

Gerçeküstü Kodlar Üzerinden Reha Erdem Sinemasına Bakmak

Elif GÜNTÜRKÜN* 
Alper D. ALTUNAY** 

ÖZ

Gerçeküstücü akım önce sanatta ve ardından sinemada, modernizmin boşa çıkan vaatlerinin etkisiyle gelişen bir akımdır. Gerçekliğin çizgisel ilerleme nosyonuna başkaldıran gerçeküstücü sanatçılar, gerçeğin sistem tarafından belirlenmiş tanımlarına değil, insanın varlık itibarıyla hiçbir denetim olmaksızın sahip olduğu duyguları ve düşünceleri ortaya çıkarmakla ilgilenmiştir. Gerçeküstücü sinema, Bunuel'in etkisiyle tüm dünyada sinemayı etkisi altına almıştır ve gerçeküstücülük akımının öne çıkan temsilcileri Andre Breton, Louis Aragon, Paul Eluard ve Pierre Unik olarak bilinir. Bugün hala pek çok yönetmenin filmlerinde gerçeküstücü akımın izlerini görmek mümkündür. Bu çalışmada gerçeküstücü akımın ortak kodları üzerinden Reha Erdem sineması ele alınmıştır. Bu çalışmanın Reha Erdem'in sinemasını gerçeküstücü olarak ele alma iddiası bulunmamaktadır. Çalışma, Reha Erdem filmlerinde gerçeküstü öğelerin saptanması ve bu öğelerin özgün bir anlatı içinde nasıl yapılandırıldığını incelemektedir. Reha Erdem'in yönettiği uzun metrajlı filmlerden yedi tanesi amaçlı örneklem olarak seçilmiş ve bu filmler üzerinden gerçeküstü sinemanın sıklıkla kullandığı öğelerin Reha Erdem sinemasında nasıl yer bulduğu sorusunun yanıtları aranmış, seçilen filmlerde gerçeküstü kodların okunması ve saptanması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gerçeküstücülük, Reha Erdem, Sinema, Avangard, Tekinsizlik

Looking at Reha Erdem Cinema through Surreal Codes

ABSTRACT

The surrealist movement is a movement that developed first in art and then in cinema, under the influence of the failed promises of modernism. Surrealist artists, who rebelled against the notion of linear progression of reality, were not interested in the system-determined definitions of reality, but in revealing the emotions and thoughts that human beings have without any control in existence. Surrealistic cinema has influenced the cinema all over the world with the influence of Buñuel. It is still possible to see the traces of the surrealist movement in the films of many directors today. In this study, Reha Erdem's cinema will be examined through the common codes of the surrealist movement. This study does not claim to treat Reha Erdem's cinema as surrealistic. The study includes identifying surreal elements in Reha Erdem films and examining how these elements are structured in an original narrative. In the study, seven of the feature films directed by Reha Erdem were selected as purposeful samples and the answers to the question of how the surreal cinema found a place in the Reha Erdem cinema through these films were sought, and it was aimed to read and determine the surreal codes in the selected films.

Keywords: Luis Bunuel, Surrealism, Reha Erdem, Cinema, Avangard, Uncanny

1. Giriş

Gerçeküstücülük, 1. Dünya Savaşı'nın ardından Modernizmin vaat ettiği nosyonları gerçekleştirilememesi sonucu oluşan toplumsal ve ekonomik bunalımın etkisiyle Dadacı akımın küllerinden doğan ve çeşitli referansları Dada akımından alan bir akım olarak ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Dada akımı ile benzer referanslara işaret etse de gerçeküstücü akım bilinçdışı duygu ve düşünceleri de üretime dahil ederek sadece biçimsel estetik düzeyinde değil, içerik olarak da var olan verili gerçeklik sunumuna başkaldırı niteliği taşır.

Akım, esas gerçekliğe ulaşmak için kültürün inşa ettiği tüm düşünsel kısıtlamalardan özgürleşmek gerekliliğini savunmuş ve bu anlamda Freud'un ve Jung'un psikanaliz yaklaşımlarıyla beslenmiştir. Sinemada gerçeküstücü filmlerin genel özelliklerine bakıldığında söz konusu kısıtlamaların çeşitli imgeler ve sinemanın teknik olanaklarıyla aşımaya çalışıldığı görülmektedir. Bu bağlamda parçalılık, epizodik anlatım, bilinçdışına seslenen görsel öğelerin kullanımı, sinema sanatında gerçeküstücü akımın etkisinin

* Corresponding Author/Sorumlu Yazar, Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi, elifgunturkun@anadolu.edu.tr

** Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, aaltunay@anadolu.edu.tr

Makalenin Gönderim Tarihi: 23.12.2022; Makalenin Kabul Tarihi: 02.04.2023

Citation/Atf: Güntürkün, E., Altunay, A. D. (2023). Gerçeküstü kodlar üzerinden reha erdem sinemasına bakmak. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 50, 170-183. <https://doi.org/10.52642/susbed.1223510>



görüldüğü filmlerin klasik estetik ölçütleri olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu kullanımlar izleyiciyi edilgen kılan yaklaşımlara meydan okunduğunu da göstermektedir.

Gerçeküstücü sinemanın en önemli filmlerinden biri olan *Un Chien Andalou (Bir Endülüis Köpeği, 1929)*, bu bağlamda sonraki dönemde belli bir verili gerçekliği aşma potansiyelinin hem anlatı hem de görsel kullanımların olanaklarıyla nasıl gerçekleştirebileceği konusunda önemli bir referans olma özelliği yansıtmakta ve hem bağlı olduğu dönemin toplumsal atmosferinin yansımalarını hem de gerçeküstücü akımın belli kodlarını kullanma açısından önem taşımaktadır.

2. Gerçeküstücülük Akımının Ortaya Çıkışı

1. Dünya Savaşı ve modernizmin ideolojik-estetik tasarımını yadsıyan pek çok sanat akımı 1920'lerde Avangard sanat anlayışı içinde gelişmiş ve modernist sanat üslupları başta olmak üzere toplumsal ve ideolojik pek çok kurumsal yapıya tepki olarak ortaya çıkmıştır. Önce edebiyatta ve resimde yeşeren gerçeküstücülük, sanatın çeşitli dallarında kendisini göstermiş ve dönemin toplumsal koşulları ile ilişkili olarak gerçekliğin ne şekilde ele alındığı, alınması gerektiği ile ilgili düşüncelerin etkisinde gelişmiştir. 1. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım sonucunda Batı kültürünün kutsadığı değerlere olan güvenin sarsılması, Sürrealistlerin kültürün dışına yönelmelerine neden olmuştur (Richardson, 2006, s. 16).

Dadanın küllerinden doğan "Gerçeküstücülük" terimini ilk kullanan Fransız şair Guillaume Apollinaire olsa da gerçeküstücülük akımına resmîyet kazandıran, 1924'te "Birinci Gerçeküstücü Manifesto"yu yayınlayan Andre Breton'dur (Antmen, 2014, s. 135). Tıpkı Dada ve diğer avangard üsluplar gibi gerçeküstücülük de başta sanat kurumunun kendisi olmak üzere verili ve sabit tüm kurallara ve normlara karşı çıkmıştır. Dönemin tarihsel ve toplumsal şartlarından yola çıkıldığında modernizmin vaat ettiği pek çok nosyonun gerçekleşmemesi ve dahası savaş sonrası ekonomik buhranın tüm Avrupa'da yarattığı baskı, akımın ortaya çıkmasında genel olarak karamsar bir siyasi ve toplumsal atmosferin etkili olduğunu göstermektedir.

Türkçeye gerçeküstü olarak çevrilen *surréal* terimi, başta Breton olmak üzere gerçeküstü akımının temsilcileri tarafından gerçekliğin üstü, gerçekliğin ötesinden ziyade esas gerçeklik olarak anlaşılmıştır (Alkan, 1984'ten akt. Barta, 2019, s. 48). Burada esas gerçeklikten kasıt, modernizmin sunduğu verili gerçeklik tanımlarının gerçeğin kendisi değil, inşa edilmiş bir dünya tasarımı olmasıdır. Dolayısıyla esas gerçekliğin ancak sunulanın ötesindeki araştırılması sonucu ortaya çıkarılabileceğine olan inançtır.

Modernizmin temel mantığı, referanslarını Kartezyen düalizminden alan ilerlemeci ve sınırları belli, kapalı bir dünya tahayyülüne işaret etmektedir. Gerçeküstücü akım ise, modernizmin gerçekleştirmediği vaatlerini, onun mantığını önceleyen kurallarını yadsıyarak eleştirmiştir. Bunun için öncelikle referansını doğrudan mantıktan alan tüm düşünsel yaklaşımları dışarda tutarak, bastırılan arzu ve düşüncelere öncelik vermiştir. Bu bağlamda gerçeküstücülük akımının Freud'un ve Jung'un teorileriyle ilişkisi önem taşımaktadır. Bununla birlikte gerçeküstücülük akımındaki temsilcilerin gerçekliğe yaklaşımlarındaki ve siyasi görüşlerindeki farklılıklar, akımın temsilcileri arasından gerçekleşen çeşitli kopuşları getirmiş ve 1929'da Breton tarafından "Gerçeküstücülük İkinci Bildirisi" yayımlanmıştır. Bu dönemde gerçeküstücülük akımının öne çıkan temsilcileri Andre Breton, Louis Aragon, Paul Eluard ve Pierre Unik'tir (Duplessis, 1991, s. 18).

