

Valdimar Jóhannsson'ın *Kuzu* (2021) filminde farklılığın yitimi ve kurban bunalımı

Emre Aşılıoğlu | Doçent doktor | Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, Türkiye
emre.asilioglu@hotmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-4857-0657>

Şefik Özcan | Doçent | Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, Türkiye
sefizozcan@artuklu.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0001-9913-804X>
Sorumlu yazar

Atıf

Aşılıoğlu, E. ve Özcan, Ş. (2024). Valdimar Jóhannsson'ın *Kuzu* (2021) filminde farklılığın yitimi ve kurban bunalımı. ARTS, 12, 105-129. <https://doi.org/10.46372/arts.1460959>

Geliş: 29.03.2024 | Kabul: 13.09.2024

Öz

Bu makale, Valdimar Jóhannsson'un yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı *Kuzu* (2021) filmi, Fransız antropolog ve filozof René Girard'ın *Şiddet ve Kutsal* adlı eserindeki kavramlardan yola çıkarak analiz etmeyi amaçlamaktadır. İzlanda'da izole bir çiftlikte yaşayan Maria ve Ingvar çiftinin bir kuzuyu evlat edinmelerini konu alan film, doğa ve insan ilişkilerini, cinsiyet rollerini ve kayıp temalarını işler. *Folk horror* türünde değerlendirilebilecek unsurlar barındıran film, pastoral ve karanlık atmosferiyle izleyiciye estetik ve duygusal bir deneyim sunar. Girard'ın kuramlarına göre, filmdeki şiddet ve kutsal arasındaki ilişki belirgindir; filmde Ada isimli kuzu, masumiyetin sembolü olarak belli noktalarda teolojik anlamlar barındırırken aynı zamanda bir yer değiştirmenin nesne-nedeni olarak, yani bir arzu-nesnesi olarak da işlev görür. Ada'nın doğaüstü bir gücün sembolü oluşu, Pan'ın ortaya çıkışıyla açığa çıkar. Makale, *Kuzu* filmi Girard'ın şiddet ve kutsal kuramları bağlamında analiz ederken, aynı zamanda *folk horror* türünün özelliklerini ve filmin Freudyen ve Lacancı psikanalitik açıdan incelenebilir yönlerini de ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler

sinema, girard, farklılığın yitimi, kurban bunalımı

Öne çıkanlar

- Yunan tragediyalarında öne çıkan birçok temel öge psikanalizin temel konusu ve kavramlarını oluşturduğundan *folk horror* türündeki filmler Yunan tragediyaları referans alınarak okunabilir.
- René Girard'ın şiddete ve kutsala ilişkin genel bakışımının altındaki kurban bunalımı, ikame kurban, farklılığın yitimi ve mimetik arzu gibi kavramları, film çözümlemelerinde işler kılabilir.
- Bir film, sadece teknik değerlendirme ya da psikanalitik çözümlemenin nesnesi olarak değil, aynı zamanda antropolojik ve etnolojik gelenekler ışığında da ele alınabilir.

Loss of difference and victim crisis in Valdimar Jóhannsson's *Lamb* (2021)

Emre Aşılıoğlu | Associate professor | Mardin Artuklu University, Mardin, Turkey
emre.asilioglu@hotmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-4857-0657>

Şefik Özcan | Associate professor | Mardin Artuklu University, Mardin, Turkey
sefikozcan@artuklu.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0001-9913-804X>
Corresponding author

Citation

Aşılıoğlu, E. & Özcan, Ş. (2024). Valdimar Jóhannsson'ın *Kuzu* (2021) filminde farklılığın yitimi ve kurban bunalımı. *ARTS*, 12, 105-129. <https://doi.org/10.46372/arts.1460959>

Submission: 29.03.2024 | Acceptance: 13.09.2024

Abstract

This article analyzes *Lamb* (2021), directed and written by Valdimar Jóhannsson, through the lens of René Girard's notions from the book of *Violence and the Sacred*. Set on a remote Icelandic farm, the film follows Maria and Ingvar, a couple who adopt a lamb, and delves into themes such as nature, human relationships, gender roles, and loss. Embracing the folk horror genre, the film presents a darkly pastoral aesthetic. Girard's theories highlight the film's exploration of the relationship between violence and the sacred; *Lamb*, named Ada, represents both innocence and a scapegoat, as well as an object of desire. Ada's symbolic role as a supernatural force is further emphasized by the appearance of Pan. This article examines *Lamb* within Girard's theoretical framework, while also considering its folk horror elements and aspects amenable to Freudian and Lacanian psychoanalytic interpretation.

Keywords

cinema, girard, loss of difference, victim crisis

Highlights

- As many basic elements of Greek tragedies constitute the basic subjects and concepts of psychoanalysis, films in the genre of folk horror can be read with reference to Greek tragedies.
- The concepts such as the crisis of the victim, substitute victim, loss of difference, and mimetic desire, which underpin René Girard's general perspective on violence and the sacred, can be employed in film analyses.
- Our original views presented in the study suggest that a film should not only be evaluated from a technical or psychoanalytic standpoint but also considered in the light of anthropological and ethnological traditions.

Giriş

Bu araştırma, Valdimar Jóhannsson'un yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı *Kuzu* (Lamb, 2021) filmini, Fransız antropolog ve filozof René Girard'ın *Şiddet ve Kutsal* adlı kitabında (2018) kavramsallaştırdığı farklılığın yitimi, kurban bunalımı ve ikame kurban kavramlarıyla birlikte tartışmaktadır. Bu kuramsal tartışmada *Kuzu* filminin seçilmesinin nedenini, filmin genel kurgusu içinde kurucu şiddetin, arzu-nesnesinin nedeni olarak farklılığın yitiminin, kurban bunalımının ve taklit arzusunun filmin izleğinde çarpıcı bir şekilde gösterilmesidir. Maria ve Ingvar çifti arasında film boyunca ima edilen gerilimli ilişki bir bunalımın işareti olarak ele alınmaktadır. Bu bunalımın kaynağında esas olarak Maria'nın Ingvar'ın erkek kardeşi Petur'la yaşanmış olduğu yasak ilişkinin olduğunu var sayabiliriz. Bu aynı zamanda filmde ele alınacak farklılığın yitiminin ilk nedenidir denilebilir. Sonrasında kuzu Ada'nın doğumuyla farklılığın yitiminin psikolojik aşaması gerçekleşir ve bir kayıp durumunun ve tamamlanmamış bir yas sürecinin filmde imlendiği görülür. Psikolojik düzeyde gerçekleşen farklılığın yitimi yeni doğmuş kuzunun kayıp çocukla özdeşleştirildiği yarılma ile açıklanabilir. Bu da Maria ve Ingvar çiftinin ebeveynlik arzusunu kuzuda tatmin etmek ve kayıptaki boşluğu taklit arzu ile doldurmak şeklindeki farklılığın yitimini ikinci düzeyde yeniden ele almamızı gerektirir.

Bunun yanında Jóhannsson'un *folk horror* türünde ilk uzun metrajlı *Kuzu* (Lamb) filmi 2021 yılı Cannes Film Festivali'nin "belirli bir bakış" (*un certain regard*) kategorisinde orijinallik ödülünü (*prix de l'originalité*) kazandığı için önemlidir ve böyle bir çözümleme için dikkat çekicidir. Girard, ilgili kitabında şu radikal önermede bulunmaktadır; insan toplumlarının kökensel ve kurucu tüm kültürel kurumlarının kaynağında bir kurucu şiddet söz konusudur ve bu şiddet kutsal olanla örülüdür. Dahası, şiddetin kaynağında kutsal bulunur (Girard, 2018, s. 7). Girard, ilgili kitabının tamamında, sosyolojiden, psikanalizden, etnolojiden ve antropolojiden yararlanarak şiddet ve kutsalın evrensel düzeyde damgasını vurduğu ilk kültürel ve toplumsal kurumlara bir açıklama getirmek amacıyla, mitolojilerden, ilkel dinlere, oradan tragedyalara ve edebiyata yol boyunca temsil edildiği biçimiyle şiddeti incelemiştir.

Filmin, yönetmenin geçmişinden izler taşıyan bir temel üzerine şekillendirildiği anlaşılmaktadır. Özellikle, Jóhannsson'un ailesinin de koyun çiftliği işletmesinin hikayeye daha samimi ve otantiklik etki kattığı söylenebilir. Filmin oyuncu kadrosunda, Maria karakterini Noomi Rapace, Ingvar karakterini Hilmar Snær Guðnason ve Pétur karakterini Björn Hlynur Haraldsson canlandırmaktadır. Filmin anlatısının merkezinde yer alan bu üç karakter üzerinden Jóhannsson, filmde cinsiyet rollerine dair kalıpların dışında bir ortam göstermekte ve çiftlikte kadının işi ya da erkeğin işi diye bir ayırım olmadığını, her iki cinsin de birbirine saygı duyduğunu vurgulamaktadır.

Bütün bu özellikleriyle *Kuzu*, sadece doğaüstü bir hikaye anlatmakla kalmamaktadır; aynı zamanda kayıp, mutluluk arayışı ve sevinç gibi evrensel temaları da işlemektedir. Başka bir ifadeyle Jóhannsson, insanların doğayla olan mücadelesini ve kaybettikleri mutluluğu geri kazanma arzusunu ele almaktadır. Film, izleyicilere, bir yandan pastoral güzellikleri gösterirken, diğer yandan da karanlık ve rahatsız edici bir atmosfer göstermektedir. Bu

yapısıyla film, doğa ve insanlık arasındaki karmaşık ilişkiyi ele almaktadır yorumu yapılabilir (Mitchell, 2021, 10 Temmuz).

