

-Araştırma Makalesi-

Metinlerarası Analizle Deccal (2009) Filminde Hristiyan Ahlakı ve Kafkaesk Ögeler

Zühre Canay Güven*

Özet

Lars von Trier tarafından yazılıp yönetilen 2009 yapımı deneysel ve korku filmi olan Deccal filminde çocuklarını kaybettikten sonra, bir orman kulübesinde bu travmayı atlatmaya çabalayan bir çiftin yaşadıklarını anlatmaktadır. Filmin isminden de anlaşıldığı üzere Deccal (2009), Nietzsche'nin aynı isimli eserin gönderme yapmaktadır. Gerek anlatım tekniği gerekse filmin içerisinde kullanılan metaforlar ve sembollerle bu çiftin travması betimlenirken, aynı zamanda Hristiyan ahlakı da eleştirilmektedir. İki ya da daha çok metnin arasındaki ortak birliktelik ilişkisinin bir metnin diğer metinlerdeki varlığını analiz etmede başvurulan yöntem metinlerarası analiz ekseninde farklı metinlerarasındaki etkileşim incelemektedir. Julia Kristeva tarafından ortaya konulan metinlerarası yöntemdeki yatay eksen (konu-muhataf) ve dikey eksen (metin-bağlam) ögeleri göz önüne alınarak filmin eksenini oluşturan kadın ve erkek ilişkisi Nietzsche'nin Hristiyan ahlakına yönelttiği eleştiriler ve Franz Kafka'nın yazı biçimi olan kafkaesk biçim ekseninde analiz edilmektedir. Böylelikle filmin düşünce yapısını şekillendiren Nietzsche'nin Deccal başlıklı eseri ve anlatı biçimi Praglı yazar Franz Kafka'nın yazım tarzına referans verilerek üretilen kafkaesk kavramının kapsamında kafkaesk ögeler bağlamları Freud'un tekinsiz (unheimlich) kavramı ışığında araştırmaya dâhil edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, Deccal, Nietzsche, Kafkaesk, Tekinsiz

*Arş. Gör. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü, Konya, Türkiye

E-mail: canayguven@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-3715-2089

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1299279

Güven, Z. C., (2023). Metinlerarası Analizle Deccal (2009) Filminde Hristiyan Ahlakı ve Kafkaesk Ögeler. Sine-Filozofi Dergisi, Sayı 17, 53-68. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1299279

Geliş Tarihi: 18.05.2023

Kabul Tarihi: 07.09.2023

-Research Article-

Intertextual Analysis of Christian Ethics and Kafkaesque Elements in *Antichrist* (2009)

Zühre Canay Güven*

Abstract

Antichrist (2009), an experimental horror film written and directed by Lars von Trier, tells the story of a couple trying to overcome the trauma after losing their child. As the title of the movie suggests, *Antichrist* (2009) refers to Nietzsche's work of the same title. Not only the trauma of this couple is depicted with both the narration, the metaphors and symbols applied in the film, but also Christian morality is also criticized. The method used to analyse the existence of a common association between two or more texts in a text in other texts prioritizes the interaction between different texts on the axis of intertextual analysis. Considering the horizontal axis (subject-addressee) and vertical axis (text-context) elements in the intertextual method introduced by Julia Kristeva, the relationship between man and woman forming the axis of the film, Nietzsche's criticisms of Christian morality and Franz Kafka's Kafkaesque style of writing were taken into consideration. Thus, within the scope of the Kafkaesque concept, which is produced by referring to the writing style of the Prague writer Franz Kafka, Nietzsche's work entitled *Antichrist* are included in the research.

Key Words: Intertextuality, *Antichrist*, Nietzsche, Kafkaesque, Uncanny

**Res. Asst. Dr., Faculty of Social Sciences and Humanities, Department of Public Relations and Advertising,
Konya, Türkiye

E-mail: canayguven@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-3715-2089

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1299279

Güven, Z. C., (2023). Metinlerarası Analizle Deccal (2009) Filminde Hristiyan Ahlakı ve Kafkaesk Ögeler. Sine-Filozofi Dergisi, Sayı 17, 53-68. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1299279

Recieved:18.05.2023

Accepted: 07.09.2023

Extended Abstract

Lars von Trier's *Antichrist* (2009) as a first part of the trilogy entitled as "depression trilogy" tells the story of couple mourning after the tragic death of their child. The protagonists who don't have names are identified with gendered pronouns as "She" and "He" suggesting the signification of the relationship between the couple going through parental loss. The title *Antichrist* obviously refers to Nietzsche's polemical pamphlet against Christianity, "The Anti-Christ" (1888). In this sense the film's title itself is an open implication to the Nietzsche's Anti-Christ evoking the genre of the film as a psychological horror. This article applying intertextuality as a method examines the parallels between Friedrich Nietzsche's approach to Christian Morality and Kafkaesque style attributed to Franz Kafka. In this sense, *Antichrist* (2009) by Lars von Trier is analysed, within the philosophical frame, Friedrich Nietzsche's strong suspicions towards Christian Morality and stylistic frame Kafkaesque. Nietzsche's approach as a strong rejection of the morality in Christianity is based on the rejection of the promise of redemption, salvation and grace. Considering the intertextuality proposed by Kristeva the path from "text" to "intertext", first the themes of the film are categorized regarding the poetic expressiveness by Shcheglov and Zholkovsky (1987). The main theme is defined the struggle between two genders. First this article tries to shed light to the gender dilemma of this couple regarding the texts of Nietzsche, and then applies the elements style of Kafkaesque. Nature and gender questions are conceptualized in a very different perspective of Christian, in Nietzsche' texts. Therefore, he called Dionysus, the Greek god of wine as *Antichrist* as a being beyond Christianity. Dionysus; the untamed god of pleasure and wine and Apollo the god of light and knowledge draws the dilemma as a subtext of the film. In *The Birth of Tragedy* by Nietzsche, antagonistic human traits, associating the Apollonian with reason, order and form, and the Dionysian with chaos are characterized. In the film woman is characterized with the traits of Dionysus and the male character as a therapist is defined with the god of knowledge Apollo. Therefore, the dilemma between the nature of man and woman is depicted. Lars von Trier demonstrates both the Dionysian morality and the morality of Apollo. Rationality in the form of the male character attempts to fix thee logical error that she goes through. Not only the antagonistic human traits are obvious in the film with the reference to *The Birth of Tragedy* by Nietzsche, but also the slave morality is interwoven through *The Anti-Christ* by Nietzsche. Nietzsche argues that within the existing morality of the western society, salvation and grace are sinister tools to control the society. The male character tries to prohibit the female character to dominate her body and mentality. Nietzsche frames the Christian Morality in which the desire must be suppressed. Animalistic urges and idealist thinking turns into the conflict between two opposites characterized by female and male character. The egoistic man and the sinful woman, who represent Christian morality, are reminiscent of the Master-slave. The woman in the movie turns into a person who is punished and tried to be educated, especially with the pleasure she feels in sexual intercourse and her inability to prevent the death of her child. A kind of punishment mechanism works against all the behaviours of the woman. In particular, the way woman prevents the pleasure from sexual intercourse is the manifestation of this form of punishment. In the movie, this desire to be punished increases, and it reaches the climax in the last scenes of the film. Violence is an instrumental to overcome the dichotomy and thus the stylistic elements of Kafkaesque are included. Kafkaesque is a stylistic way related to Franz Kafka or his writings in which logical quality is absent. Nightmarishly complex and bizarre atmosphere haunts the characters in this Kafkaesque style. Surreal images and quirky ambivalence in *Antichrist* (2009) resemble a labyrinth in Kafka's fictional universe, containing a series of events that cannot eliminated. This style of the film reminds Freud's conceptualization the term *unheimlich* which means not from home, thus unfamiliar and threatening. Freud begins his article titled "The Uncanny" (1919) with the definition what uncanny is "belonging to all that is terrible – to all that arouses dread and creeping horror..." In the film like the female character, the house in the forest called Eden turns into a haunted place. The reason behind the paradise turning into a hell is because of the sins of female and male character who are characterized by the traits of Dionysus and Apollo.

Giriş

Antichrist (Deccal, Lars von Trier, 2009) filmi Nietzsche'nin aynı isimli eseriyle benzerlikler taşımaktadır. Elbette bunun kaba bir tesadüften öte olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Bu çerçevede film, tıpkı Nietzsche gibi Hristiyan ahlakına bir eleştiri yönelmektedir. Nietzsche, Hristiyanlık eleştirisini iki ahlak anlayışını açıklayarak geliştirir; köle ahlakı ve Efendi ahlakı. Bu ilişkinin sorgulaması esasen Nietzsche'nin felsefi yaklaşımın genel bir tezahürüdür. Efendi-köle ahlakı iktidar ve güç ilişkisine dayanır; yani hükmeden ve hükmedilen arasındaki güçlülük/zayıflık bir referanstır (Nietzsche, 2015, s. 35). Burada politik bir egemenliğin yanı sıra, aynı zamanda içsel bir özellikten de bahsedilebilir. Nietzsche'nin kavramsallaştırmasıyla bu olgu bireyin ruhunda da bulunabilir (1997, s. 169). Görüldüğü üzere bu ilişki başka bir insanın varlığına tabi değildir; insan Efendi-köle ahlakını içsel bir yolculuk olarak da yaşayabilir.

