

SÜRREALİST ESTETİKTE PLASTİK BİR UNSUR OLARAK GÖRSEL RİTİM: RENÉ MAGRİTTE’İN GOLCONDA TABLOSU VE ALEJANDRO JODOROWSKY SİNEMASI ÜZERİNE SEÇİLİ ESERLER ODAKLI KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

Melis YILDIZIVIRAN¹

melisyildiziviran@ogr.iu.edu.tr

İstanbul Üniversitesi, Türkiye

<https://orcid.org/0000-0002-0961-4709>

<i>Atıf</i>	Yıldıziviran, M. (2026) SÜRREALİST ESTETİKTE PLASTİK BİR UNSUR OLARAK GÖRSEL RİTİM: RENÉ MAGRİTTE’İN GOLCONDA TABLOSU VE ALEJANDRO JODOROWSKY SİNEMASI ÜZERİNE SEÇİLİ ESERLER ODAKLI KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ. <i>İletişim Çalışmaları Dergisi</i> , 12 (3), 303-317.
-------------	---

Geliş tarihi / Received: 01.07.2026

Kabul tarihi / Accepted: 18.09.2026

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v012i3004

ÖZ

Bu çalışma, sürrealist estetik bağlamında gelişen plastik sanatlar ile sinema arasındaki disiplinlerarası etkileşimi görsel ritim kavramı üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Sinemanın plastik ve ritmik bir sentez olarak ortaya çıkışından hareketle, resim sanatındaki durağan ritim ile sinemadaki sabit nesnelerin ritmi arasındaki yapısal paralellikler ele alınmıştır. Sürrealizmin bilinçdışını ve rüyaları temel alan rasyonel dışı yapısının, sanatsal formun en temel ön koşullarından biri olan ritim olgusuyla nasıl bir uyum yakaladığı sorunsallaştırılmıştır. Bu amaç doğrultusunda, resim sanatından René Magritte’in *Golconda* (1953) tablosu ile avant-garde sinemanın önemli temsilcilerinden Alejandro Jodorowsky’nin *Poesia sin Fin* (2016) ve *La Montana Sagrada* (1973) filmlerinden seçilen kareler; Bruce Block’un görsel ritim bileşenleri (alternans, tekrar, tempo) ve Henri Lefebvre’in ritimanaliz yaklaşımıyla karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Çalışmanın sonucunda, bir sürrealist olarak Jodorowsky’nin estetik ve ahlaki kaygılardan muaf olma iddiasıyla başvurdukları psişik otomatizm yönteminin, insan zihninin ve bilinçdışının içsel bir ritme sahip olması dolayısıyla, kaçınılmaz olarak plastik ve kompozisyonel bir ritim ürettiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Sürrealizm, Görsel Ritim, Sinema ve Resim, René Magritte, Alejandro Jodorowsky.*

¹ İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi

VISUAL RHYTHM AS A PLASTIC ELEMENT IN SURREALIST AESTHETICS: A COMPARATIVE ANALYSIS FOCUSED ON SELECTED WORKS OF RENÉ MAGRITTE'S GOLCONDA AND ALEJANDRO JODOROWSKY'S CINEMA

ABSTRACT

This study aims to examine the interdisciplinary interaction between the plastic arts and cinema developing within the context of surrealist aesthetics through the concept of *visual rhythm*. Grounded in the emergence of cinema as a synthesis of plastic and rhythmic arts, the structural parallels between the static rhythm in painting and the rhythm of stationary objects in cinema are addressed. The study problematizes how the non-rational structure of surrealism, based on the unconscious and dreams, achieves harmony with the phenomenon of rhythm, which is one of the most fundamental prerequisites of artistic form. For this purpose, selected frames from René Magritte's painting *Golconda* (1953) and the films *Poesia sin Fin* (2016) and *La Montana Sagrada* (1973) by Alejandro Jodorowsky, one of the prominent representatives of avant-garde cinema, are comparatively analyzed through Bruce Block's visual rhythm components (alternance, repetition, tempo) and Henri Lefebvre's rhythm analysis approach. Conclusively, it is determined that the method of psychic automatism, employed by surrealists with the claim of being free from aesthetic and moral concerns, inevitably produces a plastic and compositional rhythm due to the inherent internal rhythm of the human mind and the unconscious.

Keywords: *Surrealism, Visual Rhythm, Cinema and Painting, René Magritte, Alejandro Jodorowsky.*

GİRİŞ

Sinema, ilk olarak İtalyan film teorisyeni Ricciotto Canudo tarafından *Manifeste des Sept Arts – Yedinci Sanat Manifestosu (1911)*’nda plastik ve ritmik sanatların bir sentezi olarak tanımlanmıştır. Canudo’ya göre sinema, uzamsal ve zamansal unsurları bünyesinde barındırması dolayısıyla bir sanatlar-arası bir yapı olarak da düşünülebilir. Bu disiplinlerarası oluşum içerisinde ritim önemli bir unsur olarak kendini göstermektedir. Ritim unsuru dendiğinde akla ilk olarak zamansallık ile ilişkilendirilen, devingen sanatlar gelmektedir. Ancak ritim resim, fotoğraf gibi durağan sanatların da temel yapı taşlarından biridir (Sena, 1972).

