdığını tanımlama, geliştirme veya oluşturma arayışına girişmişlerdir.[5] Bu teorisyenlerin, kültürler arasındaki farklılıkların aslında, Batı dünyasının evrensel olarak daha kullanışlı bir kalkınma zaman çizelgesi üzerinde daha gelişmiş bir seviyeye ulaşması gerçeğinden kaynaklandığını varsayan, özellikle inatçı bir tarihçilik biçimini eleştirisi, buradaki analizimle özellikle bağıntılıdır.[6] Gerçekten de *Cahiers du cinema* sayfalarında ve zamanın Avrupa-merkezcil dergilerinde, Luis Buñuel ve Leopoldo Torre Nilsson eserlerine olan çarpıcı biçimdeki farklı tutumlar, Chakrabarty'nin 'ilkin Avrupa'da, sonra başka yerde' zihin yapısı olarak adlandırdığı hegemonyayı doğrular.

*Cahiers du cinema*'nın başlangıç sayılarından başlayarak, örneğin Buñuel dergiye katkıda bulununların 'kendilerinden birine' olan övgülerinin ayrıcalıklı tutumundan yararlanmıştır. Ancak bu, yönetmenin İspanya topraklarında doğmasının, ona sorunsuzca bir 'Avrupa' kökeni sağlamış olmasından değildir.[7] Aslına bakılırsa bunun sebebi, Buñuel'in sinema kariyerine 1920'lerin sonların-

5) Elena Delgado ve Rolando J. Romero, "Local Histories and Global Designs: An Interview with Walter Mignolo", *Discourse* 22, Sayı: 3 (2000), s. 9.

6) Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000), s. 6-7. Ayrıca bkz. Enrique Dussel, "Eurocentrism and Modernity: Introduction to the Frankfurt Lectures", *Boundary* 2 20, Sayı: 3 (1993), s. 65-76.

7) *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity* (New Haven, CT: Yale University Press, 2008) ile İspanya'nın ve İspanyolların, Avrupa ve Afrika arasındaki belirsiz bir sınırdaki modern çağ konumlarını ele alıyorum.



*Unutulmuşlar*'ın (1950) açılış sahnesi.

da, Fransa'da başlamış olması ve bu yüzden Fransız entelektüel ve estetik tarihinin, *Cahiers du cinema* yazarlarının açıklığa kavuşturduğu üzere, önemli bir parçası olmasındandır. *Cahiers du cinema*'nın kuruluşundan yalnızca altı ay sonra, editörler (Sayı: 7, Aralık 1951'de, Fransa'da *Los Olvidados*'un (Unutulmuşlar) ticari piyasa sürülmesiyle) Buñuel için çok yönlü bir övgü yazısı kaleme almışlardır ve beş yıl sonrasında (Sayı: 62, Kasım 1956) derginin farklı kısımlarını yönetmene adayan bir içerik sunarak alışılmadık bir adım atmışlardır. Buñuel'in saygıdeğer bir *auteur* olarak statüsü, Meksika'da çektiği on yediden fazla filminin, 'üçüncü dünya' yapımı kapsamından tamamen ayrı olarak değerlendirileceği ve onlarca yıllık Meksika ikameti ve Meksika vatandaşlığının talihsiz siyasal koşullara dair bir hata olarak görüleceği anlamına geliyordu. Ancak ironiktir ki Buñuel, Meksika sinemasının emsalsiz temsilcisi olarak görülecek ve önceden *Cahiers du cinema*'da ele alman tek Latin Amerikalı film yapımcılarım hızla yerinden edecekti: Meksikalı yönetmen Emilio 'El Indio' Fernández'in önceki

güzel filmleri ve onun görüntü yönetmeni Gabriel Figueroa, daha öncesinde 'özgün şair' olarak benimseniyordu ve artık 'ilginç sürprizler'den yoksun görülmeye başlanmıştı.[8]

Torre Nilsson 1957'deki filmi *The End of Innocence* (*La casa del ángel*) Cannes'da gösterilince ilk kez uluslararası çapta tanındığında, Fransız eleştirmenleri onun, kendi hiyerarşik yer ve zaman algılarına göre 'yerini belirleme'ye çalıştılar. *Cahiers du cinema* kurucu ortağı ve editörü Doniol-Valcroze, *The End of Innocence* değerlendirme yazısını, Meksika sinemasının var olma ve gelme sebebinin Buñuel'in sağladığı '*apport allogene*' (allojenik katkı) olduğunu not ederek bitirmiştir (bu yorum, Buñuel ve diğer tüm Meksikalılar arasındaki olası 'aile bağlantıları'nı meraklıca siliyormuş gibi görünen bilimsel ırkçılığı hatırlatır). Benzer şekilde Brezilya sinemasının Alberto Cavalcanti'nin (aslında Brezilya'da doğmuş ancak Avrupa'da eğitim görüp film yapımcılığı kariyerine, eve dönmeden önce, burada başlamıştır) 'yabancı' varlığından yararlanmış olduğunu öne sürmüştür. Fransız eleştirmeni, sonrasında Torre Nilsson'ın öz büyükbabasının İsveçli olduğu gerçeği üzerinde durur ve 'şehvet meraklısı ve ilkel biçimde duygusal' Latin Amerika sıcakkanlılığına uygun tonu verenin, Arjantinli yönetmenin 'soğuk' İskandinav kanı olduğu sonucuna varır.[9]

Aynı zamanda Torre Nilsson'ın görünüşe göre, film yapımcılığı için olduğu kadar kendisi için de bir Avrupa kökeni oluşturmadaki stratejik çabaları, çok erken dönemlerde geri tepmiş olabilir. Hem Doniol-Valcroze'in *The End of Innocence* üzerine yazısı, hem de Truffaut'nun aynı film üzerine daha kısa festival değerlendirmesi, eserini Fransız yönetmen Alexandre Astruc'un türevi olarak

---

8) Alıntılar, Andre Bazin'in Buñuel, *Mexican Bus Ride* incelemesindendir (Subida al cielo; 1952), Ernesto Acevedo Muñoz'un *Cahiers du cinema* eleştirmenlerinin Emilio Fernández'i, İspanya doğumlu yönetmen için terk etmesi üzerine analizinde aktarılmıştır: Acevedo Munoz, *Bunuel and Mexico: The Crisis of National Cinema* (Berkeley: University of California Press, 2003), s. 75, 76. Acevedo Munoz, Bunuel'in Meksika'da çektiği filmlerin nadiren 'Meksika' filmleri olarak değerlendirildiğini gözlemler, "*auteur* eleştirmenliği, Bunuel'i Meksika'dan çıkarabilir ama Meksika'yı Bunuel'den çıkaramaz," diye belirtir (4). İspanyolların yönetmeni 'ülkesine iadeleri' için bkz. Marvin D'Lugo, "Buñuel in the Cathedral of Culture: Reterritorializing the Film Auteur", *Luis Buñuel "The Discreet Charm of the Bourgeoisie"*, ed. Marsha Kinder (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999), s. 101-110.

9) Jacques Doniol-Valcroze, "Quinze ans, ô Romeo..." (*The End of Innocence* analizi), *Cahiers du cinema*, Sayı: 76 (Kasım 1957), s. 58-60.

değerlendirmişlerdir, ki Torre Nilsson, Astruc'un 1953 filmi *The Crimson Curtain*'a (*Le Rideau cramoisi*) hayranlık duyduğunu itiraf etmiştir.[10] Torre Nilsson'm Avrupa doğumlu film yapımcılarının olan borcunu ödeyemeyeceğine dair ısrarlar, yıllar geçtikçe yalnızca artış göstermiştir. 1961'e gelindiğinde ve Cannes'da *Tuzaktaki El* takdir edildiğinde, bir *Cahiers du cinema* eleştirmeni, Torre Nilsson'ın eserinin katakteristiklerini Buñuel, Hitchcock ve Antonioni'nin bir 'karışımı' olarak Arjantin'e olan övgülerini azaltmış ve takip eden yılda film yapımcılığında Von Stroheim'un kokusu alındığında *'bon copiste'* (iyi kopyacı) olarak ilan edilmişti.[11] Benzer şekilde 1962'de *New Republic*'e yazan Stanley Kauffmann, Torre Nilsson'ı Antonioni'nin zayıf bir taklidi olarak tanımlar ve Summerskin'i öne sürer (Piel de verano; 1961).

Bu tür filmler -stil olmadan tüm bu üslûp, vasıta olmadan hırs- çoğunlukla gelişmiş gelenekleri olmayan sanatçıların ve kültürel bakımdan herhangi başka bir ülkeyle eşit olduklarını kanıtlamak için yerel ürünü fazlasıyla öven seyircilerin bulunduğu ülkelerden gelir. Bu demek değildir ki bazı ülkeler Kalvinist açıdan kültürde seçkindir, gerisi de sonsuza dek zarafetten yoksun kalacaktır, ancak iyi sanat, genellikle o konu üzerine kayda değer bir zaman süresince çalışmış bir ülkeden çıkar. Şu âna değin burada gördüğümüz Latin Amerika filmleri, bu görüşün doğruluğunu kanıtlamaktadır.[12]

Kauffmann, Torre Nilsson ve diğer Güney Amerikalı film yapımcılarım, Chakrabarty'nın 'tarihin düşsel bekleme odası'na sürer.[13] Kauffmann'ın ağır tarihsel iddiaları, Arjantin ve Güney Amerika'nın başka bir yerine özgü film yapımcılığının tarihi, aynı zamanda Torre Nilsson'm uzun film kariyeri (sinema alanında yirmi yıldan daha fazla öncesinde çalışmaya başlamış, 1939'da on beş yaşındayken üretken ve saygın babası Leopoldo Torres Rios'ın

10) *A.g.y.* François Truffaut, "La maison de l'ange" (*The End of Innocence*), *Cahiers du cinéma* 72 (Haziran 1957), s. 31.
11) Jean Douchet, "La main dans le piege" (*The Hand in the Trap*), *Cahiers du cinema* 120 (Haziran 1961), s. 41; Douchet, "Bresil, Argentine, Grece", *Cahiers du cinema* 132 (Haziran 1962), s. 28.
12) Stanley Kauffmann, "The Flattest Form of Sincerity", *New Republic*, 18 Haziran 1962, s. 29.
13) Chakrabarty, *Provincializing* Europe, 8.

altında yardımcı yönetmenlik yapmıştır) konusunda tamamen bir cahilliği ortaya çıkarır. Bu öyle bir yabancılıktır ki, Chakrabarty'nin de belirttiği gibi, üçüncü dünyadan bir eleştirmen göstermeye cesaret dahi edemez.[14]

Torre Nilsson'ın itibarı adına, Sadoul kendisinin ve meslektaşlarının suç ortağı oldukları dünya çapındaki güç oyunları konusunda biraz bilinçlendirmiştir. 1960'da *Les Lettres françaises*'de bir makale serisi yayınlamış; vurguladığı üzere, aslında Avrupa'da bilinmeyen etkileyici film yapımcılığı geleneklerine aşina olmaya gayret ettiği Latin Amerika'daki gezilerini detaylıca anlatmıştır.[15] Yine de Sadoul, istisnai bir durumdur.[16] Anglo-Avrupalı baskın çevrelerin dışında yayınlanan dergilerin sayfalarında eleştirmenler ve film yapımcıları, eserlerinin sıklıkla karşı karşıya kaldığı aşağılayıcı paternalizmi kınamaktan çekinmemiş, Arjantin'in süreli yayınlanan dergisi *Tiempo de cine*'nin editörleri tarafından dobraca '*imperialismo cultural francés*' (Fransız kültürel emperyalizmi) olarak nitelendirildiklerine karşı keskin bir bilinçlilik göstermişlerdir.[17] Aynı dergideki bir röportajda Torre Nilsson şu şekilde sitemde bulunmaktadır: "Filmlerimden birinin her prömiyeri olduğunda, esinlendiğim bir düzine İsveçli ve Polonyalı yönetmeni okumak durumunda kalıyorum." 1960 tarihli filmi *The Party Is Over*'ın (*Fin de fiesta*) Fransız yönetmen Louis Malle'den kopyalandığını ilan eden bir eleştiriye özellikle parmak basan Torre Nilsson, Pa-

14) *A.g.y.*, s. 28.

15) Georges Sadoul, "Les Cinemas d'Amerique latine IV: L'Argentine", *Les Lettres françaises*, Şubat 9-15, 1960, s. 8.

16) Derek Schilling kısaca Eric Rohmer'ın *Cahiers du cinema*'daki bu dönem analizlerinde bulunan "Batılı olmayan kültürlerin hileli referansları"na işaret ediyor: *Eric Rohmer* (Manchester, UK: Manchester University Press, 2007), s. 77. Amanda Rueda aynı zamanda 1950'ler ve 1960'ların başlarında Cannes'da gösterilen filmlere karşı sorunlu yakalışımdan laf arasında bahsediyor: bkz. Rueda, "Films latino-americains, festivals français", *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et lusobrésilien* 83 (2004), s. 87-90.

17) Bu ifade, Arjantin'in 1960'lardaki önemli alternatif sinema dergisinde, *Tiempo de cine* (yayınlayan: Núcleo film 'club), UNINCI'deki kilit oyunculardan İspanyol yönetmen Juan Antonio Bardem'le bir röportajda yayınlanır: bkz. "Entrevista con Bardem", *Tiempo de cine* 1, Sayı: 5 (Şubat-Mart 1961), s. 17. Bu röportajda Bardem de Fransız eleştirmenlerin, Arjantin ve İspanya gibi 'gelişmekte olan' ülkelerin sinemalarına tutumunu şiddetle eleştiriyor (17). Bardem'in kendisi de tutarsız Fransız sinema dergi yazarlarının bir kurbanıydı; 1950'lerdeki erken dönem eserlerine övgüler yağdırmışken, beş yıl sonra yönetmeni kınamışlardı. Bkz. Riambau, *Ricardo Muñoz Suay*, s. 300; ve Bardem, *Y todavia sigue*, s. 276.

risli bir arkadaşının Malle'ın bizzat, Arjantinli yönetmenin önceki filmi *The End of Innocence*'ı dört beş kere gördüğünü ona söylediğini açıklamıştır. Torre Nilsson, belki de Malle'in kendisinden etkilenmiş olduğunu belirtir.[18]

'Azgelişmiş ülkeler'de çalışan yönetmenler, Torre Nilsson gibi ve hatta belirli bir ölçüde Meksika döneminde Bunuel (Los Olvidados, Bazin tarafından 'mucize' olarak görülmüştür, zira 'aşağıdan' (Meksika) ortaya çıkarılmıştır) pazarlama kanallarına eserlerini yöneltmeyi amaçladıklarında, sömürgeci mirasın müzakeresini yapmak zorunda bırakılmışlardır.[19] Dolayısıyla onların filmlerinin de, farklı bir bilgi yapımcılığı yeri kurarken aynı dinamiği ortaya koyarak işlev görmeleri şaşkınlık yaratmaz. Aslında *Viridiana* ve *Tuzaktaki El,* iki yönetmenin de içinde bulunduğu kültürü çevreleyen sömürgecilik yapısına karşı derin bir bilinç gösterir ve Mignolo'nun sınırsal düşünme olarak adlandırdığı kavram ile karakterize edilebilecek olana katılımda bulunmaya başlar.

## *VIRIDIANA*'DA ÇAĞDAŞLIK, INDIANO VE 'ÖTEKİ' KADININ ZAFERİ

Sömürge sonrası teorisi, henüz *Viridiana* içerisinde bir diyaloga girmemiştir, ki gerçekten de bunun yerine filme -özellikle de ilk yarısına dair psikanaliz odaklı, aydınlatıcı birçok okuma ortaya çıkarılmıştır.[20] Aslına bakılırsa *Viridiana*'nın anlatısı, filme adı-

18) Salvador Sammaritano ve J. A. Mahieu, "Entrevista con Torre Nilsson", *Tiempo de cine* 1, Sayı: 3 (Kasım 1960), s. 10. Torre Nilsson'ın önemli ve etkili bir dünya yapımcısı olarak itibarını tekrar kurmak isteyen Ramón Freixas, "[Torre Nilsson] kesinlikle (alt) bir Bergman veya Güney yarımküreli bir Antonioni'dan fazlasıdır, onu bu şekilde etiketleyen kafası karışmış/kötü niyetli eleştirmenlerin ve tarihçilerin görüşlerinin aksine," beyanında bulunmuştur. Freixas, "(Reconocimiento de Leopoldo Torre Nilsson", *Dirigido por* (Haziran 2007), s. 82.

19) Andre Bazin, *The Cinema of Cruelty: From Bunuel to Hitchcock*, ed. François Truffaut, çev. Sabine d'Estree (New York: Seaver, 1982), s. 52.

20) Bkz. Gwynne Edwards, *The Discreet Art of Luis Bunuel: A Reading of His Films* (Londra: Marion Boyars, 1982), s. 143-168; Marsha Kinder, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain* (Berkeley: University of California Press, 1993), s. 314-316; Jose Luis Rodriguez, "Contamination and Transformation: A Kristevan Reading of Luis Bunuel's *Viridiana*", *Studies in Hispanic Cinemas* 1, Sayı: 3 (2004), s. 169-180; Julian Daniel Gutierrez-Albilla, "Pleasure or Punishment? Abjection, the Vampire Trope and Masochistic Perversions in *Viridiana*", *Queering Bunuel: Sexual Dissidence and Psychoanalysis in His Mexican and Spanish Cinema* (Londra: I. B. Tauris, 2008), s. 53-87.

nı veren, bir İspanyol müridi olan, (Meksikalı aktris Silvia Pinal'ın oynadığı) kadın başrol karakterinin varlığıyla bütünleşmiş olmasına rağmen, açılış sahnelerindeki ana erkek karakter Jaime (Fernando Rey) intihar edip yerine oğlu Jorge (Paco Rabal) geçtiğinde, neredeyse apayrı iki farklı yarıya ayrıldığı söylenebilir. Film, düşsel olarak esinlenilmiş bir dizi sahneyle açılır, bu sahnelerde güzel Viridiana, son yeminini etmeden önce amcası Jaime'yi ziyaret eder. Hem yeğen hem de amca, benzer şekilde cinsel isteklerini arındırmaya çalışıyor olarak tarif ediliyorken, hizmetçi Ramona ve kızı Rita, seyircilere sinemanın özünde olan röntgenci hazları hatırlatan sahnelerde diğer iki karakteri gözetleyerek skopofili içgüdülerinden özgürce haz almaktadırlar. Jamie -düğün gecesinde ölen karısına tıpatıp benzeyen- yeğenine tecavüz etme niyetiyle ona ilaç vermesiyle Viridiana'nın mazoşizmi, Jamie'nin nekrofili tutkusuyla tamamlanır. Görünüşe bakılırsa planını gerçekleştirememesine rağmen, ertesi gün Jaime perişan olmuş Viridiana'yı, gerçekten de onurunu kaybettiği ve onunla kalması gerektiğine ikna etmeye çalışır; bu strateji başarısız olunca da kendini asar.

Filmin ikinci yarısı -ki bu kısma daha yoğun odaklanacağımtam olarak bu intihardan sonra başlar. Jaime'nin gayrimeşru ve ayrı yaşayan oğlu Jorge, manastırı artık terk etmiş Viridiana'yla ortaklaşa ona miras kalan İspanya'daki çiftliğe gelir. Ona eşlik eden sorunlu kız arkadaşı Lucia, dikkat çekici biçimde Arjantinli aktris Victoria Zinny tarafından oynanır, ki aksanı, Jorge'un bir göçmen olarak statüsü ve gidişatının birkaç üstü kapalı belirtisinden biri işlevi görür. Jorge'un ona babasından kalan detaylı bir hançeri incelerken sonradan kullandığı nida -"¡Ay, pampa mia!" (Ah, pampalar aşkına!)- Jorge'un 'arka planı' konusundaki bir di-ğer önemli ipucudur ve şaşırtıcıdır ki eleştirmenlerce analiz edilmemiş, hatta bahsi bile geçmemiştir (Resim 1). Burada belirtmem gereken, Buñuel'in filminin bu elzem içeriğinin esasen İspanyolca konuşmayan seyircilerde yarım bir yüzyıl boyunca erişilemez kaldığıdır: Jorge'un pampalara olan referansı, filmin İngilizce altyazılarına dâhil edilmemiştir (yakın dönemde ve yeni altyazılı Cri-

terion Collection sürümünde maalesef ki düzeltilmemiş bir çıkarmadır bu) ve senaryo metninin İngilizce çevirilerinin herhangi birinde de replik geçmemektedir. Bunun büyük ihtimalle sebebi, ilk kez 1963'te yayınlanan İspanyolca metinde de repliğin geçmemesidir, üstelik editörün -Sadoul'dan başkası değildir- çekimlerdeki tüm değişiklikleri içerdiğini iddia etmesine rağmen.[21]

Jorge'un yorumunun, erkek başrolün Arjantinli bir kadınla ilişkisinin açıklaması olarak Zinny'nin Lucia rolünü oynaması için tutulmasından sonra eklendiğinden şüpheleniyorum. Filme Arjantinli aktrisin dâhil olduğundan bahseden bulabildiğim tek kaynak, İspanyol film yönetmeni ve UNINCI yöneticisi Juan Antonio Bardem'in anılarıydı; kendisi Buñuel'in *Viridiana*'daki bir tanesi hariç tüm oyuncuları seçtiğini belirtiyor: "Bir tek sözümona Arjantin aktrisi aradan sızmıştı, gerçi onu kimin getirdiğini bilmiyorum."[22] İspanya'nm Amerika kıtalarındaki sömürgeci varlığının 'aradan sızmak' -belki de aslen Buñuel'in onayı olmadan- olduğu belirtisini, filmde başvurulan coğrafi ve tarihi koordinatları geri alınamaz biçimde karmaşıklaştırdığından, özellikle yankı yapan bir ayrıntı saymaktayım.

Buñuel'in asıl niyeti ne olursa olsun, biten filmde Jorge, Amerika kıtalarında kendi talihinin peşine düştükten sonra İspanya'ya dönen göçmen, klasik bir indiano figürünün tekrar ele alınışı işlevi görür. Marsha Kinder, Buñuel'in sürgün durumunun daha soyut metinsel izlerini vurgulamışken, Cristina Martinez Carazo, Jaime ve Viridiana'yı, göçmenlik deneyimini karakterize eden nostalji ve yerinden edilme duygusunu kinayeli bir biçimde okumuş-

21) Luis Buñuel, *Viridiana* (film metni), Önsöz: Georges Sadoul (Mexico City: Ediciones Era, 1963), s. 39, 105.

22) Bardem, *Y todavia sigue*, s. 300. Arjantin'de *Viridiana* üzerine yayınlanan haberlerin odağı, filmin ahlaki ve dini konulardaki tutumu olmuştur, Victoria Zinny'nin varlığını irdelememiş veya Jorge'un Arjantinli kökeninden bahsetmemişlerdir. Bkz. "Luis Bunuel y su despiadada aproximación a la pureza", *La nación*, 18 Mayıs 1962, s. 10; ve A. M., "Un ángel exterminador", *Tiempo de cine* 10-11 (Ağustos 1962), s. 44-45. Paco Rabal, *Viridiana* filmi için İspanya'ya dönmeden hemen önce, Arjantin'de *Tuzaktaki El* çekimlerindeydi. Bu yüzden aktörün, sonraki filmde Zinny'nin katılımında bir parmağı olabileceği üzerine kafa yormak cezbedicidir. Ancak, Buñuel'in bu süreçte Rabal'e gönderdiği bir dizi mektupta Zinny'nin bahsi bile geçmemektedir. Bkz. Pedro Guerrero Ruiz, *Querido sobrino: Cartas a Francisco Rabal de Luis Bufiuei* (Valencia: Pre-Textos, 2001).



*Viridiana*'da (1961) Don Jaime, fetiş haline getirdiği ölen karısının nikâh giysileriyle.

tur.[23] Yine de Jorge, belki de bu metindeki yazara ait en iyi ikinci kişiliktir; böyle bir kavramı Bunuel'in eseriyle harekete geçirmenin mümkün olduğu kadarıyla: Jorge gibi İspanyol yönetmen de Latin Amerika'yı 'fethettikten' sonra 'baba yurdu'na döner (burada Bunuel'in Meksika'daki uzun sürgününden ilk kez tam olarak 1960 yazında, Viridiana için hazırlıklara başladığında, döndüğünü hatırlamak önemlidir).[24]

On dokuzuncu yüzyıl İspanyol metinlerinde indiano, çoğunlukla eğitimi zenginliğine eşit olmayı başaramamış varlıklı bir akıl-

23) Kinder, *Blood Cinema*, s. 286-338; Cristina Martinez-Carazo, "(Des)velar el exilio: *Viridiana* de Luis Bunuel", *Cine-Lit V: Essays on Hispanic Film and Fiction*, ed. George Cabello-Castellet, Jaume Marti-Olivella ve Guy H. Wood (Corvallis, OR: Cine-Lit, 2004), s. 114-122.

24) Bunuel'in İspanya'da bir film çekmesini düzenlemek isteyen aktör Paco Rabal ve başka İspanyol film yapımcılarının yardımıyla, yönetmen ilk olarak ana vatanına 1960 Mayıs'ındaki Cannes Film Festival'i sonrası dönmüş, Madrid'e geçmeden önce Barcelona'daki kız kardeşlerini ve Zaragoza'daki yaşlı annesini ziyaret etmiştir. Bu yolculuğunda sonradan *Viridiana* olacak filmi için hazırlıklar kesinleşmeye başlamıştır. Guerrero Ruiz, *Querido sobrino*, s. 27-33; Riambau, *Ricardo Munoz Suay*, s. 325-337.

sız olarak temsil edilir.[25] İndianoların 'daha az medeni' kolonilerden çeşitli ahlâksızlıkları getireceğine dair önceki kaygı katmanlarına eklenen, insanların sınıflandırmalarının on dokuzuncu yüzyıl sonlarında yükselişiyle ve İspanya'nın bunlara karşı tutarsız tutumuyla alakalı -sınıfların ırklaştırılması da dâhil olmak üzere- ırkçılık kaygılarıyla tetiklenen yeni korkular vardır. İndianonun ahlâksız yaşam biçimini kınarken, örneğin on dokuzuncu yüzyıl deneme yazarı Concepción Arenal aynı zamanda dışa göç eden İspanyolların eski kolonileri kesinlikle aydınlatmadığını ve aslında ırk stoklarını tehlikeye atabileceğini belirtmiştir.[26] Viridiana bu fikre biraz farklı açıdan yaklaşır, çünkü buradaki indiano, bir mühendis adayıdır ve aslında gelişimin aydınlanma değer sistemini temsil eder. Yani alışıldık emperyalist örneklemenin karşıtını kullanırsak, buna göre uygarlığın gelişmeleri metropolden kolonilere transfer olmaktadır, burada çağdaşlık İspanya'dan Amerika kıtalarına gelmelidir. Jamie'nin İspanya'daki çiftliğin sembolik yankısı bu filmi okumada önemlidir. Birkaç eleştirmenin belirmiş olduğu üzere, Viridiana oraya ilk vardığında tarlaların terk edilmişliğini fark eder, ki Jamie, yirmi yıldır yabani otlarla kaplandığını itiraf eder; Jorge daha sonrasında aynı konuyu Lucia'ya belirtir. Viridiana'nın manastırı her ne kadar otarşik izolasyonda olsa da, Franco'nun 1939'taki iç savaştan sonra İspanya'yı bıraktığı gibi, Jamie'nin ihmal edilen arazisi diktatörlüğün ilk yirmi yılını karakterize eden üretkenlik yokluğunun örneğidir.[27]

Eski kolonyalizm fikrini sömürgecilik kavramından ayıran (burada ben sömürgeciliği kullanmak istiyorum) Anibal Quijano, Dussel ve Mignolo gibi teorisyenlerin temel görüşlerini hatırlarsak, filmin çağdaşlığı temsili daha da ayrıştırılabilir. Sömürgeciliğin, tarihi anlamda çağdaşlığı takip eden bir evre olduğu sanılıyordu ve kolonyalizm Latin Amerika'nın çoğunda on dokuzuncu yüzyılın başlarında, yirminci yüzyıl sonrasındaysa dünyanın her yerin-

25) Elena Delgado, "El lugar del salvaje: Galdós y la representación del indiano", *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, ed. Yolanda Arencibia Santana vd, Cilt: 2 (Las Palmas: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000), s. 303-313.
26) Concepcion Arenal, *Obra selecta*, ed. Luis Gonzalez Guitián (Santiago de Compostela, Spain: Sálvora, 1983), 1, s. 16.
27) Bkz. Rodriguez, "Contamination and Transformation", s. 170-171.

de sona erdi. Buna karşın sömürgecilik, çağdaşlıkla aynı zamanda ortaya çıkan, egemenliğin devam eden yapısı olarak görülür ve gerçekten de çağdaşlığın bir bileşen unsurlarından biriydi, hâlâ da olmaya devam etmektedir; demek istediğim, sömürgecilik olmadan çağdaşlık olmaz."[28] Bu yüzden, Bunuel'in filminde Jamie'nin arazisi ile yer etmiş premodern Ispanya'nın, eğer gelişecekse bir koloni gücüne ihtiyacı vardır. Bu koloni gücünü, tam olarak, Jorge temsil etmiş ve gerçek anlamda ölü babasının geri kalmış çiftliğine aydınlık getirmiştir (Resim 2).

'Aydın' bir sömürgeci olarak Jorge, görünüşe bakılırsa mülkte daha laik bir düzen olan ücretli işçiliği getirmek istemektedir. Toprağı ekmeye hazırlamak, restore etmek ve çiftlikte yeni yapılar kurmak amacıyla ona yardım etmesi için erkeklerden oluşan ekipleri işe alır. Aynı zamanda Jorge, Viridiana'nın geleneksel Hristiyan yardımlaşma fikrini küçümsemektedir (serbest piyasada neredeyse hiçbir değeri olmayacak basit görevler karşılığında Viridiana'nın yemek ve barınak sunduğu dilencileri eve almasına yol açmıştır).

Filmin, Jorge'un eski tip yardımlaşma biçimlerine nostaljik yaklaşımının altında yatan ironik yaklaşımı (ünlü 'köpeğin çıkarı'yla iletilmiştir) yeterince ele alınmış, ancak kadınlar ve iş konusundaki eşit oranda antika görüşleri, az bir eleştirel yorum almıştır.[29] Feodal tavrıyla Jorge hizmetçi Ramona'mn cinsel işliği konusunda geniş anlamda *droit du seigneur* uygulamaya devam eder; efendi-hizmetli ilişkisi, Ramona'nın açıkça Jorge'a Jaime'den daha çok arzu duymasına rağmen gene de istismarcıdır.[30] Jorge, evin ailevi

28) Bkz. Walter Mignolo, "The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference," *South Atlantic Quarterly* 101, sayı: 1 (2002): 57-96.

29) Jorge, dünyadaki tüm fakirlere yardım etmenin mümkün olmaması ışığında Viridiana'nın hayırseverliğini eleştirir. Gerçekten de bağlı olduğu at arabasıyla aynı hızda gitmeye zorlanmış bir köpeği kurtardığında kamera, Jorge'un fark edemediği tamamen aynı durumdaki başka bir köpeği gösterir. Bkz. Ado Kyrou, *Luis Bunuel: An Introduction*, çev. Adrienne Foulke (New York: Simon and Schuster, 1963), s. 92-93.

30) Ramona, Lucia onun Jorge'a uzun bakışlarını yakaladıktan sonra bir çorba kâsesi düşürür; Jorge ve Ramona daha sonra kendilerini çatı katında yalnız bulduklarında, Ramona'nın benzer bakışlarına Jorge onu öperek ve ekran dışına çıkararak (montajla bir kedinin, bir farenin üzerine atlamasıyla karşılaştırılan bir jestle) karşılık verir. Buna karşılık filmin ilk yarısında Jamie kendisinden birkaç 'iyilik' istediğinde Ramona gergin bir şekilde bluzünün düğmeleriyle oynar (ki bu iyiliklerin Viridiana'yı gözetlemek ve ilaçlamak olduğu anlaşılır). Jaime'in Ramona'nın kızı olan Rita'nın babası olabileceğine dair filmde birkaç üstü kapalı ipucu da vardır.

hayatında lord ve efendi olarak tayin edilir, burada Ramona'nın sadakatiyle bakımı yapılır; Ramona yemeklerini servis eder, banyo suyu ve havlularını hazırlar ve hatta (filmin son sahnelerinde) pantolonlarını onarır, ki bu görev sembolik olarak yorumlanabilir zira Viridiana'daki kadın karakterlerin pantolon giymesi kesinlikle yasaktır, ancak Jorge'un ataerkil ayrıcalıklarının yıpratıcı değerlerini desteklemeleri beklenir. Jorge'un sevgilisi Lucia'na gelince, Jorge'un ayakkabılarını, konumuna söylenirken parlatır. Gece vaktindeki bir sahnede, paylaştıkları yatak odasında Lucia yalnızlığı ve can sıkıntısından şikayet ederken Jorge ondan beklenen rolün altını çizer: "Böyle bir evde ev işi hiç bitmez." Filmin çağdaşlaşma sürecindeki emperyalist anlatılarını tersine çevirmesi göz önüne alındığında, üç kadından yalnızca birinin Jorge'un erkek egemen ilkelerinin eski kafa zorlamalarına karşı koyması ilginçtir, ki bu kadın, aslına bakılırsa Arjantinli Lucia'dır. Hoşnutsuz sevgilisi çiftliği terk ettikten sonra Jorge Viridiana'dan, dilencilerin konutunun yakınındaki mütevazı ancak kısmen bağımsız konağından ayrılıp ana eve taşınmasını ister. Viridiana, Jamie'nin daha önceki isteği olan 'asla ama asla evden ayrılma'ya karşı koymayı denediyse de, en sonunda Jorge'un kadının evcilleştirilmesindeki ısrarlarına yenik düşer.

