

## BİR İLETİŞİM FORMU OLARAK DANSIN FİLM ANLATISINA ETKİSİ:

### “CHICAGO ÖRNEĞİ”<sup>1</sup>

Serdar ÖZTÜRK<sup>2</sup>

Gamze YILMAZ GÜNTAY<sup>3</sup>

### ÖZ

Etkili bir söylem biçimi olan “*sanat*”, türlerine özgün nitelikleriyle ortaya konulan eserin alımlayıcılarıyla kurduğu iletişimde, duygulara dokunan bir yapıyla inşa edilmektedir. Dans, diğer pek çok sanat türü gibi yüzyıllardır insan duygu ve düşüncelerini ortaya koyarken kültürel kodlarla biçimlendirilmiş olsa da yerleşik fikirleri kırılmaya uğratarak bireysel ve toplumsal bakışa yeni perspektifler açmıştır. Tıpkı sinema filmlerinde izleyenin taşıdığı yeni evrenlerin aşına olmadığımız anlatılarının, biçimlendirilmiş görme ve algılama formlarımızı sekteye uğratarak kalıplaşmış doğrularımızı sorgulamaya yönlendirdiği gibi. Dansın ortaya koyduğu anlamı farklı sinematografik tercihlerle netleştiren ya da genişleten sinemada görünürleşen bu özgün dil, güçlü bir iletişim aracı haline gelmektedir. Başka bir ifadeyle, bu iki sanat formu bir arada kullanıldığında üst bir dil oluşturularak insan zihnine, duygularıyla dokunan çok daha etkili bir iletişim yolu oluşmaktadır. Bu makalede sosyolojik çözümleme yöntemi kullanılarak “Chicago” (2002) filmi üzerinden müzikal filmlerin dans sekanslarında ortaya konulan söylem incelenmiş ve koreografi bütününde oluşturulan anlam üzerinde durulmuştur. Bu sekanslardaki sinematografik yapının seyirciyle kurulan iletişimde, ortak anlam inşa etme amacına yönelik kurgulanışı incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Dans, müzikal film, sinematografi, iletişim

## THE EFFECT OF DANCE AS COMMUNICATION FROM ON FILM NARRATIVE:

### “EXAMPLE OF CHICAGO”

### ABSTRACT

As an effective form of discourse which is “Art”, established with the original qualities of the types of the work that has emerged with receptive of communication, are constructed with a structure that touched emotions. Dance, like many other art forms for many centuries, even it puts human feelings and thoughts are formed by cultural codes built-in individual and social perspective, has opened new perspectives on ideas and breaking. Just like in movies that moved the audience unfamiliar with the new narratives of the universe, interrupted our formatted form of vision and perception led to question of us to validate cliché. The meaning of the dance with different cinematographic choices become apparent or that extends in the movie the distinctive language is becoming a powerful communication tool. In other words, a combination of these two art forms by creating a parent language, when used of the human mind, in touch with emotions is much more effective comprises a communication path. In this article using the method of sociological analysis “Chicago” (2002) on film the musical dance sequences of the film examined the discourse that has emerged and throughout the choreography focuses on the meaning that is created.

<sup>1</sup>Bu makale, Gamze Yılmaz Güntay’ın Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı’nda 2017 yılında tamamlanan “Müzikal Filmlerin Dans Sekanslarında Bedenin ve Sinematografik Yapının Anlatıyı İnşası” yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup>Prof. Dr. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, serdarozturk@gazi.edu.tr

<sup>3</sup>Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, gamzeguntay@gmail.com

In these sequences the cinematographic structure formed with the audience of communication, common sense for the purpose of constructing editing is examined.

**Keywords:** Dance, Musical film, Cinematography, communication

## Giriş

Çoğu zaman ifade etmekte zorlandığımız pek çok duygu ve düşüncüyü, sanat, oluşturduğu üst dille okunur ve anlaşılır kılmaktadır. Sözcüklerle derdimizi anlatabiliyor olsak bile sanatsal ifadeler anlamın birey ve toplum üzerindeki etkisini güçlendirmektedir. Toplumsal yaşamın farklı yüzlerini ortaya koyarak öznel açılarla bireyi, fikir ve duyguları yansıtan sinema; diğer sanat türleri gibi, hatta daha yoğun olarak, geniş kitleleri etkileyebilme ve toplumsal algı oluşturabilme gücünü de elinde bulundurmaktadır. Toplumsal dinamiği “sanatsal gerçekliği” içinde temsil eden sinemanın yaratıcılığı ise diğer sanat dallarıyla kurulan bağla beslenmektedir. Müzikal filmlerde bu etkileşim daha belirgindir. Türün izleyici üzerinde oluşturduğu düşünülen güçlü etkisi, sanatsal öğelerin kişilerarası ve kitle iletişiminde önemli bir yere sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu fikirden yola çıkılarak çalışmamız müzikal filmlerin dans sekanslarına odaklanmıştır. Araştırma kapsamında ele alınan filmin belirlenmesi aşamasında ise; hikayenin inşasında ve aktarılmasında etkili olan, karakter bilgisinin ve karakterler arasındaki ilişki ve iletişim biçimlerinin yansıtıldığı dans sekanslarının önemli bir yere sahip olduğu bir müzikal olmasına özellikle dikkat edilmiştir. Çünkü müzikal film türünün diğer şarkılı ve danslı filmlerden ayırt edici özelliği, literatürde “müzikal numaralar” olarak tanımlanan bu sekansların, filmin ana temasının ortaya konulmasında vazgeçilmez bir rol üstlenmesidir. “Chicago” filminin bütünsel olarak bu müzikal dans sahneleriyle temel meselelerini ortaya koyduğu görülmektedir.

Aslında dans, insanlık tarihi boyunca etkili bir iletişim biçimi olarak kullanılmaktadır. Ancak, beden dilinin en güçlü şekilde ortaya konulduğu bir sanat dalı olmasına rağmen, iletişim alanında çalışmalar yapan sosyal bilimciler tarafından yeterli düzeyde ele alınmamıştır. Ülkemizde bu konuda çok az sayıda akademik yayın bulunmaktadır. Dansın insanoğlunun varoluşundan buyana süregelen ve bireyin kendini, duygularını, düşüncelerini en yalın haliyle yansıttığı, estetik dışavurum yollarından biri olduğu düşünüldüğünde; sinemada dansı, iletişimin bir formu olarak

inceleyen akademik çalışmanın Türkçe yayınlarda yok denecek kadar az oluşu, iletişim bilimleri adına önemli bir eksiklik olarak görülmektedir. Türk Sinema tarihinde dans filmi ve müzikal film türlerinin yeterince gelişmemiş oluşu bu durumun temel nedeni olarak görülmektedir. Anı Sağkan “*Türk Sineması’nda Yapılan Müzikal Filmlerde Müzikal Parçalar ve Olay Örgüsü Arasındaki İlişki*” başlıklı tez çalışmasında Türk Sineması’nda yapılan müzikal filmlerin, müzikal filmin temel amacını gerçekleştiremediğini ortaya koymaktadır (2010: 137). Nezih Erdoğan ise “*The International Film Musical*” kitabının Türkiye ile ilgili bölümünde, müzikal olarak nitelendirilen Türk filmlerinin standart uygulamalarının, Hollywood, Fransız ya da Hint sinemasında gözlemlediğimiz müzikalin genel kurallarına uymadığını belirterek “*Müzikli Film*” ifadesini kullanmayı tercih etmektedir. Bunun nedeni olarak, müzikal sahnelerin filmin genel etkisine katkıda bulunması gerekliliği üzerinde durmakta ve müzikli Türk filminde koreografinin, kısa performansların müzikalin uygun bileşenlerine nadiren hizmet ettiğini söylemektedir (2013: 227-237).

Türün tarihi gelişimine bakıldığında, Hollywood’un, müzikal film türünün oluşması ve gelişmesinde belirleyici bir rol üstlendiği görülmektedir. Avrupa Sineması’nda üretilen müzikal filmler ise sayıca az olmasına rağmen kaliteli yapımlar olarak türün gelişiminde güçlü bir etkiye sahiptir. Bu durumun sonucu olarak müzikal filmler üzerine hazırlanan akademik çalışmaların daha çok Amerika ve Avrupa’da yapıldığı gözlenmiştir. Ancak konu ile ilgili Türkçe yayınların sayısının artması, bu yayınlarla temas eden kişilerin bakışını müzikal filmlere ve dans sekanslarına yönlendirecektir düşüncesiyle bu çalışma şekillendirilmiştir. Müzik ve dansı vizörden bakan sanatçının öznel perspektifinden yansıtarak hikayesini anlatan bu filmlerde anlatının nasıl inşa edildiğine ve izleyiciyle kurulan temasın niteliklerine bakmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

Müziği bedeninde duyan ve ruhunda uyanan hisleri bedeninin salınımlıyla yansıtan sanatçının müzikal filmlerde önemli bir gücü vardır. Seyirciye aktarılmak istenen ana düşünce ve duygular beden dilinin engin alfabesiyle aktarılır. Bu iletişimin analiz edildiği çalışmamızda, müzikal filmlerin dans sekanslarında anlamın beden üzerinden izleyiciye nasıl aktarıldığı, film kahramanlarının kimliklerinin ve aralarındaki ilişkinin dans sahnelerindeki görsel temsilinin nasıl inşa edildiği ve

küresel bağlamda okunan görsel kültür öğelerinin sinematografi elemanlarının kullanımıyla nasıl dışavurulduğu konusu sosyolojik, felsefi ve antropolojik yaklaşımlarla ortaya konulmaya çalışılarak irdelenmiştir.

### 1. Dansa Bir İletişim Formu Olarak Bakmak

Toplumsal varlıklar olan bireyler için kendini ifade edebilmek; duygularını, düşüncelerini, inançlarını, kızgınlıklarını, aşklarını, tutkularını doğru aktarabilmek için önemli bir araçtır. Kendini ifade etmenin estetik formunu oluşturan sanat ise bize yeni iletişim kapıları aralar. Renklere, şekillere, dokulara, bedene, melodilere estetik değerler katılarak var edilen sanat dallarının her biri, bireysel, kültürel ve sosyal gelişimimiz için büyük önem taşımaktadır. Dans sanatı ise bedenin diliyle konuşur ve kendi lisaniyle izleyenlerle iletişim kurarken birey ve toplum yaşamına değer katan özgün bir iletişim formu olarak varlığını sürdürür.

