DÜŞLER ve YOLCULUKLAR

“Sinema Yazıları”

Editörler:
Prof. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU
Doç. Dr. Ragıp TARANÇ
Öğr. Gör. Melih TOMAK

Paradigma Akademi

Ekim - 2023

ISBN: 978-625-6579-09-5

DÜŞLER ve YOLCULUKLAR

“Sinema Yazıları”

Editörler: Mehmet KOŞTUMOĞLU. Ragıp TARANÇ. Melih TOMAK

Sertifika No: 69606

Paradigma Akademi Basın Yayın Dağıtım

Fetvane Sokak No: 29/A

ÇANAKKALE

e-mail: fahrigoker@gmail.com

Yayın Yönetmeni

Nevin SUR

Kapak

Himmet AKSOY

Matbaa

Meydan Baskı Fotokopi

Sertifika No: 70835

Kitaptaki bilgilerin her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

Bu Kitap T.C. Kültür Bakanlığından alınan bandrol ve
ISBN ile satılmaktadır. Bandrolsüz kitap almayınız.

Paradigma Akademi – Ekim 2023



DÜŞLER ve YOLCULUKLAR

“Sinema Yazıları”

Editörler:

Prof. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU

Doç. Dr. Ragıp TARANÇ

Öğr. Gör. Melih TOMAK

Bilim Kurulu:

Prof. Dr. Berrak TARANÇ
Prof. Dr. Hacı Yakup ÖZTUNA
Prof. Dr. Zuhal ÖZEL SAĞLAMTİMUR
Dr. Öğr. Üyesi Faik KARTELLİ
Dr. Öğr. Üyesi Levent BERBER

- **Bilim Kurulu alfabetik dizinle yerleştirilmiştir.**
- **Her bölüm yazarının sorumluluğu altındadır.**

İÇİNDEKİLER

HİTCHCOCK SİNEMASI'NDA SÜRREALİST TEMSİLLER: SPELLBOUND FİLM ÖRNEĞİ 9
Akil Fikret Tosun

KORKU TÜRÜNDE CANAVARLARIN DÖNÜŞÜMÜ: DAVİD CRONENBERG SİNEMASI VE ORGANSIZ BEDEN..... 33
Azime Cantaş

BEDENİN BİR EYLEM VE İFADE ARACI OLARAK SİNEMADA DÖNÜŞÜMÜ: BİYO-İKTİDARIN REDDİ..... 57
Cenk Ateş

TÜKETİM TOPLUMU VE KİTSCH..... 69
Hilal Süreyya Yılmaz

UNTİTLED "*İSİMSİZ"* VE THE SQUARE "*KARE"* FİLMLERİ ÜZERİNDEN GÜNCEL SANAT TARTIŞMALARI..... 81
Hilal Süreyya Yılmaz

YÜCEL ÇAKMAKLI SİNEMASININ DÜŞÜNSEL KAYNAKLARININ İZLERİNİ FİLMLERİNDE SÜRMEK..... 91
İhsan Koluaçık

AKDENİZ KIYISINDA ORTAYA ÇIKAN DİNLERİN KÜLTÜR VE SİNEMAYA ETKİSİ 117
Kıvanç Hekim

ORYANTALİZM VE SİNEMA: ÇÖLDE ÇAY FİLMİ ÜZERİNDEN ORYANTALİST ÖYKÜ VE SİNEMASAL KODLAR ÜZERİNE BİR DENEME 129
Liane Linda BENCUYA

TÜRK SİNEMASININ İLK KUMAR PARODİSİ: İLLEGAL HAYATLAR 149
Mehmet Işık. Dilaver Bayındır

OSMAN FAHİR SEDEN'İN ORHAN GENCEBAY ŞARKILI FİLMLERİNDE SUÇ KAVRAMI 161
Melih TOMAK. Ragıp TARANÇ

İRAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKLİK VE İNANÇ KAVRAMLARI ÜZERİNDEN BİR İNCELEME.....181
Muhammed Toprak

ŞEMA KURAMI BAĞLAMINDA SİNEMADA KARAKTERİ ANLAMLANDIRMA: ARAF FİLMİ ÖRNEĞİ.....193
Ozan Otan

AUTEUR KAVRAMI BAĞLAMINDA YILMAZ ERDOĞAN FİLMLERİNİN İNCELENMESİ..213
Salih Ocakoğlu

TOPLUMSAL SORUNLARIN SİNEMAYA YANSIMASI: MADDE 438 FİLMİ ÖRNEĞİ 223
Türker Söğütlüler

SUNUŞ

Sinema, insanın kolektif bilinçaltını yansıtan, hayal dünyasını şekillendiren ve ruhunu coşturan büyülü bir sanattır. Sinema perdenin ardındaki büyülü hikayeleri ve içsel dünyamızdaki yolculukları keşfetmeye adanmış bir rehberdir. Sinema, bir perde aracılığıyla bizi farklı zamanlara, mekânlara ve duygusal dünyalara götürebilme gücüne sahiptir. Her film bir hikaye anlatır ve her hikaye bir içsel yolculuktur. Bu hikayelerin içindeki karakterlerle birlikte yaşar, duygularını ve deneyimlerini paylaşırız. Sinemada izlediğimiz düşler, gerçeklikle iç içe geçer ve hayatımızın birer parçası haline gelir.

Sinema, kitlelere ulaşan büyüleyici bir sanat formudur; duygularımızı tetikler, düşlerimizi canlandırır ve bizi farklı dünyalara taşır. İçinde yaşadığımız dünyadan farklı, bazen fantastik, bazen gerçeküstü, bazen de sıradan olan bu dünyalarda yolculuk etmek bize yeni perspektifler sunar. Kendi hayatımızı bir hikaye olarak görmek, içindeki anlamı ve değeri fark etmek, hayatımıza daha anlamlı bir perspektif kazandırabilir. Her filmde bir parça kendimizi bulabiliriz ve her yolculukta yeni bir bakış açısı elde edebiliriz. Sinema, bir pencere gibidir; farklı dünyaların ve yaşamların içine bakmamıza olanak tanır. Pencereden içeri bakarak kendi içsel dünyamızı keşfetmeye ve büyülü yolculuklara çıkmaya davet ediliriz. Sinema, bize insanlığın ortak duygularını, dileklerini, korkularını ve umutlarını anlatır. Bir filmde kendimizi bulduğumuzda, aslında insanlığın kolektif deneyimini de paylaşmış oluruz. Sinema, bir araçtır; bizi bir araya getirir, etkiler ve değiştirir.

Sinemanın insan psikolojisi üzerindeki etkilerini ve bizi içine çeken düşlerin, duyguların ve yolculukların derinliğini keşfetmek için *"Düşler ve Yolculuklar"* adıyla yola çıktığımız bu kitapta, film dünyasının büyüsünü, karakterlerin içsel evrimini, mekânın sembolizmini ve hikayelerin ardındaki derin anlamları değerli yazarlarımızın katkılarıyla inceleyeceğiz. Her sahne, her çekim ve her replik, bir hikayenin parçası ve bir yolculuğun başlangıcıdır. *Birlikte bu büyülü düşler ve içsel yolculuklar dünyasına adım atalım.*

Prof. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU
Doç. Dr. Ragıp TARANÇ
Öğr. Gör. Melih TOMAK
Ekim 2023-İzmir

HİTCHCOCK SİNEMASI'NDA SÜRREALİST TEMSİLLER: SPELLBOUND FİLM ÖRNEĞİ[1]

Akil Fikret Tosun[2]

Giriş

Sürrealizm ve sinema ilişkisi rüya ve düş gücü zemininde benzerliklere sahiptir. Her ikisi de rüyalardan, düş gücünden ve karanlıktan beslenir. Sürrealizmin perdesi bilinçaltıdır. Bilinçaltının özgürleştiği yer sinema perdesidir. Bu nedenle her ikisi de karanlığa ihtiyaç duyar. J.B. Brunius salonu yavaş yavaş kaplayan karanlığın, gözleri kapatmakla aynı şey olduğuna dikkat çeker. Sonra, ekranda ve insanın içinde, bilinçsizliğin karanlığı baskınlar yapmaya başlar. Rüyada olduğu gibi, görüntüler, çözülmeler veya yavaş yavaş belirip kaybolmalar yoluyla belirir ve kaybolur.

Zaman ve mekân esnekleşir, isteğe göre daralır ve esner. Kronolojik düzen ve sürenin göreli değerleri artık gerçekliğe karşılık gelmez (Hammond, 2000, s.114). Paul Ramain, rüyaların ve sinemanın özdeş doğasından bahsetmiş ve Sigmund Freud'un rüyaların sözlerle tercüme edilemez ve sadece görüntülerle ifade edilebileceği sözlerinden ilham almıştır. Hatta sinemanın tüm anlatımsal ve görsel süreçleri rüyada bulunur diyecek kadar ileri gitmiştir. Benzer şekilde, Jean Goudal 1925'te sinematografik" imgenin "bilinçli bir halüsinasyonu temsil ettiğini ve Sürrealizmin edebi alanda gerçekleştirildiğini görmek isteyeceği bu rüya ve bilinç kaynaşmasını kullandığını yazmıştır (Fotiade, 2018, s.4-5). Arkasına rüyaları ve düş gücünü alan Sinema ve Sürrealizmin birlikteliği çarpıcı, yaratıcı, şok edici çalışmalara imkân tanımaktadır. Kuşkusuz sürrealist yönetmen Luis Bunuel'in Hitchcock tarafından dünyanın en iyi yönetmeni olarak tarif edilmesi tesadüf değildir (Stam, 1983, s.7).

Alfred Hitchcock bu birlikteliği sağlamış ve sinema tarihinde iz bırakan filmlere imza atmıştır. Bu filmlerden birisi de sürrealist ressam Salvador Dali ile iş birliği sonucunda yaptıkları Spellbound-Öldüren Hatıralar (1945) adlı filmdir. Özellikle Salvador Dali'nin tasarladığı rüya sekansı ile öne çıkan film, Hitchcock'un anlatı kabiliyeti ve teknik becerisiyle sürrealist bir temsile dönüşmüştür. Bu metin öncelikli olarak farklı metinlerden yola çıkarak

[1] Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri tarafından "10613 ID ve SYD-2023-10613 proje kodlu Kariyer Başlangıç Projeleri" kapsamında desteklenmiştir.

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema, akilfikrettosun@yyu.edu.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-1493-1784.

ve sinemasında var olan sürrealist temsilleri saptayarak Hitchcock'un sürrealist bir yönetmen olduğu görüşünü tartışmaya açmaya odaklanmıştır.

1. Sürrealizm ve Sürrealist Estetik

19. ve 20. yüzyıl uygarlığının, rasyonel düşünce yapısının inşa ettiği dünyaya ve değerlere olan inançsızlığın göstergesi olan sürrealizm referansını aldığı düş gücü ve bilinçaltı ile her kavramı, her düşünceyi alt etme gücüne sahiptir. Bilinçdışının özgürleştirilmesi adına İrrasyonel olanın kutsandığı gerçeküstücülük gündelik hayatın tüm ahlaki ve estetik kurgularına meydan okumuştur. Sürrealist manifestonun yazarı Breton, gerçeküstücülüğün nedeni, özgürlüğün nedenidir demiştir (Breton, 1978, s.114). Bu özgürlüğe ulaşmanın yolu düşler ve bilinçaltından geçmektedir. Sürrealizmin burjuva sanat, ahlak, estetik, ekonomik vb. değerlerine karşı verdikleri savaşın temel argümanları Freud ve Marx'ın metinleridir.

Sürrealistler için rüya, aklın kontrolünden kurtulmuş bir hayali üretim tarzını ve sanatsal, politik ve günlük deneyimler ve pratiklerle kullanılabilecek yükseltilmiş bir algı biçimini temsil etmektedir. Dada'da burjuva karşıtı psişik serbest oyun olarak kendini gösteren irrasyonel olana olan ilgi, Sürrealist manifestonun yazarı Breton tarafından sistematik olarak araştırılmıştır. Breton, savaş sırasında Fransız ordusunda hastane hizmetlisi olarak hizmet ederken, Sigmund Freud'un bilinçdışı teorileriyle tanışmıştır. Psikanalistin eserleri ilk olarak 1920'lerin başında Fransızcaya çevrildikten sonra Breton ve arkadaşları, "otomatik yazma" teknikleri geliştirerek, bilinçdışının bilimsel fikrini kendi şiirsel ilgi alanlarına hızla özümsemişlerdir. Kısmen Freudcu "serbest çağrışım" modeline göre, önceden tasarlanmış herhangi bir fikrin yokluğunda hızlı yazma telaşları gerçekleştirilmiştir. 1924'te Breton, bu eğilimleri bir etiket altında pekiştirmeyi uygun görmüş ve uzun gebelik döneminden sonra, Breton'un Birinci Sürrealist Manifestosu'nun yayımlanmasıyla Sürrealizm doğmuştur. Sürrealizm kelimesi ilk olarak 1917'de Breton'un rol modeli şair Apollinaire tarafından türetilmiştir. Ancak Apollinaire'in sanatta yeni bir mantık-üstü ruhu karakterize etmeye yönelik oldukça muğlak girişimleri, Breton'un 1924 tarihli manifestosunda daha fazla kesinlik kazanmıştır. Gerçeküstücülüğün "önceden ihmal edilmiş bazı çağrışımların üstün gerçekliğine, rüyaların her şeye kadirliğine, düşüncenin çıkar gözetmeyen oyununa olan inancına dayandığı" söylenmiştir.

