

Güzel Sanatların Birer Dalı Olarak Cinayet ve İmgelerarasılık: *The House That Jack Built* Örneği

Şükrü Aydın*
Emine Uçar İlbuğa*

Özet

Lars von Trier; tartışma yaratan filmleriyle egemen Hollywood sinemasına başkaldıran, ve kendine has yarattığı provokatif sinema dili ile kendinden söz ettiren bir yönetmendir. Trier'in filmlerinde anti-semitizm, ırk ilişkileri, toplumsal cinsiyet politikaları ve yanlış düşünmeyle ilgili klişelerde yer alan 'hakikat'in ortaya çıkarılması adına sinematik provokasyonlar aracılığıyla ideolojik klişelere itiraz eden, düşünen ve düşündüren; dolayısıyla var olan kabulleri tersyüz eden bir dil öne çıkar. Bu nedenle Lars von Trier çektiği filmler ve ele aldığı radikal konularla bir yandan ismini sinema tarihine yazdırırken, diğer yandan önemli tartışmaların da odak noktasını oluşturur. İlk filmi *The Element of Crime* (1984) ile başlayan ve *Europa* (1991), *Breaking The Waves* (1996), *Idioterne* (1998), *The Dancer in the Dark* (2000) ile devam eden sinema kariyerinde özellikle teatral bir sahneleme tarzıyla öne çıkan *Dogville* (2003) ve *Manderlay* (2005)'in ardından, *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) *Nymphomaniac I-II* (2013) gibi filmleri çekmiş ve bu filmler üzerine estetik, etik, siyasi bağlamlarda tartışmalar yürütülmüş ve yürütülmeye de devam etmektedir. Nitekim, yönetmenin provokatif eğilimlerinin artık sinemasıyla özdeş hale geldiğini öne süren Charles Martig, Trier'in sinemasını 'rahatsızlık/tahrik sineması' (cinema of irritation) olarak adlandırmaktadır.

Trier'in son filmi *The House That Jack Built* (2018)'de ise zeki ve obsesif bir seri katilin temizlik ve kusursuzluk takıntlarıyla işlediği cinayetler filmin ana temasını oluşturur. Filminin ana karakteri Jack; kurbanlarını bir resim ya da müzik şaheseri kusursuzluğu ile öldürmektedir. Bu çalışmada Lars von Trier'in en son filmi *The House That Jack Built* (Jack'in İnşa Ettiği Ev, 2018), bir tahrik sineması örneği olarak yönetmenin kendi filmografisini ve film yapma pratiğini özetleyen, bir başka deyişle kendi üzerine dönen, yönetmenin bireysel personasını oluştururken benimsediği sinema anlayışının özünü ortaya koyması bakımından özdeşünümsel sayılabilecek bir metafilm olarak ele alınmaktadır. Bu çalışma kapsamında *The House That Jack Built* filmi temel çıkış noktası olmak üzere Lars von Trier'in tahrik sinemasında imgelerarasılığın tezahürleri üzerine bir tartışma yürütülecektir.

Anahtar Sözcükler: Lars von Trier, İmgelerarasılık, Tahrik Sineması, Provokasyon, Metafilm

*ORCID: 0000-0002-9756-240x &

E-mail: sukruaydin@akdeniz.edu.tr & ucarilbuga@akdeniz.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.675550

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.04.2020

Murder And Inter-Imagery As Fine Arts: *The House That Jack Built* As A Case Study

Şükrü Aydın*
Emine Uçar İlbuğa*

Abstract

Lars von Trier is a renowned director for his own provocative language of filmmaking and rebellious stance against dominant Hollywood cinema by means of his controversial films. A thought-provoking language that subverts extant assumptions and norms is prominent in Trier's oeuvre because his films rejects ideological conventions through cinematic provocations in order to reveal the 'truth' in the clichés related to anti-Semitism, race relations, politics of gender and misconceptions. Thus, on the one hand Lars von Trier has left his mark in the film history with respect to films he shot and radical topics he tackled, and on the other he has become the focus fierce debates. Starting with his first film *The Element of Crime* (1984), films such as *Europa* (1991), *Breaking the Waves* (1996), *Idioterne* (1998), *The Dancer in the Dark* (2000) have laid the foundation of his filmography. His following films *Dogville* (2003) ve *Manderlay* (2005) drawed attention especially in terms of their style of *mise en scene* borrowed from epic theatre. Trier has gone on to direct contentious films such as *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) and *Nymphomaniac I-II* (2013), on which there has been much debate in terms of in aesthetics, ethics and politics and still are. As a matter of fact, Charles Martig, who claims that the director's provocative inclinations has become superposable to his filmography, designates the cinema of Lars von Trier as a 'cinema of irritation'.

In Trier's most recent film, *The House that Jack Built* (2018), the murders committed by a clever, OCD serial killer with obsessions of neatness and perfection form the main theme of the film. The main character of the film, Jack, kills his victims with the perfection of a great artist that creates a painting or musical masterpiece. In this paper, *The House That Jack Built*, the most recent film by Lars von Trier, is approached as an example of cinema of irritation and a self-reflexive/metafilm in terms of epitomizing the oeuvre and filmmaking practice of the director; revealing the essence of understanding of cinema that he adopted while he was creating his own individual persona. This paper makes a discussion on the manifestations of inter-agency in Lars von Trier's cinema of irritation by focusing specifically on *The House That Jack Built* as a case study.

Keywords: Lars von Trier, Inter-imagery, Cinema of Irritation, Provocation, Metafilm

*ORCID: 0000-0002-2220-4034

E-mail: sukruaydin@akdeniz.edu.tr & ucarilbuga@akdeniz.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.675550

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted- *Kabul Tarih* : 15.04.2020

Giriş

Lars von Trier, ilk filmlerinden itibaren içerik, teknik ve anlatı yapısı bakımından kabul görmüş uyuşmaları yıkan, en azından yıkmayı deneyen ya da onları dönüştüren sinema diliyle günümüzün tartışmalı, ama aynı zamanda yenilikçi olarak kabul edilen sinemacıları arasındadır. Filmleri *modern noir*'dan, melodrama, erotik-dramdan korku ve bilim-kurguya uzanan yelpazede tür sinemasından, hem de sürrealizmden dışavurumculuğa uzanan avangart ve deneysel kaynaklardan beslenmektedir.

Trier'in neredeyse her filmi tartışma yaratmıştır. Filmlerinin teknik, içerik ve oyuncu yönetimi bakımından deneysel ve yenilikçi olmasını övgüyle karşılayanlar yanında, Trier sinemasını politik/apolitik, radikal, saldırgan, gereksiz sert bularak eleştiren karşıtlar olmuştur. Çoğu zaman bireysel tutum, davranış ve söylemleri nedeniyle kişisel personası filmlerinin önüne geçer. Belki de sinema tarihinin en tartışmalı, en provakatif, en huzursuz ama aynı zamanda tabu konulara en radikal yaklaşan, sert üslubuyla her filminde farklı teknikleri bir arada kullanmaktan çekinmeyen bir yönetmendir.

Saf sinemaya dönüş amacıyla yazdığı Dogma 95 Manifestosu, Hollywood'a yönelik sert eleştirisi, telkin, manipülasyon ve kışkırtıcılık üzerinden izleyici ile kurduğu çarpık ilişki göz önüne alındığında Lars von Trier'in filmlerinin ve sinema anlayışının en temelde provokasyon olgusuna dayandığı öne sürülebilir. Danimarkalı yönetmen; faşizm, ırk, ötekilik, cinsellik, insanlığı aşan saflık, endişe, kaybeden olmak, iyi, kötü, suçluluk duygusu, sadizm, mazoşizm gibi kavramları ele alması; renk, ışık ve kamera kullanımındaki yenilikler üzerinden yarattığı "resimsel görsel üslup" ve her filmde daha önce denemediği yeni tekniklere başvurması nedeniyle "yeraltı sanatının punk provokatörü" olarak kabul edilir. Çünkü Trier'in filmlerinde toplumdaki egemen anlayış uç noktalarda ele alınır. Örneğin, öteki olarak özellikle egemen ataerki toplumda kadınlar ve kadın cinselliği erotik drama-pornografi sınırlarında ortaya konular; görünen gerçeklik karşısında görünmeyen görünür kılınır, koşullar içinde değişen/dönüşen karakterler ve onların bilinçlerine, eylemlerine etki eden toplumsal, kültürel, tarihsel, dinsel koşullar sorgulanır. Lars von Trier'in filmlerinde genellikle karanlık ve uç konulara ilgi göstermesi hem burjuvazinin dokunulmaz kıldığı şeyleri yakından incelemek hem de izleyicilerini fiziksel bir tepki vermeye kışkırtma isteği sebebiyledir. Zira tabuların incelenmesini hastalıklı bir zihnin belirtisi olarak değil bilakis sağlıklı bir düşünüşün sonucu olarak görür (Stevenson, 2005: 28). Bu bakımdan yönetmenin provakatif eğilimlerinin artık sinemasıyla özdeş hale geldiğini öne süren Charles Martig, Trier'in sinemasını 'rahatsızlık/tahrik sineması' (cinema of irritation) olarak adlandırmaktadır. Lars von Trier, kendisini siyasal olarak angaje bir sanatçı olarak konumlandırmasa da; mevcut düzenin kabullerini, doğrularını ve iyilik anlayışını sorgulamak gibi zorlu ve çatışmalı alanlara girmekten çekinmemesi böylesi bir tanımlamayı doğrular niteliktedir.

