

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI



**ALEJANDRO JODOROWSKY SİNEMASINDA JUNGCU ARKETİPLERİN
KEŞFİ**

YAZAR

Zelfi Kelleci

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Doç. Dr. Muhsine Sekmen

ORDU- 2025

TEZ KABUL SAYFASI

Zelfi KELLEÇİ tarafından hazırlanan “**Alejandro Jodorowsky Sinemasında Jungcu Arketiplerin Keşfi**” başlıklı bu çalışma, **24.01.2025** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

Başkan Doç. Dr. Muhsine Sekmen
Ordu Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi İmza

Üye Prof. Ufuk Uğur
Ordu Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi İmza

Üye Prof. Dr. Aslı Yurdigül
Atatürk Üniversitesi / İletişim Fakültesi İmza

ETİK BEYANI

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Zelfi KELLEÇİ



ÖZET

SİNEMA TELEVİZYON ANABİLİM DALI

ALEJANDRO JODOROWSKY SİNEMASINDA JUNGCU ARKETİPLERİN

KEŞFİ

ZELFİ KELLEÇİ

Carl Gustav Jung, arketipleri kolektif bilinçdışında yer alan evrensel semboller, temalar ve figürler olarak tanımlamaktadır. Jung’a göre, bu arketipler insan zihninin derinliklerinde saklı kalmış, kültürden bağımsız olarak tüm insanlarda ortak olan temel imgeler olarak varlığını sürdürmektedir. Jung’un arketip teorisi, insan deneyiminin ortak temalarını inceleyerek bireyin içsel dünyasıyla olan bağının daha kapsamlı bir anlayışını sunar ve bu yönüyle bireyin kendi kimliğini, duygusal yapısını ve yaşam deneyimlerini anlamlandırmasına katkı sağlar. Bu çalışma, Şilili yönetmen Alejandro Jodorowsky’nin “Köstebek” (El Topo), “Kutsal Kan” (Santa Sangre) ve “Kutsal Dağ” (The Holy Mountain) adlı filmlerini, Jung’un arketip teorisi çerçevesinde ele almaktadır. Jodorowsky’nin anlatısında arketipler, yalnızca semboller olarak değil, aynı zamanda kahramanın yolculuğu süresince ona rehberlik eden, karşısına engel çıkaran ya da onu dönüştüren somut figürler olarak görünür hale gelmektedir. Bu arketipler, yönetmenin sanatsal evreninde rehber, düşman, gölge gibi farklı roller üstlenerek karakterlerin dönüşüm süreçlerine derinlik kazandırmaktadır. Jodorowsky’nin filmleri, sembolizm ve görsel metaforların yanı sıra nesneler, karakterler ve sahneler aracılığıyla Jung’un arketip teorisiyle yakından bağlantılı bir sinematik anlatım sunmaktadır. Bu araştırma, yönetmenin eserlerinde yer alan tüm bu unsurları Jung’un kolektif bilinçdışı ve evrensel arketipler perspektifinden incelemeyi amaçlamakta ve Jodorowsky’nin sembolik anlatımını Jung’un arketip teorisi bağlamında çözümlemeyi hedeflemektedir. Çalışmanın elde ettiği bulgular, Jodorowsky’nin filmlerindeki sembolizmin ve mitolojik öğelerin, Jung’un arketip teorisiyle doğrudan bir ilişki içinde olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bulgular, yönetmenin sinemasında ortaya çıkan psikolojik boyutu vurgulamakta ve sinema ile psikoloji arasındaki etkileşimi daha iyi kavramamıza katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arketipler, Jodorowsky, Jung, Kolektif Bilinçaltı, Sembolizm, Mitoloji

ABSTRACT

DEPARTMENT OF CINEMA AND TELEVISION

THE DISCOVERY OF JUNGIAN ARCHETYPES IN ALEJANDRO JODOROWSKY'S CINEMA

ZELFİ KELLEÇİ

Carl Gustav Jung defines archetypes as universal symbols, themes, and figures residing in the collective unconscious. According to Jung, these archetypes lie deep within the human mind and exist as fundamental images shared by all people, independent of cultural influences. Jung's theory of archetypes emphasizes the universal themes within human experience, offering a more comprehensive understanding of the individual's inner world and contributing to the individual's sense of identity, emotional structure, and life experiences. This study examines the films of Chilean director Alejandro Jodorowsky—specifically “El Topo,” “Santa Sangre,” and “The Holy Mountain”—within the framework of Jung's archetype theory. In Jodorowsky's narratives, archetypes appear not only as symbols but also as concrete figures that guide, challenge, or transform the hero throughout their journey. These archetypes take on various roles within the director's artistic universe, such as guide, enemy, or shadow, adding depth to the characters' transformative processes. Jodorowsky's films, through the use of symbolism and visual metaphors, along with objects, characters, and scenes, present a cinematic narrative closely linked with Jung's theory of archetypes. This research aims to analyze all these elements within Jodorowsky's works from the perspective of Jung's collective unconscious and universal archetypes, seeking to interpret Jodorowsky's symbolic narrative within the framework of Jungian theory. The findings reveal that the symbolism and mythological elements in Jodorowsky's films are directly related to Jung's theory of archetypes. These findings highlight the psychological dimension in Jodorowsky's cinema and contribute to a better understanding of the interaction between cinema and psychology.

Key Words : Archetypes, Jodorowsky, Jung, Collective Unconscious, Symbolism, Mythology

TEŞEKKÜR

Bu araştırmada bana yol gösteren, destek veren, emeklerini esirgemeyen, beni yüreklendiren, öğrencisi olmaktan gurur duyduğum tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Muhsine Sekmen'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisans eğitimim boyunca bilgileriyle ışık tutan, bana akademik yolda yürüme şevki kazandıran Ordu Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümündeki tüm hocalarıma sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca, bu süreçte manevi destekleriyle yanımda olan aileme, özellikle de anneme ve rahmetli babama minnettarım. Tüm zorluklar karşısında bana güç veren sevgili arkadaşlarıma ve yakınlarıma da teşekkür ederim. Bu çalışmanın ortaya çıkmasında katkıda bulunan herkese şükranlarımı sunarım.

Zelfi KELLEÇİ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ KABUL SAYFASI	ii
ETİK BEYANI.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar	ix
GÖRSELLER.....	x
SİMGELER VE KISALTMALAR	xii
1. GİRİŞ	1
1.1 Amaç	2
1.2 Problem	2
1.3 Önem	4
1.4 Önermeler.....	5
1.5 Evren ve Örneklem	5
1.6 Materyal ve Yöntem.....	5
2. JUNG'UN ARKETİP TEORİSİ	8
2.1 Carl Gustav Jung'un Hayatı ve Çalışmaları	8
2.2 Arketipler ve Kolektif Bilinçdışı Teorisi	10
2.3 Arketiplerin Mitolojideki Yansımaları	16
2.4 Arketipler	20
2.4.1 Kahraman Arketipi	20
2.4.2 Anima ve Animus Arketipleri	21
2.4.3 Gölge Arketipi	24
2.4.4 Persona Arketipi	25
2.4.5 Bilge Adam Arketipi	26
2.4.6 Anne Arketipi	28
2.4.7 Hilekâr Arketipi	30
2.4.8 Yeniden Doğuş Arketipi	31
2.4.9 Müjdecî Arketipi	32
2.4.10 Tiran Arketipi	33
2.4.11 Tanrıça Arketipi.....	33
2.4.12 Kurtarıcı Arketipi	34
2.4.13 Şifacı Arketipi	35
2.4.14 Kurban Arketipi	35
2.4.15 Kendilik (Self) Arketipi.....	37
2.4.16 Femme Fatale (Ölümcul Kadın) Arketipi.....	38
2.4.17 Çocuk Arketipi	39
3. ALEJANDRO JODOROWSKY'NİN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI	41
3.1 Genel Bakış	41
3.2 Çocukluk ve Erken Yaşam.....	41
3.3 Panik Hareketi ve Sürrealizm.....	43
3.4 Sinematografik Yolculuğu ve Eleştirileri.....	44
3.5 Sembolizm ve Ruhsal Arayışı.....	47
4. JODOROWSKY FİMLERİNDE JUNGCU ARKETİPLERİN ANALİZİ	49
4.1 Köstebek (<i>El Topo</i> , 1970): Sinematik Değerlendirmesi ve Filmin Konusu	49

4.1.1 Jungcu Arketiplerin İncelenmesi	52
4.2 Kutsal Dağ (<i>The Holy Mountain</i> , 1973): Sinematik Değerlendirmesi ve Filmin Konusu	73
4.2.1 Jungcu Arketiplerin İncelenmesi	77
4.3 Kutsal Kan (<i>Sante Sangre</i> , 1989): Sinematik Değerlendirmesi ve Filmin Konusu	107
4.3.1 Jungcu Arketiplerin İncelenmesi	110
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	124
KAYNAKLAR	128
ÖZGEÇMİŞ	134



TABLÖLAR

	<u>Sayfa</u>
Tablo 4.1 Köstebek Filmindeki Arketipler, Karakterler ve Açıklamaları.	71-72
Tablo 4.2 Kutsal Dağ Filmindeki Arketipler, Karakterler ve Açıklamaları	105-106
Tablo 4.3 Kutsal Kan Filmindeki Arketipler, Karakterler ve Açıklamaları	123
Tablo 4.4 Jodorowsky'nin Filmlerindeki Ortak Arketipler ve Açıklamaları	125



GÖRSELLER

	Sayfa
Görsel 4.1. Köstebek (El Topo, 1970) Film Afişi.	49
Görsel 4.2. Açılış Sahnesi (El Topo Filmi, 1970).	52
Görsel 4.3. Köy Sahnesi (El Topo Filmi, 1970).	54
Görsel 4.4. Mara'nın Yıkıcı Dönüşüm Sahnesi (El Topo Filmi, 1970).....	59
Görsel 4.5. İlk Usta'nın Yardımcıları (El Topo Filmi, 1970).....	60
Görsel 4.6. Son Usta İle Karşılaşma (El Topo Filmi, 1970).....	65
Görsel 4.7. Yeniden Doğuş Sahnesi (El Topo Filmi, 1970).	67
Görsel 4.8. Köstebek ve oğlu Hijo'nun yüzleşmesi (El Topo Filmi, 1970).	69
Görsel 4.9. Son Sahne Köstebek'in Mezarı (El Topo Filmi, 1970).....	71
Görsel 4.10. Kutsal Dağ (The Holy Mountain) Film Afişi.....	73
Görsel 4.11. Tarot Kartları.....	74
Görsel 4.12. İkiz Kız Kardeşler (Kutsal Dağ Filmi, 1973).....	77
Görsel 4.13. Ampüte adam Hırsız'ın yüzünü temizliyor (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	78
Görsel 4.14. Ampüte adam ve Hırsız Platformda (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	79
Görsel 4.15. Hırsız ve Kopya İsa Heykelleri (Kutsal Dağ Filmi, 1973).....	81
Görsel 4.16. Hırsız, kopya İsa heykelinin yüzünü yer (Kutsal Dağ Filmi, 1973)	82
Görsel 4.17. Hırsız bir balık oltasında kuleye tırmanıyor (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	83
Görsel 4.18. Hırsız fanusun içinde (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	85
Görsel 4.19. Simyacı ve Hırsız taş kırma ritüeli (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	86
Görsel 4.20. Venüs gezegeninin temsilcisi Fon (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	88
Görsel 4.21. Mars gezegeninin temsilcisi İsla (Kutsal Dağ Filmi, 1973).....	90
Görsel 4.22. Jüpiter gezegeninin temsilcisi Klen (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	91

Görsel 4.23. Satürn gezegeninin temsilcisi Sel (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	93
Görsel 4.24. Uranüs gezegeninin temsilcisi Berg (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	94
Görsel 4.25. Neptün gezegeninin temsilcisi Axon (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	96
Görsel 4.26. Plüton gezegeninin temsilcisi Lut (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	97
Görsel 4.27. Para yakma sahnesi (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	99
Görsel 4.28. Hırsız yanıltması olan karakteri denize atar (Kutsal Dağ Filmi, 1973). ...	101
Görsel 4.29. Hırsız kurban sahnesi (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	102
Görsel 4.30. Kamera geri çekilir ve film seti görünür (Kutsal Dağ Filmi, 1973).	104
Görsel 4.31. Kutsal Kan (Santa Sangre, 1989) Film Afişi.	107
Görsel 4.32. Akıl hastanesindeki Fenix (Santa Sangre, 1989).	110
Görsel 4.33. Fenix, Alma'ya bir elma hediye eder (Santa Sangre, 1989).	112
Görsel 4.34. Orgo, Fenix'e kendi dövmesini gösterir (Santa Sangre, 1989).	114
Görsel 4.35. Alma, elleriyle kuş kanadı yapar (Santa Sangre, 1989).	115
Görsel 4.36. Fenix akıl hastanesinden kaçır (Santa Sangre, 1989).	118
Görsel 4.37. Fenix ve annesi birlikte gösteri yaparken (Santa Sangre, 1989).	119
Görsel 4.38. Concha'nın aslında bir dekor olduğu görülür (Santa Sangre, 1989).	120
Görsel 4.39. Alma, Fenix'in takma tırnaklarını çıkarır (Santa Sangre, 1989).	121
Görsel 4.40. Fenix ve Alma ellerini kaldırır (Santa Sangre, 1989).	122

SİMGELER VE KISALTMALAR

Kısaltmalar

Çev.	: Çevirmen
Ed.	: Editör
s.	: sayfa numarası
vb.	: ve benzeri



1. GİRİŞ

Sinema, insan psikolojisini ve kültürel anlatıları görsel bir dil aracılığıyla ifade eden güçlü bir sanattır. Bu bağlamda, Şilili yönetmen Alejandro Jodorowsky'nin sineması, sembolizm ve mitolojik imgelerle dolu, derin psikolojik ve spiritüel temaları işleyen bir sanat formudur. Jodorowsky'nin “Köstebek”, “Kutsal Kan” ve “Kutsal Dağ” gibi filmleri, yönetmenin sanatsal yaklaşımını ve anlatı yapısını ortaya koymaktadır.

İsviçreli psikolog Carl Gustav Jung'un arketip teorisi, sinema ve diğer hikâye anlatımı biçimlerinde sıkça kullanılan bir araçtır. Jung, arketipleri kolektif bilinçaltında yer alan ve tüm insanlar arasında evrensel olarak paylaşılan semboller, temalar ve figürler olarak tanımlar. Bu arketipler, insan psikolojisinin temel yapıtaşları olup, insan deneyiminin ortak yönlerini temsil ederler (Hull, 1990; Jung, 1959'dan). Jung'a göre arketipler insanların düşünce, duygu ve davranışlarını etkileyen içsel imgelerdir. Bunlar, insanların dünyayı nasıl algıladıklarını ve içsel deneyimlerini nasıl ifade ettiklerini şekillendirir. Jung, arketiplerin bireyin bilinçaltından kaynaklandığını ve mitler, rüyalar, sanat ve din gibi kültürel ürünlerde ortaya çıktığını savunur.

Alejandro Jodorowsky, sinema tarihinde iddialı, yenilikçi ve alışılmışın dışında anlatım yöntemleri kullanan bir yönetmen olarak kabul edilmektedir. Özellikle 1970'li ve 80'li yıllarda çektiği “Köstebek”, “Kutsal Kan” ve “Kutsal Dağ” gibi filmleriyle tanınan Jodorowsky, zengin bir görsel dil ve sembolizm kullanımıyla bilinir. Filmleri hem biçimsel açıdan deneysel hem de içerik açısından oldukça psikolojik ve spiritüel temaları işler. “Köstebek” ve “Kutsal Dağ” gibi filmlerinde, kahramanın yolculuğu, Jung'un kahramanın yolculuğu arketipine paralel olarak, kişisel dönüşüm ve aydınlanma hikayesi olarak işlenir. Filmlerinde sıkça anima/animus, gölge, kahraman ve bilge yaşlı adam gibi evrensel arketip imgelerine yer verir.

Bu çalışmanın amacı, Alejandro Jodorowsky'nin “Köstebek”, “Kutsal Kan” ve “Kutsal Dağ” filmlerinde yer alan sembolizm ve mitolojik imgelerin, Carl Gustav Jung'un arketip kuramı çerçevesinde incelenmesidir. Araştırma, Jodorowsky'nin filmlerinde kullandığı nesneler, karakterler, sahneler ve metaforları, Jung'un kolektif bilinçaltı ve evrensel arketipler perspektifinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Ancak Jodorowsky'nin bu arketipsel anlatımı ve sembolik dili, akademik çalışmalarda yeterince irdelenmemiştir. Var olan çalışmalar, çoğunlukla Jodorowsky sinemasının biçimsel özelliklerine, postmodern söylemine ya da spiritüel içeriğine odaklanmış, fakat altta yatan psikolojik

katman ve Jungcu imgeler göz ardı edilmiştir. Oysa Jodorowsky'nin kullandığı renkler, mekanlar, nesneler ve metaforlar, Jung'un kolektif bilinçaltı ve evrensel arketipleri ile doğrudan ilişkilidir.

Sonuç olarak, Jodorowsky'nin filmlerindeki unsurlar detaylı bir şekilde incelenecektir. Jung'un arketip teorisi ışığında bu öğelerin nasıl yorumlanabileceği ve Jodorowsky'nin anlatımında hangi arketiplerin öne çıktığı analiz edilecektir.

1.1 Amaç

Bu araştırmanın amacı, Alejandro Jodorowsky'nin *“Köstebek”*, *“Kutsal Kan”* ve *“Kutsal Dağ”* filmlerinde yer alan sembolizm ve mitolojik imgelerin, Carl Gustav Jung'un arketip kuramı çerçevesinde incelenmesidir. Jodorowsky'nin anlatısında arketipler, yalnızca semboller olarak değil, aynı zamanda kahramanın yolculuğu süresince ona rehberlik eden, karşısına engel çıkaran ya da onu dönüştüren somut figürler olarak görünür hale gelmektedir. Bu arketipler, yönetmenin sanatsal evreninde rehber, düşman, gölge gibi farklı roller üstlenerek karakterlerin dönüşüm süreçlerine derinlik kazandırmaktadır. Jodorowsky'nin filmleri, sembolizm ve görsel metaforların yanı sıra nesneler, karakterler ve sahneler aracılığıyla Jung'un arketip teorisiyle yakından bağlantılı bir sinematik anlatım sunmaktadır. Bu bağlamda, Jodorowsky'nin filmlerinde kullanılan unsurların Jung'un arketip teorisiyle olan bağlantıları detaylı bir şekilde incelenecektir. Ayrıca, Jodorowsky'nin filmlerinde yer alan mitolojik karakterler ve imgelerin Jung'un arketipleriyle olan örtüşmeleri ve bu mitolojik unsurların arketiplerin hangi yönlerini yansıttığı değerlendirilecektir. Sonuç olarak, bu araştırma, Jodorowsky'nin *“Köstebek”*, *“Kutsal Kan”* ve *“Kutsal Dağ”* filmlerinde kullanılan sembolizm ve mitolojik öğeler ile Jung'un arketip teorisi arasındaki bağlantıları ortaya koyarak, sinema ve psikoloji alanlarındaki bilgi boşluklarını doldurmak ve her iki disiplinin bakış açılarının birleştirilmesi yoluyla yeni bir sentez oluşturulmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

1.2 Problem

Alejandro Jodorowsky'nin filmleri, semboller ve mitolojik imgeler içeren, psikolojik ve spiritüel temaları işleyen özgün yapıtlar olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmanın problemi, Jodorowsky'nin *“Köstebek”*, *“Kutsal Kan”* ve *“Kutsal Dağ”* filmlerinde kullanılan sembolizm ve mitolojik imgelerin, Carl Gustav Jung'un arketip kuramı çerçevesinde nasıl değerlendirilebileceğidir. Bu bağlamda araştırmada şu sorulara yanıt aranacaktır:

1. Jodorowsky'nin Filmlerinde Hangi Jung Arketipleri Temsil Edilmektedir?

Jodorowsky'nin filmlerinde yer alan semboller, imgeler ve karakterler, Jung'un tanımladığı arketiplerle doğrudan ilişkilidir. Örneğin, Jung'un kahraman arketipi, Jodorowsky'nin filmlerinde kahramanın yolculuğu temasıyla paralellik gösterir. Jung, arketipleri kolektif bilinçaltında yer alan evrensel semboller, temalar ve figürler olarak tanımlar ve bu arketipler, insan deneyiminin ortak yönlerini temsil eder (Jung, 1959; Hull 1990'dan). Alejandro Jodorowsky'nin "Köstebek", "Kutsal Kan" ve "Kutsal Dağ" filmlerinde kullanılan unsurların hangi Jung arketiplerini temsil ettiği ve bu arketiplerin Jung'un teorisiyle nasıl bir örtüşme gösterdiği belirsizliğini korumaktadır.

2. Mitolojik Öğeler ve Jung Arketipleri Arasındaki İlişki Nedir?

Mitolojik unsurlar, Jung'un arketip teorisinin önemli bir parçasıdır çünkü mitler, arketiplerin somutlaşmış biçimleridir. Jodorowsky'nin sineması da bu bağlamda önemli bir örnektir. Jodorowsky, filmlerinde mitolojik semboller ve öğeleri kullanarak izleyicilerin bilinçdışına ulaşmalarını ve arketiplerle yüzleşmelerini teşvik eder. Özellikle "Kutsal Dağ", "Kutsal Kan" ve "Köstebek" gibi yapımlarında mitolojiyi, sembolleri ve arketipsel figürleri ustaca harmanlayarak, karakterlerin içsel yolculukları ve dönüşüm süreçlerini anlamlandırır. Jodorowsky'nin sinemasındaki mitolojik unsurların ve Jung arketiplerinin birbirleriyle nasıl etkileşimde bulunduğu belirsizliğini korumaktadır.

3. Jodorowsky'nin Filmlerindeki Semboller ve Karakterler, Jung'un Kolektif Bilinçdışı Teorisiyle Nasıl Bir Bağlantı Kurmaktadır?

Jodorowsky'nin filmleri, Jung'un kolektif bilinçdışı teorisinin sinematik bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Jung'un kolektif bilinçdışı, insanlığın ortak deneyimlerini ve evrensel temalarını içeren bir bilinçdışı katmandır. Jodorowsky'nin eserlerindeki semboller, figürler ve olaylar, bu kolektif bilinçdışındaki arketiplerle doğrudan ilişki kurar. Jodorowsky'nin kullandığı semboller, figürler ve imgeler, Jung'un arketip teorisindeki önemli kavramları, özellikle Gölge, Bilinçdışı, Anima/Animus ve Kahraman gibi arketipleri yansıtmaktadır. Ancak, bu unsurların Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketipler teorisi bağlamında Jodorowsky sinemasında nasıl bir anlam taşıdığı ve nasıl bir etki yarattığı açıklığa kavuşturulmamıştır.

4. Jodorowsky'nin sinemasında yer alan sembolizm ve mitolojik imgeler, bireylerin psikolojik bütünleşmesi ve dönüşümü için nasıl bir model sunabilir?

Jodorowsky'nin sineması, izleyiciyi derinden etkileyen ve katarsis yaratan bir deneyim sunar. Jung'un arketip teorisi bağlamında bu katarsis, bilinçdışındaki arketiplerin tanınması ve bütünleşmesiyle bağlantılıdır. Jung, bireyin psikolojik sağlığını destekleyen bu sürecin, bilinçdışındaki arketiplerin keşfi ve onların bilinçle bütünleşmesiyle mümkün olduğunu belirtir. Ancak, Jodorowsky'nin filmlerinde kullanılan sembolik dilin ve mitolojik imgelerin bu sürece nasıl katkıda bulunduğuna dair bir anlayış eksikliği bulunmaktadır.

1.3 Önem

Bu araştırmanın önemi, Alejandro Jodorowsky'nin sineması ile Carl Gustav Jung'un arketip teorisi arasındaki ilişkiyi inceleyerek, sinema ve psikoloji disiplinlerindeki mevcut bilgi boşluklarını doldurmayı ve bu iki alan arasındaki etkileşimi daha iyi anlamayı hedeflemesinden kaynaklanmaktadır. Araştırmanın önemini vurgulayan gerekçeler şu şekildedir:

Öncelikle, Alejandro Jodorowsky'nin zengin sembolizm ve mitolojiye dayalı sineması ile Carl Jung'un derin psikolojik teorileri arasındaki potansiyel ilişkiyi keşfetme isteği büyük bir motivasyon kaynağıdır. Jodorowsky'nin eserlerinde kullanılan semboller ve mitolojik imgeler, Jung'un arketip teorisi ve kolektif bilinçaltı kavramları ile belirgin paralellikler göstermektedir. Bu paralelliklerin incelenmesi, sinema ve psikoloji disiplinlerine hem teorik hem de pratik katkılar sunma potansiyeline sahiptir.

Bunun yanı sıra, Jodorowsky'nin filmlerinin psikolojik ve sembolik analizi konusunda önemli bir kaynak oluşturma hedefi de bu araştırmanın önemini artırmaktadır. Jodorowsky'nin filmleri, derin psikolojik temalar ve sembolik anlatımlarla doludur ve bu unsurların Jung'un arketip teorisi çerçevesinde analiz edilmesi hem film eleştirisi hem de analitik psikoloji alanlarına değerli katkılar sağlayacaktır.

Son olarak, psikoloji ve sinema gibi farklı disiplinler arasındaki etkileşimin önemini vurgulamak ve disiplinler arası çalışmalara katkı sağlamak bu araştırmanın bir diğer önemli amacıdır. Jodorowsky'nin sineması ve Jung'un arketip teorisi arasındaki bağlantıların ortaya konulması, bu iki alanın bakış açılarının birleştirilmesi yoluyla yeni bir sentez oluşturulmasına yardımcı olacaktır. Bu sayede, sinema ve psikoloji arasındaki etkileşim daha iyi anlaşılacak ve her iki disiplinin de birbirine olan katkısı derinleştirilecektir.

1.4 Önermeler

1. Alejandro Jodorowsky'nin filmlerindeki sembolizm ve mitolojik imgeler bilinçli olarak seçilmiştir ve belirli bir anlam taşımaktadır.
2. Carl Gustav Jung'un arketip teorisi, Jodorowsky'nin filmlerindeki sembolizmi ve mitolojik imgeleri anlamak için uygun bir kuramsal çerçeve sunmaktadır.

1.5 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Alejandro Jodorowsky'nin filmografisinde yer alan ve sembolizm, mitolojik imgeler ile arketip kullanımını merkeze alan eserler oluşturmaktadır. Yönetmenin bu temaları en yoğun ve sistematik biçimde işlediği üç film seçilmiştir: Köstebek (1970), Kutsal Kan (1989) ve Kutsal Dağ (1973). Bu seçim, olasılıksız amaçlı örneklem yaklaşımına dayanmaktadır. Olasılıksız amaçlı örnekleme, araştırmanın belirli bir konu veya kuramsal çerçeveye (Carl Gustav Jung'un arketip teorisi) yönelik en uygun veriyi sağlayabilecek durumları seçmesi nedeniyle tercih edilmiştir (Patton, 2014).

Araştırmanın kuramsal çerçevesi, Jung'un kolektif bilinçaltı ve arketip kavramları ile sınırlandırılmıştır. Bu tercih, Jodorowsky'nin filmlerindeki imgelerin kökenini mitolojik ve evrensel sembollerle ilişkilendirme hedefiyle doğrudan bağlantılıdır. Diğer psikolojik yaklaşımlar (örneğin Freudyen psikanaliz veya bilişsel teoriler), çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

Çalışmanın kapsamına, Jodorowsky'nin filmlerindeki politik söylemler, postmodern anlatı teknikleri veya diğer yönetmenlerin eserleri dahil edilmemiştir. Bu tercih, araştırmanın sembolik ve mitolojik katmanları derinlemesine inceleyebilmek için odaklanma gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca, kaynak ve zaman etkinliği gözetilerek, örneklem boyutunun yönetilebilir bir çerçevede tutulması amaçlanmıştır.

1.6 Materyal ve Yöntem

Alejandro Jodorovsky sinemasındaki Jungcu arketipleri keşfetmek için nitel bir araştırma yöntemi olan tematik analiz yöntemi kullanılacaktır.

Tematik analiz, verilerdeki örüntüleri (temaları) belirleme, analiz etme ve raporlama için kullanılan bir yöntemdir (Braun, V. ve Clarke, V. 2019). Tematik analiz, nitel verilerin incelenmesinde pratik ve kuramsal olarak esnek bir yöntem olduğu için tercih edilmektedir. Bu yöntem, belirli bir kuramsal çerçeveye sıkı sıkıya bağlı olmaması

sayesinde, çeşitli teorik yaklaşımlar ve farklı amaçlar doğrultusunda kullanılabilir (Braun, V. ve Clarke, V. 2019). Bu da Jungcu kuram çerçevesinde bir analiz yapmak için uygundur.

Veri toplama aşamasında öncelikle kapsamlı bir literatür taraması yapılacaktır. Literatür taraması, belirli bir konu veya araştırma sorunuyla ilgili olarak mevcut yazılı kaynakları sistemli bir şekilde inceleyerek bilgi toplama sürecidir (Balcı, 2001). Bu bağlamda, Jung'un arketip kuramı ve sinema alanındaki uygulamalarına dair önceki çalışmaların yanı sıra, Jodorowsky'nin filmleri üzerine yapılmış akademik yayınlar detaylı olarak incelenecektir. Böylelikle hem kuramsal çerçeve hem de filmlerin daha geniş bağlamı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Jodorowsky'nin filmografisinde yer alan yapımlara dair mevcut kayıtlar ve belgeler, doküman analizi yöntemiyle detaylı bir şekilde incelenecektir. Bu şekilde toplanan veriler, ilerleyen süreçte gerçekleştirilecek tematik analiz için temel bir veri kaynağı sağlayacaktır. Doküman analizi ise, belirli bir hedef doğrultusunda kaynakların tespit edilmesi, incelenmesi, not alınması ve işlenmesi gibi aşamaları kapsayan bir yöntemdir (Karasar, 2005). Bowen bu tanımı genişleterek doküman analizinin basılı, dijital ve çevrimiçi materyalleri kapsayan geniş bir süreç olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda, Jodorowsky filmleriyle ilgili senaryolar, yapım notları, yönetmenin açıklamaları ve eleştirel değerlendirme yazıları analiz edilecek; Jungcu motif ve temaları tespit etmeye çalışılacaktır.

Çalışmada öncelikle, alanyazın ve filmlere dair birincil ve ikincil kaynaklar kapsamlı bir şekilde incelenecektir. Bu incelemeler sonucunda elde edilen veriler, daha sonra uygulanacak tematik analiz için gerekli ham veri setini oluşturacaktır. Böylelikle, detaylı bir literatür taraması ve doküman incelemesi ile toplanan bu veri seti üzerinde tematik analiz yöntemi uygulanarak, Jodorowsky filmlerindeki Jungcu arketip motif ve temaları ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

Tematik Analizin Aşamaları

Tematik analiz süreci, birkaç aşamadan oluşan sistematik bir yaklaşımı gerektirir. İlk olarak, araştırmacı veriye aşina olmak için verileri gerektiğinde deşifre eder, tekrar tekrar okur ve ilk izlenimlerini not alır. Daha sonra, veri setindeki dikkat çekici unsurlar sistematik bir şekilde kodlanır ve bu kodlarla ilişkili olan veriler bir araya getirilir. Üçüncü aşamada, kodlar potansiyel temalar altında gruplandırılır ve tüm veriler bu

temalarla ilişkilendirilir. Ardından, belirlenen temaların hem kodlanmış veri içeriğiyle hem de tüm veri setiyle uyumu gözden geçirilir ve bu süreçte analiz için bir tematik harita oluşturulur. Beşinci aşamada, temaların özellikleri netleştirilir ve analizin genel hikâyesi belirlenir; her bir tema açık ve anlaşılır bir şekilde tanımlanır ve isimlendirilir. Son olarak, rapor hazırlanarak analiz sonuçlandırılır; bu aşamada, somut ve etkileyici doğrudan alıntılar seçilir ve kodlanan veri içerikleri son kez incelenir (Braun, V. ve Clarke, V. 2019).

Alejandro Jodorovsky filmlerinde Jungcu arketipleri incelemek için tematik analizin uygun olduğu görülmektedir:

1. Veriye aşına olma: Jodorovsky filmlerinin izlenmesi ve notlar alınması
2. İlk kodların oluşturulması: Filmlerde Jungcu arketip özellikleri taşıyan sahne/karakterlerin belirlenmesi ve kodlanması
3. Temaların aranması: Jungcu arketipler kodlarının genel temalar altında birleştirilmesi (Örneğin; Bilge Yaşlı Adam, İyi Anne temaları)
4. Temaların gözden geçirilmesi: Temaların filmler bütünüyle uyumu
5. Temaların tanımlanması: Her Jungcu arketip temasının özelliklerinin tanımlanması
6. Raporlama: Bulguların yorumlanması

2. JUNG'UN ARKETİP TEORİSİ

2.1 Carl Gustav Jung'un Hayatı ve Çalışmaları

Carl Gustav Jung, 1875 yılında doğmuş ve çocukluğunun ilk dönemlerini Konstanz Gölü çevresindeki Kesswil'de geçirmiştir. Altı aylıkken ailesi, Rhine Falls yakınlarındaki Laufen'e taşındı. Jung'un bir kız kardeşi vardı ve babası, İsviçre Reform Kilisesi'nde papazlık yapıyordu. Jung, yaşamının ilerleyen yıllarında, gençlik anılarını "Hayatımın İlk Deneyimlerinden" başlığı altında yazıya dökmüştür. Bu yazılar, daha sonra önemli düzenlemeler yapılarak "Anılar, Düşler, Düşünceler" adlı eserinde yer almıştır (Jung, 2015, s. 3). İlk anıları iki ya da üç yaşlarına ait olan Jung, çocukluk dönemindeki deneyimlerini ayrıntılı bir şekilde hatırlar. Bu erken anılar, yaşamının ilk dönemlerindeki huzurlu ve güvenli çevreyi yansıtır. Bir başka anısında, güzel bir yaz gününde çocuk arabasında yatarken gökyüzünün masmavi olduğunu ve güneşin ışınlarının yeşil yaprakların arasından süzüldüğünü anlatır (Jung, 2013, s. 11-23).

Jung, psikoloji alanını seçmesinde etkili olan önemli deneyimlerini, özellikle çocukluk dönemindeki düşlerine, görülerine ve fantezilerine odaklanarak açıklamıştır. İlk düşünde, kendisini taşlarla sınırları çizilmiş bir deliğin bulunduğu çayırda görür. Merdivenlerden aşağı inerken, altın bir tahtın üzerine yerleştirilmiş, tepesinde bir göz bulunan ve canlı bir ağaç gövdesine benzeyen bir figürle karşılaşır. Ardından annesinin sesini duyar, ancak ne demek istediğinden emin olamaz. Jung, bu figürün İsa'yı simgelediğini ifade etmiştir. Yıllar sonra, bu figürün bir penis, ardından töresel bir fallus ve yeraltındaki bir tapınak olarak sembolize edildiğini fark edecektir. Bu düşü, "yeryüzünün sırlarına" giriş olarak değerlendirmiştir. Jung, çocukluğunda bir dizi görsel halüsinasyon yaşamıştır. Ayrıca Jung, çocukluğunda bir dizi görsel halüsinasyon yaşamıştır ve istemli olarak imgeler yaratabilme yeteneğine sahipti. 1935 yılında verdiği bir seminerde, büyükbabasını merdivenlerden inerken gördüğünde, bu görüntü ona anneannesinin bir portresini anımsatmıştır. Buradaki halüsinasyon, büyükbabasının gerçek görüntüsüne bir zihinsel çağrışım yaparak anneannesinin portresini hatırlamasıyla ilgili olup, bir tür zihinsel projeksiyon ve algısal çarpıtmadır. On iki yaşındayken, Basel'deki Münsterplatz Meydanı'ndan geçerken, katedralin çatısındaki güneşin parıltısı gözlerini alır. Bir anda aklına korkutucu bir düşünce gelir ve bu düşünceden kurtulmaya çalışırken büyük bir acı duyar. Sonunda Tanrı'dan bu düşünceleri almasını diler. Ardından, Tanrı'nın gücüyle katedralin üzerine pislediğini görür ve bu görüntü ona büyük bir rahatlama getirir. Bu

deneyim, Tanrı karşısında yalnız olduğunu ve sorumluluğunun o an başladığını fark etmesine yol açar (Jung, 2015, s.3-4).

Carl Gustav Jung'un on bir yaşına basması, Basel'deki liseye gitmesiyle birlikte hayatında önemli bir dönüm noktası oldu. Bu dönem, Jung'un kasabadaki arkadaşlarından koparak, daha varlıklı ve kültürlü bir çevreye adım atmasını sağladı. Bu çevredeki insanlar, onun sosyal statüsünü ve ekonomik durumunu sorgulamasına neden oldu (Jung, 2013, s. 24-33).

Jung, gençlik yıllarında okuma konusunda büyük bir tutkuyla doluydu ve özellikle Goethe'nin *Faust* adlı eserinden derin bir şekilde etkilenmişti. Ayrıca, Schopenhauer'in felsefesi üzerinde durarak kötülüğün varlığını ve dünyadaki acıları kabul etmeyi öğrenmişti. Jung, sekizinci yüzyıla yönelik güçlü bir nostalji hissi taşıyor ve bu hissi iki farklı kişilikle ifade ediyordu: "Numara 1" ve "Numara 2". Numara 1, Basel'de yaşayan, okula giden ve romanlar okuyan sıradan bir çocuktur. Numara 2 ise kendisini doğayla ve kozmosla bütünleşmiş hisseden, dini ve manevi düşüncelere dalmış bir taraftıydı. Bu iki kişilik arasındaki etkileşim, Jung'un hayatı boyunca sürdü. Ona göre, herkesin bir yönü içinde yaşadığı döneme aitken, diğer yönü eski çağlarla bağlantılıydı. Meslek seçme zamanı geldiğinde, bu iki kişilik arasındaki çatışma daha da yoğunlaştı. Numara 1 bilimle ilgilenmek isterken, Numara 2 insan bilimlerine yönelmek istiyordu (Jung, 2015, s. 5).

Üniversite yıllarında Carl Gustav Jung, bilim ve felsefe arasında gidip geldi. Meslek seçimi konusunda karar vermekte zorlandı. Doğa bilimleri mi, tarih ve felsefe mi daha uygun olurdu karar veremiyordu. Mısır ve Babil'e olan ilgisi, arkeolog olma isteğini artırdı ama maddi imkanları sınırlı olduğu için Basel dışındaki üniversitelerde okuyamadı. Sonunda doğa bilimlerini seçmeye karar verdi, ancak bu seçimin ardında iki düş yattı: İlk düşte tarihöncesi hayvanların kemiklerini bulduğu bir ormandaydı ve bu düş doğayı ve dünyayı öğrenme arzusunu tetikledi. İkinci düşte ise karanlık bir ormanda, içinde dev bir ışın saçan bir su birikintisi buldu (Jung, 2013, s. 54-63).

1900'lerin sonlarına doğru Jung, Burghölzli Hastanesi'nde Eugen Bleuler'in yönetiminde asistan hekim olarak çalışmaya başladı ve burada tinsel fenomenlerin psikolojik kökenine odaklandı. Kuzeni Helene Preiswerk ile gerçekleştirdiği seansların analizi, bu tür fenomenlerin psikolojik değerlendirilmesi konusunda önemli bir adım oldu. Jung'un çalışmaları, Flournoy, Myers ve William James gibi isimlerin eserlerinden etkilenirken, Wilhelm Wundt ve Emil Kraepelin'in araştırma yöntemlerini de Flournoy ve Janet'nin

çalışmalarıyla birleştirmeyi amaçladı. Jung ve Riklin, Francis Galton'un ortaya koyduğu ve Wundt, Kraepelin ile Gustav Aschaffenburg'un geliştirdiği "çağrışım" deneylerinden yararlandılar. 1906'da Freud ile iletişime geçen Jung, zihinsel bozuklukların nedenleri ve psikoterapiye yönelik ortak ilgi alanları nedeniyle Freud'la bir araya geldi. Ancak aralarındaki ilişkinin genellikle abartıldığını ve kendi bilimsel yaklaşımı ile karmaşalar kuramının Freud'la tanışmadan önce şekillendiğini sıklıkla vurgulamıştır (Jung, 2015, s. 7-9).

Jung, bilimsel çalışmalarının yanı sıra, bilinçdışı ve içsel dünyasını somut bir biçimde ifade etme ihtiyacı hissetmiş ve bu amaçla Zürich Gölü kıyısında, 1922'de satın aldığı araziye 1923'te Bollingen'deki "Kule" adını verdiği evi inşa etmeye başlamıştır. Kule, Jung için hem içsel yolculuklarının hem de bilinçdışının bir sembolü haline gelmiştir. Bu süreçte doğa ile olan bağına derinleştirirken, 1920'lerin başında yaptığı Tunus seyahatiyle Avrupa dışındaki farklı kültürlerle ve felsefelerle dair önemli gözlemler edinmiştir. Arapça bilmemesine rağmen yerel halkın davranışlarını ve ifadelerini analiz etmiş ve bu deneyimler, bilinçdışı ve arketipler üzerine düşüncelerini geliştirmesine katkı sağlamıştır. 1938'de Kalküta Üniversitesi'nin kuruluşunun 25. yıl dönümüne katılan Jung, Hint felsefesi ve dini hakkında derinlemesine bilgi edinmiş, bu bilgiler Doğu ve Batı düşünce sistemlerini karşılaştırmasına olanak tanımıştır. 1925'te Wembley Sergisi'nde kabileler üzerine yapılan araştırmalardan etkilenerек Afrika'nın tropik bölgelerine seyahat etmiş ve burada yaşadığı deneyimleri kişisel bir aydınlanma süreci olarak değerlendirmiştir. 1944'te geçirdiği kalp krizi sırasında, ölümün eşiğine gelerek dünyayı uzaydan görme ve boşlukta yüzen bir taş üzerinde Hintli bir figürle karşılaşma gibi yoğun imgeler yaşamış, bu deneyimler onun varoluşun derin anlamlarını keşfetmesine yardımcı olmuştur (Jung, 2013, s. 155-204).

2.2 Arketipler ve Kolektif Bilinçdışı Teorisi

Erken çağlarda, Platon'un "idea" kavramının her türlü fenomenin öncesinde ve üstünde olduğuna dair düşüncesi, oldukça etkili ve kavranabilir bir fikir olarak öne çıkıyordu. "Arketip" terimi ise, antik çağlarda bile kullanılmış olup, Platon'un "idea" kavramına benzer bir anlam taşır (Jung, 2005, s. 19). Bu durum, arketip kavramının tarihsel kökenini ortaya koymaktadır.

Arketip terimi, psikoloji literatüründe ilk kez Carl Gustav Jung (1875-1961) tarafından tanımlanmıştır. Arketipler, kelime anlamıyla kalıp, şablon veya ilktip anlamına gelir ve

insan kültürünün temel yapı taşlarıdır. İnsanlar, tarih boyunca benzer olaylarla karşılaşmış ve bu olaylardan belirli davranış kalıpları geliştirmiştir. Anne, baba, erkek, kadın gibi kavramlar ve geçim sağlama, eş bulma, yolculuğa çıkma gibi roller, arketiplerin temel şablonlarını oluşturur. Her arketip, belirli sosyal ve psikolojik durumlara cevaben ortaya çıkmış “prototip-ilktip” olarak tanımlanabilir (Jung 2014, s. 88-89). Bu yapı taşları, insan davranışlarının ve kültürel normların anlaşılmasında kritik bir rol oynar.

Jung, insan kişiliğinin yalnızca geçmiş deneyimlere değil, aynı zamanda geleceğe yönelik hedefler, tutkular ve umutlar tarafından da şekillendiğini öne sürer. Psike (insan zihninin, bilincinin ve bilinç dışının tamamı), bireyin zihinsel, duygusal ve ruhsal yapısının temelini atar ve üç seviyeden oluşur: bilinç, kişisel bilinçaltı ve kolektif bilinçaltı. Bilinç, bireyin algılarını ve anılarını oluşturur, çevresine uyum sağlamasına yardımcı olur. Kişisel bilinçaltı, bastırılmış deneyimler, dürtüler ve arzularla şekillenir. Kolektif bilinçaltı ise evrimsel deneyimlerin birikimidir ve birey tarafından bilinmeyen derin katmanları içerir. Jung’a göre, psişik yapının işlevleri önceden biçimlenmiştir ve en önemli işlevlerinden biri de yaratıcı fantezidir. Bu fantezilerde, “ilk imgeler” belirginleşir ve arketip kavramı burada önemli bir yer tutar. Arketiplerin temellerine ilk olarak Platon işaret etmiştir. Etnoloji alanında ilk “ilk fikirler”i vurgulayan kişi Adolf Bastian’dır. Fantezilerin “kategorileri” üzerine çalışanlar arasında ise Hubert ve Mauss yer alır. Ayrıca, bilinçdışında biçimlenen düşünceleri ilk fark eden kişi Hermann Usener’dır. Jung’un en büyük katkısı, arketiplerin sadece gelenek, dil ve göç gibi dışsal faktörler yoluyla değil, her zaman ve her yerde, dış etkilerden bağımsız olarak kendiliğinden ortaya çıkabileceğini göstermiş olmasıdır (Jung, 2005, s. 22).

Arketipler, insan ruhunun derin gücünü ve potansiyelini simgeler, aynı zamanda Tanrı, insan ve evren arasındaki kadim bağlantıları içeren bir bilgi birikimidir. Bu bilgelik kaynağının farkına varılması ve bilinçli bir şekilde içselleştirilmesi, bireyi yalnızlık duygusundan kurtararak, evrensel ve sonsuz bir kozmik sürece katılmasına olanak tanır (Jung, 2006a, s. 52). Bu, arketiplerin insan ruhu ve evren arasındaki bağlantısını açıklar.

Arketipler, her bireyin yapısında bulunan ve kalıtım yoluyla nesiller boyunca aktarılan varoluşsal kodlardır. Yunanca "arkhetypos" kelimesinden türeyen bu kavram, evrensel ve sürekli varlık gösteren ilk imgeler, figürler veya yapılar olarak tanımlanır (Darıcı, 2013, s. 77; Kavut, 2020’den). Bu, arketiplerin kalıtsal ve evrensel doğasını açıklar.

Arketiplerin etkileri, doğum, ölüm, doğal afetler ve ergenlik dönemi gibi büyük insanlık durumlarında belirgin olarak görülmektedir. Bu durumlar, insan ruhunun derinliklerinde yankı bulan kolektif bilinçdışının yansımalarıdır (Öztekin, 2011, s. 296 ve Serrican, 2015, s.1463; Kavut, 2020'den). Bu, arketiplerin insan yaşamındaki kritik anlarla olan bağlantısını açıklar.

Kolektif bilinçdışı, insanları benzer durumlarda benzer şekilde davranmaya yönlendiren kalıtsal eğilimleri içerir ve bu eğilimler, zihinsel deneyimlerin önceden belirleyicileridir. Jung, temel arketipler arasında “Persona”, “Anima ve Animus”, “Gölge” gibi figürleri tanımlar. Bu ayrım, bireyin içsel dünyasını daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olur. Jung’un psikanalitik kuramı, psikanaliz teorilerinin temeli üzerine inşa edilmiştir. Bilinçdışının varlığını kabul eder, ancak id, ego ve süperego gibi mekanizmalar yerine, üç boyutlu bir yapı önerir: bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı. Kişisel bilinçdışı, bireye özgü bilinçdışı deneyimlere sahipken, kolektif bilinçdışı, atalarımızdan miras kalan ortak bilinçdışıdır. Bu bilinçdışındaki bilgiler bazen bilinç düzeyine çıkarılabilirken, bazen de bilinçli erişime kapalıdır. Kolektif bilinçdışını oluşturan unsurlar, arketiplerdir ve bunlar, sanat eserleri ve rüyalar gibi alanlarda belirgin şekilde görülür. Masallarda, mitlerde ve destanlarda, insanlık tarihinin ortak korkuları, arzuları ve özlemleri açığa çıkar. “İlk görüşte âşık olma” ve “deja vu” gibi olaylar, kolektif bilinçdışının etkilerini gösterir. Jung’a göre bilinç, dış dünyayı algılamak ve tanımak anlamına gelir. Bilinç, belirli bir sınırı olmayan bir olgudur ve bilinçdışı içerik bilinç alanına katıldıkça genişler. Ancak arketipsel içerik, bilinç alanına dahil olamaz. Jung, arketiplerin izlerinin sürülebileceğini, ruhsal hayattaki etkilerinin takip edilerek tanınabileceğini, fakat köklerinin her zaman ele geçirilemez bilinçdışı alanda saklı kalacağını düşünür (Jung , 2014, s. 11-19).

