

T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CARL GUSTAV JUNG'UN ARKETİP TEORİSİ  
BAĞLAMINDA BİREYLEŞME SÜRECİ:  
LA MONTANA SAGRADA FİLMİ ÖRNEĞİ

Melis YILDIZIVİRAN

2501190807

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Gülin TEREK ÜNAL

İSTANBUL – 2023

## ÖZ

# CARL GUSTAV JUNG'UN ARKETİP TEORİSİ BAĞLAMINDA BİREYLEŞME SÜRECİ: “LA MONTANA SAGRADA” FİLMİ ÖRNEĞİ

MELİS YILDIZIVİRAN

Çalışmada sürrealist bir yönetmen olarak kabul edilen Alejandro Jodorowsky'nin La Montana Sagrada filminin, Carl Gustav Jung'un arketip teorisi bağlamında incelenerek aralarındaki ilişkinin ortaya konması amaçlanmıştır. Kaynağını Freud'un psikanaliz kuramından aldığından sürrealizm akımı ve sinema ile ilişkisini konu almış çalışmaların genelde temel odak noktası Freud'un psikanaliz kuramı olmuştur. Ancak Jung'un psikanaliz anlayışı daha birey, toplum ve kültür odaklı olduğundan ve çalışmaya konu olan yönetmen Jodorowsky'nin kendi söylemleri doğrultusunda Jung'un psikoloji anlayışına daha yakın olması nedeniyle çalışmanın kuramsal dayanağını Jung'un Analitik Psikoloji Okulu oluşturacaktır. Bu kapsamda arketip kavramı temel alınarak kuramsal dayanakları olan psikoloji, mitoloji ve rüyaların sinema ile ilişkisi ele alınacak; Jung ve Jodorowsky'nin yaşam öykülerine yer verilecek ve ikili arasındaki ortak noktalar göz önüne alınarak La Montana Sagrada filmi özelinde göstergebilimsel analiz yapılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** arketip, sürrealist sinema anlayışı, simya, bireyleşme, göstergebilim

## ABSTRACT

### THE INDIVIDUALIZATION PROCESS IN THE CONTEXT OF CARL GUSTAV JUNG’S ARCHETYPE THEORY: “LA MONTANA SAGRADA” THE MOVIE AS A SAMPLE

MELİS YILDIZIVİRAN

This study aims to reveal the relationship of Alejandro Jodorowsky, who is considered a surrealist director, with *La Montana Sagrada* by examining Carl Gustav Jung's archetypal theory. Since its source is Freud's theory of psychoanalysis, the main focus of studies on the surrealism movement and its relationship with cinema has generally been Freud's psychoanalysis theory. However, Jung's School of Analytical Psychology will form the theoretical basis of the study because Jung's psychoanalysis is more individual, society, and culture-oriented, and the director Jodorowsky, who is the subject of the study, is closer to Jung's School of Analytical Psychology in its own words. In this context, the relationship between psychology, mythology, and dreams, which are the theoretical foundations of the concept of archetype, with cinema will be discussed; The life stories of Jung and Jodorowsky will be included and a semiotic analysis will be made in the context of *La Montana Sagrada*, taking into account the common points between the two.

**Keywords:** archetype, surrealist cinema, alchemy, individualization, semiotic

## ÖNSÖZ

Uzun ve zorlu bir tez yazma süreci yaşamış olsam da özellikle çözümlleme sürecinde yaşadığım heyecan ve mutluluk, herkesin bir şeyler öğrenmeye ihtiyacı olduğunu kabullenmesi gereken bu günlerde, bana yeniden öğrenmeye ve öğrendiklerimi paylaşmaya olan tutkumu hatırlattı. Küçükken ne olmak istediği sorulduğunda “Ben öğrenci olacağım!” cevabını veren biri olarak gerek eğitim hayatım gerek kişisel dünyamda hedefim her zaman iyi bir öğrenci olmak oldu. Geldiğim noktada fark ettiğim bir gerçekse kabullense de kabullenmese de aslında bu yolculukta herkesin bir öğrenci olduğu. Umarım öğrenciliğin hakkını verenlerden oluruz...

Yolculuğumun bu aşamasında desteğini sadece tez yazma sürecinde değil hayatımın her alanında hissettiğim sevgili tez danışmanım Doç. Dr. Gülin Terek Ünal’a, Jodorowsky sevgisiyle tezime duyduğum heyecanı diri tutmamda bana bir ayna olan sevgili Doç. Dr. Gülay Er Pasin’e ve jürimde adını gördüğümde beni inanılmaz heyecanlandıran; sinema eğitimi yolculuğuna başlangıcında bana sadece bir hoca değil, bir anne, bir abla, bir arkadaştan öte olan canım Doç. Dr. Hale Torun’a her şey için çok teşekkür ederim. Eğitim hayatım boyunca her zaman büyük bir sevgi ve saygıyla andığım ilk öğretmenim sevgili Sadakat Bilge’ye, artık aramızda olmayan canım Mihriban Alan’a, lisans boyunca kendisinden çok şey öğrendiğim Prof. Cem Kağan Uzunöz’e ve adını sayamayacağım kadar çok değerli insanların hepsine en içten teşekkürlerimi sunarım.

Her şeyin en başında beni bu dünyaya getiren, hiçbir zaman hiçbir şeyin eksikliğini hissettirmeden yanımda olan anneme, varlığı kadar yokluğunun da çok şey öğrettiği babama, hayatı paylaşmayı ilk onlarla öğrendiğim ablam ve abime; adını andığım, anamadığım çok sevdiğim herkese yanımda oldukları ve bu yolculukta iyi bir öğrenci olmam için ellerinden gelen her şeyi yaptıkları için minnettarım. İyi ki benim ailesiniz.

MELİS YILDIZIVİRAN

İSTANBUL, 2023

## İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT .....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
GÖRSEL LİSTESİ .....	ix
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### BİR METİN OLARAK CARL GUSTAV JUNG VE ARKETİP KAVRAMININ KURAMSAL TEMELİ OLARAK ANALİTİK PSİKOLOJİ

1.1.Bir Metin Olarak Carl Gustav Jung .....	5
1.2.Carl Gustav Jung'un Psikoloji Sahnesine Çıkışı .....	8
1.3.Carl Gustav Jung Ve Analitik Psikoloji .....	11
1.3.1. Freud'dan Kopuş .....	14
1.3.2. Analitik Psikolojide Psişe Kavramı.....	19

## İKİNCİ BÖLÜM

### ARKETİP KAVRAMI VE BİREYLEŞME SÜRECİNDE KARŞILAŞILAN TEMEL ARKETİPLER

2.1. Arketip Kavramının Kökeni .....	23
2.1.1. Persona.....	26
2.1.2. Gölge .....	27
2.1.3. Anima ve Animus.....	29
2.1.4. Self (Özben) .....	31
2.1.5. Anne .....	32
2.1.6. Yolculuk - Aşama - Kahraman .....	34
2.2. Arketip Kaynağı Olarak İnanç Sistemleri ve Mitoloji .....	35
2.3. Arketip Kaynağı Ve Kolektif Bilinçdışının İletişim Biçimi Olarak Rüyalarda .....	36

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SİNEMADA ARKETİP KULLANIMI BAĞLAMINDA PSİKANALİZ, RÜYALAR VE MİTOLOJİ

3.1. Sinema ve Psikanaliz.....	40
3.1.1. Sürreal Sinema Anlayışı ve Psikanaliz.....	43
3.2. Sinema ve Rüyalarda .....	45
3.3. Sinema ve Mitoloji.....	47

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### BİR METİN OLARAK ALEJANDRO JODOROWSKY

4.1. Doğduğu Yer Tocopilla, Ailesi ve Çocukluğu .....	50
4.2. Şili'den Ayrılışı ve Gençlik Yılları .....	52
4.3. Sanat Hayatı.....	53
4.3.1. İlk Yılları .....	53
4.3.2. Paris Dönemi.....	54
4.3.3. Meksika ve Tiyatro Yılları.....	55
4.3.4. Panik Hareketi.....	56
4.3.5. Bir Panik Terapi: Psikobüyü.....	57
4.3.6. Jodorowsky Sineması.....	59

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### CARL GUSTAV JUNG'UN ARKETİP TEORİSİ BAĞLAMINDA BİREYLEŞME SÜRECİ: LA MONTANA SAGRADA FİLMİ ÖRNEĞİ

5. La Montana Sagrada Film Analizi.....	62
5.1. Nigredo .....	64
5.2. Albedo .....	76
5.3. Citrinitas .....	78
5.4. Rubedo.....	93
<b>SONUÇ.....</b>	<b>103</b>

<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>107</b>
----------------------	------------



## GÖRSEL LİSTESİ

<b>Görsel 1</b> Jung'un Psişe Şeması.....	<b>20</b>
<b>Görsel 2</b> Kompleks ve Arketip Şeması .....	<b>25</b>
<b>Görsel 3</b> La Montana Sagrada Filminden Bir Kare .....	<b>62</b>
<b>Görsel 4</b> Sirtında Tarot Kartı Olan Cüce .....	<b>65</b>
<b>Görsel 5</b> “Büyük Kurbağa ve Bukalemun Sirki”nden Bir Bukalemun.....	<b>67</b>
<b>Görsel 6</b> Maceraya Çağrıya Yanıt Olarak Kahramanın Kuleye Tırmanışı .....	<b>70</b>
<b>Görsel 7</b> İlk Eşiğin Aşılması.....	<b>70</b>
<b>Görsel 8</b> Kundalini Yoga'da Çakraların Renklerini Temsil Eden Geçit Boyunca İlerleyiş.....	<b>71</b>
<b>Görsel 9</b> Kahramanın Yaşlı Bilge Adam Rolündeki Simyacıya İlerleyişi.....	<b>72</b>
<b>Görsel 10</b> I Ching - Bagua Sembolleri .....	<b>73</b>
<b>Görsel 11</b> Dövmeli Kadının Dizleri .....	<b>73</b>
<b>Görsel 12</b> Dövmeli Kadının Üst Bedeni.....	<b>74</b>
<b>Görsel 13</b> Simyacının Enneagram Sembollü Kolyesi .....	<b>75</b>
<b>Görsel 14</b> Kahraman Mekanizmanın İçerisindeyken .....	<b>77</b>
<b>Görsel 15</b> Tarot Kartlı Oda .....	<b>79</b>
<b>Görsel 16</b> Enneagram ve Gezegen Sembolleri .....	<b>81</b>
<b>Görsel 17</b> Venüs'ü Temsil Eden Fon'un Flaması .....	<b>83</b>
<b>Görsel 18</b> Mars'ı temsil eden Isla'nın Flaması .....	<b>84</b>
<b>Görsel 19</b> Klen'in Sanat Fabrikası.....	<b>87</b>
<b>Görsel 20</b> Satürn'ü Temsil Eden Sel.....	<b>87</b>
<b>Görsel 21</b> Uranüs'ü Temsil Eden Berg .....	<b>89</b>
<b>Görsel 22</b> Neptün'ü Temsil Eden Axon'un Gerçekleştirdiği İnisiyasyon Töreni ve Axon'un Flamaları .....	<b>91</b>
<b>Görsel 23</b> “Özgürlük Şehri Projesi”ni Sunan Lut .....	<b>92</b>
<b>Görsel 24</b> Kahramanların Yuvarlak Masa Etrafında Toplanmaları .....	<b>96</b>
<b>Görsel 25</b> Kahramanların Şifacı ile Birlikte Gerçekleştirdikleri Ritüel .....	<b>98</b>
<b>Görsel 26</b> Dağa Yolculuk ve İlk Karşılama.....	<b>100</b>
<b>Görsel 27</b> Yolculuğun Bir Film Olduğu Gerçeği ve Asl'olanla Yüzleşme.....	<b>102</b>

## GİRİŞ

Görsel bir sanat olan sinema aynı zamanda bir hikaye anlatma ve iletişim aracı olarak da kültürün taşıyıcısı durumundadır. Kültürün aktarıcısı olma rolünü üstlenen sinema aynı zamanda kültürün yeniden üretimini de üstlenmiş bu açıdan uzun yıllardır tartışma ve yorumlama konusu olmuştur. Hem üretim hem tüketim sürecinde insanların bulunduğu bir endüstri olarak da karşımıza çıkan sinema insanı ilgilendiren her disiplinle etkileşime girmiş ve onlardan beslenmiştir. Aralarında sıkı bir etkileşim olan disiplinlerden biri de izleyicinin filmlerle duygusal ve empatik olarak kurduğu ilişkinin izleyicide uyandırabileceği tepkileri araştıran psikoloji olmuştur (Singh, 2009).

Sinema ve psikoloji ilişkisinde akla ilk gelen isimler Freud ve Lacan olmaktadır ancak Jung'un analitik psikoloji teorisi, özellikle bu teori içerisinde karşımıza çıkan arketip kavramı görüntülerle kendini var etmesinden kaynaklı sinema ile çok rahat ilişkilendirilebilecek niteliktedir. Jung'un kavramlarının sinema ile ilişkisini kurmaya çalışan Hockley, Jung'un "*Simgesel süreç görüntüyle ilgili bir olgudur*" söyleminden yola çıkarak görüntülerin psikanalitik çözümleme için önemini vurgulamıştır. Bu açıdan görsel bir sanat ve iletişim aracı olan sinema da Hockley'e göre "*ruhbilimsel araç niteliğiyle çok büyük önem kazanır*" (Hockley, 2004:11).

Yerleşik film teorisine bir başkaldırı niteliği taşıyan Jungyen film çalışmalarının kökleri 21. Yüzyılın başlarına dayanmaktadır. 2001 yılı itibariyle Jung'un kavramlarını sinemayla ilişkili kullanarak auteur teorisi, ulusal kimlik, fenomenoloji, alımlama teorisi, metinsel analiz gibi alanlarda araştırmaların yayınlanması hız kazanmıştır (Morozow ve Hockley, 2017:1). Joseph Campbell ve Christopher Vogler'in yapısalcı yaklaşımla; geleneksel anlatı yapıları ve Jung'un toplum içinde birey olma süreci olarak aktardığı bireyselleşme teorisi arasında paralellikler kurarlar (Morozow ve Hockley, 2017:2). Rüyalar, resimler, şiirler filmler gibi diğer yaratıcı ifadelerdeki imgeler her yerde karşımıza çıkmaktadır. Bu imgeler kendi bilinçlerini taşıyıcı ve kişinin dönüşüm yolculuğunda ona rehberlik ederler (Swan-Foster, 2018:1).

Jung, sinemanın hem fotoğrafik olarak hem de tasvir edilen insani süreçlerde filmin imgeleri, anlatıları ve dinamikleri açısından sunduklarından etkilenmiştir. Çünkü materyalizmin hakim olduğu, bilinçdışı süreçlere gereken ilginin gösterilmediği o dönemler için sinema psişeye tanıklık etmek için hem bir araç hem de bir alan sunar. Bu açıdan sinema filmleri, rüya imgeleri ve fanteziler kadar başarılı bir şekilde bilinçdışıyla etkileşime girebileceğimiz bir deneyim sağlar. Film deneyimi, Jung'un psikoterapi seansına benzer şekilde psişenin canlanabileceği, deneyimlenebileceği ve yorumlanabileceği özel bir alan sunar. Sinema, terapiye kıyasla daha erişilebilir bir deneyim sunarken terapide karşılaşılabilecek yoğun ve acı verici durumları da daha katlanılabilir hale getirir. (Hauke ve Alister, 2005:1-2).

Çalışmada Jung'dan etkilendiğini açıkça dile getiren sürrealist yönetmen Jodorowsky'nin filmlerinde bu etkiyi nasıl yansıttığı tespit edilmeye çalışılmış ve sinemanın psikoloji ile ilişkisinde Jung'un bir referans kaynağı olarak kullanılabilirliğinin gösterilmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla içerik açısından arketipsel analize uygun olduğu düşünülen tüm filmler örnekleme oluşturabilecekken Jung ile ilişkisi bakımından Jodorowsky'e ait filmler çalışmanın sınırlılığını oluşturmaktadır. Entelektüel birikim açısından oldukça zengin bir kişilik olan Jodorowsky dahil olduğu her alanda olduğu gibi sinemada da kendine ait bir dil oluşturmuştur. Bu denli bir birikime sahip olması eserlerinde kendisinin tam hakimiyetini sağlarken filmlerinin çözümlenmesi noktasında kullanılabilir yöntemlere de işaret edebilmesini sağlamıştır. Jodorowsky'i ve filmografisini birer metin olarak ele alarak metinlerarası okuma yapmayı mümkün kılacak bu yetkinlik kendisinin farklı disiplinlerle olan ilişkisiyle daha da zenginleşmiştir. Bu açıdan çalışmada; Jodorowsky ve Jung'un ortak dertleri olan Öz'e ulaşma çabalarının ve bu yolculukta önemli bir kaynak teşkil eden ortak ilgi alanları simyanın konu olduğu La Montana Sagrada filmi analiz edilmek üzere tercih edilmiştir. Filmde hakim olan bireysel dönüşüm yolculuğu teması Jung'un arketip kavramı merkeze alınarak incelenmiştir.

Çalışmanın kuramsal kısmında konu olan kişiliklerin ortak yaklaşımları bağlamında daha önce derinlemesine yapılmış Türkçe bir çalışma olmaması nedeniyle yabancı dillerdeki kaynaklar, dergiler, röportajlar ve filmler taranmıştır. Literatür

taramasından sonra göstergebilimsel analize tabi tutulan film; Hockley'in Jung'un kuramsal çerçevesi bağlamında geliştirdiği taslak doğrultusunda belirlenen beş madde göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Bu doğrultuda; filmde hangi arketiplerin kullanıldığı, kullanılan arketiplerin temsili, kahramanın yolculuk boyunca karşılaştığı simgeler, arketip teorisi bağlamında filmin arka planında yer alan mitler, masallar ve kahramanın birey olma sürecinin nasıl işlendiği analiz edilmiştir.

Bu amaç çerçevesinde çalışma beş bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde arketip kavramını psikolojiye kazandıran Carl Gustav Jung bir metin olarak ele alınacak, Jung'un düşünce dünyasının ve kişiliğinin gelişimini kavrayabilmek amacıyla çocukluk yıllarından başlayarak ailesi, eğitim hayatı ve çalışmalarından bahsedilecektir. Psikolojik yaklaşımına daha geniş bir perspektiften bakmak adına kendisinin psikoloji sahnesine çıkışında psikolojide var olan anlayışlar ve Jung üzerindeki etkileri temel düzeyde ele alınacaktır. Varisi olarak görüldüğü Freud'un ve ayrılıkları sonrası yaşananların etkisinin Jung'un yaklaşımındaki yansımaları belirlenerek Jung psikolojisinde temel olarak yer alan psişe, bilinç, bireysel bilinçdışı, kolektif bilinçdışı ve libido gibi kavramlar temel düzeyde açıklanacaktır.

İkinci bölümde çalışmanın analizde kullanılacak temelini oluşturan arketip kavramı tanımlanarak temel arketiplerden persona, gölge, anima ve animus ve self (özbenlik) arketiplerinden bahsedilecektir. Bu temel tanımlama sonrasında mitoloji ve rüya kavramları arketiplerin görsel ve yazınsal kaynakları olarak iki alt başlıkta ele alınacaktır. Çalışmanın üçüncü bölümünde temel analiz ögemiz olan arketiplerin sinema ile ilişkisi ve sinemada kullanımını kavrayabilmek adına sinema ve psikanaliz alt başlığında sürrealist sinema ile psikoloji ilişkisi incelenerek diğer alt başlıklarda sinemanın mitoloji ve rüyalarla ilişkisinin ortaya konması planlanmaktadır.

Dördüncü bölümde çalışmada bir metin olarak ele alınacak sürrealist yönetmen Alejandro Jodorowsky'nin çocukluğu, gençlik yılları ve sanat hayatından bahsedilerek kendisinin hem yaşam öyküsü açısından hem de hayata bakış ve sanat yapma amacı açısından Jung'un yaklaşımlarına paralelliği ortaya konulacaktır. Çalışma için Jodorowsky'nin seçilmesinin nedeni röportajlarında sanat anlayışı ve yaşama biçimi

olarak Jung'dan etkilendiğini açıkça dile getirmesinin yanında sürrealist bir yönetmen olarak filmlerinin yoğun sembolizm içermesi etkili olmuştur.

Beşinci ve son bölüm olan analiz bölümünde sürrealist yönetmen Jodorowsky'nin filmlerinde bu etkiyi nasıl yansıttığı tespit edilmeye çalışılarak sinemanın psikoloji ile ilişkisinde Jung'un bir referans kaynağı olarak kullanılabilceğini göstermek amacıyla filmde yer alan semboller göstergebilimsel analize tabi tutulacaktır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### BİR METİN OLARAK CARL GUSTAV JUNG VE ARKETİP KAVRAMININ KURAMSAL TEMELİ OLARAK ANALİTİK PSİKOLOJİ

#### 1.1. Bir Metin Olarak Carl Gustav Jung

Analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung, 26 Temmuz 1875 tarihinde İsviçre’de bulunan Keswill kasabasında dünyaya gelmiştir (Jung, 2006; Fordham, 2019). Babasının yozlaşmış bir papaz, annesinin de duygusal problem yaşayan mistik bir kadın olması Jung’un çocukluğunu yalnız ve mutsuz geçirmesine neden olmuştur (Schultz & Schultz, 2007:640). Jung’a göre anne ve babası orta çağdan kalan son insanlardandır ve güçlü inançların etkisi altında kalmışlardır. Babasının öngörülebilir biri olduğunu söyleyen Jung annesininse onun için bir korku unsuru olduğundan bahseder ancak nedenini hiçbir zaman tam anlamıyla açıklayamaz (BBC, 1959).

Ailesinden kaynaklanan bu yalnızlık Jung’un içine kapanık ve mutsuz bir çocuk olmasına neden olmuştur. Hatta o denli yalnızdır ki kendine tahtadan bir oyuncak yapmış ve onu kendinin sahip olduğunu düşündüğü ikinci kişiliği ile özdeşleştirmiştir (Hyde ve McGuinness, 1997:11). Jung okula başladığında yalnızlığından kurtulduğunu düşündüğü için önceleri mutlu olmuş ancak kendini taşra okulundakilerden ileride görmesi ve onlarla anlaşamaması nedeniyle mutsuzluğuna geri dönmüştür. Okula gitmemek için sahte baygınlık nöbetleri geçiren Jung kendi bireysel benliğiyle ilk aydınlanmayı 11 yaşında yaşadığını ve sanki bir sisin içinden çıktığını söyler. Öncesinde kendini başka şeylerden nasıl farklı kılacağını bilmediğini söyleyen Jung bununla birlikte ailesi dahil olmak üzere büyük insanların da yanılabilceğini anlamıştır. Ailesi nedeniyle dinsel öğretilere sıklıkla maruz kalan Jung, kendi içsel yolculuğunda da dine, mistisizme, simyaya, ezoterizme ilgi duymuştur (BBC, 1959).

1895 yılında klasik filoloji ve arkeoloji öğrenme amacıyla Basel Üniversitesi’ne girmiştir. Sonrasında tıp bilimine ilgi duyduğunu fark ederek

öğrenimini bu alanda devam ettirmiş ve 1900 yılında Basel'den tıp diplomasını almıştır. Aynı yıl Zürih'te, şizofreni alanında çalışmaları olan Eugen Bleuler'in yönetimindeki Burglöhzi Akıl Hastanesi'nde psikiyatri uzmanı olarak göreve başlamıştır. Bleuler'in ilk olarak öğrencisi sonra da asistanı olarak çalışan Jung, 1902'de Paris'e giderek Pierre Janet ile altı ay süren bir çalışma sayesinde bilgilerini geliştirmiş ve okült fenomenlerin psikoloji ve patoloji ile ilişkilerini konu aldığı doktorasını tamamlamıştır (Jung, 2006:2; Jung, 2019:1). 1903'te Emma Rauschenbach ile evlenmiş ve kendisinden beş çocuğu olmuştur. 1905 yılında Zürih Üniversitesi'nde okutman olarak görevlendirilmiştir. Bu süreçte İlişki Testleri olarak adlandırılan bir yöntem kullanarak çeşitli araştırmalar yapmış ve adını dünyada duyurmayı başarmıştır (Fordham, 2019:7).

Çocukluğundan beri rüyalara önem veren hatta onların kendine rehberlik ettiğini düşünen Jung, Freud'un Rüyaların Yorumu adlı kitabından çok etkilenmiştir. Çalışma alanlarının benzerliği ve Jung'un çalışmalarının Freud'un savlarını destekler nitelikte olması Jung'u, Freud'a daha çok yaklaştırmıştır (Fordham, 2019:7). Düşüncelerini ve çalışmalarını paylaşma düşüncesiyle 1906 yılında Freud'a bir mektup göndermiştir. Freud'un memnuniyetini bildiren dönüşü üzerine ikili yaklaşık bir yıl kadar mektuplaşmış ve Mart 1907'de Viyana'da ilk kez bir araya gelmişlerdir. Neredeyse 13 saat süren ve daha çok Jung'un kendi görüşlerinden bahsettiği bu görüşme ikilinin yıllar sürecek iş birliği ve dostluğunun başlangıcı olmuştur (Breger, 2005:289).

Freud ile yakınlaşarak birlikte çalışmaya başlayan Jung, 1909 yılında kendi çalışmalarına odaklanması gerektiği düşüncesiyle Burghölzli Akıl Hastanesi'ndeki çalışmalarını sonlandırmıştır (Fordham, 2019:8). Freud ve Jung aynı yıl G. Stanley Hall tarafından Clark Üniversitesi'ne davet edilmiş ve birlikte birçok konferans vermişlerdir (Freud, 2016:60-1; Schultz & Schultz, 2007:641). Freud'un psikanaliz üzerine yaptığı çalışmaların takipçilerinin Yahudilerden oluşması psikanalizin "Yahudi Bilimi" olarak anılmasına zemin hazırlamıştır. Freud, Yahudi karşıtlarının psikanalitik düşünceye engel olabileceklerini düşünmüştü; psikanalizin bu şekilde anılmasını istemediği ve destekçileri arasındaki tek Hristiyan kişi olması nedeniyle

Jung'a ayrı bir ilgi göstermiştir. Jung'a karşı duyduğu bu yakınlık aralarındaki 20 yıl farkla birlikte bir baba-oğul ilişkisine evrilmiş; Freud'un "oğlum" diye hitap ettiği Jung psikanaliz çevresinde de Freud'un mirasçısı olarak kabul edilmeye başlamıştır. Tüm bunlar üzerine 1910'da Viyana Psikanaliz Enstitüsü'nün, Uluslararası Psikanaliz Derneği'ne dönüşmesiyle birlikte Freud'un baskılarıyla Jung derneğin ilk başkanı seçilmiştir (Bruno, 1996; Breger, 2005 ve Schultz & Schultz, 2007). Bu noktada hatırlanması gereken bir bilgi olarak; Jung, Freud ile tanışmadan önce yaptığı çalışmalarla kendini ispatlamış ve uluslararası alandaki ününü kazanmıştır.

Çalışmalarının hatta gelişiminin başlangıcından beri düşüncelerinin çizgisi belli olan Jung, zaman içerisinde Freud'un görüşlerinden uzaklaşmaya başlamıştır. Daha sonra Psikanalizin Temel Kavramlarına Farklı Bakışlar alt başlığında ele alacağımız kavramlardan biri olan "libido" üzerine farklı yaklaşımları ikili arasındaki gerilimin başlamasına neden olmuştur. Jung'un libido kavramını Freud'un cinsellik odağından uzaklaşarak ele alması 1912'de yayımlanan *Wandlungen und Symbole der Libido (Bilinçdışının Psikolojisi)* adlı kitabında açıkça belgelenmiş, Freud ve Jung arasındaki iş birliği sona ermiştir. 1914 yılında Jung'un, Uluslararası Psikanaliz Derneği'ndeki başkanlık görevinden ayrılması ile birlikte ikili arasındaki ilişki tamamen kopmuş ve birbirlerini bir daha hiç görmemişlerdir (Jung, 2006:3).

Her ikisinin de zorlu bir süreç geçirmelerine neden olan bu ayrılık Jung için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu zorlu süreçte Jung, zihinsel çalışmalarını sürdüremez hale gelmiş, delirmeye yaklaştığını düşünmüş ancak eşi, çocukları ve terapist kimliği onun gerçeğe bağına koparmasına izin vermemiştir (Breger, 2005:302). Bu süreci Freud'un yöntemlerine dönerek kendi bilinçaltıyla yüzleşerek çözmeyi amaçlamıştır ve bu arayışı onu çocukluğundaki tahta arkadaşına kadar götürmüştür. Kendi iç dünyasına dönen Jung bu kriz sürecini bir yaratıma dönüştürmüştü; sonraları "Analitik Psikoloji" ya da "Kompleks Psikolojisi" olarak anılacak olan kuramı için insanın kişiliğine yönelik özgün bir yoruma yönelmiştir (Schultz & Schultz, 2007:643).

Bilinçten daha çok bilinçdışına odaklanması ve insanın bilinçdışını etkileyen faktörleri arayışı Jung'u yalnızca zihinsel değil fiziksel olarak da birçok yolculuk yapmaya itmiş ve 1920'li yıllarda ilkel insanları gözlemlemek amacıyla Kuzey Afrika'ya gitmiştir. Bu seyahat sonrasında da Jung araştırmalarını geliştirmek adına birçok farklı ülkeye ziyaretlerde bulunmuştur (Fordham, 2019:8). Seyahatleri boyunca pek çok farklı grupla ve kültürle karşılaşmış olsa da çocukluğundan beri ilgisini çeken "din", "mitoloji", "simge" gibi kavramlara yönelik pek çok kadim bilgi barındıran Doğu kültürü Jung'un çalışmalarında önemli bir yer tutmaktadır. Freud ile yaşadıkları fikir ayrılığı sonrasında mistik öğelere olan ilgisi nedeniyle Freud ve taraftarlarından yoğun eleştirilere maruz kalmış ve çalışmalarının bilimselliği konusunda görüş ayrılıkları ortaya çıkmıştır. Bu baskılara rağmen Jung'un kendine yandaş arama çabasında olmasa da görüşlerini benimseyen birçok destekçisi olmuştur (Bruno, 1996:184).

Yaşamı boyunca psikoloji, teoloji, simya, filoloji, etnografi gibi birçok farklı alanda çalışmalarda bulunan Jung aslında tüm bu farklı disiplinlerden yararlanarak analitik psikoloji kuramını oluşturmuş ve literatüre birçok kavram kazandırmıştır. Kollektif bilinçdışının ürünleri olan arketipler ise birçok edebi ve görsel eserin çözümlenmesinde başvuru noktası olmuştur. Bu çalışmada da sürreal bir yönetmen olan Alejandro Jodorowsky'nin filmleri Jung'un arketipleri düzleminde çözümlenmeye çalışılacaktır.

## **1.2. Carl Gustav Jung'un Psikoloji Sahnesine Çıkışı**

Jung'un psikoloji bilimindeki yerini kavrayabilmek için onun hayatından bahsettiğimiz kadar kendisinin psikoloji sahnesine çıktığı dönemden de bahsetmek gerekecektir. Bu amaçla Jung'un, Burghölzli Akıl Hastanesi'nde aktif olarak çalışmaya başladığı 1900 yılı başlangıç kabul edilecek olup bu dönemde var olan farklı yaklaşımlar ve temsilcileri çalışmanın bağlamı kapsamında temel düzeyde ele alınacaktır.

Jung'un psikoloji sahnesine çıktığı süreçte psikolojinin günümüzdeki anlamıyla var olduğunu söylemek güçtür. Batı dünyası için bilim, somut ve kanıtlanabilir şeylerle ilgilenmekti bu nedenle zihin, ruh gibi soyut kavramlar sadece somut olarak gözlemlenebilecek insan davranışlarına odaklanarak açıklanmaktaydı (Jung, 2006:10). Bilimin katı kurallar çerçevesinde sürdürüldüğü 19. yüzyılda psikolojinin gelişimi de sınırlı kalmış, psikoloji yalnızca felsefenin bir alt dalı olarak hayatımızda yer almıştır (Jung,2015:79).

Psikolojinin bilim olarak kabul edilmesi ise fizyoloji ve tıp ile birlikte felsefe kürsülerinde de yerini almayı başarmış olan Wilhelm Wundt'un, 1879 yılında Leipzig Üniversitesi'nde yalnızca psikolojik çalışmalar için bir laboratuvar kurmasıyla olmuştur. Wundt, bilinç kavramına dikkat çekerek bu kavrama değinen felsefi görüşleri deneysel bir temele oturtmayı amaçlamıştır. Bu deneyler dönemin kuralcı bilim anlayışı çerçevesine uygun olarak bilincin fizyolojik süreçlerine odaklanmıştır. (Bruno, 1996). Bu durumda psikoloji ruhsal hastalıkların tedavisine yönelik konumlandırılmış psikiyatri hatta nöroloji gibi tıbbi bilim dallarının konusu haline gelmiştir (Jung, 2015:79). Hekimler yalnızca teşhislerle ilgilenmiş ve bu rahatsızlıkların fizyolojik nedenleri olduğuna odaklanıp hastaların özneliklerini göz ardı etmişlerdir. Tüm bu bilimsel materyalist yaklaşımlar Jung (2001:21)'un deyiimiyle "ruhsuz bir ruhbilim" in oluşmasına neden olmuştur.

Bu yaklaşımlar dönemin kurallarına sığamayan Sigmund Freud'un, hastaların tıbbi temelli olmayan belirtiler göstermesi üzerine rahatsızlıklarının psikolojik nedenlere bağlı olabileceğini söylemesiyle sarsılmıştır (Hockley, 2004:30-34). Jung'a göre de bir nörolog olmasına rağmen psikolojiyi psikiyatriye kazandıran kişi Freud'dur (Jung, 2013:73).

Freud, dönemin diğer anlayışlarından farklı olarak laboratuvar deneylerine değil gözleme başvurmuş ve kişinin davranışları üzerinde etkisi olduğuna inandığı bilinçaltına odaklanmıştır (Schultz ve Schultz, 2007:567). Başlangıçta nörolog olarak çalışmaya başlayan Freud'un hastalarından birçoğu histeri gibi ruhsal hastalıklardan

yakınıyordu. Freud, başlarda elektroterapi ve dinlenme kürleri gibi yöntemleri denese de tatmin olmamış ve Jean-Martin Charcot ve Hippolyte Bernheim'in çalışmalarından bildiği hipnoz yöntemini denemeye başlamıştır (Breger, 2005:131-2). Freud'un kendi gibi nörolog olan arkadaşı Joseph Breuer'in katarsis -hipnoz yoluyla duygusal boşaltma sağlanması- yönteminden bahsetmesi ile ikili birlikte çalışmaya başlamış ve 1895 yılında **Histeri Üzerine Çalışmalar** adlı kitaplarını yayınlamışlardır. Ancak süreç içerisinde Breuer ile fikir ayrılıkları yaşaması ve Breuer'in çalışmaları sonrası aldıkları eleştiriler karşısında Freud kadar dayanıklı olamaması ikilinin ayrılmasına sebebiyet vermiştir (Freud, 2016:25-7). Geçtan (1998:18-9) ise bu ayrılığın nedenini Freud'un histeri belirtilerinde cinselliğin önemli rol oynadığı düşüncesini Breuer'in kabul etmemesine bağlar. Zamanla bazı hastaların hipnotize edilememesi ya da hipnoz süresinin yetersiz kalması gibi dezavantajlar nedeniyle Freud hipnozdan vazgeçerek hastaların uyanık haldeyken akıllarına gelen her şeyi filtresiz söylemelerini sağladığı serbest çağrışım yöntemini kullanmaya başlamıştır. Bu uygulamalarda hastaların sık sık rüyalarından bahsetmeleri Freud'un dikkatini çekmiş ve ona rüyaların belirli anlamları olduğunu düşündürmüştür. Ancak Freud'un bu yeni yaklaşımı Viyana'daki meslektaşları tarafından destek görmediği gibi ağır şekilde eleştirilmiştir (Geçtan, 1998:18-9).

Aynı dönemlerde Jung, Burghölzli Akıl Hastanesi'nde şizofreni kavramını ortaya atan Eugene Bleuler'in asistanı olarak çalışmaya başlar. Burada Bleuler'in desteği ve yönlendirmesiyle çağrışım testleri üzerine çalışmalar yapan Jung psikoloji alanında adını duyurmaya başlar (Stevens, 2014:33). Burghölzli Hastanesi'nden ayrılıp kısa bir süre için Paris'te Pierre Janet ile çalışmaya başlayan Jung yaptığı çalışmaların Freud'un çalışmalarıyla kesişen noktaları olduğunu hatta gözlemlerinin Freud'u doğruladığını farketmiştir. Özellikle Freud'un **Düşlerin Yorumu** adlı kitabından çok etkilenen Jung kitabı "...genç psikiyatrlar için <<ışık kaynağı>>..." olarak tanımlar (Jung, 2006:376 ve Jung, 2013:90).

Jung'un dediği gibi Freud'un çalışmaları başka psikiyatristler için de ışık kaynağı olmuş, onu eleştirenler kadar onu anlayan ve destekleyenler de çıkmıştır. Destekçilerinden biri olan Wilhelm Stekel'in önerisiyle Freud; Alfred Adler, Rudolf

Reitler ve Max Kahane'in içinde olduğu bir tartışma grubu oluşturmuştur. Düzenli olarak çarşamba akşamları toplanması nedeniyle “Çarşamba Cemiyeti” olarak anılan grup Viyana Psikanaliz Derneği'nin temelini oluşturmuştur (Breger, 2005:225). Zaman içerisinde katılımcı sayısı artan Çarşamba Cemiyeti'nin Viyana dışındaki araştırmacılar tarafından ilgi görmeye başlaması cemiyetin uluslararası bir kurum statüsüne gelmesini sağlamıştır. Dernekte psikanaliz kuramı altında tartışılan kavramlar yeni görüşleri doğurmuş ancak bu görüşler Freud tarafından psikanalizin doğasını bozacağı gerekçesiyle kabul görmemiştir. Bu durum Freud'un görüşlerini sınırlı bulan Adler ve Jung'un kendi kuramlarını geliştirmek amacıyla Freud'un psikanaliz geleneğinden kopmalarına neden olmuştur (Geçtan, 1998:20).