Mothersole, müziğin sadece kulakla değil tüm bedenle duyulduğunu söyler. Paulson, dansı; hissetmek, anlamak ve iletişim kurmak için hareketin araç olduğu bir sanat dalı olarak tanımlamaktadır. Stinson’a göre ise dans bilme yoludur, dünyayı anlama ve iletişim kurma yoludur. Beden dillini doğru kullanma ve doğru iletişim kurma yetilerinin kazanılmasında dans önemli bir yer tutmaktadır (Özevin, 2006: 1).

Dara L. Philips, “*Müzikal Filimler Aracılığıyla Dans: Devinimli Anlatılar*” adlı tezinde, dansetmenin sembolik ve bu yüzden önemli bir iletişim aracı olduğunu söyler: “*Dans, sadece hareket yoluyla duyulabilen bir dili konuşur. Dansçılar zihinlerindeki düşüncelerle iletişim kurar; fikirlerini, bakış açılarını ve duygularını izleyicilerle ve birbirleriyle paylaşırlar.*” Mary Wigman ise “*Dansın Dili*” kitabında dansı, yaşayan bir dil olarak ifade eder. Dolambaçlı yoldan gitmeden, doğrudan iletişim için dans bir araçtır (Phillips, 2006: 1-14). Philips’in yaklaşımıyla dansa bir iletişim aracı olarak baktığımızda, danseden bedenin her salınımının yeni bir sözcüğe büründüğü ve izleyenin zihninde farklı anlatılar kurguladığı söylenebilir. Dansçının jest ve mimiklerinin bedenin kurduğu sözcükleri vurgulayışı, müziğin anlatısıyla birleştiğinde pek çok sözcük sıralasak da ifade edemeyeceğimiz duygular izleyenin zihninde berraklaşmaktadır. Aslında bu iletişimin başlangıç noktası, koreograf ve dansçının hayatı, olay ve olguları yorumlama, anlamlandırma ve ifade etme çabası olarak görülebilir. Kareografinin kişinin yaşam süresinde hissettiklerini dışa vurma ve

yeni formlar yaratma güdüsünden doğduğunu söyleyen Mc Millen’a göre “*Hayal gücümüz, içimizdeki imge ve hisleri yaratıcı bir düşünce sürecinden geçirip dışa vurmamızı sağlar. Koreograf da hislerini yeni dans formatları halinde metaforik olarak ifade eder. Hisler hareket formları olarak dışa vurulur, aynı zamanda hareketler seyreden kişide yeni duyguların oluşmasına yol açar*” (2002: 97-98). Dans sanatında sözkonusu olan şeyin, bir sanatçının – koreografin – dünya hakkındaki bilinçli yorumu olduğunu söyleyen Aykal, dansı oluşturan temel öğeleri mekan, zaman ve insan bedeni olarak sıralamaktadır. İnsanın en önemli enstrümanı sesi ve bedenidir (2002: 52).

Kendi bedeni, dansçı için hem nesne hem de özne olabilen bir beden algısı yaratmaktadır. Dansçılar birbirleri ve izleyiciyle iletişim kurarak kendi duyum ve algılayışlarının izini düşerler buldukları zaman ve mekana. -Sinema aracılığıyla bu iz düşünüm zaman ve mekanı aşabilmektedir de.- Aynı zamanda izleyene estetiğin hazzını sunarlar. Bu yolla danseden beden, her seferinde kendi iç dünyasını ortaya koymasa bile, kurgulanan anlatımın izleyene aktarılmasını ve duygulara dokunularak içselleştirilmesini sağlayabilmektedir. Beden dili, sadece insanlarda değil tüm canlılarda hisleri kendiliğinden ortaya koyan bir içsellikte ve doğallıkta hareket etmeye iç güdüsel olarak eğilimlidir. Kendi yaşam tecrübesi içinde beden dilinin sözcüklerine sözlü ifadelerden daha çok güvenilmesi gerektiğini deneyimlemiş her birey, bedenin sözcüklerinin anlattıklarına inanmaya meyyleder. Bu nedendir danseden bedenin anlattıklarına yakın duruşu izleyenin.

Ünlü oyun yazarı Harold Pinter, insanların konuşamadıkları zaman daha başarılı bir şekilde iletişim kurduklarını vurgulamıştır. Hareketler, jestler ve mimikler bir vücut dili geliştirerek sözcüklerin anlatım yükünü üstlendikleri gibi, bu anlatımı, sözcükleri aratmayacak şekilde, hatta bazı durumlarda sözcüklerden daha da kuvvetli bir şekilde gerçekleştirmektedirler (Çıkıgil, 2002: 121).

Çıkıgil, bunun en güzel örneğinin dans dünyasında görüldüğüne işaret etmektedir. Ona göre bale tarihinde bu anlatım gücünün en çok kullanıldığı durumlar, ünlü edebiyat eserlerinin baleye dönüşmesinde görülmektedir. Birçok şiir, roman ve oyunun balesi yapılmıştır. “*Dansın anlatım gücünün, sözcük ağırlıklı koskocaman bir edebi eseri nasıl görüntüye getirdiği, bu dönüşümde sözcüklerin yerini neyin aldığı*

*üzerine düşünürsek şunu söyleyebiliriz ki dans, insanlar için her zaman önemli bir iletişim dili oluşturmuştur” (2002: 121).*

Valery’e göre insan bedeninin düzeninin gizini, kaynaklarını, sınırlarını, içinde barındırdığı enerji ve duyarlılık uyuşumunu duyumsamış her dönemde, dansla uğraşmış ve dans yüceltilmiştir. Dans; evrensel oluşunun, anımsanmayacak kadar eskiye uzanmasının, törenlerin bir parçası haline gelmiş olmasının, her çağda üzerinde düşünülüp fikirler oluşturulmasının da gösterdiği gibi temel nitelikte bir sanattır (2002: 87).

Sanat eserleri bulunduğu döneme, coğrafyaya, ekonomik, siyasi ve sosyal koşullara bağlı olarak biçimlenir ve bu alanlardaki değişimden etkilenir. Aynı zamanda bu değişimin itici gücüdür de. Her coğrafyanın yerel müziğinde ve folklorik dansında kendine özgü bir ritim ve bedensel ifade biçimi olduğunu düşünürsek bu özgünlükte kültürel farklılıkların izlerini görebiliriz. Her ne kadar sanat eserleri kültürel kodlarla biçimlendirilmiş olsa da aynı zamanda bireyin failliğini ortaya koyabileceği alanlardır. Zaman içinde dans sanatının geçirdiği değişimin izinden gittiğimizde, toplumsal dönüşüm ve değişimin yansımalarına eş zamanlı olarak bireyin failliğini de görürüz. Klasik bale ve çağdaş dans arasındaki farklılıklar bu değişimi görünürleştirmektedir. Her ne kadar çağdaş dans klasik baleden besleniyor olsa da katı kurallarla biçimlendirilen ve teknik mükemmelliyetçilikle estetik zerafet aranan klasik balenin aksine modern ve postmodern dansa, dansının bedeni daha özgür bir alanda kendini ifade edebilme olanağına sahiptir. Her yaşta kişi tarafından özgürce yapılabilen bu dansa kostüm ve mekansal tercihlerde de esneklik tanınır koreografiye. Bu esneklik dansın anlatısının sınırlarını da genişletmiştir. -Hatta müzikal filmlerin dans sekansları özelinde baktığımızda sinemada kullanılan görsel etkiler sayesinde koreografinin ve bedenin sınırlılıkları aşılmıştır bile diyebiliriz.-

Nasıl modern dans, balenin dışına çıkmak istediği için, dansı tiyatro binalarının dışına taşıdıysa, postmodernizmle beraber dansın her türlü mekanda, hatta mekansızlıkta yapılabileceği ortaya çıkmıştır. Suyun içi, dağların tepesi, çatılar, dikey bina cepheleri, hava boşluğu, mezarlıklar, parklar, depolar, fabrikalar, kısaca bedenin hareket edebildiği her yer, mekan olarak kullanılabilir. Bugün, bedenin hareket edemediği, bir başka deyişle fiziksel mekanın olmadığı sanal ortamlarda bile koreografi yapılabilmektedir (Günsür, 2002: 175-176).

İçinde yaşadığımız çağ Simmel’in ifadesiyle “üslupsuzluk” çağı olarak nitelendirilmektedir. Dünün katı kuralları bugünün kuralsızlığıyla yer değiştirmektedir. Bu değişim, bedenin ifade biçimlerinden, müziklere, sahne düzenlemesi ve mekan kullanımından, kostüm seçimine ve koreografiye kadar pek çok unsurla gözler önüne serilmektedir. Klasik dönem müzikal filmleri ile son dönemde çekilen müzikal filmlerin dans sekanslarının da benzer farklılıkları taşıdığı söylenebilir. Türün ilk yıllarında dans sekansları, büyük film stüdyolarında kalabalık kadrolu dansçılar ile çekilen ve film anlatısına hiçbir katkısı olmayan, sadece izleyicinin estetik beğenisine hitap eden sekanslar olarak biçimlendirilirken ilerleyen yıllarda dansçı çiftlerin ön plana çıktığı anlatıyı destekleyen ve akışa uyum içinde dahil edilen sekanslar görülür. Müzikal filmlerin en popüler yıllarında dans sekanslarında genellikle aşk temalı konular işlenirken zaman içinde sosyal meseleler de ele alınmaya başlanmış, film stüdyolarından çıkılarak toplumsal yaşam alanlarında bedenin anlatısının mekanın atmosferiyle güçlendirildiği dans sekansları ortaya çıkmıştır. Niceliksel olarak azalsa da niteliksel olarak değer kazanan filmlerin yapılmaya başlandığı son dönem müzikal filmlerinin dans sekanslarında sosyal, siyasi, ekonomik pek çok toplumsal konu koreografilerin temel meselesi haline gelmiştir.