Görsel bir dünya olan sinema, kendisi gibi görsel bir sanat olan resim ile yakın ilişki içerisinde. Kompozisyon, ışık, renk, çizgi gibi görüntü terimleri iki sanat için de ortak kullanılmaktadır (Berger, 2003). İnsanlığın başlangıcından beri var olan resim; kendisine göre oldukça genç bir sanat olan sinemaya görsel estetiği sağlama konusunda tecrübelerini aktarmıştır denebilir. Ritim de bu iki görsel sanat arasında aktarılan tecrübelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu iki sanatın ayrı ayrı ritim ile ilişkisine gelecek olursak; resimler durağan bir yapıdayken sinemada karşımıza zaman ve hareket unsurları yani devingenlik çıkmaktadır. Block (2008, s. 2) sinema için temel görsel elementleri boşluk, çizgi, ton, renk, hareket ve ritim olarak sıralar. Sinema için sıralanan temel görsel elementler arasında resimden farklı olan tek element harekettir. Ancak çalışmanın resim sanatı bağlamından uzaklaşmaması adına hareket ritminden ziyade seçilen kareler üzerinde görsel ritim aranmıştır.

İlgili literatür tarandığında; sinema ve resim ilişkisini ya da sürrealist estetiği ele alan çalışmaların büyük oranda estetik unsurlar üzerine göstergebilim veya tematik içerik analizlerine yoğunlaştığı görülmektedir (Köksal, 2012; Çanğa, 2016; Karakaya, 2025). Alejandro Jodorowsky sineması ise daha çok mistisizm, ezoterizm ve psikanalitik sembolizm bağlamında göstergebilim yaklaşımıyla okunmuştur (Aydın ve Uçar İlbuğa, 2019; Ural ve Yüksel, 2023). Görüntünün en temel plastik kurucularından biri olan 'ritim' olgusu ise sinema yazınında ekseriyetle kurgu (montaj) temposu, kamera hareketleri veya ses-müzik senkronizasyonu gibi devingen unsurlar üzerinden tartışılmıştır. Hem resim sanatı hem de sinematografik mizansen düzeyinde sabit nesnelerin görsel ritmini mercek altına alan ve bu ritmi sürrealizmin bilinçdışı/psşik otomatizm ilkeleriyle teorik bir düzlemde çarpıştıran çalışmaların yokluğu, literatürde bariz bir boşluk olarak kendini göstermektedir. Bu bağlamda çalışma; René Magritte’in plastik kurgusu ile Alejandro Jodorowsky’nin sinematografik kompozisyonlarını ortak bir ritmik formül (alternans, tekrar, tempo) ve ritimanaliz çerçevesinde buluşturarak disiplinlerarası yazına özgün bir değer katmayı amaçlamakta ve sürrealist kaosun

altındaki matematiksel plastik disiplini görünür kılması bakımından önem arz etmektedir.

Bu doğrultuda çalışmanın temel amacı; sürrealist estetik zemininde gelişen plastik sanatlar ile sinema arasındaki disiplinlerarası bağı, görüntünün devingenliğinden bağımsız olarak *sabit nesnelerin görsel ritmi* üzerinden sorunsallaştırmaktır. Araştırma, rasyonel gerçekliği ve yerleşik estetik formları reddeden sürrealist imge dünyasının, sanatsal formun en temel kurucu bileşeni olan ritim olgusuyla nasıl yapısal bir uyum yakaladığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu amaç çerçevesinde, resim sanatından René Magritte'in *Golconda* (1953) tablosu ile avant-garde sinemanın önemli temsilcilerinden Alejandro Jodorowsky'nin *Poesia sin Fin* (2016) ve *La Montana Sagrada* (1973) filmlerinden seçilen durağan kareler karşılaştırmalı olarak analiz edilerek; psikik otomatizm yönteminin ve bilinçdışının içsel ritminin plastik formlardaki somut izleri sürülmüştür.

Görsel Ritim ve Sürrealist Estetik

Plastik sanatlarda ve sinemada ritim, tesadüfi bir yapıdan ziyade belirli bileşenlerin matematiksel ve estetik bir düzen içinde yinelenmesiyle var olur. Block (2008, s. 198), ritmin; *alternans, tekrar ve tempo* olmak üzere üç alt bileşenden oluştuğunu belirtir. Alternansı, birbiri ardına gelen ses ve sessizlik olarak açıklar. Ancak tek bir vuruş ritmi oluşturmak için yeterli değildir, bu yüzden tekrar gereklidir. Bu tekrarlar arasındaki zaman aralığı ise tempoyu belirler. Block, görsel ritim için de aynı bileşenlerin geçerli olduğunu savunur.

Resimler üzerinden arayacağımız görsel ritim; çizgiler, şekiller, renkler ve tonlar gibi farklı unsurların bir araya gelerek oluşturduğu kompozisyon üzerinden değerlendirilir. Bigalı (1976, s. 201) ve Özkartal (2009, s. 58); şekil, renk, çizgi ve valörün düzenli ve ölçülü tekrarının uyum yarattığını söylerken aslında ritmi tanımlamıştır. Keskinok (1994, s. 2) da resim sanatında ritimden bahsederken; “...Resimde hareket karşıtlarına dayanır. Bir beyaz kağıt üzerinde bu beyazlığa karşıt siyah bir benek, bir çizgi ya da bunun tersi bizde hareket algısı uyandırır...” demektedir. Block (2008, s. 198), sinemada görsel ritmi; sabit nesnelerin ritmi ve hareketli nesnelerin ritmi olarak ikiye ayırır. Bizim bu çalışmada ele alacağımız ritim, resim sanatındaki ritme yakınlığından sabit nesnelerin ritmi olacaktır. Sabit nesnelerin ritmi, nesnelerin kare içerisinde nasıl yerleştirildiğini yani kompozisyonu temel alır.

