

Yüzyıl Sonra Sürrealizm: Sinemada Yeni Gerçeküstü Anlatılar

Surrealism One Hundred Years Later: New Surreal Narratives in Cinema

Doğuşcan Göker (Dr.)

ORCID ID: 0000-0003-1446-7528

Sakarya Üniversitesi

dgoker@sakarya.edu.tr

Başvuru Tarihi | Date Received: 12.09.2025

Yayına Kabul Tarihi | Date Accepted: 29.06.2026

Yayınlanma Tarihi | Date Published: 30.06.2026

DOI: 10.70627/sduifade.1782890

Göker, D. (2026). Yüzyıl sonra sürrealizm: Sinemada yeni gerçeküstü anlatılar. *SDÜ İFADE*, 8(1), 1-12.

Öz

Sürrealizm, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı derin toplumsal travma ve rasyonalist ideolojilere duyulan güvensizlik ortamında, André Breton'un 1924 tarihli manifestosuyla teorik çerçevesini bulan devrimci bir sanat akımı olarak doğmuştur. Temellerini Sigmund Freud'un psikanaliz kuramlarından alan hareket, bilinçdışı, rüyaları ve saf psikolojik otomatizmi sanatsal yaratımın merkezine yerleştirerek hem bireysel hem de toplumsal özgürleşme projesi sunmuştur. Luis Buñuel ve Salvador Dalí'nin *Endülüs Köpeği* (1929) filmi, sinemanın rüya benzeri çok edici imgelerle izleyicinin bilinçdışına doğrudan ulaşma potansiyelini ortaya koyarak sürrealist sinemanın manifestosu haline gelmiştir. Akım, başlangıcındaki bu devrimci ve burjuva karşıtı kimliğiyle sanatı, toplumu dönüştürecek bir araç olarak konumlandırmıştır. 21. Yüzyıla gelindiğinde, sürrealizmin bu radikal potansiyelinin neoliberal kültür endüstrisi tarafından söğürüldüğü görülmektedir. Bir zamanların yıkıcı imgeleri, günümüzde reklamcılıktan moda, popüler kültürden sanat piyasasına kadar geniş bir alanda estetik bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. Bu dönüşüme rağmen sürrealist estetik, sinemada gücünü ve geçerliliğini korumaktadır. *Mulholland Yolu*, *Istakoz* ve *Ritüel* gibi filmler, modern bireyin varoluşsal bunalımlarını, toplumsal yabancılaşmayı ve kimlik karmaşasını ifade etmek için sürrealizmin tekinsizlik, alegori ve rüya mantığı gibi araçlarını yeniden yorumlamaktadır. Bu makale, sürrealizmin tarihsel kökenlerinden başlayarak sinemadaki evrimini incelemekte, devrimci bir projeden metalaşmış bir estetiğe dönüşümünü ve çağdaş yönetmenler tarafından nasıl yeniden canlandırıldığını analiz etmektedir.

Anahtar Kelimeler Sürrealizm, Sinema, Sanat, Psikanaliz, Bilinçdışı.

Abstract

Surrealism emerged as a revolutionary art movement, finding its theoretical framework in André Breton's 1924 manifesto, amidst the profound social trauma caused by the First World War and a climate of distrust towards rationalist ideologies. Drawing its foundations from Sigmund Freud's psychoanalytic theories, the movement placed the unconscious, dreams and pure psychological automatism at the centre of artistic creation, thereby offering a project of both individual and social liberation. Luis Buñuel and Salvador Dalí's film *Un Chien Andalou* (1929) demonstrated cinema's potential to reach the viewer's unconscious directly through dreamlike, shocking imagery, thereby becoming the manifesto of surrealist cinema. With its revolutionary and anti-bourgeois identity at its inception, the movement positioned art as a tool to transform society. By the 21st century, it is evident that this radical potential of surrealism has been co-opted by the neoliberal culture industry. The once-subversive imagery has now been transformed into an aesthetic object of consumption across a wide range of fields, from advertising to fashion, and from popular culture to the art market. Despite this transformation, the surrealist aesthetic retains its power and relevance in cinema. Films such as *Mulholland Drive*, *The Lobster* and *The Ritual* reinterpret surrealism's tools such as uncanniness, allegory and the logic of dreams to express the existential crises, social alienation and identity confusion of the modern individual. This article examines the evolution of surrealism in cinema, beginning with its historical origins, analysing its transformation from a revolutionary project into a commodified aesthetic, and exploring how it has been revitalised by contemporary directors.

Keywords Surrealism, Cinema, Art, Psychoanalysis, Unconscious.



Giriş

Sürrealizm, 20. Yüzyıl başında modern sanatın ve edebiyatın yönünü belirleyen en radikal hareketlerden biri olarak ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı büyük yıkım ve bireyin rasyonalist ideolojilere duyduğu derin güvensizlik, bu hareketin doğuşunda belirleyici olmuştur. André Breton'un 1924 tarihli Gerçeküstücülük Manifestosu, "saf psikolojik otomatizm" ilkesine dayalı olarak bilinçdışının özgür bırakılmasını önerirken, sanatın toplumsal ve bireysel özgürleşme için devrimci bir rol üstlenebileceğini savunmuştur (Breton, 1924, s. 1). Freud'un rüya ve bilinçdışı kuramları, bu noktada sürrealist sanatçıların teorik ilham kaynağı olmuş ve rüya mantığının edebiyat, resim ve sinemaya aktarılması hareketin en önemli yöntemlerinden biri hâline gelmiştir (Parkinson, 2008, ss. 74-79).

Sürrealizmin doğuşunda Dada hareketinin etkisi de göz ardı edilemez. Dada'nın nihilist ve yıkıcı jestlerini aşan sürrealistler, bu enerjiyi psikanalitik keşiflerle birleştirerek daha sistematik bir estetik-politik proje geliştirmişlerdir (Carr & Zanetti, 2000, s. 893). Yine de sürrealizm, salt bir estetik program olmanın ötesinde, toplumsal bir ütopya arayışı olarak da okunmalıdır. Breton ve çevresindeki sanatçılar, bilinçdışının özgürleştirilmesiyle toplumun da özgürleşeceğini iddia etmiş, Marksizmle çeşitli düzeylerde ilişki kurmuşlardır (Batur, 2020).

Sinemanın sürrealizm için ayrı bir önemi vardır. Bunun nedeni ise sinemanın, imgelerin doğrudan bilinçdışıyla temas ettiği ve izleyiciyi rüya benzeri bir deneyime davet ettiği bir mecra oluşudur. Luis Buñuel'in ve Salvador Dalí'nin birlikte gerçekleştirdiği *Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou, 1929)*, sürrealist sinemanın manifestosu niteliğindedir. Göze jiletle kesik atılan sahne, izleyicinin bilinçdışıyla kurulan şiddetli temasın sinemadaki en çarpıcı örneklerinden biridir. Bu filmin ardından sinema, sürrealizmin estetik yöntemlerini denediği ve kolektif hayal gücünü harekete geçirdiği bir alan hâline gelmiştir (Richardson, 2006, s. 78).

Sürrealist sinema, *Endülüs Köpeği (1929)* ile "başlayıp biten" bir avangard parantez değildir. Aksine 20. yüzyıl boyunca farklı estetik rejimler ve siyasal-toplumsal zamanlar içinde biçim değiştirerek süreklilik kazanan bir anlatı mantığı üretir. Sürrealizmin sinemadaki etkisini yalnızca şok edici imgelere indirgemek yerine, hareketin olağanüstü olanı gündelik gerçekliğin içine sızdıran mantığını kavramak önemlidir. Arzu, bastırma, tekinsizlik ve alegori üzerinden süreklileştiren tarihsel bir çizgi olarak bu bağlamı ele almak gerekir. Bu tarihsel çizgi, sürrealizmin hem örgütlü bir avangart proje olarak doğuşunu hem de daha sonra farklı coğrafyalarda dağılık, melez ve yerleşmiş biçimlerde yeniden belirlişini açıklama gücüne sahiptir (Nadeau, 1989; Richardson, 2006).