Bu arkaplandan hareketle, bu çalışmada her ne kadar yönetmenin öncelikle sekiz bölümlük şşşbir televizyon dizisi olarak tasarlayıp, daha sonra sinema filmine dönüştürdüğü *The House That Jack Built* (*Jack'in İnşa Ettiği Ev*, 2008) filmi, Danimarkalı sinemacının kendi filmografisini açımlayan özdeşimsel bir metafilm olması bağlamında

değerlendirilecektir. İnceleme konusu olan filmin tahrik sinemasının iyi bir örneği olması itibarıyla, kendi sinema anlayışını "...bir film ulusal değil bireysel olmalıdır. Dünyayla dünyanın anlayacağı dilden konuşmalı, ama kendisini yapan insanın sesini taşımalıdır" (Stevenson, 2005: 173) sözleriyle ifade eden Trier'in *sesini taşıdığı*, bir diğer deyişle yönetmenin sinema anlayışının özünü ortaya koyduğu varsayımından yola çıkmıştır. Bu sebeple öncelikle Trier'in filmografisinde öne çıkan nitelikler, yönetmenin film diline ve dramaturjisine odaklanan imgelerarası bir okumayla ortaya koyulmuş; daha sonra tespit edilen nitelikler doğrultusunda hem özdüşünümsel bir film, hem de bir tahrik sineması örneği olarak *The House That Jack Built'in* bir değerlendirmesi sunulmuştur.

Toplumsal Doğrular, Kabüller ve İnançlarla Yüzleşme Avrupa Üçlemesi

Lars von Trier'in 1984'de tamamladığı *The Element of Crime* (*Suç Unsuru*, 1984), *Epidemic* (*Salgın*, 1987) ve dört yıl sonra çektiği *Europa* (*Europa*, 1991) filmleri bir bütün olarak Avrupa Üçlemesi¹ adıyla bilinmektedir. Bu filmlerde ana kahramanların hipnoz ve rüya yoluyla Avrupa tarihine çıkarıldıkları yolculuklar temel alınır. Böylece salgın hastalık, cinayet, suç ve savaş gibi konular üzerinden Avrupa'nın tarihin belli dönemlerindeki karanlık portresi çizilir.

Linda Bedley'e (2010: 21-22) göre, üçlemedeki her bir filmde, anlatının geçtiği - kısmen ya da tamamıyla- özümsemiş Avrupa, kahramanların ancak hipnoz ve trans yoluyla geri dönebildiği karanlık bir travma mekanı olarak resmedilir. Avrupa Üçlemesi suç, salgın ve savaş gibi temalar üzerinden Avrupa'nın bir kriz içinde olduğu fikrinden hareket etmektedir. Trier'e göre bu filmler "Avrupa'nın kıta hakkında çok şey anlatan bir eskiz resmi gibidir" (Schepele, 2000: 126).

Europa haricindeki diğer filmler olan *The Element of Crime* ve *Epidemic*'te yer-mekan çok belirgin olmasa da, Trier'in gözünde Avrupa Almanya'dan ibarettir; zira Almanya çağdaş Avrupa'yı biçimlendiren kültürel unsurların ve tarihsel hafızanın zengin kaynağıdır. Avrupa üçlemesi filmlerinde Avrupa Almanya'ya ve Nazi kültürüne işaret etmektedir. Almanya, Avrupa'nın geçmişini ve bugünü anlamak için kahramanların hipnotik yolculuklar ile sürekli dönmek zorunda kaldıkları bir suç mahalidir.

Lars von Trier'in sinemanın hipnotik transa benzer durumları tetikleyebileceğine/ortaya çıkarabileceğine dair yaklaşımı Avrupa Üçlemesi'nin filmlerinde anlatı ve hipnoz arasındaki benzerliğe yapılan vurguda belirginleşmektedir (Hjort, 2002: 361). Çağdaş bir *film noir* çekme girişimi olan *The Element of Crime*'in bütün hikayesi işlenen seri cinayetleri Kahire'deki bir psikiyatr tarafından hipnotize edilen Avrupalı polis Fisher ile ilişkilendirmek üzerine kuruludur. Filmde Kahireli psikiyatrist kameraya bakarak telkini

¹ Akademik kanonda sıklıkla Avrupa Üçlemesi olarak bilirse de, bu filmlere belki Lars von Trier'in mezuniyet filmi olan *Befrielsesbilleder* (*Özgürlüğün İmgeleri*, 1982) de eklenebilir. Savaşın sona ermesiyle Danimarkalı metresini ziyarete giden bir Nazi subayını konu alan film, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Danimarkalıların Nazilere karşı giriştiği intikam alma sürecini Tarkovskyvari bir üslupla ele almış ve Danimarka'da sinema salonlarında gösterime sokulan ilk öğrenci filmi olmuştur. Kabul görmüş resmi tarihi alaşağı etmesi ve kurtarılmış bir travma hafızası niteliği taşıması nedeniyle, Trier'in mezuniyet projesinin tonu, uyandırdığı duygular ve öne çıkardığı fikirler bakımından Avrupa Üçlemesi'nin habercisi olduğu söylenebilir.

altındaki kahramana seslenir ve geçmişiyle yüzleşmesi için harap olmuş kıyamet-sonrası Avrupa'ya dönerler.

Düşük bütçeli, siyah beyaz bir meta-film olan *Epidemic*'te Lars von Trier'in bizzat kendisi hem saygısız, alaycı bir sinemacıyı hem de *film-içindeki-film*'de tasarlanan idealist doktor Mesmer'i canlandırmaktadır. Film, Trier ve senarist Niels Vørsel'in projelerini Danimarka Film Enstitüsü'nden gerçek bir danışman olan Claes Kastholm Hansen'e sunduğu sahne ile sona erer. Yapılan sunumun bir kısmı genç bir kadının hayal edilen kurmaca evrene dahil olması amacıyla hipnotize edilmesini içermektedir. Filmde bir anda sunumun yapıldığı odadakiler de kurmaca evrendeki vebaya benzer semptomlar göstermeye başlarlar - kadın kurmaca ile gerçekliğin iç içe geçtiği filmin 'diegetik şimdi'sinde yaşanmakta olan bir salgına dair kehanetlerde bulunan bir falcıya ve filmin kendisi için de bir metafora dönüşür (Hjort, 2002: 362).

Nazi sempaticanı Katharina Hartmann ve Amerikalı idealist bir genç olan Leo Kessler arasındaki melodramatik aşk öyküsünü ele alan *Europa*'da, Lars von Trier, girift bir sinematik anlatım biçimini tercih eder. Hipnoz ve sinemayı birbirine denk pratikler olarak kullanır. Filmin henüz başında Max von Sydow'un seslendirdiği hipnotizmacı-anlatıcı seyirciye filme dahil olmasını emreder, böylelikle hem kahramanı hem de seyirciyi hipnoza benzer bir şekilde yönlendirir.

Avrupa üçlemesindeki her bir filmin birbirlerinden birçok açıdan farklılıkları olsa da, bu filmler Lars von Trier'in uzak plan/geniş çekimlere ve büyük ölçüde yapay ama incelikle inşa edilmiş setlerde yapılan girift kamera hareketlerine önem veren Alman dışavurumcu sinematik tarza olan hayranlığının birer göstergesidirler.

Avrupa Üçlemesi filmlerinde resmedilen dünyaların gerçekliğinin ya da bir başka deyişle *diegesis*in altı daha en baştan oyulmuştur, zira bu filmlerin dünyaları ana karakterlerin zihinsel projeksiyonlarından ibarettir; dahası bu projeksiyonlar güvenilir algısal kanıtlara da dayanmamaktadır. Resmedilen dünyalar tamamen fotografik ve sinematografik imkanlarla inşa edilmiştir. Perdedeki nesnelere ve mekanlar sırf ışıklandırma efektleri haline gelmiştir, dolayısıyla filmlerdeki uzam ve zamanın Newton'cu fiziksel gerçeklikle çok az benzerliği bulunmaktadır (Simons, 2007: 84). Avrupa Üçlemesi filmleri zihinsel yolculuklar olarak inşa edilmiştir. Örneğin, *The Element of Crime*²'de mizansen ne tarihe ne de belleğe referans yapmaktadır, aksine Fisher'ın bilinçdışının oldukça öznel ve muhtemelen de enfekte görülerinin bir temsilidir.

The Element Of Crime daha sonra Trier sinemasının ayırt edici nitelikleri olacak çeşitli sinematik teknikleri bağlamlarından koparan bir imajlararasılık kurmak, tür sinemasının uyuşumlarını temellük ederek alışılmışın dışında kullanmak gibi özellikleri de taşımaktadır.

