

BURJUVAZİNİN GİZLİ ÇEKİCİLİĞİ

Dilek Bayık



Burjuvazinin Gizli Çekiciliği (Le Charme discret de la bourgeoisie), Luis Buñuel'in tanınırlık ve saygınlığının -bunun sonucu olarak sanatsal özgürlüğünün- zirvesinde olduğu son yıllarında, 1972'de çektiği absürt bir komedi. "Sanat Sineması"nın önemli örneklerinden biri olarak eleştirmenlerin takdirini kazanmasının yanında, konvansiyonel sinemanın başarılı örneklerini taçlandırmasıyla bilinen Akademi'den hem Yabancı Dilde En İyi Film Ödülü kazanmış, hem de bir hikâye anlatmayan (non-narrative) senaryosuyla En İyi Özgün Senaryo Oscar'ına aday olmuştur. Yıllar içinde tekrar tekrar gösterimleriyle seyirci beğenisini de ispatlayan ender filmlerden biridir.

The Criterion Collection, ortak özellikleri dolayısıyla *Özgürlük Hayaleti* (Le Fantôme de la liberté, 1974) ve *Arzunun O Belirsiz Nesnesi* (Cet obscur objet du désir, 1977) ile birlikte *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'ni üçleme olarak 2021'de hazırlayıp satışa sundu. Buñuel'in kendisi ise *Samanyolu* (La Voie Lactée, 1969), *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* ve *Özgürlük Hayaleti*'ni bir üçleme olarak değerlendiriyor. Esasında 1920'lerden bu yana Buñuel'in sinema ve dünya

anlayışında var olan ve her birini geliştirerek, zenginleştirerek tüm filmlerine kattığı öğelerin, bu filmde de görüldüğünü söyleyebiliriz.

Yaratıcısına, **Buñuel** evrenine sıkı sıkıya bağlı *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'ni bağlantısız bir film olarak ele alamayacağımız için, öncelikle yönetmenden bahsedelim.



İspanya: Yetişme Çağı

Luis Buñuel Portolés 22 Şubat 1900'de muhafazakâr burjuva bir ailenin yedi çocuğundan ilki olarak Calanda, Aragon, İspanya'da dünyaya geldi. Çoğu kız olan kardeşleri yanı sıra köy çocukları arasında geçen çocukluğu, kendi sınıfına dışarıdan bakabilen bir göz ile yetişmesine yardım etti. Sinemasının en belirgin meselelerinden olan burjuvaziye merakı, aynı zamanda karşı duruşu, hayatının bu döneminin mirasıdır. 16 yaşına kadar Cizvit okulunda almış olduğu eğitim ve inancını kaybetmesine katkıda bulunduğunu söylediği Darwin ve diğer filozoflar, çalışmalarındaki dini öğeleri anlamak için anahtardır. Dürtülerin bastırıldığı bu eğitim gelecekte de dinle ilişkisini belirleyecek, bilgili bir inançsız olarak dini motifleri ustalıkla filmlerinde kullanacak ve 69 yaşında "Tanrıya şükür hala ateistim" diyecekti. 1917'de eğitimini devam ettirmek üzere Madrid'e gittiğinde Residencia de Estudiantes'e yerleşti. Burası sıradan bir öğrenci yurdu olmanın ötesinde, tarihli bir zaman mekân kesişimi ile İspanya fikir ve sanat tarihinde sonradan 27 Kuşağı olarak anılacak sanatçıların bir araya gelip yetiştiği bir merkez

olacaktı. **Buñuel**'in **Federico García Lorca**, **Salvador Dalí**, **Rafael Alberti** ile dostluğu ve sanat çevreleriyle ilişkileri burada başladı. Babasının ölümü ve İspanya'da diktatör **Primo de Rivera**'nın iktidara gelip özgürlük rüzgârlarının aniden kesilmesiyle, 1925'te Paris'e taşınma kararı aldı.