Her ne kadar Freud'dan kopmuş olsalar da Adler'in “Bireysel Psikoloji” ve Jung'un “Analitik Psikoloji” kuramlarının temelini psikanalizin oluşturduğunu söylemek doğru olacaktır. Bunun yanı sıra çalışmamıza konu olan Alejandro Jodorowsky'nin filmlerini sürreal sinema geleneği çerçevesinde ele alacağımızdan psikanalizin sinema ile ilgisine de değineceğiz. Sürreal sinema kaynağını Freud'un psikanaliz kuramına dayandırsa da Jodorowsky, Jung'un görüşlerine daha yakın olduğunu kendi de belirtir. Çalışmanın devamında psikanalizin sinema ile ilişkisine değinilecek, rüya kavramı Freud'un ve Jung'un yaklaşımları ile ele alınarak Jodorowsky'nin sanat anlayışı üzerinde Jung'un etkisi tartışılmaya çalışılacaktır.

### **1.3. Carl Gustav Jung ve Analitik Psikoloji**

Yalnız bir çocukluk geçiren Jung, hayatının daha ilk yıllarında iki farklı kişiliği olduğunu düşünmeye başlamıştır. 1 numaralı kişiliğini daha mantıklı ve gerçekliğe yakın olarak tanımlarken; 2 numaralı kişiliğinin ruhsal deneyimlere daha yakın olduğu ve geçmişe bağlı bir parçası olduğunu hissediyordu. Hayatının her anında bu iki kişiliği arasında gidip gelen Jung, 1899 yılında Richard von Krafft-Ebing'in Psikiyatri Ders Kitabıyla karşılaşmasının ardından kendine en uygun alanın psikiyatri olduğunu anlamıştır (Jung, 2015:6-7).

Psikiyatri alanındaki ilk çalışmaları Burghölzli Hastanesi'nde "*dementia praecox*" (*şizofreni*) üzerine olmuştur. Dönemin bilim anlayışı çerçevesinde psikoloji ve psikiyatri, akıl hastalarının tedavi edilmesine yönelik tıbbi bir bilim dalı olarak yer almakta olup hekimler yalnızca teşhislerle ilgilenmiş ve hastaların öznelliklerini dikkate almamışlardır. Bu konu Jung'u içten içe rahatsız etse de çalışmaları bilimsel düzleme sığdırmak zorunda kalmıştır (Jung, 2013:75). Bu konudaki tavrını "*Bir hekim olup psikopatolojiyle uğraşırım; ama yine de normal ruh yaşamını ilgilendiren bilgimizdeki zenginleşmenin psikopatolojiye hepsinden çok yarar sağlayacağı kanısındayım.*" (Jung, 1998:9) diyerek açıkça belirtmiştir.

Jung 1900'de çalışmaya başladığı Burghölzli Akıl Hastanesi'nde çeşitli vakalara tanık olurken deneyimleri kendi psikoloji kuramını oluşturmasına katkı sağlamıştır. Psikolojinin yeni gelişmekte olan bir bilim dalı olduğuna dikkat çeken Jung bu alandaki genellemelerin yanlış sonuçlara ulaştıracağını söylemiştir. Her vakanın yeni bir kuram oluşturabilme ihtimalini gözardı etmeden hareket etmiş ve hastalarına ulaşırken kalıplaşmış tedavi yöntemlerine başvurarak değil onları gerçekten anlamaya çalışarak hareket etmiştir (Jung, 1998:9-10).

Jung, Burghölzli'de psikiyatr olarak çalıştığı yıllarda Freud'un çalışmalarına rastlamış özellikle Freud'un "Düşlerin Yorumu" adlı çalışmasından çok etkilenmiştir. Bunun üzerine Freud'a kendi çalışmalarını göndermiş ve ikili mektuplaşmaya başlamıştır. Aralarında gelişen dostlukla beraber Jung psikanaliz kuramının yakın destekçilerinden olmuş hatta Freud'un desteğiyle Viyana Psikanaliz Derneği'nin başkanı bile seçilmiştir. Ancak Freud'un psikanaliz kuramında temel kavramları cinselliğe indirgeyen sınırlandırıcı yaklaşımı "*benim halefim ve kurduğum kraliyetin prensi*" (McGuire, 1974:218) diye nitelendirdiği Jung'un ondan kopmasına neden olmuştur. Bu kopuş profesyonellik dışında duygusal açıdan da birbirine baba oğul gibi bağlı olan iki insan için de zorlu bir süreci başlatmıştır ancak bu zorlu süreç Jung'un psikoloji alanındaki yeniden doğuşunun da başlangıcı olmuştur denebilir.

Aslında Jung, Freud'la bazı konularda görüş ayrılıkları yaşayacaklarını onunla daha ilk buluşmasında anlamıştır. On üç saat kesintisiz konuştukları bu ilk

buluşmalarında Freud, insanın davranışlarının neredeyse hepsini cinsellik teorisiyle açıklamakla yetinirken Jung için tüm bunların sadece cinsellikle açıklanamayacak daha derin anlamları vardı. Freud'un cinsellik hakkındaki yargılarının deneyimlerinden ulaştığı veriler sayesinde mi bu kadar keskin olduğu yoksa tamamen kendi düşüncelerine mi dayandığından emin olamayan Jung'un konuya dair eleştirileri olmuş ancak Freud tarafından toyluğu nedeniyle henüz bunları anlayamayacağı şeklinde karşılanmıştır. Jung, yaşanan bu olaydan otobiyografisinde "...*haklıydı; o zamanlar düşüncelerimi savunacak kadar deneyimli değildim.*" diye bahsetmiştir (Jung, 2013:92). Yıllar içerisinde düşüncelerini temellendirebilecek deneyimi kazanan Jung, onu Freud'dan ayıracak olan kuramlarını geliştirmiştir.

1909 yılında kendi çalışmalarına daha fazla vakit ayırmak istemesi nedeniyle Burghölzli'den istifa etmiş ve neredeyse tüm zamanını Zürih Gölü kıyılarında yaptırmış olduğu evde geçirmeye başlamıştır. İstifasıyla birlikte çalışmalarını özgürce şekillendirme fırsatını yaratmış olan Jung; çocukluğundan beri ilgi duyduğu din, halk bilimleri, mitoloji, simya gibi alanlara yönelmiştir (Jung, 2015:11). Bu çalışmalar ona, kendi görüşlerini daha açıkça ifade edip savunabilmesini sağlayacak olan deneyimi kazandırmıştır. 1912 yılında yazdığı "Libidonun Dönüşümü ve Simgeleri" adlı kitabında Freud'a karşı görüşlerini açıkça beyan etmiş ve bu karşıtlık ikilinin arasının bozulmasına neden olmuştur. Jung aslında ilk olarak 1907 yılında yayımladığı "*Über die Psychologie der Dementia praecox*" adlı çalışmasında libidonun cinsellik odaklı tanımlamasını yetersiz bulmuş ve libidoyu açıklarken "psişik enerji" tanımından yararlanmış ancak 1912 yılındaki kitabı Freud tarafından açıkça bir başkaldırı olarak algılanmıştır demek yanlış olmayacaktır (Jung, 2019:185). Bu başkaldırı sonrası Jung'un psikanaliz geleneğini sorgulaması ve Freud'a dolayısıyla psikanaliz geleneğine uygun olmayan görüşler bildirmesi ikilinin arasını iyice açmış, bu gelişmelerden sonra Jung 1914 yılında Viyana Uluslararası Psikanaliz Derneği'nden istifa ederek psikanaliz yaklaşımından kopmuştur.

Jung, bazı yönlerden Freud'dan tümüyle ayrılmış olsa da düşüncelerinin gelişiminde Freud'un önemli bir yer tuttuğunu söylemek gerekecektir. Analitik

Psikoloji olarak adlandırılacak yaklaşımını da Freud'un psikanaliz kuramının temelleri üzerine kurmuştur diyebiliriz.

### 1.3.1. Freud'dan Kopuş

Çalışmada Jung'u Freud'dan ayıran en önemli farklılığın libido kavramına olan yaklaşımı olduğu daha önce de belirtilmişti. Bu noktada temelde Freud'un kuramlarına da değinerek libidonun analitik psikolojide nasıl konumlandığı açıklanmaya çalışılacaktır.

Döneminin aykırı ruhu olarak karşımıza çıkan ve aslında nörolog olan Freud meslek hayatının başlarında histeri vakalarına yoğunlaşmış ve hastalarına hipnoz uygulayarak bozukluğa neden olan bastırılmış anı ve duyguları açığa çıkarmayı amaçlamıştır. Bastırılan duyguların hipnoz esnasında açığa çıkarılması bir nevi duyguların boşalmasını "katarsis"i sağlıyor ve hastalar rahatlıyordu. Bu deneyimler sonrasında bilinçdışının davranışlar üzerinde etkisi olduğunu düşünmüş ve 1895 yılında Breuer ile birlikte hazırladıkları *Histeri Üzerine İncelemeler* adlı çalışmada *psikodinamik* kavramını kullanmışlardır (Geçtan, 1998:16-9). Breuer de Freud'un sonraki çalışma arkadaşları gibi Freud'un cinselliğe verdiği önemi benimsemeyerek kendisinden ayrılmıştır. Çalışmalarına tek başına devam eden Freud bir süre sonra hipnoz yönteminin bazı hastalarında işe yaramadığını fark etmiş ve hipnozdan uzaklaşarak serbest çağrışım yöntemi ile telkini kullanmaya başlamıştır (Geçtan, 1998 ve Geçtan, 2000). Bunun yanı sıra hastaların alnına elini basarak uyguladığı "basınç tekniği" adını verdiği bir yöntem de uyguluyor böylece egoyu şaşırtarak hastaların daha rahat ifade etme şansı bulmalarını sağlıyordu (Breger, 2005:147). Ancak serbest çağrışım tekniği de kendi içinde zorluklar barındırmaktaydı, hasta düşünce akışını kontrolsüz ifade ederken sıklıkla bloklanma yaşayabilirdi. Freud bu bloklanmayı bilincin bastırıldığı düşünceleri barındıran bilinçdışına karşı gelmek amacıyla "direnme" uyguladığı şeklinde yorumlamıştır (Bruno, 1996:171-2). Bu uygulamalar ve Freud'un nevroz hakkındaki düşünceleri psikanaliz adını verdiği kuramının temellerini oluşturmaktadır. Ancak bu uygulamalar dönem içerisinde kabul

görmediğinden hastaları da onu terk etmeye başlamış ve Freud bir yalnızlığa sürüklenmiştir. Bu süreçte zihinsel süreçlerle ilgili sorularına çözüm aramaktan vazgeçmeyen Freud kendini analiz etmeye ve kendi bilinçdışını tanımaya çalışmıştır.

Bilincin çeşitli içerikleri bastırma ve sansürlemesinden dolayı objektif verilere ulaşmak için en önemli veri kaynaklarının; bilinçdışında olduğunu düşünmüş bu doğrultuda bilinçdışından bilince ulaşan “*Freudcu sürçmeler*” dediği dil sürçmelerini ve rüyalarını kaynak almıştır (Geçtan, 1998 ve Muckenhaupt, 2004). Ona göre “*Rüyalar bilinçdışına giden kral yoludur*” (Breger, 2005:190). Hatırladığı rüyalarını kaydettiği bir rüyalar günlüğü olan Freud rüyaların sadece “*gün tortusu*” dediği günlük olayların bastırılan yönlerini içermediğini daha fazlası olduğunu düşünmüş, rüyaların kendine ait bir dili olduğunu savunmuştur. Bu özçözümleme sürecinin babasının ölümünden sonraya denk gelmesi Freud’un kuramlarını oluşturmasında çokça etkili olmuştur. Kendi anılarına ve rüyalarına yönelen Freud annesi ve babasıyla arasındaki ilişkiyi, ilgi duyduğu Yunan efsanelerine paralel bulmuş ve “*Oedipus karmaşasına*” ulaşmıştır. Çözümleme sırasında kullandığı yöntemi, gözlemlediği rüyalarını ve oluşma süreçlerini 1899’da yayımladığı *Düşlerin Yorumu* adlı kitabında özetlemiştir (Freud, 1996). Freud çalışmasında, rüyaların bilinçdışında yer alan isteklere doyum sağlama işlevinde olduğunu belirtmiştir; günümüzde bu yaklaşım kabul edilmekle birlikte rüyaların işlevi bununla sınırlandırılmamaktadır. Çalışma bağlamında rüya kavramına ve rüyaların yorumlanmasında izlenen uygulamalara ilerleyen bölümlerde daha detaylı değinilecektir.

Freud zihinsel içerikleri, etkinliklerini temel alarak gruplandırmış ve aralarındaki ilişkinin anlaşılabilmesi için buzdağı benzetmesini kullanmıştır. Buzdağının suyun yüzeyinde görünen parçası bilince işaret ederken suyun altında kalan büyük parçası bilincini gösterir bir de bilince yakın olan bilinçaltı dediği bir kısım vardır. Bu benzetme zamanla yapısal kurama zemin hazırlamış ve Freud kişiliği etkileşimde olan id, ego ve superego olarak adlandırdığı üç bölüme ayırmıştır. Id, kişiliğin temel yaşam güdülerini yöneten kısım olarak karşımıza çıkar. Kişiyi hayatta tutma çabasında olduğundan gerçekliği sorgulamadan içgüdülerin istekleri doğrultusunda hareket eder. Ego ise çevreyle bağ kuran yapıdır, Id’i doyuma ulaştırma

çabasında çevre ile iletişimi gözetererek denetimi sağlar. Superego dediği bölüm ise bir şeyin ahlaki düzlemde doru ya da yanlış olduğuyla ilgilenmektedir, kişinin toplumsal alanda var olmasına yönelik çalışmaktadır (Geçtan, 1998 ve Schultz ve Schultz, 2007).

Yapısal kişilik kuramının temelini oluşturan içgüdü kavramı kişinin bedensel ihtiyaçlarını da içeren “...içsel uyarıların psikolojik görünümlü temsilcileri” olarak tanımlanmıştır (Geçtan, 1998:28). Aslında Freud’un içgüdü kelimesini, İngilizce “instinct” ve Almanca “instinkt” kelimelerinin sözlük anlamlarıyla kullanmadığını onun içgüdü tanımına en uygun olan kelimenin Almanca “trieb” olduğu ve dürtü ya da dürtüsel güç olarak açıklandığı söylenebilir. Ona göre içgüdüler bedensel uyarılmayla ilgili olup kişiyi yeme, içme ve cinsellik gibi etkinliklerle doyuma ulaştırmayı amaçlarlar (Schultz ve Schultz, 2007:607). İçgüdüleri listeleyen Freud, içgüdüleri birlikte çalışan “yaşam içgüdü -Eros” ve “ölüm içgüdü - Thanatos” olarak iki temel gruba ayırmıştır. Yaşam içgüdüleri insanın hayatta kalması ve kendi türünün devamını getirmesi doğrultusunda çalışırlar, bu içgüdülerin işlemlerini sağlayan enerji ise libido olarak tanımlanmıştır. Freud’un kendi deneyimlerinden yola çıkarak cinsellik içgüdüünün bilinçdışında en çok bastırılan güdü olduğunu düşünmesi ona özel bir ilgi göstermesine neden olmuş ve Freud’un libido kavramı cinsellik odaklı bir hal almıştır (Geçtan, 1998:30). Freud, *Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme (1905)* adlı çalışmasında kişinin yaşam çizgisinde cinsel içgüdüünün gelişim sürecini incelemiş ve psikoseksüel gelişim kuramını geliştirmiştir. Freud’un geliştirdiği kuramlarda ve psikanalizde cinselliğe verdiği önemin sarsılmaz bir nitelik kazanması psikanaliz hareketinde yanında olan çalışma arkadaşlarını kaybetmesine neden olmuştur.

Freud psikanaliz yaklaşımında biyolojik kökenli verilere dayanarak cinselliği odağına almış ve kişinin çevresinde yer alan aile ve toplumsal çevrenin egonun şekillenmesindeki rolüne gereken önemi vermemiştir. Freud’un aksine sosyalliği oldukça seven Adler ise kişinin kendisine, çevresindeki insanlara ve topluma karşı tutumlarına bağlı olarak kişiliğini geliştirdiğini savunmuştur (Geçtan, 1998:123-4 ve Breger, 2005). Bu düşünceleri doğrultusunda Freud’un haz temelli libido kavramına ek olarak “güç iradesi” adında bir saldırgan dürtünün olması gerektiği kanısına

varmıştır. Saldırganlığın yanı sıra temel bir dürtü olarak ele aldığı şefkat ihtiyacı kişiliğin gelişimi sürecinde sevginin önemini vurgulamıştır. Freud'un sevgi kavramı ise libidonun cinsellik odağından uzaklaşmamıştır (Breger, 2005:256). Freud'un kendi yaklaşımlarına koşulsuz bağlı olması Adler'in bu sorgulaması ve yeni yaklaşımı nedeniyle hain olarak nitelendirilmesine neden olmuş ve ikilinin arası açılmıştır. Bu anlaşmazlıklar Adler'in 1911'de Viyana Psikanaliz Derneği'nden ayrılarak Özgür Psikanaliz Derneği adını verdiği topluluğu oluşturmasına neden olmuştur (Adler, 2002 ve Muckenhaupt, 2004:118-9). Adler'e göre insanlar hayata eksiklik duygularıyla başlarlar ve tüm çabaları bu eksiklikten kurtulmaya yöneliktir. Bu eksiklik duygusu onun günümüzde en çok bilinen kavramı olan aşağılık kompleksinin karşılığıdır, bu eksiklikten kurtulma çabası da üstünlük çabası olarak açıklanmıştır. Kişinin sahip olduğu bu eksiklik hissinin bir nevroza neden olması çevresel koşullara bağlıdır özellikle aileye bağlıdır. Freud'un anne-baba ve oğul arasındaki ilişkiyi açıkladığı oedipus karmaşasına karşın aşağılık kompleksinin kardeşler arasında yarattığı rekabetin önemine dikkat çeker. Adler kişiliğin gelişiminde ailenin önemine odaklanırken diğer toplumsal kurumlara yeterli ilgiyi göstermemiştir. Siyasetle de ilgilenen ve sosyalist bir tavır sergileyen Adler, düşüncelerini herkesin anlayabileceği bir dille kaleme alırdı; bilimsellikten uzak bir dile sahip olması teorilerinin Freud'unkiler kadar etkili olmamasının nedenlerinden biri kabul edilebilir. (Breger, 2005:256).

Adler'den sonra Freud'dan ayrılan diğer bir önemli isim çalışmamıza konu olan Carl Gustav Jung'tur. Kendisi libidoyu tanımlarken psişik enerji kavramını kullanır ve fizik alanında enerji nasıl ısı, ışık, elektrik gibi farklı biçimlerde tezahür ederse psikoloji için de bu geçerlidir diyerek libidonun yalnızca cinsellik ya da iktidar güdüleriyle tanımlanmasını yetersiz bulur ve dönemin kısıtlayıcı libido yaklaşımını özgürleştirmeyi amaçlar. Ona göre libido bedensel bir enerjidir ve nispeten oransaldır (Jung, 2013:129). Jung'un enerji kavramı fizikte kullanıldığı gibi bir güç belirtmez fenomenleri açıklamak için uygun gördüğü bir benzetmedir (Fordham, 2019:20). Bu benzetmedeki amacının psikolojiye, fizikteki enerji yaklaşımında olduğu gibi mantıklı ve geniş bir perspektif kazandırmak olduğunu belirtmiş ve psikoloji için enerji kavramını *Über die Energetik Seele* adlı çalışmasında detaylıca ele almıştır. Bedensel

enerji farklı şekillerde kendini gösterebilir; sadece cinsellik, saldırganlık ya da iktidar sahibi olma arzusu gibi bir içgüdü üzerinden tanımlamak doğru olmaz. Bunun yerine bütüncül bir yaklaşımla fiziksel enerjinin farklı tezahürleri gibi bedensel enerjinin de yoğunluk ölçüleri ve ortaya çıkış biçimlerinin farklılıklarını göz önünde bulundurur (Jung, 2013:129).

Jung, elektrikte artı ve eksi kutuplar arasındaki enerji akışı gibi libidonun da iki karşıt kutup arasında ileri ve geri sürekli olarak hareket halinde olduğunu belirtmiştir. Karşıtlık olmadan enerjinin de var olamayacağını savunan Jung, Herakleitos'un karşıtların düzenleyici işlevi savunmasına dikkat çeker (Jung, 2006:111 ve Jung,:71). Enerjinin karşıt gruplar arasındaki gerilime bağlı olarak arttığını söyler. Aşırı bir davranış durumunun bir süre sonra tam tersi bir davranış durumuna evrilmesinde fark edilebileceği gibi libido bir karşıt kutba ulaştığında diğerine doğru hareket etmeye başlar. Libidonun daha önce de bahsettiğimiz ileri ve geri hareketlerin bilinç ve bilinçdışının istekleri doğrultusunda gerçekleştiği bilinmektedir. Bilincin yönlendirmesi doğrultusunda kişinin çevresi ile uyumunu sağlama amaçlı libido ilerleme hareketi gösterirken bilinçdışının yönlendirmesi doğrultusunda kişi kendi iç gereksinimlerine göre gerileme hareketi gösterir. Libidonun bu hareketi tıpkı kişinin uyanıklık durumundan rüyalar alemine geçişi gibi düşünülebilir. Ancak libidonun bir yöne odaklanması ya da çevresel faktörlerin zorlayıcı etkileri nedeniyle bilincin düzenlenmesi bozulursa libidonun ileri hareketi de sekteye uğrar ve bilinçdışının kontrolüne kapılan libido gerileme hareketi gösterir. Libidonun kontrolsüzce bilinçdışına akması durumunda enerji normal olmayan bir şekilde bilinçte patlak verecektir. Biriken enerji yoğunluğuna bağlı olarak bu durum bir nevroz, fantezi ya da kişinin vahşi, çocuksu davranışlar sergilemesiyle kendini gösterebilirken daha ciddi patolojik problemlere de yol açabilir. Jung'a göre doğal bir enerji olan libido öncelikli olarak yaşam amaçlarına hizmet etmektedir ancak bu içgüdüsel tavır için gereken enerjiden kalan miktarı kültürel amaçlarla üretici çalışmalara yönlendirebilir. Bu yönlendirme libidonun bilinçdışında yer alan bir rüya, vahiy ya da sezgiler aracılığıyla kendini gösteren simgeler ile bilince doğru olur. Jung, bu duruma bir örnek olarak ilkel Watschandiler'in bahar ayinlerini göstererek ritüelin libidonun dönüşümünü gerçekleştiren simgeler barındırdığını belirtir (Fordham,

2019). İlkel birçok toplumda bu ritüellerin yer alması Jung için libidonun dönüşümünün insanlığın tarihi kadar eski olduğunun bir göstergesi olmuştur diyebiliriz.

Jung, libidonun hareket yönüne göre iki temel tutumu olduğunu belirterek bu durumun içedönük ve dışadönük olmak üzere iki farklı davranış tipine yol açtığını söylemektedir. Kişinin davranış tipinde libidonun bu iki tutumu aynı anda bulunamaz ve ileri geri hareketi gibi sürekli olarak yer değiştirirler ancak biri her zaman daha baskın olarak kendini gösterir. Karşıtlıkların birbirini dengelemesi burada da söz konusu olup dışadönük davranışla içedönük davranış arasında her zaman bir denge vardır. Bu denge kendini bilinci içedönük olan kişinin bilinçdışının dışadönük; bilinci dışadönük olan kişinin bilinçdışının içedönük olmasıyla gösterir (Jung, 2006:37-8). Davranışsal tipler kişinin biyolojik yapısından kaynaklanan farklılıkları belirtirken Jung tipleri tanımlamak için yalnızca libidonun tutumlarını dikkate almayı yetersiz bularak kişiliğin işlevlerini tanımlamıştır. Bu işlevleri ve kişilik tiplerini anlayabilmek için Jung'un psişe kavramına yaklaşımına değinmek gereklidir.

### **1.3.2. Analitik Psikolojide Psişe Kavramı**

Psikoloji kelimesinin de kökeni olan Eski Yunanca “ψυχή” (psykhe) kelimesi ruh anlamına gelmektedir. Kelime zaman içerisinde farklı düşünürler tarafından yorumlanarak farklı anlamlar kazanmış; yaşam, hayalet, arzuların ve tutkuların yer aldığı kalp, akıl ve zihin gibi kelimelere karşılık gelmiştir (Dürüşken, 1994:1). Jung da ruh kelimesi üzerine düşünürken farklı dillerde ruha karşılık gelen kelimelerin kökenlerini incelemiş ve ruhu; yaşam veren, hareketli bir güç olarak tanımlamıştır (Jung, 2001:28-9). Jung ile Freud arasındaki ilk kıvılcım psişenin tipografisi hakkındaki yorumlardan kaynaklanır. Psişenin Freud'un tipografisindeki gibi bilinç ve bilinçdışı ayrımını yetersiz bulur ve insanlığın mirası olduğunu düşündüğü kolektif bilinçdışı adını verdiği üçüncü bir kavramı ekler (Küskü, 2020:47).



*Görsel 1 Jung'un Psişe Şeması*

Görsel 1’de görüldüğü üzere Jung’a göre psişe bütünsel bir nitelik taşır, bilincin ve bilinçdışının tüm deneyimlerini kapsar; ikisi birbirine zıt alanlar olmasına rağmen birbirlerini tamamlarlar. Bu yapı birçok kaynakta bir adaya benzetilir; adanın görünen yüzü bilinç, su altında kalan yüzü kişisel bilinçdışı, yeryüzüne oturan kısım ise kolektif bilinçdışını işaret eder (Jung, 2006:33). Bu noktada görünen yüz olarak karşımıza çıkan bilinç psişenin çevreyle etkileşimde olan tarafı olarak açıklanabilir. Jung deneyimlerine dayanarak kişiliğin dört ana işlevi olduğundan bahseder ve bu işlevleri duyum, düşünme, hissetme (duygu) ve sezgi olarak sıralar (Jung, 2019:482). Bazı kaynaklarında ruhun işlevleri ya da bilincin işlevleri terimlerini de kullanmıştır ancak duyu ve düşünme bilincin işlevlerini karşılarken duyum ve sezginin ruhun işlevlerini karşılması nedeniyle kişiliğin işlevleri terimini kullanmak daha doğru olacaktır.

*“... algılama, keşfetme, tanıma, imgeleme, yargılama, ezberleme, öğrenme, zihinde tartma, çoğu kez de konuşma yoluyla, yarı mantıksal çıkarımlarla kendini dünyaya uydurmaya çalışan işleve, düşünme işlevi denmektedir. Duygu işlevi, dünyayı «hoş ya da hoş olmayan; kabul edilebilirlik ya da edilemezlik» duygularına dayanarak algılar. Bu iki işlevin ikisi de akla dayanır, bunlar değerlendirmekte ve yargılamaktadır. Öteki iki işlevse, duyum ve sezgidir; akla dayanmayan işlevlerdir bunlar: Akli atlatırlar, yargılara başvuramazlar; bunlar değerlendirilmeye, ya da yorumlanmaya gerek göstermeyen algılardır. Duyum, nesnelere olduğu gibi algılar. Sezgi de algılar, ama duyuların bilinçli aracılığıyla değil. Burada söz konusu, nesnelere kendi iç yapısında var olan gizilgüçlerin bilinçdışı yoluyla içten algılanmasıdır.” (Jung, 2006:34)*

Basitçe duyumun bir şeyin var olması, düşünmeyi var olan şeyin ne olduğu, duyguyu kişinin var olan şey ile ilgili tutumu, sezgiyi ise o şeyle ilgili olan olasılıklar

olarak açıklayabiliriz (Küskü, 2020:73-4). Bu işlevlerin herkeste var olduğunu ancak genellikle birinin kişi üzerinde daha baskın olduğunu söyleyen Jung, bu değişikliği kişinin zihinsel ve kültürel düzeyine bağlamaktadır (Jung, 2006:35).

Bilincin merkezinde egoyu konumlandıran Jung, egoyu “...büyük ölçüde sürekliliği ve kimliği bulunan fikirler kompleksi...” olarak niteler. Bu noktada ego bilincin içeriğini oluştururken bir bilinç durumunu da belirtir. İç ve dış dünyadaki tüm olanlar ego süzgecinden geçerek algılanırlar (Jung, 2016:13). Ego süzgecinden geçen şeyler bilinç düzeyinde karşımıza çıkar ancak bu düzey her şeyi barındırabilecek kadar geniş değildir; bu noktada karşımıza kişisel bilinçdışı çıkar. Jung kişisel bilinçdışını, içeriğini gerektiğinde bilinç düzeyine çıkarabileceğimiz bir hazneye benzetir; bilincimiz enerji değerini yitiren içeriklerini bu hazneye iter (Jung, 2006:33). Bu içeriklerin rüyalarımızda ve hipnoz ya da kriptomnezi gibi uygulamalarla bilinç düzeyine çağırılabilir. Jung bu nedenle bilinçdışının sahip olduğu içeriğin sınırsız olduğunu ve ancak deneyimle tahmin edilebileceğini savunmuştur (Jung, 2016:14-5).

Jung çağırışım testi uygulamalarında kişisel bilinçdışı haznesinde yer alan bazı duygu ve düşüncelerin gruplaştıklarını fark etmiş ve bu durumları kompleksler olarak adlandırmıştır. Ona göre bu kompleksler nevrozların ortaya çıkışında önemli rol oynarlar ancak her zaman bu kadar kötü sonuçları olmayabilir; kişiyi başarıya ulaştıran gücün kaynağını da oluşturabilirler. Jung’un başlangıçta komplekslerin oluşumuna yaklaşımı Freud’un düşüncelerine yakın bir şekilde çocukluktan kaynaklandığı yönündedir ancak sonraları sadece çocukluğun böylesi bir kavramı açıklamak için yeterli bulmamış ve daha derin bir olgu olan kolektif bilinçdışını tanımlamıştır (Geçtan, 1998:174).

*“Bilinçdışının bilinçten çok daha fazla şey bildiği doğrudur ama bilgisi, sonsuzlukla ilgili farklı bir bilgidir. Entelektüel dile dayanmaz ve “buraya” ve “şimdiye” bağlı değildir.”* (Jung, 2013:189).

Jung tıpkı insanın bedensel evrimi gibi psişesinin de evrim geçirdiğini ve bilinçdışının içeriklerinin bir kısmını kadim insanlardan ödünç aldığını savunmuştur

(Küskü, 2020:60). Kolektif bilinçdışı düşüncesi aslında 1909'da Freud'la birlikte Clark Üniversitesi'ne konuşma yapmaya gittikleri dönemde Jung'un bir rüyasında ortaya çıkmıştır. Freud'la düşlerini paylaşıp yorumladıkları zamanlarda Jung, düşünde gördüğü iki katlı bir evden söz eder; üst katın zevkli bir şekilde döşenmiş olduğunu alt kata indiğinde belki birkaç yüzyıl öncesine aitmiş havası veren eski eşyaların bulunduğunu anlatır. Rüyasının ilerleyen kısmında ise evin onda uyandırdığı merak üzerine her köşesini keşfetme isteğiyle Roma döneminden kaldığını düşündüğü bir mahzene ulaştığını daha da aşağı indikçe kafatasları bulunan bir mağarayla karşılaştığını söyler. Freud kafataslarını ölüm temasıyla bağdaştırıp Jung'un birilerinin ölmesini istediği şeklinde yorumlar ancak Jung için bu rüyanın anlamı bambaşkadır. Ruhun bir imgesi olarak yorumladığı evin katlarının bilinç ve bilinçdışının düzeylerini imgelediğini düşünmüş ve o zaman ruhun ilkel yanının hayvan ruhunun sınırına kadar uzanan kolektif bir bilinçdışı düşüncesine ulaşmıştır. Bu rüyanın etkisi Jung'u eski ilgi alanı olan arkeolojiye yönlendirmiş ve mitolojiyle ilgili birçok kaynak okumasına neden olmuştur. Okudukça mitlerin ilkel insanlarla ve rüyalarla olan bağlantısını fark etmiş ve birikimini onu Freud'dan ayıracak olan "Libidonun Simgeleri ve Dönüşümleri" adlı kitabında paylaşmıştır (Jung, 2013).

## İKİNCİ BÖLÜM

### ARKETİP KAVRAMI VE BİREYLEŞME SÜRECİNDE KARŞILAŞILAN TEMEL ARKETİPLER

#### 2.1. Arketip Kavramının Kökeni

Zamandan ve mekandan bağımsız olarak benzer imgelerin mitlerde ve rüyalarda kendini gösterdiğine şahit olan Jung, düşünce biçimlerinin evrenselliğini kanıtlamak için çok sayıda kaynak toplamıştır. Birikimleri sonucunda Platon'un "doğuştan getirilen fikirler" düşüncesinin çağdaş bir versiyonu olarak, karşılaşılan bu benzer imgelerin psışede doğuştan bulunan örüntüler olduğunu savunmuştur (Bruno, 1996:186 ve Bobroff, 2020:170). Biyoloji için genler ya da kuantum fiziği için parçacıklar neyse psikoloji için de kolektif bilinçdışının işlevsel birimleri olan bu örüntüler de Jung tarafından arketip olarak adlandırılmışlardır (Stevens, 2014:72).

Arketip kelimesi köken olarak Yunanca "ἀρχέτυπος" kelimesine dayanır. Bir şeyin ilki, başlangıçtaki anlamına gelen "arche" kelimesi ile biçim, şekil, örüntü anlamlarına gelen "typos" kelimesinin biraraya gelmesiyle oluşmuş olan "archetypos" kelimesi ilk örnek, numune, prototip demektir (Dominici, Tullio vd., 2016:115 ve Johnson, 2021:50). Jung ise Analitik Psikoloji Sözlüğü'nde arketip kavramını "imge" olarak tanımlamaktadır. Editörlerin açıklamasına göre bunun nedeni Jung'un, arketip kavramının hayatı boyunca üzerinde durmuş olmasına rağmen bu sözlüğü oluştururken kavramı kesinleşmiş bir tanıma sığdıramamasıdır (Jung:2016,13). Jung ise "imgeler" olarak tanımlamasının nedenini hem davranışların işleyiş kalıplarını yani etkinlik biçimini hem de etkinliğin sunulduğu tipik durumu açıklamaya çalışmak olarak belirtmiştir (Jung, 2015:120). Aslında Jung'un arketip adını verdiğini kavramın kökeni Platon'un idealar kuramına kadar uzanmaktadır (Jung, 2005:20). Jung aynı zamanda arketipin farklı alanlarda ve farklı kavramlarla ele alındığına dikkat çeker:

*“Bu gerçeğe ilk işaret eden kişi ben değilim. Bu onur Platon'a aittir. Etnoloji alanında yaygın bazı "ilkhikirlere" dikkat çeken ilk kişi Adolf Bastian'dır. Daha sonra fantezinin "kategorileri"nden söz edenler, Durkheim ekolünden iki araştırmacı olan Hubert ve Mauss'tur. "Bilinçdışı düşünme"nin bilinçdışında önceden biçimlenmiş olduğunu gören kişi, Hermann Usener gibi önemli bir otoritedir.” (Jung, 2005:20)*

Bu isimlerin yanı sıra tarih boyunca Cicero, Plinius, Leibniz, Friedrich Nietzsche, James G. Frazer, Franz Boas, Berkeley gibi kişilerin ve dahasının arketip düşüncesini destekleyen nitelikte ifadelerine rastlanabilir (Campbell, 2013 ve Tecimer, 2006). Ancak bu kişilerden hiçbiri daha önce arketipleri dış etkenlerden bağımsız düşünerek ele almamıştır, onun kavrama katkısı arketiplerin topluma bağı şekilde ortaya çıkma düşüncesini sorgulamış olmasıdır. Ona göre arketipler kendi başlarına aktif yapılarıdır; çevreden, zamandan ve mekandan bağımsız olarak karşımıza çıkabilirler (Jung,2005:20). Hatta öyle ki Jung arketipsel imgelerin, karıncaların koloni oluşturmadaki organize yeteneği ya da kuşların yuva yapmaları kadar içgüdüsel olduğunu savunmuştur. Arketiplerin içgüdülerle ilişkisini ise duyularla algılanan fizyolojik kökenli dürtüler olarak tanımladığı içgüdülerin fanteziler halinde de ortaya çıkabildiği ve bu fantezilerdeki sembolik imgelerin arketipler olduğu şeklinde açıklamıştır (Jung, 2020:64-5). Kalubeladan beri insanlığın tekrar eden sıradan deneyimleri zaman, mekan, ırk, sınıf gözetmeden tüm insanlarda benzer duygu ve düşünceler oluştururlar; bu evrensel düşünce biçimleri rüyalarda, masalarda ve mitlerde tekrarlayan motifler olarak kendilerini gösterirler (Jung, 2006:144-5 ve Stevens, 2014:72-3). Jung, kolektif bilinçdışının gücünün merkezde bir çekirdekte toplandığını söylemiş ve bu çekirdeği “Benlik” olarak adlandırmıştır.