Film *folk horror* türü içinde değerlendirilebilecek özelliklere sahiptir. *Folk horror* kavramı, korku sinemasının en ilginç alt türlerinden biridir. Bu tür genellikle, halk hikayeleri ve mitlerden beslenerek, izleyiciye sadece anlatısal bir korku hikayesi sunmanın ötesinde, aynı zamanda derin kültürel ve toplumsal unsurları göstermeye çalışır. *Folk horror* filmleri, genellikle izole edilmiş toplulukları, geleneksel inançları ve doğaüstü olayları merkezine alır. Geleneksel korku filmlerinin oldukça popüler olduğu 1970'lerde *folk horror* popülerlik kazanmış ve zamanla sinema tarihinde kendine sağlam bir yer edinmiştir. Türün temelinde, genellikle şehirden uzak, merkezden kopmuş bir bölgede geçen hikayeler yatar. Bu hikayelerde sıklıkla, toplumdan yalıtılmış bir topluluk, tarikat ya da komün bulunur ve bu gruplar, ana akıma, yasalara ya da yerleşik ahlaki değerlere aykırı yaşam şekilleri sergilerler (Scovell, 2017). Bu özellikleriyle *folk horror*, insanlığın doğal ve doğaüstü güçlere karşı güçsüzlüğünü vurgulayan gotik bir manifesto olarak tanımlanabilir. Bu tanımlama 21. Yüzyıl sanatçıları, eleştirmenleri, okuyucu ve izleyicileri tarafından 1970'ler Britanya televizyonu ve sinemasının diğer sanat ve edebiyat formlarıyla çağdaş bir yorumu olarak oluşturulmuştur (Cheeseman, 2024, s. 404). Ancak erken örnekleriyle 1970'lerde karşılaşılan *folk horror* zamanla tematik değişimler göstermiştir.

Özellikle 21. yüzyılda *folk horror*'ün yeniden canlanması, milliyetçi ideolojilerin tekrar yükselişe geçerken, büyüyen çevreci aktivizminle çatıştığı ve kırsal ile kentsel toplulukların giderek siyasi anlamda karşı karşıya geldiği belirli bir tarihsel anın içinde gerçekleşir (Spooner, 2023). Bu özellikleriyle *folk horror* filmlerinde sıkça rastlanan bir diğer özellik; şiddet içeren ritüeller ve törenlerdir. Bu ritüeller, genellikle filmin korku unsurlarını güçlendirmekte araçsallaşmakta ve izleyicinin hafızasında derin izler bırakmayı amaçlamaktadır. Buna örnek olarak; 21. yüzyıl *folk horror* türünün en bilinen örneklerinden biri, yönetmenliğini Ari Aster'in yaptığı 2019 yapımı *Ritüel (Midsommar)* filmi gösterilebilir. Film, aydınlık ve renkli görüntüleriyle dikkat çekerken, altında yatan karanlık temaları ve rahatsız edici ritüelleriyle izleyiciyi etkisi altına alır (Uzunsoy ve Yılmaz, 2020, s. 81). Bir diğer önemli örnek ise, yönetmenliğini Gareth Evans'ın yaptığı *Havari (Apostle)* filmidir. 2018 yapımı bu film, *folk horror* türünün temel özelliklerini taşıyan ve dini ritüeller ile korku unsurlarını bir arada kullanan bir yapıttır. Film, gizemli bir adada yaşayan tarikatın elinden kız kardeşini kurtarmaya çalışan ana karakter Thomas'ın hikayesini anlatır (Yılmaz ve Uzunsoy, 2020, s. 267).

Bu çalışmada da *Kuzu* filmi Girard'ın farklılığın yitimi, kurban bunalımı, ikame kurban ve taklit arzu kavramlarıyla birlikte, Freudyen ve Lacancı psikanalizin de sunduğu yas, kayıp, melankoli ve arzu-nesnesi perpektifleriyle birlikte çözümlenmiştir. Filmin içerdiği sembolik düzen ve dilsel-imgesel göstergelerden hareketle psikanalitik film çözümlemesi yöntem olarak kullanılmıştır. İlk olarak, filmdeki temel göstergeler ve sembolik düzen belirlenip tanımlanmış ve bunların nasıl işlediği anlaşılmasına çalışılmıştır. Özellikle farklılığın yitimi ve kurban bunalımı kavramları, filmin anlatısı ve karakter gelişimi üzerinden değerlendirilmiştir. Filmin ana karakterlerinin nasıl temsil edildiği ve bu

temsillerin hangi temalarla ilişkilendirildiği üzerine odaklanılmıştır. Kullanılan görsel ve sinematik unsurlar, tematik derinliği nasıl güçlendirdiği veya anlamlandırdığı açısından ele alınmıştır. Filmdeki mekanların ve atmosferin, temaları ve sembolleri nasıl pekiştirdiği göz önünde bulundurularak ortaya konulan analizlerin kültürel ve toplumsal bağlam içinde nasıl değerlendirilebileceği tartışılmıştır. Böylece *Kuzu* filminin tematik derinliğini ve yapısal bütünlüğünü anlamaya olanak yaratılarak farklılığın yitimi ile kurban bunalımı temalarının nasıl işlediğine yanıt aranmıştır.

Girardcı kutsal – şiddet ilişkisi ve psikanaliz

Girard'ın günah keçisi hipotezi, toplumların içsel çatışmalarını ve şiddeti nasıl yönlendirdiğini anlamak için önemli bir teori olarak kabul edilir. Bu hipotez, ritüelistik kurbanı ve toplumsal dinamikleri incelerken kullanılır. Girard'a göre, toplumlar zaman zaman içsel huzursuzluklar yaşarlar ve bu huzursuzluklar şiddetle sonuçlanabilir. Toplum, içsel çatışmaların çözümü olarak bir günah keçisi seçer. Günah keçisi toplumun sorunlarını sembolize eden bir kişi veya grup olabilir ve toplum tarafından hedef alınır. Başka bir ifadeyle günah keçisi, toplumun bir araya gelip ona karşı şiddet uyguladığı bir ritüel kurbanıdır. Bu kurban, takipçilerin öfkesini ve huzursuzluğunu dışa vurmasına hizmet eder. Ritüelistik kurbanın ölümü, toplumun içsel gerilimini azaltır. Girard'a göre (2018, s. 59) "kurban sürecinin doğru işlenmesi için, kurbanın yerini aldığı varlıklardan hem tam olarak ayrıık olması, hem de onlara benzemesi gerekiyor. Bu iki koşulun birden yerine getirilmesi, ancak hassas bir denge temelindeki yakınlık sayesinde olanaklıdır". Kurban ediminin, yani günah keçisinin bu açıdan gelenekler ve göreneklerce sınırlarının belirlenmiş olması gerekir. Yani katı bir biçimde saptanmış olmalıdır. Yeni koşullara uyamama genel olarak dinseliliğin belirgin bir özelliğidir. Bu, bir tür kathartik deneyimdir ve toplumun yeniden denge bulmasına dinselilik ve uygulanan şiddet dolayısıyla yardımcı olur. Kurbanın ölümü sonrasında, toplumun bir zamanlar savaşıyan üyeleri barışır ve bu durum kurbanın öngörülemez iyi yönüne atfedilir. Bu, mitolojik bir boyut kazanır. Girard'a göre, günah keçisi, toplumsal uyum ve yenilenme yaratmak için etkili olduğu kanıtlanmış koşulları çoğaltma girişimidir (akt. Traylor, 2014, s. 132). Byung-Chul Han da *Şiddetin Topolojisi* adlı kitabında, şiddetin ilk dinsel tecrübe olduğundan söz eder. Ona göre "tarih öncesinin insanları doğanın her şeyi yok eden şiddetini ve yırtıcı hayvanların öldürücü gücünü travmatik, korkutucu ve aynı zamanda büyüleyici bulmuş olmalı ki bunları tanrısal kimliklere büründürmüş ya da insan üstü bir gerçeklik düzlemine yansıtmışlardır. Şiddete karşı ilk tepki onun dışsallaştırılmasıdır" (Chul Han, 2021, s. 23).

Girard'ın kavramsallaştırmalarına göre, kutsal ve şiddet arasındaki ilişki karmaşık ve derindir. Girard, şiddetin toplumun temel dinamiklerinden biri olduğunu ve bu şiddetin genellikle kutsal olarak adlandırılan belirli normlar veya değerler etrafında gizlendiğini savunur. Kutsalın içerdiği şiddet, toplumun kültürel düzenini ve sosyal yapılarını belirleyen bir güç olarak ortaya çıkar. Girard'a göre, bu düzen ölüm kavramı etrafında şekillenir; ölüm, toplumsal normların ve kurumların oluşumunda merkezi bir rol oynar. Yunan tragediyaları da insan doğasının karmaşıklıklarını ve toplumsal dinamiklerin

çatışmalarını dramatik bir şekilde ele alır. Bu nedenle kurban bunalımı kavramı, tragedyaları belli açılardan aydınlatılabilir denilebilir. Girard'a göre (2018, s. 65) tragedya dilinin önemli bir bölümü din kaynaklı; suçlu kendisini bir adalet dağıtıcısından çok, kurban sunan biri gibi görüyor. Tragedya yazarları, bu nedenle, kurban bunalımı sürecindeki açmazları ifade etmek için, gelenekte temellenen mitolojik kişilere başvuruyorlar. Bu eserlerdeki karakterler genellikle farklı tepkiler gösterir ve hikayenin seyrini etkiler. Örneğin, *Kral Oidipus*'un trajik hikayesinde, başlangıçta kötücül bir karakter olarak tanıtılan Oidipus'un, sonunda toplumun çıkarları doğrultusunda uyguladığı şiddet sonrası bir kahramana dönüşümünü gösterir (Aygün, 2022, s. 12). Bella Habip (2020, 23 Ağustos) "Sophokles'in *Kral Oidipus*'u, ensest ve cinayet temaları etrafında örülmüş bir tragedya"dır" der. Oidipus kompleksinin bu tragedyaadan esinlenmiş olup, bilinç dışı düşlemsel bir örgütlenmeye işaret ettiğini belirtir. "Yani bilinç dışında enseste ve cinayete dair arzular içeren bir örgütlenme mevcuttur. Bu örgütlenme evrensel ve bilinç dışıdır. Zira önemli ölçüde bastırılmışlardır" (Habip, 2020, 23 Ağustos). Girard (2018) trajik bunalımın önce bir kurban bunalımı olarak tanımlanması gerektiğini belirtir. Tragedyadaki her şey bunu yansıtmalıdır. Yani söz konusu olan mevcut toplumsallığa içkin kurban bunalımıdır ve bunun öncelikli olarak dilde, sözlerde yakalanması gerektiği gibi trajedinin genel çerçevesi içinde de kavranabilir. Tragedyada dengeyi sağlayan asıl unsur şiddetin kendisidir. Girard (2018) Euripides'in *Herakles*'in *Deliliği* tragedyasından kahramanın ailesini kıyımdan geçirdiği anla ilgili, koronun şu sözlerini alıntılar (s. 66): "İşte bakın, bakın, fırtına evi sallıyor, çatı yıkılıyor". Ona göre; "bu doğrudan belirtiler soruna işaret ediyor ama çözüm için yardımcı olmuyor". Yani kurban bunalımı bir şiddet edimiyle bir gösterge haline geliyor.