Manifesto esasen bir şairin beratıdır. Bu aşamada görsel sanatlara çok az ilgi gösterilmiş ve öncelik "psişik otomatizme" verilmiştir. Bunun "akıl tarafından uygulanan herhangi bir denetimin yokluğunda, her türlü estetik kaygıdan muaf olarak" yürütülecek olması,

Sürrealizm'in Dada'dan bir merkezi ilkeyi miras aldığını açıkça ortaya koymaktadır. Dada gibi Sürrealizm de "sanatın" iddiaları ile "yaşamın" iddiaları arasındaki ayrımları silmeye adanmıştır. Freud'u Sürrealist projenin yol gösterici ışığı olarak adlandıran Breton, estetik üreticisinden çok "soruşturmalar" yürüten "insan kaşif"ten söz etmiştir. Bir devrimden daha azı öngörülmemiştir (Hopkins, 2004, s.16-17). Peki sürrealizm nedir? Bu tanım bizzat sürrealizmin manifestosunu 1924 yılında yazan Andre Breton tarafından yapılmıştır. Sürrealizm kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizmdir (felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlemdir.

Sürrealizm, daha önceleri ihmal edilmiş birtakım çağrışım biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas alır. Diğer tüm ruhsal mekanizmaları ilk ve son olarak yıkma ve hayatın temel sorunlarını çözümlemek adına bunların yerine kendisini koyma eğilimindedir. Aşağıda adı geçenler mutlak sürrealizm eylemlerinde bulunmuştur: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Dèlteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac (Breton, 2009, s.31). Sürrealistler için bazı terimler sıklıkla kullanılmakta ve hareketin özünü yansıtmaktadır. Nesnel şans, çılgın aşk, sarsıcı güzellik, şok, rastlantı, uyumsuzluk vb. gibi kavramlar hareketle ilişkilendirilen kelimelerdir.

Sürrealizmin kendisine özgü birtakım teknikleri bulunmaktadır. Bunlardan ilki otomatik yazımdır. Otomatik yazı, bilinçli müdahale olmadan yazmaktır; kalem tutan el ister eleştirel ister estetik ister ahlaki kaygılar biçiminde olsun, anlık bilincin uyarılarına aldırış etmeden sayfa boyunca koşar. Her şeyden önce düşüncenin (ve dolayısıyla dilin) rasyonel mantığın ve onun ahlaki ve estetik suç ortaklarının dayattığı kölelikten kurtuluşu olarak tasarlanan otomatizm, bilincin niteliksel olarak daha yüksek bir düzleme-'bilinçaltı' olarak adlandırılabilecek şeye yükselmesini sağlamaktadır (Breton, 1978, s.20-21). Otomatizm Freudçu serbest çağrışımla ilişkilidir. Sürrealist otomatizm süreci tersine çevirerek rasyonel bilinci engeller. Bir diğer teknik sürrealist ressam René Magritte'nin depaysement tekniğidir. Fransızca sahne değişimine (sürrealist yönelim bozukluğu), karşılık gelen depaysement ingilizcede manzara değişikliği anlamındadır. Depaysement mantıksız ve çelişkili kombinasyonları amaçlayan, zıt nesneleri farklı bir ortama yerleştirerek psikolojik bir şok yaratan bir tekniktir. Dépaysement tekniği, esprili ve düşündürücü görüntüler yaratmasıyla tanınan Belçikalı sürrealist ressam René Magritte (21 Kasım 1898–15 Ağustos 1967) ve onun "zihin" kavramı ile başlamıştır. Dépaysement'in genel tanımı, orijinal kullanımlarını,

işlevlerini ve gerçek bağlamlardaki anlamlarını tipik olarak yerleştirilemeyecekleri alışılmadık yerlere birleştirerek gerçeküstü illüzyonların yaratılmasıdır (Ji, Park, 2021, s.124). Diğer bir teknik sürrealist ressam Salvador Dali'nin otomatik yazının pasif durumuna eklenmek üzere "paranoyak-kritik yöntem" adını verdiği bir yöntemdir. Dali paranoya-kritisizmi kuruntu fenomenlerinin kritik yorumlanmasına dayanan spontan bir irrasyonel algı olarak tanımlamaktadır. Dali, 1929'da "paranoyak-kritikal yöntemini ortaya attığında; otomatizmin pasif durumuna bir destek getirdiğini ya da bir ek yaptığını; böylece dalgınlığı sistematize edebilmenin ve gerçekler dünyasına ait toplam güvensizliğe bir katkıda bulunabilmenin mümkün olduğunu ileri sürmüştür (Passeron, 1982, s.61-145).

Tüm bu yaklaşımların ışığında;

Sürrealizm sadece çarpıcı bir görüntü, akıl dışı cümle veya rüya benzeri doku değildir. Bunlar yöntemlerdir. Temelde hayal gücünü özgürleştirmekle ve gerçekliğin tanımını genişletmekle ilgilenir (Harper, Stone, 2007, s.116).

Sürrealizmin özgüllüğü, Michel Carrouges'un belirttiği gibi, belirli bir kurgulama stratejisinde yatmaktadır: Sürrealizm gerçek olmayanla karıştırılmamalıdır; gerçek ile gerçek dışının, sıradan ile fantastiğin canlı bir sentezidir (Graf, Scheunemann, 2007, s.236).

Breton'un gerçeküstülüğü, nesnellik ve öznellik, algı ve hayal gücü, doğa ve temsil arasındaki ayrımları ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır (Lowenstein, 2015, s.14).

Dolayısıyla sürrealist estetik bu ayrımları ortadan kaldırmaya hizmet etmektedir. Sürrealizm kendi dinamizmiyle olduğu kadar geleneksel estetik kategorilerin çok ötesindeki olayların gücüyle de harekete geçmiştir. Katı tanımları, geleneksel rasyonalite tarafından belirlenen sınırları veya akademik kompartıman zihinselleştirmeyi kabul etmeyi reddetmiştir. Psişik otomatizm (otomatik yazım), aşk, nesnel şans, ilham, dil, rüyalar ve delilikle ilgili tüm sorunların sürrealist keşifle aydınlatılmış ve açıklığa kavuşturulmuştur. Sürrealist devrim, Aydınlanma ideolojisinin, bu ideolojinin kilisenin feodal hurafelerinin ötesine geçmesinden daha öteye gider. Bu tarihi sıçrayış, gündelik hayatın herkes tarafından yapılmış şiire dönüşene kadar, hayal gücünün her zamankinden daha eksiksiz bir gelişmeye ulaştığı yeni bir düşünce sentezini içermektedir.

Andre Breton'un sürrealizm nedir başlıklı seçilmiş yazılarından oluşan metinde otomatik yazı, sürrealist nesneler, nesnel şans arayışı, ruhsal bozuklukların simülasyonu, Breton'un "sarsıcı güzellik" kavramı, kritik paranoya, ilham kolajını zorlama yöntemleri (frotaj, kolaj ve Luca'nın kübomanyaları, Malet'in dekolajları, Paalen'in tütsülemeleri, Dominguez'in nesnesiz çıkartması gibi daha sonraki yöntemler), kara mizah ekimi, Sürrealist oyunlar ve araştırmalar sadece psişik ve sosyal gerçekliğin en kapalı alanlarını keşfetmek ve araştırmak

için paha biçilmez araçlar sunmakla kalmaz, aynı zamanda kalıcı sürrealist devrimin önsezili hayaletlerini de serbest bırakır. Bunlar, Greko-Romen, Hıristiyan/burjuva, Kartezyen/pozitivist mirasın zayıflatıcı tüm kalıntılarının nihai tasfiyesinin ilk gerçek somut öngörüleridir. Her şeyden bağımsız-otomatik yazın ve rüyaların tarifinin temsil ettiği bu ürünler uygarlığın geleneksel değerlerine yönelik sürrealist küçümsemenin, örnekleridir (Breton, 1978, s.1-104). Sürrealist estetik bir strateji olarak şaşırtıcı, tuhaf nesneleri yan yana koyma, bir şok yaratma peşindedir. Sürreal estetiğin amacı gerçeğin sınırlarının ötesine geçmek, rasyonel ile irrasyonel, bilinç ile bilinçdışı arasındaki sınırlara meydan okumak ve fantezi, rüya ve cinsel arzunun enerjilerinden ilham almaktır. Sürrealist sanat ve şiir, her şeyden önce, rastgele dil ve imgelerin kafa karıştırıcı ve şok edici yan yana gelmeleriyle karakterize edilir (Kuhn, Westwell, 2012, s.395).

2. Sürrealist Sinema

Sinema tarihinde sürrealist sinema avangart bir hareket olarak konumlandırılır. Sürrealist sanatçı ışıklandırma, çerçeveleme ve kurgu gibi anlamlı araçlarla şok, yönelim bozukluğu (Kişide, zaman ve yer bilincinin bozulması) ve sürpriz yaratma becerisiyle yeni olana ilgi duymuştur. Birinci ve ikinci Dünya savaşları arasında, Sürrealizm etkisinde çalışan Avrupalı film yapımcıları, Germaine Dulac'ın La Coquille et le clergyman/The Seashell and the Clergyman (1927) gibi önemli eserleriyle; Man Ray'in Etoile de mer (1928) ve Les mystères du Château de Dés (1929); Salvador Dali ve Luis Bunuel'in Un chien Andalou (1929) ve L'âge d'or (1930); ve Jean Cocteau'nun Le sang d'un poète/The Blood of a Poet (1932) adlı eseri ile avangard filme sürekli olarak etkili katkılarda bulunmuşlardır. Aynı zamanda, aralarında Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton ve Paul Eluard'ın da bulunduğu Sürrealist sanatçılar, şairler ve film yapımcıları, Sürrealizm ve sinema üzerine eleştirel ve teorik makaleler yayınlamışlardır. Sürrealizm'in etkisi daha sonraki deneysel film hareketlerinde belirgindir. ABD'li film yapımcıları Maya Deren (Meshes of the Afternoon, (1943) ve Sidney Peterson'ın (The Lead Shoes, (1949) Freud'dan etkilenen psikodramalarının yanı sıra 1940'ların bir dizi Hollywood filmindeki rüya ve fantazi sekansları da dahil: örneğin Hitchcock'un Spellbound (1945) adlı filmi, Salvador Dali tarafından tasarlanan rüya sekanslarını içerir. Her ne kadar "gerçeküstü" terimi, rüya gibi, kafa karıştırıcı veya fantastik filmlere gevşek bir şekilde gönderme yapmak için yaygın olarak kullanılsa da (Terry Gilliam, David Lynch ve Quay kardeşlerin çalışmaları en sık alıntılananlar arasındadır), film araştırmalarında Sürrealizm tarihsel bir film hareketi ve avangard filmin hikayesinin bir parçası

olarak ele alınır (Kuhn, Westwell, 2012, s.395). Sürrealistler Robert Wiene'nin Das Kabinett des Dr Caligari (1919) gibi korku filmlerine,Amerikan komedilerine (Chaplin, Keaton, Langdon, Sennett), ve ve romantik melodramlara (Hathaway'in 1935 yapımı Peter Ibbetson filmi, Breton tarafından sürrealist düşüncenin bir zaferi' olarak değerlendirilmiştir) hayran kalmışlardır. Sürrealist sinema rüyaların, arzuların hayat bulduğu, erçeklliğin dönüştüğü, anlatı tutarlığının sorgulandığı bir evrendir. Bu evrenin sürrealist fikirler için ne kadar büyük bir etki yaratma kapasitesine sahip olduğu sürrealistler tarafından keşfedilmiştir.

Sürrealist şair Robert Desnos'a göre sinema şiirsel özgürleşme ve mest olmanın tam da yeri, gerçeklik ve hayal arasındaki ayrımın ortadan kalktığı büyülü bir zaman-uzamdır. Sinemaya duyulan susuzluk ve sinema aşkını meydana getiren şey hayal etme arzusudur. Sinema mucizesinden bahsederken Breton şöyle yazar: Koltuğuna oturduğu andan gözlerinin önünde evrilen kurgunun içine kaydığı dakikaya kadar [seyirci] büyüleyici ve algılanamaz olduğu kadar uyuyanla uyanık olanı birleştiren kritik bir noktadan geçer. 1927 tarihli metninde Antonin Artaud bunu daha da fazla kategorileştirmiştir. Ona göre rüyaları ya da bilinçli yaşamda rüyaya benzeyen tüm şeyleri tercüme etmek için yapılmadıysa sinema yoktur (Stam, 2014, s.67). Sürrealist yazar, eleştirmen, şair Philippe Soupault'nun coşkuyla hatırladığı gibi, sinema arzuların ve hayallerin ifadesi için ayrıcalıklı bir araçtır.

