



## İÇE ALINMA VE DIŞA ATILMA MEKANİZMALARIYLA DOGVILLE’DE KADIN İMGESİNİN TEMSİLİ

Dicle ÖZCAN ELÇİ\*

### Öz

Sinema ve sosyolojinin karşılıklı bir verimlilik içinde sürdürdüğü ilişkiden doğan *sinema sosyolojisi* ve sinema sosyolojisinde etkili bir çözümleme yaklaşımı olarak kullanılan *feminist sinema eleştirisinin* perspektifinden yansıyan bu çalışma, *Dogville* filminde başkarakter olan Grace üzerinden sunulan “kadın imgesi”nin temsiline odaklanmakta; filmdeki kadın temsilinin toplumsal cinsiyet eksenli bir okuma ve sosyolojik argümanlarla, kapalı bir toplumsal doku örneğini yansıtan küçük bir kasabada hangi mekanizmalarla gruba dahil edildiği ve gruptan dışlandığı üzerinde durulmaktadır.

**Anahtar Kavramlar:** *Kadın imgesi, sinema sosyolojisi, feminist sinema eleştirisi, Dogville.*

## THE REPRESENTATION OF WOMEN IMAGES WITH MECHANISM OF INCORPORATION AND EXPLUSION IN DOGVILLE

### Abstract

This study being reflected by the perspective of the feminist cinema critics being used as an effective analysis method at the cinema sociology and cinema sociology arising from the relation between cinema and sociology mutually focuses on the description of “the woman image” presented through Grace who is the main character at *Dogville* film; this film focuses on with which machine female representation at the movie is added to the group and is excluded from the group with a social gender-based reading and sociological arguments at the small town reflecting the example of a closed social texture.

**Key Words:** Woman imagery, cinema sociology, feminist cinema critics, *Dogville*.

### Giriş

Sinema, çağımız toplumlarında gerek popüler kültürün eğlence araçları olarak, gerekse de yer aldığı yapının politik, kültürel, ekonomik ve ahlaki tavırlarını yansıtan ideolojik ve eğitsel bir araç olarak gittikçe büyüyen bir etkiye sahiptir. Bu anlamda, en absürt ve “hiçbir şey” anlatmadığı düşünülen sinema filmlerinde bile “okumasını bilen” için mutlaka hazırlanmış bir altmetin ve göstergeler sistemi mevcuttur. Sinemanın tüketim kültürü bağlamında bir eğlence aracı olarak da kullanıldığı hakikati bir yana, hiçbir film sadece “eğlendirmek” ya da vakit geçirmek üzere, “öylesine” çekilmemektedir. Sosyolojik kavramlar ve toplumsal olgu ve olaylardan sıkça yararlanan sinema, çözümleme ve örnekleme ekseninde eğitsel bir araç olarak kullanılması bağlamında sosyoloji bilimi ile karşılıklı bir ilişki içindedirler. Bu karşılıklılık, “sinema sosyolojisi”nin ortaya çıkmasına zemin hazırlayarak, toplumla beyaz perde arasında kurulan diyalogun dinamikleri anlaşılmaya çalışılmaktadır.

\* Şırnak Üniversitesi İdil Meslek Yüksekokulu Sosyal Hizmetler ve Danışmanlık Bölümü Öğretim Görevlisi.



Sinema tarihine bakıldığında, ana akım/popüler/Hollywood sineması ve avangart sinemasının ideolojik ve teknik bağlamda karşıtlık içinde olduğu göze çarpmaktadır. Feminist sinema eleştirisi de, ana akım sinemada kadının ve erkeğin egemen cinsiyet düzeni bağlamında toplumsal cinsiyet rolleriyle tasvir edilerek, erkeğin etkin kadının ise edilgen bir konuma oturtularak erkek lehine var olan cinsiyet kültürünün yeniden üretildiğine dikkat çekmektedirler. Bu bağlamda, sinemada sunulan kadın rollerinin toplumsal cinsiyetçi bir okumayla yeniden tartışılması ve ardından bu klasik betimlemeleri aşındıran “kadın filmleri”nin çekilmesi önerilmiştir.

Her ne kadar kategorilendirilmeye karşı dursa da, Avangard sinemaya yakınlığıyla bilinen Lars Von Trier’in “*Amerika Fırsatlar Ülkesi*” üçlemesinin ilk filmi olarak *Dogville* (2003), bu çalışmada baş-karakter olan Grace temsilindeki kadın temsili temelinde, sinema sosyolojisi ve feminist eleştiri bağlamında toplumsal cinsiyetçi bir okumayla tartışılmaya çalışılmaktadır. *Dogville*, kapalı grup özelliği gösteren küçük bir kasabaya yolu düşen “yabancı”nın gelişile bozulan dengeler ve açığa çıkan içsel şiddetin görünür kılındığı, insan doğasına yapılan olumsuz çağrışımların işlendiği “rahatsız edici” bir film özelliği taşımaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmanın temel derdi, filmin ana karakteri olan “kadın”ın film boyunca karşılaştığı cinsiyetçi söylem ve pratikleri görünür kılmak, kadının gerek yönetmen gerekse de kasaba halkının bakış açısından nasıl yansıtıldığına vurgu yapmaktır. Çalışmanın yöntemi, çalışmada içerilen kavramlara dair bir literatür taramasına giderek, bu film üzerinde daha önce yapılmış çalışmaların incelenmesine dayanmakta olup, belirli göstergeler üzerinden kadın temsiline farklı tezahürleri açıklanmaya çalışılmaktadır.

Bu çalışma kapsamında öncelikle sinema sosyolojisi ve feminist sinema eleştirisinin temel önermeleri üstünde durulmakta, ardından film tekniği üzerine birtakım tartışmalar yapılmakta ve filme dair tanıtıcı ve kısa bilgiler sunulmakta, son olarak da “kadın imgesi”nin farklı tezahürlerinin sinema sosyolojisi ve feminist sinema eleştirisi bağlamında tartışılmasına gidilmektedir.

### **Sinema Sosyolojisi ve Feminist Sinema Eleştirisi**

Sinema ve sosyoloji ilişkisinin, medya ve iletişim teknolojilerinin gündelik yaşamın bütün görünümüne sirayet ettiği günümüzde, toplumsal olanı anlamak ve çözümlemek noktasında “verimli” bir karşılıklık içerisinde olduğu söylenebilir. Verimli karşılıklıktan kasıt, insana ve topluma dair her ne varsa çatısı altında toplayan sosyoloji ile yine topluma ve insana dair olup bitenleri anlamak açısından bir “metod” olarak kullanılabilen sinemanın organik bir bağımlılık içerisinde olup, birbirlerine anlam ve yorum kattığıdır. Bu karşılıklı-verimli ilişki, sinemanın “toplumsal teşhis”e değerli bir katkıda bulunduğunu ve bizlere toplumsalın aşkın bir çözümlemesini sunduğunu dile getiren Diken ve Laustsen tarafından da aktarılmaktadır (2007/2010, s. 22-23).

Giddens, yaşam sürüp giderken olup bitenlerin bizlere doğal, kaçınılmaz, iyi ya da kötü olarak yansıtıldığını, oysa sosyolojik bakış açısının bunun ötesine geçerek yaşananların daha makro bir biçimde tarihsel ve toplumsal odaklar tarafından belirlendiğini ve dolayısıyla “kader olmadıkları”nı saptamaya yardımcı olduğunu belirtir (2000, s. 3-4). Bir başka deyişle, sosyolojik düşünmek, Goffman’ın terminolojisiyle “sahne önü”nde bizlere performe edilenin ötesine geçerek, “sahne arkası”nın nasıl işlendiğiyle ilgilenmekte, böylece gerçekliği bir



bütünsellik içerisinde anlamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda, sinemanın her ne açıdan bakıyor olursa olsun, mutlak suretle bir “background”tan (arka plan) beslendiğini söylemek yanlış olmaz. Bu arka plandaki tavır ister “tutucu” ister “muhalif” olsun, sinemanın en başından beri ideolojiyle yakın teması olmuş, sinema bir tarafıyla egemen ideolojinin değerlerini benimserken bir tarafıyla da bu egemen ideolojinin dışında kalan ve hatta ona tavır alan başka ideolojik yaklaşımlar için ideal bir aygıt görevi görmüştür (Çayıroğlu, 2014, s.36). Hatta, daha da ileri gidilerek, Althusser’in (2003) devletin ideolojik aygıtları olarak tanımladığı din, eğitim, aile gibi kurumlara son olarak medya ve sinemanın da eklendiği ileri sürülmektedir (a.g.e., s. 36).

Çayıroğlu’nun belirttiği üzere, sinema sosyolojisi, sinema ile toplum arasındaki ilişkiye odaklanmakta, bu ilişkideki temel öğeleri ortaya çıkarırken sinemaya sanatsal ve estetik bir araç olmanın ötesinde bir kitle iletişim aracı ve kültürün yansıtıcısı olarak bakmaktadır (a.g.e., s. 58). Bu noktadan bakıldığında, “bir filmin asla ‘yalnızca bir film’ ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu olmadığı” (Zizek, 2010, s. 15) gerçeğinin altı çizilmelidir. Bu saptama bizlere, sinemanın, modern/postmodern toplumun bireyini gündelik buhranlardan kurtaran, popüler kültürün salt eğlencelik, keyifli anlar yaşatan veya bir süreliğine gerçek yaşamdan koparak illüzyon dünyasına götüren bir “yanılsama” olmadığını, tam tersine bir filmin hiçbir zaman “öylesine” çekilmediği hakikatiyle yüzleştirmektedir.