Nietzsche'nin ölümünden sonra yayımlanan ve Hristiyanlığa karşı en derin eleştirilerinin yer aldığı ve *Deccal* (2009) filminin düşünsel altyapısını *Deccal* isimli eseri oluşturmaktadır. Bu kitapta Hristiyanlığın bir merhamet dini olduğunu ileri süren Nietzsche, merhameti insanın yaşam enerjisini öldüren ve onu çöküntüye sürükleyen bir şey olarak adlandırır (2017, s. 18). Aynı zamanda bu eserde Nietzsche Hristiyanlığın açıkça üstün insana ölümüne savaştığını iddia eder ve Hristiyanlığın güçsüz, iyi yetişmemiş ve değersiz olan her şeyin tarafını tuttuğunu, güçlü bir hayatı koruma içgüdüsüne karşı acımayı/merhamet etmeyi bir ideal haline getirdiğini iddia eder (2017, s. 16). Bu yönüyle Nietzsche üstün insanı överken, Hristiyan ahlakının bu insana ket vurduğunu ifade etmektedir.

Nietzsche'nin bahsettiği Efendi-köle ahlakı ve Hristiyanlığın eleştirisi ekseninde, yine düşünür tarafından dile getirilen güç istenci kavramına değinmek, Nietzsche'nin ahlak kavramsallaştırmasını anlamamız açısından yararlı olacaktır. Nietzsche'nin ifadesiyle "Biz ahlaka inandığımızda insan varlığını mahkûm ederiz" (2002, s. 24). Nietzsche'ye göre hayata dair sorgulamaların, var olma halinin altında/temelinde güç istenci yatmaktadır ve bu ahlak meselesinden bağımsızdır. Bir diğer ifadeyle insan ve diğer yaşayan her canlı varlıklar, tüm eylemlerinin arkasında kendini koruma dürtüsünü değil, daha fazla hüküm sürmek/yönetmek ve egemen olmak için gerçekleştirir. Bu durum elbette gücün bir döngü içerisinde kullanımını içermektedir. Hayatın döngüsünü ve temelini oturttuğu güç istenci kavramını Nietzsche (2002), içgüdü olarak açıklar. Öte yandan güç istencini diğer tüm içgüdüleri harekete geçiren şey/ilke olarak kavramsallaştırır. Bu yönüyle Nietzsche'nin yaşama/var olma biçimine dair sorgulamaları yönetme/egemen olma hali ile ilişkilidir. Hristiyan ahlakına baktığımızda ise insanın kurtuluşunun güçlü olmaya değil, zayıf olmaya bağlı olduğunu görmekteyiz. İşte bu noktada Nietzsche insanın güç isteminin hadım edildiğine vurgu yapmaktadır. Nietzsche (2017) bu noktadan hareketle Hristiyan ahlakının insanları yönetme, onları dizgiye sokmada başvurulan bir şey olduğunu iddia eder. Ona göre kilisenin bu tavrı insanları güdükleştirmektedir. Bir diğer taraftan Nietzsche'nin Hristiyanlığı eleştirdiği "Deccal" adlı eserinde, Hristiyanlığın "Tanrı, Ruh, Özgür irade" gibi tamamen hayali olgulardan bahsettiğini ve bunların günah, kurtuluş, ceza, günahların affı gibi tamamen soyut şeylerle ilişkili olduğunu iddia eder.

Nietzsche'nin Efendi-köle ve güç istenci kavramları Trier'in *Deccal* (2009) filminde de gözlemlenmektedir. Hristiyan ahlakını temsil eden egoist erkek ve günahkâr kadın, Efendi-köleyi anımsatmaktadır. Filmdeki kadın özellikle cinsel birliktelikte duyduğu haz ve çocuğunun ölümünü engelleyememesi ile adeta cezalandırılan ve yola getirilmeye çalışılan birisine dönüşür. Kadının sergilediği bütün davranışlara karşı bir çeşit ceza mekanizması işlemektedir. Özellikle kadının cinsel birliktelikten duyduğu hazı engelleme biçimi bu cezalandırma şeklinin tezahürüdür. Filmde bu cezalandırılma isteğinin giderek artmakta, filmin son sahnelerinde doruğa çıkmaktadır. Hristiyan ahlakının şart koştuğu şeylerden birisi olan insanın tüm hazlarından sıyrılması doktrinini ihlal eden bu kadını, tedavi eden yahut başka bir deyişle ahlakın normlarına çekmeye çalışan kocası bir Efendi ve eşi ise

köle olarak filmin metninde yer alır. Böylece Efendi-köle yaklaşımı *Deccal* (2009) filminde gözlemlenmektedir. Diğer yandan Hıristiyan ahlakının savunduğu tüm hazlardan arınma/uzak durma doktrini de filmde görülmektedir. Şöyle ki; filmdeki çocuğunu kaybeden yaşlı anne kendisini cinsel birliktelikten ötürü suçlu hissetmektedir. Bir anlamda suçluluk duygusunu öne çıkartıp kendisini cezalandırma yoluna giren kadın, Nietzsche'nin üstün insan kavramsallaştırmasından hayli uzaklaşmaktadır.

Filmin konusunun temellendiği Nietzsche'nin Hıristiyan ahlakı sorgulamalarından başka, yine filmin metinlerarası bir analizi gerçekleştirildiğinde, üslubunun kafkaesk bir tarzda olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Kafka'nın yazış biçimini imleyen ve daha sonra pek çok edebi ve diğer sanat türlerine de ilham kaynağı olan bu tarzda yabancılaşma, iletişimsizlik, korku, cezalandırma ve umutsuzluk gibi öğeler dikkat çeker. Bir otorite karşısında eli kolu bağlı olan ve kısmen anlamsız olaylar silsilesi ile inşa olan bu eserlerde toplumsal normlara ve değerlere karşı sorgulayan bir tavır söz konusudur. Labirente ve öykü ilerledikçe içerisinden çıkılması imkânsız bir hale dönüşen bu atmosferde, anlam ve anlamsızlık çatışması vardır. Filmin geçtiği ormandan bir türlü çıkamayış ve adeta bataklığa dönen orman mekân olarak kafkaesk bir tarzdadır. Diğer yandan umutsuzluk ve giderek içe gömülme hali de yine kafkaesk bir yorumdur.

Araştırmanın Yöntemi Olarak Metinlerarasılık

Birçok farklı disiplinin iç içe geçmesi/birbirini etkilemesi ile çok sesli bir sanat ve bilim anlayışı giderek daha fazla benimsenen bir olgu haline gelmektedir. Böylece farklı disiplinlerin ve sanat dallarının disiplinler arası bir yöntemle yöneldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Elbette sanat yapıtları arasındaki sınırsız gönderme ve teknolojinin imkânları bu yöntemin ortaya çıkmasında önem arz eder. Böylesi çoksesli yaklaşımların benimsendiği zaman dilimi ise 1960'lı yıllardır. 1960'lı yıllarda Julia Kristeva tarafından önerilen metinlerarasılık yaklaşımı bunun ilk temel örneğidir. Metinlerarasılık ilk olarak Julia Kristeva'nın "Word, Dialogue and Novel" (1980) ve ardından "The Bounded Text" (1980) adlı eserinde kullanılmış ve böylece literatüre kazandırılmıştır Julia Kristeva'nın metinlerarasılık kavramına katkısı büyüktür. Metinlerarasılık kelimesini yaratmakla kalmayıp metin içinde yer alan potansiyel dinamiklerin önemini büyük ölçüde vurgulamıştır. Bu bağlamda metnin tek boyutlu değil, heterojen birleşimlerden oluştuğunu önermiştir Kristeva'nın öne sürdüğü fikirlerin çoğu, Bakhtin'in metinlerarası görüş fikrinin yeniden işlenmesi veya revizyonudur. (Raj, 2015).

