



WILLEM  
DAFOE

CHARLOTTE  
GAINSBORG

Lars von Trier

ANTICHRIST ♀

**Zikrullah KIRMIZI**

**2010**

## Lars von TRIER; Antichrist (Deccal)

Senaryo: Lars Von Trier, Anders Thomas Jensen; Görüntü yönetmeni: Anthony Dod Mantle; Oyuncular: Willem Dafoe , Charlotte Gainsbourg; 2009, Danimarka, 104 dakika

“Hiç bir durumda **Anthichrist** için bir özrüm yok. Aksine, sinemaya olan inancım bu filmle ortaya çıkıyor. Ve bu filmi kariyerimin en önemli filmi olarak görüyorum.” Lars Von Trier (Çev. Can Güngen).

Benim *büyük* Lars’a hiç kuşkusuz bir yazı borcum vardı. Ama bunu yine erteleyeceğim. İzleyebildiğim filimlerini topluca ve kendimce değerlendirebilmeyi ileride bir gün umuyorum. Böyle bir çalışma; kendimi, yaşamıma girmiş ve etkilemiş Trier karşısında yeniden konumlandırmaktan başka bir şey olmayacaktır. Bu kısa yazı da bu düşüce bir giriş denemesi olsun.

*Akil hastası, kanlı, porno...* Bu nitelikler bolca kullanıldı orada burada. Her zamanki histeri, karpis sonuçlarını yine gösterdi. Sanki her şeyle ilk kez karşılaşmışız, nitemi (sıfat) hemen, şimdi biz koyacakmışız gibi cephemizi, yerimizi, yanımızı seçtik ve nereye seçmişsek oranın ağızyla giyotinin keskin bıçağını indirip duruyoruz, yorulmak bilmez bir çabayla. Olumlu ya da olumsuz, aynı şey... Bıçak iniyor çıkıyor. Trier bakın ne diyor: “*Ama pornografi? Belki de... Porno filmler genelde beni rahatsız etmiştir. Onlar fayda sağlamak amacıyla yapırlar ve inceliksizdirler.*”

Sorun, anlama çabamızın artık iyice sığlaş(tırıl)masında. Önümüze gelen her şey, ister bir patates kızartması olsun, isterse bir Last Von Trier filmi, bize yaşatabilecekleri, olumsuzlukları açısından eşdeğerdeymiş gibi bir kibirlilik, kendini beğenmişlikle fena halde sakatlanmışız. Müşteri tutulmak, *en büyük, satın alan en küçüktür*’ün gazına iyiden gelmek ve freni artık özgücüne inanmışlığın kof retoriğiyle boşa almak, yargılarımızı çok çok değerli bulmak salaklığı ve elimizdeki palayı da (bu başkalarının elimize tutuşturduğu erkeklik organıdır) camcıya girmiş filin hortumu, kuyruğu gibi rastgele sallayarak ortalığı biçmek, dağıtmak, *târûmar* etmek, ama arkasından zaferimizle bir de utanmadan bunakça sırtlamak gündelik gerçeğimiz ve bundan pek bir hoşnutuz.

Nedeni belli. Emek sindirilmekle kalmadı, üzeri örtüldü. Artık bilgi, iletişim çağında emek (kol/kafa gücü) olmadan da yaşamak olanaklı. O zaman, birilerinin kafa yorup terlemesinin ne anlamı, ne de değeri olabilir. Katma değeri olmayan (sayısal lafazanlığa dönüşmeyen) her şey, kızarmış patates külahı gibi işi bitince, haz deneyiminden sonra kaldırılıp çöpe atılabilir.

Emek demek, derinlik, zamanı şu andan başlayarak geriye ve ileriye doğru esnetmek, ilişkilendirmek demek... *Anı* kristale ve düşünme (ütopya) bağlamak demek. Ama kısırlaştırılmış, toplumsal genetiğiyle bolca oynanmış insanın en temel özelliği şu: başkasının şeyini kullanmak. Bu şeyin yerine ne koyarsanız koyun. Sonuç değişmez.



Charlotte Gainsbourg en iyi kadın oyuncu ödülünü aldı Cannes'da. Ayrıca ne demekse, ekümenik jüri 'dünyanın en kadın düşmanı filmi' ilan etmiş **Antichrist**'i. Lars Von Trier de 'anti-ödül' almış...

İyi bir sinema seyircisinin yapacağı şey çok yalın... Kendini bu filme, bir filme bırakmak. Anlamayı kazanmak için anlamaktan baştan vazgeçmek. Koltuğa şifre çözme, açıklama, anlama kararıyla oturmamak. Eğer perdeye yansıyan görüntülerin bir Lars Von Trier filmi olduğu bilgisiyle yetinir, kendinizi filme bırakırsanız, film size kendini gösterecektir. Size gösterdiği; neyi görüp görmediğinizden sizi kuşkulu kılacak şey, kuşkusuz Tarkovski'dir. Bunun için de film, sonunda Andrey Tarkovski'ye sunulmuştur. Çünkü tüm iyi sanat yapıtları, onlarla ne değin yüzleşsek, buluşsak da gösterdiklerinden çok gizlediklerinden *ötürüdür*. Gizlediklerini de biz veririz onlara. Bu bizim, neyi unuttuğumuz, neyi anımsamadığımız, yaşayamadığımızla ilgilidir. Tümü bu.

Her sanat yapıtı (sanat yapıtı olanı) bir ilk, başlangıçtır. Bu nedenle tüketilmezdir. Ama Trier'in dediği gibi de, zamanın stoğundan çekilir. Yalnızca bununla kalırsa da, karşımızdaki şey belki bir anlama girişimi, tasarısıdır ama, sanat yapıtı değildir henüz.

Sanatçı insanın o güne gelinceye değin ürettiği tüm gereci; işlevi ve kullanılabilirliğine bakmadan çağırır. Bunun içine kanılar, körinançlar, bilimsel yasalar, gereksiz nesnelere, düş anlatıları, fantastik bileşimler vb. girer, yani her şey. Bu bir sözcük ("*Rosebud*") ya da bir oyuncaktır ("*kızak*"). (Orson Welles, **Citizen Kane**, 1941).

En büyük düşçü, *ustur*. Usun düşleminin sınırları yoktur. Kendini *uslayabilir*. Yani us öyledir ki usu uslar ('Hall', Kubrick, S; **2001: A Space Odyssey**, 1968).

