

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
2022-YL-197

SİNEMADA SU ARKETİPİNİN KULLANIMI: 2000 SONRASI
JAPON KORKU SİNEMASI ÖRNEĞİ

HAZIRLAYAN
Tuğba AYDIN

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Dilan TÜYSÜZ

AYDIN- 2022

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Bu tezde sunulan tüm bilgi ve sonuçların, bilimsel yöntemlerle yürütülen gerçek deney ve gözlemler çerçevesinde tarafımdan elde edildiğini, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kuralların gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

27/09/2022

Tuğba AYDIN

ÖZET

SİNEMADA SU ARKETİPİNİN KULLANIMI: 2000 SONRASI JAPON KORKU SİNEMASI ÖRNEĞİ

Tuğba AYDIN

Yüksek Lisans Tezi, Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Dilan TÜYSÜZ

2022, X + 104 sayfa

Dünyada yaşamın devam edebilmesi için birincil elementlerden olan suyun hayati önemi, onun mitoloji, din, edebiyat, psikoloji ve sinema gibi daha birçok alanda temsil olanağı bulmasına sebep olmuştur. Psikoloji disiplininin etkin isimlerinden Carl Gustav Jung'un kolektif hafızanın ürünü olarak belirttiği arketipleri, sinemada karakterin yolculuğuna uyarlanmış bu doğrultuda arketip kavramı hem iyi hem de kötü olabilecek durumların ifadesinde kullanılmıştır. Tür sınıflandırmasıyla birlikte ortaya çıkan ve en popüler türlerden biri olan korku sineması, gerilim ve dehşet atmosferi oluşturmak için kolektif hafızadaki arketiplerden sık sık yararlanmıştır. Bu çerçevede tezin amacı, sinemada su arketipinin kullanımını, kendine ait kolektif belleği kullanma özelliğine sahip Japon korku sineması üzerinden incelemektir. Öncelikle Carl Gustav Jung'un arketip kavramı üzerinde durulmuş ardından su arketipinin, mitoloji, din ve sinemada ne şekilde temsil edildiği irdelenmiştir. Kültür ve inanışlarını sinemaya eklemleyerek korku türünü kendine özgü şekilde yorumlayan Japon korku sinemasının üç örnek filmi, içerik analizi yöntemiyle incelenmiş, söz konusu filmlerde su arketipinin yıkıcı ve tehdit edici özelliklerinin yanı sıra ölüme kaynaklık eden mekân olma yönü araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arketip, Korku, Su, Tehdit, Yıkım.

ABSTRACT

THE USE OF ‘WATER’ ARCHETYPE IN CINEMA: THE CASE OF JAPANESE HORROR CINEMA AFTER YEAR 2000

Tuğba AYDIN

Master Thesis, Radio and Television Department

Supervisor: Doç. Dr. Dilan TÜYSÜZ

2022, X + 104 sayfa

The vital importance of water, which is one of the primary elements for the continuation of life in the world, has caused it to be represented in many fields such as mythology, religion, literature, psychology and cinema. The archetypes, which Carl Gustav Jung, one of the active names of the psychology discipline, stated as the product of collective memory, were adapted to the journey of the character in the cinema, and the concept of archetype was used in the expression of both good and bad situations. Horror cinema, which emerged with the genre classification and is one of the most popular genres, has often benefited from archetypes in the collective memory to create an atmosphere of tension and horror. In this context, the aim of the thesis is to examine the use of the water archetype in cinema through Japanese horror cinema, which has the feature of using its own collective memory. First of all, Carl Gustav Jung's concept of archetype was emphasized, then how the water archetype was represented in mythology, religion and cinema was examined. Three sample films of Japanese horror cinema, which interpret the horror genre in a unique way by adding their culture and beliefs to the cinema, were examined by content analysis method, and the destructive and threatening features of the water archetype in these films, as well as the direction of being a source of death, were investigated.

Keywords: Archetype, Demolition, Fear, Threatened, Water.

ÖNSÖZ

Her şeyden önce çıktığım bu yolculukta en büyük şansım olarak gördüğüm, içten ve sevecenliğiyle daima daha iyiye ulaşmam adına bana sabırla yol gösteren çok değerli tez danışmanım Doç. Dr. Dilan Tüysüz'e çok teşekkür ederim.

Hayatımın her anında beni daima destekleyen annem Nurgül Aydın, babam Nesim Aydın ve kardeşlerime, lisans ve yüksek lisans döneminde aynı sıralarda ders aldığım, tez sürecinde yaşanan sıkıntıları birlikte aştığımız değerli arkadaşlarım Seher Damla Köroğlu ve Feride Orak'a teşekkürü borç bilirim.

Tuğba AYDIN



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI.....	iii
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİM SAYFASI.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM	4
1. ARKETİP KAVRAMI VE ARKETİPSEL SEMBOLİZM	4
1.1. Carl Gustav Jung ve Analitik Psikoloji.....	4
1.2. Arketip Kavramı	6
1.3. Arketip Türleri	7
1.3.1. Durum Arketipleri.....	8
1.3.2. Simgesel Arketipler.....	8
1.3.3. Karakter Arketipleri	10
2. BÖLÜM	16
2. MİTOLOJİDE VE DİNSEL İNANIŞLARDA SU ARKETİPİ	16
2.1. Mitolojide Su Arketipi	16
2.1.1. Batı Mitolojisinde Su	19
2.1.2. Doğu Mitolojisinde Su	25
2.1.3. Mısır Mitolojisinde Su	27
2.2. Semavi Dinlerde Su Arketipi.....	34
2.3. Japon Dinlerinde Su Motifi.....	44
2.3.1. Şintoizm İnanişında Su	45
2.3.2. Budizm İnanişında Su	47
3. BÖLÜM	50

3. SİNEMADA SU ARKETİPİ VE JAPON KORKU SİNEMASININ ÖZELLİKLERİ ...	50
3.1. Sinemada Su Arketipi	50
3.1.1. Yıkıcı ve Tehdit Edici Özelliğiyle Su	50
3.1.2. Ölüm ve Yeniden Doğuş Özelliğiyle Su.....	54
3.1.3. Arındırma Özelliğiyle Su	58
3.2. Japon Korku Sinemasının Gelişimi ve Özellikleri	61
3.2.1. Korku Türünün Tarihçesi.....	61
3.2.2.Korku Türünün Özellikleri.....	64
3.2.3. Japon Korku Sinemasının Gelişimi ve Özellikleri.....	65
4. BÖLÜM	71
4. ÖRNEK İÇERİK İNCELEMELERİ	71
4.1. Araştırmanın Konusu	71
4.2. Araştırmanın Amacı.....	71
4.3. Araştırma Sınırlılıkları.....	71
4.4. Araştırmanın Yöntemi	72
4.5. Araştırmanın Sorunu.....	72
4.6. Örnek Filmlerin Analizi.....	73
4.6.1. Karanlık Sular	73
4.6.1.1. Filmin Künyesi	73
4.6.1.2. Özet	73
4.6.1.3. Filmin Çözümlemesi	74
4.6.2. Ju On:The Grude	81
4.6.2.1. Filmin Künyesi	81
4.6.2.2. Özet	82
4.6.2.3. Filmin Çözümlemesi	82
4.6.3. Chakuskin Ari 2	86

4.6.3.1. Filmin Künyesi	86
4.6.3.2. Özet	87
4.6.3.3. Filmin Çözümlemesi	87
5. SONUÇ	92
6. KAYNAKLAR	98
ÖZGEÇMİŞ	104



GİRİŞ

Su, dünya üzerinde yaşayan canlı ve cansız tüm varlıklara kaynaklık eden, varlığın devamlılığının en temel gerekliliği olan unsurların başında yer almaktadır. Tüm canlılar tarih boyunca yaşamlarını suya göre tayin etmiş, medeniyetler suların etrafında şekillenmiş, suya hâkim olmak için savaş verilmiştir. Su taşıdığı hayati önem dolayısıyla asırlardır mit, masal, edebiyat ve sinema filmlerine konu olmuştur.

Tezin ana konusu olan sinemada su arketipinin, korku türünü yerel kültürüyle bir araya getirerek kendine has hikâyeler ortaya koyan Japonya'nın hem edebiyatında hem de sinemasında önemli bir konumda yer aldığı görülmektedir. Özellikle atom bombasının yarattığı yıkımın 1950'li yıllarda sinemaya yansması büyük canavarların şehirlere saldırması konulu filmlere kaynaklık etmiştir. 1990'lı yıllara gelindiğinde ise Japon sineması, tüm dünyada J.Korku (*J. Horror*) olarak adlandırılacak bir akım yaratarak kendine ait folklorik öğeleri korku türüyle harmanlamış, intikamcı ruh temalı bir furya başlatmıştır. Bu çalışmada su arketipinin korku unsuru yaratmadaki rolü detaylandırılmakta, elde edilen veriler analiz edilmektedir.

Çalışmanın ana eksenini oluşturan suyun kullanımının irdelenmesi ve daha kapsamlı analiz edilmesi amacıyla literatür taraması yapılarak tarihsel araştırma yöntemiyle elde edilen veriler değerlendirilmektir. Öte yandan çalışma için değerlendirmeye elverişli sinemasıyla dikkat çeken Japon korku sinemasının tarihsel gelişimi incelenerek suyun sık geçtiği filmler taranmaktadır. Suyun korku unsuru yaratmak için ana unsur olarak kullanıldığı düşünülen ve 2000 yılından sonra çekilen üç film belirlenerek, bu kapsamda elde edilen veriler içerik çözümlemesi yöntemiyle ele alınmaktadır.

Bundan hareketle Sinemada Su Arketipinin Kullanımı: 2000 Sonrası Japon Korku Sineması Örneği adlı çalışma, dört bölümden oluşmaktadır. Arketip kavramı ve arketipsel sembolizm bölümünü kapsayan birinci bölümde, Psikiyatrist Carl Gustav Jung ve analitik psikoloji kuramı irdelenmektedir. 20. yüzyılda yaptığı psikoloji temelli çalışmalarla bilim dünyasına arketip kavramını kazandıran Carl Gustav Jung'un tanımladığı simgesel arketiplerden biri olan suyun; yaratılış, bereket, sonsuzluk ve en sık kullanıldığı anlamıyla arınmayı ifade ettiği görülmektedir. Varlığın özü olan su, döngüye sahip tek unsur olurken, Jung'a göre su arketipi aynı zamanda bilinçdışının en yaygın sembolü olarak görülmektedir. Jung'un, yapmış olduğu araştırmalarda, ortak bilincin ifadesi olan arketip kavramının mitler

başta olmak üzere masal ve sinemada benzer şekillerde temsil edildikleri sonucu, çalışmanın bağlamını oluşturmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde mitoloji ve dinsel inanışlarda su arketipi konusu araştırılmaktadır. İnsanlık, tarih boyunca bilmek, doğanın acımasızlığına karşı koymak, evrenin ve insanlığın yaratılışındaki gizleri keşfetmek istemiştir. Bu doğrultuda mitleri üreten toplumlar, suya yaratımın gerçekleştiği ilk mekân, kutsalın tezahürü gibi anlamlar yüklemiştir. Tüm anlatımlarda kendine yer bulan su olgusu, varlıkların özünde olan ve her şeyden önce var olduğuna inanılan, aynı zamanda taşıdığı tanrısal güç ile evreni yok edebilecek bir fenomen olarak görülmüş, mitlerin vazgeçilmez unsuru haline gelmiştir. Su içine girdiği kabın şeklini alan, biçimleri çözebilen, şeyleri var ederken aynı zamanda yok edebilen bir olgu olurken, günahlardan arındıran, yeniden doğumu sağlayan bir araç olarak da görülmektedir. Çalışmanın mitolojide su motifi bölümünde; suyun, Doğu, Batı ve Mısır mitolojisinde ihtiva ettiği anlamlar üzerinde durulmaktadır.

Toplumlar her zaman bir yaratıcı olduğuna inanmak, onun gücüne teslim olmak istemişlerdir. Dini inanışların temelinde yatan inanma içgüdü, her toplumda farklı şekillerde yer bulmuştur. Dini inanışların her aşamasında yer bulan su, ruhu temizleme özelliği ile kutsalın yeniden yaratımını sağlarken, arındırıcı özelliğiyle de kişiyi yaratımın ilk anına ulaştırmaktadır. Bütün kozmik tezahürün esasını ve kaynağını bünyesinde bulunduran su, her varlığın meydana geldiği ve öldükten sonra tekrar geri döneceği cevheri simgelemektedir. Su her zaman gelişmeyi başlatan olgu olmuş, giriş ve geçiş törenlerinde yeniden doğuşu temsil etmiştir. Büyülerle tedavi eden su, cenaze törenlerinde ölümün ardından yeniden doğuşu temin etmektedir. İlkel inançlardan semavi dinlere kadar su, tanrıya ulaşmanın önemli bir parçası olarak kabul görmüştür. Su ile ruhunu temizleyen kişilerin bu sayede tanrının karşısına arınmış bir şekilde çıkabileceğine inanılmıştır. İkinci bölümün bu kısmında Musevilik, Hristiyanlık ve İslâm inanışında suyun temsilleri ve konumu irdelenmektedir. Yine çalışmanın önemli konularından biri olan Japon dinlerinde suyun temsili, Şintoizm ve Budizm gibi dünyada sayısız inananı bulanan dinler üzerinden incelenmekte, semavi dinlerde elde edilen verilere benzer anlamları içermesi açısından önem taşımaktadır.

Su, 20. yüzyıldan itibaren sinemada bir takım anlamlar inşa etmek üzere kullanılmaya başlanmıştır. Varlığın bilişsel sürecinde etkin bir şekilde yer alan su arketipi, dünya sinemasında yaşamın ve ölümün sunuluşunda kullanılmıştır. Bireyin en derinindeki dürtüleri

ortaya çıkararak harekete geçiren su, üzerinde durulan filmler ve daha birçok filmde özellikle kabus, halüsinasyon, depresyon, travma gibi durumların temsiline uygun bir madde olmuştur. İnsan psikolojisinde olumlu ve olumsuz yönlerin sunuluşunda yer alan su arketipi, bireyin sığındığı güvenli liman, günahlardan arındıran, farklı psikolojik durumlara geçişi kolaylaştıran bir olgudur. Kişi, su ile hayallere ve arzulara yelken açarken diğer taraftan korkuları ile yüz yüze gelmektedir. Su ekranda belirdikçe her an tehlikeli bir durumun ortaya çıkması ise muhtemeldir. Bu kapsamda çalışmanın üçüncü bölümü olan Sinemada Su Arketipi ve Japon Korku Sinemasının Özellikleri'nde, sinemada suyun yıkıcı, tehdit edici, yeniden doğuş ve arındırma özelliklerinin sunuluşu üzerinde durulmaktadır.

Sinema filmleri incelendiğinde suyun en çok korku türünde kullanıldığı göze çarpmaktadır. Suyun izleyici üzerinde yaratmış olduğu tekinsizlik ve tehdit edici özelliği onu korkunun ana unsurlarından biri haline getirmiştir. Korku türünün beslendiği temel kaynaklardan biri olan suyun Japon korku sinemasında da genellikle bu özellikleriyle kullanıldığı görülmektedir. Üçüncü bölümün ikinci kısmında, korku sinemasında anlam yaratma araçları incelenmekte, türün tarihçesi ve özellikleri, Japon korku sinemasının gelişimi ve özellikleri irdelenmektedir.

Çalışmanın son bölümünde ise suyun tehdit edici, yıkıcı ve ölümün gerçekleştiği mekân olma özelliklerinin kullanıldığı filmler incelenmektedir. Bu çalışmada; Japon korku sinemasını tüm dünyaya tanıtan ve gişe rekorları kırarak korku türünün popüler yapımları arasında yer alan; *Karanlık Sular (Dark Water, 2002, yön. Hideo Nakata)*, *Garez (Ju on The Grude, 2002, yön. Takashi Shimizu)*, ve *Cevapsız Çağrı (Chakuskin Ari-2, 2005, yön. Tsukamoto Renpei)* filmleri analiz edilmektedir. Amaca uygun örneklem yoluyla seçilen filmler, içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmektedir.

1. BÖLÜM

1. ARKETİP KAVRAMI VE ARKETİPSEL SEMBOLİZM

1.1. Carl Gustav Jung ve Analitik Psikoloji

Geliştirdiği kuram ve düşünce dünyası ile 20. yüzyılın önde gelen bilim insanlarından biri olan Carl Gustav Jung, ruh bilimi konusunda önemli çalışmalara imza atmıştır. 1875 yılında doğan Jung, içe kapanık bir çocukluk döneminin ardından yıllar sonra kendi yaşam deneyimlerini de aktarabileceği birtakım düşünsel teknikler oluşturmuştur. Jung, İsviçre'nin Kesswill kentinde, Protestan Kilisesi'ne mensup bir rahibin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Ailesindeki tüm bireylerin din adamı olmasından dolayı ilk oyun alanları kilise ve mezarlıklar olan Jung'un, ilk düşünsel etkinliğini henüz 13 yaşındayken tanrı üzerine yaptığı bilinmektedir. "Basel'de saygın bir Papaz olan Jung'un büyükbabası Samuel Preiswerk, ruhlarla bağlantı kurabilen biri olarak tanınırken, her hafta yaptığı ayinlerde ölen ilk karısıyla temas kurduğu iddia edilmektedir. İsviçre halkının pagan inanışlarında ruhlarla temas garipsenmediği gibi Jung'un ailesinden gelen İsviçre Protestanlığı ve pagan ruhçuluğu onun kendi içinde iki ayrı kişiliğin var olduğuna inanmasına yol açmıştır" (Hyde, 1997: 9-10). Ailesinde yaşanan karmaşalar nedeniyle iki farklı kişilik yaratan Jung'un birinci kişiliği gündelik yaşantısını kapsayan, ani öfke patlamaları yaşasa da eğitim yaşantısına devam eden bir tipi barındırırken, ikinci kişiliği ise öteki olarak tanımladığı içsel dünyasına ait gizli düşüncelerin ortaya çıktığı bir kişiliktir. Annesi ile olan sıcak ama aynı zamanda uzak ilişkisini *Anılar, Düşler, Düşünceler (Erinnerungen, 2001)* kitabında aktaran Jung, onun da iki ayrı karakteri olduğuna değinmektedir. Annesinin birinci kişiliğinin zararsız ve insancıl olduğunu belirten Jung, diğerinin ise ürkütücü olduğuna dikkat çekmektedir. İkinci kişiliğinin bazen ortaya çıktığını ancak her su yüzüne çıkışının beklenmedik ve korku yarattığını ifade etmektedir (Jung, 2001). Hyde'a göre Jung, annesinin tekinsiz dünyasını kendi ikinci kişiliği ile bütünleştirmiştir (1997:11). Jung'un annesi ile yaşadığı bu problem zamanla kadınlara olan güveninin zedelenmesine zemin hazırlarken, babasını ise farklı konumlandırmasına yol açmıştır. Jung babasını, davranışları daha tahmin edilebilir ve görece daha güvenilir bir kişi olarak görmektedir.

Hem annesi hem de babasının ailesinde din adamlarının sayıca fazla olması, Jung'un dine yönelik vaazlara hâkim olmasına, çocukluk döneminde tanrıya ve gize yönelik merakı babasının kütüphanesinde, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'a yönelik araştırmalar yapmasına sebep

olmuştur. Çocukluğunun o dönemlerinde sık sık bunalıma girdiği belirten Jung, söz konusu dönemi şu şekilde aktarmaktadır:

“Aslında bunalımda değildim, yalnızca gizi derin derin düşünmekten alıkoyamıyordum. Böyle zamanlarda, taşın üzerinde oturmak bana garip bir biçimde güven ve huzur veriyor, her nasılsa kuşkularımdan arınmamı sağlıyordu” (Jung, 2001:49).

Bilim ve felsefeye özel ilgi duyan Jung, Basel Üniversitesi’nde tıp eğitimi görmüş, burada düşünsel faaliyetler yapan bir kulüple tanışarak insan ruhuna yönelik araştırmalar yapmıştır. Bu araştırmalar, tarih boyunca birçok düşünürün üzerinde tartıştığı bir konu olan ‘ruhun nasıl var olduğu’ ve ‘bedeni terk edince nereye gittiği’ sorularına paranormal durumların cevap verebileceğine inanmasıyla sonuçlanmıştır. Tüm bu merak öğeleri Jung’un psikiyatri alanına yönelmesini sağlamıştır.

Jung, Sigmund Freud’un mirasçısı olarak anılmasının yanı sıra birlikte yaptıkları çalışmalarla psikiyatri alanına önemli katkılar sunmuştur. 1907 yılında tanıştığı Sigmund Freud ile yakın dostlukları 1913 yılına kadar sürmüş, ancak aralarındaki fikir anlaşmazlıkları kötü bir ayrılık sürecini de beraberinde getirmiştir. Tıp ve psikiyatri tabanlı bir ruh çözümleyicisi olan Jung, Freud’un kuram ve uygulamalarını kısıtlayıcı ve indirgemeci bulmuştur. Jung, dinsel davranışın, birleştirici, tamamlayıcı, bütünleştirici yaşantısı üzerinde durmuştur. Freud, dinsel ve duygusal anlam taşıyan tüm yaşantıların, ya cinsellikten türediğini ya da onun yerine geçtiğini düşünürken, Jung, cinselliğin kendisinin bile simgesel anlam taşıdığına inanmıştır (Jung, 2006: 23). “Jung’un psikolojisi, kişiler arası ilişkilerden çok, kişiliğin, birey ruhunun büyümlü çemberi içinde büyüyüp gelişmesiyle ilgilidir. Freudçu psikanalizin amacı, kişinin başkası ile olgun bir ilişki kurmasını sağlamaktır; bu tür ilişkiye, genellikle cinsel denirse de, bu kavram, cinsiyetten başka etkenler de içerir. Oysa Jung’un amacı, bireyi kendi zihni içinde bütünleştirmek, dengesini sağlamaktır (2006). Bu ayrılığın ardından bir süre nevrozlarla boğuşan Jung, kendi amacının farkına vararak dünyanın birçok noktasına seyahat edip araştırmalarına devam etmiştir.

Jung, bilinçdışı ile varoluşsal yapısı üzerindeki araştırmalarına koşut olarak ilkel halk topluluklarının psikolojisini, doğrudan doğruya incelemek istemiştir. 1921’de uzun süre Afrika’da kalan Jung, 1924 ve 1925 yıllarında Arizona ve New Mexico’daki Pueblo Kızılderilileri arasında yaşamıştır. 1926’da Kenya’da Elgon Dağı’nın Güney ve Batı yamaçlarında dolaşmıştır. Çağdaş bir Avrupalının bilinçdışı ile ilkel ruhun bazı belirtilerinin içeriği arasındaki güçlü benzerlikler, onu din psikolojisi ve etnoloji alanlarında çalışma

yapmaya yönlendirmiştir (Jung, 2006). Jung, seyahatleri sonrasında, Uzak Doğu'nun din ve felsefe simgeciğini araştırmaya başlamıştır.

Freud'un metapsikoloji kuramında bireysel bilinçdışı bütün ruhsal olayları açıklamak için kullanılmaktadır. Ancak Jung'a göre önemli olan bireysel bilinçdışı değil, kolektif bilinçdışıdır. Jung'un bütün insanlıkta ortak olarak bulunduğu inandığı bilinçdışı, atalardan gelen öğretileri içermekte ve bunlar; dini inanışlar, masallar ve edebiyat ile açığa çıkmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca kalıtsal bir düşünce sistemini masal ve mitlerle sonraki nesillere aktarımını sağlayan, kolektif bilinçdışının içeriğini oluşturan ise arketiplerdir (Jung, 2016:41). Öte yandan Jung, ilksel imge olarak da tanımlanan arketiplerin, durmadan tekrarlanan psişik deneyimleri uyandıran veya uygun bir biçimde aktaran ifadeler olduğunu aktarmaktadır. Ona göre, belli bir anatomik yapının canlı maddeyi etkileyen çevre koşullarının ürünü olduğu görüşünde, sürekli evrensel biçimde paylaşılan ilksel imge dışarıdan gelen, dolayısıyla doğa yasası işlevi görmesi gereken aynı şekilde sürekli evrensel etkilerin ürünü olacaktır (2016: 42). Jung'un arketip kavramı ve kolektif bilinçdışının ortaya atılan bu yeni kavramla desteklenmesi, bilime olan bakış açısının çerçevesini genişletmiştir.

1.2. Arketip Kavramı

İnsanlığın ortak mirasını barındıran arketipler, herkeste var olan özellikleri kapsamaktadır. Jung'a göre arketip kavramı Aziz Augustine döneminden önce de kullanılmıştır ve Platoncu yaklaşım içerisinde idea ile eşanlamlıdır (2015:120). Psişik olan her şey önceden biçimlenmiş olduğundan, bu durumun kişisel işlevler, öncelikle bilinçdışı doğal yatkınlıklardan kaynaklananlar için de geçerli olduğu kabul edilmektedir. Bunların en önemlisinin yaratıcı fantezi olduğunu ortaya atan Jung, fantezi ürünlerinde ilk imgelerin görünür hale geldiğini ve burada arketip kavramının kendisi için özel bir faaliyet alanı bulunduğunu aktarmaktadır (2015:121). Bireyin belirli davranış biçimlerine göre hareket etmesine sebep olan arketipler, insanlığın ilk anlarından bu yana koşullandığı ve yapmakla yükümlü olduğu davranış kalıplarını kapsamaktadır. Jung, özdeş psişik yapılar olan arketiplere bu adı vermeden evvel onları "ilksel imge" olarak kavramsallaştırmıştır. Jung'a göre imge salt eylemin biçimini değil buna neden olan durumu da ifade etmektedir. Jung, bu kavramı şöyle ifade etmektedir:

"Bu imgeler, türe özgü olmaları nedeniyle "ilkimgeler"dir ve eğer bir şekilde "oluşmuş" iseler bile, oluşumları türün ortaya çıkışıyla eşzamanlıdır. İnsanı insan kılan özelliklerdir bunlar, insan eylemlerinin insana özgü biçimleridir. Bu spesifik tarz insanın

çekirdeğinde vardır ve kalıtsal olmadığı, her insanda yeni baştan oluştuğu varsayımı, sabah doğan güneşin önceki akşam batan güneşten farklı bir güneş olduğu biçimindeki ilkel inanç kadar saçmadır. Psikik olan her şey önceden biçimlenmiş olduğu için, psikenin tek tek işlevleri, özellikle de bilinçdışı eğilimlerden kaynaklananlar da önceden biçimlenmiştir. Bunların en önemlisi yaratıcı fantezidir” (Jung, 2005:30).

Jung imgelerin, birbirinden farklı birçok malzemeden oluşan karmaşık bir yapısının bulunduğundan bahsetmektedir. Kozmopolit yapısı olan iç imgenin bu duruma rağmen karmaşık olmadığını ileri süren Jung, kendi anlamı olan homojen bir ürüne gönderme yapmaktadır.

“İmge psikik durumun bütün halinde yoğunlaşmış ifadesidir, sadece veya ağırlıklı olarak saf ve basit bilinçdışı içeriklerin ifadesi değildir. Bilinçdışının içeriğini kuşkusuz ifade eder ama hepsini değil, sadece bir anda kümeleşenleri ifade eder. Bu kümeleşme bir yandan bilinçdışının özgül faaliyetinin diğer yandan anlık bilinç durumunun ürünüdür, eşikaltı uygun malzemeyi uyararak her zaman faaliyete geçer, aynı zamanda uygun olmayana da ket vurur. Bu nedenle imge anın bilinç durumu kadar bilinçdışı durumunun da ifadesidir. Dolayısıyla anlamı sadece bilinçten veya bilinçdışından hareketle değil bunların karşılıklı ilişkisinden hareketle yorumlanır. Öte yandan arketip şeklinde de ifade edilen ilksel imge tüm toplumlar da tek ve her dönemde ortaktır. En önemli mitolojik motifler her zaman ve her ırkta büyük ihtimalle ortaktır; akıl hastası safkan siyahilerin rüyalarında ve fantezilerinde Yunan mitolojisinin bir dizi motifini kanıtlayabildim” (Jung, 2016: 40-41).

İmgeleri kolektif ve kişisel imge olarak ikiye ayıran Jung, mitoloji kökenlileri kolektif olarak nitelendirmiştir. Mitolojik alt yapılara uyumlu olan ilksel imgeler aynı zamanda kolektif bilinçdışının beslendiği kanallara sahiptir. Jung yaptığı araştırmaların ardından mitolojik anlatılarda geçen motiflerin tüm ırklarda aynı olduğu sonucunu ortaya çıkarmıştır.

Jung’un karakter çözümlemelerinde kullandığı arketip kavramıyla sanatın diğer dallarında olduğu gibi sinemada da karşılaşılmaktadır. Mitolojik anlatımlarla benzer şekilde kurulan film anlatıları arketiplerin aktarımı için kaynak görevi görmektedir. Arketipler gündelik hayatta olduğu gibi sinemada sahip oldukları özelliklere ve anlatıda üstlendiği işlevlere göre belli gruplara ayrılmaktadır.

1.3. Arketip Türleri

Arketipler ortak bilincin ifadesi olduğundan, mitler başta olmak üzere masallarda ve sinemada benzer şekillerde temsil edildiği görülmektedir. Sinemada temsil edilen arketipler, mitlerde olduğu gibi evrensel konu ve karakterleri ihtiva etmektedir. Sinemadaki arketipler, oyuncular ve onları tanımlayan olay örgülerinin ötesine geçen karakter tipleri ve temalardır. Bu arketipler, evrensel karşılığı bulunan psikolojik sorunlar ve figürlerin temsilleri olarak yorumlanmaktadır. Arketiplerin fiziksel görünimleri değişse de arketiplerin ardındaki

sembolizm binlerce yıldır aynı kalmaktadır (Indick, 2011:133). Sinemada kullanılan arketipler, günümüze kadar belli sınıflandırmalardan geçerek üç gruba ayrılmıştır. Buna göre arketipler, durum arketipleri, simgesel arketipler ve karakter arketipleri başlıkları altında incelenmektedir.

1.3.1. Durum Arketipleri

Sinemada en sık kullanılan arketip türü olan durum arketipleri; yaratılış, ölümsüzlük, kahramanlık, yolculuk, cennetten kovulma, iyi ve kötü, doğa ve uygarlık arasındaki şeklinde işlenmektedir. En önemli arketipsel motif olan yaratılış, evrenin ve insanın nasıl yaratıldığını anlatan mitoslarda açığa çıkmaktadır. Ölümsüzlük arketipinin ise zamandan kaçış, cennete dönüş, mutluluğa yeniden kavuşma şeklinde üç farklı anlatımı bulunmaktadır. Diğeri ise ölüm ve yeniden doğuş olgusudur ve doğanın sürekli döngüsü ve ölümsüzlüğünün yansımaya işaret etmektedir. Kahramanlık arketipi, bireysel dönüşüm ve kurtarıcılık olgularını içerir. Olanaksız görevler, zorlu sınavlar, arayış, olgunlaşma, bilgelik yoluna giriş, ölüm ve yeniden doğum inisiyasyon, suçları üstlenme, herkesi kurtarmaya çalışma, “kendini feda etme” gibi temel durumları yinelemektedir (Tecimer, 2006: 98). Sözü edilen durum arketiplerinin, sinemada sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

1.3.2. Simgesel Arketipler

Nesne arketipleri olarak da adlandırılan simgesel arketipler; su, güneş, çember, renkler, sayılar, hayvanlar, ağaçlar, bitkiler, çöller ve bahçeler gibi çeşitli doğal oluşumlara karşılık gelmekte ve sinemada da kullanılmaktadır. En sık karşılaşılan ve bu çalışmanın da konusunu oluşturan simgesel arketiplerden olan su; yaratılış, arınma, bereket ve sonsuzluğu ifade etmektedir. Güneş; enerji, bilinç, baba ilkesi ve zamanı, çember, bütünlük, üretim, eril/dişil ilkelerin birleşimi, karışık ilkeler, doğanın sonsuz döngüsünü ifade ederken, Magna Mater; (Büyük Ana, Sophia) toprak, doğum, sıcaklık, korunma, bereket, cadı, fahişe, şehvet, tehlike, bilgelik, korku, kutsallık, güzellik, esinlenme anlamlarını barındırmaktadır. Yaşlı bilge arketipi ise; kurtarıcı, yol gösterici, bilgi, bilgelik, sezgi, ahlâk, beceri, deneyim, anlayışlılık, yardımseverlik şeklinde ifade edilen en belirgin simgesel arketiplerdir (Tecimer, 2005:98). Hayvan ve sembollerle ifade edilen burç arketipleri de simgesel arketiplere birer örnektir.

Çalışmanın ana konusu olan su, mitolojik ve dini anlatımlar dahil tüm metinlerde her şeyin başlangıcı, yaratılan ilk madde olarak ifade edilmektedir. Kaostan kozmoza geçişte bir kanal görevi gören su, Jung’un arketip kavramı içerisinde ilksel imgelerden biri olarak yer

almıştır. Suyun sembolik anlamı iyi ve kötü olarak ikiye ayrılmaktadır. Doğum, yeniden doğuş, arınma suyun iyi yönüne işaret ederken, ölüm, yok oluş ve cezalandırma ise kötü tarafını yansıtmaktadır.

Doğanın canlılığını sürdürmesi, birleşen toprak ve suyun hayat verme özelliği sayesinde. Kişiyi mitik kökenine götüren bir akışkan madde olan su, arındırma özelliği ile anne rahmine geri döndürmektedir. Burada ilk ve saf olana erişen kişi yeniden doğuşun ontolojisini deneyimlemektedir. “Ruhun yenilenmesi ve değişim su ritüeliyle gerçekleşir. Hayat, sürekli bir akış içindedir. Her şey doğanın düzenine tabidir. Bitki dünyası mevsimlerin yıllık döngüsünü sunar. Su ve hayat/yaşam aynı döngüye sahiptir” (Alsaç, 2017: 217). “Medeni yaşam genellikle, büyüme, yetişkinlik, çöküş, ölüm ve başka bir birey suretinde yeniden doğuşun organik döngüsüne benzemektedir. Su-sembolizminin de kendi döngüsü bulunmakta; yağmurdan su kaynaklarına, su kaynaklarından, pınarlardan, derelere ve nehirlerle, nehirlerden denize ya da kış karına buradan ise yeniden başa dönmektedir”(Frye, 2015: 191). Varlığın özü olan su, manevilik ve sonsuzluğun yanı sıra yaratılıştaki gizemin de temsilinde kullanılmaktadır. Yaratımın ilk mekânı olan su aynı zamanda anne rahminin sembolüdür.

Annelik ve doğa arasında kurulan ilişki bireyin herhangi bir manzara karşısında hissettiği duygu ile doğru orantılıdır (Bachelard, 2006). Doğaya karşı duyulan sevgi duygusu, onu bilmeden ve iyice çözümlemeden önce oluşmaya başlamaktadır. Birey sebebini kavrayamadığı bazı etkenlerden ötürü doğayı sevmekte ve onunla bağ kurmaya başlamaktadır. Doğaya duyulan bu his, bazı ruhlarda farklı boyutlarda açığa çıkmaktadır. Bütün duyguların ilk kökeninde yer alan bu duygu ise evlat olma duygusudur. Doğa birey için sonsuz bir anne konumunda yer almaktadır. Bachelard’ın aktardığına göre, deniz bütün insanlar için en büyük ve değişmez anne simgelerinden biridir (2006:130). “Dağ yeşil ya da deniz mavi olduğu için sevilmez, her ne kadar bu nedenlerle beğenildiği düşünülse de bireyin bilinçdışındaki anılarından bir şeyler mavi denizde ya da yeşil dağda yeniden yaşam bulduğu için sevilmektedir. Evladın duyduğu aşk imgelerin yansımasının ilk etkin ilkesidir, imgelemin yansıtıcı gücüdür, bütün imgeleri kuşatıp en emin insansal bakış olan anneye bakışın içine koyan tükenmek bilmez güçtür” (2006:131). İmgelem dünyası için akan her şey su olarak kabul edilmektedir ve akıp giden bütün maddeler suyun doğasına katılmaktadır. Suyu tükenmez bir süt, doğa annenin sütü yapan bu çıkarım, ona derin bir dişil nitelik kazandırırken, imgelem açısından akan suyun gücü her zaman niteleneni yaratmakta,

dolayısıyla sahip olduğu renk önem taşımamaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde kan ve süt gibi sıvı olan her şey, suyun imge dünyasını oluşturmaktadır. İnsanlığın yolculuğu anne karnında başlarken rahim içindeki sıvıdan önce annenin kanı bebeğe hayat vermektedir. Bununla birlikte anne sütü yaşam için gerekli bir besin şeklinde temsil edilirken, kanın sahip olduğu anlamın çoğu zaman olumsuz bir nitelik taşıdığı görülmektedir. Acı ve korku durumlarının yaratımında önemli bir rol oynayan kan, hayat veren bir unsur olsa da bilinçdışında çağrıştırdığı anlam olumsuzdur.

Su ve annelik arasında kurulan ilişkilerden biri de sallanma durumudur. Bedenini suya bırakan kişi bebeklik dönemine gitmekte anne kucağındaki huzuru anımsamaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde su, yarattığı ‘anne kucağı’ hissi ile kişiyi doğumunun ilk yıllarındaki huzurlu anlarına götürmektedir.

Bilinçdışının yaratıcı yönü baz alındığında suyun doğrudan Jung’un da belirttiği üzere bilinçdışının sembolü olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Buna göre bilinç ve insan suyun içinden çıkmaktadır. Jung 1913 yılında gördüğü bir rüyanın etkisiyle uzun bir arayışa girmiş, ruhun gizemini çözmek üzere inzivaya çekilmiştir. Jung o dönem rüyasında korkunç bir selin Kuzey Denizi ile Alpler arasında kalan bütün toprakları kaplandığını, sayısız enkaz ve binlerce cesedin sarı dalgalar üzerinde yüzdüğünü görmektedir. Rüyalarında kan denizleri, akarsu ve nehirlerin buzla kaplandığı görmeye devam eden Jung, sel görüntüsünün kendisini ele geçirdiğini ve derinliklerin tinini hissettiğini aktarmıştır (2015:101). Bilincin yüzeye çıkmasına zemin hazırlayan su, Jung için ruhun sırlarını ararken en çok faydalandığı kaynaklardan biri olmuştur. Öte yandan simgesel ve durum arketipleri gibi her biri kendine ait özellikleri bulunan karakter arketipleri bulunmaktadır.

1.3.3. Karakter Arketipleri

Bu arketipler kahramanın yolculuk haritasında karşısına çıkan temel karakterlerin üstlendiği belirli işlevleri ifade etmektedir. Bir karakterin yolculuktaki işlevine ve amacına göre hangi arketipe karşılık geldiği bulunabilmektedir. Karakter, öykünün başından sonuna kadar tek bir arketiple anlatılacağı gibi hikayenin diğer aşamalarında farklı arketipleri temsil edebilmektedir.

Jung’un bireyselleşme arketipleri şeklinde isimlendirdiği karakter arketipleri, bir çeşit psikolojik gelişim süreci gibi görülürken kişinin diğer insanlardan ayrılan yönlerini keşfederek birey olabileceğini ortaya atmaktadır. Kendini tanıma, kendi özelliklerinin

bilincine varma ve bunları özümseme sürecinde birey, bilinçdışının bazı arketipsel öğeleriyle karşılaşmakta, bunları benimsemekte başarısız olursa nevrozlar ortaya çıkmaktadır (Tecimer, 2005). En önemli karakter arketipleri; ben, persona, gölge, anima-animus, kahraman, hilebaz, yaşlı bilge adam/kadın, anne (tanrıça), baba şeklinde sıralanmaktadır.

Karakter arketiplerinden biri olan ben, bilincin merkezi olarak düşünülmektedir. Ben veya benim ifadeleri kullanılırken ima edilen benlik kavramıdır. Süreklilik gösteren bu kavram, kişinin kendisini hangi yaşta olursa olsun aynı kişi olarak duyumsamasına sebep olmaktadır. Jung, bilinç ve benlik kavramları arasında bir ayrım yapmamaktadır (Sungurlar, 2013:53). Benliğin, düşünce, duyu, sezgi ve algı şeklinde ayrılan dört işlevi, insanın kendini tanımasını sağlamaktadır. Bilinçdışını ve bilinci içinde barındıran ben, çemberin bütünlüğünü ifade etmektedir.

Karakter arketiplerinden persona, kişinin kendisine ait olan ve başkalarının görmesine izin verdiği dış yüzünü ifade etmektedir. Bu arketip bireyin dünya ile olan ilişkilerinin ve sergilediği davranış biçimlerinin yanı sıra; kişinin gerçekte olduğu değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğüdür (Saydam, 2005:154). Antik Yunan tiyatro oyuncularının taktığı maskelere gönderme yapılan persona arketipi, bireyin sahip olduğu ve diğer insanlara gösterdiği kişiliklerin bir çeşit maskesi olarak görülmektedir. Jung'un bireyin karşıtı olarak adlandırdığı persona, uyum sağlama veya kişisel uyum nedeniyle meydana gelen ama bireysellekle aynı olmayan işlev kompleksidir. Persona özellikle nesne ilişkileriyle ilgilidir (Jung, 2016: 56). Persona ile kişiler, maske aracılığıyla başkalarından kabul göreceğini düşündüğü şekilde kendilerini göstermektedirler. Sosyal arketip ya da uyum arketipi de denilen persona, kişinin gerçeklik dışındaki, çevresine gösterdiği yüzüdür. Çocukluğun ilk yıllarında ebeveyn, öğretmen ve akranların istek ve beklentilerine göre hareket etme ihtiyacından doğmaktadır (Sungurlar, 2013:54). Bu dönemlerde oluşan kişiliğin kabul görmeyen veya görmeyeceği düşünülen yönleri de kişisel bilinçdışına aktarılmaktadır. Bu ise Jung'un arketiplerinden gölgeyi oluşturmaktadır.

Kişisel bilinçdışına itilen kötü yönler, gölge olarak nitelendirilen arketip ile ortaya çıkarak, bireyin ilkel ve karanlık yanını yansıtmaktadır. Kişinin yaşadığı toplum göre değişen gölge arketipi, kısıtlayıcı bir toplumda daha baskın olabilmektedir. Gölge; kişiliğin daha düşük düzeydeki parçası, seçilmiş bilinçlilikle başa çıkamadıkları için yaşam sürecinde kendilerini ifade etmelerine izin verilmeyen ve bu nedenle, bilinçdışında karşıtlık yaratmaya çalışan ve oldukça bağımsız bir hizip oluşturan tüm bireysel ve ortak ruhsal öğelerdir.

