

“Metamps(i)piral”: Döngüsel Bir ‘Yalan’ Olarak *Halef* Filminde Ruh Göçüne Akılla İnanmak

Metamps(i)pirical: Believing in Reincarnation with Reason as a Cyclical ‘Lie’ in Halef

Aleyna ZAIM¹



¹Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi
İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve
Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: A.Z. 0009-0005-0311-0322

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Aleyna ZAIM,
İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı,
İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: aleynazaim@gmail.com

Başvuru/Submitted: 30.03.2024

Kabul tarihi/Accepted: 01.06.2024

Online Yayın/Published Online: 08.10.2024

Atıf/Citation: Zaim, A. (2024). “Metamps(i)
piral”: Döngüsel bir “yalan” olarak *Halef*
filminde ruh göçüne akılla inanmak.
Filmvisio, 4, xx-xx.
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0014>

Öz

İnsanlık tarih boyunca varoluşunun anlamını sorgulamış ve bu sorulara farklı cevaplar aramıştır. Her canlı bir gün ölümü tadacaktır ve akıl, ölümün karşısındadır, evrenin genişliği karşısında insanı kimi zaman çaresiz bırakabilmektedir. İnsanın en büyük korkusunun ölüm olduğu fikrinde, ölüm korkusunun en gizli, en derin yerde saklanıp kaldığını ve insanın onun üstünü birçok şeyle örttüğünü görmek mümkündür. Ölüm korkusu, insanın kendisini yeniden doğduğu anlatıların baş kahramanı olarak yazmasında bir sebeptir bu nedenle. Bu çalışmanın amacı Murat Düzgünoğlu'nun *Halef* (2018) filminde insanı yazılmamış bir tablet olarak ele almaktır; filmin anlatısına da işlemiş olan şüphecilikle bu fikre antitez olarak zihnin duyu ötesi arketiplerle de şekillenebileceği ve filmin ana teması olarak görülen yeniden doğuş fikri, Jung'un çizdiği çerçevede tartışılacaktır. Hikâye anlatısının seçtiği yol her ne kadar reenkarnasyon olsa da bu makale, nasıl ki ölümün yeniden doğuma dönüşmesiyle reenkarnasyon; insanın içsel yolculuğuna, sembolik tezahürlerine ve tersine bir biçimde bilincin, bilindiğine ve bilinç dışının da bilince dönüşmesine odaklanmaktadır. Bu felsefi tartışmayı sürdürülebilmek adına hermeneutik yaklaşıma başvurmanın gerekliliği öngörülmüş, *Halef* filmi filmde yer alan baskın semboller ve temalar çerçevesinde tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Reenkarnasyon, yeniden doğuş, tabula rasa, *Halef*, Türk sineması

Abstract

Throughout history, humanity has questioned the meaning of its existence and sought different answers to these questions. Every living thing will taste death one day, and the mind can sometimes leave people helpless despite death and the vastness of the universe. In the idea that man's greatest fear is death, it is possible to see that the fear of death is hidden in the most secret, deepest place and that man covers it with many things. For this reason, the fear of death is a reason why people write themselves as heroes in the narratives in which they are reborn. The aim of this study is to consider the human being as an unwritten tablet in Murat Düzgünoğlu's movie *Halef* (2018); the idea that the mind can also be shaped by extrasensory archetypes and the idea of rebirth, which is seen as the main theme

of the film, will be discussed within the framework drawn by Jung, as an antithesis to this idea, with the scepticism that is embedded in the narrative of the film. Although the path chosen by the story telling is reincarnation, this article focuses on reincarnation, just as death turns into rebirth; it focuses on the inner journey of man, his symbolic manifestations, and the transformation of consciousness into the unconscious and the unconscious into

consciousness. To continue this philosophical discussion, the necessity of applying a hermeneutic approach was envisaged, and the movie *Halef* was discussed within the framework of the dominant symbols and themes in the movie.

Keywords: Reincarnation, rebirth, tabula rasa, *Halef*, Turkish Cinema

Extended Abstract

Considering film as a way of thinking requires unravelling the symbols that remain hidden both within the narrative and within the aesthetics specific to the film; these meanings provide some information about the essence of the text and, on the other hand, the essence of the human being who is its creator. Mortal man has questioned the meaning of his existence throughout history, made himself immortal by producing various outputs in order to eternalise his existence, and reincarnated in every mind that imagines it. Thus, the fear of death became a catalyst in the creation of man trying to make himself immortal. In this regard, although the extent to which a film can be philosophical or contribute to philosophical knowledge is a matter of debate in itself, according to general acceptance, many films overlap with traditional and contemporary philosophical issues in some way. In this sense, the audiovisual expression and philosophical structure of cinema can be considered as an outcome of human beings' self-understanding, and in this regard, the movie *Halef* is thought to be important in continuing this discussion.

The term tabula rasa, in its most familiar form, discusses whether the souls of newborns are blank slates to be filled in later by experience and reasoning, or whether they exist as tablets on which the laws of nature and Adam's sins are inscribed as signs of their mission at birth. The blank slate conceptualisation argues that people are born with a neutral mind from birth and that environmental factors, education, culture, and personal experiences shape the mind and personality of the individual. The idea of rebirth, on the other hand, is a doctrine in which the soul is reborn in a new body after death. This belief is prevalent in Hinduism, Buddhism, and other Eastern religions and envisions the soul moving from one life cycle to the next to reach spiritual maturity. The idea of rebirth and reincarnation holds that the individual will continue to exist in a new life with knowledge, experience, and karma from past lives. In parallel with his emphasis on the collective unconscious, Jung sees the fantasy of rebirth as one of the archetypes that are independent of individual experience and emerge and are

transmitted through the experience of generations. In this sense, although archetypes cannot be fully known and limited, they can be traced imaginatively through their psychic representations. In this sense, the aim of this article is to treat Murat Düzgünoğlu's film *Halef* as a philosophical inquiry, discussing existence and extinction, and even the desire not to exist, through the images and symbols in the film through Locke's "tabula rasa" and Jung's archetype of "rebirth".

It is thought that it is necessary to apply a hermeneutic approach to continue this philosophical debate. Hermeneutic is the art of interpreting the meaning of texts and works of art, and in this context, an analysis was made on the dominant symbols and themes in the film. The movie *Halef* re-evaluates man's existential questions and fear of death through symbols and themes, and in this direction, it continues the discussion of *Halef*'s search for identity, Mahir's essence that he avoids confronting, and his identity that he recreates under the influence of his illness. In addition, this study does not seek an answer to this mystery of humankind, but only questions the continuity of the cyclical and mythical narrative through this ambivalent structure and transforming representations.

In this study, in which the universality claim and symbols of the *Halef* movie are examined, the axis mundi symbols are discussed through Jung's archetypes, especially the well; It is associated with the sacred mountain and the tree of life. The last scene of the film represents a reversal of all balances and a break in the central axis. Initiatory death reiterates the paradigmatic return to chaos to enable the repetition of cosmogony, that is, to prepare for a new birth. Based on Eliade's distinction between sacred and profane, the sacred is the revelation of the absolute truth, while the transformation of the characters of the film, Mahir and Halef, is interpreted as the flow between the sacred and the profane, the unconscious and the conscious. Based on Locke's defence of knowledge gained through experience, this questioning process was handled with a hermeneutical approach and supported by symbols in the film, since humans cannot experience death. In this sense, it seems possible to infer that the essence of the film and the basis of human life is "doubt," in parallel with the method of this study, its conceptual framework, and the philosophical inquiry established both within the film itself and in parallel with it within the work itself.

Giriş

"Ölüm kesindir, hayat değil", ancak buna karşın hayat boyunca ölümün neliği de kesin değildir, insan ancak öldüğünde bilebilir ne olduğunu ölümün.¹ Öyleyse ölüm bir son mudur, yoksa yalnızca bedenin son bulması mı ya da varlığın bilinen bu dünyadan göçüp bir başka dünyada yeniden form bulması mıdır gibi sorular insanoğlunun 'varlığı' sebebiyle ve itibariyle temel sorgularını oluşturmaktadır. Ölümün doğallığından ziyade, önemli olan bu gerçeği doğal olarak kabul etmektir. Çeşitli inanışlar bu gerçeğin bir sembolü, metaforu olarak görülebilmektedir. Bourdieu, bu sembolik sistemlerin farklılık mantığına göre düzenlendiğini belirtir (Bourdieu, 1989, s. 20). Ancak kültürler birbirine bağlı anlam kümeleri olduğundan, ritüeller gibi belirli mekanizmalar kültürel kuralları anlaşılır kılmaya yardımcı olmaktadır; insan hayatının temel inisiyasyonları anlatılarında da hayat ve ölüm bulur. Eliade mitlerden söz ederken her zaman ortak bir "yaratılış" temasından söz eder (Eliade, 1993, s. 13). İlk silinmez izler doğum anının kendisidir ve kaçınılmaz olarak doğum travmasıyla birlikte ölümü anımsatır. Doğum ve yeniden doğum, mitolojik ve dinî imgelerde yer edinen psikolojik bir evrensel dönüşür böylece (Campbell, 1959, s. 61-62).

Reenkarnasyon kelimesi Fransızca "vücut bulma, ete bürünme" anlamını taşıyan 'incarnation' (enkarnasyon) kelimesinden türemiştir; 're' ön eki sözcüğe "tekrarlanan enkarnasyon olgusu, yeniden bedenlenme durumu" anlamlarını yüklemektedir. Ruhun bir bedenden diğerine göçmesi ya da yeniden bedenlenme durumu Arapça'da bir şeyin bir diğerinden intikali anlamında kullanılan "n s h" kökünden "tenasüh" olarak tanımlanmaktadır ve temelde bir şeyi başka bir şeyle değiştirme anlamını taşır (İbn Manzur, 1956, s. 60). Genellikle 'rebirth' ve 'transmigration' kelimeleriyle eşanlamlı olarak kullanılan reenkarnasyon, Latince 'renovatio' (yeniden doğuş), 'reincarni' (yeniden bedene bürünme), 'transmigrare' (ruh göçü); Grekçe 'metapsychosis' (metampsikoz), 'paligenesis' (yeniden yaratılma) şeklinde anılmaktadır. Tüm bu kavramlar kimi kuramcılar için birbirini karşılarken, kimi kaynaklarda belli noktalarda ayrıldıklarına yönelik tartışmalara rastlamak mümkün olmakla birlikte, bu çalışmada yeniden doğuş evrensel bir olgu olarak kabul edilmekte ve bu ayrım çalışmanın sınırlılıkları dışarısında tutulmaktadır.