*“Müzikal filmlerde dans karakterleri tanımlamak ya da daha büyük bir fikri ortaya koymak için bir metafor gibi kullanılabilir. Sayısız müzikalde karakterler kendi hikayelerini anlatmak için dansı araç olarak kullanmaktadır”* (Phillips, 2006: 6). Bazen gerçek hayatta tanımlayamadığımız, ancak hayallerle tasvir edebildiğimiz hisler, müzikal filmlerin sanatsal ifadeleriyle kendilerine yer edinebilmektedirler. Ersümer’in de belirttiği gibi *“Öykü, masal ya da filmler bizi gerçek dünyadan başka bir dünyaya taşıyarak yaşamlarımızın tek düzeliğinden kurtardığı, yeni ve ‘imkansız’ deneyimler yaşattığı için bizlere keyif verirler”* (2013: 18). Ersümer’in üzerinde durduğu bizi gerçek dünyadan farklı diyarlara taşıyan ve bazen imkansız olanı deneyimlememizi sağlayan filmler arasında olan müzikal filmlerin dans sekanslarında kullanılan sinematografik öğeler, bu sekansların anlatısındaki abartılı dili destekleyecek şekilde diyazn edilmektedir. Aynı zamanda tercih edilen sinematografik yaklaşımlar, sekanslarda kullanılan sanatsal dilin etki gücünü arttırmaktadır. Dans sekanslarını oluşturulan sahnelerin tasarımında kullanılan

sinematografik kompozisyonlar, koreografinin temel taşlarından olan müzik ve dansın ve eğer kullanıldıysa diğer sanat dallarının alışık olduğumuz formlarından çok daha farklı bir perspektiften görülmesini sağlamaktadır. Diğer sanatları alışılmış biçimlerinin dışında sunabilme özelliği, sinemanın bakışındaki çok dilliliği ve yansıttığı imajlara yüklenen anlamların çeşitlenmesini sağlamaktadır. Alain Badiou'nun ifade ettiği gibi, “*Sinema çok özel bir anlamda yedinci sanattır. Diğer altı sanatla aynı düzlemde onlara eklenmez, onları ima eder, diğer sanatların artı-bir'idir. Onlar üzerinde, onlardan hareketle, onları kendi kendilerinden eksilten bir hareketle iş görür*” (2010: 94).

## 2. Müzikal Filmlerin Dans Sekanslarında Sinematografik Tercihlerle Anlamın İnşası

Müzikal filmlerin dans sekanslarında öne çıkan sinematografik yaklaşımların izinden gittiğimizde kameranın öznel sunumu ile karşılaşırız. “*Sanat Olarak Sinema*” kitabında Rudolf Arnheim, filmlerde devinimin mutlak olmadığı, daima kameranın durduğu noktaya bağlı olduğu konusu üzerinde durarak kameranın yalnızca merceklerin önünde devinen şeyleri kaydeden edilgin bir alıcı olmadığı, kendisi devinerek etken bir rol üstlenebileceği düşüncesinin altını çizmektedir (2002: 142-143). Arnheim'in devinen kamera ifadesi müzikal filmlerin dans sekanslarında görünürleşmektedir. Kamera oyuncuların danslarına eşlik ederek koreografiye dahil olmaktadır. Hatta bu, bazı sahnelerde kameranın kendi görüntüsünün kullanıldığı imajlarla desteklenmektedir. Bu sekanslarda kamera gibi diğer sinematografik tercihler de filmin anlatıcısına dönüşebilmektedir. Tercih edilen renk ve ışık değerleri koreografideki anlatıyı destekleyerek aktarılmaya çalışılan anlamı güçlendirmektedir. Kırmızı rengin baskın olduğu kompozisyonlar bu dans sekanslarının en çok tekrarlanan dilsel niteliklerindedir. Kullanılan diğer sinematografik öğelerle ortak bir dil oluşturularak kırmızıya yüklenen anlamlarda sekanslar arasında farklılıklar gözlenmektedir. Kırmızı oluşturulan sinematografik anlamın içinde bazen aşkı çağrıştıırken bazen ölümü bazen de kıskançlık ya da ihaneti betimlemektedir. Bu sekanslarda sinemanın genel dilinde olduğu gibi kamera açıları ve ölçekleri ile çekim teknikleri, imajlara yüklediğimiz anlamlar üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptirler. Merkeze alınan bir nesne ya da oyuncuların bedenlerinin farklı bölümlerine (göz, baş,



bacak, ayak, kol vb) odaklanılarak anlatıdaki önemine vurgu yapılabilmektedir. Yakın çekim yüz imajları oyuncular ve izleyiciler arasındaki duygu geçişlerini desteklerken özellikle tercih edilen bir dekor öğesinin ekranda devleştirilmesi o nesneyi filmin anlatıcısına dönüştürerek anlatıdaki önemine işaret edilebilmektedir. Jestin özellikle sinemada nasıl bu denli zenginleşebildiği sorusunun dikkat çekici olduğunu söyleyen Bloch, yakın çekimin kullanımından beri, yüzlerdeki kas oyunlarının, acının, sevincin, umudun açığa çıktığının altını çizerken seyircinin yakın çekimdeki yalıtılmış bir mimikle bir duyunun ete kemiğe büründüğünde nasıl görüldüğünü daha bariz biçimde alımladığı üzerinde durmaktadır: *“Ara tonları veya görünüşte ayrıntıda olanı bakışın merkezine getirmek, süratli veya çabucuk gözden yiten geçişleri (bir kaşığın uzatılması, umutsuz aşığın kaşının oynaması gibi) aslileştirmek -sinemayla- mümkün hale geldi.* Bloch, mimiğin sinemada nasıl böyle zenginleşebildiği bulmacasının çözümünü ise dansa bağlamaktadır. Ona göre, *“Sinema bu tonlama değişimini ve görünür kılmayı, açık ki danstan aldığı dersle, bedenle ve hareketle ilişkilendirmiştir”* (2007: 492). Bloch’un yaklaşımı ile baktığımızda müzikal filmlerin dans sekanslarında ara tonlar olarak ifade edilen jest ve mimiklerin, bedenin salınımının ya da herhangi bir kostüm veya dekor öğesinin sinematografik yaklaşımlarla belirginleştirilmesi ve aslileştirilmesinin anlamın inşasında ne denli önemli etkiye sahip olduğu görülebilmektedir. Sinemada sesin şeyleşmiş mimiklere dönüşebildiğine işaret eden Bloch’a göre,

Mikrofon bir makasın keşişini ekrandan işitilebilir kılar, yağmur damlalarının percereye vurması, gümüş bir kaşığın taş zemine düşmesi, mikrolojik bir fark edişin ve dışavurumun dünyasına girerler. Sahne, bir ses sahnesine dönüşür ve sesler şeyleşmiş mimikler halini alır. O zamana dek dikkat edilmeyenlere artık kulak verilir, en hafif fısıltıya bile (2007: 493).

Bloch’un işaret ettiği sesin öznel kullanımı, müzikal filmlerin dans sekanslarında öne çıkan sinematografik yaklaşımlar arasındadır. Bazen insan bedeninin ve dekor elemanlarının çıkardığı sesler, müziğin bir parçası gibi kullanılarak koreografinin biçimlendirilmesine katkı sağlarken; bazen bu seslere özellikle yapılan vurgularla ortaya konulan anlam güçlendirilmektedir.

Müzikal filmlerin dans sekanslarındaki kurgu tekniği de anlamın inşasında belirleyicidir. Çoğu zaman kesmeler müziğin ve dansın ritmiyle paralel ilerlemektedir.

Genel görüntüler arasında verilen detay görüntüler sahnelerin vurgulanması gereken yönlerini ortaya çıkartırken dans sahneleri filmdeki koreografi dışındaki farklı sahnelerle bölünerek anlatıda delikler açılmakta ve bu delikler izleyicinin anlama ulaşmasını sağlamaya yönelik oluşturulmaktadır. Bir başka deyişle dans sahnelerini oluşturan koreografi, sekansı oluşturan farklı sahnelerle birleştirilerek sahneler arası bağ kurulmakta ya da farklılıklara işaret edilmektedir. Bazen de plan sekans tekniği kullanılarak hiç kesmeye başvurmadan tek bir kameranın hareketli akışıyla tüm sekans tamamlanabilmektedir. Bütün bu sinematografik tercihler anlamın oluşturulmasını sağlamaktadır. Aynı şekilde mekansal tasarımın ve kullanılan dekor öğelerinin bu sekansların kendi dilini oluşturmasındaki katkısı büyüktür. Bazı filmlerin dans sekanslarında kullanılan mekan tasarımı ile gerçeklik dışı algısı oluşturulurken bazı filmlerde bundan bilinçli olarak kaçınılarak müzikal filmlerin dans sekanslarında karşımıza sıklıkla çıkan hayal dünyası formunun mekan tasarımıyla yaratılması yaklaşımı kırılmaya uğratılmaktadır.

### 3. Chicago Filmi Dans Sekanslarının İncelenmesi

The Brave Little Woman (Cesur Küçük Kadın) adlı oyunun esin kaynağı olduğu yapı, 1927’de sessiz film olarak yayınlanmıştır. 1942 yapımı ‘Roxie Hart’ın ardından Broadway’de müzikal olarak sunulan film, koreografi konusunda uzman olan Rob Marshall yönetmenliğinde, 2002 yılında sinema için yeniden yorumlanmıştır. Amerikan yapımı müzikal film, en iyi film dahil 6 dalda akademi ödülü almıştır. Şov dünyasına büyük ilgi duyan ve idam cezasıyla yargılanan, ayrıca basın tarafından davasına büyük ilgi gösterilen bir kadının (Roxie Hart) yargılanma ve ünlü avukatı (Billy Flynn) tarafından savunulma süreçlerini anlatan hikaye, insan hayatının sahnelenen renkli, ama iki yüzlü yanlarını gözler önüne sermektedir.

Gösteri dünyasının, medyanın ve hukuk sisteminin yozlaşmışlığını, bireyin yalan üzerine kurgulanan kendi anlatısıyla sentezleyen yönetmen, filmde hikaye ile dans sekanslarının iç içe geçtiği bir yapı oluşturmuştur. Hikaye, her yeni adımda yeni bir gösteriye dönüşmektedir. Konuya dahil olan karakterlerin özellikleri, kendilerinin şarkı söyleyip dans ettiği bir şovla sunulur. Karakterlerin ve anlattıklarının yansıtılabilmesi için özel olarak hazırlanmış şarkılar, sekansların altını çizdiği anlamı güçlendirirken filmin geçtiği neredeyse her sahne bir süre sonra, izleyiciyi bir

Broadway müzikalinin içine taşır gibi değişmektedir. Dans sekanslarının geçtiği mekanlarda, sinematografik öğeleri kullanarak sıradan olandan (günlük hayatta sıklıkla karşılaştığımız) farklılaştırılmış bir dünya kurgulamıştır yönetmen. Filmin gerçekliğiyle bu kurgulanmış dünya arasında gidip gelen imajlarla inşa edilmiştir anlatı. Film içinde sanatın pek çok farklı formunu gördüğümüz anlatı biçimiyle oluşturulan yapısal özellikler, sonunda bizi yönetmenin altını çizdiği hakikate götürmektedir. Deleuze ve Guattari'nin söylediği gibi, sanatın anıtsal olması için yapımındaki madde ve içine oturduğu toplumsal durum da dahil olmak üzere biçimsel önceliklerinden bizi serbest bırakması, aynı zamanda da bütün bu unsurların kesişiminde (siyasal, estetik) bir hakikati açığa çıkarması gerekir (Sutton ve Jones, 2013: 98). Chicago'nun klasik anlatım biçimlerinden farklılaşan bütün bu geçişlerde sunduğu hakikat ise Guy Debord'un değişiyiyle “*gösteri toplumu*”nun tam da ortasında durduğumuz gerçeğidir.