Düşlerde, gölge figürü her zaman düşü görenle aynı cinsiyetten olmaktadır (Kantemir, 2001:220). Psişeyi bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı şeklinde üçe bölen Jung'un kuramsal kurgusunun asıl amacı tekil bir insanlık önerisi olan bireyselleşme sürecinin bütünleşmesine katkı sağlamaktır (Saydam, 2005:13).“Bireyselleşme süreci tüm insanlarda bulunan ruhun, olması gereken şekline doğru büyüme, gelişme ve açılma serüvenidir. Bilinç ve bilinçdışının karşılıklı etkileşimi olan bu süreçte bireyin öncelikle tanışması adapte etmesi gereken arketipsel öge gölge olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bireyselleşme farklılaşma süreci, amacı ise bireysel kişiliğinin gelişmesidir” (Jung, 2016:17). Bilinçdışı benliğin karanlık tarafını temsil eden gölge, bastırılan ve istenmeyen kişilik özelliklerini kapsamaktadır. Arketipler arasında en güçlüsü ve tehlikelisi olarak aktarılan gölge arketipi vahşi ve acımasız olarak nitelendirilmektedir. Gölge arketipi aynı zamanda atalardan gelen bastırılmış ve gizli kalmış kişiliğin bir ifadesini oluşturmaktadır. Gölge, personanın altında yatan gizli bir varlık olarak betimlenmektedir. Bununla birlikte gölge arketipi her zaman olumsuz anlamlara sahip değildir. Gölge, aynı zamanda bireyin yaratıcılık tarafına ev sahipliği yapan bir bölge olarak açığa çıkmaktadır (Gülcan, 290: 2020).

Dişillik ve erilliğe ilişkin ortak bir bağdan bahseden Jung, her erkeğin içinde bir kadın her kadının içinde de bir erkek olduğuna dikkat çekmiştir. Buna göre erkeğin içindeki dişil arketip anima, kadının içindeki eril arketip ise animus olarak adlandırılmaktadır. Erkeklerde anima bilinçdışı olarak genellikle kadın kişiliğine girerken; kadınlarda ise erkek kişiliğine girmektedir (Jung, 2016:61). Bu anlamda anima, erkeğin hem kişisel hem de kolektif bilinçdışında taşıdığı karşı cins imgesidir (Tecimer, 2005: 101). Bireyin sosyal bir varlık olabilmesi için gerekli iki arketip olan anima ve animus, aynı zamanda kişinin karşı cins ile olan iletişimindeki başarısı için de önemli görülmektedir.

Sinemadaki anima arketipinin cisimleştirdiği nitelikler stereotipik olarak duyarlılık, duygusal akıl, sezgi, empati ve özen gibi dişil güçler olarak düşünülmektedir. Anima tanrıçayla aynı arketip olarak düşünülmemelidir, çünkü anima genellikle romantik ya da erotik bir kişi olarak betimlenmektedir. Tanrıça bir anne figürü olarak işlevinde kutsaldır ve bundan dolayı da aseksüeldir. Tanrıça bir annenin sevgisini sunarken, anima cinsel ya da romantik sevgiyi sunmaktadır. Geleneksel kahraman öykülerinde anima kurtarılmayı bekleyen zor durumdaki kız, kahraman tarafından kurtarılması gereken kadın figürüdür (Indick, 2013:145). Sinemada izleyici karşısına çıkan anima öyküsü, genel olarak aşktan doğan ilişki şeklinde görülmektedir. Bir filmin ana teması için en etkili motiflerden biri aşk ilişkisidir. Yaşamın bir parçası olan sevgi ve aşk duyguları izleyicilerin filmlerde görmek

istediği bir tema olarak ortaya çıkmaktadır. Filmin sonunda izleyici özdeşleştiği erkek kahramanın canlandığı karakterin girdiği bütün sınavlardan geçerek tamamlandığını görmeyi arzulamaktadır (Saydam, 2015:14). Bu doğrultuda her mutlu sonda olduğu gibi kahraman animasını tamamlayarak güzel kızı elde etmektedir.

Olumlu arketiplerin bir de olumsuz karşılığı bulunmaktadır. Sinemadaki gölge anima arketipi, femme fatale olarak da adlandırılan, baştan çıkarıcı kötü kadındır. Erkek kahraman için tehlike arz eden ve hile ile baştan çıkarıcı gölge anima, masum bir aşk yerine sadece cinsel haz sunmaktadır.

Kadının içindeki erkek arketip olan animusun karşılık geldiği özellikler ise; cesaret, akıl, liderlik ve fiziksel güçtür. Bu özelliklere sahip erkek kahraman, yardıma ihtiyacı olan kadını kurtarmaktadır. Bu tür sinemasal kurgular klasik western filmlerinde ortaya çıkarken, sinema ve sosyal yaşamda gerçekleşen yeniliklerle birlikte modern sinemada güçlü kadın kahramanlar da görülmeye başlanmıştır. Eril özellikler taşıyan kadın kahraman, destekleyici ve sevgi dolu olan erkek karakteri kurtarmaktadır.

Gölge Animus için durum farklı bir sistemle çalışmaktadır. Canavar, seri katil ya da psikopatların hikâyelerinin anlatıldığı; *Halloween* (1978, yön. John Carpenter), *13. Cuma* (*Friday The 13th*, 1980, yön. Sean Cunningham) ve *Elm Sokağında Kabus* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984, yön. Wes Craven) gibi filmler gölge animusun işlevlerini yerine getirmektedir. Freddie Krueger ve *Düşlerimde* (*In Dreams*, 1999, yön. Neil Jordan) filmindeki Red karakteri gölge animus arketipine birer örnektir. Bu filmlerde gölge animus figürü, kadın kurbanları sık sık kabuslarına girmektedir. Bu filmlerin sonunda kadın, gölge animusu yenerek kendi gücünü kanıtlamaktadır.

Jung'un ana arketiplerinden olan kahraman arketipi ise merkezi bir arketiptir. Kahraman arketipi tek bir kavramın içine sığdırılamayacak kadar geniştir, çünkü diğer bütün arketipler benliğin farklı kısımlarını temsil ederken, kahraman benliğin kendisini oluşturmaktadır. Kahraman karşısına çıkan bir tehlike ile gündelik hayatı değişen maceralarla dolu bir yolculuğa çıkan ve bu yolculuğun sonucunda olgunlaşan, erginleşen, anlatının başında bozulan dengeleri tekrar düzenleyen kişi olarak aktarılmaktadır. Kahramanın amacı; dünyayı kurtarmak, kötülere yakalamak, çok önemli bir görevi başarmak gibi tamamen dışsal bir sebep olabilmektedir. Aynı zamanda gerçek aşkı bulmak, bir yarışmayı kazanmak gibi tamamen karakterin içsel yolculuğunu da ifade edebilmektedir. Kahraman arketipinin özünde

fedâkarlık yatmaktadır. Gireceği bu macerada ya hayatını ya da kendisi için önem taşıyan bir şeyi feda etmesi gerekmektedir.

Jung'un anne arketipi, duygusal ihtiyaçları besleyen evrensel anne görevi görmektedir. Sınırsız çeşitlilikte tezahür edebilen anne arketipinin sembolleri arasında; kişisel anne, büyükanne, üvey anne, kayınvalide, sütanne, dadı, bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı'nın annesi, simgesel anlamda Bakire Meryem, Sophia şeklinde sıralanmaktadır (Jung, 2005:33). Farklı toplumların mitolojilerinde pek çok türde anne arketipi aktarılmaktadır. Demeter ve Persephone mitlerinde bakire olarak yeniden ortaya çıkan anne buna örnek olarak verilebilirken, simgesel anlamda diğer anne figürleri, kurtuluş arzusunu temsil eden biçimlerde yansıtılmaktadır. Buna örnek olarak cennet, Tanrının Krallığı, Göksel Kudüs gibi bağlılık ve huşu hissi uyandıran pek çok şey bulunmaktadır. Öte yandan, kilise, üniversite, şehir, ülke, gök, toprak, orman, deniz, akarsu, hatta madde, ölümler diyarı ve ay da anne simgesi olabilmektedir (Jung, 2015:123). Arketipler genellikle bereketi ve doğurganlığı sembolize eden nesne veya mekânlarla anılmaktadırlar. Buna göre yeni sürülmüş tarla, derin bir kuyu, ağaç, mağara, vaftiz kapları, yemek kapları, oyuk nesneler de dâhil olmak üzere rahim gibi daha pek çok şey anne arketipi ile ilişkilendirilmektedir. Jung'un anne arketipine dair ortaya attığı simgeler, olumlu veya olumsuz anlamlara sahip olabilmektedir. Anne arketipinde olumsuz olarak belirtilen simgeler ise büyücü, ejderha, mezar, derin ve karanlık su, ölüm, kabus şeklinde sıralanmaktadır.

Jung annenin, travmatik etkilerini iki gruba ayırmıştır. Buna göre birincisi; kişisel annenin gerçekten sahip olduğu karakter özellikleri ya da tutumlardan kaynaklananlar, ikincisi ise kişisel annenin görünürde sahip olduğu, aslında çocuğun anneye yansıttığı arketipik özelliklerden kaynaklananlar şeklinde bölünmüştür. Jung'un bu konuda Freud ile ayrıştığı nokta ise içselleştirilen anne ve baba figürlerinin mitoloji ve rüyalarda arketipsel biçimde ortaya çıktığını düşünmesi olmuştur. Söz gelimi fantastik sinemada anne arketipine periler örnek olarak verilebilirken, besleyici ve şefkatli varlıklar olarak yansıtılan periler, evrensel anne konumunda yer almaktadır. *Yüzüklerin Efendisi* (Lord Of The Rings, 2001, yön. Peter Jackson) üçlemesindeki elf kraliçe Galadriel, anne arketipi için uygun bir diğer örnektir.

Jung'un hilebaz arketipinin karşılığı; kurnazlık, muziplik ve alaycılıktır. Jung bu arketipi Yunan tanrısı Hermes'in Roma mitolojisindeki karşılığı olan Merkür'ün özellikleri üzerinden örneklendirmektedir (2005). Tanrıların habercisi, ticaret, kazanç ve pazarların koruyucusu olan Merkür'ün karakteristik yapısı, hilebaz arketipi özellikleri göstermektedir. Hilebaz arketipinde; kısmen eğlenceli kısmen de kötücül olan kurnaz oyunlar oynanmaktadır.

Biçim değiştirme yeteneği, hayvansal/tanrısal çifte doğaya sahip olmanın yanı sıra, masallarda ortaya çıkan bir anti kahraman olan ‘aptal oğlan’ figürü, akıllı ve güçlülerin başaramadığını aptallığı ile başarmaktadır. Hilebaz arketipinin bir diğer özelliği ise şifacı ve büyücülerin de bu sınıflandırmaya girmesidir. Şaman ve büyücü hekimin de hilebaz bir tarafı vardır, çünkü o da insanlara önce kötü oyunlar oynamakta, sonrasında ise zarar verdiği kişilerin intikamına kurban gitmektedir (Jung, 2018). En önemli özelliği bilinçsizlik olan hilebaz arketipi, bazen bir hayvandan daha aptal olabilmektedir. Kötücül bir arketip olmamasına rağmen bilinçsizlik ve ilgisizliği nedeniyle beklenmedik işler yapmaktadır. Hilebaz arketipinin sinemadaki temsili ise komedyenler tarafından gerçekleştirilmektedir. Sinema tarihinde sessiz filmler döneminin muzip kahramanlarından biri olan Charlie Chaplin, hilebaz arketipine önemli bir örnektir. Diğer arketiplerin aksine fiziksel güce ihtiyaç duymayan hilebaz kahramanlar, bilindik kahramanlardan farklı olarak sahip oldukları zeka ve kurnazlık ile karşılaştıkları güçlükleri yenmektedir.

Yaşlı bilge; idrak, bilgi, düşünce, bilgelik, akıl ve sezgi dışında iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlâki özellikleri de temsil etmektedir. Yaşlı adamın/kadının işlevi, insanın kendisi üzerine düşünmesini sağlamak, başarıya ulaşmak için kişiye güç vermek, yol göstermektir. Fakat tüm arketiplerin olumlu, yararlı, aydınlık yanları olduğu gibi; olumsuz, düşmanca tarafları da bulunmaktadır. Aynı durum yaşlı adam/kadın arketipi için de geçerlidir. Yani yaşlı adam/kadın aynı zamanda kendi kendinin zıddıdır; hem diriltir, hem öldürür (Akt. Serrican, 2015: 1208). Yol gösterici olarak bilge yaşlı adam/kadın birçok rolde ortaya çıkmaktadır; baba, ağabey, öğretmen, vaiz, doktor, terapist, koç, kaptan, başkan, kral, büyücü şeklinde sıralanmaktadır (Indick, 2005). Sinemada pek çok şekilde rastlanan bilge yaşlı adam/kadın arketipine uyumlu örneklerden biri de *Yüzüklerin Efendisi (The Lord Of The Rings, 2001, yön. Peter Jackson)* serisindeki Gandalf’tır.

Yaşamın başlangıcından bu yana insanlıkla birlikte gelişen arketipler, kolektif bir havuz görevi görmektedir. Sinema başta olmak üzere her alanda kullanılan arketip kavramı, özellikle mitolojik hikâyelerden esinlenerek kurulan filmsel evrenlerde karakter yapılarının çözümlenmesinde önemli bir yere sahip olmuştur. Doğadaki belli başlı unsurlar da arketip kavramının alanını oluşturmıştır. Bu unsurların en önemlilerinden olan ve Jung’un bilinçdışının sembolü olarak gördüğü su arketipi, yapısında barındırdığı çoklu anlamı ile hem yaratımı hem de yok oluşu temsil etmektedir. Bir arketip olarak yaşamın kaynağı olan su, mitoloji, din temelli inanışların merkezinde konumlanmış, hayatın vazgeçilmez unsuru olan su birçok anlamıyla yaşamda yer bulmuştur. Çalışmanın bu aşamasında günümüz inanışlarının kökünü oluşturan mit ve dini inanışlarda su arketipinin temsili incelenecektir.

2. BÖLÜM

2. MİTOLOJİDE VE DİNSEL İNANIŞLARDA SU ARKETİPİ

2.1. Mitolojide Su Arketipi

Homo sapiens olarak tanımlanan ilk insanlardan bu yana, dünya sürekli değişmiş, birlikte yaşayan topluluklar gelişerek medeniyetleri inşa etmişlerdir. İnsan yaşamının hüküm sürdüğü her noktada, ilkel kabilelerden köklü medeniyetlere kadar tüm toplumlar, yaşadıkları dünyayı anlamlandırmak üzere bir takım mitler oluşturmuşlardır. “Mit (*myth*) kelimesi köken olarak, “söz” ya da “konuşma” anlamlarına gelen Yunanca, muthos/mithos’dan gelmekte olup genel anlamda sözlü olarak nakledilen hikâyelerdir. Öykü anlamına da gelen mitos teriminde aşağılayıcı ya da küçük görücü bir ifade yoktur. Platon gibi ilk dönem filozoflarının insanları doğru yoldan saptırdıkları gerekçesiyle karşı çıktıkları bilinmekle birlikte mit kelimesinin daha çok modern kullanımı negatif bir şey olarak görülmektedir” (Batuk, 2009: 28). Mitler, bulundukları coğrafyanın kültürel kodlarını barındıran birer bellek işlevi görmüşlerdir. İnsanoğlu en başından beri mitler yaratmıştır. Arkeologların ortaya çıkardığı Neandertal insanının gömütlerinde silahlar, aletler, kurban edilmiş hayvanların kemikleri bulunmuştur, bunlar gelecekteki dünyanın kendi yaşamlarına benzediğine inandıklarını anlatmaktadır (Armstrong, 2014:7). Mitler, kutsal temsil ettiklerinden dolayı kutsal sayılmaktadır. Kutsal zamanı anlatan ve gerçek olduğundan şüphe duyulmayan mitler, insanlar için ders alınacak anlatımlar olarak görülmektedir. Bu nedenle mit, ilkel insan için eyleme geçmeden önce model alınan olgudur ve yinelenebilir. Arkaik toplumlarda insanlar, mitte anlatılan hikâyeyi ya da olay örgüsünde geçen kahramanları taklit ederek kendi yaşadığı alanı kutsallaştırır ve mit zamanında, farklı bir ifadeyle ilk kutsal zamanda yaşamaya başlamaktadır (Eliade, 2017:21-22). Mitler, dinsel sistemlerin temelini oluşturan anlatımlardır ancak bu dinsel sistemler de büyüsel temellerin üzerine oturtulmuştur (Malinowski, 2000:31). Tanrısal varlık, canavar ve doğaüstü olaylardan oluşan bu mitlerde; aşk, acı, yenilgi, zafer ve kahramanlıklar anlatılmıştır.

Mitlerin, yaratılış ve başlangıcın bilimi olduğunu söyleyen Bilge Seyidoğlu, kainatın ne şekilde oluştuğunu, yeryüzünde yaşayan canlıların ilk defa nerede ve nasıl hayat bulduğunu ifade etmesi bakımından mitoloji biliminin önemli olduğunu belirtmektedir (Seyidoğlu, 1992:16). Mitler kutsal hikâyeleri kapsamaktadırlar. En ilkel dönemlerde meydana geldiğine inanılan bir olayı anlatmaktadırlar. Her zaman bir yaratma unsurunun söz

konusu olduğu mitlerde bir şeylerin nasıl meydana geldiği ve olduğu ele alınmaktadır. Söz gelimi mitler çeşitli kutsal, olağanüstü değerleri açıklamaktadır. Bu değerler, dünyanın bugününü ve yarınını oluşturmaktadır.

Nesiller boyunca sözlü olarak aktarılan mitolojik öyküler, binlerce yıl boyunca anlatılagelmiş, yakın medeniyetler bir diğ erinin mitinden etkilenmiştir. Mitlerin ortaya çıkışındaki en büyük etken inanç ve din olmuştur. Medeniyetler, sahip oldukları dini inanışlarından tarihi figürlerine kadar bütün enstrümanlardan faydalanarak kendilerine ait mitsel bir dünya oluşturmuşlardır.

Mit üzerine ifade edilen tüm tanımlar düşünıldüğünde insanlık, evrende var olan her şeyin kendisinden daha güçlü bir varlık tarafından yaratıldığ ına inanmaktadır. Tüm toplumlarda yer alan ‘her şeyin üstünde olan mutlak güç’ inanışı, yaratılış ile ilgili olan sorulara cevap niteliğ i taşımaktadır. Mitler, doğ a olayları, dini inanışlar ve ahlâk kuralları hakkında bilgi vermesi ve çeşitlilik göstermesi açısından antropologlar tarafından birtakım sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. S. Henry Hooke mitleri ritüel mitosları, orijin mitosları, kült mitosları, prestij mitosları ve eskatologya mitoslar şeklinde beşe ayırmaktadır (2002: 14-20). Sedat Veyis Örnek’in dört gruba ayırdığı konu odaklı sınıflandırmasında, evrenin nasıl olduğu nı anlatan mitler Kozmogoni, tanrıların nereden geldiğini anlatan mitler Teogoni, insanların nereden geldiklerini ve nasıl yaratıldıklarını anlatan mitler Antropogoni, insanın ve dünyanın geleceğini anlatan mitler ise Eskatoloji mitleri şeklinde sınıflandırılmış tır (1971: 190). Bu sınıflandırmada en dikkat çekici mitler, Kozmogoni ve Teogoni üzerine yazılmış tır.

Mitlerde en sık kullanılan motiflerden biri de doğ a unsuru olmuştur. Tabiatın döngülerinden habersiz olan insanlık, doğ a olaylarının nedenini tanrısal varlıklarla ilişkilendirerek açıklamış tır. Farklı toplumların mitleri incelendiğ inde, birçoğ unda su motifinin yaratılış ın temelinde olduğu görölmektedir. Mitolojik söylencelerde su; yaratıcının ilk mekânı, var oluş un ve yok oluş un yanı sıra kutsalın tezahürü olarak da ifade edildiğ i görölmektedir. Yaratılış ın ilk anından itibaren hemen her anlatımda yer alan su, mitolojinin en sık kullandığ ı argümanlardan biri olmuştur. Tüm anlatımlarda kendine yer bulan su olgusu, bütün varlıkların özünde olan ve her şeyden önce var olduğu na inanılan aynı zamanda taşıdığı tanrısal güç ile evreni yok edebilecek fenomen olarak görölerek, mitlerin vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. Su içine girdiğ i kabın şeklini alan, biçimleri çözebilen, şeyleri var ederken aynı zamanda yok edebilen bir olgu olmasının yanı sıra, günahlardan arındıran ve yeniden doğ uş u saç layan olarak görölmektedir. Sudan yaratılış (aquatik kozmogoni, tarihsel

yaşamı periyodik olarak yeniden doğuran tufan, yağmur), doğum ve diriliş düşünceleri arasındaki çok yakın bağlantı Talmud'daki şu deyişle de onaylanmaktadır: “Tanrının; yağmur anahtarı, doğum anahtarı ve ölüleri ayağa kaldıran anahtar şeklinde üç anahtarı vardır” (Eliade, 2018:19). Yaratımın gerçekleştiği mekân olan su, en güçlü madde olarak aktarılmaktadır.

Su unsurunun mitlerde yaratıcı güç olmasının yanında her şeyden önce var olduğundan ve tek olduğundan bahsedilmektedir. Su, ruh sahibi bir varlık olarak ifade edilmiş ve bu kutsal varlıkların birleşerek tanrıları yarattıkları belirtilmiştir. Buna göre medeniyetlerin sahip olduğu mitlerin çoğunda tanrı ile ilişkilendirilen suyun, özellikle herhangi bir şeklinin olmayışı ve var olan her şeyi içinden çıkarıyor olması dolayısıyla, tanrısal bir varlık olarak kabul edildiği görülmektedir. Şekilsiz ve güçlü olan şeyin prensibi, her kozmik tezahürün esası ve bütün kaynağı içinde bulunduran su, bütün cinslerin meydana geldiği; gerek bu varlıkların geri çekilmesiyle, gerekse de dünyanın tamamen yok olmasıyla tekrar döneceği ilk cevheri simgelemektedir. O başlangıçta vardı ve her kozmik veya tarihsel devrin sonunda geri dönecektir; asla yalnız değil, her zaman mevcuttur. Zira su, bozulmamış birlikleri içinde bütün cinslerin gücünü ihtiva etmekte olup, her zaman gelişmeyi başlatıcıdır (Eliade, 2018:225). Su varlığın olduğu ilk madde iken aynı zamanda yaşamın sürdürülmesinde en büyük ihtiyaçtır.

Yunan Filozof Thales'in düşüncesine göre, şeylerin doğası sudur. Ona göre su, yaratılışın ana maddesi ve her şeyin meydana geldiği ilk unsurdur. Yine Thales'in su hakkında ifade ettiği düşünceye göre, su asla değişmez ancak var olan her şey kendisinden doğup tekrar kendisine dönecek olan öncelikli maddedir. Aristoteles, Thales'in savını ele aldığı kitabında, ortaya atılan düşüncelerin birçoğunun deneyim ve mitolojiye dayandığını ileri sürmektedir. Suyun yaratılışın kökeninde yer almasının deneyim ile belirtilen tarafı, bütün her şeyin nemden ve sudan olduğu düşüncesidir. Mitolojik yönü ise yeryüzünün su üzerinde konumlandırıldığı anlayışının anlatıldığı okyanus tanrısı Okeanos mitine dayandırılmaktadır.

“Thales ilk maddenin su olduğunu ortaya atmıştır. Bu sonuca ulaşmasını, suyun yaşamsal öneme sahip olmasına bağlamaktadır. Besinler, ısı, tohum gibi olgular, varlıklarını suya borçludurlar. Thales, suyu temel madde olarak kabul ederken Océanos ve Tethys efsanelerinden etkilenmiş olabilir. Bu düşünce, Yunan Felsefesinin, Yunan mitoloji ve dininden ortaya çıktığı görüşüne dayandırılmaktadır. Suyun, katı, sıvı ve gaz hallerine dönüşme yeterliliği bulunmaktadır. İnsanoğlunun gözü önünde gerçekleşen dönüşümler sırasıyla; su, güneş ısı ile buharlaşır ve Thales'in görüşüne göre bu, suyun ateşe dönüşümü olarak yorumlanabilir; su, yağmur biçiminde yeniden aşağıya gelir ve

toprak tarafından emilir. Bu da suyun toprağa dönüşümü olarak kabul edilecektir; sonuç olarak su yaşam için gereklidir”(Akt. Thilly, 2000:37).

Mitoloji tarihi açısından aktif birer kaynak olan Mezopotamya, Mısır ve Yunan mitolojilerinde su, merkezi bir yerde konunlandırılmıştır. Yüzlerce yıl Nil Nehri’nden beslenen Mısır halkı gibi tarımla uğraşan medeniyetlerin suya kutsallık atfetmesinin en önemli nedeni, suyun yaşamsal faaliyetlerin sürdürülmesinde temel bir gereklilik olmasıdır. Nitekim Mısır’ın mitolojisinde yaşamın sudan geldiği düşüncesi ile Babil’in Enuma Eliş kozmogonisinde evrenin sudan oluşan bir kaostan meydana geldiği düşüncesi, yakın coğrafyaların kozmogonik metinlerinin benzerlik taşıdığı sonucunu doğurmaktadır.

Suya dalmak, Hristiyanların vaftiz töreni veya Hinduların Ganj ırmağına dalışlarında olduğu gibi, ilk şekle dönüşü, büsbütün tekrar yaratılışı, yeniden doğuşu simgelemektedir. Çünkü suya dalmak, cinslerin ölümünü, ilk oluşun şekilsizliğinde tekrar meydana gelişini simgelemektedir. “Sudan doğuş da cinsin ilk belli olduğu yaratılış işinin tekerrürüdür. Su ile başlayan her ilişki yeniden yaratılışı ima etmektedir. Birincisi, ölümü "yeni bir doğuş" izler, ikincisi, suya dalış doğurganlaştırır, verimi artırır, hayatın ve yaratılışın gücünü artırır. Geçiş törenlerinde "yeniden doğuş"u ifade eder, büyü ritlerinde tedavi eder, cenaze törenlerinde ölümden sonra tekrar doğuşu temin eder. Hayatın simgesi olan su gücü elinde bulundurur. Tohumlarda, döllerde bolca bulunur ve toprağı verimlileştirir, hayvanları ve insanları doğurganlaştırır” (Eliade, 2018:226). Su aynı zamanda birçok kültürde Ay ile ilişkilendirilmektedir. Her şeyin içinde yer alan su, akışkan olması ve varlıkların gelişmesini sağlamasıyla Ay ile bir tutulmaktadır. Ayın periyodik hareketleriyle suyun periyodik hareketlerinin canlılar üzerinde benzer etkiler barındırdığına inanılmaktadır. Suyun ifade ettiği anlam, bölgeler değişse de benzer şekillerde temsil edilmiştir.

2.1.1. Batı Mitolojisinde Su

Batı mitolojisi denildiğinde akla ilk gelen ve tüm dünyada en çok bilinen mitolojik evrenin başında Yunan mitolojisi gelmektedir. Yunan medeniyeti, özellikle sanat, demokrasi, bilim, tiyatro ve felsefe konuları olmak üzere birçok alanda eserler üretmiştir. Her mitolojide olduğu gibi Yunan mitolojisinde de bir takım yaratılış mitleri üretilmiştir. Evrenin yaratılışını konu edinen kozmogoni mitlerinde yaratılış unsurunun bölgeden bölgeye farklılık gösterdiği görülmektedir. Bunun yanında tanrıların nasıl yaratıldığını konu edinen mitler olan teogoni mitleri de bu noktada yöreden yöreye değişim göstermiştir.

Kuzey ve Orta Yunanistan'da Girit ile Ege adalarında yaşayan bir halk olan Pelesgların yaratılış mitine göre okyanusu yaratan tanrıça olarak bilinen Eurynome, kaostan çıplak bir şekilde ortaya çıktığında adımını atabileceği bir zemin bulamadığı için gökyüzünü yeryüzünden ayırmıştır. Yaratmış olduğu dalgaların üzerinde dans etmeye başlayan Eurynome, her hareketinde rüzgar ortaya çıkmış ve tanrıçayı yakalamıştır. Eurynome elleriyle yakaladığı rüzgarı ovalarken rüzgarın Ophion olduğunu görmektedir. Ophion'dan gebe kalan Eurynome, güvercin kılığına girerek dalgalar üzerinde kuluçkaya yatmıştır. Burada evrensel yumurtasını derin ve karanlık sulara bırakmıştır. Tanrıça yumurtanın çatlamasını emredince var olan her şey; yıldızlar, güneş, ay, gezegenler, canlılar, bitkiler, hayvanlar, dağlar, nehirler böylece ortaya çıkmıştır. Tanrıça Eurynome ve Ophion arasında evrenin hâkimiyeti üzerine tartışma yaşanır. Ophion kendini evrenin hâkimi olarak ilan eder ve evlerini olimpos dağına kurmaktadır (Graves: 2004). Tanrıça eşinin kibrine öfke duyar ve onu cezalandırmaya karar verir. Ophion dişleri kırılarak yeraltı zindanlarına sürgüne gönderilmektedir. Büyük yılanın sürgüne gönderilmesinin ardından tanrıça Eurynome yedi gezegen yaratır ve bu gezegenlerin başına birer dişi ile erkek titan yerleştirir.

Homerik ve orfik yaratılış mitlerinde anlatılanlara göre ise tanrılar ve yaşayan tüm canlılar, dünyayı bir yay gibi kuşatan okeanos ırmağından ortaya çıkmıştır. Homerik ve orfik mitlerde Okeanos'un eşi Tethys'in ise var olan tüm canlıların annesi olduğu anlatılmaktadır. Orfiklerin yaratılışa yönelik bir başka mitinde, Zeus'un bile kendisinden çekindiği siyah kanatlı tanrıça Nyks¹'in rüzgar ile olan ilişkisinden bir gümüş yumurtanın ortaya çıktığı anlatılmaktadır. Karanlığın rahmine bırakılmış olan yumurtadan ise çift cinsiyetli, dört başlı ve altından kanatları olan Eros doğarak daha sonra evreni yaratmıştır. Nyks, dört başa sahip olan Eros'a Erikepaios, Protogenos ve Phaethon isimlerini vererek mağarada onunla birlikte yaşamıştır. Yönetme gücü Uranos'a (ataerkil sisteme) geçinceye kadar evrendeki hâkimiyet tanrıçaların eliyle sürdürülmüştür.

Birçok canlı için anne rahminde başlayan su macerası, metafiziki ve bilimsel gerçeklikte her daim yeniden doğuş ile bir arada kullanılmıştır. Antik Yunan anlatılarında yer alan inanışlara göre su, evrenin temelini oluşturan dört arkheden biridir. Efsaneye göre evren bir kaostan ibaretken kozmik bir varlık olan toprak ana Gaia, kendi kendine doğurma eylemiyle göğü, dağları ve denizleri yaratmıştır. Daha sonra Uranos ile birleşmesinden erkek

¹ Nyks: İsim olarak gece anlamına gelip, yeryüzündeki karanlığı temsil etmektedir.

ve dişi titanlar başta olmak üzere, kyklop ve hekatonkheirler ortaya çıkmıştır. Gaia ve Uranos'un çocukları denizin verimliliğinden sorumlu tanrı Tethys ile titan olan Okeanos'un birleşmesinden ise üç binden fazla olduğu rivayet edilen dişi varlık ortaya çıkmıştır. Yunan mitolojisinde dünya üzerinde akan bütün ırmakların Tethys ve Okeanos'tan doğduğu kabul edilmektedir (Homeros, İlyada:14). Homeros'un ünlü destanı İlyada'da yaşayan tüm varlıkların dünyayı saran okeanos ırmağından dünyaya geldiği ve Tethys'in de Okeanos'un çocuklarının annesi olduğu geçmektedir.

Tanrılardan dünyaya gelen bütün çocuklar bir misyon ile var olmuş, yeryüzü ve yer altında belli görevlerde bulunmuşlardır. Gaia'nın Pontus ile birleşiminden doğan Nereus, ilerde Nereus kızları olarak adlandırılacak kızların babası aynı zamanda deniz ihtiyarlarından biri olarak tanrılar tarafından saygı görmektedir.

Yunan mitolojisinde Poseidon ile evliliğinden söz edilen Amphitrite, Okeanos'un kızı Doris'in Nereus ile ilişkisinden doğan elli kız kardeşten biri olma özelliği taşımaktadır. Poseidon'un ilk görüşte aşık olduğu ve daha sonra bir yunus balığının sırtında okyanusun diğer ucundan alıp getirttiği Amphitrite, kız kardeşleriyle birlikte koruyucu görevi görmek ve denizde yolculuk yapan kişileri tehlikelerden korumaktadır. Nereus kızlarından farklı olarak, denizlerin koruyuculuğunu yapan diğer tanrısal varlıklar olan sirenler ve nymphler, denizlerde yolculuk yapan insanları kandırarak onların ölümüne yol açan tehlikeli varlıklar olarak görülmektedir. Suyun burada hem koruyan, hem de ölüme yol açan bir fenomen olarak işlendiği görülmektedir.

Yunan mitolojisinde su ile ilişkilendirilen bir diğer tanrısal varlık Amphitrite ve Poseidon'dan dünyaya gelen Triton'dur. Mitolojik öykülerde, yarı insan ve belden aşağı balık olan Triton'un okyanusun karanlığından, bilinmeyenden ve gelecekte haber verdiği, çeşitli kehanetlerde bulunduğu belirtilmektedir. Hesiodos bu deniz tanrısını şöyle tanımlamaktadır: "Toprağı sarsıp gümbürdeten Poseidon Amphitrite tanrıçayla evlendi ve onların sevişmelerinden büyük Titan doğdu, gücü kuvveti sonsuz, o Triton ki dalgaların dibinde annesinin ve soylu babasının yanında altından bir sarayda oturur ve çevreye korkular saçır" (Erhat, 1996: 940). Triton'un burada korkutucu bir rolde işlendiği dikkat çekmektedir.

Yunan mitolojisinde sularla ilişkilendirilen tanrısal varlıklardan biri de deniz çocukları olarak adlandırılan telkhinler olmuştur. Sayıca dokuz olan bu kardeşlerin kafalarının köpek, ellerinin ise palet şeklinde olduğu ve Rodos adasında dünyaya geldikleri anlatılmaktadır.

Anneleri tanrıça Rhea tarafından deniz tanrısı olan Poseidon'a bırakılan telkhinler, sahip oldukları tanrısal gücü kötüye kullanmaları nedeniyle Zeus tarafından cezalandırılmışlardır.

Yine telkhinlere yönelik anlatılan efsanelerde, bu varlıkların yerel halklar tarafından kutsal kabul edildikleri aktarılmıştır. Eski çağlarda, Girit, Lydia ve Yunanistan'da yaşamlarını sürdürerek anaerkil sisteme göre yönetilmeyi benimseyen kavimler ile göç etmeye zorlanan halkların Ege adasına yerleşmiş sakinlerinin telkhinlere ibadet ettiği rivayet edilmiştir. Büyü yapma konusunda önemli başarıları olan telkhinler, arkaik toplumlar için kutsal kabul edilmiştir. Suya atfedilen kutsallığın tanrısal güçleri olan varlıklarca kullanıldığı düşüncesi ilkel inançlara sahip olan yerel halkların mitolojik inanışlarının pekiştirilmesine olanak sağlamıştır.

İlahi bir güce tapınma isteği, arkaik toplumlardan itibaren yaşamın yorumlanması ve anlam kazanması için üretilen bir olgu olmuştur. İnsanlar doğa olayları gibi anlamlandırması güç durumlar karşısında doğanın koşullarına uyum sağlayabilmek ve insan gücüyle zaptı mümkün görünmeyen olaylardan korunmak için mitsel hikâyelere ve tanrısal varlıklara sığınma isteği duymuşlardır. İnanç önemli bir gelenek haline geldikçe ilahi gücün insanlar üzerindeki etkisi de dikkat çekmeye başlamıştır. Gücü elinde bulundurmanın ilk adımı, topluluklar üzerinde tahakküm sağlayabilecek bir otoriteye ihtiyaç olmuştur. Bunun için de en önemli sağlayıcıların din ve mitoslar olduğu, hala günümüzde etkili olması bakımından doğruluğunu ispatlamıştır.

Roma mitolojisinin de Yunan mitolojisi gibi çok tanrılı bir inanç sistemine ait efsaneleri konu aldığı, ancak bazı noktalarda birbirlerinden ayrıldıkları gözlenmektedir. Yunan mitolojisindeki on iki tanrının isimlerini değiştirerek kendi mitolojisine eklemleyen Roma mitolojisi ile halkının sahip olduğu dini inanışlar, esinlendikleri Yunan mitolojisi birebir benzer örnekler sergilemişlerdir. Romalılar fethettikleri topraklarda halkı yönetebilmek için kendi inanışlarını dayatmaktan ziyade bölgede yaşayan toplulukların dini inançlarını ve tanrılarını Romanizasyon² yöntemiyle kendi mitoslarına uyumlamışlardır. Yunanlara göre daha demokratik ve insancıl olması açısından fetihlerin gerçekleştirildiği topraklarda yerel halklara müdahale etmeyen Romalılar, böylece her iki tarafın da karşılıklı olarak birbirinden beslenebileceği bir ortama zemin sağlamıştır. Roma dininde ve mitolojisinde tanrıların doğuşları, soyağaçları, mitolojileri gibi konulardan daha çok, aslında

² Romanizasyon: Roma etkisi ya da otoritesi altına alma

dini törenlerin ve onların organizasyonunun ön planda oldukları görülmüştür. Bünyesinde İtalya’da bulunan yerel özellikleri ve kültürleri barındıran bu yapı, zaman içerisinde İtalya’nın önce güneyinde bulunan Yunan kolonilerini egemenliği altına alması ve daha sonra da doğuya açılarak Kıta Yunanistan’ı, Batı Anadolu ve hatta Ermenistan, Mezopotamya ile Suriye’yi de içine alacak şekilde doğuya uzanan sınırları neticesinde sömürgelerle askeri ve ticari ilişkilerle aktarılan farklı bir yapıya bürünmüştür. “Romalıları da Hititler gibi bin tanrılı halklar olarak nitelendirmek yanlış olmamakla beraber oldukça akıllıca hamleler uygulanmıştır. Romalılar yeni topraklarında kendi dinini onlara empoze etmekten çok onların dinini ve mitoslarını Roma din sistemi içine adapte etmişlerdir” (Şahin, 2017:11). Romalıların Yunan medeniyetine ve mitolojisine benzer bir mitolojik evrene sahip olma isteği onları bir kuruluş mitine sahip olma fikrine yönlendirmiştir. Otoritenin daha sağlam ve tanrısal güç tarafından desteklenmesi için bir takım arayışlar başlamış, Roma İmparatoru Augustus edebi yazınlar konusunda tecrübesine güvendiği Romalı şair Publius Vergilius Maro’ya hazırlattığı Aeneas ile bu eksiklik tamamlanmıştır.

Mitolojik hikâyelerin birçoğunda tanrısal özelliklerle doğan efsanevi kahramanın bir kehanet sonrası doğumunun hemen ardından içinde bulunduğu riskli durumdan kurtulması için suya bırakılması, suyun hikâyeyi başlatan ve olayların ilerlemesini sağlayan bir çeşit kurucu görevi gördüğünü göstermektedir. Roma’nın kuruluşunda geçen mitolojik öyküde öldürülmekten son anda kurtulan ve nehirde sürüklenirken dişi bir kurt tarafından bulunarak emzirilen Remus ve Romulus kardeşler, efsanenin ilerleyen bölümlerinde nehrin döküldüğü yere bir yerleşim yeri kurmaktadır.

Romalılar, Yunan panteonundaki tüm tanrıları kendi kültürlerine göre yeniden adlandırmış, ancak isim dışında tüm özellikleri aynı kalmıştır. Romalılar için önemli bir tanrı olan Neptün, Yunan mitolojisinde Poseidon’a karşılık gelmektedir. Tatlı su ve deniz tanrısı olan Neptün, Roma mitolojisinde su tanrısı olarak benimsenmiştir. Roma mimarisinin özellikle Rönesans ile birlikte altın çağının yaşandığı Avrupa şehirlerinin tarihi meydanlarında, Neptün’e adanan havuz ve çeşmeler deniz tanrısına olan sevginin yansıtılmasının birer örneği olmuştur. Milattan sonra 300’lü yıllardan itibaren Hristiyanlığın benimsendiği Roma İmparatorluğu’nda mitolojik inanışlar tümüyle terk edilmemekle beraber kent meydanlarının mitolojik karakterlerle süslenme geleneği, asırlar geçse de pagan inanışların egemenliğinin devam ettiğini göstermektedir. Büyük şehirlerin meydanlarını

süsleyen devasa havuz heykelleri ve su çeşmeleri, mitoloji temelli kolektif belleği canlandırması açısından önem taşımaktadır.

En az Yunan mitolojisi kadar konu çeşitliliğine sahip olan İskandinav mitolojisi, hâkim olduğu coğrafyada yaşayan halkların Hristiyanlıktan önceki pagan inanışlarını göstermesi bakımından önemli bir kaynak görevi görmektedir. İskandinav mitlerinde yaratılış ve kıyamet efsanelerine ek olarak cüce, cin, elf, peri, devler ve tanrıların yer aldığı mitolojik bir evren yaratılmıştır. Bütün mitolojik anlatıların bulunduğu ortak nokta olan yaratılış mitleri ise İskandinav mitolojisinde de benzer biçimde efsaneleşmiştir. İskandinav mitolojisinin diğer anlatılardan farklılaştığı nokta ise ağaç figürünün yaşamın ana kaynaklarından biri olarak kabul görmesi olmuştur.

İskandinav mitolojisinde Yggdrasill olarak adlandırılan ve dokuz diyarı birbirine bağladığına inanılan yaşam ağacı kadar önemli bir yere sahip olan nehirler, canlıların yaşam formunu elde ettikleri birer kaynak niteliği taşımaktadır. Başlangıçta büyük bir boşluktan söz edilen yaratılış öyküsünde, henüz yaşam var olmadan önce büyük bir nehir olan Niflheim’de ölümün ortaya çıktığı belirtilmektedir. Daha sonra ise nehrin yakınında sıcak olarak tanımlanan bir dünyanın ortaya çıktığı ve Muspell isimli bu dünyanın devler tarafından korunduğu anlatılmaktadır. On bir kaynaktan beslenen Niflheim soğuktan donmuştur. Muspell’den düşen ateş kıvılcımı donmuş nehre düşünce buzlar çözünmüş ve eriyen nehrin küçük damlacıklarından Ymir olarak adlandırılan varlık ortaya çıkmıştır. Yaşamın odağına yerleştirilen ağaç figürünü besleyen su kaynağı, aynı zamanda canlıların yaşam bulduğu ve çeşitlenerek çoğaldıkları bir mekân olarak anlatılmaktadır.