"Metinlerarasılık" (intertextualite), "iki ya da daha çok metnin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi yani temel olarak bir metnin diğer bir metindeki varlığı" olarak tanımlanmaktadır (Aktulum, 2000). Bir başka ifadeyle metinlerarasılık farklı metinlerarasındaki alışverişi tanımlamak için kullanılan bir yöntemdir. Bu çalışmada metinlerarası yöntemle başvurulmuş, *Deccal* (2009) filminin analizi Nietzsche'nin Hıristiyanlık eleştirisini ve Kafka ile özdeşleşen kafkaesk biçimini metinlerarası yöntemle irdelemektedir. Böylece farklı metinlerarasındaki etkileşimin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Lars von Trier Sinemasına Bir Bakış

Danimarka sinemasının ses getiren yönetmenlerinden Lars von Trier sinema tarihinde aykırı ve provokatif tarzı ile dikkat çekmektedir (Stevenson, 2002; Simons, 2007; Haro ve Koch, 2019). Kendine has ve tartışmalı film anlayışı ile tanınan yönetmen, geleneksel film üretme kalıplarının dışına hem biçimsel hem de temasal bağlamlarda çıkmakta ve yönetmenin bu aykırı duruşu düşünsel ve biçimsel katmanlarda zorlayıcı bir sinemasal deneyimine davet etmektedir. Yönetmenin filmlerinde insanların varoluşsal krizleri toplumsal norm ve değerlerle çatışmaların bir neticesidir. Özellikle karakterlerin buhranlarının stilistik unsurların zorlayıcı biçimleri ile işlenmesi, yönetmenin filmlerini zorlayıcı bir seyirlik deneyime dönüştürmektedir. Böylece filmlerinin genellikle izleyicilerde güçlü duygusal tepkiler uyandırdığı söylenebilir. Yönetmen

filmlerinin duygusal etkisini artırmak için çeşitli görsel teknikler tercih etmektedir. Samimi ve sürükleyici bir izleme deneyimi yaratmak için doğal ışık, yakın çekimler ve hareketli kamera kullanımı sıklıkla başvurduğu sinemasal unsurlardandır. Onun eserleri zorlayıcı konuları ve biçimsel unsurları nedeniyle sıklıkla tartışmalara yol açmış ve hatta röportajlarındaki söylemleri provokatif olarak değerlendirilmiştir.

Lars von Trier'in sineması, sanatsal risk alma, duygusal yoğunluk ve insan varoluşunun karanlık yönlerini keşfetme isteğiyle karakterize edilir. Filmleri ile izleyiciyi rahatsız edici gerçeklerle yüzleşmeye ve sorgulamalara davet eden yönetmen kariyerine Avrupa üçlemesi olarak bilinen serinin ilk filmi *Forbrydelsens Element* (Suç Unsuru, Lars von Trier, 1984) adlı suç filmiyle başlamıştır. Bu üçlemenin diğer iki halkasında ise veba hakkında bir üstkurmaca alegorisi olan *Epidemic* (Salgın, Lars von Trier, 1987) ve İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'daki yaşamı inceleyen *Zentropa / Europa* (Avrupa, Lars von Trier, 1991) takip etmektedir. 1994 yılında Lars von Trier, bir hastanede geçen ve doğüstü ve korkunç olaylara odaklanan *Riget* (Krallık, Lars von Trier, 1994) adlı bir Danimarka televizyon mini dizisi yazıp yönetmiştir.

Yönetmenin sinemasını ele alma çabasında sinema tarihinde Dogma-95 manifestonun kurucu isimlerinden olması önemli gözükmektedir. 1995 yılı yalnızca yönetmenin kariyeri açısından değil, aynı zamanda sinema tarihi bakımından da oldukça önemli dönemlerden biridir. Dogma-95 hareketinin ilkelerini ortaya koyan manifesto bu kurallara uyan filmler yaratma sözü veren bir grup film yapımcısı tarafından imzalanmıştır. Danimarkalı yönetmenler Lars von Trier ve Thomas Vinterberg tarafından kaleme alınan manifesto film üretim süreci yerine hikâye anlatımına ve karaktere odaklanılması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Danimarkalı iki yönetmen tarafından başlatılan sinemada bu akım zamanla minör sinemalar için ilham kaynağı olmuş ve böylece evrensel niteliğe kavuşmuştur (Chaudhuri, 2005, s. 154). Elde taşınan kameralar, doğal ışık kullanımı ve ek dekor veya müzik kullanılmaması gibi bir dizi katı kurala bağlı kalarak daha özgün ve sadeleştirilmiş filmler üretilmesi gerektiğini bir dizi maddeyle ortaya koyan bu manifesto aşırı yapılandırılmış film üretim sürecine karşı çıkmaktadır. Dogma-95 gerçeküstü temsillerle ve toplumsal normların dışında kalan temaları ile izleyiciye rahatsız edici bir sinema deneyimi sunar. Bu bağlam alışlageldik kalıpların ve gündelik yaşamın değerleri dışında kalmayı imleyen film üretme düsturundan temellenmektedir (Krisjansen ve Papadopoullou, s. 58). Dogma-95 özellikle sinemayı özel efekt ve stüdyonun sınırları içerisinde kurtarmayı amaçlayan bir hareket olarak çıkmıştır. Dogma-95 kolektifinin stilistik özellikleri arasında hareketli kamera kullanımı, film formatının 35 mm olması ve tür filmlerin reddi gibi özellikler dikkat çeker. Film yapımcılığının aşırılıklarını ortadan kaldırmayı, daha ham ve özgün bir hikâye anlatımı biçimine dönmeyi amaçlayan manifesto ana akım sinemanın yapay dokusuna tepkidir.

Lars von Trier'in *Breaking the Waves* (*Dalgaları Aşmak*, 1996) Dogma-95'in ruhunu büyük ölçüde bünyesinde barındıran bir filmidir. Yönetmenin Dogma-95 manifestosuna sadık kalarak takip ettiği filmi ise 1998 yapımı *Idioterne* filmidir (*Geri zekâlılar*, Lars von Trier). Yönetmenin her ne kadar Dogma-95 manifestosunun kurucu ismi olsa da yer yer manifestonun ilkelerinin dışında kalması onun sinemasının belli başlı kalıplar içerisinde değerlendirilmesinin zorluğunu göstermektedir. Bu bağlam onun yalnızca Danimarkalı bir yönetmen olarak tarif edilememesinde de tezahür eder. Bir başka ifadeyle yönetmenin deneysel unsurlar ve sınırları zorlayan sinemasal anlatı biçimleri onun hem ulusal sinema kapsamı dışında film üretmesinde hem de imzası olan Dogma-95 manifestosunun dışında kalmasında gözlemlenmektedir. Onun bu aykırı duruşu "öteki" olma biçimi ile ilişkili gözükmektedir. Bu bağlam hem Danimarka sinemasının hem de bu ulusal sınırları aşan bir yönetmen olarak yaşadığı coğrafyadaki "öteki" olma hissi ile de dikkat değer gözükmektedir. Bu yüzden Lars von Trier'i ulusal sinema kalıpları içerisinde "Danimarkalı bir yönetmen" olarak tarif etme çabası onun sinemasındaki biçimsel ve düşünsel unsurları ele almada bir parametre olsa da bu yaklaşım kendi başına yeterli gözükmez. Las von Trier ulusal Danimarka sineması kalıpları dışında yer kalmayı tercih eden ve tarzını "Danimarkalı olmayan" bir yönetmen olarak ifade

edişi onun kısmen Danimarka'da Yahudi azınlığın bir üyesi olarak yetişmesinin bir neticesi olan "öteki" ve "yabancı" olma hissi ile ilişkilidir (Valsson, 2018, s. 113). Bu bağlam onun sinema tarihinde kalıpların dışına çıkan bir yönetmen olarak değerlendirilmesinde bir unsur olarak düşünülebilir. Onun sinemasındaki düşünsel ve biçimsel unsurlar sınırları aşar ve evrensel nitelik kazanır. Bir başka ifadeyle yönetmen ne Dogma-95 akımının kalıpları ne de yalnızca Danimarka sinemasının dışında kalan ayrıksı özellikleri ile ifade edilemeyecek kadar çok yönlü ve sesli bir kişilik sergiler. Onun sinemasında bir tutarlılıktan ziyade eklektik bir yapının olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bu konuda Caroline Bainbridge (2007, s. 1) Lars von Trier sinemasının çok yönlü ele almanın gerekliliğini şu şekilde ifade etmektedir:

Lars von Trier'in çalışmalarındaki sinemasal referansların ve alıntılarının bolluğu, sinemanın en büyük auteurlerinin çoğunun estetik başarılarında da gözlemlenir. Tabii ki, bu eklektik metinlerarasılığın amacı yalnızca saygı duruşu niteliğinde değildir; von Trier, sinemasal oluşumunun önemli anlarına bu şekilde işaret ederek yalnızca filme ilişkin engin bilgi ve takdirini sergilemekle kalmaz, aynı zamanda ustaca niteliklerle kendisini de aynı çizgide konumlandırır. Lars von Trier'in çalışmalarındaki etki ve referansların çeşitliliği çoğu zaman şaşırtıcıdır, ancak onun kökenlerini, kaynaklarını anlamak, onun çalışmalarını ele alan herhangi bir proje için son derece önemlidir.

