



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SİNEMA VE TELEVİZYON ANASANAT DALI

**KANETO SHİNDŌ SİNEMASINDA ANİMA VE ANİMUS:
JAPON RUHUNUN ARKETİPLERİ**

EHAT ASRIN DEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANTALYA- 2025



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SİNEMA VE TELEVİZYON ANASANAT DALI

**KANETO SHİNDŌ SİNEMASINDA ANİMA VE ANİMUS: JAPON
RUHUNUN ARKETİPLERİ**

EHAT ASRIN DEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DR. ÖĞR.ÜYESİ RANA İĞNECİ SÜZEN

ANTALYA- 2025

KABUL VE ONAY SAYFASI

Ehat Asrın Demir tarafından hazırlanan ‘Kaneto Shindo Sinemasında Anima ve Animus: Japon Ruhunun Arketipleri’ başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Sinema Televizyon Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı	Dr.Öğr.Üyesi Rana İğneci Süzen	İmza
Jüri Üyesi	Dr.Öğr.Üyesi Oğuzhan Ersümer	İmza
Jüri Üyesi	Dr.Öğr.Üyesi Pelin Ügümü Aktaş	İmza

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

T.C
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	EHAT ASRİN DEMİR
	Numarası	202253008005
	Anasanat Dalı	SİNEMA-TV
	Danışmanı	Dr.Öğr.Üyesi RANA İĞNECİ SÜZEN
	Tezin Adı	Kaneto Shindo Sinemasında Anima ve Animus: Japon Ruhunun Arketipleri

ÖZ

Bu çalışma, Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji kuramında yer alan anima ve animus arketipleri çerçevesinde, Japon yönetmen Kaneto Shindo'nun sinemasında yer alan kadın ve erkek temsillerini kültürel, mitolojik ve psikolojik bağlamlarıyla birlikte incelemeyi amaçlamaktadır. Jung'un arketip kuramı, yalnızca bireysel bilinçdışı süreçlerin değil, aynı zamanda kolektif bilinçdışının yapısal örüntülerini de içerir. Bu bağlamda, Japon kültüründe geleneksel inanç sistemlerinin ve ruhani anlatıların şekillendirdiği toplumsal cinsiyet ve imgeler doğrultusunda, Shindo'nun film anlatılarında söz konusu temaların hangi biçimlerde temsil edildiğini ele almaktadır.

Çalışmada Japon halk inançları, Şintoist ve Budist gelenekler ile folklorik anlatılar ışığında geleneksel ruh anlayışı ve doğa-insan ilişkisi ele alınmıştır. İkinci bölümde Jung'un arketip teorisi, özellikle anima ve animus kavramları üzerinden açıklanmış; bu arketiplerin mitolojideki temsili tartışılmıştır. Üçüncü bölümde ise Kaneto Shindo'nun Onibaba (1964), Kuroneko (1968) ve The Naked Island (1960) adlı filmleri anlatı

Bakımından analiz edilmiş; karakterler, mekân kullanımları, doğa unsurları ve cinsiyet temsilleri anima ve animus arketipleri temelinde çözümlenmiştir.

Araştırmada nitel yöntem benimsenmiş; “betimsel analiz” ve “tematik çözümleme” teknikleri bir arada kullanılarak filmlerdeki arketipsel düzeni ortaya konmuştur. Elde edilen bulgular, Shindo sinemasının yalnızca toplumsal gerçekliği değil, aynı zamanda Japon ruhunun derin yapısal ve mitolojik kodlarını da sinematografik bir dille ortaya koyduğunu göstermektedir. Shindo’nun sineması, anima ve animus arketiplerini yalnızca bireysel düzeyde değil, aynı zamanda kültürel hafızaya işlenmiş kolektif imgeler olarak işler. Bu bağlamda, farklı disiplinleri bir araya getirerek sinema, psikoloji ve kültürü ortak bir çerçevede ele almayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kaneto Shindo Sineması, Japon Mitolojisi, Anima, Animus

T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE FINE ARTS

Student' s	Name Surname	EHAT ASRİN DEMİR
	Number	202253008005
	Department	CINEMA-TV
	Supervisor	Dr.Öğr.Üyesi RANA İĞNECİ SÜZEN
	Thesis Title	Anima and Animus in Cinema : Archetypes of the Japanese Soul by Kaneto Shindo

ABSTRACT

This study aims to examine the representations of women and men in the cinema of Japanese director Kaneto Shindo within the framework of Carl Gustav Jung's theory of analytical psychology, particularly the archetypes of anima and animus, considering their cultural, mythological, and psychological contexts. Jung's archetypal theory encompasses not only individual unconscious processes but also the structural patterns of the collective unconscious. In this context, the research focuses on how gender images shaped by traditional belief systems and spiritual narratives in Japanese culture manifest in Shindo's cinematic narratives.

The first chapter addresses traditional Japanese spirituality and the human-nature relationship through Shinto and Buddhist traditions as well as folkloric narratives. The second chapter outlines Jung's archetypal theory, with a particular emphasis on the anima and animus archetypes, and discusses their cinematic representations. The third chapter analyzes Kaneto Shindo's films Onibaba (1964), Kuroneko (1968), and The

Naked Island (1960) in terms of both narrative and visual structures; characters, spatial use, elements of nature, and gender representations are interpreted through the lens of anima and animus.

A qualitative research approach has been adopted in the study, employing both “descriptive analysis” and “thematic analysis” techniques to reveal the archetypal patterns within the selected films. The findings demonstrate that Shindo’s cinema not only reflects social realities but also reveals the deep structural codes of the Japanese psyche through a cinematographic language. Shindo’s use of the anima and animus archetypes operates not only on the personal level but also as collective images embedded in cultural memory. In this respect, the study aims to provide an interdisciplinary perspective by bringing together cinema, psychology, and cultural analysis.

Keywords: Kaneto Shindo Cinema, Japanese Mythology, Anima, Animus

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında değerli katkı ve rehberliğiyle bana yol gösteren, bilgi ve tecrübesiyle çalışmamın her aşamasında bana ışık tutarak bu tezin ortaya çıkmasında büyük rol oynayan danışmanım Dr.Öğr.Üyesi Rana İğneci Süzen'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca bu süreçte yanımda olan desteklerini esirgemeyen Dilayda Ceylan, Simge Buket Koymat ve Esra Hasret Derebey'e içtenlikle teşekkür ederim.

Ehat Asrın DEMİR

Antalya, 2025

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY SAYFASI	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	viii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1
Çalışmanın Konusu ve Yöntemi	4
Amaç ve Sınırlamalar	7
1.BÖLÜM 1: JAPONYA’NIN GELENEKSEL İNANÇ BİÇİMLERİ	8
1.1 Şintoizm	8
1.2 Japon Yaşamında Şinto Uygulamaları	13
1.2.1 Şintoizm’de Kami Kavramı	14
1.2.2 Ruhsal Kamiler	16
1.2.3 Şintoizm’de İbadet	18
1.2.4 Şintoizm'deki Temel Ritüel Uygulamaları	19
1.2.5 Şintoizm’in Japon Yaşamına Etkileri	21
1.3 Japonya’da Budizm	23
1.3.1 Budizm’de Tanrı ve İbadet	25
1.3.2 Japon Budizm’inde İnanç	27
1.3.3 Zen Budizm’i	29
1.3.4 Budizm’de İbadet	31

1.3.5 Budizmin Japon Sanatına Etkisi	32
1.3.5.1 Heykel	32
1.3.5.2 Resim	33
1.3.5.3 Mimari	33
1.3.5.4 Zen Estetiği	34
1.3.6 Popüler ve Halk Sanatında Budist Etkisi	35
2.BÖLÜM 2: CARL GUSTAV JUNG VE ARKETİPLER	36
2.1 Jung	36
2.2 Bilinç ve Bilinçdışı	37
2.2.1 Bilinç	37
2.2.2 Bilinçdışı	38
2.3 Kolektif Bilinçdışı	41
2.3.1 Arketipler	46
2.3.2 Persona.....	47
2.3.3 Gölge... ..	50
2.3.4 Anima ve Animus	52
2.3.5 Benlik	56
2.4 Jung'un Arketiplerinin Mitoloji ile Bağlamı	58
3.BÖLÜM 3: KANETO SHINDO FİMLERİNDE JUNGCU ARKETİPLER: ANİMAANİMUS FİGÜRLERİ	63
3.1 Onibaba Filminin Özeti	65
3.1.2 Onibaba'nın Hikâyesindeki Efsanenin Kökenleri: Japon Halk Hikâyeleri ve Mitolojik Temeller	67
3.1.3 Kadın Temsili	68
3.1.4 Erkek Temsili	73
3.1.5 Doğa, Mekân ve Cinsiyet	75
3.1.6 Onibaba'da Kadın Arketiplerinin Jungcu Yansımaları.....	77
3.2 Kuroneko Filminin Özeti	79
3.2.1 Kuroneko'nun Mitolojisi: Folklorik Motiflerin Sinema Diline Dönüşümü.	81
3.2.2 Kuroneko'da Yügen ve Mono no Aware	84

3.2.3 Kuroneko’da Jung’un Kadın Arketipleri.....	85
3.2.4 Kuroneko’da Erkeklik Arketipleri.....	88
3.2.5 Doğa, Mekân ve Sembolik Yerler Bağlamında Kuroneko	90
3.2.6 Kuroneko’da Fiziksellik ve Ruhsallığın Ayrışması	93
3.3 The Naked Island Filminin Özeti	95
3.3.1 The Naked Island Filmine Mitopoetik Bir Yaklaşım	96
3.3.2 The Island’da Sessiz Kadın Temsili	98
3.3.3 The Naked Island Filminde Erkek Temsili	101
3.3.4 The Island’da Doğa ve Mekânın Sessiz Anlatısı	103
3.3.5 Kayıp, Yas ve sessiz İsyan: The Naked Island’a Çocuğun Ölümünün Anlamsal Katmanları	104
SONUÇ	106
KAYNAKÇA	109
EKLER	115

GİRİŞ

Japonya'da üretilen filmler uzun zamandır ülkenin kültürel ruhunun bir yansıması olarak görülmüştür (Gerow, 2010, s. 15-20). Bu filmler mitoloji, tarih ve dini unsurları bir araya getirerek korkutucu ve sembolik hikayeler yaratmaya çalışılmıştır (Desser, 1993, s. 110-120). Kaneto Shindo, sosyal eleştiriyi psikolojik derinlikle birleştirme yeteneğiyle ünlü bir yönetmendir ve Japon sinemasının en eşsiz seslerinden biri olarak kabul edilmektedir (Jacoby, 2008, s.140-150). Ünlü filmleri Onibaba (1964), Kuroneko (1968) ve The Naked Island (1960) atmosferik imgeler, duygusal ve manevi temaları temsil etmiştir (Nolletti, 2005, s. 44-50). Kariyeri boyunca çeşitli filmler yöneten Shindo, yapımlarında başrol olarak genellikle eşi Nobuko Otawa ile çalışmıştır (Jacoby, 2008, s. 148-150). Filmlerinde feminist bakış açısı ve kadınların toplumsal rollerine dair eleştirel incelemesiyle tanınan saygın yönetmen Mizoguchi'den kapsamlı bilgi edinmiştir (Standish, 2005, s. 95-100). Shindo, Mizoguchi'nin asistanı olarak görev yaptığı dönemde ve akıl hocasının vefatının ardından, 1975'te bir saygı duruşu olarak Kenji Mizoguchi: The Life Of A Film Director adlı biyografik bir belgesel hazırlamıştır. Shindo, The Naked Island (1960) ve Hiroşima'nın Çocukları (1952) filmlerinde atom patlamasını ve savaş sonrası Japon kültürünü güzel bir şekilde tasvir etmiştir. Tarihi korku filmleri Onibaba ve Kuroneko'da, Japonya'daki iç savaş dönemini incelemiş ve hikâyeyi ezilen köylü sınıfının bakış açısından anlatmıştır. Onibaba filmi sistemi derinlemesine eleştirir. Cinsellik, şiddet, dehşet, öfke ve drama içeren ilk Japon korku filmiydi (Karasoy, 2016, s.136). Bu çalışma, Japon geleneksel inanç sistemine dayanan Kaneto Shindo'nun Onibaba, Kuroneko ve The Naked Island filmlerinde Carl Gustav Jung'un anima ve animus arketiplerinin nasıl temsil edildiğini analiz edecek; Jung'cu teori ile geleneksel Japon inançlarının birleşimi yoluyla Japon kolektif bilinçdışının psikolojik, ruhsal ve kültürel boyutlarının nasıl tasvir edildiğini ortaya koyacaktır.

Öte yandan Carl Jung, her bireyin önemini ve kişinin hem bilinçli hem de bilinçsiz düzeylerdeki içsel ve dışsal varoluşunun felsefi amacını ve anlamını vurgulayarak psikoloji alanına önemli katkılarda bulunmuştur (Jung, 1968, s. 15-30). Jung'a göre,

bireyin kapsamlı amacı, ruhun hem bilinçli hem de bilinçsiz yönlerini içermektir; ruhun bilinçli ve bilinçsiz yönlerinin hem kişisel hem de toplumsal bir bileşeni vardır (Jung, 1959, s. 10-25). Kişisel bilinç, bireyin geçmişine ilişkin anılar ve duygulardan oluşan egodan oluşur. Bu anıların ve duyguların bazıları erişilebilir olsa da diğerleri kompleksler olarak var oldukları kişisel bilinçdışına bastırılmıştır (örneğin, anne kompleksi, aşağılık kompleksi, kahraman kompleksi vb.). Kolektif bilinçdışı, ruhun daha derinlerinde yer alır ve tarih boyunca insan deneyiminden biriktirilen masalların, insanların, yerlerin veya resimlerin sembolik "biçimleri" olan arketiplerden oluşur. Bu arketipler çoğunlukla rüyalar, mitoloji, edebiyat, fanteziler ve diğer hayaller dahil olmak üzere çeşitli yaratıcı kaynaklarda bulunur. (Jung, 1959, s.72-74). Şinto mitolojisinde tipik olarak korkutucu yönler yoktur, çünkü ölümden sonra insanlar kami olurlar. En korkunç hikâye, bir mağarada saklanan ve dünyayı karanlığa çeviren ve yeraltı dünyasından gelen iblisler olan Yomi-no-Kuni'nin Nakatsu-Kuni'yi, yani orta alemi istila etmesine izin veren güneş tanrıçası Amaterasu'nun hikayesidir (Ashkenazi, 2003, s. 45-50). Şintoizm, lanetlenme fikrini dışlayarak korkuyu hafifletir (Nelson, 2000). Öte yandan, acı verici, on altı seviyeli bir cehennem olan Budist kavramı, Japon korku filmlerine ilham kaynağı olmuş ve aşırı korkunun yeni bir dönemini başlatmıştır (Desser, 1993, s.135-145). Erken dönem Japon korku filmlerinin bu Budist korkusunu kullanması yaygındı. Kenji Mizoguchi'nin Ugetsu Monogatari (1953) filminde, başkahraman Leydi Wakasa, ölümden dönerek ölümünden sorumlu olanlardan intikam almaya çalışır (Bordwell & Thompson, 2003, s. 298-300). Budist cehenneminin tüm öfkesini tasvir eden sonraki çalışmalardan örnekler Jigoku (1960) ve The Ghost of Yotsuya (1959)'dur (Balmain, 2008, s. 25-40). Lafcadio Hearn tarafından toplanan geleneksel hayalet hikayeleri Masaki Kobayashi'nin 1964 yapımı Kwaidan filminde kullanılmıştır (McRoy, 2007, s.10-25). Bu filmler çağdaş Japon korku filmlerinin şekillenmesinde etkili olmuş ve Uzumaki (2000), Ju-On (2002) ve Ringu (1998) gibi uluslararası başarılarla ilham kaynağı olmuştur (Napier, 2007, s. 55-75).

Yukarıda belirtilen tartışmanın ışığında, Japon kültürel ve dini inançlarını, özellikle Şinto ve Budist ruhlar, ahiret ve ahlaki bilinç perspektiflerini birleştiren Kaneto Shindo'nun filmleri, yani Onibaba (1964), Kuroneko (1968) ve The Naked Island (1960), Carl Jung tarafından verilen bu arketiplerin temsilini analiz etmek için bu

araştırmaya daha iyi bir zemin sağlar (Jacoby, 2008, s. 140-160). Onibaba (1964), Kuroneko (1968) ve The Naked Island (1960) Kaneto Shindo'nun savaş, yoksulluk, baskı ve kaybın psikolojik ve duygusal yankılarının temsil edildiği filmlerine üç örnektir ve bu filmler yalnızca korku sunmakla kalmaz, aynı zamanda doğaüstü ve sembolik temalardan da yararlanır (Desser, 1993, s.135-145). Bir toplumdaki insanların değer verdiği idealler genellikle korku üzerinde bir etkiye sahiptir. Bu bakış açısından, korku, insanlara birçok farklı şey hissettirmek isteyen filmler için harika bir kültürel unsurdur. Orta Doğu'da korku, şeytanlar ve günahlarla ilişkilendirilir. Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde hayalet ve korkunç yerlerle ilişkilendirilir. Japonya'da ise hayaletler ve cehennemlerle ilişkilendirilir (Balmain, 2008, s. 25-40). Jung'cu arketiplerle kesişen, tekrar eden hayalet, dönüşüm ve intikam temalarının bir sonucu olarak, Kaneto Shindo'nun filmleri Japon ruhunun güçlü yansımalarıdır (Jung, 1969, s. 30-60). Kaneto Shindo'nun Onibaba (1964) ve Kuroneko (1968) filmleri korku filmleri olmasının yanı sıra hem kültürel hem de psikolojik öneme sahip kadınları da tasvir eder. Her iki film de sırasıyla 1964 ve 1968'de gösterime girmiştir. Filmlerde temsil edilen kadınlar yalnızca kişilikler değil; aynı zamanda insan ruhunun çeşitli yönlerine hitap eden sembolik güçlerdir. Dolayısıyla Kaneto Shindo'nun Onibaba (1964) ve Kuroneko (1968) filmlerinin yalnızca korkutucu öyküler olmadığı, aynı zamanda insan zihni hakkında evrensel gerçekleri içerdiği ve anima ve animus arketiplerinin bilinçdışı ruhun içsel dişil ve eril unsurları olduğu söylenebilir ve bu nedenle bu çalışma, Shindo'nun filmini anima ve animus arketiplerine ve Japon geleneksel inançlarına odaklanarak Carl Jung'un analitik psikolojisi perspektifinden inceleme girişimidir (Jung, 1959, s. 3-20; Jacoby, 2008, s. 140-160).

Çalışmanın Konusu ve Yöntemi

Japon kültürünün en önemli parçalarından biri, günlük yaşamdan inanca, tarihten sanata kadar birçok alanı etkileyen Japon Mitolojisi'dir. Japon Mitolojisi, ülkenin yerel inancı olan Şintoizm ve imparatorluk ailesiyle doğrudan ilişkili bir mitolojidir; diğer birçok dünya mitolojisinden farklı olarak varlığını, etkisini ve gelişimini antik çağların ötesine taşımayı başarmıştır. Japon imparatorları, II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar ülke içinde tanrı olarak kabul edilmiştir. Öte yandan, Japon toplumunun hem inancını hem de günlük yaşam kurallarını etkileyen Şintoizm de temellerini Japon Mitolojisinden almaktadır.

Bu çalışma, Kaneto Shindo'nun Onibaba (1964), Kuroneko (1968) ve The Naked Island (1960) adlı üç filmi çerçevesinde, Carl Gustav Jung'un anima ve animus arketiplerinin varlığı ve karşılıklı ilişkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, bu arketiplerin söz konusu filmlerde nasıl tasvir edildikleri, anlatılar içerisinde psikolojik, kültürel ve mitolojik boyutlarıyla birlikte ele alınmıştır.

Shindo'nun filmlerinde yer alan karakterlerin, metaforik imgelerin ve anlatı temalarının çözümlenmesi yoluyla, anima ve animus arketiplerinin kişileştirdiği ruhun dişil ve eril yönlerinin Jung'cu analitik bakış açısıyla nasıl temsil edildiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu doğrultuda, seçilen filmler Onibaba, Kuroneko ve The Naked Island özellikle sembolik içerikleri, cinsiyet temsilleri ve doğaüstü ya da ruhsal öğelerle kurdukları anlatısal ilişkiler nedeniyle tercih edilmiş ve kapsamlı bir metinsel analiz ışığında incelenmiştir.

Bu üç film, yalnızca estetik ve yaratıcı eserler olarak değil, aynı zamanda geleneksel Japon dünya görüşünü, arketipsel karakter yapılarını ve Japon toplumunun cinsiyet, ruh ve benlik anlayışlarını yansıtan ve yeniden yorumlayan kültürel metinler olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, çalışma yalnızca psikolojik çözümlemeler yapmakla kalmayacak; aynı zamanda Jung'un arketip kuramını Japon geleneksel inanç sistemleri ve folklorik anlatılarıyla ilişkilendirerek, evrensel arketiplerin yerel kültürel bağlamlarda nasıl farklı biçimlerde ifade bulunduğunu ortaya koymayı hedefleyecektir.

Bu doğrultuda araştırmada şu temel sorulara yanıt aranacaktır: Kaneto Shindo'nun filmleri, anima ve animus arketiplerini görsel ve anlatısal açıdan nasıl temsil etmektedir? Bu temsiller, Jung'un teorik modeliyle hangi yönlerden örtüşmekte ya da hangi açılardan farklılaşmaktadır? Geleneksel Japon inanç sistemleri ve mitolojik temalar, bu arketiplerin ifade edilme biçimini nasıl şekillendirmiştir?

Bu alışma, nitel araştırma temelinde yapılandırılmıştır. Nitel yöntem seçilmesinin temel nedeni, analiz edilen filmlerin kültürel, mitolojik ve psikolojik derinliklerinin yalnızca nicel verilerle değil, anlam odaklı ve bağlam temelli bir yaklaşımla kavranabileceği düşüncesidir.

Araştırmada betimsel analiz ve tematik czmlleme teknikleri birlikte kullanılmıştır. Betimsel analiz, seçilen filmlerde yer alan sahnelerin, karakterlerin, mekn kullanımlarının ve anlatı unsurlarının Jung'cu arketipler bağlamında nasıl temsil edildiğini ortaya koymak için kullanılmıştır. Bu kapsamda, her film detaylı incelenmiş; karakterlerin davranışları, anlatıdaki işlevleri, doğa ve mekn temsilleri detaylı biçimde tasvir edilmiştir. Bu tasvirler, filmlerin anlatısal bütünlüğü içinde yerleştirilerek, karakterler ile arketiplerin ilişkisini örneklerle açıklamıştır.

Tematik czmlleme ise betimsel analizle ortaya konan bu unsurlar arasındaki anlam bağlarını kurmak için uygulanmıştır. Özellikle anima ve animus arketiplerinin, anlatıdaki yerleşimleri, çatışmaları ve dönüşümleri film temaları üzerinden yorumlanmıştır. Tematik czmlleme sürecinde tekrar eden motifler, Jung'un kolektif bilindişi ve arketip kuramına göre değerlendirilmiş, bu motiflerin kültürel bellekteki yansımaları üzerinde durulmuştur.

Ayrıca, çalışmada metinsel analiz ve görsel analiz birlikte yürütülmüştür. Filmlerin diyalogları, anlatı yapıları ve karakterler üzerine yapılan metinsel analiz, görsel öğelerle; kamera açıları, simgesel imgeler, mekn kullanımı ve doğa betimlemeleriyle desteklenmiştir. Bu ikili analiz sayesinde yalnızca karakterler ve anlatılar değil, görsel kompozisyonlar da arketiplerin nasıl yapılandırıldığını göstermekte araç olarak değerlendirilmiştir.

Bu yaklaşım, Jung'un Batı merkezli arketip kuramını Japon kültürel bağlamında yeniden yorumlama olanağı sağlamıştır. Shindo'nun sineması, Jung'cu kavramların

yerel mitoloji, geleneksel inanç sistemleri ve doğa anlayışıyla nasıl birleştiğini ve bu birleşimin evrensel ruhsal temsiller üretip üretmediğini sorgulamak için analiz edilmiştir. Böylece çalışma, yalnızca psikolojik bir çözümleme değil, aynı zamanda kültürel ve mitolojik kodların sinema aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini anlamaya yönelik disiplinlerarası bir okuma olarak yapılandırılmıştır.



Amaç ve Sınırlamalar

Bu çalışmanın temel amacı, Kaneto Shindo'nun Onibaba (1964), Kuroneko (1968) ve The Naked Island (1960) filmlerinde tasvir edilen anima ve animus arketiplerini incelemek ve bu psikolojik arketiplerin Japon mitolojisi, geleneksel inanç sistemleri ve kültürel anlatılarla olan ilişkisini ortaya koymaktır. Araştırma, seçilen filmlerde arketiplerin sembolik, anlatısal ve görsel temsillerine odaklanmakta; cinsiyet ikiliği, ruhsal dönüşüm ve kolektif bilinçdışı gibi kapsamlı temalar üzerinden analiz yapmaktadır. Ayrıca, Shindo'nun anlatı ve görsel üslubunun Jung'un analitik psikolojisi ile Japon kültürel mitolojisi çerçevesinde nasıl örtüştüğüne dair değerlendirmeler sunulmaktadır.

Araştırmanın yöntemsel çerçevesi niteliksel ve yorumlayıcı bir yaklaşıma dayanmaktadır. Bu bağlamda, görsel imgeler, karakter etkileşimleri ve anlatı yapıları, seçilen teorik perspektif doğrultusunda yorumlanmıştır. Bu durum, analizlerin subjektif yorumları içerebileceği ve farklı bakış açılarına açık olduğu anlamına gelmektedir. Ayrıca, çalışma sadece üç filme odaklandığı için Kaneto Shindo'nun tüm filmografisi veya Japon sinemasının genel yapısı hakkında genelleme yapmak mümkün değildir. Bu sınırlamalar, çalışmanın kapsamını belirlemekte ve sonuçların yorumlanmasında dikkate alınması gereken önemli unsurlar olarak değerlendirilmektedir.

BÖLÜM 1: JAPONYA’NIN GELENEKSEL İNANÇ BİÇİMLERİ

Japonya'nın geleneksel inanç sistemi, dini kurumlaşmadan çok pratik ritüeller, doğa merkezli kutsallık anlayışı ve atalara duyulan saygıya dayanmaktadır. Şinto olarak bilinen yerli ruhani gelenek, bu inanç türlerinin temelini oluşturur. Şinto'nun temeli, doğada var olan kutsal varlıklar olan kamilere saygı duymaktır. Kami, atalar, nehirler ve ağaçlar gibi doğal unsurların yanı sıra dağları, nehirleri ve ağaçları da içerir (Kasulis, 2004, s.57-59). Şinto inançlarının temeli kutsal kitaplar veya peygamberler değildir; bunun yerine ritüeller ve arınma uygulamaları önemlidir. Japonlar, tapınak ziyaretleri, mevsimsel festivaller (matsuri) ve doğa olaylarına verilen anlamlar gibi uygulamalarla kutsallığı günlük yaşamlarıyla ilişkilendirir (Jhon Bren, 2010, s.12).

Şinto inancının doğaya duyduğu derin saygı ve Budizm'in felsefi derinliği, Japon halkının yaşam tarzını, değerlerini ve sanatını şekillendiren temel unsurlar arasında yer alır (Kasulis, 2004, s.17). Japonya'nın geleneksel inanç biçimleri, kurumsal Budizm veya Hristiyanlık gibi organize dinlerden önce Japon kültürünü, toplumunu ve günlük yaşamını şekillendiren yerli ve tarihi manevi sistemlere atıfta bulunur (Kitagawa, 1987, s. 56). Bu inançlar doktrinel olmayan, uygulama odaklıdır ve doğaya, topluluğa ve atalara saygıya derinden kök salmıştır (Kuroda, 1981, s.2–3). Japonya, yalnızca teknolojik gelişmeleri ve sanatıyla değil, aynı zamanda derin manevi kökleriyle de dikkat çeken bir ülkedir (Earhart, 2004, s. 88). Bu ülkenin kültürel yapısını tam anlamıyla kavrayabilmek için geleneksel inanç biçimlerine yakından bakmak gerekir (Breen & Teeuwen, 2010, s. 103–105).

1.1 Şintoizm

Genellikle "Tanrıların Yolu" olarak anılan Şintoizm, Japonya'nın yerli manevi geleneğidir ve kamiye tapınma etrafında şekillenmiştir; kami, çok çeşitli manevi varlıkları, tanrıları ve doğal olayları kapsayan bir terimdir (John Breen, 2010, s.21). Batı'nın tanrıları her şeye gücü yeten ve aşkın olarak görme anlayışının aksine, kamiler genellikle içkindir ve dağlar, nehirler, ağaçlar ve hatta belirli yerler veya ata ruhları gibi doğanın yönlerini somutlaştırır (Kitagawa, 1987, s.139). Ahlaki mutlakiyetle

tanımlanmazlar, ancak gizemli güçleri (musubi) ve dünyadaki varlıkları nedeniyle saygı görürler (Kasulis, 2004, s.17-25).

Şintoizm'de insanlar ve kami arasındaki ilişki doktrine veya ilahi emirlere değil, uyumu ve ritüel saflığı korumayı amaçlayan uygulamalara dayanır (Blacker, 1986 s,85). Şintoizm'in temel uygulamaları Japon kültürel ve toplumsal yaşamına derinlemesine yerleşmiş olup, doğaya, geleneğe ve geçmişle devamlılığa saygıyı vurgular (Breen ve Teeuwen, 2010, s.98-101). Şintoizm, çoğu Japon için bile açıklanması özellikle zordur. Temel değerleri ve davranış kalıpları, geleneklerin bir parçası olarak Japon kültürüne sızdığından, çoğu Japon, Şintoizmi bilinçli olarak katıldıkları bir "din" olarak nadiren düşünür. Onlar için, Şintoizm ne bir inançlar dizisi olarak resmileştirilmiş bir inançtır ne de tanımlanabilir bir inanç eylemidir. Şintoizm festivalleri ve yıllık kutlamaları, bazı Amerikalıların geçit törenleri ve partilerle St. Patrick Günü ve Mardi Gras'ı kutlaması gibi, Japonların geleneksel olduğu için yaptıkları şeylerdir (Kasulis, 2004, s.11). Benzer şekilde, Şintoizm yalnızca Japon kültürel geleneğinin bir parçası olarak düşünülebilir.

Japonya'nın en eski ve temel inancını yansıtan şinto kelimesi aslında Japonca değil Çince'dir. Japonlar zamanla 'tanrıların yolu' anlamına gelen kami no michi kelimesiyle bu Çince ifadeyi kullanmaya başlamışlardır. Şinto kelimesinin spesifik bir dinden ziyade Japonya'daki bütün yerli inançları belirten genel bir terim olarak kullanıldığı bilinmektedir (Demirci, 2002, s. 76-79) .

Şintoizm'in ne bir kurucusu ne de bir peygamberi bulunur aynı şekilde klasik anlamda bir kutsal kitap ya da dinî kuralların bütünlüğü de mevcut değildir. Şintoizm, daha çok ataların ruhlarıyla bağlantılı doğaüstü varlıklara veya güçlere (kami) belirli ritüeller aracılığıyla ibadet etmeyi, Japon geleneklerine ve aileye saygı göstermeyi amaçlayan bir inanç sistemi ya da yaşam tarzıdır (Kitagawa, 1987, s. 56-57). Şintoizm'i üç dönem üzerinden ele alabiliriz. İlk dönem daha çok mitolojik unsurların yer aldığı Japon kültürüyle harmanlanan saf şinto dönemi ancak bu dönem Budizm'in Japonya'ya girmesiyle son bulmuştur. "İkinci dönem, Şintoizm ve Budizm arasında dini otorite ve toplumsal etki açısından örtük bir rekabetin yaşandığı bir süreçtir. Bu

dönemde Budizm Japon toplumunun üst katmalarında bulunan kişiler tarafından kabul görmeye başlamış ve Şintoizm'e karşı bir güç kazanmıştır. Üçüncü dönem ise 1868'den 2. Dünya savaşına kadar olan dönemi kapsamaktadır (Sarıkçıoğlu, 2004, s.130).

Şintoist düşünsel çerçevede "doğallık" kavramı, sıkça başvurulmuş ve çok katmanlı bir anlama sahip temel bir ilkedir. Japon kültüründe bu kavram genellikle iki ayrı boyutta değerlendirilir: İlki, insan ile doğa arasında var olan karşılıklı ve ayrılmaz bağa işaret eder. Bu anlayış, Şinto inancında doğadaki tüm varlıkların kutsal özlere (kami) sahip olduğu inancıyla doğrudan ilişkilidir. Doğallığın ikinci boyutu ise, Batı düşüncesiyle karşılaştırıldığında daha farklı bir algıya sahiptir. Burada, insanın ürettiği şeylerin, belirli bir bilinç ve içtenlik taşıması hâlinde, doğallığın bir parçası olarak kabul edilebileceği düşünülür. Batı düşünce geleneğinde insan yapımı nesneler çoğunlukla doğaya karşıt olarak konumlandırılırken, Şintoist anlayışta insanın doğanın bir uzantısı olduğu kabul edilir. Dolayısıyla, insanın yaratıcı edimleri dahi, belirli bir uyum ve içsel denge gözetildiğinde doğanın devamı olarak değerlendirilebilir (Kasulis, 2004, s.43).

Şintoizm'in doğallık ilkesine atfettiği temel değerlerden biri de sadeliktir. Bu anlayış, Şinto ritüellerinde ve mimarisinde açık biçimde kendini gösterir (Kasulis, 2004, s. 45). Örneğin, Şinto rahipleri ve miko olarak adlandırılan kadın hizmetkârlar, Budist din adamlarının tören kıyafetlerinde yaygın olan detaylı süslemelerin aksine, sade beyaz giysiler tercih ederler (Kitagawa, 1987, s.64). Benzer şekilde, Şinto tapınaklarının mimarisi ve iç düzenlemeleri de Budist tapınakların karakteristik özellikleri olan zengin süslemelerden ve sanatsal detaylardan büyük ölçüde yoksundur (Breen & Teeuwen, 2010, s.105–106). Resimler, heykeller, heykelcikler ya da altın varak gibi süsleyici unsurlar, Şinto tapınaklarında nadiren yer alır. Hatta bazı tapınaklarda sunak üzerinde hiçbir nesne bulunmaz; kimi örneklerde, sembolik önemi büyük olan ayna dahi sergilenmez. Bu sadelik, tapınağın fiziksel kullanımında da gözlemlenir (Kuroda, 1981, s.3).

Ziyaretçiler çoğu zaman ana tapınak binasına girmek yerine, yapının ön kısmında bulunan açık hava kapısında durur. Üstelik bu alanlar, Budist tapınaklarda sıklıkla rastlanan detaylı planlanmış bahçelerden farklı olarak, biçimsel peyzaj düzenlemelerinden uzaktır. Her ne kadar çevresel düzenlemeler yapılmış olsa da Şinto tapınaklarının etrafındaki doğal alanlar, estetik olarak ‘Japon bahçesi’ anlayışıyla özdeşleşmiş planlı kompozisyonlardan ziyade, doğallığını muhafaza eden alanlar olarak tasarlanmıştır (Kitagawa, 1987, s.148).

Şintoistik düşüncede “saflık” ve “tabu”, özellikle pirinç kültürü bağlamında öne çıkan iki temel kavram olarak dikkat çeker. Saflık, doğallık ve sadelik ilkeleriyle doğrudan ilişkili bir değer olarak, gündelik yaşam pratiklerinde sembolik biçimlerde ifade bulur. Bu saflık anlayışı, pirincin beyaz rengi, tek başına tüketilmesi, yemek çubuklarının bakir yapıda olması ve tatami zeminli mekânlara ayakkabısız girilmesi gibi davranış kodları aracılığıyla vurgulanır. Özellikle yemek ritüelleri, bu değerlerin görünür hâle geldiği önemli alanlardır. Örneğin, pirinç kasesine yemek çubuklarının dikey şekilde yerleştirilmesi, Japon kültüründe ölümle ilişkilendirilen bir uygulama olduğundan dolayı tabu sayılır. Bu yasak yalnızca sembolik bir anlama değil, aynı zamanda dinsel ritüelistik saikler doğrultusunda bir ‘kirlilik’ (tsumi) üretme potansiyeline sahiptir (Özcan, 2018, s.110).

Şinto terminolojisinde “tsumi”, ritüel saflığın ihlali anlamına gelirken, daha kutsal bir bağlamda kullanılan “kegare” terimi, birey ile kutsal varlık olan kami arasındaki ilişkideki uyumsuzluk hâlini ifade eder. Eğer kişi kami karşısında yanlış bir davranış sergilerse, bu durum manevi ve kozmik bir bozulmaya yol açar. Söz konusu kirlilik yalnızca etik bir ihlâl değil, aynı zamanda arınma gerektiren ontolojik bir dengesizliktir. Bu nedenle, geleneksel Japon toplumunda ölümlerle temas, en ciddi tabulardan biri olarak kabul edilmiştir. Nitekim sekizinci yüzyıla dek Japon imparatorlarının ölümü sonrasında yeni bir sarayın inşa edilmesi adeti, ölümün mekânları dahi kirleticisi olduğuna dair inancı ortaya koyar. Benzer biçimde, yaşamın sembolü olan kanın bedeni terk ettiği durumlar yaralanma, hastalık ya da âdet kanaması gibi Şinto anlayışında ruhsal ve ritüel saflığı tehdit eden unsurlar olarak

değerlendirilmiş ve bu tür durumlar arınma gerekliliğini doğurmuştur. (Kasulis, 2004, s.49).

Japon kültüründe sarhoşluk kavramı, özellikle sake üzerinden ritüelistik, toplumsal ve sembolik düzeylerde çok katmanlı bir anlama sahiptir (Hendry, 1995, s.112–114). Sake, Şinto ritüellerinde merkezi bir yere sahiptir; ölümlerin ruhlarına ya da kami'ye küçük kaselerde sunulması, yeni bir işletmenin ya da politik bir girişimin başlangıcında törenle fiçilerin açılması gibi uygulamalarda içkinin kutsal bir işlevi olduğu görülür (Nelson, 1996, s.88–89). Antik Japon mitolojisinde ve halk anlatılarında da kami varlıklarının sake ile ilişkisine sıklıkla değinilir (Bocking, 1997, s.53). Tapınak girişlerinde yığılan sake fiçileri, yalnızca dini pratiklerin değil, aynı zamanda bağışçılarla kutsal mekânlar arasında kurulan karşılıklı aidiyet ilişkisinin de görsel bir temsilidir (Kasulis, 2004, s.63). Bu bağlamda, sake'nin sarhoş edici özelliğinden ziyade, taşıdığı sembolik ve ritüelistik anlam öne çıkar (Kitagawa, 1987, s.71–72).

Ritüel amaçlı içki tüketimi, sadece Japon inanç sistemine özgü değildir. Örneğin, Hristiyanlıkta Eucharist ayini kapsamında şarap, ilahi bir birlikteliğin sembolü olarak sunulurken; Yahudi geleneklerinde de şarap, kutsal ritüellerin parçası olarak karşımıza çıkar (Eliade, 1987, s. 214–216).

Benzer şekilde, Japonya'da da sake tüketimi, sadece fiziksel sarhoşluğa ulaşmakla sınırlı olmayan, maneviyatla ilişkili bir kültürel pratik olarak değerlendirilmelidir. Bununla birlikte, sake'nin sarhoşlukla kurduğu ilişki de göz ardı edilemez. Japon sosyal yaşamında özellikle erkekler arasında alkol tüketimi, tarihsel olarak katı normatif yapıların geçici olarak askıya alındığı bir alan sunar (Robertson, 2002, s.134–135). İş yerlerinde hiyerarşik yapılar oldukça belirgindir; bireylerin üstlerine koşulsuz saygı göstermesi, astlarının ise ihtiyaçlarını gözetmesi beklenir. Ancak, mesai saatlerinden sonra birlikte içki içilen sosyal ortamlar, bu hiyerarşik gerilimlerin geçici olarak yumuşatıldığı, bireysel ifade alanlarının açıldığı bir zemine dönüşür (Hendry, 1995, s. 115).

Bu bağlamda, Japon toplumunda sarhoşluk, yalnızca fiziksel bir durum değil, aynı zamanda sosyal gerilimlerin boşaltılabildiği kültürel bir emniyet valfi olarak işlev görür. Sosyal bilimciler özellikle psikologlar, antropologlar ve sosyologlar– Japon içki kültürünü bastırılmış öfke, stres ya da itaat yükünün denetlendiği bir arınma pratiği olarak yorumlamışlardır. Sake’nin bu çok boyutlu işlevi, onu yalnızca bir içecek değil, aynı zamanda ritüelistik, sosyal ve psikolojik bir simge hâline getirir (Kasulis, 2004, s.56).