Jóhannsson'un *Kuzu* filmi ise, İzlanda folkloruna ait masallarla iç içe geçen teolojik ve mitsel unsurları incelikli bir çizgide bir araya getirerek özgün bir yapım oluşturmaktadır. Filmin genel anlatısı içerisinde, bir aile dramı çerçevesinde insan – doğa çatışmasının çok çarpıcı bir şekilde ele alındığından söz edilebileceği gibi, bireysel arası çelişkilerden, içsel çatışmalardan da söz edilebilir. Bunun yanında, teolojik ve mitsel unsurların bu bağlamda kullanılması, filmin çözümlenmesi noktasında kışkırtıcı işaretler barındırmaktadır. Ayrıca *Kuzu* filmi, bütün anlatı örgüsü içinde ve izlekleriyle, Freudcu ve Lacancı psikanalizin kavramlarına da göndermeler yapmaktadır. Filmde yer alan kayıp, yas, kaygı, melankoli, ensest, öteki, arzu-nesnesi gibi göstergeler psikanalize ait kavramlarla çözümlenebilir, ki bu çözümlenmeler ilerleyen bölümlerde ifade edilecektir. Ancak bu çözümlenmede *Kuzu* filmi sahnelenen bir tragedya olarak ele alınmıştır ve filmin tamamına egemen olan patolojik sapma, yukarıda belirtildiği gibi, farklılığın yitiminden kaynaklı kurban bunalımına işaret etmektedir. Bunun sonucunda karşılıklı şiddette konumlanmanın getirdiği iki cinayet eylemi söz konusudur.

Girard (2019, s. 9) bu makalede temel kaynak olarak ele alınan *Şiddet ve Kutsal* adlı kitabının birinci bölümünde; "doyurulmamış şiddet her zaman bir yedek kurban arıyor, sonunda buluyor da. Öfkesini uyandırmış olan yarattığın yerine, birden zayıf ve el altında olmak dışında öfkelenenin şimşeklerini üzerine çekecek hiçbir özelliği olmayan birini koyuyor" demektedir. Girard'ın bu ifadesi, bu makalede *Kuzu* filminin çözümlenmesinin çerçevesinin sınırlarını oluşturmaktadır.

Farklılığın yitimi

Sigmund Freud (2014) melankoli ve yasın, yaşam olaylarına bağlı olarak ortaya çıkış nedenlerinin her ikisi için de aynı olduğunu belirtir (s. 18) ve yaşanan kaybın yerine konulan soyut bir kavramın yitirilmesine verilen tepki olarak tanımlar (s. 19). Bu bağlamda, Freud'un yas kavramını (filmde Maria ve Ingvar çiftinin çocuk kaybı yaşadıkları ima edilir) ele alış biçimini takip ettiğimizde, yas sürecinde normal yaşamın akışında zorlayıcı ölçüde sapmalar olsa bile, yasın ruhsal bir hastalık olarak değerlendirilmesi gerekmez. Hatta yas tutmanın sağlıklı olduğu ve olabileceği belirtilir.

Freud'a göre melankoli, "ruhsal olarak derin biçimde acı veren üzüntü, dış dünyaya duyulan ilginin sekteye uğraması, sevme yetisinin kaybı, kendini suçlama ve kendilik duygusunun değerden düşmesi" olarak tanımlanır (2014, s. 19). Bu bağlamda, *Kuzu* filmi, Maria ve Ingvar çiftinin ima edilen kayıp karşısında yaşadıkları melankoliye eşlik eden suçluluk duygusunu Ingvar'da belli belirsiz ortaya koyarken, Maria'da daha çok örtülü bir öfke biçiminde hissedilir kılar. Freud, yas ve melankoliye ilişkin olarak şu temel tespiti öne sürer (Freud, 2014, s. 20):

Ağır yas, sevilen bir kişinin kaybına verilen tepki, aynı acı verici duygu durumunu, yası tutulan kişinin yerine yenisi koymak anlamına gelecek olan, yeni bir sevgi nesnesini seçme becerisinin yitimini ve kaybedilen kişinin anısıyla ilgili bağlantılı olmayan her türlü etkinlikten kaçınmayı içerir.

Kuzu filminde, Ingvar'ın baba figürü olarak durumu Jacques Lacan'ın seminer notlarının bir araya getirildiği *Baba'nın Adları* isimli çalışması ışığında ele alındığında daha açık hale gelir. Lacan'a göre (2014) "baba figürleri öznenin bir tür 'başka'nın etkisi altında; onun kaygısının nesnesi olarak vücut bulmasıyla simgeleşir" (s. 62). Bu simgeleşme biçiminin kaygının simgeleşmesi olarak Ingvar'ın bakışlarında görülmesi mümkündür. Maria böylece bu bakışlar altında özneleşir. *Kuzu* filmindeki simge düzeninin gücü de buradan gelir. Ingvar bir başka olarak Maria'nın arzusundan etkilenir. "Özne tam da kaygılı olduğunda ötekinin arzusundan etkilenir pozisyonadadır" (Lacan, 2014, s. 62). Ingvar, Maria'nın durumu konusunda her defasında kaygı-kontrol noktasında debelenen bir pozisyonadadır. Çünkü "bu arzudan diyalektikleştirilebilir olmayan doğrudan bir tarzda etkilenmiştir" (Lacan, 2014, s. 63).

Kuzu filmi kaygı ve arzu kavramını Lacancı psikanalitik yaklaşım çerçevesinde ele alarak, insan doğasının karmaşıklığını ve içsel çatışmalarını derinlemesine ortaya koyuyor. Film, arzunun sadece eksik olanı aramak değil, aynı zamanda kendinde olmayanı vermek anlamına geldiğini gösterirken, izleyiciye düşündürücü bir deneyim sunar. Lacan (2014) kaygıyı tanımlarken "kaygı öznenin bir etkilenimidir/duygulanımıdır" der (s. 34). Ona göre kaygı; bir imleyenin etkisinde temellendirilen ve belirlenen öznenin yapısına oturtulmuş işlevlerden birisidir. Jóhannsson'un *Kuzu* filmi, çiftlik evlerinde yaşayan, hayvancılık ve tarımla uğraşan bir çiftin yaşamını gösterse de daha filmin açılışta Maria'nın bir imleyenin etkisinde belirlenen bir özne olduğunu, yani kaygılı bir özne olduğunu hissetmeye başlarız. Lacan, kaygının nesnesiz olmadığını, kaygının bir nesne nedeni olduğunu belirtir. "Nesne a, kaygılı olduğunda öznenin düşündür/eksilendir. Arzunun nedeni diye tarif ettiğimle aynı nesnedir" (2014, s. 63).

Bunların yanında çift arasında belli belirsiz bir gerilimin olduğu, özellikle Maria'da içsel bir çatışmanın sürüp gittiği izleyiciye sezdirilir. Ingvar'ın Maria ile olan ilişkisinde ise kaygı-kontrol mekanizması sürekli devrede gibidir. Çiftin yaşadığı bunalımın ve gergin ilişkinin kaynağının ne olduğu, Ada'nın doğumuyla açıklığa kavuşur. Ada, hastalıklı ve zayıf doğmuştur. Maria onu ağıldan eve taşır ve bakımını ev içinde üstlenir. Ancak bu süreç bir bebeğin bakımına gösterilen hassasiyetin tüm niteliklerini barındırır. Ingvar, malzemelerin konulduğu depodan bir bebek yatağı getirip, yatak odasına koyar. Çift, Ada'ya yatak odalarında bakarlar. Maria, Ada'yı bir bebeği emziriyormuş gibi biberonla besler, gece üstünü örtüp, uykusunu kontrol ederler. Ingvar her ne kadar bu durum karşısında Maria'ya ilişkin kaygılı görünse de Maria'nın mutluluğunu paylaşır. Bu durum, daha önce yaşanan bir kaybın, henüz tamamlanmamış bir yasın göstergesine dönüşür. Çift, hem kaygılarının hem de arzularının nesnesine sahip olmuşlardır. "Kaygı ile arzu arasındaki ilişkinin yapısı, özne ile öznenin düşmüş/eksilmiş nesne arasında çifte bir yarıklık kapsar, burada özne, kaygının ötesinde [...] bu yitilmiş nesnenin başlangıç işlevini bulmalıdır" (Lacan, 2014, s. 67). Maria ve Ingvar çifti, kayıpları ve Ada'nın doğumuyla, yitilmiş nesnenin başlangıç işlevini, yani ebeveyn olma durumlarını yeniden bulmuşlardır.

Filmde bir yandan Maria ve Ingvar çiftinin eksik arzu-nesnesi olan kayıp bebeğin bir hayvanda nesneleştirildiğini görürüz (bende eksik olanı başkasında arama, hayvanın insanlaştırılması). Diğer yandan, yaşanan kaybın yerine konulan soyut bir kavramın (çocuk sahibi olmak, anne ve baba olmak) yitirilmesine verilen bir tepki olarak imkansızlığın serimlenmesi söz konusudur. Çünkü Ada, asla kayıp bebeğin yerini tutamayacaktır. "Sürekli kendisine yaklaşıldığı hâlde ele geçirilemeyen nesnenin paradoksudur bu. Nesne sabit bir mesafeyi sürekli korur. Ona ulaşılamaz" (Özcan, 2021, s. 50). Slavoj Žižek (2008) Lacan'a atfen "söz konusu paradoks, özne ile arzusunun hiçbir zaman yakalanamayacak olan nesne-nedeni arasındaki ilişkiyi sahnelemektedir" der (s. 17).

Saul Newman, Lacancı psikanalitiğin kavramlarından yola çıkarak öznenin alıkonulması ile ilişkili olarak radikal bir "dışarı" kavramı inşa etmeye çalışır. Bunun için, Lacan'ın "obsesif-özne" ile "histerik özne" üzerine yazdıklarından yola çıkar (Newman, 2006, s. 215): "Obsesif, arzusunun nesnesine her yönüyle asla yetişemez, oysa histerik, arzu-nesnesinin peşindeki umutsuz takibinde, onun peşinden yetişir ve ötesine geçer. Bu nedenle, ne biri ne de diğeri, arzusunun nesnesine ulaşamaz. Arzu-nesnesi bunların ikisinden de sıyrılır." Newman'a göre (2006, s. 215) "arzu-nesnesi dışarıdadır ve bu dışarı, paradoksal olarak bir direniş siyasetiyle ele alındığında can alıcı bir öneme sahiptir". Maria, kendi arzu-nesnesinin nedeni konusunda direngen bir tavır sergileyecek ve beraberinde ürkütücü bir kararlılık gösterecektir. Bu noktada, özelde Maria'nın, genelde ise Maria ve Ingvar çiftinin arzu-nesnesinde fantezinin rolüne Lacancı perspektifi esas alarak değinmek gerekmektedir.