Bunu anlamayan da Lars Von Trier'i anlamaz. O kendi usunu (akıl) kanırtan biri. Kanatır, üzerinde Marquis gibi (de Sade) her türlü işlemi uygular. Sonuna değin gitmek zorundadır hep, üstüne üstlük.

Açıklamalar, insanın yaşamı diyebileceğimiz şeyi açıklamaya yetmiyor. Yaşanan (şey) hep bir adım önden gidiyor ve gölgemiz önümüzdedir. Güneş (ölülerimiz) arkamızda yürüyor. Açıklamamız daha yapılacak (olan) açıklamadır, biraz sonra gelecektir. Zaten sanatı olanaklı kılan *açıklık*, *aralık* da budur. Bu gölge (leke, kir, "*kaos*") bir taslak, yaşam taslağı ve karşı-öneri (ütopya) olarak önümüz sıra gidecek, en fazla yapabileceğimiz, bir şeyleri sezinlemek olacak. Üstelik hep bu kez de yanıldığımızı anlayacağız sonunda.

Biz seyirciler, günümüz kitlesel (kütlesel) seyircisi olarak, bizi korkutan, tedirgin, huzursuz eden ve önümüz sıra seken gölgemizle, bu Zerdüşt'le (F. Nietzsche, **Also Sprach Zarathustra**, 1883-85) ne yapacağımızı bilemeyiz. Nietzsche'nin kitabının altbaşlığını şöyle değiştirelim: *Ein Film für Alle und Keinen*. Sanırım Trier bunu kabul ederdi.

Zaten onun özellikle bu filmle ilgili olarak Nietzsche, Strindberg, Munch esinli olduğunu kendi söylediklerinden çıkarabiliyoruz. Benimse daha yakından anlamak istediğim, Munch'un çığlığının (köprüdeki *scream*) burada, bakın doğanın demiyorum, tüm bir dirimin (kökensel) çığına hangi yaratıcı kaygıyla dönüştürüldüğüdür.

Bu film bir çığı ama, Trier Munch'un çığına bastırarak; daha diplerden, köklerden gelen çığı yakalamak, kayıt altına almak istemiş belli ki. Öyleyse içimize çektiğimiz her soluk, bu çığı ve aynı zamanda suç da, değil mi? Bu çığın arkasındaki duyguyu herhangi bir *a priori* (önsel) açıklamaya bağlayabilir misiniz? Bu; varoluşun, o umutsuz şimdi ve burada olmanın, bu nedensiz kökün içinden artan, taşan, boşluğa dalga dalga yayılan ve yayılacak olan çığı değil mi?

Trier tilkiyi önümüze getiriyor. Tilki bize sesleniyor: *Kaos sürecek (Chaos reigns)*. Tilki için bugüne değin kurulmuş bütün tuzaklar yetmiyor. Daha anlaşılammış şey(ler) var. Büyük tilki bizim önümüze, tezgâhın üzerine mallarını (bütün bildik açıklamalarımızı) getiriyor. Bakın buna ne dersiniz: mavi, ağırlıksız **Düşlerin Yorumu** (Freud, 1900), ama isterseniz ortaçağ cadı ritüellerinden biçebilirsiniz açıklamanızı (*gynocid*) ya da anti-feminizm topundan (Patiska ya da basma neden olmasın). Tarihin bütün anlatıları önümüze getirilir ve çukur (tuzak) derindir. Bunlar yalnızca kitaplara geçmiş bilgilerden gelmez, kulaklara fısıldanmış sözcüklerden, kahve falından, cinayet dilinden de gelir. Açıklamanın içinde yeterince düş ve imge de vardır. Ayrımlar gözetilmemiş, bilinçaltının gereci toplumsal nesne yığıyla hatta, yer bile değiştirmiştir. Yerleşik kanılarına, açıklamalara sıkı sıkıya bağlı kendini beğenmiş biz salaklar tilki bize bakıp 'kaos

sürüyor' dese de ona inanmayacak, bu tilkiye bile bir açıklama arayacağız. Oysa tilki orada, bize bakıyor ve kaosun, yani *anlamanın dışında kalanın* sürdüğünü söylüyor. Kuşkusuz buna inanamayız, yoksa tüm iskambil şatomuz, rahatımız, hoşnutluğumuz yerle bir olur, olacaktır. Asla kendimizden kuşku duymayacağız, biz. Biz...



Anlayarak, açıklığa kavuşturarak, yani bitirerek *kurtuluşa* (salâh) öyle inandırılmışız ki, bunun bilim değil imanla ilgili olduğunu kaçırmışız. Bilimin kurtuluş tezi hiç olmamıştır, olamaz da zaten. Kendini yıkmış, yadsımış olur. Dogma, inancın (inanç dizgelerinin) içkin usudur (rasyo).

Lars Von Trier önce bizi yerimizden etmekle uğraştığından ve aslında hep bunu yaptığı ve yapacağından ötürü, Minotaurus'u (kök varlık) öldürmeye giden Theseus'un beline Ariadne'nin bağladığı ipi bizim (seyircisinin) belimize bu kez o bağlar ve yolculuğumuz boyunca arkamızda bıraktığımız Grimm ya da Keloğlan taşlarını (im, işaret) bir güvenlik yanılsaması olarak döşer perdeye. Kurduğu büyük tuzak, derin ve çürümüş karanlığına doğru çekecektir avını. Orada bizi bekleyen karga ya da tilki; kaosun sürdüğünü, varoluşun kendi kendini (varlığı) kemirdiğini, doğumun henüz daha tamamlanmadığını, hâlâ sürdüğünü ve kanlı yavrunun karacanın arkasından sarktığını, ölü kuş yavrusunu karıncaların bastığını, meşe palamutlarının dünyayı kuşatan, ele geçirmeye çalışan sperm sürülerinden başka bir şey olmadıklarını görüyoruz. Yürüdükçe (anladığımızı sandıkça) daha az anladığımızın adı, süren *kaostur*. Ve ne var ne yoksa, tümü budur.