1920'ler ve 1930'larda sürrealist sinema, yalnızca temsil biçimlerine değil, nedensellik fikrine de saldırır. Kesinti, çağrışım, rastlantı ve parçalı özne, anlatının düzenleyici ilkesi haline gelir. Bu dönemde sinema, sürrealizmin psikanalizle kurduğu ilişkiyi (rüya çalışması, bastırma, arzunun dolaşımı) görsel-işitsel bir rejime tercüme eder. İzleyiciye sadece bir anlatı açıklaması sunmaz, bir tür deneyim dayatır. Bu bağlamda klasik avangart, sinemanın yalnızca hikâye anlatma değil, bilinçdışını uyaran bir algı makinesi olabileceğini göstererek sonraki kuşaklara kalıcı bir repertuar bırakır (Kuenzli, 1996; Richardson, 2006).

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde sürrealizmin örgütlü hareket niteliği zayıflarken, estetik stratejileri sinema içinde dağılarak yaşamaya devam eder. Sürrealizm artık tek bir manifesto etrafında toplanmayacağı aşikardır. Bunun yerine farklı ulusal sinemalarda ve farklı türlerde görünür hale gelir. Bu fazda, sürrealizmin politik devrim iddiası ile sanatın kurumsal alanlara eklemlenmesi arasındaki gerilim belirginleşir. Aynı zamanda rüya mantığı, bilinçdışı ve tekinsizlik temaları modernleşme krizleriyle birlikte yeniden yorumlanır. Bu nedenle 1945 sonrası dönem, sürrealizmin bitişinden bahsedilemez. Bu dönem bu akımın biçim değiştirdiği bir ara evre olarak kurgulanmalıdır (Nadeau, 1989; Hopkins, 2004).

1970'ler ve 1980'lerde sürrealizmin sinemadaki dönüşümleri, bir yandan beden politikaları ve groteskle, diğer yandan animasyon ve nesne estetiği gibi maddesel biçimlerle derinleşir. Bu aşamada sürrealizm, saf rüya fikrinden çok, modern dünyada arzu ve iktidar ilişkilerinin nasıl çarpıcı imgeler ürettiği üzerinden yeniden kurulur. Doğu Avrupa ve farklı periferilerde ortaya çıkan sürrealist eğilimler, Avrupa merkezli anlatıyı sarsarak sürrealizmin tek bir coğrafyanın estetiği olmadığını gösterir (Richardson, 2006, s. 86).

1990’lardan itibaren sürrealist imgelerin reklam, moda ve popüler kültürde dolaşımı arttıkça sürrealizm iki yönlü bir duruma sürüklenir. Bir yandan estetik repertuarın geniş kitlelere yayılması durumu gerçekleşirken, diğer yandan avangardın yıkıcı potansiyeli kültür endüstrisi içinde pazarlanabilir bir stile dönüşme riski taşır. Burada kritik olan, sürrealizmin metalaşmasını basit bir yozlaşma anlatısı gibi değil, sanatın üretim-dolaşım koşullarının değişmesiyle birlikte sürrealist jestin işlev değiştirmesi olarak tartışmaktır (Adorno & Horkheimer, 2002; Kunst, 2015).

21. yüzyıla gelindiğinde ise sürrealizm farklı bir boyuta taşınmıştır. Postmodern dönemde sanat, tüketim kültürünün içine çekilmiştir. Sürrealist imgeler, reklamdan moda dünyasına kadar pek çok alanda yeniden üretilmiştir (Kunst, 2015, s. 27). Bu durum sürrealizmin devrimci niteliğini tamamen yitirdiği anlamına gelmez. Aksine, David Lynch’in *Mulholland Yolu* (*Mulholland Drive*, 2001), Gaspar Noé’nin *Boşluk* (*Enter the Void*, 2009), Leos Carax’ın *Kutsal Motor* (*Holy Motors*, 2012), Alejandro Jodorowsky’nin *Kutsal Dağ* (*The Holy Mountain*, 1973), Jan Švankmajer’in *Alice* (1988), Apichatpong Weerasethakul’un *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor* (*Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, 2010), Yorgos Lanthimos’un *Istakoz* (*The Lobster*, 2015) ve Ari Aster’in *Ritüel* (*Midsommar*, 2019) gibi filmleri, sürrealizmin günümüzde de etkili ve dönüşmüş biçimlerde varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

Bu makalenin amacı, sürrealizmin tarihsel kökenlerinden hareketle çağdaş sinemadaki yansımalarını incelemektir. Bu çerçevede çalışma, bilinçdışı, sembolizm, tekinsizlik ve alegori gibi kavramların çağdaş sinemada nasıl yeniden işlendiğini tartışmaktadır. Çalışma, sürrealizmin günümüzdeki anlamını teorik ve estetik boyutlarıyla ele alırken, Türkiye sinemasındaki yansımalarını da değerlendirmektedir.

Uzun ve şiddetle biçimlenen yirminci yüzyıl bağlamında sürrealist sanatçılar, savaşların yarattığı travmatik deneyimleri, bastırılmış arzuları ve psikolojik gerilimleri bilinçdışı imgeler aracılığıyla ifade etmeye yönelmişlerdir. Bu süreçte mistisizm, eski kültürler ve yerli bilgi sistemleri de alternatif gerçeklik tasavvurları üretmenin estetik kaynakları arasında yer almıştır. 1920’lerde ortaya çıkan bu estetik yönelim, farklı tarihsel ve kültürel bağlamlarda biçim değiştirerek günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

1. Metodoloji

Bu çalışma, sürrealizmin çağdaş sinemadaki dönüşümünü yorumlayıcı-analitik nitel yöntem çerçevesinde incelemektedir. Çalışmanın amacı, sürrealist estetiğin tarihsel işlev değişimini belirli analitik kategoriler üzerinden sistematik biçimde izlemektir. Bu doğrultuda araştırma, nicel içerik analizi yerine kuramsal çerçeveye dayalı analitik film çözümlemesini benimsemektedir.

Metodolojik yaklaşım iki temel analitik eksen üzerine kurulmuştur:

- Psikanalitik temsil analizi
- Toplumsal alegori ve metalaşma analizi

Bu iki eksen, sürrealizmin hem bilinçdışı temsiliyle hem de tarihsel-ekonomik bağlamla kurduğu ilişkiyi birlikte değerlendirmeye olanak tanımaktadır.

İlk eksen, sürrealizmin psikanalizle kurduğu tarihsel ilişkiyi temel alır (Freud, 1997; Breton, 1924). Bu çerçevede filmler aşağıdaki kategoriler doğrultusunda incelenmiştir:

- Rüya mantığının kullanımı
- Nedensellik zincirinin kırılması
- Tekinsizlik (das Unheimliche) üretim stratejileri
- Öznenin parçalanması
- Bilinçdışı imgelerin yoğunluğu

Bu kategoriler, klasik sürrealist estetiğin ayırt edici özelliklerinden türetilmiş ve çağdaş örneklerdeki dönüşümleri izlemek amacıyla operasyonel hale getirilmiştir.

İkinci eksen, sürrealizmin tarihsel olarak geçirdiği işlev değişimini toplumsal ve ekonomik bağlam içinde ele alır. Bu bağlamda analiz, iki boyutta ilerlemiştir:

- Estetik stratejilerin alegorik toplumsal eleştiri üretme kapasitesi



- Sürrealist estetiğin kültür endüstrisi içinde yeniden konumlanması

Bu yaklaşım, geç kapitalizm bağlamında kültürel üretimin dönüşümünü tartışan kuramsal çerçeveye dayanmaktadır (Adorno & Horkheimer, 2002; Jameson, 1991; Kunst, 2015). Böylece sürrealizm, yalnızca biçimsel bir estetik tercih olarak değil, tarihsel işlev değişimine uğramış bir anlatı rejimi olarak değerlendirilmiştir. Film örnekleme amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Araştırmanın film evreni, 1970 sonrası çağdaş sinemada sürrealist estetikle ilişkilendirilen ve eleştirel literatürde bu doğrultuda tartışılmış eserleri kapsamaktadır. Bu evren içinden, kuramsal çerçeveye en yoğun biçimde karşılık veren örnekler seçilmiştir. Seçim kriterleri şunlardır:

- Farklı tarihsel dönemleri temsil etme kapasitesi
- Sürrealist estetik yoğunluğu
- Psikanalitik ve/veya alegorik yapı belirginliği
- Kültürel ve coğrafi çeşitlilik
- Çağdaş sinemada eleştirel tartışmalara konu olmuş olma

Bu kriterler doğrultusunda seçilen filmler karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu amaçla her film yukarıda tanımlanan analitik kategoriler temelinde değerlendirilmiştir.