*uygulamaları ve bunları değerli ve gerekli kılan farklı toplumsal görenekler var. Ama yine de arketipler, temel biçimler ve düşünceler hep aynı...*” diyerek tüm bireysel ve kültürel farklılıklara karşın arketiplerin evrenselliğini vurgulamıştır (Campbell’dan akt. Tecimer, 2005:96). Arketip kavramını ortaya attıktan sonra hayatının büyük bir bölümünü arketipleri araştırmak için ayıran Jung; doğum, ölüm, yeniden doğuş, çocuk, yaşlı bilge adam, kahraman, toprak ana, güneş, ay, hayvanlar, ateş, yüzük gibi birçok arketipin tanımını yapmış ve bu arketiplerin sayılarının gerçek hayattaki olayların ve objelerin sayısı ile aynı olacağını belirtmiştir (Geçtan, 1998:177). Jung’un tanımını yaptığı çok sayıda arketipin bulunması bir kategorizasyon ihtiyacını getirmiştir. Tecimer kesin sınırlar belirtmese de arketiplerin belirli sınıflar altında kategorize edilebileceğini söylemiş ve bu kategorileri arketipsel motifler, arketipsel nesnelere ve bireyleşme arketipleri olarak sıralamıştır. Durum arketipleri olarak da belirttiği arketipsel motifleri yaratılış, ölümsüzlük, kahramanlık olarak örneklendirirken arketipsel nesnelere su, güneş, çember gibi nesnelere sıralamıştır (Tecimer, 2005: 98-9). Bireyleşme arketipleri ise Jung’un psikolojik bir süreç olarak ele aldığı bireyselleşme, bütünleşme amacıyla kendini tanıma sürecinde karşılaştığı arketiplerdir. Bu arketipler self, selfin bilinçli kısmı olan ego, persona, gölge, anima-animus olarak sıralanabilir (Geçtan, 1998 ve Tecimer, 2005).

Bilinç ve bilinçdışının karşılıklı etkileşimi bireyleşme sürecinin temel düzeneğidir, bu süreçte kişinin öncelikle farkına varması gereken arketip kişinin gölgesidir. Bundan sonraki aşamada kişi cinsiyetler arası ötekiliğin farkına varıp çözüme kavuşturacağı süreçte anima ve animus arketipleriyle tanışır. Kişi sonrasında birçok arketiple karşılaşır ve zenginleşir ama bireyleşme sürecinin asıl hedefi özbenliğe ulaşmak, self arketipidir (Saydam, 2010:5).

### **2.1.1. Persona**

Persona Antik dönem tiyatrosunda oyuncuların sahneye çıkarken taktıkları maskeye verilen addır, Jung bu kavramı sözlük tanımından uzaklaştırmaz. Kişinin topluma uyum sağlama amacıyla takındığı tavrı yani toplumun taleplerini karşılamak amaçlı taktığı maskeyi persona olarak adlandırır (Jung, 2016:56). Zaman zaman

“sosyal arketip” ya da “uydumculuk arketipi” olarak da anılan persona kişinin yaşama adapte olabilmelerini sağlması yönünden işlevsel bir kompleks olarak belirtilmiştir (Jacobi, 1951:33 ve Stevens, 2014:91). Kişinin çevresiyle anlaşmasını, çıkarlarını koruyarak başarıya ulaşmasını sağlayan persona, kişinin yaşamını sürdürebilmesi için zorunludur. Kişinin çevresine döndüğü yüzü içinde bulunduğu ortamın özelliklerine göre değişecektir bu yüzden bir kişi birden çok personaya sahip olabilir (Geçtan, 1998:178). Çocuğu olan bir kadın çocuğunun yanında sorumluluk sahibi ve sevecen bir anneyken iş hayatında acımasız bir yönetici olabilir. Persona toplumun beklentilerine göre şekillenirken kişinin nasıl biri olmak ya da nasıl biri gibi görünmek istediğiyle de ilişkilendirilen karmaşık bir sistemdir (Evans, 1957). Persona kişi için iki noktada risk teşkil eder; gelişiminin önemsenmediği durumda kişi dünyadaki konumunu belirlemede zorlanır ve huzursuz bir hal alır, tam tersi kişi personasını fazla benimser ve rolüne kendini kaptırırsa da kendine yabancılaşır (Küskü, 2020:80). Bu noktada Jung, personanın kendimiz dahil başkalarının da olduğumuzu düşündüğü şey olduğunu yani aslında gerçekte ne olmadığımız sorusunun cevabı olduğunu söyler (Jung, 2005:55).

Çocukluğun daha ilk dönemlerinde anne-baba, öğretmen ve yaşlıları gibi yakın çevresinin çocuğun davranışları karşısındaki tutumları, çocuğun çevresi tarafından doğru ve yanlış olarak görülen davranışlarını kolayca öğrenmesini sağlar. Çevresi tarafından yanlış olduğu düşünüldüğü bir davranış sonucunda daha az sevileceğini düşünen çocuğun etrafındakileri memnun etme ihtiyacıyla personası gelişmeye başlar. Kişi toplumda kabul görme amacıyla doğru olduğu düşünülen davranış ve düşüncelerini personası aracılığıyla topluma yansıtırken yanlış olduğu düşünülenleri bastırma eğilimindedir. Bu bastırma eylemi sonucunda kişisel bilinçdışına itilen birikimler kişinin gölgesini oluşturur (Stevens, 2014: 91-2).

### **2.1.2. Gölge**

Kişinin evrimsel mirasından kalan “hayvani” yönlerini içeren gölgenin arketipler arasında en güçlü ve en tehlikeli olan olduğu söylenebilir (Geçtan,

1998:180). Hayatta kalma ve üreme içgüdülerinin baskın olduğu bu alan Freudyen yaklaşımdaki ID ile benzerlikler göstermektedir (Stevens, 2005:92); psişenin merkezinde yer alan ego da gölgeyi baskılayarak kontrol altında tutmaya çalışır (Gülcan, 2020). Bir öfke nöbetinde ya da bir duygunun aşırı etkisinde kaldığımızda gösterdiğimiz davranışları “kendimde değildim” gibi söylemlerle affedilir kılmaya çalışırız (Fordham, 2019:64). Kişinin toplumda kabul edilebilmesi, gölgesinde yer alan ilkel eğilimleri evcilleştirmesini gerektirmektedir. Evcilleştirdiğimiz, topluma dönük yüzümüz olan personamız için yanlış olduğunu düşündüğü tüm karanlık şeyleri bastırır ve bilinçdışına iter (Küskü, 2020:80-1). Bu anlamda gölge kişinin kişisel bilinçdışında bulunan ve engellendiği şeyleri yapmak isteyen ruhun öteki yüzüdür (Le Guin, 2006:44). Ancak gölge, kişisel yaşam dışından gelen kolektif faktörleri de içerebileceğinden aslında kişisel bilinçdışından daha fazlasıdır (Jung, 2020:164). Tüm insanlarda görülebilen ortak bir yön olması gölgeyi kolektif bir olgu haline getirir; gölgenin kolektif yönü cadı, şeytan, düşman, canavar, yılan gibi motiflerle rüyalarımızda karşımıza çıkar (Stevens, 2014:92 ve Fordham, 2019:65).

Jung, herkesin bir gölge taşıdığını söylemiştir (Jung, 1998:82). Kişinin gölgesi; içinde yaşadığı toplumun baskıcı olması ya da kişinin bilinçli hayatında gölgesine yer açmaması gibi durumlarda yoğunlaşarak daha güçlü bir hal alacaktır (Jung, 1998 ve Fordham, 2019). Kişinin gölgesini kabul etmemesi ve ona az bakması gölgenin güçlenerek kişi için bir tehde dönüşmesine sebep olur (Le Guin, 2006:44). Gölgenin içinde barındırdığı kötücül taraf, bilinçli dünyada kişi için her şey yolunda gittiği sürece bilinçdışında etkisiz bir halde bekler; ancak kişi zorlayıcı bir etkiyle karşılaştığında gölge, egonun baskısından kolaylıkla kurtulabilir (Geçtan, 1998:181). Jung gölgeyi bastırmakla yetinmenin, baş ağrısı karşısında kişinin başını kesmek kadar etkisiz bir çare olduğunu söyler (Jung, 1998:83). Kişi kendi gölgesini kabul etmediğinde kabul edilmez olarak gördüğü davranışları çevresindekilere yansıtır ve yargılayıcı bir role bürünür. Bu yansıtma durumunda çevresindekileri acımasızca suçlayan kişi kendine yöneltilen eleştiriler karşısında tahammülsüz bir tutum takınır (Franz, 2009:168). Ancak kişi eğer gerçek dünyada var olmak istiyorsa bu yansıtmalardan vazgeçmek zorundadır (Le Guin, 2006:44) çünkü, kişinin eleştirdiği her şeyde kendinden bir parça bulunur (Küskü, 2020:83).

Gölge yalnızca bu kötücül taraflardan ibaret değildir farkına varıldığında kişinin yaratıcı tarafına ev sahipliği yapan bir niteliktedir (Gülcan, 2020). Kişi ancak gölgesiyle karşılaşarak onunla hesaplaşmayı öğrenirse bu yaratıcılığa ve kendini bilmeye adım atmış olur. Kişinin içgüdülerini barındıran hayvani yanı olması gölgenin aslında içimizdeki rehber olduğunu gösterir. Hayvanlar akıl yürütemese bile etrafını görür ve tereddütsüz “adaletle” davranırlar, hayvanlar eve giden yolu bilirler çünkü içgüdüleri kör değildir (Le Guin, 2006:45). Kişinin egosu, gölgesiyle işbirliği yaptığı sürece kişi canlı ve yaşam dolu olur (Geçtan, 1998:181). Her şeyin karşıtıyla var olduğu bu dünyada karşıtlıkların uzlaştırılması insanlığın tarihinden beri var olan önemli bir meseledir. Jung; Matta İncili’nde geçen “*Muhalifinle hemen anlaş, henüz onunla birlikteyken*” sözünün gölge arketipine işaret ettiğini düşünerek “*Kendinle hemen anlaş, henüz kendinle birlikteyken*” olarak yorumlamış ve kişinin gölgesiyle birlik olmasının önemine dikkat çekmiştir (Jung, 1998:83).

### 2.1.3. Anima ve Animus

16. yüzyıldaki simyacıların erkeğin feminen, kadının maskülen bir ruha sahip olduğu görüşünü benimseyen Jung kişinin bünyesinde her iki cinsiyete ait ruhsal özellikleri barındırdığını savunmuştur (Sambur, 2005:101). Freud’un hem kadın hem de erkeğin ruhsal yapısında karşı cinse ait üreme organlarının izlerinin bulunduğunu savunması da Jung’un bu düşüncesine paralel niteliktedir (Freud, 2014:29). Kişinin dışadönük yüzünü persona ile açıklayan Jung, içedönük yüzünü de kadınlarda animus, erkeklerde ise anima olarak adlandırmıştır (Geçtan, 1998:180). Kişinin birey olma yolculuğunda karşımıza ilk çıkan arketip olan gölgeyi tanıdıktan sonra kişi ikinci olarak olan anima ya da animus arketipleriyle karşılaşır (Saydam, 2010:5). Bu karşılaşmaya kadar kişi hangi cinsiyette olursa olsun eşit derecede bir persona ve gölgeye sahiptir; bir kadın gölgesini başka bir kadın bir erkeğin gölgesi de başka bir erkektir (Fordham, 2019:67). Kişi gölgesini nasıl bir başkasına yansıtma yoluyla yaşıyorsa içinde bulunan temel karşı cinsiyet unsurlarını da karşı cinsiyetteki kişilere yansıtarak yaşar (Jung, 2006:72). Jung kişinin bütünleşme, birey olma sürecinin ikinci

aşamasında karşılaştığı “ruh imgesini” kadınlarda animus, erkeklerde anima olarak adlandırmıştır. Ruh imgesinin arketipleri olan anima ve animus, ruhun tamamlayıcısı olan karşı cinsiyeti canlandırarak hem kişinin tepkisini hem de karşı cinsiyetin kişideki yaşantısını yansıtır (Jung, 2006:72). Jung’un psişenin evrim geçirdiğine olan inancı cinsiyetin gelişimi için de geçerlidir; kişinin cinsiyeti de biyolojik ve arketipik eğilimlerden etkilenir (Küskü, 2020:85).

Jung anima ve animus arketiplerinin persona ile doğrudan bir ilişki halinde olduğunu söyler. Kişinin personasında zihin eğilimleri baskınsa, ruh imgesinde duygusal eğilimler baskın olur; böylece persona ile ruh imgesi birbirini dengeler (Jung, 2006:73-4). Örneğin dışarıdan güçlü görünen erkekler özel hayatlarında duygularına kapılabilirler, erkeklerin toplum tarafından kadınlara özgü görülen bu davranışları “efeminelik” olarak adlandırılıp “kadınsı” nitelikler barındırdığı yönünde kabul edilir. Toplum tarafından “kadınsılık” olarak yorumlanan bu davranışlar, erkeğin animasıdır. Bir Alman atasözünde dendiği gibi “*Her erkek Havva’sını kendi içinde taşır*” (Jacobi, 2002:154-4). Her erkek zihnin bir kadın imajı ile dünyaya gelir ve kadının doğasını bu imaj sayesinde anlar. Bu imaj, insanlık tarihinden beri süregelen erkeğin kadınlara yaşadığı deneyimlerle arketip halini almıştır (Fordham, 2019:68). Aynı şekilde kadın da bir erkek imajıyla, eril bir ögeyle dengelenir; bu öge de zaman içerisinde animus halini alır (Stevens, 2014:101). Anima da animus da üç kökten türemiş olarak görünmektedir; kişiye miras olarak aktarılan karşı cinsin kolektif imajı, kişinin karşı cinsle ilişkilerinden kazandığı deneyimi ve içinde barındırdığı gizli “erkeksi” ya da “kadınsı” köken (Fordham, 2019:71).

Erkeğin ruhsal imgesi olan anima sezgi, duyarlılık, duygusallık gibi dışıl güçleri temsil eder (Indick, 2011:145). Bu farklı özelliklere sahip kadın erkek için bir bilgi kaynağı görevi görür, onun için ilham perisi olur. Anima arketipi güzel bir yaratık, melek, tanrıça, amazon motifleriyle karşımıza çıkarken cadı, cin, kötü kadın motifleriyle de karşımıza çıkabilir; bu durum erkeğin animasını nasıl yansıttığıyla ilgilidir. Erkekler, duygusal ilişkilerini animasına göre yönlendirir ve eğer animasından kendini ayırtırmayı öğrenemezse coşkularına kapılıp giderek huysuzlaşırlar (Jung, 2006:72). Kadınların “erkeksi” kökeni animus ise rasyonel hayat

ve kararlarla ilgilidir ve kadının gelişimine paralel olarak en ilkel olan erkekte en yüce olanına çevresindeki herhangi bir erkek figürüne yansıtılabilir (Fordham, 2019). Özetle anima ruh hallerini üretirken animus fikirleri üretmektedir (Jung, 2015:32). Bu anlamda anima, anaç Eros motifiyle özdeşleşirken, animus babaya dair olan Logos motifiyle özdeşleşir (Stevens, 2014:101). Bu karşı cinsler doğa ve insanın denge halinde olmasına dikkat çeken Doğu felsefesinden etkilenen Jung'un tüm kavramları için geçerli olduğu gibi burada da bir çelişkiyi değil karşıtlıkların uyumu ve yaratıcılığını belirtmektedir (Indick, 2011).

#### **2.1.4. Self (Özben)**

Jung'un psişe tanımına göre Güneş'in gezegen sistemimizde merkezde yer alması gibi self de psişenin merkezinde yer almaktadır (Geçtan, 1998:182). Öz, bir merkez olmaktan öte bilinç ve bilinçdışını içine alan bir çemberdir aynı zamanda ve bu özelliğiyle bütün bir insanı temsil eder (Fordham, 2019). Kişi yaşam sürecinde birbirine zıt arketipleri tanıyarak ve düzenleyerek denge ve uyumu sağlar bu nedenle self arketipi "düzen arketipi" olarak da anılabilmektedir (Sambur, 2005:102). Self, kadın ve erkekte, iyi ve kötude, bilinç ve bilinçdışında yer alan karşıt tüm öğeleri birleştirir (Fordham, 2019:81). Jung'a göre self kişinin bütünleşme, bölünmezleşme yolculuğundaki son durağıdır ve bu noktaya ulaşmak kişinin kendini gerçekleştirme anlamına gelir (Jung, 2006:76). Jung yaşamın ilk yarısında insanın iki temel hedefi olduğunu söyler ve bunları çocuk sahibi olmak ve para kazanıp statü sahibi olmak olarak sıralar.

Jung kişinin kendini gerçekleştirme aşamasının yaşamının ikinci yarısında olduğunu savunur. Ona göre yaşamın ilk yarısı daha biyolojik ve sosyal kaygılar taşıırken ikinci yarısında daha ruhsal ve kültürel kaygılar ön plana çıkmaktadır (Stevens, 2014:104). Yaşam yolculuğu olarak bakıldığında self arketipi kahramanın bireyselleşmesi sürecini belirtir (Erdoğan, 2020:10). Self arketipi mitlerde, rüyalarda ve masallarda peygamber, kurtarıcı, kahraman, kral gibi bir üst düzey kişilik olarak ya da kare, çember gibi geometrik motiflerle karşımıza çıkar (Jung, 2016:48).

Bölünmezlik simgelerinden karşımıza en çok çıkanın mandalalar olduğu söylenebilir. Sanskritçe “sihirli daire” anlamına gelen mandalalar insanlık tarihine ait en eski simgelerden olup her kültürde kendilerine yer bulmuşlardır (Namlı, 2007:1212). Esas olarak kare ya da daire olarak karşılaşılan mandalalar merkezle olan ilişkiyi vurgulayarak bütünlüğü simgelerler. Matematiksel yapısıyla “tüm ruhun ilk düzeni” olarak kabul edilen mandalalar Kaos’u, Kozmos’a dönüştürmeyi amaçlamaktadır (Jung, 2006:77). Arketiplere yönelik çalışmalarını tamamladıktan sonra farkına vardığı self arketipi Jung’un kolektif bilinçdışı alanına kazandırdığı en önemli kavramdır (Geçtan, 1998:183). Jung’un ben arketipini Tanrı algısının dayanağı olarak görmesi bireyselleşme, bölünmezliği gerçekleştiren kişinin bir açıdan “Tanrısallaşması” olarak da yorumlanmıştır (Sambur, 2005:103).

### **2.1.5. Anne**

Jung, kendinden önceki psikologların aksine annenin, yalnızca çocuk için bir taşıyıcı ve Oedipus kompleksinin başlıca öznesi olmaktan öte bir anlam taşıdığını savunmuştur (Korucu, 2019:138). Kişinin dünyaya gelmesine aracılık eden anne, dış dünyayla ilk etkileşimin öznesi olması nedeniyle kişiyi evrenin ve varoluşun anlamına ulaştıran ilk basamaktır (Fedakar, 2014:8). Aynı zamanda benlik taşıyıcısı görevini de üstlenen anne, bireyleşme sürecindeki en önemli arketiptir (Stevens, :75 ve Küskü, 2020:85). Bu sürecin her aşamasında farklı kimlikler üstlenerek kişiye eşlik ederken, kişinin psişesini şekillendirme gücüne de sahiptir (Korucu, 2011’den akt. Korucu, 2019). Ancak çocuğun psişesi üzerindeki etkinin kaynağı yalnızca anne arketipinin ilk taşıyıcısı olan kişisel anneyle sınırlı kalmaz, aynı zamanda anneye yansıtılan arketipi de kapsar. Bu yansıtılan arketip anneye otorite ve hatta tanrısallık katarak, mitolojik bir arka plan oluşturur (Jung, 2020:23).

Diğer tüm arketiplerde olduğu gibi anne arketipi de farklı şekillerde kendini göstermektedir. Arketipin tezahürleri yukarıda belirtildiği gibi kişinin kendi annesi olabilirken üvey anne, büyük anne, dadı gibi ilişki kurulan bir kadın olarak karşımıza çıkabilirler. Buna göre simgesel anlamda ifade edilebilen anne arketipi mitolojide,

halk masallarında ve çeşitli inanç sistemlerinde daha üst anlamda ata kadın, bilge kadın, Kutsal Bakire, Meryem Ana, tanrıça gibi birçok farklı şekilde tezahür etmektedir. Arketipleri taşıyan özne her zaman yaşayan bir varlıkla ifade edilmeyebilir. Bu bağlamda anne arketipi, geniş anlamda kent, ülke, üniversite, kilise, orman; dar anlamda dölleme ve doğum yerini belirtmek üzere bahçe, tarla, mağara, derin kuyu, ağaç kovuğu, kap biçimli çiçekler; daha dar anlamda da sihirli çember, mandala gibi her oyuk ve yuvarlak formlu cisim olarak karşımıza çıkabilir. Verilen örnekler sayısız olarak çoğaltılabilir, bu yüzden arketipin en sık karşımıza çıkan ve en önemli özelliklerini yansıtan simgeler sıralanmıştır (Jung, 2015:123). Jung psikolojisinin hakim görüşü olan zıtlıkların bir arada bulunması anne arketipi için de geçerliliğini korumaktadır. Bu açıdan anne arketipi yukarıda sıralanan simgelerde görüleceği üzere doğum, besleme, büyüme, koruma, ruhsal yücelik ve bilgelik işlevlerine sahip olduğu gibi baştan çıkaran, zehirleyen, korku uyandıran olumsuz işlevlere de sahiptir (Campbell, 2013:127 ve Fedakar, 2014:9). Jung arketipin iyicil tarafını “seven anne” olarak tanımlarken kötücül yanını “korkunç anne” olarak tanımlar ve en bilinen örnek olarak İsa’nın annesi olan Meryem’in aynı zamanda çarmıha gerildiği haç da olduğunu hatırlatarak verir (Jung, 2020:22).

Kişinin doğuştan getirdiği bilinçdışıdaki ilk arketip olan anne, aradaki bağın gelişmesiyle anne kompleksine dönüşür. Anne kompleksi, kız ve erkek çocukta olumlu ya da olumsuz olmak üzere farklı şekillerde kendini gösterir. Bilinçli olarak seçme şansı olmaksızın her kız çocuğu psişesinde doğuştan annelik içgüdüsünü, annelik arketipini bulundurur. Erkek çocuk için anne arketipi tamamen yabancı ve gizemli bir bilinçdışı motiftir. Bu açıdan anne arketipi kadında psikolojik gelişimle simge haline gelirken, erkekte kendiliğinden simgesel olarak bulunmaktadır (Jung, 2020: 24-44). Dış dünyayla tanışma ve bilincin aydınlanmasından sonra başlayan bireyselleşme sürecinde kişinin anneden kopması ve bu kompleksten kurtulması önemli bir eşiktir (Stevens, 2014).

## 2.1.6. Yolculuk - Aşama - Kahraman

Bu arketip kişinin kendini gerçekleştirme yolculuğunda “ayrılma-erginlenme-dönüş” süreçleriyle ifade edilen kahraman mitosudur. Olağan dünyasından ayrılan kahraman olağanüstü olayları deneyimleyeceği bölgeye ilerler ve burada karşılaştığı canavarı yener; bu masalsı maceradan zaferle dönen kahraman ona üstünlük sağlayan güce de ulaşmıştır (Campbell, 2013:42). Bu doğrultuda kahramanın karşısına çıkan büyük eylemler, arayışlar, kurtuluşlar ve keşifler aşama arketipinin farklı tezahürleridir (Gürses, 2007:81).

Jung psikolojisinde bu süreç bireyleşme sürecinin karşılığıdır. Kahramanın olağanüstü tehlikelerle karşılaştığı dış dünya, Jung’a göre kişinin kendinde saklıdır. Tüm canlılardaki gibi insanda da kendiliğinden gerçekleşen bilinçdışı gelişim süreci, kişinin farkındalığıyla gerçekliğe dönüşür. Adem’in Cennet’ten kovulmasından beri kahramanın simgesel olarak karşılaştığı çaresizlik, kişinin yaşam krizinde de kimsenin bilmediği ya da bulunması imkansız bir şeyi aramak olarak belirir (Franz, 2009:167 ve Karagözlü, 2012:1413). Evrensel monomit bağlamında ilk olarak kahramanın seçilişi ya da maceraya çağrılışını kahramanın bu çağrıyı ya da değişimi reddetmesi izler. Ancak bu girişim başarısızlıkla sonuçlanır ve kahraman bir şekilde maceranın içerisine sürüklenir. Bu aşamada kendisine doğaüstü bir yardım eli uzanır ve kahraman ilk eşiği aşarak balinanın karnına ulaşır. Balinanın karnı kahramanın erginlenme sürecinin başlayacağını göstergesidir (Campbell, 2013:48).

Sınavlar yolunda kahraman tanrıların karanlık tarafıyla tanışacak, tanrıçayla ve baştan çıkarıcı kadınla karşılaşacaktır. Bu sınav yolunda kişinin zihnini olumsuzluklardan arındırması önemlidir. Çünkü ancak bu şekilde kendine dönerek “Öz”ünü kavrayabilir (Işık, 2012:6). Sınav yolunda başarıyla ilerleyen kahraman babanın gönlünü alma ve tanrılaştırma aşamalarından geçerek nihai ödülüne ulaşır. Yolculuk sürecinde bilinçdışı ile tanışan kahraman ruhsal bütünlüğe ulaşmayı başarır (Campbell, 2013:48).

Çalışmada örnek olarak incelenecek film, kahramanın yolculuğu süreci monomit bağlamında şekillenmiştir. Bu durum, filmin kahraman arketipi üzerinden okunmasını mümkün kılmaktadır.

## 2.2. Arketip Kaynağı Olarak İnanç Sistemleri ve Mitoloji

Başlangıcından beri bir anlam arayışında olan insan yaşam içerisinde karşılaştıklarının hikayesini anlatmaktadır. Bu anlam arayışı insanı diğer canlılardan ayıran bir yönü olan hayal etme yeteneğiyle karşılığını bulmuştur. Yaşamını anlamlı ve değerli kılmak isteyen insan, hayal gücünü kullanarak inançlarını ve mitolojiyi üretmiştir (Armstrong, 2006). Etimolojik kökeni olarak hayal gücü “imago”, “temsil, taklid” anlamlarına gelmekte ve bir yeniden üretim sürecine de işaret etmektedir. Rüyalar, gündüz düşleri; arzular, heyecanlar, geçmişin ve dahasının imgeleri insanın hayal gücünün ürünüdür. Hayal gücünün imgeleri tarih boyunca sürekli olarak tekrarlanmıştır (Eliade, 1992). Her zaman her kültürde var olan bu tekrarlanmanın farkına varan Jung insan zihninin kolektif bir bölümü olduğunu savunmuş ve tekrarlayan imgeleri keşfetmek üzere kişilerin rüyalarına, dine ve mitolojiye odaklanmıştır (Jung, 2006:22). Bu süreçte ilk olarak siyahilerin rüyalarında, Yunan mitolojisinin motiflerini açığa çıkarmıştır. İnsan var olduğu sürece var olacak olan mitolojik motifler arketiplerin tanımlanmasında temel başvuru kaynaklarından biri olarak kabul edilmektedir (Jung, 2016:40-41). Mitleri incelemek için çok fazla zaman harcayan Jung mitlerin insanın doğasının en temel açıklanma biçimleri olduğunu savunmuştur (Fordham, 2019:30). Thomas Mann da Jung’un bu düşüncelerini destekler nitelikte mitosları “yaşamın temelidir, zamansız şemadır, bilinçaltının içinden çıkardığı izlerin yeniden üretilmesiyle yaşamın devam ettiği inanç yapısıdır.” diye tanımlamıştır (Campbell, 1995:11). Adorno’ya göre mitler “*evrenin hatta hiçliğinin*” açıklanışıdır (Çoban, 2003:261). Mitolojinin birçok tanımı bulunduğundan tarih, kozmoloji, biyografi gibi alanlarda farklı okumaları yapılabilirken birçok psikolog düşünürün mitlerin insanın bilinçdışı içeriklerinin simgesel anlatımı

olduğunu savunması, mitolojinin psikoloji bağlamında okunmasının daha doğru olacağı fikrini beraberinde getirir (Campbell, 2013).

Mitler ilkel insanların deneyimlerini aktarırlar; güneşin doğuşu ve batışını, doğa olaylarını, mevsimleri nasıl açıkladıklarıdır. Güneşin doğmasını Tanrı-kahramanın denizin içinden çıkması olarak anlatırken geceyi Tanrı-kahramanın bir canavar yılan tarafından yutulması olarak yorumlarlar. Jung, mitolojide sıklıkla karşımıza çıkan bu temanın fiziksel süreci açıklamaktan öte bir amaç taşıdığını savunmuştur. Levy-Bruhl'un "katılım mistiği" kavramını öne sürerek ilkel insanların kendileri ve çevreleri arasında keskin bir ayrım yapmadığını bu nedenle mitlerin insanların deneyimleri karşısındaki duygularını da içerdiğini ifade etmiştir (Fordham, 2019:30-1). Katılım mistiği düşüncesinde yaşamış olan ilkel insanlar kendilerinin, hayvanların, doğanın ve Tanrı-kahramanların aynı ilahi tözden olduğu düşüncesini benimsemişlerdir. Bu nedenle "tanrı" kavramına ilahi göksel varlıklar gibi teolojik anlamlar yüklememiş, onların deneyimlerini kendi deneyimlerinin dünyeviliğiyle eş tutmuşlardır. Bu bağlamda mitolojinin insanın içinde bulunduğu sorunlu durumlarla başa çıkması üzerine kurgulandığını söylemek mümkün olacaktır (Armstrong, 2006:5). Mitler zamanın geçici fenomenleriyle her şeyde var olan tükenmez yaşamın arasındaki gerçek ilişkiyi kurarak bireysel bilinçlilik halinin evrensel iradeyle uyumunu sağlamayı amaçlar (Campbell, 2013:267). İnsan mitleri yaratma gücünü ve mitlerle arasındaki bağı kaybederse varlığının yaratıcı güçlerle arasındaki ilişkisini de kaybeder (Fordham, 2019:31). Bu amaçla mit kavramını "uydurma, kurmaca, hayal" olarak yorumlamak yerine psikologlar, sosyologlar, etnologlar ve din tarihçilerinin ele aldığı gibi "örnek gösterilecek model, kutsal gelenek" anlamlarıyla ele almak gerekecektir (Eliade, 2001:11).

### **2.3. Arketip Kaynağı ve Kolektif Bilinçdışının İletişim Biçimi Olarak Rüyalar**

Yalnız bir çocukluk geçiren Jung henüz hayatının ilk yıllarından rüyalarının bir anlam taşıdığını düşünmüş ve hayatındaki önemli kararlarını bile rüyalarına

başvurarak almıştır. Hatta öyle ki üniversitede okuyacağı alan konusunda kararsızken bile rüyaları ona rehberlik etmiştir (Schultz ve Schultz, 2007). Kendisinin Freud ile tanışması da Freud'un Düşlerin Yorumu çalışmasını okuyup çok etkilenmesi üzerine yani yine rüyalar sayesinde olmuştur denebilir. Jung'un rüya kavramına yaklaşımında tüm psikolojisinde olduğu gibi Freud'un payı büyüktür, başlangıçta fikirlerinin destekçisi olsa da sonradan yaşadıkları görüş ve yöntem ayrılıkları rüyalar konusunda da kendini göstermiştir (Stevens, 2014:139).

Freud, serbest çağrışım testleri sırasında hastalarının konuya paralel olarak rüyalarından bahsetmeleri üzerine rüyaların görünen yüzünün ötesinde bir anlama sahip olduğunu düşünmüş ve özçözümlemesini yaparken de başvurduğu birincil kaynak rüyaları olmuştur. Normal olduğu düşünülen kişilerin rüyaları ile psikotik hastaların bilinç düzeyinde karşılaşılan duygu, düşünce süreçleri arasındaki benzerliği fark eden Freud; bilinçdışının istek ve düşüncelerinin simgeler aracılığıyla rüyalarda ortaya çıktığını savunmuştur (Geçtan, 1998:22-3). Jung içinse rüyalar bilinçdışının istek ve düşüncelerinden çok daha fazla anlama sahiptirler, onlar bilinmeyenin sesidirler (Jung, 1998:20).

Freud'dan kopuşundan sonra kendini dış dünyaya kapatarak içedönük bir tutum takınan Jung, Freud'un izlediği yöntemden ayrılmamış bilinçdışının keşfine kendi dünyasından başlamıştır. Bu süreçte Jung da Freud'a benzer şekilde rüyalarını birincil kaynak almış ve her zaman yaptığı gibi rüyalarının onu yönlendirmesine izin vermiştir. Rüyalarını anlamak ve açıklayabilmek amacıyla onları yazmış, resimlerini çizmiş ve onların rehberliğinde kendi kişisel bilinçdışının farkına varmıştır (Jung, 2013:127 ve Madenoğlu, 2015:65).

Jung'un rüyaları ele alışımı bilinçdışının kendini bilincin hapsinden kurtarma çabası olarak da yorumlayabiliriz (Küskü, 2020:65). Ona göre bilinçdışı kendini ilkel formlar ve rüyalarla göstermeye çalışır, rüyalar bilinçdışındaki bilgeliğin bir yansıması niteliğindedir (Fromm, 1992:112). Bu nedenle rüyaları anlayabilmek ve açıklayabilmek insanın bireyleşme süreci için çok büyük önem arz etmektedir. Jung özçözümlemesi süresince rüyaların dilini çözmeye çabalamış ve filolojide ölü diller

için kullanılan çözüm yöntemlerine benzer şekilde rüyaları açıklamıştır. Ona göre bir rüyanın anlaşılabilmesi için öncelikle rüyanın kapsamı belirlenmelidir; rüyayı gören kişi ile rüya arasındaki ilişkiler açıkça belirtmeli ve rüyadaki temel motifler belirlenmelidir.

Rüya yorumlanırken öznel ve nesnel düzeyde ele alınabilir; nesnel düzey rüyanın gerçek kabul edilip olası anlamlarını bulmayı amaçlarken öznel düzeyde rüyada karşılaşılan simgelerin rüya sahibi özelindeki anlamlarına odaklanılır. Bazı rüyalar ise rüya sahibi ile ilişki kurulamayacak simgeler barındırır ve kişisel olmaktan öte anlamlar taşırlar (Fordham, 2019). Bu noktada Jung'un rüya analizini Freud'dan ayıran önemli bir nokta daha karşımıza çıkmaktadır. Freud için rüyalarda görülen simgeler değişmez anlamlarla sabittir; Jung içinse simgeler kişinin psişesinde deneyimlerinin bıraktığı izlenimlere göre anlam kazanmaktadır (Beytur, 2017:49). Ona göre rüyalar “...kişisel deneyimlerin alçak gönüllü şahitleri”dir. Pek çok kişi benzer sorunlara sahip olmalarına rağmen aynı rüyayı görmezler ancak rüyaların tekrarlayan motifler barındırması onların tıpkı mitler gibi kolektif bir malzemenin ürünleri olduğunun göstergesidir (Jung, 1998:57). Bu nedenle Jung, rüyaları kişisel ve kolektif rüyalar olmak üzere iki ayrı derecede sınıflandırır. İlkel insanlar içinse bu ayrım küçük ve büyük rüya olarak tezahür eder; büyük rüyalar kehanetler gibi önemli bilgiler barındıran değerli kaynaklardır (Fordham, 2019:133).

Kolektif rüyaların kişinin deneyimlerine dayanarak açıklanabilmesi güçtür. Onları anlayabilmek için, rüyada yer alan motiflerin başka zamanlar ve başka insanlar için taşıdıkları anlamları da bilmek gerekir (Fordham, 2019:132). Tıpkı arketiplerin evrensel ve bireysel nitelikte olması gibi rüyalar da eşsiz ve genel olan motiflerin birleşiminden oluşurlar. Hem tüm insanlara ait hem de her insanda farklı şekillerde tezahür bulurlar (Stevens, 2014:74). Bu noktada rüyalarda karşımıza çıkan temel motiflerin mitolojide de benzer şekilde yer almaları kolektif bilinçdışını kavrayabilmek adına önemli kaynaklar olduğunu göstermektedir. Jung bu durumu “İnsan akli da, tıpkı beden gibi filogenetik gelişimin izlerini taşır. Bu nedendir ki rüyaların mecazlı dilinin, arkaik düşünce biçiminin kalıntıları olması ihtimali şaşırtıcı değildir” diyerek açıklar (Jung, 2015:47). Jung rüyaların bilinçdışına uzanan bir köprü

olmasının yanında bilinçdışını düzenleyen ve dengeleyen bir niteliğe de sahiptir. Bu yüzden rüya analizinin yapılması kişinin ruh sağlığı için de büyük önem taşımaktadır (Jung, 2015).



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SİNEMADA ARKETİP KULLANIMI BAĞLAMINDA PSİKANALİZ, RÜYALAR VE MİTOLOJİ

#### 3.1. Sinema ve Psikanaliz

1895 yılında Lumiere kardeşlerin sinematograf ile yaptıkları gösterimler sinemanın başlangıcı kabul edilir, aynı yıl Freud ve Breuer'in Histeri Üzerine Çalışmalar'ı psikanalizin doğuşunun habercisidir. Yaşıt olarak nitelendirebileceğimiz bu iki alan süreç içerisinde birbirinden beslenerek etkileşime girmiştir (Bakır, 2008:9 ve Terbaş, 2013:1). İlk olarak bazı psikolojik rahatsızlıkların filmlerde konu edilmesiyle sinema ve psikiyatri arasındaki bağ kurulmuştur; 1902 yapımı "Maniac Barber" ya da 1904 yapımı "The Escaped Lunatic and Maniac Chase" adlı filmler buna örnek gösterilebilir. Bundan sonrasında 1906 yılında psikiyatrist karakterinin filmlerde kendine yer bulmasıyla hasta ve terapist ilişkileri konu edilmeye başlamıştır. 1930 ve 1940'lı yıllarda psikanalizin sinemadaki yeri, psikanalizin önemli kavramlarından bilinçdışının tanımlanması ve rüyaların yorumlanmasıyla günümüzdeki haline bürünmeye başlamıştır (Öner, 1989).

