T.C.
İSTANBUL KEMERBURGAZ ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı

JAN ŠVANKMAJER FİLMLERİNİN ÇOKLU ANLATIMI

Nurhan Avcı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman
Prof. Dr. Cevat Demir

Eş Danışman
Yrd. Doç. Dr. Ebru Karadoğan İsmayıl

İstanbul, 2016

JAN ŠVANKMAJER FİLMLERİNİN ÇOKLU ANLATIMI

Nurhan Avcı

Marmara Üniversitesi, 2006

T.C.

İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım, Yüksek Lisans Programı'na sunulmuştur.

Bu çalışma tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans tezi olmaya yeterli bulunmuştur.

Yrd. Doç. Dr. Ebru Karadoğan İsmayıl
Eş Danışman

Prof. Dr. Cevat Demir
Danışman

İnceleme Komitesi Üyeleri (İlk isim jüri başkanına, ikinci isim tez danışmanına aittir.)

Yrd. Doç. Berna Karaçalı

Prof. Dr. Cevat Demir

Yrd. Doç. Dr. Ebru Karadoğan İsmayıl

Yrd. Doç. Dr. Cüneyt Gök

Yrd. Doç. Özcan Uzkur

Bu çalışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.

Doç. Nedret Yaşar
Bölüm Başkanı

[Üniversite] onayı 27 / 05 / 2016

Yrd. Doç. Dr. Bahadır Kaynak
Enstitü Müdürü

Bu dökümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağlı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve orijinal olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.

Nurhan Avcı



İTHAF

Dreamboat'a.

TEŞEKKÜR

Usanmadan beni dinleyen ve dilediğim konuda çalışma yapmamı hoşgörü ile karşılayan değerli hocam Prof. Dr. Cevat Demir'e, Švankmajer sineması ile Moznosti Dialoğu filminin ikinci sekansıyla tanıştım ve Sileni'yi izleyince bir daha ayrılamadığım bu yönetmenle tanışmamı sağlayan Sertan Keskin'e, Švankmajer üzerine yazdığı tez ile tanıştığım ve eş danışmanım olmayı kabul eden Yrd. Doç. Dr. Ebru Karadoğan İsmayıl'a, Sürrealizm, özellikle Sürrealist Sinema adına hem teorik hem de üretimsel katkı sağladığı ayrıca sunumlarını benimle paylaştığı için Tan Tolga Demirci'ye ve tüm Sürrealist Ruhlar'a, tezimi redakte eden Devrim Şimşek'e, sol başparmağımda dikiş izlerini taşıdığım ve sonrasında Jan Švankmajer'in de ilk buluntu nesnesi olduğunu öğrendiğimde çok şaşırdığım ortak nesnemiz Jilet'e, Bukalemun'un Yashica MG-01 fotoğraf makinasına, annemin kırmızı saten geceliğine, sadece dış kapakları beyaz boyalı olan şömineye, tüm çocukluk nesnelerime ve imajlarıma,

Teşekkür Ederim.

ÖZET

JAN ŠVANKMAJER FİLMLERİNİN ÇOKLU ANLATIMI

Nurhan Avcı

Yüksek Lisans Tezi, Sanat Ve Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi,

Danışman: Prof. Dr. Cevat Demir

Bu çalışma Çek sürrealist Yönetmen Jan Švankmajer sinemasının temelini oluşturan nesneler dünyasının, nesnenin disiplinlerarası tanımları ve konumları dâhilinde dolaylı olarak konumlanan gizli olan özne'nin keşfine, aynı zamanda Švankmajer filmlerinde plastik olarak üretilen nesnenin sürreal sinemaya yansımasının zihni kışkırtan metanın düşsel dönüşümlerini incelemeye yönelik bir çalışmadır. İlk insan kap-çanak-çömlek temel ihtiyaçlar hiyerarşisinin ilk basamağından vitrin süs eşyalarına uzanan arzu aşamasına geçmiş ve nesnenin işleyişleri değişkenlik göstererek çeşitli formlara bürünmüştür. Şimdilerde evlerimizde vitrinlerimiz yok belki ama dokunmatik teknolojilerin primitive dokunsal hafıza ile kurduğu ilişki bağlarımız var. Sanırım insan türünün en kısa sürede geçiş yaptığı ve entegre olduğu teknoloji, dokunmatik teknolojik devrimdir. Bu bağlamda dokunsallığın da tekrardan yeniden konumlandığı yeni imgesellikler oluşturduğu aşikâr. Švankmajer'in sineması dijital efektlerden arınmış sinema anlayışı değişen dünyaya karşın analog bir dokunsallıkla oluşturduğu nesnenin fetiş tavrını, politize edilmiş, içselleştirilmiş olanla iç içe geçirerek oluşturmuş olduğu kara mizahla sunmaktadır. Švankmajer'in, "nesnenin özgürleşmesi özne'nin de özgürleşmesine olanak sağlar" düşüncesinden hareketle, filmlerinde ruhsal deneyim, bedenin sınır ve aşkınlığı olguları irdelenmekte, Švankmajer sineması ve sürrealizm arasındaki ortak imgeler karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır. Ayrıca filmlerindeki öznel olan ile ötekinin bakışı arasındaki ilişki de bu çalışmanın içeriğini oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler: Jan Švankmajer, Sürrealizm, Nesne, Dokunsal, Duyusal, Mekân- Uzam

ABSTRACT

MULTIPLE NARRATION OF JAN ŠVANKMAJER FILMS

Nurhan Avcı

Post Graduate Thesis, Art And Design Art Major, Istanbul Kemerburgaz University,

Advisor: Prof. Dr. Cevat Demir

This study aims to examine the world of objects underlying the cinema of Czech Surrealist Director Jan Švankmajer, in boundaries of disciplinary definitions and positions of object; the discovery of null object positioned indirectly in substance; and at the same time imaginary transition of mind provoking meta of reflection to surreal cinema of object produced as a plastic in Švankmajer films. The first humankind transited from the first step of pot, bowl, jug basic needs hierarchy to demand stage extends over the showcase ornaments and functions of objects wrapped up in various forms by differing. Nowadays, maybe we do not have showcase in our homes but we have relation connections established by touch technologies with primitive tactual memory. I think, touch technology revolution is the technology that humankind is transited and integrated in shortest period. In this context, it is obvious that tactuality is repositioned and created new fictitiousness. Švankmajer cinema offers the fetish behavior of objects created by an analog tactuality, with a dark comedy that he created by interlacing it with the politicized and internalized one, against a world purified from digital effects whose cinema perception is changing. The concepts of spiritual experience, boundaries and habits of the body are scrutinized in his films with reference to Švankmajer's idea of "liberation of an object provides subject to liberalize"; and the common images between Švankmajer's cinema and surrealism are comparatively discussed. Also, the relation between the subjective one and the other's view in his films constitute the content of this study.

Keywords: Jan Švankmajer, Surrealism, Object, Tactual, Sensorial, Place Location

İÇİNDEKİLER

İTHAF..... V

TEŞEKKÜR VI

ÖZET VII

ABSTRACT VIII

GÖRSEL LİSTESİ XI

ŞEKİL LİSTESİ XX

GİRİŞ 1

1. NESNE AÇILIMI 9

2. TEMAS VE DOKUNSALLIK İLİŞKİSİ 30

3. PLASTİKTEN SİNEMASAL OLANA 39

4. SÜRREALİZM İLİŞKİSELLİĞİ 44

5. ÇAĞRIŞIMSAL YANSIMALAR 55

6. İMGESEL HAREKET OLGUSU 60

7. SES VE DUYUMSAL OLAN 64

8. MEKÂN-UZAMSALLIK İLİŞKİSİ EKSENİNDE BEDENİN HUZURSUZ KONUMLANIŞI 69

9. POLİTİK OLANA BAKIŞ 83

10. KENDİLİK-GİZLİ ÖZNE 90

SONUÇ 95

KAYNAKÇA …… 98

EK.1. JAN ŠVANKMAJER FİLMOGRAFİ …… 108

GÖRSEL LİSTESİ:

Görsel 1: Luis Buñuel Portolés, Özgürlük Hayaleti/Le Fantôme de la liberté, 1974. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1094925 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 12

Görsel 2: Jan Švankmajer, Delilik/Lunacy, 2005. Edinme Şekli: Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1167709 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 13

Görsel 3: Jan Švankmajer, Hayatta Kalmak: Teori ve Pratik/Surviving Life: Theory and Practice, 2010. Edinilen Kaynak: Web (Video Film). Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. http://www.csfd.cz/film/245606-prezit-svuj-zivot/prehled/ 19

Görsel 4: Jan Švankmajer, Yemek/Food, 1992. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Edinilen Kaynak: Grafik Görüntü-DVD-Film. Yer: Yeditepe Üniversitesi Bilgi Merkezi. Demirbaş Numarası: 0073057 21

Görsel 5: Luis Buñuel Portolés, Özgürlük Hayaleti/Le Fantôme de la liberté, 1974. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1094925 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 21

Görsel 6: René Magritte, The Treachery Of Images, 1948. Edinilen Yer: Wikiart. Erişim Tarihi: 22 Haziran 2016. http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948 26

Görsel 7: Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965. Edinilen Yer: MOMA Erişim Tarihi: 22 Haziran 2016. http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965 27

Görsel 8: Jan Švankmajer, Sandalye Planları. Erişim: 22 Haziran 2016. Yayın Tarihi: 17 Mart 2011. https://pangolinblues.wordpress.com/tag/jan-svankmajer/ 27

Görsel 9: Jan Švankmajer, Sandalye Görüntüsü. Erişim: 22 Haziran 2016. Yayın Tarihi: 20 Haziran 2011. http://calvertjournal.com/news/show/1083/animation-exhibition-garage-moscow 28

Görsel 10: Jan Švankmajer, Haz Komplocuları/Conspirators of Pleasure, 1996. Edinilen Kaynak: Grafik Görüntü-DVD-Film Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Yer: Yeditepe Üniversitesi Bilgi Merkezi. Demirbaş Numarası: 0073057 29

Görsel 11: Touching and Imagining adlı elektronik kitaptan alınmıştır. Edinilen Kaynak: Elektronik Kitap. Erişim: İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi Bilgi Merkezi. Edinme Şekli: Ekran Alıntısı. Yayın Tarihi: 03/2014 30

Görsel 12: Luis Buñuel Portolés & Salvador Dalí. Bir Endülüs Köpeği/Un Chien Andalou, 1929. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1356940 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 32

Görsel 13: Maya Deren & M. Duchamp. Witch's cradle, 1943. Edinilen Kaynak: Web-Film. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 25 Nisan 2016. Yayın Tarihi: 20 Mart 2013. https://www.youtube.com/watch?v=_9z6_DA-tqU 32

Görsel 14: Man Ray (Emmanuel Radnitzky). Soldan Sağa Üst, (A) Sleeping Woman, 1929. Erişim Yeri: Web-MOMA. Edinme Şekli: Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016. Obje Numarası: 146.1941 http://www.moma.org/collection/works/46870?locale=en Soldan Sağa Üst, (B) Rayograph, 1922. Erişim Linki: http://www.moma.org/collection/works/55671?locale=en Erişim Yeri: Web-MOMA. Edinme Şekli: Ekran alıntısı. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016. Soldan Sağa Üst, (C) Rayograph, 1922. MOMA. Edinme Şekli: Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016. http://www.moma.org/collection/works/49571?locale=en Erişim Yeri: Web- Soldan Sağa Alt, (A) Safety Pin, 1936. Erişim Yeri: Web-MOMA. Edinme Şekli: Ekran alıntısı. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016. Obje Numarası: 473.1980 Soldan Sağa Alt, (B) Untitled, 1931. Edinilen Kaynak: Web-MOMA. Edinme Şekli: Ekran alıntısı. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016. Obje Numarası: 181.1941 http://www.moma.org/collection/works/47740?locale=en Soldan Sağa Alt, (C) Gift, c. 1958 (replica of 1921 original). Edinilen Kaynak: Web-MOMA. Edinme Şekli: Ekran alıntısı. Erişim Tarihi: 24. Nisan 2016. Obje Numarası: 249.1966 http://www.moma.org/collection/works/81212?locale=en 32

Görsel 15: Meret Oppenheim, Object, Paris, 1936. Edinilen Kaynak: Web-MOMA. Edinme Şekli: Ekran alıntısı. Erişim Tarihi: 22 Nisan 2016. Obje Numarası: 130.1946.ac http://www.moma.org/collection/works/80997?locale=en 33

Görsel 16: Jean Cocteau, Bir Şaiirin Kanı /Blood of a Poet/ Le Sang d'un Poète, 1930. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1091505 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 33

Görsel 17: Meret Oppenheim, Glove (for Parkett no. 4) 1985. Edinilen Kaynak: Web-MOMA. Edinme Şekli: Ekran alıntısı. Erişim Tarihi: 22 Nisan 2016. Obje Numarası:98.1998.1a-b. http://www.moma.org/collection/works/61765?locale=en 33

Görsel 18: Alfred Hitchcock, Sapık/Psycho, 1960. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1004594 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 34

Görsel 19: Jiří Trnka, “Ruka”/The Hand, 1965. Edinilen Kaynak: Web-Video Film. Edinme Şekli: Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2016. Yayın Tarihi: 11 Kasım 2013. https://youtu.be/cS4Th36zN_g 35

Görsel 20: Jan Švankmajer, Doğa Tarihi/Historia Naturae, 1967. Edinilen Kaynak: Web-Video Film. Edinme Şekli: Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016 Yayın Tarihi: 10 Aralık 2010. https://youtu.be/JQSHGo0wxt0 36

Görsel 21: Salvador Dalí, Geopolitical Child Watching The Birth Of The New Man, 1943. Künye: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 44,5x50 cm. Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida. Alıntılanan Kaynak: Kitap. Dalí, (1997). Robert Radford, London: Phaidon, 1997. Sayfa: 227 Resim No: 143. Yer: MSÜGSF Merkez Kütüphane. Alıntılanan Tarih: 22 Nisan 2016 37

Görsel 22: Jan Švankmajer, Küçük Otik, Little Otik, 2000. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1089801 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 38

Görsel 23: Jan Švankmajer, Haz Komplocuları/Conspirators of Pleasure, 1996. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1088914 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 41

Görsel 24: Jan Švankmajer, Faust, 1994. Edinilen Kaynak: Grafik Görüntü-DVD-Film. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Yeri: Yeditepe Üniversitesi Bilgi Merkezi 42

Görsel 25: Jan Švankmajer, Bohemya'da Stalinizmin Ölümü/The Death of Stalinism in Bohemia, 1990. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1157654 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD 43

Görsel 26: Magritte. René Magritte, Alice In Wonderland, 1945. (www.wikiart.org Eğitim için Açık Erişim Hakkı Sağlıyor) http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/alice-in-wonderland-1945 48

Görsel 27: Jan Švankmajer, Alice, 1990. Edinme Şekli: Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1102194 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 49

Görsel 28: Magritte, The Giantess, 1929/30. Künye: Tempera on paper, cardboard and canvas, 54x73 cm. Cologne, Museum Ludwig. Alıntılanan Kaynak: Kitap. René Magritte, (1997). Jacgues Meuris, Germany: Taschen 1997. Sayfa: 78/79. Erişim Yeri: MSÜGSF Merkez Kütüphane. Edinilen Tarih: 22 Nisan 2016 50

Görsel 29: Magritte, Personal Values, 1951/52. Künye: Oil on canvas, 80x100 cm. New York, private colection. Alıntılanan Kaynak: Kitap. René Magritte, (1997). Jacgues Meuris, Germany: Taschen 1997. Sayfa: 98. Erişim Yeri: MSÜGSF Merkez Kütüphane. Edinilen Tarih: 22 Nisan 201 51

Görsel 30: Jan Švankmajer, Delilik/Lunacy, 2005. Edinme Şekli: Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1167709 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**51

Görsel 31: Jan Švankmajer, Bahçe/The Garden, 1968. Edinilen Kaynak: Web-(Video-Film) Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016 Yayınlanma Tarihi: 20 Aralık 2015. https://www.youtube.com/watch?v=auaodgPa6-Q 51

Görsel 32: Jan Švankmajer, Haz Komplocuları/Conspirators of Pleasure, 1996. Edinilen Kaynak: Grafik Görüntü-DVD-Film Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Yer: Yeditepe Üniversitesi Bilgi Merkezi. Demirbaş Numarası: 0073057 52

Görsel 33: Jan Švankmajer, Dimensions of Dialogue/Diyaloğun Boyutları, 1992. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Edinilen Kaynak: Grafik Görüntü-DVD-Film. Yer: Yeditepe Üniversitesi Bilgi Merkezi. Demirbaş Numarası: 0073057 54

Görsel 34: Francis Picabia, “Love Parade” 1917 (oil on cardboard). Edinilen Kaynak: Web-Resim. Erişim Tarihi: 9 Haziran 2016. Yayın Tarihi: 27 Ocak 2016. http://www.imperioproperties.com/day-2-art-with-a-heart/picabia/ 54

Görsel 35: Jan Švankmajer, Taşlarla Bir Oyun/A Game With Stones, 1965. Edinilen Kaynak: Web (Video Film). Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Tarih: 24 Nisan 2016 Yayın Tarihi: 11 Mayıs 2010. https://pangolinblues.wordpress.com/2010/05/11/jan-svankmajer-a-game-with-stones/ 56

Görsel 36: Jan Švankmajer, Doğa Tarihi/Historia Naturae, 1967. Edinilen Kaynak: Web-Video Film. Edinme Şekli: Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016. Yayın Tarihi: 10 Aralık 2010. https://youtu.be/JQSHGo0wxt0 59

Görsel 37: Jan Švankmajer, Evde Sessiz Bir Hafta/A Quiet Week in the House, 1969. Edinilen Kaynak: Web (Video Film). Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016. Yayın Tarihi: 13 Mart 2012. http://www.dailymotion.com/video/xpfbvj_a-quiet-week-in-the-house-de-jan-Švankmajer_shortfilms 60

Görsel 38: Jan Švankmajer, Aşık Etler/Meat in Love, 1988. Edinilen Kaynak: Web-Video Film. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016. Yayın Tarihi: 21 Mayıs 2013. https://youtu.be/MH_Dn_Nk5i0 62

Görsel 39: Jan Švankmajer, Bodrum/Down to the Cellar, 1983. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1157654 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 69

Görsel 40: Jan Švankmajer, Haz Komplocuları/Conspirators of Pleasure, 1996. Edinilen Kaynak: Grafik Görüntü-Dvd-Film Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Yer: Yeditepe Üniversitesi Bilgi Merkezi. Demirbaş Numarası: 0073057 70

Görsel 41: Jan Švankmajer, Hayatta Kalmak: Teori ve Pratik/Surviving Life: Theory and Practice, 2010. Edinilen Kaynak: Web (Resim). Erişim Tarihi: 14 Haziran 2016 http://www.menggang.com/movie/animate/czech/svankmajer/survivinglife/survivinglife.html 72

Görsel 42: Karel Teige, Grafik Sanatçısı, Kolajlar. Edinilen Kaynak: Web (Resim). A, Erişim Tarihi: 1 Haziran 2016. Yayın Tarihi: Yok. http://alchetron.com/Karel-Teige-1322977-W. B, 357 Kolaj, 1948. Edinilen Kaynak: Web (Resim). Erişim Tarihi: 1 Haziran 2016. Yayın Tarihi: 2 yıl önce. http://lapaella.tumblr.com/post/86827830737/foxesinbreeches-collage-357-by-karel-teige. C, Comments Off on Karel Teige. Edinilen Kaynak: Web (Resim). Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016 Yayın Tarihi: 17 Eylül 2015. http://eugenia.queru.com/category/collage/ 72

Görsel 43: Jan Švankmajer, Erkek Oyunu/Virile Games, 1988. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1157654 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 73

Görsel 44: Magritte, Time Transfixed, 1938. Edinilen Kaynak: Web (Resim). Künye: Tuval Üzerine Yağlı Boya. Ebatları: 147x98.7 cm. Erişim Tarihi: 1 Haziran 2016 Güncel Yayın Tarihi: 24 Ocak 2016. https://en.wikipedia.org/wiki/Time_Transfixed 73

Görsel 45: Jan Švankmajer, Karanlık, Aydınlık, Karanlık/Darkness Light Darkness, 1989. Kaynak: Web (Video Film). Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016 Yayın Tarihi: 1 Şubat 2010. https://youtu.be/el8RUqN_4Fw?list=PLBpWCgxlZgibSFeOuRMW89sEc1PFJ_Lh 74

Görsel 46: René Magritte. Soldan Sağa Üst, A: Perspective: Madame Recamier By David, 1949. Künye: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x60 cm. Özel Koleksiyon. Alıntılanan Kaynak: Wikiart Erişim Tarihi: 25 Haziran 2016. http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/perspective-madame-recamier-by-david-1949. Soldan Sağa Üst, B: Hegel's Holiday, 1958. Künye: T.Ü.Y. 61X50 cm. Courtesy Galerie Isy Brachot, Brussels-Paris. Illustration Opposite: Fine Realities, 1964. T.Ü.Y. 50x40 cm. Courtesy Galerie Isy Brachot, Brussels-Paris. Alıntılanan Kaynak: Kitap. René Magritte, (1997). Jacgues Meuris, Germany: Taschen 1997. Erişim Yeri: MSÜGSF Merkez Kütüphane. Erişim Tarihi: 22 Nisan 2016. Soldan Sağa Üst, C: The Wrestlers' Tomb, 1961. Oil on canvas, 89x117 cm. New York, Private Collection. Alıntı Kaynağı: Kitap. René Magritte, (1997). Jacgues Meuris, Germany: Taschen 1997. Sayfa: 98. Erişim Yeri: MSÜGSF Merkez Kütüphane. Erişim Tarihi: 22 Nisan 2016. Soldan Sağa Alt, D: Homage to Mack Sennett, 1937. Künye: Oil on canvas, 73x54 cm. La Louviere, Municipal collection. Alıntılanan Kaynak: Kitap. René Magritte, (1997). Jacgues Meuris, Germany: Taschen 1997. Sayfa: 32. Erişim Yeri: MSÜGSF Merkez Kütüphane. Erişim Tarihi: 22 Nisan 2016. Soldan Sağa Alt, E: The Listening Room, 1958. Künye: Oil on canvas, 38x45.8 cm. Private Collection. Alıntılanan Kaynak: Kitap. René Magritte, (1997). Jacgues Meuris, Germany: Taschen 1997. Sayfa: 99. Erişim Yeri: MSÜGSF Merkez Kütüphane. Erişim Tarihi: 22 Nisan 2016. Soldan Sağa Alt, F: Evening Falls Le soir quit tombe, 1964. Künye: Oil on canvas, 160.5x114 cm. Private Collection. Alıntı Kaynağı: Kitap. Magritte, (1997). Suzi Gablik, New York, London: Thames And Hudson, 1992. Sayfa: 88. Erişim Yeri: MSÜGSF Merkez Kütüphane. Erişim Tarihi: 22 Nisan 2016 74

Görsel 47: René Magritte. Golconde, 1953. Künye: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81x100 cm. Houston (Texas), The Menil Collection. Alıntılanan Kaynak: Kitap. René Magritte, (1997). Jacgues Meuris, Germany: Taschen 1997. Sayfa: 110, 111. Erişim Tarihi: 22 Nisan 2016. Erişim Yeri: MSÜGSF Merkez Kütüphane 75

Görsel 48: Jan Švankmajer, Kat/The Flat, 1968. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1157654 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 76

Görsel 49: Giorgio de Chirico, The Anxious Journey Paris, spring-summer 1913. Edinilen Kaynak: Web-MOMA (Resim). Edinme Şekli: Ekran Alıntısı. Künye: Tuval Üzerine Yağlı Boya. Boyutları: 29 74.3X106.7 cm. Erişim Tarihi: 22 Nisan 2016 https://zoowithoutanimals.files.wordpress.com/2013/08/dechirico_melancholia-1916.jpg. Obje Numarası: 86.1950 77

Görsel 50: Jan Švankmajer, Faust, 1994. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1088899 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 77

Görsel 51: Jan Švankmajer, Delilik/Lunacy, 2005. Edinme Şekli: Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1167709 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 78

Görsel 52: Jan Švankmajer, Delilik/Lunacy, 2005. Edinme Şekli: Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1167709 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 79

Görsel 53: René Magritte, Pirené Kalesi/The Castle of The PyRenées, 1961. Künye: Oil on canvas, 200x140 cm. Jerusalem, The Israel Museum, Gift of Harry Torczyner. Edinme Şekli: Dijital Fotoğraf Çekimi. Alıntılanan Kaynak: Kitap. René Magritte, (1997). Jacgues Meuris, Germany: Taschen 1997. Sayfa: 146. Erişim Yeri: MSÜGSF Merkez Kütüphane. Erişim Tarihi: 22 Nisan 2016 80

Görsel 54: Jan Švankmajer, Otranto Şatosu/Castle of Otranto, 1973-1979. Edinilen Kaynak: Web (Video Film). Edinme Şekli: Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016 Yayın Tarihi: 25 Haziran 2012. http://vk.com/video716519_161826213?list=5af6ce1daefcb946c3 81

Görsel 55: Jan Švankmajer, Bohemya'da Stalinizmin Ölümü/The Death of Stalinism in Bohemia, 1990. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1157654 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 83

Görsel 56: Jan Švankmajer, Bohemya'da Stalinizmin Ölümü/The Death of Stalinism in Bohemia, 1990. Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Numarası: bil.b1157654 Erişim Yeri: Bilgi Üniversitesi Latif Mutlu Kütüphanesi, DVD Koleksiyonu 85

Görsel 57: Salvador Dalí, "Sodomized Entrees"—Chapter 4: meats. Edinilen Kaynak: Web (Resim). Erişim Tarihi: 29 Nisan 2016 Yayın Tarihi: 7 Aralık 2008 http://mrpeacockstyle.blogspot.com.tr/2008/12/cookin-with-salvador-dali.html 87

Görsel 58: Saldador Dalí, Les Diners de Gala, Yemek Kitabı Ön Kapak. (Salvador Dalí, Les Diners De Gala). Edinilen Kaynak: Web (Resim). Erişim Tarihi: 9 Haziran 2016 Yayın Tarihi: 4 Kasım 2015-14 Şubat 2016. https://www.brainpickings.org/2014/04/29/salvador-dali-les-diners-de-galacookbook/ 87

Görsel 59: Jan Švankmajer, Bahçe/The Garden 1968. Edinilen Kaynak: Web (Video Film). Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 29 Nisan 2016 Yayın Tarihi: 20 Aralık 2015. https://www.youtube.com/watch?v=auaodgPa6-Q 88

Görsel 60: Jan Švankmajer, Bahçe/The Garden 1968. Edinilen Kaynak: Web (Video Film). Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 29 Nisan 2016 Yayın Tarihi: 20 Aralık 2015. https://www.youtube.com/watch?v=auaodgPa6-Q 89

Görsel 61: Man Ray, L'Enigme d'Isidore Ducasse 1920, remade, 1972. Edinilen Kaynak: TATE. Web (Resim). Erişim Tarihi: 29 Nisan 2016. Referans Numarası: T07957 http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957 89

Görsel 62: Jan Švankmajer, Otoportre/Autoportrait, 1989. Edinilen Kaynak: Web (Video Film). Edinme Şekli: Filmden Ekran Alıntısı. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2016. Yayın Tarihi: 10 Kasım 2013. https://www.youtube.com/watch?v=H1MbMuII7GU 90

Görsel 63: Jan Švankmajer, Edinilen Kaynak: Web-(Resim) CINEPHILIA and FILMMAKING. Erişim Tarihi: 03 Mayıs 2016. http://cinearchive.org/post/32214592070/jan-Švankmajer-is-a-major-figure-of-contemporary 94

ŞEKİL LİSTESİ:

Şekil 1: W. J. T. Mitchell'in İmaj Sınıflandırması 26

Şekil 2: Kör Nokta, Test Şablonu. Edinilen Kaynak: Web (Resim). Erişim Tarihi: 26 Nisan 2015. Yayın Tarihi : 21 Mart 2007. http://serendip.brynmawr.edu/bb/blindspot1.html 93

Şekil 3: Kör Nokta, Grafik Çizimi. Edinilen Kaynak: Web (Resim). Erişim Tarihi: 26 Nisan 2015. Yayın Tarihi: 21 Mart 2007. http://serendip.brynmawr.edu/bb/blindspot1.html 93

GİRİŞ

Jan Švankmajer'in ortaya koyduğu anlatım biçimi ve üretim pratiği postmodern zamanlardan bakıldığında, nesne tanımının gittikçe dijital platformlarda yeniden üretilmesine, yeni anlamlar edinmesine karşın onun nesneleri, analog tavrıyla şimdinin yeni formlarına karşı bir direnç göstermektedir. Kiliselerin ikonalarından bilgisayar masa üstlerinin ikonlarına uzanan süreçte Švankmajer nesneleri geçmiş bir hafızayı yoklaması ve dokunma duyusunu vurgulaması açısından önemlidir. Slavoj Žižek, 26 Eylül 2015 tarihli İstanbul konferansında, Amerika'da yaşanmış bir olayı aktarır. Aktarım Lacan'cı psikanalizin narsisizmin ayna evresindeki özneye denk gelen bir yaşanmışlık örneğidir. Öznenin, kendi kendine evlenme teklifinde bulunup evlendiğinden, kendine yüzük takarak bu durumu nişanladığından, kendiyle cinsel ilişkiye girdiğinden, bunu aynanın karşısında gerçekleştirerek meşrulaştırdığından bahseder.

Günümüzde, dünyanın çeşitli ülkelerinde kendisiyle evlenen insanların sayısının artışı Narkissos'un suda aksini izlemesinden bu yana gelinen son noktada bu örnekler türümüzün gelecek evrimsel süreci ile ilgili ipuçları niteliğindedir. Bu durum Lacan'nın, imge, simge ve gerçek olguları ile ele alındığında, öznenin konumlanışı, gelecekte nesne, öteki gibi olguların özne ile olan ilişkileri doğrultusunda yeniden şekilleneceği göstermektedir. Tracey Emin'nin de bir taşla evleneceğini duyurmasıyla özne-nesne tanımlarının yeniden üretilme yönünde oluşturduğu tartışma zemini, günümüzün sanat üretim alanları kapsamında öznenin yeniden konumlayışına doğru gitmektedir. Bu tartışma nesnenin baskın egemenliği üzerinden yürürken, değerler sistemi içinde sanatın öz'sel, aşkınlık, duygu, sezgi gibi unsurlarını metalaştırırken öz olanın samimiyetinin kaydığı alanlara sürüklenerek koca bir kurgunun içinde politically correct tavra dönüşmesi kaçınılmaz olmaktadır. Aşkınlık, duygu, sezgi rollerini sergileyen aktöre dönüşen sanatçının tüm interaktif platformları ve akıllı sistemleri kullanarak pazarın içinde yer edinmeye çalışması karşısında, özneden yeni açılımlar, duygulanımlar beklenmeli midir? Ya da bu tartışmayı sanatçının, tamamıyla nesne üzerinden ilerleyen, nesnenin özne ile ilişkisindeki baskınlığını meta-şiirsel bir yaklaşımla onarmaya çalışıyor olması olarak değerlendirmek mümkün olabilir mi?

Organik süreçlerin ortaya koyduğu düşünsel yapıya karşın, inorganik yapının özne ve nesne ilişkiseli, insana özgü özellikleri aşan yan, daha çok bilimkurgu filmlerinde görmeye alışık olduğumuz bir durumdur. Bu bağlamda Švankmajer nesnelerinden özneye varan anlatım, modern zamanların ikonaları olma konumuyla, nesneyle olan ilksel bağı ve hafızayı tekrardan güncelleştirmesi anlamında önem taşımaktadır. Kavramların bu ilksel bağı baskılayarak, duyuların üstünde konumlanışı, insanın kökleri ile tekrardan iletişime geçmesine olanak sağlamaktadır. Aynı zamanda sanal düzlemin, neofetiş nesneleriyle ele alındığında, nesnenin siber konumu, nesne-madde olgusunun yeniden tanımlanmasının da önünü açar. Bu siber tanımlar göz önünde bulundurulduğunda Švankmajer sinemasının dokunmatik nesnelerinin yeri, yeniden çok önemli bir bakış gerektirecek konumdadır. Nesne ilişkileri, dürtüleri harekete geçiren en ilkel olanda gizlidir. Onun nesneleri, bu gizli olanı açığa çıkarmak için davetkâr görme eylemini, dokunsal boyutta gerçekleştirir. Bu ilksel olanla yeniden canlanan zihnin, imgeler dünyasına geçişini kolaylaştırmaya yönelik optik olanla yaratılan duyusal bir algı yaratma biçimidir.

Tüm bu uyarıcılar nesnenin özne ile kurduğu bağlantılarla hafızada çıkılan zaman yolculuğu niteliği taşımaktadır. Biçimselselliğin hâkim olduğu anlatımı, insanın nesneyle olan ilişkisel konumlanışı adına önemlidir. Bu biçimsel anlatımın yoğunluğu, Karl Marx'ın insan-meta yaklaşımı çerçevesinde eleştirel bir yaklaşımla filmleri okumanın önünü açmaktadır. Aynı zamanda Lacan'ın nesneye getirmiş olduğu ötekilik, bilinç dışının sembolik dili, haz ilkeleri gibi daha geniş bir perspektifte bakmaya da katkı sağlamaktadır. Bu yaklaşımlara ek olarak, Melanie Klein'ın, nesnelere Anna Freud ekolünden gelen yaklaşımı ile filmlerin nesne ilişkisine değinilecektir. Melaine Klein teorileri üzerine *Delilik Yahut Acı ve Yaratıcılık Olarak Ana Katli* adlı çalışmayı gerçekleştiren Julia Kristeva'nın daha önceki çalışmaları da dikkate alınıp Švankmajer'in çok geniş anlatımlı üretim diline bir bakış da bu noktadan getirilecektir. Švankmajer'in insancıllaştırdığı nesneler davranışsal-taklit, canlı-cansız ikilemi arasında üçüncü bir uzam oluşturmakta ve evrenin bütünsel, hayvan-bitki-insan ruhsallığının kapısını aralamaktadır. Filmlerinde öznenin kendini gerçekleştirmesi için kurgulanan nesne dünyasında reel olanla irreel arasındaki yapılanma bilinçdışına rehberlik etmektedir. Öznenin nesneyle olan ilişkisi, dokunsal bağlamda ele alındığında dokunma eyleminin görme ile olan iç içeliği öznenin

dokunma ile oluşturduğu imge dünyası adına önem taşımaktaır. Nesnenin, kosmosta konumlanışından ziyade onun nesneleri öznenin varolma, etkileşime geçme ve varlık gösterme izdüşümleridir. Švankmajer'in filmlerinde en belirgin örgü, çocukluk dönemidir. Yoğun iç gerçekliği dış gerçekliğe aktarma, nesneye düşen ve orada yeni bir gerçeklik algısı oluşturulan bu dönem, nesne kuramı doğrultusunda incelenecektir. Cinselliğin de aynı şekille pornografiden uzak olarak çocuksu biçimde ele alınışı, buna karşın, hem plastik sanatlar alanında üretim sağlayan hem de bu üretimi sinemasına taşıyan bir yönetmenin filmleri, döneminin yasaklılar listesinde yer alıyor ise bu onun imgesel boyutta çok güçlü olan anlatımının etkileridir. Bu eksende olumlanabilir bir yaklaşımı, imgeler düzeyinde ele alıp, imge, bellek ve nesnenin türeyişine görsel bir yapıyla açılım getirip, sürrealizmin nedenselliğe olan yıkımını da dâhil edip kara mizahın kapsayıcılığı göz önünde bulundurularak bir inceleme gerçekleştirilecektir.

Ron Burnett, "imgelerin metaforlarının birçok yoldan maddileşebileceklerini" söyler (Burnett, 2007: 78). Çocukluğa özgü cisimleştirme ve devleştirme imgeler dünyasına geçişte bir asansör görevi üstlenmektedir. Buna detaylı bir şekilde baskın ve belirgin nesneler çerçevesinde filmler üzerinden değinilecektir. İşlevsel tasarımsal nesneye karşın gerçeküstücü nesnenin André Breton'un nesnel deklemi olan "terlik-kaşık-penis" yaklaşımını sürrealist düşünce pratiği içinde ele alırken öncesi Dada hareketine dayanan nesnenin doğası üzerine pragmatist anlayışı da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Böyle bir bakış açısı nesneye düşünsel bir açılım getiren Duchamp'ın nesne önermesi ile sürreal nesne arasındaki ilişkinin daha iyi kavramanmasına olanak sağlayacaktır. Nesnelerin Sürrealizm'in kendi içinde yapılanması ve bu yapılanmanın Švankmajer sinemasındaki nesnel düzlemde konumlanışı adına önemlidir. Tüm bu ilişkiler Çek Sürrealist'in diğer sürrealist sanatçılarla etkileşimsel pratiğinin bir arada ele alınması adına da ayrıca önemlidir.

Hall Foster'ın *Zoraki Güzellik* kitabında geçen "Breton'un nesnel rastlantı dediğine Freud tekinsiz diyor" (aktaran, Foster, 2007, s. 57) ikili söyleminin arasında sürreal nesnenin Švankmajer filmlerindeki karşılıklarını bulmaya çalışırken Louis Aragon'un, *Le Paysan de Paris* romanında "Kendini maddeden kurtarmaya çabalarken maddenin özelliklerinin mahkûmu olmuş" (Harrison & Wood, 2011: 492) söylemi ya da *Clartê*'de 27 Ocak 1985'de yayınlanmış olan "Sürrealizm

kendine sırt çeviren zihnin çığlığıdır ve maddi çekişlerle bile olsa, zincirlerinden kurtulmaya kararlıdır" (ss. 494) sözü sürreal harekette nesnenin konumlanışına referans olabilme özelliğindedir.

Antik Yunan'dan günümüze kadar gelen kukla her ülkenin kendi geleneksel motifiyle farklılaşmaktadır. Kukla, Ortaçağ'da Hristiyan Kilisesi öğretilerini insanlara aktarmak için araç olarak kullanılmıştır. Švankmajer'in sinemasında ise kukla, onun bireysel olarak yapımında da yer aldığı, stop motion tekniği ile hareket olgusu kazandırdığı grafik, optik ögedir. Bu ögenin filmlere aktarım biçimi, Çek Cumhuriyeti'ne özgü geleneksel grotesk hafızanın tazelenmesine, gündelik ve geçmiş arasında bağ kurulmasına katlı sağlamaktadır. Kukla ile aktarılan bu hafıza, nesnenin tanımlanma şeklini dönüştürmektedir. Bu dönüşümü *Faust* filminde açıkça görmek mümkündür. Švankmajer, Ortaçağ'dan, Yeni Çağ'a geçiş dönemi eseri olan *Faust* yorumunda, Dr. Faust'un bedenini türeterek onun ötekilerini psikanalitik düzlemde içsel parçalanmaya taşımakta ve bu parçalanmayı tekrardan nesnelleştirmektedir.