Mitolojik anlatılarda Yggdrasill’in denizdeki karşılığı olan ve deniz ağacı olarak bilinen Randrasill’den söz edilmektedir. Dehşet verici bir deniz ağacı şeklinde betimlenen Randrasill’in su seviyesinin altında olan kayalara köklerini büyük bir güç ile bağladığı, sapının da göğe yükseldiği belirtilmektedir.

“Aynen karadaki Ağaç’ta olduğu gibi, bu ağacın dallanıp budaklanan yaprakları da, burgulu birer dişe benzeyen ve ışıkla beslenen yeşil hücreler içeriyordu. Deniz suyu kızıl ışıkları, suyun yüzeyinde oradan oraya sürüklenen toz katmanları ve diğer atıklar ise mavi ışıkları emerdi; pek fazla ışık alamayan loş derinliklerdeki ot tabakaları genellikle kızıl tonlar taşır, suyun yüzeyine savrulan ya da gelgitin etkisiyle açığa çıkmış döküntülere tutunanların ise çarpıcı bir yeşil veya pırıl pırıl bir sarıya büründüğü gözlenirdi. Deniz-Ağacı büyük bir hızla yeşerip büyüyordu. Tıpkı karadaki dev ağacın kökleri ve dalları arasında olduğu gibi, su ormanındaki yaratıklar da ya bir başkasını yiyor, ya da kendisi bir başkasına yem oluyordu. Sudaki mikroorganizmaları süzerek beslenen süngerler gövdeden fışkıran çalıları emiyordu; denizşakayıkları ağacın

gövdesini sarmalayan ot tabakasına tutunuyor, kenarındaki püsküller açılınca içindeki tombul etler belirgin şekilde görülebilen ağızlarını bir açıp bir kapıyorlardı. Keskin pençelere ve boynuzu andıran duyargalara sahip yaratıklar; karidesler ve langust istakozları, derisi dikenli denizyıldızları ve denizlaleleri her fırsatta karnını doyuruyordu. Kabuğu dikenlerle kaplı yuvarlak denizkestaneleri ara vermeksizin bir şeyler çiğneyerek gezinmeyi sürdürüyordu. Bu tuhaf dünyanın sakinleri arasında sayısız yengeç de vardı”(Byatt, 2013: 28).

İskandinav kozmogonisinde denizlerle ilişkilendirilen tanrı Aegir ve karısı Ran, dokuz çocuğuyla birlikte denizde yaşamaktadır. Yunan mitolojisinde Nereus kızlarıyla benzerlik taşıyan anlatıdaki fark ise Aegir ve Ran'ın üstlendikleri görevler olmuştur. Aegir yardımsever ve bereketli denizlerden sorumlu olurken, Ran ise tam tersi şekilde boğulmakta olan denizcileri sihirli bir ağ ile kendine çeken bazen de onları kandıran bir figür olarak aktarılmıştır. Boğulan insanlar Ran'a giderken, denize atılan insanlar ona kurban edilmiştir. Aegir ile Ran'ın dokuz kızı bulunmaktadır. Bunların her biri okyanusun ve denizin tezahürünün bir anını temsil etmektedir. Eliade'ye göre isimleri ise şöyle; Kolga (vahşi deniz), Bylgja (dalga, ölü deniz), Hrafn (yağmacı), Drafn (dalga boyunca şeyleri kuşatıp sürükleyen) şeklinde sıralanırken, okyanusun dibinde bütün tanrıların bir araya geldiği Aegir'in muhteşem sarayı bulunmaktadır (Eliade, 2018: 248). Aegir'in okyanusun dibindeki devasa sarayında bir araya gelen aile, burada vakit geçirmektedir.

Batı mitolojisi değerlendirildiğinde suyun genellikle varlığın hayat bulduğu ilk madde (arkhe) olarak nitelendirildiği görülmektedir. Batı mitlerinde suyun yaratıcı özelliğinin yanı sıra önüne geçilemez yönü, ona bir cezalandırma aracı niteliği kazanmaktadır. Suyun yıkıcı yönü ona kutsallık atfederken, aynı zamanda gücü elinde bulundurmak isteyenlerin sahip olduğu bir silah konumunda yer almasına sebep olmaktadır.

2.1.2. Doğu Mitolojisinde Su

Doğu olarak belirtilen ancak kendi içinde coğrafyalara göre ayrılan söylencelerden en eski olma özelliğine sahip olan Ortadoğu mitolojileri, kadim halkların inanışlarını aktarmış, yeryüzünde bilinen en eski yazılı edebiyat ürünlerinin bulunduğu bölge olarak ön plana çıkmıştır. Bölgede bulunan edebi kaynaklar, günümüzde insan davranışlarına sahip tanrı ve kahramanların evrenini göstermiştir. Babil ve Sümer tanrıları, Yunan mitolojisinde adı geçen tanrılar kadar gelişmiş olmasalar da insan özellikleri taşımaları bakımından mitolojilere birer kaynak oluşturmışlardır. Fırat ile Dicle nehirleri arasında kalan Irak, Suriye, İran, Güneydoğu Anadolu Bölgelerini içine alan Mezopotamya bölgesi, tarih boyunca birçok efsanenin doğuşuna sahne olmuştur. Sümerler döneminde çivi yazısı ile halkının gündelik yaşamları,

inanç ve toplumlarının ahlâki yapıları yazıya dökülmüştür. Çivi yazılarıyla yazılmış yüzlerce kil tabletin şifresi çözülmüş, Sümerlerin sahip olduğu mitolojik söylenceler açığa çıkarılarak modern insanlığa sunulmuştur.

Sümerlere ilişkin bilinen en önemli mitolojik anlatı yaratılış mitosudur. Tüm eski çağ kaynaklarında yer alan ‘başlangıçta yalnızca kaos vardı’ teması, Sümer kaynaklarında kargaşaya düzen verme eylemi olarak yorumlanmıştır. Sümerlerin yaratılış mitosları üç başlık altında incelenmektedir. Evrenin kökeni başlığı altında incelenen kil kaynaklarda adı deniz için kullanılan tanrıça Nammu, göğü ve yeri doğuran anne olarak betimlenmiştir. Diğer mitoslardan yeryüzü ve gökyüzünün başlangıçta yüzeyi yer, tepesi ise gökyüzü olan bir dağ oluşturdukları anlatılmaktadır. Göktanrı An, yer Ki olarak kişiselleştirilmiş bu birleşimden hava tanrısı Enlil ortaya çıkmıştır (Hooke, 1993: 25). Sümerce'deki a, "su" anlamına gelmektedir, ama bu aynı zamanda "döl, gebe kalma ve doğuruş" anlamını da ifade etmektedir. Mezopotamya kabartmalarında balık ve su resimleri doğurganlığın birer simgesidir. Hatta bugün bile, ilkel insanlar arasında (günlük tecrübelerinde değil, mitolojilerinde) su, döl ile tanımlanmaktadır (Eliade, 2018: 227). Yine anne rahminde bebeğin içinde bulunduğu sıvı bu ifadeyi karşılayabilmektedir.

Sümerlere ait kil tabletlerde insanların yaratılışının nedeni, ‘tanrıya hizmet etmesi gereken varlıklar’ şeklinde kayda geçirilmiştir. Yarı kopuk vaziyette bulunan kil tablete işlenen yazılardan insan denen canlının derin denizlerde bulunan bir tür balçıktan yaratıldığı mitosu açığa çıkarılmıştır. Buna göre insanlığın yaratılışının, tanrılar için toprağı sürebilecek ve tanrıların isteklerini yerine getirebilecek hizmetçilere olan ihtiyaçtan doğduğu anlaşılmaktadır. Yine aynı kil tablette geçen bir dizide tanrıların yiyeceklerini alamadıklarından dolayı hoşnut olmadıkları anlatılmaktadır.

Sümer mitoslarında en net su vurgusunun insanlığın yaratılışında geçtiği görülmektedir. Derin suların üzerindeki balçıktan meydana gelen yarı insanlar, derin suların belirsizliğinin ve tekinsizliğinin birer yansıması olmuştur. Tüm mitolojik anlatılarda tanrıların insanları cezalandırma aracı olarak kullandıkları tufan, Sümerlerin mitlerinde de suyun yok etme gücünün anlatılarda nasıl yer bulduğunu göstermektedir. Bilinen ilk mitolojik öykülerden olan ve pek çok kültürde birbirine benzer şekilde aktarılan tufan mitlerinin ana teması insanlığa sinirlenen hoşnutsuz tanrılar olmuştur. Sümerlerin tufan mitinde ana öge tanrıların insanlığı yok etmeye karar vermiş olmalarıdır. Ancak Sümer tanrılarında biri olan Enki

insanlığı bu yıkımdan kurtarmak için çeşitli girişimlerde bulunur. Tabletten kayıp parçalarında ilerleyen bölümlerde bir kayık yapıldığı ve insanlığın o kayığa bindiği sonucu açığa çıkmıştır.

“Tüm fırtınalar, son derece güçlü, tek bir fırtına gibi saldırıya geçti, Aynı zamanda, sel kült merkezlerinin altını üstüne getirir. Yedi gün (ve) yedi gece sürdükten sonra Tufan ülkenin alımı üstüne getirdi, (ve) büyük suların üzerindeki fırtınalar koca kayığı bir o yana bir bu yana salladı durdu. Göklere (ve) yere ışık saçan [güneş-tanrı] Utu göründü. Ziusudra koca kayığının bir penceresini açtı, Kahraman Utu ışınlarını dev kayığın içine getirdi. Kral Ziusudra Utu'nun önünde yerlere kapandı, Kral bir öküz öldürür ve bir koyun boğazlar”(Hooke, 1993: 32).

Mezopotamya’da yaşayan Sümerler, bulundukları bölgede kültür ve inanç açısından büyük bir uygarlık kurmuş, onların ardından gelen Babil ve Asur medeniyetlerini de büyük ölçüde etki altında bırakmıştır. Mezopotamya’da yaşayan halkların gündelik yaşantısı ve mitolojik inanışları Akadça yazılmış yaratılış destanı olan ve isim olarak ‘Vaktiyle Yukarıda’ anlamına gelen Enuma Eliş ile öğrenilmiştir. Yaratılış şiiri Enuma Eliş şu şekilde başlamaktadır:

“Üsste gök daha adsızken, altta da yağız yer ad almamışken. Onları doğurtan ilk öncel Apsu, Mammu ve Taimat, hepsini doğuran. Hala sularını ayırmamışken, otlar da yoktu, bir sazlık bile görünmüyordu. Tanrıların hiç biri var edilmemişti henüz. Daha adlarıyla çağrılmamış, yazgıları yazılmamıştı. İşte o zamanlar yaratıldı tarılar onların bağrından” (Heidel, 2000:33).

Babil yaratılış mitinde tanrılar, Apsu ve Tiamat olarak adlandırılan ilksel sular tarafından yaratılmaktadır. Bu açıdan su, tanrılardan da önce var olan bir varlıktır ve doğurganlıkla ilişkilendirilir (Eliade, 2018:229). Su, yaratılış mitlerinin genelinde her şeyin yaratıldığı varlık olarak aktarılmakta ve daha ziyade nesne durumunda yer almaktadır. Bu mitlerde her ne kadar dünya sudan yaratılmış olsa da yaratan bir başka üstün güç bulunmaktadır. Bu nedenle Babil mitolojisine ait bu anlatma, yaratımın sudan olduğuna inanan diğer mitlerden ayrılmaktadır. Suyun tanrıdan üstün olduğu ve tanrının da sudan yaratıldığı kozmogoni mitlerinden biri Babil mitolojisine aittir (Baysal, 2019:39). Babil yaratılış mitinde de görüldüğü üzere bazı mitlerde su her şeyden önce var olan ilksel unsur şeklinde aktarılmaktadır. Suyun ilksel madde olduğu, Mısır mitolojisindeki yaratılış mitiyle benzer şekilde işlenmiştir.

2.1.3. Mısır Mitolojisinde Su

Asya ile Afrika kıtalarının kesişim noktasında yer alan Mısır, kadim medeniyetlere ev sahipliği yapmış bir Kuzey Afrika ülkesidir. Mısırlılar, bulundukları coğrafyada, tarım, tıp, kültür alanlarında yapmış oldukları çalışmalarla diğer uygarlıkları etkilemişlerdir. Mısır

mitolojisi, aynı bölgede yer alan Akad, Sümer ve Babil mitolojilerinde daha zengin bir panteona sahip olmuştur. Bu mitler temelde benzerlik taşısa da farklılar daha belirgin olmuştur. Fiziksel koşullar değerlendirildiğinde Mısır ve Sümer uygarlıklarının birbirleri ile yüzeysel bir bağı olduğu görülmüştür. Her iki medeniyetin topraklarında hayati önem taşıyan ırmaklar vardır ve hayatlarının büyük bir bölümüne, yaşam biçimlerine bu ırmaklar yön vermiştir. Nil'in akışıyla Mısır topraklarının ikiye ayrılması din, kültür ve mitolojik açıdan her iki bölge arasında farklılıkların oluşmasına neden olmuştur. Kayalıklar birbirlerinden ayrılır ve vadi, uzunluğu altmış mil, bir yay oluşturan eni ise dört yüz mil tutan büyük bir yelpaze gibi yayılır. Nil, bu deltayı geçerken sayısız kollara ayrılarak, sularını Akdeniz'e boşaltır. Fransız bilgini Moret bu durumu "Böylece doğa, bir Akdeniz Mısır'ı ve bir Afrika Mısır'ı yaratmıştır" ifadeleriyle örneklendirmektedir (Akt. Hooke, 993:67). Mısır'a ait mitolojilerde ilksel suların üstünde ufak bir toprak parçasının ortaya çıkmasıyla dünyanın yaratıldığı belirtilmiştir. Bu küçük toprak kütesinin var oluşuyla birlikte akıl, yaşam ve bilgi de ortaya çıkmıştır. Mısır yaratılış mitolojisinin ilk biçimlerinde güneş tanrısı Atum- Re'nin bir tepeciğin üstüne oturarak diğer tanrıları var ettiği belirtilmektedir. Tanrı Atum'un ise ilksel okyanus olan Nun'un içinden çıkıp yükseldiği aktarılmaktadır. Mitin Orta Mısır'da bulunan Hermapolis'e ait versiyonunda Tanrı Atum, Ogdoad'ların davranışlarının sonucu olarak var olmuştur. Kurbağa ve yılan biçiminde tanrılar oldukları düşünülen Ogdoad'lar mitolojide ilksel kaosu temsil etmektedir. Tanrı Atum sulardan çıkarak, kaosa düzen vermektedir. Bütün bu bilgilerin ışığında Sümer ve Babil mitlerinde yer alan 'su kaostan ortaya çıkan tanrı' anlayışının Mısır mitolojisinde de var olduğu görülmektedir. Başka bir ifadeyle var olma eylemi su ile gerçekleştirilmiştir. Yine Mısır mitlerinde tanrı sudan çıkmadan önce içinde hareketsiz bir biçimde beklemektedir. Buradan hareketle suyun anne rahmi görevi gördüğü sonucu ortaya çıkmaktadır.

Suyun içerisinde olan her şeyin etkisiz olduğu görülmektedir. "Hareket alanı elde etmek, başka bir ifadeyle tanrı olabilmek için sudan çıkmak gerekmektedir. Suyun içerisindeyken aşılamaz ve hâkim olan güç sudur. Bu nedenle sudan çıktığında can ve mevkii kazanan varlıklar, suyun içerisine yeniden daldırıldıklarında sahip oldukları biçimi, hareketi, konumu ve canı kaybetmektedirler" (Baysal, 2019: 45). Mısır mitolojisinde yaratılış ile ilgili bir diğer anlatımda su motifinin yaşamın ana maddesi kabul edildiği ve tüm canlıların bu sonsuz sulardan oluştuğu ifade edilmektedir. Nil'in aynı zaman bir döl yatağını andırdığı belirtilmektedir (Eliade, 2002:27). Birçok mitolojide su, doğurganlığın ve üretkenliğin sembolü olarak kabul görmektedir.

Hayat damarı anlamına sahip olan Nil nehri, bir tarafı kızgın kumlarla çevrili Mısır'ın koruyucu tanrısı gibi görülmüş, Nil'in her yıl taşması büyük bir coşkuyla karşılanmıştır. Su, ölmekte olan toprakların yeniden doğmasını sağlar, insanları besler ve onlara yaşam verir. “İlk zamanlardan itibaren Osiris, Nil ve tahıl tanrısıdır ve tıpkı Nil gibi, bütün yaşamı beslemiştir. Kendi topraklarında ve komşu diyarlarda insanlara, hangi tohumların ekileceğini, toprağın nasıl sulanacağını ve istenmeyen su taşkınlarının nasıl önleneceğini öğretmiştir” (Rosenberg, 2003:316-7). Nil Nehri'nin her yıl belli dönemlerde taşıp kuruması ve ardından tekrar taşması ölüm ile yeniden hayata dönüşü temsil etmektedir. Nil yaratan ve yaratılan arasında bir köprü görevi de görmektedir. Nil'in taşma nedenini anlayan Mısır halkı, yaşamın devamlılığı için ne kadar önemli olduğunu kavramışlardır.

İnanç ve gelenek bakımından köklü bir geçmişi olan Hindistan, mitolojik unsurların din ile iç içe olduğu bir inanç sistemine sahiptir. Dünyanın en köklü mitolojilerinden biri olan Hint mitolojisi, Yunan, Mısır ve Mezopotamya mitolojilerinden hem panteon hem de günümüzde hala devam eden dini inanışlar bakımından ayrılmaktadır. Hint mitolojisi aynı zamanda dininin de kaynağı olmuştur. Hindistan'da politeist bir inanç sisteminin hâkim olduğu görülse de tanrılar incelendiğinde hepsinin tek bir tanrının suretinin birer yansıması ve tek bir mutlak güç olduğu görülmektedir.

Hint mitolojisi çeşitli dönemler altında incelenmiş, öncel bilgiler Hint toplumunun aynı zamanda inanç ve edebiyatı hakkında ilk kaynak olan Vedalar'dan edinilmiştir. M.Ö. 1500'lü yıllara dayandığı bilinen bu kitapların en eskisi Rigveda olarak bilinmektedir. ‘Bilmek’ kelimesinden türetilen Veda adlı dört kitabın en önemlisi, ‘İlahi Bilgi’ anlamına gelen Rigveda'dır. “On bölümden oluşan bu kitap, Hint mitolojisinin kalbini oluşturan tanrı ve tanrıçaların yer aldığı önemli bir kaynak görevi görmektedir. Baş tanrılar İndra, Agni, Varuna, Soma, Vayu, İki Asvin, Sürya, Vişnu, Mitra, Marutlar, Brihaspati, Vivasvat, Savitfi, Püsan, Rudra, Ribhular, Dyaus, Parcanya, Matarisvan, Bhaga, Vastoşpati, Yama, Visvakarman, Tvaştfi'dir. Baş tanrıçalar ise, Aditi, Prithivi, Uşas, Sarasvati'dir. Ayrıca Rakşasa, Pişaç, Gandharva, Apsaras gibi mitolojik yaratıklardan ve Manyu (Öfke), Sraddha (İnanç), Pracapati (Yaratıkların Efendisi) gibi soyut tanrılardan söz edilmektedir” (Kaya, 1997: 17). En eski Hint inanışlarından mevcut Hinduizm'e kadar suyun ilahi varlığı simgeleyen önemli bir sembol olduğu görülmektedir. İlahi Bilgi kitabında suya yönelik metinlerde başlangıçta her şeyin ışıksız bir deniz olduğundan bahsedilmektedir. İlahi tözün en büyük simgesi olan su, ibadetlerde kullanılmıştır. Resmedilen Hint tanrılarının birden fazla

ele sahip olduğu ve bu ellerden birinin muhakkak su testisi taşıdığı görölmektedir. Tanrıların elindeki su testisi aynı zamanda kutsallığı sembolize etmektedir. Sular Hindu simgeçiliğinde, yaratan, besleyen ama aynı zamanda yıkan, yok eden ve yutan bir olgu olmuştur. “Her şey derinliklerin enerjisiyle biçim bulur, egoyla donanarak bireysellik kazanır, zamanı geldiğinde ve döngü tamamlandığında yaratılan her şey yine doğdukları enerjiye geri dönmek üzere yok edilir. Besleyen, yaşam veren, olgunlaştıran nem, zamanı geldiğinde çürüten ve yok eden olacaktır. Bu ise kozmosun doğal döngüsü olarak görölmüştür” (Gezgin, 2007:107). Hint mitolojisinde en büyük tanrı olan İndra, yağmurlu ve fırtınalı göğün sahibi olarak bilinirken, sular Apah olarak tanrısalştırılmaktadır. İndra kuraklığı temsil eden yılan Vitra’ya karşı mücadele veren savaş tanrısıdır. İndra, Vitra’yı öldürdüğünde yılanın sakladığı suların serbest kaldığı ve Hint halkının tekrar bereketli sulara kavuştuğı anlatılmaktadır. Apah yani suların en öncelikli amacı tanrıların belirlediğı yolu takip edip denize ulaşmaktır. “İnsanların iyi ve kötü davranışlarını izlemekte olan Kral Varuna, Apah’ın ortasında durmaktadır. Apah annedir ve Agni’yi (ateşi temsil eden tanrı) oluşturan ilk mekandır. Hareket eden, etmeyen her şeyi yaratan Apah yani ilksel sular, kutlu sularını bir anne şefkatiyle akıtır. Kirlenmiş şeyleri sürükleyerek temizler. Ahlâki kirleri, günah ve yalanları temizlemekte, sıhhat, zenginlik, kuvvet, uzun yaşam ve ölümsüzlük kazandırır” (Kaya, 1997:33). Suların çocuğı olarak bilinen Apam Nabat ise ışığı temsil etmektedir. Apam Nabat kendisini saran ve besleyen suların içinde, hiçbir yardım almadan parlamaktadır.

Hint mitolojisinde ilahi tözü temsil eden sular, kirlilerden arındıran, yeniden doğumu sağlayan tanrısal unsur olarak görölmüştür. Bu doğrultuda Hint inancı ve mitlerinde nehirlerin önemli bir yere sahiptir. Suyun arındırıcı gücünden yararlanmak isteyen halk, kutsal nehir olarak görölen Ganj’a gitmektedir. İbadetlerin merkezinde bulunan su, tanrıya ulaşmanın en berrak yolu olarak görölmektedir. Sucla- Tirtha’da yaşayan Hintliler her yıl bir kere testinin içine koydukları günahlarını nehrin akan yoğun sularına bırakmaktadırlar. İnancıya göre bir zamanlar günaha bulaşmış rahip, günahlarından arınmak için perhize girdikten sonra yanına günahlarını da alarak yelkenli gemiyle yolculuğa çıkmıştır. Yolculuk sonrası geminin siyah yelkenleri beyaza dönerse günahlar bağışlanmış olacaktır. Geri dönen rahibin yelkenleri beyaza döndüğüne inanılırken, bu gelenek ise günümüze kadar gelmiştir (Gezgin, 2007:107). Su bu hikâyede arındırıcı özellikleriyle dikkat çekmektedir.

Mezopotamya yaratılış mitlerinde geçen ilksel sular, Hint yaratılış mitlerinde de yer bulmuştur. Eski kaynaklarda, Narayana (suda hareket eden) şeklinde de anılan Tanrı

Vişnu'nun ilksel suların çıkarak tahtına oturduğu anlatılmaktadır. Kozmik sular olarak adlandırılan ilksel suların birçok yaratılış mitinde her şeyden önce var olduğu görülmektedir. Bazı Hint mitlerinde ise kozmik sularda yaşayan ve bütün canlıların DNA'sını içinde barındıran altın yumurtadan bahsedilmektedir.

Yakın coğrafyalarda bulunan Hint ve Çin toplumu, tarih boyunca hem kültür hem de inanış anlamında birbirleriyle etkileşim halinde bulunmuşlardır. Çin mitolojisi bu anlamda zengin bir coğrafyanın ürünü olarak ortaya çıkmaktadır.

Uzak Doğu halklarından olan Çin'e ait mitlerde dış etkenlerden kaynaklı birçok geçiş yaşanmıştır. Çin'in hakim olduğu geniş coğrafya ve temas ettiği kadim halklar, dini ve kültürel anlamda etki bırakmıştır. Çin'e ilişkin bilinen yaratılış mitlerinde diğer mitlerde olduğu gibi başlangıçta iki okyanusu birbirinden ayıran kaosu simgeleyen bir kara parçasından söz edilmektedir. Bu miti diğer mitlerden ayıran nokta ise herhangi bir yaratıcı güçten bahsedilmemiş olmasıdır. Halkın korktuğu varlıklar ise iki okyanus efendisi olarak betimlenmektedir.

"Güney okyanusunun efendisi Shu (Dikkatsiz), kuzeydeki okyanusun efendisi Hu (Acelecı) ve merkezdeki kara parçasının efendisi Hwun-tun (Kaos) idi. "Dikkatsiz" ve "Acelecı", karayı düzenli olarak ziyaret ediyorlardı ve orada karşılaşmışlardı. "Kaos" onlara nazik davrandı ve minnet duygularını ifade edecek şekilde, ona bir iyilik düşündüler. Meseleyi beraberce tartıştılar ve ne yapacaklarına karar verdiler. Kaos şimdi, gözleri kapalı olduğu için kördü, kulakları kapalı olduğundan sağırdı ve bunun delikleri olmadığından nefes alamıyor, ağzı olmadığından yemek yiyemiyordu. "Dikkatsiz" ve "Acelecı" her gün Merkez'deki karada buluştular ve her gün bir delik açtılar, yedinci gün, işleri bitmişti. Ancak, gözlerini ve kulaklarını açtığında ve görüp işitmeye ve bunun deliklerinden nefes almaya, ağzıyla yemek yemeye başladığında, yaşlı Kaos öldü" (Mackenzie, 1997: 217).

Bu mitte de anlatıldığı üzere evren yedi günlük bir sürede yaratılmış, kaos böylelikle kozmosa dönüşmüştür.

Çin mitolojisinde insanların yaratılışına yönelik öyküler, Çin'in en ayrıntılı söylencesi olan Pangu mitinde anlatılmaktadır. Pangu kaostan düzen meydana getirdikten sonra gövdesinde bulunan her bir uzvun evreni oluşturduğu belirtilmiştir. İnsanları yaratanın ise Ana Tanrıça Nugua olduğundan söz edilmektedir. Bir canavar tarafından saldırıya uğrayan evrende düzeni tekrar sağlayan Tanrıça Nugua, Pangu'nun yaratmış olduğu canlıları hayranlıkla izlerken daha bir zeki varlık yaratmaya karar vermektedir. Nugua, San Nehri boyunca süzülürken bu nehir yatağındaki maddeyi kullanarak insanı oluşturmaya karar vermiştir. Nehrin kıyısına oturarak nehir yatağından ıslak çamur almış ve onlardan küçük

insanlar oluşturmuştur (Rosenberg,2003:695). Yeterince büyüyen çocuklara ruh üflenmektedir. Doğadaki saldırgan öğe yang yani erkek, doğadaki dişi ve uysal öğe ise yin yani kadın olarak ifade edilmeye başlanmıştır.

Mitolojide kutsal kabul edilen hayvan ve varlıklara pek çok söylencede yer verilmiştir. Çin için bu kutsal varlıklar, koruyucu olduğuna inanılan ejderhalar olmuştur. Ejderhalar, Çin mitolojisinde kutsal olmalarının yanı sıra suyun, yıldıırımın ve yağmurların efendileri olarak kabul edilmişlerdir. Sylencelerde suyun sahibinin ejderha olduğu vurgulanırken, hem insan hem de hayvan biçiminde ortaya çıkabildikleri anlatılmaktadır.

Çin mitlerinde ejderhanın gök gürültülerinin yaratıcısı olduğu ve bereketle yakından ilişkili olduğu belirtilmektedir. Suyun olduğu her yerde ejderha olduğu inancı Çin'den başlayarak tüm dünyaya yayılmıştır. Kudüs, İrlanda, İşkoya ve Mısır gibi daha birçok yerde ejderha kuyularından ve mağaralarından bahsedilmiştir. Ejderhanın kralın bulunduğu sarayın hemen altında yaşadığı anlatılmaktadır. Çin mitlerinde, büyük bir ejderhanın sarayının doğu denizinin altında bir adada olduğundan bahsedilmektedir. Bu adanın etrafında daima dev dalgaların olduğu, kimsenin bu adanın yakınından geçmeye cesaret edemediğı belirtilmektedir (Gezmiş, 2007: 103). Çin tarih boyunca yakın toplumlara kendi gelenek ve inançlarını empoze etse de Japonya dışarıdan etkilere rağmen milli değerlerini yaratmayı başarmıştır.

Adalar bütünlüğü olan Japonya'da inanç ve mitolojik anlatılarda Çin'in etkisi büyük olsa da 8. yüzyılda eser vermeye başlayan ada halkı, diğer toplumlardan farklı bir mitolojik evren yaratmayı başarmıştır. Yaratılış söylencelerinde başlangıçta yeryüzü ve gökyüzünün şekilsiz olduğu ve yumurtayı andıran biçimin zamanla gökleri meydana getirdiğı belirtilmiştir.

İki genç tanrıdan söz edilen Japon yaratılış mitlerinde diğer mitolojik evrenlerde olduğu gibi yine bir su kütlesinin yaratımın temelinde olduğu görülmektedir. Japon adalarının üzerinde yaşayan İzanagi ve İzanami yeryüzünde yaşam alanı aramış ve denizin üzerinde tuzlu sudan bir toprak kütlesi yaratarak burada yaşamaya karar vermişlerdir.

"İzanagi ve İzanami bizim gökkuşağı denilen, göklerin yüzen köprüsünde yan yana durdular ve yükseklere aşağı baktılar. "Aşağıda bir şey görebiliyor musun?" diye sordu İzanagi. "Yalnızca su" diye yanıt verdi İzanami: "Hiç kara var mı diye merak ediyorum." "Bunu anlayabiliriz" dedi İzanagi. "Göklerin mücevher mızrağını alalım ve derinlere doğru fırlatalım. Eğer kara varsa mızrak bunu mutlaka gösterecektir." İki tanrı derinliklerde mızrağı gezdirdiler ve çekip çıkarınca ucunda herhangi bir madde birikmiş

mi diye baktılar. Mızrağın ucundan tuzlu su damladı ve daha sonra tuzlu bir kütle olarak aşağıdaki denize düştü; bir ada meydana getirdi. "Artık aşağıdaki sularda yaşayabiliriz" diye bağırdı izanami. "Kalacak toprağımız oldu." (Rosenberg, 2003:712).

İzanagi ve İzanami'nin birleşimi sonucunda Japon adalarının meydana geldiğinin anlatıldığı mitte adalara ayrıca bir kutsiyet yüklenmiştir. Burada ilksel sular kadar, kutsal döl inancı da kendini göstermektedir. Kendi yaşadıkları alanı kutsama adına Japonlara ait adalar, suya daldırılan mızrağın ucundaki balçıkla değil, iki tanrının birleşimiyle meydana gelmiştir. Bu inanış Japon halkını tanrıya en yakın halk konumuna getirmekte ve diğer yaratılmış olan alanlardan yüksek bir mertebeye taşımaktadır. Bu nedenle Japon adaları, Japon halkına göre dünyanın merkezi konumunda yer almaktadır (Baysal, 2009:56). Yaratılan tüm varlıklar ise bu noktadan dünyaya yayıldığı düşüncesi hâkimdir.

Mitolojik söylenceler asırlar boyunca insanlığın gelenek, inanç, kültür ve gündelik yaşamlarının bir parçası olmuş, bu öyküler inanma ihtiyaçlarını karşılayan araçlar haline gelmiştir. Yol gösterici öğeler olan mitler, aynı zamanda evrenin işleyişine yönelik ortaya atılan hikâyelerle din inancının inşasına da zemin hazırlamıştır. İnanma ihtiyacından doğan mitler zamanla çeşitli ritüel ve ayinler ile uygulanmış bu doğrultuda gerçekleştirilen tüm eylemler kutsal kabul edilmiştir. Doğu mitlerinde suyun yaratılışla ilişkisi ise yine aynı sebepten olmuştur. Henüz hiçbir şey var olmamışken kaos olarak nitelendirilen düzensizlik tanrısallığın gücünün isteği üzerine kozmosu doğurmuş, bu sayede düzen meydana gelmiştir. Doğu mitlerinde tanrısallığın gücünün ilk mekânı her zaman su ile ifade edilmiştir. Hint, Çin ve Japon mitlerinde tanrı belirsiz ve şekilsiz duran suyun içinde beklemekte ve evreni yaratma isteği duyunca da sudan çıkarak bu isteğini gerçekleştirmektedir. Buna göre, kutsalın tezahürü olan su, yaratıcının ilk mekânı olarak aktarılmakta hatta bazı metinlerde suyun tanrıdan da yüce olduğu ifade edilmektedir. Birçok yaratılış mitinde su hayat veren anne olarak aktarılmıştır. Dişil gücü temsil eden su, sahip olduğu güç ile tanrıları yaratmakta ve diğer tüm varlıklara hayat vermektedir. Bu doğrultuda suyun doğurganlıkla simgeleştirildiği görülmektedir. Sümer, Babil, Akad ve Asur mitlerinde sulu bir kaostan bahsedilmekte ve evrenin sudan meydana geldiği anlatılmaktadır. Yine doğu mitlerinden olan Çin mitolojisinde suyun kutsal ruhları birleşerek kozmosu yarattığı aktarılmaktadır. Japon mitinde gökyüzünde iki genç tanrının evrende yalnızca su varken tuzlu sulardan bir kara parçası yarattığı ve bu şekilde evrenin oluşmaya başladığından söz edilmektedir. Hintliler ise suyun kuluçka görevi gördüğü evrensel okyanus mitine sahiptir. Yaratılış mitinde okyanusun üzerinde bulunan altın yumurtadan evrende bulunan bütün varlıkların doğduğu anlatılmaktadır. Bu yaratılış mitinden de anlaşılacağı gibi suya tek başına bir yaratım misyonu yüklenmiştir. Tüm bu halkların

mitleri değerlendirildiğinde yaşamsal rolü bakımından önemli bir konuma sahip olan suyun, inançların da merkezinde yer aldığı görülmektedir.

2.2. Semavi Dinlerde Su Arketipi

İnsanlık yüzyıllar boyunca tabiat olaylarını anlamlandırmak, onlardan korunmak ve kendini gerçekleştirmek üzere bir takım arayışlarda bulunmuştur. Bundan hareketle, inanma olgusu ortaya çıkmış, insanlık tanrısal bir gücün varlığına sığınarak kendisi için uygun bulduğu kutsal varlıklara tapınmıştır. Bu bakımdan din olgusunu, kişinin varlığını anlamlandırma çabasının bir ürünü olarak değerlendirmek mümkündür.

Malinowsky'ye göre; din, animizmi, animatizmi, totemizmi ve fetişizmi kucaklar ancak tek başına bunlardan hiçbirisi olmamıştır (Malinowsky, 26:1990). Yazar dinin, her şeye dokunabilmesine ve her şeyi kutsayabilmesine karşın, herhangi bir objeye ya da bir sınıfa bağlı olmadığını vurgulamaktadır. Din toplumla ya da toplumsalla biraz benzerken, yalnız yaşama aittir, çünkü ölüm belki de öbür dünyaya en geniş ufku açmaktadır. Buna karşılık Hegel, dini mutlak olanı kavramanın geçerli yolu ve aynı zamanda kozmik bilincin bir ifadesi olarak görmüştür (Akt. Morris, 2004:30). Kutsal ve din kavramları çoğu zaman birlikte kullanılmış, insanlar karşılaştıkları olağanüstü durumları değerlendirirken bu olayları dini inançları doğrultusunda kutsalın tezahürü olarak yorumlamıştır. Kutsallık ve din üzerine önemli tanımlar yapan Rudolf Otto'ya göre, dini tecrübelerin tümünde ortak olgu kutsallıktır (Akt. Kalın, 2012:22). Emile Durkheim ise dini olan her şeyin, ayırt edici özelliği olarak kabul edilenlerden birinin, tabiatüstü düşüncesi olduğunu ileri sürmektedir (2005:43). İnsanların tanrısal güce duydukları derin saygı, bağlılık ve ibadetler, inancın salt ifadesi olmamış aynı zamanda tapınılan kutsallığın yeniden yaratımına ortak olma düşüncesini de barındırmıştır. Bu doğrultuda yapılan ibadetler yaratımın gerçekleştiği ilk ana gitme arzusunu da beraberinde getirmektedir.

İlk kutsal zamanın su ile başladığı, kutsal mekânın suyun içerisinden çıktığı düşünülmektedir. Bundan hareketle kutsal zaman ve mekâna ulaşmanın ilk şartı, en eski dönemlerden beri suyla temas etmek olmuştur (Baysal, 2019:83).

“Şekilsiz ve güçlü olan şey, her kozmik tezahürün esası ve bütün kaynağı içinde bulunduran su, bütün cinslerin meydana geldiği; gerek bu varlıkların geri çekilmesiyle, gerekse dünyanın tamamen yok olmasıyla tekrar döneceği ilk cevheri simgelemektedir. Su, giriş/geçiş törenlerinde yeniden doğuşu sağlayan olarak anlatılmıştır. Su, büyü ritlerinde tedavi ederken cenaze törenlerinde ölümden sonra tekrar doğuşu temin

etmektedir. Çünkü su, kendinde bütün gücü bulundurmuş ve hayatın simgesi 'hayat suyu' olmuştur"(Eliade, 225:2005).

Buna göre bütün dünya inanışlarında suyun, var eden, yok eden, besleyen farklı alemlere geçişte kanal görevi gören mistik bir kaynak olduğu görülmektedir.

Dini inanışların her aşamasında yer bulan su, ruhu temizleme özelliği ile kutsalın yeniden yaratımını sağlarken, arındırıcı özelliğiyle de kişiyi yaratımın ilk anına ulaştırmaktadır. İlkel inançlardan semavi dinlere kadar su, tanrıya ulaşmanın önemli bir parçası olarak kabul görmüştür. Su ile ruhunu temizleyen kişilerin bu sayede tanrının karşısına arınmış bir şekilde çıkabileceğine inanılmıştır. Semavi dinlerin ilki olan Musevilik dininde suyun taşıdığı anlam, dinin hâkim olduğu coğrafya ile paralel gitmektedir.

Tek tanrılı monoteist dinlerin en eskisi olma özelliğine sahip olan Musevilik dini, Tanrı'nın Musa aracılığıyla bildirdiği din kurallarının tümünü kapsamaktadır. Tüm kutsal kitaplarda yer alan Musa isminin etimolojik olarak 'sudan çıkarılıp alınan' anlamına geldiği görülmektedir. İnanişâ göre Musa, düşmanlardan korunması amacıyla annesi tarafından hasır bir sepete konularak Nil Nehri'nin sularına bırakılmıştır. Uzun bir süre akıntıyla birlikte ilerleyen Musa, nehirde yıkanmakta olan Mısır firavununun kızı tarafından bulunmuştur. Mısır prensesi, kurtardığı bebeğe 'sudan çekip alınan-kurtarılan' anlamına gelen Moseh adını vermiştir.

İlahi yaratıcı tarafından korunan Musa, aynı zamanda diğer mitolojik kahramanların ortak özelliklerini taşıması bakımından dikkat çekmektedir. Otto Rank'ın *Kahramanın Yaratılış Miti* adlı kitabında, tüm mitolojik ve dini kahramanların kendi halkları tarafından övüldükleri, böylece yaratılan bu hikâyelerle halkın gözünde ilahi bir intiba inşa edildiğine vurgu yapılmaktadır(Akt. Freud, 2012:3). Sigmund Freud'un tavsiyeleri üzerine kahramanların ortak özelliklerini inceleyen Rank, halkların kendi kahramanlarının doğum ile gençlik efsanelerini bir takım fantastik öğelerle süslediklerini belirtirken, kültür ve mesafe bakımından birbirinden kilometrelerce uzak olan toplumların, benzer efsanelere sahip olduklarını saptamıştır. Buna göre yeryüzünde üretilmiş bütün mitolojik ve dini anlatılar ortak bir efsaneye göre şekillenmektedir. Ortak efsanelerde kahramanın kralın ya da soylu bir ailenin çocuğu olduğu görülmektedir. Bu kahramanın doğumu, dünya nimetlerinden kaçınılan bir yaşam, uzun süren bir kısırlık dönemi ya da dış etkenlerden kaynaklanan yasaklar veya engellerden ötürü ebeveynlerin gizli birlikteliği gibi birtakım zorluklar sonrasında gerçekleşmiştir.

“Hamilelik sırasında, hatta öncesinde genellikle babayı zor durumda bırakan, çocuğun doğumunu bildiren bir uyarıda (rüya, kehanet) bulunulur. Bunun üzerine yeni doğan çocuğun sıklıkla babanın veya onu temsil eden kişinin kışkırtması ile öldürülmesine ya da terk edilmesine karar verilir. Bebek genellikle bir sandığın içinde suya bırakılır ve hayvanlar ya da sıradan insanlar (genellikle çobanlar) tarafından kurtarılır ve dişi bir hayvan ya da sıradan bir kadın tarafından emzirilir. Çocuk büyüdükten sonra, çok farklı yollardan geçerek soylu ailesini tekrar bulur, bir yandan babasından intikam alırken diğer bir yandan çevresi tarafından kabul görür, şan ve şöhrete kavuşur” (Freud, 2012: 23).

Söz gelimi Akad Kralı Sargon’a yönelik kahramanlık söylencelerinde Kral Sargon’un annesinin bir rahibe olduğu ve gizlice gerçekleşen doğumun ardından sepete konularak nehrin sularına bırakıldığı aktarılmaktadır. Akıntının Sargon’u Tanrı Enki’ye sürüklediği ve tanrının Sargon’u sudan çıkardığı anlatılmıştır. Anlatıya göre suyun ve yaratmanın tanrısı Enki, Sargon’u bahçıvan olarak yetiştirmiş ve ardından krallığını kurmasına yardım etmiştir.

Kral Sargon’un yanı sıra, Musa, Roma İmparatorluğu’nun kurucuları olarak kabul edilen Remus ve Romulus kardeşler, Pers İmparatoru Kyros ve daha birçok kahraman söylencesi ortak kahramanlık figürlerine sahip olmaları bakımından dikkat çekicidir. Kahramanlar babalarına ya da zulmünden saklandıkları kötü güce karşı büyük bir zafer elde etmiş kişi olarak ifade edilmektedir. Bu doğrultuda ilk zorlu sınav olan nehir engeline, bebek hasır bir sepete konularak suya bırakılmakta, tehlikeli yolculuğun ardından kahraman sudan canlı kurtulmayı başararak yeniden doğumu deneyimlemektedir. Bu doğrultuda sepet anne rahmini, su ise hayat suyunu temsil etmektedir. Tüm formların bozulduğu suda yaratılan her şey varlığını yitirmektedir. “Su, bozulan formu öncesinden tamamen uzaklaştırarak ona arındırma, yeniden yaratma, yeniden doğurma gücünü kazandırmaktadır” (Eliade, 2005:234). Toplumlar, sahip oldukları kahramanları meşru ve diğer kahramanlardan farklı kılabilmek adına bu tür kutsal doğum efsaneleriyle onları ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmektedir. Kahramanların suyun korkutuculuğundan ve acımasızlığından zarar görmeden kurtulmaları ilahi güçler tarafından korunduklarını da göstermektedir.

