

## Kendi Kendisinin Peygamberi Bir Sürrealist: Alejandro Jodorowsky Sinemasında Erken-Postmodern Eğilimler

Şükrü Aydın\*

Emine Uçar İlbuğa\*\*

### Özet

*Bu çalışma Latin Amerikalı anarşist-mistik sanatçı Alejandro Jodorowsky'nin sinema filmlerinde erken-postmodern özellikleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sinemacı, oyun yazarı, çizgiroman yazarı ve okültist olarak çok yönlü bir portre çizen Jodorowsky'nin filmleri artık kült mertebesine ulaşmış olmasına rağmen eserlerinin genel olarak akademik ilgiye değer görülmediği iddia edilebilir. Nitekim, hem Türkiye'de hem de Anglo-Sakson Batı literatüründe Jodorowsky sineması üzerine yapılmış akademik çalışmalara rastlamak oldukça zordur. Bu açıdan bakıldığında bu çalışma ulusötesi sinemada sıradışı bir auteur olan ve izleyiciyi grotesk ve vahşet yüklü imajlarla şoke ederek sağaltmayı amaçlayan ve sanatını dünyaya karşı takındığı felsefi tutumun bir dışavurumu olarak gören Alejandro Jodorowsky'ye dair Türkçe literatürde bir kaynak olma iddiası da taşımaktadır.*

*Bu çalışmada örneklem olarak seçilen El Topo (1970), La Montaña Sagrada (1973) ve Santa Sangre (1989) filmleri metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu film örneklerinde görülebileceği gibi Jodorowsky, modern dünyada yabancılaşmış karakterleri, anlam ve köken arayışına yönelten dairesel alegorik hikayeler anlatması, büyük anlatıları -özellikle de Katolik kilisesi ve onun kurtarıcı Mesih inancını- ve de semavi dinlerin ruhanilik anlayışını hicveden parodileri tercih etmesi bakımından postmodern bir sinemacı olarak değerlendirilmektedir.*

**Anahtar Sözcükler:** Alejandro Jodorowsky, Postmodern, Sinema, Sürrealizm.

ORCID ID : 0000-0002-9756-240X & 0000-0002-2220-4034

E-mail : ucarilbuga@akdeniz.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.515114

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 13.04.2019

## A Surrealist Prophet Of His Own: Early Postmodern Tendencies In The Films Of Alejandro Jodorowsky

Şükrü Aydın\*

Emine Uçar İlbuğa\*\*

### **Abstract**

*This paper is aimed to determine early-postmodern features of Latin American anarchist-mystic artist Alejandro Jodorowsky's cinema films. It can be claimed that Jodorowsky, a multifaceted artist as a filmmaker, playwright, poet and graphic novelist, has not attracted academic attention despite the fact that his films reached to cult status. Thusly, scholarly studies on the cinema of Jodorowsky amount to only a few both in Turkish and Anglo-Saxon Western literature. In this respect, this paper undertakes to be a source in Turkish literature on Alejandro Jodorowsky, an extraordinary transnational auteur, who sees his art as an expression of his philosophical worldview and aims to cure the audience through images full of grotesque and violence.*

*Three sample films of the director which we analyze utilizing textual analysis technique are as follows: El Topo (1970), La Montaña Sagrada (1973) and Santa Sangre (1989). In this paper, Jodorowsky is appraised as a postmodern filmmaker in the sense that he tells circular, allegorical stories in which characters alienated in modern world are in search for meaning and truth, and that he satirize metanarratives and understanding of spirituality of monotheistic religions –especially Catholic church and its messianic belief.*

**Keywords:** Alejandro Jodorowsky, Postmodern, Cinema, Surrealism.

---

ORCID ID : 0000-0002-9756-240X & 0000-0002-2220-4034

E-mail : ucarilbuga@akdeniz.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.515114

Recieved - *Geliş Tarihi*: 20.01.2019

Accepted - *Kabul Tarihi*: 13.04.2019

## Giriş

1929'da Ukrayna'dan Çarlık yanlısı Yahudi kıyımlarından kaçıp Latin Amerika'ya yerleşen bir ailenin ferdi olarak Şili'de doğan Alejandro Jodorowsky, çok yönlü ve kural tanımaz bir sanatçı olması sebebiyle; sinema tarih-yazımı açısından kolayca sınıflandırılması pek mümkün olmayan bir portre çizmektedir.

Latin Amerika sineması üzerine yazılan çalışmaların çoğu, Cobb'un (2006: 5) "Bunuel'den daha sıra-dışı, rahatlıkla Lynch'ten daha sapkın ve Fellini'den daha ezoterik" olarak nitelendirdiği Jodorowsky'ye değinmemektedir; zira onun sineması Yeni Latin Amerikan Sineması ya da Üçüncü Sinema gibi bölgeye özgü akımlardan kopuktur (Santos, 2017: 10-11). Bu durumun ender rastlanan bir istisnası olarak Latin Amerika sineması üzerine kapsamlı bir çalışma olan *Splendors of Latin Cinema* (2010: 65) adlı yapıtında R. Hernandez-Rodriguez (2010); Jodorowsky'i Luis Bunuel ile birlikte anmakta ve dönemin kriz ve baskı ortamında Arturo Ripstein, Luis Alcoriza ve Juan Ibanez ile birlikte gerçekten bağımsız bir sinema ortaya koymaya çalışan özgün, başına buyruk, avangart sinemacılar arasında değerlendirmektedir.

Mathijs ve Sexton (2011: 70) Jodorowsky'i "kendi haline bırakılınca tuhaf ve fevkalade filmler yapabilen fakat aşırı dışsal müdahale (stüdyo kısıtlamaları, yapımcıların koydukları şartlar vs.) karşısında afallayan, başına buyruk, kült, çılgın bir vizyoner" olarak konumlandırmaktadır. Sinemacı olarak Jodorowsky'nin statüsü, yalnızca filmleri yoluyla değil, filmlerinin ötesinde üretimde bulunduğu çeşitli sanatsal dalların etkisi ile de pekişmektedir: Yönetmen; tiyatrocu, pantomim sanatçısı, roman ve çizgi roman yazarı, sirk cambazı, Tarot okuyucusu, şair ve şifacı olması ile "aşırı yetenekli bir bireyci" (Mathijs ve Sexton, 2011: 70) kalıbına uymaktadır. Keeseey (2003: 15), "Jodorowsky için her şey söylenebilir, ancak kesin olan bir şey onun asla herhangi bir Hollywood yönetmeni gibi olmadığıdır" tespitinde bulunmuştur.

Bu çalışma kapsamında yönetmenin örneklem olarak seçilen üç filmi olan *El Topo* (Köstebek, 1970), *La Montaña Sagrada* (Kutsal Dağ, 1973) ve *Santa Sangre* (Kutsal Kan, 1989) metin analizi yöntemiyle analiz edilecektir. Bu amaçla Jodorowski'nin modern dünyada yabancılaşmış karakterlerini anlam ve köken arayışına iten ve yönetmeni dairesel alegorik hikayeler anlatmaya yönelten büyük anlatıları, özellikle de Katolik kilisesini ve onun kurtarıcı Mesih inancını- ve semavi dinlerin ruhanilik anlayışını hicveden parodileri tercih etmesinin nedenlerini anlamak ve filmlerinde geleneksel uzamsal, zamansal ve siyasal biçimlerin çarpıtılması-hatta çözülmesi bakımından onun postmodern bir sinemacı olarak değerlendirilmesine neden olan koşulları film örnekleri üzerinden ortaya koymak hedeflenmektedir.

## Sürrealizm Etkisi Altında Alejandro Jodorowsky Sineması

Genel olarak Jodorowski üzerine yapılan çalışmaların çoğu, filmleri üzerine ayrıntılı bir inceleme sunmaktan ziyade Jodorowsky'den 'yeri gelmişken' bahseder; ve filmografisinin "vahşet yüklü sürreal imajlarla, mistisizmin melez bir karışımıyla ve dini provokasyonla yüklü olmasından" (Church, 2007) hareketle, yönetmeni bir anarşist/sürrealist olarak değerlendirme eğilimi gösterirler. Yönetmenin sürrealizm ile ilişkisini en bariz biçimde ortaya koyan çalışma ise Michael Richardson'ın *Surrealism and Cinema* (2006) çalışmasıdır. Yazar; Panik Hareketi'nin

sürrealizm ile ilişkisine ayırdığı bölümde, Jodorowsky'nin filmlerinin derinlemesine bir çözümlemesini sunar ve ironik bir biçimde yönetmeni ilk dönem sürrealistlerin sahip olduğu derinlikten yoksun, kendi işine geldiği kadarıyla sürrealist karakteristikleri temellük eden bir figür olarak çizer (Richardson, 2006: 135-143).

Alejandro Jodorowsky'nin sineması "hem sürrealizm hem de daha genel anlamda film eleştirisi açısından ihtilaflı bir konum teşkil etmektedir" (Richardson, 2006: 136). Bu durumun temel sebebi, benmerkezci, kendi egosuna hayran bir figür olarak yönetmenin kendi kişisel mitini oluşturması ve sanatını biçimlendiren gelişmelerin yine kendi öznel ifadelerine dayanmasıdır. Dahası, yönetmenin sürrealist çevreden etkilendiğini kabul etmekle birlikte, sürrealizmi zaman içinde bir küçük burjuva hareketine dönüşmekle suçlaması ilişkilendirmeyi reddetmesi de durumu karmaşıklaştırmaktadır:

*"André Breton'la birlikte bir sürrealisttim. İki yıl boyunca, her gün sürrealist grubuyla egzersizlere ve oyunlara katılıyordum. Sonra gerçeküstücülüğün düşler gibi olmadığını fark ettim, çünkü düşlerin sınırları yok, ama gerçeküstücülerin sınırları vardı. Breton bilimkurguyu sevmezdi. Pornografiye benzetirdi. Müzikten hoşlanmazdı. Soyut resimlerden hoşlanmazdı. Çok fazla şeyi sevmezdi. Bu yüzden, [Fernando] Arrabal ve [Roland] Topor, günümün iki güzel sanatçısı ile birlikte yeni bir hareket başlattık. Panik Hareketi, sürrealizmden çok daha öteye geçti" (Buder, 2017).*

Jodorowsky'nin sürrealist grup ile olan ilişkisi 1953'te Etienne Decroux'nun gözetiminde büyük mim sanatçısı Marcel Marceau ile birlikte çalışabilmek için gittiği Fransa'da başlar (Cortes ve Marlys Barrea, 2003: 118). Paris'teki Sürrealist Araştırmalar Bürosu'nun bir üyesi olup olmadığı muğlaktır; fakat o dönemde Fransa'da yaşayan Kanadalı sürrealist heykeltıraş Jean Benoit ile olan dostluğu aracılığıyla bir yakınlığı olduğu kesindir.

Jodorowsky'nin hikaye ettiğine göre sürrealistler ile olan ilk teması şöyle gerçekleşmiştir: Paris'e varır varmaz ilk yaptığı şey, gecenin üçünde Andre Breton'u arayıp kendini tanıtmak olur. Breton'un Jodorowsky isminin tanıdık gelmediğini söylemesi ve kim olduğunu sorması üzerine yirmi dört yaşında bir genç olduğunu ve Paris'e sürrealizmi diriltmek için geldiğini, onu hemen görmek istediğini söyler. Breton saatin geç olduğunu, ertesi gün görüşebileceklerini söyleyerek cevaplar. Bu cevap üzerine Jodorowsky, Breton'un yeterince sürrealist ve avangart olmadığı kanaatine varır ve mesafesini korur (Richardson, 2006: 136).