Freud ve Jung arasındaki temel fark, bilinçaltının doğasına ilişkindir. Freud’a göre bilinçaltında cinsellik ve saldırganlık gibi dürtüler bulunur. Ancak Jung, bilinçaltını bireysel ve kolektif olarak ikiye ayırır. Kolektif bilinçdışında, bireysel deneyimlerden bağımsız, atalarımızdan miras kalan evrensel imgeler bulunur. Jung, Freud’un cinselliği fazlaca vurguladığını düşünür ve bunu eleştirir. Freud’un, bireyin zihnindeki her şeyin sadece kişisel tecrübelerle sınırlı olduğu görüşünü reddeder. Jung, insanın geçmişle bağlantılı olduğuna inanır ve “Bugünün veya dünün insanı değiliz, engin bir çağın insanıyız” şeklinde ifade eder. Jung, arketipleri kişisel deneyimlerden bağımsız, evrensel ve kalıtsal imgeler olarak tanımlar. İlk olarak “Başlangıçtan beri olan imgeler” ve

“Kolektif bilincin hakimleri” gibi terimler kullanan Jung, daha sonra bu kavrama St. Augustinus’tan esinlenerek arketip adını vermiştir (Doksat, 2014; Gülcan, 2020’den).

Kolektif bilinçdışı, kişisel bilinçaltından daha derin bir yapıya sahip olup, evrimsel gelişimin izlerini taşıyan kalıtsal bir düzeye sahiptir. Arketipler, duygusal olarak güçlü ve kalıtımla gelen, evrensel düşünme biçimleri olarak sembollerle anlaşılır ve bu anlayışa uygun şekilde davranmayı içerir. Bazı arketipler, önemli bir gelişim gösterdiği için ayrı bir kişilik olarak ele alınabilir. Arketipleri daha iyi kavrayabilmek için simgeleri anlamak gerekir; simgeler, arketiplerin dışsal yansımasıdır ve rüyalarda görülen simgeler, içgüdüsel tepkilerin doyuma ulaşmasını sağlayarak, ilkel içgüdülerin dönüşmüş halleri olarak ortaya çıkar. Jung'a göre simgeler, bastırılmış isteklerin maskelenmiş hallerinden ziyade, anima, animus, persona ve gölge gibi arketipleri birleştirmeye yönelik bilinçdışı çabaların ifadesidir (Jung, 2014, s. 77-81).

Donah Zohar’ın 2000 yılında popüler hale getirdiği ve iş dünyasında da yaygın olarak kullanılan “ruhsal zekâ” kuramı, Jung’un teorilerinden esinlenmiştir. Zohar’a göre, insanların karakter yapılarını ve potansiyel zekalarını şekillendiren arketipler, beş ana kategoriye ayrılır: Geleneksel arketip, bu kategoriye ait özellikler arasında kabile, hafıza, kök ve bürokrasi yer alırken, sıradan insanı temsil eder; Sosyal arketip, doğa ana, annelik, sevgi, aşk ve üremeyi simgeler; Araştırmacı arketip, bilgi, haber, ölümsüz çocuk ve Merkür’ün etkisiyle şekillenir; Gerçekçi arketip, kahramanlık, savaşıklık ve Şiva gibi güç simgeleriyle bağlantılıdır; Girişimci arketip ise liderlik, güç, otorite, büyük baba figürleri ve bilgelik ile özdeşleşir (Zohar ve Marshall, 2000).

Arketipler hem karanlık hem de aydınlık yönleri sahiptir ve insanın içindeki güçlü bir sesi ortaya çıkarır. Kendi bireysel kaderimizi, insanlığın ortak yazgısıyla birleştirerek, kötülöklere karşı direnmemizi ve zor zamanları atlatmamızı sağlayan olumlu güçleri harekete geçirir. İlkel imgeleri kullanan arketipler, sanatçıların eserlerinde çağın ruhunu şekillendirerek, toplumun tek taraflı düşüncelerine bir denge getirir (Jung, 2015, s. 56). Bu, arketiplerin sanatsal yaratıcılık ve toplumsal dönüşüm üzerindeki etkisini gösterir.

Arketip kavramını ele aldığımızda, kişilik bütünlüğünü bir daireyle simgeleyebiliriz; bu dairenin merkezi, kişilik bütünlüğünü temsil eder, ancak bilinç düzeyinde sabit bir yer edinmemesi, bilincin doğası gereği her zaman tek bir şeye odaklanmasıyla ilişkilidir. Jung’a göre kişilik, bilinç ve bilinçdışı arasında bir denge kurarak şekillenir. Bilinçdışı, "gölge" olarak adlandırılan ve genellikle karanlık yönlerimizi barındıran bir alan olarak

tanımlanır; burada sabit bir merkez bulunmaz, ancak gölge, bilinçli kişilikten farklı bir yapı sergileyerek bir tür merkez görevi üstlenebilir. Bilincimiz, dış dünyaya dönük olduğundan, bu dünyada etkili bir şekilde hareket edebilmek için persona adı verilen toplumsal bir maske kullanırız; bu maske, dışa dönük tutumumuzu temsil eder ve güçlü bir personaya sahip kişiler, bazen gerçeklikten uzak, maskemsi bir yüz taşıyabilir. Örneğin, filmlerdeki "gizemli kadın" figürü bu duruma örnek olarak verilebilir; dışarıdan uyumlu ve huzurlu bir görüntü sergilese de içsel dünyasında tamamen farklı bir gerçeklik barındırabilir. Jung'a göre, dünya algımız hiçbir zaman tam bir bütünlük taşımaz; yalnızca yüzeysel bir anlayışa sahibizdir ve dünyanın özünü, yani Kant'ın "şeyin kendisi" dediği gerçeği kavrayamayız. Bu öz, şeylerin bilinçdışı tarafında saklıdır ve bizim için bir sır olarak kalır. Dolayısıyla, dünyayı anlamak için onun bilinmeyen yönlerine, yani şeylerin içindeki gölgeye yönelmemiz gerekir; bu süreçte arketipler, bilinçdışının dünya algımıza olan etkisini ve bu algıyı anlamlandırmamızdaki rolünü gözler önüne serer (Jung, 2021, s.81)

Hristiyanlığın ilk dönemlerinde, birine "Tanrı'nın oğlu" demek alışılmadık bir durum değildi; bu, Mısır krallarının Ra'nın oğlu olarak kabul edilmesinden kaynaklanan bir anlayıştı. Ancak günümüzde Tanrı inancımız daha soyut ve felsefi bir yaklaşım taşıdığı için bu kavram bize uzak görünmektedir. Ölümsüzlük arketipleri üzerine konuşurken, ölümsüzlüğü kavramsal olarak ele aldıkça, onun gerçekleşmesi daha imkânsız görünür. Metafizik konularda mutlak bir hakikate ulaşmak mümkün değildir; değerlendirme kriteri yalnızca "haklılık"tır (Jung, 2021, s.148).

Jung'un "Analitik Psikoloji" okulu, arketipleri ve bilinçdışı dinamikleri anlamak için imgelerden yararlanır. İmgeler, çok anlamlı ve belirsiz yapılarıyla sözcüklerin net ifadelerinden farklıdır; birden fazla anlam taşıyan bu imgeler, derin bir gerçekliğe ulaşır ve insan zihninde çocukluk ve saflık gibi duyguları uyandırır. Ancak bu imgeler bazen çocuksuluk veya ilkelik gibi etiketlerle küçümsenebilir. Oysa Jung'a göre arketipler, sadece biyolojik tepkilerle sınırlı değildir; bulundukları çevrenin ve durumun etkisiyle ortaya çıkar. Arketipler, kendi başlarına bir güç taşımazlar; bunun yerine, bulundukları ortamın anlamını yansıtarak bu ortamdan etkilenirler. Jung'un arketipler ve bilinçdışı dinamikler üzerindeki düşünceleri, "numinosum" kavramıyla daha derin bir anlam kazanır. "Numinosum," insanın manevi bir uyanışı, ilahi bir güç veya kutsallıkla karşılaştığı anı anlatmak için kullanılır ve genellikle bir tür büyülenme, saygı ve korku karışımı hissi uyandırır. Arketipler de bu güçle ilişkilidir; çünkü arketiplerin ortaya çıkışı,

insanın çevresiyle ve içsel dünyasıyla kurduğu bu derin bağlantılara dayanır. Numinosum, aynı zamanda bireyin bilinçdışındaki güçleri daha iyi anlamasına, kişisel dönüşümünü gerçekleştirmesine yardımcı olan bir kavramdır. Bu anlamda, Jung’a göre arketipler, bireyi bu manevi güçlerle tanıştıtararak onun bilinç düzeyini yükseltir ve kişisel bütünleşmeye katkı sağlar (Jung, 2005, s. 15).

Jung'un teorisinin temelinde, bireyin ruhsal bütünlüğe ulaşmak için geçirdiği “bireyleşme” süreci bulunur. Bu süreç, insanın içsel potansiyelini keşfetme ve daha yüksek bir bilinç düzeyine ulaşma yolculuğudur. Bireyleşme süreci, bilinç ve bilinçdışının birbirini etkileyerek bir denge kurmasıyla gerçekleşir. Jung, bu yolculuğun her aşamasında bireyin içindeki arketipsel öğelerle karşılaşacağını ve bunları entegre etmesi gerektiğini belirtir. Bu sürecin ilk aşamalarında önemli bir arketipsel öğe, “gölge”dir; kişi, bu öğeyle yüzleşerek kendi karanlık yönlerini kabul etmek zorundadır (Jung, 2021, s.16). Bireyleşme süreci, yalnızca içsel gölgeyle yüzleşmekle değil, çevresindeki arketipsel figürlerle de yüzleşmeyi gerektirir. Olumsuz arketipler, bireyselleşme sürecinde görünüşte olumsuz bir etki yapabilse de aslında bireyin içsel gelişimini destekleyen ve önemli birer öğretmen olarak işlev görür. Jung’a göre, gölge ve diğer olumsuz arketipler, bireyin gelişim yolculuğunda karşılaştığı zorluklar ve çatışmalarla yüzleşmesi için gereklidir. Bu süreç, başlangıçta acı verici ve zorlu olabilir, ancak nihayetinde kişisel büyüme, denge ve bütünleşme için bir fırsat sunar.

Jung’un arketip kavramı, insan deneyiminin evrensel ve temel yönlerini yansıtır. İnsanlar tarih boyunca benzer duygusal ve psikolojik deneyimler yaşamış, bu deneyimleri zamanla ortak semboller ve imgelerle kavramsallaştırmışlardır. Bu deneyimler, kültürel farklılıklara rağmen nesilden nesile aktarılan, bir tür ortak insanlık mirası olarak kabul edilen özel şekiller alır. Jung, bu şekilleri efsaneler, masallar ve kolektif bilinçdışı aracılığıyla tanımlar, çünkü bu imgeler, insanlık tarihinin farklı kültürlerinde benzer biçimlerde kendini tekrar eder ve her birey için anlamlı bir iz bırakır (Meadow, 1992, s. 188; Kavut, 2020’den).

Sonuç olarak, Carl Gustav Jung'un arketipler ve kolektif bilinçdışı kavramları, insan psikolojisinin derinliklerine dair önemli bir perspektif sunar. Arketipler, insanlığın ortak deneyimlerinden türeyen evrensel imgeler ve kalıplar olarak, bireylerin rüyalarında, mitlerde ve sanatta belirir. Kolektif bilinçdışı ise, bu arketiplerin kaynağı olan, tüm insanlık tarafından paylaşılan ortak bir bilinçdışı alanıdır. Jung'a göre, arketipler ve kolektif bilinçdışı, bireylerin kişisel ve ruhsal gelişimlerinde kilit bir rol oynar ve

bireylerin kendilerini ve dünyayı anlamalarına yardımcı olur. Bu kavramlar, insan deneyiminin evrenselliğini vurgulayarak, bireysel farkındalığın ötesine geçen bir anlayış sağlar. Jung'un bu teorileri, psikoloji alanında önemli bir yer tutmakta ve modern psikoterapi uygulamalarında da etkisini sürdürmektedir. Arketipler ve kolektif bilinçdışının incelenmesi, insan doğasının temel yapı taşlarını keşfetmeye yönelik sürekli bir araştırma ve anlayış arayışını temsil eder.

Bu arketipler, sinema alanında da film analizlerinde güçlü bir araç olarak kullanılır. Sinema, görsel ve işitsel unsurlarıyla arketipleri ve kolektif bilinçdışını keşfetme olanağı sunar. Film analizlerinde, karakterlerin ve olayların arketipsel temalarını inceleyerek, filmin alt metinlerini ve evrensel mesajlarını daha iyi anlayabiliriz. Alejandro Jodorowsky'nin sineması, bu bağlamda özellikle dikkat çekicidir. Jodorowsky'nin filmleri, arketipsel imgelerle ve sembollerle doludur; bu da onun sinemasını Jungcu bir perspektiften analiz etmeyi son derece zengin ve anlamlı kılar. Jodorowsky, sinemasında bireyin ruhsal yolculuğunu ve kendini keşfetme sürecini, arketipsel karakterler ve mitolojik temalar aracılığıyla işler. Bu nedenle, Jung'un arketip ve kolektif bilinçdışı kavramları, Jodorowsky'nin sinemasını analiz ederken önemli bir çerçeve sunar.

2.3 Arketiplerin Mitolojideki Yansımaları

Jung'a göre, arketipler kolektif bilinçdışının evrensel olguları olarak, insanlık tarihinin her döneminde ve farklı kültürlerde kendini benzer biçimlerde ifade eder. Bu arketipler, mitoslar, efsaneler, sanat eserleri ve dini motifler gibi kültürel yapıtlar aracılığıyla kendilerini gösterir.

Mitoslarda yer alan benzer figürler, imgeler ve temalar, arketiplerin etkisini ve ortak insan deneyimlerinin izlerini taşır. Jung, bu mitoslardaki yinelenen öğelerin, tüm insanlık tarafından paylaşılan bir anlam taşıdığını ve bireylerin bu sembollerle karşılaştıklarında, benzer psikolojik tepkiler verdiğini savunur. Ona göre, modern insanların rüyaları ile ilkel ruhun ürünleri olan kolektif imgeler ve mitolojik motifler arasında benzerlikler bulunmaktadır. Jung, mitoloji ve arketiplerin bilinçdışı süreçleri anlamada önemli bir rol oynadığını vurgular. Psikologların, bireysel rüyalar ve bilinçdışının diğer ürünleri hakkında bilgi sahibi olmanın yanı sıra, mitolojik bilgiyi de edinmeleri gerektiğini söyler. Çünkü mitolojik imgeler, rüyalar ve bilinçdışı imgeler arasındaki benzerlikleri anlamak için gereklidir. Aynı zamanda Jung, arketiplerin yalnızca belirli mitolojik imgeler veya motiflerle özdeşleştirilemeyeceğini, bunun yerine arketiplerin, kültürler ve zaman

dilimlerinden bağımsız olarak var olan temel yapılar olduğunu ifade eder. Arketipler, çeşitli şekillerde temsili resimler oluşturma eğilimindedir, ancak bu temsillerin temel yapısı her zaman aynıdır, yalnızca ayrıntılarda farklılıklar olabilir. Örneğin, “düşman kardeşler” motifinin çeşitli kültürlerde farklı temsilleri olsa da temel yapı aynıdır (Jung, 2009, s.67). Jung, bu şekilde arketiplerin, mitolojilerde farklı biçimlerde görünseler de aslında evrensel, ortak bir yapıyı ve anlamı taşıdığını savunur.

Birey, bilinçdışındaki deneyimlerini simgeler aracılığıyla ifade eder; bu simgeler ise düşlerde, sanatta ve dinde gibi yaşamın çeşitli alanlarında kendini gösterir. Analitik Psikoloji'nin asıl amacı, bilinçle bilinçdışı arasında uyum sağlanmasıdır. Bu ancak kişinin, bilinçdışını simgesel dil aracılığıyla algılamasıyla mümkündür. Jung'un bu düşünceleri, simgelerle zenginleşmiş olan mitolojilerle doğrudan ilişkilidir. Tüm mitoloji, kolektif bilinçdışının bir çeşit yansıması olarak görülebilir. Jung'un ulaştığı sonuçlara göre, insan psikesinde bulunan içsel bir modelleyici güç, farklı coğrafyalarda ve zaman dilimlerinde birbirinden bağımsız olarak benzer hayal dünyalarının ortaya çıkmasına neden olur. Campbell, bu “modelleyici güç” olarak tanımladığı kolektif bilinçdışının, her kültürdeki temel mitolojik imgeleri yaratan bir yapıyı temsil ettiğini söyler. Arketiplerin alegorik ifadeleri olan mitolojiler, ortaya çıktıkları toplumların zengin yaşam deneyimlerini taşır. Campbell, arketiplerin her kültürde evrensel olduğunu vurgular ve tanrı imgelerinin farklı kültürlerde çeşitlense de bu imgelerin temel yapılarını ve insanlık tarihindeki ortak deneyimlerini değişmeden kalacağını ifade eder. Tanrıların imgeleri ve mitolojik semboller kültürler arasında farklı şekillerde yorumlanıp uygulanabilir, ancak arketiplerin ve temel düşünce biçimlerinin sabit kalacağına dikkat çeker (Tecimer, 2005, s. 95-96).

Arketipler, insanlık tarihine dayanan bir miras ve birikimdir ve farklı kültürlerde benzer biçimlerde görülür. Jung'un bu açıklamaları, arketip kavramının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olur:

Arketipler tam olarak suların çekildiği nehir yatakları gibidir ama kurumuş bir nehir yatağı belirsiz bir sürenin sonunda yeniden su tutabilir. Bir arketip, uzun zaman, içinden yaşamın ırmakları akmış eski bir vadiye benzer. Sular ne kadar uzun süre akmışsa, nehir yatağı o kadar derin oyulmuştur; şimdi nehrin kuruluşuna bakmayın, er ya da geç bir gün sular geri dönecektir. (...) Eğer devinen artık varlık değil kitleyse, kişisel ayarlamalar durur ve arketipler etkilerini göstermeye başlarlar, tıpkı bildiği davranış kalıplarının yardımıyla karşılaştığı sorunların üstesinden gelemeyen bireyin yaşamında olduğu gibi. (Jung; s.98 Tecimer (2005) 'ten)

İnsanlık tarihinin izleri, sembolik simgeler, mitolojik anlatılar ve eski inançlar yoluyla gün yüzüne çıkmaktadır. Arkeologlar, geçmişin derinliklerinden kıymetli bulgulara ulaşırken, dil bilimciler ve din uzmanları bu sembolik öğeleri çözümler. Kültürel antropologlar ise, ilkel topluluklarda sabit kalan sembolik örneklerin varlığını ortaya koyar. Jung'un Analitik Psikoloji Okulu, sembollerin çağdaş insanla olan ilişkisini açıklayarak, bilinçdışının insanlık tarihinin izlerini taşıdığına dikkat çeker. Jung'a göre, bilinçdışındaki semboller, insanlık tarihinin ortak mirası olan "kolektif bilinçdışı"ndan türetilir ve çağdaş insanın rüyalarında eski mitolojik anlatılarla paralel öyküler yer alır. Bu semboller, günümüz insanının tutumlarını ve davranışlarını etkileyen önemli unsurlar olup, hala içsel yaşamımızda belirleyici bir rol oynamaktadır (Jung, 2009, s. 106-107).

Jung, insanın sembolik dünyasını ve psikolojik evrimini incelediği "İnsan ve Sembolleri" adlı eserinde, toplumların törenlerle insanın içsel değişimini nasıl yansıttığını ele alır. Özellikle Noel ve Paskalya gibi dini törenlerin, eski mitolojik figürler ve sembollerle olan derin bağlarına dikkat çeker. Hristiyan toplumlarındaki Noel ve Paskalya gibi dini törenlerin, eski mitolojik figürler ve sembollerle derin bağlantılar taşıdığını belirtir. Noel'de, İsa'nın doğumu, yeniden doğuş simgesini yansıtırken, Paskalya'da İsa'nın çarmıha gerilişi, Osiris, Tammuz, Orfeus ve Baldur gibi tanrı-kral figürlerinin ölüm ve diriliş öyküleriyle benzerlik gösterir. Ancak Hristiyanlık, bu mitolojik öğeleri kendi inanç sistemiyle bütünleştirerek, dirilişi tek bir olay olarak tanımlar. Jung, bu sembollerin modern insanın bilinçdışında hala güçlü bir etki yarattığını, eski mitlerle günümüz insanların düşleri arasındaki bağlantıların tesadüf olmadığını vurgular. Semboller, insanlığın ortak mirasından gelen mesajlar taşır ve modern toplumda da önemli bir rol oynamaktadır. Yine aynı eserde Jung, toplumların ister basit kabileler ister daha karmaşık yapılar olsun, gençlerin hayatlarındaki geçişleri ölüm ve yeniden doğum törenleriyle kutladıklarını belirtir. Bu törenler, çocukluktan gençliğe ve nihayet olgunluğa geçişi simgeler. Jung'a göre, bu olgunlaşma süreçleri yalnızca gençlik psikolojisiyle sınırlı değildir; tüm hayat boyunca benlik istekleri ile egonun buyrukları arasında sürekli bir çatışma yaşanır. Bu çatışma, özellikle otuz beş ile kırk yaş arasında, erken olgunluktan orta yaşa geçişte daha belirgin hale gelir. Orta yaştan yaşlılığa geçerken de bu çatışma yeniden önem kazanır. Jung, bu kritik evrelerde olgunlaşma arketipinin güçlü bir şekilde devreye girdiğini ve gençlik törenlerinden daha anlamlı, ruhsal açıdan tatmin edici durumlara geçişi sağladığını belirtir. Dinsel bağlamda, bu arketipsel olgunlaşma törenleri kiliselerin doğum, evlenme ve ölüm ayinleriyle iç içe geçmiştir (Jung, 2009, s. 108).

Sonuç olarak, bu semboller ve ritüeller, insanlık tarihinin farklı kültürlerinde ve inanç sistemlerinde benzer temaları, yani insanın ruhsal olgunlaşmasını ve içsel dönüşümünü anlatmaktadır.

Jung, mitoloji üzerine yaptığı çalışmaları 1925 yılında şöyle anlatmıştır:

Adeta kendi yaptığım bir akıl hastanesinde yaşıyordum. Sentorları, nimfaları, satirleri, tanrı ve tanrıçaları, tüm o düşsel figürleri birer hastaymış ve ben onları analiz ediyordum gibi ele alıyordum. Bir Yunan ya da Afrika söylencesini sanki bir akıl hastası bana hastalık geçmişini anlatıyormuş gibi okuyordum (Jung, 2006b, s. 24).

Jung, tanrıyı yalnızca dini bir figür olarak değil, insanın içsel dünyasında, yaşam ve ölüm arasındaki döngüsellik ve yenilenme sürecini simgeleyen bir arketip olarak ele alır. Birçok mitolojik motifi incelediği çalışmalarında, bunlardan biri de “yenilenen tanrı” motifidir. Jung, *Psikolojik Tipler* adlı eserinde bu motifi şu şekilde yorumlar:

Yenilenen Tanrı yeni bir tutumu, yani yoğun bir yaşam, yaşamın geri kazanılması ile ilgili yenilenmiş bir olasılığı gösterir çünkü psikolojik olarak Tanrı her zaman en büyük değeri, yani libidonun en büyük toplamını, yaşamın en büyük yoğunluğunu, psikolojik yaşam etkinliğinin en yüksek değerini gösterir (Jung, 2015, s. 301).

Örneğin, İzdubar’ın güneş tanrısıyla ilişkilendirilmesi ve Alman antropolog Frobenius’un bu motifi farklı kültürel bağlamlarda incelemesi, mitolojik sembollerin evrenselliğini ortaya koyarken Jung’un bu sembollere getirdiği psikolojik yorumlar, bu mitlerin bireysel ve kolektif bilinçdışı üzerindeki etkisini anlamamıza ışık tutar. Güneşin doğup batması gibi döngüsel süreçler, yaşamın yenilenmesi ve dönüşümünü ifade ederken, Jung bu süreci yalnızca dışsal bir fenomen olarak değil, aynı zamanda bireyin içsel dünyasında gerçekleşen bir psikolojik süreç olarak ele alır. Bu bağlamda, “yenilenen tanrı” motifini, insanın psikolojik olarak yoğun bir yaşam ve dönüşüm arayışına duyduğu ihtiyacı simgeleyen bir arketip olarak görür. Hem mitolojik hem de psikolojik bağlamda, bu tür imgeler, insanın ölüm ve ötesine dair sezgisel bir anlayış geliştirmesinde önemli bir rol oynar. Bu yüzden de Jung, ölümden sonra yaşamla ilgili düşüncelerinin düşler ve mitlerden kaynaklandığını ifade eder. Bilinçdışının imgelerinin, bilincin üretmediği ve kendilerine özgü bir gerçeklik taşıdığı düşüncesini savunur (Jung, 2013, s. 205-222).

Sonuç olarak Jung’un, insanlığın ortak bilinçdışında var olan evrensel arketiplerin, farklı kültürlerde ve dönemlerde benzer mitoslar ve semboller aracılığıyla ifade bulduğu vurgulanmaktadır. Arketiplerin bu evrenselliği, mitolojik öykülerin ve sembollerin

insanlar üzerindeki psikolojik etkilerini, doğumdan ölüme ve hatta ölüm sonrası süreçlere kadar anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Jung'un çalışmaları, bu arketiplerin hem bireysel hem de kolektif bilinçdışının dinamiklerini yansıttığını göstermektedir. Bu bağlamda, arketiplerin modern kültür ve sanat üzerindeki etkisi de devam etmektedir. Jung'un teorileri ve mitolojiye yaklaşımı, Alejandro Jodorowsky'nin sinemasındaki mitolojik öğeleri analiz ederken, Jung'un arketip teorileri ve mitolojiye yaklaşımı önemli bir çerçeve sunmaktadır.

2.4 Arketipler

2.4.1 Kahraman Arketipi

Kahraman, öykünün ana karakteridir ve genellikle tehlikeli ve bilinmeyen bir yolculuğa çıkarak, değişmiş ve gelişmiş olarak geri döner. Kahramanın asıl özelliği, cesaret ya da soyluluk değil, bir amaç uğruna kendini feda etme gücüdür. Bu yolculuk, bireysel ya da toplumsal çıkarlar doğrultusunda gerçekleştirilebilir. Vogler'in belirttiği gibi, kahraman kavramı özünde kendini feda etmeyle ilintilidir. Kahramanın dramatik işlevi, izleyicilerde özdeşlik duygusu yaratmaktır. İzleyiciler, kahramanın evrensel güdülerini ve beğenilen niteliklerini anlayarak, onunla özdeşleşirler. Kahramanın zayıflıkları ve kusurları, izleyicinin onunla bağ kurmasını kolaylaştırır. Önemli olan, kahramanın serüveni sırasında elde ettiği yeni bilgiler ve bu bilgilerin onu nasıl dönüştürdüğüdür. Kahramanın yolculuğu, zaman ve mekân içinde gerçekleşirken, aynı zamanda psikolojik bir yolculuktur. Kahraman, yolculuğun başında bireysel egoyu temsil ederken, yolculuk sonunda egonun sınırlarını aşmayı başarır. Bu süreç, kahramanın kimlik ve bütünlük arayışını ifade eder (Tecimer, 2005, s. 124-125).

Çoğu arketip öykü karakteridir ve kahraman, bu arketiplerin başında gelir. Kahraman, gölgelerle savaşarak egoyu simgeler ve saflığı temsil eden bakireyi kurtarmak için yola çıkar. Bu yolculuk, bilincin içe dönüşü ve bilinçsiz ruhun derin katmanlarına sızışını anlatır (Jung, 2014, s. 192).

Kahraman miti, dünyanın her köşesinde ve farklı kültürlerde benzer temalarla ortaya çıkar. Örneğin, Antik Yunan'daki Herakles ve Perseus, Orta Çağ'da Kral Arthur ve şövalyeleri, Uzakdoğu'da Çin'deki ünlü savaşçı figürleri ya da Afrika'nın yerel halklarının kahraman hikayeleri, hepsi benzer yapılar ve temalar içerir. Kahramanın doğumu genellikle sıra dışıdır, bazen doğaüstü bir olayla başlar. Güçlü bir başlangıçtan sonra, kahraman önemli bir amaca yönelir ve büyük bir güç elde eder. Ancak bu güç, onu kibre

sürükler ve en sonunda düşüşüne, ihanete uğrayarak ya da kendi kendini feda ederek sona erer. Bu mitler, kültürler arası büyük farklılıklara rağmen, temel bir yapıyı paylaşıyorlar: kahramanın mücadeleleri, düşüşü ve nihayetinde bir tür arınma ya da kurtuluşuyla sona erer. Kahramanlar mitinin bir başka önemli özelliği, kahramanın başlangıçtaki güçsüzlüğünün, güçlü “koruyucu” figürler tarafından desteklenmesidir. Yunan kahramanlarından Theseus'un yanında Poseidon, Perseus'un yanında Athena, Achilles'in yanında Chiron gibi koruyucular yer alır. Bu figürler, kahramanın egoda bulunmayan gücü sağlayan sembolik temsilcilerdir. Onların rolü, kahramanı yaşamın zorlu görevlerine hazırlamaktır (Jung, 2009, s. 110-112).

Evrensel kahraman miti, genellikle canavar, yılan, cin veya ucube gibi kötülük sembollerini yenen ve halkını felaketten kurtaran güçlü bir insan veya tanrı-insan figürünü anlatır. Kutsal metinlerin anlatılması veya törenlerde tekrarlanması, kahraman figürünün danslar, şarkılar, dualar ve kurbanlarla yüceltilmesi, izleyicileri etkileyerek onları kahramanla özdeşleştirir. Bu durum, insanların kendi zayıflıklarını ve çaresizliklerini aşarak bir süreliğine neredeyse insanüstü özellikler kazandığını anlamamıza yardımcı olabilir. Böyle bir inanç, bireyi uzun süre ayakta tutabilir ve yaşamına belirli bir yön verebilir. Toplum düzeni üzerinde de benzer bir etki yaratabilir (Jung, 2009, s. 79).

Kahraman arketipi hem bireysel hem de toplumsal düzeyde psikolojik anlamlar taşır. Kahramanın yolculuğu, kişisel dönüşüm ve bütünlük arayışını temsil eder. Mitolojide sıkça karşılaşılan kahraman figürleri, evrensel temalar ve semboller aracılığıyla insanın içsel ve dışsal mücadelelerini yansıtır. Kahramanın başlangıçtaki güçsüzlüğünden, koruyucu figürlerin desteğiyle güç kazanmasına kadar olan süreç, insanın yaşam mücadelesini ve olgunlaşma sürecini simgeler. Bu arketip, kültürler arasında ortak bir motif olarak, bireysel ve kolektif bilinçdışıyla olan bağlantımızı anlamamıza yardımcı olur ve toplumların ruhsal ve kültürel dinamiklerini ortaya koyar. Kahraman arketipi, insanın evrensel hikâyesinin bir parçası olarak, her dönemde ve her kültürde varlığını sürdürmektedir.

2.4.2 Anima ve Animus Arketipleri

Jung'a göre, iç dünyamızda çeşitli yapılar bulunmaktadır. Her bireyde dişil bir davranış ve hissetme yapısı (anima) ile eril bir yapı (animus) mevcuttur. Jung, bu iki yapı arasındaki dengesizliklerin, cinsel kimlik bozukluklarından kişilik bozukluklarına kadar

çeşitli psikiyatrik sorunlara neden olabileceğini öne sürer. En derin katmanda ise, rüyalarımızda farklı şekillerde beliren ve yerkürenin merkezindeki magmatik katman gibi enerjik bir yapı olan “kendilik” bulunur. Jung’un “bireyleşme” olarak adlandırdığı süreç ise, hayatımız boyunca kişiliğimizin şekillenmesini kapsar. Çocukluktan ergenliğe, ergenlikten yetişkinliğe ve “yaşam dönemi” olarak nitelendirdiği otuzlu yaşlarda çeşitli evrelerden geçeriz. Bireyleşme sürecini başarıyla tamamlayan kişiler, kendileriyle barışık olup, çevreleriyle anlamlı ilişkiler kurar, başkalarına örnek olurlar ve ölümle gelen pişmanlık, çaresizlik ve korku hislerini yaşamazlar (Jung, 2014, s. 10).

Erkeğin dişi arketipi anima, kadının ise erkek arketipi animustur. Erkeklerin fazla erkeksi özellikler sergilemesi durumunda anima bilinçdışında kalır ve gelişim gösteremez, bu da bilinçdışının zayıf ve etkisiz hale gelmesine neden olur. Bu durumdaki erkekler genellikle güçsüz ve bağımlı olabilirler. Erkekler, içsel olarak sahip olduğu kadın imgesine göre eş seçer; erkeklerde anima figürü genellikle annede, kadınlarda ise animus figürü babada ortaya çıkar (Jung, 2014, s. 74).

Anima’nın erkeğin ruhundaki bir iç figür olarak nasıl algılandığına iyi bir örnek olan Hindu mitolojisinde, tanrıçalar, erkeğin içsel dişi yönünü temsil ederler. Özellikle Şiva’nın eşi Parvati, erkeğin anima’sının dışavurumudur. Parvati, sadece bir tanrıça değil, aynı zamanda Şiva’nın içsel ruhani yolculuğunda ona rehberlik eden bir figürdür. Parvati, erkeklerin iç dünyasında yer alan, bilinçdışındaki güçleri ve sezgileri simgeler. Bu figür, erkeğin kendi içsel kadını yönlerini tanımasına yardımcı olur ve onu manevi bir uyanışa taşır. Şiva’nın Parvati ile birleşimi, erkeğin içsel dişi enerjisiyle birleşmesini ve bu enerjinin bilincine varmasını ifade eder (Keith, 2021).

Jung, *İnsan ve Sembolleri* eserinde anima’yı şu şekilde açıklar:

Erkeklerde animanın görünüşü önce annesinin karakteri tarafından biçimlenir. Eğer annesini olumsuz olarak algılamışsa, anima depresif bir tabiat, sürekli hoşnutsuzluk ve alınganlık özellikleri taşır. Ancak erkek bu durumu aşabilirse, bu özellikler onun erkeksiliğini güçlendirici olarak etkiler. Anima figürü, "Ben bir hiçim. Her şey anlamsız. Başkalarının durumu farklı, ama ben... Bana hiçbir şey keyif vermiyor" diye fısıldar. Hastalık, iktidarsızlık ve kazalardan sürekli korku onun tarafından üretilir ve yaşam kederli, sıkıcı bir hale bürünür. Bu tür bir huy, intihara kadar götürebilir ve o zaman anima bir ölüm meleği olur. Anima, Cocteau’nun “Orphée” filminde bu rolü oynar. Fransızlar bu tür anima figürüne “femme fatale” adını da verirler. İhmal edilen anima zorlu durumlar yarattığında buna “animaya kapılmışlık” denir. Bu, erkeğin uygunsuz şekilde dişilleşmesine yol açar; ya dişi rolde bir eşcinsel olur ya da kadınlara karşı ağır bir soğuklukla davranır. Olumsuz animanın bir başka ortaya çıkış biçimi, efemine iğnelemelerle her şeyi

değersizleştirmektir. Bu tür dokundurmalar, yalan kadar biraz gerçek de içerir ama her zaman tahrip edicidir. Dünyanın her yerinde, içinde “zehirli çiçek” figürü bulunan söylenceler vardır. Bu, vücudunda gizli bir silah veya zehir barındıran ve aşıklarını daha ilk gecede öldüren bir güzeldir. Bu animanın etkisinde olan erkek, ailesini sorumsuzca terk edebilir veya kendi Eros'unun değersizliğini ortaya koyan zulümler yapabilir. Orta çağda bu, cadıların etkisiyle açıklanırdı. Birçok mit ve masalda, erkeğin kendi asıl sevgilisine ulaşabilmesi, yani kendi sevmeye yetisini yeniden bulması için önce cadısal bir sahte sevgiliden kurtulması gerekir. Heinrich von Kleist'in “Kaetchen von Heilbronn” oyunuyla bu masal motifi edebiyata da girmiştir (Jung, 2009, s. 177-178).

Erkeğin annesiyle olan ilişkisi olumluysa, anima'nın da olumlu yönleri ortaya çıkar. Bu, erkeğin “gerçek” kadını tanımasına ve bilinçdışının, akıl yoluyla fark edemediği değerleri ve değersizlikleri ayırt etmesine olanak tanır. Dahası, bu süreç, zihnin içsel doğru değerlerle uyum sağlamasına yardımcı olur ve erkeğin kendi derinliklerine ulaşma yolunu keşfetmesini sağlar. Anima, böylece içsel bir rehber işlevi görür. Olumlu işlevi, bir erkek kendi arzusundan gelen duygularını, huylarını ve bilinçdışı fantezilerini ciddiye alıp, onları bir şekilde ifade etmeye çalıştığında ortaya çıkar. Örneğin, yazı, resim, heykel, müzik veya dans yoluyla bu duyguları ortaya koyarsa, derinlerden daha fazla içerik yükselir. Ancak bu çalışma zihinsel ve ahlaki olmalı, yani duygular katılarak yürütülmelidir (Jung, 2009, s. 183-185).

Kadındaki animus, bilinçdışının karşı cinsten biçimlenmiş hali olarak hem olumlu hem de olumsuz yönler taşır. Genellikle erotik fanteziler ya da yönelimler değil, daha çok “kutsal” inançlar ve güçlü düşünceler olarak ortaya çıkar. Animus, kadının dışı vurduğu güçlü, enerjik tavırlarda ya da sessiz ama sert bir güç olarak görülebilir. Kadındaki animusun sıkça karşılaşılan teması, “tek istediğim sevgi ama o beni sevmiyor” ya da “bu koşullarda yalnızca iki olasılık var” gibi olasılıkların her ikisinin de sevimsiz olmasına dayanır. Animus, kadınlarda genellikle katı, bencil ve soğuk bir güç olarak görünür ve bu da kadının ilişkilerini olumsuz etkileyebilir. Kadının animusuyla olan ilişkisi, çoğunlukla babasıyla olan bağları tarafından şekillenir ve bu durum onun ruhsal yapısında derin izler bırakır. Bir kadının animusla bilinçli olarak yüzleşmesi, genellikle uzun ve acı verici bir süreçtir. Ancak bu sürece adım atıp animusunun ne olduğunu ve ona nasıl etki ettiğini fark ederse, ona kapılmak yerine gerçeklerle yüzleşirse, animus ona cesaret, inisiyatif, objektiflik ve ruhsal açıklık gibi değerli içsel güçler kazandırabilir ve onu güçlü bir rehber yapabilir (Jung, 2009, s. 188-194).

Anima ve animusun, bireyin bilinçdışı ile kurduğu ilişkiyi derinleştirerek kişisel gelişimi ve bireyleşmeyi destekleyici işlevleri vardır. Anima, erkeğe içsel rehberlik ederken, animus kadının zihinsel ve ruhsal berraklık kazanmasına yardımcı olur. Her iki arketip de bireyin içsel dünyasında anlamlı bir bütünlük ve denge sağlamaya çalışır.

Bu arketiplerin mitolojiye yansımaları da oldukça zengindir. Mitlerde, anima ve animus, bireyin karşılaştığı içsel ve dışsal çatışmaları, dönüşüm süreçlerini ve nihayetinde kendini gerçekleştirme yolculuğunu temsil eden figürler olarak ortaya çıkar. Mitolojik anlatılar, anima ve animusun sembolik dilini kullanarak insan ruhunun derinliklerindeki evrensel temaları işler ve bu temalar, bireyin kendi bilinçdışı ile kurduğu ilişkinin evrensel doğasını yansıtır.

2.4.3 Gölge Arketipi

Cinsellik ve yaşam dürtüleri, Jung'un teorisinde gölge arketipinin bir parçasıdır ve hayatta kalma ile üreme içgüdülerinden türetilmiştir. Gölge, egonun karanlık yönünü temsil eder ve potansiyel kötülük burada gizlenir. Ahlaki bir ölçütü yoktur; hayvanlar gibi, eylemler bilinçli seçimler değil, doğal dürtülerdir. İnsanlar için hayvanlar dünyası vahşi ve zalimce görünür. Gölge, kişiliğimizin kabul edemediğimiz yönlerini barındırır ve semboller olarak yılan, ejderha, canavarlar ve şeytanlar gösterilebilir. Rüyalarımızda şeytanla mücadele ederken aslında kendi içsel karanlığımızla yüzleşiriz (Jung, 2009, s. 118-120).

Bilinçdışı, bazen yardımcı bazen de olumsuz bir biçimde bilinç yönelişi üzerinde etkili olur ve zamanla bilinç, bilinçdışı etmenlere adapte olma gereği duyar. Bu nedenle, bilinçdışından gelen eleştiriler ve sinyallerin kabul edilmesi önemlidir. Düşler aracılığıyla, kişiliğimizin göz ardı ettiğimiz yanlarıyla tanışırız. Birey, kendi gölgesini fark ettiğinde, başkalarında sıkça gördüğü ve kendinde inkâr ettiği bencillik, zihinsel tembellik, dağınıklık gibi özelliklerle yüzleşir ve bu durumdan utanabilir. Eğer bir dostunuz sizi bir kusurunuz nedeniyle eleştirirse ve bu sizi öfkelenendirirse, bu noktada bilincinde olmadığınız gölgenizin bir parçası vardır. Kendi düşleriniz sizi eleştirdiğinde ise bu, egonuzun yakalandığı an olup, şaşkın bir sessizlikle sonuçlanır (Jung, 2009, s. 168).

Gölge arketipi, bireyin gizli, bastırılmış, değersiz (ve günahkâr) yönlerini içerir. Ancak bu karanlık yan, sadece bilinçli egonun zıddı değildir. Egonun değersiz ve yıkıcı tasarımları olduğu gibi, gölgenin de normal güdüler ve yaratıcı dürtüler gibi iyi özellikleri vardır. Ego ve gölge birbirine sıkı sıkıya

bağlıdır ve bu bağ, düşünce ile duyguların bağına benzer. Ego, gölge ile sürekli bir çatışma içindedir ve bu durum, bir "kurtuluş savaşı"dır. Bu çatışma, ilkel insanın bilinçliliğe erişme çabalarında, arketipsel kahramanla kötülüğün kozmik güçleri arasındaki savaşla ifade edilir. Kahraman figürü, bilinçdışının tembelliğini yenerek ortaya çıkan ego, olgun insanı çocukluğun mutlu durumuna dönme arzusundan kurtaran bir araçtır (Jung, 2009, s. 117).

Gölgenin dost mu düşman mı olacağının, kişinin ona nasıl yaklaştığına bağlıdır. Gölge, bilinçdışında kalsa ve görmezden gelinse ya da yanlış anlaşılrsa düşman hale gelir. Ancak, gölgeyi tanıma ve onunla bilinçli bir şekilde yüzleşme süreci, onunla dostça bir ilişki kurulmasına olanak tanır. Gölgeyle başa çıkmak kolay değildir. Dışarıdan gelen acı bir deneyim, gölge dürtülerini ve güdülerini durdurmak için yardımcı olabilir. Kahramanca bir karar da bu dürtüleri durdurabilir.

Jung, bilinçdışı kişiliğin belirli bir yönünü gölge olarak adlandırırken, bu yön genellikle egonun bilmediği şeyleri de içerir. Bu yüzden, gölge bazen çok değerli unsurları da barındırabilir. Gölgenin içerdiği değerli yaşam unsurlarıyla mücadele etmek yerine, onları yaşamın içine entegre etmek daha iyidir. Bu süreç, dürtülerin aşılması kadar cesaret gerektirir. Kuran'ın 18. suresinde, Musa ile Hızır'ın öyküsü gölgeyle karşılaşmanın ahlaki sorunlarını güzel bir şekilde anlatır. Musa, Hızır'ın yaptıklarına anlam veremez ve onu terk eder. Ancak Hızır, Musa'ya yaptıklarının nedenlerinden bahseder: Balıkçıların kayıgını, gelecek haydutlardan korumak için delmiştir; genç bir çocuğu, ebeveynlerini öldürmek üzere olduğu için öldürmüştür; bir duvarı, içinde saklı olan hazineyi korumak için onarmıştır. Hızır, Tanrı'nın gizemli yaratıcı yöntemlerini temsil eder ve safça bakıldığında, yasaya sadık Musa'nın gölge yanı gibi görünse de aslında öyle değildir (Jung, 2009, s. 172-174).

Jung, Hızır'ı Musa'nın “gölge yanı” olarak tanımlıyor, çünkü Hızır'ın eylemleri yüzeyde Musa'nın değerlerine ve anlayışına aykırı görünüyor. Ancak, Hızır'ın açıklamaları, onun eylemlerinin arkasında daha büyük bir iyilik ve koruma amacı olduğunu ortaya koyuyor.

Bu durum, Jung'un gölge kavramıyla bağlantılıdır. Gölge, bilinçdışımızdaki ve farkında olmadığımız yönlerimizi içerir ve bu yönler bazen korkutucu veya anlaşılmaz görünebilir. Ancak, Hızır örneğinde olduğu gibi, gölgede bulunan unsurların derin bir anlamı ve değeri olabilir. Hızır'ın eylemleri Musa'ya başlangıçta yanlış veya kötü görünse de aslında bir bilgelik ve koruma içerir.

2.4.4 Persona Arketipi

Persona, bireyin sosyal kimliğini temsil eder ve kişinin topluma sunduğu yüzü ifade eder. Latince “maske” anlamına gelen persona, bireyin dış dünyaya kendini göstermeden önce taktığı maskedir. Persona, bireyin sosyal beklentilere uyum sağlamak ve kabul görmek için bastırıldığı pek çok şeyi içerir (Jung, 2021, s. 103).

Jung, persona kavramını tanımlarken, eski çağ aktörlerinin rollerini belirtmek amacıyla giydikleri maskelerden esinlenmiştir. İnsanlar, içinde bulundukları koşulların kendilerinden beklediği özelliklere uyma davranışını sergiler. Başarılı olmak için bu şekilde davranmak gereklidir. Persona, bireyin dünya ile ilişkilerini düzenlemesine yardımcı olan bir gerekliliktir. Persona geliştirmekte başarısız olan insanlar, toplumsal rollerini bulmakta zorlanabilirler ve bu durum onları huzursuz ve kaba bireyler haline getirebilir. Ancak, bireyin kendisini oynadığı rolle özdeşleşmesi de tehlikelidir, çünkü bu durum, kişinin kendi gerçek benliğinden uzaklaşmasına yol açabilir (Fordham, 1997, s. 58-61).

Persona, kolektif bilinçdışının yanlışlıkla kişisel bir öge olarak algılanan bir parçasıdır. Bu algı ortadan kalktığında, kişilik kolektif bilinçdışına kayar ve bu süreç, mitolojik düşünceler ile duygusal içerik taşıyan fantezilerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu süreç, bireysel ve kolektif bilinçdışının bir sentezini ortaya çıkarır ve bireyleşme süreci olarak adlandırılır (Jung, 2015, s. 15).

Kişisel bilinçdışının içselleştirilmesi, persona'nın farkına varılması ve tanrı benzeri olma durumunun aşılmasının ardından, bir sonraki adım, erkekler için anima'nın ve kadınlar için animus'un entegrasyonudur (Jung, 2015, s. 72).

Sonuç olarak, persona kavramı insanın toplumsal ilişkilerinde oynadığı rolü, toplumun beklentilerine uyum sağlamak için takındığı maskesini ifade eder. Ancak, bu maskenin altında yatan gerçek benlik, bireyin derinliklerinde gizlenir. Jung'un bu kavramı analiz etmesi, insan psikolojisinin karmaşıklığını ve içsel çatışmalarını anlamamıza yardımcı olur. Kişinin iç ve dış dünya arasındaki dengeyi kurması, persona ile gerçek benliği arasındaki ilişkiyi anlaması ve bu ilişkiyi sağlıklı bir şekilde yönetmesi, bireyin psikolojik sağlamlığını ve kişisel gelişimini destekler.

2.4.5 Bilge Adam Arketipi

Bilge karakter, temel arketipler arasında yer alır ve kahramanın gelişimine rehberlik eden, onu koruyan ve eğiten olumlu bir rol modelidir. Jung, bu karakteri “*Yaşlı Bilge*” olarak adlandırır ve onu bir ruhsal bütünleşmedeki köprü kişiliği olarak tanımlar; hayatın ve

evrimin temel taşlarından biri olarak kabul eder. Mitoloji, halk hikayeleri ve hatta rüyalarda bu figür; simyager, sihirbaz, doktor, üniversite profesörü, din görevlisi, aziz, eğitimci, ata veya diğer otoriter kişiler şeklinde tezahür eder. Kahramanın içsel üstünlükleri ve erdemlerini açığa çıkaran bilge varlığı, daha yüksek bir bilinç seviyesine ulaşılacağını müjdeleyen bir işarettir. Bilgeler sıkça tanrısal bir hikmetle ve derin manevi anlayışla konuşurlar. “Mentor” kelimesi, batı dillerinde bilge anlamına gelir ve Homeros'un Odysseus destanından gelmektedir. Mentor karakteri, genç kahraman Telemachus'a yolculuğunda eşlik eder. Aslında bu, Athena'nın Mentor kılığında Telemachus'a yardım etmesidir. Mentor, ilahi bilgelikle dolup taşar ve tanrıçanın ses tonuyla konuşur (Tecimer, 2005, s. 126).

Bilge figürü, kahramana mentorluk ve danışmanlık yapar, gelecekte karşılaşacağı zorluklar konusunda bilgi verir ve cesaretlendirir. Korkuları ve endişeleri aşmasına yardımcı olacak tavsiyelerde bulunur ve onu maceraya hazırlar. Âdem için Cennet Bahçesi'nde Tanrı, Kral Arthur için Merlin, Luke Skywalker için Obi-Wan gibi figürler, mükemmel bilge örnekleridir. Kahraman ile bilge arasındaki ilişki, edebiyat ve sinema için zengin bir kaynaktır (Tecimer, 2005, s. 126).