Yeniden doğuş, çeşitli kültürlerde, birçok dinde ve mitlerde mevcut olan bir olgudur. Yeniden doğuş, diriliş ve doğanın döngüsü arasındaki bağlantı eski Mısır'a ve Seth

1 Orijinali "Mors certa, vita incerta" olan Latince deyiş.

tarafından parçalara ayrılıp İsis tarafından dünyaya döndürülen tanrı Osiris'e kadar uzanabilir (Champdor, 2006). İsa Mesih'in mucizevi dirilişi, Dionysos'un babasının baldırından yeniden doğuşu, Persephone'nin dönüşü, Orpheus'un Eurydice'yi geri döndürme çabası, İnanna'nın yeraltına inışı ve dirilişi gibi birçok mitik ve kadim öyküde ortak temadır. Hepsi, bir tanrı-kralın ölüp yeniden doğuşunun ebedi bir mit oluşturduğu döngüsel inançlardandır (Jung, 2009, s. 107). Yunan mitlerinde Narcissus, Daphne, Thisbe ve Pyramus gibi ölümün bir son değil, yeni bir hayata başka bir formda dönüşüm olduğu metamorfozlar da vardır (Ovid, 1958). Özellikle Hindu veya Budist dinlerde de yeniden doğuş reenkarnasyon olarak tezahür etmektedir. Ölüm ve doğumun ya da ölüm ve yeniden doğuşun sonsuz döngülerini ve bunların tekrarını reenkarnasyon inancının yaygın olduğu Hinduizm'de, Shiva'nın dansında bulmak mümkündür; iki dünyanın efendisidir, kozmik dansçıdır (Campbell, 2017, s. 207). Tasvirlerinde bir elinde tuttuğu davulun sesleri yaşamın kutsal ritmiyle ilişkilidir ve tüm elementlere atıfta bulunarak yaratılışın temel unsurlarını oluşturmaktadır. Bir diğer elinde taşıdığı ateş, kurban törenlerindeki yok edilmiş ve aynı zamanda kozmik döngünün sembolü olarak görülmektedir (Leeming, 1998, s. 120). Bunun yanı sıra Şiva'nın kozmik dansı, onu çevreleyen bir çember ile tasvir edilmektedir; kozmosun ve döngüsellüğün simgesidir bu. Böylece mitik sembolün kendisi, kendinden büyük bir üst anlama işaret ederek bütün bir yapının sembolizmine işaret etmektedir. Neredeyse tüm yeniden doğuş ritüellerinin amacı yukarıdakileri aşağıdakilerle birleştirmektir (Jung, 1973, s. 259-261). Jung'un bu deyişi zümrüt tableten bir deyişi de hatırlatır: "Aşağıdaki yukarıdakine, yukarıdaki aşağıdakine benzer."² İster ayın döngüsü olsun, ister kozmik döngü olsun, ister kahramanın monomitik döngüsü olsun, isterse tek bir bireyin yaşam döngüsü olsun; tüm bunlar kendi içinde gelişleri ve dönüşleri, aydınlık ve karanlığı, varlığı ve yokluğu, yeryüzü ve yeraltını, sıradan ile olağanüstü gibi döngünün iki ucunu birleştiren eşik noktalarını kendinde barındıran, tekrarlayan ve yeniden tekrarlayan bir yapının örüntüsünü oluşturmaktadır.

Birbirini izleyen kıvrımlarıyla bir spiral genellikle aynı anda hem evrim hem de yeniden doğuşu sembolize etmektedir. İtalyan filozof Vico, döngüsel özelliğinden dolayı tarihi bir spirale benzetebileceğimizi söyler (Hobbs, 1996, s. 562). Roland Barthes ise

2 "As above, so below" Hermetik sembolizm, Pisagor'un ve kabalistlerin öğretisidir. Sözün anlamı şu şekilde açıklanabilir: Kutsal ya da dünyevi tarihin tüm yıllarında, prototipini geçmiş dinlerin ve mitolojilerin geleneklerinde bulamadığımız bir anlatı yoktur. Başımızın üzerinde, ölçülemez bir mesafede, gökyüzünün sınırsız enginliğinde parıldayan yıldız, bir gölün pürüzsüz sularında kendini nasıl yansıtıyorsa, tufan öncesi çağların insanların imgeleri de, içinde yaşadığımız dönemlerde kendini yansıtmakta; tarihsel bir geçmişe bakış sunmaktadır (Blavatsky, 1977).

spiralin sembolizminin daireninki ile ters olduğunu, dairenin dinsel ve teolojik olduğunu söyler (Barthes, 1977, s. 89). Nasıl daire sonsuzluğa aitse ve mantıklı yorumlanabiliyorsa, spiralin üzerindeki nesnelere geri döner konumdadırlar, ancak başka bir seviyededirler: “Burada farklılığa bir geri dönüş mevcuttur, ama kimlik içerisinde bir geri dönüşümsüzlüktür” (Gardin & Olorenshaw, 2019, s. 554). Öte yandan spiral, anne ve çocuk arasındaki göbekbağını, bu spiral bağlantıyı anımsatmaktadır (Bortoft, 1996, s. 57). Locke’un zihin teorisinden sıklıkla modern kimlik ve benlik anlayışlarının kökeni olarak bahsedilir. Bu anlamda kimlik sorununun hem maddi olarak hem de manevi olarak ağır bastığı *Halef* filmi için Locke’un zihin teorisine, tabula rasaya başvurmanın önemli olduğu düşünülmektedir. Tabula rasa ya da boş levha insanoğlunun doğasına içkin bağıyla saflığın metaforik imgesi olarak işlemiştir. Bununla birlikte, insanın doğasına ilişkin söylemlerde, felsefi alanın dinamikleri, felsefi alanın ötesine, sosyal bilimlere ve medya söylemine uzandıkları yerlerde bile tabula rasa imgesine yapılan çağrılardan söz etmek mümkündür.

Bu makalede amaçlanan, hikâye anlatısının görünür yüzündense sembolik ve felsefi açılımlara izin veren bir tartışma sağlamaktır. Hikâyenin anlatısı her ne kadar reenkarnasyon olsa da, insanın içsel dönüşümü öncelenmektedir; aslolan bilinçdışının bilince dönüşmesidir. Bu sebeple bu makalede, insanın bir ‘hiç’, bir tabula rasa olarak dünyaya gelişi tartışılacak; ardından karşı ve kimi zaman birbirine eklektik olan bu kavrayışa ek olarak filmde ele alınan reenkarnasyon inançlılığı ya da inançsızlığı, özellikle Jung’un “yeniden doğuş” arketipi üzerinden sorgulanacaktır. Ancak bu analizin Jungiyen bir analiz değil, Jung’un arketiplerinden yararlanan bir analiz olduğunu hatırlatmanın önemli olduğu düşünülmektedir. Filmde tabula rasa olan Halef, etrafın şekillendirmesiyle kendine eski Halef’in hayatı üzerinden bir yeniden doğuş efsanesi yazar, ama bunu neden yaptığı içgüdülere ilişkindir; bu bağlamda Jung’un kavramsallaştırmasına başvurmanın ve hermeutik yaklaşımla tartışmayı iki yönlü sürdürmenin gerekliliği öngörülmektedir. Tüm bu kavramların *Halef* filmi üzerindeki tezahürleri ise bu çalışmanın film analizi kısmını kapsamaktadır.

Zihnin Bir Metaforu Olarak Tabula Rasa

Tabula Rasa birincil hâldeki zihindir; Latince’den “tabula rasa”, kelimenin tam anlamıyla “kazınmış tablet”; üzerindeki yazı silinmiş, dolayısıyla “silinmiş tablet”, “boş ve üzerine yazılmaya hazır” anlamlarına gelmektedir. Tabula Rasa’nın “silinmiş tablet” anlamı aslında yeniden doğumun (‘rebirth’) bir açıklamasıdır (Merriam-Webster Dictionary, t.y.). Önceki

hayat silinmiş ve birey yeni bir hayata yeniden boş bir levha olarak gelmiştir. Öte yandan özellikle Doğu dinlerinde tenasüh ya da reenkarnasyon, önceki hayatın anımsandığı bir yeniden doğuş biçimi olarak kavramsallaştırılmaktadır. Bu durumda bireyin silinse de izleri kalmış yarı boş bir levha olarak hayata döndüğünden söz etmek mümkün görülmektedir.

Batı felsefesinde tabula rasa kavramının izini, Aristoteles'in *De Anima* (Ruh Üzerine) adlı eserindeki "yazılanmamış tablet"e kadar izlemek mümkündür (Aristoteles, 2019). Bu risalenin en meşhur pasajlarından birinde şöyle yazar: "Aklın durumu hiçbir şeyin yetkin halde yazılı olmadığı bir yazı tahtasının durumu gibidir" (Aristoteles, 2019, s. 191). Dolayısıyla tabula rasa, yazıyı insan zihni için bir metafor olarak konumlandırır ve bunu yaparken insanın temel bilişsel veya ahlaki doğasının açıklanmasını kolaylaştıran Batılı söylemlerin daha geniş tarihi içinde önemli, daha önce çok az dikkate alınan bir konu olarak kavramsallaştırılabilmektedir. Latince tabula rasa, bir tabletin balmumu yüzeyindeki yazılar kaldırıldıktan sonraki durumunu ifade eder ve bu anlamıyla bir biçimsizliktir (Duschinsky, 2012, s. 510). Daha detaylı olarak, metnin silinmesinin etkisi olan "boş bir sayfa" olarak da tanımlanabilir, klasik filolog Nietzsche, bu terimi "yeni bir şeye yer açmak"³ anlamında kullanır (Nietzsche, 1998, s. 35). Bu fikir Descartes'ın "The Search after Truth by the Light of Nature" (1684) adlı makalesindeki düşman Epistemon'a aktarılır. Epistemon, Aristotelesçi ve Skolastik ilkelerden yola çıkarak çocukların erken eğitiminin hatalı olduğunu ve bir çocuğun hayal gücünün, üzerinde fikirlerimizin izini süreceğimiz bir tabula rasa'ya benzetilebileceğini savunur (Verbeek & Bos, 2015). "Duyularımız, eğilimlerimiz, öğretmenlerimiz ve zekamız bu görevde çalışabilecek farklı sanatçılardır ve bunların arasında en az yetkin olanlar ilk rol alanlardır, yani kusurlu duyularımızdır" diye yakınır (Descartes, 2000, s. 320).

