



## **Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences**

*Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 38, Haziran 2019, s. 276-290*

*ISSN: 2149-0821 Doi Number:<http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.5102>*

**Öğr. Gör. Dr. Hilal S. YILMAZ**

Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fak./Temel Eğitim Bölümü,

hilalfilm@yahoo.com

### **JACQUES LACAN'IN PSİKANALİTİK SÖYLEMLERİ BAĞLAMINDA LUIS BUNUEL'İN SÜRREEL SİNEMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

#### **Özet**

Psikanalizin önemli ismi Jacques Lacan felsefeyi psikanaliz ile sıklıkla ilişkilendirmiş, bireyin gerçekte ile olan ilişkisini açıklamada bilinçdışının vazgeçilmezliği vurgulamıştır. İletişimi başarılı bir yanlış anlama şeklinde yorumlayan Lacan, söylenenden çok söylenmeyen ile ilgilenmiş ve insanın yalnızca davranışlarının incelenmesini yetersiz bulmuştur. İspanyol yönetmen Luis Bunuel de geleneksel sinemanın doğrusal anlatımı ve rasyonel ilişkilendirmelerine her zaman soğuk bakmış, insanı anlamada her türlü belirginliğin dışına çıkılması gerektiğine inanmıştır. Rasyonel değerlendirmeleri aydınlatıcı olmaktan fazlasıyla uzak bulan yönetmen sürrealizmi tercih etmiştir. Lacan'ın çalışmaları bilinçdışının bir dil gibi yapılandığını bu yüzden çözümlenemez bir karanlık değil kişiyi bütünüyle içinde barındıran bir bulmacaya benzediğini ortaya koymaya yöneliktir. Lacan'ın düşüncesine yakın bir biçimde perdeye bunun ipuçlarını serpiştiren Bunuel bize insana dair daima birden fazla seçenek sunmuş, hiçbir zaman belirgin formlere oturan öykülerle ilgilenmemiştir. Lacan'ın insanı bilinçdışında aramasıyla Bunuel'in sinemasında kişi ve olayların zaman, mekan bağlamında rasyonel bir dizgiye oturmaması önemli bir paralellik içermektedir. Bu makale psikanaliz ve sinema bağlamında disiplinlerarası bu ilişkilendirmeyi ortaya koymayı amaçlamaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Luis Bunuel, Jacques Lacan, Psikanaliz, Sürrealizm, Bilinçdışı

## AN ANALYSIS ON LUIS BUNUEL'S SURREAL CINEMA IN THE CONTEXT OF JACQUES LACAN'S PSYCHOANALYTIC THEORY

### Abstract

Famous psychoanalyst Jacques Lacan had often associated philosophy with psychoanalysis, and emphasized the indispensability of the unconscious in explaining the individual's relationship with reality. Lacan, who interpreted the communication as a successful misunderstanding, was more interested in what was not said and considered studying only human behavior to be an insufficient effort. Spanish filmmaker Luis Bunuel had also taken a dim view of the linear expression of traditional cinema and its rational relations, and believed that it is necessary to go beyond all kinds of clarity in understanding humanity. Finding rational evaluations to be quite far from being illuminating, the director preferred surrealism. Lacan's works are directed at revealing that the unconscious is structured like a language, and therefore it is not an insoluble darkness, but resembles a puzzle containing the person in its entirety. Weaving its clues to the screen in a way that is close to the ideas of Lacan, Bunuel has always given us more than a single choice regarding humanity, and has never shown stories evolving within the framework of specific formulas. Jacques Lacan's search for humanity in the unconscious shows considerable parallelism with the fact that people and events do not fit into a rational composition in the context of time and place in Bunuel's cinema.

**Keywords:** Luis Bunuel, Jacques Lacan, Psychoanalysis, Surrealism, Unconscious

### GİRİŞ

Bir sene arayla dünyaya gelen ve yine bir sene arayla yaşama veda eden biri İspanyol diğeri Fransız iki Avrupalı Luis Bunuel ve Jacques Lacan'ın Katolik aile yapıları ile başlayan ortaklıklarının ilgimizi çeken tarafı esas olarak; insana dair iyi, kötü, normal veya anormal şeklindeki tüm sınıflandırmaları reddeden bakış açılarıdır.

Jacques Lacan yapısalcılık ve yapısalcılık sonrası düşüncenin gelişiminde motor rolü üstlenmiştir. Lacan için önemli olan; bireyin gerçek ile olan ilişkisinin açıklanmasıdır. Ona göre psikanalizin görevi gerçekle uyum içerisinde olmak değil, gerçekliğin doğasını sorgulamaktır. Onun kuramı birey ve toplum sorunu ile benliğin toplumsal ve dilsel inşasına ilişkin bir düşünce biçimi önerir. Dil, ideoloji, ve özne sorunları ile uğraşan Lacan, Freud'u dolayısıyla psikanalizi felsefe ve yapısal dilbilim gibi düşünce biçimleriyle bağlantılandırmış, bu ilkelere göre yeniden kurgulamaya girişmiştir. Jacques Lacan psikanalizin sadece tıbbın ve psikolojinin eline bırakılmasına razı olmamış ve ağırlığı felsefeye vermiştir. Kuramını geliştirmesinde edebiyat da çok önemli bir yer tutmuştur. Şiiri bilinçdışının kendini ele verdiği bir kaynak olarak görmesinin yanı sıra dil kuramından ötürü de edebiyatla hep yakın ilişki içinde olmuş, Edgar Allan Poe, James Joyce gibi yazarlardan bolca yararlanmış.

Kendisini hep dışarıdan bir yabancı gibi gören Luis Bunuel hem İspanya hem de Meksika sinemasının en önemli ismi olmayı başarmıştır. Az ya da çok bütün filmlerinde mizah duygusunu koruyan yönetmen sinik dünya görüşüne rağmen, insanın başarısızlıkları ve kendi kusurlu doğasıyla yaşama çabasından fazlasıyla etkilenir. Belirli bir mesaj içeren filmlere epey

uzak düşen Bunuel sineması hem karakterlerinde hem de filmlerinin sonlarındaki belirsizlikten hiç vazgeçmez. Yönetmen bu özelliğini geleneksel film beklentilerini boşa çıkarmak adına hep canlı tutmuştur. Genelde arzu temasına oturan filmlerinde izleyiciye adeta kendi içindeki belirsizliği sunar. Bunu yaparken yaşamda da birçok sonlanmayan, çözümsüz kalandan yola çıkmıştır. Tüm filmlerinde çevrenin, şartların kişileri nasıl değiştirdiği ile ilgilenmiş ve olanı tersine çevirmiştir.

### **Luis Bunuel ve Sürrealizm**

İki Dünya Savaşı arasında ortaya çıkan modern sanat akımlarından en bilineni olan sürrealizmin ismi 1924 yılında benimsenmiştir. Fransız Andre Breton liderliğinde yayınlanan ilk manifestoda, bilinçaltının gerçeği algılamada rasyonel düşünce ve anlamdan daha geçerli bir tutum olduğu belirtilmiştir. (Breton, 1987: 55-56) Sanatın hiçbir zaman bilimin işine yarayacak olan uyanık bilincin ürünü olamayacağı, ancak ve ancak bilinçdışının ürünü olabileceği iddia edilir. Bundan yola çıkarak sürrealistler, bilinçdışının derinliğindeki şeyin yüzeye çıkabileceği durumlarla ilgilenirler. Daha çok gündelik yaşamda ifade edilemeyen öğeleri ortaya çıkarma peşindedirler. Rüyalardan ve deliliğin anlamlamada alternatif bir yol olduğu görüşünü savunurlar.

