



T.C

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı

LARS VON TRIER'İN DEPRESYON ÜÇLEMESİNİN
FEMİNİST ÇÖZÜMLEMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kübra Genç

145120104

Yardımcı Doçent Doktor Güven ÖZDOYRAN

İstanbul, 2018



T.C

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı

**LARS VON TRIER'İN DEPRESYON ÜÇLEMESİNİN
FEMİNİST ÇÖZÜMLEMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

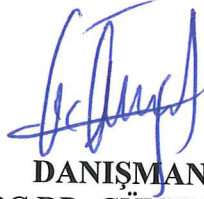
Kübra GENÇ

T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

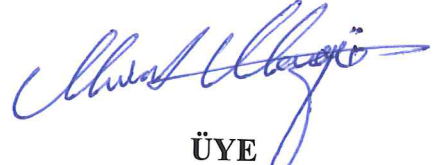
01/02/2018

Enstitümüz **Medya ve Kültürel Çalışmalar** Yüksek Lisans Programı öğrencilerinden **145120104** numaralı **Kübra GENÇ** "İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**LARS VON TRIER'İN DEPRESYON ÜÇLEMESİNİN FEMİNİST ÇÖZÜMLEMESİ**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun **22.01.2018** tarih ve **2018/03** sayılı toplantısında seçilen ve Sefaköy Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin 39. maddesi gereğince (**50**) dakika süre ile savunmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında **oyçokluğu/oybirliği** ile **Kabul/Red veya Düzeltme** kararı verilmiştir.

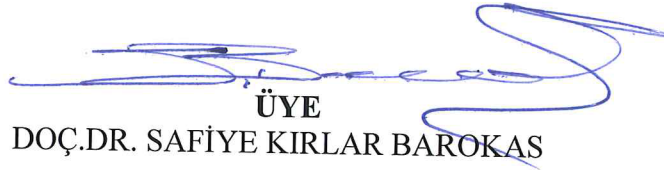
İşbu tutanak, 1 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.



DANIŞMAN
YARD.DOÇ.DR. GÜVEN ÖZDOYRAN



ÜYE
DOÇ.DR. MEHMET MURAT MENGÜ



ÜYE
DOÇ.DR. SAFİYE KIRLAR BAROKAS

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Lars Von Trier’in Depresyon Üçlemesinin Feminist Çözümlemesi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

29.01.2018
Kübra GENÇ

ONAY

Tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporum sadece İstanbul Arel yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 1 (bir) yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

29.01.2018

Kübra GENÇ

LARS VON TRIER'İN DEPRESYON ÜÇLEMESİNİN FEMİNİST ÇÖZÜMLEMESİ

Kübra GENÇ

Yüksek Lisans Tezi, Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Güven ÖZDOYRAN

Şubat, 2018 - 142 sayfa

ÖZET

Bir cinsiyetin diğerinden üstün olduğunu savunan görüş ve ideoloji olan cinsiyetçilik, yüzyıllardır süregelen bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Cinsiyet ayrımcılığı, genel anlamda bireylere cinsiyetlerinden dolayı toplumda adaletsiz bir şekilde davranılmasıdır. Bu anlamda cinsiyet ayrımcılığı bireyin insan haklarından tümüyle yararlanmasını engelleyen sosyal açıdan yapılandırılmış cinsiyet rolleri ve normlarına dayalı olarak herhangi bir ayırma, dışlanma ya da kısıtlamaya maruz kalmasıdır. Cinsiyet ayrımcılığı, kaynaklara ve fırsatlara ulaşmada eşitsizlik, şiddet, temel hizmetlerden yararlanmada yetersizlik, çalışma yaşamı ve siyasette kadının sınırlı olarak yer alması ve kadınlarla erkekler arasındaki kişisel ilişkilerdeki güç dengesizliği hususlarıyla yakından ilişkilidir. Dolayısıyla cinsiyet ayrımcılığı; toplumda kadınların temel hizmetlerden yoksun olması, fırsatlara ve kaynaklara sahip olmada erkeklere oranla eşit olmayan koşullar yaşaması, şiddete uğraması, siyasette ve çalışma yaşamında düşük oranlarda temsil edilmesi biçiminde tanımlanmaktadır. Kadınların günlük yaşam faaliyetlerine tam ve özgür bir şekilde katılma olanağından yoksun olmalarına neden olan cinsiyet ayrımcılığının kapsamına; karar mekanizmalarına katılmama, kamusal olanaklardan yararlanamama, sağlıksız koşullarda yaşama, uygun konut sahibi olamama, çalışma yaşamında engellerle karşılaşma, işyerinde taciz ya da haksızlığa uğrama ile sendikaya üye olamama ve sendikal faaliyetlere katılmama gibi çeşitli konular girmektedir.” (TMMOB, Cinsiyet Ayrımcılığı Hakkında <https://www.tmmob.org.tr/sayfa/cinsiyet-ayrimciligi-hakkinda>)

Cinsiyetçilik kavramı kimi zaman bireyler arasında, kimi zaman toplumsal normlarda, kimi zaman ise basında, internet mecralarında, televizyon kanallarında ve sinema sektöründe işlenen konularda görülmektedir.

Bu anlamda cinsiyetçilik kavramını işlerken sinema okumaları açısından yardımcı olan kuramsal yaklaşım '*Feminist Kuram*'dır.

Zaman içinde gelişen '*Feminist Kuram*'ın ele aldığı konu ataerkil bir düzende işleyen sinema endüstrisinin ürettiği filmlerdeki kadın rollerine erkek bakış açısıdır. Feminist düşünce yapısı ile ortaya çıkan sinemada feminist eleştiri kavramı, cinsiyetçi kavramlara karşı çıkmaktadır. Psikanalitik çalışmaların önemli etkisi bulunan feminist eleştiri kavramı sinemada kimi zaman sert çizgilerle anlatılan kadın/erkek rollerinin analizi üzerine geliştirilmiştir.

Bu konuda en önemli örneklerden biri; kadın/erkek ayrımının en net görüleceği ve kadının açık bir şekilde ötekileştirilen, kadına yönelik cinsiyetçilik kavramının yoğun çizgilerini taşıyan; 1995 yılında kurucularından olduğu Dogma 95¹ hareketiyle tanınan Danimarkalı Yönetmen Lars Von

¹ Dogma 95 Manifestosu hakkında: 1995 yılında Lars Von Trier sinema sektörünün esir olduğu Jurassic Park ve Die Hard gibi stüdyo odaklı dev prodüksiyonlara tepki amaçlı bir manifesto hazırlamaya koyuldu. Thomas Vinterberg'le birlikte yemek masasında 25 dakikada hazırladığı manifestoyu sinemanın 100.yılı adına düzenlenen sempozyumda Paris'te diğer yönetmenlere bildirme gereği duydu.

1. Çekimler stüdyo dışında yapılmalıdır. Sahne donanımı ve setler içeri taşınmamalıdır. (Hikâye özel bir sahne donanımı gerektiriyorsa, stüdyo dışında bu donanıma uygun bir mekân seçilmelidir.)
2. Ses, kesinlikle görüntülerden ayrı olarak üretilmemelidir ya da tersi. (Sahne içinde üretiliyor olmadığı sürece müzik kullanılmamalıdır.)
3. Kamera, elde taşınıyor olmalıdır. Elde taşınan kamera ile elde edilecek hareketlilik ya da hareketsizlikler serbesttir. (Film, kameranın durduğu yerde çekilmemeli; kamera filmin olduğu yerde olmalıdır.)
4. Film, renkli olmalıdır. Özel ışıklandırma kullanılmaz. (Eğer çekilecek olan sahnede filmin pozlandırması için çok az bir ışık söz konusuysa, sahne kesilmeli ya da tek bir lamba kameraya iliştilmelidir.)
5. Optik numaralar ve filtreler kesinlikle yasaktır.
6. Film, gelişigüzel aksiyon içermemelidir. (Öldürme, silahlar, vs. bulunmamalıdır.)
7. Zamansal ve coğrafi yabancılaştırmalar yasaktır. (Kısaca film, şimdi ve burada geçmelidir.)

Trier'in *'Antichrist'*, *'Melancholia'* ve *'Nymphomaniac I-II'* filmlerinin yer aldığı *'Depresyon Üçlemesi'*dir. Cinsiyetçilik kavramından yola çıkarak ilerlenen tezde *'Feminist Film Eleştirisi'* Yardımıyla Lars Von Trier'in *'Depresyon Üçlemesi'* ele alınmaktadır.

'Lars Von Trier'in Depresyon Üçlemesi'nin Feminist Film Çözümlemesi' başlıklı tezde ilk olarak *'Antichrist (Deccal, 2009)'* filmi, sonrasında *'Melancholia (Melankoli, 2011)'* filmi ve son olarak *'Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2013)'* filmleri feminist kuram kavramı üzerinden ele alınmaktadır.

Tezdeki asıl amaç Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier'in *'Depresyon Üçlemesi'*nde kadın olgusunu seyirciye nasıl yansıttığı ve nasıl incelediğidir.

Bu bağlamda kadının sinemadaki karakterinin izleyiciye nasıl kötü ve aciz yansıtıldığını göstermek belki de Trier'in asıl amacının toplumsal ikiyüzlülüğü bir şekilde seyircinin yansıtmaya çalışmasını çözümlenektir.

Bu anlamda tezde *'Kadın kimdir, ne için vardır, bilgi-ruhsal-cinsel açıdan erkeklerden daha aciz bir varlık mıdır? Yoksa tüm bunlar toplumun aslında ikiyüzlülüğü sebebiyle mi bu şekilde öğretilmiştir?'* sorularının yanıtları ele alınırken Lars Von Trier'in sineması feminist metodolojiyle incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Feminist Film Eleştirisi, Lars Von Trier, Antichrist, Melancholia, Nymphomaniac

8. Tür filmleri kabul edilemez.

9. Film formatı 35 mm olmalıdır.

10. Yönetmen, jenerikte belirtilmemelidir.

Bir yönetmen olarak kişisel beğenilerimden sıyrılacağıma yemin ederim! Artık bir sanatçı değilim. Bir 'iş' yaratmaktan kaçınacağım, çünkü anım, bütünden daha önemli olduğuna inanıyorum. Benim esas amacım, karakterlerimden ve kullandığım mekândan gerçeği zorla çıkarıp almaktır. Mümkün olan her yöntemle zevk tuzağına düşmeden, estetik değerlere tutsak olmadan var gücümle çalışacağıma yemin ederim.

**A FEMINIST REVIEW OF LARS VON TRIER'S TRILOGY OF
DEPRESSION**

Kubra GENC

Master's Thesis, Department of Media and Cultural Studies

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Guven OZDOYRAN

February, 2018 - 142 pages

ABSTRACT

Sexism or gender discrimination, an ideology which advocates the argument that a gender is dominant over another, is an ongoing problem that has been confronting us for centuries.

“What gender discrimination basically means is that the individuals in a society are treated unjustly due to their genders. In this sense, gender discrimination comes to mean that the individual suffers some sort of discrimination, exclusion or deprivation, based on socially structured gender roles and norms which purely prevent the him/her from enjoying the human rights. Gender discrimination is closely associated with the considerations, such as inequality to access the sources and opportunities, violence, inability to benefit from the basic services, limited engagement of woman in the working life and politics and the imbalanced power in the personal relations between the females and male. Therefore, the definition of gender discrimination involves the fact that the women in a society are deprived of basic services experiencing unequal conditions as opposed to men in terms of possessing the opportunities and sources, exposed to violence and rarely represented in the politics and business life. The scope of gender discrimination which causes the women are deprived of the opportunity to take part in daily living activities fully and freely includes various considerations, such as inability to participate in decision-making processes, inability to benefit from public benefits, living in insanitary conditions, inability to possess a proper home, facing obstacles in working life, being harassed or treated unfairly at the workplace, inability to become a member of unions and inability to join the union activities.” (TMMOB, For

Gender discrimination (<https://www.tmmob.org.tr/sayfa/cinsiyet-ayrimciligi-hakkinda>)

The concept of discrimination is sometimes seen among individuals, in the social norms and sometimes in the subjects handled in the press, on the internet media, on TV channels and in the cinema sector.

In this sense, the theoretical approach, which helps with regards to cinema reading in treating the concept of sexism, is the '*Feminist Theory*'. What '*Feminist Theory*' that has developed over time addresses is the males' perspective in the female roles in the movies produced in the cinema industry operating in a male-dominated system.

The concept of feminist review, which emerged in the cinema with a feminist ideology, opposes the sexist concept. The concept of feminist review on which the psychoanalytic studies have a significant effect was developed on the analysis of the male/female roles depicted with drastic lines every now and then in the cinema. One of the most important examples in this subject is the hard-hitting trilogy of the Danish director Lars Von Trier who is known for Dogma 95² movement co-founded by him in 1995, in which he showed his

² I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGMA 95:

- Shooting must be done on location.
- Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found.)
- The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot.)
- The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted.
- The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera.)
- Optical work and filters are forbidden.
- The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)
- Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
- Genre movies are not acceptable.
- The film format must be Academy 35 mm.

own style; in which the man/woman discrimination can be seen in the sharpest way and the woman is marginalized and which has the intense characteristics of the concept of discrimination against women.

The thesis which progresses based upon the concept of sexism discusses Lars Von Trier's Trilogy of Depression with the help of the '*Feminist Movie Review*'.

The thesis titled, '*Analysis of Lars Von Trier's Trilogy of Depression Feminist Review*' firstly discusses the movie '*Antichrist, 2009*', and then the movie '*Melancholia, 2011*' and lastly the movies '*Nymphomaniac I-II, 2013*' by means of the concept of a feminist theory. The thesis mainly focuses on how the Danish director Lars Von Trier reflected and analysed the woman effect in the '*Trilogy of Depression*'.

In this context, demonstrating that how the woman character in cinema is reflected to the audience as miserable and helpless is perhaps to analyse the fact that the main purpose of Tier was trying to hold the social hypocrisy against the audience, one way or another.

In this sense, the movie of Lars Von Trier is discussed with a feminist methodology while the answers to the questions, '*Who is woman, why does she exist, is she a being more helpless than men intelligently, mentally and sexually?*', are addressed.

Key Words: Feminist Film Review, Lars Von Trier, Antichrist, Melancholia, Nymphomaniac

-
- The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında Lars Von Trier'in '*Antichrist*', '*Melancholia*' ve '*Nymphomaniac I-II*' filmlerindeki kadın olgusu incelenmiş, yönetmenin bu konudaki tutumu irdelenmiştir. Bu noktada feminist film eleştirisi yardımıyla toplumsal cinsiyet kavramı genel çerçevede incelenmiş ve ele alınan filmlerdeki yönetmenin tutumunun doğru bir şekilde aktarılması amaçlanmıştır.

"Lars Von Trier'in Depresyon Üçlemesi'nin Feminist Eleştirisiyle İncelenmesi" konulu tez çalışmasının seçiminde, yürütülmesinde, sonuçlandırılmasında yoğun akademik çalışmaları arasında zamanını ayırarak bana yol gösteren ve yardımcı olan tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Güven ÖZDOYRAN'a ilgi ve desteğinden ötürü teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Hasan GÜRKAN'a teşekkürlerimi bir borç bilirim. Ayrıca, çalışmam boyunca bana destek olan aileme ve tüm meslektaşlarıma yardımlarından ötürü sonsuz teşekkür ederim.

İSTANBUL, 2018

Kübra GENÇ

İÇİNDEKİLER

ÖZET	IV
ABSTRACT	VII
ÖNSÖZ	X
İÇİNDEKİLER.....	XI
GİRİŞ.....	- 1 -
I. BÖLÜM.....	- 2 -
1. Sinemada feminist eleştiri	- 2 -
1.1. Feminist eleştiri nedir?.....	- 2 -
1.2. Feminist Hareketin Tarih Sahnesinde Ortaya Çıkışı	- 4 -
1.3. Feminist film eleştirisi nedir?	- 5 -
1.4. Feminist film eleştirisini inceleme.....	- 6 -
II. BÖLÜM	- 13 -
2. Lars Von Trier hakkında	- 13 -
2.1. Lars Von Trier'in çocukluğu hakkında.....	- 16 -
2.2. Lars Von Trier'in okul hayatı hakkında	- 17 -
2.3. Dogma 95'in doğuşu, ölümü ve yeniden doğuşu	- 18 -
III. BÖLÜM	- 28 -
3. Antichrist (Deccal, 2009) filmi	- 28 -
3.1. Antichrist (Deccal, 2009) filmi hakkında	- 28 -
3.2. Antichrist (Deccal, 2009) filmi karakter analizi	- 29 -
3.3. Antichrist (Deccal, 2009) filminin özeti	- 31 -
3.4. Feminist Film Eleştirisi Perspektifinde Antichrist (Deccal, 2009) Filmi	- 32 -
4. Melancholia (Melankoli, 2011) filmi	- 46 -
4.1. Melancholia (Melankoli, 2011) filmi hakkında	- 46 -
4.2. Melancholia (Melankoli, 2011) filminin karakter analizi.....	- 49 -
4.3. Melancholia (Melankoli, 2011) filminin özeti ve ele alınış biçimi .	- 51 -
4.4. Melankoli kavramının tarihsel süreci	- 53 -
4.5. Feminist Film Eleştirisi Perspektifinde Melancholia (Melankoli, 2011) Filmi.....	- 55 -

5. Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2013) filmi.....	- 70 -
5.1. Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2013) filmi hakkında	- 70 -
5.2. Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2011) filminin karakter analizi	- 74 -
5.3. Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2013) filminin özeti	- 75 -
5.4. Feminist Film Eleştirisi Perspektifinde Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2013) Filmii	- 77 -
SONUÇ	- 102 -
KAYNAKÇA.....	- 106 -
ÖZGEÇMİŞ	- 110 -



GİRİŞ

Her sanat dalında olduğu gibi sinemada da kuramsal yorumlamalar ile farklı bakış açıları elde edilmesi sağlanmaktadır. Sinema filmlerinde yapılan okumalarda en büyük yardımcı, kuramsal yaklaşımlardır. Bu kuramsal yaklaşımlardan biri de '*Feminist eleştiri kuramı*'dır.

Feminist eleştiri kuramı kadın temsiline dayanmaktadır. Kadın ve erkek arasındaki cinsiyet eşitsizliğini ön plana çıkaran feminist eleştiri kuramında, odak noktası kadın karakterlerin üzerinden, kadın sorunlarına değinmektedir.

Sinema filmlerindeki metin okumaları için kullanılan feminist film eleştirisinde dişil söylem ön plandadır. Feminist film eleştirisi, bir noktada kadınların erkekler tarafından '*aşağılanmasına*' karşı bir duruş sergilemektedir. Klasik sinema filmlerinde kadınlar bakılacak bir nesne ya da erkek kahramanların yanında bir figüran, kurtarılmayı bekleyen karakter olarak yansıtılmaktadır.

Laura Mulvey'e göre sinemada 3 tip bakış vardır: '*Kameranın bakışı, seyircinin perdeye bakışı ve perdedeki karakterlerin birbirlerine bakışı.*' Kameranın bakışı, seyirciyi kaçınılmaz olarak erkek özne konumuna sokar. Onun için seyircinin kadın veya erkek olması önemli değildir. Bu bakış, seyirciyi hep erkekmiş gibi düşünür. Bu yüzden filmlerde arzu objesi hep kadındır.

Bu çalışmada kadının edilgen rolü ve toplumdaki hem kadın hem de erkek karakterlerin stereotipleri sorgulanmaktadır. Bu bağlamda da feminist eleştiri kuramı kullanılmaktadır.

I. BÖLÜM

1. Sinemada feminist eleştiri

1.1. Feminist eleştiri nedir?

Geçmişten günümüze tüm dünyada gelişmiş ülkelerde dahi kadınlar hep ikinci planda yer alarak fiziksel ya da psikolojik şiddete maruz kalmışlardır. Feminist eleştiri toplumsal cinsiyet eşitsizliğini tanımlayan, doğasını anlamaya çalışan ve eleştirel bir dil kullanan teori olarak geliştirilmiştir. Bu eleştirinin temelinde *'feminist düşünce yapısı'* yatmaktadır. “Feminist ideoloji toplumlardaki cinsiyetçi yaklaşımlara karşı çıkmakta ve gelecekte kurmayı hedeflediği toplumun bu yaklaşımlardan arınmış olmasını amaçlamaktadır.” (L. Kabadayı, 89-90)

Feminist eleştirinin kapsayıcılığına bakıldığında bir teori olarak birçok alanda karşımıza çıkmaktadır. Bu eleştiri feminist düşünce yapısından etkilenen pek çok çalışmayı ve adımı ele almaktadır. “Feminizm genel olarak kadın ile ilgili çalışmaların yapıldığı eleştirel ve yorumsamacı okul yöntemiyle ilişkili ve içeriden bakışın önem taşıdığı ideolojik bir yaklaşım biçimidir. Bu kuram çeşitli feministlerin kendi tarzlarında feminizmi tanımlaması ve sonrasında feminizmi ayırdıkları birkaç ayrı başlık ile değişik süreçlerden geçerek günümüze kadar gelmiştir.” (S.K. Schroeder, 46)

Feminist düşünce yapısı özellikle erkek egemen *'ataerkil'* düşünce yapısına karşı, eşitlikten yana bir tavır sergilemektedir. Tüm hayata müdahale eden, yaşam hakkını elinden alan erkek egemenliğini yok etmek değil, cinsel ayrımını ortadan kaldırarak insanlar arasında *'sözde'* farklılıklara karşı bir duruş sergilemektedir. “*'Kadın hareketi'* kavramı feminist değerleri ve hedefleri destekleyen tüm bireyleri, örgütleri, ağları, düşünceleri ve uygulamaları kapsar. Feminist düşüncelerden etkilenen pek çok farklı yaklaşımı, örgütlenmeyi ve aktiviteyi içine alır.” (S.K. Schroeder, 46)

Drude Dahlerup feminizmi şöyle tanımlamıştır: “Tüm ideolojileri, eylemleri ve politikaları içine alır, kadınlara yönelik ayrımcılığı ortadan kaldırmayı ve toplumdaki erkek egemenliğini kırmayı amaçlar.” (S.K. Schroeder, 46)

Feminist düşünce yapısı, her düşünce yapısı gibi var olan durum üzerinden sorunlara odaklanmış ve çözüm yolları bulmaya çalışmıştır. En önemli noktalarından biri ise toplumdaki cinsiyet rollerinin doğal farklılıklarının gerektirdiğinden de öte erkek egemen düşünce yapısının belirlenmelerini saptayarak bir yol izlemektedir. “Feminist ideoloji, toplumsal ve sosyal alana yönelik özgürleştirici düşüncelerden biri olarak, kadınların maruz kaldığı bireysel korkuların, aslında toplumsal sorunlar olduğunu ortaya koymaktadır. Kadına kişisel sorunuymuş gibi dayatılan ve tek başına altından kalkması – *daha doğrusu kalkamaması* – beklenen baskı ve korkular, ataerkil ideoloji doğrultusunda işler.” (L. Kabadayı, 89-90)

Feminist eleştiri düşünce yapıları açısından farklılıkların olmasından ötürü, tek bir kuram altında değil 8 farklı alt kategoriden meydana oluştuğu belirtilir.

Her bir eleştiri çeşidi kendi içinde feminizm üzerinden olsa da farklı bir noktayı ele almaktadır:

- ‘Feminist eleştiri;
- ‘Liberal Feminizm’,
- ‘Marksist Feminizm’,
- ‘Radikal Feminizm’,
- ‘Lezbiyen Feminizm’,
- ‘Sosyalist Feminizm’,
- ‘Kültürel Feminizm’,
- ‘Anarşist Feminizm’
- ‘Fransız Feminizmi’ (L. Kabadayı, 89-90)

1.2.Feminist Hareketin Tarih Sahnesinde Ortaya Çıkışı

Feminizm hareketin çıkışı 1920 yılında başlamıştır. Henüz sanatsal eleştirinin bir parçası olmayan feminizm hareketinin çıkışında dünyadaki diğer tüm hareketlerde olduğu gibi ihtiyaçlar göz önünde bulundurulmuştur. “1920 yılına kadar olan feminizm hareketi birinci dalgayı oluşturmaktadır. Bu süreçte kadınlar oy hakkı gibi kazanımlar sağlamışlardır. 1960 yılında ikinci dalga feminizm hareketi başlamıştır. Bu dönemde kadınlar kendilerini akademik çalışmalarla kabul ettirmek istemişlerdir. Erkek merkeziliğine karşı eleştiriler yapılmıştır.” (Marshall, 1998).

Feminizm çıkışıyla birlikte salt bir düzende kalmamıştır. Çeşitlilik göstermiştir. Evrensel anlamda bulunduğu bölgenin ihtiyaçları ve eksikleri gözetilerek ideolojik desteklerle birbirinden farklı amaçlar doğrultusunda yapısı bozulmadan incelenmiştir. “1960'lı yıllardan sonra feminist düşünce çeşitlenmeye başlamış ve bilimsel bir ağırlık kazanmıştır. Genel olarak baktığımızda şu şekilde çeşitlendirilebilmektedir.” (Humm, 2002)

Feminist hareketle çeşitlenen feminizm dalları

İkinci Dalga

Mit Eleştirisi

Marksist/sosyalist feminist eleştiri

Fransız feminist eleştiri

Psikanalitik eleştiri

Post-yapısalcılık/yapısöküm/postmodernizm

Siyah feminizm/Afrika diasporası

Lezbiyen feminist eleştiri

Üçüncü Dünya feminist eleştiri

Feminist gelecekler

1.3.Feminist film eleştirisi nedir?

Görüntüsel açıdan diğer sanat dallarına göre farklılık gösteren sinema, feminist eleştirinin temellerinden birini oluşturmaktadır. Feminizm film teorisi ve eleştirisi üzerinde büyük etkisi olan bir toplumsal harekettir. Feministler; sinemayı erkekler ve erkeklik hakkında olduğu kadar, kadınlar ve kadınlık hakkındaki söylenceleri de sunan kültürel bir eylem olarak ele almaktadır. “Feminist teoriler kadın ve erkek arasındaki toplumsal eşitsizliğin nedenlerini sorgulayarak anlamaya çalışır. ‘Feminist’ terimi, kadınların erkeklerle ilişkili olarak geleneksel değersizleştiriminin gerçekliğini, bu ilişkinin değiştirilmeye ihtiyacı olduğu varsayımıyla teorik açıdan kabul edilmesini ima eder.” (Steeves, 107)

Feminist eleştiri farklı çözüm önerileri üzerinden teoriler geliştirilerek incelenmektedir. Çünkü feminist eleştiri için tek bir noktadan yola çıkmak doğru değildir. Toplumsal dönüşümler, siyasal dönüşümler, dil ve filmde kullanılan teknikler bu açıdan oldukça önemlidir. “Feminizm, egemen sistemi çözümleyerek değişiklik yapılması gerekliliğini öngörür. Farklı feminist teoriler, farklı çözüm önerilerini uygulamalarına yansıtılmıştır: Ayrılcılık, bireysel eylem, yeni rol modelleri oluşturma, eşitlikçi bir ebeveynlik için çaba harcanması, dil ve öbür dışavurum tarzlarında değişiklikler yapılmasına gayret edilmesi, toplumsal-siyasal dönüşümler gerçekleştirilmesi çabası bunlara örnek gösterilebilir.” (Steeves, 148-149)

Sinemada feminizm eleştirisi yaparken toplumsal normları da göz önünde bulundurmak gereklidir. Toplum içinde kadın ve erkek rolleri de bu noktada oldukça önemlidir. Çünkü her toplumun kabul ettiği cinsiyet kodları değişkendir. Bu kodlara göre eleştiri yapılmalıdır. “Toplumsal cinsiyet, toplum tarafından dayatılan ve beklenen, erkeklik ve kadınlıkla ilişkilendirilmiş sosyal ve kültürel normları içerir. Sosyalleşmeden ve sosyal bağlamdan çıkarılan kavramın toplumdaki yansıması kadına ve erkeğe atfedilen rollerden oluşur. Bu roller bütün toplumlarda kodlanan davranışları göstermektedir. Her kültürün kabul ettiği cinsiyet kimlikleri vardır.” (Cheng, 296)

Toplumsal cinsiyet farklılıkları öğrenilen, sosyalleşme sürecinde kazanılan özellikler bakımından insanlar arasında gözlenen farklılıklardır. Kadın ve erkek rolleri her toplumda farklı konumlandırılmaktadır. “Bu bağlamda, toplumun görmek istediği normlar arasında, kadın ve erkek rolleri, kadın ve erkeğin kendini sunum şekli, konuşması, davranış kalıpları ve giyim kuşam kodları bulunmaktadır ve kalıp ve kodlamalar toplumdan topluma farklılıklar göstermektedir.” (Yüksel, 70)

Erkek egemenliğindeki sinema çoğu zaman ikiyüzlülük göstermiştir. Çünkü erkek tekelindedir ve kadınlara karşı cinsiyet ayrımcılığı yapmaktadır. Yani bu noktada erkek egemen sinema toplumu yansıtan bir ayna değil, toplumu yönlendiren bir araçtır. “Sinemanın toplumla ilişkisiyle ilgili sıkça rastlanan söylemlerden birini oluşturan *‘değişen toplumu yansıtan bir ayna gibi’* oluşu, feminist irdelenciler tarafından eleştirilir. Feministlere göre bu ayna *‘her zaman sınırlı yansıtıcı olarak’* işler ve gerçekleri *‘deforme ederek’* yansıtır.” (Chudhuri, 2007: 22)

Sinemanın bu noktaya gelmesinin sebebi de eril bakış açısıdır. En önemli çıkış noktası ise, ataerkil bilincin yarattığı ve dayattığı bakış açısının oldukça yoğun hissedilmesidir. “Deformasyon, eril bakış açısı kaynaklıdır. Bu durum yanlış bilinç yaratmakta, sinemada kadın karakterlerin stereotipleştirilmesine neden olmakta ve onları *‘olmayana’* dönüştürmektedir.” (L. Kabadayı, 93)

1.4.Feminist film eleştirisini inceleme

Karşı kültürler hareketleri arasında feminist hareketin sinema alanında aktif olarak yer aldığı biçim, feminist film eleştirisidir. Feminist film eleştirisi; çeşitlilik göstermiş kuramsal gelişmeler, bir takım düşünce akımları ve tarihsel gelişmelerden de etkilenmiştir. Feminist film eleştirisi öncelikli olarak toplumdaki kadına yönelik cinsiyetçi yaklaşımı bastırmanın kaynağı olarak gösterilen ataerkil yapının inşa edilme yollarının çözümlenmesi ve deşifre edilmesini sağlamayı amaçlamaktadır. “Feminist film eleştirisi, altmışlı yıllar içindeki karşı kültürel hareketlerin arasındaki feminist hareketin sinemadaki karşılığı olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle feminist film eleştirisini tarihsel

gelişim içindeki düşünce akımları, kuramsal gelişmeler, politik ortamla ilişkili olarak; politik hareket, eşcinsel hareket ve siyah hareketle ilgili bir biçimde düşünmek gerekir.” (Z. Özden, 191)

Laura Mulvey (1975), ‘*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*’ metninde, özellikle Klasik Hollywood Sineması’nın erkek izleyicinin bakışına göre kendisini kurduğunu, kadını da bu bakışa göre konumlandığını dile getirir. Böylelikle aslında karşılaştığımız filmler eril bir sinema modeli ortaya koymaktadır. Her sahne, erkek bakış açısına sıkışan kadın karakterlerle doludur. “İlk dönem feminist kuramcılar bir karşı-sinema önermişlerdir. Geleneksel anlatı ve sinema tekniklerinin kullanılmadığı, deneysel bir sinemayı savunmuşlardır. İlk dönem feminist film eleştirisi, genellikle Hollywood filmlerindeki kadınların stereotipleşmiş görünümünü inceleyen, 1980’lerden sonra psikanalitik inceleme, feminist film teorisinin egemen yaklaşımı haline gelmiştir.” (A. Smelik, 1-25)

Feminist film eleştirisinin en önemli noktası ‘*kadın olarak kadın*’ın sinemada sunulmadığı ve sesi olmadığıdır. En önemli nokta ise bakış açısının duyulmamasıdır. Feminist film eleştirisi var olduğu günden bu yana gerek kuramsal gerek eleştirel alanda yaptığı katkılarla ve yol göstericiliğiyle etkili eleştirel yaklaşımlardan biri haline gelmiştir.