Paris ve İspanya: Sinema Sektörüne Giriş - İlk Adımlar

Paris'e taşındıktan sonra sürrealizme ilgisi yoğunlaşmış, yapmak istediğinin sinema olduğundan emin olmuştu. Sinema sanatında değerli olanın tiyatroyu taklit eden bir hikâye anlatımı değil, duyguları aktarabilecek bir dünya kurma olduğunu düşünüyordu. 1926'da dönemin en ünlü yönetmenlerinden **Jean Epstein** ile tanıştı. Sinema eleştirileri yazıyor, figüranlık ve set asistanlığı yapıyordu. 1928'de **Epstein** ile *Usher Evinin Düşüşü*'nde (La chute de la maison Usher) senarist olarak çalışmaya başladığında, yaşanan anlaşmazlıklarla işi bıraktı. Bu birlikteliğin katkısı olarak **Buñuel**'in filmlerinde şiirsellik, rüyasal yaklaşım, sıradan objeleri olağanüstüleştirmek gibi **Epstein** etkilerinden bahsedilebilir. Ancak **Buñuel**, **Epstein**'dan pek muhabbetle bahsetmeyerek etkisini reddeder, "Gerçek şu ki **Epstein**'dan çok az şey öğrendim... *Endülüs Köpeği*'ne başladığımda sinema hakkında pek bir şey bilmiyordum. Uygulayarak öğrendim..."¹ der. 1929'da **Dalí** ile birlikte ilk filmi *Endülüs Köpeği*'ni (Un Chien Andalou) çeker. Sürreal sinemanın en önemli örneklerinden olan bu film tam bir rüyalar ve semboller senfonisidir. İlk filminin başarısının getirdiği finansal destek ile 1930'da muhafazakâr çevrelerde infial yaratan, polis tarafından yasaklanan, ilk yarı-sesli filmlerden olan *Altın Çağ*'ı (L'âge d'or) çeker. *Altın Çağ* gelecekteki **Buñuel** sinemasının pek çok özelliğini içeren güçlü bir tohum gibidir: Absürt, sürrealist, ancak az çok bir olay örgüsüne sahip, kara mizah ve erotizm içeren, burjuvazi ve dine karşı bir toplum eleştirisidir. Sıradan objeler/hayvanlar alışık olmadığımız yerlerde karşımıza çıkar. Tekrarlayan sahneler görürüz. Gerçek ve rüya iç içe geçer. Sadece müziğe yaslanmayan bir ses tasarımı vardır, çanlar havlamalar duyarız...

¹ Antonio Monegal (1993), sf. 78



1933'te Komünist Partiye katıldı ve kamerasını kendi ülkesine çevirip, sinemasında sanatsal öğelerin yanında, toplumsal ve siyasi mesajını daha belirgin çizdiği, zamanının çok ötesinde bir belgesel olan *Ekmeksiz Topraklar*'ı (Las Hurdes, Tierra sin pan) çekti. İspanya İç Savaşının sürdüğü yıllarda bir yandan Cumhuriyetçilerin yanında yer alarak propaganda belgeselleri çekti, diğer yandan komedi, melodram ve müzikaller üreten Filmafone şirketinde yapımcı-yönetmen olarak çalışıp sektör tecrübesini artırdı.

ABD: Sürgün ve Sefalet Yılları

İspanya İç Savaşının kaybı ve Avrupa'da yaklaşmakta olan savaşın ayak sesleri, **Buñuel**'i mecburi bir sürgün olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne taşınmaya itti. Maddi bir güvence olmadan geçirdiği zorlu 1939 yılında **Dalí**'den yardım isteğinden eli boş dönse de, diğer arkadaşları sayesinde hayatta kalmayı başardı. 1941'de New York Modern Sanatlar Müzesi MoMa'da işe girerek, tercüme, seslendirme, senaryo yazım gibi çalışmalar yapmaya başladı. Ancak **Dalí**, 1942'de yayınladığı biyografisinde, **Buñuel**'i dine küfreden biri olarak tanımlayıp, *Altın Çağ*'daki kilise karşıtlığını yerdiğinde, komünist avı sürdürmekte olan FBI

bakışlarını **Buñuel**'e çevirdi. Baskılar sonucu MoMa'dan istifa etti, 1944-1945 yılları arasında Warner Bros'ta İspanyolca seslendirme yaparak geçinmeye çalıştı. Hiç film çekemese de Amerikan tarzı sinema estetiği konusunda edindiği -ekonomik kamera hareketleri, Amerikan planlar gibi- tecrübeleri de bavuluna koyarak, 1946'da ailesiyle Meksika'ya göç etti.

Meksika: İkinci Vatan - Koşullara Rağmen...