Sürrealizmin amacı; psikanalizin açtığı yolları keşfederek, rüyaların bilinçaltı alanını açıklamaktır. Algılanabilir dünyanın sıradan düzenini reddeder ve onun karşısına irrasyonelin sınırsız kullanımı ile dikilmek amacındadır. (Parinaud, 1960: 28) Hedef duygu ve ifade potansiyelinin sonsuz bir biçimde arttırılıp genişletilmesiyle bireysel yaşamın devrim olarak nitelendirilebilecek bir değişime uğramasıdır. Sürrealizm temelde kavramsal bir sistemle işler, ancak teknikleri ve amacı irrasyonelle dayanır. Gerçek ve hayali bir nesneyi betimlemek isteyen bir sanatçının işe gözlerini açıp çevreye bakarak değil, renkleri ve biçimleri alıp istenilen imgeyi kurarak başladığını düşünen sürrealistler, üretilenin anlaşılmasının da önyargıları bir tarafa koyup imgeleri özgür bırakarak mümkün olabileceğini, bu şekilde sanatçı ile düşünce düzeyinde buluşulabileceğini öne sürer. Onlar bilincin yerine rastlantıyı, değersiz şeyleri, sıradan günlük duyguları koyarlar. Biçim, içgüdüsellüğün ruhuna bağlı olan ve duygusal anların önermeleri biçiminde yorumlayabileceğimiz çağrışım zincirinin bir nevi tetiğidir. Sürrealizmde görsel işaretler gizemli bir bilmece gibidir. İmgeyi çözmek için derin ve içsel bir meditasyon gerektiren bir şifreleme aracıdır. Bunu bir sis perdesi şeklinde yorumlamak yanlış olmaz. Eskilerin şiirden bahsederken kutsal deliliğe varmak diye nitelendirdiği şey sürrealistlerin amacının kısa ve net açıklamasıdır.

“Benim için sürrealizm yalnızca estetik bir biçim ya da başka bir avant-garde akım değildi, ben tüm kalbim ve beynimle sürrealisttim. Kendimi hem ruhsal hem de ahlaksal açıdan adadım, siz sürrealizmi yaşamın her alanına yaymanızı gerektiren sadakatin boyutunu hayal bile edemezsiniz.” Luis Bunuel (Colina & Turrent, 1992: 37)

Leonardo Bunuel Gonzales ile Maria Portoles Cerezuela'nın yedi çocuğunun en büyüğü olan Luis Bunuel 1900 yılında İspanya'nın küçük kasabalarından Calanda'da dünyaya gelir. Üç yaşındayken Zaragoza'ya taşınırlar ancak yazlarını yine Calanda'da geçirmektedirler. Çocukların fantezi dünyasında yaşamalarına sebep olur gerekçesiyle macera kitaplarının dahi yasak olduğu oldukça disiplinli bir Cizvit okulunda 17 yaşına dek eğitim görür. O dönemlerde okuduğu Origin of Species kendisini çok etkilemiş dini inancını kaybetmeye başlamıştır. (Colina & Turrent, 1992: 5) Zaragoza ve tutucu ailesinden uzaklaşmak için Madrid'e okumaya giden Bunuel önce müzik eğitimi almayı düşünür ancak babası daha ciddi bir şey seçmesi

gerektiğinde ısrar edince entomolojide karar kılar. Bütün canlıları ama özellikle hem kendisinin hem de ailesinin çok korktuğu örümcekleri ve tüm böcekleri büyüleyici bulan yönetmen filmlerinde de onlara sık sık yer vermiştir. "...böceklerin yaşamında bence Shakespeare ve de Sade'in tamamını bulabilirsiniz." (Colina & Turrent, 1992: 6)

Bunuel Madrid'de Federico Garcia Lorca ve Salvador Dali gibi isimlerle bir arada yaşadığı Residencia de Estudiantes'te geçirdiği yedi yılın hayatında büyük önemi olduğunu belirtir. Odalarda şiir okuyup sabaha kadar süren tartışmaların ötesinde grup İspanya'nın politik durumu ile fazlasıyla ilgili ve dönemin anarşistleri ile de iç içedir. Zaman içerisinde Bunuel eğitimini doğal bilimlerden felsefeye, daha sonra da edebiyata kaydırır. Henüz sinemayla derin bir bağı olmasa da Amerikan komedileri özellikle Buster Keaton ilgisini çeker. "Sinemanın sanat olup olmaması umurumuzda bile değildi ama komediyi ve içindeki şiirselliği severdik." (Colina & Turrent, 1992: 10). Sinema gerçek anlamda Fritz Lang'ın 1921 yapımı *Der Müde Tod (Yorgun Ölüm)* filmini izledikten sonra yaşamına girecektir.

Bunuel askerliğini tamamladıktan sonra Paris'e gider ve Albatros stüdyolarında Jean Epstein'in çektiği bir filmde stajyer olarak işe başlar. Sürrealistlere büyük bir ilgi duymasına rağmen, sürrealizmin gerçekte ne olduğunu kavraması iki yılın sonunda olur. Sürrealistlerin deli olduğunu düşünen ve onlardan uzak durmasını öğütleyen Epstein ile yolları bu yüzden ayrılır. (Colina & Turrent, 1992: 13) Onu en çok etkileyen isimlerin başında Benjamin Peret gelir. Şiirlerindeki mizahı heyecan verici bulan ve bakış açısının çeşitliliğine hayran olan Bunuel, gerçekliğin yeniden yaratımında Peret'i eşsiz bulur. Annesinden aldığı parayla Dali ile beraber yazdıkları *Un Chien Andalou (Endülüs Köpeği)*ni 1929 yılında çeker. Günümüzün müthiş özel efektler ile dolu filmlerinin karşısında ilk filmi *Bir Endülüs Köpeği*'nde genç bir kadının göz bebeğinin usturayla kesildiği sahne, günümüzde hala herkesin yüreğini ağzına getirecek etkisinden hiçbir şey kaybetmemiştir.

Bunuel sürrealistler ile ilk bağlantısı Louis Aragon ve Man Ray ile olur. Onlara filmi gösterdiğinde çok beğenilir ve gösterimin gerçekleşmesiyle de artık kendisi tanınmış bir simadır. Arkasından Andre Breton gibi isimlerle tanışır ve kısa bir süre sonra sürrealistlere katılır. Bunuel ikinci filmi *L'age d'Or (Altın Çağ)*ın (1930) hazırlıklarına başlar. En büyük aşkı eşi Gala haline gelen Dali ile aralarındaki mesafe gitgide açılır ve fazla estetik bir çizgide ilerlemekte inat eden Dali ile çalışmaya film çekimlerinin üçüncü gününde son verir.

Metro Goldwyn Mayer'in Avrupa temsilcisi Hollywood'un olanaklarını görmesi ve eğer isterse de kalıp film çekmesi için bir teklif getirince sürrealistlerin bir temsilcisi olarak ABD'ye gider. Hollywood'da dört ayı zor doldurur ve cumhuriyetin ilanından birkaç gün önce İspanya'ya döner. Bunuel resim öğretmeni arkadaşı Ramon Acin'in kendisiyle paylaştığı piyango parası sayesinde *Las Hurdes (Ekmeksiz Toprak)* filmini tamamlar ancak film cumhuriyet yönetimi tarafından iki yıl boyunca yasaklı kalır. (Colina & Turrent, 1992: 31-32)

Sürrealist grupla olan ilişkisine son veren Bunuel'in bu kararı almasındaki en büyük etken grubun eskiden şiddetle kınadığı popülitere fazlasıyla önem vermesinin yanı sıra faşist saldırılara karşı duyarsızlığı ve tepkisizliğidir. Bunuel anılarında 1934 yılında faşist bir saldırı sonrası Dali'yi görmeye gittiğinden bahseder. Dali çok büyük popolu bir kadın heykeli üzerinde çalışmaktadır Bunuel sokakta olanlardan ve mutlaka bir şey yapılması gerektiğinden bahsettiğinde Dali "Umurumda değil, kadının poposu beni daha fazla ilgilendiriyor," yanıtını

verir. Bunuel bunu yaşam ve sanatın tamamıyla birbirinden kopması olarak diye nitelendirir. (Colina & Turrent, 1992: 36)

Endüstriyel yapımların ve ticari sinemanın tuzağına düşmek istememesi, hepsinden önemlisi de, o dönemde entelektüel ve sanatsal olanla değil İspanya'nın içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal durumla ilgileniyor olması Bunuel'in *Las Hurdes* (1933) belgeselinden sonra sonra uzun bir süre film yapmasını engeller. İç savaş patlak verdiğinde Madrid'de bulunan yönetmen iki ay sonra Paris'teki İspanyol Büyükelçiliği'ne kültür ataşesi olarak atanır. Savaş sona ermeden de cumhuriyet yönetimi tarafından davalarının yanında olacak filmlere danışmanlık etmesi görevi ile Hollywood'a gönderilir. İkinci oğlu dünyaya gelen Bunuel İspanya'da savaş Franco'nun zaferiyle sonuçlanınca işsiz ve umutsuzluk içinde ABD'de kalır. Bir tanıdığı vasıtasıyla New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde belgeseller üzerinde çalışacağı bir iş bulur.