Lacan'ın psikanalitik kuramında, fantezi, öznenin kendi arzusunun nesne-nedeni ile kurduğu ilişkiyi tanımlamaktadır (Maria ve Ingvar çiftinin yaşadığı ima edilen kayıp). Ancak bu ilişki aynı zamanda "imkansız" bir ilişkiyi temsil etmektedir. Temel tanımda fantezi, öznenin arzusunun gerçekleştirildiği bir sahne olarak tasarlanmaktadır. Bu tasarıda özne, kendi arzusunun nesne-nedeni etrafında sonsuzca dolanan dürtünün de

alanındadır (Maria'nın annelik dürtüsü). Fantezide sahneye konulan, gerçekleştirilen arzunun kendisidir (Maria'nın anne olma dürtüsü). Bu arada, arzunun gerçekleştiği, karşılandığı ve tatmin olunan bir sahnedir değil, arzunun kendisinin gerçekleştirilmesinden bahsedilmektedir. Freudcu arzu düzeni ile Lacancı arzu düzeni böylece söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda, arzunun inşa edilmesi gereken bir şey olduğu sonucu çıkmaktadır. Özne, özne-olmaklığının (melankolideki kendilik yitiminden kurtuluşun) koordinatlarını belirlemekte (annelik dürtüsü), nesnelere saptamakta (kuzu Ada), kendi benimsediği konumu belirlemekte (annelik) ve bunu fantezi yoluyla yapmaktadır. Özne, inşa ettiği fantezi mekanında arzulayan bir özne olarak yeniden kurulmaktadır. Maria, hasta bir kuzu olan Ada'yı ağıldan alıp yatak odalarına yerleştirmekte, onu biberonla beslemekte, Ingvar ise yatak odalarına bir beşik yerleştirmektedir. Çiftin bütün eylemleri, imge düzeyindeki anne-baba-çocuk fantezisini beslemektedir.

Genel seyir içinde bir kardeşi diğerinin yerine koyma ile bir hayvanı bir insanın yerine koyma şeklinde iki türlü ikame işlemi iç içe sunulmuştur. Filmde bunlardan yalnızca biri açıkça gösterilirken, diğer ikame biçimi geçmişe yönelik bir işlemi içermektedir. Geçmişe yönelik ikame durumlarından ilki olan bir kardeşi diğerinin yerine koyma, filmin önemli bir parametresinde seyrin hem biçimini hem de alımlanmasını değiştirmektedir. İkinci ikame biçiminde ise, bir hayvanın insan yerine konulması sunulmuştur. Bu ikinci ikame biçimi, zaten çok öncesinden başlayan farklılığın yitimini hem filmin ortasında geri çağırma hem de Ada'yla başlayan ve ikinci ikame biçimini ortaya çıkaran farklılığın yitimi sürecini kurban bunalımı ile anlaşılır kılmaktadır. Ayrıca Maria, Ingvar ve Pétur arasında Ada üzerinden kurulan gerilim bir rekabeti göstermektedir. Başka bir ifadeyle bu noktada mimetik arzu, mimetik rekabete dönüşmektedir. İçsel bir modelin taklit edilmesi, diğerinin istenen nesnelere olarak belirlediği şeyler üzerinde kendisine rakip olacağı için kıskançlığı körüklemektedir. Rakipler, giderek artan şiddetli bir karşılıklık içinde sıkışıp kalmakta; birbirlerinin üstünlük farklarını taklit etmeye çalışırken, birbirlerine daha çok benzemekten başka bir şey yapamamaktadır (Johnsen, 1981, s. 287).

Girard'a göre (2018, s. 72) kurban bunalımı kirli şiddet ile arındırıcı şiddet arasındaki farkın yitirilmesidir. Bu fark yitirildiğinde, artık arınma olanağı kalmamıştır; kirli, bulaşıcı, yani karşılıklı olan şiddet, tüm topluluğa yayılır. Bu durum verili kültürel düzenin yerle bir edilmesi anlamını taşır. Kurban bunalımı bu açıdan bir farklılıklar bunalımı, yani farksızlığın egemen olduğu bir bunalım olduğu gibi aynı zamanda kültürel düzenin bunalımı olarak da anlaşılmalıdır. Çünkü kültürel düzen denilen şey en nihayetinde her şeyin yerli yerine konulup anlamlandırıldığı, düzenlenmiş farklılıklar sistemidir. Bu sistem içerisinde yasakları, gelenekleri, görenekleri düzenleyen ve aynı zamanda bireylere kimliklerini veren farklılıklardır. "Düşmanlığı çığırından çıkaranın farklılıklar değil, farklılıkların yitirilmesidir" (Girard, 2018, s. 73). Çünkü hem ilksel dinlerde hem de mitsel anlatılar olan tragedyalarda huzuru, düzeni, barışı sağlayan farklılıklardır. O nedenle farklılığın yitimi yıkımı getirir.

Girard, kurban bunalımı olan farklılığın yitimine açıklama getirmek için ilksel dinlerdeki

ayın uygulamalarına ve Yunan tragedyalarına başvurduğu gibi William Shakespeare'in *Troilus ve Cressida*'sına da başvurur ve Odysseus'un ünlü söylevinin konusunun farklılık bunalımı olduğunu belirtir. Söylevin dolayımı, yozlaşmış Yunan ordusudur. Girard konuşmacının, yani Odysseus'un sözlerini; derecenin farklılığın insan girişimlerindeki rolü üstüne genel bir fikir yürütme biçimi olarak yorumlar (2018, s. 74). Farklılığın yitiminin getireceği sonuçlar üzerine Odysseus'un şu sözlerini alıntılar:

Derece olmasa, nasıl asıl yerinde durur? Derecelendirme de bak, sazın düzenini boz, gör ortaya çıkacak gümbürtüyü! Her şey birbirine çarpar; önu bağlanmış sular kabarıp kıyılarından taşar, bu katı toprağın tiridine ban o zaman: Güç, aptallık tanrısına dönüşür, hergele oğul, babasını öldürür; zor kullanma hakkın yerini alır, haklı da haksız da daha doğrusu, sonsuz kavgalar arasında adalet duygusu ve adlarıyla beraber yok olur gider (Girard, 2018, s. 76).

Demek ki; kargaşanın, şiddete yol açan çatışmaların kaynağında farklılıklar değil, farklılıkların yitilmesi yer alır. Farklılıkların yitilmesinin getirdiği bunalım, insanları farklılaştırılmış, ayırt edici sınırları belirtilmiş niteliklerini ve kimliklerini askıya alarak kör bir çatışmanın içine sıkıştırır. Şiddete dayalı bir farksızlaşmayı, kurban bunalımı dediğimiz durumu adlandırmak için, her şeyi sıvılaştırın, katı dünyayı bir tür çorbaya çeviren fırtına metaforu kullanılmaktadır (Girard, 2018, s. 76). Girardcı perspektiften bakıldığında, gerilim ister toplumsal ister içsel-bireysel bir noktadan olsun, bilinç dışı düzlem bile bir kurban bunalımını içermektedir. Bu, derinlerde bir suçun sorumluluğunu başkasına yükleme çabası olduğu kadar farklılığın yitiminin de açığa çıkmasıdır. *Kuzu* filminde bu açıkça belirtilmemekte, ancak filmin çeşitli sahnelerinde adım adım ima edilmektedir. Filmdeki gerilim, farklı yollarla —bilinç düzeyinde ifade edilen diyaloglar aracılığıyla— çözülmeye çalışılmaktadır. Örneğin, filmin ilk bölümünde Maria ve Ingvar, kahvelerini içerken tarlanın verimliliğini tartışmaktadırlar: Maria "bu yıl geçen yıldan daha iyi" demekte ve Ingvar geçmişe bir gönderme yaparak "bir önceki yıldan da daha iyi oluyor haliyle" cevabını vermektedir. Maria, "traktör daha önce duymadığım bir ses çıkarıyor" diyerek devam etmektedir. Bu diyalogun, Ada'nın zor doğumundan ve çiftlikte bir insan evladı gibi bakılan kuzunun doğuşundan önce gerçekleştiğini belirtmek önemlidir. Maria ve Ingvar'ın bu konuşması, kuzunun doğumuyla birlikte Maria'nın kuzuya olan ilişkisinin değişmeye başladığını gösterir. Daha sonra Ingvar traktörde sorunlu bir ses duyar ve bu durum onu karmaşık duygular içinde ağlatır. Bu an, bir tür katarsis olarak işlev görmekte; Ingvar, duygularını bastırmaya çalışsa da sonunda ağlamaktadır. Bu metafor, bir şeylerin yolunda gitmediğini ve gerçekliğin kaybolmaya başladığını fark etmenin bir işaretidir.

Kökensel şiddet ve cinsellik: *Kuzu* filmi

Kuzu filminin giriş sekansı karla örtülü, kıraç ve dağlık bir arazide, yoğun bir sis içerisinde uzaktan belli belirsiz fark edilen yabancı bir at sürüsüne odaklanan kamera açısıyla başlamaktadır. İzleyiciye gösterilmese bile bir şey, sürüye doğru ilerlemekte, derin soluk alışverişleri ve karda yürürken çıkardığı ayak sesleri duyulmaktadır. Bu şey, at sürüsüne doğru ağır adımlarla yürümektedir. Sürü kendilerine doğru yürüyen bu varlığı fark

ettiğinde ne olduğunu göremediğimiz şeyden uzaklaşmaya çalışarak kadrajın dışına çıkar. Sürünün sahneden çıktığı andan itibaren uzak bir mesafede belli belirsiz titreyen ışığıyla bir yerleşim yeri olduğunu fark edilir. Ne olduğunu bilmediğim şey ise, yürümeyi sürdürerek yerleşim yerine doğru ilerler.