Sinematografik görüntü akışından dondurulan sabit kareler üzerindeki bu ritim arayışı, Gilles Deleuze'un sinema felsefesinde ortaya koyduğu zaman-imaj (time-image) kavrayışıyla kuramsal bir meşruiyet kazanır. Klasik sinemanın eyleme ve doğrusal harekete dayalı 'hareket-imaj' yapısının aksine, modern ve avant-garde sinemanın hareketi askıya alarak zamanın kendisini kristalleşmiş,

saf bir form olarak sunduğunu belirtir (Deleuze, 2021). Filmden seçilen still (durağan) kareler, harekete bağımlı olmayan bu saf zaman katmanının ve kompozisyonel geometrinin görünür kılınmasını sağlar. Rudolf Arnheim'in (2007) görsel algı psikolojisi çerçevesinden bakıldığında ise, bu durağan çerçeve içindeki her sabit nesne, çizgi ve tonal değer kendi içinde bir 'görsel kuvvet alanı' yaratır. Arnheim'a göre çerçeve geometrisindeki dikey bölünmeler, simetri varyasyonları ve pozitif/negatif alan dengeleri, izleyicinin zihninde dinamik bir ritim algısı inşa eder. Dolayısıyla, çalışmada işe koşulan sabit nesnelerin ritmi analizi, filmin montaj hızından bağımsız olarak, çerçevenin plastik kuvvet alanlarındaki saklı ritmik temponun keşfedilmesini olanaklı kılmaktadır.

Sürrealizm ya da gerçeküstücülük, iki dünya savaşı arasındaki yıllarda yaşanan felaketlerin gerçekliğine karşı bir başkaldırıdır. Dada hareketinden esinlenerek tohumlarını vermiş, kişinin bilinçli olarak deneyimlediği dünyanın gerisinde asıl gerçekliğin varolduğunu savunan bir sanat hareketidir (Cevizci, 1999, s. 378). Sürrealizmin bir akım olarak tanınması 1924 yılında Andre Breton'un ilk Sürreal Manifesto'yu yayınlaması ile gerçekleşmiştir. Breton, bu manifestoda sürrealizmi; *"...düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki ruhsal otomatizm..."* olarak tanımlar. Başlangıçta edebi bir akım olarak ortaya çıkan sürrealizm, 1925 yılında Paris'te ilk sürrealist sergi olan *La Peinture Surrealiste* ile görsel sanatlarla ilişkisini kanıtlamıştır. Bu tarihten sonra da ressamların sayısı artmış ve grup içinde önemli hale gelmişlerdir (Güngör, 2011).

Passeron sürrealist resim için *"Oneirik ya da düşsel fantezinin resim alanına girmesiyle Sürrealizm, sayısız öncülerıyla soylu bir geçmişe de sahip çıkarak, resim sanatının özel geleneği içindeki yerini almıştır..."* der (Passeron, 1982, s. 23). Sürrealistler, resim sanatında da edebiyatta kullandıkları otomatizm yöntemine başvurmuşlardır. Breton (1924), ilk Sürrealist Manifesto'da psişik otomatizmi; *"...Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği"* olarak açıklar. Bu yöntem sayesinde resim yaparken kendiliğinden gelişen çizgilerle kişinin bilinçdışını yansıtabileceğini savunurlar (Suci, 2017).

Bilincin ötesine odaklanan bu akım, Freud ve psikanalizi de kendine kaynak edinmiştir. Breton (1924) ilk manifestoda Freud'un bilinçdışına ve rüyalara odaklanan keşiflerine minnet duyduğundan söz eder. *"Uyumak ve kendimi –tıpkı gözleri fal taşı gibi açık halde beni okuyanlara teslim ettiğim gibi– rüya görenlere teslim etmek isterdim; bu âlemden, düşüncemin bilinçli ritminin baskın çıkmasını engellemek için uyumak isterdim"* (Breton, 1924). Breton'un belirttiği gibi sürrealistler, düşüncelerin bilinçli ritminden uzaklaşarak rüyaları resmetmeye çalışmışlardır. Sürrealist estetiğin rüya ve bilinçdışı üzerinden kurguladığı bu şiirsel ritim, Henri Lefebvre'in (2018) ritmanaliz kuramında kavramsallaştırdığı lineer ve döngü-

sel ritim çatışmasında felsefi bir karşılık bulur. Sürrealistler, modern rasyonalizmin ve endüstriyel toplumun insana dayattığı mekanik, çizgisel ve ölçülebilir zaman ritmini (teknoritim) reddederek; insanın biyolojik, içsel ve mitik evrenine ait olan döngüsel ritimlere yönelmişlerdir. Bu bağlamda, bilincin denetiminden kaçan psikik otomatizm yöntemi, Walter Benjamin'in *optik bilindışı* (optical unconscious) olarak adlandırdığı estetik düzlemle kesişir. Benjamin'e göre ressamın fırçası veya sinemacının kamerası, gündelik insan algısının ıskaladığı gizli katmanları ve yapısal ritimleri görünür kılma yetisine sahiptir (Benjamin, 2002). Dolayısıyla sürrealistlerin estetik kaygılardan muaf olma iddiası, aslında yerleşik burjuva estetiğinin ritmine karşı bir başkaldırıdır (Gültekin ve Tokdil, 2016); sanatçılar bilincin yapay ritmini kırarak, optik bilinçdışının derinliklerinde saklı olan ilkel, arketipsel ve özgür bir plastik ritmi mizansene taşırlar. Onlar için mantık kuralları ya da gerçeklik değil hayalgücü ve yaratıcılık ön plandadır. Buna dayanarak sürreal eserlerin rüyaların şiirsel ritmine sahip olduklarını söylemek mümkün olabilecektir.