Sinema ve ideoloji ilişkisinin analizinde sinema sosyolojisine düşen görevlerin başında, kitle kültürüne hitap eden dogmatik, statükocu, egemen düzenin devamlılığını gözetken sinema anlayışını çözümlenmek olmuştur. Söz konusu çözümlenmede, egemen ideolojinin çıkarlarına hizmet eden sinemanın başlıca özelliklerinin, hali hazırdaki mevcut durumun ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal yönlerinin doğal ve değiştirilemez olduğuna vurgu yaptığı açığa çıkmaktadır (Yılmaz, 2008, s. 71). Popüler/ana akım sinema, egemen ideolojinin çıkarlarını sabitlerken, tasvir edilen durumun “en olması gereken”miş gibi sunulmasına hizmet etmektedir. Örneğin, popüler Hollywood sineması, sinema sektörünün de kapitalist liberal ekonomiden nasiplenerek “küreselleşmesi” sonucunda, kutsallaştırılan ve yüceltilen Amerikan ideolojisi ve kültürünün tüm dünya tarafından “arzulanan Amerika” rüyasına dönüşmesine yol açmaktadır. Tam da bu noktada, sinemanın “temsil” problemleri açığa çıkmaktadır. En genel anlamda, tipik bir Hollywood filminde, olay örgüsünün mutlaka eğitilmiş, çözüm odaklı düşünebilen, risk alabilen, iyi görümlü bir “beyaz” tarafından kurtarılmaya muhtaç bir grup “Öteki”yi kurtarmasından oluşan kaçınılmaz sonla nihayete ermesiyle, “beyaz ırk”ın yüceltildiği söylenebilir. Öte yandan, bu kurtarıcının mutlaka suretle “erkek” olması da bir başka temsil sorununu oluşturan “cinsiyet eşitsizliği”nin göstergesidir. Daha bütüncül bir ifadeyle, ana akım sinemada dünyayı kurtaran, kadınları ve çocukları koruyan, kötülere bulup cezalandıran erkek temsilleri ve anne, eş ya da fahişe kalıpyargıları ile kadın temsilleri, egemen cinsiyet düzeninin ataerkil yansımalarının bir yorumu olarak okunmalıdır (Çayıroğlu, 2014, s. 37).

Ana akım/popüler sinemada kadın ve erkek tasvirleri hakim cinsiyet kültürü ve “normatif” cinsellikler bağlamında yorumlanmaktadır. Burada, güçlü, serüvenci, etkin, engel olunamaz macera adamı olarak “ideal erkek”; eş ve anne, mükemmel arkadaşı, tamamen güvenilir bir dost, ailenin ve yuvanın dayanağı olarak da “ideal kadın” olmak üzere iki ayrık



karakter yaratılmıştır (Wood, 2004, s. 320). Popüler Hollywood anlatılarında başrolde genellikle erkek karakter olmasının yanı sıra, kimi zaman başrolü erkekle paylaşan kadın, bu mükafatın karşılığını, nihayetinde erkeğin himayesinde, korunan, edilgen ve güçsüz biçimde yansıtılmakla ödemektedir. Bu söylemlerin ışığında, anaakım/popüler sinemanın “erkek sineması” olduğu sonucuna varılabilir. Bu bağlamda, “feminist sinema eleştirisi” egemen düzenin, cinsiyet söyleminin, normatif cinselliklerin devamlılığına hizmet eden ve ataerkil toplumsal cinsiyet kodlarını yeniden üreten popüler sinema endüstrisine başkaldırı olarak açığa çıkmıştır. Nitekim, feminist sinemanın mercek altına alarak topa tuttuğu ilk konuların başında, ataerkil bir düzende işleyen sinema endüstrisinin ürettiği filmlerdeki kadına biçilen edilgen rol ve toplumsal cinsiyet kalıpyargıları olmuştur. Bu açıdan bakıldığında, feminist sinema eleştirisi, bir sinema ideolojisi veya film anlatısında “kadın imgesi”nin hangi toplumsal, kültürel, politik veya ideolojik alt-metinlerden beslendiğini, hangi örtük söylemlere gönderme yaptığını anlamaya ve çözümlenmeye çalışan “marjinal bir yöntem” olarak anlaşılabilmektedir. Özden, feminist film eleştirisinin, perdedeki kadın imgelerinin doğal bir kadınlık durumunu değil, babaerkil ideolojileri uygunluk açısından kullanan filmsel anlatı stratejilerinin inşa ettiği toplumsal kimliklerin yansıması olduğunun gözler önüne serilmesinde yardımcı olduğunu dile getirmiştir (2004, s. 195).

Feminist sinema eleştirmenlerinin sinemadaki erkek tekeli kırma çabaları, öncelikle sinemadaki erkek egemen bakışın farkına varan kadın yönetmenlerin izini sürmekle başlamıştır. Bu yönetmenler, 1910’lu yılların başında kadın temalı filmler çeken Alice Guy, 1916 yılında çektiği *Where Are My Children* adlı film ile istenmeyen çocuk ve kürtaj konusuna dikkat çeken Lois Weber, çektiği filmlerde kadın psikolojisine odaklanan Dorothy Arzser olarak bilinmektedir (Nelmes, 1998). Hande Ögüt (2012), feminist sinemada dişil imgelemi tartıştığı makalesinde, kadın deneyiminden çıkan, cinsiyetçi ideolojiye işaret ederek eril söylemi az ya da çok kıran ya da yapıbozuma uğratan filmleri, “kadın filmleri” olarak tanımlamakta; feminist sinemanın da toplumsal cinsiyeti kuran söylemleri eleştiriden geçirmeye, bu söylemsel yapıları kendi içinde bozmak ve yerinden etmek amacıyla olduğunu dile getirmektedir. Bu anlamda, 1970’lerde yükselişe geçen feminist sinema hareketinin politik olduğu, çekilen filmlerin izleyen kadınlarda toplumdaki yerlerine dair bir bilinç yükseltme çabasında olduğu dile getirilmektedir (Nelmes, 1998).

Feminist sinema eleştirisinin oluşmasında sıklıkla referans verilen iki önemli isim mevcuttur. Bunların ilki olan Laura Mulvey, Freud ve Lacan temelli psikanalitik bir çözümleme ileri sürmüştür. Mulvey, *Görsel Haz ve Öykülü Sinema* adlı makalesinde ortaya attığı tezde, adına “skopofili” dediği “görme arzusu”nun “eril nazar”ın yansıması olduğunu dile getirmektedir. Başka bir deyişle, izleyici, kadın ya da erkek fark etmeksizin, kendini filmin ana karakteri olan “erkek” ile özdeşleştirir; izleyen kadın dahi olsa kendini erkek kahramanın yerine koyar (Nelmes, 1998). Ona göre, seyirci (erkek/aktif/özne) bakmaktan cinsel bir haz duyar ve temsil edilen kadına (pasif/nesne) bakış aracılığıyla sahip olur (Mulvey’den aktaran Ögüt, 2012). Bu bakışla kadın ve bedeni, erkeğin mülkü haline geldikçe genelleştirilmiş bir “kadın stereotipi” oluşturulur, kadın mutlaka birlikte olduğu erkeğe göre tanımlanır, onun tarafından kimliklendirilir, eril bakışın nesnesi olarak sergilenir (Ögüt, 2012). Eril nazar, zamanla feminist sinema kuramının en çok başvurduğu anahtar kavram olagelmiştir. Klasik sinemada kadını seyirlik bir nesne haline getirerek sinema perdesinden yansıyan kadına “bakmayı” arzulamak olarak formüle edilen “eril nazar”, sinemanın



“röntgenci erkek bakışı” için uygun bir alan olduğunu açığa çıkarmaktadır. Nitekim burada kontrol erkeğin bakışında olup, kadın, erkek için erotik bir nesne konumundadır. Öyle ki, söz konusu erotik nesne konumu, kadın için hem filmdeki karakterler hem de izleyiciler için olmak üzere ikili dikizleme üzerine kurulmaktadır (Nelmes, 1998). Başka bir deyişle, klasik sinemadaki olay örgüsü ve anlatı yapısı erkek karakteri etkin kıldığı için, seyirci kadın ya da erkek olsun, erkek karakterle özdeşim kurmakta, böylece de “dikizleme hakkı” erkeğin olmaktadır (Smelik, 2008).

Feminist sinemanın ikinci önemli ismi olan Claire Johnston klasik sinemada sunulan “kadın miti”ni sorgulamaya girişmiştir. Johnston, “kadın sineması”nın ancak, klasik sinemadan gelenekler ve biçim açısından radikal bir kopuşla mümkün olabileceğinin altını çizerek, sinemadaki “dişil karakter”in yalnızca eril nazarın bakış açısından “anamlı” görüldüğünü, kendi bakış açısından ise hiçbir anlam ifade etmediğini dile getirmektedir (Arslantepe, 2010; Ögüt, 2012.). Sonuç olarak, feminist sinemaya ait orijinal bir film pratiğinin oluştuğunu söylemek mümkün olmasa da, ortaya atılan teorilerin popüler sinema anlatılarındaki dogmatik inançları ve mitleştirilen cinsiyet kodlarını çözümlenmekte etkili bir metod olarak kullanıldığı söylenebilir.

### Dogville’e Kısa Bir Giriş

Bu çalışma araştırma nesnesi olarak Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier’in *Dogville* isimli filmini seçerek, sinema sosyolojisi ve feminist sinema eleştirisi ekseninde bir film çözümlemesini amaç edinmiştir. Film teknik boyutları ve sinema kuramları bağlamında geniş bir açıklama girişimi, bu çalışmanın amacı değilse de, filmin teknik boyutlarına kısaca değinmek çalışmanın daha iyi anlaşılması açısından yararlı olacaktır.