Doğu felsefesinde ise, İbn Sina'nın bilgi teorisinin ve ampirist yaklaşımından söz etmek mümkündür. İnsanın rasyonel ruhu, ilk yaratılışında ve yeni doğan bebeğin bedeniyle ilişkisinde bir potansiyeldir, bir tabula rasadır. Çocuk büyüdükçe, deneyim (muşâhada) ona duyular (ḥiss) yoluyla duyular hakkında bilgi sağlar, bunlardan akledilebilir kavramları soyutlar (tecrîd) ve düşünme (i'tibâr) yoluyla kendisi ve nefsinin faaliyetleri hakkında bilgi verir (Gutas, 2012, s. 391). Böylece insan aklının doğal işleyişi (fitra), bu şekilde geliştirilen kavramları ayıklar ve bunları özel mi yoksa genel mi, esaslı mı yoksa tesadüfi mi olduğuna göre sınıflandırır ve düzenler; onları olumlama ve

3 Orijinal metinde "to make room for something new" olarak geçmektedir, yazar tarafından bu şekilde çevrilmiştir.

olumsuzlama gibi karşılıklı ilişkilerle donatır ve sonra bunları birleştirerek düşünmenin mantıksal ve matematiksel çerçevesini oluşturan tanımları ve birincil ve apaçık önermeleri oluşturur. Bunun yanı sıra 12. yüzyılda Endülüslü İslam filozofu ve romancısı İbn Tufeyl'in de felsefi romanı *Hayy İbn Yaqdan* (1160) aracılığı ile tabula rasa teorisini bir düşünce deneyi olarak ortaya koyduğundan söz etmek mümkün olmakla beraber, felsefi romanının Latince çevirisinin, John Locke'un tabula rasa formülasyonu üzerinde etkili olduğu düşünülmektedir (Russell, 1994).

Tabula rasa terimi, en aşına olunan biçimiyle Locke'un *Essays on the Law of Nature* adlı eserinde geçer; amacının yeni doğanların ruhlarının daha sonra gözlem ve akıl yürütmeye doldurulacak "rasas tabula"lardan mı ibaret olduğunu, yoksa doğarken üzerlerine görevlerinin işaretleri olarak doğa yasalarının yazılı olup olmadığını araştırmak olduğunu belirtir (Locke, 1997, s. 96). Temelde insan zihninin başlangıçta bir tabula rasa oluşu, Locke'taki bütün niteliklerden yoksun "ak kağıt" ya da "boş oda" önermelerinin aynıdır (Woozley, 1992, s. 12). Başlangıçta insanın, hem Adem'in mirasından geldiği üzere günahkâr olduğu yönündeki Augustinusçu görüşe, hem de insanın temel mantıksal önermeleri doğuştan bildiğini savunan 'a priori' bilgiye, Kartezyen görüşe karşı çıkar Locke. Onun zihin felsefesi empiristtir; duygular ve yansımaları kaynak alan deneyimlerle şekillenen bir boş zihin, bir tabula rasa vardır. Zihinde doğuştan kılıgsal idelerin var olmadığını söyler ve kurgusal idelerin varlığını savunur (Locke, 1997, s. 72). Locke'ta zihnin kendisi yalnızca duyuların etkisi ve çapraz çağrışımlar yoluyla içerik ve yapı kazanan pasif bir şeydir; ilkesel olarak duyularda var olmayan bir şeyin akılda da olamayacağını belirtir. Locke ayrıca insanın bebeklik döneminde edindiği küçük ve neredeyse duyursuz izlenimlerin çok önemli ve kalıcı sonuçları olduğunu yazmıştır (Locke, 1997, s. 11). Bunlar tabula rasa'yı işaretleyen, imleyen ilk şeylerdir.

Genellikle tabula rasa fikrini Locke'un ortaya attığına ve bununla insan zihninin biçim veya yapı olmadan başladığı iddiasını öne sürdüğüne inanılırken; John Dewey, Locke'un kendisi bu ifadeyi kullanmadığını göz önünde bulundurarak, Leibniz'in, Locke'un denemesini eleştirirken bu ifadeyi kullandığını ve ondan yeni bir geçerlilik kazandığını öne sürmektedir (Dewey, 1976, s. 256). Leibniz'in eseri başlığıyla bile cevap niteliği taşır Locke'a: *Nouveaux essais sur l'entendement Humain* yani "Anlama Yetisi Üzerine Yeni Denemeler." Onun kendi sistemi aslında Locke'unkinden farklıdır. Locke'unkinin Aristoteles'le, kendisinininkinin ise Platon'la daha yakından ilişkili olduğunu iddia eder; Locke daha evrensel olarak anlaşılırken, kendisi ise daha soyuttur (Leibnitz, 1916, s. 11). Platon'un Aristoteles'ten farklı olduğu gibi, Leibniz de Locke'tan da farklıdır;

ruhun bir “tabula rasa” olmadığını, ilkeleri olduğunu düşünür; hakikatin deneyimden başka temelleri vardır (Leibnitz, 1916, s. 799). Hegel de *Lectures on the History of Philosophy*'de, hem Aristoteles'in boş yazı tableti imgesinin gerçek anlamına hem de kendi düşüncesine, en önemsiz anlamda gerçekçiliğe, yani ruhun Locke'un anlayışıyla bir tabula rasa olduğuna ve kavramlarını dış dünyadan aldığına karşı çıkmaktadır (Hegel, 2006, s. 226).

Genelgeçer kabul, analitik, mantıksal önermelerin deneyimden bağımsız olduğu yönünde iken, ampirik önermeler ise mantıksal zorunluluktan yoksun kabul edilmektedir. Ancak Ayn Rand, bilginin mantığın deneyime uygulanmasıyla edinilebileceği savunur. Rand'in aktardığı üzere “insan tabula rasa doğar”, onun tüm bilgisi duyularının kanıtlarına dayanır ve bunlardan türetilir (Rand, 1990, s. 112). Aristoteles, meşhur önermesinde “insan doğası gereği politik bir hayvandır” der; insanın sosyal ve toplumsal yönünü vurgulayarak toplumu önceler (Aristoteles, 1905). Önermeyle ilişkili olarak Ayn Rand ise şu soruyu sorar: “İnsan sosyal bir hayvan olarak başladıysa tüm ilerleme ve uygarlık onu bir birey yapmaya yönelik değil midir?” (Rand, 1997, s. 70). Rand'e göre “buradaki süreç aslında şudur: İnsan doğduğunda ham maddedir; doğa ona şöyle der: “Devam et, kendini yarat. Kendi doğanızı anlayarak ve ona göre hareket ederek, dilerseniz varoluşun efendisi olabilirsiniz. Veya kendinizi yok edebilirsiniz. Seçim sizin” (Rand, 1997, s. 254). Tabula rasa teorisi, her şeyden önce, dışsal ve görünür olanın görünür olmayanla kıyaslandığında esas olduğunu savunur; zihin doğası gereği bir tabula rasa olduğundan, önemli olan organizmanın kendisi değil, organizmaya dışarıdan ne olduğudur. Kişilik içindeki herhangi bir şey kadar merkezî ve kendiliğinden görünen güdüler, dürtüler bile bir koşula bağlıdır (Allport, 1955, s. 9). Bireyin iç dünyası ve dış çevresi arasındaki etkileşimin karmaşıklığını anlamak, kişinin kendi doğasını keşfetme ve yönlendirme sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, bireyin yaşantıları, değerleri ve seçimleri, hem içsel potansiyelini gerçekleştirme hem de dış dünya ile etkileşimde bulunma sürecinde belirleyici işlev görmektedir.

Tabula Rasaya Tersten Bakmak: Duyuötesi Arketipler Çerçevesinde Yeniden Doğuş

Jung'a göre içgüdüler her türlü yaşamın en tutucu belirleyicileridir, zihin bir tabula rasa olarak doğmaz; beden gibi onun da önceden belirlenmiş bireysel davranış kalıpları vardır. Jung, ait olma, sevgi, ölüm ve korku gibi insan deneyiminin doğasında olan evrensel deneyimlerin olduğuna inanır (Weiner & Gallo-Silver, 2018, s. 5). Bu davranış

kalıpları psişik işleyişin sürekli tekrarlanan kalıplarında kendini gösterir, ta ki içgüdüsel kökleriyle çarpışana kadar (Jung, 1991, s. xi-xiii). Bu içgüdüler çeşitli biçimlerde yeniden ortaya çıkar ve Jung, içgüdülerin bu psikolojik tezahürlerine "arketipler" adını verir; kendi tanımıyla "arketip, *a priori* psişik düzenliliğin içe dönük olarak tanınabilen biçimidir" (Jung, 1985, s. 141). Jung'a göre kolektif bilinçaltı kendisini mitlerde ve halk masallarında ifade eder; onun temel olarak kabul gören arketipleri persona, gölge, anima/ animus ve benliktir (Jung, 2005, s. 36). Öte yandan Jung, doğum, ölüm, yeniden doğuş, çocuk, yaşlı bilge adam, kahraman, toprak ana, güneş, ay, hayvanlar, ateş, yüzük gibi birçok arketipin tanımını yapmış olmakla birlikte tüm bu arketiplerin sayılarının gerçek hayattaki olayların ve objelerin sayısıyla aynı olacağını belirtmiştir (Geçtan, 1998, s. 177). Dinî mitolojilerdeki sürekli olarak tekrarlanan temaları, inisiyasyon, ölüm ve yeniden doğuşun motiflerini hatırlamak, manevi tatmin arayışında ruhun endişelerini bu mitolojilerin nihai olarak ifade ettiği inancına yol açmaktadır. Kolektif bilinçdışının bileşenleri, kişisel bilinçdışıyla karşılaştırıldığında, unutulmuş ve bastırılmış deneyimlerden değil, Jung'un arketipler dediği şeylerden oluşur (Jung, 1959, s. 4). Bu arketipler "ilkel imgelerdir"; ancak arketiplerin tümü imgeler değildir, aynı zamanda fikirler, duygular ve deneyimler ve hatta davranış kalıpları da olabilmektedir (Stevens, 2006, s. 76). Bu bağlamda Jung'un *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster* (1991) kitabında temel olarak anne, yeniden doğuş, ruh ve düzenbaz arketiplerinden söz etmek mümkündür. Bu başlığın altında Jung'un yeniden doğuş kavrayışı detaylandırılacaktır.