Sinema sanatında sürrealizm dendiğinde akla ilk gelen isim Luis Bunuel ve *Un Chien Andalou* (1929) filmi olur. Ancak bundan öncesinde 1923-1929 yılları arasında biçim-içerik dengesini biçimcilikten kurmuş olan filmlerden bazıları da sürrealist motifler barındırmaktadır (Demirci, 2012). Birbirinden bağımsız nesnelerin Sovyet montaj mantığıyla kurgu sayesinde bir araya getirilmesi şiirsel olanın soyut bir görsellikle yeniden üretimine katkıda bulunur (Demirci, 2012). Sürrealist sinemada sembolizmin de anlatımda rolü büyüktür. Gündelik hayatta gördüğümüz gerçeklik rüyaların gerçekliğine dönüşmüştür. Birbirinden alakasız nesneler bir arada absürt şekillerde karşımıza çıkarlar. Sürrealist sinema, bu tip absürtlüklerle vuruculuk yaratır ve izleyicisini edilgen konumdan uzaklaştırır.

Sürrealist filmlerin en belirgin özelliklerinden biri de bir noktada rahatsız edici oluşlarıdır. Çünkü Breton'un ilk Manifestosu'nda da belirttiği gibi sürrealistler ahlaki, mantıksal ya da estetik kaygılar gütmeyiz; bilincin ötesindeki gerçekliği olduğu gibi aktarmaya, rüyalarını paylaşmaya çalışırlar. Benimsedikleri psikik otomatizm ilkesi şiir, resim gibi tamamen zihinsel ürün verilen sanatlarda daha rahat uygulanabilirken sinemada düşselliğe çok rahat ulaşamayacaktır çünkü sinema eserlerinin oluşması somut koşullara bağlıdır.

Yöntem

Sürrealist estetik bilincin ve mantığın sınırlarını aşarak Freudyen bir yaklaşımla bilinçdışının karanlık labirentlerini sanata taşımıştır. Andre Breton'un rüyaların egemenliğine dayandığı otomatizm yöntemi, sanatçının bilinçli zihninin ritmini devre dışı bırakarak ruhun ve bastırılmış olanın saf ritmini yakalama çabasıdır (Breton, 1924). Bu bağlamda sürrealist bir esere bakıldığında, mantıksal bir nedensellik bağı içermeyen absürt nesnelerin yan yanılığı ilk başta bir kaos

izlenimi verse de plastik düzeyde kendi içinde son derece organize bir görsel ritim barındırdığı görülür. Sinemada Luis Buñuel ile somutlaşan bu akım, somut üretim koşullarına bağlı olmasına rağmen montaj (kurgu) ve mizansen sayesinde düşsel bir evren yaratmayı başarmıştır. Alejandro Jodorowsky ise bu düşsel evreni sinemada mistik, grotesk ve sembolik bir dille en üst noktaya taşıyan, imgeleri adeta bir ressam titizliğiyle çerçeveye yerleştiren bir yönetmendir.

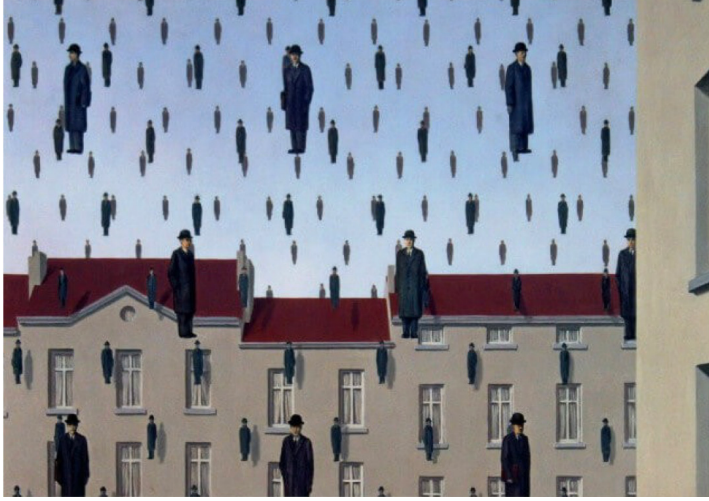
Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden karşılaştırmalı estetik analiz ve görsel biçimsel analiz (formalist analiz) yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini sürrealist plastik imgeler oluşturmaktadır. Bu geniş evren içerisinden, araştırmanın amacına uygun olarak, amaçlı örneklem yöntemlerinden ölçüt örneklem yaklaşımıyla bir sınırlandırmaya gidilmiştir. Ölçüt örnekleme, belirlenmiş bir dizi kriteri karşılayan durumların veya nesnelerin çalışmaya dahil edilmesini öngörür (Yıldırım & Şimşek, 2016, s. 112). Buradan hareketle; çalışmanın örneklemini resim sanatından René Magritte'in Golconda (1953) tablosu ile Alejandro Jodorowsky'nin La Montana Sagrada (1973) ve Poesia sin Fin (2016) filmlerinden amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen dört adet stilize edilmiş kare oluşturmaktadır. Çalışmada resim sanatı temsili olarak René Magritte'in, sinema temsili olarak ise Alejandro Jodorowsky'nin seçilme nedeni; her iki sanatçının da sürrealist akım içerisinde yer almasına rağmen, kaotik veya tamamen rastlantısal bir görsellik yerine, çerçeve geometrisini son derece planlı, mesafeli ve plastik bir disiplinle kurgulamalarıdır.