Film içindeki gösteriler, hikaye ile eş zamanlı olarak ilerlemektedir. Filmin gerçeği ile şov arasında sürekli geçişlerle konu bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır. Laban'a göre, “*Hareket bir ihtiyacı karşılamaya ya da çevreyle baş etmeye yöneliktir. İnsanların hareket özellikleri çevreyle kurdukları ilişki tarzını ve problem çözme yöntemlerini yansıtır. Bazıları bir probleme doğrudan ve çabuk hareketlerle yaklaşırken, diğerleri daha dolaylı ve yavaş bir yol izleyebilir*” (Laban 1971'den Akt., Çatay, 2008). Bu filmde yönetmen, dolaylı anlatım yöntemini seçmiş olsa anlatımın içine yerleştirdiği koreografilerle bedenleri de anlatımın bir parçası yaparak konuşurmaya tercih etmiş görünmektedir. Steimle (2010), müzikal filmlerin bir arada kullandığı bu iki yapıyı, “*sahne dünyaları*” ve “*dünya sahneleri*” olarak tasvir etmiştir. Tothz (2007) ise, ‘Chicago’ filmini ele aldığı makalesinde bu dünyayı film içinde film dünyasından ayrılan “*tiyatro dünyaları*” olarak tanımlamaktadır.

### 3.1. “Katiller Bloğu Tangosu” Dans Sekansı ile Cinayetin Tutkulu Sunumu

Kocalarını/sevgililerini öldüren kadınların katil olma hikayelerinin sunulduğu bu bölümde, tango koreografisi içinde, sert ve bir o kadar seksi bedensel ifadelerle yaşadıklarını anlatan kadın mahkumlara tanıklık eder seyirci. Sakız patlatmasına tahammül edemediği için tüfekte kocasının kafasına iki el “uyarı” ateşi açan kadın... Sevgilisinin evli, hem de 6 karısının olduğunu öğrendiğinde “*bana bekar olduğunu*

*söylemişti” açıklamasıyla bir akşam sevgilisinin içkisine arsenik katan kadın... Kocasının bir kıskançlık krizi sırasında kendisini sütçüyle yatmakla suçlaması üzerine “bıçağıma yanlışlıkla 10 kere saplandı” açıklamasını yapan kadın... Kocasıyla kız kardeşini yatakta yakaladığı için büyük bir şok geçirdiğini ve hiçbir şey hatırlamadığını, ellerindeki kanı görüp kendine geldiğinde öldüklerini anladığını söyleyen kadın... Sanatçı ruhlu ve duyarlı bir ressam olan sevgilisini anlatan kadın: “Her gece kendini bulmaya dışarı çıkardı, yolda Ruth’u, Gladys’i Rosemary’i ve Irving’i buldu. Sanırım onunla sanatsal açıdan farklılıklarımız vardı, o kendini canlı görürken ben onu ölü görüyordum.” Bütün bu hikayelerin yansıtıldığı görsel şovun içinde, kadınların oldukça seksi bir dans koreografisiyle eşlerini nasıl öldürdüklerini anlattıklarını görürüz. Hapishanedeki musluk ve gardiyan adımlarının sesleri, mahkumların parmaklarının metal parmaklıklarla buluşmasından çıkan ses ve ezgilerle birleşince başlayan sahne yapılan anonsla kışkırtıcı bir şova dönüşür. Anons: *Şimdi de hapishanemizin neşeli katillerinin “Katiller Bloğu Tangosu”...**

Parmaklıklar arkasında siyah deri elbiseleriyle dans eden kadınların her biri sırasıyla, parmaklıklar yavaş yavaş aralanırken, kendi hikayesini anlatmak için öldürdüğü eşiyile sahnedeki yerini alır. Hapishanenin karanlığında, duvarlardan yansıyan soğuk gri ışık tango gösterisinin başlamasıyla kırmızıya döner. Kadınların seksi kostümleri ve eşlerini öldürdükleri anları betimlerken ellerinin, dudaklarının ve göğüslerinin arasından çıkardıkları kırmızı kumaş parçası, tutkunun ve şehvetin dansı tango koreografisiyle buluştuğunda kışkırtıcı bir katil kadınlar şovu çıkar ortaya. Butler, kimi zaman mizansenin öğelerinin belli bir sahnede rolden daha büyük öneme sahip olduğunun altını çizmektedir: *“Bir nesne, bir şekil, bir renk birçok sahnede görülecek ve bu sahneler açısından belli bir anlama sahip olduğu yönünde bir his uyandıracaktır. Kırmızı renk yaygın yinelenen bir motiftir; öfke, kan, tutku, nefret, ısı ve hiç tartışmasız diğer pek çok şey anlamına gelebilir”* (2011: 37). Kırık (2012), kırmızı rengin; canlılık, mutluluk, girişkenlik, dışa dönüklük, irade, güç, cinsel güç, kırgınlık ve hırs gibi anlamlar taşıdığını ifade etmektedir. Kırmızı, sevgi ve nefret gibi iki zıt duyguyu da bünyesinde barındırır. Kırmızıya yüklenen anlam bu sahnede kan ve ölümün yanı sıra şehvet ve tutkuyu da tanımlamaktadır. Kadınların elleri, ağızları ve göğüslerinden bedenlerinin şiddetli salınımlarıyla çıkartılan bu kırmızı bez

parçasının anlatısına, koreografinin bütününde danseden kadınların öfkesi de yüklenmektedir. Bu öfke sadece eşlerine değil kadının sosyal yaşam içinde konumlandırıldığı alanlarda hapsedilişinedir de. Parmaklıklar ardından çıkarak hikayesini anlatan her kadın başrolü ele geçirir ve kendi izini düşer sahneye. Bu iz düşüm, koreografiden kadınların hapisanedeki yaşantılarının yansıtıldığı görüntülere geçişlerle netleştirilmektedir. Kadınlar eşlerini gerçekten öldürmüşlerdir ama aklanmaya ve parmaklıklar arasından kurtulmaya çalışmaktadırlar. Biri hariç, o sahneye çıktığında diğerlerinden farklı olarak şarkısını İngilizce değil kendi lisanında söyler, sözcükleri anlayamasak da üzerine yansıtılan beyaz ışık, müziğin yumuşak bir melodiye dönüşmesi ve dansının sonunda elinde beliren beyaz mendil suçsuzluğunu göstermektedir. Sonunda suçsuz olduğunu dile de getirir. Ancak ne tesadüftür ki suçlu olmalarına rağmen suçsuz bulunan kadınların aksine filmin ilerleyen sahnelerinde idam edilir ve adalet sistemindeki adaletsizlik üzerine düşündürür yönetmen izleyiciyi. Görsel sanatlarda rengin kullanımının anlatı dilinin oluşumuna temel teşkil ettiğini söyleyen Kırık (2012)’a göre, “*Görsel kompozisyon; farklı bilgilerin izleyiciyle buluşmasını, böylelikle izleyicinin farklı düşüncelere yönelmesini sağlamaktadır. Görsel öğeler arasında anlatı dili oluşmasını sağlayan en temel unsur ise renktir. Renklerin taşıdığı anlam yükleri görsel kompozisyonun oluşmasına temel teşkil etmektedir.*” Bu sahnede karşımıza çıkan beyaz ise saflığın, temizliğin, masumiyetin ve doğruluğun ifadesidir. Görsel sanatlarda beyaz renk ve beyaz mendil iyi niyetin sembolüdür. Bozulmamış, değerini kaybetmemiş ve kutsal sayılan kavramlar daha çok beyazla temsil edilmektedir.

Çözümlediğimiz dans sekansında altını çizmemiz gereken bir başka konu ise koreografiye dahil olan oyuncuların hepsinin oldukça formda göründükleri ve kadınların da erkeklerin de ideal güzellik anlayışlarıyla yansıtıldıklarıdır. Topaloğlu (2010)’na göre yüzyıllar boyunca beden politikalarının birincil sonuçlarından biri de ideal bedenlerin üretilmesi ve bu sürecin cinsiyetlendirme süreçleriyle paralel bir şekilde işlemedir:

Beden algısı beraberinde her zaman bir ideali getirmiştir. Bu ideal beden, tarihsel süreç içerisinde çeşitli değişimlere ve dönüşümlere uğradıysa da “ideal” imgesi varlığını hep korumuştur. Günümüzde ideal kadın bedeni, erkeğe en hoş, çekici ve güzel görüleni

olarak belirlenirken, ideal erkek bedeni ise iktidarının sembolü olan kaslı bedeniyle, kadını en çok etkileyebileceği düşünülen beden olarak uyarlanmıştır.

Bu algının oluşturulması sürecinde ise elbette sinema büyük bir etkiye sahiptir. Genellikle kadın ve erkek bedeninin güzellik formları belli kalıplar içine hapsedilip benzer yaklaşımlarla irdelenmektedir. Müzikal filmlerin dans sekanslarında bu yaklaşımları düz bir okumayla saptamak mümkündür. Beden dilinin çok daha büyük cümleler kurduğu bu sahnelerde genellikle evrensel kalıplarla sınırlandırılmış olan güzellik anlayışının yinelenildiğini görebiliriz. Tıpkı bu sekansta olduğu gibi... Elbette bu yaklaşıma bilinçli bir tercihle karşı duran müzikal filmlerin varlığı da – “*Dancer in the Dark*” (2000) filminde olduğu gibi- göz ardı edilemez. Ancak genele bakıldığında benzer repliklerin müzikal filmlerin sunduğu imajlardan açıkça okunabildiği gözlenmektedir.