Su, Musa’nın doğumu ve yaşamında olduğu kadar Musevilik dininde yer alan diğer anlatılarda da önem arz etmektedir. Musevilerin kutsal kitabı Tevrat’ta suyun önemi defalarca belirtilmiştir. Başlangıçta yalnızca engin bir karanlıktan bahsedilen Tevrat’ta, Tanrı’nın ruhunun suların üzerinde hareket ettiği ve ‘ışık olsun’ emriyle ışığın ortaya çıktığı, ışığın ardından suların ortasında bir kubbe olması emrini vermesiyle de yer ve göğün birbirinden ayrıldığı anlatılmaktadır (Tekvin, 1/1-7). Museviliği diğer semavi dinlerden ayıran taraf, İsrailoğullarına bu dinin kutsal topraklarla birlikte bahşedildiği düşüncesiyle millileştirilmesi

olmuştur. Tevrat'ta, İsrailoğullarına verilen kutsal, yani vaad edilen toprakların öneminden bahsedilirken, suyun gücü ile kutlu toprakların bereketine vurgu yapılmaktadır. Tevrat'ta dünyanın yedi günde yaratıldığı ve tanrının kuru toprağın eksik olan parçasını tamamlamak üzere ona yağmurlar gönderdiği anlatılmaktadır (Tekvin, 2/2-6). Tevrat'ı su ile bütünleştiren Museviler, ibadete ayırdıkları Pazartesi, Perşembe ve Cumartesi günleri sık sık Tevrat okuyarak manevi susuzluklarını bu şekilde gidermeye çalışmaktadırlar.

Museviler için su, tanrının dünyevi yaşamdaki yansımasıdır, bu sebeple dini törenlerde kullanılan en önemli araçlardan biri olmuştur. Tevrat'ta su tatlı ve tuzlu olarak iki anlama ayrılırken, yağmurla gelen sular iyi, denizdeki tuzlu sular ise kötüyü simgelemektedir (Hezekiel, 36/25). Tanrı'nın lütfu olan yağmurun yağışını insanların iyi veya kötü davranışlarının belirlediği anlatılmaktadır. Öte yandan Musevilik inancında suyun önemli bir nimet olduğu anlayışı hakimken, Tevrat'ta insanların genellikle su ile sınandıkları görülmektedir. Mitolojik ve dini inanışların genelinde yer alan tufan miti, Musevilik inancında Sümerlerin tufan mitine benzerlik taşımaktadır. Her iki anlatımda Tanrı'nın insanlığa sinirlenip onları yok etme isteğiyle tufan gönderdiği anlatılmaktadır (Tekvin, 7/1-24, 8/21). Bu ise Musevilerin, Sümer mitolojisinden etkilendiklerini göstermektedir. Bundan hareketle Tevrat'ta yer alan anlatımda suyun iki farklı yönüne gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Su, bir taraftan yıkım, ölüm ve yok oluşu, diğer taraftan da yeniden doğum ve kurtuluşu simgelemektedir. İman etmeyenler ve Tanrı'nın buyruklarına karşı çıkanlar için büyük felaket olan su, Tanrı'ya inanıp, emir ve yasaklarına uyanlar için bir arınma vesilesi ve kurtuluş olmuştur (Baysal, 2019; 96). Museviler için suyun arındırıcı gücü hayat verme ile birlikte kullanılmıştır. Suyun, manevi susuzluğu giderirken aynı zamanda kuraklıktan yakınan topraklara bereket getirme, kirli yeryüzünü yıkayıp temizleme gücüne sahip olması iki yönlü kutsalın varlığını göstermektedir.

Her semavi dinin kutsal olarak kabul ettiği bir gün bulunmakta ve bu özel günde Tanrı'ya ibadet edilmektedir. Musevilerin kutsal kabul ettikleri gün Şabat olarak adlandırılan Cumartesi günüdür. Şabat, tanrının dünyayı yarattıktan sonra dinlendiği gün olduğu için mukaddes olarak kabul edilmektedir (Tekvin, 2/3). Museviler Şabat gününde hiçbir iş yapmamakta ve o gün yalnızca ibadet ederek vakitlerini Tanrı'yla manevi yakınlık kurmaya ayırmaktadırlar. Şabat gününde gerçekleştirilmesi gereken bir takım ritüeller vardır ve bu ritüellerin ilk adımı 'teviladan sonra mikveye dalmak'tır. Tevilada bedeni temizlenen kişi mikve havuzuna dalarak arınmaktadır. Mikve inancına göre; suya dalan kişinin bedeni

arınmakta, böylece yeni doğmuş bir bebek kadar saf ve masum olunmaktadır (Küçük, 2017:403). Musevilik dinini tercih eden birinin yapması gereken öncelikli ritüel olan mikveye dalış, aynı zamanda anne rahmine girmek ve oradan temizlenmiş, günahsız olarak doğmak anlamına da gelmektedir.

Tevrat'ın ilk bölümü olan Yaratılış'ta suyun evrenin yaratıldığı cevher olduğundan bahsedilmektedir. Dolayısıyla su, Museviler için yaratılışın ilk adımı olurken aynı zamanda Tanrı'ya ulaşmanın da yolu haline gelmiştir. Tanrı'ya ulaşmak ve onun kutsallığını hissetmek isteyen Museviler, suya dalarak maddi ve manevi anlamda yaratıcının yeryüzündeki tezahürü ile bağ kurabildiklerine inanmaktadırlar. Bundan hareketle Musevilik inanışında suyun yok edici gücü kabul edilmekle birlikte arındırıcı ve hayat verici tarafına daha çok vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır. Suyun kutsal özelliğinin semavi dinlerden biri olan Hristiyanlık inanışında da maddi ve manevi anlamda önemli bir yer tuttuğu görülmektedir.

Hristiyanlık, yaklaşık iki milyar mensubu bulunan Ortodoks, Katolik ve Protestan gibi üç ana mezhep dışında birçok mezhebi içinde barındıran semavi dinlerden biridir. Hristiyanlık dini, Tevrat'ta geleceği müjdelenen mesih-kurtarıcı anlayışına sahiptir. Teolojik açıdan diğer semavi dinlerden ayrılan Hristiyanlık, 'Teslis' olarak adlandırılan ve 'Baba, Oğul, Kutsal Ruh' üçlü birliği sembolize eden bir inancı kapsamış olsa da tek tanrı anlayışına sahiptir. Hristiyanlığın kutsal kitabı İncil ise Yeni Ahit'i meydana getiren yirmi yedi kitaptan oluşmaktadır (Eliade, 1997:117). İsa, görevini yerine getirmek üzere kendisine inanan ve havari olarak adlandırılan on iki kişi seçmiş, dini tebliğlerini çeşitli mucizeler eşliğinde yapmıştır.

Hristiyanlıkta suyun İsa'dan geldiğine inanılırken, suya yönelik bütün bu inanışlara anlam veren ise Tanrı'nın bizzat katıldığına inanılan ve yedi kutsal ritüel olarak adlandırılan sakramentlerin³ en önemlisinin vaftiz töreni olmasıdır. İncil'de, İsa'nın doğumundan sonra Yahya tarafından vaftiz edildiği, İsa'nın vaftiz olur olmaz sudan çıktığı ve o anda göklerin açılarak Tanrı'nın Ruhu'nun İsa'ya konduğu anlatılmaktadır (Markos,1:9-11. Luka,3:21-22).

Musevilikte gerçekleştirilen mikve ritüeline benzer bir eylem olan vaftiz, dirilişin ve ruhun kötülüklerden arındırılmasının bir aracı olarak görülmüştür. Suyu dalmanın kelime anlamı ise kirlere arınmak ve yıkanmaktır. Bu noktada vaftiz anlayışının üç ana düşünce

³ Sakrament: Hristiyanlığa göre tanrının kutsamasını, merhametini, lütfunu iştirak eden inananlara ulaştıran veya görünmeyen gerçekliği temsil eden görünen bir semboldür (Batuk, 2020).

etrafında şekillendiği görülmektedir. Bu düşüncelere göre su kurtarıcı niteliği taşımakta ve hem ölümle hem de yeniden dirilişle ilişkili kabul edilmektedir. Bu bağlamda su, diğer bütün unsurlar üzerinde ona üstünlük veren Tanrısal Ruh'un ilk tahtıdır. Canlı varlıkları husule⁴ getirmesi için kendine ilk emredilendir. Kutsal Ruh gökten yere inerek, bereketi ile kutsadığı suyun üzerine gelir; böylece sular, kutsayıcı güç ile dolmuş olur. Vaftizci Yahya'nın vaftizi, bedenin hastalığını iyileştirmeye yönelik olmayıp, ruhun kurtulması ve günahın affedilmesiyle ilişkili yorumlanmaktadır. Hristiyanlıkta vaftiz, ruhsal tekrar dirilişin temel aracı olarak görülmektedir, zira vaftiz suyuna daldırılmak, Mesih İsa ile gömülmeye eşittir (Eliade, 2005:665). Görüldüğü üzere Hristiyanlıktaki vaftiz sakramenti ile Museviliğin mikve ve tevila ritüelleri arasında önemli benzerlik bulunmaktadır. İnancın ilk dönemlerinde akan su kaynakları ve nehirlerde gerçekleştirilen bu ritüeller suların yaratıcıdan geldiği inancını ortaya koymaktadır. Öte yandan bu iki dinde gerçekleştirilen ritüellerden Tanrı'nın mucizesi olan suyun, arınmanın en önemli parçasını oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Hristiyanlıkta önemli ritüeller öncesinde sular için kutsama töreni yapılmaktadır. Rahip, papaz gibi din adamları tarafından yapılan bu törende çeşitli sözselle ritüellerle sular kutsanmaktadır. Din adamı, kutsal kitaptan alıntı yaparak ritüeli gerçekleştirir. (Elçi, 2016:149-150). Peygamberliği döneminde yaşadığı coğrafyada Hristiyanlığı yaymak için çeşitli mucizeler gösteren İsa, felçli, kör ve daha birçok hastayı iyileştirmesiyle dikkat çekmiştir. Havarileriyle yaptığı yolculuklardan birinde dalgalı bir denizde kıyıdakilerin gözleri önünde suyun üzerinde yürüyen İsa'yı görenler, Tanrı'nın oğlu olduğuna yönelik söylemlerini artırmışlardır. İsa'nın suyun efendisi olduğunun sık sık geçtiği İncil'de kutsal suların ve hayat sularının varlığından bahsedilmektedir (Yuhanna, 5-6-7). Samiriyeli bir kadının hayat suyunu nereden bulacaksın sorusuna İsa Peygamber şu yanıtı vermektedir;

“Bu kuyudan içen herkes yine susayacak. Fakat benim vereceğim sudan içen, asla susamayacak. Bu su tükenmeyen bir pınardır. Ondan içen ebedî hayata kavuşur” (Yuhanna 4/13-14). *“Eğer bir kimse susarsa, bana gelip içsin. Kitabın dediği gibi bana iman edenin içinden diri su ırmakları akar”* (Yuhanna 7/37-38).

Eski ve Yeni Ahit'te geçen hayat suları birbirinin devamı olarak görülmektedir. İçen kişiye ölümsüzlüğün yanı sıra sonsuz güç ve güzellik verdiği düşünülen hayat suları, başta semavi dinler olmak üzere birçok mitolojik anlatıda da yer almaktadır. “Bütün suların kökeni ise gökyüzünden geldiğine inanılan hayat suyudur. Can suyu, gençlik pınarı, hayat suyu ve diğerleri aynı fizikötesi ve dini hakikatin tamamen mitolojik formülleridir: hayat,

⁴ Hasule: Oluşmak, meydana gelmek.

dayanıklılık, güç ve ebedilik hep suda bulunur. Şüphesiz, bu su, her durumda her bedene girebilen bir su değildir. Bu, canavarlar tarafından beklenir. Ulaşılması çok zor olan yerlerde bulunur ve değişik cin veya meleklerle aittir” (Eliade, 2012:231). Buna göre hayat suyuna ulaşabilmek için bir dizi zor görev ve sınavlardan geçmek gerekmektedir. İsa’nın havarilerinin zorlu geçen tebliğ sürecinin ardından hayat suyu ile ödüllendirecekleri müjdelenmektedir (Vahiy, 22/1-2-3).

Kendi içinde çeşitli mezheplere ve tarikatlara ayrılan Hristiyanlık inanişında, su ile ilişkili çeşitli ritüeller olduğu görülmektedir. Bunlardan biri kuraklığı durdurmak üzere gerçekleştirilmektedir. Katolikler tarafından yapılan ritüelde yağmur yağmasını sağlamak için bir haç üzerinde bulunan İsa Peygamber’in resmi veya Meryem Ana heykeli suya daldırılmaktadır. Bu şekilde su ile buluşturulan kutsal kişilerin yardımıyla Tanrı’nın su göndereceğine inanılmıştır. Suyu ilişkin bir diğer gelenek ise İsa’nın doğumunun kutlandığı Rum Ortodoks geleneği olan Fota Yortusu’dur. Yortu kutlanırken suların kutsanması anlamına gelen birtakım eylemler yapılmaktadır. Sabah kilise ayininden sonra dualar eşliğinde sahile gidilmekte ve burada çeşitli dualar okunmaktadır. Suyu batmayan bir haç, başrahip tarafından suyu kutsaması için denize atılmakta ve çoğunluğu gençlerden oluşan ortodokslar, haçı sudan çıkarıp din görevlisine vermek için yarışmaktadır (Akt.Sezen, 2020: 66). Haçı sudan çıkaran kişinin bir yıl boyunca hastalanmayacağına ve kötülüklerden korunacağına inanılmaktadır.

Görüldüğü üzere Hristiyanlık dininde su, birçok inanişta olduğu gibi manevi olana ulaşmak için kullanılan bir araç görevi üstlenmektedir. Suyun kullanımındaki amaç, yaratılışın ilk anına gitmektir. İlk ana gitme arzusu hem tanrıya ulaşmanın hem de evrenin ve insanlığın yeniden yaratımına şahit olabilmenin yolu olarak görülmüştür. İlk ana giden insan yeniden doğmuş sayılmakta, dolayısıyla tüm günahlarından da arınmaktadır. Buna göre su ile birlikte günahlar silinirken ruh ise saflaşmaktadır. Musevilik ve Hristiyanlıkta suyun mucizeleri Tanrı ile ilişkilendirilmiştir. Dinsel ayinlerin gerçekleştirilmesinde kullanılan kutsal sular, ruhun manevi anlamda temizlenmesinin sembolik bir temsili olurken aynı zamanda yeniden doğumu ifade etmektedir. Sulara yüklenen kutsallık vasfı kötülöklere karşı büyük bir güç olurken, Hristiyan din adamları tarafından kutsanan sular, şeytan çıkarma, cenaze törenleri ve adak sunumu gibi ayinlerde kullanılmaktadır. Benzer şekilde suyun kutsallığından bahsedilen bir diğer semavi din ise Müslömanlıktır.

Arabistan yarımadasında doğan ve dünya üzerinde yaklaşık bir buçuk milyar insanın dini inancı olan İslâm, kutsal kitabı Kuran'ın vahyedildiği gibi ezberlenip kağıda dökülmesi bakımından diğer semavi dinlerden ayrılmaktadır. Muhammed'in tebliğ ettiği dinin adı olan İslâm inancı, ilahi din geleneğinin önemli bir örneği olma özelliği taşımaktadır. Kuran-ı Kerim Adem'den Muhammed'e kadar gelen vahye ve peygamberlere dayanan dini geleneğe İslâm adını vermektedir. İslâm; teslim olmak, itaat etmek, boyun eğmek demektir. Terim olarak İslâm; Peygamberin haber verdiği şeyleri kabul etmek ve onlara bütün varlığı ile teslim olmaktır (Küçük, 2017:561). İslâm inancına göre insanlığa gönderilen son peygamber Muhammed'tir.

Suyun, Musevilik ve Hristiyanlık için yaratıcının yeryüzündeki tezahürü olduğu inancının İslâm'da da benzer şekilde ifade edildiği görülmektedir. İslâm din geleneğinin en önemli söylemlerinden olan 'temizlik imandan gelir' sözü ibadetin doğruluğunun bireyin kişisel temizliğini ne kadar sağladığıyla ölçüldüğünü örneklemektedir. Kişisel temizlik ise su ile sağlanmakta, dini gereklilikleri yerine getirmek, su ile mümkün olmaktadır. Bu doğrultuda su, Tanrı tarafından yeryüzüne nimet olarak gönderilmiştir (Rum, 30/24). Kuran'da su her canlının yaratıldığı kaynak olarak da geçmektedir.

“Kafir olanlar görmezler mi ki gerçekten de göklerle yer birdi de biz onları ayırdık ve her şeyi sudan yarattık. Hala mı inanmazlar? (Enbiya, 30) Gökten yağmur yağdıran O'dur. O yağmurlarla bitkileri tomurcuklandırır, yeşertir, ondan da başaklar içinde birbirine bitişmiş taneler meydana getirir” (En'am, 99).

Her iki ayet, suyun mevcudiyetinin yalnızca insanlar için değil, tüm dünya için büyük bir anlam ifade ettiğini göstermektedir. Su hayat verici bir unsur ve aynı zamanda arınmanın ve yaratıcının bir sembolü olarak görülmektedir. İslâm'da su yalnızca fiziksel bir temizlenme sağlamaz aynı zamanda diğer dini geleneklerde de görüldüğü üzere kalplerin arındırılmasını ifade eden bir simge olarak kullanılmaktadır (Schimmel, 2004: 26). Gökten su indirme üzerine bir çok ayet bulunması İslâm inancında göklerde su olduğu sonucunu ortaya koymaktadır. Özellikle Muhammed için kullanılan “Alemlere rahmet olarak gönderildi” ifadesi hem suyu hem de dini bir misyonu karşılamaktadır (Enbiya, 107). Buna göre Musevilik, Hristiyanlık ve İslâm'ın ortak noktasında suyun rahmet olduğu ve bu dini inanışlarda Tanrı'ya inanan ve şükredenlere verilen bir ödül olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır. Buna karşılık Tanrı'ya inanmayan ve onun gönderdiği peygamberlere iman etmeyenler ise susuzluk ve kuraklıkla cezalandırılmıştır.

Kuran'da geçen Mülk suresinin otuzuncu ayetinde su, Tanrı'nın inanan kullarına bir lütfu olarak aktarılmıştır (Mülk, 30). Ayette, Tanrı'nın gönderdiği su nimetini kesmesi halinde başka hiçbir gücün suyu yoktan var edemeyeceği vurgulanmaktadır. Tanrı'yı bırakıp batıl inançlara yönelenler ise uyarılmaktadır. İnsanın yaratılışının ilk maddesinin akışkan bir toprak olduğu ve bunun insanlık için büyük bir ibret olduğunun belirtildiği Hac ayet/suresinde, yaratılıştaki bileşenlerde suyun rolü anlatılmaktadır. Ölümünden sonra yaşamın varlığının belirtildiği bu surede tüm dünyanın içindekilerle birlikte yok olduğunda tekrar Tanrı'ya döneceği vurgulanmaktadır (Hac, 5-6-7). Bu ayet/surede insanlığın varlığını sürdürmesini sağlayan hayati madde olarak sudan oluşan döle işaret edilmektedir. Ancak bu madde su kadar temiz olmamasına rağmen Tanrı onun içinden güzel suretler yaratmıştır (Secde,7-8-9).

Görüldüğü üzere yaratımın ilk adımından itibaren var olan su, Tanrı'nın mucizeler yarattığı bir alan olarak kabul edilmektedir. Yaratımın gerçekleştiği anda Tanrı tarafından anne rahmindeki bebeğe ruh üflenmektedir. Yine Kuran'da birçok kez geçen yağmur kelimesi, en çok 'hayat verme' (insana, toprağa, bitkiye) anlamında kullanılmıştır. Tanrı'nın varlığının bir kanıtı olarak işaret edilen yağmurun, aynı zamanda düşünen kullar için delil olduğu belirtilmektedir (Bakara, 164). Bununla birlikte Kuran'da nimet olarak sunulan yağmur, bazı ayetlerde azap verici özelliğiyle de ön plana çıkmaktadır (Bakara, 19). Zamansız oluşu ve tahmin edilebilir olmayışı, suyun her an tedbirle beklenmesi gereken bir risk olduğu konusunda insanlara uyarıdır. Dolayısıyla yağmur Tanrı'nın rahmetinin, bereketinin, gücünün, bağışlayıcılığının ve hayat vericiliğinin yanı sıra cezalandırıcılığının ve yerle bir ediciliğinin göstergesi konumunda yer almaktadır. Göklerle ilişkilendirilen yağmur, Tanrı'nın varlığının da bir çeşit delili olarak kabul edilmektedir.

İslâm inanışında kutsal su kaynakları ve suya yönelik birçok mucize yer almaktadır. “Menkıbeye göre Müslümanların kutsal mekânı Kâbe yakınlarındaki Zemzem suyu, İsmail'le birlikte yalnız kalan Hacer susadığında yeryüzüne fıskırmıştır. Pek çok hacı, ailesi ve dostlarına bu kuyunun bereketini ulaştırmak için özel şişeler içinde Zemzem suyu götürmektedir. Bazı hacılar ise suyun bereketinin mezarda kendilerini kuşatacağı inancıyla ölünce sarılacakları kefenlerini kuyuya daldırıp çıkarırlar” (Schimmel, 2004:25-26). İslâm'da inanan müminler için cennette sayısız nimetin sunulacağından bahsedilmektedir. İnananlara vaat edilen nimetlerden biri de kutsal suların aktığı pınarlar ve havuzlardır (Muhammed, 15). Cennette büyük bir ırmak olduğundan söz edilen Kevser Havuzu'nun kenarlarının altından,

yatağının ise inci ve yakuttan oluştuğu rivayet edilmektedir. Suyunun beyaz renkte ve tatlı olduğu müjdelenen Kevser'in aynı zamanda çok güzel koktuğu belirtilmektedir. Cennetteki nehirlerin çevresinin sayısız çeşit ağaçla çevrili olduğu ve burada yetişen hiçbir meyvenin çürümediği gibi, ağaçların yapraklarının ise asla solmadığı aktarılmaktadır (Alkan, 2019). Burada da görüldüğü üzere inanan ve emredildiği gibi davranış sergileyen kulların, kutsal sularla ödüllendirileceği sonucu ortaya çıkarken, suya vaat edilen bir armağan misyonu yüklenmektedir.

Temiz olmanın imanın şartlarından biri olarak görüldüğü İslâm inanisında, temizliğin ana maddesi ise sudur. Musevilikte olduğu gibi Müslüman inanisında da ibadet öncesi bedenın temizlenme aşaması bulunmaktadır ancak Müslümanlıktaki abdest eylemi bir farkla ayrılmaktadır. Mikve ritüeli için kişinin önce eğitim alıp belli bir manevi olgunluğa erişmesi gerekliyen, abdestin böyle bir şartı yoktur. Müslümanlar günde beş vakit abdest alarak kirlerinden arınmaktadırlar (Şentürk, 96:2019). “Müslümanlar namaz kılmadan önce abdest alarak Tanrı'nın huzuruna ruhen ve bedenlen temizlenmiş olarak çıkmaktadır. Müslümanlarca suya girmek demek, ezeli maddeye geri dönmek, arınmak, canlanmak, yeniden doğmaktır” (Schimmel, 2004:27). İslâm'da ibadet abdest aşamasının ardından gerçekleştirilebilmektedir. Abdest alma şartı yalnızca namaz kılmak için aranmamaktadır. Aynı zamanda bir müslüman Kuran okumaya başlamadan ya da camiye girmeden önce mutlaka abdest almak zorundadır. Bu durum Tanrı'nın huzuruna temiz çıkılması gerektiği düşüncesini ortaya koymaktadır.

Müslümanlıkta ayrıca manevi temizlik için uygulanan ve diğer semavi dinlerde yer almayan gusül abdesti bulunmaktadır. Boy abdesti olarak da adlandırılan gusül, bedenın her tarafını yıkamak anlamına gelmektedir (Şentürk, 119:2019). İbadet etmek isteyenlere farz kılınan gusül abdestinin, normal abdestte olduğu gibi alınmaması durumunda herhangi bir ibadet gerçekleştirilemeyeceği gibi, gusül abdesti olmayan kişinin kutsal mekânlara girişi de yasaklanmıştır.

Vurgulamak gerekirse su, Musevilik ve Hristiyanlık dinlerinde olduğu gibi Müslümanlıkta da ibadetın merkezinde konumlanmıştır. Dini gerekliliklerin uygulanabilmesi için ilk unsur olan su, aynı zamanda Tanrı'ya ulaşmanın ilk adımını temsil etmektedir. İslâm dininde Muhammed Peygamber ile ilişkilendirilmiştir. Muhammed'in peygamber olarak görevlendirildiği tarihsel dönemde coğrafik açıdan susuzluğun hâkim olması ve çeşitli nedenlerden kaynaklı sıkıntılı bir süreçten geçilmesi onun yağmurla aynı anlama gelecek şekilde nitelendirilmesine zemin hazırlamıştır. Nitekim dini metinlerde Muhammed'in

‘alemlere rahmet’ olarak gönderildiği vurgusunun sıkça geçmesi bu ifadeyi doğrular niteliktedir.

Musevilik ve Hristiyanlıkta yaratılış söylencelerinde olduğu gibi yaşamın sudan meydana geldiğine inanılırken, İslâm inancında her şeyden önce Tanrı’nın var olduğu, ancak yaratılan ilk maddenin su olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Üç semavi dinde de suyun, manevi olana ulaşmak için gerekli madde, ruhu ve bedeni arındıran kutsal bir unsur şeklinde ifade edildiği görülmektedir. Semavi dinlerde su, metafiziki aleme ulaşma aracı, aynı zamanda ilahi olanın tezahürü, yeryüzünde yaratıcının temsilidir.

2.3. Japon Dinlerinde Su Motifi

İnanç sistemi mitolojik anlatılardan etkilenen ve beslenen ülkelerden biri olan Japonya’da din kavramı, diğer toplumlardan bazı yönleriyle ayrılmaktadır. Japon dinleri, Japonya’da ortaya çıkmış olan Şintoizm ile diğer ülkelerde doğup Japonya’da yayılmış olan Budizm, Konfüçyanizm, Hristiyanlık gibi inanışları içermektedir. Japonya’da din kavramından, ülkeye dışarıdan gelen inançlar anlaşıldığından dolayı Japonların dininin olmadığına yönelik söylemlerle karşılaşmaktadır. Bunun nedeni Şintoizm’in Japonya’nın milli değerleri olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Bir Japon’un, bayram kutlaması ve ibadet ettikten sonra Şinto mabedinden çıkıp da dininin olmadığını söylemesi bu yüzden normal görülmektedir. Hatta bundan dolayı bazı araştırmacılar, Japonları dinsiz olarak nitelendirebilmektedir (Şenavcu, 262:2019). Japonya’da aynı anda birden fazla dine inanılmakla beraber, bu durum Japon toplumunda normal karşılanmaktadır.

Yeryüzünde okyanustan yağmura kadar büyük bir fenomen olan su, Japon halk dini başta olmak üzere, sonrasında ülkede yayılmaya başlayan tüm dinlerde büyük bir yer tutmaktadır. Varoluşun kaynağı, dünyanın temeli, bitkilerin yaşam özü, yaratıcı güç ve her derdin şifası olmakla birlikte su, her tür kozmik tezahürün temeli, yaşam tohumlarının taşıyıcısı ve biçimlere kaynaklık eden bir özü simgelemektedir (Yaşkan, 2020:16). Birbirine sıkıca bağlı olan su, dağ, ağaç gibi imgeler Japon dini inanışının temelinde yer alan ‘her şeyin bir ruhu var’ anlayışını beslemektedir. Kami olarak adlandırılan kutsal ruha adaklar sunulmakta ve sudan gelebilecek zararlardan korunmak üzere birçok dua ve ritüel gerçekleştirilmektedir.

Japon dini inanışlarında özellikle nehirlerden gelebilecek felaketlere karşı dualar edilirken, nehir sularının verimli topraklardan aşındırıp getirdiği zengin içerikli toprak ise

suyun iyi ve kötü yönünü göstermektedir. Nehirlerden gelebilecek zararları en aza indirmek isteyen Japonlar, nehre yakın noktalara minik tapınaklar inşa ederek su tanrılarına teşekkür etmenin yanı sıra onlardan canlarını ve mahsüllerini korumalarını talep etmişlerdir. Japon mitolojisinde İzanami ve İzanagi tanrılarının suyun üzerinde başlattıkları yaratılış mitinden din geleneğine dönüşen ve zamanla millileşen Şintoizm, suyun kutsal kabul edildiği inanışlardan biri olma özelliği taşımaktadır.

2.3.1. Şintoizm İnanişında Su

Japonya'nın yerel dini olan Şintoizm'in, animistik özellikleri barındıran panteist bir din olduğu görülmektedir. Tarih öncesi çağlara dayanan Şintoizm'in herhangi bir kurucusu veya kutsal metni bulunmamakla birlikte kami olarak adlandırılan kutsal ruh söylemi inanişın temelini oluşturmaktadır. “*Şin Japonca*’da *kami* (görünmeyen varlıklar), *to: yol* kelimelerinin birleşmesinden oluşan *Şinto*, *kamilerin yolu* anlamına gelmektedir. Şintoizm'in en temel kavramı olan *kami* “görünmeyen kutsal güç, ruh, manevi varlık” demektir” (Şenavcu, 2019:264). Bu inanişaya göre, ölen kişilerin ruhlarının kami olabileceği gibi, bitki, hayvan, dağ veya ağaçlar da kamiye sahiptir. Kelime anlamı ‘Tanrıların Yolu’ olan Şintoist inanişında tanrıların sayısının milyonlarla ifade edildiği bilinmektedir.

Japon atalarının ruhlarının da kami olarak görüldüğü Şintoizm’de aile kavramı büyük bir önem taşıırken, atalara ve milli değerlere saygı üzerine kurulu bir din geleneğinin aynı zamanda yaşayış biçimi olması dikkat çekmektedir. Şintoizm inancında tabiat ile insan arasındaki ilişkinin tüm canlılara değer verme üzerine inşa edilmiş güçlü bir ahlâki yapıyı geliştirdiği de görülmektedir. Şintoizm'in ana ögesi olarak kabul edilen tabiata dayandırılmış ahlâk, doğa ile insan arasındaki bağı da göstermektedir. Şinto'nun ilk beş tanrısının kaostan kendiliğinden ortaya çıktığını belirten Eliade, bunların bir çok çiftleşmesinin ardından İzanagi (davet eden erkek) ve onun kız kardeşi İzanami'nin (davet eden dişi) doğduğunu aktarırken, bu tanrıların su üstünde yüzen semavi köprüde durarak içinde her türlü karışımın bulunduğu denizin çalkantılarında ilk adayı yarattıkları ve oraya indikleri anlatmaktadır (Eliade, 1997). Bu gibi mekânsal özelliklerin göz önünde olduğu Şinto inanişında kamilerin mekânları, çoğunlukla deniz, dağ ve orman gibi alanlar şeklinde betimlenmektedir. Kamilerin evi olan Şinto tapınakları dağ, orman, çağlayan gibi doğanın bir köşesine inşa edilmektedir. Bu tapınaklar doğal bir alanda yapılmadığında bile tapınağın sembolik bir manzara içermesi önem arz etmektedir. İzanagi ve İzanami ile başlayan kami geleneği, bugünün Şinto dininin temel öğretilerine kaynaklık etmektedir.

Japon yaratılış mitiyle başlayan su vurgusu, dini ritüellerde kullanılan ana öğelerden biri olarak önem taşımaya devam etmiştir. Şintoizm inanışında arınma ritüelinin olmazsa olmazı olan su, büründüğü her form ile bir ihtiyacı karşılamaktadır. Üç hal üzerinde sürekli bir döngü içerisinde olan suyun, bilindiği üzere katı, sıvı ve gaz halleri bulunmaktadır. Bu döngüden meydana gelen yağmur ve kar şeklindeki yağışlar, suyun değişen formunda yatan gücü barındırmaktadır. Şintoizm inanışında suyun bu halleri, onu güçlü kılan bir unsur haline getirmektedir. Yağmur olarak tarlalara bereket getiren akarsuları besleyen su, aynı zamanda şiddetli fırtınalarda okyanusta oluşan büyük dalgalarla korku verirken, seller ile yıkıma neden olabilmektedir. Bu doğrultuda suyun, iyileştiren ve besleyen bir yöne sahip olmasının yanında, yıkıcı bir etkiyi de içinde barındırmasıyla Şintoizm’de gizemli bir enerji olarak kabul edildiği görülmektedir. Suyun her biçimi alabilmesi, şeffaf olduğu için her renge uyum sağlayabilmesi Şintoizm’de onu ayrı bir yerde konumlanmasını sağlamaktadır. “Antik dönemden sonra, Şintoizm’in Budizm ile olan senkretizminde Şinto’nun özünü koruması, su fenomenine benzetilmektedir. Japonlar da bu bağlamda su gibi düşünülmektedir çünkü yaygın görüşe göre farklı kültürlerle karşılaşsalar da özlerini asla kaybetmeyip asıl kimliklerini korumaktadırlar” (Yaşkan, 2020:17). Japon toplumunda özellikle dini bağlamda Çin’den etkilenilmiş, birçok inanişla birlikte dini bayramlar da yeni yorumlarla halkın yaşantısında yer almıştır. Bu bayramları şu şekilde sıralayan Eliade; Yeni Yıl, İlkbahar, Oyuncak Çocuklar Bayramı, Çocuklar Günü ve Su Kamisi Bayramı’na dikkat çekmektedir (Eliade, 1997:271). Su tanrısını onurlandırmak üzere her yıl 1 Aralık ve 15 Haziran tarihlerinde kutlanan bir Şinto festivali olan Suijin Festivali’nde halk çeşitli etkinliklerle suyun tanrısına şükranlarını sunmaktadır. Deniz kıyısında veya nehir kenarında tüm vücudun suya batırılmasıyla uygulanan ritüeller, Çin’de ise bahar aylarında gerçekleştirilmektedir. Vücudun suya daldırılarak yapıldığı bu ritüel ile bedensel arınma gerçekleşmekte, her Şintoist bu ritüeli sıkça yapmaktadır. “Su Kami’sine adanan festivallerde büyük tapınaklarda kötü ruhlardan korunmak ve daha önemlisi yaz aylarında sudan gelebilecek felaketlere engel olmak adına isteklerde bulunmaktadır. Şinto Su Kami’sinin balıkçıların koruyucusu, doğurganlığın, anneliğin ve ağrısız doğumun sağlayıcısı olduğuna inanılmaktadır. Su Kami’si için çeşitli sunaklar hazırlanırken doğumda kolaylık, balık avında bolluk, saf ve kirlenmemiş su vermesi için de dualar edilmektedir” (Yen, 1975:46). Yine önemli festivallerden biri olan Suitengu Bahar Festivali’nde kadınlar kolay doğum için dua ederken, denizciler ise boğulmaktan korunmak için ritüeller gerçekleştirmektedir. Buradan hareketle Şinto inancında suyun güçlü bir fenomen oluşu, ondan korkulan ve saygı duyulan bir olgu olduğu sonucunu ortaya koymaktadır.

Şintoizm inanışında dua ve bir takım sembolik hareketlerden oluşan ibadet, evde veya mabetlerde gerçekleştirilmektedir. Belli bir gün ve saati olmayan ibadetler, bireysel veya toplu olarak yapılabilir. İbadetlere ise kişilerin bir isteği olduğunda ya da zor durumda kalındığında başvurulmaktadır. “İbadet unsurları, İslâm inanışındaki abdest alma ile benzerlik taşıırken, maddi ve manevi olarak kendini temizlemek için parmak uçlarına su dökmek, ağı çalkalamak, kamilere sunmak, dualar ve “kamiyle birlikte yemek” anlamındaki sake içmek şeklinde yerine getirilen kutsal ritüeller bulunmaktadır. İbadet için *Cinca* adı verilen Şinto mabedine giden bir Şintoist, içeri girmek istediğinde, ellerini ve ağızını girişte bulunan *temizuya* denilen küçük havuzda yıkamaktadır” (Şenavcu, 2019: 267). Diğer dinlerde olduğu gibi Şintoizm inanışında da mabetlere girebilmek için temiz olmak öncelikli kurallardan biridir. Buradan hareketle, maddi ve manevi temizliğin öznesinin su olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

Şintoizm’de suyun arındırıcı etkisi üzerine ritüeller gerçekleştirilmiş, Su Kami’sine bu bağlamda dualar edilerek tanrıların ruhlarına şükranlar sunulmuştur. Doğurganlığın sembolü olan Su Kami’sinin suyun dişil yönünü ortaya koyduğu görülmektedir. Bir anne görevi gören su, aynı zamanda deniz veya nehir gibi kaynaklardan gelebilecek felaketlerin de önüne geçen koruyucu bir ruh olduğu inanışının hâkim olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda gerçekleştirilen festivallerde Su Kami’sine adaklar sunularak dualar edilmiştir. Japonya’da etkili olan diğer dini inanışlardan biri olan Budizm inanışında da suyun manevi özelliği dikkat çekmektedir.

2.3.2. Budizm İnanışında Su

Budizm, milattan önce Hindistan’da ortaya çıkan ve bir süre sonra Asya kıtasının geneline yayılan din ve felsefe sistemini kapsamaktadır. “Uyanma ve aydınlanma anlamına gelen Buda, M.Ö. 563 yılında Benares’in kuzeyinde Kapilavastu’da, Sakya kralının oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Kişisel ismi Sidhartha olan Buda, ailesinden gelen soyadıyla Gotama olarak da bilinmektedir” (Erengil, 2011:24). Ortaya çıktığı dönemin katı kurallarını içeren kast sistemi ve brahman inanışındaki zorlayıcılığa karşı çıkan Budist inanışın merkezinde ise ahlâki temizlik, tüm varlıkları eşit görüp hepsini sevgi ile karşılama anlayışı bulunmaktadır. Budizm inanışına başlangıçta felsefi bir düşünce olarak bakılsa da kendine özgü doktrininin ve kutsal metinlerinin olması ve hızlı bir şekilde Asya kıtasında yayılması onun din statüsünde nitelendirilmesine sebep olmuştur. Hindistan’da doğan Budizm inanışı önce yakın ülkelere, ardından Asya kıtasının geneline yayılmıştır. Budizm’in, Japonya’ya ilk

gelişinin 538 yılında Paekçe denilen Kore krallığının bir yöneticisi tarafından, dönemin Japon imparatoru Kimmei'ye, Budizm'in kutsal metinlerini ve görkemli bir Buda heykeli hediye etmesiyle gerçekleşmiş olduğu kabul edilmektedir (Şenavcu, 2019:273). Yayıldığı ülkelerin gelenekleri ve yerel inanışlarından etkilenen Budizm inancı birçok mezhebe bölünmüştür. Japonya'da Şintoizm ile Budizm arasında uzun yıllar yaşanan gerilim kayıpların ve bir takım yasakların ardından şimdiki haline evrilmiştir. Japon halkının salt bir inanışı olmamakla birlikte yüzyıllardır iki din arasında yaşanan sentez etkisini gündelik yaşamda göstermeye devam etmektedir. Japon toplumunda evlilik törenlerinin Şinto tapınaklarında gerçekleştirildiği görülürken cenaze törenleri için ise Budist tapınakların tercih edildiği dikkat çekmektedir. Buna göre Japon halkının hayatının güzel anlarında Şintoizm'i, hüznü oldukları zamanlarda ise Budizm'i hatırladığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

Her dini inanışta olduğu gibi Budizm inanışında da suyun önemli olduğunu söylemek mümkündür. Budizm'de su motifi daha çok soyut anlamda kullanılmış, Budistlerin ulaşacağı en yüksek nokta olan Nirvana'nın nihai sonucu 'yangının sönmesi' şeklinde belirtilmiştir. "Kelime anlamı; söndürmek, esaretten kurtarmak, mutlak sükûnet, aydınlanma, kayıtsız şartsız özgürlük veya yeniden doğmak anlamlarına gelen Nirvana, en üstün mertebe olarak geçmektedir" (Güç, 2020:22) "Budizm'in temelinde yer alan Nirvana'ya ulaşma amacı, 'nehir sularını geçmek' şeklinde ifade edilmektedir. Budizm'de iman üç temele dayandırılmakta ve üç cevher anlamına gelen *Triratna* olarak nitelendirilmektedir. *Triratna* ise Buda Dhamma "Doktrin" ve Sangha (rahipler, keşişler topluluğu) gibi üç temel inanç kuralından oluşmaktadır. Budizm'de iman ikrarı ise; Buda'ya, Dhamma'ya ve Sangha'ya sığınırım şeklindedir. Buda'nın üç cevhere sınıksız sarılan ve güvenen Budist'in "karşıya geçmek üzere nehre girdiğini" yani "Aydınlanmaya" bir diğer adıyla Nirvana'ya ulaşmaya aday olduğunu söylediği anlatılmaktadır"(Küçük, 2017:303). Budizm'de geçen Sekiz Dilimli Yol öğretisinin temeli de yine Nirvana'ya ulaşmaktır. Nirvana ile kişinin insana özgü duygular olan; kin, öfke, hırslardan arınarak kurtuluşa eriştiği belirtilmektedir. Burada su metafiziki bir anlam ile manevi bir taşıyıcı görevi görmektedir.

İnanışa göre Buda, refah içindeki yaşamını terk edip hayatın anlamını irdedeği dönemde Neranjara Nehri kıyısında bulunan bir incir ağacının altında düşünmeye başlamaktadır. Burada yaşam, ölüm, çilenin bilinmeyenleri ve sırrı üzerine düşünsel bir yolculuğa çıkmaktadır. Uzun bir düşünce sürecinin ardından Gotama, Buda olmuş ve aydınlığı keşfettiği nehir kenarı ise Budistler için kutsal bir yere dönüşmüştür. Buda'nın,

daima akışta olan nehir suyunun ilham verici yönünden ve incir ağacının bilgelikinden faydalanarak yaşamın amacını bulduğuna inanılmaktadır.