Aslında sinemanın yapısı gereği herhangi bir disiplinle etkileşimde olduğu kolaylıkla söylenebilir ancak hiçbirinin psikiyatri ile arasındaki etkileşim kadar yoğun olamayacağı da açıktır. Sinemanın da psikolojinin de konusunun insan olması, insan davranışlarının, duygularının, düşüncelerinin ve dürtülerinin temel çıkış noktaları olması bu iki disiplinin sürekli olarak birbiriyle kesişmesine neden olmuştur. Sinemanın hem içerik olarak hem de teknik olarak psikolojiden ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Hatta öyle ki Dr. Irving Schneider "*Psikiyatri var olmasaydı, sinema onu mutlaka icat etmek zorunda kalırdı*" diyerek bu iki alanın birbiri ile etkileşiminin kaçınılmaz olduğunu açıkça ortaya koymuştur (Gabbard ve Gabbard, 2001:13).

Psikanaliz cephesinde ise en önemli isim olan Freud sinemaya pek ilgili olmasa da psikanalizin temsilcilerinden Adler, Otto Rank sonrasında Jacques Lacan gibi isimler sinemaya ilgi duymuşlardır (Breger, 2005:256 ve Sabbadini, 2016). Rank, sinematografinin psikolojik olayları açıkça ve benzersiz bir şekilde görünür kıldığını yani insanın kendisine dair sorularının “imgesel bir temsili” olduğunu söylemiştir (Rank, 1914:7). Psikanalistlerin sinemaya ilgilerinin popüler tarafı ise filmlerde yer alan üstü kapalı iletileri anlamlandırma çabası yönünde gelişmiştir. Onların sinemaya duyduğu ilgi, filmleri kendi alanları içerisinde değerlendirmelerine yol açmış ve filmler üzerine tartışıp yazan psikanalistler alanlarına ait kavramları film eleştirileri içerisinde kullanmışlardır. Eleştirilerde kendine yer bulmuş olan bu kavramlar zamanla sinemanın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş ve çeşitli psikoloji kuramlarının etkileriyle film teorisi zenginleşmiştir (Sabbadini, 2016:3-4). Sinemanın hem üretim hem de tüketimi sürecinde insanın etkin rol oynaması ve psikolojik kuramların çeşitliliği filmlerin farklı yaklaşımlarla değerlendirilmesi için geniş bir alan sağlamıştır (Serter, 2021:194). Üretim sürecinde yönetmenin gözü olarak kamerayı ve bakışı yani toplumsal ve politik olanı değerlendirebilirken sanatın tüketicisi konumundaki izleyici olarak da kişisel psikolojik etkilerden söz edilebilecektir (İri, 2011).

Sinema ve psikanaliz denilince akla ilk gelen isimlerden biri Jacques Lacan’dır. Post-Freud’çu olarak nitelendirilebilecek Lacan’ın teorileri psikanaliz için olduğu gibi feminizm, Marksizm, dilbilim ve göstergebilim gibi farklı disiplinlerdeki insanları da etkilemiş ve bu insanların oluşturduğu topluluk film kuramına dair yeni kavramlar geliştirilmesini sağlamıştır (Gabbard ve Gabbard, 2001:30). Seyircinin beyaz perde karşısındaki konumunun, çocuğun ayna karşısındaki konumuna benzer olduğu düşüncesinden yola çıkılarak geliştirilen bu kavramlara örnek olarak göstergebilimsel film analizinde kullanılan “Ayna-sahne”, “Hayali”, “Simgesel” verilebilir (Mencütekin, 2014:37). Bu düşüncenin oluşumunda özellikle Christian Metz’in, Lacan’dan fazlasıyla etkilendiğini söylemek mümkündür; Hayali Gösterge (The Imaginary Signifier) adlı kitabında “hayali” kavramından yola çıkarak filmlerin üzerimizdeki etkisinin, gelişim sürecimizde “ben” ve “öteki”ni karıştırdığımız ayna dönemi ile arasındaki yakın ilişkisinden kaynakladığını savunur (1982).

Freud ve Lacan'da etkin olan eril bakışla yapılan çözümlenmelere karşı ise başta Laura Mulvey olmak üzere Doane, Laurotis gibi isimlerin çalışmaları çerçevesinde feminist film teorisi gelişmiştir (Gabbard ve Gabbard, 2001:306-9). Özellikle Mulvey'in sinemada fallosentrik düzenin inşasından bahsettiği *Visual Pleasure and Narrative Cinema (Görsel Haz ve Anlatı Sineması)* makalesi feminist film teorisinin en önemli kaynaklarından. Mulvey, makalesinde sinemadaki eril bakış kavramına dikkat çekerek üç farklı bakıştan söz eder. Bunlar; erkek karakterlerin kadın karakterlere bakışı, kameranın bakışı ve bu konumlandırma doğrultusunda eril bakışla özdeşleşmek zorunda bırakılan izleyicinin bakışı olarak sıralanabilir (Mulvey, 1975 ve Mencütekin, 2014:40).

Yukarıda bahsedildiği üzere köklü bir sanat olan sinemanın farklı disiplinlerle etkileşimi sonucunda literatürüne yeni kavramlar kazandırması kaçınılmazdır. Zaman içerisinde kendi klişelerini yaratan sinema farklı disiplinleri kendi potası içerisinde eriterek imgelere kendi yorumunu kazandırmış ve anlatım dilini oluşturmuştur. Örneğin bir pencere imgesi görüldüğünde başkalarının hayatına açılan gizli bir kapının simgelenildiğini söylemek mümkündür. Filmin adını da şekillendiren bir örnek olarak *Rear Window (Arka Pencere)* filmi ve Hitchcock akla ilk gelen isimlerden olabilir. Filmografisinin tamamı defalarca Freudyen okumalara tabi tutulan Hitchcock, pencere imgesini izleyiciyi aslında bir gözetleyici olarak konumlandığını belirtmek için kullanmıştır. Bu gözetleme durumu ise sinemanın kişideki ilkel karanlığı doyurma işlevini karşılamaktadır. Sonuçta sinema bizlere farklı hayatları gözetleme imkanı sunmaktadır (Sabbadini, 2016:148). Bu gözetleme eyleminin öznesi olan kadınlar, sinemada istikrarla temsil edilen ve yeniden üretilen imgelerden biri olan "Femme fatale" olarak da karşımıza çıkar (Arpacı, 2019:140). "Karanlık, ölümcül, yıkıcı, baştan çıkarıcı" olarak tanımlanabilecek niteliklere sahip kadın figürünü yansıtan Femme fatale sinemasal bir unsur olarak eril bakışın karşısında konumlandırılmıştır (Akbal Süalp, 2022).

Jung'un görüntüler ve simgelere fazlasıyla önem vermiş olmasına rağmen psikoloji bağlamında film okumalarında Freud ve Lacan kadar sıklıkla karşımıza

çıkarmaması dikkat çekicidir (Can, 2021). Hockley, bunun nedenini Jung'un kavramlarının karışık ve sürekli değişken bir yapıdayken Freud ve Lacan'ın içinde olduğu psikanaliz geleneği kavramlarının daha anlaşılır olmasının analizi kolaylaştırmasına bağlamaktadır (Hockley, 2004). Yine de Jung'un yaklaşımının görüntülere ve simgelere verdiği önem, onun teorilerini görüntülerle çevrelenmiş günümüz dünyasında daha da anlamlı kılmakta ve görüntülerle konuşan sinema için önemli bir başvuru kaynağı oluşturmaktadır (Çiçek, 2013).

Zaman içerisinde sinemanın kendi teorilerini yaratması gibi alanın üreticisi olan yönetmenlerin kendi anlatım üsluplarını oluşturması kaçınılmazdır. Bir hikaye anlatıcısı olarak kendi üslubunun yaratıcısı olan yönetmenler aynı zamanda bir metin olarak da kendi filmlerinde yer almaktadır (Asiltürk, 2007). İnterdisipliner bir kişilik olarak karşımıza çıkan Jodorowsky de kendi üslubunu yaratan yönetmenlerden biridir. Çalışmada söz konusu yönetmenin Jung'un yaklaşımlarından etkilenerek kendi psikolojik yaklaşımını oluşturduğu bilinmektedir (Mamati, 2018). Bu bağlamda Jodorowsky'nin üslubunu şekillendirmesinde Jung'dan nasıl etkilendiği ve filmlerinde ortak bir tema olarak karşımıza çıkan bireyleşme sürecinde arketiplerin nasıl konumlandırıldığı ele alınacaktır.

### **3.1.1. Sürreal Sinema Anlayışı ve Psikanaliz**

Sürrealizm ya da gerçeküstücülük, iki dünya savaşı arasındaki yıllarda yaşanan felaketlerin gerçekliğine karşı bir başkaldırıdır. Dada hareketinden esinlenerek tohumlarını vermiş, kişinin bilinçli olarak deneyimlediği dünyanın gerisinde asıl gerçekliğin var olduğunu savunan bir sanat hareketidir (Cevizci, 1999:378). Sürrealizmin bir akım olarak tanınması 1924 yılında Andre Breton'un ilk Sürreal Manifesto'yu yayınlaması ile gerçekleşmiştir. Breton, bu manifestoda sürrealizmi; *"...düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki ruhsal otomatizm..."* olarak tanımlar. Başlangıçta edebi bir akım olarak ortaya çıkan sürrealizm, 1925 yılında Paris'te ilk sürrealist sergi olan "La Peinture Surrealiste" ile

görsel sanatlarla ilişkisini kanıtlamıştır. Bu tarihten sonra da ressamların sayısı artmış ve grup içinde önemli hale gelmişlerdir (Güngör, 2011).

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

Bilincin ötesine odaklanan bu akım, Freud ve psikanalizi de kendine kaynak edinmiştir. Breton (1924) ilk manifestoda Freud’un bilinçaltına ve rüyalara odaklanan keşiflerine minnet duyduğundan söz eder. “*Uyumak ve kendimi –tıpkı gözleri fal taşı gibi açık halde beni okuyanlara teslim ettiğim gibi– rüya görenlere teslim etmek isterdim; bu âlemde, düşüncemin bilinçli ritminin baskın çıkmasını engellemek için uyumak isterdim*” (Breton, 1924). Breton’un belirttiği gibi sürrealistler, düşüncelerin bilinçli ritminden uzaklaşarak rüyaları resmetmeye çalışmışlardır. Onlar için mantık kuralları ya da gerçeklik değil hayal gücü ve yaratıcılık ön plandadır. Buna dayanarak sürreal eserlerin rüyaların şiirsel ritmine sahip olduklarını söylemek mümkün olabilecektir.

Daha önce bahsedildiği gibi sinemanın doğası gereği çeşitli anlatım biçimi arayışları sinemanın farklı disiplinlerle kesişmesine neden olmuş ve bunun sonucunda alternatif film söylemleri gelişmiştir (Demirci, 2012:5). 1918 ve 1933 yılları boyunca bu söylem arayışları çoğalarak devam etmiş ve bu söylem keşifleri arasında Fransız İzlenimciliği, Alman Dışavurumculuğu ve Sovyet Montajı gibi üç büyük avant-garde (öncü) hareket kendini göstermiştir. Bunların yanında 1920’li yıllarda gelişen deneysel sinema içerisinde Sürrealizm, Dadaizm gibi akımlara ve soyut filmlerin izlerine rastlamak da mümkündür (Bordwell ve Thompson, 2003:82).

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

Sürrealist filmlerin en belirgin özelliklerinden biri de bir noktada rahatsız edici oluşlarıdır. Çünkü Breton'un ilk Manifestosu'nda da belirttiği gibi sürrealistler ahlaki, mantıksal ya da estetik kaygılar gütmezler; bilincin ötesindeki gerçekliği olduğu gibi aktarmaya, rüyalarını paylaşmaya çalışırlar. Benimsedikleri psişik otomatizm ilkesi şiir, resim gibi tamamen zihinsel ürün verilen sanatlarda daha rahat uygulanabilirken sinemada düşselliğe çok rahat ulaşamayacaktır çünkü sinema eserlerinin oluşması somut koşullara bağlıdır. Bu açıdan rüyaların kendine özgü bağımsız bir zaman mefhumuna sahip olması sinemada eksiksiz sunulmasına engel teşkil etmektedir (Bornstein, 2011:182).

### **3.2. Sinema ve Rüyalar**

Rank'in sinema ve rüya arasındaki benzerliğe dikkat çekmesi, rüya kavramının psikolojide olduğu kadar sinemada da önemli bir başvuru kaynağı olduğunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir (Sabbadini, 2016). Film yapımcısı ve teorisyeni Peter Wollen, filmleri "*açığa çıkarılması gereken gizli bir anlam barındıran bir rüya*" olarak tanımlamaktadır (Smelik, 2008:39). Hatta bir dönem Amerikan film endüstrisinin "*Traumfabrik, düş fabrikası*" olarak adlandırıldığı bilinmektedir

(Gabbard ve Gabbard, 2001:25). Bergman'ın art arda gördüğü rüyalarından etkilenecek yaptığı filmleri olduğunu anlatması ya da Fellini'nin filmlerinin her zaman hayal ya da rüyalarının ürünü olan karakterlerle başladığını söylemesi rüyaların sinemada ilham kaynağı olarak yerinin önemli örneklerindedir (Delaney, 1997:7-8 ve Terbaş, 2013:1).

Rüyalarla filmler arasındaki en önemli bağ ikisinin de görsel dünyalar olmasıdır (Smelik, 2008). Freud'a göre düşüncenin imgelerle nasıl temsil edileceği sorusu görsel sanatların da problemi. Bu yüzden sanatta yaratılan imgeler ve rüya imgeleriyle düşünce aracı olan zihinsel imgeler bir paralellik taşırlar. Bu benzerlik, farklılıkları da anlamamızı sağlar ve düşünce imgelerini daha kesin olarak nitelirmede yardımcı olurlar (Arnheim, 2007:269). Metz, rüyalar ile sinema arasındaki temel ayrımı farkındalıkla özetlemeye çalışmıştır: “*Rüya gören rüya gördüğünü bilmez, ama film seyircisi sinemada olduğunu bilir...*” Bu açıdan Metz hem rüyalar hem de filmler için bir gerçeklik yanılsamasından söz eder ancak gerçek yanılsamanın yalnızca rüyaya ait olduğunu savunur (Bornstein, 2011:68). Bu ayrım aynı zamanda görsel temsilin öznesi açısından da ortaya çıkar; rüyalar kişinin kendi bilinçaltından bilinç düzeyine yükselir, söz konusu temsilin öznesi birdir. Sinema filmlerinde ise temsilin öznesi olan yönetmenin bilinçaltı film içeriği aracılığıyla bir başka özne olan izleyiciye aktarılır (Bakır, 2008:42). Bu açıdan rüya ve film çözümlemesi sürecinde fark yaratan en önemli unsurun izleyici olduğu açıkça görülmektedir. Ancak izleyicinin devre dışı bırakılarak yalnızca filmin bir metin olarak okunması bizleri rüya yorumlama sürecine yaklaştıracaktır.

Film ile rüyalar arasındaki ilişki psikanalizin yanı sıra rüyaların estetik değerini de barındırır. Kişinin bilinçli halde kurduğu fantazilerden çok ötede bir canlılık ve özgünlük taşıyan rüyalar; hem içerikleri açısından hem de kendilerine ait bir zamanda var olmalarından ötürü “kendine yeten”, bağımsız fenomenler olarak ele alınabilirler (Bornstein, 2008:12). Bu kendine yetme durumu çalışmada daha önce belirtildiği üzere rüyaların arketiplerle arasındaki ilişkiye de işaret eder.

Rüyaların filmler için ilham kaynağı olmasının yanında işlenen konu olarak da yer aldığı birçok örnek bulunmaktadır. Hatta Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky, David Lynch gibi yönetmenlerin rüya kuramını kullanımları kendilerine ait üslupları haline gelmiştir. Bu yönetmenlerin yanında rüya kuramını kullanan bazı yönetmenlerin eserleri de sinema tarihinde unutulmaz izler bırakmıştır. Stanley Kubrick'in rüya ve gerçek hayat kavramlarını sorguladığı *Eyes Wide Shut*, West Craven'in rüya mekanı ve gerçek hayat arasında geçen ve korkulu rüyalar üzerine kurduğu *A Nightmare on Elm Street* ve Christopher Nolan'ın çekim tekniği ve bakış açısıyla rüya içerikli filmlerde çığır açan *Inception* filmleri rüya kuramını ele alan başarılı örneklerden yalnızca birkaçıdır (Kiraz, 2016).

### 3.3. Sinema ve Mitoloji

Gabbard: "*Film, bilinçdışının dilini konuşur.*" der (akt. Terbaş, 2013:2). Sinemanın bilinçdışıyla olan bu yakınlığı, onunla aynı dili konuşan rüyalar gibi mitlerle de etkileşimini beraberinde getirir. Filmler, mitlere benzer şekilde üreticisinin kişiselliğinden topluma uzanan kolektif ürünlerdir ve kökeni mitolojiye uzanır. Hatta öyle ki Ömer Tecimer, mitleri yapısal ve psikolojik işleyişleri bakımından açıklayan kuramları göz önüne alıp değerlendirerek sinemayı "modern mitoloji" olarak tanımlar. İkel insanların kabile ateşi etrafında birleşmeleri ve efsaneleri dinleme ritüelinin yerini günümüzde sinema salonlarında kolektif şekilde yapılan film izleme deneyiminin aldığını; sinema salonlarının "modern çağ tapınakları" olduğunu savunur. Bu noktada film yönetmenleri mitleri yeniden üreten ve aktaran hikaye anlatıcıları konumuna gelmiştir (Tecimer, 2006:11-2). Jung, kolektif bilinçdışının arketiplerini rüyalar ve mitleri izleyerek keşfetmiştir, gerçekten de mitolojinin tamamının kolektif bilinçdışının bir yansıması olduğu söylenebilir. Bunun farkına varan Joseph Campbell da Jung'un kavramlarını mitolojiye taşıyarak insan psişesinin gelişimi sürecinde mitlerin oynadığı rolü ortaya koymuştur (Tecimer, 2006:96). Campbell, psikanalizin arketipsel dönüşümün sürecinin yani Jung'un bireyleşme süreci olarak aktardığı dönüşümün halen insanın zihninde var olduğunu söylemiş; mitsel dönüşüm yolculuğu

olarak aktardığı “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” kitabında günlük düşler ve mitler arasındaki benzerlikleri ortaya koymuştur (Campbell, 2013). Bu amaçla farklı kültürlerin mitlerini ve halk hikayelerini inceleyen ve hepsinde tekrar eden benzer simgelerle karşılaşan Campbell, Jung’un bahsettiği kolektif alana ulaşmıştır diyebiliriz. Kendisinin de aktardığı gibi “*Gerçek birdir, fakat bilgiler ona birçok isim takmışlardır.*” (Campbell, 2013:10).

Sinema araştırmacılarından mitolojiye ilgi duyanlar da antropologların ve klasikçilerin yöntemlerini izlemiş, farklı kültürlerin mitlerini incelemişlerdir. Klasikçi G. S. Kirk, Claude Levi-Strauss’un uyguladığı çift değişkenli analiz yöntemini baz alarak, mitlerin karşıt kutuplar arasında arabulucu görevi üstlendiği, bir denge unsuru olduğunu savunur, böylece birbirine taban tabana zıt olan gerçeklerin bir arada var olabildiğini söyler. Bu karşıtların düzenleyici işlevi Jung’un kuramlarında da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Jung’a göre bilinçdışı rüyalarda yüzeye çıktığı gibi imgelerin önemli olduğu sanat eserleri, edebiyat, resim ve sinema aracılığıyla da dış dünyaya açılırlar. Bu açıdan kolektif rüya işlevi gören sinema filminde yer alan arketipler sayesinde filmdeki karakterlerin hikayede hangi amaca hizmet ettiği kolaylıkla anlaşılabilir. Sinemada karşımıza çıkan üç tür arketipten söz etmek mümkündür. Bunlar; yaratılış, ölümsüzlük, iyi ve kötü arasındaki savaş, yolculuk, doğa ve uygarlık arasındaki savaş gibi durum arketipleri; güneş, ateş, su, renkler, çember, çöl, bahçe gibi karşımıza çıkan simgesel arketipler ve aslında belki de filmde en çok odaklanılan karakter arketipleri olarak sayılabilir (Tüysüz, Aksanat?). Sinemada karşımıza çıkan en önemli karakter arketipinin Campbell’in, Jung’un bireyleşme sürecinden yola çıkarak ulaştığı kahraman arketipi olduğunu söyleyebiliriz. İnsanın birey olma yolundaki yolculuğu gibi mitlerde kahramanın yolculuğu da insanlığın başından beri aynıdır aslında. Bu evrensel yolculuk süreci rituslardan başlamış, mitlere, halk masallarına, tiyatroya, edebiyata ve en sonunda sinemaya da yansımıştır (Tecimer, 2006:117). Campbell, kahramanın macerası olarak adlandırdığı bu yolculuğu yola çıkış, erginleme ve dönüş olmak üzere üç ana bölümde ele almıştır (Campbell, 2013). Sinema teorisyeni Christopher Vogler, Campbell’ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu kitabındaki

aşamaları film senaryosu yazımına aktardığı kitabında Campbell'ın etkisine dikkat çekmiştir. Vogler, Campbell'ın etkisinin özellikle Hollywood Sinemasında; George Lucas, Steven Spielberg, George Miller, Francis Ford Coppola gibi yönetmenlerin filmlerinde sıklıkla karşımıza çıktığından bahsetmiştir (Tecimer, 2006:118). Campbell'dan öncesinde Rus halkbilimci Vladimir Propp da benzer şekilde Rus Halk Masalları'nı karşılaştırmış ve incelediği tüm masalarda ortak olan temel bir yapıya ulaşmıştır. Amacı masalarda görünen renkli dünyanın çeşitliliği altında bulunan bu ortak temayı ortaya koymak ve bu temayı oluşturan "işlevsel" birimleri belirlemektir. Mehmet Rifat, Propp'un işlevden kastının masal kişinin eylemi olduğunu; bu eylemin hikayenin akışı, olay örgüsündeki anlamına göre belirlendiğini ifade etmiştir. Propp bu çalışmaları sonucunda 31 işlev saptamıştır; masal kişileri farklı olmalarına rağmen eylemlerinin benzer olması ve masalın sürekli öğeleri olarak karşımıza çıkması Propp'un işlev dediği ortaklıkları Jung'un arketiplerine yaklaştırır (Propp, 1985).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### BİR METİN OLARAK ALEJANDRO JODOROWSKY

#### 4.1. Doğduğu Yer Tocopilla, Ailesi ve Çocukluğu

Rus-Yahudi asıllı bir ailenin çocuğu olan Jodorowsky, 17 Şubat 1929'da Şili-Tocopilla'da dünyaya gelmiştir. Tocopilla, Şili'nin kuzeyinde yer alan bir liman kasabasıdır. Bunun yanı sıra Antofoganasta'da yer alan, dünyanın en kurak bölgesi olarak bilinen Atacama Çölü'ne yakındır (Encyclopedia Britannica Online). Çöl ve kuraklık Jodorowsky'nin filmlerinde kendine çokça yer bulmaktadır. Özellikle El Topo filmi tamamen çölde geçmektedir. Tocopilla yakınlarında bakır madenlerinin de bulunduğu ve dönemde bölgede birçok kişinin maden işçiliği yaparak geçindiği de söylenebilir. Jodorowsky, henüz bir çocukken birçok maden işçisinin dinamik patlamaları sonucunda kollarını ve bacaklarını kaybettiklerine şahit olmuştur (Jodorowsky, 2016). Filmlerinde kolu ya da bacağı olmayan insanlara sıkça rastlamamızın nedeninin Jodorowsky'nin bundan etkilenmesi olduğu söylenebilir.

Jodorowsky, doğduğu yer olan Şili'nin aynı zamanda Pasifik Deprem Kuşağı'nda yer almasının insanların karakterine etki ettiğini; bölgede yaşayan insanların manevi olarak da sarsıntılı hayatlar yaşadıklarını söyler (Jodorowsky, 2014).

Jodorowsky yazdığı ilk roman olan “Bir Kuşun En İyi Öttüğü Yer”de ailesi hakkında birçok bilgi vermektedir. Bu romanında çocuklu yıllarını farklı bir perspektifle ele alıp kurgulayarak aslında kendisine kötü bir çocukluk yaşatan ailesini affetmeyi ve geçmişin acılarından kurtulmayı amaçlamıştır. Jodorowsky'nin Yahudi kökenleri babasının ailesinden gelmektedir ve gerçek soyadları Levi'dir. Ancak kendisinin de belirttiği üzere Levi soyadı direkt olarak Yahudiliği akla getirmekte ve bu durum ailenin güvenliği için risk taşımaktadır. Dedesi Levi soyadından kurtulmak

için Polonyalı bir ailenin oğlunun yerine beş yıl askerlik yapar ve karşılığında Jodorowsky soyadını alır (Jodorowsky, 2016 ve Mamati, 2018).

Babası Jaime henüz çok küçükken ailesi Şili'ye göç etmiştir. Bir ayakkabıcı olan babasını da erken yaşta kaybetmiş ve çektiği zorluklar ona Tanrı inancını kaybettirmiştir. Jaime geçimini sağlamak için maden işçisi ve sirklerde trapezci olarak çalışmıştır. Jodorowsky'nin çocukluk yıllarında ise "Casa Ukrania" isimli bir mağaza işletmektedir. Ukrayna Evi anlamına gelen bu isim Rus kimliği altına sığınarak sorunlardan kurtulmak için konulmuştur. Jodorowsky'nin babası Jaime aynı zamanda bir Stalin hayranıdır ve buna bağlı olarak oldukça disiplinli ve sert bir yapıya sahiptir. Bu baskıcı tutumu ne yazık ki sanatçının üzerinde de etkili olmuş ve onu baba sevgisinden mahrum bırakmıştır (Jodorowsky, 2016).

Jodorowsky'nin annesi Sara Felicidad ise Rus kökenlidir ve "La Danze de La Realidad (Gerçeğin Dansı)" isimli filminde de tanıtıldığı üzere oldukça ilginç bir karakterdir. Filmde Sara normal konuşmadan ziyade dertlerini bir opera sanatçısı gibi şarkı söyleyerek ifade eder (Jodorowsky, 2013). Annesi ile ilgili bir diğer ilginç nokta ise Jodorowsky'nin sarı bukleli saçlarının babası Prullansky'i andırması nedeniyle babasının reenkarnasyonu olduğunu düşünmesidir. Jodorowsky, çocukken annesinin sadece saçlarını tararken ona şefkat gösterdiğini ve babasının saçlarını kestirmesi sonucunda annesi ile olan ilişkisinin neredeyse tamamen bittiğini söyler (Jodorowsky, 2016).

Ailesi tarafından ihtiyacı olan ilgi ve sevgiyi göremeyen Jodorowsky, arkadaşları tarafından da hoş karşılanmamıştır. Kalıtsal özelliklerinin getirdiği fiziksel farklılık onu Şili'deki çocuklardan ayıştırmıştır. Ayrıca henüz dört yaşındayken okumayı öğrenmiş olması onun diğer çocuklar tarafından kıskanılmasına ve dışlanmasına neden olmuştur. Jodorowsky bu yüzden kendini okumaya ve öğrenmeye adanmıştır. Zamanının çoğunu kasabanın kütüphanesindeki kaynakları okuyarak geçirmiştir. Ateist olan babasının kendisine Tanrı'nın olmadığını ve öldükten sonra çürüyeceğini söylemesi üzerine Jodorowsky çok sarsılmış ve varoluşuna bir anlam

arama çabasına girişmiştir (Jodorowsky, 2016). Philippe Azoury ile olan röportajında Azoury'nin dini bilgilerinin nereden geldiği sorusunu şöyle cevaplamıştır:

*“Bir bakıma babamdan. Kendisi bir ateistti. Ben dört yaşındayken Tanrı'nın olmadığını söyledi. Bu bende inanılmaz bir korkuya neden oldu bu yüzden beni rahatlatılabilecek metafizik ile ilgili her şeyi okumaya başladım. Bütün dinler, ezoterik hareketler, simya, Kabala... Bunların hepsini okudum...”* (Azoury, 2009).

Bu merakı Jodorowsky'nin filmlerine de yansımış, filmlerinde özellikle İncil'den çok fazla referans almıştır. Raffi Asdourian'a verdiği röportajda bunu doğrular ve Güney Amerika'da doğan bir kişinin Katoliklik içine doğduğunu ve omuzlarında İsa'nın olduğunu söylemiş; gördüğü din adamlarından bahsederek dinin, politikanın ve bankaların korkunç olduğunu, toplumun değişmesi gerektiğini ifade etmiştir (Asdourian, 2013).

## **4.2. Şili'den Ayrılışı ve Gençlik Yılları**

Jodorowsky'nin hayatıyla ilgili bilgilere verdiği röportajlardan ve otobiyografik nitelikteki eserlerden rahatlıkla ulaşabiliriz. Otobiyografik nitelikteki filmlerinden ikincisi olan La Poesia Sin Fin (Sonsuz Şiir)'de (Jodorowsky, 2016) 1939'da Santiago'ya taşınmasından itibaren olan yıllardan başlayarak sanat serüvenini ele almıştır.

Jodorowsky'e göre insan dünyaya geldiğinde sonsuz ve sınırsızdır ancak zaman içerisinde önce ailesi sonra sosyal çevre ve toplumsal normlar tarafından baskılanarak kısıtlanır ve kendinden uzaklaşır. Zor bir çocukluk dönemi geçiren ve bu yüzden buhrana sürüklenen Jodorowsky onu kısıtlayan çevreden kendini kurtarıp özgürleşmeyi amaçlamış ve bunun ilk adımının zihnini özgürleştirilmesiyle olacağını düşünmüştür. Bunu sanat ile gerçekleştirebileceğini düşündüren an ise yine kötü bir anında sokakta karşılaştığı sarhoş bir adamın ona söylediği sözler olmuştur. La Poesia Sin Fin filminde de bunu anlatan bir sahneye rastlarız; sarhoş adam ağlarken gördüğü

Jodorowsky'e "*Endişelenme çocuk, çıplak bir bakire ateşten bir kelebekle yolunu aydınlatacak*" demesi üzerine Jodorowsky sözcüklerin iyileştirici büyüsunü keşfetmiştir. Bunun üzerine eski bir daktilo bularak ilk şiirlerini yazmaya başlamış ve sanat serüveninin ilk adımını atmıştır. Pablo Neruda, Federico Garcia Lorca, Gabriela Mistral gibi şairlerin şiirleri ve sanat anlayışlarından oldukça etkilenmiştir (Jodorowsky, 2016).

### **4.3. Sanat Hayatı**

#### **4.3.1. İlk Yılları**

Kendisini şiirde bulan ve sıkıntılarında biraz olsun uzaklaşan Jodorowsky, babasının sanata karşı önyargıları ve sanatçıları eşcinseller olarak görmesi yüzünden bu süreçte de oldukça zorlanmıştır. Ancak sanatın iyileştirici gücünü fark ettiğinden asla pes etmemiş ve babasına karşı çıkarak bir şair olmaya karar vermiştir. Ailesi içerisinde anlaşabildiği tek kişi düşünceleri açısından kendisine daha yakın olan kuzeni Ricardo'dur.

Ricardo'nun sanatı seven arkadaşlarıyla tanışmış ve ailesinin baskılarına dayanamayıp evi terk etmesi üzerine farklı sanatlarla uğraşan iki kardeşin evine yerleşmiştir. Bu evde yaşayan diğer sanatçıların etkisiyle sadece şiirle uğraşmakla sınırlı kalmamış ve burada birkaç arkadaşından kukla yapmayı ve oynamayı öğrenmiştir (Jodorowsky, 2016). Bu daha sonra kendisinin iyi bir oyuncu olmasında da etkili olmuştur. Kuklalar da Jodorowsky'nin filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkar.

Jodorowsky bu ev sayesinde sanat dünyasında kendine bir yer edinmiş ve bu dünya içerisindeki önemli isimlerle tanışmaya başlamıştır. Aynı yıllarda bir ressam arkadaşının Avrupa'ya döneceği için stüdyosunu Jodorowsky'e bırakması ile sanatçı arkadaşlarını davet ettiği Stüdyo Partileri düzenler ve bu durum sanat çevresi ile beraber sanat anlayışının da gelişmesini sağlar (Jodorowsky, 2016).

1940'ların sonunda bir kitapta karşılaştığı "*Poetry is an act.*" (Şiir bir eylemdir.) cümlesinden aldığı ilhamla kendisini "eylem halinde bir şair" olarak tanımlar ve sanatçı arkadaşları ile şiirsel performanslar sergilemeye başlar (Morse, 2013).

Bu performanslar Jodorowsky'yi tiyatro ve dans gibi performans sanatlarına yakınlaştırır. Sanatçı klasik eserlerin performanslarını defalarca izleyerek kendisi performansını geliştirmeyi amaçlamıştır. Buna bağlı olarak Matematik Felsefesi ve Kültür Tarihi alanında öğrenci olduğu Şili Üniversitesi'nde deneysel tiyatro dersleri almaya başlamıştır. Ancak diplomanın bir anlamı olduğunu düşünmeyen sanatçı dersleri üç yıl sonra mezun olmadan bırakmıştır. 1940'lı yılların sonlarından itibaren kendi oyunlarını yazmaya başlayan Jodorowsky 1950'de Teatro Mimico (Mimik Tiyatrosu)'yu kurmuştur. Bu toplulukla beraber önceden başlamış olduğu kukla oynatma sanatını birleştirerek tiyatro eserlerini kuklalar ile sahnelemiştir (Jodorowsky 2016, Gregersen, 2014).

#### **4.3.2. Paris Dönemi**

Sanatını geliştirmek ve sanat için bir şeyler yapabilmek adına Şili'den ayrılması gerektiğinin farkında olan Jodorowsky, 1953 yılında Paris'e gitmek üzere Şili'den ayrılır. Jodorowsky köklerinden kurtulmanın onu özgürleştireceği inancıyla Şili'ye ait olan her şeyi geride bırakıp bir daha oraya dönmek üzere ayrıldığını belirtir (Jodorowsky, 2016). Paris'e gittiği ilk zamanlarda zorluklar yaşayan sanatçı boyacılık dahil bir sürü farklı işte çalışmıştır. Paris'e gelme amaçlarından biri olan Etienne Decroux'nun pandomim derslerine katılabilmek için ihtiyacı olan parayı kazanınca pandomim dersleri almaya başlamıştır. Bu çalışmalarda Decroux'nun öğrencisi olan ünlü pandomim sanatçısı Marcel Marceau ile tanışarak onun Mim Topluluğu'na katılmış ve Marceau'nun baş asistanı olmuştur. Marceau ile altı yıl çalışan Jodorowsky, Marceau için *The Mask Maker*, *The Heart Eater*, *The Cage* gibi pandomimleri yazmıştır (Morse, 2013 ve Jodorowsky, 2016).

Paris'e gelme amaçlarından bir diğeri Gaston Bachelard ile tanışmak ve onun felsefe derslerine katılmaktır. Jodorowsky, Bachelard'ın "The Philosophy of No" (Yok Felsefesi) adlı kitabı sayesinde doğru düşünmeyi öğrendiğini söylemiştir. Öğrenmeyi kendisine her zaman amaç edinmiş olan sanatçı psikanalizin önemli isimlerinden Freud, Klein, Groddeck, Reich ve Jung gibi isimleri de okumuş ve sanat ile terapi arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışmıştır (Jodorowsky, 2016; Nardone, ve Mamati, 2018).

Jodorowsky Paris'e gelirken aklında sürrealizmin öncüsü Andre Breton ile tanışıp Sürrealizme yeni bir soluk getirme fikri de vardır. Paris'te Andre Breton ile tanışmış ve bir süre Sürrealist grubun toplantılarına da katılmıştır. Jodorowsky'nin savaş sonrası metropole gelmesi onun Gaston Bachelard, Andre Breton, Maurice Chavelier ve Marcel Marceau gibi önemli düşünür ve sanatçılardan etkilenmesini ve kendi direnişini yönlendirmesini sağlamıştır. Hiç tanışma fırsatı bulamamış olmasına rağmen sanatçının en büyük ilham kaynağı Antonin Artaud'dur (Morse, 2013). Sürrealizm ile anılan Artaud, Vahşet Tiyatrosu'nun kurucusu, tiyatro kuramcısı, şair ve düşünür olarak tanınabilir. Sürrealizmin önemli isimlerinden Luis Bunuel ve Salvador Dali ile çalışmaları vardır (Mamati, 2018).

### **4.3.3. Meksika ve Tiyatro Yılları**

1960 yılında ise Marceau ile çıktığı turnede çok beğendiği Meksika'ya taşınmaya karar vermiştir. Gittikten sonra The National Institute of Fine Arts (Ulusal Güzel Sanatlar Enstitüsü)'ün başkanı Salvador Novo tarafından pandomim dersleri vermek için çağırılmıştır. Jodorowsky ders verdiği yıllarda enstitüde bir laboratuvar kurmuş ve bir grup öğrenci ile bedensel ifadelerin ne anlamlara geldiğini araştırmaya başlamıştır (Jodorowsky, 2014). O yıllarda Meksika'da bir üniversitede ders veren Erich Fromm öğrencilerine sanatçının pandomim derslerini tavsiye etmiştir. Jodorowsky psikiyatri anlamında uzman olan bu öğrencilerle beraber mental hastaların beden dili ile ilgili araştırmalar yapmış ve Erich Fromm ile tanışma fırsatı bulmuştur (Mamati, 2018).