Bilgenin mitoloji ve masallardaki rolü, kahramana çeşitli hediyeler vermek şeklindedir. Bu hediyeler çoğunlukla somut, maddi nesnelerdir (bir araç, büyü bir giysi, tüm kapıları açan bir anahtar, güçlü bir silah gibi). Bazen ise bilgenin hediyeleri manevi değerler taşır (bir öğüt, bir uyarı, bir ipucu, bir sırrın çözümü, bir ilham gibi). Eğer kahraman, bu hediyeleri hak ederse, bilge onları verir. Kahraman, bu hediyeleri hak etmek için gösterdiği öğrenme arzusu, fedakarlığı ve maceraya olan bağlılığını çeşitli sınavlarla ispat etmelidir. Arada sırada hediyeler önemsiz gibi görünse de sonradan önemleri anlaşılabilir. Bazı durumlarda, kahramanın dışsal bir bilgisi olmayabilir; bunun yerine içsel bir bilge, onurlandırılması gereken bir adalet veya onur ilkesi bulunabilir. Bu tür bir bilge, kahramanın içinde taşıdığı değerleri, ahlaki anlayışı, onur ve adalet duygusunu temsil eder. Psikolojik açıdan, içsel bir bilge, kahramanın yol gösterici vicdanı olarak işlev görür (Tecimer, 2005, s. 127).

Bu arketip, bilginin insanı özgür kıldığı inancından yola çıkıyor. Yaşlı bilge, bilgi ve beceri bakımından tanınan, filozof, derviş, uzman, bilim insanı ve öğretmen gibi isimlerle bilinir ve doğru ile yanlış arasındaki farkı belirler (Jung, 2014, s. 93).

Bir bilge, zaman zaman birden fazla erkek karakter olarak tasvir edilebilir ve bu kişilikler genellikle mantıklı, gerçekçi ve hatta çekişmeli olabilir (Jung, 2014, s. 190).

Edebi metinlerde bu arketip, farklı paradigmalara karşımıza çıkmaktadır. Karagözlü'ye göre,

İnsanın yaşamında aktif rol oynayabilecek iki temel arketip, yaşlı bilge adam ve büyükannedir. Jung bu iki figürü anlatının temel arketipleri olarak tanımlamaktadır (Karagözlü, 2012, s. 1410).

Jung, kahramana destek olan bu kişilerle ilgili olarak,

Düşlerdeki kesin inançlar, yasaklar ve bilgece öğütler genellikle baba figüründen gelir. Bu figür, güven veren, son sözü söyleyen bir ses olarak tanımlanır. Bu nedenle, esasında bilge yaşlı adam, tinsel öğeleri en çok simgeleyen karakterdir (Jung, 2006a, s. 109).

Yaşlı bilge figürü, sadece rüyalarda değil, meditasyon veya "aktif hayal" süreçlerinde de son derece canlı bir şekilde ortaya çıkabilir. Hindistan'da bazen gözlemlendiği üzere, bu tür bir figür bir guru rolü üstlenebilir. "Yaşlı bilge adam" rüyalarda herhangi bir otorite figürü olarak belirebilir (Jung, 2005, s. 79).

Bilgelik, bu dengeyi bulmaya çalışır ve bu cesareti, çatışmayı anlaşılabilir kılar (Jung, 2005, s. 91).

Yaşlı bilge tipi, bazen sıradan bir boyutta, bir kraterin dibinde yüksek kayalarla çevrili olarak; diğer zamanlarda ise minik bir figür olarak, alçak bir taşlık alanda yükselen bir dağın zirvesinde görülebilir. Bu yaşlı bilge arketipi, çok küçük olmasına rağmen, konuya derinlemesine girildiğinde, kaderi şekillendirme gücüne sahiptir. Arketiplerin bu özellikleri, mikrofizik dünyasına yönelik modern araştırmalarda gözlemlenen büyük enerji yoğunluklarını yansıtır; en ufak şeylerin büyük etkilere sahip olduğu hem fizikte hem de psikoloji alanında keşfedilmiştir (Jung, 2005, s. 85).

2.4.6 Anne Arketipi

Anne arketipi, Carl Jung'un çalışmalarında geniş bir yelpazede incelenmiş ve sayısız biçimde ortaya çıkmıştır. Bu arketip, kişisel anne ve büyükanne gibi doğrudan figürlerin yanı sıra üvey anne ve kayınvalide gibi dolaylı ilişkileri de kapsar; hatta sütanne veya dadı gibi bakım veren diğer kadın figürlerini de içerir. Daha kapsamlı bir bağlamda, ata ve bilge kadın figürleri, Bakire Meryem gibi tanrıça simgeleri temsil eder. Bu figürler aynı zamanda kurtuluş arzusu, cennet ve Tanrı krallığı gibi metafiziksel kavramlarla

ilişkilendirilir; kilise, üniversite, kent gibi toplumsal yapılarla veya gök, toprak gibi doğal elementlerle de simgelenir. Anne arketipi ayrıca, yeraltı dünyası, ay gibi kozmik öğelerle; tarla, bahçe, kaya gibi doğum ve dölleme yerleriyle; gül ve lotus gibi kap biçiminde çiçeklerle de ilişkilendirilir. Tüm bu semboller, olumlu ve iyi anlamlar taşıyabileceği gibi olumsuz ve kötü anlamlar da taşıyabilir. Kader tanrıçaları ve cadı, ejderha gibi uğursuz simgeler de bu arketipi yansıtır (Jung, 2005, s. 24).

Anne arketipi, bireyin entegrasyon sürecinde kritik bir rol oynar ve genellikle varoluşun ve yaratılışın temelini oluşturur. Bu arketip, annenin koruyucu, besleyici ve kollayıcı özelliklerinden türetilmiş; verimlilik ve bereketin bir simgesi olarak kabul edilir. Karanlık, nemli, ıslak ve gizemli nitelikler anneye mal edilir ve bu özellikler çeşitli sembollerde kendini gösterir (Koçak ve Mollaibrahimoğlu, 2009, s. 3).

Anne kompleksi ve onun etkileri, cinsiyete göre değişiklik gösterir. Erkek çocuklarda bu kompleksin belirgin etkileri arasında eşcinsellik bazen iktidarsızlık bulunur. Erkek çocuğun üzerindeki diğer etkiler Kybele-Attis mitolojisinde görülür; bu etkiler arasında kendini hadım etme, delirme ve erken ölüm bulunur. Erkeklerde anne kompleksi, cinsel partnerin imgesi olan anima ile birleştiğinde, cinsiyet farklılıklarından kaynaklanan karmaşıklıkları ortaya çıkarır. Bu bağlamda, erkek için ilk dışı figür olan anne, oğlunun cinselliğini çeşitli şekillerde ima eder ve oğul zamanla annenin feminenliğine bilinçdışı veya içgüdüsel bir yanıt verir. Bu süreç, erkek çocuğun kimlik kazanma ve farklılaşma mücadelesinde karmaşık bir dinamik yaratır (Jung, 2005, s. 27).

Anne arketipi, kişisel gelişimimizde merkezi bir rol oynar ve çocukluk dönemimizde bizleri besleyen kişi ile kurduğumuz ilişki, hayatta kalmamız için zorunludur. Bu yapı, evrimsel olarak tasarlanmıştır: Her birey, dünyaya annelik figürünü aramaya, onu tanımaya ve onunla bağ kurmaya yatkın bir şekilde gelir (Jung, 2014, s. 107).

Olumlu bir anne kompleksi taşıyan erkekler genellikle, anneleriyle pastaneye giden bir çocuk gibi, hiçbir zahmete katlanmadan sürekli isteklerde bulunurlar. Hayat, onlara sevgi dolu bir anne gibi davranır; bu beklentiler karşılanmadığında, onlar acı bir hayal kırıklığıyla veya öfkeyle tepki gösterirler. Erkeklerin anneleriyle olan olumlu deneyimleri, animasını farklı yönlerle çekebilir ve bu, erkeğin hayatın zorluklarıyla başa çıkma kabiliyetini etkileyebilir (Jung, 2009, s. 178).

Çocuğun dünyaya gelmesi hem fiziksel hem de psikolojik bir süreçtir. Çocuk, annesiyle bilinçdışı bir birlik içinde olup, zamanla "ben" duygusu geliştirir. Bu süreçte, çocuk, anneden uzaklaşarak bağımsız bir birey olma yolunda ilerler (Townsend ve Cloud, 2000).

2.4.7 Hilekâr Arketipi

Folk hikayelerinde ve mitolojide sıkça yer alan hilekâr arketipi hem kötü niyetli hem de faydalı eylemlerle motive edilen karmaşık bir karakterdir. Bu figürün uzun bir geçmişi vardır çünkü Hermes ve Dionysos'tan Yunan mitolojisinde, Koyote'den Yerli Amerikan mitolojisine, Anansi'den Afrika kültürüne kadar ve Nasreddin Hoca'dan Türk folkloruna kadar birçok farklı kültürel söylemde yer alır. Bu figürlerin farklı kültürlerde farklı görünümlere ve özelliklere sahip olmaları, hilekarın sabit bir tanımının problemli olduğunu öne sürmektedir. Hilekâr figürü, karmaşık bir karakterdir ve doğasını açıklamak için teorik bir arka plana ihtiyaç duyulur.

Amerikan antropolog ve folklorist Paul Radin, hilekarı hem yaratıcı hem yok edici, verici ve inkâr eden, başkalarını kandıran ve her zaman kendisi kandırılan biri olarak tanımlar. Bilinçli olarak hiçbir şey istemez, üzerinde kontrolü olmayan dürtülerden dolayı davranmak zorundadır. Ne iyiyi ne kötüyü bilir, ama her ikisinden de sorumludur. Ahlaki veya sosyal hiçbir değere sahip değildir; tutkularının ve iştahlarının merhametine kalmıştır, ancak eylemleriyle tüm değerler ortaya çıkar (Radin, 1956, s. 11).

Carl Jung, hilekarın doğasını tartışırken, tipik hilekâr motiflerini taşıyan Yunan mitolojisindeki Hermes'e (hırsızlık, iletişim, zekâ, ruh rehberliği gibi zıtlıkları barındırır) atıfta bulunarak açıklar. Hilekarın sinsi şakalara ve kötü şakalara olan düşkünlüğü, şekil değiştirme güçleri, yarı hayvan yarı ilahi doğası, çeşitli işkencelere maruz kalması ve bir kurtarıcı figüre yaklaşımı, onun antik Yunan Hermes'ten bile daha eski, ilkel zamanlardan kurtulan bir şeytan gibi görünmesini sağlar (Jung, 2005, s. 160).

Radin ve Jung gibi bilginlerin yanı sıra Harold Scheub da hilekarın çelişkili doğasını tartışır ve kutsal olmayan hilekarın tanrılarla yüksek bir bağlantısı olmadığını belirtir. Kutsal hilekâr Tanrı ile kutsal bir bağa sahipken, kutsal olmayan hilekâr böyle bir bağa sahip değildir. Scheub, hilekâr figürünün bedensel groteskliği üzerine tartışmasını sürdürür ve belirtir ki, bu figür küçük bir boyuta, palyaçovari bir tavıra, neşe sevgisine sahip olabilir veya belki de devasa genital organlara sahip olabilir. Tüm bu tuhaflıklar, onun kendi dünyasını, uyumu ve düzeni bozan korku ve şok uyandıran illüzyonlarla dolu bir dünya kurmasını sağlar (Carvalho, 2012, s. 6).

Bu arketip, hareketsizlik ve düzenlilikle başa çıkamadığı için sürekli olarak olayları karmaşılaştırır ve mevcut düzeni bozarak kaos oluşturur. Bu süreç, süregiden hataların ve ikiyüzlülüklerin altını çizerek, sabit bir psikolojik durumun saçmalığını ve verimsizliğini ortaya koyar. Olumlu tarafı ise böylece sağlıklı değişim ve dönüşüm için fırsatlar sunar. Amacı, hareketleri ve sözleriyle değişimi tetiklemektir; ancak bunu beklenmedik ve tuhaf davranışlar, maskaralıklar veya dikkat çekici dil sürçmeleriyle gerçekleştirir. Başkalarının hayatlarını hilekarlığıyla etkiler ve değiştirir, fakat kendisi değişmez. Oyuncu-hileci olarak bilinen bu arketipin örnekleri arasında “48 Saat” filmindeki Reggie Hammond (Eddie Murphy), "Around the World in 80 Days" filmindeki Passepartout, “Cilalı İbo Teksas Fatih” filmindeki “Cilalı İbo” (Feridun Karakaya) ve “Adanalı Tayfur Kardeşler” filmindeki “Adanalı Tayfur” (Öztürk Serengil) bulunmaktadır. Oyuncu-hileci arketipi, kahramanın yakın dostu veya sadık hizmetkârı olabilir; aynı zamanda gölge takımının bir üyesi ya da kendi kaderini takip eden bağımsız bir karakter olarak da görülebilir (Tecimer, 2005, s. 131-132).

2.4.8 Yeniden Doğuş Arketipi

Yeniden doğuş arketipi, Jung'un çalışmalarında, yaşamın somut tezahürlerinden farklı olan aşkınlığı betimlemek için kullanılır. Bir tanrının veya tanrısal bir kahramanın ölüm ve yeniden doğuşu ile tasvir edilir. Bu süreçte birey ya bu tanrısal drama sadece bir tanık olarak katılır, ya da ritüel aracılığıyla tanrıyla özdeşleşerek bu dramın bir parçası olur ve etkilenir. Önemli olan, ritüel yoluyla gerçekleşen bu dönüşüm sırasında, bireyin de orada bulunması ve bu süreçten etkilenmesidir (Jung, 2005, s. 50).

Yeniden doğuş olgusu, en bilindik şekliyle akıllara reenkarnasyonu getirir ve ilk bakışta doğaüstü gibi görünen, gizemli ve büyüleyici etkisiyle insan zihnini yüzyıllar boyunca meşgul etmiş, psikede derin izler bırakmıştır. Bu arketip, dünya üzerindeki bütün kültürlerde benzer ya da farklı isimler ve türlerle ortaya çıkmış ve birçok edebi esere ilham kaynağı olmuştur. Çıkış noktasını tabiattaki sonsuz döngünün oluşturduğu bu arketip, akla gelen yenilenme, ölümü yenme ve yeniden diriliş fikirlerini barındırır. Bu fikirler, yalnızca bir Hristiyan mirası olmaktan uzak, tüm toplumlar ve kültürler arasında yaygındır; nerdeyse bütün mitolojilerde ve semavi olan/olmayan bütün dinlerin anlatılarında farklı biçimlerde ortaya çıkmış yeniden doğuş söylemlerine rastlamak mümkündür. Her yeniden doğuştan önce bir “ölüm” gelir, çünkü doğada olduğu gibi, yeniden doğuşun gerçekleşebilmesi için ölüm birincil zorunluluktur. Sembollerle ifade edilebilen bu ölüm, yaşamın tüm düzeylerinde ve alanlarında ortaya çıkabilir (Jacobi, 1999, s. 176-177).

Yeniden doğuş, çok katmanlı bir kavramdır ve ruh göçü, diriliş ve dönüşüm gibi farklı biçimlerde ele alınır. Ruh göçünde yaşam, farklı bedenlerde devam ederken, diriliş insanın ölümden sonra yeniden var olmasıdır. Dönüşüm ise varlığın yapısal ya da koşulsal değişimini ifade eder. Yeniden doğuş, bireysel yaşamda bir yenilenme ya da köklü bir varlık değişimi olarak da görülebilir. En bilinen örneklerden biri, İsa'nın ölümden sonra bedeniyle göğe yükselişidir (Jung, 2005, s. 47).

Carl Gustav Jung, analitik psikolojiyi temel alan ve yeniden doğuş olgusunu kapsamlı bir şekilde inceleyen bir teorisyendir. Jung'a göre, yeniden doğuş, evrensel bir kahramanın yolculuğu ile sıkı sıkıya bağlantılıdır. Bu süreçte, libido gibi yaşamsal enerjiler bilinçaltına çekilir ve bireyin bilinci, bilinçaltının derinliklerinde kaybolur. Kurtuluş, ancak mitolojik kahramanlık hikayelerinde sıklıkla karşımıza çıkan zorlu ve dönüştürücü bir yolculukla mümkün olabilir. Bu yolculuk, bireyi karanlık ve bilinmeyenle yüzleşmeye zorlar, böylece birey, içsel bir yeniden doğuş ve dönüşüm sürecine girmiş olur (Jacobi, 1999, s. 155-156).

2.4.9 Müjdecî Arketipi

Müjdecinin görevi, kahramanı mücadeleye çağırmak ve bir değişim sürecinin başlangıcını müjdelemektir. Kendi halinde, dengede gibi görünse de aslında içinde bulunduğu anlamsızlık batağını fark etmemeye çalışır ve çeşitli savunma mekanizmalarıyla bu statükoyu sürdürmeye çabalar. Ancak bir anda, öyküye yeni bir enerji dahil olur; müjdecî çıkagelir ve kahramanın durağan yaşam dengesini bozar. Bu noktadan itibaren, işlerin eskisi gibi devam etmeyeceği açıktır. Böylece serüven başlamış olur. Müjdecî arketipi, kahramanı kışkırtarak harekete geçmeye yönlendirir. Değişim kaçınılmaz olur. Müjdecinin çağrısına kahraman ister hevesle, isterse isteksizce yanıt verir. Psikolojik olarak ise müjdecî, kahramanın iç dünyasında yenilenmenin gerekliliğini vurgulayan bir bilgi, fikir ya da hayali bir imge de olabilir (Tecimer, 2005. s.128).

Cebrail hem İslam hem de Hristiyanlıkta ilahi mesajları ileten baş melek olarak müjdecî arketipinin önemli bir örneğidir. İslam'da, Cebrail, Peygamber Muhammed'e Kur'an'ı vahyederek ona peygamberlik görevini tebliğ eder ve bu yolculuğun başlangıcını müjdeler. Hristiyanlıkta ise Cebrail, Meryem'e görünerek onun Tanrı'nın oğlu İsa'yı doğuracağını haber verir ve bu mesajıyla insanlık için yeni bir dönemin başlangıcını ilan eder. Her iki durumda da Cebrail, ilahi planın taşıyıcısı olarak kahramanın dönüşüm yolculuğunu başlatan kritik bir rol oynar.

2.4.10 Tiran Arketipi

Başkalarını yaratan ve kutsayan Kral arketipinin aksine, Tiran yok etmeyi ve yıkmayı amaçlar. Narsisizmle boğuşan Tiran, gerçekten de evrenin merkezinde oturduğunu düşünür. Tiran, gücün sınırlı olduğuna yanlış bir şekilde inanır; kıtlık zihniyetine sahiptir. Gerçeği anlamaz güç ve etki aslında onu başkalarıyla paylaştıkça artar. Bu nedenle, mutlak güç hakkındaki kırılgan yanılsamasını sürdürme yükü onu çok güvensiz kılar; otoritesine ve üstünlüğüne yönelik herhangi bir tehdit onu öfkeliendirir ve fiziksel, duygusal veya zihinsel olarak tacizle saldırmasına neden olur.

Tiran, başkalarını bir tehdit olarak görmediğinde ve onları yerlerine oturtmadığında, onları kendi çıkarı için sömürülecek nesneler olarak görür; hedeflerine ulaşmak için arkadaşlarını, ailesini ve çalışanlarını otobüsün altına itmeye razıdır. Tiran'ın, iş adamları veya politikacılar, kendi kariyerlerini, idareleri altındaki insanların pahasına ilerlettiklerinde kendini bu şekilde gösterdiğini görürüz (McKay ve McKay, 2024).

2.4.11 Tanrıça Arketipi

Tanrıça, ilahi dişiliğin vücut bulmuş halidir. İlahi dişi, genellikle şefkat, besleme, bağışlama, sezgi ve empati ile ilişkilendirilen, herkesin ve her şeyin içindeki bir enerjidir. Galaksileri yaratan ve hayatlarımızda bize rehberlik eden ilahi gücün dişil yönüdür. İlahi dişi, öncelikle içsel varlığa ve kendi duygusal dünyanıza odaklanır; bu enerjiye erişmek zihninizi, bedeninizi ve ruhunuzu iyileştirmenize yardımcı olabilir ve dünyaya ve çevrenizdekilere daha fazla nezaket göstermenize yardımcı olabilir. Tanrıça, İlahi Kadının kişileştirilmiş halidir. İnsanlar ruhsal eğilimler geliştirdiğinden beri dünya çapında tapınılmıştır (Bolen, 2004, s. 101, 130).

Yıkıcı tanrıça arketipi, tanrıça arketipinin gölge tarafını temsil eder ve genellikle yaratıcı, besleyici güçlerin tersi olan yıkıcı bir enerjiyle karakterize edilir. Tanrıça arketipi, doğurganlık, sevgi ve kapsayıcılık gibi pozitif yönleriyle bilinirken; yıkıcı tanrıça bu özelliklerin zıddına, içsel denge kaybına ve kontrolsüz bir güç ihtiyacına yönelir. Güven, şefkat ve ilham verme yetilerini yitiren bu arketip, çevresindekileri tehdit olarak algılayarak onların enerjisini baskı altına alma ve manipüle etme eğilimi gösterir. Kendi gölgesine yenik düşen yıkıcı tanrıça, aslında içsel bir yaralanmadan beslenir; dolayısıyla çevresini kontrol etme ve onlara zarar verme güdüsüne kapılır. Gölgede kalan bu arketip, yaratıcı ve besleyici olan tanrıça arketipinin yıkım gücüne dönüşmüş, ışığını kaybetmiş bir versiyonudur (Bolen, 2004, s. 154).

Anadolu'nun ana tanrıçası olarak bilinen Kibele, genellikle iki dişi aslanın arasında bir tahtta otururken tasvir edilir. Mitlere göre, Kibele topraktan doğmuştur. Sevdiği genç tanrı Attis, Kibele'nin yoğun tutkusunun etkisiyle deliliğe kapılır ve kendini hadım ederek yaşamını yitirir. Kibele'ye tapınma ritüelleri oldukça dikkat çekicidir; rahiplerinin, vahşi translar sırasında kendilerini hadım ettikleri söylenir. Ayrıca, tapınaklarda kurban edilen bir boğanın kanıyla yıkanarak "yeniden doğduklarına" inanılan inisiyeller, bu ritüelin önemli bir parçasıdır. Morford ve Lenardon'a göre bu mit, "yok edilen alt erkek figürünün, her şeye hükmeden ebedi dişi gücün karşısında diriliş ve yeni bir yaşam elde edebileceğini" simgeler (Morford ve Lenardon, 2003, s.180, 364).

Mısır doğum tanrıçası Hathor'un ikinci kişiliği olan Sekhmet, tanrıça arketipinin yıkıcı tarafıdır. İnekle özdeşleştirilen Hathor, Horus'un sevgilisi ve doğum yapan kadınların koruyucusudur. Kadınlar öldüğünde Hathor'a giderlerken, erkekler Osiris'e gider (Bleeker, 1973, s.45).

Sonuç olarak, tanrıça arketipi, hem yaratıcı hem de yıkıcı yönleriyle insanlık tarihindeki ilahi dişil enerjiyi anlamamıza rehberlik eden güçlü bir semboldür. Kibele ve Hathor-Sekhmet gibi figürler, bu arketipin farklı yönlerini ve etkilerini ortaya koyar. Yaratıcı tanrıça, doğurganlık, sevgi ve şefkat ile yaşamı beslerken; yıkıcı tanrıça, dengenin bozulduğu durumlarda ortaya çıkan içsel yaraları ve kontrol güdüsünü temsil eder.

2.4.12 Kurtarıcı Arketipi

Kurtarıcı (mesih) arketipi, insanları kurtarmak, onlara yol göstermek ve umut sağlamak amacıyla ortaya çıkar. Mesih arketipi; fedakârlık, bağışlayıcılık ve sevgi gibi evrensel değerleri içselleştirir ve bu özellikleriyle topluma liderlik eder. Mesih figürleri, çoğu zaman zor durumdaki insanlara yardım etmek ve onları kendi gerçeklerine kavuşturmak için çeşitli fedakârlıklar yapar. İnsanların kurtuluşuna hizmet eden bu figürler, toplumun manevi rehberleri olarak görülürler.

Mesih arketipinin bir de “gölge” tarafı, yani “karanlık Mesih” vardır. Bu gölge yön, mesih figürünün aşırı kontrol arzusuna ve kendisini kurtarıcı rolünde gördüğünde bireyleri baskı altına alma eğilimine işaret eder. Karanlık Mesih, başkalarını manipüle etme, onların bağımsız iradelerini yok sayma gibi eğilimlerle göze çarpar. Gölge Mesih, genellikle bireyin kendi egosunu yüceltme çabasıyla hareket eder ve diğer insanların kurtuluşunu sağlamaktan ziyade, onlara hükmetme isteğini taşır. Bu yön, mesih arketipinin bencilce ve zarar verici bir yola saptığı bir karaktere dönüşmesine neden olur (Myss, 2002, s. 210).

Sinemada mesih arketipine sıkça rastlanır. Örneğin, *Matrix* filminde Neo karakteri, insanlığı makinelerin baskısından kurtaracak olan “seçilmiş kişi” olarak ortaya çıkar. Neo’nun kurtarıcı yolculuğu, klasik mesih arketipini modern bir anlatıma dönüştürür ve onun karakter gelişimi, Mesih’in fedakârlık, kendini adama ve nihayetinde insanlığın kurtuluşunu sağlama yönündeki özelliklerini temsil eder. Benzer bir şekilde, *The Green Mile* filminde John Coffey, insanlara acılarını hafifletmek için özel yeteneklerini kullanan bir mesih figürüdür. Coffey’nin kendine has şifacı özellikleri, onun toplumda dışlanan insanlara nasıl umut verdiğini gösterir.

2.4.13 Şifacı Arketipi

Şifacı arketipi, insan ilişkilerinde ve bireyin içsel dönüşümünde önemli bir rol oynar. Carl Jung’un ifadesiyle, “İki kişinin buluşması iki kimyasal maddenin teması gibidir. Herhangi bir tepkime varsa ikisi de dönüşür” (Raff, 2000;Jung, 1953’ten). Bu cümle, şifacı ile yaralı arasındaki etkileşimin karşılıklı bir değişim sürecini tetiklediğini vurgular. Şifacının görevi, sadece danışanını iyileştirmek değil; aynı zamanda onun içsel yaralarını keşfetmesine ve kendi içsel şifacısıyla bağ kurmasına rehberlik etmektir.

Şifacının gölge yönü, kendi içsel yaralarıyla yüzleşmekten kaçındığında ortaya çıkar. Jung’un belirttiği gibi, “Kendi içindeki karanlık içeriklerini tanımayan bir şifacı, ister istemez bunu danışanına yansıtır”. Şifacı arketipi, yaralı kişiye hem bir bilgi kaynağı hem de güven duygusu sağlar. Ancak Jung, şifacının “dört duvar arasında kalmış bir bilgelik değil, her zaman bir yolculuğun hareketliliği” içinde olması gerektiğini vurgular (Raff, 2000;Jung, 1953’ten).

Şifacı, kendini “kurtarıcı” rolüyle tanımlamak yerine, danışanın kendi içsel şifacısıyla bağlantı kurabilmesi için ona rehberlik etmelidir. Erich Neumann’a göre, bireyin kolektif bilinçle uyum sağlaması yaratıcı gücünü ortaya çıkarmasına olanak verir; ancak bu, kişinin kendi bağımsızlığını ve yaralarını kabul etmesiyle mümkün hale gelir (Neumann, 1959).

2.4.14 Kurban Arketipi

Kurban arketipi, bireyin kendisini dış koşullar veya diğer güçler tarafından mağdur edilmiş, edilgen bir pozisyonda hissetmesiyle şekillenen bir psikolojik yapıdır. Din ve mitolojik anlatılarda kurban arketipi, insanın acı çekmesi ya da kendini feda etmesi yoluyla kutsal olanla bir ilişki kurmasına yönelik evrensel bir temayı temsil eder. Bu arketip, bireyin gücünü kaybetmesi ya da yaşadığı olaylar karşısında çaresiz kalması

üzerinden oluşur. Dini ve mitolojik kökenlerde ise, bireyin ya da topluluğun iradesi dışında gerçekleşen fedakârlıklar ya da kurban etme ritüelleri, bu arketipin en belirgin örneklerini oluşturur.

Dini anlatılarda İbrahim'in Tanrı tarafından oğlu İsmail'i kurban etmesi emredilir. Bu hikâye, İbrahim'in inancını ve Tanrı'ya olan bağlılığını sınamak için bir deneme olarak görülür. İbrahim, Tanrı'nın emrini yerine getirmek üzere oğlunu kurban etmek üzereyken, Tanrı son anda bir koç göndererek İsmail'i kurtarır. Burada İsmail, kurban arketipinin edilgen bir simgesi olarak tanımlanır; onun yaşamı Tanrı'nın iradesine ve babasının teslimiyetine bağlıdır. İsmail'in son anda kurban olmaktan kurtulması, bireyin iradesi dışında gelişen olaylarda kendini kaderin ellerine bırakmasını simgeler (Soyşekerci, 2020, s. 299).

Yunan mitolojisinde ise Herakles, Mısır'ın mitolojik kralı Busiris tarafından ele geçirilir. Busiris, kıtlığı önlemek amacıyla tüm yabancıları tanrılara kurban etmektedir. Herakles, burada kurban olarak seçilen bir figürdür. Ancak, Herakles'in kurban arketipi yoluyla temsil ettiği edilgenliğe karşı büyük bir gücü vardır. Zincirlerinden kurtularak Busiris'i öldürür ve kendini kurban olmaktan kurtarır. Bu mit, bireyin edilgenlik ve kader karşısında kendi gücünü kullanarak direnmesini sembolize eder. Herakles'in Busiris'i alt etmesi, kurban arketipinin bireysel irade ile kırılabilceğini gösterir (Erhat, 1996, s. 238).

“Kutsal Geyiğin Ölümü” filmi, aynı şekilde, kurban etme temasını işler ve kurban arketipinin derin psikolojik boyutlarını ele alır. Steven Murphy, ailesinin hayatta kalması için Martin'e bir kurban vermek zorunda kalır. Martin, Steven'ın geçmişteki bir suçunun intikamını almak için ailesinden birinin hayatını almak ister. Steven, kurban arketipi yoluyla, hem kendi vicdanıyla hem de toplumsal sorumluluklarla yüzleşir. Filmdeki kurban teması, İphigenia mitindeki kurbanlık figürünün modern bir yansımasıdır. İphigenia mitolojisi, bir baba tarafından kızının kurban edilmesi temasını işler. Agamemnon, Troya'ya sefer yapmak üzere hazırlanan ordusunun rüzgarlarını hareketlendirmek için, kızı İphigenia'yı Artemis'e kurban etmek zorunda kalır. Son anda, tanrıça Artemis, İphigenia'yı kurtararak yerine bir geyik gönderir (Erhat, 1996 s.512-514).

Meryl Streep'in “Sophie'nin Seçimi” filmindeki karakteri Sophie ise Nazi rejiminin zor şartları altında, kendi çocuğunu kurban etmek zorunda kalır. Bu seçim, Sophie'nin hayatında taşımak zorunda kaldığı ağır bir travma olarak kurban arketipinin bir örneğini

oluşturur. Sophie, kendi iradesi dışında, kendisine dikte edilen bu seçimsizlik karşısında, kurban konumunda edilgen kalır.

Kurban arketipi, bu mitolojik ve dini anlatılar ile sinematik örneklerde, bireyin kendi iradesi dışında gelişen koşullar karşısında kendini çaresiz hissetmesini ve büyük bir fedakârlık göstermesini ifade eder. Ancak bazı durumlarda, Herakles gibi birey, kendi gücünü kullanarak kurban konumundan kurtulmaya çalışabilir; diğer yandan, İbrahim, Steve ve Sophie gibi karakterler, iradeleri dışında alınmış kararlara teslim olmak zorunda kalır.

2.4.15 Kendilik (Self) Arketipi

Carl Gustav Jung'un psikoloji kuramında "Self" (Kendilik), insanın ruhsal bütünlüğünü ve bireyselliğini ifade eden temel bir arketiptir. Jung'a göre "Self", bilinçli ve bilinçdışı yönleri birleştiren ve bir bütünlük içinde dengelemeyi amaçlayan ruhsal merkezdedir. Jung, "Ego varsa Self de vardır" diyerek, insanın bilinçli yönü olan egonun, ruhsal bütünlük olan Self'in yalnızca bir parçası olduğunu ifade eder. Ego, bireyin kimlik duygusunun merkezindeyken, Self bireyin bilinç ve bilinçdışı bütünlüğünü ifade eden daha büyük bir yapı olarak yer alır. Bu bağlamda Self, bireyin kendini tanıma ve gerçekleştirme sürecinin nihai hedefidir ve Jung'un bireyselleşme sürecinin merkezinde yer alır. Jung'a göre yaşamın nihai amacı bireyleşmek ve bütünleşmektir. Bu süreç, bilinçli ve bilinçdışı yönlerin bir araya getirilmesiyle, bireyin kendi varoluş anlamını keşfetmesini ve potansiyelini gerçekleştirmesini mümkün kılar (Jung, 2009, s. 184).

Self, bilinç ve bilinçdışının bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bütünlüğü temsil eder. Jung'a göre, bu bütünlük süreci genellikle simgeler aracılığıyla ifade edilir; özellikle mandalalar (dairese semboller) Self'i temsil eden önemli göstergelerdir. Mandalalar, bireyin ruhsal ilerlemesini ve içsel dengesini simgeler. Ayrıca, Self'in hayata geçirilmesi sürecinde diğer arketiplerle de ilişki kurulur. Örneğin, Persona'nın (toplum önündeki maskemiz) ötesine geçmek, Gölge'nin karanlık yönleriyle yüzleşmek ve Anima/Animus gibi bilinçdışı karşıt yönlerle bütünleşmek bu sürecin temel aşamalarıdır. Jung'un vurguladığı gibi, bu süreç içsel çatışmalarla dolu olsa da, nihai hedef bireyin kendi gerçek özüyle bütünleşmesi ve ruhsal bir dengeye ulaşmasıdır. Sonuç olarak, Self arketipi, Jung'un ruhsal ve psikolojik kuramında bireyin kendini gerçekleştirme yolculuğunun en önemli unsurlarından biridir (Jung, 2009, s. 226-228).

Hayat, insanın içinde taşıdığı eril ve dişil enerjileri dengelemeyi gerektirir; bu, bilinç ile bilinçdışı arasında bir bütünleşme ve sentez yaratmanın yoludur. Bu nedenle masallar ve efsanelerde eril ve dişil karakterler sembolik bir rol üstlenir: Kadın kahraman eril bir figürle karşılaşır ve onunla birleşirken, erkek kahraman bir prensesle buluşur; Keloğlan padişahın kızını alır ve bu birleşmeler hep derin bir anlam taşır. Jung’a göre, hepimizin en temel görevi bu enerjileri entegre ederek dengeli bir biçimde çalıştıracak kapasiteyi geliştirmektir. Bu süreç, "hieras gamos" yani “kutsal evlilik” olarak adlandırılır ve bu, ille bir partnerle fiziksel bir birleşmeyi ifade etmez. Kişi, animasını bir heykelde, bir karakterde veya bir projeksiyon alanında görerek bir dönüşüm yaşayabilir. Bu dönüşüm, anima ve animusun bütünleşmesini sağlar ve psişenin merkezindeki en yüksek arketiple, Self ile bağlantı kurarak insanın tanrısal özüyle bütünleşmesini mümkün kılar. Kendilik aynı zamanda Tanrısal bir yansımanın parçasıdır. Bu bakış açısı, panenteist bir yaklaşıma dayanır: Tanrının bir yansımasının insanda var olduğu inancı. Tasavvuf felsefesindeki vahdet-i vücûd (varlığın birliği) anlayışıyla ve doğu felsefesindeki Brahman’dan yansıyan Atman kavramıyla benzerlik gösterir. Masallarda ve mitolojilerde kutsal kâse, büyük hazine ya da en değerli ödül gibi semboller bu arketipi temsil eder. Kahraman, kendiliğine kavuştuğunda, bütünleşmiş bir evrensel insan olarak yeniden doğar ve özgürlüğün en yüce formunu deneyimler (Akçakaya, 2023).

2.4.16 Femme Fatale (Ölümcül Kadın) Arketipi

Femme fatale arketipi, edebiyat, sinema ve diğer sanat alanlarında sıkça karşımıza çıkan, çekici ve baştan çıkarıcı özellikleriyle dikkat çeken, ancak aynı zamanda yıkıcı ve tehditkâr bir figürdür. Bu karakter, erkeklerin zaaflarını ve arzularını manipüle ederek, onları ahlaki, ekonomik ya da toplumsal çöküşe sürükleyen bir rol üstlenir. Femme fatale, toplumun “ideal kadın” anlayışına zıt bir figür olarak, bağımsızlığı, cinsel özgürlüğü ve geleneksel normlara karşı duruşuyla eril otoriteyi tehdit eden bir unsur olarak kabul edilir.

Femme fatale figürünün bedeni, modern dönemde gösteri dünyasının bir cazibe ve fetiş objesi olarak sunulmuştur. Bu figür, bir yandan eril özneyi etkileyen bir cazibe kaynağı olurken, diğer yandan da bu cazibenin eril özne üzerinde yarattığı çaresizliği simgeler. Walter Benjamin, *Pasajlar* adlı eserinde, “kadın ve ölüm imgelerinin Paris imgesiyle birleşmesi, Baudelaire’in şiirine özgün bir karakter kazandırır” diyerek, modern şairin kent tasavvurunda kadının oynadığı önemli role vurgu yapar. Benjamin’e göre, Baudelaire’in şiirlerinde meta, bir fetiş olarak ele alınır ve fahişe hem bir satıcı hem de bir meta olarak bu fetişizmin simgesi haline gelir (Benjamin, 2023 s.99-100).

Femme fatale, erkeklere hem güç atfeden hem de onları tehdit eden bir figürdür. Modern toplumda, bağımsız kadınlara yönelik erkek korkularını cinsellik, yıkım ve ölümle ilişkilendirerek yansıtır. Güçlü cinsel çekiciliğiyle erkeklerin toplumsal konumlarını tehdit eder ve genellikle toplumsal normların dışında, kaos ve ölümle ilişkilendirilir. Femme fatale, ideal eş, anne veya evlat figürlerinin karşıtı olarak öne çıkar ve toplumsal normları tehdit eder.

Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* adlı kitabında ifade ettiğı üzere, modern iktidar stratejileri, bedenleri ve cinselliğı normalleştirmeye yönelik mekanizmalarla şekillenir. Femme fatale miti, cinsellik üzerine normların oluşturulması, normal ve anormal olanın tanımlanması ve cinsiyet farkının söylem yoluyla inşa edilmesi açısından önemli bir araçtır. Foucault'ya göre kadın bedeni, cinsellikle ilişkilendirilen bir nesne olarak konumlandırılır ve bu algı hem tıbbi uygulamalara hem de aile yapısına entegre edilir (Foucault, 2003, s. 79-80). Bu nedenle femme fatale, kadın bedeni etrafında kurulan bilgi, iktidar ve normların düzenlenişini yansıtan bir simge olarak karşımıza çıkar.

2.4.17 Çocuk Arketipi

Çocuk arketipi, Carl Gustav Jung'un arketip teorisinde, bireyin iç dünyasında masumiyet, saflık ve yaratıcı potansiyel enerjiyi temsil eden önemli bir unsur olarak tanımlanır. Bu arketip, insanın geçmişteki çocukluk deneyimlerine ve gelecekteki sınırsız potansiyeline atıfta bulunur. Jung'a göre, çocuk arketipi yalnızca bireyin kişisel gelişim sürecine katkı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda insanın bütünleşme ve dönüşüm kapasitesini de ifade eder. Bu, insan doğasının yeniden doğuşa ve yenilenmeye olan eğilimini temsil eder (Jung, 1990 s.161).

Mitolojik ve edebi anlatılarda çocuk arketipi sıklıkla kahramanın yolculuğundaki başlangıç noktası olarak görülür. Örneğın, Yunan mitolojisinde Hermes, bebekliğinde dahi olağanüstü zekasıyla dikkat çekerken, Hristiyanlıkta İsa'nın çocukluğu hem saflığın hem de gelecekteki kurtarıcı rolünün bir sembolüdür. Benzer şekilde, modern edebiyatta *The Little Prince (Küçük Prenses)*, çocuk figürünü bireyin masumiyetini, hayal gücünü ve anlam arayışını yansıtan güçlü bir metafor olarak kullanır. Bu figürler, çocuk arketipinin her kültürde ortak bir bilinçdışı öge olarak işlendiğini gösterir (Campbell, 2010 s.35).

Psikolojik süreçler bağlamında çocuk arketipi, bireyin kendi geçmiş travmalarıyla yüzleşme ve kendini yeniden keşfetme sürecinde merkezi bir rol oynar. Jung'un bireyselleşme kavramı çerçevesinde, çocuk arketipi kişinin kendi içindeki yaratıcılığı ve

masumiyeti yeniden bulmasına olanak tanır. Modern psikolojide ise "iç çocuk" kavramıyla ilişkilendirilir. İç çocuk, bireyin çocukluk döneminden kalan duygusal ihtiyaçlarını, arzularını ve travmalarını temsil eder. Bu kavram, bireyin kendini kabul etmesi ve iyileşmesi için bir köprü görevi görür. Çocuk arketipi bu bağlamda, ruhsal yenilenme ve içsel dengeye ulaşmanın bir simgesi olarak işlev görür (Kalsched, 1996 s.23).

Çocuk arketipinin bir de gölge yönü vardır. Bu gölge, bireyin büyümeyi reddetmesi ya da yetişkinlik sorumluluklarından kaçınması durumunda ortaya çıkar. Örneğin, kişinin sürekli başkalarına bağımlı hale gelmesi veya çocukluk travmalarına takılıp kalması, bu arketipin olumsuz bir tezahürüdür. Bu durum, bireyin kendi iç gücünü fark etmesini ve olgunlaşma sürecini tamamlamasını engelleyebilir. Jung'a göre, bu gölge taraf, kişinin kendini gerçekleştirme sürecinde bir engel oluşturabilir ancak aynı zamanda üstesinden gelindiğinde önemli bir dönüşüm kapısı aralayabilir (Jung, 1990 s.164).

Sonuç olarak çocuk arketipi, insanın masumiyet, yenilenme ve potansiyel yönlerini ifade eden güçlü bir semboldür. Bu arketip, kişisel gelişim sürecinde hem bireysel hem de kolektif bilinçdışının bir rehberi olarak işlev görür. Jung'un teorisinde çocuk arketipi, insanın ruhsal yolculuğunda bütünleşme ve yeniden doğuşun kaçınılmaz bir parçasıdır.

3. ALEJANDRO JODOROWSKY'NİN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI

3.1 Genel Bakış

Alejandro Jodorowsky'nin filmleri, kült sinema tutkunları tarafından büyük bir saygıyla karşılanırken, birçok eleştirmen tarafından anlaşılamaz ve sınıflandırılmaz olarak reddedilir. Jodorowsky'nin sineması, yaşam boyu süren ruhani yolculuğunun bir yansımasıdır ve şiddetli gerçeküstü görüntülerle, mistisizmle ve dini provokasyonlarla doludur. Ürettiği uzun metrajlı filmlerin sayısı azdır (bunlardan ikisini daha sonra reddetmiştir). Filmleri, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başındaki gençlik karşı kültür hareketiyle, özellikle “kara film” alt türü ve “gece yarısı filmi” fenomeniyle ilişkilendirilir. Bunuel ve Fellini gibi ünlü yönetmenler eleştirmenler tarafından beğenilirken, Jodorowsky, filmlerini yazan, yöneten, müziklerini besteleyen ve bazen de oynayan bir sanatçı olarak, sinema dünyasının sınırlarında yer alır. *Fando ve Lis* (1968), *El Topo (Köstebek)* (1970) ve *The Holy Mountain (Kutsal Dağ)* (1973) gibi belirgin gerçeküstü ve ezoterik duyarlılıkları olan tartışmalı filmleri, onun vizyonunu ekrana taşımıştır.

Jodorowsky'nin eserleri, dönemin diğer birçok “karşı kültür” filmi kadar modern görünmeyebilir; bununla birlikte, eleştirmenlerin Jodorowsky'nin eserlerini yeniden değerlendirme süreci yavaş ilerlemiştir. Bu durumu etkileyen en temel faktörlerden biri, filmlerinin uzun süre sınırlı erişilebilirliğe sahip olmasıdır. Özellikle, mülkiyet anlaşmazlıkları nedeniyle, bu filmler uzun yıllar yalnızca kült film tüccarları ve perakendecileri tarafından dağıtılan düşük kaliteli korsan kopyalar halinde dolaşımda kalmıştır. Ancak, Jodorowsky'nin filmleri yeni nesiller tarafından yeniden keşfedilmeye başladığında, bu eserlerin kült statüsünün eleştirel değerlendirmeye eklenip kalıcı hale gelip gelmeyeceği zaman içinde netlik kazanacaktır. Onun filmlerini önemli kılan unsurları anlamak adına, Jodorowsky'nin hayatı ve düşüncelerini incelemek de büyük önem taşımaktadır.

3.2 Çocukluk ve Erken Yaşam

Alejandro Jodorowsky, 1929'da Şili'nin kuzeyindeki çöllerde küçük bir sahil maden kasabası olan Iquique'de Rus Yahudi göçmenlerin çocuğu olarak dünyaya geldi. En eski anılarından biri, Şili üzerindeki Amerikan sömürge etkisinden kaynaklanan ayrımcılığı, çünkü Şilililerin Amerikalı madencilik sanayicilerinin refah içinde yaşadığı bölgeye

yürümeleri yasaktı (Hertz, 1980) Ancak Jodorowsky, sonraki yıllarda yaşadığı her yerde, milliyetinin dış algıları nedeniyle yerel önyargılarla da karşı karşıya kalacaktı (Demby, 1973, s.18; Church, 2007'den).

Sekiz yaşındayken ailesi başkent Santiago'ya taşındı. Orada anarşizme hayran kaldı ve sonunda iki yıl boyunca psikoloji ve felsefe okuyarak üniversiteye gitti. Jodorowsky daha sonra okulu bıraktı ve dönüşümlü olarak sirk palyaçosu, tiyatro oyuncusu ve tiyatro yönetmeni olarak çalıştı ve fiziksel ifadeye olan yoğun hayranlığı sayesinde kukla ve pandomime güçlü bir ilgi geliştirdi. Pandomim sanatı, Jodorowsky'nin bir oyuncunun yazılı tiyatro metinlerine olan güvenini ortadan kaldırmasına izin verdi, bunun yerine oyuncuların kendilerinin anlam üretme şeklini ön plana çıkardı. Yirmi üç yaşına geldiğinde elli oyuncuyla kendi tiyatro şirketini kurdu, ancak Şili'de daha fazla öğrenemeyeceğini hissederek, Fransa'da eğitim almak için yerel başarısını terk etti. Bu sırada ailesiyle birçok bağı kopardı ve bu, belirli bir milliyet duygusunu kesin olarak reddetmesine yardımcı oldu (Church, 2007).

1953'te Paris'e gelen Alejandro Jodorowsky, Etienne Decroux ile pandomim çalıştıktan sonra ünlü öğrencisi Marcel Marceau'nun topluluğuna katıldı. Sonraki altı yıl boyunca Marceau'nun “*Kafes*” ve “*Maske Yapıcı*” gibi önemli performanslarından birkaçını yazdı ve toplulukla dünya turuna çıktı. Paris'e döndüğünde, Maurice Chevalier'in sahneler dönüşünü ve birçok tiyatro oyununu yönetti. 1957'de, Thomas Mann'ın kısa romanı “*Başsız Cesetler*”e dayanan 40 dakikalık bir pandomim rutini olan ilk filmini yönetti ve bu film yönetmen Jean Cocteau tarafından çok beğenildi. Ancak film, aktris Ruth Michelly tarafından alınarak kayboldu. Bu film, Jodorowsky'nin pandomim ve tiyatro deneyimini filme entegre etme konusundaki ilk girişimiydi ve bu yaklaşım, “*El Topo*” ve “*Santa Sangre*” gibi filmlerinde de devam etti. Filmlerinde tiyatral bir etki yaratmak için sabit veya yavaş hareket eden kamera kullanarak pandomim ve fiziksel ifadeye yoğunlaşan Jodorowsky, sözlü diyalogu seyrek kullanıp aforizmalarla yetinerek yazılı metinlerden kaçındı. Daha sonra Fransa'dan Meksika'ya giden Jodorowsky, Beckett, Ionesco, Arrabal, Adamov ve Strindberg gibi yazarların avangard ve sürrealist oyunlarının yanı sıra 100'den fazla oyun yönetti. Orijinal oyunlar üretti ve Strindberg'in Rüya Oyunu gibi çalışmaları radikal uyarlamalarla sahneledi. Bu oyunlar, Ulusal Tiyatro'da ve Meksika kırsalında sahnelendi; bazı performanslarda iki çıplak kadının sahneye konulmasıyla felsefi içeriğe ilgi çekildi. Bu dönemdeki çalışmalar,

Jodorowsky'nin ileride yapacağı filmlerin tarzını belirleyen ciddi felsefi ve sanatsal temalar ile çarpıcı görsellerin sahnelenmesine işaret etmekteydi (Church, 2007).