Japonya'daki dini bayramlardan biri olan Çiçek Bayramı, Buda'nın doğum günü olarak kabul edilen 8 Nisan'da Japonya'daki Budist tapınaklarda çeşitli etkinliklerle kutlanmaktadır. "İnanışa göre, Buda doğumundan sonra ayağa kalkmış, birkaç adım yürüyüp bir elinin baş parmağıyla yeri, diğer elinin baş parmağıyla da gökyüzünü işaret ederek konuşmuş, tabiatla olağanüstü olaylar yaşanmıştır"(Karataş, 2013:131). Bu yüzden Buda heykeli bu durumu betimlemek üzere o şekle uygun sembolize edilmiştir. Çiçeklerle donatılan Buda minyatürü, Budist tapınakların avlusuna veya büyük tapınak salonuna yerleştirilmektedir. Geleneksel kıyafetleriyle tapınağa gelenler, ritüel olarak bebek Buda heykelciğinin yanındaki küçük kepçe ile heykelciğin etrafındaki kutsal kabul edilen tatlı çaydan alarak Buda heykelinin başından aşağıya dökmektedir. Törene bu yüzden *Kanbutsu*, yani vaftiz töreni denilmektedir. Bir diğer bayram ise "öteki taraf/kıyı" anlamına gelmekte ve varoluş nehrini geçip nirvanaya ulaşan ölümlerin ruhlarını simgelemektedir. Japonya'da bütün Budist tapınaklarında kutlanan Higan Bayramı, yaşamın faniliğini hatırlatma günü olarak geçmektedir. Japon Budistler bayram boyunca tapınak ve kabir ziyaretinde bulunmakta ve atalara sunulmak üzere tütün, çiçek, su ve en sevdikleri yiyeceklerden getirmektedir (Şenavcu, 2017:277).

Burada da ifade edildiği üzere Budizm'de suyun, manevi anlamın yaratımında kullanılan bir öge olduğu görülmektedir. Budizm öğretisinin ana amacı Nirvana'ya ulaşmak ve maddesel yanışı söndürerek manevi berraklığa kavuşmaktır. Japonya'da etkili olan Şintoizm ve Budizm dinleri, yapısal olarak benzerlik taşımakla birlikte bazı durumlarda değişkenlik göstermektedir. Şintoizm'de su maddi ve manevi temizliğin sembolü olurken, her yıl kutlanan bayramlarda su tanrısına şükranlar sunulmaktadır. Budizm inancında ise su ögesinin soyut anlamda kullanılması dikkat çekmektedir. Suyun fiziki kullanımı Budist ritüellerin gerçekleştirilmesi sırasında görülmektedir. Budizm anlatılarının genelinde suyun yarattığı çağrışımlardan faydalanılmakta, ilham verici bir unsur olan su, aynı zamanda kurtuluşa götüren bir araç olarak ortaya çıkmaktadır.

3. BÖLÜM

3. SİNEMADA SU ARKETİPİ VE JAPON KORKU SİNEMASININ ÖZELLİKLERİ

3.1. Sinemada Su Arketipi

Dünyadaki hayatın devamı için su, yaşamsal bir gerekliliktir. Susuz bir hayatın imkansız olması en eski dönemlerden itibaren insanlığı suyun yönetimi ve kullanımı konusunda çeşitli standartlar ve şartlar koşmaya yöneltmiştir. Suyun korunmasına yönelik oluşturulan bu şartlar arkaik dönemlerden modern zamanlara kadar dini unsurlarla desteklenerek kalıcı hale getirilmeye çalışılmıştır. Bu sebeple suyun önemi mitoloji, din, edebiyat ve sinemada benzer kaygılarla işlenmiştir.

Su yaşamın kaynağı olarak kabul edilmekte ve bu sebeple tüm oluşumlar onun etrafında şekillenmektedir. Söz gelimi medeniyetler genellikle suyun kenarında kurulmuştur, mitlerin, masalların ve dini inanışların su ile bağlandığı birçok sembolizm bulunmaktadır. Su; doğumu, ölümü, yıkımı, bilinmezliği, kadınlığı, anneliği, sakinliği, temizliği, insan kontrolünden bağımsız başlayan yolculukları, derin gizemleri, özgürlüğü ve saflığı temsil etmektedir. Suyun bu çok yönlülüğü düşünüldüğünde sanatçıların ve yazarların en sık başvurduğu motif olmasının sebebi anlaşılır hale gelmektedir.

Sinema sektöründe ve toplumda değişen dinamikler, metaforlar üzerine inşa edilen bir sinemasal evrenin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu noktada Jung'un saptadığı arketiplerden biri olan su, çağrıştırdığı durum ve olaylarla sinemada sembolik anlamlara sahip olmuştur. Suyun hayati yönü sinemada fiziki açıdan ele alındığı gibi aynı zamanda sembolik özellikleri üzerinde de yoğunlaşıldığı görülmektedir. Buna göre sinemada su motifi; yıkıcı ve tehdit edici, ölüm ve yeniden doğuş ile arındırıcı özelliklerine göre ele alınacaktır.

3.1.1. Yıkıcı ve Tehdit Edici Özelliğiyle Su

Canlı bir sembol olan su, içinde bulunduğu bağlama göre birbirinin benzeri veya karşıt durumları ifade edebilmekte, bu doğrultuda olumlu veya olumsuz anlamlar üstlenebilmektedir. Suyun sinemada negatif şekilde sembolize edildiği en yaygın durumlar ise tehlike, yıkım, üzüntü, reddedilme, hayal kırıklığı ve umutsuzluk gibi duyguları ifade ederken ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda özellikle bireyi korkutmayı hedefleyen korku

sinemasının sıkça başvurduğu öğelerden biri olan su, bilinmezlik üzerine inşa edilen hikâyelerde tehlikenin doğduğu mekân görevi görmektedir.

Su arketipinin bazı filmlerde insan psikolojisi üzerinde yıkıcı etkilere sahip olan karamsarlık ve huzursuzluk duygularının yaratılmasında kullanıldığı görülmektedir. Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın II. Dünya Savaşı sonrası Japon toplumunda başlayan ahlâki tutarsızlıkları ve savaşın yarattığı acılı ruh halini gösteren *Rashomon* (1950) filminde yağmur, dönemin içinde bulunduğu kasvetli atmosferi yansıtmaktadır. Bir samuray ve karısının haydutlar tarafından saldırıya uğraması ve öldürülen samurayın katilinin bulunmaya çalışılması üzerine kurulan hikâyede, film boyunca ahlâki değer yargıları, bencillik ve yalanlar çatışma yaratmaktadır. Filmin ilk dakikalarından itibaren sıklıkla kullanılan yağmur, yalnızlık, karamsarlık, hüznün ve yaşanan acıları yansıtmaktadır. Yağmur, güneş ışığını azalttığından insanlarda kimi zaman karanlık ve depresif duygular yarattığı düşünülmektedir. Su, genellikle literatürde hoşnutsuzluğu temsil etmek veya kimsesiz bir ruh halini nitelemek için mecâzi olarak kullanılmaktadır. Tıpkı *Rashomon*'da olduğu gibi birçok filmde, gözyaşlarını simgeleyen yüksek bir drama ve önsezi duygusu yaratmak için yağmurlu bir atmosfer tercih edilmektedir. Yağan yağmur, yaklaşan bir felaket duygusunu çağrıştırmaktadır.

Klasik hikâye anlatıcılığı yerine şiirselliği kullanmasıyla bilinen Rus yönetmen Andrei Tarkovski filmografisinde suyun farklı bir anlamı olduğu görülmektedir. Filmlerinde anlatmak yerine izleyiciye yorumlama payı bırakan Tarkovski, suyu sıklıkla sembolik anlamda kullanmaktadır. Söz gelimi yönetmenin *İz Sürücü* (*Stalker*, 1979) filminde suyun tekinsizliği, güven sorunu yaratmaktadır. Filmin diegetik seslerinden biri olan damlayan veya akan su sesi, uzun sahneler halinde anlatı evreninde sıkça yer almaktadır. İzleyiciye güvensizlik aşılayan su sesi, kahramanın içinde bulunduğu belirsiz durumun da bir çeşit göstergesi olarak okunabilmektedir. Zıtlıklardan anlam yaratan Tarkovski, su ve ateşi aynı karede kullanmaktadır. Öyküdeki içsel çözümler ise genellikle suyun içinde gerçekleşmektedir. Filmde Bölge adını verdikleri gizemli yere gitmeleri için yol gösteren iz sürücü karakteri, balçıklı suyun içinde uzanırken profesör ve yazar arasında geçen bir tartışmayı dinlemektedir. Kendi içsel yolculuğunda olan iz sürücü, uyku ile uyanıklık arasındadır. “Bilincin ‘bilinçli kısmının’ dış dünyaya dair bakışı, duyuşu ve algısı; kirli, ıslak, sıkıcıyken, bilincin içi ise renklidir. Ağaçlar, çalılıklar, kuşlar iç manzarayı güzelleştirir; fakat yine de ortam harap, metruk, yıkık ve döküktür. Böylece dışarıyı karanlık gösteren hissin;

çeşitli objeyle dolu sığ suyun yarattığı tekinsiz hisle koşut olduğu fark edilmektedir. İçeriden dışarıya yansıyan yıkımın temel öznesi olan ıslaklık, bilinçdışını temsil etmektedir” (Güles, 2020). Su, *İz Sürücü* filminde içsel yolculukta bir araç görevi görürken, *Solaris* (1972) filminde ise farklı bir biçimde kullanılmıştır. *Solaris*’in giriş bölümünde nehir, sazlıklar, nehir kenarında yalnızlık ve yeşil ağaçlar gibi iç içe geçmiş unsurlar vardır. Alman romantik yazar Heinrich von Ofterdingen’den etkilenen Tarkovski, filmlerinde yazara çeşitli göndermelerde bulunmaktadır. Filmin ana karakteri Chris, Heinrich von Ofterdingen gibi annesinin evini terk etmektedir. İkisi de bilginin peşindedir. Her iki karakteri de dünyaya bağlayan şey bir kadına olan aşklarıdır. Heinrich, (*Stalker*’da olduğu gibi) hatıralarına ulaşmak için yeraltı mağaralarını kullanırken, Chris gökyüzü mağaralarını kullanmaktadır. Okyanus ve mağara, Jung’un analitik psikolojisinde anne arketipinin temel sembollerindendir (Ahmedi, 2016:112). Görüldüğü üzere, Tarkovski filmlerinde görüntünün seyircide hissetme duygusu yaşatması için su vurgusu sıkça geçmektedir. Yönetmen kurduğu film evreninde suyu bir şeyi anlatmak üzere ayna gibi kullanmaktadır. Tarkovski’nin güzellik ve sanat anlayışında su, aslında dünyayı gösterdiği bir ayna olarak görülmektedir. Yönetmenin izleyiciye tuttuğu yansımada, suyun dişillik ve annelik vasıfları vurgulanırken bilincin içinde anne rahmine dönme, güvende hissetme olgusu ön plana çıkmaktadır. *İz Sürücü* karakterinin suyun içinde cenin pozisyonunda yatması bu durumun bir yansımasıdır.

Suyun tehdit edici ve travma yaratma unsuru olarak kullanıldığı bir başka film *Truman Show*’da (1998, yön. Peter Weir), Truman’ın gerçeği keşfetmesini önlemek için, gösterinin yaratıcıları tarafından babasının balık avı gezisindeyken çıkan fırtınada ölümü sahnelenmekte ve Truman’a su korkusu aşılanmaktadır. Su, Truman’ın yaşadığı şehir olan Seahaven’i, televizyon gerçekliğine batmış bir tür postmodern Atlantis olarak göstermektedir (D’Aloia, 2012: 91). Büyük çaplı bir televizyon şovunun içinde yaşayan Truman’ın adadan ayrılmaması için su hapsedici bir unsur görevi görmektedir. Travmatik bir durumla tetiklenen su korkusu, aynı zamanda kahramanın kaçış yolu olarak görünmektedir. Truman’ın içinde bulunduğu sahte yaşamdan kurtulması, su korkusunu yenmesi ile gerçekleşmektedir.

Sinemada suyun yaratmış olduğu tekinsiz ortam, bilinmezlik kaynaklı huzursuzluğu açığa çıkarmaktadır. Sinemada mitoloji ve edebiyattan uyarlanan filmlerde su arketipi genellikle kötülüğün kaynaklandığı bir araç biçiminde sembolize edilmektedir. Bu açıdan örnek teşkil eden *Derinlerde* (*Deeply*, 2000, yön. Sheri Elwood) filminde, suyun karanlık yönü ön plana çıkmıştır. Filmde gerçekleşmesinden korkulan bir kehanetten

bahsedilmektedir. Silly karakteri, kasabadaki lanetli su kehanetini umursamamakta ve sevgilisiyle birlikte küçük bir kayıkla denize açılmaktadır. Ancak yüzmek için suya giren James, bir daha geri dönmemektedir. Su arketipi burada bilinmezliğin içinden gelebilecek kötülükleri göstermekte, kehanete aldırmayan genç kadını cezalandırma görevi görmektedir.

Bazı durumlarda psikolojik rahatsızlıkların etkilediği ana karakterler su arketipi ile hayatına son vermektedir. Örneğin yönetmen Stephen Daldry tarafından çekilen *Saatler* filminin (*The Hours*, 2004) finalinde Virginia Woolf ceplerini taşlarla doldurarak nehrin akıntısına kendisini bırakıp intihar etmektedir.

Bazı filmlerde ise su, genellikle beklenmedik bir anda gelen tehlike ve felaket ile simgeleştirilmiştir. Özellikle kıyamet temalı filmlerde suyun yıkıcı yönü vurgulanmaktadır. Roland Emmerich'in yönetmenliğini yaptığı *Yarıdan Sonra* (*The Day After Tomorrow*, 2004) filminde dünyanın farklı noktalarında şiddetli kasırga, kar, devasa dolu yağışları ve dev dalgalar, insan eliyle yaratılan iklim değişikliği karşısında tabiatın intikamı olarak işlenmiştir. Filmin ana karakteri olan Sam Hall, dünyada hala hayatta olan insanları kurtarmak amacıyla küresel ısınmaya karşı çözüm yolları bulmaya çalışmaktadır. Benzer çevre felaketine değinen *Su Dünyası* (*Waterworld*, 1995, yön. Kevin Reynolds) filminde, buzullar insan faktörü nedeniyle tamamen erimiştir. İnsanlık sular üzerinde inşa edilen kulübelere yaşamaya itilmiştir. Uzak gelecekte geçen filmde ana kahraman, sular tarafından yok edilmemiş kara parçasına ulaşmaya çalışmaktadır.

Suyun varlığı gibi yokluğu da sinema filmlerinde tehdit edici bir unsur olarak yer almaktadır. Bu bağlamda örnek oluşturan *Çılgın Max: Öfkeli Yollar* (*Mad Max: Fury Road*, 2015, yön. George Miller) filminde susuzluğun hâkim olduğu uçsuz bucaksız bir çölde, suya sahip olanların inşa ettiği toplum düzeni anlatılmaktadır. Tarımın çok nadir yapıldığı, iki değerli sıvı olan su ve petrolün hâkimiyeti için savaşların verildiği film evreninde, suya sahip olanlar bu gücü halka karşı bir denetim mekanizması olarak kullanmaktadır. Açlık ve susuzluk nedeniyle baskılara boyun eğen insanların yaşamı tedirginlik ve korku içinde geçmektedir. Kendisine tapanların kanlarıyla uzun bir yaşama sahip olan Ölümsüz Joe isimli diktatör, zaptettiği suyu belli aralıklarla halkın bulunduğu alana dökmektedir. Su için birbirini ezen halk, birkaç dakika içinde kesilecek sudan içmeye ve susuzluklarını gidermeye çalışmaktadır. Filmde doğurganlık sahibi kadınların Ölümsüz Joe için çocuk doğurduğu aynı zamanda sütlerinin de depolanarak şifa kaynağı olarak sunulduğu görülmektedir. Max ve arkadaşları diktatörün halk üzerinde kurmuş olduğu baskıya karşı mücadele başlatmakta ve

en nihayetinde verilen zorlu mücadelenin ardından halk diktatörden kurtarılarak suya kavuşmaktadır. Bahsedilen filmlerde de görüldüğü üzere suyun yok edici yönü tabiatın yıkıcılığı aracılığıyla vurgulanırken, suyun yoksunluğu da yine tehdit edici bir nitelik taşımaktadır.

Güney Kutbu'nun buzu altında yapılan sualtı çekimlerinin yabancı su gezegeninin sıvı atmosferini gösterircesine sunulduğu *Uzaklardaki Vahşi Mavilik* (*The Wild Blue Yonder*, 2005, yön. Werner Herzog) filminde ise su entelektüel anlamlar içermektedir. “Su, yabancıların alanı, duyulardan çok zihin için kavranamayan anlamların değişken bir enkarnasyonu misyonunu kazanmaktadır” (D’Aloia, 2012:92). Burada yönetmen suya bir karakter vererek gizem duygusu da yaratmaktadır.

Su temasının yoğun olduğu filmlerde insan davranışlarının doğaya verdiği zararın yine doğanın eliyle cezalandırıldığı vurgusu ortaya çıkmaktadır. Bazı filmlerde dişlilik, doğum ve yaratımın gerçekleştiği mekân şeklinde olumlu yönleriyle işlenen su arketipinin, kıyamet, bilim kurgu ve fantastik temalı filmlerin birçoğunda yok edici yönüyle kullanıldığı dikkat çekmektedir. Varlığıyla bir tehdit unsuru olan suyun yoksunluğunun da aynı ölçüde tehlike taşıdığı görülmektedir.

3.1.2. Ölüm ve Yeniden Doğuş Özelliğiyle Su

Bir arketip olarak su; olumsuz çağrışımlarının yanı sıra yaratılış, sonsuzluk, yeniden doğum ve arınmayı da ifade etmektedir. Buna paralel olarak sinemada su arketipi yeniden doğum ve arınma anlamlarını yaratmak üzere kullanılmaktadır. Milano Cattolica del Sacro Cuore Üniversitesi’nden Adriano D’Aloia, yazmış olduğu *Film in Depth. Water and Immersivity in the Contemporary Film Experience* (2012) adlı makalesinde; derin bir ilişkinin su ve sinemayı birbirine bağladığından söz etmektedir. D’Aloia görüntü ve ses akışının ekranı tükenmeyen bir mekanik akışkanlık ile modern zamanların ruhunu mükemmel bir şekilde ifade ettiğini belirtmektedir. Başlangıçta sinemanın hem gerçekliğin akıcı bir görüntüsünü sağlamayı hem de seyircilerin duyularını şok ederek şaşırtmayı amaçladığına dikkat çeken D’Aloia, sinemanın geliştikçe görsel bir cazibe olmaktan öteye geçmeyi amaç edindiğini ve buna bağlı olarak suyun metaforik ve simgesel anlamlarına odaklanıldığını aktarmaktadır (2012:90-91). Sinema, anlamsal akışkanlığı sayesinde, bilinçdışının seyircilerin gözleri önüne serilmesine ve bakışlarının içeri sızmasına izin vermektedir. Su, bilinmezlikten doğan huzursuzluğu ifade ettiği gibi yaratımın gerçekleştiği alana da işaret etmektedir. Böylelikle

sinemada su izleyiciyi kendine çeken, ekranda yaratılan durumun içine dalan bir konuma yerleştirmektedir.

Bu doğrultuda sinemada, suyun görsel ve işitsel olarak insan arzularına ve hayallerine biçim verme kapasitesinden yararlanılmıştır. Gaston Bachelard, *Su ve Düşler (Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter)* adlı kitabında suyun ruh çözümlemesini yapmaktadır. Suyun izleyicide kendini dâhil hissedebileceği tamamen su bazlı bir dünya yarattığı anlayışı Bachelard'ın mitolojik bir karakter olan Narkissos'un hikâyesi ve ayna evreni örneklemesine uyuşmaktadır. Ayna evreninin su ile yakından ilişkili olduğunu düşünen Bachelard'a göre, suların içinde seyredilen imge büsbütün görsel bir okşamanın çerçevesini belirlemektedir (2006:33). İzlencede dokunan okşayıcı bir ele gereksinim olmadığını da ekleyen Bachelard, Narkissos'un suyun içinde izlediği çizgisel, sanal, biçimselleştirilmiş okşamadan büyük haz duyduğunu ortaya atmaktadır. Suya bakan Narkissos, derin bir şekilde güzelliği hakkında düşünürken aynı zamanda geleceği hakkında da düşünmektedir. Buradan hareketle narsisizmin bir çeşit yansıma ile geleceği görme durumunu gösterdiği dikkat çekmektedir. Su ile ileri görme ve yansıma yoluyla ileriye görme arasında örtüşen pek çok nokta bulunurken, suyla ileriye görme yönteminin bileşenlerinden birinin narsisizmden kaynaklandığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Öte yandan Narkissos, gölde yalnızca kendi yansımasını izlememektedir. Sudaki yansıması aynı zamanda dünyanın merkezidir. Dolayısıyla Narkissos ile birlikte orman da suya yansımaktadır. Gökyüzü ve bütün dünya Narkissos'u izlemektedir. Evrensel narsisizmi doğuran bu izlençe, Narkissos'un kendini güzel bulmasının evrenin güzelliğinden kaynaklandığı yaratıcı imgelemi, bu şekilde sonsuza kadar sürmektedir. Bu noktada su; sinemada duyguların ortaya çıkarılmasında, anlam yaratmanın bilişsel sürecinde büyük bir işleve sahiptir. Süreç içerisinde izleyici sinemada temsil alanına yerleştirilmiş gibi olaylara dâhil olma duygusu yaşamaktadır. İzleyici, hem izlenen hem izleyen olmayı deneyimlemektedir.

Suyun, anlam yaratma aracı olarak kullanıldığı filmlerden biri olan ve İngiliz yönetmen Jane Campion tarafından yönetilen *Piyano (The Piano, 1993)* filminde, altı yaşından beri konuşamayan ve hislerini piyano ile anlatan genç bir kadının hikâyesi anlatılmaktadır. Babasının yaptığı bir anlaşma ile Yeni Zelandalı bir adamla evlendirilen Ada, kızıyla birlikte daha önce hiç yaşamadığı bir yere uyum sağlamaya çalışmaktadır. Tekrar piyano çalabilmek için birçok sıkıntı ile yüzleşen Ada, yeni ailesiyle birlikte bulunduğu yeri terk etmektedir. Filmin final sahnesinde Ada'nın iç sesi duyulduğunda, bedeninin piyanonun

üzerinde yüzdüğü görülmektedir. Genç kadının denize atılan piyanosu onun imgesel dilini temsil etmektedir. Piyanoya olan bağımlılığını onu denize atarak son veren Ada'nın denizden çıkarken söylediği 'arzum yaşamı seçti' sözleri piyanodan birlikte olmayı seçtiği Baines'e geçen arzularını ifade etmektedir (Sekmen, 2022:561). Thomas Hood'un *Sessizlik* şiirinden alıntı yapan Ada, "Sesin olmadığı yerde bir sessizlik vardır. Derin denizin altındaki soğuk mezarda" dizelerini söyleyerek kendi gerçeğini bulduğunu ifade etmektedir. Toplumun dayattığı normlardan sıyrılan ana karakter Ada, sesini derin suların sessizliğinde yeniden bulmaktadır. Su arketipi, film evreninde bir anne görevi görerek yeniden doğumun, yaşamı seçişin simgesi olmaktadır.

Su arketipinin bazı filmlerde farklı bir boyuta geçmek için kullanılan bir kanal olduğu görülmektedir. Steven Spielberg'in yönetmenliğini yaptığı *Azınlık Raporu'nda* (*Minority Report*, 2002) suç önleme adlı deneysel programda genetik olarak mutasyona uğratılmış üç medyum işlenecek cinayetleri önceden bildirerek suç işleme oranını ortadan kalkmasına yardımcı olmaktadır. 330 kilometrelik alan içerisinde dört gün sonrasını algılayabilen bu medyumlar, besleyici bir sıvının içinde yüzmektedir. Medyumların bulunduğu alan mabet olarak adlandırılmaktadır. *Azınlık Raporu'nda* suyun yaratım yönü vurgulanırken, anne karnındaki koruyucu ve besleyici sıvıya gönderme yapılmaktadır.

Yunan sinemasının önemli temsilcilerinden Theodoros Angelopoulos'un *Ağlayan Çayır* (*Τριλογία 1: Το Λιβάδι που δακρύζει*, 2004, yön. Theodoros Angelopoulos) filminde su, toplumsal sorunların birey üzerindeki yansımalarını birbirinden kopuk ama aynı zamanda iç içe olan kaotik bir evren ile anlatmaya çalışmaktadır. Film, dünyadaki sınırların ve savaşların sürekli değiştiği bir ortamda yaşanan buhranı anlatmakla beraber savaşın kaybedeni olan kadınların yalnızlığına odaklanmaktadır. Angelopoulos'un *Ağlayan Çayır* filmi ile diğer filmleri arasında bağlantı kuran anlamsal bir bütünlük olduğu da görülmektedir. Farklı gibi görünen ancak birbiri yerine geçebilen bu filmlerde; mekân, yer ve coğrafya belli belirsiz, rüyaya benzer, varlıkla yokluk arasında gibidir. Tamamlanmamışlık, bitmemişlik hissi evrenin oluş haline bir vurgudur. Söz gelimi binaların boş, eksik, yarım ya da inşaat halinde olduğu görülmektedir. Diğer tasarımlarda olduğu gibi mekânda da bu bitmemişlik, belirsizlik ve rüya atmosferi hissini veren su, gökyüzü, pus, kar, buz ve buğunun yarattığı soyut, geçişli, akışkan ve varlıkla-yokluk duygusunu boşluğa ilâştiren görsel bir düzenleme söz konusudur (Tunalı, 2021:267). Böyle bir ortamın hâkim olduğu *Ağlayan Çayır* filminde su arketipi, ilk dakikalarda yeni umut ve başlangıçları ifade etse de genel olarak bakıldığında hayal kırıklığı

ve ölümün temsilinde bir geçiş unsuru şeklinde kullanıldığı dikkat çekmektedir. Eleni karakteri üzerine inşa edilen olay örgüsü, henüz üç yaşında kimsesiz kalan ve Spyros adında yaşlı bir adam tarafından evlat edinilen küçük kızın hiçbir zaman tamamlanamayan öyküsünü anlatmaktadır. Göç etmek zorunda kalan Yunanlar, yeni bir başlangıç yapmak isteyen diğer insanlar gibi teknelerle nehir kenarında bulunan köye gelmektedir. Göçmenler burada temiz bir yaşam inşa etmek isterken ülkenin ve dönemin içinde bulunduğu karışıklıklar, büyük trajedilerin yaşanmasına neden olmaktadır. Spyros evlatlık kızı Eleni ile evlenmek ister ancak oğlu Aleksis babasının düğününe engel olarak genç kız ile kaçır. Ayrılık ve karışıklıkların bir rüya halinde izleyiciye yansıtıldığı filmde su arketipi ölüme yolculukta önemli bir metafor görevi görmektedir. Ölüme gidişin su aracılığıyla gerçekleştiği filmde, Spyros'un cansız bedeni nehrin üzerinde siyah bayraklar eşliğinde taşınmaktadır. Aleksis gemiyle bir daha asla geri dönemeyeceği bilinmezliklerle dolu yolculuğa çıkmaktadır. Savaşın ve iç karışıklığın yarattığı kaotik ortam sürerken Eleni'nin, bir gerillaya yardım ettiği gerekçesiyle hapiste yattığı görülmektedir. Oğullarından birinin savaşta hayatını kaybettiğini öğrenen Eleni, hapisten çıktıktan sonra oğlunun cesedini aramak üzere yola koyulmaktadır. Eleni oğlu Yannis'i görmüştür ancak nehir suları nedeniyle ona ulaşamamaktadır. Diğer oğlunun da sular altında kalmış olan harabelerde olduğunu öğrenen Eleni, kayık ile onu bulmaya çalışmaktadır. Nehir sularının içinde yanmış evin kalıntılarının üzerinde oğlu Yorgos'u gören Eleni, bir kez daha yıkılmaktadır. Savaşın özellikle kadınlar üzerindeki etkilerinin aktarıldığı *Ağlayan Çayır* filminde su, aidiyet ve tamamlanma duygusunu bir türlü gerçekleştiremeyen kopuk yaşamların temsilinde kullanılmaktadır. Güzel bir yaşam hayali ile çıkılan göç yolculuğunda, nehir kenarına serilen beyaz çarşaflar temiz bir başlangıcı temsil ederken her seferinde ortaya çıkan zorluklar bunu mümkün kılmamaktadır. Ölümün ve bilinmezliğin su arketipiyle ifade edildiği filmde, dönemin neden olduğu psikolojik buhran gözler önüne serilmektedir.

Su arketipi bazı filmlerde kahramanların hayat yolculuğunda onlara yol gösteren hatta olgunlaşarak yeniden doğmalarını sağlayan yapıcı bir güç olma özelliği de taşımaktadır. Bu duruma örnek olarak verilebilecek filmlerden biri olan *Dönüş* (*Возвращение*, 2005, yön. Andrei Zvyagintsev) filminde sıkça kullanılan su arketipi, on iki yıl sonra evine dönen bir babanın iki oğlunun ergenlik dönemlerinden olgunluk evresine geçişinin ifadesinde kullanılmaktadır. Filmin ilk dakikalarında su kulesinden atlamayı reddeden İvan, arkadaşları ve ağabeyi tarafından korkak ilan edilmektedir. Annesinin yardımıyla aşağıya inen İvan, kulede elde edeceği iktidarı kendi elleriyle annesine vermektedir. Kule yenilgisinin ardından eve dönen çocuklar on iki yılın ardından babalarının geldiğini öğrenir. Aradan geçen yılların

telafi edilmesi için zorlu bir yolculuğa çıkan baba ve iki oğlu, yolda çeşitli sınavlardan geçer. Yıllar sonra çıkıp gelen adamın babası olduğundan şüphe duyan İvan, sık sık tartışma çıkarmaktadır. Uzun zamandır baba yokluğu çeken çocuklar hem öfke hem de garip bir özlem duymaktadırlar. Her iki taraf için de beklendiği gibi gitmeyen tatil, bir anda etrafı sularla çevrili adada hesaplaşmaya dönüşür. İvan'ın, abisinin dövülmesine bıçakla tepki vermesi babayı daha çok sinirlendirir. İvan'ın isyanı yine bir kulenin tepesinde son bulur. Oğlunu takip eden baba ise kuleden aşağı düşerek hayatını kaybeder. Baba figürünün dönüşüyle başlayan dönüşüm en nihayetinde kardeşlerin babalık görevinin sorumluluğunu devralmasıyla tamamlanmaktadır. Su arketipi hikâyede ruhsal yolculuğa çıkan baba ve oğullarının dönüşümüne yardımcı olan manevi bir eğitmen görevi görmektedir. Kardeşler, birer ergen olarak gittikleri ıssız adadan olgun bireyler olarak ayrılmaktadırlar. Babanın cesedi ise hiç var olmamış gibi suda kaybolmaktadır.

İnsan arzularına ve hayallerine biçim veren su, çağdaş sinemada izleyicinin kendini dâhil hissedebileceği sudan oluşan bir evren yaratmaktadır. Film evreninde kendini konumlandıran izleyici, kahramanın başından geçen durumları onunla birlikte deneyimlemektedir. İzleyici ekranda yaratılan durumu sezinlemekte, su ile oluşturulan algıyı hissetmektedir. Sinemada en sık başvuru alan durumların başında yer alan ölüm ve yeniden doğum olguları, çoğu filmde su arketipiyle birlikte sunulmaktadır. Örnek filmler değerlendirildiğinde su arketipinin bireyin bilinçdışında ölüm ve yeniden doğum anlamlarını çağrıştırmada kullanıldığı görülmektedir. Su arketipi birey için her şeyin sonu olarak kabul edilen ölümü temsil ederken, aynı zamanda içsel yolculuktan sonra gerçekleşen dönüşüm olan yeniden doğumun temsilinde de yer almaktadır.

3.1.3. Arındırma Özelliğiyle Su

Sinemada su, günahlardan yıkayarak arındıran, keder ve üzüntüyü alıp götüren olumlu bir arketip olarak da aktarılmaktadır. Öte yandan suyun sahip olduğu metaforik yön, toplumların kültüründe edindiği anlamlara göre çeşitli durumların ifadesinde kullanılabilir. Hint toplumu için büyük bir öneme sahip olan nehirler, arınmanın ve gelenekselliğin iç içe geçtiği bir oluşu kapsamaktadır. Bu kapsamda çekilen ve anlattığı dönemin sorunlarını dile getiren *Su* (Water, 2005, yön. Deepa Mehta) filminde su arketipi, kadınların yaşadığı toplum baskısı ve eril geleneklerin yaratmış olduğu muhafazakar yaşamın sunulduğunda kullanılmıştır. *Su* filmi henüz yedi yaşındayken evlendirilen kız çocuklarının ölen eşlerinin ardından geri kalan yaşamlarını bir dul evinde geçirmelerini konu almaktadır.

Brahman geleneklerine göre dul kalan kadının üç seçeneği bulunmaktadır. Bunlar; ölen eş ile yakılmak, hayatının geri kalanını tüm dünyevi arzulardan ayrı bir yerde günde bir öğün yemek ile geçirmek ya da kocasının ailesinin isteği üzerine ölen eşin en küçük kardeşiyle evlendirilmektir. Katı dini geleneklere sahip olan Brahmanlar, erkeği her şeyden üstün tutmaktadır. Kadınlar ise erkeklere hizmet etmek için tanrı tarafından görevlendirilen hizmetkârlar olarak yansıtılmaktadır. Filmde eşi ölen dul kadınlar her sabah yaşadıkları bölgedeki nehirde yıkanarak günahlarından arınmak zorundadır. Yaşamaları bile günah olarak görülen ve toplumdan dışlanan dul kadınlar, kutsal suda yıkandıklarında öldükten sonra erkek olarak doğmak için dua etmektedir. Filmde sıklıkla ortaya çıkan yağmur, nehir ve kutsal su vurgusu arınma geleneğinin aslında neyi temsil ettiğini gözler önüne sermektedir. Filmde su arketipinin iki farklı arınma biçimini gösterdiği görülmektedir. Dul bir kadına aşık olan genç adamın sevdiği kadınla her karşılaşmasında ilahi olarak kabul edilen yağmurun yağışı, saf ve temiz aşkı kutsarken, eril bakışın dayattığı nehir sularında arınma geleneği ise filmde olumsuz bir zorunluluk olarak aktarılmaktadır. Bundan hareketle su arketipinin *Su* filminde hem arındıran hem de kirli gelenekleri kamufle eden bir çeşit maske olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

Sinemada yıkanmanın yaratmış olduğu arınma duygusunun çoğu zaman yeniden doğumla ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu duruma örnek oluşturan ve kan ögesini yoğun kullanan filmlerden biri olan *Ölüm Çıkmazı* (*See No Evil*, 2006, yön. Gregory Dark) filmi, annesi tarafından psikolojik ve fiziksel şiddet gören küçük bir çocuğun ilerleyen yaşında bir katile dönüşmesini anlatmaktadır. Çocukluğunda annesinin dini baskıları travma yaratmış, bu durum toplumda belli suçlar işlemiş mahkumları öldürmeye başlamasına neden olmuştur. Film boyunca suya bulaşmış ve topluma hizmet ile görevlendirilmiş tutukluların seri katil tarafından öldürüldüğü görülmektedir. Seri katilin annesinin zorbalığına maruz kaldığı, dolayısıyla çocukluğundan itibaren kötü olarak görülen her davranışı nedeniyle kirlendiği düşüncesi, onu yıkanmaya teşvik etmektedir. Haç dövmesi olan kadına yakınlık duyan seri katil, onu günahlarından arındırmak için yıkarken aynı zamanda sahip olduğu cinsel dürtüleriyle de savaşılmaktadır. Film boyunca suyun, bireyi günahlarından arındıran ve arzuları bastıran bir araç olduğu görülmektedir.

Suyun temsil ettiği saflık durumu, sinemada birçok kez iyi olanın sunumunda kullanılmıştır. Bu anlamda örnek teşkil eden *Suyun Sesi* (*Shape Of Water*, 2017, yön. Guillermo Del Toro) filmi içerisinde su, hem suda hem de karada yaşayabilen fantastik bir

yaratık ile dilsiz Elisa arasındaki aşkın temsiliinde yer almaktadır. Henüz bebekken nehir kenarında bulunan ve vücudunda garip izler olan temizlik görevlisi Elisa ve Amazon ormanlarının derinliklerinde yakalanıp laboratuvara incelenmek üzere getirilen balık adamın aşkı, su etrafında oluşan fantastik bir bağ aracılığıyla anlatılmaktadır. Her iki karakterin su ile olan yakın ilişkisi onları karşılaştıkları ilk andan itibaren birbirine yakınlaştırmaktadır. Laboratuvarda çalışan Elisa, yaratığa aşık olur ve onu bulunduğu zor durumdan kurtarmak üzere harekete geçer. Yaratığı ait olduğu sulara göndermek için plan yapan Elisa, buna engel olmak isteyen kişiler tarafından vurulur, ancak iyileştirme gücüne sahip olan su yaratığı, Elisa'yı alarak denize atlar. Suyun içinde yeniden hayata dönen Elisa'nın solungaçlarının çıkmaya başladığı görülür. Aslında melez olduğu anlaşılan Elisa, ait olduğu yere, yani sulara dönmektedir. Suyun burada yeniden doğuşa kaynaklık eden mekân olmasının yanı sıra saf sevgi ve temiz duyguların sunumunda kullanıldığı görülmektedir.

Son elli yıldır korku türünde sıkça yer alan temalardan biri olan şeytan çıkarma filmlerindeki su arketipi ise arındırıcı ve kurtarıcı anlamlarıyla kullanılmaktadır. Dini öğretilere dayanan ve değişime kapalı olan şeytan çıkarma temalı filmlerde, din görevlisi, bedeni şeytan tarafından ele geçirilmiş kişiyi haç ve kutsal su kullanarak kurtarmaktadır. Şeytan çıkarma temalı filmlerden biri olan *Korku Kayıtları (The Crucifixion)*, 2017, yön. Xavier Gens) filmi, Romanya'da şeytan çıkarma ayini sırasında genç bir kızın ölümüne neden olan din görevlilerinin mahkum edilmesiyle başlamaktadır. Söz konusu sahnede şeytanın ele geçirdiği genç kızın yatağının etrafı kutsal sularla çevrilmekte, ayin sırasında kötü ruhtan kurtulması için kurbanı belli aralıklarla su serpilmektedir, ancak yarım kalan ayin nedeniyle genç kız hayatını kaybetmektedir. Genç kızın ölümünü araştırmak üzere Romanya'ya gelen gazeteci Nicole, olayın cinayet olmadığını öğrenir ancak şeytan bu kez ona musallat olur. Filmin sonunda bedeni ele geçirilen Nicole, yağmurun altında din görevlisinin yardımıyla şeytanı bedeninden kovmaktadır. Bütün şeytan çıkarma temalı filmlerde yer alan su arketipi, şeytanı ele geçirdiği bedenden kovarak kurbanı kötülükten arındıran, aynı zamanda kötü ruhtan gelebilecek tehlikelere karşı koruma sağlayan bir çeşit kalkan olarak sunulmaktadır. Şeytan çıkarma temalı ilk yapımlardan *Şeytan (The Exorcist)*, 1973, yön. William Friedkin) başta olmak üzere; *Şeytan: Başlangıç (Exorcist: The Beginning)*, 2004, yön. Renny Harlin), *Son Ayin (The Last Exorcism)*, 2010, yön. Daniel Stamm), *Ayin (The Rite)*, 2011, yön. Mikael Hafstrom) gibi daha pek çok şeytan çıkarma temalı filmde bedenler kutsal su ile kötü varlıktan arındırılmaktadır.

Varlığın bilişsel sürecinde etkin bir şekilde yer alan su arketipi, sinemada yaşam ve ölümün sunuluşunda kullanılmıştır. Örnek filmler incelendiğinde yaşam ile ilişkilendirilen suyun diğer taraftan ruhsal problemlerin açığa çıktığı bir alan olduğu görülmektedir. Bireyin en derinindeki dürtüleri ortaya çıkararak harekete geçiren su, üzerinde durulan filmler ve daha birçok filmde özellikle kabus, halüsinasyon, depresyon ve travma gibi durumların temsiline uygun bir madde olmuştur. Su ekranda belirdikçe her an tehlikeli bir durumun ortaya çıkması ise muhtemeldir. İnsan psikolojisinde olumlu ve olumsuz yönlerin sunuluşunda yer alan su arketipi, bireyin sığındığı güvenli liman ve günahlardan arındıran, farklı psikolojik durumlara geçişi kolaylaştıran bir olgu olarak da sunulmaktadır.

3.2. Japon Korku Sinemasının Gelişimi ve Özellikleri

3.2.1. Korku Türünün Tarihçesi

Sinema sektöründe yaşanan hızlı gelişmeler bir takım yenilikleri beraberinde getirmiş, II. Dünya Savaşı'nın ardından, ABD'nin sinema alanındaki üstünlüğü, Avrupa sinemasında ortaya çıkan yeniliklere ve gelişmelere rağmen günümüze kadar devam etmiştir. Hollywood sineması, *Bir Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*, 1903, yön. Edwin S. Porter) filmi ile başlayarak tür yapılanması içinde organize olmuş filmlerde belli sınıflandırmalara gidilmeye çalışılmıştır. Ticari nedenlerle başlayan tür filmleri ilk olarak Amerikan sinemasında ortaya çıkmıştır. Korku, western, komedi, müzikal, kara film, fantastik gibi başat türleri üreten Hollywood sineması, işlenen konular benzer olsa da izleyici kitlesi bulmakta zorlanmamıştır. Tür sınıflandırmasında komedi ve melodram gibi her zaman popüler olan ve birçok alt tür üreterek varlığını sürdüren korku türü, sinema tarihi için önemli bir noktada yer almaktadır. Çalışmanın bu kısmında tezin ana unsurlardan biri olan korku türünün tarihçesi, kaynakları, Japon korku sinemasının gelişimi ve özellikleri üzerinde durulacaktır.