Švankmajer, "On Emir" in ikinci maddesinde çocuklukla ilgili fikirlerini beyan etmiştir. Sinemasında bu açık bir şekilde görülmektedir. Sürrealizm nesne olgusunun yanında Freudyen infantil imgelerden kurulu olan filmleri ayrıca nesneler kuramı çerçevesinde de detaylı olarak ele alınacaktır. Nesneler, çocukluk dönemi sevgi nesnelerinin ötesinde yetişkinlere, imgelere bürünmüş nesne masallar niteliği taşımaktadır. André Breton, sürrealist manifestoda masalsılıktan ve çocukların küçük yaşlarda bu etkide olduğundan, ilerleyen yaşlarda bu ruh bekâretini koruyamadıklarından bahseder. Peri masalları ile beslenerek çocukluğa dönme düşüncesinin beraberinde masalların yetişkinlere uygun olmadığı fikrini ilk kendinin kabul ettiğini belirtir.

> *"Yaşımız ilerledikçe tapınılası belirsizliklerden oluşan yapının biraz daha ustalıkla örülmesi gerekir ve biz hâlâ bu tür bir örümceği bekleme aşamasındayız... Ancak, eğilimler kökten şekilde değişmez. Korku, olağandışının çekiciliği, şans, aşırılıklardan duyulan haz gibi duygulanımların tümü aldatılma korkusu olmaksızın başvurabileceğimiz araçlardır. Yetişkinler için yazılabilecek peri masalları vardır; hâlâ hüzünlü olan peri masalları" (Breton, 2009: 20).*

André Breton'un bahsi geçen peri masalları, karşılığını Švankmajer'in yukarıda bahsettiğim nesne masallarında bulur. Filmlerinde cinsel bir birleşmeyi alenen görmek mümkün değildir.

Nesnelere atfedilmiş erotizm Žižek'in "yukarı gel bir kahve içelim" sözünün yerine geçmektedir. Žižek, bu sözün daima "haydi yukarı gel seks yapalım" sözünden daha erotik olduğunu savunmaktadır. Bu kahve örneği imgenin erotizm ile ilişkisi adına önemlidir. Švankmajer özellikle *Haz Komplocuları/Conspirators of Pleasure* filminde, nesneleri, erotik nesnelere dönüştürerek imge ve erotizm bağlamında kurduğu ilişkiyi açıkça ortaya koymaktadır.

Hayatta Kalmak: Kuram ve Uygulama/Surviving Life: Theory and Practice filmi, kendisinin, psikanalitik bir komedi film olarak tanımladığı, Freud ile Jung'un teorileri doğrultusunda, bir psikanalistin, danışanı analizi etrafında dönen yoğun diyaloglar eşliğinde devam eden bir filmdir. Bu film pratik yaşamla olan ilişkiler, iç ve dış karmaşıklığı absürt ve sürreal ögelerle ortaya koyan bir filmdir. Filmin rüya düzlemi, görsel ve nesnel ögeleri stop motion tekniği ile oluşturulmuş biçimsel dili dışında, gerçek ve gerçeğin ötesi, hayal dünyasını genişleten, rüya içinde rüya geçişleri ile de özneyi nesneye, nesneyi özneye dönüştüren algı kırılmasının yaratıldığı bir evren sunmaktadır.

Švankmajer, otomatizmi kendi üretim pratiğinin içine entegre etmeyi başarabilmiştir. Gündelik alışkanlıklar otomatsal olanla çarpıştırılmakta gündelik ve otomatizm arasındaki belirginlik yine trajikomik bir yaklaşımla ortaya konmaktadır. Filmlerinde, gündelik davranışsal alışkanlıkların zaman içinde otomatik bir evreye geçtiği vurgulamakta ve alışkanlık denilen rutinin dışında konumlanması gerektiği önerisinde bulunulmaktadır. Freud, psikanalitik kuramında en önemli iki temel dürtü olan cinsellik ve saldırganlıktan bahsetmektedir. Bu iki dürtü insan davranışlarına yön veren çok önemli iki unsurdur. Bu dürtülerin dokunsallıkla ilişkisine değinilecek, nesne dürtü ilişkileri kapsamında filmlerdeki dokunsallığın, öznenin parçalanışının giyotini olduğu görülecektir.

André Breton Birinci Sürrealist Manifesto'da sürrealizm ile çocukluk arasında kurduğu ilişkide çocukluk döneminin insanın gerçek yaşamına en yakın dönem olduğunu belirtir. Çocukluğu parçalanmamışlık olarak görür ve yetişkinlikte bu çocukluk anımsamasının mahvolmuşluk duygusunu bereberinde yetirdiğini ve bunu da çok verimli bulduğu düşüncesini belirtir. Bu sürrealist ruhun çocukluk ile kurduğu bağı açıkça göstermektedir. Švankmajer de Breton ile bu konuda aynı görüştedir ve o da çocukluğun bu parçalanmamışlığını yetişkin kimliğini absürt bir

şekilde parçalayıp aktarmaktadır. Švankmajer'in çocukluk dönemi ile kurduğu samimi ilişkinin, pür imgelerini, David Moats, *'Close Your Eyes Or You Won't See Anything'- Jan Švankmajer's Alice/'Kapa gözlerini yoksa hiçbir şey göremezsin'- Jan Švankmajer'in Alice'i* yazısında açıkça ifade etmektedir. Walt Disney dünyasının, çocukların hayal güçlerini körettiğinin altını çizmektedir. Švankmajer de bu konudaki fikirlerini BBC'nin yapmış olduğu belgesellerde açıkça dile getirmiştir ve Walt Disney'i Avrupa kültürünün en önde gelen yıkıcısı olarak gördüğünü açıkça ifade etmiştir. İfadelerinde, çocukların hayal dünyalarına yapılmış müdahaleden, ruhlarının köreltildiğinden, çocuğun nesneyle olan ilişkisine dair duyarlılığının popüler kültür ve yaygın olan Walt Disney animasyonlarına maruz bırakıp bu durumun çocuğun ilerleyen dönemlerinde sanatın daha sofistike olan türlerine karşı ilgisiz kalmasına sebep olabileceğini belirtir.

"Ne düşünüyorsun, küçük? Gökyüzünü düşünüyorum. Ne gereği var gökyüzünü düşünmenin; yeryüzünü düşünmek yeter de artar bile. Daha yeni doğmuş olduğun halde yaşamaktan mı yoruldun?" (Lautreamont, 2012: 82). Isidore'un kayıp nesnesi, Marquis de Sade'ın özne ve nesne ilişkilerinin aktarımlarının gerçekleştiği filmlerinde Švankmajer, bu aktarımları kendi zaman olgusuyla mercekleyerek yeniden konumlandırmaktadır. Teknolojinin geldiği son noktada, ağlarla sibernetik düzlemde yeniden üretilen olgular, gerçek olana gitgide daha çok yakınlaştıran ötekisiz bir öznenin ütopik bir yanının kalmayacağı fütüristik önemli bir gelişmeyi göstermektedir. Fakat şimdinin nesnesinin gelecekte daha farklı anlamlar ve temsiller oluşturacağının olasılığını da ön gören şimdinin görsel dünyasından yaşamın tüm alanlarına nesnenin yerini hâlâ sorgulamaya devam eden özne, varlığını nesne ile ortaya koymaya devam etmektedir.

"Nesnesiz bir bilinç, bilinç değildir" (Schopenhauer, 2005: 27) der Schopenhauer, bu söylemin açılımı Švankmajer filmlerinde abartılı bir şekilde yerini almaktadır, nesneler dünyası özneyi ele geçirmekte ve öznenin bilinç düzeyine varmasını engellemektedir. Böylelikle bilen, tanımlayan konumdaki öznenin egemenliğine son verilmektedir. Eleştirel anlamda tasarlanan cisimler dünyasının esiri olmuş yetişkin özne, çocuk-nesne arasındaki gerilim filmlerin ana yapısını

oluşturmaktadır. Bu gerilim, düşsel olana ilerlemenin ve sürrealizmin düşlerle olan bağı adına önemlidir.

Birinci Sürreal Manifesto'da, Freud'un rüyalara yönelimlerinin sürrealizme sağladığı katkılardan sıklıkla bahsedilir. "Düş gören insanın aklı başına gelenden tümüyle tatmin olur. Acı verici olasılık sorunu artık kalıcı değildir. Öldür daha hızlı uç, kalbinin içindekini sev… Bırak kendini sürüklenmeye… İsimsizsin sen" (Harrison & Wood, 2011: 487) metni, düşlere yürümenin derinlerdeki katıksız olana ulaşmanın bir yolu olduğunu diğer tüm sürreal metinlerde belirtildiği gibi vurgulanmaktadır. Düşlere dair bu aktarım ile birlikte sürreal nesnelerin konumlanışını çözümlemek olasıdır fakat böyle güçlü söylemlerin üzerine sürrealist hareketin ruhuna ters düşebilecek girişimlerden de sakınılması gerektiğinin farkındayım. Yalnız sınırları manifestolarla keskinleştirilmiş olan bu hareketin açımlanabileceğinin, gelecek için yeni formlara bürünebileceğinin mümkün olduğunu, Pop Sürrealizm kavramının literatürde yerini almış olmasından da cesaretlenerek, endişelerimi öteyip devam etmenin faydalı olacağı düşünmekteyim. "Aklın derinliklerindeki tuhaf güçler ve onları ele geçirme, sonrasında aklın denetimine sokma" (ss. 2011: 485) gibi bir sürrealist söylemin akademik normlarla yaklaşımın sınırlarını da genişletebileceğine olan inancımı belirtmek isterim.

Bu çalışmanın diğer bir başlığı olan ses olgusu, Švankmajer filmlerinin ses olgusuyla olan bağlantıları düzleminde değerlendirilecektir. Tarihsel ve sinemasal olan ile filmlerindeki ses kullanımlarına ve filmlerdeki seslerin görselllikle olan ilişkilerine, bu konu üzerinde çalışmış olan araştırmacıların bilgileri doğrultusunda değinilecektir. Sürrealizmde, "ses" olgusunun karşılığı ve izlerinin nerelerde olduğuna kısmen değinilecektir. Sesin, nesne ile olan ilişkisi irdelenecek bütünsel nesne temelli olan bu araştırmanın ses nesnesi ve sürrealizm arasındaki bağlantıları ele alınacaktır.

Filmlerin mekânsal-uzamsal bağıntıları, özellikle Švankmajer sinemasında "ev"in karşılığı, mimarlığın sürrealizmin gerisinde kalmasına karşın, filmografik düzlemde yansıtımı etkili bir şekilde gerçekleşmektedir. Švankmajer filmlerinin, mekân-uzam anlayışı, görsel plastik ögelerle, psikanalitik düzlemde kendine özgü diliyle ortaya konmuştur. Yönetmenin mekânın sınırlarını fiziksel kapalılıktan bilinçsel açığa doğru genişletip mekânın, beden ile ilişkisini, boyut ve

perspektif kırılması algısı yaratarak özgürleştirici öge olarak kullanmıştır. Filmlerin gündelik nesneler ile bedenin mekânsal konumlanışı, yönetmenin kendi yaşamış olduğu dönemin etkileri de düşünülerek konumlandırıldığında politik olanla içe içe geçmiş imaja dönüşmektedir. Bu imajların cinsel-politik olanla içkinleştirilmiş olduğu görülmektedir.

Çalışmanın son kısmında nesne-ötekilik kavramlarından uzaklaşarak üretim pratiği içinde konumlanan gizli olan öznenin, içsel deneyiminin yansıtımına, öznenin kendine dair söylemine değinilecektir. Bu çalışmada, geniş perspektifte nesne olgusu, Jan Švankmajer filmlerinin oluşumunda büyük payı olan Freud teorileriyle ve yan disiplinlerden faydalanarak indirgemeci bir tavırdan ziyade çok yönlü bir bakışla açılımlanacaktır.

Şu bir gerçek ki, Švankmajer filmleri sadece teorik kavramlarla ya da bir akım ile sınırlandırılamayacak kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. O, heykel, seramik, kukla, fotoğraf, resim ve sinema alanının kapsayıcılığında, üretim pratiğinin içinde yer alan medyumlara da hâkim bir sanatçı ve yönetmen profiline sahiptir. Aynı zamanda o, iyi bir teorisyen ve deneycidir. Filmlerini anlayabilmek için onun çalıştığı gibi çalışmak ve yapbozun eksik parçalarını bulmaya çalışırken zihnin sıçramalarını deneyimlemek, sürreal olanın içine çekildiğinizi farkettiğinizde zeminin kayganlığının ürperticiliği ile karşılaşmayı göze almak zorundasınızdır. Kendi adıma şimdiden Jan Švankmajer'den, tüm görsel kültür dünyasından ve tüm sürrealist ruhlardan oluşumun ruhuna ters düşecek anlam avcılığım adına özür dilemek isterim. Bu özrümü hafifletmek için de sürrealizmin rastlantısallıkla ilgili tutumunu hatırlamak, dikiş makinesi, şemsiye, tecrit masası ve Dada'nın leziz ceset oyununundan güç alarak birbirleriyle ilişkisiz gibi görünen öge ve olguların postmodern zamanların yapısıyla ortak yanlarının olduğunu varsayarak bağıntılama ve ilişkilendirme yapmaktan çekinmediğimi belirtmek isterim.

1. NESNE AÇILIMI

Engin Akyürek'in *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat* kitabından yola çıkarak öncelikle nesnenin sanatsal ve psikanalitik düzlemde tanımlanışından çok önceye gidildiğinde, on birinci yüzyılda, Orta Çağ'ın aşırı gerçekçi tutumunun karşısında nominalizm savunucuları, dışsal nesneleri tikel olarak değerlendirerek, kavramsal bir tasarı olarak görmüşlerdir. Nominalizm ve nesnenin ilişkisi bağlamında ve sanatın özellikle üç boyutlu sanatsal nesnelerin köklerinin dayandığı noktaları kavrayabilmek için bu önemli bir süreçtir. Kitapta Ortaçağ boyunca Skolastik Felsefe tarafından baskılanan nominalizmin, on üçüncü yüzyılın sonlarında yeniden açığa çıktığından bahsedilmektedir. Skolastik düşünce savunucuları ile nominalizm düşünce savunucularının tartıştıkları konu olan tümel kavramlar ve bunların ayrı ayrı nesnelerle olan ilişkilerinden bahsedilmektedir. O dönemde ayrı düşülen noktanın, skolastik düşünce savunucularının akıl ya da açımlama yoluyla zihinde oluşan tümel kavramlarla öncelikli ilgileniyor olmasıdır. Bunu tek gerçek olarak görüyor olmaları düşüncesine karşın nominalizm savunucularının tümel kavramların objektif gerçeklikleri olmadığı, gerçekliğin nesneler dünyası olduğu ve aynı zamanda tümel kavramların nesnelere vermiş olduğumuz adlardan ibaret olduğu düşüncesini savundukları bilgisi yer almaktadır. Ortaçağ tarihi boyunca tümel kavramların mı, yoksa ayrı ayrı nesnelerin mi önce geldiği, hangisinin diğerinden türemiş olduğu sorusunun o dönemi belirleyen bir realite sorgulaması olduğu görülmektedir. Erken Skolastik dönemde, tümel kavramların nesnelerden önce var oldukları ve duyular üstü bir realiteleri olduğu, nesnelerin tek tek bu tümel kavramlardan türediğini, ilk olarak Anselmus'un öne sürdüğü belirtilmektedir. Yüksek Skolastik düşüncede ise nesnelerin içinde, onların özleriyle ilgili formlar olduğu düşüncesinin varlığından bahsedilmektedir. Özellikle nesnelerin içindeki öz'ler düşüncesi, Švankmajer'in nesnelere bakışı ile örtüşen bir tarafa sahip olduğu için bu konunun altını çizmek ileriki sürreal açımlamada katkı sağlayacaktır. Özellikle geçmişe yönelik bu bilgiler doğrultusunda nesnelerin kavramsalla olan ilişkisini ve Švankmajer'in nesne dünyasını algılayabilmek adına önemlidir.

Ebru Karadoğan İsmayıl'ın doktora çalışmasında *Zevzekname*/*Jabberwocky* ve *Alice* filmlerinde dilin anlamının manipüle edildiğinden ve Švankmajer'in dedile olan güvensizliğinden söz edilir.

Filmleri incelerken Švankmajer sinemasının nesne ve dokunsal olana yaklaşımı psikanalizin konusu olmadan çok daha öncesinin konusudur. Nesneyi aşmayan dil, yüksek skolastik düşüncede Aberlard, Aguinas ve Albertus Magnus'un savunduğu düşüncede karşılığını bulmaktadır. Tümel kavramların gerçek oluşu ve varlıklarının nesne ile bir oluşu fikri, on dördüncü yüzyılda Nominalizm'in savunucusu Ockham'lı William'ın nesnelere verilen adların yapay olduğu düşüncesi ile ortaya konmuştur. Nesnelerin kendinin gerçek olduğu düşüncesiyle Nominalist yaklaşımın etkilerinin Hristiyanlığı da temelinden sarsmış olmasının, nesnelerin tek tek esas alınarak fiziksel evrendeki konumuna göre bireylerin de önem kazanmasında etkin olduğu belirtilmektedir. Ortaçağ'ın doğayı ve nesneleri ikinci plana atan düşüncesi beraberinde en altta sayılan nesne dünyası ve doğaya karşı ilginin yükselmesine deney ve gözlemin giderek önemli olmasına neden olmuştur. Bu bağlamda fiziksel olarak nesnenin formsal etkilerini dönemin ikonalarında görmek mümkündür.

Nesnenin anlamı ve semiyoloji üzerine çalışmalarına sıklıkla başvurulan Roland Barthes ise "nesne görülmeyi bekleyen şeydir, düşünen özneye göre düşünen şeydir" (Barthes, 1997: 167) der. Bu söylemi Sartre'ın Bulantı'sı ile örnekleyerek "…nesnenin ısrarla insanın dışında varolmadaki, insanın dışında varlığını sürdürmedeki bu tür direnmesinin anlatımına bilindiği gibi sayfalarca yer ayrılmıştır; böyle bir direnme anlatıcıda bir parktaki ağaç gövdeleri karşısında ya da kendi eli karşısında bulantı duygusuna yol açar" (ss. 167) düşüncesi insanın dışsalla olan ilişkisini günümüz parametreleri ile tekrardan düşünmeye sevk etmesi doğrultusunda değer taşımaktadır.

Arkaik insanın nesne ile olan ilişkisini Mircea Eliade, genel davranışlarla gözleme dayandırıp, dışsal dünyaya ait olan nesneler ile insani eylemlerin özerk ve kendine ait bir değer taşımadığı düşüncesi ile ortaya koymaktadır. Nesnelerin ya da eylemlerin onları aşan bir gerçekliğe ne şekilde olursa olsun dâhil edilerek değer kazandıklarından ve gerçek olduklarından bahsetmektedir. Sayısız taşın çoğaltılabilir nesneler olarak da düşünülebileceğini ve içlerinden sadece birinin kutsal olmasının, varlık içermesinin nedenini, kutsalın tezahürünü oluşturması, mana içermesi ve mitsel eylemi anımsatması olarak ele almaktadır. Bunlar ona göre salt otomatizm sonucu ortaya çıkan durumlar olurken bunun dışında ilk eylemi yeniden üretme, bir

mitsel örneği tekrarlama özellikleri ile salt fizyolojik işlemden ziyade komünyonun yenilenmesiyle ilişkili olduğunu belirtmektedir. Kısaca o yaşamı, "başkalarınca başlatılmış hareketlerin bitmek bilmez tezahürü" (Eliade, 1994: 18, 19) olarak ele almaktadır.

Švankmajer filmlerinde Eliade'nin bahsettiği bu durumu, tezahür etmeyi, aynı şekilde, hem salt otomatizm hem de salt fizyolojik olarak karakterlerinin sergilemiş olduğu davranışlarda gözlemlemek mümkündür. Özellikle çocuk karakterlerinde salt otomatizm ortaya çıkarken yetişkin karakterler de salt fizyolojik yapı karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Švankmajer de çocuk-yetişkin, otomatizm-fizyoloji arasındaki aradık ve huzursuzluk filmlerinde nesnenin kullanımı yönünde ustaca kurgulanmış olarak belirmektedir.

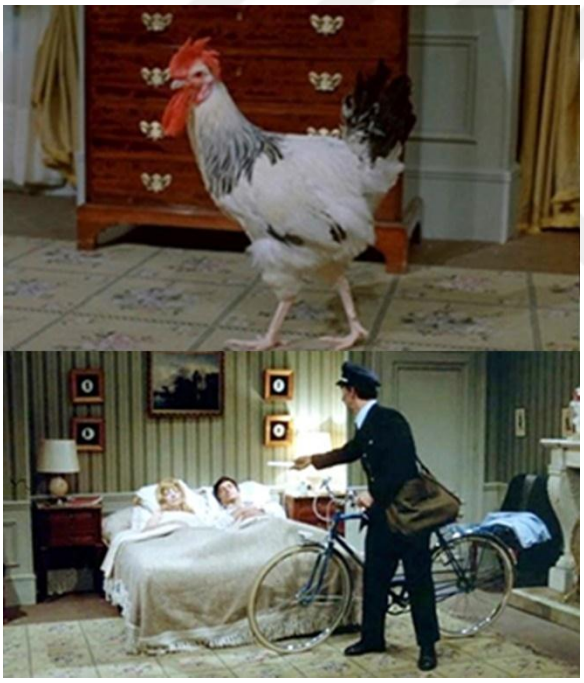
Karl Marx'ın nesnesi, onun "meta" olarak tanımladığı, işlevsel değerler, emeğin bir parçası olarak görülmektedir. Karl Marx metanın analizini metafizik safsata ve teolojik süslemelerle dolu karmaşık bir şey olarak ele alır. Metanın, ihtiyacı gidermesi ya da insan emeğinin ürünü olarak ortaya konmasına karşın bir kullanım değeri olduğu sürece hiçbir esrarengiz taraf olmadığını belirtmektedir. Doğayı örnek gösterip insanın doğadaki maddeleri işine yarayacak şekilde dönüştürmesinin çok açık olduğunun altını çizmektedir. Kapital'de geçen masa örneği şöyledir:

> *"Örneğin, tahtadan bir masa yapıldığında, tahtanın biçimi değiştirilmiş olur. Ama masa, yine bir tahta, sıradan doğal bir şey olarak kalır. Ama meta kisvesine bürünür bürünmez, doğal bir şey olmaktan çıkar, duyularla kavranamayan bir şey olur. Ayakları yerden kesilmekle kalmaz, ama aynı zamanda bütün diğer metaların karşısında kafası üstünde durur ve tahta kafasından, kendi iradesiyle dans etmeye başlamasından çok daha mucizevi tuhaf fikirler çıkarır" (Marx, 2013: 81-92).*

Marx bu söylemin devamında, metanın mistik karakterinin onun kullanım değerinden kaynaklanmadığını, yararlı emekler ve üretici faaliyetlerin ne kadar farklı olurlarsa olsunlar insan organizmasının parçası olduğunun, her ne olursa olsun ortaya konan yapının özünde insan beyninin, sinir, kas, duyu organları gibi fizyolojik enerjinin harcanması olduğunun altını çizer.

Nesnenin yaygın kullanımına dair "bir şeye yarayan bir şey" (Barthes, 1997: 69) der, Roland Barthes. Nesnenin insanın varlık göstermesinin eylem ile insan arasında geçiş sağlayan iletken görevi üstlendiğini düşüncesini belirtmektedir. Bibloların işe yaramaz nesneler statüsüne en yakın olduğundan yalnız bunların da estetik bir ereklik taşıdığından bahsetmektedir. Barthes'in

bahsettiği bu nesneler aracılığı ile sağlanan iletkenlik sinema biçiminde de öteye geçememiştir. Sinemada dünya dışına, ya da bilinç dışına, farklı âlemlere veya boyutlara yapılan zihinsel geçişlerde ışınlanma efektinin dışında ki, burada da fiziki bir açımlamadan kaçınılmaz, mutlaka bir trans nesnesi kullanılmaktadır. Çeşitli eşyalar, hayvanlar, haplar, dört temel element, makine, ses gibi nesneler belirgin trans nesneleri olarak kullanılmaktadır. Švankmajer filmlerinde rüya geçişleri aynı şekilde çok belirgin nesnelerle aktarılmaktadır. Dolaplar, çekmeceler, duvar yarıkları, ağaç kökleri, özellikle uyandırıcı öge olan horoz onun filmlerinde düşlere geçiş nesneleridir.



Görsel 1: Luis Buñuel Portolés, *Özgürlük Hayaleti/Le Fantôme de la liberté,* 1974.

Buñuel'in sinema dilinde de aynı şekilde uyandırma simgesi olan horoz eşik nesnesi olarak uyku ve uyanıklığın gerçek ve gerçekdışılığın ara yüzü olarak kullanılmaktadır. *Özgürlük Hayaleti/Le Fantome De La Liberte* filminde beliren horoz ve aynı zamanda postacının yatak odasından geçişi, uyandırıcı, politik eleştirel öge olarak filmde yer edinmektedir (Görsel 1).

Freud'un teorilerine ek olarak ödipal üçgene arzu, dil gibi unsurları ekleyen Lacan'ın nesneye getirmiş olduğu açılım Švankmajer filmlerinde belirgin bir şekilde, karamizah ögeleriyle arzu ve güdü ikilemi arasında sunulmaktadır. Lacan'ın "cinsel ilişki yoktur" sözünün açılımına karşılık

gelen yapı, Švankmajer filmlerinde, cinselliğin bilinçdışında semptomatik olarak yaşanması olarak ortaya çıkmaktadır. Çocuğun oyun dönemi nesneleri ile ilişkilendirilmiş bir yansıtım yetişkin karakterlere biçilmektedir. Örneğin; *Delilik*/*Lunacy* filminde Charlota ile Jean'ın yakınlaşmaları Charlota'un emilen parmağından öteye gitmeyen örtük psikoseksüel oral gerileme imgelemi taşımaktadır (Görsel 2).



Görsel 2: Jan Švankmajer, *Delilik/Lunacy*, 2005.

Švankmajer sürrealist sinemasının temelini "obje" gibi gerçek bir olgunun üzerine kurmuştur. Oliver Houdé'un aktarımıyla Denis Diderot, on sekizinci yüzyılda çocukların görmedikleri şeylerin varolup olmadığını sorguladıklarını tespit etmiş ve "nesnenin sürekliliği" (alıntılayan, Houdé, 2006: 40) ile ilgili çalışmaları da Piaget iki asır sonra gerçekleştirmiştir. Piaget'nin kendi çocuğu üzerinde gerçekleştirdiği kayıp bir objeyi arama deneyi obje ile çocuk ilişkisinin süreklilik kapsamında değerlendirilmesi ve objenin dönüşümü adına önemli bir çalışmadır. Deneye dayalı bu obje gerçeğini sarsıcı bir şekilde filmlerine yansıtan Švankmajer, Markiz'in kayıp olan psikosomatik nesnesini, gerçeği delmeye yönelik argümanla açığa vurmaktan çekinmemiştir.

Švankmajer sineması hem biçimsel yapısı hem de içsel yanıyla çocukluk döneminin yanı sıra bebeklik evrelerinin bağıntılarını içermektedir. 1924'te ilk sürrealist manifesto yayınlanmış ve 1920'ler boyunca biliş üzerine yoğun çalışmalar gerçekleşmiştir. André Breton, otomatizm üzerine çalışmalar yapmış, Jean Piaget biliş teorisi üzerine çalışmalar ortaya koymuştur. Çocukluğun zihinsel evreleri üzerine Piaget'ın yaptığı çalışmalar, Olivier Houde'nun çalışmasında geçen çocukların düşünme eylemini ağızlarıyla gerçekleştirdiklerini sanması, düşüncenin sesle aynı olma durumunu ortaya çıkarmaktadır. Çocuklara göre kafanın içinde gerçek anlamda hiçbir

şey olup bitmez düşüncesi ortaya konurken bu çalışmada belirtilen ilgi çekici kısım, çocuklarda sözcüklerin, nesnelerin parçaları olması, düşünceler ile nesnelerin karışmış olması durumu konumuz çerçevesinde önem taşımaktadır. Bu düşünceler öznellik gibi bir olguya kesinlikle sahip değildir. Bu Piaget'nin üç evrelik çalışmasının ilk evresine ait bilgidir. İkinci evrede artık düşüncenin kafada gerçekleştiği ve işin içine beynin de dâhil olduğu ancak üçüncü evrede düşüncenin maddelikten arındığı fikri ortaya konmuştur. Houde'un dediği gibi Piaget'nin çalışmaları günümüzde her ne kadar eleştiriliyor olsa da nesnenin çocuksal konumlanışı açısından öncülüğünü göz ardı etmemek gerekir. Özellikle bu çalışmada oldukça değerlidir. Yalnız günümüzün teknoloji ile entegre çocuklarında nesnenin algısı farklılık gösterebilir, bu farklılık, evrimsel olarak tek bir döneme sıkıştırılamayacak kadar geçmişe yönelik izler taşımaktadır.

Švankmajer sineması dokunsallık ve nesneler boyutunda geleneksel yöntemlere ve teorilere daha yakındır. Onun sinemasında nesneler düşünce ve düşlerle karışmakta, tıpkı Piaget'nin tespit etmiş olduğu çocuktaki bilişsel evreye denk düşmektedir. "Kendi iç hayatları olan objeleri tercih ediyorum, düşüncem bu" (Whitehead, 2012: 99) sözünde Švankmajer "iç hayatlar" derken özneden yansıyan yaşanmışlığın nesneye yansıyan suretini işaret etmektedir. "Asla nesneleri ihlal etme! Onlar aracılığıyla kendi hikâyelerini söyleme, onlarınkini söyle" (Jan Švankmajer, Decalogue) derken de özneyi araçsallaştırmaktadır. Nesnelere karşı tavrı sürrealistlerin nesnelere olan tavrı ile aynı olan Švankmajer, kendi yazdığı ve ona ait olan *On Emir*'in bir maddesinde, eski nesnelerin sahip olduğu gizi ortaya çıkarmaktan ve nesnelere dokunan insanların dokunsal hafıza oluşturduklarından bahsetmektedir. Üçüncü göze, izleyiciye aktarılan, onun tüm görüngüleri özne-nesne ilişkiselinin, bu hafızaya ilişkin imgeleridir. Bu ilişkisellikten doğan bilgi onun sinemasından deneyimlediğimiz imgeselin, simgeselin, çağrışımsalın kaynağıdır. Öznenin saf kendinden üretimi söz konusu değildir. Bu konuyla ilgili *Özne, Nesne, Biliş* adlı kaynakta da Piaget'nin kuramından söz edilmektedir;

> *"Piaget'nin kuramında, bir nesne hakkındaki bilginin öznel bir 'perspektif'e oranla değişmezliği, özneyle nesnenin somut etkileşimi ile sağlanır, öznenin eylemiyle bağlantılandırılır, nesnel ve somut olarak var olan öznenin kendi özelliklerince çok açık bir biçimde tanımlanır" (Lektorski, 2016: 49).*

İç dünyaya yoğunlaşmanın on dördüncü yüzyılda mistisizm düşünce biçimi ile ortaya çıktığı insanın ruhuna yönelik ilginin beraberinde dönemin ustaları tarafından betimlenerek resim ve heykelde yoğun iç dünyanın dışa yansımaları olarak görüldüğü, yapılan araştırmalarda karşımıza çıkmaktadır. Özneden nesneye yansıyan dil öncesi döneme ait kılınan tüm olguların nesnel olana güdüsel olarak evrildiği, bunun da zanaatkârların öncülüğünde yapılmış olduğu, kutsal olanın, tanımlanamayanın forma, ete, kemiğe dışsal formlarla etkileştirilerek büründürüldüğü ikonografinin kendi içinde görülmektedir. Duygulanımın, özellikle belirtmek isterim "insana ait olan duygulanımın", Oğuz Özügül'ün derlediği *Sanatın Psikolojisi* adlı kaynakta, Giotto'nun *Ölü İsa'ya Ağıt* freskosunda yoğun bir şekilde ortaya çıktığı ve kutsal öykülerin resimlenirken gündeliğin içindeki insanların, yaşanan olaylara verdikleri tepkilerin incelendiği, kalbe ve duygulara hitap edilmesinde etkin kılındığı belirtilmektedir. Ortaçağ sonrası bu ruhsallık oluşumundan, Freud'un nöroloji çalışmalarının sonucu ortaya çıkan psikanalitik yaklaşım sinemanın doğuşuyla paralellik göstermektedir. Bu paraleliğin özne ve nesnenin sinemada konumlanışı ve görsel sanatlar adına da güçlü bir etkisi olduğu görülmektedir.

Yine *Sanatın Psikolojisi*'nden bire bir alıntılayacağım yazıyı kaynakta belirtildiği gibi Freud, Michelangelo'nun *Musa*'sına 1914 yılında yazmıştır. Bu yazıda, heykelin içerikten ziyade biçimsel, teknik olarak ilgisini çektiği fakat buna rağmen tüm dikkatini sanat eserlerince yaratılan etkilere verdiği yazmaktadır. Algıda seçicilik göstererek sadece duygusal açıdan kendisini etkilediği şeylerle ilgilendiğini belirtmektedir. Kitapta Gürbilek'e ait olduğu söylenen metnin devamı şöyledir:

> *"Freud'un da onayladığı gibi psikanaliz güzellik konusunda pek bir şey söylemezken, güzelin uyandırdığı duygulanım (affekt) hakkında, yani itkisel enerjinin romantik ve ruh bilimselleştirici bir terminolojide heyecan (emotion) diye tanımlanabilecek boşalımı hakkında söz söylemeye yetkili görebilmektedir kendini. Freud'un yönteminin tartışmasız özgünlüğü, bir sanat eserini çözümlerken eserin birey Sigmund Freud üzerinde bıraktığı etkiyi çıkış noktası almasına dolaysız şekilde bağlıdır. Ancak bu, temelinde kuralsal beğeni düşüncesi yatan klasik estetiğin ölçütlerine göre uygun olmayan bir yöntemdir. Freud böylece güzelin beğeninin normlarını, egemen toplumsal örf ve âdetleri hiç gecikmeden sorgulayabilmektedir. Freud güzelin normunu duygusal etkililikle değiştirmekte, daha doğrusu bir sanat eserince yaratılan etkinin sadece gözlemlenen nesne ile gözlemleyen özne arasındaki ilişki içinde çözümlenebileceği görüşünün yerleşmesine yardımcı olmaktadır" (aktaran Özügül, 2000, s. 114,155).*

Cinsellik Freud'un yaklaşımında temel ögedir ve bu ögeyi gerilemenin nesnesi olarak tanımlamaktadır. Švankmajer'in özellikle psikanalize saygı niteliği taşıyan *Hayatta Kalmak: Kuram ve Uygulama/Surviving Life: Theory and Practice* filminde imgeler daha açıktır ve çocuk cinselliğinin ötesine az da olsa geçebilmiştir. Filmin girişindeki monoloğunda kendisinin belirtmiş olduğu gibi bu film psikanalitik bir komedi filmidir. Şöyle der: "Ben hep rüyanın ve gerçekliğin karışımı olan bir film yapmak istemiştim veya tam tersi" (Švankmajer, 2010) ve Alman doğa bilimleri, astronomi ve matematik profesörü, yazar, eleştirmen, Georg Cristoph Lichtenbeg'ın sözleri ile devam eder. "Sadece gerçekliğin ve rüyanın birlikteliği tam bir yaşam yapar" (Švankmajer, 2010). Filmi Švankmajer'in bu söylemleri doğrultusunda açımlamak yerinde olacaktır.

Filme giriş yapmadan önce rüyalarla ilgili J. Allan Hobson'un, *Dream* kitabından bahsetmek yerinde olacaktır. Bu kitapta geçen Masachusetts Zihin Sağlığı Merkezi laboratuvarlarında ödenek yardımı ile gerçekleştiren çalışmalar sonucunda Freud'un projesinin kaldığı yerden devam ettirildiğini, kuramın daha sağlamlaştığı yönündeki bilgileri verilerle ortaya koydukları belirtilmektedir. Ortaçağ batı dünyasında düş görmenin kâhinlere özgü resimsel bir betimlemesinden bahsederken yine Giotto'nun bu biçimi kullandığı belirtilmektedir. Rüya görme sürrealistler tarafından uyanık olmaktan daha çok otantik bir bilinç olayı olarak görülmüştür. Bunu Dalí, Ernst, Magritte resimlerinde görmek mümkün olmakla birlikte Dalí için en sürrealist, Ernst için en psikanalitik, Magritte için ise en nöropsikolojik tanımlaması yapılmaktadır ve kuşkusuz doğru olmakla birlikte her birinin biçimsel olarak nesne konumlanışları arasındaki fark da belirginlik taşımaktadır. Hobson, sanatçılar ve şairler tarafından savunulan rüya yaklaşımının, düş analizinin bir bilim haline gelmeyi neden başaramadığını sorar ve rüyaları sadece zihin faaliyetine indirger. Bunu şu sözleri ile ortaya koyar;

> *"Yine de onca düş kuramcısının düş biçimi kuramını kavrayamayışlarını hayret verici bulduğumuzu da dile getirebiliriz. Leonardo da Vinci, 'Göz bir şeyi neden düşlerde, uyanıkken olduğundan net görür?' diye sorduğunda, böyle büyük bir dehanın kestirimsel (tahminsel) olsa da doğalcılık yönündeki şu yanıta ulaşmasını beklerdik: 'Çünkü beynin görsel imge üretim dizgesi uyku anında seçici biçimde etkinleştirilir!'" (Hobson, 2012: 37).*

Ayrıca Jung'un 'Düş gören uyandığında karşınızda psikozlu durmaktadır' (ss. 2012: 37) sözünü alıntılayarak Jung'u bu psikozu tanımlamadığı için yermektedir. Hezeyan sonucu zihinsel durumda böylesine büyük bir değişikliğe neden olanın beynin işlevinin büyük bir kayma yaşadığı gerçekliğini nasıl akla getiremediğini belgelerle açıklamaktadır. Beynin faaliyetlerini anlatan nörolojik bilgilere çok fazla yer vermeden, nörolojik faaliyetlerin tüm bedenin jeneratörü olması ve rüya faaliyetleri ile ilgili çalışmalarda da etkin olmasından dolayı bu çalışmanın sınırları dâhilinde yararlanmak katkı sağlayacaktır.