Buñuel'in en uzun sinemasal dönemi 1946-1964 arasında 20 kadar film çektiği 18 yıllık Meksika dönemidir. Kendi dilini konuşan insanlar arasında, İspanya'dan İç Savaş ve politik baskılar nedeniyle buraya göç etmiş pek çok insan gibi yeni bir hayat kurmaya çalıştı. Meksika sinema sektörü bu yetenekli, tanınmış, ama "garip" işler yapan yönetmenden -biraz da tereddütle- düşük bütçeli, gişede başarı elde edecek filmler bekliyordu. Önceden iyice planlanmış, montajının ne şekilde yapılacağı düşünülmüş, genellikle tek seferde çekilen ve kısa sürede tamamlanan filmler, düşük bütçeli film çekme beklentisini karşılarken, hayatının bundan sonraki çalışmalarında da **Buñuel**'in üslubu olarak yerleşti. Meksika'daki özellikle ilk filmleri sadece gişe başarısı beklentisini karşılamaya yönelik olsa da, bunlarda bile yönetmenin karakteristik izlerini yakalayabilmek mümkün. Bu dönemde ticari sinema kalıpları ve kuralları içinde kalıp, aynı zamanda sınırları zorlayan filmler çekti. Yönetmenin uluslararası arenaya döndüğünü müjdeleyen film 1950'de çektiği Cannes'da En İyi Yönetmen Ödülü alan **Unutulmuşlar**'dı (Los Olvidados).

Buñuel'in Meksika dönemini, sadece çektiği filmlerle anmak haksızlık olur. Meksika ve Latin Amerika sinema ve genel olarak sanatına yadsınamaz bir etkisi ve katkısı da söz konusu: Sanatta kolektif üretimin gücüne olan inancını gençlik yıllarındaki yazılarında da ifade eden **Buñuel**, Latin Amerikalı sanatçıların işlerine destek vermiş, yetişmelerinde katkıda bulunmuştur.

Fransa: Rüştünü İspatlamış Bir Usta

Meksika yıllarında, uluslararası piyasada farklı projeler denese de ustalık dönemi olarak adlandırabileceğimiz Fransa döneminin kapılarını aralayan yapımın 1963'te çektiği **Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi** (Le journal d'une femme de chambre) olduğu söylenebilir. Bu döneminin anahtar kişileri senarist **Jean-Claude Carrière**

ve yapımcı **Serge Silberman**'dir. Bugün **Buñuel** evreni dendiğinde çoğu kişinin aklına gelen -hayal ettiği filmlere uygun esnek senaryoların ve istekleri konusunda müdahalede bulunulmayan bir prodüksiyon yaklaşımının sonucu olan- bu dönem filmleridir. Sanatsal özgürlüğün yanı sıra, ekonomik özgürlük, edinmiş olduğu deneyim ve ustalık, hedef seyircinin beklenti farklılıkları, bu dönemde filmlerinde değişen unsurların temelini oluşturur. Artık filmlerini melodram ya da komedi gibi belirgin bir janra dayandırmaz, gerçeklik ve rüya arasında kesin sınırlar çizmez, zaman-mekân koordinasyonunun sınırlayıcılığından azadedir. Hispanik seyircinin beklentisine uygun tutkulu bir ton yerine, filmleri artık mesafeli bir mizah içerir. Önceliği sınırlı bütçe içinde kalmak olmadığı için kaliteli ekipmanlarla, role uygun oyuncularla çalışır, kusursuz teknikler deneyebilir. Plan sekans kullanımları artmış, sekanslar arasında bağlantılar yumuşak ve pürüzsüz hale gelmiştir. Aynı kişilerle çalıştığı için birbirini anlayan daha uyumlu bir ekibi vardır. Bu dönem filmlerinde müzik kullanımı neredeyse tamamen kaybolmuş, ortam sesi ya da ortam bağımsız ses öğelerinin kullanımı ile ses tasarımı da anlam yaratmada önemli bir unsur haline gelmiştir. Bu dönemdeki en tanınan filmi hiç kuşkusuz 1972 yapımı **Burjuvazinin Gizli Çekiciliği**'dir. 1982'de son eseri diyebileceğimiz, en az filmleri kadar kıymetli biyografisi *Son Nefesim* (Mon dernier soupir) yayımlandı. Aynı yıl, 29 Temmuz 1982'de her anını dolu dolu yaşadığı hayata, ardında eşsiz bir sinema mirası bırakarak veda etti.

