



Sürrealist Estetikle Kapitalist Bir Hiciv: Alejandro Jodorowsky'nin The Holy Mountain (1973) Filminin Değerlendirilmesi*

Hicran Gür Görgün | ORCID: [0009-0005-7891-4173](https://orcid.org/0009-0005-7891-4173) | hicrangur21@hotmail.com

Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema
Anabilim Dalı, Düzce, Türkiye

ROR ID: <https://ror.org/04175wc52>

Öz

20.yüzyılın başında Andre Breton'un önderliğinde ortaya çıkan sürrealist sanat anlayışı, bilinçdışını odak noktası haline getirerek rüya, çağrışım, simgesel imgeler aracılığıyla bilinçte bastırılan arzuları sanatsal yaratımlarla dışa vurmasını savunan bir estetik sunar. Sürrealizm, modern bireyin deneyimlediği gerçekliğin krizine karşın ruhsal ve içsel yolculuğu görselleştiren bir ifade biçimi yaratmıştır. Sanatın farklı alanlarında gerçekliği yapı bozumuna uğratarak yeni bir ifade oluşturmuştur. Yakın dönemlerde gelişim gösteren kapitalist üretim-tüketim ilişkileri, bireyin arzularını ticarileştirerek anlamı tüketim ilişkilerine hapsedmiştir. Bu bağlamda toplumun turnusolu sinema; felsefi, sosyolojik, ekonomik, ideolojik, psikolojik, tüketim, medya vb. gibi farklı temsil biçimlerine olanaklı yapıdadır. Sinema bireyin iç dünyası ve dışsal sistemlerle kurduğu gerilimli ilişkii katmanlı şekilde temsil etme potansiyeliyle sürrealist anlatılar için önemli bir alandır. Sürrealist sinema anlayışı, sadece bir anlatı aracı değil farklı disiplinlerden beslenerek seyirciye sorgulayıcı, dönüştürücü ve düşündürücü bir deneyim sunan bir niteliktedir. Bu doğrultuda Alejandro Jodorowsky'nin *The Holy Mountain* (1973) filmi, önemli iki tarihsel ve kültürel dinamiği- sürrealist estetik ve kapitalist eleştiriye bir araya getiren bir yapıya odaklanır. Bu çalışmanın amacı, Alejandro Jodorowsky'nin *The Holy Mountain* (1973) filmi üzerinden sürrealist estetikle kapitalist hiciv temsillerini görünür kılarak nasıl bir paralellik izlediğini ele almaktır. Bu doğrultuda film nitel metin çözümlemelerinden biri olan betimsel analiz yöntemiyle incelenecektir. Analiz kapsamında ele alınacak parametreler; 1. Görsel Estetik ve Simgesellik, 2. Tematik Katmanlar. 3. Sürreal Rahatsız edicilik.

Bu çalışmada Alejandro Jodorowsky'nin *The Holy Mountain* (1973) filmi, sürrealist estetikle biçimlendirilmiş bir kapitalizm hicvi olarak ele alınmakta; filmdeki görsel semboller, karakter ve anlatı yapısı üzerinden toplumsal sistemlerin "kutsal" görünen yapay temellerini sorgulayan bir katman sağlamaktadır. Film kuramsal çerçevede biçimsel olarak sürrealist geleneğe bağlı kalmakta, tematik düzlemdeyse kapitalist düzeni eleştiren bir yapı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Sürrealizm, görsel sembolizm, bilinçdışı, *The Holy Mountain* (1973), Alejandro Jodorowsky.

Atıf Bilgisi

Gür Görgün, H. (2026). Sürrealist Estetikle Kapitalist Bir Hiciv: Alejandro Jodorowsky'nin *The Holy Mountain* (1973) Filminin Değerlendirilmesi. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, Sayı: 11 (Şubat 2026), 246-242. <https://doi.org/10.5281/zenodo.18818462>

Geliş Tarihi	05.12.2025
Kabul Tarihi	24.02.2026
Yayın Tarihi	28.02.2026
Değerlendirme	İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme *Bu makale, Sakarya Üniversitesi Film Araştırmaları Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan ancak tam metni yayımlanmayan tebliğin içeriği geliştirilerek ve kısmen değiştirilerek üretilmiş hâlidir.
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Yazar Katkısı	Hicran Gür Görgün (%100)
Benzerlik Taraması	Yapıldı - Turnitin
Etik Bildirim	admin@turkiyemedyaakademisi.com
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.
Telif Hakkı & Lisans	Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.



A Capitalist Satire with Surrealist Aesthetics: an Evaluation of Alejandro Jodorowsky's Film the Holy Mountain (1973)*

Hicran Gür Görgün | ORCID: [0009-0005-7891-4173](https://orcid.org/0009-0005-7891-4173) | hicrangur21@hotmail.com

Düzce University, Faculty of Art, Design and Architecture, Department of Radio, Television and Cinema, Düzce, Turkey

ROR ID: <https://ror.org/04175wc52>

Abstract

Emerging in the early 20th century under André Breton, the Surrealist movement offers an aesthetic that centers on the unconscious, advocating for the expression of repressed desires through dreams, associations, and symbolic imagery. In response to the crisis of reality experienced by the modern individual, Surrealism created a mode of expression that visualizes the spiritual journey, deconstructing reality across various artistic fields. In recent periods, developing capitalist production-consumption relations have commercialized individual desires, trapping the search for meaning within consumerist cycles. In this context, cinema—as a litmus test for society—possesses a structure that facilitates diverse representations, including philosophical, sociological, economic, and psychological dimensions. With its potential to represent the tense relationship between the individual's inner world and external systems, cinema has become a vital space for surrealist narratives. Surrealist cinema is not merely a narrative tool; it is a discipline-crossing experience that offers the audience a questioning, transformative, and thought-provoking encounter. Accordingly, Alejandro Jodorowsky's *The Holy Mountain* (1973) focuses on a structure that converges two significant dynamics: surrealist aesthetics and capitalist critique. This study aims to reveal how surrealist aesthetics and capitalist satire follow a parallel trajectory through Jodorowsky's film. To this end, the film is examined via descriptive analysis, a qualitative text-based method. The parameters addressed are: 1. Visual Aesthetics and Symbolism, 2. Thematic Layers, and 3. Surreal Provocation. In this study, *The Holy Mountain* is treated as a satire of capitalist structure, it provides an allegorical layer questioning

the “sa shaped by surrealist aesthetics. Through its visual symbols and narracred”-looking artificial foundations of social systems. Theoretically, the film remains formally loyal to the surrealist tradition while offering a thematic structure that critiques the capitalist order.

Keywords

Surrealism, visual symbolism, the unconscious, The Holy Mountain (1973), Alejandro Jodorowsky.

Citation

Gür Görgün, H. (2026). Sürrealist Estetikle Kapitalist Bir Hiciv: Alejandro Jodorowsky’nin The Holy Mountain (1973) Filminin Değerlendirilmesi. Journal of Türkiye Media Academy, Issue: 11 (February 2026), 206-242 <https://doi.org/10.5281/zenodo.18818462>

Date of Submission	05.12.2025
Date of Acceptance	24.02.2026
Date of Publication	28.02.2026
Peer-Review	Double anonymized - Two External
	* This article is the content of the paper, which was presented orally at the Sakarya University Film Research Symposium but the full text of which was not published, was developed and partially changed.
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Author Contribution	Hicran Gür Görgün (%100)
Plagiarism Checks	Yes - Turnitin
Conflicts of Interest	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Complaints	admin@turkiyemedyakaademisi.com
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0 .

Giriş

Sinemanın doğuşu, 1895 yılında Lumière Kardeşler' in kamerasıyla kaydedilen birkaç dakikalık kısa filmlere dayanır. Bu ilk görüntüler, bir trenin gara girişi, işçilerin fabrikadan çıkışı gibi gündelik hayat sahnelerini belgelemiş; sinemanın ilk döneminde yalnızca “gerçekliği kaydeden” bir araç olduğu düşüncesini pekiştirmiştir. Ancak zamanla sinema, gerçekliği yalnızca yansıtan değil aynı zamanda onu dönüştüren ve yeniden yapılandıran bir sanat formuna dönüşmüştür.

Bu dönüşümde belirleyici isimlerden biri, sinemada ilk kez büyüleyici bir anlatım dili kurarak “sinemanın büyücüsü” olarak anılan Georges Méliès olmuştur. Méliès, illüzyon ve sihir öğelerini sinemasal anlatıya taşıyarak izleyiciye yalnızca gördüğünü değil, düşlediğini de farklı bir düzlemde yeniden kurulmasına imkân tanıyan bir dil geliştirmiştir. Lumière için kamera, dünyanın bilimsel bir kopyasını çıkaran kayıt aracıken; Méliès için kamera, gerçeği dönüştürmenin, hatta *gerçekliğin özündeki sihri görünür kılmının* aracıdır. Onun yarattığı bu “büyülü sinema evreni” ilerleyen yıllarda sürrealist estetiğin sinemada biçimlenmesinin öncüsü olarak değerlendirilmelidir (Richardson, 2006, s. 20).

20. yüzyılın başında André Breton'un manifestosuyla kuramsal temellerini kazanan sürrealizm bilinçdışı, rüya, çağrışım süreçlerini sanatsal üretimin merkezine yerleştirmiştir. Sinema, bu doğrultuda bilinçdışının görsel temsiline imkân tanıyan güçlü bir ifade alanı haline gelmiştir. Sürrealist sinemanın erken örnekleri Germaine Dulac'ın *Deniz Kabuğu ve Rahip* (1928) filmiyle belirginleşmiş; bu çizgi Salvador Dali ve Luis Bunuel'in iş birliğiyle gerçekleştirdikleri *Bir Endülüs Köpeği* (1929) ve *Altın Çağ* (1930) filmleriyle gelişimini sürdürmüştür.

Luis Bunuel, sürrealist sinemanın öncüsü olarak kabul edilmekle birlikte filmlerinde yalnızca bilinçdışının temsiline değil aynı zamanda toplumsal düzenin eleştirisine de odaklanır. Din kurumunu alaycı ve taşlayıcı bir üslupla sorgularken şiddet kavramını da toplum eleştirisinin keskin bir aracı olarak kullanır. Bunuel' in sinemasında sınıfsal eşitsizlik, yabancılaşma ve bastırılmış cinsellik temaları bireyin özgürleşme arayışının sürrealist biçimlerle ifadesine dönüşür.

Bu tarihsel çizgi, 1970'lere gelindiğinde Alejandro Jodorowsky gibi yönetmenlerin elinde hem biçimsel hem de düşünsel olarak yeni bir evreye taşınmıştır. Jodorowsky, *The Holy Mountain* (1973) filminde Bunuel'in mirasını spiritüel, politik ve alegorik bir boyutta yeniden yorumlar. Onun sineması, Méliès'in sinemadaki büyüsunü, Breton'un sürrealist bilinçdışı anlayışını ve Bunuel'in toplumsal hicvini birleştirerek sürrealizmi yalnızca bireysel bir iç dünya anlatısı olmaktan çıkarır; kapitalist düzenin, tüketim kültürünün ve iktidar yapılarının eleştirisine yönelir.

Dolayısıyla bu çalışma *The Holy Mountain* filmini, sürrealist estetiğin tarihsel gelişimiyle kapitalist hiciv arasındaki kesişim noktasında konumlandırarak ele almayı amaçlamaktadır. Araştırmamızın temel sorusu şudur: Sürrealist estetik, kapitalist düzenin kutsallaştırılmış değer üretim mekanizmalarını görünür kılmada nasıl bir ideolojik işlev üstlenmektedir?

Çalışmamızın örneklemini Alejandro Jodorowsky filmografisinde öne çıkan *The Holy Mountain* (1973) filmi oluşturmaktadır. Bu doğrultuda film nitel metin çözümlemelerinden biri olan betimsel analiz yöntemi çerçevesinde incelenmiştir. Betimsel analiz üç temel parametre üzerinden yapılandırılmıştır: 1.Görsel Estetik ve Simgesellik, 2.Tematik Katmanlar, 3.Sürreal Rahatsız edicilik.

Bu parametreler aracılığıyla filmdeki görsel kompozisyon, alegorik yapı ve izleyici algısını sarsmaya yönelik estetik stratejiler çözümlenmiştir. Böylece sürrealist estetiğin, kapitalist sistemin dinsel, kültürel ve politik uzantılarını hiciv yoluyla görünür kılan bir eleştiri aracı olarak nasıl işlediği tartışılmıştır.

1.Sürrealist Estetik ve Bilinçdışı

20.yüzyılın başlarında yaşanan I. Dünya Savaşı, toplumsal ve zihinsel dönüşümün hızlandığı bir dönemin simgesi haline gelmiştir. Teknolojik ilerlemelerle makine hem üretim biçimlerini hem de insan yaşamını çeşitli açılardan etkilemiştir. Makinenin insan emeğinin yerini kısmen almasıyla birlikte bireye özerklik alanı kalmıştır. Bu süreç sanatçıların toplumsal değişimin bireysel ve ruhsal boyutlarını sorgulamasına yol açmıştır. Düşünce biçimindeki dönüşüm imgelerin kurgulanışını etkilemesiyle birlikte yeni ve katmanlı anlatım biçimleri ortaya çıkmıştır (Nacar, 2016, s. 14). Sanatçıların farklı düşünce ve biçimlerinin ulus/stil/form gibi ortak tasarımlarda birleştiren avangart sanat akımlarıyla beraber sanat; “bir ikonolojiye, ya da salt maddeye indirgenmiş formalist tarihlerin gramerinden sökülerek hayatın bağrındaki hakikatine iade edilmiştir” (Artun, 2011, s. 14). Avangard hareketlerinden biri olan Dadaizm ve ardından Gerçeküstücülük akımı İkinci Fransız Avangardı’nın uzantısı olarak ortaya çıkan; I. Dünya savaşı sonrası Avrupa ‘da Dadaizm’in açtığı yolda gelişen ve yayılan bir düşünce hareketi olup Andre Breton tarafından yayınlanan Gerçeküstücülük Bildiri ile akım kuramsal ve resmi bir kimlik kazanır. Farklı disiplinlerden beslenen sürrealist akım resim, edebiyat, şair, sinemacı gibi pek çok sanat dalıyla ilgilenenlerin dikkatini çekmekle birlikte bu alanlardan beslenmiştir (Yıldırım, 2021, s. 70).