Sömürgecilik sonrası teorisyenleri, sömürge söylemlerinin fazlasıyla cinsiyetçi doyasını vurgulamıştır: Toprak, bir erkek sömürgecinin, tecavüzü hatırlatan -ve bazen de gerçekten bundan etkilenen- bir süreçle, canlandırışı aracılığıyla verimlilik haline geçirilmesi gereken uyuşuk bir kadın gibi düşünülmelidir. Paco Rabal derin ses tonunu, kabaca yontulmuş iyi dış görünümünü ve tövbe etmeyen kadın düşkünü olarak yıldız imajını düşündüğümüzde ideal olarak bu erkek sömürgeci rolüne uygundur.[31] Peter Evans, maskülenliğine tamamen güvenen bir aktör olarak görülen Rabal'ın, Bunuel için bir anlamda 'ego-ideali', "kendine güvenen erkeklik için arzu gidermesi" olarak işlev gördüğünü ileri sürmüş-

31) Rikki Morgan, "Deconstructing Paco Rabal: Masculinity, Myth and Meaning", ed. Phil Powrie, Ann Davies ve Bruce Babington, *The Trouble with Men Masculinities in European and Hollywood Cinema* (Londra: Wallflower, 2004), s. 62-63.

tür.[32] Bunuel'in biyografisini kaleme alan Francisco Aranda -ki kendisi *Viridiana* setinde biraz zaman geçirmiştir- aynı zamanda Silvia Pinal'ın bu filmdeki rolüne özellikle uygun olduğunu vurgular ve onay verircesine "sakince emirlere uydu" ve "dikkate değer ölçüde söz dinliyordu ve yumuşak başlıydı" der.[33] Bir İspanyol erkeğinin, Meksikalı bir kadının nitelendirmesi açısından Aranda'nın yorumları bizzat sömürgeci ifadeleri tekrarlamaktadır. Aslına bakılırsa Bunuel'in bir keresinde röportajında belirttiği üzere, Viridiana ismi Latince *viridium* veya 'yeşil yer'den gelmektedir.[34]

Viridiana'nın sömürgeciliğe uygun bir araziyle olan bağlantısı, aynı zamanda filmin en meşhur pasajlarından birinde gösterilmektedir: Viridiana'nın dua ederek dilencilere yol aldığı pastoral görüntüleri ve Jorge'un işçilerini denetlemesinin paralel montajı (efekt editörü Pedro del Rey'dir), Viridiana'nın körü körüne inancı ve kadınlığının pasifliğini, Jorge'un maskulen rasyonelliği ve üretkenliğine karşı koymaktadır. Vicente Sánchez Biosca'nın belirttiği üzere, burada Angelus'un ayinini refere ederek, Bunuel bakire doğumunun dinsel paradoksunu yermektedir.[35] Bu fikir daha da ileri götürülebilir, zira filmin erken sahnelerinde bir hacı beşikte sallayan Viridiana'nın açık bir şekilde anaçlığını ve cinsel içgüdülerini arıttığı görülmektedir; çiftlikte barınak sağladığı dilenciler için anaç kaygıları da ket vurulmuş anaçlığını vurgulamaktadır. Ancak eğer spesifik olarak bu bakire anne olacaksa, bu ilahi bir müdahale aracılığıyla değil, ancak aydın erkeğin tanrısal tesiri aracığıyla olacaktır; Bunuel'in Sovyet-tarzındaki diyalektik montajında yer alan son sentezde, tezin (Viridiana) ve antitezin (Jorge) çakışmasında bu ortaya atılmıştır.

---

32) Peter William Evans, *The Films of Luis Bunuel: Subjectivity and Desire* (Oxford, UK: Clarendon Press, 1995), s. 94.
33) Francisco Aranda, çev. ve ed. David Robinson, *Luis Bunuel: A Critical Biography* (New York: DaCapo, 1975), s. 195, 193.
34) Tomás Perez Turrent ve Jose de la Colina, *Bunuel por Bunuel* (Madrid: Plot, 1993), s. 117.
35) Vicente Sánchez Biosca, "Escenas de liturgia y perversion en la obra de Bunuel", *Archivos de la filmoteca* 35 (2000): 21-25; daha sonra "Scenes of Liturgy and Perversion in Bunuel" başlığıyla çevrilmiştir: ed. Peter William Evans ve Isabel Santaolalla, *Luis Bunuel: New Readings* (Londra: British Film Institute, 2004), s. 182-184.

Viridiana'nın bir dilencinin tecavüzüne uğraması veya tecavüz teşebbüsü, sonucu hem gerçek hem de mecazi anlamda 'saçlarını salmış' olarak temsil edildiği gerçeği eleştirilerde genellikle belirtilmiştir, ancak asla sorunsal haline getirilmemiştir. Bu noktada, filmin sonlarında fark edilmesi zor ancak uğursuz birkaç görüntünün öneminin altını çizmek gereklidir. Viridiana'nın yükümlü olduğu kişilerden biri, malikâneyi efendilerinin yokluğunda baskına uğratmışlardır. Saldırı sonrasındaki birkaç sahne Viridiana'yı sonucundaki şok durumunun ardından kendine gelmeye çalışıyor olarak tasvir eder. Jaime tarafından ilaçlandığı önceki sahneyi hatırlatan bir jestle, boş ifadesiyle Viridiana kahvesini karıştırırken, Jorge ona *'susto'* (korku) halini aşıp aşmadığını sormak üzere yaklaşır, bu sırada otoriter bir şekilde oturduğu kanepenin arkasına tahta bir sopayla vurmaktadır (Resim 3). Ekoseli elbisesinin yakasının ilk kez açık olduğu ve inançları gereğince ağırbaşlı bir eşarp altında gizlediği veya sıkıca arkadan topuz yaptığı saçının artık salık olduğu sonraki sahnede, Viridiana malikâneye gitmeden önce, odasındaki aynada kendi görüntüsüne dikkatle bakmaktadır. Burada Viridiana'nın açık kapısının önündeki askılıkta asılı olan kement benzeri ip, filmin fallik sembolizmini genişletir; Rita'nın tahta tutmalı atlama ipini hatırlarsak, ki intiharını mümkün kılmadan öncesinde ilkin Jaime'e görsel haz sağlamıştır (Rita'nın bacaklarını ve ayaklarını dikizlediği sırada) ve daha sonrasında Viridiana'ya tecavüz teşebbüsünde bulunan dilenci tarafından bir kemer olarak kullanılmıştır. Jorge'un Viridiana'yı odasına ve Ramona dahil olmak üzere birlikte aynı masaya oturup onunla oyun oynamaya davet ettiği filmin son sahnesi olan mecazi *menage à trois*, sınıf açısından eşitlikçi bir jest olarak görülmüştür ve aynı zamanda burjuvanın geleneksel cinsel normlarının zekice yapılmış bir parodisidir.[36] Birlikte ele alındığında bu görüntüler örneğin Jose Luis Rodriguez'in, "Yıkıcı eylemler, mesela Viridia-

36) Bu *'menage à trois'* imajı, belki de çoğunlukla iddia edilenden daha yıkıcıdır, hem İspanya hem de Arjantin'de burjuva ve üst sınıf kapsamında bakıldığında evin 'efendileri'nin, aynı çatı aldında 'yasal' evlilik ilişkilerinin yanında, evin hizmetlileriyle evlilik dışı ilişki yaşaması geleneksel olarak yaygındı.

na'ya dilencinin tecavüzü, olumlu sonuçlar doğurabilir," sonucuna varmasına sebep olmuştur.[37] Yine de sekans boyunca fallik sembolizminin tehditkâr çağrışımları dikkate alınmayacak gibi değildir. Jorge, Viridiana'yı filmin kapanış sahnesinde çalan rockabilly şarkısının önerdiği gibi "kaygılarını bir kenara at" ("Shake [Her] Cares Away") şeklinde cesaretlendirerek görünürde çağdaşlığa doğru yol gösteriyorsa da, Jorge'un ruhsuz ellerine rehberlik etmesi gereken kayıtsız Viridiana'nın, kendisini bir 'ilahi varlığın' boyunduruğu altından hiç kurtarıp kurtarmayacağı belirsiz kalmaktadır.

## *TUZAKTAKİ EL*'DE TEL ÖRGÜYLE ÇEVRİLİ TUZAKLAR VE ÇAĞDAŞLIĞIN DIŞLANMASI

*Tuzaktaki El*'in merkezinde olan genç kadın Laura Lavigne, Viridiana'yla birçok ortak nokta taşır. Bunuel'in başrolüne benzer şekilde, eşit oranda solgun ve sarı saçlı karakter, Arjantinli aktris Elsa Daniel tarafından oynanmaktadır. Laura genellikle rahibe okuluna kapanmıştır ve Viridiana'nın dilencilerin resimlerinden birinde Bakire Meryem olarak tasvir edilmiş olmasına benzer bir şekilde, filmin ilk sahnesinde bir *tableau vivant* ile Murillo'nun *Bakire*'sinin vücut bulmuş halini alır. Laura, Viridiana gibi yalnızca geçici anlamda dünyaya açılmayı istemiştir; iki rahibe ona Buenos Aires'in dışındaki bir taşra kasabasında, ailesinin evinde yaz tatiline başlaması için eşlik etmektedir. Hem Viridiana hem de Laura, zamanında görkemli olan atalarından kalma evlerini bir çürüme durumundayken bulur ve ikisi de filmin sonuna dek manastıra dönemeyecektir.

Bunuel'in eseri aslında manastır ve dünyanın karşılıklı sert zıtlığına dayanırken, Torre Nilsson'ın filminde saflığın yozlaşmadan korunabileceği bir yer bile yoktur. Dahası Ana Maria Amado'nun belirttiği gibi, Torre Nilsson'ın çoğu kadın başrolüne benzer şekilde Laura da yumuşak başlı olmayı reddeder.[38] Şimdiden Viri-

37) Rodriguez, "Contamination and Transformation", s. 175; ayrıca bkz. 179.
38) Ana Maria Amado, "La casa en desorden: Apuntes sobre cuatro ficciones domesticas", ed. M. del -. Vietes Leopoldo, *Torre Nilsson: Una estetica de la decadencia* (Buenos Aires: GEA, 2002), s. 47.

diana'dan daha bilgiç olan Laura, rahibelerin onun namusuna dair kaygılarını ifade etmelerine alaycı yaklaşır; dolaylı olarak rahibe okulundaki hademenin *'opa'* (kaçık) diye atıfta bulunarak, bir şekilde kadın öğrencileri tensel hazlara maruz bıraktığını ima eder. Laura aynı terimi (*'opa'*) daha önce hiç görmediği 'canavar'ı -ölü babasının gayrimeşru çocuğu- nitelemek için de kullanır, ancak herkes aile evinin üst katında çocuğun kilitli olduğuna inanmaktadır. Dolayısıyla filmin en başından beri *'opa'* kelimesi 'canavarca' cinsellikle bağıntılıdır ve Laura yaz tatilini bunların doğasıyla etkilerini araştırmaya adayacaktır.

Canavarlar, iki filmde de tür etkisi yaratmak için mobilize edilmiştir. *Viridiana*'daki alçaltılmış dilenciler, Bunuel'in film yapımcılığını karakterize eden kara mizah açısından önemlidir; bazı eleştirmenler bu karakterleri filmin tek gerçek 'kahramanları' olarak görmüşse de burjuva bir rasyonel kuralın son cezası, onların İspanya'daki çiftlikten ihraç edilmesini gerektirmiştir. Buna karşılık *Tuzaktaki El*'de, canavarlar filmde işaret edilen Hollywood'da 1940'larda ortaya çıkan gotik kadının resminin yapısının bozulmasında devamlı olarak başvurulmuştur.[39] Laura önceden gösterişli olan evine döner; bu ev artık hamamböcekleri, fareler ve kurbağalarla doludur ve beliren gölgeleri, gıcırdayan kapıları ve görülmeyen bir dikiş makinesinin tüyler ürpertici sesini içermektedir. Laura gerçek dehşetini keşfedeceği canavarın barındığı üçüncü kata servis asansörüyle çıkarken, görüntü yönetmeni Alberto Etchebehere'le birlikte çalışan Torre Nilsson, efektleri görkemli hale getirmek için ışık-gölge aydınlatmaları, alışılmışın dışında

39) Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Bloomington: Indiana University Press, 1987); Amado, "La casa en desorden", s. 46, 49. Beatriz Guido'nun Torre Nilsson'ın çoğu ünlü filmine olan temel katkısı, *Tuzaktaki El*'in Guido'nun öykülerine dayanması gibi, bu makalenin konusunun dışında kalsa da, yaratıcı ikilinin buradaki gotik unsurlarının ve diğerlerinin Guido'nun ödül kazanan kurgusuna dayandığını belirtmek önemlidir. Guido'nun öyküleri ve Torre Nilsson'ın filmleri arasındaki ilişki için bkz. Laura Martins, *En primer plano: Literatura y cine en Argentina, 1955-1969* (New Orleans: University Press of the South, 2000), s. 45-73. Ayrıca bkz. Laura Podalsky, *Specular City: Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973* (Philadelphia: Temple University Press, 2004), s. 57-64; Nissa Torrents, "An Interview with Beatriz Guido", ed. John King ve Nissa Torrents, *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema* (Londra: British Film Institute, 1987), özellikle s. 43.

yakın plan çekimleri ve çarpıcı kamera açılarından yararlanır: Artık *opa* değildir (artık ölüdür), ancak nişanlısınca reddedilmesinin ardından yirmi yıl önce kendisini kilitlemiş Laura'nm teyzesi Ines'tir. Kız kardeşleri, bir mahkûmla -haftalık mektuplarındaki gönderen adresi "Alcatraz, California"dır- karşılıklı mektuplaşmayı sürdürürek Ines'in Kuzey Amerikalı, varlıklı bir adamla mutlu bir evliliği olduğu kurgusunu devam ettirmeye çalışırlar; oysa bu durum, Ines'in bir mahkûm olarak fiili statüsünün ironik bir belirtisidir.

Bakireliğini kaybetmenin utancıyla tükenmiş olan Ines, tamamen arketip kadının imgesine büründürülmüş olsa da, Laura filmin geri kalanını bu türden çevrenin etrafında gelişen ataerkil ideolojiyi tanımamaya çalışarak geçirecektir. Servis asansöründen indikten sonra bedenini, soruşturmasına yardım etmesi için çağırdığı proleter sevgilisi (aktör, gelecekte film yapımcısı ve şarkıcı olan Leonardo Favio'nun oynadığı) Miguel'e sunar. Laura'nın 'perili' evinden ve tutumundaki ani değişiminden korkan Miguel, onun önerisini reddeder; karşılığındaysa Laura şöyle der: "Hayaletler yok edilmelidir, Miguel. Ve bu gece sen, bir tanesini öldürme şansını elinden kıl payı kaçırdın." Laura'nın kendini bilen yorumu, kadının cinselliği bastırmasının, defedilmesi ve geçmişte bırakılması gereken dehşete düşürücü bir hortlak olduğu ima eder. Yine de geleneksel kültürel paradigmalardan kendi uzaklaşma çabaları başarısızlığa uğrayacaktır. Aynen Viridiana gibi Laura da teyzesiyle çarpıcı bir benzerlik taşır ve Mary Ann Doan'm analiz ettiği kadının fotoğraflarındaki gibi, canavarla yüzleşmeye çalışan Laura'nın yakında bunun yerine bir ayna keşfettiği açık olacaktır (Resim 4).[40] Ines'in önceki nişanlısı Cristóbal Achával'ın izini sürerek ve onu ayartarak (veya ona karşı koyamayarak) Laura teyzesinin kaderinden ders almak yerine onu tekrarlar. Filmin sonundaysa o da kendisini kapalı bir yatak odasında, dünyadan elini aya-

40) Doane, *The Desire to Desire*, s. 136-137; ayrıca bkz. Linda Williams, "When the Woman Looks", ed. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp ve Linda Williams, *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism* (Frederick, MD: University Publications of America, 1984), s. 83-99.



*Viridiana*'da (1961) dilencilerin ünlü 'son akşam yemeği' sahnesi.

ğını çekmiş bir şekilde, hâlâ egemen olan ataerkil ideolojinin olduğu kadar Cristobal'ın cinsel yırtıcılığının bir kurbanı olarak bulacaktır. Gonzalo Aguilar'ın iddiasına göre, Laura tamamen kendi suç işleme eylemleriyle cezalandırılmıştır; bu gibi eylemler "yalnızca hukuku askıya alır ki sonradan hukuk daha şiddetli ve güçlü geri dönebilsin".[41]

Gerçekten de *Viridiana*'daki gibi *Tuzaktaki El*'de de kadın karakterlerin kendileri -her ne kadar bazen farkında olmadan da olsa- ataerkil suistimalin devamlılığında suça ortaktır. Laura'ya, yaz için ona eşlik eden rahibelerce, "Ellerini her zaman meşgul tut," öğüdü verilmiştir; bu tavsiye, Bunuel'in filminde evle ilgili *'ocupación'* konusundaki Jorge'un Lucia'ya tavsiyesine paralel işlemektedir. Aynı zamanda rahibeler, Laura'yı -cehennemin alevleri gibi kaçınılmaz iddia ettikleri- okumaktan uzak kalması konusunda uyarmışlardır, annesinin dehşeti yüzünden de isyankârca benim-

41) Aguilar, "Leopoldo Torre Nilsson", s. 19, 18. Filmin meşhur son sahnesi 'aynadaki canavar' mecazının uzantısıdır. Cristóbal Laura'yı Buenos Aires'teki evinde kucakladığında Laura bir aynaya bakar. Arka bakış açısından çekim, Cristóbal'ın apartmanının değil, Ines'in tavan arasındaki odasını gösterir; film müziği de teyzenin odaya kapanmasına dair ortam sesini taklit eder. Laura aynaya yaklaşır ve aynadaki yansımanın ikinci arkadan çekiminde, Ines'in odasında kısılı kaldığı görülür, böylece teyzesinin önceki bildirisi vurgulanmış olur.

sediği bir faaliyettir. Laura, annesinin kaygılarına karşılık alaycı bir şekilde şeytanın bacağını kırmasını önerir; seyircilerde bu, iyi bilinen kadın düşmanı İspanyol nakaratını akla getirir, *"la mujer, con la pata quebrada y en casa"* (kadınlar, evde ve kırık patili [ayaklı]). Buna karşın Laura'nın annesi ve teyzesi, kadınların yalnızca evde kalması ve ellerini sürekli meşgul etmeleri talebiyle tamamen uyuşmaktadır: Laura'nın ölü babasının sebebi olduğu maddi felaket yüzünden, ailenin sosyo-ekonomik ve ahlâk 'terbiyesi'nin görünüşünü devam ettirebilmek amacıyla gece gündüz dikiş dikmek zorunda kalmışlardır. Laura tavan arasında yaşayanın *opa* değil de Ines olduğunu ilk keşfettiğinde, Laura'nın bakış açısına yönelik bir pan uygulayarak kamera, Ines'in ellerini vurgulamıştır. Servis asansöründeki çömelmiş pozisyonundan Laura'nın bakışları, öncelikle dikiş makinesinin üzerindeki detaylı korsoja odaklanır, sonrasında uyuyan Ines'in ellerine doğru kayar. Laura, sahte mütevazı görünümünü büyük oranda, bakireliğini sembolleyen ve kasabanın üst sınıflarının yararlandığı lükslüğün illüzyonunu yaratan, zengin detaylı, dantelli ve nakışlı beyaz bluzlar ve elbiselerle donatan ailesindeki kadınların 'gizli' iş gücüne borçludur. Aynı zamanda Lavignes müşterilerinin nişanlı kadınlar olduğunu belirtmekte fayda vardır. Seri üretilen renkli naylon gecelik skandalını ayıplayarak evlilik kurumunun altında yatan seks ve para değiştokuşunu perdeleyen, geleneksel olarak beyaz çeyizlerin yapımına kendilerini adayan Laura'nın ailesindeki terziler - *Viridiana*'da Jorge'un pantolonunu onaran Ramona gibi- ataerkil toplumun temellerini desteklemektedir.

Cristobal Achával burada Paco Rabal tarafından oynanır ve bu filmdeki karakteri de *Viridiana*'daki gibi, sömürgecilik sorunlarının cinsiyetçi çağdaşlık anlatılarına getirilmesi bakımından önemlidir. Cristobal (evli ve çocuklu olmasına rağmen) zengin bir kadın düşkünüdür ve genç bir kadının işaret ederek kasabadaki kalabalığı, *Tuzaktaki El* çekilmeden az zaman önce Arjantin'de gösterime girmiş ünlü 1960 tarihli Fellini filminde tasvir edilenle sosyal çevresini karşılaştırırak "Dolce Vita" olarak adlandırdığın-

dan farklı olmak ister. Cristobal genç çocuklarını yaşıtları gibi değerlendirir ve Jorge'un Viridiana'ya yaptığı gibi, Laura'yı gündelik elbiselerin ve yabancı pop müziğin günün sıradanlığından olduğu, çocuklarının bir dans partisine götürerek onu görünürde daha çağdaş bir yaşam tarzıyla tanıştırmaya çalışır. Bunlar aynı zamanda Laura'nın sevgilisi, annesi bir zamanlar Lavigne hanesinde hizmet etmiş olan Miguel'in (motosiklet süren grubu tarafından 'Marlon Brando' takma adıyla anılır, ki bu Arjantin piyasasındaki yabancı sinema güçlü etkisinin bir başka belirtisidir) arkadaşları işçi sınıfından arkadaşlarının tercih ettiği kıyafet ve müziktir. Laura evinde onunla gecenin geç saatlerinde buluşması için Miguel'i çağırınca Miguel, Cristobal'ın alışılageldik giysilerini kopyalayan bir takım elbise giyer; ancak bunun dışında Batı tarzında baklava veya ekose desenli gömlekler giyer, pazılarını sergilemek için gömleğin kollarını yukarı sıyırır ve geniş bir deri kolluk ile uçları yukarı kaldırılmış kot pantolonlar giyer (Resim 5).

Valeria Manzano, Arjantinli işçi sınıfı gençlerinin, babalarının neslinin kıyafet geleneğinden kendilerini ilk kez koparmış olan nesil olduğunu, vücutlarını açarak ve ithal edilmek yerine yerel tekstil fabrikasında düşük maliyete üretilen kot pantolonlar giyerek Kuzey Amerikalı gençlik kültürüne olan düşkünlüklerini ortaya koyduklarını açıklamıştır.[42] Benzer bir şekilde *Tuzaktaki El*'de genç bir kadının belirttiği üzere kasabanın daha zengin gençliği bile Chesterfield markalı, yine Arjantin'de üretilmiş, sigaralar içmektedir. Toplumsal sınıflar arasında, kasabanın çağdaşlığı toplu bir şekilde Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ne benzemeye çalışarak -bazen ucuza olsa da- gerçekleştirilmiştir; bu, ülkenin sömürgecilik mirasını -örtmeye çalışıyor olsa bile- onaylayan bir uygulamadır. Dolayısıyla Fransız ve Amerikalı eleştirmenleri sıklıkla Torre Nilsson'ı Anglo-Avrupalı *auteur*'lerin eserlerini 'kopyalama' eğilimiyle nitelendirmiş oldukları, ironik biçimde Arjantinli yönetmenin; sömürge taraflarının, onları her zaman, büyük çapta

42) Valeria Manzano, "The Blue Jean Generation: Youth, Gender, and Sexuality in Buenos Aires, 1958-1975", *Journal of Social History* 42, No. 3 (2009), s. 659-660.

gelişmesi önlenmiş kültürel yetersizliğe değilse bile kültürel geriliğe düşürmeyi amaçlayan söylemi içselleştirme yöntemlerini açıkça ortaya koymasının ayrılmaz bir parçasıdır.

Ancak Cristobal'ın demode değerlerden bağını koparma çabalarına film boyunca vurgu yapılmıştır. Kızı, bir kasaba memurunun birlikte sevgili gibi göründüklerini söylediğini ona ileterek onu över ve Cristobal'ın kendisi, Laura'ya çocukları konusunda şöyle söyler: "Senin yaşındalar ama benim kardeşim gibi görünüyorlar." Ancak üstü açık arabasının yanında bağırdığında, kasabadaki bir başka genç kadın aksine, yaşıyla uyumsuz davranışlarını belirtir. Çocuklarının katıldığı bir partide kısa şortlu çekici bir sarışın onu dansa davet ettiğinde, dans etmenin cezbediciliğine karşı koyamaz ancak sıcak güneşin altında ve takım elbiselerinin içindeyken çabucak yorulur. Kasaba gençliğinin temsil ettiği kültürel öncülüğün içerisine kendisinin de dahil olması çabalarına rağmen, kıyafetleri -Laura'yla iki çok yakın çekim seks sahnesinde rahatsız edici derecede uzun bir süreç içerisinde çıkardığı gösterilen kol düğmeleri, kravatı ile kravat iğnesi ve saat kösteği dahil olmak üzere-, bunun yerine Cristóbal'ın geleneksel ataerkil ayrıcalıklarından feragat etmeye isteksiz olduğunu ortaya koymaktadır. Kendisinin bir 'öcü' olmadığını ve kadınların eve kapatılmasını uygun bulmadığını söylerken, yine de babasınca eve kapatılan bir kadın kuzeninin yalnızca kaderini yaşadığını önerir ve en nihayetinde Laura'yı kendisinin Buenos Aires'teki dairesinde yalnız bırakarak onun kaderini de yaşamasını sağlar.[43]

Laura'yla başka bir sohbetinde Cristóbal, iki ailenin de atalarının Kızılderilileri, kasabayı kurmak için katlettikleri yılın anısına tören olan Kurucular Günü'nün yıllık ritüelini eleştirir. Ancak Ines, Cristóbal'le ilişkisinin tarihini Laura'ya anlattığında, aslında Cristóbal'ın yalandan hor gördüğü atalar tarafından desteklenen

43) Laura'nın Ines'le dikkat çekici benzerliğine sürekli parmak basılması -ve Ines'in görünürde orantısız olan kirletilmiş onur takıntısı- göz önüne alındığında; Laura'nın aslında dış görünüş kaygısıyla Ines'in evli (sonradan dul kalmış) kız kardeşinin çocuğu gibi yetiştirilmiş, Ines ve Cristóbal'ın evlilik dışı çocuğu olup olmadığı merak edebiliriz. Birkaç örtülü sahne bu ihtimale oynuyor gibi görülür. Eğer Laura gerçekten de Cristóbal'ın kızıysa, o zaman cinsel ilişkilerinin skandalı, Viridiana'daki çarpıkhklar'a üstün gelecektir.

aynı ırkçı söylemleri ve uygulamaların etrafında dönenlerden sorumlu olduğunu ortaya koyar. Cristóbal Ines'in babasının soyundan gelen opayı öğrendiği zaman yalnızca nişanlısını terk etmiştir; çocuğunun bozukluğunu tanınmış iki ailenin de geçmişini karakterize eden ırk karışımıyla ilişkilendirmiş ve bu lekenin nesiller boyu süreceğinden korktuğunu dile getirmiştir: "Köklü soylu ailelerimizin kendi gariplikleri var: Kızılderili evli kadınlarla ilişkiye girmeler, heyecanlar. Umarım soyumuzdan gelenler bizim suçlarımızın bedelini ödemezler."[44] Yine de Laura'nın en sonunda kapanması, gelecek nesillerin de gerçekten egemenliğin sömürgecilik örüntülerinin sonuçlarından acı çekmeye devam edeceğini ortaya koymaktadır.

Film, iki ardışık sahnede kadının boyunduruğa alınmasıyla yerli grupların baskı altına alınmasını zekice birbirine bağlar. İlk sahne başlı başına 'çağdaş' görsel ve işitsel üslûpla karakterize edilir. Kariyerinin erken dönemlerinden beri Torre Nilsson, sesin avangart yerleştirilmesiyle bağdaştırılmış ve örneğin *The End of Innocence*'da, son derece modern film müziği ile demode toplumsal kısıtlamaların çarpıcı bir üslûpla gösterimsel temsilleri arasında 'uyumsuz' bir aykırılık yaratarak, diegetic olmayan on iki tonlu (Juan Carlos Paz'ın bestelediği) müziği özgün kullanımıyla övgü toplamıştır.[45] *Tuzaktaki El*'deyse gerilimler daha karmaşık biçimde, olay örgüsünün ilerlemesi için tam anlamıyla gerekenden çok daha uzun süren, neredeyse soyut olarak oluşturulmuş bir sahneyle ifade edilmiştir. Cristóbal'ı Jaguar roadsterının -Avrupa zerafeti, lüksü, özgürlüğü, hareketliliği ve çağdaşlığı ile çok yönlü bağlantılarıyla- direksiyonun başına geçmiş olarak görürüz; yine de Cristóbal serbestçe hızla ilerlemek yerine, Laura'nm heybetli

44) Irkların karışımı, Laura'yı bakireliğini koruması konusunda uyardığında açık bir şekilde Ines'in aklında çok önemli bir yer tutar ve ekler: "Bu göçmenler ülkesinde, tek önemli olan bu." Davranışı, Amerika Birleşik Devletleri nin sözde farklı ırkların kaynaşımı değeriyle alakalı Miguel'in Laura'ya filmin daha önceki sahnelerinde açıkladığı olumlu görüşüne çarpıcı biçimde ters düşmektedir.

45) Claudio Espana, "La casa del ángel"," Vietes, *Leopoldo Torre Nilsson*, s. 42-43; Fernando Pena, *Leopoldo Torre Nilsson* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografia, 1993), s. 12; Gonzalo Aguilar, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009), s. 127-133.

ama bakımsız evinin önünde, kafesin içerisinde hızlanan bir kedi gibi, arabayı yavaşça öne arkaya kullanmaktadır (Resim 6).

Film müziklerinin çoğu neşeli caz riffleri ve popüler şarkıların parçacıklarını içerse de, yalnızca Jaguar'ın motorunun hırıltısını boğan, burada diegetic olmayan klasik klavsen eseri, süslü cümleler içe doğru kapanırken, kapana kısılmanın barok biçimlerini hatırlatmaktadır. Arabanın görüntülerinin ara çekimlerinde, yapıyı çevreleyen ve kadınlarını içeri kapatan tel örgüleri devamlı takip eden Cristobal'ın konumunun alçak açıdan çekimleri yer alır. Sahnenin sonuna doğru kamera, köhne kepenklerle kaplı bir pencereye odaklanır ve Laura'nın parmağını panjurlu pencerelerden aralarken görürüz; panelleri dışarıdaki dünyaya göz atmak için açmıştır. Elleri aktif bir biçimde ışık ve özgürlüğü aramaktadır, yine de tam olarak bunu yapmasıyla, yüzüne parmaklık benzeri gölgeler vurduran panjurlu pencerelerin içerisinde 'kapana kısılmış' görünürler, sonrasındaysa panjurları tekrar kapatır ve evin içerisine çekilirler. Buradaki mekân yaklaşımı, Daniel Grilli'ye göre Torre Nilsson'ın filmlerindeki dış mekân çekimlerinin bile bir kapana kısılma hissiyatı iletmeyi başardıkları yöntemi örneklendirmektedir.[46]

Daha geleneksel yollardan görüntüye alınıp kurgulanan takip eden sahnede, kendi aileleriyle birlikte Kurucular Günü'nün yüzüncü yıldönümü törenine katılırken Cristóbal ve Laura'yı çerçeveleyen birbirini izleyen çekimler, bir dizi göz temasıyla birbirine bağlanır. İki grup birbirlerine gerilim dolu bakışlar atarken, kasabanın belediye başkanı, Achávalların ve Lavigneların soykırım şiddetinden etkilenen kasabayı kurma çabalarını yüceltir; belediye başkanının sözleri, bu filmin değeri açısından önemlidir: "Bugün bu kasabanın yüzüncü yıldönümünü kutluyoruz ve mücadeledeki uygarlığı -öhö öhö-, yerlilere karşı mücadeleyi belirten ilk tel örgülü çiti kurma cesaretini soylu kurucularımız, tam olarak burada göstermiştir. İki şanslı aile, o ilk liderlerin varisleri, onurlu ve soylu mirası sürdürmektedir. Gelenek ve kökenin sarsılmaz

46) Daniel Grilli, "No abras nunca esa puerta: Graciela, La casa del ángel, La caida y su representacion del espacio exterior", Vietes, *Leopoldo Torre Nilsson*, s. 63-72.

değerlerini taşıyan değerli nesillerini, Achával ailesi ve Lavigne'ları aramızda görmekten gurur duyuyoruz."

Belediye başkanının gergince boğazını temizlemesiyle kesintiye uğrayan medeniyetin sözde alanının dışında kalan yerli topluluklar için 'uygun' yeri kurduğunu belirttiği tel örgülü çitlere olan referansı, filmin sömürgecilik üzerine 'kurucu niteliğindeki' duruşunun işaretini verir. Bu konuşma, Torre Nilsson'ın filmlerinde her zaman var olan duvarların sembolik değerini onaylamaktadır, ancak *Tuzaktaki El*'de kadınların kapatılması (en nihayetinde Laura'nın tel örgüler ardına kapanmasına az önce tanık olduk) ve hem işçi sınıfının (Miguel birçok sahnede, açıkça metal geçitlerin ve tel örgülerin ardına konuşlandırılmıştır) hem de Arjantin'in yerli nüfusunun 'duvarlarla çevrilmesi'yle daha büyük önem kazanmaktadır.[47] Filmin herhangi bir yerinde tereddütsüz aktif bakışlarıyla ilişkilendirilmiş olan Laura'nın, belediye başkanının sözlerini duyması üzerine en sonunda bakışlarını yere indirmesi kayda değerdir.

## SONUÇ

Gonzalo Aguilar, atak 'Üçüncü Dünya Sineması' hareketiyle (başkalarının yanında Fernando Solanas, Octavio Getino ve Juan Jose Hernández Arregui gibi yönetmenlerle) bağlantılı film yönetmenleri ve deneme yazarlarının, Torre Nilsson gibi kültürel yapımcıları, neo-emperyalist otorite yapılarıyla işbirliği içerisinde suçladıkları yolların altını çizmiştir.[48] İronik biçimde çıkarcı taklit suçlamaları, Torre Nilsson'a karşı Avrupa-merkezcil eleştirmenlerin iddialarını yankılamış, belki de tamamen neo-emperyalist fikirlerden ve uygulamalardan kaçmayı beceremediklerini ortaya çıkarmıştır. Torre Nilsson'm Üçüncü Dünya Sineması'ndan çarpıcı biçimde farklı olan estetik ve siyasal stratejiler kullandığı doğru

47) Marcel Oms, Torre Nilsson'ın eserlerindeki duvarların bolluğundan kısaca bahseder: bkz. Oms, "L'univers Kafkaien d Torre Nilsson", *Premier Plan* 26 (1962), s. 88-89 (Oms'un Torre Nilson üzerine hazırladığı özel bir sayıdan). Miguel'in çiti açması yalnızca, Laura'nın onu, çekilmiş tel örgülerin altından sürünerek geçmeye zorlar. Buna karşın Cristóbal'ı benzer koşullarda evine davet ettiğinde, demir bahçe kapısını onun için açar.
48) Aguilar, *Episodios cosmopolitas*, s. 99-100.

olsa bile, *Tuzaktaki El* aslında ırksal ve ekonomik dışta bırakılmanın (ikisi de kaçınılmaz olarak cinsiyet baskısıyla bağlantılıdır) süregelen örüntüleriyle kolonici hiyerarşileri ortaya çıkarmaya ve kınamaya yarar – Üçüncü Dünya Sineması yandaşlarında karakteristik olarak gözden kaçan elzem bir detaydır bu. Dolayısıyla benim filmi okumam, Aguilar'ın Torre Nilsson gibi 'kozmopolit' figülere olan hıncıyla uyum sağlamıştır, ki Torre Nilsson 'seçkin' bulunarak hor görülmüş olmasına rağmen, "gerçekliği etkili, ancak tarifi zor, değiştirme yöntemleri"ni başarılı şekilde geliştirerek devrimsel bir sinemanın yaratılması yönünde temeller atmıştır.[49]

Dolayısıyla birçok anlamda benzer olmalarına rağmen *Viridiana* ve *Tuzaktaki El*, nihayetinde cinsiyet, sınıf, sömürgecilik ve çağdaşlık arasında kurdukları bağlantıları uygulamalarında oldukça farklıdırlar. Burada Viridiana'nın birçok açıdan geleneksel sömürgeci söyleme dair koşulları basitçe tersine döndürdüğünü; erkek sömürgecinin, tohumlarını 'bakire topraklar'a ekerek toprağı çağdaş rejimlerin verimliliği için fethetmesinin gerekmesine bakarak ileri sürdüm. Burada Amerika kıtalarından yeni dönmüş aydın bir indianonun, premodern, kadının boyunduruk altındalığı ve içi boş bırakılmış teleolojik anlatı gelişiminin içinde bir de işçi sınıfı 'öteki' vardır. *Tuzaktaki El*'i, diğerlerinin stratejik baskı altına alınması rolünü açığa çıkarması ve sömürgecilik sonrası teorisyenlerinin üzerinde durduğu gibi, sömürgecilik ile etraflıca üst üste bindirilmiş çağdaşlığın anlatıları çerçevesindeki hırs oyunlarını kanallaması bakımından çarpıcı bir biçimde daha yapı-bozumsal görüyorum. Gerçekten Laura'nın gizli gerçekleri keşfetme takıntısı, filmin daha geniş projesinin allegorisi olarak ele alınabilir, zira en nihayetinde *Tuzaktaki El* en korkunç gerçekleri açığa çıkarmaktadır: Çağdaş öznellik, her zaman için sınıfı, ırkı, cinsiyeti, ötekileştirilmek için işaretlenmelerini sağlayanların etraflarının çitlerle çevrilmesi ve çitlerle bertaraf edilmeleriyle ortaya çıkarılmalıdır.