*Dogville*, yönetmeni Lars Von Trier’in “*Amerika: Fırsatlar Ülkesi Üçlemesi*”nin ilk filmi olup, filmin yönetmeni “Batı’nın en provokatif, şaşırtıcı ve tartışma yaratan filmlerini çeken yönetmen” olarak bilinmektedir (Metin, 2014, s. 2). Yönetmen, eserlerinin sanatsal kontrolü üzerinde tek söz sahibi olmaya özen gösteren, uyarılma öyküler yerine kendi yazdığı senaryoları çekmeyi tercih eden, Hollywood stüdyo sisteminin baskı ve kurallarına karşı çıkan filmlerin yaratıcısı olarak bilinmekte; 1995 yılında yayınlanan “*Dogma 95*” isimli Amerikan sinema endüstrisine bir başkaldırı niteliğindeki manifestonun önderliğini yapmaktadır (a.g.e., s. 2-4). Bu bağlamda, Lars Von Trier’e Hollywood/popüler/anaakım sinema karşıtlığı üzerinden “avangard sanatçı” denilebilir. Nitekim, *Dogville* filmi, Hollywood filmlerinin daha fazla illüzyon yaratma arzusu adına harcadığı dudak uçuklatan maliyetlerinin aksine, bütün film dekorunun tek kareye sığdırıldığı “teatral” bir sahnede çekilmiştir. Sinemadaki mekan unsuru, *Dogville*’de “gerçek mekanların dışında, gerçekte hiçbir şekilde var olamayıp sadece film için oluşturulmuş stüdyo ve dekorlardan ibaret kurmaca mekanlar” olarak kurgulanmıştır (Tüzün, 2008). *Dogville* filmini, teatrallığın sinemadaki yansıması olarak değerlendiren Yıldırım, bir film olarak *Dogville*’de anlatının kurmaca bir sinemasal mekan olarak sahnede geçme durumunu, toplumla ilgili en eski batılı düşüncelerden biri olan, “toplumun bir tiyatro sahnesi olarak” yorumlanmasıyla ilişkilendirmektedir (2012, s. 36). Yönetmenin sahne seçiminin, popüler sinema karşıtlığıyla birebir örtüştüğünü, dolayısıyla da bağlı olduğu estetik-sanatsal konsept ile tutarlı olduğu söylenebilir. Film boyunca, *Dogma 95*’in kurallarına sadık kalarak, Hollywood’un sıkça başvurduğu bazı çekim tekniklerinden uzak durarak yakın çekimler, hareketli el kamerası kullanımı, özel ışıklandırma, doğal dekor ve set



kullanılmaması, filtreleme yasağı, prova yapılmaması gibi doğallığı açığa çıkaran, sanallığı yok eden yöntemleri tercih etmiştir (Metin, 2014, s. 4).

*Dogville*, sinema tekniği açısından “minimal sinema”nın izlerini taşımaktadır. Sinemanın endüstriyel bir hal alarak popüler kültürün devamlılığında bir araç olarak kullanılmasına tepki olarak gelişen minimalist sinema, temiz, arı, yalın, sade ve gerçekçi anlatımıyla, “seçkin bir sadecilik” sloganıyla ve “sanat sanat içindir” anlayışıyla avangard sinemanın bir dışavurumu olarak değerlendirilmektedir (Özdoğru, 2004). Bu anlamda, minimalist sinemanın amatör oyuncu kullanımı (baş karakter Nicole Kidman dışında), dekor ve objelerin sadeliği, doğal ışık ve sabit kamera kullanımı, yapay efektlerin yokluğu gibi (a.g.e.) temel özelliklerinin filmde görünür olması hasebiyle, *Dogville* filminin de minimalist sinema örneği teşkil ettiği söylenebilir. Film, dekordan oluşan sahnenin (kasabanın) kuşbakışı görünümüyle başlamakta, bir öndeyiş (girizgah) ve dokuz bölümden oluşarak sonlandırılmaktadır.

*Dogville*'deki film dekorunun teatral yapıda ve kurmaca olması, gündelik yaşamda benliklerimizi sunarken “sahne önü/sahne arkası” argümanlarıyla hepimizin “rollere” büründüğüne dikkat çeken Goffman'a (1959/2009) referans vermeyi gerektirmektedir. *Dogville*'de dekorun duvarlarla değil de tebeşirle ayrılması ve evlerle dükkanların içinin görünmesi, kamusal alanda sahnelediğimiz “performansların” özel alanlarımızdaki çıplaklığı ve “rol”den arınmışlığına vurgu yapmakta; tebeşirden çizilen sınırlar kamusal-özel alan ayrımının yapaylığına dikkat çekmektedir. Öyle ki, *Dogville*'de evler “içerideki” günahların üstünü örtecek duvarlardan yoksundurlar. *Dogville*'i “taşra kanunları” ile değerlendiren bir yazıda, “perdenin, duvarların ve hatta bazen dekorun eksikliği insanlığın ve hislerin çıplaklığını; aslında taşrada kapıların ardında yaşananların, dedikodu kanalıyla, nasıl da herkes tarafından bilindiğini izleyicinin yüzüne vurduğunu” dile getirerek (Peksezer, t.y., s. 44), yönetmenin asıl derdinin, seyirciyi kendi günahlarıyla yüzleştirmek olduğuna dikkat çekmiştir.

Filmin tekniği üzerine olan tartışmalardan sonra, *Dogville*'i anlamakta anahtar rol oynayacak birkaç ayrıntı üzerinde durmak ve olay örgüsünü kısaca anlatmakta fayda vardır. Film, 1930'larda Amerika'nın Rocky dağlarının yamaçlarında kurulu *Dogville* kasabasında, gangsterlerden kaçan ve kasabaya sığınan bir “yabancı”nın, Grace Margaret Mulligan'ın kasaba halkıyla önce kaynaşması sonra da dışlanmasının öyküsüdür. Grace, sonradan babası olduğu anlaşılacak olan gangsterlerden kaçarak bir dağ kasabası olan *Dogville*'e kaçak olarak giriş yapar. “Yabancı”yı ilk fark eden, kasabaya kendince akıl hocalığı yapan ve kendini ahlak ve erdem timsali olarak gören “filozof-yazar” Tom'dur. Tom, kendini iyi yürekli gördüğü için Grace'in kasaba halkının rızasını alarak gizlenmesine yardım ve yataklık etmektedir. Grace, daha en başından bir “kaçak” olduğunu kabul etmediği için başlangıçta kasaba halkı onu gizlemeye yanaşmamaktadır. Ancak, Tom'un önerisiyle yapılması zorunlu olmayan ancak yapılmasından da hoşnut olunabilecek birtakım işlerde Grace'in kasaba halkına yardım etmesi karşılığında kalması kabul edilir. Grace'e sunulan iki haftalık deneme sürecinde Tom, Grace'ten kendisini kasaba halkına sevdirmesini ister, sürenin sonunda da istenilen elde edilmiş olup, kasaba halkı Grace'i bağrına basar. İşler yolunda giderken, en başından beri kaçak olduğunu bildikleri Grace için gelen polislerin kasabaya astıkları ilanlardan, aranan bir suçlu olduğunu ve başına ödül konulduğunu öğrenen kasabalılar, aldıkları risk karşılığında Grace'ten daha çok hizmet beklerken, emeğini ve bedenini sömürmekten geri durmayıp, onu



dışlama mekanizmalarını hızla geliştirmişlerdir. Kendisine yapılan haksızlıklara sesini çıkarmayarak dayanan Grace'in "suçsuz" olduğu ve istismar edildiği herkesçe bilinen bir gerçek olmasına rağmen, işkencelere sessiz kalan Grace'e acımak bir yana, şiddetin dozu daha da artırılmıştır. Filmin sonunda, aşık olduğu Tom'un bile ihaneti sonucunda, babasının acımak ve merhamet üzerine yaptığı nutuklardan sonra, sonsuz merhamet, hoşgörü ve anlayışın insanoğlunun uyguladığı şiddeti daha da körüklediğine hükmeden Grace, kararını tüm Dogville'i yok etmekten, böylece dünyaya kötülük saçan pisliklerden kurtarmaktan yana kullanmış, bütün kasabayı ateşe vermiştir. Olay örgüsüne genel olarak bakıldığında, *Dogville*'in toplumsal ahlak sorununu irdelemeyi amaç edindiği söylenebilir (Yıldırım, 2012, s. 39). Öte yandan, filmin Amerikan karşıtlığı söylemleri doğru olmakla beraber, filmi "Amerika'daki kötü insanlar" olarak yorumlamak eksik bir çıkarsama olacaktır. Nitekim, filmde ele alınan sorunların Amerika ile sınırlı olmayıp evrensel niteliği göz önünde tutulmalıdır (Metin, 2014, s. 4). Bir başka deyişle, kapalı gruplara giren "yabancı" sorunsalına karşı dışarılayıcı ve korumacı tepkiler, "yabancı"nın tanımlanamaz, güvensiz, müphem olarak damgalanışı, kendi hata ve günahlarıyla yüzleşme cesareti olmayanların tattığı "kendilik nefreti"nin savunma mekanizmasına dönerek suçlayacak bir "günah keçisi" veya "kurban" arama çabaları gibi konuların belirli bir coğrafya, kültür veya topluma özgü olmadığı, bunların genel anlamda insan psikolojisinin ürünleri olduğu gerçeğinin altı çizilmelidir. Örneğin, şiddet olgusunun ne denli "evrensel" olduğuna dair bir yorumda, kapısı, penceresi bile olmayan bir Dogville mizanseninin dünya üzerindeki herhangi bir yeri; camı, kapısı, duvarı olmayan evlerin ise her gün görebileceğimiz evleri simgelediğine, burada yaşayan insanların insanlığı temsil ettiğine, dolayısıyla da şiddetin insanın bir parçası olduğu ve erdemli gözükken topluluklarda bile görülebileceğine vurgu yapılmıştır (Peksezer, t.y., s. 44). Buradan da anlaşıldığı gibi, Trier'in yapmaya çalıştığı, Grace'in filmdeki rolüyle bağlantılı olarak, Grace'in Dogville sakinlerinde uyandırdığı "kendilik nefreti"ni, izleyicinin oturduğu yerden kendisiyle yüzleşerek duyumsaması olmuştur.