Ona inanıp da arkasından gidenin vah haline! Ne denli güvenilmez olduğunu başka nasıl anlatabilirdi ki Trier. Teknik anlamda acemilik izlenimleri, düşsel görüntülerle, tanıdık imgelerle, tinbilimsel (Freudiyen) simgelerle çekici kıldığı yolculuğa bizi katmış ve ivedi yargıları arka arkaya vermemizi sağlamıştır bile: pornografi, şiddet, hayvan ya da kadın sevmezlik. Tuzak tam da buydu. Onun ironisi bununla, bu kadarcıkla yetinmezdi, yetinmedi de. İp belimize bağlıydı, canavarı da öldürmüştük (öylesine de kâşiftik, yol, çığır açıcı, kahramanlardık, yani yenenler) ama ipi geriye sarıp başa dönmek istediğimizde, ipin aynı ip olduğundan ve bizi başlangıca taşıyacağından kuşku duymaya başladık birden. Neden böyle oldu? Arada ne değişti? Açıklamalarımız neden defteri ya da kitabı kapatma edimimizle tamamlanmıyor? Neden bırakın yatışmayı, daha huzursuz, daha güvensiz ve daha yalnızız. Çünkü Trier açıklamayı bilgiden



ayırıldığı gibi, bilgi üzerine de bizi yeniden düşünmeye zorluyor. Ben onun bu çabasında bir postmodern açısı içinde olduğunu hiç düşünmedim. Postmodernizm eğer eleştirinin katliamı ise, Lars Von Trier'in yaptığı için tam tersidir. Yönetmenimiz için sanırım tek kutsal (!) şey eleştiridir. Bütün filimleri de budur kanımca.

O zaman işte dağarcığımızı seferber etmişik etmesine, öğrendiğimiz, deneyimlediğimiz ve kendimizi güvencelediğimiz tüm bir birikimimizle (konformizm) anlamaya çalışmışık bu filmi. Film boyunca kullanılan birçok imgenin (filmin bölümlenmesi bile: prolog'dan epilog'a dizilim) çağrışımları, önümüze açılan arayüzler dostça, tanıdık geliyordu. Ağır kuramlar, büyük dizgeli (sistematik) felsefe ya da bilim disiplinleri ve daha sayısız yeteneğimizi devreye sokabilir, kullanabilirdik ve kullanıyoruz da hemence. Tuzak dediğim budur. (Psikanaliz, cadılık kültü, doğa meselleri, vb.) Munch'un çılgılığı önünde yetmeyi bize göstermek, bu çılgılığın son fırlatılmış ses olduğunu kanıtlamak için Lars Von Trier, bizi insan-bellek havuzundan (stok) derlediği bildik imgelerle buluşturur, yanıltırken apaçık ve tam gaz duvara (yaşamın sınırına) toslamamızı sağlıyor. Bu şiddetli çarpma, ıpsız kalma acısına eşlik eden dağılma, parçalanma ve kanamanın beden üzerinden (bacağın burquyla delinmesi, ormanda kadının kendini tatmini, kör makasla kesilen kadın vajinası, vb.) tanımlanması, aktarımı kuşkusuz önemlidir. Biz bu çılgılığın hemen önündeki ve arkasındaki şeyin (sessizliğin) büyük korkusu içerisinde, gündelik abecemize (alfabe) sığınmaktan fazlasını yapamayız. Bizim yerimize yanacak olanı (büyücü, cadı, Trier) tanımlı rafa koymak en iyisi: bu film sırasında çöküntü içinde (depresyon) olduğunu kendisi de söylemedi mi hem?



Tanıdık nesnelerin (yön imleri) gösterdiği yönde, olanca özen ve dikkatle yürüyoruz. Sapkınlıkların var olduğunu bilmez değiliz, çoktandır biliyoruz ve hatta bunun üzerinden bir büyük endüstri de yarattık. Cadılar avını, bayramına çevirmekle kalmadık yalnızca. Sirklerle hastaneleri birbirine bunca benzer kılan ne? Foucault'yu yabana atamayız, değil mi? Risk var, tehdit altındayız. Bunun için savunma düzeneklerini ayyuka çıkardık ya. Cebimizde en kötü durum için birkaç hidrojen bombası da eksik değil. Sapmayı alır, yontarız. Dü(mdü)zleriz. Lars Von Trier filminin aralığından nükleer bombalarla güvencelenmiş, en kötü olasılıklara hazırlanmış '*rahat düşkünlüğümüze*' bakıyor ve hınzırca gülümsüyor. Peki, gelin o zaman beraber oynayalım! Hadi hep beraber '*evcilik*' oynayalım. Hayır, hayır, çok şey gerekmiyor.

Bugüne değin yürüttüğümüz söylemi (retorik) kullanabiliriz oyunumuz için. Ama sonunda mızıldanmak, vazgeçmek yok.

Kim vazgeçemez, kim sonuna değin, yani ipi yitirme pahasına bile bile yürür? Kim yarı yolda düşer, başkalarının daha önce yaptığı açıklamalara döner? Kim anlamın ölümden geldiğini anlayacak denli cesaretle yürüyecektir ve nereye? Bizi kendini bulgulamaya, keşfetmeye çağıran şeyin bizim kendimiz olduğunu gördüğümüz an, salacağımız çığlığın önü olmasın? Ve bir kez köprü üstünde çığlığa dönüştükten sonra, son tutamak noktasının bu çığlığın kendisi olduğunu ve asla durmaması, hep sürmesi gerektiğini anladığımızda ne olacak?

Doğayı (dünya) bu dinmeyen çığlık olarak görmek ve gösterebilmek, onu büyüsel bir dönüşüme uğratmak olduğundandır ki Trier, filmi Ingmar Bergman'a değil, Andrey Tarkovski'ye vermiştir. Üstelik sorunu tam da '*varlığın kalkışması*' olarak, Bergman gibi görmesine karşın. Bu tasallut (musallat olma) eğer kurumsal inanç dizgelerinin Tanrısına bağlanabilseydi, böyle dehşete düşmeyecek, dehşeti Tanrıyla açıklayabilecektik. Dostoyevski'nin dediğinin tersine, Tanrı varsa her şey olabilir (O, '*Tanrı yoksa her şey olabilir*', demişti. Ama Bergman'da insana musallat olan ve tanımlanamaz dehşetin kaynağı, Anna Karenina'ya (Tolstoy), Madam Bovary'ye (Flaubert) de yapışan şu biçimsiz, kara kitledir. Bergman bu kitleyi vahiy statüsünde koymuştur yapıtına. Gökten gelen dehşettir (Marslılar, Alien, vb.) Oysa Trier'i etkileyen, Heidegger köklü, Lacan'da *kavranamaz gerçeğe* dönüşen, Tarkovski'de her yönden bize doğru seslenişi içinde doğa-varlıklaşan sınırsız, kalıcı, hep orada olacak olan şeydir. Ona Trier (Tarkovski) bir göz (bakış) ekler. Bu bakışı taşıyan, taşımak zorunda olan sanatçı belki de ironik dili, bir teselli, geçici bir yatışma dili olarak kullanmak zorunda kalır.