---

49) *A.g.y.*, s. 30. Hernández Arregui'nin Torre Nilsson gibi Arjantinli yazarlar ve film yapımcılarını, kozmopolitliğin 'dişiliği'yle kınamasına rağmen, *The End of Innocence*'ın kapsamlı analizinde Aguilar önemli bir şekilde, Torre Nilsson'ın Arjantin'de, özellikle de kadın bakışları ve tutkularını kullanarak sinemada gerçekten devrim yaptığını öne sürer: *A.g.y.*, s. 121-142; ayrıca bkz. s. 94-95.

# HOLLYWOOD'DA BİR AYLAK SÜRREALİST; *EKMEKSİZ TOPRAK*, SÜRREALİST GRUPLA İLİŞİĞİN KESİLMESİ*

Thomas Perez Turrent - Jose de la Colina

**José de la Colina:** Altın Çağ'*dan sonra, Hollywood'a gittiniz?*

Evet. Birinci Entelektüeller Kongresi, Kharkov'da gerçekleşecekti. Aragon, Sadoul ve ben katılmayı düşünüyorduk. Sonra Avrupa'da MGM'den sorumlu olan Bay Lorrentz beni aradı: "Filminiz dikkatimi çekti. Ancak Hollywood'un size sunacağı her şeyle film yapmak nasıldır, görmeniz gerekiyor. Sadece insanların nasıl çalıştığını gözlemlemek için haftada 200 dolar alacaksınız. Stüdyolarda bir ay geçireceksiniz. Bir başka ayı kurgu odaları ve benzeri yerlerde. Sonrasında da bizle film yapıp yapamayacağınızı anlarsınız." Sürrealistlere, "Sovyetler Birliği'ne istediğim zaman gidebilirim; Amerika'ya asla gitmeyeceğim. Şimdi Hollywood'a gitmeyi tercih ediyorum, sürrealizmin bir temsilcisi olarak," dedim.

*) Luis Bunuel ve Jose de la Colina, *Objects of Desire: Conversations with Luis Bunuel*, 1992.

Sonra Aragon ve Sadoul, Kharkov'a gittiler ve ben de Hollywood'a gittim. MGM'den bir süpervizörle tanıştım. Kontratıma bakıp nereden başlamak istediğimi sordu. Film yapımını gözlemlemek için sesli çekim stüdyolarından başlamak istediğimi söyledim. Ofisindeki stratejik askeri haritası gibi bir şeye baktı. "Sahne 24. Oraya gitmek ister misin?" Bana üzerinde adımın yazdığı bir kart verdi. Greta Garbo'nun yakın çekimini yaptıkları bir stüdyoya gittim. Kimseyi rahatsız etmemek amacıyla kendimi belli bir uzaklıkta tuttum. Makyajı yapılan Garbo beni gördü. Küçük bıyıklı bir adamla konuştu. Adam yanıma geldi ve bana İngilizce bir şeyler söyledi. Ama ben İngilizce konuşmuyordum. Kolumdan tutup beni stüdyodan dışarı çıkardı. Yani, ben de bir daha oraya gitmedim, asla. Fakat her Cumartesi günü çekimi bozdurmaya gittim, stüdyo restoranlarında da yemek yiyordum. Alkol yasağı sırasındaydı. (Üç parmağı koparılmış çok iyi bir kaçakçı tanıyordum. Bana bir cinin gerçek olup olmadığını öğretti. Şişeyi sallardı ve köpük oluşursa, iyi bir cin demekti; olmazsa zehirdi. Küçük bir şişe beş ya da altı dolardı.) Cumartesi günü stüdyoda Bay Kilpatrick'le karşılaştım. Yapımcı asistanıydı ve Lily Damitra'nm bir perde testi için projeksiyon odasına gitmemi söyledi: "İspanyolca'yı iyi konuşup konuşmadığına bak," dedi. "Bay Thalberg'e, bir İspanyol olsam da burada Fransız bölümünde olduğumu ve bir fahişeyi dinlemek istemediğimi söyle," dedim. Aylak bir sürrealistten gelebilecek uygun bir cevap olduğunu düşündüm bunun. Ertesi gün arkadaşlar bana, "Burada böyle şeyler pek yapılmaz," dediler. Ertesi gün Bay Lewin'e gittim ve "Dün olandan sonra..." "Dün ne oldu?" "Kısaca," dedim, "Altı aylığına buradayım ve dört aydır buradayım. Bir ay daha ödeme yapın, ben de ayrılayım." Kabul etti ve 1931 Nisan'mda Avrupa'ya döndüm. (Kasım 1930'da ayrılmıştım). Aragon ve Sadoul, Kharkov'dan dönmüşlerdi ve Fransız makamları Aragon'u *Kızıl Cephe* şiiri nedeniyle yargılayacaktı. De Noailles ile konuştum ve Aragon'un Fransa'dan kaçabilmesi için gereken parayı bana verdi. Aragon Rusya'ya gitti. Sadoul ve Caupenne de kendi paylarına düşeni yaparak, Saint-Cyr askeri okulundan yeni bir mezuna saldırgan bir mektup kaleme aldılar. Caupenne yaka-

landı ve Saint-Cyr okulunda herkesin önünde özür dilemeye zorlandı. De Noailles bana Sadoul için dört bin frank verdi ve o da tutuklanmamak için Rusya'ya kaçtı.

Colina: *İspanya'da Cumhuriyet ilan edildiğinde ne yaptınız?*

İlandan birkaç gün önce İspanya'ya gitmiştim. Beni duygulandıran bir şölendi. On beş gün sonra Paris'e döndüm ve arkadaşlarıma katıldım. Kafam karışıktı, ama daha fazla film çekmek istemiyordum. Bütün ortam beni tiksindiriyordu: insanlar, eleştirmenler, yapımcılar, vs.

Colina: *Hollywood ve Paris'ten sonra İspanya'ya hangi yıl döndünüz?*

1934 sıralarında döndüm, çünkü siyatiğim vardı ve iyileşmek istiyordum. Warner Brother, İspanya'daki filmlerini denetleme teklifinde bulundu. Neredeyse hiçbir şey yapmak zorunda değildim ve bana ödenen para muazzamdı. Yılda otuz Warner filminin İspanyolca dublajı yapılıyordu. Sadece sesleri seçtim, diyalogları düzelttim, sonrasında senkronizasyon ve sesin iyi olmasını tahkik ettim. Asturias'ta Ekim ayında devrim başladığı sırada burada çalışıyordum.

Tomas Perez Turrent: Ekmeksiz Toprak*'ın çekildiği 1932 yılından bu yana ayak izlerine tekrar bakalım.* Ekmeksiz Toprak *projesi nasıl ortaya çıktı?*

Madrid Fransız Enstitüsü müdürü Legendre'in doktora tezini okumam gerektiği için ortaya çıktı. Hayranlık uyandıran bir kitap, hâlâ kütüphanemde var. Legendre'in Las Hurdes bölgesiyle ilgili yaptığı bir çalışma vardı. Yıllarca yaz aylarında bunu bitirmek için bölgeye giderdi: botanik, zoolojik, iklimsel, toplumsal, vs. Harika bir şey! Daha sonra, kral burayı ziyaret ettiği sırada Madrid dergisi *Estampa*'da çıkan bölgeyle ilgili bazı makaleleri okudum.

Colina: *Unamuno'nun yazdığı bir denemede var: Hurdanos'ların aşırı ihtiyaçları arasında, İspanyolların ruh ve saygınlığını çırılçıplak görebilirsiniz gibi bir şey diyordu...*

*Ekmeksiz Toprak*'ı Huesca'lı anarşist Ramon Acin sayesinde çekebildim. Bir çizim öğretmeni olan Acin, Zaragoza'da bir kafede bir defasında bana, "Luis, eğer bir gün piyangoyu tutturursam, parayı senin film çekmen için harcayacağım," demişti. Piyangodan yüz bin peseta kazandı ve film çekmem için yirmi binini bana verdi. Dört biniyle bir Fiat aldım; *Vogue*'dan sözleşmeyle bir yazı yazmak için Pierre Unik geldi ve bir Allegret'den ödünç alınmış bir kamerayla Eli Lotar geldi.

Colina: *Acin size yirmi bin pesatayı, filmle ilgili hiçbir şey talep etmeden mi verdi?*

Yok hayır, öyle değil. Bana, "Paranın bir kısmını geri getirirsen çok iyi olur," dedi. Elbette film hiç para kazandırmadı. Daha sonra Franco'nun 1936 isyanı sırasında Acin ve karısını isyancılar vurdular. Önce karısını esir aldılar ve Acin yetkililere teslim olmazsa öldüreceklerini söylediler. Acin ortaya çıktı. Ertesi gün de ikisini infaz ettiler.

Colina: Ekmeksiz Toprak'*ın çekimleri nasıl yapıldı?*

Eli Lotar, Pierre Unik ve Sanchez Ventura bana yardım ettiler. Las Hurdes, Madrid'den araçla dört saat uzaktaydı. Bir çöldü, ama Fransızca konuşan bazı Hurdanolar vardı.

Colina: *Nerede kaldılar?*

Las Batuecas'ta. Bir cennet vadisi burası. Bir kilometre ötede Hurdano cehennemi başlıyor. Eskiden bir manastır olan bir handa kaldık. Laik biri olmuş bir Karmelit kardeş işletiyordu. Orada uyuyorduk ve sabah erken saatlerde çıkıyorduk.

Colina: *Bir sahnedeki metinde, "Bazen bir keçi kayalardan düşer," yazıyor. Fakat karenin alt köşesinde ateşlenmiş bir tabancadan çıkan duman görüyoruz. Bir başka deyişle, keçi kazara düşmüyor.*

Olayın olmasını bekleyemeyeceğimiz için, altıpatlar ateşleyerek provoke ettim. Daha sonra tabancadan çıkan dumanın çerçe-



*Ekmeksiz Toprak*'ta (1932) ekmeksiz bir çocuk.

veye girdiğini gördük. Fakat sahneyi tekrarlayamazdık, Hurdanoları öfkelendirirdi bu. Bize saldırabilirlerdi. (Keçileri öldürmüyorlar. Sadece kazayla düşenleri yiyorlar.) Hurdanolar ateşli silah istemedikleri için altıpatlar kullandım, tüfek bulamamıştım.

Colina: *Sinemanın çelişkileri: Hurdanoların fakirliğini göstermek için keçi öldürüyorsunuz.*

Doğru. Fakat Hurdanolarm hayatlarına dair bir görüntüyü göstermeye çalışıyorduk ve her şeyi göstermemiz gerekiyordu. "Bazen bir keçi düşer," demek ve ardından bunun gerçekleştiğini göstermek çok farklı bir şey.

Turrent: *Las Hurdes'e bir daha hiç gittiniz mi?*

Çok gittim. İç Savaş çıkana kadar. Las Batuecas'taki manastırı satın alacaktım. On dokuz şapeli vardı zemininde ve harikulade bir harabe manastırdı. Yirmi kişiyi alabilecek bir ham da vardı. Her şey çok iyi korunmuştu. 14 Temmuz 1936'da Salamanca'ya gittim. Manastır'ın sahibiyle konuştum. Bu mükemmel mülk için sa-

dece otuz bin duro istiyordu: İspanya'daki en iyi bağ. Doğal kaynakları ve şifalı suları vardı. Madrid'e annemden para alabilmek için gittiğimde savaş çıktı. İç Savaş beni Las Batuecas'ta yakalamış olsaydı, şimdi burada bunu konuşuyor olmazdık. Ruh çağırma tahtasıyla konuşuyor olurduk.

Turrent: *Daha yakınlarda Las Hurdes'e gittiniz mi?*

Evet, birkaç yıl önce gittim. Biraz değişti, çünkü Franco'nun gözde bölgelerinden biri haline geldi. Bazı kasabalarda elektrik vardı ve her yerde ekmek yapıyorlardı.

Colina: *Siz sinemacılar, Hurdanoların gözünde yabancılardınız. 1932'de sizi kötü şekilde karşılamadılar mı?*

Hayır. Sağlık bakanı Pascua'dan ve Güzel Sanatlar direktörü Don Ricardo Urutea'dan tavsiye getirmiştim. Cumhuriyetçilerdi ve çok iyi arkadaşlarımdı. Salamanca'ya dair bir 'sanatsal' film ve Las Hurdes'le ilgili 'pikaresk' bir belgesel yapmama izin vermişlerdi.

Colina: *Peki, ya Hurdanolarla ilişkiniz?*

İyiydi.

Colina: *Filme tepkileri nasıl oldu?*

Film yasaklandı. Çok endişelenen Ramon Acin bir şeyler yapmamı istedi. Dr. Gregorio Marañón'u görmeye gittim. Hükümetin Las Hurdes idari bürosunun başındaydı. Filmin gösterimini onaylamak üzere filmi seyretmesini istedim. Fran Via'da bir sinemada beraber bir özel gösterimde filmi seyrettik. Sonrasında Marañón beni afallattı. "La Alberca'ya gidiyorsun ve aklına gelen tek şey, canlı tavukların başlarını koparan korkunç ve zalim bir yörenin filmini çekmek oluyor. La Alberca, dünyanın en güzel danslarını yapar ve köylüleri, on yedinci yüzyıldan harikulade kıyafetler giyerler. Sana bir şey söylemek istiyorum, Buñuel. Las Hurdes'te birçok güzel tahıl dolusu at arabası gördüm." "Las Hurdes'te tahıl

dolusu araba mı? Ama ben ekmeğin ne olduğunu kimsenin bilmediği on yedi köye gittim..." "Çok ezbere konuşuyorsun, Lerroux'un kabinesinin bir üyesi gibisin. Güle güle." Film de yasaklı kaldı.

Colina: *Maranón her zaman böyle bir tutum takınırdı. Cela'nın* La Familia de Pascual Duarte*'sine olan girişinde de İspanyol pikaresk romanını, İspanya'ya dair 'kötü bir resim' verdiği için saldırıyor.*

Haklı olduğumu görmüyor musunuz? Böyle kör bir milliyetçilik, onun gibi bilimcilerden gelen bir iğrençlik. La Alberca danslarının dünyadaki en güzeli olduğunu söylemek! Ülkesinin dünyanın en güzel kadınlarına ve en cesur adamlarına sahip olduğunu söylemekten farklı değil. Lerroux'un hükümeti, her ülkedeki İspanyol konsolosluğuna, *Ekmeksiz Toprak*'ın gösterildiği her ülkede resmi bir protesto yapmasını emretti. Daha sonra savaş sırasında Franco'nun asileri, benim İspanya'yı karalayan bir film yaptığımı ve tutuklanırsam Salamanca'daki Generalisimo'nun merkez karargâhına götürülmemi söyleyen bir dosya tuttular. Dosya, Cumhuriyetçi birliklerin ele geçirdiği Sivil Koruma barakalarında bulundu.

Turrent: Ekmeksiz Toprak*'ta senaryo kullandınız mı?*

Hayır. Çekimler başlamadan on gün öncesinde bölgeyi ziyaret ettim ve not defterimi götürdüm. Notlar aldım: "keçiler", "sıtmalı bir çocuk", "anofel sivrisineği", "şarkı yok, ekmek yok". Sonra da filmi bu notlara oldukça sadık kalarak çektim. Filmi bakımlık (*moviola*) kullanmadan kurguladım. Bir mutfak masasında büyüteç kullanarak. Sinemadan çok anlamadığım için, Lotar'ın birçok iyi görüntüsünü çıkardım, fotogramlar flu görünüyor diye. Hareketin bir şekilde görüntüyü yeniden yaratabildiğini bilmiyordum. Yani, bakımlığım olmadığı için bazı iyi çekimleri kaybettim.

Colina: *Hurdanolar filmi hiç gördüler mi?*

Bazıları Paris'te gördü. Saint Denis yakınlarında, on beş bin İspanyolun yaşadığı bir semt vardı. Filmi gösterdim ve sonrasında

beş Hurdano işçi gelip benimle samimiyetle konuştular. Filmi çok sevmişlerdi.

Turrent: *Filmin* Bir Endülüs Köpeği *ve* Altın Çağ'*dan çok farklı olduğunu hissettiniz mi?*

Çok farklıydı ama yine de bir ikizdi. Bana göre diğer filmlerime çok benziyordu. Elbette aradaki fark, bu filmin somut gerçekliğe dayalı olması. Fakat bu istisnai bir gerçeklikti, hayal gücünü tetikleyen bir gerçeklik. Üstelik film, sürrealist hareketin o sırada çok yoğun olan kaygılarıyla örtüşüyordu.

Colina: *Neden Brahms müziği kullandınız?*

Turrent: *Dördüncü Senfoni. Çok romantik bir müzik olduğu için çok ilgi çekti.*

Beynimi saplantılı şekilde kırbaçlayan sadece bir avuç müzik eseri var. Her zaman bunları filmlerimde kullanmanın yollarını aradım (nadiren müzik kullansam da). *Ekmeksiz Toprak*'ı New York'ta bir belgeselciler derneğinde gösterdiler. Müziğin eşliği bir sansasyon yarattı. Bana göre filmle çok iyi gidiyor. Neden kullandım bunu? İrrasyonel bir şey, açıklayamam.

Turrent: *Ters nokta olsun diye ya da bir mesafe yaratmak için mi kullandınız?*

Bilmiyorum. Filmi kurgularken zihnimde duydum parçayı ve filmle iyi gideceğini düşündüm.

Turrent: *Yorumun Fransızca olması ve Fransız bir kimse tarafından okunmasının filmi bir hayli nötralleştirdiğini düşünüyor musunuz?*

Evet. Ancak metnin kendisi oldukça nötral. Sonuna dikkat edin: "Las Hurdes'te geçen onca zamandan sonra, artık Madrid'e dönelim." Yorum böyle. Çok kuru, çok belgeselvari, edebi bir etkisi yok.

Colina: *Sesin çok sonradan eklendiğini anlıyorum.*

Evet. Film sözde Kara Biennium sırasında yasaklandığından bir ses bandı yoktu...

Colina: *Kara Biennium: Sağcıların seçimi kazandığı iki yıllık Cumhuriyet dönemi.*

Evet, Lerroux ve Gil Robles'li yıllar. Daha sonra 1936'da savaş çıktı. Cumhuriyetçi hükümet, ses kaydı eklemem için bana para verdi. Yasak sadece Cumhuriyet'in gerici döneminde geçerliydi.

Turrent: *Birçok insan* Ekmeksiz Toprak'*ın* Bir Endülüs Köpeği *ve* Altın Çağ'*a bir cevap olduğunu söyledi. Buna ben de katılıyorum.*

Aynı hattalar. İlk ikisi hayali, diğeri gerçeklikten alınma. Fakat aynı izlenimi paylaştıklarını hissediyorum.

Turrent: *Ancak ilk ikisi isyan filmleriyken,* Ekmeksiz Toprak *isyanın sebebini açıklıyor. Türleri de değiştirerek bir belgesel yaptınız. Belgesel film yapımına dair fikirleriniz nelerdi?*

Önyargılı bir fikrim yoktu. Bölgeyi ziyaret ettim, Legendre'in kitabını okudum ve ifade aracım sinema olduğu için, peşin hükümsüz bir film yaptım.

Colina: Özgürlük Hayaleti'*ndeki karakterlerden birinin adının, Las Hurdes'le ilgili kitabın yazarınınki gibi Legendre olmasının bir sebebi var mı?*

Legendre adında bir karakter mi var? Herhangi bir soyadı gibi kullanmış olmam gerekiyor.

Colina: *İrade dışı bellek vakası mı?*

Fransa'da belli sıklıkla karşılaşılan soyadlarından biri bu. Herhangi bir kasıtla kullanmadım. Orduyla ilgili bir film yapmak isteyip de bir albayın adını De la Colina koymuşum gibi düşünün. Umarım bunu bir hakaret olarak algılamazsınız.

Turrent: *Don Luis, gördüğünüz gerçekliğin filmini çekerek, sürrealist ruhu takip ettiğinizi düşünüyor musunuz?*

Evet evet, tabii ki. Maksatlı bir filmden bahsediyoruz. Böyle bir fakirlik Las Hurdes Bajas'ta yok. Elli iki cemaatin ya da kendi tabirleriyle *alquerias*'ın yaklaşık otuzunda ne ekmek ne ocak ne de şarkı vardı. Las Hurdes Bajas'ı geçerken fotoğrafladım, ama neredeyse filmin tamamı Las Hurdes Altas'ta geçiyor. Cehennem gibi dağları, kurak dereleri, Chihuahua'nın biraz küçük bir çöl benzeri manzarası.

**Turrent:** *Filmin bir ötenazi yandaşı deklarasyon olduğunu söyleyen bir eleştiri okudum.*

Ötenazi mi?

**Colina:** *Sürrealistler filmi gördüler mi?*

**Buñuel:** Hatırlamıyorum. Belki Fransa'da gösterildiğinde. Zaten o sırada grubun dışındaydım.

**Colina:** *Gruptan kendi isteğinizle mi ayrıldınız?*

Tamamen kendi isteğimle. Aragon, Sadoul, Unik, Maxime Alexandre ve ben, hepimiz aynı zamanda ayrıldık.

**Colina:** *Aragon ve Sadoul, Komünist Parti'de oldukları için gruptan ayrılmışlardı. Ancak bildiğim kadarıyla siz asla militan bir komünist olmadınız.*

Hayır. Sempati duyan biriydim, daha ötesi değil. Özellikle de İspanyol İç Savaşı'nda.

**Colina:** *Öyleyse gruptan neden ayrıldınız?*

Çoğu konuda onlardan daha uzlaşmazdım. Uyuşmazlığa inanırım. Boulevard Raspail'deki kitapçıda Eluard'ın ya da Breton'un daha çok portresini görünce ifrit oldum. Lüks bir dergi olan *Minotaure*'u çıkarmışlardı. Bunların hepsi beni rahatsız etmeye başladı. Kendilerinin çok reklamını yapıyorlardı. Önceden reklamla savaşırlardı; şimdi de içine düştüler. Ayrılmamın sebeplerinden biri bu oldu. Daha sonra, 1934'te faşistlerin Place de la Concorde'a

yaptıkları saldırıya çok kötü tepki gösterdiler. Dali'yi ertesi gün görmeye gittiğimi hatırlıyorum. Butlu bir kadının heykelini yapıyordu. "Sokakta ne olduğunu gördün mü? Felaket. Bir şeyler yapmak gerekiyor," dedim. "Umurumda değil. Bu butlar daha çok ilgimi çekiyor," dedi. İşte bu: hayat ve sanatın tamamen birbirinden ayrılması. O kadar eleştirdikleri şeyin tam da içine düşüyorlardı. Breton'la olan ilişkime hep devam ettim, ama gruptan ayrıldım.

**Turrent:** Ekmeksiz Toprak*'a dönersek. Sivrisinekle ilgili belgesel kayıtları,* Altın Çağ*'daki akreplerle aynı izlenime mi sahip?*

Hayır. Sivrisineği fazladan bir bilgi öğesi olarak koydum. Sıtmanın Hurdano fakirliğinin bir parçası olduğunu göstermek için.

**Colina:** *Yani bu böcek,* Altın Çağ*'daki akrepler gibi sebepsiz yere kullanılmıyor.*

Hayır. *Ekmeksiz Toprak*'ta hiçbir şey sebepsiz değil. Belki de çektiğim en az sebepsiz filmdir.

# BUÑUELVARİ DÜŞLER*

Jean-Claude Carriere



*Daha önce size sık sık sorulduğunu düşündüğüm bir soruyla, Luis Buñuel'le başlayacağım. Bunuel birçok senaristle çalışmıştı, ancak en yakın işbirliğini sizle gerçekleştirdi.*

**Jean-Claude Carriere:** Kendisinin söylediğine göre öyle.

*Sanırım sekiz senaryoda.*

Dokuz senaryoda. Altısı Buñuel'in filmi oldu.

*Sizce neden bu kadar güçlü bir işbirliğiydi sizinki?*

Beraber daha öncelerde bir film yapmıştık. Yapımcılar Buñuel'e *Gündüz Güzeli* filmi için gittiğinde, sözleşmede benimle

*) Emilie Bickerton, Jean-Claude Carriere, *Rear Window: Buñuelian Dreams*, teleSUR (2015).

çalışmayı istediğini belirtti. Benim açımdan olağanüstü bir şeydi bu filmde çalışmak. Yani sadece iş arkadaşları olmadık, çok iyi arkadaş da olduk.

*Bunuel'in kariyerinde Meksika dönemi inanılmaz üretkendi. Yirmi film yaptı.*

1946'dan 1969'a kadar ve bazıları gerçekten ilginç filmler. Her birinde gerçekten Buñuelvari olan bir şeyler var... İlk üç kısa filmini unutmamamız gerekiyor. *Bir Endülüs Köpeği*, *Altın Çağ* ve *Ekmeksiz Toprak*. Ardından İç Savaş patladı ve on beş yıl boyunca hiç film yapamadı. Amerika'daydı ve beş parasızdı. Ne yapacağını bilmiyordu. 1950'de Cannes'da *Unutulmuşlar*'ı izledik. Buñuel'in tepkisiydi bu film.

*Aynı zamanda* Uğultulu Tepeler *var. Olağanüstü bir film. Bu günlerde izlemek oldukça zor.*

Çok iyi, çok güçlü bir film *Uğultulu Tepeler*.

Uğultulu Tepeler*'in senaryosunu 1930'larda yazdığı söyleniyor. Ancak finansal sebeplerle filmi 1954'te çekebildi.*

Elbette parasızlıktan mustaripti. Ancak elinden gelenin en iyisini yaparak iyi film yapan biri haline geldi. Cannes'da Altın Palmiye'yi kazandı. Bir mucizeydi bu... *Viridina*'nın oldukça ilginç bir senaryosu var. Bir İspanyol filmi. Cannes Film Festivali'ne seçildi ve Altın Palmiye'yi kazandı. İspanya'da da filmin tamamı yasaklandı.

*Sansür için gösterilen resmi gerekçe neydi?*

Muhtemelen akşam yemeği sahnesinin dini yönüydü. İspanyollar, filmi seyretmek için Fransız şehirlerine geliyorlardı. *Gündüz Güzeli* için de geldiler.

Gündüz Güzeli *için örneğin roman üzerinde çalıştınız. Romanla nasıl başa çıktınız?*



*Gündüz Güzeli*'nden (1967) bir sahne.

*Gündüz Güzeli* ve *Bir Hizmetçinin Günlüğü*'nde bir roman uyarlamaya karar verdik ve bizi ilgilendiren öğeleri seçtik. İlk işimiz buna bakmaktı. Film tamamen olurdu. İlk başında karaktere (Catherine Deneuve), öğleden sonra geneleve giden kadın, düşlerin kişisel alanını verirdik. Hepimizin olan düşlerin... Bu düşleri çekmek için. Ama düşlerin hepsi gerçek. Senaryo için on beş kadınla konuşmuştuk ve bize düşlerini anlatmalarını istedik. Filmde kadının kara kıtasına giren iki erkek olmak istemedik. İcat etmeye hakkımızın olmadığını düşündük. Yani gittik, birçok geneleve gittik İspanya'da. Madam'a gidip ay sonunda para kazanmak için gelen burjuvaları anlatmalarını istedik. Çok sık rastlanan bir durumdu.

*Buñuel, sizle ve diğer kimselerle senaryo üzerinde çalışırken kendisi açısından en önemli şeyin, filmde bir çeşit süspans duyumu geliştirmek olduğunu söylemişti. Bunu yapmayı gerçekten istediğini söylemişti. Beraber çalıştığınız filmlerde bunu nasıl işlediniz?*

Beraber çalıştığımız filmlerin çözümü yoktu. *Özgürlük Hayaleti*'nde ve *Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği*'nde bazı sahneler var. Hiçbir yere çıkmayan sahneler.

Özgürlük Hayaleti'*nde de çok gösteriyor. Bu filmi, önceki bir filmdeki bir sahneden esinlenerek yapmak istediğini söylemişti.*

Daha önce hiç çekmediği bir sahne...

*Evet.*

Kaybolan ve bulunan küçük kız. Okulda değildir, ebeveynleri kızlarını ararlar ama çocuk hep oradadır. Polis karakoluna giderler. Kız hep yanlarındadır. Söylediğimiz ile gördüğümüz arasındaki çelişki bu. Çok sevdiğim bir sahne. Belki de yazdığımız en Buñuelvari sahne... Beraber çalıştığımız sırada her zaman şehirlerden uzakta bir yerlerdeydi. İkimiz olurduk. Her sabah ilk işimiz birbirimize rüyalarımızı anlatmak olurdu. Çok önemliydi bu. Rüyalarımızın derinliğini açardık. Andre Breton'un ünlü bir lafını söylemeyi severdi. Sevmediği birinden bahsederken kullandığı bir şeyi: "Bu adam pisliğin teki. Hiç rüya görmüyor." Yani rüya görsem iyi olurdu. Eğer önceki geçe rüya görmediysem, bir şeyler uydurmam gerekiyordu.

*Senaryoya fikir geliştirmek için...*

Kendimizi açmak için. Kendimizi yapmak, düşünmek zorunda olduğumuz şeylerden özgür bırakmaya çalışmak ve düşünmek için. Nüfuz etmek üzere bir dolu çaba harcadığımız bu uzam-zamanı bulmak ve içine girmek için.

*Buñuel, üzerinde çalıştığı ve yapamayacağına karar verdiği bir film olduğunu söylemişti. Böyle bir filmin olup olmadığını merak ettim. İşaretlerin terörizminden ve özgür basından bahsediyordu.*

Son üç filmi, terörizm hikâyeleri. Özellikle son filmi *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde bu meseleyi takıntı haline getirmişti. İlginç bir şekilde, terörün insanlar arasında yeni bir dil olduğunu söyledi. Birbirimize yazmak ya da birbirimizle konuşmak yerine, bomba gönderiyoruz. Bombanın bir anlamı var. Çok ilginçti bu... Yani kaynananızla anlaşamaz, aynı fikirde olmazsanız ona bir bomba gönderiyorsunuz. O zaman anlayacaktır sizi.

*Terörü tanımlama şekli, çok yerinde ve etkileyici. Aynı zamanda Buñuel'in uzun süre basınla ihtilaflı bir ilişkisi de vardı. Bir alıntısı vardı: "Eğer bir gün ölür de mezardan çıkarsam birkaç gazete almak ve dünyada neler olduğunu okumak isterdim."*

Birkaç yıl önce kısa bir kitap yazdım: *Buñuel'in Uyanışı*. Aslında onun yapmak istediği şeyi yapıyorum. Birkaç gazete alıp mezarına gidiyorum ve tabuta vuruyorum. Uyanıyor ve konuşuyoruz. Çünkü günümüzde olanlara dair tepkilerini merak ediyorum. Oldukça garip ve peygambervari bir yeti bazen. Hele hele 1960'lar ve 1970'lerde kimse bunlarla ilgili konuşmuyordu.

# BUÑUEL'İN *ÖZGÜRLÜK HAYALETİ* VE *BURJUVAZİNİN GİZEMLİ ÇEKİCİLİĞİ*'NDE PERFORMATİVİTE*

Ibon Izurieta

Bu analiz, performativite kuramının, Buñuel'in devrimci hedefi olan sözel ifadenin sınırlarını aşmanın kapsamım tümüyle açığa çıkarmaktadır. Hem sürrealizm hem de performativite, anlaşılabilirliğin dayattığı kısıtlamaları anlama arayışında, dilin ötesinde bir iletişim şeklinin keşfini kapsayan ifadeler üretme veya teşhis etmeye dayalı semiyotik süreçleri içermektedir. Sürrealizm ve performativite, anlatının sınırlandırmalarından bağımsızdırlar ve bunun yerine ikon veya sembol kullanırlar, böylece yalnızca dile bel bağlamak yerine, çok daha serbest bir yaratıcılık alternatifi sağlarlar.

Sürrealistler, rüyaların özgürleştirici imkânlarına fazlaca itimat ederler ve saplantı derecesinde, bağımsızlığa giden yol olarak gördükleri arzuya ağırlık verirler; ancak performativiteyle başka bir-

*) *The Modern Language Review*, Cilt: 103, No: 3 (Temmuz 2008). Bu makale Damla Sertbarut'la birlikte çevrilmiştir.

çok ortak unsuru paylaşmaktadırlar. Örneğin beden, Buñuel'in sürrealist filmlerinde mevcut bir bireyi temsil etmek yerine, *mise-en-scene*[1] 'Karakter' (Büyükelçi Don Rafael Acosta, yozlaşmış burjuvazinin stereotip tek boyutlu temsili olarak karakterize edilmiştir) performansları bile, tek bir davranış boyutuna indirgenir, abartılı ve bağdaşılamayacak şekildedir.[2] Mesela arzu, belirli bir karakterin ayırıcı bir davranışsal boyutunu oluşturuyor olabilir. Haliyle de kişilik, bir sembolün semiyotik seviyesine indirgenir çünkü kendisine yeten, kapsamlı kişi mitine dayalı üç boyutlu, 'gerçekçi' temsili ortaya çıkarmaz. Tüm ikonik semboller, beden biçemlemeleri, vs. kimliğin ve kişiliğin göstergelerini açığa çıkaran unsurları oluşturur ve seyirci, birbirinden ayrı unsurları, bütün bir yapbozun parçaları gibi bireyler olarak ya da en azından bireylerin noksan versiyonları olarak tanınan, anlaşılabilir ve kapsamlı yapıları oluşturmak için kullanır.