David Eagleman da Incognito adlı kitabında, deneyim aktarımları ile ilgili kısımda şu bilgileri ortaya koymaktadır. Pink Floyd'un *Brain Damage* şarkısında "kafamın içinde biri var, ama o ben değilim" (alıntılayan Eagleman, 2013, s. 8). Ya da William Blake'in *Milton* şiiri ile ilgili "Bu şiiri anlık dikte yoluyla, herhangi bir ön düşünce süreci yaşamadan, hatta neredeyse irademdışında, bir seferde bazen on iki, bazen yirmi mısra yazarak ortaya çıkardım" (alıntılayan Eagleman, 2013: s. 7) sözleri yer almaktadır. Alman romantizminin önemli ismi Goethe'nin ise kısa romanı Genç Werther'in Acıları'nda aynı deneyimden bahsettiğini ve bilinçli bir girdi olmadan kendiliğinden hareket eden bir kalemi tutarcasına yazdığını iddia ettiğinden bahsedilmektedir. Yine aynı şekilde İskoçyalı matematikçi James Clerk Maxwell'in de elektrik ve manyetizmayı birleştiren bir grup denklemler için ölüm döşeğinde bu denklemleri ortaya çıkaranın "içindeki bir şey" olduğunu söylediğini aktarmaktadır. Son olarak, İngiliz şair Samuel Taylor Coleridge'in de diş ağrısı nedeniyle, kullandığı ve bağımlılık kazandığı afyon nedeniyle Kubla Khan şiirini "bir tür düş" olarak tanımladığından bahsetmektedir. "Egzotik ve düşsel imgeleriyle" (Eagleman, 2013: 7, 8) bu şiirin onun "afyon aracılığıyla bilinçaltının nöral devrelerini uyaracak bir araç haline" gelerek yazılan şiir olma özelliği olduğunu açıkça söylenmektedir.

Tüm bu bahsedilen ortaya çıkarma deneyimlerinin temelinde varolan, öznenin nesne ile olan ilişkisi yer almaktadır. Böyle bir aktarımdan André Breton, ikinci sürrealist manifestoda bahsetmektedir. İnsan aklının derinlerinde yatan şeylerin zarar verme noktasına gelecek olsa bile, bu şeylerin açığa çıkarılması gerektği düşüncesini belirtir. Bu durumu, ortaya çıkacak olan şeyleri azaltma isteğinden uzak ve "komplekslerin" bilimsel incelemesine dönmeyi asla istemedikleri açıklamasıyla belirginleştirmektedir. Bu noktada Švankmajer film imgeleri, zihne,

bahsedilen bu yüzeye yakınlaştırma deneyimlerine ayna tutmaktadır. Filmlerinin insanı rahatsız eden yapısı, didaktik yargısal bir tavırdan ziyade temel, güdüsel olan ve antropolojik olana yakın olmasıdır. Onun nesnelerinden aktarılan bu dürtüsel algı, yansıma biçimleri yabancılaşmaya karşın zihnin uyarılmasını sağlar ve zihnin, gündeliğin içinde kaybolan taraflarını uykuya bırakmadan açığa çıkarmayı dener. Bu açığa çıkarma ya da yüzeğe yaklaştırmanın etik tarafı başka bir araştırma konudur. Bunun dışında insan türünün doğa ile olan bağlantılarının önemli bir göstereni bu açığa çıkarma noktasında kilitlidir. Yapay zekânın ileride ulaşacağı formlar tam da buralardan dürtüsel kodlardan geçerek evrilecektir.

Harisson & Wood'un yazdığı kitapta, André Breton'un toplumsal sorunlar doğrultusunda Marksist öğretiyi benimsediklerini ve fikirlerin değerlendirmesi açısından geçerli olduğu ölçüde Freud'un öğretilerini değersizleştirme niyetinde olmadıklarını belirtiği ve sürrealist Freudcu eleştirinin sağlam bir temele sahip ilk eleştiri olduğu bilgisi yer almaktadır. Bu bağlamda Švankmajer de, sinema pratiğinde Freudcu yaklaşıma sadık kaldığını açıkça belirtmiştir. Psikanalist Helen Taylor Robinson, bu sadıklık ile ilgili şöyle demiştir: "Švankmajer kendi sanatı ve genel anlamda sanat için özellikle rüyalar, cinsellik, bilinçdışı ve serbest çağrışım konularında diğer kaynaklar arasında, Freud'un yazdıklarına açık bir şekilde bağlı kalır" (Terbaş, 2015: 13-19). Ayrıca Lacan'ın simgesel dilini de oldukça iyi kullandığını belirtir.

Hayatta Kalmak/Surviving Life: Theory and Practice filminde Dr. Halubova Freud'un dürtü ve Jung'un analitik yaklaşımları ile danışanı Eugene'nin kayıp nesnesini bulmaya çalışmaktadır. Rüya düzleminde biçimsel olarak rüya sekanslarının kolajvari-montaj tekniği ile aktarımı filmin iç ve dış mekân ilişkisini, mekânın ve ruhun parçalanması imajlarıyla ortaya koymaktadır. Gündüz düşleri, ofiste bilgisayar karşısında ve excel programının her bir kutusunda parçalı olarak kadın imajı görüntüleri, bütünsel bir yaklaşım ile iç dünyanın parçalanmışlığına odak oluşturan simgesel ögelerdir. Bu biçimsel parçalanma ve kolaj tekniği aktarımı Eugene'nin parçalanmış nesneye ötekine yansıyan öznesinin dışavurumunun bu şekilde verilmesi gündüz düşlerinin yansıtımı açısından önemli bir eleştiridir. Bu konu nesne, biçim, tasarım ögeleriyle ilerleyen bölümlerde detaylandırılacaktır. Bu metaforik parçalanma Švankmajer filmlerinin çoğunda görülmektedir. Freud, bölünmeyi, olayları bilinçdışına itememek daha sonrasında ise libidonun

dış dünyadan çekilmesi olarak yorumlamıştır. Tam metin şöyledir; “Dış dünyadan çekilen libido, önce ego tarafından özümlenir ve dış dünya, içsel gereksinimleri karşılayacak biçimde işleyen bir mantığa göre yeniden yorumlanır, daha sonra sabuklamalar aracılığıyla yeniden dış dünyaya yöneltilir” (Geçtan, 1990: 64). Yılanın binadan ara ara girip çıkması gerçekliğin tekrardan kurgulanması adına önemli bir nesne konumundadır. Her ne kadar bu filmin Freud ve Jung’un rüya analizleri çerçevesinde dönüyor oluşunun kesinliğini bilsek de Lacan’ın bazı söylemlerinin izlerini taşıdığı net bir şekilde görülmektedir. Filmde çokça vurgulanan timsah ve derisinden yapılma çanta, Dr. Mutluhan İzmir’in Lacan’dan alıntı yaptığı metni hatırlatmaktadır, “Anne büyük bir timsahtır, ve sen kendini onun ağzında bulursun. Onu aniden uyararak, bu iri dişlerin senin üzerine kapanmasına neden olan etkenin ne olabileceğini hiçbir zaman bilemezsin. Bu annenin arzusudur” (alıntılayan İzmir, Tarihsiz). Bu aktarım eşliğinde, Lacan’ın bu aktarı ile hareket edecek olursak, Eugene’nin bilinç dışında Freud’un bölümleme sonucu tekrar oluşan gerçeklik dediğinin filmde bilinç dışında oluşan ötekinin söylemine denk geldiği görülmektedir.



Görsel 3: Jan Švankmajer*, Haytta Kalmak: Teori ve Uygulama/Surviving Life: Theory and Practice,* 2010.

Freud’un rüya dilinde çanta, cinsel doygunluğun göstergesidir. Filmde analist Dr. Holubová, Freud ve Jung’un teorileriyle danışanının rüya çözümlemelerini yapmaktadır. Dr. Holubová, analize, Freudyen bir girişle başlamakta ve kadın çantasını vajina sembolü olarak tanımlamaktadır. Duvarda asılı olan çerçeveli fotoğraftan Freud’un stop motion tekniği kullanılarak gözlerinin yuvalarından fırlatıldığına tanık olunmaktadır. Freud ve Jung fotoğrafları, psikanalistin her çarpıcı konuşmasından, tespitinden sonra tepki vermektedir. Bu iki teorisyenin fotoğraf temsillerinin birbirine fiziksel şiddet uyguladıkları sözün bittiği noktasında bu durum oldukça manidardır. Terapi, Freud ve Jung’un teorilerinin maçına dönüşmüştür ve güdüselliğin

sürekli vurgulandığı Švankmajer'in çocuksu bir hafiflikte ele aldığı bu terapi seansı, filmin *Hayatta Kalmak: Kuram ve Uygulama* ismine karşılık gelmektedir. Aynı disiplin içerisindeki ayrışmadan varılan nokta ile Dr. Holubová'nın iki kuramı kendi süzgecinden geçirerek Eugene'e aktarması ve Eugene'nin de bu kuramlar ile yaşam pratiği içerisindeki öznesinin ihtiyaçları ile ters düşmüş olduğunun vurgusu yapılmaktadır. Dr. Holubová Eugene'nin tüm söylediklerini seksüel arzulara indirgemekte ve o anda bu sorunu çözmek için Eugene ile cinsel ilişkiye girmek istemektedir. Bu duruma duvarda asılı duran çerçevelerinden canlanan Freud fotoğrafı bile şaşırmakta ve gözlerini kapamaktadır. Eugene, Dr. Holubová'dan kaçar çünkü onun tam olarak istediği böyle bir şey değildir. O sadece rüya görmeye devam etmek ve rüyalarını yönlendirmek istemektedir. Özneden nesnelere patlayan tüm göstergeler rüyanın üzerine saçılmaktadır. Eugene'nin rüyalarını kontrol edebilmek için edindiği Lusid Rüya Görme Teknikleri kitabı ve uygulama aşaması, filmi bütünsel olarak tekrardan parçalar ve bu, beden dışı deneyimin ortaya koyduğu öznenin yani Eugene'nin öteki nesnesinin temsili olan Eliza'ya atfettiği anne imgesinin ta kendisidir. Tekniksel boyutta ayrıca belirtmek gerekir ki günümüz sanatçılarının sanatsal üretimlerinde sıkça kullandığı gif fotoğraflar analog olarak stop motion tekniği ile Švankmajer sinemasındaki yerini alır. Bu teknik sürrealizm düzleminde zamanın sürekliğini bozması, sıçramalı unsur olarak kullanılması açısından önemlidir.

İç ve dış karmaşıklığın ortaya koyduğu ikilemi Harry Guntrip, nesne ile öznenin birbirlerini kaybetme endişesi olarak görmektedir. Sevgi nesnelerine ve bebekliğe duyulan bağımlılığın şizoid kaçışı olarak ortaya koyduğu yapıda özdeşleşme ve içine alma olarak belirttiği özdeşleşme edilgin, içine alma etkin olarak görülmektedir. Özdeşleşme başkası tarafından yutulma iken içine alma ise nesneyi yutma isteğidir. Švankmajer bu kurguyu, yeme, ağız olgusuyla gerçekleştirmiş olduğunu *Yemek/Food* filminde belirgin bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu iki filmde nesnelerin döngüsel olarak gerçekleştirdiği özdeşleşme sıfır noktasına geri dönme, özdeşleşmenin geri yani ana rahmindeki durumuna gerilemenin bir gösterenidir. Nesnelerin ağızdan içe alınması doğum sonrası oral dönemdeki emzirilen bebeğe özgü otomatik bir davranıştır. Tüm bu ilişkiyi Fairbairn, ödipal gelişimden önce çocuksu bir bağımlılık olarak görmektedir.

Yemek/Food üçlemesinin ilk sekansı olan *Breakfast* sekansında tüm yemekleri yemiş olan öteki, diğerinin arzu nesnesine dönüşerek arzulayanın yeme ihtiyacını karşılayacak olan bir otomata dönüşmektedir. Öznenin yeme isteği, yediklerini dışarı çıkaran bir asansör aracılığıyla gerçekleşmektedir.



Görsel 4: Jan Švankmajer*, Yemek/Food,* 1992.

Bu asansör aynı şekilde Buñuel'in *Özgürlük Hayaleti/Le Fantôme De La Liberté* (Görsel 4) filmiyle anlamdaşlık taşır. Bu filmin yemek sahneleri de kendi bütünlüğü içinde aynı eleştirel yaklaşıma sahiptir. Tuvalete gider gibi yemek yeme bölümüne gidilir ve o bölüme asansör ile yemek aşağıdan gelmekte yeme ihtiyacı olan kişi bu bölüme aynen tuvalet tekilliğinde olduğu gibi yalnız girmekte ve yeme güdüsünü gidermektedir.



Görsel 5: Luis Buñuel Portolés*, Özgürlük Hayaleti/Le Fantôme De La Liberté,* 1975.

Yemek/Food filminde sonrasında özne tekrardan nesneye dönüşmekte ve başka bir öznenin ihtiyacını karşılamaktadır. Sekans, içinde-dışında, yeme-kusma, döngüyle eylemselliğini

tamamlamaktadır. Kapı açılmakta, sırada bekleyen diğer insanların bu döngüyü tamamlama arzularına tanık olunmaktadır. İkinci sekans olan *Lunch*'da garsona yemek siparişi veremeyen iki kişi masadaki nesnelere karşı derin bir arzu oluşturmakta ve etkin olarak nesneleri yemeye başlamaktadır. Edilgin olarak da özdeşleşmede, özneden biri nesne durumuna geçmekte ve içine almayı gerçekleştirmektedir. Son sekans *Dinner*'da ise ağız yerini el'e bırakmaktadır. Bu geçişte masada yemekler vardır ve yeme eylemi dokunma eylemi ile gerçekleşmektedir. Bu eyleme çatalı eline çivileyerek son veren özne, eril ve dişil beden uzuvları, öznenin parçalanışına dair ipucu niteliği taşımaktadır. Heykel çamurundan yapılmış olan memeye sıkılan limon ve diğer tüm beden parçaları, bütünlüğü bozan kaçınmanın, travmatik yanına işaret etmektedir. Öteki ile kurulmayan ilişki nesneler düzleminde şizoid kaçışı, dışsal olanla temas halinden kaçınmanın sosyal politik düzlemde yansımalarını marazi olarak ortaya koymaktadır. *Diyaloğun Boyutları/Dimensions of Dialogue* yine aynı şekilde ikili çatışmayla oluşan saldırganlık, yok etme isteği, Freud'un id kavramı ile örtüşmektedir. Edith Jacobson'un *Kendilik ve Nesne Dünyası* çalışmasından alıntıladığı *Nevrozun Psikanalitik Kuramı*, -bu çalışma Otto Fenichel'in 1945 tarihinde yayınlanan kuramıdır- kendilik imgelerinin iki kaynaktan doğduğunu söylemektedir. Fenichel kuramda, içsel deneyimlerin, duyumların, coşkusal ve düşünsel süreçlerin, işlevsel etkinliklerin doğrudan farkına varılmasından ve ikinci olarak kendiliğin dolaylı algısı ve içe bakıştan yani bedensel ve ruhsal kendiliğin bir nesne olarak algılanmasından bahsetmektedir. Kendilikle bağın kopma yetisinin açık sebeplerle son derece sınırlı olduğunu, kendiliğin farkında olma işlevlerinin kendiliğin kavranmasına katkısının çok fazla olmadığını belirtmektedir. Ayrıca belirttiği üzere kendilik temsilleri hiçbir zaman tam olarak "kavramsal" olmamaktadır. Bu esasında Švankmajer çalışmalarının tam da kilit noktasını oluşturan taraftır. Onun filmlerinde hâkimiyeti ele geçirmiş nesnelerin baskın göstergeleri, öznenin, kendiliğin tamamlanamamış gerginliği, Ebru Karadoğan İsmayıl'ın çalışmasında geçmektedir. Çalışmada Freud'un tekinsizliğinin filmlerdeki esrarını ortaya koyduğu taraflardan biri de özellikle bu baskın nesne olgusunun yarattığı tekinsizlik hissidir.

Švankmajer, dil'i öteleyen "dokunma ve görme duyuları arasındaki ilintilerle ilgili çalışmaları"nı (Passeron, 2000: 244) dokunmatik objeler üreterek ortaya koymakta ve böylece genelin yabancılaştığı dilin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Daha önce bahsetmiş olduğum André Breton otomatizmi ve Piaget biliş çalışmaları, çocukluğun zihinsel evreleri üzerine yapılan reel çalışmaya karşın André Breton'un ulaşmak istediği saf otomatizm tutkusu bu ikiliği bir araya getirecek olan ilksel şiirselliklerdir. Cisimleştirme olağan tanımının dışında, çok fazla teknik detaya girmeden, somut ve soyut düzlemde çocuğun zihninde bir şekilde gerçekleşmektedir. Kendini oyan yetişkin konstrüktürü dışsal olan minyatür arzularını bastırırken aynı zamanda fantastiğe olan kapıyı aralamaktadır. Bu fantastik olan, içe, dışarıyla olan hâkimiyet ilişkisini kurmaya yönelik dürtüyü hatırlatmaktadır. Švankmajer filmlerindeki fantastik dünya ile yetişkinlik arasında kurulan mizansen, arada kalmışlık duygusunu aktarmaktadır.

Melaine Klein'ın, fantazmaya yönelik çalışmaları da bu noktada önemlidir ve nesnenin konumlanışına dair ipuçları vermektedir. Özellikle dilbilim konusunda da çalışmış olan Julia Kristeva'nın Melanie Klein teorisi üzerine yaptığı *Melanie Klein: Delilik Yahut Acı ve Yaratıcılık Olarak Ana Katli* çalışması bu konuda referans oluşturmaktadır. *Haset ve Şükran*'da Melaine Klein ilk nesnenin tabiatından ve nesnelerin değişsel iz düşümleri üzerine bir yaklaşımla nesne ilişkilselliğini ortaya koymaktadır. Çocuğun ilk nesnesine olan iyiliğin ve yaşamın kaynağına bağlılığının koparılma süreçleri üzerine gelişen depresifliğin ve yeni nesnelere yönelimin nesnenin yaşamdaki tekil anlamının gizlenerek yeni nesnelerle kurulan ilişkilerle devam etmesine yönelik çalışmaları sunmaktadır. Švankmajer filmlerinde nesnenin konumlanışı bu teoriler doğrultusunda nesnenin psikanalitik zemindeki karşılığını oluşturması anlamında değerli bir bağıntıdır.

Jean Bauldrillard *Nesneler Sistemi* kitabında nesneleri, biçim, renk, psikoloji, koleksiyon, sosyoloji, ilkellik, robot, ideoloji, reklam gibi çok geniş konjonktürde ele alarak zamansal değişkenlikleri ile ortaya koymaktadır. Nesnenin işlevselliğinin temel alınması anlamında önem arz eden bu çalışmaya sürreal nesneler bağlamında Švankmajer nesnelerini incelerken değinmek karşılaştırmalı bir anlatım adına önem taşımaktadır. Özellikle tüm plastik sanatlar eğitiminin temelini oluşturan nesneler olgusu, günümüzün bilişim siber nesneleriyle birlikte yeniden açımlanmakta ve konumlanmaktadır. Bu açımlamalar "işlev"in kazandığı anlamı da değiştirmekte ve yeni öbeklere büründürmektedir. Baudrillard'ın işlevsellik ile ilgili söylemi

postmodern zamanların çoklu düşünce yapısı gereği genişlemeye uygundur. Biçimsel olarak, sistemin işlevsellik zeminine oturmuş olduğu fikri ile işlevsel'in konumunun farklı zamanlarda ele alınması doğrultusunda belirttiği üzere bu önemlidir. "İşlev" ile ilgili düşüncesi tam olarak şöyledir;

> *"Bütün rejimlerin demokratik olmaya çalışması gibi bütün nesneler işlevsel olmaya çalışmaktadır. Modernleşme sayesinde çok büyük bir saygınlık kazanan işlevsellik kesinlikle karmaşık bir terimdir. "İşlev" sözcüğünden türetilen bu terim nesnenin kendini gerçek dünya ve insani gereksinimler arasında kurduğu doğru ilişkiler sayesinde var ettiği türden bir anlama sahiptir" (Baudrillard, 2010: 80).*

Modernleşme ile oluşan işlevselin gündelik ile kurduğu ihtiyaçlar hiyerarşisinin ve tanımlanan estet normların ötesinde bahsedilen Baudrillard işlevi, sürrealizmin nesneler dünyasında tüm bu alışılagelmiş yapısından azad edilmesine yönelik bir tavır içinde yer almaktadır. Özellikle Švankmajer sinemasında bu durum çok belirgindir. Švankmajer, nesneleri gündeliğin işlevselliğinden kopartarak kitle endeksinin dışında irrasyonel bir sapma yaratmakta ve nesnenin kosmostaki konumunu antropolojik açıdan ilkele yaklaşan bir bakış ile kitle endüstrisinden kurtarmaktadır. Bu bakış sürrealizmde, nesnelerin konumlanışının temelini oluşturmaya yönelik bir yol haritasıdır.

André Breton, ikinci sürreal manifestoda, insana dair kutulu kutu söyleminden, dehadan, ötenin, gerçekliğin, aklın, aşkın, dışarıdan kilitlenmiş kapılarla insan sonsuzluğunun sınırlandırılmasından ve bu kapıları açacak olan anahtarın varlığının ortaya konması gibi söylemlerden bahsetmektedir. Švankmajer sineması, bu anlamda ortaya çıkardığı cansız nesnelerle kurduğu animatik dünyayla bahsedilen o kutulu kutunun açılmasında etkin anahtar önerisinde bulunmaktadır. Bu animatik yapıyı anlamak için yine *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabından alıntılayacağım metinde reel ve irreel yapı kavranmaktadır.

> *"Disneyland çocuksuluğun gerçek anlamda her yere hâkim olduğunu gizleyebilmek amacıyla kurulmuş minik bir evren olup, yetişkinlerin de buraya gelerek çocuklaşmalarına olanak tanımakta ve gerçekte çocuk olmadıklarına inandırılmaya çalışılmaktadır" (Baudrillard, 2013: 30).*

Disneyland'ın kurduğu bu düşselliği Jan Baudrillard, ne gerçek ne de sahte bulmaktadır. Gerçek denen kurmacanın yeniden inşa edilerek bir ikna makinasına dönüştürüldüğü, Disneyland'ın

kaybolmuş bir düşselliğin simülasyonunda insanlara kaybolmuş olan en temel gereksinimleri, tıpkı diğerleri gibi yüz yüze bakamayanlar için kurulmuş enstitülerin, birbirine dokunamayanlara dokunma tedavisi uygulayan yerlerin ve kısaca yaşamla ilgili yitirilmiş yetenek ve yitirilmiş vücutlar için tüm cinsel, somatik geri kazanım enstitülerin varlığından bahsetmektedir. Bu dokunmaya yönelik tespitler Švankmajer'in de özellikle antropolojik ve dokunsal içeriğe yönelik filmlerinde kara mizah ögeleriyle çekinmeden ortaya koyduğu eleştirinin temelini oluşturmaktadır. Kara Mizah olgusu Tan Tolga Demirci'nin sunum ve araştırmalarında ayrıntılı bir şekilde ortaya konmuştur ve Kara Mizah sunumda "Nedensellik arz eden rasyonel muhakeme sürecinin olay ve davranışlar üzerinden mantığa aykırı bir tutumla ihlal edilmesi" (Tan Tolga Demirci, kişisel görüşme sunumları, Ocak 2015) olarak geçmektedir. Kara Mizah'ın keşfi 1940 yılında gerçekleşmiştir. Paris'te basılan André Breton'un "Kara Mizah Antolojisi" kavramın oluşmasını sağlamıştır. Bu kavramın oluşmasında Freud'un bilinçdışı ve kuramsal olarak 'mizah' anlayışının etkisi vardır. Freud'un mizah anlayışı sınırlı ve işlevsel bir tanıma indirgenmiştir.

Švankmajer filmlerinde yetişkinler için kurgulanmış olan sürreal mekânlar, seçilmiş roller, iç ve düşsel olana yönelik yaşamsal dürtüler satirik bir yaklaşımla ele alınmaktadır. *Haz Komploculları/Conspirators of Pleasure* filminden örneklemek gerekirse gündelik işlevselliğin dışında, nesnelerin yeni işlevsel haz nesnelerine dönüşüp arzuların nesnesi halini alması başlı başına ortaya çıkan yeni 'işlevsel absürt formlar'ın ortaya konması satiriktir fakat insanın derinliklerindekini dokunsallık düzeyinde sarsıcı bir şekilde ortaya çıkarması yönünde de değerlidir. Nesnelerin dönüşümünün tasarımsal açıdan primitiv özelliğe de sahipliği bu nesnelerin "hazır yapıt" konumundan azad edilmesini sağlamaktadır.

Sanatta dönüm noktası yaratmış olan kuram ve hareketlerin, Švankmajer sinemasında kendi yaklaşım ve üslubu çerçevesinde tekrardan ele alındığı görülmektedir. Yalnız bu tekrar, Sürrealizmin içinden oluşmuş olan imgelerden ayıklanmış form ve düşüncelerin tekrar yapısına karşın bir tekrar eleştiri özelliği taşımaktadır. Öncelikle imgeye dair bir açılımı John Berger oldukça net bir şekilde kitaplarında yazmıştır.

Çalışmanın resim, fotoğraf, sinema dizgesi ve ötesine katkı sağlaması açısından "imaj"ın Türkçe'deki kelime karşılığı "imge"nin açılımını sunmak bu çalışmanın kavranması adına katkı sağlayacaktır. W. J. T. Mitchell'in *What Is an Image?/İmaj Nedir?* makalesinde, "imaj" tanımı ve sınıflandırması bu çalışmanın çoklu ortak yanı adına önem taşımaktadır. Bu çalışmada "imge" ve "imaj" kelimeleri yakınlık, andırma, benzerlik anlamları taşımakta ve her iki kelime de bu çalışmada kullanılmaktadır.

IMAGES (İMGE)				
GRAPHIC (GRAFİK)	OPTICAL (OPTİK)	PERCEPTUAL (ALGISAL)	MENTAL (ZİHİNSEL)	VERBAL (SÖZEL)
Pictures (Resimler) Statues (Heykeller) Designs (Tasarımlar)	Mirrors (Görüntüler) Projections (Projeksiyonlar)	Sense data (Duyu Verileri) "Species" (Türler) Appearances (Düşünceler)	Dreams (Rüyalar) Memories (Hatıralar) Ideas (Fikirler) Fantasmata (Fanteziler)	Metaforlar (Metaforlar) Descriptions (Tasvirler) Writing (Yazılar)

Şekil 1: W. J. T. Mitchell'in Imaj Sınıflandırması.

René Magritte'in "*Bu bir Pipo Değildir"* cümlesinin yer aldığı *The Treachery Of Images* resminde, imgenin gerçeğin temsilcisi olduğu vurgusu yapılmaktadır (Görsel 6).



Görsel 6: René Magritte, *The Treachery Of Images,* 1948.

Joseph Kosuth, One And Three Chairs düzenlemesinde üç boyutlu bir sandalye, bir sandalye fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımının yazılı olduğu bir yüzeyden oluşan bu eserde, sandalyelerin hangi temsillerinin doğru olduğuna yönelik tartışma zemini oluşturulmuştur (Görsel 7).



Görsel 7: Joseph Kosuth, *One And Three Chairs,* 1965.

Švankmajer üretiminde ise sandalyeye hareket olgusu eklemlenir animik bir alan yaratılır. (Görsel 8).



Görsel 8: Jan Švankmajer, Sandalye Planları.

Kanatlanan sandalye, düşlere geçiş nesnesine dönüşmekte, sandalye dokunsal nesnelerle entegrelenmekte animizm kapsamında zihinsel süreçlere dâhil olmaktadır (Görsel 9).



Görsel 9: Jan Švankmajer, Sandalye görüntüsü.

Psikanalizde İlişkisel Kavramlar kitabında, Freud'un temel çalışmalarında yer alan kayıp nesnenin reddi aşamasından sonra, yas sürecinin nesneden vazgeçmeyi sağladığı ve zamanla ulaşılabilir nesnelere yönelindiği yazar. "Kaybedilen nesne bırakılır çünkü gerçek ve ulaşılabilir olan nesneler, daha fazla haz olasılığı sunar; yaşıyor ve gerçek nesnelerle ilişkide bulunuyor olmanın yarattığı narsistik tatmin, libidoyu nesneye bağlanmaya ikna eder" (Mitchell, 2009: 47). Bu bağlamda Švankmajer'in bu filmdeki nesne-haz ilişkisinde, nesnelerle temas sırasında ortaya çıkan yaklaşım, dokunsallığın yanı sıra aynı zamanda trajikomik bir şekilde yetişkin oyuncaklarını da çağrıştırır. Nesnelere geriletme arkaik anlamda Jean Baudrillard'ın *Nesneler Sistemi* kitabında bahsedilen "İşlevi Soyutlanan Nesneler" (Baudrillard, 2008: 106) bölümünde yer alan dönüştürülmüş nesneler dorultusunda ele alınabilir. Bu dönüştürülmüş nesneler, Švankmajer nesneleri bağlamında ve onun bakışı ile nesnenin dönüşümü düşsel erotik konuma kara mizah anlayışı ile sıçrar.

Haz Komploculları/Conspirators of Pleasure filminde porno dergi satıcısının tasarladığı dokunmatik özelliğe sahip olan robot aracılığıyla, televizyonda haber sunan kadın spikerin ekrana yansıyan görüntüsü ile kurulan tele-empati, -televizyon aracılığıyla kurulan bağ anlamında kullanılmıştır- dokunsal simülasyonda varlığını sürdürerek satıcısının hayal dünyasının sınırlarını imgenin serbestçe dolaşabileceği bir alana sürüklemektedir. Bu durum aynı zamanda medyanın ürettiği imgelerin trajikomik bir eleştirisinin yanında manuel bir prolog eleştirisi olarak da ele alınabilir (Görsel 10).



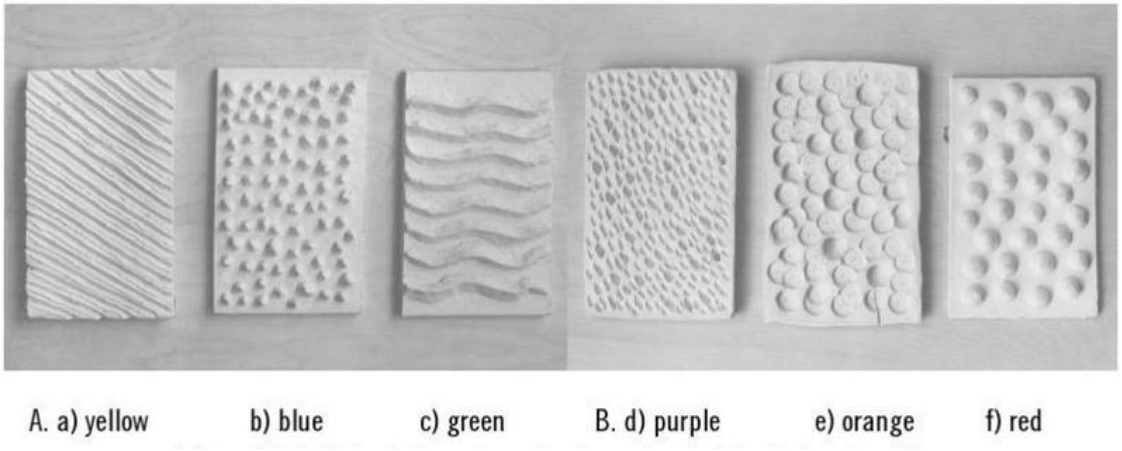
Görsel 10: Jan Švankmajer*, Haz Komploculları/Conspirators of Pleasure,* 1996.

Çocukta oyun nesneleri yansıtım açısından önemlidir. Çocuk resimleri nasıl pedagoglar için çok önemli bir ruh göstergesi ise yetişkin için de Rocha testi aynı işlevi görmektedir. Filmde nesneler, bu durumu tersine çevirir ve yetişkinlere naif bir şekilde tasarlanmış olan oyuncaklar olarak sunulur. Yetişkin, tıpkı çocukluktaki gibi oyuncaklarla oynamaktadır.

2. TEMAS VE DOKUNSALLIK İLİŞKİSİ

Fetus yedi haftalıkken dokunma reseptörleri ilk olarak ağız etrafının hareketi ile ortaya çıkmakta ve buradan diğer uzuvlara yüz, kol ve bacaklara yayılmaktadır. Plastik sanatlarda dokunsallıkla kurulan nesne ilişkileri, iç doğanın korunması adına ileticiliğini en temel hissin uyarılması yönünde kullanmaktadır. Švankmajer "*On Emir*"de dokunmanın kendisi için öneminden bahseder, "dokunmatik görme" der, deneyimsel olarak dokunmayı, gözün tecrübesinden ziyade vücudun tecrübesini daha eski ve daha anlamlı bir tecrübe olarak gördüğünü belirtir. Uygarlığın görsel, işitsel olarak yorgun ve şımarık olduğundan vücudun estetiksel olarak ıssızlığından ve otantikliğinden bahseder. Günümüzde görme üzerine sayısız kaynak ve sorgulama mevcutken dokunsalık üzerine yeni yeni "kinestetik" gibi metodlarla daha çok öğrenimin ilk dönemleri dikkate alınarak dokunma ve hareket üzerine yeni çalışmalar yapılmaktadır.

Švankmajer, *Touching and Imagining* adlı kitapta, Švankmajer, *Usher'ların Evi'nin Çöküşü/The Fall of the House of Usher*, *Diyaloğun Boyutları/Dimensions of Dialogue*, *Kuyu Sarkaç ve Umut/The Pit the Pendulum and Hope* filmlerinde özellikle gizli dokunsal duyguları çağrıştıracak ögeleri kullandığını ve kasıtlı olarak bu ögeleri vurguladığını belirtir. Dünya ile ilk ilişkinin dokunsallık yoluyla gerçekleştiğini ve bu konudaki hassasiyetini özellikle belirtir. Prag'da bir klinikte psikolojik testlerde kullanılmak üzere yapmış olduğu dokunsal tabletler, temel olan dokunmanın çocuklar üzerindeki hassasiyetine yönelik ölçümleri ortaya koymaktadır (Görsel 11).



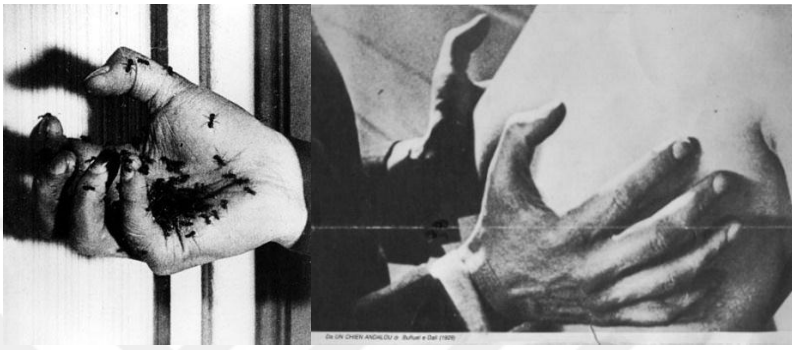
Görsel 11: Jan Švankmajer'in deney tabletleri.

Bu dokunma ve hayal arasındaki ilişkilerin irdelendiği deney çalışmalarından arda kalanlar filmlerinde belirgin olarak görülmektedir. Švankmajer yetişkin davranışlarını aktardığı dokunsallık hissi uyandıran filmlerinde özellikle *Haz Komplocuları/Conspirators of Pleasure* filminde aynı zamanda geçmiş bir hafızayı yoklar ve unutulmuş olan hassasiyeti hatırlatmaya çalışır.

Thomas Elsaesser ve Malte Hagener'in yazmış olduğu *Film Kuramı-Duyular Yoluyla Giriş* kitabı, duyular kapsamında kuramsal bir yaklaşım sunar. Tenin, içerisi ve dışarısıyla olan bağı kuran iletkenliğin, kesiği, yarığı, çiziği, yarayı çağrıştırdığını yazar. Derinin toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki etkisini ve kadınların derisiz tasvir edilmesinin tabusal yanı ile ilgili yaklaşımları ortaya koyar. Kitapta geçen *Kuzuların Sesssizliği* filminde Buffalo Bill, -karaktere ismini veren, gerçek adı William Frederick Cody olan ABD'li bizon avcısıdır. 1846-1917 yılları arasında yaşamıştır. Dört yüzden fazla bizon öldürdüğü söylenir- karakterinin dürtüsünün başkasının tenini üzerine geçirmenin patolojik arzusu olduğunu yazar ve şöyle bağlar; "ten, deri değiştirme ve birbirine dikme, sarmalanma, larvadan çıkma, dönüşüm ve kendini yeniden biçimlendirme motifi en az göz ve bakış motifi kadar merkezidir" (Elsaesser ve Hagener, s. 213). Bu bağlam Freudyen zeminde kendilik-ötekilik kavramlarının psikanaliz zemininde açılımı ve özellikle hazzın işleyişi açısından önemlidir. Ed Gein, -Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşamış ünlü bir seri katildir. Birçok filme esin kaynağı olmuştur- annesine benzer bir kadının derisini yüzüp giydiğinde ve öldürdüğü kadınların meme uçlarını süs eşyası yaptığında bu eylem kuşkusuz nesnenin dönüşümü ve patolojik öznenin doyumu açısından verimlidir. Dokunsal bağlamda kitapta örneklenen ve ilk örnek olduğu söylenen *Kuzuların Sessizliği* filmi ve diğer filmler özellikle korku sinemasında çokça karşılaşılan arzulanan derinin, konu edindiği filmlerdir. Kitapta seri katillerin gerçek hikâyelerinden yola çıkılarak sinemaya aktarılmış olan filmler patoloji ve ten vurgusu anlamında önemlidir. Yalnız, örneklenen filmlerden daha geriye gittiğimizde, sürreal sinema ve deneysel sinemanın içinde ten ve dokunsala dair ögeleri patolojiden ziyade hissiyatla, duyumsama ile eş düzlemde görmek mümkündür.

Bir Endülüs Köpeği/Un Chien Andalou filminde izleyici alışılmış olan göz hazzına yönelik sinema algısının dışına çekilir ve dokunsal alana yönlendirilir. Bu dokunma duyusu, bilinçdışı ögelerinin

sürreal izdüşümde karşılığı olan dürtü nesnesinin ortaya çıkmasına yöneliktir ve alışılmış normları eleştiren bir filmdir. (Görsel 12). Maya Deren ile Duchamp'ın *Witch's Cradle* filminde, (Görsel 13) Švankmajer'in de filmlerinde çokça kullandığı simge haline gelmiş olan eldiven, Man Ray'in elleri önemli simgesel nesnelerdir (Görsel 14).



Görsel 12: Salvador Dalí, Luis Buñuel Portolés, *Bir Endülüs Köpeği/Un Chien Andalou,* 1929.



Görsel 13: Maya Deren, M. Duchamp, *Witch's Cradle,* 1943.



Görsel 14: Man Ray, Soldan Sağa Üst, A: *Sleeping Woman*, 1929. B: *Rayograph*, 1922. C: *Rayograph*, 1922. Soldan Sağa Alt, A: *Safety Pin,* 1936. B: *Untitled*, 1931. C: c: *Gift,* 1958 (replica of 1921 original).