Yeniden doğuş bukalemun bir kavramdır özünde; nasıl ki her kültür birbirinden ayrırsa her kültür de bir başka ölür ve bir başka dirilir, ancak ölüm yine de tümüyle insanın bir gerçeğidir. Nasıl ki ışık karanlığı gerektiriyorsa, yaşam ölümü, ölüm de yeniden doğuş tezini gerektirir. Jung, çok yönlü yeniden doğuş kavramını başlıca anlamlarınca beş kategoride ele alır; ruh göçü, reenkarnasyon, diriliş ('resurrectio'), yeniden doğuş ('renovatio') ve dönüşüm sürecine katılım (Jung, 2005, s. 47-48). Söz konusu özellikle insan olduğunda iç ve dış dünyalar arasındaki ilişkilerin fantastik ve büyüleyici karmaşıklığını vurgulamak önem taşımaktadır. Bu noktada Jung, psikolojik yeniden doğuşun altını çizer, öznel bir süreçtir (Jung, 2005, s. 51- 54). Jung'un zihnin tabula rasa olduğuna yönelik reddine, 'çoğalma anlamında dönüşümü' açıklarken de rastlamak mümkündür. İnsanın başlangıçtaki kişiliği ile sonraki kişiliğini birbirinden ayırarak bu değişimin dış katkılarla da gerçekleşebileceğini belirtir (Jung, 2005, s. 53). Yaygın kabul gören bir fikir bu benimsemenin yalnızca dış kökenli olduğunu varsaysa da Jung'a göre ruhun zenginliği ganimet biriktirmeyle değil, alımlama aracılığı ile gerçekleşmektedir.

Önemli görülen bir diğer nokta Jung'un öznel bir yeniden doğuş olarak nitelendirilebilecek dönüşüm sürecini sembolik olarak İslam mistisizminde büyük rol oynayan bir şahsiyet olan Hızır üzerinden açıklamasıdır; aynı zamanda "Hızır" Sami dilinde "yeşil olan" demektir. Eliade bir hierofaniden söz ederken, baharın başlangıcında bir geçit töreninde 'yeşil' bir dal taşımanın ve bu geleneğin açık bir hierofani olarak Kozmik Ağacın sembolü olduğunu söyler. Bitki cisimleşen kutsalı ortaya koyar; yeniden doğuşun ritmi, bitmeyen ve yinelenen yaşamda ortaya çıkan gerçekliği hatırlatır (Eliade, 1958, s. 9). Devamında Jung, Kur'an'ın "Kefr" yani "mağara" suresinden söz eder, ona göre bu surenin tamamı yeniden doğuş gizemleriyle doludur. Burada yine sembolizmden hareketle mağaranın açık biçimde rahmi, doğumu çağrıştırdığından söz etmek mümkündür. Mağara sembolizmi benzer şekilde Platon'un alegorisinde de büyük bir inisiye, öznel bir ikinci doğuş anlamına tekabül eder (Platon, 2005). Öte yandan Jung'a göre bu, bilinçdışının güvenliğini ve zaptedilemezliğini temsil eder; sembolik ve mitolojik ikonografide tanrıların, ataların veya arketiplerin figürlerinin buluşma yeri olarak oldukça sık görülür (Cirlot, 1962, s. 40; Jung, 1953). İslamiyet öncesi Şamanizmde de Anadolu'da da mağaranın türeyiş ve ataya içkin olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra mağranın karanlık ve tekinsiz biçimi sebebiyle psikolojik bilinçdışının ve yeraltının simgesi olduğunu da söylemek mümkündür. Eliade'ye göre sembolik düşünme, çocuğun, şairin ya da dengesiz zihnin ayrıcalığı değildir; insan varoluşuyla bir bütündür, dilden ve söylemsel akıldan önce gelir (Eliade, 1911, s. 12). İmgeler, semboller ve mitlerin incelenmesi insan hakkında daha geniş bir kavrayışa ulaşmayı sağlar.

Amaç ve Yöntem

Tanrıların sözünü yorumlayarak ileten ve hermeneutik yönleme (yorumbilim) adını veren tanrı Hermes, "alt ve üst dünya" arasındaki yol boyunca ruhların lideri olmasıyla bilinmektedir. "Yollara dikilen Hermes heykelleri -ki bunlar bir tanrı büstü ve phallos simgesini taşıyan yuvarlak kaidelerdi- çok kutsal sayılan ilkçağın kilometre taşlarıdır" (Erhat, 2021, s. 141). 'Herm' olarak da bilinen bu taşlar, 'tek sütun', 'axis mundi'yi (dünya eksenini) temsil eden kozmik semboller grubuna aittir; mikro ve makro kozmos ilişkisini çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın analizinde hermeneutik yaklaşımın kullanımının, filmin bağlamı ve felsefi tartışmanın zeminini aktarabilmesi açısından tutarlı bir çerçeve oluşturacağı öngörülmektedir.

Bir metin, yapısının incelenmesiyle sınırlı değildir, çünkü düğümleri yaşamın yönlerini ifade eder ve onlarla doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle hermeneutik, her zaman açık uçlu

ve sürekli anlam arayışı içinde olan yorumlayıcı bir süreci tanımlayarak, herhangi bir nesnel metin veya hakikat kavramına açıkça karşı çıkmaktadır (Baracco, 2017, s. 96). Hermeneutik perspektiften bakıldığında film, hiç bitmeyen bir tarama, izleme ve yorumlama süreciyle zenginleşmektedir. Sanat üzerine düşünürken hakikat, nesnel bir düşüncenin belirlemelerinin sonucu olmaktan çok, bir açıklık ve değişim deneyimi halini almaktadır (Gadamer, 2004). Ricœur, yorumlama görevinin, “görünür anlamdaki gizli anlamı deşifre etmek” ve “gerçek anlamda ima edilen anlam düzeylerini ortaya çıkarmak”tan oluştuğunu söylemektedir (1974, s. 13). Bu anlamda film yorumu, bir sanat eserinin ya da bir filmin esaslarına ulaşmanın yolu haline gelmektedir (Andrew, 1984). Film yorumunda iki farklı bakış açısından söz etmek mümkündür: Metin çalışmaları ve alımlama çalışmaları. Janet Staiger’in belirttiği gibi, “alımlama çalışmaları bir olayı (bir filmin yorumlanması) açıklamaya çalışırken, metinsel çalışmalar bir nesneyi (filmi) açıklamayı” amaçlamaktadır (Staiger, 1992, s. 9-10). Bu bağlamda bu çalışma, filmin metinsel olarak ele alındığı bir çalışma olup, hermeneutik yöntemi benimsemekte ve çalışmanın bütün kurgusunu bu izlek göz önünde bulundurularak gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır.

Jung, sembollerin arketip ile bilinç arasında ve aynı şekilde sanatçı, eser, izleyici ve bilinçdışı arasında bir bağlantı görevi gördüğünü belirtir (Jung, 1964, s. 76). Kutsal semboller, bir halkın ‘ethos’unu ve onların dünya görüşünü, şeylerin katıksız gerçeklikte nasıl olduklarına dair sahip oldukları resmi, onların en kapsamlı fikirlerini sentezleme işlevi görmektedir (Geertz, 1973, s. 89). Jung, sembolün psişik gücü ve estetik arasında ayırım yaparken aslında sanatta da iki tür imge arasında ayırım yapmaktadır; tek ve açık bir anlamı ifade eden motiflerdense, sembollerin gizemli ve tam olarak anlaşılmayan yapısından söz etmekle birlikte yine de başka bir şekilde temsil edilemeyen bir şeye işaret ettiklerini iddia etmektedir (Jung, 1966). Bu bağlamda filmde yer alan semboller, analizin gerçekleştirilmesinde metinlerarası bir yaklaşım benimsenerek yorumlanmıştır. Jung’un yeniden doğuş kavramı filmin analizinde bu anlamıyla kullanılmakla birlikte, amaçlanan Jungiyan bir analiz yapmak değil, Jung’un bakış açısından faydalanmaktadır. Bu nedenle çalışmanın literatür kısmında Jung’un arketipleri yalnızca yeniden doğuş ile sınırlandırılmıştır.

Bu çerçevede bu makalede amaçlanan, *Halef* filmini açıkça görünür olan akıl-dogma/kent-taşra karşıtlığından öte, evrensel bir kavrayışla bireysel bir yolculuk olarak analiz etmektir. Bu doğrultuda literatürde değinilen tabula rasa kavramı, filmin analizinde çok fazla yer edinmemekle birlikte, felsefi anlamda *Halef*’in hayatının temellerini oluşturduğu

düşüncesiyle ele alınmıştır. Bunun yanı sıra literatürde ele alınan Jung'un yeniden doğuş kavramının filmin "reenkarnasyon"u ele alan temasıyla açık bir şekilde örtüştüğü düşünülmektedir, ancak burada metaforik olarak örtük olan öznel dönüşüm anlamına odaklanılarak semboller üzerinden bir yorumlama yapılmıştır. Bu çalışmada, tabula rasa teorisi ile Jung'un kolektif bilinç yaklaşımının karşıtlığının, hem çalışma kapsamında sürdürülen hem de filmin kendi bağlamı içerisinde yer alan şüpheci felsefi bakış açısından uygun olduğu öngörülmektedir.

"Ya Sadece Karanlık Varsa?": Halef Filminde Yeniden Doğuşun Şüphesi

"Genç adam tekrara inanmış olsaydı, her şeye kadir olur nice iç derinliklere ulaşırdı."