Korku türünün oluşumunda kesin bir tanımlama yapılamamakla beraber bu türü; korkuyu hedef alan, tehlike, şiddet, gerilim gibi korkunun belirleyici unsurlarını içeren filmler olarak nitelenmek mümkündür. Mitlerden ve edebiyattan beslenen korku, Giovanni Scognamillo'ya göre belirgin türlerde olduğu gibi sessiz dönemden bu yana varlığını sürdüren, klasik yapıtların yanı sıra büyük bir edebiyat geleneğine de sahiptir (2014: 59). Korku türünün insanın korkuları üzerine inşa edilen filmler oldukları düşünüldüğünde türün, *Trenin Gara Girişi* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, 1895, yön. Louis Lumiere) ile başlayabileceğini belirten Nilgün Abisel, izleyicinin sinema salonundan koşarak çıktığını

hatırlatmaktadır (1995:137). Abisel'e göre, tür yapılanmasında önemli rolü olan *Büyük Tren Soygunu* filminin final bölümünde kovboyun elindeki silahı kameraya tutup ateş etmesi, izleyiciyi hedef alan bir saldırı olmuş, bu durum ekran başında izleyenleri tedirgin ederek korkmalarına sebebiyet vermiştir (1995:137). Bu ise korku sinemasında kullanılacak tekniklerin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Yarattığı fantastik dünya ile sinemayı birleştiren Georges Melies'in iki dakikalık *Şeytanın Evi (Le Manoir Du Diable, 1896)* adlı filmi, türün ilk örneği olarak geçmektedir. Film insanlarla yarasaların karşılaşmasını, kötü ruhları, iskeletleri ve diğer korku öğelerini konu almaktadır (Özen, 2021: 569). 1900'lü yılların başında Almanya'da ortaya çıkan ve I. Dünya Savaşı'nı izleyen 1919-1924 dönemi ile sessiz sinemanın klasik dönemi olarak adlandırılan 1924-1927 yılları arasında etkili olan Dışavurumculuk Akımı'nın, korku türünün çerçevesini genişlettiği düşünülmektedir. Bu dönem yapımlarında çılgın bilim insanları, akıl hastaları ve katillerin yer aldığı, mekânların ve dekorların deforme edilmiş şekillerinin anlatımda değer kazandığı görülmektedir (Tuğan, 2017:304). Dışavurumcu sinemanın en önemli filmlerinden *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920, yön. Robert Wiene,)* insanları öldürmek isteyen bir doktorun cesetlerin beynini hipnoz ile etki altına alarak onlardan canavar yaratmaya çalışmasını konu almaktadır. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'ne* benzer bir film olan *Nosferatu (1922, yön. F.W. Murnau)*, Bram Stoker'ın *Drakula (1897)* romanından uyarlanmış, korkutmaktan ziyade izleyici üzerinde bıraktığı rahatsız edici etkisiyle dikkat çekmiştir. Bu dönemin en bilinen yapımlarından olan *Frankenstein (1931, yön. James Whale)*, dışavurumcu sinemanın önemli örneklerinden biri olmuştur.

Korku sineması içinde 1950'li yıllara kadar genellikle düşük bütçeli filmler ortaya koyulmuştur. 1950 yıllarından itibaren korku türünün içerik, karakter, konu ve çeşitli sebeplerle belli sınıflara ayrıldığı, Maurice Yacowar, Robin Wood, Bruce F. Kawin gibi yazarların çalışmaları değerlendirildiğinde ise korku sinemasının dokuz ana başlık altında sınıflandırıldığı görülmektedir. Bu türler;“vampir filmleri, şeytan filmleri, seri katil ve sapık filmleri, doğaüstü yaratıklar ve canavar filmleri, doğanın intikamı filmleri, hayalet filmleri, cadı filmleri, mumya filmleri, zombi filmleri” olarak ortaya çıkmaktadır (Akt. Aytekin, 2013: 83). Söz konusu alt-türler dönemin genel endişe ve kaygılarını yansıtabilecek şekilde popülerite kazanmıştır. Söz gelimi, II. Dünya Savaşı'nın ardından komünizmin ABD'de yarattığı endişe havasının sinemaya yansması uzaylı istilası filmleri şeklinde olmuştur. Siyasette yaşanan

gelişmeler sinemada istila temalı filmlerin yaygınlaşmasını sağlarken, bir metafor olarak ortaya çıkan uzaylı türlerin istilası filmlerinin, genellikle propaganda amaçlı üretildikleri görülmektedir (Ulutaş, 2020:31). Dönemin önemli filmlerinden *Merihten Saldıranlar* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, yön. Don Siegel) garip hareketler sergileyen kasaba sakinlerinin bir süre sonra uzaylılar tarafından ele geçirildiğinin anlaşılmasını konu almaktadır.

Korku sinemasına yönelik ilk akademik incelemeler 1960'lı yıllarda yayınlanmış, 1970'li yıllara gelindiğinde ise sosyoloji ve psikoloji temelli araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. Korku türünde alt türlerin sayıca fazla olması net bir sınıflandırma yapılabilmesinin önünde engel teşkil ederken, zamanla bilim kurgu ve fantastik türden öğelerin yer aldığı melez türler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde çekilen *Şeytan* (*The Exorcist*, 1973, yön. William Friedkin), *Katil Köpekbalıkları* (*Jaws*, 1975, yön. Steven Spielberg) popülerliği, özel etkilerin önemini arttırmıştır. 1980'li yıllara gelindiğinde ise psikopat katillerin özellikle kadınlardan oluşan kurbanları takip ederek öldürdüğü bir alt tür olan *slasher* filmler yükselişe geçmeye başlamıştır. Grotesk figürlerin sıkça kullanıldığı bu yıllarda seyircinin daha fazla kan görebileceği aksiyonlar eklenmiştir. Video kaset dönemi ile birlikte bu tarz filmler sinemada gösterime girmeden izleyiciye direkt olarak sunulmaya başlanmıştır. Dönemin dikkat çeken yapımları arasında Sam Raimi'nin *Şeytanın Ölüsü* (*The Evil Dead*, 1981), Sean S. Cunningham'ın *13. Cuma* (*Friday the 13th*, 1980), Fred Walton'ın *1 Nisan Şakası* (*April Fool's Day*, 1986), John Carpenter'ın *Şey* (*The Thing*, 1982), Tom Holland'ın *Çocuk Oyunu* (*Childs Play*, 1988), Stanley Kubrick'in *Cinnet* (*The Shining*, 1980), Wes Craven'in *Çılgılık* (*Scream*, 1996) filmleri yer almaktadır (Odell- Le Blene, 2011).

2000 sonrasında korku filmlerinde sanatsal altyapılı filmlerle birlikte, geçmişe dönüş temalı korku filmleri üretilmeye başlanmıştır. 2000'li yılların başında üretilen *Testere* (*Saw*, 2004-2021, yön. James Wan) filmleri dünya çapında popülerleşen karakterlerden birini yaratmıştır. Film serisi, işlenmiş suçun cezalandırıldığı ve kişinin elindekinin değerini bilememesinin sonuçlarının hatırlatıldığı bir tema üzerine kurulmaktadır. Öte yandan kader temalı yapımların en bilinen örneklerinden olan *Son Durak* (*Final Destination*, 2000-2011) filmleri, kahraman tarafından olaydan önce görülen ölüm sanrılarının durdurulmaya çalışılmasını ve gerçekleşmesi beklenen ölümleri anlatmaktadır (Bilen, 2013: 66). Ayrıca *Cadı* (*Robert Eggers, The Witch*, 2015), *Ritüel* (*Midsommar*, 2019, yön. Ari Aster), *Biz* (*Us*, 2019, yön. Jordan Peele) gibi sanat yönü ağır basan korku filmleri, bu türün tarihsel gelişimi açısından günümüzde geldiği noktayı göstermektedir.

3.2.2. Korku Türünün Özellikleri

Endişe halinin yarattığı duyguların geneline verilen isim olan korku, birçok disiplin tarafından farklı şekilde tanımlanmıştır. Bir ruh bilimi terimi olarak görülen korku; olabilir sanılan bir kötülüğün uyandırdığı ezici bir duygu olarak tanımlanmaktadır (Hançerlioğlu, 1976:316). Korkunun temelinde ise insanların zarar görmekten ya da bir hastalığa yakalanmaktan korkması yatmaktadır. Doğal bir korku olan ölüm duygusunu hafifletmek ise genellikle dinlere bırakılmıştır. Dinler aracılığıyla verilen cennet vaatleri bireyin bu korku ile baş etmesini sağlamaktadır.

Korku türünün sinemadaki amacı, en temel duygulardan biri olan kaygı ve korkuyu merkezine alarak aksiyon yaratmaktadır. İnsanlığın var olduğu ilk andan bu yana süregelen korkular çeşitlenerek devam ederken sinemanın ilk yıllarında bu duygu aracılığıyla izleyiciyi etkileme amacı güdülmüştür. Sinemada geçmişten günümüze sürekli yenilenerek ilerleyen korku türü, ortak uyaşımllara sahip olmakla birlikte, tüm toplumların kültürüne ve inancına göre sahip olduğu korku figürleri farklılık gösterebilmektedir. Belirleyiciliğin şiddet ve ölüm olduğu bu filmlerde her toplumun kendine has korku unsurları yer almaktadır.

Korku sineması, ekonomik sıkıntılar, bunalımlar, savaşlar ve küresel krizlerin toplum üzerinde yaratmış olduğu buhran ve güçsüzlüğü yansıtan en önemli türlerden biridir. Bu durum korku filmlerinin, toplumsal kaygıların dışavurumu olarak kabul edilmesini olanaklı kılmaktadır. Farklı biçimlerde temsil edilerek simgeselleştirilen bu filmlerde; korkular, endişeler, bireysel ve toplumsal travmalar, sisteme ve iktidara yönelik eleştiriler çeşitli alegoriler aracılığıyla aktarılmaktadır. Dönemsel olarak farklılaşan temalar, karakterler olsa da işlevler her zaman aynı olmuştur (Akt. Aytekin, 2013:65). Bu doğrultuda her film kendi döneminin gerçekliğini korku unsurlarıyla birleştirmiş ve yansıtmıştır.

Diğer türlerden bazı yönleriyle ayrılan korku sinemasında söz gelimi western filmlerinin belli bir geleneğe dayalı dönüşümünü bulmanın olanağı yoktur. Bunun nedeni ise yer, zaman ve tarz konusunda ortaya konan örneklerin karmaşık bir durum yaratması olarak gösterilebilmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde türe ilişkin incelemeler daha çok korkuyu mercek almakta; seyircininin neden korkmak üzere bu filmleri izlemeye gittiği konusuna odaklanmaktadır. Korku filmlerinin zararlı olduğu ve yasaklanması gerektiği konusundaki muhafazakâr görüşler bir yana bırakıldığında, bu durumun temelinde, katarsis kavramının olduğu ifade edilebilmektedir. (Abisel, 1995:119). İzleyici, filmdeki korku ve acı

olayları kendi başına geliyormuş gibi düşünürken, filmin finaliyle birlikte gerçekleşen rahatlamanın ardından bu duygularından arındığına inanılmaktadır.

Ölüm korkusu üzerine kurulu olan bu türde ölümün nereden ve kimden geleceği gerilim yaratmaktadır. Tehlikenin en önemli unsur olarak görev aldığı korku türünde tehlikenin kaynağını oluşturan durum; canavar, zombi, yaratık, salgın, nükleer bomba, vampir, hayalet, cadı veya büyü gibi durumlardan oluşabilmektedir.

Çalışmanın bu aşamasında batılı anlayıştan daha farklı toplumsal travmalara, mitolojilere, edebiyata ve dolayısıyla korku hikâyelerine, figürlerine sahip bir toplum olan Japonya’da korku sinemasının gelişimi incelenecektir.

3.2.3. Japon Korku Sinemasının Gelişimi ve Özellikleri

Japonya’da korku konulu yapımlar, ülkenin folklorik öğelerinde sıkça geçmektedir. Korku olgusu; hayalet hikâyelerine, doğaüstü mit ve masallara dayanan derin bir geçmiş barındırmaktadır. Söz gelimi yazılı koleksiyonun oluşmasındaki ilk önemli adım, Akinari Ueda’nın *Ayışığı ve Yağmurun Masalları* (*Ugetsu Monogatari*, 1776) adlı eseri olmuş, bu eser, günümüzde J-Korku⁵ olarak adlandırılan akımın yolunu açmıştır (Rucha, 2022). Eserin, yönetmen Kenji Mizoguchi tarafından sinemaya uyarlanan ve Japon korku sinemasının Batı’ya ulaşan ilk korku filmi *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Öyküleri* (*Ugetsu Monogatari*, 1953), geleneksel bir hayalet hikâyesini konu almaktadır. *Ugetsu Monogatari*’nin ardından hayalet filmleri furyası başlamış ve Toei, Daiei ve Shintoho gibi yapım şirketleri, intikamcı kadınlar, hayalet kediler ve tekinsiz mekânlar kullanarak yaptıkları korku filmlerini *Obon Ölüler Festivali* zamanına denk düşürerek gösterime sokmuştur. 1959’a kadar geleneksel hayalet öyküleri filmlerinin çekimleri sürmüştür (Akt. Zıraman, 2007:93).

Japonya’da ilgi gören korku türü ile Batı’da çekilen filmler arasında bir takım farklılıklar bulunmaktadır. Söz konusu farklılıklara bakıldığında izleyicinin korku filmlerini nasıl değerlendirdiği konusunda bir ayrım ortaya çıkarken, filmlerin ahlâka ve mantığa bağlılık bakımından da farklı yaklaşıma sahip olduğu görülmektedir. Hayalet, ruh ve fantastik canavarın gerçek dünyadaki varlığının rasyonel bir açıklamasının genellikle yapıldığı batılı filmlerin aksine Japonya’da, herhangi biri binlerce yıllık geçmişe sahip kültür ve masallar yoluyla aktarılmış olan hayaletlere inanabilmektedir. Çalışmanın Japon mitolojisi bölümünde

⁵ 1990’lı yıllarda Japonya’dan dünyaya yayılan, intikamcı ruhlar, hayaletler ve lanetli videoların geçtiği korku türü (Rucha, 2022).

de değinilen konulardan olan ruh, Japon inanişına göre canlı veya cansız her şeyde bulunabilmektedir. Söz gelimi evlerde ataların ruhlarının yaşadığına inanılan temsili sunakların varlığı, Doğu ile Batı'nın yaşam sonrasına dair farklı kavrayışlarını ve dolayısıyla filmlerdeki farklılıkları ortaya koyan bir örnek olarak gösterilmektedir.

Dini figür veya öğretilerin edebiyat ve tiyatrodaki yansımaları, zamanla sinema için de önemli bir kaynak görevi görmeye başlamıştır.

“Şinto kendisini yalnızca doğal düzenle açıklamamakta; aynı zamanda doğrudan fantastik sinema ve edebiyatı besleyen hayaletler, ruhlar ve şeytanların panteonundan etkilenmektedir. Bu edebi ve dini miras çok uzun bir geçmişe sahiptir ve yalnızca Kara Kedi (Kuroneko, 1968, yön. Kaneto Şindo) gibi intikamcı bir ruhu konu alan dönem filmleri veya Kaidan Monogatari olarak isimlendirilen geleneksel oyunlarda değil, modern sinema üzerinde de etkiye sahiptir. Japonya'nın en bilinen canavarı olan Godzilla (Gojira, 1954, yön. Ishiro Honda) bu gelenekten gelmektedir. Pasifik okyanusuna atılan nükleer bomba sonucunda doğan Godzilla, devasa adımlarıyla şehir binalarını yerle bir ederek dolaşmaktadır. O, önüne geçilemeyen teknolojik gelişmelere ve nükleer savaşın kötücüllüğüne isyan eden doğa, etten yapılmış bir Şinto intikamcısıdır” (Odell- Le Blene, 2011: 179).

Filmde, Japonya'ya atılan atom bombasının yer altında binlerce yıllık uykusundan uyandırdığı dev canavar Godzilla ile bir uzay yarattığı olan Gilala arasındaki savaş anlatılmaktadır. Bu dönemde intikamcı ruh konulu filmler üretilmeye devam ederken melez türler ortaya çıkmış, ruh konularına çıplak kadın bedeniyle erotizmin eklendiği *Perili Konağın Dalgıç Kızları (Ama no Bakemono Yashiki, 1959, yön. Morihei Magatani)* gibi filmler yapılmıştır. Yönetmenlerin baskılardan sıyrılarak özgürleştiği 1960'larda ise geleneksel hayaletlerden, seks ve şiddet öğelerinin özgürce kullanıldığı filmlere geçiş olmuştur (Zıraman, 2007:94). Bu yıllarda Japon sineması geleneksellikten ve siyasi baskıdan kurtulmuş, dolayısıyla daha özgür denilebilecek filmler üretilmiştir.

Japon film endüstrisinin 1950'li ve 1960'lı yıllarda altın çağını yaşadığı düşünülürken, 1970'li yıllara yaklaşıldığında bütçe sıkıntıları ortaya çıkmıştır. Bu karışık ortamda küçük çaplı şirketler batma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Sektörde yaşanan bu durum cinselliğin yoğun olarak kullanıldığı video film piyasasını hareketlendirirken, yapımcılar şiddet ve cinsellik içerdiği sürece film çekme konusunda sınırsız bir özgürlük elde etmişlerdir (Ryan, 2010). Japon korku sinemasında, birtakım kısıtlamalara rağmen cinsel şiddet içerikli ancak kaliteli denilebilecek filmlerin çekildiği görülmüştür. Söz gelimi, tarihi drama olan *The Joy of Torture: Oxen Split Torturing (Shogun's Sadism, 1968, yön. Yuki Makiguchi)*, çarmıha germe, eviserasyon, parçalanmış bedenin organlarını yemeye zorlama ve tüm diğer vahşet sahnelerine karşın, görece saygın bir film olarak kabul edilmektedir. Daha az yüceltilen porno

sineması dünyasında ise, yönetmenlere fazlasıyla özgürlük tanınmış ve bunun sonucunda, cinselliğin karanlık, boyutunu irdeleyen pek çok sanatsal ve korkutucu film ortaya çıkmıştır. *Yuke Yuke Nidome No Shoho* (1969, yön. Koji Wakamatsu) ve tecavüzcü bir seri katilin dünyasına odaklanan *Okasareta Hakui* (1967, yön. Koji Wakamatsu) filmleri bu türün örnekleri arasında yer almaktadır (Odell- Le Blene, 2011:183). Kanlı, işkence temalı filmlerin ritüel haline getirilmiş ayinlerinde şiddet ve tecavüz işlenmiş, bununla birlikte kadına yönelik olumsuz bakış açısı bu filmlerde pekiştirilmiştir. Bu duruma örnek olarak verilen filmlerden biri olan *Tecavüze Uğramış Melekler (Okasareta Byakui*, 1967, yön. Koji Wakamatsu) filminde erkeklerin kadınlara tecavüz ettiği görülürken aynı zamanda bu kadınların annelik merhametinden yararlandıkları, huzur ve teselli buldukları dikkat çekmektedir. Şinto ve Budist geleneklerinde adet kanı kirlenme ile ilişkilendirilmiştir. Zıraman'a göre, Japon toplumunda bu inanış nedeniyle kadınların cinsellikten tecavüz yoluyla arındırılabilceği düşüncesi hakimken, filmlerde tecavüz edilenler, öğrenci, hemşire, yeni evli ev hanımı gibi masumiyet simgelerini oluşturmaktadır(2007:98). Ona göre bu masum kurbanlar, tecavüzcülerine ilgi duyarlar ve bu da kadınlardaki kalıtsal kirliliği göstermektedir. Kadınlar bir yandan tecavüz edilmeleriyle kötü kadın imajı yüklenirken bir yandan da âşıkklarını rahatlatan iyi anne misyonundadırlar. Bu ise Japon toplumunun kadından beklentisine uymaktadır (2007:98).

1970'lı yıllarda Japon korku sinemasında baba teması üzerinde de durulmuş, birçok filmde çalışan, eşine ve çocuklarına ilgi göstermeyen baba figürü işlenmiştir. Toplumsal sorunların yansıtıldığı bu filmlerde ilgisiz babaların konumu sorgulanmaktadır. Geleneksel *Kaidan* (hayalet) hikayelerinden esinlenerek sinemaya aktarılan *Tutku İmparatorluğu (Empire Of Passion*, 1978, yön. Nagisa Oshima) filmi ilgisiz eşinden hoşnut olmayan bir kadının kendinden yirmi yaş küçük sevgilisiyle birlik olup kocasını öldürmesini konu almaktadır. Eşini öldürüp kuyuya atan kadın, üç yıl aradan sonra hayaletiyle yüzleşmek zorunda kalmaktadır. Sadakatsiz eş teması üzerinde durulan filmde kocasına ihanet eden kadın, sevgilisi ile birlikte idam edilerek öldürülmektedir. Filmin ilk dakikalarında sevgilisinin tecavüzüne direnen Seki, daha sonra onunla duygusal bir ilişkiye başlamaktadır. Kadın burada tekrar cezalandırılmakta, yaşadığı duygusal birlikteliğin bedeli ise ölüm olmaktadır. İlgisiz baba konulu filmlerden bir diğeri olan *David'in Yıldızı: Güzellik Avı (Dabide No Hossi:Bishoujo Gari*, 1979, yön. Norifumu Suzuki) filmi, eşine tecavüz edilen bir adamın, eşini ve tecavüz sonucu doğan oğlunu dışlamasıyla başlamaktadır. Babasının ilgisinden uzak büyüyen genç adam, evinin bodrumunda inşa ettiği odada kaçırıldığı kızlara

işkence edip cinsel saldırıda bulunmaktadır. Babasının annesine işkence edişini izleyerek büyüyen genç adam, sadist eylemlerini kadınların üzerinde uygulamaktadır. Erkek cinselliğinin korkutucu boyutlarına değinen film, tecavüze uğrayan genç bir kızın kirlendiğini düşünerek intihar etmesiyle sona ermektedir. Kadınları işkence ederek öldüren genç adamın akıbeti ise izleyiciden gizlenmektedir.

1980’li yıllara gelindiğinde ise Japon korku sinemasında batı etkileri görülmeye başlanmıştır. Kan ögesinin sıklıkla kullanıldığı slasher türü filmlerin çekildiği bu dönemde eski korku kalıpları terk edilmiştir. Yeni konu arayışı içerisinde olan Japon korku sinemasında farklı türler denenmiş, aşırı şiddet, cinsellik, intikam içeren bu filmler, tıpkı porno filmler gibi ticari eğilimle yapılmıştır. Üretilen filmler iyi durumda olmayan stüdyo sistemine karşı bir tepki olarak da görülmektedir (Rucha, 2005). Bu yapımlardan biri olan *Evil Dead Trap* (Shirno No Wana, 1988, yön. Toshiharu Ikeada) filminde televizyon programcılığı yapan Nina’ya gelen isimsiz kasette birinin vahşice öldürüldüğü görülmektedir. Nina ekibiyle birlikte cinayeti araştırmak üzere terk edilmiş binaya gitmektedir. Bedenleri ele geçirebilen bir yaratık olduğu anlaşılan seri katil, bütün ekibi vahşice öldürmektedir. Yönetmen, diğer seri katil filmlerinin aksine insan bedenine girebilen bir yaratık kullanarak fantastik bir konu işlemiştir. Yine o dönemin siberpunk temalı bir filmi olan *Demir Adam Tetsuo* (Tetsuo: The Iron Man, 1988, yön. Shinya Tsukamoto), metal fetişisti bir adamın vücudunu metallerle kaplamayı takıntı haline getirmesini anlatırken, filmde tekno çağına bakış gözler önüne serilmektedir. Vücudunun tamamen metalle kaplanmaya başlamasıyla birlikte demir canavar olarak görülen Tetsuo, lanetten kurtulmaya çalışmaktadır. Radikal dönüşümler, aşırı fiziksel travma geçiren insan bedenleri ve tuhaf yaratıkların yer aldığı filmlerin başarısı, yeni yönetmenlerin o dönem farklı fikirlere odaklanmasını sağlamıştır. Japon korku sinemasında 1990’lı yıllara kadar cinsel şiddet, kendini kesme ve hatta yamyamlık sahneleri izleyici karşısına çıkmaya devam etmiştir.

Sinemayı, üretildiği toplumun ekonomik, politik ve sosyolojik yapısından ayrı düşünmek mümkün değildir. 1990’lı yıllara gelindiğinde ülkede artan toplumsal sorunlar, Japon korku sinemasının yükselişe geçmesinin yansıması olarak görülmüştür. 1990’lı yıllarda sanayi ve teknoloji alanındaki ilerlemeler, balon ekonomisi⁶ olarak tanımlanan dönem ile birlikte kurumsal alanlarda deformasyonlar meydana getirmiş, popüler kültür ürünlerinde olduğu gibi sinemada da değişim yaşanmış, korku filmlerinin üretiminde büyük bir artış

⁶ 1986-1991 yılları arasında emlak ve borsa fiyatlarının şişirildiği dönem olarak bilinmektedir. 1992 yılında bu balon patlamış, Japonya’da ekonomik düşüş yaşanmıştır (Arslan, 2021).

görülmüştür (McRoy, 2008). Bu dönemin korku filmleri arasında en sık kullanılan öge ise Japon korku sinemasının ilk yıllarında olduğu gibi intikamcı ruh olmuştur. Geleneklerden beslenen ve çağdaş anlatılarda da ortaya çıkan intikamcı ruhlar, 1990'lı yıllarda yeniden işlenmeye başlamış, 2000 yılından sonra yükselişe geçmiştir. 1998 tarihli *Ringu* (Hideo Nakata) filmi, uluslararası bir başarı elde ederek Japon korku modelini tüm dünyaya duyuran yapım olarak kabul edilmektedir (Rucha, 2005). Düşük bütçeli korku filmi *Ringu*, kendi ülkesinde gişe rekorları kırmış, kısa süre içerisinde Kore ve Hollywood'da yeniden yapım (remake) filmleri çekilmiştir. Geleneksel korku tasvirlerinin yer aldığı film, tüm teknolojik kaynaklara sahip olan ancak aynı zamanda bu teknolojiyi insan ve doğa için tehdit olarak gören Japon halkının endişelerini temsil etmektedir. Batılılaşma ile başlayan ve teknolojinin giderek gelişmesiyle devam eden modernleşme süreci, Japonların yaşamının her anına teknolojiyi yerleştirmesine sebep olmuştur. Bununla birlikte azalan sosyal ilişkiler kişiler arası iletişimi minimuma indirmiş, teknoloji tekinsizleşerek gençleri intihara yönlendiren bir canavar olarak görülmeye başlanmıştır. Özellikle 2000'li yılların başında görülmeye başlayan toplu intihar vakaları, internet üzerinde kurulan siteler aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. O dönem yapılan haberlerde 2003'te otuz dört, 2004'te elli beş, 2005 yılında ise doksan bir kişinin bu siteler aracılığıyla bir araya gelerek intihar ettikleri açıklanmıştır.⁷ Teknoloji öncesi Japon toplumundaki gençler dışa dönük, mutlu görülürken yeni nesil gençlerin bu anlayıştan uzak ve içe kapanık olduğu düşünülmüştür. Bu sitelerin hedefinde olan kesim ise genellikle ekonomik sıkıntılar çeken ve zorbalık gören mutsuz gençler olmuştur.

Japon halkını olumsuz etkileyen toplumsal olaylardan biri olarak görülen ve 1995 yılında bir mezhebin savunucuları tarafından gerçekleştirilen metro saldırısı olayında, sarin gazı kullanılarak on üç kişi öldürülmüş, beş binden fazla insan yaralanmıştır.⁸ Ada bütünlüğü ve iç güvenliği inanisını parçalayan bu saldırı, toplum üzerinde büyük bir travmaya neden olmuştur. Öte yandan 1997 yılında on dört yaşında bir çocuğun iki küçük çocuğu öldürüp cinayetin detaylarını günlüğüne acımasız bir biçimde yazması Japonya'da büyük bir şok yaratmıştır. Kafası kesilen çocuğun ağzına küçük bir not yerleştiren katil, eğitim sisteminden intikam aldığını yazmıştır (Thompson, 2020). Japon halkı bu olayın sorumluluğunu büyük ölçüde video kaset oyunlarına, animelere ve mangalara yüklemiştir. Bu vakalar ile kimin suç

⁷ Yeni Şafak (2006, Eylül 2) *Japonya'da Yine Toplu İntihar Olayı*, <https://www.yenisafak.com/hayat/japonyada-yine-toplu-intihar-olayi-3683> 18.06.2022-13.00

⁸ Anadolu Ajansı (2018, Temmuz 26) *Japonya'daki Sarin Gazı Saldırısının Sorumluları İdam Edildi*, <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/japonyadaki-sarin-gazi-saldirisi-sorumlulari-idam-edildi-/1214229> 16.06.2022-17.00

işleyebileceği konusunda belli bir tanım yapılamaması halk üzerinde rahatsız edici bir etkiye neden olmuştur. Bunun gibi daha birçok olay geleneksel aile modeline sıkı sıkıya bağlı ve ada dışındaki yaşam sorunlarına karşı korunaklı olduğunu varsayan Japonya'nın manevi bütünlüğüne zarar verdiği düşünülmektedir. Ailede başlayan bu kırılmaların sorumlusu olarak ise yine şiddetin en uç boyutunun sergilendiği anime ve mangalar, video kaset oyunları, korku videoları görülmüştür. Bu tür toplumsal travmaların gölgesinde büyüyen teknoloji korkusu, 2000 sonrası filmlerde geleneksel intikamcı ruh ve teknolojinin bir arada kullanıldığı bir alt türün ortaya çıkmasını yol açmıştır. Öte yandan bu filmlerde kadın ve kadın bedenine duyulan korku daha belirgin işlenmiş, toplumun kadına bakışı filmlere yansımıştır.

Japon halk geleneğinde kadın, yaratılış mitlerinden bu yana edilgen konumda işlenmiş, dolayısıyla annelik ve eşine sadık olmak dışında görevi olmayan bir varlık olarak sunulmuştur. II. Dünya Savaşı sonrasında kadınların sosyal konumlarında başlayan değişiklik, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanmasına sebebiyet vermiştir. Öte yandan başta aile olmak üzere sosyal hayattaki erkek egemenliğindeki kurumlarda başlayan dönüşümler kadının tehlikeli olduğu düşüncesini güçlendirdiği düşünülmektedir. Buna bağlı olarak çağdaş korku türünde, kadınların psişik, doğaüstü konularla özdeşleşmeleri, intikamcı hayalet ve vampir şeklinde temsilleri artmıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın sonunda yaşanan ABD işgalinden sonra başlayan bu canavarlık olgusu, günümüz örneklerinde etkisini sürdürmektedir. *Ringu* serisindeki Sadako ile *Garez (Ju-On 2002)*, yön. Takashi Shimizu serisindeki intikamcı ruh olan anne, bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Zıraman 2007:128). Kadınlar işkenceye maruz kalmaları nedeniyle geri dönen intikamcı hayaletler olurken, erkekler genellikle onların intikamlarını alacakları kişiler şeklinde aktarılmaktadır. Kadının değişen sosyal konumunun, ataerkil yapıya sahip olan Japon toplumunda kadına yönelik kaygıları artırdığını söylemek mümkündür. Ortaya çıkan bu tehdit durumunun korku filmlerindeki yansıması ise şeytanlaştırılmış intikamcı kadın ruhlar olarak açığa çıkmaktadır.

İnanç ve gelenekten beslenen Japon korku sineması, vampir ve şeytan temelli anime yapımlar başta olmak üzere kötü ruh, hayalet temalı filmler üretmeye devam etmektedir. Özellikle bu filmlerde kadının yine olumsuz sunumu, su arketipi bağlamında incelenecek filmlerde işlenen anne olgusuna yüklenen anlamlara ışık tutmaktadır.

4. BÖLÜM

4. ÖRNEK İÇERİK İNCELEMELERİ

4.1. Araştırmanın Konusu

Jung'un arketip olarak betimlediği ve kolektif bilinçdışının ortak ifadelerinden biri olan suyun; mit, edebiyat, sinema ve dinler tarihi incelendiğinde yıkım, doğum, yeniden doğum ve arınma ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Sinemanın başat türlerinden biri olan korku türünün en sık başvurduğu öğelerden biri olan su arketipi, birçok durumun ifadesinde kullanılmaktadır. Batıda çekilen korku filmlerinde şeytan, hayalet, zombi veya vampir gibi korku unsurlarının varlığına, nereden geldiği ve nasıl oluştuğuna yönelik rasyonel bir açıklama getirildiği görülebilmektedir. Japon toplumunda ise her şeyin içinde bir ruh olduğuna inanılmaktadır. Dolayısıyla Japon sinemasında geçmişten gelen kötücül ruhun varlığına rasyonel açıklama getirme gereği duyulmamaktadır. Öte yandan arketipler kolektif bilinçdışının ürünü olarak görüldüğü ve atalardan aktarıldığı düşünüldüğü için ölçülebilir kabul edilmemektedir. Buradan hareketle Japon korku sinemasının arketipsel olarak incelenmeye elverişli alt metinlere sahip olduğu anlaşıldığından çalışmaya uygun görülmüştür. Filmlerde aynı zamanda kötü ruhlar ile kadın karakterler arasında kurulan ilişki araştırılacağından üçüncü dalga feminizm hareketinin başladığı 2000 sonrası Japon toplumuna bakılacaktır.

4.2. Araştırmanın Amacı

Bu doğrultuda çalışmanın amacı; sinemada anlam yaratma araçlarından biri olan su arketipinin, dünyada intikamcı ruh konusunu korku türüne kazandıran Japon korku sinemasında 2000 yılından sonra en çok hangi anlamlarıyla kullanıldığını incelemektir.

4.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışmada ilk etapta arketip kavramını psikoloji disiplinine kazandıran Carl Gustav Jung'un su arketipi konusu incelenerek kavramın anlamı üzerine analiz yapılmıştır. Ardından sinemaya kaynaklık eden mitolojik ve dini inanışlarda suyun ne şekilde yorumlandığı incelenmiştir. Batı, Doğu ve Mısır mitolojilerinde suyun yaratılış ve kıyamet ile ilgili kısımları kutsal kitaplarda yer aldığı şekliyle aktarılmıştır. Semavi dinlerde suyun hangi anlamlarıyla yer bulduğu incelenmiş, yine araştırmanın konusu için önemli olan Japon yerel ve milli inanışları hakkında kapsamlı araştırmalar yapılmıştır.

Sinemada suyu arınma, yeniden doğuş gibi arketipik özelliklerini kullanan belirgin filmler izlenmiştir. Suyun olumlu özelliklerinin yanı sıra korku türü için tekinsizlik yaratan konumu irdelenmiştir. Çok yönlü araştırmanın ardından tezin son bölümünde ise Japon korku sinemasının popüler üç filmi analiz edilmiş, çalışmanın özü olan bu filmlerin suyu yıkıcı, tehdit edici ve ölümün gerçekleştiği mekân şeklinde kullanmaları, çalışmanın sınırlarını belirlemiştir.

4.4. Araştırma Yöntemi

Bu çalışma, geçmişte suyun sahip olduğu hayati işlevin hikâye oluşturmadaki rolünü incelemeyi amaçladığından tarihsel araştırma yöntemi ve sosyoloji disiplini kullanılarak suyun; mit, masal, edebiyat, psikoloji ve sinema üzerindeki etkilerini ortaya koymayı planlamıştır. Bunun yanı sıra arketip konusu incelendiğinden psikanalitik eleştiri ve içerik analizi yapılmıştır. Çalışmanın son bölümünde ise amaca uygun örneklem olarak seçilen korku filmlerinde su arketipinin sunuluşu incelenerek içerik analizi yöntemiyle elde edilen veriler yorumlanmıştır. İçerik analizi iletişim içeriğinin, genellikle önceden belirlenmiş kategoriler çerçevesinde sistematik olarak gerçekleştirilmesini sağlayan bir araştırma tekniğidir. Bu çalışma kapsamında birincil kaynaklardan elde edilen veriler tarihsel araştırma yöntemi ve sosyoloji disiplini çerçevesinde incelenip, geçmiş ve günümüz arasındaki bağlantıları yorumlanmıştır. Filmlerin analiz aşamasında ise su arketipinin bireyin düşünsel dünyasında sembolize ettiği ölüm, tehdit, tekinsizlik ve güvensizlik kavramları belirleyici olmuştur.

4.5. Araştırmanın Sorunu

Bu çalışma, bireyin bilinçdışında yer alan inanışlarını irdeleyeceğinden ana sorun su arketipinin filmlerde hangi anlamlarıyla sunulduğunu ortaya koymaktır. Bu kapsamda çalışmanın sorusu; “Su arketipi, incelenen filmlerde ölüm, yıkıcı ve tehdit edici anlamlar barındırıyor mu?” şeklinde belirlenmiştir.

4.6. Örnek Filmlerin Analizi

4.6.1. Karanlık Sular

4.6.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Hideo Nakata

Senaryo: Takashige Ichise

Yapım Yılı: 2002

Süre: 141 dakika

Oyuncular: Hitomi Kuroki, Mirei Oguchi, Rio Kanno

4.6.1.2. Özet

Eşi Kunio ile boşanma kararı alan Yoshimi, kızıyla birlikte yeni bir hayata başlamak üzere kiralık ev aramaya başlar. Boşanma süreci Yoshimi'nin kızının velayetini almak istemesiyle daha da zorlaşır. Velayet davasında giderek zor bir dönemin kendisini beklediğini fark eden Yoshimi, kızı İkuko için yaşamaya uygun bir ortam sağlamak amacıyla ucuz bir ev kiralarak taşınır.

Kızıyla güzel bir hayata başlayacağını düşünen Yoshimi, evde birtakım tuhaflıklar olduğunu gözlemler. Kızının davranışlarının da değiştiğini fark eden Yoshimi, iki yıl önce bölgede kaybolan küçük kızın akıbetini araştırmaya başlar. Gizemi çözmek üzere harekete geçen genç kadın, sanrı şeklinde ortaya çıkan görüntüleri takip ederek çatıda bulunan su tankına gider. Küçük kızın su tankına düşerek öldüğünü tahmin eden Yoshimi, binayı terk etmek ister ancak bunun için geç kalmıştır. Apartman dairesinin sular altında kalmaya başladığını gören Yoshimi, kızının baygın halde yerde uzandığını görür ve kucaklayarak apartmandan çıkmak üzere asansöre yönelir. Asansörde taşıdığı çocuğun kendi kızı olmadığını fark eden anne, hayaletin isteğine boyun eğer. Kızı İkuko'nun hayatını kurtarabilmek için kendini feda eden Yoshimi, hayaletin annesi olmayı kabul eder. Sulara gömülen Yoshimi, ölen küçük kız gibi lanetin bir kurbanı olur ve hayalet olarak binada dolaşmaya başlar.

4.6.1.3. Filmin Çözümlemesi

Japon korku sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Hideo Nakata, 1990'lı yılların sonunda Koji Suzuki'nin eserlerini sinemaya uyarlamış, filmler başta Japonya olmak üzere dünyanın birçok ülkesinde izlenme rekorları kırmıştır. *Karanlık Sular* olarak Türkçe'ye çevrilen *Honogurai Mizu No Soko Kara*, 2002 yılında gösterime girmiş, 2005 yılında *Dark Water* adıyla Hollywood'da yeniden çekilmiştir.

Sağanak yağışlı bir okul gününde küçük bir kız çocuğunun annesini beklediği görülür. Yoshimi olduğu anlaşılan küçük kızın öğretmeni, annesinin onu almak için gelip gelmeyeceğini sorar. Yoshimi cevap vermeden yağmuru izlemeye devam eder. Suyun varlığı ilk sahnelerden itibaren izleyiciye gösterilmektedir. Bir arketip olarak su; yaratılış, arınma, bereket ve sonsuzluğu ifade etmektedir (Tecimer, 2005:98). *Karanlık Sular* filminde ise yağmurun tedirgin edici atmosferi destekleyen bir unsur olarak kullanıldığı görülmektedir. Islaklık durumu tekinsizlik hissi yaratırken, izleyici bir türlü dinmek bilmeyen sağanak yağış nedeniyle huzursuz edilmektedir.

Japon toplumunun kadına bakışı filmin ilk dakikalarından itibaren göze çarpmaya başlamaktadır. Eşi Kunio ile boşanma aşamasında olan Yoshimi, avukatlarla görüşmesinin ardından eşinin kendisinden intikam alabilmek için kızını kullanacağını öğrenir. Velayet davasını kazanabilmek için Yoshimi'nin psikolojik destek aldığı bilgisini paylaşan Kunio'nun rahat tavırları, genç kadının pes edeceğini düşündüğünü göstermektedir. Japonya'da modernleşme ile birlikte toplumsal dönüşümlerin en belirgin gözlemlendiği yapı aile olmuştur. Sosyal konumu değişen kadınlar, aktif çalışma hayatına katılmış, dolayısıyla geleneklerinde yer alan "bir kız çocuğu öncelikle babasına, daha sonra bir eş olarak kocasına, iyi bir anne olarak da oğluna hizmet etmek zorundadır" anlayışı yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır (Şen, 2014:238). Bu doğrultuda aile olma durumu yerini bireyselliğe bırakarak geleneksel yapının kırılmasına, çocuğunu yalnız büyüten ebeveynlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kocasının tahakkümünden kurtularak kızıyla yeni bir başlangıç yapmak isteyen Yoshimi, karşılaşacağı zorlukları tahmin edebilmektedir ancak pes etmeye niyeti yoktur.

Filmin atmosferinde sıkça yer bulan 'boşluk' durumu sahnelere derin bir anlam katmaktadır. Uzun sokak sahneleri, kadrja giren karakterlerin yavaşça uzaklaşması, alışık olunan kalabalık Japon sokaklarından ziyade karanlık ve şehirden uzak ıssız mahalle, soğuk

gri beton binaların nemli, rutubetli cepheleri ve renksiz apartmanlar, ana karakter Yoshimi'nin ruhsal durumunun bir yansıması olarak okunabilmektedir. Yoğun bir sağanak yağışla başlayan film, Yoshimi'nin kızını okuldan aldığı sırada devam etmektedir. Elinde kiralık ev ilanları ile sokaklarda ev arayan Yoshimi, bu durumdan sıkılan ve yorulan İkuko'yu teselli etmeye çalışır. Bakacakları son evde kendine ait bir odası olacağını öğrenen İkuko büyük bir sevinçle annesini takip eder. Yalnız bir anne ve küçük kızı, sağanak yağmur altında taşınacakları eve bakmak için uzun kasvetli yolda gözden kayboluncaya kadar yürür.

Karanlık ve ıslaklık hislerinin giderek arttığı film atmosferinde apartmanın önüne gelen anne ve kızının yanından kalabalık bir aile geçer. Böylece kendi yolunu çizmeye çalışan bekâr anne ile kalabalık mutlu aile tablosu arasındaki zıtlık vurgulanır. Yoshimi, ailenin kendi aralarında konuşurken duyduğu kötü ve kelepir yorumlarına rağmen daireye bakmak için emlakçı ile görüşür. Emlakçı evin biraz eski ama dayanıklı olduğunu söylediği sırada asansör açılır. Asansörün içinde su birikintisi olduğu görülür. Filmin ilk dakikalarından itibaren etkin bir şekilde yer alan su arketipi, izleyici üzerinde tekinsizlik hissi yaratmaya devam ederken bir yandan da uğursuzluğun yaklaşmakta olduğuna dair mesaj verilmektedir. Asansörün tavanından su damladığını gören Yoshimi, İkuko'nun elini tutar ancak asansörün kapısı açıldıktan sonra tuttuğu elin İkuko'ya ait olmadığını fark eder. Asansörden çıkan emlakçı ve Yoshimi'nin ardından kamera görüntülerini izleyen apartman görevlisi, kapı kapandıktan sonra ekranda bir gölgenin belirip kaybolduğunu görür. Bu sahne itibariyle artan tekinsizlik, izleyiciye gösterilen gölge ile somut bir tehdit durumunun varlığını desteklenmektedir. Yönetmen, göz kırpması şeklinde bir anda belirip kaybolan görüntülerle yaklaşan tehdidi pekiştirmektedir.