² Erken doğmuş aşırı-stilize bir sanat filmi olarak *The Element of Crime* dönemin Amerikan popüler kültüründe revaçta olan eğilimleri temsil etmekteydi. 80'lerin kıyamet-sonrası neo-noirlerinden esinlenerek 90'larda popüler hale gelen seri katil filmlerine ön ayak olmuş, *The Silence of the Lambs* ve *Se7en* gibi filmlerin habercisi haline gelmişti. Avrupa Üçlemesi filmleri çevresi tarafından yıkıma uğrayan ya da yaptıkları işin doğası gereği suçlu ile iyi adam arasındaki çizginin bulanıklaştığı polisleri, memurları ya da muhbirleri konu alan Fritz Lang'ın *M* (1931)'i, Carol Reed'in *The Third Man* (1949)'i ve Orson Welles'in *Touch of Evil* (1958),¹ gibi klasik noir filmlerinden yararlanmaktadır.

Lars von Trier'in etkilendiği kaynaklar ve filmlerinde yaptığı göndermeler çok geniş bir yelpazeyi oluşturmaktadır. Gruzinski'ye göre, "başka sinemacılardan çalmak, yazı yazarken alfabelediği harfleri kullanmak gibi bir şeydir (Gruzinski, 1997: 513). Daniel Frampton (1993)'a göre, Trier'in filmlerindeki sinematik göndermelerin ve alıntılarının bolluğu, sinemanın en önemli auteurlerinin estetik başarılarına tanıklık etmektedir. Bainbridge (2007)'e göre ise bu eklektik metinlerarasılık salt saygı duruşu anlamında değildir, Trier kendi sinematik dilinin oluşumunun kilit anlarına böyle işaret ederek hem sinemaya dair derin bilgi birikimini ortaya koyar, hem de kendisini sinema tarihinin en önemli ustalarıyla aynı çizgiye yerleştirir.³

Bununla birlikte Trier'in etkilendiği kaynaklar sadece sinema ile de sınırlı değildir; edebiyat, tiyatro, felsefe ve müzik de beslendiği kaynaklar arasında önemli yer tutmaktadır. Sinema dışındaki kaynaklar arasından en belirgin olanı besteci Richard Wagner'dir. Sözgelimi, *The Element of Crime*'in çekimleri sırasında Lars von Trier, çekimleri sanatsal bir 'happening'e dönüştürme çabasıyla Wagner'in eserlerini çaldırılmıştır (Bjorkman 2003: 69). Dahası, Wagner'in etkileri Lars von Trier'in üslubunun ve tekniğinin çeşitli yönlerinde de gözlemlenebilmektedir. Bir besteci olarak Wagner, özellikle orkestrasyonu ve çeşitli melodileri birbirine uydurma/aynı anda kullanma anlamına gelen *kontrpuan*'a yaptığı vurgu ile bilinmektedir. Trier'in erken dönem yapıtları, üst üste çekim/bindirme (superimposition), geriden gösterim (back-projection), önden gösterim (front-projection), aynı çerçevede renkli ve tektonlu imajların eşzamanlı kullanımı gibi teknikler bakımından üslup/tarz açısından sanatsal üretiminin bu biçimine oldukça yakındır (Bainbridge, 2007: 2). İlk filmlerinde görülen bu türden temalara daha sonraları eklenen ihanet, intikam, kurtuluş, dişillığe duyulan hayranlık, iyilik ve kötülük arasındaki sınırlara dair büyük bir merak Trier'in filmografisinin (Bainbridge, 2007: x) temel özelliklerini oluşturur.

Altın Kalpler Üçlemesi

Lars von Trier'in "Altın Kalpler" olarak bilinen bir sonraki üçlemesi kadın kahramanlarda somutlaşan, kişiyi trajik sona götüren saf iyilik ve naiflik temalarıyla öne çıkmaktadır. Yönetmenin bizzat kendi ifadesine göre üçlemenin ortak teması Grimm Kardeşler tarafından derlenmiş "Yıldız Parası"⁴ adlı bir masala dayanmaktadır (Smith, 2000: 22). *Breaking the Waves* (*Dalgaları Aşmak*, 1996), *Idioterne* (*Deliler*, 1998) ve *Dancer in the Dark* (*Karanlıkta Dans*, 2000) filmlerinin ortak özelliği kadınların iyilikleri ve yüreklerindeki saflığın insan ötesi sınırlarıyla ilgilidir: İyilik nereye kadar gidebilir? *Film noir* türünden beslenen Avrupa Üçlemesi'ndeki *femme fatale* karakterlerin yerini Altın Kalpler üçlemesinde Bess (*Breaking the Waves*), Karen (*Idioterne*) ve Selma (*Dancer in the Dark*) gibi koşulsuz, şartsız

³ Lars von Trier'in kibirli, kendini beğenmiş ve küstah kişiliği asıl ismi olan Lars Trier'e Almanya'da asilzadelere verilen "von" ekini eklemesi bakımından da bilinmektedir.

⁴ Grimm Kardeşler'in halk masalı ailesini yitirdikten sonra yiyecek ve barınak bulmak için ormana giden saf ve temiz kalpli bir kızı konu alır. Küçük kız herşeyini ormanda karşılaştığı gariban çocuklarla ve ihtiyar bir adamla paylaşır. Altın kalpli küçük kız o kadar iyilik ve fedakarlık yapar ki artık elinde sırtına geçireceği bir elbisesi bile kalmamıştır. Fakat masalın sonunda bitmeyen inancı ve saflığı gökten yere düşünce altına dönüşen yıldızlarla ödüllendirilir. Karşılık beklemeden yapılan iyiliğin ve şartlar ne kadar kötü olursa olsun düzene olan inancın mükafatı olarak, altın kalpli kız hem manevi olarak kurtuluşa erer, hem de sınıf atlamış olur.

sadakat besledikleri sevdikleri insanlar için kendilerini feda eden idealist kadın karakterler alır (Bunch, 2012:198).

Bu karakterlerin hepsi iyilik ve sadakatlerinin bedelini içinde yaşadıkları toplum tarafından cezalandırılarak öderler. İskoçya'nın küçük bir ada kasabasında geçen *Breaking the Waves*'ın başkahramanı Bess, bir iş kazası sonucu sakatlanan kocasının genel geçer ahlak anlayışına uymayan arzusunu onu çok sevdiği için yerine getirir: Hala evli olmasına rağmen başka erkeklerle birlikte olup yaşadıklarını kocasına anlatır. Nihayetinde ise hem tecavüze uğrar, hem de kendisini kasabanın koyu Katolik cemaati tarafından dışlanmış olarak bulur. *Idioterne*'de zihinsel engelli taklidi yaparak yaşadıkları burjuva toplumunu rahatsız etmeyi amaç edinmiş gruba sonradan katılan Karen, gruba olan sadakatinden ötürü taklidini kendi ailesi önünde de sürdürdüğü için ailesiyle ilişkileri bozulur. Her ne pahasına olursa olsun çocuğunun görme yetisini yitirmesine engel olmak isteyen Selma ise, bütün fedakarlıklarına rağmen asılarak idam edilir.

Lars von Trier, saflık ve idealizm hayatın gerçekleriyle karşı karşıya kaldığında sonucun daima trajedi olacağına dair karamsar bir yaklaşımı benimsemektedir. İdealizm ve sadakatin ölçüsü bakımından belirgin farklılıklar gösterecek de Bess, Karen ve Selma gibi altın kalpli kadınlar; Bunch'un (2012: 199) "naif çömezler" olarak adlandırdığı Avrupa Üçlemesi'ndeki genç idealist erkek kahramanların birer çeşitlemesi gibidirler. Kadınlar sevdiklerine, hislerine ve yakınlarına sonuna kadar sadık kalmaları bakımından yer yer akıldışıya varan duygusal idealizmi; "naif çömezler" ise zekalarına, kariyerlerine ve ideolojilerine olan bağlılıklarıyla rasyonel idealizmi vücuda getirirler.

Katolik Hristiyanlığın İsa peygamberle özdeşleştiği kendini başkaları için feda ederek kefarete ulaşılacağı inancını, sevdikleri erkekler için kendilerinden vazgeçen kadın kahramanlarla ilişkilendiren Trier, bir anlamda İsa figürünü dişileştirmekte ve birçok feminist eleştirmen tarafından ataerki hegemonyayı yeniden üretmekle suçlanmaktadır (Mandolfo, 2010: 285). Bu sebeple özellikle *Breaking the Waves*'de kocası için çekmekte olduğu acıların Bess'in kendisini de Tanrı'ya yaklaştırmakta olduğuna dair vehmi ve *Dancer in the Dark*'da Selma'nın Hz. İsa gibi çarmıha gerilmesine idam edilmesi bu görüşü pekiştirmektedir.