Sürrealizm'in ilk günlerinde sinema sürrealistler için büyük bir keşiftir. Sürrealistler filmi rüyaları ifade etmek için harika bir araç olarak görmüşlerdir. Filmin hayalleri ifade etmek, dönüştürmek ve gerçekleştirmek için olağanüstü olanaklar sunacağını düşünmüşlerdir. Ona göre sinema, erkeklere edebiyat ve tiyatrodan bile daha üstün bir güç vermiştir. Sinemada her şeye izin vardı. Sürrealistler, sinemanın "karanlık salonlarını", gerçeğin dönüşümü olarak tanımlanan gerçeküstünün yaratılmasına elverişli bir alan olarak görmüşlerdir. Michel Leiris'in belirttiği gibi: "Sürrealizme sahip olmak için önce realizme sahip olmalısınız, manipüle edebileceğiniz bir realiteye sahip olmalısınız". Dalí'ye göre film, gerçekliğin ham maddesini dönüştürme potansiyeline sahiptir. Ona göre sinemada ağaç, sokak, rugby maçı, filmde rahatsız edici bir şekilde dönüştürülür. Sürrealizmde olduğu gibi filmde de gerçek ve hayal edilen, geçmiş ve gelecek çelişkiler olarak algılanmayı bırakır. Fantezi ve günlük gerçekliği sorunsuz bir şekilde birleştiren aynı ontolojik gerçekliğe sahiptirler (Adamowicz, 2010, s.25-26). Özellikle sürrealist sinemanın en önemli örneklerinden birisi olan ve sürrealist sinema için bir rol model olan Luis Bunuel'in 1929 yılı yapımı Un Chien andalou (Bir Endülüs Köpeği) bu çelişkileri ortadan kaldırmasının yanı sıra, sürrealizm rüya ilişkisini yansıtması açısından da dikkat çekicidir.

Breton, rüyayı hem yaratıcı sürecin habercisi hem de bireysel ve kolektif arzunun özgürleştirici biçimlerini serbest bırakmanın bir yolu olarak görerek, rüyanın yaratıcı dürtüsünü vurgulamıştır. Un Chien Andalou, rüya görüntülerinin karanlık ve bazen şiddetli mizahını yakalama biçimiyle dikkat çeker. Bunu yaparak, rüya durumunu görsel terimlerle sinematik olarak canlandıran bu türden ilk film olur ve bu, Breton için onu ilk gerçek Sürrealist film yapmıştır. Bunuel, filmin Sürrealizm estetiğini Freudyen keşiflerle birleştirdiğini ileri sürer (Strom, 2023, s.13-15). O halde Bir Endülüs Köpeği sürrealist sinema için bir model olarak görülebilir.

3. Hitchcock Sineması

Bir auteur olarak Alfred Hitchcock (1899-1980) sinema tarihinde kendisinden en çok bahsedilen yönetmenlerden birisidir. Rohmer ve Chabrol'e göre Hitchcock, tüm sinema tarihindeki en büyük biçim mucitlerinden birisidir. Belki de sadece Murnau ve Eisenstein, biçim söz konusu olduğunda onunla karşılaştırılabilir. Hitchcock'un çalışma biçimi içeriği süslemez, onu yaratır. Hitchcock bu formülde özetlenebilir (Rohmer, Chabrol,1979, s.152). Hitchcock, onu usta bir stilist ve entelektüel, hatta ruhani derinliğe sahip bir hikâye anlatıcısı olarak savunan, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer ve Claude Chabrol gibi Fransız Yeni Dalgası eleştirmenleri/film yapımcıları tarafından ele alındığı için şanslıdır.

Robin Wood için Hitchcock, senaryoya çok fazla güvenmeden anlamı görsel olarak iletme konusunda büyük bir yetenek göstermesi anlamında bir "sinematik" ustasıdır. Bununla birlikte, Hitchcock aynı zamanda psikolojik derinlikte karakterler yaratan ve onları ahlaki değerleri test eden hikayelere koyan olağanüstü yetenekli bir hikâye anlatıcısıdır (Palmer, Boyd, 2006, s.6). Hitchcock hikâyeye hiçbir şeyin müdahale etmesine izin verilmemesi gerektiğini bir kural haline getirmeye çalışmıştır. Bir film çekmek, bir hikâye anlatmaktan başka bir şey değildir ve anlatısallık, tekrar eden temalarından biridir. Hitchcock, çoğunlukla film yapısını ve tekniğini keşfetmekle ilgilenen benzersiz ve yenilikçi bir biçimci olarak ve filmlerini olağanüstü patlamalar etrafında odaklayan bir hayalperest-düşsel kurgu yazarı olarak düşünülür ve büyük saygı görür. (Gottlieb, 1997, s.xxiv-67). Hitchcock'un kendi sinema anlayışına dair görüşlerini özetlemek filmlerinin doğru okunmasını sağlayacaktır. Aşağıdaki bilgiler Hitchcock'un kendi metinlerinden aktarılmaktadır. "Seyirciyle oynamaya inanıyorum, kesinlikle, özellikle gerilim ile. Senaryoyu yazarken seyircilerin sizin istediğiniz gibi düşündüklerinden emin olsanız iyi olur. Hikâyeyi anlatıyorsun ve merakla onları köşeye sıkıştırıyorsun. Sette her zaman bir sahnenin düzenini kâğıda çizerim, böylece kameramanın

tam olarak hangi açıları istediğimi ve karakterlerimin ekranda nasıl olmasını istediğimi bilir. İşte kamera açılarından dram yaratmanın bir yolu… Bir sahneyi çekmeden önce ne istediğimi biliyorum ve genellikle onu nasıl elde edeceğimi de biliyorum. Tabii ki, burada oyuncularla karşılaşıyorsunuz-belki de oyuncuların görüşlerini söylesem daha iyi olur. Genelde yaptığım şey, sahneyi benim tarzımla oynamalarını sağlamak ve sonra, "Şimdi senin istediğin gibi yapacağız." Hangi yol daha iyi çıkarsa, biz onu kullanırız. İyi yönetmenliğin sırrı, bir hikâyeyi görsel olarak anlattığınızı hatırlamaktır. Aracınız ses ve görüntüdür. Ekran bu hikâyeyi olabildiğince çok anlatmalıdır-diyalog değil. Sinema izleyicilerinin ilgilerinin düzenli olarak sarsılmasını istediğini" kabul ediyor. Ancak, bireysel etkiler ne kadar önemli olursa olsun, "her sahne bir bütün oluşturur", bu yalnızca etkiyi artırmakla kalmaz, aynı zamanda aksi takdirde yalnızca bir dizi sarsıntıdan ibaret olacak şeyi, bir müzik parçası gibi bir sanat eserine dönüştürür. Çabası, işine bir konserin veya senfoninin değişen ritimlerini ve doruklarını" vermektir ve tarif etmeye devam ettiği tekniklerin her biri, yalnızca en iyi şekilde kullanılmamalı, aynı zamanda orkestrasyonu da yapılmalıdır. Görsel bir senfoni olması gerektiğinde ısrar ettiği şeyi bestelemede birincil enstrümanı olarak kameraya tekrar tekrar vurgu yapar (Gottlieb, 2015, s.55-80).

Hitchcock için bir film yapmak, bir hikâye anlatmaktan başka bir şey değildir ve hikâye-söylemeye bile gerek yok- iyi bir hikâye olmalıdır. “Hayattan bir dilim denen şeyi ekrana koymaya çalışmıyorum çünkü insanlar hayattan istedikleri tüm kesitleri sinemaların önündeki kaldırımlarda alabilirler ve onlar için para ödemek zorunda kalmazlar. Öte yandan, tamamen fantezi de iyi değil- sadece kendim için konuşuyorum- çünkü insanlar kendilerini ekranda gördükleriyle ilişkilendirmek istiyorlar. Hikâye inandırıcı olmalı ve yine de sıradan olmamalıdır. Dramatik ve yine de gerçekçi olmalıdır. Ama bence bir film öyküsünde ulaşılacak her amaç, her hedef kovalamaca başlığı altına girer. O zaman iyi kovalamaca aynı zamanda karakteri ortaya çıkaracak ve gerilim oluşturmak için psikolojiyi kullanacaktır. Güdülerim her zaman daha sinsi olmuştur, ya da daha dolambaçlı bir kelimeyi tercih ederseniz, uğursuz. Bir casus olarak kendi filmlerime sızdım. Bir yönetmen diğer yarısının nasıl yaşadığını görmelidir. Seçimi ne olursa olsun, resim çerçevesinin içeriğinin bir etkisi olmalıdır. Dramatik kelimesinin gerçek anlamı budur. Duygusal etkiye sahip olanı ifade eder. Bir oyunda, eylem kelimelerle ileriye taşınır. Film yönetmeni ister bir çayırda ister bir telefon kulübesinde olsun, aksiyonunu bir kamerayla ileriye taşır. Her zaman ifadesini vermenin yeni bir yolunu arıyor olmalı ve her şeyden önce bunu en büyük tasarrufla ve özellikle de en büyük tasarrufla yapmalıdır; yani minimum çekimde. Her çekim, dramatik amaçlar için kesmeyi saklayarak mümkün olduğunca kapsamlı bir açıklama olmalıdır. Gözün konsantrasyonunu dağılmaması için yönlendiren bir

ortamda görüntünün etkisi birinci derecede önemlidir. Sekanslar asla yavaşlamamalı, eylemi ileriye taşımalıdır. Gezici bir kameradan hoşlanıyorum çünkü diğer birçok yönetmen gibi, hareketli bir filmin gerçekten hareket etmesi gerektiğine inanıyorum. Olay örgüsünü tekniğe uydurmak için bükmeye çalışmıyorum; tekniği olay örgüsüne uyarlarım. Ve önemli olan da bu. İyi tekniğin işareti, fark edilmemesidir. Filmlerin birincil amacının eğlence sağlamak olduğu her zaman unutulmamalıdır. İnsanları eğlendirmek için önce ilgilerini çekmek gerekir.

Hitchcock sinemasının en önemli özelliği gerilimdir. Hitchcock bir gerilim ustasıdır. Onun için dikkat çekmenin en güçlü yolu gerilimdir. Bir durumun doğasında var olan gerilim ya da seyircinin "Bundan sonra ne olacak?" diye sormasına neden olan gerilim olabilir. Bu soruyu kendilerine sormaları gerçekten çok önemlidir. Gerilim, seyirciye sahnedeki karakterin sahip olmadığı bilgilerin verilmesi süreciyle yaratılır" (Gottlieb, 1997, s.122-218). Hitchcock'un sürprizler ve yenilikler içeren tekniği değişkendir. Filmden filme farklılık gösterir. Fakat gerilim söz konusu olduğunda farklı teknikler kullansa da temel kural tüm filmlerinde aynıdır. Gerilimi üreten görsel bilgiler seyirciyle paylaşılır.

4. Sürrealist Hitchcock

Çoğu film tarihçisi ve eleştirmeni Hitchcock'un dışavurumculuktan etkilendiğini iddia etse de Hitchcock'un sürrealist yönü de güçlüdür. Truffaut, Hitchcock filmlerinin örgüsünün üç ana unsurdan korku, cinsellik ve ölümden oluştuğunu ifade etmektedir (Truffaut, 1987, s,320). Bu üç kavram bizi doğrudan psikanalize yani bilinçaltına ve ondan beslenen sürrealizme götürür. Dolayısıyla Hitchcock'un sürrealist olarak tanımlanmasının altında bu üç kavram önemli bir rol oynamaktadır. Sürrealizmin beslendiği Psikanalitik bir perspektiften yaklaşıldığında Truffaut'un Hitchcock ile yaptığı söyleşi film örgülerinin çocukluğuyla bağlantılı olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Hitchcock'un çocukluğunda yaşadığı olayların etkisi sinemasında da görülmektedir. Hitchcock geçmişe baktığında kendisini uslu, çok yalnız, arkadaşı olmayan, hayal gücü geniş, iyi bir gözlemci, kendi oyunlarını keşfeden bir çocuk olarak tanımlar. Hitchcock protestan çoğunluğun yaşadığı İngiltere'de katolik bir ailenin çocuğudur. Küçük bir yaşta ailesi tarafından Cizvit mezhebine bağlı bir koleje verilmiş ve burada kendisinde günah olan bir şeyi yapma endişesi şeklinde ortaya çıkan ahlaksal kökenli bir korku gelişmiştir. "Her zaman da bundan kaçınmaya çaba gösterdim. Neden? Belki de fiziksel korku nedeniyle ... Fiziksel cezadan hep korkmuşumdur. O günlerde Cizvitler çok sert lastikten yapılmış bir sopa kullanırlardı. Sanıyorum bugün de kullanıyorlar. Ceza öyle olur olmaz uygulanmazdı, cezanın infaz ediliş şekli önemliydi... Dersten sonra başrahibi görmeye

çıkmamız söylenirdi. O da ciddi bir yüz ifadesiyle isminizi, çarptırıldığımız cezanın niteliğiyle birlikte deftere yazardı. Ondan sonra koca bir gün, cezanın infaz edilmesini beklemekle geçerdi" (Truffaut, 1987, s.24-25). Hayal gücü, öteki, yalnızlık-asosyal kişilik, korkular, günah, fiziksel ceza akla düşleri ve bastırılmış olanın mekânı olan bilinçaltını, özellikle sürrealistlerin beslendiği Freud'u ve Sade'yi getirmektedir.