Bu anekdot hem Jodorowsky'nin kendi egosuna olan hayranlığını hem de sürrealizm ile olan ilişkisinin sorunsuz olmaktan uzak mahiyetini ortaya koymaktadır. Bu gerçeği kabul etmekle birlikte, El Topo üzerine gerçekleştirdiği bir söyleşide; "Kuzey Amerikalılar'ın psychedelic<sup>1</sup> haplardan beklediğini ben sinemadan bekliyorum. Bu türden bir film yaparken aradaki fark şudur: Yönetmen hap almış bir kişinin tecrübe ettiği görüntüleri gösteren bir film değil, hapın kendisini yaratmalıdır" (Jodorowsky, 1971) diye açıklayan Jodorowsky'nin filmlerinin "realizmi Aquinas'lı Thomas'tan Anatole France'a uzanan bir dizi düşünürün pozitivizmden beslenen realizmini kıyasıya eleştiren, her türlü entelektüel ve ahlaki gelişime düşman, vasat, yavan ve nefret dolu olmakla suçlayan" (Breton, 2009 [1924]: 10) sürrealist program ile örtüştüğü birçok nokta olduğu açıktır. Waters bu noktaları şu şekilde ifade etmektedir:

1 Halisünasyon ve trans gibi olağan-dışı etkiler ve bazen de (LSD gibi) psikotik durumlar üretebilen ilaçlar. Bu türden ilaçlar tarafından üretilenlere benzeyen etkileri (çarpık veya tuhaf görüntüler veya sesler gibi) yaratmak, taklit etmek, düşündürmek veya çoğaltmak. Kaynak: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/psychedelic>

*“1924 tarihli Breton’un ilk Sürrealist Manifestosu, sürrealizmin üzerine kurulduğu anahtar ilkeleri ortaya koymuştur: Gerçekliği ve düşsel olanı uzlaştırmak, ‘harikulade’nin kutsanışı, kendiliğinden ve esas olan insani tepkilerin yüceltilmesi ile toplumun burjuva kurumlarına karşı yapılan başkaldırı. Sürrealist çalışma, her ne kadar kendisini polemik yaratan yazılarda, şiirlerde, tiyatro oyunlarında ve performans sanatlarında ortaya koysa da Breton’un manifestosu ve onun 1929 yılında gözden geçirilen versiyonu, tüm bu çalışmaların tanımlanmasında önemli bir referans noktasıdır (Waters, 2011: 2)*

Sıklıkla filmlerinde imaj-yoğun/imge odaklı bir anlatımı tercih etmesi, realizmi yadsıması ve film anlatısını kurarken nedensellik bağına sadece imajların rastlantısallığına hizmet ettiği ölçüde başvurması, modern dünyanın gündelik gerçeğine hakim olan aklın karşısında groteski, özbilinci ve bilinçaltını yüceltmesi, burjuva değerlerine ve dinsel otoriteye karşı alaycı bir tutum takınması bakımından Jodorowsky sinemasının 1924 tarihli Sürrealist Manifesto’da belirlenen temel ilkeleri yansıttığı öne sürülebilir.

Jodorowsky’yi bir sürrealist olarak değerlendirirken yönetmenin Andre Breton’un mirasını reddetmesi, sürrealist çevrede ve daha geniş anlamda avangart hareket içinde en az Breton kadar etkili olmuş bir diğer figür olan Antonin Artaud’dan bahsetmeyi zorunlu kılmaktadır. Özellikle yönetmenin pantomim ve tiyatrodaki geçmişi göz önüne alındığında Jodorowsky’nin sürrealizminin Breton’dan ziyade Artaud’nunkine yakın olduğu görülmektedir.

Orijinal sürrealist grubun kurucu üyelerinden biri olan ve hareketin Komünist Parti ile ilişkilendirilmesine karşı olduğu için aforoz edilen Artaud’ya göre, kurtuluş ya da özgürleşim bir siyasi program içinde olanaklı değildir. Bu sebeple, siyasi bir partiye bağlılık özünde yüzeysel ve nihayetinde önemsiz bir meseledir; çünkü Artaud için önemli olan insanların maddi koşullarının iyileştirilmesi değil, insanın metafizik anlamda daha yüksek bir uygarlık düzeyine yüceltilmesidir. Bu da ancak seçilmiş bir azınlığın ruhani çabalarıyla mümkün olacaktır (Dizdar, 2018). Susan Sontag’a (1988: 39) göre; Artaud, belirli herhangi bir uygarlığa işaret etmemekte, fakat kökleri Batı-dışı, geçmiş, ilkel toplumlarda olan unsurların bir sentezinden oluşan yeni bir uygarlık fikrine dikkat çekmektedir.

Antonin Artaud’nun savunduğu haliyle bireysel özgürleşimi ve kurtuluşu temel alan etik/ahlaki bir duyarlılık olarak sürrealizmin hangi ölçüde ve bağlamda Jodorowsky’nin eserlerine sirayet ettiğini biraz daha belirginleştirmek için Şilili edebiyatçı Julio Cortazar’ın ‘realistik naif’ kişileştirmesine başvurmak yerinde olacaktır:

*“...sırf sıradışı/olağanüstü olan karşısındaki davranışlarını gözlemlemeniz yeter. Karşılaştığı şeyi ya estetik/şiirsel bir fenomene indirgeyecektir; ya da içinde bir rüya, başarısız bir gösteri, normalin ötesine geçen sözselsel/nedensel bir çağrışım, rahatsızlık uyandıran bir raslantı, süreğen olanın anlık bir aksamasından herhangi birini görmeyi baştan reddedecektir. Sorarsanız kendisinin de modern dünyanın gündelik gerçekliğine inanmadığını, yalnızca pragmatik açıdan kabul ettiğini söyleyecektir. Hiç şüpheleniz olmasın, inanıyor, hatta bütün inandığı bu” (Cortazar, 1986:18)*

Sürrealizm, realistik naifin gerçeklikteki süreksizlikleri estetik ya da stilistik tipoloji düzeyine indirgeyen sanatsal bir yaklaşımı değil, bütün yaşamı kapsayan etik/ahlaki bir duyarlılık olarak kabul edildiğinde, her ne kadar kendisi ilişkilendirilmeyi reddetse de Alejandro Jodorowsky’i bir sürrealist olarak ele almak mümkündür. Bu çalışmada öne

sürüldüğü haliyle, Jodorowsky'yi kendi kendisinin peygamberi yapan ve 'erken-postmodern' diyebileceğimiz bir yörüngeye oturtan da Aydınlanma'ya ve onun ürünleri olan moderniteye, çağdaş insana ve rasyonaliteye eleştirel gözle bakan bu etik/ahlaki duyarlılıktır.

Kendi reddiyesi kabul edilerek filmleri sürrealist hareketten ayrı tutulsa bile, Jodorowsky'yi en azından sürrealistlere özgü, tanımlayıcı biçimsel özellikleri postmodern tarzda temellük eden bir sinemacı olarak okumak da mümkündür. Özellikle 90'lı yıllardan itibaren postmodernizm hemen her şeyi içine alan kapsayıcı bir kavram olarak anlaşılacak şekilde genişlediği ve hala analitik ya da tanımlayıcı bir kategori olarak büyük ölçüde müphemlik ve ihtilaf barındırdığı için, bu noktada postmodern ve erken-postmodern ile neyin kastedildiğinin açıklığa kavuşturulması gerekmektedir.

### **Modernite, Modernizm ve Postmodernizm**

Postmodernizm kendine özgü, örgütleyici ilkelere sahip olan yeni bir toplumsal totalitenin ortaya çıkışını içeren bir çağ değişikliği ya da modernlikten kopuşu ifade eder. Büyükdüvenci ve Öztürk, postmodern'in terim olarak İkinci Dünya Savaşı'ndan bugüne uzanan tarihsel anları betimlediğini belirtmektedirler. Bu durumda postmodern terimini açıklayabilmek için dönemler üzerinden bir karşılaştırma yapmak gerekir. Çünkü "her dönem belli bir söylemin egemenliğini yansıtır" (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 13-14). Örneğin; Orta Çağ, Antik dönemden, moderniteyi Orta Çağ'dan ayıran her dönemin yansıttığı egemen söylemdir. Bu açıdan bakıldığında bir anlamda Orta Çağ'ın Tanrı'yı merkeze alan söylemi ve her şeyi Tanrı ile açıklama gayreti, modern çağda merkezi konuma aklın konulması olarak anlam kazanır. Bu dönemin daha yenilikçi, özgürlükçü ve insanı merkezi alan söylemi, 1970'li yıllardan itibaren açmaza girmiş ve bir anlamda "postmodernizm modernliğin açmazlarına karşı bir savaşım ve hesaplaşmaya" (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014:17-19) dönüşmüştür. Bununla birlikte postmodern teriminin henüz üzerinde anlaşma sağlanmış bir anlamı yoktur ve terimin postmodernlik, postmodernite, postmodernleşme ve postmodernizmden oluşan türevleri sıklıkla birbirinin yerine geçebilen tarzda kullanılmaktadır (Featherstone, 2005: 34-35).

Tıpkı günümüzde 'sürreal' teriminin tutarlılıktan yoksun biçimde çok geniş bir geçerlilik ve yaygınlık kazandığı için "artık pazarlanabilir bir tınıya ve marka statüsüne sahip olduğunun" (Richardson, 2006) kolaylıkla iddia edilebilmesi gibi, postmodern/postmodernizm kavramları da gündelik yaşantıda ve akademide çok yaygın biçimde, işaret ettikleri şeyler tam olarak açıklığa kavuşturulmadan kullanılmaktadır.

Postmodernizmin "otuz dokuz ilkesi ya da postmodernist manifesto diye bir şey" olmadığından (Gellner, 1994: 41) postmoderne ya da postmodernizme yönelik herhangi bir tanımlama girişimi de güç olacaktır; çünkü bu türden bir girişim daha en başından nihai terimlerin, kesin sınırların ya da mutlak hakikatlerin var olmadığını kabul eden temel postmodernist önerme ile tezatlık içindedir.

Kavramsal olarak esnek biçimde kullanımı öyle bir karmaşıklığa yol açmıştır ki, postmodernizmden ziyade birden çok postmodernizm(ler)in varlığından söz etmek mümkündür. Bu durumun temel sebebi, postmodernizm üzerine geliştirilen fikirlerin edebiyat, felsefe, kültürel araştırmalar, çağdaş fizik, coğrafya, mimari, sanat tarihi, müzik gibi farklı birçok büyük disiplinden devşirilmiş olmasıdır (Ward, 2014). Dolayısıyla Janice Moulton (1993)'ün ortaya koyduğu 'Muhelif Paradigma' yaklaşımı bu müphemliği ve karmaşıklığın

yarattığı 'akademik aporia hali'ni hafifletmek için bir fırsat sunmaktadır. Muhalif Paradigma'ya göre herhangi bir felsefi yaklaşımı değerlendirmenin en iyi yolu, onu en güçlü ve en uç zıddı ile ve de hayali bir rakiple karşı karşıya getirmekten geçmektedir.