Burjuvazinin Gizli Çekiciliği

Burjuvazinin Gizli Çekiciliği'nden bahsetmeye, işin en zor tarafından, "hikâyesinden" başlayalım. Film, altı burjuva arkadaşın tekrar tekrar yemek yemeğe çalışıp emellerini gerçekleştiremeyişlerini, herhangi bir karakter gelişimi de içermeyen skeçvari parçalarla anlatıyor. Genel bir özet vermeye çalışıp, olayları kabaca şöyle sıralayabiliriz:

1. yemek denemesi; akşam Sénéchal'in evi ve cenazesi olan bir restoranda
2. yemek denemesi; öğlen saatlerinde Sénéchal'in evinde
3. yemek denemesi; gündüz çay salonunda
4. yemek denemesi; askeri kuvvetlerce engel olunan Sénéchal'in evinde
5. yemek denemesi; tiyatroya dönüşen albayın evinde
6. yemek denemesi; diplomatik kriz ve cinayetle sonlanan albayın partisinde

7. yemek denemesi; gündüz tutuklamalarla sonlanan S n chal'in evinde

8. yemek denemesi; uyuşturucu mafyasının baskınına uğrayan S n chal'in evinde

Beyhude yemek yeme denemelerinin arasında, bu performansı perdelerle ayırırçasına  c kez, altı burjuvayı boş bir yolda, nereye gittikleri ve amaçlarını bilmeksizin yürürken görürüz.



İlk parçalarda gerçeklik düzleminde ilerlediğini düşündüğümüz hikâye, giderek anılar ve rüya anlatılarıyla gerçeklikten hayal alemine kaymaya başlar. Gerçeklikten şüpheye düşmeye başlarız. 5. ve 6. parçalara gelindiğinde artık gerçeklik ve rüya arasındaki sınırın nerede durduğu, hangi olayın hangi düzleme ait olduğu tamamen belirsiz hale gelmiştir. Ne anlatıda ne de geçişlerdeki görsel işaretlerde ayırım yapabilecek bir farklılık vardır. Rüyalar artık rüyaların içindedir. Ancak bu rüyalar/hayaller/anılar belli ki gerçek hayatı şekillendiren önemli unsurlara sahiptir ve basitçe gerçek olmadıkları iddia edilemez. Ancak gerçeklik-rüya sınırının belirsizleşmesi, seyirciyi **David Lynch** filmlerindeki gibi zorlayıcı bir kafa karışıklığına itmez. Seyirci, sinemada alıştığı gerçeklik anlatılarına sıkı sıkıya sarılmaktan vaz geçebilirse; her parça neredeyse bir vodvil yalınlığına sahip, seyri kolay bir absürt mizah olarak karşısına çıkar. Parçalar arasında sınırların kalkışı yavaş yavaş gerçekleştiği için, film seyirciye de bu geçiş için zaman tanır. **Bu uel** bu konudaki görüşlerini şöyle a ıkılıyor:

Rüyalar gerçekliğin, uyanık olduğumuz zamanki yaşamımızın devamıdır. Bir filmde ancak "Bu bir rüya" demezseniz değer kazanırlar,  nk  bu durumda seyirci "Ah, bu bir rüya, bu yüzden önemli değil" der, hayal kırıklığına uğrar ve film gizemini, itici gücünü kaybeder... Biri rüya gördüğünde neden bu rüyayı göremiyorum? Neden rüyasına girip değiştirmiyorum? Can sıkıcı bir sınırlama. Sinema, bunu ortadan kaldıracılabile gücü veriyor.²

² Jose de la Colina, Tomas Perez Turrent (1986), sf. 290



Tekrarlar, burjuvazi sorgulaması, absürt mizah, din adamları, rüyalar, ölümün dolaylı ya da doğrudan varlığı gibi pek çok öge, diğer **Buñuel** filmlerine benzer şekilde **Burjuvazinin Gizli Çekiciliği**'nde de mevcut. Ancak benzerliğin çok ötesinde **Buñuel** filmleri arasında bu filmin bir kardeş filmi var: 1962'de Meksika'da çektiği **Yok Edici Melek** (El ángel exterminador). **Yok Edici Melek**'te yemek yedikleri misafirlikten evlerine dönmeyi başaramayan bir grup burjuvanın hikayesi anlatılıyor. **Buñuel**, **Burjuvazinin Gizli Çekiciliği**'nin çekilmesine vesile olanın, **Yok Edici Melek** gibi bir film daha çekebilme isteği olduğunu söyler: Tekrarlardan oluşan ve olayları farklı bakış açısıyla ele alan sürreal yaklaşımı uygulayacağı benzer bir film üzerine düşünmeye başlar. Bu sırada, yapımcı **Silberman** başına gelen bir olayı anlatır: Akşam yemeğine misafir davet etmiş, ne var ki karısına haber vermeyi unutmakla kalmamış, davet kendisinin de tamamen aklından çıkmış ve eve gitmemiş. Gelen misafirler karısını yatmaya hazırlanırken sabahlığıyla bulmuşlar! Bu olay, yönetmenin rüyaları ile harmanlanır ve filmin senaryosu ortaya çıkmış olur.