Şiirsellik buralarda bir yerlerden gelir. *Kaos*, kapalı, kendini ele vermeyen, asla kavranamayacak ve her yerde, her zaman olacak bu varlığın bize dönük, bizi de içine almaya hazır büyük bakışından doğar. Kapalı imge alanındayız. İki değerlikli simgeler (sembollar) bizi ikiye bölmelerini sürdürükodukça, bir yandan burada, güvenlik içinde olduğumuzu, eni sonu anlatılmaya değer bir serüven yaşadığımızı, ama öte yandan da daha önce hiç bilinmemiş, deneylenmemişin kaypak, güvenilmez, yok edici batağında yürüdüğümüzü kavrarız. Belki anlamadığımız, sezgilediğimiz şey sanatın *öyleliğine* ilişkindir (yalnızca sanatın). Anlaşılmışlığı yadsımadır.

Sinemada filmin girişindeki prolog bölümü gibi bir bölüm bence bugüne değin yapılmamıştır. Eşsizdir. Yalnızca bu bölüm bile sinemayı ötelemiş, iç olanaklarını yüze çıkarmıştır. Bu küçük giriş bölümünde hemen tüm öykümüzü, daha yaşayacaklarımızı da, yavaşlatılmış siyah beyaz sevişme ve çocuk odası sahnelerinde izleriz. Kendimize bakmayı, bir daha bakmayı ve bir daha bakabilme cesaretiyle ( *sapere aude*-Kant) bakmayı kaçınılmaz kılan bu giriş, filmi bir başyapıt yapmaya yeterdi elbette. Sinemada yavaşlatılmış çekimlerin şiirselliğe (efekt) bağlanarak yozlaştırıldığı on yıllardan sonra bir sinema ökesi (dâhi) çıkıp bunu onamanın değil, başkaldırmanın aracına yeniden dönüştürüyor, şiirin (yavaşlığın) içindeki mide bulandıran 'sinek, pislik, leke, ihanet'; hediye paketinin içinden, bizi onulmaz dehşetlere salarak fıskırıyor (bir sperm atağı) ya da aralıktan göz kırpyor bize, anımsatarak arkamızdaki cinayetlerimizi... Yani, yavaşlatılmış çekim, siyah beyaz renk, nostaljik fetişler olmaktan kurtuluyor, kendilerini hiçliyor ve görmenin olanaklı (mümkün) araçları olarak önümüze geliyorlar. Daha baştan seyirciler olarak seçeneklerimiz ikiye inmişti bile. Ya yüzleşir, sonuna değin derinin ustalıkla ve acımasızca yüzölüşünü izleme, yani Kant'ın dediği gibi bilme cesaretini gösteririz ya da bulantı, kusma, kaçma, yok sayma, görmezden gelme, aşağılama, küçümseme yolunu seçeriz, Biz çoğunluk hiç kuşkusuz ikinci yolu seçeriz, öyle yaptık.

Handel'in **Rinaldo** operasından **Lascio Chi'o Pianga** diye başlayan aryası eşlik eder bu olağanüstü bölüme (prolog). Aryanın sözleri şöyle (imiş): "*Bırak da ağlayayım, acımasız yazgım ve özgürlüğün için iç çekeyim. Hüzün kırsın zincirini acılarımın, merhamet aşkına!*" Barokun bildik, yatıştırıcı, kılavuzcu *şimdi buradasının* ve öteki efektlerin eşliğinde Trier (*Kharon*) bedenimizi öteki dünyaya (cennet, eden) taşıyacaktır. Bu geçişin, taşınmanın olanaklılığı (imkânı) tanıdık nesnelere, imgelere, söylemlere bağlıdır ve ölü taşınırken, yumuşak geçişle, ölüyken dirilmek zorunda kalmamalıdır. Araftan geçirmek ölüyü yatıştırmak, teselli etmektir (aslında ölünün berisini). Ama bu yumuşaticılara (laksatif) karşın eytişim (diyalektik) incelikle, ince bir ustalıkla çalışır. Bölümün çerçevesi, bütünü, tüm yumuşaticıları, kılavuzları yerle bir edecek gizli (gizlenmiş, örtük) gerçeği korkunç bir biçimde imlemektedir (ima). Ölü bedenimiz canlanıyor, kıpırdıyor. Bu beden artık teselli edilemeyecek, avutulamayacaktır.

Bu noktada oyunculuğa değinmekten geçemeyeceğim. Trier şaşırtıcı bir biçimde son yıllardaki eğilimine ters bir doğalcılığı dener **Antichrist**'de. Charlotte Gainsborough Cannes'da en iyi kadın oyuncu ödülü alır. Filmin ve yönetmenin temel sinema poetikasına karşıt bu oyunculuk yorumunun işlevsiz olduğunu düşünecek değilim. Bu filmin ticari döngüde kabul edilebilirliğinin sınırlarını belirleyecektir ve dikkate alınmak zorundaydı ama, Trier bu kadarıyla yetinecek biri değil. Filmin yumuşaticılarından biri de (taşıyıcı, amortisör, benimsetici, vb.) bu oyunculuktur. Yoksa yönetmenimizin inandırma isteği çok değildir bana kalırsa. Ama onun zeminine (bağlamına) gitmemizin kimi somut koşulları vardır. Bunlar yemlerdir ya da bizi tuzağa çekecek tanıdık, arzulanır, kanılır imler. Film boyunca önümüze bırakılmış, peşine düştüğümüz güvenlik nesnelere... Bu oyunculuk, öte dünyaya geçişte bize yardımcı olacak (şamanik) nesnelere biridir ve *Orpheus* gibi (Marcel Camus, **Orfeu Negro**, 1959) geriye bakmamalıyız, asla. Gecenin sonuna değin gitmek, yürümek zorundayız (Ferdinand Celine, **Gecenin Sonuna Yolculuk**, 1932). Bu durumun yarattığı karşıtlık ve onun sertliği bu oyunculuğa katlanmaya değerdi. Üstelik her şey bir yana dengeli, iyi yönetilmiş oyunculuklardı.