Bu açıdan postmodernizm, Akıl Çağı ve Aydınlanma ile özdeşleştirilen modernitenin ve onun kültürel/düşünsel çerçevesini belirleyen temel değerlerine (modernizm) eleştirel yaklaştığı ölçüde değer kazanmaktadır. Bu eleştirel yaklaşım tarihsel süreçte meydana gelen sonuçları bakımından gelişen bir tavır olduğu için Hollinger'e göre Aydınlanma mirasının tamamen reddedilmesi anlamına gelmemekte ve kendi içinde bir çift anlamlılık barındırmaktadır:

*"Aydınlanmanın sonucu olan doktrinlerden (günümüzde dogmalardan) pozitivism, değer bakımından yansızlık iddiaları, bilimcilik (bilim ve teknolojiye körü körüne inanç besleme), maliyet fayda analizleri, ütopyik tarih felsefesi, bütünlük ve birleştirme düşünceleri, bilimsel ve teknolojik bir gemeinschaft (topluluk) arayışı söz edilmekteyse eğer, bu takdirde postmodernizm Aydınlanmaya karşıdır. Fakat dürüstlük ve doğruluk ethosundan, eleştiri ve analizden ölü dogmaların kökenlerinin gözler önüne serilmesinden, mevcut kabul ve pratiklerin, tehlikeli dogmalardan özgürleşim adına sürekli sorgulanıp aşılmasından söz ediliyorsa, o zaman postmodernizm Aydınlanmaya karşı değildir (Hollinger, 2005: 249).*

Bir diğer ifadeyle; bütünüyle modernizme/moderniteye olmasa da postmodernizm, Aydınlanma'nın ve ürünü olan rasyonalitenin -ki bu karşılığını Frankfurt Okulu düşünürlerinde, örneğin Horkheimer (1947)'da araçsal akıl 'Aydınlanma sonrası Batı'da gelişen kapitalizmin egemen akılcılığı' olarak bulur- beklenmedik sonuçlarına karşı şüpheli, eleştirel bir tavır almaktadır.

Aydınlanma, geniş bir tarihsel, toplumsal, düşünsel çerçeve içinde modernite ve modernizm ile irtibatlandırılır (Cevizci, 1999: 603). Modernitenin Rönesans'tan itibaren bütün Avrupa tarihini ya da Galileo, Hobbes, Newton, Leibniz ve Descartes gibi düşünürlerin bilimsel devrimleriyle başlayan tarihsel devri kapsadığı kabul edilir. Adaletin, ahlakın, kontrolün, örgütlenmenin, anlayışın ve mutluluğun anahtarı akılcılık olarak görüldüğü için, Aydınlanma Çağı'nın temel dürtüsü doğanın, kültürün ve toplumun aklın egemenliği altına alınması çabasıdır. Batıl inanışların, dinsel dogmaların ve derebeylerin, kralların buyruğunun belirleyici olduğu Orta Çağ'ın karanlığına karşı insan aklını merkeze alan Aydınlanma dolayısıyla rasyonel araştırmanın, bilimsel ve teknolojik ilerlemenin düzen, güvenlik, toplumsal anlayış ve refah dolu bir dünya getirebileceği inancını içerir.

Aydınlanma'nın bağrında taşıdığı bu sınırsız iyimserliğin temelinde fiziksel evrenin ayırt edilip keşfedilebilir, rasyonel yasalara göre işleyen bir düzen içinde olduğu inancı bulunmaktadır. Akılla donatıldığı ve zihni de rasyonel olduğu için, insan bu ilkeleri keşfetme ve evrendeki düzeni anlayabilme kapasitesine sahip bir varlıktır. "...insan iradesini belirleyen şey de akıl olduğu için, insan evrenin yapısına ve düzenine ilişkin bilgisine dayanarak eylemek zorundadır. Bundan dolayı, insan varlığı yalnızca kendisini değil, içinde yaşadığı toplumsal düzenini de geliştirip, yetkinleştirebilir" (Cevizci, 1999: 89).

İnsan doğasının evrenselliğine dair yeşeren bu güven duygusunun en belirleyici sonucu ilerlemecilik düşüncesidir. Batıl inançların ve bağınazlık döneminin geride kalmasıyla akıl ve modern bilim din karşısında kesin bir zafer kazanmıştır. Aydınlanma'nın üstanlatısını

oluşturan ilerlemeciliğe göre; modern bilimin ürettiği bilgiler ışığında insan kendisini ve toplumu sınırsızca geliştirebilir, dönüştürebilir ve böylelikle bütün insanlığın huzur ve refahı için büyük bir atılım sağlanabilirdi.

Fakat Aydınlanma iyimserliği ironik biçimde modernitede karşılığını sınırsız endüstrileşme, doğanın talanı, kapitalizmin ve dolayısıyla yabancılaşmanın yükselişi, yönetim ve gözetimin bürokratik örgütlenmesi olarak bulmuştur (Childs, 2000: 16). Zaman içinde bütün insanlığın özgürleşimine ve kurtuluşuna kaynaklık edeceği varsayılan ilerleme, aynı zamanda aklın ve bilginin insanları egemenliğin kılıç zoru, dinsel düşünce ve insana aşkın olan 'doğal otorite' fikri yoluyla sağlandığı modern-öncesi toplumlardakine alternatif yollarla kontrol altına almak için kullanılmasına yol açmıştır. Amacı düzen ve huzur getirmek olan bu topyekun girişim aksine ruhani bir kriz içindeki yabancılaşmış, ruhsuz, duygusuz, mekanik, psikolojik olarak da çökmüş bireylerden mürekkep parçalanmış, kaotik bir toplumun yaratılmasına yol açmıştır. Aydınlanma vaatleri savaşlar, felaketler ve soykırımlarla lekelenmiş tarihsel deneyimle sonuçlanmıştır:

*"...bu tarihsel deneyim daha önce 'eşi benzeri görülmemiş ölçekte yıkıcı' iki dünya savaşını, faşizmin Almanya, İtalya ve İspanya'da ortaya çıkmasını, 'karşılıklı yıkımın kesin olduğu' dengeli bir nükleer savaş korkusuyla devam ettirilmiş bir sürüncemeli bir 'Soğuk Savaş'ı içermektedir. Bu arada, modern ve 'aydınlanmış' Avrupa uluslarının 'barbar' komşularını uygarlaştırmaya yönelik kolonyal misyonları da inanırlılığını yitirmiştir. Hepsinden önemlisi modernitenin vaz' ettiği şekilde titizlikle planlanıp, bürokratik bütünlükle uygulanan ve kayda değer teknolojik sofistifikasyon ile sürdürülen altı milyondan fazla Yahudi, komünist, eşcinsel, çingene ve sakata (ve daha birçoklarına) uygulanan Nazi katliamı, Aydınlanma'ya -kendisini uygarlığın ayrıcalıklı bir konumuna yerleştiren Batı tarihinin bu okumasına sarsıcı, öldürücü bir darbe indirmiştir" (West, 1997: 191).*

Aydınlanma ve modernizmin içsel çelişkileri dünya savaşlarından, Holocaust'tan ya da postmodernist düşüncenin gelişiminden çok daha önce modernist düşünürler tarafından da ortaya koyulmuştur. Karl Marx, *Komünist Manifesto'* da postmodernizmin kültürüne hayat veren doyumsuz arzuların ve dürtülerin, sürekli devrim, sonsuz gelişmenin ve yaşamın bütün alanlarında ebedi yaratım ve yenilenmenin aynı zamanda nihilizm, doyumsuz yıkım ve yaşamın parçalanması karanlık ve dehşetin kalbi tarafından yutulması tehlikesini de barındırdığını öne sürmüştür (akt. Berman, 1983: 102).

Max Weber (akt. Bennett, 2009: 127-141), bu eksikliği modernist rasyonalitenin doğal bir sonucu olan aşırı hesaplanabilirliğin yol açtığı bir durum olarak 'dünyanın büyüünün bozulması' ve 'anlamın yitimi'; George Lukacs (2003: 11-12, 50), "...yaşanmış bir deneyim olarak bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü... Tanrıların terk ettiği bir dünya... aşkın (transcendental) bir yurtsuzluk"; Nietzsche (1974: 181) ise 'Tanrı'nın öldürüldüğü hastalıklı bir dünya' olarak tanımlamıştır.

Bunlara paralel olarak on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan insan tipi, Aydınlanma hümanizminin tasavvur ettiği ilerlemenin, demokrasinin, sivil toplumun temsilcisi ve aklını kullanarak ütopyaları kurabileceğine güveni tam olan insan modelinden oldukça farklı olmuştur: En çarpıcı temsilini Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* adlı eserinde bulan "bu insan tipi evreni anlayan, dünya vatandaşı olmayı seçmiş, dışa dönük bir insandan çok kendisini anlamakta bile büyük zorlukları olan, sadece dünyayla değil, salt kendisiyle bile



barışamamış, içe dönük kötümser bir insan” (Cevizci, 1999: 90) olarak öne çıkar. Çünkü modernite, ilerlemenin at arabasını çeken rasyonel hayvanlara indirgediği insanların yaralı ruhlarını saracak bir çare, dinsel düşünceyi ve maneviyatın garantilerini ikame edecek bir şey ortaya koyamamıştır.

Görüldüğü üzere, özgürleşme ve kurtuluşa dair Aydınlanma üst anlatılarına karşı modern düşünürlerde de örnekleri mevcut olan bu eleştirel ve şüpheli tutum leitmotif olarak Alejandro Jodorowsky sinemasında da gözlemlenebilmektedir. Hatta, tiyatro, pantomim, roman vs. gibi farklı mecralarda verdiği eserlere de nüfuz ettiği söylenebilir. Örneğin, Jodorowsky'nin büyük mim sanatçısı Marcel Marceau için yazdığı *La Cage (Kafes)* adlı performansı<sup>2</sup> bu açmazı örneklemektedir. Orta Çağ'ın kafesinden daha henüz kurtulan insan, kendisini modernitenin daha büyük kafesinde bulmanın dehşetini yaşamaktadır.

Anlamsız bir dünyada, aşkın yurtsuzluktan mustarip karakterlerin anlam ve maneviyat/ruhanilik peşinde, erekten yoksun arayışları, döngüsel biçimde kurtuluşun mümkün olmadığı ya da ancak kişinin kendi iç dünyasında mümkün olduğunu ilan eden 'erken-postmodern' parodilere dönüşmektedir.

### Çağdaş Sanat, Postmodern Estetik ve Sinema

Modern kavramı, 'Modernite' projesinin yarattığı hayal kırıklıkları nedeniyle -örneğin, Birinci Dünya Savaşı'nda cephelelerde, İkinci Dünya Savaşı'nda Auschwitz'de toplama kamplarında, 1945'te Hiroşima'da, 1961'de Berlin'de Duvar'ın yapılmasıyla ya da 1968'te Paris'te sokaklarda büyüyen öfke karşısında- ütopyacı iyimserliğini yitirdiği için ve somut meta odaklı üretimden imaj-meta üretimine ve tüketim odaklı ekonomiye geçen çağdaş kapitalizmin (Baudrillard, 2002: 59) yarattığı toplumsal kültürel sonuçları betimlemekte yetersiz kaldığı için artık postmodern bir döneme girildiği kabul görmektedir.