Film, baştan sona o kadar stratejik imgelerle bezelidir ki, karakter isimlerinden, duvarsız kapısız evlerden oluşan dekora kadar her bir şey, yönetmenin vermek istediği mesajı hizmet etmektedir. Söz gelimi, *Grace* ismi, "zarafet" (Canar, 2013) nezaket ve incelik, Hıristiyan teolojisinde Tanrı tarafından bize verilmiş sevgi ve merhamet, Tanrı'dan insana yönelmiş ama insanın layık olmadığı iyilik ve lütf (Metin, 2014) anlamlarına gelmektedir. Nitekim, filmin baş karakterinin film boyunca kasaba halkının "hak etmediği" bir hoşgörü ile yaklaşımı düşünüldüğünde, karaktere neden "Grace" adının verildiği daha da anlamlı gözükmektedir. Öte yandan, filmin "esas oğlanı" Tom'un gerçekte adının *Thomas Edison* olmasının, mucit Edison'un sinemayı ticarileştiren buluşlara öncülük etmesiyle yakından bağlantılıdır (Metin, 2014, s. 5). Film kamerası başta olmak üzere sinemanın ticarileşmesini sağlayan birtakım aletlerin yaratıcısı olarak kabul edilen Edison'un filmde "yıkıcı" ve "bozguncu" bir karaktere isim olması, Yönetmen'in durduğu sanatsal-estetik düzlemle paralellik göstermekte, dolayısıyla da filmin ideolojik alt metnine atıfta bulunmaktadır. Son olarak, bir başka isimlendirme olarak Dogville'in tam çevirisinin "İt kasabası" (a.g.e., s. 22) olduğuna dikkat çekmek, filmin en baştan beri radikal, rahatsız ve tahrik edici bir içeriğinin olduğuna yönelik ipuçları verdiğinin altını çizmektedir. Pek kalabalık olmayan kasaba sakinleri, çok çocuklu bir aile, kör olduğunu kabul etmeyen ve görüyormuş gibi yapan yaşlı bir adam, siyah bir temizlikçi kadın ile onun felçli kızı, sarhoş bir nakliyecisi, dükkan işleten bir aile, kilisenin çanını çalmakla görevli bir kadın, yeteneksiz bir mühendis adayı ve onun ablası,



esas oğlan Tom ve doktor babası ve son olarak da köpek Musa'dan oluşmaktadır. Dogville'e dair bu kısa girizgahtan sonra, film anlatısında kadın karakter olan Grace'nin "dişil imgelem" bağlamında nasıl tasvir edildiğine odaklanılacaktır.

### **Dogville'de Kadın İmgesinin Temsili**

Sinema tarihinde kadın imgesinin sunulmasına bakıldığında, her ne kadar yoğun olarak 1980'li yıllara kadar sürdürüldüğü söylenebilir, bu dönemden sonra da dışı dokunur bir değişim ve fark yaratılmadan, yerel ya da evrensel sinema geleneği farkı gözetmeksizin, belirgin olan iki temel yansıtılış biçimi göze çarpmaktadır. Bunlardan biri, Türk sineması geleneğinde de olduğu gibi, "faziletli anne", "sadık eş", "iyi dost", "dokunulmamış sevgili" şeklindeki bakış açısından yansıyan merhametli, hoşgörülü, cinselliğinden arındırılmış, fedakar ve adanmış kadın rolleridir (Duyan, 2013; Elmacı, 2011; Çetin-Özkan, 2012) Böylesi sunuş biçiminde kadın imgesi, geleneksel cinsiyet kültürünün kadına biçtiği roller karşısında sessizce biat eden ve bunları "layıkıyla" icra eden haliyle perdeye yansıtılmaktadır. Öte yandan, sinema geleneğine hakim olan bir diğer sunuş biçimi, önceki kadın imgesinin tam aksini sergileyen "tehlikeli" kadın imgesidir. Bu temsil biçiminde ise kadınlar, kötü kadın, seks bombası, isterik kadın, gizemli cinsellik timsali olarak yansıtılmaktadır (Kalkan, 1992). Burada kadın, kötülöklere davetiye çıkaran, çıbanın başı ve "ayartan" kadın olarak sembolize edilmiştir. Bu temsiller çerçevesinde kadının ya "iyilik meleği" ya da "şeytani cadı" biçiminde tektipli ve dikotomik olarak ifade edildiği söylenebilir.

Kadının melek ve şeytan biçimindeki tasvirleri, *Dogville*'deki ana karakter olan "kadın"ın yansıtılış biçiminde de tezahür etmektedir. Yönetmen, her ne kadar Grace'i "iyilik meleği" haliyle canlandırmışsa da, kasaba sakinlerinin gözünde şeytanleşmeye dönen değeri ve Grace'in kasaba halkına reva gördüğü son, "iyi" ve "kötü" temsillerin ikisini de deneyimlediğinin göstergesidir. Bu bağlamda, kadın karakterin kasaba halkıyla olan ilişkileri ve bu çerçevedeki temsil biçimleri iki ayrı eksen üzerinden, içselleştirme ve dışsallaştırma biçiminde okunabilir. Söz konusu dahil etme, içine alma ve kabul pratiklerinin, sonradan hangi dinamikler ekseninde dışı atma, dışlama, ve yok saymaya dönüştüğü, *Dogville*'deki kadın ve erkek karakterlerin toplumsal cinsiyet perspektifinden analiziyle anlaşılır kılınmaya çalışılacaktır.

### **İçselleştirme: "Yabancı"nın Kabulü ve "Melek Kadın"**

*Dogville* filmine dair hukuksal bir analiz yapan Sevtap Metin'in belirttiği üzere, *Dogville*, seyirciyi sosyal gerçekliğin ve insan ilişkilerinin doğal ve sabit olmayıp, değişebilir olduğunu algılamaya zorlayacak bir dizi sorun ortaya koyup; bir yabancıнын gelişiyile stabilitesi, "düzeni" bozulan kapalı bir toplumun tepkisini sunmaktadır (2014, s. 1). Bu bağlamda, burada tartışılması gereken ilk öge "yabancı" kavramıdır. Nitekim, Grace, gangsterlerden kaçarak geldiği kasabaya bir "yabancı" olarak giriş yapmıştır. Grace'nin kasabada dolanan bir "kaçak" olduğunu ilk farkeden, kendisine kasabanın faziletlisi ve ahlak timsali olarak değer biçen, ancak yönetmenin, kendisine "yazamayan" bir yazar olarak rol biçtiği "filozof" Tom olmuştur. Tom, her zamanki gibi içinden çıkamadığı kendince derin meselelere dalarak adımladığı sokaklarda silah sesleri duymuş ve silahlardan kaçan Grace'i farketmiş, Grace'in kendisini ele vermemesi isteğini kabul ederek gangsterleri kasabadan uzaklaştırmıştır. Grace'i çaresiz durumda gören Tom, onun madende saklanması için





vermiş, daha sonra ise kasabada kalması üzerine kasabalıdan onay beklemiştir. Buraya kadar, sinema geleneğindeki çaresiz ve yardıma muhtaç kadın imgesi; hemen ardından “kurtarıcı” bir misyonla ortaya çıkan erkek imgesi ilk bakışta göze çarpan cinsiyetçi bölünmelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysaki Tom için Grace’e yardım etmenin, aciz bir kadının yardıma muhtaç olmasından çok daha ötesinde “geçerli” bir sebebi vardır. Durağan, kuş uçmaz kervan geçmez, kendi halinde ve son derece sıkıcı bir yer olduğu havasını sezdiren Dogville için bir “yabancı”nın gelişi, heyecan verici ve merak uyandırıcı, üstelik “gizemli”dir. Kasaba halkına verdiği haftalık demeçlerde gündem oluşturmak konusunda “düşünce kabızlığı”na yakalanan Tom için Grace, yabancından çok bir “armağan” olmuştur. Grace, artık Tom’un gelecekteki vaazlarının esin kaynağı ve Dogville’i ahlak konusunda eğitmek konusunda eğitim aracı olmak için biçilmiş kaftandır.

Tom’un iştahını kabartan bu güzel armağanın kasabalılar nezdinde aynı “misafirperverlikle” karşılandığı söylenemez. Nitekim, yine rutin ahlak konuşmalarını yapmak üzere kiliseye topladığı kasaba halkına Tom tarafından tanıtılan Grace, gangsterlerden saklanan bir “kaçak” olduğu gerçeğini paylaşması sonucunda Tom’un tahmin ettiği üzere kuşkuyla karşılaşılır. Kuşkuyla karşılaşılma, kapalı bir grup özelliği taşıyan durağan bir toplumsal yapı için, “düzenin ötekisi” olmak ve dolayısıyla “düzen bozucu” potansiyele sahip olmanın bir dışavurumu olarak yorumlanabilir. “Düzenin ötekisi”ni Bauman, tanımlanamazlık, uyumsuzluk, karmaşa, kararlaştırılmazlık ve müphemlik olarak yorumlamaktadır (1991/2009, s. 17). Kasaba sakinlerinin bir “yabancı”nın aralarına girmesine karşı duruşları, “biz” adı verilen iç grubun “öteki”ne, karar verilemeye, tanımlanamaz olana karşı geliştirdiği önyargıya bağlı olarak yansıttığı savunma mekanizmasıdır. Nitekim, “ne idüğü belirsiz” olan öteki, daima “düzen bozma potansiyeline” sahiptir. “Biz” ne kadar istikrarsızlık getirmeyecek olan, düzenin yeniden üretimini sağlayan ve bu nedenle toplumun var oluş amacına uyansa, “öteki” de o kadar düzen bozma, istikrarsızlık getirme, düzenin işleyişini sağlayan gelenek, yasa ve normların içeri boşaltma potansiyeline sahip olan, yani tehlikeli olandır (Kundakçı, 2013). Ancak, Tom’un elindeki oyuncağı kolayca bırakma niyetinde olmadığından, kasaba halkına, Grace’in saklanması bedeli olarak yaşamlarında “yapılması zorunlu olmayan ancak yapıldığında hoşça gidecek olan” birtakım işleri yürütmesini önerir. Bu öneri karşısında kimsenin aklına bu sınıflandırmaya girecek bir iş gelmediğinden yine isteksizce davranılır. Toplantı sonucunda Grace’e kendini kanıtlaması ve kasaba halkına sevdirmesi için iki haftalık süre verilir. Sonrasında Tom ve Grace’in çabası sonucunda aslında herkesin ne çok “yapılması zorunlu olmayan ancak yapıldığında hoşça gidecek olan” işinin olduğunun farkına varılır. Grace, bütün kasaba halkına her gün birer saatini ayırarak, kiminin görmeyen gözü, kiminin ders çalıştıran öğretmeni, kiminin hasta bakıcısı, kiminin çocuk bakıcısı, kiminin elma toplayıcısı, bazılarının sırdaşı, sohbet arkadaşı, akıl hocası ve arkadaşı olmuştur. Grace’in yaptığı işler taşrada küçük ve yoksul bir kasabanın hayat şartları bağlamında çoğunlukla ev eksenli işler ve dolayısıyla da ev içi emek eksenlidir. Yaptığı işler daha çok özel alana, insanların “mahrem”lerine ait uğraşlardır. Bu anlamda, kasabalıların “yabancıyı” mahrem alanlarına dahil ettiği ve “içlerine” aldıkları söylenebilir. Ancak öte yandan, metropoller gibi yoğun ve kalabalık olmayan küçük bir kasaba olarak resmedilen Dogville’nin film tekniği anlamında duvarsız ve kapısız olarak tasviri, akıllara Dogville’de özel ve kamusal alan ayrımının olmadığını getirmektedir. Başka bir anlatımla, kasabada ev içi olan özel alanda yaşananların ev dışı olan kamusal alanda görüldüğü ve



bilindiğine dair bir çıkarsamaya varılabilir. Bu bağlamda Dogville’de her yer ev ve her yer sokaktır.