Nick'in (çiftin çocuğu) ölümünün göz yumulmuş, gizlice onaylanmış bir kurban ritüelinden bir farkı yok bunu anladık ama, Trier'in acımasız, şeytansı gülüşü yine de ısrar etmektedir. Kurbanı (oğul) verdiniz de sonra ne oldu (ne olacak)? Cenneti hak ettiğinizi, çünkü bütün bedelleri (oğul) ödediğinizi mi sanıyorsunuz? Peki o zaman, bıraktığım imleri (işaret) izleyin, ardım sıra gelin ve döşediğim mayınların üstlerine de basmayın, hemen ölmenizi istemiyorum çünkü. Oğul (Christ) gibi acılar içinde kıvrınmalısınız önce. Cenneti (eden) istiyordunuz, öyle değil mi?

Cennete (öte dünya) Kharon'un kayığıyla yolculuk bir tür terapidir. Psikanaliz en son bulunmuş, yeni *taşı(n)ma* yordamıdır. Onun kılavuzluğuna bile ne denli güvenilebilirsiniz artık, günümüzde tartışmalı bu. (Dolayısıyla yönetmen, bir *tinsizlikbilimi* alanı içindedir kanımca.) Bu yolculuk sırasında insanoğlunun dinsel cennet betimlemelerinde ilk başvuru doğa ikili irasıyla (karakter) bizi çekecek ve itecektir. Doğa içe(riye) alınmakla dış(arıya) fırlatılmak demektir eşanlı olarak. Doğuyor olmak ölüyor olmaktır (yavrusu yarı yarıya dünyaya gelmiş, bacalarının arasında asılı karaca), çoğalma azalma, ayıklanmadır. Doğanın vaadi yeme, yeme ise ölümdür. Dirim dirime ölümdür. Tilki kendini kemirir. Karga ölümün çığırkanlığını yapar. Uğursuzluk doğanın derin dilidir. Cadı dili çözmüş, doğanın ölümcül şifresini okumaktadır. Kadın, doğuran kadın ölümü doğuran kadındır. Ölüm ondan gelir. Çoğalmasını, artmasını, ikileşmesini kadın (dişi) bilir. Bunu tarihin ve toplumun nasıl adlandırdığı ve toplumun gelenekleri apayrı bir şeydir. Trier bütün gelenekleri ve onların anlatılarını dinlemiş, bütün söylemi (retorik) tersyüz etmiş ve sorunun daha daha köklerine inmek gerektiğini görmüştür. Dil (anlatım) ikincildir. Dil tuzağın imidir.

**Antichrist**'i ben o tanıma gelmez köke (*gerçek, dasein, kendinde*) bodoslamadan bindirmeyi göze almış bir film olarak görüyorum. Çünkü Lars Von Trier'in de çok iyi bildiği gibi, *anlatı* uyuzlaşmış, anlatının anlatısının anlatısının...anlatısı konformist bir evrensel kaşınma törenine dönüşmüştür çok uzunca bir süredir (*süre* tarihsel bir vurguyla anlaşılmalıdır). Dizgelerden yeni dizgeler doğurtulmuş, içindeyse dizgenin hep açık kalacak kapı ya da penceresi hep unutulmuştur. Maazallah, rüzgâr esebilir ve bu *açık*tan üşütebiliriz. Sanırım üşüttük de... Bilincin varlığı kavramasının biricik yolu varlıklaşmasında. Bu onun bilinç (insan) olmaktan çıktığıdır. Bu saltık noktasının berisinde tüm tarih ve toplum durur (bilinç). Bilinç kopuşundan ötürü günahkârdır, suçludur. Ayrılmadır çünkü. Bu bilincin karşısında bir tehdit gibi duran varlıksa (cennetin ormanı, kulübesi, ot, dere, karga, karaca, vb.) gerçek denebilecek şey, kendini vermez, asla vermeyecek, ya artımlı ya eksikli (bunu da hiç bilemeyeceğiz) şeydir. Eğer bir bedenimiz, bu varlığın aynı zamanda kendisi de olduğumuza ilişkin sezgimiz olmasaydı, bunu saltık, öte yakadan habersiz bir kopuş olarak yaşar giderdik. Sorun bilincimizi bir beden, büyük olasılıkla da varlığın kendinin taşıyor olmasında. Bizi karanlığa çeken şey, düşlerimiz değil bu bedendir. Anlaşılacak, kavranamaz ve dehşet verici olan yanımız... Tins anlaşılabilir, çünkü yapılmış şeydir. Başlıca görevi de varlığı üstlenmek, taşımaktır. Tin inanır, inandırır, dizgeler kurar, ardı ardına yapay dizgeler ve sonra yıkar. Birey, erk, biçim, yapı, düş, gizem, din, vb.

Peki ya kaynak? Kaynak duru, lekesiz olabilir mi? Fantezinin, düşün dili bile kurmacadır ve yanılabilir? Trier orman yolculuğunda, trendeki ve ormandaki terapi sırasında bunu gösterir. Ama üç ara bölüm boyunca (*üç dilencinin* adları: **ızdırıp, acı ve umutsuzluk**; yani **ceylan, tilki** ve **karga**) kaos derinleşir. Gerçek su yüzüne çıkar gibi görünür, konformizmimiz okşanır, hah, tamam işte, şimdi anlaşıldı mesele, derken suya, bataklığa daha çok gömüldüğümüzü, bataklık suyuyla dolu akciğerlerimizin patlamak üzere olduğunu biraz sonra anlarız. Tilki bir çizgi roman figürü gibi perdeyi yırtar ve bize seslenir: **kaos sürecek!**