Lars von Trier'in metinlerarası referansları onun sinemasının temel unsurlarından bir tanesidir. Yönetmenin metinlerarasılığı kullanması, izleyicinin beklentilerine meydan okumanın, onları altüst etmenin, düşüncüyü kıskırtmanın ve anlam katmanları yaratmanın bir yolu olarak görülebilir. Bununla birlikte, yaklaşımının hem derinliği hem de atıfta bulunulan eserlere aşına olmayan izleyicileri yabancılaştırma veya kafalarını karıştırma potansiyeli nedeniyle de sınırlı bir izleyici grubuna hitap ettiği ifade edilebilir. Lars von Trier sinemasında metinlerarası unsurları sıklıkla bir etkileşim kurma yolu olarak kullanır. Bu çerçevede anlatılar, türler veya kültürel bağlamlar hakkında çok katmanlı bir ilişki ortaya koyar. Yalnızca farklı metinler ile kurulan ilişki üzerinden değil, aynı zamanda yönetmen kariyeri boyunca çeşitli unsurları harmanlanması ve deneysel dokunuşları ile de çok sesli bir sinema anlayışı ortaya koymaktadır. *Dalgaları Aşmak* (1996) filminde belgesel benzeri bir his yaratmak için el kamerası kullanırken, *Dancer in the Dark* (Karanlıkta Dans, 2000) filminde müzikal türü ile dramayı birleştirmiştir. Oyun yazarı Bertolt Brecht'in tiyatro tekniklerinden yararlanan ve oyun yazarının eserlerine göndermeler yapan *Dogville* (2003) minimalist set tasarımı ve binaları temsil etmek için tebeşir ana hatlarının kullanılması, tiyatro sanatı ve sinema arasındaki metinlerarası göndermeler olarak görülebilir. *Melancholia* (Melankoli, Lars von Trier, 2011) Pieter Bruegel'in "Kardaki Avcılar" tablosuna gönderme yapışı ise filmin açılış sekansının görsel olarak tabloyu anımsatmasında ve filmin temaları ile sanat eseri arasındaki temaslarda gözlemlenebilir. Bu çalışmada ele alınan *Deccal* (2009) filmi düşünsel katmanlarda Nietzsche'nin "Deccal" (2017) ve "Tragedyanın Doğuşu" (2016) isimli yapıtları ve biçimsel katmanlarda ise Kafkaesk öğeler üzerinden metinlerarası analiz ile daha detaylı olarak ileriki bölümlerde ele alınacaktır.

***Deccal* (2009) Filminin Konusu- Temalar- Metaforlar ve Semboller**

Deccal (2009) filmi Lars von Trier'in "Depresyon Üçlemesi" olarak adlandırılan serisindeki ilk eserdir, *Melankoli* (2011) ve *İtiraf* (2013) filmlerinden önce gelmektedir. Benzer tema ve çekim tekniklerinin kullanıldığı bu film çocuklarının ölümünden sonra bir çiftin yaşadığı dram ve sadist ve mazoşist ilişkiyi ele almaktadır. Mekân olarak Eden isimli bir ormanın içerisinde geçmektedir. *Deccal* (2009), bir tür filmi değildir ve Trier'in Dogma 95 manifestosundaki çekim tekniklerinden yer yer beslenir. Psikolojik gerilim filmi olarak tanımlanabilecek bu filmin felsefi sorgulamalar yaptığı görülmektedir. Bu politik duruşu Trier'in kafkaesk anlatısı ile harmanlanmaktadır.

Filmin temelerini belirlemede Yuri Shcheglov ve Alexander Zholkovsky (1987) tarafından ortaya konan *poetik ifade ediş* kavramı önem kazanmaktadır. Bu kavramsallaştırmada ,

Shcheglov ve Zholkovsky (1987) temaların birer mesaj olmadığı aksine içerik ile ilişkili olduğu belirtilmiştir. Poetik ifade ediş çerçevesinde temelar gömülü yapılar olarak ele alınmakta ve bir katalizör görevi gören alt temalar ile poetik ifade ediş dinamik, etkileşimsel ve oluşumsal tema belirleme sürecini kapsamaktadır. Yuri Shcheglov (1993, s. 73-74) temanın bir mesaj olmadığını ve içerikten ayrı ele alınamayacağını ifade ederek, onun sanat eserinin inşasında bütünün bir parçası olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Eserin içerik ve biçim açısından ayrılmaz olması poetik ifade edişte önem kazanır ve bu bağlamda stilistik öğeler ile etkileşime girer. Bu bağlam çerçevesinde filmdeki temalar ve alt temalar, metaforlar ve semboller belirlenecektir.

Açılış sahnesiyle esasen Adem ve Havva'ya gönderme içermektedir. Camdan atlayıp ölen çocuk da *ilk günahı* çağrıştırmaktadır. Bunun yanı sıra ormanın isminin Eden olması da bir sembol olarak ifade edilebilir. İngilizce "cennet bahçesi" anlamına gelen Eden ormanı *cennetten kovulma* ve ilk günahı sembolize etmektedir. Yine kadının kendini çocuğunun ölümünden kendini sorumlu tutması *günahkâr kadın* anlatısını anımsatmaktadır. Kadının günahkârlığı anlatısı yüzyıllardır hem dinlerde hem de mitlerde yer almaktadır. Bunun arkasında kadının doğurgan olması, yani yaratıcı olma özelliğini taşıması yatmaktadır. Bu bakımıyla da aslında *doğası gereği*, korkutucu bir varlıktır. Doğa Ana da Eden ormanı bağlamında bir sembol olarak ifade edilebilir. Aynı zamanda film boyunca kadın ve erkeğin isimlerinden hiç bahsedilmemesi de bu karakterlerin genel kadın ve erkek olma halini sembolize ettiğini akıllara getirmektedir. Bu orman hem kendi benliklerini keşfetmelerinin bir yolu hem de birbirlerini anlamının bir aracı olarak ortaya konmaktadır. Yine metinlerarası anlatımına baktığımızda, bu ormanın bir taraftan semavi dinlerde sıkça yer alan bir şey olduğunu da görmekteyiz. Diğer yandan, orman Amerikan transdentalistlerde de (aşkınlık) hayatı anlama ve kendini keşfetmede sıkça kullanılan bir metafordur. Amerikan Transandantalizmi döneminin egemen yaklaşımlarına ve akılcılığa karşı çıkan bir akımdır. Aşkınlık halini ve spiritüelliği dinlerin doktrinleriyle değil yalnızca bireyin bağımsızca kendi içine dönmesi yoluyla idrak edilebileceğini iddia eder. Bu akım, mevcut toplumsal kurumların ve yapıların bireyin kendi içindeki iyiliği fark etmesine engel olduğunu ve bu yüzden bireyin kendini keşfinin önemini vurgulamışlardır. Bu içe dönüşte de orman çok sıklıkla kullanılan bir metafordur. Aynı zamanda filmin yönetmeni Trier'in de meditasyon ile ilgili olması yönetmenin self-refleksvite- özyansıtmacı duruşunu göstermektedir. Bu durum yönetmenin diğer filmlerinde de görülmektedir.

Bu film önsöz/giriş bölümünden sonra, dört ana bölüme ayrılmıştır. Bunlar sırasıyla; Keder, Acı, Umutsuzluk ve Üç Dilencidir. Önsöz bölümünde, film boyunca isimlerini bilmediğimiz çiftin çocuklarının ölümü yer almaktadır. Nick adındaki küçük çocukları odanın penceresine tırmanır ve düşerek ölür. Oldukça sinematografik olan bu bölümde yavaş çekim tekniği kullanılmıştır, ayrıca arkadaki klasik müzikle de şiirsel bir anlatıma yer verilmiştir.

Birinci Bölüm Keder'de, annenin hastanedeki ve evdeki acı ve keder dolu günleri yansıtılmaktadır. Çocuğunun ölümüyle bir türlü başa çıkamayan anne terapist kocasının eşinin aldığı tedaviyi yeterli bulmaması/kuşkullanması ile eşini tedavi etme rolünü üstlenir ve çiftin içsel yolculuğu böylece başlar. Eşinin doğal ortamdan korkmasını keşfetmesi ile maruz bırakma tedavisine karar vermesiyle Eden isimli ormanda inzivaya çekilirler. Burada kadın ve adam, Eden adında bir ormanda izole edilmiş kulübeye yerleşirler. Yürüyüş yolunda adam, vücudundan ölü doğmuş geyik yavrusunun sarktığı dişi bir geyikle karşılaşır.

İkinci Bölüm Acı'da (Alt başlık: Kaos Hükümdarlığı) kadın yaşadığı travma ve korkularla yüzleşmeye başlar. Fakat terapist kocasının umut bağladığı maruz bırakma tedavisi ters teper. Kadın korkularından kurtulmayı başarmaz. Bir anlamda modern tıbbın yöntemlerinin eleştirildiğini görmekteyiz. Bu bölümde adam kulübenin çatısına her gece düşen meşe palamutları ve şişmiş kenelerle kaplı bir elle uyanır. Kendi kendisini yiyen bir tilkinin adama "Kaos hüküm sürecek" der. Burada orman ve kulübe giderek tekinsiz bir hal almaktadır.

Üçüncü Bölüm Umutsuzluk'ta (Alt başlık: Kadın Katliamı), Karanlık çatı katında adam, kadının yazdığı okunmaz haldeki bir karalama defterini bulur. Kadının bu tez çalışmasının taslağında cadı avı ve kadının doğasındaki kötülük ile ilgili yazıları okuyan adam dehşete düşer. Bu bölümde ayrıca eşinin oğullarının ayakkabılarını bilerek yanlış giydirdiğini ve bu durumun da çocuklarında yürüyüş bozukluğuna sebep olduğunu anlar. Bu bölümde şiddet içeren sahneler doruğa çıkar. Kadın adama saldırır, onu terk etmeyi planlamakla suçlar, onu bağlar ve sonra testislerine büyük bir tahta bloğu ile vurur.