Analiz sürecinde Bruce Block'un *Sabit Nesnelerin Ritmi* kuramı temel alınarak; çerçevelerdeki tonal kontrast, alternans, tekrar, tempo ve figürler arası boşluklar (pozitif/negatif alan dengesi) incelenmiştir. Ayrıca elde edilen ritmik veriler, Henri Lefebvre'in (2018) *tekrarlanan özdeş üzerinden farklı olanın üretimi* kavramsal çerçevesiyle harmanlanarak felsefi bir boyutta tartışılmıştır. Sinema filmlerinden seçilen sahneler, Block'un metodolojisine uygun olarak şematize edilmiş ve tonal/nesnel vurgu grafiklerine dönüştürülerek ritmin plastik haritası çıkarılmıştır.

Bulgular ve Tartışma: René Magritte'in *Golconda* Tablosu ve Alejandro Jodorowsky Sinemasında Görsel Ritim

Şekil 1.

Golconda Tablosu (Rene Magritte, 1953)



Magritte'in, *Golconda* (1953) adlı tablosunda gökten yağmur damlaları gibi süzülen ikonik melon şapkalı adamları görülmektedir. Adamların birer silüet gibi siyah olmaları arkadaki fonda yer alan mavi gökyüzü ve açık renkli binalarla tonal kontrast yaratmaktadır. Resmedilen figürlerin aralarındaki boşluklara bakıldığında Block (2008)'un ritmin unsurlarından alternans ve tekrarı açıklarken kullandığı *ses – sessizlik – ses – sessizlik* düzenine uygun bir yapılanma göze çarpmaktadır. Adamların irili ufaklı olmaları kişideki perspektif kuralına göre bizlere yakın algıladığımız iri olanlar ile uzak algıladığımız ufak olanlar arasındaki açıklık da kendi içinde bir düzen barındırmaktadır. Ufak adam figürlerinin daha açık renkte olmaları Magritte'in bu tabloda renk perspektifi de kullandığını göstermektedir.

Tablonun kendi içindeki ritminin yanı sıra tablodaki 'melon şapkalı adam' figürü Magritte'in tablolarında defalarca resmettiği bir figürdür. Bu da Magritte'in kendi eserleri içinde de bir ritim tutturması olarak yorumlanabilir. Magritte, aynı zamanda kuş, bulut, elma, pipo gibi figürleri farklı eserlerinde tekrar tekrar kullanır (Yurdayüksel, 2006; Türker ve Çokokumuş, 2014). *Golconda* tablosuna dikkatlice bakıldığında adamların her birinin baktıkları yönün de sırasıyla değiştiği görülmektedir. Bu da bizi tekrarlanan figürlerin birbirinin aynı olmadığını Lefebvre (2018, s. 31)'nin bahsettiği gibi *tekrarlanan özdeş üzerinden farklı olanın üretimine* götürmektedir. Magritte'in tekrar çizmiş olduğu figürlerin farklı imgeler olarak karşımıza çıkması Lefebvre'nin sözlerini destekler niteliktedir.

Şekil 2.

Poesia sin Fin (Jodorowsky, 2016)



Jodorowsky'nin kendi hayatını anlattığı üçlemesinin ikinci filmi olan *Poesia sin Fin* filminden seçilen geniş plan bu karede (Görsel 2), *Golconda* tablosunda tekrarlayan adam figürlerine benzer olarak *El Día de Muertos* (Ölümler Günü) gününü simgeleyen iskelet kostümlü kişilerin kare içerisinde tekrarlandığı görülmektedir. Meksika kültüründe köklü bir yere sahip olan ve ölümün trajik bir yas sürecinden ziyade, hayatın döngüsellliğini kutlayan bir karnaval havasında yaşandığı El Día de los Muertos, Jodorowsky sinemasında yaşam ve ölüm arasındaki oneirik geçişkenliği simgeler. Yine *Golconda* tablosundakine benzer olarak bu kişiler arasında düzenli boşluklar olması ve film hareketli olarak düşünüldüğünde de hareketleri arasındaki zaman boşluklarını dikkate alırsak Block (2008)'un ritmin unsurlarından alternans ve tekrarı açıklarken kullandığı *ses – sessizlik – ses – sessizlik* düzenine uygun bir kompozisyonla ritmin sağlandığı söylenebilir. İskelet kostümlerinin ağırlıklı olarak barındırdığı siyah renk, ekrana hakim olan gökyüzü ve yerin açık mavi rengi ile tonal kontrast oluşturmaktadır.

Şekil 3.