“Başlangıçta politik temeller üzerinde yükselen feminist film eleştirisi daha sonraları ağırlıklı olarak göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımlardan etkilenerek gelişmesini sürdürmüştür. Gösterge bilimsel yöntem, feminist film eleştirininin daha önce kendilerini kavramaya olanak tanıyacak bir yöntem bilim olanağı bulunmadığı için teşhis edemediği ve anlamlandırmada güçlükler taşıdığı filmsel imgeleri ve aralarındaki ilişkileri dilsel terimler içinde adlandırıp kullanmasını -*Mulvey’in benzetmesiyle, alev önüne tutulan kâğıttaki görünmez mürekkebin yazısının okunur hale gelmesinde olduğu gibi*- mümkün kılmıştır.” (Z. Özden, 192)

Psikanaliz açıdan feminist eleştirisi yapmak, kadın erkek ayrımını psikolojik olarak açıklamaya çalışmaktadır. Freud'un kadın ve erkeğin aile içinde rollerini belirlemek amacıyla yaptığı deneysel çalışmalar, çocuğun yetişme sürecinde geçirdiği cinsel kimlik sürecini betimlemesi, çağdaş feminist teorinin en önemli temel taşlarından birini oluşturmaktadır. Ancak ataerkil kavram üzerinden bakıldığından feminizm ve psikanaliz birbirinden ayrı düşmüştür. “Diğer yandan feminist film eleştirisinin ve kuramının psikanalitik yöntemle ilişkisinin başlangıcında pek barışık olduğu söylenemez. Başlangıçtaki bu reddin temelinde, feministlerin psikanalizi kadının babaerkil yapı içindeki toplumsal konumunun sürdürülmesinde yardımcı olan bir kuram olarak görmeleri yatmaktadır.” (Z. Özden, 192)

Psikanalitik feminizm, Freud ve onun mirasçılarının kuramlarını ele alarak ataerkilliği bu noktada yeniden çözümlenmeye çalışmaktadır. Duygusal dinamiklerden yola çıkarak, duyguların şekillenmesinde bebeklik ve ilk çocukluğun önemine vurgu yapmaktadır. Psikanaliz feminizm açısından ataerkillik kadınların erkeklere boyun eğdiği, zaman ve mekana dayanıklı, kararlı bir şekilde sürdürülen, evrensel düzeyde yaygın olan bir sistem olarak adlandırılmaktadır. Bu noktada psikanalitik feminizm, feminizmin en büyük yapıtaşlarından birini oluşturmaktadır.

“Juliet Mitchell'in 1974 yılında yazdığı ve psikanalizin cinsel kimliğin oluşmasıyla ilgili düşüncelerini feminist bir perspektif içinde değerlendirdiği 'Psikanaliz ve Feminizm' çalışmasında belirttiği gibi, feminizmin başlangıçta psikanalizi reddetmesi sonucunda "psikanalizi yanlış algılamak ve reddetmekle sömürünün ideolojik ve psikolojik öğelerini anlamada çok önemli bir bilim, bir köşeye atılmış olmaktadır. Ne Freud'un dişiliğe katkısı ne de psikanaliz bilimi tamamlanmaya yakındır, ama bunlara yapılacak bir dönüş ileriye gidiş olacaktır." Nitekim - Mitchell'in öngörüsünü doğrulayan bir biçimde- psikanalitik kuram feminist film eleştirisinin geliştirilmesinde en dikkate değer katkıyı sağlamıştır ve günümüz feminist film eleştirisinin en önemli

kuramsal dayanaklarından birisini psikanalitik kuram oluşturmaktadır.” (Z. Özden, 193-194)

Kadınlar toplumsal cinsiyet normlarına uygun bir şekilde; ideal eş, evine bağlı anne, kötü kadın gibi imajlar şeklinde sunulmanın yanı sıra sinema sektöründe de kendilerine çok kısıtlı bir alan bulmuştur. Genellikle de erkeklerin ürettiği filmlerde, onların istediği şekillerdeki rollerle karşımıza çıkmıştır. Feminist film eleştirisi de sinemadaki kadının kendi yansımasından öte erkeğin kendisine yönelik arzusunun yansımasına karşı bir düşünce yapısıyla şekillenmiştir.

“Feminist film eleştirisinin temel çıkış noktalarını şu şekilde belirlemek mümkündür: Feminist film eleştirmenleri öncelikle toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların ve bastırmaların kaynağı olarak gördükleri babaerkil yapıların ve bunların inşa edilme yollarının çözümlenmesini ve deşifre edilmesini sağlamaya çalışmaktadırlar. Filmlerin babaerkil düzenin devamını sağlayan anlamlandırma kalıplarını nasıl ürettiğini; bu anlamlandırma kalıpları içinde kadının filmsel sunumunun nasıl gerçekleştirildiğini ortaya koymayı ve feminist tavra uygun film üretim pratiklerinin üretilmesini ve teşvik edilmesini amaçlamaktadırlar. Feminist eleştiri yaklaşımı, erkek egemen sinemada kadınların kendilerine ait bir anlamlama sistemi içinde değil, erkek bilinci açısından temsil ettikleri anlam açısından sunulduklarını kabul etmektedir. Feminist film eleştirisinin önemli bir konusu 'kadın olarak kadın'ın sinemada sunulmadığı, kadınların bir sesi olmadığı, kadın bakış açısının duyulmadığı gerçeğinin incelenmesidir.” (Z. Özden, 193-194)

'Sinemada erillik ve dişilik nasıl şekillenmiştir' sorusu üzerine temel oluşturulan feminist film teorisinin geliştirildiği ilk dönemlerde Laura Mulvey, patriyarkal sistemde kadınların nasıl temsil edildikleri üzerine araştırmalar yapmıştır. Mulvey, bu kavramlardan yola çıkarak görsel haz ve anlatı sineması

olarak geliştirdiği feminist film teorisinde, ana akım Hollywood sineması üzerinden analizini ortaya koymaktadır.

“Bu analiz çerçevesinde ‘*Eril nazar (male gaze)*’ teorisi, feminist film çalışmalarının en önemli dayanak aldığı teorilerden biri haline gelmektedir. Teori kısaca, sinemanın oluşturduğu görsel hazzı, Freud’un temel bir dürtü olarak ele aldığı skopofili düsturu, yani ‘*görme arzusuyla*’ açıklamaktadır. John Berger’in de belirttiği gibi aslında kadın bedeni, izleme hazzını üreten önemli bir alandır; dolayısıyla da dişil beden, bu hazzı yansıtan bir ayna olarak da işlev görmektedir. Bu bağlamda ‘*dikizci görsel hazzın*’ klasik sinemada skopofiliyi nasıl oluşturduğunu, cinsel farklılık yoluyla gösterilen etkinlik-erillik ve edilgenlik-dişillik temel ikili karşıtlıkları üzerinden incelemiştir.” (L. Mulvey, 277-299)

Anneke Smelik de ‘*Feminist Sinema ve Film Teorisi*’ kitabında Mulvey’in feminist film eleştirilerindeki bakış açısını şu şekilde açıklamaktadır: “Mulvey aslında geleneksel sinemanın anlatsal yapısının “*eril karakteri etkin ve erk sahibi olarak kurguladığını*” vurgular.” (A.Smelik, 4)

Mulvey sinemadaki eril nazarın sosyolojik arka planını psikanaliz üzerinden araştırmıştır. Bu araştırmalarda özellikle ana akım filmlerin bilinçdişında ataerkil kodlar olduğunu ve psikanalizin bu kodları çözmek için doğru yöntem olduğunu tespit etmiştir. Bu noktada da özellikle Freud’un ve Lacan’ın çalışmalarını üzerinde durmuştur. “Feminist film kuramının oluşmasında Mulvey’in eril nazar teorisi ile Freud ve Lacan’ın toplumsal cinsiyet ve cinselliğin toplumsal-kültürel olarak oluşumlarını ortaya serdikleri psikanalitik kuramların büyük önemi vardır. Mulvey, özellikle Freud ve Lacan’ın çalışmalarını üzerinde durmuştur. Lacan’a göre kadın, erkek’in yoksun olduğu bastırılmış hakikatin belirtisidir.” (S. Benhabib, J. Butler, D. Corner, N. Fraser, 106)

Lacan ve Freud'un teorilerini, sinema perdesinden yansıyanlar üzerine düşünür. Bunu bir adım öteye taşıyan Mulvey de feminist sinema eleştirisinde ağırlıklı olarak bakış kavramı üzerine yoğunlaşır. "Lacan'ın ayna evresi teorisi feminist sinema kuramı için yol göstericidir. Bu dönemde feminist kaygılarla film yapan kadınların skopofilik bir hareketle *'ihlal etme'* eylemi, mahreme sirayet etmek olarak da okunabilir." (A. Smelik, 4-7)

Mulvey'in kavramsallaştırmasıyla "Dikizci görsel haz, klasik sinemada skopofiliyi cinsel farklılık yoluyla gösterilen etkinlik ve edilgenlik ekseninde işlev gören bir yapı olarak inceler, bu ikili karşıtlık da cinsiyetlere ayrılmıştır." (A. Smelik, 4-7)

Lacan'ın kuramı üzerinden incelendiğinde, boyun eğen kadın, kendi benliğini oluşturamamış, *'beden bütünlüğün'* tamamlayamayıp bir üst evreye geçememiş gibidir. Anne-öteki (mother- (m)other) ilişkisinde olduğu gibi *'öznelik'* kazanımı yolunda gelişen evreleri tam yaşayamamış ve dolayısıyla *'anlam kaybına'* maruz kalmamış kadınların, erkek tahakkümüne ses çıkarmayıp benlikleri uğruna savaş vermemeleri olası bir durumdur. Aksine bu kişilerin yaşadığı anlam kaybı, oluşturamadıkları benliklerinden kaynaklanmaktadır.

"Feminist film eleştirisi, Laura Mulvey, Annette Kuhn, E. Ann Kaplan gibi isimlerin Lacan ve onun ayna evresi açıklamalarını temeline alan eleştiriyle dikkat çekmiştir. Buna göre sinematik ayna-perde, imgeleri yansıtır fakat bu gerçek değildir. Sinema perdesinden yansıyan sembolik gerçeklik, *'ben'*e dönüşür. Özne olmanın kuralları kamera tarafından yapılandırılarak seyirciye sunulur. Böylelikle kamera ve sinema, kişiyi özne konumuna taşımayı önererek, gerçek ve ulaşılması hedeflenecek bir dünya yaratır görünür ve ideolojik bir aygıt dönüşür. Egemen ideoloji tarafından bir araç haline gelen sinema, çözümlenmediği sürece bilinçdışı şekilde işleyecektir. Bu nedenle eleştiriye ve özellikle feminist eleştiriye ihtiyaç duyulmaktadır." (L. Kabadayı, 97)

Sinemada izleyici için yaratılan balon güç hissi, Mulvey'in de teorisine göre maskülen bir güç hissidir. Buna göre izleyici erkektir. Kadın karakter, izleyici için ve ikincil ekran vekili olan erkek karakter için bakılması gereken bir manzara olarak görev alır. Mulvey, kadının, özneliğinden mahrum bırakılarak, erkek izleyiciye zevk veren, '*bakılmak istenen*' bir konuma getirilmesini '*bakış*' olarak tanımlar. Mulvey'in feminizm için psikanaliz tahsis etmesi, bu keyifli tecrübeyi analiz etme yoluyla yok etmek anlamına gelir. Burada yine, psikanalitik teori, hizmet ettiği belirli politik programlardan ayrılmaz. "Feminist film eleştirisi, kadının '*gerçek*' haliyle sinemada neden temsil edilmediği, yer alan kadın karakterlere rağmen, filmlerde erkek söyleminin nasıl devam ettirildiği, bu söylem içinde kadınların nasıl resmedildikleri ve gerçek yaşamdaki kadın deneyimlerinin filmlerde neden göz ardı edildiği gibi soruların yanıtını aramaktadır." (L. Kabadayı, 98-99)

Feminist film eleştirisinde izleyicinin konumu ve bilinci de önem taşımaktadır. "Geleneksel erkek egemen yapı içinde varlığını sürdüren izleyicilerin, feminist film kuramının öngördüğü gibi, filmlerden ilerici anlam çıkarmaları düşük bir ihtimaldir. Bu düşünceden hareketle feminist eleştiri, kadın sinemasının sayıca artması ve izleyicinin bilinçlenmesi gerekliliğini öngörür." (L. Kabadayı, 98-99)

Görünüşte, kadın karakter zaten bir değillemedir. Dolup taşan dişiliğine karşın iğdiş edilme tehdidi altındadır. Eril karakterin aklına penis eksikliğini düşüren dişil karakter, ya filmin sonunda ölürek ya da kaybolarak bu tehdidi savuşturur. Temelinde feminist eleştiri de kadının birçok yönüyle eşitliğini sağlamaya bir bakıma korumaya yönelik bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır. "Feminist eleştiride şu konular dikkate alınmalıdır: Cinsel kimlik, cinsel farklılaşma, özne, nesne, aile, kamusal alan, özel alan, bakış, özne-izleyici, evlilik, boşanma, yalnız kadın teması, namus kavramı, masumiyetin egemen ideolojideki karşılığı, cinsel arzu, aşk, yasak aşk, sevgi, fedakârlık, penis kıskançlığı yaklaşımı üzerine düşünceler ve diğer kavramlar." (L. Kabadayı, 101)

II. BÖLÜM

2. Lars Von Trier hakkında

Lars Von Trier, Dogma 95 manifestosuyla oldukça ses getirmiştir. Çünkü; bu yeni manifesto hem Hollywood filmlerine, hem de Auteur sinemasına karşı oluşturulmuştur. “Lars Von Trier’den bahsederken, Trier ve Thomas Vinterberg’in öncüleri olduğu ‘Dogma estetiği’ne ve ‘Dogma 95’ manifestosuna da kısaca değinmek yerinde olacaktır. ‘Dogma 95’ manifestosu temelde yüksek bütçeli Hollywood filmlerine ve ‘Auteur’ sinemasına karşı oluşturulmuş bir manifestodur.” (Stevenson, 77)

Filmlerinde yer yer Tarkovsky’e göndermeler yapan, yer yer Tarkovsky çağrışımlarında bulunan Trier, aslında bunu çıkış yaptığı ilk filminden beri devam ettirmektedir.

“1956 Danimarka doğumlu Lars Von Trier, 60 yıl içinde ‘Carl Theodor Dreyer’den beri Danimarka’dan çıkan en iddialı ve görsel anlamda ayırt edici bir sinemacı. Danimarka Film Okulu’nda sinema eğitimi alan Trier, 1984 yapımı ilk uzun metraj filmi olan ‘Forbrydelsens Element’ ile kısa sürede kamuoyunun dikkatini çekti. Film yer yer Tarkovsky’i çağrıştırır. Trier daha sonra ise ‘Epidemic (1987)’ ve ‘Avrupa (1991)’ filmleri tematik açıdan ilk filmi kadar iddialı olmuştur. Trier’in uluslararası ünü ‘Riget (1994)’ filmine dayalı olması ise muhtemel. Bir televizyon pembe dizi karıştırma hastane draması hayalet hikâyesi ‘İkiz Tepeler (1990)’ Danimarka’da gerçeküstüçülük stiliyle oldukça başarılı oldu.” (IMDB)

1995'te Thomas Vinterberg ile yayımladığı manifestoyla Dogma 95³ hareketini başlatmıştır. Bu alanda birçok film üçlemesi yapmıştır.

Trier'in filmleri, kendine özgü detaylardan dolayı ilk dakikalardan itibaren fark edilmektedir. Öncüsü olduğu Dogma 95 hareketinin etkileri doğrudan filmlerinde hissedilmektedir. Filmlerinde klasik bir olay örgüsü yoktur, fazla replik kullanılmamaktadır. Bazı filmleri amatör gerçekçiliği artırmak adına amatör kamerayla çekilmiş hissi vermektedir. Genel olarak Trier'in bütün filmleri rahatsız edici boyutta sert bir tarz içermektedir. Bunun temelinde saf gerçeği araması yatmaktadır. Çünkü gerçek dediğimiz oldu aslında çoğu zaman rahatsız edici bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Ateist bir ailede büyüyen Trier”in filmlerinde de, manifestoyu hazırlarken aklından geçen fikirlerde de yetişkinliğinde seçtiği Katolik inancının büyük etkisi var. Trier manifestonun adı ile de çelişmeyerek "*sorgusuz kabullenilen kurallar*"ın ve kısıtlamaların yaratıcılığı körüklediğini sık sık ifade ediyor. Katolik inancındaki

³ Dogma 95 Manifestosu hakkında: 1995 yılında Lars Von Trier sinema sektörünün esir olduğu Jurassic Park ve Die Hard gibi stüdyo odaklı dev prodüksiyonlara tepki amaçlı bir manifesto hazırlamaya koyuldu. Thomas Vinterberg'le birlikte yemek masasında 25 dakikada hazırladığı manifestoyu sinemanın 100.yılı adına düzenlenen sempozyumda Paris'te diğer yönetmenlere bildirme gereği duydu.

1. Çekimler stüdyo dışında yapılmalıdır. Sahne donanımı ve setler içeri taşınmamalıdır. (Hikâye özel bir sahne donanımı gerektiriyorsa, stüdyo dışında bu donanıma uygun bir mekân seçilmelidir.)
2. Ses, kesinlikle görüntülerden ayrı olarak üretilmemelidir ya da tersi. (Sahne içinde üretiliyor olmadığı sürece müzik kullanılmamalıdır.)
3. Kamera, elde taşınıyor olmalıdır. Elde taşınan kamera ile elde edilecek hareketlilik ya da hareketsizlikler serbesttir. (Film, kameranın durduğu yerde çekilmemeli; kamera filmin olduğu yerde olmalıdır.)
4. Film, renkli olmalıdır. Özel ışıklandırma kullanılamaz. (Eğer çekilecek olan sahnede filmin pozlandırması için çok az bir ışık söz konusuysa, sahne kesilmeli ya da tek bir lamba kameraya ilâştirilmelidir.)
5. Optik numaralar ve filtreler kesinlikle yasaktır.
6. Film, gelişigüzel aksiyon içermemelidir. (Öldürme, silahlar, vs. bulunmamalıdır.)
7. Zamansal ve coğrafi yabancılaştırmalar yasaktır. (Kısaca film, şimdi ve burada geçmelidir.)
8. Tür filmleri kabul edilemez.
9. Film formatı 35 mm olmalıdır.
10. Yönetmen, jenerikte belirtilmemelidir.

katı kuralcı tavrı ve günah-sevap kavramlarını filmlerinde etkileyici bir üslupla eritiyor. Filmlerinde küçük kasabalardaki insanların din ile olan ilişkilerini, kendilerini kural koyucu olarak gören/ilan eden toplumlar ve insanlar arasındaki ilahi (şiiirsel) adalet kavramını, Katolik inancındaki büyük günahları işliyor.” (Aksiyon Dergisi, 479)

Lars Von Trier işlediği tüm konularda kadını merkeze yerleştiriyor. Trier filmindeki kadınlar kimi zaman haksızlıklara maruz kalırken, kimi zaman ahlakçı bir tavır karşısında feminist eleştiri boyutunda incelenecek kadar sert bir üslupla ele alınıyor.

“İnsanın özde kötü olduğunu savundukça, her zamanki ‘sessiz azizeleri’ boyun eğiyor ve kendileri için biçilmiş cezaları yaşamaya mahkûm bırakılıyorlar. Lars Von Trier, din ile cinsellik, iftira, kibir, adam öldürme gibi kavramların çatışmasını deli-deha karması bir üslupla yansıtıyor. Üzerine sayfalarca yazılabilecek kadar ürpertici ‘Trier filmlerindeki kadınlar’, bir öyküde kör, hayalleri ile yaşayan ve iftira atılıp idam edilen bir meleğe; bir öyküde hasta olan kocasının isteklerini yerine getirirse ölmeyeceğine inanan ve bu istekleri yerine getirdikçe Tanrının ona küstüğünü düşünen, kristal gibi kırılğan bir dindar kadına dönüşüyor. Lars Von Trier’in insanın mayasındaki kötülüğü aktarırken takındığı ahlakçı tavırda kadının bu denli acı çekiyor oluşu düşündürücü olsa da; kendisi kadına eziyet etmekten hoşlandığını itiraf ediyor.” (Aksiyon Dergisi, 479)

Teknik açıdan Ingmar Bergman'ın varisi olarak sayabileceğimiz Lars Von Trier, çağımızın en tartışmalı ve aynı zamanda yetenekli yönetmenlerindedir. Öyle ki katıldığı 64. Cannes Film Festivali'nde Hitler'e sempati duyduğunu ve onu anladığını söylemesiyle büyük tepki toplayan Trier, daha sonra yaptığı açıklamalardan ötürü özür dilemiştir. “Sinema Tarihinin En Büyük Meczubu: Lars Von Trier huysuzdur, agresiftir, seyircinin acıyı görmesini değil, tatmasını ister. Tekmeler bu yüzden onu. Düğüm üstüne düğüm atar, rahatsız eder.

Huzursuz etmek ister ve becerir de. Ve yetinmez, isyan ettirir.” (D. Cündioğlu, 65-67)

2.1.Lars Von Trier’in çocukluğu hakkında

Lars Von Trier’in kendi yaşantısı kadar, anne ve babasının tanışması da bir hayli ilginçtir. 1940’larda Danimarka’nın toplumsal ve siyasi sürecinin de etkisiyle Trier’in annesi ve babası tanışmış, iki erkek çocuklarından ikincisi olan Lars Von Trier dünyaya gelmiştir.

“Lars Von Trier’in memur çocuğu olan annesi Inger Host aynı zamanda gençliğinde Danimarka Komünist Partisi’ne üye olmuş, işgal sırasında yasadışı yayınların basılması ve dağıtılmasıyla ilgilenmişti. Faaliyetleri yüzünden Almanlar tarafından aranmaya başlanınca, 1943 sonbaharında Oresund Boğazı’ndan geçerek Danimarkalı Yahudilerin de topluca göç etmekte olduğu tarafsız İsveç topraklarına kaçmıştı. Trier’in babası Ulf Trier’le de burada tanışmıştı. Tanışmalarından bir süre sonra evlendiler ve 4 Mayıs 1945’te Özgürlük Günü’nden sonra Danimarka’ya döndüler. 30 Nisan 1956’da Ulf ve Inger ikinci erkek çocuğu olan Lars Von Trier’i dünyaya getirdiler.” (J.Stevenson 2-3)

Lars Von Trier’in çocukluğu da aslında filmlerindeki kadar kasvetli ve zor geçmiştir. Trier, savaş sonrasına denk gelen çocukluğunu *‘kültürel radikalizm’* olarak nitelirmektedir. Trier’in doğduğu dönem Danimarka için de karışık bir dönemdir. Lars Von Trier o dönemleri şu şekilde anlatır; “Lars Von Trier kendisinin, nasıl yetiştirildiğinden bahsederken *‘kültürel radikalizm’* terimini kullanır. O dönemde kültürel radikaller popüler şarkılar yerine caz ve klasik müzik dinlemeyi, 1950’ler ve 1960’ların başında *‘sıradan’* Danimarkalıların sevdiği gibi kamp karavanlarıyla Avrupa’nın otobanlarını arşınlamak yerine, tatillerini Paris’te geçirmeyi tercih ederlerdi.” (J.Stevenson 2-3)

2.2. Lars Von Trier'in okul hayatı hakkında

Lars Von Trier'in okul yaşantısı da çocukluğuna eşdeğer bir biçimde epey zor geçmiştir. Travmatik bir okul hayatı geçiren Trier'in bu süreçte en büyük destekçisi ise annesi olmuştur. İçindeki yeteneği fark eden annesi, onu her zaman motive eden bir tavır sergilemiştir.

“Kuralları olmayan ev yaşantısı ile fazlasıyla kurallı okul atmosferi, Lars açısından travmatik bir deneyimdi. Üstelik okulda başka çocuklar tarafından sıkıştırılıyor, taciz ediliyordu. Yaşı ilerledikçe bir *'problem çocuk'* olarak kabul edildi ve pek çok kez psikoloğa gönderildi. Sonunda, oy birliğiyle *'uyum sağlamakta'* güçlük çektiğine karar verildi. Annesiyse, oğlunun içindeki yaratıcılık içgüdüsünü beslemek için elinden geleni yapmış, bir kağıt parçasının üzerine bir çizgi çizdiği zaman bile onu övgülere boğmuştu. Lars Von Trier, on yaşındayken annesinin Elmo marka standart-8 film kamerasına merak salmıştı. Kameranın bu temel mekanik özellikleri çok ilgisini çekmişti. Büyüleyici bir oyuncaktı. Lars, evlerinin bahçesindeki küçük bir kulübeyi derme çatma bir film stüdyosuna dönüştürerek negatifleri kesmeye ve kurgulamaya filmin fiziksel niteliklerini yakından tanımaya başladı.”
(J.Stevenson 5-6-7)

Pek parlak geçmeyen okul yaşantısı kendi isteğiyle kaydını silmesiyle devam etmişti. Sonrasında yeniden okula başlayan Trier, her zaman zor ve saygısız bir öğrenci olmuştur. Trier, yaptığı birçok başvurudan da olumsuz yanıtla dönmüş ancak sonunda kendini tek bir yere kabul ettirmişti.

“Okul, çocuk için bir işkence olmaya devam ediyordu ve 1970 yılında, yedinci sınıfa resmi olarak başlamak için kayıt yaptırdıktan sonra, adı birden okul kayıtlarından silindi. Okulu bırakmıştı ve bu kendi kararıydı. 1973 yılı sonbaharında, kendisi ya da ailesi, resmi öğrenimini tamamlaması gerektiğine karar verdi ve

HF’de Virum Statsskole’ye başladı.⁴ Fakat birkaç ay sonra ya okulu bıraktı, ya da okuldan atıldı; öğretmenleri tarafından, sürekli itiraz eden, zor ve saygısız bir öğrenci olarak tanımlanıyordu. 1975, Lars için başarılı olmasa bile yoğun bir yıld; pek çok başvuruda bulundu ve bunların çoğu reddedildi. 1976 yılında, eğitimini tamamlamak amacıyla bir girişimde daha bulunarak bütün HF sınavlarına ziyaretçi öğrenci –*evde ya da okul binası dışında eğitim gören öğrenci*- sıfatıyla girdi. Bu sefer başarılı oldu.” (J. Stevenson 8-9)

Trier genç yaşlarda kendi yaştlarının aksine Amerikan filmlerine değil, Avrupa sinemasına yönelmişti. Trier’in sinema alanında attığı en büyük adımlar da böyle başlamıştı. Bir sonraki aşamada dünyanın tanıdığı Dogma95’in kurucusu Lars Von Trier olacaktı. “1976 yılının Eylül ayında, yirmi yaşındayken, Kopenhag Üniversitesi’nin sinema bölümüne başladı. Sınıf arkadaşları ve yaştları arasında Amerikan filmleri revaçtayken, Lars Von Trier ilgisini ve tutkusunu neo-realizm gibi Avrupalı sinema geleneklerine yöneltmişti.” (J. Setevenson 9)

2.3. Dogma 95’in doğuşu, ölümü ve yeniden doğuşu

Lars Von Trier bir manifesto ile kurallarını belirlediği Dogma 95’i, stüdyoların esiri olmuş durumdaki ve gelişen teknolojinin baskıcı araçlarını kullanmaya zorlanan yönetmenlerin özgürlüklerine kavuşmasını sağlamak amacıyla ortaya çıkarmıştır. Avangart bir sinema akımı olarak adlandırılabilen Dogma 95, sinemanın gerçek ruhunu oldukça salt bir şekilde ortaya koymayı amaçlamıştır. “Trier, Thomas Vinderberg⁵e ‘*yeni bir dalga yaratmak ister misin*’ diye sordu. Cevap olumluydu. İkisinin 1995’te imzaladığı ‘*Dogma*’ bildirisi oluşturulmuştu. Bildiri, bir manifesto ve filmin nasıl yapılması gerektiğini belirten on ‘*erdem yemininden*’ oluşuyordu.” (J. Setevenson 100)

⁴ HF, Amerika’daki lise, artı, üniversitenin ilk yılının karşılığıdır.

⁵ Thomas Vinderberg: Danimarkalı yönetmen, ilk dogma film olan Festen’i de çeken kişidir.

Dogma 95'in kuralları:

- 1- Çekimler stüdyoda yapılmamalıdır. Dekor ve set kullanılmamalıdır. (Eğer özel bir dekor hikaye açısından mutlaka gerekliyse, çekimler bu dekorun bulunabileceği bir mekanda gerçekleştirilmelidir.)
- 2- Ses, kesinlikle görüntülerden ayrı olarak üretilmemeli ya da tam tersi olmamalıdır. (Sahne içinde üretiliyor olmadığı sürece müzik kullanılmamalıdır.)
- 3- Kamera, el kamerası olmalıdır. El kamerasıyla elde edilecek hareketlilik ya da hareketsizlikler serbesttir. (Film kameranın durduğu yerde çekilmemeli, kamera filmin olduğu yerde olmalıdır.)
- 4- Film, renkli olmalıdır. Özel ışıklandırma kullanılamaz. (Çekilecek sahnede filmin pozlandırılması için çok az ışık varsa, sahne kesilmeli ya da tek bir lamba kullanılmalıdır.)
- 5- Optik numaralar ve filtreler yasaktır.
- 6- Film, yüzeysel aksiyon sahneleri içermemelidir. (Öldürme, silahlar ve benzeri bulunmamalıdır.)
- 7- Zamansal ve coğrafi yabancılaştırmalar yasaktır. (Film, şimdi ve burada geçmelidir.)
- 8- Tür filmleri kabul edilemez.
- 9- Filmin formatı 35 mm olmalıdır.
- 10- Yönetmenin adı jenerikte belirtilmemelidir.