Dadaist yumurtadan çıkan (Turani, 1979, s. 533) Gerçeküstücülük, sözcük olarak ilk kez 1917’de sahnelenen Tresias’ın Memeleri (*Les Mamelles de Tiresias*) adlı oyunda kullanılır ve oyunun yazarı Guillaume Apollinaire, akımın isim babası olur (Yeşilyurt, 1999, s. 11). Breton’ nun tanımına göre (2009, s. 31) katıksız ve yeni ifade modeli olan sürrealizm; *kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem.* Breton (2009, s.

29-30) ilk başta atfettiğimiz anlamın genel olarak Apollinaire'in verdiği anlamı geride bıraktığı kanaatindeyim...oysa tam aksine, Apollinaire hâlâ eksikler taşıyan Sürrealizmin lafından başka bir şeye sahip değildi ve bunun geçerli bir teorik fikrini sunabilmekten aciz olduğunu göstermişti ifadesiyle bu akımın hem Dadaist perspektifi aşan hem de teorik olarak bir zemin kazanacağını sinyallerini vererek ayrıca ekleme yapar; 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).

Sürrealizm bir resim stilinden fazlası olmuştur; rüya dünyasının gözlerimizin önündeki gerçeklik olduğunu benimseyen şair ve sanatçıların bir tepki verme refleksi olmuştur. Yeni anlamlar yaratmak, yeni malzemelerle imgeleri yan yana koyarak gazete kâğıdı, metin, dokuların ovulması, fotoğraf ve çizimleri içeren kolaj, foto kolaj gibi pratiklerden faydalandılar (Klein, 2006, s. 20). Bunun yanında Gerçeküstü teknikler olarak da mizah, olağandışılık, düş, çılgınlık, gerçeküstü nesneler ve otomatik yazı kullanılmıştır (Yeşilyurt, 1999, s. 11).

Sürrealizm, I. Dünya savaşı sonrası burjuva değerlerinin çöküşüne tepki olarak doğan Dadacılık'tan beslenmenin yanında, onun yıkıcı tavrını yaratıcı ve olumlu bir eyleme dönüştürmüştür. Sürrealizme göre akıl ve mantığın sunduğu gerçeklik bir yanılsamadan ibarettir.; asıl gerçeklik insanın düş gücünde, bilinç dışında ve rüyalarda bulunur. Bu anlayış çocukların oyunlarında, delilerin davranışlarında, ilkel törenlerde, rüyalarda ortaya çıkan daha derin ve üstün bir gerçekliğe dayanır (Bozkurt, 1995, s. 66).

Sürrealizm, 1. Dünya savaşı sonrası ortaya çıkan ahlaki ve toplumsal çöküş ortamında Freud'un psikoanalitik kuramını temel almış ve içeriğinden faydalanmıştır. Freud'un insan doğasına dair keşfettiği bilinçaltı kavramı, sürrealistlerin sanatsal anlayışı için merkezi bir nokta olmuştur. Bu doğrultuda akli ve mantığı reddederek bilinç dışının kendiliğinden akıtılmasını amaçlamışlardır. Bu yaklaşımın esas aldığı yöntem otomatik yazı olarak adlandırılmış; düşünce ve mantık denetiminden uzak biçimde zihne gelen her şeyin doğrudan ifade edilmesi olarak (*serbest çağrışım*) tanımlanmıştır (Bozkurt, 1995, s. 66-67). Breton'a göre (2009, s. 14) Freud'un yaptığı keşifler için ona şükran duyulmalıdır.

Breton'nun 1924'te ele aldığı *Birinci Manifesto*'yu 1930' da *İkinci Manifesto* izler. Yeni manifesto doğrultu gerekçelerini, politik bir dönüşümünü de anarşizmden Marksizm'e doğru belirginleştirir. Marksist doğrultu aklın özgürleşmesi hedefinin insanın özgürleşmesiyle bununda toplumsal dönüşüme bağlı olduğunu altını çizer (Üvez, 1995, s. 12). Gerçeküstücülük, Dadaizm gibi sadece sanatın geleneksel biçimlerine değil aynı zamanda burjuva toplumunun değer yargılarına da karşı çıkan politik bir harekettir. Bilinçaltı, rüya, akıl ötesi olgulara yönelerek ahlaken iflas etmiş olduğu düşünülen toplumsal ve kültürel yapının sınırlarını aşmayı hedeflemişlerdir. Sürrealistlerin hem

psikanalize hem de Marksizm'e duydukları ilgi bireyi ve toplumu tarihsel yanılsamalardan kurtarma düşüncesine dayanmaktadır (Antmen, 2009, s. 136-137). Breton bunu *Sürrealist Manifestolar* eserinde; “Sosyal sorunlar alanında Marksist doktrini seçtiğini gördüğümüz Sürrealizm, fikirlerin evrimine gelindiğinde Freudyen doktrini küçümsemek niyetinde değildir: aksine, Sürrealizm Freudyen eleştirinin gerçekten sağlam bir temele sahip ilk ve tek eleştiri olduğuna inanır.” (Breton, 2009, s. 102) şeklinde ifade eder.

Andre Breton önderliğinde sanatın dönüştürücü gücünü toplumsal eylemle birleştirmenin yanında çıkardıkları devrimci nitelikli yayınlarla sanatçıyı *başkaldıran romantik devrimci* olarak nitelendirmişlerdir. Doğaçlama, rastlansallığa verilen önemle kendine özgü sanatsal yaklaşım geliştirmenin yanında kolaj, buluntu nesne, rotaj, dekalkomani gibi teknikler bu anlayışın yansımaları olmuştur (Antmen, 2009, s. 136-137).

Bu akım insan ruhunun bilinçdışı katmanlarındaki öğeleri simgesel bir anlatım düzeyi içinde ifade etmeyi amaçlarken soyutlamadan çok “imge dünyası” kurmaya yönelen, imgenin simgesel gücünü ortaya çıkarmaya çalışırken çoğu zaman eserlerin biçimsel (plastik) değerini ikinci plana atmıştır. Buna rağmen çağının duyarlılığını derin biçimde yansıttığı için dünyanın çeşitli yerlerinden sanatçıları ortak estetik anlayışta buluşturmaya başarmıştır (Bazin, 2014, s. 570).

İkinci Manifestodan sonra akıma Rene Char, Luis Bunuel, Salvador Dali isimlerinin katılmalarıyla uluslararası bir görünürlük etkililik sağlar. Çeşitli ülkelerde çeşitli sürrealist toplulukları ortaya çıkar. İkinci Dünya savaşının çıkmasıyla birlikte topluluk dağılır. Breton'un Amerika'da Üçüncü Bildiriye Girişi (*Prolegomenes a un troisieme manifeste*) yayınlamasına rağmen topluluk savaş öncesi sistemi yakalayamaz (Yeşilyurt, 1999, s. 13).

Sürrealistlere göre sanatsal yaratı bilinçaltıyla doğrudan bağlantılıdır. Sanatın farklı dallarında imgenin kurulumu ve oluşturulmasında gerçekliğin ötesine yönelen, hayallerin, rüyaların, arzuların, kaygıların derinine inmek, aklın ve mantığın hakimiyetinden kurtulmuş dolaysız ve sansürsüz bir ifadenin arayışı vardır. Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Man Ray, Andre Masson, Max Ernst, Oscar Dominguez, Salvador Dali, Yves Tanguy, Rene Magritte, Paul Delvaux, Luis Bunuel isimleri gerçeküstücüler arasında sayılır (Antmen, 2009, s. 137-138). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Gerçeküstücülerden Breton, Ernst ve Masson New York'a giderek sanatsal çalışmalarını orada sürdürmüşler, Amerika'da savaş sonrası etkin olacak Soyut Dışavurumculuk ve Pop Sanat gibi akımlara yönelen sanatçılar üzerinde etkili olmuşlardır (Antmen, 2009, s. 139).

2. Kapitalizm, Tüketim Toplumu ve Sanat Eleştirisi

Gerçeküstücülük zamanla değişim göstermiştir. Başta gizemli ve içsel yönü vardı ve psikanaliz bilinçaltını inceleyerek bu akıma bilimsellik kazandırdı. Ancak gerçeküstücüler

akımın birkaç ayrıcalıklı tarafından anlaşılmasını istemeyip Marksist düşünceyi benimseyerek akımı toplumsal bir eyleme dönüştürdüler. İkinci Gerçeküstü Manifestosu bunun göstergesi olmuştur. Paranın kiri her yeri kaplamışken para ve aldatmacanın hüküm sürdüğü dünyada birey baskı altındadır ve toplumun dayattığı koşullara boyun eğmek yerine düşlere sığınmak yerine eyleme yönelmeli, bilincini özgürleştirmelidir. Hegel'in idealizmiyle Marx'ın maddeciliği arasında denge arar. Gerçeküstücülük ruh ve maddeyi birleştiren bir sentezdir. Marksizm de ona somut bir içerik kazandırdı. Böylelikle Gerçeküstücülük 'ün diyalektik gelişimini, bu akımın her döneminde öncülüğünü yapmış olan Lautreamont, Freud ve Troçki adlarıyla özetleyebilir. Gerçeküstücülük "kesin başkaldırıyı" savunur, en basit gerçeküstü eylem bile şiddet içerebilir ki bu bastırılmış insan doğasının dışavurumudur. Gerçeküstücülük, gerçeğin karşıtı değil onun derin biçimde kavranışıdır. Sanat hem savunma hem de saldırma aracıdır (Duplessis, 1991, s. 108-118).

Duplessis'e göre (1991, s. 9) gerçeküstücülük toplumsal ve bireysel dönüşümü amaçlayan düşünsel ve sanatsal bir harekettir. Bu akımın öncüleri "fil dişi kule" ye çekilerek dünyadan soyutlanmak yerine insanın değişimi yoluyla mevcut yapıları yıkmayı hedeflerler. Onlara göre sanatın görevi gerçeklikten kaçış değil "eksiksiz insan" ın yaratılmasıdır. Bu amaç doğrultusunda mizah yaratıcılığın kapısını açan bir araç; bilinçdışı otomatizm, ifade biçimini oluşturacak; psikanaliz, içsel anlamın kaynağı olacak; devrim ise bütünlüğün gerçekleşme koşulunu sağlayacaktır. Bu noktada mizah, ironi ve bilinçdışı yönelimlerin yalnızca bireysel bir özgürleşme değil, modern sanatın dönüşümünde belirleyici bir estetik stratejiye dönüştüğü görülmektedir.

20.yüzyıl sanatında mizah, parodi, ironi, hiciv ve görsel tutarsızlık birçok akımın merkezlendiği noktalar olmuştur. Dada ve sürrealizm (Avrupa), Kalifornia Funk ve Chicco İmgeleri (ABD), Fluxus, Pop Art (ABD ve İngiltere) ile Neo- Pop/Pop Sürrealizm gibi hareketler sanatın ciddiyetine meydan okuyarak toplumsal, kültürel ve sanatsal normları sorgulamışlardır. Bu akımlar, bu eğilimleri eleştirel bir araç ve estetik bir strateji olarak kullanmış, sanat üretiminin bağlamını dönüştürmüşlerdir. Çağdaş sanatçılarla birlikte ironik, mizahi, hicivsel anlatı biçimlerinin temelleri oluşturulmuştur (Klein, 2006, s. 20). Başlangıçta edebiyat ve diğer görsel sanatlarda etkisini sürdüren sürrealizmin mirası 1970'lerin sonlarında ortaya çıkan Pop Sürrealizm hareketinde yeniden yorumlanmıştır. Çizgi roman, illüstrasyon, punk, popüler kültürün öğelerini sanatsal olarak ifade biçimi haline getirerek yüksek ve düşük sanat arasındaki sınırları silikleştirirler. Grotesk figürler, taşlama, parodi ve kara mizah öğeleriyle çağdaş toplumda masumiyetin kaybı, ikiyüzlülük, metalaşma gibi temaları işlerler (Klein, 2006, s. 26). Böylece sürrealizmin çekirdek öğretisi ve becerilerini, modern yaşamın çelişkilerini hem eleştiren hem de estetikleştiren çağdaş bir görsel anlatıya dönüştürmüşlerdir. Bu estetik dönüşüm sürrealizmin yalnızca tarihsel bir akım olmadığını; politik, kültürel ve ekonomik eleştiriye de uyarlanabilir bir yöntem sunduğunu gösterir.