Sarane Alexandrian'ın sınıflandırması ile düşlenmiş nesneleri, Meret Oppenheim'ın kürk kaplı kahve fincanı dokunsallıkla ilişkili önemli başka bir nesnedir (Görsel 15).



Görsel 15: Meret Oppenheim*, Object,* 1936.

Sürrealist sinema kendi sınırlılığı içinde dokunma duyusu ile imgelem yaratma konusunda oldukça etkindir. Jean Cocteau'nun 1930 yılındaki *Bir Şairin Kanı/Blood of a Poet* (Görsel 16) filmindeki kol ile 1985 yılında Meret Oppenheim'in *Glove* adlı eserinin benzerliği duyusal aşkınlığın sembolik dilde ortak tezahürüdür (Görsel 17).



Görsel 16: Jean Cocteau*, Bir Şairin Kanı /Blood of a Poet/ Le Sang d'un Poète,* 1930.



Görsel 17: Meret Oppenheim*, Glove (for Parkett no. 4),* 1985.

Bütünsel imaj kavramı, Mitchell'in oluşturduğu başlıklarla, sürrealizmin oluşturduğu ortak imajlar kapsamında ayrı bir araştırma tezi olarak yürütülebilir. Konumuz dâhilinde *Şairin Kanı/Blood of a Poet* filminin dil ve dokunsallık ilişkisi Švankmajer filmleri ile bu noktada ortaklık oluşturmaktadır. Filmde şairin animik dünyası üçüncü boyutta optikleşmeye, aynanın sembolizmi üzerinden Narkissos yankılarına dönüşmektedir.

Švankmajer'in doğal malzeme olarak kullandığı çamur, plastik sanatların dokunsallıkla iç içe olduğu en temel malzemedir. Gelişimin ilk evresinde çocukların motor hareketlerinin gelişimi için kullanılan çamuru filmlerinde sıklıkla kullanarak belirginleştirmiştir. Duyu olarak dokunma, sürrealizmin üç boyutlu nesnelerinde plastiğin biçimsel kullanımı açısından dokunsala olan aktarım olarak ortaya çıkmaktadır. Man Ray'in temasa, dokunsal duyuya olan hassasiyeti de yine filmlerinde üç boyutlu tasarlanmış nesnelerinde görülmektedir.

Dokunma aynı zamanda korku sinemasının da temel duyusudur. Yine Ed Gein suçlarından esinlenen Alfred Hitchcock'un *Sapık/Psycho* filminin kült sahnesi olan Marion Cran'ın duş sahnesinde izleyiciye uzanan el, Norman'ın öteki nesnesinin elinden başka bir el değildir (Görsel 18). Ayrıca belirtmek gerekirse, "pcycko" kelime anlamı kök olarak, "pcychoanalysis"den gelir. Tek başına sapık anlamına gelirken, analiz ile birleştiğinde psikanaliz anlamındadır. Bu film de dokunma, ten duyumuyla bakışın aynası olma özelliğindedir. Švankmajer filmlerinin çoğu bu ayna metaforuna sahiptir.



Görsel 18: Alfred Hitchcock*, Sapık/Psycho,* 1960.

Yine Çek animasyon sanatçısı Jiří Trnka, totaliter rejimin biçimselliğini *Ruka/El* adlı filminde el'i eleştiri nesnesi olarak kullanarak var eder.



Görsel 19: Jiří Trnka*, "Ruka" /The Hand,* 1965.

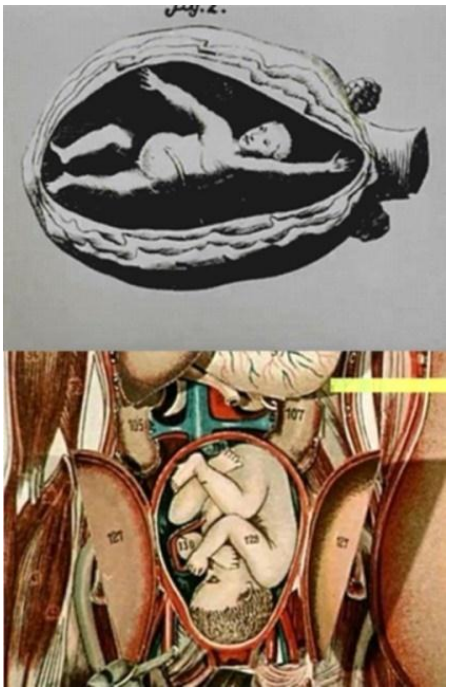
Švankmajer filmlerinde diyalog sesin hiçbir zaman önüne geçmemektedir. Onun filmlerinin dili sembolik ifadenin yanı sıra aynı zamanda dokunsallığın kutsanarak eylemselde kendini dışavurması olarak görülebilir. Fimleri sanat yapıtlarının dokunsallıkla ilgili fetişsel arzusuna karşı oluşturulmuş bir başkaldırı olarak da okunabilir. Dokunmatik nesneler dünyasında Švankmajer, geleneksel olan düşüncenin bu tavrına kendince bir meydan okuma biçimi geliştirmiştir. Çünkü onun nesneleri arzulanan değil arzunun kendisidir.

Onun filmlerinde biçimsel olarak organ olan dil özneden bağımsız olarak hareket etmektedir. Dil çocukluğun ilk evresinde coşkusal ve fantezi yaşamının bir parçasıdır. Julia Kristeva çalışmasında, Melaine Klein'ın ilk nesne olan memenin sabit olmayışına karşın, kendi teorisine ekleme ve düzelti yaparak açılımlar getirdiğini belirtmektedir. Bu bakış da Lacanyan terminoloji ile eşdeğer düzlemde okumaya açık bir yan oluşturmaktadır. Švankmajer filmlerinin okuması birçok disiplinden bakış ile mümkünken aynı zamanda dışarı kapalı olan yanı da koruma kalkanı görevini üstlenmektedir. Freud'un kısmi nesnesine ek olarak bütünsel yaklaşımla hareket etmek de elbette olasıdır ve kısmi nesneye ek olarak Kristeva'nın yaklaşımı da çalışmamızın kapsamında değer taşımaktadır. Kristeva, bebeğin meme ile kurduğu emzirme ilişkisinde, memenin "kısmi nesne" (Kristeva, 2015: 81) olduğunun kavramasının dışında annenin ses, yüz,

eller, kucak gibi bedensel kavrayışını da keşfettiğini belirtir. Bu nokta da öteki algısının bebeğin kendi benliğinin dışında sarmalayan fiziksel yakınlık duygusu uyandırdığını ortaya koyar.

Jessica Hagemann, *May I Touch Your Meat? Jan Švankmajer, Birth Trauma, and the Gesture Toward Touch /Etine dokunabilir miyim? Jan Svankmajer, Doğum Travması ve Dokunmaya Karşı Jestler* makalesinde Freud'un meslektaşı Otto Rank'ın geliştirmiş olduğu doğum travmasını Švankmajer filmlerindeki doğum ve travmaya işaret eden tüm gösterenleri ile ele alır. Aynı zamanda sürreal oluşumdaki yeri ile karşılaştırıp anne karnının bütünselliğine karşın doğumun parçalanmayı beraberinde getirdiği düşüncesiyle aktarır.

Doğum travması, burada psikiyatrik çözülme ve tedaviye yönelik olan bir anlayışla belirtilmemektedir. Sürrealizmin ortak imgelerinin Freud'un rüya çözümlemelerinin yanında biyolojik bir tabana oturduğunu görmek, bilinçdışının izlerinin bütünselliğine ancak kanıt olarak sunmak adına belirtilmektedir. Bu, Sürreal-otomatizm ilişkiselliğinin incelenmesi konusunun dışında, görsel dünyaya en azından sinema diline yansıması açısından önemlidir. Sürrealizmdeki doğum imgeleri, biyolojik gerilemenin ötesinde zihnin doğum öncesinden gelen informasyon işaretlerine yöneliktir ve kendi yasaları dâhilindeki tutumlarında etkinlik kazanmaktadır.



Görsel 20: Jan Švankmajer*, Doğa Tarihi/Historia Naturae,* 1967.

Hagemann'ın makalesinde belirttiği gibi boğulma, diri gömülme, içeri gerileme Švankmajer sinemasının belirgin konularıdır. Dalí'nin resimlerinde, doğuma özgü simgesel anlatımlar paranoid eleştiri yöntemi çerçevesinde ele alınmıştır. Dalí ve Švankmajer üretimlerinde görünen ortak özellik, her ikisinin de yumurtanın sembolizmini kullanmış olmalarıdır.



Görsel 21: Salvador Dalí, *Geopolitical Child Watching The Birth Of The New Man,* 1943.

İnfertilite konusunun işlendiği *Küçük Otik/Little Otik* filmi, Harry Guntrip'in nesnenin şizoid görüngüsüyle mükemmel bir şekilde *Avatar* filminin ağaç metoforunun yarattığı görsel efekt şöleninin yanında beyne çivi çakmaktadır. Švankmajer filminde Bozena'nın kendini hapsettiği pseudocyesis -yapay hamilelik- gerçekliğine ilk zamanlar tepki gösteren eşi Karel, kendini zamanla bu durumun içinde ve eşi Bozena'nın gerçekliğinde hapsedilmiş olarak bulur. Švankmajer'in bu filmi, psikanalizin teorik verilerini çok net bir şekilde kullandığı filmidir. Psikanalitik okumalarla bire bir örtüşen her bir karesinin karşılığı psikanalitik zeminde bir resim olan bu filmde, özellikle nesne ve kendilik gibi kavramları sabitlenmiştir.

Ergenlik döneminde olan Alzbetka'nın cinsellik ile ilgili soru ve sanrılarıyla çevrelenmiş Latent döneme ait biyolojik saati, peri masalları çevresinde dönen meraklı tavırları, komşuları Bozena ve Karel çiftinin girmiş olduğu yapay ebeveynliğin arzusallığı, biyolojik sarsıntının etrafında şekillenmektedir. Bir ağaç kökünü sahiplenerek dışsal nesnelerle coşkunsal ve aşkınsal bir ilişki kurmak, baskılanmayı bertaraf etme adına önem taşımaktadır. "Fairbain bireyin libidosunun hazzı ya da yalnızca öznel doyumu değil, nesnenin kendisini amaçladığını öne sürer" (Alıntılayan Guntrip, 2003: 14). Bu yaklaşım mitsel olarak ağacın kadınla bütünleşikliğinin de ayrı bir

okumasının önünü açmaktadır. Guntrip içsel nesneler dünyasının yaşamdaki tüm deneyimlerimizin saklandığı ruh olduğunu söyler. Bozena'nın "içinde ve dışında" (ss. 2003: 32) ikiliğinin ortaya koyduğu ağaç kökü zamanla doyumsuz bir yaratığa dönüşür ve kendilerini yer. Alzbetka'nın geleneksel bir masalı cisimleştirmesi, Bozena ve Karel çiftinin kurgulamış olduğu fantastik dünyanın içinde dişilin dürtüsünün mitsel kozmik bütünleyici gizil arzusuna erişim sağlanamaz.



Görsel 22: Jan Švankmajer*, Küçük Otik/Little Otik,* 2000.

3. PLASTİKTEN SİNEMASAL OLANA

Švankmajer'in yaşamış olduğu coğrafya ve köklerinin etkilerini biçimsel olarak sinema tekniğine yansıttığı ve geleneksel olanın üzerine kurduğu anlatım dilinin güçlü yapısı en çok kukla ve gotik mimari üslup üzerinde görülmektedir. *Delilik/Lunacy* filminin giriş konuşmasında Edgar Allen Poe'ya "çocukça bir övgü" nitelemesi yapar, belgesel ve röportajlarında bunu yineler. "*The Pit the Pendulum and Hope*" filmini Poe'ya saygı niteliğinde ortaya koyar. Gotik edebiyat adına önemli eserler vermiş olan yazarın yazımı, Švankmajer için esin kaynağıdır. İkisini de bu ortak ruhta birleştiren kuşkusuz ortaçağın gnostik özelliğidir. Bu geleneksel yapının köklerini Slav kültürünün etkilerinin olduğu bölgelerden alan Çek Cumhuriyeti, Paganizm ve Hristiyanlığın izlerini yoğun bir şekilde taşımaktadır. Sembolik dramatik temsiller, dinsel tiyatroya yakın Litürjik Ayinler olarak görülmektedir. Bu Litürjik Ayinler sırasında kutsal kitap tasvirleri yapılmakta, kilise tiyatrosu mekânın her yerini, heykel, friz, revak, ikona gibi tüm nesnelerin içinde yer aldığı temsillere dönüştürmektedir. En belirgin temsiller, İsa'nın çilesi, ölümü, diriliş temsilleridir. Temsil nesnelerinin ortak bir amaç için çelişki yaratacak şekilde kullanıldığı görünmektedir. Örneğin İsa'nın doğduğu mistik mağara ve dirildiği kutsal mezar, hem beşik hem de mezar imgesi olarak kullanılmış, kriptayla kalıcı bir ızdırap ve bağ kurularak özdeşleşme yaşanmıştır. On ikinci yüzyılda Deccal Orotoryosu, Deccal Dramı ortaya koyulmuştur. Lirik, müzikal, kostüm, görsellik ve hareket ögelerinin tam anlamıyla yansıtıldığı 416 mısra, 100 üzeri talimatla gerçekleşen bu temsillerin, Deccal'ın yüceltilmesine dayandığı ve Avrupa'nın tüm kiliselerinde çeşitlendirilip temsillendiği belirtilmekte ve bu ayinlerin "Ben Tanrı'nın evindeki verimli zeytin ağacı gibiyim" (Eco, 2014: 615, 619, 710, 711) ilahisinin okunması ile sonlandırıldığı söylenmektedir.

Goethe'nin *Faust*'unu, bu temsilin devamında karşımıza çıkan Tanrı ile Mephistopheles diyaloğu çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Švankmajer'in *Faust* yorumlaması manipüle edilmiş farklı bir yaklaşımla sunulmuştur. Gerçeklik algısının, kurgulanan tiyatro sahnesi ve sinema mekân anlayışı arasında gidip gelmesi, ilahi mekânın sınırlarının aşılması olarak değerlendirilebilir. *Faust* filmi, yine Umberto Eco'nun editörlüğünü yaptığı kaynakta sinsi imgeler tanımlaması "sözle cisimleşen" Tanrı algısı bakımından önemlidir.

Eco, heykel ve ikonaların, kutsallığın aktarım aracı olması ve maddi yaşama sunulmuş nesneler statüsünde olmalarından bahsetmektedir. Bu nesneler küpe, yüzük, bilezik gibi süs eşyalarından oluşmakta ve kutsal emanet mahfazalarında saklanmaktadır. Bu nesnelerin, üç boyutlu fiziksel biçimleri kutsallaştırma ve putperesliğe dönüştürmeye yönelik risklerin ortadan kalkacağına inanıldığı için, bu kutularda tutulduğu belirtilmektedir. Bu bilgiler eşiğinde nesnelerin isimlendirilmelerinden ziyade üç boyutu ile kurulan ilişki infal dönemin önemli nesnesi olan memenin öncesi, babanın sandığında gizlenmekte olan ve babanın gücünü, ona olan inancın zihinde oluşturduğu imgeselinin korunması adına kutsalda önemli olduğu ortadadır. İki boyutlu ibadet nesnelerinin bu riski taşımaması, görselleştirmenin de biçimsel olarak imgesele ve kutsala zarar vermeyeceği fikri de kendi düşünce sistemi içinde çelişki yaratmaktadır. Bu çelişki iki boyutlu çalışmalarda ifadenin ajite edilerek acı çeken ruhla kurulan empati, ruhani birliktelik ve özdeşliğe yönelik imgelerden oluşmaktadır. Kutsalın sembolize dilinin oluşumunda kuşkusuz dinin etkisi yadsınamaz. Panofsky'nin araştırmalarında nesne ve olay örgülerinin biçim aktarımı ve aynı zamanda ikonografik temsil özellikleri hakkında daha ayrıntılı bilgiye rastlanmaktadır.

Eco'nun görüşleri doğrultusunda *Faust* filmindeki kodlar açımlanarak çözümleme yapılabilir. Hristiyan geleneksel öğretileri ile teslis tezahürleri sıklıkla irdelenir, cisimleştirme olgusu primitif karşılaştırılmalarla sunulur ve Švankmajer nesneleri buradan hareketle iç ile olan bağlantıyı tam tersi, üç boyutun istilâsıyla, için dışa aktarımıyla gerçekleştirir ve nesneyi biçimsel politizasyona çevirir. Rüyayı, uyku ve uyanıklık arası geçişleri, bu geçişlerdeki nesnel olguların tümünün sembolik düzeyde imgeselliğini serbest bırakır. Faust'ta yaratılan kesmeler, sıçramalı zaman, filmin mekânları, zihinsel koridoru temsilen tiyatro sahnesi, dış dünya ile iç dünya arasında kurgulanmış, ani geçişler, reel ve irreel formlarla yaratılan algıyla sürrealizme özgü mekânsal ögelerle aktarılmıştır. Dr. Faust'a kırmızı bir araba çarpar ve bir meczup arabanın altında kalan bedenin sağ bacağını çekip gazete kâğıdına sarar ve koşarak olay yerinden uzaklaşır. Bu sahne Arthur Rimbaud'un otuz yedi yıllık yaşamının trajik bir çağrışımı olarak da okunabilir. Goethe'nin hokkabaz Faust'u filmde, reel ve irreel arasında aynanın simgeselinden bilincin, paranoid düzlemde yarılmışlığının yaşadığı ikilikler arasında iyi-kötü, iyi melek-kötü melek, kukla-insan tasvirleri ile ortaya konur. Hokkabaz Dr. Faust'un kan ve tüy kalemle imzaladığı sözleşme nüshası Marquis de Sade'ın ontolojik yazma güdüsüne bir çağrışım yaratırken yine *Alice* filminde

bu kan, mürekkep sembolüne dönüşür ve ses olgusu burada ontolojik bir etki yaratır. Alice'in merak ve bilme edimine taş ve makas nesneleri sunulurken Dr. Faust'un bilme edimi kaza ile sonuçlanır.

Kolaj, tekniksel olarak zihnin işleyişinin sürreal düzlemde doğrulanmasıdır ve hipnoza karşı iyileştirici etkiye sahiptir. Kolaj, şemsiye, dikiş makinesi ve ameliyat masasını bir araya getirebilecek imgelemin fizik bulmuş halidir, ta ki Duchamp'ın nesneleri imzalamasına kadar.



Görsel 23: Jan Švankmajer, *Haz Komploculları/Conspirators of Pleasure,* 1996.

Max Ernst'ün kolaj romanları, Man Ray'in kâğıt defterleri, Tanguy'nin, Magritte'in, Miró'nun ve diğer sürrealistlerin kolajları biçimsel olarak sınırları genişletir. Çeşitli iki boyutlu nesnel parçaların resme eklemlenerek ortaya çıkardığı bu sınırsız yeni uzam, kolajın, tekniksel olarak yarattığı parçalanmaya yönelik benzersizliğinin ortaya çıkmasına olanak sağlar. *Kolajlar* kitabında geçtiği üzere "Kolaj kavramı gerçek dünyadan alınmış ve tabloyu, yani taklit edilmiş dünyayı, baştan aşağı gündeme getiren bir malzemenin bir nesnenin resme sokulmasıdır" (Aragon, 2015: 89). Resim geleneğinin karşısında sinemada montaj, kesme tekniğiyle ilişkisel

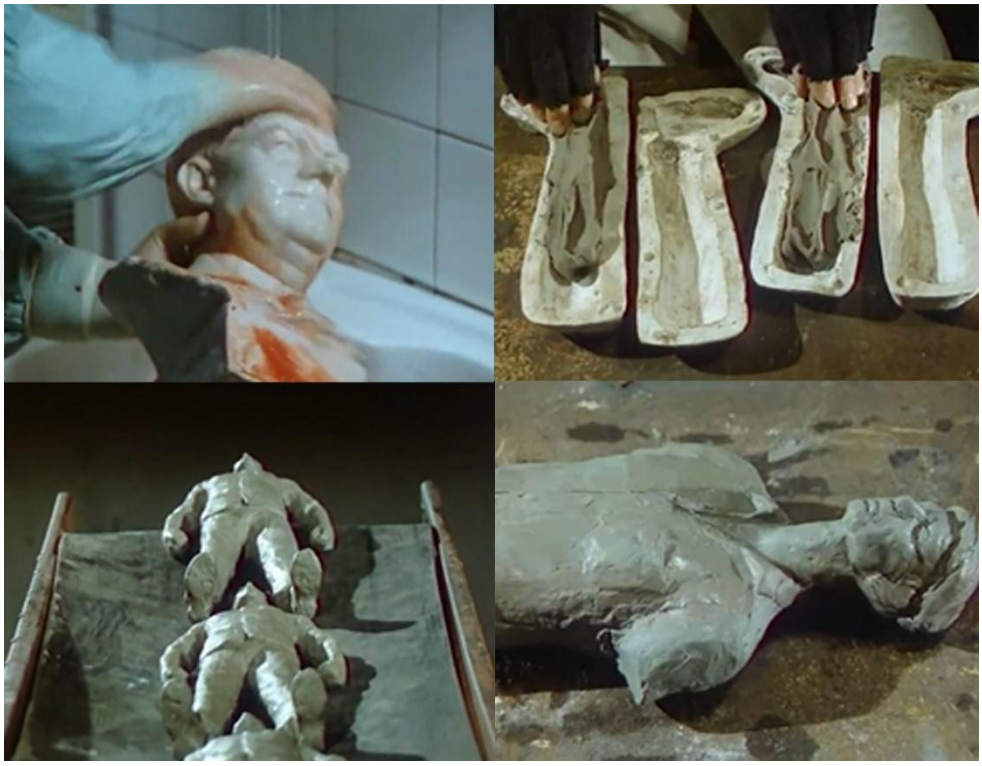
olarak aynı süzgeçten geçirebileceğimiz kolaj mantığını deneyimselliğiyle birlikte sinemaya uyarlayan Švankmajer, kolajı, dokunsal düzlemde çamurla birleştirerek ve sinemaya entegreleyerek biçimsel bir yapıyı yeniden inşa etmiştir.



Görsel 24: Jan Švankmajer, *Faust,* 1994.

Onun sinemasında formsal olarak kukla, analog fallik ve duyumsal olan ögeyken, heykel daha çok politize olmuş, seri, katı, putsal, katatonik temsildir. Foster'ın belirttiği gibi Hans Belmer'in bebekleri "erkek öznenin psişik parçalanışının (sarsıntılı kimliğinin), dişi imgenin fiziksel parçalanışına (zoraki güzelliğine) bağlı olabilmesi" (Foster, 2011: 30) ise bu bakışla Švankmajer'in, kukla ve heykel ikiliğinin oluşturduğu parçalanmayı bahsedilen bu tespit ile düşünmek gerekir. Yalnız, Foster'ın, Belmer'in kitabından alıntıladığı, Naziler'in "bedeni, hareket eden bir mekanizma" (alıntılayan Foster, 2011: 145) olarak ele almaları, bedenin parçalı olarak kullanılışına dair böyle bir bilginin açılımını, Švankmajer sinemasında otomat eleştirisi olarak okumak daha doğru olacaktır. Bu bağlamda ruhsal parçalanmanın beden üzerindeki temsilliyetleri doğrultusunda yaklaşmak, sürreal oluşumun bedeni ne şekilde konumlandırdığı adına önemlidir. Bu durumu beden ruh ikiliğinin yarattığı boşluktan sızmaya çalışan bir anlayışla ele almak yerinde olacaktır. Foster'ın belirttiği gibi "…gerçeküstücük, tekinsizin punctum'u diye adlandırdığım, zıtlıkların buluştuğu noktada kilitlidir" (ss. 2011: 130) sözü Roland Barthes'ın punctum kavramının delip geçen, içe işleyen, çarpan şeylerin bulunduğu yeri tanımlaması açısından önemlidir. Alışılagelmiş sinemada nesne dekoratif konumdayken, Švankmajer ve Brothers Quay sinemasında nesne, imgesel olarak öznel boyuta, antidekor olarak taşınır. Bu, sürreal sinemaya yapılmış olan değerli bir katkıdır.

Plastik grafik ögelerinin yerli yerinde kullanımı, Švankmajer sinemasının, algısal ve zihinsel alanlarına dokunan aktarımı, onun sinema nesnelerinin imgeleminin özgürce hareket etmesine olanak sağlamaktadır.



Görsel 25: Jan Švankmajer, *Bohemya'da Stalinizmin Ölümü/The Death of Stalinism in Bohemia,* 1990.

4. SÜRREALİZM İLİŞKİSELLİĞİ

Marcel Duchamp'ın bir mağazadan satın alarak jüri üyesi olduğu bir yarışmaya gönderdiği R. Mutt 1915 imzalı Pisuvar, sanat tarihi adına sansasyonel bir dönüm noktası haline gelmiştir. Duchamp'ın kübistlerin nü ve hareketli nesne kuralına karşı ortaya koyduğu hazır nesne çalışmaları, nesnenin sanat tarihindeki yerini tekrardan sorgulamaya açmıştır. Duchamp, şans yasaları üzerine müzikal kompozisyonlar yazmış, zaman ve mekânı ölçeklendirme sistemi geliştirmiştir. Endüstriyel nesnenin ve aynısından fazlaca üretilmiş bir nesnenin neden bir sanat yarışmasına gönderildiği sorusuyla başlayan ve beraberinde Magritte'in kendi eserlerini çoğaltarak benzersizlik anlayışını yıkmaya yönelik çalışmalarının mirasını kavramsal anlamda yiyen, Andy Warhol'un çoğaltımlarına kadar giden tartışma hâlâ güncel bir tartışmadır.

Alain Baudio'nun "inestetik" kavramının, nesneye yansıyan artistik yaratıcılık içeriğinin felsefe ile bütünleştirici yanını, sanat ve felsefenin ayrı yerlerde konumlanması ve birbirlerinin nesneleri olmamaları yönündeki bu anlayışı, her iki alanın da temelde aynı hakikate yönelmiş olma düşüncesini oluşturmaktadır. Yalnız, onun bu düşüncesinin temelini oluşturan her iki alanın ayrı konumlanması gerektiği düşüncesi esasında onun dış gerçekliği yok saymadığı, aksine özneye dolaylı yoldan geçiş yaptığı düşüncesini ortaya koyar. Baudio'nun, sanatı düşünsel süreçlerin dışında konumlama düşüncesi, Švankmajer'in de nesnelerin, kendisinde var olan tözün, dışarı çıkarılması düşüncesi ile benzerlik göstermektedir. Bu manada "inestetik" kavramı ile örtüşmektedir.

Bu bağlamda, bu bakışı Duchamp'ın bakışı ile aynı noktada birleştirebilmek mümkündür. Bu birleştirmeyi anlamak için şu sözlerinden yararlanılabilir. "*Ready Made"* diye tanımladığı nesnelerin üzerine yazdığı kısa tümceler onun için oldukça önemli bir unsurdur. Şöyle söyler; "Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir" (Batur, 2007: 322,323). Biçimsel tanrısallığın kırılması adına dönemin sanat ortamı, politik düzlemi doğrultusunda önemli bir önermedir bu.

Dan Franck'ın Bohemler'inden hareketle, Duchamp, New York'ta kendi çabalarıyla uğraş verirken Birinci Dünya Savaşı'nın yıkım ve parçalarından dirilen Dada, tarafsız bölge Zürih

şehrinde, çıkardıkları dergiye de adını veren Hugo Ball'ın kurduğu Voltaire Kabare'de 1916 Şubat'ında doğmuştur. O ana kadar alışılagelmiş tüm değerler altüst her şey yerle yeksan edilmiştir. Kuramlar, psikanaliz, güzellik, eleştiri, ahlak, çalışma, aile, vatan, din, armonik yapılar, spekülatif bilim ve birçok alan, ilan edilen Dada Manifestoları'nda belirtildiği üzere yok oluşa çekilmiştir. Tzara sanat eserinin güzellik olgusuna saldırmış ve "bir kararnameyle herkes için nesnel bir şey gibi" (alıntılayan Franck, 2009: 256) tanımlanmış bir şeyin ölü olduğu fikrini öne sürmüştür. Hugo Ball sanatın birçok alanında alışa gelmişin dışında spontan gösteriler düzenlemiştir. Sınırsızlık, her türlü aşkınlık deneyimlenmiş ve artık yeni kelimeler yeni anlamlar bulunmalı ve haykırılmalıdır. Bell, Baudelaire, Rimbaud, Jarry ve Leutreamont'un aşılması gerektiğine vurgu yapılmış, Tzara her şeye neden, gerekçe, açıklama arayanları aşağılamıştır. O dönem "kayıp nesnenin peşinde Dada" gibi bir söz, aforoz için sağlam bir neden olabilirmiş. Onlar kayıp nesneyi bulmak için bir divan değil de, "savaşa karşı savaş ilanı"nı (ss. 2009: 257) ortaya koymuşlardır. Savaşın olduğu yerde ne ifadesini bulur ki… Dada, tüm tutarsızlığı, kakafonik yapısıyla oluşumun içindeki kişisel sürtüşmelerle Sürrealizm'in ilanına kadar devamlılığını sürdürmüştür. Dada'nın keskinliği ve yıkıcılığı içinden sürrealizme ait olanları ayıklamak oldukça zor bir okuma gerektirir.

Švankmajer, *Delilik/Lunacy* filminin girişindeki monologda Dada'ya atıfta bulunur. *Delilik/Lunacy* filminin bir sanat eseri olmadığını ve sanatın zaten günümüzde ölmüş olduğunu belirtir. Açık kodlarla giderek akıl hastanesi yönetimi üzerinden sistemin işleyişini özetler, mutlak özgürlük teşviki ve eski moda denenmiş cezalandırma modeli karşında üçüncü olarak belirttiği bu iki modelin de kötü yanlarını bir araya getirip daha da kötüleştirmeden, yani bugünkü içinde yaşadığımız tımarhaneden bahsetmektedir. Tıpkı Dada ruhunun içinde barındırdığı "şey" ile aynı olan kodlar gibi. Bu söylemi sürrealistliği tartışmasız olan yönetmenin, Dada'nın içinden gelen motiflerle harmanladığı da açıktır.

Filmlerindeki anlayışın yaygın kullanımı tıpkı Orta Çağı arkasında bırakıp Rönesans'a geçişte belirgin yapılar ortaya koyan gotik dönemin grotesk yapısı gibi, Dada'nın Sürrealizme geçişte ortaya koyduğu tüm yapılarla temelde aynı saftadır ve Gotizm'in huzursuz, tedirgin, belirsiz yanlarını Dada'nın yapısında görmek mümkündür. Švankmajer, *Delilik/Lunacy* filminin yıkıcılık ve

saygısızlığını Marquis de Sade anlayışından aldığını belirtir ve döneminin normlarının dışına çıkmış, edebi dünyadan aforoz edilmiş olan bir yazarın "gerçek" kurgusunu irdelemekten çekinmemiştir. Özellikle bu film, Švankmajer'in estetiğe yaklaşımının alışılmış estetiğin yıkımına giden yolun üzerindedir. Švankmajer'in tartışılmaz sürrealizminin temelini atan sürreal ruhun oluşumuna kafa yoran André Breton, 1919 yılından itibaren Litterature dergisinde yazmaya başladığında, Dada'nın içinde köklü değişiklikler gerçekleşmiştir. Dada'dan Sürrealizm'e evrilen süreçteki bağlantılarda aktif rol oynamış olan Apollinaire, André Breton'u Philippe Soupault ile tanıştırmış, derin hikâyesinin dışavurumu olarak sadece bir kaleme ihtiyaç duyulmuştur ve sonrasında otomatik yazımın icatçısı André Breton ile *Manyetik Alanları* kaleme almışlardır. Sürrealizmin diğer bir kolu André Breton gibi yine bir tıp öğrencisi olan, çocukluğuna dair kimlik ve aidiyet üzerine çetrefilli bir geçmişe sahip Louis Aragon'dur. André Breton ve Soupault yoğun bir şekilde sürrealizm üzerine çalışmışlardır. Bu iki yazar, çizmiş-karalamış ama kesinlikle düzeltme yapmamışlardır. Özellikle belirtiği gibi André Breton'un kafayı eksik olan cümlelere takmış olması otomatik yazına temel oluşturan olumsal manada ilk obsesyondur. André Breton, esine dayanan ve hareket ile ilişkilendirdikleri düşünceyi *Manyetik Alanlar* olarak belgelemiştir. Bu yapıda yer alan hipnotik uyku, medyumlar, düşler ve otomatik yazım sürrealist yapının ilk çalışmalarıdır. Tüm bu temel çalışmalar savaşın travmalarından oluşan kan emici bir gerçeklik üzerine inşa edilmiştir. Bu inşa alışılmış gerçekliğin sarsılması ve daha öte olan gerçekliğin izinin sürülmesi noktasında açılım oluşturmaktadır. Sürrealizm günümüze kadar ortaya çıkmış olan birçok sanat akımına, temel ve esin oluşturmasının yanında, temelde psikotik ögeler, bilinçdışı faaliyetler ile günümüzün reklam dünyasında da belirgin bir şekilde varlığını psikodinamiklerle "sinsice" sürdürmeye devam etmektedir.

Yazınsal otomatizmi hareketli görsel otomatizme dönüştürmeyi ustalıkla başarmış olan Švankmajer ise sinemasında sürrealizmin plastik ögelerini, biçimini ve üç boyutlu nesnel düşümlerini açıkça göstermekten kaçınmamıştır. Zaman zaman görsel atıf şeklinde yapılan göndermelerin saygı niteliği adına öneminin dışında kolektif bir görsel külliyat ortaklığı oluşturmasını ve kişisel okumaların dışında sürrealizmin kendi düşünsel zemini dâhilinde de okunmasını kolaylaştırmaktadır.

Benjamin, *Pasajlar* kitabında, sürrealistlerin, nesneleri "yeniden uzağa itmesi" yönündeki eleştirel yaklaşımını ortaya koyarken, onun bu yaklaşımı nesneler ile kurulan ilişkinin onun tabiriyle nesneleri "uzamsal olarak yakına getirmek" düşüncesini sürrealist düzlemde Švankmajer'in tam anlamıyla gerçekleştirdiğini söylemek yanlış olmaz. Dada'nın ruhundan kopamayan ilk sürrealistlerin, tarihsellik bağlamında nesneleri alaşağı eden tavırlarına karşın, Švankmajer'in nesneleri zamanı yutar ve zamana karşı sert bir imge bombardımanı yaratır.

André Breton'un "nesnelerin şiirsel bilinci" dediği deneyim, *Nadja*'da sokak gezintilerindeki rastlantısal olanın muhteşem efsunlu yanının deneyiminde ortaya çıkmaktadır. Sürrealistlerin nesne sergileri her şeyden öte dokunurluğa özgünün izlerini taşıdığı sergilerdi. Sürrealizmin nesnelere verdiği değer, meta değerin psikanaliz bağlamlı ötekilikle ilişkisini açıkça ortaya koyar. Aragon'un Elsa'yı konumlayışı, Nadja karşılaşması, bu ikilikler, Lacanyan zeminde de karşılığını bulur fakat bu ikiliklerin aşılmasına yönelik içsel yolculuklar da göz ardı edilemez.

André Breton'un taşlarla ilişkisinin Tracey Emin'in taş tutkusundan çok daha önce başladığı bilinmektedir. Onun iyi bir nesne toplayıcısı olduğu su götürmez bir gerçektir. Nesnelerin, André Breton tarafından sınıflandırılmasına karşılık, Sarane Alexandrian da bu sınıflandırmayı geliştirmiş ve yeni bir nesne sınıflandırması önerisi ortaya çıkarmıştır (Balázs Imre József, 2012). Sarane Alexandrian'ın bu nesne sınıflandırması dâhilinde sürreal nesnenin Švankmajer nesneleri kapsamında incelemesine giden yolu açmak, nesnenin sürreal düzlemde konumlanışına katkı sağlayabilir. Plastik sanatların nesnelerini biçimsel boyutta sinema nesneleri ile bütünleme, film tasarım sürecinin görünürlüğünün artmasına ve imgeselin alanının genişlemesine katkı sağlayabilir. *The Object of Film in Jan Švankmajer* adlı makalesinde David Sorfa, *The Classes of Objects: Hidden Identities/Nesnelerin sınıfları: Saklı kimlikler* incelemesinde, Švankmajer filmlerinde yer alan gizliler; Edgar Allan Poe, Marquis de Sade, Franz Kafka ve sürrealistlere ait kimlikleri, filmlerin içindeki konumlarıyla karşılaştırarak ortaya koymuştur.

René Magritte ve Giorgio De Chirico'nun biçimsel dilini kendi sinema pratiğine entegre etmeyi başarmış olan Švankmajer'in *Surviving Life: Theory and Practice* filminde, mekânın rüya düzleminde varlığı Magritte'in resimlerindeki mekân anlayışına denk gelmektedir. Magritte'in kayıp nesnesi ile Euagene'nin kayıp nesnesi arasındaki ilişki birbirine benzerdir. İkisinin de

kuşkusuz ortak noktaları nesnelere karşı erken gelişmiş olan hassasiyetleridir. S. Gablik, Magritte'in resimlerinde nesne krizine neden olan durumlardan bahsetmiştir. Bunlar; "izolasyon, balığın taşa dönüşmesi, kayanın uçması, nesnelerin özelliklerinin değiştirilmesi, karmalaşma, ölçek konum ya da maddede dönüşüm, kazara buluşmalara neden olma, çifte imge, paradoks, kavramsal iki kutupluluk" (aktaran Abora, 1996: 91) gibi olgulardır. Bu olgular aynı zamanda Švankmajer filmlerinde de karşılaşılabilecek olgulardır.

Magritte aynı zamanda Andy Warhol'dan çok önce kendi resimlerini çoğaltarak benzersiz yapıt anlayışını kırmıştır. Çoğaltım ve tekrar, Švankmajer'in *Taşlarla Oyun/A Game With Stones* filminde belirgin bir şekilde görünmektedir. Magritte resimlerinin biçimselliği Švankmajer sinemasının biçimselliği ile benzerdir. Yalnız Švankmajer, Magritte'in sözcük ve cümlelerine benzer bir imge yaratımını *Alice* filminde, Alice'in dış ses ile olan monolog gibi görünen diyaloğunda ortaya koymuştur. René Magritte, *Alice In Wonderland* (Görsel: 26) resmindeki zaman ve mekân anlayışını animik düzlemin geniş yapısı içinde ele alınması yönünde, Lewis Carroll hikâyesindeki Alice bakış açısını yeniden kurgulamıştır. Bu resimde burun delikleri uzamsal kaçış alanı geçidi iken, Švankmajer *Alice* filminde burun delikleri beslenilen organdır ve bitkisel olanı çağrıştırandır.