3.3 Panik Hareketi ve Sürrealizm

1960'larda Jodorowsky, Meksika ve Paris arasında gidip geldi. Sürrealizmden büyük ölçüde ilham alan ve sanatsal hareketini yeniden canlandırmaya kararlı olarak, Paris'te sürrealizmin kurucularında olan Andre Breton ile temasa geçti. Ancak, Breton'un yaşlandıkça çok muhafazakâr hale geldiğini ve sürrealizmin kabul gördükçe yüksek kültüre dahil edildiğini görünce hayal kırıklığına uğradı. Breton hala şiirsel ve fantastik bir hareketi savunurken, Jodorowsky daha çok rock müzik, bilim kurgu, pornografi ve çizgi roman gibi popüler gençlik kültürünün unsurlarından etkilendi. Bu unsurlar, Jodorowsky'nin sonraki çalışmalarını derinden etkiledi. Absürdist oyun yazarı ve daha sonra film yapımcısı olan Fernando Arrabal ile yazar, sanatçı ve animatör Roland Topor ile birlikte, 1962'de gerçeküstücülüğün ötesine geçmenin bir yolu olarak "Panik Hareketi"ni kurdu. Panik Hareketi adını, bütünlük anlamına gelen tanrı Pan'dan alır. Bu hareket, birçok farklı medyayı dolaşan ve basit kategorizasyondan kaçınan sanatçılar için bir platform sağladı. Cocteau, Leonardo da Vinci ve Pier Paolo Pasolini gibi sanatçılar bu anlamda ilham kaynağı oldu. Jodorowsky, Panik Hareketi'nin kurucularından her birinin bağımsız olarak yarattığını ve kendi çalışmalarını etiketlediğini, ancak eleştirmenler ve diğer sanatçılar tarafından yapılan ciddiye alınma girişimlerine gizlice güldüklerini belirtir. Bu yüzden, Panik Hareketi'nin kurucuları için büyük ölçüde bir şaka olduğunu iddia eder (Babcock, 2004).

Panik, hiçbir zaman bir hareket ya da tam anlamıyla bir grup değil, sadece Arrabal ve Jodorowsky'nin 'muziplik' olarak tanımladıkları birtakım fikirlerin keşfi adına birbirine hiç de benzemeyen bu üç kişi için bir yaklaşma aracı olmuştur (Richardson, 2006, s. 135; Demirci, 2020'den).

Alejandro Jodorowsky, sürrealizmi politik ve mistik öğelerle harmanlayarak, bilinçdışı ve metafizik bir yolculuk yaratır. Freudyen ve Jungçu analitik materyalleri sinemada yeniden işleyerek, derin semboller ve anlamlar oluşturur. Filmleri, sürrealist bir metin üzerinden inşa edilirken, mistisizm, ezoterizm, tarot ve simya gibi öğelerle zenginleşir ve politik sürrealizm ile karşıtlıklar sunar. Jodorowsky, Ortodoks sürrealizmin aksine, dışsal siyaseti absürt ve eleştirel bir söylemle birleştirir, bilinçdışı imgeleri işlerken izleyiciyi derin bir sembolizm ve mistik temalarla etkiler (Demirci, 2020).

Tematik anlamda Jodorowsky'den daha az hırslı ancak sosyal bilinci daha yüksek olan Arrabal sineması, Jodorowsky'nin şiddet ve kişisel fanteziler yoluyla özgürlüğe ulaşma arzusunu paylaşır. Bununla birlikte Arrabal'ın zorbalık içeren sarsıcı imgeleri asla sebepsiz ya da keyfi değil, travmatik olana verilen zaruri yanıtlardır (Richardson, 2006, s. 143).

Jodorowsky, Freudyen analitik yaklaşımdan farklı olarak, Jung'un kolektif bilinçdışı kavramını merkeze alır ve filmlerinde derin bir metafizik imgelem yaratır. Psikomaji adlı terapi yöntemiyle kolektif bilinçdışının arketipik yoğunluğunu birleştirerek simyayı öyküsel bir biçime dönüştürür. Bu yönüyle Jodorowsky sineması, sürrealist sinemayı genişletirken, anlatım tekniği bakımından Arrabal'ın sinemasından ayrılır.

Bu yönetmenler, deneysel sürrealizmi pornografik sürrealizm, politik sürrealizm, grotesk sürrealizm, metafizik imgelem, psikomaji, fantastik gerçeklik, simya ve mitoloji gibi çeşitli alanlarla birleştirir. Böylece, filmleri zengin ve çok yönlü bir içerik sunar. Ayrıca, Freud ve Lacan'ın rüya sembolizmine Jung'un arketip teorilerini ve astrolojiyi ekleyerek, kolektif bilinçdışını merkez alan derin anlatılar oluştururlar. Bu da onların filmlerinin bilinçdışı zihninin derinliklerine inen psikolojik bir derinlik taşımasını sağlar. Sürrealizmin hem gerçek hem de içsel siyaset dengesini, günümüzün tarihsel ve toplumsal koşullarına uyarlayarak, filmlerini çağdaş ve güncel kılarlar. Bilinçdışının ifade alanını çok katmanlı ve zengin görsel materyallerle anlatan bu yönetmenler, sürrealist sinemanın yeni bir boyutunu yaratır ve bu nedenle onların çalışmaları sürrealist olarak nitelendirilir. (Demirci, 2020).

3.4 Sinematografik Yolculuğu ve Eleştirileri

Jodorowsky'nin tiyatro ve sinema hakkındaki düşünceleri doğrudan sürrealist yazar Antonin Artaud'dan ilham almıştır. Jodorowsky'nin stilize içeriği, Artaud'nun teorize ettiği bedensel şok ve mistik niteliklere dayanır. Ancak, Jodorowsky'nin filmlerinde kullandığı sabit kamera kurulumları ve gerçekçi düzenleme yöntemleri, Artaud'nun izleyicileri dünyanın karanlık güçlerine dair trajik bir farkındalığa yönlendirme amacına ters düşüyor gibi görünmektedir. Örneğin, El Topo'da, hayali unsurlara gerçeklik hissi vermek için gün ışığında ve basit çekim teknikleri kullanarak çalışmıştır (Jodorowsky, 1971, s.128). Benzer şekilde, The Holy Mountain'da karakterler aydınlanma yoluyla ölümsüzlüğe ulaşma hedeflerine yaklaştıkça, Jodorowsky belgesel tarzı el kamerasına geçerek, izleyicinin kendi gerçeklik anlayışını değiştirmesi gerektiği mesajını vurgulamıştır. Ayrıca, birçok sahneyi gerçek mekanlarda ve amatör oyuncularla çektiği için, bu da filmlerine özgün bir hava katmaktadır (Jodorowsky, 1971, s.128).

Jodorowsky'nin ilk uzun metrajlı filmi Arrabal'ın iki genç âşığın efsanevi Tar şehrine ulaşmak için absürd bir çöl yolculuğunu konu alan oyunu üzerine kurulu olan “Fando ve Lis”te yazılı metinden kaçmak isteyen Jodorowsky, sahne prodüksiyonunu ve tek sayfalık bir senaryoyu kullanarak filmi uyarladı ve yönetti. Oyunun yan karakterlerini çıkararak, âşıkların nükleer sonrası bir dünyada ilerlemesini engelleyen bir dizi gerçeküstü ve kural dışı karşılaşmalarla değiştirdi. İki yıl boyunca hafta sonları çekilen film, oyunculara yapılan gerçek şiddeti tasvir ederek filme bir gerçekçilik ipucu kattı; filmin galasından bir el ilanına göre: "*Oyuncular, gerçekten çıplak soyuldu, işkence gördü ve dövüldü. Yapay kan hiç kullanılmadı.*" Bu iddialar biraz abartılı olsa da son ürün rahatsız edici derecede sadomazoşistik (hem başkasına acı vermekten hem de acı çekmekten haz duyulan dinamikler) bir sanat eseri olarak kaldı. Jodorowsky'nin sonraki filmlerinde bulunan mistik ve Doğu dini sembollerinin bolluğundan yoksun olan “Fando ve Lis”, bir "Panik Film" olarak lanse edilirken, 1968 yılında Acapulco Film Festivali'nde prömiyerini yaptı ve filmdeki küfürlü, şiddetli ve kışkırtıcı görüntüler nedeniyle gösterim sırasında neredeyse bir isyan çıktı. Ölüm tehditleri ve tiyatronun dışında bekleyen öfkeli bir kalabalık tarafından saldırıya uğrayan Jodorowsky, gösterimden gizlice çıkarılmak ve bir arabanın altına saklanmak zorunda kaldı. New York'ta kısa bir süre gösterildikten sonra dolaşımdan kaldırıldı. Film kaybolmuş ve görülmemiş olarak kabul edildiği yıllarda, Jodorowsky'nin gizemli ilk uzun metrajlı filmi, gerçek bir belgesel olduğu bile söylentilere konu oldu (Church, 2007).

Bu filminden kazandığı finansman ile *El Topo* (1970) filmini çekti. Jodorowsky, *El Topo*'yu New York'a getirdi ve burada bir yıldan fazla bir süre boyunca ilk “*gece yarısı filmi*” olarak oynadı ve büyük karlar ve hatırı sayılır bir kült izleyici kitlesi topladı. John Lennon filminden o kadar etkilendi ki, Beatles menajeri Allen Klein dağıtım haklarını satın aldı ve Jodorowsky'nin bir sonraki filmi için bütçenin çoğunu finanse etti. Alternatif basındaki bazı eleştirmenler *El Topo*'yu şimdiye kadar yapılmış en iyi filmlerden biri olarak ilan ederken, daha ana akım eleştirmenler, karşı kültürü sömürmekten başka söyleyecek çok az şey ve amacı olmayan aşırı şiddetli, iddialı, saçma sapan kaba gerçeküstü görüntülerin karmaşası olduğundan şikayet etti. Örneğin Pauline Kael, filmi, nihayetinde “*kutsal*” olan ve Bunuel'in filmlerinin olmadığı şekilde “*geleneksel dindarlıkları*” pekiştiren “*ticarileştirilmiş gerçeküstücülük*” olmakla suçladı. (Hoberman ve Rosenbaum, 1983, s.100-101).

Bununla birlikte, Buñuel'in dine yönelik saldırıları öncelikle Katoliklikle sınırlı olsa da, Jodorowsky, Batı'nın melez bir karışımını yaratarak Batı dini geleneklerini yalnızca ihlal etmekle kalmaz, aynı zamanda merkezden uzaklaştırır. Batılı olmayan ve okült inançlarla kendini "ateist bir mistik" olarak tanımlar, dinden "gezegeni öldürdüğü için", ancak mistisizmi ve simya gibi okült uygulamaları sever. Jodorowsky'nin filmlerinde önemli olan, sadece (örgütlü) dinin siyasi iktidar ve gelenek söylemlerinin saldırıya uğraması ve altüst edilmesi değil, aynı zamanda onların yerine melez bir mistisizmin yüceltilmesi, tüm dini ve okült inançların altında yatan daha evrensel bir maneviyat duygusundan yararlanarak, belirli milliyet ve siyasi kültür meselelerinden kaçınmasıdır. Onunla yapılan röportajlar, sanki kendi mitolojisini bu kadar çok manevi hammaddeyi inşa ediyormuş gibi, inanç sistemlerini yıkıcı bir şekilde eğlenceli bir tavırla karıştırdığını gösterir. (Church, 2007)

Jodorowsky birkaç kez politik devrimi umursamadığını (örneğin Godard'ın karşı-sinemasıyla karşılaştırıldığında), daha ziyade kişisel düzeyde manevi devrimi umursadığını şu sözlerle belirtmiştir:

Biz sadece zalimlerimizi değiştirebiliriz. İnsanların kendilerini zalimlerden kurtarması imkânsızdır. İnsanlar kendilerini değiştirmek zorunda
(Jodorowsky, 1971, s. 110-111).

The Holy Mountain, 1973 yılında Cannes Film Festivali'nde prömiyer yapar ve New York'ta sınırlı sayıda gösterime sokulur, çünkü yapımcı Allen Klein filmin ticari olarak yeterince başarılı olmadığını düşünür. The Holy Mountain'dan sonra Jodorowsky, Frank Herbert'in epik uzay operası Dune'un serbest bir uyarlaması üzerinde çalışmaya başlar. Pahalı uluslararası ortak yapımda, "mesih" kahramanı oğlu Brontis Jodorowsky oynayacak ve Orson Welles, Gloria Swanson, David Carradine, Udo Kier, Dalila Di Lazzaro ve Salvador Dali gibi yıldızlar yer alacaktı. Filmin her gezegeni, farklı kültürleri yansıtacak şekilde farklı bir sanatçı tarafından tasarlanacaktı; uzay gemileri organik, yarı canlı yaratıklar gibi görünecek şekilde tasarlanmıştı. Pink Floyd, filmin müziğinin çoğunu yazmak üzere anlaştı. Bir yıllık ön prodüksiyonun ardından, filmin Hollywood yapımcıları projenin pazarlanabilir olmadığından korkarak geri çekildi ve proje öldü (Church, 2007).

"Gökkuşağı Hırsızı" (1990), Jodorowsky için bu film kesinlikle kiralık bir yönetmen işidir. Film, Alexander Salkind tarafından senaryoyu yazan eşi Berta Domínguez D.'ye

hediye olarak üretilmiştir. Tuhaf bir sokak atmosferine ve maddi zenginlik yerine Tarot ve simyayı savunan mesihçi bir kahramana sahip olmasına rağmen, Jodorowsky'nin bu vasat film üzerindeki etkisi oldukça sınırlıdır ve bu filmi de o zamandan beri reddetmiştir.

Jodorowsky, Hollywood'un kısıtlamalarına rağmen bağımsızlığını koruyarak kendi sanatsal vizyonunu gerçekleştirmeye çalışmıştır. Hollywood filmlerinin belirli bir yaş grubuna hitap ettiğini ve sanatın gerçek değerini yansıtamadığını düşünür.

Filmleri sinemalara önceden satmanız gerekiyor ve bu onları deforme ediyor-yalnızca belirli bir pazara yönelik belirli bir uzunlukta olması gereken filmleri önceden satıyorsunuz. Ve bu tiyatroların sahibi kim? Her zaman sevgilisi olan bir iş adamı. Bu nedenle, bu zengin adamın karısı tarafından seçilen filmler en fazla otuz yaşında ve son derece güzeller. Ve böylece film endüstrisi yıkılıyor. Bu durumda bir film yaratamazsınız. Filmin sahibi bu zengin adam, piyasası yok (Jodorowsky, Files, (2004)'ten).

Jodorowsky, 1993'te İtalya'da oğullarının çoğunun yer aldığı "Opera Panica"yı yönetti. 2000 yılında Chicago Underground Film Festivali'nde Jack Smith Yaşam Boyu Başarı Ödülü'ne layık görüldü.

The Dance of Reality (2013) ve Endless Poetry (2016) filmleri otobiyografik unsurlar içeren bu filmler, Jodorowsky'nin çocukluğuna ve sanatçı olma yolculuğuna odaklanır.

Alejandro Jodorowsky, şu an 95 yaşında olup, Fransa'da yaşamaktadır. Halen yaratıcı çalışmalarına devam eden Jodorowsky, özellikle psikolojik ve spiritüel temalı projeler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Psikomaji ve Tarot konusunda atölye çalışmaları düzenlemekte ve bu alanlarda kitaplar yazmaktadır. Ayrıca, sosyal medya platformlarında aktif olarak hayranlarıyla etkileşimde bulunmakta ve düşüncelerini paylaşmaktadır. Jodorowsky, yaşına rağmen enerjisini ve yaratıcı tutkusunu koruyarak, sanat dünyasında etkisini sürdürmeye devam etmektedir.

3.5 Sembolizm ve Ruhsal Arayışı

Alejandro Jodorowsky, sanatında ve sinemasında karmaşık temaları ve sembolleri yoğun bir şekilde kullanarak kendine özgü bir anlatım tarzı benimsemiştir. Filmlerinde Freudyen cinsellik, simya sembolleri ve kara büyü gibi unsurları harmanlayarak izleyiciyi gerçeküstü bir dünyaya taşır. Jodorowsky'nin eserleri, teatral zulüm ve masalsı ahlakla iç içe geçmiştir. Görsel şiir ve güçlü bir manipülasyon, onun çalışmalarında belirgin bir şekilde yer alır. Bu nedenle, Jodorowsky'nin filmleri, modern izleyicinin alışık olmadığı türden, yoğun sembolizm ve aforizmalarla doludur (Files, 2004).

Jodorowsky, eserlerinin korku türü olarak sınıflandırılmasını reddeder. Özellikle filmlerinde, din, delilik ve aşk gibi derin temaları işler.

Jodorowsky'nin sanatı, sık sık Hollywood'un kısıtlayıcı doğasına karşı eleştirel bir duruş sergiler. Filmlerinin ticari kaygılarla sınırlanmasını sevmez ve genç nesillerin sanata sahip çıkması gerektiğine inanır.

Açık olmak istiyorum: Hollywood filmleri kendi tarzlarında çok fantastik, çok gerekli. Ben, Hong Kong filmlerini severim; onları seviyorum ve sonra unutuyorum. Ama sadece bir kez izlediğiniz ve tüm hayatınız boyunca hatırladığınız iyi bir sanatsal film seni değiştirebilir. Sana özgür olman gerektiğini gösterir (Jodorowsky; Files, (2004)'ten).

Bununla birlikte, filmlerindeki mistik öğeler ve apolitik doğası, aslında dinin ulusal ve kültürel bağlamlarda kurumsallaşmasına meydan okuduğu için politiktir. Jodorowsky'nin filmleri, siyasi kurumlara karşı anarşik bir umursamazlık ve tüketim kültürünün keskin bir eleştirisiyle karakterizedir. Western türü, Jodorowsky'nin neredeyse parodi noktasına kadar oynadığı bir anlatı çerçevesi ve ikonografi sağlar; defalarca bir Western yapmak için yola çıktığını iddia etmiştir (Church, 2007).

Jodorowsky, diyalogu isteğe bağlı bir unsur olarak görür ve pandomim eğitiminden dolayı görsel anlatımı ön planda tutar. Filmlerinde diyalog, temel bir öğeden ziyade bir baharat olarak kullanılır. “El Topo” gibi filmlerde bir seferde on beş dakikadan fazla hiç konuşmadan sahneler geçebilir (Files, 2004).

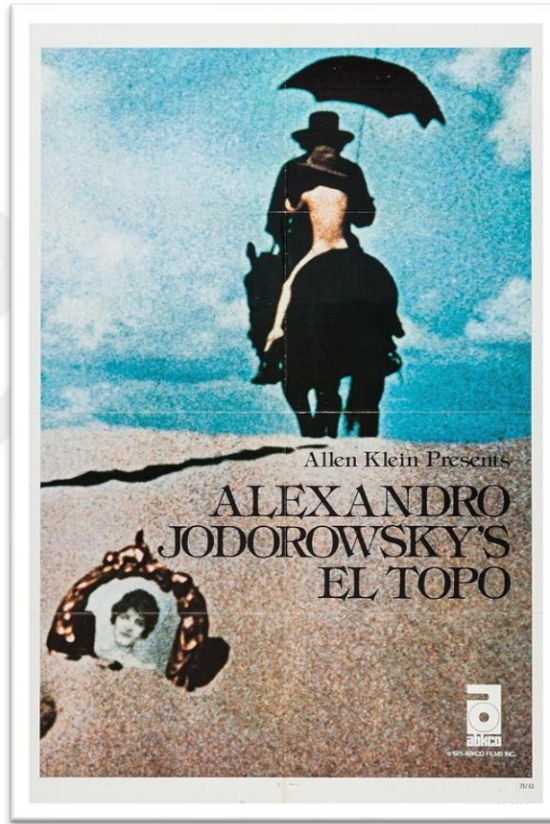
1980'lerde, Jodorowsky yeni bir terapi biçimi olan "psiko-maji" üzerine çalışmaya ve dersler vermeye başlar. Psiko-maji, Jungcu psikanalizi, batıl inanç ve mistisizm biçimleriyle (örneğin, Tarot) birleştirir ve kişinin bilinçdışına hitap eder. Bu, "aile bilinçdışı"na olan inanca dayanır; ona göre geçmişteki aile ilişkileri (birkaç nesil geriye giden) bir kişinin mevcut ilişkilerinin ve dünya anlayışlarının tüm yönlerini kontrol eder. "Kendimi anlamak istiyorsam," der Jodorowsky, "aile ağacımı anlamalıyım, çünkü sürekli olarak onlardan etkileniyorum." Bu fikirler, Jodorowsky'nin filmi olan “Santa Sangre” (1989) için şekillendi (Jodorowsky, 2023).

Sonuç olarak Jodorowsky'nin sanatı ve sineması, izleyiciyi ruhsal ve zihinsel bir yolculuğa çıkararak mevcut gerçekliğin sınırlarını zorlamayı amaçlar. Filmlerindeki sembolizm ve aforizmalar, izleyicinin bilinçdışını harekete geçirmeyi ve onları kişisel bir dönüşüme yönlendirmeyi hedefler.

4. JODOROWSKY FİMLERİNDE JUNGCU ARKETİPLERİN ANALİZİ

4.1 Köstebek (*El Topo*, 1970): Sinematik Değerlendirmesi ve Filmin Konusu

"Köstebek" (*El Topo*), 1970 yılında Alejandro Jodorowsky tarafından yazılmış ve yönetilmiş, sinema tarihinin en önemli kült filmlerinden biridir. Film, mistik bir batı (Western) tarzında çekilmiş olup hem görsel hem de anlamsal açıdan yoğun sembollerle doludur.



Görsel 4.1. Köstebek (*El Topo*, 1970) Film Afışı

(www.imdb.com)

El Topo'nun üretimi ve gösterimi birçok tartışmayı beraberinde getirir. Bir sansür raporunda, film 'gerçekten güzel renkli sinematografı' ve 'yeni bir tür sinema üretme çabası' sergileyen 'mükemmel bir yapım' olarak değerlendirilmiştir. Ancak, filmde gösterilen kan, şiddet, skatoloji (genellikle insan dışkısı, bağırsak işlevleri ve bunlarla ilgili konular üzerine odaklanan bir kavramdır), kutsal olmayanlık, lezbiyenlik, sadizm ve diğer geleneksel olmayan cinsel uygulamalar nedeniyle sansürlenmesi gerektiği

belirtilmiştir. Sansürcüler, El Topo'nun onaylanması halinde şimdiye kadar onaylanan en acımasız filmlerden biri olacağını ve gelecek için bir emsal oluşturacağını belirtmişlerdir. Ancak film yasaklanırsa, Direccion General de Cinematografia'nın ulusal sinemayı ne kadar desteklediği sorgulanacaktır (Algarabel, 2012, s. 209-210). Sonunda, El Topo 'C' kategorisinde sınıflandırılmış ve 21 yaş üzeri yetişkinler için uygun görülmüştür. Film, 1970 yılının Ağustos ayında gösterim onayı almış ancak 15 Nisan 1971'e kadar ticari olarak gösterime girmemiştir. “Fando ve Lis”in ticari gösterimiyle ilgili yaşanan sorunlardan sonra, Jodorowsky, El Topo'nun 18 Aralık 1970'te New York'ta prömiyer yapmasına karar vermiştir. Film, kült statüsüne burada ulaşmıştır.

El Pais'in festival raporu, El Topo'nun İspanyolca'da yayınlanan ilk incelemesini içeriyordu. Başlıkta, *'El Topo, sıra dışı ve dahi bir film'* olarak tanımlanmış ve ulusal okuyuculara filmin olağanüstü ve parlak karakteri tanıtılmıştır. İnceleme kısa ama etkileyici olup, filmin değerlendirilmesindeki zorlukları yansıtmaktaydı. Angel S. Harguindey, El Topo'nun *'anlatılamaz veya söylenemez, hele analiz edilemez'* olduğunu yazmıştır (Harguindey, 1976). Harguindey, filmin Batı dünyasında anladığımız kültürün sınırlarını aştığını, yazarın İncil metinlerine, Doğu felsefesine ve karşı kültürle ilişkilendirilen unsurlara dair yetkin bir bilgi sergilediğini ve izlediği sahneleri kelimelere dökmenin zorluğunu vurgulamıştır. Filmi değerlendirme ve iletme girişimi, Harguindey için zorlu bir görev olmuştur, çünkü film, izleyiciler kadar çok yoruma açıktır.

El Topo, 1977'den 1982'ye kadar İspanya'da devam eden yetişkin sineması deneyine dahil oldu; 'C' kategorisi. Bu kategori, içeriği veya teması nedeniyle izleyicinin duyarlılığını zedeleyebilecek tüm ürünlere atanmıştır. 'C' sınıflaması sadece yumuşak pornografi değil, aynı zamanda aşırı şiddet veya kışkırtıcı politika nedeniyle potansiyel olarak rahatsız edici olarak kabul edilen materyali de kapsıyordu. 1990'lardan itibaren, tür festivalleri ve fanzinlerde bir kült film olarak yer aldı. Kırk yıl içinde, İspanyol film kültürlerinde farklı kategorilerde hareket etti; başlangıçta bir festival aracılığıyla yüksek beğeni avangart geleneğiyle ilişkilendirildi, kısa süre sonra düşük beğeni 'C' ürünü olarak sınıflandırıldı ve daha yakın zamanda orta beğeni çerçevesine yeniden yerleştirildi. Jodorowsky, El Topo hakkında şunları söyler:

Çoğu Kuzey Amerikalı'nın halüsinojen ilaçlardan istediğini filmde soruyorum. Aradaki fark, bir kişi halüsinojen bir film yarattığında, hap almış bir kişinin vizyonlarını gösteren bir film yaratmasına gerek olmamasıdır; daha ziyade, hapi üretmesi gerekiyor (Jodorowsky, 1971, s. 97).

Bu nedenle, El Topo, Jodorowsky'nin kendi zihninin bir ürünü olmaktan çok, birçok karşı kültür uyuşturucu kullanıcısının yaşadığı dini hislere benzer bir ruhsal aydınlanma süreci olarak okunmak istenmiştir. Film, birçok izleyici için "*kara filmi*" olarak ün kazanmış olsa da Jodorowsky'nin ölümü aşabilecek aydınlanmış bir kimliğe yönelik kişisel arayışını yansıtmaktadır.

Film, itibarlı bir silahşor olan Köstebek 'in (Alejandro Jodorowsky) ve çıplak oğlu Hijo'nun (Brontis Jodorowsky) çölde ata binmesiyle başlar. Oğluna ilk oyuncağını ve annesinin resmini gömmesini söyleyerek onu bir erkek olmaya teşvik eder. Açılış jeneriğinde, köstebeğin yeraltında yaşadığı ve güneşi aradığı, bazen yolculuğunun onu kör olduğu yüzeye çıkardığı belirtilir. Bu merkezi metafordan sonra, film dört İncil bölümüne ayrılır: Yaratılış, Peygamberler, Mezmurlar ve Kıyamet.

Köstebek ve oğlu, haydutların yüzlerce kişiye tecavüz edip katlettiği kana bulanmış bir kasabaya giderler. Köstebek, bu haydutları ve onların Albay'ını öldürür ve ardından oğlunu, görevin hayatta kalan keşişlerine bırakır. Köstebek, kurtardığı genç bir kadın olan Mara ile birlikte yola çıkar. Köstebek, çölde mucizevi bir şekilde yiyecek ve su bulabilmektedir, ancak Mara yapamaz – Köstebek ona tecavüz edene kadar. Mara daha sonra, Köstebek'in çölün dört ustasını öldürerek ona olan aşkını kanıtlamasını ister. Köstebek, bu dört ustayı öldürmek için hile yapar. Üstatlardan biri, Köstebek 'in kendini yok eden sevgi yerine kendini beğenmiş nefretle dolu olduğunu ve kendini şiddet yoluyla bulmak yerine tamamen ortadan kaybolması gerektiğini söyler. Dördüncü usta ise kendi hayatına sahiptir ve Köstebek'e hayatın ne kadar az şey ifade ettiğini kanıtlamak için kendini öldürür. Onursuz zaferiyle aşağılanan Köstebek, çölde koşar, silahını parçalar ve daha önce yolculuklarına katılan ve sadistçe şehvet duyan Siyahlı Bir Kadın tarafından vurulur. Mara, El Topo'nun cesedi bir grup deforme olmuş insan tarafından götürülürken Siyahlı Kadın ile birlikte uzaklaşır. Köstebek, yıllar sonra deforme olmuş insanlarla dolu bir yeraltı mağarasında yeniden doğar. Orada bir tanrı olarak tapınılmasına rağmen, kendisinin sadece bir insan olduğunu ilan eder. O ve bir Cüce Kadın yüzeye çıkar ve mağara sakinlerini kurtarmak için bir tünel inşa etmek üzere para dilendikleri bir sınır kasabasına giderler. Bu burjuva kasabasında, kült püriten inançlar (belirli bir kült veya inanç sistemi etrafında saf ve katı bir ahlak anlayışını benimsemesi), sosyal olarak onaylanmış ırkçılık, sömürgecilik, ekonomik sömürü, sefahat ve şiddetin dip akıntısını maskeler. Örneğin, siyah köleler, şehvetli beyaz kadınlar tarafından satılmayı veya haksız yere tecavüzle suçlanmayı beklerken spor için iple bağlanır ve damgalanır. Köstebek ve

Cüce Kadın, alaycı bir genelev izleyicisi için birlikte olmaları karşılığında para alırlar, daha sonra evlenmeye giderler, ancak Köstebek'in yetişkin oğlunun orada rahip olduğunu öğrenirler. Hijo, babasını onu terk ettiği için öldürmeye yemin eder, ancak tünel kazma işi bitene kadar bağışlar. Hijo, tünel tamamlandığında babasını öldüremezken, deforme olmuş bir insan seli kasabaya doğru akar. İnsanüstü bir güce sahip olan Köstebek, kasaba halkının kurşunlarına direnir ve hepsini öldürür. Ardından, Cüce Kadın, Hijo ve yeni doğmuş bebekle birlikte uzaklaşırken, Köstebek kendini yakar (Jodorowsky, 1971, s. 105-128).

4.1.1 Jungcu Arketiplerin İncelenmesi



Görsel 4.2. Açılış Sahnesi (El Topo Film, 1970)

Görsel 4.2.'de görüldüğü gibi El Topo'nun açılış sahnesinde, Köstebek ve yedi yaşındaki oğlu Hijo çölde attan inerler. Köstebek, Hijo'ya bir oyuncak ve annesinin fotoğrafını vererek bunları toprağa gömmesini ister. Oğlunun artık "koca bir adam" olduğunu belirten Köstebek, Hijo'nun çocukluktan yetişkinliğe geçişini sembolik bir ritüelle başlatır. Bu sahne hem Köstebek'in hem de Hijo'nun yolculuğunun başlangıcını simgeler.

Bu sahnede öne çıkan ilk arketip, *Anima*'dır. Annenin fotoğrafı, Hijo'nun içsel dişil yanını ve anne figürünü temsil eder. Bu nesnenin gömülmesi, Hijo'nun içsel dişil yönü ve annesiyle olan bağı geride bırakarak bireysel kimliğini oluşturmaya başlamasını simgeler. Jung'a göre, *anima* arketipi, erkek kahramanın iç dünyasında kadınsı özelliklerin temsilidir ve bireyin kendini tam anlamıyla keşfetmesi için önemlidir.

Ayrıca, Hijo'nun oyuncakları ve annenin fotoğrafını gömerek geçmişten kopması, *Yeniden Doğuş* arketipinin bir örneğidir. Bu ritüel, Hijo'nun eski kimliğini geride bırakıp yeni bir kimlik edinme sürecini başlatır. Jungcu anlamda *yeniden doğuş*, bireyin kendi öz benliğini bulma ve gelişim sürecinin bir parçasıdır.

Son olarak, Köstebek'in oğluna bu geçişi yönlendirmesi, *Bilge* arketipini temsil eder. Rehberlik eden bilge bir figür olarak Köstebek, Hijo'ya olgunlaşma yolunda destek sağlayarak onun yolculuğunu şekillendirir.

Filmin jenerik sahnesinde, bir köstebeğin yer altındaki tünelleri kazdığı ve daha sonra insan ellerinin toprağı kazmaya devam ettiği görüntüler eşliğinde şu sözler duyulur: “*Köstebek, yer altında tüneller kazın bir hayvandır. Güneşi aramak için arada bir yeryüzüne çıkar. Güneşi gördüğü anda ise kör olur.*” Bu sahne, Köstebek'in içsel yolculuğunu ve arayışını sembolize eder.

Köstebek, *gölge* arketipine örnek olarak yer altındaki karanlık tünellerde yaşar ve bilinçdışındaki bastırılmış yönleri temsil eder. Köstebeğin güneşi araması, bireyin bilinçdışındaki karanlık yönlerinden kurtulma ve aydınlanma arayışını simgeler. Ancak, güneşi gördüğünde kör olması, bilinçdışının karanlık derinliklerinden çıkıp aydınlanmanın zorluklarını ve tehlikelerini ifade eder. Bu durum, bilinçdışındaki *gölge* yönlerle yüzleşmenin ve aydınlanma arayışının birey için ne kadar zorlu ve acı verici olabileceğini gösterir. Jungcu arketipler açısından bu sahne, *gölge* arketipinin ve kahramanın aydınlanma yolculuğunun zorluklarını yansıtır. Mitolojik olarak, bu sahne Yunan mitolojisindeki İkaros¹ 'un hikayesine benzetilebilir. İkaros, güneşe çok yaklaştığında kanatlarının erimesi ve düşmesi, aydınlanma arayışının tehlikelerini ve sınırlarını simgeler. Aynı şekilde, köstebeğin güneşi ararken kör olması da bu temayla örtüşmektedir. Bu sahne, filmin genel temasını simgeler.

¹ Daidalos, oğlu İkaros ile Labyrinthos'tan kaçmak için balmumuyla kanatlar yapar. İkaros'a fazla yükselmemesini öğütler; ancak İkaros, gurura kapılarak yükselir ve güneşin erittiği kanatlarıyla denize düşerek boğulur. (Erhat, 1996, s. 486)



Görsel 4.3. Köy Sahnesi (El Topo Filmi, 1970)

Köstebek ve oğlu Hijo, çöldeki yolculuklarına devam ederken, yaşayan tüm halkının öldürüldüğü bir köye gelirler. Köyde gezerlerken, can çekişen tek bir erkek bulurlar. Bu adam, Köstebek'e onu öldürmesi için yalvarır. Görsel 4.3.'de görüldüğü gibi, Köstebek silahını çıkarır ve yanındaki 7 yaşındaki Hijo'ya verir, ondan adamı öldürmesini ister. Hijo, adamı öldürür ve köyde yaşayan son kişiyi de ortadan kaldırır. Sahnenin sonunda, Köstebek'in ölen köylülerden çaldığı yüzükleri parmağına geçirdiği görülür. Bu sahnede gölge arketipi güçlü bir şekilde kendini gösterir; Köstebek, oğlunu şiddet ve ölümle tanıştırmak onu kendi karanlık tarafıyla yüzleşmeye zorlar. Hijo'nun birini öldürmeye zorlanması, onun masumiyetinin kaybı ve gölge yönlerinin ortaya çıkışıdır. Bu sahne, Yunan mitolojisindeki Herkül'ün gençlik dönemindeki geçiş ritüeline de benzetilebilir. Bu ritüel, "*Herakles'in Aslanı*"² ya da "*Nemea Aslanı'nı Öldürme*" olarak bilinen mitolojik olaydır.

Aynı zamanda, Köstebek'in ölümlerden çaldığı mücevherler, "hilekâr" arketipini temsil eder. Köstebek, sadece fiziksel olarak değil, aynı zamanda ahlaki olarak da karanlık bir yola girdiğini gösterir. Bu sahne, karakterlerin içsel çatışmalarını ve ahlaki düşüşlerini

² Herkül, tanrı Zeus'un oğlu olarak tanınması yolunda ilk kahramanlık görevi olarak, Nemea Vadisi'nde dehşet saçan Nemea Aslanı'nı güreşerek boğar. Athena'nın yardımıyla aslanın postunu yüzer ve zırh olarak kullanır. (Vikipedi, 2024, 9 Haziran)

vurgular. Carl Jung, hilekarın doğasını tartışırken, tipik hilekâr motiflerini taşıyan Yunan mitolojisindeki Hermes’e (hırsızlık, iletişim, zekâ, ruh rehberliği gibi zıtlıkları barındırır) atıfta bulunarak açıklar (Jung, 2005, s.106)

Köstebek ve oğlu Hijo, çölde üç haydutla karşılaşır. Haydutlardan birinin, katledilen köyden topladığı topuklu kadın ayakkabılarını okşadığı, daha sonra da onları hedef alarak ateş ettiği görülür. Bu haydut, anima arketipinin bozulmuş bir yansımasını temsil eder; kadınsı nesneleri sahiplenmesi ve sonra yok etmesi, onun içsel çatışmasını ve dışıl enerjiye yönelik karanlık tutumunu gösterir. Diğer haydut, çölde bulduğu yenilebilecek meyveleri kılıcıyla doğrayıp daha sonra doyumsuzca yiyerek arzularını tatmin eder. Bu haydut, arzu ve dürtülerin kontrolsüz ifadesi olan gölge arketipini temsil eder. Üçüncü haydut, bulduğu çakıl taşlarıyla kıyıya bir kadın silueti çizerek bu silütle ilişki yaşar, bu da yine bozulmuş animanın ortaya çıkardığı bastırılmış arzularının sembolik bir ifadesidir.

Bu üç haydut, Köstebek ve oğlunu fark eder ve su birikintisinin olduğu alanda karşı karşıya gelirler. Haydutlardan biri kırmızı bir balon şişirir ve tarafların tam ortalarına bırakır. Balonun söndüğü noktada birbirlerine ateş ederler. Bu sahne, çatışmanın ve rekabetin sembolik bir ifadesidir. Köstebek, iki haydutu öldürür ve birini sağ bırakır. Sağ kalan hayduttan köydeki katliamın sorumlusunu sorar ve albayın yaptığını öğrenir. Sonrasında bu haydutu da öldürüp su birikintisine atar ve köyden çaldığı yüzükleri haydutun ağzına tıklar. Bu sahnede Köstebek’in kahraman arketipi belirginleşir. O, adaleti sağlamak ve kötülüğü yok etmek için mücadele eden bir figürdür. Haydutları yenmesi, onun kahramanlık yolculuğundaki zorlukları aşma yeteneğini gösterir. Ancak, Köstebek’in ölen köylülerden çaldığı yüzükleri onun ağzına tıkması ve haydutu suya atması, onun gölgesi olan yüzleşmesi gereken hilekâr arketipinin, kahraman arketipi arasındaki gerilimin bir yansımasıdır. Kahraman olarak adalet sağlamaya çalışsa da bu tür şiddet dolu ve karanlık eylemleri, gölge arketipinin hala güçlü olduğunu ve onun içsel mücadelesinin devam ettiğini gösterir.

Köstebek ve oğlu Hijo, Albay ve askerlerinin saldırısına uğramış bir köye gelir. Köyün kilisesinde Albay ve askerleri, genç rahipleri zorla dans ettirip taciz etmektedir. Askerlerden biri, bir rahibi tamamen soyduktan sonra ona etek ve başörtü giydiren Hz. Meryem’e benzetmeye çalışır ve dudaklarına kan sürer. Bu sahnede, kutsal olanın şiddet ve cinsellikle kirletilmesi gölge arketipini açıkça ortaya koymaktadır. Bu sırada köylüler dışarıda bir duvara dayatılmış ve bir asker tarafından sırayla vurulmaktadır.

Kilisede bir diğerk asker İncil'i yırtarken, kiliseden çıkmakta olan bir kadının kuyudan su almakta olduğu görölr. Askerler kadına taciz girişiminde bulunur, fakat kadın "Bana dokunursanız Albay sizi öldürür" diyerek askerleri uzaklaştırır. Kadın, kuyudan aldığı suyu Albay'ın ayaklarını yıkamak için getirir ve ayaklarını öper. Kilisede Albay'ın kıyafetleri kutsal figürlerin üstüne asılmış durumdadır; burası neredeyse onun evi gibi görünmektedir ve Albay kendisini tanrı gibi hissetmektedir. Kadını iterek kiliseden çıkarır ve kapıda bekleyen askerlerinin etrafında dönmesini izler. Bu sırada askerler korkudan tir tir titrerken, Albay onları silahla daha fazla korkutur.

Kötebek, sırtında Hijo ile gizlice köye girerken, kuledeki bir gözcüyü öldürür. Albay, askerlerine onları aşağılayan şekilde davranır ve kadına her bir askeri dudağından öpmesini emreder. Askerleri "artık" olarak nitelendirirken, kadını da bir nesne gibi kullanarak kendi gücünü gösterir. Kadın askerleri tek tek öper ve ardından Albay kadının diz çökmesini emreder. Albay, "Bu köpekler izlemeyi sever, göğüslerini aç" diyerek kadını aşağılar. Kadın bunu yapınca, Albay onu yere iter ve askerlerine "Onu yiyin, köpekler" emri verir. Bu sahneler, Albay'ın sınırsız gücünü ve sadist kontrolünü açıkça gösterir. Albay, mutlak güç arketipi olan Tiran'ın bir temsilcisi olarak, askerlerini köpek gibi görür ve kadını nesneleştirerek kullanır. Askerlerin sürekli korku ve itaat içinde olmaları ise, kişiliklerinin ve özgür iradelerinin tamamen bastırıldığını ortaya koymaktadır.

Albay'ın kadına olan davranışı ve onu askerlerine "yem" olarak sunması, Tiran arketipinin en karanlık ve çarpık yüzünü sergiler. Tiran arketipi, kontrol ve güç arzusuyla hareket eden, başkalarını manipüle eden, baskı altında tutan ve çoğunlukla zulmeden bir karakter modelidir. Tiran figürleri, güçlerini korumak için her yolu mubah gören, acımasız, adaletsiz ve zalim kişilerdir. Jodorowsky'nin burada din ve kutsal değerlere karşı yapılan bu saygısızlık üzerinden güçlü bir iktidar eleştirisi sunduğunu gösterir. Albay'ın yani otoritenin gücü kötüye kullanışı ve kutsal olanı hiçe sayması, Jodorowsky'nin mutlak güce yönelik eleştirisinin abartılı bir yansımasıdır.

Kötebek'in köye gizlice girip gözcüyü öldürmesi ise, kahramanın karanlık ve tehlikeli bir dünyaya adım attığını ve bu dünyada adaleti sağlamak için zorluklarla yüzleşmeye hazır olduğunu gösterir.

Kötebek ve oğlu Hijo, köye gelerek rahipleri Albay ve askerlerinin baskısından kurtarır. Kötebek, Albay'ı sembolik olarak hadım ederek onun iktidarını, gücünü ve kontrolünü

elinden alır. Bu eylem, Albay'ın güç ve otoritesini fiziksel bir zayıflıkla birlikte sembolik olarak yok eder ve onun baskıcı yönetimini sona erdirme arzusunu yansıtır. Albay, "Sen kimsin de adaleti sağlıyorsun?" diye sorar. Köstebek ise ona "Tanrıyım" diyerek karşılık verir. Bu yanıt, Köstebek'in kendisini ilahi adaletin bir temsilcisi olarak gördüğünü ifade eder ve onu "kurtarıcı" arketipine yaklaştırır. Köstebek bu noktada yalnızca kişisel bir intikam peşinde değil, aynı zamanda evrensel bir adaletin aracı olarak, haksızlıkları sona erdirme rolünü üstlenir.

Bölgeden ayrılmak üzereyken, Köstebek oğlunu Hristiyan rahiplere bırakır ve Albay'ın yanından kurtardığı kadını yanına alır. Kadın, Köstebek'e sevinç içinde sarılarak onun atına biner. Bu sırada oğlu Hijo da ata binmek için gelir, ancak Köstebek onu ayağıyla iter ve "Kimse hayatta kimseye bağımlı olmasın" der. Köstebek'in bu hareketi, oğluna bağımsızlık dersi vermeye çalıştığını gösterir, fakat bunu destekleyici bir baba gibi değil, onu dışlayarak ve zorlayarak yapmaktadır. Bu tavır, onu klasik bir baba arketipini değil yıkıcı baba arketipine daha yakın bir figür yapar. Bu olumsuz gibi görünse de Hijo'nun bireyselleşmesini sağlayacak kendilik (self) arketipine ulaşmasını sağlayacak önemli bir çatışma noktası yaratır.

Köstebek'in bu davranışı, Yunan mitolojisindeki Kral Laios³ ile oğlu Oedipus arasındaki ilişkiye benzetilebilir. Laios, kehanet sonucu oğlunu terk eder, böylece Oedipus kendi yolculuğuna zorla itilmiş olur. Bu şekilde Laios, oğluna doğrudan rehberlik etmeyen, ancak onu kaderini keşfetmeye zorlayan bir "Yıkıcı Baba" gibi davranır. Köstebek'in de oğluna olan tavrı, aynı şekilde, Hijo'nun kendi yolunu bağımsızca bulması için onu yalnız bırakmayı tercih eder. Bu sert ve dışlayıcı yöntem, oğlunu kendi başına güçlü bir birey haline getirme arzusunu yansıtır ve onu zorlayıcı bir yolculuğa iter. Köstebek'in Hijo'ya verdiği bu bağımsızlık dersi, oğlunun kendi kaderini bulması için zorlayıcı bir sınav sunar.

Giriş sekansının ardından Jodorowsky filmi yaradılış, peygamberler, mezmurlar ve kıyamet olmak üzere dört epizoda böler. Yaratılış epizoduna geçildiğinde, Köstebek ve yanındaki kadın, ilerlerken suların aktığı bir yerde dururlar. Kadın suyu içmek ister fakat

³ Thebai kralı Laios, tanrının doğacak oğlunun onu öldüreceği uyarısına rağmen Oidipus'u dünyaya getirir. Oidipus dağa bırakılır, ancak büyüyüp geri döndüğünde babası Laios'u bilmeden öldürür ve annesi İokaste ile evlenir. Bu trajik olaylar dizisi Sophokles'in "Kral Oidipus" eserinde anlatılır. (Erhat, 1996, s. 610)

su acı olduğundan dolayı içemez. Köstebek, bu sahnede Hz. Musa'nın hikayesini anlatır ve ona göndermeler yapar. Elinde bir ağaç dalıyla suyu karıştırırken, Musa'nın da bir ağaç dalıyla suyu tatlandırıldığına dair hikayeyi paylaşır. Bu göndermede, Köstebek'in Hz. Musa'nın mucizesine atıfta bulunarak, suyu tatlandırmak için sembolik bir eylemde bulunduğunu görürüz.

Bu sahne, Köstebek'in kurtarıcı rolünü pekiştirir; çünkü burada yalnızca fiziksel güçle değil, manevi bir yönlendirme ve mucizevi bir çözüm sunarak zorluğu ortadan kaldırır. Dolayısıyla, bu sahnede Hz. Musa'nın mucizesine gönderme yapılması, Köstebek'in karakterinin ilahi veya kurtarıcı bir figür olarak betimlenmesini daha da kuvvetlendirir.

Köstebek, kadına "Mara" adını verir. Mara, Tevrat'ta acı anlamına gelen ve İsrailoğulları'nın çölde buldukları acı su kaynağını simgeler. Köstebek, "*Çünkü acı bir su gibisin*" der. Bu, Mara'nın yaşadığı zorluklar ve acılarla dolu geçmişine ve karakterinin psikolojik yaralarına atıfta bulunur. Mara'nın adı, onun içsel dünyasının acılarını ve mücadelelerini simgeler.

Köstebek ve Mara, çölde yolculuklarına devam ederken acıkırlar. Bu sırada Köstebek, Mara'nın ayaklarının altındaki kumu kazıp birkaç yumurta çıkararak bu yumurtalarla ikisini besler. Susadıklarında ise silahını bir kayaya doğrultarak ateş eder ve kayadan su fişkirir. Mara, Köstebek'in gerçekleştirdiği bu mucizeleri görüp benzerlerini yapabileceğini düşünerek kendisi de kumu kazar ve kayaya ateş eder; ancak başarısız olur. Çölün ortasında çaresiz bir şekilde "hiçbir şey yok" diyerek etrafta dolaşır ve kendi güçsüzlüğünü fark eder. Bu başarısızlığın ardından öfkesine kapılan Köstebek, Mara'nın kıyafetlerini yırtarak Mara'ya tecavüz eder. Mara, bu acıdan sonra birden mucizeler gerçekleştirmeye başlar. Bu travmatik deneyim sonrasında Mara, kendini yeniden tanımlar ve içsel gücünü keşfeder. Ancak bu noktada, Tanrıça arketipinin yıkıcı yönüyle şekillenmiş bir figüre dönüşmeye başlar.

Mara, artık hem yaratıcı hem de yıkıcı bir Tanrıça arketipi olarak köklü bir değişim geçirir. Bu değişim, onun gücüne olan inancını artırır ve ona çevresindekiler üzerinde egemenlik kurma arzusunu kazandırır. Mara, giderek egomani ve güç arzusuyla dolup taşan bir karaktere dönüşür. Köstebek'e sevgisini kazanması için daha üstün olması gerektiğini söyler ve ondan dört ustayı bulup öldürmesini talep eder. Bu tavrı, Mara'nın artık yalnızca bağımsız bir kadın değil, aynı zamanda çevresindekileri kendi gücünü ve üstünlüğünü kanıtlamak için kullanan bir Yıkıcı Tanrıça figürüne dönüştüğünü gösterir.