Bununla birlikte, tıpkı Avrupa Üçlemesi'nde olduğu gibi daha geniş bir sinema tarihinin imajlar-arası okuması Altın Kalpler Üçlemesi için farklı bir perspektif sunabilir: "Üçlemenin her bir filmi, olay örgülerinin en temel ayrıntılarından da anlaşılabilirliği gibi melodram türünün geleneklerinden yararlanmaktadır" (Bainbridge, 2007: 104). Özellikle Marksist eleştiride melodramlar, Hollywood endüstrisinin kapitalist gündemiyle tezatlık içinde, yoksullardan yana olan bir toplumsal eleştiri alanı olarak kabul edilir (Elsaesser, 1987).

Çatışmaya, etik ve ahlaki sorgulamaya yönelik vurgusuyla melodram türü Lars von Trier'e idealizmi, koşulsuz sevgiyi ve neyin doğru neyin yanlış olduğunu sorgulamak için deneysel bir alan sağlamıştır. Nitekim, bu filmlerin melodramatik özellikleri yalnızca konuları ve olay örgüleriyle sınırlı kalmamakta, filmlerin biçimlerine ve stilistik buluşlara da –örneğin, mizansenin ikonografik özellikleri ya da film müziği gibi diegesis-dışı unsurların

öne çıkarılması- yansımadır. Trier karakterlerin kendilerini içinde buldukları durumun psikolojik, ideolojik ve duygusal karmaşıklığını yansıtmak için anlatıyı aşırılıkla yükleyen melodramları kendine özgü bir biçimde yorumlamaktadır (Bainbridge, 2007: 106). Melodramatik etki *Breaking the Waves*'de mizansen ile, *Dancer in the Dark*'ta ise müziğin kullanımı yoluyla belirginleşse de, *Idioterne* bu türden bir imajlar-arası yakınlığı yadsımda gibi görünmektedir. Nitekim, *Idioterne* estetik açıdan melodramdan ziyade sahte belgesel tarzına daha çok uymaktadır. Yönetmenin bu tezatlığı kasıtlı olarak benimsediği öne sürülebilir. Zira, Altın Kalpler üçlemesinin filmleri Dogma ruhuna uygun biçimde, genel olarak doğaçlama gibi görünen performansları kaydeden el kamerasıyla çekilmiştir. Böylelikle Trier'in, bir taraftan cinema verite'ye meyleden belgesel dokusunu melodramla bütünleştirerek biçimsel açıdan bir yenilik ortaya koyduğu öne sürülebilir.

Amerika Fırsatlar Ülkesi Üçlemesi

Dogville (2003) ve *Manderlay* (2005) filmleri sinema kariyerinde özellikle epik teatral sahneleme tarzıyla öne çıkar. Gerçek mekanların dışında, gerçekte var olmayan sadece film için oluşturulmuş stüdyo ve dekorlardan ibaret kurmaca mekanlar olarak kurgulanmıştır. Amerika: Fırsatlar Ülkesi Üçlemesi'nin (Elçi Özcan, 2016: 224-242) üçüncü filmi Wasington [sic] henüz çekilmemiştir.

Dogville ve *Manderlay*, Amerika nosyonunda kökleşmiş jeopolitik varsayımları ele alır. Burada Trier'in açıkça eleştirdiği özellikle Amerikan kimliği olsa da, ele aldığı temalar ve meseleler Holokost gibi olaylar etrafındaki sessizlik, ırkçılık, geçmişle yüzleşme gibi daha önceden ele aldığı temalarla bağlantı kurar. Franz Kafka'nın aynı adlı romanını okuduktan sonra başlayan Amerika'ya yönelik ilgisi dolayısıyla *Dogville* ve *Manderlay*'de içerdekiler ve yabancılar arasındaki gerilimli dinamiği ve içselleştirilmiş tahakküm biçimlerini sorgulamaya girişir.⁵

Dogville, bir çete lideri olan babasına insanların özünde yaradılışları gereği iyi insanlar olduklarını kanıtlamak için kaçıp küçük bir Amerikan kasabasına sığınan Grace'in öyküsünü konu almaktadır. Grace'i haydutların elinden kurtaran genç idealist entelektüel Tom, onu *Dogville*'e götürmek ister, fakat bunun için önce kasaba sakinlerinden izin alması gerekmektedir. Sürekli kasabalılara *Dogville*'in artık hoşgörülü bir toplum olmadığını, insanların karşılık beklemeden iyilik yapmayı unuttuğunu vaaz eden Tom için Grace bir fırsat yaratır. Fakat Grace'i aralarına kabul etmelerinden kısa süre sonra başına konmuş bir ödül olduğu duyulunca Grace suistimal edilmeye başlanır ve sonunda kasaba sakinleri onu başına ödül koyan gangsterlere teslim etmeye karar verirler. Sonunda çete liderinin Grace'in babası olduğu anlaşılır ve Grace babasının adamlarına bütün kasaba halkını katletme emrini verir. Trier'in filmlerinde tekrar eden bir tema iyi niyetle yola çıkan idealist kahramanların yıkıma yol açması ile burada da karşılaşılır.

Dogville, Grace'in öyküsünün sonu değildir. Trier'in, *Dogville*'in sonunda bıraktığı hikaye üçlemenin ikincisi *Manderlay*'de Grace Margaret Mulligan karakterinin etrafında döner ve

⁵ Dünyanın süper gücü Amerika karşısındaki konumunu şu sözlerle açıklar: "Daha çok küçükken eğer güçlüysen, iyi ve adil olmak da gerektiğini öğrendim. Amerika bunların hiçbiri değil." (akt. Hjort, 2010: 401).

1930'ların Alabama'sında, köleliğin kaldırıldığından ilanından 70 yıl geçmiş olmasına karşın hala açıkça uygulandığı Manderlay plantasyonunda geçer (Metin, 2014:1-24). Grace kölelerin yaşam koşullarını düzeltmek için Manderley'de kalıp onlar için mücadele etmeye karar verir.

Birçok eleştirmen tarafından Brechtien estetiğin sinemasal tezahürü olarak görülen *Dogville ve Manderlay*, Brecht'in kendi özgün fikirlerinden çok Trevor Nunn'ın televizyon dizisi olarak çektiği epik tiyatro uyarlamalarının etkisini taşımaktadır (Bedley, 2010: 105). Brecht *Dogville ve Manderlay*'de kullanıldığı biçimde "her şeyi bilen dış sesi, extra-diegetik müziği, rol yaptığını aşikar etmeyen rol yapma biçimlerini, bölümler arası başlıkları gibi anlatım imkanlarını benimsemezdi" (Loren ve Metelmann, 2010: 202). Lars von Trier, Brecht'in yabancılaştırma estetiğini yine Brecht'in amaçladığı şeyin tam zıddı olarak izleyicide yoğun duygular uyandırmak için kullanmaktadır.

Depresyon Üçlemesi

Trier'in *Antichrist* (Deccal, 2009), *Melancholia* (Melankoli, 2011) ve tek film olarak planlanan fakat uzunluğu nedeniyle iki ayrı film biçiminde yayınlanan *Nymphomaniac Part I-II* (İtiraf Bölüm 1 ve İtiraf Bölüm 2, 2013)'den oluşan Depresyon Üçlemesi, yönetmenin geçirdiği rahatsızlık dolayısıyla hastaneye kaldırıldığı dönemde yaşadığı kişisel deneyimlerinin sinematik olarak dışavurumudur. Hatta bir anlamda Lars von Trier'in depresyonla bir tür mücadele etme biçimi ve terapisi olarak görülebilir. Nitekim, yönetmenin bizzat kendisi de üçlemenin ilk ilki olan *Antichrist*'i "bütün kariyerinin en önemli filmi" olarak tanımlamakta; filmin yaratım sürecinin önceki filmlerinden farklı şekilde geliştiğini -sözelimi sahnelerin sebepsiz olarak eklenmesi, imajların mantıktan ya da dramatik düşünceden bağımsızca birleştirilmesi, kendisinin o dönemde gördüğü rüyalardan devşirilmesi vs. gibi- ve "bir tür terapi" olarak geliştiğini ifade etmektedir (Trier, 2009).