Tarihte her dönemin kendine özgü nitelikleri o zamanın ruhunu -*zeitgeist*- oluşturur. Bu niteliklerin toplamı olarak 'zamanın ruhu'; kendi hakim kültürel biçimini ve hem içinde bulunduğu kültür tarafından belirlenen hem de o kültürün sürdürülmesinde pay sahibi olan 'yeni insanı, yeni bireyi' yaratmaktadır. Yeni kültür ve 'yeni insan', yeni bir sanat ve estetik anlayışını da beraberinde getirmektedir.

Büyükdüvenci ve Öztürk (2014: 13)'ün "bunalım çağı" olarak nitelendirdiği, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren ağırlığını hissettiren ve halen devam etmekte olan dönemde çağdaş sanata hakim olan *zeitgeist*'in en baskın özellikleri belirsizlik, anlam yoksunluğu ve kaostur. Modernitenin Aydınlanma yoluyla Orta Çağ'dan kopuşu, dünyayı anlamaya, "gerçek olanı temsil etmeye ve yorumlamaya çalışan ve sanatsal tasarımlarla yol alan bir devrimdi" (Büyükdüvenci ve Öztürk: 13). Şaylan (2009: 103-107)'a göre, modernite içinde sanatın ve sanatçının taşıdığı özellikler özgürlük ve özgünlük, tarihe ve topluma yönelik duyulan ödev ve görev ahlakı, kültürün ve sanat eserlerinin metalaşmaya başlaması ve buna tepki olarak da yüksek kültüre yapılan vurguyla beliren seçkincilik olarak özetlenebilmektedir.

Walter Benjamin, makineleşmenin ve yeniden üretimin kademeli ve sürekli ivme kazanarak artmasıyla sanat eserlerinin aurasını yitirmesi yönündeki tehlikelere dikkat çekerken, sanatçılar da sürekli özgün kalabilmek adına bu koşullara meydan okumuşlardır.

2 Bu pantomim performansı aşağıdaki kaynaktan izlenebilmektedir: Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=U5JsopY1EpE>

İnsan özneyi ilerlemenin merkezine koyan Aydınlanma akıyla paralel olarak modernite, sanatçıyı özgünlüğün ütopyacı bir iyimserlikle sürekli 'yeni olanı' arayarak toplumsal amaçlara, özgürleşme itkisine yaklaştırdıkça sağlanabileceği fikrine yöneltmişti. Nitekim, Dadacılık, sürrealizm, fütürizm, kübizm, avangart, Brecht tiyatrosu gibi pek çok modernist akım farklılıklarına rağmen bağrında geleceğe yönelik, manifestolarla özetlenebilen bir tasavvur barındırmaktaydı<sup>3</sup>.

Postmodern sanat ve estetik ise, sanatçıya yol gösterecek, kendi olanaklarını ve sınırlılıklarını tayin edecek manifestolardan yoksundur. Alman ressam ve fotoğrafçı Gerhard Richter, bu durumu şöyle açıklamaktadır: "Hiçbir amaç gütmüyorum. Bir yönüm, yönelimim, programım, üslubum ya da görevim yok" (Storr, 2003: 42). Dahası, postmodern estetiği teşhis etmenin ikircikliği kültürel ortamın sinema, televizyon, opera, rock müziği gibi kendisinden evvel yeterli bir modernizmin var olduğunun kolaylıkla söylenemeyeceği alanlarda fazlasıyla belirginleşmektedir (Connor, 2015: 189).<sup>4</sup> Postmodernizmin, modernizmin hem bir uzantısı olduğu hem de modernizmden derin bir kopuşa, yarılmaya ve miras reddine işaret ettiği kabul edildiğinde, bu yarılmayı formüle etmenin en kolay yolu kültürel biçimlerin en elle tutulur, kamuya açık ve teoriden ziyade tekniğe bağımlı olması bakımından mimariyi incelemektir.

Walter Gropius, Henri Le Corbusier Mies van der Rohe gibi mimarlar önderliğinde sanatçıyı mühendis olarak konumlandıran, yapıtın somutlaştırılmış ve görünür hale getirilmiş mutlak kendine yeterliliğini -yani alıntı ya da anıştırma yoluyla kendi dışındaki bir şeye gönderme yapmaya ihtiyaç duymamasını- tesis eden bir ilke olarak tekdeğerliliği merkeze alan, ütopyacı bir duyarlılıkla Aydınlanma rasyonalitesine duyulan yenilenmiş bir inancı temsil eden ve dolayısıyla estetiğin ölçütünü araçsal akılla saflaştırılmış 'işlev'in ta kendisi olarak kabul eden modernizmin mimarideki yansıması Uluslararası Tarz'ın etkisini yitirerek yerini akıl-dışı olana, Neo-Barok'a, süslemeye, abartıya, çokdeğerliliğe, melezliğe, çift kodlamaya, simgeselliğe, ilişkiselliğe ve gönderimselliğe bırakması postmoderne dönüşün açık bir ifadesidir (Connor, 2015: 108-124).

Postmodern dönüş mimaride kolaylıkla gözlemlenebilirken yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya konmuş resimden heykele, müziğe, edebiyata, tiyatroya ve sinemaya uzanan çok geniş ve yoğun çeşitlilik gösteren sanatsal üretimlerden bir üslup normu çıkarmaya çalışmak teorik intihar anlamına gelmektedir (Connor, 2015: 125). Nitekim, sinemada postmodernizmden ya da postmodernist bir estetikten bahsedildiğinde de genel anlamda bütün sinemasal üretimleri betimleyebilecek bir örüntü ya da nitelikler bütünü bulmak neredeyse imkansızdır. Örneğin, Fredric Jameson bir taraftan barındırdıkları nostalji duygusu bakımından 1970'lerin sonunda ve 80'lerde gişe rekorları kıran *Star Wars* ve *Indiana Jones* serilerini postmodern olarak görmektedir; diğer taraftan anaakım sinemadan oldukça

3 Bu modernist akımların "...Janus yüzlü bakış açıları reddedilen geçmişin kötü görülüp suçlu bulunmasına ve zirveye ulaştığı noktayı tarihten kaçınıp, kitaplarını yakmayı ve insanı makinenin imgesinde yeniden yaratmayı salık veren İtalyan fütüristlerinde bulan geleceğin iyimser bir vizyonuna izin veriyordu. İster topluma ister bireye ilişkin olsun, bir bütünlük olasılığı burada hala mevcuttu. Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda modernistler, çevresinde olup bitene anlam veremeyen, kendi denetimi dışındaki güçler tarafından yutulmuş bireyi yaratan başarısızlığa uğramış, parçalanmış topluma dair karamsar bir tutum içine girdiler. Böylece, birçok sanatçı anlamın, biçimin ve düzenin sağlanabileceği yoğun, estetik dünyaya -sanat olarak sanatın kendisine- doğru çekildiler. Bu türden tepkiler Marcel Proust'un zamana ve belleğe yönelik tutumunda, Franz Kafka'nın paranoyak imgeleminde ve Samuel Beckett'in solipsizminde oldukça belirgindir" (Childs, 2000: 37-38).

4 Bu durum kısmi bir kafa karışıklığına yol açmaktadır. Sözgelimi, özellikle Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramına yaslanarak sinemayı ve televizyonu *de facto* postmodern biçimler olarak görenlerin birçoğu bunların aynı zamanda modernitenin birer ürünü olduğunu da kabul etmek durumundadır.

ayrık bir konumda olan David Lynch gibi bir yönetmeni bahsi geçen filmlerin temel nitelikleri olan “geçmiş yavan biçimde yeniden işleme ve boş anıştırma” eğilimlerine yaratıcı alternatifler getirmesi bakımından postmodern bir auteur olarak değerlendirilmektedir (Garrett, 2007: 6).

Sinemada postmodernizm etkisini David Lynch, Quentin Tarantino, Martin Scorsese, David Fincher, Michael Mann gibi ‘Yeni Hollywood’ isimlerinden (Corrigan, 1998: 38-64) Peter Greenaway, Pedro Almodovar, Leos Carax, Jean-Jacques Beineix gibi Avrupalı yönetmenlere kadar genişletilebilecek bir yelpazede hissettirmektedir. Özellikle Carax, Beineix, Besson gibi Fransız yönetmenlerde cisimleşen *cinema du look* akımı, Jameson’a göre sinemada postmodern estetiğin önemli bir temsilcisidir.<sup>5</sup>

Ian Aitken (2001: 157), tarz bakımından birçoğu birbirinden tamamen farklı, alakasız ve uzlaşmaz gibi görünen bu yönetmenlerde metinlerarası referanslar, görünürdeki yüzeysellik, özdüşünümsellik, gösterisellik ve çağdaş sosyal-siyasal sorunlara duyarsızlık gibi postmodern olarak nitelenebilecek ortak eğilimler saptamıştır. Aitken’in saptamalarının yukarıda bahsedildiği haliyle, postmodern mimaride görülen Neo-Barok, süsleme, abartı, çokdeğerlilik, çift kodlama, simgesellik, ilişkisellik ve gönderimsellik gibi eğilimlerle örtüştüğü ifade edilebilir. Daha çok yazınsal eleştiri üzerine odaklanmış olsa da ‘postmodern’in analitik bir kategori yaygınlık kazanmasında büyük bir etkisi olmuş Ihab Hassan (2001: 2-3) da postmodern estetiğin temel özelliklerini “parçalanma, melezlik, görecelilik, oyun, parodi, pastiş, ironi, ideoloji karşıtı tutum, *kitsch* ve *camp*’in sınırında bir karakter” olarak belirlemiştir.

Susan Hayward’a (2000: 277) göre, “postmodern estetik sinemada birbiriyle sıkı sıkıya bağlı dört kavram etrafında vücut bulur: ‘parodi ve pastiş’, ‘ön-üretim (mevcut yapıtların bilindik parçalarını yeniden ele alma anlamında)’, ‘metinlerarasılık’ ve ‘brikolaj (farklı parçaları birleştirip yeni bir şey ortaya çıkarma)’. Bu açıdan postmodernist sinema ağırbaşlılık, saflık ve biriciklik, modernist estetik değerlere tezat biçimde kaygısızlık, oyunbazlık ve eklentisizm gibi motivasyonlarla hareket eder. Postmodern sanatta “tarihsel avangardın içerdiği sosyo-politik eleştiri eğilimi, radikal olarak yeni sanat formlarına yönelik arzu yerini pastişe, alıntılama, eski biçimlerle oynanan oyunlara, ironiye, kinizme, ticari anlayışa ve bazı durumlarda apaçık nihilizme bırakır” (Kellner, 1991: 11).