Güç ve kontrol arayışının yanı sıra hükmetme isteği, Mara'nın içsel dönüşümünü tamamlar ve onu çöl yolculuğunda baskın bir figür haline getirir.



Görsel 4.4. Mara'nın Yıkıcı Dönüşüm Sahnesi (El Topo Film, 1970)

Görsel 4.4'te görüldüğü üzere Yıkıcı Tanrıça Arketipi olarak Mara, kahramanın yolculuğuna beklenmedik zorluklar ve kaos getirir. Bu kaotik doğası, Köstebek'in kendini sorgulamasına ve içsel bir dönüşüm geçirmesine katkıda bulunur. Tıpkı Hindu mitolojisinde Kali⁴ veya Yunan mitolojisinde Hera⁵ gibi, Mara da hem yaratıcı hem de yıkıcı güçleri bünyesinde taşır ve yolculuğun akışını kendi amaçları doğrultusunda dönüştürür.

Bu bakımdan Mara'nın Tanrıça arketipi, Köstebek'in büyüme ve gelişim yolculuğunda hem bir meydan okuma hem de bir öğretmen rolü üstlenir; ancak gücünü yıkıcı bir şekilde kullanarak hikâyede kaos ve gerilim yaratır.

⁴ Kali, Ana Tanrıça inancıyla ilişkili olarak kurban ve yamyamlık gibi ritüellerle tanınır. Tantrik metinlerde, Kali insan başını tutan bir el, korkuyu gideren ve lütuf bağışlayan diğer ellerle betimlenir. (Kaya, 1997, s. 101)

⁵ Hera, Homeros destanlarında "inek gözlü", "ak kollu" ve "altın tahtlı" olarak tasvir edilen tipik bir Yunan tanrıçasıdır. Kıskanç, hırçın, inatçı ve dırdırcı olarak tanımlanan Hera, çıkarlarını savunmak için Ege ve Anadolu kültürlerine karşı kin ve geçimsizlik doludur. Bu yönleriyle kusurlu bir kadını, hatta varlıklı ve bencil burjuva kadını simgeler. (Erhat, 1996, s. 431)



Görsel 4.5. İlk Usta'nın Yardımcıları (El Topo Filmi, 1970)

Köstebek ve Mara, İlk Silah Ustası'nı bulurlar. Usta, Görsel 4.5'te görüldüğü gibi, kolları olmayan bir adam ve ayakları olmayan bir adamdan oluşan iki yardımcıyla birlikte yaşamını sürdürür. Bu iki yardımcı, birbirlerinin eksik yönlerini tamamlayarak tek bir bütün gibi çalışırlar. Usta, bir kulenin içerisinde yaşamaktadır ve ustanın yardımcısı, Köstebek'e merdivenle kuleye çıkması gerektiğini söyler. Köstebek, merdivenlerden tırmanarak adeta kutsal bir dağa tırmanıyormuş gibi kuleye çıkar. Kuledeki kapının üzerinde bir koyun oturmaktadır. Köstebek, koyunu kaldırır ve ustanın yanına girer.

Usta, Köstebek'e kendisini anlatır; ölümden korkmadığını, ölümü gerçek bir son olarak görmediğini ve vücudunun kurşun işlemediğini söyler. Usta, Köstebek'e tekrar sorar: "Benimle gerçekten karşılaşmak istiyor musun?" Köstebek, bu soruyu reddetmez ve karşılaşmaya karar verirler. Köstebek, Mara'ya bu ustayı yenebilecek güce sahip olmadığını söyler. Mara ise ona hile yaparak ustayı yenmesi gerektiğini söyler.

Karşılaşma çölde gerçekleşir. Köstebek'in yanında Mara, Usta'nın yanında ise yardımcıları vardır. İki taraf birbirlerine doğru yürürken, Usta kazılmış bir kuyuya düşer ve düşerken Köstebek onu kafasından vurur. Çünkü Usta'nın sadece kafasına kurşun işlemektedir. Bu sırada Mara kahkahalarla güler ve ustanın yardımcılarını da öldürür. Yardımcılar, birbirlerinden farklı noktalara düşerler. Köstebek, ustanın yardımcılarına

hürmet göstermek adına onları tekrar tek vücut halinde yan yana bırakır ve bu karşılaşmayı kazanmış olur.

Köstebek'in kuleye tırmanması, kahramanın ruhsal ve fiziksel yolculuğunu simgeleyen klasik bir "yukarıya tırmanma" temasıdır. Mitolojide dağa ya da kuleye tırmanmak, kahramanın kendini aşma, zorlukları yenme ve bir aydınlanmaya ulaşma çabasını sembolize eder. Bu, kahraman arketipinin tipik bir anlatı yapısıdır. Ancak, Köstebek'in ustaya karşı hile yapması, kahramanın yolculuğunda her zaman "adil" ya da "onurlu" yollardan zafer kazanmadığını gösterir. Bu, kahramanın strateji ve kurnazlıkla sınındığı bir an olabilir, yani saf güç yerine zekayı kullanması gerektiğini ima eder.

Mara, hilekar arketipini temsil eder; Köstebek'e ustayı yenmek için hile yapmasını öğütler. Onun manipülatif ve stratejik yaklaşımı, Köstebek'in yolculuğunda beklenmedik zorluklar ve değişiklikler yaratır. Mara'nın kahkahaları ve ustanın yardımcılarını öldürmesi, onun karanlık ve kaotik yönlerini ortaya koyar. Usta, bilge arketipini temsil eder; ruhsal ve fiziksel üstünlüğüyle öne çıkar. Yardımcılarının birbirini tamamlayan özellikleri ise, iş birliği ve karşılıklı bağımlılığın önemini simgeler. Ustanın kazılmış kuyuya düşmesi ve sadece kafasına kurşun işlemesi, onun savunmasızlığını ve kırılganlığını gösterir. Köstebek'in kutsal bir yolculuğu ve aydınlanma arayışını sembolize ederken, kapının üzerindeki koyun, masumiyet ve kurban edilme temasını temsil eder. Köstebek'in koyunu kaldırarak ustanın yanına girmesi, bir tür ritüel ve geçişi simgeler. Hile, strateji ve adalet arasındaki gerilim, kahramanın ahlaki gelişimini ve ruhsal sınavını derinleştirir.

Köstebek ve Mara, İlk Silah Ustası'nı yendikten sonra bir su kenarında dinlenirken, at üstünde bir kadın onlara yaklaşır ve ikinci ustanın yerini bildiğini söyleyerek kendisini de yanlarına almalarını ister. Köstebek, kadının sunduğu bilgiyi kabul eder ve bu teklif, kahramanın bilinmeyi araştırma ve zorlukları aşma dürtüsünün bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Kadın burada, Köstebek'in yolculuğunda yeni bir kapı açarak ona yol gösteren bir *müjdecı* arketipi işlevi görür. Müjdecı arketipi, kahramanın hayatını değiştirecek bir haber veya bilgi sunarak yolculuğun bir sonraki aşamasına geçişi sağlar.

Bu sahnenin devamında Mara ve kadın, bir su birikintisinde yüzerken görülür. Kadın, Mara'ya bir ayna hediye eder ve bu hediye, Mara'nın kendine bakıp derin bir saplantı geliştirmesine neden olur. Mara aynaya o kadar takılır ki, Köstebek ile birlikte olurken bile aynadan kopamaz. Yola devam ederken Mara'nın bu saplantısını fark eden Köstebek,

aynaya ateş ederek onu kırar. Mara, aynanın parçalarını toplar ve Köstebek'e teslim eder; bu, onun kendi içsel yüzleşmesini ve bağımlılıklarından kurtulma gereğini simgeler. Kadının bu noktadaki rolü, Mara'nın içsel çatışmalarını açığa çıkaran bir *ayartıcı* arketipine dönüşür.

Bu arketip, özellikle Yunan mitolojisinde *Sirens* olarak bilinen figürlerde kendini gösterir. Sirenler, denizcileri büyüleyici şarkılarıyla kendilerine çekerek tehlikeli kayalıklara doğru sürüklerler. Bu cazibeleri, denizcilerin gerçek yolculuklarından sapmalarına ve felakete sürüklenmelerine neden olur. Aynı şekilde, Sirenler gibi ayartıcı arketipindeki karakterler, kahramanların kendi içsel çatışmalarını açığa çıkarır ve onları yollarından alıkoyar. (Erhat, 1996, s. 870)

Mara'ya ayna hediye eden kadının da benzer bir işlevi vardır. Kadın, Mara'yı kendi yansımasına ve kimlik arayışına saplantılı bir şekilde bağlar; bu durum Mara'nın içsel yolculuğunda bir sapmaya neden olur. Kadının bu hediyesi, Mara'nın özgüven ve güç arayışını tetikler, ancak bu arayışa zarar verici bir saplantı unsuru katar. Bu nedenle, kadın tıpkı Sirenler gibi kahramanı ve yanındaki kişiyi kendi yolculuklarından uzaklaştırarak içsel bir meydan okumaya sürükleyen bir *ayartıcı* işlevi görür. Bu arketip, kahramanın veya diğer karakterlerin kendi zayıflıklarını keşfetmelerine vesile olur, bu da onların dönüşüm süreçlerine zorlu bir katkı sağlar.

Bu durumda kadın, hem Köstebek'in yolculuğuna yeni bir yön veren *müjdecî* hem de Mara'nın kimlik arayışını tetikleyen *ayartıcı* arketipleri arasında değişen bir figür olarak anlatıyı şekillendirir. Kadının varlığı, kahramanın yolculuğunda farklı işlevler üstlenerek karakterlerin dönüşüm süreçlerine katkı sağlar.

Köstebek, ikinci ustayı bulur. Usta, annesiyle birlikte yaşamaktadır. Anne, bir tarot okuyucusudur ve Köstebek'e oğluyla hemen karşılaşması için izin verir. Köstebek silahına davranır davranmaz usta onun silahını vurur ve düşürür. Usta, Köstebek'e kurallara göre artık bir ölü olduğunu, ancak ona ders vermek için konuşmaya devam edeceğini söyler. Usta, ellerini ve parmaklarını güçlendirmek için bakır dövdiğünü ve kibritlerden hassas geometrik şekiller yaparak ustalaştığını gösterir. Almak için vermek gerektiğinden bahseder. Ustanın "alma-verme" felsefesi, Köstebek'e sadece fiziksel zaferin değil, içsel bir dengede olmanın önemini anlatır. Daha sonra Usta Köstebek'i hırpalar ve onun sevgiyi bilmediğini iddia eder. Usta, sevgiyi göstermek için annesinin ayakları önüne çöker ve ayaklarını öperek ona olan bağlılığını sunar.

Usta, Köstebek'e bakırdan yapılmış küçük bir levhayı hediye eder. Hediye, Köstebek'in annesinin ayaklarının önüne düşer. Köstebek eğilip hediye alırken, cebindeki cam kırıklarından birini ustanın annesinin ayaklarının önüne gizlice bırakır. Anne ayağa kalktığı anda cam ayağına batar ve ayağı kanamaya başlar. Usta, annesinin kanayan ayağını görünce şok olur, ne yapacağını bilemez ve güçsüzleşir. Bu anı fırsat bilen Köstebek hem ustayı hem de annesini orada öldürür.

Ustanın annesine olan bağımlılığı, anima arketipi ve anne kompleksi üzerinden açıklanabilir. Usta, annesiyle derin bir duygusal bağ ve bağımlılık içindedir. Annesine olan sevgisi, onu güçlü kılarken aynı zamanda kırılgan ve zayıf hale getirir. Anneye bir şey olduğunda gücünü kaybeder, bu da onun derin bağımlılığını ve kırılganlığını ortaya koyar. Ustanın annesi, tarot okuyucusu olarak bilgelik ve rehberlik sunan bir figürdür. Ancak, aynı zamanda oğlu üzerinde derin bir duygusal kontrolü ve bağımlılığı simgeler. Ayna parçası, Mara'nın kendi kimlik arayışının ve yansımasına olan saplantısının bir sembolüdür. Köstebek'in bu cam parçasını kullanması, onun hilekâr arketipinden aldığı bir stratejiyi yansıtır. Hilekâr arketipi, olayları manipüle ederek avantaj sağlama sanatını temsil eder. Burada Köstebek, hilekarın mirasını devam ettirir ve bu ayna parçasını stratejik bir silah olarak kullanır. Bu parça, ustanın güç dengesini bozmak için kullanılır, çünkü annenin yaralanması ustanın en büyük zayıflığını ortaya çıkarır. Ayrıca ayna parçasının annenin ayağına batması, gölge arketipi ile de açıklanabilir. Gölge arketipi, bilinçaltında saklanan karanlık yönler, bastırılmış arzular ve zayıflıkları simgeler. Ustanın dışarıya gösterdiği bilgelik ve fiziksel güç, aslında derin bir içsel kırılganlığı gizler. Kırık aynanın annenin ayağına batması, ustanın gölgede kalan zayıflıklarını açığa çıkarır. Anneye duyduğu sevgi ve bağımlılık, onun en büyük gölge yönüdür.

Ayna parçası, Köstebek'in ustanın zayıflığını ve annesine olan sağlıklı bağımlılığını açığa çıkarmak için kullandığı bir strateji olarak hizmet eder. Hilekâr arketipi, gölge arketipi ve anima arketipi bu olayda iç içe geçer. Ayna parçası, kimlik arayışı, kırılganlık ve manipülasyonun sembolleri olarak kullanılırken, Köstebek'in zaferi, bu zayıflıkları stratejik olarak kullanarak elde edilir.

Peygamberler epizoduna geçildiğinde Köstebek, çölde yolculuğuna devam ederken ölü bir beyaz tavşan ve onu yiyen bir karga bulur. Tavşanı alarak ilerideki tavşan çiftliğine gider ve burada üçüncü ustayla karşılaşır. Üçüncü usta, tavşan çiftliğinin sahibidir ve beyaz, tavşanları andıran bir kıyafet giymektedir. Köstebek ile birlikte müzik yaparak birbirlerini tanımaya çalışırlar. Usta, Köstebek'in içsel çatışmalarını ve dönüşümünü sezer

ve ona, *"Kendinden bezmişsin, artık daha fazla ihanet etmek istemiyorsun. Artık kanunlara saygı göstermek istiyorsun. Bazıları çiçek verir, bazıları değerli nesneler verir. Sen ise bana armağan olarak hayatını getiriyorsun"* der.

Bir süre sonra usta, Köstebek'e, tavşanlarının önce Köstebek'ten yedi metre uzaklıktayken ölmeye başladığını ve şimdi neredeyse hepsinin öldüğünü söyler. Bu durum, Köstebek'in varlığının ve içsel çatışmalarının, çevresindeki dünyaya zarar verdiğini simgeler.

Usta, Köstebek'e silahını kullanmak isteyip istemediğini sorar ve ona iki siyah karganın olduğu bir hedef gösterir. İkisi birlikte ateş eder ve kargalar ölür. Usta, *"Bunlardan hangisini sen öldürdün, hangisini ben öldürdüm? Hadi bir bakalım,"* der. Kafasına vurularak ölen karganın Köstebek tarafından vurulduğunu, kalbine vurularak ölen karganın ise kendisi tarafından vurulduğunu söyler. Usta, kafa ve kalp arasındaki farkı vurgulamak için bu sembolleri kendi vücudunda göstererek açıklama yapar.

Bu noktada usta, Köstebek'e ateş eder ve onu kalbinden vurur. Ancak Köstebek ölmez, ayağa kalkar ve ustayı kafasından vurarak yere düşürür. Köstebek, kalbinin üzerinden önceki sahnede ustanın ona verdiği küçük bakır levhayı çıkarır ve ustaya doğru yaklaşarak, *"Fazla kusursuzluk bir hatadır"* der. Ustayı tavşanlarının üstüne atarak gömer ve oradan uzaklaşır.

Üçüncü ustayla karşılaşması, onun içsel dönüşümünün ve kendiyle yüzleşmesinin bir sembolüdür. Usta, Köstebek'i içsel çatışmalarıyla yüzleştirir ve ona dönüşümün ve kendini tanımanın yollarını gösterir. Usta, Köstebek'in varlığının çevresindeki dünyayı nasıl etkilediğini ona gösterir. Ancak, bu zaferin onu ruhsal ve duygusal dönüşümünü tamamlamaya yaklaştırdığı söylenemez. Aksine, Köstebek, ustayı yenmek için yine hileye başvurur ve dönüşümüne yardımcı olmaya çalışan bilge arketipine sahip ustayı öldürür. Bu, Köstebek'in hala içsel çatışmalarını tam anlamıyla çözmediğini ve yolculuğunun devam ettiğini gösterir. Ölü tavşanlar, masumiyetin ve saflığın kaybını simgeler. Tavşanların ölümü, Köstebek'in varlığının çevresine olan etkisini ve içsel çatışmalarının dış dünyaya yansımalarını gösterir. Ustanın, Köstebek'e kafasına ve kalbine ateş ettiğini göstermesi, düşünce ve duygular arasındaki ilişkiyi ve çatışmayı simgeler. Kafa (düşünce) ve kalp (duygu) arasında yer değiştirme, içsel denge ve harmoni arayışını temsil eder. Köstebek'in, ustaya *"Fazla kusursuzluk bir hatadır"* demesi, insanın kusurlu

doğasını ve mükemmellik arayışının tehlikelerini vurgular. Ancak, Köstebek'in bu sözü, onun hala kusursuzluğu ve gerçek dönüşümü tam olarak kabul edemediğini gösterir.

Ustanın bilge arketipine sahip olması ve Köstebek'e rehberlik etmeye çalışması, Köstebek'in yolculuğunda önemli bir fırsattır, ancak Köstebek bu fırsatı değerlendiremez. Bu sahne, Köstebek'in yolculuğunun devam ettiğini ve hala dönüşüm sürecinde olduğunu gösterir. Köstebek, içsel dengeyi ve gerçek dönüşümü bulma yolunda hala mücadele etmektedir.

Köstebek, üçüncü ustayı öldürdükten sonra Mara'nın yanına gider ve ustanın kanlarını Mara'nın tenine sürer. Köstebek hiddetle oradan uzaklaşırken, Mara arkasından bağırarak, *"Sen kazandın, beni bırakma! Sadece bir usta kaldı, en iyisi olacaksın,"* der. Bu sahne, Köstebek'in vahşi ve şiddet dolu doğasını, Mara'nın ise onun gücüne olan hayranlığını ve bağımlılığını gösterir.



Görsel 4.6. Son Usta ile Karşılaşma (El Topo Film, 1970)

Köstebek, Görsel 4.6'da gösterildiği gibi, dördüncü ve son ustayı bulduğunda karşısında oldukça yaşlı bir adam görür. Bu usta, Köstebek'e silahı olmadığını ve bir sinekkapanıyla silahını takas ettiğini söyler. Köstebek, çölde karşılaştığı ustalar içinde en güçsüzü olan ihtiyar, çıplak bir adam tarafından alt edilir. Son Usta ile yumruk yumruğa dövüşerek ustayı yenemeyeceğini anlayan Köstebek yine hile yaparak silahını çeker. Fakat usta kelebek yakalamak için kullandığı ağ sopa ile kurşunu yakalar. Köstebek, bu düelloyu kazanamayacağını anlar ve ustanın kurnazlıkla yenilmesinin bir anlamı olmadığını fark

eder. Usta, Köstebek'in silahını alır ve kendisini vurur, canının dahi bir önemi olmadığını vurgular. Son nefesini verirken Köstebek'e, "*Sen kaybettin*" der. Bu sahnede Köstebek'in iktidarı ciddi şekilde sarsılmıştır. Köstebek, dördüncü ve son ustaya karşı kendisini üstün ve güçlü hissetmesine rağmen, ustanın ona karşı gösterdiği kayıtsızlık ve kendi canına kıyması, Köstebek'in gücünü ve kontrolünü anlamsızlaştırır. Ustanın, Köstebek'in karşısında "kendi gücünü bile değersizleştirerek" canını hiçe sayması, Köstebek'in bu zaferin anlamsızlığını kavramasına yol açar ve onun iktidarının sembolik bir çöküşünü işaret eder. Köstebek, içsel bir mücadele yaşarken, kendisini yargılayarak bir köprüde yürür ve Tanrı'dan yardım diler. O esnada, onlara daha önce katılmış olan kadın gelir ve Köstebek'e ateş etmeye başlar; fakat Köstebek yaralanmaz. Bunun üzerine kadın, silahını Mara'ya verir ve ona Köstebek'i vurmasını söyler. Mara, silahı alır ve Köstebek'i vurur. Böylece Mara, iktidarın yeni sahibi olan kadınla birlikte oradan ayrılır.

Dördüncü usta, bilge ve yaşlı arketipinin bir temsili olarak, maddi güçlerin anlamsızlığını vurgulamak amacıyla silahını bir sinekkapanla takas etmiştir. Ustanın kendisini vurması ve canının önemsiz olduğunu belirtmesi, yaşamın ve ölümün ötesinde bir anlayışa sahip olduğunu gösterir. Son nefesini verirken Köstebek'e, "*Sen kaybettin*" demesi, Köstebek'in içsel zaferden yoksun olduğunu ve ruhsal yetersizliğini ortaya koyar.

Bu olayın ardından Köstebek, kendi iç dünyasında derin bir çatışma yaşar. Kendisini yargılayarak bir köprüde yürüyüp Tanrı'dan yardım diler; bu eylem, onun içsel arayışını ve ruhsal dönüşüm isteğini sembolize eder. Köprü, fiziksel ve ruhsal dünyalar arasında bir geçişi ve manevi yolculuğu temsil eder. Siyahlı kadının Köstebek'e ateş açması ve ardından Mara'yı yönlendirerek Köstebek'i öldürtmesi, ayartıcı arketipinin dönüştürücü ve yıkıcı gücünü ifade eder.

Mara, Köstebek'i öldürerek onun yolculuğuna son verir ve böylece nihai bir dönüşüm getirir. Güç ve iktidar arayışı içindeki Mara, yıkıcı tanrıça arketipi ile kahramanın yolculuğundaki görevini tamamlar. Köstebek'in içsel çatışmaları ve bağımlılıkları, Mara'nın bu eylemiyle son bulur. Bu, Köstebek'in kahramanlık yolculuğunda önemli bir dönüm noktasıdır.



Görsel 4.7. Yeniden Doğuş Sahnesi (El Topo Filmi, 1970)

Mezmurlar bölümüne geçildiğinde, Köstebek yıllar sonra deforme olmuş insanlarla dolu bir yeraltı mağarasında yeniden doğar. Mağara sakinleri onu bir tanrı olarak kabul eder, ancak Köstebek, kendisinin sadece bir insan olduğunu açıklar. Cüce kadın, bu insanların ensest ilişkiler nedeniyle deforme olduklarını, bu yüzden toplum tarafından dışlanıp yeraltında yaşamaya mecbur bırakıldıklarını anlatır. Cüce kadın mağara sakinlerini kurtarmak için bir tünel inşa etmek gerektiğini anlatır. Ancak mağarada zaten bir çıkış deliği vardır ve cüce halk aslında istediği zaman mağaradan çıkabilmektedir. Cüce halkın, ancak Köstebek'in kazacağı tünelle kurtulabileceklerine inanmaları, insanların kendilerine dayatılan sınırları kabullendiğini ve bu sınırları aşmak için dışsal bir güce ihtiyaç duyduğunu gösterir. Bu durum, cüce halkının kurban arketipinin bir yansımasıdır. Yönetmen burada, insanların zaman zaman kendi özgürlüklerini sınırlayan inanç sistemlerine veya dışsal bir "kurtarıcıya" olan ihtiyaçlarına bağlı kalarak, aslında sahip oldukları gerçek potansiyeli fark edemediklerine dair bir eleştiride bulunmaktadır.

Köstebek bu göreve başlamadan önce, topluluğun başındaki yaşlı bir kadın onunla görüşmek ister. Görsel 4.7'de görüldüğü gibi, yaşlı kadın, Köstebek'i bir bebek gibi kollarında yeniden doğurur ve ona ikinci bir başlangıç sağlar.

Köstebek, mağarada yeniden doğarak, kahraman arketipinin bir başka aşamasını temsil eder. Mağara sakinleri tarafından bir tanrı olarak görülse de kendisinin sadece bir insan olduğunu kabul eder. Bu, Köstebek'in içsel dönüşümünün ve insanlığının kabul

edilmesinin bir göstergesidir. Yaşlı kadın tarafından yeniden doğurulması, Köstebek'in ruhsal ve fiziksel yeniden doğuşunu simgeler. Yaşlı kadının bu eylemi, Kelt mitolojisinde bilgelik ve ilham tanrıçası olan Ceridwen'i çağırıştırır. Efsaneye göre, Ceridwen bilgelik kazanmak isteyen bir kişiyi kazanında kaynatarak yeniden doğmasını sağlar (The Goddess Garden, 2024).

Yaşlı kadın, Köstebek'i yeniden doğurarak, *şifacı* arketipini temsil eder. Kahramanı hem fiziksel hem ruhsal olarak yenileyerek dönüşüm geçirmesine katkı sağlar. Köstebek'i yeniden doğurması, ona ruhsal bir temizlik ve yenilenme sunmasıyla şifacı arketipine uygun bir anlatı sağlar.

Cüce kadın, Köstebek'in bilinçdışıyla bağlantı kurmasına ve dönüşüm sürecinde ilerlemesine yardımcı olan bir anima figürüdür. Onun fiziksel olarak küçük ve deforme olmuş bir figür olması, Köstebek'in bilinçdışıyla olan çatışmalı ilişkisini yansıtır. Anima'nın bireyin bilinçdışında nasıl şekillendiği, bireyin içsel süreçleriyle bağlantılıdır.

Köstebek, cüce kadınla birlikte mağara sakinlerini kurtarmak için para toplamak amacıyla bir sınır kasabasına giderler. Burada, mağara sakinlerini kurtarmak için çabalayacak olması, onun kahraman arketipini ve kurtarıcı rolünü pekiştirir.

Bu kasaba, dışarıdan bakıldığında bir burjuva toplumu gibi görünse de altında derin bir sefahat ve şiddet akıntısı barındırır. Burada kült püriten inançlar, sosyal olarak onaylanmış ırkçılık, sömürgecilik, ekonomik sömürü ve şiddetle maskelenmiştir. Siyah köleler, beyaz kadınlar tarafından şehvetle satılmayı veya haksız yere tecavüzle suçlanmayı beklerken eğlence için iple bağlanır ve damgalanır.

Kasaba, medeni ve düzenli bir toplum gibi görünse de altında yatan şiddet, ırkçılık ve sömürü temalarıyla karanlık bir yeraltı dünyasını temsil eder. Bu, toplumun yüzeydeki görünümüyle derinlerdeki gerçekliği arasındaki çelişkiyi sembolize eder. Siyah köleler ve beyaz kadınlar, kasabanın sosyal adaletsizliğini ve ekonomik sömürsünü temsil eder.

Halk, bir kilisede toplanmıştır. Rahip eline bir silah almış ve halk "*Kurtar bizi, Tanrım*" sözleriyle alkış tutmaktadır. Rahip, elindeki silaha tek kurşun koyarak karşısındaki halktan birilerine verip rulet oynatmakta ve hayatta kalanların tanrı inancı olduğunu vurgulamaktadır. Genç rahiplerden birisi silahı alıp oyuna dahil olduğunda, diğer rahip silahın emniyetinin açık olduğunu ve korkmaması gerektiğini kulağına fısıldar. Ancak genç rahip, gizlice gerçek bir kurşunu silaha yerleştirip emniyeti kapatarak gerçekten rulet

oynar. Genç rahip ölmez, ancak o sırada halkın içinden bir çocuk silahı rahibin elinden alır ve kendisine ateş eder. Çocuk ölür.

Rahipler, dinin ve inancın temsili olarak karşımıza çıkar. Kilise, topluluk ve inancın merkezi olarak karşımıza çıkar. Ancak, bu sahnede, kilise aynı zamanda manipülasyon ve kontrolün bir mekanıdır. Genç rahip ise, daha saf ve gerçek bir inanç arayışını simgeler. Ancak, onun da gerçek kurşunu silaha yerleştirmesi, inancın ve cesaretin ölümle sınındığı bir durumu ortaya koyar.

Bu sahne, inancın ve dinin yanlış kullanımı ve manipülasyonunu işler. Rahipler, dinin ve inancın temsili olarak güç arketipini yansıtırken, halk ve özellikle çocuk, kurban arketipini temsil eder. Silah ve Rus ruleti, hayatın ve ölümün belirsizliğini ve dinin bu belirsizliği nasıl manipüle edebileceğini simgeler. Genç rahibin cesareti ve gerçek inancı, inancın ve cesaretin tehlikeli boyutlarını ortaya koyar. Çocuğun ölümü ise, masumiyetin trajik kurban edilmesini sembolize eder.



Görsel 4.8. Köstebek ve oğlu Hijo'nun yüzleşmesi (El Topo Film, 1970)

Kıyamet epizoduna geçildiğinde, Köstebek ve Cüce Kadın, alaycı bir genelev izleyicisi için birlikte olmaları karşılığında para alırlar ve daha sonra evlenmeye giderler. Ancak Köstebek, yetişkin oğlu Hijo'nun bu kasabada rahip olduğunu öğrenir. Hijo, bir önceki sahnedeki genç rahipten başkası değildir. Babası tarafından terk edilmenin acısıyla dolu olan Hijo, babasını öldürmeye yemin eder, ancak Görsel 4.8.'te görüldüğü üzere, tünel kazma işi bitene kadar Köstebek'i bağışlar. Hijo rahipliği bırakır ve babasının, yani Köstebek'in silahşör iken giydiği kıyafeti giyer. Hijo, çocukken terk eden babasıyla

yüzleşince bir dönüşüm geçirir, ancak bu dönüşüm, babasının onu bıraktığı haliyle ilişkilidir.

Kötebek, kahraman yolculuğunda önemli bir dönüşüm geçirirken, aynı zamanda baba arketipini de temsil eder. Oğlu Hijo ile yüzleşmesi, onun geçmişteki hatalarıyla ve terk ettiği ailesiyle yüzleşmesini simgeler. Hijo, babası tarafından terk edilen bir çocuk olarak, Kötebek'in gölge arketipini temsil eder. Babasına karşı beslediği öfke ve intikam arzusu, onun içsel çatışmalarını ve karanlık yönlerini açığa çıkarır. Rahipliği bırakıp babasının silahşör kıyafetini giymesi, Hijo'nun babasıyla yüzleşmesi ve onun kimliğine bürünmesiyle sonuçlanan bir dönüşüm sürecini simgeler. Rahiplik, ruhsal ve dini bir rolü temsil ederken, silahşör kıyafeti, güç ve adalet arayışını simgeler.

Tünel tamamlandığında, Hijo babasını öldürmekten vazgeçer ve deforme olmuş bir insan seli kasabaya doğru akar. Kasaba halkı, tüm bu deforme insanları kurşuna dizer ve öldürür. Kötebek böylece kimseyi kurtaramamış olur. Ancak, insanüstü bir güce sahip olan Kötebek, kasaba halkının kurşunlarına direnerek hepsini öldürür. Bu kaosun ortasında, Cüce Kadın, Kötebek'ten olan bebeğini doğurur. Kötebek, kendisini yakarak hayatına son verir. Hijo ve yeni doğmuş bebeğiyle birlikte Cüce Kadın uzaklaşırken, Kötebek'in mezarı üzerinde arıların bal yaptığı görülür.

Kötebek'in kendisini yakarak hayatına son vermesi, fedakârlık ve dönüşüm temasını yansıtır. Bu eylem, onun içsel çatışmalarını ve insanüstü gücünü sona erdirmeye arzusunu simgeler.

Bebeğin doğumu, anima'nın yaratıcı gücünün ve dönüşüm kapasitesinin bir sembolüdür. Cüce Kadın, Kötebek ile olan ilişkisi aracılığıyla hem onun fiziksel soyunu hem de ruhsal mirasını devam ettirir. Bu yaratıcı güç, Kötebek'in kendisini yakarak gerçekleştirdiği fedakârlıkla birleşir. Kötebek'in ölümünden sonra yaşamın devam ettiğini gösteren bu bebeğin varlığı, anima'nın dönüştürücü ve doğurgan işlevine işaret eder.

Hijo, babasını öldüremeyerek içsel bir dönüşüm geçirir ve Kötebek'in gölge arketipiyle yüzleşir. Bu yüzleşme, onun babasının mirasını ve geçmişini kabul etmesiyle sonuçlanır. Hijo, içsel çatışmalarını ve babasına karşı olan öfkesini aşarak yeni bir yolculuğa başlar. Böylece şiddetle başlayan hikâyenin şiddetle bitmesi ve oğlunun Kötebek'in yerini alması anlatıya döngüsel bir nitelik kazandırır.



Görsel 4.9. Son Sahne Köstebek'in Mezarı (El Topo Filmi, 1970)

Görsel 4.9.'da görüldüğü üzere Köstebek'in mezarı üzerinde arıların bal yapması, doğanın döngüselliğini ve yaşamın devamlılığını simgeler. Arılar, ölümün ardından gelen yeni hayatın sembolüdür. Bu sahnede Köstebek'in kendini yakarak hayatına son vermesi ve ardından mezarının üzerinde arıların bal yapmaya başlaması, Feniks mitini çağırır. Eski Mısır ve Yunan mitolojilerinde yer alan Feniks, kendini ateşte yok ettikten sonra küllerinden yeniden doğan efsanevi bir kuş olarak bilinir. Feniks'in ölümü, ardından gelen yeni yaşamı ve doğanın döngüselliğini simgeler. Aynı şekilde, Köstebek'in kendini feda etmesi, ruhsal bir arınma ve yenilenme sürecini ifade ederken, mezarında beliren arılar ise ölümün ardından gelen hayatın ve bereketin sembolüdür. Bu durum, Köstebek'in ölümünün bir son değil, yeni bir başlangıç anlamına geldiğini ve doğanın döngüsel yapısıyla uyum içinde olduğunu ortaya koyar (Gülkanat, 2024).

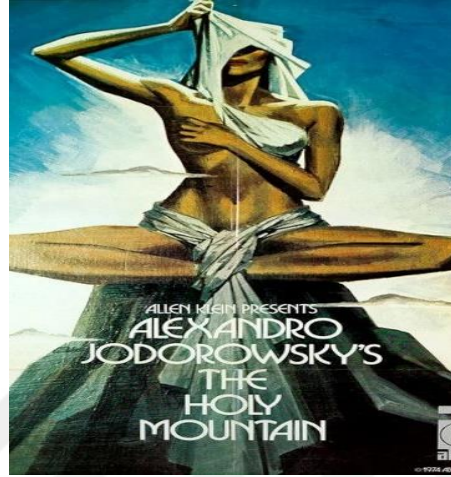
Tablo 4.1 Köstebek Filmindeki Arketipler, Karakterler ve Açıklamaları

Arketip	Karakterler ve Açıklamaları
1. Anima Arketipi	Hijo: Hijo'nun içsel dişil yanını ve annesiyle olan bağına temsil eden anne fotoğrafı. Cüce Kadın: Cüce Kadın'ın Köstebek'ten olan bebeğini doğurması ve yeni bir yaşamı simgelemesi. Anima'nın yaratıcı gücünün ve dönüşüm kapasitesinin bir

	semboldür. Cüce Kadın, Köstebek ile olan ilişkisi aracılığıyla hem onun fiziksel soyunu hem de ruhsal mirasını devam ettirir. İkinci Silah Ustası: İkinci Silah Ustası'nın annesine olan bağımlılığı ve annenin rehberlik eden bir figür olarak yer alması.
2. Ayartıcı Arketipi	Kadın: Mara'ya ayna hediye eden kadının onu kendi yansımasına saplantılı hale getirmesi ve Köstebek'i vurması için Mara'yı ayartması.
3. Bilge (Rehber) Arketipi	Köstebek: Köstebek'in oğluna rehberlik ederek onu yetişkinlik yolunda yönlendirmesi. İlk Silah Ustası: İlk Silah Ustası'nın ölümünden korkmaması ve ruhsal üstünlüğü. Cüce Kadın: Cüce Kadın'ın Köstebek'e mağara sakinlerini kurtarma yolunda destek olması.
4. Gölge Arketipi	Köstebek: Köstebek'in yer altında yaşayıp bilinçdışındaki bastırılmış yönlerini temsil etmesi ve Hijo'yu öldürmeye zorlaması. İkinci Silah Ustası: İkinci Silah Ustası'nın annesine duyduğu bağımlılığın içsel çatışmaları açığa çıkarması. Hijo: Hijo'nun babasına karşı öfkesini ve intikam arzusunu yansıtarak Köstebek'in karanlık tarafını temsil etmesi.
5. Hilekâr Arketipi	Mara: Mara'nın Köstebek'e ustayı yenmek için hile yapmasını önermesi ve manipülatif tavrı. Köstebek: Köstebek'in öldürdüğü kişilerden yüzük çalması.
6. Kahraman Arketipi	Köstebek: Köstebek'in haydutlarla savaşarak adaleti sağlamaya çalışması. Köstebek'in kendisini yakarak hayatına son vermesi, kahraman arketipinin nihai fedakârlığını temsil eder; bu eylem, onun kendi insanlığıyla yüzleşmesini, dönüşümünü tamamlamasını ve yaşamın döngüsellğine kendisini adanarak evrensel bir dengeye ulaşmasını simgeler.
7. Kurban Arketipi	Kasaba Halkı: Kasabadaki çocuk ve halkın, din ve inanç adına manipüle edilmesi.
8. Kurtarıcı (Mesih) Arketipi	Köstebek: Köstebek'in suyu tatlandırarak kadına yardım etmesi ve ilahi bir figür gibi davranması.
9. Müjdecî Arketipi	Kadın: Köstebek'e ikinci ustanın yerini göstererek kadının kahramanın yolculuğuna rehberlik etmesi.
10. Tanrıça Arketipi (Yıkıcı Tanrıça)	Mara: Mara'nın güce ve kontrol arzusuna sahip yıkıcı yönleriyle kendini göstermesi.
11. Tiran Arketipi	Albay: Albay'ın gücü kötüye kullanarak çevresine baskı yapması ve kadınları nesneleştirilmesi.
12. Yeniden Doğuş Arketipi	Hijo: Hijo'nun oyuncakları ve annenin fotoğrafını gömerek çocukluktan yetişkinliğe geçiş sürecini başlatması. Köstebek: Yaşlı kadının Köstebek'i yeniden doğurarak ruhsal bir yenilenme sağlaması.
13. Şifacı Arketipi	Yaşlı Kadın: Yaşlı kadının Köstebek'i yeniden doğurarak ruhsal bir yenilenme sağlaması.

4.2 Kutsal Dağ (*The Holy Mountain*, 1973): Sinematik Değerlendirmesi ve Filmin Konusu

Alejandro Jodorowsky'nin 1973 yapımı "The Holy Mountain" filmi, sembolik ve gerçeküstü bir anlatımla fantastik bir hikâye sunar. John Lennon, Yoko Ono ve Allen B. Klein'in desteğiyle çekilen bu film, Jodorowsky ve Klein arasındaki anlaşmazlıklar nedeniyle 2007 yılına kadar home video formatında izleyiciyle buluşamamıştır.



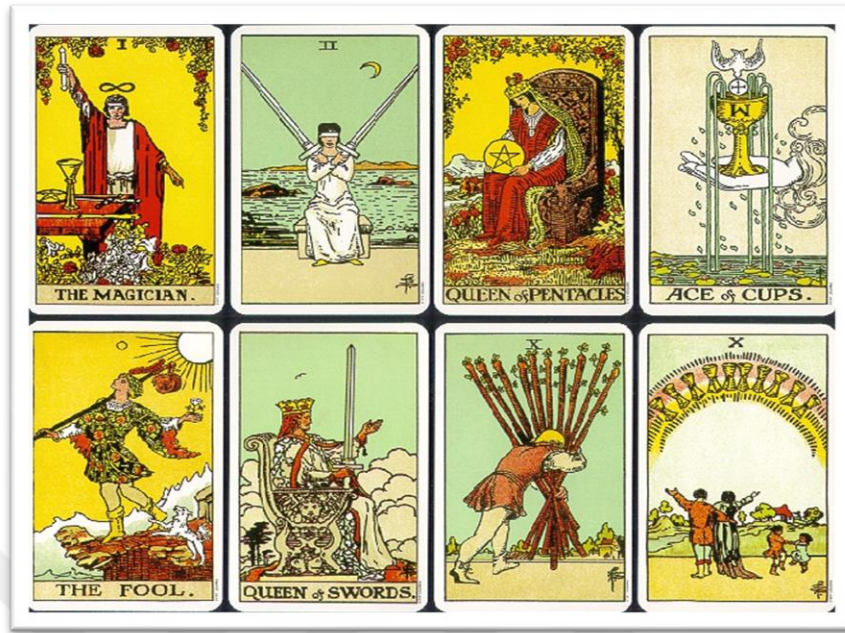
Görsel 4.10. Kutsal Dağ (The Holy Mountain) Film Afişi , (www.imdb.com)

"Kutsal Dağ," karşı kültürün ve ruhsal isyanın özlerini içeren, absürtlük, hazcılık ve tarot mistisizmi temalarını barındıran bir eserdir. Film, şehirli, kavramsal ve politik bir hiciv içermekte olup, Jodorowsky'nin simyacı rolünde ölümsüzlüğe ulaşmanın sırrını aradığı bir yolculuğu anlatır. Film, birçok olağanüstü tuhaf sahne içerir ve Jodorowsky'nin provokatif tarzını yansıtır. Bu film, dönemine ait bazı kült sahneleri hatırlatır ve sinemanın büyük şovmen-provokatörünün önemli bir eseri olarak kabul edilir (Bradshaw, 2020).

Film, bireyin kimliğini maskelerle yeniden tanımlarken, toplumsal ve Hristiyan inancına yönelik eleştiriler sunar. Film, küçük bir elit tabakanın dini ve politik gücü kullanarak toplumu sömürmesini ve büyük kesimi fakirliğe mahkûm etmesini ele alır. Film, çizgisel olmayan bir anlatıya sahip olup, zaman içinde hızlı geçişlerle eklektik bir yapı sunar. (Altun, 2015, s.15).

Film, ezoterik anlamlarla dolu bir İsa figürünün simyacı (Jodorowsky tarafından canlandırılır) ve güneş sisteminin yedi gezegenini temsil eden figürlerle tanışmasını konu edinir. Bu karakterler, ölümsüzlüğe ulaşma amacıyla Kutsal Dağ'ı ararlar.

Jodorowsky'nin tarot kartlarının sembollerini ve anlamlarını incelediği çalışmaları, filmin sembolik düzlemini anlamlandırmada önemli bir rol oynar (Altun, 2015, s.12).



Görsel 4.11. Tarot Kartları

Görsel 4.11.'de görülen tarot kartları, hem Jung'un hem de Jodorowsky'nin arketipler konusunda ortak ilgi gösterdikleri ve çalışmalar yaptıkları bir alandır.

Tarot, Orta Çağ'ın son dönemlerinde ortaya çıkan ve 78 karttan oluşan bir kart destesidir. Zamanla psikolojik destek amaçlı olarak kullanılmaya başlanmış ve günümüzde kehanet ve fal ile güncelliğini korumuştur (Douglas, 1991, s. 13).

Jodorowsky, tarot hakkındaki araştırmaları neticesinde, Tarot'un sembollerini ve arketipik yapısını inceleyen "Tarot'un Bilgeliği: Sembol ve Arketiplerle Yaşamı Keşfetmek" adlı kitabı yazmıştır. Bu kitapta, tarot kartlarının yalnızca birer kehanet aracı olmadığını, aynı zamanda insanın ruhsal yolculuğunu ve içsel dönüşüm süreçlerini anlamada güçlü bir rehber olduğunu savunur. Jodorowsky, her bir kartı bir "öğretmen" olarak ele alır ve kartların sembolik dilini çözerek, bireylerin kendilerini ve bilinçdışı dinamiklerini daha iyi anlamalarına yardımcı olmayı amaçlar.

Jodorowsky bu kitapta, 78 kartın hiyerarşisinin ardındaki gizli çağrışımlarını, daha önce peşine hiç düşülmeyen semboller ve simgelerin anlamını araştırmıştır. Jodorowsky'e göre, Tarot'u geleceği görme yanılsamasından bağımsız düşünürsek, Tarot kendini keşfetmenin bir aracı olan psikolojik bir desteğe dönüşür (Jodorowsky, 2023).

Tarot destesi, 78 karttan oluşur ve iki gruba ayrılır: Büyük Arkana ve Küçük Arkana. Büyük Arkana, 22 kartla derin, ruhsal ve arketipsel temaları yansıtarak bireyin yaşam yolculuğunda önemli deneyimleri simgeler. Örneğin, “The Fool (Aptal)” yeni başlangıçları, “The High Priestess (Başrahibe)” sezgiyi ve “The Tower (Kule)” ani değişimi temsil eder. Küçük Arkana ise 56 kartla günlük olaylar ve kişisel mücadeleleri ifade eder ve dört gruptan oluşur: Kupa (duygular), Asa (yaratıcılık), Karo (maddi dünya) ve Sinek (zihinsel alan). Bu kartlar dört elementi (su, ateş, toprak ve hava) simgeler ve kişinin günlük yaşantısındaki durumları yansıtır. (Jodorowsky, 2023).

1 Mart 1933’te Jung, aktif imgeleme üzerine düzenlediği bir seminerde Tarot hakkında konuşarak bu imgeler hakkında bilgi sahibi olduğunu göstermiştir:

Çift cinsiyetli figürün ortaya çıktığı diğer bir tuhaf okült deneyim alanı Tarot’tur. Bu, çingeneler tarafından başlangıçta kullanıldığı söylenen bir oyun kartı destesidir. Eğer doğru hatırlıyorsam İspanyol örnekleri, on beşinci yüzyıl kadar eski. Bu kartlar gerçekten bizim kart destelerimizin kökenidir; kırmızı ve siyah renkler zıtlıkları simgeler ve dört gruba —maça, kupa, karo ve sinek— bölünmesi de bireyleşme sembolizmine aittir. Bunlar psikolojik imgeler, bilinçdışının içerikleriyle oynuyormuş gibi oynanan sembollerdir. Belirli şekillerde birleşirler ve farklı birleşimler insanlık tarihindeki olayların oyunlu gelişimine karşılık gelir. Tarot’un orijinal kartları, kral, kraliçe, şövalye, as gibi sıradan kartlardan oluşur, yalnızca figürler biraz farklıdır; ayrıca güneş sembolü, ayaklarından asılı adam sembolü, yıldırım düşen kule veya kader çarkı gibi semboller içeren yirmi bir kart daha vardır. Bunlar, bilinçdışının akışının sıradan bileşenleriyle karışan, farklılaşmış doğada arketipsel fikirlerdir; bu nedenle yaşamın akışını anlamak veya gelecekteki olayları öngörmek, en azından mevcut durumun koşullarını okumak amacıyla kullanılan sezgisel bir yöntem için geçerlidir. Bu, mevcut durumu en azından okumaya izin veren Çin’in kehanet yöntemi I Ching ile benzer bir yapıdadır. İnsan her zaman bilinçdışı yoluyla mevcut durumun anlamına erişme ihtiyacını hissetmiştir, çünkü mevcut durum ile kolektif bilinçdışı arasındaki koşullar arasında bir tür benzerlik veya uygunluk vardır (Douglas, 1997, s. 923).

Filmde kartların bizzat sahnelerle yansıtılması, tarotun sadece sembolik bir altyapı değil, aynı zamanda anlatının temel bir parçası olarak kullanıldığını göstermektedir. *Kutsal Dağ* filminde tarot kartları ve onların sembollerinin doğrudan kullanımı, Jung ve Jodorowsky’nin tarot üzerine geliştirdikleri düşünceleri anlamak önemli hale gelmektedir.

Film, geleneksel sanatsal yöntemleri ve Batılı ahlaki varsayımları reddeden, karşı-kültürel köklere sahip bir yapıdır. Jodorowsky'nin kişisel inançlarını ve Zen Budizmi gibi çeşitli inanç sistemlerinden aldığı unsurları yansıtır. "Hırsız" olarak bilinen bir karakterin çölde uyanışı ve İsa Mesih'e benzerliği nedeniyle İsa'nın alçı kopyalarını yapmak için kullanılmasıyla başlayan hikâye, Hırsız'ın Simyacı ile tanışması ve ruhsal bir yolculuğa çıkmasıyla devam eder. Simyacı, her biri bir gezegeni temsil eden yedi kişiyle birlikte, ölümsüzlüğün sırrını bulmak için Lotus Adası'na gitmeleri gerektiğini söyler (Jones, 2023).