Çünkü ilk ayrışma, ilk dirim, ilk bölünme tesellisizdir. Molekül bölünmüş, bir, iki olmuştur. Dirimin ikinci büyük devrimi cinsel ayrışmadır. Gözenin (hücre) evrimi insanın vb. evriminden çok daha uzun ve olağanüstü bir öyküdür. Doğa bir ölüm vaadi olarak üç dilencinin barınağıdır. Bunlar bir araya gelir ve ölüm de gelir. Cadılık yasası evrenseldir. Doğa rastlansal olarak böyle yapılanmış, yasalaşmıştır. Dişi önceldir ve olumsaldır. O ölüm üzerinden anlamı taşımış, öteki yanı (cennet, eden) ima etmiştir. Bir olumsallık, bir fazlalık, bir sığmama durumu olarak *gerçek*'in (Lacan) animsaticısıdır olduğu yerde. Analığı öyle yaratıcıdır ki onun içinde doğum ölüme dönüşür ve ölüm yeniden doğuşa. İyiliğin ve kötülüğün olanaklı biricik kaynağı dışılıktır. Buradan yola çıkıp simgesel anlamda usu



erkek ve toplumla özdeşleşmek aceleci bir yorum olacaktır. Trier için, denge ve usla dalga geçmek kuşkusuz çok çekicidir ama, böyle basit bir değişmeye (metafor) prim vermeyecektir. Yani erkeğin us, kadının doğa olduğu yerleşik ve budala kanısına. Bu bütün büyük dizgelerin böyle işine geldiği için böyle denmiştir (vaazdır). Trier tam da bu klişeleri yıkmak, kırmak ister. "Benim rolüm, senin korkunu kışkırtan bütün düşünceler. Seninki, mantıklı düşünmek." Filimde terapist koca (Willem Dafoe), tedavi etmeye çalıştığı karısına (Charlotte Gainsbourg) böyle der. Böylece yönetmen her tür yerleşik adlandırmayı gözden geçirmeye bir kez daha zorlar bizleri. Burada da aynı şey... Yalnızca biraz dikkat etmeliyiz. Tuzağını hazırlarken bildiğimiz nesnelere kullanılmaktan çekinmez. Özellikle yapar bunu. Biliyoruz, toplum inançları kadını cadı saydı. O ayartır, yanıltır, kandırır, günaha sokardı. Ama Trier'in bu açıklamayla yetinip bu çelişki üzerinde yükselen gözcü bir film yapacağı tam bir ham düşür. Kendisi söylüyor, titiz göz için hem de çok önemli bir şeyi: "Cadılara inanmam. Kadınların veya seksüalitetlerinin şeytani (kötücül) olduğunu düşünmem ama, korkutucudur kabul..."

*Kendimi provoke de ediyorum denebilir. Biliyorsundur, annem kadın özgürlüğünün açık bir savunucusu olarak öldü. Cinslerin eşitliği konusunda ben açık görüşlüyüm. Ancak bu tür bir eşitliğin hemen gerçekleşebilecek bir şey olduğunu zannetmiyorum. Cinsler o kadar birbirlerinden farklı ki, böyle farklı olmasa da hiç tadı olmayacaktı herhalde... Kadınlara boyun eğdirilmemelidir, hele ki şiddetle filan asla. Kuşkusuz bu tür şeylerin karşısındayım.*

**Film hakkında düşünmeyi kesip imgelerin içeriye, filme doğru akmasına izin verdim. Kimi imgeler süzgeçte takıldı ve kimileri filme geçti. Bunlar böyle, fakat beni mizojenik olarak nitelenmek yanlış.** [vurgu benim-ZZK]

Anlatageldiğimiz yaşamlarımızdan değil yalnızca, düşlerimizden, kategorilerimizden kuşku duymak zorundayız. Kendimize, anlatırken bakmalıyız (*analizan*, Lacan). Kadın, *gynocide* araştırmacılığından (kadınlıkla dayanışma) cadılığa kayar. Bütün dizgemizi böylece allak bullak eder, kendi kadınlık klişelerinden başlayarak üstelik, işe. Bütün kategoriler makaslandıktan, çırılçıplak ortada, bozunuma uğratılmış, çarpıtılmış bedenlerle kalakaldıktan sonra yeniden ve umutsuzluk içerisinde yorumlamaya, adlandırmaya başlayabilirdik belki (bir şeyleri). Neye başlayacağımızı bilemez noktadayız. Ama nereden sorusunun yanıtı açıktır. Terapinin çarmıha gerilmesinden, vajinanın biçilmesinden başlanabilir. Bu durum dehşet vericidir, evet.



Ben burada geçerken kaynaklara bir değinmek istiyorum. Munch ve Strindberg'i kendisi gösteriyor zaten. Ayrıca Nietzsche, hatta kimi yorumculara göre *kadın düşmanlığıyla*

Shakespeare de bulaşır işe (*mizojini*, diyorlar). İkincisi iyice abartılı gelse de ilki üzerinde biraz durmak isterim. Nietzsche de bu yorumu ummuş, yaratılmasına katkıda bulunmuştur belki. Ama kadın meselesinden ötürü değil, şu antichrist'le ilgili olarak bir iki şey söylemek isterim. Nietzsche köle ahlâkından (Hristiyanlık) nefret ettiğini açık açık söylemiştir ve bir kitabının adı da tam budur (Antichrist, yani **Deccal**). Kendisidir, put kırıcıdır, yerleşik kanı, alışkanlık, köle etiğinin başdüşmanıdır, bunlara katlanamaz. Boyun eğmeyi öneren Hristiyan kültü onu incitir. İsa'ya (onun içindeki Zerdüş't'e rağmen) katlanamaz, ona göre Tanrı ölmüştü. Onun *deccalı* bir yıkıcı, altedici, bir *übermensch*'dir (üstinsan). Tesellisiz, dönüştürücü, yol açıcı ve umutsuz. Öyle umutsuz ki umudun kendi kadar... Köle(lik) derken Trier'in anladığı şey Nietzsche'den daha kapsamlıdır kanımca. O kölelik tininin bileşimine zamanı, diskuru (söylem), geleneğin yerine geçirilmiş (ikâme) daha birçok şeyi de katmıştır, bize yalnızca pırıltıları ve arzu nesnelere özgü albenileriyle göz kırpan yeni (!) bir çok şeyi... Trier'den bir alıntı: "*Protestanlık bana göre berbat bir şey. Fakat esasında din öyle. Bunu çok iyi biliyorum. Nietzsche'nin 'Antichrist'ini 12 yaşından beri başucumda tutuyorum. Hristiyanlıkla en büyük yüzleşmedir o... Ama, şeytanlar (demons) benim ortaklarım. Belki film yapmanın avantajı bu. Şeytanlar sana acı veriyorlarken onları filme yansıtıyorsun. Böylece arkadaşın ve esin perilerin oluyorlar. Belki Munch, 'The Scream' için öyle hissetmiştir.*" Ve ekliyor: "*Antichrist* çığılığa en yakın olanı galiba. Hayatımda gerçekten kötü hissettiğim bir döneme denk geldi."

**Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe**'de Nietzsche antik dünyanın doğa felsefecilerini (Dyonizos) büyük metafizikçilerin (Apollon) önüne koyar. Doğaya bir tür güzellemedir yaptığı, yer(s)elliği, buradalığı över, yüceltir. Filme bir de böyle bakılır. Ama bir yanlış kanıyı silmek için hemen belirtmeliyim ki, doğa kaypak, belirsiz ve kendidir. Kendine özgü bir mantık(sızlığı) vardır ve onu anlamamız olanaksızdır. Doğanın bu kendi başınlığı, anlamın sınırlarından taşan yanı büyüleyicidir, şiirseldir, dehşet vericidir. Kesişme alanlarında iki farklı açığa geliş, semboller, babanın dilini yıkabilir ve biz babanın katledildiği o sahnede bulabiliriz kendimizi. Ortaçağ ve Hristiyan teolojisi de doğa ve kadın nefreti üzerinde yükselir, bunu biliyoruz.

Deccal hemen tüm inanç yapılarında var, demek inancı aşan bir yanı var onun. Ceza ve ödül (iyi ve kötü) inanç dizgelerini önceler hemen her durumda. Öyleyse iyinin kötülle son bir karpışmasının geleceğe yansıtılmasını (projeksiyon) hiç yadırgamadım. Bu kök-düşümümüzle ilgili olmalı. Ben fazla uzatmadan hemen gizli, derin Lars Von Trier kaynaklarına döneceğim. Birinin Jung olduğu kanısındayım, özellikle *arketip* kavramlaştırmasıyla ilgili olarak değil de onun (fizyolojik, geneolojik) yapılanma biçimi ve bunun sonuçlarıyla bağlı olarak ve ikinci bir gizli kaynağın da savaş ertesini Freud tartışmaları, psikanaliz teknikleri ve Lacan odaklı terminoloji olduğunu düşünüyorum. *Baba-nın-adi*'nin yine *baba-nın-adi*'yle gösterilmesi diye yorumluyorum ben Antichrist'i, biraz da. Lars Von Trier dil içindelik travmasını sinemalaştırıyor uzunca bir süredir ve son bir tutamak noktasının olanağı (imkân) üzerine düşünüyor. Baba babanın gösterdiği yerde, orada mı? Ormanda, kadında, dilde?...

Üç bölümü (ıstırap, acı, umutsuzluk) **Üç Dilenci** (*The three Beggars*) başlıklı bölüm izler. Ve **Kapanış** (Epilog). Yani perde açılır, usta açılan sahnede bizi ürperten öyküsünü anlatır ve sonra çekilir. Nick'in geride bıraktığı üç oyuncak askerinin adları da *ıstırap, acı, umutsuzluktu*. Kadın iyileşir, ama bu kaosun egemenliğini berkitmesidir. Onun iyileşmesi, toplumsal tını kesip atmak, dili sürmek, giysiyi soymak, çırılçıplak ormanda olmak, çoğalmaktır. Dil söküme uğrayınca doğanın uysal olmayan düzeneği, uslamlama biçimi, bize, bakanlara bir aykırılık ve şiddet olarak (tehdit) yansır. Bunu anlayabilir miyiz? Trier, olanaksıza işaret ediyor. Yalnızca, eğer us başka türlü çalışsaydı, kavak yelleri esecekti mutluluğumuzun bitek tarlaları üzerinde, demeye getiriyor alayla, hınzırlık ve oyun bozuculukla, bunun neşesiyle... Eh, bunu anımsıyoruz bir yerden değil mi? Şu Felemenk ressamın adı neydi, anımsıyor musunuz? Brueghel. Evet, Brueghel'di.

Tarkovski'nin dili hüznü, Trier'inki öfkedir, diyordu bir yazıda. Buna öfkeden fazlası demek gerek. Çünkü yönetmenin yapmayı tasarladığı şey (film) bir öfkeye, bir duygu serimlemesine sığacak gibi değildir. Kışkırtıcıdır başta (provokatif), alaycıdır, karadır. Açıklamayı çoktan bırakmıştır gerilerde. Anlaşılmayı küçümser. Kamera sallanır, titrer. Görüntü dolu/boş gitgelinde bizden kaçır, apansız, hiç beklemezken abanır üzerimize. Sürekli uyanıklığa zorlar bizi ve yoruluruz. Trier zevkle anıştırır Tarkovski'yi. Kimi planları Tarkovskimsidir (özellikle). Bize onun getirdiğini, sinemanın tarihine bir kez daha kazımak, perçinlemek ister gibidir ama, onunla aynı nedenlere sahip olmadığı gibi aynı sonuçlara da varmaz. Sadece onun tekniğine (ormana gidiş) gereksinme duymuş, başvurmuştur. Hazine sandığından gerektiğinde günışığına çıkarılan mücevher gibi, o gerdanlığı almış ve filmine (**Antichrist**) takmıştır.

Trier'in travmatik yaşamına (gerçek babasını öğrenmesi ölüm döşeğindeki annesinden, sözde Hristiyanlığa geçişi, vb.) bile göndermeler yapıldı. Bunu ben çirkin ve abes buluyorum. Lars Von Trier'i böyle açıklayıp anlayabileceğini sananlar, sanırım fiskos kültürünün taşıyıcılarıdır. Bir yapıta böyle yaklaşmak haksızlık, ayıptır zaten. Üstelik yapan yapıtken ya da *vice versa*. Dedikodu basını (Trier, tıpkı Zizek gibi kışkırtmayı bir silah olarak kullanır) eli altına sokulmuş gereçten (malzeme) çılgına döndü, acaba Trier özür dileyecek mi, Cannes'da nasıl tepki görecektir, yasaklanır mı, bu filmi yaparken depresyonda mıydı, pişman oldu mu, bir gösteri peşinde mi, ticari beklentileri önde mi oldu hep, kendi yaptığı filmi sansürledi mi? vb. vb. Bütün bunlar ancak anlam üreten bir bağlam içerisinde bir şey gösterebilirler ve ikincildirler. Eğer onun tüm yapıtı, başından beri peşine düştüğü şey, kuramsal kaygıları, sinematografik anlatımda devrimci sentezlemesi, felsefi (yıkıcı, eleştirel) duruşu, fenomenolojisi (bu da onu Tarkovski'ye yaklaştıran şey olabilir) hak ettiği özenle göz önünde tutulsaydı, bütün bunların bağlamdan kopuk ortaya konulmasındaki sıklık anlaşılabilirdi.