- Analiz süreci üç aşamada yürütülmüştür:
- Literatür temelli kavramsal çerçevenin oluşturulması
- Analitik kategorilerin belirlenmesi
- Filmlerin bu kategoriler doğrultusunda yorumlayıcı biçimde çözümlenmesi

Bu yöntem, klasik nicel içerik analizinden farklı olarak, metnin anlam üretim süreçlerine odaklanan nitel ve kuramsal bir çözümleme modeli sunmaktadır (Schreier, 2012).

Çalışma, seçili film örnekleri üzerinden ilerlemekte olup, sürrealizmin tüm küresel sinema örneklerini kapsama iddiasında değildir. Ayrıca analiz, yorumlayıcı nitel yöntemle yürütüldüğünden, bulgular kategorik ölçüm sonuçlarından ziyade kuramsal yorumlara dayanmaktadır.

Bu iki analitik eksen, izleyen film çözümlemelerinde birbirinden yalıtılmış biçimde değil, kimi örneklerde iç içe geçen katmanlar olarak kullanılmaktadır. Buna göre analizlerde, bir yandan rüya mantığı, tekinsizlik, nedensellik kırılması ve öznenin parçalanması gibi biçimsel-psikanalitik öğelerin nasıl kurulduğu; diğer yandan bu estetik stratejilerin toplumsal normlar, yabancılaşma ve geç kapitalist kültürel düzen karşısında nasıl alegorik bir anlam ürettiği birlikte değerlendirilmektedir.

2. Psikanaliz ve Bilinçdışı: Sürrealizmin Teorik Çekirdeği

Bu çalışma, psikanalizi sürrealizmin kuramsal çekirdeği olarak konumlandırmaktadır. Freud'un rüya çalışması (Traumarbeit) ve tekinsizlik kavramı (das Unheimliche) sürrealist estetiğin gerçeklik algısını bozma stratejilerinin temelini oluşturur (Freud, 1997, 2003). Bu çerçeve, analiz bölümünde özellikle bilinçdışı imgelerin yoğunluğu ve öznenin parçalanması üzerinden uygulanmıştır.

Sürrealizmin modern bilimle kurduğu ilişki ise doğrudan bilimsel yöntem benimsemesinden ziyade, 20. yüzyıl başında zaman, mekân ve nedensellik kavramlarının radikal biçimde sorgulanmasından beslenmektedir. Görelilik kuramı ve kuantum mekaniğinin yarattığı epistemolojik belirsizlik, sürrealist estetiğin gerçekliğin parçalanabilirliğine yönelik ilgisiyle paralel bir düşünsel atmosfer üretmiştir (Parkinson, 2008). Bu epistemolojik dönüşüm, çalışmada incelenen filmlerde özellikle nedensellik kırılması ve zamanın doğrusal olmayan temsili üzerinden analiz edilmiştir.

Sürrealizmin erken dönemi, Dada'nın anti-rasyonalist eleştirisini psikanalizle birleştirerek daha sistematik bir estetik-politik projeye dönüştürmüştür. Breton ve çevresi için bilinçdışı, yalnızca psikolojik bir alan olmamıştır. Bilinçdışı aynı zamanda yaratıcı üretimin ve toplumsal eleştirinin kaynağıdır. Bu nedenle rüya mantığı, otomatik yazı ve çağrışımsal yan yana getirme gibi teknikler, sürrealist estetiğin hem biçimsel hem de düşünsel omurgasını oluşturur (Breton, 1924, s. 3; Carr & Zanetti, 2000, ss. 893-899).

Sürrealist sanatçıların ütopiyacı umudu modern fiziğin (özellikle görelilik ve kuantum teorileri) popülerleşmesiyle birlikte bu bilimsel paradigmalara estetik kesişimlerde bulunur. Bunun nedeni ise

imgesel ve zihinsel hareketin sadece okültist ya da pre-modern epistemolojilerle değil, aynı zamanda çağdaş bilimin paradigmasıyla da etkileşim içinde olduğu öne çıkarılmaktadır (Lusty, 2021, ss. 75-95; Parkinson, 2008, ss. 74-79) *Surrealism, Art and Modern Science* adlı incelemesinde benzer şekilde sürrealizmin bilimsel düşüncelerden estetik yöntem olarak nasıl yararlandığını tartışır. Sürrealizm, modern fiziğin ortaya koyduğu ontolojik belirsizlikten doğrudan etkilenmiş değildir. Ancak bu bilimsel paradigma değişimi, gerçekliğin mutlak ve sabit olmadığına dair genel kültürel atmosferi güçlendirmiştir (Parkinson, 2008, s. 78). Sürrealist bakış açısından mekân kavramını ele alan Ural (2023, ss. 142-144) ise, imge ve kavramsal mekân teorileriyle ilişkilendirmeler yapmaktadır. Ona göre imgenin mekânsal gösterimindeki kayma ve mekânın ideal sınırlarının aşılması gibi estetik düzelmeye yeni bir anlatı sunmaktadır.

Görsel sanatlarda sürrealizm, sıradan nesneleri alışılmadık bağlamlara yerleştirerek, gerçek algısını bozarak izleyiciye yabancılaşma deneyimi sunar. Salvador Dalí'nin *The Persistence of Memory* (Belleğin Azmi) gibi eserleri sıcaklığı sıcaklığına rüya mantığını estetik düzeye taşır. Ayrıca Magritte'in "*Bir Borunun Resmi*" ya da "*Ceci n'est pas une pipe*" gibi paradoksal imgeleri kavramsal sorgulamayı estetik düzlemde işler. Evis (2022, ss. 727-730) ise edebiyatta dilin mantıktan kopuşu, otomatik yazı, çağrışımların serbest dolaşımı gibi teknikler öne çıktığını söyler. Ona göre Türkiye'de bu pratiğe dair örnekler; Özgürlük, bilinçdışı, soyutlama kullanımıyla edebi metinlerde görülmektedir. Örneğin Oğuz Atay'ın eserlerinde gerçekçilik ve sürrealizmin ortak normlarından kopuş; olay, tema, kurguda gerçeküstücü ve post modern öğelerin iç içe geçmesi biçiminde değerlendirilmiştir.

Sürrealizm başlangıcından itibaren toplumsal değişim arzusu taşımıştır. Bu anlamıyla devrimci bir kimlik taşıyan sürrealizm, sanatın kapital bir sermayeye dönüşmesiyle birlikte uğradığı değişim çalışmalara konu edilmelidir. Bu sebeple sürrealizm manifestosunu yazan Breton ve diğer sürrealistler Marksizmle sıklıkla ilişki kurmuş, kapitalizme, burjuva toplumuna ve geleneksel normlara eleştiriler yöneltmişlerdir. Harici politik pratiklere geçişte bazı farklılıklar olmuştur. Bu durumda bazı sanatçılar Sovyetler ya da komünist partilerle yakın dururken, bazıları daha bağımsız bir radikal estetik pratik sürdürmüştür. Batur (2020), *Sürrealizmin Gerçeklik Anlayışıyla Pop Sürrealizme Bakış* adlı çalışmada, gerçeklik kavramının sürrealizm ile pop sürrealizm arasında nasıl dönüştüğünü ve yerel görsel kültürde popüler kültür öğeleriyle nasıl iç içe geçtiğini analiz etmiştir. (Batur, 2020, ss. 163-174). Bilimle ilişkide sürrealizm, yalnızca estetik motif olarak değil, epistemolojik altyapıda da etkili bir rol üstlenmiştir. Örneğin, Lusty (2021) "*Modern Science*" bölümünde sürrealist sanatçıların görelilik ve kuantum paradigmasıyla imge düzeyinde kurduğu kesişimleri analiz eder. Ona göre zamanın göreceliği, belirsizlik ilkesi gibi bilimsel kavramlar görsel ve edebi üretimde metaforik biçimde kullanılır (ss. 82-90).