Kellner’in postmodern/tarihsel avangard kıyaslaması üzerinden getirdiği eleştiri, postmodernizmi ortodoks sol içinde eleştirel kapasiteden yoksun, olumsuz, gerici, faydasız ve geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak kabul eden eleştirileri yankılamaktadır. Halbuki Alejandro Jodorowsky’nin de büyük ölçüde etkilendiği, modernizmin ve tarihsel avangardın temsilcileri kabul edilebilecek sürrealistlerin oyunbazlığa, akıl-dışı olana, otomatizme ve eklektisizme duydukları hayranlık, modernist estetiğin temel ülküleriyle tezatlık içinde olmasına karşın sosyopolitik eleştiri sürrealizmin hep bir parçası olmuştur ve bu bakımdan sürrealizmin erken-postmodern<sup>6</sup> bir duyarlılığa sahip olduğu iddia edilebilir.

5 *Subway* (Besson, 1985), *Le Grand bleu* (Besson, 1987), *Betty Blue* (Beineix, 1986), *Diva* (Beineix, 1980) *Nikita* (Besson, 1990) ve *Les Amants du Pont-Neuf* (Léos Carax, 1991) gibi Fransız filmleri genellikle tarzı içeriğe ve öze, gösteriyi de anlatıya yeğlemeleri bakımından ‘görünüş sineması’ olarak tercüme edilebilecek *cinema du look* hareketi ile ilişkilendirilirler (Austin, 1999: 119).

6 Erken-postmodern den kastın Hal Foster ve Rosalind Krauss gibi *October* çevresi eleştirmenlerinin muhalif/eleştirel postmodernizm olarak adlandırdığı, kitle iletişimi imajlarına ve sunum tarzlarına müdahale ederek medya ve tüketim toplumunun hegemonik dilini tahrif eden ve burjuva sanat dünyasının kayıtsızlığını eleştiren sanatsal yaklaşım olduğunu belirtmemiz gerekir (Ward, 2014; Connor, 2015: 134-139)

## Film İncelemeleri

### Yöntem

Her türden üst-anlatıya şüpheyle yaklaşması ve özgürleşimin yalnızca insanın kendi kişisel aydınlanması ile mümkün olduğunu iddia etmesi bakımından 'kendi kendisinin peygamberi' olarak nitelediğimiz Alejandro Jodorowsky'nin filmlerindeki postmodern özellikleri ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada yalnızca üç film seçilmesinin sebebi, yönetmenin ilk filmi olan *Fando y Lis'e* (*Fando ve Lis*, 1968) erişilememiş olması, stüdyo desteğiyle çektiği *Tusk* (*Fildişi*, 1980) ve *The Rainbow Thief* (*Gökkuşağı Hırsız*, 1990) filmlerini ise kendisinin 'hadım edilmiş filmler' oldukları için reddetmesidir. Bu açıdan yargısal olarak seçilen *El Topo* (*Köstebek*, 1970), *La Montaña Sagrada* (*Kutsal Dağ*, 1973) ve *Santa Sangre* (*Kutsal Kan*, 1989) filmleri metin analizi tekniğiyle incelenmiştir.

Metin analizi; kültürel çalışmalar, medya çalışmaları, kitle iletişimi araştırmaları, hatta sosyoloji ve felsefe gibi disiplinlerde çalışan araştırmacıların başvurduğu bir tekniktir. Reklamlardan, televizyon programlarına, dergilere, moda, duvar yazılarına ve sinema filmlerine kadar her türlü metin üzerinde çözümleme yapmaya ve metnin en olanaklı yorumlarına dair bilgiye dayanan tahminlerde bulunmaya ve belirli bir tarihsel momentte ve mekanda insanların içinde yaşadıkları çevreyi ve dünyayı nasıl anlamlandırdıklarını anlamaya imkan tanır (McKee, 2003: 1). Ayrıca, betimsel bir yaklaşım olarak kitle iletişim araçlarıyla dolaymlanan popüler kültürün ve söylemlerin içerdiği mesajların ve imajların iç yüzünü kavramayı sağlar (Neuendorf, 2002: 53).

Bir metinde derin ve yüzeysel olmak üzere iki yapı vardır ve metin analizinde her iki düzleme de inilerek analiz yapmak gerekmektedir (İnceoğlu ve Çomak, 2016: 19-79). Bu süreçte Umberto Eco'nun (1996: 33) da önemle vurguladığı gibi alımlayıcıya tek bir anlamı zorla dayatmaktan kaçınmak gerekir. Nitekim, metin çözümlemesi sürecinde medya metinlerinin karmaşıklığı ve çelişikliğiyle başa çıkmak için "seçme, vurgulama ve dışarıda bırakma" olarak üç temel strateji kullanılır (Gitlin, 1980: 303).

Bu doğrultuda, bu çalışmada seçilen filmler yüzeysel ve derin düzlemde yorumlanacaktır. Yüzeysel düzlemde pastiş, parodi, brikolaj, ironi, kitsch, camp, alegorik anlatı, anlatıda çizgisellik yerine döngüsellik tercih edilmesi, grotesk ve şiddet yüklü imajlara başvurulması gibi biçimsel özellikler irdelenecektir. Derin düzlemde ise, yabancılaşmış çağdaş insan için kurtuluş ve özgürleşme reçeteleri sunan dinsel ya da seküler üstanlatılara -Aydınlanma rasyonalitesi, ailenin ve devletin çağdaş kapitalist biçimleri gibi-yöneltilen şüphecilik ve eleştirelilik incelenecektir.

### Düşsel İmajlarla Bezenmiş Alegorik Bir Yol Hikayesi: El Topo

*El Topo* (*Köstebek*, 1970) filmin kahramanı Köstebek'in bilinmeyen bir zamanda ve bilinmeyen bir yerde, çölde yaşayan dört ustayı alt etme mücadelesi üzerinden ilerler. Fakat klasik anlamda olay örgüsünün yokluğu ve anlatıyı ilerleten aksiyonların raslantısallığı göz önüne alındığında bu mücadelenin sonuçsuz kaldığı ortadadır. Pauline Kael (1971)'in bir zamanlar avangart olan hayret uyandırıcı Sürrealist trüklerin kendine mal edilmesinden ibaret olduğunu öne sürerek küçümser bir tavırla acid-western olarak nitelendirdiği *El Topo*, Amerikan istisnacılığının ve yayılcılığının resmi janrı haline gelmiş westernlerin tersyüz

edildiği bir pastıştır. Bununla birlikte aynı zamanda filmin kahramanı Köstebek'in hakiki yaşam deneyiminin, kirletilmemiş benliğin arayışında çıktığı bir hac yolculuğunu hicveden alegorik bir yol filmi olarak da okunması mümkündür.

Düşsel imajlardan oluşan, epizodik bir anlatımı benimseyen film anlatısı, Köstebek'in yanında çıplak gezdirdiği çocuğuyla birlikte kan gölüne dönmüş, cesetlerle dolu bir kasabaya geldiği şiddet yüklü imajlardan oluşan bir açılış sahnesi ile başlar. Bunu katliamı yapan askerlerin ve haydutların farsı andıran gülünç görüntüleriyle birlikte filmin bu ilk sekansı grotesk bir gösteri hali almaktadır. Şiddetin ve gülünç olanın birlikte kullanımından doğan grotesk gösterisellik yönetmenin filmlerinde tekrar eden bir motiftir.

Gerhard Hoffman'a göre, "grotesk trajik ve gülünç olanı birleştirmesi bakımından çağdaş sanatı öncüllerinden ayıran temel özelliğdir. Rastlantısal, yanlış, absürd ya da gerçekliğin tam zıddı olmaktan ziyade hakikatten daha fazlasını, en uç noktada gerçekliği ifade eden gösterisellik olarak postmodern kurmacanın temel temsil kipini oluşturur" (2005: 612).

Grotesk olanın metinlerarası bağlamda Charlie Chaplin, Buster Keaton, Laurel ve Hardy gibi aktörlerle özdeşleşmiş slapstick güldürüleri anıştıracak şekilde konumlandırılması filmin postmodern inşasına işaret etmektedir. Bu sekans geçmiş tarzlara geri dönüş anlamında da postmodernizmin izlerini taşımaktadır. Çünkü şiddetin gülünçleştirilmesi, şiddeti çift odaklı hale getirir. Bu noktada şiddet, hem çağdaş uygarlığın geldiği noktada toplumun ve bireyin deformasyonuna işaret eder, hem de dizginlenmemiş canlılığı ve yaşamın dinamizmini temsil eder.

Yukarıda Jodorowsky üzerindeki etkilerinden bahsedilen Vahşet Tiyatrosu, Absürt Tiyatro gibi ekoller ve Sürrealistler insan uygarlığının şeyleştirilmesine karşı, rasyonalite, sorumlu davranış ve toplumsal uyum gibi idealleri benimsemez, yaşamı ve enerjisini izahtan varestede değerler olarak antagonistik bir güce dönüştürürler. Burada itham edilen artık bir şiddet, bireysel ya da toplumsal deformasyon değil, baş aşağı dönmüş dünyadaki akıl, düzen, toplumsal yaşamın rutini, dengenin yokluğu ve benliğin yitimidir. Diğer taraftan kati düzensizliğin ve kaosun, bir başka deyişle, mutlak uyumsuzluğun anti-dünyası ise yeniden doğuş için bir araç haline gelmektedir. Bu modernite karşıtı tavır, "bireyi uygarlık makinesinin boğucu kısılcısından; gelenekler, seremoniler, resmi normlar, kilise ve bürokrasi hiyerarşileri ve kültürel değerler gibi yerleşik kurumların baskısından kurtardığı" (Hoffman, 2005: 612) ölçüde eleştirel postmodern bir niteliğe bürünmektedir.

Giriş sekansının ardından Jodorowsky filmi yaradılış, peygamberler, mezmurlar ve kıyamet olmak üzere dört epizoda bölmüştür. Yaradılış epizodunda Köstebek, katliamı yapan Albay'ı ve askerlerini civardaki başka bir kasabada bulur. Filmin albayın ve askerlerinin bulunduğu kasabayı tasvir eden kısmı, tamamen kitsch'i andıran uygunsuz imajlarla doludur. Bu kasabada rahipler çarmıha gerilir, askerler tarafından taciz edilir. Albayın emrindeki askerler, rahipleri çırılçıplak soyduktan sonra birer eşek gibi sırtlarına biner ve gezerler. Kasaba ahalisi sebepsizce duvara dizilir. Gözlerini kapatan bir asker rastgele ateş ederek, insanları kurşuna dizer. Film anlatısı bütün bunların neden gerçekleştiğine dair herhangi bir açıklama ya da ipucu sunmaz. Kasabadaki atmosfer, "insan yaşamının rastlantı ve absürlük tarafından kuşatıldığını, hiçbir ahlaki davranış normunun bulunmadığını ve yabancılaşmanın insan yaşamının durumu olduğunu" (Hassan'dan akt. Lucy, 2003: 128) savlayan postmodern

görüşün yansımasıdır.

Köstebek katliamlardan ve kasabadaki yozlaşmışlıktan sorumlu olan albayı hadım ederek ve askerlerini öldürerek intikam alır. Sonra albayın kölesi olan güzel kadınla birlikte gün batımına doğru at sürer. Bu klasik Hollywood western anlatılarında sıkça karşılaşılan bir final sahnesi olurken, *El Topo*'da öykü daha yeni başlar gibidir. Western türünün kendi gelenekleri üzerine düşünmeye davet etmesi bakımından üstkurmaca özelliği taşıyan bu sahne, filmin postmodernist anlatılara yakınsayan niteliğini de açığa çıkarmaktadır.