İki haftalık deneme süresinin sonunda, Grace’in Dogville’de kalması ve kaçtığı gangsterlerden saklanması üzere istediği kadar kalabilmesi kabul edilir. Grace, buraya kadar, sinemadaki tipik sevgi dolu, merhametli, aseksüel, erkekler için tehdit uyandırmayan, yardımsever kadının cinsiyet rolleriyle yansıtılmaktadır. Kasabada Grace ile birlikte mutlu günler yaşanmakta, hemen hemen herkes Grace’in aralarına katılmasından memnuniyet duymaktadır. Ancak bu mutluluk hali, Grace’in çok zeki ve akıllı bir kadın olmasıyla birtakım gerçeklere ayna tutması sonucunda ufak tefek tedirginliklere yol açmaktadır. Daha açık bir deyişle, Grace kasaba halkı için bir “ayna karakter” özelliği taşımaktadır. Kasaba sakinlerinin birçoğunu inanmak istemedikleri veya görmezden geldikleri bazı gerçeklerle yüzleştirmektedir. Örneğin, baştan beri ona en çok tepki gösteren çok çocuklu bir aile babası olan Chuck’a, büyük şehirden taşraya büyük umutlarla gelip, nihayetinde insanların her yerde aynı kötülöklere gebe olduğunu öğrenmesinden kaynaklanan hayal kırıklığını hatırlatmakta; Vera’yı kocasını memnun edemediği; bekar ve koca peşinde olan Liz’e yeterince güzel olmadığı; kör olduğu halde görüyormuş gibi yapan McKay’e gerçekten bir kör olduğu ve nihayetinde filozof olduğunu zanneden Tom’u sandığı kadar akıllı olmadığı gerçeğiyle yüzleştirmektedir. Bütün bunların sonucunda filmdeki kadın imgesinin, filmin diğer karakterlerine “kendilik nefreti”ni hissettirdiği söylenebilir (Canar, 2013). Kendilik nefreti, karakterlerin benlik saygıları ve özgüvenlerine olan ağır bir darbedir. Nitekim, Vera’nın kocasının Grace’e zorla sahip olduğunu bilmesine karşın, hıncını Grace’ten alması, kendi kadınlığına rakip çekici, güzel, masum ve becerikli bir kadına duyduğu öfke ve hissettiği yetersizlik duygusundan ileri gelmektedir. Sonuç olarak, ilk etapta, en azından polisin Grace hakkında “arandığını” açıklayan ilanı kasabaya asmasına kadar geçen süreçte, Grace, kasaba halkı tarafından içselleştirilmekte, gruba dahil edilmektedir. Bu durum, Amerika’nın Kurtuluşu şerefine verilen bağımsızlık yemeğinde kör adamın Grace’e kendilerine gerçeği gösterdiğini söyleyerek teşekkür etmesinden anlaşılmaktadır.

Grace’in gruba kabul edililişinin “mimar” ve “akıl hocası” olan Tom’un Grace’e aşık oluşu, kendini kasabalının ahlak ve erdem timsali görerek vazgeçilmez addeden biri için “tehlikeli” bir boyut içermektedir. Grace’i Tom için çekici kılan, onun kolay anlaşılmasız ve gizemli kişiliğidir (Canar, 2013). Ancak bu gizemlilik, bugüne kadar küçük bir kasabada kendince büyük bir etki bıraktığını düşünen bir “erkek” için, prestiji ve güvenilirliğinin bir “kadın” eliyle sarsılması tehlikesini barındırmaktadır. Bu kadın, erkeğin prestijinin devamlılığını tehdit eden bir zeka ve sevgiye sahiptir. Bu yüzden, Tom’un kendi lehine yapabileceği en iyi şey, Grace’in kendisini ve kasaba halkını daha fazla “ayartmasına” izin vermeden kontrol altına almaktır. Bu sebeple, en başından beri Grace’in her adımını takip etmekte ve onu kasabalılara karşı yönlendirmektedir. Burada açığa çıkan cinsiyetçi okuma, kadının eninde sonunda “kendisini seven” bir erkek tarafından yönetildiği kaderini tekrarladığıdır.

*Dogville*’de dişil imgelem her ne kadar ana karakter olan Grace tarafından temsil ediliyorsa da, yan karakterlerin de bu bağlamda söyleyecek sözü vardır. Örneğin, çok çocuklu bir ailenin annesi olarak Vera, çocuklarına düşkünlüğü, duygusal olması ve çabucak ağlayışı ile ilgili olarak, kadının ev eksenli tanımlanmasının tipik örneklerini yansıtmaktadır. Bir başka kadın temsili örneğinde Liz, bekar, işveli, koca peşinde olan bir genç kız tasviriyle sunulmaktadır. Kilise çanını çalmakla görevli olan Martha ise “kadına özgü” telaşı, ürkekliği ve dedikoduculuğuyla resmedilmektedir. Öte yandan, erkek kahramanların da taşraya özgü,



geleneksel cinsiyet normlarına uygun halleriyle tasviri söz konusudur. Örneğin, asık suratlı ve somurtkan Chuck, akli fikri evi geçindirmekte olan, karısı ve çocuklarıyla ilgilenmeyen bir görünüm teşkil etmektedir. Nakliye işiyle uğraşan Ben ise, sarhoş, haftada bir geneleve giden, sözüne itimat edilmeyen, kasabanın genel ahlak normlarını aşındıran günahkar ve suçlu damgasıyla betimlenmektedir. Bütün bu rollerin, kadınlık ve erkekliğe özgü tipler olduğunun altını çizmek gerekmektedir.

Buraya kadar, Dogville’de kaçak olduğu en baştan bilinen, hiç tanımadıkları güzel ve çekici bir kadının durağan, değişime kapalı ve stabil bir kasabaya çeşitli hizmetler karşılığında kabulünün içsel dinamikleri tartışılmıştır. Burada kadına “iyilik meleği” olarak anlam atfedilerek, merhametli, yardımsever, anlayışlı, hoşgörülü olarak tasvir edilmiştir; daha doğru bir ifadeyle kasabalı ona bu anlamda değer biçmiştir. Bundan sonraki bölümde, madalyonun öteki yüzünde, aynı kadının hangi gerekçeler ve sosyolojik bağlarla yeniden ötekileştirildiği üzerinde durulacaktır.

### **Dışsallaştırma: “Günah Keçisi” ve “Şeytan Kadın”**

Dogville’de Grace’in gelişiyle süren mutlu günler, polisin kasabaya gelerek önce arandığını belirten, daha sonra da bir banka soygununda “suçlu” olarak arandığını ilan eden afişleri kasabaya asmasıyla, yerini yavaş yavaş kaygılı ve tedirgin geçecek, huzursuz günlere bırakmaktadır. Grace’e kutlama yemeğinde Dogville halkının “gözlerini açmasından” dolayı yapılan teşekkür esnasında kasabaya gelen polislerin iki hafta önce yapılan soygunda suçlu olarak arandığını duyurduğu Grace’in, sözü edilen süre içinde kasabadan hiç ayrılmadığı ve bunun herkesçe bilindiği gerçeğine rağmen, şüphe ve kaygılar bir daha geri dönmek üzere kasabaya giriş yapmıştır.

Grace için bundan sonra kasabada saklanmanın bedeli daha ağır olacaktır. Nitekim, Grace’i saklamak topluluk için artık sadece riskli değil, aynı zamanda kanun dışıdır (Metin, 2014, s. 5). Bir başka deyişle, Grace o andan itibaren kasabalıların gözünde masum ve mağdur bir kaçak değil, başına büyük bir ödül konan azılı bir “suçlu”dur. Grace üzerindeki bu niteliksel değişim, Grace’e ait sıfatların da olumludan olumsuzu evrilmesine yol açmıştır. Kasabalılara daha pahalıya mal olan Grace, bundan sonra günlük yaptığı işleri iki katına çıkarmaya, üstelik hizmetleri karşısında aldığı ücretin de kesilmesi yönünde bir yaptırıma maruz kalmıştır. Bile isteye kötülük yaparak insanları cezalandırdıklarını düşündüğü gangsterlere teslim olmaksızın, “bilmeden ve istemeyerek koşulların zorlayıcılığında kötülüğe zorlandıklarına” inandığı insanlara katlanmayı tercih eden Grace’in bu yaptırımları kabullenmekten başka çaresi yoktur. Bir başka açıdan bakıldığında, Grace’i içe alma süreçleriyle sömürü, baskı, teslimiyet sürecinin paralel işlediği, onun giderek sosyal ve cinsel açıdan köleleştirildiğini söylemek mümkündür (a.g.e., s. 14).