Dördüncü Bölüm Üç Dilenci, filmin düğümünün nihayet çözüldüğü son bölümdür. Pişman olan kadın adamın yanına döner, ona onu henüz öldürmek istemediğini söyler ve üç dilenci geldiğinde birisinin öleceğini söyler. "Üç dilenci geldiğinde biri ölecek" cümlesi Hıristiyanlığın ünlü inancı; Kıyamet gününde İsa'nın yeniden dünyaya kurtarıcı gibi geleceğini sembolize eder. Böylece karşımıza cehennem metaforunun çıktığı ifade edilebilir.

Bölümlerin hem semboller hem de metaforlar açısından anlatım biçimini incelediğimizde karşımıza: birinci bölüm – ıstırap, ikinci bölüm – acı, üçüncü bölüm – ümitsizlik çıkar. Bu üç duygu filmde üç hayvanla temsil edilmiş: ıstırap – ceylan, acı – tilki, ümitsizlik – karga. Bu metafor daha filmin başında, çocuğun yataktan inip pencereye gittiği yerde masaya çarpması ve masadaki üç bibloyu devirmesi ile göze çarpmaktadır. Biblolar avuçlarını açıp dilenen üç dilencidir, bibloların üstünde: ıstırap, acı, ümitsizlik yazmaktadır. Filmin ilk bölümü ıstırap'ın sonunda, doğum yapan bir ceylan, ikinci bölümün, acı'nın sonunda karnını deşen tilki ve üçüncü bölüm ümitsizliğin sonunda da adamın bir türlü susturmayı başaramadığı kargayı görüyoruz. Bu üç bölümdeki semboller ve metaforlar seyirciye teslisi –baba, oğul ve kutsal ruhu– çağrıştırmaktadır.

Bu çerçevede sembollere yakından baktığımızda; doğum yapan ceylan esasen hiç ıstırap çekmez. Oldukça rahatlıkla bir doğum gerçekleştirir. Tanrının yaratmasını sembolize etmektedir. Tilki ise oğul yani İsa'yı sembolize ederken, diğer yandan genel insanlık haline gönderme yapmaktadır. Anlatılarda sıkça kurnaz olarak gösterilen tilki insanların *tabiatına* bir gönderme iken diğer yandan da "kaos hüküm sürecek" cümlesi ve acı bölümünde temsil edilmesi İsa'nın acılarını anımsatmaktadır. Kutsal ruh ise uzun yıllar yaşayan karga ile sembolize edilmiştir.

Filmdeki temalar, semboller ve metaforlara baktığımızda film boyunca kadın karakterin *rasyonelleştirildiği* ve eleştirildiğini görmekteyiz. Aslında bu adeta bir çabadır ve annelik rolünü *ihmal* eden kadının travmatik ve buhranlı ruh halinden çıkarılmasıdır. Bu bir anlamda kadına sunulan bir kurtuluş değil, kadını cezalandırma misyonudur. Filmin sonunda izleyiciye kadının ölümü gösterilmektedir. Kadın eşi tarafından boğulur ve ardından yakılır. Filmin anlatısındaki öykü akışına yine baktığımızda bunun bir var olma biçiminden ziyade erime/ yok olma hali ile ilişkili olduğunu görmekteyiz. Alt üst olan kimlikler ve roller dikkat çeker.

Nietzsche'nin Hıristiyan Ahlakına Karşı Duruşu ve Deccal (2009) Filmi

Lars von Trier'in Deccal (2009) filmi, Nietzsche'nin felsefi eseri Deccal (2017) ile düşünsel bağlantılara sahiptir. Lars von Trier'in filminin, Nietzsche'nin metninin doğrudan bir uyarlaması olmadığını ve bundan ziyade metinlerarası bağlantılarla Nietzsche'nin sorgulamalarına referans verdiğini ilk aşamada kaba bir tesadüften daha fazlası olan eser isimlerinin aynı olması ile tezahür etmektedir. Bunch (2010, s. 156) bu iki eserin metinlerarası ilişkisinin bağlantısını Lars von Trier'in Alman düşünür Nietzsche'yi gençlik yıllarından beri okumasında arar. Zira Badley (2011, s. 147) bu eserin Lars von Trier'in çocukluk yıllarından beri baş ucu kitabı olduğunu ifade ettiğini aktarmaktadır. Marmysz (2022, s. 275) bu otobiyografik bağlantıların iki eserin metinlerarası analizinde dikkat çekici olduğunu ifade eder ve nihilistik şiddet kavramı üzerinden iki esere bir bakış sunar. Mark Steven (2017, s. 110) ise Lars von Trier'in filmi ile aynı ismi taşıyan Nietzsche'nin eserinin kesişim noktasını metaforik düzlemde

arar ve filmin aklıda kalan “Kaos hüküm sürecek” repliği üzerinden şu ifadeyle tartışır: “*Lars von Trier’in n Deccal’i (2009), Nietzsche’nin başlığını aldığı metni gibi, doğanın evcilleştirilmemiş gücüne hakkında bir ilahidir. Bu, filmin en iyi bilinen repliği, kendini yaralayan Ouroboros’un (kuyruğunu yiyen yılan) ebedi dönüşünün tüyler ürpertici vücut bulmuş hali olan ‘Kaos’un hüküm sürdüğü’ gerçeğinin ilanıdır*”.

Her iki eser de geleneksel ahlak normlarına meydan okurken, Nietzsche (2017) sorgulamasında geleneksel ahlakın üstesinden gelme ve daha bireyci bir bakış açısını benimseme ihtiyacını tartışır, film özelinde baktığımızda karakterleri toplumsal normlara ve geleneksel ahlaki kurallara meydan okuyan davranışları sergilediği görülmektedir. Hem Nietzsche’nin hem de von Trier’in aynı isimli eserleri insan doğasının eleştirel bir incelemesini ele almaktayken, Nietzsche geleneksel Hıristiyan değerlerine ve ahlakına meydan okur, von Trier’in filmi ise dolaylı olarak Hıristiyan öğretilerine insan doğasının davranışının daha karanlık ve daha ilkel yönleri bakımından bir yapı kurgulamaktadır. Nietzsche’nin (2017) kişinin ilkel içgüdülerini benimsemesi ve toplumsal kısıtlamaları reddetmesi fikrini eserinde ele alışının filmde metinlerarası bağlamı vahşi doğa insan doğasının evcilleştirilmemiş ve kontrol edilemeyen yönlerinin bir metaforu olarak yer bulmaktadır. Benzer şekilde filmdeki karakterler de bir yıkım ve dönüşüm sürecinden geçmektedir. Nietzsche’nin aynı isimli eseri (2017) ve von Trier’in filmi arasındaki bu metinlerarası temas noktası acı, ıstırap ve insanın dayanma kapasitesi üzerinden şekillenmektedir. Bu çerçevede Nietzsche (2017) sonsuz acı kavramını sorgularken, von Trier’in filmi psikolojik ve fiziksel acıyı ele almaktadır. Bu çerçevede her iki eser de insan doğası, ahlak, din ve insan davranışının karanlık noktalarını derinlerine inmektedir. Nietzsche’nin eserinde (2017) yeni değerlerin ortaya çıkması için eski değerlerin yıkılmasının gerekliliği tartışılırken benzer şekilde filmdeki karakterler de bir yıkım ve dönüşüm sürecinden geçmektedir. Nietzsche, medeniyetin kısıtlamalarını reddederek doğayla uyum içinde olmanın daha ilkel bir durumuna geri dönme fikrini tartışmaktadır. Bu bağlam von Trier’in filminde de yankılanır; gözlerden uzak bir orman ortamı, karakterlerin kendi iç benlikleri ve doğanın ilkel yönleriyle yüzleşmeleri için metaforik bir alan haline dönüşmektedir. Hem felsefi çalışma hem de film, yenilenmenin veya dönüşümün gerekli bir öncüsü olarak yıkım filmin merkezindeki noktalardandır. Bu çerçevede von Trier’in filminin karakterler için bir yıkım ve beraberinde gelen katarsis yolculuğu sunduğu göze çarpmaktadır.