Hitchcock, Freudcu psikolojiden ve özellikle de psikanalizden etkilenmiştir. Truffaut'un ölümle ya da anormal ile ilgili bir Hitchcock hayal edilemez. Sanırım sizi derinden etkileyen duyguları, örneğin korkuları çekiyorsunuz sorusuna verdiği kesinlikle, ben korkularla dolu bir kişiyim yanıtı sinemasında çocukluğunun etkisini göstermek için önemli bir kanıttır. Yine Truffaut'un geçen 40 yıl içinde, ısrarla ahlaksal ikilemleri filme aldığınız bir gerçek saptamasına, oldukça doğru yanıtını vermesi, (Truffaut, 1987, s.261-320) bu görüşü desteklemektedir. Ahlaksal ikilem doğrudan doğruya günah kavramıyla ve günah olan bir şeyi yapma endişesi ile ilişkilidir. Peter Wollen, Arka Pencere'deki (1954) röntgenci saplantı, Vertigo'daki (1958) aşk teması ile (özellikle de çılgın bir takıntı şeklini alan) Breton'un amour fou'su-çılgın aşk, Gizli Teşkilat'taki (1959) paranoya ve Sapık'taki (1960) delilik gibi sürrealist temaların benimsemesinden dolayı Hitchcock'u gizli sürrealist olarak tanımlar (Stone, Gutierrez, 2013, s.33). Benzer saptama Robert Stam tarafından da yapılır. Hitchcock yasa ve arzu, otorite ve isyan, rasyonel ve irrasyonelin aynı sorunsallığı içinde çalışır. Vertigo, sürrealist resmin karakteristik özelliği olan uzay-zaman ıstırabını yansıtır. Hitchcock'un rüya takıntısı, Breton'daki kara mizahı ve anlatıdaki mantıksızlıklara olan sevgisi, onu en azından bir kripto-sürrealist olarak nitelendirir (Stam, 1983, s.8-9).

Peter Wollen Hitchcock'un temalarını suç-suçluluk teması, kaos teması, ayartılma, saplantı, büyülenme ve baş dönmesi teması, kararsız, değişken kimlik ve güvenli bir kimlik arayışı, deneyim teması, kötü anne teması olmak üzere altı temel tema olarak sınıflandırır. Hitchcock'un dünyası iyi ile kötü, saflık ile yozlaşmışlık arasındaki basit ayrımın dünyası değildir; kahramanları daima kötülerin yaptıklarına dahil olmuştur, onlardan sadece toplumsal ve ahlaki uzlaşımlar dolayısıyla ayrılırlar. Filmin gidişatı içinde suçlu olurlar ve bu suçtan hiçbir zaman tam olarak kurtulamazlar. İkinci olarak, düzenin hemen altında yatan kaos teması vardır. Hitchcock'un filmleri tipik olarak sıradan, normal yaşamın içinde, bayağı olaylarla başlar. Karakterler katı bir biçimde alışılmış yaşama alanlarına yerleştirilmişlerdir, olayın geçtiği yer aşağı yukarı izleyicilerin yaşamak zorunda oldukları türden bir yerdir. Sonra kaderin bir oyunu sonucu, şans eseri bir karşılaşma ya da rasgele bir seçim sonucu, kaosun ve kargaşanın hüküm sürdüğü bir anti-dünyaya düşerler. Kahramanın her türlü destekleyici toplumsal ilişkiden koptuğu, hazırlıksız ve yapayalnız olarak daimî fiziksel ve psikolojik

travma alemine fırlatıldığı, normal kategorilerin aniden ve kaygılandırıcı bir şekilde sürekli değiştiği korkunç bir dünyadır burası. Bazı rastlantısal ayrıntılar bakımından bu anti-dünya bildiğimiz normal dünyayla aynıdır, ama özünde tamamen karşıt yönde işler. Bayağılık karşısında heyecanın, ama aynı zamanda kötülüğün, akıldışılığın dünyasıdır. Kahramanlar düzen ve gerçeklik dünyasını bırakıp kaos ve yanılsama dünyasına geçtikten sonra geri dönmeyi başaramazlar.

Büyülenmiş, dehşete düşmüş, ama aynı zamanda coşkuya kapılmışlardır; kaos ve panik sanki içlerindeki ifade edilmemiş bir ihtiyacı karşılamaktadır; bir nevi saplantılı serbest kalma söz konusudur.Wollen bu metninde Hitchcock'ta gerçeküstücü bir yan vardır diyerek Vertigo, Marnie, The Birds gibi düş filmlerinde bunun görülebileceğini iddia etmektedir. (Wollen, 2004, s.173-222). Ayrıca Hitchcock'ta Ekspresyonizm ve Kammerspielfilmin etkisi Almanya'dan gelirken, Fransız sanat sinemasından da Sürrealizm'in bazı unsurlarını almıştır.Sürrealistler gündelik nesneleri anlam yüklü, çoğu rahatsız edici ve tehdit edici olarak görmüşlerdir.Prawer'ın işaret ettiği gibi, Hitchcock'da sıradan dünyamızın ve günlük kullanımımızın nesnelerini tehdit veya ihanet etmenlerine dönüştürmüştür. Şantaj'da (1929) kadın kahramana cinayeti hatırlatan bir ekmek bıçağı, Şüphe'de (1941) zehirlenebilecek bir bardak süt, Sahne Korkusu'nda(1950) kanlı bir oyuncak bebek, ve Ölüm kararı'nda-İp (1948) medeni bir kokteyl partisinde masa üstü olarak kullanılan, içinde genç bir öğrencinin boğulmuş cesedinin bulunduğu bir sandık örnek olarak görülebilir (Haeffner, 2005, s.26-27).Nathalie Bondil Hitchcock'un güpegündüz rüya gördüğünü, onun jilet gibi keskin, fantastik görüntüleri (kendisi de bu etkileri elde etmeye çalıştığını söylemişti) Sürrealist olduğunu ifade eder. Barbara Creed'e göre 1950'li ve 1960'lı yıllarda Hollywood'da bir dizi Sürrealist başyapıta imza atan İngiliz yönetmen Alfred Hitchcock, Sürrealist tarzda çalışan ilk popüler yönetmendir. Onun (çağdaşları olan) ilk Sürrealistlere duyduğu kişisel ilginin yanı sıra irrasyonel, cinsel arzu ve rüya durumuna olan hayranlığı, modernitenin güçlü güçleriyle birleştiğinde, onun Sürrealist estetiğini şekillendirmeye yardımcı olmuştur.

Hitchcock, sürrealist tarzı sırf kendisi için benimsemiştir; amacı, özellikle şok estetiği aracılığıyla, kayıtsızlığa meydan okumak ve hayal gücünün karanlık yanını özgürleştirmek olan sıra dışı bir düşünürdür.' Gerilim ustası' olarak ünlü olan Hitchcock'un kalıcı mirası, onun nadiren tartışılan gerçeküstü büyüsüne ve en çok alkış alan filmlerinden bazılarında Sürrealizmin karanlık tarafını yakalamasındaki gücüne daha çok şey borçludur: Vertigo-Ölüm Korkusu (1958), Gizli Teşkilat (1959), Sapık (1960), Spellbound-Öldüren Hatıralar (1945), Kuşlar (1963), Marnie (1964).Bu filmler Hitchcock'un bazılarında (Spellbound, Kuşlar, Vertigo) çok belirgin olan, diğerlerinde ise (Gizli Teşkilat, Marnie) belki daha az belirgin ama

yine de merkezi olan Sürrealist estetiğe bağlılığını ortaya koymaktadır. Bu filmler aynı zamanda onun kayıtsızlığa ve kurallara uymaya meydan okuma ve izleyiciyi kendi doğası ve öznelliği, özellikle de bireyin sadizm, mazoşizm ve cinayet eylemleri yapma kapasitesi konusunda farklı bir anlayışa uyandırma arzusunu da ortaya koymaktadır.

Hitchcock, Sürrealist tarzı ve konusu hem eğlendirmek hem de şok yoluyla hayal gücünün zincirlerini salmak için tasarlanmış büyük bir popüler Sürrealisttir. Şok edici, sıradan ya da gündelik olanla aynı hizaya geldiğinde, Psycho'daki ünlü duş sahnesi cinayetinin dehşetiyle veya küçük bir sahil kasabasının sakinlerine kuşların açıklanamaz saldırısıyla kanıtlandığı gibi, etki potansiyel olarak daha da gerçeküstüdür. Gerçeküstücülüğün karanlık tarafına çekilen Hitchcock, ona olan ilgisini stil, mizansen, imgeler, motifler, sembolizm, şakalar ve-Dalí gibi-gerçeküstü bir olay olarak ürettiği veya sahnelediği kendi kişiliğiyle ifade etmiştir. Hitchcock, Dalí, Magritte, de Chirico ve Buñuel gibi Sürrealistlerden etkilenmekle kalmadı, en beğenilen ve önemli filmlerinin çoğunda Sürrealist temalara ve üslup yapılarına bağlı kalmış ve bunları sürdürmüştür. Filmleri, Magritte'in çiftler ve kayıp aşıklara ilişkin biraz tehditkâr imgeleriyle, Ernst'in tekinsiz insan/yaratık çizimleriyle, Man Ray'in sarmallarıyla, de Chirico'nun ürkütücü şehir manzaralarıyla, Hans Bellmer'in travmatik sahneleriyle ve Dalí'nin kâbus dünyalarıyla yankılanır. Çelişkili bir hareket gibi görünebilecek bir hareketle Hitchcock, Notorious, North by Northwest and Marnie'de olduğu gibi, Breton'un sevginin bireyi ihanet korkusundan kurtarma gücüne olan inancını da benimsemiştir.

Hitchcock, özellikle rüya ve gerçeklik halleriyle ve ikisi arasındaki ilişkiyle ilgilenmiştir. Hitchcock'un sürrealizmi, onun "rüyayı gerçekte" katı, keskin görüntülerle yansıtma konusundaki şaşmaz gücünde yatar. Bunu yalnızca bir rüya dünyası yaratarak değil, aynı zamanda rüyanın karanlık tarafını-kâbusu keşfetme yoluyla da başarır. Bir "gerilim ustası" olarak bilinen Hitchcock, aynı zamanda doğru bir şekilde "gerçeküstü bir usta" olarak tanımlanır (Stone, 2007, s.115-124). Hitchcock'un kendi sözleri de sürrealizmle olan ilişkisini kanıtlamaktadır. "Peki sürrealizm? Lautréamont'unki kadar Poe'nun eserinden de doğmamış mıydı? Sürrealizm Bunuel tarafından L'Age d'or ve Un Chien Andalou ile René Clair tarafından Entr'acte ile, Jean Epstein tarafından The Fall of the House of Usher ile ve Fransız akademisyeniniz Jean Cocteau tarafından The Blood of a Poet ile sürrealizm beyazperdeye aktarıldığında, bu edebiyat okulunun özellikle 1925-1930 yılları arasında sinema üzerinde büyük etkisi olduğu kesindir. Bazı filmlerimin sadece rüya sahnelerinde ve gerçekdışı sahnelerinde de olsa, bizzat yaşadığım bir etki" (Gottlieb, 1997, s.144). Barbara Creed için Hitchcockçu metnin merkezi bir yönü, onun ölümcül aşkı, erkek/kadın ilişkisini ve bunun imkansızlığını temsil etmesidir. Kübalı romancı ve eleştirmen Cabrera Infante, Vertigo'yu

özellikle aşkın bayıltıcı-depresyon-bunalım teması ile bağlantılı olarak ilk büyük Sürrealist film" olarak övmüştür. Dulac'ın La coquille et le clergyman'ındaki (The Seashell and the Clergyman, 1928) din adamı gibi, Vertigo'daki Scotty' de trans halindeymiş gibi kadının peşine düşer, kadın bir halden diğerine dönüşürken onu bulup kaybeder. Psycho'da Norman, cinsel olarak ilgi duyduğu tüm kadınları öldürür. Marnie'deki Mark Rutfield, bir trans dünyasında yaşayan ve cinsel açıdan soğuk bir kadının peşine düşer. Kuşlar'da korkudan travma geçiren kadın (Tippi Hedren) oğlunun değil annesinin kucağına döner. Hitchcock'un filmlerinde derin bir ölçülemezlik ve kayıp duygusu -cinsiyetler arasında uzlaşma olamayacağı duygusu- erkek/dişi karşıtlıkları vardır. Bu anlar, Hitchcock'un filmlerinde erkek kahramanın kadını kucakladığı ama duygusal olarak bu kucaklamanın bir parçası olmadığı anlarda sıklıkla ifade edilir. Erkek kahraman ya ileriye ya da başka bir yere bakar (North by Northwest/Gizli Teşkilat ve Vertigo'daki gibi adama ihanet etmek zorunda kalacağını bilerek) ya da The Birds ve Marnie'deki gibi trans halindeymiş gibi ileriye bakar. Cinsel ilişkinin imkansızlığını ifade eden bu anlar, özellikle Dalí ve Magritte'nin Tehdit Altındaki Suikastçı (1926), Aşıklar (1928), Tecavüz (1934), Kolektif Buluş (1935) ve Yasak Evren (1943) resimleri düşünüldüğünde Sürrealist sanatın da merkezinde yer alır.