Filmin ikinci sekansı, bir ağıl olduğu anlaşılan müstemilatın küçük penceresinden görülen bir koyunun tedirgin bakışlarıyla açılmaktadır. Tedirgin koyun bir şeyin ağıla doğru geliyor olduğunu fark etmiştir. Az sonra, ağıl içerisindeki onlarca koyunun tedirginlikle ve merakla bir yöne doğru bakışlarını çevirdikleri görülür ve kapı açılır. İçeriye homurtularıyla şey girer. Ağıl içerisindeki sürü, birden hareketlenmeye ve oraya buraya koşuşturmaya başlar. Bu sahneden sonra ise bir koyun ağılın giriş kısmına doğru sendeleyerek yürür ancak bir iki adım daha sonra yere devrilir. Derin derin solumaya devam eder. Bu sırada radyoda "Reykjavík'ten Mutlu Noeller, birazdan akşam duasını dinleyeceksiniz" sözleri duyulur. Ağılın içerisindeki sürü dış kapının önünde birikerek, şeyin oradan uzaklaşmasını izler. *Kuzu* filminin daha açılışında ağıl içerisinde gerçekleşen bir şiddet eylemi ile radyo sunucusunun anonsunda duyurduğu sözler, şiddet ile kutsal arasındaki halihazırda örtük görünen ilişkiye vurgu yapmaktadır. Ayrıca filmde diyaloglara az yer verilmekte; anlatı, genellikle filmin açılışında olduğu gibi görünüşler ve imgeler üzerinden izleyiciye aktarılmaya çalışılmaktadır.

Birinci bölüm

Film, üç bölüme ayrılmıştır. Bu bölümler arasında anlatıda yaşanan dönüşüme ek olarak her bölüm yazıyla izleyiciye gösterilir. İlk bölümün başlangıcında Maria ve Ingvar mutfakta gösterilir. Mutfak sekansından sonra çiftlik evinin kapısı bir bahar sabahına açılır. Filmin açılışında gösterilen olayın üzerinden yaklaşık beş altı ay geçmiştir. Şimdi ise Maria ve Ingvar, çiftliğin olağan günlük işlerine koşturmaktadır. Yeniden mutfak sahnesi gösterilir ve ocakta et pişmektedir. Bu sırada ağıldaki koyunlardan bazıları doğum yapmak üzeredir. Maria ve Ingvar, hamile koyunların doğumlarını kolaylaştırmak için ağıla giderler. Daha sonra onlar tekrar mutfakta, yemek masasında gösterilir ve çift arasındaki ilk diyalog gerçekleşir.

Ingvar, "zaman yolculuğunun artık mümkün olduğunu söylüyorlar" der. Maria, "nasıl yapacaklarmış peki" diye sorar. Ingvar, "teorik olarak mümkün zaten" diye cevap verir, "öyle olduğunu söylüyorlar". Maria, belli belirsiz bir tebessümle "o zaman birileri detaylar üzerinde çalışıyordur" der. Ingvar, "geleceği görmek için sabırsızlandığımdan değil. Şu an burada olmaktan mutluyum" sözleriyle diyalogu sürdürür. Maria, "zamanda geriye gitmek de mümkün olur belki" diyerek diyaloga katılır. Bu kısa diyalog, filmin tamamına yayılacak bir gerilimin işareti olduğu gibi, geçmişte yaşanmış bir kaybı, bunalımı ve henüz tamamlanmamış bir yas sürecini de ima eder. Aynı zamanda yaşanacak yeni bir trajedinin de habercisi gibidir. Ingvar, ilişkilerinde geleceğe bakmaya çabalarken, Maria geçmişe dönük öfkeli bir özlem içerisinde ve bu durum ilişkilerini oldukça gerilimli kılmaktadır.

Maria ve Ingvar, çiftliğin rutin işleri ve hayvanların bakımıyla ilgilenirken koyunlardan

birinin daha doğum yapmak üzere olduğunu fark ederler. Ancak bu doğum diğerlerinden daha zorludur ve distosi söz konusudur. Doğum gerçekleşir fakat yeni doğan kuzu hastalıktır. Maria, yeni doğan kuzuyu ağıldan alarak eve getirir ve ona özenli bir bakım uygular. Kuzu, çiftin yatak odasında, onlarla birlikte uyumaktadır ve Maria ona bir bebek gibi bakmaktadır. Ingvar, ağıldan çitleri olan bir bebek yatağı çıkarıp yatak odasına yerleştirir. Maria, kuzuyu kollarında uyutur ve ona ninniler söylerken Ingvar da eşlik eder. Çift, bir bebek sahibi olmuş gibi davranırlar. Ingvar, durumun anormalliğinin farkındadır, ancak Maria'nın duygu durumu konusunda ona destek olmaya çalışır. İlk bakışta, çiftin kayıptan kaynaklanan bir yerine koyma durumu yaşadıkları düşünülebilir ancak burada, gerçekleşmiş bir boşluğu dolduracak yeni bir arzu-nesnesi söz konusudur.

Küçük kuzunun annesi olan koyun, Maria'nın ağılda olduğunu her gördüğünde yakınına gelip meler. Maria bundan rahatsız olur, ancak önemsemez görünür. Sonraki günlerde de koyun, ağıldan çıkıp kuzunun bulunduğu odanın penceresi önünde meler ve her fırsatta bunu tekrarlar. Çiftin evde olmadığı bir anda kuzu, annesinin yanına gider. Bu sahneyi yönetmen izleyiciye göstermez ancak Maria ve Ingvar kuzuyu bulamayınca telaşla aramaya çıkarlar. Kuzuyu ararken ona Ada diye seslenirler, çünkü kuzunun adı budur. Bu isimlendirme farklılığın yitimi kavramının ilk çözümleme aşamasıdır. Maria ve Ingvar, Ada'yı annesinin yanında bulurlar. Maria çok öfkeli; Ada'yı kucağına alır. Ingvar, üzerindeki montu çıkarıp Ada'nın üzerini örter. Bu noktada, kuzunun bedeninin küçük bir erkek çocuğu bedeni olduğunu görürüz. Farklılığın yitimi gerçekleşmiştir.



Görsel 1. Filmin afişi (Beyazperde, 2021, 3 Haziran)

Filmin temalarının şekillendiği bu açııştan sonra kuzunun Hristiyanlık dininin önemli bir sembolü olan "Tanrının Kuzusu" ile ilişkilendirildiği ve filmde dini simgelerin kullanıldığı açıkça görülmektedir. Görsel 1'de görüldüğü üzere filmin afişinin bile Hristiyan resim sanatına referanslar taşıdığı görülmektedir. Görsel 2'de gösterilen William Adolphe Bouguereau'nun *Masumiyet* adlı resmi ile afişin kompozisyon ve imge benzerlikleri dikkat çekicidir. Bu duruma benzeri kompozisyonları ile sanat tarihinden

pek çok resim örnek gösterilebilir. Ayrıca; filmde kuzunun yere yığılmasıyla birlikte duyulan "Mutlu Noeller" anonsu, İsa'nın günahsızlığının sembolü olan *Agnus Dei*¹ ile bağlantılı şekilde değerlendirilebilir. Filmdeki Noel Gecesi mucizesi de bu kutsal temayla uyumlu bir şekilde yorumlanabilir. Hristiyan inancında kuzunun İsa'yı temsil etmesi, aynı zamanda İsa'nın çoban olarak nitelendirilmesi ve takipçilerini sembolize etmesiyle ilişkilidir. Kuzu, masumiyet, nezaket, sabır ve fedakarlık simgesidir ve İsa'nın çarpmıha gerilmesi bu fedakarlığın en önemli örneğidir. Dolayısıyla, İsa'nın kurban edilen bir kuzuya benzetilmesi, onun insanlığın günahlarını temizlemek için yaptığı büyük fedakârlığı vurgular (Cancan, 2023, s. 895).



Görsel 2. Masumiyet (Bouguereau, 1893)

İsa'nın, Tanrı'nın dünyaya gönderdiği yedi ruhu taşıdığı ve on iki havarisi bulunduğu şeklindeki anlatımlar, kuzunun önemli bir sembol olduğunu vurgular. Ayrıca, kuzunun *Mühürlü Tomar* ve *Kuzu* başlıklı Vahiy 5'teki rolü, kıyametin geldiğini temsil eden yedi mühürü açarak anlatılmıştır. Ingmar Bergman'ın ünlü filmi *Yedinci Mühür* (*The Seventh Seal*, 1957) de adını bu referanstan almaktadır: "Kuzu yedinci mühürü açınca, gökte yarım saat kadar sessizlik oldu" ifadesi filmde bir dönüm noktasını işaret ederken, kuzunun sembolizmi ve kıyamete olan atıflar dikkat çeker. Kuzunun açtığı mühürlerin çağırdığı Mahşerin Dört Atlısı da Hristiyan inancında ve popüler kültürde önemli bir etkiye sahiptir.

¹ Latince "Tanrı'nın Kuzusu" anlamına gelir. Bu terim, liturjik bir dua veya ilahi olarak kullanılır ve özellikle Hristiyan ibadetlerinde, özellikle de Eucharist töreninde önemli bir yer tutar. İfade, Yuhanna İncil'inde yer alan Vaftizci Yahya'nın İsa'yı dünyanın günahlarını alan Tanrı'nın Kuzusu olarak tanımlamasından gelir. Hristiyan teolojisinde, İsa'nın insanlığın kurtuluşu için verilen en büyük kurban olduğunu vurgular. Müzikal açıdan da önemlidir; klasik müzik ve koro eserlerinde sıkça kullanılan bir tema olarak karşımıza çıkar.

İkinci bölüm

Filmin ikinci bölümünde, asfalt bir yolda ilerleyen bir aracın yağışlı havada silecekler çalışır halde ilerlediğini görürüz. İzlanda kırsalına bahar gelmiştir ve yolun sağlı sollu yeşillendiği dikkat çekmektedir. Bir sonraki sahnede Maria, Ada'ya kışlık mont giydirilmişken kır çiçeklerinden yaptığı bir tacı başına yerleştirmektedir (Görsel 3). Ardından, yol kenarında duran bir araçtan bir erkeğin arabadan çıkarılıp atıldığını görürüz. Filmin ikinci bölümünde beklenmedik bir anda gelen olaylar gerçekliğin daha da sarsılmasına yol açmaktadır. Maria, sisli bir sabah kapısında yavrusu için meleyen koyunu tüfekte öldürür. Bu sahneyle birlikte, ikinci farklılığın yitiminin ilk kurbanına tanık oluruz. Anne öldürülmüştür. Anomalinin ilk kurbanı, gerçeklik düzleminin kaybının ilk belirtilerindedir; Ada'nın biyolojik annesi, yani biyolojik gerçekliğin kendisidir.