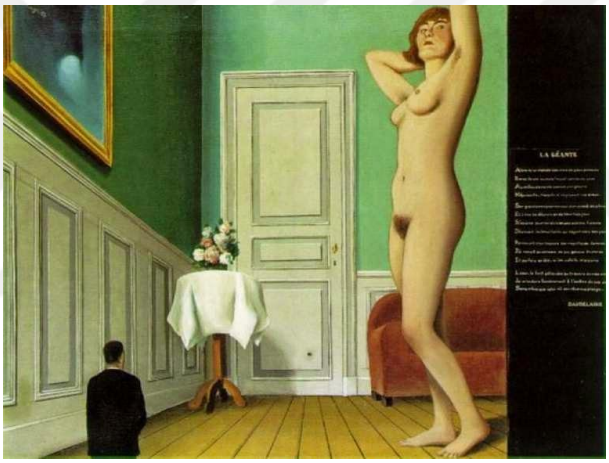
Görsel 26: René Magritte*, Alice In Wonderland,* 1945.

Švankmajer'in *Alice* filmi, Tim Burton'un on dokuz yaşındaki *Alice* filminin evlilik aşamasına geçiş sürecindeki dönüşümünden daha farklı olarak, Lewis Carroll'un hikâyesine daha yakın bir anlatımla gitmektedir. Aynı zamanda 1903 yılında çekilmiş olan İngiliz yönetmen Cecil Hepworth'un *Alice in Wonderland* filminden, plastik değerler açısından izler de taşımaktadır. Švankmajer anlatısında *Alice* filminin dönüşümünü sağlayan iki nesne vardır, biri mürekkeptir ve onunla küçülür, diğeri ise kurabiyedir ve onu yediğinde ise büyür. Harikalar diyarına tavşan deliğinden değil de çalışma masasının çekmecesinden geçer ve çocukluğa özgü devleştirme algısı tersine çevrilerek eşyalara karşı Alice devleştirilir. Fiziksel bir gelişim evresinin dışında erginlenme, zihinsel geçişleri temsil eden nesnelerle gerçekleşir. Alice'in geçişsel kaygıları, Melanie Klein'ın cinsel gelişim üzerine konumlandırdığı ilk kaygı ve yoksunluklarla fantezi yaşamı arasında oluşan bağın sadist fanteziler üretirken de açığa çıktığı düşüncesi ile örtüşür. Švankmajer Alice'inde karşımıza çıkan merak duygusu ve takip, Alice'in parmağına batan pergel, reçellerden çıkan raptiyeler, Alice'in raslantısal olarak karşılaştığı bu sembolik düzeydeki temsil nesneleri, oral dönemin geride bırakılmasına yönelik yasın da içinde olduğu işaretlere dönüşmektedir. Diğer bir olgu politik düzlemde ilerlemekte ve oral dönem artı açlık gibi toplumsal süreçlerle ilgili açılımlar oluşturmaktadır (Bölüm 8).



Görsel 27: Jan Švankmajer, *Alice,* 1988.

Sürrealizm'in kadına bakışına David Hopkins *Dada Ve Gerçeküstücülük* kitabında yer vermiştir. Adonis'in yazdığı kitapta geçen, "André Breton, Eluard, Aragon ve Peret'in şiirlerinde aydınlatılan ve aydınlanan bir kadın olarak belirir" (Adonis, 2012: 206) söyleminde kadın üzerine olan bu ifadenin ayrıca "çocuksu kadın" (ss. 2012: 206) tabiriyle yine André Breton'un "Sürrealist imge ve metinlerinde empoze eden" (ss. 2012: 206) ifadeleriyle kadın figürünün geniş bir okuması yapılabilir ve sürrealizmin kadının tabiatla bütünleşikliğini ve "aşk" olgusunu da içine alan taraftan mitsel olana doğru bir yaklaşım sergilenebilir. Nesne ve öznenin birbirinden ayrı olmayan bütünselliğini bu yaklaşımla ortaya koymak ve tinsel olana daha fazla yaklaşmanın kodları dişil geçişlerle sağlanabilir.



Görsel 28: René Magritte*, The Giantess,* 1929/30.

Magritte, bir dönem psikanalizle ilgilenmiş olsa da, René Passeron, Magritte'in kendi dergisinde yazdığı yazılardan yola çıkarak aktardığı, "Resimleri psikanalitik simgeler değildi ve onun için düşler, görünen dünyanın canlı gerçekleri kadar zengin bir şiir kaynağı olamazdı" (Passeron, 2000: 195) sözüne karşın Švankmajer de ise durum tam tersidir. Onun dünyası psikanalitik anlayışın üzerine şekillenir ve birinin sembol diline karşılık diğerinin nesne ile oluşturduğu imgeler dünyasının ortak görüngülerinin yanında, Švankmajer, şiir ve düşlerin temel yapısını ortaya koymaktan çekinmemiştir. Douglas R. Hofstandter da "Magritte'nin Semantik İlüzyonları" diyerek onun simge-nesne gizeminin farkında olan biri olduğunun altını çizer. René Magritte'in bu illüzyonik üslubundaki kurtlanmış elmalar, takım elbiseli fötr şapkalı erili temsil eden figürler, şemsiye, bardak gibi nesneler Švankmajer sinema dilinde dokunmatik uyarıcılara dönüşmüştür.

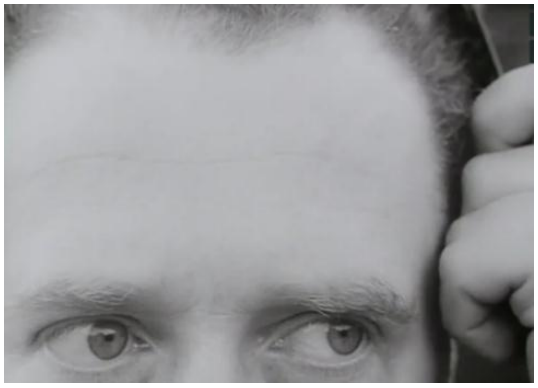
Özellikle Magritte'in *Personal Values* resmindeki tarak (Görsel 29) *Delilik/Lunacy* filminde (Görsel 30) Markiz'in anı nesnelerinden biri olan annesinin tarağı, dönüştürülen nesne olarak yerini almakta ve *Bahçe/The Garden* (Görsel 31) filminde, ruhsal kaçış nesnesi olarak da içsel dönüşümün temsil nesnesi haline gelmektedir.



Görsel 29: Magritte*, Personal Values,* 1951-52.



Görsel 30: Jan Švankmajer, *Delilik/Lunacy,* 2005.



Görsel 31: Jan Švankmajer, *Bahçe/The Garden,* 1968.

Bay Schwarcewalldea ve Bay Edgara'nın Son Numarası/The Last Trick filminde iki sihirbazın nesnelerle olan ilişkisi, yaradılış mit nesnesi olan yasak meyvenin karşılığı elma, Magritte'in *The Son of Man* resmi başta olmak üzere birçok resminde yer almıştır. Švankmajer, bu nesneleri Magritte'in uyurgezerlik etkisinden alır ve zihni fazlasıyla uyaran dokunsal nesnelere çevirir. Lautreamont'un şemsiyesi, Magritte'de üzerinde su dolu bardak bulunan *Hegel's Holiday* resmine dönüşüp Hegel felsefesesinin eleştiri nesnesi olmuştur, Švankmajer ise *Haz Komploculları/Conspirators of Pleasure* filminde şemsiyeyi, Pivoine'nın uçmasını sağlayan fallusu imgeleyen kanatlara dönüştürmüştür. (Görsel 32).



Görsel 32: Jan Švankmajer*, Haz Komploculları'*nda*/Conspirators of Pleasure,* 1996.

Zoraki Güzellik kitabında Hall Foster, sürrealizmin otomasyon ile olan ilişkisini, makine-meta ilişkileriyle ortaya konmuş üretimler doğrultusunda, dönemsel olarak sanatçıların beden ve sanayi eleştirisi ile pragtize edilmiş olarak ortaya koyduklarını belirtmektedir. Özellikle sürreal bağlamda makine ve metanın hayvansallaştırılarak ele alındığını belirtmekte ve "kapitalist sistemde hiçbir şey meta statüsünden otomatikman korunamaz" (Foster, 2011: 167) sözünü eklemektedir. Švankmajer'de meta, arzu ve fantazyayı içine alan kukla aynı anda hem gelenekselin temsil nesnesi hem de şimdinin makine temsillerine dönüşür. Özellikle Punch *ve* Judy kuklalarında bu belirgin olarak görülmektedir. *Tarihsel Süreç İçerisinde El Kuklası Ve Gelişimi* tezinden faydalandığım bilgilere göre, devrimci propagandanın yayılma korkusuyla tiyatronun on sekiz yıl yasaklı kaldığı İngiltere'de kukla tiyatrosu birçok engellemeye karşın

yasaklanamamıştır. İkinci Charles döneminde, Pulcinella temsillerinin, İtalyan kuklacı Pietro Gimonde ile başladığı düşünülmekte olan Pulcinella gösterileri diye adlandırılan gösterilerin, zamanla Punchinello ismine dönüştüğü ve daha sonra da kısalarak Punch adını aldığı ve karısının asıl adı olan Joan isminin de Judy olarak değiştiği bilinmektedir. Kukla tiyatrosunun önemli karakterleri olarak tarihe geçen bu kuklalar sistem karşıtı, eleştirel yanları ile herkesin, çocuk-yetişkin izleyebileceği gösterilerin parçası olmuşlardır. Daha sonrasında gösteriler içinde gelişen birtakım olaylar, Punch ve Judy'in siyasal yapıdan uzaklaşarak yırtıcı bir timsah ya da şeytan tarafından cezalandırılan karakterlere dönüşmesine neden olmuştur.

Švankmajer'in *Tabut Fabrikası/Punch and Judy* filmi, tüm geçmiş kukla tiyatrosu geleneğiyle ve kendi biçimsel anlatım diliyle, *Punch and Judy* filmini kendi dönemine uyarlayan ve siyasal açıdan kuklanın geçmişiyle de ilişkili bir okumanın önünü açar. Punch ve Judy oyunlarının ilk dönem siyasalla iç içeliğinin karşılığını esasında Sovyetler Birliği'nin ajit-prof olarak adlandırılan karşı propaganda oluşumunda okumak yanlış olmaz. 1920'lerde ajitasyon ve propaganda kelimelerinden oluşan ve kışkırtma propagandası anlamına gelen bu oluşumu, Švankmajer'in özellikle *Bohemya'da Stalinizmin Ölümü/The Death of Stalinism in Bohemia* filminde tüm kodlarıyla görmek olasıdır.

Tekrar *Tabut Fabrikası/Punch and Judy* filmine dönersek, filmde çarklar, döngüsel olarak birbirini tekrarlayan nesneler sisteminde adalet ve inançların karşılıklı birbirleriyle sürtüşerek yeni çatlaklar ve delikler oluşturduğunu göstermektedir. Adaletin simgesi olan tokmak sürekli yeni çukurlar açmaktadır.

Kukla, makine, robot, yapma bebek ögelerini, modern zamanların sanayiye dair otomatlarını, Švankmajer'in filmlerinde sosyo-politik olanla bireysel olanın iç içe geçtiği belirgin ögeler olarak görmek mümkündür. Aynı zamanda Švankmajer otomatları, geleceğin insan-robot kavramları üzerine çokça ütopya üretilebilecek genişliktedir. Ancak her ne kadar o, bu konuda daha çok analog yanı

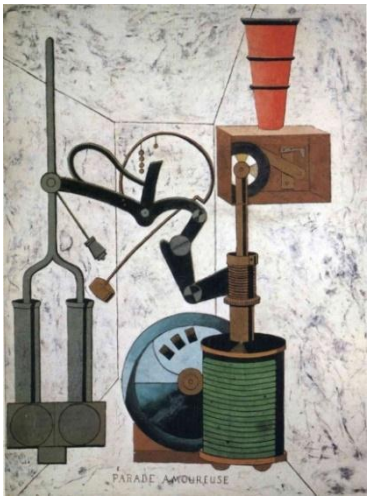
tercih etmiş olsa da filmlerinin gelecek üzerine söylediği oldukça fazla şey vardır. Doğaya ait parçalanma, birleşme, çürüme devinimini doğadan arta kalan inorganik nesnelerin dönüştüğü otomatik anlatımı, sürrealist bağlamda önemlidir.

Diyaloğun Boyutları/Dimensions of Dialogue filminde açıkça görülmektedir. (Görsel: 29)



Görsel 33: Jan Švankmajer, Diyaloğun Boyutları/Dimensions of Dialogue, 1992.

Hans Belmer'in bebekleri, Duchamp ve Picabia'nın makineleri, Dada'nın robotları, Man Ray'in kuklaları, hepsinin ayrı ayrı mekanik-politik düzlemde canlı-cansız, insan-robot gibi ikiliklerle zamanının protez kimliğinden kopuşu ve mekanik olarak müzelerin meta nesnelerine dönüşmesi, kültür endüstrisinin döngüsünde yer alarak devinimini tamamlamaya devam etmesi, tinden arınmış bu nesnelerin yapısı gereği bu anlamda mekanik döngüyü sağlaması adına çelişki değil, tam tersi tutarlılık olarak görülebilir.



Görsel 34: Sodaki, Francis Picabia, *Love Parade,* 1917.

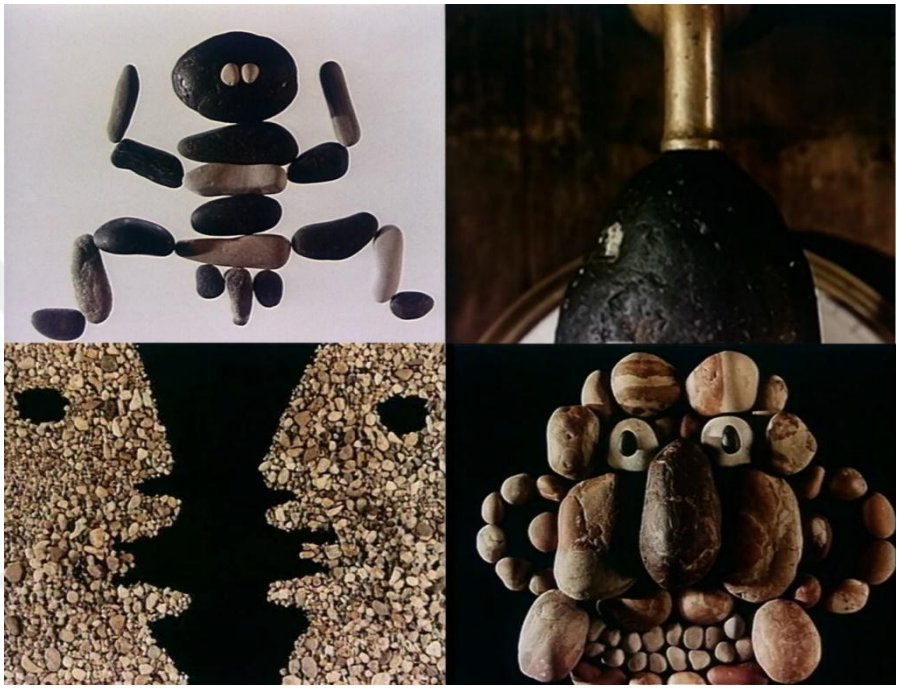
5. ÇAĞRIŞIMSAL YANSIMALAR

"Hasta serbest çağrışım yaptığı için değil, yapabildiği için iyileşir."

Sándor Ferenczi

İnsanlığın nesne ile ilişkisini psikanalitik litaratür düzlem öncesi organik ve antropolojik açıdan değerlendirmek de esasında sürrealizmin simyasına ve kimyasına yakın durmak adına önemlidir. Švankmajer'in belirttiği gibi, nesnelerin üzerinden bireysel hikâyeler yerine nesnenin kendi hikâyesini anlatma fikri kulağı rahatsız etse de özne'yi anlatmaktan çok daha kolaydır. Tabii bu bağlamda nesneler, insanlık tarihi boyunca dil öncesinden nesnenin tanımına kadar özne ile ilişkiselliğinin dönüşümü olan kutsal imgelerin ortaya çıkması gibi çok geniş bir alan içindedir. Burada dinin dışında bir yüceleştirme kavramından bahsettiğimi ayrıca belirtmek isterim. Cisimleştirme, ilkelliğin en güdüsel tarafı kuşkusuz. Örnek olarak, Tanrı fikri oluşmuş bir çocuğa bilimsel olarak yağmurun oluşumu anlatılmamışsa, çocuk, yağmurun yağışını tanrının elini yıkıyor olmasına, kar yağışını ise tanrının ellerini sabunla yıkıyor olmasına bağlayan organik bir cisimleştirme süreciyle ortaya koyan basit bir evrimsel yapıdan alır. Taş, doğal yapısı gereği yerkabuğunun mineral ve organik kökenli olan katı maddesidir ve türümüz evrildiğinden beri birlikteyiz, ilkçağlara adını veren dönem taşın hayati önemi üzerine kurulmuştur. Yontuculukla başlayan araç gereç yapımına, kutsal olana, güzelin sorgulanmasında her dönem biçimsel olarak değişip yeni görüler edinerek gündeliğin içinde varlık gösteren temel bir nesne halini almıştır. Mircea Eliade'nin Hiyefofani olarak bahsettiği taşa özneden düşen tüm olgular oldukça ilksel olanın safındadır. Švankmajer filmlerinde çocukluk dönemiyle ilişkilendirilen taşın, André Breton'un taş toplama günleri düzenlemesini işin içine katarsak, antropolojik olarak sürreal oluşum içinde özel bir yere sahip olduğu açıktır. Taş, geçmiş geleneksel toplumlarda mitsel olanın sınırlarını zorlayan ve sırları hapseden nesnedir. Çocukluk döneminin kendine özgü, zamana açık uydu görevi görmesi ve bunu nesne ilişkileri ile gerçekleştirmesinin temel dayanakları geçmiş geleneklere uzanmaktadır. Eliade, taş tapınmalarının çocukluğa geri dönüş niteliği taşıdığından bahseder, aynı zamanda, taşların hangi yeni norma bürünürse bürünsün taşta canlananın insanüstü güçlere ve simgelere dönüştüğünü, bunların cinsel, evrensel, dinsel ya da siyasal simgesel tapınma taşları olduğunu ve aşkın gerçekliği ifade ettiğini belirtir. *Taşlarla*

Oyun/A Game With Stones filminde ilksel hafızanın parçalı yansımalarını görmek mümkündür. Kapı açılır, içeri girilir ve vajina yarığını çağrıştıran duvar yarıkları görülmektedir. Detaydan bütüne çıkılır, sarkaçlı, guguklu duvar saati ve musluk birleşiminden oluşan düşlenmiş nesne statüsüne erişmiş bu tasarlanmış yeni form çağrışımsal açıdan oldukça yaratıcıdır.



Görsel 35: Jan Švankmajer*, Taşlarla Bir Oyun/A Game With Stones,* 1965.

Saatin altında içi siyah beyaz tezatlık oluşturacak şekilde boyanmış, iki kulplu tencere demir tellerle saatin sağına ve soluna bağlanmıştır. Tik tak sesleriyle birlikte saatin iç aksamı görülmektedir. Saat on ikiyi vurduğunda musluktan düşen siyah beyaz iki taş, tencereden zıtlık oluşturacak şekilde düşmektedir. Taşlar, yine siyah beyaz ikiye bölünmüş bir zeminde eski balerinli bir müzik kutusunun müziği eşliğinde, görsel, biçimsel espas oluşturarak hareket ederler. Stop motion tekniği ile taşların hareketi ve sayısı çoğaltılarak tekrarlanır. Temel geometrik şekiller oluşturulur. Aynı zamanda bu, Go oyunu ile günümüz dijital ortamında oynanan boncuk oyununu da çağrıştırmaktadır. Taşların permütasyon mantığıyla hareket etmesine karşın gerçeklik, sürreal tasarımla bölümlenir. İki taş, devinimini tamamladıktan sonra tencereden dışarı attırılır. Bu, sekanslar halinde saat üç, altı, dokuz olarak devam eder. Saat üçü vuran sekansta taşlar birbirleriyle etkileşim haline geçer. Bu animik bir kurgudur. Saat altıyı

vurduğunda taşlar temel şekillerin ötesine geçerek anatomik figürler halini alırlar. Bunlar primitif döneme ait heykelciklere benzemektedir. Saat dokuzu vurduğunda ise öğütülmüş taşlar karşılıklı iki yüze dönüşmekte ve birbirlerini yiyip kusmaktadırlar. Saat tekrar on ikiyi vurduğunda taşlar bölünür, çatlar, tencereyi delerek yere düşer. Saat dönmeye devam eder fakat taşlar, tencerenin delinmiş tabanından düşer, yerde taş yığınları oluşur. Tekrarın çok fazla yapıldığı bu filmdeki taşların deviniminin durmasına kadar gelen sürecin usanılmadan izlenmesi önemlidir. Filmin tamamını detaylandırmam Eliade'nin "insanların taşlara taş oldukları için taptıkları bir dönem olmuş mudur?" (Eliade, 2003: 222) sorusudur. Amaç bu sorunun cevaplarını ararken öznenin nesneden imgesele giden yolunun nerelerden geçtiğininin ipuçlarını edinmektir. Bu, tıpkı tavuğun kendi etini tırtıklayıp kendi etinin lezzeti olduğunu bilmemesi durumunu ortaya koyar ve bu durumda özneye giden yolun nesnelerle arşınlanması gerekmektedir. Eliade, taşlarla ilgili bu soruya "bilmiyoruz" yanıtını verir ve şöyle devam eder: "İlkel insanın inancı, her zaman, taşın bütünleştirdiğinden, ifade ettiğinden farklı bir şeye yönelik olmuştur" (ss. 222). Eliade, taşların cinsellik, doğurganlık, üreme ve bereket sembolü olarak önemi ile kral seçimlerinde aktif rol oynayışı ve ilkel ritüellerle ilgili etkinliği hakkında bilgi verir. Buna ek olarak Johan Huizinga'nın ilkel ayinlere oyun kavramı ile yaklaşımını da hatırlarsak, Švankmajer'in kendi düzleminde ortaya koyduğu bu taş oyunu, çocukluk ve ilkel bağın yakınlığı, nesneyle kurulan bağın yanı sıra yetişkinin imgesel dünyasına, çocuğun ise biçimsel dünyasına eşit dalga gönderip farklı algılar ortaya koymaktadır. Bir günün yemek saatleriyle kurgulanan *Taşlarla Oyun*/*A Game With Stones* filmi, Freud'un gelişim evreleri doğrultusunda ele alınırsa antropoloji, zaman gibi kavramlarla geniş konjonktürde bir bükme oluşturulduğu görülmektedir.

1965 yılında çekilmiş olan *Johann Sebastian Bach: Sol Majör Fantezi/ Johann Sebastian Bach: Fantasy in G minor* filminde müzik eşliğinde gezinilen taş duvar detayları, duvara açılmış olan deliklerin plastik olarak yeniden kurgulamasının yapıldığı, stop motion görsellerinin daha organik ve anlık oluşu, delikli taş geleneği ile şimdinin arasında köprü kurmaktadır. Delikli taş geleneği ile ilgili Eliade, kitabının, "Delik Taşlar, Gök Gürültüsü Taşları" (ss. 230) başlığının içinde alıntıladığı bölümde, Hindistan'da tarih öncesinde delikli taşların yogi olarak kabul edildiği, delikten geçmenin dişil kozmik ilkelerle yeniden doğuma işaret ettiği bilgisi yer almaktadır. Varolan delikli nesnelerin üzerine şiddetle açılmış olan bombardıman delikleri Bach'ın *Fantezi*

eseri eşliğinde izlenirken, savaştan arta kalan kalıntıların *Piyanist* filmindeki kadar lirik bir okumasını yapmak olanaklı değildir. Piyanonun başına oturan piyanist, tuşlara dizili elmalardan birini alır, çürük olduğunu görerek atar, başka bir elmayı alır, ısırır, elma ağzındayken iki eliyle piyano çalmaya hazırlanır ve müzik başladığında basılan tuşlar değil duvardaki iki delik görülmektedir. Film müzik eşliğinde yarık ve delikler imgelenerek akar ve bu piyano gösteriminde, piyano sesi yükseldikçe görüntü belirgin olmayan alanlara doğru soyutlaştırılarak kaydırılır. Ses şiddeti ile savaş toplarının açtığı delikler arasında gezinen kamera, gizliden gizliye savaşın yıkıcılığına Bach'ın *Fantezi* eseri ile kara bir eleştiri getirmektedir.

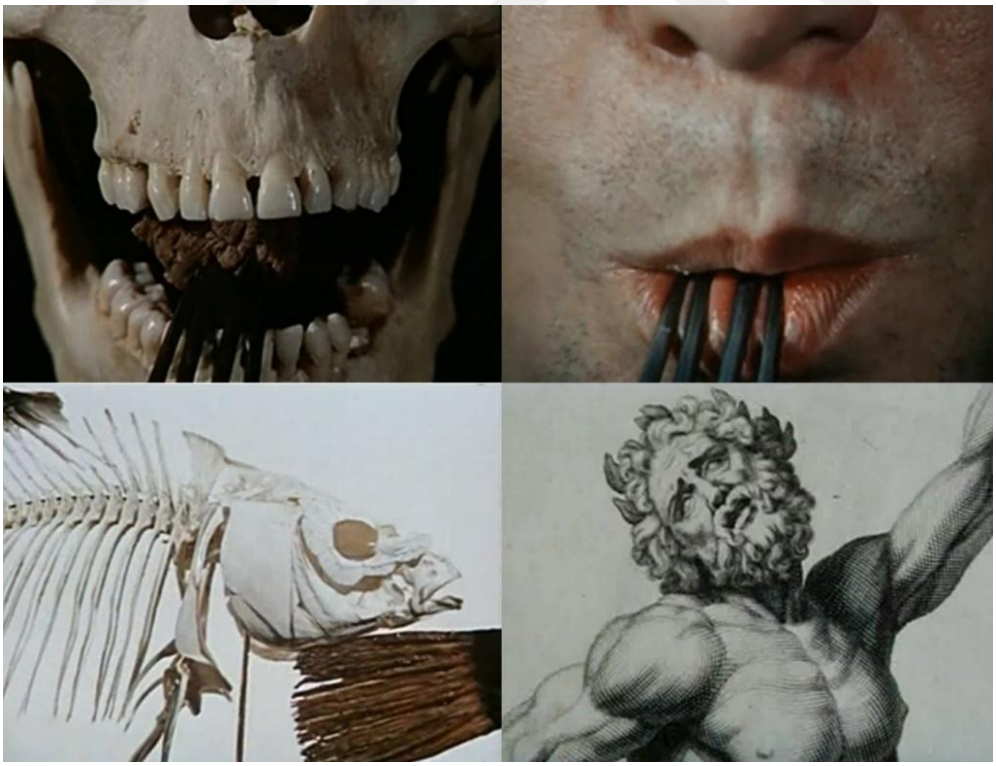
Delikli taşlar mitosunun dışında, Lacanyan terminolojide deliğin açılımı Jean-Pierre Clero'nun *Lacan Sözlüğü*'nde şöyle geçmektedir:

> *"Lacancı topolojinin yani ruhsallığı oluşturan ilişkilerin farkına varmak için alanların kuruluşunun değişmez bir değeri deliklerin sergilenmesidir. Şüphesiz, bedenin kendisi deliklerle oyulmuştur ve Şölen'de Platon tarafından sahneye koyulan Hekim Eryksimakhos her zaman bir yanıyla aşkın tıbbı olan tıbbın bu delikler tarafından bilginin dolum ve boşaltımı olduğunu mükemmelen ifade etmiştir. Lacan bu temayı Le sinthome'da işitsel deliği ağızların en önemlisi yaptığında seve seve yeniden ele alır ["çünkü tıkanamaz, kapanamaz"] ve bedeni genelleştirilmiş bir kavramla "ses" olarak adlandırdığına açar [s. 8], ama Lacancı topoloji Leibnizci analysis situs'dan (topoloji'den) olabildiğince daha az "gerçekçidir" ve Sartreçı fenomenolojinin kullanımını genelleyici yapar gibi göründüğü her türlü ruhsal "delikleri" oyunun içine sokar. Sonuçta, Simge-sel'in Gerçek'teki bir delik olarak anlaşılması bu yolladır. "Gözlem yöntemi bu temel hakikati kabul etmeksizin dilden yola çıkamayacaktır ki Gerçek olarak konumlandırdığımız şey de dil, delik açarak belirir. Dilin Gerçek üzerindeki etkisini uygulayışı bu kavramdan, deliğin işlevindendir" [Le sinthome, s. 21]. O halde dil, doğrusunu söylemek gerekirse bir mesaj değildir, çünkü işlevi Gerçeği delmektir. Hakikat için de aynı şey geçerlidir: "Gerçek'i oymaktan başka türlü mümkün olan bir hakikat yoktur." Gerçek, İmgesel ve Simgesel'i birleştiren Baromyen düğüm, sonuç olarak, deliğin üç heterojen ögenin temel eksikliğinin etrafında eklemlenişi olarak anlaşılır. Böylelikle delik, bilinçdışının yeridir. Deliğin ne denli şekiller aldığına, gösterenin işlevince Öteki'deki eksikliğin şekillerini aldığına şaşırmayacağız" (Clero, 2007: 45,46).*

Bu alıntıdan yola çıkarak, Švankmajer, filmlerinde bolca kullandığı dili daha önce de belirtmiş olduğum gibi etkin kılmaz, dil onun filmlerinde "gerçeği delmek" için kullanılan bir araçtır. Ve filmlerinin çoğunda karşımıza çıkan "delikler" simgesel düzlemde zaman zaman dili işaret eden, Lacanyan zeminde karşılığı olan olgulara dönüşür.

Bodrum/Down to the Cellar filminde bodruma patates almak için giden küçük kız, yaşlı kömürcünün yatağının kömürden olduğunu, üzerini kömürlerle örttüğünü görmektedir. Kömür, simgesel düzlemde uykuya geçiş nesnesi olarak, reel ve irreelin zıtlık-aradalık kargaşasını oluşturur.

Doğa Tarihi/Historia Naturae filmi, belgesel görüntüleri, fotoğraf, illüstrasyon çizimlerinden oluşan sekiz bölümlük evrim teorisini anlatan bir filmdir. Deniz kabukları ile başlayıp insana kadar uzanan süreci, kısa kısa sıçramalar halinde anlatan filmde, her bölümün arasına yerleştirilmiş olan et yiyen bir ağız, iştah ile sunulur ve film bir iskeletin eti çiğneyişi ile son bulur. Bu film, devinimselliği ve paradoksallığı ile iç içedir. Bu konu ile ilgili Levent Şentürk'ün *Kara Grotesk Jan Švankmajer* kitabında *"Ağız: Orallığın Ortaçağı"* (Şentürk, 2015: 28-29) *ve "Oral Yasa"* (ss. 2015: 30-33) başlıkları altında geçen metinler katkı sağlayabilir. Özellikle bu metinler ağzın mekânla kurduğu ilişki anlamında önemlidir.



Görsel 36: Jan Švankmajer, *Doğa Tarihi/Historia Naturae,* 1967.

6. İMGESEL HAREKET OLGUSU

Švankmajer filmlerinde hareket, çoğu zaman Poltergeist'in şiddete varmayan nam-ı diğer kötülüğünü terk edip erotizme yakınlaşan bir Poltergeist'i çağrıştırır. *Usherlar'ın Evinin Çöküşü/The Fall of the House of Usher* filminde hareket eden tabut, *Evde Sessiz Bir Hafta/A Quiet Week in the House* filminde eşyaların canlı-cansız ikiliği şeklinde telekinezik bir şölene dönüşür.



Görsel 37: Jan Švankmajer, *Evde Sessiz Bir Hafta/A Quiet Week in the House,* 1969.

Özcan Yılmaz Sütçü'nün, *Giles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi* adlı çalışmasında, sinemanın hareket olgusu üzerine, Deleuze yaklaşımları ile gerçekleştirdiği çalışmasında, özellikle Švankmajer sinemasındaki hareket ve imgelemin gücünü açımlayabilmede katkı sağlayabilir. Kaynakta, hareket, artı zaman, özellikle belirli bir tarihsel zemine oturmayan filmlerini, bunun dışında tutmak gerekmektedir. Sütçü, imgenin edinimi noktasında imgenin otomatik olarak gerçekleştiğini ve kendi kendine de bağımsız bir biçimde zamanın içinde otomatikleştiğini belirtir. Hareketin, imgede ve zamanda otomatikleşip, uzaysal ve zamansal eklemeler meydana getirdiğini belirtir. Ayrıca Eisenstein'ın sinemada imgelerin içindeki çağrışımları ortaya çıkarma peşinde olma yaklaşımından bahsetmektedir. Buradan hareketle, Duchamp'ın Anemic Cinema'sında (1926) hareketin, optik, hipnotik görüntülere dönüşmesi, fotoğraf ya da resme karşılık, imgesel hareket yoluyla, sinemada gerçekliğin delinebileceğini göstermiştir. Bunu takiben Švanmajer sinemasının tarihsel zaman olgusu, imgenin ve çağrışımsalın sıçramalı aktarımı ile bozulur. Bu bozulum sadece imge ve çağrışım ile

değil teknik medyumların kullanımı ile de kendiliğinden ortaya çıkar. Kolaj ve stop motion teknikleri bu anlamda zamansızlığın yaratılmasına katkı sağlamaktadır.

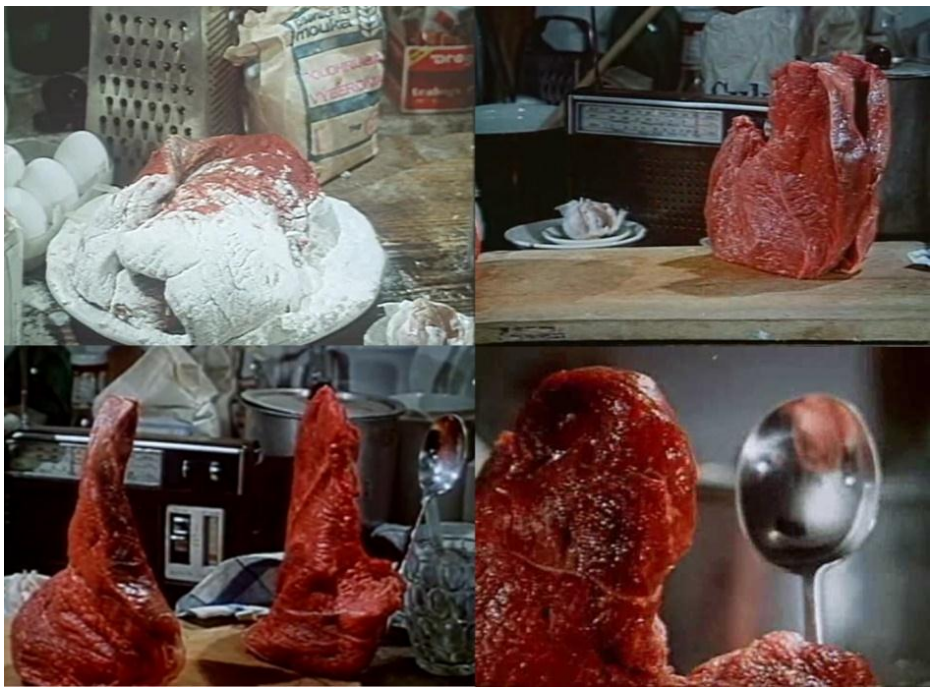
Deleuze'nun görüşleri, sinemasal felsefi yaklaşım çerçevesinde ve Švankmajer'in imge hareketinin açımlanmaya yatkınlığı doğrultusunda serbest kaçış alanları yaratmaktadır. Deleuze, öncelikle, "bir imgenin, özellikle imge hareketine sahip olduğunu" (aktaran Sütçü, 2015: 87) belirtir. Ve, imge=hareket=madde sonucuna göre anlamlandırma yapar. Yine Sütçü'nün alıntıladığı "fotoğraf, eğer fotoğraf varsa şeylerin içinde ve uzayın bütün noktalarında zaten çekilmiştir, zaten patlamıştır" (alıntılayan Sütçü, 2015: 88,89) sözüyle devam eden düşüncenin sürekli yenileniyor olması, hareket imgesinin yetersiz kalması, sinemanın talebe cevap verme özelliğinden ileri gelen bir dönüşümü zorunlu kılarak maddi evrenin hareket imgelerindeki rasyonel bağıntılardan irrasyonel bağıntılara yönelerek ortaya çıktığına yönelik bir düşünce tam da Švankmajer sinema uzamı doğrultusunda şekillenmektedir. Bergsoncu anlayış da Deleuze'un imge=hareket=madde üçlemesine bir de "ışık" eklemektedir. Bergson'a göre madde, tanımı gereği gizil güçlere sahip değildir. Bundan dolayı görünen şeyin, sürekli hareket halinde olması, imgenin de görünürlüğünü sağlamaktadır.

Kristoffer Noheden, makalesinde, duyular üzerine çalışan özellikle çoklu duyumsal medya üzerine araştırmaları olan Laura Marks'ın çalışmalarından bahseder. Marks'ın dokunsal epistemoloji araştırmalarından referans gösterir ve Švankmajer'in dokunsal deneylere dayalı sinemasıyla ilişkilendirilir. Buradan hareketle Švankmajer'in sanat nesneleriyle oluşturduğu analojik görsel dünya ile dokunsal episteme ilişkilerinden bahseder. Bu araştırmalar, geleceğin dokunmatik teknolojisi ve sineması ile ilgili ipuçları vermektedir.

Çek Sürreal Sinema'nın üretim dili göz önünde bulundurulduğunda ve deneye dayalı Švankmajer sineması bağlamında, animizmden bahsetmek, bu pragmatist yapıdan sonra gelebilecek olan bir konudur. Tan Tolga Demirci'nin sunumunda geçen animizme dair ilişkisellik söylemini aktarmak ve animizmin Švankmajer sinemasında konumlanışını özetlemek yerinde olacaktır. "Švankmajer sinemasında Paranoyak Eleştirel Yöntem, bilinçli durumdaki zihin tarafından esir alınmış nesneye bağımsızlığını kazandırmak ve onu animistik-infantil bir hezeyanla dönüştürerek fetişleştirmek işlevine sahiptir" (Tan Tolga Demirci, kişisel görüşme sunumları, Ocak 2015).

Ayrıca “Animizm kapsamlı bir incelemeyi de Freud’un kitabı olan *Cinsel Yasaklar ve Normaldışı Davranışlar* kitabında *“Animizm, Büyü, Düşüncenin Olağanüstü Gücü*” (Freud, 1989: 181-204) başlığı altında gerçekleştirmek mümkündür. “*Totem ve Tabu”* (Freud, 2003: 153-156) kitabında da konuya dair kapsamlı bilgiler yer almaktadır. İlkele dair animiksel olanın nesneye ruhsal transfer gerçekleştirmesi ve mitsel geçmişi ile ilgili özellikle Freud’un bu çalışması katkı sağlayabilir.