Gerçeküstücü akım, Aydınlanma düşüncesinin temelini oluşturan nesnel dünya ve gerçeklik arasındaki katı ilişkiyi, bu ilişkinin toplumsal hayatın her katmanına uzanan düşünsel uzantılarının eleştirisi niteliğindedir. Akımla birlikte sanatta akla olan inancın, mantığa olan gereksinimin yerini düşler, çılgınlıklar, fantastik olgular almıştır (Akdoğan, 2019, s. 85). Akımı, bilinçdışı araştırmalarına yönelten veya yaklaştıran temel nokta da burasıdır.

3. Gerçeküstücülük Akımının Kuramsal Dayanakları

Gerçeküstücü akımın temsilcileri dönemin kapitalist ve tek tipleştirici düzeninin, savaş sonrası bunalımının ve modernizmin doğrusal ilerlemeyi temel alan mantığının getirdiği sorunların etkisiyle şekillenmiştir. Dolayısıyla Marksist felsefeden, Freud'un insan doğasını baskılayan bir unsur olarak ele aldığı kültüre ilişkin yaklaşımlarından ve Jung'un kolektif bilinçaltı kuramından yola çıkarak, akımın estetik anlayışını şekillendiren bir kuramsal çerçeveyi temel almışlardır.

Gerçeküstücülük veya Sürrealizm, “*kişinin düşüncesinin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm (felsefe, özdevinim); estetik veya ablaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncesinin kendini ortaya koyduğu bir düzlem*” olarak tanımlanmaktadır (Breton, 2009, s. 31). Bu doğrultuda gerçeküstü akımın psikanalizle ilişkisi de kültürün inşa ettiği tüm düşünce biçimlerinden ve ön kabullerden uzaklaşarak, esas gerçekliğe ulaşma çabasıyla ilgilidir. Kültürü doğanın karşısında konumlandırın Aydınlanma düşüncesi, insanın tüm ilkel arzu ve düşüncelerinin, bir başka ifadeyle insan doğasının bastırılması ve dizginlenmesi üzerinden kurumsallaşan bir yaklaşımdır. Bu doğrultuda Freud’un ilkel benlik olarak adlandırdığı İd’i baskılayan bir unsur olarak kültürü işaret etmesi, gerçeküstücülük akımı için önemli bir düşünsel temel oluşturmaktadır (Heath & Potter, 2012, s. 47). Zira id, ego ve süper ego arasındaki gerilim, Freud’a göre kültürün inşasından itibaren vardır ve kültür tarihi aynı zamanda baskılanışımızın da tarihidir. Dolayısıyla baskılanan, özellikle de haz odaklı tüm unsurlar Freud’a göre bilinçaltında yatar (Marcuse, 1998, s. 34). Dolayısıyla Freud’un teorisinde önemli bir yerde duran bilinçaltı ve rüyalar, gerçeküstücü akım perspektifinden söz konusu baskılanışın irdelenmesi, gerçekliğin izinin sürülmesi anlamına gelir. Bu sebeple psikanaliz bu akımın kuramsal altyapısında önemli bir noktada durmaktadır. Bu doğrultuda 1920’lerden itibaren Breton ve diğer gerçeküstücü akımı temsilcileri hipnozu ve bilinci devre dışı bırakarak serbest çağrışıma dayalı yazma yöntemini deneysel olarak bastırılmış gerçeğe ulaşma konusunda kullanmışlardır (Vangölü, 2016, s. 875).

İnsanlığın gerçekliği arayışında yönelmesi gereken bir diğer nokta olarak gerçeküstücüler mit, masal ve efsaneleri görmüşlerdir (Barta, 2019, s. 66). Bunun nedeni, Jung’un kolektif bilinçdışında yatan ve kültürü inşa ederken insanlığın geride bırakmak için bastırıldığı, ancak bilinçdışında varlığını sürdüren ortak bir kültürün var olduğu düşüncesidir (Jung, 1998, s. 56). Mitler, efsaneler ve diğer kadim metinler bu bağlamda insanlığın unutulmuş fakat bir zamanlar varlık göstermiş kültürel özellikleri taşımakta ve bu metinlerden kolektif bilinçdışına yönelik analizler yürütülebilmektedir. Bilinçdışındaki bu bilgilerin deşifre edilmesi, gerçeküstücü akım açısından kültürün üzerini örttüğü ve unutturduğu, geride bırakmaya zorladığı esas gerçekliği, insanın esas doğasını anlamakla ilişkilidir.

Sanatsal ifade aracı olarak kullandıkları nesnelere dönüşüme uğramış, resmin fiziksel yapısı bütünüyle tartışılır olmuştur. “*Duchamp resmin fizik yönlerinden uzaklaşmak ve resmi bir kez daha öznel-düşünsel düzene yerleştirmek istemiştir. Kısaca şunu belirtmiştir ‘beni ilgilendiren yalnızca görseller değil, düşüncelerdir. Sanatçı göze hitap eden sanatı belli belirsiz kınamaktadır’*” (Passeron, 1990, s. 29). Bir sanat aracı olarak film bu güçlü akımın içinde bir ifade aracı olarak kendine yer bulmuş, sanatçılar filmin kendine özgü anlatım yöntemlerini gerçeküstücülük içinde yeniden değerlendirmişlerdir.

4. Gerçeküstücülük ve Sinema

Avangard sinemanın etkili olduğu yıllara bakıldığında modernizm etkisi altında ortaya çıkan Dadacılık, Kübizm, Fütürizm gibi çeşitli akımların etkilerinin sinemada da kendisini gösterdiğini ancak bu akımların her birinin tek başına çok uzun bir döneme damga vuracak şekilde yerleşik hale gelmediği görülmektedir. Bunun yanısıra gerçeküstücülük akımının oluşumunda etkili olan Dadacı akımın izlerinden ve sonrasında aynı düşünsel temelleri paylaşan gerçeküstücü akıma dair örneklerden söz etmek mümkündür.

Özellikle de sanata karşı muhalif bir tavır takınan ve biçimsel estetiğin kasıtlı bozulmasını önceleyen bir yaklaşımı taşıyan Dadacılar sonra gerçeküstücü akım bu tavrı sadece biçimsel değil, içerik düzeyinde de ön planda tutmuştur ve ilk örneği olarak *Un Chien Andalou (Bir Endülüs Köpeği, 1929)* gösterilmiştir (Demirci, 2012, s. 5). İlk Gerçeküstücü film örneği olarak ise *La Coquille et le Clergyman (Deniz Kabuğu ve Rahip - 1928)* filmi gösterilmektedir.

Estetik ölçütler açısından bakıldığında, sinemada gerçeküstücülük ve diğer akımların nasıl yansıdığı, gerçekliği ne şekilde ele aldıklarıyla ilgili olarak farklılık göstermektedir. Gerçeküstücü sinema, etkisinde kaldığı ideolojik ve toplumsal gerçekliği yansıtan mekan ve zaman parçalanmaları, tekinsiz mekanlar, bütünlükten ve doğrusallıktan uzak bir anlatı, tıpkı bilinçaltını yansıtan rüyalara benzer bir atmosfer tasarımına sahiptir (Doğan, 2018, s. 21). “*Birbirinden bağımsız nesnelere, kurgunun olanaklarıyla bütünleşerek akli olandan uzak bir irrasyonel fragmana dönüştükleri böylesi bir anlatım, şiirsel olanı soyut bir görsellikte yeniden üretmekle kalmaz, aynı zamanda söz ve görüntü arasındaki rastlantısal ilişkiyi de kendi sınırlarında sistematize eder*” (Demirci, 2012, s. 6). Bu estetik tercihler, kapitalist ekonomik modelin yüklerini ve Aydınlanma düşüncesinin

toplumsal hayatta yarattığı bunalımı yansıtmaktadır. Özellikle savaş sonrası bunalımın izleri erken dönem gerçeküstücü sinemada derinden hissedilmektedir. Benzer şekilde Alman Dışavurumcu Sineması da savaş sonrası dönemin ekonomik ve toplumsal bunalımını parçalı ve kapalı bir anlatım, karanlık ve tekinsiz bir atmosfer, rüyayı hatırlatan sahneler ve görsel kullanımlarla yansıtmıştır.

İçerik bağlamında gerçeküstü sinemada karşılaşılan temel noktalardan biri de din ve sanat gibi kurumsal yapılara mesafeli yaklaşımıdır. 1972 tarihli *Le Charme Discret de la Bourgeoisie (Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği)* filminde söz konusu eleştiri burjuva aileyi ve dini merkeze alarak yapılmıştır (İsmayilov, 2011, s. 135).

Gerçeküstücü sinema denildiğinde akla gelen ilk isim Luis Buñuel'dir ve resim sanatında gerçeküstücülüğün en önemli isimlerinden Salvador Dali ile birlikte kaleme aldıkları *Un Chien Andalou (Bir Endülüis Köpeği)*, 1929) filmi, pek çok açıdan akımın en çok öne çıkan filmi olmuştur.