Grace’e yapılan muamelenin olumsuz mahiyette yön değiştirmesi, “iktidarı” temsil eden “polis”in kasabaya girmesiyle açıklanabilir. Nitekim, polisten önce, en başından beri “kaçak” olduğunu bildikleri bir yabancıya karşı zamanla sempati geliştirip aralarına kabul etme “tevazusunda” bulunan Dogville’in Tom’un deyişiyle “iyi ve dürüst” insanları, polisten sonra bir kanun kaçağına yardım ve yataklık etmenin ahlak dışılığından kaygı duymaktadırlar. Burada polis imgesi aracılığıyla temsil edilen iktidar, kasaba halkına patronun kim olduğunu hatırlatmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, polis, iktidarın her yerdeliğini ve her zaman nefesinin ensede hissedildiğine vurgu yapmaktadır. Bu noktada, Foucault’un iktidar analizine vurgu



yapmadan geçilemez. Ona göre, iktidar her yerdedir; her şeyi kapsadığından değil, her yerden geldiğinden dolayı her yerdedir (Foucault, 1994/2011). Polisin gelişiyile birlikte hatırlanan iktidar, hoşgörü ve güven duyulan “yabancı”nın artık başka pratiklerle “disipline edilmesi” gerektiğine çağrı yapmaktadır. Polisin gelmesinden sonraki toplantıların birinde kendisini neden öldürmediklerini soran Grace’e verilecek cevap, Dogville halkının, Foucault’un belirttiği üzere (1986/2010), “yasa koyucu”nun elinde tuttuğu muktedirler üzerindeki “ölüm hakkı”nı, onları yok etmek yerine, iktidarın devamlılığı açısından daha işlevsel olan disipline ederek verimi maksimize etmeye yönelik olan kontrol ve düzenleme pratiklerini hayata geçirmeye karar verdikleridir. Nitekim, Foucault’a göre iktidar, “bedenin işlemlerini titiz bir denetim altına almayı mümkün kılan, bedensel güçlerin aralıksız itaatini sağlayan ve bu güçlere bir uysallık-yararlılık ilişkisi dayatan yöntemler” olarak tanımlanan “disipline etme”yi keşfetmiştir (Keskin, 1996’dan aktaran, Özsöz, 2014: 292). Kasaba halkı, bir “mikro-iktidar” örneği olarak, “suçlu” bir bedeni ehlileştirme adına, işgücü ve emek olarak kullanma, cinsel arzu nesnesi yapma, taciz, tecavüz ve fiziksel şiddetin uygulama alanı olarak bir bedene yapılabilecek çeşitli “hizaya sokma” mekanizmalarını işler kılmıştır. O andan sonra, “yabancı”ya atfedilen suçlardan dolayı cezalandırılması gerektiğini düşünen kasabalılar, Grace’i emek ve beden üzerinden olabildiğince tüketme yoluna girmişlerdir. Yine tam da bu noktada, Butler’in sözünü ettiği “yasaklayıcı yasa”dan söz edilebilir. Butler, yasaklayıcı yasanın, polis eliyle temsil edilen iktidarın bir başka adlandırılma biçimi olarak, hedef aldığı toplumsal olgu üzerinde “kamusal muhalefet” oluşturma gücüne sahip olduğuna vurgu yapar (1997/2014). Bu bağlamda, Dogville’de büyüü bozanın, “iktidarın eli” olduğunu, Grace’e karşı oluşan antipati ve muhalefetin asıl mimarının iktidar olduğunu söylemek mümkündür. Grace’in dışlanma mekanizmalarına maruz kaldığının en önemli göstergesi olarak fiziksel, cinsel, psikolojik olmak üzere suçlu/kurbana müstahak görülen şiddetin her türlüşünün, iktidar ile kurduğu pozitif ilişkiye dikkat çekmek gerekmektedir. İktidarın doğası ve kaynağı üzerine yapılan çalışmaların büyük çoğunluğunda, şiddetin iktidarın devamlılığını sağlamakta işlev gören en önemli ideolojik aygıtlardan biri olduğu üzerinde bir söz birliği mevcuttur (Özsöz, 2014: 293). Ataerkil cinsiyet düzeninde, hakim cinsiyet söylemini yeniden üretmek ve sürekli kılmak amacıyla kullanılan şiddet, eşitsiz cinsiyet ilişkilerinin katmerleşerek yaygınlaşmasına yol açmaktadır. Öyle ki, Hartman’ın da dile getirdiği üzere, erkekler, içinde yaşadığımız “kapitalist ataerkil” toplumsal yapının asli faileri konumunda yer alarak hali hazırdaki toplumsal yapı içinde şiddet kullanmanın tekeline sahip olup; bu sistemin ezilenleri konumundaki kadınlar, çocuklar ve queer bireyler yaşamlarının en az bir döneminde bu “erkek şiddeti”ne maruz kalmaktadırlar (Bozok, 2015). Minimal bir iktidar örneğini temsil eden Dogville kasabasında da, egemen cinsiyet düzeninin ataerkil nimetlerinden en çok pay alanların, Grace’i hem emek hem de cinsellik üzerinden sömürüye maruz bırakan erkekler olan Tom, Chuck, Ben, McKay ve Bill olduğu söylenebilir. Bu saptama, kasabadaki kadınların şiddet bağlamında erkeklere nazaran daha “masum” oldukları sonucunu doğurmaz; ancak, erkeklerin bu noktada “pasta”dan daha çok dilim kaptıkları da bir gerçektir.

Dogville’deki mutlu günlerdeki “melek kadın” imgesinin kasabalıların gözünde “şeytan kadın”a dönüşen trajik evrimi, Grace’in kaçma girişiminden sonra boynuna zincir takılmasıyla olabildiğince rahatsız edici bir boyuta ulaşmıştır. Boynuna takılan zincir, “suçlu”nun sosyal dışlanmışlığına işaret eden bir “damga” işlevi görmektedir. Goffman’ın “damga” teorisi bağlamında, “herkes alanına ait” (Yurdigül, 2008) bir yasağı çiğneyerek kırmızı çizgileri ihlal eden Grace’in boynuna takılan zincir, onun kamusal alanda “gözden



düşmüşlüğü”ne işaret etmekte, onu günahlarıyla etiketlemektedir (1986/2014: 32). Bu süreçten sonra “damgalı” kişi olarak Grace, yapılacak her türlü suçlamanın kendini savunmaya bile hak tanınmadığı bir kabullenmeye dönüşecektir. Söz gelimi, kocasının Grace ile birlikte olduğunu öğrenen Vera, suçu kocasında aramak aklına bile gelmezken, onu ayartanın Grace olduğundan emin biçimde Grace’yi cezalandırır. Nitekim, biz “damgasızlar”, “bir kusuru temel alarak geniş bir kusur yelpazesini yakıştırma eğiliminde oluruz” (Goffman, 1986/2014, s. 34). Grace’in aranan bir suçlu olması, onun başka günahlar ve suçları işlediğini düşünmek için oldukça yeterli bir sebeptir. Öte yandan, bir kadının “damgalı” oluşu, özellikle de cinselliği söz konusu olduğunda, daima “ayartan kadın” suçlamasını beraberinde getirmektedir. Buradaki “tecavüz sorumluluğu”, kadının “sınırı” aştığıyla ilişkilendirilip daima tecavüze teşvik ettiği, erkeği ayarttığı, tecavüze davet ettiği ön kabulleriyle tecavüzü “hak ettiği”ne vardırılarak, mutlak suretle kadına yüklenmektedir (Özdemir, 2014). Nitekim, Grace’in de, elma bahçesinde saatlerce Chuck ile yalnız başına elma topladığı, onunla yakın temasta bulunduğu, dolayısıyla da “doğal olarak” Chuck’ı sekse davet ettiği düşünülmektedir. Vera’nın kocası Chuck’ın başlattığı tecavüz furyası, kendisine yardım etme bahanesiyle tecavüz eden Ben, mühendis adayı Bill ve yaşlı kör adam McKay’in dokunuşlarıyla Grace’in bedensel açıdan tüketilmesiyle sonuçlanmıştır. Grace, tecavüzler karşısında, diğer bütün ihanetler, suçlamalar ve iftiralarda olduğu gibi, üç maymunu oynamakta, maruz kaldığı şiddetin her türlü boyutuna insanüstü bir sabırla katlanmaktadır.

Yabancı, sosyal ve cinsel olarak köleleştirildiği gibi, kasabada bozulan “düzen” ve huzursuzlukların sebebi olarak da suçlanır. Dogville’nin iyi kalpli meleği, bütün olumsuzlukların kaynağı olarak görülerek “günah keçisi” ilan edilir. Girard, “günah keçisi”nin (2003) kıyımcılar tarafından felaketlerin sorumlusu olarak kurban edildiklerini, böylece bozulan toplumun kurbanın yok oluşuyla yeniden dirlik ve düzene kavuştuğunu dile getirmektedir. Ancak Dogville’de “yok ediş” kurbanın bedensel varlığını sonlandırmadan ziyade, “ehlileştirerek” yaşatma yönünde gerçekleşmektedir. Kurban, topluluk için olabildiğince zararsız hale getirilerek, kendi yararlarına emek, beden ve cinsellik üzerinden sömürülmektedir.

Sırasıyla, “yabancı”, “öteki”, “müphem”, “suçlu”, “günah keçisi” olarak tanımlanan Grace, Dogville’de son olarak “kutsal”ın selameti uğruna feda edilmesi gereken “kurbanı” oynamaktadır. Kasabadaki bütün erkeklerin, hatta kör McKay’in bile cinsel arzularına maruz kalan ve defalarca tecavüz edilen Grace, sevdiği adam Tom’un “kasabaya karşı” onu seçmesinden sonra, seçiminin mükafatı olarak Grace “sahip olma” isteğinin reddetmesiyle “kurbanlık ayini” başlamaktadır. Grace tarafından reddedilişten sonra Grace’i kasabaya tercih etmesinin gelecekteki yazarlık ve akıl hocalığı misyonu ve prestijine zarar verebileceği “gerçeğiyle” yüzleşen Tom, baştan beri Dogville halkını eğitmek için kullandığı ve Grace’e başrol oynattığı oyununu, Grace’i gangsterlere ihbar ederek sonlandırma kararına varmıştır. Grace’in, bir anlamda, Tom’un da gerçek arzularıyla yüzleşerek kendilik nefretini duyumsamasına, ahlakçı yönü ile yüzleşerek sosyal kimliğinin ve benlik saygısının zedelenmesine zemin hazırladığını söylemek mümkündür.

Agamben’in belirttiği üzere (1995/2001), bazı hayatlar, kutsal olanların sürekliliğini devam ettirmek amacıyla “kurban” olarak feda edilmeye, düzenin gidişatına çomak soktukları gerekçesiyle müstahak görülmektedirler. Kurbanın imhası, topluluğun günahlarından arınma ayini olarak da yorumlanabilir. Nitekim, düzensizlik ve kaosun sebebi olarak “günah keçisi”



olarak damgalanan “ötekiler”, “diğerleri”nin kötülüklerinden ve hatalarından arınmak için suçladıkları ve bu yolla kendi kötülüklerini örtbas etmeyi başardıkları bir düzeneğe olanak tanımaktadır (Karaduman, 2010). Dogville’de Grace, bozduğu düzenin ve stabil hayat tarzlarının bedelini, bedensel, cinsel ve psikolojik olarak deneyimlediği şiddetin her türlüünden sonra, bir de baştan beri korunmaya çalıştığı gangsterlere teslim edilerek ödemektedir. Son kertede Grace, kasaba halkının nazarında, Butler’in de belirttiği üzere “yası tutulmaya değmez” (1997/2005) bir hayatın aktörü olarak, aralarından çekilişini kimsenin dert etmediği “değersiz” bir figür olmuştur.