Hitchcock'un kadını elde edilemez olarak temsili, l'amour fou-çılgın aşk-saplantılı tutku temasıyla bağlantılıdır. Her ikisi de farklı düzlemlerde var olan buz gibi sarışın ve paranoyak takıntılı erkek figürlerini kullanıyor. Cinsiyetler arasında bir birliğin imkansızlığını temsil etmek için sonsuza dek birbirlerinin etrafında dönerler (Notorious, North by Northwest, Vertigo, Marnie'de olduğu gibi) ama sonsuza dek buluşamazlar. Hitchcock, cinsel bir birliktelik, bir şok ve dönüşüm anı olarak hayal kırıklığı yaratan zorlayıcı güzellik arayışında onun en gerçeküstü örneğidir (Stone, 2007, s.126). Camille Paglia'da Kuşlar filmi üzerinden yaptığı değerlendirmede Hitchcock'un sürrealist tavırlarını vurgular. Hitchcock The Birds/ Kuşlar'a, çalışmalarının layıkıyla ait olduğu ve kendisinin de öncülerini açıkça bildiği modernist biçimle yani Gerçeküstücülük'ün olmazsa olmaz ilk biçimi olan belgesel natüralizmle yaklaşmıştır. Tüyler ürpertici, yapay biçimde donuklaştırılmış ışıkta, Melanie kendi misyonu dahilinde, olağanüstü bir kolaylıkla yol alır. Paglia için bir kayıkta elinde kuş kafesiyle kürk mantolu bir kadın (Melanie), Dali veya Magritte' in Gerçeküstücü tablolarından biri olabilir. Paglia'nın filmin parti parti sahnesindeki en sevdiği ayrıntı, martının biri başının arkasını dur durak bilmeden gagalarken, yüzüstü çimenlere yatmış, bacaklarını yel değirmeni gibi birbiri ardına vururken, gök mavisi elbisesiyle çemberli iç eteği yukarı kayıp sıyrılan, rugan ayakkabılı küçük kızdır. Kız ve martı, "ah, ah, ahh!" diyerek, saatin tiktakları gibi uyum içinde bağırıyor görünürler. Bu gerçeküstücülüğün o ünlü tanımına benzer: " Bir şemsiye ile

dikiş makinesinin, otopsi masasında rastlantı eseri karşılaşması". Lydia daha fazla şeyi fark ettikçe Hitchcock'un kesmeleri onun göz hareketlerini izler: Lime lime olmuş perdeler (Psycho/ Sapık'ın yivli jaluzileri ve yırtılan duş perdesiyle karşılaştırın), eğilmiş lamba, darmadağın olmuş tüyler, ortalığa fırlatıp atılmış kitaplar, üzeri gübreyle kaplanmış ayakkabı ve yatağın üstünde ölü bir karga. Bu, Lifeboat/ Yaşamak İstiyoruz' un başında nesnelerin, gerçeküstü bir biçimde art arda gösterilişi -portakallar, dergi, tahta kaşık, oyun kağıtları, dama tahtası- ve bunun sonunda da kameranın bir cesede ve sonra da Constance Porter'a ulaşmasına benzer (Paglia, 2000, s.15-91). Carl Belz'de, Sürrealist sanatın ayırt edici özelliklerinin-"duygusal şok", "psikolojik kaos", "utanmaz erotizm" ve "karakterleri çevreleyen rahatsız edici bir "aura"nın- Kuşlar filminde mevcut olduğunu ileri sürer. Hitchcock filmlerindeki diğer gerçeküstü bağlamlar şunlardır: Marnie'de tüm ekranı kaplayan kırmızı flaş aygıtı, Psycho'nun esrarengiz görüntüleri, kara mizahı ve cinsel kılık değiştirmesi; halüsinasyonlu rüya sekansı, ikiye katlama-doubling üzerine tekinsiz oyun, Vertigo'da imge ve temsilin bilinçli keşfi, gerçeküstü şehir manzarası (de Chirico'yu anımsatan), North by Northwest (Gizli Teşkilat, 1959) filminde dünyanın boyut ve ölçekle oyun yoluyla gerçeküstü hale geldiği tuhaf Rushmore Dağı sekansı. Hitchcock'un-Sürrealizm'in merkezinde yer alan - gözler ve pencereler gibi motiflere olan hayranlığı yapıtlarının tamamında belirgindir. Örneğin, Arka Pencere'nin (1954) birden fazla pencere resmi, Duchamp'ın Yeni Pencere (1920) ve Magritte'in çerçeve içinde çerçeve olarak konumlandırılmış birçok pencere resmi - İnsan Durumu (1933) , Arnheim Bölgesi (1949), Akşam Şelalesi (1964) gibi Sürrealistlerin bir çerçeve olarak temsil edilen pencerelere olan hayranlığını da hatırlatır: Özenle inşa edilmiş kamusal kişiliği bile (garip tanıtım fotoğrafları, drag görünümleri, imzası olan karikatürü, kara, cinaslı mizahı) bile Sürrealist bir varoluş tarzını çağrıştırır. Filmlerinde kendi karikatürize vücudunun şakacı varlığı, bize Sürrealistlerin fotoğraf ve resimlerdeki kendi imgeleriyle benzer oyunlarını hatırlatır. Sürrealistler açık bir pencereden yukarıdan seyrederken Dalí'nin Meryem'in bebek İsa'ya şaplak attığı tablosunu düşünün. Hitchcock'un filmlerinin çoğu, Sürrealist hareketin ortak motiflerini, sanatsal amaçlarını ve estetik tekniklerini paylaşır. Klasik gerçekçiliği hiçe sayması, her şeyi imge olarak temsil etmesi, izleyicisini karanlık gerçeküstü bir şoka uğratma arzusu, rüya ile gerçeği birleştirme arzusu, çılgın aşk-saplantılı tutku, sapkınlık, tekrarlama zorunluluğu, esrarengiz, ölüm, şakalar ve kendini yansıtma-tüm bunlar Hitchcock'u sinemanın ilk büyük popüler Sürrealist'i olarak göstermektedir. (Stone, 2007, s.127-128). Kuşkusuz Hitchcock'un birçok sinema yazarı tarafından sürrealist olarak tanımlanması Hitchcock sinemasına bakışı da farklılaştıracak ve bir yönüyle bu sinemayı bilnçaltının özgürleştirilmesi çerçevesinde olsa da ideolojik bir boyuta taşıyacaktır.

5. Spellbound-Öldüren Hatıralar (1945)

Spellbound hikayesi Hilary A. Saunders ve John Palmer'ın Francis Beeding takma adıyla yazdığı 1927 tarihli The House of Dr. Edwardes romanına dayanmaktadır. Hitchcock romanın haklarını satın almış ve yapımcısı Selznick ile bu romanı 1945 yılında sinemaya aktarmıştır. Film suçluluk kompleksi duyan ve hafızasını kaybeden John Ballantine'nin (Gregory Peck) Dr.Constance (Ingrid Bergman) aracılığıyla suçluluk kompleksinden kurtulup hafızasını geri kazanmasını anlatır. Vermont'taki Green Manors Akıl Hastanesi'nin başkanı Dr. Murchison (Leo G. Carroll) emekli olur. Onun yerini Gregory Peck'in canlandırdığı Dr. Anthony Edwardes alır. Ancak Edwardes hemen alışılmadık davranışlar sergilemeye başlar. Beyaz zemin üzerinde paralel çizgiler görünce katatonik hale gelir ve ameliyat yaparken bayılır. Kısa süre sonra Edwardes'ın bir sahtekâr olduğu ve gerçek Dr. Edwardes'in öldürüldüğü ortaya çıkar. Kendini yalnızca J.B. olarak tanıyan bir unutkan olan bu adam (bir sigara kutusundan aldığı baş harfleri) baş şüphelidir. JB, kendisini neden Dr. Edwardes'in yerine koyduğunu başka türlü açıklayamadığı için kendisini suçlu hisseder. Bu arada psikiyatristlerinden biri olan Dr. Constance Petersen (Ingrid Bergman) ile bir aşk yaşar. Peterson, J.B.'nin katil olmadığına inanmaz. J.B.'nin hafıza kaybını tedavi etmeye ve böylece masumiyetini kanıtlamaya çalışır. Peterson, J.B., ile Vermont'tan kaçarak geçmişte asistanlığını yaptığı Dr. Alex Brulov 'dan (Michael Chekhov) yardım ister. Petersen ve Dr. Brulov J.B. nin rüyalarını psikanalitik yorumlamaya tabi tutarak J.B'nin suçluluk kompleksinden kurtulmasını ve hafızasını geri kazanmasına yardımcı olurlar. Film, klinik görüntüsünün üzerine eklemlenmiş Shakespeare'nin Julius Caesar oyunundan bir alıntı ile başlar. Hata yıldızlarımızda (kaderimizde) değil kendimizde. Sonrasında "Hikayemiz, modern bilimin aklı başında kişilerin duygusal sorunlarını tedavi etme yöntemi olan psikanalizle ilgilidir. Analist yalnızca hastayı kilitli kapıyı açmak için gizli sorunları hakkında konuşmaya ikna etmeye çalışır. Hastayı rahatsız eden kompleksler ortaya çıkarılıp yorumlandığında hastalık ve mahremiyet ortadan kalkar ve mantıksızlığın şeytanları insan ruhundan kovulur" yazısı görülür. Böylece seyirci doğrudan hikâyenin merkezinde olan psikanalize, hastaya ve analiste yönlendirilir. Spellbound Freud'u ve düşüncelerini merkezine alan ilk Hollywood filmlerinden birisidir. Hitchcock'un The 39 Steps (1935), Notorious (1946), Vertigo (1958), North by Northwest (1959) ve The Birds (1963) gibi filmlerinin çoğu Freud'u ima etmektedir ancak Spellbound (1945), Psycho (1960), ve Marnie (1964) filmlerinin olay örgüleri açıkça psikanalitik terimlerle ifade edilir (Sandis, 2009, s.57). Filmin ilk sahnesi psikanalize doğrudan

bir göndermedir. Hasta olan ve klinikte yatan Mary baş başa vakit geçirmek istediği görevli Hary'nin elini şuh bakışı eşliğinde tırnaklarıyla çizer ve bundan zevk alır. Bu doğrudan doğruya Freud'un ve dolayısıyla Sürrealistlerin vurguladığı, rasyonel düşünceyi ve ahlak anlayışını devre dışı bırakan hayvani içgüdülere bir referanstır.

Freud içgüdülerin tümünü iki ana bölümde toplamıştır: Yaşam içgüdüsü (eros) ve ölüm içgüdüsü (thanatos). Yaşam içgüdüleri bireysel yaşamın ve insan ırkının sürekliliğini sağlar. Açlık, susuzluk ve cinsellik bunlar arasında sayılabilir. Yaşam içgüdüsünü çalıştıran enerji türüne libido denir. Freud'un en çok ilgisini çekmiş olan yaşam içgüdüsü cinsellik olmuştur. (Geçtan, 1998, s,30). Mary'nin bu davranışı aynı zamanda Freud'un yapısal kişilik kuramını akla getirir. 1926'da yayımlanan Ego ve İd adlı yapıtında Freud, kişiliğin id, ego ve süperego' dan oluştuğunu ifade eder. Davranış bu üç sistemin etkileşiminin sonucudur. Ruhsal enerji kaynağı olan id öznel bir yaşantı dünyasıdır. İd biriken fazla enerjiyi boşatma eğilimi gösterir ki buna id'in haz ilkesi denir. Haz ilkesi yalnızca bir yaşantının acı ya da zevk verici olmasıyla ilgilenir (Geçtan, 1998, s,44-45). Mary, Freud'un yapısal kişilik kuramına göre id'in ve ona bağlı olan haz ilkesinin egemenliğindedir. Arzular, korkular, rüyalar, irrasyonel dilekler, dürtüler, ahlaksız dürtüler, bastırılmış duygular, içgüdüler, şiddet içeren güdüler, yüz kızartıcı-utanç verici deneyimler İd'in bölgesindedir. Hitchcock'un The 39 Steps (1935), Notorious (1946), Vertigo (1958), North by Northwest (1959) ve The Birds (1963) gibi filmlerinin çoğu Freud'u ima etmektedir ancak Spellbound (1945), Psycho (1960), ve Marnie (1964) filmlerinin olay örgüleri açıkça psikanalitik terimlerle ifade edilir (Sandis,2009, s.57-61).