Søren Kierkegaard

"Halef" etimolojik anlamda "bir şeyin ardından gelen, yerine geçen" anlamlarını taşır, selefin karşıtıdır. Temel anlamda filmin anlatısı, bir yanda 'ölünün dirilmesi' ve bir yanda dirinin ölümüdür aslında, bu anlamda halef de selef de birdir. Jung da arketiplerin ikili veyahut en azından kopyalanabilir olduklarını söyler; her halükarda iki kutupludurlar, olumlu ve olumsuz anlamları arasında gidip gelirler (Jung, 1969, s. 190). Baudrillard da, doğum gerçeğinin ölümle onun ayrılmasında ortaya çıkmasına karşın, simgesel düzlemin bu ayrıma son veren şey olduğunu söyler; "ruh ve vücut, insan ve doğa, gerçek ve gerçek olmayan, doğum ve ölüm konularına son veren bir ütopyadır" (Baudrillard, 2001, s. 233). Yine Jung'un belirttiği üzere, insan aslında ölümlüdür ama ölümsüz olanlar da vardır ya da içimizde ölümsüz olan bir şeyler vardır (Jung, 2012, s. 227). *Halef* de tam da ölüm ve ölümsüzlük arası sınırdadır, arafta durur.

Film kuyu sahnesi ile başlar, Mahir'in ilerleyen sahnelerdeki yüzleşmesini öncelercesine bir portakal düşer kuyuya. Suyun içinde çürümüş portakallar arasında yatan çocuğun cesedi görülür ve çocuk gözlerini açar. Jung, her arketip gibi annenin de sonsuz arketipi olduğunu belirtmekle birlikte, kuyuyu da bu arketiplerin içerisinde sayar (Jung, 2005, s. 22). Bunun yanı sıra Jung'un kaya kovukları için kullandığı betimleme olan "taştan ana rahmi"nin kuyunun da sembolik karşılığı olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır; bu sembol, "değiştirdiğimiz, yeniden doğduğumuz esrarengiz mağaralardır" (Jung, 2009, s. 284). Kuyu hem cezalandırmayı hem de yenilenmeyi ve kişisel bir yeniden doğumu temsil etmektedir. Bu bağlam içerisinde, filmde her şeyi çevreleyen ve içine alan kuyu

motifinin yalnızca fiziksel olarak görüldüğü üzere Halef için iki kere mezar olmaktan öte, hem Halef hem de Mahir için de başka biçimde bir yeniden doğum yeri olduğunu söylemek mümkündür; keza filmde kuyunun yanında gördüğümüz karakterler onlardır. Kuyunun sembolizmi özellikle kardeş katli fikri ile birleştiğinde ilkin Hz. Yusuf hikâyesini anımsatır: Hikâyeye göre kardeşleri Yusuf'u kıskanarak öldürmek için kuyuya götürürler fakat öldürmezler. Ayrıca aynı temada bir başka hikâye de yeryüzünün ilk cinayeti, Kabil'in Habil'i öldürmesidir ve yine farklı anlatılar olsa da genelgeçer kabul, sebebin kıskançlık olduğudur. Öte yandan film boyunca izleyiciye hissettirilse dahi ucu açık bırakılmış olan Halef'in ölüm nedeni, Mahir'in onu kuyuya itmiş olmasıdır; ancak Mahir bunu kıskançlıktan yapmadığını belirttiğinde anlatı başkalaşır: "İçine portakal değil de sen düşsen nasıl olurdu merak ettim herhâlde... Sonra kuyuyu dinledim. Portakallardan hiçbir farkı olmadı. Öyle tok bir ses çıktı sadece" cümleleriyle nedenselliği altüst eder adeta.

Kuyunun sembolizmine dönülecek olunursa, Türk-Moğol şamanizmi çerçevesinde dağ ve kuyu motifi de filmin mekân kullanımı bağlamında sembolik önem taşımaktadır. Bunu, Saltıkname'de Seyyid Battal'ın kuyudan geçerek yer altına inmesi efsanesi ile örneklemek mümkündür; 'axis mundi'yi (dünya eksenini) anımsatır, cehenneme inişin, yeraltı evrensel bölgenin karşılığıdır (Roux, 1994, s. 56-57). Bu bağlamda filmin ilk sahnesinin kuyudaki çocuk cesetiyle açılması, filmin sonunda Halef'in Mahir tarafından yeniden kuyuya atılması ve filmin son görüntüsünün dağ olması tüm bu 'müslüman şamanizmin' ve onun evrensel sembollerinin bir göstergesi olarak düşünülebilmektedir. Öte yandan 'axis mundi', alemler arası bir geçiş, bir merkez simgesidir. Dünya Ağacı'nın sembolizmiyle bağlantılı olarak, sürekli yenilenme ve kozmik yenilenme, evrensel doğurganlık ve kutsallık, mutlak gerçeklik ve son hesaplaşmada ölümsüzlük kavramlarını tekrarlar ve tamamlar; döngüsel yenilenmenin arkaik imgesidir (Eliade, 1991, s. 161-164). Bu bağlamda kuyunun kendisi aynı zamanda kozmik açağ ve sınırdır.



Görsel 1: Filmin açılış planı (00:09:00)



Görsel 2: Filmin kapanış planı (01:40:53)

Halef'in tek isim-iki ayrı beden ve hayat arasında kalışmışlığı, yaşadığı kimlik çatışması, özellikle maddi olarak da ikinci kimliği için gittiği adliye sahnelerinde vurgulanmaktadır.

Halef ölmeden önceki hayatında sahip olduğu nüfus cüzdanını adaletin onuruna rica eder. Aldığı cevap ise şu şekildedir: “Senin yeniden doğmuş olmandan mahkemeye ne? Ben sana inanıyorum, hepimiz biliyoruz burada böyle şeyler olduğunu”. Bu sahnede memurun cevabının, kolektif bilinçdışının, a priori olan yeniden doğuş arketipini imlediğinden söz etmek mümkündür, ancak psikik süreçler kanunlarda geçmez; öte yandan toplum ve onun bağlı olduğu tüm kurallar insana ‘yazılmıştır’. Filmin sonlarına doğru Halef’in karakter dönüşüm sürecinde, adliyede geçen sahnede memurun “senin dilekçe adliyede meşhur oldu” cümlesiyle alay konusu haline getirmesi, Halef’in sahip olamayacağını anladığı ikinci kimliğinden tamamen vazgeçmesi ve yalanını itirafı için bir katalizör olarak görülebilmektedir. İkili varoluşunun dayanılmaz ağırlığı altında teslim olmaktadır.

Filmde ‘kurban’ ve kurban özelinde ‘koç’ önemli bir sembol olarak görülmektedir, keza film boyunca birçok sahnede görülür ancak hiç kurban edildiği görülmez; bu Hz. İbrahim’in öyküsünü anımsatır: İbrahim’in yaptığı etik açısından ifade edilecek olunursa o, İshak’ı öldürmeye hazırdır; dini açıdan ifade edilecek olunursa ise, İshak’ı kurban edecektir. İbrahim tam İshak’ı bağlamış bıçağını çekecekken Tanrı’nın gönderdiği koçu görür ve koçu kurban eder. Bu anlamda filmde ne için adandığı açıkça belirtilmese de koçun, Mahir’in geçirdiği ilk krizde öldürdüğü kardeşine ve geçmişine dair bir şeyler hatırlattığını varsaymak mümkündür. Bunun yanı sıra kurbanın kesildiği sahnede de Mahir yine kriz geçirmektedir. Kriz anında yine bir sanrı görür; annesi, Halef ve hoca türbededir. Filmin sonunda ölüm ve bir şeye tutunma arzusuyla yaklaştığı inanca ve türbenin bizzat içinde olup bu ritüele katıldığı sahneye karşın; bu sahnede türbenin dışından içeride olanları izlemektedir. Kierkegaard hikâyeyi “O andan itibaren İbrahim yaşlanıverdi. Tanrı’nın ondan bunu istemiş olmasını unutamadı. İshak eskisi gibi büyüdü; ancak İbrahim’in gözlerinin nuru sönmüştü. Artık neşe nedir unutmuştu” şeklinde aktarır (Kierkegaard, 2022, s. 56). Film boyunca Halef hayatına devam edebilmişken ya da en azından bir nebze etmeye çalışırken, vicdanın Mahir’in peşini bırakmadığından ve tutunamayıp, özüne ve yüzleşemediği, geride bıraktığı geçmişine döndüğünden söz etmek mümkündür bu bağlamda. Kurban etmek etimolojik kökenine bakıldığında temel olarak “fedakarlık” anlamını vermektedir. Jung da kelimenin iki Latince kökü olan ‘sacer’ ve ‘facere’nin “kutsal kılmak” olduğunu hatırlatır (Jung, 1969, s. 303). Bunun yanı sıra yaşamın baharında, yaşlanmanın ve ölümün kaçınılmazlığını kabul etmenin zorluğundan bahseden Jung, bunun tanrıları bile korkutan bir fedakarlık olduğunu belirtir (Jung, 1956, s. 551). Kurban burada bir yandan süreksizliğe, diğer yandan da yaşamın sürekliline atıf yapmaktadır. Dolayısıyla bu düşüncede ölüm, yalnızca bir

süreksizlik olarak değil, yenilenmeye yol açan bir dönüşümün parçası olarak algılanabilmektedir; tıpkı Mahir'in dönüşümü gibi. Filmde hoca ile beyindeki tümör yüzünden ölmekte olan Mahir arasında geçen diyalogu hatırlamak bu anlamda önem taşımaktadır. Hoca "sende bir düğüm var" der, Mahir ise "Düğüm değil tümör o tümör. Kaçsan da geciktirmenin faydası yok" diye cevap verir. Öte yandan Hz. İbrahim'in hikâyesine odaklanan *Korku ve Titreme*'de de belirtildiği üzere tüm bu hikâyede basit cevap "inanç"tır.