Film boyunca yalnız bir kadının kendi kararlarını alabilecek yeterliliğe sahip olmadığı gibi tek başına bir birey olarak ciddiye alınamayacağına yönelik çeşitli mesajlar verildiği görülmektedir. Örneğin kiralık daireye bakan Yoshimi, evde yoğun bir rutubet olduğunu görür ancak bunu bir problem olabileceğini tahmin edebilecek yetkinlikte sunulmamaktadır. Emlakçı evin odalarını gösterirken çoğu kişinin mutfak yanındaki odayı yatak odası yaptığını ancak buna karar verecek kişinin Yoshimi olduğunu söyleyerek onu yönlendirmeye çalışmaktadır. Burada erkek egemen anlayışın yalnız bir kadının kendi kararlarını alabilecek güçte olmasını kabul etmediği gibi Yoshimi'nin kötü bir evi tutabilecek kadar kandırılmaya müsait biri olduğunu sezdirmektedir. 1990'lı yıllarda kadınlar hem maddi hem de sosyal açıdan daha bağımsız olmuş, Meiji Japonyası'na ait olan iyi eş bilge anne rolünün çok daha

ötesinde kimlikler elde etmişlerdir (Şen, 2014:241). Bu sebeple geleneksel rollerden uzaklaştığı düşünülen kadınların bireyselliği, erkek figürlerin küçümseyici davranışlarının hedefi haline gelmektedir. Yoshimi rahatsız edici boyuta ulaşan tavandaki su sızıntısını apartman görevlisine bildirmesine rağmen yaşlı adam onu üstünkörü dinlemekte, not alacağını söylese de problemi çözmek için adım atmamaktadır. Öte yandan bir başka erkek figür olan avukat, evdeki problemleri kendi başına çözemeyen Yoshimi'ye yardım ederek tavanın onarılmasını sağlamaktadır. Yalnız bir kadın için hayatın ne kadar zor olduğunun mesajının verildiği filmde, yardımsever ve koruyucu erkek olarak sunulan avukatın kadına sahip çıkmaya başlamasıyla problemlerin çözüldüğü vurgulanmaktadır.

Filmde hayaletin anne ve kızına musallat olmasıyla evde rahatsız edici durumlar yaşanmaya başlamaktadır. Hayaletin varlığı hissedilir ancak bu durumun bir süre yalnızca evin fiziksel değişimiyle sınırlı olduğu görülmektedir. Tavandan su damladığını gören genç kadın, suyun damladığı yere bir kap koyar. Tavandaki sızıntının küçük bir bölgede olduğu dikkat çekerken, dışarıda yağmurun yağdığı görülür. Baş ağrıyan Yoshimi ilaçlarını içmek için musluktan bardağa su doldurur. İçtiği suyun içinde saç telleri olduğunu fark eden Yoshimi, korkarak suyu lavaboya döker. Böylece hayalet, asansörün ardından evde de fiziksel varlığını hissettirmeye devam eder. Hayaletin şeffaf ve belirsiz oluşu Yoshimi'nin bunun kendi hayal dünyasının bir ürünü olmasından şüphe duymasına neden olmaktadır. Bachelard'da göre farklı ruh hallerinin ve travmaların açığa çıkmasında suyun akışkan yapısının payı bulunmaktadır (2006). Çocukluğunda annesiyle yaşadığı sorunlar ve editörlük yaptığı dönemde okumak zorunda kaldığı sadist romanların ruhunda yarattığı travmaların bu şekilde ortaya çıktığını düşünen genç kadının hislerinin kaynağı ise apartmanın depresif etkiye neden olan rutubetli, karanlık ve ıslak yapısıdır. Apartmanın bu ıslak yapısının, genç kadının psikesinde yatan sorunları açığa çıkardığı ve kendini kötü hissetmesine neden olduğu görülmektedir.

Filmin en önemli noktası ise yönetmenin toplumun anne rolüne bakış açısını işlemesi olmuştur. Geleneksel ve ideal anne modelinin zıttı bir modelin aktarıldığı filmde, gölge anne arketipinin sıklıkla vurgulandığı görülür. Annesinin kendisini okuldan almasını bekleyen İkuko, arkadaşlarının aileleriyle birlikte eve dönmelerini izler. İkuko'nun öğretmenini arayan Yoshimi, bir anda geçmişe giderek küçük bir çocukken annesini beklediğini görür. Yönetmen burada sık sık geçmiş ve mevcut durum arasında bağlantı kurarak yaşanan olayların benzer sonuçlarına odaklanmaktadır. İkuko annesini beklerken arkasında konumlanan kamera, onun

bir tür siluet gibi görülmesini sağlamaktadır. Yalnızlık ve terk edilmişliğinin gösterildiği bu sahnede, annenin ihmalkarlığı vurgulanmaktadır. Jung'un anne arketipi, duygusal ihtiyaçları besleyen evrensel anne görevi görmektedir (Jung, 2015). Dolayısıyla anne arketipi besleyen, koruyan ve fedakarlık yapandır. Yoshimi'nin geçmişe döndüğü anlarda annesinin sorumluluklarını yerine getirmeyerek onu terk ettiği gösterilmektedir. Gölge anne arketipi örneği olan sorumsuz ve bencil anne, bu özelliğini kızı Yoshimi'ye de aktarmıştır. Aynı zamanda kayıp kızın hayaletinin annesi de gölge anne arketipi özellikleri sergilemektedir. Kızını terk eden anne, onun su tankına düşerek ölümüne neden olmuştur. Hayalet ise davranışlarının nedenini terk edilmişliğine dayandırarak hem gölge anne hem de diğer insanlardan intikam almaktadır. Aileleriyle birlikte evlerine dönen mutlu çocuklar, İkuko'nun annesi tarafından terk edilerek onunla aynı kaderi paylaşacağını göstermektedir. Yaşadığı utanç ve mutsuzluğu hatırlayan Yoshimi, kızının benzer bir durumda olduğunu fark eder ve panikle iş görüşmesini tamamlamadan şirketten ayrılır. Yoshimi, olumlu sonuç alabileceği bir iş görüşmesini riske atarak fedakarlık yapar. Bu durum ise toplumdaki ideal anne figürünün en öncelikli görevinin çocuğuna bakmak olduğu düşüncesini desteklemektedir. Bir diğer fedakarlık ise Yoshimi'nin hayaletle olan karşılaşmasında yaşanır. Filmin doruk noktası olan asansör sahnesinde Yoshimi, Mitsuko'nun hayaletiyle yüzleşir ve ona annesi olmadığını söyler. Yoshimi'nin annesi olmasını isteyen hayalet, genç kadının boğazını sıkmaya başlar. Başka bir kurtuluş yolu olmadığını anlayan Yoshimi, kızının hayatını kurtarabilmek için hayaletin annesi olmayı kabul eder. Kendi kızını bırakarak Mitsuko'ya annelik yapmayı kabul eden Yoshimi, böylelikle İkuko'nun hayatını kurtarmakta, başka bir annenin ihmalkarlığını kendi canını vererek telafi etmektedir.

Anne olarak yetersizliğinin sürekli yüzüne vurulduğu Yoshimi, bekar bir anne olmanın sıkıntıları ile başa çıkmaya çalışırken her zorluk sonrası karşılaştığı mutlu aileler, Japon toplumunda onun olumsuz bir anne figürü şeklinde görüldüğüne işaret etmektedir. Kızını okuldan geç alan Yoshimi eve dönüş yolunda maytap yakarak eğlenen bir aile görür. Ataerkil bir geleneğe sahip olan Japon toplumunda ailenin en değerli yapı olarak görüldüğü bilinmektedir. Kutsal bir değer olarak addedilen ailenin birliğine ve bütünlüğüne karşı işlenen suçların ise bazı sonuçları bulunmaktadır. Bu çoğu zaman aile yapısını bozanların toplumdan dışlanması şeklinde görülürken bazen ise ilahi varlıklar tarafından cezalandırılacakları düşünülmektedir. Yoshimi'nin boşanmaya çalışan bir kadın olması aile yapısına zarar verdiği kanısını doğururken, bu durum onu tehlikeli varlıkların hedefi haline getirmektedir. Geleneksel Japon ailesiyle karşılaşan Yoshimi'nin yüzünde buruk bir ifade vardır. Mutlu aile

görüntüsünün toplumda var olmaya çalışan anne ve kızının kendilerini uyumsuzmuş gibi hissetmelerine neden olduğu görülmektedir. Filmde, anne, baba ve çocukların olduğu kalabalık aileler olumlu ve mutlu temsil edilmektedir. Bu sahne ile birlikte yalnız bir anneye olan olumsuz bakış açısı da ortaya çıkmaktadır.

Film boyunca erkek figürler tarafından yargılanan Yoshimi, İkuko'nun tuhaf davranışlarından sorumlu tutulmaktadır. Saklambaç oynadığı sırada hayaletin fiziksel varlığıyla karşı karşıya kalan İkuko, kurduğu temas sonucu zarar görmektedir. Otorite figürü olan müdür küçük kızın son günlerde garip davranışlar sergilediğini ve kendi kendine konuştuğunu, bunun ailesi boşanmak üzere olan çocuklarda sıklıkla rastlanılan bir durum olduğunu anlatır. Burada ailesi boşanmak üzere olan çocukların hayata tutunamadığı mesajı verilirken, anne üzerinden olumsuz bir algının oluşturulmaya devam edildiği görülmektedir. O sırada koridordaki öğrencilerin çizmiş olduğu resimlere bakan Yoshimi, kayıp kız Mitsuko için yapılan çizimleri görür. Resimleri dikkatle inceleyen genç kadına yönelen müdür, kayıp kızın da İkuko gibi davranışlar sergilediğini ve ailesi tarafından önemsenmediğini söyler. Filmde yer alan erkek figürler; eski eş, müdür, patron, emlakçı ve apartman görevlisi, egemen yapının içindeki rollerini yerini getirmektedir. Hepsinin davranışlarından Yoshimi'nin yaşadığı deneyimlerden şüphe ettikleri ve başarısız olmasını arzuladıkları sezilir.

Film boyunca iki kez görülen baba figürünün ise olumludan ziyade gölge yönünün kullanıldığı görülmektedir. Jung'a göre, "baba çocuğu dış dünyanın tehlikelerine karşı koruyan bir kalkan gibi hareket edip çocuğuna bir persona modeli vazifesi görürken, anne onu psikesinin derin karanlıklarında yatan tehlikelere karşı korumaktadır" (1953:195). Filmde, Kunio'nun babalık görevini yerine getiremeyen ilgisiz bir adam olarak yansıtıldığı görülürken, Yoshimi'ye karşı tavırları ona duyduğu öfkeyi göstermektedir.

Bir evin en güvenli ve mahrem alanlarından biri olarak görülen banyo, arınmanın ve temizlenmenin yeridir. Çünkü su dolu bir küvet aynı zamanda anne rahminin sembolüdür. "Davranışları bilinçdışındaki tüm duygu ve düşüncelerin dışı vurumu olarak değerlendiren Freud için su, saflığı yitiren kişinin yeniden bu saflığa ulaşma isteğidir. Anne rahmindeki su ise bu saflık hali ile doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle suya girme isteğini de kişinin geriye dönme ve annesinin rahminde güvende olma isteği ile açıklamak mümkündür" (Arıkan, 2012:106). Filmde ise suyun anne rahmini çağrıştırdığı alanlar su deposu, küvet ve asansör olarak düşünülmektedir. Psikanalizde anne rahmine dönme isteği olumlu bir durum iken filmde bunun olumsuz bir anlam ifade ettiği görülmektedir. Filmde anne figürünün kötü

olarak gösterilmesi bireyin anne rahmine geri dönme isteğine bir tür saldırı olarak değerlendirilebilir. İkuko'nun kirli su dolu küvette öldürülmeye çalışılması ya da Mitsuko'nun su tankına düşerek ölmesi buna örnek olarak verilebilmektedir. Yine asansörden akan kirli sular bu durum üzerinden değerlendirilebilir. Küvet ve su deposunun simgelediği anne rahmi güvenli, koruyucu bir alan ve yeniden doğumu sağlayan araç değil, ölümü ve tehlikeyi getiren tuzak olarak temsil edilmektedir.

Suyun tavanda sürekli yayılması, Yoshimi'nin ruhsal durumunun da kötüye gittiğinin göstergesi olarak düşünülmektedir. Durmadan devam eden sağanak yağmur, filmin kasvetli ve depresif atmosferini beslemekle kalmamakta, aynı zamanda yaşadıkları dairenin kayıp çocuk Mitsuko'nun alanı olduğuna da işaret etmektedir. Rutubetli binada su sızıntıları ve çamurlu su birikintileri devamlı olarak yayılmakta ve bulaştığı her yeri kirletmektedir. Bu durum annenin kırılğan zihninin bir yansıması olurken bunun nedenlerinden biri Kunio'nun Yoshimi'ye geçmiş travmalarını hatırlatması şeklinde örnek gösterilebilir. Tavandaki su sızıntısının alanı genişlerken, Yoshimi'nin fiziksel evrenden kopuşu hızlanmakta, bu ise suyun oluşturduğu akışkan alan nedeniyle yaşanmaktadır.

Geleneksel Japon korku hikâyelerinde hayaletlerin daima bataklık ve su ile ilişkilendirildiği görülmektedir. “*Ringu* serisi ve *Karanlık Sular* filmlerine kaynaklık eden romanlar serisinin yazarı Koji Suzuki, bir röportajında hayaletlerin mekânı olarak karanlık ve sudan söz etmektedir. Hayaletlerle suyun ilişkisinin çok eski olduğunu, nemli, soğuk ve hapsedilmiş mekânların hayaletlerin varlığının ortaya çıkışına vesile olduğuna inanıldığını belirtir. *Ringu* filminde kullanılan kuyunun ve *Karanlık Sular* filminde de hayalet kızın su dolu depoda varlığını sürdürmesini bunlara örnek gösterir. Sınırlanmış, su ile ilgili, yalıtılmış haliyle bataklık da bu sayılan mekânlara benzer özellikte sayılabilmektedir” (Akt. Zıraman, 2007:118). Bachelard’a göre; “Kirli su bilinçaltı için kötülüğün kabul yeri, bütün kötülöklere açık bir toplanma yeri ve kötünün bir tözödür. Kötü su kara büyüyle büyülenebilir; yani onun aracılığıyla kötölük etkin bir biçime dönüştürölebilir” (2006:157). Bu düşünceye göre en küçöük bir kirlilik, temiz suyun saflığını kaybetmesine neden olmaktadır. Bu doğrultuda Yoshimi ve kızının yaşadığı apartmanın duvarlarının rutubetten çürömesi, tavanlarının akması, karanlık ve uzun koridorlarının belirsizliğı ve üst kattaki kayıp kız Mitsuko'nun ailesinin yaşamış olduğı kirli su basmış daire, hayalet gibi kötü ruhların varlığına uygun bir ortam sunmaktadır.

Batıda çekilen korku filmlerinde yer alan hayalet, vampir, zombi gibi korku unsurlarının rasyonel bir açıklaması bulunmaktadır ancak Japon korku filmlerinde Şinto inanışının temelinde yer alan ‘canlı ve cansız her şeyin bir ruhu vardır’ anlayışı, hayalet gibi varlıklara mantıklı bir açıklamaya gerek duyulmadan inanmayı mümkün kılmaktadır. Bundan hareketle Yoshimi’nin üst katta bir hayalet olduğunu ve bu hayaletin kızı İkuko’yu almak istediğini bilmesine rağmen durumu nispeten daha soğuk kanlı karşılaşmasına örnek olarak verilebilmektedir.

Film boyunca anne figürlerinin yapmış olduğu yanlış seçimlerin ağır bedelleri gözler önüne serilmektedir. “Budizm inanışı, Tanrı-Şeytan, iyi-kötü gibi kavramlar yerine doğru ve yanlış üzerine yoğunlaşmakta, doğru seçimler ve yanlış eylemler önem kazanmaktadır. Doğru seçimler ve eylemler düzeni ve dengeyi sağlayıp uyumu güçlendirirken, yanlış eylemler ise dengeyi bozarak kargaşa, başkaldırı ve yıkıma yol açmaktadır” (Erus, Gürkan, 2012:112). Yoshimi’nin annesi kızını ihmal eder ve çocukluğunda yaşadığı bu sorun ilerde kendi kızı İkuko’nun onunla aynı kaderi paylaşmasına dolayısıyla terk edilmesine neden olmaktadır. Başka bir ihmalkârlık nedeniyle su tankına düşerek hayatını kaybedip ardından intikamcı ruh olarak geri dönen Mitsuko, annenin yanlış seçiminin bir sonucu olarak yansıtılmaktadır.

Yalnız bir annenin büyüttüğü bir çocuk olan yönetmen Hideo Nakata, filmlerinde çekirdek aile yapısına sahip Japon toplumunun dışladığı yalnız anne, güçlü kadın sembolünü sıklıkla kullanmaktadır. *Karanlık Sular* filminin birincil teması, eşinden boşanmak üzere olan bir kadının toplumun normlarına karşı ayakta durmaya çalışması ve buna rağmen kızının ihtiyaçlarını karşılayamamasıdır. Film atmosferi, normal Japon halkının yaşamından farklı olarak puslu, gri betonarme yapılar ile kalabalık insan yaşamlarının az olduğu uzak mahallelerin görüntüsüyle adeta bilinçdışı bir mekân havası yaratmaktadır. Karanlık, rutubetli apartman, tek başına çocuk yetiştirmeye çalışan kadının kendini çaresiz ve yetersiz hissetmesine neden olmaktadır. Filmin sağanak yağmurla başladığı ilk dakikalardan itibaren su arketipinin tekinsizlik hissi yarattığı görülmektedir. Tekinsizlik hissi, kayıp çocuk Mitsuko’nun bir tehdit oluşturmaya başlamasıyla birlikte suyun yıkıcı yönü kendini göstermeye başlamaktadır. Farklı zihinsel durumların açığa çıkmasını sağlayan su, film boyunca annenin ruhsal durumunu da yansıtmaktadır. Martin’e göre yaşadıkları apartman dairesinin tavanından su damlaması, duvarların rutubetten çürümesi, lavabolardan saçlar dökülmesi veya taşması, binadaki asansörün tavanından su sızması, İkuko’ya bakabilmek için mücadele eden Yoshimi’nin zayıf zihin durumunu göstermektedir (2008:50). Filmin ilerleyen

sahnelerinde bu zihin durumu evin sular altında kalmasıyla daha da kırılgan hale gelmektedir. Mitsuko eşikteki bir varlıktır ve onun bu dünyayla ilişkisi her zaman su aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu kimi zaman bardaktaki su, kimi zaman ise küvette ya da tavandan akan su yoluyla İkuo ve Yoshimi ile iletişim kurduğu bir araçtır. Su, genellikle arındırıcı, yeniden doğumu sağlayıcı veya hayat verici şeklinde temsil edilirken *Karanlık Sular* filminde yıkıcı, tehdit edici ve ölümün açığa çıktığı mekân olarak yer bulmaktadır.

Su arketipinin gölge yönünün vurgulandığı filmde renklerin de anlam oluşturduğu görülmektedir. Filmin başında tavandan sızan sular intikamcı ruhun harekete geçmesiyle kirlenmeye başlamaktadır. Başta yağmur ve berrak damlalar şeklinde sunulan su, ilerleyen sahnelerde siyaha dönüşmektedir. Siyah su dolu küvet sahnesinin ardından asansörde kırmızıya yakın bir renge dönüşen suyun, yeniden doğumu çağrıştırdığı görülmektedir. İntikamcı ruh Mitsuko'nun kızgınlığı Yoshimi'nin onu kızı olarak kabul etmesiyle son bulurken, asansörde yeniden doğumu deneyimleyen Yoshimi, su gibi akışkan bir hale gelerek hem yaşayanların hem de ölümlerin dünyasında var olabilir hale gelmektedir.

Öteki dünya ile ilişkilendirilen su ile bağlantılı yerler, diğer tarafa geçişi sağlayan önemli noktalar. Örneğin bu noktalardan biri yönetmenin *Ringu* filminde intikamcı ruhun atıldığı kuyu olurken, *Karanlık Sular*'da ise su tankı veya su dolu asansör şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bundan hareketle *Karanlık Sular* filminde su arketipinin korku unsuru yaratmak üzere kullanıldığı görülürken, suyun yıkıcı, tehdit edici ve ölümün gerçekleştiği mekân olarak sunulduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

4.6.2. Ju-On:The Grudge

4.6.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Takashi Shimizu

Senaryo: Takashi Shimizu

Yapım Yılı: 2002

Süre: 132 dakika

Oyuncular: Misaki Ito, Yui Ichikawa, Misa Uehara, Kayako Shibata, Kanji Tsuda

4.6.2.2. Özet

Film, Kayako adlı kadının tutmuş olduğu günlüklerin eşi Takeo tarafından bulunup okunmasıyla başlar. Günlüklerde karısının kendisini oğlunun öğretmeniyle aldattığını öğrenen Takeo, önce eşi Kayako'yu ardından oğlu Toshio ve kedisini küvette boğarak öldürmüştür. Öfke ve nefretle ölenlerin ruhlarının intikam için geri döndüğü ev ise lanetlenmiştir. Japonya'da sosyal hizmetler görevlisi olarak çalışan Rika, yaşlı bir kadına bakmakla görevlendirilir. Yaşlı kadının akıl sağlığının yerinde olmadığını far eden Rika, çok geçmeden evde tuhafliklar olduğunu fark eder. Bir çocuk ve kadın hayaleti gören Rika, dehşete kapılarak bayılır. Ev ile bağlantısı olan herkesin peş peşe öldüğü filmde, lanetin ortadan kaldırılması gerekmektedir. Arkadaşının lanetli eve gittiğini öğrenen Rika, onu kurtarmak üzere yola çıkar ancak eve geldiğinde arkadaşının ortadan kaybolduğunu fark eder. Evin içine hapsolan Rika, laneti yok edemedi ölür.

4.6.2.3. Filmin Çözümlemesi

Japon korku sinemasının popüler yönetmenlerinden biri olan Takashi Shimizu, ülkesinin geleneksel korku motiflerini 1980'li yıllarda Hollywood'da yaygınlaşan slasher türüyle bir araya getirmiş, ortaya çıkan filmler büyük bir ilgi görmüştür. Shimizu'nun dünya çapında tanınmasını sağlayan *Ju-On* serisi, yine kendisinin yönetmenliğini yaptığı Hollywood uyarlamalarına da kaynaklık etmiştir.

Ju-On serisinin açılış sahnesinde bir açıklama yazısı görülmektedir. Yazıda; “Bir insan güçlü bir öfke ile ölürse, lanet doğar. Lanet ölümün gerçekleştiği yerde birikir. Lanetle karşılaşanlar ondan asla kurtulamazlar” ifadeleri yer almaktadır. Yazının ardından lanetin başlangıcı olduğu anlaşılan sahnede cinnet halinde kanlar içinde kalmış bir adamın eşini öldürdükten sonra evin kedisini vahşice katlettiği görülür. Bu çiftin oğlu olduğu anlaşılan küçük çocuk Toshio ise saklanmak için dolaba girmektedir. Shimizu'nun yönetmenliğini yaptığı serinin diğer yapımlarında küçük çocuğun babası tarafından küvette boğularak öldürüldüğü öğrenilmektedir. Bu yüzden Toshio'nun teni boğularak öldürülenlere özgü bir beyazlıktadır. Destan, hikâye gibi edebiyat metinlerinde olay örgüsünde yer alan ikinci derecede önemli eylemlerin ifade edildiği epizodik bir anlatı yapısına sahip olan filmde, lanetli ev ile yolları kesişen ve bir şekilde birbirleriyle ortak noktaları olan kişilerin doğrusal olmayan bir anlatımla öldürülme hikâyeleri anlatılmaktadır.

Japonya'nın geleneksel halk hikâyeleri, yazılı ve tiyatro oyunlarının genelinde ilk işlenen konu doğüstü varlıklar olmuştur. Japon inanışlarından gelen bu anlayış, dünyayı sadece canlıların barındığı bir alan olarak görmemekte, doğüstü varlıkların da yaşamın içinde yer aldığını ileri sürmektedir. Japon geleneklerinin bir parçası olan bu varlıklar, istedikleri zaman canlı veya cansız formlara dönüşebilmektedir. Doğüstü varlıkların nereden ve ne zaman geleceğine dair bilinemezlik, onlara karşı saygılı olma zorunluluğu doğurmaktadır. Ruhların intikam almak için geri dönen hayaletlere dönüşmesi inanışının Japon toplumunda yer bulması bu sebeplere dayanmaktadır. Nitekim filmde de görüldüğü üzere intikamcı ruh Kayako, Katsuya ve Toyama'nın bedenleri kullanarak insanları yanıltabilmektedir. "İntikamcı ruhların edebiyat, tiyatro, genel olarak tüm sanatlarda ve sinemada yaygın biçimde yer edinişi, toplumsal öneminin varlığına işaret etmektedir. İntikamcı ruhların büyük bir çoğunluğunun kadın olması, içerisinde şeytani kadın ögesini barındırmaktadır. Ancak bu şeytani kadınlara ya aşk nedeniyle ya da şiddete dayalı başka türlü bir nedenle haksızlık yapılmış, böylece şeytanileşmişlerdir ve intikam için geri dönmüşlerdir" (Zıraman, 2012:124). *Ju-On* filminde de ana tema, eşi tarafından sadakatsizlikle suçlanan Kayako'nun vahşice öldürülmesinden sonra geri dönerek intikam almasıdır. 1990'lı yılların sonunda başlayan şeytani kadın figürünün sıklıkla kullanıldığı korku filmleri, çalışan modern kadına karşı toplumsal bakışı yansıtmaktadır. Öte yandan kadın figürlerin şeytanileşmesinin nedeni ise sadakatsizlikle suçlanmaları veya kutsal kabul edilen aile birliğini bozmaları olarak görülmüştür.

Filmin 2002 yılında vizyona giren versiyonunda ilk olarak sosyal hizmet görevlisi Rika'nın yaşlı bir kadına bakmak için lanetli eve gelmesi anlatılır. Rika eve girdiği anda büyük bir kirlilikle karşı karşıya kalmaktadır. Hem hayaletler hem de onların yaşadığı ortam çok kirlidir. Bu yüzden Rika evi temizlemeye ve yaşlı kadını yıkamaya çalışmaktadır. Japonlar, ölümden sonra bir ruhun öfkeli ve kirli olduğuna inanmaktadır. Yedi yıl boyunca ruhu arındırmak ve sakinleştirmek için suyun kullanıldığı birçok ritüel yapılmaktadır (Avino: 2009:5). Ölü ruhların, onlar için herhangi bir ayın yapılmazsa yaşayanların dünyasında kalarak huzursuzluk çıkardıkları düşünülmektedir. *Ju-On* filminde eşi tarafından öldürülen Kayako ve oğlu Toshio'nun ölü bedenleri kayıptır. İntikamcı hayaletler, ölümleri ve bedenleri başkaları tarafından keşfedilmemiş ve bu nedenle ölüm ritüelleri gerçekleşmemiş cinayet kurbanlarıdır. Ölüm ritüellerinin olmaması, Kayako ve Toshio'yu öfkeli ve öteki dünya için bu dünyayı geride bırakmaya isteksiz hayaletler yapmıştır. Öte yandan Şinto'nun dünya görüşünde en önemli iki kavram erdem ve günah değil, saflık ve kirliliktir. Avino'ya göre bu

kirlilik ise temas yoluyla geçmektedir. Kirleticiler arasında ise hastalık, yaralanma veya ölüm, yaralardan gelen kan, cinsel ilişki, menstrüasyon, doğum, cinayet ve zina gibi eylemler olarak düşünülmektedir (2009:5). Ölümün en büyük kirletici olduğuna inanan Japonların kendilerini ayinlerle arındırmaları gerekmektedir. Böylece sadece huzuruna çıkacakları yüce varlık kaminin değil toplumun içinde de yer alabilecek kadar saf olabilirler. Sosyal hizmet görevlisi Rika hayaletle karşılaştıktan sonra bayılır ancak henüz ölmemiştir. Hayalet tarafından takip edilen Rika, duştayken başında bir elin gezdiğini hisseder. Rika bir ölünün dokunuşlarına maruz kalarak kirlenmekte ve saflığını yitirmektedir.

Ju-On filminde sunulan anne figürü, üniversite yıllarında başka bir adamdan hoşlanan ve evlendikten sonra da sevdiği adama takıntı derecesinde aşık sadakatsiz bir eş olarak yansıtılmaktadır. Gölge anne özelliği taşıyan Kayako, eşine ve ailesine sadakatle bağlı olması gerekirken yasak bir aşk hayal etmektedir. Dolayısıyla eşinin öfkesinin açığa çıkmasına ve ailesinin yok edilmesine neden olmaktadır. İntikamcı hayalet hikâyesinin yine kötü anne üzerinden konumlandırıldığı filmde, annenin oğlu üzerindeki olumsuz etkileri de görülmektedir. Öldükten sonra geri dönen anne ve oğlu işbirliği halinde insanları öldürmektedir. Filmde anne ve oğlu suda boğulanların sahip olduğu aşırı beyaz bir tene sahiptir ve beyaz elbise giymektedirler. Bazen bu beyaz elbise Koyoko'nun ıslak ve kanlar içinde kalmış haliyle de görülmektedir. Hem su hem de beyaz renk, Şintoizm'de saflığın sembolleridir. Su, Şinto ritüellerinde en yaygın olarak kullanılan arındırıcı maddedir. *Ju-On*'da suyun arındırıcı alanı ile cesedin kirleten alanının yan yana gelmesi, hayaleti Japon izleyiciler için daha da ürkütücü kılmaktadır. Bu ise suya tehdit edici bir özellik yüklendiğinin göstergesidir.

Her arketip gibi baba arketipi de filmde ikili bir doğaya sahiptir. Baba arketipi koruyan, sınır gözetken iken, yıkıcı baba ise evlatlarını yiyen titan Kronos gibi hayata gelmeye çalışan her şeyi yok etmeye çalışmaktadır. Yıkıcı baba kendi gücünün sarsılmasından korkar ve kendine rakip gördüğü her şeyi böler, parçalar ve yok eder. Aynı zamanda olumsuz baba kompleksi de denilen animus/baba, kadın üzerinde yıkıcı etkilere sahiptir. Gölge animus, kadını eleştirel ve yargı dolu hale getirmekte, özgüvensizliğe sürükleyebilmektedir. Kadını tutsak hale getiren ve yetersizliğini yüzüne vuran yıkıcı baba, kadının ölüm meleği, katili ve gaspçısıdır (Çivici, 2021). Gölge animus özellikleri sergileyen Takeo'nun yaşadığı kıskançlık krizleri, cinnet getirmesine ve dolayısıyla karısını öldürmesine neden olmaktadır. Oğlunu da bir tehdit olarak gören Takeo, onu da boğarak öldürmekte dolayısıyla kendisi için tehdit

oluşturan herkesi ortadan kaldırmaktadır. Bunu ise kısmen su arketipini kullanarak gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür.

Film boyunca su arketipinin olumsuz özelliğinin kullanıldığı görülmektedir. Yağmur, musluklardan akan veya damlayan sular ve banyo gibi yerler filmlerde tekinsizlik ögesinin artması için kullanılan unsurlar olmuştur. Takeo ailesinin ölümünden sonra lanetli evde yaşamaya başlayan çiftlerden biri olan Katsuya, eşi Kazumi'nin hayalet tarafından öldürülmesiyle şoka girmektedir ve kız kardeşi Hitomi'yi evden göndermeye çalışmaktadır. Hitomi evden ayrıldığı sırada dışarıda sağanak yağışlı bir hava vardır. Hitomi uzaklaştığında hayaletin dışarıdaki pencereden evi gözetlediği görülmektedir. Su arketipiyle tekinsizlik hissinin artırıldığı bu sahnenin ardından bir sonraki sahnede Katsuya hayalet tarafından öldürülmektedir. Musluklardan akan veya damlayan sular hayaletin getireceği yıkımın habercisi konumunda yer almaktadır. Katsuya'nın annesine bakmakla görevli Rika'nın iş arkadaşı, musluğu açık bir lavabonun altında ölü olarak bulunmaktadır. Takeo ve Kayako davasına bakan polis memuru Toyama'nın kızı İzumi, lanetli evden kurtulmayı başarmış ancak kendi evinde ondan kaçamamıştır. İzumi için harekete geçen hayalet Kayako, gelişini musluktan damlayan su ile haber vermektedir. Katsuya'nın kardeşi Hitomi de hayaletin saldırısına uğramadan önce musluktan su doldurup içmektedir. Katsuya, Hitomi, Toyama, İzumi ve Kayako epizotlarından oluşan *Ju-On* filminde hayaletlerin oluşturduğu ölüm tehdidi durdurulamamakta, öte yandan bu lanet yalnızca bir mekânla sınırlı kalmayarak devamlı büyümektedir. Shimizu tarafından 2006 yılında çekilen serinin ikinci filmi *Ju-On The Grudge 2* yine aynı evde geçerken, ABD versiyonu devam filmi *Ju-On The Grudge 3*'te lanet artık taşınabilen bir olgu haline gelmiştir. 2009 yılında çekilen serinin üçüncü filminde Elisa adında bir kadının Japonya'dan laneti alarak Chicago'da bulunan bir apartmana getirdiği öğrenilir. Su arketipinin daha etkin kullanıldığı bu filmde Toshio babasının kendisini öldürdüğü şekilde kurbanlarını küvette boğarak öldürmektedir. Su arketipinin burada tehdit edici özelliğinin yanı sıra yıkıcı ve ölümün gerçekleştiği mekân olma özelliğiyle kullanıldığı görülmektedir. Öte yandan Kayako kurbanlarına görünmeden önce siyah bir su ile mesaj vermekte bu ise suyun tehdit edici özelliğine işaret etmektedir. Filmin sonunda ise Kayako'nun kardeşi olduğu öğrenilen Naako'nun arındırma ritüeliyle laneti sonlandırmaya çalıştığı ancak başarılı olamadığı görülmektedir.

2000 yılında videokaset olarak piyasaya sürülen *Ju-On*, 2002 yılında yeniden çekilerek gösterime girmiş, 2014 yılına kadar birçok kez aynı hikâye üzerinden filmler

üretilmeye devam etmiştir. Serinin yakaladığı başarı Shimizu'ya dünya çapında bir ün kazandırmakla beraber bizzat kendisinin yönetmenliğini yaptığı Hollywood serisinin çekilmesine olanak sağlamıştır.

“Kurbanlar tamamen rastlantısal olan birçok sebeple lanetli ev veya ruhla karşılaşan insanlardır. Bu film serisinin Japon korku sinemasına getirdiği yenilik de zaten kurbanlar ile intikamcı ruh arasındaki doğrudan bağlantının kopukluğudur. Öldürülen anne ve çocuk hem cismani hem de hayalet özelliklerinde olabilmektedir. Öte yandan bunlar, karşılaştıkları şeye göre değişen varlıklardır ve salt birer canavar değildirler. Bu da radikal bir biçimde değişen Japon kültürünün ölü geçmiş ile doğmamış geleceğin arasındaki gerilimlerin, dönüşen ailenin sorunlu mevcudiyeti için en uygun modeldir. Amerikan ve Japon stillerinin bir araya getirilmesi ile görsel ikonografisi ve sinematografisi hem ABD hem de Japon izleyicilere cazip gelmiştir. Yönetmen ne filmin karakterlerinin ne de izleyicinin güvenli alanlarda kalmalarına izin vermeyerek, rahatlama boşluklarına yer vermemektedir” (Zıraman, 2012: 174).

Karanlık ve kasvetli alanları mesken haline getiren hayaletlerin en sık tercih ettiği yerler ise banyo ve yatak odaları olmaktadır. Katsuya'nın kardeşi Hitomi bir tehdit sezdiğinde yatağına giderek cenin pozisyonunda kendini koruma altına almaktadır. Anne rahminin güvenli alanına dönmeye çalışan Hitomi, hayaletin saldırısına uğrar ve birdenbire yok olur. Yine hayalet tehdidiyle karşı karşıya kalan sosyal hizmet görevlisi Rika, yatağında cenin pozisyonunda uyuyarak bir süre anne rahminin güvenli alanına dönmektedir. Banyo ve yatak odası gibi tekinsizlik hissinin yaratıldığı bu mekânlar, aynı zamanda ruhani varlıkların dünyası ile yaşayanların dünyasına açılan bir kapı olarak görülmektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde su arketipinin *Karanlık Sular* filminde olduğu gibi ölümler ve yaşayanların dünyası arasında geçiş noktası olduğu görülmektedir. Su arketipinin, tehdit edici özelliğinin yanı sıra ölümün gerçekleştiği mekân olarak kullanıldığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

4.6.3. Chakushin Ari-2

4.6.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Tsukamoto Renpei

Senaryo: Yasushi Akimoto

Yapım Yılı: 2005

Süre: 106 dakika

Oyuncular: Mimura, Renji Ishibashi, Hisashi Yoshizawa, Peter Ho, Asaka Seto

4.6.3.2. Özet

Annesi tarafından kötü bir çocuk olduğu gerekçesiyle ölüme terk edilen Mimiko, serinin ikinci filmi *Chakuskin Ari-2*'de intikam almaya devam etmektedir. Birçok kişinin ölümüyle sonuçlanan ilk filmin öyküsünden bir yıl sonrasını aktaran film, ana sınıfı öğretmeni olarak görev yapan Kyoko'nun erkek arkadaşının çalıştığı lokantanın şefinin ölümüyle başlar. Şefin ölümünden sonra Kyoko'nun arkadaşı Madoka'nın gizemli bir çağrı aldıktan sonra ölmesi, lanetin devam ettiğini gösterir. Madoka'dan sonra çağrı alan Kyoko, lanetin kökenini bulmak üzere erkek arkadaşı Naoto ve gazeteci Tokako ile birlikte benzer bir durumun yaşandığı Tayvan'a giderler. Burada Mimiko'nun dedesinin cesedini bulan Tokako, yaşlı adamın elindeki telefonda Mimiko'nun arandığını ve onun da bu şekilde lanete bulaştığını öğrenir. Lanetin doğduğu kasabaya giden Tokako, Kyoko ve Naoto, özel sezgisel güçlere sahip Li Li adında küçük bir kızın kasabadaki suda bulunan zehirli bir madde nedeniyle ölmek üzere olanların ölüm tarihini tahmin etmesi nedeniyle uğursuz olarak görüldüğünü öğrenir. Kasaba halkı kötü haberler vermesine engel olmak için Li Li'nin ağzını dikerek madene hapseder. Madende acılar içinde ölen küçük kız, intikamcı bir hayalet olarak geri döner ve kasabadaki herkesi öldürür. Madendeki baz istasyonu ise lanetin teknoloji ile daha geniş kitlelere yayılmasını sağlar. Kyoko kendisine gelen ölüm mesajından kurtulabilmek için tek başına madene gider. Sevgilisini kurtarmak isteyen Naoto ise Kyoko'nun telefonuna gelen çağrıya yanıt vererek onu kurtarır. Hayalet, Kyoko yerine Naoto'yu öldürerek laneti devam ettirir.

4.6.3.3 Filmin Çözümlemesi

Takashi Miike tarafından 2003 yılında çekilen *Chakuskin Ari'nin (Cevapsız Çağrı)* su etkisinin daha etkin kullanıldığı 2005 yapımlı Tsukamoto Renpei yönetmenliğindeki devam filminde, astım hastası iken annesi tarafından ölüme terk edilen Mimiko adında bir kızın intikamcı ruhunun geri dönüp insanları öldürmesinin daha kötü bir hayalet olan Li Li nedeniyle gerçekleştirildiği anlatılmaktadır.

Chakuskin Ari-2 filmi, sağanak yağışlı bir okul gününde öğretmen Kyoko'nun öğrencilerini evlerine uğurlarken sona kalan küçük bir kızın; “Yağmur yağınca ölümlerin ruhu dünyaya inermiş” sözleriyle başlar. Sağanak yağış devam ederken birden küçük kızın annesi olduğu anlaşılan beyaz elbiseli, şemsiye nedeniyle yüzü görünmeyen bir kadın belirir ve küçük kızı götürür.

Japon korku sinemasında açılış sahnelerinin çoğu filmde yağmurla yapıldığı görülmektedir. Kasvetli ve gri tonların hâkim olduğu filmlerde ilk sahnelerin her zaman yağmurla başlamasının nedeninin, izleyiciye kötü şeylerin yaşanacağını haber vermek olduğu düşünülmektedir. Bu filmlerden biri olan Nakata'nın *Karanlık Sular* filminin ilk dakikalarında, sağanak yağışlı bir okul günü ile açılış yapılırken, *Chakuskin Ari-2*'nin de benzer bir sahneyle başlamaktadır. Söz gelimi küçük bir kızın “yağmur yağınca ölümlerin ruhu dünyaya inmiş” sözleriyle suyun korku filminde ölümlerin dünyası ile canlıların dünyası arasında geçiş sağlayan akışkan bir uzam, aynı zamanda yaklaşan uğursuzlukların habercisi olan tehdit edici bir rol üstlendiği dikkat çekmektedir. Öte yandan korku sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Takashi Miike'nin 2014 yılında çekmiş olduğu *Kuime (Over Your Dead Body)* filmi de, sağanak yağışla başlamaktadır. Su arketipini korku yaratmak için kullanan yönetmenlerin, ilerleyen sahnelerde kötü bir şeyler olacağını bu şekilde haber verdikleri düşünülmektedir.

“Suyun yarattığı sessel evren, su sesinin varlığı özel bir önem taşır. Bu sesler, çok da gerçek olmasalar bile büyüleyici sessel atmosferler yaratacak şekilde kullanılırlar. Bu ses bazen doğal, çoğu kez de endişe yaratıcı anlam boyutları içinde (karanlık ve tehdit ortamı oluşturmaya hizmet edecek şekilde) ele alınmaktadır. Su sesinin, belirsizlik, huzursuzluk gibi duygu-durum yansıtan somut ses olayları şeklindeki kullanımlarına daha çok rastlanılmaktadır” (Sözen, 2017:490).