Bunuel sineması, sürrealizmin sinema sanatındaki izlerin belirgin olarak görüldüğü ve sürreal sinemayla özdeşleşen en önemli isimdir. Filmlerinde, sinema sanatının klasik kalıplarını yıkarak hem anlatı hem de teknik kodları dönüştüren bir film dili oluşturan yönetmenin Dali ile ortaklığı da rüyalarını yansıttıkları eserlerinde bir araya gelmiştir. Rüyalardan yola çıkan sanatçının sineması da tıpkı rüyalar gibi kopuk ve bir neden-sonuç ilişkisi taşımayan parçalardan oluşmakta, izleyiciyi anlamın ve gerçekliğin tarifi konusunda zorlamakta ve şaşırtmaktadır. Bunuel sinemasında görülen gerçeküstücü akımın özellikleri, sonradan ve günümüzde hala eserler vermekte olan yönetmenlere ilham vermekte ve sineması bu yönetmenleri klasik ana akım sinema dilinden ayıran özelliklerin bir örneği olarak görülmektedir.

Luis Bunuel, gerçeküstücü akımın en ünlü filminin yazarı ve yönetmeni olmasının yanı sıra kendi filmografisi içinde de gerçeküstücülük bağlamında ele alınabilecek bazı tekrar eden temalara sahiptir. Bu nedenle *Un Chien Andalou (Bir Endülüis Köpeği)*, 1929) filminin yapım koşulları ve anlatı yapısına kısaca bakmak, akımın sinemaya olan yansımaları kavramak adına önem taşır. Filmde Bunuel ve Dali, Bunuel'in gördüğü bir rüyadan yola çıkmıştır. Bu rüyayı filme aktarırken gerçeküstücülerin otomatik yazım tekniğine benzer bir yöntemle, nedenini araştırmadan akla yatkınlığını göz önünde bulundurmadan tüm fikirlere açık olabilmek üzere yola çıkmışlardır ve ardından Sürrealist grubuna katılmaları için davet edilmişlerdir (Hammond, 2004'ten akt. Çüçük, 2018, s. 9).

Filmin anlatı yapısı klasik anlatının aksine seyirciyi neden-sonuç ilişkisinde belli bir beklentiye hazırlamamaktadır. Bu açıdan filmin gerçeküstücü unsurların temel mantığına uygun olarak modernist biçime başkaldırı niteliğinde bir anlatıya sahip olduğu görülmektedir. Richardson, Adorno'nun 'kültür endüstrisi' kavramını hatırlatarak, kültüre direniş açısından gerçeküstücülerin benimsediği yaklaşımın Aydınlanma eleştirisiyle arasındaki farka dikkat çeker. Bu bağlamda Adorno direnişi bireysel ve bilinçli olarak tariflerken gerçeküstücülere göre aksine direniş kolektif ve bilinçsiz olmasının daha önemli olduğunu açıklayarak gerçeküstücülerin bilinçdışına atfettiği önemin altını çizer (Richardson, 2006, s. 17).

Bilinçdışı duygular ve gerçeküstü öğelerin kullanıldığı film epizodik bir anlatıya sahiptir ve her epizod kendi içinde bir bütünlük taşımaktadır. Bunuel, izleyiciyi son derece rahatsız eden bir teknik kullanarak ayın bulutla kesilmesini ve usturanın gözü kestiği sahneyi paralel kurgu ile vererek gerilimi artırır. Yakın çekimle izlediğimiz kesilen göz gerçekte bir buzağının gözüdür ve yönetmen izleyiciye ancak bir rüyanın içinde tanık olunabilecek bir sahneyi sinemanın teknik olanaklarından yararlanarak gerçekçi bir etkiyle aktarır (Yeşilyurt, 1999, s. 35). Film, rüya çağrışımları taşıyan ve çılgınlık, şaşırtıcılık, mizah, tekinsizlik gibi çeşitli gerçeküstü öğelerin kullanılmasıyla, başlangıçta gerçeküstücü bir film olarak tasarlanmamış olmasına rağmen gerçeküstücü sinemanın en ünlü örneklerinden biri haline gelmiştir.

Bu filmin sinema tarihi açısından önemi, sinemanın teknik olanaklarıyla, sınırlı bir gerçekliği aşma konusundaki potansiyelidir. Bu bağlamda günümüzde çağdaş yönetmenlerin filmlerinde görülen çeşitli gerçeküstü öğelerin kullanımını konusunda bir ilham kaynağı olmuştur.

5. Gerçeküstücü Sinemanın Ortak Kodları

Gerçeküstücü akımın sinema sanatındaki görünümünde belli motifler ve kodların ortaklığından söz edilebilmektedir. Onur Ünlü sinemasını gerçeküstücü akımın özellikleri üzerinden inceleyen bir çalışmada (Aytekin, 2014), izlek olarak söz konusu ortak yapıların aktarıldığı Peter Harcourt'un Altı Avrupalı Yönetmen kitabı (Harcourt, 2008) esas alınmıştır. Gerçeküstücü filmlerdeki ortak yapılar düş, şiddet ve ölüm, kara mizah, dini söylemler, sistem eleştirisi ve devamlılığı kasıtlı olarak bozmaya yönelik kullanımlar

olarak sınıflanmıştır. Gerçeküstücü akımın kuramsal dayanaklarında değinildiği üzere, bu akımda eser veren sanatçılar bilinçdışına yani kültürün kasıtlı olarak baskıladığı ve Aydınlanma'nın kurumsal mantığının üzerine inşa edilen ideolojik yaklaşıma meydan okumaktadır. Savaş, gerçeküstücü akımın bu çıkış noktasını şu şekilde ifade etmiştir;

"Bilinçdışının varlığı ve önemi, gerçek ile imgesel olanın, nesnel ile usdışının, yaşam ile düşün uyumu 20. yüzyıla gelindiğinde bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Bu kanıttan aldıkları güvenle birlikte, toplumsal denetime bilinçdışının diliyle direnen, kurallar ve zorlamalar şebekesine indirgenmiş olan toplumu reddederek radikal başkaldırıcı başlatan sanat ve sanatçılar olmuştur denilebilir. Bu yönüyle bakıldığında, gerçeküstücülüğü kendinden önceki kuşaktan ayıran şeyin, sanatı, kendisine özgürlüğün bilimsel nedenlerini dayanak ve çıkış noktası olarak, yöntemli bir araştırmaya dönüştürmesi olduğu söylenebilir" (2001, s. 111).

Bilinçdışındaki korkulara ve bastırılmış imgelere yer verilmesinin temel nedeni de gerçeküstücü sinemanın derinde yatan gerçeklikle karşılaşma çabasıdır. Tıpkı Bir Endülüs Köpeği'nde olduğu gibi gerçeküstücü sinema seyirciyi günlük hayatın akışında karşılaşamayacağı görüntülerle buluşturmaktadır (Balci, 2020, s. 97).

Dolayısıyla gerçeküstücü sinemada düşlerin, gerçekle hayal arasındaki sınırların belirsizliğinin, zaman ve mekan konusundaki muğlaklığın temelinde dünyanın verili gerçekliğini kırmak, görünenin ya da "gerçeklik" olarak sunulanın ötesindeki bakabilme potansiyelini yakalayabilmek meselesi bulunmaktadır. Bu yönüyle gerçeküstücü sinema ideolojik olarak gerçekliğin belirli bir tanımının yapılmasına ve sunulmasına sanat eserleri yani filmler aracılığıyla meydan okumaktadır.

Gerçeküstü, zaman zaman fantastik anlatı ile karıştırılmaktadır, ikisi arasında net bir sınırın çizilmesi kolay görülmemektedir. Richardson bu iki anlatı arasındaki yakınlığın altını çizerken aralarındaki farkın ise fantastiğin, gerçekçiliğin geleneklerini kabul ederken bir yandan da onu sorgulamasından geldiğini belirtmektedir. Fantastiğin aksine, gerçeküstünün, realist gerçekle benzerlik kurmayı redderken gerçek ile hayal arasındaki çelişkinin üzerine gider (Richardson, 2006, s. 20).

Kutlar'a göre de gerçeküstücü sinemanın ortak bazı özellikleri, sinema sanatının alışıldık kurallarını yıkmak ve bilinçaltında yatan korku ve cinsellik içeren öğelere yer vermektir (Kutlar, 2010, s. 130). Özellikle Bunuel sinemasıyla özdeşleşen gerçeküstücü sinema, çağdaş yönetmenlerce de çeşitli öğeleri ödünç alınarak kullanılmış ve ister gerçeküstücü yönetmen olarak anılsın ister deneysel sinema yaptığı iddiasıyla düşünölsün, ana akımın belli kodlarını reddeden yönetmenlerin gerçeküstücü akımın bazı öğelerini kullandığı söylenebilmektedir. Örneğin, Onur Ünlü sineması gerçeküstücü akımın çeşitli unsurlarının görülebildiği bir evrendir. Keza Reha Erdem sinemasında da gerçeküstücü akımın izlerine rastlamak mümkündür. Burada temel mesele, yönetmenin görünenin, dayatılanın ötesindeki anlamı aralama çabasında gerçeküstücü kodlardan faydalanmasıdır. Söz konusu tavrın sinema anlayışı hangi ifadeyle karşılık bulursa bulsun yönetmenin ana akımın karşısındaki tavrını yansıtmaktadır. Bu tavrın ideolojik bir mesafe, duruş olarak anlamlandırılmaktadır.

Kamera göstergeler üzerinden bir dünya tahayyülü sunar. *"Açıkçası, sinemanın göstergeler ürettiğini kabul edersek, hiçbir müdahalenin olmaması tamamen bir şarttır. Gösterge her zaman bir üründür. Kameranın gerçekte yakaladığı şey egemen ideolojinin 'doğal' dünyasıdır"* (Johnston, 2008, s. 289). Dolayısıyla ana akım sinemanın olanı olduğu şekliyle aktardığı anlatı yapısı, günlük hayatın doğal akışında alışık olduğumuz bir mantığa, neden-sonuç ilişkisi içinde, zamanın kesintisiz akışına dayalıdır. Bu mantık, gerçekliğin sistem tarafından belirlenmiş bir formunu sunmaktadır. Ana akımın mantığına uygun olarak bu anlatı tercihi, sistemin sorunlarını, sistemin içindeki ideolojiyi görünmez kılmaktadır.