“Bir yönetmen olarak kişisel beğenilerimden sıyrılacağıma yemin ederim! Artık bir sanatçı değilim. Bir ‘iş’ yaratmaktan kaçınacağım, çünkü anın, bütünden daha önemli olduğuna inanıyorum. Benim esas amacım, karakterlerimden ve kullandığım mekândan gerçeği zorla çıkarıp almaktır. Mümkün olan her yöntemle zevk tuzağına düşmeden, estetik değerlere tutsak olmadan var gücümle çalışacağıma yemin ederim.”

Dogma 95'te kuralların öncelikli amacı yönetmenler üzerinde oluşturulan baskıyı kaldırmaktır. Çünkü yönetmenler stüdyoların esiri olmuş, özel efektlerin, kolay çözümlerinin boyunduruğuna girmiş ve en kolay duyguları ya da hikayeleri bile anlatmaktan aciz hale gelmiştir. “Dogma paranın, yaratıcı sahtekârlığın ve tembelliğin yozlaştırdığı sinema alanına yeni bir nefes getirecekti. En nihayetinde kurallar yönetmenleri cezalandırmak için değil, onları özgür kılmak için yaratılmıştı. Amaç onları *'büyük çapta filmler yapma'*nın baskıcı araçlarından, büyük bütçesinden, büyük çekim ekiplerinden ve baştan çıkarıcılığından kurtarmaktı.” (J. Setevenson 101)

Trier'in amacı büyük çaplı filmlerin baskıcı araçlarından ve ayakları yere sağlam basmayan yönetmenlerin sessiz isyanından beslenerek yeni bir devrim yaratmaktı. “Aslında bunlar, hem kendisinin coşkulu komünist geçmişine ironik biçimde yaklaşma yöntemi, hem de sinema dünyasını gerçekten de değiştirme dürtüsünden kaynaklanıyordu. Bu manifestoların ortak özelliği, bilerek abartılmış ve biraz boşuk bir retoriği dile getirmeleriydi.” (J. Stevenson 102)

Lars Von Trier'in fikri sektördeki birçok kişiyi etkilediği kadar, o dönemde Danimarka'da bakanların da dikkatini çekmiştir. Ve Trier'in bu konudaki adımları bu şekilde somut bir hale gelmiştir. Ancak işler özellikle de Dogma95 için oluşturulacağı söylenen ödenek noktasında pek de istediği gibi gitmemiştir. Bu da önemde Lars Von Trier'in en büyük sıkıntısı haline gelmiştir.

“Fikir, Danimarka Kültür Bakanı Jytte Hilden'i o denli etkiledi ki, 1995 yılında Von Trier'e hükümetin 15 milyon kron bütçe ayırarak Dogma'yı destekleyeceği konusunda söz verdi. Trier, 14 Ağustos'ta Hilden'e bir mektup yazıp 15 milyon kronu kabul etmeye hazır olduğunu söyledi. 14 Şubat 1996'da Aalbaek Jensen, Hilden'e bir mektup yazarak Von Trier'in eski mektubundan söz etti ve paranın durumunu sordu. Dört ay sonra beklediği cevabı DFI'dan aldı. DFI, Kültür Bakanlığı'ndan 15 milyon kron tutarında yeni bir ödenek havuzu aldıklarını ve bu para

ile '*düşük bütçeli filmler*'e destek olarak ödeneği gelecek üç yıl boyunca dağıtacaklarını bildiriyordu. Hilden, Aalbaek Jensen'e bir cevap yazarak DFI'nin ödeneği her zamanki yöntemiyle dağıtacağını vurgulamış, mektubunu '*iyi şanslar*' dileyerek bitirmişti. Von Trier, Dogma 95 için özel bir ödenek ayrılmasının söz konusu olmayacağını öğrenince çok öfkelenmişti." (J. Setevenson 104-105)

Trier ödenek durumunun sıkıntıya düşmesi üzerine düşünüyordu ancak bir çözüm bulamıyordu. Dışardan gelecek desteği ise istemiyordu, çünkü Dogma 95 tamamen Danimarkalı bir oluşumdu ve bunu bozmak gibi bir niyeti kesinlikle olamazdı. "Aalbaek Jensen gerekli parayı yabancı kaynaklardan kolayca bulabileceklerini söylediye de bu da başka bir sorundu; çünkü Dogma, '*Danimarkalı*' bir oluşumdu. Von Trier, Dogma projesinin '*düşük bütçeli filmler*'in ödenek bulmasını kolaylaştırmasını sağlamasına, ancak kendisinin paradan pay alamayacak olmasına çok sinirlenmişti." (J. Setevenson 104-105)

Dogma 95'in amacı kesinlikle ekonomik olmak peşinde değildir. Buradaki en önemli amaç sanattır ve sinemanın parasal değerler üzerinde kurulmaması gerektiğidir. Manifestosundaki kurallarla da aslında yönetmenleri sıkmak değil, onları cesaretlendirmek ve özgür kılmayı amaçlamaktır. Trier yönetmenlere şunu ifade etmeye çalışmıştır; büyük bütçelere, büyük teknolojilere ihtiyacınız yoktur, ihtiyacınız olan tek şey gerçeklik ve sadeliktir. "Trier, Hilden'e şunları yazdı: Dogma filmlerinin prodüksiyon sürecinin ucuz olmasının orijinal fikirle ilgisi yoktur... Dogma95 sanatsal bir konsepttir, ekonomik değil... Umduğum gibi daha çok sayıda film yaparsam, kazandığım ticari başarıyı Danca çekilmiş düşük bütçeli film projeleri için kaybetmek çok aptalca olacaktır... Benim istediğim bu değildi." (Jyllands-Posten, 10 Aralık 1996)

Trier o dönemde pes etmeden devam etme konusunda oldukça kararlı bir duruş sergilemiştir. Ancak Danimarka'da bazı değişmeyen kurallar olduğunu da unutmamıştır. Danimarka'da özellikle de film yapıcılığı için danışmanlık sistemi üzerine oldukça katı kurallar vardır.

“Hilden, 1997 yılının başında konuyu görüşmek için bir araya gelmeyi önerdiyse de, bu arada DFI geri adım atmıyor, elindeki ödeneği, hakkında hiçbir şey bilinmeyen birkaç film için prodüksiyon şirketlerine devretmeyi reddediyordu. Bu, başka şirketler tarafından taraf tutmak olarak algılanabilirdi. İlki ve en önemlisi de filmlerin teker teker tanınması, farklı adları, senaryoları olması gerekiyordu. Ancak o zaman ödeneğin onaylanması için değerlendirmeye alınabilirlerdi. Danimarka’da film yapımcılığı için danışmanlık sistemi uzun yıllardır böyle yürütülmekteydi.” (J. Setevenson, 106)

Her güzel ve yeni fikrin ortaya çıkışında yaşanan sorunlar Trier’in bu sert ancak devrim niteliğindeki akımında da yaşanmıştır. Ödenek süreciyle Trier, kendini siyasal ve bürokratik bir çıkmazın içinde bulmuştur. Ancak Dogma 95 nasıl bir süreç yaşarsa yaşasın Trier’in kararlılığıyla yeniden doğan bir süreç yaşamıştır.

“DFI danışmanı Mikael Olsen, yıllar sonra, *“Dogma’nın önerisi bu sistemi yerle bir etmenin radikal bir yoluydu⁶”* diyecekti. Hilden ile Von Trier’in yapacağı toplantı hiç gerçekleşmedi. Krallık ile Dalgaları Aşmak dünyanın her yanından eleştirmenler tarafından övgüye boğulan filmler olurken, Von Trier küçük ülkesi Danimarka’da siyasal ve bürokratik bir çıkmazın içinde bulmuştu kendini. 1997 yılı başında, artık toplum içine çıkmayacağını ve röportaj vermeyeceğini ilan ederek ortalığı yatıştırma görevini Aalbaek Jensen’e bıraktı. Jensen, 11 Şubat’ta Ekstra Bladet’e verdiği bir röportajda, Dogma 95’in ölü bir proje haline geldiğini ilan etti. Fakat 9 Nisan’da, başka bir İskandinavya televizyon kanalları ile Norveç Film ve TV Sermaye Kurulu’nun yardımıyla 15 milyon kronu bir araya getirmeyi başaran Danmarks Radio sayesinde Dogma yeniden doğdu.” (J. Setevenson, 106)

⁶ (Kelly, The Name Of This Book Is Dogma, 95, s 92.)

Bu süreç içinde kararlı duruşuyla başarısını gösterebilen Trier, bir ilki de gerçekleştirmiştir. Trier ilk kez Danimarka'da devlet yardımı olmadan film çekecektir. Böylelikle Dogma için belki de en sıkıntılı süreç içinde en önemli adım da atılmıştı olmuştur. "DFI'nın 1972'de kuruluşundan beri ilk kez bir Danimarka filmi devlet yardımı olmadan çekilecekti. DR da karşılığında, filmleri galadan üç ay sonra yayınlama izni aldı. İki filmin çekilmesinden sonra Zentropa bu konuyu DR'yle yeniden görüşecek ve için pazarlık yapılacaktı. Süreç nasıl olursa olsun, Dogma yeniden doğmuştu." (J. Setevenson, 106)

Lars Von Trier, Dogma 95 ile gerçeklik peşindedir. Amacı filmi izleyip salondan çıkan bireylerin sorgulayan bir zihne sahip olmaları, şaşkınlıktan koltuğu bırakamamaları ve gözyaşları, kahkaha gibi gerçek duyguları beslemektir. Bu yüzden de filmin çekim aşamalarında da gerçeklikten hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Öyle ki Trier filmlerinde sahte gözyaşı da, kan da yasaktır. Hatta bu yüzden birçok zorlayıcı durum da olmuştur.

"Dogma prensiplerine bağlı olarak, filmin yapım aşamasının teknik özellikleri, filmin içeriği ve estetik oluşumu üzerinde doğrudan etkiliydi. Örneğin, sahte kan ya da gözyaşı yasaktı. Duygular ve bunların fiziksel dışavurumları gerçek olmalıydı; manifestoda belirtildiği üzere, set dekorları kullanılmayacaktı. Nikolaj Lie Kaas'ın (Jeppe) burnu gerçekten de kanamış, son sahnede alınan bir tabak çarpan Bodil Jorgensen'in kaşı açılmıştı. Von Trier hemen '*Dogma Kanı!*' diye haykırarak kamerayı onun yüzüne yaklaştırmıştı. Daha sonra bu anı, "*Onu durdurup kanayan yüzünü çekmeye başladığım sırada çoktan hastaneye gitmek üzere yola çıkmıştı*"⁷ diye anlatacaktı heyecanla. Ereksiyonların da gerçek olması gerekiyordu. Havuz başındaki duş sahnesinde Jens Albinus (Stoffer) bir türlü gerçek bir ereksiyon sergilemeyi başaramayınca sorun yaşandı. Von Trier bir dublör

⁷ Weekendavisen, 11-14 Mayıs 1998.

kullanmanın etkileri üzerine düşünmeye başladı.⁸ Ya dublörün ten rengi farklı olursa? Bunu kurgu esnasında düzeltebilir miydi? Fakat Dogma'nın beşinci kuralına göre, optik çalışmalar ve filtreler yasaktı.” (J. Setevenson, 117-118)

Bu tanıdık gelen kareler yani insanın aslında doğal hayatında da yaşadığı gerçeklikler seyircinin dikkatini çekmiş, kısa zamanda Dogma 95 ulaşması gerektiği noktaya, zirveye ulaşmıştır. Çünkü sert, umutsuz, kırılğan, mutlu, muhalif, dindar, huzursuz, saygın ve birçok gerçekliği yaşayan bu karakterler hiçbir müdahale olmadan seyircinin karşısındadır. Seyircinin ta kendisidir. Bu da Trier'in bir süre sonra bir fenomen haline getirmiştir. “Dogma uluslararası bir fenomen haline gelmişti. Bütün doğru insanlar onu kutsayıp onaylamışlardı. Bütün dünyada Dogma hücreleri ve grupları kuruluyordu, bir internet sitesi (www.dogma95.dk) vardı ve Dogma film festivalleri düzenleniyordu. Dogma, dünyanın her yanındaki yöntemler ve film meraklıları için bir ilham kaynağı haline gelmişti.” (J. Setevenson, 132-133)

Her yeni oluşumda olduğu gibi Dogma95 de herkes tarafından sevilen bir akım olmaktan bir süre sonra çıkmış, bazı kişilerin de tepkisini toplamıştır. Bazıları ise duruma daha farklı yaklaşmıştır. Sıkılanlar, klişe bulanlar ve hoşlanmayan herkes kendi manifestolarını da Dogma95 oluşumuna karşı olarak yayınlamaya başlamıştır. “Bazı insanlar Dogma'dan çok sıkılmışlardı. Dogma klişeydi, devrim karşıtıydı. Anti-Dogma grupları oluşuyor, kendi Dogma-karşıtı manifestolarını yayınlıyorlardı.”⁹ (J. Setevenson, 132-133)

İşler karışmasın diye akımla ilgili yenilikler de peş peşe gelmekteydi. Başkalarının akımı istismar edebileceği düşüncesi, bir tür sertifika sürecinin gerekli olduğunu gösterdiğinden, bunun için Dogma 95 grubu bir çalışma yürütmeye başlamıştır.

⁸ Von Trier, The Idiots, s. 184-185

⁹ Bu gruplardan birisi Oslo'da, kendi Dogma-karşıtı manifestosunu yayınladı ve kurallar arasında, mümkün olan tüm görsel efektleri kullanmak, ekibin filme asla dâhil olmaması ve sahte alçakgönüllülük numaralarını engellemek için yönetmenin adının jenerikte mutlaka geçmesi gerektiği vardı.

“1999 yılı geldiğinde, bütün resmi Dogma filmlerinin Dogma kardeşliği tarafından izlenip onaylanması zorunlu hale getirildi. Dogma için bir sekreter tutuldu ve Dogma web sitesine gelen sorular cevaplanmaya, site güncellenmeye ve bir katılım sistemi oluşturulmaya başlandı. Dogma yönetmeni olmak isteyenler ‘*Erdem Yeminleri*’ne sadık kalacaklarına dair yemin ederek bir anlaşma imzalıyor, gerekli ücreti ödedikten sonra Dogma sertifikalarına kavuşmaya hak kazanıyorlardı. Sertifikalar posta yoluyla gönderiliyordu. Böylece Dogma kardeşliği, kendilerine gelen her ev yapımı video-kasete bakmak ve film hakkında saatlerce tartışmaktan kurtulmuşlardı. Von Trier, adayların kolaylıkla hile yapabileceğini kabul ediyordu, fakat ilk önce kendilerini kandırılmış oluyorlardı.” (J. Setevenson, 132-133)

Kuralın temel amaçları teknik açıdan değerlendirilirse yapaylıktan uzak olmaktır. Ancak Dogma 95’in seveni olduğu kadar karşıtları da oldukça fazladır. Karşıtlara göre yapaylıktan tam anlamıyla kurtulmak imkansızdır. Bir ton kural yığını vardır ve buna bağlı kalmadan yapay zor koşullara rağmen hayatın içine atan, vermek istediği mesajı veren, seyirciyle bütünleşen filmler Dogma’nın işlevsizliğini kanıtlamaktadır. Dogma’yı Lars Von Trier de bir süre sonra sürdürmemiştir. “Dogma, gerçekleşmeyen bir hayal, bir anda büyüüp sonra küçülen, belirsizliği ve hammaddelerinden biri olan ironi sayesinde tarif edilmesi mümkün olmayan bir fikirdi. Bazılarına göre, hala Hollywood’un sahteliğine karşı etkili bir panzehirdi, karşıtlarına göreyse bir pazarlama tekniği ve sahtekârlık. Üstelik karşıtları oldukça kalabalık bir gruptu.” (J. Setevenson, 180)

Lars Von Trier, Dogma 95 ile ister başarılı olsun ister olmasın, ister sevilsin ister sevilmesin her ne olursa olsun gerçek şu ki, sinemaya değişiklik getirmiş, Hollywood’a alternatif bir akım oluşturmuştur. Tabu sayılabilecek birçok şeyi yıkarak ilgi toplayan Trier, sinematografik anlamda birçok şeyi de yok sayarak eleştirilere maruz kalmıştır. Ancak ortaya koyulan yeni oluşumları, akımları bu şekilde değerlendirmek eskinin etrafından dönmekten

başka bir şey değildir. Çeşitlilik yaratması açısından Dogma gelmiş geçmiş en önemli alternatif yaratmış akımlardan biridir.



LARS VON TRIER'İN FİMLERİ

'Forbrydelsens element- 1984

Epidemic- 1987

Avrupa- 1991

Breaking the Waves (Dalgaları Aşmak)- 1996

Idioterne- 1988

Dancer in the Dark (Karanlıkta Dans)- 2000

Dogville- 2003

Manderlay- 2005

Direktøren for det hele (Emret Patronum)- 2006

Antichrist (Deccal, 2009) (Deccal)- 2009

Melancholia- 2011

Nymphomaniac- 2013

Nymphomaniac: Volume II- 2014' (D. Cündioğlu, 65-67)

Anlaşılmayı sevmeyen Trier; “Filmin konusunun ne olduğunu söyleyebilirim ama nasıl ve niye yaptığımı söyleyemem. Böylece oturup filmin sonuna kadar komplo teorileri kuracaksınız. Bir planım var ve bu planı asla anlamayacaksınız” sözüne dikkat çekmekte fayda var.

Trier, 2009 yılında hayata geçirdiği *Antichrist* (Deccal, 2009) (Deccal, 2009) , 2011 yılında seyirciye sunduğu *Melancholia* (Melankoli, 2011) ve 2013-2014 yıllarında vizyona giren *Nymphomaniac I-II* (İtiraf, 2013) filmleriyle bunun izlenimlerini vermiştir.

Trier’in üçlemesindeki ‘Kadın’ her zaman şeytani, karşı gelen, erkeğin birikimi ve sakin tavrına karşı zaptedilmeyen bir suç unsuru, günaha davet eden, kimi zaman duyguları karışık melankolik bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Ancak işin aslı tam olarak bu değildir.

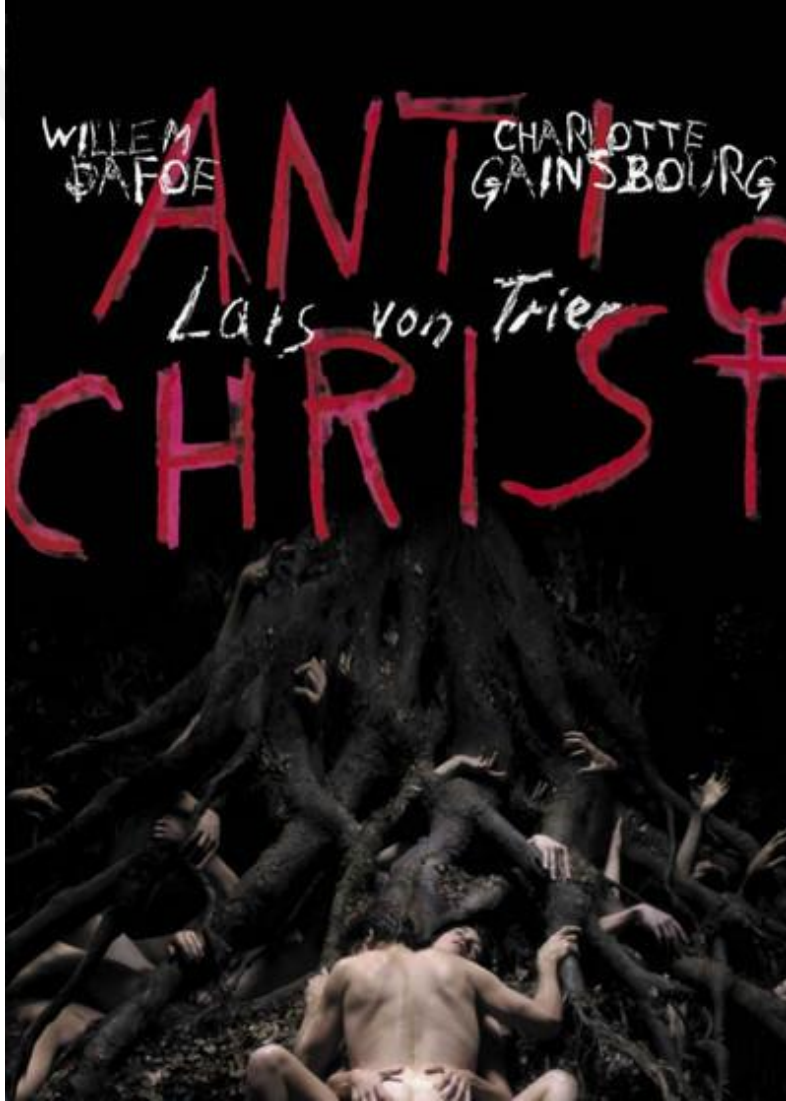
Filmleri tek tek değerlendirdiğimizde özellikle de ‘*Antichrist*’ ve ‘*Melancholia*’da Trier’in kadınlara karşı sert tutumu, net bir şekilde görülmektedir. Ancak Trier, ‘*Nymphomaniac II*’ filmindeki tutumuyla aslında bize vermek istediği mesajın ne kadar da farklı olduğunu erkek karakterler üzerinden toplumun ikiye bölümlüğü ile göstermiştir. Aslında erkek karakter toplumun ta kendisidir ve toplum ise kadına karşı ikiye bölümlü bir tutum sergilemektedir.

III. BÖLÜM

3. Antichrist (Deccal, 2009) filmi

3.1. Antichrist (Deccal, 2009) filmi hakkında

2009 yılında yapılan Cannes Film Festivali'nde filmin başrol oyuncusu Charlotte Gainsbourg'a En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nü alırken yönetmen Lars Von Trier ise 'Ekümenik Jüri' tarafından 'Dünyanın En Kadın Düşmanı Filmi' ilan edilen 'Antichrist (Deccal, 2009)'ten 'anti-ödül' almıştı. 108 dakikalık film Trier'in ruhsal tedavileri sırasına denk gelmiş, ruh halini korkutucu bir biçimde yansıtmıştır.



FİLMİN OYUNCULARI

Erkek rolünde: Willem Dafoe

Kadın rolünde: Charlotte Gainsbourg

FİLMİN KÜNYESİ

Ülke: Danimarka, Almanya, Fransa, İsveç, İtalya, Polonya

Yayınlanma yılı: 2009 (Türkiye 2010)

Bütçesi: Tahmini olarak 11 milyon dolar

KAZANDIĞI ÖDÜLLER

Cannes Film Festivali ‘En İyi Kadın Oyuncu Ödülü’ (2009)

Bodil Ödülleri ‘En İyi Danimarka Filmi Bodil Ödülü’ (2010)

Avrupa Film Ödülleri ‘En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü’ (2009)

Robert Ödülleri ‘En İyi Yönetmen Ödülü’ (2010)

Robert Ödülleri ‘En İyi Danimarka Filmi Ödülü’ (2010)

Robert Ödülleri ‘En İyi Senaryo Ödülü’ (2010)

Robert Ödülleri ‘En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü’ (2010)

3.2.Antichrist (Deccal, 2009) filmi karakter analizi

‘*Antichrist (Deccal, 2009)*’ filminde yer alan kadın ve erkek karakterlerine isim verilmemiştir. Film iki karakter üzerinden işlenmektedir. Bu kısım tıpkı Nobel Ödüllü Portekizli yazar Jose Saramago’nun yaptığı gibidir. Yani Trier film boyunca, Saramago’nun yaptığı gibi ‘*Kadın*’ ve ‘*Erkek*’ arketipleri üzerinden durum analizi yapmaktadır.

Trier’in filminde gördüğümüz karakterlerin analizleri şu şekildedir;



Kadın karakteri: Aciz, sorumsuz, yardıma muhtaç, toplumun ona uygun gördüğü annelik kavramını hakkıyla yapmayan, uysallıktan uzak, haz alma peşinde olan biri gibi gösterilmiştir.



Erkek karakteri: Kadına yardım etmeye çalışan, zeki, terapist, ulu, adaletli, mantıklı, sakin, kadının kötülükleriyle, yalanları ve günahlarıyla başa çıkmaya çalışan cesur biri gibi yansıtılmıştır.

3.3.Antichrist (Deccal, 2009) filminin özeti

Trier, ‘*Antichrist (Deccal, 2009)*’ filmi 4 bölüm şeklinde karşımıza çıkarmaktadır. Bölümler; Keder, Acı, Umutsuzluk ve Üç Dilenci olarak adlandırılmaktadır.

İlk Bölüm: ‘Keder’

İlk bölüm olan ‘*Keder*’ bölümünde yaşananlar kadının gerçek bir keder içinde olduğunu gözler önüne sermektedir. Bu kısımda seyirci, kadın ve erkeğin sevişme sahnesi sırasında çocuklarının pencereden düşüp ölmesine şahit olmaktadır. Bu ölüm kadın karakterde yani ‘*anne*’de gerçek bir travmaya sebep olmaktadır ve bu ölümlerle bir türlü başa çıkamamaktadır. Çünkü kadın sevişme esnasında çocuğun pencereye çıktığını görmektedir ancak aldığı hazdan ötürü ve yönetmenin ‘*aciz-iradesiz*’ olarak gösterme çabasıyla müdahale etmemektedir. Ancak sonrasında girdiği kederden kurtulmak için terapist kocasının yardımı ile içsel bir yolculuğa başlamaktadır.

İkinci Bölüm: ‘Acı’ / ‘Kaos Hükümdarlığı’

İkinci bölüm ise ‘*Acı*’ diğer adıyla ‘*Kaos Hükümdarlığı*’. Eden Park olarak adlandırılan doğa içinde kulübeye giden çift için yavaş yavaş yüzleşmeler başlamaktadır. Acının kaynağı, annenin acılarıyla/korkularıyla yüzleşmesi olayların gidişatını değiştirmektedir. Kadın, terapist eşinin iddia ettiği gibi onlardan kurtulmamakta, adeta onların bir parçası olmaktadır. Acılarına ve korkularına geri dönmektedir. Kadın artık karanlık yönüne dönmeye başlamıştır.

Üçüncü Bölüm: ‘Umutsuzluk’ / ‘Kadın Katliamı’

Üçüncü bölüm ‘*Umutsuzluk*’ ya da ‘*Kadın Katliamı*’ olarak adlandırılmaktadır. Bu bölümde Trier, gelecek felaketlerin yaklaşmakta olduğu aniden bastıran yağmur, fırtına ve kasvetli havayla sezmemizi sağlamıştır. Umutsuzluk ve kaos hem kadını, hem de kocasını kavurmaya başlamaktadır.

Seyirci, Kadın Katliamı'nın sırrının açıldığı bu bölümde insan doğasının ve kadın doğasının derinliklerine inmektedir.

Dördüncü Bölüm: 'Üç Dilenci'

Son bölüm olan 'Üç Dilenci' ise filminin düğümünün çözüm kısmı olarak adlandırılmaktadır. Ancak bu çözüm kısmında Trier'in sert tavrı çok net görülmektedir. Antichrist son bölümle kendini hadım eden kadın, kadını yakan adam ve kadın eleştirileriyle dolu bir film olduğunu kanıtlamaktadır.

3.4.Feminist Film Eleştirisi Perspektifinde Antichrist (Deccal, 2009) Filmi

İlk bölüm, önsöz, doğumun bir sembolü olan cinsel penetrasyonla başlamaktadır. Suyun da varlığı bunu desteklemektedir. Çünkü su hayat vermektedir ve cinsel penetrasyonla Trier bunu pekiştirmektedir.



Cinsel penetrasyon sahnesiyle açılan 'Antichrist (Deccal, 2009)' filminde cinsel penetrasyon sonucunda ölen çocuğun vicdan azabı anneye yüklenmiş durumdadır. Bu sahnede Âdem nasıl Havva tarafından günaha davet edilen ve Havva nasıl günahkâr olursa, aynı şekilde filmdeki kadın erkek ilişkisinde de böyle bir gönderme söz konusudur. Çocuğun hayatını kaybedişi 'Büyük Günah'ı çağrıştırmaktadır. Doğadaki kadın ve insan doğasını irdeleyen Trier, filmin devamında da 'kadın günahkârlığı' ile devam etmektedir.

Çünkü kadın ‘*Antichrist (Deccal, 2009)*’ filminde sabırlılık, duygusallık, bakıcılık, uysallık, eğlendiricilik gibi kadın için toplum ve ataerkil zihniyet tarafından kabul edilen özelliklerden arındırılmış bir ‘*Deccal*’ olarak gösterilmiştir. Erkek ise zeki, cesur, mantıklı, adaletli, ulu bir tavırla sunulmuştur.



Çocuğun keder, acı ve umutsuzluk heykellerini, yani ‘*üç dilenci*’yi masadan aşağı iterek tırmanmasıyla devam etmesin arından bembeyaz karlarla örtülü bir zemine düşmesi ise beyazdan yola çıkarak masumiyeti, saflığı ve ölümü simgelemektedir. Yani ilk bölümde masumiyet ölmektedir. Zaten sahne boyunca dönen çamaşır makinesinin durması da döngünün sona erdiğini bizlere işaret etmektedir. Trier ilk bölümde sıkı bir hayat döngüsü mesajı vermektedir.

Nietzsche, Dionysos’un kaosuna, içgüdüsel taşkınlığına karşın, akıl denge ve uygarlık tanrısı olan Apollon’u koymaktadır. Apollon, Dionysos’un sınırsız içgüdüsunü denetim altına almaktadır ve ona olumlu-akılcı yönü göstermektedir. Karşıtların birliği varoluşun diyalektiğine bağlanabilmektedir. Varoluş ise kendisini sürekli uygarlık ve kaos döngüsünde yıkıp yeniden yaratmaktadır. Trier filmde Dionysos’u kadın, Apollon’u ise erkek karakterleri yerine koymuştur.