Erich Fromm ile tanışması Jodorowsky'nin hayatında Zen Felsefesi'nin kapılarını açmıştır. Fromm'dan Zen Budist keşiş Ejo Takata'nın o zamanlarda Meksika'da olduğunu öğrenen Jodorowsky budistten Zen Meditasyonu öğrenmeye başlar. Zen Felsefesi ile ilgili bulabildiği her kaynağı okumuş olan Jodorowsky birçok Zen Budist keşişle de tanışma fırsatı bulmuştur. Ancak Takata'nın dünya görüşü kendisini çok etkilediğinden onun kendisinin ilk gerçek hocası olduğunu söylemiştir. Takata, diğer keşişler gibi manastırda kalmanın, bir anlamı olmadığını zamanın ve dünyanın değiştiğini bunu deneyimleyerek gelenekleri geliştirmeyi amaçlamıştır. Takata ile birlikte uzun yıllar meditasyon çalışan Jodorowsky zihnini kelimelerden korumayı öğrenmişti. Çünkü Jodorowsky kelimelerin onun olmasına rağmen O olmadığını biliyordu (Jodorowsky, 2014).

Jodorowsky, yerleştiği yıl Meksika'da Avant-Garde Tiyatro'yu kurmuş ve yüzden fazla tiyatro oyununun yönetmenliğini yapmıştır (Benson, 2014). Tiyatro yönetmenliği süresince Fernando Arrabal, Franz Kafka, Samuel Beckett, Nikolai Gogol, Michel de Ghelderode, Jean Tardieu gibi birçok önemli sanatçıyla tanışma fırsatı yakalamıştır. 1961'de performans çalışmalarının öncüsü olarak nitelendirilen "Immobile Poem for an Iron Wall" ilk geçici eylemidir (Mamati, 2018).

Tiyatrosunun sansürlenmesi ve sanatını özgürce yapamaması üzerine Jodorowsky 1962'de Paris'e döner. Burada oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni Fernando Arrabal ve yazar Roland Topor ile beraber Panik Hareketi'ni kurar (Morse, 2013).

#### **4.3.4. Panik Hareketi**

1962'de Arrabal ve Topor ile kurduğu Panik Hareketi "*tiyatro, anarşizm ve performans sanatının karışımı*" olarak tanımlanmıştır (Orbist, 2016). Panik Hareketi'nin çıkış noktası ve ismi ile ilgili olarak bir röportajında Arrabal ve Topor'un bu hikayeyi yanlış anlattıklarını belirterek şunları söylemiştir:

“... Onları Bertha von Paraboum adlı bir striptizcinin olduğu Crazy Horse Saloon’a davet etmişim. Tamamen bir skandaldı çünkü kendisi bir SS memuru gibi giyinip Alman askeri marşlarının ritmine uyarak soyunmuştu, sonunda da cinsel bölgesinin üzerinde gamalı bir haçla kalmıştı. İşte orası ‘Panique’i bulduğumuz yerdir. Arrabal ve Topor, ‘Grotesque’ demek istediler fakat ben ‘Panique’ adını buldum. Korku ile hiçbir alakası yok, fakat tanrı Pan ile var: bütünlük ve teklik” (Orbist, 2016)

Sürrealist grubu kısıtlayıcı bularak eleştiren Jodorowsky, sürrealizmi Papasının Breton olduğu bir din gibi yaşadıklarını ifade etmiştir. Breton’un bilim kurgu, polisiye, müzik ya da soyut resimden hoşlanmaması ve bunları küçük görmesi sürrealizmin kendi yönelimleri doğrultusunda sınırlanmasına yol açmıştır. Jodorowsky benzer rahatsızlıkları duyan Arrabal ve Toporla yaklaşarak sürrealizmin sınırlarını aşmak, ötesine geçmek için Panik Hareketi’ni geliştirmişlerdir (Nardone, 2014).

Jodorowsky’nin röportajda belirttiği gibi Panik Hareketi, üç kişi tarafından kurulmuş olmasına rağmen bu üç farklı karakterin birlikte yürüttüğü çalışmaları değil her sanatçının tek başına ürettiği eserleri Panik başlığı altında sunmasıdır. Panik Hareketi’nde benimsenen önemli görüşlerden biri sanatçının, kendisini de işinin içerisine bir karakter olarak koyması ve eserini öyle yaratmasıdır. Jodorowsky de bu doğrultuda Panik Hareketi kapsamında Geçici Performanslar olarak da tanımlanan deneysel tiyatro performansları gerçekleştirmiştir. Ayrıca bu hareket kapsamında yayınladığı Panik Fablları da oldukça ünlüdür ve filmlerinde bunların yansımalarını görürüz (Dueñas, 2017).

#### **4.3.5. Bir Panik Terapi: Psikobüyü**

Jodorowsky’nin her zaman yenilikçi bir düşünceyle sürdürdüğü sanat hayatı kendisiyle beraber gelişmeye de devam etmiştir. Panik Hareketi’nden getirdiği eserlerinde bir karakter olarak yer alma anlayışı doğrultusunda sanatı iyileştirici bir güç olarak ele almış öncesinde Panik Fabl’larında sonrasında tüm eserlerinde “*ruhsal gelişim evrelerinin şekillenışı*”ni aktarmıştır (Dueñas, 2017 ve Mamati, 2018).

Kendisinin de bir özne olarak yer aldığı çalışmalarında eseriyle birlikte dönüşümünü sağlayan Jodorowsky, bir bakıma küs olduğu geçmişiyle de barışmak için metafiziksel alanlara ilgi duymuştur. Daha önce de bahsedildiği üzere inanç sistemleri, simya, mitoloji, tarot, psikoloji gibi farklı disiplinlerle uğraşması; özellikle Jung'un çalışmalarından yola çıkarak sanat ile terapi arasındaki bağı anlaması onu kendine ait bir yöntemi keşfetmeye itmiştir (Jodorowsky, 2016 ve Costa, 2017).

1990'lu yıllarla beraber film yapımına ara veren Jodorowsky bu süreçte tarot okumalarını artırmış ve kişiye özel bir terapi yöntemi olan Psikobüyü'yü geliştirmiştir. Psikobüyü, kişinin duygusal problemlerini çözmek için özel olarak tasarlanan, sanatsal metaforik performansları içerir (Gregersen,2014). Bu terapi yöntemini Freud ve Jung'un da yapmış olduğu gibi öncelikle kendisi üzerinde uygulamaya başlamış ve kendi geçmişini iyileştirme çabasıyla soyağacını dönüştürdüğü *Donde Mejor Canta un Pájaro (Bir Kuşun En iyi Öttüğü Yer)* adlı kitabını yazmıştır (Mamati, 2018). Geliştirdiği terapi yöntemini anlattığı *Psikobüyü* kitabını ise 1995'te ilk kez yayınladığında anlaşılması için Marc de Smedt'in yönlendirmesiyle *La Théâtre de La Guérison une Thérapie Panique (Tedavi Tiyatrosu: Bir Panik Terapi)* adını kullanmıştır (Jodorowsky, 2016).

Başlangıçta içgüdüsel uygulamalarla geliştirdiği psikobüyü yönteminin efektif geri dönüşler alması üzerine Jodorowsky düzenli olarak danışan almaya ve psikobüyü seansları gerçekleştirmeye başlamıştır. Danışanların ilk aşamada aile dizilimlerini ortaya koyarak sorunlarına dair çarpıcı performanslar önermiş ve her yeni danışanda yeni bir problemi ve çözümü tanıyarak yöntemini zaman içerisinde daha da geliştirmiştir (Jodorowsky, 2016 ve Mamati, 2018).

### 4.3.6. Jodorowsky Sineması

Jodorowsky'nin sinemaya girişı 1957 yılında Thomas Mann'ın eserlerinden esinlenerek çektiği *La Cravate* filmi ile olmuştur (Marshall, 2017). Başrolünde kendisinin oynadığı film renkleri, dekoru ve masalsı anlatımıyla Jodorowsky'nin filmleri için tanıtıcı niteliktedir. İlk uzun metrajlı filmi ise arkadaşı Arrabal'ın tiyatro oyunu *Fando y Lis'in* uyarlamasıdır (Mamati, 2018).

1970 yılında kült film olarak kabul edilen ikinci uzun metraj filmi olan El Topo (Köstebek)'yu çeker. Filmin ana karakteri El Topo'yu kendisi canlandırırken o yıl 7 yaşında olan oğlu Brontis de El Topo'nun oğlunu canlandırır (Jodorowsky, 1970). Jodorowsky'nin filmlerinde kendi oğullarını sıklıkla görürüz. El Topo filmi bir silahşörün en iyi olma yolculuğunu aslında bir ruhani yolculuğu anlatan sürreal bir western filmi olarak tanımlanabilir. El Topo aynı zamanda gece yarısı gösteriminde gösterilmesi ile ilk gece yarısı filmi özelliğini taşımaktadır. Bu filme David Lynch, Marlyn Manson ve John Lennon gibi birçok ünlü ismin hayranlığı da bilinmektedir (Mamati, 2018).

Bir sonraki filmi *La Montaña Sagrada (Kutsal Dağ)* 1973 yapımıdır ve yine kült filmler kategorisinde gösterilir. Lennon, El Topo'ya olan hayranlığı üzerine Beatles grubunun menajeri Allen Klein'a yönetmen için bütçe sağlamasını söylemiş ve bu filminin yapımcılığını üstlenmiştir (Mamati, 2018). Filmlerinde her zaman toplumsal ve politik eleştiri bulduran Jodorowsky bu filmde baş karakter olarak İsa benzeri birini çıkarıyor karşımıza. Bu mesih figürünün yine Jodorowsky'nin kendisinin oynadığı her şeyi altına dönüştürebilen bir simyacı ile karşılaşması üzerine yine bir ruhani yolculuk hikayesi izletir. Bunu yaparken her zamanki gibi sembolik bir dil kullanır ve izleyicilere rengarenk bir dünya sunar (Jodorowsky, 1973).

Jodorowsky'nin filmografisindeki en büyük hayal kırıklığı ise Dune projesidir. Yönetmen hiçbir zaman çekilememiş olan Dune filmi için Moebius, Mick Jagger, Pink Floyd, Orson Welles, Salvador Dali gibi birçok ünlü sanatçı ile beraber hazırlanmıştır. Ancak Hollywood'un bu bilimkurgu uyarlamasının yapımını David Lynch'e vermesi

yönetmen için hayal kırıklığı olmuştur. Frank Pavich'in 2013 yapımı Jodorowsky's Dune belgeseli bu süreci oldukça güzel anlatmaktadır. Ancak bu film sayesinde tanıştığı Moebius ile birlikte birçok çizgi romana imza atmıştır (Pavich, 2013; Orbist, 2016ve Mamati, 2018).

Dune projesinin hayal kırıklığı ile çektiği bir sonraki filmi bir korku filmi olan Tusk'ın yönetmenin filmografisinde sönük kaldığı söylenebilir. 1980 yapımı Tusk'tan sonra 1989 yılında çalışma kapsamında okunmaya çalışılacak olan Santa Sangre filmi çekmiştir (Orbist, 2016). Filin ana karakteri Fenix'i oğulları Adan ve Axel Jodorowsky canlandırır. Kolları olmayan bir annenin kollarının işlevini karşılamak uğruna seri katil olan bir adamın hikayesi anlatılır. Film anne oğul ilişkisi ele alındığında ödipal kompleks odaklı bir psikanalitik çözümleme de yapılabilir (Jodorowsky, 1989). Ünlü film eleştirmeni Jay Carr de filmi “*Santa Sangre plays like a Bunuel remake of Hitchcock's Psycho*” diyerek filmin sanki Bunuel'in, Hitchcock'un Psycho'sunun yeniden çevrimini yapması gibi diye tanımlar.

1990 yılında yine yapımcıların baskısı altında çektiği The Rainbow Thief kendi senaryosu değildir ve klasik anlatıya yakınlığıyla yönetmenin filmografisinde sönük kalan bir diğer filmidir. Bu filmde beş yıl sonra oğlu Teo'yu kaybeden Jodorowsky uzun süre sinemayla ilişkisini kesmiş kitaplarını ve çizgi romanlarını üretmiş psikobüyüye odaklanmış ve Tarot kartlarını okumaya başlamıştır (Gregersen, 2014). Jodorowsky'nin çizgi roman merakı geçmişten beri vardır; 1966 yılında Meksika'nın ilk bilim kurgu çizgi romanı olan Anibal 5'i yazmıştır. Bunun yanı sıra Moebius'un çizimleri ile canlandığı, The Metabarons, The Technopriests, The Incal, The Eyes of the Cat; Arno'nun çizimlerini yaptığı The Adventure Aleph-Tau, The Jealous God, Carnivorous Angel, The Saga of Alandor gibi çizgi romanları yazmıştır (Mamati, 2018).

1990'da oğlunu kaybetmesinin de etkisiyle yeniden simyaya yönelmiş ve kişilerin duygusal problemlerini çözmek için uygulanacak şiiresel bir terapi yöntemi olan “psikobüyü”yü geliştirmiştir. Psikobüyü uygulamalarında Tarot okumalarından da faydalanır. Henüz yedi yaşındayken tanıştığı Tarot üzerine uzun yıllar okuma yapan

Jodorowsky'nin filmlerin ve çizgi romanlarında da Tarot imgelerine sıkça rastlanır. Sanatçı psikobüyü yöntemini geliştirmek adına duygusal problemleri olan kişilere ücretsiz danışmanlıklar yapmış ve çeşitli psikobüyü performansları geliştirmiştir. Kendisinin 2009 tarihinde çıkardığı Psikobüyü Rehberi isimli bir kitabı da bulunmaktadır (Jodorowsky, 2016 ve Mamati, 2018).

Uzun bir aradan sonra 2013 yılında otobiyografik bir eser olan La Danza de La Realidad ile sinemaya dönüş yapan sanatçı üç yıl sonrasında da devamı niteliğindeki ikinci filmi olan La Poesia Sin Fin'i çekmiştir. Bu filmleri birer psikobüyü performansı olarak da gören Jodorowsky geçmişinde yaşadığı acıları affedip ruhunu özgürleştirmeyi amaçlamıştır. Jodorowsky, Azoury ile verdiği röportajda her zaman filmlerde olmak istediğini ve öncesinde yaptığı her şeyin filmler için olduğunu söylemiştir (Azoury, 2009).

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### CARL GUSTAV JUNG'UN ARKETİP TEORİSİ BAĞLAMINDA BİREYLEŞME SÜRECİ: LA MONTANA SAGRADA FİLMİ ÖRNEĞİ

**Film Adı:** La Montana Sagrada

**Yönetmen:** Alejandro Jodorowsky

**Yapım Yeri ve Yılı:** 1973, Meksika

#### 5. La Montana Sagrada Film Analizi



*Görsel 3 La Montana Sagrada Filminden Bir Kare*

Film duvarları Cerdaña Haçı desenleriyle kaplı simetrik bir odada beyaz kıyafetler içerisinde birbirine çok benzeyen iki kadının görüntüleriyle açılır. Sarı dalgalı saçları, incecik kaşları aynı tonda makyajları ve mimiksiz duruşları olan bu iki neredeyse birbirinin aynısıdır. Sonraki planlarda karşılarında oturduğu anlaşılan siyah elbiseler içinde ilginç büyük siyah şapkası ve siyah ojeleriyle Jodorowsky karşımıza çıkar. Jodorowsky'nin filmlerinde hem kendisi hem de ailesinin üyeleri oyuncu kadrosunda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Özellikle baskın genleri sayesinde

oğullarının ona çok benzemesi kendi hayatını uyarladığı filmleri için büyük avantaj yarattığı söylenebilir.

Jodorowsky'nin oynadığı siyahlar içerisindeki, sonradan simyacı olarak anacağımız, ruhani liderin iki kadınla beraber çeşitli materyallerle yaptığı bir dini ritüele şahit olunur. Bu ritüele gümüş bir kase içerisindeki bir bez parçasına gümüş bir sürahidenden su akıtır ve kadınların yüzündeki boyaları silerek başlar. Kadınları yüzlerindeki boyalardan, takma tırnaklarından, üzerindeki elbise ve takılardan hatta saçlarından arındırır. Sahip oldukları her şeyden arınan bu kadınlar kafa kafaya vermişlerken ruhani liderimiz ikisini de kollarının altına alarak kutsanmış olduklarını gösterir. Bu açılış sekansı materyalizme ve tüketim kültürüne direkt bir eleştiridir.

Geçiş planında renkli gözlerin, çeşitli böceklerin ve sayıların olduğu birden fazla form karşımıza çıkar; formların ortak özelliği iç içe geçmiş çemberlerden oluşmasıdır. Bu formlar Jung'un self arketipini sembolize eden mandalaları akla getirmektedir. Sonunda bir anahtar görülen kapının ardında insan figürleri yatar vaziyette görülür; ilk figür beyaz ham halde, ikincisi üstü poşetle örtülü, kolu kopmuş ve baş tarafına yönelen bir fare ile en sonuncusu ise kelebek desenleriyle kaplıdır. Devamında yine tüyler, dikenler, gözler, inciler ve yılan figürleri görülür. Ruhani liderin simgelerle dolu mekanının bir girizgahı niteliğindeki sekans böylece kapanır.

Kahramanın tanıtıldığı bir sonraki sahne ise açılış sekansının mükemmelliğinin tam aksine pis, izbe bir köyle açılmaktadır. Kahramanımız sarhoşluktan baygın, pis bir yerde, etrafında boş şişeler, yüzü sineklerle kaplı yarı çıplak, sefil bir halde yatmaktadır. Bu sahneyi filmin kahramanı olan karakterimizle ilk tanışma anı olduğundan filmin başlangıcı kabul edebiliriz. Bu başlangıç aynı zamanda "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu"nun da başlangıcıdır.

Filmde Jodorowsky'nin diğer filmlerindeki gibi bireysel aydınlanma ve öze kavuşma temaları açıkça ön plandadır. Bu açıdan filmin Jung'un kolektif bilinçdışı kavramının, bireyleşme ve bütünleşme süreçlerinin filmde açıkça okunabileceği düşünülmektedir.

Filmde ana karakter olarak karşımıza çıkan Mesih'e benzeyen hırsıza Öz'e ulaşma yolculuğunda bir simyacı rehberlik etmektedir.

Bu bağlamda kahramanın birey olma yolculuğu hem Jung'un hem de Jodorowsky'nin simyaya olan ilgileri göz önüne alınarak filmde de önemli bir anlatı kaynağı olan simyanın aşamalarına yönelik olarak bölümlere ayrılacaktır. Bu bölümlerde aynı zamanda Campbell'ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu kitabındaki aşamalar da göz önüne alınarak filmdeki kahramanımızın yolculuğuna eşlik edilecektir. Bu amaçla film, simyada "baş yapıt" olarak çevirisi yapılabilecek "Magnum opus"a yani felsefe ya da filozof taşına ulaşma aşamaları olan; nigredo (siyah), albedo (beyaz), citrinitas (sarı) ve rubedo (kırmızı) olmak üzere dört bölümde ele alınacaktır (Eliade, 2003:162). Bu aşamalar simyada maddenin fiziksel dönüşümünü ifade ederken çalışmamızda kahramanın ruhsal, bireysel dönüşümünü ifade etmek amaçlı kullanılacaktır.

## 5.1. Nigredo

Latince "karanlık" anlamına gelen Nigredo, genellikle siyah renkle, işkence ve ölüm gibi olumsuzluklarla birlikte anılmaktadır (Eliade, 2003:165). Filmin kahramanının tanıtılacağı bu bölümde kahramanın içinde bulunduğu olumsuz durum, yozlaşmış toplum ve bu durumun olumsuz etkilerini göz önüne seren nigredo aşaması Jung'un arketipik dönüşüm yolculuğunda tanışması gereken ilk arketip olan gölgeyi karşılamaktadır.

Kahramanın baygın halde yatarken idrarını yaptığı görülür, çevresinde bir kaplan, kurbağa ve çeşitli sembolleri barındıran tarot kartları vardır. Tarot kartlarından biri kahramanımızı tanımlayan "The Fool" dur. Plan değiştiğinde sırtında "The Five Swords" kartı olan, elleri ve bacakları ampute bir cüce görünür. Daha önce de belirtildiği gibi Jodorowsky'nin filmlerinde eksik uzuvlu insanlar ve cüceler sıklıkla karşılaştığımız tiplerdendir. Tarot öğretisi de Jodorowsky'nin her filminde karşımıza çıkmaktadır. Kendisi de bir tarot okuyucusu olan Jodorowsky; tarotta yer alan 78

kartın hepsinin bir mandalada tek bir görselde birleşebileceğini söyler. Ona göre tarot okuyan biri gelecekte bahsetmemelidir, çünkü tarot şimdiki zamanı anlatan bir dile sahiptir (Sherel, 2020).



*Görsel 4 Sırtında Tarot Kartı Olan Cüce*

Cüce yerdeki kahramanımızın yanına yaklaşır ve onu uyandırmaya çalışır. Bu sırada birçok çıplak erkek çocuğu ikilinin yanına gülererek gelirler. Cüce kahramanımızın elinde biten beyaz gülü koparır ve çocukların cücenin peşinden kahramanımızı omuzlarında bir yere götürdüğü görülür. Kahramanımızı İsa gibi çarmlıha germiş taşıyarak eğlenirler. Bu sırada yediği darbelerin etkisiyle uyanan kahramanımız iplerini çözerek çarmlıktan kurtulur. Bağırışından korkan çocuklar kaçışırken cüce özür mahiyetinde esrarlı bir sigara yakarak kahramanımıza uzatır ve ikili arasında sessiz bir dostluk kurulur. Her haliyle kahramanımızın Mesih olarak hikayede yer aldığı söylenebilir.

Bir sonraki sekansta bir kamyonun arkasında yığılan erkek cesetleri görünmektedir, hepsinin üstü kanlarla kaplıdır. Bariz bir şekilde yapay kırmızı boyalarla kaplanmış bedenler üzerindeki kanın gerçek olmadığı açıkça bellidir. Kamyon çerçeveden çıkarken kahramanımızla cücenin sokakta yürüdüğü görülür. Sokakta tam bir kaos havası vardır; silahlı ve gaz maskeli askerler dolanırken kadınlar kanlı beyaz bezleri senkronize bir halde ütülemektedir. Kahramanımız dostuyla eğlenirken beş asker silah doğrulttuğu görülür. Askerlerin ve silahların objektifin tam karşısında konumlanması izleyiciyi de namlunun ucuna getirmiştir, Jodorowsky'nin bu çekimle eleştirilerini yalnızca dini ve siyasal otoritelere değil tüm insanlara yönelttiği söylenebilir. Askerlerin hedefinde iki kız, üç erkek beş öğrencinin olduğu görülür, vurulmaları üzerine beyaz gömleklerinden siyah kanlar akar. Gaz

maskeli ve siyah üniformalı askerlerin namlularına derileri yüzülmüş hayvan cesetlerini çarpmışa gerilmiş gibi geçirmiş uygun adım yürüdükleri görülür. Üzerindeki giysilerden elit kesimden olduğu anlaşılan insanlar dizlerinin üstüne çökmüş, elleri havada teslim olmuş gibi beklemektedirler. Tüm bu acı tablonun karşısında bunları bir gösteriymiş gibi izleyen, fotoğraflarını çeken ve eğlenen insanlar bir gezi otobüsü içerisinde gelirler. Yerde öğrenciler elleri bağlı, ağızları bantlı bir şekilde yatırılmış kurşuna dizilirler; hepsinin vücudundan çıkan sıvının rengi farklıdır. Gençlerin göğüslerinden kuşların uçtuğu görülür; bunu ruhun kuş ile sembolize edilmesiyle bağdaştırabiliriz. Jung'un da çalışmalarında benzer şekilde beyaz kuşun ruhu sembolize ettiğini söylediği görülebilir (Jung, 2015:104). Jodorowsky bu sembolizmi de filmlerinde sıklıkla kullanmaktadır. Jodorowsky'nin burada filminden bir yıl önce yaşanan bir öğrenci katliamına gönderme yaptığı söylenebilir (Sherel, 2020). Turistler ellerinde fotoğraf makineleri gençlerin cesetlerinin fotoğrafını çekerek eğlenirler. Bu sırada askerlerden biri turistlerin arasından bir kadını çekiştirerek herkesin içinde tecavüz eder. Yaşanan olayın tecavüz olarak adlandırılması doğru olmayabilir çünkü kadının hiç rahatsız bir hali yoktur; aksine gülümseyip fotoğraf makinelerini kendilerine yöneltenlere abartılı pozlar verir. Hatta turistlerden biri elindeki fotoğraf makinesini şaşkınlıkla onları izleyen kahramanımıza uzatır ve askerle kadının yanına geçerek fotoğraflarını çekmesini ister ve kendisine para verir.

Buradan sonra "Büyük Kurbağa ve Bukalemun Sirk'i" yazılı pankart görülür, kamera aşağı kaydıkça "Bugün: Meksika'nın Fethi" yazan başka bir pankart çerçeveye girer. Kahramanımız sırtında arkadaşıyla sirk çalışanlarının yanına gider iki taraf da birbirine bakar ve sirk çalışanları kulaktan kulağa bir plan yaparlar. Kafasında Nazi işaretli bir şapka olan sirk çalışanı kahramanımız ve arkadaşına para uzatır ve onları gösterinin bir parçası olmaya davet eder. Gösteri başlar, bukalemunlar maket sarayların olduğu platformda kendi hallerinde durmaktayken bir kutunun içerisinde kurbağalar getirilir ve maket alanına sokulur. Kurbağalar hem çevreye hem de bukalemunlara saldırarak bölgeyi ele geçirir. O kadar abartmışlardır ki bir kurbağanın patlaması üzerine maket kuleden akan kana gönderme olan kırmızı sıvı her yeri kaplar ve devam eden patlamalar sonrasında tüm maket bertaraf olur. Bu gösteri Avrupalıların Meksika'yı işgallerinin alegorik bir anlatımıdır.



Görsel 5 “Büyük Kurbağa ve Bukalemun Sirki”nden Bir Bukalemun

Bir sonraki planda “Satılık Mesih” yazan bir pankart ve büyük ahşap haç figürleri görülür. Rahibe kılığında giyinmiş bıyıklı bir transeksüel birey bir hayvanın derisini yüzmektedir. Şövalyelere benzer şekilde giyinen üç kişi daha vardır, biri iskambil kartlarıyla gösteri yaparken, biri yanında daha küçük bir hayvanı yemek üzere hazırlamaktadır, diğeri ise İsa’nın çarmıha gerilmiş figürlerini satmaktadır. Askerler ve turistlerin bu alana doğru geldiği görülür. Az önce askerle birlikte olan kadın elindeki köpeğini satıcıya uzatır, küçük bir kalkan figürünü oradan alır ve cinsel organına kapatarak poz verir. Büyük ahşap haçlardan satın almaları üzerine taşınması için yine kahramanımız ve arkadaşı devreye girerler ve omuzlarına alarak taşımaya başlarlar. Kahramanımız ve arkadaşı bu şekilde ilerlerken turist kadınla yanındaki kişi de onları takip eder. Bu planda anlamsız bir hüznü hissediliyor, dinin çöküşünü gözler önüne serer gibi. Satıcılar hazırladıkları eti yer ve alkol içerlerken kahramanımız gelir; rahibe kıyafetli olan onu yanlarına davet ederek içki ikram eder. Tüm şişeyi kafasına dikmişken arkadaşı onu uyarmaya çalışır ancak şövalye kılığındaki adamlardan biri tarafından tartaklanarak kovulur. Rahibe kıyafetli ve yanındakiler içmekten bayılan kahramanımızı bir yere taşırlar ve onu çırılçıplak bir halde İsa’nın çarmıha gerildiği şekilde yere yatırır. Sonrasında yalnızca cinsel organı kapatılmış olan kahramanımız nefes alması için burnuna bir hortum takılarak kalıbını çıkarabilecekleri bir maddeyle kaplanır. Kalıbı çıkarıldıktan sonra onunla işleri biten adamlar kahramanımızı rahibe kıyafetli adamın kucağına bırakırlar. Bu plan Michelangelo’nun *Pieta* eserine bir göndermedir; tabloda İsa’nın gerildiği çarmıhtan indirilmesi ve anne kucağına geri dönüşü yani başlangıç ve dünyaya dönüşü anlatılmaktadır (Tekin Karagöz, 2021:1177). Aynı zamanda filmin nigredo kısmındaki görsellerde El Greco’nun, Michelangelo etkisiyle yaptığı *Pieta (1575)* tablosu başta olmak üzere *El*

*Expolio (1579), The Holy Trinity (1579)* ve diğ er eserlerinin de etkisi hissediliyor. Bu sanat eserlerinin yanı sıra filmi izlerken aynı yılda üretilmiş olan bir rock-opera örneğ i *Jesus Christ Superstar (1973)* adlı müzikal filmin de akla geldiğ i söylenebilir.

Rahibe kıyafetli adam halen baygın olan kahramanımıza şişede kalan alkolü de verir ve ayılmasını engeller. Şövalye giyimli adamlar da kahramanımızı patates yığ ınlarının içerisine bırakır ve başka bir yığ ın üzerinde uyurlar. Kahramanımız kendine geldiğ inde olanları anlamaya ç alışır, etrafına baktıkça ç ıldırarak gibi olur, ç ünkü her yer kendine benzeyen heykellerle kaplıdır. Etraf kilden Mesihlerle dolmuştur, acıyla bağı rır ve önce ona bunu yapan adamlara sonra da tüm kopyalara saldırır. Kahramanımız kırık heykel yığ ınları içerisinde sağlam bıraktığı bir tanesiyle kafa kafaya otururken görülür ve plan başka bir kilisede İ sa'nın başka bir heykeline bağlanır. Yanlarında bir maymun ve küçük bir kız çocuğ u olan farklı ırklardan, farklı yaşlarda siyah transparan giysiler içindeki kadınlardan oluş an bir topluluk kilisede İ sa'nın heykeli karş ısında. İ sa heykelinin yüzünden kanlar aktığı görülür. Bir grup erkek kilisenin kapısında durmuş içeriden çıkan kadınları seyretmektedir, kadınların etrafındakilere tavırlarından seks işçileri olduğ u çıkarılabilir. Kadınların bir duvarın önünde dizilmesi üzerine yaşlı bir adam karş ılarına gelerek küçük kızı yanına çağ ırır saçlarını ve yüzünü okş ar, ellerini ö per; cam gözünü çıkarıp kızın avuçları içerisine bırakır. Bu sırada kahramanımız kucağ ında kendisinden kopya edilen İ sa heykeli ve peşinde arkadaşıyla çerçevenin sağı na doğru yürürken kadınlar da çerçevenin sağı ndan kendisine doğru yaklaşır. Aralarından biri karş ısında durup dikkatlice kahramanımıza bakarken diğ erleri dalga geçercesine gülerler. Kız elindeki yeş il saten bez parçasıyla kahramanımızın kucağ ındaki heykelin üstünden akan yeş il boyaları temizler yukarı doğru baktığı nda kilisedeki İ sa heykelinin yüzü gelir gözlerinin önüne. Kahramanımız tamamen temizlenen heykeli kucaklayıp yoluna devam eder maymunun elinden tutan kız ve arkadaşları da peşinden giderler. Burada maymunun insanın evrimsel atası olması dikkat çekicidir. Parmaklıkların ardında bir bahçede askerlerin kendinden geçmiş bir halde erkeklerle sarılmış orkestra eş liğ inde dans ettiğ i görülür. Beyaz kıyafetler içerisindeki orkestranın solisti kırmızı şeytan kostümlü bir kadındır. Kahramanımız bu kalabalığın içerisinden kucağ ında heykeliyle uzun zamandır kullanılmadığ ı belli olan örümceklerle ve kurtlarla kaplanmış kiliseye

girerek heykeli dua köşesine bırakır içeride üstü örtülü bir yatağa yönelir. Örtüyü kaldırdığında altında Papa'nın başlığını takmış güneş gözlüklü bir adamın kilisede dua köşesinde olması gereken İsa heykeline sarılmış bir halde yattığı görülür. Güneş gözlüklü papayı uyandırır, adam sinirle bir şeyler söyler kahramanımızın kopyası olan heykeli koyduğu köşeden indirip kahramanımızın kucağına verir ve onu kovar. Kadınlar, maymun ve kahramanımızın arkadaşı kapıda beklemektedir. Bu sırada kovulan kahramanımız dengesini kaybederek heykelle beraber yere düşer ve heykelin yüzünü yemeye başlar.

Bir sonraki planda kahramanımız bir elinde kırmızı bir elinde mavi bir sürü balonu yüzünü yemiş olduğu heykelin ayaklarına bağlar. Cücenin küçük çocuklardan oluşan kabilesi ve seks işçisi kadınlar hep birlikte kahramanımızın heykeli gökyüzüne bırakmasını izler. Çevredeki herkes gökyüzündeki Mesih'i görür. Filmin bu ilk bölümünde kahramanın İsa Mesih'e olan benzerliği oldukça ön plandadır. Bu noktada filmin arka planında yer alan anlatılardan birinin Mesih anlatısı olduğu kolaylıkla söylenebilir. Henüz filmin başında çarmıha gerilme vakasının bir yorumu, kahramanın kalıbının çıkarılarak Satılık Mesihlerin üretilmesi gibi planların bulunduğu bu ilk bölüm çok eski bir hikayeye ve arketipe işaret etmektedir; "Dünya Kurtarıcısı" (Campbell, 2013:44). Bu anlamda hikaye boyunca kahramanımızın bir kurtarıcı olma yolculuğuna eşlik edeceğimiz de düşünülebilir; ancak bu kurtarma eyleminin küresel düzeyde mi yoksa kahramanın bireysel kurtuluşu olarak mı işlendiği çalışmanın ilerleyen bölümlerinde daha net anlaşılacaktır.

Kahramanımız kucağında arkadaşı ve peşinde maymununu taşıyan kadınla beraber bir pazarın içinde ilerler. Her tezgahın üzerinde balıklar, ekmekler ve kırmızı üzümler vardır. Kahramanımız bir tezgahın önünde durur kucağındaki arkadaşını tezgaha bırakarak herkesin baktığı gökyüzüne doğru bakar. Bir kuleden sarkıtılan bir kanca görür. Herkes kancaya yönelir ancak kahramanımızın önünde durduğu tezgahdaki yaşlı adam herkesi durdurur kancanın ucundaki nazar boncuklu keseyi alır ve avucuna içindeki altınları boşaltır. Sonrasında kancanın üzerine balık, ekmek ve üzümleri bıraktığı anlaşılır. Kahramanımız eline bir bıçak alır; üzerine bırakılan balık, ekmek ve üzümleri iterek kancaya atlayarak yukarı tırmanmaya başlar. Kadınlar

ellerini uzatır ancak kahramanımız yukarı çıkmaya niyetlidir, haç biçimindeki bıçağı belindeki ipe geçirerek tırmanmaya devam eder. Bakışlarıyla iletişim kurduğu kız elinde maymunu kahramanımızın peşinden bakarken kahramanımız kulenin tepesindeki deliğe iyice yaklaşır. Kahramanın yolculuğunda “maceraya çağrı” olarak ifade edilen ilk aşama kahramanın rutininden uzaklaştığı ve bilmediği bir bölgeye çağrılıdır. Yolculuğu tamamlaması halinde kahramana vaat edilen hazineye açılan bu ilk kapı farklı şekillerde sunulabilir; gizli bir ada, yer altında bir krallık ya da sisler arasında bir dağ tepesi olarak karşımıza çıkabilir (Campbell, 2013:72) Ele alınan örnekte de kahramanımızın karşısına çıkan kule maceraya çağrı olarak yorumlanabilir. Bu kahramanımızın yolculuğunun başladığını gösteren bir işarettir.



*Görsel 6 Maceraya Çağrıya Yanıt Olarak Kahramanın Kuleye Tırmanışı*

Kahramanımız tepeye ulaştığında çember formundaki bir tünelin başında görünür. Tepeye ulaşması ilk eşiğin aşılması olarak yorumlanabilir. Çember ve ortasında kahramanın olması henüz sadece dış çeperi oluşmuş bir mandala gibi yorumlanabilir. Bu da self olma yolundaki ilk adım olarak okunabilir.



*Görsel 7 İlk Eşiğin Aşılması*

Tünelde yavaş yavaş ilerleyen kahramanımız tünelin bir noktasında beyaz bez bir kapıyla karşılaşır ve belindeki bıçağıyla beze bir kesik atar. Kapının yumuşak bir yapıdan olduğundan emin olunca geri çekilerek birden içeri atlar. Freudyen bir bakışla kahramanın elindeki bıçağın fallik bir sembol olduğu ve deldiği bez kapının kızlık zarına bir gönderme olduğu yorumu yapılabilir. Çünkü Freudyen sembolizmde kulenin kendisi de fallik bir sembol olup tırmanma eylemi ritmik açıdan cinsel birlikteliği sembolize etmektedir. Gerek hassas ve yumuşak dokusu gerekse form olarak yuvarlak bir yapı olması nedeniyle bez parçası kadın cinsel organı olarak yorumlanabilirken onun delinmesine yardımcı olan bıçak da fallik bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır (Freud, 1996:96 ve 115).

Kahramanımız büyülü eşikten geçtikten sonra yeniden doğum için adım atılmış kabul edilir. Bu yeniden doğum teması akıllara rahim imgesi olarak kabul edilen balina karnı simgesini getirmektedir (Campbell, 2013:107). Bizim hikayemizdeki balina karnının kahramanımızın kulenin içerisine ilk girdiğinde karşılaştığı tünel olduğu söylenebilir. Campbell (2013:109)'a göre kahramanın bir tapınağa girmesi onun bir dönüşümden geçeceğini belirtir.