1.2 Japon Yaşamında Şinto Uygulamaları

Şinto uygulamaları yalnızca tapınaklarla sınırlı kalmaz; Japon halkının günlük yaşamında da yoğun olarak yer almaktadır. Evlerde bulunan kamidana adı verilen küçük ev tapınakları ve günlük yapılan dualar, bireylerin kutsallıkla olan bağlarını sürdürülebilir kılar (Yamada, 2004, s.56-62). Ayrıca aileler, hayatın önemli evreleri olan doğum, evlilik ve ölüm gibi anlarda Şinto ritüellerine başvurarak bu dönüm noktalarını kutsal bir bağlamda karşılamayı tercih ederler (Matsunaga, 1996, s.76).

Yılbaşı kutlamaları (oshogatsu) sırasında yapılan tapınak ziyaretleri (hatsumode), evlerin ve iş yerlerinin temizlenmesi ve yeni yıl için edilen dualar, Japon kültüründe geleneksel olarak uygulanan önemli ritüeller arasında yer alır (Nelson, 2000, s.162). Bu ritüeller, bireylerin kendilerini yenilemelerine ve sosyal ilişkilerdeki bağlılıklarını güçlendirmelerine olanak tanır.

Şinto tapınakları, sadece dinsel ibadet yerleri olmayıp aynı zamanda toplumun bir araya geldiği sosyal merkezlerdir. Tapınaklarda düzenlenen matsuri olarak adlandırılan festivaller, toplulukların birlikte hareket etmesini sağlar, sosyal dayanışma ve kültürel kimliğin pekişmesinde önemli rol oynar (Reader & Tanabe, 1998 s.117-120). Bu festivallerde sergilenen geleneksel danslar, müzik ve törenler aracılığıyla atalar ve kami'lere saygı gösterilir.

Kitagawa'ya göre, Şinto tapınaklarının mimarisi, basitlik ve doğaya uyum prensipleri üzerine kuruludur. Tapınak çevresindeki düzenlemeler, yapay

süslemelerden uzak, doğayla uyum içinde olacak şekilde tasarlanmıştır. Bu estetik anlayış, Japon kültüründeki doğaya saygı anlayışını açıkça yansıtmaktadır.

Modernleşme sürecinde Şinto önemli değişiklikler yaşamıştır. Özellikle Meiji Restorasyonu döneminde devletin Şinto'yu milliyetçi bir ideoloji çerçevesinde kullanması, dinin siyasi rolünü artırmış, fakat halkın günlük dini uygulamalarında da çeşitlenme meydana getirmiştir (Hardacre, 1989, s.36). Günümüzde, Şinto geleneksel ritüellerini sürdürmenin yanı sıra, bireysel inanç ve uygulamalar yoluyla da Japon yaşamının önemli unsurlarından biri olmaya devam etmektedir.

Şinto'nun modern kent yaşamına adaptasyonu, kutsal alanların korunması ve çeşitli festival pratiklerinin yaşatılmasıyla mümkün olmaktadır (Kawano, 2005, s.88). Ayrıca turizm ve popüler kültürde Şinto motiflerinin sıkça yer alması, dinin Japon kimliğiyle olan bağlantısını daha da güçlendirmiştir (Nelson, 2000, s.33).

1.2.1 Şintoizm'de Kami Kavramı

Şinto'yu, Japonların kamilerine yönelik geleneksel inanç ve ritüel uygulamaları olarak görebiliriz. Şinto kamilerin isteklerine uyarak yapılan eylemler ve ibadetler bütünüdür.

(Küçük, 2022, s.107)

Kami sözcüğünün Yunanca ya da Roma kültüründe karşılığı 'tanrılara dönüşmektir' (Bocking, 1997, s. 65). Japonların inancına göre, kişinin cinsiyeti ya da sosyal statüsü fark etmeksizin ölünce kami'ye, yani tanrıya dönüştüğüne inanılıyordu (Kitagawa, 1987, s. 79). Japonlara göre ne bolluk bereket ışıklar içinde olan bir öte dünyaya ne de sürekli acı ızdırap içinde yaşanan bir yere gidildiğini düşünmüyorlardı; onlar için cennet cehennem kavramı yoktu (Kasulis, 2004, s. 38). Tek yapılan ayırım, iyi ve kötü üzerineydi: iyi insan iyilik yapan bir tanrıya, kötü insan kötülük yapan bir tanrıya dönüşüyordu her ikisi de kami olarak görülüyordu (Nelson, 1996, s. 52–53). Bu kamiler yeryüzüyle de iletişim hâlindeydi (Breen & Teeuwen, 2010, s. 45). Yaşayanlar bu çürüyen ölümlere saygı göstermeli, onların varlığını kabul edip yaşadıkları acıları, mutlulukları onlarla paylaşmaları gerekmektedir (Kuroda, 1981, s. 4; Earhart, 2004, s. 25). Ölüler ışık yiyecek içecek ister buna karşılık yaşayanlara iyilik yaptığı

düşünüldü. İnanca göre ölen kişiler ölüm sayesinde mistik bir güce sahip olurlardı ve varlıklarını nesneleri hareket ettirerek rüzgâr estirerek ya da yağmur yağdırarak belli ederlerdi. Bu doğaüstü güçler sayesinde yeryüzünde yaşayanlara iyilik ve kötülük yapabiliyorlardı. Ölen her ruh kendisine özel bir mezara yeterince yemeğe ve ışığa sahip olduğunda kendisine saygı duyanlara iyilikler yapıp onların mutlu olmasını sağlayacaktı (Hearn, 2016, s.24-28).

Azize Kaplan'ının, Geleneksel Şinto Dininde Yaşam ve Ölüm adlı tezine göre, Japon dilinde Tanrı veya onun yerinin tutacak kavramlar için “üst, yukarı” anlamına gelen Kami kelimesi kullanılmaktadır. Şinto dininde her şeyi yoktan var eden, semavi din anlayışındaki tek Tanrı anlayışı yoktur. Kutsal kabul edilen varlıklar (Tanrı-tanrıça) tabiattaki güçler ile ilgilidir. Tabiattaki güçler bütün Japon adalarını ve diğer tabiat tanrılarını oluşturmuştur. Şinto dininde dünyanın yaratıcı işlevinin tam olarak ilerleyebilmesi kamiler tarafından insanlara verilen görevlerin ve sorumlulukların uyumlu bir şekilde gerçekleştirmesiyle mümkün olabilir (Kaplan, 2022, s.34). Şinto kutsal ruh ifadesini veya tanrıyı; kutsal, güçlü, sırlı, korkulan, insanüstü olan varlıklar olarak ifade eder. Şinto'da ruh ölümden sonra yok olmaz ve yaşamaya devam eder anlayışı vardır. Ölen ruh ve geçmişteki, ataların ruhlarının Japon halkını koruduğuna ve ruha sahip olan her varlığın “Kami” olduğuna ancak, her kami'nin Tanrı vasfına ulaşamadığına inanılır. Bu anlayış her insanın bir kami olabileceği inancını doğurmuştur. Bu inanç Japonların insana duydukları saygı ve sevginin temelini oluşturmuştur. Her insanın Kami adayı olabileceği anlayışı en basit selamlaşmadan, günlük konuşmalara kadar kendini göstermektedir. Japonlar genelde selamlaşmak için Ojigi olarak ifade edilen geleneksel Japon selamını (eğilerek yapılan Japon selamı) kullanırlar. Selam verirken, teşekkür ederken, ayrılırken veya özür dilerken saygınlık ifadelerini kullanmaya özen gösterirler. Her bir uygulamada karşıdaki kişiye saygınlığın bir göstergesi olarak yapılmaktadır (Kaplan, 2022, s.37).

Tüm iklimlerde ve ülkelerde kalıcı atalara tapınmanın tüm biçimlerinin altında yatan şu üç inanç varlığını sürdürmektedir: I. Ölüler bu dünyada kalır, mezarlarına ve ayrıca eski evlerine musallat olur ve yaşayan torunlarının yaşamına görünmez bir şekilde katılırlar; II. Bütün ölüler, doğaüstü güç elde etme anlamında tanrı olurlar;

ancak yaşamları boyunca onları ayırt eden karakterleri korurlar; III. Ölülerin mutluluğu, yaşayanlar tarafından onlara yapılan saygılı hizmete bağlıdır ve yaşayanların mutluluğu, ölümlere karşı dindarlık görevinin yerine getirilmesine bağlıdır (Kaplan, 2022, s.38).

Japonya'da doğan veya vefat eden herkes, Japon mitolojisinde potansiyel bir kami olarak kabul edilir. Zihninde, Kami atalarının ruhunu miras almış bir göçebedir. Yaşarken başardığı her şey nedeniyle, öldükten sonra üstün bir varlık (Kami) olarak kabul edilecektir. Kami olmak için çaba ve kararlılık gerekir. Her Japon vatandaşı Kami olma potansiyeline sahip olsa da sadece seçkin birkaç kişi gerçekten bu ilahi statüye ulaşır (Şenavucu, 2022 s.27). Bazen, ölümden hemen önce, ruh Kami seviyesine yükselebilir. Hayattayken, Japon imparatorları (mikado) kami olarak kabul edilir. Üstün kami, tarih boyunca kendilerini kanıtlamış ve kritik anlarda dönüm noktası figürleri olarak görülenlerdir. Filozof ve bilge Sugawara Michizane, Japon tarihinde bir eğitim kami veya en yüksek eğitimci olarak saygı görmektedir. Vefatından sonra, İmparator Meiji imparatorların kami rolünü üstlendi. Bu nedenle, bir kişinin zanaatında mükemmel olması Japon ahlakında yüksek bir değer taşır (Özhan, 2014, s.55).

1.2.2 Ruhsal Kamiler

Varlıkların ve fenomenlerin tanrısal varlıkların dünya yaşamındaki tezahürleri olduğu inancı her varlığa bakış açısını ve bu varlıkların dinsel ritüellere evrilmesine neden olmuştur. Bu anlayışın içselleştirilerek kutsallığa uygun olarak uygulandığı dinlerden biridir. Özellikle Japonların bir ada ülkesi olması ve doğa ile yakından ilişkili olması dini hayatlarının merkezinde bu varlıkları yerleştirmesi ile dini bir boyut kazanmıştır. Şinto, ilahlaştırılan ruhlardan, mitolojik kahramanlara veya imparatorlardan dağların, ağaçların, ırmakların ve hayvanların ruhlarına varıncaya kadar geniş bir yelpazeye sahip kamilerden oluşan dini sistemler bütünü olduğu söylenebilir. (Demirci, 2000, s.42). Kamiler bir ağaçta, dağda, ormanda, ateşte, nehirde, denizde ikamet edebilir (Kasulis, 2004, s.70). Bu yüzden dini ritüellerin birçoğunda doğal fenomenlerden mutlaka bir parça bulundurulur. Bunlar su, pirinç, pirinçten elde edilen sake, bir ağaç dalı (sakaki) ve ağaçtan elde edilen kâğıtlar (shide)

olabilir (Nelson, 1996, s.67–69). Ruhsal kamilerin neredeyse tamamı insan ruhlarından oluşmaktadır. Bunlar bütün Japon milletinin değer atfettiği “Milli Ruhsal Kamiler” iken, sadece aile içinde tutulan “Ailevi Ruhsal Kamiler” vardır. Bir de sayıları çok az olan ve evi koruduğuna inanılan “Ruhsal Ev Kamileri” vardır (Kitagawa, 1987, s.74–75).

İzanagi ve İzanami, Japon mitolojisinde tanrısal erkeklik ve dişilik güçlerini temsil eden atalar ve diğer tanrısal varlıkların yaratıcıları olarak kabul edilmektedir (Bocking, 1997, s.92–94). Diğer kamilerin bu iki tanrının gücünden geldiği ve evrendeki eril-dişil dengenin onlar sayesinde var olduğu düşünülür (Kasulis, 2004, s. 34). Şinto’nun kutsal sayılan yazılarında İzanagi ve İzanami’nin yeryüzü bir düzen içinde olsun diye yaptıkları şeylerin günümüzde hâlâ etkisini sürdürdüğü düşünülür (Earhart, 2004, s.29). İzanagi erkek, İzanami ise dişi tanrıyı temsil eder (Kitagawa, 1987, s.78).

İzanami gökyüzündeki köprünün üzerinde dururken, İzanagi kutsal kılıcını aşağıdaki kaos denizine bırakır. İzanagi, kılıcını denizden çıkarırken kılıçtan düşen su damlaları denizi pıhtılaştırır ve bu şekilde Japon adaları oluşur. Bu nedenle Japon denizi ve adaları, bu mitolojik efsaneye dayanarak kutsal olarak kabul edilmektedir (Naumann, 2005, s.126-128.).

Şinto inancında tanrılara ait putlar mevcut değildir. Budizm'deki altın Buda heykeli veya Hristiyanlıktaki çarmıha gerilmiş İsa heykeli gibi sembollerin önünde ibadet edilmez. Bunun yerine, tanrıları (kamileri) hatırlatmak amacıyla kullanılan Mitamaşiro adı verilen kılıç ayna gibi semboller kullanılır çünkü şinto inancındaki kamiler bedensiz ve şekilleri yoktur. Onlara göre kamileri putlaştırmak bir şekil içine sokmak bir saygısızlık göstergesidir. (Kato, 1988, s.51-57). Şinto inancında, tanrıları belirli bir forma sokmak yerine, varlıklarının doğasını farklı unsurlarda hissetmek ve bu unsurlar aracılığıyla onlara saygı göstermek daha yaygın bir anlayıştır (Bocking, 2013, s. 45-50). Tapınaklar, doğal alanlar ve torii adı verilen kapılardan geleneksel geçişler, kamilerin sınırları ve kutsallığını hatırlatan önemli mekanlar olarak kabul edilir (Grapard, 1992, s. 112-115). Mitama-şiro, yalnızca bir temsil aracı değil, aynı zamanda

kamilerin manevi varlıklarının bir görünümü olarak görülür (Yamamoto, 1997, s. 78-81). Ayna, kılıç gibi semboller, Japon mitolojisinde önemli yer tutar ve her biri farklı bir anlam taşır. Örneğin, aynanın doğruluğu ve bilgeliği, kılıcın cesareti ve gücü temsil ettiği düşünülür (Teeuwen & Breen, 2010, s. 52-55). Şinto inancının bu yaklaşımı, tanrıların evrendeki doğal düzenle bütün olduğu fikrine dayanır. Bu nedenle, Şinto öğretilerinde doğaya karşı saygı ve özen, tanrılara bağlılığın bir ifadesi olarak kabul edilir (Kuroda, 1981, s. 21-25).

Genel olarak, Şintoizm insanların kami ile içsel olarak ilişkili olduğunu ve bu ilişki olmadan insanların oldukları kişi olmayacaklarını savunur (Nelson, 2000, s. 33-35). Diğer taraf da aynı derecede önemlidir: Kami'nin doğasında, insanlar da dahil olmak üzere dünyayla karşılıklı bağımlı ve yakın bir şekilde bağlantılı olmak vardır (Bocking, 2013, s. 70-73).

1.2.3 Şintoizm’de İbadet

Şintoizm'deki ibadet temelde ritüel merkezlidir ve saflığı, kami'ye (ruhsal varlıklar veya tanrılar) saygıyı ve insanlar ile doğa arasındaki uyumun sürdürülmesini vurgular. Doktrinel inancı vurgulayan birçok organize dinin aksine, Şinto ibadeti teolojiden çok uygulamaya odaklanır. Merkezi amaç kamiyi onurlandırmak ve kutsal ile seküler alanlar arasında uyumlu bir ilişki sağlamaktır. Şinto ibadetinin birincil mekanları, kami için mesken görevi gören tapınaklardır (jinja). Her tapınak tipik olarak belirli bir kami ile ilişkilendirilir ve sıklıkla yerel çevreyi veya tarihi yansıtır. Tapınanlar, mevsimsel festivaller (matsuri), geçiş ayinleri ve kişisel dilekçeler dahil olmak üzere çeşitli nedenlerle tapınakları ziyaret eder. (Demirci, 2002, s.178-179).

Şintoizm’de ibadet yerlerine “jinja” veya “jinsa” (tanrı evi) denir. Bu ibadet yerleri diğer dinlerdekinden oldukça farklıdır. Şinto tanrı evleri tabiatın kutsallığını artırmak üzere tasarlanmıştır. Her mabet, kalabalık bir şehirde de olsa, ağaçlarla çevrilidir. Çam ağaçları kutsal olarak kabul edilir ve tanrı evlerini koruduğu düşünülür. Belirli bir ibadet merkezleri yoktur Japonya toprakları üzerindeki bütün tabiat kutsal sayılır. Fakat dağlara karşı daha özenli bir saygı vardır özellikle Fuji dağı kamilerin yeri olarak

görülür ve sıklıkla ziyaret edilir. Şinto inancını diğer dinlerden ayıran bir farklılıkta insanı her eylemin ve davranışın kutsal sayılmasıdır. Korkmak gülmek yürümek ağlamak kısacası her eylem ve davranış kamilerle temellendirilir. Ayrıca şinto ibadetlerinde belirli bir zaman ya da gün yoktur (Kasahara, 2004, s.205).

Bireyselliğe ve isteğe bağlı bir anlayış vardır. İbadetler 4 bölümde gerçekleşir. Bu bölümler sırasıyla Harai, Shinsen, Norito ve Naorai ya da Türkçe karşılıklarıyla arınma, takdime sunma, dua ve sembolik şölen olarak çevrilir. Birinci aşamada ibadet edecek kişi dünyevi kirlerinden arınmalıdır bir nevi İslam'daki abdeste benzer el ve ağız yıkayarak kamilerin karşısına çıkmaya hazır hale gelir. İkinci aşamada kişi isteklerini söylemeden önce kaminin gönlünü hoş tutmalıdır ve ona kurban veya takdimesini sunar. Şinto takdimeleri arasında en sıkça sunulan şey pirinçtir. Üçüncü bölüme geçildiğinde kişi kamiye isteklerini belirtir önce el çırparak kamiyi çağırır. El çırpma hareketi Japonlara göre kaminin dikkatini çekmek için yapılan bir semboldür. Kişi kami geldikten sonra isteklerini ve dualarını belirtir ve son bölüme geçilir bu bölümde ise ibadet eden kişiler bir arada yemek yerler ve eğlenirler (Şenavcu, 2015, s.45).

1.2.4 Şintoizm'deki Temel Ritüel Uygulamaları

Şintoizm'deki ibadet, öncelikle eyleme dayalıdır ve ritüel saflığa, kami'ye saygıya ve toplumsal ve ruhsal uyumun güçlendirilmesine dayanır. Şintoizm tek bir yetkili yazıya veya dogmaya güvenmez, bunun yerine günlük yaşamda kutsalın varlığını doğrulayan törensel uygulamalara vurgu yapar (Kasulis, 2004, s.115). Aşağıdaki bileşenler Şinto ritüel aktivitesinin özünü oluşturur:

1. Arınma (Harai veya Misogi)

Arınma, kami ile anlamlı bir etkileşim için ön koşul olarak kabul edilir. Harai veya misogi olarak bilinen bu süreç, kirliliği gidermek için hem fiziksel hem de ruhsal temizliği içerir (kegare). En yaygın uygulama, her tapınağın girişinin yakınında bulunan bir su havzası olan temizuya'da ellerin ve ağzın yıkanmasıdır. Daha ayrıntılı ritüeller için, özellikle rahipler arasında veya önemli törenler sırasında, misogi tam arınma elde etmek için bir şelalenin altında durmayı veya akan suya dalmayı içerebilir

(Dahl, 2019, s.90). Bu eylemler tek başına sembolik değildir; ruhsal kirliliğin insanlar ile kutsal arasındaki dengeyi bozduğu bir dünya görüşünü yansıtır.

2. Adaklar (Shinsen)

Adaklar, Şinto ibadetinin bir diğer temel bileşenidir. Bunlara pirinç, sake, tuz, meyveler ve hatta el yapımı nesneler gibi, hepsi kami'ye derin bir saygı ve alçakgönüllülikle sunulan öğeler dahildir. Shinsen olarak bilinen adak eylemi, yalvarmaktan çok ilahi olanla saygılı ve karşılıklı bir ilişkiyi sürdürmekle ilgilidir. Adaklar genellikle bir tapınağın sunağına (heiden) yerleştirilir ve kami'yi memnun etmek ve minnettarlığı teyit etmek içindir (Hardacre, 2017, s.177).

3. Dua (Norito)

Resmi dualar veya norito, çoğunlukla Şinto rahipleri (kannushi) tarafından, bazen de ibadet edenler tarafından son derece stilize ve saygılı bir tonda okunur. Bu dualar genellikle şükran ifade eder, koruma ister veya kutsama ister. Norito, ritüel olarak etkili kabul edilen ve genellikle festivaller, arınma ayinleri veya diğer tapınak törenleri sırasında yüksek sesle söylenen geleneksel dil biçimlerini takip etmektedir. (Kasulis, 2004, s.86).

4. Festivaller (Matsuri)

Matsuri, yerel kamileri onurlandırmak ve mevsimsel veya tarımsal geçişleri işaretlemek için düzenlenen topluluk merkezli festivallerdir. Bu festivaller müzik, kutsal danslar (kagura), taşınabilir tapınaklarla alaylar (mikoshi) ve toplumsal şölenleri içerir. Matsuri, toplumun kami ile manevi bağlantısını yenilerken toplumsal uyumu güçlendirir (Nelson, 1996, s.74-77). Her tapınağın, Şinto uygulamalarının oldukça yerel doğasını yansıtan, genellikle kendi festival takvimi vardır.

5. Ema ve Omamori

Şinto tapınaklarındaki modern ibadetler genellikle adak tabletleri (ema) ve koruyucu muskalar (omamori) kullanımını içerir. Ema, ziyaretçilerin dileklerini veya dualarını yazdıkları ve kami'nin bunları yerine getirmesini umarak tapınağa astıkları

küçük ahşap plakalardır. Genellikle tapınaklardan satın alınan küçük tılsım çantaları olan Omamori'nin manevi koruma sağladığına inanılır ve sağlık, güvenlik, sınavlarda başarı veya doğum gibi yaşamın belirli yönleriyle ilişkilendirilir. (Breen & Teeuwen, 2010, s.69).

6. Rahip Rolü ve Kurumsal Esneklik

Tapınaklar, ritüelleri gerçekleştirmekten, tapınak alanını korumaktan ve insanlar ile kami arasında arabuluculuk yapmaktan sorumlu olan Şinto rahipleri (kannushi) tarafından yönetilir. Genellikle tören dansları (kagura) yapabilen, kutsal sake sunabilen ve ritüel lojistiğini destekleyebilen kadın görevliler (miko) tarafından desteklenirler. Rahiplik tarihsel olarak erkek egemen olsa da miko, özellikle tapınak festivallerinde ve topluluk etkinliklerinde önemli bir ritüel rolü oynamıştır (Hardacre, 2017, s.175).

Şintoizm'in ayırt edici bir özelliği, merkezsiz yapısıdır. Birçok dünya dininin aksine, Şintoizm'in kurucusu, tek bir kutsal metni ve kapsayıcı bir kilise otoritesi yoktur. Bu kurumsal esneklik, Şintoizm'in diğer dini sistemlerle (özellikle Budizm) bir arada var olmasına ve hatta birleşmesine olanak tanır ve bu da Japonya'da senkretik bir dini manzaranın ortaya çıkmasına neden olur (Kasulis, 2004, s.101).

1.2.5 Şintoizm'in Japon Yaşamına Etkileri

Şintoizm, Japonya'nın kuruluş mitleri ile yakından ilişkilidir. Japon mitolojisinde, Japonya'nın tanrılar tarafından yaratıldığına inanılır ve sürekli kamiler tarafından gözetlendiklerine inanırlar (Kasahara, 2004, s.12). Bu inancın halkın ahlak yapısını etkilediği, suç oranını oldukça düşürdüğü ortaya çıkmıştır çünkü yaşarken yaptıkları iyi ve kötü davranışlar öldüklerinde onların iyi veya kötü kami olacaklarını belirler (Bocking, 1997, s.89). Şintoizm, Japon toplumunun temel değerlerini ve etik anlayışını şekillendirmiştir. Bu dinin temelini oluşturan kavramlar Japon toplumsal yaşamında çok önemli bir yere sahiptir (Earhart, 1982, s.104). Doğaya saygı, küçük yaşlardan itibaren öğretilen bir değerdir ve Japonya'nın dünya çapında tanınan temizlik ve düzen anlayışı bu Şinto geleneklerinden etkilenmiştir (Nelson, 1996, s. 43). Atalara saygı da Şintoizm'in topluma kazandırdığı önemli bir değerdir.

Bu inanç, Japon aile yapısında kuşaktan kuşağa aktarılan geleneklerin ve toplumsal dayanışmanın temelini oluşturur (Kasahara, 2004, s. 35). Atalara duyulan bu derin saygı, sadece aile içinde değil, aynı zamanda şirket kültürü gibi modern kurumsal yapılarda da kendini göstermektedir (Thomas, 2001, s. 77).

Şinto inancı sadece halkın ahlak yapısını değil sanat ve mimarisini de derinden etkilemiştir. Şinto inancını doğadan ayırmak mümkün değildir mimaride de bunun etkisi oldukça gözler önündedir. Geleneksel Japon tapınakları sadelik ve doğa ile uyum prensibiyle inşa edilmiştir. Tapınak mimarisin de genellikle doğal malzemelerin kullanılmasına özen gösterilmiştir. Bu yapılar, kutsal alanları doğadan ayırmak yerine onun bir parçası olarak tasarlanır. Örneğin, Güneş tanrısı Amaterasu'ya adanarak yapılan Ise Tapınakları Japon mimarisinin en kutsal örneklerinden biri olup, Şinto geleneğine uygun olarak her 20 yılda bir yeniden inşa edilir. Şinto tapınaklarında kullanılan torii kapıları da estetik ve sembolik bir değer taşır. Bu kapılar, fiziksel dünyadan kutsal alana geçişi simgeler ve genellikle minimal tasarımıyla Şinto felsefesindeki sadeliği yansıtmıştır (Şenavcu, 2015, s.44). Japon resim sanatı Şinto'nun doğaya olan bağlılığı ve 4 mevsime duyulan hayranlığı gözler önüne serer. Şinto için Dört mevsimin döngüsü, bir yandan yılın döngüleri sonsuzmuş gibi bir süreklilik hissi yaratırken, diğer yandan her mevsimin bir sonrakine yerini bırakmasıyla geçiciliği simgeler. Bu döngü, kalıcılık ve geçicilik kavramlarının bir arada var olduğu eşsiz bir yapıyı temsil eder. Mevsimlerin bu kusursuz döngüsü, Şintoizm'de doğaya atfedilen kutsallığı yansıtırken, aynı zamanda Budist düşüncede yaşamın geçici ve değişken doğasına da derin bir gönderme yapar. Japonya'da mevsimleri tasvir eden resimler shiki-e olarak bilinir. Ayrıca Ukiyo-e adı verilen ahşap baskı sanatında sıkça doğa manzaraları, mevsimsel değişimler ve kutsal mekanlar betimlenir. Katsushika Hokusai'nin ünlü "Kanagawa'nın Büyük Dalgası" gibi eserleri, doğanın gücüne ve güzelliğine duyulan hayranlığı dile getirir (Coman, 2022, s.25).

Belki de Şinto inancından en çok kaynak sağlayan sanat dalı sinema diyebiliriz. Senaristler kami inancından ruhlardan ve doğanın mucizesinden oldukça etkilenmiştir. Japon mangaları ve animeler insanlara dini bilgiler vermeyi yer yer onları korkutarak dersler vermeyi amaçlamıştır. Şintoizm'in Japon sinemasına etkisi, özellikle doğa,

insan ve ruhani dünya arasındaki bağların işlendiği filmlerde sıkça görülür. Akira Kurosawa, Kaneto Shindo ve Miyazaki gibi ünlü Japon yönetmenlerin filmlerinde, Şintoizm'in etkileri sıkça hissedilir. Örneğin Miyazaki'nin ödüllü filmi olan Ruhların kaçışında karakterlerin bir süre ortadan kaybolduğu ve geri döndüklerinde ise bir süredir ruhlar aleminde yani kamilerin yanında olduğu söylenir. Miyazaki bu animesini şöyle tanımlar yeni neslin Japon kültüründen inanç biçimlerden geri kalmaması için yaptım (Balaban, 2015, s.8-12).

Kaneto Shindo'da, Şintoizm'in sinemadaki etkilerini çarpıcı bir şekilde yansıtan bir diğer önemli yönetmendir. Shindo'nun eserleri, Şinto inancının doğa ve insan hayatındaki yerini sorgulayan unsurlarla doludur. Özellikle Onibaba (1964) ve Kuroneko (1968) filmleri, insan doğasının karanlık yönlerini, doğaüstü varlıklarla ilişkilerini ve ruhani dünyanın etkilerini inceler.

1.3 Japonya'da Budizm

MÖ VI. yüzyılda Gautama Buda'nın görüşleri çerçevesinde Hindistan'ın kuzeydoğu bölgesinde şekillenen Budizm, ortaya çıktığı toprakları terk etmek zorunda kalarak ülkenin güney ve kuzeyine yayılmıştır. Mahayana Budizmi olarak isimlendirilen Budizm'in Kuzey Ekolü, MS I. yüzyılda Çin'e ulaşmış ve Japonya'ya ilk evrede Çin'den ve Kore'den gelen tüccarlar tarafından tanıtılsa da toplumda kabul görmemiştir. Resmen 538 yılında Kudara isimli bir Kore krallığı tarafından getirilen bir hediye aracılığıyla ulaşmıştır. Bu hediye, gösterişli bir Buda heykeli ve kutsal metinlerden oluşuyordu. Sonrasında Japon imparatoru Yömei'nin oğlu olan Prens Şotoku budizm'in yayılmasında oldukça önemli bir rol oynamıştır. Şotoku Japon anayasasına eklediği bir maddeyle Buda'ya saygı duyulmasını dışardan gelen rahipler tarafından halka budizm'in anlatılmasını bunun yanı sıra Buda heykelleri ve mabetler yapılması konusunda destekler vermiştir. Bu yaptığı düzenlemeler Şotoku'yu Japon Budizm'in kurucusu olarak göstermiştir (Şenavcu, 2016, s.92).

Yamato Dönemi'nde Budizm'den sanat, mimari, heykeltıraşlık vb. birçok alanda etkilenme gerçekleşmiştir. Budizm'in Japonya'ya ulaştığı erken dönemlerde bu dine ait politikalar ve yayılma stratejisi devlet eliyle yürütüldüğü için bu dönem Budizmi "Devlet Budizmi" olarak adlandırılmıştır (Karataş, 2013, s.54). Yönetici Fujiwara

ailesi, Nara Dönemi geldiğinde hem Şinto hem de Budist tanrılara tapınaklar inşa etmişti ve hem Şinto'ya hem de Buda'ya olan saygı artmıştı. Nara Dönemi, Kore ve Çin'den Japon halkına Budizm öğretebilecek keşişlerin gelmesine tanık olmuştur. İmparatorluk sarayı ve güçlü ailelerin sürekli desteğine rağmen, Nara Dönemi boyunca Budizm yeterince popülerlik görmemiştir (Karaböcek, 2023, s.64). Japon başkentlerine dayanan isimlendirme gelenekleri, Nara Dönemi'nden sonra (örneğin, Nara Budizmi) tarihi Budizm okulları için başlamıştır. Bu dönemde, Budizm'in yayılması hızlıydı ve bu da din içinde yeni düşünce okullarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Nan'dan Rokshu'ya kadar numaralandırılan altı büyük Budist okul ilk kez bu dönemde ortaya çıkmıştır. (Karaböcek, 2023 s.65-67). Burada Sanron, Jōjitsu, Hossō, Kusha, Keron ve Ritsu'dan bahsedilmektedir. "Popüler Budizm", Heian Dönemi sırasında ortaya çıkmıştır çünkü o dönemde Budizm sıradan insanlar arasında da popülerdir. Heian Dönemi, sadece Nara Dönemi okullarının değil, aynı zamanda Shingon ve Tendai Okulları'nın da gelişimine tanık olmaktadır. Saf Toprak, Zen ve Nichiren okulları topluca "Tek Uygulama Okulları" olarak bilinmektedir. Kamakura Dönemi'nde ortaya çıkmıştır. Budizm, Ashikaga Dönemi boyunca yayılmaya ve destek almaya devam etmiş, ancak Daimyō Oda Nobunaga Dönemi'nde, bu dönemin sonunda, Budist mezheplerine karşı çatışmalar, Budist manastır yapılarının yıkılması ve bireylerin idam edilmesi olayları yaşanmıştır (Karataş, 2013, s.52).

Japon İmparatorluğu her ne kadar Budizm'i kabul etmeye başlasa da halk için bir bilinmezdi (Teeuwen & Rambelli, 2003, s. 42). Şinto inancıyla yaşayan insanlar için yeni bir inanışı kabul etmek ve benimsemek çok zor olmuştur. Ancak Budist öğretileri bunun aşılmasında etkin bir rol oynamaktadır (Breen & Teeuwen, 2010, s. 64). Şintoizm ile bir etkileşim içine giren Budizm, Şintoizm'in atalara tapınma, doğa ruhları ve kami inancısını Budizm'in evrensel kurtuluş öğretileri ile farklı bir perspektiften ele almıştır (Grapard, 1992, s.128). Şinto inancında ruhlar her zaman yeryüzünde yer alır ve doğayla birlikte insanlarla etkileşim halinde olmuştur (Kasulis, 2004, s. 90). İnsanın dünyada yaptığı davranışlar onun nasıl bir kami olacağını belirlerdi. Budizm, bu inancı geliştirerek, tüm ölümlerin er ya da geç tanrısal niteliklere sahip birer Buda'ya dönüşeceğini savunmuştur (Bocking, 1997, s. 144). Budizm, Şintoizm'in temel öğeleri ortadan kaldırılmak yerine, bu inançlar yeniden

yorumlanarak halka daha kolay benimsetilmiştir (Teeuwen & Rambelli, 2003, s. 45). Şintoizm de derinlemesine ele alınmayan ruhun dönüşümlerini Budizm, karma ve yeniden doğum kavramlarıyla detaylandırmış bireylerin yaşamlarındaki durumlarının geçmiş davranışlarından kaynaklandığını açıklamıştır (Kasulis, 2004, s.91).

Bu doğrultuda Budist öğretileri halk tarafından benimsenmesinde, bu öğretilerin basit ve simgesel bir dille anlatılması etkili olmuştur. Karma, yeniden doğum ve ruhun yolculuğu gibi kavramlar, günlük hayatla bağdaşır bir şekilde açıklanmış bu da Şintoizm'in temel inançlarıyla uyumlu bir hal almıştır (Hearn, Japonya, s.120-129).

Japon Budizmi, Kuzey Ekolü olarak adlandırılan Mahayana Budizmi içerisinde yer almaktadır. Japon Budizmi'nin Kuzey Ekolüne mensup olmasının en önemli nedeni, Budizm'in Japonya'ya Çin'den gelmesinden ve büyük oranda ise Çin Budizmi'nden etkilenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Budizm'in Japonya'ya 6. yüzyılda ulaştığı genel olarak kabul edilmektedir. Bu yeni inanç sistemi, Şintoizm'in temel öğelerini ortadan kaldırmak yerine, onları yeniden yorumlayarak halk tarafından daha kolay benimsenmiştir. Böylece Budizm, Şinto inancıyla çatışmak yerine onunla uyumlanmış ve özellikle ruhun dönüşümleri gibi Şintoizm'de derinlemesine ele alınmayan konuları karma ve yeniden doğum kavramlarıyla açıklamıştır (Karataş, 2013, s.55).

1.3.1 Budizm'de Tanrı ve İbadet

Budizm, ilahiyat ve ibadet anlayışında İbrahimî dinlerden önemli ölçüde farklı olan teistik olmayan bir dini ve felsefî gelenektir. Her şeye gücü yeten bir yaratıcı tanrı kavramı bulunmasa da Budizm, kola veya okula bağlı olarak aydınlanmış varlıklara, bodhisattvalara ve göksel Budalara saygıyı içermektedir. Bu nedenle Budizm'deki ibadetin doğası, yüce bir tanrıya boyun eğmekten ziyade bağlılık, saygı ve aydınlanma arzusuyla daha çok şekillenmektedir. Budizm, evreni yöneten tekil, her şeye gücü yeten bir Tanrı varsaymaz. Tarihi Buda, Siddhartha Gautama, dünyanın yaratılışı veya ebedi bir tanrının varlığı hakkındaki metafizik spekülasyonları açıkça reddetmiş ve bunun yerine etik yaşam, meditasyon ve bilgelik yoluyla acıyı sona erdirmenin (dukkha) pratik yoluna odaklanmıştır. (Gethin, 1998, s.88). Bu yaklaşım, teistik

sistemlerden açık bir şekilde ayrılmayı işaret eder ve klasik Budizm'i temelde teistik olmayan hale getirir.

Ancak, Mahayana Budizm'inde (Doğu Asya'da öne çıkan), şefkat, bilgelik veya yardım için saygı duyulan ve dilekçe verilen çok sayıda göksel Buda ve bodhisattva vardır. Örnekler arasında Saf Topraklara başkanlık eden Amitabha Buda ve şefkat bodhisattvası Avalokiteshvara (Kannon veya Guanyin) yer almaktadır. Bu varlıklar, Batı teolojisindeki tanrı kavrayışına birebir karşılık gelmemekle birlikte, aşkınlık vasfı taşıyan ve belirli aydınlanmış nitelikleri bünyesinde barındıran kutsal figürler olarak saygı görmektedir (Harvey, 2013, s.82). Vajrayana Budizm'inde, özellikle Tibet geleneklerinde, tantrik meditasyon ve görselleştirme uygulamalarında hem barışçıl hem de öfkeli zengin bir tanrılar panteonu kullanılmaktadır. Bu tanrılar sembolik ve işlevsel olarak, aydınlanmış zihnin yönleri olarak anlaşılmaktadır (Samdarshi, 2014, s.58).

Budizm kişisel çabayı ve içsel dönüşümü vurgularken, ibadet (puja) laik uygulamaların ve manastır yaşamının ortak bir özelliğidir. İbadet çeşitli amaçlara hizmet eder: bağlılığı ifade etmek, alçakgönüllülük geliştirmek, erdem (punya) üretmek ve konsantrasyonu güçlendirmektir. Yaygın ibadet uygulamaları şunlardır:

Adaklar: Adanmış bireyler, saygılarını ifade etmek ve geçicilik ile özveri temalarını hatırla tutmak amacıyla Buda heykellerine ya da sunaklara çiçek, tutsü, yiyecek veya mum sunma pratiğinde bulunurlar.

İlahi ve Okuma: Pali Kanonu, sutralar ve mantralar (özellikle Mahayana ve Vajrayana'da) gibi kutsal metinler erdem üretmek, zihni odaklamak ve kutsamaları çağırmak için ilahiler söylenmektedir.

Secde: Eğilme veya tüm vücudu secde etme gibi fiziksel hareketler, Buda veya bodhisattvalar önünde saygı ve alçakgönüllülüğü ifade etmek için kullanılmaktadır (Gethin, 1998, s.85).

Meditasyon: Meditasyon genellikle en yüksek ibadet biçimi olarak görülmektedir. Farkındalık (vipassana), samatha (konsantrasyon) ve metta bhavana (sevgi dolu

nezaket) gibi uygulamalar yoluyla uygulayıcılar öğretileri deneyimsel olarak gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır (Gethin, 1998, s.86).