Judith Butler'ın performativite kuramı, kimliği ve bireyselliği önemsiz varlıklar olarak görür, ki liberal siyasal teoriye göre bunlar çıkarımsal, kendine yeten kişilikler olarak vardır.[3] Butler'ın ya-

---

1) Performativite kuramının filmle bağlantısını kurmada dikkate alınacak olası sorulardan biri, "Performativite, film üslûbunun önermediği neyi önerir?" şeklindedir. Barry Jordan ve Mark Allison şöyle açıklarlar: Filmin üslûbunu analiz etmek *mise-en-scene*, sinematografi, ses, editleme ve anlatının tüm detaylarına bakmayı [...] hangi tekniğin, hangi amaçla kullanıldığı tanımlamayı içerir. Çoğunlukla karşıt ikiliklerde merkezi olan yönetmenin seçimleridir: mekân/stüdyo, doğal aydınlatma/sahte aydınlatma, açık/kapalı çerçeveleme, kamera hareketi/kesme, uzak çekim/yakın çekim, diegetic/diegetic olmayan ses, belirsizlik/sonlandırma, vb. (*Spanish Cinema: A Student's Guide*, Londra: Hodder Arnold, 2005, s. 63). Burada sinemaya uyarladığım performativite, insan kimliğinin oluşturulmasına odaklanır; örneğin kostüm ve makyaj film üslûbunun parçası olabilir, ancak film üslûbundaki diğer tüm içerikler doğrudan bireysel kişiliğin bir işareti olarak kimlik oluşturulmasını etkilemez. Kostüm, makyaj ve kimlik somutlaştırılmaları, oyunculuk ve performans eşliğinde belirli bir sinema üslûbu geliştirmeye katkı sağlayabilir; ancak filmde kimlik somutlaştırılmalarını irdelemedeki temel kaygı, bir iletişim süreci ve bunun sonucu olarak, davranışı normalleştirme süreci olarak ifade ve anlaşılabilirlikle çok daha fazla alakalıdır.

2) *Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği*'ndeki Don Rafael Acosta karakterinde yozlaşmış burjuvazinin abartılı temsilinde, bir kişinin karmaşık kişiliğinin tek boyuta indirgenmesini, bencil, üstün ve diğerlerine karşı saygısız olduğunu; "bireyler olarak değil kişisel konumlar olarak işlev gören karakterler" olarak avatar kavramını inceleyen Marsha Kinder ile dahil ettim: "Hot Spots, Avatars and Narrative Fields Forever: Bunuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative", *Film Quarterly*, 55.4 (2002), 2-15, (s. 11).

3) 'Performativite', 'edimsellik', 'performans' gibi kavramların kullanımı birbirleriyle karışmıştır, çünkü birbirinden tamamen ayrı iki alan bu terimlerden yararlanmaktadır. Tiyatro çalışmalarında performans çalışmaları vardır, ki bu performansı analiz eder, edebiyat/kültürel çalışmalar alanından ise 'edimsel' ve 'performativite' kullanımı görülür. Te-

pısalcılık-sonrası kuramı, kendi şartlarım kontrol edebilen bağımsız birey versiyonuyla çatışmaktadır.[4] Açık bir şekilde sürrealizm de bir bütün olan ve kendine yeten birey konusunda aynı şüpheciliği gütmektedir. Bilhassa Buñuel, Jose de la Colina ve Tom'as Perez Turrent'in yaptığı bir röportajda kavramı parodi yaparak alaya alır: "Özgür irade basit bir geçici hevesten başka bir şey değil! Şartlar ne olursa olsun, düşüncelerimin ve irademin benim kontrolüm altında olmadığını düşünüyorum! Özgürlüğümse bir hayalden ibaret!" Buñuel burada *Samanyolu* filmi üzerine tartışıyor olsa da sonraki filmi *Özgürlük Hayaleti*'nin öngörüsünde bulunmaktadır.[5]

Sürrealizm ile performativite arasındaki bağlantılara rağmen, ikisi de çok farklı tarihsel zamanlarda ortaya çıkmıştır. Performativite, sürrealist semiyotik dünyaya ve onun anlaşılabilirliği yıkma eğilimine önemli ölçüde izah edici değer katar; ifade ve şahıs ile kimliğin yapısıyla alakalı bir kuram olaraksa yirminci yüzyılın ikinci yarısından birçok teorik çalışmadan yararlanır. Butler'ın performativite kuramını birbirine bağladığı farklı kuram parçalarına bir göz atmak, Bunuel'in son üç sürrealist filminde uygulanmasının ayrıntılarına girmeden öncesinde uygun olur.

Judith Butler'ın performatif kimlik yapısıyla ilgili kuramı, iki temel başlığa dayalıdır. Bunlardan ilki, J.L. Austin'den söz-eylem kuramında performatif cümlelerin analizi, Althusser'den 'çağırma' kav-

---

rimlerin farklı anlamlarını ayırma çabası için bkz. J. Hillis Miller, "Performativity as Performance/Performativity as Speech Act: Derrida's Special Theory of Performativity", *South Atlantic Quarterly*, 26 (2007), s. 219-235. Tiyatro çalışmalarıyla ilgili olan performans çalışmalarının geniş bir bibliyografik listesi için, altta bkz. n. 22. Ben Austin'in performativite kavramının izinden gidiyorum ve Judith Butler'ın kullanımını inceliyorum, ancak Lyotard gibi başka eleştirmenler de performatif kavramını kullanmışlardır.

4) Judith Butler'ın performativite kuramı, en kapsamlı şekilde ayrıntılarıyla *Anlamlanan Bedenler* de anlatılmıştır: bkz. *Bodies That Matter: On the Subversive Limits of Sex* (New York: Routledge, 1993). Butler'ın performativite kuramına ilk büyük katkısı için bkz. *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990), ancak benim görüşüme göre *Anlamlanan Bedenler*, daha ince düşünülmüştür ve daha olgundur. Buttler'ın *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997) adlı çalışmasıysa kuramını ruhun oluşturulmasına doğru geliştirir, çünkü en önemli oluşumsal yönü bakımından performativite, kimliğin gönüllü kazanımı değildir ve boyunduruk altındaki kişinin oluşturulmasıyla alakalıdır.

5) Jose de la Colina and Tomás Perez Turrent, *Objects of Desire: Conversations with Luis Bunuel* (New York: Marsilio, 1992), s. 216. Luis Bunuel (yön.), *The Milky Way* (1969), Videocassette (Xenon Entertainment, 1992); Luis Bunuel (yön.), *The Phantom of Liberty* (1974), DVD (Criterion Collection, 2005).

ramı ve Foucault'dan *assujettissement*'un (öznelleştirme) bir kombinasyonudur.[6] Cinsiyet kimliğinin nasıl oluştuğunu inceleyen ikinci bileşenin ise, hareketleri ve görünüşü içerebilecek olan beden biçemlemelerini kapsayan daha semiyotik ve görsel bir doğası vardır. Austin'in dilbilimsel perspektifine münhasır olmaktan ziyade, tiyatro bilimi alanına giren performans teorisine daha yakındır.

Austin'in söylem analizine' dayalı olan ilk bağlamda performativite, beyan edildiğinde yürürlüğe giren cümle olarak tanımlanır. Diğer bir deyişle, performatif olanın bir kaynağı, bir anlamı yoktur; basitçe bir gerçeği bildirir, evlilik bağlamında bir kişinin şu bildiride bulunması gibi: "Kabul ediyorum (bu kadının yasal eşim olmasını)."[8] Austin'e göre, 'Kabul ediyorum'un bir nesneyi kaynak gösteren bir anlamı yoktur, ancak basit bir şekilde gerçeklikteki bir değişimi yürürlüğe sokar ve performatif bir cümlenin sonucu olarak ortaya çıkan bir gerçeği ilan eder.

İlk bakışta Austin'in örneği gönüllü bir bildiri gibi görünebilir, ancak performatifin ima edilen normatif ve sınırlayıcı bir açısı daha vardır, ki bu, Althusser'in çağırma kuramında daha belirgin bir hal alır.[9] Althusser'e göre, yalnızca edimler değil, dilin tümü gerçekliğimizi yaratmaktadır, ki bu da dilin ima yoluyla işlemediği anlamına gelmektedir. Dil her şeyi ortaya çıkarır; buna kendimize dair algımız da dahildir; bizi kişi olarak ortaya çıkaran dildir. Althusser'in dilin oluşturucu gücüne dair örneği, polislerden birinin, bir bireye "Hey, sen!" diyerek seslenmesidir ve gerçekleştiği belirli bağlama göre bir bireyin varlığını böylece söylemsel bir şekilde resmi olarak tanır.

Althusser, kişinin söylemsel oluşumu hipotezinde örneğinin ötesinde bir ayrıntıya girmemiştir. Kişinin oluşumu kuramında, dil aracılığıyla performatif resmiliği tanınmadan öncesinde şahsın

---

6) Althusser'in 'çağırma' kuramı için bkz. "Ideology and Ideological State Apparatuses"; *Lenin and Philosophy* (New York: Monthly Review Press, 1972, s. 170-177). Foucault'nun *assujetissement* (öznelleştirme) kavramı birkaç kaynaktan alınmıştır: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York: Pantheon, 1979), s. 30; *The History of Sexuality: An Introduction* (New York: Random House, 1990), s. 85.

7) J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975).

8) *A.g.y.*, s. 5.

9) Bkz. "Ideology and Ideological State Apparatuses".

var olmadığını belirtir. Yine de Butler, Althusser'in çağırma kuramını, Austin'in performatif cümleler önerisiyle birleştirerek geliştirmiştir. Butler, söylemden öncesinde, kimliğin performatif oluşumunun nasıl başladığını, doğumdan hemen sonra "Bir kız!" performatif nidasıyla örneklendirir.[10] Feminist eleştiriye göre, nidayla başlatılan şahsın tam oluşumu sonrasında devam eder ve cinsiyete özgü davranışa dayalı toplumsal normlara uyan normatif ve performatif çağırmaların tekrarıyla tamamlanır. Althusser'in örneğindeki performatif çağırmanın düzenleyici doğası açıktır, ancak Butler'a göre "Bir kız!" bildirisinin de böyle olması gerekir çünkü bu bildiri, bir kızın davranışlarını belirleyen, tercih edilen değerleri dayatan, tekrarlanan performatif çağırmalar döngüsünü başlatır. Toplumsal beklentilerin (performatif çağırmalar) ve bireyin kendisinin yürürlüğe koyduğu düzenlenmiş davranışların karmaşık kombinasyonu, ölçütlerin dayatılması ve beklentilerin benimsenmesi arasında bir dans başlatır. Dayatılan ölçütlerin gönüllü bir şekilde benimseniyor gibi görünmeleri gerçeğine rağmen, davranış şekillerinin normatif yönü gözden kaçırılmamalıdır, ki bu, düzenlenmiş davranışlara uyulmayan ve devamında yabancılaştırılmanın geldiği durumlarda gözlemlenebilir: Bu kişileri Butler, düşük şahıs olarak tanımlar.

Althusser'in seslenme örneğine dönersek; cinsiyete özgü davranışın kısıtlamaları, seslenmeye karşı gönüllü -polisin çağırışına cevap vermek için dönen insandaki gibi- bir geri dönüşü bile sınırlamaktadır. Başka bir deyişle, şahsın cevap verdiği polisin bir çağrısı da olsa, bebeğin cinsiyetine dair ilk tıbbi duyuru da olsa bu çağırmalar, bir bireyin hayatı boyunca sayısız kez gerçekleşecek tekrarlanan birçok yineleme arasından yalnızca biri olacaktır. Bu normalleştirilmiş davranış örüntüsünün tekrarlı yinelemeleri, Foucalt'un *assujetissement*'ı için, yani boyunduruk altındaki bir şahsın yaratılışı için koşulları oluşturacaktır.[11]

Dolayısıyla Butler'ın performativite kuramı, Austin'in söz-eylem kuramına ilişkin performatif cümleleri, Althusser'm çağırma kavramı ve Foucault'un *assujettissement* kuramının parçalarından

10) Butler, *Bodies That Matter,* s. 7, 232.
11) Bkz. 6 nolu dipnot.



*Özgürlük Hayaleti* (1974) filminden bir sahne..

oluşan tek bir teorik yaklaşıma dönüşür. Tüm bu yaklaşımlar, Bunuel'in sürrealizmindeki performatif boyutları anlayabilmede yardımcı olacaktır. Konuşma olmadan, *mise-en-scene* ve kamera çekimlerinde semiyotikler ve çekimlerin açıları, tasvir edilen karakterlerin kimliği olarak doğrudan somutlaşmaktadır. Karakterler somutlaşır ve hatta görsel ve semiyotik açıdan belirli bireyler olarak çağrılırlar. Kimliklerinin sembolü, kostümler ve sahnede yinelenen normatif kategorilerin görsel olarak sunumu, oldukları kişiyi ortaya çıkarır. Kimliklerinin somutlaşması, yönetmenin bakış açısı ve aktör/aktrisin canlandırması aracılığıyla daha da pekişir. Bazen bireyin somutlaşması, doğrudan bir çağırmayla değildir de başka bir aktörün geçmişe bakış ânı veya anıları aracılığıyla oluşabilir, ki bu süreçte tek söz söylenmeden de bu başarılabilir; örneğin *Özgürlük Hayaleti*'ndeki komiserin, ölü kız kardeşinin çıplak piyano çaldığını kafasında canlandırması gibi. Karakterlerin somutlaştırılmasında tüm bu olasılıklar, söylemsel bir içerikle *Anlamlanan Bedenler*'de kurulan modellere uyan çok önemli bir semiyotik, görsel ve performatif boyutu kaynaştıran -tiyatroya ait edimde (performans) olduğu gibi- Butler'ın performativite kuramını uyarlayarak başarılı bir şekilde filmde uygulanabilir.

Gerçekten de Austin'in performativite kavramından doğrudan elde edilen kelimelerin kullanımı, karmaşık bir hal almıştır. Performans kavramı, tiyatro bilimine özgü olarak kullanılan edim kavramı dikkate alınmalıdır, ancak aynı zamanda edebiyat/kültür bilimleri alanlarında kullanılan, 'sahnelenen' performativitenin kabul edilebilir olup olmadığını değerlendirmede, Austin'in kendisinden başlayarak, teamül oluşturacak bir kullanımı da vardır. Austin performativitenin 'performans sırasında' (sahnede) kullanımını, edimin başarısız vuku bulmaları olarak görür. Austin'in değerlendirmesine göre bu tür kullanımlar, performativitenin yersiz ve asalakça gerçekleştirilmesidir.

Dolayısıyla performativite ve tiyatro arasındaki ilişki, edebiyat eleştirisine herhangi bir edim çalışması bilinci gelmeden çok öncesinde vardır. Austin'in ilk kez performativite ve tiyatroyu bağlaması, sonrasında başkalarının yanında Jonathan Culler ve Jacques Derrida[12] tarafından daha detaylı araştırılmıştır. Derrida'nın belirttiğine göre, en nihayetinde Austin'in anormallik, kuraldışılık, 'ciddiyetsiz' *aktarma* (sahnede, bir şiirde veya bir monologda) olarak dışladığı; 'başarılı' bir performativitenin onsuz olmayacağı, genel aktarımın -daha doğrusu, genel yinelemenin- kati bir değişiminden başka bir şey değil midir? Dolayısıyla -paradoksal ancak kaçınılmaz olarak varılan sonuç- Austin'in 'saf' performativitenin olmadığını kabul ederek sonradan geliştirdiği kelimeyi uyarlarsak, başarılı bir edimin 'saf olmayan' performativite olması gerekmektedir.

Austin'in 'ciddi' veya münasip performativite için tanım ortaya çıkarma çabaları, açık bir şekilde başarısızlığa mahkûm olmuştur. 'Ciddi performativite' ve 'asalakça performativite' arasındaki ayrım, bir edimin 'ciddiyeti' veya 'doğruluğu'nun kanıtlanabileceği bir yöntem bulunmadığından, bizzat edimin doğasını sorgulamaktadır. Performatif cümlelerin 'doğru' ya da 'yanlış' olarak iddia edilebilecek bir kaynak gösterme değeri yoktur. İspat edilebilir bir gerçeği bildirmezler, basitçe bir olayı yürürlüğe koyarlar. Felsefik olarak, performativite kavramı içerisinde olumlu ve olumsuz bir

12) Jonathan Culler, *On Deconstruction* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982); Jacques Derrida, "Signature Event Context", ed. Gerald Graff (Evanston, IL: North Western University Press, 1988).

eşin oluşturulması; aynı unsurun, birbirlerini aksederek teşkil eden iki biçiminin yapısının bozulmasına davetiye çıkarır. Derrida bu tür kavramsal yorumları, 'varlığın metafiziği' olarak yapısını bozmak suretiyle incelemiştir.[13]

Dahası, Austin'in 'asalakça' performatifliği tanımlamada kullandığı 'soluk' kavramının kendisi de, Andrew Parker ve Eve Kofosky Sedgwick'in *Performativity and Performance*'ın önsözünde açıklığa kavuşturdukları üzere, "çarpık, yapay, doğal olmayan, anormal, çürük, köhne, hastalıklı" gibi rahatsız edici çağrışımlara sahiptir.[14] Bu gibi rahatsız edici çağrışımlar, baskıcı politikalar hizmetinde performativitenin öznel bir tanımı olduğuna dair bir tartışmada kolayca savunulamaz. Devlet aygıtları elindeki baskıcı performativitenin kusursuz bir örneği; yalnızca homoseksüelliğe dair bir cümlenin bile, doğrudan ihraç edilmeyi gerektiren 'suç teşkil edici eylem' haline geldiği, ABD Ordusu'nun 'sorma, söyleme' politikasıdır.[15] Bu örnek, konuşmanın performatif doğasını net bir biçimde ortaya koyar; gerçekten de dilin performatifliği, her zaman için politikaların ulaşmaya çalıştığı siyasal hedeflere göre işe gelindiği gibi onaylanır veya inkâr edilir.

Son olarak, Timothy Gould'un kanıtladığı üzere,[16] Austin'in edim ve dilin saptayıcı fonksiyonu arasında yaptığı ayrım konusunda temel bazı kuşkular söz konusudur.[17] Bu analizde dilin tümünün mecazi ve performatif doğası kabul edilmiştir. Edimlerin 'ciddi' ve 'asalakça' olanlar şeklindeki ayrımı, yeterince dikkate alınmamış olsa da, dilin performatif yönlerinin toplumsal ve kül-

13) Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974), s. 49; Culler, *On Deconstruction*, s. 92.

14) 'Asalakça' ve 'dilin zayıflıkları' tanımlayıcı kavramları, bizzat Austin tarafından kullanılmıştır (s. 22), Parker ve Sedgwick'in önerdiği kavramlar değildir. Tiyatroyla ilgili kullanımları ve sahnede performativitenin kullanımı, bence tesadüfi değildir. Verimsiz, çarpık, çürük kelimeleri, tarihte tiyatral performansın gelişim aşamaları açısından oldukça tanıdıktır. Tiyatroyla ilgili 'soluk' kelimesinin, anlamıyla bağlantılı hafiften daha fazla olan bir homofobik belirtisi çağrışımını göz ardı etmek zordur. Parker ve Sedgwick, 'soluk' kelimesinin anlamı ile tiyatroyla bağlantısının geleneksel bağlantılarını açarlar: *Performativity and Performance* (New York: Routledge, 1995), s. 5.

15) Judith Butler, "Burning Acts, Injurious Speech", ed. Parker ve Sedgwick, *Performativity and Performance*, s. 197-227 (s. 219).

16) Timothy Gould, "Unhappy Performative", ed. Parker ve Sedgwick, *Performativity and Performance*, s. 19-44.

17) Austin'e göre, 'gözlemsel' yinelemeler ve 'performatif' yinelemeler arasındaki fark, söylemek ile yapmak arasındakiyle aynı farktır: *How to Do Things with Words*, s. 47.

türel değeri, kimlik oluşumu ve şahsın yapısı çalışmasında sağlam bir kuram olmaya devam etmektedir. Dahası, bir sinema irdelemesi için oldukça uygun bir kuramdır.

Butler, performativite kuramını sinemada sistematik bir şekilde özellikle uyarlamamaktadır, yine de *Anlamlanan Bedenler*'de *Paris Yanıyor*'u incelemiştir. Analizinde Butler, cinsiyet kimliğinin ediminden bahseder. Heteroseksüel eril ve dişil kimliklerinde cinsiyete özgü davranış taklidine ve kadın kıyafeti giyen erkeğin taklit edimine değinir. Kadın kıyafeti içerisinde, inşa edilen bir dişil kimliğin taklidi, bir taklit veya bir taklidin ikinci kez taklidinden fazlası elbette ki olamaz; basit bir şekilde, heteroseksüel eril bir kimliğin kurulmasında gereken aynı tür edimdir. Her halükarda taklidin ortaya çıkardığı, edimiyle cinsiyete özgü davranışı yönlendiren normatif sistemleri oluşturan edim kategorilerini yineleyen tiyatral performans ya da cinsiyete özgü davranışın somut örneğidir. Diğer bir deyişle, normatifleşmiş cinsiyete özgü davranışlarının kurulu kategorilerine dair durum, belirli bir edimden öncesinde vardır ve bu varlıkları nedeniyle soyut performans, boyunduruk altındaki kimliği ortaya çıkarmada performatif veya kurucu değer kazanır.

Butler *Paris Yanıyor*'daki cinsiyete özgü davranış performansını, "cinsiyet sembolünün abartılı performansı" olarak adlandırır.[18] Bu abartılı performansta, cinsiyetin semiyotik sembolleri kıyafet, makyajın kullanımı gibi unsurlarda görülebilir. Bunun yanında, filmdeki performativite çalışmasındaki iki içerikten biri olan edimin devinduyumsal yönü -yani, vücudun hareketinin biçemlemesi- filmde aynı zamanda kadın kıyafeti performansının tümünde veya farklı dansların farklı kategorilerinin içerdiği kimliklerin ayrı ayrı performanslarında da gözlemlenebilir. Cinsiyetin performativitesindeki son içerikse, filmde çoğunlukla olduğu gibi, sözeylemler şeklinde görülür.

'Edim' kavramının farklı içerikleri vardır; bense bu kavramı, Butler gibi cinsiyet edimi kapsamında kullanıyorum. Cinsiyet edimi kuramı, cinsiyet kimliğinin ifadesinde baskın norma ait semi-

18) Butler, *Bodies That Matter*, s. 237.

yotik semboller olduğunu belirtir. Başka bir deyişle, yalnızca gerçekleştirilmeleriyle bir kişinin kimliğini ânında oluşturan semboller vardır; çünkü bu semboller, cinsiyet ayrımının normatif sıralamasında birer ifade aracıdır. Yine de tiyatro bilimindeki 'edim' veya edim kuramında başka bir anlam da yatar ki, bunun Butler'ın Austin, Althusser ve Foucault'tan ödünç aldığı yapılarla ortaya çıkardığı kombinasyonuyla bir alakası bulunmamaktadır. Edim kavramının, dramayla doğrudan bir yoldan, kendiliğinden bir bağlantısı yoktur – tiyatro metni, bir yazar tarafından yazılan metin, tiyatronun edebi anlamına en yakın olanıdır. Edim, insan faaliyetlerinde dini törenlerde, psikolojik terapi seanslarında, geçit törenlerinde, resmi, adli veya toplumsal olaylarda, vb. görülebilir. Edim, beşeri kültürel faaliyetlerin bir parçasıdır ve edebiyat bilimi alanında sıklıkla addedildiği gibi yalnızca tiyatro metniyle sınırlı değildir. Edim kavramının iki kullanımı da ilginç bir ortaklığın, bir senaryoya göre ifadelerinin gerçekleşmesidir: Yazılı bir metin olarak değil de, Austin'in bahsettiği kapsamda veya Butler'ın performativite kuramına dâhil ettiği ifadedeki baskın, normatif sistem bağlamında.

Edim ve performativite kavramlarının 'net' olarak anlamı ve 'saf' bir şekilde kullanımının tekrar değerlendirilmesi, Butler'ın bu kelimeleri kullanımının eleştirilebileceği olası bir açıyı ortaya çıkarmıştır. Bense edimi, tiyatroyu kapsar şekilde kültürel bir uygulama olarak tasavvur edilen haliyle, diğer yandan en nihayetinde, bir metin değil de içerik olan kültürel ve siyasal senaryolardan elde edilen bir kategori -edime ifade veren baskın, normatif bir sistem- halinin kombinasyonu olarak görmeyi tercih ediyorum. Cinsiyet edimi, performatif olarak performans, senaryonun gerçekleştirilmesi veya ifade sistemi aracılığıyla bir kimlik ortaya çıkarır. Edimin bu kavramı, performans çalışmalarıyla olduğu kadar, Butler'ın performativite teorisiyle de eşit oranda iyi işlev görür.

Kuşkucu eleştirilerden biri, cinsiyet ediminin toplumsal değişim aracı olarak uyarlanmasındaki gönüllü versiyonla alakalıdır. Butler'ın kendisi, ataerkilliği yıkma yolu olarak kadın kıyafetinde

giyinmeye dair iyimser önerisinin abartılı olduğunu kabul eder.[19] Ortaya koyduğu cinsiyet edimi aracılığıyla kimliğin oluşturulması (kuşkusuz *Anlamlanan Bedenler*'de daha açıktır ancak *Cinsiyet Belası*'nda da görülür) aynı ânda hem baskı kuran hem de varlık kazandıran güçle ortaklaşa bir birliktelik sonucundadır. Althusserci çağırmanın spesifik örneği aracılığıyla kimliğin oluşumunun daha karmaşık bir açıklaması, Butler'ın boyunduruk altındaki şahsın kökeninin psikolojik bir araştırmasında girilir.[20] Birçok eleştiride, performativitenin örneklemesi olarak kadın kıyafetinin kutlanan, gönüllü örneği yüzünden cinsiyet ediminin gönülsüz ve dayatılan doğasını vurgulayan asıl noktası kaçırılmıştır.[21] Kişinin, gücün boyunduruğu altında kalarak oluşturulması boyutu, Butler'ın performativite kavramında kesinlikle merkezi bir rol oynar, özellikle de *Anlamlanan Bedenler*'den sonra. Butler'ın performativite kuramındaki diğer bir eksiklikse, tiyatro bilimlerinde var olan edim kavramıyla alakalı, *Paris Yanıyor*'u irdelemesine rağmen, açık bir incelemeyi dâhil etmemiş olmasıdır. Edim çalışmalarının neler sunabileceği konusunda daha itinalı bir derinden inceleme, be-

19) Bkz. *Bodies That Matter*, s. 231, n. 11. Butler, kadın kıyafeti giymenin performativitenin bir örneği olarak sunulmasının, sunulanın performativitenin örneklendirmesi olma sürecine yardımcı olmuş olabileceğini kabul eder: *Gender Trouble*, s. 138. Ayrıca bkz. *Bodies That Matter*, s. 282; yine, cinsiyetin tiyatralliğini, niyetlilik ile bağladığı önceki hatasını düzelttiği bir metin için: "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, 49.1 (Aralık 1988), 519-531 (s. 521).

20) Butler, *The Psychic Life of Power*.

21) Miller'ın makalesi, cinsiyet performativitesinin gönüllü yönünü daha üstte tutar ve kimliğin çağrılışında Althusserci boyut ve Foucaultcu öznelleştirme üzerine kafa yormamıştır, yine de Lyotard'da konsepti 'güç ile meşrulaşma'dan bahseder (s. 223). Gerçekten de hem Althusser hem de Foucault, şahsın oluşturulmasında, gücün temel kurucu işlevini ortaya koymaktadır, Butler ise şahsın güç ile varlığının meşrulaşması konusunda katkıda bulunur, özellikle de *The Psychic Life of Power*'da. Burada kişi, boyunduruk altındayken oluşturulur. Dolayısıyla Butler'ın performativite kuramı, kimlik kategorilerinin gönüllü bir adaptasyonu olarak değerlendirilmemelidir; bunun yerine bir kimliğe olan baskının performativitenin işlev görme biçimi, olduğu performatif bir süreç olarak görülmelidir: bkz. *Excitable Speech: A Politics of the Time* (New York: Routledge, 1997). Miller, performatif kimliğin oluşturulmasının, güç ile meşrulaştırıldığı için oluştuğuna dair Butler'ın görüşüne itibar etmiyor gibi görünmektedir. 'Kimliğin abartılı temsili'nin gönüllü adaptasyonu, ilk olarak, performativitenin örneklemesi değildir ve boyundurukluk boyutunu, gücün meşruluğunda içermez. Lyotard'ın güç ile meşrulaşma analizinin, tüm söylemsel bilim ve eğitim dünyasıyla ilgili daha sistematik bir yapısı vardır ki bu, başlı başına onu daha meşru kılar.

nim fikrime göre, Butler'ın edim kuramını yalnızca daha güçlü kılardı, özellikle de "Performative Acts and Gender Constitution"da belirttiği görülen, edimi yalnızca edebi metnin temsiline indirgemeyen bakış açısı sayesinde.[22]

*Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği*'nde kurgusal Miranda Cumhuriyeti'nden kadın teröristin rolü, performatif rol yapmanın kimliği nasıl oluşturduğuna açık bir örnektir. Kadının kimliği filmde, ağzından tek kelime çıkmaksızın oluşmuştur; kısa bir siyasal nutuk haricinde –ki Buñuel'in tipik sürrealist ânlarından biri olarak– sokaktan sesi gelen rastgele bir siren aracılığıyla işitilemez hale getirilmiştir.[23] *Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği*'ndeki erkek başrollerden biri olan François Thevenot, kadın teröristin filmsel/söylemsel cinsiyete performatif doğumunun yaratıcısıdır. Parisli yüksek burjuvazinin varlıklı üyelerinden olan Henri Senechal ve M. Thevenot, Miranda büyükelçiliğinde Don Rafael Acosta'nın bürosuna girerler. İki Fransız centilmeninin büyükelçinin bürosunda olmasının sebebi, büyükelçinin parayla dolu bir çanta karşılığında Fransa'ya kaçak olarak getirdiği on beş kilo eroinin takasını sonuçlandırmaktır. Don Rafael diplomatik çantasını kasadan çıkarır ve takası tamamlar, bu sıradaysa Thevenot 'dışarıda güzel bir kız' fark eder. Akabinde kamera, koyu teni sebebiyle Latin Amerika etnik kökeninden olabilecek çekici genç kadına odaklanır. Kadın sakince, açık bir şekilde satmak amacıyla, yere zıplayan mekanik oyuncak hayvanları koyar. Büyükelçi ise dürbünlü bir tüfek almaya gider ve oyuncaklara ateş eder. Kadın, içinde bazı er-

22) Performans çalışmalarında başka kaynaklar için bkz. W.B. Worthen, "Drama, Performativity and Performance", *PMLA*, 113 (1998), 1093-1107 ve özellikle, Shannon Jackson, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004). Diğer kaynaklar için: ed. Carolin Duttlinger, Lucia Ruprecht ve Andrew Webber, *Performance and Performativity in German Cultural Studies* (Bern: Peter Lang, 2003); Anthony Kubiak, "Splitting the Difference: Performance and its Double in American Culture", *The Drama Review: A Journal of Performance Studies*, 42.4 (1998), 91-114; Richard Schechner, *Performance Theory* (New York: Routledge, 1988); Janelle G. Reinelt ve Joseph R. Roach, *Critical Theory and Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992). Daha genel bir giriş için bkz. Mark Fortier, *Theory/Theatre: An Introduction* (New York: Routledge, 1997).

23) Bir karakterin konuşmasının kesildiği başka bir durum, bu sefer bir jet uçağının sesiyle *Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği*'ndeki başkandır.



*Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği*'nde (1972) yola düşmüş burjuvalar.

keklerin beklediği bir arabaya binerek oradan ayrılır, araba da hızla uzaklaşır.

'Terörist'in performatif somutlaşması, kadın tarafından tek kelime edilmeden tamamlanır. Genç ve çekici olarak performatif somutlaşmasıysa iki kere görülür; bunlardan biri Thevenot'un anonsunda, ikinci tekrar Bunuel'in filme kendi bakış açısındadır. Thevenot'un yüksek sesli ilanından sonra kadın, cinsiyet ve sınıfın semiyotikleriyle somutlaşır. Resmi olmayan bir şekilde kot giymiştir, saçını açık bırakmıştır -somutlaşma ânında hafiften dağınık görünmektedir- ve biraz paspal ve tipik bir hippi imajı yansıtır. Kadının görünüşü ve kıyafetleri, her durumda takım elbiseli ve kravatlı olan adamların ciddi görünümleriyle doğrudan bir karşıtlık oluşturur. Kadının kotu ve uzun dağınık saçı, Vietnam savaşı protestoları ve hippi kültüründe ve 1968 sonrası Fransız gerçekliğindeki mücadeleci siyasal hareketleri yaşamakta olan neslin siyasal ilerici tutumunun sembolleridir. Bu seviyede karmaşık olan sembol, çifte çağırmanın sonucunda ortaya çıkar; bu ikisinden ilk durum, seyirci kadını görmeden önce Thevenot'un muzip biri işlevi görmesini, ikinci kez ortaya çıkışıysa karakterin filmsel

olarak oluşumunun somutlaşmasını içerir. Son bir çağırma, büyükelçinin abartılı ve sert tepkisiyle ortaya çıkar. Genç kadının terörist olarak bu son çağrılışının gerekçesi, filmin hiçbir karesinde gösterilmemiştir ve genç kadına tabi olan diğer tüm somutlaştırmalar ve çağırmalar gibi, doğrulanmamış olarak kalır.

En başından beri başları tarafından çağrılan kadının, duyulamayan siyasal nutuk sahnesi, karakterine kendini ifade etmeyi katan tek sahnedir. Kadın ve büyükelçi arasındaki sahne, erkeğin dairesinde gerçekleşir. Büyükelçi pencereden baktığında, sokak seviyesindeki evinin kapısına doğru kadının yürüdüğünü görür. Sahne, birbirinden bağımsız sürrealist unsurların garip bir kombinasyonuyla devam eder. Büyükelçi kapıya bakmadan önce eline bir silah alır. Çekici genç bir kadın ve eli silahlı orta yaşlı bir adam arasındaki cinsiyete dair çağrışımlar belirgindir. Sahnenin cinselleştirilen imaları, büyükelçi kadının göğüslerini avuçladığında ve şu cümleyi sarf ettiğinde belirginleşir: "Savaşa değil, aşka daha uygunsun." Diğer bir cinsel taciz bölümü, bir öncekini takiben içeride masaya oturduktan sonra gelir; büyükelçi hâlâ silahı doğrultmaktadır. Kadının sorgulaması sırasında Don Rafael kadının eteğinin bir köşesini kaldırdıktan sonra, ki etek önden açılır, kadının baldırlarından içeri elini sokar. Kadın, adamın elini savurarak ittirir ve sesi sirenle kesilen o siyasal hicvine başlar. Siren sesi durduğunda kadının konuşması da bitmiştir ve ağzından başka kelime çıkmaz. Bu sahne göründüğü son sahnedir, çünkü Don Rafael kadına oradan ayrılmasını söylemişler ve üç güvenlik görevlisi kadını dışarı çıkarmıştır.