Nietzsche’nin Hıristiyan ahlakına yönelik eleştirisi genel çerçevesi ile iki kanaldan gerçekleşmektedir; bunlardan birisi Hıristiyanlığın insanlık açısından yozlaştırıcı niteliğini ortaya koymaktır. Diğeri ise Hıristiyan ahlakının genel olarak çelişkilerle dolu olduğunu saptamaktır. Burada düşünür, Hıristiyan öğretisinin insan doğasıyla uyumsuz/yıt düşen yapısını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Hıristiyan ahlakının yaşamın tüm dünyevi hazlarından sıyrılmayı, onlara sırt dönmeyi koşut koyması Nietzsche tarafından oldukça sertçe eleştirilen bir öğretilerdir. Bu öğretilerde insanın Tanrıya yaklaşmasının koşulu hayatın sunduğu geçici hazlardan uzak durulmasıdır. Hıristiyan ahlakında insan ne derece maddeden uzak kalırsa, ilahi olana yaklaşması o derece mümkün olacağı öngörülmektedir. Fakat Nietzsche, hazzı engelleyen her şeyin insanı küçülteceğini iddia eder (Nietzsche, 2017). Bu yaklaşımıyla düşünür genel olarak ahlakın insanın varoluşuna ket vurduğunu iddia eder. Ona göre içgüdülerin bastırılması bir felakettir (Nietzsche, 2017) ve bu çerçevede Hıristiyan ahlaki bir güçsüzleştirme ve bir yozlaştırma doktrinidir. Esasen, Nietzsche yalnızca Hıristiyan ahlakına yönelik değil genel olarak ahlakın içgüdüleri engelleyen bir şey olduğundan bahseder (Nietzsche, 2010, s. 30). Bu durumu ise şöyle ifade etmektedir:

Bir ilkeyi kısaca anlatıyorum. Ahlaktaki her doğalcılık, yani her sağlıklı ahlak bir yaşam a içgüdüünün egemenliğindedir — yaşamın herhangi bir buyruğu belirli bir “yapmalı” ve “ yapmamalı” yasasıyla yerine getirilir, böylelikle yaşamın yolunun önündeki herhangi bir engel ve düşmanlık bertaraf edilir. Doğa karşıtı ahlak, yani şimdiye dek öğretilmiş, saygı duyulmuş ve vaaz edilmiş olan hemen her ahlak, tam tersine, tam da yaşamın içgüdülerine karşı yönelir —

bu içgüdülerin kâh gizliden gizliye, kâh yüksek sesle ve küstahça yargılanışdır.

Nietzsche'nin yaşama egemen kurallar dediği şey doğa yasalarıdır. Bu noktada ahlak bu yasaların çiğnenmesi anlamına gelmektedir. Doğadaki güçlü olan ayakta kalır yasası ahlak öğretilerinde çiğnenir ve güçsüzün korunmasını savunur. Mazlum/güçsüzü koruma ona merhamet etme düsturu hayatı ve insanı yozlaştırmaktadır (Nietzsche, 2017). Filmde Hristiyan ahlakının eleştirildiği görülmektedir. Şöyle ki film hazlardan uzak duran sürekli olarak kendisini suçlayan kadın "köle" ve onu eğitmeye çalışan bir anlamda rasyonelleştirme çabası güden "Efendi" erkek ekseninde şekillenmektedir. Hazları, yaşamı ve doğayı yani güç istencini temsil eden kadın karakter iken, bu istenci güdükleştiren ve ehlileştirilen erkek karakterdir. Bu iki zıtlık doğa-akıl karşıtlığını hatırlatır. Diğer yandan Hristiyan ahlakında insanın dünyevi olandan uzak kaldığı ölçüde ilahi olana yaklaşacağı doktrini de filme bir eleştiri unsuru olarak yansımıştır. Nietzsche'nin hazzı engelleyen her şeyin insanı küçülteceği öngörüsü (2017) ahlakın insanın varoluşuna ket vurduğuna bir göndermedir. Filmdeki kadının sürekli hazlarından sıyrılmaya çalışması ve suçlu gördüğü benliğini cezalandırma çabası onun varoluşuna bir engeldir. Filmde kadın bir yandan doğayı temsil ederek, bir yandan da kendi güç istencine karşı gelerek varoluşuna ters düşmektedir. Bu anlamda ona *akıl hocalığı* yapan terapist eş ise erkek egemen modern toplumun yanı sıra, genel anlamıyla Nietzsche'nin metinlerindeki Hristiyan ahlakını temsil etmektedir.

Nietzsche'nin felsefesini oluşturan bir diğer önemli nokta ise "Tragedyanın Doğuşu" (2016) isimli eserinde tartıştığı Apollon ve Dionysos üzerinden şekillenmektedir. Nietzsche'in iki Yunan tanrısı üzerinden yapmış olduğu bu kavramsallaştırmalar karşıtlık taşır. Yunan Mitolojisi'ne göre Zeus'un birbirinden zıt karaktere sahip olan iki oğlu: Apollon ve Dionysos'tur. Yunan mitolojisine göre, Zeus'un birbiri ile uyumsuz karakterli iki oğlu Apollon ve Dionysos, iki önemli Yunan tanrısıdır. Bunlardan Apollon, uyum ve düzen tanrısıdır. Dionysos ise kaotik ve yıkıcı gücün ifadesidir. Apollon, müziğin, sanatın, güneşin tanrısı olup uyum, düzen ve akılcılığı temsil etmektedir. Dionysos ise şarap tanrısı olarak bilinmektedir. Nietzsche de bu iki tanrı üzerinden sanat üzerine düşüncelerini aktarmaktadır. Nietzsche'ye göre Apollon'cu sanat anlayışına göre, sınırlar belirlidir ve form ön plandadır. Akılcılık, bilinç, görüntü ve kavramlar net bir şekilde belirgin; Dionysos'cu anlayışta zamansızlık, sınırların belirgin olmayışı, görüntünün eksikliği ve sarhoşluk hali öne çıkmaktadır (Thomsen, 2009, s.2). İki zıt karaktere sahip oğullar üzerinden Nietzsche'nin yapmış olduğu bu kavramsallaştırma bir noktada Nietzsche'nin sanat felsefesinin de temelini oluşturmaktadır.

Apollon'un akılcılığının karşısında Dionysos'un esriklik ve sınırlardan arınmış hali öne çıkmaktadır. İlâveten güneş ve ışık tanrısı olarak da kabul edilen Apollon, düzeni, orantılı olma durumunu ve ölçüyü temsil etmektedir. Aynı zamanda Apolloncu anlayış, dünyada acı çeken ve kısırlanmış hisseden bireylere güven ve huzuru sağlayan, güzellik yanılması sunan bir deneyim olarak kabul edilmektedir (Cevizci, 1999, s.65-66). Dionysoscu anlayış ise bu durumun tersi olarak kabul edilmektedir ki, Nietzsche, Hristiyan ahlakına karşı Dionysoscu anlayışı benimsemektedir. Nietzsche'ye göre esas yaratma edimi Dionysoscu anlayışta bulunmaktadır. Apolloncu anlayış, doğaya öykünmeden başka bir şey değildir dolayısıyla taklide dayanmaktadır. Dionysoscu yaklaşımda ise, formların ve sınırların aşılması, var olan durumun ötesine geçme durumu söz konusudur ki bu durum bir nevi aşkınlık durumu olarak yorumlanabilmektedir. Nietzsche bu noktada düşüncenin ve sanatın kökü olarak doğaya işaret etmektedir (2003, s.10). Doğa, bireyleri çevreleyerek onları hem besler hem de yol gösterir.

Özetle ifade edildiğinde Apollon, bilinci temsil etmektedir. Dionysos ise coşkunluk haline denk düşmektedir. Nietzsche de bu noktada coşkunluk hali olan Dionysos yaklaşımını olumlamaktadır. *Deccal* (2009) filmi genelinde bakıldığında ise iki karakterin karşıtlığı, Apollon ve Dionysos karşıtlığı olarak yorumlanabilmektedir (Buch-Hansen 2011, s.142-144). Bir yanda aklın, düzenin ve bilinci temsil eden Apolloncu yaklaşım üzerinden temellendirilmiş baba

karakteri, diğeryanda ise Dionysos esrikliğı ve coşkunluğuyla bütünleşen anne figürü karşımıza çıkmaktadır. Nietzsche'nin "Tragedyanın Doğuşu" (2016) eserinde Dionysos'u Hristiyan ahlakına karşı bir konuma yerleştirdiğini bu yüzden de ona deccal (antichrist) ismini verdiğini görmekteyiz. Hristiyan ve deccal karşıtlığının yanı sıra Nietzsche'nin bu yorumu kadın-erkek karşılığı olarak da okunmaktadır. Dionysosçu yaklaşım / motif düşünürün eserlerinde kadınlığı da temsil etmektedir (Thomsen, 2009, s. 2). Nietzsche Deccal'ı evcilleştirilmemiş / vahşi doğada olan ile bağdaştırır ve bu bağlamı Apolloncu ve karşısında onun karanlık yüzünü temsil eden Dionysos üzerinden kurgular. Thomsen (2009) Nietzsche'nin bahsettiği bu iki karşıt gücün bağlamını kadın-erkek ilişkisi üzerinden ele alır ve filmin afişinde "Antichrist"ın başlığının kadın figürü "♀" ile yazılmasında bu bağlamın izlerini şu şekilde tartışır:

Nietzsche deccalı Apolloncu düzenin karşısındaki Dionysoscu güç üzerinden ele alır. Bu iki konum Lars von Trier'in aynı başlığı taşıyan filmi üzerinden değerlendirildiğinde filmin başlığında "T" harfinin kadın sembolü ile yazılması son derece anlamlıdır (zira bu sembol Danimarka'da 1970'li yıllarda feminizm ile eş anlamlı kullanılmıştır).