Sürrealizmin metalaşma süreci, yalnızca estetik bir zayıflama olarak değil, kültür endüstrisinin radikal sanat pratiklerini yeniden dolaşıma sokma biçimi olarak değerlendirilmelidir. Adorno ve Horkheimer'a (2002, s. 94) göre kültür endüstrisi, özgün sanatsal üretimi standartlaştırarak eleştirel içeriğini nötr hale getirir ve onu tüketilebilir formlara indirger. Bu bağlamda sürrealist imge, şok edici ve yıkıcı niteliğini kaybettiği ölçüde, piyasa içinde yeniden üretilebilir bir stil repertuarına dönüşür.

1980 sonrası neoliberal ekonomi politikaları, sanatı yatırım ve spekülasyon alanına dönüştürmüştür. Modernist ve avangard sanat üretimleri finansal sermayenin bir parçası haline gelmiştir. Jameson, geç kapitalizmin kültürel üretimi yüzeysellik ve stilizasyon üzerinden yeniden yapılandırıldığını belirtir (Jameson, 1991, s. 17). Bu çerçevede sürrealist estetik, eleştirel devrimci programdan koparak postmodern görsel kültürün dolaşım ağında konumlanmaktadır. 2000'ler sonrasında sürrealizm sanatı yeni gelişen neoliberal tek kutuplu dünyanın ilgisini cezbetmeye başlar. Arka arkaya gelen akademik çalışmalarla 20. Yüzyılın sürrealist dünyasını anlamak önemli bir cazibe noktasına dönüşürken, müzayedelerde sürrealist sanatçıların eserleri milyon dolarlara alıcı bulur hale gelir. Bu durumun örneği olarak Magritte'in 2009'da 1 milyon dolara satılan "*Seyahat hatırası*" tablosu 2023 yılında 6,7 milyon sterline alıcı bulur. Benzer şekilde, sürrealist sinema filmi olma iddiasındaki eserler birbiri ardına çekilir. Elbette, tarihsel sürrealizm ile günümüz çağdaş sanatında görülen sürreal eğilimler tam olarak aynı değildir. Tarihsel olarak sürrealistler, bilinçaltının zaferini savunarak toplumun özgürleşeceğine ve hatta kapitalizmin yıkılabileceğine inanırlar. Bugünün yeni dünyasında ise bilinçaltımız kapitalist kültürel dolaşım içinde yeniden yapılandırılmış ve sosyal medya, teknoloji ve büyük şirketler tarafından daha da fazla şekillendirildiğini iddia edilmektedir. Bu dönüşüm, sürrealizmin ortadan kalktığı anlamına gelmez,



tabii ki aksine, estetik stratejilerinin işlev değiştirdiğini gösterir. Kunst'a göre sanat ile kapitalizm arasındaki yakınlık, eleştirel potansiyelin piyasa mekanizmaları içinde yeniden düzenlenmesine yol açmaktadır (Kunst, 2015, s. 33). Bu bağlamda sürrealizm, devrimci bir manifesto olmaktan ziyade, dolaşıma açık bir görsel sermaye formu haline gelmiştir. Sürrealizmin metalaşma süreci, yalnızca estetik bir zayıflama olarak değil, kültür endüstrisinin radikal sanat pratiklerini yeniden dolaşıma sokma biçimi olarak değerlendirilmelidir.

3. Çağdaş Sürrealist Filmler

20. yüzyılın hemen başında sinemada sürrealist akımlar yeni bir formla karşımıza çıkar. Gerçeküstücülüğün formu biçimlendiren ve ona şekil veren eski düzeni dünyanın dönüşümüyle anlatıya da sirayet eder. Bu çalışmada post-sürreal deneyim, klasik sürrealist şok estetiğinin kültür endüstrisi bağlamında yeniden üretilmiş biçimini ifade etmektedir (Jameson, 1991). Bu noktada David Lynch'in *Mulholland Drive* (2001) filmi, yeni sürrealist sinemanın adeta manifestosu olarak öne çıkar. Lynch, tür kategorizasyonunu inatla kabul etmeyen bir sürrealist üslupla, anlatısını inşa eder. Yönetmen, karakterler ve olaylarla ilgili her şeyi bilmemizi istemez. Çoğunlukla bu durumun tam aksine, izleyiciden merakının peşine düşmesini talep eder. Bu, Breton'un düşsel özgürleşme idealini güncel sinemada yeniden kuran bir estetik strateji olarak yorumlanabilir (Richardson, 2006, s. 78). Lynch'in sembollere yaslanan anlatısı, bilinçaltının bireysel özgüllüğünü görünür kılar. Zira sembolleri okuma ve onlara anlam yükleme biçimimiz, kişisel bilinçaltımızın sınırlarını açığa çıkarır (Sharot, 2015, ss. 67-71). Bu sınırlar film boyunca belirsizleşmektedir. Kesin bir netlikle zamanın veya mekânın hissi izleyiciye geçmez. Derinlemesine bir kaybolmuşluk her an ve her mekânda hissedilir. Bu yönüyle *Mulholland Drive*, çalışmanın ilk analitik ekseninde değerlendirilebilir. Filmde rüya mantığının anlatı örgüsünü belirlemesi, nedensellik zincirinin kırılması ve öznenin parçalanmış bir benlik yapısı içinde sunulması, sürrealist estetiğin psikoanalitik temsil düzeyinde çağdaş sinemada nasıl yeniden kurulduğunu görünür kılar.

Breton, Philippe Soupault ve Louis Aragon'un ortak metinlerinde vurgulanan "bilinç akışının özgürleştirilmesi" ilkesini anımsatan Gaspar Noé'nin 2009 yapımı *Boşluk* (*Enter the Void*) filmi bilincin parçalanması ve eriyip başka bir forma dönüşmesi üzerinden ilerler (Winter, 1997, ss. 96-98). Sürrealist sinema adına eski biçimsel forma dönüşün izlerini taşıyan film, çağdaşları gibi anlatıyı katmanlandıran ve bir meta anlatının peşine düşen öyküsüyle gerçeği eğip bükür. Noé, zamansal-mekânsal uzamda bireyin varlığını boşlukta sürüklenir gibi resmederken, modern kentin sokaklarını da gerçeküstücü bir manzaraya dönüştürür. Film boyunca zamansal-mekânsal uzamda bilincin parçalanmasını ya da eriyip başka bir form almasını izletir. Noé, çağdaş öznenin parçalanmış bilinç durumunu yoğun ve taşkın imgeler aracılığıyla görselleştirir. Filmde melankoli ve nostalji, çağdaş anlatının duygusal arka planını kuran temel izlekler olarak belirir. Noé, nostaljiyi idealize edilmiş bir duygu olmaktan çıkarıp rahatsız edici ve kırılğan bir deneyim alanı içinde yeniden kurar. Bu tercih, gerçeküstücülüğün çağdaş sinemadaki dönüşmüş kullanım biçimlerini görünür kılar. Bu nostaljik ton, filmin grotesk estetiği içinde yeniden işlenerek kırılğan bir duygu rejimine dönüşür. Film boyunca varlıkların sokakların yeni arterlerinde boşlukta sürüklenir gibi akması, şehrin insanların hücrelerde yatan bir beden olarak ifade edilmesi onu iyi bir kent filmi yaparken, bu simgesel biçimde gerçeküstücü bir manzaraya dönüşür. Film, gerçekliğin bulanıklaştığı bir çağda öznel deneyimin parçalanmış yapısını görünür kılmayı başarır. Noé, görsel tekrar ve renk kontrastları aracılığıyla öznel bilinç deneyimini parçalı bir yapı içinde sunar. Filmin ölüme yaklaşımı ise klasik sürrealist örneklerin şok etkisini aynen tekrar etmese de çağdaş öznenin krizini yeni tarihsel koşullar içinde biçimlendiren bir estetik deneme olarak okunabilir.