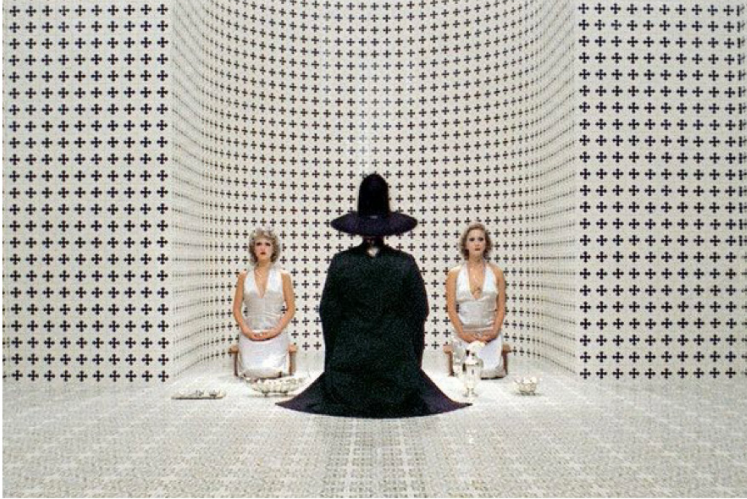
Poesia sin Fin (Jodorowsky, 2016)



Aynı filmde seçilen ikinci karede (Görsel 3) gündelik hayatta karşılaşmamızın pek muhtemel olmadığı düşsel bir atmosfer hakimdir. Merkeze yerleştirilen beyaz melek figürü ise kaotik kırmızı kütle içinde ritmik bir kırılma (senkop/aksak ritim) yaratarak dikkati merkezde toplar. Odak noktası olan bu figürün çevresinde konumlanan diğer figürlerde ise yine Golconda tablosundakine benzer biçimde düzenli bir tekrar gözlemlenebilmektedir. Magritte gibi bir sürrealist olan Jodorowsky filmlerinde görsellik, gerçekçi ve yalın bir anlatımdan ziyade Jodorowsky'nin grotesk düş dünyasının bir yansıması olarak kendini göstermektedir.

Şekil 4.

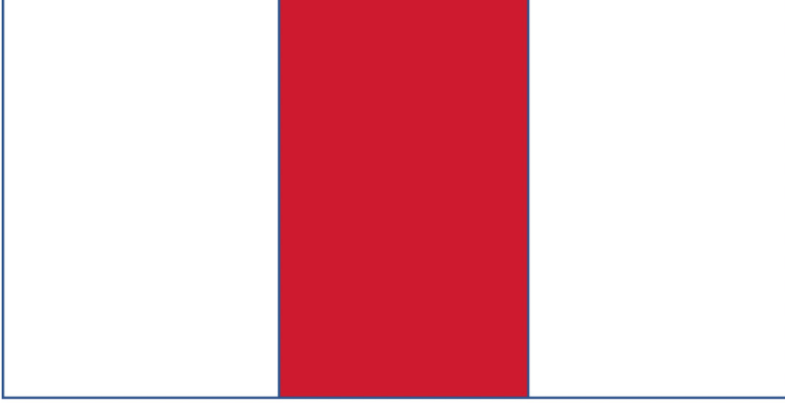
La Montana Sagrada (Jodorowsky, 1973) Kare 1



Jodorowsky'nin bir başka filmi olan ve sinema tarihinin en absürt filmlerinden biri olarak görülen *La Montana Sagrada* filminden seçilen bu karede de (Görsel 4) tonal kontrastın dikkat çekici biçimde kullanıldığı görülmektedir. Filmin ana karakteri çerçevenin merkezinde ve baskın olan beyaz renge tam olarak kontrast oluşturacak şekilde siyahlar içinde konumlandırılmış olup görüntünün tonal vurgusu burada yoğunlaşmaktadır. Block (2008, s. 203)'ün *Sabit Nesnelerin Ritmi* bölümündeki görselleştirmelerinden faydalanarak karenin tonal vurgusu Şekil 1'de yer aldığı şekilde görselleştirilebilir.

Şekil 5.

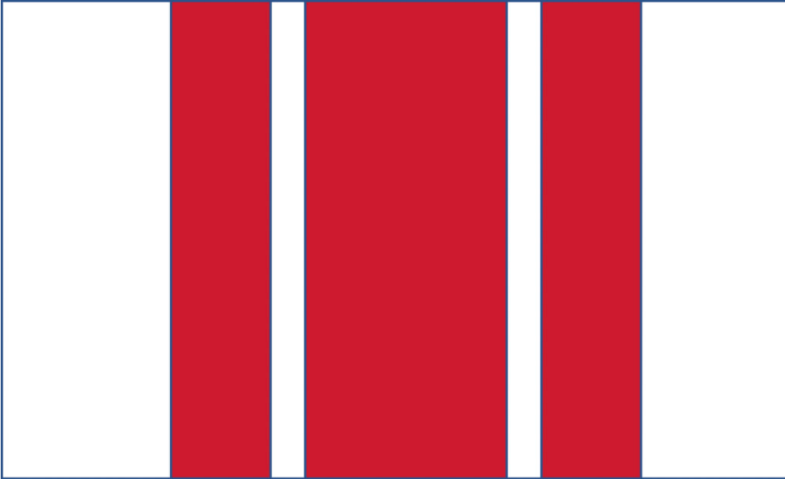
La Montana Sagrada Kare 1 Tonal Vurgu



Figür çerçevede ortalanmış olduğundan tonal açıdan temponun düşük, karenin ritminin yavaş ve düzenli olduğu söylenebilir. Yine Block'un aynı bölümünden hareketle tonal vurgu gözetmeksizin kare içerisinde yer alan figürleri Şekil 1 doğrultusunda görselleştirmek gerekirse karenin içerisindeki ritim farklı Sabit Nesnelerin Ritmi olarak ele alınabilir (Block, 2008: 203).