Foucault, *Cinselliğin Tarihi*’nde insanların boyun eğmeye niçin keyifle razı olduğunu sorgular. Antik çağdan başlayarak, beden konusunda başka şeylerin yanısıra, cinsellik, beslenme ve hijyenle ilgili söylemler oluşturulduğunu ileri sürer. Bunların hepsi bedeni öz disiplin altına alma yönünde işler. Öznelerin kendilerine dayattıkları böyle bir denetim bütün diğer boyun eğme biçimlerine uygun alan yaratır (Kollektif, 2014: 342). Foucault’a göre, “*Bedene hakim olma, beden bilinci, ancak iktidarın bedeni kuşatmasıyla elde edilebilmiştir: kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenin yüceltilmesi... tüm bunlar, çocukların, askerlerin bedeni üzerinde, sağlıklı beden üzerinde iktidarın uyguladığı kararlı, inatçı, titiz bir çalışmayla insanı kendi bedenini arzulamaya götüren hattadır*” (2012: 39). Foucault’un bakış açısıyla değerlendirdiğimizde medya ve sanat iktidarın bedeni kuşatması sürecinde araçsallaştırılmaktadır. Bu bağlamda görselliğin ön planda olduğu müzikal filmlerin dans sekanslarında karşımıza çıkan beden olgusunun iktidarın belirlediği güzellik kalıpları içinde sunulduğu aşıkardır. Bu bağlaşıklık süreç bireyi toplumsal söylemi üstündeki iktidarın ideal bedenini Foucault’un ifadesiyle arzulamaya götüren hattadır. Katiller Bloğu Tangosu’nda, erotik olarak tanımlayabileceğimiz kışkırtıcı bir sunumla kadın bedeninin hikayeyi betimleyişini izleriz. Bu sekansta danseden kadın ve erkek bedenleri toplumsal yaşam içinde genelleştirilerek belli kalıplara hapsedilen güzellik ve seksi beden algısına uyumlu bir görsellikte sunulmuştur. Kadınlar ince bedenleriyle

yuvarlak hatlarını ortaya çıkartan siyah kostümleriyle seksi beden tanımındaki formları yinelemektedir. Erkekler ise onların hikayelerinde nesneleştirilen kaslı bedenleriyle hükmedilen konumunda olmalarına rağmen oldukça çevik ve güçlü beden hareketleriyle benzer şekilde alışıl gelmiş seksi beden imajıyla danslarını sürdürmektedirler. Baudriallard’a göre, “*Güzellik ile erotizm gibi iki duruma sahip olan işlevsel beden, sosyal ritüellerin ve pratiklerin bir bölümü haline gelerek ve kült bir nesneye dönüşerek yeni bir maddiyat kazanmıştır. Buradan hareketle güzel bedenlerin, erotizmin yani cinselliğin aslında günümüzün işlevsel bedenlerine yüklenmiş değerler olduğu söylenilebilir*” (Baudriallard 2005’den Akt., Topaloğlu, 2010).

Bedenlere yüklenmiş olan toplumsal algımızı yineleyen bu sekans başka bir perspektiften bakıldığında ise Tango dansı üzerindeki genelleştirilmiş toplumsal algıyı ters düz etmektedir. Tango dansının erkek egemen bir dans olduğu söylenegelmiştir; erkek güçlü olan, idare eden ve yönetendir. Kadını yönlendirir ve hareketlerini belirler. Oysa bu koreografide güç kadınlarındır. Normal hayatlarında ezilen, hakaret edilen, aldatılan kadınlar kocalarını nasıl öldürdüklerinin temsili olan parmaklıklar ardındaki tango gösterilerinde, istediklerinde iktidarın yönünü değiştirebileceklerini bedenlerinin keskin ve şiddetli salınımlarıyla yansıtmaktadırlar.

### **3.2. “Avukat Billy Flynn’yi Tanıyoruz” Dans Sekansı ve Metalaştırılan Kadın Bedeni**

Filmde “Mama” olarak tanıtılan kadın gardiyanın Roxie’e kendisini kurtarabilecek bir tek avukat olduğunu, “*Henüz hiçbir kadın müvekkilinin davasını kaybettiği olmadı. Buradaki her kız davasını Billy’ye vermek için adam öldürebilir.*” sözleriyle anlatırken, müzik başlar ve izleyici bahsedilen kızları parmaklıklar ardında görür. Üzerlerindeki mahkum kıyafetlerinden kurtulduklarında, parmaklıklar aralanır ve kırmızı kostümleriyle revü kızlarını andıran bu dansçı kızların arkasındaki perde açılır. Işık oyunları ile renklendirilmiş gösterişli merdivenden inen daha pek çok kırmızılı showgirl “*İşte O*” derken anons duyulur. Anons: “*Bayanlar baylar mahkeme salonlarının prensi, biricik avukatımız Billy Flynn!*”...

Anons sırasında kamera merdivenin en üstünde duran smokinli adam ve onun ayakkabılarını boyayan boyacıya doğru yaklaşır. Anons bittiğinde beklenilen aksine ışıklar boyacı adamın yüzüne çevrilir ve şov başlar. Zaman zaman gösteriden ayrılan görüntüler avukatın hayatını betimler ve koreografiye dönüşlerle nasıl bir karakter olduğunu anlamamıza yardımcı olunur. Pahalı şeylerin hiçbir önemi olmadığını, önemli olan tek şeyin aşk olduğunu söylemektedir şarkısında Billy, gösterişli ve seksi kadınlarla dans ederken. Şovla gerçeklik algısını yaratan çekimler arasında gidip gelinen bu bölümlerde Billy şarkısında pahalı eşyaların bir önemi olmadığını söylerken, gerçek hayatında zenginlik içindeki yaşamı yansıtır. Onun nasıl bir milyoner olduğunu anlatan sekansta, gerçek hayatında bindiği lüks bir arabadan koreografiye dönüldüğünde, kadın bedenlerinden oluşan bir arabanın içinde şarkısını söylemeye devam ettiği görülmektedir. Bir kadın bacağı olan arabasının el frenini çektiğinde ise kapı açılır avukat arabadan iner ve arabayı oluşturan kadın bedenleri koreografinin diğer parçalarını tamamlamak üzere dans etmeye devam ederler. Billy, şarkısında pahalı arabaların, kıyafetlerin hiçbir önemi olmadığını söylerken bir yandan da üzerindeki kıyafetlerden birer birer kurtulur.

Filmin bu sekansında, zenginliğini savunduğu kadınlardan kazandığı milyonlara borçlu olan, lüks düşkünü bir avukat betimlenmektedir. Ancak ironik bir anlatımla şarkı sözleri tam tersi ifadelerle sunulurken metalaştırılmış kadın bedenlerinin kullanılması, yönetmenin sözlere rağmen bedenimizin gerçeği bütün açıklığıyla ortaya koyabileceğini yansıması olarak yorumlanabilir. Wolfgang Fritz Haug’ın söylemiyle, “*En geniş anlamıyla meta estetiği -metanın duygusal algılanışı ve kullanım değerinin kavranışı- nesnenin kendisinden ayrılır ve duygusal algılanışı yani görüntü metanın kendisinden bile giderek daha fazla önemli hale gelir*” (Bati, 2004: 68). Özellikle kadın bedeni üzerinden yürütülmeye çalışılan bu tahakküm göstergesi, filmin pek çok sahnesinde olduğu gibi bu bölümde de araçsallaştırılarak koreografinin nesnesi haline gelen kadın bedenleriyle, özne konumundaki ana karakterin gücünü ve iktidarını tasvir etmektedir. Öztürk’e göre, “*İnsan bedeni, yaşadığı sürece, en mikro mekan olarak iktidarların daimi denetim ve baskı altında tutmak istediği alanlardan birisi olmuştur. Beden, iktidarın ben iktidarım diyebileceği, kendi azamet ve şöhretini tebaasına anlatacağı pratiklerin nesnesi olmuştur*” (2012:



46). Kadın bedenlerini ana karakterin kullandığı bir otomobilin parçalarına indirgeyen yönetmen, Öztürk’ün ifadesinde olduğu gibi insan bedenini, üzerinden iktidarın gösterildiği bir alan olarak yansıtmıştır. Yönetmenin bu sekanstaki yaklaşımı, her ne kadar kadın bedeninin metalaştırılmasını çarpıcı bir dille ortaya koyarak filmin izleyicisine eleştirel bir perspektif açmış olsa da; filmin genel yapısının sekans içinde eleştirel bakılan bu yaklaşımı yinelediği görülmektedir.

Butler’in ifadesiyle *“Hollywood’daki yönetmenlerin çoğunluğunu erkek yönetmenler oluşturur. Reklam bütçesi ayrılan filmler erkek türleri için çekilir: gişe, savaş, bilimkurgu ya da gerilim filmleri. Kadın karakterler yalnızca zevk vermek, gergin olmak, kurtarılmak ve kimi zaman da kahramanın heteroseksüelliğinin kanıtı olmak için oradadır”* (2011: 87). Butler’in yaklaşımıyla incelediğimizde erkek ya da kadın türleri ayrımına gidilme de sinema filmlerinin büyük bir çoğunluğunun eril bakış açısından yansıtıldığını söyleyebiliriz. Bu durum kadın bedeninin metalaştırılması anlayışını yineleyen bir vargıya götürür bizi. Bu yaklaşımla inşa edilen filmlerin pek çoğunda görmeye alışık olduğumuz çıplaklaştırılarak seksi formlar içinde sunulan kadın bedenleri, izler kitleye “bakmadaki hazı” yaşatacak olan olarak konumlandırılmaktadır. Jean Paul Sartre’ye göre, bakan eğer bir “özne” ise bakılan “nesne”ye dönüşür. Bakış, nesnesini "kökten başkalaşıma" uğratar; aşkın varlık, değersizleştirilmiş bir bilince dönüşür (Lloyd, 1996: 121). Eril bakış açısıyla çekilmiş filmlerin genelinde kadın karakterler, Sartre’nin işaret ettiği değersizleştirilmiş bilince dönüştürülerek nesneleştirilen konumdadırlar. Filmin genelinde karşımıza çıkan çıplaklaştırılmış kadın bedenleri kendine yönelen bakışlar için nesneleştirilerek sunulmaktadır. Simone de Beauvoir’in bakış açısıyla baktığımızda ise *“kadın, nesnelleştirilmiş “öteki” olmaya göz yumar”* (Lloyd, 1996: 124). Beauvoir bu söyleme, *“kadınların, kendi bedenlerini bile, nesneleştirici bir eril bakışın şartlandırıcı etkilerini yansıtmak üzere deneyimlediklerini”* de ekler (Lloyd, 1996: 127). Genevieve Lloyd’un vargısıyla, *“kadının aşkını önünde engel yaratan, kadının biyolojik yapısının kendisi değil, erkeklerin, kadınların da göz yummasıyla, kadın biyolojisine yüklemiş oldukları anlamdır”* (1996: 128). Kadın ve toplumdaki konumlandırılışı üzerine fikir yürüten pek çok düşünürün altını çizdiği gibi aslında toplumsal yapıyı oluşturan sistemin kendisi eril yaklaşımlarla biçimlendirildiği için bu

yaklaşım formu, kadın ya da erkek farketmeksizin birey gözünde normalleştirilmektedir. Thompson’un “*sembolik iktidar*” olarak nitelendirdiği kitle iletişim araçları da sistemin devamlılığını sağlayarak benzer söylemlerin sunulduğu araç konumunu almaktadır. Her ne kadar sanat olarak ifade ediyor olsak da, bugün gelinen noktada sinema da kitle iletişiminin önemli bir parçası olarak işlevini sürdürmektedir ve eril iktidarın bilindik söylemlerini tekrarlayan yapımlara sıklıkla rastlanmaktadır.