Leos Carax'ın 2012 yapımı *Kutsal Motor* (*Holy Motors*), geleneksel anlatı bütünlüğünü parçalayan epizodik yapısıyla yeni dönem sürrealizmini anlamak açısından dikkate değer bir örnektir. Film, şatafatlı bir limuzinle Paris'te seyahat eden Oscar'ın, dilenci bir serseri, bir canavar, kiralık bir katil, endişeli bir baba ve bir sevgili kılığına girerek tek bir günde birden fazla hayat yaşamasını konu alır. Film, Oscar'ın çoğul kimlikler arasında dolaşan varoluşunu absürt ve halüsinatif imgeler aracılığıyla işleyerek kapalı bir anlatı evreni kurar. Bazen anarşizme varan toplumsal bakışı, gerçeği manipüle etme biçimi ve şoka uğraticı dürüstlüğüyle kırılğan modern toplumların kültürel sermayelerine savaş açar. "Hepimiz bir zamanlar çocuktuk" içtenliğiyle nostaljik olana ağıt yakarak biten film, Paris sokaklarının eşlik ettiği biçimsel kavgasıyla yeni gerçeküstücülüğü tanımlar. Bu anlatı, bireyin modern toplumda kaybolan özünü ve toplumsal rollere sıkışmışlığını gerçeküstü bir estetikle görünür kılar (Kuenzli, 1996, s. 134).

Alejandro Jodorowsky'nin *Kutsal Dağ* (*The Holy Mountain*, 1973) filmi, sürrealizmin mistik-politik damarını temsil eden en güçlü örneklerden biridir. Film, simgesel anlatımı, dini ikonografiyi ve toplumsal hicvi bir araya getirerek modern insanın tüketim kültürü içinde kaybolan ruhunu derinlemesine eleştirir hatta kınar. Jodorowsky, burada sürrealizmin devrimci yönünü güncelleyerek izleyiciyi çok edici imgelerle karşı karşıya bırakır. Kimyasal deneyler, tarot sembolleri ve grotesk sahneler, bilinçaltının toplumsal yapılarla nasıl iç içe geçtiğini gösterir (Richardson, 2006, s. 103). Bu bağlamda film, hem Breton'un "özgürleşmiş bilinç" idealini hem de 1970'lerin politik çalkantılarını aynı düzlemde sunar. Film boyunca Dalí'nin imgeleri gibi akan renkler zamansızlık hissini derinden gelen bir hisle izleyiciye aktarmaya çalışır.

Jan Švankmajer'in *Alice* (1988) filmi, sürrealizmin çocukluk, oyun ve bilinçaltı üzerine kurduğu estetik bir araştırma ya da deney gibidir. Lewis Carroll'un klasik masalını stop-motion animasyon aracılığıyla yeniden yorumlayan yönetmen, çocukluğun bastırılmış arzularını ve korkularını grotesk bir dil üzerinden görünür kılar. Švankmajer, Carroll'ın fantastik dünyasını, Prag Sürrealist Grubu'nun bir üyesi olarak kendi sanatsal ilkeleriyle yeniden şekillendirir. Onun için masal, mantığın ve toplumsal kuralların askıya alındığı, bilinçdışının özgürce ortaya çıktığı bir alandır (Walker, 2004, ss. 112-116). Filmde oyuncakların canlanması, sıradan nesnelerin (çoraplardan yapılan bir solucan, bir hayvan iskeleti) tehditkâr varlıklara dönüşmesi, Freud'un "tekinsizlik" (*das Unheimliche*) kavramını doğrudan çağrıştırır. Bu kavram, tanıdık olanın tuhaf ve korkutucu bir şeye dönüşmesiyle ortaya çıkan rahatsızlık hissidir ve Švankmajer'in sinemasının temelini oluşturur. Yönetmen, dokunsal bir gerçeklik yaratarak (toz, pas, çürüme gibi dokularla) izleyiciyi sadece görsel değil, aynı zamanda fiziksel olarak da rahatsız eden bir dünyaya çeker. Bu filmde sürrealizm, masumiyetin ardındaki karanlıkla yüzleşmenin, çocukluğun naif dünyasının aslında ne kadar acımasız ve tekinsiz olabileceğinin estetik formu hâline gelir. Bu form film boyunca tekinsizlikle birleşerek huzursuzluk verici bir hal alır. Bu his o kadar derinleşir ki filmi seyretmek zorlaşır ve film boyunca seyirciyi, rasyonel aklın sınırlarını aşan, rahatsız edici bir sürreal deneyimin içinde bırakır.

Apichatpong Weerasethakul'un *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor* (*Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, 2010) filmi ise çağdaş sürrealist sinemanın en sofistike ve Batı-merkezci olmayan örneklerinden biridir. Filmdeki hayaletler, maymun-insan karışımı varlıklar (Maymun Hayaletler) ve reenkarnasyon teması, Tayland'ın yerel mitolojisi ve Budist kozmolojisiyle iç içe geçerek izleyiciye hem metafizik hem de politik bir anlatı sunar. Weerasethakul, sürrealizmi Avrupa avangardının rüya ve psikanaliz odaklı geleneğinden ayırarak, onu ruhlar, hafıza ve doğa arasındaki akışkan ilişkiyi keşfeden bir araca dönüştürür (Frodon, 2025, s. 22). Mekânın (orman ve köy) sadece bir arka plan olmaktan çıkıp, geçmişin, bugünün ve geleceğin, ölümlerin ve dirilerin bir arada var olduğu zamansal katmanlarla dolu, neredeyse bilinçdışı bir düzleme dönüşmesi, modern sürrealizmin "doğal mekânı" keşfedişini gösterir. Burada sürrealizm, Batı'nın avangart geleneklerinden farklı olarak, Asya kültürlerinin animist ve dinsel öğeleriyle harmanlanır. Bu da sürrealizmi, bilinen Avrupa merkezli anlatıdan uzaklaştırır. Doğunun mistik peyzajı, ruhların ve insanların aynı gerçekliği paylaştığı dinsel bir sürreal mitik anlatıya dönüşür. Bu durum, Dalí'nin eriyen nesnelerle temsil ettiği Batılı zaman algısının yerine, reenkarnasyon döngüsüyle sürekli yeniden doğan bir düşü koyar. Film, mantıksal bir anlatıdan ziyade, bir duygu ve atmosfer yolculuğu sunarak izleyiciyi rasyonel aklın ötesinde bir deneyime davet eder. Bu yaklaşım, sürrealizmin yalnızca Freudyen bireysel bilinçdışıyla sınırlı olmadığını hatırlatır. Böylece akım, evrensel bir psikanalitik çerçeveden ziyade, kültürel bağlama göre yeniden biçimlenen bir estetik strateji olarak değerlendirilmelidir (Richardson, 2006).

Yorgos Lanthimos'un *Istakoz* (*The Lobster*, 2015) filmi, absürt ve sürrealist bir toplumsal alegori sunar. Filmin distopik kurgusunda, bireylerin belirli bir süre içinde romantik bir partner bulma zorunluluğu, aksi takdirde bir hayvana dönüştürülmeleri, modern toplumların ilişkiler ve sosyal normlar üzerindeki baskıcı doğasını sürrealist bir mantıksızlık üzerinden görünür kılar. Lanthimos, bu eseriyle sürrealizmin yalnızca bireysel bilinçdışını değil, aynı zamanda modern toplumun kolektif "akıldışı" yanlarını ve baskıcı mekanizmalarını açığa çıkarma potansiyelini kanıtlar. Yönetmen, yarattığı soğuk ve duygusuz atmosferle, karakterlerin mekanik diyaloglarıyla ve katı kurallarla yönetilen dünyasıyla, izleyiciye Freud'un "tekinsizlik" (*das Unheimliche*) olarak tanımladığı bir deneyim yaşatır. Tanıdık olanın (romantik ilişkiler, partner bulma çabası) tuhaf ve rahatsız edici bir bağlama yerleştirilmesi, sürrealistlerin benimsediği "yabancılaştırma" tekniğinin çağdaş bir yansımasıdır. Film, izleyiciyi



toplumsal ritüellerin ve beklentilerin içselleştirilmiş saçmalığıyla yüzleştirir; bu yönüyle Lanthimos'un sürrealizmi, Breton'un rüyasal özgürlüğünden çok, toplumsal bir kâbusun mantıksal ve rahatsız edici bir eleştirisine dönüşür. Lanthimos'un sineması, gerçekliğin kendisinin ne kadar absürt ve kurmaca olduğunu göstererek sürrealist estetiği toplumsal bir eleştiri aracına dönüştürür. Bu nedenle *Istakoz*, çalışmanın ikinci analitik eksenini en görünür biçimde somutlaştıran örneklerden biridir. Filmde sürrealist estetik, bilinçdışının doğrudan temsiline değil, toplumsal normların akıldışı yapısını alegorik biçimde açığa çıkaran bir eleştiri mantığına dayanır. Tekinsizlik de burada bireysel bir psikolojiden çok, toplumsal düzenin içkin şiddetinden doğar.