Filmin ana karakteri olan İsa'ya benzeyen hırsız, her şeyi altına dönüştürebilen Simyacı ile birlikte olağanüstü bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta, her biri farklı bir gezegeni ve o gezegenle ilişkilendirilmiş negatif unsurları temsil eden yedi kapitalist figür ona eşlik eder: Kozmetik üreticisi (Venüs), silah üreticisi (Mars), milyoner sanat taciri (Jüpiter), savaş oyuncakları üreticisi (Satürn), politik ve ekonomik danışman (Uranüs), emniyet amiri (Neptün) ve mimar (Plüton) (Senak, 2018). Simyacı'nın yönlendirmesiyle, bu yedi karakter tüm paralarını ve heykellerini yakarak Kutsal Dağ'a doğru yolculuğa çıkarlar. Amaçları, Kutsal Dağ'da yaşayan dokuz ölümsüz üstadın ölümsüzlük sırrını öğrenmektir. Her biri, dünya ve insanlığı manipüle eden güç odaklarının simgesi olarak karşımıza çıkar. Simyacı liderliğindeki bu grup, ölümsüzlük ve aydınlanma arayışıyla Kutsal Dağ'a doğru yola çıkar ve bu yolculuk, herkesin kendi ego ve arzularından arınması gereken sembolik bir süreç olarak ilerler. Zirveye ulaştıklarında ise karakterler, gerçeğin bir ilüzyon olduğunu fark eder. Filmin sonunda Jodorowsky, kameraya dönerek seyirciye "Bu sadece bir film" der ve hayatın anlam arayışının aslında bir tür döngü ve yanılsama olduğunu çarpıcı bir şekilde vurgular. Film, izleyiciyi aktif kılarak semboller üzerinden bir öğretinin yolculuğunu sunar ve finalde, hayatın gerçekliğine dönerken izleyiciyi öznel bir birey olarak tanımlar (Altun, 2015, s.21).

4.2.1 Jungcu Arketiplerin İncelenmesi



Görsel 4.12. İkiz Kız Kardeşler (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Film açılış sahnesinde, Simyacı ve karşısında, modern görünümleriyle ikiz kız kardeşler karşılıklı oturmaktadır. Dini ritüel havası hakimdir; mistik bir atmosfer eşliğinde, Simyacı ruhsal bir arınma törenini başlatmak üzere harekete geçer. Simyacı, bir tasın içine kutsal suyu andıran bir sıvı döker ve bu suya batırdığı bezle ikiz kız kardeşlerin yüzlerindeki makyajı siler. Bu eylem, kız kardeşlerin dış kimliklerini oluşturan yapay, geçici yüzeylerin temizlenmesini sembolize eder; toplumsal maskeleri olan Persona'ları (yani toplumsal maskeleri) soyulmaktadır. Ardından, simyacı kız kardeşlerin takma tırnaklarını söker, görsel 4.12'deki gibi boyalı saçlarını tıraş eder ve kıyafetlerini çıkarır. Bu sahnede Simyacı, Jung'un simyacı arketipini temsil eden bir rehber ve dönüştürücü olarak, kız kardeşlerin Persona'sını kaldırarak onların Öz'e, gerçek benliklerine ulaşmalarına rehberlik eden bir dönüşüm ritüeli gerçekleştirmektedir.

Filmde, Hırsız karakteri sarhoş bir halde yerde baygın yatarken görülür. Yüzünde sinekler dolaşmakta ve hemen yanında Tarot kartları bulunmaktadır. Bu kartlar arasında özellikle "Aptal" (The Fool) kartı öne çıkar. Tarot kartları içinde "Aptal" kartı, masumiyet ve bilinmeyene cesurca adım atan bir yolculuğu simgeler. Aynı zamanda, henüz gelişmemiş bir potansiyeli ve sınırsız olasılıkları da ifade eder (Banzhaf ve Theler, 2001, s. 45). Bu sahnede Hırsız, yönsüz, başıboş ve bilinçsiz bir halde, hayatın anlamını ve kendi kimliğini keşfetme sürecinin en başında olan bir karakter olarak betimlenir.

Hırsız burada Carl Gustav Jung'un teorisiyle "kahraman" arketipiyle ilişkilendirilir. Ancak bu noktada Hırsız, Kahraman arketipinin başlangıç aşamasını temsil eden, henüz farkındalık kazanmamış bir birey olarak görülür. Bu arketip, kahramanın yolculuğunun

başlangıcını işaret eder. Hırsız, henüz farkındalık kazanmamış olsa da hayatın anlamını ve kendi kimliğini bulmak için büyük bir dönüşüm yolculuğuna çıkmaya hazırdır. Jung'un bireyleşme süreci açısından, Hırsız burada henüz "kendilik" (Self) arketipine ulaşmamış olsa da bu hedefe giden yolculuğun ilk adımını atmaya hazırlanan bir karakterdir.



Görsel 4.13. Ampüte adam Hırsız'ın yüzünü temizliyor (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Görsel 4.13'de görüldüğü gibi, elleri ve ayakları olmayan ampüte bir adam hırsıza yaklaşır ve hırsızın yüzündeki sinekleri nazikçe temizler.

Ampüte adamın sırtında *Değnek Beşlisi* tarot kartı asılıdır. Tarot'ta *Değnek Beşlisi*, bireysel farklılıklar, inanç ayrılıkları ve farklı yönlere gitmek isteyen kişilerin aynı noktada buluşmak zorunda oldukları durumları simgeler. Kart üzerindeki figürler, farklı renklerde giysiler giyerek değneklerini farklı yönlere tutmaktadır; bu durum, bireysel farklılıkları, farklı inanç sistemlerinin ve yönelimlerin yarattığı çatışmaları temsil eder. (Banzhaf ve Theler, 2001, s. 71)

Bu esnada çıplak bir çocuk grubu gelir ve yerde yatan hırsızı omuzlarına alarak, İsa'nın çarmıha gerilmesine benzer şekilde bir çarmıha gererler ve onu taşlamaya başlarlar. Hırsız ayılır, kendine gelir ve çarmıhtan kurtularak çocukları bağırarak uzaklaştırır. Çocuklar kaçarken, hırsız ampüte adama saldıracak olur ancak ampüte adam ona bir sigara ikram eder. İkili arasında beklenmedik bir uzlaşma ile dostluk gelişir.

Ampüte adamın Değnek Beşlisi kartıyla simgelenmesi, gölge arketipinin insanın içindeki bastırılmış, çözülmemiş ya da kabul edilmemiş yönlerini simgelemesiyle örtüşür.

Hırsız, çarmıh sahnesinde çocuklarla olan karşılaşmasında bir "kurban" rolü üstlenmişken, ampüte adamın sigara ikramı ve dostluk girişimi, Hırsız'ın kendi içindeki çatışmaları uzlaştırmasının ve gölge yönüyle barışmasının bir sembolü haline gelir. Ampüte adam, Hırsız'ın kaba, yaralı veya eksik yönlerini simgeler; bu yönler Hırsız tarafından başlangıçta kabul edilemez görünse de dostluk ve uzlaşma aracılığıyla gölge entegre edilir.

Hırsız ve ampüte adam birlikte şehre girdiklerinde kaos dolu bir ortamla karşılaşılır: bir köşede askerler protesto yapan öğrencileri vurmakta, başka bir sokakta bir tabur asker kurban edilmiş hayvanları flama gibi taşıyarak yürüyüş yapmaktadır. Aynı zamanda, üst tabakaya ait elit bir insan grubu ise vurulan insanların fotoğraflarını çekmektedir. Elitlerden biri, hırsıza kendisini fotoğraflaması için fotoğraf makinesini verir ve karşılığında ona para öder. Hırsız bu teklifi kabul eder ve farkında olmadan yozlaşmış toplumsal düzene katkıda bulunur.

Bu sahnede hırsız, bilinmeyene cesurca adım atan, saflık ve potansiyel dolu bir figürdür; buna göre hırsız, toplumun kaotik ve yozlaşmış yapısının içinde kendi kimliğini sorgulamadan, başıboş bir şekilde bu rollerin içinde sürüklenmektedir.

Hırsız ve ampüte adam, şehrin içinde ilerlerken minyatür bir gösterinin sergilendiği bir platformun önünde dururlar. Gösteri, Güney Amerika'nın sömürgecilik dönemini ele almakta ve minyatür bir şehirde kertenkeleler (yerliler) ve kurbağalar (sömürgeciler) kullanılarak İspanyolların Amerika kıtasını sömürgeleştirmesini kanlı bir savaşla betimlemektedir. Sahne gerçek kurbağa ve kertenkelelerle düzenlenmiş, sömürgeciliğin kanlı tarihini grotesk bir biçimde canlandırmaktadır.



Görsel 4.14. Ampüte adam ve Hırsız Platformda (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Görsel 4.14'teki gibi gösterinin sonunda, hırsız ve ampüte adam platforma çıkar. Hırsız, ölü kertenkele ve kurbağaların arasında sıçrayarak bir kurbağayı, yani sömürgeciyi canlandırır. Bu sahne, hırsızın kendini kolektif bilinçdışının karanlık yönlerine, sömürgecilik ve acımasızlık temalarına kaptırdığını simgeler.

Ampüte karakter ise, gölge arketipinin temsili olarak hırsızın yanında durur ve elindeki parayı kaldırarak onun toplumun çelişkileri ve çatışmaları karşısında uyum sağlamak zorunda kalışını simgeler. Bu hareketiyle ampüte, hırsızın hem içsel hem de toplumsal çatışmalarla yüzleşmesini zorunlu kılan bir anı sembolize eder; böylece hırsızın içinde bulunduğu düzene istemese de bir parçası olarak dahil olduğunu ima eder.

Minyatür şehirde kertenkeleler ve kurbağalarla simgelenen sömürgecilik ve kanlı savaş gösterisi, toplumun tarihsel gölgesini yansıtır. Sömürgeciliğin zalimlik, çıkarıcılık ve kan dökme üzerinden şekillenen doğası, Jung'un kolektif bilinçdışı kavramında bir gölge olarak yer alır. Kertenkeleler (yerliler) ve kurbağalar (sömürgeciler) ile bu sahne, toplumun bastırdığı karanlık yönleri ve geçmişte işlenen zulümlerin hatıralarını canlandırır. Hırsızın burada sömürgeci rolünü üstlenip kurbağa taklidi yapması, kendini istemeden toplumun kolektif gölgesine, yani acımasızlık ve maddiyatçılığa kaptırdığını gösterir.

Bu arada elitlerin, vurulan insanların ve kanlı gösterinin fotoğraflarını çekmesi Jung'un *Persona* arketipine yönelik bir eleştiridir. *Persona*, bireyin toplumsal maskesi, toplumda takındığı yüzdür. Elitler burada, gerçek acılara duyarsız kalıp yalnızca yüzeydeki görüntülerle ilgilenen toplumun kayıtsız yönünü simgeler.

"Satılık Mesihler" adlı sahnede, Roma İmparatorluğu askerleri pazar yerinde çoğaltılmış İsa ikonları satarken, elitler ellerinde kameralarıyla bu anları kaydeder. Askerler, hırsız ve ampüteye bir çarmıh vererek onları sokak boyunca bu yükü taşımaya zorlar; elitlerden bir kameraman, hırsız ve ampüteyi filme almaya devam eder. Ardından, askerler hırsızın içki içmeye davet ederken, ampüteyi yanlarından kovarlar.

Bu sahnede, hırsız "Kurban" arketipini de yansıtır. Hırsız saflıkla bilinmeyene doğru bir adım atarken bu sahnede toplumsal rolleri sorgulamadan ve bilinçsizce üstlenir. Çarmıh taşımaya zorlanarak "Kurban" arketipinin temaları yansıtılır. Hırsız, toplumun ona dayattığı bu rolü bilinçsizce kabul ederken, ampüte karakter ise hırsızın içsel gölge yanını yansıtan bir figürdür. Ampütenin askerler tarafından kovulması, hırsızın bu yolculuğunda

gölge yanlarıyla yalnız başına yüzleşmek zorunda kalmasını, uyumsuzluklarını toplumdan dışlanarak kendi başına çözmeye itilişini simgeler.



Görsel 4.15. Hırsız ve Kopya İsa Heykelleri (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Hırsız, sarhoş olup bayılınca, askerler onu bir fabrikaya götürür ve bedeninin kalıbını çıkararak balmumundan heykeller yaparlar. Görsel 4.15'teki gibi hırsız uyandığında, etrafında kendisine benzeyen ve çarmıha gerilen İsa figürlerine dönüştürülmüş yüzlerce balmumu heykelle çevrili olduğunu fark eder. Bu sahte kopyaların arasında çılgına dönen hırsız, bağırarak heykelleri parçalamaya başlar ve sonunda bir heykel kopyasını sırtına alarak dışarı çıkar. Bu esnada ampute adam gelmiş ve onu takip etmektedir.

Askerlerin hırsızın bedenini kalıba alıp çoğaltarak İsa figürlerine dönüştürmesi, toplumun kolektif bilinçdışının bir yansımasıdır. Balmumu heykeller, hırsızın kendi özgün kimliğinden koparılıp toplumun dayattığı yüzeysel değerlerle şekillendirilmiş bir "kutsal" figüre veya "kurban"a dönüştürülmesini ifade eder. Hırsız, burada toplumun ona yüklediği bu sahte imajlarla kimliksizleşir; özgün benliği, toplumun dayattığı Persona ile tamamen örtülür. Bu durum, Jung'un "Persona" arketipini simgelerken, kolektif bilinçdışının etkisiyle kopyalanarak çoğaltılmış bu idealize figürler, toplumun sahte kimlik dayatmalarını ve hırsızın özgün kimliğinden uzaklaşma sürecini derinleştirir.

Hırsızın, bu kopya figürler arasında uyanıp heykelleri parçalamaya başlaması, onun bu yüzeysel kopyalardan kurtulma ve gerçek kimliğini bulma çabasıdır. Hırsız, burada *persona* ile yüzleşir ve toplumun ona yüklediği yüzeysel kimlikleri reddederek kendi öz kimliğine, kendilik arketipine giden yolculuğuna devam eder.

Hırsız, dışarıda, kilise önündeki kaldırımda beden işçiliği yapan kadınlarla karşılaşır. Dua ettikten sonra kilisenin önünde bekleyen bu kadınlardan biri, üzgün ve bitkin bir halde İsa figürünü taşıyan hırsıza yaklaşır ve önünde saygıyla eğilerek figüre bulaşan boya lekelerini temizler.

Toplumsal ahlakın dışında kalan bu kadınlar, burada hırsıza kutsal bir saygı gösterisi sunar; İsa figürüne dokunarak lekeleri temizlemeleri, dünyevi olanın kutsalla bağ kurduğu bir tür manevi arınmayı simgeler.

Hırsız, harabe bir kiliseye girer. Kilisenin içinde, İncil üzerinde gezinen salyangozlar ve toz kaplı eşyalar, kutsal olanın çürümüşlüğü, yozlaşmış inançları ve manevi değerlerin değersizleşmesini simgeler. Elindeki İsa heykelini boş kaidenin üzerine bırakır. Kilisenin ortasında bir yatak bulur; yorganı kaldırdığında, kaidede olması gereken gerçek İsa heykelini yanına alarak uyuyan papazı görür. Hırsız papazı uyandırır. Papaz, anlaşılmaz sesler çıkararak öfkeyle hırsıza bağırır; hırsızın kaideye koyduğu İsa figürünü kaldırıp, yanına alarak uyuduğu gerçek İsa figürünü kaideye yerleştirir ve hırsız kopya heykelle birlikte kiliseden dışarı atar.

Hırsızın harabe kiliseye girişi, onun ruhsal bir arayışa yöneldiğini ve kutsal olanı bulma çabasıdır. Papazla karşılaşması, hakikate ulaşma isteğini temsil eder. Ancak papaz, gerçek İsa heykelini yanına alarak uyuması, hırsız ve getirdiği kopya figürü kiliseden kovması kutsal olanı kendi kişisel rahatlığı ve bencilliğine indirgediğini gösterir.



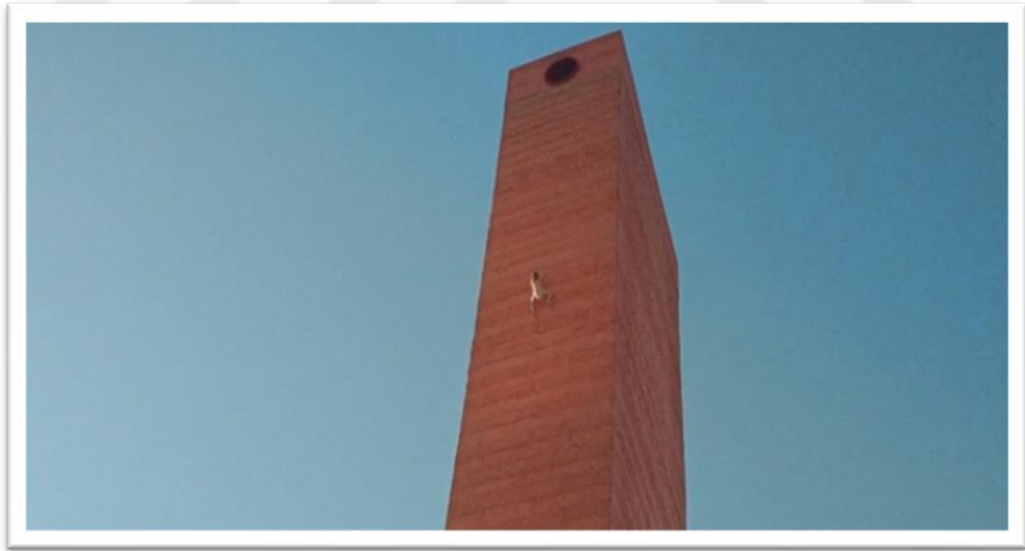
Görsel 4.16. Hırsız, kopya İsa heykelinin yüzünü yer (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Görsel 4.16'daki gibi hırsız, yerdeki İsa heykelini alıp öper ve heykelin yüzünü yemeye başlar. Yüzü tamamen yok olan heykeli kırmızı ve mavi balonlara bağlayarak gökyüzüne gönderir. Heykel, balonlarla havalanarak gözden kaybolur. Heykelin kırmızı ve mavi balonlarla gökyüzüne gönderilmesi ise, İsa'nın gökyüzüne yükselmesiyle benzer bir sembolizme sahiptir.

Bu hareket, hırsızın sahte kutsallıkla hesaplaşmasını ve ondan kurtulma arzusunu sembolize eder. Kopya heykelin yüzünü yiyerek onu tüketmesi, toplumun ona yüklediği sahte kutsallıktan kurtulma çabasıdır.

Bu sahnede, hırsızın yolculuğu Jung'un arketipleri bağlamında *kurban* arketipinden arınma ve yüzleşme süreci olarak görülür. Hırsız, toplumun dayattığı yüzeysel roller ve sembolik kimliklerle yüzleşir; *kurban* arketipinden çıkarak kendi hakikatine ulaşmaya doğru bir adım atar.

Hırsız, onu takip eden kadınlar ve ampüte adamla bir balık pazarına girer. Pazarın tam ortasında yükselen kırmızı bir kule, hırsızın dikkatini çeker. Kulenin tepesinden devasa bir balık oltası sarkıtılmıştır. Pazardaki balıkçılar, bu oltaya balık ve üzüm bırakır; karşılığında yukarıdan bir kese altın iner.



Görsel 4.17. Hırsız bir balık oltasında kuleye tırmanıyor (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Hırsız, oltadan inen keseyi görünce gözleri açılır. Görsel 4.17.'de görüldüğü gibi hemen oltaya atlayarak kulenin tepesine tırmanmaya başlar. Bu davranışı, onun maddi hırslarını ve bilinçsiz bir şekilde sahip olma arzusuyla hareket ettiğini gösterir. Hırsız, bilinmeyene cesurca adım atarken, aynı zamanda dünyevi arzularının kontrolündedir. Kuleye

ulaşması, maddi hırslarının onu ruhsal bir yüzleşmeye yönlendirdiği bir dönüm noktasıdır.

Hırsız, kulenin tepesindeki pencereden içeri girdiğinde tahtında oturan Simyacı ile karşılaşır. Simyacı, *Bilge Adam (Mentor)* arketipini taşır. Simyacı, hırsızın yolculuğunda ona rehberlik etmek üzere karşısına çıkan bir figürdür. Hırsız, maddi arzularını ve güç hırsını yansıtarak bıçağını çeker ve Simyacıya saldırır. Ancak Simyacı, sakin bir şekilde onu yener ve etkisiz hale getirir.

Simyacı, hırsızın karnına, göğsüne ve başına dokunarak çakralarını kontrol eder. Bu hareket, bireyin enerji merkezlerindeki dengesizlikleri ve ruhsal blokajlarını açığa çıkarır. Simyacı, ardından yanındaki yardımcısına hırsızın boynundaki bir şişliği işaret eder. Şişlik kesildiğinde içinden devasa bir mavi mürekkep balığı çıkar. Bu balık, *gölge* arketipinin güçlü bir sembolüdür ve hırsızın bastırdığı karanlık yönlerini temsil eder. Gölge, bireyin kabul etmek istemediği veya farkında olmadığı yanlarını içerir.

Simyacı, Hırsız'a "Altın istiyor musun?" diye sorar. Hırsız, altın istediğini söylediğinde, Simyacı onu soyar, öncelikle bir havuzda yıkar ve ardından bir fanusa dışkısını yapmasını söyler. Bu ritüeller, Jung'un simya metaforunda nigredo (kararma) ve albedo (arınma) aşamalarını yansıtır (Jung, 1980, s. 217). Nigredo, bireyin ego ile yüzleşme sürecidir. Bu aşama, karanlık ve kaotik bir dönemdir ve bireyin bastırılmış gölgeleriyle yüzleşmesini gerektirir. Hırsız'ın dışkısını fanusa koyma eylemi, onun kendisinin en değersiz, aşağılık yönlerini temsil eder. Bu süreç, bireyin karanlık yanlarını kabul ederek içsel bir dönüşüm için ilk adımı attığı evredir (Jung, 1980, s. 219). Hırsız'ın boynundaki şişlikten çıkan mavi mürekkep balığı da nigredo aşamasının bir parçasıdır; bu balık, onun gölge yanını ve bastırdığı içsel korkularını simgeler.

Albedo, bireyin saflığa ve aydınlanmaya doğru ilerlediği, ruhsal arınmanın gerçekleştiği aşamadır. Simyacı'nın Hırsız'ı havuzda yıkaması, bu ritüelin fiziksel bir yansımasıdır (Jung, 1980, s. 227). Hırsız'ın dünyevi bağlarından arındırılması, ego ve maddi hırslarının üzerinden saf bir benlik formuna geçiş yapmasını sağlar (Jung, 1980, s. 230).



Görsel 4.18. Hırsız fanusun içinde (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Görsel 4.18'deki gibi Simyacı, hırsızın altına ateş yanan bir fanusa oturtur ve yanındaki başka bir fanusa hırsızın dışkısını koyar. Hırsız, fanusun içinde otururken ateşi harlandırır, böylece hırsızın terlemesini sağlar. Bu süreçte, hırsızın teri ve dışkısı birleşerek bir dönüşüm sürecine girer. Simyacı, laboratuvarında gerçekleştirdiği bir dizi işlemle dışkıyı saf altına dönüştürür. Bu süreç, Jung'un simya metaforundaki *rubedo* (kırmızılaştırma) aşamasına denk gelir. *Rubedo*, bireyin en alt düzeydeki yönlerinin bile dönüştürülerek en saf haline getirilmesini ve kişinin potansiyelinin ortaya çıkarılmasını temsil eder (Jung, 1980, s. 233).

Simyacı, bu dönüşümle ilgili olarak hırsıza şu sözleri söyler: “Sen de bir dışkıydın, ama kendini altına dönüştürebilirsin.” Bu ifade, bireyin en değersiz gördüğü yanlarının bile bir potansiyele sahip olduğunu ve içsel dönüşüm yoluyla saflaşılabileceğini anlatır.

İstediği altını elde etmiş şekilde oturan Hırsıza, Simyacı bir ayna uzatır. Hırsız, aynadaki görüntüsünü gördüğünde kendini kabul etmekte zorlanır ve elindeki altınla aynayı parçalar. Hırsız, altına ulaşarak hayalini gerçekleştirdiğini sanırken, aynadaki görüntüsü ona bu hedefin aslında kendisini değiştirmede, aksine içsel boşluğunu ve çirkinliğini daha belirgin hale getirdiğini fark ettirir. Bu, onun için dayanılmaz bir yüzleşmedir.

Simyacı, hırsıza kendi kıyafetlerine benzeyen bir kıyafet giydirir ve bu ritüel ile hırsızın kendisine benzer bir görünüme kavuşur. Bu dönüşüm, hırsızın artık bir yolculuk rehberi olan Simyacı ile aynı düzeyde bir anlayışa erişmek için çıktığı yolu simgeler. Bu

eylem, hırsızın artık bir rehber figür olan Simyacı'yla aynı düzeyde bir anlayışa erişme potansiyelini taşıdığını ifade eder. Bu sahne, *Persona* arketipiyle ilişkilidir; Simyacı, hırsızın yeni bir kimlik kazanarak dönüşüm yolculuğuna hazırlanmasını sağlar. Kıyafet, dış dünyaya sunulan bir imajı simgeler ve hırsızın bu yeni yolda nasıl bir rol üstleneceğini ifade eder.



Görsel 4.19. Simyacı ve Hırsız taş kırma ritüeli (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Görsel 4.19'da görüldüğü gibi Simyacı, hırsızı aynalarla dolu bir odaya götürür. İkisi odanın içinde birlikte yürürken, odanın ortasında büyük bir taş dikkat çeker. Simyacı, bu taşın yanına oturarak hırsıza yönelir ve aynayı kırdıktan sonra şimdi de bu taşı kırması gerektiğini söyler. Hırsız, Simyacı'nın verdiği baltayla taşı kırmaya çalışır. Ancak defalarca denemesine rağmen taş kırılmaz. Simyacı, baltayı alır ve yalnızca bir darbe ile taşı parçalar. Taş parçalandığında, içinden bir cam küre çıkar. Simyacı küreyi hırsıza gösterir ve ona, "Her taşın içinde bir ruh vardır," diyerek, yüzeyde sıradan görünen şeylerin altında derin bir anlam ve öz barındığını ifade eder.

Aynalarla dolu oda, hırsızın kendi yansımasıyla yüzleşmesini simgeler ve onun *gölge* arketipiyle yüzleşme sürecini başlatır. Simyacı, bu yüzleşmenin ardından taşı kırmasını istemesi bireyin içsel engellerini ve çözülmesi gereken derin sorunları temsil eder. Hırsızın taşı kıramaması, kendi içsel gücünü henüz keşfetmediğini ve engelleri aşmak için daha derin bir farkındalığa ihtiyaç duyduğunu gösterir. Simyacı'nın taşı bir darbeye kırması, *Bilge* arketipinin rehberlik gücünü ve bireyin zorlu engelleri aşmasına nasıl yardımcı olabileceğini ifade eder. Taştan çıkan cam küre, her yüzeyin altında bir ruh ve öz barındığını, bireyin bu özü keşfetmesi gerektiğini simgeler.

Ardından Simyacı, hırsız tarot kartlarıyla dolu bir odaya götürür. Bu odanın duvarları, mitolojik figürler ve olaylarla süslenmiş tarot kartlarıyla kaplıdır. Simyacı, tarot kartları aracılığıyla hırsıza, insanın ruhsal yolculuğunu ve bu yolculuk sırasında karşılaşacağı sembolik temaları gösterir. Kartların üzerindeki semboller, insanın içsel dinamiklerini ve evrensel arketipleri anlaması için bir rehber niteliğindedir. Simyacı, bu kartlar sayesinde hırsıza, bir ruhun nasıl yaratıldığını ve insanın kendi potansiyelini nasıl ortaya çıkarabileceğini anlatır.

Simyacı daha sonra, üzerinde altı köşeli yıldız bulunan altından bir daireyi hırsıza sunar ve bu sembolü ruhsal dengenin bir temsili olarak tanımlar. Hırsız yere yatırır ve bir dizi ritüel gerçekleştirir. Bacaklarının arasına bir asa koyarak, “Bilmek,” kollarının arasına bir kılıç koyarak, “Cesaret etmek,” der. Ardından altın bir kupa getirir ve bunu “İstemek” olarak adlandırır. En sonunda, altı yıldızlı daireyi hırsızın başının üzerine yerleştirir ve “Sessiz olmak” diyerek, bu dört ilkenin ruhsal yolculukta dengeli bir şekilde birleşmesi gerektiğini ifade eder.

Simyacı, hırsız daha sonra yeni bir ritüel odasına götürür. Bu odanın duvarlarında tablo gibi duran kapitalizmi temsil eden yedi insan figürü yer alır. Simyacı, bu figürlere dikkatle bakan hırsıza şu mesajı verir:

“Hiçbir insan tek başına başarıya ulaşamaz. Simya çalışmalarında başarılı olabilmen için bu arkadaşların sana eşlik edecek. Onlar senin gibi hırsızlar, ama farklı bir düzeydeler. Gezegendeki en güçlü insanlar: sanayiciler ve siyasetçiler.”

Bu figürlerin kapitalizmi temsil etmeleri, insanlığın ortak bir karanlık tarafını (örneğin, güç ve kontrol arzusu) yansıtırken, aynı zamanda bu özelliklerin dönüştürülerek insanlığa hizmet edebileceği potansiyeli de barındırır. Bu figürlerin her biri kendi bireysel kahramanlık arketiplerini taşıırken, bir araya geldiklerinde insanlığın kolektif dönüşümünü temsil ederler. Jung’un kolektif bilinçdışı teorisinde, kahramanın yolculuğu yalnızca bireysel düzeyde değil, evrensel bir sürecin parçası olarak görülür.

Simyacı, bu figürleri Hırsız’a birer “yol arkadaşı” olarak tanıtarak, onların sadece bireysel kahramanlıklarını değil, bir araya geldiklerinde insanlığın kolektif bilinçdışındaki dönüşümünü başlatacak bir güç olduklarını ima eder. Simyada maddelerin birleşerek daha yüksek bir forma dönüşmesi gibi, bu figürlerin de Hırsız’ın yolculuğunda kolektif bir anlam yaratacak şekilde bir araya geldiği söylenebilir.



Görsel 4.20. Venüs gezegeninin temsilcisi Fon (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Görsel 4.20’de görüldüğü gibi ilk figür Venüs gezegeninin temsilcisi olan Fon ile başlar. Fon, işini insan vücudunun rahatına ve estetik görünümüne adanmış bir girişimci olarak tanımlanır. Kendisine ait bir fabrikada yatak, şilte, kumaş, giyim, makyaj ve kozmetik ürünleri üretilir. Fabrikasında ağırlıklı olarak kadın işçiler çalışmaktadır.

Fon’un Venüs gezegenini temsil etmesi, estetik, güzellik ve arzularla ilişkilidir. Venüs, Roma mitolojisinde aşk, güzellik, arzu ve doğurganlık tanrıçasıdır. Aynı zamanda Yunan mitolojisindeki Afrodit’in karşılığıdır. Bu tanrıça, aşkın ve estetiğin ilahi bir temsilcisi olarak görülmüş ve bu kavramlar gezegenle ilişkilendirilmiştir. Sembolik olarak Venüs/Afrodit, çekiciliği ve armoniyi temsil eder. Bu semboller, gezegenin astrolojik anlamına taşınmıştır (Bulut, 2021, s.90).

Fon, Venüs arketipini temsil eder. Fon’un insan vücuduna rahatlık ve güzellik sunmaya yönelik çalışmaları, bu estetik ve çekim değerleriyle doğrudan örtüşür. Kozmetik ürünler, maskeler ve giyim üretimi gibi faaliyetleri, Venüs’ün güzelliği ve arzuyu yüceltme temalarını yansıtır. Ancak, Fon’un bu değerleri yüzeysel bir kapitalist ideal üzerinden sunması, Venüs’ün derinlikten yoksun ve yüzeyde kalan gölgeli yönünü temsil eder. Fon’un faaliyetleri, aşk ve estetikle bağlantılı değerleri ticari bir meta haline getirerek, Venüs arketipinin tüketim toplumundaki çarpık yorumunu ortaya koyar.

Fon, bu fabrikayı babasından devraldığını söyler. Babasının kör, sağır ve dilsiz olduğunu, herhangi bir karar vermeden önce annesinin mumya halindeki heykeline danıştığını belirtir.

Fon'un kendi fabrikasını ve iş modelini babasından devralması, kapitalist düzenin bir nesilden diğerine aktarılan bir yapı olduğunu gösterir. Ancak bu yapının içindeki körlük, sağırlık ve dilsizlik, sistemin içsel bir duyarsızlık ve işlevsizlik üzerine kurulu olduğunu simgeler.

Fon'un, babasının kör, sağır ve dilsiz olduğunu ve karar vermeden önce annesinin mumyasına danıştığını söylemesi, Yıkıcı Baba arketipiyle ilişkilendirilir. Babası, sembolik olarak geçmişe bağlı, statik ve duygusal olarak işlevsiz bir otorite figürüdür. Anneden geriye kalan bir mumyaya danışılması, yaşamdan ve değişimden kopmuş bir geleneğin sürdürülmesini temsil eder. Bu, kapitalist sistemin geçmiş değerlerin gölgesinde hareket ettiğini ve yeniliği yalnızca yüzeyde barındırdığını vurgular.

Fon'un birçok eşi ve çocuğu vardır; eşlerini genellikle fabrikasında çalışan işçi kızlar arasından seçer. Ancak onlarla yalnızca çalışma saatleri içerisinde bir araya gelir. İşçi olarak başlayan kızlar arasından eş seçtiğinde, onları sekreter pozisyonuna yükseltir.

Fon'un eşlerini fabrikasında çalışan işçilerden seçmesi ve onları sekreterliğe yükseltmesi, kapitalizmin bireysel ilişkilerde bile hiyerarşik bir kontrol ve manipülasyon sistemi kurduğunu gösterir. Bu davranış, güç ve kontrol üzerinden şekillenen bir gölge dinamiğini yansıtır.

Fon'un fabrikası, insanlara özel maskeler üretir. İnsanların oldukları kişi olarak değil, görünmek istedikleri şekilde sevmek istediklerini düşündüğünü ifade eder. Bu yüzden müşterilerine istedikleri yüze sahip olabilecekleri maskeler sunar. Bu maskeler, kişiye özel olarak tasarlanır ve bir ömür boyu dayanıklı olacak şekilde üretilir.

Fon'un işinin temelinde, insanların oldukları kişi olarak değil, görünmek istedikleri kişi olarak sevmek istemesi fikri yatar. Bu, *Persona* arketipine doğrudan bir referanstır. *Persona*, bireyin topluma sunduğu maske ve dış dünyadaki kimliğidir. Fon'un fabrikası, bu maskeyi literal anlamda üretir ve insanların kendi "ideal" yüzlerini seçmelerine olanak tanır. Bu durum, modern kapitalist toplumda bireyin kendini nasıl sürekli olarak yeniden yaratmaya çalıştığını ve yüzeysel değerlerle kendini tanımlama eğilimini eleştirir.

Fabrikanın ilginç bölümlerinden biri de cesetleri güzelleştirme üzerine çalışır. Kadavralara makyaj yapılır ve hatta elektronik cihazlarla donatılarak, ailelerine "son bir öpücük" verebilecek şekilde tasarlanır. Fon'un amacı, yaşam ve ölüm arasındaki sınırdaki bile estetik ve insan algısını şekillendirmeyi hedefler. Kadavralara makyaj yapılması ve teknolojik cihazlarla donatılması, ölüm sonrası bile toplumsal beklentilerin etkisini

simgeler. Bu uygulama, aynı zamanda ailelerin ölüyü "ölü" olarak görmek istememeleri ve kapitalist toplumun aşırılığına dair bir eleştiri olarak okunabilir. Cesetlerin güzelleştirilmesi, modern dünyada bireylerin sadece yaşamları boyunca değil, öldükten sonra da toplumsal bir performans sergilemek zorunda kaldığını gösterir. Maskelerin sadece hayatta olanlar için değil, ölümler için de üretilmesi, Persona arketipinin ölüm sonrasında bile toplumun dayattığı bir görünüm standardına uygun hale getirildiğini sembolize eder.



Görsel 4.21. Mars gezegeninin temsilcisi İsla (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

İkinci figür görsel 4.21.'de görülen, Mars gezegeninin temsilcisi İsla'dır. Mars, mitolojide savaş tanrısı olarak bilinir ve hem yıkıcı gücü hem de cesareti temsil eder. Roma mitolojisinde Mars, savaşın ve askeri stratejinin tanrısıdır. Aynı zamanda Yunan mitolojisindeki karşılığı Ares'tir. Ancak Ares'ten farklı olarak Mars, yalnızca savaşın kaosunu değil, aynı zamanda disiplinli askeri düzeni ve cesareti de simgeler. Bu özellikleriyle Mars, eril enerjiyi, mücadeleyi, rekabeti ve hayatta kalma güdüsünü ifade eder (Bulut, 2021, s.104).

Filmde İsla karakteri, Mars'ın arketipik anlamını savaş endüstrisindeki yıkıcı rolünü yansıtır. İsla'nın silah fabrikası, savaş bir tüketim ürününe, şiddeti ise bir pazar talebine dönüştüren yıkıcı bir anlayışı temsil eder.

Kadın olması, onu geleneksel Mars (erkek) enerjisi ile zıt bir şekilde yapılandırır ve bu da karakterini daha karmaşık bir hale getirir. İsla, Mars arketipini feminist bir perspektiften yeniden yorumlayan güçlü bir karakterdir.

İsla, erkek sekreterlerle çalışmayı tercih eder ve kadınları çalıştırmaz, kendi kadınlığını ve feminen enerjiyi reddediyor gibi görünse de, bu seçim onun gücü erkeklerle aynı düzlemde oynayarak kazandığını gösterir.

Fabrikası, geleneksel ve modern her türlü silahı üretir ve satar. Ürünleri arasında bombardıman uçakları, hidrojen bombaları, ışın silahları, ölümcül bakteriler, karşıt madde dalgaları ve kanserojen gazlar gibi son derece yıkıcı silahlar bulunmaktadır. Bununla birlikte, zararsız insanları vahşi bireylere dönüştüren ilaçlar ve zehirler gibi ürünler de üretir.

İsla, yürüyüşler ve oturma eylemlerine katılan gençler için de tasarlanmış silahlar üretir. Bu ürünler arasında kolajlanmış tüfekler, el bombalı gerdanlıklar, gitar şeklinde silahlar ve dini gruplara yönelik tematik silahlar yer alır. Örneğin, mistik sembollerle süslenmiş silahlar; Budistler, Yahudiler ve Hristiyanlar için özel olarak tasarlanmıştır.

İsla'nın fabrikası, savaşı bir tüketim ürünü, şiddeti ise bir pazar talebine dönüştüren modern kapitalizmin eleştirisini temsil eder. Genç neslin yürüyüş ve eylemleri için ürettiği silahlar, toplumsal hareketlerin bile bir pazarlama fırsatı olarak görüldüğünü ve savaşın bir meta haline getirildiğini ortaya koyar. Dini gruplara özel silahlar tasarlaması, mistik sembollerle süslenmiş ürünler üretmesi, onun şiddeti sadece fiziksel bir düzlemde değil, ideolojik ve ruhsal düzlemlerde de manipüle ettiğini gösterir. Bu, onu yalnızca bir savaş figürü değil, aynı zamanda toplumun inanç ve değerlerini kontrol eden bir figür haline getirir.



Görsel 4.22. Jüpiter gezegeninin temsilcisi Klen (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Görsel 4.22'de görülen üçüncü figür Jüpiter gezegeninin temsilcisi Klen'dir.

Jüpiter, mitolojide tanrıların kralı olarak bilinir ve hem bolluğu hem de otoriteyi temsil eder. Roma mitolojisinde Jüpiter, Yunan mitolojisindeki Zeus'un karşılığıdır. Bu gezegen, genişleme, büyüklük, bilgelik, zenginlik, bolluk ve otoriter düzenin sembolüdür. Aynı zamanda inanç sistemlerini ve ahlaki değerleri şekillendiren bir figürdür. Ancak Jüpiter'in gölgeli tarafı, aşırı lüks, kibir ve yüzeysel gösterişle kendini gösterebilir (Bulut, 2021, s.112).

Klen, burjuva sınıfına mensup, lüks ve gösterişli bir yaşam süren, bir sanat fabrikası sahibi olarak karşımıza çıkar. Klen karakteri, Jüpiter arketipini burjuva yaşam tarzı ve sanat fabrikası üzerinden yansıtır. Kendisi büyük, sanat eserleriyle dolu bir evde yaşar. Ancak bu görkemli yaşam, eşiyle arasındaki soğuk ilişkiyle gölgelenmiştir. Klen, burjuva yaşam tarzının ve sanat fabrikasının dışarıdan kusursuz görünen dünyasında, aslında eşine karşı duygusal bağlarını kaybetmiş ve onunla yüzeysel bir ilişki sürdürmek zorunda kalmıştır.

Klen'in, soğuk evliliğine tezat oluşturan bir hayatı vardır. Haftalık olarak yüksek miktarda para ödediği bir sevgilisi vardır. Sevgilisi, eşinin tam zıttı bir figürdür; toplumun geleneksel normlarına uymayan, kendisini daha serbest bir şekilde ifade eden ve özgür ruhlu bir kadındır.

Klen'in eşiyle sürdürdüğü ilişkiyi bir tür toplumsal maske gibi kullandığını gösterir. Evliliği, toplumda kusursuz bir burjuva hayatı imajını korumanın bir aracı haline gelmiştir.

Klen, sevgilisiyle sanat fabrikasında birlikte çalışarak her hafta yeni bir sanat eseri üretir. Ancak bu "renkli" hayatın, uyuşturucu maddeler etkisinde gerçekleştiği ima edilir ve bu, özgürlük arayışının yüzeysel bir kaçış olduğunu vurgular.

Klen'in sanat fabrikası, insan bedeni ve cinselliğiyle yakından ilişkili eserler üretir. Bu fabrikada üretilen eserlerden biri olan "dişi makine", Klen tarafından "aşk makinesi" olarak adlandırılır. Performans sırasında, sevgilisi elinde bir fallus simgesiyle dürterek dişi makineyi çalıştırır. Bu dürtme eylemi sonucunda, dişi makine harekete geçerek kendisinin küçük bir kopyasını, yani "bebek makineyi" üretir.

Bu, Jüpiter'in yaratıcı ve büyüten yönünün kapitalist bir sistemde yüzeyselleştirildiğini ve maddeselleştirildiğini gösterir. Klen'in sanat fabrikasında sergilenen performanslar, zenginliğin ve bolluğun yarattığı estetik gösterişin, derinlikten uzak bir tüketim aracı haline geldiğini vurgular. Dişi makine, Jung'un *Anne Arketipinin* modern kapitalist bir

yorumudur. Doğal ve kutsal bir yaratıcı güç olan "anne", burada mekanik bir süreçle eşdeğer hale getirilmiş ve metalaştırılmıştır. Makinenin bebek makine üretmesi, doğurganlığın bile üretim hattına indirgenmesini temsil eder. Dişi makine, yalnızca mekanikleşen bir doğurganlık figürü olarak değil, aynı zamanda kapitalist estetik anlayışının, insan doğasını ve cinselliğini birer ürün haline getirip bunu bir sanat eseri gibi sunmasının da bir eleştirisidir. Klen ve metresinin performansı, bu metalaştırmayı estetik bir deneyimmiş gibi sunarak, tüketim toplumunda sanatın da içeriğinden ve anlamından koparıldığını sergiler.



Görsel 4.23. Satürn gezegeninin temsilcisi Sel (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Görsel 4.23.'de görülen dördüncü figür olarak Satürn gezegeninin temsilcisi Sel'dir.

Satürn, mitolojide zamanın ve disiplinin tanrısı olarak bilinir. Roma mitolojisinde Satürn, Yunan mitolojisindeki Kronos'un karşılığıdır ve genellikle yapı, sınırlamalar, disiplin, kontrol ve otoriteyle ilişkilendirilir. Aynı zamanda ölümü ve zamanın geçiciliğini temsil eder. Satürn'ün gölgeli tarafı ise baskı, aşırı disiplin, katı kurallar ve bireysel özgürlüklerin kısıtlanması olarak kendini gösterir (Bulut, 2021, s.122)

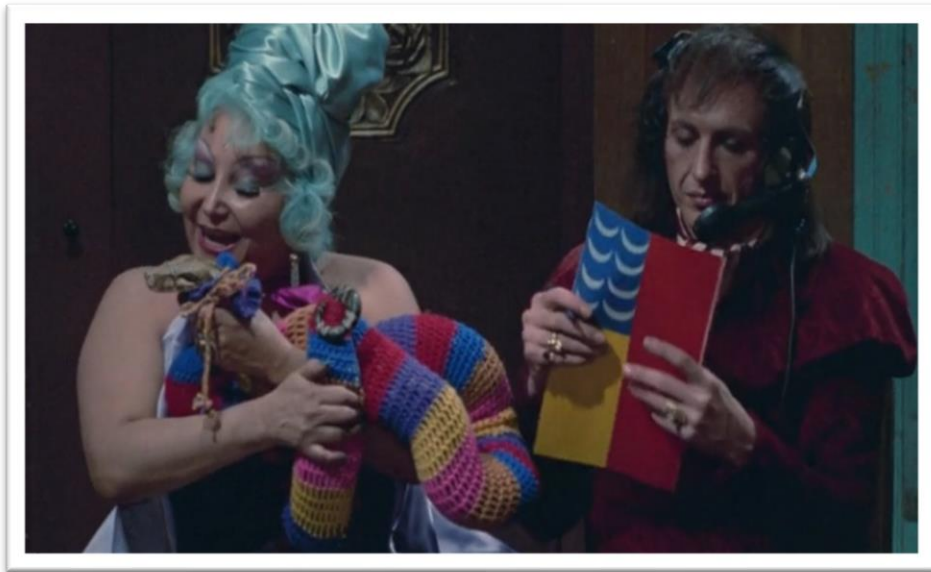
Sel, müşterileri yalnızca çocuklar olan bir fabrika sahibidir. Filmde Sel karakteri, Satürn arketipinin disiplin ve kontrol yönlerini, geleceği şekillendirmek için kullandığı oyuncak fabrikası aracılığıyla yansıtır. Fabrikasında yalnızca yaşlı kadınlar ve erkekler çalışır. Bu fabrikada üretilen oyuncaklar, çocuklara yönelik gibi görünse de tamamen savaş temalıdır. Sel'in fabrikasında oyuncak silahlar, tüfekler, oyuncak askerler, minyatür plastik bombalar gibi ürünler üretilir.

Sel'in fabrikası, hükümet politikalarına doğrudan bağlıdır. Fabrikadaki üretimi yönlendiren bir bilgisayar, hükümet tarafından programlanır ve gelecekteki savaşlar veya devrimler hakkında bilgiyle beslenir. Bu bilgisayar, çocukları doğumdan itibaren belirli bir düşmana karşı koşullandıracak oyuncakların tasarımını yapar. Örneğin, hükümet Peru ile savaşılması gerektiğini programladığında, bilgisayar Peru halkını inceler ve fabrikaya nasıl oyuncaklar üretilmesi gerektiğini söyler.

Bu doğrultuda, Sel'in fabrikası "Peru yerlileri"ni temsil eden kahverengi tenli, büyük cinsel organlı "yerli vampir" oyuncaklar üretir. Bu oyuncaklar yalnızca beyaz tenli "haçlılar" tarafından yok edilebilir olarak tasarlanır. Oyuncaklara "Lima" (Peru'nun başkenti) gibi isimler verilir ve yerli kültürünü çağrıştıran detaylarla boyanır. Sel, bu oyuncakları pazarlamak için savaş temalı çizgi roman kampanyaları da düzenler. Örneğin, bir çizgi romanın adı "Yüzbaşı Kaptan, Perulu Canavara Karşı"dır.

Bu kampanyalar ve oyuncaklar, savaş başlamadan 15 yıl önce çocukların düşmanlarından nefret etmeye koşullandırılmasını hedefler. Sel'in oyuncaklarıyla büyüyen erkek çocuklar, büyüdüklerinde düşmanlarını zevkle öldürmek üzere savaşa gidecek şekilde şekillendirilir. Bu sistem, çocukların masumiyetini savaş ideolojisine hizmet eden bir araç haline getirir ve gelecekteki savaşlar için askerler yaratır.

Sel'in fabrikasında yalnızca yaşlı kadınlar ve erkeklerin çalışması, toplumsal düzenin devamlılığını sağlayan geçmiş nesillerin, gelecek nesilleri kontrol etmeye yönelik bir araç olarak kullanıldığını ima eder.



Görsel 4.24. Uranüs gezegeninin temsilcisi Berg (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Görsel 4.24'te görüldüğü gibi beşinci figür olarak Uranüs gezegeninin temsilcisi Berg'dir.

Uranüs, Yunan mitolojisinde gökyüzü tanrısı olarak bilinir ve Gaia'nın (toprak ana) eşi ve ilk tanrılardan biridir. Uranüs, hem ilahi bir varlık olarak gökyüzünü simgeler hem de kaotik ve baskıcı bir otorite figürü olarak öne çıkar. Uranüs'ün mitolojideki temsilleri, gökyüzü ve yeryüzü arasındaki dengeyi ve çatışmayı yansıtır.

Uranüs'ün enerjisi özgürlük ve yenilik arayışını teşvik ederken, gölgeli tarafı kaos, düzensizlik ve aşırı bireysellik olarak ortaya çıkabilir. Uranüs, otoriteyi reddetme ve sıradan olanı yıkıp yeni bir düzen kurma arzusu taşır (Bulut, 2021, s.132).