Görsel 3. Kuzu filminden bir kare, 00:41:05 (Jóhannsson, 2021)

Maria, bir an bile tereddüt etmeden öldürdüğü koyunu boynuzlarından tutup sürükleyerek çiftlikten uzak bir yere gömer ve eve döner. Bu sırada, asfaltta terk edilen bir yabancı'nın çiftliğe gelişini aynı sahnede izleriz. Gece boyunca çiftliğe varan yabancı, sabahın erken saatlerinde ağılda geçirdiği gece sonrasında çiftlik evinin dışında Ingvar ile ilk diyaloglarını kurar. Ardından Petur, Maria'ya karşı samimi bir tavır takınarak, "seni görmek güzel" der. Ingvar'ın davetine icabet edip oturur. Bu diyaloglar, beklenmedik bir misafirin aniden ortaya çıkmasıyla normal olmayan bir durumun sıradanmış gibi sunulduğunu gösterir. Beklenilmeyen misafirin bir yabancı değil, neredeyse aileden biri gibi algılandığı izlenimini verir.

Sabah kahvaltısında, Maria'nın Ada diye seslenmesiyle Ada sahneye girer. Onu Maria'nın bakış açısından görürüz, ancak Ingvar'ın da aynı bakışı paylaşıp paylaşmadığını bilemeyiz. Ingvar, burada sadece Maria'nın bakış açısını desteklemekle yetinir. Kahvaltı sırasında, yabancı'nın Ingvar'ın ağabeyi Petur olduğunu öğreniriz. Petur, Ada'nın masaya çağrılmasında sessiz kalır ve sonraki dakikalarda ağzını açmaz ancak yüz ifadelerinden bir anormalliğin farkında olduğunu anlarız. Sofrada geçen diyaloglarda bu anormalliğin Ingvar'ın da farkında olduğunu hissederiz ancak bir şey söylemez. Devamında Maria'nın Ada ile ilgili tüm farklılık yitimini tamamladığını görürüz.

Petur, Ingvar'a dönerek "bu da ne böyle" diye sorar. Ingvar kısa bir cevap verir: "Mutluluk". Petur, durumun anormal olduğunu ima etmesi üzerine Ingvar'dan "burada istediğin kadar kalabilirsin ama Maria ile hayatımızı nasıl yaşadığımızı karışma" yanıtını alır. Maria ve Ingvar odalarına çekilince Maria'nın Petur'un ziyaretinden pek memnun

olmadığı anlaşılır. Petur'un çiftliğe gelişi, Girard'ın kıskançlık ve haset duygularına bir açıklama olarak geliştirmeye çalıştığı üçgen arzu kavramını akla getirir. Girard (2020) şunları yazar (s. 31-32):

Kıskançlık ve haset üçlü bir durumu varsayarlar: Özne, nesne, kıskanılan ya da haset duyulan kişi. Dolayısıyla bu iki 'günah' üçgenin yapısında mevcuttur. [...] İçsel dolayımın tüm kurbanları gibi kıskanan kişi de arzusunun kendiliğinden ortaya çıktığına kolaylıkla inandırır kendini, başka bir deyişle yalnızca nesneden ve üstelik bu nesneden (arzu nesnesi) kaynaklandığına inanır. [...] Nefis bir başbaşalığı yarıda kesen bir davetsiz misafir, sıkıcı bir kişi, bir *terzo incomodo* (münasebetsiz üçüncü) olarak sunar.

Petur, bir *terzo incomodo* olarak, üçgen arzusunun bu üçlü durumu içerisinde yerini almış olur ve devreye girecek olan haset ve kıskançlık günahları olacaktır. Bunun yanı sıra ikinci bölümün tüm sahnelerinde Ada'nın farklılığını veya kuzu oluşunu yitirmiş olarak bir insan formunda gösterildiği öne çıkar. Başının bir kuzuya ait olmasına karşın, geri kalan tüm özellikleriyle bir insana benzemektedir. Ada'ya ilişkin bakış bu yönde evrilirken, filmin akışı içerisindeki ilk kökensel gerilimi, farklılığın yitimini görmeye başlarız. Bu Kuzu filmindeki anlatının dönüm noktalarından biridir. Maria, Ingvar ve Petur birlikte tarlayı sürerler. Sonra Ingvar, Ada'nın tarlada gezinip oynadığını görünce, ona seslenip, ona doğru giderler. Maria ve Petur traktörün yanında yalnız kalırlar. Maria kahve hazırlar. Petur'a "kahve ister misin" diye sorar. Petur, "olur" derken Maria'nın yanağını okşar. Maria, "yapma" der. Petur, "dün seni banyo yaparken gördüm, kapıyı açık bırakmıştın. Gelip aradan bakarım diye mi bekledin" der.

Diyalog, bir taraftan farklılığın yitiminin birincil göstergesi olarak ensesti imlerken, diğer taraftan Maria ve Ingvar'ın mevcut gerçekliğine ilişkin bir hatırlatmayı içerir. Maria "ne yapıyorsun Petur, neden böyle çocukça davranıyorsun" diye sorar. Bu enseste ilişkin bir yargıyı içerir. Petur ise "çocukça davranan sizsiniz, o hayvanla evcilik oynamalar falan" der. Bu diyalog, Maria ve Ingvar çiftinin psikotik yarılmasının dile getirildiği temel ifadeyi oluşturur. Petur, Ada'yı Maria ve Ingvar'ın gördüğü gibi görmüyordur ve bunu açıkça ifade eder. Bu sahnede gerçekleşen diyalog sebebiyle birincil farklılık yitiminin ensest yaşamının aşılmasından dolayı gerçekleştiği değerlendirmesini yapmak mümkündür. Petur, sonraki sahnelerde Ingvar'a da Ada'nın bir çocuk değil, bir hayvan olduğunu söyler ancak Ingvar, buna sert tepkiler verir. Sonrasında bir sabah, Petur sabahın erken saatlerinde, Ada'yı yanına alarak bir tüfekte çiftliğin dışına doğru çıkar. İyice çiftlik evinden uzaklaştığından emin olduktan sonra, tüfeği Ada'ya doğrultur ancak ateş etmez. Sonraki sahnede Maria uyanmıştır, Ada yatağında yoktur. Onu ararken, Petur'un kucağında ikisini de uyurken bulur.

Üçüncü bölüm

Filmin üçüncü bölümünün ilk sekansında Maria bir mezarlığın başındadır. Önünde diz çöktüğü mezarın başındaki haçta "Ada Ingvarların kızı, yeryüzünün meleği, gökyüzünün meleği" yazısı görülmektedir. Bu sahnede Maria ve Ingvar çiftinin Ada adında bir çocuklarını kaybettikleri açıklığa kavuşmaktadır. Devamında Ada'nın yatakta uzandığı,

Ingvar'ın ise ona masal okuduğu gösterilir. Ingvar, beşiğine yatırdığı Ada'ya Dimma-limma-limm masalını anlatmaktadır:

Sonra krallıklarına kral ve kraliçe olmuşlar. Adına taht denilen görkemli koltuklarına oturmuşlar. Artık çok mutlularmış. Hikaye burada sona ermiş, çünkü Dimma-limma-limm çok akıllı bir küçük kızmış. Kimse Dimma-limma-limm kadar tatlı ve yumuşak değilmiş. Hiçbir yerde de Dimma-limma-limm kadar adil bir çocuk yokmuş.

Book of Dimma olarak da geçen ve sekizinci yüzyıldan kalma bir İrlanda cep İncil'inde bulunan Dimma-limma-limm'in tatlılığına ve yumuşaklığına yönelik ifadeler, hem İsa'nın bir kuzu metaforu olarak tatlılığına ve yumuşaklığına vurguda bulunurken hem de aslında İsa'nın kurban edilebilirliğine yönelik imalar içerir. Tam da tatlılığı ve yumuşaklığı dolayısıyla... Girardcı perspektifte de kurbanın masum olandan seçilmesi gerektiğine ilişkin antropolojik tespitler söz konusudur. Ingvar, beşiğinde yatan hayvan-insan Ada'ya, Dimma-limma-limm'in hikayesini okurken yüzünde memnuniyetsiz ve yaptıklarından emin olmadığını gösteren bir ifade yer almaktadır. Sonrasında soğuk yağmurlu bir havada çılgınlar gibi koşup "Ada" diye seslenir. Bu sesleniş aslında kaybettikleri kızlarına yönelik bir haykırıştır.

Petur, Ingvar ve Maria çiftinin Ada ile kurdukları ilişkiye uyum sağlamaya başlar gibi görünür. Bir sabah, Ada ile birlikte tekneyle balık avına çıkarlar ve av sırasında tekerlemeler ve anlatılar üzerine konuşurlar. Ada'nın sadece Ingvar ve Maria'nın bir anlatısı olduğuna dair farkındalık bu sahnede belirir ancak bu sahne çeşitli yorumlara açıktır. Petur, Ada ile yani bu insan-hayvan veya kuzu-insan ile balığa çıkıp onunla konuşmaya çalışmaktadır. Burada dinsel bir gösterge söz konusudur. Petur, neredeyse Aziz Petrus gibi davranmaktadır. Hristiyanlık anlatısında Petrus, İsa'nın vekili olarak tanımlanır ve asıl mesleği balıkçılıktır. Katolik inancına göre İsa, Matta 16:18'de Petrus'a özel bir konum atfetmiştir. Bu olası benzerlik, Maria'nın geçmişte Petur'u Ingvar'ın yerine koyduğu ensest temasını anımsatmaktadır.

O gün akşam, Maria, Ingvar ve Petur'un izlediği hentbol maçını izlerler. Ancak maçı kaybederler ve keyifleri kaçır. Maria, eski VHS kasetlerinden birini bakar, içinde Petur'un bir müzik videosu vardır. Petur, bir grupta dans edip şarkı söylemektedir. Üçü sarhoş olup eğlenir, dans ederler. Bu sırada Ada, dışarı çıkar ve evin arkasındaki müstemilata doğru gider. Orada bir şeyle karşılaşır, onun nefes alışverişleri duyulur. Ada, sonrasında aynada kendi yansımasını görür. Ada, hayvan-insan anlatısı içindeki kökensel ayrımının farkına varmış gibidir. Ingvar sarhoş olmuştur ve Petur onu yatağına götürür. Ada ile birlikte uyurlar, Ingvar sızar. Mutfakta Maria ve Petur arasında geçmişte yaşanmış ensest sahneler gözler önüne serilir. Maria, Petur'un yeniden aynı şeyleri yaşamak istemesine karşı isteksizdir ve onu bir odaya kilitleyip piyanosunun başına oturur. Amacı, Petur'un seslenmelerini bastırmaktır. Sonraki sahnelerde, doğanın tekinsiz görüntüleri ortaya çıkar. Çiftliğin köpeği ölmüş, kedi korku içinde arazide saklanmış gibidir.