Japon Budizmi'nde tanrı anlayışı, Buda kavramı üzerinden şekillenmiştir. Budalık seviyesine ulaşan bireyler tanrısal varlıklar olarak görülmektedir. Buda kelimesi aydınlanmış kişi anlamı taşır ve Budizm'in kurucusu olarak kabul edilen Siddhartha Gautama ile ilişkili bir sıfat olarak kullanılmaktadır. Budizm'in kutsal metinlerinden olan Lotus Sutra'ya göre yaklaşık iki milyon buda vardır. Japon toplumu ele alındığında ise Şintoist ve Budist tanrı anlayışının bir sentez oluşturduğu görülmektedir. Buda, Budizm'in tanrısal figürü olarak, Şintoizm'in tanrısı Kami ile bir etkileşim oluşturmuştur (Karaböcek, 2023, s.56). Budizm'deki mabetlere Tera ve Jiin denir. Bu mabetleri Budizm Japonya'ya ilk ulaştığı dönemlerde Japon aristokrat aileleri yurtdışından gelen buda heykelleri ve sutraların korunması amacıyla inşa etmiştir. Bu doğrultuda bakıldığında Japonya'da Budizm'i ilk kabul edip benimseyenlerin aristokrat aileler olduğu görürüz. Sonrasında ülkede gitgide artan Budist okullarıyla beraber mabetler artıp topluma yayılmaya başlamıştır. İlerleyen dönemlerde Tera ve Jiinja'lar arınma ritüelleri yapılabilecek kutsal mekanlar olmuştur. İnsanlar bu mabette dünyevi hatalarından arınıp Buda'ya ve Kamilere şükranlarını sunar. Budist arınma ritüellerinde su oldukça önemli bir elementtir. Suyun bireye saflık ve temizlik kattığına inanılmaktadır (Demirci, 2000, s.20–21).

Budizm'de dua anlayışı da bir nevi Şintoizm'le benzerlik gösterir eller yan yana getirilip tanrının önünde eğilerek saygı gösterilmiş. Budizm'de farklı olan bir unsur Şinto'da var olan duaya başlamadan önce el çırparak hazır olma durumu Budizm'de yoktur çünkü onlara göre tanrılar her zaman hazırdır (Karaböcek, 2023, s.84).

1.3.2 Japon Budizm'inde İnanç

Japon Budizm inancı çok yönlüdür ve doktrinel öğretiler, ritüel uygulamalar ve yerli Japon dini gelenekleriyle yüzyıllardır süren etkileşimin bir kombinasyonu ile şekillenmiştir. Kişisel, her şeye gücü yeten bir tanrıya olan inancı vurgulamak yerine, Japon Budizm'i aydınlanma yoluna, uyanmış varlıklara duyulan saygıya ve uygulamanın dönüştürücü gücüne odaklanmıştır. Felsefi anlayış ve ritüel eylemin iç

içe geçtiği, derinlemesine somutlaştırılmış bir maneviyat biçimini temsil etmektedir. Japon Budist inancının özünde, Dört Asil Gerçek, Sekiz Katlı Yol, karma yasası ve yeniden doğuş doktrini gibi tarihi Buda'nın temel öğretileri yer alır. Bu kavramlar tüm Japon Budist okullarının temelini oluşturur. Aydınlanma (satori veya bodhi) doğum ve ölüm döngüsünden (samsara) kurtuluş nihai hedef olarak kabul edilmiştir. Ancak, aydınlanmaya ulaşma yöntemi ve bu öğretilerin yorumlanması farklı geleneklerde farklılık göstermektedir (Gethin, 1998, s.56-87).

9. yüzyılda Saichō tarafından tanıtılan ve Japonya'daki en eski büyük okullardan biri olarak kabul edilen Tendai Budizmi, Lotus Sutra'yı en yüce öğreti olarak vurgular. Tüm duyarlı varlıkların Buda doğasına sahip olduğu düşüncesini savunur; bu da aydınlanmanın herkes için erişilebilir olduğu anlamına gelir. Benzer şekilde, Kūkai tarafından kurulan Shingon Budizmi ise, kozmik Buda Dainichi Nyorai ile ruhsal birliğe ulaşmak amacıyla ritüeller, mantralar, mudralar ve mandalalar kullanan ezoterik bir yaklaşım (Mikkyō) benimsemektedir. Bu okul, aydınlanmayı bu bedende (sokushin jōbutsu) gerçekleştirilebilir bir şey olarak görür ve mistik deneyime ve içsel dönüşüme vurgu yapmaktadır (Karaböcek, 2023, s.17).

Belki de Japon Budizm'inin en uluslararası alanda tanınan biçimi, iki büyük okula ayrılan Zen'dir: Rinzai ve Sōtō. Zen, kutsal metinlere veya ibadet uygulamalarına güvenmek yerine, genellikle sıkı oturma meditasyonu (zazen) yoluyla kişinin kendi doğasına dair doğrudan deneyimsel içgörüyü vurgular. Zen'de inanç doktrinel değildir, disiplinli uygulama, sezgisel farkındalık ve farkındalık ve ikiliksizliğin geliştirilmesi yoluyla somutlaştırılmıştır. (Kasulis, 2004, s.77).

Japonya'daki Budist inancı günlük yaşamda genellikle sutra söylemek, ev sunaklarında tütsü sunmak (butsudan), mevsimsel etkinlikler sırasında tapınakları ziyaret etmek ve ölen akrabalar için anma törenleri yapmak gibi ritüel eylemlerle ifade edilmektedir. Koruyucu tılsımlar (omamori) ve dua levhaları (ema) da yaygın olarak kullanılır ve inancın popüler dindarlıkla nasıl kesiştiğini göstermektedir (Reader, 2007, s.19–23).

Bu uygulamalar dindar görünse de erdem yaratma, manevi yardım arama ve atalarla uyum sürdürme gibi Budist hedeflerine dayanılmıştır. Daha da önemlisi, Japon Budizm'i tarihsel süreçte Şintoizm ile shinbutsu shūgo olarak bilinen senkretik bir yapı içerisinde bir arada var olmuş ve zamanla birbirleriyle harmanlanmıştır. Bu kaynaşma, kami'nin Budaların tezahürleri veya koruyucuları olarak görülmesine izin verdi ve tapınaklar ve türbeler genellikle yan yana yerleştirilmiştir. Sonuç olarak, Japonya'daki dini inanç, birçok bireyin genellikle çatışma olmadan hem Budist hem de Şintoizm uygulamalarına katılmasıyla dışlayıcı olma eğilimindedir (Hardacre, 2017, s.55). Bu esnek ve pragmatik yaklaşım, katı teolojik sınırlardan ziyade ritüel etkililiğe ve sosyal sürekliliğe yönelik kültürel bir yönelimi yansıtmaktadır. Japon Budizmi, yüzyıllar boyunca birçok farklı görüş ve mezhebin şekillendirdiği zengin bir düşünce geleneğine sahiptir. Bu görüş ve mezheplerin bir kısmı, tarihsel süreç içinde kaybolmuş olsa da önemli bir bölümü varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Bugün, bu öğretiler arasında özellikle dikkat çekenlerden biri de Zen Budizmi'dir. Zen Budizmi, yalnızca Japonya'da değil, dünyanın pek çok farklı bölgesinde geniş bir kitleyi sahip bir öğretilerdir. Bu nedenle Japon Budizm'in inançlarını ele alırken Zen Budizmi'nin kökenlerini, temel ilkelerini ve ele almak faydalı olacaktır (Şenavcu, 2015, s.45).

1.3.3 Zen Budizm'i

Zen Budizm'inin 520 yılında Hindistan'dan Çin'e gelen Budist Bodhidharma tarafından kurulan bir mezhep olduğu bilinir. Japonya'yla tanışması ise Çin Budizm'i içerisinde yer alan Ch'an Okulu öğretilerinin, keşişler yoluyla Japonya'ya gelmesiyle olmuştur. Zen kelimesi, Sanskritçe dhyana (meditasyon) anlamına gelir. Zen aslında bir zihinsel düşünme öğretilisidir. Bu öğretilde birey kendini tanımaya başlar ve muhakeme yeteneği güçlenir. Zen Budizm'i için aydınlanmanın en kolay yolu Japonca'da Zazen olarak bilinen meditasyondur. Zen'i anlatmaya çalışanların en çok başvurduğu yöntem, onun ne olduğundan çok ne olmadığına belirtilmesidir. Bu doğrultuda "Zen, felsefe ya da bir din olmadığı gibi, psikoloji veya herhangi bir bilim dalı da değildir" denilir (Şenavcu, 2015, s.88).

Zen insan hayatının neredeyse her alanına etki etmiş ve katkıda bulunmuştur. Sanatta, spor dallarında hatta savaş alanında bile etkisi görülmektedir. Zen Budizm'i

Japonya’da etkisini göstermeye başladıktan sonra Japon askeri sınıfın yani samurayların temel öğretisi haline gelmiştir. Zen öğretisinin akılcılığını reddedip duyguyu ön planda tutması, sade ve zevkten uzak bir yaşam biçimini savunması, aynı zamanda "Her insan bir gün ölecekse, bu ölüm onurlu, korkusuz ve kimsenin boyun eğmeden gerçekleşmesi gerekir." anlayışını benimsemesi, samuraylar açısından son derece etkileyici bulunmuştur (Güvenç, 2002, s. 200-203).

Zen Budizmi’ne göre zihinsel aydınlanmaya ulaşmanın en pratik yolu Japonca Zazen olarak bilinen meditasyon uygulamasıdır (Suzuki, 1994, s.89). Oturarak meditasyon yapmayı ifade eden Zazen uygulaması, Lotus pozisyonunda (ayakların çapraz şekilde birleştirilmesi ve ellerin yukarı bakacak şekilde dizde sabitleştirilmesi) oturarak gerçekleştirilmektedir (Kasulis, 2003, s.156). Bu uygulamada esas amaç, zihni arındırmak olarak değerlendirilmektedir (Suzuki, 1994, s. 92). Zen Budizmi’nin Çin üzerinden, Rinzai Zen Budizmi (Rinzaishū) ve Sōtō Zen Budizmi (Sōtōshū) şeklinde iki ayrı anlayış olarak Japonya’ya ulaştığı görülmüştür (Dumoulin, 2005, s. 107). XII. yüzyıla tarihlendirilen Rinzai Zen Budizmi’nin sistemleşmesi Eisai’ye atfedilmektedir (Dumoulin, 2005, s. 109). Eisai, Tendai ve Zen öğretilerinin senteziyle bu ekolü kurmuş, Tendai Ekolü’nün Zen meditasyon pratikleriyle birleştirildiğinde tamamlanacağını savunmuştur (Sharf, 1993, s. 13). Rinzai Zen Budizmi’nde ani aydınlanma anlayışı baskındır (Yampolsky, 2003, s. 51). Pratikte daha çok aristokrat ve yönetici kesime hitap eden bir Budist anlayış olmuştur (Sharf, 1993, s. 18).

Sōtō Zen Budizmi ise Dōgen tarafından kurulmuştur. Dōgen dünya hayatının geçiciliğini vurgulamakta ve hayatın ondan kaçarak değil ona sevgiyle yaklaşarak anlaşılacağını savunmaktadır. O öğretisinde Zazen uygulamasına ayrı bir önem vermektedir. Zen Budizmi, özellikle erken dönemlerde kırsal kesimde yankı bulmuştur. Dōgen, çeşitli resmî veya gayriresmî otoritelerin desteğini kazanamamıştır. Bununla birlikte Sōtō Zen Budizmi’nde, Rinzai Zen Budizmi’nden farklı olarak aşamalı bir aydınlanma portresi görülmektedir (Karaböcek, 2023, s.19-20).

Zen öğretilerinin temel amaçlarından biri de insanların uyum ve barış içinde yaşamalarını öğretmektir dünyevi kirlerinden arınıp onlardan dersler çıkarması ve bir

aydınlanmaya ulaşmasıdır. Zen Budizm’inde aydınlanma için Satori kelimesi kullanılır.

Satori kelimesi harflerle ve kelimelerle açıklanamayan hakikatin kendisini kavramak anlamına gelir. Satori bir aydınlanma ya da derin bir zihinsel durumdur. Bu kavram, bireyin gerçek doğasını ya da evrensel özünü doğrudan deneyimlemesini ifade eder. Satori genellikle uzun süreli değişim, zihin eğitimi ve kalıcı kavrama yoluyla gerçekleşir ve Zen öğretisinde ruhsal bir dönüm noktası olarak kabul edilir (Aygül, 2023, s.160-165).

Satori kelimesi kadar Budist ekolünde sünya (boşluk) kelimesi de oldukça önemli bir yere sahiptir. Sunyata terimi genellikle 'boşluk' ya da 'hiçlik' olarak çevrilse de burada kastedilen anlam mutlak yokluk değildir. Bilakis, bu kavram varoluşun özündeki bağımlı oluşu ve tüm olguların özsüz doğasını açıklayan felsefi bir öğretiyi temsil eder. Zen Budizm’e göre, boşluk, insanın ulaşacağı en son nokta, yani bir hiç olduğunun farkına varması demektir. Bu farkındalığa ulaşmış kişi ermiş yani satori’ye ulaşmış demektir. Bu öğretilerde varoluş, yalnızca neden sonuç ilişkileri, koşullar ve karşılıklı bağımlılıklar yoluyla mümkündür. Bir Budist için boşluk demek dolu kelimesinin karşıtı değildir. Karşılıklı bir alışverişin olmadığı koşulsuz bir anlamı taşımaktadır.

(Şenavcu, 2015, s.93).

1.3.4 Budizm’de İbadet

Budist ibadetlerini günlük ve yıllık olarak iki temel başlıkta inceleyebiliriz (Abe, 1999, s. 41). Günlük ibadetler tapınakta ya da evde bulunan ufak buda rafında yapılmaktadır (Williams, 2005, s. 87). Tapınak veya evde ibadet etmenin bir farkı yoktur (Reader, 1991, s. 103). Evde olan ibadette buda heykelinin önüne tütsüler, çeşitli yiyecekler ve çiçekler takdim edilir (Pye, 2003, s. 129). Kişi elleri açık ve göğsünde olacak şekilde budanın önünde eğilir ve duasına başlar (Suzuki, 2010, s. 56). Bu duada sağlık, mutluluk istenir ve şükranlar sunulur (Williams, 2005, s. 88). Aslında bu ibadet bir duadan öte, aileden ölen kişilere, budalara ya da kamilere saygı durumudur (Reader, 1991, s. 105). Yıllık ibadetleri ise takvime göre düzenlenmiş

çeşitli Budist bayramlarında görürüz (Abe, 1999, s. 43). Tapınakta toplanmış olan kalabalığın, küçük bir davulun sakince çalınması esnasında rahip tarafından beyaz püsküllü tören اساسıyla ve ritmik sözlerle kutsanması, hep bir ağızdan dua edilmesi ve ardından da rahibin topluluğa hitabı pek çok bayramda tekrarlanan uygulamalardandır. (Şenavucu, 2015, s.77).

Japon Budizm'indeki ibadet hem doktrinel inançları hem de kültürel gelenekleri yansıtan ritüel, bağlılık ve sembolik eylemlerin zengin katmanlı bir birleşimdir. Budizm'in temel amacı aydınlanma yoluyla acıdan kurtulmak olsa da Japon bağlamında ibadet, Budalar, bodhisattvalar ve ata ruhlarıyla bağlantı kurmak ve günlük yaşamda liyakat, uyum ve koruma geliştirmek için pratik ve manevi bir araç görevi görür. İbadetin her şeye gücü yeten bir tanrıya yöneltildiği tek tanrılı geleneklerin aksine, Budist ibadeti, rehber, koruyucu ve taklit edilecek idealler olarak hizmet eden aydınlanmış varlıklara duyulan saygıyı vurgulamıştır. Japon Budist ibadetindeki merkezi figürler arasında tarihi Buda (Shakyamuni), Saf Toprak geleneklerindeki Amida Buda, şefkatin bodhisattvası olarak Kannon (Avalokiteśvara) ve mezhepler arasında çeşitli koruyucu tanrılar ve koruyucu figürler yer almıştır (Reader ve Tanabe, 1998, s.73).

1.3.5 Budizmin Japon Sanatına Etkisi

Budizm, 6. yüzyılın ortalarında tanıtılmasından bu yana Japonya'nın görsel kültürünü şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır. Budizm, sadece bir dinden daha fazlasıdır ve Japon estetiğini, sanatsal tekniklerini ve kültürel değerlerini derinden etkileyen zengin bir ikonografik, mimari ve felsefi gelenek getirmiştir. Yüzyıllar boyunca, bu etkiler yerel bağlama uyacak şekilde özümsemiş, uyarlanmış ve dönüştürülmüştür ve çağdaş görsel kültürde yankılanmaya devam eden benzersiz Japon Budist sanat biçimleri ortaya çıkmıştır. Budizm, Japonya'ya 6. yüzyılda Kore üzerinden ulaşarak yalnızca dini bir sistem olarak değil, aynı zamanda sanatsal ve kültürel bir dönüşümün de taşıyıcısı olmuştur. Bu etki, Japon sanatının mimari, heykel, resim, edebiyat gibi çeşitli alanlarında derin izler bırakmıştır. Budizm'in Japon sanatı üzerindeki etkisi hem estetik anlayışın şekillenmesinde hem de manevi içeriğin sanatsal formlara işlenmesinde kendini göstermiştir (Tümer, 1992, s.352-360).

1.3.5.1 Heykel

Budizm’de heykel anlayışı diğer inanç biçimlerine göre farklıdır. Günümüzde ilk Budistler olarak bilinen Hindu Brahmins’ler inançlarını görselleştirmenin ya da somutlaştırmanın doğru olmadığı düşüncesi içindeydi. Direkt Buda’yı görselleştirmek yerine onu imgeleyen şeyler yapmayı tercih ettiler. Bunların en önemli örneklerinden biri de Buda’nın ayak izidir. Budist sanatının ilk örneklerinden olan Buda’nın ayak izi onlar için budanın yolunda gitmeyi ve onun izlerini takip etmek gerektiği anlamına geliyordu. Budizm, MS 552’de (kesin olarak değil sembolik olarak işaretlenen bir tarih) Kore’den Japonya’ya resmen tanıtıldığında, Hindistan ve Çin’de halihazırda yerleşik olan sofistike bir sanatsal gelenekle birlikte geldi. Erken Japon Budist sanatı, özellikle Çin’in Kuzey Wei ve Tang Hanedanları ile Kore’nin Baekje Krallığı’ndan gelen kıta modellerinden büyük ölçüde etkilenmiştir (Mason ve Dinwiddie, 2005). Asuka-dera ve Hōryū-ji (7. yüzyılda inşa edilmiştir) gibi tapınaklar bu aktarımın başlıca örnekleridir. Hōryū-ji, usta heykeltıraş Tori Busshi’nin Shaka Üçlüsü gibi zarif bronz heykelleri içeren dünyadaki en eski ahşap yapılardan ve Budist heykellerinden bazılarını barındırmaktadır (Chen, 2023, s.76).

1.3.5.2 Resim

Japon Budist resim sanatı, Nara (710-794) döneminden Heian (794-1185) ve Kamakura (1185-1333) dönemlerine kadar önemli ölçüde evrimleşmiştir. Dini parşömenler (emaki) kutsal biyografileri resmederken, mandalalar (mandara) Ezoterik Budizm’de kullanılan kozmik diyagramlar-ritüel görselleştirme uygulamalarında merkezi bir rol oynamıştır. Örneğin, Shingon Budizm’inin Taizōkai ve Kongōkai mandalaları, kozmik Buda Dainichi Nyorai’nin alemlerini görsel olarak tasvir eder ve ritüel ve meditasyon araçları olarak hizmet etmektedir. (Biswas, 2010, s.41) Budist resim sanatının en önemli amacı Budist öğretilerini okuma yazma bilmeyen kesime basit yolla öğretmektir. Bu resimlerde Japon resim sanatının temelini oluşturmuştur. Öğretilerin ışığında Buda’nın doğumu ve ölümü hayatı da resimlerle anlatılmaya çalışılmıştır. Japon Budist resim sanatı, Budist inancının estetikle buluştuğu bir alan olarak, dini mesajları sadece bir anlatı aracı olarak değil, aynı zamanda manevi bir deneyim yaratma amacıyla da kullanmıştır (Guth, 1987, s. 22).

1.3.5.3 Mimari

Budizm, Japonya'ya kutsal mekânın yeni bir tipolojisini tanıttı. Tapınak kompleksleri, kozmik mandalalar olarak inşa edildi- evrenin sembolik temsilleri- kozmolojik ilkelere göre dikkatlice planlanmış düzenlerle. Pagodalar (tō), ders salonları (kōdō) ve kapılar (mon) gibi mimari özellikler standart hale geldi. Zamanla, Japon tapınak mimarisi, Zen'in ve yerel Şintoların doğayla uyum hakkındaki fikirlerinin artan etkisini yansıtan daha sakin ve doğalcı bir estetik geliştirdi (Young, 2005, s.88). Budist mimarisi Japonya'da sanat ve maneviyatın birleştiği bir alan olarak öne çıkar. İlk Budist tapınaklardan biri olan Hōryū-ji, hem Çin hem de Kore etkilerinin bir sentezini sunar ve Budist mimarinin Japonya'daki başlangıcını temsil eder. Bu yapılar, genellikle ahşap malzemeleri ve ince işçiliğiyle dikkat çeker (Özdemir, 2021, s.43).

1.3.5.4 Zen Estetiği

Belki de estetik açıdan en etkili Budist okul, Kamakura (1185–1333) ve Muromachi (1336–1573) dönemlerinde büyük bir gelişim gösteren Zen Budizmi olmuştur. Zen, Japon kültürünü derinden etkileyen sadelik, kendiliğindenlik, asimetri ve incelik gibi estetik ilkeleri teşvik etmiş ve sanatın birçok alanında belirleyici bir yönelim sunmuştur (Addiss, 1985, s. 98).

Bu dönemde özellikle mürekkep resmi (sumi-e) büyük önem kazanmıştır. Çin'in Song ve Yuan hanedanlarının etkisinde gelişen bu sanatsal üslup, tek renkli manzara betimlemeleriyle özdeşleşmiş, Sesshū Tōyō gibi sanatçıların eserlerinde bu etkiler açıkça gözlemlenmiştir (Addiss, 1985, s. 101).

Zen estetiğinin en dikkat çekici yansımalarından biri de Kyoto'daki Ryōan-ji Tapınağı'nda yer alan kaya bahçeleri (karesansui) olmuştur. Bu bahçelerde kullanılan kuru taşlar ve çakıllar, soyut biçimde dağları, nehirleri ve doğanın evrensel düzenini çağrıştırarak izleyiciye sessiz bir meditasyon alanı sunar (Addiss, 1985, s. 102).

Kaligrafi (shodō) de Zen Budizmi'nin ruhani estetiğinde önemli bir yer tutar. Zen rahipleri, kaligrafiyi yalnızca yazı sanatı olarak değil, aynı zamanda bireyin içsel

berraklığını ve aydınlanmaya ulaşma çabasını ifade eden ruhsal bir pratik olarak değerlendirmişlerdir (Addiss, 1985, s.103).

Zen estetiği sadece görsel sanatlarla sınırlı kalmamış; çay töreni (chanoyu), seramik, çiçek düzenlemesi (ikebana) ve mimari gibi geleneksel sanatlarda da etkisini göstermiştir. Bu alanlarda özellikle "rustik sadelik" ve "geçiciliğe duyulan takdir" anlamına gelen wabi-sabi anlayışı ön plana çıkmış, Zen'in doğayla uyumlu ve sade yaşam felsefesi sanat yoluyla günlük yaşama entegre edilmiştir (Addiss, 1985, s. 104).

1.3.6 Popüler ve Halk Sanatında Budist Etkisi

Seçkin sanat biçimlerinin ötesinde, Budizm sıradan insanların kullandığı halk sanatını ve ibadet nesnelerini de şekillendirdi. Tahta baskılar (ukiyo-e) zaman zaman Budist temalarını tasvir etti, özellikle Edo döneminde. Koruyucu tılsımlar, adak tabletleri ve Budist imgeleri taşıyan muskalar yaygın olarak dolaşıma girmiştir. Hac kültürü rehber kitapların, resimli haritaların ve tapınak hediyelik eşyalarının yaratılmasını teşvik etmiştir. Bu maddi biçimler Budist görsel kültürünün Japon halkının günlük yaşamına yerleşmesine yardımcı olmuştur (Guth, 2015, s.140).

BÖLÜM 2: CARL GUSTAV JUNG VE ARKETİPLER

2.1 Jung

Carl Gustav Jung, 26 Temmuz 1875'te İsviçre'nin Kesswil kentinde doğmuştur. Eğitimli fakat mutsuz bir aile ortamında büyüyen Jung, içe kapanık ve hayal gücü yüksek bir çocukluk geçirmiştir (Stevens, 2014, s.17). Çocukluk döneminde taşlarla kurduğu hayali ilişkiler ve rüyaları, daha sonraki psikolojik kuramlarının temellerini oluşturmuştur (Stevens, 2014, s.20).

Jung, 12 yaşında geçirdiği bir düşme sonrası bayılma nöbetleri yaşamış, bu dönemde içe dönük yönü daha da gelişmiş ve bu süreç onun iç dünyasına yönelmesine vesile olmuştur (İnanç & Yerlikaya, 2014, s.60-63). Erken yaşlarda içinde iki farklı kişilik gözlemlediğini belirtmiş, bunları “No 1” ve “No 2” olarak adlandırmıştır. Biri toplumsal rollere uyum sağlayan, diğeri ise doğaya ve metafiziğe yakın, daha derin bir bilinç yapısına sahiptir (Stevens, 2014, s.22).

Üniversite yıllarında gördüğü rüyalar, onun tıp alanına yönelmesinde etkili olmuştur (Jung, 2009, s.81-82). Zürih'te Burghölzli Kliniği'nde Auguste Forel'in rehberliğinde psikiyatri eğitimi almış; burada bilinç ve bilinçdışının etkileşimini bilimsel olarak incelemeye başlamıştır (Naifeh, 2001, s.1973).

Sigmund Freud'la tanışması, düşünsel gelişiminde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Ancak Freud'un bilinçdışı anlayışını sınırlı bulan Jung, bu alandaki görüşlerini 1912'de yayımladığı Libidonun Dönüşümleri ve Sembolleri adlı eserinde detaylandırarak Freud'dan ayrılmıştır (Stevens, 2014, s.39-40).

Bu ayrılığın ardından üç yıl boyunca bilinçdışı üzerine yoğunlaşan Jung, 1921'de Psikolojik Tipler adlı eserini kaleme almıştır. Bu eserde geliştirdiği tipoloji sisteminde bireyin bilinçli tutumları ile bilinçdışı eğilimleri arasındaki ilişkiyi açıklamıştır (Geçtan, 2020, s.161). Jung'a göre, bireyin sağlıklı bir ruhsal gelişim süreci, bilinç ile bilinçdışı arasındaki denge ve etkileşimle mümkündür. Bu etkileşim, bireyleşme sürecinin temelini oluşturur ve psikolojik bütünlüğe ulaşmanın yolu olarak değerlendirilir (Stevens, 2014, s.30).

2.2 Bilinç ve Bilinçdışı

Jung 1933 ve 1941 yılları arası İsviçre Federal Teknoloji Enstitüsü'nde profesör olarak eğitim vermeye başlamıştır ve eğitimlerini bu konuya ilgi duyan herkese açık hale getirmiştir. Bilinç ve bilinçdışı kavramlarını temel alarak on iki derslik bir eğitim programı planlamıştır (Graf&Nold, 2005, s.12-15).

2.2.1 Bilinç

Carl Gustav Jung'a göre bilinç, bireyin farkında olduğu düşünceler, duygular, algılar ve anılardan meydana gelen psişik bir alanı temsil eder. Bilinç, kişinin hem dış dünyayla hem de kendi içsel süreçleriyle etkileşimini düzenleyen, karar mekanizmalarını yönlendiren ve çevresine uyum sağlamasını mümkün kılan bir yapı olarak tanımlanır. Jung, bilinci, psişenin yalnızca sınırlı bir bölümünü oluşturan ancak bireyin kimlik gelişimi ve benlik algısında belirleyici bir rol oynayan temel bir unsur olarak değerlendirir (Jung, 1981, s. 33). Bilinç, bireyin rasyonel düşünme, analiz yapma ve bilinçli tercihlerde bulunma kapasitesini içerir. Bu kapasitede bireyi diğer bireylerden ayıran farklılıkları oluşturur. Jung bir insanın bilincinin diğer bireylerden farklı olma süreci için "bireyselleşme" ifadesini kullanmıştır (Geçtan, 2020, s.163-164).

Jung bireyselleşmenin kendini bulmak ve daha iyi tanımak olduğunu düşünür ve bilincin merkezine ego tanımını oturtur. Ego, bireyin kimlik algısını oluşturur ve algı, hafıza, duygu ve düşünceleri organize eder. Bu doğrultu da Jung; "Ben ego deyince bilinç alanının merkezini oluşturan, 'süreklilik ve bir kimliğe' sahip olan ve aynı zamanda bilincin kendisi ile ilişkilendirilen psişik dinamiklerin ego ile işlevi olarak değerlendiriyorum" ifadesini kullanmıştır (Jacobi, 1951 s.21).

Ego, bir deneyimi kendi kapsamına almadığında, söz konusu deneyim bilinçdışı alanda kalmaya devam eder. Bu doğrultuda, ego için bireyin farkında olduğu her şeyin kapsamına girdiği söylenebilmektedir (Beytur, 2017, s. 11).

Ego tarafından bastırılan, bilince erişemeyecek kadar zayıf veya güçsüz olan ya da aşırı yer kapladığı için bilinçte tutulamayan bazı bilgiler, kişisel bilinçdışında birikir ve hatırlama yoluyla bilince geri getirilebilmektedir (Geçtan, 1998, s.173,174).

Ego, bireylerin oluşturduğu ve dış dünyayla ilişkilerini belirleyen temel bir yapıdır. Ancak egonun, kendinden daha büyük ve kapsayıcı bir şekilde özdeşleşmesi gerekir. Bu özdeşleşme süreci, bireyin özgürleşmesine ve içsel güce bağlı olarak farklı bir şekilde gelişebilir. Eğer ego güçlü ve bağımsız bir kimlik geliştirmişse, bireyin kendi değerleri ve içsel değerleri vardır. Ancak ego zayıfsa veya onların özelliklerini belirleyeceği sağlam bir içsel yapı yoksa, bireyin bilinçsizce dış etkenlere bağlı olarak kimliğini yarattığını görürüz. Bu durumda moda akımları, ideolojiler, sosyal statü sembolleri, reklamlar veya içinde bulunulan genel değerler bireylerin içsel değerlerini şekillendirilebilir. (Guin, 2006, s.58).

Hem bireysel hem de toplumsal düzeyde, egonun aşırı güçlenmesi, kendine aşırı bir önem atfetmesine ve yalnızca kendi varlığına odaklanmasına yol açar. Bu durum, nesnel değerlendirme yapma yetisini kaybetmelerine ve dış dünyayla sağlıklı bir özdeşim kurmalarını engelleyen bir zihinsel yapıya bürünmelerine neden olabilir. Egonun kontrolsüz şekilde güçlenmesi, kişinin ya da grubun kendi bilgilerini mutlak doğru olarak görmesine ve eleştiriye kapalı hale gelmesine sebep olmuştur (Tecimer, 2005, s 99-100).

İnsan benliğini temelde selfin parçaları oluşturur. Benlik, bilinç ve ona ait tüm unsurları içinde barındırırken, aynı zamanda bilinçdışının uçsuz bucaksız alanını da kapsar. Bilinci gözlemleyerek genişliğini ve sınırlarını belirlemek daha kolayken, bilinçdışı için aynı şeyi yapmanın zor olduğu düşünülmektedir. (Jung, 2010, s.48-49).

2.2.2 Bilinçdışı

Bilinçdışı kavramını ilk olarak Freud'la birlikte görürüz ve uzun yıllar bu kavram üzerinde çalışan tek kişi olmuştur. Freud bilinçdışı kavramını derinlemesine incelemek için öncelikle kendi üzerinde çalışmalar yapmıştır. Freud'un bilinçdışı kavramı psikolojide insanı farklı bir yönden inceleme yolunu ortaya koymuştur (Geçtan, 2020, s.28). Freud'a göre bilinçdışının merkezindeki rüyalar yer alır ve bu rüyalar,

bilinçdışının bir yansıması olarak görülmektedir. Freud, bireyin bilinçli zihninde kabul edemediği ya da toplumun değer yargılarıyla uyumsuz bulduğu düşüncelerin ve duyguların, bilinçdışına itildiğini savunur. Bu bastırılmış düşünce ve duygular, rüyalar aracılığıyla yeniden yüzeye çıkarmaktadır. Freud'a göre rüyalar, bilinçdışında gizli kalmış arzuların ve isteklerin bir dışavurumudur. Yani rüyalar, kişinin bastırdığı duyguları sembolik bir şekilde ifade etmektedir (Şener, 2021, s.32).

Freud, özellikle çocukluk döneminde bireyin ebeveynleri tarafından bastırılmış arzuların, yetişkinlikte rüyalar yoluyla tekrar ortaya çıktığını belirtir. Rüyalar, bu bastırılmış isteklerin ve hazların sembolik bir dilde ifadesidir. Bu dilin çözümlenmesi, kişinin bilinçdışındaki bastırılmış düşünceleri anlamamıza yardımcı olur. Buna göre, rüyalar sadece uyku sırasında ortaya çıkan rastlantısal imgeler değildir; aksine, kişinin iç dünyasında var olan gizli ve bastırılmış duyguların bir yansımasıdır. Freud'a göre, rüyaları anlamak, bireyin bilinçdışındaki derin çatışmaları çözebilmek için önemli bir yol olabildiğini söylemektedir (Jacobi, 1951, s.22-24).

Carl Jung, rüyaların bilinçdışının derinliklerinden gelen doğal bir süreç olduğunu savunur. Ona göre rüyalar, yalnızca bilinçli zihinde bastırılan duygu ve düşüncelerin yansıması değil, aynı zamanda insanın kolektif bilinçdışında yer alan sembolleri ve arketipleri de barındırır. Jung, rüyaları iki ana gruba ayırır: kişisel ve kolektif rüyalar. Kişisel rüyalar, bireyin kendi yaşam deneyimlerinden ve bilinçdışında sakladığı unsurlardan beslenir (Jung, 1968, s. 17). Bu rüyaların anlamını çözümlemek için, kişinin rüya sırasında karşılaştığı sembollerle kendi yaşamı arasındaki bağlantıları incelemesi gerekir. Kolektif rüyalar ise bireyin bilinçli hayatında daha önce hiç karşılaşmadığı figürler ve simgeler içerir. Jung'a göre, bu figürler insanlığın ortak bilinçdışında yer alan arketiplerden kaynaklanır ve evrensel anlamlar taşımaktadır. Bu tür rüyaların yorumlanabilmesi için mitolojik, tarihsel ve kültürel bağlamların dikkate alınması gerekmektedir (Fordham, 2019, s.52).

Jung, rüyaların aynı zamanda ruhsal dengeyi sağlama işlevi gördüğünü belirtmektedir. Bilinçli yaşamda yaşanan zorluklar ve psikolojik baskılar, bilinçdışı tarafından rüyalar yoluyla dengelenmeye çalışılır. Bu süreç, bireyin farkında olmadığı

işsel çatışmaları ve çözüm bekleyen sorunları açığa çıkarabilir. Böylece rüyalar, kişiye hayatındaki eksiklikleri ya da yönlendirilmesi gereken durumları sezgisel olarak bildiren önemli bir araç haline gelmektedir. Jung'un bakış açısına göre, rüyaları anlamak bireyin sadece kendini keşfetmesine değil, aynı zamanda insanlık tarihine ve ortak bilinçdışının derinliklerine ulaşmasına da yardımcı olmaktadır. (Jung, 2015, s. 165). Carl Jung'a göre, insanın bilinçdışı dünyası yaşamının büyük bir bölümünü şekillendiren temel unsurlardan biridir. Bireyin bilinçdışında yer alan düşünceler, duygular ve deneyimler, yalnızca bireysel yaşamla sınırlı kalmaz; aynı zamanda insanlığın ortak bilinçdışına da bağlıdır. Jung, bilinç ve bilinçdışının birbiriyle sürekli etkileşim halinde olduğunu ve bireyin kendini tanıma sürecinde bu iki yapının uyum içinde çalışmasının önemli olduğunu savunur. Jung'a göre bilinç, insanın doğrudan farkında olduğu düşünce ve deneyimlerden oluşur, ancak oldukça sınırlıdır ve yoğun zihinsel çaba gerektirir (Jung, 1964, s. 21). Öte yandan, bilinçdışı çok daha geniş bir alanı kapsar ve bireyin kontrolü dışında, sürekli aktif bir şekilde çalışır. Bilinç, belirli duygu ve düşünceleri bastırarak onları bilinçdışına iter, ancak bu unsurlar tamamen yok olmaz; aksine, bireyin psişik yapısının bir parçası olarak varlığını sürdürmeye devam eder. Jung, bireyin sağlıklı bir ruhsal denge kurabilmesi için bilinçdışındaki unsurları fark etmesi ve bunlarla bütünleşmesi gerektiğini belirtmektedir. Aksi takdirde, birey hem kendi içinde hem de çevresiyle sürekli bir çatışma halinde olur ve bu durum, kendini tanımasını ve gelişimini engellemektedir (Jung, 2017, s.106-108).

Freud'un bilinçdışını bireyin bastırılmış arzularıyla sınırlı bir alan olarak değerlendirmesine karşın, Jung bilinçdışının yalnızca kişisel deneyimlerle oluşmadığını, aynı zamanda insanlığın kolektif mirasını taşıyan bir yapı olduğunu öne sürmüştür. Ona göre, bireyin bilinçdışında yalnızca kendi yaşamında edindiği deneyimler değil, geçmiş nesillerden aktarılan ortak semboller ve arketipler de bulunmaktadır. Bu kolektif bilinçdışı, bireyin rüyalarında, sanatsal üretimlerinde ve mitolojik anlatılarda kendini göstermektedir (Jung, 2022, s.89).

Jung, insanın kendisini ve çevresini daha iyi anlayabilmesi için hem kişisel hem de kolektif bilinçdışını keşfetmesi gerektiğini savunur. Bireyin iç dünyasındaki bilinçdışı unsurlarla yüzleşmesi, onun psikolojik bütünlüğünü sağlamasına yardımcı olur. Eğer

birey bilinçdışındaki unsurları reddeder veya bastırırsa, bu durum kişisel gelişimi engellemekle kalmaz, aynı zamanda bireyin toplumla uyum içinde yaşamasını da zorlaştırır. Bu nedenle, Jung'un yaklaşımı, insanın kendini keşfetmesini teşvik eden bir içsel yolculuğa vurgu yapar ve bireyin ruhsal dengesini bulmasına rehberlik etmiştir (Küskü, 2022, s.77).

2.3 Kolektif Bilinçdışı

William James, Psikolojinin İlkeleri (1913) adlı kitabında bilinçdışını araştırmayı "tuhafliklar için bir yuvarlanma alanı" olarak tanımlamış ve buna ihtiyatlı yaklaşılması gerektiğini eklemiştir (James, 2024 s.163). Ancak bilinçdışını güvensizliği, bu konunun yaygın bir popülerlik kazanmasını engellememiştir. Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud, yöntemini bilinçdışı güçlerin çatıştığı fikrine dayandırmıştır (Kihlstrom, 2015, s.11). Bilinçdışı zihin kavramı ilk olarak Freud tarafından ortaya atılmamıştır. Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer ve Eduard von Hartmann gibi filozoflar, tipografik teorisi de dahil olmak üzere, bilinçdışını araştırmak için ortaya attığı birçok fikir ve teoriden gerçekten sorumludur (Rabstejnek, 2011, s.12). Kavramının kaynağı ne olursa olsun, Freud psikolojik araştırmalarda yeni bir çağı başlatmış ve diğer birkaç kişi üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Öğrencilerinden bazıları onun izinden gitmeyi seçerken, diğerleri farklı bir yöne gitmeyi seçmiştir. Carl G. Jung, şizofreni hastalarıyla birlikte çalıştıktan sonra bilinçdışının kaderi için farklı bir vizyona sahip olmaya başlamıştır ve Freud bunu desteklemekte tereddüt etmiştir. Jung, bilinçdışı için Freud'un bilinçdışının kişisel bir deneyim olduğu görüşünden farklı olan ikili bir formül önerdi. Kişisel bilinçdışı ve toplumsal bilinçdışı olarak iki kavramı ele almıştır (Bal, 2017 s.17).

Carl Gustav Jung, bilinçdışı kavramını psikolojiye kazandıran Freud'un kişisel bilinçdışı yaklaşımını kabul etmekle birlikte, bu kavramın yalnızca bireysel deneyimlerle sınırlı olmadığını savunarak bilinçdışının kapsamını genişletmiştir. Jung'a göre bilinçdışı, bireyin kendi yaşamında edindiği deneyimlerden çok daha fazlasını içerir ve insanlığın ortak tarihinden gelen, nesiller boyunca aktarılan evrensel unsurları da barındırır. Bu doğrultuda, Jung bilinçdışını iki temel kategoriye ayırmıştır: kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışıdır (Kavut, 2020, s.681-695).