Filmde Berg karakteri, Uranüs arketipinin devrimci ve sıra dışı yönlerini yansıtır. Berg, başkanın ekonomi danışmanı olarak görev yapmaktadır ve annesiyle birlikte başkanlık sarayında bir odada yaşamaktadır. Berg ve annesi arasında bağımlı bir ilişki vardır; her yerde birlikte hareket ederler ve fiziksel olarak birbirlerine bir ip aracılığıyla bağlıdırlar. İkisi de "bebekleri" olarak adlandırdıkları bir yılanı besler ve bu yılan, aralarındaki tuhaf bağı güçlendiren bir sembol olarak öne çıkar.

Berg'in annesi, arketipik olarak *Yıkıcı Anne* veya *Boğucu Anne* figürünü temsil eder. *Yıkıcı Anne*, bireyin bireyselliğini bastıran, onu kendi varlığına bağımlı kılan ve kontrol eden bir figürdür. Berg'in annesiyle olan bağımlı ilişkisi, Uranüs'ün bireysellik arzusuna ters bir durum yaratır. Annesiyle fiziksel bir bağla birbirlerine bağlı olmaları, Berg'in bireysel özgürlüğünün ve devrimci fikirlerinin, annesinin kontrolü ve baskısıyla çeliştiğini gösterir. Bu ilişki, Uranüs'ün özgürlük arayışının nasıl boğucu bir otorite altında sıkışıp kaldığını sembolize eder.

Yılan sembolü, burada dönüşüm veya yenilenmeden çok, bağımlılık ve kontrolün bir aracıdır. Annenin bu sembolü beslemesi, Berg'in kendi iradesi yerine annesinin etkisi altında yaşadığını daha da vurgular.

Berg, başkana sürekli olarak ekonomik raporlar sunar. Bu raporlarda, önümüzdeki beş yıl içinde 4 milyon kişinin yurt dışına gönderilmesi gerektiğini savunur. Başkan, Berg'in önerisiyle, "Gaz odaları" adını verdikleri bir ekonomi politikasını hayata geçirir. Bu politika kapsamında gaz okulları, gaz üniversiteleri, gaz kütüphaneleri, gaz müzeleri, gaz salonları açılacaktır.

Berg'in önerdiği ekonomi politikaları, bu, Uranüs'ün yıkıcı değişim arketipinin karanlık bir yansımasıdır.

Sonuç olarak, Berg karakteri Uranüs arketipinin hem yaratıcı hem de gölgeli yönlerini taşır. Yenilik ve özgürlük arayışı, annesiyle olan bağı ve ideolojik saplantılarıyla çelişerek, kaos ve kontrol arketipinin bir yansımasına dönüşür. Uranüs'ün bireysellik ve devrim potansiyeli, Berg'in dünyasında hem bir vizyon hem de bir felaket kaynağıdır.



Görsel 4.25. Neptün gezegeninin temsilcisi Axon (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Altıncı figür Neptün gezegeninin temsilcisi Axon'dur.

Neptün, denizlerin ve suyun tanrısı olarak bilinir. Yunan mitolojisinde Poseidon'un karşılığıdır ve genellikle okyanuslarla, su kaynaklarıyla ve denizlerdeki gücüyle ilişkilendirilir. Trident (Üç dişli mızrak) ile tasvir edilir ve suyun üzerinde mutlak bir hakimiyeti simgeler. Aynı zamanda, suyun düzenini kontrol eden bir güç olarak görülür; sakin suları olduğu kadar fırtınaları da yönetir. Neptün, bilinçaltını, mistik deneyimleri, kaosu ve yanılsamaları temsil eder. Bu gezegen, idealizm, hayaller ve mistik derinliklerle ilişkilendirilirken aynı zamanda yanılsama, kaos ve manipülasyonu da beraberinde getirir. Hem kurtarıcı hem de yanılsamaların kaynağı olabilir. Neptün'ün arketipi, ruhsal boyutta bir arayışla yüzeysel bir manipülasyonun ince çizgisinde yer alır (Bulut, 2021, s.138).

Filmde Axon, Neptün arketipinin bu mistik ve yanılsamalı doğasını temsil eden bir polis şefi olarak karşımıza çıkar. Axon, polis teşkilatında bir tür tanrısal figür gibi hareket eder; erkekleri hadım ederek kendi otoritesine bağlar ve bu ritüellerle onların üzerinde tam bir kontrol sağlar. Hadım ritüeli, bireylerin öz benliklerini yok ederek onları Axon'un yarattığı bir idealde eritmesini simgeler.

Görsel 4.25'te görüldüğü üzere Axon, hadım edilen erkeklerin cinsel organlarını bir koleksiyon odasında saklamaktadır. Bu oda, Axon'un otoritesinin ve gücünün bir

sembolü olarak hizmet eder. Ritüelin ardından, Axon bu koleksiyon odasında gönüllü erkeğe bir kutsal kitap verir ve “Bana inanmayı öğren,” diyerek ondan tamamen kendisine bağlı olmasını ister.

Axon’un liderlik tarzı, Neptün’ün hem manipülatif hem de yanılsama yaratıcı doğasını yansıtır. Polis teşkilatındaki ritüeller ve kutsal kitap, Neptün’ün mistik ve ruhsal yönlerini taşıırken, bu kutsal unsurların kontrol ve baskı için kullanılması Neptün’ün gölgeli tarafını açığa çıkarır. Axon’un kendisini bir tanrı olarak sunması, yanılsama yaratma ve gerçeklikten uzak bir figür olma özelliklerini sergiler.

Axon ve polis gücü, gösteri yapan öğrenci gruplarına karşı şiddetle saldırır. Bu saldırılarda öğrenciler vahşice öldürülür ve bu cinayetler sembolik işkenceler eşliğinde gerçekleştirilir. Bu katliamların ardından polisler, Axon’un verdiği kutsal kitabı açarak ritüel dualar yapar. Bu dualarda tekrar edilen tek cümle, “Axon gerçek güç ve ışıktır,” ifadesidir.

Axon’un polisiye gücünü ideolojik ve baskıcı bir kontrol mekanizmasına dönüştürmesi, Neptün’ün manipülatif ve kaotik doğasını yansıtır. Neptün’ün gölgeli tarafı olan bu baskıcı kontrol, Axon’un gücünü derinleştirir. Axon, sahte bir ruhsal lider gibi hareket ederek bu yanılsamayı manipülatif bir araç haline getirir.



Görsel 4.26. Plüton gezegeninin temsilcisi Lut (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Sonuncu figür Görsel 4.26’da görülen Plüton gezegeninin temsilcisi Lut’tur.

Plüton, Roma mitolojisinde Yeraltı Tanrısı olarak bilinir ve Yunan mitolojisindeki karşılığı Hades’tir. Plüton adı, "zenginlik" anlamına gelen *Plouton* kökünden gelir; çünkü

yeraltı hem ölümün hem de değerli madenler gibi zenginliklerin kaynağı olarak görülür. Mitolojik olarak, Plüton/Hades, ölümün ve yeraltı dünyasının hükümdarıdır. Aynı zamanda ölümden doğan yeniden doğuşu ve dönüşümü de temsil eder (Bulut, 2021, s.146).

Filmde Plüton arketipini temsil eden Lut, ölüm ve yeniden doğuş, yıkım ve dönüşüm temalarını grotesk bir şekilde yansıtır. Lut, aile kompleksleri tasarlayan bir mimar olarak tanımlanır. Ancak bu projeler ona büyük bir maddi kayıp getirmiştir. Tasarladığı komplekslerde ailelere küçük bahçeler, pencereler ve ısıtma sistemleri sağlamıştır. Fakat bu yaklaşımın yanlış bir fikir olduğunu düşünen Lut, insanın bir “yuvaya” değil, yalnızca bir “sığınağa” ihtiyaç duyduğunu savunur. Ona göre, eğer sığınak fikrini satmayı başarabilirse, büyük miktarda kazanç elde edebilir.

Lut, *Plüton* dönüşüm arketipinin karanlık bir yansımasını sergiler.

Lut, üst sınıf bireylerin katıldığı bir toplantıya katılır. Toplantı sırasında, büyük bir yemek masası etrafında toplanmış olan bu insanlar, önlerindeki pişmiş tavukları elleriyle abartılı bir şekilde yemekte dirler. Lut, bu esnada elindeki projeyi tanıtır. Projesine göre, işçilerin yaşayacakları alanlar yalnızca uyumaya yönelik olacaktır. Elektrik, su veya yemek gibi temel ihtiyaçlara yönelik hiçbir olanak sunulmayacaktır. İşçiler, yemek yemek için fabrikalara bağımlı hale getirilecek, tüm bina sakinleri ortak kullanılan tuvaletleri paylaşacaktır. Lut’un bu sunumu, masadaki elitlerden büyük bir alkış alır.

Sunumun ardından Lut, sahneye adeta bir sihirbaz gibi çıkar ve bir gösteri başlatır. Ortada bir tabut bulunmaktadır. Bir kadın tabutun içine girer ve bu eylem, Lut’un projesinin temelini açıklayan sembolik bir an olarak sunulur. Proje, insanların aile bağlarından ve geleneksel ev kavramından tamamen koparak “özgür” bireyler olmalarını teşvik etmeyi amaçlar. Proje ismini “Özgürlük Şehri” olarak açıklar ve sloganı “Şimdi özgür bir adam ol” şeklindedir.

Tabutlar, Lut’un projesinde bireylerin yaşamını bir metaya dönüştürür. "Özgürlük Şehri" adını verdiği proje, tabutları minimal yaşam alanları olarak pazarlayarak özgürlük fikrini tamamen çarpıtır.

Minyatür tabutlar, bireylerin yaşam alanlarını temsil eder. Tabut, bireyin eski kimliğini geride bırakmasını, sosyal ve toplumsal bağlarından soyutlanarak yalnızca hayatta kalmaya indirgenmesi, Plüton’un kökten değişim ve ölümden doğan yeniden yaratım temasını çarpıtır.

Tüm figürlerin tanıtılmasının ardından, grubun tüm üyeleri, bir helikopterle Simyacı ve Hırsız'ın bulunduğu kırmızı kulede toplanır. Simyacı, onlara güç ve paraya sahip olduklarını ancak ölümlü olduklarını hatırlatır. Ölümden kaçış olmadığını, fakat ölümsüzlüğün mümkün olabileceğini söyler.

Kutsal dağlardan, bu dağların zirvesinde yaşayan ve dünyayı yöneten dokuz ölümsüzden bahseder. Bu ölümsüzler, ölümlü yenmeyi başarmış ve bilgeliğin sırlarını koruyan figürlerdir. Simyacı, bir zamanlar onların da ölümlü olduğunu ve eğer bunu başardıysalar, kendilerinin de başarabileceğini ifade eder.

Simyacı, gruba bilgelik sırlarını elde etmek için kutsal dağa gitmeleri gerektiğini söyler. Ancak, bu yolculuğa çıkmadan önce, geçmişlerinden ve maddi bağlarından arınmaları gerektiğini belirtir. Gruba, aydınlanmanın doğru formülle herkes için mümkün olduğunu ve başarılı olmak için bireysel egolarından vazgeçerek ortak bir varlık olmaları gerektiğini anlatır.



Görsel 4.27. Para yakma sahnesi (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Görsel 4.27'deki gibi grup üyeleri, bir masanın etrafında toplanır. Masanın ortasında bir ateş yanmaktadır ve göz şeklinde bir figür bulunmaktadır. Simyacı, önce tüm paralarının ateşe atılmasını ister. Grup üyeleri, para kazanma arzularını ve maddi bağlarını bırakmanın bir zorunluluk olduğunu öğrenir. Ancak Hırsız, gizlice bir miktar para saklamaya çalışır. Polis şefi, bunu fark eder ve onu parayı ateşe atması için uyarır. Hırsız, sonunda parayı ateşe atar ve ritüel tamamlanır.

Simyacı'nın gruba maddi değerlerden arınmayı öğretmesi, Bilge Arketipi'nin bireyin ego bağlarından kurtulmasını sağlayan yönünü temsil eder. Para, burada ego tatmini, güç ve güvenlik arayışının sembolüdür. Simyacı'nın rehberliğinde bu eylem, bireylerin daha derin bir dönüşüm yaşayabilmeleri için dışsal bağlarını bırakmaları gerektiğini ifade eder. Hırsız'ın parayı saklaması, ego ve arzularıyla olan bağını henüz tamamen koparamadığını gösterir. Bu, Hırsız'ın içsel çatışmasını ve *Gölge Arketipi* ile yüzleşmesini temsil eder. Gölge, bireyin bastırdığı ve kontrol altına almakta zorlandığı yönlerini içerir. Hırsız'ın bu bağını bırakması, gölgeyle yüzleşme ve onu aşma sürecini ifade eder.

Ardından, her bir üyenin kendilerini temsil eden balmumu heykelleri ateşe atılır ve yakılır. Balmumu heykeller, grup üyelerinin geçmişteki kimliklerini, egolarını ve toplumsal maskelerini (Persona Arketipi) temsil eder. Bu heykeller, bireylerin kendilerini topluma sunarken inşa ettikleri sahte benliklerin sembolüdür. Heykellerin ateşe atılması, bireylerin kendi sahte kimliklerini yok ederek öz benliklerine ulaşma sürecini ifade eder.

Grup kutsal dağa doğru yola çıkar. Yolculuk boyunca grup, yerlilerle karşılaşır. Bu insanlar, gruba halüsinojenik bitkilerden yapılan karışımlar sunar. Grup, bu maddeler eşliğinde çeşitli ritüeller gerçekleştirir ve bilinçlerini arındırmaya çalışır. Yolculuğun her aşaması, grubun fiziksel ve ruhsal arınmasını ve bilgelik yolunda ilerlemesini temsil eder. Sürrealist görüntülerle dolu bu süreç, onların bilinçaltı korkularıyla yüzleşmelerini sağlar.

Bir limana vardıklarında, grubun peşinden bir çocuk grubu ve daha önceki sahnelerde gördüğümüz, beden işçiliği yapan kadınlardan biri de gelir. Kadın, Hırsız'ı daha önce İsa figürüne benzetmiş ve onu bir inanç figürü olarak görmüştür. Kadın ve çocuklar, Hırsız'ın mucize gerçekleştireceğini bekler. Hırsız, ellerini açarak bir mucize gerçekleştirecekmiş gibi davranır, ancak Simyacı yanına gelir ve ona mucizelerinin sonuçlarının vizyonunu gösterir: çocuklar Hırsız'ın dağıttığı ekmekleri kapışırken kavga eder ve birbirlerine zarar verir. Bu vizyon, mucizelerin kaos yaratabileceğini öğretir. Hırsız, bu mucizelerden vazgeçer ve kadın ile çocukları geride bırakır, gemiye biner. Ancak kadın, grubu küçük bir kayıkla gizlice takip etmeye devam eder.

Kadının Hırsız'ı İsa figürüne benzetmesi, Hırsız'ın *Yaratıcı Arketipi* ile yüzleşmesini sağlar. Yaratıcı Arketipi, bireyin kendini bir kurtarıcı ya da tanrısal bir figür olarak görme eğilimini ifade eder. Kadının Hırsız'ı kutsal bir figür olarak algılaması, Hırsız'ın kendini aşırı yüceltmesine neden olabilecek bir sınavdır. Kadın, Hırsız'ın karşısına çıkmış bir *Anima Arketipi* olarak değerlendirilebilir. Jung'un Anima kavramı, erkeğin bilinçdışında

bulunan dişil yönünü temsil eder ve bu arketip bireyin duygusal olarak kendini keşfetmesi için bir katalizör görevi görür. Kadının Hırsız'ı takip etmesi, onun kendisiyle yüzleşmesi için bir itici güç olur.

Simyacı'nın Hırsız'a, mucizenin kaosa yol açabileceğini gösteren halüsinasyon sahnesi, ego tatmininin olumsuz sonuçlarını vurgular. Çocukların ekmek için birbirine zarar verdiği vizyon, Hırsız'ın kendi arzularını ve kurtarıcı olma isteğini sorgulamasına neden olur.

Kadının Hırsız'ı küçük bir kayıkla takip etmeye devam etmesi, inanç ve sevginin bir sembolü olarak görülebilir. Kadın, Hırsız'ın kusurlarına rağmen onu bir kurtarıcı olarak görmeye devam eder. Bu, Hırsız'ın ruhsal yolculuğunda bir yansıma ve kendini kabul etme sürecinin devam ettiğini gösterir.



Görsel 4.28. Hırsız yanılması olan karakteri denize atar (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Gemide, grup bir ritüel daha gerçekleştirir. Hırsız yere yatırılır ve bedensel bir metafor olarak, filmde daha önce onun uzlaşmacı yönünü temsil eden görsel 4.28'de görülen Ampüte karakter, onun bedeninden çıkarılır. Hırsız, bu yanılsama figürle yüzleşir ve onu denize atması gerektiğini öğrenir. Ampüte, bir yanılsamadır ve Hırsız'ın geçmişindeki travmaların bir yansımasıdır. Simyacı'nın rehberliğinde, Hırsız, zihnindeki bu canavarı denize atarak geçmişinden özgürleşir.

Bu sahne, Hırsız'ın bireysel dönüşüm yolculuğundaki kritik bir dönüm noktasını temsil eder. Ampüte'nin denize atılması, Hırsız'ın kendi gölge arketipiyle yüzleşmesini ve geçmiş travmalarından özgürleşmesini sağlar. Simyacı'nın rehberliği, bu dönüşüm sürecinde bireyin bilge bir rehber aracılığıyla kendi potansiyelini keşfetmesine olan ihtiyacı ifade eder. Ancak nihayetinde, bu yüzleşme bireyin kendi çabasıyla gerçekleşir

ve Hırsız, gölgesini kabul edip aşarak ruhsal olarak özgürleşir. Bu süreç, bireyleşme yolunda öz benliğe giden bir adım olarak değerlendirilir.

Grup, kutsal dağın eteklerine ulaştığında saçlarını tıraş eder ve mavi kıyafetler giyer. Budist rahipleri andıran bu dönüşüm, yolculuklarının manevi bir boyut kazandığını gösterir. Dağın eteklerinde bir panayır alanı bulurlar. Burada, ölen ancak dağın zirvesine ulaşamayan yolcuların mezarlarının arasında, burjuva gruplarının düzenlediği eğlenceler gerçekleşmektedir. Panayırın lideri, grubu kalmaya ve bu yaşam tarzını benimsemeye ikna etmeye çalışır. Ancak grup, bu kapitalist cazibeyi reddeder ve yolculuğa devam eder. Panayırın lideri, grubu bu yaşam tarzını benimsemeye ikna etmeye çalışırken, grubun reddi, *Persona Arketipine* ve bu maskenin ardındaki boşluğa karşı bir başkaldırıdır.

Dağa tırmanış zorlu bir süreçtir. Zirveye yaklaştıkça grup, bilinçaltlarındaki korkular ve bastırılmış duygularla yüzleşir. Bu süreç, *Gölge Arketipi* ile yüzleşmeyi ve bastırılmış yönleri kabul etmeyi gerektirir. Grup, kutsal dağın zirvesine ulaştığında, masanın etrafında oturan dokuz figürle karşılaşır. Bu figürler sırtları dönük bir şekilde oturmaktadır. Simyacı, grubun yolculuğunun sonuna gelindiğinde artık onlara rehberlik etmemesi gerektiğini söyler ve bireylerin kendi yolculuklarını kendi başlarına tamamlamaları gerektiğini ifade eder. Bu, *Bilge Arketipinin* grup üyelerinin içsel bilgeliklerini bulmalarını teşvik eden bir aşamayı simgeler. Simyacı, bir rehber olarak grup üyelerinin bireysel olarak olgunlaşmalarını bekler ve onların yolculuğa çıkması için gerekli olan içsel güce sahip olduklarını anlatır. Ardından, Simyacı gruptan ayrılmaya karar verir ve Hırsız, peşinden gelir.



Görsel 4.29. Hırsız kurban sahnesi (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Simyacı yere çöker ve Hırsız'a bir kılıç verir. Simyacı, Hırsız'a yolculuğa devam etmesi gerektiğini ve kutsal dağa saldırmasına gerek olmadığını söyler. Hırsız'a, artık kendi gücüne sahip olduğunu ve kendisinin de bir üstat olduğunu hatırlatır. Bu öğüdün ardından, Simyacı Hırsız'a bu kılıçla kafamı kes der. Görsel 4,29'da görüldüğü gibi Hırsız, bu kılıcı kullanır ve simyacının önünde bir koyun belirir. Bu an, kurban etme ritüeline atıfta bulunarak, Hırsız'ın içsel dönüşümünü ve ilk mucizesini gerçekleştirdiğini simgeler. Hırsız'ın koyunu kurban etmesiyle birlikte, içsel yolculuğunda büyük bir adım atar.

Simyacı, onları takip eden kırmızı kıyafetli kadını da yanına davet eder. Kadın, Hırsız'ı sevdiği için onu takip etmektedir. Simyacı, Hırsız'a kadının yanında yolculuk yapmasını, "Zirveleri unut ve aşkın içinde sonsuzluğa ulaş. Ben seni simya odalarında ve kulemde bıraktım, artık bu senin ailen ve senin halkın. Dünyayı değiştir, vatanına dön," diyerek önerir. Hırsız ve kadın, Simyacı'dan ayrılır ve kendi yollarına devam ederler.

Hırsız, bu sahnede kendilik arketipine doğru önemli bir adım atmaktadır.

Simyacı'nın Hırsız'a kılıcı vermesi, ona kendi içsel gücünü ve potansiyelini fark ettirme sembolüdür. Simyacı, Hırsız'a "kendi üstatlığını" hatırlatarak, onun yolculuğunda dışsal bir rehberin ötesine geçmesi gerektiğini ima eder. Bu, hırsızın dışsal otorite figürlerinden bağımsızlaşarak, kendi içsel rehberliğini bulması ve özgün bir birey olması gerektiğini ifade eder. Jung'un terimleriyle, bu, bireyin kendi egosunu ve bilinçdışını bütünleştirme yolunda bir adımdır.

Hırsız'ın kılıcı kullanarak bir koyunu kurban etmesi, sembolik bir "kurban etme ritüeli" olarak, eski kimliklerini ve ego sınırlamalarını geride bırakma anlamına gelir. Koyunun ortaya çıkışı, Hırsız'ın içsel dönüşümünü ve bilinçdışı ile bir bağlantı kurmasını simgeler. Bu ritüel, Jung'un bireyleşme sürecindeki dönüşüm aşamasını temsil eder; birey, bilinçdışının karanlık yönleriyle yüzleşir ve bunları entegre ederek ruhsal bir yükselişe geçer. Hırsız bu eylemiyle, kendi içsel mucizesini yaratır ve Self arketipine yaklaşır.

Simyacı'nın Hırsız'a "zirveleri unut ve aşkın içinde sonsuzluğa ulaş" demesi, bilinçdışıyla bütünleşme ve insan olmanın derin anlamını kucaklama çağrısıdır. Simyacı, Hırsız'a rehberlik etmeyi bırakır ve onu bir yol ayrımına getirir: artık kendi hayatını kendi başına yönlendirmeli, kendi seçimlerini yapmalı ve kendi halkıyla bir bağ kurmalıdır. Bu noktada Hırsız, bilinç ve bilinçdışını sentezleyerek bireyleşme sürecini tamamlamaya

doğru bir adım daha atar. Simyacı'dan ayrılması, Hırsız'ın dışsal rehberlerden özgürleştiğini ve kendi içsel rehberliğine güvenmeye başladığını gösterir.

Kadının Hırsız'ın yanında olması ve bu yolculuğu paylaşması, anima (erkeğin dişil yönü) ile bir tür bütünleşmeyi simgeler. Kadın, Hırsız'ın bilinçdışında yer alan dişil enerjiyi temsil eder ve bu enerjiyle kurulan ilişki, Self'e ulaşma sürecinde çok önemlidir. Bu ilişki, Jung'un "kutsal evlilik" (hieras gamos) kavramını çağırıştır. Hırsız ve kadının birlikte yolculuğa devam etmesi, Hırsız'ın eril ve dişil enerjileri birleştirerek ruhsal bütünlüğüne kavuştuğunu gösterir.

Sonuç olarak, bu sahnede Hırsız, bireyleşme yolculuğunda ego sınırlarını aşarak kendi içsel gücünü keşfeder ve bilinçdışı ile bir bağlantı kurar. Bu süreç, Jung'un tanımladığı Self arketipine doğru ilerlemeyi ifade eder. Hırsız'ın nihai amacı, kendi varoluşsal anlamını bulmak ve ruhsal bir bütünlüğe ulaşmaktır; bu sahne, bu yolculuğun dönüm noktasıdır.

Grubun geri kalanı ise dokuz ölümsüz figüre yaklaştığında, bu figürlerin oyuncak olduğunu fark eder. Simyacı, bu durumu açıklayarak, ölümsüzlüğün gerçek bir kavram olmadığını ve bu yolculuğun nihai amacının *gerçeklik* olduğunu ifade eder.

Simyacı, kameraya dönerek grubun ve izleyicilerin yanılsamaları kırması gerektiğini söyler. "Biz bir rüyayız, bir imgeyiz. Gerçek yaşam bizi bekliyor" der ve masayı devirirler. Simyacı, grubun yanılsamalarını kırmasına rehberlik eder. *Bilgelik Arketipi* olarak, Simyacı grubun gerçekliğe ulaşması için onları uyarır. Masanın devrilmesi, Gölge Arketipinin ve Persona maskelerinin yıkılmasını simgeler.



Görsel 4.30. Kamera geri çekilir ve film seti görünür (Kutsal Dağ Filmi, 1973)

Görsel4.30'daki gibi kamera geriye çekilir, film seti görünür ve Simyacı, filmin bir hikaye olduğunu, ancak hayatın gerçekliğinin daha büyük bir anlam taşıdığını vurgular.

Grup, kutsal dağa ve ölümsüzlük arayışına elveda diyerek gerçek yaşama dönmek üzere oradan ayrılır.

Kamera geriye çekildiğinde, tüm sürecin bir hikaye olduğunu ve hayatın gerçekliğinin çok daha büyük bir anlam taşıdığını vurgulayan Simyacı, gerçeklik ile hayal arasındaki farkı anlamının gerekliliğine dikkat çeker.

Son sahne, *Personanın* yanılsamalarını çürütür. Grubun ölümsüzlük arayışının sona ermesi ve *gerçek yaşama* dönme kararı, onların *toplumsal maskelerinden* sıyrılmalarını ve bireysel, özel gerçekliklerine dönmelerini simgeler.

Tablo 4.2 Kutsal Dağ Filmindeki Arketipler, Karakterler ve Açıklamaları

Arketip	Karakter	Açıklama
1.Bilge Adam Arketipi	Simyacı	Rehber ve dönüştürücü figür. Kız kardeşlerin makyajını silerek Persona'yı soyar. Hırsız ego, gölge ve içsel çatışmalarıyla yüzleştirir, ona dönüşüm yolculuğunda rehberlik eder. Bilgelik ve bireyselleşme sürecinin simgesidir.
2. Kahraman Arketipi	Hırsız	Masumiyetle bilinmeyene doğru yolculuğa çıkan figür. Tarot kartlarıyla "Aptal" olarak tanıtılır. Toplumun dayattığı kimlikleri sorgular ve dönüşüm yolculuğuna çıkar. Kendi gölge yönleriyle yüzleşerek ve bütünleşerek, Kendilik Arketipine dönüşür.
3. Persona Arketipi	Elitler, Papaz, Hırsız	Yüzeysel kimliklerin ve toplumsal maskelerin temsili. Elitlerin savaş kurbanlarını fotoğraflaması, papazın gerçek İsa heykelini kişisel çıkarı için kullanması, Persona'nın toplumda sahte kimlikleri nasıl yarattığını gösterir.
4. Gölge Arketipi	Ampüte Adam	Ampüte adam, kahramanın kafasında yarattığı, fiziksel olarak var olmayan bir figür. Ampüte figürü ile yüzleşip denize atılması, Hırsız'ın gölgesinden kurtuluşunu simgeler.
5. Kurban Arketipi	Hırsız	Toplumun dayattığı rollerin bilinçsizce kabul edilmesi. Hırsız'ın çarpmıha gerilmesi ve askerler tarafından manipüle edilmesi, bu arketipi gösterir.

6. Kendilik (self) Arketipi	Hırsız	Dönüşüm yolculuğu sonunda Hırsız, kendi içsel gücünü keşfetmesi, bilinç ve bilinçdışını sentezleyerek eski kimliklerinden arınması ve ruhsal bütünlüğe ulaşması.
7. Venüs Arketipi	Fon	Aşk, estetik ve arzuların simgesi. Kozmetik ve güzellik ürünleri üreten fabrikası, Venüs'ün yüzeysel kapitalist yorumu olarak eleştirilir.
8. Mars Arketipi	İsla	Savaş ve yıkımın temsili. Silah fabrikasıyla savaş ve şiddeti bir tüketim ürünü haline getirir. Feminist perspektif ve eril enerji çatışmasını temsil eder.
9. Jüpiter Arketipi	Klen	Bolluk ve otoriteyi simgeler. Sanat fabrikası ve burjuva yaşam tarzı, Jüpiter'in lüks ve yüzeysel gösteriş yönünün kapitalist bir yansımasıdır.
10. Satürn Arketipi	Sel	Disiplin ve kontrol arketipi. Oyuncak fabrikasıyla çocukları savaş ideolojisine koşullandırır. Toplumun geleceğini manipüle eden bir figürdür.
11. Uranüs Arketipi	Berg	Yenilik ve devrimin simgesi. Ekonomik politikaları ve annesiyle bağı, Uranüs'ün özgürlük arzusunu ve kaotik doğasını temsil eder.
12. Neptün Arketipi	Axon	Mistisizm ve yanılsama temsili. Polis şefi olarak mistik ritüellerle manipülasyon yaratır. Hadım ritüelleriyle bireysel özgürlüğü baskılar.
13. Plüton Arketipi	Lut	Ölüm ve yeniden doğuş, yıkım ve dönüşüm temaları. Minimal yaşam alanları ve "Özgürlük Şehri" projeleri, Plüton'un dönüşüm temasını karanlık bir kapitalist bağlamda yorumlar.
14. Anima Arketipi	Kırmızı Kıyafetli Kadın	Kadının Hırsız'ın yanında olması ve bu yolculuğu paylaşması, anima (erkeğin dişil yönü) ile bir tür bütünleşmeyi simgeler. Kadın, Hırsız'ın bilinçdışında yer alan dişil enerjiyi temsil eder ve bu enerjiyle kurulan ilişki, Self'e ulaşma sürecinde çok önemlidir.
15. Kurtarıcı (Mesih) Arketipi	Hırsız	Filmde, elitler ve toplum hırsızın kimliğini manipüle eder. Elitler, onun gerçek kimliğinden uzaklaşmasına ve sahte bir kutsallıkla, yani İsa'nın heykelleriyle özdeşleşmesine neden olur. Bu, hırsızın kimlik krizine girmesine ve kendi öz kimliğini bulma yolculuğuna çıkmasına yol açar.

4.3 Kutsal Kan (*Sante Sangre*, 1989): Sinematik Değerlendirmesi ve Filmin Konusu

Alejandro Jodorowsky'nin yönettiği 1989 yapımı avangart sürrealist psikolojik korku filmi "Santa Sangre," yönetmenin dokuz yıllık bir aradan sonra sinemaya dönüşünü simgeler. Film, ilk kez Mayıs 1989'da 42. Cannes Film Festivali'nin "Farklı Bir Bakış" bölümünde gösterildi ve eleştirmenlerden büyük övgü aldı (Moldes, 2012, s. 376).



Görsel 4.31. Kutsal Kan (Santa Sangre, 1989) Film Afişi

(www.imdb.com)

İtalyan-Meksika ortak yapımı bu uzun metrajlı eser, Jodorowsky'nin yanı sıra Roberto Leoni ve Claudio Argento tarafından yazılmış bir senaryoya dayanır. Argento aynı zamanda filmin yapımcılığını üstlenmiştir. Filmde, Fénix'in yaşamının farklı dönemleri, Jodorowsky'nin oğulları tarafından canlandırılmıştır. Adán Jodorowsky, Fénix'in çocukluk halini, Axel Jodorowsky ise yetişkinliğini oynamıştır.

"Santa Sangre," dissosiyatif kimlik bozukluğu temasını işlerken gerçek hayattan esinlenmiştir. Roberto Leoni, bir dönem çalıştığı psikiyatri hastanesinde zihinsel bozukluklardan muzdarip hastalarla olan deneyimlerini Claudio Argento'ya aktardı. Argento, bu hikâyeyi beğendi ve Alejandro Jodorowsky'ye sunulmak üzere geliştirdi. Jodorowsky, kendisine gelen bu hikâyeyi, ünlü Meksikalı seri katil Gregorio Cárdenas

Hernández'in gerçek yaşam hikâyesiyle birleştirerek senaryoya katkıda bulundu (Leoni, 2019).

Yönetmen, ilhamını şu sözlerle dile getirmiştir: "On yedi kadını boğan ve onları bahçesine gömen Goyo Cárdenas ile karşılaştım. O, sıradan bir Meksikalı gibi görünüyordu. Akıl hastanesinde on yıl geçirdikten sonra iyileştiği ilan edildi ve serbest bırakıldı. Bu hikâyede bir tür kurtuluş gördüm ve bu tema üzerine bir film yapma fikrini geliştirdim" (Festival de Cannes, 2008).

Film, hem görsel estetiği hem de anlatım tarzıyla öne çıkar. Ancak "aşırı derecede açık şiddet içeren birkaç sahne" nedeniyle NC-17 derecesi almış, düzenlenmiş bir versiyonu ise "tuhaf, ayrıntılı şiddet, şehvet ve uyuşturucu içeriği" nedeniyle R derecesiyle yayınlanmıştır (MPAA, 2024).

"Santa Sangre," 2008 yılında restorasyon çalışmalarıyla yeniden gündeme gelmiştir. Filmin restore edilmiş kopyası, 2008 Cannes Klasikleri programında gösterilerek izleyicilere bu etkileyici eseri yeniden keşfetme fırsatı sunmuştur. Jodorowsky, bu filmi gerçeküstü estetik anlayışını ve çok yönlü sanatçı kimliğini yansıtan bir başyapıt olarak tanımlar (Festival de Cannes, 2008).

"Santa Sangre," eleştirmenlerden olumlu yorumlar almış, Empire dergisinin 2008'deki "Tüm Zamanların En İyi 500 Filmi" listesinde 476. sıraya yerleşmiştir. Uluslararası alanda bağımsız sinema filmlerin destekleyen British Film4, yapımı "Jodorowsky'nin en iyi filmlerinden biri" olarak nitelendirerek, "1960'ların psikedelik sinemasının halüsinasyonlu merceğinden süzülen nemli bir kâbusun tüm rahatsız edici gücüyle yankılanıyor" yorumuyla yazmıştır (Film4, 2020).

Film, gösterildiği dönemde izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakmıştır. V Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara'da yapılan gösterimde bazı izleyiciler, sahnelerin yoğunluğu nedeniyle salonu terk etmiştir (Mantecón, 2018). Ayrıca, Rotten Tomatoes'da Eylül 2024 itibarıyla %87 beğeni oranına ve 7,4/10 ağırlıklı ortalamaya sahiptir. Sitenin fikir birliği şöyle özetlenir: "Alejandro Jodorowsky'nin tarzına aşına olmayanlar filmi bunaltıcı bulabilir, ancak 'Santa Sangre,' yönetmenin şiddet, bayağılık ve kişisel ahlaki temalarını işleyen kışkırtıcı bir yolculuktur" (Rotten Tomatoes, 2024).

Filmle ilgili anılar, Jodorowsky ailesi için de oldukça anlamlıdır. Yönetmenin oğlu Adán Jodorowsky, sekiz yaşında oynadığı bu filmi tanıtmak üzere yapılan bir etkinlikte, babasıyla yaşadığı çarpıcı bir anıyı paylaşmıştır: "Çekimler sırasında açlıktan bayılacak

hale gelmiştim. Babama gittiğimde beni tamamen unuttuğunu fark ettim. O an bir oyuncu olarak artık onun oğlu olmaktan çıkmıştım." Adán ayrıca babasının oyunculuğa yaklaşımındaki ciddiyeti vurgulayarak, babasının kendisine attığı bir tokadı şu sözlerle anlatmıştır: "Babam bana vurduğunda, filmde iyi bir performans sergilemem gerektiğini asla unutmamamı istediğini söyledi. Bu film benim çocukluğumun bir parçası ve restore edilmesi beni çok mutlu etti" (Festival de Cannes, 2008).

Alejandro Jodorowsky'nin ailesiyle çalışması, sinema anlayışında derin bir anlam taşır ve onun yaratıcı sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Aile üyelerini filmlerine dahil etmek, hem karakterlere gerçekçilik kazandırır hem de bireysel bir yaratım sürecini kolektif bir deneyime dönüştürür. Örneğin, 1973 yapımı kült filmi "Kutsal Dağ"da oğlu Brontis Jodorowsky önemli bir rol oynarken, "Santa Sangre"de oğulları Adán ve Axel Jodorowsky'nin performansları filmin duygusal merkezini oluşturur.

Jodorowsky, "Bir Kuşun En İyi Öttüğü Yer" adlı otobiyografik kitabında da aile, kolektif yaratım ve sanat yoluyla kendini ifade etme süreçlerini vurgular. Ailesiyle çalışmayı yalnızca bir sanatsal tercih değil, aynı zamanda manevi bir yolculuk olarak görür. Bu süreç, sadece film yapmakla sınırlı kalmaz; Jodorowsky için kendini ve çevresindekileri dönüştürmenin bir aracı haline gelir. Aileyle birlikte üretmek, onun için sanatın en derin anlamıyla hem bireysel hem de kolektif bir deneyimdir.

Film, bir akıl hastanesinde yaşayan, geçmişin travmatik anlarıyla boğuşan Fenix adlı bir adamın hikâyesini anlatır. Çocukken bir sirkte büyüyen Fenix, bıçak fırlatan babası Orgo ve trapez sanatçısı annesi Concha'nın çatışmalı ilişkisine tanıklık eder.

Orgo'nun sadakatsizliği ve Concha'nın öfkesi, şiddetli bir yüzleşmeye yol açar: Concha, kocasına sülfürik asit döker, Orgo ise Concha'nın kollarını keserek intikam alır ve sonunda intihar eder. Bu trajik olaylar, Fenix'in zihinsel durumunu derinden etkiler. Yetişkin Fenix, akıl hastanesinden kaçır ve kolsuz annesi Concha'nın etkisi altında, onun kontrolünde kadınları öldürmeye zorlanır.

Fenix, annesiyle aralarındaki bağı koparamaz; ancak geçmişle yüzleştikçe, annesinin aslında ölü olduğunu ve onun yerine bir mankenle yaşadığını fark eder. Bu keşif, Fenix'in gerçeklikle bağ kurmasına ve kendi kimliğini yeniden inşa etmesine olanak tanır.

Film, Fenix'in çocukluk aşkı Alma'nın yardımıyla annesinin hayaletinden kurtulması ve sonunda kendi ellerinin kontrolünü geri kazanmasıyla sonlanır.

4.3.1 Jungcu Arketiplerin İncelenmesi



Görsel 4.32. Akıl hastanesindeki Fenix (Santa Sangre, 1989)

Film, görsel 4.32’deki gibi akıl hastanesinde bir ağacın tepesinde çıplak halde oturan genç Fenix’in görüntüsüyle başlar. Hemşireler, çiğ balık dolu bir tabakla onu aşağı inmeye ikna etmeye çalışır ve ardından ona tulum giydirirler. Bu sırada, Fenix’in göğsündeki Anka kuşu dövmesi dikkat çeker.

Anka kuşu, mitolojide ölümsüzlük, dönüşüm ve yeniden doğuşun güçlü bir sembolüdür. Antik Mısır’da "Bennu" kuşu olarak yaşam döngüsünü ve güneşin doğuş-batışını temsil eder. Yunan mitolojisinde ise kendini yakıp küllerinden yeniden doğan efsanevi bir kuş olarak tasvir edilir. Romalılar için bu sembol, sonsuz yaşamın ve imparatorluğun sürekliliğini ifade ederken, Doğu mitolojilerinde ruhsal dönüşüm ve ilahi uyanış anlamına gelir (Gülkanat, 2024).

Bu sahne, Fenix’in toplumsal düzenden kopmuş, kendi ruhunun derinliklerine yolculuk eden bir figür olduğunu gösterir. Göğsündeki Anka kuşu dövmesi, onun ruhsal arınma ve dönüşüm sürecini simgeler. Hemşirelerin müdahalesi ise kahramanın hikayesine yapılan bir “geri çağrı”dır; bu çağrı, onun “normal” hayata dönme ya da ruhsal dönüşümünü tamamlaması için bir fırsat yaratır.

Yeniden doğuş arketipi, bireyin derin bir kriz, kayıp ya da çöküş yaşadktan sonra kendini yeniden inşa ettiği ruhsal uyanış sürecini ifade eder. Anka kuşunun küllerinden yeniden doğması, kişinin geçmişin yüklerini geride bırakıp yeni bir kimlikle hayatına devam etmesini simgeler.

Fenix'in göğsündeki Anka kuşu dövmesi, onun hikayesinin bu yeniden doğuş arketipi üzerine inşa edildiğini ve geçmiş travmalarının külleri arasından yeni bir benlik bulacağını simgeler. Ancak bu sembol, sadece dönüşümün ve kurtuluşun değil, aynı zamanda bu sürecin içerdiği zorlukların ve acının da bir göstergesidir. Filmin başlangıcında bu dövme, Fenix'in ruhsal bir yolculuğa çıkacağını ve kendi karanlık geçmişiyle yüzleşerek arınma yolunda ilerleyeceğinin habercisidir.

Fenix'in çocukluğuna dönülen diğer sahnede, ailesinin sahibi olduğu sirk yeni bir şehre gösteriler düzenlemek için gelir. Fenix, cüce arkadaşıyla birlikte bu yeni şehirde gösteri yapacakları için heyecanlıdır. Babasına koşar, ancak babası Orgo arabasında alkol alıp sızmıştır. Fenix, babasını uyandırmaya çalışır, ancak Orgo onu tersler. Cüce arkadaşı, Orgo'nun neden bu kadar çok içtiğini sorunca Fenix, annesinin ona babasının Amerika'da bir kadını öldürdüğünü söylediğini anlatır.

Baba figürü (Orgo), mitolojik ve arketipsel düzeyde otorite, güç ve güvenliğin sembolüdür. Ancak Orgo'nun alkol bağımlılığı ve çocuğunu terslemesi, bu arketipin gölge yönünü yansıtır. Orgo, "gölge baba" arketipini temsil eder; gücünü kaybetmiş ve bağımlılıkları tarafından kontrol edilen bir figürdür. Fenix'in babasını uyandırmaya çalışması, onun onay ve sevgi arayışını temsil eder. Ancak bu çaba reddedildiğinde, Fenix kendi bireyleşme sürecine itilmiş olur.

Sirkte, dövmeli kadın sağır ve dilsiz küçük bir kız olan Alma'yı ip cambazlığı yapması için zorlamaktadır. Alma korkmuş ve ağlamaktadır. Dövmeli kadın sert bir şekilde, eğer pratik yapmazsa onu döveceğini söyler. Bu sırada Orgo gelir ve dövmeli kadın, onun bıçak fırlatma gösterisinde kullanılan nesne olarak sahne alır. Orgo, sarhoş olmasına rağmen bıçak fırlatma gösterisini kusursuz şekilde gerçekleştirir ve kadına zarar vermeden tahtaya isabet ettirir.

Dövmeli Kadın, zorba ve baskıcı bir figür olarak karşımıza çıkar. Dövmeli kadın, gölge yönleriyle "kötü anne" ya da "kara tanrıça" arketipine bağlanabilir. Alma'yı zorlayarak, ona sınavlar ve zorluklar yükleyen bir inisiyasyon rehberi gibi hareket eder.



Görsel 4.33. Fenix, Alma'ya bir elma hediye eder (Santa Sangre, 1989)

Fenix, gösteriyi izlerken Alma ile göz göze gelir. İkisi uzun süre birbirlerine bakar ve ardından Alma, Fenix'in yanına gelir. Fenix, görsel 4.33'teki gibi sihirbazlık yeteneğiyle gökyüzünden minik bir elma çıkarır ve bunu Alma'ya hediye eder. Alma, Fenix'i yanaktan öper ve elindeki elma ile ipin üzerine çıkarak yürümeye başlar. Bu sırada Fenix, şişelere vurarak ona müzik yapar. İkili arasında özel bir bağ oluşur.

Alma, masumiyet, kırılganlık ve hassasiyet gibi özellikler taşır, bu da anima'nın özellikle genç veya olgunlaşmamış bir düzeyini işaret eder. Sağır ve dilsiz oluşu, anima'nın henüz tam anlamıyla bilinçle bütünleşmediği, ifade edilmesinin zor olduğu bir durumu temsil edebilir. Fenix'in Alma ile iletişim kurma çabası, anima'nın bilinçli benlikle ilişki kurma sürecine benzer. Bu süreç, Jung'un bireyleşme teorisinde, erkeğin anima ile yüzleşmesi ve onu içselleştirerek bütünleşmesini ifade eder.

Alma'nın ip cambazlığı yapması ve korkularını yenmesi, anima'nın erkeğin bilinçdışında yarattığı zorluklar ve sınavlarla ilişkilendirilebilir. Fenix'in onunla etkileşimi, anima'nın bireyin yaratıcı potansiyelini ve duygusal derinliğini nasıl tetikleyebileceğini gösterir. Özellikle Fenix'in Alma'ya elmayı sunması ve Alma'nın bunu kabul ederek cesaretle ipte yürümeye başlaması, anima'nın erkeği yeni bir farkındalık ve denge düzeyine yönlendirdiği sürecin simgesi olarak görülebilir.

Dolayısıyla, Alma, Fenix'in bilinçdışı dünyasındaki anima arketipini temsil eder. Onunla kurulan bağ, Fenix'in kendi duygusal ve yaratıcı yönlerini keşfetmesine ve bireyleşme sürecinde ilerlemesine yardımcı olur.

Fenix'in annesi Concha, iki erkek kardeşi tarafından tecavüze uğrayıp kolları kesilen bir kızı koruyucu azizi olarak gören dini bir tarikatın lideridir. Bu tarikat, "Sante Sangre" isimli kiliselerinde, öldürülen kızın kutsal kanını temsil eden bir havuzda, kolları kesilmiş kızın heykeline tapmaktadır. Ancak tarikatın kilisesi, bir toprak sahibinin emriyle yıkılmak üzeredir. Tarikatın takipçileri, polise ve buldozerlere karşı direniş gösterir. Çatışmayı çözmek için bir Roma Katolik Monsenyör gelir. Kiliseyi incelediğinde, gördüklerini küfür olarak değerlendirir ve heykelin tapınılmasını sapkınlık olarak nitelendirir. Öfkeyle oradan ayrılan Monsenyör, yıkım kararını destekler ve kilise yıkılır.

Bu esnada Concha, tapınağın ortasındaki kutsal azize heykelini ölümüne korumaya çalışır. Ancak Fenix annesi Concha'yı oradan uzaklaştırır ve birlikte sirklerine geri dönerler.

Concha, "kutsal anne" arketipinin çarpıtılmış bir versiyonunu temsil eder. Kutsal anne, genellikle şefkat, koruma ve rehberlik sağlayan bir figürdür. Ancak Concha, liderlik ettiği tarikatla birlikte, bu arketipi aşırı bir fanatizmle bütünleştirerek masumiyetin ve acının kutsanmasını merkezine alır. Concha'nın arketipi, kutsallık ile sapkınlık arasındaki gerilimi simgeler. Bir yandan masumiyeti koruma amacıyla hareket eden bir figürdür; ancak bu koruma, sağlıksız bir dini saplantıya dönüşmüştür. Bu durum, anne figürünün hem koruyucu hem de kısıtlayıcı olabileceğini gösterir. Concha'nın aziz heykelini ve tapınağı korumak için gösterdiği fanatik direniş, annenin bireyin ruhsal gelişimine nasıl hem yardımcı hem de engelleyici olabileceğini sembolize eder.

Sirke döndüklerinde, Concha, kocası Orgo'nun dövmei kadınla bir ilişki yaşadığını keşfeder. Orgo, aynı zamanda bir hipnozcu olduğu için, Concha'yı transa sokar ve ona tecavüz eder. Bu sırada Fenix, tüm olanları gizlice izler.

Orgo, "gölge baba" arketipini somutlaştırır. Güç ve otoriteyi temsil eden bir baba figürü olmasına karşın, bu otorite yıkıcı, manipülatif ve şiddet doludur. Orgo'nun hipnoz yeteneği, baskıcı ve kontrol edici doğasını pekiştirir. Concha'ya tecavüz ederek, bir baba figürünün aileyi korumaktan ziyade onu nasıl bozabileceğini gösterir.

Aynı gün, sirkteki yaşlı ve hasta bir fil Fenix'in gözleri önünde kan kusarak ölür. Filin cesedi, tabuta konularak fakir bir mahallenin çöplüğüne bırakılır. Tabutu bulan yoksul insanlar, filin etini yemek için cesedi parçalar ve paylaşır. Fenix, bu trajik sahneyi çaresizlikle izlerken babasına sarılarak ağlamaya başlar. Ancak babası Orgo, Fenix'i

azarlayarak “Bir kız gibi ağlama!” der ve ona bir dövme yapacağını, böylece erkekliğe adım atacağını söyler.