Kadın ve erkeğin isimsizlikleri de birer simge olduklarını desteklemektedir. Simgesel açıdan kadın değişken, cinsel penetrasyona düşkün, içgüdüleriyle hareket eden, haz meraklısı, kaotik ruh haline sahip, doğaya bağlılığıyla Dionysos'u çağrıştırırken, erkek rasyonel tavrı, kontrolcü yapısı ve kadına yol göstermesiyle Apollon'u göstermektedir.

Geçmişten günümüze dinlerin ve toplumların tartıştığı kadın kavramı günahın kaynağının olmasının yanında '*doğurganlık*' özelliğiyle de yaratıcı rolündedir. Bu bakımdan da aslında doğası gereği kadın, erkek için yaratıcılık özelliğinden dolayı korkutucu bir varlıktır. Kadının rıza göstermek dışında bir başka seçeneği yoktur. Bir kadın anne olmayı istese de istemese de doğası onu (*bazı durumlar dışında*) doğurganlık yasasının kaba, değiştirilmez ritmi altına sokmaktadır.



Filmde baba rolünde karşımıza çıkan erkek sadece oğlunun ölüm sahnesinde üzgün bir biçimde görülmektedir. Sonrasında ise erkek karakteri daha soğukkanlı, telkin ve teskin edici niteliklere sahiptir. Zaten derbeder, yardıma ihtiyacı olan, günahkar ve aciz kabul edilen kadın rolüne karşı tutumu ve terapist olma özelliğiyle de erkeğin yüceltilmesi açıkça ortadadır.



Çocuklarının ölümüyle çiftin 'Eden Park'a gittiği görülmektedir. Dini kitaplara göre Eden Park¹⁰ ya da Cennet Bahçesi; dünyada Âdem ile Havva'nın yaşadığı bölge olarak belirlenmiş durumdadır. (İndigo Dergisi: 2009) Trier seçtiği bu mekânla Âdem ile Havva göndermesini keskin bir şekilde görmemizi sağlamıştır. Yani Trier'in filmde seyirciye sunduğu kadın günahkar Havva, erkek ise Havva tarafından kandırılan Adem'dir. Bu yüzden de karakterlerin isimleri seçilmemiştir. Bir açıdan burada aslında Hristiyanlık'ın kadının bakış açısına bir gönderme yapılmaktadır.



¹⁰ Tevrat'ta, tüm canlıların iki cins olarak yaratıldığı anlatıldıktan sonra Allah'ın insanı kendi suretinde erkek ve dişi olarak yaratıp "...çoğalın, yeryüzünü doldurun ve onu tâbi kılın..." (Kitab-ı Mukaddes: Tekvin: Bab 1) diye seslendiği belirtilir; fakat daha sonra bununla çelişkili ifadeler yer verilir: Henüz yerde bir kır fidanı yoktu, toprağı işleyecek adam yoktu. Allah yerin toprağından adamı yaptı, Aden'de bir bahçe dikti. Adamı oraya koydu. Görünüşü güzel ve yenmesi iyi olan her ağacı ve bahçenin ortasında hayat ağacını ve iyilik ve kötülüğü bilme ağacını yerden bitirdi. Adama dedi: İyilik ve kötülüğü bilme ağacından yemeyeceksin. Allah dedi: Adamın yalnız olması iyi değildir; kendisine uygun bir yardımcı yapacağım. Fakat adam için uygun yardımcı bulunamadı. Adamın üzerine derin uyku getirdi. Onun kaburga kemiğinden bir kadın yaptı ve adama getirdi. (Kitab-ı Mukaddes: Tekvin: Bab 2)

Eden'e geçen kadın tasvirde bulunurken özellikle bir ağaçtan bahsetmektedir. Betimlediği bu ağaç diğerlerinden farklı olarak karakteristik bir duruşa sahiptir ve içten içe çürümektedir. Filmin son kısmında ağacın erkek karakterinin elindeki sopaya dayanarak tepeye çıkarken patladığı gösterilmektedir. Gece, ay ve müzik yine bize Dionysos'u işaret etmektedir.



Kadının kendisine dönüşü ve kendisini kabul edişi, '*Just turn to green*' denilerek kadının mücadele etmemesi ve yeşil çayırlara uzanıp onlarla bütün oluşturması da Dionysos'a artık teslim olmasını göstermektedir. Bu noktadan itibaren artık acı ve yas sona ermekte ve umutsuzluğun getirdiği Dionysos'un kaosunun hüküm sürmeye başladığını göstermektedir.

Gynocide bölümüyle birlikte kadın artık kendi kendine kurmuş olduğu düşünce sisteminde kendi kötülüğünü kabul etmektedir. Erkek karakter kadının notlarını bularak, söylediklerini birleştirerek ve çocuğun ayakkabılarını ters giydirdiğini görerek durumun çok daha patolojik bir hal aldığını görmektedir.

Aslında burada görülmekte olan şey kadının çocuğun istismarıyla cadılara olan obsesyonu arasında bir bağ vardır. Çocuğuna gerekli ilgiyi göstermeyen anne kabul edilmemektedir ve popüler kültür bu tip bir anneyi şeytani anne, üvey anne ya da cadı olarak nitelendirmektedir.

Çocuk düşerken kadının tamamen kayıtsız ve ifadesiz kalışı, aldığı zevki çocuğunun hayatının önüne koyması bir anneden beklenen tam tersi niteliktedir.



Kadın adamın kendini terk etme ihtimalinin farkına vardığında da tezine eklediği resimdeki gibi Apollocca bir simge olan teker bir demirle adamı yaralayarak, hareket edememesine sebep olmaktadır. Apollon aslında burada kendi silahı ile vurulmaktadır. Bu noktada düzen kaosa evrilme sürecine geçişte büyük bir adım atmış olmaktadır.

Yani bir noktada Apollon'un Dionysosça davranışları başlamaktadır. Kadının adamın gitme ihtimalinden korkarak cinsel organına kütükle vurduktan sonra işlevselliğini kontrolü, Apollon olarak nitelendirilen erkek karakterinin terapi sırasında yanlış olduğunu düşünmesine rağmen kadınla cinsel penetrasyon yapması, film süresince adam tarafından görülen (gerçekliği bilinmeyen) 3 sembolik hayvan da Apollon'un Dionysos tarzı davranışlarını sergilemektedir.



Filmde aldığı ağır yarayla şefkat nesnesini kaybeden kadının özsaygısının onarılması ise yine erkeğe düşmektedir. Erkeğin tedavi edici özelliği sayesinde kendine cellât olacak kadın, şeytandan kurtulmanın yolunu erkekte aramaktadır.



Doğaya bir süre yaklaşamayan ve “Doğa şeytanın mabedi, kadın ise şeytanın bedenidir” aforizmasıyla kadın karakterin davranışları, terapilere rağmen beklenenin aksine akıl almaz bir noktada olumsuz bir şekilde ilerlemektedir. Cinsel doyum alamayan ancak sürekli cinsel birliktelik yaşamak

isteyen kadının şeytanlaştırdığı bu filmde kadın karakteri aslında bir açıdan 'Lilith'¹¹ olarak da değerlendirilmektedir. Çünkü Lilith, Âdem'e başkaldırmıştır. Kadın karakter de erkeğin ne kadar yardımcı tavrı olursa olsun bir noktadan sonra kendisine başkaldırı göstermiştir. Yani Lilith'in aslında savunduğu tez olan 'kadın erkekle eşittir'i burada kadın ölümden benim kadar sen de sorumlusun mesajı vermeye çalışarak göstermektedir.

Kadının sorumluluğunun sadece anneye aitmiş gibi gösterildiği filmde aslında kadın zevk almaz, annedir ve hizmet eder, önceliği cinsel penetrasyon değil çocuktur, mesajının üzerinden bir gidişat söz konusudur. Zaten bu sebeple yaşanan ölümün tek sorumlusu kadındır ve deliren de kadındır.

Kadın bir yandan suçluluk bir yandan vicdan azabı ve öte yandan kendi ile doğa arasında bir karmaşanın, bir kaosun içinde kalmaktadır. Sürekli erkekle birlikte olmaya çalışması doğası gereği gelen bir istekken, bununla 'başa çıkamayıp' klitorisini kesmesini yorumlamayı ise Trier seyirciye bırakmıştır.

Trier'in filmdeki bu tutumu üç şekilde çözümlendiğini düşünüyorum;

- Cinsel ilişki sırasında gözlerini her kapadığında çocuğunu gören kadın zevk almanın kötücül yanını keşfetmektedir. Çünkü zevk noktasının doruğundayken bedelin ağır olması ile kendini cezalandırması ve bir daha aynı hissi yaşamak istememesi sonucu ortaya çıkmaktadır.

¹¹ Tanrı ilk insanı yarattığında şöyle konuştu: 'İnsanın yalnız olması iyi bir şey değil.' Ve ona topraktan bir eş yarattı, ona benzeyen, adı Lilith olan. Kısa süre sonra birbirleriyle kavga etmeye başladılar: Kadın erkeğe: 'Ben senin altında yatmak istemiyorum.' Ve erkek: 'Ben senin altında değil üstünde yatmak istiyorum; çünkü sen altta kalan olmayı hak ediyorsun ve ben üstün olmayı hak ediyorum.' Kadın: 'Eşitiz; çünkü ikimiz de topraktan yaratıldık.' Birbirlerini anlamayı reddettiler. Lilith, Tanrı'nın o özel ismini telaffuz etti ve dünyanın göğüne doğru yükseldi. Âdem yaratıcısına seslendi: 'Bana verdiğin kadın benden kaçtı!' Tanrı, Lilith'in peşinden üç melek gönderdi ve şöyle konuştu: 'Geri dönmek istediği takdirde, tamam; ama istemezse, her gün yüz oğlunun ölümüne şahit olmayı göze almalıdır.' Melekler kadını bulup Tanrı'nın sözlerini ilettiler. Ama o geri dönmek istemedi. [Burada kullanılan kelime İbranicede "kaybedilen değerlere geri dönmek" anlamındadır.] 'Seni denizde boğacağız!' dediler. Kadın: 'Beni yalnız bırakın; çünkü ben çocukları zayıf düşürmekten başka bir işe yaramam: erkek çocukları doğumlarından sekizinci günlerine, kız çocuklarını ise doğumlarından yirminci günlerine kadar gözetmem emredildi.' Böylece kadın günbegün şeytanlarından yüz tanesinin ölmesini göze aldı. (V. Zingsem, 36-37)

- Öte yandan cinsel ilişki esnasında zevk anı çocuğuyla ilgili son hatırayı ona vermektedir. Ve klitorisini keserek acılarına son verdiğini düşünmektedir.

- Apollon'la son kalan bağı da koparmak istemesi olarak nitelendirilmektedir.

Bu üç bakış açısı dışında erkekle olan ilişkisi açısından bakarsak erkeğin elinden kadını cezalandırma gücünü de kendi eline almış olmaktadır. Yani kadın kendi cezasını bir erkeğe ihtiyaç duymadan kendi vermektedir ya da kadın gerçek bir şeytandır ve bu kadar kötücül bir cezası ancak bir şeytan verebilir şeklinde değerlendirilmektedir.

Klitorisini kesme aşamasına gelene kadar kadın erkeğe şiddet uygulamaktadır, şiddet sonrası baygın erkekle birlikte olmaya çalışmaktadır, erkeğin bilinci açık değilken kendini mastürbasyonla tatmin etmektedir. Ve sonrasında işler zaten çığırından çıkmış bir şekilde ilerlemekte kadın kontrolünü iyice kaybetmektedir.

Burada kadının erkeğe karşı tavrı ve erkeğin çaresizliğini *'The Last Temptation Of Christ'* filmindeki kurban edilmek istenen ancak buna direnen İsa olarak da nitelendirilmektedir.

Trier kadın karakteri gösterirken kullanılmaktan çekinmediği acımasız tavrı ile erkek film bağlamı içerisinde yaşanan olaylar sonucunda *'makul'* olduğu iddia edilebilecek bir tavırla kadını öldürmektedir. Ancak bu ölümünde altında yönetmenin özdeşleştirdiği durum çok açıktır.



Filmin başında tez çalışması için 'Cadılar' hakkında araştırmalar yapan kadın, Shakespeare'in Kral Lear oyununda 'kötü' olarak betimlenen ve 15. yüzyılda yakılarak öldürülen cadılar gibi yakılarak öldürülmektedir.

Filmde kadını yakarak kazanan Apollon olmadı. Dionysoslaşan erkek olmuştur. Bu bazı sahnelerde çok net görülmektedir. Bu dönüşümler yeri geldi erkeğin kargalarla işbirliği yapması ile olmuşken, doğayla bütünleşmesi gözlemlenmiştir. Bir sopaya dayanarak yürüyüşü de adamın doğayla birleşme sembolleri olarak değerlendirilmektedir. Son sahnedeysen kaosa beraber özgürleşen kadınlar, Dionysoslaşan adamın etrafını sarmaktadır. Aslında Nietzsche felseferinde Apollon Dionysos dönemleri arasındaki döngüsel sistem tam tersi şeklinde yansıtılmıştır.

Nietzsche'nin 'Antichrist (Deccal, 2009)'ını 12 yaşından beri başucunda tutan Trier'in eşitlik karşıtı bu filmde kadın karakteri için 'Kadın kimdir?' sorusu içinde üç farklı soruyu akla getirmektedir.

- Kadın, sorumluluklarını sabırla ve özveriyle yapan, belli kodlara uyan, toplumun görmek istediği şekilde tanımlanan bir anne midir?
- Yoksa bedenini ve duygularını kendi kontrol edemeyen, doğanın kontrolündeki bir şeytan yardımcısı mıdır?

- Ya da günahkâr ve bu günahların bedeli olarak yakılması gereken bir cadı olarak mı nitelendirmek gerekmektedir?

Filmde kullanılan tek müzik ise son sahnelerde duymuş olduğumuz 'Handel, *Lascia Ch'io Pianga*'dır. Yani şöyle demektedir; 'Birak zalim kaderime ağlayayım ve iç çekeyim özgürlüğün ardından! Birak hüznüm acımın zincirlerini kırsın, sadece acıdığı için. Birak iç çekeyim özgürlüğün ardından!'

Rasyonalizm bir çöküş söz konusudur. Uygarlığın kaosa dönüşmesi gösterilmiştir. Bu sonda asıl kazanan ise öldürülmek isteyen, bunu savunan ve kazanan kadındır. Apollon'un rasyonel uygarlığı çökmüştür, yerine Dionysos'un kaosu kalmıştır.

Nietzsche'nin felsefesinde Dionysos'a insanları içinde yaşadıkları kalıpların baskısından kurtardığı için özgürlük tanrısı (liber) da denilmiştir. Freud'çu anlamdaysa Dionysos davranışı bilinçdışının denetimden kurtulmasıdır.

'*Antichrist*' filmine genel açıdan bakarsak Tarkovsky evreninin işleyişi söz konusudur. Yani doğasal açıdan Tanrı değil şeytan, doğanın maneviyatı değil kâbusu, doğamamış ceylan, yeşilde yürümeye çalışan kadın, rüzgârlardan sonra '*Chaos Reigns*' diyen tilki, huzurlu evi taciz eden tohumlar, cinsel penetrasyon ve şiddetin evrenine dalışı da Tarkovsky'nin izlerinden meydana gelmektedir.

Trier'in amacı modern toplumda kadının özgürleşmesinin tek yolunun ölümünü, ötesindeyse toplumsal kaosun tüm bu rasyonel ahlaka cevap olarak önümüze koymaktır. Ancak kadın adamın kibrini ayrıca patriyarkal otoriteyle reflekslerini, ilaç tedavisine yönelerek histerik davranışlarıyla manipüle etmiş ve bunu kendi kararıymış gibi görmesini sağlamış olabilir mi? Bütün bunları adamın kaotik doğal çevrede savunmasız kalması için mi yaptı? Kısımları ise kafa karıştırmaktadır. Bu soruları Trier'e yöneltsek kuvvetle ihtimal, yanıtı alınmazdı. Çünkü Trier de bu konuda yaklaşımını açık bir şekilde ifade etmekten yana değildir. Trier rahatsız edici, zorlayıcı, sert bir tavırla çektiği '*Antichrist (Deccal, 2009)*'ta açık bir şekilde kadını şeytan olarak göstermiştir

gibi görünse de aslında Trier, toplumun geçmişten günümüze gerek dinle, gerekse ataerkil sistemle kadın arketiplerinde karanlıkta kalan kısımları işlediği, belli kalıplara sorarak aciz bir yaratık olarak göstermeye çalışmasıdır.

SAHNE	ANAHTAR KAVRAMLAR	REFERANS
Filmin açılış sahnesinde kadın ve erkeğin cinsel penetrasyonu sırasında çocuğun düşüşü ve hayatını kaybedişini görülmektedir.	Su ve çamaşır makinasının durması yaşam döngüsünü akla getirmektedir. ¹²	Klötzli, F. 1980. Umwelt Und Wir. Hallweg Verlag, Bern-Stuttgart
Cinsel penetrasyon sırasında çocuğun karlar üzerine düşerek ölümü görülmektedir. Burada 'anne' aldığı hazzı yarıda kesmez ve çocuğunun ölümüne göz yumar.	Çocuğun karlar üzerine düşerek ölmesi masumiyetin son bulduğunu çağrıştırmaktadır. Durdurulamayan haz ise büyük günahdır. ¹³	Galatyalılar, 5: 13-26; Catechism of the Catholic Church, 957
Kadının mutsuzluğuna yapıcı yaklaşan erkek, kadını Eden Park'a götürür.	Kadın ve erkeğin isimsizliği ilk insanı hatırlatırken, Eden Park Adem ve Havva çıkarımını desteklemektedir. ¹⁴	Tekvin, 2/7-17,18-25.

¹² Su canlıların en önemli ve vazgeçilmez yapıtaşıdır. Bugün kullandığımız suyun milyonlarca yıldır dünyada bulunduğu ve miktarını çok fazla değişmediği doğrudur. Dünyada su hareket eder, formu değişir, bitkiler ve hayvanlar tarafından kullanılır, fakat gerçekte asla yok olamaz. Kullanılabilecek nitelikli su, aynı zamanda kullanılan atık su sürekli olarak su döngüsüne katılmaktadır.

¹³ Hristiyanlık tarihinde ölümcül olarak bilinen yedi günah ise bilerek ve isteyerek yapıldığı için cezalandırılması gereken günahlar kategorisinde değerlendirilmiştir. Hristiyanlar, bu günahları Kitab-ı Mukaddes'e dayanarak tasnif etmiştir. Özellikle Yeni Ahit'in Galatyalılar bölümü, yedi ölümcül günah için önemli bir referans kabul edilmiştir. Bu bölümde, günahlar benliğin yaptığı kötü işler olarak sıralanmıştır. Buna göre fuhuş, pislik, sefahat, putperestlik, büyücülük, düşmanlık, çekişme, kıskançlık, öfke, bencil tutkular, ayrılıklar, bölünmeler, çekememezlik, sarhoşluk, çılgın eğlenceler ve benzeri şeyler benliğin yaptığı çirkin işlerdir. Bunlara karşıt olarak Kutsal Yasa'nın önerdiği erdemli işler vardır. Ruhun ürünü sayılan bu eylemler sevgi, mutluluk, esenlik, sabır, şefkat, iyilik, bağlılık, yumuşak huyluluk ve kendini kontrol etmektir.

¹⁴ Âdem Eden bahçesine konulduktan sonra tek başına yaşamaya başlar. Ancak Allah onun yalnız başına yaşamasının iyi olmadığını düşünür. Bu yüzden, ona uygun bir yardımcı olmak üzere yerin hayvanlarını ve göklerin kuşlarını yaratır. Fakat, yaratılan hayvanlardan hiçbiri

Bir süre sonra kadın kendinden geçer ve bu kez erkek karaktere işkence yapmaya başlar. Erkek karakterin akılcı tavrına karşın kadın iyiden iyiye kötüye gitmektedir.	Bu kısmı ise Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos'u olarak yorumlanabilir. ¹⁵	Falay, E., (2002). "Dionysos Ruhu", Düşle Edebiyat ve Kültür Dergisi, Sayı. 10. (s.e. 20 Nisan 2009).
--	---	---

Âdem'in yalnızlığını gidermez. Bu durumu gören Allah ona eş olarak Havvâ'yı yaratmaya karar verir: "Ve Rab Allah dedi: Adamın yalnız olması iyi değildir; kendisine uygun bir yardımcı yapacağım. Ve Rab Allah her kır hayvanını, ve göklerin her kuşunu topraktan yaptı; ve onlara ne ad koyacağını görmek için adama getirdi; ve adam her birinin adını ne koydu ise, canlı mahlû- kun adı o oldu. Ve adam bütün sığırlara, ve göklerin kuşlarına, ve her kır hayvanına ad koydu; fakat adam için kendisine uygun yardımcı bulunmadı. Ve Rab Allah adamın üzerine derin uyku getirdi, ve o uyudu; ve onun kaburga kemiklerinden birini aldı, ve yerini etle kapadı; ve Rab Allah adamdan aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaptı, ve onu adama getirdi. Ve adam dedi: Şimdi bu benim kemiklerimden kemik, ve etimden ettir; buna Nisa denilecek, çünkü o insandan alındı. Bunun için insan anasını ve babasını bırakacak, ve karısına yapışacaktır, ve bir beden olacaklardır. Ve adam ve karısı, ikisi de çıplaktılar, ve utançları yoktu. Tam bu noktada hikayenin baş kahramanları arasına yılan da katılır. Buradaki yılan aslında Kur'an'daki İblis'e tekabül etmektedir. Bunun içindir ki müfessirler, İblis'in cennete yılanın karnında girdiğini söylemek suretiyle kıssanın Kur'an ve Tevrat versiyonlarını mezcetmişlerdir. Tekvin, yılanın Âdem ve Havvâ'yı cennette ayartmasını şöyle betimlemiştir: "Ve Rab Allah'ın yaptığı bütün kır hayvanlarının en hilekârı olan yilandı. Ve kadına dedi: Gerçek, Allah: Bahçenin hiçbir ağacından yemeyeceksiniz dedi mi? Ve kadın yılanı dedi: Bahçenin ağaçlarının meyvesinden yiyebiliriz; fakat bahçenin ortasında olan ağacın meyvesi hakkında Allah: Ondandır yemeyin ve ona dokunmayın ki, ölmeyesiniz, dedi. Ve yılan kadına dedi: Katiyen ölmezsiniz; çünkü Allah bilir ki ondan yediğiniz gün, o vakit gözleriniz açılacak, ve iyiyi ve kötüyü bilerek Allah gibi olacaksınız. Ve kadın gördü ki, ağaç yemek için iyi, ve gözlere hoş, ve anlayışlı kılmak için arzu olunur bir ağaçtı; ve onun meyvesinden aldı, ve yedi; ve kendisi ile beraber kocasına da verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı, ve kendilerinin çıplak olduğunu bildiler; ve incir yaprakları dikip kendilerine önlükler yaptılar.

¹⁵ Nietzsche'ye göre Apollonculuk, form ya da biçimdeki ahenge yüksek değer biçen üslubu tanımlar. Apollonculuk, Dionysos'un aksine, oluş ve değişimin, anlaşılabilirliği nedeniyle, onun gerçekliğine ve coşkusuna karşı çıkar. Dionysos ise esin, coşku, kendinden geçme, esriklik, bireyselliğin ortadan kaldırılarak doğayla, varlıkla bütünleşme hamlesi, hatta onun çılgınca cüreti anlamlarını taşır. Nietzsche'ye göre Dionysos ruhu; uyum, düzen ve ölçünün ifadesi olan Apollon'a karşı olarak, insan varlıklarında varolan yaşama isteği ve gücünün tutkulu bir dışavurumu, insanın kendini esrime ya da sarhoşluk hali içindeki atılımlara bırakması durumudur.

Kadın karakterin, erkek karakterin kurallarına uymadığı ve kendi aklıyla belli kararlar aldığı, hatta kendini hadım ettiği görülmektedir.	Bu noktada Adem'in kurallarına uymayan 'Lilith' benzetmesi yapılabilir. ¹⁶	Zingsem, 2007: 36-37. "Alphabet of Ben Sira": http://jewishchristianlit.com), Zingsem, Vera. Lilith, Adem'in İlk Karısı. Çev. Devrim Doğan Yüzer. İzmir: İlya Yayınları, 2007.
Kadının kilitorisini kesmesi ise farklı şekillerde yorumlanmaktadır.	Erkeğin kendini hadım etme korkularına karşın gücü elinde bulundurduğunu ya da kendini cezalandırdığını yansıtmaktadır. ¹⁷	Mulvey, 1997, s. 43, Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (N. Abisel, Çev.). 25. Kare, Sayı 21, 38- 46.

¹⁶ Tanrı ilk insanı yarattığında şöyle konuştu: 'İnsanın yalnız olması iyi bir şey değil.' Ve ona topraktan bir eş yarattı, ona benzeyen, adı Lilith olan. Kısa süre sonra birbirleriyle kavga etmeye başladılar: Kadın erkeğe: 'Ben senin altında yatmak istemiyorum.' Ve erkek: 'Ben senin altında değil üstünde yatmak istiyorum; çünkü sen altta kalan olmayı hak ediyorsun ve ben üstün olmayı hak ediyorum.' Kadın: '...eşitiz; çünkü ikimiz de topraktan yaratıldık.' (...) Birbirlerini anlamayı ret ettiler. Lilith, (...) Tanrı'nın o özel ismini telaffuz etti ve dünyanın göğüne doğru yükseldi. Adem yaratıcısına seslendi: '...bana verdiğin kadın benden kaçtı!' (...) Tanrı, Lilith'in peşinden üç melek gönderdi. (...) şöyle konuştu: 'Geri dönmek istediği takdirde, tamam; ama istemezse, her gün yüz oğlunun ölümüne şahit olmayı göze almalıdır.' Melekler kadını bulup Tanrı'nın sözlerini iletiler. Ama o geri dönmek istemedi. [Burada kullanılan kelime İbranicede "kaybedilen değerlere geri dönmek" anlamındadır.] 'Seni denizde boğacağız!' dediler. Kadın: 'Beni yalnız bırakın; çünkü ben çocukları zayıf düşürmekten başka bir işe yaramam: erkek çocukları doğumlarından sekizinci günlerine, kız çocuklarını ise doğumlarından yirminci günlerine kadar gözetmem emredildi.' (...) böylece kadın günbegün şeytanlarından yüz tanesinin ölmesini göze aldı.

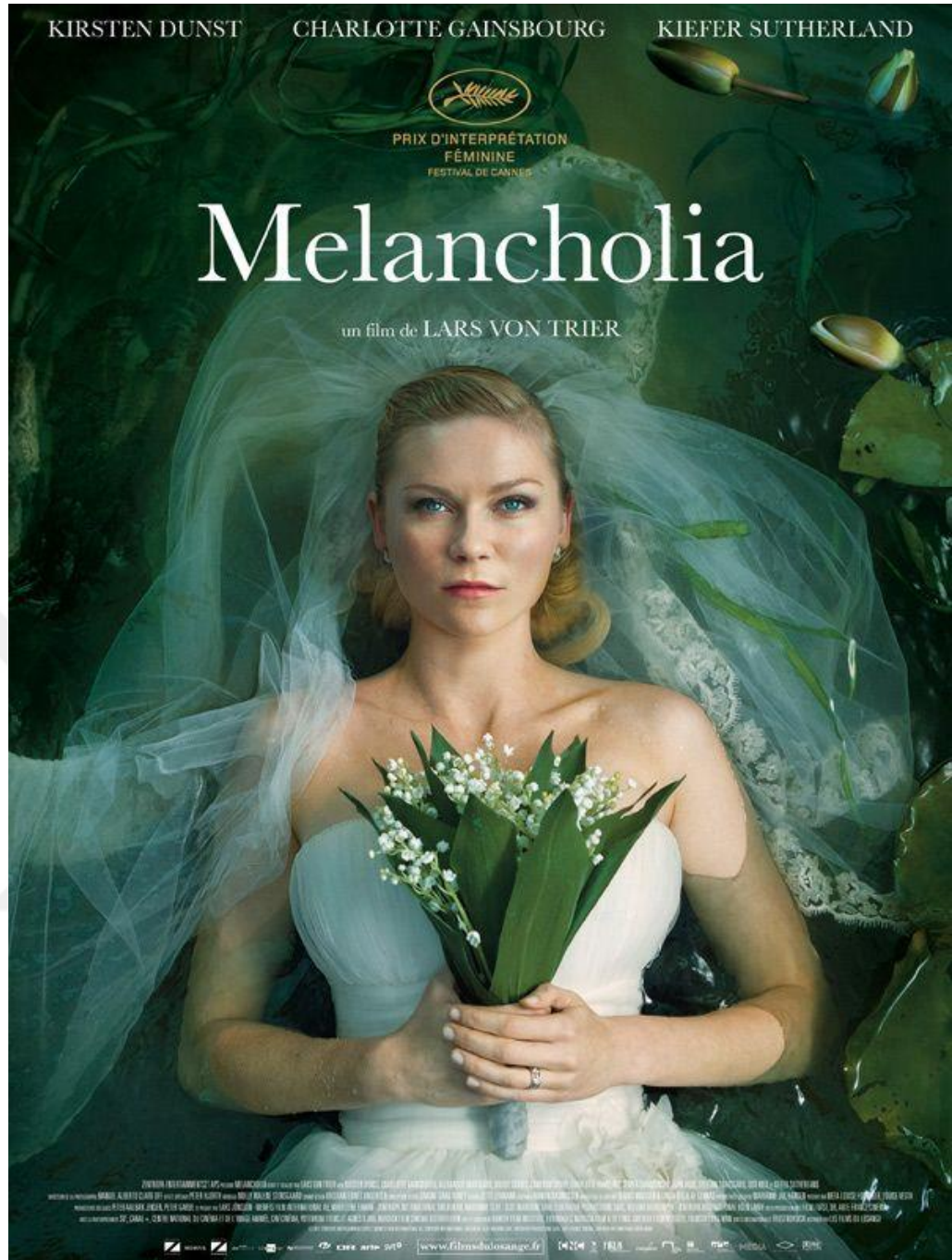
¹⁷ Mulvey "teşhir edilen ikon olarak kadın[in] [...] her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edici" olduğunu vurgular. Buna göre "[e]rkek bilinçdışının bu hadım edilme endişesinden iki kaçış yolu vardır: Birincisi suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması[dır] [...] öteki ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek [...] hadım edilmeyi tümüyle yok saymak[tır]. Bu ikinci yol, fetişistik skopofili, nesnenin fiziki güzelliğini yüceltir, onu kendi başına tatmin edici bir şey haline dönüştürür.