Şekil 6.

La Montana Sagrada Kare 1 Sabit Nesnelerin Ritmi



Kare içerisinde yer alan üç figür çerçeveyi daha fazla alana bölerek tempoyu artırır. Ritmi sağlayan unsurlardan tekrar ve alternansın belli bir düzende sağlanmış olması ise ritmin düzenli olduğunu göstermektedir.

Şekil 7.

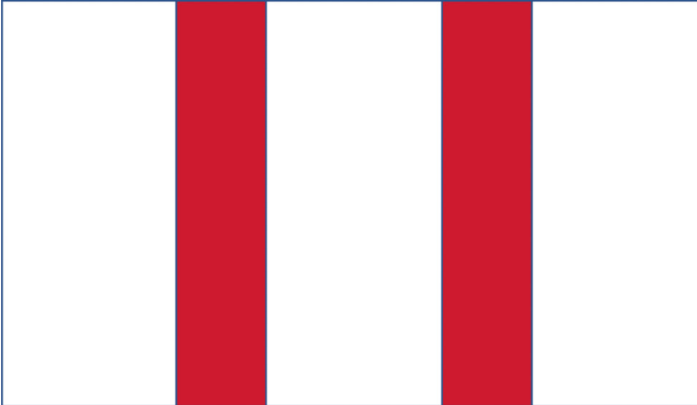
La Montana Sagrada Kare 2



Yine aynı film içinden seçilen bir karede seçilmiş önceki kareye benzer bir kompozisyon oluşturulmuştur. Tonal kontrastın Kare 1'e kıyasla daha yumuşak olduğu söylenebilir. Vurgu Kare 1'de olduğu gibi merkezde değil, iki ayrı yerededir. Buna bağlı olarak tonal ritmin temposunun arttırıldığı söylenebilir.

Şekil 8.

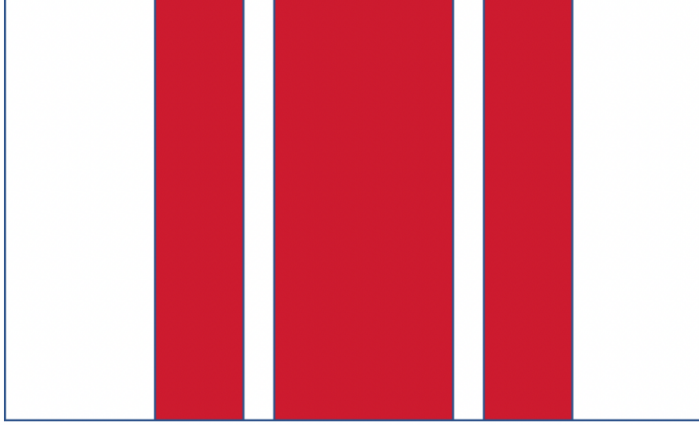
La Montana Sagrada Kare 2 Tonal Vurgu



Çerçeve içerisindeki sabit nesnelerin ritmine bakıldığında ise önceki ile aynı şekil karşımıza çıkacaktır.

Şekil 9.

La Montana Sagrada Kare 2 Sabit Nesnelerin Ritmi



La Montana Sagrada filminde seçtiğimiz Kare 1 ve Kare 2 içerisindeki sabit nesnelerin ritmine bakıldığında aynı görsel tablo karşımıza çıkmaktadır. Her iki kare karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde sabit nesnelerin ritmi bakımından benzer görsel kompozisyonların tekrarladığını görmek mümkündür. Bu değerlendirme, Jodorowsky'nin film boyunca oluşturduğu kompozisyonların tutarlı biçimde yineleniğine işaret etmektedir. *La Montana Sagrada* filminden alınan kareler de bu örüntüyü doğrular niteliktedir.

SONUÇ

Timuçin (2013), sanat eseri olarak görülen her şeyde ritmin zorunluluğunu savunur. Kendinden önceki akımlara bir başkaldırı niteliğinde ortaya çıkan ve özünü Dadaizm akımından alan sanat felsefesinde ritim, eserin yapısal bütünlüğünü sağlayan ontolojik bir zorunluluktur. Sürrealizm, doğuşu itibariyle burjuva estetiğine, rasyonalizme ve her türlü akademik/estetik kurala baş kaldırmış, kendini ahlaki ve biçimsel kaygılardan azade kılmıştır. Ancak bu çalışmada René Magritte ve Alejandro Jodorowsky'nin eserleri üzerinden yapılan plastik ve sinematografik analizler göstermiştir ki, sanatçı tüm bağlarından kopsa ve tamamen *psşik otomatizm* yöntemiyle rüyalarını/bilinçdışı serbest bıraksa dahi, ortaya çıkan yapıt katı bir görsel ritim disiplinine tabidir.