Doğanın dönüştürme potansiyeli kadının figürü ve erkek figürü arasındaki çatışma filmin afişindeki temaslardan birisidir. Bu ikili karşı konum film genelinde birçok noktada gözlemlenmektedir. Doğayı tanıma, keşfetme ve bilme ile özdeşleştirilen Dionysoscu yaklaşım, içerisinde coşkunluğu ve esriklik halini de barındırmaktadır ve filmdeki anne figüründe tezahür etmektedir. *Deccal (2009) filmi genelinde baba figürünün, düzeni ve dengeli olma durumunu korumak istediği açıkça gözlemlenmektedir. Bunun karşısında yer alan anne ise daha coşkulu, sınırsız ve esrik bir yapıdadır. Bu karşıtlık Deccal (2009) filmi genelinde açık bir şekilde gözlemlenmektedir. Bu çerçevede Nietzsche "Biz ahlaka inandığımızda insan varlığını mahkûm ederiz" (2002, s. 24) derken ahlak ve insanın doğasına dair çok şeyi özetle ifade etmektedir. Düşünüreye göre ahlak insanın varoluşsal sancılarının temelidir. Bu bir anlamda düzene sokma ile ilişkilidir. Filmdeki ahlak erkek tarafından temsil edilirken, kadın ise doğa, kaos ve güç istenci ile ilişkili olarak yansıtılmaktadır.*

Kafkaesk Bir Biçim olarak Deccal (2009)

Filmin metinlerarası analizinde yalnızca kadın-erkek, doğa-akıl karşıtlıkları karşımıza çıkmaz. Bu metinlerarası hal kafkaesk bir biçimi de içerir. Pek çok edebi eserin yararlandığı ve Kafka'nın yazış şekli ile özdeşleşmiş kafkaesk biçimde korku, kaçma/kaçamama hali, absürd olaylar silsilesi ve umutsuz bir atmosferi hakimdir. Özellikle bir otorite tarafından hapis olma ve bu otoritenin acımasız yargılamasına bir türlü karşı çıkmama bu eserlerde sıkça işlenir. Diğeryandan bu eserlerde toplumsal normlara ve değerlere karşı sorgulamalar da oldukça önemli bir yerdedir.

Kundera'ya göre Kafka'nın eserlerindeki atmosfer Platoncu idea özellikleri ile ortalık paylaşır (2010, s. 101-102); şöyle ki nasıl ki Platon'un mağara alegorisinde gerçekliğin yansımaları var ise, Kafka'nın kurgusal evreninde de yaşanan durumlar birer alegori veya yansıma biçimindedir. Bu yönüyle Kafka ve kafkaesk eserler fantastik ya da gerçeküstü olarak nitelendirilmeden ziyade, dünyayı görmediğimiz biçimde anlatır (Koncavar, 2010, s. 44). Fakat kafkaesk eserlerin bu özelliği, onu gerçekçi roman tarzındaki yapıtlara yaklaştırmaz. Gerçekçi romanın dikkatle kaçındığı anlatım unsurlarını öne çıkaran Kafka "bilme"nin hiç de gerçekçi roman türünün formüle ettiği gibi kolay ulaşılabilecek bir durum olmadığını yapıtlarında ortaya koyar (Antakyalıoğlu, 2013, s. 58). Oldukça hassas bir çizgidedir ve ne gerçek üstücü bir anlatıma ne de gerçekçi romana yaklaşır, zaten kafkaeskin biricikliği de bu noktada yatar. Kafka'yı önemli yapan şeylerden birisi bu metinlerindeki hem gerçekliği olduğu gibi aktaramaması ve aynı zamanda konu olarak gerçek dünyadan olaylardan esinlenmesidir. Bu özelliği ile Kafkaesk üsluptaki eserler gerçek dünyadaki imgeler ve absürt olayların harmanlanmasıdır (Antakyalıoğlu, 2013, s. 58). Kafkaesk eserler ilk bakışta mevcut adaletsiz

toplumsal düzene bir başkaldırı, sanayi toplumu ve beraberindeki yabancılaşma meselesine karşı bir üslup olarak değerlendirilmeye açık metinlerdir, fakat daha yakından incelendiğinde bu eserlerde/üslupta kapitalist düzenin temel taşları para, güç, mülk ve sınıf mücadelesi gibi somut şeylerin olmadığı görülmektedir (Kundera, 2014, s. 105).

Filmin kafkaesk biçimini analiz ederken, iki kanaldan yararlanmak anlamlı gözükmemektedir; mekân olarak hapis olma hali ve otoriteye meydan okuma. Bu iki temel nokta aynı zamanda birbiri içine geçmiş bir sarmal olarak da dikkat çeker. Bu yüzden bu iki ayak birbirinden farklı değil; ilişki içerisindedir. Öncelikle mekân olarak filmin geçtiği ormandan bir türlü çıkamama durumu söz konusudur. Giderek içerisinden çıkmanın imkânsız olduğu bu orman tekinsiz bir yere dönüşür. Burada tekinsizlikten bahsederken, Freud'un (1919) *unheimlich* (uncanny) yani Türkçedeki tekinsiz olan kavramsallaştırmasına değinmek gerekmektedir. Zira film böylesi bir analize oldukça açıktır. Almanca *unheimlich* kelimesi tanıdık, bilinen ve eve ait anlamına gelir (Freud, 1919, s. 219). *Unheimlich* yani tekinsiz, bir zamanlar bilinen veya aşına olunanın anlamının yitirilmesidir. Bu bir yabancılaşma halidir. Buradaki ev vurgusu oldukça önem arz eder. Evin içindekinin dönüşmesi yani bir yabancıya evrilmesi ürkütücü bir ortamı oluşturur. Tekinsiz olan bu hal insanın karanlık yönünü imler. Bu insanın diğer yarısının/ ikizinin beklenmedik bir anda ortaya çıkışıdır. Bu ortaya çıkışa tedirginlik duygusu eşlik eder (Freud, 1919). Bu çerçevede Freud (1919) edebi eserlerden örnekler sunar ve insanın bu karanlık yönünü yaratıcılıkla ilişkilendirir. Buradaki yaratıcılık vurgusu da oldukça önemli, Nietzsche'nin "Tragedyanın Doğuşu" (2016) adlı eserinde Dionysos'un yaratıcı olan, kaos ve coşku ile ilişkilendirilerek sanata dair sorgulamaların yapıldığını görmekteyiz. Dionysos'un bu özellikleri filmdeki anne figüründe de gözlemlenmektedir. Hatırlanacağı üzere Dionysosçu yaklaşımın/motifin düşünürün eserlerinde kadınlığı da temsil ettiğinden bahsedilmişti (Thomsen, 2009, s. 2). Freud'a döndüğümüzde tekinsiz olan yabancılaşmaya, ürkütücü olana ve bir zamanlar tanıdığımız ama artık farklı bir yarımıza denk gelmektedir. Aynı zamanda Freud bu ilişkiyi edebiyat açısından yaratıcılık ile ilişkilendirmiştir. Filmdeki anne, bir bebek dünya getirmesi bakımından yaratıcı özelliğe sahiptir. Diğer yandan, bir deccala dönüşmesi, her şeyi yıkması ve kendisine bile yabancılaşması ile tekinsiz bir ruh haline bürünür ve kaosa benzer. Diğer yandan Freud (1919) *unheimlich*'i eve ait olmayan, bir zamanlar bildiğimiz ama artık bizi ürküten ikiz olarak tarif eder. Buradaki ev vurgusu da oldukça dikkate değerdir. Çünkü Eden isimli ormandaki ev artık tekinsiz bir yere dönüşür. Kadın karakter gibi ev de karanlık bir ruh halini/atmosferi işaret eder. Aynı zamanda ormanın isminin Eden olması da burada önem kazanır. Ormanın ismi İngilizce cennet anlamına gelir. Orman bir anlamda/sembolik olarak insanlığın evidir. Bu *cennet* bir cehenneme dönüşür ve bu cehennemi de yaratan kadın ve erkektir. Buradaki kadın ve erkeğin semavi dinlerdeki erkek ve kadının günahkârlığına işaret ettiği iddia edilebilir. Cinsel birliktelikleri ve çocuklarının ölümü seyirciye cennetten kovulan Âdem ve Havva'yı anımsatır. Filmdeki kadın ve erkek giderek hapis oldukları orman/cennet/yaşam döngüsünden kurtulamazlar. Adeta bataklığa dönen orman, mekân olarak kafkaesk bir tarza bürünür.