Kadın terörist varsayımının varlığı, kimliğinin yalnızca ona üçüncü taraflarca dayatılan çağırmalarıyla oluşturulduğu sessiz bir somutlaşmayla gerçekleşir. Teröristin kimliğinin kelime olmadan performatif boyunduruklarından biri daha, tam apartmandan atılmadan önceki garip sahnedir. Don Rafael, kadının çantasındakileri kontrol eder; içerisinde bir somun ekmek, bir göbek marul ve rüyalara açılan bir anahtar (gerçek bir anahtardır bu) bulur. Her bir nesneyi dışarı çıkardıktan sonraysa şöyle bir bildiride bulunur: "Pek de iyi bir ev hanımısın."

Bu karakterin, filmde kelime kullanımı olmadan oluşturulması, cinsiyet kimliğinin performatif oluşumu kuramının çok dikkat çekici bir somutlaştırılmasıdır. Filmdeki kurgusal dünyada, nüfuzlu, yozlaşmış ve ataerkil Paris burjuvazisi tarafından ona dayatılan kelimelerle 'dişileştirilmiş' olarak var olur. Kadın terörist, Thevenot'un yorumuyla dişileştirilmiş, ancak aynı zamanda Bunuel'in filmde yapılandırdığı üzere, cinsiyet sembolünün ikrarıyla görsel olarak 'dişileştirilmiş'tir. Bu durumda cinsiyetin performatif sembolü, tartışmasız bir biçimde, filmde görülen kibirli burjuva kadınlarının herhangi biriyle alakasız olarak seksi, genç bir kadına işaret eder. Don Rafael bu somutlaştırmaya açık bir şekilde tepki gösterir – nikâhsız birlikte yaşamaya olumlu göndermeler yapmaya ve onun da buna gönlü olduğu sonucunu çıkarmaya yetecek kadar, hem de kadın hakkında hiçbir şey bilmiyorken. Don Rafael kendisini, onun böyle bir birliktelik yaşayacak kadın olarak kimliğini çağırabileceği, performatif olarak oluşturabileceği konumda hisseder; gerçekteyse bu çağırma, kadının hayatıyla alakalı herhangi bir gerçeği içermek yerine, daha ziyade erkeğin tutkularıyla ilgili olabilir.

Dolayısıyla boyunduruk altındaki kadın kimliğinin performatif oluşumu, karakterinin kameranın eril bakış açısı ve burjuva erkeklerinin tutkularıyla ortaya çıkar. Şu da var ki, kadının kişi olarak performatif somutlaşması en az iki açıdan daha belirir: yalnızca (sözde) cinsel olarak özgürleşmiş ve nikâhsız yaşama taraftarı kadın kimliği olarak değil, aynı zamanda büyük olasılıkla sol eğilimli politikaların taraftarı bir birey olarak. Mayıs 1968 sonrası hippi hareketi ve Vietnam savaşı karşıtı protestolar, filmde temsil edilen siyasal içeriklerdir. Butler'ın 'cinsiyet sembolü'ne paralel bir kelime grubu türetirsek, 'ideolojik sembol', kadının beden dilinde devinduyumsal açıdan gerçekleşir, özellikle de siyasal hicvinin duyulamadığı sahnede, ki burada fiziksel görünümüyle de birleşmektedir. Kimliğinin performatif somutlaştırılmasının bir başka örneği, kadının belirli bir toplumsal sınıfla bağlantısından gelir: Açık bir şekilde, filmdeki diğer tüm karakterlerde olduğu gibi bu, burjuvazi değildir (ordu ve Katolik kilisesi de filmde gö-

rülür ve burjuvazi gibi, otoritenin hiyerarşik bir yapısına dâhildir). O vakit performatif kuram, bireylere onaylama veya reddetme seçeneği sunmadan dayatılan kimlik oluşturulmasının, normatif kategorilerin edimi veya yinelenmesine dayalı olduğunu öne sürer, ki bunlardan üçünü, 'cinsiyet sembolü', 'siyasal ideoloji sembolü' ve 'toplumsal sınıf sembolü' olarak yukarıda inceledik. Elbette ki performativite, aynı zamanda edim içerisindeki kimliğin tüm debdebelerinin gönüllü kabulüne de imkân verir, ancak burada irdelenen özel durum, tanınması fazlaca mümkün olarak, çağırmanın dayatılan doğasını örneklendirmektedir.

Buñuel'in sürrealist film karakterleri anlaşılabilir değildir ve normal şekilde anlatıyı kullanmaz, çünkü kimliğin abartılı temsilleridir: kadın 'terörist'te görüldüğü gibi. Buñuel'in karakterleri, anlaşılabilir kimlik kategorilerinin ikonik temsilleridir; bunlar yalnızca iletişim aracı olmaktan öte, boyunduruk altındaki kimlikleri zararlı bir şekilde oluşturan baskıcı kategorilere dönüşür. Kadın 'terörist', kimliğin bu tür ikonik ve abartılı temsillerinin tek örneği değildir; Miranda büyükelçisi de başka bir örnektir.

Don Rafael Acosta'nın karakteri, seyirciye, bir şoför tarafından kullanılan lüks bir limuzinin içerisindeyken tanıtılır. Filmin ilk sahnesinde şoför arka kapıyı açık tutarken ve büyükelçiyle misafirlerinin arabadan ayrılmasına yardımcı olurken, Don Rafael'e, "Ekselansları" der. Büyükelçinin karakterinin performatif somutlaştırılması, arketipik olarak o kadar abartılmıştır ki, karakter neredeyse absürttür. Büyükelçinin eylemlerinden, yozlaşmış otoritenin abartılı temsilinin oluşturulabileceği bir liste oluşturmak gayet kolaydır. İlk olarak en belirgin şekilde fark edilebileni, bürosunda teleskopik görüşlü bir tüfeği eline almaya karar vermesi ve kadın 'terörist'i mekanik oyuncak köpeklerine ateş ederek korkutmasıdır. Yozlaşmış burjuva siyasetçisinin abartılı temsiline, sonrasında sahneye eroin anlaşmasını katarak daha da katkıda bulunulmuştur. Kendisi ve kalantor yoldaşları, uyuşturucuyu sattıkları sokak çetesine atıfta bulunmaya devam ederler. Kurgusal Latin Amerika devletinin büyükelçisi ve büyükelçinin iş ortağı ve özel hayatında da arkadaşı olan varlıklı Fransız burjuvazisi, Avrupa

medeniyetinin başkenti Paris'te üst sınıf burjuvazi toplumuna has olduğu varsayılan yozlaşmanın temsilini, performatif olarak oluştururlar.

Bu tür bir aşırı performatif temsilin amacı ilk olarak, Buñuel'in yergisinin gözde hedefi olan burjuvaziye saldırmak, ancak daha da önemli olarak bir de, böyle inanılması mümkün olmayan ve kendimizi bağdaştıramayacağımız abartılı edimler ortaya çıkararak, hikâyenin anlaşılabilirlik seviyesini baltalamaktır. Yozlaşmış burjuvazinin performatif sembolün tiyatrallığı, duygusal bağ kurmayı imkânsız kılar, böylece seyirci ile karakter arasındaki yabancılık duygusunu artırır ve sonuç olarak filmden 'zevk alma'yı zorlaştırır. Yozlaşmış burjuvazi sınıfının abartılı temsilinin keyfine varmanın tek yolu, komik bir biçimde aşırıya kaçılan yönlerine gülmekten geçebilir.

Açık bir şekilde Bunuel'in asıl amacı, yalnızca burjuvazinin, Katolik Kilisesi'nin veya ordunun sert temsiliyle alay etmekten daha baltalayıcıdır; aslına bakılırsa, anlaşılabilme kategorisini sarsmaya çalışır. *Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği* bir hayli eleştirel analiz konusu olmuştur, bunların çoğuysa doğrusal olmayan yapıyı irdeler.[24] Büyük ihtimalle en fark edilebilir olarak film, altı karakterden oluşan grubun, ne idüğü belirsiz bir yolda yürümesi sahnesinde anlaşılamaz. Görünürde belirli bir amaç veya yön olmadan, sessizce yürürler ve bu şekilde filmin zaten parçalı olan anlatısını, üç farklı noktadan sekteye uğratırlar.[25] Cinsiyet kimliğinin,

---

24) George Rafael, "The Discreet Charms of Luis Bunuel", *Cineaste*, 25.2 (2000), s. 32-33; Jose Luis Borau, "Laughs with Buñuel", ed. Marsha Kinder, *Luis Bunuel's "The Discreet Charm of the Bourgeoisie"* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), s. 31-33; Rebecca Pauly, "A Revolution is Not a Dinner Party: The Discrete Charm of Bunuel's Bourgeoisie", *Literature/Film Quarterly*, 22.4 (1994), s. 232-237.

25) Aynı sahnenin farklı üç versiyonuyla ilgili ayrıntılı bir yorum için bkz. Marsha Kinder'in giriş niteliğindeki *Luis Bunuel's "The Discreet Charm of the Bourgeoisie"* adlı incelemesi, s. 14-15. Kinder, tek kelimenin söylenmediği ve kamera açılarını, karakterlerin kostümlerini analiz ederek seyircinin yalnızca belirsiz bir anlam çıkarabileceği üç sahneyi ayrıntılarıyla semiyotik birimler olarak çalışır ve büyük ihtimalle allegorik çıkarımlar yapılabilir, ki bunu, Kinder'in söylediğine göre, Bunuel hiçbir zaman istemez. Kinder, Colina ve Turrent'in *Objects of Desire*'ından bir alıntı ekler: "Orada herhangi bir mesaj olmadığını söylemekten üzüntü duyuyorum" (s. 15). Bütün olayları anlaşılabilirlik kapsamında yorumlamaya dair seyircinin normatif inancı, Bunuel'in bakış açısını tam olarak temsil eder: yani, mantıklı gelen ve seyirciyi rahatlatan, anlam olarak temsil edilen, dünyanın kültürel olarak kısıtlı bir bakış açısını dayatmaya eğilimli sosyalleşme ihtiyacı.

toplumsal sınıfın ve siyasal ideolojinin abartılı temsilleri, filmin doğrusal olmayan yapısı ve sürrealist ânlarına eklenir, normal anlaşılabilirliğe bir saldırı oluşturur. Açıktır ki Buñuel, performativite bunu bir kuram olarak ortaya koymadan yıllar öncesinde, anlaşılabilirliğin sınırlarının farkındaydı.

Buñuel'in konuşma/dil/hikâyeye olan güvensizliğinin bir başka durumu, dilin açıklama aracından ziyade karmaşıklığın asıl kaynağı olarak kullanıldığı birçok örnekte görülebilir. *Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği*'ndeki açılış sahnesi böyle bir örnektir. Don Rafael ve yanındakiler, birlikte yemek yemek için Senechal'ların evini ziyaret ederler. Evin kocası olan Henri, Don Rafael'in bürosunda eroini alan, büyükelçinin yoldaşlarından biridir. Ev sahiplerinin o akşam misafir beklemedikleri ve sonraki gün yemeğe beklemelerindeki yanlış anlaşılma açıktır. Bu spesifik örnek, filmin örgüsünde oluşturulan bozulan planlar ve vazgeçilen uğraşıların birçok örneğinden yalnızca ilkidir; gerçekten de ana tema budur ve döngüsel, parçalı filmin yinelenen konusu haline gelir. Nihayetinde bu, iletişim aracı olmaktan ziyade, belirsizliğe ve karmaşıklığa yol açan dilin aldatıcı doğasının bir örneğidir.

Buñuel'in sürrealist, bağımsız ve anlaşılması güç sanatsal kreasyonlarını, performativite kuramıyla bağlayan kişi, kimliğin nasıl performatif olarak söz-eylem ve çağırma somutlaştırmaları aracılığıyla oluşturulduğunu görebilir. Bunlar, aşağılayıcı bildirileri veya örneğin kıyafetle veya vücudun devinduyumsal, performatif hareketiyle ifade edilen kimliğin normatif sembollerinin tiyatral edimlerini kapsayabilir. Şu âna kadar kimliğin çağrılışının iki örneğini irdeledik. Buñuel'in sürrealist filmleri, bireyleri değil de, kişiliğin gerçek bir temsilinin anlatısını oluşturmada asla birbirine bağlanmayan performatif kişi konumlarını temsil eder. Performativite ve anlaşılabilirlik el eledir; Buñuel'in son sürrealist filmleriyse, kimlik ve anlaşılabilirlik arasındaki bağlantıyı örneklendirir.

*Özgürlük Hayaleti*, Butler'ın, Buñuel filmlerini çektikten yirmi yıl sonrasında irdelediği normatif ve performatif süreçlerin şaşırtıcı sürrealist sinema örneklerinden bir başkasıdır. Anlaşılabilirlik

açısından, bu filmin geleneksel anlamda anlaşılabilir olmayan bir başkası olduğu açıktır. Susan Suleiman'ın da belirttiği gibi: "Bu, içeriğinde 'hikâye anlatma' olmayan bir anlatı filmidir."[26] Bitişik anlatı dizilerinin birleşiminden oluşması sebebiyle bir anlatıdır; ancak anlattığı bir hikâye yoktur, çünkü ilk diziyi sonuncuya *bağlayabilecek* bir anlatı mantığı yoktur. Sonuçta sürrealistlerin ve performatif kuramcıların, anlaşılabilirliğin dayattığı sınırlar konusunda bir kaygıları vardır ve kimliğin çağırıcı performatifliği kategorilerini tanınabilir hale getiren içerikleri ve koşulları çalışmaya ilgi duyarlar.

*Özgürlük Hayaleti* bir kadının kimliğinin, kendisi karışmaksızın çağrıldığı ve somutlaştırıldığı başka bir örnek sunar. Söz konusu karakter, komiserin kız kardeşidir ve bizzat erkek kardeşi somutlaştırılmasını sağlar. Komiser ya da emniyet müdürü, sözde Paris polis departmanındaki en yüksek otorite konumu, barda tanıştığı bir kadına, ölmüş kız kardeşine çok benzediğini söyler. İronik biçimde iki karakteri de aynı aktris oynamaktadır. Komiser, kız kardeşi hakkında bir hikâye anlatmaya başlar ve film karesi, sıcak bir yaz gününe geriye dönüş yapar. Bu geriye dönüşte komiser, kız kardeşinin çıplak halde piyano çaldığı bir odaya girer. Bu sahne, komiserin güvenilmez hafızasında oluşturulmuştur. Kız kardeşinin kimliğini tam olarak onun edimiyle, yalnızca çıplak oluşuyla değil aynı zamanda itaat eden bir rolde oynamasıyla çağırır. Kız kardeş oturmaktadır ve ağabeyine bakar, çocukça bir ses tonuyla ona, Toulouse'daki bir aile buluşmasına katılmayacağını söyler. Erkek, bir babaya oldukça benzer bir şekilde kızı sakinleştirir ve başını okşar, bu sırada annelerinin kızacağını, ancak teyzeler ve kuzenlerle olan bir aile birleşmesine katılmamayı seçmekte haklı olduğunu ona söyler. Sonrasında ondan Brahms'dan *Rapsodi*'yi çalmasını ister, ki eser, rastlantı eseri olmayan bir şekilde, tuşlara sertçe basılmasını gerektirir ve çıplak göğüslerinin sallanmasına yol açar. Erkek kardeş müziğin tadına varırken, bu sırada ondan uzaklaşmasına ve çıplak vücuduna bakmıyor olması-

26) Susan Suleiman, "Freedom and Necessity: Narrative Structure in *The Phantom of Liberty*", *Quarterly Review of Film Studies*, 3 (1978), s. 277-295 (287).

na rağmen (görünüşe bakılırsa sahnenin röntgen yönü, özellikle seyirciye sunulmuştur), çakmağını piyanonun altına düşürür. Piyanonun altına eğilip çakmağı alırken film karelerinde kadının dizüstü çorap giydiği gösterilir. Buñuel bu sahne için şöyle bir yorum yapar: "Müdürün [komiserin] çakmağı, piyanonun altına düşer ve adam, kadının bacaklarının yanından çakmağı almak için eğilirken o tarafa bir bakış bile atmaz. Bu sahneyi çok seviyorum. Muğlak bir sahne."[27] Kız kardeşin cinsiyet kimliğini ve itaatkâr rolünü somutlaştıran kameranın becerisiyse kesinlikle muğlak değildir. Erkek kardeşinin anısıyla somutlaştırılan yumuşak başlı edimi, skandal yoluyla statükoya zarar vermeyi amaçlayan cinselleştirilmiş bir sahneyi temsil etmeye yarar. Sahne, aşağılayıcı çağırmanın güzel bir örneğidir ya da, en azından, komiserin kız kardeşi karakterini, onu ast bir konuma yerleştiren bir boyundurukluk süreciyle 'dişileştiren', çağırmanın aşırı bir halidir.

*Özgürlük Hayaleti*'nde tartışmaya değer örnekler bulunmaktadır, aynı kişi olduğu varsayılan iki aktör/aktrisin performansına, bir karakteri ayrıştırılması gibi. Komiser karakteri de filmin sonlarına doğru böyledir, bu ilginçtir çünkü karakterin ayrıştırılması, film boyunca emniyet müdürü olan asıl aktörün suç eyleminde bulunmasıyla ortaya çıkar. Asıl komiser, oldukça ensest olan piyano sahnesinden sonra, kendi kız kardeşinin mezarına saygısızlık ederken yakalanır. Polis onu tutuklar ve polis komiseri olduğu beyanına inanmaz. Nihayetinde bir dedektif, müdürün bürosuyla iletişime geçer; komiser karakteri taklidi yapan yeni aktör de bu sırada tanıştırılır. Dolayısıyla polis müdürü karakteri, her iki aktörden birinin bedensel somutlaştırılması yerine mevkinin kurumsal otoritesi olarak algılanmalıdır. Dedektif, ihlale kalkışan müdürü tanıştırdığında, yeni komiser gözünü kırpmadan yanına oturmasını söyler ve birbirlerini en son görmelerinden beri ikisinin de nasıl kilo aldıkları yorumunda bulunur.

Polis komiserinin bir otorite, normatiflik ve devlet otoritesi olarak konumuna özgü imalara dikkat vermek gerekir. İkinci polis müdürünün somutlaştırılmasının, ilki tarafından ihlal yapıldığı

27) Bunuel, "de la Colina and Turrent", *Objects of Desire*, s. 223.

zaman gerçekleşmesi gerçeği, performatif kuram yönünden irdelenen bir analizde elzem bir husustur. Bu durum, Buñuel'in sürrealizmi ile performativite kuramının birbirleriyle ne kadar iyi bağdaştığına dair başka bir olağanüstü örnektir. Açık bir şekilde Butler'ın sunduğu konular, özelikle de cinsiyetin performatif olarak oluşturulmasına odaklanmıştır, farklı kimlik kategorilerine de genişletilebilir. Polis komiseri kategorisinin performatif, kabul edilebilir varlığı, aslına bakılırsa kendi edimine dayalıdır. Belirli bir birey, eylemlerinde, edimlerinde ifade edildiği gibi bir komiserin normatif ve münasip davranışlarına uygun eylemlerde bulunuyorsa, polis müdürü olarak kabul görebilir. Dolayısıyla kimlik performatiftir ve bir niteliği yoktur. Performativite, aynı zamanda uygun içerikle varlığı somutlaşan normatif bir sistemle yönetilir. Başka bir deyişle, asıl komiser konumundaki işlevini kaybetmeye başlar, çünkü komiser olduğunu bildirmesine rağmen, içerik (bir mezara saygısızlıkta bulunmak) farklı bir gerçeklik oluşturmaktadır. Polis müdürü kategorisi, normatif olarak kurulan edimlerle icra edilmelidir.

Kimlik, edimin yan ürünüdür. Hatta edim, kimliği oluşturur. Kimlik kategorilerinin tanınmasını sağlayan içeriği kuran normatif sistem, davranışı yönetir; polis departmanlarının görevinde olduğu gibi.

Dil aracılığıyla iletişim ve insanların (yansıtılan bir gerçeklikten ziyade) algılanan gerçekliğini oluşturan sembollerin gücünün normatif yönüyle ilgili performativite tarafından sunulan açıklayıcı değer, gerçekten önemlidir. İnsanların kendilerine dair algıları, bilgiden önce var olan durağan ve temel bir durumun sonucundan ziyade, anlaşılabilirliği garantileyen, aynı zamanda hayatımızı yöneten normatif, kültürel kategorilerin doğrudan bir türevidir. Sürrealizm bu gerçeğin onyıllar öncesinde derinden farkındaydı. İletişim, anlaşılabilirlik ve otoritenin baskıcı yapıları arasında bir bağlantının kurulması, performativite teorisini bekledi. Bu bağlantı, burjuvadan olan kişi konusunda bir şüpheye sürükler ve kimliğin de insanların kişiliklerinin bir yansıması olmaktan ziyade, dayatıldığı algısına yöneltir. Bu yalnızca, birine yapılabile-

cek aşağılayıcı bir hakaretle ortaya çıkmaz, ancak daha sinsice, toplumdaki pozitif düzeni kuran kabul edilebilir kimlik kategorileri yoluyla da görülür. Toplumu mümkün kılan şeyin bizzat kendisidir. Belirli bir kültüre katılımda bulunan herkesin, bu otorite elindedir. Burada amaç, belirli bir toplumsal sınıfa karşı, örneğin burjuvaziye karşı, bir devrim hareketinin dünyayı otomatikman değiştireceğine dair insanları yanıltmak değildir; bunun yerine her konuşmacının, bu otoritenin ne kadar güçlü olabileceğini anlayabileceği gerçeğini iletmektir. Performativite, anlaşılabilirliğin normatif gücünü sekteye uğratmayı amaçlayan sürrealizmin çabalarına yüksek bir açıklayıcı değer katar. Böyle yaparak da, kimliğin kültürel olarak nasıl oluşturulduğuna dair algıyı genişletebilir.

# *EKMEKSİZ TOPRAK* VE GÖSTERİMSEL GERÇEKÇİLİK*

Sara Nadal-Melsió

1988 yılında üç bilimci, sürrealizmin, tarihinde bilinmeyen bir bölümünü ortaya çıkardılar.[1] Salvador Dali'nin Cadaques'teki aile

*) *Revista Hispa nica Moderna*, 66.2 (2013).

1) Söz konusu olan üç bilimci Ian Gibson, Hispanist; Roman Gubern, sinema tarihçisi ve Santos Torroella, sanat eleştirmenidir. Bu anektod diğer birçoğu gibi Felix Fanes'in denemesi "Antes de Las Hurdes"te geçer, Luis Bunuel ve sürrealizm üzerinedir ve Bunuel'de *menjant garotes*'yle alakalı tek çalışmadır. Burada Fanes, filmin reküperasyonu için kinayeli olarak Dali'nin kastrasyon kompleksine ve metaforik biçimde onu tüketen baba figürü korkusuna -bir deniz kestanesi şeklinde-, sürrealist ve temelde psikanalitik bir şahesere işaret eder. Böyle bir okuma, Dali'nin hem *Bir Endülüs Köpeği* hem de *Altın Çağ*daki deniz kestanesi varlığı ikonografisiyle pekiştirilmiştir. Dahası, başlığına rağmen Fanes'in denemesi *Menjant Garotes* ile *Ekmeksiz Toprak*'ı birbirine bağdaştırmaz. *Ekmeksiz Toprak* Bunuel'in tamamen kendisinin sorumlu olduğu ve Dali'nin birlikte çalışmadığı ilk filmdir. Bense Bunuel'in belgesele duyduğu ilgiye Dali'nin Ödipial kaygılarının sembolik aktarması yerine biçim olarak yaklaşıyorum. Kısacası, deniz kestanelerini mecazi olarak değil gerçek anlamıyla okuyorum. Buna rağmen bu iki okumanın birbirlerinden tamamen ayrı noktalarda olmadığına inanıyorum.

evinde bir kurabiye kutusu buldular. Kutuda yarı-etnografik bir belgesel vardı: Luis Buñuel, Dali'nin babasını harıl harıl deniz kestanesi yerken çekmişti. Bu 'amatör film', Buñuel'in kısmen Cadaques'te çektiği sürrealist başyapıtı *Altın Çağ*'dan artık kalan bir filme çekilmişti. Bunuel daha önce hiç *Menjant Garotes*'ten (filme verilen isim: *Deniz Kestanesi Yemek*) söz etmemişti. Görünen o ki sürrealizm inancına ters düşerek gerçekçi bir belge göstermeyi denemiş ve bunun için de *Altın Çağ*'ın yapımı sırasında zamanını ve kaynaklarını kullanmıştı. O sıralarda Buñuel ve Dali, Breton'un sürrealist grubunun üyeleriydiler. *Bir Endülüs Köpeği* filmiyle en büyük sürrealist *succes de scandale* (skandallı başarı) elde etmişlerdi. Uluslararası öncülerle karşılaşmalarını sağlayan giriş kapısıydı bu film.[2] *Menjant Garotes* yine de Buñuel'in *decoupage* imzasını geliştirmeye başladığı film oldu. Sinemasal temsile girişmeden önce mutlaka gelen gerçeklik açısıydı bu dekupaj.[3] *Menjant Garotes*, muhtemelen şimdiye dek düşünülenden daha fazla sürrealizm anlatısının temelini oluşturmakta. Öyle ki, kurabiye kutusu gibi gün yüzüne çıkan sürrealist nesneleri, gizli tutulan bazı aile sırlarını içerdiği anlaşıldı.

Ben burada daha çok, Buñuel'i temsili bir figür olarak kullanarak, sürrealizmin gösterimsel gerçekçilikle birlikte kurduğu mekanizmayı analiz edeceğim.[4] Bu mekanizmayla, fiziksel gerçekliğin kaydı temsilden önce geliyor ve temsil bir yan ürün oluyor. Buñuel'in çalışmaları, lokal bir gerçekçilik ile ulusal sürrealizmin beraberliğinin siyasal ve tarihsel imalarına dair birçok soru orta-

---

2) Pek kabul görmese de Paris merkezli sürrealistler, *Bir Endülüs Köpeği*'nin başarısına Bunuel ve Dali kadar şaşırmışlardır. Filme kısaca bir göz attıktan sonra Breton'un grubu, ne Bunuel ne de Dali'nin grupla herhangi bir iletişimi olmasına rağmen, aracı olan bir sezgi ânında, filmi gerçek bir sürrealist dönüm noktası olarak coşkuyla benimsemeye karar vermişlerdir. En büyük uluslararası sürrealist başarısının, sürrealizmin kendisi açısından şok edici bir etkisi olmuştur: Bilinmeyen bazı amatör sinemacılar, sürrealizmin görsel ve anlatı söz dağarcığından büyük oranda sorumludurlar.

3) Bunuel'in film yapımcılığının temeli olarak 'çekim senaryosu'ndan büyülenmesi iyi bir şekilde belgelenmiştir. 1928 kadar erken bir dönemde denemesinde ("Decoupage or Cinematic Segmentation") şöyle yazmıştır: "Film yapımcılığı -bu kelimeleri yalnızca filmin yaratıcısına atfetmek daha iyi olur- yönetme ânından ziyade o yüce segmentlere ayırma ânında daha çok görülür" (akt. Gubern ve Hammond, 20).

4) Sinemada gösterimselliğin ve gerçekçiliğin ayrıntılı ve güncellenmiş eleştirel bir analizi için bkz. Gunning.

ya atar. Dolayısıyla bu çerçeede, *Ekmeksiz Toprak*'ı inceleyerek, Buñuel'in 'İberyalı' sürrealizmine özgü formülasyonunun, geçmişe dönük lokal gerçeklik kayıtları ve uluslararası temsilin avangard yöntemleri arasında nasıl bir gerilim ve istikrarsızlık yarattığını göstereceğim. Bu çalışmada, sürrealist eserlerin anlamları, coğrafi ölçek ve kültürel aktarımın bir ürünü olarak ortaya çıkacak. Dolayısıyla, sürrealizmde hem modernlik hem de modernlik ifadesi, modernliğin henüz modernleşmemiş hammaddesi olan çevresinin bir ürünü olarak kendisini gösterir. Görünüşe bakılırsa sürrealizmin modernliği, hem maddi hem de epistemolojik açıdan çevreye bağlıdır. Buñuel'in çevresel sürrealizmi, bu yüzden programlı veya ortodoks sürrealizmin üretim yöntemlerini anlamanın anahtarını içeren istisna işlevi görür. Bu tür yöntemler, giriştikleri ama üstesinden gelemedikleri gerçekçiliğe bağlıdırlar.

Programlı sürrealizm, eşzamanlı baskıları ve 'demode' veya hatta 'geriye dönük' olarak gerçekçiliğin bozulmasını esas alır. Gerçekçiliğe karşı yenilikçi tabu, Hegelci Adorno'nun negatif estetiğin mekaniğine göre rollerin bir karşıtıdır. Sürrealizmin estetize veya biçimlendirilmiş gerçekçilik olarak modası geçmiş fetişizmini tetikler.[5] Gerçekçiliğin biçimsel içeriği saf veya basite indirgenmiş biçime dönüştürerek, gerçekçiliği etkili bir şekilde korur. Gerçekçilikteki epistemolojik olan modası geçmişliğe yönelik geçiş, önceki bozulmamışlığı korur.[6] Gerçekçilikteki yenilikçi tabu, bu nedenle parçalanmanın modernist anlatısı anlamına gelmez. Daha çok hem sürrealizmin hem de gerçekçiliğin, içeren ve içeriği

---

5) Yazınsal bir üründe ikili bir yapımın nasıl işlev gördüğüne dair bir açıklama için bkz. kendi makalem "Georg Lukács: Magus Realismus?"

6) Gerçekçiliğin ölümünü bildirmek ve modası geçmiş olanın, yeni bir sürrealist estetizm kuramı olarak doğumunu kutlamak tamamen aynı şeylerdir. Gerçekten de Walter Benjamin ve Andre Breton'un sürrealist tarih yazıcılığıyla ortaya koyulan 'tarihi ölümler' dizileri, 'demode' olana yeni bir kategori olarak bağlıdır ve karşılığında da 'demode', gerçekçiliğin anakronizmine dayanır. Yine de belgeselin, kayıt ve temsilin ortasındaki estetik bir ürün olarak meşrulaştırması da bir yandan sürrealizmin hurda estetizminin bir parçasıdır. Bu yüzden Marville, Boiffard ve Atget'in Paris belgesel fotoğrafçılığı, doğrudan şehrin kendisi yerine, Breton'un *Nadja*'daki anakronistik ve terk edilmiş Paris görüntülerini benimsemesinin ilk adımıdır. Daha da önemlisi, Breton'un fotoğrafik eklemeleri aracılığıyla, sürrealizmin estetik alana belgesel fotoğrafçılığını girmeye zorlamış olduğu gerçeğidir. Bu gerçek, filmde ya da fotoğrafçılıkta sürrealizmin belgesele olan ilişkisinin çelişkilerini özetlemektedir.



Luis Bunuel.

olarak estetik tarihi zincirlerinde ileriye götürüldüğü koruma teknolojisidir. Bu paradokslar, Buñuel'in tek belgeseli *Ekmeksiz Toprak*'ta sonuçlandırılmıştır: 1930'ların İspanya'sında istikrarsız gelişimin bir hikâyesi.[7] *Ekmeksiz Toprak* sürrealizmin sonradan içereceği şeyi reddettiğini gösterir. Bu da sürrealizmin aslında ve temelde *sur (le) realisme* (realizm hakkında) olduğu anlamına gelir. Buñuel'in filmi, ortodoks sürrealizminin geçici istikrarsızlık ve kültürel aktarımın bir yan ürünü olduğunu kanıtlar.

*Ekmeksiz Toprak* sürrealizmin paradoksal bağımlılığının ve belgesel gerçekçiliğinin yeniden yapılandırılmasında çok önemli bir metindir. Avangardın modernist anlayışından gelir ve temsil eleştirisinin *per force* anti-realist olması gerektiğini söyleyen algıya karşı çıkar. Belgesel ve fiziksel gerçekliği kaydedişi, Buñuel'in ve sürrealizmin nihai *amour fou*'su olur. *Ekmeksiz Toprak* genelde Buñuel'in Bretoncu sürrealizm estetiğinden uzaklaşmasının bir işareti sayılır. Sürrealizmin normlarıyla alakasız, istisnai bir film olduğu düşünülür. *Menjant Garotes* dışında Buñuel'in tek başına çektiği ilk filmidir. Buñuel'in Dali'yle beraber çektiği ilk iki filmi *Bir Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ* sürrealizmin genel temsilcileriyse, *Ekmeksiz Toprak* da Bunuel külliyatının temsilcisidir.[8]

*Ekmeksiz Toprak* Buñuel'in tüm o 'sürrealist' ikonografisinin belirginleştiği bir gerçekçi merkez olarak ortaya çıkar. Buñuel ilk olarak, erken dönemdeki yazılarında *tecnica de la realidad*'ı (gerçekliğin tekniği) kuram olarak ortaya atar. Fakat bunu pratiğe dökebilmesi, 1933'teki deneysel belgeseli *Ekmeksiz Toprak*'la gerçekleşir. İki anlatının kesişme noktasında bulunan etnografik bir biri-

---

7) Bunuel'in filminin iki İngilizce ismi vardır: *Ekmeksiz Toprak* ve *Las Hurdes*. İkisi de 1930'lu yılların sonlarına, filme ses eklendikten sonraya denk gelir. İspanyol adı *Las Hurdes*, alt başlığı "Tierra sin pan"dır. İspanya'da filme çoğunlukla *Las Hurdes* denir ve böylece belgeselin bölgesel coğrafyası vurgulanır; ancak İngilizce konuşulan dünyada filmin adı, filmin alegorik ve hümanist bir yorumlamasını destekler. Bu tekrar isim verme süreciyse, tamamen analizimin odağını sergileyen, merkez ve çevre arasındaki değiş-tokuş ve baskınlık dinamiklerini özetler.