Filmde psikanaliz üzerinden bir değerlendirme yapıldığında iki kavram öne çıkar. Bunlardan birincisi Amnezi diğeri de suçluluk duygusudur. J.B., Dr. Edwards'ı öldürdüğünü düşünerek hem amnezi hem de suçluluk duygusu yaşamaktadır. Disosiyasyonun en yalın örneklerinden biri olan amnezi durumlarında kişi, geçmiş yaşamının sınırlı bir dönemine ilişkin ve yoğun anksiyetenin eşlik ettiği bir dizi yaşantısını tümden unutur ve bir daha belleğine çağrıştıramaz. Ancak unutulan olaylar bilinçaltında gizli olarak varlıklarını sürdürdüğünden, hipnoz ya da narkoz altında yapılan görüşmeler sonunda yeniden belleğe kazandırılabilirler. Amnezi, özellikle suçluluk duygusu yaratan olaylardan sonra görülür. (Geçtan, 1997, s.221). Filmde psikanalizle ilgili temel referanslardan birisi de düşler üzerinden gerçekleştirilen J.B.'nin kim olduğunu bulmak için rüya üzerinden bilinçaltına yapılan keşiftir. Bu keşif Freud'un rüyanın bilinçaltına giden kral yolu olduğuna yönelik görüşünü (Freud, 1996, s.324) seyirciye aktarır. Filmdeki rüya sekansı bizzat sürrealist ressam Salvador Dali tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle rüya sekansı tam bir sürrealist görsel şölendir. Hitchcock özellikle bu rüya sekansı için yapımcısından Dali'yi istemiştir. "Rüya sekanslarının filmlerde

bulanık ve sisli verilmesi şeklindeki geleneksel yöntemi de kırmaya kesin kararlıydım. Selznick'e, Dali'nin de birlikte çalışıp çalışamayacağını sordum. Kabul etti ama sanıyorum Dali'yi isteyişimin nedenlerini tam olarak anlayamadı. Tahminime göre Dali'yi reklam amacıyla kullanmak istediğimi düşündü. Asıl neden ise, rüyaları büyük görsel keskinlik ve açıklıkla iletme isteğimdi. Hem de filmin kendisinden daha net biçimde. Dali'yi çalışmalarındaki mimari keskinlik nedeniyle istemiştim". (Truffaut, 1987, s.157).

Hitchcock, tam da Breton'un istediği gibi izleyicilerine gerçek dünyadan rüya dünyasına geçtiklerini fark etmelerini istememiştir. Spellbound'un olay örgüsünde rüyayla ilgili önemli olan şey, eski öğrencisi Constance Peterson'ın yardımıyla Dr. Brulov tarafından yorumlanmasıdır. Ancak rüya analizinden daha da etkileyici olan şey, rüya sekansının, zihinsel süreçlerin en içteki (en derin) mekânı bilinçdışına filmdeki ikinci açık gönderme olduğu ve burada, önceki "kapı koridoru"nda olduğu gibi, bu mekânın belirsizliklerle değil, parlaklıklarla yapılandırılmış olarak tasvir edildiği gerçeğidir. Örneğin, açılan kapıların temasında olduğu gibi, gözlerin olduğu geniş perdelik kumaş parçalarını kesen makasla ilgili bir rüya teması, son perdenin arkasında, tamamı parlak olan en içteki, en uzak alanı ortaya çıkarır. J.B.'nin "sakallı bir adamla iskambil oynadığı" rüya kulübünün "sahibi", kafası ışık saçsın diye yüzüne hafif bir çorap geçirmiştir. Bu "mal sahibi", sakallı adamın eğimli bir çatıdan atlayışını bir bacanın arkasından izlemektedir. Kurban, çatıdan aşağı kademeli olarak yakın çekime dönüşen bozuk bir Daliesk çarkı düşürür. Parlak beyazdır. Son olarak, yüksek kontrastlı bir çekimde, J.B. parlak güneş ışığında yokuş aşağı koşarken, büyük, karanlık, kanatlı bir şekil başının üzerinde dalgalanır. Bu arada, J.B. bu rüyayı anlatırken, Brulov'un çalışma odasındaki sandalyeye giderek daha fazla ışık dolar. İçeriye gittikçe yaklaşılır ve aydınlatma kör edicidir. Ama parlaklık nedir, karanlık nedir? Hem Freudcu dilde hem de Hitchcockçu yorumda, karartma, deneyimsel netliği uzaklaştırmak, onu gömmek için yapılan eylemdir. (Pomerance,2004, s.77). Freud'a göre, tüm rüyalar arzuların yerine getirilmesini, gizli, bilinçdışı, korku, çatışmalar, arzular ve dürtülerin tezahürlerini temsil eder. Bunların hepsi, bilinçli savunmalarımızın en zayıf olduğu uykumuzda kendilerini ifade etmeye çalışır.

Freud, rüyalarda bilinçdışının kılık değiştirmiş bir biçimde ortaya çıktığını iddia eder. Böylece her açık içerik (rüyanın doğrudan ilgili olduğu şey), kılık değiştirmiş şekillerde temsil edilen bilinçdışı çatışmadan oluşan gizli bir içerikle tamamlanır. Spellbound'da, Dr. Burlov'un sözleriyle: İşte burada rüyalar devreye giriyor. Size neyi saklamaya çalıştığınızı söylerler ama bir yapbozun yerine oturmayan parçaları gibi karmakarışık bir şekilde size anlatırlar. Analistin sorunu şudur: bu bulmacayı incelemek ve parçaları doğru yerde birleştirmek ve kendinize ne şeytan söylemeye çalıştığınızı anlamak. Edwards (namı diğer John Ballantine) söz konusu

olduğunda, parçalar arasında bir kumarhane, üzerlerine ikiye boyanmış gözlerle perdeleri kesen büyük bir makas, yarı giyinik herkesi öpen bir kadın, yüzsüz adam, dev kanatlar, sakallı adam, şekilsiz tekerlek vb.bu şekilde tarif edilen bu parçalar bize rüyaların tezahür içeriğini verir (Sandis, 2009, s.65-66). Britton, rüya sekansını Freud'un erkek çocuk anne arasında kurguladığı ödipal çatışma üzerinden değerlendirir. Ballantine'in rüyası, herhangi bir başlangıç noktası kadar iyidir. Anlatıda rüya, gerçekliğin dekoratif bir ezoterik versiyonu, suçun koşullarının bir tür alegorik çarpıtması olarak ele alınmıştır. Suçun yerini ortaya çıkaran, Ballantyne'in kayak gezisini terapötik olarak yeniden canlandırmasını hızlandıran ve sonunda Dr. Murchison'ın katil olduğunu ortaya çıkaran rüyanın yorumudur. Rüyanın bu şekilde kullanılması, çözülmemiş suç/unutulmuş travma arasında önerilen paralelliği bir kez daha vurgulamaktadır. Okumaya teşvik edildiğimiz şekliyle rüyayla ilgili en çarpıcı şey, rüyayı görenin kişiliğinin dikkate değer bir şekilde yokluğudur.

Şehvetli, az giyimli genç bir kadının ortaya çıktığı, sırayla kumarhanedeki oyuncuları öptüğü ve Ballantine tarafından Constance olarak tanımlandığı sekans dışında (Brulov'un kısaca ve bıkkınlıkla "sade, sıradan arzulu rüyalar" olarak geçiştirdiği bir sekans), rüya görüntüleri, sanki ampirik ipuçlarıymış gibi, noktadan noktaya gerçek olaylarla örtüşecek şekilde yapılmıştır. Sakallı figür, Ballantine'yi boş kartlarla yener, yani onu mantığa aykırı yener. Yetkisi ve zaferi önceden belirlenmiştir, oyunun verileridir ve elindeki kartların değerine bağlı değildir. Mal sahibi ortaya çıkar ve babayı" tehdit eder. "Burası benim yerim ve burada oynayamazsın" der. Rüyada Ballantine'nin vekili olduğu için maskelenmiştir; oğul nefretini ve kıskançlığını onun aracılığıyla ifade edebilir ve bunları kendi duyguları olarak inkâr edebilir. Daha sonra babanın evin damından düştüğünü görürüz. Ölmesi dileği yerine getirilir, tehdit yerine getirilir. Maskeli figür, çatıya düşürdüğü bir tekerlekle bacanın arkasından belirir. Çark vajinayı çağrıştırır: Babanın ölümüyle birlikte, anne artık rüyayı gören için cinsel olarak erişilebilir durumdadır. Kamera, tekerleğin göbeğindeki deliği takip eder. Filmdeki kapılar ve ilerideki izler göz önüne alındığında, son derece düşündürücü bir görüntüdür. Birden, ekran dalgalanan bir dumanla dolar ve ardından Ballantine'nin muazzam kanatların gölgesi tarafından takip edilen bir yokuştan aşağı kaçtığını görürüz: suçluluk ve paniğe kapılan rüya sahibi, annesiyle istediği birliği tamamlayamaz ve suçunu başarmaktan kaçar. Rüya, her ikisi de rüyanın dayandığı cinsel arzuyu düşündüren, bir göz imgesiyle ve perdeye boyanmış gözleri makasla kesen bir adamla başlamıştır. (Grant, 2008, s.187). Salvador Dali'nin de yer aldığı Un Chien Andalou'nun açılışında usturanın göze yaptığını bu kez makas yapmaktadır. Petho ise bu sekansı sinema resim ilişkisi ve gerçeklik üzerinden analiz etmiştir. Bir yanda, filmin başında Green Manors'a gelen Dr. Edwards olarak gördüğümüz adama (Gregory Peck) sahibiz,

ancak bunun yalnızca varsayılan bir kimlik olduğu ortaya çıktığı için bir yanılgı olduğunu kanıtlıyor. Öte yandan, bilinçdışının rüya projeksiyonunda görünen "gerçek" benliğine sahibiz; ancak bunu sadece bir resim olarak görebiliriz. Rüya, ekranı kaplayan ve "gerçeklik"in görüntülerini görüşümüzden gizleyen resimsel bir örtü gibi görünür (gerçeği örtme hareketi, tiyatro perdelerinin ve rüyadaki yüzleri gizleyen maskelerin sembolizmiyle vurgulanır). Sekansın dikkat çekici yanı, yalnızca Dali'nin Freudcu kavramın hizmetine sunulan sürrealist tarzını yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda Orson Welles ve Gregg Toland'ın 1940'larda alamet-i farikası haline gelen derin odak sinematografi türünü de yoğun bir şekilde kullanmasıdır.

Gerçeği ortaya çıkarmak için rüya dünyası (resim) ile gerçeklik dünyası (filmin yarattığı hayali dünya) arasında bir örtüşme yapmalıyız ve "kapağı" kesip bir dünyaya diğerine adım atabilmemiz gerekiyor. Gözlerin görüntüsünü kesen dev makasın görüntüsü (çünkü gözler aslında rüyada başka bir katmanı kaplayan tabakalara boyanmıştır) klasik bir filmde aradığımız "şeffaf" sinemasal temsile ulaşmak için resim dünyasının sınırlarının açılmasının gerekliliğini öne sürüyor. Resmin-tablonun içinden geçip arkasında saklı gerçekliğe ulaşma olanağı, paradoksal bir biçimde, tablonun tersine çevrilmesiyle kolaylaştırılıyor. Örneğin John Ballantine, etrafındaki farklı nesnelerde paralel çizgilerin ortaya çıkması karşısında defalarca şok oluyor. Bu çizgilere olan tutkusunda, somut gerçekliğin soyut bir görsel forma dönüştürülmesi, izleyiciye başka bir algı türünün varlığının farkına varmasını sağlayabilir ve Rüya sekansı, kesilmesi gereken gözün, çıkarılması gereken örtülerin devreye sokulmasıyla zaten tanıtılmış olan bu "öteki" bakışı açıkça ortaya koyar. Böylelikle bir ontolojik düzeyden diğerine geçiş sürecinin tamamını, "sinematik" şeffaflığın üzerine "ressamsı" belirsizlik, soyutlama ve gerçeküstücülüğün yazılması biçiminde alegorikleştirilir. Rüya sekansı bir alegoridir: canlanan bir tablo ile filmsel olaylar dizisi arasında bir paralellik kurar ve iki düzey (resim ve film) arasındaki ilişki anlatının düzenleyici ilkesi haline gelir. Bu örtüşmenin keşfedilmesi, resimsel rüyadaki detayların anlamının bulunması ve bunlardan bir neden-sonuç mantığının yeniden inşa edilmesi gerekir ve bu şekilde rüya görüntülerinin yorumlanması cinayetin çözülmesiyle eş tutulur (Petho, 2013, s.205-209).