Salvador Dali'nin yazdığı kitapta Bunuel'in komünistliğini vurgulaması, yönetmene karşı baskıları beraberinde getirir. Müzeden atılmayı beklemeden istifasını veren Bunuel, ailesiyle Hollywood'a taşınmak zorunda kalır. Orada Warner Brothers'ın filmlerinin İspanyolca dublajı ile uğraşır. İki çocukla çok zor bir dönem geçirmesine sebep olan bu olayın ardından Dali'ye rastladığı zaman, başına gelenlerin sorumlusu olarak onu gördüğünü, ona pis bir oyun oynadığını düşündüğünü açıkça söyler. Dali'nin yorumu Bunuel'i değil kendini yüceltmek için kitap yazdığı şeklinde olur. Bunuel için Dali artık hayatından tamamen çıkmıştır. "Suratına yumruk atmadan ayrıldım ama orada arkadaşlığımız sonsuza dek bitti." (Collina & Turrent, 1992: 44)

### **Bunuel Filmlerine Kısa Bir Bakış**

1946 yılında *Gran Casino (Büyük Gazino)* filmini yönetmesi teklifi üzerine Meksika'ya giden Bunuel kısa sürede orada yaşamaya karar verir. Daha sonra Meksika vatandaşlığına da geçen yönetmen film çalışmalarına uzun bir aradan sonra tekrar başlamış olur. 1949'da *El Gran Calavera (Büyük Kafatası)* yönetir. Bir sonraki filmi *Los Olvidados (Unutulmuşlar)* (1950) Bunuel isminin uluslararası arenaya geri dönmesini sağlar. Erken saatlerde otobüse binip Meksika'nın fakir mahallelerinde altı ay boyunca incelemeler yapan Bunuel, sokaktaki insanlarla tanışmakta ya da onların evlerine gidip sohbet etmekte hiçbir zorlukla karşılaşmadığını belirtir. Karakterler ve öykülerle ilgilendiğini, gazete haberleri ve özellikle de bölgedeki ıslahevinin psikiyatristinin anlattıklarının kendisine çok faydalı olduğunu söyler. 1951'de Cannes Film Festivalinde en iyi yönetmen ödülünü alır. Öncesinde Meksika'da yasaklanmış olan film bu sayede orada da gösterime girer. Sinema eleştirmenlerince *Unutulmuşlar* odipal bir metindir ve herkesin cinayet işleyebilecek potansiyel kötülüğe sahip olduğu kanısındadır. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden hiç hoşlanmayan yönetmen, bu filmi ile akımla bir bağlantı kurulabileceğini isteksizce onaylar. Bunuel, İtalyan Yeni Gerçekçiliği hakkında konuşurken en çok, gerçekliğin yalnızca tek boyutlu değerlendirilmesinin ona göre olmadığı, aksine olabildiğince çok boyutlu olması gerektiğine inandığını vurgularken onların doğrudan mantıksal gerçekliği çektiklerini ifade eder. Bir yıl sonra yine Cannes'da *Subida al Cielo (Gökyüzüne Çıkış)* (1952) filmi en iyi avant-garde film seçilir.

1955 yılında çektiği *Cela s'apelle l'aurore (Yarının Aşıkları)* yönetmenin en sevdiği filmlerinden biridir. Filmde polis müfettişinin masasında görülen Paul Claudel'in kitabı ve duvarındaki Dali'nin İsa portresi birçok tepkiye neden olmuştur. Oysa Bunuel'e göre son derece

milliyetçi olan, polisi ve sonrasında da Franco'yu öven Claudel ile Katolik bir milliyetçi olan ve kendi tarzında faşist rejimleri destekleyen Dali'nin filmdeki polis karakter tarafından sevilen iki sanatçı olmasında hiçbir gariplik yoktur.

Luis Bunuel karakterlerde kendisini en fazla etkileyen şeyin değişimleri olduğunu sık sık belirtmekte, hikayelerin de bununla ilgili olması gerektiğini düşünmektedir. Onun için asıl önemli olan sebep oldukları çağrışımlar ve verdikleri rahatsızlıktır. Hep aynı çerçevedeki iki zıt oluşuma odaklanır ve herhangi bir ikileme sahip olmayan karakterlerin onun için hiçbir önemi olmadığını çünkü onlar hakkında her şeyin zaten başından bilindiğini söyler. Kendisinin yalnızca karakterleri anlamaya çalıştığını, ortaya insanların onaylayacağı ya da rahatlayacağı bir mesaj yerleştirmek gibi bir amacının hiçbir zaman olmadığını altını çizer.

“Nazarin sonunda Tanrı ya da toplumdan çok bireye bel bağlıyor. Ben de toplumdan çok insana inanırım” (Collina & Current, 1992: 138)

*Nazarin* (1959) Bunuel'in üzerinde en çok konuşulan filmlerinden biridir. Yönetmenin özellikle Hristiyanlık konusunda birçok kişisel düşüncesini ortaya koymasına olanak verir. Düşüncenin ekseninde dönen ya da o düşünceyi savunan bir sinema yapmadığını ifade eden yönetmen sadık olduğu fikirler olduğunu ancak onları empoze etmediğini sadece açığa vurduğunu belirtir. Açığa vurduklarının da fikirden ziyade imgeler ve duygulardan ibaret olduğunu söyler. (Collina & Turrent, 1992: 128)

Neredeyse yirmi beş yıl süren sürgünün ardından Bunuel 1961'de İspanya'ya dönerek büyük tartışmalar yaratan *Viridiana*'yı çeker. Filmin ismi Mexico City'deki müzede bir portresi olan Azize Viridiana'nın yanı sıra Bunuel'in mekânsal anlamda kafasında olan, Latice yeşil yer anlamına gelen viridium sözcüğünden yola çıkılarak oluşmuştur. Ancak öykünün esası, yönetmenin on dört yaşındayken çok güzel bir sarışın olarak nitelendirdiği İspanyol kraliçesi Victoria Eugenia ile ilgili fantezileridir. Onu en çok etkileyenin aradaki yaş farkı ya da sosyal statülerdeki uçurum gibi toplumun dayattığı engeller olduğunu söyler. Kendi yaşamından birçok unsuru filmlerine serpiştiren yönetmen bunların derin psikolojik çözümlenmeleri yapılmasındansa onların ince ayrıntılar olarak algılanmasını tercih eder. Tüm karakterlerinde asıl olanın gerçeğe uyanmak, başka bir deyişle farkına varmak olduğunu belirten yönetmen *Viridiana*'yı etekli Don Quixote şeklinde yorumlamıştır. Filmin *Bir Endülüs Köpeği* gibi bilinçaltının imgelerinin bir araya getirildiği bir film ile karşılaştırıldığında sürrealist görünmemesine rağmen aslında anlamında ve mizahında kesinlikle sürrealist bir ruh içerdiği iddiasındadır. Filmi lanetleyen din adamlarının filme büyük katkısı olduğunu, filme beklemediği bir popülerlik kazandırdıklarını belirtir. Cannes'da da ödül alan film zamanla önceden karşı çıkanların bile beğenisi kazanır.