1973 dönemi Vietnam Savaşı'nın sona erdiği, 1960'ların devrimci ideallerinin çöktüğü ütopya sonrası bir dönemdir. Bu dönemde karşı kültür hareketleri (özellikle öğrenci protestoları, feminizm, queer hakları ve çevre eylemleri) toplumsal bir dönüşüm arayışını temsil eder. Bu atmosferde, John Lennon'ın desteğiyle çekilen Jodorowsky'nin *The Holy Mountain* (1973) filmini bu tarihsel bağlamda, hem dönemin politik ve manevi krizine bir yanıt hem de karşı kültürün sanatsal bir doruk noktası olarak konumlandırılır. Film, seyirciyi sarsan imgeleriyle dönemin ruhunu yansıtan radikal ve metafizik bir sinemasal deney olup otoriterliğe karşı sanatsal bir farkındalık işlevi görmüştür (Santos, 2018, s. 1-3). Ahlaki kutupları yıkan ve yerleşik normlara meydan okuyan yapısıyla kült sinema tanımına uyan film küresel savaşları, şirket egemenliğini ve kitle kültürünün yüzeyselliğini alegorik ve mizahi biçimde tasvir eden *The Holy Mountain* (1973) filmi eleştirel üslubu bu noktada ele alınmaya değerdir (Santos, 2018, s. 6-7). Bu film, sürrealizmin siyasal ve metafizik eleştiri gücünün sinemasal bir karşılığı olarak modern kapitalist düzeni hedef alır.

Wolin'e göre Walter Benjamin Aydınlanma'nın rasyonalist, mekanik bilgi anlayışına karşı çıkararak insanın dünyayla daha derin, sezgisel ve deneyim ilişkisi kurabileceğini geliştirir. Bu yaklaşımla birlikte Benjamin mistik ve diyalektik düşüncelerine zemin hazırlar (Wolin, 1988, s. 127). *Burjuva sınıfının yıkıntılarından ilk söz etmiş olan, Balzac'tır. Ancak ilk kez gerçeküstücülük, bunları serbestçe gözler önüne serer. Üretici güçlerin gelişmesi, bir önceki yüzyılın düşlerinin simgelerini, daha bunları betimleyen anıtlar çöküp gitmeden yıkıvermişti* (Benjamin, 2002, s. 104). Sonraki dönemlerde ise Sürrealizme dönük ilgisi ve düşüncelerini harmanlayarak bir görüş açısı edinmiştir. Benjamin'e göre sürrealizm bir estetik akım değil, yaşamın maddi alanında "uyanık rüya" deneyimi üretme girişimi demektir. Yani sürrealizmin imgeler ve rüyalarla kurduğu ilişkiden, Marksizmin tarihsel farkındalık ve eleştiri pratiğinde beslenen bir sentezdir. Aynı zamanda rüya ve bilinçdışı bilgi kaynağına dönüştürürken burjuva estetiğine ve soyut felsefeye karşı devrimci bir duyarlılık taşır. Benjamin'in gözünde sürrealistler gündelik hayatın içindeki en küçük nesnelerde bile ütopyanın kıvılcımlarını görebilen vizyonerler ve kahinlerdir (Wolin, 1988, s. 132-139). Buna karşın Adorno sürrealizme eleştiri getirirken sürrealizmi toplumsal baskının ve şeyleştirmenin sonuçlarını gösterdiği için olumlu bulur. Sürrealist montaj tekniğinin "şok etkisinin" doğru ve bilinçli kullanımıyla anlam ve yorumlama üretimi yarattığını ifade eder (Wolin, 1988, s. 144-146). Bu şok meta fetişizmini kırar tarihsel ve geçiciliği görünür kılar. Çağan Bir'in *Benjamin'de Marksizm ve Sürrealizm İlişkisi* adlı makalesinde ulaştığı sonuca göre (2022, s. 119), sürrealizm ve Marksizm baskıcı ve ezici gerçekliğe karşı benzer bir tavır sergilerler. Her iki hareket de modern toplumun bireyi ezici etkilerini sorgular ve mevcut gerçekliği aşmayı; sürrealizm sanatta, Marksizm'de politikada gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla sürrealist estetik ile Marksist eleştiri arasında kurulan bu bağ, kapitalizmin yarattığı yabancılaşma biçimlerini anlamada güçlü bir ortak zemin oluşturur.

Bu bağlamda her iki hareketin ortak havuzda buluşması böyle bir çalışmanın yapılmasına alan tanır. Sürreal estetikle Kapitalizm eleştirisi bu noktada çalışmanın doldurmak istediği boşluk açısından önemli hale gelir. Marx'a göre doğa, insanın yaşamını sürdürmesi ve emek sürecini yerine getirmesi için gerekli araçları sağlayan temel bir kaynaktır ancak bu

vazgeçilmez bağda bir çelişki bulunur: işçi kendi emeğine ve ürettiği ürüne yabancılaşır (Marx, 2013, s. 76). *...İşçinin kendi emeği, sürece girmeden önce ondan yabancılaşmış, kapitalist tarafından mülk edinilmiş ve sermayenin parçası haline gelmiş olduğundan, süreç sırasında kendisini sürekli olarak yabancı üründe nesnelleştirir* (Marx, 2011, s. 768). İşçi, doğanın sunduğu olanaklarla üretim yaptıkça, kendisi de o ölçüde yoksullaşır, emeği meta haline gelerek değersizleşir. Ürettiği nesne karşısında yabancılaşır. Böylece işçi kendi yaratımının kölesi haline gelmekte, yaşam araçları üzerindeki denetimini kaybederek kontrol edilen konumuna geriler (Marx, 2013, s. 75-76). Kapitalist çalışma sisteminde işçi bedenini harcar, zihnini edilgenleştirir (Marx, 2013, s. 78). Sistemin merkezinde yer alan işçi emeği aracılığıyla ücretli köleliğe sürüklenir ve kendi yabancılaşmasını hem bireysel hem toplumsal tabanda yeniden üretir. İşçi ürettiği ürüne, harcadığı emeğe ve yaptığı işe, diğer çalışanlara karşı üç yönlü yabancılaşmaktadır (Ağırman, 2009, s. 97). Bu yabancılaşma onu, emeği, üretim süreci ve toplumsal ilişkileriyle bağını zayıflatır. Böylece üretim süreci soyutlaşır ve insan kendine özgü tüm bağlarından kopar (Ollman, 2008, s. 218-220). Bu bağlamda meta fetişizmi bu yabancılaşmanın bir biçimi olarak ortaya çıkar, üretimden kopan birey ürünleri ve nesneleri kendi başına bir değer taşıyormuş gibi algılar. Emek ve toplumsal ilişkiler görünmez hale gelirken üretim süreci fetişize edilmiş malların arkasına gizlenmiş olur. Tam da bu nedenle sürrealist estetiğin şok, montaj, grotesk ve ironi teknikleri; meta dünyasının büyüsunü bozmak ve yabancılaşmış gerçekliği görünür kılmak açısından Marx'ın eleştirisiyle ortak bir işlev üstlenebilir.

3. Sürrealist Sinema

Keskin bir estetik ve düşünsel kopuş niteliği taşıyan sürrealist akım sinema alanında etkili olduğu dönemde muhafazakâr çevreleri derinden sarsan ve şaşırtan yapımlar üretmiştir. Freud'un psikanalitik kuramından beslenen bu sanat anlayışı bilinçaltının bastırılmış yönlerini açığa çıkarmayı ve aklın denetimini reddederek bilinçdışının özgür ifadesini savunmayı amaçlar. Ahlaki normlardan ve geleneksel estetik ölçütlerden bağımsız bir karakteristiğe sahip olan sürrealizm, 1924-1929 yılları arasında sanat dünyasında etkisini yoğun biçimde hissettirmiş; kendisini akılla açıklanabilir biçimlerin ve rasyonel üslubun dışında konumlandırmıştır. Bu dönemde sürrealist ressamlar, şairler ve yazarlar yeni ve genç bir sanat dalı olan sinemaya yönelmişlerdir. *Nosferatu* gibi fantastik yapımlar, Keaton ve Chaplin'in absürt komedileri ile *Judex*, *Fantomas* ve *Dr. Mabuse* gibi suç temalı seriyaller, bilinçdışının görsel temsiline duyulan ilgiyi beslemiştir. Bu atmosferde Man Ray ve Salvador Dalí gibi ressamlar ile Antonin Artaud gibi gerçeküstücü yazarlar sinemada deneysel çalışmalara yönelmiş; ancak sürrealist sinemanın en güçlü temsilcisi olarak Luis Buñuel öne çıkmıştır (Yıldırım, 2021, s. 71). Dolayısıyla sürrealizmin sinemadaki ortaya çıkışı hem dönemin kültürel arayışlarının hem de görsel imgeye duyulan yeni ilginin bir sonucudur.

Gerçeküstücü sinema klasik anlatı yapısına açıkça karşı duran bir estetik anlayış üzerine

kuruludur. Açıkça öykü anlatmaz, öykü anlatımına karşı gelir. Nedenselliği doğuran sebep sonuç ilişkisini çiğner çünkü akli olan her şeye (nedensel ilişkiler de buna dahil) karşı çıkarak aklın düzenleyici işlevine meydan okur. Öykü olayları nedensellik yerine rahatsız edici etkilere göre sıralanır, ya da yan yana konur. Klasik anlatının mantığı gerçeküstücüler tarafından altüst edilir. Ortaya tuhaf ama kışkırtıcı filmler çıkar. Örneğin *Bir Endülüs Köpeği* (1929) filminde bir adam usturayı biler ve bir kadının gözünü keser. Usturayla bir kadının gözünün kesilmesi sahnesi, yalnızca fiziksel bir şiddet anı değil, aynı zamanda görmenin, algılamanın ve bilinçli kavrayışın sınırlarına yönelik bir saldırdır. Bu gerçeküstücü başyapıt bilinçli olarak anlatının acıcılığından uzak durur, birbirinden bağımsızca dizilen tuhaf sahneler çarpıcı görüntülerle donatılır. Bu görüntü çeşitliliği gerçeküstücülüğün mantıkdışı olana ve bastırılmış olanın görünür kılınmasına duyduğu tutkuyu yansıtır. Anlatı, izleyicinin algısal alışkanlıklarını yapı sökümüne uğratmayı hedefler, onu anlam yerine duygu ve sezgi düzleminde düşünmeye zorlar. Böylece sinemanın hem anlatısal hem de estetik sınırlarını yeniden tanımlar (Yıldırım, 2021, s. 71). Bu nedenle sürrealist sinema izleyiciyle kurduğu ilişki bakımından da klasik anlatı sinemasından radikal biçimde ayrılır.

Gerçeküstücü sinemada karakterlerin psikolojik derinlikleri ya da tutarlı kişilik özellikleri bulunmaz. Bu filmler, bireyin iç dünyasını rasyonel çözümlemelerle değil bilinçdışının ani ve kontrolsüz dışavurumlarıyla görünür kılar. Cinsel arzu, kendinden geçme hâli, şiddet, dine yönelik küfür ve grotesk bir mizah anlayışı gerçeküstücü sinemanın temel nitelikleri arasında yer alır. Dolayısıyla bu tür filmlerde klasik anlatının dayandığı neden-sonuç ilişkisi, mantıksal gelişim ya da karakterler arası tutarlı bağlar söz konusu değildir (Yıldırım, 2021, s. 73). Gerçeküstücü sinema, anlatının düzenini parçalayarak seyirciyi bilinçdışının kaotik alanına davet eder ve bu yönüyle rasyonel düşünceye dayalı tüm anlatı biçimlerine meydan okur (Yıldırım, 2021, s. 73).

Yıldırım'a göre (2021, s. 72-73) sürrealist sinemanın üslubu çeşitli estetik ve anlatım biçimlerinin harmanlandığı eklektik bir stile sahiptir. Bu filmlerde mizansen düzeyinde sürrealist resmin etkisi açıkça belirgindir. Bu filmler zincirleme ve bindirme gibi kurgu tekniklerini ön plana çıkarırken kurumsal temsil tarzıyla tuhaf bir bileşim oluşturur. Hem Kuleşov deneyi temelli klasik devamlılık kurgusuna hem de zaman ve mekân tutarlılığını bilinçli şekilde bozan modern devamsızlık stratejilerini aynı anda kullanır. Başlıca filmleri ise Bunuel ve Dali (*Bir Endülüs Köpeği*, *Altın Çağ*), Man Ray (*Deniz Yıldızı*, *Emak Bakia*) sayılır. Yeşilyurt'a göre (1999, s. 47) Dali-Luis Bunuel ortaklığına dayanan önemli yapıtlardan olan *Bir Endülüs Köpeği* adlı film herkesin kendi anlamını, anlamsızlığını, kendine göre yorumlayabileceğini ifade etmeleri, özgürlüğe ulaşma çabasıyla bir film yapma hedefiyle yola çıktıkları için akımın birincil olan ilkesine denk düşmesine değin gerçeküstü bir filmidir.

Bunun yanında gerçeküstücü sinemada şehvetin ölümle kesişimini sinematografik bir dil haline getirerek türün yönünü belirlemiştirler. İkisinin bu çarpıcı biçimi, günümüzde Jan

Svankmajer, Alejandro Jodorowsky ve Dusan Makavejev gibi yönetmenlerin eserlerinde güçlü bir şekilde hissedilmektedir (Nacar, 2016, s. 126).