*Görsel 8 Kundalini Yoga'da Çakraların Renklerini Temsil Eden Geçit Boyunca İlerleyiş*

Görsel 8'de kahramanımızın gökkuşağı renklerinde yarım çember şeklinde kemerli çatısı olan bir tünelin başından ilerlediği görülür. İlerlediği yoldaki renklerin kırmızıdan mora doğru olması kundalininin çakralar boyunca hareketine bir göndermedir. Sonraki planda kahramanımızın tünelin ilerisinde oturan beyazlar içerisindeki bir adama yöneldiği fark edilir. Beyazlar içindeki adam filmin açılış sahnesindeki siyah kıyafetli ruhani liderdir. Kendisinin arkasında biri beyaz diğeri

siyah iki sütun bulunmaktadır. Beyaz kıyafetli adamın bir yanında bir deve diğer yanında da vücudu dövmelemlerle kaplı çıplak bir kadın durmaktadır. Kahramanımız gökkuşağının ortasındaki beyaz ip boyunca karşısındakilere doğru ilerler. Kuleden dışarı sarkıtılan ip anne ile bebek arasındaki göbek bağı gibi kulenin içerisiyle dışardaki kahramanımızı birbirine bağlayan bir anlam taşımaktadır denebilir (2009).



*Görsel 9 Kahramanın Yaşlı Bilge Adam Rolündeki Simyacıya İlerleyişi*

Yaklaştıkça önce deveyi sonra sütunları yakından görürüz. Sütunlardan beyaz olanın üstünde altı siyah dikdörtgen, siyah olanın üstünde üç beyaz dikdörtgen olduğu fark edilir; bu detaylar aslında kesikli ya da tam çizgilerden oluşan Tao felsefesindeki Bagua sembolleridir (Kadioğlu ve Işık, 2019:116). Temelini Yin ve Yang'ın oluşturduğu bu çizgiler I Ching sembolizminde karşıt güçlerin düzeni ve dengesini anlatmaktadır (Şahin, 2007:39). Görsel 7'de simyacının iki yanındaki sütunlarda görülen işaretler de görsel 8'de görülen I Ching trigramında yer alan Cennet'i sembolize eden "Ch'ien" ve Dünya'yı sembolize eden "K'un"dur. Jodorowsky'nin kullandığı bu detaylar her şeyin karşıtıyla var ve anlamlı olduğuna bir gönderme olarak yorumlanabilirken bu konuda onu Jung'a yaklaştırmaktadır.



Görsel 10 I Ching - Bagua Sembolleri

Genel bir bakıştan sonra asistan kadın tanıtılır, yalnızca cinsel organı metal bir aksesuarla kapalı olan kadının kafasında, sol kolunda, sağ bacağında ve boynunda aynı şekilde metal aksesuarlar vardır. Vücudunun farklı yerlerinde semboller dövme olarak yer almaktadır. Dizlerinde soldan sağa İbranice’de sekizinci harf olan ve yedi günlük yaratılıştan sonrasını ifade eden “Heith” harfi bulunmaktadır. Bu harf, madde ve enerjinin bir bütün olduğundaki olasılıkları ifade etmektedir. Sonraki harf sözlük anlamıyla “olta kancası”nı karşılayan burada ise hakikat ve adalet avcılığını simgeleyen “Tsadde”dir. Bir sonraki harf “Khaf” el, avuç ve avuç içi anlamlarına gelmekle kişinin istediğini almaya hazır durumda olduğunu simgelemektedir. Görsel 11’de sağdaki bacakta yer alan “Dalet” kapı, geçit anlamına gelmekle birlikte, kişinin özveri ve alçakgönüllülük gibi erdemli davranışlar sergilemesi yoluyla “Aleph”e yani “Bir Olan”a ulaşabileceğini anlatmaktadır. Onu takip eden “Resh” harfi de baş yani lider, başlangıç anlamlarına gelmektedir. Son olarak karşımıza çıkan “Hei” harfinin de kelime olarak pencere anlamına geldiğini ve ilahi gücü, Yaratıcının nefesini simgelediği söylenebilir (Sherel, 2020).



Görsel 11 Dövmeli Kadının Dizleri

Görsel 11'deki dövmelelerde yer alan kelimelere bütünsel olarak bakıldığında Kabala öğretisinde yer alan Sefirot (Hayat Ağacı) şemasında yer alan bazı kelimelerle karşılaşılır. Görselde sol tarafta yer alan bacakta İbranice karşılığı "Netzach" olarak okunabilen ve "zafer" anlamına gelen bir kelime bulunmaktadır. Görselde sağ tarafta yer alan bacakta ise İbranice karşılığı "Hod" olan "ihtişam, parlaklık" anlamlarına gelen kelime yer almaktadır (Kaplan, 1990; Berenson-Perkins, 2000 ve Atzmon, 2003).

Sağ kalçasında Horus'un gözü ile bağdaştırılabilecek ya da toprağa düşen su damlası olarak yorumlanabilecek bir dövme bulunmaktadır. Görsel 12'de sol taraftaki kolunda doğanın simyacısı arı sembolü onun üstünde de sevgi, aşk anlamlarına gelen İbranice "Hesed" yazan bir dövme bulunmaktadır. Arıların çiçekleri gezerek topladığı polenlerden altın rengi bal yapması simyacıların dört temel elementi kullanarak her şeyi altına dönüştürebilmesi ile alegori edilir. Sol kolunda simyada sevilen sembollerden, uzun yaşamı ve dönüşümün başlangıcında maddeyi simgeleyen kaplumbağa ve üstünde yine bir İbranice dövme bulunur. Bir çember içerisine alınmış göbek deliğinin biraz üstünde sağ ve sol taraflarda çemberler, altında ise "dokuz" ve "dokuzuncu" anlamlarına gelen İbranice "tet" harfi bulunmaktadır. Dokuz rakamının önemi simyada evrensel sevgiyi, birliği ve kardeşliği ifade etmesidir. Ayrıca dokuz rakamı ağacın kökünden çıkan dokuz tecelliye sembolize eder ve insanın ezoterik sayısıdır (Schimmel, 1998 ve Scholem, 2008).



*Görsel 12 Dövmeli Kadının Üst Bedeni*

Cinsel organının üstünde İbranice "resh" harfi dövmesi vardır. Sağ kolunun üst kısmında Davud yıldızı ve Fleur de lis (lenormand kehaneti) sembolü bulunur. Üst

vücutunda göğüslerinin etrafında İbranice “He”, “Vav”, “Dalet” gibi harfler bulunmaktadır. Göğsünün üst kısmında ortada “The Triple Tau” sembolü ve iki yanında köprücük kemiklerinin hemen altında etrafı bezeli şekilde Arapça “Allah” dövmesi bulunmaktadır. Yüzünde de İbranice harflerin dövmesini taşıyan kadının kulaklarında cinsiyet temsili metal aksesuarlar bulunmaktadır.

Kahramanımız yaklaşmaya devam eder, siyacı açılıştaki gibi yüzünün yarısını kapatan şapkası ve beyaz kıyafetleriyle iki keçinin ortasında elleri meditasyon yapar şekilde oturmaktadır. Sonra yakın planda keçinin kafası ekrana gelir; bakışları cansız, tam karşıya bakmaktadır. Kamera yakın planda devam eder ve keçinin bacaklarıyla cinsel organı görülür. Yine yakın planda siyacının beyaz ojeli tırnakları, dhyana mudrası yaparken görülür. Dhyana mudra, Buda figürlerinde sıklıkla karşılaşılan bir jest olup adını Sanskritçe “tefekkür”, “meditasyon” anlamlarına gelen dhyana kavramından alır (Gül, 2021). Sonrasında siyacının boynundaki “enneagram” sembollü kolye görülür. Bir üçgen, bir altıgen ve bir dairenin birleştirilmesiyle oluşan enneagram sembolünde geometrik şekillerin kesişmeleri sonucu oluşan eşit aralıklı dokuz nokta bulunmaktadır. Bu noktaların her biri dokuz kişilik tipini simgeler (Cogdell’den Akt. Kurt, 2019). En sonunda şapkanın altından siyacının yüzü görünür, siyacı tabi ki Jodorowsky’nin kendisinden başkası değildir.



*Görsel 13 Siyacının Enneagram Sembollü Kolyesi*

Tüm karakterler ve ortam detaylarıyla tanıtıldıktan sonra sıra siyacıyla kahramanımızın tanışmasına gelmiştir. Siyacı ağır hareketlerle koltuğundan kalkıp kahramanımızın yanına yaklaşırken kahramanımız da temkinli bir şekilde biraz geri

çekilerek simyacının niyetini anlamaya çalışır. İkili ağır hareketlerle birbirlerini tartarlarken kahramanımız bir anda simyacıya saldırır. Simyacı tabi ki bu saldırıdan kolaylıkla sıyrılır ve kahramanımızı yere serip etkisiz hale getirir. Yerden kalkan kahramanımız defalarca simyacıya saldırmaya çalışır ancak simyacı kendisine zarar vermeden onu etkisiz hale getirmeye devam eder. En sonunda kahramanımızın yeniden saldırıya kalktığı bir anda simyacı elindeki bıçağı yakalar ve kahramanımızın yukardan aşağıya tüm çakralarına dokunarak onu etkisiz hale getirir. Simyacının yaptığı hareketlerin Tai Chi dövüş sanatı ustası olduğu söylenebilir. Tai Chi konusunda uzmanlaşmanın en az yirmi yıl aldığı, ancak Tai Chi'nin nihai dövüş sanatı olduğu söylenmektedir (2009). Sonrasında simyacının dövmeli yardımcısı kahramanımızı okşayarak etrafında döner, bu sırada kadının sırtındaki şifacı Aesculapius'un asasının dövmesi dikkate değerdir. Kadın kahramanımızın saçlarını kenara aldığı ensesindeki kitle ortaya çıkar, kadın simyacının uzattığı kahramanın bıçağını alarak kitleyi kesmeye başlar. Kadın kestikçe kahramanın ensesindeki kitleden mavi renkte bir sıvı akmaya başlar ve kadın açtığı yarığın içerisinden mavi renkli bir kalamarı çekip çıkarır. Bu kitlenin, toplumun herkesin ensesine yüklediği yük olarak veya kahramanımızın yozlaşmış yaşantılara tanık olmasından kaynaklı olduğu yorumlanabilir. Bu kitleden kurtulup arandıktan sonra simyacı kahramanımızın çakralarına yeniden dokunarak onu az önce soktuğu transtan çıkarır ve kahramanımız çevresiyle ilk sağlıklı temasını kurar. Ensesindeki kitleden kurtulduğunu fark eden kahramanımız simyacının ona uzattığı bıçağını alır. Simyacı yüzünü gölgeleyen şapkasını çıkarıp kahramanımıza “Altın ister misin?” diye sorar. Bu kahramanımızın ikinci kez maceraya çağrılışıdır. Bu soruya mutlulukla evet diyen kahramanımız için artık yeni bir aşama başlamıştır.

## **5.2. Albedo**

Nigredo aşamasından sonra gelen “dealbatio” ya da “albedo” olarak anılan aşama dirilişi ifade etmektedir (Eliade, 2003:177). Zıtlıkların birleşmesiyle meydana gelen bilinçdışı hal dibe vurmakla beraber yaşanan bir dönüm noktasına da işaretir. Ölüm sonrası yaşanan dirilişin temsili gibi güneşin doğuşu, aydınlık albedo aşamasını

belirtir. (Jung, 2015:298). Kahramanımız yolculuğun bu aşamasında simyacı rehberliğinde bir dizi ritüeli gerçekleştirecektir. Bu ritüeller Campbell'ın “erginleme” başlığı altında bahsettiği sınavlar yolunun da başlangıcıdır. Yapılan ritüeller gerçekten de farklı seviyelerde inisiyasyon törenlerini andırır niteliktedir. Özellikle ilkelerin yaşamlarında oldukça önem atfedilen inisiyasyon törenleri zihni, geçmişteki bağlarından, alışkanlıklarından, yaşam tarzından kopuşunu simgeler. İnisiyasyon törenlerinin tümü kahramanın yeni yaşamına hazır olması için tasarlanmıştır (Campbell, 2013:20-1).

Simyacı ve yardımcısı ilk olarak kahramanımızı içinde bir su aygırının da bulunduğu sekizgen bir süs havuzunda yıkar, bir anlamda vaftiz ederler (Sherel, 2020). Sonraki planda bir Davut yıldızının tam ortasında bir mekanizma göze çarpar; simyacıların herhangi bir maddeyi altına dönüştürme amaçlı kullandıkları geleneksel makinenin bir örneğidir. Simyacı kahramanımıza camdan bir kap uzatır ve kahramanımız bunun içerisine tuvaletini yapar. Simyacı dışkının bulunduğu kabı alarak mekanizmaya yerleştirir. Bir pelikan etrafta gezinirken yardımcı kadın çello çalmaktadır ve simyacı ritüelin bir sonraki bölümüne hazırlanmaktadır.



*Görsel 14 Kahraman Mekanizmanın İçerisindeyken*

Mekanizmanın ortasındaki büyük fanusun içerisinde kahramanımız bağdaş kurmuş halde oturmaktadır, bir yandan da mekanizmanın diğer parçalarından dumanlar çıkar. Simyacı mekanizmayı çalıştırmak için pedala bastıkça ateş yoğunluğu artar, dışkısı sıcaklık arttıkça form değiştirirken kahramanımız da fanusun içerisinde terleyip kismaktadır. Kahramanımızın dışkısı altına dönüşürken kendisi de çektiği ıstıraplarla içerisindeki pislikten arınmaya başlamıştır. Kahramanımızdan akan terleri

kırmızı damar şeklindeki ağızdan kalp formundaki bir kaba alan simyacı, kabın mavimsi damar şeklindeki diğer ağızdan mekanizmaya boşaltır. Tüm bu işlemler sonrasında kahramanımızın dışkıyı bir sürü forma girerek sonunda altına dönüşür. Simyacı altını kahramanın avuçlarına bırakır ve “Sen boksun. Kendini altına dönüştürebilirsin.” der. Simyacı ve yardımcısı yerde dizlerinin üzerinde oturan kahramanımızın karşısına göz formunda bir ayna getirir. Aynada kendisini gören kahramanımız eliyle yüzünü kapatarak avucundaki altını aynaya fırlatarak parçalar.

Bir sonraki sahnede sonsuz ayna illüzyonu içerisinde simyacı, yardımcısı ve simyacıyla tıpatıp giyinmiş şekilde kahramanımız yürümektedirler. Simyacı “Aynayı kır. Şimdi taşı kır.” Diyerek kahramanımıza bir balta uzatır. Kahramanımız defalarca vurarak piramit şeklindeki büyük taşı kırmaya çalışır ancak bir türlü başaramaz. Çekici geri alan simyacı taşın tepe noktasına yalnızca bir kez vurarak taşı parçalar ve taşın içerisinden kristal bir küre çıkar. Sahnedeki ayna illüzyonu, Yayoi Kusama’nın Sonsuzluk Odaları’nı çağrıştırmaktadır. Kusama’nın bu illüzyonla fiziksel sınırları aşmak ve sonsuzluğa ulaşmak gibi temaları vurguladığı göz önüne alındığında Jodorowsky’nin bilinçli bir gönderme yaptığı düşünülmektedir (Karagöz, 2021). Taşı kırdıktan sonra simyacının “Her taşın milyonlarca yılın biçimlendirdiği bir ruhu vardır.” sözü bizi bir noktada Jung’un insanlığın başlangıcından beri birikimi olduğunu savunduğu kolektif bilinçdışına götürür. Jung, maddede gizlenmiş halde duran Tanrı imgesinin simyacılar tarafından yuvarlak yapı, yumurta, cennet ülkesi ya da denizdeki yuvarlak balık gibi benzetmelerle ifade edildiğini belirtmiştir. Piramidin içerisinden çıkan kristal küreyi maddedeki gizli Tanrı imgesi olarak kabul etmek mümkündür. Simyacılar bu yuvarlak yapının maddenin tüm kapalı kapılarını açmaya yarayan anahtarı olduğuna inanmışlardır (Jung, 1998:60).

### **5.3. Citrinitas**

Bu aşama zemini tam ortasında daire olan bir üçgen sembolü bulunan bir lotus (nilüfer) çiçeği figürüyle kaplı ve duvarları farklı tarot kartlarıyla bezeli çember formulu bir oda planıyla başlar. Şimdiye kadarki sınavlardan geçmeyi başaran kahramanımız

artık rubedoya ulaşmaya bir adım daha yaklaşmıştır. Simyacı “Tarot sana bir ruhun nasıl yaratıldığını öğretecek.” derken zemini çember şeklindeki on iki duvarlı oda dönmeye başlar. Ekran durduğunda simyacı ve kahramanımızın yerde çömelmiş olduğu görülür. İkili şapkalarını çıkararak ayağa kalkar ve karşı karşıya dururlar. Simyacı kahramanımıza elini uzatır ve kahramanımız onu tutarak etrafında dönmeye başlar; simyacının merkezde olduğu bir daireyi çevreler böylece. Bunu bir yelkovana ya da bir gezegenin merkezdeki yıldız etrafında dönmesine benzetmek mümkündür. Aynı zamanda bu dönüşle bir daire oluşturulması ve merkezde simyacının olması mandala sembolizmi üzerinden okuma yapılmasını da mümkün kılar. Kahramanımızın bu dönüş hareketine kamera da eşlik eder ve hareket boyunca tarot kartları da detaylıca gözlenir. Tarot kartlarının üzerindeki motifler Jodorowsky’nin eserleridir ve onun Panik Fabllarına benzer çizgilerdedir. Bu sefer anlatımda oldukça yararlanılan karşıt ikilik ilkesi olarak mavi ve kırmızı renklerin kullanımı dikkat çekmektedir.



Görsel 15 Tarot Kartlı Oda

Sonraki planda simyacının kahramanımıza üzerinde yıldız figürü bulunan bir madalyon uzattığı görülür. Bu yıldız Davud’un altı köşeli yıldızı değil, beş köşeli bir yıldızdır. Simyada dört elementten oluştuğuna inanılan insanın kutsal beşe ulaşmak için beşinci bir unsura ihtiyacı olduğu düşünülür ve bu unsurun yaşamın gerçek elementi olduğuna inanılırdı. Simyacıların amacı da bu beşinci unsuru elde edip ölümsüzlüğe ulaşmaktır (Schimmel, 1998:131).

Kahramanımız sağ tarafına yatmış bir şekilde yerde teslim olmuş bir halde uzanmışken simyacı onun üzerinde bir ritüel gerçekleştirmektedir. Ritüelde Tarot'un dört temel destesinin sembolleri kahramanımıza verilir. Kahramanımızın bacaklarının arasına fallik bir sembol olarak asa, vücudunun üst kısmına kılıç, kalbinin yakınına kadeh ve en son olarak altına yıldızlı madalyonu yerleştiren simyacı bu ritüeli gerçekleştirirken sırasıyla “bilmek”, “cesaret etmek”, “istemek” ve “sessiz olmak” eylemlerinden bahseder. Gerçekleştirilen ritüel tarot destesinde yer alan dört temel sembole paraleldir; asa destesi arzuları ve cinsel merkezi, kılıç destesi düşünceleri ve zihinsel merkezi, kadeh destesi hisleri ve duygusal merkezi, tılsım destesi ise ihtiyaçları ve maddi merkezi işaret etmektedir (Jodorowsky and Costa, 2009). Sonrasında asistanın elinde bağlı olan bir öküz ve sırtında bir akbaba görülür. “Akbabanın öküzü yakalamak için kullandığı aynı güce öküz akbabayı almak için ihtiyaç duyar.”

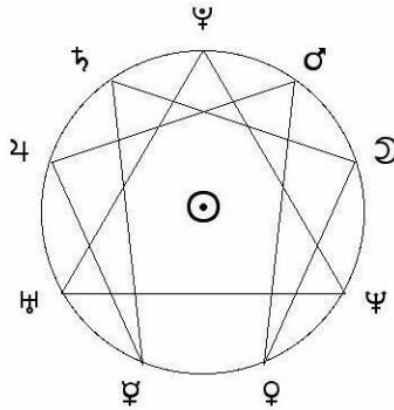
Sonraki planda sekizgen bir oda karşımıza çıkar, zeminde çiçek yapraklarına benzeyen iki parça ve ortasındaki çember göz motifini oluşturmaktadır; bu motifin üçüncü göz çakrasını temsil ettiği söylenebilir. Gözün ortasında Sanskritçe “aum” yazmaktadır. Bu üçleme “geçmiş, şimdi ve gelecek”; “cennet, dünya, cehennem”; “Brahma (Yaratıcı), Vishnu (Sürdürücü Tanrı) ve Shiva (Yok Edici)” gibi farklı şekillerde yorumlanmaktadır.

Odada bir de bir tavus kuşu gezinmektedir. Simyada “cauda pavonis” olarak bahsedilen tavuskuşunun kuyruğu da albedo aşamasından “citrinitas”a geçişle ilişkilendirilir. Tavus kuşunun kuyruğu çok renkli bir yapıdadır ve bu renklerin birleşimi beyaza ulaştırır. Bu açıdan albedo aşaması güneşin doğuşuna zemin hazırlayan aşama olarak ay ya da gümüşle temsil edilebilir (Jung, 1980:248). Aynı zamanda gümüşü altına dönüştürmeyi simgeleyen cauda pavonis, rubedoya ulaşmadan önceki son aşama olan citrinitasa işaret eder.

Simyacı ve kahramanımız gözün ortasındaki çember etrafında saat yönünde dönüp gözü çevrelerken sekiz duvarlardaki platformlarda duran insanlar da duvarla

beraber ikilinin tersine dönmektedir. İkili gözü çevreledikten sonra tam ortada ellerini birleştirerek karşı karşıya dururlar ve sonrasında kahramanımız duvardaki insanları incelemek için duvara doğru yönelir. “Sır’rı bilmek istiyorsun ama insan kendi başına bir şey başaramaz.” diyen simyacı kahramanımıza simya yolculuğunda kendisine eşlik edecek insanları tanıtmaya başlar. “Senin gibi hırsızlar, ama farklı bir düzeyde. Onlar gezegende en güçlü insanlar. Sanayiciler ve siyasetçiler.”

Filmin başlarında da karşılaşılan simyacının taktığı kolye aynı zamanda psikospiritüel kişilik tipolojisinin sembolü olan enneagramı da temsil etmektedir. Filmde gezegenlerle temsil edilen karakterler enneagramda yer alan her bir kişilik tipinin de karşılığını oluştururlar. Birinci nokta Satürn’ü temsil eden Sel, ikinci nokta Neptün’ü temsil eden Axon, üçüncü nokta Merkür’ü temsil ettiğini anladığımız dövme kadını, dördüncü nokta Uranüs’ü temsil eden Berg, beşinci nokta Pluto’yu temsil eden Lut, altıncı nokta Mars’ı temsil eden Isla, yedinci nokta Venüs’ü temsil eden Fon, sekizinci nokta Jüpiter’i temsil eden Klen ve merkezde yer alan dokuzuncu nokta da Güneş’i temsil eden simyacıdır. Eneagramın noktalarından her biri birleşerek bir kişiyi temsil ederler, burada temsil edilen kişi ise filmin kahramanı olan Hırsız’dır (Sherel, 2020). Bu noktadan sonra karşımıza çıkan her karakter simya ve astroloji kaynaklı kurgulanmıştır ve her birini arketipsel sembolizm açısından okumak da mümkündür.



Görsel 16 Enneagram ve Gezegen Sembolleri

Simyacılar kullandıkları metalleri gezegen isimleri ve sembolleriyle ifade ederler, bu açıdan gezegenlerin simya ve astroloji arasındaki ilişkiyi kurduğu

söylenbilir. Onlar için en değerli metal olan altını, içinde bulunduğumuz sistemdeki en büyük ve değerli cisim olan Güneş ile ilişkilendirmişlerdir. Gümüş metalini Ay, cıvayı Merkür, bakır metalini Venüs, demiri Mars, kalayı Jüpiter kurşunu ise Satürn ile ifade etmişlerdir. Bu ilişkinin “Zümrüt Tablet”te ifade edilen “Altta olan ne varsa yukardakine benzer” kanununa dayandığı belirtilir (Burckhardt, 1977)?1999. Babil kaynaklarından beri on iki burcun hepsinin birer gezegenle ilişkilendirildiği ve her burç için benzeşme ilkesine dayanarak (arketipsel benzeşim) yönetici gezegenlerinin belirlendiği bilinmektedir (Türkileri ve Tanık, 2023). Hermesçi geleneğin ürünleri olan simya ve astroloji arasındaki ilişki, yerin göğün aynası olarak açıklanması gibidir. Simya, metallerin ve elementlerin anlamını yorumlarken astroloji de gezegenlerin ve Zodyak’ın anlamını yorumlayarak ortaya koymaya çalışır. Zodyak’ta yer alan on iki burcun İlahi akılda yerleşik olan arketiplerin basitleştirilmiş bir formudur (Burchardt, 81). Jung astrolojiyi hiçbir zaman asıl araştırma alanı olarak belirlememiş olsa da teorilerinin astrolojiyle paralelliği dikkat çekmektedir. Jung’un gezegenleri arketip olarak yorumlamasını da göz önünde bulunduran astrologlar bazı gezegenlerin arketipal karşılıklarını yorumlamışlardır. Bu doğrultuda egoyu Güneş, gölge arketipini Pluto, anima arketipini Venüs, animus arketipini Mars olarak ifade etmişlerdir (Perry, 2008).

Kahramanımıza eşlik edecek ilk kişi gezegeni Venüs olan Fon’dur. Roma mitolojisinde güzellik ve aşk tanrıçası olan Venüs bu kez karşımıza tam tersi bir şekilde bir erkek olarak çıkmaktadır. Fabrikasında bulunan bayrakta da bu tezat devam ettirilmiştir. Venüs’ü ve dişiliği sembolize eden genelde pembe renkte, aşağı bakan ucunda artı bulunan sembol Fon’un mavi, yeşil tonlardaki bayrağı üzerinde sarı renkte ve ucundaki artı yukarı çevrilmiş haldedir. Bu ilk tanıtımda bile Jodorowsky’nin kalıplaşmış yargıları altüst edeceği açıkça okunabilir. Bu fabrikada insanların rahatlığına yönelik yatak, kumaş, kıyafet, kozmetik üretilmektedir. Fon’un fabrikasında amaçları Venüs’ün temsiline uygun olarak güzellik üretmektir ancak tüm sembollerin tersine çevrilmesinden anlaşılabilceği gibi pazarlanan bu güzellik de büyük bir yanılsamadır (Sherel, 2020). Ölümsüzlük yolunda atılacak adımlar için gereken iç güzellik ne yazık ki Fon’un fabrikasında üretilen sahte güzellik maskeleri

ile yaratılabilecek bir olgu değildir. Fon'un ürettiği maskeler persona arketipine bir gönderme olarak da yorumlanabilir.



*Görsel 17 Venüs'ü Temsil Eden Fon'un Flaması*

Fabrikada çalışan işçilerin yanı sıra kucaklarında bir yaşlarında çocuklar bulunan ya da hamile olan bir sürü kadın dikkat çekmektedir; bu kadınların sonradan Fon'un eşleri olduğu öğrenilecektir. Fabrikada beyaz kıyafetler içerisinde iki kadının başında bulunduğu bir kadın ve erkek oturur pozisyonda yer almaktadır. Adam Fon'un babası, kadın heykeli ise annesinin mumyasıdır. Babası Fon'un imparatorluk olarak bahsettiği fabrikasının kurucusudur; kendisinin sağır, dilsiz ve kör olması aslında bu sınıfa yönelik yapılan bir eleştiridir. Babasının bir karar vermeden önce annesinin mumyasına danıştığını söyler. Bahsettiği iletişim şekli ise babasının mumyanın cinsel organı bulunan yerin ıslaklığını kontrolüdür. Fon sonrasında eşleri olan kadınlardan bahseder, işçi olarak başlayıp sekreterliğe yükselttiği kadınlarla yalnızca çalışma saatlerinde cinsel birliktelikte olduğunu söyler. Sonrasında işçi bir kadının yüzündeki kanı temizlemesi üzerine kadının çılginca sevindiğine şahit olunur; üstündeki kıyafetlerden onları yırtarak kurtulur. Fon'la birlikteliğinde vücudundan çıkan sıvı inci, sedef taneleri olarak ifade edilir ve bu birleşme sonrasında kadın karnı şiş bir şekilde ekrana gelir. Kadınla işi biten Fon onu diğerlerinin yanına gönderir. Bu fabrika aslında yozlaşmış sistemin de bir özetidir.

Sonraki planda üretilenleri deneyen modeller görülür, erkek modellerin kaslarının belirgin olması gerektiği düşünülen yerlerinde kas şeklinde takma plakalar olduğu görülür. Tüm bu sahte kaslar, dik kalçalar, büyük cinsel organlar toplumda dayatılan güzellik algısına bir göndermedir aslında. Nitekim insanların oldukları değil görünmek istedikleri kişi olarak sevilme isteklerine karşılık insan dokusuna yakın

maskelerin üretildiği ve bunların yaşam boyu dayanıklı olduğu belirtilmiştir. Hatta kadvraların bile güzel gözükmesi için maskeler üretilmektedir. Bu maskeler güzel gözükmekten öte donatıldığı elektronik cihazlar sayesinde hareket de edebilmektedirler. Ne kadar maskelerin benzersiz olduğu söylense de karakterlerin yapay ve benzer ifadelerle sahip görünüşleri ünümüzdeki estetik furyası ve tek tipleşmenin bir örneği olmuştur. Kadvralara yapılan işlem de mummyalamanın sürreal yorumu gibidir.

Kahramanımızın ikinci refakatçisi gezegeni Mars olan Isla'dır. Isla'nın tanıtımında karşımıza çıkan ilk planda bir bacağı olmayan bir kadın ve anonim eser Gabrielle d'Estrees ve Kızkardeşinin Portresinden bir kesit dikkat çekmektedir. Bu eserin lezbiyen ilişkiyi sembolize ettiği ve Mars gezegeninin simgesi olduğu eril gücün yıkıma uğratıldığı olarak yorumlandığı söylenebilir (Karagöz, 2021:1179). Sakat kadının bir kolu çevirmesiyle yatağın kapağı açılmış ve üç çıplak kadın bedeniyle beyaz köpekler görünmüştür. Kadınlar uyandığında ortadaki kadının Isla olduğu yanındakilerin ise filmin açılış sahnesindeki ritüelde yer alan kadınlar olduğu fark edilebilir. Fon karakterinde olduğu gibi burada da gezegenin sembolize ettiği özellikler kalıplaşmış motiflerin tersine işlenmiş. Roma mitolojisinde savaş tanrısı olarak karşımıza çıkan Mars karakteri filmde eşcinsel bir kadındır. Kendisini temsil eden bayrak yine önceki karakterde olduğu gibi tamamen ters çevrilmiş bir halde kullanılmıştır (Sherel, 2020).



*Görsel 18 Mars'ı temsil eden Isla'nın Flaması*

Birbirlerini günaydın dercesine selamladıktan sonra kadınları gönderen Isla hazırlanmaya başlar. Sonraki planda Isla'nın bir "erkek gibi" giyinmiş bir halde elinde

zincirle tuttuğu iki köpek ve iki yanında beraber uyandığı kadınlarla karşımıza çıkar. Kadınlar göğüslerini açıkta bırakacak şekilde giyinmişlerdir. Pembe zeminli bir odada içerisinde çıplak erkeklerin olduğu çember biçiminde bir alan yer almakta, alanın çevresinde de insanlar bulunmaktadır. Isla'nın yardımcısı sakat kadın düdüğünü çalar ve çember alan içerisindeki tüm çıplak erkekler Isla ve kadınların karşısına gelirler. Isla "Her sabah erkek sekreterlerimi uyandırırım." diye anlatmaya başlar. Sonrasında Mars temsiline uygun olarak Isla'nın silah üretip sattığını öğreniriz. Bu silahlar yalnızca geleneksel silahlar değil, nükleer ve biyolojik silahlardır da. Isla'nın evinin çıkışında pembe giysili birçok kişi görülür, bunun yanında "erkek gibi" giyinen kadınlar da vardır. Çitlerle oluşturulan bir platformda denek olarak kullanıldığını anladığımız erkekler önlerindeki silahların süngülerine doğru ileri geri hareket ederler. Isla'nın "Büyüklik yanığı oluşturulan bir ilaç üzerinde çalışıyoruz." demesi üzerine herkes alkışlar; başka bir ilacın da zararsız insanları vahşi hayvanlara dönüştürdüğünü söyler. Genç neslin protestolar için silahlara ihtiyaç duyduğunu söyleyen Isla; ürettiği psikodelik tüfekleri, el bombalı kolyeleri, Rock'n Roll silahları, mistik silahları gösterir. Özellikle barışı, iyiliği temsil eden inançlara yönelik tasarlanan silahlar dikkat çekicidir çünkü doğal olarak bu silahların hedef kitlesi dindar insanlardır. Dindarlık kisvesi altına saklanarak yaşanan ve yaşatılan vahşetler düşünülünce Jodorowsk'nin din sömürüsü altında çarpık düzenin bir eleştirisini daha ortaya koyduğu rahatlıkla söylenebilir. Isla'nın tanıtımında en başta anlayabileceğimiz gibi eril düzenin yerle bir olduğu; toplumda egemen olan kadın ve erkek figürlerinin birbirinin yerine geçtiği açıkça görülmektedir. Jung'un arketiplerin fazlaca etkisinde kalmayı "şişme" (inflation) olarak adlandırdığı bilinmektedir. Kişinin şişme etkisinde olması tamamen kolektif bilinçdışının etkisine girmesi olarak açıklanabilir (Fordham, 2019 ve Küskü, 2020). Mars'ın savaşçı niteliğiyle animus arketipinin güçlü bir simgesi olduğu düşünüldüğünde Isla'nın animusunun şişme etkisiyle tehlikeli bir hal aldığını söylemek doğru olacaktır.

Kahramanımızın üçüncü olarak tanıştığı kişi, gezegeni Jüpiter olan Klen'dir. Yunan mitolojisinde Zeus, Roma mitolojisinde Jüpiter olarak karşımıza çıkan tanrıların tanrısı en güçlü ve en bilge lider olma özelliklerini taşımaktadır. Klen'i tanımaya evinden başlarız. Evinde farklı sanat akımlarına ait tablolar bulunduğu

görülür. Üst katta Klen'in karısı olduğunu söylediği siyah elbiseli bir kadınla karşılaşılır. Kadının mutsuzluğu gerek mimiklerinden gerek beden dilinden açıkça anlaşılmaktadır. Klen'in elini tutup öpmesi üzerine elindeki küçük şişeden pamuğa döktüğü sıvıyla Klen'in öptüğü yeri dezenfekte eder. Yukarıdan aşağı iki farklı yandan inen merdivenlerin tam ortasında bir İsa heykeli ve altında Marcel Duchamp'ın sanat teorisinde çığır açan eseri Fontaine'e bir gönderme barındıran bir klozet bulunmaktadır. Klen'in tanıtımının devamında da kendisinin bir sanat tüccarı olduğunun fark edilmesi sanatın ne olduğu konusundaki tartışmaları yeniden hatırlara getirecektir.

İki ayrı merdivenden aşağı inen Klen ve eşi ters yönlerde hareket etmeye devam ederler. Eşi piyanonun başına oturarak tuşları temizlerken Klen evden çıkmaktadır. Klen'in evinin dışında arabası ve şoförü görülür. Klen'in arabaya binmesinin ardından şoförü de biner ve Klen'in burnundan ona bir madde verir. Sonraki planda dağınık saçları ve salaş görüntüsünden anlaşılacağı üzere hippie bir kadın görülür. Klen'in sevgilisi olan bu kadın da arabaya biner, ikili birbirlerine uyuşturucu madde vererek öpüşmeye başlar ve arabada birlikte olurlar. Sonrasında Klen'in "sanat fabrikası" tanıtılır. Mavi renkli önlükler giyen işçiler bir grup insanın kalçalarını boyayarak kağıda baskı yaptırmaktadırlar. Her sezon yeni bir sanat serisi ürettiklerini söyleyen Klen, sevgilisi ile birlikte sanat fabrikasını gezmektedir. Bu sırada yalnızca belirli bölgeleri görülen farklı renk ve desenlere boyanmış bedenlerden oluşan seks makinelerini denerler. Şoförü ve sevgilisi Klen'in böyle bir seks oyuncağını deneyimlemesine yardımcı olurlar. Klen "Bir aşk makinesi yarattık." diyerek ürettiği makineyi tanıtmaya başlar. Makinenin çalışması için seyircinin, oyuncunun da onunla birlikte hareket etmesi gereklidir. Bir demir çubukla makinenin "vajinasının" ovulması yoluyla makinenin tatmin olma yeterliğini belirlenecektir. Klen bahsettiği demir çubuğu şoförüne uzatır, şoför de çubuğu makineye bir süre vurduktan sonra yorulur. Klen, şoförünün kötü bir aşık olduğunu söyleyerek onun cinsel gücünü eleştiriye tutmuştur; şoför de bu eleştiriye kızarak makineyi "firijit" olmakla suçlar. Klen sonrasında demir çubuğu giysilerinden kurtulan sevgilisine uzatır ve sevgilisi makineyi tatmine ulaştırır. Makinenin sonrasında kendinden daha küçük bir "yavru makine" ürettiğine şahit olunur. Evlilik kurumunun ve ahlaki değerlerin çökmesi,

sanatın bir fabrikası olacak kadar değersizleşmesi ve makinenin makine üretecek konuma gelmesi eleştirileri Klen özelinde öne çıkan konulardır.