8) Aslında *Ekmeksiz Toprak*'ın yankıları, Bunuel'in birçok filminde bulunabilir: *Bir Endülüs Köpeği*'nde görülen ve *Ekmeksiz Toprak*'ta tekrar görülen eşek başından, *Mahvedici Melek*'te yemek misafirlerinin garip belalar nedeniyle evin içinde kalmasına –ki tam olarak orada yiyecek bir şeyleri olmasına rağmen sefil kasabalarından kalan hurdanolar gibi. Örnekler çoğaltılabilir.

kimin günlük hayatına dair bir vizyondur *Ekmeksiz Toprak*'ınki: yüzyıl süren ulusal bir efsaneyi ortaya atma girişimi ve kişisel bir üslûbunda şüpheciliği keskinleştirmesi. Buñuel sinemasal görüşünü Residencia de Estudiantes'de öğrenciyken geliştirir. Günlük yaşantının gariplikleri ilgisini çekmiştir ve kendi zamanında İspanya'da yayılan geçici istikrarsızlıktan özellikle etkilenir. Ulusal ve psikolojik, tarihi ve kişisel bu iki anlatı *Ekmeksiz Toprak*'ta buluşurlar. Zira Bunuel'de avangard bir yön yoktur. Daha ziyade, tarih olarak şimdiki zamanla uzlaşır. Ernst Bloch'tan alıntı yapacak olursak, huzursuz edici ve istikrarsız olan 'zamanımızın mirası'na sahip çıkmaya kalkışarak yapar bunu.

*Ekmeksiz Toprak* avangardın gizli önermelerini içerir. Devamlılık ve atlama, sık sık kopma şeklini alır. Dolayısıyla görünüşte reddediyor olsa da, biçimsel olarak tarihi bir tecrübeyi kapsayan ve koruyan bir filmdir. *Ekmeksiz Toprak*'ı mümkün kılan entelektüel bağlantılar, aynı zamanda Buñuel'in erken dönem sürrealizminin mantıksal devamıdır: Dali'yle ortak çalışmaları; Parisli avangardçıların en sevilenleri arasına giren Bunuel'in, sürrealist sinemanın resmi sözcüsü olması. Grubun gelecekteki muhalifleri Eli Lotar, Pierre Unik ve Louis Aragon'la olan yakın dostluğu *Ekmeksiz Toprak*'ta bir işbirliği haline gelir. Buñuel'in film yapımcısı olarak dönüm noktası 1933'te olabilir, ancak bunun hazırlıkları, hem ortodoks sürrealizmi hem de komünizmle ilişkisinin doruk noktasında başlamıştır.[9]

1933'te tam anlamıyla ulusal bir efsaneyle Buñuel'in gittikçe siyasallaşmış sinema dili arasındaki karşılaşmada, şans eseri diyebileceğimiz bir şey kalmamıştı. Las Hurdes bölgesi, İspanyolların imgelemine on yedinci yüzyıl kadar erken bir süreçte girdi ve o zamandan beri ülkenin 'benzersiz' ve 'geri kalmış' ulusal kimliğinin hem bir hatırlatıcısı hem de kalıntısı oldu. Las Hurdes bölgesi olmasaydı, Buñuel istikrarsız gelişmeye dair çocukluk anılarından böyle bir bölgeyi yaratmak zorunda kalırdı. Las Hurdes, Buñuel'e

9) Aranda, Bunuel'in ortodoks sürrealizminden tamamen uzaklaşmasına işaret eder. Buna, o dönemde Bunuel'in siyasetle ilişkisine dair Roman Gubern ve Paul Hammond'ın olağanüstü araştırmalarının ürününü de eklemeliyiz. *Ekmeksiz Toprak*'ı çektiği zaman Buñuel, hem Fransız hem de İspanyol Komünist Parti'sinin bir üyesiydi.

kendi tarihi için bulgu niteliğinde bir siyasal anlayış sundu. Karşılığında da insanlar, Buñuel'de onlara açıklama yapmaya kalkışmayan, şeffaf olmayışlarını dokunmadan sürdüren bir gözlemci gördüler.

*Ekmeksiz Toprak* uzun süre Buñuel'in en az incelenmiş filmi olarak kaldıysa da, son yıllarda Buñuel'in bu tek belgeseline olan eleştirel ilgi, zamanla katlanarak artmıştır.[10] Merce Ibarz'm filmdeki monografı, Institut Valencia d'Art Modern'de Buñuel'in 1999'daki doğumunun yüzüncü yıldönümünü kutlamak için düzenlediği sergiyle birlikte, bu çok geç kalan dirilişte önemli bir rol oynamıştır.[11] Yine de film üzerine yapılan son zamanlardaki eleştirel incelemelerde, filmin temsili önemi (bir belge olma durumu) gerilerde kalmıştır. Dolayısıyla film çoğunlukla modernist sanat biçiminin standart yorumlamalarına rahatça uyacak şekilde, bir belgesel parodisi gibi görülür. *Ekmeksiz Toprak*'m sorunlu durumuna, gerçekçiliğe karşı sürrealizm kapsamında bakılmıştır. Film, realist arşivsel bir belge midir yoksa pozitivist realist bir tür olarak belgeselin parodi şeklindeki bir eleştirisi midir? Ben burada, ilkinin kapsandığını ancak sonuncusu tarafından da ortadan kaldırılmadığını savunuyorum. Öyle ki, modernizmin biçimciliği ve gerçekçilik eğilimi, ikili bir yapıda geçici bir birliktelik için ikisinin de düzgün bir şekilde işlev görmesini gerektirir.

Buñuel'in kişisel İberya sürrealizmi, *Ekmeksiz Toprak*'ta gerçekçi bir çevre sanatı olur. Yalnızda merkeze geçince sürrealistleşir. Sürrealizmin kullanımı konusunda Walter Benjamin, "farklı entelektüel seviyeler tarafından üretilen *gerekli değişim*," der (177). Kültürel istikrarsızlık, yalnızca tarih ve yöresel bir ürün olarak somutlaştırılabilir. Buñuel'in ortodoks sürrealizmine temel katkısı

10) Bugüne kadarki en ayrıntılı eleştirisel açıklaması hâlâ James F. Lastra'nın muhteşem çalışmasıdır: "Why Is This Absurd Picture Here? Ethnology/Heterology/Bunuel". Buna Tom Conley'nin aydınlatıcı araştırmasını da eklemeliyiz: "Film Hieroglyphs: Ruptures in Classical Cinema".

11) Ibarz'm araştırması, Universitat Pompeu Fabra de Barcelona'da bir tez olarak başladı. Araştırmasından önce Katalan sinema tarihçisi ve eleştirmen Roman Gubern, Bunuel'in belgeselindeki merkeziliğin yerini ve vurgusunu yapan tek araştırmacıydı. Hem Cumhuriyet dönemi sineması hem de generacion del 27'nin sinemayla büyülenmesine dair araştırmaları, Bunuel'in belgeselindeki gerekli içeriği anlamlandırmayı sağlar.

buradadır. Breton'un, geçici anlamda mutlak olan kolektif bir bilinçdışının ifadesine girişmek için yaptığı sürrealist öcüler listesi Swift'ten Sade'a ve Huysmans'a uzanırken, Buñuel'in kişisel sürrealizm karışımı yöresel istikrarsızlığın tarihsel özgünlüğü konusunda başarılıdır. Yerel olanın kaderi, yalnızca kinayeli olarak ondan anlam çıkarabilen uluslar ötesinde dolaştığından dolayı belirsizdir.

*Ekmeksiz Toprak* geri kalmış ve izole bir topluluğun günlük hayatının gerçekçi bir kaydıdır. Öyle ki, on dokuzuncu yüzyıl gazetecisi ve kültürel eleştirmeni Mariano Jose de Larra, bölgeyi İspanya'nın özetine çevirmiştir (80).[12] Buñuel'in filminden önceki yıllarda Las Hurdes bölgesi hem İspanya hem de Fransa çevresinden bol ilgi görmüştür. Buñuel filmi üzerinde çalışmaya başladığında, Las Hurdes çoktan İspanya'nın içerideki *ötekisi* haline gelmişti. Köken ve özgünlük efsaneleri veya toplumsal ayaklanma ve reformcu coşku formundaki bu Las Hurdes kaynakları, filmde yer alır. Las Hurdes'in somut sosyolojik bir gerçeklik olarak metinler arası tarihi, dönemin İspanyol hedef seyircisinde yankı uyandırmıştı. Yine de *Ekmeksiz Toprak*'ın belirli tarihi değeri, Buñuel'in deneyinin sinematik göndermelerini yormamaktadır.

Filmin fiziksel gerçeklikle alakasına dair varoluşsal soru, yorum yapmadan açıklama kapasitesi, hem dünyaya hem şahsa yönelik şiirsel deneyime yakınlığı, Bunuel'in projesinde merkezi olmaya devam eder ve daha çok Bazinci sinema anlayışına daha yakındır. Sinemanın, henüz keşfedilmemiş fiziksel gerçekliğin şiirsel kaydı olarak yenilikçi potansiyeli *Ekmeksiz Toprak*'tan neredeyse yirmi beş yıl sonrasında Buñuel'de hâlâ canlıdır. Sinemanın peşi sıra gelen, aniden ve kaçınılmaz olarak yansıtabilir ve tanınabilir olma-

12) Toplumsal öfke, on dokuzuncu yüzyılda hurdano edebiyatının Mariano Jose de Larra'nın Las Batuecas (*Ekmeksiz Toprak*'ı da kapsar) bölgesindeki istismarın hicvi ile makalesi: "Carta a Andres escrita desde Las Batuecas," 11 Eylül 1832.

13) Bu ilgi, 1922'de kral XIII. Alfonso'nun reklamı yapılmış ziyaretini de kapsar; Desastre de Annual'dan, İspanya'nın Fas savaşının en uç noktası, sonra 'hayırsever' imajını popüleştirmek için tasarlanmış fotoğraflı bir röportaj fotoğraflı röportajdır; doktorun bir gezi günlüğü ve Bunuel'in belgeselinin eninde sonunda sansürlenmesi, Gregorio Maranón; Miguel de Unamuno'nun yazıları, anti-çağdaşlık söylemleri için *Ekmeksiz Toprak*'ı afiş olarak kullanmıştır ve Bunuel, Paris'teyken mülteci topluluğuna katılmıştır; son olarak Maurice Legendre'nin 1927'deki hurdano gerçekliğinin sosyolojik çalışmaları, Bunuel'in filmi adına en önemli kaynaktır.




*Ekmeksiz Toprak* (1933) ve afişi.

sı sebebiyle yeni bir araç olarak gösterimselliği kurulur. Perdenin hitabıyla bu tür bir tanınmanın siyasal potansiyelinden *Ekmeksiz Toprak*'ta sonuna kadar yararlanılır.

1958'deki "El cine, instrumento de poesia" (Sinema, Şiirin Vasıtası) konferansında Bunuel, sinemayı yenilikçi gösterimsel bir araç olarak tanımlar (Aranda, *Biografia,* 332). Bunuel sinemayı kolektifin şiirsel ve devrimsel gözü olarak görür ve bunu açık bir şekilde, en sonunda dünyayı kişinin kendi yansıması şeklinde algıladığı bir tekbencilik içerisinde kapalı kalan kolektif bilinçdışının sürrealist rüyasından ayırır. Bunuelci sinema, kolektif bilinçdışmdan, perdenin hitabıyla bilince yönlendirilebilecek bir kolektife doğru yol almayı amaçlar. Zaman ve mekânın fiziksel gerçekliğine gösterimsel olarak oturur ve sinemada yansımadan tanınmaya hareketi keşfeder ve bundan yararlanır. *Ekmeksiz Toprak* eksiksiz bir biçimde bu hareketi kayıt altına almıştır. 1928 kadar erken bir dönemde İspanyol seyircilerinin modası geçmiş zevklerini modernleştirmek için işe koyulan Bunuel, *La Gaceta Literaria* (Edebiyat Gazetesi) ve *Cahiers d'Art* (Sanat Dergisi) için yazıyordu ve şöyle bir soru sormuştu: "İyi bir filmde, bir kapı açma veya birinin elinin bir şey tutması gibi eylemlerin gerçekten eşi benzeri görülmemiş bir

güzelliği yakaladığını neden basitçe itiraf edemiyoruz?" (Berthier, 38). Söylemekten ziyade göstermek (hatta daha iyisi işaret etmek), yeni bir araç olarak sinemanın yenilikçi anlayışında temel noktadır. Ortaya çıkarabilmek için kişi, temsil etmeye çalışmayı bırakmalı, dünyanın görünürlüğünde taklitçi dürtüden ziyade zorlayıcı görselliğinin öncelikli olmasına izin vermelidir.

Buñuel, Pierre Unik ve Eli Lotar'la birlikte *Ekmeksiz Toprak*'ta sürrealizmin modası geçmiş gerçekliklerden estetik ayrılışının, bunlara gerçekler olarak işaret etmek için ötesine gider. Buñuel'in belgeselindeki 'ötenin gerisi', böyle bir ayrışmayı tema haline getirir: Film hem İspanya hem de Fransa'da, bölgeyi meşhur eden bazı fotografik belgeler üretir. Genellikle *tableaux vivants* biçimini alan bu tür bir üretim, seyircinin narsisistçe, kapalılığında tehlikeli olan bir *öteki* ile karşılaşmasını önleyen bilinmemiş kültürel fetişizmin bir başka örneğidir. Buñuel'in filmi, kayıt altına aldığı dünyayı insancıllaştırmayı reddeder (bu en belirgin haliyle korkutucudur) ve *Ekmeksiz Toprak*'ı seyretmeyi zorlaştırır. Burada nesnellik yerine taraf tutma söz konusudur.

*Ekmeksiz Toprak*'ın biçimci bir okumasını yapmak, varlık ve temsilin bağlantıları olan sinema ile fotoğraf arasındaki epistemolojik gerginlikleri karanlıkta bırakma tehlikesini taşır. Filmin yenilikçiliğine özgün bir anlayış için kişi buna, gösterimselliği temelinde epistemolojik bir okuma da eklemelidir. Buñuel'in filmi, sinemanın gösterimsel ve kurtarıcı değerine yönelmede özellikle başarılıdır. Çünkü fotoğrafik aktarımın, yerel gerçekçilik ithal edildiğinde uluslararası sürrealizmin aldığı biçim olduğu fikriyle oynar ve öne çıkarır. Buñuel'in *Ekmeksiz Toprak*'ı, belgesel filmi parodiye almak yerine kendi kurgusunu kayıt altına alır; kendi araçlarını göz önüne çıkarır ve böylece de onları aşabilir. Dolayısıyla filmin gösterimselliği, iki farklı seviyede işlev görür: Hem filmin kendi kurgusal araçlarına vurgu yapar, hem de *bunlar aracılığıyla*, kendisini anlık olarak ortaya koymak için, temsil etmeyi reddettiği dışsallığa işaret eder.

Filmin iyi bilinen sahnelerinden birinde, küçük bir kız yerde uyuyordur ve rüya görüyor gibidir. Makul bir sürrealist eylem gi-

bi görünse de, aslında anlatıcının söylendiğine göre bölgedeki salgın bir hastalık yüzünden küçük kız ölmektedir. Kızın ağzına yapılan klinik yakım çekim, Bataille'ın *Belgeler*'indeki bir fotoğraf görüntüsünü yeniden oluşturur. Gözün dünyadan korkmasına izin vermek yerine, bir dünyayı anlamaya çalışma girişimi olarak *informe* (bilgi) eleştirisi içerir.[14] Bunun karşıtı olan durum birkaç dakika sonra gerçekleşir: Buñuel'in ekibi, mezarlığa ulaşmadan önce tepelerden ve nehirlerden yol alan beşiğiyle, bir bebeğin cenazesini andıran sahneyi çekmektedirler. Kuşku uyandıracak benzerlikteki başka bir sahne, XIII. Alfonso'nun fotografik röportajında ortaya çıkar: Kralın adamlarıyla çevrili, çocuğunu kilometrelerce ötedeki mezarlığa gömmek için omuzlarında küçük bir tabut taşıyan ve gülümseyen bir *hurdano*. Buñuel'in sonradan anlattığına göre bebek uyumaktaymış ve *hurdanoların* hepsi bu sahnedeki rollerine, topraklarının sembolü haline gelen ölümcül dayanıklılığı daha iyi ifade edebilmek için isteyerek katılım sağlamışlar. 1930'ların İspanya'sı için besledikleri kâbuslu bilinçdışım, kolektif ve bilinçli bir şekilde temsil ediyorlardır. Ölüm ve uyku, aynı varlık ve temsil gibi *Ekmeksiz Toprak*'ta birbirleriyle çakışır.[15] Filmdeki sahnelerin hepsinde parodiden ziyade yapısal bir ironi geçer. Parodiden farklı olarak *hurdano*ları, ekip üyelerini ve seyircileri aynı şekilde kapsar bu. Kolektif bir ironi, dalga geçen sanatsal ve avangart karşıtı tonlarıyla filmin radikal gerçekçiliğine yayılır.[16]

---

14) Bunuel'in filmlerinin bilgilendirici bir okuması için bkz. James Lastra'nın araştırması. İnsan coğrafyası ve etnoğrafyasının ortaya çıkan disiplinleriyle bağlantılı olarak Batailleci bilgilendirme siyaseti hakkında aydınlatıcı bir analiz için ayrıca bkz. Jordana Mendelson, "Contested Territory: The Politics of Geography in Luis Bunuel's *Las Hurdes*: Tierra sin pan'".

15) Bu bağlamda, açıkça siyasal olan bir harekette eşkıyaların yoldaş sürrealistlerce oynandığı, o zamana kadar halihazırda 'devrim yolunda', 'Majorcans'a, saldırmaya hazırlandıkları çökmekte olan statüko ve 'putrefacto'ya ulaşmadan hemen önce uyuyakaldıkları *Altın Çağ*'daki sahne anımsanmaya değerdir. Dilenci paçavraları içerisindeki Paul Eluard önderliğindeki sürrealist eşkıyaların, hurdanoların görüntüsüyle bağlantılı benzerliğiyle delaleti, aynı zamanda dikkate değerdir.

16) Eleştirmen Jenaro Talens, 'radikal gerçekçilik' kavramını *Bir Endülüs Köpeği*'nin yapıbozumsal okumasında kullanır. Talens'in Bunuel'in sinemasını okuması, Buñuel'in filmlerine yeni bir yaklaşımın önünü açar ve inanıyorum ki, dolaylı yoldan *Las Hurdes*'in böyle bir yaklaşımdaki merkeziliğin altını çizer: "Eğer Bunuel'in açık hedefi 'suça karşı umutsuzca, tutkuyla sesleniş'te bulunmaksa ve eğer, böyle yapmak için bilinçdışının 'gerçek' mekanizmalarım (tekrar) ürettiyse, iki projeyi de gerçekçilik kapsamında değerlendirmek daha uygun ve daha az belirsiz olmayacak mıdır? Bu kesinlikle, terimi kolaylıkla kendile-

*Ekmeksiz Toprak*'ın bir belge olarak atıfta bulunan gerçekliği, filmin sanatsal iddialarına karşı şüpheci bir bakış doğurur. Bunun tam tersi de geçerlidir.[17]

*Bir Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ*'daki psikolojik alandan *Ekmeksiz Toprak*'m toplumsal sularına yüzen Bunuel, siyasal ve tarihsel alana girişini yapmış olur. Zira estetizm karşıtı ve devrimsel sürrealizm siyaseti, deneysel şekilde tüm garipliğiyle günlük hayata bir bakış sunmaya girişen bir *gösterimsel* gerçekçiliğe dâhildir. Alt başlığı, "insan coğrafyasına sinematografik bir deneme" olan *Ekmeksiz Toprak*'ta Bunuel, sürrealist psikopatolojiyi günlük hayatın bir sosyo-psikolojisine çevirmeyi başarır. Bunuel'in belgesel sürrealizmi, günlük hayatın Freudcu psikopatolojisinin potansiyelini tekrar işlevsel hale getirir. Freudcu bilinç dışı kolektif rüyalarımıza gömülü olanın günlük bir kalıntısı gibi işlev gören *hurdano* günlük hayatının çetinliği ve istikrarsızlığı aracılığıyla bunu yapar. Günlük yaşamın böyle anlaşılması, bir sonrakinin kendi kendine yetme rüyasını ilkinin yansıtmadığı da bozduğu, dışsal ve içsel olanın çarpışmasında gelişir. Bir biçim olarak denemecilik (parçalanma, keşfetme ve tereddüt etme eğilimiyle) *Ekmeksiz Toprak*'m günlük yaşama yaklaşımını, tarihin üstü kapalı tecrübesi kılar. Jean-Luc Godard'ın sonradan bahsettiği gibi "*Ekmeksiz Toprak*, tarihin hareketli içsel bir deneyimidir" (Ibarz, 120). Toplumsal bilinçdışımızın günlük kalıntısı olarak tarihin gözler önüne seril-

---

rine mal eden on dokuzuncu yüzyıl modeliyle pek de bir alakası olmayan türden bir gerçekçilik olacaktır – gerçekten de Juan Valera'nın romanlarından daha realist olan pek bir şey yoktur. Bu tür bir gerçekçilik görüntü sunmayı hedeflemez; tarihsel bakımdan görüntüleri oluşturan retorik vasıtalarla ilgilenir ve algımıza sunulan dışsallığı çoğaltığını iddia etmez, ancak hem bu (varsayılan) dışsallığı hem de duyarlılığımızı, diyalektik ilişkileri içerisinde nasıl birbirlerini oluşturduklarını ve bu şekilde yapılarının bozulabileceğini ve değiştirilebileceklerini göstermektir" (Talens, 84). Talens'den farklı olarak ben Bunuel'de dışsallık ve varlığın merkezi bir yeri olduğuna inanıyorum. Varlığın yalnızca yapısı bozulmamıştır' ancak bunun yerine, hem filmin kör noktasında hem de olasılıklara dair konumunda, eksi bir noktaya doğru yöneltilmiştir. Bu yüzden gösterimsel gerçekçilik' kavramını tercih ediyorum, ki bence, bizi aşan ve bizim için anlaşılmaz olan bir gerçekliği, Bunuel'in suçlayıcı parmağıyla gösterme isteğinin hakkını vermektedir.

17) Filmin ironisi, Andre Breton'un standart çıkarımlarından ziyade Ramón Gómez de la Serna ya daha yakındır. Gómez de la Serna, generación del 27'nin bir üyesi olmasa da, Bunuel üzerindeki etkisi büyüktür. Şiddetli bir biçimde anti-sanatsal söylemleri, sinemaya olan ilgisi ve burjuva değerlerindeki estetizmi vurgulamak için absürtlük kullanımı, Bunuel'in filmlerine taşınmıştır. Değer görmemiş film projesi, gazetelerdeki olayları ekrana taşımaktı. Bunuel bu fikrin aynısını, *Los olvidados*'un başlangıcı olarak kullanmıştır.

mesidir. Psikolojik ve tarihsel olan, Bunuel'de böyle bölünemez hale gelir: Tarih şu ânda yazılır ve ondan öteye asla gitmez.

Devrimsel bir hareket olarak sürrealizmin amacı, temelde siyasaldı.[18] Estetiğin siyasetle ilişkisine dair bugünkü tartışmalar harekete yabancı değildi. Buñuel'in Bretoncu sürrealizminden uzaklaşırken, her zaman düşünüldüğünden daha da fazla devrimsel sürrealizme yaklaşmış olması mümkündür. Bunuel'in durumunda, filmlerinin siyasallaşması, uluslararası komünizm ile İspanyol anarşizminin güçlü bir geleneği (sonraki yıllarda Halk Cephesi hareketinin ortaya çıkışını duyuran hareket) arasında bir diyalog ve birliktelik kurma isteğiyle paralel düşer. *Ekmeksiz Toprak* 1930'ların İspanyol sinemasındaki en belirgin siyasal sahneyi içerir; bu sahnede hem heykeltıraş Ramón Acin'in pedagojik anarşizmi hem de Bunuel'in komünizmi yankılanır.[19] Filmdeki okul sahnesi, Acin'in pedagojik projesi -eğitimin doktrinci olduğuna dair radikal bir eleştirisi, buyurucu resmi söylemlerden uzaklaşmak için hükümet desteğiyle *Misiones Pedagógicas*- için bir destek olarak

18) John Roberts'ın belirttiği üzere: "1920'lerin sonlarında ve 1930'ların başlarında Fransa'daki bu tür değişimlerin merak uyandıran tarafı, sürrealizmin Komunist Partisi'yle örgütsel bağlantıları olan Avrupa'daki tek önemli avangard grubu olmasıdır. Bu bağlamda doğrudan estetizm ve siyaset, 'günlük hayat' ve sanat, fotoğrafçılık ve sınıf bilinci arasındaki, örgütlü sol ve işçi hareketiyle bağlantılı olan diğer grupların kısmen veya parça pinçik bağlantılı oldukları, ilişkiyle kafa kafaya yüzleşmişlerdir. Bunun etkisiyle sürrealistler, 1930'ların ortalarından sonlarına Stalinistçi sosyalist gerçekçiliği, Halk Cepheciliği ve yatıştırıcı bir komünalizmin diğerlerini etkisizleştirdiği koşullarda, günlük hayatın estetizminin bilişsel bir modeli için araçsal olmayan bir alanı açıkta bırakmaya çalıştılar" (100).

19) Ramón Acin *Ekmeksiz Toprak*'ı hem finanse eden hem de büyük oranda etkileyen Valensiyalı bir öğretmen, heykeltıraş ve anarşistti. Film piyasaya çıkmadan önce, Acin ve karısı faşist devriyelerce öldürüldü ve Acin'in adı filmdeki jenerikten çıkartıldı. Acin'in *Ekmeksiz Toprak*'ın yapımını siyasal bir müdahale olarak gördüğüne dair pek kuşku yoktur. Bu arada film, tamamen Acin'in kazandığı devlet piyango biletiyle finanse edilmiştir; bileti ise kazanırsa parayı *Ekmeksiz Toprak* üzerine bir belgeselin yapımında kullanacağı kaydıyla almıştır. Bunuel'in Komünist Parti'yle yakın zamanlarda belgelenen bağlantıları için, bkz. Gubern ve Hammond. Bursları, filmi siyasal açıdan okumama izin veriyorsa da, bunu değiştirmeye de gerek yoktur, zira *Ekmeksiz Toprak*'ın metninin derinlemesine siyasal bir nitelik taşıdığı gerçeği bir köşede durmaktadır. Asıl soru, eleştirel ve tarihi görüşlerin çoğunun, filmin ve genel anlamda Bunuel'in sinemasının bu yönünü neden önemsemedikleridir. Bunuel'in siyasetle olan bağlantılarını ortaya koymakta isteksiz olduğu doğru olsa da, filmleri siyasal tasavvurlarda aşikar müdahalelerdir. Çok yakın bir döneme kadar, Bunuel'in filmleri psikopatolojik söylemlerle çevrelenmiştir. Buna rağmen filmlerinin siyasal yönünü, asıl noktalarını tamamen kaçırmadan gözden uzak tutmak mümkün değildir.

görülmelidir.[20] Öğrencilerin çıplak ve kirli ayaklarının karelerinden sonra, kamera bir çocuğun şöyle yazdığı karatahtaya yönelir: "*respetad los bienes ajenos*". Çocuğu cümleyi yazma sürecindeyken görürüz ve ne yazacağını görmeyi bekleriz çünkü bizim için yazıyordur; onun doktrinleşmesinde suç ortağıyızdır. Cümle tamamlandıktan ve görev bilinciyle nokta tahtaya yazıldıktan sonra, içeriği ve tonu bir yandan tamamen tanıdık gelir, bir yandansa düpedüz garip ve absürttür. Filmin gerçekliği sembolik olarak temsil etmeyi reddetmesi, gerçekliği bir gariplik, garibanlık unsuruna dönüştürür. Bu esnada bizi yeninin doğumu ve zorunlu yinelemelerin ortasındaki boşluk konusunda uyarır.

Buñuel her yerde siyaseti pek tartışmamış olsa da, sürrealizmin başarısız siyasal tutkularını ve 1930'ların kutuplaşmış karmaşasına müdahale edememesini eleştirdi. Otobiyografisi *Son Nefesim*'de yazdığı üzere (1982):

> Hareket, ayrıntılarda başarılı ama temelde başarısızdı. Breton, Eluard ve Aragon bu yüzyılın en iyi Fransız yazarları arasındadırlar; kitapları tüm kitaplıkların raflarında göze çarpar. Ernst, Magritte ve Dali'nin çalışmaları ünlü ve pahalıdır, müzelerde göz önünde asılıdır. Sürrealizmin kültürel ve sanatsal bir başarı olduğu kuşku götürmez. Fakat sürrealistlerin çoğu için özellikle de bunlar en az önemli alanlardı. Amaçları, sanatın ve edebiyatın anıtlarında kendilerine görkemli bir yer kurmak değildi; dünyayı değiştirmek, hayatın kendisini dönüştürmekti (123).

Dünyayı değiştirmek Buñuel'in de en güçlü yönü olmayabilir, ancak *Ekmeksiz Toprak* ile sinemanın siyasal potansiyeli konusunda devrimsel bir anlayışa oldukça yakınlaştı. *Bir Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ*'ın seyircide bıraktığı anlama isteğine dayanması gibi, *Ekmeksiz Toprak* da eyleme çağıran bir dünyayı anlama ihtiyacını tetikler. Filmde sanık yoktur. *Hurdano*lar gözlerimizin önündeki şimdiki zamanda yer alır ve onlar gibi biz de üretiminde suç ortağıyızdır. Film seyredenin bakışlarına yönelirken, seyircide uyandı-

20) Film müziği eklenmeden önceki filmin ilk versiyonu, hem komünist hem de anarşist ekip üyelerinin hükümet karşıtı duruşunu ortaya çıkarır.

racağı siyasal deneyimi üretir. Bu yüzden onay veya anlayış gerektiren bir açıklama olarak değil; bir tepki talebinde bulunan siyasal müdahale olarak işlev görür. Filme dair sorumluluğumuz, varlığına dair kırılganlığımız tamamen algıyı olayın dışında bırakma becerimize bağlıdır. *Ekmeksiz Toprak*'ı entelektüel veya yardıma yönelik bir tüketim temsili gibi görmeyiz. Bundan ziyade olduğu gibi, seyircinin bakışlarıyla senkronik ve bu şekilde tetiklenen bir olay gibi görürüz: pasif bir biçimde alınmaz ancak *hurdano*'ların donuk ve ifadesiz bakışlarıyla karşılanmış, *à la* Keaton (gibi). Beyazperdeye yansımalarımız bize tekrar geri döner, *Ekmeksiz Toprak*'ın seyircide uyandırdığı gerçek anlamda dönüşüme uğratan olayın tanınmasını tetikler.

Bunuel'in *hurdano* varlığının garipliğinden anlam çıkarmayı reddedişi, açık bir şekilde radikal bir siyasal projeye girer. *Ekmeksiz Toprak*, Las Hurdes hakkında bir film değildir. Las Hurdes'te geçen bir filmdir. Çıplak varoluşun kendi başına bir anlatısı yoktur; gerçekte böyledir. *Ekmeksiz Toprak*, tüm kırılganlıkları ortaya dökebilmek için, tiyatralliği üzerinden varoluşun çıplaklığıyla dalga geçer. Doğru yönü, gerekli yalanlar ve kurgu katmanlarından ortaya çıkar. En gerçekçi görünenlerden olan ölü bebeğin gömülme sahnesi gibi. En kurgusal olanı, *hurdano*'larm isteyerek sahneye koydukları kolektif bir tiyatrodur. Erken dönem sineması gibi (film, sessiz sinemanın tüm jestlerini devam ettirir) yokluk, her ne kadar düzenlenmiş olsa da, varlık illüzyonunu başarısızlığa düşmeksizin uyandırır. Bebeğin gömülmesi yalnızca bir kurgu değildir. Ölüm yoktur ama *hurdano*'ları biraraya getirir; birbirlerine olan yabancılıklarının aşıldığı tek ândır. Bu abartılı ve varoluşsal ayrımda, gömülme kareleri boyunca birlikteliğin resmi görülür. Temsil edilemeyeceği için daha az gerçek olmayan *hurdano* ölüm oyunculuğu, gerçekliğin bir gösterimidir. Film bir *hurdano* ölüm ayini sahnesiyle biterken, kayıt ve ifade de tamamen aynı gösterimden olur: "hiçbir insanı, ölüm düşüncesiden daha canlı tutamaz." Seyirci olaraksa bizi hiçbir şey, *hurdano*'ların biteviye bakan gözlerinden daha uyanık tutamaz. Filmin negatif estetizm yönü tamam-

lanmıştır: *Ekmeksiz Toprak* hayatın bir ânını yakalar çünkü bu, yokluğunun izlerini açığa çıkarır.

*Ekmeksiz Toprak,* Gerçek'in herhangi bir emaresinde içkin olan gerekli tüm sanatı, sinemanın kanıt üretiminde belgeler. Bu, filmin kendi sürecinde hem özne hem nesne olduğunun farkına varmasıdır. Buñuel'in kurgusu, bunun sınırlarını sahneler ve böylece gerçekliğin bir ânını yakalamayı başarır. Buñuel'in sineması, bilindiğinden daha Bazincidir; görmediklerimiz, gördüklerimiz kadar önemlidir. Bunuel'in kamerası iç mekânları yeterince iyi çekemez, çünkü ışığa ihtiyacı vardır: *hurdano*'lar bu yüzden kendi evlerinin karanlığına girerken gözden kaybolup dururlar. Paradoksal bir biçimde, Buñuel'in kamerası sahne dışı görüntüleri diğer çekimlerden daha az başarısızlık payıyla kayda alır. Hayat çoğunlukla yasak bir bölgedir ve temsil edilmemiş ve gerçek kalan bir dışarıya işaret edebilen kameranın gerçekten gösterimsel bir aygıt olduğu bir elipsis biçimini alır. Yokluğun kaydı, sinemanın varlıkla, fiziksel gerçekliğin varoluşuyla olan en ciddi ilişkisidir.

Montaj ve Bunuel'in *decoupage* dediği araçla da aktarılan süreksizlikler, filmde merkezi yer tutar. Ses, görüntü, yazı ve müzik yalnızca birbirleriyle uyumsuz olmakla kalmaz, daha önemlisi, tüm karakterler birbirlerine asla bakmazken kameraya doğrudan bakarlar. Böylece Buñuel'in filmindeki ayırıcı motiflerden biriyle bağdaşabilmemizi imkânsız kılarlar. *Ekmeksiz Toprak*, bir geçiş filmidir: *film sonore parlant. Altın Çağ* gibi kesitlerin ve süreksizliğin etkisini ses düzeyinde artırır. İronik karşıt unsur biçimini alan güçlendirilmiş kesitler, Bunuel'in filmlerinde bir sabittirler ve *par excellence* (kusursuz) sinemasal biçim için montaj yerine *decoupage* tercihini tekrar ederler. Sinemanın ve resmin fotoğraftan aldığı ve görsel unsurların sonradan biçimsel bir manipülasyonu olan modernist montaj, kolayca kesilip yapıştırılabilecek halihazırdaki bir dizi film materyali içerirken, Buñuelci *decoupage*, kişi ve nesne, kamera ve gerçeklik arasında yeni bir ilişkinin habercisi olan bir algı biçimidir. *Decoupage*'da teknoloji bir kısıtlama haline gelir. Bütünlük yasaktır, çünkü kamera kayıt altına almadan öncesinde dünya zaten parçalanmıştır. Özne, yani kameranın ar-

kasındaki göz, keser, seçer. Böylece algısının nesnesi olan gerçekliğin bir ânını, esasen onun bir kısmını keserek yakalar. Bu kesim geri döndürülemez ve filmin sınırlarını, bir ayrılış noktası olarak kaydeder.