Bunuel'in mizahı belki de en üst düzeyde kullandığı filmi *El Angel Exterminador (Yok Edici Melek)* (1962) olmuştur. Burjuva çiftin evinde verdiği yemekten sebepsiz bir biçimde kimsenin ayrılmayı başaramamasının perdeye yansıtıldığı hikayeyi burjuvazi ile ilgili alegorik bir hikaye olarak nitelendirir. Aynı şeyin işçi sınıfını konu alması halinde işçilerin sonunda mutlaka bir çıkış bulacağını, bunun sebebinin ise hayatın gündelik zorluklarıyla onların çok daha fazla iç içe yaşamaları olduğunu düşünür. Kurtulamayan kahya için de kalben burjuva yorumunu yapar. Filmin dairesel yapısı, sonundaki hareketlerin tekrarının habercisi gibidir. Misafirlerin lüks eve girişleri ve davet katına çıkışları arka arkaya iki kez verilir ve bunu ilk defa Bunuel yapar. Hareketin sonucunun hipnozu çağrıştıran bir etkisi olduğunu düşünür. Filmde doğrusal bir

zamandan bahsedilemez ve bunun sonucunda da misafirlerin toplam ne kadar süre evde kaldıkları bilinmez.

Bunuel inancını kaybetmiş olsa da Hristiyan uygarlığına ait olduğunu, inanç olarak değilse bile kültürel anlamda bunun gerçekliğini sık sık vurgulamıştır. Formasyonundaki Hristiyan eğitimi, ölüme karşı güçlü bir ilgiyi beraberinde getirirken, Katolik İspanya'yı dışa vurmasında da ona sınırsız bir biçimde hizmet etmiştir. *Simon Del Desierto (Çöllerin Simonu)* (1965) filminin baş karakteri Simon Tanrı'ya daha yakın olmak için bir nevi inzivadadır. Yönetmen onun Robinson'dan daha özgür olduğu iddiasındadır çünkü Simon mülkiyetin ne olduğunu bilmez. Bu özgürlüğün herkese uygun olmadığını ancak Simon'da sakil durmadığını belirtir.

Birçok filminde olduğu gibi fantezi ile gerçeğin birbirine karıştığı iddia edilen, bir ev hanımının bir genelevde çalışmasını konu alan 1967 yapımı *Belle De Jour (Gündüz Güzeli)* filmi sıklıkla yönetmenin kadını başrole koysa dahi kadın bakış açısına hiç yer vermediği eleştirilerine maruz kalmaktadır. İspanya'da gerçekleştirdiği diğer film projesi de 1969 yapımı *Tristana (Seni Sevmeyeceğim)* olur. Bu film Bunuel'in yaşamda her şeyin rastlantı olduğu ve küçük ayrıntıların yaşamları dolayısıyla tarihi değiştirebileceğine olan inancını bize sunduğu filmidir. Biçim ve içeriği geleneksel gibi görünse de anlatıcı çok net değil, karakterler de tutarsızdır. Yönetmen bunun seyirciye boşlukları kendi fantezileri ile doldurma şansı verdiğine inanır.

Bunuel her filminde diyalogları en aza indirmeyi amaçlamıştır. Teknik alanda yapılanın ön plana çıkmasından ve göze batmasından büyük rahatsızlık duyduğunu ifade eden yönetmen bu tarz sahnelerin kendisini olaydan soğuttuğunu anlatır. Bütün renkli filmlerinde eşyaları, kostümleri ve mobilyaları seçtikten sonra hemen hemen her şeyi görüntü yönetmenine bıraktığını söyler. Normalde görmediğimiz ayrıntıları fark edebilmemiz ve önemsiz diye nitelendirilen jestlere hiç beklenmedik bir derinlik kazandırması açısından sevdiği ağır çekimi kullanmaktan son dönem filmlerinde elinden geldiğince kaçınmıştır. Ona göre ağır çekim artık vurgularda kullanılan bir klişe haline gelmiştir. Aynı şekilde yakın planı da çok kolay melodramatik etki sağladığı düşünce ile çok gerekmedikçe kullanmayı doğru bulmaz.

*Le Charme Discreet de la Bourgeoisie (Burjuvazinin Gizli Çekiciliği)* (1972) filmi ile bir kez daha burjuvazi ile dalga geçmeyi başaran Bunuel filmin son karesinde karakterlerin hiçbir yere varmayacak gibi görünen bir yolda yürümesinin yok olmakta olan burjuvaziye işaret ettiği düşüncesini kabul etmez. “Her ne olursa olsun, böyle bir şeye karar vermekten utanırdım... Ayrıca tükenenin yalnızca burjuvazi olduğunu düşünmüyorum. Birçok yerde işçi sınıfı gitgide devrimden uzaklaşıp yavaş yavaş burjuvaya dönüşüyor...” (Collina & Turrent, 1992: 210)

Bunuel 1974 yılında çektiği filminin adını Marx'la yaptığı bir işbirliği olarak nitelendirir: *Le Fantome de la Liberte (Özgürlük Hayaleti)*. Komünist manifestonun ilk satırında Avrupa'nın üzerinde gezen hayaletten esinlenen yönetmen, bununla özgürlükle ilgili kendi fikirlerini birleştirir: “Özgürlük bir hayalet... İnsan onun peşinden koşabilir, hatta yakaladığını düşünebilir.. ve sonunda ellerinden kayıp gitmekte olan sis parçalarıyla kalabilir. Özgürlüğün bana hatırlattığı imge hep bu olmuştur.” (Collina & Turrent, 1992: 166) Filmde hikayeleri birbirine bağlayacak devamlı bir karakter olmaması seyredenlerin aklının karışmasına sebep olmuştur. Bunuel filminin bir düş ya da irrasyonel imgelerin serbest akışı olmadığını, bilinçli bir şekilde yazıldığını, yalnızca rastlantı mekanizmasını taklit ettiğini söyler.

Yönetmenin has oyuncularından Fernando Rey'in de yer aldığı son filmi *Cet Obscur Objet du Desir (Arzunun O Belirsiz Nesnesi)* (1977) arzu üzerine odaklanmıştır. Filmografisinin en

tanınmış işlerinden biri olmasının yanı sıra, kadın kahramanın iki farklı oyuncu tarafından canlandırılması bakımından da farklı bir yere sahiptir. Bunuel bunun bir tesadüf olduğunda ısrarcıdır. Ayrıca seyirciyi bu durumu hemen kabullenmesi ve kavraması bağlamında takdir eder ve sinemanın ne kadar kuvvetli bir hipnoz aracı olduğuna dikkat çeker.

1963 yılında ilk kez *Le Journal D'une Femme de Chambre (Bir Hizmetçi Kızın Güncesi)* filminde bir araya geldiği Fransız senarist Jean Claude Carriere ile son altı filminin hepsinde birlikte çalışmış, 1982'de de Carriere ile kaleme aldığı otobiyografisini (*My Last Sigh*) yayınlamıştır. Bir yıl sonrasında da aramızdan ayrılan Bunuel arkasında yönettiği otuz iki film dışında farklı ve çok özel bir sinema bırakmıştır.

### **Fark Yaratan Psikanalist: Jacques Lacan**

Günümüzün kuşkusuz en önemli düşünce adamlarından Jacques Lacan 3 Nisan 1901'de Paris'te doğdu. Üç kardeşin en büyüğü olan Jacques babasından çok dedesi Emile Lacan'ın otoritesinin fazlasıyla hissedildiği Katolik bir evde büyüdü. I. Dünya Savaşı sırasında De Gaulle'in de mezun olduğu ünlü Stanislas Koleji'nde eğitimine devam ediyordu. Okulun bir bölümü hastaneye çevrilmişti ve bazılarına göre Lacan'ın ileride tıp eğitimi almasındaki en büyük etkenlerden biri yaralı askerlerle olan bu deneyimi idi.