4. Melancholia (Melankoli, 2011) filmi

4.1. Melancholia (Melankoli, 2011) filmi hakkında

Avrupa Film Ödülü'nü de Amerikan Eleştirmenler Birliği'nin *'En İyi Film Ödülü'* ve Cannes Film Festivali'ndeki *'En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'*ne layık görülen *'Melancholia (Melankoli, 2011)'*, Trier'in söylemiyle *'Bir düğün, melankoli ve psikolojik bir felaket filmi'*. Sıradışı işlere imzasını atan Trier, *'Melancholia (Melankoli, 2011)'* filmini Depresyon Üçlemesi'nin ikincisi olarak kabul ediyor.

*'Antichrist (Deccal, 2009)'*ta kadına karşı tutumu eleştirilerin hedefi olan Trier, bu tutumundan *'Melancholia (Melankoli, 2011)'*da da vazgeçmiyor ve kadını bu sefer melankoli içinde bir günahkâr olarak gösteriyor.



FİLMİN OYUNCULARI

Justine: Kirsten Dunst

Claire: Charlotte Gainsbourg

Michael: Alexander Skargard

Tim: Brady Cprbet

Leo: Cameron Spurr

FİLMİN KÜNYESİ

Ülke: Danimarka, Almanya, Fransa, İsveç

Yayınlanma yılı: 2011 (Türkiye 2012)

Bütçesi: Tahmini olarak 7.4 milyon dolar

KAZANDIĞI ÖDÜLLER

Cannes Film Festivali ‘En İyi Kadın Oyuncu Ödülü’ (2011)

Avrupa Film Ödülleri ‘En İyi Film Ödülü’ (2011)

Avrupa Film Ödülleri ‘En İyi Yapım Tasarımcısı Ödülü’ (2011)

Avrupa Film Ödülleri ‘En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü’ (2011)

ABD Ulusal Film Eleştirmenleri Derneği ‘En İyi Kadın Oyuncu Ödülü’ (2012)

ABD Ulusal Film Eleştirmenleri Derneği ‘En İyi Film Ödülü’ (2012)

Bodil Ödülleri ‘En İyi Danimarka Filmi Ödülü’ (2012)

Robert Ödülleri ‘En İyi Yönetmen Ödülü’ (2012)

Robert Ödülleri ‘En İyi Danimarka Filmi Ödülü’ (2012)

Robert Ödülleri ‘En İyi Senaryo Ödülü’ (2012)

Robert Ödülleri ‘En İyi Kadın Oyuncu Ödülü’ (2012)

Kansas City Film Eleştirmenleri Birliği Ödülleri ‘En İyi Kadın Oyuncu Ödülü’ (2012)

4.2.Melancholia (Melankoli, 2011) filminin karakter analizi



Justine: İlk bölümde karşımıza çıkan Justine, başarılı bir reklamcıdır ve düğün gecesinde sanat yönetmenliğine terfi ettiği müjdesini almaktadır. Dışarıdan bakıldığında mesleğinde başarılı olan Justine, son derece güzel bir kadındır. Justine karakteri neyin doğru, neyin yanlış olduğunu ararken melankoli bataklığına saplanmaktadır. Düğün günü sahte gülümsemelerine ve mutluluk şarkılarına karşın, mutsuzluğu bir sığınak olarak görmektedir. Filmde toplumun ona giydirdiği kıyafetlerden sıyrılamayan bir Justine söz konusudur. Justine yakınmaktan uzak bir farkındalıkla kötülüklerle dolu olduğundan dem vurmuş olduğu dünyaya direnmek için kendi güçlü yanlarını bırakmaktadır. Filmde yeni karakteriyle sakin, soğukkanlı ve kederli bir Justine, seyirciyi karşılamaktadır. Toplumun kurmuş olduğu düzen ve normların sarsıldığı Justine, alt üst olan değerler ve önemini yitiren maddesel kaygılarla, duygularını kontrol etmesini ve kurallara ayak uydurmasını bilen mantığın insanı değil, duygularıyla hareket edip öngörülerine duyarlılıklarıyla şekil veren sezginin insanları haline gelmektedir.



Claire: İlk bölümden itibaren gördüğümüz ancak yönetmenin ikinci bölümde yoğunlaştığı Justine'in ablası rolündeki Claire karakteri ise ilk bölümden itibaren şefkatli, aile bağlarıyla beslenen, sabırlı olsa da ikinci bölüm itibarıyla tutumu değişir ve panikleyen, kendine yabancılaşan bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Claire ilk bölümde toplumun ona sunmuş olduğu normlarla nasıl başa çıkması gerektiğini çok iyi bilmektedir. Filmin başlarında güçlü kadın olgusunun simgesi konumundaki Claire, tüm gerçeklere kafa tutan bir kararlılıkla dünyaya yaklaşan Melancholia karşısında, panikleyen, yeni dünya şartlarıyla baş etmesini bilmeyen bir birey haline gelmektedir. Olaylar karşısında soğukkanlılığını yitirmektedir. Ve aslında artık normların her şartta işe yaramadığını düşünerek cesaretini de yitiren bir birey olmuştur.



John: Melancholia gezegeninin getirdiği ölümü kabul edemeyen, hatta bununla yüzleşmeye cesareti olmayan John filmin başında yol gösterici, sakin tavrıyla dikkat çekmektedir. John ailesini bırakıp bu durumun üstesinden kendince kolay bir yolla gelirken belki de bencilliğine bulduğu bahane yalnızlığın ta kendisidir. John kadınlardan önce dayanamayarak hayatına son vermiş ve güçsüzlüğünü gözler önüne sermiştir.

4.3.Melancholia (Melankoli, 2011) filminin özeti ve ele alınış biçimi

Filmlerini bölerek bölüm bölüm işleyen Lars Von Trier'in, '*Melancholia (Melankoli, 2011)*' filmi de iki bölümden oluşmaktadır. Karakterlerin isimleriyle şekillenen bölümlerden ilki Justine, ikincisi ise Claire bölümüdür. Dünyaya yaklaşmakta olan '*Melancholia*' gezegeniyle ortaya çıkan ruh halini ele alan bu film yaşanan olaylardan ziyade içine girilen ruh halleri açısından dikkat çekici bir tavır sergilemektedir.

İlk bölümün ilk sahnesinde başarılı bir reklamcı olan ve sanat yönetmenliğine terfi ettiği müjdesini alan Justine'in düğün sahnesini görülmektedir. Evlenmek üzere olduğu Micheal'ın şefkatini, ilgisini ve bonkör hediyelerini birden görmezden gelen Justine, düğün sahnesinin açılışı ve ilk bölümde gezegene bakmasından itibaren melankolik ruh haline ilk adımını atmaktadır.

Ablası ve eniştesinin hazırlamış olduğu pahalı düğün seremonisini bir kenarı bırakıp önce yalnız bir şekilde küvete uzanan Justine, ardından yeğeninin yatağına yatar ve uykuya dalar. Küskün ve depresif ruh halinin hâkim olduğu Justine'in düğünü gösterişli, pahalı, kusursuz bir organizasyonla ablası Claire'in malikânesinde geçmektedir. Ancak Justine'in bu tutumu Claire ve kocası John'un epeyce canını sıkar ve Justine'i kendi düğününde etrafa saygı göstermesi konusunda uyarmaktadırlar.

Öte yandan Claire kardeş olmalarından dolayı içgüdüsel bir biçimde (*zaman zaman nefret ettiğini söylese de*) Justine'e, düğünde etrafa rezil olmaması için elinden geleni yapmaktadır. John'un da tek dileği mutlu bir evlilik geçirmesi yönündedir.

Justine için düğün dayanılmaz hal alırken, anne ve babasına sığınması karşılığı da samimiyetten uzak olmaktadır. Justine sahte ve sevilmediği bir dünyada bulur kendisini ve özsaygısını yitirerek bahçede stajyerle cinsel penetrasyona girmektedir. Bu kısımda Justine'in düğünü gerçekleşmez ve girdiği melankoli gün geçtikçe artmaktadır. Bu arada kız kardeşi ona destek olmaktadır. Ancak bir yandan sürekli kendisine kızmaktadır ve suçlamaktadır. Bir süre sonra ise kız kardeşi için her şey değişmektedir.

Melankolik devinim Justine için biterken, Claire için başlamaktadır. Aslında bu tam bitiş değildir. Claire; dünya için tehlike barındıran Melancholia gezegeninin dünyaya çarpıp çarpmayacağı belirsizliğini korumaya devam etmesiyle endişelerini arttırmıştır. Kocası John'un, bilim dünyasının hesaplarında yanılmayacağını ve gezegenin dünyaya çarpmayacağı, yanından geçeceğini belirtmesi bile Claire için yeterli değildir.

Claire, John'un internetten araştırma yapmasını yasaklamış olsa da internet sitelerindeki kıyamet teorileriyle endişesini arttırıyordu. Melancholia'nın parlak mavi yüzü gün geçtikçe daha da görünmekte ve endişe yaratmaktadır. Claire Melancholia'nın parlak ışığı karşısında huzursuz geceler geçirirken, Justine gezegenin ışığında çırılçıplak güneşlenerek olası kıyametin keyfini çıkarmaktadır. Çünkü Justine için artık yok oluş tüm kötülüklerin aynı zamanda son bulmasıdır.

Her ne kadar Claire'e karşı soğukkanlılığını korusa da John son yaptığı hesaplamalarla dünyanın sonunun yaklaştığını fark eder ve kimseye haber vermeden ahırda intihar eder. Kıyameti artık karşılayacak Claire, Justine ve Claire'in oğlu Leo'dur. Claire artık perişan ve çaresiz bir haldedir. Justine bir yandan ona yardım ederken, öte yandan bu çaresizliğini anlamsız bulmaktadır. Ancak Claire, Justine'in ilk bölümde karşılaştığı melankoliden daha öte

kaygılarla uğraşmaktadır. Melancholia'nın dünyaya çarpacağı iknasıyla Justine, ablası Claire ve yeğni Leo ağaç dallarından kurdukları çadıyla gezegenin gelişini seyre dalarlar. Tüm bu ruh halleri içinde Melancholia dünyaya çarpar ve dünya yok olur.

4.4.Melankoli kavramının tarihsel süreci

Melankoli kavramı çok eski yıllardan günümüze farklı olgular şeklinde çıkmaktadır. Kimi zaman bir hastalık, kimi zaman öfke durumu, kimi zaman psişik bir durum, kimi zaman ise din dışı bir olgu olduğundan cezalandırılarak son bulan bir kavram haline gelmektedir.

‘Eski çağlardan beri araştırılan, üzerine düşünülen ve çokça ele alınan melankoli kelimesinin ilk kez yazılı olarak kullanıldığı yer Homeros Destanları olarak biliniyor. (*İlyada Destanı'nda Bellerophontes tanrılar tarafından yalnız bir yaşama mahkûm edilerek cezalandırılmıştır. Bunun nedeni bilinmese de Bellerophontes, çekmiş olduğu acılara ve sıkıntılara değinilmiştir. Bellerophontes yazılı din dışı tarihin tespit ettiği ilk melankolik kişiliktir. Antik Çağ'ın ünlü hekimi Kapadokyalı Aretaus ise mani melankoli yaklaşımını geliştirmesinde ona kaynaklık etmiş ve öfkeli-saldırgan davranışların ardında üzüntü ve korkunun varlığını öne sürerek melankoliyi öfkeyle birlikte ortaya çıkan bir ruh-iç organ kararması olarak belirlemiştir.*) O dönem melankoli kelimesinin içeriği göğüs, bedenin orta bölgesi ve de üst karın kısmında öfkeye bağlı olarak kararma olarak belirleniyor. Yine aynı dönemde bu kararmanın anatomik, fizyolojik ve psişik bir kararma olduğu tespit ediliyor. Homeros Destanları'na baktığımızda melankolik kişilerin ya da kahramanların öfke içine girmesi ya da tanrılar tarafından cezalandırılması sonucu girdikleri ruh hali aslında melankoli olarak belirtiliyor. Ayrıca bu durumla birlikte yalnızlık, sıkıntı, anlamsızlık hatta kimi yerlerde intiharın da beraberinde geldiği tespit ediliyor. Homeros Destanları'ndaki bu

tanımlar Hipokrat, Aristoteles ve Theophrast'a da önemli ipuçları olmuştur.' (S.Teber, 79-93)

Dönemsel olarak farklılık gösteren melankoli kavramı için antik dönemin düşüncesi ise insan bedenindeki 'dört özsu'dan 'kara safra' olarak adlandırılmaktadır. Bu düşünce durumu Orta Çağ dönemine kadar devam etmektedir. "Antik dönemde melankoli ile ilgili geliştirilen düşünce '*Quattuor Humores*' yani dört özsu öğretisi olarak kabul ediliyor. İnsanın bedenindeki dört özsu; kan, salgı, sarı safra ve kara safra olarak belirleniyor. Melankolinin özsuyu ise '*kara safra*' olarak nitelendiriliyor. Bu düşünce Orta Çağ dönemine kadar hâkim kabul görüyor." (A.Kesirli, 85-86)

Hipokrat'a göre ise melankoli kavramı tamamen bedensel bir hastalıktır. Yani tüm o öfke krizleri, hüznün ve dalgınlıklar safra kesesindeki salgılanan suyun kuruması ve bunun üzerine zehir saçılmasıyla yaratılan bir durumdur.

"Hipokrat'ın melankoli ile ilgili desteklediği düşünce ise bedensel bir hastalık olduğu yönünde. Hipokrat savunduğu tezde melankoliyi şu şekilde adlandırılıyor; Safra kesesinin salgıladığı su kurur. Bunun sonucu olarak safra kesesi bir tür zehir saçar ve bu zehir tüm organları etkiler. Bununla birlikte bir bilinç bulanıklığı ortaya çıkar. Melankoliklerde uykusuzluk, korku nöbetleri, çevresinden uzaklaşma, dalgınlıklar, öfke krizleri, hüznün görülür. Melankoliklerin göğüs bölgeleri özellikle hassas ve ağırlıdır. Kusmalar olur. İdrar, dışkı koyu renk almıştır." (S.Teber, 100)

Ancak bu tanımları yeterli bulmayan Aristoteles ve Theophrast ise melankoliye çok daha farklı bir yorum getirmiştir. Olumlu bir durum olarak nitelendirmiştir. Kara safranın hastalık değil, mizacı belirlendiğinin altını çizmiştir. Bunun ahlaki bir olumluluk olduğunun düşüncesindedir. "Doğaları gereği melankolik *-mizaçta-* olanlar hasta değildirler. Bunlar, özgün bir ahlâk (Ethos) ve özünde haklı çıkmış tutkulu bir güçle heyecanlanabilme (Pathos) yeteneğinde insanlardır... Bunlar sıradan insanlardan farklıdır. Buradaki

farklılık ve olağanüstülük, olumlu anlamdadır. Bu durumda, kara safra hastalık yapmaz, fakat mizacı belirler.” (S.Teber, 119-120)

Melankolinin dini bir kavram olarak nitelendirildiği Orta Çağ’da bir günah olarak nitelendirilmektedir. Tanrısal düzene başkaldırı olarak kabul edilen melankolinin en sert anlamlandırıldığı dönem de denmektedir. “Orta Çağ’a geldiğimizde durum biraz daha dini boyuta ulaşıyor ve melankoli ölümcül bir günah olarak belirleniyor. Melankolinin Orta Çağ’daki tanımı; inançsızlık, tanrısal düzene başkaldırı olarak değerlendiriliyor.” (S.Teber, 143)

Aydınlık Dönemi’nde de olumsuz olarak nitelendirilen melankoli şu şekilde betimlenmiştir; “Aydınlanma Dönemi’nin melankoliye yaklaşımı ise delilik-çılgınlık gibi yine olumsuzluk içeren ifadeler oluyor.” (S.Teber, 221)

Günümüze gelene kadar da melankoli resimden müziğe sinemadan edebiyata birçok alanda birçok eserle karşımıza çıkmaktadır. Halen melankoli kimine göre yaratıcılık unsuru olurken, bunun aşırıya kaçması durumunun tehlikeli olduğu da öne sürülmektedir.

4.5.Feminist Film Eleştirisi Perspektifinde Melancholia (Melankoli, 2011)

Filmi

Trier depresyon tedavisi sırasında depresyon üçlemesinin ilk filmi olan Antichrist filmi çekmiştir. Tedavisi tamamlandığında ise ‘*Melancholia (Melankoli, 2011)*’ ortaya çıkmıştır. Depresyonun korkunç olduğundan bahseden (2012, *Dave Calhoun röportajında*) Trier’in dikkate aldığı en önemli görüşlerden biri bir psikoterapi seansında, terapistin ‘*depresyona meyilli insanların aslında baskı altında çok daha sakin ve erdemli kalabileceğine*’ ilişkin görüşüdür.

Yönetmen aslında filmin adıyla mesajlara başlamaktadır. Günün birinde tüm yaşamı mutsuzluk, melankoli ve yalnızlıkla birlikte doğan psikolojik sorunların yok edeceğini ifade etmiştir. Yok oluşun bizzat yaşam formu olarak insan değil, bizi insan yapan değerlerin duyguların yok oluşudur. Bireylerin

yavaş yavaş tüm bağının insanlıktan, toplumdan ve bizzat kendisinden kopacağı yönündedir.

'Justine' karakteri üzerinden 'Melancholia' filminin analizi

Film düğün sahnesiyle başlar. Konukların tavırları ve bayağılık içeren diyaloglarla Justine için düğün içinden çıkılmaz bir hal almıştır. Bu kısımda hem Justine hem de seyirci açısından sınıfsal bir ayrım yapan burjuva sınıfının insanları, yapay kahkahaları, eğleniyormuş gibi görünmeye çalışan insanların sahtelikleri ruhani anlamda daralma kat sayısını zamanla daha da arttıran unsurlardandır. Kocasının ve kız kardeşinin tüm çabalarına rağmen anbean mutsuzluğa sürüklenen Justine'in ruhsal değişimini yansıtır biçimi seyirciyi de melankoliyi aşlamayı başarmaktadır.



Justine, düğün masraflarını üstlenen zengin eniştesi ve normlarla nasıl baş edileceğini iyi bilen ablası Claire'in aksine toplumun ona giydirdiği kıyafetlerden sıyrılmasını beceremez bir tavır sergilemektedir. Sıyrılmak bir tarafa üstündekiler her geçen gün ağırlığı bir ton daha artan bir zırh haline gelmiştir. Onu bu kadar müşkül bir duruma iten neden zırh kuşanmak zorunda olduğunu anlayamamasıdır.

Damadin dudaklarına bıraktığı öpücükler de, etrafa saçtığı gülücükler de küçük aksiliklerle başlayan evlilik gecesinin sonunu getirmesine yetmemektedir. Hem mesleğinden, hem müstakbel eşinden, hem de gelen misafirlerin takdir dolu bakışlarından feragat eden Justine, içindeki melankoliyle verdiği savaşın teslim bayrağını düğün gecesiyle çekmektedir.



Filme Justine lüks içindeki düğününden depresif bir halde kendini odaya kilitler (*küvette uzanışı ve yeğeninin yanında uyuması*) Aslında hiçbir sebep yokken depresif ruh haline girmesi Justine'in melankoliye attığı ilk adımlardır. Freud'un melankolideki '*sevgi nesnesinin yitirilmesi*' durumunu yaşayan Justine, düğün gününde bahçede stajyerle birlikte olacak kadar özsaygısını da yitirmektedir.

Trier burada yine kadına bir şekilde yüklenmiştir. Bu kez kadın saldırgan değil melankolik olarak karşımıza çıkmaktadır. Melankoli ise tarihler boyunca bahsedildiği gibi delilik, çılgınlık hatta bir günah olarak işlenmektedir. Burada yine kadın günahkâr bir biçimde ele alınmıştır.

Melancholia'nın da '*cadısı, günahkârı*' Justine'dir. Justine geleceği görür, kıyameti ve yokoluşu. Çaresiz yalnız kalmak zorundadır. Öyle ki kazanmayı umursamadan fasulyelerin adedinin 678 olduğunu bilir ve ıstırap

çekmektedir. Çünkü Justine realist yaklaştıkça, gerçekleri gördükçe mutsuzluk içine girmektedir. Justine bilir ve acı çeker.

Justine burada aynı zamanda lanetlenen kadın Kassandira'dır. Her şeyi önceden bilen ve lanetlenen kadındır.

Resimden bilme, felsefeden edebiyata birçok eserin yer aldığı Melancholia'da Justine açık bir şekilde kendini suçlu, halsiz, isteksiz, mutsuz hissetmektedir. Freud'un melankoli için söylediği *'kendini önemsemede yaşanan bozukluk'* açıkça Justine'de vücut bulmuş durumdadır. Öte yandan dış dünyaya ilgisi kesilen Justine'in girmiş olduğu bu ruh hali tam olarak Freud'un melankoli tanımına bire bir uymaktadır. *'Acı veren hüznün, sevme yeteneğinin kaybı, tüm etkinliklere ket vurulması, kendini suçlama ve sanrısız bir cezalandırma'* tanımı tam olarak Justine'in bize yansıttığı ruh haliyle özdeşleşmektedir.



Wagner'in gergin ve karanlık prelüdü eşliğinde dünyanın sonunu ve karakterlerin ruh halini gösteren giriş sahnesi, aynı zamanda referansların da en yoğun olduğu bölümdür. Justine'in, gelinliğiyle nehirde süzülmesi sahne de giriş bölümünde akıllara Ophelia tablosu gelmektedir. John Everett Millias'ın 1852 tarihli Ophelia tablosu Hamlet'in şeytan mı melek mi olduğuna karar veremediği, sonunda delirmesine neden olduğu masum Ophelia'nın, çiçek toplarken düştüğü, sonra da şarkılar mırıldanarak yavaş yavaş boğulduğu nehirdeki süzülüşünü işlemektedir.

Filmin başlarında yer alan en etkileyici sahnelerden biri de ablası Claire ile arasında geçen tartışmanın akabinde Justine'nin tepkisidir. Marquis de Sade'ın Justine¹⁸'ini hatırlatmaktadır.

Bu sahnede şöyle bir durum yaşanmaktadır; Justine'in patronu düğüne tek bir amaçla gelmiştir: *'Yeni reklam kampanyası için ihtiyacı olan sloganı Justine'in ağzından kapmak.'* Bu durum gecenin tadını en başta kaçırırken, Justine ilerleyen saatlerde bir de şantajla karşılaşacaktır: Dolgun bir maaşla işe yeni alınan fakir ve eğitimsiz genç, bu gece sloganı patrona sunmazsa, işten kovulacaktır. Dengesi iyice sarsılmaya başlayan gecede Justine yine birilerini arkada bırakarak çalışma odasına girmektedir. Çalışma odasında da başında yeni kocası ve kız kardeşi vardır. Önce ilgisizliğiyle kendisinden uzaklaştırdığı yeni eşi hayal kırıklığıyla odayı terk eder. Kız kardeşi, *"Hepimize yalan söylüyorsun"*, diyerek gecenin vebalini omuzlarına yıkar ve kızgınlıkla çıkar gider. Sinirleri iyice bozulan ve odada yalnız kalan Justine, oturduğu yerde kıvranırken, gözü, kütüphane raflarına açık bir şekilde dizilmiş sanat kitaplarına takılır. Bir hışımla yerinden kalkıp modernist sanat örneklerini sergileyen seçkiyi Bruegel, Millias veya Caravaggio'nun eserleri ile değiştirmeye başlar.

KMalevich - SuprematismThe Woodman's Daughteritaplıkta sergilenmekte olan eserler zengin, bilime gönül vermiş ev sahibi John'un (*Justine'in kızkardeşi Claire'in kocası*) zevkini ve kendini nasıl konumlandırmak istediğini de yansıtır. Geometrik, renkli ve kübik eserler arasında De Stijl akımının kurucularından Piet Mondrian'ın, avangard süprematist akımının kurucularından Kazimir Malevich'in eserleri vardır. Justine ise bu seçkiyi, çoğu Ortaçağ'a ait melankolik, felaket temalı tablolarla değiştirir. Bir kitaptan Millias'ın Ophelia'sını bulup açarken, hemen yanında aynı ressamın Oduncunun Kızı tablosu da görünmektedir.

¹⁸ Marquis de Sade'de iki kız kardeş olan, güzelliğinin kamçısıyla şehvetini güdüp iyi konumlara gelen Juliette ve güzelliğinin müteviziliğiyle Tanrı'nın ona bahsettiği erdemleriyle yeryüzündeki acıları maksimum seviyede yaşayarak köleden beter hayata maruz kalan Justine'in hikâyelerini anlatan bir hikâyeden oluşuyor. Enteresan bir şekilde de, erdem ve erdemsizlik temsili Juliette ve Justine metaforlarını birbirlerine birleştirmiş.

Millias'ın bu tablosu da ilhamını Coventry Patmore'un aynı isimli şiirinden almaktadır. Oduncunun kızı ile toprak ağasının oğlu arasındaki aşkı anlatan şiirde, âşıklar farklı toplumsal sınıflardan geldikleri için kavuşamaz ve Maud, karnındaki gayri meşru bebeği boğarak öldürdükten sonra delirir. Millias bu çiftin çocukluğunu, zengin oğlanın Maud'un kalbini kazanmaya çalıştığı bir anı resmeder. Sonu felaketle bitecek bir baştan çıkarmanın resmidir.

Bu sahnede görünen bir başka eser ise İtalyan Barok ustası Caravaggio'nun David with the head of Goliath (1610) tablosudur. Üç büyük kutsal kitapta da İsrail Krallığı'nın ikinci kralı ve Kudüs kentinin kurucusu olarak kabul edilen David, henüz gençken düelloda yendiği dev savaşı Goliath'ın (*Câlût*) kestiği başını tutarken resmedilmiştir. Caravaggio'nun, işlediği bir cinayet nedeniyle vicdan azabı çektiği, bu tabloda Goliath olarak kendi yüzünü resmettiği iddia edilir. Hatta bir yoruma göre tablodaki David, Caravaggio'nun gençliğini, Goliath ise yaşlılığını temsil eder. Bu durumda kahraman ve cellat, kurban ve canavar aynı kişi olur.¹⁹

Son olarak görünen eser ise İsveçli ressam Carl Fredrik Hill'e aittir. 1849 doğumlu Hill, İsveç'te manzara resimleriyle ün salmış bir ressamken, 28 yaşında ağır bir psikolojik çöküntü geçirir ve hastaneye kaldırılır. Paranoya ve halisünasyon teşhisiyle hastaneye düşmesine, eserlerinin Paris Salon tarafından reddedilmesinin neden olduğu söylenir. Profesyonel ressamlık hayatı sona eren Hill, bambaşka bir üslupla resim çizmeye devam eder. Etrafındaki şeytani güçleri kovmak için, kendini kalem ve kâğıtla korumaya, günde dört resim çizmeye başlar. Hill'in ikinci döneminde çizdiği eserler 1911'deki ölümünden çok sonra, yirminci yüzyılın ortalarında resmi otoritelerce manzara çalışmalarını aşan bir ilgi görür.

¹⁹ *Michalengelo'nun David'i ile Davut peygamber arasındaki farklar: İslam'a göre Zebur Allah tarafından Davut peygambere gönderilmiştir; Hristiyanlık ve Musevilik'e göre ise ilahi formundaki 150 şiiri David yazmıştır, bunlar Tanah'ta da yer alır. Kral David'in elde etmek için kocasını öldürttüğü Bathsheba ile arasında geçen, pişmanlıkla biten trajik aşk hikâyesi de Kuran'da yer almaz. David ile Bathsheba'nın gayri meşru çocukları, işledikleri günahın diyeti olarak henüz yedi günlükken ölür.*

Justine'in slogan bulması gereken kampanya fotoğrafı, yine Bruegel'in bir eserine gönderme yapmaktadır: Keyif Ülkesi (*The Land of the Cockaigne*). Bu eser aynı zamanda Justine'in hışımla yerinden kalktıktan sonra kitaplıktan bulup açtığı tablolardan biridir. Bruegel'in 1567 tarihli tablosu, bir Ortaçağ efsanesine göre kimsenin açlık, fakirlik çekmediği, çalışmadığı, herkesin bolluk ve sefa içinde yaşadığı mitik bir diyar olan Cockaigne'den hayali bir sahne sunmaktadır. Bruegel, böylesi bir diyarı yüceltmek yerine, kendi incelikli üslubuyla yedi ölümcül günahın ikisine, oburluk ve tembelliğe, gönderme yaparak bu ülkeyi karikatürleştirmektedir. Tabloda bolluğun ortasında sere serpe yatan asker mızrağını, bilgin kalem kitabını, köylü de orağını bir kenara bırakmış olarak resmedilmiştir. Köylü ile bilginin arasında, içinde kaşıkla yarısı yenmiş bir yumurta dolanmaktadır; arkada kızarmış bir kümes hayvanı kendini gümüş tepsiye yerleştirir; onun hemen yanında üzerinde bıçakla gezinen kızarmış bir domuz görünmektedir.

Ani ağlama nöbetlerinin de hâkim olduğu Justine'in melankoli süreci bir süre sonra melankolinin keyif veren kısmıyla devam eder. Justine artık acı çekmekten keyif alma evresine geçmiştir. Filmin bu kısmında görülen dünyanın yok oluşuyla ilgilenmeyen hatta bu süreçte yok oluşa götüren Melancholia gezegenine karşı uzanmış bir Justine'dir.

En başında düğünü bozarak zaten kötü bir imaj çizen Justine karakteri, gerçek ve derin bir yok oluş içindedir. Justine karakterinin girdiği ruh halleri aslında Trier'in bize göstermiş olduğu kadının ruh halleri olarak nitelendirilebilir. Kadının temel dinamikleri sebebiyle girdiği ruh halleri '*regl döneminden bakireliğe hamilelikten vücudundan canlı kopma sürecine, menopoza doğurganlığa veda etmesine kadar*' doğası gereği hiçbir zaman peşini bırakmayan bir durum olarak karşısına çıkmaktadır.



Melankoli çoğu dönemlerde de kadınla özleştirilmiştir. Psikanalist, yazar, düşünür ve Lacan'cı yaklaşımlarıyla tanınan Julia Kristeva melankoli dönemini şöyle yorumlamaktadır: *'Varlık'*ın gerçek yapısının eşsizliğini açığa çıkaran bir unsur ve sınır durum olarak kabul edilen melankolinin bu görünüşü Orta Çağ'da büyük bir değişime uğrar. Bir taraftan Orta Çağ düşüncesi geç Antik Çağ'ın kozmolojilerine geri döner ve melankoliyi ruhun ve düşüncenin gezegeni Satürn'e bağlar. *(Albrecht Dürer döneminde, insanların Satürn gezegeninin yaydığı auranın etkisi ile melankolik olduklarına inanılmıştır. Rönesans döneminin en güçlü ressamlarından Dürer'in 'Melancholia I' tablosunda bu açıkça ortadadır. Lars Von Trier de Dürer'i direkt anmasa da 'güneş saati' göndermesinde bulunur.)* Diğer taraftan Hristiyan Tanrıbilimi hüznü bir günah haline getirir.' (J. Kristeva, 16).