Toplumsal kodlarımızda çerçevenmiş güzellik formları ve bu formlarda belirginleştirilen seksi beden sunumuyla biçimlendirilen sekansta anlatının temel malzemesi olan bedene yüklenen anlamların çok dilli olduğu aşikardır. Bütünün parçalarına dikkatle baktığımızda çözümlediğimiz bu sekansta metalaştırılan kadın bedeni vurgusu özellikle güçlendirilerek durumun çarpıklığına işaret edildiği görülmektedir. Bu yolla gösteri kültürüne ve işleyişine vurgu yapılmaktadır. “Katiller Bloğu Tangosu” sekansında ise tango dansında alışık olduğumuz erkek egemen söylemi sekteye uğratıp erkek bedenini metalaştıran bir formda sekansın inşa edilişiyile karşılaşırız. Ancak kadına verilen güç seksi bedenler üzerinden kurgulanmıştır. Farklı bir perspektiften baktığımızda dansın anlatı dilinin bedeni malzeme olarak kullandığı düşüncesinden hareket ederek cinsiyetler üstü bir tarzla bedenin kendisinin metalaştırıcı bir yanı olduğunu ve dansın anlatısının cinsiyetsiz bir anlatı olduğunu da söyleyebiliriz. Ancak sinemada kadın bedeni sunumunun belli kodlarla kendini yinelediği gerçeğini de gözardı edemeyiz; farklı yaklaşımların önemine işaret etmek gerekliliğini de... Müzikal film olarak nitelendiremesek de Tango üzerine çekilmiş bir film örneği olarak kadın bir yönetmen olan Sally Potter’in “*The Tango Lesson*” (1997) filminde karşılaştığımız beden sunumunun, seyircilere izlemenin hazzını vaat eden seksi beden anlatısına dayanmayan bir yaklaşımla inşa edildiğini söyleyebiliriz. Filmin dans sahnelerinde estetik perspektiften bakılmasına rağmen kadın bedeni metalaştırılmadan sunulabilmektedir. Yine kadın yönetmenler arasında olan Julie Taymor’un “*Across the Universe*” (2007) filminin dans sekansında tamamen çıplaklaştırılmış bedenleriyle suyun içinde danseden çiftin çıplaklıkları metalaştırılmadan sunulabilmiştir ve bu çıplaklık karakterlerin kimliklerini ortaya koyuş şekilleri olarak inşa edilmiştir.

### 3.3. “Basın Toplantısı Kuklası” Dans Sekansı ile Araçsallaştırılan Medya Sunumu

Roxie’nin avukatı olarak basın toplantısı düzenleyen Flynnl, kadın gazetecinin sorusunu kendini öne atarak cevaplamaya çalışan müvekkilinin tavrından hoşlanmaz, duyulan anonsla ipleri eline alır ve koreografi başlar... Anons: *Bay Flynnl, “Basın Toplantısı Kuklası” ile karşınızda...*

Roxie’nin avukatın kucağında oyuncak bir bebekmiş gibi resmedildiği sekansta basın mensuplarının soruları yanıtlanmaktadır. Yanıtlar Flynnl tarafından verilirken (ağzının ucuyla) Roxie şaşkın ifadelerle onun söylediklerini kopyalar gibi dudaklarını oynatır, başını donuk, ritmik ve kesik kesik hareketlerle çevirirken. Filmde gerçeklik algısını yaratan basın toplantısında gazeteciler sorularını art arda sormaya başladıklarında, koreografide ana karakterlerin arkasındaki kırmızı kadife perde aralanır ve kukla gazeteciler de gösteriye dahil olur. Gazeteciler bileklerine bağlı kırmızı iplerle kontrol edilmektedirler. Soru soran gazeteci iplerinden çekilerek ayağa kaldırılır, sorusu bittiğinde de ip gevşer ve kukla vücudu kendini boşluğa bırakır. Sorularını sormaya devam ederken gazeteci kuklaların dansı başlar, elbette keskin duruşlarla ve kukla bedenlerin bağlı oldukları iplerin kontrolü dahilinde. Cevapları vermeye devam ettirilen Roxie’nin kontrolü ise sırtından elbisesine bağlı kontrol çubuğu sayesinde sağlanmaktadır. Flynnl tarafından dans etmesi gerektiğinin düşünüldüğü yerlerde, bu çubukla hareketi sağlanmaktadır. Çubuğu bıraktığı anda ise Kukla Roxie’nin yere yığıldığını görürüz. (Bedeninin ve yaşamının kontrolü tamamen Flynnl’ye aittir) Ta ki ipleri elinde olan, onu düştüğü yerden kaldırına kadar.

Kukla Roxie, Flynnl’nin kucakındaki yerini tekrar aldığı anda yüzünden hiç eksik olmayan o şaşkın ifade biraz daha güçlenmiştir ama Flynnl, Roxie’nin yanağına küçük bir dokunuşla, ifadesine yalancı da olsa bir tebessüm ekler. Sinemada yüz ifadeleri, duyguların dışavurulmasında önemli bir materyal olarak kullanılmaktadır. Bir müddet sonra gazetecilerin sorduğu sorulara Flynnl’nin verdiği yanıtlar, kukla gazeteciler tarafından tekrarlanmaya başlar, işte o zaman tüm kukla gazetecilerin iplerinin Flynnl’nin elinde olduğunu gösterir kamera bize. İktidar duyamadım der kuklalar tekrar eder, iktidar daha yüksek sesle der kuklalar öğretilmiş cevapları daha hızlı söylemeyi sürdürür. Şarkının hızı arttıkça kuklaların havalara zıpladıklarını

görürüz, hız artmaya devam eder ve gerçeklik algısı yaratan görüntülere dönüldüğünde gazete baskıları gösterilir, sonuç mükemmeldir: Gazetelerdeki sözcükler avukatın cümleleridir.

Roxi'nin ve basın mensuplarının kuklalar gibi betimlendiği bu sekans, medyanın; güç ve iktidarın oluşturmaya çalıştığı anlamın inşasında ve istenilen kabullerin sağlanmasında nasıl araçsallaştırıldığı üzerine çarpıcı bir örnek olarak karşımızda durmaktadır. Baudrillard'a göre medya mesajdır, ama asıl-ötesinin (gerçek-üstünün; gerçek-ötesinin) mesajıdır; bu asıl-ötesinin sorumlusu ise, yaratılan masal (sahte-gösteri; simulacra) evreninin tuzağına düşen, gerçek yerine şahane-gösteriyi seçen ve “soğuk baştan-çıkartmaya” zevkle katılan, izleyicilerdir. Baudrillard, izleyicilerin medyanın mesajının anlamına veya dış dünyayla olan ilişkisine değil, fakat onun göz kamaştırıcı içsel koduna ve “kendine referansçı” yapısına karşılık verdiğini ifade eder. McLuhan'ın kavramlarını kullanan Baudrillard, postmodern toplumu modeller, işaretler ve kodların egemen olduğu bir “*gibi yapma; gibi canlandırma; gibi oynama (simülasyon)*” dönemi olarak tanımlar (Erdoğan ve Alemdar, 2010: 341-342)

Basın toplantısı koreografisi, sosyolojik bir değerlendirmeye iktidarın birey ve toplum üzerindeki etkisine güzel bir örnek olarak verilebilir. İpler her zaman iktidarın elindedir. Bu oyunun iktidarı Billy Flynn'ın, Roxie'yi ve basın mensuplarını basit kuklalar gibi nasıl parmağında oynattığını tasfir eden koreografi, güç/iktidar ilişkilerinin belirleyicileri tarafından yönlendirilen bireylerin zaman zaman kendi hayatları ile ilgili konularda bile elinin kolunun bağlı kalabileceğini ortaya koymaktadır. “*Oyunun kurallarını iktidarlar belirler*” söyleminin yeniden üretildiği bir anlatıyla bu sekansta yönetmen toplumsal genellemeleri yineleyerek bireyin failliğinin olanaksızlığının da altını çizmektedir denilebilir. Farklı bir açıdan bakıldığında ise sistemde varolanı eleştirel bir yaklaşımla gösterip olması gerekene işaret edildiği de düşünülebilir.

### 3.4. “Duruşma/ Step Dans” Sekansı ve Gösteri Dünyası Vurgusu

Duruşma günü gelmiştir. Mahkeme salonuna girmeden önce Roxy, avukatına korktuğunu söyler. Flynn ise ona korkmaması gerektiğini anlatır: “*Korkma, bu işi*

*uzun zamandır yapıyorum. İnan bana endişelenmene gerek yok. Bu sadece bir sirk, bunların hepsi gösteri. Bu mahkeme, bütün bunlar, hatta tüm dünya hepsi sadece gösteri işi... Ve bebek sen bir yıldızla çalışıyorsun."* Roxie'nin elini tutar mahkeme salonunun kapısı açılır ve gösteri başlar...