*Decoupage*, bakan kişiye resmin tamamlamadığını hatırlatır. Zihinsel, montajın anlatımsal içeriği vardır. Montaj gibi biçimsel bir teknik olmaktan ziyade anlatımsal bir döngüdür. Buñuel'in varoluşsal gerçekçiliği diyebileceğim *tecnica de la realidad*'ı, gerçekliğin bir tekniği ya da bir teknik olarak gerçeklik diye adlandırdığının ifadesi haline gelir. Buñuel'in varoluşsal gerçekçiliği, kesimi ortadan kaldırır. Çektiği ilk görsel göz, görselliğin kendi kesimidir. Sinemasal temsilde merkezdedir bu. Filmin sınırları, temsil edemeyeceği dışsallığı uyandırabilme kaynağıyla ortaya çıkar. Buñuel'in *decoupage* kullanımına verdiği yüksek önem nedeniyle, hem elipsis hem de sahne dışı, gösterdiği şeylere bel bağlamayan ancak bunun yerine gösteremediklerini tanıyan bir filmin tercih edilen araçları olmuştur.

Buñuel'in önceki iki sürrealist filminde ve *Ekmeksiz Toprak*'ta bunu ustaca yararlandığı bir teknik olarak kullandığı açıktır. Yine de bunu avangard sanatsal bir işaret olarak doğrudan kullanmaya karşı durmuştur. *Ekmeksiz Toprak*'ın bir dönüm noktası olan bu tipik örnek, Buñuel'in önceki eserlerini kapsayan yeni kareler olarak görülmesi gerektiğinin sebeplerinden sadece birisidir. Buñuel'in *Ekmeksiz Toprak*'la ilgili parodi hedeflerini göstermede başarılı bir örnek de, bir keçinin kazara düştüğü sahnenin çekimidir. Biçimsel olarak pozitivizmi belgeselin epistemolojik limiti olarak ortaya koyarken bile, salt 'anti-pozitivist' olduğu hatasına düşmez Buñuel. Bunun yerine karşılaştığımız, mükemmel pozitivist bir jestin, onu küçülten daha büyük bir resimle kareye alınmasıdır; keçiyi düşerken görürüz ancak aynı zamanda onu öldüren silahı da görürüz. Eğer yalnızca silahı görüp nehre olan düşüşü sahte bir şekilde görmezden gelirsek, tek yaptığımız bir sahteliği bir diğeriyle, pozitivizmi anti-pozitivizmle takas etmek olacaktır. Yine de parça sadece bütün olarak ele alındığında yanlıştır, eksik kaldığında bu geçerli değildir. Anahtar nokta, ikisini de, parçanın bü-

tünde içerilirken varlığı nedeniyle içerildiği bütünün doğasını değiştirdiği, ikili bir yapıda görmektir. Keçinin düşmesinin sahneye koyulması ne saf bir şekilde kurgusal ne de tamamen gerçektir. Kurguyu ve gerçekliği birleştirerek, göremediğimiz ancak hayal etmemiz gereken bir dışsallığa işaret eder. Bunuel'in gösterimsel gerçekçiliği, hem sınırların bilinçli kabul edilişidir hem de obje ile film karesi arasındaki diyalektik bir oyundur. Gösterimsel gerçekçilik, temsil veya taklitle ilgilenmeyen, fakat bir gösterim olarak temsil alanının dışındaki bir gerçekliğe doğrudan işaret eden bir gerçekçilik algısıdır. Gösterimsel gerçekçiliğin hedefi, temsil etme değil var olmadır. Temsil yalnızca onun yan ürününü oluşturur ve Buñuel'de bu çoğunlukla, varlığın kesintiye uğratılması biçimini alır. Dolayısıyla gösterimsel gerçekçilikte varlığın dışsallığı, kesitlerde ve biçim kopukluklarında görülebilecek şekilde hem biçimsel hem temsili kalır.

*Ekmeksiz Toprak* aynı zamanda bir koruma uygulamasıdır. İçeriği biçime çevirmede içeriği bozmayarak, filmin biçimcilik ve fetişizm eleştirisi aslında bu eleştirinin unsurlarını korumaktadır. Böylece somutlaştırma ve somutun ötesine soyutlaştırmanın mantığı arasında bir diyalektik sunmaktadır. *Ekmeksiz Toprak*'ın Unamuno, Maranón ve Legendre'yi içermesi gibi, Buñuel'in sonraki sürrealist filmlerinin çoğu da *Ekmeksiz Toprak*'ı içerir. *Ekmeksiz Toprak* aynı zamanda gömülü olduğu tarihi ânı belgeleyen bir kayıttır. Buñuel'in filmidir. İspanya İç Savaşı'nın tam öncesindeki tehlikeleri ve istikrarsızlık potansiyellerini göstermesiyle özgünlüğünü korumaktadır. Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*'ta benzer bir uyarıda bulunur: "Herkes aynı şimdiki zamanda yaşamaz... Bu, çelişkili ve çağdaş olmayacak şekilde, aynı ânda hararetli ve kırılgan olma gücünden daha beklenilmeyecek ve daha tehlikeli bir şey yoktur" (114). Bloch istikrarsızlığa dikkat edilmediğinde, tepkisel söylemlerde tehlikeli bir kolay silah haline geleceğini açıklamakla devam eder. Eğer nasyonal sosyalizmin yükselişi, Bloch'un 1932'deki denemesinin belirgin içeriğiyse; Bunuel'in 1933 filminde de faşist ayaklanma korkusu (ki 1936'da gerçekleşmiştir) örtülü içeriktir. Çünkü Bloch ve Buñuel için istikrarsızlık kural dışı

değildir. Fakat suistimal ve manipüle edilmeye hazır olan potansiyel bir tehlikeli kuraldır.

Çağdaş İspanya'yla uyuşmayan gerçekliklerden doğan gerilimler, tümüyle tutarsız ve kafa tutan doğalarıyla belgelenmiş ve ifade edilmiştir. Buñuel'in filmi, *Ekmeksiz Toprak*'ın nasıl ulusal bir semptom haline geldiğini veya savaşın neden eli kulağında olduğunu açıklamamaktadır. Filmin amacı, bu semptomu bu şekilde görünür kılmaktır.

Bunuel *hurdano* gerçeği önerisinde bulunmak yerine kamerada açığa vurmaktadır. *Hurdano*'lar vurgulu bir soru olarak ortaya çıkar. Bulgusal bağlantısızlıkları cevapsız kalır ancak tamamen görünürdür. *Hurdano*'lar, görünüşe bakılırsa o zamanlar İspanya'daki kimsenin ciddiye almak istemediği bir işaret ve tehlike sinyalidir.

Filmin kaderi, aynı zamanda Buñuel'in siyasal müdahalesi olarak da ele alınmalıdır. Buñuel'de tehlikeli olan sürrealizmi değildir.[21] Öyle olsa Dali'ninki gibi bir eksantriklik diyerek göz ardı edilebilirdi. Gösterimsel gerçekçiliktir söz konusu olan. Buñuel'in *Ekmeksiz Toprak*'ta kanıtladığı üzere kendi bilincine varmış gerçekçilik, güçlü bir ifade biçimidir. Kayıtlarının tamamlanmamış ancak yine de gerçek somutluğu, kendisiyle birlikte tarihsel, toplumsal ve siyasal sonuçlar da taşır. Bunları kaydı ortadan kaldırmadan ihmal etmek mümkün değildir. Önce Cumhuriyetçi ve sonrasında da faşist rejim tarafından filmin yasaklanma sebebi, böyle bir indirgenemez gerçekçiliktir.[22] Kurgu olmayan bir başka 'çirkin' kurgudur. Bu bölüm *aynen* Meksika'da *Unutulmuşlar*'la tekrarlanmıştır.

---

21) Bunuel'in filmleri yasaklanırken, vaktiyle birlikte çalıştığı Salvador Dali, faşist rejiminin sevileni olmuş ve evi ulusal bir anıta çevrilmiştir.

22) Cumhuriyet yasağı, Bunuel için şaşkınlık yaratmıştır, özellikle de sansür Gregorio Marañón olunca. Maranon iyi bilindiği üzere bölge üzerine yazmış ve gezisinde XIII. Alfonso'ya eşlik etmiştir, 1932'ye gelindiğindeyse *Ekmeksiz Toprak* yönetim kurulu başkanıdır. Bunuel şöyle anlatıyor: "Maranon'un prestijli konumu sayesinde, filmin dağıtımı için gerekli yetkileri alacağından emindik, ki aldı da, tabii sansürlü halini. Ne yazık ki tepkileri daha olumsuz olamazdı. 'Niye herkese bu çirkin şeyleri göstermek istiyorsun?' diye sordu. 'O kadar da kötü değil hani. *Ekmeksiz Toprak*'ta buğdayla dolu at arabaları gördüm. Niye güzel bir şey göstermiyorsun, halk oyunları gibi?' Söylemeye gerek yok ama, film asla gösterime girmedi. Dahası bana tezelden söylenene göre, o buğdayla dolu ünlü arabalar yalnızca aşağı yoldan, Granadilla'ya gidiyordu ve o zaman bile çok nadirdi. Halk oyunlarına gelince, o yersiz milliyetçiliğin basmakalıp ifadelerinden *Ekmeksiz Toprak*'ta yoktu" (Aranda, *Biography*, 141).

Sonraki yıllarda *Ekmeksiz Toprak* kesilmiş, sansürlenmiş, manipüle edilmiştir. Sahneler çıkarılmış ve sonlarına ekleme yapılmıştır. Cumhuriyet taraftarı ve faşizm karşıtı olarak yayınlanmadan önce, 1936'da filme müzik eklenmiştir. Cumhuriyetin yarıda bırakılan hedefinin, *Ekmeksiz Toprak*'taki gibi çağdaş olmayan gerçeklikleri gidermek olduğu konusunda bir ses, seyirciyi bilgilendirmiştir. Bu modernleştirme kontrastı, 1936'daki Ulusal Sergi'de İspanyol müzikholünün girişine Alberca geleneksel kıyafetlerindeki bir kadın ile tulum giymiş bir Cumhuriyet militanı bir kadın arasında karşılaştırılan bir imge olarak konmuştur. Filmin *Las Hurdes*'ten *Ekmeksiz Toprak*'a[23] dönüşmesi bundan sonra gerçekleşmiştir. Yöresel olanın sembolleşme ve evrenselleşme sürecine geçişi başlamıştır.

*Las Hurdes*, bir ölüm ayiniyle biter ve yaşayanları, ölüm düşüncesine bir alarm olarak uyanmaya davet eder. Bu sıradan bir *carpe diem* değildir. Fakat kapsamlı bir görüş noktasının keşfi için üstü kapalı bir heves barındıran, varoluşsal bir taşkınlıktır. Bu görüş noktasında her zaman eksik olansa nesne olmayı başarabilmiş kişinin, ölünün ayrıcalıklı perspektifidir.[24] Yine de ölünün ayrıcalıklı perspektifi, *başlı başına* ölümle karıştırılmamalıdır. Zira ilki bir sonsuzluk algısını, bir dışarının somut olmayan hayalini çağrıştırsa da, ikincisi sonlu olmanın kesinliğinde, insan ölümlülüğünün somutluğunda kapalı kalmıştır. Bir kişi elbette ilki konusunda yanılgıda olabilir, ancak ikincisi konusunda asla.

Zamanından önce adlandırılmış *Son Nefesim*'deki son sözlerinde Buñuel, yaşayana oynanan korkunç bir şaka biçimindeki ayinin keşfedilişini yineler:

> Aslında basından korksam da, on yılda bir falan mezardan çıkıp birkaç gazete alıp okumak çok hoşuma giderdi. Hayalet gibi soluk, duvar kenarlarından sessizce ayak sürürken gazetem kolumun altında mezarlığa döner ve mezarımda güvenli ve sakin bir uykuya dalmadan önce dünyadaki tüm felaketleri okurdum (256).

23) Filmin Türkçe başlığı, aslında ikinci adının çevirisidir.
24) 'Varoluşsal' sıfatını kelimenin etolojik anlamıyla, varlık bölgesine dahil olarak ve illa felsefi varoluşçuluğa bir imada bulunmaksızın kullanıyorum.

Buñuel'in eskalojotik hayal dünyası, şaka yollu olsun olmasın, ölümü bir kefaret yolu olarak ortaya koyar. Peter Osborne'un Benjamin'i benzer şekilde analiz ederken ifade ettiği gibi: "Ölüm, mesih dışsallığının somut anlamıdır" (147). Basit bir şekilde dile getirirsek, mesih inancı dışsaldır çünkü tarihte veya zamanda var olmaz. İnsanlık tarihine açık açık ölümün perspektifini yerleştirir ve bu yüzden de siyasal imgeleme, siyasetin imgelemine aittir. Ölümün olanaksız perspektifi, tek tamamlanmış olandır ve yaşayanın varlığını tamamlanmamış olarak göstermesiyle potansiyel bir kurtarıcıdır. Buñuel'e göre basitçe zavallıdır.

Bu varoluşçu bakış, aşetizm, soyutlama veya yaşayanlar ve onların tarihlerinin 'zavallı' somutluğunu hiçe sayma anlamına gelmez. Tam aksine, insanın günlük hayat deneyiminin tamamlanmamış somutluğunu gerekli 'en düşük ortak payda' olarak gören radikalleşmiş bir maddeciliği destekler. Ölüm, *hurdano*'ları ve bizi özne değil de nesne olarak birarada tutan yapışkandır. *Hurdano*'lar bu yüzden, son için bir varlıklar topluluğu olarak ortaya çıkarlar.[25]

En nihayetinde Buñuel'in gösterimsel gerçekçiliğine destek veren mantığı yapılandıran 'son', ölümdür. Sahne dışındaki ve içerilen elipsislere dâhil edilmiş kör noktalar, yalnızca ölüm olabilecek bir gerçekliğin varlığına işaret eder. Böyle bir gerçeklik işaret edilebilir ancak tamamen temsil edilemez. *Hurdano*'ların filmin seyircilerine karşı üstün bir 'avantaj'ları vardır; bizden daha çok sona yakındırlar. Bunun sebebi hastalık, açlık veya kendiliğinden gelişen enfeksiyonlardır. Buñuel'in cesedinin, koltuk altında yaşayanların günlük gazetesiyle beraber tabutuna girmesi gibi, *öte dünyanın* ayrıcalıklı algısına sahiplerdir. Onlar geçici öncülerdir. Son kez nesneleştirilmeleri, ürettikleri şokun kaynağıdır.

Nihai yabancılaşma olan ölümün, Buñuel'in filminde yabancılaşmadan uzaklaşma mekanizması olduğu kanıtlanır. Devrimsel ha-

---

25) Ölüme duyulan bu takıntı, tüm generación del 27'de müşterektir ve doğrudan İspanya'nın Cizvit geleneklerinden gelir. Üst-orta sınıfa dahil olarak, grubun üyelerinin neredeyse hepsi Cizvit okullara gitmişler ve burada temel olarak zihinde cehennem ve ölüm görüntüleri canlandırmaya yönelik Loyolcu 'ruhani egzersizler'e maruz kalmışlardır. *The Crucified Mind*'da Robert Havard, Cizvit eğitimi ve sürrealist hayal dünyasının yakından bağlantılı olduğunu öne sürer. Bu tür egzersizler aynı zamanda diğer Katolik kökenli avangardların entelektüel müfredatlarının bir parçasını oluşturur. James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'ne bir göz atmak bile bunu ortaya koyacaktır.

reket, bunu geri döndürmek veya bundan kaçmak değil, ancak onu inceleyebilmek için tahrip edilmek istenilen söylemler üzerine derin derin düşünmektir. Burada akla hemen Buñuel'in son zamanlarda terörizme olan ilgisi ve korkusu gelir. Sadece terörün amansız mantığını ve inanç istemini anlayan Buñuel gibi birisi, gerçekten 'dehşet'e düşebilir.[26] Buñuel'in sinemasal terörizm sahneleri, her zaman ölümün ifadesiyle, gerçekliğe bir bakış şeklinde ifade bulur. *Ekmeksiz Toprak* bunun en örneksel olanlarındandır.

Buñuel'de gerçekten estalojik ve skatolojik (Buñuel'in ana dilinde ikisi de aynıdır) bir motifin izlerini sürmek, ölümün yabancılaşmadan uzaklaştıran *Ekmeksiz Toprak*'taki rolünü açıklığa kavuşturacaktır. Ölü eşeğin durumu buna bir örnektir. Eşekle ilk karşılaşma, Bunuel'in Kalanda'daki çocukluk anılarına uzanır. "Orta Yaş Anıları" adlı bölümde şunları söyler:

> Ölümle ilk karşılaşmam Kalanda'da oldu. Derin dini inanç ve cinselliğin uyanmasıyla birlikte ergenliğimin hâkim güçlerinden oldu ölüm. Bir gün babamla birlikte zeytinlikte yürürken, rüzgârın hastalık derecesinde tatlı bir kokusunun burnumuza geldiğini hatırlıyorum. Yaklaşık yüz metre ötede, şişmiş ve ezilmiş haldeki ölü bir eşek, bir düzine akbabaya ve birkaç köpeğe ziyafet sunuyordu. Bu imge beni hem kendine çekti hem de kendinden uzaklaştırdı. Doymuş kuşlar, kadavranın hava alamayacağı biçimde sendeleyerek üzerinde geziniyordu. (Köylüler, kalıntılarının toprağa iyi geleceğine inandıklarından asla ölü hayvanlara dokunmazlardı.) Bu çürümüş leşin ötesinde, metafizik şeyler olduğunu sezerek hipnotize olmuş gibi kalakaldım. Babam en sonunda kolumdan tutup beni çekerek oradan uzaklaştırdı (11).

---

26) Bunuel'in terörizme ilgisine büyük oranda değinilmemiştir. Korkusu, mantığının şaşırtan ve başarılı bir şekilde 'şok eden' anlayışıyla karışmıştır. *Son Nefesim*'de şunları belirtir: "(Terörizmin sembolik öneminin, benim gözümde belirli bir çekiciliği vardır: tüm sosyal düzeni, tüm insan türünü yıkma fikri. Diğer bir yandan o veya bu hedefin uğruna terörizmi siyasal bir silah olarak kullananları küçük görüyorum – örneğin Ermenistan'daki problemlere yoğunlaşılması için Madrid'de insanları öldürenlere.) Hayır, benim hayranlık duyduğum teröristler Bande à Bonnot gibiler; kurbanlarını dikkatlice seçen Ascaso ve Durruti gibi insanları anlıyorum veya on dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki Fransız anarşistlerini; diğer bir deyişle, onlara hayatta kalmaya değmeyecek gibi gözüken bir dünyayı patlatmaya (ve kendilerini de birlikte götürmeye) çalışanları. Bazen gerçekler ve hayal gücüm arasında derin bir uçurum olabiliyor – eminim ki görülmedik bir tutarsızlık değildir; ancak hiçbir zaman bir eylem adamı olmadım. Hayranlık duyduğum o insanları taklit etmeyi basitçe beceremem" (126).



Dali ve eşek.

Gerçekliğin tam olarak ölümün şeklini aldığı bu tür ilkel sahnelerin tekrarlanmasından başka yöntem yoktur. Kişisel ve kuşaksalın, mahrem ve toplumsalın bir karışımı sayesinde, Buñuel çocukluğundaki bu sahneyi en az iki defa tekrar yansıtmayı başarabilmiştir; hem *Bir Endülüs Köpeği*'nde hem de *Ekmeksiz Toprak*'ta.

Madrid'deki ilerlemeci ve elitist okul Residencia de Estudiantes'te öğrenciliğine devam ederken, ölü eşek pek de gizli olmayan ilk yüceltmeden geçti. Sonradan *generación del* 27'nin en ünlü üçlüsü haline gelen isimler (Buñuel, Dali ve Lorca) burjuvazi değerlerinin kalıntılarını tanımlamak için bir terim icat ettiler: '*putrefactos*'.' *Putrefacto,* yalnızca çökük değerlerin kaçınılmaz ve istenilen ölümüne değil, aynı zamanda burjuva malzemesinin çürüme-

si ve skatolojisi üzerine düşünmeye ve kayıt tutma hayranlığına adanmıştı. Üçlüye göre İspanya'nın *putrefacto* listesi epey uzundu, fakat 1928'de *escuela modernista*'nın şairi Juan Ramón Jimenez, estetize ettiği Güney İspanya'daki bir eşeğin lirik ve duygusal hikayesini anlattığı *Platero y yo* eseri için gruptan bir ödül aldı. Jimenez, bu eseri sayesinde yıllar sonra Nobel ödülüne layık görülecekti.

Buñuel ve Dali, Jimenez'e şiirinin iğrenç ve 'bok gibi' olduğunu yazarak dalga geçtiler (Aranda, *Biografia*, 59). Alıngan ve utangaç Jimenez'in bir süre inzivaya çekilmesine yol açan bu şakanın çocuksuluğunun ardında burjuva eğlencesi için bir eşeği bile moda objesine dönüştüren o özel duygusallığa karşı hissedilen bir öfke vardı. Bir yıl sonrasında *Bir Endülüs Köpeği*'nde çürümüş bir eşek göründü. Beraberinde Cizvit öğretmenler ve bir kuyruklu piyano vardı (*putrefacto* örneklemeleri). Aktör Pierre Batcheff, eşeği iple yukarı çekiyordu.

Filmin çekimleri sırasında, Dali eşeğin göz çukurlarını katranla doldurdu. Bu son dakika süslemesi hayvanın gözlerine dikkat çekerken, aynı zamanda çürümelerini daha gösterişli hale getirdi ve varlıklarının rahatsız eden etkisini bir şekilde azalttı. Nasılsa eşeğe eşlik eden iki Cizvit rahip ölüden ziyade çürümekte ve kokuşmaktalardır. Hem Dali hem de Buñuel, eşek konusuna ayrı bir şekilde dönüş yaptılar.

1930'da Dali *L'Âne pourri*'yi yazdı.[27] Dünyanın şeklini kendi fantezisine göre değiştirerek gezegeni itibarsızlaştıran bir mutlu fetişistin hikâyesi. Dali ile Bunuel arasındaki mesafeyi belirleyen bu metindir. Dali dünyayı kendi yorumsal sayıklamaları için kullanmakla tatmin oluyorken, Buñuel aklı başında burjuva dünyasının fetişizmini ortaya çıkarma görevine giderek kendini adayacaktı. Dali, psikopatolojik ve estetik olanı seçmişken, Buñuel toplumsal ve siyasal olanı seçti. Dali şöyle yazıyor:

> Hiçbir şey beni, farklı imgelerin örneklerindeki farklı simulakrların varlığını tanımaktan alıkoyamaz. Bu örneklerden birinde çü-

27) Metin ilk defa *La Femme visible*'de (1930) basıldı.

rüyen bir eşek görüntüsüne uyum sağlasa da ve bu eşek gerçekten korkunç bir şekilde kokuşmuş bir haldeyse de, etrafında binlerce sinek ve karınca dolanıyorsa da ve böyle bir durumda zamanın ötesindeki bu imgelerin ayrı hallerinin anlamına kimse müdahale edemeyeceğinden, hiçbir şey beni eşeğin bu çürümüşlüğünün, kokuşmuşluğunun, yeni değerli taşların şiddetle ve gözü kör edercesine parlamasından başka bir şey olduğuna ikna edemez (*The Collected Writings*, 225).

*Altın Çağ*'daki burjuva ideolojisi ve fetişizmlerini ayrıntılı keşfeden Buñuel, Las Hurdes'e dair bir film yapmaya karar verdi. Dali'nin dönüşümcü oyunları ve siyasal çarpıtmalarından uzakta olamazdı. *Ekmeksiz Toprak*'ta eşek tekrar göründüğünde, gözleri tamamen açıktır. *Ekmeksiz Toprak*'taki herhangi bir şeyi parlak, değerli bir taşa dönüştürmek zordu.

Filmde eşek, ana sahnededir. İronik seslendirme bize şunu söyler: "Ölüm, *Ekmeksiz Toprak*'ın sefil mezralarında kayıt altına alınamayacak nadir olaylardan biridir." Ekip eşekle şans eseri karşılaşmıştır. Bir arı sürüsünün saldırısına uğrayan eşek, acı çeker halde ölmek üzere bir ağaca bağlanmıştır. Sahte-belgesel seslendirmesine göre, *hurdano*'ların hafif kesiklerinin enfeksiyon kapması ve ölümcül hale gelmesi gibi, eşek de ölümüne umutsuzluk ve acı içinde, etraftaki arı kovanlarını bacaklarıyla teperek gitmiştir. Beyazperdede bir eşeğin arılarla kaplı başını görürüz ve pörtlek gözleri alabildiğine açık, bize bakmaktadır. Bu görüntü gerçekten rahatsız edicidir. Eşeğin henüz tam olarak ölmediğini biliriz. Ölümün karşısında somutluğunun direnişine tanık oluruz. Ölüm, beyazperdede gerçekleşmekte olan olaydır. Buñuel hiçbir zaman Bazin'e bu kadar yakın olmamıştır.

Eşeğin durumu ve çürümesi *Ekmeksiz Toprak*'ta tamamlanır ve böylece, entelektüel eskatoloji ve rastlantısal skatoloji, gösterimsel gerçekçiliğin bir biçimi, fiziksel gerçekliğin bir kefareti olur. Siegfried Kracauer'un 1940'da estetizm üzerine bir kitap için notlarına -ki bu notlar sonradan *Film Teorisi* kitabı olur- yazdığı üzere:

> Sinema, tüm somut dünyayı sahneye koyar. Tiyatronun ve resmin ötesine geçerek, ilk kez devinimde olanı kurar. Yükselme, ilerleme niyeti yoktur ancak artıkları toplayıp yanında taşıyacak kadar dibe doğru zorlar. İnsanın hem içinde hem de dışında – istenmeyene, sadece orada olana ilgi duyar. Filmde altında ölü bir kafatası yatmayan bir yüz, hiçbir değer taşımaz. *Danse macabre.* Peki ne için? Bu, görülecek olan şey olarak kalır (vii).

Bir *trompe d'oeil,* yalnızca gerçekçiyse etkilidir. *Ekmeksiz Toprak*'ın temelinde, Bunuel'in sürrealist gerçekçiliğinin yapısını ifade eden bu çelişki yatar. *Film Teorisi*'nde Kracauer, bu çelişkinin daha antısal bir okumasını sunar: "Beklenebileceği üzere, hem yenilikçinin hikâye anlatımındaki isteksizliği hem de sinema aygıtları ve öznelerine olan tabi düşkünlüğü, gerçekçi eğilimden bir noktaya kadar faydalanmıştır" (180). Kracauer devamında, deneysel bir dönemden sonra sinemanın bir sanat biçimi özelliği tamamen kavrandığında, göndergeselliğe geri dönüş elbette beklenebilir.[28] Dış gerçekliğin kısıtlamalarının sinemada aşılabilmesi mümkün değildir, aslında sinemanın potansiyelinin bizzat kaynağıdır.[29] Eğer, Kracauer'in dediği gibi "bu dünyada boşluklar yoksa", kameranın öz bilinçli eksikliği, sahte estetik ve ideolojik bütünlüklerin

---

28) Kracauer *Bir Endülüs Köpeği*'ni *Ekmeksiz Toprak*'tan, ilkinin saf bir avangard deneyi, ikincisinin deneysel tükenmenin bir işareti olduğu öne sürerek üstün tutar (301). Öncesinde şöyle yazar: "[*Land Without Bread*'de Bunuel] sürrealist girişimlerinden, gerçekliğin canavara benzeyen çekirdeğine geri dönmüştür. Avangard hareketi sona erdikten sonrasında 1930'ların başlarında piyasaya çıkan bu korkutucu belgesel, insan sefaletinin derinliklerini yüklenmiş, yakın geleceğin korkularına ve acılarına dalalette bulunmuştur" (181).

29) Farklı sanatlar arasındaki ilişki, Kracauer'ın burada kabulleneceğinden daha karmaşıktır. Bunuel'in durumunda edebiyat ve sinemanın etkileşimleri özellikle daha karmaşıktır. Bu projede daha kapsamlı bir şekilde irdelediğim üzere, gerçekçi romanın, Balzac'ın anlatılarından Zola'nın tanımlarına kadar, geçici deneyimi ifade edebilmek için şehrin ayrıntılarını betimlemekten başka çaresi yoktur. Bunuel'de gördüğümüz, ve Bazin'de, sinemanın gelişinin bu ileri sürülenleri nasıl tersine çevirdiğidir: Sinema yeri sürece, zamana geri döndürür. Kameranın hareketleri, indirgenemez geçiciliğiyle alanı süreci çerçevelenmiş bir yinelemeye döndürür. Bunuel'in generación del 27'de, sinemayla doğduğunu gördüğümüz, bu iki vasıtanın, edebiyat ve sinema, ilk karşılaşmalarından beri gergin diyaloga girmesidir; biri, bir diğerinden ipucu almadan ilerleyemez. Bunuel'in otuz iki filminden on altısı çoğunlukla on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin edebiyat uyarlamalarıdır, *Galdos* bunlardan en öne çıkanıdır. Filmi çekilmemiş ancak bitmiş üç senaryosu da aynı zamanda edebiyat uyarlamasıdır.

panzehiri işlevini görür. Dolayısıyla sinemada sanatın kapısı, ideolojiye açılır: "Sinemadaki sanat tepkiseldir çünkü bütünlüğün sembolüdür. Böylece de fiziksel gerçekliği -kelimenin iki anlamıyla da- 'kapatan' inançların varlığı devamlıymış gibi yapar" (301).

Bu denemenin argümanlarını tipik bir Buñuelci yöntemle özetlersek: Buñuel'in sürrealist gerçekçiliğinin sözdizimsel yapısı, onun Katolik ateistliğinde yer alır ve hatta bununla aynıdır. Bunuel'in ünlü "Tanrıya şükür hâlâ bir ateistim" aforizması, daha tutarlı ve geçerli olan "Teşekkürler sürrealizm, hâlâ bir realistim" şekline getirilebilir. Buñuel'in nüktesindeki sözdizimsel yapı, sürrealist teknolojisinin dizisel bir ifadesidir. Buñuel'in gerçekçiliğinin öz-bilinci, başarısı, doğrudan sürrealizminin bir sonucudur. Bağımlı cümle, "hâlâ bir realistim", ana cümle gibi görünen kısım tarafından çevrelenmiş gibidir. Yine de "hâlâ bir realistim"in kronolojik önceliği (geçicilik her zaman anahtardır) alışılageldiği üzere avangard ile bağlantılı anlatı kopukluğu ve yerini almadan ziyade bir muhafaza etme mantığını ortaya koyar. Yeni olduğu bildirilen yerine 'modası geçmiş' olarak etiketlenen ve dışarıda bırakılan, asıl noktadır. İstikrarsızlık, teknoloji sürrealizminin parçası ve bölümüdür. Buñuel sürrealisttir çünkü yalnızca sürrealist olmakla kalmaz. *Ekmeksiz Toprak*, ilk başta diğer filmleriyle uyum sağlamayan bu film, içeriği çerçeveye tekrar yerleştiren ve sürrealist bir teknik olarak gerçekliği yeniden tesis eden tarihi eser haline getirilmiş bir parça haline gelir. Bize sürrealist olarak yalan söylediğini bize söylediğinden, aynı zamanda bize gerçekçi olarak doğru söylediğini de anlatır, en azından kısmen.

İdeoloji alanında, yalnızca soyut algılayabiliriz. Bunuel'in İspanya'sında birinin yalnızca Katolik olabilmesi gibi. İdeoloji, bizi etrafımızdakilerden ayıran bir peçe gibi işlev görür, yakınlığı olasılıksız kılar. Buñuel'in sineması, Dali'nin sanatsal sayıklamalarındaki gibi hayatın hammaddelerini dönüştürerek ve eklemeler yaparak değil, azaltarak kurtarmaya çalışır. Bir bütün olduğunu iddia etmeyen bir gerçekliğin parçacığıyla sinema kendi sınırlarını, po-

tansiyelini ortaya çıkarmak için kullanır. Kracauer'e göre sinemanın kelimelerle anlatmasına gerek yoktur, çünkü doğrudan göstermeye cesaret edebilir.

'Zihnin kör noktaları'nı açıklamak sinemanın nihai vaadi olabilir, yine de bu kör noktalar, bu şekilde tecrübe edilmelidir: "Fiziksel gerçekliği kayıt altına alırken ve keşfederken, film daha önce görülmemiş bir dünyayı görüşümüze sunar, Poe'nun çalınmış mektubu kadar eşsiz bir dünyayı, ki bu bulunamaz çünkü herkesin elinin altındadır" (Kracauer, 299). Kracauer'e göre, film hem gösterimsel hem araçsal kalır, temsilin yorumlamasından çok ötesinde bir düzen başlatır. Film, Poe'nun çalınmış mektubuna işaret eden parmak olur ve onu görünür kılar, ancak kısa süreliğine.

Yine de sinemanın kurtarıcı potansiyeli, yalnızca içinde bulunan ideolojik yapılar kapsamında işlev görür. Bunuel aşmaya çalıştığı, o istemeksizin içinde bulunduğu ideolojik yapı olan Katoliklikten bahsetmeden basitçe "Bir ateistim" diyemez. Buna rağmen bu yapının isteyerek içinde bulunabilir ve bütünlüğünü sorgulayabilir. Eğer hem Kracauer hem de Buñuel'in hayalini kurduğu gibi sinema 'farklılığı olan bir sanat' olacaksa, aynı zamanda da 'minör' bir sanat olmalıdır. Gündelik hayatın parçacıklarını, kısmen onu geri kazanmak umuduyla yansıtmaktan mutlu olan göndergesel bir sanat. Buñuel'in gösterimselliğe ve varlığa olan yatırımı, *Ekmeksiz Toprak*'ta temsilin içten sekteye uğratılması olarak ortaya çıkar. Alışılmışın dışındaki gerçekçilik ifadesi, avangardlığın bir ucundadır. Hem gerekli hem acil şekilde ortaya çıkar, zira daha büyük ve geniş bir çerçevenin hatırlatıcısıdır. Herhangi bir mutlak algıyı azaltan bir perspektif kayması gibi olsa da, 1933 yılında siyasal olmaktan başka şansı olmayan, kısıtlı ve inatçı bir somut gerçeğe bağlılık talep eder.