"Mitler kamusal rüyalardır; rüyalar ise özel mitlerdir" (Campbell, 1972, s. 14). Rüyalar, duygusal benlik durumunun bir ifadesi olarak genellikle erken çocukluk ve bağlanma ile ilgili deneyimlere kadar izlenebilen ve gerçek bilince erişim olmadan örtük olarak hafızada saklanan bilinçsiz anılarla ilişkilidir (Freud, 1955). Mahir'in beyinde tümör olduğu için geçirdiği krize ilişkin sahneler de öncesinde hep geçmişten gelen bir nevi sanrı, rüya sahneleriyle ilişkilendirilmektedir. Halef portakal ağacının altında uyuyakalır, gök gürleri, Halef ve Mahir'in çocuklukları beraber oynarken görülür, açılmış bir avuca dökülen su, annenin tütsü yakması, köpek havlaması, yağmur ve portakal ağaçları, koç görüntüsü gelir ardından. Son olarak toprakta su dolu küçük bir oyuk ve yanında bir portakal belirir, bir ayak toprakla oyuğu kapatır ve sekansın sonunda Mahir, Halef'in rüyasından uyanır adeta. Filmdeki bu rüya anının sembolik bağlamda özellikle Jung'un arketipleri açısından önemli olduğu düşünülmektedir. İlk olarak tüm sekans bilinçaltına içkindir, öte yandan iki karakteri rüyasını birleştirmesiyle aslında kolektif bilinçaltının da bir temsiline de dönüşmektedir. Burada Jung'a atıfla, anne arketipinin öne çıktığı görülmektedir, 'anne' ve 'gençleşmiş anneden' bahseder (Jung, 2005, s. 21). Filmde yer alan rüyalarda da benzer şekilde anne hep geçmişteki haliyle genç olarak yer almaktadır. Yağmur ve ilişkili olarak su da her şeyden önce hayat veren özelliğinden dolayı kadın ve annelik ile ilişkilidir. Su tüm yaşamın kaynağıdır, Thales zaten suyun birincil madde olduğunu ilan etmektedir, arkhedir (Stamatellos, 2012, s. 53). Herakleitos'a göre ise ölüm suyun kendisidir; "ölümdür ruhlar için suya dönüşmek" (Herakleitos'tan akt. Bachelard, 2006, s. 68). Ayrıca su, vaftiz fikriyle de ilişkilidir. Bu, Jung'un annenin de arketiplerinden saydığı kurtuluş arzusunun hedefi olan kayıp cenneti çağrıştırmaktadır (Jung, 2005, s. 22). Bunun yanı sıra, bu rüya sekansının öncesinde Halef'in rüyaya dalmadan önce kuyunun başında koç ile olması, hemen ardından Mahir'in de anne ile birlikte kaybolan koçu aramaya çıkmasıyla bu bilinçaltı sürecin, yapılmış fedakarlıkların, kendini kurban etmiş olmanın ya da kurban edilmiş olmanın bir sonucu olduğu düşünülebilmektedir. Film izleyiciye bu noktada kimin kurban olduğunu da sorgulatmaktadır. Mahir'in uzak kaldığı, uzaklaştırıldığı geçmişinin, Halef'in ise hiç sahip olmadığı hayatının bir temsili olarak görülebilmektedir.



Görsel 3: *Halef* filminden rüya sahnesi (00:22:22-00:23:36)

Filmde selef olan Halef'in ölümü nasıl ki halef olan Halef'in annesinin rüyasında malum olduysa, Mahir'e de adeta bir görü gibi gelir rüyasında annesinin ölümü. Jung bu durumu açıklarken rüyaların genellikle gerçekleşmeden çok önce belirli durumlara hazırlık yaptıklarını, duyurup uyarıda bulduklarını belirtmektedir. Ancak bu bir mucize ya da önsezi değil bir kriz durumunun kuluçka süresinde ortaya çıkan ve bilinçli zihnin farkında olmadığı bir süreç olduğunu söylemektedir (Jung, 1976). Mahir'in rüya sekansında ağır çekimde, ağaçların arasında kardeşi Halef'in çocukluğunu görür ve peşinden koşar Mahir, o sırada portakallar üstüne düşmektedir. İlerledikçe rüya daha da absürtleşir. Kendi çelişmesini anımsatır biçimde inanç ve bilimin birbiriyle bütünleştiği, tümörlü beyninin röntgenine bakan hocanın yanından geçer. Yine annesinin gençliğini eve girerken takip eder. Eve girdiğinde ise annesinin yaşlı hâli ile Halef'i karşılıklı otururken görür; geçmiş, an ve gelecek bilinçdışında birleşir. Annesi nefes almıyordur, ölmüştür. Takip eden sahnede annenin cenazesi görülmektedir, anne vasiyet edildiği üzere oğlunun Halef'in mezarının üzerine gömülmektedir. Mahir ve Halef'in konuşmalarından anlaşılacağı üzere Halef her ne kadar bu durumdan rahatsız görünse de, filmin sonunda çöpten bulmuş olduğu cenini de o mezara gömerek aslında kendi kurguladığı yalanın içinde bir parça da olsa inanca tutunmaya çalışmaktadır.

İki kardeşin de Halef'in mezarının başına gittiği ve bir anlamda içsel bir yüzleşme yaşadıkları sahnelerin ardından günah çıkarmayı andırır biçimde hoca ile diyalogları

gerçekleşir. Hoca “yaşlı bilge adam”dır. Jung’a göre bir ruh arketipi olan yaşlı bilge adam, büyücü, rahip gibi otorite sahibi herhangi biri olarak, insanın idrakı, anlayış gibi şeylere ihtiyaç duyduğu ama kendi imkanlarıyla bunlara ulaşamadığı durumlarda ortaya çıkmaktadır. Arketip bu ruhsal yetersizliği, boşluğu dolduran içeriklerle telafi etmektedir (Jung, 2005, s. 86). Halef sarhoş bir şekilde kendi mezarına gittikten sonra, bu olayı çarpıtarak bir rüya biçiminde hocaya şöyle aktarır: “Rüyamda mezarımın otlarını temizliyordum. Sonra kuyu çıkıyor karşıma, portakal bahçesindeki... ama ağaçlarda hiç portakal yok, üzülüyorum. Kuyuya atasım geliyor kendimi, tükürüyorum suya. Sonra yırtıcı bir kuş beni yiyor ama kuşu görmüyorum.” Buna hoca şu şekilde cevap verir: “Mezarlığa gitme sen o değilsin, sadece etin. Gittin ve döndün. Bir kedi, köpek ya da bir kuş olarak da dönebilirdin ama adem olarak döndün.” Bu sahnenin sonunda hoca, Halef’e şüphe etmemesi gerektiğini, şüphenin onu zehirleyeceği söyleyerek bir muska verir. Mahir mezara gitmesinin ardından hoca ile gerçekleştirdiği diyalogun da filmde önemli bir sorgulama açtığı düşünülebilmektedir. Mahir, Halef’in de onun gibi koşullarda, İstanbul’da büyüseydi bunlara inanıp inanmayacağını sorgular. Bu tabula rasa teorisini anımsatır. Sözde aynı anne babadan, aynı topraklarda dünyaya gelmiş iki insan nasıl olur da iki ayrı dünyaya inanır sorgusunu yaptırmaktadır. Bu noktada hocanın Mahir’e verdiği cevap filmin sorunsalı açısından önem taşımaktadır, şöyle der:

Öğrenmenin yolu ölmektir Mahir. Ölüp yok olan, ölümlere karışan yerin, suyun altına inip onlardan haber alan, gökyüzüne hatta daha da ötesine çıkıp ışığı, aydınlığı, bilgeliği, oradan çiçek deler gibi yanına alıp, vücudunun dağılmış parçalarını yeniden bir araya getirerek tazelenip yeniden doğmuş gibi yeryüzüne gelerek karışandır ki her şeyi bilir.

Hocanın bu sözleri Jung’un yeniden doğuş arketipine içkin olarak anka kuşunu anımsatmaktadır. Kendi yıkımının küllerinden yeniden doğan bu yaratık, metaforik olarak Jung’un “özel dönüşüm” dediği yeniden doğuş biçimine işaret eder (Jung, 1956; Jung, 2005, s. 51). Hem Mahir, hem de Halef için bir dönüşümden söz etmek mümkündür. Mahir aklın yetersiz kaldığı bu noktada ruhsal yetersizliğini gidermek için inanca eğilirken, Halef’in ise dünyevi olana küskünlüğü ile ‘inancının’ azaldığını söylemek mümkündür. Yine birbiri ile kıyaslanabilir iki sahne, Mahir ve Halef’in kuyuya gidip kendileri ile yüzleşmeleridir, ki bu ikisi için de hoca ile konuşmalarından sonra gerçekleşmektedir. Burada kuyunun içindeki suyun yansıtıcı özelliğinden söz etmek önemlidir, kendi içine bir bakıştır, bir yüzleşmedir. Halef bu yüzleşmenin ardından sembolik olarak inancı temsil eden muskayı kuyuya atarken, Mahir, kendini asmak için gittiği kuyunun başında

intiharından vazgeçer ve ilerleyen bir sahnede görüldüğü üzere türbeye giderek inanca sığınır. Julia Kristeva, “kendini hedef alan yakınma, ötekini hedef alan bir yakındır. Ve kendini öldürmek, bir başkasının katlinin trajik bir maskelenişidir” der, bu anlamda Mahir’in bu girişimini Halef’e yansıtmak mümkündür (Kristeva, 2009). Öte yandan bu sahnede önemli bir detay, yönetmenin Mahir’in kuyuya bakışını suyun yansımından gösterirken, Halef kuyuya baksa dahi yansımadan değil dışarıdan gösteriyor olmasıdır. Burada aşırı yorum yapmaktan çekinilmekle birlikte, belki de bu Halef’in tam anlamıyla yüzleşemediğinin ya da bir başka biçimde tamamen vazgeçtiğinin bir göstergesi olarak düşünülebilmektedir.