Aralanan kapının arkasında, yoğun kırmızı ışıklarla renklendirilmiş, sirk görünümünde, gerçeküstü bir dünya betimlemesiyle karşılaşırız. Tüylü iplere asılı olarak havada akrobatik hareketler yaparak dans eden kızlar, altın yıldızlı kostümleri ve kırmızı tüylü gösterişli başlıklarıyla görüntüyü tamamlamaktadırlar. Bütün bu ışıltılı dünyanın içinde müvekkiline nasıl davranması ve neler söylemesi gerektiğini anlatırken Flynnl, izleyici patlayan flaşlarla gerçek mahkeme salonuna götürülür. Gazeteciler art arda sorularını sorarlar. Flaşlar patladıkça gösteri dünyasının sirk ile mahkeme salonu görüntüleri birbirini izler. Aynı mekan iki farklı sunuşla gerçek ve sirk (gösteri dünyası) arasında gidip gelmektedir. Tekrar sirk alanına döndüğümüzde adalet tanrıçası Themis ve adalet terazisi görünümündeki şov kızının yerden havaya doğru yükselen salıncağa oturmuş olduğunu görürüz. Salıncak yükseldikçe ellerindeki kırmızı pankartlarda "ALKIŞ" yazan diğer kızlarla birlikte şovunu sürdürür Flynnl. Sirk sahnesindeyken takım elbisesi ışıltılar içindedir, görüntü filmin gerçekliğine yani mahkeme salonuna döndüğünde her şey yeniden ciddiliğine bürünür. Avukatın şarkısı sürdükçe izleyici gerçek duruşma sahnesiyle sirk arasında gidip gelir. Artık duruşma başladığı için hakim, jüri üyeleri, gazeteciler ve izleyiciler de sirk sahnesindeki yerlerini almışlardır. Ve tabi mahkemeye sunulan bütün deliller de. Sonunda sıra Roxie'nin savunmasına geldiğinde ışık oyunları ve dansçıların şovlarıyla zenginleşen sirk gösterisinin orta yerinde halka bir salıncak belirir. Avukatı tarafından salıncağa oturtulduğunda tüm ışıklar ona çevrilmiştir. Salıncak havalanır ve Roxie'yi savunmasını yapacağı sandalyeye kadar taşır. Sandalyeye oturduğunda tekrar mahkeme salonundayızdır. Mahkeme devam eder, ta ki yeni bir tanık -Roxie'nin hayranı olduğu şov yıldızı ve rakibi Velma Kelly- mahkemeye katılıp koreografiye geçiş anonsu yapılanaya kadar. Duruşmanın sonuna gelinmek üzeredir. Flynnl, Velma'yı sorgulamak üzere yerini alır ve anons duyulur. Anons: *Bayanlar Baylar Step Dans...*

Sahne Flynnl'indir artık tüm ışıklar onu gösterir. Mahkemenin gerçekliği ile Flynnl'in step dansı arasında gidip gelen görüntüler Flynnl'in tanığa sorduğu sorularla

hız kazanır. Sorular ardı ardına geldikçe, Step dansın adımları da hızını arttırır. Başarıya doğru yaklaştıkça step dansının adımları daha güçlü çıkmaya başlar. Konuşması bittiğinde “savunma makamının söyleyecekleri bu kadar” der ve en güçlü adımını son kez atar. Ardından gelen sessizlikle kollarını iki yana açar ve başını yukarı kaldırır, yukardan yansıyan güçlü, beyaz ışığın ona odaklanmasıyla gösterinin yıldızı oluşu sergilenir ve sekans tamamlanır.

Bu sekansın başında, Flynnl’nin konuşmasında her şeyin aslında bir sirk olduğunu söylemesi ve ardından girilen duruşma salonuna, gerçek bir sirk görünümünün kazandırılması, anlatıyı şekillendirse de, bu sahnelerde mahkeme salonu ile sirke dönüşmüş haline geçişlerin sağlanması, anlamı çok daha güçlü ve okunur kılmıştır. Mekanın dili, insan bedenleri üzerine hakimdir diyen Öztürk’e göre, “Mekan, insanın ürettiği iletişimin biçimlenmesine etki ettiği gibi insan da mekanın kullanımını sürekli evrimletmiştir. Böylece insanın inşa ettiği ve anlamlandırdığı mekan, daha sonra insanın ürettiği iletişimin biçimlenmesinde, çeşitlendirilmesinde ve mücadele içerikli biçimlere dönüşmesinde etkili olmuştur.” (2012: 46) Öztürk’ün işaret ettiği mekanın dili, bu sekansta aynı mekanın iki farklı sunumuyla çok daha net duyulur hale gelmiştir. Bu sayede gerçek hayatta her şey çok ciddi gibi görünürken aslında hiçbir şeyin sandığımız kadar gerçek olmadığı, belki de her şeyin oyuncuları tarafından sahneye konulan bir gösteriden ibaret olduğu fikrine yapılan gönderme, çok güçlü bir anlatımla izleyiciye aktarılmıştır. Bu güçlü anlatımın temel belirleyicisi olarak mekan kullanımında tercih edilen ışık, renk, kostüm ve dekor öğelerinin öznel bir dille inşa edilmesinin altını çizmemiz gerekmektedir. Büker’e göre sinemada rengin işlevi yalnızca filme renk katmak değildir. Büker, rengin izlek, olay örgüsü ve karakterlerle doğrudan ilgisi olmasının gerekliliği üzerinde durmaktadır. Sanatçı içerik ve izlekle ilişkisini kurduğu sürece dilediği rengi seçebilir. Yani sanatçı nedensiz bir ilişkiyi nedenli bir ilişkiye dönüştürebilir. Bunu belirli rengin diğer öğelerle ilişkisini kurarak gerçekleştirebilir. (2010: 79-80) Bu bağlamda sahneleri incelediğimizde, mahkeme salonu ile aynı mekanın bir sirk gibi sunulduğu kareografide bu iki tasarım arasındaki ayrım, kırmızı rengin yoğun kullanımıyla biçimlendirilmiştir. Filmde mahkeme salonu normal sunumuyla siyah ve kahverenginin hakimiyetindeyken,

mekanın sirk görünümüne büründürülebilmesi için yönetmen hakimiyeti kırmızı ve sarı ışığa teslim etmiştir.

“Goffman’ın yaklaşımında hayatın kendisi bir tür tiyatrodur. İnsanlar özellikle kamusal alana girdiğinde rol yaparlar, kamusal alanda başkaları üzerine izlenim yaratmaya çalışırlar.” (Öztürk, 2012: 71) Film boyunca oluşturulan koreografilerde şov başlamadan önce gerçek yüzlerini gördüğümüz oyuncular şovun başlamasıyla maskelerini takar ve yanlısamlarla kurulu izlenimler kurgularlar. Tıpkı Goffman’ın “ön bölge” ve “arka bölge” tanımlamalarında işaret ettiği gibi sahne arkasındaki gerçeklik, sahnedeki performanslarla izler kitleyi etkilemeye yönelik bir gösteriye dönüşür. Filmin pek çok dans sekansında olduğu gibi bu sekansta da ana karakterler tarafından özellikle tercih edilen beden dili, jest ve mimikler bu anlatıyı, yani hayatın kendisinin de bir oyun, seyirlik bir tiyatro gösterisi olduğunu doğrular nitelikte inşa edilmektedir.

Filmin genelinde gösteriyi yöneten iktidar olarak avukat karşımıza çıkmaktadır. Roxie ise onun gücünü kullanarak hayallerine ulaşmak istemektedir. Ancak bu güç film boyunca el değiştirmektedir. Güç kimin elindeyse gösteriyi de o yönetir. Hapishane parmaklıkları arasında gücün Mama olarak anılan gardiyan kadın karakterde olduğunu görürüz, gece olduğunda ve ışıklar söndüğünde, güç kadın mahkumlara geçmiştir. Mahkemede ve basın toplantısında ise Billy Flynn’in bedeni temsil eder gücü.

## SONUÇ

“Müzikal Film” kavramı, içinde müzik ve dansı barındıran pek çok film için kullanılmakla birlikte kendi içinde sahne arkası müzikali, rock müzikali gibi türlere de ayrılmaktadır. Bu bağlamda içinde dans sekansları olmayan tamamen şarkılarla işlenmiş müzikal filmler olabileceği gibi dans sekanslarının anlatıyı biçimlendirmekte etkisinin olmadığı, Berkeley müzikallerinde olduğu gibi sadece estetik beğeniye hitap eden görselikle inşa edilen filmlerden de söz edebilmekteyiz. Bu doğrultuda çalışma çerçevesinde dans sekanslarının filmin anlatıcısı haline geldiği “Chicago” filmi özellikle tercih edilmiştir.

Filmin anlatısının şekillendirilmesinde dans sekanslarının önemli bir rolü

olduğu müzikal filmleri incelediğimizde; bu sekansların filmin anlatısındaki belirleyici rolünü; sahnelerdeki jest ve mimikler, beden dili, koreografi ve dansın dili kadar filmsel dilin (sinematografi -renk, ışık, çekim açıları, çekim teknikleri, kurgu, ses, dekor, küstüm, makyaj vb.) unsurları ile birlikte kullanımı biçimlendirmektedir. Sanatın duygu ve düşünceleri etkileyen farklı formlarının sinematografiyle ortaya konulması seyirci üzerindeki etkiyi güçlendiren bir özellik göstermektedir. Bu bağlamda müzikal filmlerin dans sekansları, sinemanın teknik ve yapısal özelliklerini sanatın algı üstü olabilen diliyle birleştirerek toplumsal kabüllerimizde kırılmalar yaratarak mevcut bilgilerimizi sorgulatma yetisini de içinde barındırmaktadır.

Hollywood müzikallerinin birçoğunda dans sekanslarının geçtiği mekan; ışık, renk, dekor gibi sinematografik öğelerle değişime uğramaktadır. Filmin gerçekliğinde kullanılan renklerden çok daha canlı ve göz kamaştırıcı renklerin tercih edildiği bu sahnelerde, kostümler de oyuncuların makyajları da olağanın dışında bir sunumla verilmektedir. Bu tercihlerin hepsi inşa edilen anlamın temel taşları olarak kullanılmaktadır. “Chicago”nun dans sekanslarının da benzer bir üslupla oluşturulduğu söylenebilir. Filmin gerçekliği ile dans sahneleri arasında gidip gelen bir anlatı biçimiyle kurgulanan filmde, bu ayırım ışık ve renk kullanımıyla pekiştirilerek belirginleştirilmektedir. Ortaya konulan anlamı pekiştirecek şekilde ışıltılı, parlak renklerin tercih edildiği bu sekanslarda, pekçok müzikalde olduğu gibi kırmızı rengin yinelenerek, birlikte kullanıldığı diğer sinematografik elemanlarla farklı duyguları ön plana çıkardığı görülmektedir. Kadınlar bloğu tangosunda kullanılan kırmızı bez parçasının, kanı ifade ederek cinayet betimlemesini desteklediği gibi, kostüm, dekor ve lenslerdeki kırmızılar bazen aşkı, tutku ve şehveti bazen de kan, şiddet ve ölümü çağrıştırabilmektedir.