# FİLMOGRAFİ

1929

**BİR ENDÜLÜS KÖPEĞİ (UN CHIEN ANDALOU)**

*Yapımcı:* Luis Buñuel

*Senaryo:* Luis Bunuel ve Salvador Dali

*Görüntü yönetmeni:* Albert Duverger

*Sanat yönetmeni:* Pierre Schilzneck

*Müzik:* Beethoven ve Wagner'den (Tristan ve Isolde) parçalar; tango seçimi Bunuel

*Kurgu:* Luis Bunuel

*Oyuncular:* Pierre Batcheff, Simon Mareuil, Jaume Miravitlles, Salvador Dali ve Luis Buñuel

*Süre:* 17 dakika

1930

**ALTIN ÇAĞ (L'ÂGE D'OR)**

*Yapımcı:* Viscount of Noailles

*Senaryo:* Luis Buñuel ve Salvador Dali
*Görüntü yönetmeni:* Albert Duverger
*Sanat yönetmeni:* Pierre Schilzneck
*Müzik:* Georges Van Parys, Beethoven, Debussy, Mendelssohn, Mozart ve Wagner
*Kurgu:* Luis Buñuel
*Yönetmen yardımcıları:* Jacques Bernard Brunius ve Claude Heyınann
*Ses:* Peter-Paul Brauer
*Oyuncular:* Gaston Modot (genç adam), Lya Lys (genç kadın, Marquise'in kızı), Caridad de Lamberdesque (kadın), Pierre Prevert (bir haydut), Max Ernst (haydutların lideri), Paul Eluard
Süre: 63 dakika

1932

**EKMEKSİZ TOPRAK (LAS HURDES/TIERRA SIN PAN)**
*Yapımcı:* Ramón Acin
*Senaryo:* Luis Buñuel, Pierre Unik ve Julio Acin
*Görüntü yönetmeni:* Eli Lotar
*Müzik:* Brahms'ın Dördüncü Senfonisi
*Kurgu:* Luis Buñuel
*Yönetmen yardımcıları:* Pierre Unik ve Rafael Sánchez Ventura
*Ses:* Charles Goldblatt ve Pierre Braunberger
*Oyuncular:* Abel Jacquin (anlatıcı)
*Süre:* 27 dakika

1946

**BÜYÜK KASİNO (GRAN CASINO)**
*Yapım şirketi:* Peliculas Anahuac
*Yapımcı:* Oscar Dancigers
*Yürütücü yapımcı:* Federico Amerigo
*Senaryo:* Mauricio Magdaleno, Michel Weber'in romanından uyarlama
*Görüntü yönetmeni:* Jack Draper
*Sanat yönetmeni:* Javier Torres Rorija
*Müzik:* Manuel Esperón
*Kurgu:* Gloria Schoemann
*Yönetmen yardımcısı:* Moises M. Delgado
*Yapım şefi:* Jose Luis Busto
*Ses:* Javier Mateos ve José de Perez
*Makyaj:* Armando Meyer
*Oyuncular:* Libertad Lamarque (Mercedes), Jorge Negrete (Gerardo), Mercedes Barba (Camelia), Agustin Isunza (Heriberto), Julio Villareal (Demetrio)
Süre: 85 dakika

1949

ALEMCİLER KRALI (THE GREAT CAROUSER/EL GRAN CALAVERA)

*Yapım şirketi:* Ultramar Films

*Yapımcı:* Fernando Soler ve Oscar Dancigers

*Yürütücü yapımcı:* Federico Amerigo

*Yapımcı yardımcısı:* Antonio de Salazar

*Senaryo:* Luis Alcoriza ve Raquel Rojas, Adolfo Torrado'nun oyunundan uyarlama

*Görüntü yönetmeni:* Ezequiel Carrasco

*Sanat yönetmeni:* Luis Moya ve Dario Cabañas

*Müzik:* Manuel Esperón

*Kurgu:* Carlos Savage

*Yönetmen yardımcısı:* Moises M. Delgado

*Yapım şefi:* Alberto A. Ferrer

*Ses:* Rafael Ruiz Esparza ve Jesus Gonzalez Gancy

*Makyaj:* Ana Guerrero

*Oyuncular:* Fernando Soler (Ramiro), Rosario Granados (Virginia), Andres Soler (Ladislao), Ruben Rojo (Pablo), Gustavo Rojo (Eduardo)

Süre: 90 dakika

1950

UNUTULMUŞLAR (THE FORGOTTEN ONES/LOS OLVIDADOS)

*Yapım şirketi:* Ultramar Films

*Yapımcı:* Oscar Dancigers ve Jaime Menasce

*Yürütücü yapımcı:* Federico Amerigo Senaryo: Luis Buñuel ve Luis Alcoriza, Max Aub ve Pedro de Urdimalas

*Görüntü yönetmeni:* Gabriel Figueroa

*Sanat yönetmeni:* Edward Fitzgerald Müzik: Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga'nın müziğinden uyarlama

*Kurgu:* Carlos Savage

*Yönetmen yardımcısı:* Ignacio Villarreal

*Yapım şefi:* Fidel Pizarro

*Ses:* Jose B. Carles ve Jesús Gonzalez

*Makyaj:* Armando Meyer

*Oyuncular:* Alfonso Mejia (Pedro), Roberto Cobo (Jaibo), Stella Inda (Pedro'nun annesi), Miguel Inclan (Carmelo), Alma Delia Fuentes (Meche), Mario Ramirez (Ojitos)

Süre: 88 dakika

SUSANA

*Yapım şirketi:* Internacional Cinematográfica

*Senaryo:* Luis Buñuel, Jaime Salvador ve Rodolfo Usigli
*Görüntü yönetmeni:* Jose Ortiz Ramos
*Sanat yönetmeni:* Gunther Gerszo
*Müzik:* Raúl Lavista
*Kurgu:* Jorge Bustos
*Yönetmen yardımcısı:* Ignacio Villarreal
*Yapım şefi:* Fidel Pizarro
*Ses:* Nicolas de la Rosa
*Makyaj:* Ana Guerrero
*Oyuncular:* Fernando Soler (Guadalupe), Rosita Quintana (Susana), Victor Manuel Mendoza (Jesús), Matilde Palou (Carmen), Maria Gentil Arcos (Felisa), Luis Lopez Somoza (Alberto)
Süre: 80 dakika

1951

**ÜÇKAĞITÇI KADIN (DAUGHTER OF DECEIT/LA HIJA DEL ENGANO/DON QUINTIN EL AMARGAO)**

*Yapım şirketi:* Ultramar Films
*Yapımcı:* Oscar Dancigers
*Yürütücü yapımcı:* Federico Amerigo
*Senaryo:* Luis Alcoriza ve Raquel Rojas (Don Quintin el Amargao'nun oyunundan)
*Görüntü yönetmeni:* Jose Ortiz Ramos
*Sanat yönetmeni:* Edward Fitzgerald ve Pablo Galvan
*Müzik:* Manuel Esperón
*Kurgu:* Carlos Savage
*Yönetmen yardımcısı:* Mario Llorca
*Yapım şefi:* Fidel Pizarro
*Ses:* Eduardo Arjona ve Jesús Gonzalez Gancy
*Makyaj:* Ana Guerrero
*Oyuncular:* Fernando Soler (Quintin), Alicia Caro (Mara), Ruben Rojo (Paco), Fernando Soto 'Mantequilla' (Angelito), Nacho Contla (Jonron)
Süre: 80 dakika

**CENNET MERDİVENİ (STAIRWAY TO HEAVEN/SUBIDA AL CIELO)**

*Yapım şirketi:* Producciones Isla
*Yapımcı:* Manuel Altolaguirre ve Maria Luisa Gomez Mena
*Senaryo:* Luis Buñuel, Manuel Altolaguirre, Juan de la Cabada ve Lilia Solano Galeana
*Görüntü yönetmeni:* Alex Phillips
*Sanat yönetmeni:* Jose Rodriguez Granada
*Müzik:* Gustavo Pittaluga
*Kurgu:* Rafael Portillo
*Yönetmen yardımcısı:* Jorge Lopez Portillo

*Yapım şefi:* Fidel Pizarro
*Ses:* Eduardo Arjona ve Jesús González Glancy
*Kostüm:* Georgette Somohano
*Oyuncular:* Lilia Prado (Raquel), Carmen Gonzalez (Albina), Esteban Marquez (Oliverio), Luis Aceves (Silvestre), Roberto Cobo (Juan)
Süre: 85 dakika

AŞKSIZ KADIN (A WOMAN WITHOUT LOVE/UNA MUJER SIN AMOR)
*Yapım şirketi:* Internacional Cinematográfica
*Yapımcı:* Sergio Kogan
*Senaryo:* Jaime Salvador, Guy de Maupassant'ın *Pierre et Jean*'mdan
*Görüntü yönetmeni:* Raúl Martinez Solares
*Sanat yönetmeni:* Gunther Gerszo
*Müzik:* Raúl Lavista
*Yönetmen yardımcısı:* Mario Llorca
*Yapım şefi:* José Luis Busto
*Ses:* Rodolfo Benitez
*Makyaj:* Ana Guerrero
*Oyuncular:* Rosario Granados (Rosario), Tito Junco (Julio), Julio Villa Real (Don Carlos), Jaime Calpe (Carlitos), Joaquin Cordero (Carlos), Xavier Loyá (Miguel), Elda Peralta (Luisa), Eva Calvo, Miguel Manzano
Süre: 90 dakika

1952
ROBINSON CRUSOE
*Yapım şirketi:* United Artists için Ultramar Films ve OLMEC
*Yapımcı:* Oscar Dancigers ve Henry F. Ehrlich
*Senaryo:* Luis Buñuel ve Phillip Ansell Roll, Daniel Defoe'nin romanından uyarlama
*Görüntü yönetmeni:* Alex Phillips
*Sanat yönetmeni:* Edward Fitzgerald
*Müzik:* Luis Hernández Bretón ve Anthony Collins
*Kurgu:* Carlos Savage ve Alberto Valenzuela
*Yönetmen yardımcısı:* Ignacio Villarreal
*Yapım şefi:* Federico Amerigo
*Ses:* Javier Mateos
*Makyaj:* Armando Meyer
*Oyuncular:* Dan O'Herlihy (Robinson Crusoe), Jaime Fernandez (Friday), Felipe de Alba (Captain), Chel Lopez (Bosun), Jose Chavez ve Emilio Garibay (isyancılar)
*Süre:* 89 dakika

YABANİ (THE BRUTE/EL BRUTO)

*Yapım şirketi:* Internacional Cinematográfica

*Yapımcı:* Sergio Kogan

*Yürütücü yapımcı:* Gabriel Castro

*Senaryo:* Luis Buñuel ve Luis Alcoriza

*Görüntü yönetmeni:* Agustin Jimenez

*Sanat yönetmeni:* Gunther Gerszo, Roberto Silva

*Müzik:* Raúl Lavista

*Kurgu:* Jorge Bustos

*Yönetmen yardımcısı:* Ignacio Villarreal

*Yapım şefi:* Fidel Pizarro

*Ses:* Javier Mateos ve Galdino Samperio

*Makyaj:* Ana Guerrero

*Oyuncular:* Pedro Armendáriz (Pedro), Katy Jurado (Paloma), Rosita Arenas (Meche), Andres Cabrera (Andres Soler), Roberto Meyer (Carmelo Gonzalez), Paco Martinez (Don Pepe)

*Süre:* 83 dakika

O (HE/EL)

*Yapım şirketi:* Ultramar Films

*Yapımcı:* Oscar Dancigers

*Yürütücü yapımcı:* Federico Amerigo

*Senaryo:* Luis Buñuel ve Luis Alcoriza, Mercedes Pinto'nun romanından uyarlama

*Görüntü yönetmeni:* Gabriel Figueroa

*Sanat yönetmeni:* Edward Fitzgerald ve Pablo Galván

*Müzik:* Luis Hernandez Breton

*Kurgu:* Carlos Savage

*Yönetmen yardımcısı:* Ignacio Villarreal

*Yapım şefi:* Fidel Pizarro Ses: Jose D. Perez ve Jesus Gonzalez Gancy

*Makyaj:* Armando Meyer

*Oyuncular:* Arturo de Cordoba (Francisco), Delia Garces (Gloria), Luis Beristain (Raúl), Aurora Walker (Esperanza), Carlos Martinez Baena (Padre Velasco), Manuel Donde (hizmetli)

*Süre:* 91 dakika

1953

DÜŞLER TRAMVAYI (THE TRAM-RIDE OF DREAMS/ LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVIA)

*Yapım şirketi:* Clasa Films Mundiales

*Yapımcı:* Armando Orive Alba

*Yürütücü yapımcı:* Jose Ramón Aguirre

*Senaryo:* Mauricio de la Serna, Jose Revueltas, Luis Alcoriza ve Juan de la Cabada
*Görüntü yönetmeni:* Raúl Martinez Solares
*Sanat yönetmeni:* Edward Fitzgerald
*Müzik:* Luis Hernandez Breton
*Kurgu:* Jorge Bustos
*Yönetmen yardımcısı:* Ignacio Villarreal
*Yapım şefi:* Fidel Pizarro
*Ses:* Jose D. Perez ve Rafael Ruiz Esparza
*Makyaj:* Elda Loza
*Oyuncular:* Lilia Prado (Lupita), Carlos Navarro (Juan), Fernando Soto 'Mantequilla' (Tarrajas), Agustin Isunza (Papa Pinillos), Miguel Manzano (Don Manuel)
*Süre:* 82 dakika

**DİPSİZ TUTKU/UĞULTULU TEPELER (THE ABYSS OF PASSION/WUTHERING HEIGHTS/ABISMOS DE PASIÓN)**
*Yapım şirketi:* Producciones Tepeyac
*Yapımcı:* Oscar Dancigers ve Abelardo L. Rodriguez
*Yürütücü yapımcı:* Federico Amerigo
*Senaryo:* Luis Buñuel, Julio Alejandro ve Arduino Mairui, Emily Brontë'nin romanından uyarlama
*Görüntü yönetmeni:* Agustin Jimenez
*Sanat yönetmeni:* Edward Fitzgerald
*Müzik:* Raúl Lavista (Wagner'in *Tristan ve Isolde*'sinden uyarlama)
*Kurgu:* Carlos Savage
*Yönetmen yardımcısı:* Ignacio Villarreal
*Yapım şefi:* Alberto A. Ferrer
*Ses:* Eduardo Arjona ve Caldino Samperio
*Kostüm:* Armando Valdes Peza
*Makyaj:* Felisa Ladrón de Guevara
*Oyuncular:* Irasema Dilián (Catalina), Jorge Mistral (Alejandro), Lilia Prado (Isabel), Ernesto Alonso (Eduardo), Luis Aceves Oyuncularaneda (Ricardo)
*Süre:* 91 dakika

1954
**NEHİR VE ÖLÜM (THE RIVER AND DEATH/EL RIO Y LA MUERTE)**
*Yapım şirketi:* Clasa Films Mundiales
*Yapımcı:* Armando Orive Alba
*Yürütücü yapımcı:* Jose Ramón Aguirre

*Senaryo:* Luis Buñuel ve Luis Alcoriza, Manuel Alvarez Acosta'nın romanından uyarlama
*Görüntü yönetmeni:* Raúl Martinez Solares
*Sanat yönetmeni:* Gunther Gerszo
*Müzik:* Raúl Lavista
*Kurgu:* Jorge Bustos
*Yönetmen yardımcısı:* Ignacio Villarreal
*Yapım şefi:* Jose Alcalde Gámiz
*Ses:* Jose D. Perez ve Rafael Ruiz Esparza
*Makyaj:* Margarita Ortega
*Oyuncular:* Columba Dominguez (Mercedes), Miguel Torruco (Felipe Anguiano), Joaquin Cordero (Gerardo), Jaime Fernandez (Rómulo), Victor Alcocer (Polo)
*Süre:* 93 dakika

1955

**BİR CİNAYET PROVASI (REHEARSAL FOR A CRIME: THE CRIMINAL LIFE OF ARCHIBALDO DE LA CRUZ/ENSAYO DE UN CRIMEN: LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ)**

*Yapım şirketi:* Alianza Cinematográfica
*Yapımcı:* Alfonso Patiño Gomez
*Yürütücü yapımcı:* Roberto Figueroa
*Senaryo:* Luis Buñuel ve Eduardo Ugarte, Rodolfo Usigli'nin romanından uyarlama
*Görüntü yönetmeni:* Agustin Jimenez
*Sanat yönetmeni:* Jesús Bracho
*Müzik:* Jorge Perez Herrera
*Kurgu:* Jorge Bustos
*Yönetmen yardımcısı:* Luis Abadie
*Yapım şefi:* Armando Espinosa
*Ses:* Rodolfo Benitez, Enrique Rodriguez ve Ernesto Caballero
*Makyaj:* Sara Mateos
*Oyuncular:* Ernesto Alonso (Archibaldo), Miroslava Stern (Lavinia), Rita Macedo (Patricia), Ariadna Welter (Carlota), Jose Maria Linares Rivas (Willy), Rodolfo Landa (Alejandro), Andrea Palma (Señora Cervantes), Eva Calvo ve Enrique Diaz Indiano (Archibaldo'nun anne babası)
*Süre:* 89 dakika

**ŞAFAK (THE BREAK OF DAWN/CELA S'APELLE L'AURORE)**

*Yapım şirketi:* Les Films Marceau, Laetitia Films

*Senaryo:* Luis Buñuel ve Jean Ferry, Emmanuel Robles'in romanından uyarlama
*Görüntü yönetmeni:* Robert Lefebvre
*Sanat yönetmeni:* Maz Douy
*Müzik:* Joseph Kosma
*Kurgu:* Marguerite Renoir
*Yönetmen yardımcıları:* Marcel Camus ve Jacques Deray
*Yapım şefi:* Andre Cultet
*Ses:* Antoine Petijean
*Oyuncular:* Georges Marchal (Doctor Valerio), Lucia Bosé (Clara), Nelly Borgeaud (Angela), Gianni Esposito (Sandro Galli), Julien Bertheau (polis şefi)
*Süre:* 102 dakika

1956
**ÖLÜM BAHÇESİ (GARDEN OF DEATH/MORT EN CE JARDIN)**
*Yapım şirketi:* Producciones Tepeyac, Films Dismage
*Yapımcı:* Oscar Dancigers ve David Mage
*Yürütücü yapımcı:* Leon Care ve Antonio de Salazar
*Senaryo:* Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Raymond Queneau ve Gabriel Arout, Jose-Andre Lacour'un romanından uyarlama
*Görüntü yönetmeni:* Jorge Stahl Jr
*Sanat yönetmeni:* Edward Fitzgerald
*Müzik:* Paul Misraki
*Kurgu:* Marguerite Renoir
*Yönetmen yardımcıları:* Ignacio Villarreal ve Dossia Mage
*Yapım şefi:* Alberto A. Ferrer
*Ses:* Jose D. Perez ve Galdino Samperio
*Oyuncular:* Simone Signoret (Djinn), Georges Marchal (Shark), Charles Vanel (Oyuncularin), Michel Piccoli (Father Lisardi), Tito Junco (Chenko), Michele Girardon (Maria)
*Süre:* 97 dakika

1958
**NAZARIN**
*Yapım şirketi:* Producciones Barbáchano Ponce
*Yapımcı:* Manuel Barbáchano Ponce
*Yürütücü yapımcı:* Federico Amerigo
*Senaryo:* Luis Buñuel ve Julio Alejandro
*Görüntü yönetmeni:* Gabriel Figueroa
*Sanat yönetmeni:* Edward Fitzgerald
*Müzik:* Macedonio Alcalá

*Kurgu:* Carlos Savage
*Yönetmen yardımcısı:* Ignacio Villarreal
*Yapım şefi:* Carlos Velo
*Ses:* Jose D. Perez ve Galdino Samperio
*Kostüm:* Georgette Somohano
*Oyuncular:* Francisco Rabal (Nazarin), Marga Lopez (Beatriz), Rita Macedo (Andara), Jesús Fernandez (cüce), Ignacio López Tarso, Ofelia Guilmain (Chanfa)
*Süre:* 97 dakika

1959

**EL PAO'DA HAVA ISINIYOR (THE TEMPERATURE RISES IN EL PAO/LA FIEVRE MONTE À EL PAO/LOS AMBICIOSOS)**

*Yapım şirketi:* Filmex, Films Borderie, Groupe des Quatre, Cite Films, Cormoran Films, Indus Films, Terra Films
*Yapımcı:* Gregorio Walerstein ve Raymond Borderie
*Yapımcı yardımcısı:* Oscar Dancigers
*Yürütücü yapımcı:* Vicente Fernandez
*Senaryo:* Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Louis Sapin, Charles Dorat, Henri Castillou ve Jose Luis Gonzalez de Leon, Henri Castillou'nun romanından uyarlama
*Görüntü yönetmeni:* Gabriel Figueroa
*Sanat yönetmeni:* Jorge Fernandez ve Pablo Galván
*Müzik:* Paul Misraki
*Kurgu:* James Cuenet (Fransa versiyonu) ve Rafael Caballos (Meksika versiyonu)
*Yönetmen yardımcısı:* Ignacio Villarreal
*Yapım şefi:* Manuel Rodriguez
*Ses:* William-Robert Sivel (Fransa versiyonu), Rodolfo Benitez ve Roberto Camacho (Meksika versiyonu)
*Kostüm:* Ana Maria Jones ve Armando Valdes Peza
*Makyaj:* Armando Meyer
*Oyuncular:* Gerard Phillipe (Vazquez), Maria Felix (Ines), Jean Servais (Alejandro), Victor Junco (Indarte), Roberto Cañedo (Olivares)
*Süre:* 97 dakika

1960

**GENÇ (THE YOUNG ONE/LA JOVEN)**

*Yapım şirketi:* Columbia Pictures için Producciones OLMEC
*Yapımcı:* George P. Werker

*Senaryo:* Luis Buñuel ve H.B. Addis, Peter Mathiessen'in *Travelin' Man* adlı romanından
*Görüntü yönetmeni:* Gabriel Figueroa
*Sanat yönetmeni:* Jesús Bracho
*Müzik:* Chucho Zarzosa
*Kurgu:* Carlos Savage
*Yönetmen yardımcıları:* Ignacio Villarreal ve Juan Luis Buñuel
*Yapım şefi:* Manuel Rodriguez
*Ses:* James L. Fields, Jose B. Carles ve Galdino Samperio
*Makyaj:* Armando Meyer
*Oyuncular:* Zachary Scott (Miller), Bernie Hamilton (Travers), Kay Meersman (Evie), Graham Denton (Jackson), Claudio Brook (Reverend Fleetwood)
*Süre:* 96 dakika

1961
**VIRIDIANA**
*Yapım şirketi:* Producciones Alatriste, Uninci, Films 59
*Yapımcı:* Gustavo Alatristi, Pere Portabella
*Yürütücü yapımcı:* Ricardo Muñoz Suay
*Senaryo:* Luis Buñuel ve Julio Alejandro
*Görüntü yönetmeni:* Jose F. Aguayo
*Sanat yönetmeni:* Francisco Canet
*Müzik:* Beethoven, Handel'in *Messiah*'ı ve Mozart'ın *Requiem*'i, Gustavo Pittaluga tarafından düzenlendi
*Kurgu:* Pedro del Rey
*Yönetmen yardımcıları:* Juan Luis Buñuel ve Jose Puyol
*Yapım şefi:* Gustavo Quintana
*Oyuncular:* Silvia Pinal (Viridiana), Francisco Rabal (Jorge), Fernando Rey (Jaime), Margarita Lozano (Ramona), Victoria Zinny (Lucia), Teresa Rabal (Rita), Lola Gaos (Enedina)
*Süre:* 90 dakika

1962
**MAHVEDİCİ MELEK (THE EXTERMINATING ANGEL/EL ÁNGEL EXTERMINADOR)**
*Yapım şirketi:* Producciones Alatriste, Uninci, Films 59
*Yapımcı:* Gustavo Alatriste
*Yürütücü yapımcı:* Antonio de Salazar
*Senaryo:* Luis Buñuel ve Luis Alcoriza
*Görüntü yönetmeni:* Gabriel Figueroa
*Sanat yönetmeni:* Jesús Bracho
*Müzik:* Raúl Lavista, Beethoven, Chopin, ve Scarlatti

*Kurgu:* Carlos Savage
*Yönetmen yardımcısı:* Ignacio Villarreal
*Yapım şefi:* Fidel Pizarro
*Ses:* Jose B. Carles
*Kostüm:* Georgette Somohano
*Oyuncular:* Silvia Pinal (Leticia), Enrique Rambal (Edmundo Nobile), Jacqueline Andere (Alicia de Roc), Jose Baviera (Leandro Gomez), Augusto Benedicto (Doktor Carlos Conde), Claudio Brook (Julio)
*Süre:* 93 dakika

1964

**BİR ODA HİZMETÇİSİNİN GÜNCESİ (THE DIARY OF A CHAMBERMAID/JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE)**

*Yapım şirketi:* Speva Films, Cine Alliances Filmsonor, Dear Films
*Yapımcı:* Serge Silberman ve Michel Safra
*Senaryo:* Luis Buñuel ve Jean-Claude Carriere, Octave Mirbeau'nun romanından uyarlama
*Görüntü yönetmeni:* Roger Fellous
*Sanat yönetmeni:* Georges Wakhevitch
*Kurgu:* Louisette Taverna-Hautecoeur
*Yönetmen yardımcıları:* Juan Luis Buñuel ve Pierre Lary
*Yapım şefi:* Henri Baum
*Ses:* Antoine Petijean
*Kostüm:* Jacqueline Moreau
Oyuncular: Jeanne Moreau (Celestine), Michel Piccoli (Monteil), Georges Geret (Joseph), Françoise Lugagne (Mme Monteil), Daniel Ivertiel, Jean Ozenne (Rabour), Gilbert Geniat (Rose), Jean-Claude Carriere (Rahip), Bernard Musson, Muni (Marianne), Dominique Sauvage (Claire)
*Süre:* 98 dakika

1965

**ÇÖLLERİN SİMONU (SIMON OF THE DESERT/SIMÓN DEL DESIERTO)**

*Yapım şirketi:* Producciones Alatriste
*Yapımcı:* Gustavo Alatriste
*Senaryo:* Luis Buñuel ve Julio Alejandro
*Görüntü yönetmeni:* Gabriel Figueroa
*Müzik:* Raúl Lavista ve Kalanda Kutsal Haftası'nın davulları
*Kurgu:* Carlos Savage
*Yönetmen yardımcısı:* Ignacio Villarreal

*Yapım şefi:* Armando Espinosa
*Ses:* James L. Fields ve Luis Fernandez
*Makyaj:* Armando Meyer
*Oyuncular:* Claudio Brook (Simon), Silvia Pinal (Şeytan), Hortensia Santoveña (Simón'un annesi), Jesús Fernandez (cüce), Luis Acedes Oyuncularañeda (Trifón)
*Süre:* 42 dakika

1966
**GÜNDÜZ GÜZELİ (BELLE DE JOUR)**
*Yapım şirketi:* Paris Films Production, Five Films
*Yapımcı:* Robert ve Raymond Hakim
*Yürütücü yapımcı:* Robert Demolliere
*Senaryo:* Luis Bunuel ve Jean-Claude Carriere
*Görüntü yönetmeni:* Sacha Vierny
*Sanat yönetmeni:* Robert Clavel
*Kurgu:* Louisette Taverna-Hautcoeur
*Yönetmen yardımcısı:* Pierre Lary ve Jacques Fraenkel
*Yapım şefi:* Henri Baum
*Ses:* Rene Longuet
*Kostüm:* Helene Nourry ve Yves Saint-Laurent
*Makyaj:* Janine Jarreau
*Oyuncular:* Catherine Deneuve (Severine), Jean Sorel (Pierre), Michel Piccoli (M. Husson), Genevieve Page (Mme Anas), Francisco Rabal (Hippolyte), Pierre Clementi (Marcel), Georges Marchal (the Duke), Françoise Fabian (Charlotte), Marie Latour (Mathilde), Francis Blanche (M. Adolphe), Macha Meril (Renee), Iska Khan, François Maistre (jinekolog), Muni (Pallas)
*Süre:* 100 dakika

1969
**SAMANYOLU (THE MILKY WAY/LA VOIE LACTEE)**
*Yapım şirketi:* Greenwich Film Production, Fraia Film
*Yapımcı:* Serge Silberman Yardımcı Yapımcı: Ully Pickard
*Senaryo:* Luis Buñuel ve Jean-Claude Carriere
*Görüntü yönetmeni:* Christian Matras
*Sanat yönetmeni:* Pierre Guffroy
*Müzik:* Luis Buñuel
*Kurgu:* Louisette Taverna-Hautcoeur
*Yönetmen yardımcısı:* Pierre Lary
*Yapım şefi:* Ully Pickard
*Ses:* Jacques Gallois
*Kostüm:* Jacqueline Guyot

*Oyuncular:* Paul Frankeur (Pierre), Laurent Terzieff (Jean), Alain Cuny, Edith Scob (Maria), Bernard Berley (İsa), François Maistre (deli rahip), Julien Bertheau (Richard), Muni (Jansenist nun), Michel Piccoli (Marquis de Sade), Pierre Clementi (Şeytan), Georges Marchal (Cizvit), Claudio Brook (piskopos), Jean Claude-Carriere (Priscillian), Delphine Seyrig (fahişe)
*Süre:* 98 dakika

1970
TRISTANA
*Yapım şirketi:* Epoca Films, Talia Films, Selenia Cinematográfica ve Les Films Corona
*Yürütücü yapımcı:* Joaquin Gurruchaga ve Eduardo Ducay
*Senaryo:* Luis Buñuel ve Julio Alejandro, Benito Perez Galdós'un romanından uyarlama
*Görüntü yönetmeni:* Jose F. Aguayo
*Sanat yönetmeni:* Enrique Alarcon
*Kurgu:* Pedro del Rey
*Yönetmen yardımcısı:* Jose Puyol
*Yapım şefi:* Juan Estelrich
*Ses:* Jose Nogueira ve Dino Fronzetti
*Makyaj:* Julián Ruiz
*Oyuncular:* Catherine Deneuve (Tristana), Fernando Rey (Don Lope), Franco Nero (Horacio), Lola Gaos (Saturna), Jesús Fernández (Saturno)
*Süre:* 96 dakika

1972
BURJUVAZİNİN GİZEMLİ ÇEKİCİLİĞİ (THE DISCREET CHARM OF THE BOURGEOISIE/LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE)
*Yapım şirketi:* Greenwich Film Production
*Yapımcı:* Serge Silberman
*Senaryo:* Luis Buñuel ve Jean-Claude Carriere
*Görüntü yönetmeni:* Edmond Richard
*Sanat yönetmeni:* Pierre Guffroy
*Kurgu:* Helene Plemiannikov
*Yönetmen yardımcısı:* Pierre Lary
*Yapım şefi:* Ully Pickard
*Ses:* Guy Villette
*Oyuncular:* Fernando Rey (Rafael), Jean-Pierre Cassel (Senechal), Stephane Audran (Alice), Paul Frankeur (The-

venot), Delphine Seyrig (Simone), Bulle Olger (Florence), Julien Bertheau (piskopos), Muni (köylü kadın), Michel Piccoli (rahip), Bernard Musson (garson), François Maistre (polis müfettişi)
*Süre:* 100d

1974
**ÖZGÜRLÜK HAYALETİ (THE PHANTOM OF LIBERTY/ LE FANTÔME DE LA LIBERTE)**
*Yapım şirketi:* Greenwich Film Production
*Yapımcı:* Serge Silberman
*Senaryo:* Luis Buñuel ve Jean-Claude Carriere
*Görüntü yönetmeni:* Edmond Richard
*Sanat yönetmeni:* Pierre Guffroy
*Müzik:* Galaxie Musique
*Kurgu:* Helene Plemiannikov
*Yönetmen yardımcıları:* Pierre Lary ve Jacques Fraenkel
*Yapım şefi:* Ully Pickard
*Ses:* Guy Villette
*Kostüm:* Jacqueline Guyot
*Makyaj:* Monique Archambault
*Oyuncular:* Adriana Asti (siyahlı kadın), Julien Bertheau, Jean-Claude Brialy (Foucauld), Adolfo Celi (doktor), Paul Frankeur (hancı), François Maistre (öğretmen), Monica Vitti (Mme Foucauld), Muni (hizmetçi), Bernard Musson (keşiş), Helene Perdriere (yaşlı teyze), Pierre Maguelon (Gerard)
*Süre:* 104 dakika

1977
**ARZUNUN O BELİRSİZ NESNESİ (THAT OBSCURE OBJECT OF DESIRE/CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR)**
*Yapım şirketi:* Greenwich Film Production, Les Films Galazie, In Cine
*Yapımcı:* Serge Silberman
*Senaryo:* Luis Buñuel ve Jean-Claude Carriere, Pierre Louys'nün "La Femme et le pantin" adlı öyküsünden uyarlama
*Görüntü yönetmeni:* Edmond Richard
*Sanat yönetmeni:* Pierre Guffroy ve Pierre Bartlet
*Müzik:* Wagner ve flamenko müziğinden parçalar
*Kurgu:* Helene Plemiannikov
*Yönetmen yardımcıları:* Pierre Lary ve Juan Luis Buñuel
*Yapım şefi:* Ully Pickard
*Ses:* Guy Villette

*Kostüm:* Sylvia de Segonzac
*Makyaj:* Odette Berroyer
*Oyuncular:* Fernando Rey (Mathieu), Angela Molina (Conchita), Carole Bouquet (Conchita), Julien Bertheau (Eduard), Andre Weber (Martin), Bernard Musson (polis müfettişi), Maria Asquerino (Conchita'nın annesi), Muni (konsiyerj)
*Süre:* 103 dakika



# AYDAKİ ADAM LUIS BUÑUEL

DERLEYEN: TOLGA YALUR

Tuhaf ve ciddi sinemacı Luis. Adının Türkçe telaffuzu 'Luiz Bunyuel'. Bir realist, bir sürrealist, bir ateist, bir Hıristiyan, bir Marksist, bir anarşist, bir mistik, bir din karşıtı, bir Freudcu, bir post-Freudcu, bir sadist, bir ahlakçı, bir şair, bir şovmen olduğunu söyleyenler çok... Sinemaya dair görüşleri, halen daha yazılar, kitaplar, röportajlar ve derlemelerde yer almaya devam ediyor. Elinizdeki kitabın Türkiye'de Buñuel kaynaklarına katkısı, bu çalışmaların temel meselelerini biraraya getirmeyi ve Buñuel külliyatının bir örneğini sunması. Yönetmenin kendi fikirleri, hem eleştirmen hem de beraber çalıştığı sinemacıların yorumları, filmleri üzerine yapılan bir dizi psikanalitik, performatif ve ideolojik okuma, Buñuel-Dalí tartışmasını biraraya getirmeyi ve aralarında diyalog kurmayı deniyor bu derleme.






www.agorakitapligi.com