Grace’in teslim edilişi ve Dogville tarafından uğradığı ihanet, asıl bedelin kimler tarafından ödendiğine açıklık getirmektedir. Tom’un ihbarıyla kasabayı basan gangsterleri gören Grace, kendisinin Dogville’deki geleceği üzerine yapılan son toplantının sabahındaki samimi bakışlar ve sıcak selamlaşmaların ardında yatan sahtelikle yüzleşmiştir. Son bir defa Dogville’de “herşeye rağmen” sevildiği hissine ihtiyaç duyan Grace’in karşılaştığı manzara, tam aksine sevdiği adam Tom dahil olmak üzere bütün şimşekleri başına çekerek ölesiye nefret edildiğini yansıtmaktadır. Gangsterlerin gelişi, Grace’in en başından beri herkesten sakladığı bir gerçeği açığa çıkarmış, korkudan ödü kopan kasaba halkının, Grace’in aranan bir suçlu olmasından ziyade gangsterlerin başının kızı olarak arandığı anlamasına yol açmıştır. Boynundaki zincirin mucidi olan mühendis adayı Bill’in hırpalanarak çıkardığı tasmadan sonra babasının olduğu arabaya götürülen Grace’in ilk tepkisi babasının peşinden gelmesi ve nihayetinde onu bulmasına duyduğu öfkeyi yansıtmak olmuştur. Bir gangster olmasına rağmen, kızgın olduğu kızının düştüğü durumdan dolayı naif ve hüzünlü bir babayı yansıtan mafya babası ile kızı arasında geçen diyalog, ikisinin de birbirini “kibirli” olarak suçlamasından oluşmaktadır. Kızı babasına insanlara kötü davranma ve yaşam haklarını ellerinden alma dolayısıyla kibirlilik suçlaması yaparken; baba ise kızına, insanların kötülükleri ve haksızlıklarına rağmen onları cezalandırmama ve dahası affetmenin en büyük kibirlilik olduğu gerekçesiyle suçlamaktadır. Babasının söylediğine karşı, Dogville’de geçirdiği süre boyunca maruz kaldığı her türlü şiddet, haksızlık, sömürü ve baskıya rağmen, insanüstü bir çabayla bu insanların koşulların kurbanı olarak “kötülüğe” yöndiklerine kendini inandırmaya çalışmakta olan Grace, düşüncelerinin çelişkisiyle babasının önerisini düşünmeye koyulmaktadır. Dogville halkının korkulu bakışlarının gölgesinde yaşadıklarını birer birer hatırandan geçiren Grace’in kararı, babasının kendisine sunduğu “gücü” paylaşma yönünde olmuştur. Grace’in kararı, yardıma muhtaç bir misafirin uğradığı bu küçük ve yoksul kasabada “misafirperverlikten” yoksun olan ahaliyi, dünya daha iyi bir yer haline gelsin diye ortadan kaldırmak yönünde olmuştur. Bu radikal karar, Grace’in film boyunca izleyenlerin tahammül sınırlarını zorlayan insanüstü sabrının vardığı son noktayı açığa çıkarmaktadır. Grace’in son damlasına kadar tüketilen sabrı, yerini Fromm’un “öç alıcı şiddet” olarak tanımladığı, yaşamın güvenilir olmasına duyulan inancın yıkılması ile verilen tepkiye bırakmaktadır (aktaran Canar, 2013). Öte yandan, filmde Grace aracılığıyla temsil edilen dişil imgelemin “ahlaksız” insanlara karşı sergilediği olağanüstü sabır ve merhamet, Bourdieu’nun “simgesel şiddet” kavramsallaştırmasıyla ilişkilendirilebilir. Simgesel şiddet, “şiddetin görünmez ve kibar bir formu” olarak (Türk, 2007: s. 613), şiddet uygulanan kişinin şiddeti uygulayan kişiye duyduğu sevgi ve hayranlığın gölgesi altında gizlenerek (Bourdieu, 2006: s. 115), egemenlik ve boyun eğme ilişkilerini duygusal bir hoşnutluk yaratabilecek bir cazibeye dönüştürmektedir (Özsöz, 2007: s. 19). Bu noktada, Grace’in bir “kaçağı” saklama riskine girerek kendilerini tehlikeye sokan Dogvillilere, kendisine yapılan her türlü haksızlık ve



sömürüye ses çıkarmamasını bir “vefa borcu” olarak anlamlandırdığı, bu bağlamda kendisine uygulanan simgesel şiddeti görmezden geldiği söylenebilir. Öte yandan Tom’un en başından beri kendisini canlı bir “denek” olarak kullandığını anlamasına engel olan şeyin, Tom’a duyduğu aşk ve sevgiden kaynaklandığını, dolayısıyla simgesel şiddetin Tom ve Grace ilişkisinde kilit konumda yer aldığı sonucuna varılabilir. Grace, kararını verdikten sonra olacakların farkına varan Tom, son bir “akıllı” hamleyle Grace’e onu kasaba halkını erdem konusunda eğitmek üzere kullandığını, ancak sonuçlarının tahmininden öte bir boyuta ulaştığını itiraf ederken, Grace verdiği karardan artık emindir. Filmin sonunda, bütün kasaba halkı, Grace’in hepsine tek tek emek harcadığı, beşikteki bebek dahil olmak üzere vurularak öldürülmektedir. Sevdiği adam Tom’un imhası ise, bizzat Grace tarafından gerçekleştirilmektedir.

Yönetmen, filme adını veren Dogville kasabasında, sıradan ve kendi halinde insanların bir yabancının gelişiyile sergiledikleri canavarlıklarının, insanların sevgi dolu olduğunu düşünen ve sırf insanlara zulüm ettiği gerekçesiyle evini terkeden bir kadına neler yaptırabileceğinin somut bir örneğini sahnelemektedir. Bunu yaparken, insan doğasının bozguncu, yıkıcı ve şiddet içeren yanına vurgu yapmakta, şiddetin şiddeti doğuracağına altını çizmektedir.

## Sonuç

Bu çalışma, -her ne kadar yönetmen, “kadın” karaktere özel bir anlam yükleyerek oluşturmamış olsa dahi- Grace karakterinin toplumsal cinsiyetçi bir okumayla analizini hedeflemektedir. Lars Von Trier’in *Dogville* filmindeki temel derdi, kapalı, durağan, stabil bir topluluk olan küçük ve yoksul bir kasabaya gelen “yabancı” ile bozulan dengeler, açığa çıkan içsel şiddet ve insan doğasının kirli yüzünü açığa çıkarmaktır. Film boyunca cinsiyete dayalı radikal ve keskin bir değer atfetme veya cinsiyetlendirme pratiği bariz bir biçimde göze çarpmıyor olsa da, ana karakter olarak kadın tiplemesinin alt metinlerine dair birkaç genelleyici çıkarılamada bulunmak mümkündür.

Filmin sonunda, seyirciye insanların gerçek doğalarını ve içsel şiddet eğilimlerini açığa çıkarmayı hedefleyen bu filmde, tıpkı Tom’un Dogville halkını erdem konusunda eğitmek için Grace’i araçsallaştırması gibi, yönetmen neden bir “kadın” karakteri kullanma ihtiyacı duymuştur? Gangster babasının zalimliğinden kaçarak iyi insanlarla karşılaşma arzusunda olup da kendini küçük bir dağ kasabasının ortasında bulan, pekala bir “erkek” de olamaz mıydı? Bir erkeğin, “kaçak” olsa dahi, yabancı, öteki, müphem, suçlu, günah keçisi ve kurban olarak damgalanıp, sosyal, bedensel, cinsel ve emek üzerinden sömürülmesi ne kadar mümkündür; dahası mümkünse de bunun sınırları ve boyutları nelerdir? Sonuç olarak, cinsiyetçi bakışta aşırıya kaçma ve belki de fazlasıyla “zorlama” bir sonuç çıkarma “riskine” rağmen, “erkek” bir kaçak olmanın, ataerkil bir dünya düzeninde, “kadın” bir kaçak olmaktan daha “avantajlı” bir konuma tekabül ettiği söylenmeden geçilemez. Her ne kadar son zamanlarda yapılan erkeklik çalışmalarında, erkekliğin en çok erkeği ezdiğine dair birtakım söylemler üretilse de (Atay, 2004), ataerkil bir cinsiyet düzeninde başlı başına “erkek” olmanın erkek egemenliğinden pay almalarına yettiği gerçeği göz ardı edilmemelidir (Bozok, 2014). Bu anlamda, egemen cinsiyet düzeninde “erkek” mağdur ile “kadın” mağdur olmak arasında belirgin farklılıklar doğmaktadır. Dogville’in fırsatçı insanlarına muhtaç kalan bir erkek olsaydı, örneğin, Tom tarafından çekici bulunmayarak Dogville halkını eğitmek için



araç olarak kullanılma “değerinde” bulunmazdı belki de. Ya da Chuck’ın bastırılmaz cinsel dürtülerini uyandırmaz, uyandırsa bile kendini koruyacak fiziksel gücünü kullanarak karşı durabilecekti. Bu da erkeğin, en kötü hallerde bile ataerkil paydan aldığı nimetlerin bir sonucu olarak, kendisini Dogville’in bozguncu şiddetinden az da olsa kurtarabileceğini göstermektedir; en azından Grace’e yapılanlardan çok daha az. Nitekim, erkeğin başka bir erkek tarafından taciz veya tecavüz edilmesi, maruz kalan erkeğin nefsi müdafaası olarak tecavüzcüsünü öldürmesini haklı bulmakla sonuçlanırken; kadının tecavüz edilmesi kadına yöneltilen “tahrik” suçlamalarıyla son bulmakta, en kötü hallerde bile erkeğin saplandığı bataklıktan çıkmasını sağlayan bir “çifte standardizasyon” ikiyüzlülüğü açığa çıkmaktadır. Bütün bu soruların cevabı, “kadın” karakterin bu film açısından elzemliğine vurgu yapmaktadır. Nitekim, Grace, bir kadın olarak, Dogville’in yoksul ve monoton hayatlara sahip insanları için bir “arzu nesnesi”dir. Arzu nesnesi olarak kadın, yalnızca erkekler için erotik çekiciliğe sahip olmakla sınırlandırılmaz; öte yandan kadınlar için de gündelik yaşamdaki iş yükleri ve sorumluluklarını sırtlayacak “ucuz” veya “bedava” emeğe tekabül etmektedir. Bir başka açıdan bakıldığında, ancak bir kadın aynı filmde iki temel rolü yansıtabilme konforunu yaşatabilir. Güzel, temiz yüzlü, sevgi dolu, yardımsever, hoşgörülü, merhametli bir kadının ayartan, cinsel çekiciliğe sahip, kötülüklerin kaynağı olan bir günah keçisine dönüşmesi an meselesidir. Nitekim, bu filmde de yansıtıldığı üzere, her kadının içinde, kutusundan iyilik mi kötülük mü çıkacağı belli olmayan bir “Pandora” taşıdığı vurgusu yapılmaktadır.