Richardson'a göre (2006, s. 10-11) her filmde sürrealist unsurlar bulunabilir ancak bir filmi gerçekten sürrealizm bağlamında ele almak için o filmin ya doğrudan sürrealist etkinliklerle bağlantılı olması ya da tematik veya niyet bakımından sürrealist düşünceyle yakınlık göstermesi gerekir. Üç tür sürrealist katılım vardır: Doğrudan katılım; sürrealist gruplarda etkin biçimde yer alma, Dolaylı Katılım; Sürrealist fikirlerle mesafeli ama bilinçli ilişki kurma, İstemsiz Katılım; yapımcının niyeti dışında sürrealist unsurların ortaya çıkması şeklindedir. Sinema tarihinde bu üç yaklaşımın örnekleri vardır: Luis Buñuel ve Jacques Prévert sürrealist gruplara doğrudan katılmış ama daha sonra bağımsız olarak da sürrealist ilkeleri sürdürmüşlerdir. Nelly Kaplan ve Walerian Borowczyk, gruplara katılmadan ama sürrealist çevrelerle ilişkili çalışmışlardır. Raúl Ruiz, sürrealizme doğrudan dahil olmamış fakat filmleri bu ilişkiyi sorgulayan önemli örnekler sunmuştur. Jan Švankmajer ise filmlerini doğrudan Çekoslovak Sürrealist Grubu içinde üreten, sürrealizme bütünüyle ait tek büyük yönetmendir. Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal ve Roland Topor kısa süreli doğrudan ilişkiler kurmuş ancak tam anlamıyla bağlı kalmamışlardır. Bu bağlamda sürrealizm sinemada sabit bir tarz değil yaratıcı niyet ve izleyici arasındaki ilişkiyle tanımlanan dinamik bir düşünce biçimidir. Farklı yönetmenler bu düşünceyle çeşitli derecelerde temas kurmuşlardır. Bu sınıflandırma sürrealist sinemanın tek bir estetik kalıba indirgenmesinin aksine geniş ve çok yönlü bir ifade alanı sunduğunu göstermektedir.

Çağdaş sinemada ise David Lynch, Daren Aronofsky, Kim Ki-Duk ve Lars von Trier gibi farklı coğrafyalardan yönetmenler karakterlerin içsel çatışmalarını, psikolojik gerilimlerini ve bilinçdışı süreçlerini görünür kılmak için sürrealist estetik ve anlatım tekniklerinden faydalanmaktadır (Vangölü, 2016, s. 881). Bu da sürrealizmin günümüz sinemasında hâlâ güçlü ve üretken bir damar olarak varlığını sürdürdüğünü kanıtlar.

3.1.Jodorovsky Sineması

Sinemacı, oyun ve çizgi roman yazarı ve aynı zamanda okültist olarak farklı pek çok disiplinden beslenen Jodorowsky'nin filmleri kült statüsüne ulaşmıştır (Şükrü, Aydın, & Uçar İlbuğa, 2019, s. 139). Sadece bir yönetmen değil; tiyatro yapımcısı, mim sanatçısı, çizgi roman yazarı, sirk göstericisi, tarot yorumcusu olarak farklı disiplinlerden beslene çok yönlü bir figürdür. Bu çoklu kimlik yapısı, bireyselliğiyle öne çıkan kült bir sanatçı haline gelmesine katkı sağlamıştır. Keesey'in (2003:15) belirttiği gibi "Alejandro Jodorowsky hakkında ne dersiniz deyin, kesin olan bir şey var: o sıradan bir Hollywood yönetmeni değildir" farklılığı dikkat çekmiştir. Alejandro Jodorowsky, özellikle El Topo ve The Holy Mountain filmleriyle kült sinemanın "asi auteur" figürlerinden biri olarak kabul edilir. Kendi özgü mistik, sürrealist ve düzen karşıtı sinemasal diliyle ana akım Hollywood estetiğine meydan okumuştur (Mathijs & Sexton, 2011, s. 69-70). Jodorowsky'i sürrealizme

bağlayan şey, bilinçdışıyla, özgürlükle ve sanatsal başkaldırıyla ilgisidir (Richardson, 2006, s. 136).

Çok yönlü sanatçı kimliği Jodorowsky'nin sinemasındaki estetik tercihleri ve tematik yönelimlerin temelini oluşturur. Yönetmen modern dünyanın rasyonalist gerçekliğine karşı groteski, özbilinci ve bilinçaltı dinamiklerini ön plana çıkararak; aynı zamanda burjuva değerleri ile dinsel otoriteye yönelttiği alaycı, eleştirel tutum ile sürrealist sanat anlayışının sinemadaki özgün bir uzantısını temsil eder (Şükrü, Aydın, & Uçar İlbuğa, 2019, s. 143).

Sürrealizm, yalnızca sanatsal bir üslup değil yaşamı kuşatan bir tavır olarak görüldüğünde Alejandro Jodorowsky'yi kendisi reddetse de- bir sürrealist olarak değerlendirmek mümkündür. Onu erken post modern bir konuma taşıyan ise aydınlanma, modernite, çağdaş insan ve akılcılığa yönelik eleştirel bakışıdır. Filmleri sürrealist akımdan ayrı düşünülse bile Jodorowsky'nin sürrealizme özgü biçimleri post modern bir tarzda yeniden yorumlandığı ifade edilebilir (Şükrü, Aydın, & Uçar İlbuğa, 2019, s. 143-144). Özetle Jodorowsky'nin filmleri şiirsel, sembolik ve spiritüel temaları avangart bir sinema diliyle işler (Hernandez-Rodriguez, 2010, s. 66).

Bu bağlamda, Jodorowsky'nin anlatı yapısını nasıl dönüştürdüğü önem kazanır. Jodorowsky'nin sineması, klasik anlatının unsurlar olan olay örgüsü, inançsızlığın askıya alınması ve izleyiciyle özdeşim kurmaya dönük yapıyı reddeder. Bunun yerine düşsel, epizodik ve mesafeli bir üslupla hareket eder. Abartılı, gösterişli sahne tasarımı, metinlerarasılığa sıklıkla başvurusu onu post modern bir sinemacı olarak konumlandırır. Postmodernliğini sağlamlaştıran hususlar; her türlü otorite, büyük anlatıya yönelttiği ironik ve kuşkulu yaklaşımıdır. Filmlerinde özgürleşme, ruhsal aydınlanma, arayış temaları öne çıkarken, din, devlet, aile, kapitalist sistem gibi birey üzerinde güç sahibi olan her şeye eleştirel yaklaşır. Ona göre aydınlanmanın rasyonalist mirası kapitalist toplumun temellerini oluşturmuş ve bu toplum ruhsal olarak hasta bireyler yaratmıştır. Dinsel kurtuluş anlatıları ise şiddet, nefret ve vahşet ile sonuçlanır. Bu bağlamda modern nevroitik insan için sağaltıcı bir sinema yarattığını öne süren Jodorowsky'nin kurtuluşu insanın iç dünyasına arayan "New Age" peygamberi olarak konumlandırmak olasıdır (Şükrü, Aydın, & Uçar İlbuğa, 2019, s. 157).

Bu estetik ve tematik yaklaşım onun filmlerindeki simgesel ve imgesele dayalı evreni açıklayıcı niteliktedir. Alejandro Jodorowsky, tiyatrodan sinemaya uzanan sanatsal üretimlerinde doğrusal anlatıyı reddeden, imaj yoğunluklu, rastlantısallığa dayalı, grotesk, simgesel, bilinçaltı odaklı bir estetik kurarak, sürrealist geleneğin çağdaş bir uzantısı durumundadır. Sanat ve sinema bakışı karmaşık tema ve sembolleri, simya, Freudyen cinsellik, erotizm, şiddet barındıran imgelerin türevlerine dayalı gerçeküstü bir dünya yaratır. Aynı zamanda Jungcu arketipleri, mistik sembolizmi ve bilinçdışının görsel

ifadelerini öne çıkararak hem spiritüel bir dönüşüm arayışı hem de sanatın ticarileşmesine karşı bir direnişin ifade olarak da okunabilir (Files, 2004). Jodorowsky'nin sinemasal evreni, alışılmışın anlatı biçimlerinin ötesine geçen yoğun bir sembolizm ve imge estetiği üzerine kuruludur. Bu nedenle filmleri izleyicide kimi zaman rahatsızlık, kimi zaman da hayranlık uyandıran bir etki yaratır. Yönetmenin amacı seyirciyi yalnızca görsel bir deneyime değil ruhsal ve zihinsel bir yolculuğa davet ederek kişisel içsel dönüşüme yönlendirmektir. Bu yönüyle sanatçı sinemayı bir temsil aracı değil bireyin kendilik bilincini genişleten metafizik bir deneyim alanı olarak konumlandırır (Kelleci, 2025, s. 48).

Jodorowsky'nin sanatsal pratiği aynı zamanda dönemsel sinema ortamıyla da ilişkilidir. Jodorowsky'nin çalışmaları ülkenin sinema endüstrisinin gerileme dönemine ve Yeni Latin Amerika sinemasının yükselişine denk gelir. Onunla birlikte Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Luis Alcoriza, Paul Leduc ve Arturo Ripstein gibi isimler Meksika'da bağımsız sinemanın öncülerinden olmuşlardır (Hernandez-Rodriguez, 2010, s. 67).

Bunun yanında yönetmenin sineması doğrudan etkilenimler ve kültürel harmanlar açısından da dikkat çekicidir. Richardson'a göre (2006, s. 140), Jodorowsky filmlerinde çok fazla imge ve sembolizm kullanımı Fellini, Kurosawa, Buñuel, Peckinpah, Leone gibi yönetmenlerden etkilenmiş olduğu, Doğu mistisizmini harmanlamaya çalıştığı ortada olup, filmleri *gece yarısı gösterimi* kültüne girmiştir. Bu filmlerden *Kutsal Dağ* (1973) filmi önceki filmine göre daha güçlü bir temele sahiptir; René Daumal'ın yarım kalmış romanı *Mount Analogue*'dan esinlenmiştir. Film, aydınlanma arayışına çıkan farklı gezegenlerle ilişkilendirilen karakterlerin yolculuğunu anlatır. Görsel olarak çarpıcı ve bazı sahneleri unutulmaz olsa da yine de farklı dini ve ezoterik öğelerin rastgele birleştirildiği, dağınık bir spiritüel alegori olarak değerlendirilir.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımına dayalı olarak yapılandırılmıştır. Nitel araştırmalar olguların bağlamsal, çok katmanlı ve anlam üretim süreçleri içerisindeki konumunu çözümlemeye odaklanır. Sinema metinleri, çoklu gösterge sistemleri üzerinden anlam üreten yapılar olduğundan, film çözümlemelerinde nitel yöntemler özellikle işlevseldir.

Araştırmada veri çözümleme yöntemi olarak betimsel analiz kullanılmıştır. Betimsel analizde veriler, önceden belirlenen temalar doğrultusunda sistematik biçimde düzenlenip yorumlanarak okuyucuya sunulur. Bu süreçte önce tematik bir çerçeve oluşturulur, ardından veriler bu çerçeveye göre işlenir; bulgular betimlenir ve son aşamada açıklanıp yorumlanarak neden-sonuç ilişkileri üzerinden sonuçlara ulaşılır. Ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve geleceğe dönük çıkarımlar yapılması

araştırmacının yorumlayıcı rolünün temel unsurlarındandır (Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 224). Bu yöntem, çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan sürrealist estetik ve kapitalizm eleştirisi perspektiflerinin film metni içerisindeki karşılıklarını görünür kılmak açısından uygun bulunmuştur.

Betimsel analiz sürecinde öncelikle kuramsal çerçeve doğrultusunda tematik kategoriler oluşturulmuş; ardından film bu kategoriler temelinde çözümlenmiş ve elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

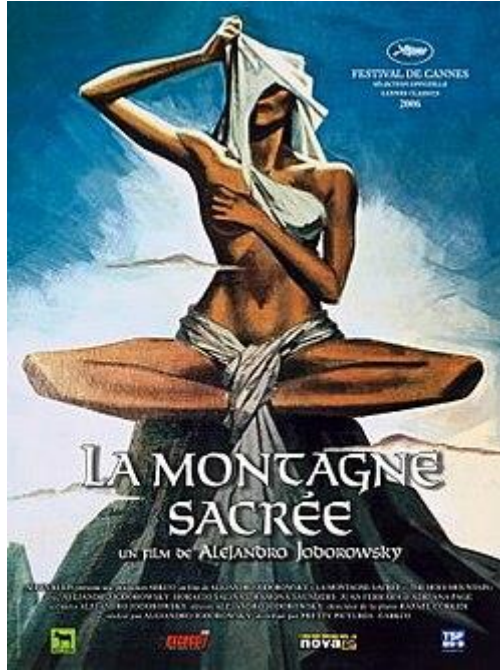
Araştırmanın örneklemini, Alejandro Jodorowsky'nin 1973 tarihli *The Holy Mountain* (1973) adlı filmi oluşturmaktadır. Film, sürrealist estetik ile kapitalist sistem eleştirisini bir arada barındıran yapısı nedeniyle amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Analiz edilecek sekanslar belirlenirken seçim sürecinde şu ölçütler esas alınmıştır: filmin kapitalizm eleştirisini doğrudan temsil eden, simgesel yoğunluğu yüksek ve sürreal estetik ile imgelem arasındaki bağı somutlaştıran bölümler kullanılmıştır. Bu doğrultuda “Gezegen Sahipleriyle Tanışma” ve “Kutsal Dağ'a Yolculuk” gibi sekanslara odaklanılmıştır. Bu sahneler hem ideolojik temsillerin yoğunluğu hem de sürreal anlatım tekniklerinin görünürlüğü açısından çalışmanın kuramsal çerçevesiyle doğrudan ilişkilidir. Bu sayede kuramsal yoğunluk ile film analizi arasında metodolojik bir denge kurulması hedeflenmiştir.