On yedi yaşlarında iken Dadaizm ile ilgilenmeye başladı ve sonrasında sürrealizmin felsefesi ve manifestosu ile tanıştı. 1920'lerde şiddetli bir biçimde aile kurumunu ve kendisinin de içinde yetiştiği Hristiyanlığın tüm değerlerini reddetti. Orijinal dilinde okuduğu Nietzsche inancını kaybetmesinde en büyük etkenlerden biriydi. Nietzsche onu öylesine derinden etkilemişti ki felsefede Alman geleneğinin yanında İngilizcenin ne denli kısır ve işe yaramaz kaldığını her fırsatta dile getiriyordu. (Roudinesco, 1997 :13) 1932 yılında verdiği mezuniyet tezi paranoid psikoz ve bunun kişilik ile olan ilişkisi üzerinedir. Ağırlıklı olarak Freud'un ışığında klinik psikiyatri, sürrealizm ve Spinoza, Jaspers, Nietzsche, Husserl, Bergson gibi düşünürlerden yararlanmıştı. Psikanaliz geleneğinde her psikanalistin öncelikle bir psikanalist tarafından analiz edilmesi zorunluluğu elbette Lacan için de geçerliydi. Bunu yapacak kişi Rudolph Loewenstein, kontrol analisti ise Charles Odier idi. Ancak bu durum Loewenstein'in Odier'e "Bu adam analiz edilemez!" sözleriyle son buldu. (Roudinesco, 1997: 74)

Bilinçdışının aynı bir dil gibi yapılandığını söyleyen Lacan bilinçdışını göz ardı ederek insanı açıklama çabalarını faydasız görmüştür. (Fink, 1997: 113) Psikanalizin nesnesi konumunda olan öteki; öznenin merkezileşmesinin bir sembolüdür, onu ne ben ne de sen diye nitelendirmek mümkündür. Lacan'a göre bizim birbirimize bir şey söylememize imkan verir. İki özne arasında özneler arası bağlantıyı aşan ve yapılandıran bir söylem alanıdır. İşte bu söylem bilinçdışına aittir, bir başka deyişle bilinçdışı ötekinin dilidir. Lacan bilinçdışının oedipal evrenin ardından geldiğine inanır, dolayısıyla sosyo-kültürel özne ile aynı anda oluşur. Ona göre bilinçdışı öznenin simgesel evrene giriş hareketinde üretilir, düzensizliği ve karmaşıklığı da öznenin heterojenliği ile çelişkilerini ortaya koyar. Bilinçdışının içgüdüsel olmadığını da vurgulayan Lacan, söylediğimiz ve yaptığımız her şeyde örtük olarak yer aldığını iddia etmiştir. Bilinçdışının hiçbir zaman denetime, anlaşılmaya kapalı olmadığını belirten Lacan, kendisini düşlerde, şakalarda, dil sürçmelerinde ya da arazlarda göstereceğini ifade eder.



Lacan bilinçdışını insan –dil ilişkisinin kaçınılmaz mantıki sonucu olarak görmüş ve insanın kendi varoluş gerçeğini olduğu gibi değil ancak toplumsal bir kurumun/dilin ona sağladığı olanaklarla düşünülebileceğini savunmuştur. İnsan gerçekliğine doğal değil, kültürel bir gerçeklik olarak bakan psikanaliste göre dil, öznenin gerçekle, kendisiyle ve ötekiyle olan ilişkilerini düzenler, gerçekliği yeniden üretir. Lacan öznenin bir süreç olduğunu ve asla tanımlanamayacağını öne sürmüş, kuramı da bireyin özne olarak inşasında dilin belirleyiciliği üzerine kurulmuştur.

Lacan'a göre özne, anlamlandırma sürecinde egemen anlardan bir tanesi olan ayna evresinde yapılaşır. İlk altı ayda gelişmeye başlar ve duruma göre bu gelişim on sekiz aya kadar sürebilir. (Ragland-Sullivan, 1987: 17) Ayna imgesi, nesnelere dünyasının prototipini oluşturur. Hayali, temelde öznenin kendi egosuyla narsistik ilişkisidir, bir başka deyişle çocuğun aynadaki imgesiyle büyülenişi yani özdeşlik kurması şeklinde değerlendirilebilir. Bu evre ötekine dayalıdır ve ego düzenini bir yabancılaşma çizgisinde kurmaktadır. Lacan'a göre kendini tanıma, yanlış tanımadan öte bir şey değildir ve ayna aşaması da bir yabancılaşma anıdır çünkü düşsel bir imge aracılığı ile kendini tanımak kendine yabancılaşmak anlamına gelir. Lacan kendini dışardan tanıma olarak yorumlanan bu evrenin kendiyi dışarının ayrılması sayesinde özneyi oluşturmadaki önemini sık sık vurgulamıştır.

Hegel'in efendi-köle diyalektiğindeki insan arzusunun doğası, bir başkasının arzusunu arzulamaktır, tezinden yola çıkan Lacan annenin bebeğin gereksinimlerini karşılama arzusunun bebek tarafından yaşantılanan ilk arzu olduğunu söyler. Bebeğin istediği anne değil bizzat arzusudur. Anne ve arzusu birbirinden ayrılmıştır. "Bir şey ikiye dönüştüğü zaman, artık onun geriye dönüşü yoktur, hiçbir zaman o eski halini alamayacaktır." (Göka, 1997: 120)

Arzu; cinsel bir güçten çok, kendisine özlem duyulan nesnenin yitilmesinin ardından, bütüne erişmeye yönelik varlıkbilimsel bir çabadır. Lacan ihtiyaç, istek ve arzu arasındaki farkı ortaya koymaya yönelik önemli saptamalar yapmıştır. Arzu, talebin kendini ihtiyaçtan ayırdığı bu sınırdaki kendini gösterir ve bu sınır talebin koşulsuz olduğu sınırdır. Lacan arzunun, talebin ona evrensel doyum sağlayamaması üzerine ortaya çıkan eksiklik karşısında biçimlendiğini söyler. Belli bir şeyi değil de başkasının arzusunu arzuladığımızda insan olacağımız görüşünde olan Lacan, arzunun insanı daima başka bir arzuya ittiğini belirtir. Ona göre arzunun gelişmesinin temeli, isteğin yarattığı hayal kırıklığıdır. (Borch-Jacobsen, 1991: 19) Bilinçdışı metaforlar zinciri ile oluşmuştur ve insanın da bu metaforlarda aradığı zaten oraya girmekle yitirdiği şeydir. Bilinçdışı arzunun asla tatmin edilemeyeceği düşüncesi buradan gelir. Lacan bu eksiklik olmasa neden diye bir sorunun dolayısıyla da ne dilin ne de öznenin bir gereğinin olmayacağını vurgulamıştır.