Gerçeküstücü sinemanın ortak kodlarından olduğu varsayılan kara mizah da tıpkı düş ve şiddet, anlamlı görüntünün bozulması gibi sistem eleştirisine hizmet eden kullanımlar olarak gündeme gelmektedir. Burjuvazi başta olmak üzere kutsallaştırılan her türlü değer ve kurumlar gerçeküstücülük akımı tarafından alaşağı edilmesi gereken yapılar olarak görülmekte (Breton, 2009, s. 68) ve kara mizah bu yabancılaşmayı ve mesafeyi sağlayan eleştirel bir güç olarak kullanılmaktadır. Bu doğrultuda gerçeküstücülerin kuramsal dayanaklarıyla örtüşecek şekilde sistem eleştirisini gerçekleştirebilecek ve derindeki gerçekliğe giden anlam dünyasını zenginleştirebilen bir araç olarak kullanılmaktadır.

Gerçeküstücü sinemanın bir diğer ortak kodu da dini kullanımlar, gotik tasarımlar, şiddet, ölüm ve tekinsizlik duygusuyla yüzleştiren tüm yapılar ve bedenlerdir. Gerçeküstücü sinema evreninde tekinsiz

atmosferlere sıklıkla rastlanmaktadır. Gerçeküstücü akımın temel referanslarından yola çıktığında ilk etapta seyirciyi rahatsız etmek, gerçekliğin bildindik yüzünden koparmakla ilişkili bir tercih olduğunu tahmin etmek zor değildir.

“Gerçeküstücü sanatçılar rastlantıyı üretmemekle birlikte gerçekleşme olasılığı oldukça düşük olaylarla ilgilenirler. Toplumun belli rasyonel araçlarla işleyen düzeni, gerçeküstüçülere göre bireyin özgürlüklerini ve kendini gerçekleştirmesini engellemektedir. Gündelik hayat içindeki öngörülemeslik onlara göre özgürleştirici bir nitelik taşımaktadır. Bahsi geçen ender fenomenler onların ilgi odağındadır ve kent insanına zengin bir deneyim alanı sunan barikulade’yi keşfetmeye çalışırlar” (Bürger, 2003’ten akt. İsmayilov, 2011). Zira bedenin tekinsiz formları ve korku evreni, doğa üstü yaratıklar vb. kullanımlar kültürün modern anlamda bastırıldığı bir ilkel bilinçle ilgilidir. Bastırılan bu imgelerin sinemadaki kullanımları gerçeküstücü anlamda sisteme muhalefet etme stratejilerinden biri olarak sinema sanatına yansımaktadır.

6. Reha Erdem Sinemasın Gerçeküstü Kodlar

Sinemada kendi dilini oluşturmayı başarmış bir yönetmen olan Reha Erdem, gerçeküstücü sinemanın öğelerinin görülebileceği yapıtlar ortaya koymuştur. 2022 yılına kadar on farklı uzun metrajlı filme imza atan Reha Erdem, Türk Sinemasında auteur kuramı içinde görülebilecek sayılı yönetmenlerden biri olarak kabul edilir. Genel anlamda Reha Erdem filmlerinin birçok özelliği ile kendine özgü bir anlatısı olduğunu ileri sürmek mümkündür. Bu bağlamda, araştırmanın yapısına uygun olarak *A Ay* (1988), *Kaç Para Kaç* (1999), *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2008), *Kosmos* (2009), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013) ve *Koca Dünya* (2016) filmleri amaçlı örneklem olarak seçilmiş ve incelenmiştir.

6.1. A Ay

Yönetmenin ilk filmi olan *A Ay*, 1989 yapımıdır. Siyah beyaz olan filmin biçimsel olarak ışık gölge kullanımı dikkat çekmektedir. Alman dışavurumcuları sert gölgeler ve geçişler kullanımına benzer şekilde, Erdem de mekan olarak kullanılan binayı filmin başrol oyuncusu kadar önemli bir yere taşımıştır. Özellikle dış mekanlarda fazlaca pozlanmış olan film, mekanla olan gerçeklik bağını koparmaya çalışmaktadır. Karakterler arasındaki iletişimi sekteye uğratan açı-karşı açı uygulamasındaki bozulmalar, Bunuel filmlerinde görmeye alışık olunan çok yakın yüz çekimleri ve eğretilmeler; öykünün gerçeklikle olan bağlarının kopmasına yol açmaktadır. Karakterlerin birbirleriyle ve öykü ile olan ilişkileri fantastik bir biçimde ilerlemektedir.

Filmde yer alan şiirsellik, gerçeklikle bağlarını koparmış, düşsel bir atmosfer içinde geçen zamansız ve mekansız bir öykü ortaya çıkmıştır. İlk filmde metaforik bir anlatım ögesi olarak kullanılan ada, daha sonra görüleceği üzere Reha Erdem filmlerinin karakteristiğini oluşturacak gerçeküstü bir oyun alanına dönüşecektir.

Diğer yandan Erdem’in ilk filmi ile başlayan hayvanların metaforik kullanım biçimi daha sonra diğer filmlerinde de sıklıkla rastlanılacaktır. *A Ay* filminde kullanılan yavru martı buna örnek verilebilir. Apartmanın içindeki yavru martı ile filmin ana karakteri olan Yekta arasındaki ilişki ikonografik olduğu kadar gerçeküstüdür.

Reha Erdem’in sinematografisinde önemli bir yer tutan karakterlerin genel özellikleri de, yine ilk filmde itibaren benzerlikler taşımaktadır. *Yekta*’nın ziyaret ettiği gerçeküstü karakter *Cosmos* ve *Cosmos*’un *Yekta*’ya “rüyanda gördüğün kuş rüyanda gördüğün kuştur, bu kuşlara benzemez” diyalogu; gerçeküstü karakterlerin filmin yapısını nasıl yönlendirdiğine ilişkin önemli veriler sağlamaktadır.

Daha sonra Reha Erdem’in ayrı bir film ile taçlandıracağı *Cosmos*, filmin diğer karakterlerinden çok daha farklı yerde durmaktadır. *Yekta* ve *Halaları* genel anlamda zor anlaşılabilir ve anlamak için emek sarfedilmesi gereken karakterlerdir. Bir başka deyişle, film boyunca ana çatışmalardan biri de bu karakterleri anlamaya çalışmak olarak tanımlanabilir. Fakat *Cosmos* ise, diğer karakterlerin yanı sıra başlı başına fantastik bir karakterdir. Reha Erdem’in zamansız ve mekansız anlatı yapısı içinde kendi sinematografisini kurmasına yardımcı olan en önemli enstrümanlar da Erdem’in geliştirdiği bu fantastik karakterlerin filme kattığı şiirsellik olarak tanımlanabilir.

6.2. Kaç Para Kaç

Reha Erdem'in 1999 yapımı ikinci filmi olarak öne çıkar. Film kendine ve çevresine karşı oldukça kuralcı ve çevresi ile olan ilişkisini kendine özgü ahlâk kodları ile yapılandıran Selim'in tesadüfen bankadan çalınmış çok yüksek miktarda parayı sahiplenmesi ve bu süreçte yaşadığı dönüşümü anlatmaktadır. Selim, gerek iş yerinde, gerekse aile yaşamında ilişkilerinde herkesle mesafeli, sessiz, insanları kolay yargılayan bir karakterken, eline geçen çalıntı parayla birlikte değişmeye ve dönüşmeye başlar; ancak bu değişim sürecinde bile oldukça tedirgin ve ürkektir. Tekdüze ve sakin geçen hayatı bir anda tekinsiz bir hal alır ve çevresi kısa bir süre içinde bu değişimi farkeder. Yönetmenin ahlâki bir sorgulamayı merkeze aldığı filmde karakter olarak Selim'in içine düştüğü güvensiz ve tekinsiz ortam izleyiciye de ciddi bir gerginlik olarak geçer. Oysa çevresindeki bir çok karakter için olağan olan bu durumlar Selim için oldukça sorunlu ve iç çatışmalara dönüşecek boyuttadır. Öyle ki eşi ve çocuğunu trene bindirdiğini düşündüğü bir ânın hemen sonrasında, yıllardır ona yakınlık gösteren ama Selim'in hiçbir zaman karşılık vermediği komşusu olan Nihal ile eşini aldatmaya yeltenir; ancak treni kaçırdı eve dönen eşine yakalandığı an balkondan aşağı atlar ve intihar eder. Bu sahne ile film sonlanır.

Film ilk bakışta Reha Erdem'in gerçekçi filmlerinden biri olarak görülebilir. Hatta film içinde görülebilecek bir çok gönderme, toplumsal gerçekçi kodları da kapsamaktadır. Hayat pahallılığı, toplumsal yapının para ile nasıl çözüldüğü, ilişkilerde yaşanan yozlaşma gibi içerikler, filmin gerçekçi yapısını destekler.