Betimsel analiz sürecinde veriler şu üç temel parametre üzerinden sistematikleştirilmiştir. Bu parametreler rastlantısal değil çalışmanın kuramsal dayanakları doğrultusunda belirlenmiştir.

1. **Görsel Estetik ve Simgesellik:** Sürrealist sinema, anlatısını büyük ölçüde görsel metaforlar, bilinçdışı imgeler ve sembolik karşıtlıklar üzerinden kurar. Bu bağlamda görsel estetik, yalnızca biçimsel bir tercih değil; ideolojik anlam üretiminin taşıyıcısıdır. Bu parametre, filmdeki plastik öğelerin (renk, kadraj, kostüm, mekân düzenlemesi, nesne kullanımı) kapitalist tüketim kültürü ve metalaşma süreçleriyle nasıl ilişkilendiğini incelemek amacıyla oluşturulmuştur. Bu yaklaşım, sürrealist estetiğin rasyonel temsil biçimlerini kırarak anlamı yeniden kurma stratejisine dayanır. Görsel düzenlemeler, filmde kapitalist düzenin kutsallaştırılmış imgelerini bozuma uğratan bir araç olarak değerlendirilmiştir.
2. **Tematik Katmanlar:** Film, lineer bir anlatıdan ziyade çok katmanlı bir alegorik yapı sunmaktadır. Din, sermaye, iktidar, yabancılaşma ve tüketim kültürü gibi temalar iç içe geçerek ilerler. Bu parametre, söz konusu tematik düzlemlerin sistematik biçimde tasnif edilmesini ve Marksist eleştirel perspektifle ilişkilendirilmesini amaçlamaktadır. Tematik analizde, kapitalist sistemin ideolojik aygıtları, sınıfsal temsiller ve kutsallık üretimi gibi kavramsal çerçeveler referans alınmıştır. Böylece filmdeki olay örgüsü, kuramsal arka planla doğrudan ilişkilendirilmiştir.

3. **Sürreal Rahatsız Edicilik:** Sürrealizmin temel stratejilerinden biri, izleyicinin alışılmış algı kalıplarını çok, grotesk ve absürt unsurlar aracılığıyla sarsmaktır. Bu estetik müdahale, yalnızca biçimsel bir deney değil; ideolojik konfor alanlarını bozan bir müdahale olarak değerlendirilir. Bu parametre, filmde yer alan grotesk imgelerin, bedensel deformasyonların ve kutsal sembollerin tersyüz edilmesinin kapitalist rasyonaliteye ve burjuva ahlakına yönelik bir eleştiri mekanizması olarak nasıl işlev gördüğünü analiz etmek amacıyla oluşturulmuştur. “Rahatsız edicilik”bu bağlamda öznel bir seyir deneyimi değil; yerleşik anlam sistemlerini istikrarsızlaştıran estetik bir strateji olarak ele alınmıştır.

Filmin Betimsel Analizi: *The Holy Mountain* (1973)



Görsel 1. *The Holy Mountain* (1973) film afişi

Filmin Künyesi

Yönetmen: Alejandro Jodorowsky

Oyuncular: Alejandro Jodorowsky, Horacio Salinas, Zamira Saunders, Adriana Page, Burt Kleiner, Valerie Jodorowsky, Nicky Nichols, Richard Rutowski, Luis Lomelí, Ana De Sade, Chucho-Chucho, Letícia Robles, Connie De La Mora, David Kapralik, Jacqueline Voltaire, Pablo Leder, Bobby Cameron

Senaryo: Alejandro Jodorowsky

Yapımcı: Robert Taicher

Yapım Şirketleri: ABKCO Films

Sinematografi/Görüntü Yönetmeni: Rafael Corkidi

Kostüm Tasarımı: Alejandro Jodorowsky, Nicky Nichols

Gösterim Tarihi: Fransa-Mayıs 1973 (Cannes Film Festivali Prömiyeri), Amerika Birleşik Devletleri- 29 Kasım 1973 (New York)

Ülke: Meksika

Dil: İngilizce, İspanyolca

Süresi: 1 saat 54 dakika (114 dakika) (Wikipedia, 2025).

Filmin Konusu

Kutsal Dağ (1973) filmi, yoksul ve sarhoş bir kahraman olan Hırsız'ın spiritüel dönüşümünü anlatır. Hırsız, kendi kimliği ve toplumun dayattığı imgelerle yüzleştikten sonra, ölümsüzlük arayışında bir Usta Simyacı'nın (Jodorowsky'nin canlandığı) rehberliğinde inisiyasyon sürecine girer. Hırsız, simya kulesinde başlayan sürecinde, güneş sistemindeki gezegenleri temsil eden yedi karakterle tanışır. Bunlar “gezegendeki en güçlü insanlar” olan sanayiciler ve hükümet liderleridir. Dokuz karakter ve Yazılı Kadın olarak bilinen bir arabulucu ile mülklerini, imajlarını ve inançlarını geride bırakarak *Kutsal Dağ*'a ulaşma yolculuğuna çıkarlar. Film simya, din, tüketim kültürü ve aydınlanma konuları etrafında toplumsal ve bireysel dönüşümü sorgular (Santos, 2018, s. 25-26).

1. Görsel Estetik ve Simgesellik

Jodorowsky sinemasında görsel estetik, plastik bir düzenlemeden ziyade ideolojik anlam üretiminin temel taşıyıcısı olarak işlev görür. Kadraj, renk kompozisyonu, nesne yerleşimi ve simetrik düzenlemeler, kapitalist sistemin temsil stratejilerini hem yeniden üretir hem de bozuma uğratar. Bu bağlamda estetik tercih, biçimsel bir değil; ideolojik teşhir mekanizmasıdır.

Dışkıdan Altın Yaratma Ritüeli: Simyacı Hırsız'ı özel bir tüpe koyar. Onun vücut teriyle hazırladığı sıvıyı karışımı koyduktan sonra dışkısını altına çevirir. Hazırlanan altını Hırsız'a verirken: “Sen bir dışkıydın. Kendini altına dönüştürebilirsin” der.



Görsel 2. Simyacı ritüel yapar.

Simyacınn dışkıyı altına dönüştürdüğü bu ritüel, filmin kapitalizm eleştirisinin görsel merkezini oluşturarak Marx'ın “meta fetişizmi” kuramının sinematografik bir karşılığıdır. Burada dışkı (en temel ve değersiz organik atık), bir simya işlemiyle en yüksek mübadele değerine sahip olan altına dönüştürülür. Bu durum kapitalist sistemin kullanım değerini yok sayıp değişim değerini kutsallaştıran mantığının grotesk bir temsilidir. Altın estetik olarak güzel ama yapımı itibariyle tiksindiricidir. Görsel Estetik açısından ise bu sahne, tiksindirici olanın estetik bir altın parıltısıyla sunulması aracılığıyla, izleyicinin nesneye olan arzusunu ve aynı zamanda ondan duyduğu iğrentiyi aynı anda tetikler. Bu zıtlık, Jodorowsky'nin “kutsal olanla bayağı olanın” yan yana gelişini simgeler.



Görsel 3. Hırsız aynada kendine bakınca kendinden korkar ve aynayı kırar.

Simyacı altını Hırsız'a verdikten sonra ayna getirir. Hırsız kendi yansımasına bakınca korku ve kaygı duyarak elindeki altınla aynayı kırması, kapitalist düzen içinde öznenin hem kendisine hem de emeğine yabancılaşmasının metaforik bir dışavurumudur. Bu sahne, Marx'ın belirttiği; işçinin ürettiği nesne (altın) karşısında kendisini yoksullaşmış ve kontrol edilen bir konumda bulması teorisiyle paralellik gösterir. Hırsız, ulaştığı “değişim değeri” (altın) aracılığıyla kendi gerçekliğini parçalayarak, sistemin yarattığı yapay kimlik ile öz varlığı arasındaki çatışmayı fiziksel bir eylemle (aynayı kırarak) ortaya koyar. Dolayısıyla bu sekans, bireyin kapitalist üretim ilişkileri içerisinde kendi özüne yabancılaşarak nesneleşmesini temsil eden sembolik bir dışavurumdur.

Büyük Kurbağa ve Bukalemun Sirk: “Meksika'nın Fethi” isimli gösteri ile minyatür bir bukalemun şehri gösterilir. Bu sahnede kurbağalar İspanyol fatihleri, bukalemunlar ise yerli Aztek halkını temsil eder. Ardından kurbağalarla dolu bir ordunun şehre girmesiyle şehir talan edilir ve her yer kanla kaplanır.



Görsel 4. Minyatür bukalemun şehri.



Görsel 5. Kurbağa ordusu şehre gelir.



Görsel 6. Kurbağa askerler şehri talan etmeye başlar.



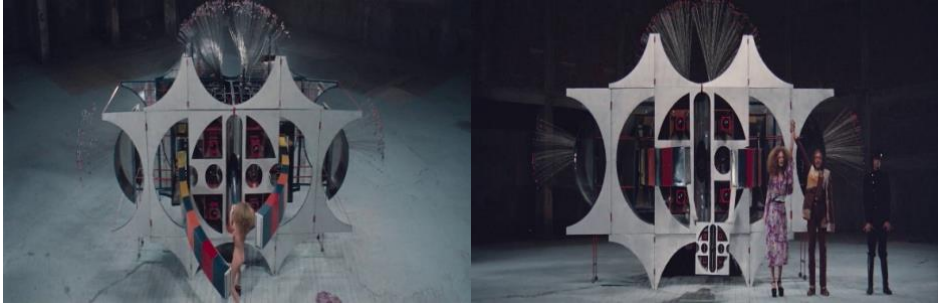
Görsel 7. Minyatür şehir kana bulanır ve en sonunda şehir patlatılır.

“Meksika’nın Fethi” başlığını taşıyan minyatür sirk gösterisi, Güney Amerika’nın Avrupalı güçler tarafından sömürgeleştirilmesini alegorik ve grotesk bir düzleme taşır. Kurbağaların fatihleri, bukalemunların ise yerli halkı temsil ettiği bu sekans, tarihsel vahşeti teatral bir “gösteri”ye dönüştürerek sömürgeciliğin ideolojik maskesini düşürür. Gösterinin sonunda hayvanların patlatılmasıyla her yerin kanla kaplanması, André Breton’un mantığının diktatörlüğüne karşı çıkma ilkesiyle örtüşen bir yıkım estetiği sunar. Bu sahnede yaratılan rahatsız edicilik, izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan kopararak sömürgeci şiddetin estetize edilmiş haline karşı ontolojik bir sarsıntı yaşamaya zorlar. Sekans boyunca gemilerde dalgalanan haçlı bayraklarının görsel tekrarı, istila sürecinde Katolik Kilisesi’nin meşrulaştırıcı rolüne işaret eder. Jodorowsky, bu sirk estetiği aracılığıyla din, devlet ve şiddet arasındaki tarihsel ittifakı sert bir biçimde hicveder. Santos’un (2018) belirttiği üzere, medeniyet götürme söylemi altında yatan yıkımın bu şekilde sahnelenmesi, modern dünyanın sömürgeci geçmişi bir seyirlik nesneye dönüştürerek nasıl kanıksadığını ortaya koyar. Bu sahne, biçimsel olarak renk, hareket ve grotesk imgelem üzerinden ilerlerken; içerik düzeyinde inanç, iktidar ve temsil arasındaki ilişkileri sorgulayan görsel metafora dönüşür. Böylece sahne, sürrealist estetiğin mantıksal sürekliliği kıran yapısıyla, sömürgeci şiddetin normalleştirilmiş temsiline müdahale eder.

Makine Bebeğin Doğumu: Filmin sembolik dünyasında önemli bir yer tutan ve Santos’a göre (2018, s. 70), Manuel Felguérez’in tasarımı bir “seks makinesi” olarak tanımlanan anıtsal heykel, kapitalist rasyonalitenin biyolojik süreçler üzerindeki tahakkümünü somutlaştırır. Sanat simsarı Klen’in sanat fabrikasını ziyareti sırasında karşılaşılan bu

mekanizma, cinsel hazzın ve üremenin endüstriyel bir forma büründüğü süreci temsil etmektedir.

Heykelin başlangıçtaki kare yapılı, mekanik ve soğuk tasarımı, görsel estetik bağlamında cansız olanın canlıymış gibi işlemesi, sürrealist estetiğin temel stratejilerinden biri olan ontolojik belirsizliği üretir. Ancak bu belirsizlik yalnızca biçimsel değil; toplumsal cinsiyet normlarının ve aile kurumunun doğal kabul edilen yapısını sorgulayan eleştirel bir işleve sahiptir. Makinenin uyarılmasıyla gerçekleşen doğum eylemi, biyolojik bir mucizeyi mekanik bir çıktıya indirgeyerek izleyici üzerinde dramatik bir şok etkisi yaratır.



Görsel 8. Makinenin uyarılmasıyla makine bebek doğar.

Sembolik düzlemde bu mekanizma, kadının toplumsal ve kültürel olarak nesneleşmesine yönelik yapısal bir hiciv olarak okunmaktadır. Kadın bedeninin üretken ve haz verici bir “meta” veya “makine” ye indirgenmesi, kapitalist üretim ilişkilerinin insan varoluşu üzerindeki dönüştürücü etkisini görünür kılar. Çocuğun bir makineden dünyaya gelmesi, cinsel üretkenliğin biyolojik bağlamından koparılarak mekanik bir işleme dönüştürülmesini temsil eder. Bu durum, tüketim odaklı toplum yapısında cinsiyet rollerinin ve aile kavramının teknik bir sürece evrilmesine yönelik alegorik bir eleştiridir. Görsel estetik ve simgesellik parametresi bağlamında bu sahne, “grotesk” bir estetik deneyim sunmanın ötesinde, toplumsal cinsiyet normlarını yapı söküme uğratan metodolojik bir işleve sahiptir. Sahne, izleyiciyi estetik bir mesafede tutarak kadının nesneleşmesini hiciv yoluyla sorunsallaştırmaktadır.