David Rudrum, Švankmajer’i sessiz diyalog kuran filozof olarak tanımlar. Bu tespit oldukça yerindedir çünkü Švankmajer, sinema anlayışını, nesne ve özne ilişkisini genişletebilecek, alışılmış göz sinemasının dışında duyular arası etkileşimin sağlandığı, bir sinema dili anlayışı ile aktarmaktadır. *Haz Komploculları/Conspirators of Pleasure* filmi dokunsal epistemolojiyi örnekleyebilecek en belirgin filmdir. *Aşık Etler/Meat in Love* filminde iki “et” parçasının mutfak tezgâhında insana özgü davranışlar sergilemesi hareket olgusunun canlı ve cansız olanla, maddenin tözüne yönelik şüpheli bir itki yaratması açısından aynı zamanda dokunmanın politize edilmesine yönelik tavrıyla optikleşmesinden dolayı oldukça dikkat çekici bir filmdir.



Görsel 38: Jan Švankmajer, *Aşık Etler/Meat in Love,* 1988.

Diyaloğun Boyutları/Dimensions of Dialogue filmi yine aynı anlayışla, mutfağın hareketli yapısının tedirginliğini, öğütme, çürüme, parçalanma gibi metamorfozu içinde barındıran deviminselliği ile yansıtır. Švankmajer filmlerinin geniş alana yayılan ve irdelenmeye açık imgesel ve çağrışımla dolu tarafı, onun çok yönlülüğünün yanında felsefeden fiziğe kadar açımlanabilir olmasının etkisi vardır. Fimlerinde, sinemanın olgularından ya da işin sadece plastiğinden çok daha fazlasının olduğu, onun, evren gibi genişleyen imge dünyasının zenginliğinin etkisidir. Postmodern düşüncenin, imgenin yoksunlaşmasına karşı oluşturduğu baskın kavram anlayışı, sanatın kendi imgelerinin, kavramsal olanla baskılandığı, imgeselin, saf, duru, katıksız olan yanına ulaşılmasını zorlaştırmaktadır. Bu oldukça geniş bir araştırma konusudur. Yalnız Švankmajer sinemasının imge erişiminin yarattığı punctum tam da burada kilitlidir, onun kavramlara boğulmayan sinema anlayışında. Bundan dolayı bedenin bütünselliği içinde dördüncü boyutun yarattığı belirsizliği üçüncü boyutta içine hapseden bir sinema anlayışından bahsedilmesi mümkündür. Nesneden sıyrılmadan, gereksiz bir kastrasyon mazoşizmi oluşturmadan öznenin özgürleşmesine yönelik tavrı, bu yüzden değerlidir. Bu yüzden imgeleri delip geçmektedir.

Kuyu Sarkaç ve Umut/The Pit the Pendulum and Hope filminin hareket olgusu da kurgunun içine mekânın ve bedenin sınırlarının aşılmasına yönelik döngüsel bir mazoşizmin, ters köşe yapılarak oturtulmasından kaynaklanmaktadır. Bedenin, mekânla olan sınırlarının sorgulanması, bedenin nesnel ögelerle olan ilişkileriyle ortaya konmaktadır. Oluşturduğu otomat düzenekte Foucault'nun sarkacının merkezine bedeni yerleştirir ve yarattığı gerilim, Freud'un Fare Adam Vakası'nı anımsatır. Vakadaki cinsel içgüdüden bağımsız olamayan skopofili, teorik olarak sinemanın izleyici konumlanışına oturtulduğunda, bütünsel olarak sürreal sinemanın ve konumuz olan Švankmajer sinemasının, bakma güdüsünü ketlemeye yönelik kullandığı çağrışımsal argümanlar doğrultusunda önem taşımaktadır. Filmde bu durum, sarkacın hareket olgusuyla aktarılmakta ve hipnotik algı imletilmektedir. İzleyici, kastrasyon gerginliğinin sınırlarında dolaştırılmaktadır. Švankmajer sineması hipnoza yönelik sinema kurnazlığının çok ötesinde uyandırıcı, diken üstünde olma durumu ile eş değerdir. Stop motion tekniği ile canlandırılan nesnelerin özellikle kuklaların, pediophobia'yı çağrıştıran yanı, hareket olgusunun korku ile olan ilişkisini ayrıca sorgulatmaktadır.

7. SES VE DUYUMSALLIK

"Sessizlik. Henüz hiç kimsenin geçmediği yere geçmek istiyorum, sessizik! Tabii sizden sonra değil sevgili dil" (Artun, 2014: 53)

André Breton

İlk insanın duyduğu ses nasıl bir titreşimdi acaba? Sesin yirmi dördüncü haftadan itibaren fetuslarda tepkisel olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Dünya üzerinde fiziksel olarak ilk ses kaydı olan "*mary had a little lamb"/mary'in küçük bir kuzusu vardı* ses kaydını tekrar tekrar dinlemek ve sevinmek. Doğal devinimin ses üzerinden bir araç ile tekrarını sağlayan duyumsal bir devinim oluşturması tıpkı camera obscura gibi bir asır sonraya yansıtımın eş değeri, yankının keşfi olarak litaratüre geçmiştir. Görsel külliyatı mağara çiziklerine kadar götürmek sesle eş zamanlı hareket ettiğini söylemek mümkün müdür? Duvarlara çizilmiş olan tüm o figürlerde işitsel duyumun etkilerinin izleri kuşkusuz bulunmaktadır. *Gürültü* adlı kitaptan edindiğim bilgilere göre, bu alanda çalışma yapan Müzikolog Iêgor Reznikoff resim ile yankı arasındaki örtüşmenin detaylarını ortaya koyan çalışmasını, Arcysur-Cure mağara ve tünellerinde dolaşıp duyup gördüklerini haritalayıp, imgelerin yaklaşık yüzde sekseninin özellikle akustiğin olağan dışı bir hal aldığı noktalarda bulunduğunu keşfetmiştir. Bu araştırmada ayrıca Cambridge deneyinden bahsedilmektedir. Yankı ile ilgili bu deneysel süreçler doğrultusunda ortaya konan verilerin tarih öncesinde, objelerden ses çıkarmanın müzik yapma ile ilgili olup olmadığı konusu ile ilgili bir takım ortaya konmuş bilgilerden söz edilmektedir. Sesin, mekânı imge ile paylaşarak ortaya koyduğu taklit sürecinden, sesin yankılanmasından kaynaklı, tarih öncesi insanın sesin bilimsel olarak yoksunluğundan doğan ve görünmez varlıkların tezahürü olarak algıdıkları doğaüstü güçlerle kurulan ayinsel tüm ritüellerin müzik dışı oluşumları olduğu belirtilmektedir. Yalnız ortaya çıkan bu taklitsel seslerden kaynaklı ritimsel oluşum doğanın kendisi ile ilgili ritmik dinamiği bağlamında ele alınabilir. İnsan yankısız yalıtılmış bir odada nasıl ki kalp sesini ve tüm organlarından gelen sesleri duyuyor ve sonrasında hallüsinasyon görmeye başlıyorsa bu zihinsel faaliyetin sonucunda yaşanan kırılmanın gündeliğin içindeki yansıması kosmostaki seslerin içerinin dışsal olanla kurduğu ilişkisi doğrultusunda önemlidir fakat işitseli olmayanlar üzerindeki duyumsallık da farklı bir alanın konusudur. Sürrealizmin müzik ve ses konusundaki yaklaşımının tam olarak sınırlarını belirlemek net bir şekilde ifade etmek şimdilik olanaklı değildir.

Kaynaklarda bile yok denecek kadar az bilgiye rastlanmaktadır. Yalnız *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi'*nde geçen bilgiye göre, André Breton'a göre müzik "bulanık bir aktivite"dir (aktaran Passeron, 2000: 265). Chirico'nun düşüncesi ise; "müzik'te herhangi bir gizem yoktur, bu nedenle insanların en hoşlandıkları sanat dalıdır" (ss. 2000: 265). Eluard'ın, "müzikten hoşlanmam, bu piyano hoşlandığım her şeyi alıp götürüyor" (ss. 2000: 265) sözleri sürrealizmin müzik konusundaki yaklaşımına ışık tutabilir.

Sürrealizm öncesi Dada'da görülen ses olgusu daha belirgin olmakla birlikte *Voltaire Cabaret'*de gerçekleşen tüm eylemselliklerde, sesin kakafonik yapısının ortaya konulduğu açıktır. Piyano eşliğinde küreğe vurulduğunda çıkan ses, çeşitli objelerin birbirlerine çarptırılması sonucu çıkan sesler, ağızdan çıkan uğultu ve inilti sesleri, ayak sesleri, konuşma öncesi agulama dönemine benzer ilksellik taşıyan sesler, sürrealizmde otomatizm adına önem taşır fakat özellikle sesin başlı başına bir etkisi olup olmadığı daha detaylı bir araştırma konusudur ve o dönemin tüm iç ve dış dinamikleri ile ele alınması gereken bir konudur.

Ses ve müziğe karşın gürültü olgusunun otonom yapısı gereği sürrealizm ile örtüşebilme olasılığı söz konusudur. Savaş nevrozlu askerlerin kulaklarının dibinde patlayan güllelerin zihinsel olarak tahribat oluşturduğu bilinmektedir. Klinik geçmişi olan André Breton'un nevrotik sayıklamalara tanık olduğu ve otomatik yazının oluşumunda bu gözlemlerin etkisinin olduğu ayrıca bilinmektedir. Esasında otamatik yazının ses ile başlayıp yazım olarak belirmesi antropolojik evrimsel süreçlerlerle ilişkili yanı işaret etmektedir.

Ses ve dürtü arasındaki ilişkinin psikanalitik açıdan yaklaşımında Freud, müzik konusunda André Breton ile aynı saftadır. Bu konuda "kafasının bilhassa müziğe pek basmadığını belirtmiştir" (Dolar, 2013: 129). Yalnız teorik anlamda sese dair yaklaşımları ortaya yine kendisi koymuştur. Sürrealizm araştırmalarının geçmişe dönük literatürsel ses olgusunun kısır kalmasına rağmen, Švankmajer kendi üretim pratiğinde sesi maksimum düzeyde sözlü sinemanın uzağında bir yere konumlayabilmiştir. Švakmajer, filmlerinde, mekanik sesleri, dönence, saat, tıkırtı, doğa seslerini birbiri ardına eğreti bir şekilde yüksek dozajda, rahatsız edici oge olarak kullanıp tekinsizliğin ses ile de hissedilmesini sağlamıştır.

Mladen Dolar, sese dürtünün nesnesi olarak muamele etmemiz gerektiğini söyler ve şöyle devam eder;

> *"Aynı yerde iki mekanizmamız var adeta: bir yanda anlam ve anlayış için didinip, bu esnada sesi (anlama yetisine malzeme olmayanı) örtbas eden bir mekanizma, öte yanda anlamla hiç işi olmayan, keyifle ilgili bir mekanizma. Anlama karşı keyif. Normalde anlamın şekle soktuğu, idare ettiği, çerçevelediği bir keyiftir bu; ne zaman ki anlamdan ayrılır, işte o zaman dürtünün ekseni olan nesne olarak ortaya çıkabilir" (s. 2013: 75).*

Bu doğrultuda dürtü boyutunda ele alındığında ses nesnesi Švankmajer filmlerinde görsellikle zaman zaman yarışır, bazen ses görselin üstünde bir anlatım oluşturur, filmi ele geçirir ve izleyeni duygusal bir karmaşaya sürükler. Bu da sesin, protesto tarafı ile karnavalın birbirlerine yakın olma özelliğinden kaynaklanmaktadır. Bunu David Hendy, *Sesin Beşeri Tarihi* araştırmasında sözü geçen karnaval geleneğinde ses çıkarmanın tehditkâr amaçlı olabileceği görüşüne dayanarak söylemek yerinde olacaktır. Ortaçağın tüm kadim geleneklerinden sanayi devriminin mekanik gürültülerine, günümüzün dinsel şiddet seslerine kadar sesin, görselliğin istilasına yaklaştığı ortadadır. Dolar, arzu bağlamında Lacan'ın bilinç dışının dil gibi yapılanma durumuna istinaden Freud'un dürtü ile ilgili "dürtü suskundur" (alıntalayan Dolar, 2013: 75) fikrini aktarır ve Lacan'ın arzusuna karşın Freud'un dürtüsünü karşılaştırır. Švankmajer ses ve nesnesini daha iyi kavrayabilmek adına hem Lacanyan hem de Freudyen zeminde ele aldığımız filmler doğrultusunda, Dolar'ın alıntısı destekleyicidir.

> *"Arzu, çığlığı telaffuza sürükleyendir; ötekine başvurma işlevinde ortaya çıkar; özne ile arasındaki diyalektiğin diğer adıdır. Arzunun negatifliği, sesin töz değiştirip gösterene dönüşmesini sağlayan maniveladır, tanımı gereği ötekine yönelik olan anlamı sürükleyen ilkedir; ama itici kuvvet olan arzunun kendisini tüketebilecek bir anlam yoktur. Öte yandan nesne ses, bu yan ürünüdür; dürtünün, etrafında daireler çizip, tekrar eden bir hareketle aynı yeri geri gelerek eline geçirdiği yan etkidir. Özne, arzu ve öteki diyalektik bir hareket halinde iç içelerse, ses de onların gayri diyalektik momentidir" (Dolar, 2013: 75).*

Nesnel düzeyde ses olgusu, sinemanın sözsüz dönemlerinde basit bir şekilde müzik ile sunulan optik görüntü kapsamında ele alındığında insan sesinden yalıtılmış imgesel nesne dünyası aynı zamanda gerçeklik ile kurulan ilişkinin kırılmasına dayanak sağlamıştır. Sözsüz sinema ile birlikte sürreal sinemada, sinemanın kendi dizgesine ket vuran mantık sorgulamaları, akılcı düşünceler yerini psikanalitik ögelere; düşlere, bilinç dışı imgelerine bırakmıştır.

Švankmajer filmlerinde nesnelerden çıkan sesler; mutfak eşyalarından çıkan öğütme, yutma, kâğıt gibi sesler aynı zamanda sesin hareketle olan ilişkisini ön plana çıkarır. Attali'nin gürültü kavramına karşılık gelen Švankmajer filmlerindeki gürültü, politik okunurluğu, düzene, estetiğe karşı ilksel olanın ritmine yaklaşmayı sağlar. *Johann Sebastian Bach: Sol Majör Fantezi/Johann Sebastian Bach: Fantasy in G Minor ve İskelet Kilisesi/The Ossuary* filmlerinde müzik daha çok düzeni eleştiren öge olarak yer alır. *A Game With Stones/Taşlarla Bir Oyun* filminde kullanılan ksilofon, müzik kutusu sesi, taşın kovaya çarpması sonucu oluşan ses, saat sesi gibi otamatsal sesler, güncede rahatsızlık uyandırken sürreal malzemede eşlenerek kendi yapısı içinde zıt itki yaratır. Karnavaleskin yapısı gereği karmaşık, gürültü, gösterinin ölüm dürtüsü tedirginliği, bazen sessiz bazen kafa seslerinin infrasonik ve ultrasonik düzeye gelip şizoitin içine çekilmesi tıpkı işte bu noktada yalıtılmış bir odada sadece kalp atış ritminizle başbaşa bırakılmanız karşısında hissedilenler gibidir. Kafka'nın hayvana dönüşümü, sessizliğin ya da çok sesliliğin yarattığı ruhsal devinimi, psikanalitik boyutta ele almak olanaklıdır. Bu, Švankmajer, Kafka okumasına ışık tutan bir yaklaşım olur. Bu bakışla Švankmajer filmlerinin, sinemanın sessiz dönemideki tekniksel eksiliğinin yarattığı atmosferin dışında, düzene, sistem dayatmasına karşı, yeniden sesin yeniden sinemadaki yerinin sorgulanmasının altını çizer. Galeride segilenen boş kafeslerden oluşan bir enstelasyonu kuş sesleri eşliğinde seyretmenin yarattığı eğretileme duygusu plastik sanatlarda da sesin, malzemenin içine entegrelenmesi, daha çok yeni medya çalışmalarında kullanılan bu entegrelemeden doğacak yeni açılımlar, beraberinde ses olgusunun başlı başına önemini ortaya koyan yaklaşımlardır. Dolar'ın incelemesi başlangıçta ses vardıya kadar gider. Başlangıçta dokunma vardı diyen Švankmajer'e dönecek olursak bebek sesleri; gülme, ağlama, agulama onun filmlerinde dokunmadan sonra gelen dürtünün ses nesneleridir.

Alice filminde dış sesi onayan tekrar kelimesi "dedi"nin dışlanmış mekanik bir harf statüsünde olması Alice'in iç ses deneyiminin "dedi"yi dürtüsünün dışsalı olarak alaylamasıdır. *Little Otik'*de Bozena ve Alzbetka'nın Küçük Otik'le kurduğu tinsel doğurganlık sesinin ağaç metaforu ile mitsel ilişkisinin sesi, *Faust* filminin şeytanla diyalog halindeyken yaşadığı "antichrist" -sahte İsa- yükselmesinin ses nesnesi olarak görünürlüğü, Dolar'ın, beden+ses+dil üçlemesinde, Lacanyan terminoloji ile özümsenebilme olanağı sunmaktadır. "Sesi dürtünün nesnesi halinde kavramak için, işitilebilen ampirik seslerden koparmanız gerekir" (Dolar, 2013: 76). Sesin, Dolar'ın

bahsettiği politik alanda konumlanışı, sesi gürültü ile baskılayan rejimlerin sesin siyaseti üzerindeki hegomanyası da bu anlamda Švankmajer filmlerinde detaylı bir şekilde irdelenmesi adına öneri niteliğindedir, ayrıca armonik, düzen kurgusu melodilerinin psikoseksüel açıdan sinemaya yansıması doğrultusunda da bir inceleme gerçekleştirmek olasıdır. Çoklu kaotik sistemlerde duyumsal nesnelerin etki alanlarından varolan yeni hareketler, mistisizme kapı aralar. John Cage'in sese yaklaşımı, bu yaklaşımının Zen mistisizmine benzer oluşu, parçalanmadan doğan nesnelerin konumu dorultusunda yeni momentumları ortaya çıkarır. Bu yaklaşım ile sürrealizmin kendi içindeki kapsayıcılığı ayrı bir araştırma konusudur. Sürrealizm ve "ses" olgusuna yaklaşıma da fayda sağlayabilir ve bu yönde farklı bir okunanın önünü açabilir.

Fluxus gibi on yıllık bir zaman diliminde aktif olan oluşumun, kolektif, performative, anti kurumsal ve saygısız tavrının ortaya koymuş olduğu çoklu duyusal oluşumun içinde ortaya konan işitsel, optik, koku, deri, dokunma gibi üç boyutun ötesine geçen üretimlerin kaynağının 1920'lerin çoşkunsal ve içkinsel yapısına dayandığı açıktır. Sürrealizmin ses olgusunu ancak Dada'nın içinden bir bakışla ortaya koymak daha doğru olacak olan bir araştırmayı gerektirir. Ancak bu çalışma alanı kapsamında Švankmajer filmlerinin ses olgusu, sürrealizm ses olgusunu da temellendirmeye katkı sağlayabilir. *Diyaloğun Boyutları/Dimensions of Dialogue* filmi, özellikle monolog, diyalog ve prolog gibi kavramları ses ile tekrar inşa etmeye yönelik çok güçlü imge önerileri sunmaktadır.

8. MEKÂN-UZAMSALLIK İLİŞKİSİ EKSENİNDE BEDENİN HUZURSUZ KONUMLANIŞI

Kristoffer *Noheden, The imagination of touch: surrealist tactility in the films of Jan Švankmajer* makalesinde, Gaston Bachelard'ın mekân ile ilgili çalışmasından yola çıkarak *Bodrum/Down to the Cellar* filminin güçlü bir arketipsel yanından, Bachelard'ın mağara kültünden, bilinçdışının temsili yaklaşımlarından bahseder. Makaleden bağımsız olarak Bachelard'ın ev ve düşlerle harmanladığı mahzen, tavan arası kutupsallığı, *Mekânın Poetikası* adlı çalışmada geçen tavan arasının ussallığına karşın, mahsenin usdışılığı kutupları Švankmajer filmlerinde yerlerine yerleştirilecek olursa, tavanarası konunun dışında kalarak mahsen tamamıyla hâkimiyeti ele geçirir.



Görsel 39: Jan Švankmajer, *Bodrum/Down to the Cellar,* 1983.

Bodrum/Down to the Cellar filminin, Noheden'nin de belirtiği gibi, usdışılığının kodları çok açıktır. Bodrum'a patates almak için annesi tarafından gönderilen küçük kız merdivende, -tünel, mağara kültü- filmin sonunda anladığımız üzere bodrum kapısından henüz içeri girip girmediği muallak olan görüngüler eşliğinde usdışında hareket eder. Küçük kız, patatesleri sepetine doldurdukça patetesler geriye doğru hareket eder ve hiçbir zaman asıl eylem gerçekleşmez.

Bilinç eşiğinin sınırlarında küçük kız ve yaşlı bir adamın ilişkisel denklemini kurmaya yönelik kaygan bir algı oluşur ki, bu usdışının kime ait olduğu kestirilemez. Fakat şu var ki izleyiciyi de işin içine çeken en vurucu filmlerden biri olan bu film dikizleyen konumuyla da bütünsel olarak sarsar ve mahzene inildiğine pişman eder.

Bachelard, ruh çözümcü olarak tanımladığı Švankmajer'in de özellikle kendisine hayranlığını her defasında belirttiği ve *Usherların Evi'nin Çöküşü/The Fall of the House of Usher* filmini ona ithaf ettiği Edgar Allan Poe'nun öyküleri için "Bu öyküler çocuklara özgü korkuların tamamlanmasıdır" (Bachelard, 1996:47) der. Bachelard'ın literatüründe bodrum, mahzen, dip, toprak altına gömülmüş olan, delilik çevresine duvar örülmüş dramlardır ve tavanarası ussallaştırmaya yakınken, mahzen ise hiçbir zaman kesinlik omayan ve sürprizlere açık bir yerdir.

Korkuların imgeselde kendini açığa çıkaran yanı, *Arzu Mimarlığı* kitabının "Bodruma İnmek" (Der. Artun & Ojalvo, 2014: 130-132) başlığı altında geçmektedir, aynı zamanda *Korkunun Güçleri* kitabında (Kristeva, 2004: 38, 39) Borges'in Aleph'inde ortaya çıktığından bahsedilmektedir. *Delilik/Lunacy* filmindeki Markiz'in rutinsel gömülme eylemi, özdeşliğin yanı sıra tam da usdışının temsilidir. *Küçük Otik/Little Otik* filmindeki bodrum, Horak çiftinin bilinç dışını, arzunun nesnesini bir yaratık üzerinden temsil eder, ergen düşleminde kaçış yeri oluşturur.



Görsel 40: Jan Švankmajer, *Haz Komploculları/Conspirators of Pleasure,* 1996.

Terk edilmiş mekânların ruhu ve amaçsızca dolaşılan sokakların rastlantısal karşılaşmaları, sürrealizmin şiirsel imgelerinin en çok ortaya çıktığı yerlerdir. Švankmajer mekânları, varolan mimariyi kullanma ve kurgulanmış mimariden oluşmaktadır, bedenler onun mekân ve alanlarında tam olarak konformist bir şekilde konumlanamaz, Freud'un tekinsizlik kavramının karşılığının da ses ile birlikte en çok bu noktada görüldüğünü tekrar belirtmek gerekir. Bedenleri mekânlarda barınamaz, nesnelleşir, bazen bedeni mekân ele geçirir, "ev" özellikle onun filmlerinde klostrofobik olan en belirgin ögedir.

Evde Sessiz Bir Hafta/A Quiet Week in the House filminde delikten dikizlenen evin sahipleri, evi ele geçirmiş olan nesnelerdir. Çağıl Yurdakul ve Filiz Özer'in *Metinden Mekâna; Kültürel Farklılıkların Alice'in Kaçış Uzamı Bağlamında İncelenmesi* konu başlıklı makalesinde Švankmajer'in Alice uyarlamasındaki harikalar diyarına geçiş uzamında mekânın beden ile ilişkisine değinilmektedir. Alice'in geçiş uzamı olarak kullandığı çekmeceleri, gizli geçit olarak kullanmasından ve çekmecelerin daha önce de benim de değinmiş olduğum gibi bilinçdışını temsil ediyor olmasından bahsedilir. Sürrealizmin, kolektif bilinç ve sembollik nesneleri dâhilinde bedenin, mekânın kapsayıcılığıyla ele alınması, bahsedilen uzamın, nesnenin doğasıyla yeniden kurgulanması ve bu yönde temsiller oluşturması, kaçış uzamının oluşumuna katkı sağlamıştır. Makalede sözü geçen nesnelerin alışıldık fonksiyonelliğinin dışında farklı normlarla karşımıza çıkması düşüncesi, uzamı tekrardan kurgulayarak gerçekliğin üzerinden sıçrama yaratmasını sağlar. Aynı zamanda sürreal mekân dilinin belirgin olan yapısı ve Švankmajer filmlerinde var olan anakronik nesneler, zaman-mekânda sapma yaratır. Filmde bu, otomatizm ve rüyanın mekânla olan ilişkisi, bedenin konumunu mekânın kapsayıcılığı açısından genişletir.

Onun filmlerinde yapısal olarak bedenin canlı ve cansız olmasının önemi yoktur, mekânı aşmaya, özgürleşmeye yönelik imgelerle çevrelenmiş olması ve nesnenin dışsal tabiatını yine sembole indirgenen nesnel ögelerle yapması önemlidir. Dışın-içeriyle bağını sembole karşı nesne ile abartarak olgulandırması tinsel geçişler adına önemlidir. Nesnelerin mekânda sembolik dile yerleşimi, geçmiş mitsel ögeler ile olan parçalı ilişkisi, zamanın rüyalar düzleminde mekânı bozan algısının yanına yerleştirilir. Örneğin *Hayatta Kalmak: Teori ve Pratik/Surviving Life: Theory and Practic* filminde pencereden sedece ağzı görünen bir kız çocuğunun dişinin çekilmesi

planı, Kuzey Amerika'daki erginlenme törenlerinde gerçekleşen diş sökme ritüelini çağrıştırır (Görsel 41).



Görsel 41: Jan Švankmajer, *Hayatta Kalmak: Teori ve Pratik/Surviving Life: Theory and Practice,* 2010.



Görsel 42: Karel Teige, Kolajlar.

Erkek Oyunu/Virile Games filminde (Görsel 43) bu planda, Švankmajer'in sıklıkla resimlerini optik olarak yorumladığı yine ressam René Magritte'in eserlerinden biri olan, *Time Transfixed* (Görsel 44) resmindeki uzamdan farklı olarak, trenin sembolik beden üzerinden yorumlanışı görülmektedir.



Görsel 43: Jan Švankmajer*, Erkek Oyunu/Virile Games,* 1988.



Görsel 44: René Magritte, *Time Transfixed,* 1938.

Karanlık Aydınlık Karanlık/Darkness Light Darkness filminde, bedenlerin mekâna sıkışmış olması bireyin iç sıkışıklığına dayanan kurgusu, *Hayatta Kalmak: Teori ve Pratik/Surviving Life: Theory and Practice* filminin mekân anlayışıyla ortaktır. Yine aynı şekilde iç ve dışın gerçekliği çatışması, burada zaman algısının kırılmasına işaret eder. Ögelerle, nesnenin kendi dinamiğiyle iç huzursuzluğu yansıtır (Görsel 45). Magritte'in resimlerinde sıkça rastlanılan nesnelerin mekâna sıkıştırılması biçimini, (Görsel 46) Švankmajer nesne, mekân, beden ilişkisi üzerinden optik olarak vurgular ve sürrealist nesnenin yeniden üretimine katkı sağlar.



Görsel 45: Jan Švankmajer, *Karanlık, Aydınlık, Karanlık/Darkness Light Darkness,* 1989.



Görsel 46: Soldan Sağa Üst Sıra, A: *Perspective: Madame Recamier By David*, 1949. B: Hegel's Holiday, 1958. C: *The Wrestlers' Tomb*, 1961. Soldan Sağa Alt Sıra, D: *Philosopy in the Boudoir*, 1966. E: The, Listening Room, 1958. F: Evening Falls Le soir qui tombe, 1964.

Švankmajer sinemasında “ev” anne karnının dışarıda klostrofobiye bürünmüş halini temsil eder, bunu iç ve dış mekânı alabora ederek yapar. *Karanlık, Aydınlık, Karanlık/Darkness Light Darkness* filminde odaya hapsolmuş uzuvlar, bedenin bütünselliğinin ruhun parçalanışının önüne geçemeyeceğinin kanıtını sunar. *Sürrealizm Mimarlık*, kitabında, Sürrealizm’e dâhil olmayıp, kendi hareketini, Korealizm olarak tanımlayan Kiesler’in, korealizmiyle ilgili şu söz geçmektedir; “korealizmle kastettiği, insanda onu kuşatan doğal ve teknolojik çevreler arasındaki sürekli etkileşimdir” (Altınyıldız Artun, 2014: 29). Bu sözdeki Frederick Kiesler’in *Sonsuz Ev* çalışmasının kapsamında bahsedilen bu etkileşim, Švankmajer’in de nesnelerle kurduğu çevresel ilişkisinin zeminini oluşturmaktadır. *Weissmann İle Piknik/Picnic with Weissmann* filminde, doğada nesnelerin kolektif hareketlerle insanlaştırılarak –Humanisation- otomatsal araçlarla etkileşimi sağlanır ve *Sozsuz Ev* gibi zeminsiz, tavansız ve duvarsız bir uzam oluşturulur. *Daire*/*The Flat* filminde ise mekân, çağrışımsal olarak Magritte’in illüzyonisine denk gelir. *Golconda* resmindeki melon şapkalı gökyüzünde duran figürlere benzer ruhsallığı taşıyan *Daire/The Kat* filminin melon şapkalı adamı, Magritte’in resminin illüzyonundan, Švankmajer’in filminin optik illüzyonuna taşınır (Görsel 48).



Görsel 47: René Magritte, *Golconda*, 1953.

Duvarda gezinen örümcek, mekânın dişilliğini ve rahimde olanın, dışarı çıkamayanın temsilidir. Eril figürün odadan çıkma isteğinin gerginliği yansıtılır. İkili kodlarla, figürün, çerçevede belirmesi, mekânda ampulun hareketi ile oluşan nesnelerin gölgeleri adeta Jung’un gölge arketipidir, Anima’yı içine hapseden Animus’a aittir. Odada oklar dışarıyı işaret eder, tıpkı Ariadne’nin ipinin çıkış yolu olarak görünmesi gibi. Daidalus’un labirentinde dolaşıp duran adamı sonunda Ariadne-Theseus karşılaşması beklemez elbette, onu bekleyen sürrealizmin ta

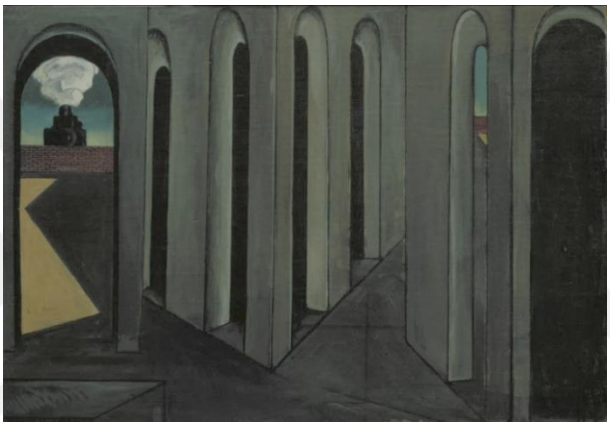
kendisidir. Sallanan ampul Foucault'un sarkacı gibi sallanır; yarılma, yutulma, nesnelerin büyülüp küçülmesi, dişil olanın vurgusu, ağız ve meme ucunun delinmesi, yumurtanın duvarda kaybolması, yumurtayı almaya çalışan elin duvar tarafından yutulması, tüm bu göstergeler Heterotopya'nın, mekân içinde mekânına özgü alanlar oluşturması ve içe kaçış düzlemi açısından önemlidir. Filmde, mekânda oluşan devinim, mekânı delen elin oluşturduğu delik, delikli kaşık ve yeme eyleminin bir türlü gerçekleşememesi, bu fallik ve mitik çağrışımların tümü, psikanalitik düzlemde içerinin dışarısı ile olan ilişkisinin kodlarıdır.

Yatak, Švankmajer filmlerinde konformistliğe inat uykunun değil daha çok uyanışın nesnesidir. *Daire/The Flat* filminde yatak kendi kendini öğütür, talaş yığınına dönüşür ve figürün üzerini kaplayarak bir mezar tümseğini çağrıştırır. Elinde horoz ile dolaptan çıkan melon şapkalı figürün ana figüre balta uzatması ve mekândan çıkabiliyor olması fallusa dair yaklaşımsallığın Freudyen zeminde karşılığını bulmasıdır. Ana figürün baltaladığı ahşap kapının ardında yazılardan oluşan beton duvardan sarkan kalem, figüre sunulur. Bu karşılaşma, ontolojik bir davettir ve bir hoşgeldin karşılamasıdır. Kuşkusuz bu karakter de Kafka'nın Gregor Samsa'sından başkası değildir. Öyküde mekânı aşamayan Gregor Samsa bir sabah bir Ungeziefer'e -bu kelime Türkçeye böcek olarak çevrilmiştir- dönüşür. Kafka'nın Gregor Samsa'yı dönüştürdüğü yaratığı tanımlamak istemediği, sadece "iğrenç" olanı vurgulamak istediği söylenir. Mekânı, nesnel olan bir yaratığa dönüşerek aşamayan Gregor Samsa'nın özgürleşmesine olanak sağlamayan baba figürü *Daire/The Flat,* filminde ve Švankmajer'in diğer filmlerinde de görülen eşik figürüdür. Švankmajer'in filmde temsil karakterine sunduğu kalem, bir davet nesnesidir, aramıza hoşgeldin anlamı taşımaktadır. Duvara yazılmış isimler de Sürrealist Çek grup üyelerinden başkalarının ismi değildir (Görsel 49).



Görsel 48: Jan Švankmajer, *Kat/The Flat,* 1968.

Švankmajer'in filmlerinde sürrealist geçmişin ve ressamların çok iyi bir şekilde analiz edildiğini gösteren ipuçları vardır. Örneğin (Görsel 50) Giorgio de Chirico'nun resimlerindeki mekân biçemini, *Faust*'un iç ve dış kurgusunda, tiyatral mekân ile sinema dili arasında kurduğu ilişkiyle sentezler. Švankmajer filmlerinin Prag şehri üzerinden incelemesine tekinsizlik bağlamında Ebru Karadoğan İsmayıl'ın çalışmasında bakılabilir. Özellikle şehirde yuvarlanan merdanelerin, politize edilmiş nesneler kapsamında sunulması politize olmuş şehir yaklaşımı açısından önemlidir.



Görsel 49: Giorgio de Chirico, *The Anxious Journey. Paris, spring-summer,* 1913.



Görsel 50: Jan Švankmajer, *Faust,* 1994.

Sürrealizmin bedeni özgürleştirme arzusu, David Hopkins'in belirttiği gibi "ilkel" olana doğru yaklaşmadır. Ona göre Bataille felsefesinin anti-hümanist tavra taşınmasının kuşku yaratan bir tarafı yoktu. Çünkü "özgür kılmanın ruhun ve aklın yararına olduğundan" (Hopkins, 2006: 159) emindi. Bedeni aşma gösterenleri, kutsal bakire motifiyle çeşitlenen nesne üretimleriyle ortaya

konurken bedenin erotik konumlanışı, Bataille için "yaşamı ölüm noktasına dek onaylayan" (ss. 2006: 163) bir görüştür ve bu görüş ile Švankmajer sinemasını okumak doğrudur. On dokuzuncu yüzyıla özgü Sade'cı gelenekten gelen ruhun evi olan bedenin aşılması, erotizm ve mazoşist iç içeliğinden ziyade *Delilik/Lunacy* filminde karşımıza Bataille'ın da oldukça soft bulacağı çocuksu, hatta neredeyse psikanatilik önermelerle iyileştirici, didaktizite edilmiş formlarla çıkar fakat filmin bütünselliğinin dışında nesneye indirgenmiş Sade gerçekliği de kara mizah açısından okunabilecek detaylardır.

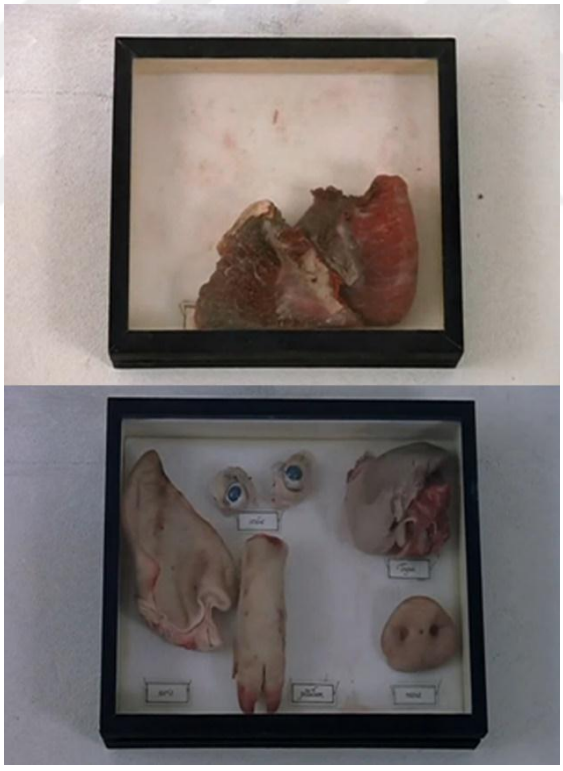
Eugène Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük/Liberty Leading the People* adlı resminin akıl hastanesindeki deliler tarafından tiyatral olarak canlandırılması, hafızalara kazınmış olan Delacroix'nın bu resmindeki kadın figürünün, özgürlük gibi bir kavramın bir ulusun özgürlük sembolü olarak aşkınlığından ziyade filmde "tutsaklığı" noktasına vurgu yapar. Bu gerçekçi üslupta yapılmış olan resim Švankmajer sinemasında tarihsel zeminde politize edilmiş, sürreal zeminde ters köşe olmuş bir nesnel imgesel olgudur artık.



Görsel 51: Jan Švankmajer, *Delilik/Lunacy,* 2005.

Jackson Pollock'un action painting tekniğinin bedenin aşılmasına önerdiği olasılıklar, kendi intiharının yaratmış olduğu durum ile düşünüldüğünde maddenin aşılmasından ziyade intihar fikrinin şiirselliğinde yatmaktadır. Filmde Jackson Pollock'un bu tekniğini ele alan Švankmajer, yaşamdan muaf olmuş insanların içinde bulunduğu durumun bir betimlemesini sunar ve soyut kavramının tekrardan düşünülmesine olanak sağlar.