Diğer yandan, Selim karakteri her ne kadar bilindik ve alışıldık Reha Erdem karakterlerinden ayrı dursa da öykü içinde duruşu, beklenen durumlarda beklenilmeyeni, beklenmedik durumlarda ise bekleneni yapma eğilimi gibi şaşırtıcı davranış biçimleri sergilemektedir. Özellikle kendi içinde yaşadığı ahlâk çatışması ve bu çatışmanın çevresi ile olan ilişkisine olan yansımaları, hem karakteri hem de öyküyü tekinsiz bir duruma dönüştürür.

Tekinsizlik bilinçaltında bastırılmış duygunun geri dönmesiyle yüzeye çıkar. Yüzeye çıkan korku ve kaygılar tekinsizlik olarak kabul edilir. Selim karakterinin film boyunca yaşadığını da tam olarak aynı bakışla çözümlenmek mümkündür. Selim, bankayı soyan kişinin parayı unuttuğu taksiye binip sahiplenene kadar, bastırıldığı ahlâki değerlerin çatışması içinde yaşar. Parayı eline geçirdiğinde ise kendisiyle ve savunduğu ahlâki değerler ile yüzleşir. Bu nedenle, filmin final sahnesi Freud'un tekinsizlik kavramını düşündürür. Komşusu Nihal ile yakınlığı sırada ailesinin içeri girmesi ile birlikte Selim bu yüzleşmeyi kaldıramaz. Tek bir kelime etmez, kendini savunmaz, konuşmaz. Ani ve hızlı bir hareketle kendini balkondan aşağıya bırakır.

6.3. Beş Vakit

Beş Vakit, yönetmenin 2006 yapımı olan dördüncü uzun metrajlı filmidir. Film, Reha Erdem anlatısında önemli bir yer tutan sınırlı bir mikro kozmos içinde geçen öykü ve yan olay örgüleri şeklinde gelişir. Filmdeki karakterler ve arketipler bu sınırlı mekan karakteristiği içinde yapılanmıştır. Bu nedenle film öyküsü kadar karakterleri üzerinden okunabilecek bir metne sahiptir. Yönetmen filmde öykü üzerinden bir karakter haritası çıkarırken, zaman kavramını da anlamlı bir değişken olarak filmin merkezine koyar. Erdem'in tüm filmlerinde yer alan ahlâk sorgulamasının izlerini bu filmde de görmek mümkündür. Filmin gerçeklikle olan çatışması ise yine zaman kavramı üzerinedir. Bu filmde, diğer Reha Erdem filmlerinde görmeye alışık olunan gerçeküstü bir mekan kullanımı yerine, gerçek mekanda kurgusal bir zaman anlayışını görmek mümkündür. Film kendi öyküsel zaman boyutu içinde, baba oğul ilişkisini ve erkeklik arketiplerini (Gürses & Becerikli, 2016) kuşaklararası bir zaman boyutu çerçevesinde sorgulamaktadır. Günde beş vakit okunan ezan sesinin yarattığı gerçek zaman duygusu, klasik müziğin oluşturduğu kurgusallıkla birleşir. Öyküye eşlik eden klasik müzik, öyküyü sadece pastoral bir yapıya sokmaz, aynı zamanda kurmaca bir şiirselliğe doğru yönlendirir. Metinlerarası bir yapı kazanan görüntüler ve sesler, izleyici için gerçek bir öyküden öte, kurgusal bir metin haline döner. Müzikle birlikte öykü kendi gerçek zaman ve uzamından kopar, izleyiciyi bu yeni kurgusal zaman boyutuna çağırır. Genel anlamda Reha Erdem için kullanılabilir olan gerçekle hesaplaşma ifadesi, Beş Vakit filminde zaman boyutu üzerinden kendini var eder. Simgesel anlatı yapısı içinde harmanlanan müzik ve köyün farklı yerlerinden alınan görüntülerin oluşturduğu katarsis, Reha Erdem sinemasını yapılandıran en güçlü öğelerden biri

olarak dikkat çeker. Yaşam-ölüm, iyi-kötü, baba-oğul, suçlu-suçsuz, günah-sevap gibi zıtlıkların ustaca birarada yapılıdır. Gerçeküstü filmlerin ortak özelliklerinden biri olan dini motiflerin film içinde kullanımına örnek oluşturabilecek metaforik anlatımları Beş Vakit filminde görmek mümkündür.

6.4. Hayat Var

2008 yapımı olan Hayat Var, Reha Erdem'in yine göstergeler ve simgeler üzerine yapılandığı filmlerinden biridir. Filmin ana karakteri olan Hayat, gerek karakterin isminin Hayat olarak seçimi, gerekse film içindeki genel davranış özellikleri açısından altı çizilmesi gereken en önemli sinematografik öğe olarak dikkat çekmektedir. Filmin adı Hayat Var olarak seçilmiş, ancak filmin ana karakteri olan Hayat'ın bir varolma çatışması filmin ana omurgasını oluşturmaktadır. Filmin gerçek ve gerçek ötesi ile olan en önemli çatışması Hayat'ın varlık mücadelesi üzerinedir. Zıtlıkları güçlü bir anlatım öğesi olarak kullanan Erdem, Hayat Var filmini içine kapanık bir karakter olan Hayat üzerine kurgular. Öyle ki içine kapanık olan sadece Hayat değil, filmin ta kendisi olarak da tanımlanabilir. Film, Hayat dışındaki tüm karakterlere mesafelidir. Kamera film boyunca Hayat'ı takip eder. Sıklıkla tekrarlanan gemilerin etrafında dolaşan motor sahneleri, Hayat'ın tekinsiz ve zorlu yaşamı, okulda yaşadığı sınırları zorlayan sorunlar ve engeller, izleyicinin gerçekle olan bağını sorgulamasına yol açar. Filmik gerçeklik ve göstergeler ile film dışı yaşamın hakikati arasında sıkışan izleyici için oldukça can yakan bir öyküyü perdeye taşır. Hayat'ın öyküsü bir film karakteri sınırlarında kalması beklenir ve gerçek hayattan uzak olması istenirken; izleyicinin her an karşısına çıkabilecek kadar hakikidir. İzleyiciyi sorgulatan, kurmaca ve gerçek arasında sıkıştıran da tam olarak budur. Öykünün can yakan kurgusal gerçekliği; deniz-kıyı-Hayat arasındaki gerçeksütü çatışması o kadar güçlüdür ki, izleyici bir film izliyor olmanın konforuna sığınamaz. Yönetmenin yarattığı en güçlü imgelem, izlenilenin bir film olduğunun bilinmesinin yanısıra, izleyiciye bir adım kadar yakın, her an hemen her yerde böyle bir hikayenin yaşanabiliyor olmasının yarattığı katarsis olabilir.

6.5. Kosmos

Reha Erdem sinemasında gerçekliğin kendisi değil, inşa edilmiş, tasarlanmış bir dünya vardır. Bu bağlamda bir hikaye anlatma derdi olmadığını söyleyen Reha Erdem, bunun yerine filmlerinde soru sorduğunu aktarmaktadır ve sinemada montaja inandığını söylemektedir (Boydak, 2006, s. 143). Yönetmenin bu bakış açısı gerçeküstücü akım açısından yönetmenin gerçekliğin verili tanımlarını yadsıdığı bilgisine karşılık gelmektedir.

Kosmos'da her zamana ait bir zamanı anlatan Reha Erdem, zamanı ve mekanı belirsiz bir evrende Battal'ı merkeze almaktadır. Reha Erdem filmlerinde genellikle ikili bir yapı olarak karşımıza çıkan doğa-kültür karşıtlığı, bu filmde de Jin kadar doğrudan olmasa da özellikle dilin yapısı üzerinden ele alınmıştır. Battal karakteri kendisini ifade edebilecek dil yetisinden uzak, aynı zamanda kültürün (inşa edilmiş bir gerçeklik olarak) sınırlarının dışından gelen, kültüre yabancı bir karakter olarak yansıtılmaktadır. Dil ve modern dünyanın temel kodlarını taşımayan Battal karakterinin kültür içinde varolma çabası, filmi gerçeküstücü anlamda fantastik bir noktaya taşımaktadır.

Battal'ın nereden geldiği ve kim olduğu bilinmemekte ve aynı zamanda kültüre uyumlanmamış davranışları onu doğanın yani kaosun sınırlarında konumlandırmaktadır. Bu bağlamda Battal karakteri, kültürün insanları için bir belirsizlik anlamına gelmektedir. Bu açıdan hem kültürün (kasaba) hem de Battal'ın geldiği yerin neresi olduğu bilinmemekte, zamanla ilgili bir bilgi verilmemekte ve ara sıra gelen top seslerinden yakın bölgede ne savaşı olduğu bilinmeyen bir savaşın yaşandığı bilgisi sezdirilmektedir.

Battal'ın kültürün dışında bir karakter olarak konumlandırılması, filmde ona şifacı, doğa üstü güçleri olan biri olarak anlatıdaki yerini güçlendirmiştir. Bu perspektifle Battal'ın hayvanlarla iletişim kurması, kültürün dili dışında başka bir dil kullanması (hayvan seslerine benzer bir dildir), doğa üstü güçleri olması gibi özellikleriyle Battal karakteri gerçeküstü bazı özelliklerle donatıldığını göstermektedir.