2. Tematik Katmanlar

The Holy Mountain (1973), görünürde mistik bir aydınlanma anlatısı sunsa da yapısal düzeyde kapitalist üretim ilişkilerinin din, kimlik, mekân ve siyaset aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini gösteren çok katmanlı bir alegori kurar. Filmdeki tematik örgü, sürrealist estetik aracılığıyla kapitalist sistemin ideolojik aygıtlarını görünür kılan bir eleştiri mekanizması olarak işler.

2.1.Dinsel Katman: Kutsalın Metalaşması ve Yozlaşma

“Satılık Mesihler” yazılan bir yerde makyajlı bir erkek rahibe ve yardımcıları Hırsız’ı yanlarına davet ederler. Hırsız sarhoş olup bilinci gittikten sonra onun kalıbını çıkarırlar ve plastik İsa’lar çoğaltırlar.



Görsel 9. Hırsız'ın kalıbı çıkarılır.



Görsel 10 . Çoğaltılan İsa'lar.

“Satılık Mesihler” sekansında Hırsız'ın kalıbının çıkarılarak seri üretim İsa figürlerine dönüştürülmesi, kutsalın doğrudan meta formuna indirgenmesini temsil eder. Burada dini temsil, inanç pratiği olmaktan çıkarak dolaşıma sokulan bir tüketim nesnesine dönüşür. Bu durum Marx'ın meta fetişizmi kavramıyla ilişkilendirilebilir. Meta fetişizmi, toplumsal ilişkilerin nesneler arasındaki ilişki biçiminde görünmesi sürecidir. İsa figürlerinin seri üretimi, kutsallığın aşkın bir değer olmaktan çıkıp değişim değeri üzerinden dolaşıma girmesini simgeler. Kutsal olanın çoğaltılabilir bir nesneye indirgenmesi, dinsel deneyimin kapitalist üretim mantığına eklenmesini gösterir.



Görsel 11. Çürümüş, kurtlanmış kutsal kitap.



Görsel 12. Hırsız kiliseye girince papazın İsa heykeliyle uyuduğunu görür.

Çürümüş ve kurtlanmış kutsal kitap imgesi, maddi bozulma üzerinden ideolojik çözölmeyi temsil eder. Bozulma fiziksel olduğu kadar kurumsaldır. Papazın İsa heykeliyle

yatması, kutsalın aşkın bir inanç nesnesi olmaktan çıkarak somut bir nesneye yönelen arzu biçimine dönüşmesini gösterir. Böylece inanç, tinsel bir pratik değil; nesne merkezli bir bağlılık halini alır. Film, dini kurumun kapitalist dolaşım mantığına eklemlenmesini tematik olarak açığa çıkarır.

2.2.Kapitalizm Katmanı: Üretim Mekanizmalarının Alegorisi

Filmde “gezegen temsilcileri” bölümü, filmin kapitalizm eleştirisinin tabanını oluşturur. Her bir karakter olarak bir gezegenle ilişkilendirilerek modern toplumun farklı üretim ve kontrol mekanizmalarını alegorik bir düzlemde tasnif eder.

Sanat Üretimi: Klen (Jüpiter gezegeni): Klen'nin bir sanat fabrikası vardır. Burada ürettikleri sanat eserleri genel olarak insan bedenlerinin kullanımıyla yaratılan canlı sanat eserleridir.



Görsel 13. Klen, sanat fabrikasındaki üretimi kontrol eder.

Klen'in “sanat fabrikası”, yaratıcı üretimin artık bireysel bir ifade ya da ruhsal arayış değil, tamamen seri üretime ve tüketime dayalı endüstriyel bir süreç haline geldiğini simgeler. Filmdeki atölye sahnelerinde, sanat eserlerinin insan bedenleriyle ve canlı nesnelerle üretilmesi, hem estetik hem de etik açıdan rahatsız edici bir biçimde bedenin metalaşmasını ve sanatın bir üretim nesnesine indirgenmesini gösterir. Marx'ın kullanım değeri ve değişim değeri ayrımı burada belirginleşir: sanat eseri estetik deneyim üretmekten çok, pazar içinde dolaşıma giren bir değişim nesnesi olarak konumlanır. İnsan bedeninin üretim malzemesi olarak kullanılması, emeğin ve bedenin aynı anda metalaşmasını gösterir. Kapitalist sistemde emek gücü zaten bir meta haline gelir; film bu süreci radikalleştirerek bedenin doğrudan üretim nesnesine dönüşmesini görselleştirir. Böylece sanat üretimi, insan varoluşunun ekonomik mantık içinde yeniden düzenlenmesinin alegorisine dönüşür.

Jodorowsky bu sahnede modern sanat piyasasının özgünlük, yaratıcılık ve anlam iddialarını tartışmaya açar. Sanat artık “görme biçimi” değil markalaşmış bir gösteri nesnesidir. Klen'in her sezon “yeni bir seri” üretmesi, sanatın moda, dönemsel trendler ve pazar

talepleriyle belirlendiği çağdaş sanat endüstrisine gönderme yapar. Bu bağlamda Jodorowsky, sanatın içkin değerinin değil, piyasa değerinin belirleyici olduğu bir estetik sistemin eleştirisini yapar.

Ayrıca Klen'in sanat üretiminde insan bedenini malzeme olarak kullanması, filmdeki kapitalizm eleştirisinin bedensel boyutunu derinleştirir. Beden, üretimin hem nesnesi hem de vitrinidir; böylece film, kapitalist sistemin yalnızca emek gücünü değil, insanın varoluşunu da tüketime açtığını simgesel olarak gösterir. Kapitalizmin sanatı da metalaştırarak ruhsal veya estetik bir üretim alanı olmaktan çıkardığını, sanatın da bir “ürün zinciri”ne dahil edilerek sistemin bir parçasına dönüştüğünü ortaya koyar. Jodorowsky bu temayı sürreal ve grotesk bir biçimde sahneyerek izleyiciye estetik haz ile tedirginlik arasındaki sınırı sorgulatar.

Kimlik Üretimi: Fon(Venüs gezegeni): *İşim insan vücudunun rahatlığına ve güzelliğine adanmış, yatak, şilte, kumaş, giyim, kozmetik. Babam bu imparatorluğun kurucusu. Sağır, dilsiz ve kör. Bir karar vermeden önce annemin mumyasına danışır....Bunlar eşlerim, onlarla çalışma saatlerinde aşk yaparım. İşçi olarak başlarlar, onları sekreterliğe yükseltirim... İnsanların sevilmek istediğini biliyoruz, onları oldukları kimse olarak değil görünmek istedikleri kişi olarak. Bunun için canlı insan dokusuna sıcaklığına, kokusuna sahip maskeler yaratırız. Müşteri istediği yüze sahip olabilir. Her yüz benzersiz ve yaşam boyu dayanıklıdır.*



Görsel 14.Fon gezegeni fabrikasının üretimlerini anlatır.

Fon karakteri, kapitalist sistemin yalnızca maddi mallar değil, kimlik ve arzu biçimleri de ürettiğini gösterir. “İnsanların oldukları gibi değil, görünmek istedikleri kişi olmalarını sağlamak” ifadesi tüketim kültürünün ideolojik çekirdeğini özetler. Fon’un “insan vücudunun rahatlığına ve güzelliğine adanmış” iş alanı, yüzeyde konfor ve estetik vaat ederken, özünde bireyin kimliğini metalaştırır. Filmde bahsedilen “canlı insan dokusuna sahip maskeler”, hem tedirgin edici bir sürreal öge hem de kapitalist toplumun sahte kimlik üretiminin görsel bir metaforudur. Canlı insan dokusuna sahip maskeler, Marx’ın yabancılaşma kavramıyla ilişkilendirilebilir. Yabancılaşma yalnızca emek sürecinde değil, öznenin kendi kimliğine yabancılaşması biçiminde de gerçekleşir. Maskeler, bireyin gerçek

yüzü ile toplumsal olarak pazarlanabilir kimliği arasındaki ayrışmayı simgeler. Kimlik, özgün bir varoluş olmaktan çıkar; satın alınabilir ve değiştirilebilir bir yüzeye indirgenir.

Fon'un özel yaşamı da bu sistemin minyatür bir alegorisidir: çalışanlarını “işçi”den “sekreter”e ve “eş”e dönüşümü, emek ilişkileri ile cinsel/duygusal ilişkiler arasındaki sınırın kapitalist düzen içinde bulanıklaştığını gösterir. Böylece arzu da üretim ilişkilerine dahil edilir. Film, kapitalizmin yalnızca malları değil, arzuları da organize ettiğini tematik düzeyde açığa çıkarır.

Şehir Üretimi: Lut (Plüton gezegeni) üst sınıf insanlara yeni şehirleşme modelini onlar ilkel bir şekilde yemek yerken anlatır. *İşim mimarlık. İnsan yuvaya ihtiyaç duymaz, tek istediği bir sığınaktır. Eğer ona sığınak fikrini satabilirsek milyonlar kazabiliriz. Bir işçi buraya sadece uyumak için gelecek, elektriğe ya da suya ihtiyacı olmayacak. Yemek yemeyecek, fabrikada yemeye koşullayacağız. Bunlar tüm binanın ortak kullanacağı tuvalet kamyonları. Ardından elindeki pankartı gösterir; Özgür bir adam ol. Ailesiz. Evsiz. Özgürlük şehri.*



Görsel 15. Lut gezegeni tasarladıkları şehir üretimini anlatır.

Lut'un tasarladığı “Özgürlük Şehri”, mekânın barınma ihtiyacından koparılarak yatırım nesnesine dönüşmesini temsil eder. “İnsanın yuvaya değil, sığınağa ihtiyacı vardır” ifadesi barınmanın insani bir hak olmaktan çıkarılıp minimum işlevsel gerekliliğe indirgenmesini gösterir.

Üst sınıfa bu projeyi, onların barbarca yemek yediği bir ortamda sunması da bilinçli bir ironidir: Jodorowsky, “medeniyet” iddiasındaki elitlerin aslında ilkel arzuların ve sömürü dürtüsünün temsilcisi olduğunu ima eder. “Özgür bir adam ol. Ailesiz. Evsiz.” sloganı ise neoliberal özgürlük söylemini tersyüz eder. Burada neoliberal özgürlük anlayışının, bireyi tüm sosyal bağlarından kopararak piyasaya bağımlı hale getirme sürecini ima eder. Mekân, aidiyet üretmek yerine üretim sürecine hizmet eden bir uyku alanına indirgenir. Böylece kent, kapitalist üretim ilişkilerinin uzantısına dönüşür.

Bu sahne, kapitalizmin mekânı, bedeni ve özgürlük kavramını metalaştırma biçimine dair somut bir eleştiri sunar. “Özgürlük Şehri”, bireyin barınma hakkının bile şirketleştiği, insanın insana ve çevreye yabancılaştığı modern kent distopyasının grotesk bir temsiline dönüşür. Jodorowsky böylece, kentleşmenin yalnızca fiziksel bir inşa değil, aynı zamanda ruhsal ve ideolojik bir yıkım süreci olduğunu açığa çıkarır.

Değer ve Politikanın Üretimi: Sel (Satürn gezegeni): Savaş oyuncakları üretiyoruz. Benim müşterim çocuklar. Hükümet politikalarına göre ayarlanmış bir bilgisayarımız var. Hükümet bizim müşterimiz. Bilgisayarı gelecek savaş ve devrimlerin bilgisiyle besleriz. O bize çocukların doğumundan itibaren koşullandırmak için üretmemiz gereken oyuncakları söyler. Örneğin, hükümet bize Peru ile savaşmak gerektiğini programlarsa makinemiz Peruluları inceler ve bize ne yapmamız gerektiğini söyler. ... Çizgi roman kampanyası başlattık. On beş yıl öncesinden çocukları düşmanlarına karşı nefret etmeye koşulladık. On beş yıl içinde bu çocuklar Peruluları zevkle öldürmek üzere savaşa gidecek.(00:59:55sn)



Görsel 16. Sel (Satürn gezegeni) değerlerin üretimini tasarlar ve yönlendirir.

Jodorowsky'nin anlatısı, piyasa mekanizmalarının yalnızca malları değil aynı zamanda toplumsal davranışları, düşmanlık kategorilerini ve geleceğin vatandaşlarını da ürettiği

iddiasını sahneye koyar. Sel'in savaş oyuncakları üretmesi, ideolojik aygıtların erken yaşta nasıl devreye sokulduğunu gösterir. Çocukların gelecekteki savaşlara hazırlanması, siyasal stratejinin kültürel ürünler aracılığıyla normalleştirilmesini temsil eder. Firma temsilcisinin çocuklara yönelik savaş oyuncakları üretiminden söz etmesi, devletin stratejik öngörülerini doğrudan tüketim ürünlerine dönüştüren bir ekonomik-pratik düzeni gösterir: siyaset, pazar talebine içerik sağlar; pazar ise bu içeriği normalleştiren ve içselleştiren kültürel objeler üretirken yeniden dolaşıma sokar. Böylelikle “değer” sadece fiyat veya kâr ölçüsü olmaktan çıkar; aynı zamanda hangi duyguların, hangi düşman imgelerinin ve hangi toplumsal ilişkilerin meşru sayılacağını belirleyen ideolojik bir üretim hattına dönüşür.