Spellbound'da kumarhane, Green Manors ve mahkûmlarını temsil eder. Kumarhane sahibi, akıl hastanesinin başı Dr. Murchison'dur. Sakallı adam muhtemelen gerçek Dr. Edwards'dır. Blackjack oyunu (21) ve sineklerin 7'lisi, Ballantine ve Edwards'in bir zamanlar gittiği kulüp 21'i temsil eder. Boş kartlar Edwardes'ın inkarının bir işaretidir. Perdedeki gözler tımarhanenin gardiyanlarını temsil eder. Ballantine'in onları kesmesi, kaçma arzusunun bir ifadesidir. Herkesi öpen kız âşık olduğu Constance'dır. Maskeli adam kimliğini saklamaya

çalışan mal sahibidir. Tekerlek bir tabancayı ve eğimli çatı Angel Valley'deki eğimi temsil eder. Kanatlar bir melek olarak gördüğü Constance tarafından kovalanışını temsil eder ama aynı zamanda rüyada tepenin dibiyle temsil edilen, cinayetin işlendiği kayak merkezi olan Gabriel Vadisi'ne de atıfta bulunur. Rüyanın gerçek anlamı işte bu gizli içerikte bulunur.John Ballantine'in tüm bu bastırılmış anıların ve duyguların neden bilincinden bloke edildiğinin açıklaması, John Ballantine'in daha da derinlerinde yatar. Çocukken kazara kardeşini karlı bir yokuştan aşağı kayarken öldürür, Murchinson'ın kayak merkezinin yamaçlarında işlediği cinayete tanık olduğunda, bu olayın bastırılmış hatırası yeniden uyanır ve böylece suçun kardeşinin ölümünden gerçek Dr.Edwards'ın ölümüne aktarılmasını tetikler. Hitchcock'un unutkan kişinin kimliğini çözmeye yardımcı olan rüyalara sinematik bir hayat vererek psikanalizin büyüsünü aktarmanın bir aracı olarak gördüğüne hiç şüphe yoktur (Sandis, 2009, s.66-73). Diğer yandan Salvador Dali gibi bir çılgın ve aykırı kişiliğin kesik gözbebekleri, bükülmüş-erimiş nesneler, fantazmagorik manzaralar gibi her türden Dali'ye özgü imgelerle filme katkı vermesi de önemlidir. Gözler sürrealist estetikte aklı temsil eden bir imgedir. Rüya sekansında perdedeki gözleri makasla kesen adam Don Kişot'u hatırlatır. Rasyonel aklın yasalarına karşı çıkan bir Don Kişot.

Mekânın tasarımı burjuvazinin yaşam tarzına bir müdaheledir. Sürrealist Hitchcock'un sürrealist Dali ile ortaklığının bir ürünü olan Spellbound filmi, özellikle rüya sekansında görüleceği gibi psikanalizin yöntemlerini sinemasal biçim ile birleştirip sürrealist stratejinin gereği olarak düş ve gerçek arasındaki ayrımları kaldırması açısından dikkat çekmeye devam edecektir.

Sonuç

1920'li yılların kaotik ikliminde burjuva değerlerine bir karşı tavır olarak ortaya çıkan sürrealizm her türlü yerleşik ahlak, estetik, felsefi vb. anlayışlara ve kurumlara savaş açmıştır. Kuşkusuz bu savaş için gerekli materyaller Psikanaliz ve Marksizm tarafından ödünç alınmıştır. Bilinçaltındaki tüm yasakları, arzuları özgürleştiren sürrealizm kendisini rüyaların, düş gücünün sınır tanımazlığına bırakmıştır. Alışıldık tüm estetik anlayışları bir kenara atan ve kendi anti estetiği üzerinden farklı tavırlar geliştiren sürrealizmin sinemayı keşfetmesi uzun sürmemiştir. İlk sürrealist manifestonun 1924 yılında yayımlanmasından hemen sonra sürrealist filmler sinema tarihindeki yerini almışlardır. Bu filmler arasında özellikle Bunuel ve Dali iş birliğinde çekilen Bir Endülüs Köpeği (1929) sinema tarihinde şok yaratmış ve sürrealist manifestonun yazarı Breton tarafından kutsanmıştır.

Hitchcock bir Bunuel hayranı olmasının yanı sıra sürrealist şairlerden ve ressamlardan da etkilenmiştir. Dolayısıyla filmlerinde Alman dışavurumcu sinemasının yanı sıra sürrealizmin de büyük etkileri görülmektedir. Hitchcock aralarında Barbara Creed, Peter Wollen, Camille Paglia, Robert Stam, Nathalie Bondil vb. sinema ile ilgilenen akademisyenler, sanat tarihçileri ve yazarlar tarafından sürrealist olarak tanımlanmıştır. Hitchcock'un sürrealist yönü birçok filminde kendisini hissettirmiştir. Özellikle sürrealist ressam Salvador Dali ile Spellbound (1945) filmindeki iş birliği, iki sürrealist dâhinin yollarının kesişmesi ve ortaklıkları sonucu bir filmin üretilmesi sinema tarihi açısından önemlidir. Sürrealizmin bilinçaltı, düş gücü, bastırılmış arzuların özgürleştirilmesi, tuhaf nesnelerin bir aradalığı, şok ve şaşırtma potansiyeli sinemada yaratıcılık anlamında sınırsız imkanlar sunmuştur ve sunmaya devam edecektir. Kuşkusuz gerçek ile gerçek dışının, sıradan ile fantastiğin canlı bir sentezi sinema için bulunmaz bir kaynaktır.

Kaynakça

- Breton, A. (1978). What is Surrealism? Selected Writings. New York: Monad Press
- Breton, A. (2009). Sürrealist Manifestolar. Çev. Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı , Ayşe Güngör İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları.
- Elza Adamowicz, E. (2010). Un Chien Andalou: French Film Guide . London: I.B.Tauris
- Fotiade, R. (2018). Pictures of the Mind: Surrealist Photography and Film. Bern: Peter Lang
- Freud, S. (1996). Düşlerin Yorumu 2. Çev. Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi
- Geçtan, E. (1998). Psikanaliz ve Sonrası. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gottlieb, S. (1997). Hitchcock on Hitchcock Volume 1. Berkeley: University of California Press
- Gottlieb, S. (2015). Hitchcock on Hitchcock Volume 2. Oakland: University of California Press
- Graf, A., Scheunemann, D. (2007). Avant-Garde Film. Amsterdam: Radopi
- Grant, B.K. (2008). Britton on Film The CompleTe Film Criticism of Andrew Britton. Edited by Barry Keith Grant. Detroit: Wayne State University Press
- Haeffner, N. (2005). Alfred Hitchcock. London: Pearson Longman
- Hammond, P. (2000). The shadow and its shadow : surrealist writings on the cinema. San Francisco: City Lights Books
- Harper, G., Stone, R (2007). The Unsilvered Screen: Surrealism on Film. London: Wallflower Press
- Hopkins, D. (2004). Dada and Surrealism. Oxford: Oxford University Press
- Ji, Ho-Jun,. Park, Jin-Wan. Digital Creativity. Vol. 32, No. 2, 124–142 (2021)
- Kuhn, A., Westwell, G. (2012). A Dictionary of Film Studies Oford: Oxford University Press
- Lowenstein, A. (2015). Dreaming of Cinema&Culture. New York: Columbia University Press
- Paglia, C. (2000). Kuşlar. Çev. Suna Sener. İstanbul: Om Yayınları
- Palmer, B., Boyd,D. (2006). After Hitchcock. Austin: University of Texas Press
- Passeron, R. (1982). Sürrealizm Ansiklopedisi. Çev. Sezer Tansuğ. İstanbul: Remzi Kitabevi

- Petho, A. Spellbound by Images. The Allure of Painting in the Cinema of Alfred Hitchcock. Passepartout, Danish Journal for Art History, 34 (fall 2013): 189–216
- Pomeranca, M. (2004). An Eye for Hitchcock. New Brunswick: Rutgers University Press
- Rohmer, E., Chabrol, C. (1979). Hitchcock. Translated Stanley Hochman, Newyork: Frederick Ungar Publishing
- Sandis, C. Hitchcock's Conscious Use of Freud's Unconscious. Europe's Journal of Psychology 3/2009, pp. 56-81
- Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş. Çev. Selda Sağlam, Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Stam, R. Hitchcock and Bunuel: Desire and The Law. Studies in the Literary Imagination Vol. 16 Issue 1 (Spring 1983)
- Stone, R., Gutierrez, J. D. (2013). A Companion to Luis Bunuel. West Sussex: Blackwell Publishing
- Strom, K. (2023). The Routledge Companion to Surrealism. New York: Routledge
- Truffaut, F. (1987). Hitchcock. Çev. İlyas Hızlı. İstanbul: Afa Yayınları
- Wollen, P. (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam. Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan. İstanbul: Metis Yayınları.

Paradigma Akademi Yayınevi

Paradigma Akademi Yayınevi 2004 yılında Edirnede faaliyete geçmiş, kısa süreliğine 2009 yılında İstanbulda faaliyetine devam etmiş 2009 yılından itibaren de Çanakkalede kesintisiz biçime yayıncılık hayatına devam etmektedir.

Çanakkale kitaplığı Araştırma İnceleme bilişim yayıncılık matbaacılık Tic. Ltd. şti kuruluşu olan firmamız; Kemalpaşa Mah. Fetvahane sokak No: 22 Çanakkale adresinde bulunmaktadır.

Akademik yayınlarımızı; Paradigma Akademi Yayınevi, Kültür Kitaplarımızı ve araştırma kitaplarımızı ÇNK, Divit ve Paradigma Polisiye markaları ve logosu ile yayınlamaktayız.

Bugüne kadar yüzlerce akademik çalışmayı ilgilisi ile buluşturduk ve buluşturmaya devam ediyoruz. Listemizi incelemek için:

https://www.paradigmaakademiyayinlari.com/

ÜAK kriterlerine göre Doçentlik başvurularında ve teşvik yönetmeliği gereği "ULUSLARARASI" statüde bir yayıneviyiz.

- **Uluslararası Yayınevi**: En az beş yıl uluslararası düzeyde düzenli faaliyet yürüten, yayımladığı kitaplar Yükseköğretim Kurulunca tanınan sıralama kuruluşlarınca belirlenen dünyada ilk 500'e giren üniversite kütüphanelerinde kataloglanan ve aynı alanda farklı yazarlara ait en az 20 kitap yayımlamış olan yayınevi.

500'e giren üniversitelerde taranan kitaplarımızın listesi için:

https://www.paradigmaakademiyayinlari.com/wp-content/uploads/2020/11/uluslararasi-universitelerde-kataloglanan-yayinevimize-ait-bazi-kitaplarin-listesi.pdf

Birbirinden farklı 20 ayrı yazar tarafından yazılmış yabancı dil kaynaklarımız için:

1-Feminist Perspectives Across Cultures

978-625-8069-95-2

2-Frauengestalten In Den Romanen Von Heinrich Böll

Stok Kodu: 978-625-8069-89-1

Kemalpaşa Mah. Fetvahane Sok. Yalı Hanı İşm. No:28 Merkez/ÇANAKKALE

+90 286 217 22 24 +90 531 988 97 66 www.paradigmaakademiyayinlari.com www.divitkitabevi.com

/paradigmaakademiyayınevi /divit_kitabevi /payandadergi /paradigmaak /fahrigöker(Paradigma Akademi Yayınevi)

paradigmaakademitasarim@gmail.com - paradigmaakademi17@gmail.com - fahrigoker@gmail.com

3-A Critical Look At The History Of Business Management

Stok Kodu: 978-625-8069-51-8

4-The First International Winter Tourism Congress (IWTC 2019)

Stok Kodu: 978-605-7691-54-5

5-Integrating Culture Into EFL/ESL Classes

Stok Kodu: 978-625-7686-44-0

6-Journeys: Samples of Travel in British and American Fictions

Stok Kodu: 978-625-7686-00-6

7-International West Asia Congress Of Tourism Research (IWACT-2020) Abstracts

Stok Kodu: 978-625-7686-07-5-1

8-Orientalism In The Opera Abduction From The Seraglio By W.A. Mozart

Stok Kodu: 978-625-7881-98-2

9-Comparative Literature

Stok Kodu: 978-625-7881-82-1

10-Taboo Among The Ancient Hebrews

Stok Kodu: 978-625-7881-78-4

11-Elıjah – A Study in Jewis Folklore

Stok Kodu: 978-625-7881-81-4

12-The Story–Book of The Shah or Legends of Old Persia

Stok Kodu: 978-625-7881-75-3

13-Ancient Law

Stok Kodu: 978-605-7691-87-3

14-Ethnology in Folklore

Stok Kodu: 978-605-7691-85-9

15-Folklore Relics of Early Village Life

Stok Kodu: 978-605-7691-89-7

16-An introduction to the history of religion

Stok Kodu: 978-605-7691-88-0

17-Übersetzungsunterricht durch Textanalyse

Stok Kodu: 978-605-7691-16-3

18-Making the Most of Literature in the Language Classroom

Stok Kodu: 978-605-7691-36-1

19- Dictionary of Linking Words

Stok Kodu: 978-605-2292-34-1

20- Early Civilization An Introduction To Anthropology

Stok Kodu: 978-605-7691-86-6

21-Popliteratur

9786258069815

Diğer İngilizce Yayınlarımız için :
https://www.paradigmaakademiyayinlari.com/kategori/yabanci-diller/