Maria, Ingvar'ın ve Ada'nın uyuduğu odaya girer, Ada'yı öper ve Ingvar'ın yüzünü okşar. Sonra Petur'u kilitlediği odaya gidip onu uyandırır ve ona "gidiyoruz, arabada seni bekliyoruz" der. Maria, Petur'u ana yola götürüp bırakır. Arabadan inerler. Maria, "Petur"

der ve Petur, "biliyorum" der. Maria, "Ada, bize bir armağan. Yeni bir başlangıç" der. Otobüs gelir, sarılıp vedalaşırlar, Petur otobüse biner. Bu sırada Ingvar, Ada ile kahvaltı yapar ve dışarı çıkar. Köpeğe seslenir ama ses yoktur. Ada'ya "gelmiyor musun" der ve birlikte dışarı çıkarlar. Traktörü tamir edeceklerdir ve traktör, çiftlikten uzakta bir yerdedir. Yol boyunca Ingvar, Ada'ya evin yolunu nasıl bulacağı konusunda bilgi verir. Maria dönüş yolundadır. Ingvar traktörü tamir edemez ve Ada'ya "gidip balık ağlarını kontrol edelim" der. Nehre doğru yürürler. Maria evde Ingvar ve Ada'yı bulamaz. Dışarı çıktığında bir silah sesi duyar ve sesin geldiği yöne koşar. Ingvar belirir, boynundan vurulmuştur. Şaşkınlık içinde o şeyi gözler. Sonra bakışları Ada'ya yönelir ve ikinci kez vurulur. Ingvar yere düşer ve o şey, Pan, ortaya çıkar.

Bu yaratık pek çok özelliğiyle mitolojik Pan ile benzerlik göstermektedir. Çobanların ve sürülerin tanrısı olan Pan; yarı insan yarı hayvan olarak tasvir edilir. Bir kamış flütü, bir çobandeğneği ve çam dalı ya da çam yapraklarından bir taç ile gösterilir. Filmde ise Görsel 3'de gösterildiği üzere bu konuya doğrudan bir referans verildiği açıktır. Mitolojik Pan'ın kırışık bir yüzü ve oldukça belirgin bir çenesi vardır. Genellikle alnında iki boynuz bulunur. Vücudu kıllıdır; alt kısımları erkek keçininkiler gibidir. Çatallı toynakları vardır. Çevik bir koşucudur ve kayalara kolayca tırmanır; çalılarda gizlenmekte ustadır, orada Nymphleri izlemek ya da öğlen vakti uyumak için çömelir. Bu zamanlarda onu rahatsız etmek tehlikelidir. Serin akarsuları ve orman gölgelerini sever. Pan'ın önemli bir cinsel enerjisi vardır (Grimal, 1990, s. 325). Filmde bunlar açılıştaki kendini göstermektedir: Başının keçi, vücudunun insan olduğu mitolojik Pan figürüdür karşılaşılan. Maria, sonsuz yeşil arazide Ingvar ve Ada'yı arar ama bulamaz.



Görsel 4. *Kuzu* filminden bir kare, 01:38:16 (Jóhannsson, 2021)

Maria ve Ingvar, kaybettikleri kızlarının yerine koydukları gizemli misafiri, Tanrı'nın bir lütfu olarak kabul ederek ona Ada adını verir ancak Pan'ın belirgin şekilde ortaya çıkışı, kuzu sembolizminin masumiyet, nezaket ve uysallık gibi anlamlarını sarsarak filmin dini öngörülebilirliğini sorgular. Ayrıca, filmin afişinde ters olarak yazılan *Mother/Nature* kavramları, sembolik bir derinlik taşır: Maria insan kültürünü, Pan ise doğayı simgeler. Bu iki kavram arasındaki ayrım, sembolik olarak zıtlık içindeki gerçeklikleri yansıtır. Maria ve Ingvar'ın doğaya ait bir varlığı insan dünyasına dahil etme çabaları, meşrulaştırma olarak adlandırılabilir ve bu çabanın önemli sonuçları olmuştur.



Görsel 5. *Kuzu* filminden bir kare, 01:36:41 (Jóhannsson, 2021)

Ingvar yere düşmüş, boğazından ve göğsünden vurulmuştur. Ada, Ingvar'ın yanına çömelip başını onun göğsüne koyar. Pan, tüfeği yere atar ve Ada'nın elinden tutup onu uzaklaştırır. Ada gitmek istemez. Ingvar, Ada'nın kollarına doğru uzanır ama güçsüz düşer. Sonunda başını kaldırır ve o şey ile Ada'nın uzaklaştığını görürüz. Ada, Ingvar'a son bir bakış atar.



Görsel 6. *Kuzu* filminden bir kare, 01:36:43 (Jóhannsson, 2021)

Maria, Ingvar'ı bulur ve o son nefesini vermek üzeredir. "Ingvar, ne oldu" diye sorar defalarca. "Ada nerede" diye sorar. Ingvar ölür, düşman kardeşlerin yerini düşman babalar almış olur. Film, üçüncü bölümünde sona erer. Girard'ın temel iddiası, şiddetin kaynağında kutsalın bulunduğuudur. Ona göre kurban ayinleriyle totemci inançlar akıllıca karşılaştırılırsa, tümünde kolektif öldürmeyle ilgili bazı ana izlekler ortaya çıkmaktadır. Tüm işaretler öyle gösteriyor ki her tür tanrısalığın ve topluluğun kökenleri, oybirliğine dayalı bir iç şiddet ile topluluk mensubu bir kurbanda yatmaktadır (Girard, 2019). Kutsalın şiddet temeli insanın tüm tarihi boyunca edebiyat ve mitlerde temsil edildiğini gösterir. Bu analiz sinemada da geçerlidir. *Kuzu* filmi, her şeyi saran bir arzuyu ortaya koymaktadır. Kayıp kavramı üzerinden derin bir yas ve melankoliyi göstermektedir. Aynı zamanda çift arasındaki gerilimli ilişkiyi de vurgulamaktadır.

Kuzunun doğumuyla başlayan ve yas sürecinde yerine koyma gibi görünen farklılığın yitiminin nihai aşaması, şiddeti, hem de orada olmayanlara yönelik şiddeti Maria'nın kuzu-insan Ada'nın annesini öldürüşüyle ve Pan'ın Ingvar'ı öldürüşüyle zirveye taşınmıştır. Filmin sonunda ise Petur çiftlikten aslında kelimenin tam manasıyla sürülmüştür. Hem de bu, arzusunun nesnesi olan Maria tarafından yapılmıştır. Ingvar, öldürülmüştür. Maria'nın Ingvar'ın başındaki sözleri de, sanki olan biteni hiçbir şekilde anlamadığı izlenimi verir. Bütün bu özellikleriyle Ingvar'ın ölümünü, uzlaştırıcı yas

kategorisinde değerlendirmek mümkündür. Maria'nın bundan böyle yaşamda nasıl bir yol izleyeceğini bilemeyiz. Ingvar'ın cesedinin başından kalkıp amaçsızca yürüdüğünü ve anlatının kapandığını görürüz.

Sonuç

Bu çalışmayla *Kuzu* üzerinden Girard'ın mimetik ve kurban teorisi perspektifinden bir inceleme sunulmuştur. Teorik çerçeve, temsil edilen şiddet, kurbanlık ve uzlaştırıcı yas kavramlarını anlamayı sağlamıştır. Film, insan arzusunun doğasını derinlemesine keşfederken kutsal ve şiddet arasındaki ilişkiyi de ele almaktadır. Kayıp, yas ve kimlik gibi temaları katmanlarıyla ele alan bir yapıtı olarak filmde farklılıkların yitimi ve geçmiş travmaların gün yüzüne çıkışı hem bireysel hem de toplumsal boyutlarda tekrar gündeme gelmektedir. Maria ve Ingvar karakterlerinin yas sürecindeki psikolojik dönüşümleri, kaybettikleri çocuklarına duydukları özlemle birleşerek filmin temel gerilim unsurunu oluşturmaktadır. Ada'nın insan-kuzu formu, sadece bu yas sürecinin bir metaforu değil, aynı zamanda Hristiyanlıkta İsa figürü üzerinden kutsallık ve kurban ritüellerine yönelik bir alegori sunmaktadır. Film boyunca tekrarlanan Hristiyan sembolizmi ve mitolojik referanslar, Maria ve Ingvar'ın içsel çatışmalarını daha geniş bir dinsel ve kültürel bağlamda yorumlamaya olanak tanımaktadır. Koyun metaforu, masumiyet ve fedakarlık temaları üzerinden incelendiğinde, Girard'ın üçgen arzu teorisi ve kurbanın masum olandan seçilmesi gerekliliği gibi antropolojik spekülasyonlar da ilişkili görünmektedir.

Maria'nın koyun olan biyolojik annenin öldürülmesi ile Ada'nın tam anlamıyla insanlaştırılmasına tanık olunması, farklılıkların yitimini ve gerçeklik kaybını gözler önüne sermiştir. Bu bağlamda, ensest ve yasaklanmış arzu temalarının da filmin alt metninde işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Kuzunun doğumu ve ardından gelişen olaylarla birlikte, toplumun içsel çatışmaları ve bireyler arası gerilimleri filmde gözlenebilmektedir. Maria'nın kuzuyu yetiştirme süreci, kurbanlık ve şiddet temasını doruk noktasına ulaştırırken Ingvar'ın trajik sonu, uzlaştırıcı yasin yitirilmişliğini ve toplumsal düzenin tehdit altında olduğunu göstermektedir. Böylece Girard'ın kavramlarıyla filmdeki karakterler arasındaki mimetik ilişkilerin nasıl şiddetle sonuçlandığı da görülebilmektedir. Kuzu, toplumsal normların ve bireysel travmaların kesiştiği bir anlatı barındırarak, izleyiciye farklılık ve ötekilik kavramlarını sorgulatan bir yapılaşmayı sergilemektedir. Hristiyanlık sembolizmi, İsa'nın kurban edilmesi ve masumiyet kavramlarının Ada karakteriyle somutlaştığı bir yapıya evrilmektedir. Farklılıkların yitimi ve bu sürecin beraberinde getirdiği kurban kavramı, Maria ve Ingvar'ın içsel dünyalarında bir ötekilik krizi yaratırken kaybettikleri kızlarının yerini doldurmaya çalışan kimselerin yas sürecine de işaret etmektedir.