Filmde bolca görünen sakatat ve et parçaları ile ruhun izdüşümleri, beden ruh çatışmasının gerginliğini yaşatır. Ruhun kaçış çizgileri üzerinde gezinen Lunacy/Delilik filmi zihne açtığı yarıklar açısından önemlidir. Michel Foucault'un *Deliliğin Tarihi* kitabında belirttiği üzere "akıl bozukluğu artık hastalıkla tıbbi düşüncenin sağlamlığı içinde değil de, fantastiğin içinde çarpışmakta ve onunla yakınlaşmaktadır" (Foucault, 1993: 31).

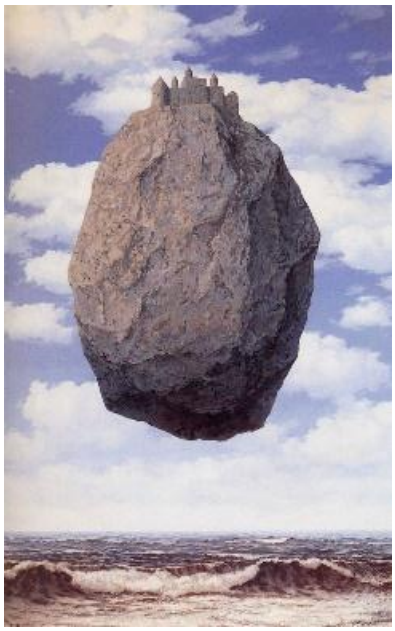


Görsel 52: Jan Švankmajer, *Delilik/Lunacy,* 2005. Box Object.

Fantastiğin yapısı gereği bu söylemin olumlanabilirliliğini mimetik açıdan Švankmajer filmlerinde değerlendirmek mümkün çünkü mimetik onun filmlerinde yetişkin özne'ye sunulan davettir. *Sürreal Manifesto*'da delilik ile ilgili geçen metin Švankmajer sinemasının materyalist şiirsel

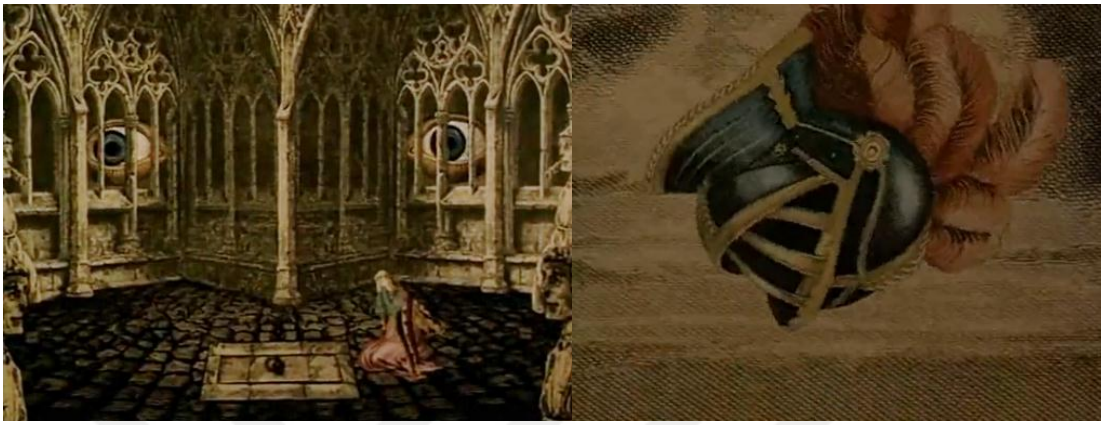
tarafı adına kanımca önem teşkil eder. Özellikle *Delilik/Lunacy* filmi de Markiz'in özdeşlik katalepsi ritüeliyle üstesinden geldiği korkuları psikanalitik düzlemin dışında oldukça şiirseldir. André Breton'un delilikle ilgili sözlerine de değinmek, Sürrealizm geçmişi ve Švankmajer sinemasının delilik anlatımına katkı sağlayabilir. "Delilik korkusunun bizi hayal gücünün bayrağını dürülmüş şekilde tutmak zorunda bırakmasına izin vermeyeceğiz. Materyalist bakış açısına karşı duruşu takiben, gerçekçi bakış açısına karşı duruşun da incelenmesi gerek. Gerçekçiliğe kıyasla daha şiirsel olan materyalizmin, insanoğlunun üzerine elbette canavarca olmakla birlikte, yeni ve daha eksiksiz bir çürümeyi temsil etmeyen canavarsı türde bir gurur yüklediğini kabul etmek gerek. Bunun her şeyden önce spiritüalizmin birtakım saçma eğilimlerine karşı olumlu bir tepki olarak değerlendirilmesi gerekir" (Breton, 2009: 9).

Otranto Şatosu/Castle of Otronto 1764'de yazılmış olan Sir Horace Walpole'un gotik romanından bir uyarlamadır. Gökten kaleye inen dev bir miğferin etrafında dönen bu hikâyenin sunduğu atmosfer, Švankmajer sinema dili için biçilmiş kaftandır. Miğfer'in düşüşü, Magritte'in geçmişte Gilly'deki evlerinin üzerine esirleri taşıyan bir balonun düşmesi ve geçmişi ile ilgili izlerin olduğu *PiRené Kalesi/The Castle of the PyRenées* (Görsel 54) resmini çağrıştırır.



Görsel 53: René Magritte, *Pirené Kalesi / The Castle of The PyRenées,* 1961.

Švankmajer, belgesel görüntüleriyle romanın resimlenmiş görüntülerini birbirine geçirerek, sürreal düzlemde, belgeselin kendi reel kurgusu içerisinde sürreal algı yaratır.



Görsel 54: Jan Švankmajer, *Otranto Şatosu/Castle of Otronto,* 1973-1979.

Horace Walpole'un romanında, Magritte'in resminde ve Švankmajer'in özellikle *Otranto Şatosu/Castle of Otronto* filminde, mekânın hareketle olan ilişkisinin, nesnelerin konumlanışının ortak bir yanı vardır. Bunu yine Bachelard'ın tespiti ile vermek yerinde olacaktır. Bachelard, *Su ve Düşler* kitabının giriş kısmında, Edgar Allen Poe üzerine yazdıklarında yazarın anlatımına dair, nesnelerin nesnellikten arındırılmaması gerektiğinden bahseder ve ruhun maddesel imgelem yaratma sıkıntısı çekmesinin sebebini de bu duruma bağlar. Bu üçlü; roman, resim ve film örneğinde farkedilen olgu da tam burada, nesnenin nesne olma durumunda yatar.

Nesnenin mekânda konumlanışı bakışın meselesinden çok nesnelerin maddesel düzleminden ne kadar uzaklaştırıldığı meselesine dönüşür. Bachelard'ın nesneleri alttan görüp donuk, hareketsiz, katı insana yabancı nesneler olarak bölmesi ve imgelemi parçaladığı düşüncesi Švankmajer sinemasının başlı başına bu taraftan incelenmesi için bir sebeptir. Gözün mekânın neresinde konumlandığının ve neresinde aşkınlık kazandığının perspektifsel olarak da nesnelerin iç ve dış ile kurduğu ilişkiler doğrultusunda okumasını yapmak olanaklıdır.

İskelet Kilisesi/The Ossuary filmi, yakın plan çekimiyle, bisiklet pedalı çeviren bir figür ile açılmaktadır. Sonrasında Švankmajer, dış bakışa, Sedlec'in triplet biçimli iskelet kilisesini, bir rehber gibi bakışı kamerasına hapsederek gezdirmektedir. Bu yapı, on dördüncü yüzyıla ait, barok üslupta yapılmış, on altıncı yüzyılda bir takım değişikler geçirerek günümüzdeki halini

almış olan bir yapıdır. Aynı zamanda tarihsel olarak da ilginç geçmişe sahip olan bir yapıdır. Švankmajer'in fotoğraf ve kamera görüntülerinden oluşturduğu, sadece bir yapı üzerinden kamera açılarıyla çeşitlendirdiği iç dekorasyon ögelerinin insan kemiklerinden oluştuğu bu filmde diğer filmlerine göre daha farklı bir algı yaratılmaktadır. Nesne-özne olgusu kapsamında bu film, onca söylemin yanında, Baudrillard'ın, işlevsel-süs tanımlarının kara mizah açısından doruk yapmış halidir. Bu film grafik unsurlarının kullanılmadığı, sadece mekânın kapsayıcılığı doğrultusunda hareket edilmiş olan, yönetmen optik medyumlarının kulanılmış olduğu bir filmdir. Filmde, fotoğraf, hareket gibi sinemanın temelini oluşturan olgular tekrardan naif bir şekilde ele alınmaktadır ve buna ek olarak kendi nesne bakışıyla aktarılmaktadır. insan kemiklerinin ruhun kaportası olma durumu ile düşünüldüğünde, kaportanın cansızlığına karşın, bu durum, Švankmajer'de animik safta, ucu açık bir algıya teslim olur. Bu filmi, Duchamp'ın, hazır yapıt önermesi gibi, optik bir önerme olarak algılamak da yanlış olmaz.

9. POLİTİK OLANA BAKIŞ



Görsel 55: Jan Švankmajer, *Bohemya'da Stalinizmin Ölümü/ The Death of Stalinism in Bohemia*, 1990.

Švankmajer'in sıklıkla üzerinde durduğu ve her defasında belirttiği, yirmilerin avangard hareketleri içinde ortaya çıkmış olan Sürrealizmin avangardizmden farklı olarak konumlanması gerektiği fikri, sürrealizmin tamamıyla yaşamaya devam eden organik bir deneyim ve iç dünyanın dış dünya ile bağlantı kurmasını sağlayan iletici olması, ölmüş olan avangardizmden ayrı bir yere konması gerektiğidir. Sürrealizm'in gelişimini David Hopkins, Stalin ve Hitler'in yükselişiyle bireyciliğe ve usdışılığa odaklanarak, estetikle sosyal deneyimler arasında bağlantı kurup politize ettiklerini söyler. *Mutlak Açı: Sürrealizm ve Devrimci Politika Üzerine* adlı Uraz Aydın yazısı sürrealizmin politik açıdan ayrıntılı bir şekilde geniş kaynakçalı olarak sunulmuş bir araştırmasıdır. Bu bölümün okumasına siyasi bakış içeriğiyle katkı sağlayabilir. Dada'nın "sanat hayattır" tavrına karşın, sürrealizmin, her ne kadar André Breton bu söyleme karşı çıkıp ikinci manifestoda belirtmiş olduğu üzere "sanat için sanat" tutumu burjuvaziyle eşdeğer safta görülerek komünist partinin kuşkucu yaklaşımının dışına çıkamamıştır. Komünist Parti'den aforoz edilen sürrealist grubun "sanatın içeriği sosyalist biçimiyle gerçekçi olmalı" (Hopkins, 2006: 195) tavrının tamamıyla zıt yönünde oluşturmuş oldukları değerlere kökten bir darbe niteliğinde olan bu söylemin dışında politik olarak devam etme edimi beraberinde sürgünlüğü getirmiştir. Yalnız, Çekoslovakya'da işler biraz daha farklı olmuş ve grubun teorisyeni Karel Teig,

Komünist Parti'nin yayın organlarında redaksiyon yaparak sürrealizm ile ilgili yazıların düzenli olarak dergilerde yayınlanmasına 1938'e kadar katkı sağlamıştır. André Breton'un sürrealizmin sınırlarını belirginleştirme eğilimini toplumsal siyasetten arınmış bireysel iç siyaseti kurma edinimi olarak da okumak yanlış olmaz çünkü bireysel içkinlik bir şekilde toplumsal siyaseti kendiliğinden ortaya çıkarma eğilimi taşır. Kendisine yöneltilen sorulara vermiş olduğu cevaplar aslında sürrealizmin neye hizmet etmesi gerektiği ile ilgili açık kodlardır. Örneğin; "İşçi sınıfının arzularını ifade eden bir sanat veya edebiyatın mevcut olasılığına inanmıyorum" (Breton, 2009: 97) ile başlayan manifestoda yer alan bu görüş ve devamı, devrim öncesi burjuvazinin ürünü olan yazar ve sanatçıların doğaları gereği bu hissiyatları aktarmada yetersiz olduğunun belirtilmesi, onun saf otomatizm düşüncesi ile diyalektik materyalizm arasında kurduğu zihinsel etkileşim, ilişkilerin sosyolojik olguların içinden değil de bireyin kendinden ve diğer tüm etmenlerden arınmış saf katıksız olan ile bütüne varılması gerektiği, gelecek ve toplum adına gerçek zihinsel bir devrim olacaktır düşüncesiyle ortaya konur.

Kuramcı ve Analogon'un ilk sayısında katkısı olan Vratislav Effenberger ile görüşen Švankmajer ailesi 1970 yılında Prag Sürrealist Grup'a katıldığında, sürrealizmin temel yapıdan gelen André Breton'un içsel siyaset fikrini, politik ve ideolojik olarak da benimsemiştir. Švankmajer röportajlarında, politik olanın mutlak olarak ifade biçimleri ile değil, yaşadığı dönemin duyarlılığı ile filmlerine yansıdığını ve bu yüzden politik olarak okunabileceğini fakat sadece filmlerinin politik bir bakışın nesnesi olmadığını belirtir. Bu bağlamda yaşamış olduğu dönem göz önünde bulundurulduğunda, tarihin tanıklık ettiği baskı rejimlerinin, Stalin ve Hitler hegomanyasının hizmetinde olan sanatsal imge üretiminin ve sanatın, iktidarların hizmetine sunulmuş propagandist sanat anlayışına karşı Švankmajer filmleri ajitatif-propaganda filmlerdir. Toby Clark'ın *Sanat ve Propaganda* kitabında gösterilmek istenene karşı, as olanı göstermekten çekinmeyen, bir sanatsal anlatım üslubu ortaya koyan karşı bir sanatsal devrim anlayışının Ajit-prof'un, karnavaleks ögeleriyle ortaya konulduğu bilgisi yer almaktadır. Bu eğlenceli karnavaleks ruh halinin 1930'ların sonunda yerini gittikçe Nazi Almanya'sının dehşet verici törenlerine benzeyen, Stalin'in devlet törenlerindeki soğuk mizaçlı sporcuların, askeri donanmaların geçiş ve gösterilerine bıraktığı belirtilir.

Bohemya'da Stalinizmin Ölümü/The Death of Stalinism in Bohemia filminde Stalin dönemine ait olan imajların sürreal düzlemde geçmiş gravür resimleriyle kolajlanarak cinsel politik bir tavırla bedenin politik olana evrilmesine tanık olunur.



Görsel 56: Jan Švankmajer, *Bohemya'da Stalinizmin Ölümü/ The Death of Stalinism in Bohemia*, 1990.

Stalin rejiminin filme oldukça sert yansıyan kısmı, işçi sınıfının çamurdan otomata dönüştürülme ve yemek yiyemeden tekrar çamura dönüşme döngüsüdür. Rejimlerin boşaltım sistemleri doğrultusunda üretilen, Freud'un psikoseksüel teorisinde anal döneme karşılık gelen cinsel politik imgelerin, özellikle "et"in, Švankmajer sinemasındaki yeri bağlamında cinsel politikayı vurgulayan en güçlü nesne olduğu ortadadır.

Yamyamlık ile ilgili Jean Baudrillard'ın *Karnaval ve Yamyam*, Claude Levi Strauss'un *Hepimiz Yamyamız* kitaplarında, et'in geniş bir açılımı sunulmaktadır. Özellikle Carol J. Adams'ın *Etin Cinsel Politikası* adlı kitap, Švankmajer filmlerinin içeriğine yine farklı bir bakış getirebilir. Filmlere, Freudyen bakışla, feminist kuramlar ekseninde "et" üzerine cinsiyet, beden, kimlik konularının kapsayıcılığı ile ele değinmek olanaklıdır. Adams'ın kitabında, ataerkillik ve et ilişkiselliği konusundaki saptamaları özellikle *Nesneleştirme, Bölümlere Ayırma ve Tüketme Döngüsü"* başlığı altında yer verdiği psikanalitik nesnenin haz ilkesi doğrultusunda

açımlanabilecek olan "et"in cinsel politikleşmesi yönünde katkı sağlamaktadır. Bu politik yapı, Švankmajer filmlerinde, nesnenin kendi dinamiği içinde zaten gerçekleşmektedir. Bu, Adams'ın herhangi bir şeyi nesneye indirgeme durumu doğrultusunda bile kaçınılmaz olarak cinsel politik düzleme taşınabileceği görüşünde karşılığını bulmaktadır. Adams'ın "Ceset yemek değil de et yemek diyor oluşumuz, hâkim kültürün bu eylemi onaylamasını dilimizin nasıl aksettirdiğine temel bir örnektir" (J. Adams, 2013: 140). Aslında hiçbirimiz diri diri bir hayvanı yemiyor önce öldürüp daha sonra pişiriyor ya da az pişmiş olarak yiyoruz, bunu medeniyet dediğimiz çağın başlangıç pigi olarak kabul ediyorduk bir zamanlar. Aslında bir ceseti yediğimiz düşüncesi o kadar bilinçdışı edilmiş bir olgu ki Švankmajer'in etrafta dolaşan, kafese giren, dans eden et'leri yani ölü olan et'leri, animik evrende yaşamın içinde kimlikli nesneler olarak karşımıza çıkarmasındaki yan aslında hiç de ironik değil aksine yamyamlığı çarpan akstır.

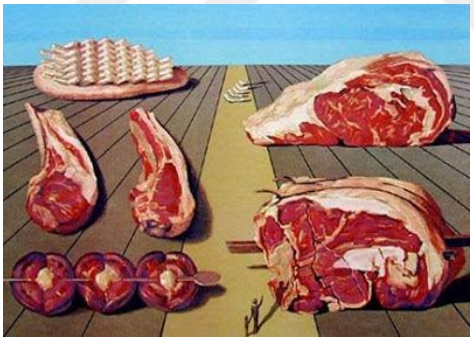
Oswald de Andrade'nin yamyamlık ölçeğinde ise şöyle bir bakış, *Dada Bakire Bir Mikroptur* adlı kitaptan alıntılayacağım metinde geçer;

> *"Freud'un hastalık olarak tanımladığından sakınarak, dini doktrinin gösterdiği şekliyle bedeni bir yamyamlık tanımına ulaşmayı başarır. Bunun sonucu cinsel güdünün yüceltilmesi değil, yamyam içgüdüsünün termometrik ölçeğidir. Dünyevi haz ilk başta seçilmiş bir güdüdür ve dostluğu var eder, duygusal olduğunda aşkı yaratır. Düşünsel olduğunda bilimi yaratır. Sapar ve etrafında döner. Bozulduğunda ise değersizleşir, yamyamlık dini doktrinin günah dedikleriyle tıka basa dolar; kıskançlıkla, tefecilikle, iftirayla, cinayetle. Bizim mücadelemiz, bu sözde kültürlü ve Hristiyanlaşmış insanların salgınıyla. Yamyamlar" (Der. Duranay, 2014: 221).*

1920'de André Breton tarafından okunan Francis Picabia'nın "*Yamyam Manifestosu"* (Ed. Artun, 2010: 150, 151) savaş sırasında ve sonrasında et'in anlamına dair alt metin olarak değerlendirilebilir. Salvador Dalí'nin yemek ve erotizm ilişkiselli kitabında, gıdaların çağrışımları ile şekillendirdiği cinsiyet ve iktidar temsilleri, yemek ritüeli ve ağız konusunda söylemiş olduğu *The Jaw is our best tool to grasp philosophical knowledge/Çene, felsefi bilgiyi kavramada en iyi aracımızdır* sözü, onun Gala için hazırlamış olduğu etobur menüler ve ıspanağı aşağılayan tavrı, Adams'ın "et" erkek, "ot" kadındır söylemi Dalí'de oral evreye gerileyen menü olarak belirir. Görkemli sofra fotoğraflarında gıdaların çağrışımsal özellikleriyle oluşturduğu anlatımlar, Švankmajer filmlerindeki yemek olgusu kadar nesneye yönelik olmasa da dolaylı olarak imlenir, sonrasında ise metafiziğe yönelerek nesnenin anlamının Dalí'de farklılaştığı görülmektedir.

Švankmajer'in belgesel ve röportajlarından edindiğim bilgilere göre, kendi çocukluk döneminin de yemek yeme konusunda iştahsız geçtiği yönündedir. Yemek saatlerinin zorlu bir işkenceye dönüştüğü çocukluğuna ait bu yeme probleminin izlerinin, politik düzlemde sembolleşmiş olanla filmlerinde tekrar ortaya çıktığı görülmektedir.

Yemek içlerinden çıkan raptiye, iğneler, İtalya'da 1920'de gerçekleşen posta, demiryolu grevlerini takip eden iğne grevini; dişli ayakkabılar, Charlie Chaplin'in, *The Gold Rush/Altına Hücum* filmindeki ayakkabı yemeği sahnesini anımsatır. Toplumsal belleğin açlık simgelerini, kendi geçmiş belleği ile tekrardan politik olana evriltir. Bodrum kattaki patatesler Vincent van Gogh'un, patates yiyenleri dışında kıtlık ve açlık dönemlerini anımsatır. *Haz Komploculari/Conspirators of* Pleasure filminde karşımıza çıkan burnundan ekmek topları ile beslenen postacı karakteri tesadüf olamayacak kadar kara mizahın içinde, politik olanın safındadır. Açlık grevleri ile çocukluk döneminin yeme sorunu arasında "açlık"ın politik düzlemdeki tavrı baskın kılınır.



Görsel 57: Salvador Dalí, *"Sodomized Entrees"—Chapter 4: meats.*



Görsel 58: Salvador Dalí, *Les Diners de Gala,* Yemek Kitabı Ön Kapak.



Görsel 59: Jan Švankmajer, *Bahçe/The Garden*, 1968.

1968 yılı Prag Baharı'nda görevden alınan Stalin yanlısı, asıl mesleği çilingir olan Antonín Novotný, *Bahçe/The Garden* filminde sembolik anlatımı temsil eden görünmez başrol oyuncudur. Antonín Novotný, Çekoslovakya Komünist Partisi'nin güvensizlik oyları ile Alexander Dubček'in yerini alması sonrasında, Dubček'in "Sanatsal ve bilimsel yaratıcılık önündeki her türlü engeli kaldırmak zorundayız" sözü ile Çekoslovakya'da Prag Baharı başlamıştı. Dubček, kendi deyişiyle "insan yüzlü sosyalizm" bir dizi reformist hareketle, sansürün kalkması ve hükümeti eleştirme hakkı gibi bir dizi özgürlükçü girişimi vaat etmiştir. *Bahçe/The Garden* filminin çekildiği 1968 yılında ülkeyi terk eden Švankmajer, bir yıl sonra tekrar ülkeye döner. Bu film kendisinin belirttiği gibi onun ilk sürrealist filmidir. *Bahçe/The Garden* filmi eleştirmenlerin Buñuel etkilerinin en çok görüldüğü Švankmajer filmi olarak kritik ettikleri bir filmdir. Film, *Özgürlük Hayaleti* ve *Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği* filminin atmosferinin hâkim olduğu bir zeminde politik cinsel siyasetin kara mizahla işlendiği, iki erkek karakter arasında ince bir çatışma etrafında geçmektedir. Statüsünü kaybetmek istemeyen bir adamın, bir dostu ile arasında geçen konuşmalar ekseninde, evin etrafında insanlardan oluşturulmuş olan çit ya da kalkan, sadece verilen komutları yerine getirmekten başka hiçbir şey yapmayan insan zinciri, sınırlar ve statü olgusuna vurgu yapar. Švankmajer, aynı yıl çekilmiş olan *Weissmann İle Piknik/Picnic with Weissmannn* filminde de bu olguları vurgulamaktadır.

1968 yılı Çek Sineması'nın en doruk noktasıyken ülkedeki siyasi olaylar yüzünden iki yıl boyunca sessiz bir dönem yaşayan Çek Sineması, birçok yönetmenin filminin yasaklanması ile sekteye uğrar.



Görsel 60: Jan Švankmajer, *Bahçe/The Garden*, 1968.

Çamur, filmlerde dönüşümün temsiliyken, toprak, örten ya da örtük olanın, kurgulananın gizem nesnesi olur. Bahçedeki örtük toprak, Man Ray'in *The Enigma of Isidore Ducasse* adlı yapıtını çağrıştırır. Isidore Ducasse'nın "şemsiye ve tecrit masası"ndan esinlenerek yapılmış olan bu eser, daha sonra rüyaların önemi hakkında manifesto beyanı olarak kabul edilen, bu ordu battaniyesi ile örtünüp bağlanmış olan sırrın, örtük cinsel sembolizmin yanında İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanya'sının kullandığı Enigma'nın çağrışımı açısından *Bahçe/The Garden* filmindeki sırrın politik düzlemdeki oral ifşasının fondaki dekoru konumundadır.



Görsel 61: Man Ray, *L'Enigme d'Isidore Ducasse* 1920, remade, 1972.

10. KENDİLİK-GİZLİ ÖZNE

"Nesnel olana karşıt her tavır özneldir, dolayısıyla ironiktir."

Søren Kierkegaard
İroni Kavramı Kitabından



Görsel 62: Jan Švankmajer*, Otoportre/Autoportrait,* 1989.

Otoportre/Animated Self-Portraits filmi Švankmajer'in kendi yönetmenliğini yaparak kendini izleyiciye aktardığı filmdir. Bu otoportre film, kendine bakışın nesnel olgular kapsamında dili öteleyip müzik eşliğinde aktığı, Švankmajer'in dil'e olan bakışı ile ilgili fikir edindiren bir film olma özelliğinin yanında, öznel içe bakışın yansıması, içselleştirme edinimi de taşır. Yönetmen, kamerayı kendine çevirdiğinde, ressam kendi portresini yaptığında, yazar otobiyografisini yazdığında öznel olanın yansıtılması doğrultusunda, "kendini görme" ne kadar mümkündür? Sanatçının kendini konumlayışı ile öteki arasında nasıl bir ilişki oluşur? Özdeşlik kurmada aynanın konumu nerede? Sanat ya da yönetmenin pratiklerinin bakan ile ilişkisinin başladığı, üretilenin meşru kılındığı noktada mahremiyet gibi safi bir olgudan bahsetmek mümkün mü? Douglas R. Hofstadter'ın aktarımıyla, Gödelci bir yaklaşımla tüm bu içe bakışa yönelik sorular karmaşık akıl sağlığını tehdit edici bir problemdir. Gödel, kendilikle ilgili yaklaşımında

aynalamanın, kendi beyin hallerimizi izleyebilmenin boş bir hayal olduğunu varsayar ve sınırlayıcı sayısal teoremler, bilgisayım kuramlarının kendilik temsillerinde bir ölüm öpücüğüne dönüşme sezgisi doğrultusunda asla bütünsel bir kendilik tasarımı yaratamayacağından söz eder. Eksiklik teoremi ekseninde kişisel varolmayış üzerine kendi varolmayışımızı tahayyül etmeye çalıştığımız anda, kendi kendimizin dışına atlayarak bir kandırış yaşadığımız noktada, kanımca al aşağı ettiğimiz tüm formlar Gödel'in eksiklik sisteminde sürekli yeni bağıntı ve ilişkilerle kendini dönüştürerek, her defasında da eksikliği tekrarlayarak başkalaşır ve yinelgen duruma geçer.

Psikanalitik teorideki Freud ve Lacan'ın "eksiklik" olarak arzusu, Ulus Baker'in *Sanat ve Arzu* adlı kitapta toplanan seminer metinlerinde, arzunun nesneye olan iştahını açımlamasında, istemek, şeyleri istemek, nesneleri arzulamanın arzunun yetisini doyurmayacağından çünkü nesnenin yokluğunda ortada ancak bir istek kaldığından "istenirliğin kendisini istemek" (s. 154) olgusundan bahseder ve bu olguyu Hegel'in çok farklı kılıklara sokarak fenomolojik düşünce çevresinde şekillendireceğini söyler. Bu noktada Hegel'in "kendini kendine nesne yapma" olgusu akla gelir ve psikanalitik ölçekte "ötekinin" konumunu Lacanyan zeminde düşünsel olarak tartışmaya açar. Baker'in yapmış olduğu Kant açımlamasında, bilme ve arzulama, nesnelere ve dış nesnelere uygulanabilir görüşündeki, arzulamanın, daima dış nesnelere uygulandığı görüşü, Švankmajer sinemasında nesnenin arzulanmasına yönlendirilmiş olan öznenin yan bakışı, özneden arındırılmaya çalışılan nesnelerin söylemi doğrultusunda, öznenin hedonist tavrıyla karşı karşıya bırakılır. Öznenin gizlenmesine yönelik ve sembolik olarak dili imleyen bu tavır, aynanın paravan etkisini artırır, ortodoks psikanalitik yerleşkelerin içine kendilik'i inşa eder, ancak özne, özneye dair söylemininde kör noktaya taşınır.

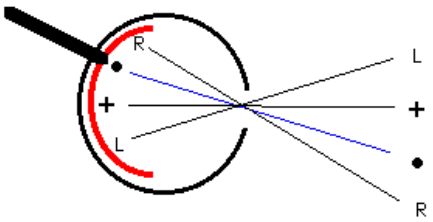
Daha çok psikanatilik Freudyen temelli olan bu tezin, öznenin libidinal dürtüsü ile ilgili açılımlarına günümüz bakışı ile yaklaşırsak eğer, *Beyin ve İç Dünya* adlı çalışmada, libidinal Dürtü'nün psikanalizde artık demode olduğundan ve Freud'un "libido" kavramının modern nörobiyologlar tarafından "iştahlar" olarak tanımlanmasından, libidinal dürtüler'e de iştahla ilgili dürtüler tanımlaması getirip "arayış" denilen sistemi aktifleştirmesinden söz eder ve en ilginci "arayış" sisteminin bir nesne aradığından fakat sistemin ne aradığını biliyor gibi gözükmesine

rağmen ne aradığını bilmediğinden söz eder. Kısaca belirttiği üzere psikanalitik dilde bir nesnesi yoktur. Bu "arayış" tanımının "arzu" ile olan ilişkisini, haz, ödül, doyum gibi olgularla genişleterek sunar. Bu kitapta geçen "Düşler Ve Varsanılar" (Solms ve Turnbull, s. 172) bölümü ayrıca incelenebilir. Epistemolojik olarak "düş görme"yi incelemenin zorluklarından da bahseden bu kitabın paralelinde, özne'nin, -sanatçı, yönetmen-üçüncü göz- "kör nokta"da oluşan hissiyatının dokunsallık temelli ilişkilerini tekrar gündeme getirir. Epistemoloji kendi sınırlılık enstrümanları çevresinde sınanır ve espasta, taşkınlıkla yarattığı boşluğu imle'tir ve tekrar boşluğu kavrama indirger ve düşlemin uzağına iter. Boşluk, esasında Daniel C. Dennett ve Douglas R. Hofstadter'ın *Aklın G'özü* çalışmasında belirtildiği üzere görme ile ilgili bir durum değildir, görme meselesini tekrar tartışmaya gerek yok. Savlarına göre "boşluk görme" gibi bir durum söz konusu değildir. Bir şeyin algılanmama durumu ile boşluk olarak algılanması durumunun ayrı şeyler olduğu belirtilir. "Bu sınırsız berraklığa, ışıltılı, mutlak boşluğa ve boşluk olduğu halde -her şeyi kapsamak yerine- her şey olan boşluğa, başın yerine geçen, her zaman var olan bu harikalığa şimdiye dek kör olarak kalmıştım, ki onsuz zaten körüm." (Dennett ve Hofstadter, s. 33) Boşluğa dokunmanın olabilirliği ile "kör nokta"da kalan bölgenin gizinden dönüşen tüm "şeyler"i kavramsallaştırırken, arzuyu ketleyen Freudyen literatürde yine kastrasyonikliğe karşın, yalnız, "kör nokta"nın arzusuna ilişkin düşlem, sanat eserlerinin ya da filmlerinin bakışın semptomik uyarıcılığını arttırmadaki etkisi üzerine yönlendirilmeye devam ediyor. Kör Nokta'nın, *"Sibernetik Dokunsallık Bağlamında Sanat İlişkileri"* algoritmaları üzerine gerçekleştirmek istediğim ileriki çalışmalarımda yer edinecek olan kör nokta ile ilgili bilimsel veriler, "kör nokta"ya dair genel sözlük bilgisi şimdilik şöyledir; trafikte sürücünün geriden gelenleri aynalarda göremediği bölge, kör alan, ölü açı, ölü nokta anlamı taşıyan Türkçe "kör nokta" kelimesinin İngilizcede karşılığı, "blind stop" retinada optik sinirin girdiği nokta olarak geçen kelimenin Latince karşılığı da "cæcus macula"dır. Körlük meselesi, birçok yazar tarafından romanlarda metaforsal olarak işlenmiştir, yalnız epistemolojik olarak deneyle sabitlenmiş bu kör nokta meselesi, şimdinin görüntüleme teknolojleriyle sunulan megapixel yarışlarında, hipergerçeklik algısının oluşturduğu imajlar evreninin kör alanını da konumuza dahil ederek, "kör nokta"nın tıbbi literatürdeki verilerinden yola çıkarak, düşüncel boyutta sanat pratikleri ile ilişkilendirilmesi olanağına kısaca değinmek isterim. Bu nokta da olup bitenler için biçilen

“körlük” tanımının dışında orada gerçekleşen duyumsal edimler, gizli olan özne’nin konumlandığı yeri, tez boyunca “saf otomatizm”i imleyen, tinsel kara kutusunun düşsel yerleşkesi olarak kodlamak olanaklı mıdır? Araştırmalara göre uzayda bir yere denk gelen bu noktanın, her insanda, iki farklı gözde olmak üzere, odak olarak ayrı yerlerde olduğu tespit edilmiştir ve sadece tek gözün kapalı olduğu durumda gerçekleşen bu “kör nokta” olayının, deney grafiği şekildeki gibidir (Şekil 1).



Şekil 2: Kör Nokta Test Şablonu.



Şekil 3: Kör Nokta Grafik Çizimi.

Deneye dayanan bu bilgilerle edinilen verilerden yola çıkıldığında, mecazen “körleşme” anlamında daha çok vurgulanan kör nokta/blind stop, sanatsal üretim pratiği içinde ve sinemada karşılığının denk geldiği, odak dışı imge akışlarının sabitlenemediği boşluk olarak tanımlanan, çıplak gözle görünmeyen alanları dolu kılar. Bu da bu çalışmanın *Nesne Açılımı* bölümündeki şemada yer alan W. J. T. Michell’in zihinsel süreçlerininin ortaya konmasına katkı sağlar (Sayfa 26). Bu odak dışı imge akışlarının izlendiği bir teknoloji henüz mümkün değil. Bu münkün olduğu taktirde, kendilik imgelerinin bir ekrandan izlenmesi oldukça ütopist bir yaklaşım ve formun ötesine geçen bir olgudur. Dokunmatik evrende beliren, duyumun anlam kazandığı formsal olanla etkileşimin gücü bu noktada değerlidir. Švankmajer filmlerinin dokunan öznesi, sürrealizmin “anlam”ı dışlamayan faaliyetleri içinde tene nüfus eder. Onun sinemasında göz, yerini tene bırakmıştır ve tenle tinsel aynı düzlemdedir.

Görünen şeyler ve olguların arkasında olanlara yönelik kuramsal bir yaklaşım içinde olan sürealizmin defterinin kapanmadığını, aksine günümüzde sürrealizmin tam anlamıyla anlaşılmasının gerekli olduğuna inanan biri olarak, çoklu duyular arası yeni çalışmaların tetikleyicisi "olguların ötesi" arzusunu, yeni tanımı ile iştahı, özne'nin de deneyimsel sürecini yok etmeden gerçekleştirmeye açık olduğu yönündedir. Psikanalizi hâlâ ortaçağ doktrini olarak görme yanılgısına karşın bu alanın sinirbilim ile barışmış olduğu gerçeğini kabul etmek gerekir. Sinirbiliminin bu alanın verilerini kullanarak ortaya koyduğu teknolojik aygıtların ve geleceğin tıp alanındaki tedavi yöntemlerinin önemli bir parçası haline geleceği ön görülmektedir. Tüm bu veriler doğrultusunda Mark Solms ve Oliver Turnbull'un çalışmasını referans alarak sinirbilim ve iç dünya arasında kurulan etkileşimin, iki alanı birbirine yaklaştırıp elde ettiği verilerle "öznel" deneyimin bütünlükçü özneden çıkıp parçalı çokluğa açılan yanı adına önemlidir. Švankmajer "özne"si, bu anlamda sınırlı ve sınırsızların bir arada okunmasına olanak sağlayan bu yapıya uygundur. Özne'nin çoklu duyumundan yansıyan tüm deneyimlerin plastik ögelerle teması, filme de aynı şekilde çoklu unsurlarla yansır. Onun sineması göz hazzının ötesine çoktan geçmiştir. *Otoportre/Autoportrait* filminde, kendiliğin içinde yine ötekinin bakışına yönelik tavrı görülmektedir. Çeşitli ülkelerden çizerlerin katkı sağladığı bu filmde yer alan görseller, Švankmajer özne temsilleri olarak okunabilir.



Görsel 63: *Jan Švankmajer.*

SONUÇ

Modern sanat ve sessiz sinemanın eşzamanlı oluşu, sürreal sinemanın plastik sanatlarla etkileşimli pratiği, günümüzde yayınlanan çeşitli sinema manifestolarında pazarın yoksunluğuna karşı başka öteki sinemaların olabilir yanını ortaya koyma girişimleridir. Bu tavır Nathan Jun'un *Anarşizm Üzerine Yeni Perspektifler* adlı kitabında sunduğu tespit ve ortaya çıkan önermeler doğrultusunda yeni yaklaşımlar ortaya koyabilir. Hayatlarının sinemanın malzemesi yapılmasından rahatsızlık duyan bilinçler alışıldık formların dışında yeni fikirler oluşturmaktadır. Bu görüşün temelinde, sinemanın, düşünsel özleminin yanında olağanın dışında sinema yöntemleri geliştirmeye yönelik, sinemanın özgürleşmesi özlemi yer almaktadır. Günümüzde saniyede milyonlarca yazılı ve görsel bilgi akışının içinden "etki"yi normatifleşmiş olarak akarken izlemek, Foucault sarkacını izleyip ömür boyu hipnoz altında yaşamanın korkunç bir film olma olasılığının da mevcudiyet fikri, kuşkusuz tüyler ürperticidir. Bu ürpertinin üstesinden gelebilmek için sürreal sinemanın, daha doğrusu sürreal oluşumun geçmişten miras getirdikleri ile şimdinin ruhunun ortaya koyacağı formlara ihtiyacı olduğu çok açık. Sürrealizmin yazınla doğup, etki alanının sinema ve plastik sanatlarda çok daha belirgin olarak varlık kazanması, bu iki alanı birbirine bağlayan, birbirlerinin içine girmesini sağlayan kuşkusuz geçmişteki bir aradalık ruhu ve zamanının kendi tinidir. Bu tez her ne kadar Švankmajer filmleri üzerine odaklanmış olsa da plastik değerlerin kullanımı açısından Germaine Dulac, Man Ray, Jean Cocteau, Mara Deren, Tim Burton, Peter Greenaway, Brothers Quay, Marcel Duchamp, Henri Chomette, René Clair, Jiří Trnka gibi plastik sanatların değerlerini filmlerine entegre eden yönetmen ve deneycilerin filmlerinin de aynı şekilde kritik edilebilirliği düşüncesini oluşturmaktadır.