Sonuç

Deccal (2009) filminin düşünsel alt yapısında Nietzsche'nin Hristiyanlığa karşı en derin eleştirilerinin yer aldığı *Deccal* isimli kitap oluştururken, biçimsel özellikler açısından filmin bir diğer referans kaynağı ise Praglı yazar Franz Kafka'nın yazı biçimine atfedilen kafkaesk öğelerdir. Filmin düşünsel alt yapısı ve biçimsel özelliklerinden hareketle metinlerarası yöntemin benimsediği bu çalışmada kadın-erkek ilişkisi ekseninde analiz gerçekleştirilmiştir. Nietzsche'nin güç istenci kavramından yola çıkarak, yaşama/var olma biçimine dair sorgulamalar filmdeki *Efendi-köle* denkleminde ele alınmıştır. İnsanın kurtuluşunun güçlü olmaktansa, zayıf olma hali üzerinden temellendiği varsayımı ve Nietzsche'nin insanın güç isteminin bu ahlaki doktrinde hadım edildiğine dair vurgusu filmin metinlerarası analizinin düşünsel alt yapısında ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda Nietzsche'nin *Efendi-köle* ve güç istenci kavramları Trier'in *Deccal* (2009) filminde Hristiyan ahlakındaki *egoist erkek* ve

günahkâr kadın karşıtlığı, Efendi-köle ikilemi açısından anlamlıdır. Bir başka ifadeyle Hıristiyan ahlakının doktrinlerinden olan insanın tüm hazlarından sıyrılmasını çığneyen kadın ve onu rehabilte etmeye çalışan kocası Nietzsche'nin Efendi-köle ve güç istenci kavramları açısından son derece anlamlıdır. Böylece Nietzsche'nin Hıristiyan ahlakına karşı meydan okuyuşu, Trier'in *Deccal* (2009) filminde tezahür etmektedir.

Deccal (2009) filminin metinlerarası analizinde biçimsel özellikler açısından referans alınan bir diğer nokta kafkaesk öğelerdir. Kafkaesk yazı biçiminde baskın öğeler olarak karşımıza çıkan korku, cezalandırma, umutsuzluk ve iletişimsizlik bu filmin biçimsel öğeleri açısından dikkat çekicidir. Filmin temel mekânı ormandan bir türlü çıkamayış ile beraber kafkaesk öğeler filmin biçiminde hakimiyet kurar. Bu durum güvenli ve güvensiz alan arasındaki çatışmayı beslemekte ve filmin kâbus vari bir atmosfere dönüşmesine neden olmaktadır. Bu çerçevede kafkaesk öğeler ele alınırken, Freud'un *unheimlich* kavramına atıfta bulunarak metinlerarası analizin çerçevesi genişlemektedir. Bir zamanlar aşına olanın yitirilerek bir kâbusa dönme halini imleyen bu kavramın derinlerinde evle ilgili olandan kopuş ve yabancılaşma yatmaktadır. Evin içindekinin dönüşmesi yani bir yabancıya evrilmesi ile başlayan bu süreçte filmdeki karakterlerin birer yabancıya dönüşerek yaşadıkları huzurlu ortamı güvensiz bir mekân olarak deneyimlemeleri dikkat çekmektedir. Freud'un bu durumu yaratıcılık nosyonu ile ilişkilendirmesi Nietzsche'nin "Tragedyanın Doğuşu" adlı eserinde Dionysos'un yaratıcı olan, kaos ve coşku ile ele alması filmdeki metinlerarası geçişlerdeki bir diğer önemli nokta olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda kadın-erkek ilişkisi ekseninde filmdeki annenin bir bebek dünya getirmesi bakımından yaratıcı özelliğe sahip olması ve kafkaesk bir ortamda etrafındaki her şeyi yok eden bir karaktere dönüşmesi Freud'un *unheimlich* kavramsallaştırması çerçevesinde önemli bulunmuştur. Filmin isminin de işaret ettiği *deccal* kadın-erkek ilişkisinde kadının bir köleden bir *deccal* doğru tekinsiz yolculuğunu merkeze almaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Abrahamsen, S., Bober, P., Jensen, P.A.&Windeløv, V. (1994-1997). *Riget* [Tv Series]. DR Productions.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler* (1. Baskı). Öteki Yayınevi.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş* (1. Baskı) Metis.
- Badley, L. (2011). *Contemporary Film Directors: Lars von Trier*. University of Illinois Press
- Bainbridge, C. (2007). *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*. Wallflower Press.
- Buch-Hansen, G. (2011). Lars von Trier's *deccal*, the bible and docetic masculinity. *Relegere: Studies in Religion and Reception*. 1, 115-144.
- Bunch, M. (2010). Behind Idealism: The Discrepancy between Philosophy and Reality in The Cinema of Lars von Trier. *Scandinavian-Canadian Studies*, 19, 144-163.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü* (1. Baskı). Paradigma.
- Chaudhuri, S. (2005). "Dogma Brothers: Lars von Trier and Thomas Vinterberg. In N. Rombes (Ed.), *New Punk Cinema* (pp. 153-167). Edinburgh University Press.
- Freud, S. (1919). The 'Uncanny'. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works, 217-256.
- Haro, J. A.& Koch, W. H. (2019). *The Films of Lars von Trier and Philosophy: Provocations and Engagements*. Springer.

Koncavar, A. (2010). İletişim açısından modernist bir yazar Franz Kafka ve imgelem dünyası. *Jenerik*, 17, 44-60.

Krisjansen, I. & Papadopoulos, C. (2015). Nietzsche's Ausgang: Dissolution and Identity in the Cinema of Lars von Trier. *Studies in European Cinema*, 12(1), 46-59.

Kristeva, J. (1980). *Word, Dialogue and Novel. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (T., Gora, Trans.). Columbia University Press.

Kundera, M. (1989). *Roman Sanatı* (1. Baskı). (İ., Yerguz, Çev.). Afa Yayınları, (Orijinal eserin basım tarihi 1987, 1. Baskı).

Marmysz, J. (2022). "Supposing Truth is a Woman?": Nihilism and Violence in Nietzsche's The Antichrist and Von Trier's Antichrist. In L. Aguiar de Sousa & P. Stellino (Ed.), *Violence and Nihilism* (pp. 275-296). De Gruyter.

Nietzsche, F (2003). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (1. Baskı). (İ.Z., Eyüboğlu). Say Yayınları (Orijinal eserin basım tarihi 1872, 1. Baskı).

Nietzsche, F. (1997). İyinin ve Kötünün Ötesinde (3. Baskı). (A. İmam, Çev.). Gündoğan Yayınları (Orijinal eserin basım tarihi 1886, 1. Baskı).

Nietzsche, F. (2002). Güç İstenci (1. Baskı). (Çev. S. Umran, Çev.). Birey Yayıncılık (Orijinal eserin basım tarihi 1901, 1. Baskı).

Nietzsche, F. (2010). *Putların Alacakaranlığı* (1. Baskı). (M., Tüzel, Çev.). İş bankası Kültür Yayınları (Orijinal eserin basım tarihi 1889, 1. Baskı).

Nietzsche, F. (2015). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne* (11. Baskı). (A. İmam, Çev.). Gündoğan Yayınları (Orijinal eserin basım tarihi 1887, 1. Baskı).

Nietzsche, F. (2016). *Tragedyanın Doğuşu* (1. Baskı). (M., Tüzel, Çev.). İşbankası Kültür Yayınları (Orijinal eserin basım tarihi 1872, 1. Baskı).

Nietzsche, F. (2017). Deccal (1. Baskı). (A. Yarbaş, Çev.). İlya İzmir Yayınevi (Orijinal eserin basım tarihi 1895, 1. Baskı).

Raj, P.P.E. (2015). Text/texts: interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality. *Journal of Humanities and Social Sciences*, 3, 77-80.

Shcheglov, Y., Zholkovsky, A. (1987). *Poetics of Expressiveness: A Theory and Application* (1. Baskı). John Benjamins Publishing Company.

Simons, J. (2007). *Playing the Waves Lars von Trier's Game Cinema*. Amsterdam University Press.

Thomsen, B.M.S. (2009). Antichrist- Chaos reigns: The event of violence and the haptic image in Lars von Trier's film, *Journal of Aesthetics Culture*, 1(1), 36-68.

Trier, von, L. (Producer, Writer) & Niels Vørsel (Writer), & Trier, von, L. (Director). (1991). *Zentropa / Europa*. [Film]. UGC Films.

Trier, von, L. (Producer, Writer), & Trier, von, L. (Director). (1996). *Breaking the Waves*. [Film]. October Films.

Trier, von, L. (Producer, Writer), & Trier, von, L. (Director). (1984). *Forbrydelsens Element*. [Film]. Per Holst Filmproduktion & Danish Film Institute.

Trier, von, L. (Producer, Writer), & Trier, von, L. (Director). (2009). *Antichrist*. [Film]. Zentropa Entertainments.

Trier, von, L. (Writer), & Trier, von, L. & Windeløv, V. (Producer), Trier, von, L. (Director). *Idioterne*. [Film]. Zentropa Entertainments.

Trier, von, L. (Writer), Windeløv, V. & P.A.&Windeløv (Producer), Trier, von, L. (Director). (200). *Dancer in the Dark* [Film]. Zentropa Entertainments, Slot Machine, Zentropa Entertainment France, France 3 Cinéma, Pain Unlimited GmbH Filmproduktion, arte France Cinéma, Trust Film Svenska.

Trier, von, L. (Writer), Windeløv, V. (Producer), Trier, von, L. (Director). (2003). *Dogville*. [Film]. Zentropa Entertainments, Canal Plus Image International, Alan Young Pictures.

Valsson, P. (2018). Judaism and Danish Directors: The Case of Lars von Trier vs. Susanne Bier. In M. Molloy, M. Nielsen, & M. Shriver-Rice (Eds.), *ReFocus: The Films of Susanne Bier* (pp. 113-133). Edinburgh University Press.