Jung'un kolektif bilinçdışı kavramını geliştirmesi, insan zihninin derinliklerine dair yaptığı araştırmaların bir sonucudur. Freud'un bilinçdışını bireyin bastırılmış arzuları ve deneyimleriyle sınırlandırmasına karşın, Jung bu yapının insan türüne özgü evrensel bir bilgi deposu olduğunu öne sürmüştür. Kolektif bilinçdışı, bireysel yaşamla doğrudan ilişkili olmayan, ancak mitler, arketipler ve ortak semboller aracılığıyla insan zihninde kendini gösteren ortak bir psikolojik mirastır (Bennet, 2006, s.76-77).

Jung'un kolektif bilinçdışını keşfetme süreci, 1909 yılında Freud ile gerçekleştirdiği ABD yolculuğunda yaşadığı bir rüyayı analiz etmesiyle başlamıştır. Freud'un bu rüyayı tatmin edici bir şekilde yorumlayamaması üzerine Jung, kendi bilinçdışı dünyasını daha derinlemesine incelemeye yönelmiş ve bu süreç, kolektif bilinçdışı teorisinin temellerinin atılmasını sağlamıştır. Bu keşif, Jung'un psikolojik ekolünü şekillendiren en önemli unsurlardan biri olmuş ve bilinçdışı süreçlerin bireysel deneyimlerin ötesinde, insanlığın ortak bilinçdışıyla da bağlantılı olduğunu ortaya koymuştur. (Jung, 2006, s.33).

Jung'a göre, insanların kompleksleri kolektif bilinçdışının bir parçasıdır. Düşüncelerin, duyguların, anıların, algıların vb. bir koleksiyonu veya takımıyıldızı olarak, kişisel bilinçdışı kompleksini görürüz. Bir mıknatıs gibi, bu kompleksin merkezi diğer duyguları çeker ve onları "takım yıldızlaştırır". Annenin hem ırk hem de çocuk duygularıyla bağlantısıyla oluşan bir çekirdeğe sahip olan "anne kompleksi" göz önüne alındığında, anneye ait tüm düşünceler, duygular ve anılar ona çekilecek ve bir kompleks oluşturacaktır (Jung, 1990, s. 96). Ayrıca, çekirdek gücü daha güçlü olduğunda duyguları daha fazla geri çeker. Jung'a göre, annesinin kontrolü altındaki bir kişi güçlü bir anne kompleksine sahip olacaktır. Ayrıca, bu durumda, annesiyle dolu kavramları tüm fikirlerine, duygularına, davranışlarına vb. rehberlik edecektir, çünkü bilinçaltında onun imajı üstün olacaktır. Jung, bir imge oluşturan kompleksin, Napolyon'un güç takıntısı veya Leo Tolstoy'un bağışlama-egemenlik kavramında olduğu gibi, kendi amaçları için ruhu kullanarak bir kişiliği kolayca ele geçirebileceği konusunda uyardı. Burada, her şey mükemmel bir anlam ifade ediyor: imge ne kadar baskınsa, kişiliği o kadar çok şekillendirir ve etkiler. Ancak, kişisel bilinçdışı resimlerin toplumsal arketiplerle birleştiği ortaya çıkıyor (tıpkı Anne-birleşen imge

gibi) ve Jung bir kez daha kompleksi oluşturan birincil bileşenin ırksal veya kolektif duygusal deneyim olduğunu öne sürmüştür (Davydov & Skorbatyuk, 2014 s.4).

Carl Jung'a göre, insan ruhunun bölümleri vardır: bilinçli (ego farkındalığı) ve bilinçdışı (kişisel ve toplumsal bilinçdışı kategorize edilmiştir). Ayrıca, bu dört zihinsel işlevden edindiğimiz bilgilerin algı, düşünme, duygu ve sezgi- bilincimizi oluşturduğunu ileri sürmüştür (Adamski, 2011, s.564).

Buna karşılık, bastırılmış ve bilinçaltı fikirler kişisel bilinçdışını yaratmıştır. Jung, bilinçaltı içeriği açıklamak için zihinsel içeriklerin veya uyaranların gücü için bir eşik önermiştir. Ancak kolektif bilinçdışı için farklı bir kavramı vardı. Jung'a göre, kolektif bilinçdışı içgüdüler gibi davranmış ve kendini "arketipler" veya evrensel semboller olarak göstermiştir. Dinde, mitolojide ve masallarda çok sayıda motivasyon belirli bir arketipin ifadesi olabilmektedir. Bu nedenle, arketipleri tanımlamaya geçmeden önce kolektif bilinçdışının psikopatolojik doğasını tartışmak önemlidir (Jung, 1968, s. 4–8).

Jung'a göre, psikotik düşüncenin nasıl yorumlandığını anlamak, rüyaları anlamak kadar önemlidir. Jung, bilinçaltı içeriklerinin ego farkındalıklarını geçersiz kılmasına izin verdiklerinde bireylerin şizofreniye daha yatkın olduklarına inanmaktadır. (Abramovitch, 2014, s.91).

Jung'cu terapide, bireyleşme süreci çok önemlidir. En geniş anlamıyla, bu süreç arketipal özelliklerimizi kabul etmeyi gerektirir bu da güçlü ve zayıf yönlerimizi kabul etmeyi ve bu bilinçaltı nitelikleri bilince çıkarmayı gerektirir. Sonuç olarak, bu süreçte başarısız olmak ruh sağlığımız üzerinde zararlı etkilere sahip olabilir. John Perry (1966), Jung'un izinden giderek şizofreni hastalarını araştıran bir Jung'cu psikiyatristtir. Perry, çalışırken bazı sanrılı yanılsamalar yaşıyordu. En yaygın temalar ölüm ve yeniden doğuşun yanı sıra "sakral krallar" (kral arketipi) ile ilişkilendirilen motivasyonlardır (Perry, 1966, s.86). Jung'a göre anima ve animus arketipi yin ve yang gibi birçok ikili, zıt enerjinin kaynağıdır. Bir erkek anima ile sembolize edilirken, kadının bilinçsiz erkek yönü animus ile sembolize edilir. Egonun reddettiği özellikleri sembolize edebilecekleri için anima ve animus gölgeye bağlıdır (Adamski, 2011, s.566).

Bireyselleşme, sezgisel doğanın uyum sağlama yeteneğine aykırı bir gelişim sürecidir ve eğilimlerin bir ölçek gibi içsel bir denge kurmak üzere kontrol altına alınmasıyla gerçekleşir (Jung, 1969, s.51). Birey olma sürecinde kişi kendini arar. "Bireyleşme, bir birey olmak demektir" ve aynı zamanda "bireysellik" en derin, nihai ve eşsiz benzersizliğimizi kapsadığı için kişinin kendi benliği haline gelmesi anlamına gelir." (Jung, 1966, s.238) Ayrık, bütün ve bölünemez bir kişi olarak bir birey olmak için, bilinçten bilinçdışına doğru bu geçişi anlamak esastır (Jung, 1969, s. 275276) Zihin ve ruhun bilinçli ve bilinçdışı etkileşimi, bireysel gelişim sürecinde bir adım olan varlığa yol açmaktadır (Snowden, 2011, s. 56). Başka bir deyişle, belirgin bir kişilik geliştirmek, bastırılmış duyguları ve deneyimleri bilinçli düzeye getirmeyi gerektirir. Bilinçdışını kademeli olarak bilince getiren bu süreç, kendini tanımlama ve kendini gerçekleştirmeyi kolaylaştırmaktadır. (Jung, 1969, s.223-226).

Paylaşılan deneyimler, kişinin bilincinde asla deneyimlenmediği için bilinçli farkındalık olmadan ortaya çıktığından, bireyselleşme sırasında kolektif bilinçaltındaki kültürel veya geleneksel davranışları açıklamıştır (Geçtan, 1998, s.176). Değişen dış koşullara tepki olarak, bilinçaltı zihinde normalde var olan arketipler, semboller, desenler ve resimler değişme ve bir bireyin kişiliğine entegre olma eğilimindedir. Bu nedenle, kişi davranışlarının farkında olabilir ancak bunun arkasındaki motivasyonları gerçekten kavrayamayabilir. Ancak, bilinç, kişinin eylemlerini ve motivasyonlarını kavramasını mümkün kılar ve farkındalık durumu belirgindir. Bilinçdışının karmaşık, bilincin ise bilinebilir olması nedeniyle Jung, kişiliğin tüm yönlerini, özellikle de kolektifin nasıl algılanacağını açıklayan bir teoriye ihtiyaç duymaktadır (Jung, 1968, s. 8–12). Jung'un fikrine göre, bir kişinin tam kişiliği onun ruhunda yer alır. Aslen Latince "ruh" veya "can" kelimesinden türetilen "ruh" kelimesi, "zihin" anlamına gelecek şekilde evrimleşmiştir. Öte yandan Jung, zihni ve ruhu, ruh kavramının ötesine geçen tek, bütünleşik bir varlık olarak görmektedir. (Hall&Nordby, 1973, s.32).

Bilinçli ve bilinçsiz olarak, birbirinden farklı şekilde işlev gören ancak psikolojik bir süreç olarak etkileşime giren çeşitli sistemler aracılığıyla gelişmeyi ve bütünleşmeyi arar (Snowden, 2011, s. 56). Bunu açıklamak için Jung, ruhu tanımlayıcı

bir model olarak üç ayrı katmana ayırır: kolektif bilinçdışı, kişisel bilinçdışılık ve farkındalık (Jung, 1969, s.151). Bu modelin, statik, elle tutulur gerçekliklerin bir koleksiyonu olmaktan ziyade bir metafor olarak yorumlanması gerektiğini hatırlamak önemlidir. İnsan zihni kavramı, bu nesnelleştirmenin bir sonucu olarak daha iyi anlaşılabilir. Bilinç, sistemin yörüngesinde dönen dış katmandır, kolektif bilinçdışı, arketiplerden oluşan iç katmandır ve Benlik, tüm sistemi etkileyen merkezdedir. Kolektif ve bireysel bilinçdışı arasında, kişisel bilinçdışı, bireyin ruhunda tezahür ettikleri şekliyle arketiplerle ilişkili komplekslerden oluşmaktadır (Stevens, 2014, s. 73).

Jung'a göre bilinçli, kişisel ve kolektif bilinçdışı, insan ruhunun üç parçasıdır. Bilinçli zihnin merkezinde bulunan ego, belirgin bir kimlik oluşturmamızı ve gerçeklikle etkileşime girmemizi sağlayan bilinçli anıları, fikirleri, duyguları ve algıları yapılandırmaktan ve sağlamaktan sorumludur (Hall&Nordby, 1973, s.34–35). Ancak Jung, iki bilinçdışı seviye arasında ayırım yapar ve gizli, görünmeyen unsurları vurgular. Farkında olunmayan ancak farkında olma kapasitesine sahip olan dürtüler, arzular, belirsiz algılar ve unutulmuş anılar gibi her şey kişisel bilinçdışına dahildir. Bastırılma veya unutulma nedeniyle bunlar daha sonra bilinçlerini kaybetmişlerdir (Kavut, 2020, s.684). Kompleksler, unutulmuş olaylarla oluşabilen tekrarlayan temalara sahip duygu, his, anı ve arzu koleksiyonlarıdır. Yalnızca birey için önemli olan bireysel dürtüler ve isteklerle ilgilendiği için bu bölüm Freud'un id kavramıyla ilişkilendirilebilir. Öte yandan kolektif bilinçdışı, tüm insanların paylaştığı bilinçdışının en derin katmanıdır. Evrensel evrimsel deneyimleri ve dürtüleri barındıran beynin genetik bir özelliğidir. Kişiliğimizi en çok şekillendirir ve tüm güncel eylemlerimizi yönlendirir (Geçtan, 1998, s.174-176). Tüm nesillerin deneyimleri, hatta bireyler olarak farkında olmadığımız kadim hayvan atalarımızın deneyimleri bile kolektif bilinçdışına dahil olduğu düşünülmektedir (Jung, 1969, s.160).

Jung, beyindeki bilinç ve bilinçdışının dengesini, birleşimini ve işlevlerini kavramak için bir teoriyle, psişedeki bilinç ve bilinçdışı arasındaki karşıtlıkları açıklar. Aşağıdaki kategoriler, Jungcu psikolojinin kişilik teorisi olarak önerdiği ve kişilik

yapısını tanımlamak için kullanılan arketipleri kapsayacaktır. Bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı, bu bölümde yapı ve işlevlerine göre sıralanarak ele alınacaktır. Odak noktası, kolektif bilinçdışında bulunan dört birincil arketip olan Persona, Gölge, Anima ve Animus ve Benlik olacaktır (Jung, 1969, s. 162).

2.3.1 Arketipler

Antik Yunanca "arke" ve "tipo" terimlerini birleştiren "arketip", her kişiye damgalanmış bir damgaya sahip orijinal veya ana kopyayı ifade eder (Stein, 1998, s. 154). "Bir arketip, diğer benzer şeyler için bir şablon görevi gören orijinal bir modeldir." Prototip bir eşanımlıdır (Hall&Nordby, 1973, s.41). Arketipler, insan beyninde kodlanan ve korunan, baskın türler ve insan geçmişinin aktarım nitelikleri olarak hareket eden temel resimlerdir. Daha spesifik olarak, kültürel, mitolojik ve dini anlatılarda görünen evrensel deneyimler ve bilgilerdir ve tarih boyunca birçok toplulukta tekrarlayan imgeler, fikirler, davranışlar veya olaylardır (Bradshaw&Storm, 2013, s. 154).

Ortak ataları nedeniyle, bir kişinin çevresine, yetiştirilme tarzına, kültürüne ve konumuna bağlı olarak farklı şekilde ortaya çıksalar bile, temel bileşenleri sabittir. Arketip, gördüğümüz ve yaptığımız şeyler için bir "düzenleyici ilke" görevi görür, ancak kendi biçiminden yoksundur (Boeree, 2006, s.5). Çevrelerinin talep ettiği kolektif dürtülerle tutarlı şekillerde kalıplar ve hareket ederler. Jung'a göre, arketiplerin veya temel resimlerin kökenleri yalnızca insanların sahip olduğu tekrarlayan deneyimlerin ifadeleri olarak açıklanabilir. Arketip, aynı veya ilgili efsanevi fikirleri sürekli olarak kopyalama eğilimine benzetilebilir. Buna göre, arketipler kişisel tepkilerle ortaya çıkan tekrarlanan algılardır (Jung, 2005, s.105-106). Bu, bireysel arketiplerin kültürler ve çağlar boyunca farklılık göstermesine rağmen, genellikle sabit temaları yapılandırmak için modeller olarak temellendirildiklerini vurgulamaktadır (Meadow, 1992, s.188).

Ortak temaları düzenleyen ve değişmez özlerini korurken tüm medeniyetlerde tekrar eden arketipler, temel ve derinlemesine gömülü yapılardır. Dolayısıyla, arketiplerin derinlere yerleşmiş yapılar olduğunu kavramak için bu fikrin diğer

fikirlerle nasıl bağlantı kurduğunu ve nerede ayrıldığını açıklığa kavuşturmak esastır. Jung, filozof ve dilbilimci John Locke'un kolektif bilinçdışındaki arketiplerin boş bir sayfa olduğu iddiasına katılmamaktadır (Jung, 1969, s. 112). Onun teorisine göre beyin doğası gereği boşdur ve ancak yavaş yavaş deneyim, bilgi ve alışkanlıklarla dolar. Öte yandan Jung, insanların doğmadan önce oluştuğunu ve bazı deneyimlerin içlerine yerleştiğini savunmaktadır (Palmer, 2006, s.114).

Çok fazla deneyimle doğan insanlar aynı zamanda çok fazla arketipe sahiptir. Dilbilimci Noam Chomsky de dilin bu arketiplerle doğuştan karakterize edildiğini belirtir. Ona göre, dilin altında yatan dilbilgisi yapıları bir bebeğin doğasında bulunduğu için tüm insanlar aynı dilbilgisi kalıplarını paylaşır (Chomsky, 1965, s. 25–30).

Jung, kavramların ve davranış eğilimlerinin dil yapıları yerine sembolik örüntüler olarak evrensel olduğunu savunur, ancak biraz farklı bir görüşe sahiptir. Buna rağmen, arketiplerin kalıtsal ve evrensel olmasına rağmen, insanların bunları belirli koşullara ve zaman dilimlerine bağlı olarak farklı deneyimlediği Jung'un teorisiyle benzerlikler taşımaktadır (Stevens, 2014, s.78-88). Buna göre, ortak bir zemin oluşturmak için çevre tarafından önerilen veya etkilenen dil örüntüleri yerine davranışsal deneyimler toplumsal temsilleri oluşturur (Jung, 1956, s.239-240). Ancak, arketipler yalnızca yerleşik bir şablon olduğundan, sürekli gelişen temel bileşen yönleri olarak her medeni insanda mevcut olsalar bile, koşullara veya eldeki bileşenlere bağlı olarak değişebilirler. Sonuç olarak, her kişinin çeşitli sosyal deneyimleri arketiplerin nasıl ifade edildiğini etkiler (Palmer, 2006, s. 115-117). Sonuç olarak, bir arketip diğerinden daha yaygın olabilir ve ortaya çıkan dengesizlik, her kişinin gerçek benliğini, kişiliği ve davranışları da dahil olmak üzere benzersiz bir şekilde şekillendirir. Davranışsal açıdan kişiliği şekillendiren dört ana arketip aşağıdaki gibidir.

2.3.2 Persona

Roma sahnesinde performansçıların taktığı maskeleri tanımlayan "persona" terimi, kökenini Roma'nın eski Latin dilinden alır (Stein, 1998, s.91). Bir kişinin kim olduğunu gizleyen kişiliğinin en dış katmanına persona denir. Seyirciyi yatıştırmak

için, bireyler başkalarıyla etkileşim kurarken bunu bir maske olarak takarlar. Kişinin gerçek kişiliğini yansıtmaz çünkü onu topluma istediği gibi yansıtır. İnsanlar bunu başkalarından kabul görmek için üretirler. Bu nedenle, cephesi olan herhangi bir yapı gibi, her kişiliğin sahip olduğu bir sosyal arketiptir (Stevens, 2014, s.91). Kamusal imajınız persona tarafından temsil edilir. Maske anlamına gelen Latince bir kelimeden türetilen terim, person ve personalite kelimeleriyle açıkça bağlantılıdır. Bu nedenle, persona, kim olduğunuzu topluma açıklamadan önce taktığınız maskedir. Bir arketip olarak başlasa da onu tam olarak fark ettiğimizde kolektif bilinçdışından en uzak olan kendimiz olma yönümüz haline gelir (Boeree 2006, s.6-7).

Analitik psikolojiye göre persona, "kendisi olmayan bir karakteri yaşayan kişi" anlamına gelir ve "tiyatro oyuncularının çeşitli rolleri canlandırırken taktıkları maske" olarak tanımlanır. Toplumsal kabul kazanmak, bir bireyin dış dünyaya karşı taktığı kimlik veya maske olan persona gelişiminin amacıdır. Bu maskeler antik çağlardan beri vardır ve bunları ilk olarak altta yatan arketipleri iletmenin bir yolu olarak tanımlayan Jung'dur (Geçtan, 1995, s.177-178). Ortaya çıkışı bağlamında, yaşamın temeli olan toplum tarafından kabul görmek için iyi bir izlenim bırakmaktır (Hall & Nordby, 2016, s.43).

Persona arketipinin kasıtlı inşasının ardındaki amacı kavramak için toplumsal normları ve gelenekleri öğrenmek gerekir. İnsanlar toplumlarında hangi gelenek ve göreneklerin uygun olduğunu öğrendikçe, davranışsal eğilimler ve nefretler edinirler. Sonuç olarak, insanlar sosyal durumları inceleyerek davranışlarını toplumsal normlara uyacak şekilde kasıtlı olarak değiştirebilirler (Jung, 1953, s. 190-192). İnsanlar zaman içinde toplumsal, aile, grup ve ulusal standartları edindikçe, çocuklukta bu tür davranışsal normları öğrenmeye başlarlar. Artık Persona (maske) arketipini yeniden yorumlamak mümkündür. Bireyler, farklı maskeler olarak düşünülebilecek arkadaşları ve aileleri için farklı ego kimlikleri geliştirirler. Bu maske arketiplerini kasıtlı olarak oluştururlar ve sosyal, kültürel ve dini standartlara uygun şekilde nasıl davranacaklarını öğrenirler. (Geçtan, 1998, s.178).

Toplumun görmek istediğini değil, bireyin görmek istediğini yansıttıkları için bu maskeler öncelikle bireysel olmaktan çok toplumsaldır. Bu nedenle, insanlar genellikle diğer insanların onları nasıl gördüğü konusunda endişe duydukları için olumlu bir imaj yansıtmaya çalışırlar (Boeree, 2006, s.7). İnsanlar için bu durum önemlidir çünkü uyum sağlamak, yasaya uymayı ve uygun şekilde davranmayı gerektirir.

Bilinçsiz davranışlar bilinçli düşünme olmadan ortaya çıkabileceğinden, Persona bazen olumlu bir imaj yansıtmaya çalışırken yanlışlıkla yanlış izlenim verebilir (Geçtan, 1998, s.178).

Ayrıca, insanlar çevrelerinden aldıkları olumlu tepkilere hayran kalıp bu kimlikleri günlük rutinlerine dahil etmeleri sonucunda kimliklerini kaybedebilirler. (Walters, 1994, s.298-299). Bunun sonucunda, insanlar gerçek benliklerinden uzaklaşabilir ve Persona'nın özdeşleşmesi ve tepkiselliği sonucu dış dünyaya karşı kusurlu bir adaptasyona sahip olabilirler (Jung, 2016, s. 432). "Biraz abartarak, persona'nın kişinin kendisinin ve başkalarının kendisi olduğuna inandığı, ancak gerçekte olmadığı kişi olduğunu söyleyebiliriz" (Jung, 2005, s.66). Bu, insanların kim olduklarını kabul etmekte ve kontrol edilemeyen koşullarla başa çıkmakta zorluk çekmeleri ve bu durum onların bireyselleşmelerini ve kişiliklerini tam olarak geliştirmelerini engellediğinde zararlı olabilmektedir. (Geçtan, 1998, s.178).

Bu durumlarda, aile özellikle din ve toplum bir kişinin kişiliğini nasıl geliştirdiği üzerinde büyük bir etkiye sahip olabilir ve onları gerçek benlikleri ile toplumun beklentileri arasında bir denge kurmaya zorlayabilir. Jung, sosyalleşme ve toplumsal beklentilere uyum sağlama çabalarımızın bir sonucu olarak, toplumsal düzenle uyum sağlamak için kendimizi genellikle takip eden rollerle ilişkilendirdiğimizi savunur (Shelburne, 1976, s.23).

Kişilik, diğer insanların isteklerine uygun davranan bir arketiptir. Jung, gençken iki farklı kimliğe sahip olduğunu fark ettiğinde bunu öğrenir. Bilimsel felsefesini ve kültürel bakış açılarını yansıtan kasıtlı bir Kişiliğe sahip olan ilk kişiliği analitik ve hırslıdır. İkinci figürü, gerçek Benlik olarak adlandırılır, sezgi ve gizliliğin sembolüdür (Snowden, 2011, s.4). Bu örnekte, Personası sahte davranışlardan oluşur, ancak

Benliği, Gölge ve Anima, Animus gibi karakterin her yönünü içerir. Çocuklar, özelliklerine ve davranışlarına göre ödüllendirildiği veya cezalandırıldığı için, bu, kişiliğın oluşumunun bebeklikte başladığını gösterir. Sonuç olarak, insanlar koşullara bağılı olarak belirli şekillerde davranırlar; olumsuz davranışları gizler ve onları bilinçaltına bastırırlar, burada Gölge şekillenmeye başlar (Stevens, 2016, s. 63).

Jung, bunun yalnızca kendi açmazı olmadığını; aynı zamanda topluma önemli katkılarda bulunmuş ancak kendi hayatlarında anlamsızlık ve boşluk hissi yaşamış hastalarının da açmazı olduğunu anlar (Jung, 1961, s. 199). Bu insanlar, terapiye başladıktan sonra kendilerine yalan söylediklerini ve ilgilenmedikleri şeylerle ilgileniyormuş gibi davrandıklarını fark ederler. Persona'yı söndürmek ve bireyin gelişmemiş niteliklerinin ortaya çıkmasına yardımcı olmak bu terapinin hedeflerinden biridir (Jung, 2021, s. 140-144). Persona arketipi, insanların gerçekte kim oldukları yerine kendilerini başkalarına nasıl gösterdiklerini özetleyen bir kavramdır. Sosyal rol oynamayı içerdiği için hem sosyal hem de psikolojik faydaları vardır ve Jung'un teorisinde merkezi bir yer tutar (Stein, 1998, s.110).

Kendilerini sosyal eleştirilerden korumak için, bireyler esasen insan beyninin içindeki çeşitli alt kişilikleri açığa çıkaran toplumsal bir zihniyet benimserler. Kültürel normları anlama ve savunma yönündeki arketipal gerekli dürtüden kaynaklandığı için, sosyal uyum belirli etik yasalara ve ilkelere uymalıdır (Stein, 1998, s.112). Bu tür ahlaki yönergeler olmadan, medeniyet çöker ve insanlar sürekli olarak sahtekârlığa yönelirdi. Sonuç olarak, insanlar genellikle farklı maskeler takarak ve paralel yaşam tarzları sürerek dış kimliklerini yansıtırılar. Bu nedenle, bu arketip toplumsal barışı korumak için elzemdir, çünkü onun yokluğunda bireyler fikirlerini ve inançlarını özgürce ifade edeceklerdir, bu da çatışma ve anlaşmazlığa yol açabilir. Bu, Gölgenin ortaya çıkmasına neden olabilir (Stevens, 2016, s.64).

2.3.3 Gölge

Bireyin gizlemek istediği gelişmemiş işlevlerinin ve istenmeyen özelliklerinin toplamına Gölge denir ve Jung, bunu Persona'nın zıt yönü olarak tanımlar (Kavut,

2020, s. 686). Persona, bireyin kontrol edemediği zayıf veya kusurlu eylemleri açığa çıkarır. Bu arketip, topluma ve vicdanımıza karşıdır; çünkü karşıt kişilik olarak Persona'nın istemediği her şeyi arzular (Stein, 1998, s.115). Jung'a göre Gölge, güçlü muhalefet nedeniyle sıklıkla bastırılan ruhun daha az önemsenen bir yönüdür. Ancak, onu gün yüzüne çıkarmadan ve kabul etmeden hiçbir gerçek değişim mümkün değildir. Buna rağmen, birçok insan Gölgeleleriyle yüzleşmekten kaçınır; çünkü onu kurtulmaları gereken kötü bir taraf olarak görürler (Jung, 1966, s.85-87).

Ne yazık ki, bu strateji ters teper çünkü tamamen önlenemez veya göz ardı edilemez. Bunun yerine, onu kim olduğumuzun bir bileşeni olarak benimsemeli ve aşırıya kaçmadan dahil etmeliyiz. Aksi takdirde, daha yoğun hale gelir ve daha kötü sonuçlar üretir. Bu nedenle, Gölge yaratıcılığı ve canlılığı teşvik ederek insan gelişiminde önemli bir rol oynar. Birey bunu inkâr ederse sönük ve üretilmiş kalır (Geçtan, 1998, s.181-182). Bir kişinin gölgesi, kişiliğinin kabul edemediği kusurları ve diğer özellikleri içeren bilinçsiz bir öğesidir. Bastırdığımız psikolojik içerikleri asla geri alamayacağımızdan, herkesin bir gölgesi vardır ve bunun ne kadar az bilincinde olursak, o kadar karanlık ve yoğun olur (Snowden 2011, s. 68).

Kişisel ve toplumsal Gölgele arasında ayırım yapmak zor olsa da bu arketip bilinçaltında bulunur. Her kişinin kendi Gölgesi farklıdır ve kabul etmedikleri karanlık, bastırılmış duygulardan ve deneyimlerden oluşur (Shelburne, 1976, s. 74-75). Bu, Freud'un bilinçdışı kavramıyla tutarlıdır. Tersine, kolektif gölge, yalnızca bireyden ziyade insanlığın bir bütün olarak istenmeyen isteklerini ve davranışlarını kapsar ve ruhun hayvansal tarafını sembolize eder. Toplumsal farkındalığımıza nüfuz eden insanlığın daha karanlık yönleriyle ilgilendiği için, bu kişisel olandan farklıdır (Jung, 1969, s. 262-284).

Başka bir deyişle, kültürlerden etkilenen bireyler, ortak özellikleri paylaşır ve bir kolektifi temsil eden belirli, karşılaştırılabilir Gölge arketipleri sergiler. Bu, temsilleri değişse bile, dini ve kültürel ilkeler gibi çevresel ilkelerin de kolektif idealleri şekillendirmeye ve insanların doğuştan gelen güçlerini veya davranışlarını yönlendirmeye hizmet ettiği anlamına gelir (Stein, 1998, s. 117).

Özetle, bir kişi toplumsal beklentilerden özgür hissettiğinde, Gölge arketipi ruhunun hoş olmayan yönlerini ele geçirir. Ancak bu arketip ebeveyn, toplum ve kültürel normlara meydan okur ve kontrol edilmediğinde bastırılması zorlaşır (Walters, 1994, s.299-300). Bir bireyin olumsuz yönlerinden ziyade, kolektif bilinçaltındaki Gölge, sosyal olarak bastırılmış davranışları etkiler. Sonuç olarak, tamamen kişisel olamaz ve kendini etiketleme eğilimindedir, bu da yalnızca bireyden kaynaklandığı görünümünü verir. Jung'a göre, tüm Gölge davranışları öncelikle tehlikeli olarak görülür ve güçlü bir kolektif köke sahiptir. Bu arketip, uzun evrimsel geçmişi nedeniyle hepsinin en güçlü ve tehlikeli olanıdır (Hall ve Nordby, 1973, s.48). Başka bir deyişle, insan psikolojisinin uzun tarihinden kaynaklandığı için, bilinçaltımızdaki en güçlü ve muhtemelen zararlı arketiptir. Bu zararlı arketip göz ardı edildiğinde, insanlar toplumda zorlayıcı bir duruma sokulurlar, çünkü uygunsuz ve istenmeyen olarak görülen eylemlere yol açar.

2.3.4 Anima ve Animus

Anima ve animus, bir bireyin zihnindeki karşıt cinsiyetlerin bilinçdışı yönlerini sembolize eden temel arketiplerdir. Jungcu paradigmada, anima ve animus bireylerdeki eril ve dişil nitelikleri uyumlu hale getirmek ve bütünleştirmek için esastır, dolayısıyla psikolojik gelişimi ve kişisel büyümeyi kolaylaştırır. Anima fikri, eril psişenin içindeki dişil unsurların keşfini ve tanınmasını vurguladığı için önemlidir. Duygular, hassasiyet, sezgi ve şefkatli bir doğa gibi özellikleri kapsar (Jung, 1959, s. 198). Jung, anima'nın bir erkeğin psikolojik dengeye ulaşmasını sağlamada hayati bir işlev gördüğünü ve kadınlarla ilişkilerini etkilediğini söyler. "Her erkek kendi içinde bir kadın barındırır." der. "Her erkekte bulunan dişi yön, benim 'anima' olarak adlandırdığım şeydir" (Jung, 1964, s.31). Jung, "Anima, bir erkeğin ruhundaki tüm dişil psikolojik eğilimleri kişileştirir. Bunlara belirsiz duygular ve ruh halleri, kehanetsel sezgiler, mantıksız olana açıklık, kişisel şefkat kapasitesi, doğaya değer verme ve en önemlisi bilinçdışıyla bağlantısı dahildir." der (Jung, 1964, s.177).

Bu sözler, anima'nın bu eğilimleri somutlaştırarak, insanlığın hayatının temel yönlerini anlamasına ve bütünleştirmesine yardımcı olduğunu, böylece psikolojik denge ve bütünlüğü desteklediğini öne sürer. Jung'un kavramı, kişisel gelişim ve öz

farkındalık elde etmek için eril ruhtaki dişil unsurları kabul etme ve bütünleştirme ihtiyaçını açıkça vurgular. Zihninin dişil kısmını temsil eden Dorian Gray'in animası, nihai ölümüne yol açan içsel mücadelelerini ve karmaşıklıklarını somutlaştırır (Jung, 1964, s.179-181).

Jung, bir kadının içsel eril yönü olan animus kavramını şu şekilde açıklar: "Kadında bilinçdışının erkek kişileşmesi olan animus, erkekteki anima gibi hem iyi hem de kötü yönler gösterir" (Jung, 1964, s.189). Bir kadının zihninde eril öğenin ve bir erkeğın beyinde dişil öğenin varlığı hem yararlı hem de zararlı etkilere sahip olabilir. Jung'un animus hakkındaki bakış açısı, ruh içinde hem olumlu hem de olumsuz boyutlarının tanınması ve bütünleştirilmesi ihtiyaçını vurgular. Animus, anima gibi, yalnızca zalimlik, sorumsuzluk, boş söylem ve sessiz, ısrarcı kötü niyet gibi olumsuz nitelikleri kapsamaz. Çok olumlu ve önemli bir yönü vardır; o aynı zamanda yaratıcı çabaları aracılığıyla kendisiyle bir bağlantı kurma yeteneğine de sahiptir (Jung, 1964, s.193). Bu bütünleşme, kişinin kendi içindeki kadınsı ve erkeksi enerjiler arasında uyumlu bir denge elde etmesi ve kişisel gelişim ve kendini keşfetmesi için elzem görülmektedir.

Jung'un tanımladığı gibi anima, bir erkeğın ruhunun çekirdeğidir ve onun dişil ruhunu temsil eder. Animus, bir kadının zihninde bulunan ve işlev gören eril ze karşılık gelir. Anima ve animus, bilinçaltı tarafından üretilir ve tüm bireylerde evrensel olarak mevcut olan arketipler (ilkel imgeler) olarak hizmet eder (Jung, 1959, s. 194). Erkekler için anima, karşılaştıkları kadınlara yansıttıkları bir arketip olarak tanımlanabilir. Yaygın arketipsel temsiller arasında Bakire, Tanrıça ve İlahi Anne bulunur. Kadınlar, animus'u diğer örneklerin yanı sıra bir baba fiğr, ünlü veya manevi lider biçiminde erkeklere yansıtabilirler (Frey&Rohn, 1974, s. 264). Jung, erkeklerin ve kadınların temelde farklı olduğunu düşünür. Bir kadın, alıcılık, nezaket, sabır ve açıklık gibi dişil nitelikleri özümsemiştir. Bunlar, her kadının cinsiyeti gereği sahip olduğu "dişil" niteliklerdir. Bir erkek ayrıca enerji, kararlılık ve mantıksal akıl yürütme gibi belirli erkek özelliklerini de sergiler (Karaban, 1992 s.39-40). Bir erkek sadece erkeksi özellikleri değil aynı zamanda anima'sını oluşturan kadınsı yönleri de bünyesinde barındırır. Ancak erkeksi özellikler bir erkekteki baskın özelliklerdir. Bir

kadın, animusuyla temsil edilen kadınsı özellikleriyle erkeksi özellikleri bünyesinde barındırır. Bu arada, kadınsı özellikleri baskın olanlardır (Jung, 1959, s. 222).

Jung, insanın hem erkeksi hem de kadınsı özellikleri kendi içinde barındırdığını düşünür. Erkeklerde, erkeksi özellikler baskındır, kadınsı özellikler ise bazen gizli veya bilinçsiz kalır; tersine, kadınlarda, erkeksi özellikler genellikle uykuda kalır ve kadınsı özellikler aktif olanlardır. Jung, bunun tipik olarak böyle olduğunu düşünür, ancak bir kadın, tıpkı bir erkeğin kadınsı özelliklerinin farkında olması gerektiği gibi, erkeksi özelliklerinin farkında olabilir ve olmalıdır. Jung'un bireyleşme fikrinde gerçekleşmesi gereken şey budur. Bununla birlikte, bir kadının erkek özelliklerinin farkında olması, onlara eşit değer veya kadınsı özellikleri üzerinde üstünlük vermesi anlamına gelmez (Jung, 1959, s. 223).

Bir birey, gizli özelliklerini, karşılaştıkları kişilere yansıtarak, sıklıkla istemeden ortaya koyar. Bir kadın, erkek özelliklerini sıklıkla göz ardı eder veya kabul etmez ve bu nedenle güçlü, saldırgan ve kararlı bir şekilde erkekliği temsil eden bir erkek arar. Bir erkek, anima'sının, kadınsı yönünün kabulünü sıklıkla reddeder ve ifade edilmemiş kadınlığını tatmin etmek için belirgin bir şekilde "kadınsı" bir kadın arar besleyici, sabırlı ve alıcı. Jung'a göre, bu kadın, erkeğin en büyük zaafını temsil ediyor olabilir (Jung, 1972, s. 189).

Jung'a göre, insanlar diğer cinsiyetin özelliklerine sahiptir. Bu nedenle, kadınlardaki erillik Animus tarafından, erkeklerdeki dişilik ise Anima tarafından gösterilir. "Kadın ruhunun eril yönü animus arketipi tarafından temsil edilirken, erkek ruhunun dişil yönü anima arketipi tarafından temsil edilir" (Hall&Nordby, 1973, s.46). Birçok nesil boyunca, erkeklerdeki Anima ve kadınlardaki Animus, birbirlerini daha iyi anlamak için karşılıklı etkileşimin bir sonucu olarak evrimleşmiştir. Kadınlar genellikle yumuşaklık, nezaket, güzellik takdiri ve edilgenlik gibi özelliklerle ilişkilendirilirken, erkekler sıklıkla iddialılık, zenginlik arzusu, güç ve başarı ile ilişkilendirilir. Karşı cins bu özellikleri sergilediğinde bu arketiplerin devreye girdiği açıktır. Cinsel çatışma olasılığına rağmen, Jung bunların diğer cinsiyeti anlamak ve geliştirmek için gerekli

olduğunu düşünmektedir (Jung, 1959, s. 194). Bu özellikler, bu özellikleri taşıyan kişilerin birbirlerinin beklentilerini karşılamaları ve karşılığında aynısını almaları için gereklidir (Meadow, 1992, s.191). Jung'a göre sahip olduğunuz her şeyden vazgeçerseniz karşılığında aynısını alırsınız (Jung, 2021, s.186). Sonuç olarak, bireyler diğer cinsin kendi eksikliklerini telafi edeceğine inanır ve başkalarından ne beklediklerini görmek isterler. (Cloninger, 2004, s.76). Bu durumda Freud, erkek, kadın etkileşimini cinsel bir bakış açısıyla görmesi bakımından Jung'dan ayrılır; kadınlar erkeksi özellikler arzularken erkekler kadınsı olanları reddeder ve bunu zihinsel sorunların kaynağı olarak görür (Horney&Onur, 2019, s.141-142).

Jung'a göre, iyi bir birliktelik için iki cinsiyetin diğer cinsiyetin özelliklerini reddetmek yerine benimsemesi ve sergilemesi gerekir. Anima ve Animus arketiplerinin dengeli zıtlarından oluşan mükemmelliğe ve bütünlüğüne katkıda bulunur (Stevens, 2014, s. 100). Snowden'a göre, bu dengeli arketipler erkeklerin ve kadınların birbirlerini anlamalarına yardımcı olur ve birbirlerinden uzaklaşmalarını önler, bunun yerine boşluğu doldurmak için karşı cinslerine güvenmelerini sağlar. Ancak Jung, özellikle katı dini ve kültürel geleneklere sahip toplumlarda, Anima ve Animus arasında bir denge kurmanın zor olabileceğini kabul eder (Snowden, 2011, s.77-78).