### **Lacan'ın Ayna Evresi ve Bunuel Sinemasından İlişkilendirmeler**

"Sinema kendini ilk bakışta gerçekliğin analogik (dolayısıyla sürekli) dile gelişi olarak sunar. Eğer eleştiri sinemayı dil olarak görmek istiyorsa, önce sinemaya dair analogik olmayan; ya da en azından bozulmuş, abartılmış veya kurallaştırılmış analogiye ait; sistematik olarak dil parçaları gibi düzenlenmiş öğelerin olup olmadığını araştırmalıdır. (Roland Barthes, "Roland Barthes ve Sinema, çev: Alper Gönen,..Ve Sinema, sayı:3 Eylül 1986: 111)

Yaygın bir biçimde bir takım olası hazlar sunduğuna inanılan sinema birçok düşünürün göre, bilinçdışının görme ve bakmadaki hazzı oluşturma biçimlerine dair soruları ortaya koyar. Önceliği her zaman imgelere vermiş olan sinemada, karanlık, doyum arzusu ya da imgelerin

perdede peş peşe akışı genelde düş görme deneyimi ile yakınlığını açıklarken sık sık öne sürülür. Jacques Lacan'ın değerlendirmesi ile bilinçdışının unutulmuş, bastırılmış anıların üst üste yığıldığı bir depo olmadığı, içeriği deşifre edilebilir bir metin sayılabileceği hatırlanacak olursa, deşifre için yararlanabilecek kaynaklardan birinin de rüyalar olduğu göz önüne alındığında bu benzetmenin önemi hiç şüphesiz daha net ortaya çıkar. Daha da derinleştirecek olursak, göstergebilimin en önemli isimlerinden Christian Metz'in sinemasal anlamlandırmayı zincirleme olarak düzenlenmiş bir ayna efektine bağlayan, bir başka deyişle filmi ayna ile eşleştiren kuramı, bizi mutlak suretle Jacques Lacan'a götürür. (Copjec, 1994: 21) Sonuç olarak birçok düşünür sinemayı gerçeklerin yansıması değil zihinsel bir işleyiş olarak görür ve bunun gerekliliğine inanır.

Ayna kavramının bize somutlaştırdığı yansıma, düş ya da gerçekliğin hayali ile olan ilişkisi dikkate alınarak sanat ve bağlantılı birçok olgu sorgulanabilir. Lacan'ın düşsel bir imge aracılığı ile çocuğun kendini tanıdığı ve bunu yabancılaşma çizgisi olarak tanımladığı ayna evresindeki ayna ve sinema perdesi arasındaki bağ bu konuda çıkış noktası durumundadır. Çocuğun kendisi ile özdeşleştirdiği aynadaki görüntü aslında çocuğun kendisi değil yalnızca bir imgesidir ve Lacan da özne oluşumunun bu yanlış kavrama ile başlamasına işaret eder. Birincil süreç olarak değerlendirdiği bu süreçte çocuk, ilkel hazzı yeniden elde ettiği yanılsamasına kapılır ve Metz'e göre seyircinin filmi izlerken hissettiği de bundan farklı değildir. (Copjec, 1994: 22) Seyircinin buna ilave olarak filme katılması için aynadan yani sinema perdesinden yansıyan ancak kendi imgesi olmayan görüntü özdeşleşme sürecini beraberinde getirir. İşte bu ayna/sinema perdesinde izleyicinin gözünü dikmiş olduğu ve yaşamının sonuna dek sürecek olan şeyi, sinemanın da her zaman kuşkusuz amaçladığı üzere, ötekinin görüntüsünde kendini arayış şeklinde nitelendirmek yanlış olmayacaktır.

Jacques Lacan'ın gerek ayna teorisi gerek bilinçdışını deşifre çabası, zihinsel bir akışı perdeye yansıtan sinema ile Lacan'ın ilişkisini gözler önüne sermektedir. Geleneksel sinemadan oldukça ayrı düşen Luis Bunuel de sinemasında izleyiciyi bilinçdışının labirentlerinde; bazen düşlerden, bazen bastırılmış arzularından, bazen de korkularda yola çıkarak gezdirir. Bağlantılarının gerçekçi olmak zorunluluğunu asla kabul etmeyen Bunuel bilinçaltının kendi kanunları olduğu ve onu manipüle etmeye kalkıştığınızda asilik yapacağını ifade ederek insanın gerçeğinin aslında bilinçdışında aranması gerektiği fikri ile Lacan ile buluşur.

Her düşün gerçek bir metin sayılması gerektiğini, bundan yola çıkarak düş görme arzusunun da gerçekte iletişim kurma arzusu olduğunu belirten Lacan'dan farklı düşünmeyen Bunuel; uyanıkken etkilendiğimiz unsurları başka bir boyutta bize sunan, kontrol edilemeyen ve hala sırrını tam olarak çözemediğimiz rüyaları, insanın icat ettiği ilk sinema olarak nitelendirir. Filmleri üzerine gerçekleştirilen tartışmaların çoğunun perdedekinin tamamının rüya olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği ya da rüyanın senaryodaki yerini net bir biçimde belirleme konusu üzerine döndüğü düşünülürse Bunuel'in sözde gerçek olanla hayaliyi ne denli birbirinin içine soktuğu anlaşılabilir. "Rüyalar gerçekliğin, uyanık hayatın bir devamıdır. Bir filmde ancak rüya olduğunu belirtmezseniz bunun bir kıymeti olur. Bu bir rüya dersiniz izleyici o zaman pek de önemi yok diyecektir. İzleyici hayal kırıklığına uğramış olur, ayrıca film de gizemini ve insanları rahatsız etme yetisini kaybeder". (Colina & Turrent, 1992: 212)

Duyusal saplantıların görsel olanlardan daha çok hayal dünyasını vurguladığını düşünen Bunuel'in filmlerinde kullandığı imgeler çeşitli analizlere maruz kalmış, hala da kalmaya devam etmektedir. Filmlerine asla şöyle ya da böyle yorumlansın diye bir sahne koymadığını bunun kendi kendini aldatmasının dışında bir anlamı olmayacağını ifade eden yönetmen edebi veya sanatsal yorumla açık semboller koymaktan hiç hoşlanmadığını, bu şekilde imgelerin kendi anlamlarının hiçe sayıldığını belirtir. Çoğu zaman hikayenin kendi imgelerini yaratmasına izin verdiğini, çok göze battıklarını hissettiğinde geri çektiğini ancak doğal olarak bazı saplantılarının görsel zeminde öyle ya da böyle boy gösterdiğini söyler: gözler, kendisinin kabus diye bahsettiği tavuklar, horozlar, fazlasıyla ilgisini çeken böcekler, baykuş dışında tehditkar olduğunu düşündüğü kuşlar, kör bir adam... Bunuel'in hoşlanmadığı, birçok saplantısının fark edilmesi değil, bu imgelere anlamlar yükleyip analiz edilmeye çalışılmasıdır. Filmlerinde bir cüce veya dilenci görüldüğü zaman Goya ya da Velazquez'in akla gelmesini ve bu ressamlarla bağlantılı yorumlar yapılmasını bir klişe olarak değerlendirmesinin yanı sıra komik bulur. Goya ve Velazquez'in üzerindeki etkisinin İspanya'daki herhangi bir şeyden daha fazla olmadığını sık sık üzerine basar.

Hayalin dışında bırakılan bir gerçeğin, gerçeğin yalnızca yarısı sayılabileceğine inanan Luis Bunuel, sinemanın da tümüyle bundan ibaret olduğunu vicdan, yasal yaptırımlar, arkadaşlar ve aile gibi unsurları içine alan bir nevi fren şeklinde düşünülebilecek toplumsal davranışların gerçeği oluşturduğunu belirtirken, diğerinin (imajinasyonun) insanın gerçekten özgür olduğu tek alan olduğunu vurgular. Özgürlük onun düşüncesinde hayaletten farksızdır çünkü tamamen özgür olmanın ya da özgürlüğü yakalamanın bir yanılısama olduğu görüşündedir. *Özgürlük Hayaleti* (1974) üzerine konuşurken, filmin isminin bu konuda düşündüklerini tam olarak özetlediğinden bahseder. (Colina & Turrent, 1992: 216-217) İnsanların elbette özgür olduğunu, özgürlüğü yakaladıklarına inandıkları anların varlığını reddetmese de, çok geçmeden ellerinden kayıp gideceğine olan inancını yineler. Lacan da bilinçdışı belirleme ve saptamalardan ötürü, gerçek anlamda özgürlüğün kişinin ancak hiçbir şekilde özgür olmadığı bilincine sahip olmasıyla mümkün olabileceğini iddia eder.