“Kosmos'un bu baskı uyandıran atmosferi, hayvan sesleri (gerilim hissiyatı), bomba ve silah sesleri (kaygı hissiyatı) veya Kosmos figürü ile Neptün'ün hem bir kapışma hem de bir karışmayı (mêlée) andıran tutku dolu coşkun sesleri ile sağlanır. Böylece filmin mekânı ile epey sahici bir ilişki kurarız”. Bu bağlamda dış sesler, Reha Erdem sinemasında “dur ve düşün” anlamına gelmektedir (Alataş, 2019). Reha Erdem

filmlerindeki bu kullanımlar bir yönüyle yabancılaştırıcı etkiler barındırmakta ve tıpkı Reha Erdem'in ifade ettiği gibi seyirciyi durup düşünmeye ve gerçekliğin verili tanımlarına mesafe koymaya davet etmektedir.

"Uzama ve zamana dair yaratılan belirsiz ve geniş zamanlı atmosferler giderek kendi içine açılan çok katmanlı özel imgelem alanlarına dönüşmekte ve figürlerin (karakterlerin) dolayısıyla izleyicinin algısında evrenin farklı bir algılayışını biçimlendirmektedir. Tüm filmlerindeki anlatı günümüz gerçekliğinden yola çıkmakta ama gerçekliği terk ettiği sınırla kendini pekişmektedir. Reha Erdem, yapay olarak inşa ettiği bu çok katmanlı uzam ve zaman arasında bir salıncak edasıyla kurgu ve ritmin itici gücüyle salınmaktadır" (Doğan, 2019).

Bu bağlamda tıpkı gerçeküstücü akımda olduğu gibi, teknik ve görsel kodların imkanıyla Erdem, zamanı ve mekanı yeniden üretmekte ve seyirciyi sorgulatmayı amaçlamaktadır.

Zamanı, gerçekliği yeniden inşa etmek için kullanan Erdem, seslerle ve tekinsiz görüntülerle yarattığı evreni desteklemektedir. Ses ve müzik kullanımının yanı sıra özel planlar ve kurguyla Erdem, uzamın inşasını da desteklemektedir. Görüntülerde akışı bozan bir hayvan görüntüsünün veya kültürün yabancılaştığı bir detayın görüntüye gelmesi bu bağlamda yönetmenin sinema dilini oluşturan ve gerçeküstücü kodlarla ortaklık kuran eğilimler arasındadır.

Kosmos'da hem Neptün hem de Battal karakterlerinin mistik güçleri, aniden görüntüye gelen hayvan ve obje (saat) görüntüsüyle kesintiye uğrar. Bu kullanımlar gerçeküstücü akımın filmde en net görüldüğü anlardan biridir. Yarattığı evrene özgü bir dil geliştiren Erdem, kurgu ve planların seçimini de bu evreni oluşturmaya hizmet edecek şekilde seçmektedir. Sesin kullanımının da bazen duyulan sesin bir sonraki sahnede devam etmesi veya sonraki çekime ait bir sesin verilmesi seyirciyi yabancılaştıran ve Erdem'in sinemasını ana akımdan ayıran diğer kullanımlar olarak gösterilebilmektedir (Çelik, 2015).

6.6. Şarkı Söyleyen Kadınlar

Şarkı Söyleyen Kadınlar filmi, deprem nedeniyle boşaltılmış bir adada geçmekte ve kültürün donanımlarından arınmış bir atmosfer sunmaktadır. Esmâ karakteri, adanın bu koşullarının etkisiyle kültürden koparak doğanın alanına geçmektedir. Bu kopuş tıpkı Kosmos'da olduğu gibi dil kullanımı üzerinden gerçekleşmektedir. Karakter giderek hayvansı özellikler kazanmakta ve tıpkı Battal gibi dilin bilindik kullanımı yerine hayvan sesine benzer sesler çıkararak doğaya dönüş yaşamaktadır.

Reha Erdem'in karakterlerinde kültür ve doğa arasındaki bu ikircikli yapının merkeze alınması temelde tıpkı gerçeküstücü akımın kuramsal kaynaklarındaki gibi bilinçdışı bastırılmış olanı, Erdem filmlerinin özelinde ise kültürden önceki doğa durumuna işaret eden bir evreni çağrıştırmaktadır.

Mekan tasarımı Erdem'in sinemasında hem masalsı hem de tekinsiz bir nitelik barındırmaktadır. Adem karakterinin etrafındakilere kötülükler yapması da Oedipus kompleksi bağlamında incelenebilecek bir nitelik taşımakta ve bu haliyle Erdem'in sinemasındaki psikanalitik olarak okunabilecek durumlardan birini oluşturmaktadır (Özcan, 2021). Bu bağlamda Erdem'in sinemasında bilincin yani gerçekliğin ötesindeki algılama, sorgulama itkisinin öne çıktığını söylemek mümkündür.

Tıpkı Kosmos'da ve diğer filmlerde olduğu gibi hayvan görüntüleri metaforu, Şarkı Söyleyen Kadınlar'da da filmin akışını kesintiye uğratan ve izleyiciyi yabancılaştıran bir tercih olarak kullanılmıştır. Ses ve bağlam ilişkisi bu filmde de karşımıza çıkmakta ve sesin kullanımı hem yabancılaştırıcı hem de tekinsizlik yaratan bir öge olarak kullanılmaktadır.

Esmâ ve Meryem karakterlerinin kültürden kopuşu, mistik güçlerle ilişkilendirilmiştir. Bu doğrultuda film gerçeküstü nitelikler kazanırken tıpkı Kosmos'da Battal karakterinin mistik güçlerle donatılması gibi doğayla kültür karşıtlığını sorgulatacak biçimde anlatıya hizmet eden öğeler olarak kullanılmıştır.

Ölüm, yaşam, görünenin ötesi gibi çeşitli derin okumaları yaptırma derdinde olan filmde dini referanslara da rastlanmaktadır. Esmâ'nın ağacın altında kalmaktan kurtulduğu sahnenin Bakara Suresi'ne bir gönderme olduğu düşünülmektedir (Boz, 2019).

Reha Erdem filmlerinde karakterler ve mekanlar değişse de genellikle aynı meseleleri merkeze almakta ve hem anlatı kodları hem de görsel tercihleri değişmemektedir. Bu bağlamda Erdem sinemasında zaman ve uzamın muğlaklığı, sesin yabancılaştırıcı bir unsur olarak kullanımı, hayvanlar gibi bazı öğeleri görmek mümkündür.

Filmdeki ada, hayali bir adadır ve tıpkı zamanın belirsizliği gibi ada da her ne kadar Büyükada olduğu düşünülse de belirsiz bir yeri temsil etmektedir. Aslında bu seçim, Erdem sinemasında ele alınan insanlığın

temel varoluş sorunu ve kültüre geçişteki krizle yakından ilişkilidir. Mekan herhangi bir yerde zaman herhangi bir zamanda geçmekte çünkü insanlığa dair ortak bir duruma ya da soruya seslenmektedir.

Boş sokaklarda atların gezmesi, birden kameraya bakarak bir kadının kayıp oğlunu aradığını söylemesi gibi öğeler, filmde akışı sekteye uğratan ve bu bağlamda Reha Erdem'i ana akımın dışında bağımsız yönetmenlere dahil eden kullanımlardır. Tıpkı diğer filmlerde ses ve kurgu kullanımında olduğu gibi bu kullanımlar da izleyiciyle film arasında bir mesafe yaratmaya, izleyiciyi yabancılaştırmaya çalışmaktadır.

6.7. Koca Dünya

Reha Erdem'in 2020 pandemisi öncesi çektiği son film 2016 yılı yapımı Koca Dünya'dır. Film, kız kardeşi olarak gördüğü Zuhâl'i kuma olarak alıkoyan akrabasından kaçırılan Ali'nin ve Zuhâl'in kaçışını; daha sonra da yeni bir yaşam arayışını anlatır. Zuhâl'i zorla alıkoyan ailenin fertlerini bıçaklayan Ali için kaçıp saklanmaktan başka çözüm yoktur. Ücra bir ormana gizlenen Ali ve Zuhâl için hayat artık Araf'ta devam eder. Zuhâl gece gündüz ormandan hiç çıkmadan beklemek zorunda kalırken, Ali ise arada kasabaya gidip gelir. Zuhâl'in ormanda gördüğü rüyalar, yalnız kaldığı anlarda yaşadığı gerçeküstü deneyimler, Reha Erdem'in simgesel üslubu ile özgün bir anlatım diline dönüşür. Zuhâl'in karşısına çıkan akli dengesi olmayan kadın, Zuhâl'den hiçbir şekilde kaçmayan ve yavaşan beyaz keçi, konuştuğu diğer hayvanlar ve Kosmos, A Ay gibi filmlerinde görmeye alışık olduğumuz yarı akli dengesi bozuk karakteri, filmin gerçeküstü kodlarının nasıl yapılandırıldığına örnekler olarak sıralanabilir. Diğer yandan filmin gerçeküstü yapısını oluşturan en önemli öğe, iki karakterin gizlendiği ormanda oluşturulan zaman ve mekan boyutudur. Ormandaki yaşama özgün çerçevelen zaman boyutu, gerçek zamandan farklı, kendine özgü bir akış içinde gerçekleşir. İki karakterin ormandaki yaşamlarını kapsayan gerçeküstü zaman boyutu, kasabadaki gerçek yaşama geçişlerle arada kesintiye uğrar; ancak ormana döndüğünde bu gerçeküstü zaman boyutu yeniden devreye girer. Zaman geçtikçe Zuhâl'in ormanda karşılaştığı hayvanlarla konuşmaya başlaması, orman yaşamı içinde iki karakterin de gitgide hem fiziksel hem de ruh sağlıklarını yitirmeleri, gördükleri sanrılar ve gerçek yaşama tutunma çabaları filmde yer alan diğer gerçeküstü anlatım öğeleridir.