Filmde de yer alan Ressam Albrecht Dürer'in 1514 yılındaki *'Melencolia I'* adlı gravürü, melankolik bir kadın mizacının alegorik, sembolik anlatımıdır. "Melankolik kadın, mistik alacakaranlık bir zaman dilimi içinde, mimari tarzların hiçbirisi içine dâhil edilemeyen, penceresi ve kapısı olmayan, kaba taştan örülmüş bir yapının merdivenlerine oturmuş olarak görülmektedir... Başı hafifçe sola doğru eğilmiştir. Başında bir çelenk vardır. Sol el yumruk yapılmış, destekler biçimde başa dayanmıştır. Kadının kucağında kapalı bir kitap vardır... Kadının bakışları ileride, ufukta bir noktada, olasılıkla boşlukta ya da hiçlikte odaklanmıştır." (S.Teber, 23- 24)

Gravürde melankolik kadın dünyanın zenginliklerine, şiddetine ve gücüne karşı ilgisizdir. Ve bu ilgisizlik onun uyanıklığını, farkındalığının keskinliğini belirginleştiren bir etkiye sahiptir.

Yine filmde yer alan diğer bir tablo ise Constance Marie Carpentier'in 1801 yılında yaptığı *Melankoli (Melancholy)* tablosudur. Kıyafetinden aşıkâr bir şekilde belli olan soylu kadın, mutsuzdur. Boynu bükük ve bezgin halde doğanın içinde yansıtılmıştır. Burada da zengin Justine'nin hiçbir sebep yokken mutsuzluklarını görebildiğimiz net bir metafordur.

Trier, *Melancholia*'da da kadını ve erkeği doğada vermiştir. Doğanın içindeki kadın/erkek figüründeki kadın karakteri melankoliye, erkek karakteri ise akla yatkındır. Bu net bir biçimde Claire kısmında da görülmektedir.

'Claire' karakteri üzerinden 'Melancholia' filminin analizi

Justine artık melankolinin sakin sürecine girmiş bundan keyif alırken sabırlı, daha hâkim ve sakin gördüğümüz kız kardeşi Claire için artık kocasının ölümü ve dünyanın yokoluşa bu kadar yaklaşmasıyla süreç başlamaktadır. Kendine yabancılaşan Claire artık bir panik hali içerisine girmiş, umutsuzluğu artmıştır. Ancak kocası John, Claire destek olmaya çalışmaktadır. Trier filmlerindeki dinleyen, anlayan, yardımcı olmaya çalışan, ulu erkek imajını bozmamış John'dan böyle bir karakter yaratmıştır. Claire'in derin depresyon hissi de *'dünyanın sonunun yaklaştığı'* hissiyle tamamlanmaktadır. John ise bu durumla başa çıkamaz ve intihar eder. Psikanaliz bu hissi, dış dünyaya yönelen tüm libidinal yatırımların egoya geri çekilmesine bağlamaktadır. Libido egoya geri çekildiğinde dünya kaçınılmaz biçimde yok olmaktadır. Anne olan Claire, başta görülen sakin anne tavrından panik olan, çaresiz bir kadına dönüşmüştür.



Filmin ikinci bölümünde ise, temel figürler bitişe kadar aslında üç kişiden ibarettir: Justine'nin ablası (Claire), eniştesi (John) ve yeğeni (Leo). Yani bu kişiler Justine dışında, Melancholia'nın dünyaya çarpma (kıyametin kopma) ihtimali karşısında tepkilerine yakından tanık olacağımız üç kişidir.

Dünyaya en bağlı olanı John'dur. En paracı, en haris ve en hoyrat davrananıdır. Koca teleskopuyla her şeye hâkimdir. Bütün hazırlıkları yaptığına inanmaktadır. Bilimin temsilcisi odur. İhtimaller tükenince en evvel John bencilce ve kimseye haber vermeden ahırda kendini vurarak yaşamına son verir. Ölüm korkusu karşısında o kadar dayanıksızdır ki ne oğlunu ne de eşini düşünür. Yol göstericiyken, zayıflığı onu intihara sürükler.



Claire de ondan pek aşağı kalmamaktadır. Ancak nihayetinde o bir annedir. Tereddütler yaşar. Yaşama hayli düşkündür. Ne var ki her defasında güçlü ihtimalleri değil, zayıf olanları seçmektedir. Muhafazakârdır. Her halükarda statükoyu korumaya çalışmaktadır. Sakin ve mutedil görünmektedir. Çünkü vasat ve itidali gözetmek, mevcudu muhafaza etmenin en emin yollarındandır. Bu yüzden de ölmekten çok kaybetmekten korkmaktadır. Modern burjuvazi Claire'in çelişkilerinde tecessüm etmektedir. Yaşama hakkını zor ele geçirmiştir, kolayca kaybetmeye dayanamamaktadır.

Kısa bir süre önce güçlü kadın olgusunun simgesi konumundaki Claire tüm gerçeklere kafa tutan bir kararlılıkla dünyaya yaklaşan Melancholia karşısında, yanlışlıkla girdiği kapalı bir alanın duvarlarına çarpan bir güvercin gibi paniklerken kendi kıyametinde ablasının sesli komutları olmadan taksiye binmeyi bile beceremeyen Justine, yetkin kabullenilişiyle yeni dünyanın şartlarıyla baş etmesini bilen güçlü insan haline gelmektedir. Keza Justine, atlar ve küçük yeğeni Leo ölümü sessiz bir kabullenilişle karşılariken önceki dünyanın galipleri Claire ve John bu düşünceyle yüzleşmeye bile cesaret edemeyecek vaziyettedir.

Leo ise masumiyeti temsil eder ve teyzesi Justine'e inanan tek kişidir. Saflığın simgesi olan Leo, 'çelikkıran' teyzesi (*steelbreaker*) onu her türlü kötülükten koruyacağına inanmaktadır.



Claire bölümünde bir diğer dikkat çeken detay ise 19. deliktir. John birkaç kere arsalarındaki golf sahasının 18 deliğe sahip olduğundan bahsetmektedir. Sonlara doğru, Claire sahada yürürken üzerinde '19. Delik' yazan bir bayrağın yanından geçmektedir. Lars Von Trier'e göre on dokuzuncu delik 'limbo' dur. Limbo ise 'cehennem'dir. Cehennemde ise sadece iki kadın kalmıştır.



Filmde Platon'un 'Mağara Alegorisi' de görülmektedir. Justine, dünyanın sonu gelirken saklanmaları için 'sihirli bir mağara' yapmaktadır. Ve dünyanın sonunu sihirli mağarada beklerler. "Platon'un mağara alegorisinin özünde üç temel işlev söz konusudur. Karanlık, ateş sayesinde karanlığa düşen gölgeler ve karanlıktan aydınlığa geçiş. Platon'un karanlık alegorisi, bilgi tarafından aydınlatılmamış, üstelik başkaları tarafından manipüle edilen biçare ve pasif insanlardır. İşin daha da kötüsü kendi durumlarına alışık olmaları ve bundan da hoşnut olmalarıdır." (C. Kılıç, 579)

Trier, filmde gerçek ve derin yok oluşla iç ve dış dünyaları kesiştirmiş ve başarılı bir son yazmıştır.

SAHNE	ANAHTAR KAVRAMLAR	REFERANS
Filmin ilk bölümündeki Justine yoğun melankoli içindedir. Ne yaptığını bilmemektedir ve düğününü iptal eder, işinden ve nişanlısından ayrılır.	Girilen melankoli ve huzursuzluğu menstruasyon dönemi ile bağdaştırabiliriz. ²⁰	D. Binkert, Melankoli Kadındır, s. 110, 115, 116, B. Creed, “Woman As Witch: Carrie.” The Monstrous Feminine. s. 74., A. Haydar, Ortaçağ Avrupası’nda Cadılar ve Cadı Avı. s. 124.
Trier yine kadını huzursuz, melankoli içinde, ümitsiz bir biçimde vermiştir.	Böylelikle 7 büyük günah ²¹ tan biri olan melankoliyi işleyen günahkâr olarak kabul	S. Teber, Melankoli: Normal Bir Anomali, s. 144. 17. 168., J. Kristeva

²⁰ Dörthe Binkert, Melankoli Kadındır adlı kitabında antik çağda melankolik kişilerde baskınlaştığına inanılan kara safranın kadın kanı ile yan yana düşünülebileceğini belirtir. Binkert’e göre melankolinin ilk hecesi olan ‘-me’ aynı zamanda menstruasyon’un ilk hecesini de oluşturmaktadır. Binkert de kara safranın yarattığı etkiler için “insanı dönüştürebilir, insanı kehanetten esrimeye, oradan cinnete ve deliliğe götürebilen farklı bir ruhsal ve zihinsel duruma sokabilir” demektedir ve bu değişimlerin menstruasyon dönemindeki kadınlara da atfedildiğine dikkat çekmektedir. Kadınların menstruasyon döneminde “duygusal olarak daha duyarlı, daha ‘hırçın,’ hatta kavgacı bir eğilim içine” girdikleri söylenmektedir. Kara safranın yarattığı etkilerle menstrual kanın kadın üzerinde yarattığı etkiler bu şekilde yan yana konulduğunda kadın var oluşu gereği belirli periyotlar içerisinde melankolikleşen bir varlık olarak tanımlanır. “Wilhelm Loewenthal da 1894’te [...] ‘hamile olmayan veya emzirmekte olmayan ve bu nedenle cinsel olgunlukta olan menstruasyon halindeki kadın normal değildir’ demiştir. Bunun yanı sıra Petrus Andrea Matthiolus 1500–1577 yılları arasında “menstrual kanın delirtici özelliği” olduğundan bahsetmiştir. Bütün bu sözler eski kültürlerde kadının doğurma yeteneğinin olağanüstü bir yetenek, neredeyse bir büyü gibi algılanması “9. yüzyıldan itibaren giderek belirginleşen ‘demon [iblis] kadın’ kimliği” ve mitolojileri süsleyen kadın canavarların çokluğuyla birleştirildiğinde, kadının toplumun dışına itilen, ötekileştirilen, huyu suyu belirsiz, neredeyse canavarımsı bir varlık olarak algılandığı öne sürülebilir.

²¹ Tarih içinde kadınlara atfedilen benzer sebeplerden cadı olarak nitelendirilen birçok kişinin, aynı zamanda melankoli kavramının çatısı altında incelenmesi de bu nedenle tesadüf değildir. Ünlü Hollandalı demonolog Johann Weyer, cadıların melankoliden muzdarip olduğunu öne süren ilk isimlerden biridir. Ortaçağda zamanla “geçimini sağlayamayan, toplumsal ve dinsel görevlerini yapmakta kusur gösteren, hüzünlü melankolik insanlar” tanımlar hale gelen ve yedi günahtan biri sayılan acedia, aynı zamanda cadılığın ve melankolikliğin aynı çerçevede tartışılmasına mekân hazırlanmıştır. “Gerek melankoliklerin gerekse cadıların yaşamdan, toplumsal yapılanmalardan, insanlar arası ilişkilerden olumsuz deneyimleri olduğu açıktır. Ortaçağ engizisyon kayıtlarına göre, cadılar da melankolikler gibi, toplumsal yerleşim yerlerinden uzaklarda barınan, insanlarla ilişkileri pek sevmeyen, yalnız yaşayan, toplumsal kuralları, aile ilişkilerini yadsayan, yüzlerin de öfkeli bir hüzünle az konuşan, kuşkulu bir kaygıyla çok düşünen, donuk yüzlü, bedensel ve ruhsal işlevleri yavaşlamış, ama bilgili insanlar olarak betimlenmişlerdir. Cadılar çok kez ‘şeytani melankolik’ olarak tanımlanmışlardır”.

	etmiş, bu şekilde yansıtmıştır. ²²	
Sonrasında ise Claire melankoliye kapılırken bu kez Justine'in melankolinin keyif veren kısmına geçtiğini görüyoruz. Ve melankoli eşinin ölümüyle Claire için başlar.	Arzu nesnesini kaybetmiş olan Claire ²³ hem bilinç hem de bilinç dışı melankolinin izini sürer. ²⁴	Kristeva, Julia. Black Sun: Depression and Melancholia. Çev. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press. 1989., Freud Yas ve Melankoli
Claire, Justine ve Claire'in oğlu 'Melankoli' gezegeninin çarpmasını bir çatı oluşturarak bekledikleri	Mağara oluşturmaları ve özgürleşmeyi beklemelerini Platon'un mağara alegorisiyle özdeşleştirebiliriz. ²⁵	İndigo Dergisi 2 Mart 2017

²² Varlık'ın gerçek yapısının eşsizliğini açığa çıkaran bir unsur ve sınır durum olarak kabul edilen melankolinin bu görünüşü Orta Çağ'da büyük bir değişime uğrar. Bir taraftan Orta Çağ düşüncesi geç Antik Çağ'ın kozmolojilerine geri döner ve melankoliyi ruhun ve düşüncenin gezegeni Satürn'e bağlar. (Albrecht Dürer döneminde, insanların Satürn gezegeninin yaydığı auranın etkisi ile melankolik olduklarına inanılmıştır. Rönesans döneminin en güçlü ressamlarından Dürer'in 'Melancholia I' tablosunda bu açıkça ortadadır. Lars Von Trier de Dürer'i direkt anmasa da 'güneş saati' göndermesinde bulunur.) Diğer taraftan Hıristiyan Tanrıbilimi hüznü bir günah haline getirir.'

²³ Kristeva, ölümün gerçekliğinin melankolik kişi tarafından reddinden bahsederken "melankolik yamyamlık"tan söz eder. Melankolik yamyamlık, kaybın gerçekliği ve ölümün inkarını temsil eden rüya ve fantezilerdir: Nesneyi kaybetmektense onu yok ederek ya da parçalar halinde saklamak isteği. Kristeva da benzer bir şekilde hüznün bu insanlar için tek nesne haline geldiğinden bahseder. Bu kişiler "hüzne bağlanırlar, başka bir nesnenin eksikliğini gidermek için [bu hüznü] evcilleştirir ve beslerler"

²⁴ Yas içinde biz, egoyu meşgul edici yas uğraşısının neden olduğu inhiye bir durumda ve ilgilerini kaybetmiş olarak buluruz. Melankoli de bilinmeyen kayıplar benzer bir uğraşla sonuçlanır ve bu kayıplar egonun melankolik inhibisyonundan sorumludur. Sadece, bu inhibisyona neden olan ve melankoliği bu derece meşgul eden, tüketen şeyin ne olduğunu anlayamamız bizi şaşırtmaktadır. Melankolikler benlik saygısında alışılmadık bir düşünüş ve egoda büyük ölçüde bir zayıflama gibi yas içinde rastlanmayan bazı farklı belirtiler sergilerler, Yasda dünya, melankolide ise ego değersiz ve boş hale gelmiştir. Hasta, bize kendi egosunu değersiz, beceriksiz-başarısız, alçak olarak sunar, kendini kınar, kötüler, kovulmayı ve cezalandırılmayı bekler. Kendi kendini alçaltır, ve yakınları ile son derece değersiz biri ile ilişkilerinden duymuş oldukları hoş olmayan duyguları paylaşmaya başlar. Kendisinde herhangi bir değişikliğin olduğunu görmese de eleştirilerini geçmişine de yöneltir ve hiçbir zaman iyi olmadığını ilan eder bu aşağılık sanrıları ile ortaya çıkan tablo uykusuzluk, beslenmeyi reddetme ve her canlıyı hayata bağlayan yaşam içgüdüsünü yok etme ile tamamlanır.

²⁵ Platon'un meşhur mağara metaforuna göre mağarada insanlar sabitlenmiş bir halde sadece karşılarındaki duvarı görebilecekleri şekilde oturuyorlar. Sağa sola dönemiyorlar. Karşılarındaki duvardan bir takım imgeler geçiyor ve bir takım sesler çıkıyor. İnsanlar başka bir yere bakamadıkları için hatta mağarada bile olduklarını bilmedikleri için yegane gerçekliğin

görülmektedir.		
----------------	--	--



bu karşılarında geçen imgeler olduğunu ve o imgeler geçerken duydukları sesin de o imgelerin adı olduğunu düşünüyorlar. Bir noktada aralarından birkaçı zincirlerini gevşetmeyi başarıyor ve tek bir yöne değil içinde buldukları mekana 360 derece bakabiliyorlar. Bu şekilde görüyorlar ki o yegane gerçeklik olarak düşündükleri imgeler aslında arkalarındaki bir ateşin önünden geçen insanlar ve insanların taşıdıkları nesnelere yarattığı gölgeler. Bu duvardaki yansımalar ve yansımaların oluşmasını sağlayan birilerinin taşıdıkları nesnelere bu dünyaya ait ve oradaki ateş bu dünyanın işleyişinin temel kaynağı olarak tasvir ediliyor. İnsanların taşıdıkları nesnelere bildiğimiz anlamda algı nesnelere değil, o nesnelere bu dünyanın işleyişine ve kurgusallığına gönderme yapıyor. Taşınan şeyler toplumu şekillendiren gelenekler ve ideolojiler olarak düşünülebilir. Sonuçta insanlar mağarada olduklarını fark ediyor. Daha önce yegane gerçeklik olduğunu düşündükleri şeyin aslında bir yansımadan ibaret olduğunu ayırdına varıyorlar. Bir şekilde mağaranın dışına çıktığında – bunu ilk önce akıl etmek lazım- güneşin parlaklığının hakim olduğu bir dünyaya ulaştığında mağaranın loşluğuna alışıldığı için güneşin ışığı onları geçici olarak kör yapıyor. Bu geçici körlük yolunu kaybetmişlik şaşkınlık halini simgeliyor. Yavaş yavaş güneşin parlaklığına alışınca toprağa bakıp etraflarındaki şeylerin gölgesini görüyorlar. Önce yansıma sonra göz alışınca etraflarındaki görebilecek hale geliyorlar. Bu alemde varolan her şeyin ve bunları görmemizi mümkün kılan prensibin güneş olduğunu en sonunda fark ediyorlar. Fakat içeride hala zincirlerine bağlı insanların olduğu akıllarına geliyor.

5. Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2013) filmi

5.1. Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2013) filmi hakkında

Depresyon Üçlemesi'nin son filmleri *'Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2011)'* Nymphomaniac²⁶lar için; *'hastalık şeklinde cinsel penetrasyon arzusu duyan, etik dinlemeyip, kiminle karşılaşılırsa onunla cinsel penetrasyon yapabilen, bütün kuralları, sosyal kuralları hiçe sayan istediği anda istediği erkek ile beraber olabilmek isteyen kadın'* anlamına gelmektedir.



²⁶ Seks düşkünlüğünün bu anlamda kadınlara atfedilenlere *Nymphomaniac*, erkeklere atfedilenlere ise *Satiriazis* denmektedir.



Yine çokça konuşulan bir filme imza atan Trier, bu sefer kadını tatminsiz ve cinsel doyuma ulaşamaya bir günahkâr olarak ele almaktadır. Kadın düşmanı (mizojini) olarak anılan, aşırı ve aykırı Danimarkalı autor sinemacı Lars von Trier, kadını yine günah işleyen, erkek için ise yine ulu tanımından kaçınmamıştır. Ancak Trier, bu kez üçlemenin dördüncü filmi olan

'*Nymphomaniac II*' ile aslında durumun kendi kadın düşmanlığından öte, toplumun kadına karşı ikiyüzlülüğü olduğunu belirtmiştir.



FİLMİN OYUNCULARI

Nymphomaniac-I

Joe: Charlotte Gainsbourg

Seligman: Stellan Skarsgard

Genç Joe: Stacy Martin

Jerome: Shia LaBeouf

Joe'nun babası: Christan Slater

Mrs. H: Uma Thurman

B: Sophie Kennedy Clark

Joe'nun annesi: Connie Nielsen

Nymphomaniac-II

Joe: Charlotte Gainsbourg

Seligman: Stellan Skarsgard

Genç Joe: Stacy Martin

Jerome: Shia LaBeouf

Joe'nun babası: Christan Slater

K: Jamie Bell

Mrs. H: Uma Thurman

L: Willem Dafoe

P: Mia Goth

B: Sophie Kennedy Clark

Yaşlı Jerome: Michael Pas

FİLMİN KÜNYESİ

Ülke: Danimarka, Almanya, Fransa, Belçika, İngiltere

Yayınlanma yılı: 2013 *(Türkiye 'de yasaklanmıştır ancak sadece !f İstanbul ve İstanbul Film Festivali kapsamında izlenebilmiştir)*

5.2. Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2011) filminin karakter analizi



Joe: Filmde anılarını anlatan Joe, seks bağımlısı, aciz, çaresiz bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha konuşmayı bilmeden, hesap yapmayı öğrenmeden olgun bir kadının dürtüleriyle baş başa kalan Joe, her iki filmde de farklı kişiliklerde seyircinin karşısına çıkmaktadır. Çocuğuyla da ilgilenmeyen Joe; *'toplumun uygun gördüğü'* özelliklerden çok uzak bir noktadadır. Ancak Joe cinsel penetrasyon bağımlılığının karşısında oldukça güçlü bir karakterdir. Belli bir noktadan sonra hastalığının aslında kendini var eden bir parçası olduğunu keşfetmesi ve maskülen yürüyüşleri, arkasında durduğu kararlarla bir bakıma sıra dışı hayatındaki gücüdür. Filmin birincisinde nefomanyak Joe, ikincisinde ise mazoşist Joe görülmektedir. Ancak sonuç olarak Joe'nun masum, dürtüleriyle hareket eden ve kararlarının arkasında duran, mağdur bir kadın olduğu karşımıza çıkmaktadır.



Seligman: Joe'yu dinleyen yine terapist tavırları, sakin ve soğukkanlı yapısı ile dikkat çeken 50'li yaşlardaki entelektüel ama aseksüel ve bakir bir adam, erdemli bir erkek olarak nitelendirilmiştir. Seligman filmde aslında günah çıkarılan bir papaz gibidir. Ulu ve dinleyici olması ve Joe'ya yol göstermesi sebebiyle üstün bir kişilik gibi görülmektedir. Hikâyeleriyle yol gösterici bir büyük gibidir. Ancak bu durum Joe'ya tecavüz etmeye kalkana kadardır. Yani aslında gerçekte Seligman, ululuktan, iyilikten ve erdemden öte ikiyüzlü bir fırsat kollayıcıdır. Yani 'aziz' Seligman aslında toplumu temsil eden bir yalancıdır. Kadının ruhunu dinleme yalanıyla onu ötekileştiren, rızası olmadan 'zaten binlerce adamla birlikte olmuşsun' mantığında zorlayan, aslında tüm dinleyici rolü boyunca bir metadan öte görmeyen yaşlı bir yalancıdan fazlası değildir.

5.3.Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2013) filminin özeti

Film, Joe isimli 40'lı yaşlarda bir kadının kendisini sokakta yaralı şekilde yattığı sahneyle başlamaktadır. Onu Seligman bulur ve evine götürür.

Film Joe'nun Seligman'ın tiyatro sahnesini andıran duvarları demode ve yıpranmış kâğıtlarla kaplı evindeki odada gece boyunca yaptıkları sohbetle sürmektedir. Bu sohbet Joe'nun anılarından meydana gelmektedir.

Film boyunca Joe'nun nefoman hayatı gözler önüne serilmektedir. Toplam sekiz parçaya ayrılan hikâyede bölümler *Mükemmel Olta*, *Jerome*, *Mrs. H. Delirium*, *Küçük Kilise Orgu Okulu*, *Doğu ve Batı Kilisesi* -Sessiz Ördek-

Ayna, Silah olarak adlandırılmıştır. Adlandırma ise Joe'nun odada gördüğü bir nesne ya da Seligman'ın söylediği bir kelimedenden esinlenmeyle belirlenmiş durumdadır.

Joe önceleri nasıl yaralandığı konusunda konuşmak istemese de duvarda gördüğü bir olta ucu sineğinden esinlenerek hikâyesini anlatmaya başlamaktadır. Bu kışkırtıcı hikâyeden etkilenmeyen Seligman onu sakince dinlemektedir.

Joe hikâyesine başlar başlamaz 'B' isimli karakteri seyircinin karşısına çıkmaktadır. Joe'nun üzerinde etkisi büyük olan bu karakter, Joe'nun arkadaşıdır. Joe'nun B'ye olan özentisi çok geçmeden rekabete dönüşür. Çocukken banyoda sürtünerek keşfettikleri cinsellikleri çok geçmeden iki genç kız arasında yaşları ilerledikçe bir rekabet haline gelmektedir. Öyle ki iki genç kıızı artık trende bile cinsel penetrasyon konusunda yarış halinde görülmektedir.

Joe büyüdükçe arkadaşının da birine âşık olmasıyla arkadaşından kopar ve kendi yoluna devam eder. Bu arada sevdiği ve ilk kez birliktelik yaşadığı Jerome ile karşılaşır. Ancak Jerome eskisi gibi değildir. Kibirli tavrıyla dikkat çekse de Jerome ile Joe ilişkilerine devam eder.

Joe bir süre sonra ise tatmin olmamaya başlar. Artık yöneldiği ilişki biçimi BDSM²⁷'dir. Joe artık kendini durduramayacak noktadadır. Çocuğuyla ilgilenmez. Bir süre sonra müdürü Joe'daki durumu fark eder. Ve Joe müdürünün isteğiyle grup terapilerine katılmaya başlar.

Joe'nun hayat hikayesini Seligman'a anlatmasının sonunda ise, bir gece Joe uyurken Seligman ona tecavüz etmeye kalkar. Seligman'ın Joe'ya tavrı ise

²⁷ BDSM, rızaya bağlı olarak fiziksel baskı ve kuvvetli duyuusal uyarımın uygulandığı ve fantezi güç rolü oynamanın yapıldığı cinsel tercih ve kişisel ilişki türüdür. BDSM'nin açılımı: B (bondage-kölelik), D (discipline-disiplin), D (domination-otorite), S (submission-teslim), S (sadism), M (mazoşizm).

gerçekten korkutucudur. Joe'nun istememesi üzerine Seligman o kadar kişiyle beraber oldun ne olacak tarzında bir tavır takınır. Ve Joe, Seligman'ı vurur.

5.4.Feminist Film Eleştirisi Perspektifinde Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2013) Filmi

Film seks saplantılı, duygulardan uzak Joe ile aseksüel, yargılamayan, gözlemci, dinleyici, anlatıcı, suç hafifletici Seligman arasındaki matematik, müzik, edebiyat, balıkçılık, din referanslarıyla süslü diyaloglar ve epizodlar halinde sunulmaktadır. Aynı zamanda Trier, Seligman ismini seçerek karakterindeki gibi kutsanmış, mübarek adam mottosunu devam ettirmektedir.

Joe karakteri kendini seks bağımlısı değil, seks aktivitesi yüksek bir kadın olarak nitelendirmektedir. Bağımlı olacak kadar zayıf olmadığını aksine cinsel birlikteliğin doğal dürtü olduğunu hissettiren Joe'ya göre cinselliği istediği şekilde yaşayacak kadar cesurdur. Ancak diğer tüm duygular ikiyüzlüdür.



Trier, bu iki filmde de seyirciyi şaşırtmamış, kadın karakterini aciz, bağımlı, günaha davet eden, annelik duygularından yoksun ya da yeteri kadar yerine getirmeyen, erkeğin şefkatine ve zekâsına ihtiyaç duyan bir birey olarak karşımıza çıkarmıştır.

Onu evine alan Seligman ise terapist tavırları (*bunu bir psikolog gibi koltukta oturması ve Joe'nun ise yatağa uzanıp anlatmasından ya da öğrenilmiş çaresizliğin öncülerinden Martin Seligman'la isim benzerliğinden anlayabiliriz*), sakin, soğukkanlı yapısı ile erdemli bir bakir erkektir.

Film '*Antichrist*' filminde olduğu gibi gökten düşen kar taneleri ile sessizce başlamaktadır. Eriyen karların çatılardan damla damla yere düştüğü, duvarlarla çevrili ıssız bir yerde, eli kan içinde bir kadın yerde uzanmaktadır. Yoldan geçen bir adam, zor da olsa, kadını bir şekilde fark eder ve *Till Lindemann'in Führe Mich (Yol Göster Bana)* çalmaya başlar.



Yabancı adam kadına yardım önerir. Kadın ise bir fincan sütlü çay isteyip hikâyesini anlatmaya başlar. Joe'nun hikâyesini dinleyeceğimiz sekiz bölümden ilki olan Complete Anger'da henüz iki yaşındayken cinselliği keşfeden, zaman geçip büyüdükçe içindekileri de büyüten bir kızla tanışır.

Var oluşumuzdan bu yana dinlerde, sanatta, politikada ötekileştirilen kadın Trier'in bu kez ahlak şeffaflığı açısından hedefi olmuştur. Joe'nun seksüel hazzı hayatının merkezinde tutarak ruhunu özgürleştirmeye çalışmasını ve Seligman'ın Joe'yu yargılamadan dinlemesi iki farklı/zıt karakterin uyum içindeki tavırlarını gösterir.



Joe'nun ilk kısımda babasıyla olan ilişkiden, cinselliğe yönelik keşfinin etkilerini ve tatmin yerine merak, keşif hislerinin etkileri görülmektedir. Joe keşfini arkadaşlarıyla birlikte yapmaya devam etmektedir.

Bedenin yoğunca incelenmesi Michel Foucault'u akıllara getirmiştir. Foucault; insan bedeni, toplumda oluşan iktidar ilişkileri ve kendi bedeni zayıflayan insanların, sonunda kendi dünyalarına sıkışıp kalan bireyler olması durumu üzerine çok çalışmıştır.

Filmin ana karakteri bir kadındır ve yaşadığı durumu bir hastalığın ötesine geçirmiş, cinsel özgürlüğünü kabul ederek bedenin ötesinde, varlığını da özgürleştirmiştir. Kadın ve erkeğin cinselliği yaşaması her zaman farklı algılanmıştır. Kadını kurban rol modelinden çıkarsa da, birçok noktada suçu yaratan unsur olarak kabul etmiştir.



Filmde özellikle, iki küçük kızın bir paket şeker için, trende rastgele seçtikleri adamlar ile birlikte olmaları sonucunda; fazla adama sahip olanın şeker paketine sahip olması, çok kirli ve masum bir sahne yaratmıştır.

Joe, Seligman'a karşı, gerçek ya da kurmaca, bir öykü anlatırken tüm gölgelerini aydınlıkla buluşturmaktadır. Seligman, Joe'yu hem oltaya gelmek için bekleyen bir av, hem de başka balıkları avlamak için bekleyen bir avcı olarak tasvir ediyor. Trier, Antichrist'ta kadın başkarakterinin doğayla olan mücadelesini 'Nymphomaniac'ta bu şekilde devam ettiriyor. Av-avcı ilişkisinin yanına, doğaya uyumu ve başkaldırıcıyı koyuyor.