Sürrealizm ile olan bağı ve nihilist yaklaşımları ile bilinen Lacan için yaşamının hiçbir döneminde özgürlük uğruna yapılan devrimler için savaşıma fikri geçerli olmamıştır. Ancak bu politika ile ilgilenmediğini göstermez. Özellikle büyük kitlelerin efendileri tarafından bir bakıma köleleştirilmesi ve onların da isteyerek bu boyundurluk altına girmeyi onaylamaları konuları fazlasıyla ilgisini çeker. Sigmund Freud'un baba, lider ya da bir düşünce ile kişinin kimlik bulmasının, aynı grubun üyelerinin birbiri ile olan ilişkilerinden daha öncelikli olduğu görüşü, faşizmi açıklamak için kullanılan başlangıç noktalarından birini oluşturur. (Roudinesco, 1997: 174)

Bunuel'in *Yok Edici Melek* (1962) isimli filminin bir sahnesinde ev sahibinin fırlattığı tepsiyle kırdığı camın ardından diğer iki konuk bunu yapanın mutlaka oradan geçmekte olan bir yahudi olduğunu söyler. İçinde yaşadığı dönem, tarih ve bunların toplumla olan bağına asla hiçe saymayan yönetmen yaptığı kısa açıklamada şunları aktarır: "Bir anti-semit için her şey hatta yıldırım bile yahudinin suçudur. İnsanlar birçok kere diğer zamanlarda yahudileri çeşmeleri, nehirleri zehirleyip vebaya neden olmakla suçlamışlardır. Bu karakter de burjuvazinin belli kısımlarında rastlayacağımız anti-semit bir karakter." (Colina & Current, 1992: 164)

Luis Bunuel kişisel olarak faşizmden payını alanlardan biridir. Franco iktidarı ile birlikte ülkesi İspanya'yı terk etmiş sonrasında da Meksika vatandaşlığına geçmiştir. Yönetmenin Franco ile ilgili daha çok üzerinde durduğu nokta Franco'ya İspanyol halkının verdiği destektir. Onların Francoculuğu çekici bulduran en önemli unsurun, sağlanan soyo-ekonomik gelişmelerin paralelinde orta çağdan kalma seçkin mirasın yeniden elde edileceğine dair duydukları umut olduğu görüşündedir.

Yönetmenin büyük hayranlık beslediği Marquis de Sade'in Nazilerin işlediği suçların, toplama kamplarının ve kıyımın öncüsü olarak görüldüğü, bunun Avrupa'da birçoklarınınca bu şekilde yorumlanması üzerine fikri sorulduğunda Bunuel özgürlük ve imgelem arasındaki bağlantıyı vurgulamak istercesine şu yanıtı verir: "Onlar farklı şeyler. Sade, kendini suçla bağlantılı arzularından kurtarma adına tüm suçlarını hayalinde işlemiştir, İmgelem tüm özgürlükleri verebilir. Sizin suçu işlemeniz ayrı bir şeydir. İnsan değil ama imgelem özgürdür." ( Colina & Turrent, 1992: 28) Marquis de Sade'in yazılarında onu en çok çeken Katolik ritüellerinin tiye alınmasıdır. Filmlerinde aşkın ve erotizmin ölüm ile olan birlikteliği hep karşımıza çıkar. Cinsel birleşmeyi, hayvanlar aleminden de örnekleyerek ölüme çok yakın bulan Bunuel erotizmi, beden ve ölümlü ilişkili şeytani bir haz olarak yorumlar. Anadan doğma çıplaklığın erotik değil saf geldiği yönetmen pornografinin erotizmi indirgediğini, hayal dünyasına hiçbir şey bırakmadığı fikrindedir. Günümüzde sinemanın şiddeti ve pornografiyi sıradanlaştırdığı görüşündedir. Bilim ve teknolojinin büyük bir hızla ilerliyor olmasından hiç etkilenmediğini belirtmesinin ardında yatan gerçek, dünyanın ve dolayısıyla insanların onda bıraktığı duyarsız yaşamaya, farkındalık adına kişiye hiç boşluk bırakmayan modern hayatın hızına ve bilgi bombardımanına dair izlenimleridir.

Filmine *Arzunun O Belirsiz Nesnesi* (1977) ismi koyan bir yönetmenin elbette arzu üzerine epey kafa yorduğunu düşünmek yanlış bir varsayım olmaz. Lacan, arzunun her zaman öznenin bir türlü ulaşmayı beceremediği ideal tasarımlara yöneleceğini, bir başka deyişle öznenin her zaman arzunun nesnesinden istemeye istemeye uzak düşeceğini söyler. Filmde de kadının adama eziyet etmekten hoşlanan sadist duygularının yanı sıra aslında onu mutlu etmesinin kendi yararına olacağı göz önüne alındığında mazoşist tarafı, adamlar arasındaki güçlü bağı açıklar niteliktedir. Bunuel asıl ilgisini çeken şeyin, gerçekleşmeyen saplantılı arzular olduğunu belirtir. Bu tip bağlantılar da hemen hemen her filminde göze çarpar. *Viridiana* (1961) filminde de küçük kızın bahçede ip atlaması, amcanın intihar ederken o ipi kullanması, arkasından dilencinin tesadüfen bulduğu ipi kemer niyetine takması gibi bağlantıları Bunuel entelektüel bir ilişki olarak değil ancak arzu ile alakalı bilinçaltı bir ilişki şeklinde değerlendirir.

Bunuel herkesin az çok röntgenci olduğunu düşündüğü gibi, herkesin az çok da fetişist olduğunu iddia eder. *Viridiana*'da hem amcanın hem de küçük kızın diğerlerini röntgenlediği açıktır. Yine aynı filmde yönetmenin sinemasında sıkça rastladığımız fetiş karakterler karşımıza çıkar. Ölmüş karısının giysilerini giyen adamın izleyiciye homoseksüel bir çağrışımı aktardığı düşüncesini reddeden yönetmen bunu fetişle açıklamaktadır. Kendisinin de küçükken hem annesinin hem de babasının giysilerini giydiğinden bahseder. (Colina & Turrent, 1992: 151) Psikiyatride fetiş nesnenin tanımı günlük hayat içerisinde iğdiş edilme tehdidini bertaraf edecek amaçlara uygun eşyalardır. Freud fetişizmi; inancın çatlaması, yara alması olarak görür. (Kinder, 1993 :260) Filmlerini inceleyenlerin sıklıkla ayak fetişi bulduğu yönetmen bunun kendisi için tamamen mizahi bir unsur olduğunu belirtir ve ona asıl çekici gelenin kadın yürüyüşü olduğunu ekler. (Colina & Turrent, 1992: 100) Neredeyse her filmde fetişizm

karşımıza çıksa da bu konudaki en dikkat çekici filmi *El (Garip İhtiras)* (1953) dir. İnsanların saplantıları, sabit fikirleri, irrasyonel davranışları, vazgeçemedikleri dolayısıyla fetiş nesnelere Bunuel'in olduğu kadar Lacan'ın da ilgi alanına girer. Yönetmen, kendisini içine en fazla dahil ettiği film şeklinde konuşmuş, hatta paranoyak olsa baş karakter Francisco Galvan'a yakın bir kişilik sergileyeceğini söylemiştir Film sinemalarda kahkahalarla izlenmiş, şimdilerde ise psikiyatri eğitimi veren okullarda paranoya derslerinde gösterilmektedir. Jacques Lacan da filmi akli dengesizlikler dahilinde sınıfta göstermiştir. ( Kinder, 1993: 304) Normal ile anormal davranış arasında ayırım gözetmeyen Lacan, deliliğin bir söylem, yorumlanması gereken bir iletişim çabası olduğunu savunur. İnsanın varlığının deliliğe başvurmaksızın anlaşılamayacağını ve deliyle iletişime geçmek için tıpkı şizofrenler gibi dili parçalamak gerektiğini ekler. İşte bu noktada bilinçdışının dil gibi yapılanmış olduğu ve insanın doğasının orada bulunduğu düşünülürse, Lacan'ın insan davranışlarında normal ve anormal ayrımı yapmamasının sebebi çok açık bir şekilde anlaşılır. Paranoyanın ve şizofrenin örnekleriyle karşılaşılan Bunuel'in *Garip İhtiras* (1953) filmdeki kahramanın paranoid şizofren olarak değerlendirilmesine itiraz etmeyen yönetmenin belirtmek istediği nokta, insanın en akli başında ve mantıklısında paranoya olabileceği ve onu harekete geçirecek düğmeye basılmadığı takdirde bunun anlaşılamayacağıdır. "Filmlerimde hiç kimse tamamen kötü ya da tamamen iyi yaratılmamıştır. Kendim için de aynı şey geçerli.." (Colina & Turrent, 1992: 58) Lacan'ın da büyük olasılıkla yönetmeninkine benzer tavrı sayesinde meslek hayatı boyunca delilik hususunda özel bir yeteneği olduğu düşünülmüş, kendisinin dilden yola çıkarak bilinçdışını çözümleme çabası ve paralelinde deliliği okumadaki başarısı yerinin kolay kolay doldurulamayacağını göstermiştir.