İnsanların bu medeniyetlerde yerleşik cinsiyet rollerini takip etmeleri beklenir ve bunlardan sapmak ahlak ve geleneklerin ihlali olarak görülür. İnsanlar bu kurallar sonucu Anima ve Animus arketipini benimsemekte zorluk çekebilirler ve bu da psikolojik gelişimlerini engelleyebilir (Geçtan, 1998, s.179). Birey, Gölgesini ve Anima ve Animus'unu benimsemezse Persona ile daha fazla bağlantı kuracaktır (Stevens, 2014, s. 101). İnsanlar, bunu tanıyamadıkları ve yarı tamamlanmış hale geldikleri halde, kişilik açısından temelde hepsinin doğası gereği biseksüel olduğunu kabul etmelidirler (Jung, 2021, s. 391). Aşırı maruz kaldığında, Anima ve Animus ifadesi bireyselleşmede yardımcı olsa bile olumsuz sonuçlara yol açabilir. Gölgenin reddetmesine benzer şekilde, reddetmenin kendisi de korkunç sonuçlara yol açabilir. Bu yönlerinizi tanımak ve kabul etmek, diğer cinsiyetten insanları anlamak ve onlarla etkileşim kurmak kadar önemlidir. Aksi halde, Anima ve Animus dengesi bozulduğunda, Persona merkez sahneye çıkar. Animave Animus'un sönmesi veya

yeterince gelişmemesi, bir erkeğin Anima'sının onu bir erkekten çok bir kadın gibi davranmaya itecek şekilde tepki vermesi gibi olumsuz etkilere yol açabilir (Geçtan, 1998, s.180). Bir erkek, deneyimlediği Anima olumsuzsa zayıf ve itaatkâr olarak ortaya çıkabilir. Tersine, eğer olumluysa, duygusal, düşünceli ve nazik olarak algılanabilir. Animus deneyimlemiş kadınlar için de aynı şey geçerlidir. Bir kadın, eğer olumsuz bir algıya sahipse, bir erkeğin dış davranışlarının karakteristiği olan inatçılık gibi özellikler sergileyebilir (Hall&Nordby, 1973, s.46-48). Karşı cinsten insanlarla etkileşimleri ve çalıştıkları ortam bunu belirler. Ancak bu anlamda, toplumun kadınları eleştirme olasılığı daha yüksektir ve kadınlar genellikle daha fazla dışlanırlar (Cloninger, 2004, s.75). Bu nedenle, bu arketipleri en iyi şekilde anlamlandırmak için, Anima/Animus karşı cinse ilgi duymaktan ziyade karşı cinsin özelliklerine sahip olmayı gerektirir. Kısaca ifade etmek gerekirse, kişilik değişimi karşı cinslerin niteliklerini vurgular, erkek kadın, kadın erkek olur (Jung, 1969, s.124). Bu önemlidir, çünkü toplumun karşılaştığı Anima ve Animus arketipi, eril veya dişil özellikler atayan mitlerde, masallarda ve rüyalarda ortaya çıkan tanınabilir unsurlardan kaynaklanır (Palmer, 2006, s.120). Anima, erkeklerin hayatlarındaki anneleri, kız kardeşleri, kızları ve sevgilileri de dahil olmak üzere kadınlardan etkilenmeleri sonucu yaşadıkları mantıksız hisleri ve ruh hallerini temsil eder. Öte yandan, Animus kadınlardaki erkek arketipini sembolize ederek düşünme ve muhakeme kapasitelerini belirtir. (Jung, 2016, s.430-432). Kadınlar ayrıca babaları, erkek kardeşleri, oğulları ve sevgilileri aracılığıyla onlarla temas kurduktan sonra uzak atalarının deneyimlerini diğer erkeklere yansıtırlar (Jung, 1966, s.258-261). Sık etkileşimleri ve birlikte yaşamaları nedeniyle erkekler ve kadınlar birbirlerinin özelliklerini benimsemişlerdir. Bu nedenle Anima ve Animus, başkalarında eksik olan özellikleri arar ve bu özelliklere sahip biriyle tanıştıklarında tatmin hissederler. İlişkilerde anlayış ve zevki teşvik etmek, kişinin kendi iki kişiliği arasında bir denge kurmasını gerektirir. Böyle bir denge sağlanamadığında sağlıklı kişilik gelişimi ve haz alma becerisinde azalma görülebilir (Jung, 1959, s. 201).

2.3.5 Benlik

Zihnin en önemli ve karmaşık bileşeni Benlik'tir. Zihnin bilinçli ve bilinçsiz kısımları arasındaki uyumu ve dengeyi korumaktan sorumludur ve tüm kişiliği içerir. Kişilikte doluluk ve tamamlanmayı arayan Benliğin birincil arketipi, rüyalarda, fantezilerde ve resimlerde İsa Mesih, Hz. Muhammed veya Tanrı, Tanrıça gibi kutsal varlıklar olarak kendini gösterir (Palmer, 2006, s.120-121). Benlik arketipi zihinsel yapının yaratıcısı ve mimarı olduğundan, onu tam olarak gerçekleştirmek ilahiliğe ulaşmaya benzetilebilir. Benlik arketipi'nin amacı, kişinin yaşamı boyunca varlığını ortaya çıkarmaktır (Stevens, 2016, s.61). Böyle bir mükemmelliğe ulaşmak imkânsız olduğundan, her birey çok yönlüdür ve kendi kişiliğine ve merkeziliğine katkıda bulunan hem iyi hem de kötü özelliklere sahiptir. Jung, tüm temaların odak noktası olarak dikkat çekici Benliği sembolize etmek için bir mandala çemberi kullanır (Palmer, 2006, s. 121). Bu, içsel düzen ve birlik sağlar ve tüm farkındalığı ve bilinçdışını kapsar (Shelburne, 1988, s. 60). Sonuç olarak, herkesin olumlu ve olumsuz özelliklerin farklı bir karışımına sahip olması nedeniyle bunları karşılaştırmanın imkânsız olduğunu fark etmek kritik öneme sahiptir. "Ego" ve "benlik" terimlerinin semantiği belirsiz olabilir ve açıklığa kavuşturulması gerekebilir. Bilinçli zihin, bir kimlik duygusu oluşturmaktan ve korumaktan sorumlu olan Benliğin bir bileşeni olan egoyu içerir. Ancak, Benlik ruhun merkezindedir ve ruhsal gelişimden sorumludur (Stevens, 2016, s.61-62). Sonuç olarak, ego ve Benlik ayrı işlevler oynar. Kişinin kişiliğinin tüm yönlerini kapsayan ve psikolojik benliğinin merkezi bileşeni olarak kabul edilen ego, Jung'cu psikolojiye göre Benlik arketipinin bir özelliğidir (Walters, 1994, s.290). Jung, bilinçdışını, Freud'un temel Benlik fikrinin aksine, egonun yönetmesi gereken id olarak temel Benlik fikrinin aksine, orta yolu aramayan, aksine her şeyin birliğini yaratan iki ayrı unsurdan oluşmuş olarak görür. "Benliğin nihai amacı, bireyi bütün ve eksiksiz kılmaktır" (Snowden 2011, s. 67–68). Genel olarak, Jung'un Benliği ile Freud'un egosu arasındaki temel fark, ikincisinin hem farkında hem de bilinçsiz olması ve varoluştan önce var olması, birincisinin ise bilinçli olması ve bireyin büyümesinden sonra ortaya çıkmasıdır. İçsel ve dışsal bileşenleri birleştirerek ve tüm ruhu yapılandırarak Benlik, kişiliğin tüm yönlerini uyum ve olgunluğa getirir (Leeming, 2010, s. 5).

Benlik arketipi tüm ruhu düzenlediğinden, Jung'un onu en temel arketip olarak gördüğü açıktır. Bireyselleşmede hayati bir rol oynar ve insanların kim olduklarını keşfetmelerine yardımcı olur. "Tıpkı güneşin güneş sisteminin merkezi olması gibi, benlik de kolektif bilinçdışının merkezi arketipidir" (Hall&Nordby, 1973 s.51). Diğer arketipler, aynı zamanda kendini gerçekleştirmeye yardımcı olan Benlik tarafından bir araya getirilir. Bir kişi kendini keşfetme sürecini tamamladığında ve bireyselleşmeye ulaştığında bir denge durumuna ulaşılır. Benliğin görevinin dengeyi korumak ve psikolojik sistemi bir arada tutmak olduğu anlaşıyor. Amacı birliktir. Bu birlik, statik olmaktan ziyade dinamikdir (Stein, 1998, s.85).

Bir bireyin kutupluluklarının bir arada yaşama yeteneği, Ben'in düzgün bir şekilde çalıştığı bir işarettir. Öte yandan çatışma ve düzensizlik bir dengesizliğe işaret eder ve uyumsuz davranışlara yol açabilir (Geçtan, 1998, s. 182). Bu bölümün bir genellemesi olarak, Carl Jung ve diğer akademisyenler insan zihni ve onun bileşen parçaları fikriyle ilgilenmişlerdir. Jung'un teorisine göre bilinçli, kişisel ve kolektif bilinçdışı, insan ruhunun üç temel bileşenidir. İnsan psikolojisi ve davranışının inceliklerini kavramak için bir çerçeve sunan bu teori, akademik çevrelerde kapsamlı bir şekilde araştırılmış ve tartışılmıştır. Ancak Jung, kolektif bilinçdışı hakkındaki yeni fikrini ortaya koyarak kendini diğer psikologlardan ayırmıştır. Jung bu fikri kendi çalışmaları, deneyimleri ve vizyonları sonucunda geliştirmiştir (Stevens, 1994, s. 19). Kolektif bilinçdışı teorisi, bölünmüş kişiliğinden ve kolektif düşünce ve davranışa dair kanıtlar ortaya koyan hasta gözlemlerinden etkilenmiştir. Sonuç olarak, bir şemsiye gibi bir bütün oluşturmak için bir araya gelen doğal, evrensel resimler ve desenler olan birçok arketipe sahip geniş bir alandır. Ancak dört birincil Arketip Persona, Gölge, Anima ve Animus ve Self insan davranışını ve kişiliğini belirlemede özellikle önemlidir (Hall&Nordby, 1973, s.42). Mitoloji, din ve kültürel unsurlardan etkilenmişlerdir. Bu nedenle insan karakterini oluşturan ve bir grup boyunca ortak özellikleri paylaşan birincil bileşenlerdir. Kısaca söylemek gerekirse, Jung hayatının büyük bir kısmını zihni araştırmaya, çok sayıda araştırma yapmaya ve psikanalize katkılarından dolayı ödüller kazanmaya adanmıştır. Bu, kapsamlı bir teoriyi de içeren yayınlarıyla gösterilmiştir (Jung, 2021, s.367-368).

2.4 Jung'un Arketiplerinin Mitoloji ile Bağlamı

Carl Jung, arketiplerin kolektif bilinçdışının içinde var olan temel, evrensel semboller ve temalar olduğu fikrini ilk olarak ortaya attı (Jung, 2016). Bu arketipler, birçok kültür ve çağda insan deneyimleri için model görevi görür ve insanlar, temalar ve durumlar olarak ortaya çıkar. Arketipleri çözmek, insan motivasyonunun, kimliğinin ve davranışının karmaşıklıklarını anlamak için önemlidir. Hem bireysel hem de toplumsal psikolojik süreçleri daha iyi anlamamıza yardımcı olabilecek zengin bir arketipal imge kaynağı olan mitolojinin işlevi, bu araştırmaya daha da fazla derinlik katar (Neumann, 1954, s.106-111).

Jung, mitleri ve rüyaları inceleyerek kolektif bilinçdışının arketiplerini belirleyebildi; aslında mitolojinin bir bütün olarak kolektif bilinçdışını yansıttığı iddia edilebilir. Joseph Campbell bunu gördü ve Jung'un fikirlerini mitolojiye uygulayarak mitlerin insan ruhunun oluşumunda oynadığı rolü ortaya koydu. (Tecimer, 2006, s.96).

Jung, rüyalarda ortaya çıkmanın yanı sıra bilinçaltının edebiyat, sanat, film ve görsellerin önemli bir rol oynadığı diğer medyalarda da görünür hale geldiğini savunur. Bu nedenle, filmin kolektif bir rüya işlevi gören arketipleri nedeniyle karakterlerin anlatıda oynadığı rolü anlamak kolaydır. Filmlerde gördüğümüz üç arketip kategorisi tartışılabilir. Bunlara yaratılış, ölümsüzlük, iyi ile kötü arasındaki çatışma, yolculuk ve doğa ile medeniyet arasındaki çatışma gibi durumsal arketipler; ateş, su, güneş, renkler, daireler, çöller, bahçeler gibi sembolik arketipler ve muhtemelen filmdeki en belirgin karakter arketipleri dahildir (Jung, 2016, s.232).

Psikolojide, özellikle transpersonal psikolojide, bir kültürün değerlerini, inançlarını ve derslerini ileten geleneksel mitlerin bir koleksiyonu olarak tanımlanan mitoloji önemli bir rol oynar (Campbell, 2008, s.117). Mitler, eğlenceli hikayeler olmasının yanı sıra insan durumunu anlamak için içgörülü çerçeveler sağlar. Bunlar, psikolojik olarak insanlarla bağlantı kuran ve hem bireysel hem de toplumsal zorluklar, hedefler ve değişimler hakkında anlayış sağlayan arketipal unsurları yakalar. Psikologlar, bu mitolojik hikayelerin analizi yoluyla hem bireysel tedaviyi hem de toplumu genel olarak etkileyen daha derin anlam düzeylerini ortaya çıkarabilir (Bolen, 1984, s.94).

Mitolojinin hikayeleri, evrensel olarak ilişkilendirilebilir arketipleri anlatır ve bu da onu kolektif bilinçdışı için güçlü bir araç haline getirir. Jung'a göre, mitler, kişisel ayrımları aşan evrensel insan deneyimlerini sembolize eden arketipal resimlerin ifadeleridir. Bu mitler, bir toplumun ortak korkularını, isteklerini ve hedeflerini ortaya koyarak, kökleşmiş arketiplerin hem bireysel ruhları hem de toplumsal anlatıları ne kadar etkilediğini gösterir (Jung, 2016, s.58-79). Bu nedenle mitoloji, insan yaşamının psikolojik yönlerini incelemek için temel bir prizma görevi görür. Arketipler ayrıca mitolojinin kültürel ortamından da büyük ölçüde etkilenir. Aynı arketipal temalar, kendi değerlerine ve deneyimlerine bağlı olarak diğer topluluklar tarafından farklı şekilde yorumlanabilir ve ifade edilebilir. Yunan kahramanı Herakles ve Afrikalı hilebaz figürü Anansi, kahraman arketipinin farklı kültürlerde nasıl görüldüğüne dair sadece iki örnektir (Lévi-Strauss, 2012, s. 53). Bu çeşitlilik, arketiplerin esnekliğini hem kültürel olarak farklı hem de evrensel olabileceğini ve insanların kendi koşullarında anlam keşfetmelerine olanak tanıdığını gösterir.

Mitolojinin kolektif bilinçdışının bir temsili olarak incelenmesi, modern psikolojide terapötik tedavi için önemli sonuçlara sahiptir. Terapistler, mitolojik hikayeleri inceleyerek danışanların hayatlarını şekillendiren arketipal temaları keşfetmelerine yardımcı olabilirler. İnsanları mitolojide tasvir edilen ortak insan deneyimiyle ilişkilendirerek, bu teknik yalnızca öz farkındalığı artırmakla kalmaz, aynı zamanda iyileşmeyi de kolaylaştırır (Bolen, 1984, s.54). Bu nedenle, mitoloji ile kolektif bilinçdışı arasındaki bağlantı, arketiplerin hem bireysel hem de grup düzeyinde psikolojik süreçleri anlamak için ne kadar önemli olduğunu vurgular.

Narsisist, Jung'un arketiplerinden biri olmasa bile, mitolojide araştırılmaya değer bir psikolojik fikirdir. Libido, Kahraman arketipine benzeyen bir narsisti somutlaştırır. Ancak bu durumda Kahraman benlik ve Kahramanın kişileştirilmiş libidosu benliğe yönelik olurdu. Jung'a göre, kahraman miti "bilinçaltının özleminin, onun söndürülmemiş ve söndürülemez arzusunun bir öztemsilidir." Bu, narsisin zihniyetine çok iyi uymaktadır, çünkü karşılanmamış ihtiyaç ve özlem, doğrudan veya dolaylı olarak diğer insanların övgüsü yoluyla benlik için olacaktır. Bu nedenle narsisist, birkaç yönden çarpıtılmış bir kahramana benzetilebilir (Jung, 1956, s. 118).

Narsisistin arzusunun, onları çarpıtılmış bir kahraman olarak görüyorsa, öncelikle duygusal durumlar olacağı ileri sürülebilir. Bu, onay ve doğrulama ihtiyacının ve arzusunun narsisizmin bir özelliği olduğu anlamına gelir (Köroğlu, 2022, s.89).

Narsisist, mitolojide yaygın bir figürdür, bu yüzden tartışılmaktadır. Bu yaygınlık, bu durumun antik çağlardan beri, açıkça narsisistik özellikler sergileyen bireylerle ilgili hikayelerin aktarıldığı zamandan beri en azından belirsiz bir şekilde anlaşıldığını göstermektedir. Bu hikayeler genellikle narsisistik karakter için olumsuz bir sonla biterdi, bu da izleyiciyi narsisizmin tehlikeleri konusunda uyarırdı. "Narsist" kelimesinin kökeni böyle bir efsanedir (Jung, 1970, s.170).

Bu sıklık, psikolojinin kültürel geçmişe bakılsızın insan mitolojisi üzerindeki etkisini vurgulamaya yarar ve daha geniş bir "kolektif bilinçdışı" üzerine psikolojik düşünme için ilgi çekici bir fırsat sunar.

Efsanevi hikayelerde bulunan temalar, ortak hedefleri ve zorlukları vurgulayarak psikolojik süreçlerle derin bir bağ kurabilir. Örneğin, güçlü bir düşmanla yüzleşen kahramanın görüntüsü, kendi kaygıları veya zorluklarıyla yüzleşen bir kişiyi temsil edebilir (Jung, 2016, s.60).

İnsanlar, artan duygusal işleme ve öz farkındalığı teşvik eden efsanevi figürlerle olan bağları aracılığıyla içsel çatışmalarını dışsallaştırabilirler. Dahası, bu hikayeleri okumak, insanların kendi engelleriyle cesaret ve azimle yüzleşmelerini teşvik edebilir ve herkesin hayat değiştiren deneyimler yaşayabileceğini yeniden doğrulayabilir. Ayrıca, efsanevi semboller terapötik ortamlarda görselleştirme ve yönlendirilmiş imgeleme yardımcıları olarak kullanılabilir. Müşteriler, Kahraman veya Büyük Anne gibi arketipal karakterleri çağırarak iyileşmeyi ve güçlenmeyi teşvik eden yaratıcı etkinliklere katılabilirler (Jung, 2016, s.63). İnsanlar, bütünleşmeyi ve bütünlüğü teşvik eden bu yaratıcı etkileşim yoluyla kimliklerinin birçok yönünü keşfedebilirler. Örneğin, danışan, dirençli olma ve kendi yaşam öyküsünde söz sahibi olma yeteneğini güçlendirmek için kendini zorlukların üstesinden gelen bir kahraman olarak görebilir.

Bir kültürün ortak değerlerini, inançlarını ve deneyimlerini yansıtan mitoloji, kolektif bilinç içinde arketiplerin yayılması için olmazsa olmaz bir ortamdır. Jung'a göre arketipler, kolektif bilinç dışından ortaya çıkan ve birçok medeniyet tarafından paylaşılan hikayelerde kendini gösteren evrensel sembollerdir. Örneğin, birçok kültürel gelenekte görülen Kahraman arketipi, zorlukların üstesinden gelme ve kişisel gelişime ulaşma sürecini temsil eder (Jung, 2016, s.109).

Birçok kültürden gelen mitleri analiz ederek, insan deneyimlerine hitap eden ve tüm insanların ne kadar ilişkili olduğunu gösteren yinelenen unsurlar bulabiliriz. Kültürel mitlerin arketipal motiflerinin evrenselliği, bunların sosyal uyumu ve kolektif kimliği nasıl etkilediğini vurgular. Bir kültürün kuruluş hikayeleri genellikle insanlarına ortak bir hikâye ve bir kimlik duygusu sağlayan mitlerde yakalanır (Campbell, 2008, s.99). Örneğin, yaratılış mitleri, dünyanın başlangıcını açıklamanın yanı sıra bir gruba bir yön ve kimlik duygusu sağlar. Bu karşılıklı anlayış, kültürel değerlerin korunmasına, toplumsal normların ve davranışların yönlendirilmesine hizmet etmiştir.

BÖLÜM 3: KANETO SHINDO FİLMLERİNDE JUNGCU ARKETİPLER: ANİMA ANİMUS FİGÜRLERİ

Kaneto Shindo, 22 Nisan 1912 tarihinde Japonya'nın Hiroşima Eyaleti'nde doğdu. Alt sınıfa mensup bir çiftçi ailesinden geliyordu. Bu sosyal arka plan, onun filmlerinde sıkça işlediği sınıf farkı ve yoksulluk gibi temaların temelini oluşturdu (Jacoby, 2008, s.141) Genç yaşta sanat ve edebiyata ilgi duymaya başladı ve sonunda sinema ile tiyatroya yönelmiştir. Sinemaya ilgisi 1930'lu yıllarda başlamıştır. 1934 yılında Shōchiku Film Stüdyoları'nda sahne tasarımcısı olarak çalışmaya başladı ve burada sinema yapımının teknik yönlerinde değerli deneyimler edinmiştir. Kısa sürede senaryo yazarlığına ilgi duymaya başladı ve birkaç yıl içinde başarılı bir senarist olarak tanındı. İlk önemli senaryo çalışması, yönetmen Keisuke Kinoshita ile yaptığı iş birliği sayesinde dikkat çekmektedir (Desser, 1993, s.39).

Shindo, 1951 yılında kendi yazdığı bir senaryoya dayanan bir filmle yönetmenlik kariyerine başladı. İlk filmi olan *The Story of a Beloved Wife* (Ai no kakera, 1951), kişisel hayatından ilham alan yarı otobiyografik bir yapımdı. Bu film, onun sinemasal vizyonunun temelini attı ve sosyal eşitsizlik, aile içi çatışmalar ve sanatsal idealizm gibi temaları ele almıştır (Nolletti, 2005, s.44).

Shindo'nun yönetmenliğe adım atışı, sadece bireysel bir kariyerin başlangıcı değil, aynı zamanda Japon sinemasında yeni bir estetik ve tematik yaklaşımın ortaya çıkışını da simgeliyordu. Savaş sonrası Japonya'nın siyasi ve toplumsal atmosferi, onun filmlerinin hem içeriğini hem de biçimini derinden etkiledi. Genellikle işçi sınıfının yaşamı, toplumdaki kadınların rolü, savaşın bireyler üzerindeki yıkıcı etkileri ve insan doğa ilişkisi gibi konular eserlerinin merkezinde yer aldı. Bu bağlamda, *The Naked Island* (Hadaka no Shima, 1960) adlı filmi, minimalist ve tamamen diyalogsuz anlatımıyla uluslararası alanda büyük takdir toplamıştır. Bu film, Shindo'nun insanın doğayla mücadelesine dair şiirsel bir manifestosu olarak kabul edilebilmektedir. (Jacoby, 2008, s.17)

1960'lı yılların başında Shindo, teknik ve anlatı açısından ustalığını daha da geliştirmiş ve giderek daha özgün temalar peşine düşmüştür. Bu dönemde, Japon kırsalının kadim korkularına dayanan mitolojik ve folklorik anlatılara olan ilgisi

artmıştır. Kadın karakterlerin direnci, doğanın hem besleyici hem de yıkıcı ikili doğası ve insanın içsel karanlığı gibi temaları derinlemesine inceleme niyetiyle, kariyerinde yeni ve yaratıcı bir döneme girmiştir (Nolletti, 2005, s.46).

Bu yaratıcı gelişimin en etkileyici sonucu ise, 1964 yılında yapımına başladığı Onibaba adlı film olmuştur. Hem anlatı derinliği hem de görsel estetiği açısından en olgun eserlerinden biri olarak kabul edilen Onibaba, Shindo'nun toplumsal gerçekçilikten folklorik alegoriye geçişini simgeler (Balmain, 2008, s. 83; Drazen, 2003, s. 117).

Onibaba'nın ardından Shindo, geleneksel Japon anlatılarıyla modern insanın varoluşsal kaygılarını birleştiren eserler üretmeye devam etmiştir. 1968 yapımı Kuroneko (Yabu no naka no kuroneko), Onibaba'da başlattığı folklorik korku yaklaşımını sürdürdüğü önemli yapımlarından biridir. Kuroneko, savaşın ve erkek şiddetinin kadın bedenleri üzerindeki yıkıcı etkisini, halk hikâyelerine özgü doğaüstü öğelerle birleştiren anlatımıyla dikkat çeker. Kadın karakterlerin doğaüstü varlıklara dönüşmesi, Shindo'nun sinemasındaki toplumsal eleştiriye ve Jung'cu anlamda gölge arketipiyle ilişkili ruhsal çözümlmeleri görselleştirmesinin bir örneğidir (Jacoby, 2008, s. 155).

Bu dönemde Shindo, sinemasını yalnızca dramatik anlatıların sınırlarında tutmamış, aynı zamanda politik sinema kapsamında da üretimler gerçekleştirmiştir. Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda Japonya'da yükselen sol görüşlü sanat akımlarından etkilenmiş; işçi sınıfının yaşam mücadelesi, savaş karşıtlığı ve sosyal adalet gibi konuları ele alan eserler üretmiştir. Bu bağlamda Live Today, Die Tomorrow, Hadaka no Jukyusai, adlı filmleri Japonya'daki gençlik suçları ve toplumsal yabancılaşma üzerine yaptığı sert eleştiriyle öne çıkar (Desser, 1993, s. 142). Shindo'nun bu eserleri, Japon sinemasında sosyal gerçekçiliği güçlü bir görsellik ve eleştirel bakış açısıyla buluşturması açısından önem taşır.

Shindo'nun sineması, yalnızca içeriksel değil, biçimsel açıdan da özgünlüğünü korumuştur. Filmlerinde doğal ışık kullanımı, teatral oyunculuk biçimleri ve uzun plan sekanslarla oluşturduğu atmosfer, onun kendine özgü sinemasal dilini şekillendirmiştir (Nolletti, 2005, s. 58). Özellikle The Naked Island ve Onibaba gibi yapımlarında,

diyalogsuz ya da minimum diyalogla anlatı kurmayı tercih etmesi, seyirciyi görsel unsurlar üzerinden duygu ve anlam üretmeye yönlendirmiştir. Bu anlatı tarzı, Japon sinemasındaki geleneksel tiyatro biçimlerinden özellikle Nö ve Kabuki'den izler taşır (Jacoby, 2008, s. 171).

Shindo ayrıca sinema dünyasındaki üretkenliği ile de dikkat çekmiştir. Yönetmen, senarist ve yapımcı olarak birçok projede aktif rol almış; 100'den fazla senaryoya ve 40'ı aşkın yönetmenlik çalışmasına imza atmıştır (Desser, 1993, s. 140). Bu üretkenliği, Japon sinemasında ona yalnızca bir yönetmen değil, aynı zamanda anlatıcı, tarihçi ve sosyal eleştirmen kimliği kazandırmıştır.

2000'li yıllara kadar üretkenliğini sürdüren Shindo, 2012 yılında 100 yaşındayken hayatını kaybetmiştir. Yönetmenin uzun ömürlü sinema kariyeri, yalnızca Japon sineması değil, dünya sineması açısından da önemli bir miras bırakmıştır. Özellikle insan doğası, ölüm, savaşın yıkıcı etkileri, kadın temsili ve doğa-insan ilişkisi gibi evrensel temaları, yerel anlatı unsurlarıyla harmanlaması, onun sinemasını uluslararası alanda da tartışılır kılmıştır (Jacoby, 2008, s. 220).

3.1 Onibaba Filminin Özeti

Kaneto Shindo'nun 1964 tarihli Onibaba filmi, yalnızca bir korku anlatısı değil aynı zamanda savaşın yıpratmış insan ilişkileri, kadın bedeni üzerindeki tahakküm, doğa ile insan arasında kurulan çelişkili bağlar ve toplumsal cinsiyetin yeniden inşası gibi birçok temayı barındıran, çok katmanlı bir sinema metnidir. Japonya'nın iç savaş döneminde geçen film, savaşın kırsal kesimde yaşayan yoksul insanlar üzerindeki etkilerini çarpıcı biçimde yansıtırken, aynı zamanda geleneksel halk anlatılarını, Budist mitolojisini ve psikanalitik sembolizmi bir araya getirerek özgün bir estetik bütünlük kurar. Film, savaşın yalnızca cephede değil, en mahrem ilişkilerde, bireyin bedeninde ve ruhunda da devam ettiğini sarsıcı bir biçimde gösterir.

Anlatı, savaşın kıyısında, sivillerin yaşama tutunmaya çalıştığı izole bir bataklık coğrafyasında geçer. Başkarakterler olan bir kadın ile gelini, savaşta kaybolan oğulun ardından birlikte yaşamaya ve hayatta kalmaya çalışırlar. Gündüzleri bataklıkta saklanarak yoldan geçen ve savaş alanından kaçan askerleri öldürüp cesetlerini kuyuya atan bu iki kadın, ölümlerden çaldıkları zırh ve eşyaları, hayatta kalmak adına şehirde

pazarlayan Uchikawa adlı bir adamla ticaret yaparlar. Bu döngüsel ve tekrarlayan eylem, bir yandan ahlaki sınırların silinmeye başladığı bir “hayatta kalma rejimi”ni gösterirken, diğer yandan kadınların savaşın ve patriyarkanın yıktığı düzen içinde kurmaya çalıştıkları mikro-otoriteyi ve alternatif iktidar alanını işaret eder.

Oğulun silah arkadaşı Hachi'nin geri dönmesiyle birlikte bu denge bozulur. Hachi'nin varlığı, özellikle genç kadında bastırılmış cinselliğin yeniden uyanmasına neden olur. Shindo burada cinselliği yalnızca fiziksel bir arzu olarak değil; aynı zamanda travma sonrası bedenin yaşama dönme arzusu, kadın öznenin pasiflikten çıkma çabası ve özgürleşme arzusunun sembolü olarak işler. Genç kadın ve Hachi arasındaki gizli buluşmalar, yalnızca aşk ya da şehvetin değil; aynı zamanda eril düzenin dışında kurulmak istenen yeni bir ilişkinin, kadınların kontrol etmekte zorlandığı bir değişimin temsiline dönüşür.

Yaşlı kadın içinse bu ilişki, hem ataerkil düzenin kırılma yapısının altüst oluşudur hem de genç kadın üzerindeki denetimini kaybetmenin yarattığı krizdir. Oğlunun yokluğunda bir tür “iktidar vekili” hâline gelen yaşlı kadın, gelini üzerindeki kontrolü hem annelik hem yaşlılık hem de patriyarkal düzene içkin değerlerle pekiştirirken, Hachi ile gelişen ilişki bu konumu tehdit eder. Bu noktadan itibaren yaşlı kadın, iktidarını yeniden kurmak ve gelinini “ahlaki düzene” döndürmek için simgesel bir şiddet kullanır. Bu şiddetin merkezinde yer alan Budist keşişten çalınan iblis maskesi, filmin en güçlü metaforlarından birine dönüşür.

Yaşlı kadın, maskeyi kullanarak gelinini korkutur, onu geceleri takip eder, iblisin geldiğine inandırır. Ancak bu maskeyle özdeşleşmesi, yaşlı kadının yalnızca başkalarına korku salmak için değil, aynı zamanda kendi kimliğini muhafaza etmek ve arzu nesnesi olma halini sürdürmek için giydiği bir zırha dönüşür. İblis maskesi, bu anlamda arzu, kıskançlık ve iktidar mücadelesinin simgesidir. Ne var ki maskenin fiziksel olarak kadının yüzüne yapışması, bu arzu ve iktidar tutkusunun onu dönüştürüp ele geçirdiğini, bir tür “karanlık özdeşleşme” süreciyle bütünleştiğini gösterir. Maskenin çıkarılamaması, artık bu figürün yalnızca bir strateji değil, onun ontolojik bir parçası hâline geldiğini anlatır.

Shindo, film boyunca doğal çevreyi yalnızca bir arka plan olarak değil; psikolojik, etik ve toplumsal çatışmaların bir uzantısı olarak kullanır. Batakılık, film boyunca hem fiziksel hem de simgesel anlamda çürümenin mekânıdır. Burada cesetler atılır, ölümler gizlenir, arzular karanlıkta şekillenir. Yüksek otlarla çevrili labirentimsi patikalar, karakterlerin birbirinden sakladıkları sırların, bastırılmış arzuların ve bilinçaltı korkuların bir dışavurumudur. Doğa, burada romantik ya da dingin bir alan değil; içsel çatışmaların, suçun ve bastırılmış olanın görünürlük kazandığı, gotik ve boğucu bir atmosfer yaratır. Özellikle gece sahnelerinde, rüzgârın otlar üzerindeki ritmik hareketleriyle birlikte kullanılan kamera açıları ve ses tasarımı, bu doğanın neredeyse canlı bir karakter gibi işlev görmesini sağlar.

Filmin finali ise içinde hem metafizik hem de politik anlamlar taşır. Yaşlı kadının gelin tarafından bataklığa düşmeye terk edilişi ve ondan “insanım” diye haykırarak yardım istemesi, yalnızca bireysel bir çöküşü değil; sistemin dışında kalmış, arzularına teslim olmuş, toplumsal normları aşındırmış bir figürün yeniden “insanlık” talebini simgeler. Ancak bu yardım çağrısı, izleyiciyi ahlaki bir ikileme sürükler: Gerçekten kim daha insan, kim daha iblis? Maskenin ardına saklanan arzular mı yoksa bu arzuları bastırmaya çalışan sistem mi? Onibaba, bu soruları net cevaplar sunmadan izleyicinin düşünsel alanına bırakır.

3.1.2 Onibaba'nın Hikâyesindeki Efsanenin Kökenleri: Japon Halk Hikâyeleri Ve Mitolojik Temeller

Filme adını veren karakter Onibaba, Japonya'nın en bilinen halk efsanelerinden biri olan Adachigahara efsanesinden köken alır. Bu efsaneye göre, Adachigahara'da bir mağarada yaşayan yaşlı bir kadın, geceleyin yanında konaklayan yolcuları öldürür ve bedenlerinden et üretir. Zamanla bu yaşlı kadının aslında bir oni (şeytan) olduğu ortaya çıkar (Reider, 2005, s.271). Bu hikâye, Japon sözlü geleneğinde yüzyıllar boyunca farklı versiyonlarla aktarılmış; 15. yüzyıldan itibaren ise Nö tiyatrosu gibi sahne sanatlarında da temsil edilmiştir (Matsui, 1970, s.55).

Bu hikâyeye dair bilinen ilk yazılı referanslardan biri dolaylı biçimde 10. yüzyıla tarihlenen şiir antolojisi Kokin Wakashū'da yer alır. Ancak daha net metinsel izlere,

17. yüzyılda derlenmiş olan halk hikâyeleri koleksiyonu Otogizöshi'de rastlanır. Bu anlatılarda Onibaba, bir zamanlar iyi kalpli bir kadinken, büyük acılar yaşadktan sonra şeytani bir varlığa dönüşen biri olarak betimlenir (Tyler, 2001, s.138).

Bu dönüşüm yalnızca bireysel bir yozlaşma olarak değil, aynı zamanda toplumun ahlaki çöküşünün bir alegorisi olarak da yorumlanır. Onibaba'nın metaforik yapısı yalnızca halk efsanelerine değil, aynı zamanda Budist ahlaki anlatılara da dayanmaktadır. Budist öğretiler, dünyevi arzulara yenik düşenlerin trajik sonlara sürükleneceğini ve dünyevi tutkuların ruhu kirlettiğini sıkça vurgular. Konjaku Monogatari-shū gibi Budist metinlerde, günahkâr kadınların şeytani varlıklara dönüştüğü hikâyelere yer verilir (Watson, 2006, s.123).

Filmde yaşlı kadının yüzüne yapışan maske, Budist literatürde tanımlanan “karmik mühür” ile benzer işlev görür. Günahkâr eyleminin bir sembolü olarak maske yüzüne kazınır ve dönüşümünü geri döndürülemez kılar. Bu anlamda film, Budist “arzu acıdır” ilkesine uygun bir çizgide ilerler (LaFleur, 1983, s.66).

Onibaba'nın geçtiği mekân yüksek sazlıklarla çevrili bir bataklık yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda mitolojik bir mekândır. Japon mitolojisinde doğa, ruhların ve iblislerin yaşadığı yer olarak görülür. Özellikle terk edilmiş, ıssız ya da sınır mekânlarda bu varlıkların ortaya çıkabileceğine inanılır. Bu liminal alanlar, folklor araştırmacıları tarafından “geçiş mekânları” (liminal spaces) olarak tanımlanmıştır (Turner, 1969, s.96).

Yaşlı kadının yaşadığı bölge, bu bağlamda hem fiziksel hem de ruhsal bir eşik anlamı taşır. Yaşamla ölüm, insanla şeytan, arzu ile kıskançlık arasında bir sınırdır. Film, doğayı mitolojik anlamda “yaşayan” ve “cezalandırıcı” bir alan olarak tasvir eder.

3.1.3 Kadın Temsili

Kaneto Shindo'nun Onibaba filminde kadın karakterler, geleneksel Japon sinemasında sıklıkla görülen pasif figürlerin ötesine geçer. Filmde kadınlar, erkeklerin yokluğunda hayatta kalma stratejileri geliştiren aktif özneler olarak ortaya çıkar. Bu durum, Jung'un animus arketipi kavramı üzerinden değerlendirildiğinde, kadın

karakterlerin bilinçlerinde ortaya çıkan eril yönün (animus'un) etkisiyle açıklanabilir. Animus, Jung'a göre kadının bilinçdışındaki erkeksi enerji olup, düşünce, irade ve eylem kapasitesiyle ilişkilidir (Jung, 1969, s.68). Onibaba'da kadın karakterler, içlerindeki animus arketipiyle karar alır, avlanır ve yaşamlarını sürdürecektir eylemler sergilerler. Bu durum, onların sadece cinsiyet temelli değil, ruhsal bütünlük bağlamında da bir dönüşüm geçirdiklerini gösterir. (Jung, 1964, s. 234; Stein, 1998, s. 112).

Eylül Arslan'ın belirttiği gibi, Shindo, kadın karakterleri toplum içindeki konumları açısından eleştirel bir şekilde ele alır ve onları bir alt kültür olarak değil, toplumun merkezindeki figürler olarak sunar (Arslan, 2018, s.19).

Bu yaklaşım, Japon korku sinemasındaki kadınları intikamcı ruhlar olarak gösterme geleneğini sorgular ve onları aktif öznelere yerleştirme imkânı tanır (Balmain, 2008, s.117). Filmde, kadın bedenleri seksüel objeler olmayı bırakır ve ekonomik değeri olan araçlara dönüşür. Cesetlerden alınan kıyafetler, kadınların ellerinde doğrudan bir geçim kaynağına dönüşür (Wee, 2011, s.38). Shindo, kadınları üretken ve hareket kabiliyeti olan figürler olarak sunar, ancak aynı zamanda onların istek, kıskanma ve korku gibi duygular tarafından yönlendirildiklerini açıkça gösterir (Drazen, 2003, s.79). Film, kadınsı cinselliğin baskılanmasının tehlikelerini bir uyarı olarak sunar. Yaşlı kadının, genç kadının cinselliğini kontrol etme çabası, nihayetinde onun kendi yok oluşuna yol açar (McRoy, 2008, s.94).

Filmde, istek ve korku arasındaki mücadele, kadınları ekonomik stratejiler geliştirmeye zorlar. Yaşlı kadın ve genç kadının arasındaki ilişki yalnızca hayatta kalma amaçlı bir iş birliği değil, aynı zamanda kadınların bedenleri aracılığıyla şekillenen bir güç dengesidir. Yaşlı kadının rehberliğinde genç kadın, cesetlerden alınan kıyafetlerle ekonomik bağımsızlık kazanır ve aynı zamanda kendi cinselliğini ve arzusunu keşfeder. Bu süreç, bedensel güç ve arzusunun hayatta kalma stratejileri olarak kullanıldığı bir dünyayı yansıtır. Bu bağlamda Onibaba, hem bir feminist manifestoya hem de toplum tarafından dayatılan sosyal normlar ve cinsiyet rollerine karşı bir eleştiriye dönüştürülebilir (Napier, 2001, s. 112-114).

Onibaba, Japon folklorundan esinlenmiş bir hikâyeye dayanır. Filmde, yaşlı kadın, genç kadının cinselliğini kontrol etmek için bir şeytani maske kullanır. Bu maske, Japon Nö tiyatrosunun "Hannya Maskesi"dir ve kıskanma ile öfkeyi simgeler. Yaşlı kadın bu maskeyi, genç kadını korkutmak için kullanır, ancak sonunda maske yüzüne yapışarak onu bir canavara dönüştürür. Bu dönüşüm kadınsı arzuların baskılanmasının ve başkalarının cinselliğini kontrol etme çabasının yıkıcı sonuçlarını simgeler. Filmdeki bu folklorik öğeler, kadınların toplumdaki rollerini ve cinselliklerini nasıl deneyimlediklerini anlamada önemlidir. (Napier, 2001, s. 115-117).