Yaradılış epizodu, Köstebek'in albayla olan yüzleşme anında, ilahi aşkınlığı insan merkezli (antropocentric) aşkınlıkla ikame eden modernist Aydınlanma aklını ortaya koyması açısından da önemlidir. "Sen kimsin ki beni yargılıyorsun?" diye soran albaya Köstebek "Ben Tanrı'yım!" cevabını verir. Kendisini aşkın konuma yerleştiren insan öznenin rekabetçi tarafının ve doğaya hakimiyet kurarak 'ötekini' tahakküm altına alma isteğinin sembolik olarak inşa edildiği Peygamberler epizodunda Köstebek çölde dört farklı usta ile mücadele eder. Daha zayıf ve güçsüz olmasına karşın, Köstebek hile yaparak ve aklını kullanarak ilk üç ustayı da alt eder.

Köstebek'in ilk usta ile karşılaştığı sekans melezliğe, pastişe ve brikolaja yer vermesi bakımından postmodern özellikler taşır. İlk ustanın adından hiç söz edilmez<sup>7</sup> fakat bu durum Hazreti İsa'nın reenkarnasyonunu andırmaktadır. Köstebek'i karşılayan ustanın yardımcısı ise harfi harfine pastişin cisimleşmiş halidir. Çünkü ustanın yardımcısı kolları olmayan bir gencin belden aşağısı olmayan bir başkasını sırtına almasıyla tek kişi gibi hareket eden ve güpegündüz bir fenerle dolaşan iki engelliden oluşmaktadır. Jodorowsky, *El Topo*'da kendi kostümünü Yahudi rabbilerin cüppelerinden, Zoro ve Elvis Presley'in kostümlerinden esinlenerek oluşturduğunu ifade etmiştir. Ustanın yardımcısı olan iki engelli John Wayne'in bir parodisidir. Jodorowsky, "iki engelli yeni yetmenin bir John Wayne ettiğini söyler" (Love, 2008).

Peygamberler epizodu, Köstebek'in son ustayı öldürmeyi başaramaması üzerine kendini kaybetmesi ve Siyahlı Kadın tarafından vurulmasıyla biter. Bu tamamen ironiktir, çünkü Köstebek çölde karşılaştığı ustalar içinde en güçsüzü olan ihtiyar, çıplak bir adam tarafından alt edilmiştir. Son Usta ile olan düello tamamen gülünçtür. Yumruk yumruğa dövüşerek ihtiyarı yenemeyeceğini anlayan Köstebek hile yaparak silahını çeker. Fakat usta kelebek yakalamak için kullandığı ağ ile kurşunu yakalar. Abartı yüklü bu sahne, westernlerin doruk anlarının bir parodisi olma özelliği taşır.

Köstebek'in civardaki kasabanın sakinleri tarafından bir mağaraya kapatılan ucubeler tarafından kurtarılmasıyla başlayan Mezmurlar epizodu ise, Katolik mesih inancının ve onun kurtuluş üst-anlatısının bir parodisidir. Hazreti İsa'yı andıran bir figüre dönüşen Köstebek, bir tünel kazarak mağara sakinlerini kurtaracağına ant içer. Fakat ironik olan mağara sakinlerinin istedikleri zaman dışarı çıkabiliyor olmalarıdır. Köstebeğin dilenerek, saklabanlık yaparak kazı için gereken parayı denkleştirmeye çalıştığı kasaba yozlaşmışlığın ve iğrençliğin hüküm sürdüğü bir Gomorrah'dır. Bu kasaba yine uygunsuz ve kitsch imajlarla resmedilir. Horozlar gibi ölümüne dövüştürülen köleler, mucize bekleyerek rus ruleti oynanan kilise cemaati, kendi kafasına kurşun sıkan küçük çocuk Tanrı'nın insanları gözeten gözlerini resmeden sembolleri

7 Bu durum diğer ustalar için de geçerlidir, filmde karakterlerin isimleri yoktur.

duvardan indiren ümidini yitirmiş genç rahipler bunlardan bazılarıdır.

Son bölüm olan Kıyamet epizodunda Köstebek tüneli bitirir ve mağara halkını dışarı çıkarmayı başarır. Fakat kasaba sakinleri kurtulmanın sevinciyle kasabaya doğru koşuşturan bütün mağara halkını kurşunlayarak karşılar. Köstebek, böylece kimseyi kurtaramamış olur. Bunun üzerine meşhur Vietnam'lı keşiş Thich Quang Duc gibi kendini ateşe verir. Artık büyümüş olan oğlu Köstebek'in silahşör kıyafetlerini kuşanır ve atına binerek kasabadan uzaklaşır. Böylece şiddetle başlayan hikayenin şiddetle bitmesi ve oğlunun Köstebek'in yerini alması anlatıya döngüsel bir nitelik kazandırır.

### **Hakikat ve Ölümsüzlüğe Yolculuk: La Montana Sagrada**

*El Topo*'nun başarısından ve geceyarısı sineması fenomenine öncülük etmesinden sonra John Lennon'ın menajeri Allan Klein'in desteğiyle çekilen *La Montana Sagrada* (Kutsal Dağ, 1973) tarottaki çeşitli gezegenlerle ilişkilendirilen bir grup karakterin hakikati ve ölümsüzlüğü arayarak bir dağa yaptıkları yolculuğu anlatır.

Gezegenlerle ilişkilendirilen karakterlerin modern dünyanın defolarını sembolize ettiği filmin merkezinde yine *El Topo*'da olduğu gibi aydınlanma arayışı vardır. *La Montana Sagrada*, Neptün ile ilişkilendirilen bir polis şefi, başkanın mali danışmanı (Uranüs), Andy Warhol'ü andıran bir sanatçı (Jupiter), silah üreticisi (Mars), çocuklara düşmanlarından nefret etmeyi öğreten oyuncaklar yapan bir oyuncakçı (Satürn) gibi karakterlerden oluşan bir grubun, Hazreti İsa'yı andıran Hırsız karakteri ve aydınlanma vaat eden bir simyacının peşinde Kutsal Dağ'da yaşayan dokuz ölümsüzü bulup sırlarını öğrenmek için çıktığı yolculuğu öykülemektedir.

Film anlatısı, yine semavi dinlerin anlatılarında temel bir motif olan hac ya da hicret yolculuğu şeklinde kurulmuştur. Jodorowsky'nin kendisinin canlandırdığı simyacı karakteri filmin ruhani dönüşüme ve aydınlanmaya ilişkin alt-metnini Hırsız'a söylediği şu sözlerle açıkça belirtmektedir: "Sen bir dışkısn ama kendini altına çevirebilirsin." Fakat gruptakilerin bu aydınlanma yolculuğuna çıkmaktaki motivasyonları tıpkı *El Topo*'da olduğu gibi yine açıklanmaz.

Grotesk ve şiddet yüklü imajların selefine kıyasla daha fazla olduğu filmde, özellikle Hırsız'ın Hazreti İsa'yı anıştırması üzerinden dinsel imgelemin tersyüz edilmesi mevcuttur. Film anlatısı çivilendiği çarmıhta bilincini yitirmiş halde duran ve çırılçıplak çocuklar ve bacakları olmayan, sürünerek hareket eden bir engelli tarafından taşlanan Hırsız karakterinin kendisini kurtarması ile başlar. Hırsız önce çocukları kovalar, daha sonra sürünen engelliye vurmaya yeltenir. Fakat engellinin aman dilemesi ve esrarlı sigara uzatması üzerine vazgeçer ve sigarayla paylaşır.

Postmodern estetiğin bir tezahürü olarak grotesk gösterisellik ve simgesellik bakımından *La Montana Sagrada* filmi –özellikle açılış sekansı– *El Topo*'ya kıyasla daha cesurdur. Alessandra Santos (2017: 5)'a göre, "kara mizah anlayışı, renkli ve kaçık estetiğiyle film, çağdaş toplumun üzerinde yükseldiği temellerin –Kilise, devlet ya da aile– yanı sıra sanat dünyasına, ticaret dünyasına ve toplumsal yapılanmanın başka formlarına saldırıda bulunur". Filmin kült çevrelerde çok ilgi görmesinin temel sebebi hiçbir şeyi kutsal kabul etmeyen bu tarzıdır (Mathijs ve Sexton, 2011: 7).

Surrealistlerin benimsediği haliyle uykuyla uyanıklık arasında bir esrikliğin yarattığı otomatizme, bir diğer deyişle “estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem”e (Breton, 2009: 31) işaret eden bu sahneyi, Hırsız’ın ve kucağında taşıdığı engellinin kendilerinden geçmiş halde sokaklarda dolaşması izler. Bu sekans gaz maskesi takan güvenlik güçleri, kaldırımlara dizilip kanlı gömleklere senkronize biçimde ütü yapan kadınlar, tüfeklerinin süngüsüne derileri soyulmuş köpek cesetleri takmış, uygun adım yürüyen askerler, kamyonların kasasına balık istifi dizilmiş çıplak gençlerin cesetleri; elleri ve ayakları bağlanmış, ağızları bantlanmış gençlerin ve çocukların askerler tarafından kurşuna dizilmesi, üst tabakadan insanların kurşuna dizilenleri kurtarmaya çalışmak yerine magazin muhabirlerini andıran bir şevkle fotoğraflamaya çalışması gibi rahatsızlık uyandıran imajlarla doludur.

Ölenlerin vücudundaki kurşun deliklerinden kuşların çıktığı bu sahne, 1968’de Mexico City’de gerçekleşen öğrenci katliamlarını alegorik olarak anıştırmaktadır (Santos, 2017: 83). Fotoğraf çekmeye çalışanları dağıtan askerlerden biri yakaladığı bir kadına sokak ortasında tecavüz etmeye başlar. Kadın ise bu durumdan hiç rahatsız değildir. Aksine onu görüntüleyen kameralara abartılı pozlar verir ve gülümser. Onları görüntüleyen adamlardan biri, kamerasını Hırsız’ın eline tutuşturur, asker ve kadının yanına gidip poz verir. *Kitsch* ve *camp*’i andıracak şekilde uygunsuz, abartılı ve hatta kısmen pornografiye varan bu gösteri toplumu eleştirisini bir başka gösteri izler.

Kurbağalar ve bukalemunlar kullanılarak Güney Amerika’nın Avrupalı sömürgeciler tarafından talan edilmesini canlandıran bu sirk gösterisi, sonunda kurbağaların ve bukalemunların patlayarak kanlar içinde kaldığı bir gösteriye dönüşür. Bu gösteri çağdaş Batı uygarlığının üzerinde yükseldiği vahşet dolu geçmişin kurbağa ve bukalemun sirkiyle parodileştirilmesidir. Avrupalı sömürgecilerin gemilerindeki haçlı bayraklara yapılan vurgu Güney Amerika’nın talan edilmesinde Katolik kilisesinin suç ortaklığını da gözler önüne sermektedir.