Lars von Trier'in daha önceki filmlerinin yapım süreçleri üzerinden örneklendirdiği farklılık, Depresyon Üçlemesi'nde yönetmenin sinemasında tematik ve teknik anlamda da gözlemlenebilecek keskin bir kopuşa işaret etmektedir. Nitekim, film tekniği açısından ağır çekim (super slow-mo) ve bilgisayarda üretilmiş görüntüler (computer-generated imagery, kısaca CGI) gibi -*Antichrist*'in ağır çekim prologu ve *Melancholia*'nın görsel efektleri vs. gibi üçlemede birçok örneğe rastlamak mümkündür- daha önce pek başvurmadığı yöntemlerin yanı sıra, Olga Turysheva'ya (2015: 205) göre, Depresyon üçlemesinin öne çıkan en önemli özelliği yönetmenin dünya görüşünde meydana gelen köklü bir değişikliğin, merhametli bir Tanrı'ya olan inancında hayal kırıklığına uğradığı için ateizmi kucaklamasının, bir başka deyişle semavi inançla olan ilişkisindeki kırılmanın dışavurumu olmasıdır.⁶ Bu bakımdan Depresyon Üçlemesi, Altın Kalpler Üçlemesinin tam zıddı olarak karşımıza çıkmaktadır. Hz. İsa'yı andıran bir karakterin yalnızca başkalarının kurtuluşu için değil, kendi günahlarının

⁶ Yönetmen bunu en sarıh ve doğrudan biçimde şöyle ifade etmektedir: Doğayı dinlemek, incelemek gereklidir, ki ancak o zaman her yerde yalnızca kederin ve acının hüküm sürdüğü belli olur. Bütün canlılar hayatta kalmak için çabılıyor ama ölüyorlar. İşte size pastoral şiir. Böyle bir doğanın adil bir Tanrı tarafından yaratıldığı fikrini kabullenmekte zorlanıyorum (akt. Turysheva (2015: 205).

kefareti olarak da büyük fedakarlıklar yaptığı; bir anlamda saf, karşılıksız sevgi temasını ele alan önceki filmlerin aksine Depresyon Üçlemesi, Hristiyanlığın öne çıkardığı hakiki şefkat, merhamet, kurtuluş, tövbe gibi kavramların temelsizliğini ve beyhudeliğini temel almaktadır. Örneğin, *Nymphomaniac Part I-II*'de Joe'nun bütün hikayesini dinleyen ve ona şefkatle yaklaşan Seligman'ın en nihayetinde Joe'ya tecavüz etmeye yeltenmesi bu yaklaşımın kristalize olduğu anlardan birisidir.

Bir başka örnek olarak ise, *Antichrist* filmi adını Frederich Nietzsche'nin ünlü kitabının başlığından almaktadır. Ünlü filozofun "Deccal" kitabının altbaşlığı ise "Hristiyanlığa Lanet"tir. Dahası, Lars von Trier'in Zentropa şirketini birlikte kurduğu Aalbek Jensen, *Antichrist*'i "dünyayı yaratanın Tanrı değil de Şeytan olduğu fikrine dayanan, daha geniş izleyici kesimi için, bir korku filmi... Krallık dizisi tarzında..." bir film olarak tanıtmıştır (akt. Bedley, 2009: 140).

Eşyle cinsel ilişkide buldukları sırada küçük çocuğunun pencereden kendisini aşağı atmak üzere olduğunu gören ama orgazm anını bozmamak için tepki vermeyen bir annenin depresyona girmesini ve bir psikiyatrist olan eşinin onu tedavi etmek için medeniyetten uzakta bir orman evine -Cennet- çabasını konu eden *Antichrist*; dünyaya çarpmak üzere olan bir gezegen yüzünden bütün insanlığın kaçınılmaz sonunu iki kız kardeşin sorunlu ilişkisi ve psikolojileri üzerinden ele alan *Melancholia* ve son olarak nemfomaniden muzdarip bir kadının öyküsünü mizojeniye varan bir üslupla ele alan *Nymphomaniac Part I-II*'den oluşan Depresyon Üçlemesi, burjuva ahlakı, Katolik inancının Adem ve Havva hikayesi, şeytan, kötülük, cadılık, erillik, dişillik, doğa, cinsellik, hayatın sonluluğu karşısında kayıtsız bir Tanrı gibi kavramları "yer yer pornografiye varan bir üslupla deşmesiyle" (Kibar, 2015: 656) Lars von Trier'in seyirciyi rahatsız etmeyi hedefleyen sinema anlayışında yeni bir eşiği geçtiğinin de habercisidir.

Sonuç olarak üçlemeler halinde oluşturduğu filmografisinden anlaşılabilceği kadarıyla Lars von Trier sinemasının tanımlayıcı özellikleri arasında dört eğilim öne çıkmaktadır:

- Sinema tarihinin ustalarına yönelik büyük bir saygı ve kendisini de aralarına dahil etme arzusu,
- İzleyicide rahatsızlık ya da huzursuzluk uyandırma isteğine bağlı olarak özdeşlemenin mümkün olmadığı karakterlere yer verme,
- Kökeni 18. yüzyıl filozoflarının estetik tartışmalarına dayanan; ahlak ve etik gibi konuları estetiğin alanının dışında tutan Kantçı otonomist tutum,
- Sinemanın yerleşmiş uylaşımını, belirli sınırları ve ayırıcı özellikleri olan türleri örneğin, müzikal, polisiye vs. gibi- ve estetik yaklaşımları -örneğin Brechtien drama ya da dışavurumculuk vs. gibi- kendine mal edip, deformasyona uğratarak kendi arzusu doğrultusunda yeniden yorumlama çabası.

The House That Jack Built: İmgelerarası Bir Yolculuk

Filmin Özeti

Bu çalışmada Lars von Trier'in en son filmi *The House That Jack*, yönetmenin kendi filmografisini ve film yapma pratiğini özetleyen, bir başka deyişle kendi üzerine dönen, yönetmenin bireysel personasını oluştururken benimsediği sinema anlayışının özünü ortaya koyması bakımından özdüşünümsel sayılabilecek bir metafilm olarak ele alınmaktadır.

Lars von Trier, *The House That Jack Built*'te daha önceki bazı filmlerinde olduğu gibi – *Dogville*, *Manderlay*, *Dancer in the Dark*, *Antichrist* vs.– Amerika'da geçen, hatta bir seri katilin yaşamına odaklanması bakımından oldukça Amerikan sayılabilecek bir öykü anlatmaktadır. Film altmıştan fazla cinayet işlemiş, obsesif kompülsif davranış bozukluğundan ve aşırı titizlik hastalığından muzdarip Jack adlı bir seri katilin kendi yaşam öyküsünün içinden on iki yıla yayılan beş önemli olayı/cinayeti içeren bir kesiti öykülemesinden oluşmaktadır. Aslında mimar olmayı isteyen ve kendisine mükemmel bir ev yapmayı düşleyen, fakat annesinin telkinleriyle mühendis olmak zorunda kalan Jack, öyküsünü belirsiz bir yere birlikte yolculuk ettikleri anlaşılabilir ve film boyunca diyalog içinde olduğu birisine yani Verge (ya da Vergil⁷) karakterine anlatmaktadır. Bu anlamda seyirci filmde Jack ve Verge'ün arasındaki konuşmalara –Jack'in öyküsü ve öyküsüyle alakalı olarak cereyan eden felsefi tartışmalara– tanıklık etmektedir.

Kusursuz Cinayetler / Kusursuz Sanat

The House That Jack Built'in öne çıkan en önemli özelliği; Trier'in filmi gerçek hayattan, sinemaya, müzikten, resime heykele ve mimariye uzanan bir imajlararasılık inşa ederek kurgulamasıdır. Bu imajlararası kurgu yoluyla Trier, yukarıda sözünü ettiğimiz filmografisinin öne çıkan dört temel özelliğini tek bir film içinde ortaya koymuştur. Bu yönüyle *The House That Jack Built*'in Lars von Trier'in sinema anlayışının ve kendi kişisel personasının bir savunusu olduğu öne sürülebilir.

Lars von Trier, suç/polisiye türünün en popüler varyasyonlarından birini almış ve büyük ölçüde deformasyona uğratarak kolayca tasnif edilmesi mümkün olmayan bir film ortaya koymuştur. Bu açıdan *The House That Jack Built*'i bir seri katil filmi olarak tanımlamanın film hakkında çok az şey söyleyeceğini ifade etmek gerekmektedir.

Filmin oldukça Amerikan bir olguyu ve hikayeyi –seri katiller– ele alması, yukarıda bahsettiğimiz Lars von Trier'in sık başvurduğu 'temellük stratejisi'nin etkisini ve kuvvetini de güçlendirmektedir. Zira, Trier Amerika Birleşik Devletleri'nin küresel hegemonyasının ve Amerikan kültürünün, dünyaya ihraç ettiği tüketimciliğin finanse ettiği 'sulandırılmış' film kültürünün ve bunlara eşlik eden değerlerin ateşli bir eleştirmenidir (Ogden, 2009: 55).

Tek başına bile Trier filmlerini "tahrik sineması" ve Trier'de Michael Haneke, Carlos Reygadas, David Lynch, David Cronenberg vb. gibi tahrik sinemacıları arasına koymaya yetebilecek bir film olan *The House That Jack Built*'te Lars von Trier, bunu sanatsal yaratımı ve

⁷ Dante'nin İlahi Komedya'sında ana karaktere eşlik eden şair Vergilius'tur.

estetik güzelliği cinayet -hatta seri cinayetler ve toplu insan kıyımları- ile eş tutarak gerçekleştirmektedir.