Filin ölümü, Fenix’in çocukluğunun ve masumiyetinin sonunu temsil eder. Filin cesedinin fakir bir mahallede paylaşılması ise yoksulluğun ve çaresizliğin insanları nasıl ilkel hayatta kalma dürtülerine ittiğini simgeler. Bu sahne, kolektif bilinçdışında hayatta kalma güdüsünün ve insanlığın karanlık tarafının bir yansımasıdır.



Görsel 4.34. Orgo, Fenix’e kendi dövmesini gösterir (Santa Sangre, 1989)

Orgo, Fenix’in ellerini sandalyeye bağlar ve büyük acılar içinde göğsüne bir anka kuşu dövmesi işler. Dövme tamamlandığında, görsel 4.34’deki gibi Orgo, Fenix’i aynanın karşısına götürerek kendi göğsündeki anka kuşu dövmesini gösterir ve “Artık sen de benim gibi bir erkeksin” der.

Orgo’nun sözleri, bu dövmenin bir erkekliğe geçiş ritüeli olarak sunulduğunu ortaya koyar. Ancak bu ritüel, sağlıklı bir bireyselleşme sürecinden ziyade, toksik bir erkeklik anlayışının zorla aktarılmasıdır. Orgo, kendi karanlık ve yıkıcı doğasını bu ritüel aracılığıyla oğluna devretmekte, sağlıklı bir babalık modelini ve nesiller boyunca süren bir travmayı yeniden üretmektedir.

Jung’un “gölge arketipi” perspektifinden bakıldığında, dövme ritüeli, Orgo’nun kendi bastırılmış karanlık yönlerini Fenix’e kazıyarak aktardığını sembolize eder. Orgo’nun kendi göğsündeki anka kuşu dövmesini göstererek Fenix’e “benim gibi” olduğunu ilan etmesi, babasının gölgesinin oğlunun kimliğini işgal etme çabasını temsil eder. Bu durum,

Fenix'in bireyleşme yolculuğundaki en büyük engellerden biri olan, babasının karanlık mirasıyla yüzleşme zorunluluğunu işaret eder.

Fenix'in aynanın karşısına götürülmesi, bireyin kendi yansımasıyla yüzleşmesini sembolize eder. Ancak Fenix burada kendi kimliğini değil, babasının etkisini ve onun karanlık yansımasını görür. Bu sahne, bireyin kimliğini kendi seçimleriyle inşa etmesi gerekirken, ona zorla dayatılan bir gölgeyle yaşamak zorunda bırakılmasını ifade eder.

Dövmenin fiziksel acı eşliğinde yapılması, bu ritüelin yalnızca fiziksel değil, derin bir ruhsal yaralanmaya da yol açtığını vurgular. Fenix'in ağlayışı, bu dönüşümün sağlıklı bir yeniden doğuş değil, travmatik bir geçiş olduğunu gösterir. Anka kuşu dövmesi, yeniden doğuşun sancılı bir süreç olduğunu simgelese de, burada babasının kontrolü altındaki yozlaşmış bir anlam kazanır.

Bu sahne, Fenix'in ruhsal yolculuğundaki bir dönüm noktasıdır. Dövme, hem Fenix'in geçmişin külleri arasından yeniden doğma potansiyelini hem de babasının karanlık mirasına zorla bağlanışını sembolize eder. Orgo'nun dövmeyi erkekliğe geçişin bir işareti olarak sunması, toksik ataerkilliğin ve sağlıksız bir erkeklik ideolojisinin kuşaklar boyunca aktarılmasını ifade eder. Fenix'in bu dövmeyi ve babasının mirasını sorgulaması, onun kendi bireysel kimliğini bulma ve özgürleşme mücadelesinin temel unsurlarından biridir.



Görsel 4.35. Alma, elleriyle kuş kanadı yapar (Santa Sangre, 1989)

Fenix babası ile dışarı çıktıklarında, Alma, Fenix'i beklemektedir. Alma, Fenix'in göğsündeki dövmeyle dokunur ve Fenix'in acı çektiğini fark eder. Daha sonra görsel

4.35'deki gibi elleriyle kanat yaparak, Fenix'in göğsündeki kuşu taklit eder ve bir pandomimle kuşun sanki Fenix'in göğsünden uçarak özgürleştiğini canlandırır.

Alma, Fenix'in bilinçdışındaki anima arketipini temsil eder. Alma'nın dövmeye dokunması ve ardından pandomim yoluyla dövmedeki kuşu özgürleştirilmesi, Fenix'in içsel özgürleşme sürecinin sembolüdür. Alma'nın kanat çırpma hareketi, Fenix'in göğsündeki kuşun fiziksel bir dövme olmaktan çıkıp onun ruhsal bir dönüşüm aracına dönüştüğünü gösterir. Bu hareket, anima'nın bireyin bastırılmış yönlerini nasıl özgürleştirebileceğini simgeler.

Sirkte büyük bir gösteri düzenlenmektedir ve sıra Fenix'in performansına gelmiştir. Fenix, Alma ile birlikte sahneye çıkar. Gösteri sırasında Alma'yı bir kutunun içine koyar ve kutuyu bir örtüyle örter. Örtüyü kaldırdığında, Alma'nın yerine kutudan annesi Concha çıkar. Gösteri devam ederken, Concha saçlarından tutularak havaya kaldırılır. Havada süzülürken etrafı ve seyircileri selamlar.

Ancak Concha, kocası Orgo'nun dövmeli kadınla bir köşede uygunsuz bir şekilde yakınlaştığını fark eder. Hemen sahneden indirilmesini ister. İndirildikten sonra, büyük bir öfkeyle Orgo ve dövmeli kadına doğru koşar. Fenix, annesinin peşinden giderek onu durdurmaya çalışır, ancak Concha Fenix'i sirk alanındaki bir karavana kilitler.

Concha, dövmeli kadın ve Orgo'yu birlikte yakalar, öfkeyle Orgo'nun üzerine asit döker ve cinsel organını yakar. Acı ve öfke içinde Orgo, kendisini savunmak için Concha'yı hedef tahtasına doğru iter ve bıçakları kullanarak onun her iki kolunu keser. Bu eylem, tapınılan kızın kaderine bir göndermedir; o kız da kolları kesilmiş bir şekilde kurban edilmiştir. Concha'nın ölümündeki paralellik, tapınılan kızın figürünün bir tür devamıdır. Concha, tapınağında kolları kesilen kızın kutsal heykeline tapmış ve onu canı pahasına korumuştur. Concha, tıpkı o kutsal kızı korumaya çalışan bir figür gibi, acıyı ve şiddeti bir tür kutsallık olarak kabul eder. Bu bağlamda, Concha'nın kollarının kesilmesi, tapınılan kızın kaderiyle paralellik gösterir ve tarikatın ve Concha'nın anlayışındaki sapkın kutsallığın bir yansımasıdır. Orgo'nun eylemi, sadece fiziksel bir şiddet değil, aynı zamanda Concha'nın fanatik inancının ve onun sembolize ettiği kurban anlayışının bir yansımasıdır. Concha olay yerinde hayatını kaybederken, Orgo yaşananlardan sonra derin bir suçluluk ve umutsuzluk içinde intihar eder. Orgo'nun bu eylemi, sadece fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik ve sembolik bir bağlamda da tapınılan kızın kaderini tekrarlamaktadır.

Tüm bu olaylar sırasında, Fenix karavanının penceresinden olanları çaresizlik içinde izler ve çığlık çığlığa bağırmaya başlar. Alma da bir köşeden olanları görür. Dövmeli kadın hızla gelir, Alma'yı elinden tutar ve onu sirki terk ederek götürür. Fenix'in karavanının içinden çığlıkları duyulur.

Concha'nın bu sahnedeki davranışları, "gölge anne" arketipidir. Öncelikle gösteri kutusundan Alma'dan hemen sonra Concha'nın çıkması, Fenix'in annesiyle olan çözülmemiş bağını ve bu bağın her an onun hayatına nasıl müdahale edebileceğini sembolize eder. Concha'nın davranışları, gölge anne arketipinin yıkıcı, cezalandırıcı ve kontrol edici yönünü temsil eder. Orgo ve dövmeli kadının uygunsuz yaklaşmasını fark ettiğinde verdiği tepki, onun kendi sınırlarını koruma içgüdüsünü ve baskın kontrol arzusunu açığa çıkarır. Ancak bu tepkisi, sağlıksız bir öfke ve yıkıcılıkla sonuçlanır. Concha'nın Orgo'ya asit dökmesi ve ardından kendi kolunun kesilmesi, annelik arketipinin yıkıcı yüzüyle oğluna (Fenix'e) aktarılan bir travmayı temsil eder.

Orgo, "gölge baba" arketipinin bir yansımasıdır. Otorite ve güç sembolü olması beklenen baba figürü, burada yıkıcı, baskıcı ve ahlaki olarak çürümüş bir hale bürünmüştür. Dövmeli kadınla olan ilişkisi, onun kontrolsüz arzularını ve gölge yönlerini açıkça ortaya koyar. Concha'nın asitle ona zarar vermesi, onun karanlık doğasının ifşa edilmesi ve fiziksel olarak cezalandırılmasını temsil eder. Ancak Orgo'nun, öfkesiyle Concha'nın kollarını kesmesi, kendi kontrolsüz şiddetini ve yok edici doğasını zirveye çıkarır. Sonunda kendisini öldürmesi, gölge arketipinin yıkıcı döngüsünün tamamlanmasıdır.

Dövmeli kadın, femme fatale (ölümcül kadın) arketipine uygun olarak cinsel cazibesinin farkında olan ve bu gücü kullanan bir figürdür. Femme fatale figürü, tarih boyunca Lilith, Sirenler, Medusa ya da Pandora gibi mitolojik ve edebi figürlerde görülen "yıkıcı dişil enerji"nin bir modern yansımasıdır. Bu figürler, cezbedici oldukları kadar tehlikeli yanlarıyla da bilinirler. Dövmeli kadın, Orgo'nun trajik sonuna dolaylı olarak neden olan bir katalizördür ve bu yıkıcı etkisi femme fatale özelliklerini taşır.

Fenix, olayların merkezindeki masum ve çaresiz bir çocuk figürüdür. Karavana kilitlenmiş ve olayları sadece izleyebilmekle sınırlı kalmıştır. Bu durum, Jung'un "çocuk arketipi"ni çağırıştırır. Çocuk arketipi, genellikle yenilik, umut ve potansiyel anlamlarına gelir; ancak Fenix'in burada yaşadığı, bu potansiyelin travmalarla gölgelenmiş halidir. Fenix'in bu trajik sahneyi gözlemlemesi, onun kimliğinin travmatik bir biçimde şekillendiğini ve gelecekte bu travmayla yüzleşmek zorunda kalacağını gösterir.

Alma, bu sahnede pasif bir gözlemci ve sessiz bir tanıktır. Jung'un "anima" arketipi perspektifinden bakıldığında, Alma, Fenix'in bilinçdışındaki dişil yönünü temsil eder. Dövmeli kadının Alma'yı elinden tutup götürmesi, Fenix'in bilinçdışıyla kurması gereken bağın travmatik olaylar nedeniyle kesintiye uğradığını ve bir kopuş yaşandığını sembolize eder. Bu durum, Fenix'in ruhsal yolculuğunda daha sonra yeniden kazanması gereken bir bağlantıya işaret eder.



Görsel 4.36. Fenix akıl hastanesinden kaçır, annesiyle buluşur (Santa Sangre, 1989)

Fenix, down sendromlu diğer hastalarla birlikte akıl hastanesinden bir sinemaya götürülür. Hemşireler, hastaları sinemaya soktukten sonra arabada beklemeye çekilir. Ancak sinemanın girişinde bir serseri ortaya çıkar ve hastaları uyuşturucu vererek eğlence dolu, ancak tehlikeli bir sokağa gitmeye ikna eder. Sokakta dolaşırken, Fenix sokakta, cinsellik üzerinden kazanç sağlayan biri haline gelmiş olan dövmeli kadını fark eder ve yoğun bir öfkeye kapılır. Gecenin sonunda, Fenix akıl hastanesinde uyanır ve kolsuz annesi Concha'nın sokaktan kendisini çağırdığını duyar. Görsel 4.36'daki gibi hücresinin penceresinden bir ipe tırmanarak kaçır ve annesiyle buluşur.

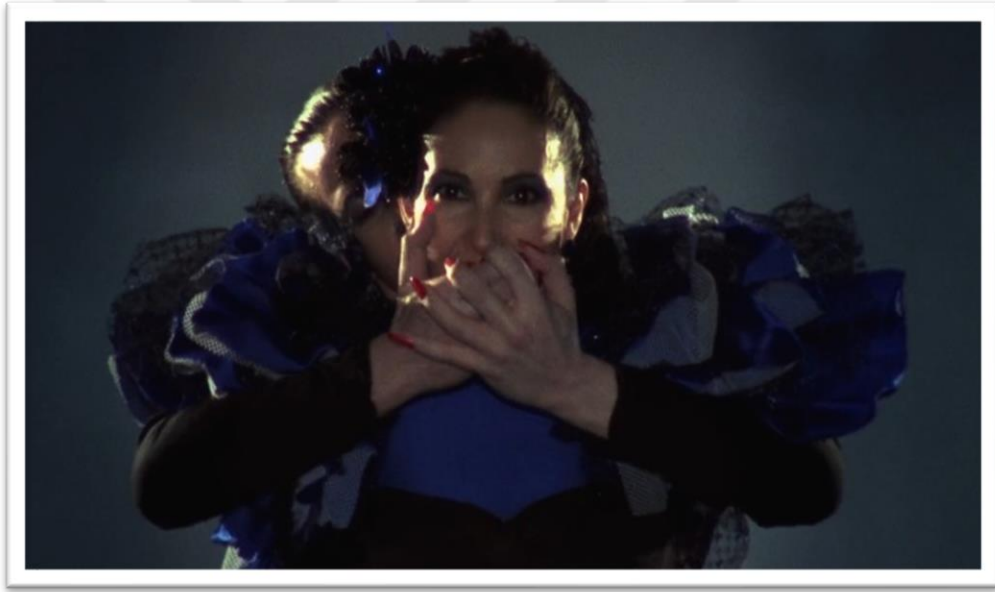
Fenix'in dövmeli kadını cinsellik üzerinden kazanç sağlayan biri olarak görmesi, onun geçmişteki femme fatale arketipine bağlı yıkıcı enerjisinin tam anlamıyla çözülmediğini, toplumsal düzen içinde daha kaotik bir hal aldığını gösterir. Dövmeli kadın, Fenix'in gölgesinde hâlâ etkisini sürdürmektedir.

Concha, Fenix'i hastaneden kaçırarak hâlâ onun üzerinde etkili olan güçlü bir bilinçdışı figür olduğunu gösterir. Kolsuz oluşu, gücünü yitirmiş ancak manipülasyon kapasitesini koruyan gölge anne arketipini yansıtır.

Dövmeli kadın, Alma'yı satarak zorla birliktelik yaşatmaya çalışır. Ancak Alma, kaçar ve bir kamyonun çatısında uyuyarak kurtulur. Daha sonra dövmeli kadın, kimliği belirsiz bir saldırgan tarafından öldürülür. Saldırganın yalnızca uzun kırmızı ojeli kadın elleri görülür.

Alma'nın zorla sömürüye itilmek istenmesi, anima'nın baskı altına alınmaya çalışıldığını ve bilinçdışında yıkıcı güçlerin etkisi altında olduğunu gösterir. Ancak Alma'nın kaçaşı, anima'nın içsel gücünü ve hayatta kalma yeteneğini ortaya koyar. Alma'nın masumiyetini koruma mücadelesi, Fenix'in bireyselleşme sürecindeki anima ile kurduğu ilişkinin sağlıklı bir temele oturması için gerekli olan bir çatışmayı simgeler.

Eller ise eylemin sembolüdür. Bu ellerin görünmesi, bilinçdışında hareket eden güçlü bir yıkıcı enerjiyi temsil eder. Bu durum, Fenix'in geçmişinin ve annesi Concha'nın gölgesinin hâlâ aktif bir tehdit olduğunu ima eder.



Görsel 4.37. Fenix ve annesi birlikte gösteri yaparken (Santa Sangre, 1989)

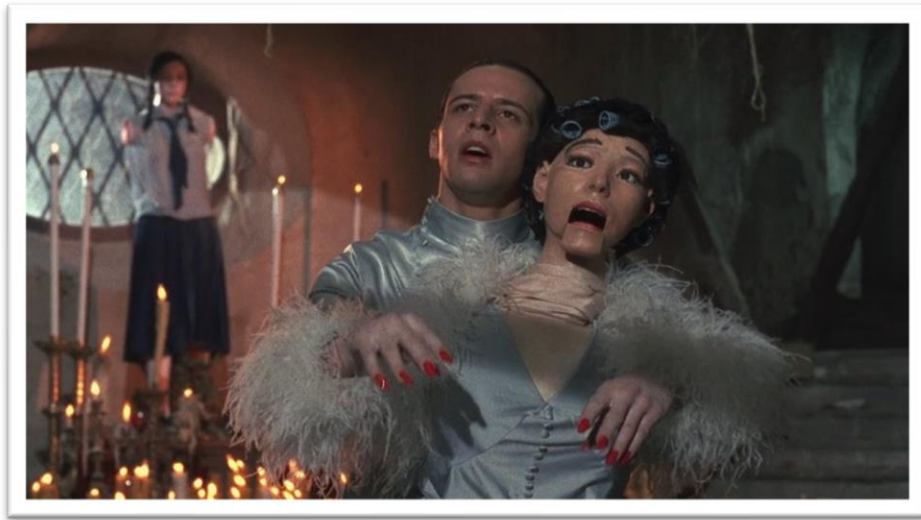
Fenix, çocukken sihirbazlık gösterileri yaptığı pelerinli takım elbisesiyle görülür. Fenix, bir sahnede annesi Concha ile birlikte performans sergilerken görülür. Gösteri, “Concha’nın Sihirli Elleri” adıyla sunulmaktadır. Görsel 4.37’deki gibi Fenix, Concha’nın arkasında durarak ellerini hareket ettirir ve bu şekilde Concha’nın kolları varmış gibi görünmesini sağlar.

Sahne, bireyin içsel dünyasını dış dünyaya yansıtma alanıdır. Fenix'in sahnedeki performansı, annesinin gölgesinde yaşamaya devam ettiğini ve onun kimliğini hâlâ bir şekilde taşıdığını sembolize eder.

Fenix'in Concha'nın "elleri" olarak hareket etmesi, Concha'nın fiziksel eksikliğine rağmen Fenix üzerindeki kontrolünü sürdürdüğünü gösterir. Bu onun gölgesinde yaşamaya devam ettiğini ve Fenix'in hâlâ bireyselleşme sürecini tamamlayamadığını gösterir.

Sahnede performans sergileyen genç bir kadın, Fenix'e ilgi göstermeye başlar. Ancak bu kadın, dövmeli kadın gibi femme fatale arketipinin bir yansıması olarak görülebilir. Bu durumu fark eden Fenix'in annesi Concha, Fenix'i manipüle ederek onun ellerini kullanarak bu kadını ve ilgilendiği diğer kadınları öldürmesini sağlar. Fenix'in zihnindeki karışıklık giderek artar ve bu durum bir dizi rüya ile kendini daha açık şekilde gösterir. Rüyalarında, annesinin emirlerine boyun eğerek birçok kadını öldürdüğünü ve bu kadınların hayaletlerinin onu rahatsız ettiğini görür.

Bu sırada Alma, sokaklarda dolaşırken "Concha'nın Sihirli Elleri" yazılı bir afişe denk gelir ve Fenix'i bulmaya karar verir. Alma, Fenix'in yaşadığı eve gider ve içeride bir sahne düzeniyle karşılaşır. Ancak burada Concha hiddetle karşılırlarına çıkar ve Fenix'i Alma'yı öldürmeye zorlar. Fenix ve Alma, Concha'dan kaçmaya çalışırlar. Bu esnada dışarıda bir kadın, içeriden gelen sesleri duyar ve polise haber vermek için koşar. Çıkan mücadele sırasında Fenix, bir bıçağı Concha'nın karnına saplar.



Görsel 4.38. Concha'nın aslında bir dekor olduğu görülür (Santa Sangre, 1989)

Kısa bir geri dönüş sekansında, Concha'nın aslında kocası Orgo tarafından sakatlandıktan hemen sonra öldüğü ve görsel 4.38'de görüldüğü gibi Fenix'in annesinin kolsuz mankenini bir sahne dekoru olarak kullanarak onun varlığını zihninde yeniden yarattığı ortaya çıkar. Fenix, yaşadığı harap olmuş evi hem bir sahne hem de bir tapınak haline getirmiştir. Bu evde, Concha'nın liderlik ettiği "Kutsal Kan" tarikatının kolsuz kadın heykeli durmaktadır. Fenix'in zihnindeki Concha, bu hayale eşlik eder ve Fenix'i Alma'yı öldürmeye zorlar. Hayali Concha, "Ellerimi kullan, onu öldür" diyerek Fenix'in kendi ellerini bir cinayet aracı olarak görmesine neden olur.

Concha'nın "Ellerimi kullan" diyerek Fenix'in ellerini cinayet aracı haline getirmesi, bireyin bilinçdışında bir arketipin etkisi altına girdiğinde kontrolünü kaybetme hissini sembolize eder. Concha'nın ölümünün ve manken figürüyle sembolik varlığının sona ermesi, Fenix'in bu gölge arketipiyle yüzleşip özgürleştiğini ifade eder.



Görsel 4.39. Alma, Fenix'in takma tırnaklarını çıkarır (Santa Sangre, 1989)

Sonunda Fenix, bu zihinsel ve fiziksel hapishaneyi yok etmeye karar verir. Evi ve içindeki manken tapınağı yok ederken, Alma görsel 4.39'da görüldüğü gibi Fenix'in tırnaklarındaki kırmızı takma tırnakları tek tek çıkarır ve atar. Fenix, tırnaklar çıkarıldığında ellerine hayranlıkla bakar. Bu sırada, hayali palyaço arkadaşları ortaya çıkar, onu alkışlar ve ardından vedalaşarak yok olurlar. Alma, Fenix'in gömleğini yırtar ve göğsündeki anka kuşu dövmesini işaret ederek elleriyle bir pandomim yapar. Bu hareket, anka kuşunun göğsünden uçup gittiğini ve Fenix'in nihayet özgürleştiğini sembolize eder.

Tapınağın yok edilmesi, bilinçdışı figürlere olan bu saplantının sona erdiğini ve bireyin kendi kontrolünü yeniden ele geçirdiğini gösterir. Alma, Fenix'in kendini keşfetme yolculuğunda bilinçdışı ile bilinç arasındaki köprüyü kurar. Fenix'in annesinin manipülatif gölgesi altında sıkışıp kaldığı hapishaneden kurtulmasına yardım eder. Alma'nın kırmızı takma tırnakları çıkarması, Fenix'in fiziksel ve sembolik olarak bu gölge etkisinden kurtuluşunu simgeler.

Alma, anka kuşunun uçuşunu simgeleyen pandomimiyle, Fenix'in geçmişin külleri arasından yeniden doğabileceğini işaret eder.

Anima, burada kurtarıcı bir figür olarak, Fenix'in yeni bir kimlik kazanmasına öncülük eder. Anima (Alma) ve Fenix'in birleşmesi, Fenix'in bireyleşme sürecinin zirvesidir. Alma, Fenix'in içsel çatışmalarını çözmesine yardım ederek, onun kendisini ve iradesini yeniden sahiplenmesini sağlar. Bu, sadece bir kurtuluş değil, aynı zamanda bir yeniden doğuş hikayesidir. Fenix, anima ile bütünleşerek geçmişin karanlığını geride bırakır ve kendi benliğinin efendisi olur.



Görsel 4.40. Fenix ve Alma ellerini kaldırır (Santa Sangre, 1989)

Son sahnede, görsel 4.40'da görüldüğü gibi Alma Fenix'i evin dışına, polislerin beklediği yere götürür. Polisler, Alma ve Fenix'e ellerini kaldırmasını söyler. Fenix ellerini kaldırırken kendi ellerine hayranlıkla bakar. "Ellerim, benim ellerim!" diyerek ellerinin kontrolünü yeniden kazandığını fark eder. Bu farkındalık, ona büyük bir huzur ve neşe getirir.

Son sahne, Fenix'in bireyleşme sürecinin doruk noktasını ve ruhsal özgürlüğünü ifade eden güçlü bir finaldir. Polislerin önünde ellerini kaldırması, yalnızca fiziksel bir

teslimiyet değil, aynı zamanda ruhsal bir teslimiyettir. Alma'nın rehberliğinde, Fenix'in anima ile birleşmesi, onun geçmişin gölgelerinden kurtulmasını ve ruhsal olarak yeniden doğmasını sağlamıştır. Elleri hayranlıkla bakışı, anima'nın rehberliği sayesinde içsel özgürlüğünü keşfettiğini gösterir. Polislerin Fenix'e teslimiyet çağrısı, onun yalnızca kendi içsel karanlığıyla değil, aynı zamanda toplumla da yüzleşmesi gerektiğini simgeler. Fenix'in bu çağrıya uyup ellerini kaldırması, bireyselleşme sürecinin sonunda bireyin yalnızca kendi içsel dünyasıyla değil, dış dünyayla da barış içinde bir bütünlük kurabileceğini ifade eder.

Fenix, anka kuşu dövmesiyle başlayan bu dönüşüm geçmişin külleri arasından doğarak hem içsel dünyasında hem de dış dünyasında huzuru ve bütünlüğü bulur.

Tablo 4.3 Kutsal Kan Filmindeki Arketipler, Karakterler ve Açıklamaları

Arketip	Karakter	Açıklama
1. Yeniden Doğuş (Anka Kuşu)	Fenix	Anka kuşu, Fenix'in yeniden doğuş ve ruhsal dönüşüm arketipini temsil eder.
2. Gölge Anne	Concha	Concha, manipülatif ve kontrol edici doğasıyla yıkıcı bir gölge anne figürüdür.
3. Gölge Baba	Orgo	Orgo, güç ve otoritenin yozlaşmış bir figürü olarak gölge baba arketipini temsil eder.
4. Anima	Alma	Alma, Fenix'in bilinçdışındaki dişil yönünü temsil eder ve onun bireyselleşme sürecine rehberlik eder.
5. Femme Fatale	Dövmeli Kadın	Dövmeli kadın, yıkıcı ve tehlikeli dişil enerjiyi simgeleyen femme fatale arketipini taşır.
6. Çocuk	Fenix	Fenix, masumiyet ve potansiyeli simgeleyen çocuk arketipini taşır, ancak travmalarla gölgelenmiştir.
7. Kutsal Anne	Concha	Concha, kutsal anne arketipinin fanatik ve sapkın bir versiyonunu temsil eder.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Sinema, insan psikolojisini ve kültürel anlatıları görsel bir dil aracılığıyla ifade eden güçlü bir sanattır. Bu bağlamda, Alejandro Jodorowsky'nin sineması, sembollerle yüklü, psikolojik ve spiritüel temaları işleyen bir sanat formu olarak öne çıkmıştır. Carl Gustav Jung'un arketip teorisi ise, bu tür anlatılarda insan psikolojisinin temel yapı taşlarını anlamak ve yorumlamak için önemli bir çerçeve sunmuştur. Bu çalışma, Alejandro Jodorowsky'nin "Köstebek," "Kutsal Kan" ve "Kutsal Dağ" filmlerinde yer alan semboller ve mitolojik imgelerin, Jung'un arketip teorisi ışığında nasıl yorumlanabileceğini incelemiştir. Araştırmada, Jodorowsky'nin filmlerindeki sembolik dilin ve mitolojik unsurların, kolektif bilinçdışındaki evrensel arketiplerle olan ilişkisi analiz edilmiştir. Bu inceleme, sinema ve psikoloji disiplinleri arasındaki etkileşimi daha derinlemesine anlamayı sağlamış ve her iki disiplinin birleştirilmesi yoluyla yeni bir bakış açısı sunmayı hedeflemiştir.

Filmlerin her biri, farklı arketiplerin izini sürmek için ayrı birer laboratuvar olarak değerlendirilmiş ve her film özelinde farklı sonuçlara ulaşılmıştır. Jung'un kolektif bilinçdışı ve evrensel arketipler kavramı, Jodorowsky'nin filmlerinde açıkça görünür hale gelmiştir; anima/animus, gölge, kahraman ve bilge yaşlı adam gibi arketipler, anlatının temel yapı taşlarını oluşturmuştur. Jodorowsky'nin sineması hem biçimsel hem de içerik açısından psikoloji ve sanat disiplinlerini birleştiren güçlü bir anlatı sunmuştur. Yönetmenin anlatım dili, yalnızca bireysel karakterlerin dönüşüm süreçlerini değil, aynı zamanda seyircisinin de bilinçdışındaki arketipleri harekete geçirme potansiyeli olduğunu göstermiştir. Çalışmada, Jodorowsky'nin kullandığı sembolik unsurların ve mitolojik imgelerin, Jung'un arketip teorisiyle olan doğrudan ilişkisi net bir şekilde ortaya konmuştur.

İncelenen filmler olan "Köstebek," "Kutsal Dağ" ve "Kutsal Kan" her biri kendine özgü anlatım tarzıyla, karakterler ve olay örgüleri, insanın bireyselleşme sürecindeki mücadelelerini, travmatik geçmişiyle yüzleşme çabalarını ve yeniden doğuş yolculuğunu yansıtmıştır.

"Köstebek" filmi Jodorowsky'nin bireysel bir kahramanlık yolculuğunu anlattığı, katmanlı bir mitolojik ve dini metaforlarla süslenmiş bir film olarak öne çıkmıştır.

“Kutsal Dağ” ise bireyin ego, gölge ve persona gibi Jungcu kimlik katmanlarını soyarak öz benliğine ulaşma çabasını konu almıştır.

“Kutsal Kan” ise travmatik geçmişin gölgesinde kalan bir bireyin, kendi kimliğini yeniden inşa etme çabasını konu almıştır.

Jodorowsky’nin filmlerinde Jung’un arketipleri açıkça izlenmiş, çünkü yönetmenin çalışmaları, bireysel ve kolektif bilinçdışının derinliklerine inmeye yönelik bir anlatı sunmuştur. Her bir filmde farklı arketiplerin izini sürmek mümkün olmuş, bu durum filmlerin derin psikolojik katmanlarını ortaya çıkarmıştır. Ayrıca, her filmde ortak arketiplerin varlığına da rastlanmıştır, bu da kolektif bilinçdışındaki arketiplerin doğasının evrensel bir gerçeklik taşıdığını göstermiştir. Bu evrensellik, arketiplerin yalnızca bireysel bir deneyimden değil, insanlığın ortak psikolojik ve kültürel mirasından kaynaklandığını kanıtlamıştır.

Tablo 4.4 Jodorowsky’nin Filmlerindeki Ortak Arketipler ve Açıklamaları

Arketip	Kutsal Kan	Kutsal Dağ	Kötebek
Anima Arketipi	Alma ve Fenix’in içsel dişil yönlerini temsil eder	Kırmızı Kıyafetli Kadın, Hırsız’ın anima arketipini temsil eder	Cüce Kadın ve Hijo’nun içsel dişil yönlerini simgeler
Gölge Arketipi	Orgo ve Concha, gölge baba ve gölge anne figürlerini simgeler	Ampüte Adam, kahramanın gölgesini simgeler	Kötebek’in yer altında yaşamı, Hijo’nun içsel karanlık yönlerini gösterir
Kahraman Arketipi	Fenix, yeniden doğuş yolculuğuna çıkar	Hırsız, masumiyetle bilinmeyene doğru yolculuğa çıkar	Kötebek, adalet arayışında bir kahraman olarak savaşır
Yeniden Doğuş Arketipi	Fenix, yeniden doğuş ve ruhsal dönüşüm arketipini taşır	Hırsız, dönüşüm yolculuğunda kendini keşfeder	Hijo’nun çocukluktan yetişkinliğe geçişi ve Kötebek’in yeniden doğuşu

Jodorowsky'nin filmlerinde mitolojik öğeler ile Jung'un arketipleri arasındaki ilişki çok derin ve açık bir şekilde işlenmiştir. Örneğin *Kutsal Dağ* filminde gezegenler, farklı mitolojik sembollerle ve arketipsel figürlerle ilişkilendirilerek derin bir anlam katmanına büründürülmüştür. Her gezegen, sadece bir sembol değil, aynı zamanda belirli bir arketipi ve buna bağlı olarak karakterlerin içsel yolculuklarını yansıtan bir mitolojik öğe olarak işlev görmüştür. Bu süreç, mitolojik öğelerin ve sembollerin, arketiplerin keşfindeki rolünü gözler önüne sermiştir.

Jodorowsky'nin bu çalışmada incelenen filmlerinde semboller ve karakterler, Jung'un kolektif bilinçdışı teorisiyle derin bir bağlantı kurmuştur. Kolektif bilinçdışının temelini oluşturan evrensel arketipler, filmdeki karakterler ve semboller aracılığıyla görünür hale gelmiştir. Örneğin *Kutsal Kan* filminde Fenix karakteri, arkaik bir yeniden doğuş sembolü olan anka kuşu dövmesiyle karşımıza çıkmış, bu dövmeye Fenix'in ruhsal dönüşümünü simgelemiş ve Jung'un bireyselleşme sürecinde sıklıkla karşılaşılan "yeniden doğuş" temasına işaret etmiştir. Fenix'in, geçmişin gölgesiyle yüzleşmesi, kişisel dönüşümünü sağlaması ve nihayetinde içsel huzura kavuşması, Jung'un kolektif bilinçdışındaki bireysel çatışmaların çözüme ulaşma sürecini temsil etmiştir.

Jodorowsky'nin filmlerindeki semboller, mitolojik imgeler ve metaforlar, izleyicinin bilinçdışındaki katmanlara ulaşmasını ve içsel bir yolculuğa çıkmasını sağlayan güçlü bir psikolojik model sunmuştur. Yönetmenin filmlerinde kullandığı bu unsurlar, yalnızca karakterlerin dönüşüm süreçlerini anlatmakla kalmamış; aynı zamanda izleyiciyi kendi içsel çatışmaları ve potansiyelleriyle yüzleşmeye teşvik etmiştir. Bu yaklaşım, Jodorowsky'nin geliştirdiği psikomaji adlı terapi yönteminin sinematik bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.

Bu yöntem, semboller ve ritüelistik eylemler aracılığıyla bilinçdışını harekete geçirmiştir. Jodorowsky'nin sinemasında, bu tekniklerin etkisi filmin her sahnesinde hissedilmiş; filmler, bireyin kendi içsel sorunlarını çözmesine yönelik bir ritüel işlevi görmüştür. Örneğin, *Kutsal Dağ* filminde bu yaklaşım, izleyicinin ego, persona ve gölge gibi Jungcu unsurları keşfetmesine olanak tanımışken, final sahnesinde Simyacı'nın yanılsamaları yıkarak "Gerçek yaşam bizi bekliyor" demesi hem karakterleri hem de izleyiciyi bir uyanışa çağırmıştır. Bu sahne, psikomajinin temelini oluşturan dönüşüm ve farkındalık yaratma hedefini somut bir şekilde sinemaya taşımıştır. Jodorowsky'nin sineması, yalnızca bir içsel yolculuk sunmakla kalmamış; aynı zamanda bireyin kendi gerçekliğini sorgulaması ve yaşamını dönüştürmesi için güçlü bir model oluşturmuştur.

Jung'un arketip teorisiyle analiz edildiğinde, Jodorowsky'nin sembolizmi, sinema ile psikoloji arasındaki güçlü bağı göstermiştir. Bu yaklaşım, sinemanın bir terapötik araç olarak kullanılabileceğine işaret etmiştir.

Jodorowsky sineması, Jung'un arketip teorisiyle analiz edildiğinde, sinema ve psikoloji arasındaki bağı ne kadar güçlü olduğunu ortaya koymuştur. Benzer çalışmaların diğer yönetmenler ve farklı teorik yaklaşımlar üzerinden yapılması, bu disiplinler arası alanı daha da zenginleştirecektir. Özellikle postmodern sinema ve psikolojik teoriler arasındaki etkileşimlerin detaylı bir şekilde incelenmesi önerilmektedir.

Bu tezde kullanılan Jungcu analiz yöntemi, farklı kültürlerden ve dönemlerden filmler üzerinde uygulanabilir. Özellikle Batı ve Doğu sinemalarının arketipsel imgeleri nasıl yorumladığı, karşılaştırmalı olarak analiz edilebilir. Jodorowsky'nin filmlerinin izleyici üzerinde psikolojik bir etkisi olduğu sonucundan hareketle, sinemanın terapötik bir araç olarak kullanılabiliirliği araştırılabilir. Jung'un arketip teorisi ile sinemanın birleştirildiği projeler, bireylerin içsel yolculuklarına rehberlik edebilecek potansiyele sahiptir. Çalışmada, arketiplerin evrensel yönlerine odaklanılmıştır. Gelecek araştırmalarda, arketiplerin belirli kültürel ve toplumsal bağlamlarda nasıl değiştiği veya dönüştüğü karşılaştırmalı olarak incelenebilir.

Sonuç olarak, gelecek çalışmalar Jodorowsky'nin sinemasının bu disiplinlerarası etkilerini daha geniş bir bağlamda ele alarak, sanat ve psikoloji arasındaki sınırların nasıl aşılabileceğine dair yeni perspektifler sunabilir. Bu bağlamda, Jodorowsky'nin sineması değerli bir kaynak olarak varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKLAR

- Altun, G. (2015). Jodorowsky sinemasında, The Holy Mountain üzerinden gerçeküstücü görsel anlatının analizi (Yayınlanmış lisans tezi). T.C. Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü.
- Balcı A. (2007). Sosyal bilimlerde araştırma yöntem teknik ve ilkeler. Ankara: PegemA Yayıncılık.
- Banzhaf, H., & Theler, B. (2001). Keywords for the Crowley Tarot. Weiser Books.
- Benjamin, W. (2023). Pasajlar (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eser yayımlanma tarihi 1993)
- Bleeker, C. J. (1973). Hathor ve Thoth: Antik Mısır dininin iki önemli figürü. Leiden: Brill.
- Bolen, J. S. (2004). Goddesses in every women: Powerful archetypes in women's lives. New York: Harper Perennial.
- Braun, V. ve Clarke, V. (2019). Psikolojide tematik analizin kullanımı. S. N. Şad , N. Özer ve A. Atli (Çevirenler). Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi – Journal of Qualitative Research in Education, 7(2), 873-898. doi: 10.14689/issn.2148-2624.1.7c.2s.17m
- Bulut, G. (2021). Mitolojik astroloji ve psikoloji. Zodyak Astroloji Yayıncılık.
- Campbell, Joseph (2010). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu. Çev. Sabri Gürses. İstanbul:Kabalıcı Yayınları.
- Darıcı, S. (2013). Bilinçaltı reklamcılık ve iletişim teknikleri. İstanbul: İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları.
- Douglas, A. (1991). The tarot: The origins, meaning and uses of the cards. Londra: Arkana.
- Douglas, C. (Ed.). (1997). Visions: Notes of the seminar given in 1930-1934 by C. G. Jung (Cilt 2). Princeton, NJ: Princeton University Press, Bollingen Series XCIX.
- Eliade, M. (2001). Mitlerin özellikleri (S. Rifat, Çev.; 2. bs.). Om Yayınevi.
- Erhat, A. (1996). Mitoloji sözlüğü (19. basım). Kavak Yayınları.
- Fordham, F. (1997). Jung psikolojisi (A. Yalçınar, Çev.; 4. baskı). İstanbul: Say Yayınları.

- Foucault, M. (2003). Cinselliğin tarihi (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gülcan, C. (2020). Psikolojik tipler ve Jung psikolojisi üzerine bir değerlendirme. Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi, 2020(2), 123-145. <https://doi.org/10.38155/ksbd.685872>
- Hoberman, J., & Rosenbaum, J. (1983). Midnight movies. New York: Harper & Row.
- Jodorowsky, A. (1971). El Topo: The book of the film. New York: Douglas Book Corporation.
- Jodorowsky, A., & Costa, M. (2023). Tarot'un bilgeliği: Sembol ve arketiplerle yaşamı keşfetmek (B. Yiğitler & T. Ö. Kumaş, Çev.). Omega.
- Jung, C. G. (1980). Psychology and alchemy (R. F. C. Hull, Translate, 2nd ed.). Princeton University Press. (Original work published 1944)
- Jung, C. G. (1990). The archetypes and the collective unconscious (R. F. C. Hull, Translate, 2nd ed.). Princeton University Press. (Original work published 1959)
- Jung, C. G. (2005). Dört arketip. (M. B. Saydam, Yay. Haz.). Metis Yayınları. (Özgün eser 1976'da yayımlanmıştır)
- Jung, C. G. (2006a). Analitik psikoloji (E. Gürol, Çev.; 2. Baskı). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Jung, C. G. (2006b). Jung'dan seçme yazılar (A. Storr, Der.; L. Özşar, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Jung, C. G. (2009). İnsan ve sembolleri (A. N. Babaoğlu, Çev.; 4. Baskı). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Jung, C. G. (2013). Anılar, düşler, düşünceler: Otobiyografi (İ. Kantemir, Çev.; 6. Baskı). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Jung, C. G. (2014). Jung psikolojisi: Tüm çalışmaları & Freud'la karşılaştırmalı psikoloji ve modern psikanaliz kuramı (F. Saatçioğlu & M. Ukray, Yay. Haz.). E-Kitap Projesi.
- Jung, C. G. (2015). Kırmızı kitap Liber Novus (O. Gündüz, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Jung, C. G. (2021). Rüya analizleri (A. Beyaz, Çev.). Pinhan Yayıncılık. (Orijinal eser yayımlanma tarihi 2007)

- Karagözlü, V. (2012). Arketipsel sembolizm bağlamında Mihr ü Vefâ mesnevisinin incelenmesi. *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7(1), 1975-1986. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.3695>
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kalsched, D. (1996). *The inner world of trauma: Archetypal defenses of the personal spirit*. Routledge.
- Kavut, S. (2020). Carl Gustav Jung: Kavramları, kuramları ve düşünce yapısı üzerine bir inceleme / Carl Gustav Jung: A study on his concepts, theories and philosophy. *İstanbul Gelişim Üniversitesi Dergisi*, 6(2), 123-134.
- Kaya, K. (1997). *Hint mitoloji sözlüğü* (19. basım). İmge Kitabevi.
- Keith, A. B. (2021). *Hint mitolojisi* (İ. Korkmaz, Çev.). (2. baskı) Maya Kitap.
- Moldes, D. (2012). *Alejandro Jodorowsky*. Madrid: Cátedra.
- Morford, M. P. O.ve Lenardon, R. J. (2003). *Classical Mythology Seventh Edition*, Oxford University Press.
- Myss, C. M. (2002). *Sacred contracts: Awakening your divine potential*. Bantam Books.
- Neumann, E. (1959). *Sanat ve yaratıcı bilinçdışı*. Princeton University Press.
- Patton, M. Q. (2014). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri* (2. baskı) (M. Bütün & S. B. Demir, Çeviri Editörleri). Pegem Akademi Yayıncılık.
- Radin, P. (1956). *The trickster: A study in American Indian mythology*. New York: Philosophical Library. <https://doi.org/10.2307/480813>
- Soyşekerci, S. (2020). Tuvaldeki korku: Rembrandt ve İbrahim'in kurbanı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 9(66), 299-308. <https://doi.org/10.7816/idil-09-66-11>
- Tecimer, Ö. (2005). *Sinema: Modern mitoloji*. Plan B Yayınları.
- Townsend, J., ve Cloud, H. (2000). *Anne faktörü* (E. Aksay, Çev.). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Zeren, V. Ö. (2019). 'Yarın Başka Koruda' Oyununun Belleksizlik Arketipi Bağlamında İncelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, 12(64), 224-235. <https://doi.org/10.17719/jisr.2019.3362>

Zohar, D. & Marshall, I. (2000). SQ: Ruhsal Zekâmızla Bağlantı Kurmak. (Çev. B. Erdemli ve K. Budak). İstanbul: MetaYayınları. (İlk baskı. 2004).

Elektronik Kaynaklar

Akçakaya, Ü. (2023, 4 Şubat). Carl Gustav Jung ve kahramanın yolculuğu [Söyleşi]. Bookinton. Erişim adresi: <https://www.bookinton.com/gundem/uzman-gorusleri/carl-gustav-jung-ve-kahramanin-yolculugu/> (Erişim Tarihi: 25.11.2024).

Algarabel Rutter, N. M. (2012). Cine y poder: Reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo en México (1968-2002) (Doktora tezi). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. <https://repositorio.ciesas.edu.mx/handle/123456789/88> (Erişim Tarihi: 25.10.2024).

Babcock, J. (2004, January 1). Jodorowsky: I am old. LA Weekly. Retrieved from <https://arthurmag.com/2010/02/01/jodorowsky-i-am-old/> (Erişim Tarihi: 25.10.2024).

Bradshaw, P. (2020, 24 Ocak). The Holy Mountain review – inside the mind of a visionary provocateur. The Guardian. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/film/2020/jan/24/the-holy-mountain-review-alejandro-jodorowsky> (Erişim Tarihi: 15.03.2024).

Cannes. (2008, 20 Mayıs). Santa Sangre by Alejandro Jodorowsky. Erişim adresi: <https://www.festivalcannes.com/en/72editions/retrospective/2008/actualites/articles/cannes-classics-santa-sangre-by-alejandro-jodorowsky/> (Erişim Tarihi: 20.09.2024).

Carvalho, F. S. (2012). Breaking the codes of sexuality: Angela Carter's vampire woman. UFMG, 1–8. Erişim adresi: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/3530/3481> (Erişim Tarihi: 01.01.2024).

Church, D. (2007). Great directors: Jodorowsky, Alejandro. Erişim adresi: <http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/jodorowsky> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).

Demirci, T. T. (2020, 29 Nisan). Arrabal, Jodorowsky ve geç dönem Bunuel sineması üzerine karşılaştırmalar. EK Dergi. Erişim adresi: <https://www.ekdergi.com/arrabal-jodorowsky-ve-gec-donem-bunuel-sineması-uzerine-karsilastirmalar> (Erişim Tarihi: 08.04.2024).

- Files, G. (2004). A delirious surrealist: Alejandro Jodorowsky. Erişim adresi: <http://povmagazine.com/articles/view/a-delirious-surrealist-alejandro-jodorowsky> (Erişim Tarihi: 12.05.2024).
- Gülkanat, A. (2024, 28 Haziran). Anka kuşu mitolojisi: Efsanevi bir yolculuk. Ali Gülkanat. <https://www.aligulkanat.com.tr/anka-kusu-mitolojisi-efsanevi-bir-yolculuk/> (Erişim Tarihi: 05.08.2024).
- Jacobi, J. (1999). Complex/archetype/symbol in the psychology of C. G. Jung. Londra: Routledge. Erişim adresi: <https://books.google.com.tr/books?id=RlzF8NtoB7QC&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false> (Erişim Tarihi: 05.08.2024).
- Jones, M. (2023). Review: The Holy Mountain (1973). Philosophy in Film. Erişim adresi: <https://philosophyinfilm.com/2017/11/30/review-the-holy-mountain-1973/> (Erişim Tarihi: 14.02.2024).
- Koçak, A., ve Mollaibrahimoğlu, Ç. (2009). Göktürk ve Uygur göç destanları üzerine bir inceleme. Erişim adresi: <https://www.academia.edu/20782954> (Erişim Tarihi: 22.06.2024).
- McKay, B., ve McKay, K. (2024, 14 Ağustos). The four archetypes of the mature masculine: The king. Art of Manliness. Erişim adresi: <https://www.artofmanliness.com/character/behavior/the-four-archetypes-of-the-mature-masculine-the-king/> (Erişim Tarihi: 15.09.2024).
- MPAA. (2024, 11 Ekim). Santa Sangre. Erişim adresi: <https://www.filmratings.com/Search?filmTitle=santa+sangre&x=0&y=0> (Erişim Tarihi: 11.10.2024).
- Film4. (2010, 5 Ocak). Santa Sangre. Erişim adresi: <http://www.film4.com/reviews/1989/santa-sangre> (Erişim Tarihi: 07.09.2024).
- Raff, J. (2000). Jung ve simyasal hayal gücü. Nicolas-Hays, Inc. <https://www.nicolashays.com> (Erişim Tarihi: 08.08.2024).
- Rotten Tomatoes. (2024, 8 Eylül). Santa Sangre. Erişim adresi: http://www.rottentomatoes.com/m/santa_sangre/ (Erişim Tarihi: 08.09.2024).

The Goddess Garden. (2024, 9 Kasım). The Celtic Goddess Cerridwen. Erişim adresi:
<https://thegoddessgarden.com/the-celtic-goddess-cerridwen/> (Erişim Tarihi:
09.11.2024).

Vikipedi. (2024, 9 Haziran). Nemea aslanı. Erişim adresi:
https://tr.wikipedia.org/wiki/Nemea_aslan%C4%B (Erişim Tarihi: 15.06.2024).



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	Zelfi Kelleci
Yabancı Dili	İngilizce
Orcid Numarası	0009-0008-1527-9565
Ulusal Tez Merkezi Referans Numarası	10698699
Lise	Bulancak Anadolu Lisesi
Lisans	Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon
Mesleki Deneyim	
Akademik Çalışmalar	