Joe, daha konuşmayı bilmeden, hesap yapmayı öğrenmeden olgun bir kadının dürtüleriyle baş başa kalıyor: Nemf, avını hiçbir zaman kaçırmıyor. Her zaman büyük balık olmayı tercih ediyor.



Babasının bitkilere olan merakının altında da Joe'nun rahatsızlığına dair izler bulmak mümkün. Baba, kızına dişbudak ağacının yaratılışını anlatırken ormandaki diğer tüm ağaçların bu ağacı nasıl kısılandığı üzerinde duruyor. Güzelliğinden bahsediyor, en genç ağaç oluşundan bahsediyor, onu diğer ağaçlardan nasıl ayıracağından bahsediyor. Joe da hayli bağlı olduğu babasından ötürü mitolojideki nemflerin yaşam kaynaklarından olan bu ağacı arıyor; kendi var oluş kaynağını arar gibi.

'*Nymphomaniac*'ın daha ilk saniyelerinde, erkek egemenliğinden bağımsız ve özgür bir nemfin, onu fark eden adama karşı sessiz ve derinden haykırışı duyulmaktadır. Belki kadının istediği bir yardım değil fakat oturup hayat hikâyesini anlatıyor olması kafalarda soru işareti yaratmaktadır.

Trier'in, '*Nymphomaniac*'ta kadınlardan oldukça faydalandığı görülmektedir. Kadın üzerinden vermek istediği mesajları vermektedir. '*Antichrist*'ta ölen çocuğunun ardından gerçeklikten uzaklaşan bir kadının doğayla olan mücadelesini ele almaktadır, '*Melancholia*'da ise en büyük korkuları, daha da büyüğünün önüne koymayı başarmaktadır. Trier'in kadınları, haliyle, her seferinde çilenin ve ızdırabın postmodern bir tasviri olarak hikâyelerin odağına yerleşiyor.

Filmde Joe'nun kıyametine hazırlandığını görülmektedir. Joe, aşkı, kıskançlığı ve hayvani içgüdülerinin bileşimini bir kadının zihnindeki halini anlatmaktadır ve yaşamaktadır.

İkisinin arasındaki konuşma kadının kendisine olan sevgisizliğini ve kötü birisi olduğunu belirtmesi üzerine anlatılması gereken bir hikâyeye dönüşür ve kadın kısa bir süre sonra adama kendi hikâyesini anlatmaya başlar.

Ancak bundan hemen önce Joe, yatmakta olduğu yatağın hemen üzerinde, duvarda asılı duran "*Olta iğnesi*"ne dikkat eder ve onun duvarda ne aradığını sorar, Seligman da balık tutmayla ilgilendiğini belirtir ve hikâyenin böylece iki temel unsurundan birisi ortaya çıkar: Balıklar ve Avlanmak.

Ardından ise Joe'nun anlatacağı hikâye ile asıl unsuru yakalanmaktadır: *Kadın ve Erkek Arasındaki İlişkinin Temelleri / Cinsellik*. Seligman, olta ile balıkların nasıl "*avlanacağını*" Joe'ya anlatmaya başlar, buradaki temel nokta balığın kandırılması, ona aslında öyle olmayan bir şeyin öyleymiş gibi sunulmasından bahsedilir, işin püf noktası budur. Bunları ise küçüklüğünde kendi deyimiyle adeta taptığı bir kitap olan, Ezaak Walton'ın '*Usta Balıkçı*' adlı eserinden öğrenmiştir.



Hristiyanlıkta 7 günahın üçüncüsü kabul edilen şehvet günahını işleyen kadın, Seligman bu ilgisinin 1653 yılında İngiliz Yazar Izaak Walton'un '*Compleat Angler (Usta Balıkçı)*' kitabıyla başladığını belirtir. Seligman için doğanın duygularının kutsal kitabı olarak nitelendirilen bu kitap Walton ve Piscator adlı iki karakterin, balıkçılık üzerinden dersler verilmesini ele almıştır. Ancak kitapta kilise kurallarının, din adamlarının politikalarının insan doğasını yozlaştırdığı, erdemli balıkçıların insanın ruhunu beslediğinden ve toplumun yozlaşmasına karşı ruhsal bir aydınlanmadan bahsedilmektedir.

Sonrasında Joe her ne kadar hikâyeyi anlatırsa korkacağından bahsetse de Seligman ısrar eder ve hikâye başlar. Joe, hikâyesini anlatırken annesinin kendisini şanssız birisi olarak gördüğünü söyler ve onu kötü bir anne olarak anlatır. Ancak ardından çocukluğunda, babasıyla birlikte orman içerisinde yürüyüşünü, annesinin ona kızarken babasının ona destek olduğu görülmektedir. Böylece Joe'nun anne problemi ortaya çıkar ve onun en sevdiği erkeğin "*babası*" olduğunu görülmektedir.



Joe henüz on beş yaşındayken bekaretini kaybetme isteğiyle genç bir serseri olarak gördüğümüz Jerome'un yanına gider ve bekâretini kaybetmek istediğini kendisine söyler. O da umursamaz bir tavırla bunu kabul eder ve soyunurlar. Joe hikâyesini anlatırken farklı iki şekilde Jerome'un toplamda sekiz kere birleşmeye girdiğini söyler ve ekranda '3 + 5' sayıları görülür.

Bu sonradan Seligman'ın da ele alacağı üzere İtalyan matematikçi Fibonacci'nin dizilimidir. Tekrar tekrar göreceğimiz bu dizilim, film boyunca "mükemmel"liğe eleştiri olarak karşımıza çıkacaktır. Joe bu ilk cinsel deneyiminden memnun kalmaz ve acı çektiğini, bir daha asla böyle bir şey yapmak istemediğini söyler, en azından o zaman için böyle düşünmüştür. Bunda, ilk cinsel deneyimini ele alırken tasvir ettiği "patates çuvalı gibi bir köşeye fırlatılmak" düşüncesi de etkilidir. Ona göre cinsel birleşme tam da böyle bir şeydir, ihtiyaç doğrultusunda hunharca kullanılmaktır.

Cinsel penetrasyon bağımlısı ya da 'messalina kompleksi' yaşayan bir kadın veya nefomanyak Joe'nun Jerome ile ilk birlikteliği, bekâretinin bozulması da aşağılayıcıdır. Jerome 3+5 kuralıyla birlikte olması masturbasyon kadar zevk vermeyen kötü bir deneyimden ileri gitmez. Joe burada erkeğin ve aşkın değil cinsel hazzın peşindedir. Ya da bu şekilde yansıtılır.

Joe, trendeki arkadaşıyla cinsel penetrasyon yarışına girdiği sahnede ise toplumun kadın üzerindeki baskılarına karşı cinselliğe sert bir giriş yapar. Joe, toplumun ahlakçı tutumuna ve kadın cinselliğini bastırmaya yönelik tavrına farkında olmadan da olsa cinsel arzularına bastırmak yerine savunmaya başlar.

Biraz daha zaman geçer ve Joe arkadaşı "B" ile bir tren yolculuğuna çıkar. Bu yolculuk aslında bir iddiadır ve biletsiz binecekleri bu trende, en fazla erkekle cinsel penetrasyon yaşayan yolculuğun sonunda 'şeker' ile ödüllendirilecektir. Ve iddia başlar, trene binerler ve uzun, dar koridorda yürümeye başlarlar. Amaçları, kendi kompartımanlarında oturmakta olan erkekleri gözlerine kestirip bir şekilde onları cinsel ilişkiye çekmektir.

Balık ve avlanma vurgusunun önemli olduğu burada tekrar görülmektedir. Çünkü buradaki koridor yürüyüşünün ve de kompartımanların görüntüsünün verildiği sırada Seligman, Joe'nun hikâyesine eşlik eder ve bunu tam da avlanma üzerinden anlatmaya başlar.

Av olan erkeklerin korunaklı yerlerde (kompartımanlarında), avcılarının ise açıkta (koridorda) olduklarını belirtilmektedir. Bunun yanında en iyi avlarınsa

en iyi korunaklarda (*VIP bölümü*) olduğunu belirtilir. Burada kuşkusuz cinsellik ile avlanma arasındaki benzerlik, cinselliğin de avlanmakla aynı temelde olduğunu belirtir ve avın nasıl ele geçirileceğine dair konuşmaya devam eder; av tam da kendisini en korunaklı olduğu yerde hissettiği zaman yakalanır.

Bu av ve avlanma mantığını Joe "*kadınlığın keşfi*" olarak ele alınır ve Joe, Saligman'a pişman olduğunu söyler. Saligman ise bunun rahatlatıcılığını verdiği hazzı ele alarak üzülmemesi gerektiğini söyler ancak Joe ısrar eder: "*Kadın olarak gücümü fark ettim ve başkalarını umursamadan bunu kullandım.*" der.

Buradan da anlaşılacağı üzere Trier'e göre oltanın ipi kadının elindedir. Ancak Saligman, yine de karşı çıkar: "*Kanatların varken niye uçamayasın?*" der. Fakat bu ilk bölüm bitmeden hemen önce fallik nesne ile ilgili Joe'nun ilk konuşmasını duyarız, Saligman ona kek ve kek çatalı getirmiştir. Joe ise bundan hoşlanmaz ve kek çatalını anlamsız bulur. Saligman ise keki daha rahat kesip yiyebilmek için bunun mantıklı olduğunu dile getirirse de Joe'nun cevabı ilginçtir: *Zarafet erkeksiliği öldürür.*

İşte, kadındaki iktidar altına girme isteği burada açığa çıkar ve daha uzun, geniş ve keskin hatlı bir çatalın, çok daha çekici olduğu dile getirilir; yani erkeğin...

Yeni bölümde genç Joe farklı erkeklerle cinsel ilişkideyken görülmektedir. Değişmeyen tek şey ise ilişki sonrası Joe'nun her birine onları mutlu edecek yalanlar söylemesidir. Kimisine ilk kez onun kendisini orgazm ettiğini söyler, kimisine bunun ilk seferi olduğunu söyler.

Böylece iktidarın erkeğe verilmesi anlatılır ve erkeğin cinsel ilişki sonrası tepkisi normal, sıradan bir şeymiş gibiyken bu sözleri duyduktan sonra gülümser ve mutlu olur. Erkek böylece iktidarını penisi yoluyla bir vajinaya kabul ettirmiş ve onu iktidarı altına almıştır. Erkeğin mutluluğu iktidarı altına almak, kadının ise iktidar altına girmektir.

Ve Palahniuk romanlarındaki yer altı örgütlerini aratmayacak bir biçimde Joe, arkadaşı B. ile kurdukları bir kulüpten bahseder: Küçük Yığın. Bu kulüpteki kadınların amacı olabildiğince çok erkekle yatmak ancak aynı erkekle asla bir daha yatmamaktır. Böylece olabildiğince farklı erkekle olabildiğince çok cinsel ilişki yaşanmış olacak böylece de aşk kavramı yerle bir edilmiş olacaktır.

Onların temel derdi aşkı ortadan kaldırmak, onu yok etmektir. Bunun nedeni aşkın var olduğundan değil, bunun gerçek olmadığını düşündüklerindedir. Bunu da belirli bir melodi eşliğinde belirli sözleri tekrarlayarak ritüelleştirirler.

Bu onların farkında olmasalar da, aşkı ortadan kaldırma amacı bakımından şeytanla aynı doğrultuda olduklarına bir göndermedir ve kara tomurcukların çıplaklığı bir kez daha ortaya çıkmıştır: *Aşka dair ne varsa yıkma girişimi...*

Fakat beklenmeyen bir şey olur ve bir süre sonra B.'nin aynı erkekle tekrar tekrar yattığı ortaya çıkar. Joe buna çok sinirlenir ve üstüne gider ancak tezimizin karşısına antitez olarak B.'nin cevabı yerindedir: *"Sevişmenin tadı tuzu aşkta."* Ancak Joe'ya göre öyle değildir, ona göre Aşk = Kıskançlık + Şehvet'tir. Üstelik seks ile aşk karşılaştırmasını da haklılığını kendince ispatlamak için şu tez üzerine dayandırır: *"Aşk adına işlenen yüzlerce günaha karşılık seks için tek günah işlenir."*

Bir süre sonra bu kulüp tarihe karışırken hayatta bir türlü tutunamayan Joe sonunda bir yerde çalışmaya karar verir ve bitiremediği tıpla alâkası olmasa da bir sekreterlik işine başvurur. Onunla görüşen Liz, onun kalifiye olarak eksikliği karşısında ona karşı mesafeli davranır ama yine de dosyasını şirketin yöneticisine götürür. Tesadüf eseri yönetici yıllar önce Joe'nun ilk deneyimini yaşadığı Jerome'dur ve işe kabul edilir.

Jerome'un bu kararı karşısında ona ilgisi olduğu belli olan Liz, önceden iş deneyimsizliği sebebiyle mesafeli olduğu Joe'ya bu sefer iktidar savaşımı olarak karşı olur ve iktidarı altına girmek istediği adamın iktidarını mümkün kılacağı kadın olarak var olmak ister, bu nedenle bakışları diğer rakibin gözlerine kenetlenmiştir. Nitekim Jerome da ilk deneyimi hatırlayarak asansörden birlikte inmekte oldukları Joe ile tekrar aynı şeyi yaşamak için asansörü durdurur ancak Joe buna engel olur ve bunun uygun olmayacağını söyler.

İktidarına güvenen erkek iktidarını kabul ettirememiş olur böylece ama Joe'ya bundan sonra kötü davranmaya başlamıştır. Onu bilerek işten kovmaz çünkü bu onun yenilgisi olur, o nedenle uygun anı beklemek için köşesine çekilir.

İşte burada Trier'e has çarpıcı gerçekçilik ortaya çıkar ve uzun süre kötü davrandığı, umursamadığı Joe tarafından Jerome tekrar arzulanır hâle gelir. Bunun adı "*Karmaşık Prensip*"tir. Bu noktada '*Aşka ve Kadınlara Dâir*' adlı eserinde cinselliğin metafiziğini tanımlarken Schopenhauer, iki cinsin de birbirinde asıl aradığının soyun devamı olduğunu belirtir ve bizim karşı tarafta dikkat ettiğimiz kimi uzuv ya da noktaların aslında hep bu içten içe soyun devamını amaçlamamızdan kaynaklandığını belirtir.

Erkeğin kadında dikkat ettiği dişler ve gözler iken kadının erkekte aradığı geniş omuzlar ve güçtür. Erkek dişlere dikkat eder çünkü doğacak olan çocuğun dişlerini annesinden alacağını bilir, gözlere dikkat eder çünkü gözleri de anneden çocuğa geçecektir. Kadın ise ne kadar zeki olursa olsun fark etmez, erkekte geniş omuzlara bakar çünkü bu olduğu gibi çocuğa yansıyacaktır, üstelik güç burada önemlidir, öyle ki güç iktidardır ve kadın arzulanmayı, iktidar altına alınmayı ister içten içe. Çünkü soyun devamı bunda yatar.

İşte burada da Joe'nun Jerome'u arzuladığı sırada diğer tüm erkeklerde hep ona ait kimi özellikleri düşünmesi, bir puzzle gibi her mastürbasyonda farklı kişilere ait Jerome'u hatırlatan parçaları zihninde birleştirmesi bundandır.

Siyah, parlak erkeksi ayakkabılar... (*Fallik nesne*) Kadını çekecek bir parlak saat... (*Fallik nesne*)

Bu kadar çok erkekle birlikte olmak sonuç olarak pek çok erkeğin de salt cinsel ilişkiden ziyade ciddi bir ilişki temelinde Joe'ya yaklaşmasına sebep olacaktır; derdi bu olmayan Joe ise bir şekilde kimilerini elerken kimilerine tekrar görünecektir.

Bunu da zar atarak, şansa, kadere bırakarak yapar. Ancak kendisine bağlı olan bir erkekten kurtulmak için ona bahane olarak ailesini bir türlü kendisi için terk edemediğini belirterek artık görüşmelerinin mantıksız olacağını söyler ve erkeği evden uğurlar.



Aslında bir saat sonra gelecek başka bir erkek arkadaşına hazırlıktır bu bahane ancak beklenmeyen bir şey olur ve adam bavuluyla, eşini (*Uma Thurman*) ve çocuklarını onun için terk ederek gelir.

Terk edilen kadın üç çocuğuyla birlikte Joe'nun evine gelir. Başta kısa bir söz söyleyip gidecek gibi davranarak eve girer ve duygu sömürüsüne varacak kadar adama ve Joe'ya bir şeyler söyler ve özellikle bir oğlu üzerinden de onun babasına kendi eliyle yapmış olduğu bir hediyeyi vermesini sağlar.

İlk filmde evli bir erkeğin ayrılmasına sebep olan Joe, Mrs H'nin iki çocuğuyla evine gelmesine şaşırırsa da Joe'nun soğukkanlı tutumu, Mrs H'nin serzenişleri ve adamın çaresizliğinde kadınların kendi aralarında tehlikeli olduğunu ve erkeklerin ise bu fırtınada sağ kalmaya çalıştıkları ve kandırılmalarının sebebinin yine kadın olduğu vurgulanmıştır.

Joe'nun babası öldüğünde ıslanması ise çocukluğundan beri babasına karşı neredeyse her kız çocuğunda olduğu gibi '*oidipus kompleksi*' olarak açıklanabilir.

Burada iktidar savaşındaki erkek ve yine kadınla olan savaşı görülmektedir. Nasıl ki Joe daha önce Jerome için bir iktidar kıskacına girdiyse burada da terk edilen kadın, her şeye rağmen kocası için Joe ile bir iktidar savaşına girer.



Bu iktidar savaşında da özellikle Joe'nun yatağı üzerinde üç çocuğuyla oturarak çocuklarına babalarının bu anısını, bu yatağı iyi hatırlamaları gerektiğini söyler. Böylece çocukların zihnine baba bir terk eden, Joe ise famme fatale olarak kazanır.

Fakat bu kadarla kalmaz aksilikler ve tam da o anda Joe'nun beklediği diğer erkek arkadaşı eve elinde çiçekle gelir ancak kapıyı açan terk edilmiş olan kadındır ve seyircide kopacak olan fırtınaya dair tohumlar birikmeye başlar.

Birlikte absürt bir şekilde yemek yenir ve çok geçmez, iktidar savaşının kesin kaybedeni olarak, içindeki tüm nefreti kusarcasına terk edilmiş olan kadın çocuklarını da alır ve orayı terk eder. Bu yenilginin çılgılığıdır ve seyircide Joe'ya karşı saldırı oklarının havada yol almasına sebep olur: Ancak Trier bizi ters köşe edecektir.

Saligman ona bu olay karşısında ne düşündüğünü, pişman olup olmadığını sorar o ise Tyler Durden'in Robert Paulsen'in ölümü sonrası şaşkına dönen Jack'e verdiği gerçekçi yanıt ile bizi sarsar: *"Birkaç yumurta pişirmeden omlet yapamazsın."*

Saligman'ın şaşkınlığı karşısında Joe devam eder: *"Bazıları müptelâyı suçlar, diğerleri ise ona acır ama ben ihtirasın bağımlısıyım, herhangi bir gereksinimin değil."*

Bu onun varoluşsal anlamsızlığını gidermesinin tek yoludur, devinim dâima olmak zorundadır çünkü öbür türlü olmamaktadır. Bunu doğrularcasına da ekler: *"Benim için nefomani umursamazlıktı."*

Joe'nun Saligman'a gerçeklik kavramıyla ilgili söylediği şu sözler, onun bir nefoman olarak neden bu kadar farklı düşündüğünün ve eylemlerinin altında nelerin yattığının da kanıtıdır aslın da: *"Her şeyin bu kadar gerçek olması ne kadar berbat! Sanki evrende tek başıma idim, sanki bütün vücudum yalnızlık ve gözyaşlarıyla doluydu."*

Evrendeki varoluşsal bu boşluğu, yalnızlığı ve acıyı evrenin muazzam genişliğindeki küçücük görünen yıldızlar yoluyla bize aktardıktan sonra, Trier edebiyat yoluyla da gerçekliğe tekrar ulaşacaktır: *Edgar Allen Poe'nun ölüm hikâyesi ve seçme hikâyelerinden bir bölüm ile.*

Joe, yanı başında duran kitabın kime ait olduğunu sorar ve Saligman, Allen Poe'ya ait olduğunu belirtip onun nasıl öldüğünden bahseder. Poe uzun süren alkol bağımlılığı sonucu alkolün bir anda kesilmesiyle ölmüştür.

Buradaki bir anda kesilme sonucu Poe'nun alkol değil de alkolsüzlükten ölmüş olması tam da Joe'nun içinde bulunduğu durumla alâkalıdır, çok fazla erkekle yatmanın verdiği tatminsizlik değildir ondaki, tatminsizlikten dolayı çok fazla erkekle yatmaktır.

İşte bu temel savla "*mükemmel*" kavramı ters çevrilir ve "*olması gereken*" alaşağı edilir. Bunu fark eden seyirci bu sefer de siyah beyaz bir görüntüye hazırlanmaktadır çünkü kasvetli bir görüntü eşliğinde Poe'nun kasvetli bir yazısı okunacaktır: "*Kasvetli, karanlık, sessiz bir sonbahar gününü, iç karartıcı arâzide at sırtında geçirmiştım. Gökteki bulutların alçaklığı boğucuydu. Sonunda, akşamın gölgeleri uzarken, karşımda hüznünlü görünüşlü Usher Evi belirdi.*"

Görüntüdeki, bir hastanede yatmakta olan hasta babasını görmeye giden genç Joe'dur ve babasını kaybedecek olması, hayatta sevgiyle bağlandığı tek varlık olan babasını kaybedecek olması onun hayatını az önce belirttiğim nedenden dolayı siyah beyaza çevirmiştir.

Babanın ölümüyle ilgili olarak Saligman ve Joe arasında ölüm üzerine bir konuşma geçer ve Saligman ölümden korkmamayı öğrendiğini söyler, Epikür sayesinde: "*Var olduğumuz sürece ölüm ortada yoktur, ölüm geldiğinde de biz artık yokuz.*"

Joe'nun babasıyla hastanede olan görüşmeleri sırasında annesinin vurdumduymazlığını babasına iletmediği babasının ise buna karşı olduğunu görüyoruz. Ancak Joe ısrar eder ve annesine olan nefretini dile getirir: Babasının ara sıra girmiş olduğu krizler sonucu Joe'nun morali iyice bozulur ve biraz olsun rahatlamak için hastanenin bahçesinde yürüyüşler yapar ve bir ağacın yapraklarını kopararak da babasına getirir.

Bu ikisi arasındaki *'anlam'*ın hikâyeden yola çıkarak gerçekliğe kavuşturulmasıdır, bağın sağlamlaştırılmasıdır. Burada önemli olan bir ayrıntı ise babasının artık iyice kötüleşmesi ve Joe'nun bir sabah onun yanında uyandığında babasının altına yapmış olduğunu görmesidir.

Bunun öncesinde yaşanan korkunç kriz ise aslında Allen Poe'yu hatırlatmaktadır. Korkunç bir kriz sonucu, sanrılar içerisinde korkuyla ölmek... Böylece babasının krizler sonrası altına yapmış olması onun Joe gözünde bitmiş olması anlamına gelir ve tek anlamlı varlığın bu hâle düşmesi atlatılması gereken ağır bir travmadır.

Bu nedenle kriz geçiren babasının yanından ayrılan Joe, hastanede karşılaştığı bir çalışanla, bir sedye üzerinde yatar. Bu ölüm üzerindeki çarpınmadan farksızdır.

Babanın geçirdiği son büyük kriz ve altına yapma olayından sonra ise seks bile bu acıyı dindirememekte ve orgazm aslında bir acıya dönüşmektedir, öyle ki varoluş sancısını erkeklerle yatarak giderme ya da bastırma yoluna giden Joe'nun ilk kez bir orgazm sırasında ağladığını görürüz.

Çok sürmeyecektir ve baba son krizden ve yaşanan olaydan sonra ölecektir. Babanın içinde bulunduğu durum karşısında ise seyirciyi sarsacak bir gerçeklik daha vardır Trier'in elinde: Kızı bu acizliği görmüş ve insanın acizliğinin çarpıcılığı karşısında sadece atlatma, unutma yoluna yönelmiştir. Öyle ki ölmüş babasının karşısında onun için geriye kalan tek şey sekstir.

Hastanede ölmüş olan babanın yanına Joe'nun hiç sevmediği annesi gelir ve soğuk bir karşılaşma sonrası anne tekrar gider ve artık Joe bir oda içerisinde üç kişi bulunmalarına rağmen hem annesinden hem de babasından ayrılmış olur.

Bu görüntülerin ardından tekrar renkli görüntüye ve şüana geçeriz ve Joe, odada bulunan teybi fark eder. Filmin erkekler ve kadınlarla ilgili üç temel noktaya dayandıracağı ilişkiler yumağı, teypte bulunan J. S. Bach'a âit The Little Organ'la birlikte ortaya çıkacaktır: "*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.*"

Burada Saligman Bach'ın bir polifoni ustası olduğundan söz eder ve Joe'ya polifoninin ne olduğunu anlatmaya başlar, farklı sesleri bir araya getirerek anlamı farklılıklardan ortaya çıkarmak; çok seslilik.

Saligman Bach'ın yazının başında da ele aldığı Fibonacci dizisiyle bağlantılı olarak eserlerinde imzalar attığını ya da bu mantıkla eserlerini meydana getirdiğini belirtir. Ona göre her sesin kendi melodisi vardır ama birlikte uyum içindedirler.

Tam da bir koroyu anlatırcasına: Saligman devam eder anlatmaya ve Bach'ın melodinin dışavurumunu etkilediğini, müziği gizemli rakamlar ardına gizlediğini, böylece onu kutsallaştırdığını söyler.

Bunları anlatırken de Joe'nun hayranlığı gizlenmeyecek derecededir: Saligman Bach'ın uyguladığı Fibonacci dizimini bilmeyen Joe'ya anlatır: Ve bununla da kalmaz, bunun aslında Pisagor'la da ilgisi olduğunu belirtir.

Trier'in tüm bunlar üzerinden varmak istediği nokta seyircide yeni yeni anlaşılmaya başlar ve bu noktada da Da Vinci'nin Altın Oran üzerine yaptığı çalışmaları anlatır Saligman: İşte müzik aracılığıyla üç temel aşamada yapılmak istenenin ne olduğuna dair de Bach'ın farkındalığını gösterir.

Ve sonunda o üç temel aşamaya gelir. Bir müzik eserinde üç temel ses vardır. İlki ayakla çıkarılacak olan bas, ikincisi sol elle çıkarılacak olan ses ve son olarak da sağ elle çıkarılacak olan daha ince olan.

İşte bu üç ses polifoniye yaratır, der Saligman ve Joe karşılık verir. Bu cevap önemlidir: *"Normalde seks bağımlısı elde ettiğiyle doymadığı için onun bununla yatıp kalkan birisi olarak görülür. Bu aslında doğru ama dürüst olmak gerekirse bu birbirinden farklı ilişkilerimi birliktelik içinde görüyorum."*

İşte tam da müziğin ruhundan insanın ruhunu keşfedişin adımlarını atmıştır Trier ve sonunda gerçeklik tüm yalınlığı ile karşımızdadır.

Joe aslında daha yukarıda da belirttiğim gibi çok fazla erkekle yatıp kalkmanın tatminsizliğinde değildir, tatminsizlik sebebiyle erkeklerle yatıp kalkmaktadır. Bu onda seks, kimimizde okumak, kimimizde yemek, içmek, gezmeyle alâkalı olan şeylerdir.

Her biri bize has varoluşsal acılarımızın ve anlamsızlığımızın bastırılma çabasıdır ve bir şekilde anlamlandırma çabamızdır. O nedenle Joe'nun burada belirttiği sözün tıpkı Lost'ta Nemesis ile heykelin altında uzanmakta olan Jacob'un, adaya getirdiği insanlar için Nemesis'in hayıflanarak söylediği: *"They come. They fight. They destroy. They corrupt. It always ends the same."* Argümana verdiği karşılık gibidir: *"It only ends once. Anything that happens before that is just progress."*

Özetle bu şekilde ele alındığında Joe'nun aslında çok fazla sevgilisi olmadığını, aslında tek bir aradığı olduğunu görüyoruz, şimdilik Jerome...

Müzikteki üç temel üzerinden yola çıkarak şimdi asıl gelmemiz gereken konuya, Joe'nun sevgililerini, yani erkekleri sınıflandırmasına gelebiliriz. Üç sevgili türü vardır: İlki huzur veren, her şeyi iyi niyetle yapan, tek düze ve sıradan olanlardır. Buradaki sevgili F. Bu nedenle F.'ye kolay olduğu için *"Bas"* sesi diyor Trier. Ve F.'yi Joe'nun yanına gelirken kullandığı ikinci el arabasıyla özdeşleştirir.

Eğer F. ile G.'nin ilişkideki iktidar konumunu kullanışlarını dikkate alacak olursak bir görüntü farkı anlamamıza yeterli olacaktır, en solda kolay, bas sesi olan, huzuru temsil eden F., en sağda ise hırçın, sol elle ortaya konan ve şehveti temsil eden G. Bu anlatımdan sonra Joe'nun ağaçlar arasında yürüyüşünü görürüz ve rahatlamak için bunu sürekli yapmaktadır.

Bir gün yine bunu yaptığı sırada yerde yırtılmış fotoğraf parçaları bulur ve onları birleştirdiğinde Liz ile Jerome'un fotoğrafları olduğunu görür; kavga edip ayrılmışlardır.

Ancak Saligman burada hemen itiraz eder, tüm hikâye boyunca anlatılan Jerome ve Joe ilişkisinin çok fazla tesadüf içerdiğini söyler ve doğruluğundan şüphe eder. Tam da seyircidir aslında o anda Saligman, Joe'nun cevabı ise seyirciye sorulur gibidir: *"Şimdiye kadar anlattıklarım da mı inanmadın?"* Bunun üzerine Saligman af diler ve anlatım devam eder, tekrar birbirlerini bulmuşlardır, pek çok erkeğin elinde, saçında, saatinde Jerome'u gören Joe bu sefer tam da eksik olan görüntüyü eklemek üzeredir.

Soldaki huzurun, sağdaki salt şehvetin ortasında *"aşk"* olmalıdır ve hemen B.'nin kulüpteki tartışma sırasında kendisine söylediğini hatırlar: *"Sevişmenin tadı tuzu aşktır."*

İşte o tat ve tuz gelmiştir sonunda, Joe'yu ilk kez bu kadar mutlu görürüz bir sevişme anında: Her birimiz artık eksik olan parçanın da tamamlandığını, böylece aşkın, mükemmelin, olması gerekenin bulunduğunu, kara tomurcuklarımızı örttüğünü düşünür.