Ari Aster'in *Ritüel* (*Midsommar*, 2019) filmi ise modern korku sineması içerisinde sürreal imgeleri kullanarak türün sınırlarını zorlamasıyla dikkat çeker. Film, korku sinemasının geleneksel karanlık atmosferinin aksine, neredeyse tamamen gün ışığında geçmesine rağmen, rahatsız edici ve halüsinatif bir dünya yaratır. Karakterlerin halüsinojenik maddelerin etkisiyle algılarının bükülmesi, doğanın ve nesnelerin canlıymış gibi hareket etmesi (çiçeklerin nefes alması, yüzlerin deforme olması), izleyiciyi doğrudan karakterlerin öznel ve parçalanmış bilinç dünyasına ortak eder. Bu durum, sürrealizmin temel hedeflerinden biri olan rasyonel aklın kontrolünü kırarak bilinçdışının derinliklerine inme arayışıyla örtüşür. Aster, burada sürrealizmi bir "rahatsızlık estetiği" olarak yeniden konumlandırır. Film, Breton'un düşsel özgürleşme idealinden ziyade, çağdaş insanın travma, yas ve aidiyet arayışı gibi "kaçınılmaz kabuslarını" parlak ve renkli bir görsel dille açığa çıkarır. Özellikle pagan topluluğunun şiddet dolu ritüellerinin sakin ve neredeyse neşeli bir atmosferde sunulması, sürrealist sanattaki gibi birbiriyle çelişen unsurların bir araya getirilmesiyle (Juksto-pozisyon) izleyicide şok ve rahatsızlık hissi yaratır. Bu estetik, izleyiciyi ahlaki ve mantıksal dayanaklarından kopararak, gerçekliğin ne kadar kırılabilir ve öznel bir deneyim olduğunu vurgular. Aster'in sineması, sürrealizmi korku türü içinde kullanarak bireysel ve kolektif travmanın en rahatsız edici tezahürlerini görselleştirir (Gullestad, 2022). Film bu açıdan iki eksenin kesişiminde durur. Bir yandan halüsinatif imgeler, yönsüz zaman duygusu ve ritüel tekrarlar aracılığıyla bilinçdışı yoğunluğu ve tekinsizlik üretir; diğer yandan kapalı cemaat yapısını kullanarak aidiyet, yas ve kolektif şiddet arasında işleyen toplumsal bir alegori kurar. Böylece *Ritüel*, sürrealist stratejilerin çağdaş korku sinemasında hem biçimsel hem de eleştirel düzeyde nasıl yeniden işlendiğini gösterir.

Kökleri 20. Yüzyılın başına uzanan gerçeküstücülük, modernist temsil rejimlerini sürekli olarak sorgulayan bir estetik müdahale alanı açar. Bu yeni anlatı formu her seferinde devinimsel şekilde çağın koşullarıyla yeniden şekil alır. 2000'ler başıyla gerçeküstücülük, meta anlatının hâkim olduğu dünyada yeni bir form arayışıyla kimliğini biçimin kırılmasından ziyade anlatının yeniden tanımlanmasına dönüştürür. Bazen müphemde bazen kentlerin içinde bazen ölümden veya yaşamın kendisinde gerçeküstücü anlatı formlara ve geleneğe karşı durmakta ve onu yıkmaya çalışmaktadır. Modernitenin post çağında insanın hissettiği derin sıkışmışlık halinin olağan ve sıradan politik bir şiddetle ifade edilemediği aşikârdır. Bu noksanlık gerçeküstücü filmleri ve sanatı toplumsal dönüşüm idealinden uzaklaştırıp bireysel bir anarşizme, hatta sado-mazoşizme varan pathos (duygu) ifadeye zorlar. Bu öz düşünümseellik hali Bakhtinvari karnavalesklikle birleşerek gerçeküstü filmlere yol açarken yeni dünyada ideolojilerin ölümü bireyi yeni ifade biçimlerini üretmek mecburiyetinde bırakır. Bu çerçevede gerçeküstücülük, çağdaş dünyanın dağınık deneyimini anlamlandırmaya çalışan estetik bir araç olarak yeniden işlev kazanır.

4. Post-Sürrealizmden Yerel Yansımalar: Türkiye Sinemasında Gerçeküstücü İzler

Türk sinemasında gerçeküstü estetik üzerine yapılan çalışmalar sınırlı olmakla birlikte, Yeni Türk Sineması'nın kimlik, modernleşme ve aidiyet krizleri etrafında şekillendiği vurgulanmıştır (Erdoğan, 1995; Suner, 2010). Ancak bu literatürde sürrealizmin estetik stratejilerinin sistematik bir analizine yeterince odaklanılmamıştır. Bu çalışma, söz konusu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Türk sinemasına ilişkin örnekler, yukarıda tanımlanan analitik kategorilerin yerel bağlamdaki yansımalarını göstermek amacıyla seçilmiştir. Bu nedenle Türk sineması, makalenin önceki bölümlerinde tartışılan psikanalitik temsil, tekinsizlik, alegorik toplumsallık ve öznenin parçalanması gibi sürrealist stratejilerin farklı bir tarihsel-toplumsal bağlam içinde nasıl yeniden işlendiğini izlemek açısından verimli bir alan sunmaktadır.

Sürrealizmin küresel sanat sahnesindeki yankıları, Türkiye'nin kendine özgü modernleşme serüveni, toplumsal çalkantıları ve kültürel kodlarıyla birleşerek özgün ve melez bir formda karşılık bulmuştur. Tıpkı edebiyatta Oğuz Atay'ın eserlerinde gerçekçilikle sürrealizmin iç içe geçerek yerleşik normlardan kopuşu temsil etmesi gibi, Türk sineması da gerçeküstücü estetiği, Batı'daki avangart kökenlerinden farklılaşan bir dille benimsemiştir. Türk sinemasındaki sürrealist damar, doğrudan bir akım takipçiliğinden ziyade, ülkenin politik alegorilere olan ihtiyacı, bireyin toplumsal baskılar karşısındaki sıkışmışlığı ve absürdün gündelik hayata sızdığı tekinsiz bir atmosferin yansıması olarak ortaya çıkmıştır.

Türk sinemasında gerçeküstü estetik, tek bir ideolojik eksene indirgenemez. Bu eğilim iki farklı fakat kesişen damar üzerinden okunabilir. İlki, bireyin varoluşsal sıkışmışlığını ve arzu krizini merkeze alan psikolojik-varoluşsal bir hattır. İkincisi ise politik baskı ve modernleşme krizlerini alegorik biçimde işleyen toplumsal-eleştirel bir çizgidir. Bu iki damar, tarihsel olarak birbirini dışlamaktan ziyade farklı dönemlerde ağırlık kazanmıştır. Bu ayrım, çalışmanın önceki bölümünde çağdaş sürrealist filmler için önerilen analitik çerçevenin Türkiye bağlamındaki karşılıklarını da görünür kılar; böylece yerel örnekler, makalenin genel savından kopuk değil, onun tarihsel ve coğrafi genişlemesi olarak okunabilir.