Jack, bir seri katil olarak yalnızca öldürme itkisinin kendisine dayattıklarıyla hareket etmez, aynı zamanda işlediği cinayetler yoluyla güzel olanı, estetik açıdan kusursuz olanı aramaktadır. Dahası, hayatı boyunca erkek, kadın, çocuk her yaşta insanı öldürmüş olsa da, Lars von Trier'in Dante'nin "İlahi Komedya" adlı yapıtına benzer biçimde kurguladığı yolculuğunda Jack'in Verge'e anlattığı beş vakada kurbanlar genellikle kadınlardır. Metne dışarıdan sirayet eden bir özellik olarak, ilk vakadaki kurbanın feminist bir toplumsal hareket olan MeToo#'nun öne çıkan isimlerinden Uma Thurman tarafından canlandırılması göz önüne alınırsa yönetmenin oyuncu biçimde seyirciyi rahatsız etme, tahrik etme eğilimi kolaylıkla anlaşılabilir. Bu film anlatısına dışarıdan sirayet etme olgusuna çözümleme boyunca tekrar başvurulacaktır.

Jack'in on iki yıla yayılan bir süre zarfından rastgele seçerek anlattığı cinayetlerin birincisi -film anlatısından bunun Jack'in işlediği ilk cinayet olup olmadığı anlaşılabilir- cinayeti güzel sanatların bir dalı olarak kabul etmenin nüvelerini taşımaktadır. Bu açıdan film Thomas De Quincey'nin de cinayet olgusuna benzer bir biçimde yaklaştığı "Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet" adlı ünlü eserini anırtmaktadır. Nitekim, De Quincey ahlak ve etiğin ya da bunlara dair eylemlerin ve tartışmaların ancak bir cinayet işleninceye kadarki zaman dilimi içerisinde, yani "*paulo post futurum*"⁸ geçerli olduğunu öne sürer ve ekler:

"Ama varsayalım ki [cinayet] işlendi, olup bitti, yani sona erdi ya da (Medea'nın o katı deyişle), yani yapıldı oldu bitti, *fait accompli* denecek duruma geldi; varsayalım ki öldürülen zavallı adam acılarından kurtuldu, bunu yapan alçak herif de kimbilir nereye toz oldu [...] Ahlaka yeteri kadar ödün (ya da ödül) verilmiş, artık zevkin, beğenin, güzel sanatların sırası gelmiştir. Olay üzücüdür hiç kuşkusuz, son derece üzücü; ama artık bunu düzeltemeyiz. Bunun için, kötü bir konudan mümkün olan en iyiyi almaya çalışalım; tabii bu olayı ne kadar sıkarsak sıkalım ahlak bakımından işe yarayacak bir şey çıkarmak mümkün olmayacağından, onu estetik açıdan ele alalım" (De Quincey, [1827]1998: 11).

Film boyunca Jack, işlediği cinayetleri kusursuz bir sanat eseri olarak görmekte, kurbanlarını giderek daha vahşice öldürmekte ve her bir cinayeti sanat tarihinden mimariye uzanan bir yelpaze üzerinden değerlendirmektedir. İşlediği her bir cinayet sonrası çektiği fotoğraflarla kusursuz olanı ararken, öte yandan inşa etmeye çalıştığı evi de her seferinde eksik bularak yıkar.

⁸ *paulo post futurum*: Latince'de yakın bir zamana işaret etmek üzere kullanılan deyim, vuku bulmak üzere, gerçekleşmek üzere olmak vs. gibi.

Estetik Bir Pratik Olarak Öldürmenin Dayanılmaz Hafifliği

Filmin Birinci Bölümü'nde Jack, Uma Thurman tarafından canlandırılan, yolda kalmış bir kadını kırmızı karavanına alıp tamirciye götürmek zorunda kalır. Kadının yol boyunca sürdürdüğü aşağılamalarına ve küçümseyici tavrına daha fazla dayanamayan Jack, elindeki kırmızı krikoyu kafasına vurarak kadını öldürür. Jack kanlar içinde kalan ellerine bakarken 21. yüzyılın en ünlü klasik piyanistlerinden biri sayılan Glenn Gould'un piyano üzerinde büyük bir ustalık ve hüner ile gezinen ellerine geçiş yapılır. Glenn Gould kendinden geçmiş bir biçimde eserini icra etmektedir:

VERGE: Bu arada bu tuhaf adamın bütün bunlarla ne ilgisi var?

JACK: Glenn Gould bu. Zamanımızın en büyük piyanistlerinden. O sanatı temsil ediyor.

VERGE: Yani bu katlanılmaz kadının suratına krikoyla vurarak ortaya bir sanat eseri çıkardığını söylüyorsun. Bu olaydan bunu mu anlamam gerekiyor?

Verge'ün son sözleri üzerine kadının kanlar içindeki yüzü benzer bir imgeyi barındıran bir resimle üst üste bindirilir. Kısa bir süre için bile olsa kadının kanlar içindeki yüzü Kübist ressam Juan Gris'in biçimi bozulmuş bir kadın başını resmettiği "Bir Kadının Kafası" adlı eseri ile çaprazlanarak gösterilir.



Görsel 1. Filmden bir kare.



Görsel 2. Kübist ressam Juan Gris'in "Bir Kadının Kafası" adlı resmi. [Head of a Woman (1912)].

Ardından Avrupa ülkelerindeki sanatsal ve tarihi bakımdan önemli katedraller, katedrallerin duvarlarını süsleyen resimler, vitraylar, heykellerin görüntüleri eşliğinde bu yapıtların mühendislik ve mimarinin titiz ve dengeli çalışmalarının ürünü olduğu bilgisi dış sesle uzun uzun açıklanır. Jack'in çalışma odası genel planda renk, ahenk, mimari, denge, ışık kullanımıyla bir yağlı boya tablosu gibi perdeye yansır. Jack'in krikoyu kadının kafasına vurma anı tekrarlanarak gösterilirken Paul Gauguin, Juan Gris gibi ünlü ressamların kadın portreleri ile kanlar içinde kalan kadının yüzü kusursuz sanat eseri olarak bütünleştirilir. Film anlatısının içine enjekte ettiği bu diegetik olmayan unsurlar ile Lars von Trier, bir anlamda neyin sanat olup olmadığına nasıl karar verildiğini, estetik ile etik arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır.

Jack'in cinayeti estetik bir pratik, güzel sanatların bir dalı olarak görme yönündeki sapkın eğilimi film boyunca tekrar eden ve şiddeti giderek artan bir motiftir. Stilistik bir unsur olarak Trier, bazı renk kullanımı tercihlerini bariz bir biçimde bu fikri destekleyecek şekilde yapar. Her cinayet mahali bir şekilde kırmızı rengini içerir. Örnekleyecek olursak, Jack öldürdüğü insanları sakladığı buz deposuna götürmek için kırmızı renkli bir karavanı kullanmaktadır. İlk vakada kadını kırmızı bir kriko ile öldürür. İkinci vakadaki dul kadın kırmızı bir pazar arabasını peşinden sürükler ve kırmızı bir şapka takmaktadır. Üçüncü vakanın kurbanları olan anne ve iki çocuğu kırmızı şapka takarlar. Dördüncü vakadaki genç kızın evinde kırmızı bir telefon vardır. En son vakada ise, Jack'in kendisi kırmızı bir cübbe giymektedir. Kırmızı, aşırılığın rengidir. Tutkunun, baştan çıkarmanın, şiddetin, tehlikenin, öfkenin ve maceranın sembolüdür. Hatta antik çağlarda mor ile birlikte en az elde edilebilen renklerden biri, nadir ve pahalı olması dolayısıyla büyülü ve ruhani olarak kabul edilirdi.

İşlediği cinayetler sonrası çektiği fotoğrafları özenle odasındaki duvara yapıştırırken, kendisiyle gurur duyarak aynaya bakar, ölen insanların yüz ifadelerini taklit eder. Her bir öldürme sonrası yaşadığı kısa süreli rahatlama, ardından yeni bir öldürme arzusunun uyanmasına engel olamaz. Bu durumu animasyon filmle iki sokak lambası arasında yürüyen bir adamın ışığın yeğinliği, yoğunluğu ve yönüne göre değişen gölgesine atıfla açıklar. Cinayeti işlediği anki hali, gölgenin henüz olmadığı, sonra adamın önünde, arkasında büyüyen gölge ile çektiği acılar ve zevk arasında gidip gelen duygulanımı arasında bağ kurar. Cinayet sonrası gölgesini arkada bırakan adam sonra kısa süreli bir gölgesizlik ardından yeniden gölgenin peşinden oluşmasıyla yeni bir cinayete giden süreci başlatır. Bir bakıma Lars von Trier, sinema sanatına duyduğu tutkuyu bir seri katilin cinayet işlediği anlarda hissettiği haz ve tatmin duygusu ile eş tutmaktadır.

Jack, kendisini mükemmelliği arayan bir sanatçı olarak görmesini şöyle ussallaştırmaktadır: Kendisine küçükken hediye edilen eski bir fotoğraf makinesi ile öldürdüğü kurbanlarının fotoğraflarını çekmektedir. Jack'e göre işlediği cinayetlerin ve asıl sanatkarlığının amacı da bu fotoğraflardır.



Görsel 3. Filmden bir kare.

Ölü bedenlere farklı pozlar veririr, kimi zaman da birden fazla bedeni bir araya getirerek farklı sahneler oluşturur. Fakat Jack için önemli olan çektiği fotoğrafların kendileri değil, negatifleridir.