*Görsel 19 Klen'in Sanat Fabrikası*

Dördüncü karakter gezegeni Satürn olan Sel'dir. Sel, müşterisi çocuklar olan bir kuruluşun sahibidir. Bir okul bahçesindeki üniformalı çocukların arasına melek kanatlı bir tahta bacak ve Noel Baba kılığındaki cücelerle girerler. Bu sırada gazeteciler de fotoğraf çekmektedir. Palyaço kılığındaki Sel, pandomim benzeri bir performans sergilerken üzerinde siyah ve beyaz hilal şeklinde ay çizili olan bir file bindirilir ve siyah giysiler içerisinde bir cellada benzeyen bir kişi fili yürütür. Yanındaki cüceler ve melek kanatlı adam da onları takip eder. Bir meydan benzeri yerin ortasında filiyle duran Sel filinden iner ve yaşlı askerlerin elindeki tüfeklerle oluşturduğu köprünün altından geçer. Askerlerden dördü ellerinde uzun kürk mantolarla Sel'in etrafını çevirirler. Sel kafasında kuruluşunun sembolü bulunan başlığını, peruğunu çıkararak yüzündeki boyaları siler. Mantoların içine doğru saklanır ve yeniden ortaya çıktığında ciddi bir kadın kılığındadır.



*Görsel 20 Satürn'ü Temsil Eden Sel*

İçeri ilerlediğinde buranın huzur evi gibi bir yer olduğunu ve yaşlılarla dolu olduğu görülür; insanların üstünde kuruluşun sembolünün baskılı olduğu kağıtlar asılıdır. Etrafta bulunan silahlar ve hedef tahtaları dikkat çekmektedir. Sel müşterileri arasında hükümetin de bulunduğu savaş oyuncakları üreten bir kuruluşun yöneticisidir ve çalışanları yaşlı insanlardan oluşmaktadır. Fabrikada hükümet politikalarına uygun çalışan bir bilgisayarları da vardır ve bu bilgisayarları gelecek savaş ve devrimlerin bilgisiyle beslerler. Bilgisayar, çocukların doğumundan itibaren savaşa yönelik koşullanmasını sağlayacak oyuncakların üretilmesini planlar; hedef kitleye yönelik silah oluşturulur. Örneğin Peru'ya karşı yapılacak bir savaş planlandığında sadece beyaz ten rengine sahip haçlarla yok edilebilen büyük cinsel organlı kahverengi vampirler üretmeleri bilinçaltında amaca yönelik koşullandırmayı sağlayacaktır. Çocukların dost ve düşman algısını yönlendirmek adına kahraman mitleri üretilmiş “Captain” adlı kahramanın olduğu çizgi roman serileri basılmıştır. Sel'in de açıkça söylediği gibi çocukları yıllar öncesinden olası düşmanlarına karşı nefret etmeye koşullayan bir kültür üretilmiştir. Kültür endüstrisinin nasıl işlediği açıkça belirtilmiştir. Sel'in tanıtımında sorgulanmayan, yalan haber kaynaklarının, medyanın ve yıkıcı propagandalarının gücüne dikkat çekilen bir bölüm olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Sonraki karakter gezegeni Uranüs olan Berg'tir. Berg ile ilk karşılaşma fuşya saten pijamaları içerisinde yüzünde salatalık maskesiyle, leopar desenli yatağındadır. Yatağın başucunda plastik bir kadın büstü bulunmaktadır. Uyuyan Berg'in yanına yeşil saçları bigudili pembe tül elbise içerisinde yaşlı bir kadın gelir, Berg'i uyandırarak dudağına bir öpücük kondurur. Elindeki el biçimindeki oyuncakıyla Berg'in vücudunu ve cinsel organını okşayarak oynar, sonrasında üstündeki tülü atarak iç çamaşırlarıyla odada bulunan oyuncak atın üzerine biner. Berg'i kışkırtma amaçlı bir performans sergilemeye başlar ve soyunur, cinsel organındaki tüyler de saçları gibi yemyeşildir. Sonrasında yatağa Berg'in üstüne atlar. Sonraki planda kadın bir klozetin üzerinde otururken görülür; göğüs uçlarında altı köşeli parlak yeşil yıldızlar vardır. Kadın uzunca klozetin üzerinde oturmuş şarkı söylerken, Berg de küvette yıkanmaktadır. Kadın pencerenin boyutunun yanlış olduğundan ve onu

beğenmediğinden yakınır. Duvardaki deliği kapatmasını ister ve Berg'in pencereyi kapatması üzerine kadın neşeyle kahkaha atar.



*Görsel 21 Uranüs'ü Temsil Eden Berg*

Sonraki planda kadın siyah püsküllü bir iç çamaşırı içerisinde, Berg arkasında mutfakta görünürler. Kadın bir biberona sıcak süt doldurarak bir beşiğin yanına gelirler. Berg sütün sıcaklığını elinin üzerinde kontrol ederken yanındaki kadın bebeklerinin aç olduğunu söyleyerek beşiğe uzanır ve büyük bir yılanı kucağına alır ve sütle besler. Sonraki planda kadın başka bir elbise içinde Bergle birlikte evin içinde ilerler. Berg kulağına kulaklık takarak radyo benzeri bir cihazla ilgilenirken kadın da örgüsünü eline alır. Sonraki planda kadının ördüğü şeyin bebeğimiz dediği yılan için olduğu anlaşılır. Kadın, Berg'e raporu bitirip bitirmediğini sorar ve Berg bitirmediğini söyleyerek çalışmaya döner. Bu sırada bir alarm duyulur; alarm başkanın raporu istediğini belirten bir uyarıdır. Alarmı duyan ikili telaşa kapılır. Berg ve kadın bir kurdeleyi bileklerine bağlayarak başkanın karşısına çıkarlar. Berg, başkanın ekonomi bakanıdır. Başkan sarı bir takım içerisinde ayakta durmakta iki yanındaki koltuklarda yarı çıplak iri erkek koruma oturmaktadır. Berg ve kadın başkana yaklaşınca ayağa kalkarak silahlarını doğrulturlar. Raporu okumaya başlayan Berg, gelecek beş yıl içerisinde dört milyon yurttaşı elemeleri gerektiğini söyler. Bunun üzerine Hitler'e benzeyen başkan eline telefonu alarak gaz odası uygulaması için başlatma emri verir. "Gaz okulları, gaz üniversiteleri, gaz kütüphaneleri, gaz müzeleri, gaz dans salonları ve gaz genelevleri..." Bu gergin ortam sonrasında Berg ve karısı el ele çimlerde şarkı söyleyip hükümet bayrağını sallayarak gezerken başkanın korumaları gibi korumalar ikiliye eşlik eder. İkili bir masada oturmuş bir şeyler yer, içerken yukarıdaki kuşlar pisler. Berg kuşun pisliğini temizleyip içeceğini yudumlamaya ederken kuş yeniden

pisler. Bu sırada kadın masanın üstündeki pastadan gelin figürünü kopararak kafasını ısırp yemeye başlar. Berg de benzer şekilde elini pastanın üzerinde gezdirerek en tepedeki kadın figürünü alır ve pastaya saplayarak “Senden nefret ediyorum” diye bağırır.

Kahramanımızın sonraki tanışacağı kişi gezegeni Neptün olan Axon’dur. Axon bir polis şefidir. Axonla ilk tanışma çembere benzer bir mermer üzerinde başında pembe çiçekli taç bulunan bir erkek çıplak yatmaktadır. Etrafını davullar çalan polisler çevrelemiştir ve Axon da beyaz bir atın üzerinde etrafında dönüp durmaktadır. Axon’un devasa bir silahla yatan kişiye yaklaştığı görülür, bu arada polisler de sloganlar atarak etraflarında dönmektedir. Daha sonra Axon’un elinde büyük bir makasla yatan adamın cinsel organını keser, yatan genç adam acıdan çığlık atar. Sonrasında cinsel organı elinde, Axon’un yanında kalabalığa coşkuyla selam verir; kalabalık da bu selamı coşkuyla karşılar. Bir tür inisiyasyon töreni olarak yorumlanabilecek bu ritüel sonrasında Axon cinsel organını kestiği gence “Bu hayatının en güzel günü” der. Çünkü genç adam kendi vücuduna ait bir parçayı kendi isteğiyle ona vermiş ve kendinden önceki 999 kahramanın geçtiği kabul törenine katlanmıştır.

Bu inisiyasyon töreni Kybele-Attis kültünü hatırlatmaktadır. Farklı kültürlerin mitolojilerinde Adonis, Osiris, Temmuz, Dumuzi, Baal gibi isimlerle de karşımıza çıkan Attis’e dair farklı birçok anlatı vardır (Stone, 2000:51). Filmdeki törenin referansı olarak kabul edebileceğimiz anlatı ise Frig mitolojisinde ana tanrıça Kybele’nin aşık olduğu Attis’in tanrıçaya sadakat yeminini bozması üzerine duyduğu pişmanlık nedeniyle kendisini hadım ederek tanrıçaya kurban etmesidir. Attis’in çektiği bu acıya dayanamayan Kybele, Attis’i bir çam ağacına dönüştürerek onu ölümsüz kılar. Bu ölme ve dirilme motifi farklı anlatılar şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Erhat, 1996:184-5). Anlatıların hepsinde olduğu gibi Kybele’nin, Pessinus ve Roma’da yer alan rahipleri Attis olarak anılırlar ve tanrıçaya sadakatlerinin bir göstergesi olarak kendilerini hadım etmek zorundadırlar. Bu tören hem tanrıçaya olan sadakati hem de semavi bakireliği sembolize etmektedir (Kurt, 2010:68-9).

Genç adam elinde kesilmiş cinsel organının içinde bulunduğu cam bir fanusu diğerlerinin bulunduğu odaya götürür, genç odanın kurbanıyla beraber Axon'un "bin testis mabedi" tamamlanmıştır. İkili sonra odanın ortasındaki kırmızı dua alanına yönelir, Axon ortadaki fanusun içinden üzerinde kendi sembolünün bulunduğu siyah kaplı küçük defteri uzatır. Bu Axon'un kutsal kitabıdır, gençler bu kitabı okuyarak Axon'a inanmayı öğrenirler.



*Görsel 22 Neptün'ü Temsil Eden Axon'un Gerçekleştirdiği İnisiasyon Töreni ve Axon'un Flamaları*

Polislerin talimleri ve protesto yapan insanlar görülür sırayla ancak protestocular bir patlamayla korkarak geri çekilmeye çalışırlar. Patlama sonrasında mavi bir gaz yayılırken içinde kırmızı boyalar bulunan kovaları birbirleri üstüne dökerek tamamen kırmızıya bulanırlar. Kırmızıya bulan insanlar yerde yatarken polis tazyikli suları onların üstüne sıkar. İnsanların cesetleri içerisinden iç organlarının çıktığı görülür; renkli kumaş parçaları, toplar. Saldırılan öğrencilerin hepsinin kanı baştaki gibi farklı renklerde akar; hepsinin içinden farklı nesnelere çıkar. Cesetler düzenli bir şekilde sokağa dizilmişken Axon bazı vücut parçalarının başında diz çökmüş "kutsal kitabından" bir şeyler okumaktadır. Bu sırada yeniden bir gaz bulutu cesetlerin üzerine kaplar. Sonraki planda Axon'un mabedi içerisinde müritleriyle beraber, tüm dinlerde karşımıza çıktığı gibi bir çember oluşturmuş, huşu içerisinde sağa sola sallanarak "kutsal kitabı" okudukları görülür: "Axon, gerçek ve güç ve ışıktır..." Axon'un tanıtıldığı bölümde dinin sapkınlıklara konu olduğu ve nasıl sömürüldüğü açıkça ortaya konmuştur.

Kahramanımızın tanışacağı son karakter ise gezegeni Plüton olan Lut'tur. Lut mimarlıkla uğraşmaktadır. Plüton, Antik Yunan mitolojisindeki yeraltı tanrısı

Hades'in karşılığıdır. Jodorowsky'nin "Bence çağdaş toplumun en büyük kötülüklerinden biri; geometrik, doğrusal formları nedeniyle mimarlıktır" sözüne bakılırsa yeraltının efendisi olarak bir mimarı seçmesi şaşırtıcı olmayacaktır (2009). Bir yapı içerisinde karşımıza çıkan Lut'un Mickey Mouse kostümlü çocuklarla saklambaç oynamaktadır. Çocuklar onu ararken Lut sürekli yer değiştirerek onlardan saklanır. Çocuklar Lut'u her bulduklarını sandıklarında ve yakalamaya çalıştıklarında Lut aslında onları arkalarından takip etmektedir. En sonunda çocukların karşısına çıkar, çocuklar el ele tutuşup etrafında dönmeye başlarlar. Bir açıdan Lut'un pedofili bir altyapısı olduğu söylenebilir.



Görsel 23 "Özgürlük Şehri Projesi"ni Sunan Lut

Çok aileli kompleksi inşa etmekle hata yaptıklarını söylerken, kastettiği şey bugünlerde çoğu kişinin yaşadığı apartmanlardır. Bu yapı çeşidinin para kaybettirdiğini çünkü insanın bir yuvaya değil bir sığınağa ihtiyaç duydukları ifade edilir. Bir basketbol stadyumu içerisinde "U" biçiminde kurulan bir yemek masası etrafında oturan insanlar, Lut'un salona girişiyle ayağa kalkarak alkış tutarlar. Masadakiler yemek yerlerken Lut üzerinde tabut benzeri bölmeler olan iki boyutlu dikey bir maketi masaya koyarak bir işçinin sadece uyumaya geleceği, elektriğe veya suya ihtiyaç duymayacağı, fabrikada yemek zorunda bırakıldığı için yemek yemeyeceği binayı tanıtır. Binanın önünde bulunan kamyonlarının bina sakinlerinin ortak kullanacağı tuvalet kamyonları olduğunu söyler. Sonrasında masaya buzdan bir penis getirilir ve masadaki kadınlar buzdu okşamaya ve yalamaya başlarlar. Lut'un çağrısıyla bir zenne sahneye gelir ve etrafta dönmeye başlar. Lut da altında büyük bir şey olduğu anlaşılan gri örtüyü kaldırarak tabut biçimli yeni tasarımının şovunu yapar. Siyah örtünün altındansa yarı çıplak bir kadın çıkar ve emekleyerek tabuta doğru

yönelir. Küçük kapısından içeri giren kadın sonra tabutun kapağının tamamen kaldırılmasıyla tamamen çıplak bir şekilde ortaya çıkar. Araba camını açmaya yarayan kol gibi bir mekanizma ile eğimin ayarlanabildiği görülür. Lut “Özgürlük Şehri” adını verdiği bu projesini “Özgür bir adam ol. Ailesiz. Evsiz.” sloganıyla duyurur. Projenin maketleri yakın planda gösterilir.

#### 5.4. Rubedo

Bu aşama “Felsefe Taşı” ya da “Filozof Taşı”nı simgeleyen son aşmadır. Simyacılar her türlü değersiz metalin altına dönüştürülebileceğini savunmuşlardır, ancak aralarından bazıları altından daha değerli olan felsefe taşına ulaşmaya çalışmıştır. Filmin bu bölümünde karakterlere vaat edilen de birçoğunun ulaşmak istediği ölümsüzlüktür. Bu noktada sadece kahramanımızın değil bütün karakterlerin kendi sonsuz yolculuklarına eşlik edecek, ve yolculuğun aşamalarını sırasıyla takip edebileceğiz. Bireyleşme sürecinin genel olarak bilinmeyene yapılan bir yolculukla simgelendiğini belirten Jung, Dante’nin “İlahi Komedyası”nda geçen gezginin yolunu ararken karşılaştığı bir dağa tırmanma kararını örnek verir. Ele aldığımız film örneğinde de kahramanımız ve hatta ona eşlik eden diğer karakterleri oynayan kahramanların yaptıkları Kutsal Dağ yolculuğunda bireyleşme sürecinden bahsetmek açıkça doğru olacaktır (Jung, 277). Jodorowsky kahramanımıza yolculuğunda eşlik edecek olan karakterleri ekleyerek bizlere kahramanımızın hikayesinin yanında karakterlerin de yolculuğunu izleyebilme olanağı sunmuştur.

Kahramanımızın tırmandığı kulenin etrafında dönen bir helikopter kulenin dibine iner ve içerisinden az önce tanıtılan kahramanlar iner. Simyacı, dövmeli yardımcısı ve her ne kadar yozlaşmış halleri olsa da yedi gezegenin temsilcisi olan bu yedi karakterin bir araya geldiğinde “enneagram”ın dokuz sembolünü temsil ettiği söylenebilir. Simyacı, topladığı bu ekibe güç ve paraya sahip olduğunu ancak ölümlü olduğunu söyler. Ölümsüzlüğün elde edilebilir olduğuna inanan simyacı etrafına topladığı dokuz kişiye Kutsal Dağlar’dan bahseder. Hindistan’da Meru, Taocuların Kunlun Dağı, Himalayalar’da Karakoram, Filozofların dağı, Rosicrucian Dağı, San

Juan de la Cruz'un Kabalistik Dağı gibi birçok kutsal dağ olduğunu söyleyen simyacı her zaman aynı olan efsaneden bahseder. Burada coğrafya neresi olursa olsun efsanenin aynı olması zamandan ve mekandan bağımsız bir şekilde var olan kolektif bilinçdışının ürünlerine de bir gönderme olarak okunabilir.

Efsaneye göre dağın tepesinde dokuz ölümsüz yaşamaktadır ve bu 40 bin yıldan daha yaşlı olan ölümsüzler dünyayı yönetirler. Efsanelerde yer alan dağa, ağaca ya da sarmaşığa tırmanarak göğe çıkmak, tanrıyla iletişim kurmak olgusu sıklıkla tekrar etmektedir (Eliade, 1992:201). Filmde, tepesinde ölümsüzlerin bulunduğu inanılan Kutsal Dağ'ın bu olguya dayanarak kurgulanmış olduğu söylenebilir. Geçmişten bu yana birçok halk efsanesinde, mitlerde, masalarda karşımıza çıkan ve merkezi temsil eden dağ kavramı aynı zamanda yer ile göğü birleştirdiğine ve "fanilerin" "Tanrı"ya ulaşabildiğine inanılan merkezlerdir. Tanrılarla iletişim kurmak ilkel insanlar için zahmetsiz ve doğalken ayinsel problemler sonucu tanrıların göğün yükseklerine çekilmesi onları sadece şamanların, büyücülerin, rahiplerin, hükümdarların ya da kahramanların ulaşabileceği bir hale getirmiştir (Eliade, 1992:20).

Jung'un kendisi de dağ kavramının; tırmanışın, yolculuğun hedefini temsil etmesinden dolayı psikolojide "Kendilik" anlamında kullanıldığını belirtmiştir. İncelediği rüyalar ve mitlerde dağın yüksekliğinin ve büyüklüğünün yetişkin bir kişiliği imgelediğine de dikkat çekmiştir. Dağın zirvesine yapılan yolculukta genellikle karşımıza çıkan arketipin kahramanın yol göstericisi, akıl hocası olarak da tanımlayabileceğimiz yaşlı bilge adam olduğunu da örneklendiren Jung, yaşlı bilge adamın sorduğu sorularla kahramanın kendi üzerine düşünmesini ve ahlaki güçlerin toparlanmasını sağladığını da ifade etmektedir. (Jung, 2020:100). Filmde açıkça yaşlı bilge adam arketipini taşıyan simyacı bu ölümsüzleri kendi ekibine benzeterek, onların başardığını kendi ekibinin de başarabileceğini söyler. Ölümü fethetmeyi öğrenmek için ölümsüzlerin nerede yaşadığını ve oraya nasıl ulaşılacağını anlatmaya başlar. Elindeki kadim Rosicrucian kitabında Dokuz Ölümsüz ve yaşadıkları yerin bulunduğunu söyleyerek kitabı gösterir. Kitapta Dokuz Ölümsüz dokuz uçlu bir yıldızı çevreleyen yuvarlak bir masanın etrafındadır, bu yer Lotus Adası'nın kutsal dağıdır.

Bazılarının güçlerini bankalardan “kağıt parçaları” çalmak için birleştirdiğini söyleyen simyacı, kendilerinin de kutsal dağa saldırmak ve bilgelerin ölümsüzlük sırlarını çalmak için güçlerini birleştirmeleri gerektiğini söylerken karakterleri detaylıca görürüz. Ancak bu bilgeliğe erişebilmek için kendileri de bilge olmalıdır. Kimyasal elementler gibi aydınlanmanın tekniklerinin de çok ama sınırlı olduğunu belirtir ve aydınlanmaya daha çabuk ulaşmak için teknikleri birleştireceklerini söyler. Doğru formülle herkesin aydınlanabileceğine inanan simyacı dokuz kişiyi arkasında toplayarak kadim kitabın görüntüleri karşısında el ele tutuşarak bir ritüel başlatır. “Başarılı olmak için, benliklerimizden vaz geçmeli ve ortaklaşa bir varlık olmalıyız.” Bu söz kolektif bilinçdışını, bireyleşme ve bütünleşme sürecini açıkça ortaya koymaktadır.

Karakterler sırasıyla zemininde mavi bir göz motifi bulunan sarı bir odaya düzen içerisinde girerek, irisin etrafında çevrili olan taburelere otururlar. Simyacının ellerini kaldırmasıyla göz bebeği olarak yorumlayabileceğimiz yerden alevler yükselir. Karakterler sırasıyla büyük çantalar içerisinde çıkardıkları para tomarlarını alevlere atarlar. Hiçbir şeyi olmayan kahramanımız ise hırsız karakterinden vazgeçmeden masadaki paralardan alıp giysisinin içine gizler. Tüm paralar alevlere giderken kahramanımız paraları kurtarmak istercesine masanın üzerine atlar ancak simyacı onu ölümlle tehdit ederek parasını yok etmesi konusunda uyarır. Karakterler gülerken kahramanımız sakladığı paraları çıkarıp ateşe atar.

*“İstikrarsız, tereddütlü, şaşırmış, arzu dolu, dikkati dağılmış, kafası karışmış kişilik putunu yok etmeliyiz. Benlik algısı bu “ben”im, şu bana ait diye düşünürken kendi kendisini bağlar ve Büyük Öz’ü unuttur.”*

Bu sözler üzerine Axon başta olmak üzere herkes putlarını kaldırıp ateşe atar; başta kahramanımızın arkasında diğer karakterlerin putları gözbebeğinin alevinde yanmaya başlar ve eriyerek yok olurlar, bir olurlar.



*Görsel 24 Kahramanların Yuvarlak Masa Etrafında Toplanmaları*

Kahramanımız ve diğerleri ellerinde uzun sopalar, siyahlar içerisinde dağa doğru yürümeye başlarlar. Bu sırada filmin başlangıcında kilisede karşımıza çıkan kadınlardan kahramanımızla iletişim kuranın gizlice onları izlediği görülür. Simyacı köy evi gibi bir yerin bahçesinde olan adama yaklaşır ve elini öper, onun peşinden herkes adamın elini öper. Sonrasında kahramanımızın vücuduna bardak çekmesinden adamın bir şifacı olduğu anlaşılır. Şifacının bardak çekmesi sırasında ayaklarının kokusunu alan Lut'un midesi bulanır ve oradan uzaklaşarak istifra eder. Simyacının peşinden gitmesi üzerine Lut, şifacının ayaklarının "köpek gibi" koktuğunu söyler. Simyacı da güzel dişleri olduğu şeklinde yanıt verir. Bu yanıt "bardağı dolu tarafından görmek" olarak yorumlanabilir. Kişinin dünyaya bakışı hayatını şekillendiren en önemli unsurdur. Simyacı kokuya dayanamadığını yineleyen Lut'un kemiklerini kırar ve onu iyileştirirken şifacının kokusundan hoşlanacağını söyler. Şifacı başta olmak üzere herkes Lut'un vücudunu ovarken görülür. Buradan sonra tüm karakterler çimenlerin arasında dolaşırlar, insanın bitkileri zayıf düşürerek toprağı işlemeyi öğrendiklerini ancak yabancı bitkilerin yaratılışlarından beri aynı kaldıkları söylenir. Sırrın alçakgönüllü muhafızları olan yabancı otlardan hazırlanan bir içecek tüm karakterler tarafından içilir. Bu sırada filmin başındaki kızın maymununun da bir yerde içekten içtiği görülür, sonrasında kız elinden alır ve o da içer. İki cücenin rehberliğinde başka bir şamanın yanına giderler, şaman çiçeklerin bilgeliğinden bahseder. Tüm karakterler kıyafetlerinden kurtularak çiçeklerin arasına koşarlar. Sonrasında hepsinin yan yana diz çökmüş bir şekilde oturduğu ve şamanın yaptığı bir karışımdan karakterlerin vücutlarına sürdüğü görülür. Karakterler şamanın onlara verdiği tohumu vücutlarına sürmeye devam ederken transa halinde sallanmaya başlarlar. Bundan sonrasında çeşitli bitkiler ve hayvanlar; doğadan kesitler görülür.

Bir köpek koşarak karakterlerin bulunduğu yere gelir; köpeğin duyuları alıp götüreceği söylenir. Artık karakterlerin görmesine gerek yoktur çünkü köpek onların yerine görecektir. Köpek yeşillikler içerisinde ilerledikçe köpeğin gözünden çiçekler görünür. “Birlikte kutsal çiçeğin arayışında bir köpeği oluşturuyoruz.” (Altın çiçeğin sırrı) El ele trans halinde yürür ve yerde sırt üstü yatıp ayaklarını havaya kaldırır. “Birlikte kutsal suyun arayışında bir çiçeği oluşturuyoruz.” Tüm karakterlerin trans halleri görülür ve sonrasında yanına geldikleri şaman ve cücelerle karakterlerin oturduğunu görürüz. Ancak aralarından biri eksiktir, şamanın ortadaki büyük taşı göstermesi üzerine suya bakar ve onun boğulduğunu söyler. Bunun üzerine karakterlerin hepsi suyun içerisine bakarak kendi yansımalarını görürler ve onun boğulduğunu kabullenerek bir yas ritüeli düzenlerler. Tasın içindeki suda kendi yansımalarını görüp tanımamaları artık karakterlerin bedenlerine yabancılaştığı ve gerçek Benliklerini bulmaya hazır olduklarının bir göstergesidir. Tasın içindeki suyu çimenlerin arasındaki bir deliğe boşaltıp taşı da deliğe oturtturarak gömerler. Bu sırada kilisedeki kız ve maymunu üstlerinde kırmızı tişörtler meditasyon yapar gibi oturmuşlardır.

Simyacılar, Magnum Opus’a ulaşmak ve ruhlarının yeniden doğmasını sağlamak için İsa anlatısı örneğini benimsemişlerdir. İsa örneğinde olduğu gibi ölümü yenmenin onu yaşamak, bu deneyimi kabullenmek gerekmektedir (Schmidt’ten akt. Eliade, 2003:172). Filimde de kahramanımız ve karakterler Kutsal Dağ’ın tepesindeki ölümsüzlere ulaşma yolculuğunda kendi geçmiş benliklerinden vazgeçtikleri bir ritüel yapmışlardır. Karakterler yas ritüelinde kendilerini ölüme teslim eder; zevklerinden, acılarından vazgeçer. Kendilerinde emanet olanı iade ederler. Aileleri, geçmişleri, onlara ait olduğunu düşündükleri duyguları, her şeyden feragat ederler. Ağlayarak “bir hiç” olduklarının farkına varırlar. Hiçlik tek gerçekliktir ve ona ulaşmaya çalışırlar. Mezardan, yeniden doğuşa açılan kapı olarak “ilk anne” olarak bahsedilir. Karakterlerden vücudum dedikleri, ruhlarının içinde hapsediği sadık bedenlerinden bile kurtulmaları özgürleşmeleri beklenir. Sahip olmanın en büyük acı olduğu ve sahip olduklarını düşündükleri her şeyden vazgeçmeleri beklenir. Ritüel birbirlerinin üstüne toprak dökmeleriyle devam eder, toprağın onları sevgiyle örttüğü çünkü asıl etlerinin aslında toprak olduğu söylenir. Bu ritüel sonrasında karakterlerin yeniden doğduğu,

gerçekliğe kavuştuğu; annesi, babası, çocuğu, bütün kusursuzluklarıyla kendi olduğu belirtilir. “*Sen topraksın, sen yeşilsin, sen mavisin, sen Alefsin, sen aslolansın.*” derken karakterler birbirine sarılır.



*Görsel 25 Kahramanların Şifacı ile Birlikte Gerçekleştirdikleri Ritüel*

Karakterlerin bir yapının tepesinde yarı çıplak bir halde dizildikleri görülür. Sonrasında oradan ayrılmak üzere iskeleye bir teknenin yanına gelirler. Çocuklar ve kilisedeki kız maymunuyla koşarak iskeleye gelir ve kahramanımızın önünde diz çökerler. Kahramanımız onlar için dua eder gibi ellerini açar, simyacı ise kahramanımızın yanına gelerek onu kendine getirir ve Mesih gibi mucizeler göstermek isteyip istemediğini sorar. Cevapsız kalması üzerine simyacı ne olacağını görmesini ister ve ona dokunarak neler olabileceğini hayal etmesini sağlar. Bu vizyonda iskelede birden ekmekler belirmiştir ve çocuklar daha fazla ekmeğe sahip olmak için birbirleriyle dövüşür. Vizyondan gerçeğe döndüğünde ise kilisedeki kız kahramanımızın yanına gelir ancak kahramanımız ona sırtını dönerek tekneye atlar ve uzaklaşırlar. Kız maymunuyla beraber peşlerine düşer. Karakterler teknenin içini temizleyip bir arada bağdaş kurarlar. Simyacı bir deniz yıldızını demirin üstüne yapıştırarak ağzına aldığı bir iğneyi ona doğru fırlatır ve iğne yıldızın tam ortasına saplanır. Karakterlerin deniz yıldızına yoğunlaşmasını isteyen simyacı hedefin bir fil büyüklüğünde görülürse asla ıskalanmayacağını söyler. Ellerinde farklı formlarda şeffaf objeler bulunan simyacı “Düşüncelerimizin biçimleri vardır.” der; “Zihninizde bir canavar vardır. Biz size yardım edeceğiz.” derken karakterler kahramanımızı ortalarına yatırır ve hepsi kahramanımızın kafasına doğru eğilir. Eğilen gövdelerin altından filmimizin başında kahramanımızı bulan cüce çıkar. Cüce, kahramanımızın zihnindeki canavardır. Kahramanımız eski dostunu görmenin mutluluğuyla cüceye

sevinçle sarılır ancak simyacı canavarı suya atması gerektiğini söyler. Kahramanımız tekrar kadraja girince görürüz ki cüce aslında orada değildir, sadece bir hayaldir. Kahramanımız onu kucaklar ve üzülen de olsa teknenin kenarına yaklaşır. Cücenin direnişleri üzerine simyacıya dönerek onun yüzme bilmediğini ve boğulacağını söyler. Simyacı kahramanımıza kızarak yanlısalarını yok etmesini emreder. Kahramanımız ancak bu şekilde kendini geçmişinden kurtarabilecektir. Ne kadar zorlansa da kahramanımız kucağındaki hayali kaldırıp suya atar. Bu sırada karakterler gökyüzünde süzülen bir kuşa bakarlar, artık kıyıya yaklaşmışlardır. Simyacı da “Büyük sulardan geçtik diyerek kahramanın yolculuğunun artık sonuca yaklaştığını belirtir. Kıyıya çıktıklarında önce simyacı sonrasında diğer karakterler en son da kahramanımız saçlarını tamamen keserler.

Kahramanımız ve karakterleri ellerinde koca bir kadeh ve şarapla bir adam tebrik etmek üzere karşılar. Ancak kutsal dağın arayışında olan ve Lotus Adası’na gelen ilk kişiler olmadıklarını da belirtir. Karakterler adamın peşinden giderlerken adam içmeye devam etmektedir. Adaya gelenlerin alkol içmemeleri yüzünden yalnız içtiğinden ama zamanla en iyi likörün “Pantheon Barı”nda olduğunu anladıklarından bahseder ve onları kendi mekanı olduğu anlaşılan bara götürür. Barın girişinde Rodin’in “Düşünen Adam” heykeli yer almaktadır. Barın içerisi bir şenlik havasındadır, insanlar mermer mezarların üzerinde ve çevresinde müzik eşliğinde yiyip, içip, dans edip eğlenmektedirler. Karşılayan adam bu insanların hepsinin onlar gibi Kutsal Dağ’ı bulmak üzere gelen gezginler olduğunu ama sonrasında Pantheon Bar’da takılıp kaldıklarından bahseder. Karakterler bir performans sanatçısının yanına ilerlerler. Sanatçı gerçek Kutsal Dağ’ın onun kelimelerinde olduğunu söyler: “Gül yazarsam, elimde çiçeklenir ve arılar şiirimle beslenmeye gelir.” Adamın ellerinde sineklerin dolaştığı görülür. Simyacı “Bizim arılarımız bal, senin sineklerin bok yapar” diyerek yanındakilerle beraber uzaklaşır. Sonrasında yanında elinde üzerinde minik şişeler bulunan bir tepsili biri olan başka bir adam karşılarına çıkar; adam haçın bir mantar olduğunu savunmaktadır. Ona göre iyilik ve kötülüğün ağacı olan mantardı. Simyacılara felsefe taşı diye bahsettikleri şeyin LSD olduğunu savunuyordu. Bunun üzerine tepside bir şişe alıp içindeki tüm hapları ağzına atan adam ölüm ve din hakkında ilginç fikirler savurmaya devam eder. Adam, Kutsal Dağ’ın tepsideki küçük

şişelerin içinde olduğunu savunur. Uyuşturucu ele geçirdiği adamı da atlatan karakterlerin karşısına başka bir adam çıkar. O da Kutsal Dağı ele geçirmenin kolay olduğunu söyleyerek katı maddelerin içinden geçebileceğini iddia eder. Adamın yapılan kesmelerle bir duvarın içine girip başka birinden çıktığı görülür. Simyacının zirveye ne kadar zamanda ulaşabileceğini sorması üzerine adam sadece yatay olarak ilerleyebildiğini ve bunun yeterli olduğunu söyler. Karakterler “En aşağıdan en yukarıya gidemem. Buna rağmen, ben bir şampiyonum!” diyerek Kutsal Dağı yatay olarak ele geçirdiğini söyleyen adamın yanından da uzaklaşırlar. Barın sahibinin tüm ısrarlarına karşın dağ yolunda ilerlemeye devam ederler. Kilisedeki kız da maymunuyla beraber takiptedir.



*Görsel 26 Dağa Yolculuk ve İlk Karşılama*

Dağa tırmanmak uzun ve zorlu bir yolculuktur. Karakterler dağa tırmanmaya çalışırken yaşadıkları zorluklara beraber göğüs gererler. Aralarından bir kadının tırmanmada zorlanmasına karşın diğerleri, klitorisini dağa sürterek kendini dünyaya teslim etmesi gerektiğini söyler. Sonrasında birinin elinin donmak üzere olması yüzünden devam edemeyeceğini söylemesi kendisini vücut sevgisinden kurtaramadığı yönünde eleştirilerle karşılaşmıştır. Sevmeyi terk edemediği, en çok sevdiği şey onu zirveye ulaştırmaktan alıkoymuyordu. Ya ondan vazgeçmeli ya da geri dönmeliydi; parmaklarından vazgeçti. Sonunda bir düzlüğe ulaşan kahramanlar, simyacı tarafından zihinleri bulanacağı yönünde uyarılırlar. Bu yükseklikte ölümün öngörüsüyle karşılaşacaklardı. Aralarından bir karakterin simyacıyı yalanla suçlaması üzerine simyacı onu beklemesini geri dönüp ona rehberlik edeceğini söyler. Elinde zincirle bir kaplan tutan simyacı gözleri kapalı bir halde önde ilerlerken diğerleri de arkadan onu takip etmektedirler. Kahramanların zihni onlarla oynamaya başlamıştır bile. Biri yol üzerinde karşılarına çıkan atlardan beyaz birini kesip etini çiğ olarak yediğini hayal

eder. Bir diğeri üzerine yağan altınları toplamaya çalışmaktadır. Bir diğeri köpekleri dövüştürürken bir başkası cinsel arzularına teslim olmuştur. Bir başkası hadım edilmiş ağaçta asılıyken diğeri vücudu örümceklerle kaplanmış korkuyla yerde uzanmakta, diğeri ise bir hermafroditin göğsünden süt içmektedir. Bu sırada karakterler zihinlerinde bu oyunlarla uğraşırken kilisedeki kız maymunuyla dağa tırmanmaya devam etmektedir.

Jung'un bir eğilimden diğere ilerleme yolunda "dağ geçidi" olarak bahsettiği geçiş durumları kahramanların yolculuğunda sıklıkla karşımıza çıkan bir simgedir. Kahramanın egosu için bu engelleri, geçişleri tek başına aşması oldukça önemlidir. Çünkü kahraman karşısına çıkan engelle tek başına, kendi yöntemleriyle mücadele ederken o ana kadarki taşıdığı ancak artık kendisine yük olan eski bilgilerini ve eskimiş başa çıkma tarzını ardında bırakmalıdır (Jung, 2020:279). Filmin son bölümünde izlenen Kutsal Dağ'a ulaşma yolculuğunda kahramanımız ve ona eşlik eden karakterlerin hepsi bahsedilen geçişlerle karşılaşmışlar ve eski benliklerinden sıyrılarak bütün olma yolculuğunda bir adım daha ilerlemişlerdir.

Simyacı tepeye ulaştıklarında durup yüzündeki örtüyü kaldırarak karşısındaki Ölümsüzlere bakar; kafalarında üçgen başlıklar, beyaz kıyafetler içerisinde bir masanın etrafında oturmaktadırlar. "Dağ üzerinde kurulu kent" sembolü kültür tarihinde kendine çokça yer bulan bir sembol olup bu kentin merkezinde ruhun en iç çekirdeği, bütünlüğü bulunur. Merkezinde tanrının algılandığı self, ve onu kucaklayan anne simgesi olarak kent bir mandalayı çağrıştırmaktadır (Jung, 2020:293). Mandala sembolizminin "self" arketipine işaret ettiği daha önce de söylenmişti, amacı dağın tepesindeki ölümsüzlere ulaşmak olan karakterlerin böylece "self'e ulaştığı yorumu yapılabilir.