Müzikal filmlerin dans sekanslarında, sinemanın genel dilinde olduğu gibi kamera açıları ve ölçekleri ile çekim teknikleri, imajlara yüklediğimiz anlamlar üzerinde etkilidir. Genel çekimlerle detay çekimlerin iç içe geçtiği bir yaklaşımın pek çok dans sekansında gözlemlendiği müzikallerde, detay çekimlerde merkeze alınan bir nesne ya da dans eden oyuncuların bedenlerinin farklı bölümleri vurgulanarak sekansın ifade biçimi düzenlenebilmektedir. Gözlere odaklanan bir kamera danseden oyuncunun hislerini açığa çıkartırken kostümdeki bir detayın tüm ekranı kaplayacak



şekilde büyütülmesi bu detayın anlatıdaki önemine işaret edebilmektedir. Farklı çekim ölçekleri ve açılarının kullanıldığı bu sekanslarda, kameranın bakış yönü bize gösterdiği şeyi zihnimize nasıl konumlandıracağımızı ve üzerine hangi sosyal anlamları yükleyeceğimizi de belirlemektedir. Günlük hayatta kullandığımız pek çok nesne, müzikal filmlerde birlikte kullanıldıkları diğer sinematografik tercihlerle farklı anlamlar edinmekte ve onlar da filmin anlatıcısına evrilebilmektedirler.

Müzikal filmler anlatısını müzik ve dansın evrensel dilini kullanarak şekillendirdikleri için, bu filmlerde ses kullanımı ayrı bir öneme sahiptir. Bu nedenle anlatı dili kurgulanırken diğer pek çok filmde daha kararlı bir yaklaşımla sesin temel öge olarak kullanıldığı görülmektedir. Nesnelerin ve bedenin hareketiyle oluşan anlık sesler de dahil olur hikayeye ve aktarılmak istenen duygunun seyircideki aksi güçlendirilir. Sekanslarda kullanılan şarkı ve müziklerin yanı sıra özellikle anlatıyı oluşturan diegetic sesler ve dış sesler izler kitlenin algısını istenilen yöne çekmektedir. “Katiller Bloğu Tangosu” sekansının başında musluktan damlayan su ve gardiyan adımlarının sesleri, mahkumların parmaklarının metal parmaklıklarla buluşmasından çıkan seslerin kullanılmasının anlatıdaki hapishane gerçekliğini güçlendirdiği örneğinde görüldüğü gibi bu sekanslardaki diyaetik sesler anlamın oluşmasında önemli katkıya sahiptir.

Müzikal filmlerin dans sekanslarında yönetmene özgü sinematografik tercihler, yönetmenin imzasından izler olarak filmlerin diline işlemiştir. Rob Marshal, müzikal filmlerinde dans sekanslarını hikayenin, filmin içeriğinin en önemli taşıyıcısı olarak tasarlamaktadır. “Chicago” filminde olduğu gibi müzikal boyunca dans sekansları ile işlenmektedir anlatı. Onun müzikallerinin dans sekanslarında kullanılan kostüm ve mekan tasarımı Broadway müzikallerini çağrıştıran bir üslupla inşa edilmektedir. Özellikle hemen hemen her dans sekansında karşımıza çıkan revü dansçıları andıran kostüm ve başlıklarıyla showgirl dansçılar ve mekan düzenlemesinde kullanılan parlak kırmızı ve sarı ışık bu çağrışımı yapmaktadır zihnimize. Sinematografik yaklaşımıyla sıradanın dışında parlatılmış bir dünya kurgular bu sekansların anlatısında. Filmin gerçekliğiyle bu kurgusal dünya arasında gidiş gelişlerle toplumsal yaşam içinde gerçek sandığımız pek çok şeyin aslında bir yanılsamadan ibaret olabileceğine işaret eden bir dizimle oluşturur “Chicago”nun

kurgusal yapısını. Sosyal yapı içindeki aksaklıklar, zıtlıklardan yola çıkılarak dans sekanslarında karşımıza çıkan parlatılmış imajlarla çarpıcı bir dille ortaya konulurken eleştirel perspektiften bakılarak olması gerekene işaret edildiği gözlenmektedir.

Genellikle dans performansı, filmin içinde gerçek dışı bir yapıdadır. Müzikal filmlerde bazen koreografiler, konunun akışı içinde farklı yollara sapmadan içeriğin düz bir parçası olarak sunulurken; “Chicago”da olduğu gibi, bazı filmlerde ikinci bir dünya (masal ya da hayal dünyası) yaratılarak sunulmaktadır. Filmdeki koreografileri ayrı ayrı ele aldığımızda, şarkı söyleyip dans eden ana karakter kimse onun hayal gücünün, izleyiciyi götürdüğü yeni alemlerle karşılaşırız. Filmdeki dans sekanslarının özgürce yorumlanması ve akla gelebilecek her mekanın koreografilere uygun hale getirilmesi, anlatımı güçlendirmiştir. Sıradan bir hapisane koğuşunun ya da mahkeme salonunun, gösterinin merkezi haline getirildiği filmde, sıradan olarak tabir ettiğimiz mekanların sıra dışı sunumları, anlamın inşasında güçlü bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Film boyunca pek çok insanın günlük hayatında içinde bulunduğu mekanlar, olağandışı sunumlarıyla, aynı söylemi yinelemektedir diyebiliriz: *“Hayat bir oyun ve siz de bu oyunun başrol oynadığınızı sanan figüran oyuncularısınız. Oyunun kurallarını koyanın siz olduğunuzu düşünseniz de, kuralları iktidar belirliyor ve ipler güçlü olanın kontrolünde.”*

Genel bir değerlendirmeye her film yaratıldığı kültürün izlerini taşımakla birlikte bu kültürel yapıyı, eleştirel bir yaklaşımla değişime uğratma amacını da içinde barındırma potansiyeline sahiptir. Benzer şekilde müzikal filmlerin dans sekansları da anlatısıyla zaman zaman varolan düzene eleştirel bir perspektiften yaklaşır ve bu yaklaşımı dans ve müziği kullanarak yumuşatılmış ya da keskinleştirilmiş bir dille (üslupla) yaparken anlatıyı güçlendirmektedir. Film boyunca sıklıkla karşımıza çıkan “gösteri toplumu” vurgusu dans sekanslarının genelinde görünürleşmektedir. Kadın bedeninin metalaştırılması; basının iktidar söyleminin yaygınlaştırılması hususunda araçsallaştırılması; suç ve ceza ilişkisi bağlamında adalet kavramının içinin boşaltılması gibi konular çözümlediğimiz dans sekanslarının temel meseleleri olarak şekillendirilmekle birlikte, filmin genelinde bütün bu kavramların bir oyunun parçası olduğu ve bir sirkten, gösteriden ibaret olduğu vurgusu yapılmaktadır.

**KAYNAKÇA**

- ARNHEIM, Rudolf (2002). Sanat Olarak Sinema, (Çev: Rabia Ünal Tamdoğan), Ankara: Öteki Yayınevi.
- AYKAL, Duygu (2002). Dans Sanatı, Koreografi ve Dans Eğitimi İlişkileri, (Editör), Muzaffer Evcı. Dans Daima... Dans Üzerine Yazılar, Ankara: Favori Yayınları, s. 51-63.
- BADIOU, Alain (2010). Başka Bir Estetik, Sanatlar İçin Küçük Bir Klavuz. (Çev: Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: Metis Yayınları.
- BATI, Uğur (2004). "Meta Estetiği: Kapitalist Toplumlarda Reklamcılık Teorisine Eleştirel Bir Bakış", K. Ü. İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi, 5, s.65-81.
- BLOCH, Ernst (2007). Umut İlkesi Cilt 1. (Çev: Tanıl Bora ), İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- BUTLER, Andrew M. (2011). Film Çalışmaları. (Çev: Ali Toprak), İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- BÜKER, Seçil (2010). Sinemada Anlam Yaratmak, İstanbul: Hayalperest.
- ÇATAY, Zeynep (2008). Beden ve Ben Arasında Dokunan Ağ: Dans/Hareket Terapisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi 15. Ulusal Psikoloji Kongresi, İstanbul.
- ÇIKIGİL, Necla (2002). Modern Dans Hep Vardı, (Editör), Muzaffer Evcı. Dans Daima... Dans Üzerine Yazılar, Ankara: Favori Yayınları, s. 25-49.
- ERDOĞAN, İrfan; ALEMDAR, Korkmaz (2010). Öteki Kuram, Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi, Ankara: Pozitif Matbaacılık.
- ERDOĞAN, Nezih (2013) Turkey, (Editörler), Corey K. Creekmur ve Linda Y. Mokdad. The International Film Musical, Edinburgh: Edinburgh University Press. s.227-238.
- ERSÜMER, Ayşen Oluk (2013). Klasik Anlatı Sineması, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- FOUCAULT, Michel (2012). İktidarın Gözü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GÜNSÜR, Zeynep. (2002). "Postmodern Dansta Beden ve Mekan Kullanımı" Sanat Dünyamız Dergisi, 85, s.175-179, İstanbul: YKY.

- KIRIK, Ali Murat (2012). "Sinemada Renk Öğesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi", Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2 (6), s.71-83.
- KOLLEKTİF (2014). Bilgi Küpü 21. Yüzyıla Ayak Uydurmak İçin Bilmeniz Gereken Her Şey, İstanbul: NTV Yayınları.
- LLOYD, Genevieve (1996). Erkek Akıl, Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın, (Çev: Muttalip Özcan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MCMILLEN Geyvan. (2002). Koreografi Üzerine Düşünceler, Sanat Dünyamız Dergisi, 85, s.97-99, İstanbul: YKY.
- ÖZEVİN, Banu (2006). Oyun, Dans ve Müzik Dersine İlişkin Motivasyon Ölçeği, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi.
- ÖZTÜRK, Serdar (2012). Mekan ve İktidar, Filmlerle İletişim Mekanlarının Altpolitikası, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- PHILIPS, Dara L. (2006). Dancing Through Film Musicals: Narratives in Motion, Presented to the Faculty Liberty University. Lynchburg, VA.
- SAĞKAN, Anı (2010). Türk Sinemasında Yapılan Müzikal Filmlerde Müzikal Parçalar ve Olay Örgüsü Arasındaki İlişki. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- STEIMLE, Julia (2010). Stage-Worlds and World-Stages in Hollywood Musicals. Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 51-65.
- SUTTON, Damian; JONES David Martin (2013). Yeni Bir Bakışla Deleuze. (Çev: Murat Özbank; Yetkin Başkavak), Kolektif Kitap.
- TOPALOĞLU, Hande (2010). "Gölgedeki Bedenin İnşa Sürecinde Toplumsalın Etkileri", Alternatif Politika , 2 (3), s.251-276.
- TOTHZ, Sófia Anna (2007). On the Verge of Reality: Roxie's Daydreaming as Passage Between Two Realms of Existence in Chicago. University of Szeged , s.147-152.
- VALERY, Paul (2002). Dans Felsefesi. Sanat Dünyamız Dergisi, 85, s.87-95, İstanbul: YKY.