Katolik Hristiyan üstanlatısının tersyüz edilmesi bir sonraki sekansta da devam eder. ‘Satılık İsa’ reklamlarıyla bezeli bir mekanda beyazlar içindeki bir rahibe kılığında girmiş adamın bir boğanın derisini yüzmesiyle başlayan bu bölümde sefahat içindeki Romalı askerler tasvir edilir. Askerler büyük tahta bir haç figürünü, rahibenin emriyle Hırsız’ın ve engelli arkadaşının sırtına yüklerler. Hazreti İsa’yı anıştıran bir figür olarak Hırsız, bu yükün ağırlığı altında kelimenin tam anlamıyla ezilmekte ve güçlüğü ilerlemekteyken; rahibe ve askerler dünyevi zevklerin keyfini çıkarmaktadırlar. Bu sahne dinsel üstanlatıların küçük, seçkin bir azınlık tarafından kendi çıkarları doğrultusunda nasıl kötüye kullanıldığını gösteren bir parodidir. Hırsızın rahibe ve askerler tarafından kandırılması, balmumu kullanılarak kalıbının çıkarılıp yüzlerce kopyasının çıkarılması parodinin kiliseye yönelttiği eleştirinin had safhasını oluşturmaktadır.

Hırsız’ın Simyacı ile tanışması ve kutsal dağa yapacakları yolculuk için hazırlanmasıyla başlayan filmin ikinci yarısında, parodi hedefini değiştirir. Bu kısımda eleştirilen daha çok grubun diğer üyeleri üzerinden modernitenin yarattığı çağdaş kapitalist dünyadır. Örneğin, çocuklar için oyuncaklar üreten ve bir filin sırtında çocuklara şeker dağıtan sirk palyaçosu olarak görünen Satürn, aslında sahibi olduğu fabrika çocuklar için savaş oyuncakları üreten ve müşterileri arasında hükümetin de bulunduğu kötü niyetli bir sanayicidir. Fabrikasındaki



süper bilgisayar muhtemel savaşları ve ayaklanmaları tahmin eder ve çocukları doğumlarından itibaren koşullandırmak için hangi tür oyuncakları üretmeleri gerektiğini gösterir. Satürn, gelecekte Peru'ya karşı başlayacak bir savaş için hazırlıklara on beş yıl öncesinden hazırlandıklarını anlatır. Fabrikası çocuklara gelecekteki düşmanlarından nefret etmeyi öğretecek telkin sürecinin bir parçasıdır. Uygur kapitalist dünyanın barbarlığını gözler önüne seren parodiler yoluyla işleyen bu eleştirel yaklaşım skeçler halinde devam eder.

Fakat filmin ikinci yarısına hakim olan bir diğer postmodern özellik, filmin kendisine ve yapaylığına vurgu yapan özdeşimsellik ve üstkurmacadır. Dağa yapacakları yolculuğa çıkmadan önce Hırsız ve grubun diğer üyeleri ile birlikte bir odada toplanmıştır. Simyacı bir başka sinematik aygıt olan projektörün başında kutsal dağı anlatmaktadır. Simyacı'yı Jodorowsky'nin kendisinin oynadığı ve projektörden yansıyan ışığın kameraya vurduğu göz önüne alındığında, bu sahnenin dağa yapılacak yolculuğun mistik boyutlarından çok kitle iletişim aracının büyüünün bozulmasıyla ilgili olduğu iddia edilebilir (Santos, 2017: 63). Dağa çıkan grubun Hazreti İsa ve havarilerinin bir paradisi olduğu aşikardır. Hakikat ve aydınlanma arayışı, dağın zirvesinde ölümsüzlük yerine içi doldurulmuş elbise mankenleri bulunmasıyla son bulur. Asıl hakikat ise, sahte peygamberlerin –her türden üstanlatının– peşinde aradıkları değil, Simyacı karakterinin yüzümüze vurduğu bir filmin içinde oldukları gerçeğidir. Simyacı, hep birlikte çıktıkları yolculuğu şu sözlerle bitirmektedir:

*“Büyük bir sır vaat ettim. Sizi hayal kırıklığına uğratmayacağım. Maceramızın sonu bu mu? Hiçbir şeyin sonu yoktur. Ölümsüzlüğün sırrını aramak için geldik. Tanrılar gibi olmak için. İşte buradayız... ölümlüler. Her zamankinden daha insan. Ölümsüzlüğü elde edemediysek de, en azından gerçeğe ulaştık. Bir masalda başladık, hayata döndük. Fakat bu hayat gerçek mi? Hayır. Bu bir film. Zoom back kamera. Bizler imajlarız, rüyalar, fotoğraflar... Burada kalamayız! Tutsaklar! İllüzyonu kıracağız. Hoşça kal kutsal dağ. Gerçek hayat bizi bekliyor.”*

Kameranın geri çekilerek set çalışanlarını, ışıkları ve diğer kameraları açık etmesiyle filmin taşıdığı üstkurmaca özelliğini pekiştiren postmodern yabancılaştırma efekti, aynı zamanda anlatıyı *El Topo*'nun finaline benzer şekilde dairesel bir forma sokar. Gruptakilerin hepsi –elbette farklı biri olarak– başladığı yere geri dönmüştür.

### **Kefaret Yoluyla Yeniden Doğuş: Santa Sangre**

Alejandro Jodorowsky'nin Meksika'da bir barda tanıştığı Gojo Cardenas<sup>8</sup> adındaki bir seri katilin gerçek hikayesinden esinlenerek çektiği *Santa Sangre* (Kutsal Kan, 1989) filminde, annesi ile hastalıklı bir ilişkisi olan bir karaktere odaklanmaktadır. Yönetmenin *Tusk* (1980) filminin yapım sürecinde karşılaştığı sıkıntılar yüzünden sinemaya verdiği uzun bir aradan sonra çektiği film, *El Topo* ve *La Montana Sagrada*'da tekrar eden 'aydınlanma arayışı' temasından farklı olarak 'kefarete yoluyla yeniden doğuş' temasına yönelir.

Filmin kahramanı, başlangıçta bir akıl hastanesinde tutulan ve sirkte çalışan iki cambazın oğlu olan Fenix'tir. Fenix'in akıl hastanesine kapatılmasının sebepleri geriye dönüşler aracılığı ile verilmektedir. Bıçak fırlatan bir cambaz olan baba Orgo, trapezci olan

8 Filmin temelini oluşturan Gojo Cardenas 'annesinin şeytani varlığının' etkisiyle otuzdan fazla kadını öldüren ve bahçesine gömen bir seri katildir. Cardenas, kendi isteğiyle teslim olup suçlarını itiraf ettikten sonra on yıl hapiste yatar. Daha sonra ıslah olduğu düşünülerek serbest bırakılır, bundan sonra işlediği cinayetlerin hiçbirini hatırlamadığını iddia ederek evlenir ve bir aile kurar. Jodorowsky'nin esin kaynağını şöyle açıklamaktadır: “Eğer bir katil unutulabiliyor ve normal bir hayat hayat sürdürebiliyorsa, suçlu bir toplum olan bizim toplumumuz da güzel bir dünyada yaşayabilir”. (Cobb, 2006: 213-214).

anne Concha'yı asistanıyla aldatmaktadır. Concha'nın, Orgo'nun kendisini aldattığını öğrenmesi üzerine şiddetli bir kavga başlar ve Concha Orgo'yu hadım eder. Bunun üzerine Orgo, önce Concho'nun her iki kolunu, sonra da kendi gırtlakını keser. Bu olaylara tanık olan küçük Fenix, yaşadığı travmanın etkisini atlatamaz, akıl hastanesine kapatılır. Yıllar sonra hastaneden ayrılan Fenix, annesinin yanına döner ve arkasında durarak annesinin olmayan kolları gibi hareket ettiği bir gösteri sergilerler. Çok geçmeden Concha, Fenix'in başka kadınlardan gördüğü ilgiyi kıskanmaya başlar ve bu kadınları öldürmesi için oğlunu telkin eder.

Postmodern metinlerarasılık açısından Alfred Hitchcock'un *Psycho* (1960) filminin bir çeşitlemesi olarak da okunabilecek *Santa Sangre*, Alejandro Jodorowsky'nin klasik anlamda bir olay örgüsüne sahip olmaya en yakın filmidir. Nitekim, *Santa Sangre*'nin Jodorowsky'nin -hem yapısı itibarıyla hem de karakterizasyon açısından- en erişilebilir ve ticari açıdan en başarılı filmi olması rastlantı değildir (Cobb, 2006: 2013).

Bununla birlikte filmin metinlerarası referansları *Psycho* ile sınırlı değildir. Önceki filmleri kadar mistik öğeler taşımayan film, klasik filmlere ve korku türüne has birçok özelliği kendisine mal etmektedir. Burke (2015)'e göre, "*Santa Sangre*'de Robert Wiene'in *Hands of Orlac* (1924), James Whale'in *The Invisible Man* (1933) ve Dario Argento'nun popülerleştirdiği İtalyan *giallo* filmlerinin etkisi çok belirgindir".

*Santa Sangre*'nin, korku filmlerine has özellikleri postmodern biçimde temellük ettiğini kabul etmekle birlikte, özünde bir korku filminden çok daha fazlası olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Jodorowsky, filmin "cinayetlerden ziyade din, delilik ve aşk hakkında olduğunu" (Jodorowsky'den akt. Files, 2004) ifade etmektedir.<sup>9</sup>

Korku filmlerinin özellikleri yanında, sirk yaşamının bütün şatafatını ve parıltılı gösteriselliğini, sakatların, zihinsel engellilerin, akıl hastalarının ve Fenix'in işlediği cinayetlerin grotesk görüntüleriyle harmanlayan film, Jodorowsky'nin sıkça başvurduğu groteski ön plana çıkararak aile ve din kurumlarını kişinin kendini yaratmasının önündeki engeller olarak alaya alır. Din ve aile eleştirisinin temelinde Fenix'in annesi ile arasındaki hastalıklı ilişki yatmaktadır. Concha, tecavüz edilerek öldürülen küçük bir kızın kanlarının aktığı yerde kurulmuş Kutsal Kan adlı yerel bir kilisenin hamisidir. Ancak kilise, şikayetler üzerine Katolik kilisesi tarafından zorla yıkılır. Çünkü Hristiyan otoriteleri yerel kilisenin mukaddesliğini kabul etmeyi reddederler. Jodorowsky'e göre, "bu dini emperyalizmin klasik bir örneğidir" (Cobb, 2006: 215).

Daha sonra Concha ve Fenix, *El Topo*'daki John Wayne örneğine benzer biçimde canlı bedenlerden oluşmuş bir pastiş şeklinde yerel tiyatrolarda oyunlar sergilemeye başlarlar. Concha'nın kesilmiş kollarını tamamlayan Fenix'in işlemeye başladığı cinayetler dinsel eleştirinin ikinci boyutunu oluşturmaktadır. Çünkü Fenix cinayetleri işlemeye bir din görevlisi sayılan Concha'nın telkinleriyle başlar. Burada hem Katolik üst-anlatısının eleştirisi hem de dinsel düşüncenin nasıl kolaylıkla seri cinayetlere varan bir deliliğe dönüşebileceğini gösteren

<sup>9</sup> Bir röportajında Jodorowsky bu durumu şöyle açıklamaktadır: "*Santa Sangre*'de Dario Argento'nun kardeşi Claudio yapımcıydı. Bana 'bu filmde kadınları öldürmelisin' dedi. Ben de sordum: Neden yalnızca kadınlar? Erkekler, hayvanlar, şişmanlar, zayıflar ya da rahipler değil? Fakat filmin finansmanının şartı kadınların öldürülmesiydi, çünkü ağabeyinin filmlerinin böyle yaparak para kazandığını biliyordu. Böylece... onu biraz kandırılmış oldum. Bir korku filmi yapmam için para ödedi ama yapmadım" (Files, 2004).

bir ironi vardır. Çünkü öldürülen genç bir kız anısına kurulan 'Kutsal Kan Kilisesi' nin temsilcisi olan Concha kendi oğlunu genç kızları öldürmeye teşvik etmektedir. Filmin son sekansında Fenix, öldürmek üzere olduğu bir genç kızın çocukluğundan hatırladığı bir arkadaşı olduğunu fark edince kızı öldürmekten vazgeçer ve annesini öldürür.