## SONUÇ

Bunuel'in geleneksel sinemasal yapıyı reddeden, ticari olarak nitelendirilen filmlerinde dahi empoze edilen duygusalığa yer vermeyen, burjuva yaşam görüşünde birleştirdiği sosyal ve kültürel olanı ve ona ait tüm beklentileri boşa çıkaran sarsıcı tutumu hiç değişmemiştir.

1982'de yayınladığı uzun süre beklenmiş olan otobiyografisi onun dünyaya sürrealist bakış açısını net bir biçimde ortaya koymayı becermesine rağmen filmleri hakkında meraklıları tatmin etmekten çok uzaktır. Filmlerini kuramsal açıdan tartışmaktan hiç hoşlanmadığı belli olan yönetmen bu konuda kendini kısaca "Söylemem gereken her şeyi yıllar önce söyledim, hala fikrimi değiştirmiş değilim" (Collina & Turrent,1992: XI) şeklinde ifade eder. İsimlerin de filmin imgelemine dair bir zenginlik yarattığı kanısındadır. Aklına bir anda gelen ismi koyduğunu çünkü diğer türünün edebi ve açıklayıcı bir yönünün olacağını fikrindedir.

Geleneksel psikanalizden de aynı geleneksel sinemadan olduğu gibi uzak duran Bunuel, kendini iyi tanıdığını ve psikanalizin onda keşfedeceği bir şey olmadığını ifade eder.: "Psikanaliz günümüzde Katoliklerdeki günah çıkarmanın yerini dolduruyor, tek farkı yirmi ya da otuz dakika süresince vicdanını temizliyorsun, ben bunu hep yapıyorum." (Colina & Turrent, 1992: 174) Filmlerinde her yerde semboller gören insanlardan ürktüğünü de ekleyen Bunuel sembolik yaklaşımın hiçbir biçiminden hoşlanmadığını açıklarken, elbette Freud'un insanın iç dünyasına açtığı pencereyi küçümsememekte ancak bu yorumların artık her şeye bir cevabı olan bir nevi dine dönüşmesini korkutucu bulmaktadır. Kendisini rahatlatma gibi bir derdi olmayan aksine her zaman rahatsızlık duyduğu ve soru işaretleri ile dolu kavramlarla ilgilenen Bunuel, filmlerinde de aynı bakış açısını egemen kılmış, izleyiciyi rahatsız etmenin ötesinde onlara sinemada kolay kolay sunulmayan serbest dolaşım alanı yaratmıştır. Yönetmem izleyicinin söylenilmeyenin, gösterilmeyenin hatta düşünülmemenin peşinden gitmesini ister, bu yüzdendir

ki filmlerinin kare kare incelenip, simgesel anlamlarla doldurulmasından hiç hoşlanmaz. Tüm o sembolleştirilmeye çalışılan nesnelere kendi yaşamından küçük imgeler olduğunu, filmin tamamını da insandaki belirsizliği, ikilemi ve sınırların ötesini çağrıştırmaya yönelik bir çaba olarak değerlendirmek gerektiğine inanır. Yaşamı ya da kişileri çoğunluğun onayladığı biçimde sunmaktan hoşlanmaz ve insanın gerçeğinin tüm bu kalıpların ötesinde bir yerlerde olduğunu savunur.

Lacan'ın insanı bilinçdışında aramasıyla Bunuel'in kişilerinin ve sinemasının geleneksel sinemanın rasyonel akışının dışında yapılması birbirinden farklı iki şey değildir. 20. yüzyılın bu iki önemli kişiliğinin en belirgin farkları belki de şöyle özetlenebilir. Bunuel yaptığı sinema ile kimseyi memnun etmek gibi bir niyeti asla olmadığını bundan özellikle kaçındığını ifade ederken, Lacan yaşamı boyunca onaylanmamanın, arzu ettiği ölçüde takdir edilmemenin sıkıntısını hissetmiştir. Kuramının önemi artık kabul edilse de az sayıda eser bırakması ve dilinin karmaşıklığı anlaşılmasını halihazırda güçleştiren etkenlerden biri olmaya devam etmektedir. Özellikle arzu, cinsellik, öznellik ve dil alanları tartışmalarına yeni bir boyut kazandıran, ortaya çıktığı zamandan günümüze hakkındaki tartışmaların hiç sona ermediği Jacques Lacan için sarf edilmiş şu sözler çok açıklayıcı olacaktır: "Lacan'ın psikanalizi en kötüsü daha doğrusu tam bir katastroftur ancak tek tek diğer diğer kuramlar ile kıyaslamaya başladığımız anda hiçbirinin ondan daha iyi olmadığı görülür." Slavoj Žižek (Žižek, 1991: 29) Eşi benzeri olmayan Luis Bunuel için de sarfedilen çok benzer sözlerin bu iki yaratıcı zekanın kesişme noktalarını daha net ortaya koymada anahtar niteliğinde olduğu görülecektir.

#### KAYNAKLAR

- Barthes, R. (1986). Roland Barthes ve Sinema. (Çev. A. Gönen). ...*Ve Sinema Dergisi*, 3, 110-113.
- Borch-Jacobsen, M. (1991). *The Absolute Master*. Douglas Brick. (Çev.). Stanford: Stanford University.
- Breton, A. (2009) *Sürrealist Manifestolar*. Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör (Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Colina, J. & Turrent T.P. (1992). *Object of Desire-Conversations with Luis Bunuel*. Paul Lenti (Çev.) New York: Marsilio.
- Copjec, J. (1994). *Read My Desire-Lacan Against the Historicists*. Massachusetts: MIT.
- Derman, İ. (1993). Freud/Fetişizm/Barthes/Fotoğraf/Metz/Sinema. *25.Kare Dergisi*, 4, 8-12.
- Fink, B. (1997). *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. Boston: Harvard University.
- Göka, E. (1997). Psikanalizin Son Döneminde İki Kıtadan İki Büyük Kutup: Kohut ve Lacan. *Defter Dergisi*, 29, 107-131.
- Kinder, M. (1993). *Blood Cinema-Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California.
- Mulvey, L. (1993). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. (Çev. N. Abisel). *25. Kare Dergisi*, 3, 38-46.
- Özgüven, F. (1995). Düşlerde Görülen, Filmlerde Görülen Düşler. *25.Kare Dergisi*, 13, 5-8

*Jacques Lacan'ın Psikananalitik Söylemleri Bağlamında Luis Bunuel'in Sürreel Sineması  
Üzerine Bir İnceleme*

---

- Ragland-Sullivan, E. (1987) *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Chicago: University of Illinois.
- Roudinessco, E. (1997). *Jacques Lacan*. Barbara Bray (Çev.). New York: Columbia University.
- Tura, S.M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı.
- Türkoglu, N. (1996). Psikanaliz ve Sinema. 25.*Kare Dergisi*, 15, 51-52
- Zizek, S. (1997). *Looking Awry-An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Massachusetts: MIT.