Görsel 4: Mahir'in yüzleşmesi (01:19:05)



Görsel 5: Halef'in yüzleşmesi (01:32:33)

Halef'in muskayı kuyuya atmasından sonra Mahir yanına gelir, bu sahne iki 'kardeşin' benği dönüşüdür. Halef, “Mahir ben sana yalan söyledim” diyerek başlar anlatmaya. Küçük yaşta yatan yanında konuşulanları, bundan etkilenip kendi yalan hayatını kurguladığını söyler. Aristoteles şöyle der: “İnsanda çocukluktan itibaren temsil etme içgüdüğü vardır ve bu yönüyle diğer hayvanlardan farklı olarak çok daha taklitçidir” (Aristotle, 1982, s. 1448b). Bu mekanizma, ilk öğrenmelerini başkalarını taklit ederek yapan insanoğlu için “doğuştan” bir çağrıdır, bu tam anlamıyla bir tabula rasadır. Bu bağlamda Halef'in bütün hayatı ironik bir biçimde kolektif bilinçdışının bir ürünüdür, annesinin rüyasıyla başlayan tatminle ve arzuyla dolan yalandan bir boş sayfadır. Halef devamında “sen de bana her şeyi anlatıp rahatladın işte... başta bir inanmam minanmam diye şehirli ayakları yaptın ama, can derdine düşünce tıpış tıpış geldin ayağıma tabii” der. Mitolojide kahraman çoğunlukla, kibiri yüzünden tanrıların onu yeniden tevazuya döndürmek istemeleriyle ölür (Jung, 2009, s. 120). Jung hilebazdan (düzenbaz) söz ederken, onların insanlara önce kötü oyunlar oynadıklarından, sonra da zarar verdiği kişilerin öcüne kurban gittiğini belirtir (Jung, 2005, s. 122). Benzer şekilde Halef de kibirlidir, hilebazdır, yalan söyler ve zarar verdiği kişinin öcüne kurban gider. Son sözleri de önemlidir bu anlamda Halef'in, Mahir'e altı üstü öleceksin ne olacak ki dedikten sonra durur ve “artık olmuyor, taşıyamıyorum” der. Bu bir yandan yalanının yükünü artık kaldıramayışı, bir yandan da kuyunun suyuna dönüp uydurduğu bir yalana beslediği bir parça umutla tıpkı bir anka kuşu gibi yeniden doğacağına olan inancı olarak

düşünülebilmektedir. Fakat öte yandan ya Mahir’in dediği gibi: “Sadece karanlık varsa? Her şey bitip bir daha başlamıyorsa?”

Tartışma ve Sonuç

“Anlayabildiğimiz kadarıyla insan varlığının yegâne amacı, varlığın karanlığına bir ışık yakmaktır”

– C. G. Jung

Yeniden doğuş süreci, her anlatıda deseni bulunan ‘tek öykü’nün mitsel olarak canlandırılmasıdır. Farklılıkların altında, kimliğin kaybı ve yeniden kazanılmasıyla ilgili bir anlam, çoğu anlatının temel sorunsalını oluşturur. Bu hikâyeler, binlerce yüzü olan kahramanın yolculuğudur. Kahramanın maceralarının bazı çeşitleri, ölümü, ortadan kaybolması, evliliği veya dirilişi çoğu öykünün ortak noktalarıdır ve kişinin hayatındaki ritüellere, inisiyelere denk gelmektedir. Jung nasıl ki arketiplerin sayısını açıklarken dünyada ne kadar obje ve olay varsa o kadar arketip var demiştir; işte dünyada ne kadar insan varsa en az o kadar da hikâye vardır. Sinema da bu hikâyeleri, insanı anlatmanın yollarından biridir. Öte yandan metaforik olarak tüm bu aşamalar aynı zamanda insanın bilinç yolculuğu ile ilgilidir. Kimi zaman anka kuşları gibi yeniden küllerden doğulan, bir yaşam/ölüm ikircikliğini barındıran arketiplerdir. Bu bağlamda tüm mitolojiler de dinler de sembolizm de insanı ve onu çevreleyen evrenin ortak şemalarından, sembollerinden oluşur; çünkü ‘görmek inanmaktır’. Tüm bu örüntülerde görülebileceği üzere, ne olduğu farketmeksizin hep bir ‘inanç’ ya da arayış için çıkılan bir yolculuk söz konusudur.

Peri masallarının ve mitlerin kalıp ve mantığının rüyaların kalıplarına ve mantığına karşılık geldiğinin keşfedilmesiyle, arkaik insanın uzun süredir gözden düşmüş hayalleri, dramatik bir şekilde modern bilincin ön planına geri dönmektedir. Bu anlatılar, özünde insan davranışının bilinçli kalıplarının altında yatan bilinçdışı arzular, korkular ve gerilimlerdir (Campbell, 1959, s. 238). Bu Jung’a göre, rüyalarda, fantazilerde ve diğer istisnai ruh hallerinde, kendiliğinden ortaya çıkan mitolojik motifler ve simgelerin birliğinden doğan kolektif bilinçdışı adı verilen psişik tabakayı oluşturur ve öte yandan bireysel bilinci tabula rasa olarak imler (Jung, 1960, s. 230). Jung’un perspektifinden bakıldığında, bu anlatılar, insanlığın ortak bilinçdışının zenginliklerini yansıtarak, bireyin kişisel gelişim ve kendini gerçekleştirme yolculuğunda önemli bir rol oynamaktadır.

Öte yandan bu çalışmada kurulan kavramsal çerçeve ve evrensel anlatı savunusunu destekler bir şekilde, her şeyin birbirine bağlı olduğu fikri ve bunun yeniden anımsamalarla kolektif bilinçdışının bir çıktısı olarak yeniden üretildiğinin ve beslendiğinin bir göstergesi olarak da görülebilmektedir.

Hermeneutik yaklaşımın benimsendiği bu çalışmada, herhangi bir durum tespiti yapmaktan öte, ontolojik ve felsefi bir tartışmayı *Halef* filmi üzerinden ele alınması amaçlanmıştır. Bu bağlamda filmin sonunda Halef karakterinin itirafı, bu dünyaya boş bir levha olarak mı geldiğimizi, insanı şekillendirenin yalnızca çevre mi olduğunu sorgulatmaktadır. Buna karşın Jung çerçevesinde sürdürülen tartışmaya göre ise kolektif bilinçaltı duyu ötesidir, insan dünyevi varlığından bağımsız bilinç sahibidir. Görüntüler ve imgeler duyguya şekil verir, duygular da hayal gücüne canlı bir beden verir; bu noktada arketipik olasılığın ifadesi hem şiirsel hem de dramatiktir (Salman, 2008, s. 70). Film, zamanı ve uzamı bulanıklaştıran uzun ve durağan planlarıyla, doğa ile bireyler arasındaki bütünü aktarmakta, gerçeklik ile metafizik anları, ağır çekimleri, sis ve rüya sahneleriyle aktarmaktadır; bu bağlamda portakal bahçesini ve kuyunun çevresini heterotopik bir mekân olarak da düşünmek mümkündür; yeraltı ve göksel dünya arasında kalmış bir araf gibidir. Her ne kadar izleyici filmin Adana'da geçtiğine dair bir önkabulle filmi izlese de, evrensel ve daha aşkın bir anlatının varlığını hissedebilmektedir. Bunun yanı sıra karakterlerin hem kendi içlerinde yolculuk boyunca yaşadıkları içsel çatışma, hem de birbirleri ile karşıtlıkları akıl ve ona karşı konumlandırılan dogmatığın, inancın altını çizmektedir. Burada da yine ikircikli bir durumdan söz etmek mümkündür, çünkü Halef sözde inancından uzaklaşırken, Mahir ise ölüm korkusuyla bir şeye tutunmaya ihtiyaç duymuş ve inanca yaklaşmıştır. İki karakterin filmde 'axis mundi'yi sembolize ettiği düşünülen kuyunun iki farklı ucunda bulunması da anlatıdaki en önemli zıtlıklardan birini oluşturmaktadır; keza Mahir ölüme giderken, Halef ölümden dönmüş, "yeniden doğmuştur". Jung'un analizleri sonucu ulaştığı en önemli noktalardan biri insandaki doğal dinsel işlevdir. Hakikat üç birliğe tekabül eden teslis inancında değil; su, hava, ateş ve toprağın dördü birliğine haizdir (Jung, 1971). Filmde de bu dört elemente rastlamak mümkündür, toprak hem portakal bahçesine hayat veren, hem de hayatını kaybedenlerin bedenlerinin gömüldüğü mezarlık sahnesinde öne çıkar. Kuyu sudur, hava kuş ve sembolik olarak ankadır. Ateş ise portakallarda don olmasın diye Halef ve Mahir'in ateş yaktığı sahnede görülür.

Halef'in anlatısındaki evrensellik iddiası ve ilişkili olarak 'axis mundi'nin sembolleri çalışmada iddia edildiği üzere kuyunun yanı sıra, aynı zamanda kutsal dağ ve sıklıkla