Birbirinden farklı 20 ayrı yazar tarafından yazılmış Türkçe kaynaklarımız:

1-Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı / Hulusi geçgel

9786258009828

2-Geçmişten Günümüze Doğum, Evlenme ve Ölümde Kütahya / Munire Baysan

9786258118070

3-Feminist Eleştiri Kuramı Perspektifinden Klasik Türk Şiiri / Ruken Karaduman

978625811808

4- Türkiyenin Sanayi sitesi politikası / Ahmet Yaman

9786258069037

5-Yemek Stilistliği ve Fotoğrafçılık

Stok Kodu: 978-625-8069-77-8

6-Sovyet Edebiyatına II. Dünya Savaşının Yansımaları

Stok Kodu: 978-625-8069-96-9

7-Japon Türkolog Taiyo Hasegawa'ın Oğuzname Destanı

Japonca, Uygur Türkçesi ve Anadolu Türkçesi İle Karşılaştırmalı İncelemesi

Higashitotsu Kutluk

9786258069655

8-Birinci Dünya Savaşında Hilal ve Ayyıldız

(Sağlık Hizmetleri ve Şehit Sağlıkçılar)

Ahmet Uslu

9786258069761

9-Divan-ı Hikmet'in Köşketav Nüshası

Giriş – Gramer Özellikleri – Metin - Dizin

Senbek Utebekov

9786258069389

10-Eğitim Felsefesi ve Kariyer Planlaması
Ahmet Alkayış
9786258069648

11-Marmara Gölü'nde Kültürel Ekoloji
İnsan, Kültür ve Mekan
Bekir Derinöz
9786258069587

Kemalpaşa Mah. Fetvahane Sok. Yalı Hanı İşm. No:28 Merkez/ÇANAKKALE
+90 286 217 22 24 +90 531 988 97 66 www.paradigmaakademiyayinlari.com www.divitkitabevi.com
/paradigmaakademiyayınevi /divit_kitabevi /payandadergi /paradigmaak /fahrigöker(Paradigma Akademi Yayınevi)
paradigmaakademitasarim@gmail.com - paradigmaakademi17@gmail.com - fahrigoker@gmail.com

12-Kültür Tarihimizde Gizli Diller
Emine Gürsoy Naskali, Erdal Şahin
9786258069068

13-Türk Folklorunda Levirat
Adil Çelik
9786258069549

14-Antik Edebiyatlar
Sümerden Anadolu'ya
Ömer Solak
9786258009705

15-Türk Tarihinin Kaynakları Olarak Eski Türk Boy Adları Cilt: 1
Kökenbilgisel Bir İnceleme
Hakan Aydemir
9786258069150

16-Sazıyla Sözüyle Bayburt Mutfak Kültürü
Ahmet Özgür Güvenç
9786258069989

17-2. Dünya Savaşı Sonrası Soyut Ekspresyonizm - Willem De Kooning
Işıl Savaşer
9786258069440

18-Payitaht
Edirne Üzerine Dil-Tarih-Edebiyat Araştırmaları
Hasan Ali Cengiz
9786258069204

19-Türkistan'dan Balkanlara Türk Sufizmi
Gülşen Seyhan Alışık

9786258069129

20-Osmanlı Şiirinde Bir Hüznün Poetikası
Bir Düşün Hüznü
Nazire Erbay
9786258069020

21-Kazak Alimi Ahmet Baytursunoğlu'nun Hayatı ve Eserleri
Sertan Alibekiroğlu
9786258009774

Uluslararası üniversitelerde diğer yayınlarımız için;
https://www.paradigmaakademiyayinlari.com/uluslararasiuniversitelerde-yayinlarimiz/

Alanlar ile ilgili diğer kitaplarımızı incelemek için web sitemizi ziyaret edebilirsiniz.
https://www.paradigmaakademiyayinlari.com/

Fahri GÖKER

PARADİGMA AKADEMİ YAYINEVİ
Hüseyin Fahri GÖKER
Kemalpaşa Mah. Fetvahane Sok. Yalı Hanı İşm. No:28
Tel: 0286 212 57 66 - 0531 988 97 66 - Merkez/ÇANAKKALE
Çanakkale V. No: 32530766248

paradigma akademi

PARADİGMA AKADEMİ

www.paradigmaakademiyayinlari.com

İlgili Makama;

Paradigma Akademi yayınevi, 2004 yılında Edirne'de açılmış olup faaliyetlerini 2009 yılından beri Çanakkale'de devam ettirmektedir. Yayıncılık hayatımıza şu ana kadar yayınladığımız yüzlerce akademik kitap ve kültür kitabı ile; Paradigma Akademi Yayınları, Paradigma Kültür, Paradigma Polisiye, ÇNK (Çanakkale kitaplığı), Hars Akademi Yayınları adı altında devam etmekteyiz.

Tüm eserlerimizi (YÖK yönetmeliği) Ulusal ve Uluslararası yayın kriterlerine uygun olarak yayınlamaktayız. Ayrıca yayınlarımız hem Türkiye'deki üniversite kütüphanelerinde katologlanmakta (Kütüphaneler Yayımlar Genel Müdürlüğü, Beyazıt Devlet Kütüphanesi, TBMM Kütüphanesi, Worldcat) hem de dünyanın bilinen üniversitelerinin kataloglarında yer almaktadır (Harvard University Library, Princeton University Library, Stanford University Library, Chicago University Library, Toronto University Library, Michigan University Library, Columbia University Library, Penn University Library, California Lutheran University Library, Duke University Library, Woodbury University Library, Bucknell University Library, Delaware University Library, New York University Library, Maryland University Library, Williams University Library, Wesleyan University Library vb.).

Grubumuzun bir faaliyeti de 2018'den beri yayın yapan Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür-Sanat-Mimarlık Dergisi'ni bünyesine katmak olmuştur.

Yakın zaman içerisinde yayıncılık faaliyetlerimizi e-kitap olarak da genişletmiş bulunmaktayız. Bu alandaki çalışmalarımızı genişletip kaynak kitaplarımızın bir kısmını ücretsiz olarak öğrencilerin ve araştırmacıların kullanımına açmış bulunmaktayız.

Yayınevi grubu olarak 2022'den itibaren Payanda Dergisi'ni kültürümüzün hizmetine sunmuş bulunmaktayız. Dergimiz, kültür ve kitaba dair yazılarla sektörün nabzını tutmaya devam edecektir.

Paradigma Akademi, sempozyum alanında da ülkemizin ve dünyanın saygın bilim ve kültür insanlarına hizmet vermeyi amaçlamaktadır. Bu konudaki ilk girişimimiz, 4-6 Mayıs 2023'te düzenlenecek olan Uluslararası Multidisipliner Taşeli Platosu Sempozyumu'dur.

Uluslararası düzeyde tüm alan ve kategorilerde çalışmaya devam etmekteyiz. Yola çıktığımız günden bugüne kadar misyon ve amacımız kaliteli yayın üretmek olmuştur. Teknoloji ve teknolojinin getirmiş olduklarıyla bilginin daha yaygın ve kolay erişilebilir olmasının bilincinde olarak doğruluk ve dürüstlük anlayışımızdan taviz vermeden yolumuza devam etmekteyiz. Misyonumuz gereği okuyucuların her zaman için doğru ve yararlı bilgiye ulaşması en önemli amaçlarımız arasındadır.

Fahri GÖKER

PARADİGMA AKADEMİ YAYINEVİ
Hüseyin Fahri GÖKER
Kemalpaşa Mah. Fetvahane Sok. Yalı Hanı İşm. No:28
Tel: 0286 212 57 66 - 0531 988 97 66 - Merkez/ÇANAKKALE
Çanakkale V.D. No: 3530766248

paradigma akademi

EDİTÖRLERİMİZ

Doç. Dr. Bilgin Güngör
Prof. Dr. Mehmet Ali Yolcu
Doç. Dr. Gülçiçek Akçay
Doç. Mustafa Dinç
Dr. Kazım Tolga Gürel
Doç. Dr. Turgay Kabak
Prof Dr. Agah Sinan Ünsar
Prof. Dr. Muharrem Tosun
Prof. Dr. Emine Gürsoy Naskali
Prof. Fahri Türk
Dr. Coşkun Doğan
Prof. Dr. D. Ali Arslan
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz Sezer Oğuzhan
Doç. Mete Kaan Namal
Öğr. Gör. Aylin Dilek
Dr. Tolga Erdoğan
Prof. Gülay Kaçar
Dr. Öğr. Üyesi Selma Büyükgöze
Prof. Gülşen Seyhan Alışık
Dr. Öğr. Üyesi Adem Korkmaz
Prof. Ali Osman Öztürk
Doç. Dr. Mustafa Aça
Arş. Gör. Tümer Karaayak
Doç. Afina Barmanbay
Doç. Dr. Ferdi Güzel
Prof. Rezan Karakaş
Doç. Dr. Kamil Doğancı
Prof. Dr. Mustafa Tan
Doç. Dr. Fatma Sevinç Erbaşı
Prof. Faruk Alaeddinoğlu
Dr. Mevlüt Akçapa
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül Feray Meydan
Dr. Yusuf Yıldırım

Kemalpaşa Mah. Fetvahane Sok. Yalı Hanı İşm. No:28 Merkez/ÇANAKKALE

+90 286 217 22 24 +90 531 988 97 66 www.paradigmaakademiyayinlari.com www.divitkitabevi.com

/paradigmaakademiyayınevi /divit_kitabevi /payandadergi /paradigmaak /fahrigöker(Paradigma Akademi Yayınevi)

paradigmaakademitasarim@gmail.com - paradigmaakademi17@gmail.com - fahrigoker@gmail.com

paradigma akademi

Doç. Hilal Çelik Kazıcı
Doç. Dr. Davud Kapucu
Doç. Serkan Kemeç
Doç. Emine Yalur
Doç. Esin Yağmur Şahin
Doç. Özcan Zorlu
Doç. Reşat Arıca
Doç. Hande Akyurt Kurnaz
Doç. İbrahim Hüseyni
Dr. Öğr. Üyesi Reşat Sakur
Dr. Öğr. Üyesi Ayşen Acun Köksallar
Prof. Dr. Mehmet Demir
Prof. Ayhan Aytaç
Prof. Seyhun Doğan
Prof. Dr. Burhanettin Zengin
Dr. Muhammed Taş
Doç. Dr. Zeliha Tekin
Doç. Erkan Hirik
Dr. Öğr. Üyesi Sadullah Özel
Dr. Öğr. Üyesi Metin Söylemez
Doç. Murat Cihangir
Doç. Mehmet Kaplan
Dr. Öğr. Üyesi Abdülhakim Bahadır Darı
Prof. Selime Ölmez Bayhan
Dr. Öğr. Üyesi Emine Cihangir
Arş. Gör. Elif Akkaş
Doç. Seçil Hirik
Dr. Öğr. Üyesi İnci Polat Sesliokuyucu
Dr. Öğr. Üyesi Serap Yolcu Yavuz
Dr. Öğr. Üyesi Ümmügülsüm Albiz
Dr. Öğr. Üyesi Süleyman Taşkın
Öğr. Gör. Ünsal Yavuz
Doç. Bülent Arpat
Doç. Dr. Aydın Ünal
Doç. Erdal Korkmaz
Doç Dr. Cafer Özdemir

Kemalpaşa Mah. Fetvahane Sok. Yalı Hanı İşm. No:28 Merkez/ÇANAKKALE

+90 286 217 22 24 +90 531 988 97 66 www.paradigmaakademiyayinlari.com www.divitkitabevi.com

/paradigmaakademiyayınevi /divit_kitabevi /payandadergi /paradigmaak /fahrigöker(Paradigma Akademi Yayınevi)

paradigmaakademitasarim@gmail.com - paradigmaakademi17@gmail.com - fahrigoker@gmail.com

paradigma akademi

Doç. Dr. Ayşegül Demir
Doç. Salih Demirbilek
Dr. Öğr. Üyesi Ayten Yağmur

Kemalpaşa Mah. Fetvahane Sok. Yalı Hanı İşm. No:28 Merkez/ÇANAKKALE

+90 286 217 22 24 +90 531 988 97 66 www.paradigmaakademiyayinlari.com www.divitkitabevi.com

/paradigmaakademiyayınevi /divit_kitabevi /payandadergi /paradigmaak /fahrigöker(Paradigma Akademi Yayınevi)

paradigmaakademitasarim@gmail.com - paradigmaakademi17@gmail.com - fahrigoker@gmail.com