Görsel 4. Filmden bir kare.

Trier, film negatifinin 'negatif' olgusunu ikili anlamda kullanmaktadır. Jack, çektiği fotoğrafların negatiflerine bakarken hissettiği hayranlığı "ışığın içindeki şeytani nitelik, kara ışık" sözleri ile ifade eder. Nitekim, Lars von Trier'in filmleri sıklıkla negatif/olumsuz olarak ifade edilebilecek konuları ve temaları çoğunlukla el (aktüel) kamerası ile elde edilen bir sinematografi eşliğinde ele alır. Filmlerinde aktüel kameranın doğal ışık ve sesin tabu sayılabilecek negatif temalarla birlikte kullanımı yoluyla izleyiciyi rahatsızlık verici olan içindeki sanatı görmeye davet eder.

Işık ve karanlık, iyi-kötü, güzel-çirkin, etik-etik dışı gibi düaliteleri film boyunca sorgular Lars von Trier. Sözgelimi, yine bir imajlararasılık örneği olarak William Blake'in "doğayı, insan doğasını, iyi-kötü, masumiyet-tecrübe gibi insan ruhundaki zıtlıkları betimlediği, masumiyet ve deneyimin karşıtlığı üzerine kurulu olan *Masumiyet Şarkıları*

(*Songs of Innocence*) kitabında yer alan *Kuzu (The Lamb)* ve *Tecrübe Şarkıları (Songs of Experience)* kitabında yer alan *Kaplan (The Tyger)*" şiirlerine (Tutaş, 2014: 83-90) atıfta bulunur ve her bir cinayeti doğadaki diğer canlılar, doğa insan ilişkileri, sanat, ritüeller, gelenekler ve tarihle ilişkilendirerek iç içe geçirir.⁹ Doğa belgesellerinden alınmış görüntüler ile Disney çizgi filmlerinin bilindik imgelerini harmanlar. Kuzu insanın içindeki masumiyeti ve iyiliği, Kaplan ise yaratıcı şiddeti sembolize etmektedir.

VERGE: ...iyi ile kötü arasındaki ayrımı ve dinin yayılmasını sağlıyorlar.

JACK: Din kavramı insanoğlunu perişan etti. Çünkü Tanrı'nız, içimizdeki kaplanı görmezden gelmemizi söylüyor. Her birimizi bunu ikrar edemeyecek acziyetteki kuru kalabalıklara dönüştürüyor.

Lars von Trier'e ve bu noktada yönetmenin alter-egosu olduğunu kabul edebileceğimiz Jack'e göre, kuru kalabalıklardan, vasat olandan sıyrılıp estetik olana, güzel olana, yüksek sanata ulaşmak için sanatçının içindeki karanlığı, kötü, çirkin ya da grotesk olanı kabullenmesi gerekmektedir. Tıpkı Dante'nin *İlahi Komedya'*sındaki şair Vergilius gibi, Jack cehenneme olan yolculuğunda ona eşlik eden ve yol gösteren Verge ile girdiği bir başka diyalogunda bu iddiasına biraz daha açıklık getirmektedir:

VERGE: İnsana dair ne varsa bunları maddeye indirgeyerek o çok değer verdiğini söylediğin sanatla birlikte yaşamın da yok olmasına neden oluyorsun.

JACK: Ahlaki yargılarını yaşamın içine empoze ederek sanatı öldürüyorsun. Bense onu özgürleştirmek istiyorum. Çünkü sanat hiçbirimizin idrak edemeyeceği bir enginliktir.

Lars von Trier, tahrik sinemasının en aşırı uçlarına Jack'in bahsettiği sanatsal yüceliği ve enginliği çürüme -özellikle bedensel çürüme- ve yıkım ile aynı kefeye koyarak yapmaktadır. Jack, koleksiyonundaki cesetleri çoğunlukla cinayeti işledikten hemen sonra dondurmaktadır. Ancak şans eseri olarak, cesetlerin bazıları daha buza yatırılmadan belli miktarda pütrifikasyona -bedenin çürümesine- uğramaktadır. Jack'e göre pütrifikasyon iyinin ve kötünün ötesindedir, çünkü çoğu insan için çürüme doğal bir süreçtir. Zira, yaşamın temeli olan maddeden oluştuğuna göre, maddenin içinde gerçekleşen bir tepkimeyi ahlak/etik açısından değerlendirmenin bir anlamı yoktur.

Çürümenin sanatsal güzelliğe ve mükemmelliğe imkan sağlaması durumunu Lars von Trier; estetiği ahlak ve etiğin kısılcısından kurtarmak gibi sapkın fikirleri için bir fırsat olarak görmekte ve diegesis-dışı unsurları film anlatısına dahil etmeye devam etmektedir. Sanatsal yaratıcılık ve çürüme arasındaki ilişkiyi Almanya'da üzüm yetiştirme tekniklerini anlatan görüntüleri kullanarak betimler. Belirli türde üzümün kasıtlı olarak çürütülmesiyle daha iyi şaraplar yapmanın mümkün olduğunu ifade eder. Bir başka deyişle, yıkım ve tahribat sanatın oluşumuna katkı sağlamaktadır. Kendisi de hep bir mimar olmayı düşleyen

⁹ Genel olarak Blake bu şiirlerinde insan doğasına ve topluma hem iyimser hem kötümser açıdan bakarak masumiyet ve deneyiminin karşılığı üzerinde durur ve gerçekleri görebilmek adına her iki bakış açısına da ihtiyaç duyulduğu anlayışına vurgu yapar. Bir anlamda zıtlıklar olmadan ilerleme olmaz ve çekicilik, iticilik, akıl, enerji, yaratım, yıkım sevgi ve nefret gibi durumlar insan varlığı için gereklidir (Tutaş, 2014: 83-90).

Jack, bu iddiasını Nazi'lerin ünlü mimarı ve Adolf Hitler'in en güvendiği adamlarından biri olan Albert Speer üzerinden örneklendirir. Speer, Antik Yunan ve Roma harabelerini inceleyerek "harabe/kalıntı değeri" teorisini geliştirmiştir. Tasarladığı binalarda dayanıklı ve dayanıksız malzemeleri bir arada kullanarak bunların binlerce yıl sonra estetik açıdan kusursuz harabeler olmasını amaçlamıştır. Bu açıdan sanatçı kinik/sinik olmalı ve eseri içindeki insanların ya da ilahların refahını umursamamalıdır. Jack, savını desteklemeye Verge'ün sadistik bir başyapıt olarak adlandırdığı Nazi bombardıman uçağı Stuka üzerinden devam eder. Ona göre, Stuka'yı ve işlevselliğini tasarlayan kişiler ikona yaratıcılarıdır. Dünya çürümenin güzelliğini kabul etmemeye meyilli olduğu kadar, gezegenin hakiki ikonalarını ortaya çıkarana kadar; yani Jack gibi kimselerin hakkını teslim etmek konusunda da gönülsüzdür. Oysa yeryüzünde hafızalara kazınmış ve kazınacak bütün ikonalar sıradışı/aşırı/abartılı sanatın temelini oluşturmaktadır.

Jack, argümanlarıyla Verge'ü ikna etmeye çalışırken bunu Adolf Hitler, Stalin, Idi Amin, Benito Mussolini gibi isimleri toplu insan kıyımları ile özdeşleşmiş despotların ve diktatörlerin görüntüleri eşliğinde yapar. Dahası, bu rahatsız edici görüntüleri Lars von Trier'in kendi filmlerinin neredeyse hemen hemen her birinden alınmış kesitler takip eder. *The House That Jack Built* seyircide rahatsızlık ve tiksinti uyandıracak muhtelif sahnelerle doludur: Küçük çocukların av hayvanları gibi öldürülmesi ve cesetlerine gülümsemeleri için oyun hamuru gibi şekil verilmeye çalışılması, bir cesedin arabanın arkasına bağlanarak kilometrelerce sürüklenmesi ve ardından deforme olmuş bedeninin açıkça sergilenmesi, küçük bir çocuğun yavru bir ördeğin bacağını soğukkanlılıkla kesmesi, Jack'in öldürdüğü sevgilisinin memelerini kesip bir tanesinden cüzdandan yapması ve film boyunca yanından ayırmaması vs. gibi. Ancak filmin sanatsal yaratıcılığı toplu insan kıyımları ve soykırım ile kıyaslayan bu sekansı Lars von Trier'in tahrik sinemasında ulaştığı en aşırı uca işaret etmektedir ve bir anlamda çizgiyi aştığı nokta olarak değerlendirilebilir. Dahası, yönetmenin 2011 yılında Cannes Film Festivali'nde Naziler ve Nazilerin estetik başarıları üzerine yaptığı yorumlar ve bunlar sonucunda 'istenmeyen adam' ilan edilmesi gerçeği ile birlikte ele alındığında; filmin Lars von Trier'in bireysel personası ve film anlayışı üzerine dönen, özdeşimsel doğasının kristalize olduğu an haline gelmektedir. Verge, Jack'e "Seni Deccal! Şimdiye dek senin kadar yoldan çıkmış bir insana daha eşlik ettiğimi hatırlamıyorum." dediği sırada yönetmenin *Antichrist* filminden bir sahneye başvurulmasının rastlantısal olduğunu düşünmek elbette çok güçtür.