Simyacı, karakterlere üç saat meditasyon yaptıktan sonra Ölümsüzlere saldırılarını söyler. Karakterlerin simyacıya onun ne yapacağını sormaları üzerine simyacı artık bir üstada ihtiyaçları olmadığını söyler. Kahramanımızsa simyacının peşinden gitmiştir. Çünkü onları zirveye ulaştıracak yol diğer taraftadır, bunun üzerine simyacı kahramanımızın artık ne yapacağını bildiğini ve onun bir "üstad" olduğunu

söyler. Kahramanımızın eline büyük bir kılıç vererek kafasını kesmesini ister. Kahramanımızın kılıcı indirdiği görülür; ancak kestiği şey simyacıyı kafası değil bir kuzunun kafasıdır. Burada kurban konusunda İslam'a bir gönderme olduğu okunabilir. Simyacı gülerek kahramanımıza artık öğrenmeye başlayabileceğini söyler ve ilerler. Kilisedeki kız ve onun maymunuyla beraber geri gelir. "Sadece seni sevdiğinden buraya gelen bu iyi kadınla kendini birleştir" diyerek kahramanımızı kilisedeki kızla buluşturur. "Zirveleri unut, aşkın içinde sonsuzluğa ulaş." Diyerek onu ailesiyle vatanına gönderir ve dünyayı değiştirmesini söyler.



*Görsel 27 Yolculuğun Bir Film Olduğu Gerçeği ve Asl'olanla Yüzleşme*

Bu sırada tırmanmaya devam eden diğer karakterler Ölümsüzler'e ulaşır ve şapkalarını açtığında biri hariç hepsinin putlar olduğunu fark ederler. Sadece bir kıyafetin şapkasını açtıklarında karşılına simyacı çıkar ve onlarla alay eder. Karakterleri masaya davet eden simyacı büyük sırrı onlarla paylaşacağını söyler: "Bu maceramızın sonu mu? Hiçbir şeyin sonu yoktur. Ölümsüzlük sırrının peşinde buraya vardık. Tanrılar gibi olmak için ve işte buradayız... Ölümlüler olarak. Daha önce hiç olmadığı kadar insan. Ölümsüzlüğü elde edemediysek de gerçekliği elde ettik. Bir peri masalında başladık ve hayata ulaştık! Ama bu hayat gerçek mi? Hayır. Bu bir film." demesi ve meşhur repliği "Zoom back camera" demesi ile kameranın zoom out yapması bizleri set ortamına döndürür. "Biz imgeyiz, rüyayız, fotoğrafız. Burada kalmamalıyız. Mahkumlar! Yanılsamayı parçalamalıyız. Bu Maya'dır" der ve karakterlerle beraber oturdukları masayı devirirler. "Kutsal Dağa elveda. Gerçek yaşam bizi bekliyor." repliğiyle film kapanır.

## SONUÇ

Kültürün bir aktarıcısı olarak sinemanın hem üreticisi hem de tüketicisi konumunda insan en önemli öge olarak kendini göstermektedir. Bu durum sinemanın, konusu insan olan disiplinlerin birçoğuyla etkileşimde olmasına neden olmuş ve farklı alanlardan beslenmesini sağlamıştır. Sinemanın hem içerik üretimi kısmında hem de üretilen içeriğin yorumlanması ve analizi kısmında karşımıza sıklıkla çıkan bir disiplin de psikolojidir. Sinema ile psikoloji kavramları birlikte anıldığından akla ilk gelen isimler psikanalizin öncüsü Freud ve sonrasında Lacan olsa da yola Freud'la beraber çıkıp sonra ondan koparak kendi psikolojik teorisini ortaya kuran Jung da sinemada analiz için kullanılacak önemli kaynaklardan biridir.

Jung'un Analitik Psikoloji Okulu'nu oluşturacak yaklaşım ve kavramları Freud'un aksine daha birey, toplum ve kültür odaklıdır. Özellikle Jung'un ortaya attığı kolektif bilinçdışı ve bununla bağlantılı arketip kavramı psikolojiye yeni bir ses getirmiştir. İlk örnek olarak tanımlanabilecek arketipler, Jung'un araştırmalarında keşfettiği üzere zamandan ve mekandan bağımsız olarak mitlerde ve rüyalarda karşımıza çıkabilecek benzer imgeleri barındıran örüntülerdir. Burada bahsedilen rüya ve mit kavramlarının sinema ile de yakından ilişkili olması arketiplerin sinema filmlerinin anlatısında önemli birer unsur olduklarına işaret eder. Sinemanın "düş fabrikası" olarak anılması ve kökeninin mitolojiye uzanması nedeniyle "modern mitoloji" olarak anılması bilinçdışıyla olan yakın ilgisini açıkça ortaya koymaktadır. Campbell (2013:14) da Freud, Jung ve sonrasındakilerin mitlerin mantığının, kahramanlarının ve sağladıkları kazanımların modern zamanlara dek canlı kaldığını yadsınamaz şekilde ortaya koyduklarını ifade etmiştir. Jung'un arketip kavramının Campbell tarafından mitolojiye uyarlanmasıyla ortaya çıkan ve kişinin bireyselleşme sürecini ortaya koyan kahramanın yolculuğu sinema filmlerinde de anlatının bu çerçevede takip edilebilmesini sağlamıştır.

Çalışmada arketip kavramını ele aldığımız şekliyle psikolojiye kazandıran Carl Gustav Jung ve sürrealist yönetmen Alejandro Jodorowsky birer metin olarak okunmaya çalışılmış hem yaşam öyküleri hem de ilgi alanları ve yaklaşımları arasında

paralellikler olduğu görülmüştür. Ruh sağlığı pek yerinde olmayan anneler ve din ya da siyasi etkilerin şekillendirdiği otoriter babalar ikisinin de çocukluk yıllarında iç dünyalarına dönmesine neden olmuştur. Bu içe dönük tavır ikisinin de din, simya, ezoterizm gibi kadim inanç ve öğretilere ilgi duymasına yol açmış ve farklı bir bakış açısı kazanmalarını sağlamıştır.

Jung psikolojisi deneyim ve fedakarlık yoluyla bilinç aramanın bir yoludur; daha dolu yaşayabilmek adına bize yük olan şeyleri serbest bırakırız. Bu yolculukta bildiğimize inandığımız şeylerden vazgeçerek yaşamın derinliğinden kaçınmayan, ancak yeni bir ışığın bulunabileceği kaçınılmaz denemeleri ve ıstırapları kucaklayan gerçek yolumuza yatırım yapıyoruz. İnsan deneyimini çeşitli imgelerle kucakladığımızda bizi hayatımıza açan gizli kapıyı fark ederiz (Swan-Foster, 2018:1-2). Bu açıdan Jung psikolojisi Jodorowsky'nin geliştirdiği "Psikobüyü" adını verdiği iyileştirme metoduyla paralellik gösterir. Zaten Jodorowsky psikobüyü tekniğini geliştirirken Jung psikolojisinden yararlandığını açıkça belirtmiştir. Bu açıdan çalışmada kuramsal temel olarak Jung ve kavramları ele alınırken analiz edilmek üzere yönetmen olarak Jodorowsky tercih edilmiştir. Bireyselleşme ve Öz'e ulaşma sürecinin ele alındığı ve filmin anlatısının simya öğretileri tabanında kurulduğu La Montana Sagrada filmi analizinde kahramanın yolculuğu adımları arketipsel sembolizm çerçevesinde analiz edilmeye çalışılmıştır.

Türkçe'ye "Kutsal Dağ" olarak çevrilebilecek "La Montana Sagrada" filminin adı bile barındırdığı sembollerin Jungyen bir bakışla çözülebileceğini açıkça göstermektedir. Jung'un kendisi bir sembol olarak dağın "kendilik" anlamında kullanıldığını eserlerinde sıklıkla belirtmiştir. Bu açıdan kahramanın ve eşlik eden karakterlerin Kutsal Dağ'a olan yolculuklarını kendi özlerine ulaşma çabası olarak yorumlamak mümkündür. Nitekim yapılan analiz sonucu filmin içeriğinin bu yorumu doğrular nitelikte olduğu görülmüştür.

Film analizindeki bulgular, Hockley'in Jungyen film analizi şemasına göre incelenmiştir. Bu doğrultuda filmde yer alan kahramanımızın yolculuğunda ölümsüzlüğe ulaşma çabası, simyacıların baş yapıt "Magnum Opus"a ulaşma

yolculuğundaki evreler temelinde dört aşamada ele alınmıştır. Karanlığı simgeleyen nigredo aşaması Mesih'e benzeyen bir hırsız olan kahramanımızın yozlaşmış bir toplumdaki deneyimlerini anlatmaktadır. Kahramanımızın Mesih'e benziyor oluşu filmin ardında yer alan ilk anlatı olan İsa'yı net olarak seyirciye ulaştırmaktadır. Kahramanımızın bu noktada yozlaşmış toplum için kurtarıcı arketipinin görevini üstlenmesi beklenmektedir. Aynı zamanda içinde bulunduğu sefalet ve zorluk süreci kahramanın dönüşüm sürecindeki karanlık aşamayı da belirtmektedir.

İkinci ve daha aydınlık bir aşama olan albedo bölümünde ise kahramanımızın yolculuğunda maceraya çağrı, eşğin aşılması ve erginleme aşamaları anlatılmıştır. Bu bölümde kahramanın yaşlı bilge adam arketipi görevini üstlenen simyacıyla tanışması ve taşıdığı olumsuzluklardan arınarak kahraman olma yolculuğunda bir adım daha ilerlediği gösterilmiştir. Üçüncü bölümde daha renkli bir anlatımı barındıran citrinitas aşaması yer almaktadır; bu süreçte kahramanımız ona eşlik edecek diğer karakterlerle tanıştırılarak "citrinitas" olarak bilinen altın rengine ulaşmaya, değerli olmaya yaklaşmaya adım atar. Tanıtılan karakterlerin gezegenlerin arketipsel sembolizmi bağlamında tasarlanması onları kendi içinde anlamlı kılarken kahramanımızın yolculuğunda da Jung'un bireyleşme sürecinde bahsettiği persona, gölge, anima ve animus gibi arketiplerle karşılaşarak onları tanımasını ve "Self'e yaklaşmasını belirtmektedir. Simyada son aşama olan rubedo ise Magnum Opus'a, felsefe ya da filozof taşına, ölümsüzlüğe ulaşmanın aşamasıdır. Burada Kutsal Dağ'a yapılan bir yolculuğun ardından ölümsüzlüğe ulaşmayı amaçlayan karakterler ve kahramanımız bireysel dönüşüm sürecini tamamlamaya yaklaşmışlardır. Dağa ulaştıklarında simyacının kahramanımıza geri dönmesini ve gerçeği herkese öğretmesini istemesi Prometheus mitine bir göndermedir. Tanrılardan ateşi çalan Prometheus onu insanlara verdiği için Zeus tarafından cezalandırılmıştır. Bu noktada kurtarıcı arketipiyle İsa anlatısının yanında Prometheus mitinin de yer aldığı söylenebilir. Vaat edilen ölümsüzlüğe sanıldığı şekilde ulaşılsa da kahramanımızın Öz'e, Bir'e ve bütüne ulaşması onu kolektif bilinçdışının bir parçası haline getirirken ölümsüzlüğe ulaşmasını da sağlamıştır.

Filmin analizi sonucunda edinilen bulgulara genel olarak bakıldığında Jodorowsky'nin sürreal bakışını bu filmine de yansıttığı ve kahramanın yolculuğunu sürreal bir yorumla seyirciye aktardığı söylenebilir. Filmin anlatısı kahramanın yolculuğu bağlamında ve ele alınan arketipler bağlamında analiz edildiğinde Jodorowsky'nin anlatısının Jungyen yaklaşımla incelenmesinin doğru bir tercih olduğu açıkça görülmektedir. Tek bir filmle Jodorowsky'nin tüm filmografisinin Jungyen bir bakışla tasarlandığını söyleyerek genelleme yapmak mümkün olmasa da ikilinin yaşam öyküleri, ilgi alanları ve Jodorowsky'nin anlatılarında sembolizmi etkin bir şekilde kullanması göz önüne alındığında filmlerinin Jungyen analize uygun olduğu rahatlıkla söylenebilecektir.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR, DERGİLER & TEZLER

- Adler, A.: 2002 **Sosyal Duygunun Gelişiminde Bireysel Psikoloji.** (Çev: Dr. Halis Özgü). İstanbul: Hayat Yayınları.
- Armstrong, K.: 2006 **Mitlerin Kısa Tarihi.** (Çev: Dilek Şendil). İstanbul: Merkez Kitapçılık.
- Arnheim, R.: 2007 **Görsel Düşünme.** (Çev: Rahmi Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arpacı, M.: 2019 **Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası. Fe Dergi: Feminist Eleştiri 11(1), 140-154.**
- Asiltürk, C.: 2007 **Film Yönetmek. Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of Social Sciences 1 (2), 2007, 97-111.**
- Atzmon, L.: 2003 "A visual analysis of anthromorphism in the Kabbalah: dissecting the Hebrew alphabet and Sephirothic diagram". **Visual Communication, 2(1), 97-114.**
- Aydın, Ş. ve Uçar İlbuğa, E.: 2019 **Kendi Kendisinin Peygamberi Bir Sürrealist: Alejandro Jodorowsky Sinemasında Erken-Postmodern Eğilimler.** SineFilozofi Dergisi.
- Bakır, B. (2008). **Sinema ve Psikanaliz.** İstanbul: Hayalet Kitap.
- Bakır, B. ve Onat, E.S.: 2015 "Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü", **Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8/1, 89-102.**
- Barthes, R.: 1979 **Göstergebilim İlkeleri** (Çev: Berke Vardar ve Mehmet Rifat), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bassil-Morozow, H. ve Hockley, L.: 2017 **Jungian Film Studies: The Essential Guide.** New York: Routledge.

- Berenson-Perkins, J.: 2000 Kaballah decoder: Revealing the messages of the ancient mystics. Barrons.
- Beytur, T.: 2017 “Carl Gustav Jung’da Bilinçdışı Davranış ve İçgüdü”. Yüksek Lisans Tezi
- Bobroff, G.: 2020 **Carl Jung**. (Çev: Hilal Dikmen). İstanbul: İksatır Yayınevi.
- Botz- Bornstein, T.: 2011 **Filmler ve Rüyalar**. (Çev: Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Breger, L.: 2005 **Freud: Görüntünün Ortasındaki Karanlık**. (Çev: Aslı Biçen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Breton, A.: 1924 **Sürrealizm Manifestosu** (Çev: Kaya Özsezgin)
- Bruno, F.J.: 1996 **Psikoloji Tarihi**. (Çev: Gül Sevdiren). İstanbul: Kibele Yayınevi
- Burchardt, T.: 1999 **Astroloji ve Simya**. (Çev: Mehmed Temelli). Bursa: Verka Yayınları.
- Campbell, J.: 1995 **İlkel Mitoloji**. (2. Baskı). (Çev: Kudret Emiroğlu). Ankara: İmge Kitabevi.
- Campbell, J.: 1995 **Doğu Mitolojisi Tanrının Maskeleri**. (3. Baskı). (Çev: Kudret Emiroğlu). Ankara: İmge Kitabevi.
- Campbell, J.: 2013 **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**. (Çev: Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Campbell, J. ve Moyers, B.: 2013 **Mitolojinin Gücü**. (Çev: Zeynep Yaman). (3. Baskı). İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Can, S.: 2021 “Sinemada Arketip Kullanımı: Caotica Ana Filminin Arketipler Bağlamında Çözümlemesi”, Yüksek Lisans Tezi. Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim ve Toplumsal Dönüşüm Anabilim Dalı.
- Cevizci, A.: 2003 **Felsefe Ansiklopedisi**. (Cilt 1). İstanbul: Etik Yayınları.

- Cömert, B.: 2010 **Mitoloji ve İkonografi.** (3. Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Çakır, D.: 2021 “Ataerkil Kültürün Bir Yansıması Olarak Femme Fatale (Ölümcül Kadın) Kadın Temsili: Gone Girl Filminde ‘Medea’ Miti”, Yakın Doğu Üniversitesi, 1. Uluslararası Sinema Sempozyumu 1(1), 86-95.
- Çoban, B. ve Özarıslan, Z.: 2003 **Söylem ve İdeoloji: mitoloji, din, ideoloji.** İstanbul:Su Yayınları.
- Delaney, G.: 1997 **Rüyalarda Problem Çözme.** (Çev: Murat Temelli). İstanbul: İm Yayın Tasarım.
- Demirci, T.T.: 2012 “Dünya Sinemasında Sürrealizmin İzleri”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Kadir Has Üniversitesi.
- Dominici, G. Tullio, V., Siino, V. ve Tani, M.: 2016 “Marketing archetypes: Applying jungian psychology to marketing research”, **Journal of Organisational Transformation.**
- Cömert, B.: 2010 **Mitoloji ve İkonografi.** (3. Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Dueñas, D.G.: 2017 **“Foreword: Jodorowsky’s Art for Tansmitting Wisdom”** (Çev: A. Godwin). Park Street Press.
- Dürüşken, Ç.: 1994 “Antikçağ’da ‘Pskyhe’ Kavramına Genel Bir Bakış”, **Alımlama Göstergebilimi.** (Çev: Sema Rifat). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Eco, U.: 1991 **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti.** (Çev: Kemal Atakay). 2. Baskı, İstanbul: Can Yayınları.
- Eliade, M.: 1992 **İmgeler Simgeler.** (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Gece Yayınları.
- Eliade, M.: 1994 **Ebedi Dönüş Mitosu.** (Çev: Ümit Altuğ). Ankara: İmge Kitabevi.
- Eliade, M.: 2001 **Mitlerin Özellikleri.** (Çev: Sema Rifat). İstanbul: Om Yayınevi.

- Eliade, M.: 2003 **Demirciler ve Simyacılar.** (Çev. Mehmet Emin Özcan). (1. Basım). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erdoğan, M.: 2020 “Dede Korkut Hikayeleri’nin Jung’un Arketipler ve Psikolojik Tipler Kuramı Bağlamında İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Erhat, A.: 1996 **Mitoloji Sözlüğü.** (6. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fedakar, P.: 2014 “Besleyen mi, Öldüren mi: Türk Mitik Tasavvurunda Anne Arketipinin Antropomorfik Görünümleri”, **Milli Folklor Dergisi**, 26(103)
- Fordham, F.: 2019 **Jung Psikolojisinin Ana Hatları.** 10. Baskı (Çev: Aslan Yalçın), İstanbul: Say Yayınları.
- Franz, M.L.: 2009 “Bireyleşme Süreci”, C.G. Jung içinde **İnsan ve Sembolleri**, (s. 158-230). İstanbul: Okuyan Yayınları
- Freud, S.: 1993 **Yaşamım ve Psikanaliz.** (2. Basım). (Çev: Kamuran Şipal). İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S.: 1996 **Düşlerin Yorumu I.** (2. Basım). (Çev: Dr. Emre Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S.: 2016 **Otobiyografi.** (Çev: Ayşegül Demir). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Fromm, E.: 1992 **Rüyalar, Masallar, Mitoslar.** (Çev: Aydın Arıtan ve Kaan H. Ökten). 2. Baskı İstanbul: Arıtan Yayınevi
- Fromm, E.: 1996 **Psikanaliz ve Din.** (Çev: Aydın Arıtan). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Gabbard, G.O. ve Gabbard, K.: 2001 **Psikiyatri ve Sinema.** (Çev: Yusuf Eradam ve Hasan Satılmışoğlu). İstanbul: Okuyan Us Yayın.

- Geçtan, E.: 1998 **Psikanaliz ve Sonrası.** (8. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gül, A.: 2021 “Budist Sanatta ve İkonografide Buda’nın Temel Mudraları ve Fiziksel Özellikleri”. **Trabzon İlahiyat Dergisi** 8/2 (Aralık 2021).
- Gülcan, C.: 2020 “Psikolojik Tipler ve Jung Psikolojisi Üzerine Bir Değerlendirme”, **Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi**, 12(23), 566-579.
- Güngör, A.: 2011 “Andre Breton ve Sürrealist Resim İlişkisi”, (Yüksek Lisans Tezi) Işık Üniversitesi, İstanbul.
- Gürol, E.: 1977 **Carl Gustav Jung.** İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gürses, İ.: 2007 “Jung’cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Simurg Örneği”. **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi** 16/1 (Ocak 2007): 77-96.
- Hauke, C. ve Alister, I.: 2001 **Jung and Film I: Post Jungian Takes on the Moving Image.** Brunner-Routledge
- Hockley, L.: 2004 **Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım.** (Çev: Simten Gündeş). İstanbul: Es Yayınları.
- Hockley, L.: 2007 **A Post-Jungian Look at Cinema, Television and Technology.** Malta: Gutenberg Press.
- Hyde, M. ve McGuinness, M.: 1997 **Jung: Yeni Başlayanlar İçin.** (Çev: Gül Çağla Güven). İstanbul: Milliyet Kitapları.
- Indick, W.: 2011 **Senaryo Yazarları İçin Psikoloji.** İstanbul: Agora Kitaplığı
- Iribas, A.E.: 2005 “Interview – Alejandro Jodorowsky: “I Disappear””. **Janus Head**, 8(2), 628-633.
- Işık, N.: 2012 “Türk Masal Kahramanlarının ‘Yolculuk’tan Olgunluğa Değişim Süreci”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, No:200, s. 1-18.

- İri, M.: 2011 “Erken Dönem Sinema Kuramcıları – Münsterberg, Pudovkin”, M. İri içinde, **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** (s. 1-6). İstanbul: Derin Yayınları
- Jacobi, J.: 1951 **The Psychology of C. G. Jung.** (Fifth Edition). London: Routledge.
- Jodorowsky A. ve Costa, M.: 2009 **The Way of Tarot.** Toronto: Destiny Books.
- Jodorowsky, A.: 2014 **Dance of Reality A Psychomagical Autobiography,** Park Press, e-book.
- Jodorowsky, A.: 2008 **The Spiritual Journey of Alejandro Jodorowsky: The Creator of El Topo.** Rochester-Vermont: Park Street Press
- Jodorowsky, A.: 2016 **Bir Kuşun En İyi Öttüğü Yer.** (Çev: Nihal Mumcu). İstanbul: Alfa Kitap.
- Jodorowsky, A.: 2016 **Psikobüyü.** (Çev: Nihal Mumcu). İstanbul: Alfa Kitap.
- Johnson, R.: 2021 **Bilinçdışına Yolculuk.** (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Okuyan Us Yayınevi.
- Jung, C.G.: 1968 **Psychology and Alchemy.** (Second Edition). Princeton University Press.
- Jung, C.G.: 1998 **Psikoloji ve Din.** (Çev: Raziye Karabey). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Jung, C.G.: 1998 **Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri – Konferanslar.** (Çev: Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Jung, C.G.: 1999 **Keşfedilmemiş Benlik.** (Çev: Canan Ener Silay). İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Jung, C.G.: 2004 **Eşzamanlılık.** (Çev: Levent Özşar). Bursa: Biblos Kitabevi.

- Jung, C.G.: 2006 **Analitik Psikoloji.** (2. Basım). (Çev: Ender Gürol). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Jung, C.G.: 2013 **Anılar, Düşler, Düşünceler.** (6. Baskı). (Çev: İris Kantemir). İstanbul: Can Yayınları.
- Jung, C.G.: 2014 **Gökte Görülen Cisimler Üzerine Bir Mit.** (Çev: Mustafa Tüzel). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Jung, C.G.: 2015 **Psikoterapi Pratiği.** (1. Basım). (Çev: Sami Türk). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Jung, C.G.: 2015 **Rüyalar.** (1. Basım). (Çev: Aylin Kayapalı). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C.G.: 2015 **Kırmızı Kitap.** (1. Basım). (Çev: Okhan Gündüz). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Jung, C.G.: 2015 **Feminen: Dişiliğin Farklı Yüzleri.** (Çev: Tuğrul Veli Soylu). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C.G.: 2015 **Maskülen: Erilliğin Farklı Yüzleri.** (Çev: Didem Gamze Erdinç). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C.G.: 2015 **Kişiliğin Gelişimi.** (Çev: Duygu Olgaç). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C.G.: 2016 **Analitik Psikoloji Sözlüğü.** (Çev: Nur Nirven). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C.G.: 2018 **İnsan Ruhuna Yöneliş.** (11. Baskı). (Çev: Engin Büyükinal). İstanbul: Say Yayınları.
- Jung, C.G.: 2019 **Psikolojide Tipler.** (2. Baskı). (Çev: Nur Nirven). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C.G.: 2019 **Dönüşüm Sembolleri.** (Çev: Firuzan Gürbüz Gerhold). İstanbul: Alfa Kitap.
- Jung, C.G.: 2020 **Dört Arketip.** (7. Baskı). (Çev: Zehra Aksu Yılmazer). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kadioğlu, M. ve Işık, N.: 2019 **Dini ve Milli Sembolizm: Bitkiler, Hayvanlar, Sayılar, Renkler, Astronomik ve Monografik Semboller.** İstanbul: Google Play Books.

- Kaplan, A.: 1990 **Sefer Yetzirah (The Book of Creation)**. Weiser Books.
- Karagözlü, V.: 2012 Arketipsel Sembolizm Bağlamında Mihr Ü Vefa Mesnevisinin İncelenmesi. Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and the History of Turkish or Turkic, C: VII, No:1 s. 1405-1421.
- Kiraz, S.: 2016 “Dünya ve Türk Sinemasından Örneklerle Sinemada Rüyaların Kullanımı”, **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 4(2), 981-1000.
- Korucu, A.A.: 2019 “Freudyen ve Jungiyen Yaklaşımlarla Anne Olgusu” **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 23(1), 133-143.
- Kurt, A.: 2019 “Kişisel Satış Sürecinde Bireysel Farklılıklar Enneagram Tipolojisi Üzerine Bir Araştırma”. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kurt, M.: 2010 “Tanrıça Kültü ve Hristiyanlık’taki Meryem Figürüne Etkileri”. Yüksek Lisans Tezi, Rize Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Küskü, Ö.: 2020 **Carl Gustav Jung: Dışa Bakan Rüya Görür, İçe Bakan Uyanır**. İstanbul: Destek Yayınları.
- Le Guin, U.K.: 2006 **Kadınlar Rüyalar Ejderhalar**. (Haz: Deniz Erksan, Bülent Sortıay, Müge Gürsoy Sökmen). (3. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Madenoğlu, D. N.: 2015 **Fatih Akın’ın Transnasyonel Sinemasında Arketiplerin Analizi**. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi

- Mamati, A.: 2018 “Jodorowsky’nin Sanat Anlayışı Bağlamında “Sonsuz Şiir” Filmi Örneği”. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- McGuire, W.: 1974 **The Freud/Jung Letters: The correspondence between Sigmund Freud and C.G. Jung** . Harvard University Press.
- Mencütekin, M.: 2014 **Lacan ve Sinema Sanatı**. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.
- Muckenhaupt, M.: 2004 **Sigmund Freud: bilinçdışının kaşifi**. (7. Basım). (Çev: Füsün Akatlı). Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- Mulvey, L.: 1975 “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. **Screen**, 16(3), 6-18.
- Namlı, T.: 2007 “Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak’ın ‘Pinhan’ Romanının İncelenmesi”, **Electronic Turkish Studies- International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 2/4: 1210-1230.
- Öner, U.: 1989 “Psikiyatri ve Sinema”. **Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)**, 22(2), 725-734.
- Passeron, R.: 1982 **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**. (Çev: Sezer Tansu) (2. Baskı) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Propp, V.: 1985 **Masalın Biçimbilimi**. (Çev: Mehmet Rifat ve Sema Rifat). İstanbul: B/F/S.
- Propp, V.: 1998 **Folklor/ Teori ve Tarih**. (1. Baskı). (Çev: Necdet Hasgül ve Tolga Tanyel). İstanbul: Avesta Basın Yayın Reklam Tanıtım Müzik Dağıtım Ltd. Şti.
- Riseman, T.: 1992 **I Ching**. (Çev: Ayşe Bali). İstanbul: Dharma Yayınları.

- Sabbadini, A.: 2016 **Hareketli İmgeler: Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar.** (Çev: Özge Yüksel). (Ed: Özden Terbaş). İstanbul: Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı.
- Sambur, B.: 2005 **Bireyselleşme Yolu.** (1. Baskı). Ankara: Elis Yayınları.
- Santos, A.: 2017 **The Holy Mountain,** Columbia University Press, Wallflower Press.
- Saydam, M.B.: 2010 “Postmodern Gnostik Olarak C.G. Jung ve Analitik Psikoloji Okulu”, **Nef(e)s – Nörofelsefe Dergisi** 3: 8-15.
- Schimmel, A.: 2000 **Sayıların Gizemi.** İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Schultz, D. ve Schultz, E.: 2007 **Modern Psikoloji Tarihi.** (Çev: Yasemin Aslay). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Serter, S.S.: 2021 “Psikanalitik Kuramın Sinemadaki Yansımaları: Aynadaki Ötekimiz ve Biz”, (Us, 2019). **Kültür ve İletişim**, 190-226.
- Singh, G.: 2009 **Film after Jung: Post-Jungian Approaches to Film Theory.** Hove: Routledge.
- Smelik, A.: 2008 **Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı.** (Deniz Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stevens, A.: 2014 **Jung.** (Çev: Nursu Öрге). Ankara: Kültür Kitaplığı.
- Stone, M.: 2000 **Tanrılar Kadınken.** (Çev: Nilgün Şarman). İstanbul: Payel Yayınları.
- Suci, M.: 2017 “Türk Resim Sanatında Gerçeküstücü Ressamlar”, (Yüksek Lisans Tezi) Doğu Üniversitesi, İstanbul.
- Swan-Foster, N.: 2018 **Jungian Art Therapy: A Guide to Dreams, Images and Analytical Psychology.** New York: Routledge.
- Şahin, B.: 2007 “Feng Shui Paradigması Olarak Mekansal Deneyim”. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi: Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık, Mimari Tasarım (?)

- Tecimer, Ö.: 2006 **Sinema Modern Mitoloji.** (2. Baskı). İstanbul: Plan B.
- Tekin Karagöz, C.: 2021 “Alejandro Jodorowsky’nin La Montana Sagrada Filminde Yer Alan Ssanat Eserlerinin Göstergebilimsel Analizi”. **Ulakbilge**, 64 (2021 Eylül): s. 1171-1186.
- Terbaş, Ö.: 2013 **Sinema ve Psikanaliz- Filmler ve Bilinçdışı.** (2. Baskı). (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Wollen, P.: 2004 **Sinemada Göstergeler ve Anlam.** (2. Baskı). (Çev: Zafer Aracagök ve Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.

## ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Akbal Süalp, Z.T. (2022). “Femme Fatale”. <https://feministbellek.org/femme-fatale-olumcul-kadin/#> adresinden 29.03.2023 tarihinde erişilmiştir.

Asdourian, R. (2013). “Alejandro Jodorowsky On Returning With ‘The Dance of Reality’ Being Inspired By Nicolas Winding Refn, Using Twitter & More”. (çevrimiçi) <https://thefilmstage.com/alejandro-jodorowsky-on-returning-with-the-dance-of-reality-being-inspired-by-nicolas-winding-refn-using-twitter-more/> adresinden 18.11.2020 tarihinde erişilmiştir.

Azoury, P. (2009). “Alejandro Jodorowsky Interview”, Vice Magazine [https://www.vice.com/en\\_au/article/avjbgw/naked-bloody-corpses-charros-shrooms-and-those-who-made-them-monsters](https://www.vice.com/en_au/article/avjbgw/naked-bloody-corpses-charros-shrooms-and-those-who-made-them-monsters) adresinden 15.11.2020 tarihinde erişilmiştir.

Barton-Fumo, M. (2012, 9 Ocak). “An Interview with Alejandro Jodorowsky”.  
<https://www.filmcomment.com/blog/an-interview-with-alejandro-jodorowsky/>  
adresinden 19.11.2019 tarihinde erişilmiştir.

Benson, E. (2014). “The Psychomagic Realism of Alejandro Jodorowsky” The  
New York Times Magazine, March.  
<https://www.nytimes.com/2014/03/16/magazine/the-psychomagic-realism-of-alejandro-jodorowsky.html> adresinden 17.11.2019 tarihinde erişilmiştir.

“Chile”. Encyclopedia Britannica Online. <https://www.britannica.com/place/Chile>  
adresinden 19.11.2019 tarihinde erişilmiştir.

Church, D. (2007, Şubat). Jodorowsky, Alejandro.  
<https://www.sensesofcinema.com/2007/great-directors/jodorowsky/#1> adresinden  
19.11.2019 tarihinde erişilmiştir.

Ebert, R. (1989). “Interview with Alejandro Jodorowsky”  
<https://www.rogerebert.com/interviews/interview-with-alexandro-jodorowsky-1989>  
adresinden 19.12.2019 tarihinde erişilmiştir.

Gallichio, C. (2020). “Psychomagic, A Healing Art Review: Alejandro Jodorowsky  
Pitches His Form of Trauma Therapy” <https://thefilmstage.com/psychomagic-a-healing-art-review-alejandro-jodorowsky-pitches-his-form-of-trauma-therapy/>  
adresinden 20.03.2023 tarihinde erişilmiştir.

Gregersen, E. (2014). “Alejandro Jodorowsky” Encyclopedia Britannica,  
[ezp.isikun.edu.tr:2102/levels/collegiate/article/AlejandroJodorowsky/608472](http://ezp.isikun.edu.tr:2102/levels/collegiate/article/AlejandroJodorowsky/608472). (?)

Hertz, U. (1980). “Alejandro Jodorowsky: Alchemy & Cinema: Interview”, Third  
Rail Vol:4. <http://literatureandarts.com/jodorowsky.html> adresinden 17.11.2019  
tarihinde erişilmiştir.

Morse, E. (2013). “Poet in Action An Interview with Alejandro Jodorowsky”, Frieze Magazine, Vol:159, November/December <https://www.frieze.com/article/poet-action> adresinden 18.11.2019 tarihinde erişilmiştir.

Nardone, M. (2014). “Alejandro Jodorowsky Interview”, Hobo Magazine Paris, Vol:16, February.

Orbist, H.U. (2016). “Conversation in Mexico” (Ed: Marta, K.) Mexico: Fundacion Alumnos 47.

Pavich, F. (2013). “Alejandro Jodorowsky Dune Belgeseli”

Perry, G. “The Zodiac as Archetype of the Self”. <https://aaperry.com/zodiac-as-archetype-of-the-self/> adresinden 28.05.2023 tarihinde erişilmiştir.

Perry, G. (2008, Şubat) “Psikolojik Astrolojinin Doğuşu”. <http://www.astrosohbet.com/forum/printthread.php?tid=1800> adresinden 28.05.2023 tarihinde erişilmiştir.

Sherel, A. (2020). “30 Minutes into The Holy Mountain – the devil in details”. <https://ancita-sherel.medium.com/30-minutes-into-the-holy-mountain-85d237cbe49b> adresinden 12.03.2023 tarihinde erişilmiştir.

J. Smalley, G. (2011, Mart). “86. The Holy Mountain (1973)” <https://366weirdmovies.com/the-holy-mountain-1973/> adresinden 21.03.2023 tarihinde erişilmiştir.

“The Holy Mountain – Nigredo”. (2009, Ekim). <http://thestygianport.blogspot.com/2009/10/holy-mountain-nigredo.html> adresinden 22.03.2023 tarihinde erişilmiştir.

“The Holy Mountain – Albedo”. (2009, Aralık). <http://thestygianport.blogspot.com/2009/12/holy-mountain-albedo.html> adresinden 22.03.2023 tarihinde erişilmiştir.

“The Holy Mountain – Cauda Pavonis”. (2010, Ocak). <http://thestygianport.blogspot.com/2010/01/holy-mountain-cauda-pavonis.html> adresinden 22.03.2023 tarihinde erişilmiştir.

“The Holy Mountain – Rubedo”. (2010, Mart).

[http://thestygianport.blogspot.com/2010/03/holy-mountain-rubedo\\_5075.html](http://thestygianport.blogspot.com/2010/03/holy-mountain-rubedo_5075.html)  
adresinden 22.03.2023 tarihinde erişilmiştir.

“Thoughts on the Kaballah” <https://creatureandcreator.ca/?tag=sefirot&print=print-search>  
adresinden 23.05.2023 tarihinde erişilmiştir.

## **VIDEO KAYNAKLAR**

“Alejandro Jodorowsky: Bilinç ve Bilinçdışı Üzerine”

<https://www.youtube.com/watch?v=S8U9ldNZPIk> adresinden erişilmiştir.

“Alejandro Jodorowsky: Sinema Mucize ve Psikobüyü”

<https://www.youtube.com/watch?v=cwVQp-HXVvo> adresinden erişilmiştir.

“Alejandro Jodorowsky: Şiddeti Seviyorum!”

<https://www.youtube.com/watch?v=BjknUFWpIaM> adresinden erişilmiştir.

BBC. (1959). “Carl Gustav Jung: Face to Face”

[https://www.youtube.com/watch?v=7SaJrWV\\_qss](https://www.youtube.com/watch?v=7SaJrWV_qss) adresinden erişilmiştir.

Evans, R.I. (1957). “Jung on Film”

<https://www.youtube.com/watch?v=8CXHIEeMMEw> adresinden erişilmiştir.

## **FİLMLER**

Jodorowsky, A. (1957). “La Cravate”

Jodorowsky, A. (1968). “Fando y Lis”

Jodorowsky, A. (1970). “El Topo”

Jodorowsky, A. (1973). “La Montana Sagrada”

Jodorowsky, A. (1980). “Tusk”

Jodorowsky, A. (1989). “Santa Sangre”

Jodorowsky, A. (2013). “La Danza de la Realidad”

Jodorowsky, A. (2016). “Poesia Sin Fin”

Jodorowsky, A. (2019). “Pyschomagic: A Healing Art”

Pavich, F. (2013). “Jodorowsky’s Dune”