hayat ağacı olarak da kabul görmektedir. Bu bağlamda filmin son sahnesi tüm bu sembollerini içermesiyle önemli görülmemekte ve dahası filmin son sahnesinde devrilmış olduğu söylenen ağaçla başka bir anlam da kazanmaktadır. Şayet bu ağaç “hayat ağacı” olarak kabul edildiğinde, kökünden ayrılmış olması da tüm dengelerin tersine dönmesini temsil etmektedir, merkez ekseninde bir kırılmadır. Böylece ölmekte olan ikinci bir cinayetinin faili, yeniden doğan ise bu cinayetinin kurbanı haline gelmektedir. Eliade kutsal ve kutsal-dışını (‘profane’) ayırarak dünyayı oluşturanın ve merkez eksenini açığa çıkaranın uzayda gerçekleşen kırılma olduğunu söyler. Kutsal, kendini herhangi bir hiyerofanide gösterdiğinde bu yalnızca bir kırılma değil, mutlak gerçeğin açığa çıkışı ve kaos içinde bir yönelim kazanmadır. Aksine, kutsal-dışı olan dünyevi deneyim, homojenliği dolayısıyla göreliliği korur (Eliade, 1979, s. 21-23). Her ne kadar bu çalışmada amaçlanan daha önce de belirtildiği üzere akla karşı dogma çatışmasını ele almak olmasa da, Jung’un kolektif bilinç fikrinin dayanağı olarak mitlerden söz edildiğinde bu kutsal ve kutsal olmayan arasında, inanmak ve inanmamak arasındaki sınıra işaret etmektedir. Öte yandan burada savunulanın filmin karakterleri arasında yaşanan bir inanç karşıtlığı olmadığını hatırlatmanın önemli olacağı düşünülmektedir; gözetilen tartışma ontolojiktir. Bu anlamda bu çalışmada, insanoğlunun duyularıyla şekillenen bir varlık, bir boş levha mı, yoksa duyu ötesi arketiplerin bilinçaltısında kolektif bir şekilde varlık göstererek şekillendirdiği bir varlık mı olduğu tartışması filmin analiz kısmında verilen bulgularla filmde yer alan imgeler üzerinden tartışılmıştır. Mahir ve Halef karakterlerinin dönüşümü, kutsal olan ile olmayan arasında, bilinçdışı ile bilinç arasında bir akış olarak yorumlanabilmektedir. Öte yandan tartışmanın kurulmuş olduğu kavramsal çerçeve ve Locke’un deneyimlerle edinilen bilgi savunusu göz önünde bulundurulduğunda, insanın ölümü deneyimleyememesi nedeniyle açık uçlu olan bu sorgu süreci, hermeneutik bir yaklaşımla pekiştirilerek filmde yer alan sembolizm ve göstergelerin metinlerarası ilişkileri dahilinde tartışılarak ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında *Halef* filminin temelinde yer alan temanın ‘şüpheli’ olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Filmde de hatırlatıldığı üzere kainatta bilinenler ve bilinmeyenler vardır, insan tüm şüphesiyle yeryüzünde bilinen ve bilinmeyenin ortasında yaşar; ‘insanda bir düğüm vardır’. Filmdeki kuyu motifi ile ilişkili olarak Jung’un da Nietzsche’ye yaptığı bir atfın bu anlamda özetleyici olduğu düşünülmektedir: “‘Uçup gitti mi zaman? Düşmüyor muyum? Düşmemiş miydim -dinle!- sonsuzluğun kuyusuna?’ Burada ona yaşamın dirilişini müjdeleyen ‘altın halka’, ‘geri dönüşün halkası’ bile görünür” (Jung, 2005, s. 51). Öte yandan tersine bir bakış açısıyla, izleyicinin de dahil edildiği benzer bir karaktere sahip bu mistik deneyimlerin her zaman

dönüştürücü bir etkiye sahip olmadığından söz edilebilir, bazen de insanın 'dışında' kalmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Allport, G. W. (1955). *Becoming: basic considerations for a psychology of personality*. Yale University Press.

Andrew, D. (1984). *Concepts in film theory*. Oxford University Press.

Aristoteles. (2019). *Ruh üzerine* (Ö. Aygün & Y. G. Sev, Çev.). Pinhan Yayıncılık.

Aristotle. (1982). *Aristotle: In twenty-three volumes*. Harvard University Press.

Aristotle. (1905). *Aristotle's politics*. Clarendon Press.

Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler: Maddenin imgelemi üzerine deneme*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Baracco, A. (2017). *Hermeneutics of the film world: A Ricœurian method for film interpretation*. Palgrave Macmillan.

Barthes, R. (1977). *Roland Barthes by Roland Barthes*. Macmillan.

Baudrillard, J. (2001). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm* (O. Adanır, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayın Evi.

Blavatsky, H. P. (1877). *Isis unveiled: A master-key to the mysteries of ancient and modern science and theology*. J. W.

Bouton.

Bortoft, H. (1996). *The wholeness of nature: Goethe's way of science*. Floris.

Bourdieu, P. (1989). Social space and symbolic power. *Sociological Theory*, 7, 14-25.

Campbell, J. (1959). *The mask of gods: Primitive mythology*. Penguin Books.

Campbell, J. (1972). *Myths to live by*. Viking Press.

Campbell, J. (2017). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.). İthaki Yayınları.

Champdor, A. (2006). *Mısır'ın ölümler kitabı*. Ruh ve Madde Yayınları.

Cirlot, J. E. (1962). *A dictionary of symbols*. Routledge.

Descartes, R. (2000). *Philosophical essays and correspondence* (R. Ariew, Ed.). Hackett Publishing Company.

Dewey, J. (1976). *The Middle Works of John Dewey, Volume 2, 1899-1924*. Southern Illinois University Pres.

Duschinsky, R. (2012). "Tabula rasa" and human nature. *Philosophy*, 87(342), 509-529.

Düzgünoğlu, M. (Yönetmen). (2018). *Halef* [Film]. Fikirtepe Film.

Edinger, F. E. (1999). *Archetype of the apocalypse: Divine vengeance, terrorism, and the end of the world*. Open Court.

Eliade M. (1991). *Images and symbols: Studies in religious symbolism*. Princeton University Press.

- Eliade, M. (1993). *Mitlerin özellikleri* (S. Rifat, Çev.). Simavi Yayınları.
- Erhat, A. (2021). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Freud, S. (1955). *The interpretation of dreams*. Basic Books.
- Gadamer, H. G. (2004). *Truth and method*. Continuum Publishing Group.
- Gardin, N., & Olorenshaw, R. (2019). Larousse semboller sözlüğü (B. Akşitçev, Çev.). Bilge Kültür Sanat.
- Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve sonrası*. Remzi Kitabevi.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of cultures selected essays*. Basic Book Inc.
- Gutas, D. (2012). The empiricism of Avicenna. *Oriens*, 40(2), 391-436.
- Hegel, G. W. F. (2006). *Lectures on the history of philosophy, II*. Oxford University Press.
- Hobbs, C. L. (1996). Vico, rhetorical topics and historical thought. *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, 22(3), 559-585.
- İbn Manzur. (1956). Cemalettin Muhammed bin Mukrim, *Lisanü'l Arab*, Beyrut.
- Jung, C. G. (1953). *Collected works Vol. 12 psychology and alchemy*. Pantheon Books.
- Jung, C. G. (1956). *Collected works of C. G. Jung, volume 5: Symbols of transformation*. Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1959a). *Collected works vol. 9 pt.1 the archetypes and the collective unconscious*. Pantheon Books.
- Jung, C. G. (1959b). *The archetypes and the collective unconscious*. Pantheon Books.
- Jung, C. G. (1960). *Collected works vol. 8 the structure and dynamics of the psyche*. Pantheon Books.
- Jung C. G. (1964). *Man and his symbols*. Dell Publishing.
- Jung, C. G. (1966). *Collected works of C.G. Jung, volume 15: Spirit in man, art, and literature*. Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1969). *Collected works of C.G. Jung, volume 11: Psychology and religion: West and east*. Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1971). *Psychological types*. Routledge.
- Jung, C. G. (1976). *Collected works of C.G. Jung, volume 18: The symbolic life: Miscellaneous writings*. Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1985). *Synchronicity: An acausal connecting principle*. Routledge.
- Jung, C. G. (1991). *The archetypes and the collective unconscious*. Routledge.
- Jung, C. G. (1998). *Psikoloji ve din* (R. Karabey, Çev.). Okyanus Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip* (Z. A. Yılmaz, Çev.). Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri* (A. N. Baloğlu, Çev.). Okuyan Us Yayınları.
- Jung, C. G. (2012). *Psychology of the unconscious*. Dover.
- Jung, C. G., & Hull, R. F. C. (1973). *C. G. Jung letters, volume 1*. G. Adler, A. Jaffé, & A. Jaffé, (Eds.), Vol. 672. Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. (2022). *Korku ve titreme* (İ. Kapaklıkaya, Çev.). Ketebe Kitap.
- Kristeva, J. (2009). *Kara güneş: Depresyon ve melankoli* (N. T. Demiryontan, Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Leeming, D. A. (1998). *Mythology: The voyage of the hero*. Oxford University Press.

- Leibnitz, G. W. (1916). *New essays concerning human understanding*. Open Court Publishing Co.
- Locke, J. (1997). 'Essays on the Law of Nature'. *Locke: Political Writings* (M. Goldie, Ed.). Cambridge University Press.
- Merriam-Webster Dictionary. (n.d.). *Tabula Rasa*. <https://www.merriam-webster.com/>. (Erişim Tarihi: 02.01.2024)
- Nietzsche, F. (1998). *On the genealogy of morality* (M. Clark & A. J. Swensen, Trans.). Hackett Publishing.
- O'Donnell, J. (2024). St. Augustine. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Saint-Augustine> (Erişim Tarihi: 03.01.2024)
- Ovid. (1958). *The metamorphoses* (H. Gregory, Trans.). Signet Classic.
- Platon. (2005). *Devlet* (V. Atayman, & C. Saraçođlu, Çev.). Bordo Siyah Yayınları.
- Rand, A. (1990). *Introduction to objectivist epistemology*. Mentor.
- Rand, A. (1997). *The journals of Ayn Rand*. Dutton.
- Ricœur, P. (1974). *The conflict of interpretations: Essays in hermeneutics* (D. Ihde, Ed.). Northwestern University Press.
- Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve Moğolların eski dini* (A. Kazancıgil, Çev.). İşaret Yayınları.
- Russell, G. A. (1994). The impact of the *Philosophus autodidactus*: Pockockes, John Locke and the society of friends. In G. A. Russell (Ed.), *The 'Arabick' interest of the natural philosophers in seventeenth-century England* (pp. 224-265). Brill Publishers.
- Salman, S. (2008). The creative psyche: Jung's major contributions. In P. Young-Eisendrath, & T. Dawson (Eds.), *The Cambridge companion to Jung*. Cambridge University Press.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting films: Studies in the historical reception of American cinema*. Princeton University Press.
- Stamatellos, G. (2012). Introduction to presocratics: A thematic approach to early Greek philosophy. John Wiley & Sons.
- Stevens, A. (2006). "The archetypes." In R. K. Papadopoulos (Ed.), *The handbook of Jungian Psychology*. Routledge.
- Verbeek, T., & Bos, E. J. (2015). Search for truth by the natural light. In L. Nolan (Ed.), *The Cambridge Descartes Lexicon* (pp. 672-673). Cambridge University Press.
- Weiner, M. O., & Gallo-Silver, L. P. (2018). *The complete father: Essential concepts and archetypes*. McFarland.
- Woozley, A. D. (1992). A. D. Woozley'den giriş (V. Hacıkadıroğlu, Çev.). J. Locke, *İnsan anlığı Üzerine Bir Deneme*. Ara Yayıncılık.