Film boyunca, kadın karakterin maruz kaldığı bütün haksızlıklar karşısında sessiz ve savunmasız kalışı, tek başına onun çaresizliği ve insan sevgisiyle açıklanamaz. Bu tavır üzerinden yansıtılan, kadının doğası gereği, pasif, edilgen, birşeyleri değiştirme gücünden yoksun olarak ifade edildiğidir. Burada, kadın, kötü kaderine bir son verecek içsel dinamiklerden yoksun, her kadının olmazsa olmazı sayılan “acılara katlanma erdemi” ile kutsallık mertebesine ulaşan çilekeş kadın olarak resmedilmiştir. Kadınlığa özgü sayılan toplumsal cinsiyet özelliklerine uygun olarak merhametli, affedici kadın imgesi, Grace üzerinden yeniden üretilmektedir. Ancak Grace’in sıradışı tarafı, “verici” kadın tiplemesinin aksine, verdiği fazlasını almasında açığa çıkmaktadır. Grace’i sıradan bir toplumsal cinsiyet okumasından ayıran, tam da final sahnesindeki sonsuz merhametli bir kadından beklenmeyen “intikam arzusu” olmuştur.

Öte yandan, filmin sonunda, her kadının eninde sonunda varacağı, dönüp dolaşacağı yerin “evi” olduğu vurgusunun da bariz olduğunu söylemek mümkündür. Bu evin kocasının, sevgilisinin ya da babasının evi olması bir farklılık teşkil etmez. Nitekim, Grace, babasının gölgesindeki “güvenli” ve “konforlu” hayatını elinin tersiyle iterek, tekinsiz bir yer olan “evin dışı”na çıkmanın bedelini, katlanılmaz acılar yaşayarak ödemiş; nihayetinde de “evine” geri dönmüştür. Kadının en güvende olacağı yerin koca/sevgili/baba evi olduğu mitine yapılan gönderme, kadının “evde olması gerektiği” önkabülüne yapılan bir güzelleme ile tamamlanmaktadır. Başka bir deyişle, kadının kendi isteği ve kararı ile “ev”den ayrılışı, tek başına çıktığı “kamusal alan”da onu bekleyen türlü tehlikelerin olabileceği vurgusuyla bir anlamda kötülenmektedir.

Sonuç olarak, *Dogville* filminde Grace aracılığıyla temsil edilen dişil imgelemin her ne kadar yönetmenin tasvirinde “iyilik meleği” olarak açığa çıksa da, sonradan kasabalının gözünde “şeytani cadı”ya evrildiğini, dolayısıyla aynı karakterin iyilik üzerinden içerildiği ve kötülük üzerinden dışlandığı yönünde ikili bir okuma yapılabilir. Grace, başlangıçta





Dogville'in karanlığına doğarak kasvetini dağıtan “güneş” olsa da, sonradan kasabayı felakete sürükleyen “kara bulutları” temsil etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.(Özgün eser 1995 tarihli dir).
- Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*(A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki. (Özgün eser 1995 tarihli dir).
- Arslantepe, M. (2010). *Sinemada Feminist Teori*. 10.05.2015 tarihinde [http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/marslantepe/bildiri/marslantepe18.10.2010\\_20.37.45bildiri.pdf](http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/marslantepe/bildiri/marslantepe18.10.2010_20.37.45bildiri.pdf) adresinden alınmıştır.
- Atay, T. (2004). Erkeklik En Çok Erkeği Ezer. *Toplum ve Bilim (101)*, (11-30).
- Bourdieu, Z. (2006). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*. (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Hil.
- Bauman, Z. (2009). *Modernlik ve Müphemlik*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Özgün eser 1991 tarihli dir).
- Bozok, M. (2015). *Erkeklerin Şiddetleri, Şiddetlerin Erkekleri*, 25.04.2015 tarihinde <http://viraverita.org/yazarlar/mehmet-bozok> adresinden alınmıştır.
- Butler, J. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler* (F. Tütüncü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Özgün eser 1997 tarihli dir).
- Butler, J. (2014). *Bela Bedenler* (C. Çakırlar & Z. Talay, Çev.). İstanbul: Pinhan. (Özgün eser 1997 tarihli dir).
- Canar, B. (2013). *Şiddetle Yoldan Çıkmanın Zarafeti: Dogville*, 29.04.2015 tarihinde <http://viraverita.org/yazilar/siddetle-yoldan-cikmanin-zarafeti-dogville> adresinden alınmıştır.
- Çetin Özkan, Z. (2012). Türkiye Sinemasında Kadının Değişen İmgesi, *Dokuz Eylül Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, 5 (2), (79-81).
- Çayıroğlu, D. (2014). *Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması*.(Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Diken, B. & Laustsen, C. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*(S. Ertekin, Çev.). İstanbul: Metis. (Özgün eser 2007 tarihli dir).
- Duyan, Y. (2013). *1980 Öncesi Türkiye Sinemasında Kadın Temsilleri: Adı Vasfiye Filmi Üzerine Bir İnceleme*. 25.04.2015 tarihinde <http://www.cmdconf.net/2013/makale/PDF/69.pdf> adresinden alınmıştır.
- Elmacı, T. (2011). Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (33), (185-202).
- Foucault, M. (2010). *Cinselliğin Tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Özgün eser 1976 tarihli dir).



- Foucault, M. (2011). *Özne ve İktidar* (3. Baskı).(I. Ergüden & O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Özgün eser 1994 tarihli dir).
- Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*. (H. Özel & C. Güzel, Çev.) .Ankara: Ayraç.
- Girard, R. (2005). *Günah Keçisi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Kanat.(Özgün eser 2003 tarihli dir).
- Goffman, E. (2009). *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu*. (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis. (Özgün eser 1959 tarihli dir).
- Goffman, E. (2014). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar* (Ş. Geniş, L. Ünsaldı & S. N. Ağırnaslı, Çev.). Ankara: Heretik. (Özgün eser 1986 tarihli dir).
- Kalkan, F. (1992). *Türk Sineması Toplumbilimi*, İzmir: Seçin.
- Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal of Yasar University*, 17 (5), (2886-2899).
- Kundakçı, F.S. (2013). Heteroseksizm ve Ötekileştirme Eleştirisi, *Liberal Düşünce*,18(71), (65-79).
- Öğüt, H. (2012). *Feminist Sinemada Dişil İmgelem ve Görsel Aşırılık*. 25.04.2015 tarihinde [www.arsivfotoritim.com](http://www.arsivfotoritim.com) adresinden alınmıştır.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge.
- Özdemir, O. (2014). *Bir Cinsiyetlendirme Pratiği Olarak Tecavüz*, 02.05.2015 tarihinde <http://viraverita.org/yazilar/bir-cinsiyetlendirme-pratigi-olarak-tecavuz> adresinden alınmıştır.
- Özdoğan, P. (2004). *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es.
- Özsöz, C. (2007). Pierre Bourdieu'nun Temel Kavramlarına Giriş, *Sosyoloji Notları (1)*, (15-21).
- Özsöz, C. (2014). Pierre Bourdieu: Simgesel Şiddet, Eğitim, İktidar. *Cogito (76)*, (290-312).
- Metin, S. (2014). Lars Von Trier'in Dogville ve Manderlay Filmleri ile Hukuku Düşünmek, *Hukuk Kuramı*, 1(3), (1-24).
- Nelmes, J. (1998). Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu. (E. Yılmaz, Çev.). *Sinemasal*, (71-94).
- Peksezer, B. (t.y.). Taşrada "İnsan" Olmak, *Sinefil* (44-45),20.04.2014 tarihinde [http://www.mafm.boun.edu.tr/files/899\\_2012\\_4\\_icerikk\\_son%2028\\_siddet%20dosyasi.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/899_2012_4_icerikk_son%2028_siddet%20dosyasi.pdf) adresinden alınmıştır.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. (D. Koç, Çev.). İstanbul: Agora.
- Trier, Lars Von. (Yönetmen/Senarist). (2003). *Dogville*, [Film]. Danimarka, Norveç, Almanya: Zentropa Entertainments.
- Tüzün, S. (2008). *Türk Sinemasında Mekan: Tek Mekanda Geçen Filmler*.(Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.



## AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ

Sayı: 58 Kasım - Aralık 2016

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası  
Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN

<http://www.akademikbakis.org>



Yıldırım, D. (2012). Teatrallığın Sinemadaki İzleri: Dogville Gerçek Bir Oyunun Filmidir, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 34 (2): (33-43).

Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. B. Bakır, Y. Ünal & S. Saliji, (Ed.), *Sinema İdeoloji ve Politika*. Ankara: Nirengi.

Yurdigül, Y. (2008). *Medyatik Kimlikler: Farklılık, Ötekilik, Sıradışılık Bağlamında Travesti Kimliği*. Konya: Tablet.

Wood, R. (2004). *Hithock Sineması*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Kabalcı.

Zizek, S. (2010). Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film. (B. Diken & C. Laustsen), *Filmlerle Sosyoloji*, (9-13).