Kuzu, mitolojik ve edebi geleneğin modern bir yorumu olarak da önem taşımaktadır. Kutsal ve şiddet arasındaki gerilimin nasıl işlediğini ve insan doğasının karmaşıklığını nasıl yansıttığının derinlemesine incelendiği görülmektedir. Maria'nın içsel çatışmaları ve Ingvar'ın kurban oluşu, Girardcı perspektife uyumlu şekilde toplumsal yapıların içsel

çatışmalarını ve kurbanlık ritüellerinin psikolojik derinliklerini göstermektedir. Sonuç olarak film, insan arzusunun karmaşıklığını ve toplumsal yapıların içsel çatışmalarını anlamaya katkı sağlamaktadır. Mitolojik ve edebi geleneğin kapsayıcı bir şekilde yeniden yorumlanması ile modern sinemanın imkanlarını bütünleştirmektedir. Bu çalışma da sinema dilinin ve sembolizminin insan arzusu ve toplumsal ritüellerle birleşebilme imkanlarını göstererek sinema çalışmalarına günümüzdeki toplumsal ve psikolojik dinamikler üzerinden nasıl bir perspektif sunabileceğinin altını çizmektedir.

Extended abstract

Numerous anthropological and ethnological studies suggest that religiosity plays a crucial role in the emergence of culture and institutions. The ritualistic nature of burial rites is often considered the first religious practice, marking graves as the earliest cultural institutions. René Girard discusses the role of foundational violence in establishing social cohesion alongside religiosity. This violence manifests through human and later animal sacrifices, becoming a fundamental element of social organization. Girard developed several concepts to explain this process, including sacrificial crisis, surrogate victim, the loss of differences, and mimetic desire.

Girard posits that societal tensions accumulate over time, fueling violence, which can escalate into a war of everyone against everyone. This scenario represents a sacrificial crisis, where society must redirect its inherent violence to prevent collapse. The solution, according to Girard, lies in the surrogate victim, channeling collective violence onto a single figure (human or animal), thus temporarily defusing societal tensions. Girard also highlights that the sacred derives its power from the violence inflicted upon it, forming the first religious institutions.

The choice of the surrogate victim is crucial. The victim must not exacerbate violence or incite revenge. It should be someone or a group whose death will not trigger a vendetta, often an outsider or someone who has violated societal taboos. Over time, the surrogate victim becomes an embodiment of innocence and randomness, chosen to diffuse violence without prompting retaliation. This concept permeates mythological and religious narratives.

Girard further discusses the loss of differences in societies under extreme tension, leading to the collapse of hierarchies and roles, creating a chaotic state that necessitates a sacrificial victim. This loss of differences is often driven by mimetic desire, where individuals within a community covet the same objects or status, inciting conflict and necessitating taboos and prohibitions to maintain order.

In his works, Girard applies these concepts to mythological narratives, Greek tragedies, and literary works, offering new interpretations through the lens of mimetic desire. This article aims to extend Girard's framework to the realm of cinema, specifically analyzing Valdimar Jóhannsson's *Lamb* (2021). The film's mythic-religious and folkloric narrative, intertwined with elements of violence, makes it a compelling subject for Girardian analysis.

Lamb portrays the story of Maria and Ingvar, a couple who substitute a newborn lamb for their lost daughter Ada, naming it after her. This substitution reveals an anomaly as the couple adopts the lamb as an object of desire to fill their emotional void. To them, Ada the lamb is a divine gift, a replacement for their deceased child. The narrative introduces Petur, whose perspective challenges the couple's anomaly. Petur's presence underscores the abnormality, as he shares a mimetic desire with his brother Ingvar for Maria, hinting at past sexual transgressions. Maria ultimately expels Petur, perceiving him as a threat to her current happiness.

In the film's climax, Pan, the biological father of the lamb, appears, killing Ingvar and taking Ada away. The narrative intertwines sacrificial crisis, surrogate victim, loss of differences, and mimetic desire, illustrating these Girardian concepts. This expanded abstract seeks to highlight the thematic parallels between Jóhannsson's *Lamb* and Girard's theoretical framework, offering a new perspective on the film's underlying dynamics.

In conclusion, the film *Lamb*, when analysed within Girard's theoretical framework, contributes to our understanding of the complexity of human desire and the internal conflicts of social structures. The film presents an inclusive reinterpretation of mythological and literary tradition, integrating it with the possibilities of modern cinema. By showing how the language and symbolism of cinema, human desire and social rituals merge, this study demonstrates how Girard's theories can be integrated with cinema studies and offer a perspective on contemporary social and psychological dynamics.

Kaynakça

Aygün, P. (2022). René Girard'ın "kurban" kavramının yol göstericiliğinde Emin Alper'in "Kız Kardeşler" filmi için bir okuma. *Balkan müzik ve sanat dergisi*, 4(1), 11-21.

<https://doi.org/10.47956/bmsd.1049417>

Beyazperde. (2021, 3 Haziran). Lamb. <https://www.beyazperde.com/filmler/film-285099/fotolar/detay/?cmediafile=21829976>

Bouguereau, W. A. (1893). *Masumiyet* [Resim]. Özel koleksiyon.

Cancan, D. A. (2023). Valdimar Jóhannsson'nun *Lamb/Kuzu* filminin teolojik, mitolojik ve bilimsel yönlerinin plastik sanatlar kökeninde incelenmesi. *Rumelide*, 35, 887-906.

<https://doi.org/10.29000/rumelide.1346236>

Cheeseman, M. (2024). English nationalism, folklore and indigeneity. R. Edgar ve W. Johnson (Ed.), *The Routledge companion to folk horror* (1. baskı) (s. 404-418). Routledge.

Chul Han, B. (2021). *Şiddetin topolojisi* (4. baskı) (Çev. D. Zaptçioğlu). Metis.

Freud, S. (2014). *Yas ve melankoli* (2. baskı) (Çev. A. Emirsoy). Telos.

Girard, R. (2019). *Şiddet ve kutsal* (1. baskı) (Çev. N. Alpay). Alfa.

Girard, R. (2020). *Romantik yalan ve romansal hakikat – Edebi yapıda ben ve öteki* (3. baskı) (Çev. A. Etensel İldem) Metis.

Grimal, P. (1990). *Classical mythology* (1. baskı) (Çev. A. R. Maxwell- Hyslop). Blackwell.

Habip, B. (2020, 23 Ağustos). *Psikanalizin ışığında bireyleşmek, topluluk ve Oidipus karmaşası* [1]. <http://bellahabip.com/psikanalizin-isiğında-bireylesmek-topluluk-ve-oidipus-karmasasi/>

Jóhannsson, V. (2021). *Kuzu* [Film]. A24.

Johnsen, W. A. (1981). René Girard and the boundaries of modern literature [Review of *Violence and the Sacred*, by R. Girard]. *Boundary 2*, 9(2), 277-290.

<https://doi.org/10.2307/303069>

Lacan, J. (2014). *Baba'nın-adları* (1. baskı) (Çev. M. Erşen), MonoKL.

Mitchell, W. (2021, 10 Temmuz). Valdimar Jóhannsson on the inspiration behind Cannes title 'Lamb'. *ScreenDaily*. <https://www.screendaily.com/features/valdimar-johannsson-on-the-inspiration-behind-cannes-title-lamb/5161470.article>

Newman, S. (2006). Bakunin'den Lacan'a: Anti-otoriteryanizm ve iktidarın altüst oluşu (1. baskı) (Çev. K. Kızıltuğ). Ayrıntı.

Özcan, Ş. (2021). Aslında kimin fantezi mekânı: Bir pastiş olarak USS Callister. S. A. Kına ve E. Aşlıoğlu (Ed.), *Black Mirror: Aynadan yansıyanlar* (1. baskı) (s. 49-62). Nika.

Scovell, A. (2017). *Folk Horror: Hours dreadful and things strange* (1. baskı). Auteur.

Spooner, C. (2023). Whose Folk? Community, folklore, landscape and the case of the Lancashire Witches. D. Keetley ve R. Heholt (Ed.), *Folk horror: New global pathways* (1. baskı) (s. 43-57). University of Wales.

Traylor, A. D. (2014). Violence has its reasons: Girard and Bataille. *Contagion: Journal of violence, mimesis, and culture*, 21, 131-156. <https://doi.org/10.14321/contagion.21.2014.0131>

Uzunsoy, R. O. ve Yılmaz, M. (2020). Gün ışığında mitolojik bir ritüel: Midsommar. M. Yılmaz (Ed.), *Güzel sanatlar: Teori, güncel araştırmalar ve yeni eğilimler* (1. baskı) (s. 80-94). IVPE.

Yılmaz, M. ve Uzunsoy, R. O. (2020). Sinemada folk-horror türünün Apostle (Havari) üzerinden incelenmesi. H. Çiftçi (Ed.), *3rd international conference on communication in new world proceeding book* (1. baskı) (s. 260-277). ISPEC.

Žižek, S. (2008). Yamuk bakmak: Popüler kültürden Jacques Lacan'a giriş (2. baskı) (Çev. T. Birkan). Metis.

Lisans ve telif *License and copyright*

Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası ile lisanslanmıştır. Çalışmanın telif hakkı yazara aittir *This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International. Copyright belongs to the author*

**Hakem değerlendirmesi *Peer-review***

Çift taraflı kör değerlendirme *Double-blind evaluation*

Çıkar çatışması *Conflict of interest*

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir *The author has no conflict of interest to declare*

Finansal destek *Grant support*

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir *The author declared that this study has received no financial support*

Benzerlik taraması *Similarity check*

iThenticate

Dizinleme bilgisi *Indexing information*

TR Dizin, EBSCO, MLA, ProQuest, ERIH PLUS, DOAJ, FIAF

Yazarların katkısı *Author contributions*

% 50 – % 50