Yaşlı kadının canavara dönüşümü, kadınların bastırılmış arzularının ve toplumsal baskıların bir sonucu olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda Onibaba, cinsellik ve kadınsı arzuların baskılanmasının tehlikeleri hakkında bir uyarı işlevi görür (Arslan, 2018, s.20-25).

Onibaba filminde kadın karakterlerin hayatta kalma stratejileri yalnızca dışsal tehditlere karşı geliştirilen savunma mekanizmalarıyla sınırlı değildir; aynı zamanda kadınların güç, beden, arzu ve hayatta kalma güdülerini geliştiren içsel çatışmaları da kapsar. Film her ne kadar savaşın parçaladığı fiziksel bir coğrafyada geçiyor olsa da asıl çatışma kadın karakterlerin ruhsal dünyalarında şekillenir. Bu içsel mücadele, Carl Gustav Jung'un analitik psikolojisinde tanımladığı animus arketipi çerçevesinde anlam kazanır (Stevens, 2014, s. 142-144).

Onibaba'daki yaşlı kadın karakter, sadece patriyarkal düzenin bir mağduru değildir; aynı zamanda bu düzenin simgesel temsilini kendi içselleştirilmiş animus yapısı aracılığıyla yeniden üretir. Genç kadının arzusu ve bedeni üzerindeki kontrolü, dışsal bir erkek otoritesinden ziyade, kadının bilinçdışındaki erkeksi gücün daha doğrusu onun gölge yönlerinin yansımasıdır. Bu durum, yaşlı kadının animus'unun entelektüel rehberlikten çok otoriter denetim biçimine evrildiğini ve bu yolla bir iktidar arzusuna dönüştüğünü gösterir (Jung, 1969, s.77).

Dolayısıyla filmde kadın karakterlerin yaşadığı çatışma, yalnızca sosyal ya da politik değil, aynı zamanda ruhsal bir bölünmüşlüğün ürünüdür. Yaşlı kadının kendi içindeki animus'la kurduğu dengesiz ilişki, onu genç kadının arzularına karşı bir engel

haline getirir; böylece kadın bedeni, yalnızca erkek egemenliğinin değil, bastırılmış içsel eril enerjinin de denetim alanına dönüşür (Jung, 1953, s.186–194).

Onibaba filminde maskenin sinematik kullanımı yalnızca korku ya da baskı aracı olarak değil, aynı zamanda kolektif bilinçdışıyla ilişkili arketipsel bir figür olarak değerlendirilmelidir. Jung'un arketip kuramı bağlamında maske, bireyin kendi gölge yönüyle ve bastırılmış arzularıyla yüzleşmesini simgeleyen sembolik bir geçit görevi görür. Jung'a göre arketipler, mitolojideki figürlerle şekillenir ve bireyin ruhsal gelişiminde, özellikle benlik (self) ile yüzleşme sürecinde önemli bir rol oynar (Jung, 1964, s.150).

Yaşlı kadının taktığı Hannya maskesi, Japon halk inanışlarında kıskançlık, öfke ve bastırılmış arzu sonucu şeytani bir forma dönüşen kadın figürünü temsil eder. Bu figür, aynı zamanda kadının iç dünyasında bastırılmış olan karanlık eril arketipin, yani Jung'un tanımıyla gölgenin, dışavurumudur (Jung, 1951, s.87).

Yaşlı kadın, maskeyi yalnızca genç kadını ürkütme için değil, aynı zamanda kendi bastırılmış arzularla yüzleşmemek için kullanır. Bu yönüyle maske, bireysel kimliğin ardında saklanan içsel çatışmaların fiziksel ve kültürel bir temsiline dönüşür. Maskenin kadının yüzüne yapışması ise, Jungcu anlamda, bireyin gölgeyle bütünleşememesi durumunda, bu gölgenin kişinin benliğini ele geçirme tehlikesine işaret eder. Bu olay, bütünleşmenin başarısızlığa uğradığı, bireyin tek taraflı bir arketipsel role saplandığı duruma karşılık gelir. Kadının artık maskeden kurtulamaması, onun mitolojik anlamda şeytanileşmesinden öte, gölge arketipiyle bilinçli bir yüzleşme gerçekleştirememesi nedeniyle, o arketipin ruhsal duruma kalıcı olarak yerleşmesinin bir simgesidir (Stevens, 2014, s. 147-149).

Dolayısıyla maske, Jung'un ifade ettiği gibi, yalnızca bir dışsal rolün değil, aynı zamanda bireyin içsel gerçekliğinin de parçasıdır. Filmde şeytanileştirme, metafiziksel bir dönüşümden ziyade, ruhsal bütünleşmenin sekteye uğraması sonucu oluşan mitolojik ve psikolojik bir kırılmanın temsiline dönüşür (Stevens, 2014, s. 150).

Filmdeki bataklık, Carl Jung'un gölge arketipiyle de ilişkilendirilebilir. Gölge, bilinçdışının baskılanmış, reddedilmiş yönüdür (Jung, 1959, s.59). Yaşlı kadın için

bataklık hem fiziksel hem de psikolojik bir gölge alanıdır. İşlediği cinayetler ve genç kadının arzusuna yönelik saldırılar, içsel bastırılmış gerçekliğiyle yüzleşme yeteneğinden yoksun olmasından kaynaklanır. Bu anlamda, bataklık yalnızca ölümün değil, aynı zamanda kişiliğin çöküşünün de bir yeridir (Stevens, 2014, s. 152). Bu süreçte, yaşlı kadın, Animus tarafını kontrol etmek için şeytan maskesine başvurur; ancak maskenin yüzüne yapışması, gölgenin kişiliğini zaten geri dönüşü olmayacak şekilde ele geçirdiğini simgeler. Jung’a göre, gölgesiyle yüzleşmeyen insan, onun tarafından yutulmaya mahkûmdur. Yaşlı kadının insanlıktan nihai yabancılaştırılması, içsel gölgesiyle yüzleşme başarısızlığının dramatik bir sonucudur (Jung, 1959, s.60-62).

Filmdeki çatışmalar, dışsal etkenlerden ziyade, karakterlerin iç dünyalarında yaşadıkları değişime odaklanır. Yaşlı kadının genç kadın üzerindeki baskısı, yalnızca bir hayatta kalma refleksi değil, aynı zamanda kendi gölgesiyle yüzleşmemesinin bir sonucudur. Genç kadının arzusu, yaşlı kadın için yalnızca bir tehdit değil, aynı zamanda zamanında kendi içinde bastırdığı anima figürünün yani dişil yaratıcılığın ve yaşam enerjisinin bir yansımasıdır. Anima, Jung’a göre erkeklerde görülen dişil arketip olmakla birlikte, kadınlarda da gölgenin ve bastırılmış potansiyelin simgesel bir izdüşümüdür. Yaşlı kadının içindeki dişil enerjisinin, artık genç kadının bedeninde ve arzularında tezahür etmesi, onun bu enerjiyi yok etmeye zarar vermeye yönelik eylemlerini anlamlandırır (Jung, 1959, s.67).

Bu bağlamda genç kadının gelişimi, Joseph Campbell’ın tanımladığı “kahramanın yolculuğu” yapısıyla da ilişkilendirilebilir. Campbell’a göre kahraman, konfor alanından ayrılır, sınavlardan geçer ve dönüşerek yeniden doğar. Filmde genç kadın, başta yaşlı kadının koruyucu yıkıcı gölgesi altında pasif bir figürken, zamanla kendi içindeki animus arketipini tanıyan, buna sahip çıkan ve bu yönüyle öznenleşen bir karaktere dönüşür. Bu dönüşüm hem fiziksel hem de ruhsal düzende bir yeniden doğuşu temsil eder. Animus arketipinin bilinçle bütünleşmesi sürecinde genç kadın, sadece arzulayan bir beden değil, aynı zamanda bireysel kimliğini yeniden kuran bir özne haline gelir (Campbell, 1949, s.76).

Onibaba filmi, kadın karakterlerin ruhsal gelişimlerini bastırma, yüzleşme ve dönüşüm süreçleri üzerinden bizlere aktarırken, bunu Japon halk anlatılarının mitolojik kodlarıyla ustaca harmanlar. Anlatının merkezinde yer alan arzu, ölüm ve korku gibi temalar, bireysel bilinçdışının değil, kolektif bilinçdışının yankılarını taşır. Böylece Onibaba, kadın karakterleri sabit kimlikler olarak değil, arketipsel yolculuklarının çeşitli evrelerinden geçen ruhsal varlıklar olarak resmeder (Campbell, 2008, s. 125; Jung, 2016, s. 142).

3.1.4 Erkek Temsili

Onibaba filmi, erkekliğin fiziksel yokluğu ile açılır. Savaş, erkekleri cepheye sürerken, geride yalnız kalan kadınlar hayatta kalmak için doğayla ve birbirleriyle mücadele eder. Bu yalnızlık yalnızca bir birey eksikliği değil, daha derin bir ruhsal dengesizliğin de göstergesidir. Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji kuramında ortaya koyduğu anima arketipi bağlamında bu durum, bireyin ya da toplumun kolektif bilinçdışında bastırılmış olan dişi arketipin yükselişiyle ilişkilendirilebilir (Jung, 2016, s. 115).

Filmdeki tek erkek karakter olan Hachi, savaşta asker olarak geri döner; ancak o, güvenli bir erkeklikten oldukça uzaktır. Hachi, erkeklikle ilişkilendirilen koruyucu, üretken ve düzenleyici rollerin hiçbirini temsil etmez. Aksine, hayatta kalabilmek için kendi komutanını öldürdüğünü söyler. Bu anlatı, erkekliğin idealize edilmiş kahramanlık tasvirleriyle değil, etik çöküş ve ahlaki yönsüzlükle tanımlandığını gösterir (Stevens, 2014, s. 142).

Jung'un "anima" arketipi, erkeğin bilinçdışındaki dişi yanını temsil eder ve erkeklerin içsel dişi yanlarını kabul etmelerini sağlar. Hachi'nin karakteri, bastırılmış anima'sıyla yüzleşmek zorundadır. Genç kadına duyduğu arzu, bilinçdışındaki bastırılmış dişi öğelerin ortaya çıkmasına neden olur. Jung'a göre, anima'nın bastırılması nevrotik semptomlara yol açabilir. Hachi'nin impulsif ve bastırılmış davranışları, özellikle cinsellik karşısındaki sabırsızlık ve ani tepkileri, bu bastırmayı gösterir (Jung, 1959, s.99).

Genç kadına duyduğu arzu, anima'sı ile bağ kurma yoludur. Ancak bu bağ, içsel bir bütünlük yaratmaz; aksine, erkeğin benliğinin daha da parçalanmasına yol açar. Hachi'nin genç kadınla yaşadığı cinsel deneyimler, ruhsal bir arınma değil, fiziksel tatminin ötesine geçmeyen geçici tesellilerdir. Bu şekilde, Hachi anima'sı ile sağlıklı bir ilişki kuramaz ve arketipin gölgesinde sıkışıp kalır. Filmde, kadınlar ve Hachi arasındaki, şiddet ve arzu ile tanımlanan değişen ilişkiler, ahlaki bir kınama olarak değil, sosyal ve psikolojik bir sürecin parçası olarak sunulmaktadır. Özellikle yaşlı kadın, Hachi'nin varlığını bir tehdit olarak görür; bu da erkek arzusunun kadınlar arasında bir çatışma alanı haline geldiğini gösterir (Stevens, 2014, s. 145-146).

Film boyunca Hachi'nin iki kadın karakter arasında bir arzu nesnesine dönüşmesi, yüzeyde bir cinsellik ya da kıskançlık dramı olarak görünse de aslında erkekliğin arketipsel düzeyde çözülmesini ve anima figürünün yeniden dönüşümünü temsil eder.

Carl Gustav Jung'a göre anima, erkeğin bilinçdışındaki dişil yandır ve erkeğin duygusal, sezgisel ve yaratıcı yanlarını simgeler. Anima ile yüzleşme, bireyin kendini bulma sürecinde zorunlu bir aşamadır (Jung, 1959). Onibabada Hachi'nin genç kadına yönelen arzusu, yalnızca fiziksel ya da savaş sonrası boşluğu doldurmak amacıyla değil, aynı zamanda kendi bilinçdışı dişil yönüyle, yani animasıyla yüzleşme isteği olarak da okunabilir. Ancak bu yüzleşme, bastırılır ve tamamlanamaz; çünkü Hachi, arzusunun öznesi değil, nesnesi haline gelir. Bu nesneleşme, onun kendi anima yönünü kabullenmekten kaçınmasıyla ilgilidir (Stevens, 2014, s. 150).

Savaş sonrası geleneksel erkekliğin çözüldüğü bu atmosferde, Hachi'nin arzusunu yönelttiği genç kadın, arketipsel anlamda "kutsal dişinin (divine feminine) bir göstergesidir. Ancak bu kutsal dişi figürü, Jung'un tanımladığı olumlu anima değil; daha çok kara anima biçiminde görülür: tehlikeli, yıkıcı ama aynı zamanda dönüştürücü. Kara anima, erkek bilincini sınavan, onu ölüm yaşam döngüsüyle yüzleştiren ve kendi gölgesine doğru çeken bir güçtür (Jung, 1951, s.102).

Bu bakışla genç kadın karakteri, Hachi için arzu nesnesi olmanın ötesine geçer ve onun psişik bütünlüğünü tehdit eden bir güç haline gelir. Hachi'nin bu karşılaşmaya verdiği yanıt, fiziksel yakınlıkla yetinme ve psişik dönüşümden kaçınma şeklindedir (Jung, 1959, s. 45; Stevens, 2014, s. 152).

Öte yandan, filmde ölü erkek bedenlerinin kadınlar tarafından "ganimet" olarak kullanılması, erkek bedeninin arketipsel anlamda dönüşümünü ve yıkımını temsil eder. Burada kadınlar, ölü erkek bedenlerini yalnızca ekonomik bir araç olarak kullanmakla kalmaz; aynı zamanda eril olanın simgesel gücünü kendi kontrol alanlarına alırlar. Bu durum, eril gücün dişil bir yapıya dönüştürülerek yeniden anlamlandırıldığını gösterir. Jung'un "kolektif bilinçdışı" kavramı bağlamında, bu dönüşüm, sadece bireysel karakterlerin psikolojisinde değil, toplumun ortak bilinçdışı katmanlarında da meydana gelen bir yapısal kırılmaya işaret eder (Jung, 1969, s.46).

Kadının şeytan maskesini takarak genç kadını korkutmaya çalıştığı sahne, yalnızca grotesk bir otorite performansı değil, aynı zamanda mitolojik bir çifte figürü temsil eder. Maskeli kadın hem kadim cadı arketipi hem de ölümün dişil yüzü olarak işlev görür. Jung'un Terrible Mother (Korkunç Ana) tanımı, burada görülür. Korkutucu, cezalandırıcı ama aynı zamanda yeniden doğumun aracı olan dişil şeytan maskesi, bu nedenle sadece korkunun değil, psikik doğumun da eşiğidir (Neumann, 1955, s.202).

Hachi'nin bu maskeli figür karşısındaki konumu, onu bir kez daha nesne haline getirir. Bu kez cinselliğin değil, korkunun nesnesidir. Klasik mitolojilerde erkek kahramanın "ölümle yüzleşmesi" motifi, burada tersine çevrilmiş bir biçimde yer alır. Hachi, feminen bir "ölüm" figürüyle yüzleşirken, kahraman olamaz çünkü kendi içsel dönüşümüne direnir. Jung'cu anlamda bu, bireyselleşme sürecinin başarısızlığıdır (Jung, 1959, s.44).

Maskenin sembolik değerinin yorumlanması, şeytani olanın yalnızca kadınlarla ilişkilendirilmediğini, aynı zamanda erkeklik ideallerinin bir tür "maske"ye dönüştüğünü gösterir. Jung'un "persona" kavramı, bir kişinin toplum karşısında taktığı maskeye işaret eder (Jung, 1953, s.120).

Hachi'nin personası savaş tarafından yok edilmiştir; yerini bastırılmış arzular, korkular ve güçsüzlük alır. Bu anlamda, Onibaba, sadece kadın temsiline değil, aynı zamanda erkekliğe de eleştirilerde bulunan bir eserdir. Bu filmdeki erkek, bir kahraman değil, çaresiz ve yönsüz bir figürdür. Onun arzu nesnesi haline gelmesi, gücün reddedilmesi anlamına gelir. Böylece, Shindo'nun sineması, cinsiyet

kimliklerinin sabit tanımlarını sorgulayan ve yeniden değerlendirilmesini teşvik eden estetik bir dil üretir (Jung, 1959, s. 123).

3.1.5 Doğa, Mekân ve Cinsiyet

Shindo'nun filminde doğa sadece dekoratif bir unsur değildir; karakterlerin iç dünyasının bir yansıması, bir uzantısıdır. Özellikle geniş sazlık alanı, film boyunca neredeyse bir karakter gibi davranır. Lefebvre'in mekân kuramı göz önüne alındığında, mekânın "deneyim olarak yeniden üretildiği" açıkça görülür (Lefebvre, 1991, s.76). Kadın karakterlerin günlük aktiviteleri, ölü askerleri soymak, çalılarda pusu kurmak, saklanmak ve cinsellik yaşamak gibi, doğayla olan ilişkileri aracılığıyla şekillenir. Bu doğa hem koruyucu bir rahim hem de ölümcül bir tuzak işlevi görür.

Film süresince doğa, yalnızca fiziksel bir zemin olarak değil, aynı zamanda Jung'un analitik psikolojisinde tanımladığı kolektif bilinçdışının sembolik bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Özellikle sazlıklarla çevrili bataklıklar, loş ve kapalı orman geçitleri gibi mekânlar, Jung'un "doğanın psikolojik içeriğin bir dış görünümü" olarak betimlediği kavramla örtüşür (Jung, 1959, s.77). Bu bağlamda, doğa karakterlerin iç dünyasında bastırılmış ya da henüz fark edilmemiş olan psişik dinamiklerin açığa çıktığı geçişli ve dönüşümcü bir alan hâline gelir.

Doğada beliren bu ikili yapı, Jung'un dişil arketiplere ilişkin tanımlamalarıyla doğrudan ilişkilidir. Ona göre doğa; bir yandan yaşam veren, koruyucu ve besleyici "iyi anne" imgesini, diğer yandan yok edici, tehditkâr ve kaotik "korkunç anne" arketipini aynı anda bünyesinde barındırır (Neumann, 1955, s.55). Onibaba filminde bu iki kutup iç içe geçerek, doğayı hem güvenli bir sığınak hem de tedirginlik uyandıran bir tehdit alanı olarak işler hâle getirir. Dolayısıyla doğa, yalnızca fiziksel bir çevre olmaktan çıkar; kadın karakterlerin bastırılmış arzuları, korkuları ve içsel çatışmalarını yansıtan simgesel bir iç manzaraya dönüşür (Napier, 2007, s. 145).

Kadın karakterlerin bedenleri doğayla bütünleşmiş bir şekilde sunulur. Cinsellik ve şiddet, doğanın döngüsel işleyişiyle iç içe geçmiştir. Kadın karakterler sadece arzu nesneleri değil, aynı zamanda eylemcidirler. Genç kadın arzularını takip ederken, yaşlı kadın bu arzuyu bastırmaya çalışır. Bu çatışma yalnızca bireysel değil, aynı zamanda

kuşaklar arası bir çatışmadır. Doğanın döngüsellliği içinde arzular bastırılır ve yeniden ortaya çıkar (Standish, 2005, s. 117).

Japon kültüründe kök salmış mitsel anlatıların etkisiyle kadın figürleri, toplumsal bellekte sıklıkla kolektif bilinçdışının karanlık yüzünü temsil eden arketiplerle özdeşleştirilir. Bu bağlamda, Onibaba (1964) filminde kadın karakterlerin dönüşümü, yalnızca bireysel trajedilerin değil, aynı zamanda kültürel bilinçdışında yer alan negatif animus'un dışavurumu olarak okunabilir (Jung, 1969, s. 14). Jung'un kuramında animus, kadının bilinçdışındaki eril ögeyi temsil eder; bu unsur bastırıldığında ya da bozulduğunda, dışavurumu yıkıcı ve intikamcı olabilir (Jung, 1968, s.87).

Filme yaşlı kadın ve gelin figürlerinin savaşın kaotik ortamında “kötü anne”, “cadı” ya da “intikam alan dişi” arketiplerine evrilmeleri hem Japonya'nın ataerkil yapısının hem de geleneksel anlatılarda kadına yüklenen ikincil rollerin bir yansımasıdır. Bu dönüşüm, bireysel bir yozlaşmadan ziyade, erkek egemen kültürel yapının bastırıcı etkisiyle şekillenmiş toplumsal bir anlatı olarak değerlendirilebilir (Napier, 1996, s.76-80). Böylece film, kadın karakterleri doğayla özdeşleştirmektense, onları kültürel bilinçdışının taşıyıcısı olarak, korku, suçluluk ve arzu gibi bastırılmış duyguların sahnesine yerleştirir.

Ancak Onibaba, bu metaforu yeniden yazar. Kadınlar, kendi doğalarına yabancılaşmazlar; aksine, onu bir silah olarak kullanırlar.

3.1.6 Onibaba'da Kadın Arketiplerinin Jung'cu Yansımaları

Filmdeki kadın karakterlerin dönüşüm süreci, yalnızca toplumsal koşulların değil, aynı zamanda bilinçdışı arketipsel yapıların etkisiyle de şekillenmektedir. Carl Gustav Jung'un analitik psikolojisinde, bireyin kimliği dışsal rollerin tekrarıyla değil, içsel simgelerin ve arketipsel figürlerin farkındalık yoluyla bütünleştirilmesiyle oluşur (Jung, 1959, s.69). Onibaba'daki yaşlı kadın ve genç kadın figürleri, savaş sonrası toplumun yarattığı boşlukta yalnızca biyolojik ya da toplumsal cinsiyet temsilleriyle değil, daha derin bir psişik dönüşümle anlam kazanır.

Genç kadının geceleri sevgilisiyle buluşmak için gösterdiği hazırlık süreci ya da yaşlı kadının kıskançlıkla onu engellemeye çalışması, sadece sosyal rollerin tekrarı değil, aynı zamanda Jung'un “gölge” ve “persona” kavramlarıyla da ilişkilidir. Genç kadının

süslenmesi, persona olarak dış dünyaya sunduğu bir kimliği temsil ederken, yaşlı kadının şeytan maskesini kullanması onun gölgesiyle bütünleşememiş bilinçdışı yönünü sembolize eder (Jung, 1953, s.58-65). Özellikle maskenin kadının yüzüne yapışması ve çıkmaması, persona ile öz benlik arasında ortaya çıkan yabancılaşmayı ve gölgenin yüzeye çıkışını dramatik biçimde ortaya koyar.

Bu sahne, Jung'un "individuasyon" süreci olarak tanımladığı, bireyin içsel öğeleriyle yüzleşerek bir bütünlüğe ulaşma sürecinin ters yüz edilmiş bir versiyonu olarak okunabilir (Stein, 1998, s.62). Yaşlı kadın, arzusunu bastırmak ve denetlemek yerine, onu bir başka bedende cezalandırarak yıkıcı bir gölgeye dönüşür.

Erkek karakter Hachi, savaşın vahşetinden kaçarak doğada sığınak arayan bir adam olarak görünür; ancak bu süreçte en ilkel içgüdülerine boyun eğer. Genç kadına duyduğu arzu, onu yalnızca cinsel dürtülerin taşıyıcısına indirger. Jung'a göre anima, erkeğin içindeki dişil doğaya açılan kapıdır ve ruhsal bir rehberdir. Ancak Hachi'de anima bastırılmış, dönüştürülmemiştir ve ilkel düzeyde kalır. Bu nedenle genç kadınla kurduğu ilişki ruhsal birleşmeye değil, yalnızca fiziksel hazza dayanır (Jung, 1968, s. 186).

Hachi'nin arzusu, kadını içsel yaşamından yoksun, yalnızca bedeniyle tanımlanan bir nesneye dönüştürür. Bu durum, Jung'un "negatif anima" olarak tanımladığı, erkeğin iç dünyasına ulaşmasını engelleyen ve onu kendi gölgesinde yaşamaya mahkûm eden yıkıcı dişil figüre karşılık gelir (Jung, 1971, s.187). Hachi'nin ölümü, bastırılmış animasıyla yüzleşemeyişini simgeler ve hem fiziksel hem de psikolojik olarak ortadan kaybolmasına neden olur. Bu kayboluş, dışsal savaş kadar içsel çatışma tarafından da yenilgiye uğratılan erkek figürünün çöküşünü yansıtır.

Maskeyi takmak, yaşlı kadının bastırılmış dürtülerini eril bir otorite aracılığıyla yönlendirme arzusunu ifade eder. Jung'a göre animus, kadında dogmatik, otoriter ve saldırgan biçimde tezahür ettiğinde yıkıcı bir güce dönüşür (Jung, 1969, s.88-93). Maskenin cisimleştirdiği demon, bu nedenle yalnızca genç kadının düşmanı değil, aynı zamanda yaşlı kadının ruhsal bütünlüğü için de bir tehdit hâline gelir. Maskenin yüzüne yapışıp kalması, animusun psişeye nüfuz etmesini ve benliğin tamamen yabancılaşmasını simgeler (Jung, 1954, s. 202).

Filmde cinsellik ve ölüm sürekli iç içe geçmiştir. Jungcu bir bakışla bu durum, anima ve animusun sağlıklı bir biçimde bastırılmasıyla oluşan bir “gölge bölgesi”ni temsil eder. Jung’a göre gölge arketipi, bireyin bilinçdışında biriken bastırılmış yönleriyle şekillenir (Jung,1960 s.88-90).

Onibaba’da iki kadın da biri animus, diğeri gölge etkisi altında ölümcül bir dönüşüm geçirir. Yaşlı kadın dişiliğini yitirerek gölgeye dönüşür, genç kadın ise cinselliğini yalnızca bir hayatta kalma aracına indirger ve doğanın kaotik gücüyle bütünleşir (Jung, 1959, s. 21-22).

Onibaba, cinsiyet rollerinin sabit ya da doğal olmadığını, bağlama göre evrilebileceğini gösterir. Kadınların iktidarı ele geçirdiği bu dünyada, erkeklik pasifleşir ve korkuya yenik düşer. Kadınların eylemselliğini belirleyen arzu, erkek iktidarı için bir tehdit hâline gelir ve geleneksel rollerin sınırlarını sorgular. Hachi’nin cinselliğe verdiği tepki, yalnızca genç kadının arzusu değil, aynı zamanda yaşlı kadının öfkesi ve kıskançlığı tarafından da şekillenir. Bu üçlü ilişki, cinsiyetin sabit roller üzerine değil, çatışmalar ve gerilimler üzerinden inşa edildiğini ortaya koyar (Butler, 1990, s. 25-34).

3.2 Kuroneko Filminin Özeti

Japon sinemasının 1960’lı yıllarda toplumsal hafızayı, savaş sonrası kimlik krizlerini ve geleneksel motifleri yeniden yorumladığı dönemin özgün örneklerinden biri olan Kuroneko (Yabu no Naka no Kuroneko, 1968), yönetmen Kaneto Shindo’nun sinemasında yer alan sınıf, cinsiyet ve doğa temalarının yoğun biçimde işlendiği bir yapımdır. Film hem gotik öğeler hem de Japon halk anlatılarına özgü doğaüstü motifler aracılığıyla eril iktidar, kadın bedeni ve travmanın temsiline dair çarpıcı yorumlar sunar.

Kuroneko, savaş sonrası Japonya’sının sosyal travmalarını, mitolojik anlatılar ve doğaüstü öğelerle iç içe geçirerek işleyen hem estetik hem de düşünsel olarak katmanlı bir sinema yapıtıdır. Japon korku sinemasının geleneksel “yūrei” (hayalet) anlatılarından beslenen film, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ilişkilerine, savaşın bireysel ve toplumsal bedellerine ve fiziksel bedenin ruhsal düzlemle olan gerilimli ilişkisine dair derinlikli bir anlatı sunar. Siyah-beyaz sinematografisi, geleneksel

tiyatro formlarından beslenen mizansen ve sembolik mekân kullanımıyla film, izleyiciyi gerçek ile gerçekdışı arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir atmosfere taşır.

Filmin başlangıcı, feodal dönemin karanlık ve kaotik ortamına yaslanır. Açılış sahnelerinde, iç savaş sırasında Kyoto yakınlarında bir kırsalda, genç bir samuray grubunun, bir kulübede yalnız başına yaşayan iki kadına bir anne olan Yone ile gelini Shige'ye saldırdığı, onlara tecavüz edip bedenlerini yaktığı vahşi bir şiddet sahnesi yer alır. Sessizlikle örülü, gerilim yüklü bu açılış sekansı, yalnızca fiziksel bir trajediyi değil; aynı zamanda kadın bedenine yönelen sistematik eril şiddetin, savaş ortamında meşrulaşan ve denetimden çıkan maskülen gücün ilk tezahürlerini gözler önüne serer.

Bu travmatik olayın ardından anlatı, söz konusu kadınların ölümle son bulmayan varoluşlarını, yani hayalet olarak dönüşlerini merkeze alır. Burada Japon folkloruna özgü “bakeneko” miti devreye girer: Öldükten sonra kara bir kedi tarafından diriltilen bu kadınlar, artık insan formunu koruyan ama doğüstü kudretle donanmış intikamcı varlıklara dönüşürler.

Yone ve Shige, yanmış kulübenin yakınlarında, mistik bir bambulukta görkemli bir malikâneye benzeyen, ancak fiziksel mekândan çok ruhsal bir geçiş alanı izlenimi veren bir eve yerleşirler. Bu yapı, ölümlerle dirilerin, geçmişle şimdi arasında bir eşik mekân olarak kurulur. Film boyunca, samuray sınıfına mensup erkekleri geceleri bu eve davet eden Yone ve Shige, onları baştan çıkarır ve gecenin sonunda öldürürler. Bu eylem yalnızca bireysel bir intikam değil; aynı zamanda aşırı erkeksi militarist düzenin ve kadın bedenine hükmetmeyi meşrulaştıran tarihsel yapının cezalandırılmasıdır. Shindo'nun kamerası, bu ölümler sırasında hiçbir grotesk unsur kullanmaz; aksine, ölümün neredeyse erotize edilmiş, yavaşlatılmış bir dans gibi sunulması, intikamın duygusal, estetik ve politik boyutlarını derinleştirir.

Filmin ortasında devreye giren Gintoki karakteri, anlatının ahlaki ve dramatik eksenini belirler. Gintoki, savaş alanındaki kahramanlığı sebebiyle ödüllendirilmiş bir samuraydır ve hayaletlerin işlediği cinayetleri araştırmakla görevlendirilmiştir. Ancak Gintoki'nin geçmişi, onu doğrudan bu metafizik adalet döngüsüne bağlar: Öldürülen kadınlar, onun annesi ve karısıdır. Bu noktada film, klasik bir hayalet anlatısından saparak daha psikanalitik ve varoluşsal bir zemine kayar. Gintoki'nin, karısı Shige

tarafından baştan çıkarılması hem fiziksel bir yeniden buluşma hem de suçluluk, özlem ve bastırılmış arzunun açığa çıktığı bir yüzleşme sahnesidir. Shige, onunla yalnızca yedi gece geçirme şartı koyar; bu mitsel zaman dilimi, bir kefaret süresi olduğu kadar, aşk ve suç arasındaki çelişkinin de metaforik süresidir. Gintoki'nin Shige ile her gecesi, sevgi ile ölüm arasındaki sınırların giderek silindiği, aşkın hem şefkatli hem de yıkıcı olabileceğini gösteren simgesel bir düzlemde geçer.

Yedinci gecenin sonunda Shige ortadan kaybolur; intikam görevinden vazgeçmiş olması, onun metafizik varoluşunu sonlandırmış gibidir. Ancak film bu kayboluşu mutlak bir kurtuluş olarak sunmaz. Shige'nin yok oluşu, hem intikam arzusu ile aşk duygusu arasındaki çatışmanın çözümsüzlüğünü hem de ruhların, geçmişin yüklerinden kurtulmasının neredeyse imkânsızlığını simgeler. Gintoki ise bu süreçten yalnızlaşmış ve içsel olarak parçalanmış bir figür olarak çıkar. Onun fiziksel hayatta kalmış olması, ruhsal olarak bir bütünlüğe kavuştuğu anlamına gelmez. Film, savaşın yalnızca fiziksel değil, ruhsal bir yıkım olduğunu vurgular.

İkinci hayalet olan Yone'nin Gintoki ile yüzleşmesi ise annenin oğluna yönelen intikam arzusunun etik ve duygusal bir çöküşe evrildiği dramatik bir kırılma noktasıdır. Yone, oğlunu tanıyınca onu öldürmekten vazgeçer, ancak bu davranış doğaüstü düzende bir ihlal oluşturur ve o da kaybolur. Bu noktada annenin sırtlanarak taşındığı sahne hem literal hem de alegorik olarak geçmişin yükünün bugüne nasıl taşındığını betimler. Gintoki'nin annesini sırtında taşıması, savaşın yalnızca cephede değil; bireysel vicdanlarda da devam ettiğini gösterir.

Kuroneko, finalinde klasik bir çözüm sunmaz. Ne hayaletler tam anlamıyla huzura kavuşur, ne de yaşayanlar gerçek bir yüzleşme yaşar. Film, suç, arzu, intikam ve aşk gibi temaların çözülmeden iç içe geçtiği bir döngüsellik yansıtır. Bu yönüyle Shindo, Japon sinemasında hayalet temasını yalnızca bir korku unsuru olarak değil; tarihsel, toplumsal ve bireysel düzlemlerde bastırılan duyguların, bastırılmış arzuların ve geçmişin dirilişi olarak sunar. Hayalet, bu bağlamda yalnızca ölmeyen ruh değil; unutulmayan travma, yüzleştirmemiş geçmiş, dönüştürülmemiş suçun kendisidir.

3.2.1 Kuroneko'nun Mitolojisi: Folklorik Motiflerin Sinema Diline Dönüşümü

Kuroneko filmindeki en baskın halk anlatısı motifi, Japon folklorunda önemli bir yere sahip olan bakeneko efsanesidir. Bakeneko, yaşlandıkça doğaüstü güçler kazanan, insan formuna bürünebilen ve çoğunlukla intikamcı olan kediler olarak tanımlanır (Foster, 2009, s.91). Kedilerin geceleyin konuştuğuna, ölümlerle iletişim kurabildiğine ve bazı durumlarda ölümleri dirilttebildiğine inanılır. Filmde Yone ve Shige'nin ölümünden sonra siyah kedilerin bedensel bir aracı olarak kullanılması, bu inancın sinematik bir temsilidir (Foster, 2009, s. 135).

Ayrıca filmde Bakeneko'nun bir türü olan nekomata'ya da bir atıf vardır. Genellikle kuyruğu ikiye ayrılmış bir kedi olarak betimlenir ve insan ruhlarını kontrol etme gücüne sahiptir. Bu figür, ölümlerle iletişim kurabilme, onları diriltme veya onlara musallat olma yeteneğiyle tanınır. Kuroneko'da kadın karakterlerin ölümlerinden sonra ruhlarının kediler aracılığıyla bedenlenmesi, nekomata figürünü bize gösterir (Tyler, 2009, s.119).

Bu anlatı, Edo Dönemi'ne (1603–1868) uzanır. Bu dönemde kedi figürü hem uğurlu hem de uğursuz bir varlık olarak ikili anlamlar taşımaktaydı. Özellikle yaşlı kedilerin insan gibi davranmaya başlaması, büyüsel güçlere sahip olduklarına işaret ederdi. Shindo, bu halk inanışını modern bir feminist alt metinle harmanlayarak hem ataerkil şiddete karşı bir direniş biçimi sunar hem de bakeneko'nun doğaüstü kimliğini politikleştirir (Yoda&Alt, 2013, s.143).

Edo döneminde gelişen kaidan (hayalet hikâyeleri) ve kabuki tiyatrosu, Kuroneko'nun anlatı yapısında belirleyici etkiler yaratmıştır. Özellikle kadın hayaletlerin bir tür dans edermiş gibi ağır hareketlerle yaklaşması, bu sahneleme tarzının sinemaya taşınmış hâlidir. Filmdeki ritmik tekrarlar, uzun sessizlikler ve figürlerin teatral hareketleri, kabuki estetiğinin sinemasal bir uyarlamasıdır (Gerow, 2007, s.94).

Film boyunca yoğun biçimde kullanılan karanlık, gölgeler ve ay ışığı, klasik Japon hayalet anlatılarına özgü gece korkusunu çağırıştırır. Bu anlatılar genellikle gece geçer, çünkü gece ruhların görünür olduğu zamandır. Bu, Japon folklorunda yōkai'lerin en

aktif olduğu zaman dilimidir. Shindo, bu görsel dili ustalıkla kullanarak mitolojik gerilimi sinematografik gerilimle birleştirir (Foster, 2009, s.103).

Japon halk anlatılarında animizm, doğadaki her nesnenin ve varlığın bir ruha sahip olduğu inancını içerir. Bu anlayışta kediler, özellikle siyah olanlar, ruh geçişinin araçları olarak kabul edilir (Blacker, 1986, s.73). Filmde kediler yalnızca intikamın değıl, aynı zamanda geçişin, hafızanın ve kaybın simgesidir. Bu durum, Şintoist temsillerin sinemadaki varlığını açıkça gösterir ve Japon efsanesi olan Yürei inancını ortaya koyar. Yürei, Japon hayalet kavramıdır ve beyaz giysi, dağınık saçlar ve ayaksız beden gibi özelliklerle görsel olarak tanımlanır (Reider, 2005, s. 11–13). Filmde Shige'nin ruhunun beyaz kimono içinde ve uçuşan saçlarla tasvir edilmesi, bu estetikten doğrudan etkilenmiştir. Özellikle Edo döneminde kabuki tiyatrolarında geliştirilen yürei imgeleri, Japon korku sinemasının görsel kodlarına ilham olmuştur. Shindo, bu görsel dili yalnızca korku yaratmak için değıl, aynı zamanda kültürel belleğı çağırarak için de kullanır (Nagayama, 2014, s.165).

Japon halk kültüründe yürei gibi onryō kavramıda önemlidir. Onryō ölümünden sonra intikam almak üzere geri dönen ruhlara verilen addır. Genellikle haksızlığa uğramış, öldürölmüş ya da terk edilmiş kadınların ruhları onryō olarak betimlenir. Kuroneko'da Yone ve Shige'nin ruhları, kendilerine tecavüz edip öldüren samuraylara karşı sistematik bir intikam planı uygular. Bu durum, klasik onryō anlatısının sinematik bir izdüşümüdür (Reider, 2010, s.87).

Onryō figürü, Shindo'nun filminde yalnızca kişisel intikamın ötesinde, erkek egemen toplumsal yapıya karşı kolektif bir başkaldırıyı temsil eder (Linhart & Fröhstück, 1998, s.57). Jungcu perspektiften bakıldığında, bu kadınlar kolektif bilinçdışındaki “gölge” arketipinin somutlaşması olarak değerlendirilebilir; bastırılmış dişil güçlerin, özellikle erkek iktidarına karşı şekillenen bir direniş biçimi olarak ortaya çıkar (Jung, 1964, s.157). Filmde kadın bedeni hem kutsallık hem de lanet anlamlarını taşıyan karmaşık bir simge olarak yer alır; bu beden, şehveti ve ölümle ilişkili metafizik bir gücü birlikte barındırır (Napier, 2007, s.45). Erotik imgeler, Jung'un “anima” kavramı çerçevesinde, erkek bilinçte yarattığı tedirginlik ve tabu aracılığıyla, toplumsal cinsiyet rollerinin ve bilinçdışındaki çatışmaların ifadesi olarak okunabilir

(Jung, 1969, s.102). Böylece Kuroneko, kadının hem bireysel hem de kolektif düzeydeki ruhsal gücünün, erkek egemen normlara karşı bir meydan okumaya dönüştüğü mitolojik bir anlatı sunar. Geniş bir pencereden bakıldığında Kaneto Shindo'nun yönetmenliği, mitolojik ve folklorik öğeleri yalnızca anlatsal düzeyde değil, aynı zamanda görsel dilde de yeniden şekillendirir. Siyah-beyaz sinematografisi, Japon Noh tiyatrosunun ritmik yapısı ve ışık, gölge oyunları ile birleştirilerek hayalet figürlerinin etkisini artırır (Dym, 2013, s. 87; Richie, 2005, s. 144).