'Yeniden doğuş' ve 'kefarete' gibi temaları ele almak için postmodernist anlatısal özelliklerden yararlanan Santa Sangre; Fenix örneğinde olduğu gibi öksüzlüğün, yetimliğın, akıl hastanesinde geçen yılların, kanlı cinayetlerin gölgesinde birey ne kadar batağa saplanırsa saplansın; pişmanlık, öz farkındalık ve sevgi yoluyla bir 'yeniden doğuş' olasılığının mevcut olduğunu öne sürmektedir. Fakat bu olasılık aile, kilise vs. gibi kurumlarda tecessüm eden üstanlatılarda aranacak bir şey değil; kişinin ancak kendisine dönerek gerçekleştirebileceği bir şeydir.

### Sonuç

Bu çalışma kapsamında incelenen üç film de biçimsel açıdan postmodern anlatılara has birçok özelliği barındırmaktadır. Büyük ölçüde etkilendiği sürrealizmin kurumlara saldırısı da göz önünde bulundurularak, Jodorowsky'nin kimi zaman Latin Amerika'ya egemen olan Katolik inancını, kimi zaman da çağdaş kapitalist toplumu hicvetmek için pastiş ve parodiye sıklıkla başvurduğu görülmektedir.

Yönetmenin yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ayrımı da önemsemediği görülmektedir. Jodorowsky daha çok western, korku, gerilim gibi sinema türlerini yaratıcılığını ve özgün vizyonunu ortaya koymak için birer malzeme olarak kendine mal etmektedir. Nitekim *El Topo* bir western olarak kurgulanmıştır. *Santa Sangre*, ise bir korku ve gerilim filmlerinin gelenekleri üzerine inşa edilmiştir. Nitekim, Ruetalo ve Tierney (2009: 9), Jodorowsky sinemasının "kültür hiyerarşisinin aşağıdaki kısmında istismar ve yeraltı sinemasına, yukarıdaki kısmında ise avangart ve auteur sinemasına yakın olduğunu" öne sürmüşlerdir.

Jodorowsky'nin olay örgüsü, inançsızlığın ertelenmesi gibi klasik anlatıya has araçlara başvurmaması; düşsel, epizodik ve izleyicinin özdeşleşmesine fırsat vermeyen mesafeli bir yapıyı benimsemesi; birçok klasik filmde Elvis Presley, Madonna, John Wayne gibi popüler kültür ikonlarına uzanan metinlerarasılık pratiklerine yer vermesi, groteske ve gösteriselliğe sıklıkla başvurması açısından postmodern bir sinemacı olduğu iddiası geçerli gibi görünmektedir.

Diğer taraftan Jodorowsky'nin postmodern konumunun en önemli belirleyicisi her türden otoriteye ve büyük anlatıya şüphe ve kinaye ile yaklaşmasıdır. İncelenen filmlerde, özgürleşim, kurtuluş gibi nosyonlara, ruhani aydınlanmaya ve arayışa sıklıkla yer verdiği görülen Jodorowsky'nin din, devlet, aile, kapitalist toplum gibi kişinin üzerinde zor ya da rıza yoluyla egemenlik kuran kurumları eleştirdiği görülmektedir. Ona göre, Aydınlanma rasyonalitesinin ürünü olan kapitalist toplum, ruhen hastalıklı insanı yaratır. Dinsel kurtuluş anlatıları ise şiddet, vahşet ve farklı olanlara duyulan nefret ile sonuçlanır. Bu bağlamda, modern nevrotik insan için sağaltıcı bir sinema yarattığını öne süren Jodorowsky'nin kurtuluşu insanın kendi iç dünyasında arayan bir 'New Age' peygamberi olduğunu söylemek mümkündür.

### Kaynakça

- Aitken, I. (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Austin, G. (1999). *Contemporary French Cinema: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Baudrillard, J. (2002). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (Çev.) Oğuz Adanır. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bennett, J. (2009). Modernity and Its Critics. R. E. Goodin (Ed.), *The Oxford Handbook of Political Science* (ss. 127-141). New York: Oxford University Press.
- Berman, M. (1983). *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso.
- Breton, A. (2009 [1924]). *Sürrealist Manifestolar*. (Haz.) Kaan Çaydamlı. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. Ruken. (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. 2. Basım. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Üçüncü Basım. İstanbul: Paradigma.
- Childs, P. (2000). *Modernism*. Londra ve New York: Routledge.
- Cobb, B. (2006). *Anarchy and Alchemy: The Films of Alejandro Jodorowsky*. London: Creation Books.
- Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. (Çev.) Doğan Şahiner. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corrigan, T. (1998). Auteurs and New Hollywood. Lewis, J. (Ed.), *The New American Cinema* (ss. 38-64). London: Duke University Press.
- Cortazar, J. (1986). *Around the Day in Eighty Worlds*. San Francisco: North Point Press.
- Cortes, E. ve Barrea-Marlys, M. (2004). *Encyclopedia of Latin American Theater*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group.
- Eco, U. (1996). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (Çev.) Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Çev.) Mehmet Küçük. Ankara: Ayrıntı Yayınları.
- Garrett, R. (2007). *Postmodern Chick Flicks: The Return of the Woman's Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gellner, E. (1994). *Postmodernizm, İslam ve Us*. (Çev.) Bülent Peker. Ankara: Ümit Yayınları.
- Gitlin, T. (1980). *The Whole World is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*. Berkeley: University of California Press.
- Hassan, I. (2001). From postmodernism to postmodernity: the local/global context.

Philosophy and Literature, 25(1), 1-13. doi:10.1353/phl.2001.0011

Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.

Hernandez-Rodriguez, R. (2010). *Splendors of Latin Cinema*. California: Praeger.

Hoffman, G. (2005). *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. New York: Rodopi.

Hollinger, R. (2005). *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler*. (Çev.) Ahmet Cevizci. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Horkheimer, M. (1947). *Eclipse of Reason*. New York: Continuum.

İnceoğlu, Y. ve Çomak, N. (2016). *Metin Çözümlemeleri*. Ayrıntı: İstanbul.

Jodorowsky, A. (1971). *El Topo: A Book of the Film*. New York: The Douglas Book Corporation.

Keeseey, P. (2003). Madmen, visionaries and freaks: The films of Alejandro Jodorowsky. Steven Jay Schneider (ed.), *Fear without Frontiers: Horror Cinema across the Globe* içinde (15-25) Godalming: FAB Press.

Kellner, D. ve Best, S. (1991). *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. London: Macmillan.

Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. (Çev.) Aslıhan Aksoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lukacs, G. (2003). *Roman Kuramı*. (Çev.) Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.

Mathijs, E. ve J. Sexton (2011). *Cult Cinema: An Introduction*. Malden: Wiley-Blackwell.

McKee, A. (2003). *Textual Analysis*. London: Sage Publications.

Moulton, J. (1993). A Paradigm of Philosophy: The Adversary Method. Harding, S. ve M.B. Hintikka (Ed.), *Discovering Reality* içinde (ss. 149-164).

Neuendorf, K. (2002). *The Content Analysis Guidebook*. London: Sage Publications.

Nietzsche, F. (1974). *The Gay Science*. (Çev.) Walter Kaufmann. New York: Vintage.

Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. Oxford, New York: Berg Publishers.

Ruétalo, V. ve D. Tierney. (2009). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. New York: Routledge.

Santos, A. (2017). *Cultographies: The Holy Mountain*. London and New York: Wallflower Press.

Sontag, S. (1988). Preface. Susan Sontag (Ed.) *Antonin Artaud: Selected Writings* içinde. California: University of California Press.

Storr, R. (2003). *Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting*. New York: Museum of Modern Art.

Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. 4. Basım. Ankara: İmge Kitabevi.

Ward, G. (2014). *Postmodernizmi Anlamak*. (Çev.) Tufan Göbekçin. İstanbul: Optimist Kitap.

Waters, A. (2011). *Discerning a Surrealist Cinema*. University of Birmingham. Yayınlanmamış Doktora Tezi.

West, D. (1997). *An Introduction to Continental Philosophy*. Cambridge: Polity Press.

#### İnternet Kaynakları

Buder, E. (2017). "Endless Poetry: Why Alejandro Jodorowsky Thinks You Should Make Movies to Lose Money". <https://nofilmschool.com/2017/07/alejandro-jodorowsky-interview-endless-poetry>. Erişim Tarihi: 3.09.2018.

Church, D. (2007). "Great Directors: Jodorowsky, Alejandro".

<http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/jodorowsky>. Erişim Tarihi: 10.09 2018

Dizdar, G. (2018). "Jodorowsky, Surrealism and Theater of Cruelty". [https://www.academia.edu/432894/Jodorowsky\\_Surrealism\\_and\\_Theatre\\_of\\_Cruelty](https://www.academia.edu/432894/Jodorowsky_Surrealism_and_Theatre_of_Cruelty). Erişim Tarihi: 3.09.2018.

Files, G. (2004). "A Delirious Surrealist: Alejandro Jodorowsky". <http://povmagazine.com/articles/view/a-delirious-surrealist-alejandro-jodorowsky>. Erişim Tarihi: 10.10.2018.

Kael, P. (1971). "El Poto-Head Comics The Current Cinema". <http://archives.newyorker.com/?i=1971-11-20#folio=CV1> Erişim Tarihi: 8.08.2018.

Love, D. (2008). "The Mole Man: Going Underground with Alejandro Jodorowsky". <https://brightlightsfilm.com/wp-content/cache/all/the-mole-man-going-underground-with-alejandro-jodorowsky/#.XDyUM1wzY2w> Erişim Tarihi: 8.08.2018.

#### Filmler

Claudio Argento (Yapımcı) & Alejandro Jodorowsky (Yönetmen). (1989). *Santa Sangre*. [Film]. İtalya: Produzioni Intersound ve Productora Filmica Real.

Jean-Jacques Fourgeaud (Yapımcı) & Alejandro Jodorowsky (Yönetmen). (1980). *Tusk* [Film]. Fransa: Les Films 21.

Juan López Moctezuma (Yapımcı) & Alejandro Jodorowsky (Yönetmen). (1968). *Fando y Lis* [Film]. Meksika: Producciones Panicas.

Juan López Moctezuma (Yapımcı) & Alejandro Jodorowsky (Yönetmen). (1970). *El Topo* [Film]. Meksika: Producciones Panicas.

Robert Taicher (Yapımcı) & Alejandro Jodorowsky (Yönetmen). (1973). *La Montana Sagrada* [Film]. Amerika Birleşik Devletleri: ABKCO Films.