Özellikle erken örnekler, Türk sinemasında sürrealist estetiğin doğrudan bir akım bağlılığıyla değil, arzu, temsil ve tekinsizlik etrafında gelişen kırılmalar üzerinden belirlediğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu durumun en erken ve en belirgin örneklerinden biri Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) filmidir. Film, bir surete âşık olan bir adamın hikâyesini anlatırken, diyalogdan çok imgeye dayalı yapısı, rüya benzeri atmosferi ve zaman-mekân algısındaki muğlaklığı ile klasik anlatı sinemasından radikal bir kopuş sergiler. Karakterlerin motivasyonlarının psikolojik gerçekçilikten uzaklaşması ve olay örgüsünün mantıksal bir zemine oturtulmaması, filmi Freudyen anlamda bir "tekinsizlik" (*das Unheimliche*) alanına taşır. Tanıdık olan (aşk hikayesi) tuhaf ve akıl dışı bir formda sunulurken, izleyiciye tıpkı Švankmajer'in filmlerinde olduğu gibi rasyonel dayanaklarından koparan bir deneyim yaşatır.

Sevmek Zamanı (1965), Türk sinemasında gerçeküstü estetiğin erken ve istisnai bir örneği olarak değerlendirilse de bu film ile 2000'ler arasında yaklaşık otuz beş yıllık bir boşluk olduğu izlenimi yanıltıcıdır. 1970'ler ve 1980'ler boyunca Türk sineması daha çok politik gerçekçilik, melodram ve toplumsal dram ekseninde ilerlemiştir. Ancak bu süreçte gerçeküstü estetik tamamen ortadan kalkmamış, daha örtük ve alegorik biçimlerde varlığını sürdürmüştür (Abisel, 1994). 1970 sonrası dönemde artan siyasal baskılar ve 1980 askeri darbesi sonrası kültürel atmosfer, sinemada doğrudan politik söylemi sınırlamıştır. Bu durum bazı yönetmenlerin dolaylı anlatım biçimlerine ve simgesel temsillere yönelmesine neden olmuştur (Suner, 2010, s. 42). Abisel (1994), Erksan sinemasında görsel kompozisyonun anlatıdan bağımsız bir estetik alan kurduğunu belirtir. Bu estetik kopuş, sürrealist anlatının rüya mantığıyla kurduğu ilişki açısından yeniden okunabilir. Bu nedenle *Sevmek Zamanı*, çalışmanın ilk analitik ekseninde, rüya mantığı, tekinsizlik üretimi ve öznenin arzu etrafında parçalanmış konumlanışı üzerinden okunabilir. Bununla birlikte film, bireysel arzusun toplumsal normlarla çatışmasını görünür kılarak ikinci eksene de temas eder; böylece gerçeküstü estetik burada yalnızca içsel bir kriz anlatısı değil, dolaylı bir toplumsal gerilim formu olarak da işler.

1990'lı yıllarda ise Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan dönemde, bireyin yalnızlığı, kimlik krizi ve varoluşsal sıkışmışlık temaları öne çıkmıştır. Suner'e (2010) göre Yeni Türk Sineması, bireyin içsel parçalanmışlığını ve modernleşme travmasını merkezine alır. Bu bağlamda sürrealist estetik, söz konusu travmanın görsel formu olarak değerlendirilebilir. Bu temalar zaman zaman gerçeklik algısının kırıldığı, rüya benzeri ya da tekinsiz mekânların kullanıldığı anlatılarla birleşmiştir (Erdoğan, 1995; Suner, 2010). Bu dönem, açık bir sürrealist estetikten ziyade, gerçekliğin çatladığı ve öznenin parçalandığı bir anlatı evreni üretmiştir. Böylece 2000'ler sonrasında belirginleşecek olan absürt ve gerçeküstü eğilimlerin zeminini hazırlamıştır. Dolayısıyla Türk sinemasında sürrealist damar, kesintiye uğramış bir akımdan ziyade, politik baskı, modernleşme krizi ve kimlik arayışı bağlamında biçim değiştiren bir süreklilik olarak okunmalıdır.

İki damarlı yapı, çağdaş Türk sinemasında absürt estetik ile toplumsal eleştirinin iç içe geçtiği örneklerde daha görünür hale gelmiştir. Çağdaş Türk sinemasında ise bu damar, özellikle "Yeni Türkiye Sineması" olarak adlandırılan dönemde Onur Ünlü ve Tolga Karaçelik gibi yönetmenlerin eserlerinde

belirginleşmiştir. Onur Ünlü'nün *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013) filmi, adeta yerel bir sürrealist manifesto niteliğindedir. Duvarların arkasını görebilen, zamanı durdurabilen, ölümsüz karakterlerin yaşadığı bir kasabada geçen hikâye, bu olağanüstü durumları gündelik hayatın sıradan bir parçasıymış gibi sunar. Bu yaklaşım, Lanthimos'un *Istakoz*'da absürdü bir toplumsal kural olarak normalleştirmesine benzer bir stratejidir. Ünlü, kara mizahla melankoliyi birleştirerek, Türkiye'nin küçük kasaba sıkışmışlığını, bireyin görünmez olma arzusunun ve toplumsal beklentilerin yarattığı "saçmalığı" gerçeküstücü bir estetikle görünür kılar. Film bu yönüyle, gündelik olan ile olağanüstü olanı aynı düzlemde buluşturarak nedenselliği gevşeten ve tekinsizliği sıradanlaştıran bir anlatı kurar. Çalışmanın yöntemi açısından bakıldığında, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* hem öznenin varoluşsal parçalanmasını görünür kılan psikanalitik eksene, hem de taşra hayatının baskılarını absürt bir alegoriye dönüştüren toplumsal-eleştirel eksene aynı anda yerleşir.

Tolga Karaçelik'in *Kelebekler* (2018) filmi ise sürrealizmi, travma ve aile içi yüzleşme temaları etrafında şekillendirir. Birbirine yabancılaşmış üç kardeşin, babalarının vasiyeti üzerine köylerine dönmelerini konu alan film, yolculuk boyunca ve köyde yaşanan absürt, grotesk ve mantık dışı olaylarla gerçeklik algısını sürekli olarak bozar. Patlayan bir tavuk, astronot bir imam gibi imgeler, sürrealizmin şok edici ve beklenmedik unsurları bir araya getirme (Juksto-pozisyon) tekniğini hatırlatır. Karaçelik, tıpkı Ari Aster'in *Ritüel*'de yaptığı gibi, travmanın ve yasın rasyonel dille ifade edilemeyen yönlerini, şok edici ve rahatsız edici bir kara mizah süzgecinden geçirerek anlatır. Bu açıdan *Kelebekler*, sürrealist etkinin yalnızca sıra dışı imgelerden doğmadığını hatta parçalı anlatı, ertelenmiş yas ve gündelik olanın groteskleşmesi üzerinden kurulduğunu gösterir. Film, öznel çözülme ve biçimsel dağınıklık içinde görünür kılar, aile ve aidiyet krizini de toplumsal alegori düzeyine taşıyarak iki analitik eksen arasında geçişli bir örnek oluşturur.

Türk sinemasındaki gerçeküstü eğilimler, küresel metalaşma dinamiklerinden bütünüyle bağımsız değildir. Bu eğilimler daha çok kimlik krizi, modernleşme sancısı ve toplumsal sıkışmışlık üzerinden biçimlenmiştir. Bu yönüyle yerel sürrealizm, küresel post-sürreal eğilimlerle tematik paralellikler taşıırken, farklı tarihsel deneyimlerden beslenir.

Sonuç olarak Türk sinemasındaki gerçeküstücü izler, Batı avangardının doğrudan bir uzantısı olmaktan çok, makalenin önceki bölümlerinde tartışılan sürrealist stratejilerin farklı bir tarihsel-toplumsal zeminde yeniden işlenmiş biçimleri olarak okunmalıdır. Bu nedenle Türkiye örnekleri, çalışmanın genel savına sonradan eklenmiş istisnalar değil; sürrealizmin evrensel estetik repertuarının yerel modernleşme, travma ve gündelik absürtlük deneyimleri içinde nasıl yeniden anlam kazandığını gösteren tamamlayıcı örneklerdir.