Bu sekans, Marx'ın altyapı-üstyapı ilişkisi bağlamında okunabilir. Ekonomik üretim, kültürel ve ideolojik üretimi yönlendirir; kültürel ürünler ise sistemin devamını sağlayacak öznelikleri üretir. Oyuncaklar yalnızca tüketim nesnesi değil; belirli düşman imgelerini ve değer yargılarını içselleştiren araçlara dönüşür. Böylece değer üretimi ekonomik olmaktan çıkar; duygusal ve ideolojik bir üretim hattına evrilir.

2.3. Ruhsal Katman ve Meta-Sinematik Kırılma

Hırsız'ın yolculuğu, bireyin kendi içindeki “altın”ı (bilinç) bulma arayışıdır. Jodorowsky burada “mistisizm”i gerçek bir kurtuluş olarak değil sahte mistisizmlere karşı bir farkındalık süreci olarak kullanır. Filmin son sahnesinde Kutsal Dağ'a ulaşılmıştır ve zirvede ölümsüzler yerine içi doldurulmuş mankenlerle karşılaşmaları ile son bulur.

Simyacı: bu maceramızın sonu mu? Hiçbir şeyin sonu yoktur. Ölümsüzlük sırrının peşinden buraya vardık. Tanrılar gibi olmak için. İşte buradayız. Ölümsüzlüğü elde edemediysek de gerçekliği elde ettik. Bir peri masalına başladık ve gerçek hayata ulaştık. Ama bu hayat gerçek mi? Hayır! bu bir film, kamera geri çekil! Biz imgeyiz, rüyayız, fotoğrafız. Burda kalmamalıyız. Mahkumlar yanılmayı parçalamalıyız. Masayı devirirler. Kutsal Dağ'a elveda, gerçek yaşam bizi bekliyor!



Görsel 17. Hırsız, Simyacı ve diğer gezegenler Kutsal Dağ'a ulaşır.

Jodorowsky, Hırsız'ın ve izleyicinin illüzyon içindeki yolculuğunu meta-sinematik bir

farkındalık ile tamamlar. Simyacı'nın *kamera geri çekil!* komutu ile kamera zoom out ile kadrajın çerçeve dışını, film setini, ekipman ve ekibi görünür kılarak dördüncü duvarı da yıkarak ve anlatının sinematografik yapaylığını ifşa eder. Bu hamle, Brechtçi bir yabancılaştırma etkisi yaratarak izleyiciyi ve karakterleri yanılsamanın (illüzyonun) dışına davet eder. Masanın devrilmesi ve dağa veda edilmesi hem karakterlerin hem de izleyicinin simülasyonu ve yanılsamayı fark etmesini sağlar. Sahne, yolculuğun metaforik doğasını ve sinemanın yapaylığını ortaya çıkararak ruhsal farkındalık ve gerçek dünyaya dönüş temasını bir arada sunar. Bu aynı zamanda Brechtçi yabancılaştırma etkisi yaratır ve izleyiciyle film arasına mesafe koyar. Kameranın geri çekilmesi ve setin açığa çıkması, üstkurmaca ve yabancılaştırma ile anlatıyı kendini tekrar eden bir forma sokar; karakterler başladıkları yere dönerek, yolculuğun amacının dışsal hedefler değil, farkındalık ve gerçekliğin algılanması olduğunu vurgular. Böylece film, ruhsal aydınlanmayı medya, illüzyon ve sinema eleştirisiyle bütünleştirir. Filmdeki her olay örgüsü, hem bireysel (ruhsal dönüşüm) hem toplumsal (kapitalist sistem, dini eleştiri) düzeyde işler. Bu çok katmanlılık, *The Holy Mountain*'ı hem politik hem metafizik bir metin halinden güç alarak çoğulcu bir metin haline getirir.

3.Sürreal Rahatsız Edicilik

The Holy Mountain'de sürrealist estetik, yalnızca biçimsel bir tercih değil; izleyicinin algısal konforunu bozmayı hedefleyen bilinçli bir müdahale stratejisidir. Bu strateji, André Breton'un sanatın bilinçdışı süreçleri açığa çıkararak yerleşik mantık düzenini sarsması gerektiği yönündeki yaklaşımıyla uyumludur. Filmde "rahatsız edicilik", estetik bir aşırılık değil; ideolojik yapıların görünür kılınmasına hizmet eden bir kırılma tekniğidir. Bu bağlamda sürreal rahatsız edicilik üç düzlemde ortaya çıkar: hayvan bedenlerinin kullanımı, şiddetin sıradanlaştırılması, beden ve cinselliğin nesneleşmesi şeklindedir.

Kurban Edilen Hayvanlar: Film boyunca canlı ya da cansız hayvan bedenlerinin yoğun kullanımı dikkat çeker: çarpmıha gerilmiş koyunlar, ölü tavuklar, pelikanlar, tavus kuşları, doldurulmuş keçiler ve domuzlar gibi imgeler sahne düzeninin parçası hâline getirilir. Bu kullanım yalnızca grotesk bir atmosfer yaratmaz; izleyicinin etik ve algısal sınırlarını zorlayan bir karşılaşma üretir. Bu yoğun hayvan kullanımının etkisi yalnızca estetik bir gerçeküstücülük yaratmakla sınırlı kalmamış, aynı zamanda halkta şok, tiksinti ve etik tepki uyandırarak filmin "sürreal rahatsız edicilik" katmanını güçlendirmiştir (Santos, 2018, s. 31-32).



Görsel 18 Hırsız'a yardım eden birey hayvan uzvu ile yeri işaretler.



Görsel 19. Askerî geçit töreninde hayvan cesetleri kullanılır.



Görsel 20. Minyatür şehir yağmalandıktan sonra hayvan parçaları ve cesetleri etrafa saçılır.



Görsel 21. Askerler yarı pişmiş yarı çiğ olan boğanın etini yerler.



Görsel 22. Hırsız'ın kalıbını çıkarmak için hayvanın bedeninden malzeme kullanılır.

Hayvan bedenlerinin parçalanmış, sergilenmiş veya araçsallaştırılmış hâlleri, kutsal ve doğal olanın metalaştırılması temasını sürdürür. Önceki bölümde tartışıldığı üzere meta fetişizmi nesnelere toplumsal ilişkilerin gizlenmiş biçimde yüklenmesini ifade eder. Burada ise canlı beden, temsil ekonomisinin bir unsuruna dönüşür. Böylece doğa da kapitalist ve ideolojik temsil rejiminin içine çekilir. Bu imgelerin yarattığı tiksinti, sürrealist estetiğin bilinçli şok üretme stratejisiyle ilişkilidir. Şok, izleyicinin alışıldık algı kalıplarını askıya alır ve görüntünün ideolojik boyutunu fark etmeye zorlar. Dolayısıyla rahatsızlık, salt provokatif değil; eleştirel farkındalık üretmeyi hedefleyen bir araçtır.

Şiddetin Sıradanlığı: Filmde şiddet olağanüstü bir an olarak değil, gündelik düzenin parçası olarak sunulur. Askerî geçit törenleri ile kanlı cesetlerin aynı görsel kompozisyon içinde yer alması, trajedinin törensel bir gösteriye dönüşmesini simgeler. Askerî geçit töreni, renkli kostümler ve kanlı cesetlerle aynı karede ve turistler, diz çöken arkası dönük elit sınıf, derileri yüzülüp silah ucuna takılmış koyun cesetleri, kamyonu yüklenmiş geçlerin cesetleri, kanlı gömlekleri ütöleyen kadınlar, elleri ağızları bantlı geçlerin katledilmesi peş peşe gösterilir. Askerî geçit törenleri ile kanlı cesetlerin aynı karede sunulması, trajedinin bir seyirlik nesneye dönüşümünü simgeler. Bu noktada eğlence ile vahşetin karıştırılması, modern dünyanın gösteri halini rahatsız edici biçimde somutlaştırır. Bu sahnelerde iki katmanlı bir temsil vardır: Devlet şiddetinin normalleşmesi ve şiddetin görüntü üretimi aracılığıyla tüketilebilir hâle gelmesidir.





Görsel 23. Askerî geçit töreni, üst sınıf ve kanlı cesetler peş peşe yer alır.

Üst sınıfa mensup turistlerin katliam sahnelerini keyifle fotoğraflaması, devlet terörü ve kapitalist bakış açısının etik kayıtsızlığına yönelik yapısal bir eleştiridir. Gençlerin katledilmesi ve vücutlarından kuşların çıkması, 1968 Mexico City öğrenci katliamı gibi tarihsel travmalara yönelik sürreal bir atıf olarak değerlendirilmektedir (Santos, 2018, s. 89-90).



Görsel 24. Katliamı keyifle fotoğraflarlar. İzleyenlerde biri Hırsız'a kamerasını fotoğraflaması için verir.

Sahnedeki şiddet gösterilerinden biri, bir askerin fotoğraf çeken turistler arasından yakaladığı bir kadına meydana tecavüz etmesi ve kadının bunu yadırgamayıp abartılı pozlar vererek karşılmasıdır. Bunu fark eden izleyenlerden biri kamerasını Hırsız'a vererek kendisi de onlarla birlikte poz verir. Abartılı ve pornografik olan bu sahne toplumsal eleştiriyi, şiddet ve medyanın grotesk etkileşimi üzerinden sürdürür.

Turistlerin trajedi karşısındaki kayıtsızlığı katliamı kaydetmesi ve fotoğraflaması, şiddetin seyirlik bir nesneye indirgenmesini açığa çıkarır. Aynı zamanda da acının temsil ekonomisine dahil edilmesini ima eder. Böylece trajedi, etik bir kriz olmaktan çıkar; görsel dolaşıma giren bir içerik halini alır. Bu durum, kapitalist sistemin yalnızca malları değil, felaketleri de dolaşıma sokabilen yapısını görünür kılar.

Şiddetin sıradanlaşması aynı zamanda yabancılaşma kavramıyla ilişkilendirilebilir. Yabancılaşma burada yalnızca emek sürecinde değil, etik duyarlılığın körelmesi biçiminde ortaya çıkar. İzleyici, film içindeki kayıtsız karakterlerle özdeşleşmeye zorlanır ve kendi konumunu sorgulamaya davet edilir.

Bedenin Nesneleşmesi ve Cinsellik: Film özelinde beden, insanın varoluşsal deneyiminin değil, sistemin bir aracı ve ürünü haline gelmiş şekilde ele alınır. Jodorowsky, bedeni yalnızca fiziksel bir kabuk olarak değil, modern dünyanın sömürüsünü, inanç krizini ve kimlik parçalanmasını temsil eden bir “nesne” olarak konumlandırır. Kan, deformasyon ve abartılı ritüeller aracılığıyla yaratılan şok estetiği, pornografik bir hazdan ziyade bedeni temsil ekonomisinin merkezine yerleştirir.

Filmde cinsellik ise romantik ya da doğal bir dürtü olarak değil; iktidar, manipülasyon ve tahakkümle iç içe geçmiş bir pratik olarak gösterilir. Bu temsil biçimi, cinselliğin sinemadaki metalaşma eğilimlerini yapı söküne uğratmaktadır. Bu bağlamda film, bedenin hem dini hem kapitalist hem de siyasal sistemler tarafından araçsallaştırıldığını gösterir. Beden artık kutsal değil; üretilebilir, sergilenebilir ve dönüştürülebilir bir materyaldir. Böylece insan bedeni de meta mantığının içine çekilir. Jodorowsky, bu dönüşümü bilinçli bir şekilde grotesk, sembolik ve şok edici imgeler aracılığıyla gösterir. Amacı izleyicinin arzusunun sinematik temsiliindeki alışkanlıklarını sarsmaktır.

Beden ve cinsellik üzerinden yaratılan sürreal rahatsız edicilik, erken dönem sürrealist filmlerle paralellik taşır: bedensel sınırların ihlali, seyirciye hem tiksinti hem de farkındalık yaratır. Jodorowsky'nin amacı, izleyicinin “görsel arzu”yla kurduğu konforlu ilişkiyi bozmak, cinselliğin sinemada nasıl metalaştığını ve şiddetle nasıl bütünleştiğini açığa çıkarmaktır. Beden; din, kapitalizm, sanat ve iktidar tarafından nesneleştirilmiş bir araç olarak gösterilirken, cinsellik, hazdan çok şiddet ve tahakkümün bir biçimi olarak sunulur. Jodorowsky'nin kamerası, bu rahatsız edici sahneler aracılığıyla izleyiciyi şoke eder, böylece bedene ve arzuya dair toplumsal kodları yıkar. Jodorowsky burada cinselliği “doğal bir dürtü” değil, teknolojik ve ideolojik manipülasyonun ürünü olarak sunar.

Jodorowsky'nin kurgu stratejisi nedensel süreklilikten ziyade zıtlık ve kopuş üzerine kuruludur. Bir sahneyi izleyen sahne, çoğu zaman mantıksal devamlılık üretmez; bunun yerine anlamı askıya alır. Jodorowsky, bir çekimden sonra getirdiği diğer bir çekimle, grotesk ve zıtlıklara dayanan yapı kurulumuyla seyircinin sürekli olarak mantıktan uzaklaşmasını, şaşırmasını, şok olmasını ve rahatsız olmasını sağlamıştır. Bu yöntem, klasik anlatı sinemasının rasyonel ilerleyişini kırar. Bu kopuş estetiği, izleyiciyi pasif alımlayıcı konumdan çıkarır. Anlamın hazır verilmemesi, görüntünün ideolojik boyutunu çözümleme sorumluluğunu izleyiciye devreder. Böylece rahatsız edicilik yalnızca içerikte değil, biçimde de üretilir.