Filmde hiçbir yere varmayan yolculuklarıyla, toplum sorunlarına gözünü kapayan tutumları ya da yiyemediği yemeğin sembolize ettikleriyle burjuvaziye saldırdığını düşünenler olsa da, **Buñuel** çektiği filmin sert bir burjuva yergisi olduğunu reddeder. Filmdeki burjuva eleştirisini hoş bir mizah olarak tanımlar. Yenemeyen yemeğin bir şeyleri temsil etmediğini, sembolleri değil hayal kırıklıklarını anlattığını söyler. "Bu filmlerin hepsi de acımasız toplumsal

zorunluluklardan ve gerçeği arayıştan söz etmektedir. Ama bu gerçek, yakaladığımızı sandığımız daha o an elimizden kayıp gidecektir!"³

Uygulanan çekim teknikleri; hem senaryonun gereklilikleri, hem teknolojik gelişmeler, hem de **Buñuel**'in tercih ve gereksinimlerinin bir sonucu. Filmde, neredeyse sürekli bir arada olan altı ana karakter var. Her defasında altısını aynı kareye koymak için kamerayı belli bir uzaklıkta konumlandırmak, seyirciyle de mesafeye neden olacak, sürekli kesmeler yapmak ise **Buñuel**'in deyimiyle "makinalı tüfek" etkisi yaratacaktı. Bunun sonucu olarak film yumuşak geçişli plan-sekanslarla çekildi. Genel planları, Amerikan planlarını tercih edip, ucuz melodram etkisi yarattığı için nefret ettiğini söylediği yakın planları neredeyse hiç kullanmadı. İlerleyen yaşında kendisine zaman tasarrufu ve kolaylık sağladığından bahsettiği vizör yerine videodan çekimleri takip etme yöntemini de bu film ile uygulamaya başladı. Meksika döneminden taşıdığı hızlı film üretimi, **Buñuel**'in alametifarikalarındandı: çekimler 2 ayda, montaj 3 günde tamamlandı.

Hızlı üretim insanın aklına zorunlu fazla mesailerini ya da emek sömürsünü getiriyor. Ama **Burjuvazinin Gizli Çekiciliği**'nin çekimleri sırasında, örnek teşkil edecek, **Buñuel**'in dünya görüşünü daha iyi anlayabileceğimiz, tamamen aksi bir durum yaşandı. Daha önceden yönetmen **Rene Clement** ile de çalışmış olan, yönetmen yardımcısı **Pierre Lary** yaşananları şöyle aktarıyor:

O zamanlar sendikanın cumartesi günleri izin yapma, çalışmama talebi vardı. Bazı yapımcılar buna sıcak bakmadı. O yıllarda, 1971'de [ileride **Burjuvanın Gizli Çekiciliği**'nin de yapımcısı olacak olan] **Silberman**, yapımcılar birliğinde oldukça güçlü bir konuma sahipti ve bu talebe karşı çıkanlar arasındaydı. Dâhil olduğum sendika sembolik bir saatlik bir grev düzenledi, işe yaramayan bir fiyaskoyla sonuçlandı. İki ay sonra **Burjuvazinin Gizli Çekiciliği**'nin hazırlıklarına başladık. Geldiğinde bu olaydan **Buñuel**'e bahsettim. Tepkisi şöyleydi: "Ama **Clement** böyle bir şeye nasıl cüret etti? Sendikalar bir gösteri düzenliyor ve o çekimlere devam ediyor. Ne biçim bir adam bu, bu nasıl mümkün olabilir!" **Silberman**'ı görmeye gitti ve ona şöyle dedi: "Neler olup bittiğini duydum, ya cumartesileri çalışılmaz ya da bu filmi çekmem." Bu şekilde anlaşıldı. Sonrasında 5 günlük çalışma süresi anlaşmasını da **Buñuel** sayesinde kabul edip imzaladılar.⁴