Kadın karakterlerin hareketleri, dans benzeri bir teatral yapıya sahiptir ve bu, Noh tiyatrosunda ruhların sahnede temsil biçimini yansıtır (Goff, 1997, s.65). Kamera, sık sık loş mekanları, büyümlü orman patikalarını ve kalenin kasvetli görünümünü kullanarak mitolojik bir uzam kurar. Bu uzam, folklorik olanın görsel dile yerleştirildiği atmosferik bir zemin sunar. Kuroneko, batı tarzı bir korku filmi olmaktan ziyade, Budist öğretilerle bezenmiş etik bir alegoridir. Kadın ruhların arınması ve karmasal döngünün tamamlanması, Japon Budizmi'nin ruhsal arınma görüşleriyle ilişkilidir (LaFleur, 1983, s.89-95). Özellikle final sahnesinde annenin ruhunun kaybolmayıp ormanda dolaşan bir figüre dönüşmesi, tam anlamıyla bir huzura erişimin sağlanamadığına, mitolojik döngünün sonsuzluğuna işaret eder.

3.2.2 Kuroneko'da Yügen ve Mono no Aware

Yügen, Japon estetik anlayışında “açıklanamayacak kadar derin, gizemli ve huşu uyandırıcı olanı ifade eder. Bu kavram, özellikle geleneksel Noh tiyatrosunda ve klasik şiirde soyut bir güzellik anlayışı olarak belirir (Parkes, 2011, s. 32). Kuroneko'da yügen, özellikle ışık gölge kullanımı, ormanın derinliklerinde kaybolan mekânlar ve karakterlerin yarı-sessiz geçişlerinde ortaya çıkar. Shindo'nun sinematografisi, karanlıkla kuşatılmış mekânlarda yalnızca bazı detayları seçerek gösterir; bu da izleyicinin zihninde bir eksiklik duygusu değil, bilakis bir doluluk ve derinlik hissi yaratır (Keene, 1969, s. 211; Richie, 2005, s. 143).

Örneğin ormandaki sisli yolculuk sahneleri, tam anlamıyla yügen'in sinemasal karşılıklarıdır. Ne tam olarak nerede bulunduğu bellidir ne de karakterlerin ruh hâlleri tam açıklanır; ancak bu belirsizlik, izleyiciyi bir içsel sezgiye davet eder. Susan

Sontag'ın belirttiği gibi, “sanat bazen anlamdan çok yoğunlukla işler. Kuroneko da anlatı yoğunluğunu, açıklamadan çok hissettirme yoluyla sağlar (Sontag, 1966, s.13).

Mono no aware, “şeylerin geçici doğasına karşı duyulan tatlı hüznü” anlatır. Bu estetik kavram, Japon kültürünün geçicilik üzerine kurulu doğa anlayışının temelini oluşturur. Filmde, özellikle karakterlerin trajik yazgılarının kaçınılmazlığı ve aralarındaki duygusal çatışmalar, mono no aware'in sinematografik bir ifadesidir (Keene, 1999, s.27).

Gintoki'nin, öldürdüğü düşmanlarının ruhlarının aslında annesi ve eşinin hayaletleri olduğunu öğrenmesiyle yaşadığı derin ruhsal çöküş, geçiciliğin ve geri döndürülemezliğin acısını taşıyan bir andır. Burada melodrama değil, bir tür ontolojik hüznün söz konusudur. Özellikle final sahnesinde, Gintoki'nin yalnız kalışı ve hayaletlerin ruhsal olarak çözülmesi, dramatik bir zirve değil, mono no aware'in doğal akışına sadık bir sona işaret eder (Morris, 1994, s. 10).

Bu noktada Bashō'nun şiirlerinde sıklıkla işlediği “şeylerin gelip geçici güzelliği” fikri ile Shindo'nun sinemasal evreni örtüşür. Karakterler ne kadar güçlü irade gösterirse gösterebilirler, doğanın ve zamanın akışı karşısında nihayetinde çözülmeye mahkûmdurlar (Bashō, 1996, s.58).

Kuroneko'daki anlatının yavaş temposu ve sessizliklerle dolu yapısı da bu iki estetik değerin altını çizer. Sessizlik burada anlatsal bir boşluk değil, aksine yūgen'in gizemiyle mono no aware'in geçiciliğini besleyen bir “boşluk estetiğidir.” Japon estetik teorisyeni Zeami'ye göre, en büyük güzellik, doğrudan gösterilmeyen, izleyicinin iç dünyasında tamamlanan güzelliştir (Zeami, 1984, s.61).

Shindo'nun kamerayı karakterlerin yüzünde uzun süre sabitlemesi, bazen hareket etmeden bir mekânda kalması, zamanın donduğu ama duyguların süzüldüğü anlar yaratır. Bu teknik, Batı sinemasında genellikle “durgunluk” olarak eleştirilebilecek bir unsurken, Japon estetiği bağlamında zamanın sezgisel bir katman hâline gelmesini sağlar (Bordwell, 1988, s. 123).

Yūgen'in gizemli derinliği ile mono no aware'in melankolik farkındalığı, Kuroneko'da sadece ayrı ayrı değil, çoğu zaman iç içe geçerek bir estetik bütünlük oluşturur. Örneğin Yone'nin hayalet olarak Gintoki'ye yaklaşması sahnesi, hem gizemli bir güzelliğe (yūgen) hem de farkında olunmasına rağmen engellenemeyen yazığıya (mono no aware) sahiptir. Gintoki'nin yaşadığı ikilem, izleyiciye sadece dramatik bir ikilik değil, estetik bir titreşim yaşatır. Film, bu iki kavram aracılığıyla izleyicinin duygusal katılımını içsel sezgi düzeyine çeker (Keene, 1995, s. 203; Parkes, 2011, s. 44).

3.2.3 Kuroneko'da Jung'un Kadın Arketipleri

Kaneto Shindo'nun 1968 yapımı Kuroneko filmi (Yabu no Naka no Kuroneko), Japon halk hikâyelerinden esinlenerek şekillenmiş bir korku filmi olmanın ötesinde, kadın temsili üzerinden derinlikli bir kültürel ve psikanalitik tartışmaya zemin sunar. Özellikle kadın karakterlerin dönüşüm hikâyeleri ve hayalet olarak tekrar dünyaya gelişleri, yalnızca intikam anlatısının değil, aynı zamanda Jung'un anima arketipi bağlamında kadın kimliğinin çok katmanlı sunumuna da imkân verir (Jung, 1964, s. 45).

Kuroneko, kadın karakterlerinin ölüm sonrası hayalet olarak geri dönmelerini geleneksel Japon halk kültüründe sıkça rastlanan onryō (öfkeli ruh) motifiyle işler. Kadınlar, erkekler tarafından maruz kaldıkları şiddetin ardından intikam için geri dönen ruhlara dönüşürler. Bu temsiller, kadının hem kurban hem fail olduğu ikili yapıyı yansıtır (Reider, 2005, s.77-80).

Japon kültüründe hayalet kadın figürü, özellikle Edo döneminden itibaren sıkça işlenmiş, kwaitan (korku hikâyeleri) türünün merkezinde yer almıştır. Bu figür hem toplumun bastırılmış korkularının hem de kadınsı gücün bir dışavurumu olarak okunabilir. Kuroneko'da da Yone ve Shige karakterlerinin ölümden sonraki varoluşları, erkek egemen sistemin şiddetinin ve adaletsizliğinin bir yansımasıdır (Norget, 2011, s.99).

Kadın karakterlerin ölümlerinden sonra yōkai (Japon halk inanışlarında kötü ruh ya da doğaüstü varlık) olarak geri dönmesi, bastırılmış kadın öfkesinin ve intikamın metaforu olarak değerlendirilebilir. Yone ve Shige, erotizmle ölüm arasındaki sınırdaki

dans eden varlıklara dönüşerek samurayları baştan çıkarır ve öldürürler. Bu durum, erkek bakışına karşı bedenlerini ve arzularını kontrol altına almanın bir biçimi olarak yorumlanabilir (Creed, 1993, s.37).

Japon halk inançlarında kadın figürünün doğayla, özellikle de su, orman ve hayvanlarla kurduğu ilişki sıkça vurgulanır (Foster, 2009, s.58). Kuroneko'da da orman, kadınların ölüm mekânı olduğu kadar onların yeniden doğuş mekânıdır. Orman evi, doğa ile mistik bir birlikteliği simgelerken, aynı zamanda eril sistemden kopuşu da ima eder. Kedilerin kadınlarla olan birleşimi ise hem Batı'da hem de Japonya'da büyü, gizem ve öte dünyayla ilişkilendirilmiştir (Davisson, 2013, s.20).

Shige'nin bir bakeneko (şekil değiştiren kedi ruhu) olarak temsil edilmesi, onu kutsal dışı ama güçlü bir varlığa dönüştürür. Böylece kutsal-dişil olan ile şeytani-dişil olan arasında bir gerilim kurulur. Bu ikilik, Jung'un animus analizinde de görülür; animus hem yaratıcı hem de yıkıcıdır hem ilham verir hem tehdit eder (Jung, 1953, s.117).

Filme Shige ve Yone karakterleri, savaş döneminde erkekler tarafından uğradıkları cinsel şiddet ve ölüm sonrası, doğaüstü bir biçimde yeniden varlık kazanarak hayaletlere dönüşürler. Bu dönüşüm süreci yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal bir evrimi de işaret eder. Jung'a göre animus, kadının bilinçdışında yer alan erkeksi unsur olup, onun zihinsel ve iradi yönlerini temsil eder (Jung, 1953, s.119-125). Bu bağlamda Shige'nin karakter gelişimi, edilgenlikten eylem üreticiliğine doğru bir geçiş olarak okunabilir.

Kadının içindeki animus'un aktif hale gelmesiyle birlikte, Shige hem intikamcı bir figür haline gelir hem de kendi iradesini temsil eden bir simgeye dönüşür. Jung'un tanımıyla animus, kadına "söz söyleme, karar verme ve direnme" becerisi kazandırır (Sharp, 1991, s.88-95). Kuroneko'da bu durum, Shige'nin sistematik olarak samurayları baştan çıkarıp öldürmesiyle somutlaşır.

Jung'a göre animusun bazı aşamaları vardır; fiziksel güç, eylem ve inisiyatif, entelektüel bilgi ve son olarak ruhsal anlam ve bilinç. Shige, film boyunca bu aşamaların izlerini taşır;

1. Fiziksel güç: Ölümden sonra kazandığı doğüstü güçlerle, erkekleri kolaylıkla alt edebilecek düzeye ulaşır.
2. Eylem ve inisiyatif: Kendi planlarını kuran, avlarını bilinçli olarak seçen ve amacına ulaşan bir figür hâline gelir.
3. Bilinç ve bilgi: Shige'nin Gintoki'yi tanınması fakat onu ilk başta öldürmemesi, ruhsal bir çatışma ve bilgelik aşamasına geçişini gösterir.

Kadın karakterlerin erkekleri öldürme yöntemleri boyunlarına saldırmak doğrudan cinsellik ve güç temalarıyla ilişkilidir. Bu şiddet eylemi, yalnızca öç alma değil, eril iktidarın sembolik olarak bastırılmasıdır. Film, bu yönüyle animus'un hem yaratıcı hem de yıkıcı doğasını yansıtır. Jung'a göre animus, eğer bilinçli şekilde tanınmazsa, yıkıcı bir güç olarak tezahür edebilir (Jung, 1964, s.77).

Shige'nin hem baştan çıkarıcı hem de yok edici doğası, kadının içsel eril gücüyle olan uyumsuz ilişkisinden kaynaklanır. Bu da Kuroneko'yu sadece bir hayalet hikâyesi olmaktan çıkarır; aynı zamanda kadının kimliksel bütünlüğüne dair derin bir psikanalitik anlatıya dönüştürür. Kuroneko'daki kadınlar özneleşirler. Bu özneleşme süreci, animus'un içselleştirilmesiyle mümkün olur (Jung, 1953, s. 189).

Yone karakteri, intikamdan vazgeçtiği an özgürlüğüne kavuşur ve ruhsal kurtuluşa erişir. Bu durum, Jung'un "bireyleşme" süreciyle ilişkilidir; birey, içindeki karşıt yönleri tanıyarak psikolojik bütünlüğe ulaşır (Jung, 1959, s.89-92)

Sonuç olarak Kuroneko, kadın temsiline yalnızca mağduriyet veya şeytanileşme penceresinden değil, aynı zamanda Jung'un animus kavramı çerçevesinde çok katmanlı bir derinlikle yaklaşır. Kadın karakterlerin içsel güçlerini keşfetmeleri, eril şiddete karşı bir karşı duruş olduğu kadar, psikolojik bir bütünlüğe ulaşmanın da metaforudur.

Shindo'nun anlatısı, dişil bedende barınan eril ruhun hem yaratıcı hem de yıkıcı potansiyelini açığa çıkararak, kadın temsiline yalnızca dışsal bir imge değil, içsel bir çatışma ve gelişim süreci olarak sunar. Bu bağlamda Kuroneko, Jungcu psikanaliz ile feminist film okumasını birleştiren özgün bir metin niteliği taşır (Napier, 2001, s. 106).

3.2.4 Kuroneko'da Erkeklik Arketipleri

Film, erkekliğin ideal biçimini samuray kimliğinde somutlaştırır. Samuraylık, sadakat, cesaret ve onur gibi kavramlarla özdeşleştirilse de Kuroneko'da bu figür, saldırganlık, işgal ve tecavüzle ilişkilendirilir. Filmin başında köylü kadınlara yönelik kolektif erkek şiddeti, erkekliğin etik kodlarının çürümüşlüğüne gösterir. Bu bağlamda film, savaşın eril doğasının yıkıcılığını ifşa eder (Silver, 2001, s.57).

Gintoki karakteri, başlangıçta bir samuray değildir; o, savaşın ortasında bireysel kimliğini yitirmiş, karısını ve annesini koruyamamış, böylece eril iktidarını ve aile içi otoritesini yitirmiş bir figürdür. Onların intikamcı hayaletlere dönüşmesiyle karşılaştığında ise bastırılmış suçluluk duygusu ve duygusal parçalanmışlık ile yüzleşir. Bu yüzleşme süreci, Jung'un Anima arketipiyle ilişkilidir. Anima, erkeğin bilinçdışında bulunan kadınsı yönü temsil eder ve çoğunlukla rüya, düşlem ya da karşı cinsten figürler aracılığıyla görünür olur (Jung, 1953, s.785).

Gintoki, görev icabı gönderildiği ormanda tanımadığı bir kadının evine girer. Bu kadın aslında ölmüş olan eşi Shige'dir; ama Gintoki onun doğaüstü dönüşümünden habersizdir. Bu sahnelerde Gintoki, karşısındaki kadını cinsel ve duygusal olarak arzular; fakat bir yandan da ondan korkar. Bu ikilik, anima ile ilk yüzleşmenin bilinçte yarattığı karmaşayı yansıtır (Neumann, 1955, s.58).

Jung'a göre, anima dört gelişim aşamasından geçer: fiziksel kadın, romantik ideal, entelektüel figür ve ruhani rehber. Gintoki'nin Shige ile karşılaşması, bu aşamaların ilk ikisini barındırır: fiziksel çekim ve romantik ideal. Ancak onun anima'sıyla yüzleşmesi, bir dönüşüm sürecine değil, çöküşe yol açar. Çünkü Gintoki, anima'yı kabul etmek yerine onu bastırmaya, yok saymaya çalışır (Jung, 1964, s.78-82).

Bu bastırma, onun içsel çatışmasını derinleştirir. Bir yandan görevini sürdürmek zorundadır (toplumsal beklenti), diğer yandan kişisel pişmanlık ve kaygı içinde çürümektedir. Bu ikili yapı, modern psikolojide persona ile gölge arasındaki çatışmayla da ilişkilidir. Gintoki'nin anima'sıyla kurduğu sağlıklı ilişki, onun içsel bütünlüğe ulaşamamasına, yani bireyleşememesine yol açar (Sharp, 1991, s.241).

Erkekliğin filmde en çok kırıldığı anlar, cinselliğin suçlulukla iç içe geçtiği sahnelerdir. Gintoki, Shige tarafından baştan çıkarıldığında hem arzularına yenik düşer hem de hayatta kalan bir erkek olarak varlığını tehdit altında hisseder. Bu durum, anima'nın yok edici biçimde tezahür ettiği Jungçu tanımla örtüşür: Eğer anima sağlıklı biçimde bastırılırsa, düşmanca ve yıkıcı biçimde açığa çıkabilir (Jung, 1964, s.46).

Filmdeki diğer erkek figürler de aynı döngüyü yaşar: baştan çıkarılır, duygusal olarak manipüle edilir ve yok edilirler. Bu tekrar eden örüntü, yalnızca kadınların intikam anlatısı değil, aynı zamanda erkekliğin kendi içindeki boşluk ve duygu körlüğüne dair alegorik bir çözümleme sunar (Creed, 1993, s.102-105).

Jung'a göre bir erkeğin sağlıklı gelişimi, anima'sıyla yüzleşmesi ve onunla bir içsel diyalog kurmasıyla mümkündür. Ancak Gintoki, eşini tanıdığı hâlde öldürmesi istenince bunu yapamaz. Görevle duygular arasında sıkışır. Sonunda Shige ortadan kaybolur; Gintoki yalnız kalır. Bu yalnızlık, yalnızca fiziksel değil, ruhsal bir yitimdir (Jung, 1959, s.120-125).

Bu anlatı, Anima'nın inkârı durumunda bireyin tamamlanamamasını ve ruhsal felce uğramasını temsil eder. Gintoki, Anima figürünü (eşini) tanıyamamış, onu bastırmış ve bu nedenle ruhsal bir bütünlük kuramamıştır. Kuroneko, bu anlamda Jung'un bireyleşme sürecinin tersinden işleyen bir anlatısını sunar (Hillman, 1985, s.63).

Sonuç olarak Kuroneko, yalnızca intikamcı kadın figürlerinin değil, içsel çatışmalarla baş edemeyen erkek figürlerinin de filmidir. Gintoki'nin anima'sıyla sağlıklı bir ilişki kuramaması, onun hem görevine hem duygularına hem de ruhsal kurtuluşuna yabancılaşmasına neden olur. Erkekliğin gücünü kaybedişi, toplumsal rol ile bireysel ruh arasında sıkışmış bir kimlik olarak açığa çıkar (Jung, 1959, s. 177).

Shindo'nun filmi, Jungcu psikanalitik çerçevede okunduğunda, erkekliğin bastırılmış duygusal evrenini, anima'nın ruhsal yansımalarını ve eril iktidarın çözülüşünü alegorik bir anlatı olarak sunar. Böylece Kuroneko, yalnızca korku değil, aynı zamanda ruhsal çöküşün mitopoetik anlatısı hâline gelir (Jung, 1959, s. 147).

3.2.5 Doğa, Mekân ve Sembolik Yerler Bağlamında Kuroneko

Kaneto Shindo'nun Kuroneko (1968) filmi, Japon korku sinemasında yalnızca doğaüstü öğeleriyle değil, mekân kullanımı ve doğayla kurduğu sembolik ilişkiyle de dikkat çeker. Filmde ormanlar, yollar, evler, saray ve doğanın içsel unsurları, güçlü sembollerle örülmüştür. Shindo, klasik Japon hayalet öykülerini temel alarak insandoğa ilişkisinin trajik ve metafizik boyutlarını incelerken mekânı yalnızca dekoratif bir unsur değil, anlatının temel taşıyıcılarından biri olarak işler (Yoshimoto, 2000, s. 232).

Filmin açılış sahnesi, bir ormanın kıyısında bulunan küçük kulübede geçer. Orman burada yalnızca fiziksel bir çevre değil, aynı zamanda bir geçiş mekânıdır. Gaston Bachelard'ın mekân felsefesinde belirttiği gibi, doğadaki yerler (özellikle ev ve orman), bireyin ruhsal deneyimlerinin yansıdığı alanlardır (Bachelard, 1958, s.18). Shindo'nun ormanı da bir sınır mekânı olarak karşımıza çıkar: uygarlık ile vahşilik, insan ile doğa, yaşam ile ölüm arasında bir eşik.

Orman, filmde doğaüstü olanla dünyevi olanın çarpıştığı bir düzlem hâline gelir. Kadınların öldürülmesinin ardından hayaletlerin ve lanetlerin doğduğu bu mekân, Jung'un "kolektif bilinçdışı" teorisiyle de ilişkilendirilebilir; çünkü orman, bastırılmış korkuların, içgüdülerin ve suçlulukların metaforik sahnesi olur (Jung, 1959, s.24).

Shige ve annesinin yaşadığı evin yakılıp kadınların tecavüze uğrayarak öldürülmesi, yalnızca fiziksel bir yıkım değil, aynı zamanda kadının mekânla kurduğu duygusal bağın da kopuşudur. Bachelard'a göre ev, kadının iç dünyasını yansıtan bir "koza"dır (Bachelard, 1958, s.58). Ev yıkıldığında, kadın yalnızca mekânsal değil, ontolojik olarak da çözülür. Shindo, bu yıkımı gösterirken evin küllerinden yükselen siyah dumanları ve sonra ortaya çıkan kara kediye merkezine alır.

Kedi (kuroneko) burada hem ölümlerin ruhunu taşıyan mitolojik bir varlık hem dedoğanın adaletinin bir temsili olarak okunabilir. Japon folklorunda "bakeneko" ya da "nekomata" gibi doğaüstü kedi varlıkları, insanlara dönüşebilir ve intikam alabilir. Bu bağlamda kulübenin yıkımı, yalnızca bir travmanın mekânı değil, aynı zamanda intikamın filizlendiği bir doğa-ruh kesişim noktasıdır (Reider, 2005, s.66).

Filmde Gintoki'nin orman yolunda ilerlemesi, anlatının hem fiziksel hem de ruhsal bir yolculuğa dönüştüğü kısımdır. Japon estetik düşüncesinde yol, "ma" kavramı ile ilişkili olarak hem zamansal hem de mekânsal bir geçişi ifade eder (Pilgrim, 1986, s.77). Shindo bu geçişleri, zamanın katı yapısının kırıldığı ve geçmişin şimdiye musallat olduğu anlar olarak betimler.

Köprü ve nehir gibi unsurlar da klasik Japon anlatılarında ölümler diyarı ile yaşayanlar arasındaki sınırları sembolize eder. Özellikle Gintoki'nin orman içindeki yolculuğunda sık sık bir nehir kenarından geçtiği ya da sisli yollarda ilerlediği görülür. Bu atmosfer, Tarkovsky'nin "zamanın yoğunlaştığı mekânlar" teorisiyle de açıklanabilir: Filmde bazı yerler, zamanın durduğu ya da sonsuzlaştığı hissini verir (Tarkovsky, 1986, s.72-80).

Jung'a göre mekânlar yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda psişik boyutlarıyla da değerlidir; bireyin iç dünyası ile kolektif arketipler arasındaki geçiş alanlarını temsil ederler. Ancak Kuroneko'daki saray, bu türden bir geçişi olanaksız kılan, psişik olarak "donmuş" bir alandır. Burada hiçbir karakter dönüşüm yaşayamaz; erkeklerin birer birer ölüme gönderilmesi, yalnızca fiziksel değil, arketipsel düzeyde de tükenmiş bir eril yapının çöküşünü temsil eder (Neumann, 1955, s.151). Bu yönüyle saray, Jung'un tanımladığı biçimiyle "kutsal merkez" olmaktan uzak, kolektif bilinçdışının gölgede kalmış, sterilize edilmiş bir versiyonuna dönüşür.

Sarayın içinde hâkim olan sessizlik ve içsel boşluk, Jung'un "gölge" kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Mekânın yüzeydeki düzeni ve ihtişamı, aslında bastırılmış olan karanlık yönleri, yani kolektif gölgeyi maskeleye yöneliktir (Jung, 1953, s.88-90). Erkeklerin bu mekânda pasif, edilgen ve ölüme açık hâlleri, onların kolektif bilinçdışındaki eril arketiple bağlarını yitirmiş olmalarının sonucudur. Bu çöküş, yalnızca bireysel değil, kültürel ve tarihsel bir Anima ve Animus dengesizliğinin tezahürüdür (Jung, 1959, s. 196; Napier, 2007, s. 154).

Kadınların ormandaki küçük, terkedilmiş evinde hayat ve ölüm iç içe geçerken, sarayda ölüm sterilize edilir, bastırılır ve görülmez kılınır. Bu anlamda, Shindo'nun mekân düzenlemesi toplumsal cinsiyet rolleriyle de örtüşür: Kadın mekânı doğurgan ve yıkıcı iken, erkek mekânı otoriter ama boşluktur (Kalat, 2007, s. 213).

Filmde doğa unsurları (özellikle sis, rüzgâr ve su) metaforik bir anlatı işlevi görür. Sis, Japon estetiğinde "mujō" yani "geçicilik" duygusunu temsil eder (Suzuki, 1959, s.76). Filmde ne zaman geçmişle hesaplaşma ya da ölümle karşılaşma anı gelse sis yoğunlaşır. Bu sis, hem Gintoki'nin bilincini bulanıklaştıran bir perde hem de geçmişin hâlâ bugünü şekillendirdiğinin işaretidir.

Aynı şekilde rüzgâr, kadınların dönüşümünden hemen önce kulübede hissedilir. Rüzgâr burada hem doğanın ruhunun hem de kadim bir adaletin gelişini haber verir. Japon doğa anlayışında "kami" (doğa ruhları) özellikle rüzgâr, yağmur ve hayvanlarla ilişkilendirilir (Kasulis, 2004, s.35-40). Kuroneko bu gelenekten beslenerek doğayı edilgen değil, etik ve ruhani bir aktör olarak kurgular.

Kadınların cinayetlerini işledikleri tüm sahneler gecede geçer. Gece, Jungçu anlamda gölge arketipinin, yani bastırılan ve yüzleşilemeyen tarafın yükseldiği zamandır (Jung, 1959, s.41-50). Shindo, kadınların mekânlarını karanlık ve gölgeyle örerek erkek figürlerin bilinçaltındaki korkuların, arzuların ve suçlulukların mekânı hâline getirir.

Kadınların evinde kullanılan ışık-gölge kontrastı, Japon kage-e (gölge sanatı) geleneğine benzer şekilde derin bir görsel sembolizm yaratır. Junichiro Tanizaki'nin Gölgeye Övgü (1933) adlı eserinde belirttiği gibi, Japon estetiğinde karanlık yalnızca gizemi değil, derinliği ve ruhsallığı da temsil eder (Tanizaki, 1933, s.114). Kuroneko, bu anlayışla doğrudan ilişkilidir.

Sonuç olarak Kaneto Shindo'nun Kuroneko filmi, doğa ve mekânın yalnızca estetik değil, aynı zamanda ruhsal, politik ve kültürel anlamlarla yüklendiği çok katmanlı bir anlatıdır. Orman, ev, yol, saray gibi mekânlar; iktidar, travma, hafıza ve direniş gibi temaların taşıyıcısı olur. Film, doğayı bastırılmış bir alan değil, insanın ruhsal ve toplumsal krizlerinin yüzeye çıktığı bir sahne olarak işler. Japon mitolojisinden Batı mekânsal kuramlarına uzanan çok yönlü bir sembolizmle doğa ve mekân, karakterlerin ruhsal haritalarına dönüşür. (Napier, 2007, s. 134)

3.2.6 Kuroneko'da Fiziksellik ve Ruhsallığın Ayrışması

Film, yoğun ormanlık bir alanda konumlanmış izole bir evde iki kadının, Yone ve Shige'nin, uğradığı vahşi saldırı ile açılır. Samuray figürlerinin temsil ettiği işgalci erk, yalnızca fiziki şiddetin değil, aynı zamanda ataerkil düzenin kadın bedeni üzerindeki sistematik tahakkümünün bir dışavurumudur. Kadınların maruz kaldığı tecavüz ve ardından gelen ölüm, bedensel yok oluş kadar, kadının toplumsal anlamda da silinmesini temsil eder. Susan Napier'in Japon sineması üzerine çalışmaları bu noktada önemlidir; Napier, travmatik anlatıların çoğunlukla bedensel tahribatla başladığını ve bunun toplumsal bellekle doğrudan ilişkili olduğunu belirtir (Napier, 2005, s.121).

Yönetmen Kaneto Shindo'nun Kuroneko adlı filminde cinsel şiddet teması, yalnızca fiziksel bir saldırı biçimi değil; Jung'un analitik psikolojisi çerçevesinde, kolektif bilinçdışının gölgede kalmış içeriklerinin açığa çıkışı olarak yorumlanabilir. Filmde kadın karakterlerin maruz kaldığı tecavüz, bireysel travmanın ötesinde, eril kültürün bastırdığı dişil gücün bastırılıp karanlık bir forma dönüşmesini simgeler. Jung'a göre bastırılan içerikler gölge arketipi içinde birikir ve bu içerikler, uygun psişik koşullar sağlandığında yıkıcı ama dönüştürücü biçimlerde geri döner. (Jung, 1959, s.141)

Yone ve Shige'nin öldürülmelerinin ardından bedenlerinden sıyrılarak bakeneko yani şekil değiştiren kedi ruhları olarak geri dönmeleri, bu gölge içeriğin dışavurumudur. Jungcu anlamda bu dönüşüm, dişil arketipin karanlık kutbu olan "korkunç anne" figürüne karşılık gelir; bu arketip hem cezalandırıcı hem de yeniden doğuran bir işlev görür (Neumann, 1955, s.111). Ruhların dönüşüm aracılığıyla yeniden ortaya çıkmaları, yalnızca intikam değil, aynı zamanda ruhsal bir bütünlenmenin, yani gölge ile yüzleşmenin tezahürüdür.

Mekânsal çözümleme de filmde ruh ve beden arasındaki ayrımı derinleştirir. Bambu ormanı, Jung'un arketipsel analizinde gölge yönü temsil eder; yani bireyin bastırdığı karanlık yanlarının sembolüdür (Jung, 1964, s.114). Filmde bu orman, karakterlerin ruhsal çözülme ve yeniden doğuş süreçlerinin mekânsal karşılığı olur. Yıkılmış ev ise bir zamanlar barınak olan bedenin yok oluşunu simgeler; evin harabe hâli, artık işlevini yitirmiş bir fiziksel kabuğa dönüşmüştür.

Film, bedensel varoluşun son bulduğu noktada yeni bir öznelik biçiminin mümkün olabileceğini öne sürer. Bedensizleşme, burada bir silinme değil; aksine bir kuvvetlenme, dönüşüm ve yeniden yazım sürecidir. Kadın ruhlarının eril güce karşı verdikleri mücadele, sadece fiziksel değil; kültürel, tarihsel ve psişik düzeyde de bir hesaplaşmadır. Kuroneko böylelikle yalnızca bir korku anlatısı değil; bedensel olanla ruhsal olanın, kadınlıkla güç arasında kurulan yeni bağların görsel ve anlatsal ifadesidir (Jung, 1964, s. 145; Richie, 2005, s. 295).

Sonuç olarak, Kuroneko filmi, bedeni sadece fiziksel bir varlık değil; tarihsel, kültürel ve ontolojik bir alan olarak düşünmeye zorlayan derinlikli bir anlatı sunar. Bedensizleşmiş ruhların film boyunca sergilediği güç, cinsiyet rollerinin yeniden şekillenebileceğini ve kadının öte dünya üzerinden dahi politik bir özneye dönüşebileceğini gösterir. Bu nedenle Shindo'nun sineması, yalnızca folklorik korku öğeleri barındıran bir tür sineması değil; aynı zamanda felsefi ve politik sorunsallaştırmaların da mekânı hâline gelir.

3.3 The Naked Island Filminin Özeti

Kaneto Shindo'nun The Naked Island (Hadaka no Shima, 1960) adlı eseri, Japon sinemasında nadir görülen bir anlatı sadeliği ve sessizlik estetiğiyle izleyicisini sarmalayan, diyalogsuz yapısıyla neredeyse evrensel bir görsel ağıt niteliği taşıyan başat bir yapıttır. Film, Hiroşima Körfezi'nde yer alan küçük, kurak bir adada yaşam mücadelesi veren dört kişilik bir çiftçi ailesinin gündelik hayatını konu alır. Shindo'nun bu eserde tercih ettiği minimal anlatı yapısı, neorealist etkilerin yanı sıra Japon estetik düşüncesindeki wabi-sabi felsefesiyle de örtüşür: geçicilik, sade güzellik ve emeğin kutsallığı temaları, sinemasal bir zen formuna bürünür.

Film, adaya sabahın erken saatlerinde bir kürekle su taşıyan annenin ve babanın ritüelistik eylemleriyle açılır. Ailenin yaşadığı ada, doğal kaynaklardan yoksun, verimsiz ve yalnız bir kara parçasıdır. Ancak bu çorak toprak, insanların varoluşsal ısrarlarıyla şekillenen bir mekân haline gelir. Shindo, kamerayı neredeyse titizlikle sabit noktalara yerleştirerek, karakterlerin her bir hareketini sessiz bir meditasyon gibi işler. Anne, baba ve iki oğulun gün boyunca su taşıması, mahsulleri sulaması, balık tutması, yemek hazırlaması gibi gündelik eylemler, hikâyenin temel omurgasını

oluşturur. Bu tekrar eden döngüsel yapının içinde film, bireysel karakter gelişiminden ziyade insan emeğiyle doğa arasındaki gerilimli ilişkiye odaklanır.

Anlatının kırılma noktası, ailenin iki çocuğundan birinin aniden hastalanması ve trajik şekilde hayatını kaybetmesiyle gelir. Bu olay, filmdeki ilk duygusal patlama ânını teşkil eder. Çocuğun ölümü karşısında annenin bastıramadığı gözyaşları ve babanın ilk kez duraksaması, Shindo'nun karakterlerin duygusal derinliğini açığa çıkardığı nadir anlardandır. Yine de bu trajedi, yaşamın döngüsünü durdurmaz; sabah yine gelir, su yine taşınır, tarla yine sulanır. Film, bireysel acının bile doğanın ve zamanın ritmine boyun eğdiği fikrini görsel düzlemde kuvvetle hissettirir.

Shindo'nun bu eserde neredeyse hiçbir diyaloga yer vermemesi, yalnızca görsel anlatıma güvenerek seyirciyi doğrudan imgelerle baş başa bırakması, onu dönemdaşlarından ayırır. Bu tercih aynı zamanda, insanın evrendeki yalnızlığına, emeğin sessizliğine ve varoluşsal çabaların sözcüklere ihtiyaç duymadan da anlatılabileceğine dair güçlü bir poetik tavidir. Hikâyeyi yalnızca hareket, jest, manzara ve müzik üzerinden anlatmak, sinemanın öz diline dönüş anlamı taşır. Hikmetli bir sadelikle örülen bu yapı, Shindo'nun sinemaya olan felsefi yaklaşımını da açık eder: insan, doğaya hükmetmez; doğaya rağmen yaşamaya çalışır.

Filmdeki ada, yalnızca coğrafi bir mekân değil, aynı zamanda insani çabanın metaforu haline gelir. Bu çıplak toprak parçası, hem insan emeğinin yazıldığı bir zemin hem de zamanın yavaş ama kaçınılmaz aşındırıcılığını temsil eder. Mekân ile insan arasındaki bu sürekli etkileşim, filmin zamansız yapısını besler. Kamera, çoğunlukla uzaktan izler, müdahale etmez, yalnızca tanıklık eder. Bu tanıklık hissi, seyirciyi edilgen bir izleyiciden ziyade, yaşamın kendisini gözlemleyen bir bilince dönüştürür.

The Naked Island, yalnızca bir Japon köylü ailesinin yaşam mücadelesi değil, aynı zamanda insanın doğa karşısındaki konumunu sorgulayan, zamandan ve dilden bağımsız bir sinemasal meditasyondur. Shindo, bu filmle yalnızca görsel anlamda değil, anlatı stratejisi bakımından da sınırları zorlamış; sessizlik içinde yankılanan bir evrensel insanlık hali yaratmıştır. Günümüzde hâlâ etkisini sürdüren bu eser, sinemanın yalnızca hikâye anlatma değil, varoluşu deneyimleme biçimi de olabileceğini gösteren ender yapımlardan biridir.

3.3.1 The Naked Island Filmine Mitopoetik Bir Yaklaşım

Kaneto Shindo'nun 1960 yapımı *The Naked Island* (Hadaka no Shima) filmi, yüzeyde kırsal bir Japon ailesinin günlük yaşam mücadelesini konu alan sessiz bir anlatı gibi görünse de daha derinlemesine incelendiğinde Japon mitolojisinin, halk anlatılarının ve toplumsal bilinçaltının izlerini taşıyan zengin bir sembolizme sahiptir. Filmdeki sessizlik, döngüsellik, emek ve doğa ile kurulan ilişki, yalnızca estetik tercihler değil, aynı zamanda Japon halk hikâyelerinde sıkça rastlanan temaların sinematografik bir yeniden üretimidir (Bordwell, 1997, s. 213; Richie, 1999, s. 142).

Japon halk inançları ve mitolojisinin temelini oluşturan Şinto, doğadaki her varlığın bir ruhu olduğunu öne süren animistik bir inanç sistemidir (Bocking, 1997, s.66).

Bu inanç sisteminde dağlar, nehirler, ağaçlar, hatta taşlar dahi bir tür kami (tanrısal varlık) olarak kabul edilir. *The Naked Island* filminde doğa, insan karşısında edilgin değil, aksine belirleyici ve kutsal bir varlık olarak konumlanır. Film boyunca ailenin her gün su taşımak zorunda olması, yalnızca fiziksel bir zorunluluğun değil, doğaya karşı verilen saygılı ve süreklilik arz eden bir ibadet gibi okunabilir (Yamamoto, 2005, s. 87; Nelson, 1996, s. 154).

Shindo'nun adayı çorak ve izole bir mekân olarak sunması, Japon mitolojisinde geçen yaratılış anlatılarındaki ilk kara parçası olan Onogoro-shima'yı çağırıştırır. Bu ada, tanrı ve tanrıça Izanagi ile Izanami'nin mızraklarını çevirerek oluşturdukları ilk kara parçasıdır (Aston, 1972, s.180). Shindo'nun adası da benzer şekilde “başlangıçsızlık ve sonsuzluk” metaforu hâline gelir. İnsan, bu adada doğaya hükmetmeye çalışmaz; aksine onun ritmine uyar, emeğiyle kendini var eder. Bu bağlamda, doğa ile insan arasındaki ilişki, Şintoizm'in ahenk ilkesiyle örtüşür: insan, evrenin bir parçası olarak doğayla birlikte var olur (Nelson, 1996, s. 45; Yamada, 2003, s. 112).

Japon halk anlatılarında köylü emeği yalnızca ekonomik üretim değil, aynı zamanda etik ve kültürel bir değerdir. Tarım, Japonya'da uzun yüzyıllar boyunca toplumun temel direği olmuş, özellikle pirinç üretimi, sadece bir gıda değil, aynı

zamanda kültürel bir sembol hâline gelmiştir. The Naked Island filminde bu üretim süreci, özellikle annenin her gün saatlerce kürekle su taşınması ve babanın toprağı sabırla işlemesi üzerinden neredeyse bir ibadet gibi sunulur (Bestor, 2004, s. 37).

Bu emeğin ritüelistik doğası, ta-no-kami (pirinç tanrısı) kültünü çağırıştırır. Japon halk inancına göre, toprağı gösterilen özen, tanrılara saygının bir göstergesidir ve tarımsal faaliyetler genellikle dini ritüellerle iç içedir (Blacker, 1986, s.151). Filmde konuşma olmamasına rağmen, her eylemin simgesel bir ağırlığı vardır. Anne figürünün özellikle odakta olması, Japon halk hikâyelerindeki “yaşamsal anne” kavramına bağlanabilir. Annenin üretici ve sürdürücü rolü, doğurganlık ve verimlilik mitleriyle özdeşleşir.

Japon halk anlatılarında ada, yalnızca bir coğrafi yapı değil, aynı zamanda sınırların dışında kalan, kutsal ya da lanetli bir mekân anlamına gelebilir. The Naked Island filmindeki ada hem ailenin eylem alanı hem de kaderlerinin belirlendiğı bir merkez gibidir. Ada, dış dünyadan kopuk bir evren olarak, ailenin hem cenneti hem cehennemi hâline gelir. Bu izolasyon, Japon halk anlatılarında sıklıkla karşımıza çıkan “uzak adalar” ya da “gizemli yalnız mekânlar” temasını hatırlatır (Reider, 2009, s.78-85).

Özellikle çocuğun ölümü sahnesi, adayı bir tür öte aleme çevirir. Annenin sessiz çığlıkları, matsuri (ritüel festival) sırasında tanrılara yakarır gibi görünür. Bu yönüyle film, şamanik anlatılardaki ölüm-yaşam döngüsünü simgeler. Japon mitlerinde ruhların uzak adalara çekildiğı, dağlara veya izole mekânlara yerleştiğı sıklıkla aktarılır (Reider, 2009, s.78-85).