7. Sonuç

Gerçeküstü sinamanın Reha Erdem filmlerinde yansımalarının izleri ortaya çıkarma bağlamında, örnek olarak alınan filmler incelendiğinde, ortaya oldukça ilginç ve özgün sonuçların çıktığı görülmektedir. Öncelikle, Reha Erdem sinemasının çağının örneği olan işlere bakıldığında kendine özgü yaratıcı bir tavrının olduğunu ifade etmek önemlidir. Bu özgünlüğün temelinde ise, soran, sorgulayan, çağını anlamaya çalışan, izleyiciyi de bu yolculuğa ve sorgulamaya dahil eden filmler olduğu ileri sürülebilir. Bu süreç içinde Erdem, gerçek ve gerçeküstü öğeleri bir arada oldukça yaratıcı bir biçimde kullanmış, filmlerinin ana omurgasını gerçek ve gerçeküstü öğelerin oluşturduğu zıtlıklar üzerine yapılandırmıştır.

Diğer yandan Erdem, metaforik bir anlatımı seçerek, simge ve sembollere dönüştürdüğü anlatım öğelerini akışı bozan ve izleyiciyi şaşırtan ifadeler olarak kullanmıştır. Canlı ya da ölü hayvan bedenleri, doğa-insan ilişkisi, yaşam-ölüm paradoksları, rüya alemi gerçek yaşam geçişleri gibi anlatım öğeleri, Reha Erdem'in sıklıkla başvurduğu sinematografik ifadeler olarak dikkat çekmektedir. Bu zıtlıklar aynı zamanda tekinsiz ve yabancılaştırıcı bir etki üretmektedir.

Örneğin, Hayat Var filminde olduğu gibi genç bir kız ölen yaşlı dedesinin yanına uzanabilir, insan formundaki bedenler hayvansı davranışlar sergileyebilir. Koca Dünya filmde olduğu gibi hayvanlarla konuşabilir, hayvanları insanlarla özdeşleştirebilir. Hatta daha da ötesinde dilin kuralları, bazen semantiği kasıtlı olarak bozulabilir ve tamamen hayvan seslerine benzer sesler bir anlatım dili olarak kullanılabilir. Erdem, bu tür özgün anlatım öğeleri ile insanlığın kolektif bilinçdışına seslenerek, varoluşta belirli bir mantık atfettiği unsurlardan (örneğin ölü bedenle belli bir mesafe kurmak gibi) uzaklaşmayı, bunları sorgulatmayı başarmış bir yönetmen olarak öne çıkar.

Diğer yandan, kurgunun kullanımı Reha Erdem sinemasının bel kemiğini oluşturmaktadır. Ortaya çıkarılan kurgusal sadece görsel anlatım tekniklerini güçlendirmek için değil, aynı zamanda sese dayalı güçlü bir anlatım boyutu yaratmak içindir. Reha Erdem sinemasında ses kurgusu, kurgusal bir gerçekliği vurgulamak ayrıca gerçeküstü metinlerin ortak özelliklerinde olduğu gibi, izleyiciye şok etkisi yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Örneğin, Beş Vakit filminde Yıldız'ın küçük kardeşini kucağından düşürdüğü

sahne duyulan at kişneme sesi, filmin kendi bağlamı içinde ataerkil yapının devam ettiğine işaret etmektedir. Buzağının doğduğu sahnenin ardından gökyüzünün ve minarenin gösterilmesi ise ilahi olana bir ima olarak kurgunun kullanıldığı yerlerdir. Kosmos'da Battal'ın yasak bölgeye girerek yakalandığı sahnelerde sığır, bir çift göz, gece giden hızlı araçların görüntüsü arka arkaya kurgulanmış ve görünenin ötesinde bir anlam arayışı için izleyicinin zihnini zorlamaktadır.

Gerçeküstü sinemanın anlatım öğeleri arasında yer alan tecavüz, suç gibi unsurları Reha Erdem sinemasında da görmek mümkündür. Şarkı Söyleyen Kadınlar'da taciz meselesi önemli bir yerde durmaktadır. Suç, suçlu, etik gibi konular Erdem sinemasının gerçeküstü atmosferi içinde yer alan ve kültürle doğa arasındaki sınırdaki ahlâki açıdan sorgulanması istenen temalardır. Erdem, filmlerinde bu tür sahneleri yumuşatmaya çalışmaz, hatta oldukça sert bir anlatım tarzını seçer. "Freud'a 'göre dünya bilinçsiz arzuların, açığa vurulmamış eğilimlerin dünyasıdır. İnsan bunları gözükerek kendi kendinin tam bir bilincine varır'" (Hilav, Ertem, & Kutlar, 1962, s. 39). Öyle ki, Koca Dünya'da üç kişiyi bıcaqlayan Ali'nin gerçekten suçlu olduğu film akışı içinde önemsizleştirilir. Kaç Para Kaç filmi ise güvenli ve ahlâklı bir yaşama karşılık tekinsiz ve ahlâk dışılığı üzerine kurgulanmıştır.

Zaman ve uzamın yaratımında kurgunun olanaklarından faydalanan Erdem, arka arkaya getirdiği görüntülerin çağrışım gücünden yararlanır. Filmlerinde güvenli alan içinde yaratılan tedirginlik, yaratılan yeni tekinsizlik atmosferini destekler. Filmlerinde insan olma, var olma, uyumlanma, kendini var etme konularını sıklıkla ele alır. Bunu yaparken de yine zıtlıklardan yararlanır. Birbirinden anlamca uzak iki imgeyi bir araya getirmek gerçeküstücü akım içinde sıkça kullanılan bir eğilimdir (Üvez, 1995, s. 29).

Erdem, aynı zamanda kurgunun olanaklarını zamanı ve mekanı belirsizleştirmek için de kullanır. A Ay'da oluşturulan mekanlar, Koca Dünya'da ormanın, Araf ve Şarkı Söyleyen Kadınlar'da adanın kullanım biçimleri buna örnek olarak gösterilebilir. Bu açıdan bakıldığında Erdem'in sinemasında belli ve tarif edilmiş bir zamandan ziyade, herhangi bir zaman diliminde yer alan, herhangi bir mekan anlatılmaktadır. Filmlerinde insanlığın ortak varoluş ve kültüre uyumlanma çabası dert edinildiğinden genellikle belli bir zaman veya mekandan ziyade herhangi bir zaman ve mekanda insanlığa dair ortak bir kaygı ya da sorun anlatılmaktadır. Bu nedenle film içinde oluşturulan zaman ve mekan boyutu gerçek ile gerçeküstünün çatışmasından beslenir.

Gerçeküstü filmlerin sıklıkla kullandığı dini motifler, rüyalar ve bilinmezler, Reha Erdem filmlerinde de sıklıkla karşılaşılan unsurlar olarak dikkat çeker. Şifacı insanlar, mistik öğeler, hayvansı özellikler, masalsı anlatımlar, fantastik öğeler ve rüya aleminde geçen sahneler Reha Erdem sineması içinde güçlü bir şekilde yer alır. Yönetmen filmlerinde benzer yapıda oluşturulan ve bilinçdışına seslenen öğeler, filmik çağrışımlar kullanarak öğretilen gerçekliği sorunsallaştırmayı ve sorgulamayı amaçlanmıştır. Bu yapı neden sonuç ilişkisi içinde gelişen olay örgüsünden çok, insanı tanıma ve insanın doğasını anlamaya yönelik bir yolculuğa benzetilebilir. Bu süreçte film karakterleri kimi zaman doğa ile, kimi zaman hayvanlarla ve kimi zaman ise kendi korkuları ile başbaşa bırakılır. İzleyicinin bu karakterlerle birlikte kendi sorgulamasına yönelmesi için fırsatlar yaratılır. Bu nedenle Reha Erdem karakterleri her anlamda psikanalitik bir inceleme ile sınanması gereken karakterler olarak dikkat çeker.

Bu öğeler öncelikle gerçekliğin verili sınırlarını hiçe sayan, zaman ve mekan tarifini belirsizleştiren, ana akımın teknik kodlarını kıran anlatı özellikleri olarak öne çıkmaktadır. Gerçeküstücü akım oraya çıktığı dönemin ideolojik ve toplumsal meselelerinden etkilenerek, modernizmin gerçeklik üzerindeki tarif gücünü hedef almıştır. Auteur bir yönetmen olarak Reha Erdem sinemasında da gerçeküstücü salt gerçekçi bir anlatım yerine gerçeküstü anlatım öğelerine rastlanması, yönetmenin gerçeklikle, sistemle, yaşamla olan ilişkilerini merkeze taşımak için kullandığı bir yöntem olarak dikkat çekmektedir. Bunu yaparken de gerçeküstü sinemanın gelenekleri ile gerçekçi anlatımın biraraya gelmesinden oluşan kendine özgü bir sinematografiyi beyazperdeye taşıdığı görülmektedir. Bu doğrultuda, Reha Erdem gibi kararlı ve cesur yönetmenler sayesinde avangard sinemanın sinema sanatına hala yön verebilmekte olduğu ve kimi özelliklerinin izini çağdaş sinema sanatında sürülebileceği açıkça görülebilmektedir.