Bu çalışmada sürrealist bir yönetmenin filmleri aracılığıyla sürrealizm irdelendi, aynı zamanda plastik sanatların nesne olgusunu, sinemasının temelinde yaptığı deneylerin referansı ile dokunma duyusunu özümseyen ve duyumsayan bir bakışın sağladığı imgesel dünyanın içine istençli bir dalış yapıldı. Jung'un Animus'una denk gelen bir arzuyla yaşanılan çağın kavrayış biçimleriyle bir yönetmenin sinemasına "ben" yönetmen "özne"si ile farkındalıklı özdeşlik bağı kurup özümsemeye çalışmak, bodrum kata yığılmış olan nesnelerin üzerindeki tozun efsunlu yanına şahit olmak demekti. Her şeyden öte sürreal filmlerde nesnenin işlevsellik ve dekor gibi

anlayışlardan sıyrılarak zihnin sınırlarını getişleten ve bu bağlamda "işlevsel nesneler"e dönüşmesine tanıklık etmiş olmak, şimdinin dokunsal bağı ile analog bağ arasında kurulan yeni epistemolojik oluşumlara katkı sağlayacaktır.

Sinemanın nesneleri dendiğinde bir filmin tüm nesnelerini slayt gösterisi ile sunmanın ötesinde, plastik sanatlardaki nesne konumlanışının ve kuramsal olarak açılımının sorgulanmasının izlerini taşıyan sinemadaki pragmatist konumlanışın da psikanalitik zeminde, öznenin, yansıtım değerini taşıması, özellikle dokunma duyusunun vurgusu açısından önemlidir. Objektife sıçratılan "kan", yeni bir mesele değil fakat "kan"ın meşrulaştırılması ve baskı rejimlerinin iştahının temsili meselesi noktasında, izleyicinin iştahıyla paralellik gösterdiğinde kritik olana evrilir. Günümüzde çoklu zekâ kuramları geliştirilip yeni eğitim modelleri uygulanmaktadır. İnsanın bütünsel duyularla algılama yöntemleri üzerine çeşitli çalışmalar yeni parametrelerin eklenmesiyle genişlemekte ve çoklu öğrenme modelleri, disiplinlerarası etkileşim, multidisipliner aşkınlığı desteklemektedir. Bir alana çakılı kalmış olanla etkileşerek çoklu bir bakışa evrilen bu çoklu bakış modelleri, öğrenme sistemleri, Howard Gardner'ın teorileri doğrultusundaki işleyişlerin yanında Gilles Deleuze'un da önünü açtığı çapraz okumalar farklı alanlar arası geçişlerin dinamiklerinin evrildiği yeni ilişkiselliklerden yeni olgulara varıldığı, geniş çoklu bir yapıyı ortaya koymaktadır. Švankmajer filmleri, Félix Guattari'nin rizom, çokluk, fark, olay, duygulanım, savaş makinası, organsız beden, yineleme, içkinlik gibi hatta oidipusa karşı antioidipusun çeşitliliğine dair referanslar içeren meseleler doğrultusunda da inceleme alanları sunmaktadır. Bu araştırma her ne kadar daraltılmış olarak Freudyen psikanalitik çerçevede sunulmuş olsa da Švankmajer'in kendi metinlerinden ve belgesellerinden edinilen referanslara çok fazla aşkınlık ile yaklaşılmamıştır. Oysa onun sinema imgeleri adeta mutasyon hücreleri gibi çoğalabilir bir yapıya sahiptir, kontrol altında tutma ve sabitleme oldukça zorlayıcıdır. Filmlerde her imge yeni bir çağrışımsallığı beraberinde getiriyor ve sürekli evriliyor. Švankmajer filmlerini psikanalize ek farklı alanlarla birlikte okumak mümkünken tamamıyla dışına çıkıp mitsel olana yakınlaştırmak da olası bir çalışma alanının olabilirliliğini ortaya koymaktadır. Bu araştırmada filmleri incelenen sanatçı-yönetmen Jan Švankmajer'in sinema dilinin bereketli yanı ve kendisinin de farklı disiplinleri bir araya getirmiş olması, konu başlıklarının oluşmasında etkin oldu ve sürreal sinema-plastik sanatlar ilişkisi arasında şekillenen bu araştırma diğer alanlarla da pekiştirilerek

açımlandı. Öncelikle Švankmajer sinemasının nesneler dünyası üzerine kurmuş olduğu evrenindeki, nesnenin geçmişten günümüze değişen konumu üzerine gerçekleştirilen açımlamada aynı zamanda temas ve dokunsallık ilişkilerine de değinildi. Plastik ögelerin ve sanat kuramlarının yansıtımı açısından tarihsel bir sürece katkı sağlayan Švankmajer sinemasının, sürrealizmin değerlerini kendi pratiğine taşıyarak oluşturduğu çağrışımsal olanla iç içe geçirdiği her şeyden öte yaşamın içinde "poltergeist orada" tedirginliği yaşatması anlamında değerlidir. Bilinmesini istediği şey onun sandalyesinde dokunsal şeyler olduğu ve insanlığın geçmişle olan ilişkisini tekrardan bu şekilde canlı tutarak kara ormana yürüyebileceğidir. Onun evleri de zaten ana rahmi rahatlığında değildir, her an her yerden bir şey derin uykunuza sızabilir ve uykunuzu bölebilir. Švankmajer sinemasının psikanalitiğin verilerini dönüştürürken, sunduğu genel fotoğrafta, onun, nesne teorisi, öteki ile kurduğu temas en dikkat çeken yandır. Kendilik inşasının bile ötekiliğin içinde gerçekleştiği bir sinema diline tanık olunur. Onun bu sinema dili başlı başına iktidarı yok sayar, iktidarın narsizmi soyutlayarak bütüne bakmasının imkânsızlığını yaratır. Çünkü onun nesneler dünyasında canlı ve cansız ayaktadır ve herhangi bir orijin, kahraman yoktur. Gizliden gizleye cinsellik-iktidar-çocuk üçlemesinin ortak benmerkezciliğini iğdiş etmekte ve bunu sinema endüstrisine karşı olan tavrı ile de yapmaktadır. Švankmajer en temel öge olan şiiri, bir form olarak görmekte ve bu form, film, resim, yazı, kolaj, ses her türlü araçla ortaya çıkabilir ve hayallere dönüşebilir. Terry Eagleton'ın, "Freud'u ciddiye alıyorsak, asla büyümeyeceğimiz ve yetişkinliğin sadece gençlerin kurduğu fantezi olduğu doğrudur. Ama çocuksuluğun dereceleri vardır. Süpermodeller ve idealist felsefeciler, işte bu derecelendirmede oldukça yüksek yerleri işgal ederler" (Kuramdan Sonra, 2006: 141) sözünden hareketle bu çalışmayı psikanalizin ortaya çıkma önermesi olan insanın karanlığına ve çocukluğuna bakma olgusuyla, Švankmajer'in çocuklukla ilgili düşünceleriyle, *On Emir*'in ikinci maddesiyle bitirmek, bu çalışmanın ruhunu tamamlayacaktır.

> *"Obsesyona teslim olun. Bundan daha iyi bir şey yok. Takıntılar çocukluktan emanettirler. Ve en değerli hazineler çocukluk derinliklerinden gelir. Her zaman çocukluk kapısını açık tutmak gerekir. Duygularla ilgili kısmını, anılarla ilgili olanları değil. Bilinçli ya da bilinçsiz. İç nehrinizin serbestçe akmasına izin verin. Bunun üzerine yoğunlaşın ama aynı zamanda rahatlayın. Film yaparken, yirmi dört saat boyunca filmin içine dalmalısın. Ancak o zaman obsesyonların, çocukluğun filme yansıyacaktır. Ve film çocukluğun zaferi olacaktır" (Švankmajer, On Emir).*

KAYNAKÇA

Abora, Emel. Sürrealizm Akımında Nesnenin Değerlendirilişi, Yüksek Lisans Tezi, 1996.

Akarsu, Pınar. Sürrealizm Ve Rüya, Yüksek Lisans Tezi, 2010.

Akyürek, E. (1994). Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Aragon, L. (2015). Kolajlar. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: Janus Yayınları.

Arıklı, E. (1975). Devrimler ve Karşı Devrimler Tarihi Ansiklopedisi (Cilt 2, ss. 263). İstanbul: Gelişim Yayınları.

Ateş, M. (2001) Mitolojiler Ve Semboller Ana Tanrıça Ve Doğurganlık Sembolleri. İstanbul: Copyright mehmetatestr@yahoo.com ISBN: 975-97278-1-1.

Attali, J. (2006). Gürültüden Müziğe. Gülüş Gülcügil Türkmen, (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Artun, A. (Ed.) (2010). Sanat Manifestoları: Avangart Sanat ve Direniş. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, N. A. (Der. Sunuş) (2014). Sürrealizm Mimarlık Mekân Sanatı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, N. A. & Ojalvo, R. (Der.) (2014). Arzu Mimarlığı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bachelard, G. (1996). Mekânın Poetikası. Aykut Derman (Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bachelard, G. (2006). Su ve Düşler Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme. Olcay Kunal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, J. (2008). Nesneler Sistemi. Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Baker, U. (Ed.) (2015). Sanat Ve Arzu. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, John. (2007). Görme Biçimleri. Yurdanur Salman. (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, John. (2007). Sanat Ve Devrim. Bilge Berker. (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Breton, A. (2001). Nadja. Sevgi Tamgüç (Çev.). İstanbul: Babil Yaınları.

Breton, A. (2009). Sürreal Manifestolar. Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör (Çev.). İstanbul: 6:45 Yayın.

Barthes, R. (1997). Gösterge Bilimsel Serüven. Mehmet Rifat, Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. (1999). Metis Seçkileri, Yazı ve Yorum. Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Barthes, R. (1998). Çağdaş Söylenler. Tahsin Yücel. (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Batur, E. (Ed.) (2007). Modernizmin Serüveni. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Badiou, A. (2010). Başka Bir Estetik. Aziz Ufuk Kılıç, (Çev.). Istanbul: Metis Yayınları.

Betton, G. (Y.Y.G.). Sinema Tarihi. Şirin Tekeli (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bloom, P. (2015). Bebeklerin Ahlaki Yaşamı. Ezgi Kardelen. (Çev.). İstanbul: Verita Kitap.

Burnett, R. (2007). İmgeler Nasıl Düşünür?. Güçsal Pusar (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Büker, S. (2012). Sinemada Anlam Yaratma. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Can Gündüz, Elçin Gen, Mustafa Tüzel, Ece Erbay, Melih Cevdet Anday, Sabahattin Eyüboğlu, Erdoğan Alkan (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Clark, T. (2011). Sanat Ve Propaganda. Kitle Kültürü Çağında Politik İmge. Esin Hoşcusu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Clarke, J. (2012). Sinema Akımları. Şahan Yatarkalkmaz&Çağdaş Eylem Babaoğlu (Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Çağıl Yurdakul, Filiz Özer, "Metinden Mekâna; Kültürel Farklılıkların Alice'in Kaçış Uzamı Bağlamında İncelenmesi", KARADENİZ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ, Vol. 5, No. 9, 12/2013, s. 183-207, ISSN: 1309-081X, Teksir Dijital.

Dadoun, R. (2007). Erotizm. (Çev.). Işık Ergüden (Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Demirci, Tan Tolga. Dünya Sinemasında Sürrealizmin İzleri, Yüksek Lisans Tezi, 2012.

Demirci, T.T. (2006) Korku Sinemasının Psikanalizi. İstanbul: Es Yayınları.

Denis, P. (2007). Fobiler. İsmail Yerguz (Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Direk, Z. (Hazırlayan) (2003). Dünyanın Teni, Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler. İstanbul: Metis Yayınları.

Duranay, H. (Ed.) (2014). Dada Bakire Bir Mikroptur. Halil Duranay, Cemal Akyüz, Abidin Mahmut (Çev.) Kocaeli: Kült Neşriyat.

Eco, U. (Ed.) (2014). Ortaçağ: Katedraller, Şovalyeler, Şehirler. Leyla Tonguç Basmacı (Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Eliade, M. (2003). Dinler Tarihine Giriş. Lale Arslan (Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Elsaesser, T., & Hagener, M. (2011). Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Giriş. Berhan Soner-Barış Yıldırım (Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.

Ersümer, A. (Der.) (2015). Sinema Neyi Anlatır. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Fink, G. (2004). Antik Mitolojide Kim Kimdir? Serpil Erfındık Yalçın (Çev.). İzmir: İlya Yayınları.

Franck, D. (2009). Bohemler. İsmail Yerguz, (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Foster, H. (2011). Zoraki Güzellik. Şebnem Kaptan, (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2004). Bu Bir Pipo Değildir. Selahattin Hilav (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Foucault, M. (1993). Deliliğin Tarihi 1, 2, 3. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge Kitapevi.

Furby, J., & Hines, C. (2014). Fantastik. Sena Yavuz (Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.

Guntrip, H. (2003). Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri Ve Kendilik. İpek Babacan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Güngör, Ayşe. André Breton Ve Sürrealist Resim İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, 2011.

Gürol, E. (2002). Sigmund Freud. İstanbul: İz Yayıncılık.

Hendy, D. (2015). Gürültü: Sesin Beşeri Tarihi. Çiğdem Çidamlı, (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

Hagemann, J. (2012). *May I Touch Your Meat? Jan Švankmajer, Birth Trauma, and the Gesture Toward Touch*. Life. Erişim Tarihi: 26.03.2016 Saat: 01:10 Yayın Tarihi: 31.10.2012 http://brightlightsfilm.com/may-i-touch-your-meat-jan-Švankmajer-birth-trauma-and-the-gesture-toward-touch/#.V0SNRpGLSM8

Harrison, C., Wood, P. (Ed.) (2005). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi Sabri Gürses, (Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Hames, P. (Ed.) (1995). Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer. England: Connecticut: Greenwood Press.

Hochmann, J. (2004). Psikiyatri Tarihi. Işik Ergüden, (Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Hobson, J., A. (2012). Düşler. Hakan Gür, (Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Hofstadter, D. R. (2001). Gödel, Escher, Bach: Bir Ebedi Gökçe Belik. Ergün Akça&Hamide Koyukan, (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hofstadter, D. R., Dennett, D.C. (2005). Aklin G'özü. Füsun Doruker. (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Houdé, O. (2006). Çocuk Psikolojisi, İsmail Yerguz, (Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Hopkins, D. (2006). Dada ve Gerçeküstücülük. Suat Kemal Angı, (Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Jacopson, E. (2015). Kendilik ve Nesne Dünyası. Selim Yazgan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Kabadayı, Şeniz. Plastik Sanatlarda Fotomontaj, Yüksek Lisans Tezi, 2004.

Karadoğan İsmayıl, Ebru. Gerçeküstücü Sinemada Tekinsizlik: Jan Švankmajer Filmleri Üzerine Bir İnceleme, Doktora Tezi, 2011.

Klein, M. (2011). Haset ve Şükran. Orhan Koçak & Yavuz Erten (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Klein, M. (2015). Çocuk Psikanalizi. Ayşegül Demir (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Klossowski, P. (2014). Komşum Sade. Nihan Çetinkaya (Çev.). İstanbul: Aytıntı Yayınları.

Kristeva, J. (2004). Korkunun Güçleri. İğrençlik Üzerine Deneme. Nilgün Tutal (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kristeva, J. (2015). Melaine Klein: Delilik Yahut Acı ve Yaratıcılık Olarak Ana Katli. Sezer Tansuğ (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Lautreamont, C., D. (2012). Maldoror'un Şarkıları. Özdemir İnce (Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Lektorski V. A. (2016). Özne, Nesne, Biliş. Şükrü Alpagut (Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

Mitchell, S., A. (2009). Psikanalizde İlişkisel Kavramalar: Bir Bütünleme. Gülenbaht Algaç, İrem Anlı (Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Mitchell, W. J. T., (1984). What Is an Image?, Vol. 15, No. 3, Image/Imago/Imagination Online, 503-537.

Nasio, J., D. (2007). Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders. Özge Erşen, Murat Erşen (Çev.). İstanbul: İmge Kitapevi.

Noheden, K. (2013). *The imagination of touch: surrealist tactility in the films of Jan Švankmajer*. Yayın Tarihi: 4.9.2013 Erişim Tarihi: 26.03.2016 Saat: 01:20 http://aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/21111

Nowell-Smith, G. (2003). Dünya Sinema Tarihi. Ahmet Fethi (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Öğütçü, Ayten. Tarihsel Süreç İçerisinde El Kuklasi Ve Gelişimi, Yüksek Lisans Tezi, 2007

Özügül, O. (Der.) (2000). Sanatın Psikolojisi. İstanbul: Pencere Yayınları.

Panofsky, E. (2012). İkonografi Araştırmaları. Orhan Düz (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Passeron, R. (2000). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi. Sezer Tansuğ (Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Rank, O. (2014). Doğum Travması Ve Psikanalizdeki Anlamı. Sabir Yücesoy (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Rifat, M. (1997). Gösterge Bilimsel Serüven. Mehmet Rifat, Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rıfat, M. (2000). XX. Yüzyilda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 2 Temel Metinler.
M. Rifat, S. Rifat (Çev.). İstanbul: Om Yayınevi.

Rosenthal, M.&Yudin, P. (1997). Felsefe Sözlüğü. Aziz Çalışlar (Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Sade, M.D. (2015). Sade'ın Kayıp Günlüğü. Birsel Uzma (Çev.). Ankara: Çiviyazıları Yayınevi.

Samancı, Özge. Animasyonun Önlenemez Yükselişi, Doktora Tezi, 2004.

Sayın, Zeynep. (2003). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.

Sigmund, F. (2012). Psikopatoloji. Dr. Hakan Atalay (Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Sigmund, F. (2012). Haz İlkesinin Ötesinde/Ben ve İd. Ali Babaoğlu (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Sigmund, F. (2011). Metapsikoloji 2. Aziz Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.

Sigmund, F. (2003). Totem ve Tabu. Akın Kanat (Çev.). İzmir: İlya Yayınevi.

Smith, S.A. (2010). Rus Devrimi. Ümit Hüsrev Yolsal (Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Sorfa, D. (2006). The object of film in Jan Švankmajer. Czech Cinema, Special, (4).

Sözen, M. & Tanyeli, U. (1994). Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Sütçü, Ö. Y. (2015). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felfesesi. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Şentürk, L. (2015). Kara Grotesk Jan Švankmajer. Kocaeli: Kült Neşriyat.

Švankmajer, J. (2014). International Library of Modern and Contemporary Art : Touching and Imagining : An Introduction to Tactile Art. London, US: I.B.Tauris. Retrieved from http://www.ebrary.com

Švankmajer, J. (1990). *To Renounce the Leading Role.* Erişim Tarihi: 11.05.2016 Saat: 18:20 http://surrealcoconut.com/surrealist_documents/svankmajer.htm

Terbaş, Ö. (Der.) (2015). Sinema ve Psikanaliz 2- Kayıp ve Zaman. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tura, Saffet Murat. (1989). Freud'dan Lacan'a Psilanaliz. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Uygur, N. (1999). Dipten Gelen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ünver, Büşra. Sinemada Mekansal Duyumsama: The Shining Filmi Örneği, 2012.

Whitehead, M. (2012). Animasyon Filmler. Aziz Turuskan (Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

Analogon, Erişim Tarihi: 8.03.2015, http://www.analogon.cz/

Akce, Erişim Tarihi: 8.03.2015, http://www.surrealismus.cz/akce/akce.html

Aydın, Uraz. (2015, 30 Mart). Mutlak Açı: Sürrealizm ve Devrimci Politika Üzerine. Erişim Tarihi: 25 Şubat 2016 http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-mutlak-aci-surrealizm-ve-devrimci-politika-uzerine/2384

Çekoslovakya Sineması/Çek Sinemasının Popülerleşme Süreci Ve Çekoslovak Yeni Dalga, Amatör Kültür.Net. Erişim Tarihi: 29 Nisan 2016, Yayın Tarihi: 11 Kasım 2011, http://ourwebnet.blogspot.com.tr/2011/11/cekoslovakya-sinemas.html

David, Moats. (2011, 3 Haziran). ‘Close Your Eyes Or You Won't See Anything' - Jan Švankmajer's Alice. Erişim Tarihi: 25 Eylül 2015, http://thequietus.com/articles/06368-close-your-eyes-or-you-won-t-see-anything-jan svankmaje

Dr. Mutluhan İzmir. Anadili, Ezilen Annelerin Dili Olursa, Şiddetin Kaynağı Haline Gelir Mi? Erişim Tarihi: 25 Ağustos 2015, http://www.mutluhanizmir.com/makale_anadili.html

Fare Adam Vakası Ve Freud: Homoseksüellik. Eşcinsel Terapi- Simple Machines Forum. (2012, 28 Ekim) Erişim Tarihi: 30 Mart 2016, http://escinselterapi.net/forum/index.php?topic=1136.0

Jan Švankmajer Kronoloji, Türkçe. Erişim Tarihi: 20 Aralık 2015 Yayın Tarihi: 7 Ağustos 2008, https://m.facebook.com/notes/jan-Švankmajer/jan-%C5%A1vankmajer/26578622185/

Jan Švankmajer Kronoloji, İngilizce. Erişim Tarihi: 20 Aralık 2015, http://www.cine-city.co.uk/projects/jan-svankmajer/

Jan Švankmajer, Kişisel Web Sitesi: Erişim Tarihi: 14 Ekim 2015, http://www.athanor.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=5&lang=en

JAN ŠVANKMAJER: THE PRODIGIOUS ANIMATOR FROM PRAGUE, Kinema. Erişim Tarihi: 21 Nisan 2016, http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=363&fea

Jan Švankmajer Decalogue, On Emir. Cinecity. Erişim Tarihi: 29 Nisan 2016 Yayın Tarihi: 7 Ocak 2014, http://www.cine-city.co.uk/jan-svankmajers-decalogue-pdf-version/

Man Ray-L’Enigme d’Isidore Ducasse 1920, remade 1972, TATE. Erişim Tarihi: 21 Nisan 2016, http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957/text-summary

Mobilya Tasarımında Çevre Dostu Yaklaşımların Tarihsel Süreci-Primitiv Tasarım Akımları, İkibin50. Erişim Tarihi: 26 Mart 2016 Yayın Tarihi: 10 Eylül 2012, http://www.ikibin50dergisi.org/32/mobilya-tasariminda-cevre-dostu-yaklasimlarin-tarihsel-sureci.html

Paris'te Üç Sergi I: SÜRREALİST NESNE, E-Skop. Erişim Tarihi: 28.03.2016 Yayın Tarihi: 11.12.2013, http://www.e-skop.com/skopbulten/pariste-uc-sergi-i-surrealist-nesne/1690

René Magritte, Golconda. Erişim Tarihi: 26 Mart 2016 Güncel Yayın Tarihi: 27 Nisan 2016, https://en.wikipedia.org/wiki/Golconda_(Magritte)

Salvador Dalí's Rare, Erotic Vintage Cookbook. Barain Picnkings. Erişim Tarihi: 18 Nisan 2016, https://www.brainpickings.org/2014/04/29/salvador-dali-les-diners-de-galacookbook/

Sarane Alexandrian'ın André Breton İle Yazışmaları. Sarane Alexandrian. Erişim Tarihi: 28 Mart 2016, http://www.sarane-alexandrian.com/SA_Fr/Documents.html

Surrealism, The Art Story. Erişim Tarihi: 30 Nisan 2016, http://www.theartstory.org/movement-surrealism.htm

Surrealism. MOMA Learning. Erişim Tarihi: 16 Ocak 2015, https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/surrealism

Sürrealizmde Nesne Türleri, Surrealismus. Erişim Tarihi: 28 Mart 2016 Yayın Tarihi: 8 Ocak 2008, http://surrealismus.blogspot.com/2008/01/srrealizmde-nesne-trleri.html

Balázs Imre József, The Inner Side of the Object: About Painting and Surrealism**,** Szürrealizmus. Erişim Tarihi: 28 Mart 2016 Saat: Yayın Tarihi: 21 Şubat 2012, https://szurrealizmus.wordpress.com/2012/02/21/the-inner-side-of-the-object-about-painting-and-surrealism/

Heterotopya. Mekanar. Erişim Tarihi: 30.04.2016, http://www.mekanar.com/tr/yazi-ar%C5%9Fiv-2013/makale/heterotopya-erdem-%C3%BCng%C3%BCr.html

Başka mekanlara dair / Michel Foucault. Not Defteri. Erişim Tarihi: 30 Nisan 2016, Yayın Tarihi: 11 Ekim 2009 http://nina.bencoya.com/182/baska-mekanlara-dair-michel-foucault/

Blind Spot Experiments. Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2016, http://www.hometrainingtools.com/a/blind-spot-science-project

Seeing more than your eye does. (2007, 21 Mart) Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2016, http://serendip.brynmawr.edu/bb/blindspot1.html

Buffalo Bill, Vikipedi, Erişim Tarihi: 7 Haziran 2016, Güncel Yayın Tarihi: 5 Haziran 2016, https://tr.wikipedia.org/wiki/Buffalo_Bill

Ed Gein, Vikipedi, Erişim Tarihi: 7 Haziran 2016, Güncel Yayın Tarihi: 5 Haziran 2016, https://tr.wikipedia.org/wiki/Ed_Gein

Belgesel: Bölüm 1: https://youtu.be/e89U4ZD-Kvo**.** Bölüm 2: https://youtu.be/W8fllnnXK3Q**.** Bölüm 3: https://youtu.be/2WMml7sStAM**.** Bölüm 4: https://youtu.be/TRc8fz029e0**.** Tam Belgesel Linki: https://mega.co.nz/#!IcgU3Ixb!3Q8tles... Erişim Yeri: Web Sitesi, You Tube. Erişim Tarihleri: 26.03.2016/Saat: 01:17

Fluxus, MOMA, CHARTING FLUXUS-George Maciunas's Ambitious Art History. Erişim Tarihi: 11 Haziran 2016 http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/charting_fluxus/

EK A

JAN ŠVANKMAJER FİLMOGRAFİ

1. Orjinal Adı: **Přězit svůj život (teorie a praxe)**

Tr. **Hayatta Kalmak: Teori ve Pratik,** Eng. **Surviving Life: (Theory and Practice)**

2010 (Uzun Metraj Film)

35mm. / 105’ / Renkli / Çek Cumhuriyeti-Slovakya-Japonya

Oyuncular: Václav Helsus (Evzen / Milan), Klára Issová (Evzenie), Daniela Bakerova (Dr. Holubová), Emília Doseková (Süper-ego), Marcel Nemec (İş arkadaşı), Jan Pocepický (Antikacı), Jana Olhová (Fahişe), Pavel Nový (Kapıcı), Karel Brozek (Patron), Jan Švankmajer (Kendisi)

2. Orjinal Adı: **Silení**

Tr. **Delilik,** Eng. **Lunacy**

2005 (Uzun Metraj Film)

35mm. / 118’ 00” / Renkli / Çek-Slovakya Cumhuriyeti

Oyuncular: Pavel Liska (Jean Berlot), Jan Triska (Marquis), Anna Geislerová (Charlotte), Jaroslav Dusek (Dr. Murlloppe), Martin Huba (Dr. Coulmiere), Pavel Nový (Uşak Dominic), Stano Danciak (Hancı), Jirí Krytinár (Ders Anlatan Deli Adam)

Ödüller: 2006 yılında Eva Švankmajerová ve Veronika Hrubá En İyi Sanat Yönetimi dalında, Eva Švankmajerová En İyi Film Afişi dalında Czech Lions ödülü sahibi oldu.

3. Orjinal Adı: **Otesánek**

Tr. **Küçük Otik,** Eng. **Little Otik**

2000 (Uzun Metraj Film)

35mm. / 125’ 00” / Renkli / Çek Cumhuriyeti

Oyuncular: Veronika Zilková (Bozena); Jan Hartl (Karel), Jaroslava Kretschmerová (Alzbetka'nın Annesi), Pavel Nový (Alzbetka'nın Babası), Kristina Adamcová (Alzbetka), Dagmar Stríbrná (Bakıcı), Zdenek Kozák (Bay Zlabek), Gustav Vondracek (Postacı), Arnost Goldflam (Jinekolog), Jitka Smutná (Sosyal Yardım Uzmanı), Jirí Lábus (İstasyondaki Polis Memuru), Radek Holub (Genç Postacı), Jan Jirán (Karel'in İş Arkadaşı)

Ödüller: 2002 yılında Jan Švankmajer En İyi Konulu Film dalında Czech Critics Award; aynı yıl Jan Švankmajer ve Eva Švankmajerová En İyi Sanat Yönetimi dalında Czech Lions ödülünü aldı, aynı yarışmada Otesánek En İyi Film seçildi ve yine Eva Švankmajerová En İyi Film Afişi ödülünü aldı. 2001 Yılında Pilsen Film Festivali'nde Jan Švankmajer Don Quixote Ödülü ve Özel Mansiyon sahibi oldu ve Golden Kingfisher ödülü aldı.

4. Orijinal Adı: **Spiklenci slasti**

Tr. **Haz Komplocuları** Eng. **Conspirators of Pleasure**

1996 (Uzun Metraj Film)

35mm. / 75' 00" / Renkli / Çek Cumhuriyeti-İsviçre-İngiltere

Oyuncular: Petr Messel (Bay. Pivoine), Gabriela Wilhelmová (Bayan Loubalova), Barbora Hrzánová (Postacı Kadın), Anna Wetlinská (Bayan Beltinska), Jirí Lábus (Gazete Satıcısı), Pavel Nový (Bay Beltinski),

Ödül: 1996' Locarno Film Festivali, Genç Jüri Birincilik Ödülü'nü aldı.

5. Orijinal Adı: **Lekce Faust**

Tr. **Faust**, Eng. **Faust**

1994 (Uzun Metraj Film)

35mm. / 97' 00" / Renkli / İngiltere-Fransa-Almanya-Çek Cumhuriyeti

Oyuncular: Petr Cepek (Faust), Jan Kraus, Vladimir Kudla, Antonin Zacpal, Jirí Suchý, Viktorie Knotková

Ödüller: 1995 yılında En iyi Animasyon Filmi dalında Czech Critics Awards; Petr Cepek En iyi Aktör dalında Czech Lion, Ivo Spalj En iyi Ses dalında Czech Lion, Jan Švankmajer ve Eva Švankmajerová En iyi Tasarım dalında Czech Lion; Fantasporto'da Jan Švankmajer En iyi Özel Efekt dalında International Fantasy Film Ödülü; Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali'nde Jan Švankmajer Jüri Özel Ödülü aldı.

6. Orijinal Adı: **Jídlo**

Tr. **Yemek**, Eng. **Food**

1992 (Kısa Film)

35mm. / 14' 00" / Renkli / Çekoslavakya-İngiltere

Oyuncular: Ludvík Sváb, Bedrich Glaser, Jan Kraus, Pavel Marek, Josef Fiala, Karel Hamr.

7. Orijinal Adı: **Konec stalinismu v Cechách**

Eng. **The Death of Stalinism in Bohemia,** Tr. **Bohemyada Stalinizmin Ölümü**

(Ajitatif Propaganda Filmi)

1990 (Kısa Film)

35mm. / 10'00" / Renkli / İngiltere-Almanya-Çekoslavakya

8. Orijinal Adı: **Animated Self-Portraits**

Tr. **Otoportre** Eng. **Animated Self-Portraits**

1989 (Kısa Film)

35mm. / 08' 00" / Renkli / Kanada-Çekoslavakya-Japonya-ABD

Ödül: Cracow Film Festivali'nde Jan Švankmajer Özel Mansiyon aldı.

9. Orijinal Adı: **Flora**

Tr. **Flora** Egn. **Flora**

1989

35mm. / 20’ 00” / Renkli / ABD

10. Orijinal Adı: **Zamilovanê maso**

Tr. **Aşık Etler** Eng. **Meat in Love**

1989 (Kısa Film)

35mm. / 01’ 00” / Renkli / ABD-İngiltere-Batı Almanya

11. Orijinal Adı: **Tma/Svêtlo/Tma**

Tr. **Karanlık, Aydınlık , Karanlık** Eng. **Darkness/Light/Darkness,**

1989 (Kısa Film)

35mm. / 10’ 00” / Renkli / Çekoslavakya

Ödül: 1989’da Cinaanima Büyük Ödülü’nü, 1990’da, Berlin Uluslararası Film Festivali’nde En İyi Kısa Film dalında Mansiyon ve Cracow Fim Festivali Jüri Özel Ödülü’nü aldı.

12. Orijinal Adı: **Neco z Alenky**

Tr. **Alice** Eng. **Alice**

1988/Uzun Metraj

35mm. / 86’00” / Renkli / İsviçre-Batı Almanya-Đngiltere

Oyuncu: Kristýna Kohoutová

Ödüller: 1989 Annecy Uluslararası Animasyon Film Festivali’nde En İyi Konulu Film Ödülü aldı.

13. Orijinal Adı: **Another Kind of Love**

Tr. **Başka Türlü Aşk.** (Hugh Cornweel için müzik klibi) Eng. **Another Kind of Love** (Klip for Hugh Cornweel)

1988 (Videoklip)

35mm. / 03’ 39” / Renkli / İngiltere-Batı Almanya

14. Orijinal Adı: **Mužné hry**

Tr. **Erkek Oyunu** Eng. **Virile Games /The Male Games**

1988 (Kısa Film)

35mm. / 13’ 00” / Renkli / Çekoslavakya

15. Orijinal Adı: **Do pivnice**

Tr. **Bodrum’a İniş** Eng. **Down to the Cellar**

1983 (Kısa Film)

35mm. / 15’ 00” / Renkli / Çekoslavakya

16. Orijinal Adı: **Kyvadlo, jáma a nadeje**

Tr. **Kuyu Sarkaç ve Umut** Eng. **The Pit, the Pendulum and Hope**

1983 (Kısa Film)

35mm. / 15’ 00” / S&B / Çekoslavakya

Ödüller: 1984 yılında Cracow Film Festivali’nde Jan Švankmajer Don Quixote Award; Fantasporto’da Critic’s Award ve Özel Mansiyon aldı; 1984’te Montréal Dünya Film Festivali’nde Jan Švankmajer Jüri Ödülü’nü aldı.

17. Orijinal Adı: **Maznosti dialogu**

Tr. **Diyaloğun Boyutları** Eng. **Dimensions of Dialogue**

1982 (Kısa Film)

35mm. / 12’00” / Renkli / Canlandırma / Çekoslavakya

18. Zánik domu Usheru

Tr. **Usher'ların Evinin Çöküşü** Eng. **The Fall of the House of Usher**

1981 (Kısa Film)

35mm. / 15' 00" / S&B / Çekoslavakya

19. Orijinal Adı: **Otrantský zámek**

Tr. **Otranto Şatosu** Eng. **Castle of Otranto**

1973–79 (Kısa Film)

35mm. / 15' 00" / Renkli / Çekoslavakya

20. Orijinal Adı: **Leonarduv denik**

Tr. **Leonardo'nun Günlüğü** Eng. **Leonardo's Diary**

1972 (Kısa Fim)

35mm. / 12' 00" / Renkli / Çekoslavakya-İtalya

21. Orijinal Adı: **Zvahlav aneb Saticky Slameného Huberta**

Tr. **Zevzekname** Eng. **Jabberwocky**

1971 (Kısa Film)

35mm. / 13' 00" / Renkli / Çekoslavakya

22. Orijinal Adı: **Don Šanjn**

Tr. **Don Sançe** Eng. **Don Sanche**

1970 (Kısa Film)

35mm. / 30' 00" / Renkli / Çekoslavakya

23. Orijinal Adı: **Kostnice**

Tr. **İskelet Kilisesi** Eng. **The Ossuary**

1970 (Kısa Film)

35mm. / 10’ 00” / S&B / Çekoslavakya

24. Orijinal Adı: **Tichý týden v dome**

Tr. **Evde Sessiz Bir Hafta** Eng. **A Quiet Week in the House**

1969 (Kısa Film)

35mm. / 20’ 00” / Renkli ve S&B / Çekoslavakya

25. Orijinal Adı: **Byt**

Tr. **Kat-Daire** Eng. **The Flat**

1968 (Kısa Film)

35mm. / 13’ 00” / S&B / Canlandırma / Çekoslavakya

26. Orijinal Adı: **Picknick mit Weissmann**

Tr. **Weissmann İle Piknik** Eng. **Picnic with Weissmann**

1968 (Kısa Film)

35mm. / 13’ 00” / Renkli / Avusturya

27. Orijinal Adı: **Zahrada**

Tr. **Bahçe** Eng. **The Garden**

1968 (Kısa Film)

35mm. / 17’ 00” / S&B / Çekoslavakya

28. Orijinal Adı: **Historia Naturae, Suita**

Tr. **Doğa Tarihi** Eng. **Historia Naturae**

1967 (Kısa Film)

35mm. / 09’ 00” / Renkli / Çekoslavakya

29. Orijinal Adı: **Et Cetera**

Tr. **Ve Saire** Eng. **Et Cetera**

1966 (Kısa Film)

35mm. / 07’ 00” / Renkli / Çekoslavakya

30. Orijinal Adı: **Racvickarna**

Tr. **Tabut Fabrikası** Eng. **Punch and Judy**

1966

35mm. / 10’ 00” / Renkli / Çekoslavakya

31. Orijinal Adı: **Hra s kameny**

Tr. **Taşlarla Bir Oyun** Eng. **A Game with Stones**

1965 (Kısa Film)

35mm. / 08’ 00” / Renkli / Avusturya

32. Orijinal Adı: **Johann Sebastian Bach: Fantasia G-moll**

Tr. **Johann Sebastian Bach: Sol Majör Fantezi** Eng. **Johann Sebastian Bach: Fantasy in G Minor**

1965 (Kısa Film)

35mm. / 10’ 00” / S&B / Çekoslavakya

33. Orijinal Adı: **Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara**

Tr. **Bay Schwarcewalldea ve Bay Edgara'nın Son Numarası** Eng. **The Last Trick**

1964 (Kısa Film)

35mm. / 12' 00" / Renkli / Çekoslavakya

Açıklama: Bu Filmografi, Ebru Karadoğan İsmayıl'ın *Gerçeküstücü Sinemada Tekinsizlik: Jan Švankmajer Filmleri Üzerine Bir İnceleme* adlı tezinden alınmış olup Çekçe, İngilizce ve Türkçe olarak düzenlenmiştir. Ayrıca Švankmajer Zaman Çizelgesi'ne *"Elektronik Kaynakça"* kısmından erişilebilir.