Filmde belirgin bir zaman akışı ya da dramatik gelişme bulunmaz. Bunun yerine döngüsel bir yapı tercih edilmiştir. Bu döngüsellik, Japon mitolojisindeki zaman kavrayışını yansıtır. Batı anlatılarında lineer zaman vurgusu ağır basarken, Japon halk anlatılarında zaman daha çok doğanın döngüsel ritmiyle uyumlu olarak algılanır (Kawamura, 2004, s.111-115). Bu anlayışta, günler birbirinin aynıdır ve her gün yeni bir doğumla başlar. Shindo, filmi bu ritme göre yapılandırır: her sabah yeniden su taşınır, yeniden çalışılır, yeniden umut edilir.

Bu döngüsellik içinde dramatik bir değişim yalnızca ölümle gelir. Ancak bu ölüm bile doğanın ritmini kesintiye uğratmaz. Film, yaşamın ve ölümün aynı çemberin parçaları olduğunu, her ikisinin de doğanın içinde eridiğini sessizce aktarır. Bu yaklaşım, Budist öğretilerle de örtüşür: acı kaçınılmazdır; ancak ona direnmek yerine onunla uyum içinde olmak gerekir (Suzuki, 1959, s.54-60).

3.3.2 The Island’da Sessiz Kadın Temsili

Japon toplumu, Meiji Dönemi'nden (1868-1912) itibaren modernleşme sürecine girerken, kadını öncelikle aile yapısı içinde tanımlamıştır. “İyi eş, akıllı anne” (ryōsai kenbo) ideali, Japon kadınlarının toplumdaki rollerini şekillendirmiştir (Uno, 1993, s.45). Bu normatif çerçevede kadın, sessiz, çalışkan, sabırlı ve fedakâr bir figür olarak yapılandırılmıştır. The Naked Island filmindeki anne karakteri de bu geleneğin görsel temsili olarak karşımıza çıkar.

Film boyunca adını dahi bilmediğimiz kadın karakter, eylemleriyle var olur. Konuşmaz, tartışmaz, şikâyet etmez. Onun kimliği, taşıdığı su kovaları, çektiği kayık, taşıdığı yük ile özdeşleşmiştir. Bu bağlamda film, Japon kültüründeki geleneksel kadın rolünü yeniden üretirken aynı zamanda onu radikal biçimde göz önüne de serer. The Naked Island filminde, anne karakteri neredeyse hiç konuşmaz; ancak eylemleriyle güçlü bir varlık sergiler. Her gün, kilometrelerce uzaklıktaki adadan su taşıyarak ailesinin ihtiyaçlarını karşılar. Bu sürekli ve yorucu görev, onun fiziksel gücünü ve kararlılığını gösterir. Jung'un animusun ilk aşaması olan "fiziksel güç" temsiliyle bu durum örtüşmektedir (Jung, 1964, s. 150-152).

Anne karakterinin bu eylemleri, aynı zamanda onun içsel direncini ve kararlılığını da yansıtır. Sessizliği, onun duygularını bastırdığı anlamına gelmez; aksine, duygularını eylemleriyle ifade eder. Bu durum, Jung'un animusun ikinci aşaması olan "eylem ve romantizm" aşamasıyla ilişkilendirilebilir. Anne, ailesine olan sevgisini ve bağlılığını, yorulmak bilmeyen eylemleriyle gösterir (Jung, 1964, s. 155-157).

Anne karakterinin yaşadığı trajediler, onun animusunun daha ileri aşamalara geçmesine neden olur. Özellikle çocuğunun ölümü, onun içsel dünyasında derin bir dönüşüme yol açar. Bu olay sonrası, anne karakteri duygusal bir çöküntü yaşasa da

kısa sürede toparlanarak günlük rutinine geri döner. Bu durum, Jung'un animusun üçüncü aşaması olan "söz ve bilgelik" aşamasıyla ilişkilendirilebilir. Anne, yaşadığı acıyı içselleştirerek, daha bilge ve olgun bir birey haline gelir (Jung, 1964, s. 172-174).

Son aşamada ise, anne karakteri, yaşadığı tüm zorluklara rağmen içsel bir huzura ulaşır. Günlük rutinine devam ederken, artık eylemleri sadece fiziksel ihtiyaçları karşılamakla kalmaz; aynı zamanda ruhani bir anlam da taşır. Bu durum, animusun dördüncü aşaması olan "anlam ve ruhaniyet" aşamasıyla örtüşmektedir. Anne, artık sadece bir anne değil; aynı zamanda ailesinin ruhani rehberi haline gelmiştir. (Jung, 1964, s. 172-175).

Film boyunca kadın karakterin fiziksel emeği, yalnızca anlatının merkezine yerleşmekle kalmaz; aynı zamanda Jungcu anlamda dişil arketipin içselleştirilmiş bir simgesi olarak belirir. Her gün kilometrelerce yol yürüyerek su taşıyan kadın figürü, yalnızca toplumsal iş bölümünü değil, kolektif bilinçdışında yer alan “büyük anne” ya da “doğa anası” arketipinin günlük hayattaki görünümünü temsil eder. Jung’a göre bu arketip hem doğurgan hem de sürdürücü bir enerjiyi simgeler; bir yandan yaşamı devam ettirir, diğer yandan bu sürekliliğin yükünü sessizce taşır (Jung, 1959, s.115-121).

Bu bağlamda, filmde emeğin “doğallaştırılması” yalnızca toplumsal bir ideoloji değil; aynı zamanda doğa ile özdeşleştirilmiş dişil enerjinin ruhani düzeydeki ifadesidir. Kadının yorgunluğu değil, sabrı vurgulanır; çünkü Jung’a göre dişil enerjinin esas niteliği süreklilik, sabır ve içsel güçle biçimlenir (Neumann, 1955, s.147-151). Kadın figür, anlatı boyunca bu gücün bedensel bir sembolü hâline gelir.

Shindo’nun perspektifi bu emeği ısrarla gözlemleyerek, seyirciyi yalnızca bir karakterin yaşamına değil, aynı zamanda kolektif bilinçdışındaki dişil ilkenin tezahürüne tanıklık etmeye zorlar. Kadın, Jung’un tanımıyla "persona"yı aşan bir figür olarak belirir; sessizliği, bir bastırılma değil, psişik derinliğin, içsel bilgelik ve dayanıklılığın dışavurumudur. Jung’a göre sessizlik, bilinçdışının en etkili ifadelerinden biridir; burada sözcük yoktur, fakat simgesel yoğunluk çok güçlüdür (Jung, 1964, s.121).

Kadın karakterin sürekli tekrarlanan fiziksel eylemleri su taşıma, yemek hazırlama, temizlik gibi Jung'un arketipsel döngüsel zaman anlayışıyla da örtüşür. Bu ritmik tekrarlar, bireysel düzlemde değil, zamansız ve evrensel bir bilinçdışı mekânda anlam kazanır. Bu bağlamda kadın emeği, yalnızca görünmeyen değil; aynı zamanda derin, kolektif ve arketipsel bir işlevselliğe sahiptir (Jung, 1964, s. 95-97).

Anne karakterin neredeyse bütün davranışları çocukları için düzenlenmiştir. Filmin bir noktasında hasta olan çocuğunu hastaneye götürmesi ve çocuğun ölümünün ardından yaşadığı çöküntü sahnesi, kadın karakterin iç dünyasını görmemize olanak tanır. Ancak bu çöküntü kısa sürer; kadın yeniden rutine döner. Bu durum, anneliğin toplumsal bir görev haline getirilmiş olduğunu ve bireysel duyguların bastırıldığını gösterir (Jung, 1964, s. 102-104).

Adrienne Rich anneliği hem bir deneyim hem de bir kurum olarak ele alır. The Naked Island'da anne figürü, Rich'in "anneliğin kurumsallaşması" dediği sürecin bir temsili gibidir. Kadın, anne olduğu için değil, "anne gibi davrandığı" için var olur. Onun duyguları ya da kişiliği değil, annelik rolüne sadakati ön plandadır (Rich, 1976, s. 45-47).

Shindo'nun kamerası kadını hiçbir zaman cinsel bir obje olarak göstermez. Bu yönüyle film, klasik anlatı sinemasının kadın temsiline karşı çıkar. Kamera sıklıkla anne karakteri uzun çekimlerle yalnız gösterir. Bu yalnızlık, bir yandan kadının iç dünyasını işaret ederken, diğer yandan da onun toplumla ve erkek karakterle olan mesafesini gösterir (Mulvey, 1975, s. 12-14).

Ayrıca kameranın fiziksel emeğe odaklanması, bedenin cinsellikten ziyade üretkenlik ekseninde temsil edilmesini sağlar. Bu durum, sinema tarihindeki "kadın bedeni" temsillerine alternatif bir yaklaşım sunar (Lauretis, 1984, s.157). Kadın bedeni burada seyir nesnesi değil, özneleşmiş bir beden olarak sunulur.

Film boyunca doğa, karakterlerin yaşamında belirleyici bir unsurdur. Kadın karakterin doğayla olan ilişkisi, onunla bütünleşmiş bir varlık olarak resmedilmesine neden olur. Bu durum, ekofeminist kuramların temel tezleriyle örtüşür: Patriyarka hem doğayı hem kadını kontrol altına alır; ikisi de "üretici" olduğu için metalaştırılır.

Kadın karakterin doğayla mücadele ederkenki görüntüsü, bu mücadeleyi sessizce kabullenışı, onun doğayla özdeşleştirilmesine yol açar. Bu özdeşleşme, onu bir tür "doğal makine"ye dönüştürürken, aynı zamanda hayranlık uyandıran bir güç figürü olarak konumlandırır (Plumwood, 1993, s. 23-25).

3.3.3 The Naked Island Filminde Erkek Temsili

Japon kültüründe erkeklik, tarihsel olarak savaşçı ethosu, çalışkanlık ve özveri üzerinden tanımlanmıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası dönemde, erkekler aile reisliği ve üretkenlik rolleriyle ön plana çıkmıştır (Allison, 1994, s.161). Japon sineması da bu yapıyı yansıtan temsillere sıkça başvurmuştur. Ozu, Mizoguchi ve Kurosawa gibi yönetmenlerde erkek figürleri, çoğu zaman bir görev bilinciyle hareket eden, duygularını bastıran bireyler olarak karşımıza çıkar. Shindo, bu geleneği sürdürmekle birlikte, minimalist anlatımıyla erkek figürünü sözsüz bir dramın merkezine yerleştirir. The Naked Island'daki baba karakteri, tipik bir "sessiz erkek"tir; film boyunca tek bir sözcük dahi söylememesine rağmen beden dili, emeği ve ritüelleşmiş hareketleriyle çok katmanlı bir temsil sunar (Desser, 1988, s. 112-115).

Shindo'nun filminde adı geçmeyen erkek karakter (evin babası), ailesini küçücük bir adada yaşatmak için doğaya karşı verdikleri mücadelede merkezi bir konumdadır. Diyalogsuz yapısı sayesinde karakterin kimliği, sözlerden çok beden dili, jestler ve görsel çerçeveler aracılığıyla ifade bulur. Filmdeki erkek figür, ataerkil kodların taşıyıcısı olmaktan çok, emeğin sürekliliğini simgeleyen bir taşıyıcıya dönüşmüştür. Her sabah karısıyla birlikte anakaraya kayıkla gidip su taşıması, tarlayı sürmesi ve evin onarımı gibi işlerde bulunması, onun fiziksel emeğiyle varlığını sürdürdüğünü gösterir. Bu, Japon toplumundaki geleneksel erkek rolünü yeniden üreten bir görüntü olmakla birlikte, karakterin duygusal ifadesizliği ve sükûtu, onu aynı zamanda bir bastırılmışlık çemberine hapseder (Standish, 2000, s. 118).

Aynı zamanda, erkek karakterin oğlu için gösterdiği duygu ve cenaze sırasındaki çaresiz hâli, onun "erkekliği" aşan bir boyutta varlık göstermesine izin verir. Bu noktada erkek karakter hem emeğin hem de kaybın bedenleşen temsili olur. Shindo, burada erkeklik kavramını klasik kahramanlık mitinden uzaklaştırarak trajik bir varoluşa çekmektedir (Desser, 1988, s.24).

Film boyunca erkek karakterin sessizliği, hem toplum içindeki konumunun sözsüze indirgenmesinin hem de bireysel sınırlılığın bir göstergesidir. Doğaya karşı verilen uğraş, onun üzerine yüklenmiş sorumluluğun sınırsızlaşan temsiline dönüşür. Bu anlamda *The Naked Island*, erkek temsili aracılığıyla, Japon modernleşmesinin ardında kalan geleneksel çekirdeği de ifşa eder (Richie, 1990, s. 102-104).

Carl Gustav Jung, anima kavramıyla erkek bireyin bilinçdışında bulunan dişil yanı tanımlar. Jung'a göre anima, erkeğin rüyalarında, sanatında ya da davranışında tezahür eden dişil bir enerji, bireyin psişik bütünlüğüne ulaşmasında zorunlu bir ara unsur olarak konumlanır (Jung, 1968, s.174).

The Naked Island filminde erkek karakterin anima'sı, açık şekilde karısının varlığında somutlaşır. Karısıyla birlikte su taşırken, tarla ekerken ya da birlikte acıyı yaşarken, erkek karakterin dişil yanı temsil eden özellikleri öne çıkar: sükût, sabır, fedakârlık ve duygusal içe dönüş. (Jung, 1968, s.174-176).

Anima, Jung'a göre sadece romantik kadın imgesinde değil, aynı zamanda erkeğin "duyusal ve ruhsal dengesini" temin eden bir çift kutupluluk ilkesidir. Erkek karakterin karısıyla kurduğu neredeyse kelimesiz ama ortak eyleme dayalı iletişim, onun animasıyla kurduğu içsel diyalogu temsil eder (Sharp, 1991, s.56).

Oğlunun ölümü sonrasındaki ruhsal çöküntü, erkek karakterin anima ile temasının zirve noktasıdır. Duyguların kontrol edilemez hale gelişi, Jung'un anima etkisinde tanımladığı duygusal şaşkınlık ve içe patlama hallerine denk düşer (Jung, 1959, s.131). Bu anlamda *The Naked Island*, anima'nı tanıyan ama onu dile getiremeyen bir erkek imgesi sunar.

Filmde erkeklik, sadece biyolojik bir cinsiyet değil, doğayla ve toplumla kurulan çok katmanlı bir ilişki biçimi olarak ortaya konur. Sessizlik, tekrar, emek ve yalnızlık; tüm bu temalar, erkek temsiline dair geniş bir tartışma alanı açmaktadır. Bu yönüyle *The Naked Island*, erkekliğin sinemasal temsiline dair zengin bir okuma imkânı sunar.

3.3.4 The Island'da Doğa ve Mekânın Sessiz Anlatısı

Japon estetiği, tarihsel olarak doğayla uyum içinde yaşama fikrine dayanır. Shindo inanç sisteminden Zen Budizmi'ne dek Japon düşünsel geleneklerinde doğa, kutsal ve

döngüesel bir bütünlüğü temsil eder (Suzuki, 1970, s.151). Sinema da bu geleneğin bir uzantısı olarak doğayı yalnızca arka plan olarak değil, aktif bir anlatısal öge olarak kullanır. Ozu'nun filmlerinde şehir peyzajları ve mevsimler, Kurosawa'da doğanın kudreti, Mizoguchi'de ise doğanın metaforik boyutu öne çıkar (Richie, 2005, s.88).

The Naked Island'da doğa, yalnızca bir yaşam alanı değil; aynı zamanda insanın bilinçdışına uzanan kapısıdır. Karakterlerin fiziksel emeği ve doğayla kurdukları zorunlu ilişki, Jung'un "anima" arketipi üzerinden de okunabilir. Anima, bireyin iç dünyasında dişil enerjinin taşıyıcısıdır ve doğa ile olan ilişkiyi sembolize eden bir psişik unsur olarak ortaya çıkar (Jung, 1964, s.63).

Filmde mekânın sessizliği, yalnızca anlatının atmosferik bir unsuru değil, bilinçdışının sözsüz ve yoğun anlatım biçimidir. Jung'a göre sessizlik, bilinçdışının ifadesinde sözün yetersiz kaldığı yerlerde anlam kazanır ve derin bir simgesel yük taşır. Adanın doğasıyla insan arasındaki sessiz ilişki, bireysel ve kolektif psikeye dair derin bir yansıma sunar. Mekân, karakterlerin içsel dünyalarının yansıması olarak işlev görürken, aynı zamanda psişik bütünlüğün ve çatışmaların simgesel alanı haline gelir (Jung, 1964, s.111).

Bununla birlikte, filmdeki doğa ve mekân, Jung'un dönüşüm ve bireyleşme süreçleriyle de bağlantılıdır. Karakterlerin doğayla sürekli mücadelesi ve onun ritüelleri, bireysel bilincin genişleyip bilinçdışıyla uzlaşma çabasını yansıtır. Doğa burada, dönüşümün hem aracı hem de simgesi olarak ortaya çıkar; bu, Jung'un arketipsel sembollerle ifade ettiği ruhani yeniden doğuş sürecidir (Jung, 1959, s.144).

The Naked Island, doğa ve mekân kullanımı ile yalnızca bir aile portresi sunmakla kalmaz; aynı zamanda insanın doğayla kurduğu tarihsel ve felsefi ilişkiye dair bir sinema metni haline gelir. Sessizlik, yine doğanın bir sesi olarak duyulur; mekân, yalnızlığın ve emeğin dili olur. Shindo, sinemasal anlatısının merkezine yerleştirdiği bu çıplak ada aracılığıyla hem Japon geleneksel düşüncesine hem de modern insanın varoluşsal boşluklarına işaret eder (Richie, 1990, s. 97-100).

3.3.5 Kayıp, Yas ve sessiz İsyan: The Naked Island’a Çocuğun Ölümünün

Anlamsal Katmanları

Kaneto Shindo’nun The Naked Island (1960) filmi, dilsizliği, yalıtılı mekansallığı ve minimalist anlatısıyla sinema tarihinde benzersiz bir konuma sahiptir. Diyalogsuz anlatısında bile insan deneyiminin en yoğun şekillerini aktarabilen bu film, özellikle bir çocuğun ölümü sahnesiyle dramatik zirvesine ulaşır. Bu bölüm, yalnızca bir bireyin kaybı değil, aynı zamanda insan doğa ilişkisinin kırılmasını, toplumsal yıkıntıyı ve bastırılmış duyguların sembolik bir çıkış noktasını temsil eder (Bordwell, 2005, s. 210-212).

Film boyunca herhangi bir diyalogun olmayışı, çocuğun ölümü sırasında çok daha derin bir etki yaratır. Shindo, karakterlerin acısını göstermek yerine hissettirir. Sessizlik, Japon yas ritüelleriyle de paralellik gösterir. Geleneksel Japon toplumunda yas, çoğu zaman fiziksel ifadeyle değil, sessizlik ve hizmetle ifade edilir (Suzuki, 1970, s.58). Bu durumda annenin tarımsal faaliyetlere devam etmesi, yasin bir parçası haline gelir; çünkü emek, acının içselleştirilme biçimidir.

The Naked Island, Japon mitolojisinin merkezinde yer alan döngüsel varoluş temalarıyla özellikle “yin ve yang”, “yıkım ve dönüşüm” gibi ikilikler bağlamında derin bir anlatı düzlemi kurar. Yin ve yang, yalnızca karşıtlıkların değil aynı zamanda birbirini tamamlayan varlık hallerinin metaforudur. Jung’un anima ve animus kavramları da benzer biçimde her bireyde karşıt cinsiyete ait psişik yönlerin varlığını ve bu unsurların içsel denge arayışındaki rolünü açıklar (Jung, 1969, s.99). Filmde anne ve baba figürleri, hem yin (alıcı, pasif, dişil) hem de yang (etkin, yapıcı, eril) nitelikleri dönüşümlü olarak üstlenerek çocuğun ölümünden sonra yeni bir denge kurar. Bu durum yalnızca bireysel bir yas süreci değil, aynı zamanda doğanın içkin döngüsellliği içerisinde ruhsal bir dönüşümün göstergesidir.

Bu bağlamda, Joseph Campbell’in “kahramanın yolculuğu” arketipi filmde ters yüz edilmiştir: Hayatta kalamayan çocuk klasik anlamda bir kahraman değil, döngüyü başlatan figürdür. Asıl “kahraman” arketipi, Jungcu anlamda bireysel dönüşümü başaran ve kaybın ardından yeniden düzen kuran ebeveynler tarafından gerçekleştirilir. Böylece film hem Doğu’nun kozmik denge anlayışıyla hem de Jung’un bireysel

bilinçdişı ile kolektif bilinçdişı arasındaki arayışına dayalı içsel dönüşüm modeline paralel bir anlatı sunar (Campbell, 1949, s. 57-61; Jung, 1968, s. 233-237).

Ayrıca Japon halk anlatılarında ada, izole ve kutsal bir mekândır. Çocuğun ölümü, bu kutsallığın bozulması, adanın ruhani dengesinin sarsılması anlamına gelir. The Naked Island, bir çocuğun ölümü üzerinden yalnızca bireysel bir trajediyi değil, aynı zamanda insan-doğa ilişkisinin kırılganlığını, mitolojik döngülerle örülü bir kaybı ve travmanın estetize edilmiş anlatısını ortaya koyar. Sessizlik, Shindo için eksiklik değil; anlatımın kendisidir. Çocuğun ölümüyle gelen kayıp, karakterlerin iç dünyasında estetik, mitolojik ve psikolojik bir devinim yaratmaktadır (Ouweland, 1964, s.46).



SONUÇ

Bu tez, Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji kuramında yer alan anima ve animus arketiplerini, Yönetmen Kaneto Shindo'nun sinemasındaki kadın ve erkek temsillerini derinlemesine çözümleyerek, sinema, mitoloji ve psikoloji arasındaki çok katmanlı bağlantılara dair özgün ve disiplinlerarası bir yorum alanı yaratmayı amaçlamıştır. Japonya'nın zengin ve karmaşık kültürel yapısı içinde şekillenen geleneksel inanç sistemleri, özellikle Şintoizm ve Budizm'in doğa, ruh ve ölümle kurduğu ilişkiler, Shindo'nun filmografisinde yalnızca anlatısal motifler olarak kalmayıp, aynı zamanda ruhsal ve simgesel bir dilin öncüsü olarak öne çıkmaktadır. Jung'un kolektif bilinçdışı kavramıyla birlikte düşünüldüğünde, Shindo'nun sineması, bireysel travmaları ve psikolojik çatışmaları merkezine alırken, bunları sadece kişisel deneyim düzeyinde bırakmaz; anlatılarında sıkça başvurduğu kültürel imgeler, mitolojik figürler ve arketipsel temalar aracılığıyla Japon toplumunun kolektif hafızasında derin kök salmış ruhsal temaları sinematografik anlatıya etkin biçimde dahil eder. Böylece bireysel olanla toplumsal olan arasında katmanlı, çok boyutlu ve zengin bir ilişki kurar ve seyirciyi hem kişisel hem de kültürel bir yüzleşmeye, anlamlandırmaya davet eder.

Shindo'nun Onibaba (1964), Kuroneko (1968) ve The Naked Island (1960) adlı filmleri üzerinden gerçekleştirilen kapsamlı analizler, anima ve animus arketiplerinin bu filmlerde salt cinsiyet temsillerine indirgenemeyecek kadar çok katmanlı ve dinamik biçimlerde kullanıldığını göstermiştir. Aksine, bu arketipler doğayla kurulan bağlar, mekânın anlam üretmedeki merkezi rolü, travmanın bedende karşılık bulması ve kaybın ardından yaşanan ruhsal dönüşüm gibi birden fazla katmanda yeniden şekillenmektedir. Onibaba filmindeki maskeli yaşlı kadın karakterin yalnızca "kadın düşmanlığı" imgeleriyle değil, aynı zamanda içsel eril unsurun (animus'un) gölgesiyle yüzleşen karmaşık bir figür olarak okunması; Kuroneko'daki dişi ruhların intikamcı yönlerinin bastırılmış animus'un travmatik tezahürü olarak değerlendirilmesi; The Naked Island'daki suskun ve pasif görünen kadın karakterin ise doğa ile kurduğu sembolik ilişkiyle anima'nın derin ve güçlü yanını taşıması, bu çözümlemenin başlıca ve çarpıcı göstergelerindendir.

Çalışmanın önemli bulgularından biri de Shindo sinemasında anima ve animus'un birbirinden ayrılmış sabit kutuplar olarak değil, aksine birbirini dönüştüren, çatıştıran ve kimi zaman iç içe geçen dinamik biçimlerde temsil edilmesidir. Bu anlamda Jung'un "benlik" (self) arketipine giden içsel bütünleşme süreci, Shindo'nun karakterlerinde dramatik çatışma ve sembolik doğa anlatısı aracılığıyla sinematografik bir düzen içinde kendini gösterir. Özellikle Kuroneko filminde öne çıkan yūgen ve mono no aware gibi Japon estetik kavramları hem Budist geçicilik düşüncesini hem de anima ve animus'un içsel ayrışma ve yeniden bütünleşme süreçlerini daha derinlemesine anlamlandırmaya olanak tanır.

Japon kültürünün mitolojik ve dini yapısı, bu çalışmada yalnızca filmlerin görsel ve işitsel dünyasını açıklamakla kalmamış; aynı zamanda arketipsel figürlerin tarihsel, ruhsal ve kültürel kökenlerini de açığa çıkarmıştır. Kami inancı, ölüm sonrası ruhun yeryüzünde varlığını sürdürmesi, doğaya içkin kutsallık, ritüel saflık ve törenlerin önemine dair öğeler, Shindo'nun sinemasında sadece dinsel çağrışımlarla sınırlı kalmayıp; karakterlerin içsel dönüşümünü şekillendiren bilinçdışı semboller olarak yeniden anlam kazanmıştır. Bu bağlamda, doğa unsurları (su, rüzgâr, orman, sessizlik) sadece görsel fonlar değil; aynı zamanda ruhsal dönüşümün ve arketipsel sürecin taşıyıcıları olarak işlev görür.

Bu tezde kullanılan nitel yöntemler ve betimleyici analiz, metinsel ve görsel unsurların birlikte ele alınmasına olanak tanımış; arketiplerin anlatıdaki yerleşimi ve işlevi hem bireysel psikolojiyi hem de kültürel belleği anlamaya yardımcı olmuştur. Jung'un teorisi her ne kadar Batı merkezli ve kültürel olarak belirli sınırlar içinde kalsa da Shindo'nun sineması bu yaklaşımı yerel mitoloji ve doğa anlayışıyla ustaca harmanlayarak evrensel bir ruhsal temsil ortaya koymaktadır. Bu yönüyle çalışma, yalnızca psikolojik bir çözümleme sunmakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel ve tarihsel bağlamda derinlikli bir okuma denemesidir.

Sonuç olarak, Kaneto Shindo'nun sineması, anima ve animus arketiplerini salt bireysel çatışmaların ötesine taşıyarak, toplumsal belleğin, travmanın, doğayla kurulan karmaşık ve sembolik ilişkilerin bir tezahürü olarak işler. Shindo'nun anlatılarında kadın ve erkek figürleri, Jung'un kuramına sadık biçimde kalmayıp, onun ötesine geçerek Japon toplumuna özgü geleneksel inanç motiflerinin, mitolojik öğelerin ve anlatıdaki arketipsel figürlerin sinemadaki temsillerini zengin ve özgün biçimde incelemektedir. Kaneto Shindo'nun filmleri üzerinden yürütülen bu disiplinlerarası çözümleme, Doğu'ya özgü anlatı gelenekleri ile Batı kaynaklı psikolojik kuramlar arasında etkili ve yaratıcı bir bağ kurarak kültürel ve arketipsel okumalar için verimli ve genişletilebilir bir zemin sağlamaktadır.

Gelecekteki araştırmalarda, bu disiplinlerarası yaklaşımın farklı Japon yönetmenlerin yapıtları üzerinden ele alınması; belirli kültürel bağlamlarda anima, animus ve diğer arketipsel figürlerin sinemasal temsilleri üzerine odaklanan karşılaştırmalı çalışmalar yapılması, hem Japon sinemasının ruhsal ve kültürel derinliğinin daha kapsamlı kavranmasına hem de Jungcu analitik psikoloji kuramının kültürel uyarlanabilirliğinin irdelenmesine önemli katkılar sunacaktır. Ayrıca, bu tür çalışmalar, film ve psikoloji disiplinlerinin yanı sıra antropoloji, kültürel çalışmalar ve dinler tarihi gibi alanlarda da disiplinlerarası çalışmalara da teşvik edecektir.

KAYNAKÇA

- Abramovitch, Y. (2014). Jung's understanding of schizophrenia: Is it still relevant in the 'era of the brain'? *The Journal of Analytical Psychology*, 59(5), 673–691.
- Adamski, A. (2011). Archetypes and the collective unconscious of Carl G. Jung in the light of quantum psychology. *NeuroQuantology*, 9(3), 563–572.
- Bal, A. (2017). New perspectives on the unconscious mind and their comparison with Carl Jung's theory of the archetypes and the collective unconscious: A literature review. *Journal of Psychology and Behavioral Science*, 5(2), 120–134.
- Balmain, C. (2008). *Introduction to Japanese horror film*. Edinburgh University Press.
- Bestor, T. C. (2004). *Neighborhood Tokyo*. Stanford University Press.
- Bocking, B. (1997). *A popular dictionary of Shinto*. Curzon Press.
- Bolen, J. S. (1984). *Goddesses in older women: Archetypes in women over fifty*. HarperCollins.
- Breen, J., & Teeuwen, M. (2010). *A new history of Shinto*. Wiley-Blackwell.
- Campbell, J. (2008). *The hero with a thousand faces* (Vol. 17). New World Library.
- Chen, K., & Xie, J. (2023). Analyzing the characteristics of Buddhist art in Japan's Asuka Period: A case study of Horyu-ji Temple. In *Proceedings of the 2nd International Conference on Interdisciplinary Humanities and Communication Studies* (pp. 45–59).
- Cissé, A., & Rasmussen, A. (2022). Qualitative methods. In G. J. G. Asmundson (Ed.), *Comprehensive clinical psychology* (2nd ed., pp. 91–103). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-818697-8.00216-8>
- Cloninger, S. C. (2004). *Theories of personality: Understanding persons*. Pearson Prentice Hall.
- Dahl, S. A. (2019). *Mountains of time: Historical consciousness and sacred mountains in Japan*. University of Toronto Press.

- Davydov, A., & Skorbatyuk, O. (2014). From Carl Gustav Jung's archetypes of the collective unconscious to individual archetypal patterns (Vol. 1). HPA Press.
- Demirci, K. (2000). Bir din olarak Şintoizm'in gelişim süreci. In *Dinler tarihi araştırmaları II. Sempozyumu* (pp. 20–21). İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Drazen, P. (2003). A guide to Japanese horror films. Stone Bridge Press.
- Dym, J. (2013). Ghostly Matters: Women, Violence, and Memory in Japanese Horror Cinema. In J. Weinstock (Ed.), *The Philosophy of Horror* (pp. 83–99). University Press of Kentucky.
- Earhart, H. B. (2004). *Religion in Japan: Unity and diversity* (5th ed.). Wadsworth Publishing.
- Ekrem Sarıkçıoğlu. (2004). Başlangıçtan günümüze dinler tarihi (s. 130). Remzi Kitabevi.
- Frey-Rohn, L. (2001). From Freud to Jung: A comparative study of the psychology of the unconscious (Vol. 5). Shambhala Publications.
- Galbraith IV, S. (2025). Japanese science fiction, fantasy and horror films: A critical analysis and filmography of 103 features released in the United States, 1950–1992. McFarland.
- Geçtan, E. (1995). Normal dışı davranışlar. Remzi Kitabevi.
- Geçtan, E. (1998). Psikanaliz ve sonrası (8. baskı). Remzi Kitabevi.
- Gethin, R. (1998). The foundations of Buddhism. Oxford University Press.
- Grapard, A. G. (1992). The protocol of the gods: A study of the Kasuga cult in Japanese history. University of California Press.
- Hall, C. S., & Nordby, V. J. (1973). A primer of Jungian psychology. New American Library.
- Hardacre, H. (2017). Shinto: A history. Oxford University Press.
- Hearn, L. (2016). Japonya (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları. (Orijinal çalışma 1894)

- Hendry, J. (1995). *Understanding Japanese society* (2nd ed.). Routledge.
- Hori, I. (1968). *Folk religion in Japan*. University of Chicago Press.
- Horney, K., & Onur, B. (2019). Kadın psikolojisi [Women's psychology]. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 14(1), 141–154. https://doi.org/10.1501/Egifak_0000000757
- Jacoby, A. (2008). *A critical handbook of Japanese film directors*. Stone Bridge Press.
- James, W. (2024). Psikolojinin temel ilkeleri 1 (İ. N. Polat, Çev.). Mitra Yayınları. (Orijinal çalışma 1890)
- Jung, C. G. (1954). *The collected works of C. G. Jung*. Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1966). *Two essays in analytical psychology* (R. F. C. Hull, Trans.; 2nd ed., Vol. 7). Princeton University Press. (Orijinal çalışma 1928)
- Jung, C. G. (1969). *The archetypes and the collective unconscious* (R. F. C. Hull, Trans.; 2nd ed., Vol. 9). Princeton University Press. (Orijinal çalışma 1959)
- Jung, C. G. (1976). *Symbols of transformation* (2nd ed., Vol. 5). Princeton University Press.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip*. Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2016). *İnsan ve sembolleri* (H. M. İlgün, Çev.). Say Yayınları.
- Jung, C. G. (2020). *Psikolojide tipler* (N. Nirven, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2021). *Anılar, düşler, düşünceler* (İ. Kantemir, Çev.) (13. baskı). Can Sanat Yayınları.
- Kaplan, A. (2022). Geleneksel Şinto dininde yaşam ve ölüm. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(3), 45–58.
- Karaban, R. A. (1992). Jung's concept of the anima/animus: Enlightening or frightening? *Pastoral Psychology*, 41(1), 17–26.

- Karaböcek, K. (2023). Dinler arası ilişkiler perspektifinden Japonya’da Şintoizm-Budizm etkileşimi. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(2), 34–50.
- Karaböcek, K., & Yılmaz, Ö. Ü. N. (2023). Dinler arası ilişkiler perspektifinden Japonya’da Şintoizm-Budizm etkileşimi. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(3), 22–37.
- Karataş, H. (2013). Erken dönem Japon Budizmi. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18(1), 103–118.
- Kasulis, T. P. (2004). *Shinto: The way home*. University of Hawai‘i Press.
- Kavat, S. (2020). Carl Gustav Jung: Kavramları, kuramları ve düşünce yapısı üzerine bir inceleme. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 6(2), 681–695. <https://doi.org/10.46442/intjcss.620975>
- Kehan Chen, J. X. (2023). Analyzing the characteristics of Buddhist art in Japan’s Asuka Period: A case study of Horyu-ji Temple. In *Proceedings of the 2nd International Conference on Interdisciplinary Humanities and Communication Studies* (pp. 60–72).
- Kihlstrom, J. F. (2015). Dynamic versus cognitive unconscious. In *The Encyclopedia of Clinical Psychology* (pp. 1–5). Wiley.
- Kitagawa, J. M. (1987). *On understanding Japanese religion*. Princeton University Press.
- Leeming, D. A., Madden, K. W., & Marlan, S. (2010). *Encyclopedia of psychology and religion*. Springer.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Yapısal antropoloji* (A. Kahiloğulları, Çev.). İmge Kitabevi.
- Mahlberg, A. (1987). Evidence of collective memory. *Journal of Analytical Psychology*, 32(1), 23–34.
- McRoy, J. (2008). *Nightmare Japan: Contemporary Japanese horror cinema*. Rodopi.

- Meadow, M. J. (1992). Archetypes and patriarchy: Eliade and Jung. *Journal of Religion and Health*, 31, 187–195.
- Mellen, J. (1975). Interview with Kaneto Shindo. In *Voices from the Japanese cinema* (pp. 80–94). Liveright.
- Mellen, J. (1976). *The waves at Genji's door: Japan through its cinema*. Liveright.
- Naifeh, S. C. (2001). Carl Gustav Jung, MD, 1875–1961. *American Journal of Psychiatry*, 158(12), 1973.
- Napier, S. J. (2007). *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West*. Palgrave Macmillan.
- Napier, S. J. (2001). *Anime from Akira to Princess Mononoke: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Palgrave Macmillan.
- Napier, S. J. (1996). *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*. Routledge.
- Nelson, J. (1996). *A year in the life of a Shinto shrine*. University of Washington Press.
- Neumann, E. (1954). *The origins and history of consciousness*. Princeton University Press.
- Özdemir, S. (2021). Tarihsel süreç içerisinde Budizm'in Japon sanatına etkisi. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 69–78.
- Palmer, M. (2006). *Freud and Jung on religion*. Routledge.
- Perry, J. W. (1966). Reflections on the nature of the kingship archetype. *Journal of Analytical Psychology*, 11(2), 147–162.
- Rabstejnek, C. V. (2011). History and evolution of the unconscious before and after Sigmund Freud. *Psychology*, 22(4), 524–543.
- Richie, D. (2005). *A hundred years of Japanese film: A concise history, with a selective guide to DVDs and videos*. Kodansha International.
- Robertson, J. (2002). *Same-sex cultures and sexualities: An anthropological reader*. Blackwell.

- Sarıççek, M. (2020). Modern kahramanın mitolojik yolculuğu. Ötüken Neşriyat.
- Samdarshi, P. (2014). The concept of goddesses in Buddhist Tantra. University of Delhi.
- Schnell, S. (1999). The rousing drum: Ritual practice in a Japanese community. University of Hawai'i Press.
- Shelburne, W. A. (1988). Mythos and logos in the thought of Carl Jung: The theory of the collective unconscious in scientific perspective. State University of New York Press.
- Snowden, R. (2011). Jung: The key ideas (2nd ed.). McGraw-Hill Education.
- Stein, M. (1998). Jung's map of the soul: An introduction. Open Court Publications.
- Stevens, A. (2014). Jung (N. Örgü, Çev.). Kültür Kitaplığı.
- Stevens, A. (2016). Living archetypes: The selected works of Anthony Stevens. Routledge.
- Şenavcu, H. İ. (2015). Düünden bugüne Japon Budizmi: İnanç ve uygulamaları (Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi).
- Şenavcu, H. İ. (2016). Tarihsel süreç içerisinde Japon Budizmi: Genel bir bakış. Türkiye Din Araştırmaları Dergisi, 6(1), 45–66.
- Tecimer, Ö. (2006). Sinema: Modern mitoloji (2. baskı). Plan B Yayıncılık.
- Walters, S. (1994). Algorithms and archetypes: Evolutionary psychology and Carl Jung's theory of the collective unconscious. Journal of Social and Evolutionary Systems, 17(3), 287–306.
- Wee, V. (2011). Japanese horror films and their American remakes: Translating fear, adapting culture. Routledge.
- Yamamoto, H. (2005). Sacred nature in Japanese religion. Routledge.

EKLER

EK-1: ETİK BEYANI

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı, beyan ederim.

25/08/2025

Ehat Asrın DEMİR

EK-2: TEZ ORJİNALLİK RAPORU

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Kaneto Shindo Sinemasında Anima ve Animus: Japon Ruhunun
Arketipleri

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile
Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları)
Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
28/08/2025	126	228.202	19/08/2025	%7	3323035509

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve
Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal
içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki
sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu
beyan ederim.

Ehat Asrın DEMİR

Öğrenci No: 202253008005

Anasanat/Anabilim Dalı: Sinema ve Televizyon

Program (İşaretleyiniz)

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi Rana İğneci SÜZEN

EK-3: Master's/Proficiency in Art/PhD
Thesis/ Art Work Report Originality Report

AKDENİZ UNIVERSITY

Institute of FineArts

Title: Anima and Animus in Cinema: Archetypes of the

Japanese Soul by Kaneto Shindo

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows.(Bibliography excluded)

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
28/08/2025	126	228.202	19/08/2025	%7	3323035509

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtainingand Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not includeany form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I acceptall legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date dd/mm/yyyy)

Student No.: 202253008005

Department: Cinema Television

Ehat Asrın Demir

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Integrated Phd
x			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

Dr. Öğr. Üyesi Rana İğneci Süzen

EK-4: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

28/08/2025

(İMZA)

Ehat Asrın DEMİR

***Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile Enstitünün uygun görüşü üzerine Üniversite Yönetim Kurulu tarafından verilir. Gizlilik

kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince Enstitü tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve Enstitü Anasanat Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu tarafından karar verilir.