Sevişme sırasında Joe, beklediğinin, aradığının, mükemmel, olması gereken sandığının aslında Jerome olmadığını anlamıştır. Schopenhauer'in sözleriyle: *"Kişi burada farkında olmaksızın daha yüksek bir şeyin, yani türün çıkarına göre hareket eder. Kişinin başka türlü hiç önemsemeyeceği şeylere böylesine önem atfetmesinin sebebi işte budur. Farklı cinsten iki genç insanın ilk kez karşılaştıklarında, birbirlerini farkında olmaksızın ciddi ve eleştirel biçimde bakıp süzmelerinde, birbirlerine atfettikleri araştırmacı ve nüfuz edici*

nazarlarda ve sahip oldukları çeşitli özelliklerin maruz kaldığı dikkatli yoklamalarda ilginç ve özel bir şey vardır. Bu araştırma ve çözümlemenin temsil ettiği şey, bu iki kişi ve onların özelliklerinin harmanlanması sayesinde mümkün olacak yeni varlığı, türün koruyucu ruhunun düşünmesinden başka bir şey değildir."

Ekran kararı: Kapkaranlık bir görüntü içerisinde Joe'nun hıçkırıklarını duyarız, çok geçmeden de Ramstein'in Führe Mich adlı sert eseri yaşananla tezat oluşturacak ve acıtacak biçimde girer: *İki resim sadece tek çerçeve, Bir vücut ama iki isimle. İki fitil bir mum, iki ruh bir kalpte. Yol göster bana, tut beni! Seni hissediyorum, seni terk etmeyeceğim.*

İkinci filmde aşka kapılmış çaresiz Joe'yu görüyoruz. İlk kez birlikte olduğu Jerome ile olan aşkına bu kez bedeni tepki göstermez. Bir süre çocuk yapan, normal bir evlilik hayatına sahip olan Joe, tepkisiz bedeninden rahatsız olmaya başlar. Jerome ise onu özgür bırakır. Belki başka bedenlere tepki vermesi açısından yapılan bu harekette yine erkek anlayışlı ve yardımcı işlenmiştir.

Filmde arada verilen çocukken ormanda mastürbasyon yaparken Antik Roma'da küçük düşürücü şekilde anılan nemfomanyak Valeria Messalina'yı görmesi de toplumun nemfomanyak olgusuna nasıl baktığını dönemlere göre göstermiştir.



Devam filminin ilk bölümü “Doğu ve Batı Kilisesi (Sessiz Ördek)”te Joe, zevki yaşayabilmek için acı çekmeyi dener. BDSM’ye başvurur. BDSM’deki köle efendi kavramlarından köleyi tercih eder. Artık seks onun için boyut değiştirmiştir.

Joe’nun haz alamamasıyla BDSM’ye yönelmesi de kadını köleleştirmekten başka bir şey olarak adlandırılmaz. Bondage, disiplin, hâkimiyet, teslimiyet, sadizm ve mazoşizm kelimelerinden meydana gelen BDSM’ye başvuran Joe’yu bu sırada elleri bağlanmış, bir erkek tarafından kırbaçlanırken görürüz.

Aslında Joe’nun durumu ile Trier belki de bir günah çıkarmaya gitmiş denilebilir. Cinsel penetrasyon bağımlısı kadının toplum içinde nasıl algılandığı ve bu bağımlılığın onu nasıl yalnızlık içine ittiğini görüyoruz. Soft bir anlatış tarzından daha sert bir tarza geçerek depresyonun son aşamasını çıkardığı filmde Trier, Joe’yu her ne kadar çoğu zaman şeytanca göstermiş olsa da asıl hastalıklı olanın toplum olduğunu da gösteriyor.

Öyle ki “Ayna” bölümünde, seks bağımlılığından kurtulabilmenin yollarını arar. Tedavi olmaya başlar. Çünkü üzerindeki baskıyı artık kaldıramaz. Patronu onu terapiye yönlendirir.

Etikten yoksun, hastalıklı Joe'nun günah çıkarması Seligman'ın aziz duruşu film sonunda bizi yanıltıyor. Cinselliği hayatı boyunca yaşamayan Seligman'ın Joe'dan duyduklarından güç alarak binlerce kişiyle birlikte oldun benle neden değilsin tarzı, yaşamı yaralarla dolu bir kadının çaresizliğini kullanmak da olsa belki de Trier en basit yöntemle kadının hikâyelerinin erkeği tahrik ettiğini savunur.

Tıpkı Havva'nın Âdem'i kandırdığı gibi. Günah çıkarma seansları sırasında aziz Seligman'ı deccal Joe günaha çağırmıştır. Joe'yu kötü yapan toplumdur, ötekileştirenlerdir, silah çektiren de insanların ona bakış açısıdır, faydalanmak istemesidir ve belli kalıplardır.

Son bölüm olan “*Silah*”, Joe'nun yeteneklerini kullanabileceği bir işte başarılar elde etmesini ve P ile sıra dışı ilişkisini konu alır. Joe'nun, normalize olma ya da kendisi gibi olmaya devam etme noktasındaki tercih anı; toplumun mu kendisini dışladığı ya da kendisinin mi toplumu dışladığı ya da bunun aslında önemli olup olmadığına ilişkin çözümlemeleri; dışlanmayı oluşturan nedenlerin doğuştan geldiğine ilişkin izleyicide oluşturulan hissiyat, filmin etkileyici unsurları arasında. Yani bizi ters köşeye yatıran Joe değil Seligman'dır. Entelektüel, samimi, yardımsever ve aziz duruşa sahip Seligman toplumun ikiye bölünmüşlüğüdür.

Medusa olayını hatırlayalım: Medusa tapınakta çalışan bir kızdır, bir erkek tanrı tarafından tecavüze uğramıştır ve bir kadın tanrı tarafından cezalandırılmıştır. Mitolojinin dahi cinselliğe ve tecavüze olan yaklaşımı, kadına verilen bir ceza ile son buluyorken; ataerkilliğin kol gezdiği bu dünya sisteminde, hem kadın hem de seks bağımlısı, bir de bunu bir sorun olarak değil de doğal bir tepki olarak gören bir kadın, elbette yok sayılmak istenecektir. Trier de burada izleyiciye başta kadına karşı sert bir tutumla yaklaşırsa da sonunda ‘*tüm bunları yapan aslında toplum*’ mesajını vermiştir.

Hangi toplumlarda, hangi cinsellik yaşanacak? Modern toplum insanı için, cinselliği algılamak ve nasıl tükettiğinin bilincinde olmak, bu konuda esas olarak alınabilir. Aksi takdirde; cinselliğin tabu olarak görüldüğü ya da alay

edilerek yok sayıldığı toplumlar için, ortaya çıkabilecek olan bireysel sorunlar gerçeğidir. Bu bireysel sorunların en tehlikelisi de, bireylerin kendi varlığını diplere gömerek, en azından tutunma sorunu ortadan kaldırmaya çalışmasıdır. Hazlara karşı duyulan güvensizlik, onların beden ve ruh için aşırı kullanımının etkileri üzerindeki ısrar; evliliğin ve karı-koca arasındaki zorunlulukların değer kazanması gibi konuları yeniden gündeme getirebilmektedir.

Ahlaksal düşünce içerisinde cinsel ölçülülüğün yüceltilmesi; yasaklanmış eylemleri tanımlayan yasanın güçlenmesi biçimini değil, kendisi sayesinde eylemlerin öznesi olarak kurulma olanağı elde edilmiş olan kendilikle ilişkinin bir yoğunlaşması biçimini almaktadır. Birey olarak var oluşunu kabul edip, yaşamı buna göre şekillendirmek önemli bir durumdur.

Önceliklerin sırası yeniden yapılmalıdır. Kadın olarak, erkek olarak, eşcinsel olarak, cinselliğin tanımı önemlidir. Gündelik hayatın akışında cinselliği yaşayışımızı bir yere koyabilmeli ve daha sonra sanata yansımına tekrar dönüp bakılmalıdır. Tüm dünya olarak şimdi Joe gibi kendi varlığımızı baştan mı yazacağız; yoksa cinsellik, aşırılık, etik, ahlak ile kaybolmaya devam mı edeceğiz? Bunu önümüzdeki yüzyıl gösterecek.

SAHNE	ANAHTAR KAVRAMLAR	REFERANS
Yönetmen burada cinsel doyuma ulaşmayan, Nympha olan kişiyi kadından seçmiştir.	Bu noktada olaylar başlar. Kadın yine kurbandır. Ve bu kez evlendikten sonra eşini de aldatmaya başlar. ²⁸	Statt, 1990, s.90 Cotterell, 1989, s.228, Estin ve Laporte, 2003, s.108

²⁸ Nympha: Kelime anlamı olarak 'başı örtülü', diğer bir deyişle 'gelin' anlamına gelen Nympha -Nympe-; kırlarda, sularda ve ormanlarda yaşayan doğal ve tanrısal varlıkları tanımlamaktadır. Homeros'a göre Zeus'un kızları olan Nymphalar, doğayı simgeleyen erkek cinler olan Satrylerin dişil versiyonları olarak düşünülebilmektedirler. İkincil derecede önemli tanrıçalardan sayılan Nymphalar, mitologyada 'yüce' ve 'ulu' gibi sıfatlarla anılmaktadır. Doğurganlık ve zariflik simgesi olan Nympha'lar ölümsüz değildirler, ancak hep güzel ve genç kalarak son derece uzun bir yaşam sürmektedirler. Bunun nedeni Tanrılar gibi ambroisa ile beslenmeleridir. Gaip haber vermeyi seven ve hasta sağaltma yeteneğine sahip olan Nympha'lar, yaşadıkları coğrafyaya -doğadaki konumlarına- göre isimlendirilmektedirler.

Kadın karakter Joe sürekli cinsel penetrasyon isteğini durduramıyor ve herkesle birlikte olmaktadır.	Bu durumu şehvet günahını işleyen kadın olarak nitelendirebiliriz. ²⁹	(1910b: IX, 438). (Slater 1925: I,100)
Joe'nun gençliğinde babasının ölümü sırası ıslanmasını gözler önüne seriliyor.	Elektra Kompleksi'yle yorumlayabiliriz. ³⁰	(Freud, 1997a, s. 357-379)
Joe bu yazgıyı saklamak gibi bir çabası yoktur.	Temizlenmek için edepsiz bir hileye de başvurmamaktadır. Joe'nun tek istediği sadece özgür olmak, kusuruyla kabul edilmektir. ³¹	Baudrillard (1998: 162)

Genellikle ölümlü erkeklere aşık olan bu genç kadınların, Zeus başta olmak üzere büyük ve önemli Tanrılarla ilişkiye girdikleri bilinmektedir. Bu nedenle psikoloji literatüründe Nymphalar, kadınlarda görülen cinsel taşkınlık durumuna ilişkin bir sembol olarak kabul görmektedirler. Bu bağlamda nymphomanie -nemfomani-; kadınlarda gözlenen hiperseksüel davranışlar, diğer bir ifadeyle kadınlarda ortaya çıkan erkeklerle cinsel ilişkiye girme saplantısı olarak tanımlanabilmektedir. Roma İmparatoru Cladius'un eşi Messalina'da da mevcut olduğuna ilişkin rivayetler nedeniyle, 'Messalina Kompleksi' olarak da adlandırılan bu durum; bir ruh bozukluğundan kaynaklanabileceği gibi kalıtım, organik beyin hastalıkları, iç salgı bezleri düzensizlikleri gibi nedenlere bağlı olarak da ortaya çıkabilmektedir.

²⁹ Joseph F. Delany şehveti, insanın tenasül organlarında tecrübe edilen bedensel hazı, haddinden fazla arzulamak yahut bu hazzı karşı aşırı derecede düşkünlük şeklinde tanımlamaktadır.

Hıristiyan düşüncesine göre şehvet, aslında Tanrı tarafından insanlara bahşedilen fitrî bir arzudur. Tanrı, hem birey hem de toplum için çok gerekli olan bazı eylemleri büyük bir haz ile birleştirmiştir. Böylece bu tür eylemler daha kesin ve daha kolay bir şekilde yerine getirilebilmektedir. Örneğin, yeme ve içmeyle ilişkilendirilen bir haz olmasaydı pek az insan böylesine zorunlu olan bir eylem için sıkıntıya girerdi. Tanrı, neslin devamı için gerekli olan eylemin

gerçekleşmesi için de insanı harekete geçirecek şehvet gibi bir haz yaratmıştır. Bu arzunun tatmini ise evlilik müessesisiyle gerçekleştirilmelidir. Evlilik dışında gerçekleştirildiğinde ise günah olarak kabul edilmektedir.

³⁰ Tıpkı Oedipus kompleksi gibi Elektra kompleksi de adını Yunan mitolojisinden alır. Freud'un öğrencilerinden Carl Gustav Jung, babasına duyduğu aşkla annesini öldürten Elektra'dan esinlenerek bu komplekse Elektra kompleksi ismini vermiştir.

³¹ "her türlü olumsuz yazgının, saklanmak istendiğinden daha da edepsiz bir hileyle temizlenmesi gerektiğinden" söz eder. Yine Baudrillard'ın deyişiyle "temsilin nesnesi değil

Joe'nun patronu artık durumun farkında olduğunu güzel bir dille açıklar ve terapiye gitmesini önerir.	Bu kısımda kadının toplumda karşılaştığı baskı ve örtmeceli dil olarak yorumlayabiliriz. ³²	Baudrillard (1998: 162),
Baskıcı cinsel değerlerden en çok acı çekenler kadınlar olduğu için "cinsellik sorunu" kesinlikle bir kadın sorunudur.	Ancak her 3 filmde de kadını özgürleştiren Trier temelinde kadını kötülemek adına değil, toplum kadına bakışı üzerine bir çalışma yapmıştır. ³³	The Firebrand, 19 Temmuz 1897; Emma Goldman: An Intimate Life, s. 94.

temsilin öznesi" olmak istemektedir.

³² Toplumbilimsel ve ruhbilimsel nedenlerle, doğrudan söylenmesi uygun görülmeyen bir kavram, bir olguyu, bir nesneyi daha zararsız bir yolla dile getirmek için "örtmeceli dil" den bahseder.

³³ Goldman'a göre kadınların kurtuluşu devrim sonrasını bekleyemez ya da daha geniş siyasi mücadelelerin bir parçası olarak görülemez; özgür kadınlar radikal hareketin başarısı için aslidir; dahası, kadınların cinsel kurtuluşu, tam olarak gelişmiş insanlar olarak kurtuluşlarının ayrılmaz bir parçasıdır. "Ben kadının bağımsızlığını, onun kendi geçimini sağlama, istediği gibi yaşama hakkını talep ediyorum. Her iki cins için de özgürlük, hareket serbestisi, aşkta özgürlük ve annelikte özgürlük talep ediyorum"

SONUÇ

Kadın ve erkeğe, kendine has özellikleri toplumsal hayatta belirgin ve toplumsal işleyişe katkısıyla belli başlı sorumluluklar yüklenmiştir. Fakat kadınlardan toplumsal yapılardan ve kültürel kalıplardan ötürü, çocuğun bakımından büyümesine, cinsiyete dayalı iş bölümlerine ve beklentilere kadar birçok beklenti vardır. Maalesef bu kalıplar kırılmadığı gibi hem sosyal hayata hem de iş hayatına aktif bir katılım sağlanmasını engellemekle birlikte eşitsizliği de doğurmaktadır.

Ayrımcı, türkü ve cinsiyetçi düzen geçmişten günümüze ufak tefek gelişmelerle ancak halen tam olarak düzelme göstermeden devam etmektedir. Dayatılan toplumsal cinsiyet rolleri günümüze dek süregelen bu süreçte halen sorgulanmaktadır. Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier de bu noktada devreye giriyor. Aslında her gün sıkça yaşanan ve bir şekilde kadına karşı uygulanan cinsiyetçi kalıpların, söylemlerin her birini 'Depresyon Üçlemesi'nin bir filminde ele alarak toplumun bu noktada ne kadar etken olduğunu ifade etmiştir.

Lars Von Trier, katalizör ve provokatör olarak adlandırılabilir; davranışları ve tavırlarıyla Danimarka sinemasının çeşitliliğine katkıda bulunmuş ve devinim kazanmasını sağlamıştır. Onun etkisi, estetik açıdan ziyade düşünsel açıdan hissedilmiştir. Von Trier, bir yönetmen olarak tek başına durmaktadır. Lars Von Trier hakkında tartışmalarda hala görüş ayrılıklarının yaşandığı ise tartışmasız bir gerçektir. Bu konuda Trier'in neler düşündüğü ise tam anlamıyla bilinmemektedir. Büyük ihtimalle alaycı tavrı zaten bu sorulardan ömrü boyunca uzak duracaktır. Kendi ile çelişen yönlerini inceleyip, içindeki bölünmüş parçalarla uğraşmakla asla vazgeçmeyen Lars Von Trier'in '*Antichrist (Deccal, 2009)*'la başladığı depresyon fırtınası '*Melancholia (Melankoli, 2011)*' ve ardından '*Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2013)*'la devam etmiştir. İlk iki film yönetmenin geçirdiği depresyonun çok sert dışavurumları olsa da Trier, '*Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2013)*'la depresyon serüvenine son vermiştir. Bunu '*Antichrist (Deccal, 2009)*'ta

çocuğun ölümü ve *'Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2013)*'ta aynı sahne yaşanırken çocuğun kurtarılmasından da çıkabiliriz. Bu da Trier'in depresyon mevzunun çıkışının destekleyicisidir.

Depresyon üçlemesinde karşılaştığımız bir detayda üç filmde de yer alan aynı sahnedir. Bu sahne *'Ophelia'* resminin hayat bulduğu sahnelerdir. Shakespeare'in Hamlet'inde âşık olduğu edebiyat tarihinin en masum kadını Ophelia, Hamlet'in annesinin babasının katili amcasıyla evlenmesiyle travmatik durumu sonucu intihara sürüklenen kadındır. Burada aslında kadın düşmanı bir tavır sergiliyor gibi olsa da sonuçta tüm acıları çeken, bedeli ödeyen de kadın olduğunu ve toplumun bize her zaman *'kadın'*ın kötü olduğuna inandırmak istemesine değinmiştir.

Üçlemedeki temel sorun kadını şeytanlaştıran toplum mudur, erkek midir yoksa kendi doğası mıdır, sorularıyla oluşmaktadır. Trier'e göre açıkça görülüyor ki kötülüğün kaynağı doğa, doğa ise kadındır izlenimi verse de gerçek *'şeytan'* toplumdur, kadının bu şekilde görünmesinin temeli de tamamen toplumun yansıttığı bir tablodur. İyi, kötü, suçlu, hasta, intikam almak isteyen, vicdan azabı çeken, cinselliğiyle ve toplumda durmaya çalıştığı noktayla kadını ele alan Trier'in travması belki de annesi ölüm döşeğindeyken gerçek babası olarak bildiği kişinin babası olmadığını açıklamasıyla başlar, belki de bir kadın nefreti gibi yansıtmak ister. Çünkü Trier özellikle *'Antichrist (Decaal, 2009)*'tan sonra *'Özür dilemek zorunda olduğumu düşünmüyorum. Ben bir film yaptım ve misafir olan sizlersiniz'* derken yine kadına karşı tutumunun arkasında olduğunu savunsa da devamında çektiği filmler bu sözlerini pek de destekler nitelikte değildir.

Üçlemede kadın önce *'annelik vazifesini'* tam yapmayan bir kadındır, sonrasında *'melankoli'* içine sürüklenen nedensiz bir şekilde mutsuz olan, memnun edilemez bir kadındır ve sonunda ise *'cinsel hazlarına'* yenilen kadındır. Sonunda ise zorbalık uygulanan kadındır.

Toplumsal cinsiyet kalıplarında kadın ve erkek rolleri bellidir. Trier'in üçlemesinde ise bu belli kodlara karşı çıkan kadınlar görülmektedir. Kadın ve erkek arasındaki farkın biyolojik olduğu iddia edilerek toplumsal kuralların buna göre oluşması '*toplumsal cinsiyet*'in önyargılı yapısını göstermektedir. Bu önyargılı yapıyı sonuna kadar kullanan Trier, kadını filmlerinde sonunda doğaya hâkim bir şeytan olarak göstermektedir. Ancak toplumun ona bahsettiğinden fazlasıdır kadın. Doğayla özleştirilmesi şeytani bir özelliği değil ona verilen yaratıcı özelliğini simgelemektedir.

Trier'in üçlemesinde erkek ise kadını anlamaya çalışan zararsız ve mağdur gibi görünse de bir yansımadan fazlası değildir. Trier'in üçlemesinin erkek temelinde toplumun bir yansımasıdır. Erkek, kadını istediğini yapmaya zorlayan, ona belli kodlar koyan, onu belli kalıplara sokan toplumdur. '*Nymphomaniac I-II (İtiraf I-II, 2013)* filminde 'ulu, dinleyici' erkek rolünü son sahnede kadına tecavüz etmeye çalışırken göstererek '*toplumun ikiyüzlülüğü*'nü gözler önüne sermektedir. Ve belki de baştan beri düşman olarak nitelendirdiği sanılan kadının neler yaşadığını göstermek istemektedir.

Kadınların modern hayattaki konumları, şüphesiz modernleşme ve kamusal düzenlemelere karşı karşıt bir reaksiyon barındıran modernleşme ve sanayileşme ile tecrübeleri ile pek yakından ilişkilidir. Ancak bugün hala kadınlar iş dünyasından, sosyal hayattaki konumuna kadar birçok eşitsizlik yaşamaktadır.

Trier bu üçlemeyle neler gösterdi?

- Kadınların birçoğunun kararı erkekler tarafından veriliyor,
- Kadınlar erkeklere göre daha zayıf ve yardıma muhtaç canlılardır,
- Cinsel birliktelik sadece erkek için bir başarı ölçütü olarak adlandırılıyor,
- Çocuktan, mutfaktan ve temizlikten sorumlu sadece kadındır,

- Sorumluluk sahibi, belli kodlara uyan toplumun istediği gibi bir annedir,
- Kadım zaten gnahkardır ancak tüm bu kodlara uymazsa en iyisi bile suçludur...

Tabii ki böyle değil. Trier burada *'bakın bunları yapıyorsunuz, kadınlara bu kodları tanımlamaya çalışıyorsunuz ve sonra siz istediğiniz gibi yaşıyorsunuz'*u belki de biraz rahatsız edici şekilde anlatmıştır. Bugün en gelişmiş ülkelerden, en gelişmemişlerine kadar kadınların maruz kaldığı durumlar birbiriyle benzer özellikler göstermektedir, temelinde ayrımcılığa dayanmaktadır. Trier, toplumun tavrı ve kültürel kodlarla şekillenen bu tutumu kadınlarla erkekler arasında var olan eşitsizliği sonlandırmak, her türlü cinsiyetçiliğin, cinsel sömürünün, baskının karşısında durmak ve eril tahakkümü bitirmek istediğiyle izleyiciye salt bir şekilde göstererek sona erdirmiştir.

Bu çalışmada feminizm ve toplumsal cinsiyet kavramları Trier'in filmleri üzerinden irdelenmiştir. Cinsiyete dayalı inceleli görüşlerin temelini toplumsal tavır ve eşitsizliklerin oluşturduğu pekiştirilmiştir. Cinsler arasındaki eşitsizliğin, toplumsal cinsiyetin toplumsal ilişkilerin de kurucu ögesi olduğu ve bu noktada pek de adil olmadığı savunulmuştur. Sınıflandırma yapılmadan, nötr bir şekilde toplumun kadın üzerindeki eşitsizlikteki en temel etken olduğu öne srlmştir. Kadınlara biçilen rollerle ilgili erkek farkındalığının da yaratılması savunulurken, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması ve toplumda kadın için uygun görülen rollerin değiştirilmesi için tüm toplum olarak kadınların önüne çıkarılan engellerin kaldırılması, eşit birey olarak kabullenerek toplumdaki hak ettiklerin yerin sağlanması umulmuştur.

KAYNAKÇA

Teber, Serol (2009). Melankoli "Normal Bir Anormali", Say Yayınları.

Kristeva, Julia (2009). Kara Güneş Depresyon ve Melankoli, Bağlam Yayıncılık.

Kabadayı, Lale (2014). Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler, Ayrıntı Yayınları.

Ayşegül Kesirli, Kadın ve Melankoli: "Carrie" Filmi Üzerinden Bir İnceleme, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı:4.

Cevdet Kılıç, Platon'un Metafizik Terminolojisi ve Mağara Alegorisinin Mistik Temelleri, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı: 33.

İndigo Dergisi, 2009 Mart sayısı: Âdem ve Havva'nın yaşadığı 'Eden Bahçesi' bulundu mu?

Esra Demirkıran, Aksiyon Dergisi, 16.02.2004, Sayı: 479.

Zingsem, Vera (2006). Lilith, İlya Yayınevi.

Kitab- Mukaddes: Tekvin: Bab 1-2

Cündioğlu, Dücane (2013). Sinema ve Felsefe, Kapı Yayınları.

Stevenson, Jack (2005). Lars Von Trier, Çeviri: Begüm Kovulmaz, Agora Kitaplığı

Özden, Zafer (2004). Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, İmge Kitabevi.

Smelik, Anneke (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi, Çeviri: Deniz Koç, Agora Kitaplığı

Mulvey, Laura (2008). "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması" Sanat ve Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, Derleyen: Ahu Antmen, İletişim Yayınları.

Benhabib, Seyla / Butler, Judith / Corner, Drucilia / Fraser, Nancy (2008). Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişi, Çeviri: Feride Evren Sezer, Metis Yayınları.

Wright, Elizabeht (2002). Lacan ve Postfeminizm, Everest Yayınları.

Berger, John (2012). Görme Biçimleri, Metis Yayınları.

Steeves, H. L. (1999). Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları, Derleyen: Mehmet Küçük, Ark Yayınları.

Schroeder, Süheyla Kırca (2007). Popüler Feminizm, Bağlam Yayıncılık

Yüksel, Aysun (1999). Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'deki Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Televizyon Dizilerindeki Yansımaları, Kurgu Dergisi Sayı: 16.

Cheng, Hong (1997). Holding up Half of the Sky? A Sociocultural Comparison of Gender-Role Portrayals in Chinese and US Advertising, International Journal of Advertising.

Klötzli, (1980). Unsere Umwelt und Wir. Eine Einfhrung in die Ökologie. Hallweg Verlag. Bern, Stuttgart.

Catechism of the Catholic Church, e-book pdf, Second Edition, Libreria Editrice Vaticana.

Galatyalılar, 5: 13-26; Catechism of the Catholic Church, 957

Tekvin, 2/7-17.

Tekvin, 2/18-25.

Falay, E., (2002). “Dionysos Ruhü”, Düşle Edebiyat ve Kültür Dergisi, Sayı. 10. (s.e. 20 Nisan 2009).

Zingsem, 2007: 36-37.

“Alphabet of Ben Sira”: <http://jewishchristianlit.com>

Zingsem, Vera. Lilith, Adem’in İlk Karısı. Çev. Devrim Doğan Yüzer. İzmir: İlya Yayınları, 2007.

Mulvey, 1997, s. 43

Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (N. Abisel, Çev.). 25. Kare, Sayı 21, 38- 46.

D.BİNKERT, Melankoli Kadındır, s. 110, -- 115, 116

Barbara CREED, “Woman As Witch: Carrie.” The Monstrous Feminine. Routledge, New York, 1993. s. 74.

Akın HAYDAR, Ortaçağ Avrupası’nda Cadılar ve Cadı Avı. Dost Kitapevi, Ankara, 2001. s. 124.

16. S. TEBER, Melankoli: Normal Bir Anomali, s. 144. 17.

18. S. TEBER, Melankoli: Normal Bir Anomali, s. 168

Hasta, melankolisine yol açan kaybın farkındadır: Kimi kaybettiğini biliyordur ama kendisinde neyin kaybolduğunu bilmemektedir” (245).

Kristeva, Julia. Black Sun: Depression and Melancholia. Çev. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press. 1989.

Statt, David A. (1990). The Concise Dictionary of Psychology. New York: Routhedge.

Cotterell, Arthur (1989). The MacMillian Illustrated Encyclopedia of Myths and Legends. New York: MacMillian.

Estin, Colette ve Laporte, H el ene (2003). Yunan ve Roma Mitolojisi. Çev., Musa Eran.

Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları

Slater, Thomas (1925). A Manual of Moral Theology. Gözden Geçirilmiş 5. Baskı. London: Burns Oates & Washbourne Ltd. C. I.

----- (1910b) .“Lust”. The Catholic Encyclopedia. New York: Robert Appleton Company. C. 9: 438.

FREUD, S. (1997a). Kadın Cinselliği. Cinsellik  zerine (ev.: S. Budak). (s. 357-379). Ankara: Öteki Yayınları.

Baudrillard,J. (1998). Kusursuz Cinayet(ev. N.Sevil). İstanbul:Ayrıntı Yay.

The Firebrand, 19 Temmuz 1897; Emma Goldman: An Intimate Life, s. 94.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

ADI VE SOYADI: Kübra GENÇ

DOĞUM YERİ VE TARİHİ: İstanbul / 16.02.1990

MEDENİ HALİ: Bekar

E-MAIL: kbragnc@gmail.com / kgenc@hurriyet.com.tr

ADRES (EV): Güven Mahallesi, Hanzer Sokak, İzmir Apartmanı, Kat: 4,
Güngören / İstanbul

ADRES (İŞ): Hürriyet Dünyası, 100. Yıl Mahallesi 2264. Sokak No:1 34204
Bağcılar, İstanbul.

TELEFON

(EV/CEP): +90 535 604 93 07

(İŞ): 0212 677 00 00 - 911

EĞİTİM DURUMU

2014-2018: İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Medya ve
Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı

2011-2013: İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon
ve Sinema Bölümü (Burslu)

2008-2010: İstanbul Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Radyo
ve Televizyon Yayıncılığı

YABANCI DİL

İngilizce: Orta seviyede

İspanyolca: Başlangıç seviyesinde

İŞ TECRÜBESİ

2017-2018: Doğan Yayın Holding, Hürriyet Gazetesi ve Hurriyet.com.tr /
Dijital İçerik Uzmanı

2015-2016: Ciner Holding, Haberturk.com.tr / Editör

2010-2015: TK Emlak Yayıncılık (Emlakkulisi.com-Milliyet Gazetesi Emlak
Eki) / Müdür

2010: Yachtinglife Dergisi / Editör

2010: İstanbul Üniversitesi / Uzaktan Eğitim sitesinin hazırlanışı

2008-2010: Mutlu Dergi Grubu, Boxer Dergisi ve trendus.com.tr / Editör