Lars Von Trier dünya sinemasında bir öncü kuramcı. Derdi sinemayla sınırlı değil. İngiliz yergi geleneğinin (Sterne'lerin, Swift'lerin, Carroll'ların) günümüzdeki yetkin taşıyıcısı, ökesi (dahî) olarak ve Nietzsche'den esinli Trier; önce olumsuz, ölümcül, bitik, can cekişen ne denli duygumuz varsa, ister nefret olsun, isten kin, öfke ya da yıkıcılık, acımasızlık, önce onları kışkırtıyor, tetikliyor, içimizdeki en sağlıklı olabilecek gizilgüce (potansiyel) sesleniyor, oradan başlıyor. Bu ölüm düşüncesiyle hesaplaşmadır büyük olasılıkla. Bir cesaret tasarısıdır ve benim kişisel tarihimin de en cesur tasarılarından (proje) biri Lars Von Trier tasarısıdır. Buna tanıklık mutluluk kaynaklarımdan biridir. Kendi korkaklığımızdan ürettiğimiz, şu kötü kokan uçları buluşturma, açıklama, huzura kavuşma seremonisinden vazgeçip de öğrendiğimizin, bilginin aynı zamanda ölümüne atılmaktan, kendini aşmaktan, üstlenmekten oluştuğunu, her an yeniden sınanmayan bilgi deneyiminin kötü avuntu, boş teselliden öteye geçemeyeceğini apaçık gösterdi bize. Gösteriyor. Tenimizin üzerine yazabileceğimiz şey bildiğimiz şey olacak ve yazdıkça tenimiz, tinimizi de ardı sıra sürükleyip tükenecektir. Tuzu kuru acı sevmezlikle sakatlanmış tinlerimiz, tenimizi uzun süredir taşıyamıyor. Bunu öğrenmemiz için önümüz sıra seken Zerdüşt, (*"Zerdüşt değil mi bu gelen, oynar gibi yürümesi"*, **Böyle Buyurdu Zerdüşt**; Nietzsche) arkasında imler, görüntüler bırakıyor: *"Yol uzun, güzergâh zorlu/Zarif kardeşim benim..."* (Birhan Keskin). Bu uzun, zorlu yolda bir vaadi, açıklaması yok. Bütün açıklamalarla da dalga geçilecektir kuşkusuz ama, bu nedenle usun ötesine düşülmeyecektir. Çünkü Trier'in filmi, acı çeken usun (akıl) filmidir. O zaman yalnızca *jouissance*'la (keyif, zevk) yetinirdi film. Korkunun, şiddetin, esprinin tadını çıkarırdı, kolaydı bu. Bütün bir polis, korku, fantezi, bilimkurgu yazını ağırlıklı olarak budur. Filimle ilgili söyleşisinde şöyle der: *"Neden korku türü bir film yaptım bu sefer -ki öyle olduğundan emin değilim; birçok farklı şeyi bir araya getirmek ilginç gelmiş olmalı herhalde..."* Ve: *"Ben öyleyim ve bu filmi ben yaptım, ne diyebilirim ki? Bu konuya bakmanın pek çok yolu var. Bu film insanlara cadı avına çıkmalarını öneriyor. Zaten bu tür şeyleri fazlasıyla yaptık."*

Öyleyse açıkça söyleyebiliriz şimdi. Bu filmin gösterdikleri çakıltaşlarıdır ve çakıltaşı imleriyle yetinmek, arkasında yitirdiğimiz şeyi büyütür, derinleştirir. Görmemiz gerekeni Lars Von Trier bize bırakmıştır, bunu da yerleşik hiçbir açıklamanın (mitsel, bilimsel, dinsel, vb.) yetmezliğinden çıkarıyoruz. Eğer bir şey göstermek istediye, o da budur, yoksa onun çakıltaşlarının bizi götüreceği yer *büyük doğa çukuru*, yani *tuzaktır*. Hiçbir film geriye doğru sarmayı başaramayacaktır. Hiçbir açıklama yetmeyecektir. Prometheus ölümüne Olimpos'a tırmanacak, ateşi (düş, ütopya, eylem, umut) Tanrılardan almak için bir daha kapışacaktır erkle.

Bu bir özgürlük savaşıdır, Flaubert'i, Kafka'yı, Bernhard'ı, Trier'e bağlayan o büyük halkada '*yerleşik düşüncelere, kanılara*' karşı yürütülen bir özgürleşme savaşı. Antichrist değil, anti-konformist bir savaşımdır. Şöyle demiş bir yerde Lars Von Trier. Ki bu sinema dilinde teknik olarak da devrimci, anti-konformist, yıkıcı tutumunu yeterince gösterir: "*Sınırsız uzam yanılışına ve izleyicinin gözünü dilediğince gezdirmesine ve örneğin bir ikonun öğeleri arasındaki çok yönlü ilişkileri araştırmasına olanak sağlamak yerine izleyiciyi dilediği yere yerleştirme yeteneğine sahip bu Rönesans perspektifi, bu nedenle, egemen burjuvaziye, özellikle de sanayi burjuvazisine, kendisinin sahip olduğu dünyanın ve varolan sosyo-ekonomik sistemin istediği imgesini gerçeklik olarak sunmaya uyan bir ideolojik araç sunar.*"

### Lars Von Trier – Filmografi

- Direktøren for det hele (The Boss of It All, 2006), Golden Shell nomination - San Sebastián
- International Film Festival
- Manderlay (2005) - Cannes Film Festival (official selection), Toronto International Film Festival (official selection)
- De fem bænd (The Five Obstructions, 2003) - Toronto International Film Festival (official selection), Sundance Film Festival (official selection)
- Dogville (2003), Cannes Film Festival (official selection), Toronto International Film Festival (official selection)
- Dancer in the Dark (2000), Palme d'Or - Cannes Film Festival
- Idioterne (The Idiots, 1998), Cannes Film Festival (official selection)
- Riget II (The Kingdom II, TV, 1997), Venice Film Festival (official selection)
- Breaking the Waves (1996), Grand Prix - Cannes Film Festival, Toronto International Film Festival (official selection)
- Riget I (The Kingdom, TV, 1994) - Best Director - Karlovy Vary International Film Festival
- Europa (1991), Jury Prize - Cannes Film Festival
- Medea (TV, 1988)
- Epidemic (1987), Cannes Film Festival (official selection)
- Forbrydelsens Element (Element of Crime, 1984), Grand Prix - Cannes Film Festival
- Befrielsesbilleder (Pictures of Liberation Images of Relief, 1982), Berlin International Film Festival (official selection)