Lefebvre'in (2018) vurguladığı üzere ritim, insanın gündelik yaşamı ve biyolojik varoluşuyla içselleştirdiği bir algıdır. İnsan zihninin bu ritmik yapılanması, bilincin devre dışı kaldığı rüya ve bilinçdışı evreninde de varlığını sürdürür; hatta düşlerin sınırsızlığında daha da özgürleşerek plastik formlara akseder. Moussinac'ın (1968) da belirttiği gibi, sanatçı farkında olmasa bile yaratım esnasında kaçınılmaz olarak bir ritim inşa etme uğraşındadır. Sonuç olarak, rasyonel gerçek-

liğe meydan okuyan sürrealist estetiğin hem resim düzleminde (Magritte) hem de sinematografik düzleminde (Jodorowsky) Block'un alternans, tekrar ve tempo bileşenlerini kusursuzca karşılayan bir *sabit nesneler ritmi* üretmesi, ritmin yalnızca bilinçli bir tasarım değil, insan bilinçdışının ve sanatsal varoluşun en temel önkoşulu olduğunu göstermektedir.

Bu doğrultuda, disiplinlerarası bir düzlemde resim ve sinema mizansenini arasında kurulan bu ritmik bağ, gelecekte yapılacak araştırmalar için yeni metodolojik kapılar aralamaktadır. Bu çalışma, sürrealist görselliği durağan çerçeveler içindeki sabit nesne ritmiyle sınırlı tutmuş olsa da sonraki çalışmalarda sürrealist sinemanın devingen hareket dinamikleri, kurgu temposu ve ses/müzik ritmi arasındaki ilişkiler mercek altına alınabilir. Ayrıca, avangart sinemada görsel ritmin inşası üzerine yapılacak gelecek araştırmalar, sürrealizm dışındaki diğer dışavurumcu veya soyut sinema akımlarına genişletilerek, resim sanatı ile sinematografik mizansen arasındaki plastik paralellikler farklı estetik yaklaşımlarla karşılaştırılabilir.

KAYNAKÇA

- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme* (R. Ögdül, Çev.). Metis Yayınları.
- Aydın, Ş., & Uçar İlbuğa, E. (2019). Kendi kendisinin peygamberi bir sürrealist: Alejandro Jodorowsky sinemasında erken postmodern eğilimler. *SineFilozofi*, 139-160.
- Benjamin, W. (2002). Teknik olarak yeniden üretilebildiği çağdaş sanat eseri. A. Cemal (Çev.), *Pasajlar* içinde. Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2003). *Görme biçimleri* (9. basım). Metis Yayınları.
- Bigalı, Ş. (1976). *Resim sanatı*. Yayıncılık Matbaası.
- Block, B. (2008). *The visual story: Creating the visual structure of film, TV and digital media*. Focal Press.
- Breton, A. (1924). *Sürrealizm manifestosu* (K. Özsezgin, Çev.).
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü* (3. basım). Paradigma Yayınları.
- Çanğa, E. (2016) Sinema-resim ilişkisi bağlamında sürrealizm ve Luis Bunuel sineması. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-imağ* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Demirci, T. T. (2012). *Dünya sinemasında sürrealizmin izleri* [Yüksek lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi]. Kadir Has Üniversitesi Akademik Arşivi.
- Gültekin, T. & Tokdil, E. (2016). Güzel kavramı üzerine karşılaştırmalı yorumbilimsel bir inceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(47), 364-375.

- Güngör, A. (2011). *Andre Breton ve sürrealist resim ilişkisi* [Yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi]. Işık Üniversitesi Açık Erişim Sistemi.
- Jodorowsky, A. (Yönetmen). (1973). *La montana sagrada* [Film]. ABKCO Music and Records Inc.
- Jodorowsky, A. (Yönetmen). (2016). *Poesia sin fin* [Film]. ABKCO Music and Records Inc.
- Karakaya, D. S. (2005). SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ VE SANAT OLARAK SİNEMANIN RESİMSEL ESTETİĞİ. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(12), 134-141. <https://izlik.org/JA95ED76WN>
- Keskinok, K. (1994). Doğada ve sanatta ritimler. *Doğa Dergisi*, (7), 2.
- Köksal, M. (2012). Plastik sanatlar ve sinemanın ilişkisi. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2(4). <https://izlik.org/JA37CF66PB>
- Lefebvre, H. (2018). *Ritimanaliz: Mekân, zaman ve gündelik hayat* (A. L. Batur, Çev., 2. baskı). Sel Yayıncılık.
- Magritte, R. (1953). *Golconda* [Tablo].
- Moussinac, L. (1968). Görüntülerin zaman içinde rolü (T. Saraç, Çev.). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, 1(196), 339-341.
- Özkartal, M. (2009). Resim sanatında çizgi ve çizgi ritmi üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(4), 55-72.
- Passeron, R. (1982). *Sürrealizm sanat ansiklopedisi* (S. Tansu, Çev., 2. baskı). Remzi Kitabevi.
- Sena, C. (1972). *Estetik: Sanat ve güzelliğin felsefesi*. Remzi Kitabevi.
- Suci, M. (2017). *Türk resim sanatında gerçeküstücü ressamlar* [Yüksek lisans tezi]. Doğu Üniversitesi, İstanbul.
- Timuçin, A. (2013). *Estetik I* (9. baskı). Bulut Yayınları.
- Türker, H. İ. & Çokokumuş, B. (2014). Gerçeküstücülük, Rene Magritte'den Jerry Uelsmann'a. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(13), 121-140.
- Ural, A. G., & Yüksel, F. (2023). Alejandro Jodorowsky filmlerinin iç mekânlarında “ani etki” ve kavrama ulaşma süreci. *Art and Interpretation*, 42, 24-33.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Seçkin Yayıncılık.
- Yurdayüksel, M. (2006). Sürrealist Rene Magritte. *rh+ Sanart*, (30), 55-72.