8. Extended Abstract

The surrealist movement is a movement that developed first in art and then in cinema, under the influence of the failed promises of modernism. Surrealist artists, who rebelled against the notion of linear

progression of reality, were not interested in the system-determined definitions of reality, but in revealing the emotions and thoughts that human beings have without any control in existence. It is still possible to see the traces of the surrealist movement in the films of many directors today. In this study, Reha Erdem cinema is discussed through the common codes of the surrealist movement. In the study, seven of the feature films directed by Reha Erdem were selected as purposeful samples and the answers to the question of how the surreal cinema found a place in the Reha Erdem cinema through these films were sought, and it was aimed to read and determine the surreal codes in the selected films. In this context, in accordance with the structure of the research, seven films of Reha Erdem was chosen as a purposeful sample and examined. First of all, it is important to state that he has a unique creative attitude when looking at the works that are examples of the era of Reha Erdem cinema. It can be argued that the basis of this originality is the films that ask, question, try to understand the era, and involve the audience in this journey and questioning. On the other hand, Erdem chose a metaphorical expression and used the anathema elements that he transformed into symbols and symbols as expressions that disrupt the flow and surprise the audience. Expression elements such as living or dead animal bodies, nature-human relationship, life-death paradoxes, real-life transitions in the dream world attract attention as cinematographic expressions that Reha Erdem frequently refers to. These contrasts also produce an uncanny and alienating effect.

The use of fiction forms the backbone of Reha Erdem cinema. The fictionality revealed is not only to strengthen visual narrative techniques, but also to create a strong narrative dimension based on sound. In Reha Erdem's cinema, sound editing is used to emphasize a fictional reality and to create a shock effect on the audience, as in the common features of surreal texts.

It is possible to see elements such as rape and crime, which are among the narrative elements of surreal cinema, in Reha Erdem cinema. The issue of harassment occupies an important place in *Şarkı Söyleyen Kadınlar*. Subjects such as crime, criminal, and ethics are themes that take place in the surreal atmosphere of Erdem cinema and that are wanted to be questioned morally at the border between culture and nature. Erdem does not try to soften such scenes in his films, he even chooses a rather harsh narrative style.

Making use of the possibilities of editing in the creation of time and space, Erdem makes use of the evocative power of the images he brings one after the other. The uneasiness created in the safe space in his films supports the new atmosphere of uncanny created. In his films, he often deals with the subjects of being human, existence, adaptation and self-creation.

Erdem also uses the possibilities of fiction to obscure time and space. The spaces created in *A Ay*, the use of the forest in the *Koca Dünya in Purgatory* and the island in *Şarkı Söyleyen Kadınlar* can be given as examples. From this point of view, Erdem's cinema describes any place in any time period rather than a specific and defined time. Since his films are concerned with the common existence and the effort of adapting to culture, a common concern or problem about humanity is usually told at any time and place rather than a certain time or place.

Religious motifs, dreams and sciences, which are frequently used in surreal films, draw attention as frequently encountered elements in Reha Erdem films. Healing people, mystical elements, animalistic features, fairy-tale narrations, fantastic elements and scenes set in the dream world are strongly featured in Reha Erdem's cinema. It is aimed to problematize and question the taught reality using filmic connotations, which are created in a similar structure and appeal to the unconscious in the director's films.

In Reha Erdem's cinema draws attention as a method used by the director to bring his relations with reality, the system and life to the center. While doing this, it is seen that he brought a unique cinematography consisting of the traditions of surreal cinema and realistic narration to the big screen. In this respect, it can be clearly seen that avant-garde cinema is still able to direct the art of cinema and some of its features can be traced in contemporary cinema, thanks to determined and courageous directors such as Reha Erdem.

Keywords: Luis Bunuel, Surrealism, Reha Erdem, Cinema, Avangard, Uncanny

Kaynakça

Akdoğan, Ö. G. (2019). Düş, Paranoya ve Mizah: Ahh Belinda Filminde Gerçeküstücülük. *Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*(5), 83-104.

- Alataş, D. (2019). Bir Tür Sınıraşımı Olarak Aşk: Nancy'nin Arzu, Cinsellik ve Beden Kavrayışı ile Kosmos Filminin Bir Okuması.
- Altıntaş, G., & Erdem, R. (2009). Bir Tür Sınıraşımı Olarak Aşk: Nancy 'nin Arzu, Cinsellik ve Beden Kavrayışı ile Kosmos Filminin Bir Okuması. *Kuru Rüyalar Alemi*.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aytekin, A. B. (2014). Gerçeküstücü Sinemanın Onur Ünlü Filmlerindeki Temsili. *III. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi Bildiriler Kitabı III* (s. 271-286). Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Balcı, Ş. (2020). Derinlikten Yüzeyselliğe: Postmodern Film. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*, 4, 90-117.
- Barta, B. (2019). 1920-1930'lu Yıllarda Sinematik Yapım Tasarım Estetiğine Gerçeküstü Yaklaşım. *Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Boydak, S. (2006). Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem. *Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi.
- Boz, Ö. (2019). "Auteur Kuram" Çerçevesinde Reha Erdem Sineması. *Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. İstanbul: AltıKırkbeş Yayın.
- Çelik, H. (2015). İnanç ve Kültür: Kosmos.
- Çüçük, E. (2018). Luis Buñuel Sinemasında Tekrar Eden Temalar. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi.
- Demirci, T. T. (2012). Dünya Sinemasında Sürrealizmin İzleri. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi.
- Doğan, Y. (2018). Reha Erdem Sinemasında Uzam, Zaman ve Bellek. *Yüksek Lisans Tezi*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi.
- Doğan, Y. (2019). Reha Erdem Filmlerinde Zaman Uzam ve Bellek Üzerinden Bir Değerlendirme. *Global Media Journal TR Edition*, 9(18).
- Duplessis, Y. (1991). *Gerçeküstüçülük*. (İ. Yerguz, & E. Çamurdan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Evans, P. W. (2013). Splitting Doubles Ángela Molina and the Art of Screen Acting in *Cet obscur*. J. D.-A. Rob Stone içinde, *A Companion to Luis Buñuel*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Gürbüz, Ö. N. (2021). Yeraltı ve Şarkı Söyleyen Kadınlar Filmlerinde İtki İmgeler, Kökensel Dünya ve İnsandışı Hale Geliş. *Sinefilozofi Dergisi*, 6-21.
- Gürses, İ., & Becerikli, R. (2016, Şubat). Reha Erdem Filmlerinde "Erkeklik" Arketiplerinin Yeniden Üretimi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 42(9), 1507-1517.
- Irwin, G. (1995). Luis Buñuel's Postmodern Explicador: Film, Story and Narrative Space. *Canadian Journal of Film Studies*, 27-47.
- İsmayilov, E. K. (2011). Gerçeküstücü Sinemada Tekinsizlik: Jan Švankmajer Filmleri Üzerine BİR İnceleme. *Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Johnston, C. (2008). Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması. *Sinema, İdeoloji, Politika Sinemasal Yazılar I* içinde Ankara: Orient Yayıncılık.
- Jung, C. G. (1998). *Analitik Psikolojinin Temelleri*. (K. Şipşal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.Harcourt, P. (2008). *Altı Avrupalı Yönetmen*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Heath, J., & Potter, A. (2012). *İsyen Paşarlanıyor*. (T. Tosun, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hilav, S., Ertem, E., & Kutlar, O. (1962). *Gerçeküstüçülük*. İstanbul: De Yayınevi.
- Kutlar, O. (2010). *Sinema Bir Şenliktir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Marcuse, H. (1998). *Eros ve Uygarlık*. (A. Yardımlı, Çev.) İda Yayınevi.
- Özcan, E. S. (2021). Reha Erdem Sinemasının Ortak Paydaları Bağlamında "Seni Buldum Ya" Filminin Karşılaştırmalı İncelemesi. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*(18), 102-131.
- Passeron, R. (1990). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. (S. Tansuğ, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Reha Erdem Filmlerinde Zaman Uzam ve Bellek Üzerinden Bir Değerlendirme. (2019). *Global Media Journal TR Edition*.
- Savaş, H. (2001). Gerçeküstü sinemada kara mizah ve "burjuvazinin gizemli çekiciliği. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 18(18), 109-118.

Scharfman, R. (1980). Deconstruction Goes to the Movies: Buñuel's Cet Obscur Objet du désir. *The French Review*, 351-358.

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

Vangölü, Y. B. (2016). Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(20), 871-883.

Yeraltı ve Şarkı Söyleyen Kadınlar'da İtki İmgeler ve Kökensele Dünya Bağlamında İnsan-Dışı Hale Geliş. (2021). *SineFilozofi Dergisi*, 3, 6-21.

Yeşilyurt, G. (1999). Gerçeküstücülük'ün Sibemadaki Yansıması: Dali - Bunuel Ortaklığı. *Yüksek Lisans Tezi*. Bursa: Uludağ Üniversitesi.

Araştırmacıların Katkı Oran Beyanı/ Contribution of Authors

Yazarların çalışmadaki katkı oranları (Elif Güntürkün)%50/(Alper D. Altunay)%50 şeklindedir.
The authors' contribution rates in the study are (Elif Güntürkün)%50/(Alper D. Altunay)%50 form.

Çıkar Çatışması Beyanı / Conflict of Interest

Çalışmada herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.
There is no conflict of interest with any institution or person in the study.

İntihal Politikası Beyanı / Plagiarism Policy

Bu makale İntihal programlarında taranmış ve İntihal tespit edilmemiştir.
This article was scanned in Plagiarism programs and Plagiarism was not detected.

Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı / Scientific Research and Publication Ethics Statement

Bu çalışmada Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi kapsamında belirtilen kurallara uyulmuştur.
In this study, the rules specified within the scope of the Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive were followed.