³ Luis Buñuel (2005), sf. 339

⁴ Marisol Carnicero, Daniel Sanchez Salas (2000), sf. 315

Buñuel'in Fransa dönemindeki tüm filmlerinin senaristi **Jean-Claude Carrière** ve *-Gündüz Güzeli* (Belle de jour, 1967) dışında- yapımcısı **Serge Silberman**'dı. *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nde de bu verimli ortaklık, başarılı bir sonuç elde edilmesinin önemli nedenlerinden biriydi. Oyuncu kadrosu ise, Meksika döneminde yönetmeni hayal kırıklığına uğratan oyuncu kadrolarından çok farklıdır. Yönetmenin aklındaki burjuva tanımına uygun fiziksel özelliklerde seçilmiş oyuncular -dönemin çiçek çocuklarının giyiminden uzak- podyumlardan gardıroplarına taşıdıkları kıyafetleriyle, o dönem Avrupa burjuva prototipini temsil ederler. Yalnız burada Miranda büyükelçisini canlandıran İspanyol aktör **Fernando Rey**'e ayrı bir parantez açmak gerekir. **Buñuel**, aktörün bir cesedi canlandırdığı performansını seyredip, ifade gücüne hayran kalarak tanışmış, sonrasında dört filmde başrol verdiği **Fernando Rey** ile başarılı çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Burjuvazinin Gizli Çekiciliği'nin başarısı dünya çapında pek çok ödülle tescillendi. Yabancı Dilde En İyi Film dalında Akademi ödüllerine aday olduğunda, kazanacağına inanıp inanmadığı sorusuna, gayet ciddi bir tavırla, "Evet, buna inanıyorum. Benden istenilen 25.000 doları ödedim bile... Amerikalıların bazı eksiklikleri olabilir; ama sözünün eri insanlardır."⁵ cevabını vererek; muzip şakasının yarattığı skandalla, yapımcı **Silberman**'a zor zamanlar yaşatmış. Oscar heykelciğini eline aldığı anda söyledikleri **Silberman**'a ikinci kez soğuk duş aldırması olmalı: "Gördünüz mü? Amerikalıların bazı eksiklikleri olabilir; ama sözünün eri insanlar olduklarını size söylemiştim." Aldığı diğer ödülleri de şu şekilde sıralayabiliriz: BAFTA Film Ödülü - En İyi Özgün Senaryo ve En İyi Kadın Oyuncu; Fransa Sinema Eleştirmenleri Sendikası - En İyi Film; National Board of Review - En İyi Yabancı Dilde Film; National Society of Film Critics (NSFC) - En İyi Film ve En İyi Yönetmen.

Son sahnelerde kahramanlarımızı nereye gittiklerini söylemedikleri, yürümeye devam ettikleri yolda görürüz bir kez daha. Ancak "FIN" (SON) yazmaz, film bitmiş ama sonlanmamıştır. Burjuvazinin arayışı, hayalleri, hayal kırıklıkları devam etmektedir. Yönetmenin dünyayı, insanları "gerçeklik" sınırlarının çok ötesinde algılama ve aktarma çabası devam etmektedir: On sene sonra vefat ettiğinde cenaze töreni yapılmadığından, küllerinin nerede olduğu da bilinmemekte, "BUÑUEL - FIN" yazan bir mezar taşı bulunmamaktadır. Verdiği ilhamla film

⁵ Luis Buñuel, (2005), sf. 338

üretenlere, yarattığı soru işaretleriyle hayatı sorgulayan biz seyircilere düşen de, cevaplar ve çözümler hedeflemektense aklımızda sorularla yürümeye devam etmek olabilir.



"— Neden burjuvazinin çekiciliği? Neden çekici ve gizli?

— Burjuvaziye dair her şeyin kötü olduğunu mu düşünüyorsunuz? Hayır. Onda da korunması gereken değerler var. Evet, ben bir burjuvayım ama gizli/farklı bir burjuva. Eğer yaşaması gerektiği gibi yaşayan bir burjuva olsam, filmler olmazdı."⁶

İyi ki o harika filmler olmuş deyip, anarşist burjuvanın önünde saygı ile eğilerek bitireyim yazıyı.

Kaynakça

Antonio Monegal (1993) *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona: Anthropas.

Jose de la Colina, Tomas Perez Turrent (1986) *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*. Mexico: Instituto Mexicano de Cinematografía.

Luis Buñuel, (2005), *Son Nefesim*, Çev: İ.Kurdak. Ankara: İmge Kitabevi.

Marisol Carnicero, Daniel Sanchez Salas (2000) *En torno a Buñuel*. Cuadernos de la Academia, No 7-8, Academia de Las Artes y Las Ciencias Cinematograficas de España.

⁶ Jose de la Colina, Tomas Perez Turrent (1986), sf. 286