Sonuç

Bu çalışma, Alejandro Jodorowsky'nin *The Holy Mountain* (1973) filmini, Sürrealist estetiğin tarihsel mirası ile kapitalist modernitenin eleştirisinin kesişim noktasında konumlandırarak incelemiştir. Yapılan betimsel analiz, filmin geleneksel anlatı kalıplarını yıkan, grotesk ve simgesel imgelerle örülü sürrealist biçimselliği, yalnızca bireysel bilinçdışını ifade etmekle kalmayıp, güçlü bir toplumsal hiciv aracı olarak kullandığını ortaya koymuştur.

Film, rüya mantığı, simgesel düzenekler ve grotesk imgeler aracılığıyla tüketim toplumu, metalaşma, bedenin nesneleşmesi, dinin ticarileşmesi, iktidar ilişkileri ve savaş ideolojileri gibi temaları çok katmanlı biçimde problematize etmektedir. Metalaşmanın grotesk temsili (dışkıdan altın yaratma ritüeli ve gezegen temsilcileri), din ve iktidarın yozlaşması (çürümüş kutsallık ve militarist şiddet) ile bedenin nesneleştirilmesi (cinsellik ve şiddet aracılığıyla ideolojik manipülasyon) gibi sahneler, kapitalist sistemin hem maddi hem de sembolik üretim biçimlerini görünür kılmaktadır.

Jodorowsky, Sürrealist geleneğin kurallara karşı duran tavrını politik bir eyleme dönüştürmüş, filmin sonunda kullandığı meta-sinematik dışavurumu (kameranın geri çekilmesi ve setin ortaya çıkması) Brechtçi bir yabancılaştırma etkisi yaratmıştır. Bu hamle, izleyicinin ve karakterlerin illüzyonu fark etmesini sağlayarak, yolculuğun amacının dışsal hedeflerden ziyade, farkındalık ve içsel dönüşüm olduğunu vurgulamıştır.

Çalışmanın temel bulguları, filmin alegorik yapısının üç ana katmanda işlediğini ortaya koymuştur: Metalaşmanın Grotesk Temsili (dışkıdan altın yaratma ve gezegenlerin endüstriyel üretime indirgenmesi), İktidarın ve Dinin Yozlaşması (çürümüş kutsallık ve militarist şiddet) ve Bedenin Nesneleştirilmesi (cinselliğin şiddet ve tahakkümün bir aracı olarak sunulması). Jodorowsky, estetik şiddeti ve Sürrealist rahatsız ediciliği bir araya getirerek, izleyicinin bu sistemle kurduğu konforlu ilişkiyi kasıtlı olarak bozmaktadır.

Sonuç olarak, Alejandro Jodorowsky'nin *The Holy Mountain* (1973) filmi, Sürrealist estetiğin politikleştirilmesi ekseninde analiz ederek kapitalist modernitenin ve onun kurumsallaşmış yozlaşmasının çarpıcı bir eleştirisini sunduğunu göstermiştir. Elde edilen bulgular, filmin klasik Sürrealist temaları (rüya mantığı, bilinçdışı, simya) sadece bireysel ruhsal bir arayış olarak değil, toplumsal bir turnusol kâğıdı olarak kullandığını doğrulamaktadır. Görsel Estetik ve Simgesellik, Tematik Katmanlar ve Sürreal Rahatsız Edicilik parametrelerinin bir arada işlenmesiyle film; güzel ile çirkinin, kutsal ile bayağının, aydınlanma ile tüketimin aynı karede var olduğuna dair çoğulcu bir metin sunmuştur. Bu sentez modern tüketim kültürü eleştirisine yeni bir boyut kazandıran özgün bir sinemasal deneyim haline getirmiştir. Bu yönüyle Jodorowsky'nin eseri, günümüzün karmaşık toplumsal ve kültürel meselelerine dair derinlemesine bir bakış açısı sunmaya devam etmektedir.

Bu çalışma, filmi sürrealist estetiğin tarihsel gelişimiyle kapitalist hiciv arasındaki kesişim noktasında konumlandırarak belirli parametreler ışığında ele almıştır. Filmin simgesel anlatım dili, rüya mantığı, şok estetiği, rahatsız edici grotesk tarzı bir arada

kullanmış ve modern kapitalist toplumun “kutsal” görünen yapay temellerini sorgulayan bir alegori temsillerini ortaya koyduğu gözlemlenmiştir. Tüm imgeler ve görsel imajlar katmanlı bir okumaya alan açar. Film özelinde seçilen sahneler ele alınmış olsa da belirlenen konu çerçevesinde anlatının kurulumu iktidar, din, kapitalizm, medya, tüketim, üretim, farkındalık gibi konularda kamerayı aşan bir hiciv örneğidir.

Çalışmanın bulguları, *The Holy Mountain*’ın yalnızca estetik açıdan deneysel bir yapıım olmadığı; aynı zamanda kapitalizmin görünmez mekanizmalarına ilişkin eleştirel bir bilinç geliştiren sinemasal bir deneyim sunduğunu ortaya koymaktadır. Bu yönüyle film hem sürrealist sinema tarihine hem de çağdaş kültür eleştirisine teorik düzeyde katkı sağlayan bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Bu araştırmada, Jodorowsky’nin *The Holy Mountain* (1973) filmi yalnızca betimsel bir içerik analizi ile sınırlandırılmıştır. Sürrealist metinlerin çok katmanlı ve açık uçlu doğası gereği, makale yalnızca kapsamı dâhilinde belirlenen estetik ve tematik parametrelerle sınırlıdır. Araştırmanın kapsamı filmle sınırlı olduğu için, Jodorowsky’nin diğer yapıtlarının benzer temaları nasıl işlediğine yönelik karşılaştırmalı çalışmalar gelecekte bu tartışmayı genişletebilir. Gelecekteki çalışmalar, bu film üzerinden daha geniş bir sosyal bilim perspektifi sunabilir.

Extended Abstract

The surrealist art movement, shaped by André Breton at the beginning of the 20th century, centers on the unconscious, creating an aesthetic space for repressed desires through dreams, associations, and symbolic imagery. Surrealism visualizes an inner journey in response to the crisis of reality experienced by the modern individual, while simultaneously deconstructing the perception of reality in literature, painting, and cinema. In the early days of cinema, the Lumière Brothers viewed the camera as a scientific tool for recording reality, while Georges Méliès transformed it into a “magic” that transformed reality and made its inherent magic visible. Today, capitalist production-consumption relations have commercialized the individual's search for identity and meaning, trapping them within consumption relationships. In this context, cinema, acting as a litmus test for society, has become a critical space for surrealist narratives with its potential to present philosophical, sociological, and economic representations in a layered manner. This study positions Alejandro Jodorowsky's *The Holy Mountain* (1973) at the intersection of the surrealist legacy and a critique of capitalist modernity.

The main aim of this research is to analyze the parallels between surrealist aesthetics and capitalist satirical representations through Jodorowsky's film *The Holy Mountain* (1973). The study seeks to answer the question of how surrealist aesthetics assumes an ideological function in exposing the “sanctified” value-production mechanisms of the

capitalist order. To this end, the film has been examined within the framework of descriptive analysis, one of the qualitative textual analysis methods. The analysis process is structured around three fundamental parameters determined not by chance but according to theoretical foundations: 1. Visual Aesthetics and Symbolism, 2. Thematic Layers, 3. Surreal Disturbingness. Through these parameters, the visual compositions and allegorical structures in the film are systematically classified and interpreted.

Research findings indicate that in Jodorowsky's cinema, visual aesthetics are not merely a plastic arrangement but rather an ideological mechanism of exhibition. In "The Ritual of Creating Gold from Excrement," the transformation of the most worthless organic waste into gold by the alchemist is a cinematographic counterpart to Marx's theory of "commodity fetishism." Here, the system's logic of disregarding use value and sanctifying exchange value is criticized in a grotesque language. Furthermore, in the circus performance representing the "Conquest of Mexico," the transformation of colonial violence into a "spectacle" satirizes the legitimizing role of religion and state in the processes of invasion.

When the thematic layers are examined, it is seen that the sacred is directly reduced to a commodity form. In the "Messiahs for Sale" sequence, the reproduction of plastic figures of Jesus from the Thief's mold represents the articulation of faith into the logic of capitalist circulation. The "Planetary Representatives" (Klen, Fon, Lut, Sel) at the center of the film symbolize the different production and control mechanisms of modern society (art factory, identity production, commodification of space, war industry). Klen's use of human bodies as materials in his art factory allegorizes the simultaneous commodification of labor and the body; Fon's masks allegorize the individual's alienation from their own identity.

Another important finding of the study is the use of the "Surreal Disturbing" parameter as a breaking technique. The intensive use of dismembered animal bodies and the photographing of violence as a tourist attraction emphasize how ethical sensitivity is dulled within the capitalist system. The meta-cinematic break at the end of the film (The Alchemist's "Camera, pull back!" command) creates an alienation effect by detaching the viewer from the illusion, exposing the artificiality of cinema and inviting the characters back to real life.

In conclusion, Alejandro Jodorowsky's *The Holy Mountain* (1973) offers a striking critique of capitalist modernity and institutionalized corruption through the politicization of surrealist aesthetics. The film undermines the artificial foundations of capitalism, which appear "sacred," by constructing a pluralistic text where beauty and ugliness, the sacred and the vulgar, coexist within the same frame. The findings confirm that surrealist aesthetics are not merely a narrative of an individual's inner world, but a powerful tool for ideological critique that reveals the workings of social mechanisms.

Kaynakça

- Ağırman, F. (2009). Felsefi Bir kavram olarak yabancılaşma: rousseau, hegel ve marx örneği. *Felsefe Dünyası*(49), 90-102.
- Antmen, A. (2009). *20.yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (Dü.). (2011). *Sanat manifestoları; avangard sanat ve direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bazin, G. (2014). *Sanat tarihi: sanatın ilk örneklerinden günümüze*. (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bir, Ç. (2022). Benjamin'de marksizm ve sürrealizm ilişkisi. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 5(9), 103-121.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Duplessis, Y. (1991). *Gerçeküstücülük*. (İ. Yerguz, & E. Çamurdan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Files, G. (2004). A delirious surrealist: Alejandro Jodorowsky. 10 16, 2025 tarihinde <http://povmagazine.com/articles/view/a-delirious-surrealist-alejandro-jodorowsky> adresinden alındı
- Hernandez-Rodriguez, R. (2010). *Splendors of latin cinema*. California.
- Kelleci, Z. (2025). *Alejandro Jodorowsky sinemasında Jungcu arketiplerin keşfi*. Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı. Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Klein, S. (2006). *Art and laughter*. London: I. B. Tauris.
- Marx, K. (2011). *Kapital 1.cilt* (Cilt 1). (O. Türel, Dü., M. Selik, & N. Satlıgan, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Marx, K. (2013). *1844 el yazmaları*. (M. Belge, Çev.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Mathijs, E., & Sexton, J. (2011). *Cult cinema: an introduction*. Malden: Wiley- Blackwell.
- Nacar, E. (2016). *Bataille'in transgresyon kavramıyla bunuel sinemasında ölüm ve erotizm özdeşliğinin incelenmesi*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Ollman, B. (2008). *Yabancılaşma : marx'ın kapitalist toplumdaki insan arayışı*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Richardson, M. (2006). *Surrealism and cinema*. Newyork: Berg Publishers.
- Santos, A. (2018). *Cultographies: The Holy Mountain*. Newyork: NY Columbia University Press.
- Şükrü, Aydın, Ş., & Uçar İlbuğa, E. (2019). Kendi kendisinin peygamberi bir sürrealist: alejandro jodorowsky sinemasında erken postmodern eğilimler. *SineFilozofi Dergisi*, 139-160.
- Turani, A. (1979). *Dünya sanat tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Üvez, A. S. (1995). *Gerçeküstücü akım ve luis bunuel sineması* . Ankara Üniversitesi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Vangölü, Y. B. (2016, Eylül). Geçmişten günümüze gerçeküstücülük. *Atatürk Üniversitesi*

Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 20(3), 871-883.

Wikipedia. (2025, 10 19). *Wikimedia Foundation, Inc.* 10 19, 2025 tarihinde Wikipedia Web sitesi:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/The_Holy_Mountain_\(film,_1973\)#::~:~:text=Orijinal%20ad%C4%B1%20La%20Monta%C3%B1a%20Sagrada,nin%20y%C3%B6netmenli%C4%9Finde%201973%20y%C4%B1l%C4%B1nda%20%C3%A7ekilmi%C5%9Ftir.](https://tr.wikipedia.org/wiki/The_Holy_Mountain_(film,_1973)#::~:~:text=Orijinal%20ad%C4%B1%20La%20Monta%C3%B1a%20Sagrada,nin%20y%C3%B6netmenli%C4%9Finde%201973%20y%C4%B1l%C4%B1nda%20%C3%A7ekilmi%C5%9Ftir.)
adresinden alındı

Wolin, R. (1988). Benjamin,Adorno,Surrealism. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 11(1-2), 124-156.

Yeşilyurt, G. (1999). *Gerçeküstücülük'ün sinemadaki yansıması: dali-bunuel ortaklığı*. Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi.

Yıldırım, T. (2021). *Sinema tarihine giriş: büyük estetik ekoller,tarzlar,akımlar,hareketler*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.