Sonuç

Bu çalışma, sürrealizmin yalnızca erken yirminci yüzyıl avangardına ait tarihsel bir estetik moment olarak değil, sinema tarihinde biçim ve işlev değiştirerek varlığını sürdüren bir anlatı stratejisi olarak düşünülmesi gerektiğini göstermektedir. İnceleme, sürrealizmin başlangıçta bilinçdışını özgürleştirme ve yerleşik akıl rejimlerini sarsma iddiasıyla ortaya çıktığını, ancak çağdaş sinemada bu iddianın yeni tarihsel ve kültürel koşullar içinde farklı biçimlerde yeniden işlendiğini ortaya koymaktadır. Bugün sürrealist estetik, rüya mantığına, tekinsizliğe ve öznenin parçalanmasına hâlâ başvurmaktadır. Bunu artık yalnızca devrimci bir kopuş jesti olarak değil, modern ve geç kapitalist dünyanın ürettiği kırılğanlıkları, kimlik krizlerini ve toplumsal sıkışmışlığı görünür kılan bir ifade alanı olarak yapmaktadır.

Çalışmada önerilen iki analitik eksen, bu dönüşümün nasıl işlediğini daha açık biçimde kavramayı mümkün kılmıştır. Psikanalitik temsil ekseni, çağdaş sinemada bilinçdışının ortadan kalkmadığını hatta tersine bellek, arzu, kayıp ve öznel çözülme etrafında yeniden biçimlendiğini göstermektedir. Metalaşma ve alegori ekseni ise sürrealist estetiğin kültür endüstrisi koşullarında işlev değiştirerek, toplumsal normların ve gündelik hayatın akıldışı yapısını görünür kılan eleştirel bir anlatı alanına dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Bu bakımdan sürrealizmin çağdaş sinemadaki varlığı, yalnızca biçimsel tuhaflık ya da görsel aşırılık üzerinden değil, hem öznel deneyimin kırılğanlığını hem de toplumsal düzenin baskıcı mantığını görünür kılan çift yönlü bir estetik işlem olarak değerlendirilmelidir. İncelenen filmler, bu iki eksenin kimi zaman ayrıştığını, kimi zaman da iç içe geçerek daha karmaşık anlatı biçimleri ürettiğini göstermiştir.

Türk sineması örnekleri, çalışmanın bu genel savını yerel bağlamda derinleştiren temel bir katkı sunmaktadır. Sevmek Zamanı, Sen Aydınlatırsın Geceyi ve Kelebekler gibi filmler, sürrealist estetiğin Türk sinemasında doğrudan bir akım sürekliliği üzerinden değil de arzu, tekinsizlik, taşra sıkışmışlığı, aile travması ve gündelik absürtlük gibi deneyimler etrafında yeniden kurulduğunu göstermektedir. Bu nedenle Türk sinemasındaki gerçeküstücü izler, Batı avangardının gecikmiş ya da ikincil yansımaları olarak değerlendirilmemelidir. Bu durum makalenin önceki bölümlerinde tartışılan sürrealist stratejilerin farklı bir tarihsel-toplumsal zemin içinde yeniden işlenmiş biçimleri olarak okunmalıdır. Türkiye örnekleri bu yönüyle çalışmanın sonuna eklenmiş istisnalar değildir. Sürrealizmin evrensel estetik repertuarının yerel modernleşme deneyimi, kırılgan toplumsallık ve gündelik hayatın iç gerilimleri içinde nasıl yeni anlamlar kazandığını gösteren asli örneklerdir.

Dolayısıyla bu çalışma, sürrealizmin çağdaş sinemada etkisini yitirmiş bir estetik miras olmadığını, bu fenomenin dönüşmüş, çoğullaşmış ve farklı bağlamlarda yeniden işlev kazanmış bir ifade alanı olarak varlığını sürdürdüğünü ileri sürmektedir. Önemli olan nokta, bu sürekliliği değişmeden kalan bir öz olarak değil, tarihsel koşullarla birlikte yer değiştiren, yeni gerilimler içinde yeni biçimler alan bir estetik mantık olarak kavramaktır. Bu çerçevede sürrealizm, günümüz sinemasında hem öznel çözülmenin hem de toplumsal akıldışılığın görünür kılınmasında hâlâ güçlü bir kavramsal ve estetik imkân sunmaktadır.

Kaynakça

- Abisel, N. (1994). *Türk sineması üzerine yazılar*. İmge Kitabevi.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments* (E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1944)
- Batur, R. (2020). Sürrealizmin gerçeklik anlayışıyla pop sürrealizme bakış. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(9), 163–174.
- Breton, A. (1924). *Manifesto of surrealism* (T. Christensen, Trans.). <https://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil330/MANIFESTO%20OF%20SURREALISM.pdf>
- Carr, A. N., & Zanetti, L. A. (2000). The emergence of a surrealist movement and its vital 'estrangement-effect' in organization studies. *Human Relations*, 53(7), 891–921. <https://doi.org/10.1177/0018726700537>
- Erdoğan, N. (1995). Ulusal kimlik, kolonyal söylem ve Yeşilçam melodramı. *Toplum ve Bilim*, 66, 178–198.
- Evis, A. (2022). Commonalities of surreal and postmodern aesthetics in Oğuz Atay's short story "Neither yes nor no." *Söylem Filoloji Dergisi*, 7(3), 726–741. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1168895>
- Freud, S. (1997). *The interpretation of dreams* (A. A. Brill, Trans.). Wordsworth Editions. (Original work published 1899)
- Freud, S. (2003). *The uncanny* (D. McLintock, Trans.). Penguin Books. (Original work published 1919)
- Frodon, J. M. (2025). *Cinéastes du XXIe siècle*. AOC Publish.
- Gullestad, S. E. (2022). Confronting the foreign: Surrealism and psychoanalysis in dialogue. *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, 45(1), 24–34. <https://doi.org/10.1080/01062301.2023.2223028>
- Hopkins, D. (2004). *Dada and surrealism: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Kuenzli, R. (Ed.). (1996). *Dada and surrealist film*. MIT Press.
- Kunst, B. (2015). *Artist at work: Proximity of art and capitalism*. Zero Books.
- Lusty, N. (Ed.). (2021). *Surrealism: Critical concepts in literary and cultural studies* (Vol. 3). Routledge.



- Nadeau, M. (1989). *The history of surrealism* (R. Howard, Trans.). Belknap Press of Harvard University Press. (Original work published 1964)
- Parkinson, G. (2008). *Surrealism, art and modern science: Relativity, quantum mechanics, epistemology*. Yale University Press.
- Richardson, M. (2006). *Surrealism and cinema*. Berg.
- Schreier, M. (2012). *Qualitative content analysis in practice*. SAGE Publications.
- Sharot, S. (2015). Dreams in films and films as dreams: Surrealism and popular American cinema. *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, 24(1), 66–89. <http://www.jstor.org/stable/43673608>
- Suner, A. (2010). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis Yayınları.
- Ural, A. G. (2023). Sürrealist bakış açısından ideal mekân ve imgenin rolü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (32), 141–163. <https://doi.org/10.20488/sanatvetasarim.1245059>
- Walker, I. (2004). On the needles of these days: Czech surrealism and documentary photography. *Third Text*, 18(2), 103–118. <https://doi.org/10.1080/0952882042000199641>
- Winter, A. (1997). Surrealism revisited [Review of the books *The beribboned bomb: The image of woman in male surrealist art*; *The surrealists and their friends on Eastern Long Island at mid-century*; *Surrealism*; *Surrealist vision and technique: Drawings and collages from the Pompidou Center and the Picasso Museum, Paris*; *Revolution of the mind: The life of André Breton*; *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, by R. J. Belton, P. Braff, J. Levy, C. V. Poling, M. Polizzotti, & M. Sawin]. *Art Journal*, 56(1), 95–101. <https://doi.org/10.2307/777792>

Bu çalışma intihal tespit programlarıyla taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

This article has been scanned by plagiarism detect softwares and no plagiarism detected.

Bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması gereken kurallara uyulmuştur.

In this study the rules stated in the “Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive” were followed.

Makale tek bir yazar tarafından yazılmıştır.

The article was written by a single author.

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum ya da kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

There is no conflict of interest with any institution or person within the scope of the study.

Bu çalışma kapsamında herhangi bir kurum, kuruluş veya proje tarafından finansal destek alınmamıştır.

No financial support was received from any institution, organization, or project for this study.

Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Ethics committee approval is not required for this study.