Sonuç

Lars von Trier, polisiyenin sevilen bir alt-türü olan seri katil filmlerini almış, kendine has üslubu ile yorumlayarak filmi sanatın doğasına ve sanatçıya ilişkin felsefi bir soruşturma haline getirmiştir. *The House That Jack Built*, tabu meseleleri ele almayı, izleyiciyi tahrik etmeyi, hem filmleriyle hem de kişisel yorumlarıyla sansasyon yaratmayı başaran bir yönetmen olan Trier'in sinemasal anlayışının bir savunusu, gerekçelendirmesi gibidir. Dahası, film yönetmenin kendisini eleştirenlere karşı ürettiği bir savunma mekanizması olarak da okunabilir. Zira, annesinin telkinleriyle mühendis olan ama hep mimar olmayı hayal eden Jack film boyunca ikisi arasındaki ayrıma dikkat çekmektedir. Hatta Verge'e anlattığı dördüncü vakada bunu şöyle yorumlar: "Mühendis notaları okuyan, mimar ise

onları çalan kişidir.” Bir anlamda Trier, kusursuzluğu sapkın bir biçimde arayan obsesif kompulsif bir seri katili kendi alter-egosu olarak sergileyerek eleştirilen ile sanatçı arasındaki ayrım ile mühendis ile mimar arasında bir analogi kurmaktadır. Bu açıdan Jack’in sürekli tartıştığı Verge, ahlak ve etik gibi meselelere takılıp kalarak estetik olanı gözden kaçıran eleştirilenlerin sesidir. Lars von Trier, kendisine yöneltilen eleştirilere cevabı Jack’in ağzından şöyle verir: “Bazılarımız için hayal dünyamızda işlenen suçlar toplum tarafından baskı altında tutulan içsel hırslarımızın bir ürünüdür ve ortaya çıkışlar sanat üzerinden gerçekleşir”.

The House That Jack Built, kurduğu imajlararası bütünlük içinde postmodern sayılabilecek bir kurmaca olarak belki tamamen anlamdan yoksun değildir fakat bozuk biçimlidir; nitekim kasıtlı olarak deforme edilmiş bir tür filmidir. Tıpkı kurbanlarını sürekli deforme etmeye uğraşan Jack gibi, Lars von Trier de çok bilindik popüler bir türü deforme etmiştir. Bu açıdan film, türün geleneklerine uymamakta ve seyircinin beklentilerine cevap vermemektedir. Fakat bu görünüşteki “bozuk biçimlilik ve yerleşik uyuşumlara ait olmama yoluyla mevcut idrak edilebilirlik kiplerine meydan okuyan ve nihayetinde onları tadil eden yahut değiştiren yenilikçi bir anlatı” (Zavarzadeh, 1985: 610) olarak kabul edilebilir. Nitekim, bir seri katil filmi olarak *The House That Jack Built* türün önceki filmleriyle kıyaslandığında onlarla tamamen uyumsuzluk içinde olduğu görülmektedir. Bu uyumsuzluğun en belirgin sonucu filmin kendisine ve kendi yaratıcısına gönderme yapması olarak tezahür etmektedir.

Diğer taraftan, tahrik sinemasının ya da tahrik estetiğın rahatsızlık verici imgeler, duygulanımlar ve düşünceler yoluyla izleyiciyi problematik olmayan özdeşleşme biçimleri üzerine bir sorgulamaya ittiği hususu göz önüne alındığında, Lars von Trier’in en azından bu film özelinde aşırıya kaçtığı ve tahrik sineması kavramsallaştımada arzulanandan farklı bir yola saptığı söylenebilir. Örneğın, tahrik sinemasının önde gelen temsilcilerinden sayılabilecek Michael Haneke filmlerinde tahrik edici/rahatsızlık verici unsurlar etik müdahale için, ahlaki sorgulama için bir alan açmaya hizmet eden araçlardır. Sözgelimi, *Ölümcül Oyunlar* (Funny Games, 1997)’da duygusal buzlaşmanın had safhada olduğu, şiddeti kutsayan bir toplumda izleyiciyi kendi konumunu düşünmeye, sorgulamaya sevk eden bir niteliği vardır. Lars von Trier ise, son derece rahatsızlık verici, provokatif bir imajlararasılık yoluyla cesetlerden inşa ettiği *The House That Jack Built*’te tam aksine etik/ahlaki soruşturmanın önünü tamamen kapatmakta ve etiğın/ahlakın güzel olanı belirlemede bir etkiye sahip olamayacağı otonomist bir estetik anlayışını yüceltmektedir.

Kaynakça

- Bainbridge, C. (2007). *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*. Wallflower Press: London.
- Bedley, L. (2010). *Lars von Trier*. University of Illinois Press: Urbana Chicago.
- Ogden, B. (2009). “How Lars von Trier Sees the World: Postmodernism and Globalization in The Five Obstructions”. *Quarterly Review of Film and Video*, 27(1), 54-68.
- Björkman, S. (2003). *Trier on von Trier*, trans. by Neil Smith, London: Faber and Faber.
- Bunch, M. (2012). “Behind Idealism: The Discrepancy between Philosophy and Reality in The Cinema of Lars von Trier”. içinde *Evaluating the Achievement of One Hundred*

Years of Scandinavian Cinema: Dreyer, Bergman, Von Trier, and Others. Edwin Mellen Press: New York.

De Quincey, T. (1998[1827]). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*. Çev.: İsmet Berkan. Ankara: Ayraç Yayınevi.

Elçi Özcan, D. (2016). "İçe Alınma ve Dışa Atılma Mekanizmalarıyla Dogville'de Kadın İmgisinin Temsili." *Akademik Bakış Dergisi*. 58(Kasım-Aralık), 224-242.

Elsaesser, T. (1987). "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", içinde Christina Gledhill (Ed.) *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Womans Film*. London: British Film Institute, 43-69.

Frampton, D. (1993) "Lars von Trier x 6". Çevrimiçi: <http://www.filmosophy.org/articles/vontrier>. Erişim Tarihi: 02.10.2019.

Gruzinski, S. (1997) "Europa: Journey to the End of History", in C. David and J. F. Chevrier (Eds.) *Documenta X – The Book: Politics, Poetics*. Ostfildern: Cantz-Verl, 508-13.

Hjort, M. (2002). "Lars von Trier". içinde Yvonne Tasker (Ed.) *Fifty Contemporary Filmmakers*. Routledge: London and New York.

Hjort, M. (2010). "Lars von Trier". içinde Yvonne Tasker (Ed.) *Fifty Contemporary Filmmakers* (İkinci Baskı). Routledge: London and New York.

Kibar, S. (2015). "Women Bodies at Trial by Ordeal since Christianity to Trier Movies" *Journalism and Mass Communication*, December 2015, Vol. 5, No. 12, 650-657.

Loren, S. ve Metelmann, J. "Auteurism and the Aesthetics of Irritation: Haneke, von Trier and Lynch". içinde *Fascinatingly Disturbing: Interdisciplinary Perspectives on Michael Haneke's Cinema*. (Ed.) Alexander D. Ornella. Wipf & Stock Publications: Eugene, Oregon.

Mandolfo, C. (2010). "Women, Suffering and Redemption in Three Films Of Lars Von Trier". *Literature & Theology*, Vol. 24. No. 3, September 2010, pp. 285-300 doi: 10.1093/litthe/frq035.

Metin, S. (2014). "Lars von Trier'in Dogville ve Manderlay Filmleri ile Hukuku Düşünmek." *Hukuk Kuramı*, Cilt 1(3): 1-24. Çevrimiçi: https://www.hukukkurami.net/editor/Sayi_3/03_01_metin.pdf

Schepele, P. (2000). *Lars von Triers Film Tvang Og Befrielse*. Rosinante: København.

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

Stevenson, J. (2005). *Lars Von Trier*. Çev.: Begüm Kovulmaz. Agora: İstanbul.

Trier, L. (2009). "Yönetmenin İtirafı". *Antichrist*. Filmin Resmi İnternet Sitesi.

Tutaş, N. (2014). "William Blake'de Masumiyet ve Tecrübe: Kuzu ve Kaplan". *Folklor Edebiyat*. 20 (78):83-90.

Turysheva, O. (2015). "With the Truth or with Christ Lars von Trier's Dialogue with Fyodor Dostoyevsky". *Quaestio Rossica*, Cilt 1, s. 203-212. Çevrimiçi: <https://qr.urfu.ru/ojs/index.php/qr/article/view/087/3014>

Zavarzadeh, M. (1985). "The Semiotics of the Foreseen: Modes of Narrative Intelligibility in (Contemporary) Fiction.". *Poetics Today* 6(4): 607-626.