Film genelinde su sesinin tehdit edici bir öğe olarak kullanıldığı görülmektedir. *Chakuskin Ari-2*'nin ilk sahnelerinde Kyoko ve aynı okulda görev yapan arkadaşı Madoka, Kyoko'nun sevgilisi Naoto'nun çalıştığı lokantaya giderler. Lokanta şefinin kızına bir çağrı gelir. Kızının telefonuna gelen çağrıya yanıt veren şef çok geçmeden ölü olarak bulunur. Lokantada çalışan Naoto, şefi bulmadan önce mutfakta su seslerinin geldiğini duyar ve sesi takip ederek cesede ulaşır. Su sesi tekinsizlik yaratan bir unsur olurken, yaklaşan kötü durumun mesajı bu şekilde verilmektedir.

Geleneksel Japon toplumunda aile üyeleri arasındaki iyi ilişki, çocukların topluma ve ailelerine göstereceği saygıyı belirlemektedir. Özellikle anne ve bebek arasındaki uyum, bebeğin ileride nasıl bir karaktere sahip olacağını göstermektedir. Aile arasındaki bu bağların kurulduğu ve beslendiği alanlardan biri olan banyolar, mutluluk kaynağı olarak görülmektedir.

“Ailenin evde ya da tatilde olması önemli değildir; günlük banyo anne, baba ve kardeşlerin katılımıyla hep birlikte, neşe içinde yapılır. Bu açıdan bakıldığında günlük banyonun vücut temizliğinden çok ruhsal bir arınmaya ve güven, birliktelik duygusu aşılamaya yöneliktir”(Şen, 2014:141).

Şinto inanişında arınmanın mekânı olarak görülen aynı zamanda anne arketipiyle ifade edilen banyolar, bununla birlikte tekinsiz bir ortam yaratmak için de kullanılmaktadır. Bu doğrultuda kişiye güven ve huzur hissi veren banyoların Japon korku sinemasında çoğu zaman ölümün gerçekleştiği mekân olarak sunulduğu görülmektedir. Örneğin, şefin ölümünden sonra cevapsız çağrı alan Kyoko'nun arkadaşı Madoka, banyodan su seslerinin geldiğini duyar. İçeri girdiğinde duş başlığından su damladığını gören genç kız, musluğu kapatmaya çalışırken hayaletin saldırısına uğrar. Akan suyun altında can veren genç kız, arkadaşları tarafından ölü olarak bulunur. Su sesinin tehdit edici özelliği devam ederken anlatıya mekânsal etki de dâhil olmaktadır. Banyoların tekinsizliğine bir diğer örnek de gazeteci Takako ve eşi üzerinden verilebilir. Eşinden ayrı yaşayan gazeteci Takako, Tayvan'da bulunan eşi Yuting'in arkadaşının bu laneti araştırdıktan sonra öldüğünü öğrenir. Eşini korumak isten Takako, Yuting'e gelen lanetli çağrıyı durdurmaya çalışır. İkiz kız kardeşini bu çağrı nedeniyle kaybettiği öğrenilen Takako, madende hayaletle karşılaştıktan sonra bayılır ve rüyasında geçmişe giderek kız kardeşinin telefona cevap vermesine engel olur. Uyandıktan sonra eşi Yuting'e giden Takako, kız kardeşinin laneti durdurduğunu düşünür ancak filmin sonunda madende Mimiko'nun hayaletiyle karşılaşan Takako'nun öldüğü ve eve gidenin onun bedenini kullanan Mimiko olduğu görülür. Yuting'in cesedi ise banyoda kanlar içinde bulunur. Bachelard'a göre; "İmgelem için akan her şey sudur ve suyun doğasına katılır. Akan suyun niteleyeni o kadar güçlüdür ki, her zaman ve her yerde nitelenenini de yaratır. Renk pek önemli değildir, yalnızca bir nitelik kazandırır; bir çeşitliliği göstermekten öteye gitmez" (2006:132). Akan kanı da su olarak niteleyen Bachelard, kan sözcüğünün her zaman gizem, acı ve korku bakımından zengin olduğunu belirtmektedir.

"Korku içinde kalmış bir ruh hali için, doğada ağır, acıyla ve gizemli bir biçimde akan ne varsa, hepsi lanetli bir kan gibidir, ölümü önüne katmış bir kan gibidir. Bir sıvı belli bir değer kazandığında, organsal bir sıvıyla bağdaşır. Öyleyse, kanın bir şiirselliği vardır. Bu, felaketin ve acının şiirselliğidir, çünkü kan hiçbir zaman mutlu değildir"(2006: 72).

Bir canlı, anne rahminin içindeki sıvıdan önce damarlara dolan kan ile hayat bulmaktadır. Annenin bebeğe vermiş olduğu kan rahimde onu canlı tutan iki sıvıdan biridir. Ancak canlılar için yaşamsal sıvı olan kan, bilinçdışında olumsuz bir anlam taşımaktadır. Bachelard'ın belirttiği üzere kan gibi tehdit edici bir vücut sıvısıyla karşılaşan insanlar buna tepki vermektedir çünkü kan özünde korku veren bir sıvıdır (2006:73). Bu bağlamda anne rahminin alegorisi olarak kullanılan banyonun hayat vermesi gerekirken, filmde tam tersi hayattan koparan bir mekân olarak temsil edildiği görülmektedir. Yönetmen, canlılar için en

temel iki sıvı olan kan ve suyu kullanarak bilinçdışında güvenli bölge olan anne rahmine dönme isteğine zarar vermektedir. Bu ise huzursuzluğu tetikleyerek izleyicinin korkmasına sebep olmaktadır. Nitekim Takako'nun eşi Yuting'in kanlar içinde küvete sarılmış halde bulması, onun tehlike anında anne rahmine dönme refleksine örnek olarak verilebilmektedir.

1970'li yıllarda tüm dünyada etkili olan feminist akımların, Japonya'da yaşayan kadınları da büyük ölçüde etkilediği bilinmektedir. Geleneksel kadın ve erkek rollerinin sorgulandığı o dönemde toplumda birtakım korkuların oluşmaya başladığı görülmüştür. Yaşanan büyük savaş sonrası hızlı bir toparlanma süreci geçiren Japonya, batılılaşma yolunda attığı adımların ardından teknoloji ve sanayi alanında sayılı ülkelerin içinde yer almaya başlamıştır. Bu hızlı gelişme dönemi, birtakım toplumsal sorunları da beraberinde getirmiştir. Özellikle gençler arasında yaygınlaşan teknolojik aletlerin kullanımıyla sosyal ilişkilerin azaldığı yargısını doğurmuş, dolayısıyla teknoloji canavarlaştırılarak tekinsiz olarak görülmeye başlanmıştır (McRoy, 2008). Öte yandan Japonya'da, Çin'den gelen Konfüçyüs ahlâkının bir öğretisi olan kadının eşine ve evladına hizmet etmesi gerektiği anlayışı, kadınların kamusal alanda daha fazla yer bulmasıyla yıkılmaya başlamıştır. 1980'ler ve 1990'ların başında hükümet, genç kadınların geleneksel rolleri üstlenmekle ilgili isteksizliklerini ele alan araştırmalar yapılmış, Japon medyası, Japon kadınların giderek artan bağımsızlıklarını mercek altına almıştır. Medya, evli olmayan zengin kadınları bencil ve şımarık olarak nitelendirip onlara zengin kadınlara yönelik popüler bir derginin adı olan *Hanakozoku* lakabını takmıştır. *Hanakozoku* kadınları ile ilgili en büyük medya skandalı 1980'lerin sonunda patlak vermiş olan sarı taksi olayı olmuştur. Sarı taksi, boş vakte sahip zengin ve genç kadınların cinsel ilişkiler yaşamak için egzotik yerlere seyahat etmesini tanımlamak için kullanılmıştır. Medyada asıl yer bulan ise Japon kadınlarının cinsel aktifliği değil, cinsel ilişki yaşamak için Japon erkeklerini tercih etmemeleri olmuştur (Şen, 2014:240). Kadınların özellikle cinsel anlamda görece özgür olmaya başladığı 1990'lı yıllarda toplumda hâkim olan 'özgür kadın korkusu' teknolojiye karşı duyulan kaygı ile birleşerek hem kadın hem teknoloji korkusunun bir arada sunulduğu korku filmlerinin çekilmesini sağlamıştır. Bu yapımlardan biri olan *Chakuskin Ari-2* filminde lanet, cep telefonları aracılığıyla yayılmakta, liseli ve üniversiteli kızlar arasında yoğun olarak kullanılan cep telefonlarına gelen çağrıya cevap veren kişiler, hayalet tarafından öldürülmektedir. Ölen genç kızların birçoğunun ise kendine güvenen ve özgür olarak nitelenen kızlar olması dikkat çekmektedir. Serinin ilk filminde Mimiko adlı küçük bir kızın kardeşine sürekli zarar verdiği için annesi tarafından ölüme terk edildiği görülür. Astım krizi sonrası ölen Mimiko, intikamcı hayalet olarak geri döner ve ilk olarak annesini, ardından annesinin telefonunda kayıtlı olan kişileri öldürmeye başlar. Lanetin devam ettiği serinin ikinci filminde Mimiko'nun tecavüz sonucu doğan bir

çocuk olduğu anlaşılır. İstenmeyen bir çocuk olan Mimiko'nun vermiş olduğu tüm zararlar bu temele dayandırılmaktadır.

Film boyunca teknolojinin zararları alt metin halinde aktarılmaya devam etmektedir. Gazeteci Takako, Kyoko ve Naoto ile birlikte Mimiko'nun büyük babasının yaşadığı Tayvan'a gider. Mimiko'nun babasını öldürmüş olan yaşlı adam evinde ölü olarak bulunur. Elinde ise bir cep telefonu vardır. Takako lanetin Mimiko'ya dedesinin telefonundan geçtiğini öğrenir. Farklı ve daha büyük bir lanetin varlığını öğrenen Takako, maden ocağının yakınında bulunan terk edilmiş bir kasabada yaşanan olayları araştırır. Yaşlı bir kasaba sakini, kasabada yaşayan Li Li adında bir kızın ölümleri tahmin ettiği için ağzı dikilerek mağaraya hapsedildiğini öğrenir. Küçük kızın zaten var olan sezgisel yeteneği, madendeki ölümüyle daha da güçlenmiş, bu mekânı zamansal değişimlerin gerçekleşebildiği bir evren haline getirebilmiştir. Film içerisinde, Li Li hakkında şehir efsanelerinin anlatıldığı da görülmektedir. Madenin çıkışındaki baz istasyonu aracılığıyla lanet, cep telefonlarına iletilebilmekte, bu da tehdidi kitlelere yaymaktadır. Kurulan ilk bağlantının ardından kişilerin telefon rehberleri aracılığıyla sonsuza kadar sürebilmektedir. İnsanlar cep telefonu kullanmayı sürdürdükçe onu ortadan kaldırmak imkânsızdır ve cep telefonları artık modern dünyanın vazgeçilmez birer parçası olmuştur (Zıraman, 2012). Buna göre madendeki baz istasyonunun kolektif bilinçdışı görevi gördüğü de düşünülmektedir. Jung'un bütün insanlıkta ortak olarak bulunduğu inandığı kolektif bilinçdışı, atalardan gelen öğretileri içermekte ve bunlar; dini inanışlar, masallar ve edebiyat ile açığa çıkmaktadır (2016: 42). Lanetin doğduğu maden ise anne arketipinin simgelerinden biri olan mağara ile özdeşleşmektedir (Jung, 2015:123). Bundan hareketle madende doğan lanetin baz istasyonu ile tüm dünyaya yayıldığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Lanet hakkında oluşan şehir efsaneleri ise kolektif bilinçdışında yer alan kötü ruh inancının bireyler tarafından hemen benimsendiğini ve olası karşılandığını göstermektedir.

Filmin başında varlığı ile tekinsizlik hissi yaratan su arketipi, hikâyenin ikinci yarısında ölümün yayıldığı zehirli bir kaynak olarak geçmektedir. Kasaba sakinleri, maden yakınında bulunan su kaynağında zehirli bir madde olduğunu bilmeden sudan içmektedir. Küçük kız Li Li ise sahip olduğu sezgisel yetenekle bu sudan zehirlenen insanların ne zaman öleceğini tahmin edebilmektedir. Burada da görüldüğü üzere su arketipinin, film boyunca hem fiziki hem de soyut anlamlar üstlendiği görülmektedir. Su bir yandan tekinsizlik ve tehdit edici bir etki yaratırken diğer yandan maddesel anlamda ölümü yayan araç olarak sunulmaktadır.

5. SONUÇ

Sinemada Su Arketipinin Kullanımı: 2000 Sonrası Japon Korku Sineması Örneği adlı çalışmanın birinci bölümünde arketip kavramı ve arketipsel sembolizme yönelik kapsamlı bir araştırma yapılmış, kavramın sahibi Carl Gustav Jung'un Analitik Psikoloji çalışmaları irdelenmiştir. Jung'un bütün insanlıkta var olduğuna inandığı kolektif bilinçdışı, atalardan gelen öğretileri içermekte ve bunlar; dini inanışlar, masallar ve edebiyat ile açığa çıkmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca kalıtsal bir düşünce sistemini masal ve mitlerle sonraki nesillere aktarımını sağlayan kolektif bilinçdışının içeriğini oluşturan ise arketiplerdir. Durum arketipleri, simgesel arketipler ve karakter arketipleri şeklinde sınıflandırılan arketipler, sinemada etkin bir biçimde kullanılmaktadır. En sık karşılaşılan simgesel arketiplerden olan ve bu çalışmanın da konusunu oluşturan su, arketipsel sembolizmde; yaratılış, arınma, bereket ve sonsuzluğu ifade etmektedir. Kaostan kozmoza geçişte bir kanal görevi gören su, Jung'un arketip kavramı içerisinde ilksel imgelerden biri olarak yer almıştır. Su, varlığın özü olarak sunulmuş, manevilik ve sonsuzluğun yanı sıra yaratılıştaki gizemin de temsilinde kullanılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde insan yaşamının büyük bir parçasını oluşturan mitolojik ve dini inanışlarda suyun rolünün tarih boyunca ne şekilde sunulduğu incelenmiştir. Batı, Doğu ve Mısır mitleri şeklinde sınıflandırılan bölümde konuya ilişkin pek çok kaynak gözden geçirilmiştir. Mitolojik söylenceler üzerinde yapılan araştırmalarda suyun, yaratıcının ilk mekânı, var oluşun ve yok oluşun yanı sıra kutsalın tezahürü olarak da ifade edildiği görülmüştür. Yaratılışın ilk anından itibaren hemen her anlatımda yer alan su, mitolojinin en sık kullandığı sembollerden biri olmuştur. Varlığın özü şeklinde betimlenen su, aynı zamanda taşıdığı tanrısal güç ile evreni yok edebilecek bir fenomen olarak temsil edilmiştir. Mitlerin birçoğunda tanrı ile ilişkilendirilen suyun, özellikle herhangi bir şeklinin olmayışı ve var olan her şeyi içinden çıkarıyor olması dolayısıyla, tanrısal bir varlık olarak kabul edildiği saptanmıştır.

İkinci bölümün diğer kısmında, dünya nüfusunun büyük bir çoğunluğunun inanışını kapsayan Musevilik, Hristiyanlık ve Müslümanlığın içinde bulunduğu üç semavi din ve Japon dinlerinin kutsal metinleri incelenmiş, yapılan araştırmalarda su arketipinin ilahi olana ulaşmanın anahtarı olduğu görüşünün ağırlıkta olduğu görülmüştür. Musevilik ve Hristiyanlığın yaratılış söylencelerinde yaşamın sudan meydana geldiğine inanılırken, İslâm inancında her şeyden önce Tanrı'nın var olduğu, ancak yaratılan ilk maddenin su olduğu

sonucu ortaya çıkmıştır. Üç semavi dinde de su, manevi olana ulaşmak için gerekli madde, ruhu ve bedeni arındıran kutsal bir unsur şeklinde tasvir edilmiştir. Su, çalışmanın ana unsurlarından biri olan Japon halk dinlerinde ise büyük bir fenomen olarak görülmüş, varoluşun kaynağı olmakla birlikte her türlü kozmik tezahürün mimarı ve yaşamın özü şeklinde temsil edildiği görülmüştür.

Çalışmanın üçüncü bölümünde sinemada su arketipi, korku ve Japon korku sinemasının özellikleri incelenmiş; bu doğrultuda suyun filmlerde temsil ettiği üç önemli özellik çerçevesinde sınıflandırma yapılmıştır. Sinemada su arketipi; yıkıcı ve tehdit edici, ölüm ve yeniden doğuş ile arındırıcı özelliklerine göre değerlendirilmiştir. Su temasının baskın olduğu filmlerde suyun yıkıcı ve tehdit ediciliği genellikle insan davranışlarının doğaya verdiği zararın yine doğanın eliyle cezalandırıldığı vurgusuyla anlatıldığı görülmüştür. Bazı filmlerde dişilik, doğum ve yaratımın gerçekleştiği mekân şeklinde olumlu yönleriyle işlenen su arketipinin, kıyamet, bilim kurgu ve fantastik temalı filmlerin birçoğunda yok edici yani gölge yönüyle kullanıldığı dikkat çekmiştir. Varlığıyla bir tehdit unsuru olan suyun yoksunluğunun da aynı ölçüde tehlike taşıdığı belirlenmiştir. Ölüm ve yeniden doğuş özelliği kapsamında izlenen filmlerde bu durumunun çoğu filmde su arketipiyle birlikte sunulduğu saptanmıştır. Örnek filmler değerlendirildiğinde su arketipinin bireyin bilinçdışında ölüm ve yeniden doğum anlamlarını çağrıştırmada kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Su arketipinin birey için her şeyin sonu olarak kabul edilen ölümün sunuluşunda ve içsel yolculuktan sonra gerçekleşen dönüşüm olan yeniden doğumun temsilinde de yer aldığı görülmüştür. Su arketipinin arındırıcı özelliğinin ön planda olduğu filmlerde ise genellikle günahlardan yıkayan, keder ve üzüntüyü alıp götüren olumlu bir arketip şeklinde aktarıldığı ortaya çıkmıştır. Saflık durumunun ve iyi olanın temsilinde yer alan su arketipi, fiziksel varlığıyla arındıran bir kurtarıcı olurken, metafiziki yönüyle de ruhun temizlendiği bir alan olarak sunulmuştur.

Üçüncü bölümün bir diğer alt başlığında ise korku sineması ile Japon korku sinemasının tarihi, gelişimi ve özellikleri üzerinde durulmuştur. İlk ortaya çıktığı andan itibaren dikkat çeken korku türü, ekonomik sıkıntılar, bunalımlar, savaşlar ve küresel krizlerin toplum üzerinde yaratmış olduğu buhran ve kaygıyı yansıtmıştır. Her toplumun kendine ait korku unsurlarının olması, türün gelişimine katkıda bulunmuştur. Kendine has hikâyeleriyle korku türüne farklı konular sunan Japon korku sineması, halkın sahip olduğu gelenek ve inanışları kullanarak filmler üretmiştir. Japon halk inanışında önemli bir yere sahip olan

Kaidan (hayalet) korku hikâyelerinin, modern korku sinemasının özünü oluşturduğu görülmüştür. Japon toplumunun geçmişte yaşadığı büyük savaşlar ve kolektif bellekte yer alan mevcut inanışlar, korku türünün beslendiği kaynaklar arasında yer almıştır. 1950 yıllarından sonra önemli yapımlar ortaya koyan Japon korku sinemasında büyük oranda halkın korkularının işlendiği görülmüştür. II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan yıkım ve sosyal alanlarda kadının daha fazla yer bulması, ataerkil yapıya sahip olan toplumda bir korku yaratmış, oluşan kolektif korkunun dışavurumu kadınların intikamcı ruh olarak geri döndüğü ve teknolojinin kötücüllüğünün vurgulandığı filmler şeklinde açığa çıkmıştır. Kadının değişen sosyal konumunun, ataerkil yapıya sahip olan Japon toplumunda kadına yönelik kaygıları artırdığını söylemek mümkündür. Ortaya çıkan bu tehdit durumunun korku filmlerindeki yansıması ise şeytanlaştırılmış intikamcı kadın ruhlar şeklinde olmuştur.

Çalışmanın son bölümünde ise 2000 sonrası Japon korku sinemasında su arketipinin gölge yönünü korku unsuru yaratmak üzere kullanan üç film incelenmiştir. Sinemada intikamcı ruh ögesine sıklıkla başvuran ve Japon korku sinemasının adını dünyaya duyuran yönetmen Hideo Nakata'nın *Karanlık Sular* filmiyle başlayan değerlendirme, *Ju-On* ve *Chakushin Ari-2* filmiyle son bulmuştur. *Karanlık Sular* filminin birincil teması, eşinden boşanmak üzere olan bir kadının toplumun normlarına karşı ayakta durmaya çalışması ve bu nedenle kızının ihtiyaçlarını karşılayamamasıdır. Film atmosferi, normal Japon halkının yaşamından farklı olarak puslu, gri betonarme yapılar ile kalabalık insan yaşamlarının az olduğu uzak mahallelerin görüntüsüyle adeta bilinçdışı bir mekân havası yaratmaktadır. *Karanlık*, rutubetli apartman tek başına çocuk yetiştirmeye çalışan kadının kendini çaresiz ve yetersiz hissetmesine neden olmaktadır. Filmin sağanak yağmurla başladığı ilk dakikalardan itibaren su arketipinin tekinsizlik hissi yarattığı görülmektedir. Tekinsizlik hissi, kayıp çocuk Mitsuko'nun bir tehdit oluşturmaya başlamasıyla birlikte suyun yıkıcı yönüne dönüşmektedir. Farklı zihinsel durumların açığa çıkmasını sağlayan su, film boyunca annenin ruhsal durumunu da yansıtmaktadır. Mitsuko eşikteki bir varlıktır ve onun bu dünyayla ilişkisi her zaman su aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu kimi zaman bardaktaki su, kimi zaman da küvette ya da tavandan akan su yoluyla Mitsuko'nun İkuko ve Yoshimi ile iletişim kurduğu bir araçtır.

Su arketipinin gölge yönünün vurgulandığı filmde renklerin de anlam oluşturduğu görülmektedir. Filmin başında tavandan sızan sular intikamcı ruhun harekete geçmesiyle kirlenmeye başlamaktadır. Başta yağmur ve berrak damlalar şeklinde sunulan su, ilerleyen

sahnelerde siyaha dönüşmektedir. Freud'un psikanalizinde temiz suyun, saflığını kaybeden için tekrar bu saflığa ulaşma isteğini ifade ettiği saptanmıştır. Anne rahmindeki suyun saflık hali ile ilişkili olduğu, bu sebeple suya girme isteğini de kişinin geriye dönme ve annesinin rahminde güvende olma isteğiyle açıklanabileceği düşünülmüştür. Anne rahmi alegorisini sıklıkla kullanan yönetmen, film boyunca küvet, asansör ve su deposunun tekinsizliğini aktarmış dolayısıyla suyun gölge yönü anne rahmine geri dönme isteğine zarar vermiştir. Siyah su dolu küvet sahnesinin ardından asansörde kırmızıya yakın bir renge dönüşen suyun, yeniden doğumu çağrıştırdığı da görülmüştür. Asansörde yeniden doğumu deneyimleyen Yoshimi, su gibi akışkan bir hale gelerek hem yaşayanların hem de ölümlerin dünyasında var olabilir hale gelmektedir. Öteki dünya ve yaşayanların dünyası arasında bir köprü vazifesi gören su; *Karanlık Sular* filminde yıkıcı, tehdit edici ve ölümün açığa çıktığı mekân olarak yer bulmaktadır.

İncelenen ikinci film, Japon korku sinemasının popüler yönetmenlerinden biri olan Takashi Shimizu'nun, ülkesinin geleneksel korku motiflerini *slasher* türüyle bir araya getirdiği popüler yapımlardan olan *Ju-On* filmidir. *Ju-On* serisinin tüm açılış sahnelerinde bir açıklama yazısı görülmektedir. Yazıda; "Bir insan güçlü bir öfke ile ölürse, lanet doğar. Lanet ölümün gerçekleştiği yerde birikir. Lanetle karşılaşanlar ondan asla kurtulamazlar" ifadeleri yer almaktadır. Japon korku sinemasında sıklıkla kullanılan intikamcı hayalet ögesi, *Ju-On* film serisinde yine bir kadın olarak açığa çıkmıştır. Kadın korkusunun dönemin psikolojisinin ürünü olduğu filmlerde, bireyin bilinçdışında olumlu anlamlara sahip tüm güvenli alanlar tekinsizleştirilmiştir. Anne arketipinin sembollerinden olan banyonun bu tekinsizliğin üretildiği alanlardan biri olduğu ortaya çıkmıştır. *Ju-On* serisi ve daha birçok filmde intikamcı hayaletlerin evin en güvenli yerlerinden biri olan banyoları veya güneş ışığının girmediği karanlık, kirli yatak odalarını mesken tuttukları görülmüştür. Anne rahmi alegorisinin kullanıldığı filmde Katsuya'nın kardeşi Hitomi bir tehdit sezdiğinde yatağına giderek cenin pozisyonunda kendini koruma altına almaktadır. Anne rahminin güvenli alanına dönmeye çalışan Hitomi, hayaletin saldırısına uğrar ve birdenbire yok olur. Hayalet tehdidiyle karşı karşıya kalan sosyal hizmet görevlisi Rika, yatağında cenin pozisyonunda uyuyarak bir süre anne rahminin güvenli alanına dönmektedir. Banyo ve yatak odası gibi tekinsizlik hissinin yaratıldığı bu mekânlar, aynı zamanda ruhani varlıkların dünyası ile yaşayanların dünyasına açılan bir kapı olarak görülmektedir. Suyun uğursuz bir haber taşıdığı mesajının sıklıkla verildiği filmde, musluklardan akan veya damlayan sular hayaletin getireceği yıkımın habercisi konumunda yer almaktadır. Filmde su arketipinin, tehdit edici özelliğinin yanı sıra ölümün gerçekleştiği mekân olarak kullanıldığı sonucu ortaya çıkmıştır.

İncelenen son film, teknolojinin kötücüllüğünün işlendiği *Chakuskin Ari* serisinin ikinci filmidir. Astım hastası iken annesi tarafından ölüme terk edilen Mimiko adında bir kızın intikamcı ruhunun geri dönüp insanları öldürmesi, serinin ikinci filminde farklı bir nedene bağlanmıştır. İlk filmde lanetin Mimiko ile başladığı görülürken, ikinci filmde daha acı bir şekilde ölen Li Li'nin ölüme terk edildiği mağaradan dünyaya yayıldığı aktarılmıştır. Japon korku sinemasının sıklıkla kullandığı sağanak yağışlı açılış sahnelerindeki su arketipinin izleyiciye kötü şeylerin yaşanacağını haber vermek için kullanıldığı düşünülmüştür. “Yağmur yağınca ölümlerin ruhu dünyaya inermiş” sözleriyle başlayan filmde suyun korku filminde ölümlerin dünyası ile canlıların dünyası arasında geçiş sağlayan akışkan bir uzam, aynı zamanda yaklaşan uğursuzlukların habercisi olan tehdit edici bir rol üstlendiği görülmüştür. Su sesinin de korku ögesi olarak kullanıldığı filmde, hayaletin zarar vermeden önce musluk veya yağmur sesiyle mesaj verdiği belirlenmiştir. Film boyunca mağara ve baz istasyonu gibi öğelerin kolektif bilinçdışını yansıttığı görülmüştür. Jung'un bütün insanlıkta bulunduğu inandığı kolektif bilinçdışı, atalardan gelen öğretileri içermekte ve bunlar; dini inanışlar, masallar ve edebiyat ile açığa çıkmaktadır. Lanetin doğduğu maden ise anne arketipinin simgelerinden biri olan mağara ile özdeşleşmektedir. Bu ise madende doğan lanetin baz istasyonu ile tüm dünyaya yayıldığı sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Lanet hakkında oluşan şehir efsaneleri ise kolektif bilinçdışında yer alan kötü ruh inanışının bireyler tarafından kolaylıkla benimsendiğini ve olası karşılandığını göstermektedir. Filmin başında oluşturduğu atmosfer ile tekinsizlik hissi yaratan su arketipi, hikâyenin ikinci yarısında ölümün yayıldığı zehirli bir su kaynağı olarak geçmektedir. Burada da görüldüğü üzere su arketipinin, film boyunca hem fiziki hem de metafiziki anlamlar üstlendiği belirlenmiştir. Suyun gölge yönü bir yandan tekinsizlik ve tehdit edici bir etki yaratırken diğer yandan suyun maddesel anlamda ölümü yayan araç olarak sunulduğu görülmüştür.

Sonuç olarak analiz edilen filmlerden elde edilen verilere göre, Japon korku sinemasının başta kolektif bellek olmak üzere mitolojik ve dini inanışlardan beslendiği saptanmıştır. Japon korku sinemasında yer alan mevcut korku öğeleri, kolektif bilinçdışının temsil alanını oluşturmaktadır. Her şeyin bir ruhu olduğu inanışının Japon halk geleneklerinin özünü oluşturması, filmlerde hayalet korkusu şeklinde açığa çıkmıştır. Ülkenin tarihinde yaşanan trajediler ve kadının değişen konumuyla birlikte kolektif korku oluşmuş; bu ise intikamcı kadın hayaletlerin yer aldığı korku filmlerinin çekilmesine neden olmuştur. Jung'un arketiplerinden olan su arketipi, tarih boyunca arındırıcı, hayat verici ve tanrısal bir güç şeklinde tasvir edilirken, Japon korku filmlerinde gölge yönü olan yıkıcı, tehdit edici ve

ölümün gerçekleştiği mekân şeklinde kullanıldığı görülmüştür. İncelenen filmlerin ortak noktası, su arketipinin tekinsizliği tetiklemesi şeklinde açığa çıkmaktadır. Filmlerde hayaletlerin kullandığı mekânların; karanlık, kirli ve ıslak alanlar olması dikkat çekerken, kötülüğün yine buralardan yayıldığı sonucuna ulaşılmaktadır. Su yaşayanlar ile ölülerin dünyası arasında bir eşik olarak temsil edilirken, kötücül varlıkların genellikle suyu kullanarak yaşayanlarla iletişime geçtikleri görülmüştür. Filmlerin ortak noktalarından bir diğeri ise suyun temsil alanından biri olan anne rahmi alegorisinin kullanılması olmuştur. Yapılan incelemeler sonucunda bireyin kendini en güvende hissettiği yerlerden biri olduğu düşünülen anne rahmine dönüşün başlı başına tekinsizlik ögesi olarak sunulmasının, izleyici üzerinde tehdit edici etkiye neden olduğu saptanmıştır. Bundan hareketle tezin genelinden çıkarılan sonucun; Japon korku sinemasında su arketipinin korku unsuru yaratmadaki payının yüksek olduğu ve söz konusu filmlerin bu durumdan bağımsız düşünölemeyeceği yönünde olduğunu söylemek mümkündür.

6. KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ahmedi, B. (2016). *Kayıp Umudun İzinde: Andrey Tarkovski Sineması*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Alkan, M. (2019, Şubat 24). *Cennetteki Irmaklar, Köşkler Saraylar*. Araştırmacı Yazarlar. <http://arastirmaciyazarlar.com.tr/yazar.asp?yaziID=5602> 05.03.2022- 20.00.
- Alsaç, F. (2017). *Anadolu Masallarında Yapı, İzlek ve Masal Kahramanlarının Tip Tahlili*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Elazığ.
- Arıkan, S. (2012). *Sırça Fanus'ta Esther'in İntiharının Anne Rahmine Geri Dönme Çabası Bağlamında İncelenmesi*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 16 (2): 99-112.
- Arslan, E. (2021, Ocak 13) *Mucize Ekonomi! Balon Ekonomiden Günümüze Japonya Ekonomisi*, <https://www.kariyerimdergisi.com/mucize-ekonomi-balon-ekonomiden-gunumuze-japonya-ekonomisi/> 18.07.2022-16.00.
- Avino, S. (2009). *Impure Ghosts: Japanese Horror Films and the Religions of Japan*. Chicago. Chicago Theological Seminary.
- Aytekin, M. (2013). *Korku Sinemasında Türler*. Atatürk İletişim Dergisi, (5), 63-84.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve Rüşler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batuk, C. (2020). *Sakramentler*. İzmir.
- Baysal, N. (2019). *Türk Halk Kültüründe Su*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, İzmir.
- Betton, G. (1986). *Sinema Tarihi- Başlangıcından 1986'ya Kadar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beytur, T. (2017). *Carl Gustav Jung'da Bilinçli Davranış ve İçgüdü*, Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Kırklareli.
- Bilen, M. (2013). *Korku-Gerilim Sinemasında Aydınlatma Kullanımı ile Atmosfer-Duygu Yaratımı: Siyah Kuğu Film Örneği*. Maltepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Blech, B. (2004). *Yahudi Tarihi ve Kültürü*. İstanbul: Gözlem Gazetesi Basın ve Yayın A.Ş.

- Bredley. C. (2017, Nisan 3). *Analysing Water and It'Significance in Film*. Mediafactory. <http://www.mediafactory.org.au/cheyenne-bradley/2017/04/03/analysing-water-and-its-significance-in-film/> 03.05.2022-23:43.
- Byaat, A. S. (2013). *Ragnarök: Tanrıların Alacakaranlığı*. İstanbul: İttaki Yayınları.
- Celal, M. (2013). *Zen Budizm - D.T. Suzuki'den Seçme Yazılar* – (Çeviri: İ. Güngören). İstanbul: Yol Yayınları (Eserin orijinali 1997’de yayınlandı).
- Çivici, D. (2021). Baba Kompleksi, <https://pavonisegitim.com/2021/02/14/baba-kompleksi/> 14.06.22- 16.00.
- Çizikçi, S.Y. (2015). *Ön Asya Mitolojisi ve İkonografisi, Asur ve Babil Mitolojisi*. 19 Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Duca, L.(1993). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Durkheim, E. (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. İstanbul: Ataç Yayınları.
- Elçi, R.H. (2016). *Dünya Dinlerinde Hristiyanlık*. İstanbul: Festival Yayınları.
- Elçi, R.H. (2016). *Dünya Dinlerinden Hristiyanlık*. İstanbul: Festival Yayıncılık.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*.İstanbul: Om Yayınevi.
- Eliade, M. (2005). *Dinler Tarihi: İnançlar ve İbadetlerin Morfolojisi*. İstanbul: Serhat Kitabevi.
- Eliade, M.(1992). *İmgeler ve Simgeler*. Ankara: Gece Yayınları.
- Eliade, M., Couliano, I. P. (1997). *Dinler Tarihi Sözlüğü*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Erengil, C. (2004). *Budizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erus, Z.Ç.,Gürkan, H. (2012).*Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış*. Selçuk İletişim Dergisi, 206-217.
- Esin, O. (2018). *İnanç Temelinde Suyun Yaratılış Düşüncesi ve Geleneksel Yapı Üzerindeki Etkisi*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 11 (58).
- Freud, S. (1995). *Dinin Kökenleri*. Ankara: Öteki Yayınevi.

- Freud, S. (2012). *Musa ve Tek Tanrılı Din*. İstanbul: Say Yayınları.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gezgin, D. (2009) *Su Mitosları*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Graves, R. (2004) . *Yunan Mitleri*. Ankara: Say Yayınları.
- Güç, A., Sert, E. (2020). *Budizm 'de Dört Temel Gerçek, Sekiz Dilimli Yol ve Nirvana*. İslam Medeniyetleri Araştırma Dergisi, 5 (12), 3-28.
- Gülcan, C. (2020). *Psikolojik Tipler ve Jung Psikolojisi Üzerine Bir Değerlendirme*, Eskişehir.
- Güleş, D. (2020, Haziran 11). *Andrey Tarkovski'nin Mistisizmine Muhayyel Bir Bakış*. Karakoymono.<https://karakoymono.com/2020/06/11/stalker-neyin-izini-suruyor-andrey-tarkovskinin-mistisizmine-muhayyel-bir-bakis/> 01.05.2022-22.00.
- Gündüz, Ş. (1998). *Din ve İnanç Sözlüğü*. Konya: Vadi Yayınları.
- Gürses, İ. (2007). *Jung'cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği*. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 16 (1), 77-96.
- Heidel, A. (2000). *Enuma Eliş, Babil Yaratılış Destanı*. İstanbul: Ayraç Yayınevi.
- Homeros. (2017). *İlyada*. Ankara: Yasan Yayınevi.
- Hooke, S. H. (1993). *Ortadoğu Mitolojisi- Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hristiyan Mitosları*. Ankara: İmge Kitabevi.
- <http://www.kuran.diyaret.gov.tr> 16.03.2022- 22.00.
- <https://acikkuran.com/2/19> 16.03.2022-23.00.
- <https://www.kuranvemeali.com/secde-suresi/7-ayeti-meali> 16.03.2022-22.30.
- Hyde, M., Mcguinness, M. (1997). *Yeni Başlayanlar İçin Jung*. İstanbul: AD Yayınları.
- Indick, W. (2011). *Senaryo Yazarları için Psikoloji*. (Çeviren: Ertan Yılmaz ve Yeliz Karaarslan). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Jung, C. G. (1953). *Two Essays on Analytical Psychology -The Collected Works Vol. 7, Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Boks, New York*.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. İstanbul: Payel Yayınları.

- Jung, C. G. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C.G. (2001). *Anılar, Düşler ve Düşünceler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kalın, F. (2012). *Rudolf Otto 'da Din Kutsallık ve Mistik Tecrübe*, Doktora Tezi, Erzurum.
- Karataş, H. (2013). *Sakyamuni Buda 'nın Tarihsel Kişiliği ve Öğretisinin Yeni Bir Din Haline Geliş Süreci*. Dini Araştırmalar Dergisi, 16 (42), 129-142).
- Kaya, K. (1997). *Hint Mitolojisi Sözlüğü*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Küçük, A., Tümer, G., ve Küçük, M. A. (2017) *Dinler Tarihi*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Mackenzie, D. A. (1996). *Çin ve Japon Mitolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Malinowski, B. (1990). *Büyü, Bilim ve Din*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Mannoni, P. (1992). *Korku*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Martin, N. K. (2008). "Dread of Mothering: Plumbing the Depths of Dark Water", Jump Cut. <https://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/darkWater/text.html> 15.07.22-12.00.
- McROY, J. (2005). *Japanese Horror Cinema*, Edinburgh University Press Ltd., Great Britain.
- Morris, B. (2004). *Din Üzerine Antropolojik İncelemeler*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Orta, N. (2008). *Hollywood Sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Gelişen Korumacı Tedbirler*, Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, 13 (13), 161-169.
- Örnek, S. V. (1971). *Etnoloji Sözlüğü*. Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Özsoy, M. (2017). *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski - John Gianvito*. Sine Filozofi Dergisi, 2 (3), 171-173.
- Öztürk, B., Sarıman, E. (2021). *Korku Sinemasında Mekan Algısının "Gerçek Mekan" Olgusu Üzerinden Değerlendirilmesi: Session 9 (Son Seans) Filmi*. Mimarlık ve Yaşam Dergisi, 6 (2), 565-581.
- Rank, O. (2016). *Kahramanın Doğuş Miti, Mitolojisinin Psikolojik Yorumu*. İstanbul: Pinhan Yayınevi.
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi, Büyük Destan ve Söylenceler*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

- Rucka, (2005, Aralık 21) Nicholas; “Dark Water”, Midnight Eye, The Latest and The Best in Japanese Cinema, <http://www.midnighteye.com/reviews/darkwater.shtml> 14.05.2022-15.00.
- Ryan, M., Kellner, D. (2010). *Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schimmel, A. (2004). *Tanrının Yeryüzündeki İşaretleri*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo, G. (2014). *Korkunun ve Dehşetin Kapıları*. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.
- Sekmen, M. (2022). *Babanın Adını Reddetme Temelinde “The Piano” Filmine Lacancı Bakış*. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (26), 551-563.
- Serrican, E. (2015). *Carl Gustav Jung’un Analitik Psikoloji Kuramındaki Arketip Kavramının Edebiyata Yansıması*. International Journal of Social Sciences and Education Research, 1(4), 1205-1215.
- Seyidoğlu, B. (1992). *Türk Dünyası El Kitabı*. Ankara.
- Sezen, G. (2020). *Klasik Türk Şiirinde Su*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.
- Sözen, M. (2017). *Anlatımsal Bir Öge Olarak Sinemada Ses Efektleri: Tanımlamalar, Filmler, Çözümlemeler*. Akademik Bakış Dergisi, 477-503.
- Storr, A. (2006). *Jung’dan Seçme Yazılar*. (Çeviren. Özşar, L.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Sungurlar, I. (2013) *Bir Arketip Olarak Gölge*. Işık Üniversitesi, İstanbul.
- Şahin, D. (2017). *Roma Mitolojisi*. İstanbul: SD Yayınevi.
- Şahin, D. (2017). *Roma Mitolojisi*. İstanbul: Uludağ Üniversitesi Yayınları.
- Şen, A. (2014). *Kayıp, Keşif, Yolculuk...Japon Sineması Manga ve Anime*. İstanbul, Doğu Kitabevi.
- Şenavcu, H.İ. (2019). *Japon Dinleri.*, Ş. Gündüz (Editör), *Dünya Dinleri* (267-286) (Birinci baskı). İstanbul. MinelNihal Yayınları.
- Şentürk, L. (2019). *İslam İlmihali*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Tecimer, Ö. (2005). *Sinema ve Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B Yayınları.
- Temuçin, R. (2020, Temmuz 27). *Trajik Bir Son Ophelia*. Karmakaset.

- Thilly, F. (2000). *Felsefenin Öyküsü: Yunan ve Ortaçağ Felsefesi*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Thompson, Emily. (2020, Haziran 3) *Kobe Çocuk Katili*, <https://morbidity.com/the-kobe-child-killer/15.08.22-15.00>.
- Tuğan, N. H.(2017). 2. *Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat, Bilim Tarihi Sempozyumu*”, “*Alman Dışavurumcu Sinemasında Mizansen*”. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Ankara.
- Tunalı. D. (2021). “*Boşluk*”un *Ontolojisi Olarak Angelopoulos Sineması: Sonsuzluk ve Bir Gün*. Sinefilozofî Dergisi, Özel Sayı (3), 260-281.
- Yaşkan, S. (2020). *Şintoizmde İbadet*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Dinler Tarihi Bilim Dalı, Ankara.
- Yen, A. (1975). *Çin ve Japonya’da Shang-ssu Festivali ve Efsaneleri*. Asya Folklor Çalışmaları, 45-85.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, M. (2007) *Mircae Eliade’de “Kutsal veKutsal Zaman” Kavramı*. Dini Araştırmalar Dergisi, 10 (28), 59-82.
- Yılmaz, S. (2020). *Sinemada Türler: Üç Tür Değerlendirmesi*. Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı.