

Lars von Trier Sinemasında Muhalif Duruş ve Yapı Karşısında Failliğin Sinematografik İzleri: *Dancer in the Dark* Müzikali Örneği*

Gamze Yılmaz Güntay*

Özet

Toplumsal yapı, onu bileşenleriyle yeniden üreten alanların yanında, ona muhalif, direnç alanlarını da kapsamaktadır. Güçlü bir ifade biçimi ve anlam yaratma sanatı olarak görülen sinema ise, mevcut güç/iktidar ilişkilerini yeniden üretmesinin yanı sıra, bu ilişkilerle toplum genelinde normalleştirilen tahakküm biçimlerine muhalefet etmesi ya da direniş göstermesi bağlamında, hem üst politika hem de alt politika alanı olarak kullanılabilir. Kameranın konumlandırılışından, merkezine aldığı karakter ya da objeye hangi perspektiften baktığına, çekim tekniklerinden tercih edilen renk ve ışık filtrelerine, kurgu biçimlerinden çerçevede oluşturulan kompozisyona kadar pek çok sinematografik yaklaşım, yönetmenin ortaya koyduğu anlamı, karakterlerin oluş biçimlerini üretmekte, dolayısıyla yönetmenin hayata karşı duruşunu betimler nitelik kazanabilmektedir. Bu çalışma çerçevesinde Lars von Trier'in filmleriyle ortaya koyduğu failliği, toplumsal yapı karşısındaki muhalif tutumu, *Dancer in The Dark* müzikal filminin dans sekansları üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Yapı, Bireyin Failliği, Lars Von Trier Sineması, Müzikal Film, Dans Sekansları.

* Bu makale, Gamze Yılmaz Güntay'ın Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda 2017 yılında tamamlanan "Müzikal Filmlerin Dans Sekanslarında Bedenin ve Sinematografik Yapının Anlatıyı İnşası" yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1763-5208>

E-mail : gamzeguntay@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.422167

Geliş Tarihi - *Received*: 09.05.2018

Kabul Tarihi - *Accepted*: 27.08.2018

Opposing position in Lars von Trier Cinema and Cinematographic Traces of the Perpetrator in front of the Structure: *Dancer in the Dark* Musical Example*

Gamze Yılmaz Güntay*

Abstract

*The social structure includes areas that reproduce it with its components, as well as areas of opposition and resistance. The cinema, which is seen as a form of strong expression and art of creating meaning, can be used both as a top policy and a sub-policy field in the context of rebuilding current power / power relations, as well as opposing or resisting the forms of domination normalized by society with these relations. A great deal of cinematographic approaches, from the positioning of the camera, to the perspective of the character or the object it takes to the center, to the color and light filters preferred from shooting techniques, from editing modes to composition created in the frame, are produced by the director, it produces the forms of character formation, therefore the director's attitude towards life can be characterized by the scripts. In the context of this study, the analysis of Lars von Trier's films, his opposition to the social structure, and the dance sequences of *Dancer in The Dark* musical film's have been tried to be analyzed.*

Keywords: Social Structure, The Perpetrator of an Individual, Lars Von Trier Cinema, Musical Film, Dance Sequences.

This article was produced from the master thesis of Gamze Yılmaz Güntay, at Gazi University Institute of Social Sciences Radio Television and Cinema Department in 2017, titled "Construct Narrative of the Body and the Cinematographic Structure in the Dance Sequences of the Musical Films.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1763-5208>

E-mail : gamzeguntay@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.422167

Recieved - *Geliş Tarihi*: 09.05.2018

Accepted - *Kabul Tarihi*: 27.08.2018

Giriş

Sosyolojide kilit bir rol oynayan toplum-birey, yapı-faillik, makro-mikro düalizmleri çalışmamızın çerçevesini belirlerken yol gösterici olarak baktığımız kavramlardır. Ancak bu kavramlara ayrıştırıcı bir perspektiften değil, tam tersine iç içe geçmiş, girift kavramlar olarak yaklaşılmaktadır. Layder, bu kavramların her zaman bir ölçüde uzlaşmaz, bağımsız ve karşıt şeyler olarak düşünülmemesi gerektiğini söyleyerek, kendilerine has özelliklere sahip olmalarının yanı sıra, toplumun iç içe geçmiş ve karşılıklı bağımlı özellikleri olduğunu vurgulamaktadır (2010: 2). Sinema anlatısıyla toplum içindeki bireye odaklanan bir görme biçimi oluşturmaya çalışırken, ayrıştırıcı değil bütünleyici bir yaklaşım geliştirmek bu çalışma için tercih edilmektedir.

Yaşadığı toplumdan bağımsız bir birey düşüncesi yanıltıcı olabileceği gibi, toplumu oluşturan bireylerin yapı üzerindeki etkisini gözardı etmek de olanaksızdır. İçinde yaşadığı dünyada değişiklik yaratabilme içgüdüleriyle hareket eden bireyin "failligine" işaret edebilmek için çalışmamızda sıklıkla toplumsal yapı kavramı kullanılacaktır. Bireyi diğerleriyle hem yüz yüze durumlarla hem de daha uzak toplumsal ilişki ağlarının koşullarıyla ilişki içinde görmenin önemine işaret eden Layder, 'faillik' sözcüğünün insanların ancak toplumsal dünya içinde failler olduklarına işaret ettiğini söyleyerek insanların basitçe toplumsal baskılar ve koşulların pasif kurbanları olmadığını altını çizmektedir (2010: 3-4). Marx ve Engel'in de ifade ettiği gibi *İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yapar, ancak kendilerince seçilmiş koşullar altında değil, geçmişten gelen, verili, doğrudan doğruya karşılaştıkları koşullar altında.* (Bottomore, 1991: 75). Bu bağlamda bireyin içinde bulunduğu toplumsal yapı, onun siyasal, ekonomik, kültürel vb. koşullarını etkileyen bir ölçekte değerlendirilmelidir. Güç/iktidar ilişkileri bağlamında çerçevelenen bu yapı bireyin kendini varetme sürecinde etkilidir. Ancak bu güç/iktidar ilişkileri sadece makro düzeyde değil mikro ölçekte de ele alınması gereken unsurlardır. Foucault, güç ve iktidara toplumun her düzeyinde bakılması gerektiğini söylemektedir. İktidar ilişkileri, devlet aygıtlarının bireyler üzerinde uyguladığı ilişkiler olmasının yanı sıra aile babasının karısı ve çocukları üzerinde uyguladığı, patronun fabrikasında işçileri üzerinde uyguladığı iktidardır (2012: 161).

İnsan, yaşamının her alanında iktidar/güç ilişkileriyle karşılaşabilmektedir. Sahip olanla yoksun olan arasındaki tahakküm ve hükmetme oyunu, insanlık tarihinden bu yana keskin bir alanda sürmektedir. Bu tahakkümün sürdürülmesi ise ideolojik olanın toplum genelinde doğallaştırılması ile mümkün olabilmektedir. Pierre Bourdieu, *"Her kurulu düzen kendi keyfiliğinin doğallaştırılmasını -çok çeşitli düzeylerde ve çok çeşitli araçlarla- sağlama eğilimindedir."* demektedir. Paul Willis ise *"İdeolojinin en önemli genel işlevlerinden biri, şüpheli ve kırılabilir kültürel çözümleri ve sonuçları her tarafa yayılan bir doğalcılığa dönüştürme biçimidir."* ifadesini kullanmaktadır. Scott'un belirttiği gibi, kaçınılmaz görülenin, böylelikle haklı hale geldiği savunulmaktadır (1995: 115).

Bu doğallaştırma yoluyla ideolojinin sürdürülmesi oyunu her zaman düz bir çizgide, akış halinde ilerlemez. Her yapısal form, içinde karşı bir form barındırır. Bu karşı formlar açıkça ve net biçimlerde olmasa da örtük bir biçimde varlığını sürdürmektedir. Ancak zaman içinde uygun ortamların oluşmasıyla görünürleşebilmektedir. Bazı durumlarda ise yapı ve belirlenmiş formlar üzerinde dinamik karşı koyuşlar gözlenebilmektedir. James Scott'a göre, elitlerin hakimiyetindeki kamusal senaryo tahakkümü doğallaştırma eğilimindeyse, karşıt bir etkinin sık sık tahakkümü doğallıktan uzaklaştırmayı başardığı görülecektir (1995: 120).

Üstpolitika, iktidarın alanıdır ve iktidarın egemenlik ve hegemonya alanını içerir. Altpolitika ise bunun tersine, toplumsal olanın, aşağıdakilerin alanıdır ve mücadeleyi, direnişi içerir. Tahakküme karşı girişilen her pratik kaçınılmaz bir şekilde altpolitikanın alanına girer. (Öztürk, 2012: 28). Altpolitika aynı zamanda üstpolitika içinde sıkıştırılan bireyi işaret eder. Bireyin varoluş hallerine ve amaçlanan varoluş biçimlerine göndermeler içerir. Hayali kurulan bu varoluşun izleri, toplumsal değişimin zeminini hazırlama potansiyeline sahiptir. Toplumsal yapının değişiminde ve katılımının esnemesinde iktisadi, siyasi ve hukuksal etmenlerin yanı sıra iletişim güçlerinin de etkili olduğunu söyleyen Öztürk, iletişim güçleri ile toplumsal yapı arasında, uyum ve çelişkinin yan yana olduğu bir ilişki bulunduğuna işaret etmekte ve iletişim güçlerinin içinde hem toplumsal yapının belirgin özelliklerini hem de toplumsal muhalefetin izlerini görebileceğimizi vurgulamaktadır (2010: 142). Medya ve sanatı, iletişim güçleri olarak değerlendirdiğimizde her iki alanı da kapsayan sinemaya, bu anlamda toplumsal yapının değişimi konusunda etkili bir güç olarak bakılabilir. Elbette aynı ölçüde yapının sürdürülmesi amacıyla kullanıldığı gerçeği gözardı edilmemek koşuluyla. Bu bağlamdan analizle, sinema filmlerindeki anlatıların, toplumsal söylemi hangi noktalarda yinelediği, hangi noktalarda kırılmalara uğratarak sisteme direnç gösterdiği önem kazanmaktadır.

Marxist estetiğin temel konuları arasında yer alan sanatın, toplumun doğru, eleştirel bir anlatımı mı, yoksa taşıdığı devrimci potansiyeli bakımından mı değerlendirileceği konusu (Bottomore, 1991: 204) sanat eserlerine hangi bağlamlarla bakıldığına göre şekillenmektedir. Ken Baynes'a göre her çeşit sanat, toplumun bireyi, onun eylemlerindeki anlamı yorumlamasına katılır. Sanatın toplumda yaşayan bireylerin yaşamlarını etkilediği gibi toplum da, sanatın olası içeriğini ve işlevini belirlemektedir. Alain Robbe-Grillet'e göre ise, sanatın görevi önceden bilinen bir doğruyu -ya da bir soruyu- betimlemek değil, henüz kendilerince bilinmeyen belli soruları (ve belki zamanla belli yanıtları da) dünyaya getirmektir (Baynes, 2008: 18-28). Bu bağlamda genel anlatılardan uzaklaşıp bireye odaklanan, insan oluşun hallerini göstererek duyguları ön plana çıkaran filmler, makro içinde mikronun görünebilir hale gelmesi için bazen sinemanın kendi içinde inşa ettiği düzeni de yapı bozumuna uğratabilmektedir. Her sanat akımı, bir önceki akıma eleştirel bir bakışla oluşurken bu bakış aynı zamanda sistemin eserin varoluşu üzerine kurduğu tahakkümedir de. Ancak hayal gücünün, tahakküme karşı koyan bir yapısı vardır. Sinema filmlerinde senarist ve yönetmenin hayal gücü, zaman ve mekan algısı üzerinde oynayarak zihnimizde yeni düş alanları oluşturabilmektedir. Öztürk'e göre filmler, nasıl düşler, hafıza, ima edilmiş düşler ve mevcut dünya arasında çatallanmalar yaratıyorsa; sinema genel olarak bizzat hayat ve aynı zamanda hayattan taşan unsurlar arasında çatallanmalar yaratarak yaşamda yeni olanaklar üzerinde düşünmemize ve hissetmemize imkan veren bir sanattır (2018: 24).

Sütçü'ye göre, sinema sanatı, süregelen anlamda 'düşünme' kavramını içerik bakımından bozar ve zaman imgesi dolayısıyla rasyonel düşünmenin dışına taşar (2005: 146-148). Deleuze, düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkmasını ve imgelerin irasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini, zaman imgesine dayalı sinemanın temeli olarak kabul eder (2005: 163). Çözümlemeye çalıştığımız *Dancer in the Dark* (Karanlıkta Dans, 2000) müzikalinde olduğu gibi bazı müzikal filmlerin dans sekansları Deleuze'ün işaret ettiği düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalktığı ve imajların rasyonel olmayan bir biçimde biraraya getirildiği yapısıyla sinemada farklı oluş hallerini göstermektedir izleyicisine. Deleuze'ün "kristal imajlar" kavramıyla ifade edebileceğimiz bu sekanslar film içinde kendi gerçekliklerini inşa etmektedir. Deleuze'ün "*Zaman-imajda, gerçek ve hayali olan arasındaki bağlantının artık*

olmadığı, ikisinin ayırt edilemediği derecede bir edimsel imaj ve onun kendi virtüel imajının durumu içindeyizdir." sözleri üzerinde duran Öztürk, bu noktada artık zamanın kristalleşmesine doğru yol alındığını belirtmektedir (2018: 362). Rodowick'e göre kristal hikâyelemede filmin mekânı somut bir yer olmaktan çıkar, kronolojik zaman yerine zihinsel zamanda yolculuk yapılır. İrrasyonel düşüncü mümkün kılan bir hikâyeleme tarzıdır bu (Öztürk, 2016: 48).

Müzikal filmlerin dans sekanslarında, kristal rejimde olduğu gibi zaman ve mekan kavramları değişime uğramaktadır. Hayallerde yaratılan mekan üzerinde danseden beden, zamanda kırılmalar yaratarak çok boyutlu bir zaman algısı yaratmaktadır. Kendi akışı içinde önce, şimdi ve sonradan oluşan zaman kavramı bu dizimin dışına taşmaktadır. Antikçağ filozoflarının yaklaşımından alışık olduğumuz hareketle ilişkilendirilen, "değişenin değişmesini ölçmeyi" sağlayan ve aynı zamanda hareketin sonucu olarak ele alınan zamanın dışında bir zamansal anlatıya sahiptir müzikal filmler. Bu dans sekansları genellikle Bergson'un "kronolojik olmayan bir zaman" kavramı üzerinden inşa edilmektedir. *Dancer in The Dark*'ın müzikal dans sekanslarında Lars von Trier, sözü edilen kronolojik olmayan zamanda anlatır hikayesini ve Selma karakterinin hayali dünyasında yarattığı gerçekliği, onun hayatındaki gerçekliğin yerine koyar. Böylece farklı bir varoluş gösterir izleyicisine.

Sanat işte tam da bu farklı varoluş biçimlerinin dünyasıdır. Resmin, müziğin, dansın, heykelin, mimarinin, fotoğrafın, sinemanın varoluşu; insanın ve toplumun varoluşunda yeni izler bırakma biçimidir. Bu bağlamda sanat eserlerine nereden baktığımız, nasıl gördüğümüz ve bu görme biçimini nasıl ortaya koyduğumuz önemlidir. Her bakış kendi konumlandığı noktanın izlerini taşır üzerinde, o nedenle sanatçı ve eseri kadar, o eseri yorumlayanın da nesnel bakışından söz edemeyiz. Özne bir perspektiftir bakan da bakılan da ve hatta bu bakışı alımlayan da. Bu nedenle çalışmamızda kesin yargılara varılmayıp olasılıklar üzerinden okumalar yapılarak farklı olasılıklar birarada değerlendirilmeye çalışılmaktadır.

Lars von Trier Sineması

Filmlerinin hikayelerini kendisi yazan Danimarkalı yönetmen Lars von Trier, "Film dediğin ayakabının içine kaçmış bir taş gibi olmalıdır." (Stevenson, 2005: ix) sözleriyle seyirciyi hikayeleriyle rahatsız, huzursuz etme amacını ortaya koymaktadır. Sinematografik imajları bu yolla inşa ederek izleyicisini toplum ve insan doğası üzerine düşünmeye yönlendirmektedir. Bu nedenle onun filmleri keyifle izleyebilececek filmler arasında değildir. Bu filmlerde planlanmış sorular vardır. Sinematografik anlatısında seyirciyi bu soruları sormaya yönlendirecek imajlarla karşılaşırız. İzleyiciye bir oyun alanı yaratır ancak bu alanın sınırları net değildir. Oyunun izleyeni götüreceği anlam çok seçeneklidir.

Toplumsal kodlarımızla "normal" olarak nitelendirdiğimiz birey davranışları dışında hareket eden ve hislerini, duygularını, davranışlarını sınırlamadan ortaya koyan karakterler izleriz onun filmlerinde. Uç noktalarda karakterlerini inşa eden yönetmen, genel geçer kabullerin sorgulanması gerekliliğini karakterlerin rahatsız edici yaşamlarında okunur hale getirmektedir. Toplumsal hayatta ahlak dışı olarak nitelendirilebilecek pek çok durumu, bireye ve duygularına yoğunlaşarak anlatan yönetmen, filmlerinde iyi-kötü, doğru-yanlış, suç-ceza (adalet), kadın-erkek gibi sınıflandırdığımız kavramlara, olgu ve durumlara farklı sorularla yaklaşmamıza zemin hazırlamaktadır. Öztürk'ün aktarımıyla, Deleuze'ün ölümünden sonra zaman-imaj sinemasında Lars von Trier, Richard Rushton'un tabiriyle, "etiğe karşı bir sinema" üretmeye başlamıştır. Deleuze'ün dediği gibi hareket-imaj sineması iyi ve kötü arasındaki farkı

bize açıkça gösteriyorsa; Von Trier bize yargılamadan uzak örnekler sunar. Bu, Trier filmlerinin hiçbir yargılama yapmadığı anlamına da gelmez; daha ziyade yargılamayı yapanları yargılar (2018: 354).

“İnsan doğası” üzerine düşünen yönetmen, insan oluşun içinde barındırdığı deformasyonları çarpıcı bir dille anlatmayı tercih etmektedir. “*Bazı filmlerimde seyircilerin çılgına dönmemiş olmaları beni çok rahatsız ediyor. Oysa sarsmadan, huzur bozmadan, putları kırmadan bir şey anlatmam nasıl mümkün olabilir ki?*” (Lumholdt, 2015) sözleriyle filmlerindeki aykırı tutuma dikkat çeken yönetmen, yarattığı karakterler üzerinden sistem eleştirisi yapmakta ve pek çok şeye muhalif bir tavırla yaklaşmaktadır. “*Benim açımdan bir filmde önemli olan, insanlara kendilerine anlatılmasını istemedikleri bir hikayeyi anlatmayı sağlayan kusursuz bir teknik kullanmaktır.*” (Michemsen, 1982: 9-10) ifadesini kullanan Trier filmlerinde, toplumsal yaşam içindeki pek çok yapı, bireyi çerçeveleyen ve içinde eriten bir kara delik gibi yansıtılmaktadır. İktidarların biçimlendirdiği algılarımız üzerinde deformasyonlar açan yönetmen, sinematografik diliyle bireyi ötekileştiren sistemi ısırp kanatmaktadır izleyici gözünde. Bunu yaparken zihinlerimizde sorularla dolu kara delikler açmakta ve zihnimizi karşı bir tez geliştirerek aydınlatmak yerine bizi sorularımızla baş başa bırakmaktadır. Olması gerekeni değil karanlık oluş halini göstermeyi tercih etmektedir. O bu durumu, “*Benim filmlerimde son sözü her zaman kara delik söyler.*” (Lumholdt, 2015) sözleriyle ifade etmektedir. Bu kara delik hem karakterlerin içine düştükleri karanlık alan, hem de izleyicinin zihninde oluşan kara delik olarak çift yönlü değerlendirilebilir.

Trier, genellikle kadın karakterleri filmlerinin merkezine almaktadır. Erkek karakterler ise çoğu zaman hikayede edilgen bir rol üstlenmektedir. Yapı karşısında fail olan kadınlardır. Yapıyı ve üzerlerindeki etkisini (baskısını) değiştirme çabası içinde gördüğümüz kadınlar, bu etkin olma halinin bedelini ödemektedir. Farklı olanı isteyen ve bu duygusunu ortaya cüretkarca koyan bu karakterler, arzularının ve ruh hallerinin onları götürdüğü yere giderler, ancak varılan noktada umut yoktur. Yönetmen umudu değil, varolanın karanlığını gösterir izleyicisine. Trier’in kadın karakterleri toplumsal düzeni bozan olarak konumlandırılmaktadır. Dünyevi meselelerden uzaklaşarak uhrevi olanla ilişkilendirilen kadınlar, aynı zamanda insanın duygulanım hallerinin gösterildiği oluş biçimleriyle, normal olana aykırı tutumlarıyla huzuru bozan, putları yıkandırlar. Ancak bu tutumları nedeniyle cezalandırılanlar yine kadınlardır. “*Ne zaman başrolde bir erkek olsa, belli bir noktada bu adam idealin devam etmediğini görüyor. Fakat o kişi kadın olduğunda, ideal devam ettiriliyor. (...) Erkek idealin uygun düşmediğini gördüğünde, onu işe yarar hale getirecek bir adım atma eğilimi gösteriyor. Sanırım bir kadın duygusal çözüm bulma eğilimi gösteriyor.*” (Smith, 2000: 187). Trier bu sözleriyle kadın karakterleri neden filmlerinin merkezinde konumlandığını açıklasa da, ideal olanı sürdürmeye devam eden kadın karakterlerin bu oluş halinde yitip giderken idealin simgesine dönüştürülmesi paradoksal görünmektedir. Kaldı ki yönetmenin her filmi için bunu söylemek mümkün değildir. Filmlerdeki kadın oluş halleri ideal olan mı, sorgulanması gereken midir (?) sorusunun yanıtı yönetmenin filmlerine ve bakış biçimine göre –hem yönetmenin hem de izleyicinin- değişime uğramaktadır. Trier filmlerindeki kadın oluş biçimlerini, mevcut sistemdeki ikincileştiren, ötekileştiren yapıyı yeniden ürettiği düşüncesi üzerinden eleştiren ve yönetmeni “kadın düşmanı” ilan edenler de vardır; toplumsal yapıda varolanı çarpıcı ve rahatsız edici bir dille ortaya koyarak eleştirel bir yaklaşımla olması gerekene işaret ettiğini ve dolayısıyla kadın oluşu olumladığını ifade edenler de. Ancak bu çıkarımları filmleri ayrı ayrı değerlendirerek yapmanın daha yerinde bir yaklaşım olacağı düşünülmektedir. Çünkü her iki durumu da onun filmlerinde görmek mümkün olabilmektedir.

Lars von Trier filmlerinde kahraman karakterlere pek sık rastlanmamaktadır, en azından Hollywood filmlerinden alışık olduğumuz parlatılmış kahramanlara. Genellikle sıradan görünümlü insanlar, sıradan işlerle ilgilenirken oluşturulur mizansenler ve karakterlerin iç dünyasındaki gel gitleri, sıkıntıları, çözüm arayışlarını yansıtır beyaz perdeden. “*Beni ilgilendiren şeyin daima kaybedenler olduğunu söylemeliyim.*” (Michelsen, 1982: 5) ifadesinden yola çıkarak yönetmenin karakterlerin kaybediş hikayelerini anlattığı düşünülebilir. Nitekim onun filmleri mutlu sona ulaşmaz, bu müzikal film bile olsa. Ruhumuzu ve zihnimizi sıkıntıya sokacak hikayelerdir anlattıkları. Filmin sonunda avucumuza bıraktığı sorularla ve bu sorular karşısındaki iç sıkıntımızla kala kalırız.

Filmlerinde kendi üslubunu inşa eden yönetmen, sinemanın klasik anlatı yapısına karşı çıkan aykırı bir tutum geliştirmiştir. Nigel Andrews, onun için “*film geleneğinin altına bomba yerleştiren adam*”, “*sinema geleneğinin manyak put kırıcısı*” ifadelerini kullanmaktadır (1991: 99). Yönetmen aynı zamanda kendi oluşturduğu film yapımına ilişkin yaklaşım biçimlerini de kırmaktadır. Bunu 1995 yılında, Thomas Vinterberg, Kristian Levring ve Søren Kragh-Jacobsen ile birlikte oluşturdukları ve yayımladıkları, alternatif bir sinema akımı olarak ortaya çıkan ‘Dogma 95’ manifestosunun maddelerine aykırı filmler çekerek göstermektedir.¹ Dogma 95 manifestosunu kendi yaptığı filmlerle yıkan yönetmen, “*Ne kadar modaya uygun hale geldiyse o kadar da sıkıcı oldu.*” İfadesini kullanarak neden bu manifestoya uymadığını açıklamaktadır. “*Benim yapım kolektif çözümler içinde yer almaya kesinlikle uygun değil.*” diyen yönetmenin kollektif olana yaklaşımı, genel geçer algılarımız üzerinde oynayıp anlaşılır kılmaktadır (Jensen, 1998: 162-163).

Trier’in sinematografik açıdan yansıttıkları da parlatılmış imajlar değildir. Özellikle müzikal filmlerde alışık olduğumuz renkli dil kırılmıştır onun müzikalinde. Aslında müzikal filmlerin kalıplaşmış, içselleştirilmiş pek çok argümanını kullanmak yerine tam tersini yapmak tercihi, biçimlendirir onun müzikalini. *Dancer in the Dark*’ta, müzikallerin her zaman mutlu sonla bitmesi, özellikle dans sekanslarında parlak ve canlı renklerin kullanılması ve bakmadaki estetik hazzı vaat etmesi gibi içkin yapısı kırılmaya uğratılmaktadır.

***Dancer in the Dark* Filmi Dans Sekanslarının İncelenmesi**

Dancer in the Dark, yönetmenin kendi deyimiyle “*kötü dünya tarafından boğulmuş iyi kadın*”ı anlatan, *Breaking the Waves* (Dalgaları Aşmak-1996) ve *Idiots* (Budalalar-1998) filmlerinin de yer aldığı “*Altın Kalp Üçlemesi*”nin son filmidir. Lars von Trier’e Cannes Film Festivali’nde “*Altın Palmiye*” ödülü getiren filmin hikayesi 1940’lı yılların Amerika’sında geçmektedir. Çekoslovakya göçmeni olan Selma Jezkova, kendindeki genetik hastalığı taşıdığı için tedavi edilmezse kör olacak olan oğlunun ameliyat masraflarını karşılamak için fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. Oğluna daha iyi bir hayat sunabilmek adına Amerika’ya

1 Dogma 95 manifestosunun maddeleri aşağıda belirtildiği şekilde sıralanmaktadır: 1- Çekimler yerinde gerçekleştirilmeli. Set dekorları kullanılmamalı (Eğer hikaye için özel eşyalar gerekiyorsa, çekimler bu eşyaların olduğu yerde yapılmalı). 2- Kaynağı belli olmayan, görüntüden bağımsız müzik kullanılmamalı (Eğer sahnenin çekildiği yerde gerçekleştirilmiyorsa müzik kullanılmamalı). 3- Omuzda kamerayla çalışılmalı (Film, kameranın yerleştirildiği yerde çekilmemeli. Çekimler, filmin geçtiği yerde yapılmalı). 4- Film renkli çekilmeli. Özel ışıklandırma kabul edilemez. 5- Optik çalışmalar veya filtre kullanımı yasaktır. 6- Film sahte olaylar içermemeli (Cinayetler gerçekleşmemeli, silah kullanılmamalı vs.) 7- Zaman ya da mekan konusunda seyirci şaşırtılmamalı (Filmde olanlar şu anda ve burada gerçekleşiyor.) 8- Tür filmleri kabul edilemez. 9- Film 35mm. formatında çekilmeli. 10- Yönetmenin adı jenerikte geçmemeli. Ayrıca bir yönetmen olarak kişisel beğenilerimden uzak duracağıma söz veriyorum! (Özgiden, 2010).

göç etmiş; sistemin çarklarının işlemesi için görme sorununa rağmen gece gündüz çalışan bu göçmen kadının, aynı zamanda ev sahibi olan ve biriktirdiği tüm parayı çalan komşusunu öldürmesi –komşusunun zorlamasıyla gerçekleştirilen bir eylem olarak sunulmuştur- ve idam edilmesinin hikayelendirildiği filmde, suç-masumiyet ve ceza, adalet, iyi-kötü, doğru-yanlış, tüketici toplum ve tüketen yaşam gibi kavramlar üzerinde düşündürmektedir yönetmen. Toplumsal yaşamdaki bazı değerleri sorgulatmakta ve toplumsal düzenin sürdürülebilmesi masalına binaen zihinlerimizde inşa edilen iyi, doğru, suç ve ceza, adalet gibi kavramları sekteye uğratmaktadır.

Senaryosunu da Lars Von Trier'in yazdığı filmde, yaşamın zorluklarını hayallerindeki müzikallerde şarkı söyleyip dans ederek aşmaya çalışan bir kadın betimlemesiyle müzikal dans sekanslarına geçiş sağlanmıştır. Müzikal filmleri çok seven Selma, görmekte zorluk çekmesine rağmen sinemaya gidip arkadaşı Cvalda'yla müzikal film seyretmeye çalışmaktadır. Aynı zamanda müzikal bir gösteride rol almak için geceleri sahne provalarına katılmaktadır. Selma'nın müzikal filmleri bu kadar çok sevmesi kendi repliklerinden birinde "müzikaller hep mutlu sonla biter" ifadesine bağlanmaktadır. Ancak *Dancer in the Dark*, saf ve temiz ruhlu bir karakter olarak betimlenen Selma'nın idamıyla son bulur. Müzikal bir dram olarak sınıflandırılan film, kendi hecelemeyle müzikal filmlerdeki bu mutlu son söylemini de yerle bir etmektedir. Norðfjörð, filmin özdüşünümsel bir yaklaşım sergilediğini, Selma'nın "Bir müzikalde korkunç hiçbir şey olmaz" sözlerini örnek göstererek ortaya koymaktadır. Yazar'a göre *Dancer in the Dark* elbette kasıtlı olarak bu mutlu sona muhalefet etmektedir:

Müzikal türe özgü kodları yıkmak için her fırsat kullanılmıştır. Sonuçta ortaya çıkan Amerika'nın siyasi eleştirisidir. Sadece nazik ve doğa dostu olan Selma'nın komşuları ve işyerindeki üstleri bir vahşeti maskeleymiştir. En sonunda savunmasız bir yabancı ölüme mahkum edilmiştir. Müzikal benzerlik fonksiyonları, acımasız Amerikan dış politikasına karşı ideolojik bir cephe (Norðfjörð, 2013: 251).

Karşısına çıkan zorlukları hayallerinde inşa ettiği müzikallerle hafifleten ve zihninde aşılabilir hale getiren Selma'nın bu müzikalleri kurgulayabilmesi, filmde hayatın içindeki seslerin zihninde yeni varoluşlar yaratması anlayışına yaslanmaktadır.

"Makineleşen Bedenler": Sistemin Çarkları Arasına Sıkışmış İnsan Betimlemesi

Filmin bu ilk müzikal dans sekansı; gözleri artık göremez hale geldiği için biran önce oğlunun ameliyatında gerekli olan parayı biriktirebilmek adına gece vardiyasına kalan Selma'nın hayalinde, yorgunluktan bitkin düştüğü bir an fabrikadaki makinelerden gelen ve insanların çalışmaları sırasında çıkan seslerin çağrışımıyla kurgulanmaya başlanır. Onun zihnindeki müzikal dansın can bulması için müziğe gerek yoktur. Hayatın içindeki her ses dudaklarının ve adımlarının melodisini dansla buluşturması için yeterlidir. Filmin diğer dans sekanslarında olduğu gibi bu sekansta da, duyduğu sesleri zihninde melodiye dönüştürerek kendi müzikalini oluşturur. Selma'nın duyduğu sesleri anlamlandırıldığı, kameranın tebessüm eden yüzünü yakın planda göstermesiyle anlaşılır. İşçilerin işlerini yaparken çıkan sesler senkronize bir bütünlük içinde yansıtılırken Selma'nın yüzündeki bu tebessüm, seslere farklı bir anlam yüklediğinin işareti olarak görülmektedir. Selma başını kaldırdığında etrafındaki işçilerin yaptığı işler art arda gösterilir. Müzikalin enstürümanlarını çalar gibi belli bir ritimle işlerini yapmaktadır artık işçiler. Duyduğu bu sesleri tekrarlayarak şarkısına başlar Selma: "Tıkır, güm, gıcirt, güm, bam, pat, çın, tın, çat". Bu sesleri şarkısında yinelerken seslerin geldiği makineleri işaret etmektedir. Ardından işçiler gelerek onunla dans etmeye başlarlar. Kamera bu koreografiyi makinelerin arkasında konumlandırılarak yansıtmaktadır. *Makinelerin*



arkasında sıkışmış insan betimlemesi kamera perspektiflerinden görünür kılınmaktadır.

Görsel. 1. Trier, fabrikada geçen müzikal sekansa seçtiği imajlarla, Selma ve diğer işçilerin dansını makinelerin arkasından yansıtarak ekonomik sistem içerisinde sıkışmış insan betimlemesi yapmaktadır

Yönetmenin bilinçli olarak koreografiyi müzikal filmlerin pek çoğunda olduğu gibi eğlencelik bir seyir olmaktan soyutladığını düşündüren bir yaklaşım sergilenmektedir sekansların sinematografik dilinde. Başrolde estetik değil anlatı vardır. Koreografiye dahil olan bedenlerin hareketleri estetik görünme amacına değil, anlatıyı inşa etme hedefine yöneliktir. Bu sekans biçimlendirilirken müzikal filmlerin dans sekanslarında görmeye alışık olduğumuz hayali, masalsi dünya yaratılmaz. Sekansın Selma'nın hayalinde var olduğunu biliriz ancak bu hayali, kompozisyonun tasarımına taşımaz Trier. Ne abartılı kostüm ve makyaj kullanılır ne de mekanın renkleri müzikalin başlamasıyla değişime uğrar. Selma'nın çalıştığı fabrika aynı karamsar görüntüsünü korur, sadece sarı ışığın ve parlaklığın çok az artırılmasıyla belli belirsiz bir değişim yaşanır. Aslında değişen tek şey makinelerin ve çalışma seslerinin yarattığı müzikle bedenlerini dans eder gibi kullanarak çalışmaya başlayan işçilerin koreografiyi oluşturmaları olur. Ancak filmin genelinde müzikallerdeki bu yaklaşım da sorgulanmaktadır. Norðfjörð, filmin özdüşünümsel bir yaklaşım sergilediği fikrini ortaya koyarken Selma'ya aşık olan Jeff karakterinin "Müzikalleri anlamıyorum, niçin aniden şarkı söyleyip dans etmeye başlıyorlar? Demek istediğim ben aniden şarkı söyleyip dans etmeye başlamıyorum." sözleri üzerinde de durmaktadır (Norðfjörð, 2013: 251). *Dancer in the Dark* müzikal bir film olsa da yönetmenin filmi işleyiş biçimi klasik müzikal filmleri sorgular nitelik de taşımaktadır.

Sekansında devamında dans ettiği adamların salonun tam ortasında yalnız bıraktıklarında genel çekimle gösterilir Selma ve "Bu müzik! Danset!" diyerek, gece vardiyasında olmamasına rağmen onu yalnız bırakmayıp yardıma gelen arkadaşı Cvalda'ya yönelir. Arkadaşı ona şaşkın ve anlamlandıramaz bakışlarla karşılık verdiğinde yineler: "Şimdi danset, dinle Cvalda, sen dansçısın, gözlerinin içinde parıltı var" onu dans etmeye ikna etmek için şarkı söylerken aynı zamanda dans etmektedir Selma. Onun bu dansına fabrikadaki diğer işçiler de dahil olur ve hep beraber Cvalda'yı dans etmeye davet ederler, beden dilleriyle söylemlerini destekleyerek. "Şimdi bana bak ve aş kendini" derken Cvalda'yı elinden tutup oturduğu yerden kaldıran Selma, fabrikada çıkan sesleri tekrarlayarak şarkısına devam ederken artık tüm işçiler onun bu dansına eşlik ederek çalışmaktadır. Makinelerin sesleri müziğin büyük bir bölümünü oluştururken, işçiler çalıştıkları makineleri aynı zamanda enstürüman gibi kullanarak ellerindeki aletlerle onları çalmaktadırlar. Süpürgeler ise bazı işçilerin dans partnerleri halini almıştır. Selma, Cvalda'nın elinden tutmayı sürdürür ve dans ederek fabrikanın içinde ilerlerler. Cvalda bu dans sırasında memnuniyetsiz bir yüz ifadesi takınmaktadır. Selma dışındaki karakterlerin film boyunca çok fazla gülümsedikleri söylenemez. Donuk suratlar görürüz genellikle.

Yönetmen hayatın bütün ağırlığını filmlerindeki karakterlerin yüzlerinden yansıtmaktadır. Ancak Selma filmdeki dramın tam merkezinde olmasına rağmen, zihnindeki mutluluğun kaynağı müzikaller onun tebensümlerini belirginleştirmekte ve okunur kılmaktadır. Dansları devam ederken Selma elini bıraktığında Cvalda, öylece olduğu yerde kalır ve beden diliyle bütün bunların çok saçma olduğunu ifade ederek geri döner. Selma peşinden gider ve onu ikna etmeye çalışarak dansını ve şarkısını sürdürür: *"Makinelerin gürültüsü seni selamlıyor ve diyor ki: Bir ritim yakalarız, seni senden alırız. Bir makine gürültüsü ne sihirli bir sestir. Odada öyle sesler var ki seni döndürüyor."* diyerek Cvalda'yı tekrar danslarına dahil eder. Diğer işçilerle birlikte dans ederek fabrikanın ortasındaki büyük makinenin olduğu yere götürürler onu. İşçiler makinenin etrafını sarar, hatta bazıları üzerine çıkar. Selma'nın dans eden işçilerden birinin elindeki demir çubuğu makinenin çalıştırma kolu gibi kullanıp indirmesiyle hepsi birlikte makinenin bir parçası gibi hareket etmeye başlarlar. Makineyle tek vucut olurlar ve bedenlerini makinenin dişlileri gibi hareket ettirerek çarkların dönmesini sağlamak için dans etmeye başlarlar. Öztürk'e göre bizim dışımızda üretilmiş bir nesneyi, bir mekan işlevlerinin dışında çıkarımıza göre kullanmak ve ona göre dönüştürmek bir tür taktiksel mücadele olarak çerçevelenmiş yapısal dünyaya yanıt vermek anlamına gelebilir. Makro yapısal dünyayla mücadele etmenin bir yöntemi olarak kullanım üzerine taktiği sadece akademik yazında değil, sanatsal ürünlerde de görülür (2018: 288). Sekansta kullanılan mekan, nesnelere ve çıkardıkları sesler, film içinde yeni boyutlar kazanarak anlamın merkezine yerleştirilmekte ve yapı içinde çerçevelenmiş bireyleri işaret ederek Öztürk'ün deyişiyle yönetmenin sistemle taktiksel mücadelesinin belirleyicileri haline almaktadırlar. Tam da bu noktada Deleuze'ün *"ima edilmiş düş"* ve *"dünya hareketleri"* kavramları üzerine düşündürmektedir sekans. Deleuze, algı ile eylem arasındaki arayı dolduran unsurlar arasında zaman-ima veran dünya hareketini ve dünya hareketine giden ima edilmiş düşleri de saymıştır. Gerçekte bir düş olmasa bile dünya içinde gerçek hareketin virtüel boyutuna gönderme yapan bir harekettir bu (Öztürk, 2018: 321). Selma içinde bulunduğu ampirik andan zihnindeki müzikalde yeni bir varoluşa evrilmiştir. Dansın başlamasıyla virtüel bir zamana geçilir ancak edimsel dünyanın gerçekliğinden tamamen kopulmaz, danseden işçilerin yanbaşı, donuk hareketlerle işini yapmayı sürdüren işçiler de dahil edilmiştir sahnelere. Virtüel ve edimselin iç içe geçtiği, kristalleştiği sekansta, fabrika işçileri içinde kendine virtüel bir alan açan Selma edimsel olanla bağını korur. Virtüel olanda edimsel dünyanın işleyişine göndermeler yapılarak sisteme direniş gösterilmektedir. İncelediğimiz sahnede merkeze alınan makine anlatının temel birimi



halini alır ve makinenin eklentisi olarak konumlandırılan işçiye ve toplumsal yaşamdaki rolüne işaret edilir.

Görsel 2. İşçileri makinenin eklentisi gibi yansıtan imajlarla yapılan sistem eleştirisi

Tiyatroda en önemli öğenin insan olduğuna ancak sinemada oyuncu olmadan da dramın gerçekleştirilebileceğine işaret eden Bazin, bir kapının çarpması, rüzgarda

savrulan bir yaprak ya da sahile vuran dalgaların dramatik etkiyi yükselten olgular olarak kullanılabilirdiğini; bazı filmlerde insanın sadece bir yardımcı öge gibi konumlandırılırken doğanın baş role geçebileceğini belirtmektedir (2011: 104). Sekansın bu sahnesine Bazin'in yaklaşımıyla baktığımızda insan bedeninin yardımcı ögeye indirgenirken bedenlerin dahil olduğu büyük makinenin ise baş role evrildiğini görürüz. Makine ile insanı bir armoni içinde sunan yönetmen, kollektif bir özneye dönüştürdüğü bireyi makine ile bütünleştirir. Sekansın alt metnini okumaya çalıştığımızda makineleşmiş insan bedenlerini yansıtan imajlar çıkar karşımıza. Karl Marx'ın, "*Komünist Manifesto*"da proleterya olarak tanımladığı işçi sınıfının makineciliğin gelişimi ile "*makinenin bir eklentisi*" olduğu (Marx & Engels, 2008: 24) söylemini yinelemektedir sekansın göstergeleri. Toplumsal sınıflar ve toplumsal düzenin işleyişi üzerinde düşündürmektedir izlediğimiz kompozisyon. Sosyal sistemin devamlılığını sağlayabilmek için tıpkı bu sahnedeki gibi kullanılmaktadır birey ve işçi sınıfı gibi alt sınıf mensupları. Onlar sistemin işleyişini sürdürebilmek adına var güçleriyle çalışırlar ancak sistemin sağladığı avantajların uzağındadırlar. Makinenin çarkları gibi hareket ederler ve makine işleyişini sürdürür. Üstelik bu sistem gönüllülük ilüzyonuyla devam ettirilir; *kendileri ve aileleri için çalışmak ve sistemin bir parçası olmak zorunda olunduğu* mitine inandırılmışlardır. Barthes, mitlerin normal işlevinin, egemen sınıfların çıkarlarına hizmet etmek olduğunu ortaya koymaktadır (Fiske, 2003: 143). "*Mit, birbirleriyle bağlantılı kavramlar zinciridir: insanlar bu zincirin anlamlarının farkında olabilirler, ancak mitsel niteliğinden haberdar değillerdir. Mit, kendi işleyişini gizler ve anlamlarını doğalmış gibi sunar. Kapitalist toplumlardaki mitler ise birkaç istisna dışında başat sınıfların çıkarlarını ilerletmekte ve bu çıkarlara hizmet etmektedirler.*" ifadelerini kullanan Barthes, mitlerin sınıf-temelli olduğunu ileri sürmektedir: "*Anlamlar toplumsal açıdan başat olanlar tarafından ve onlar için inşa edilmiştir, ancak ikincil sınıflarca kendi çıkarlarına karşı olsa da kabul edilirler, çünkü doğallaştırılmışlardır.*" (2003: 170-171). Foucault'nun bakış açısından baktığımızda ise "*toplumsal bedeni ortaya çıkaran şey konsensüs değildir, bizzat bireylerin bedenleri üzerindeki iktidarın maddiliğidir.*" (2012: 39). Toplumsal düzenin gönüllü ya da zorunlu hizmetkarlarıdır işçi sınıfı ve emek sömürsünün merkezindedirler. Sekansın özellikle bu sahnesi; siyasal, ekonomik ve toplumsal sistemin çarkları arasına sıkışmış insan betimlemesi olarak durmaktadır izleyici karşısında.

Cvalda koreografide bu çarkın merkezindedir ve yüzü artık tebessümünü yansıtır. İşleyişin bir parçası olmak, eğlenceye gönüllü katılmasını sağlamıştır! Makineden ayrıldıklarında şarkıyı Cvalda sürdürür. Danseden diğer işçilerin onu götürdüğü yük taşıma vincinin sepetini salıncak gibi kullanarak şarkısını söylemeye başlar: "*Sevgili Selma, bak kim kayan bir yıldızdan da hızlı dans ediyor.*" O şarkısını söylerken bazı işçiler de dans ederek ona eşlik etmektedir. Ancak arka planda memnuniyetsiz yüz ifadelerini koruyarak bu eğlenceye katılmayıp sadece işini yapan işçileri de çerçeveye dahil etmiştir yönetmen. Hayallerde bile tümüyle mutluluğu çağrıştıran bir müzikalden söz etmek mümkündür Trier'in filminde. Selma'nın zihnindeki müzikaller, hayatın sıkıntılarından kaçış alanları olsa da, realist bir karamsarlık sekansın bir parçasında saklı kalmaktadır. Ayrıca pek çok müzikal filmde olduğu gibi müzikal sahne başladığında mekan ve oyuncuların görüntüleri değişime uğramamakta, yansıtılan hayatlardaki karanlık renkler korunmaktadır. Genellikle müzikal filmlerin dans sahnelerinde karşılaştığımız, *bedenin cinsel metaya dönüştürülerek sunumuyla, seyirciye bakmaktaki hazzın yaşatılması* yaklaşımına bu filmde rastlanmamaktadır. Selma çözümlediğimiz sekansların hepsinde ve film genelinde bakımsız ve dağınık saçlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu dağınık saçlar, yönetmenin karakteri oluştururken çizdiği çocuğunun tedavi edilmesini herşeyden,

kendinden bile çok önemseyen anne imajını desteklemektedir. Sinema filmlerini incelerken yönetmenlerin seçimleri kadar seçimleri dışında kalan detaylar da çözümlemenin oluşmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda Trier'in bu tercihi, müzikal filmlerin dans sahnelerinde bedenın meta haline getirilişine eleştirel yaklaşımı olarak da yorumlanabilir. Ancak bu noktada yönetmenin pek çok filminde kullandığı beden sunumunun bu filmde çok farklı bir üslupla inşa edildiğini de belirtmemiz gerekmektedir. Trier, bazı filmlerinde sert bir sinematografik dille cinsellik vurgusu yapmaktadır. Örneğin, *Nymphomaniac* (İtiraf, 2013) filminde yönetmen kendi bedeni ve ruhuna cinsel tecrübeleriyle acı çektiren mazoşist bir kadın betimlemesi yapmaktadır. Filmlerinin pek çoğunda oyuncular çıplak bedenleriyle estetik çerçevelerde kadraja alınarak izleyiciye bakmadaki haz vaat edilmektedir. Fakat bu filmde bu yaklaşımdan özellikle uzak durularak müzikallerdeki –özellikle dans sekanslarındaki- abartılı görsel dili kırılmaya uğrattığı görülmektedir. Müzikallerdeki gerçek dışı anlatıya, gerçeklik öğeleri özellikle korunarak gönderme yapıldığı da düşünülebilir.

Tüm işçiler alkışlar eşliğinde hep birlikte “*dans et*” diye bağırırken “*Cvalda burada*” sözcüklerini söyleyerek Selma'yı kendisini izlediği merdivenin üzerinden indirir Cvalda. El ele tutuşup fabrikanın koridorunda işçiler arasında koşar adımlarla ilerlerken “*dans et, dans et*” sözcüğü, bedenlerini onlara yönelten ve kollarıyla onları işaret eden işçiler tarafından tezahürata dönüşerek tekrarlanır. Ardından herkes birarada fabrikadaki makinelerden çıkan sesleri “*Tıkır, güm, gıcirt, güm, bam, pat, çın, tın, çat*” tekrarlayarak ve aynı figürlerle dans ederek koreografiyi hızlandırır. Seçilen imajlar yine çoğunlukla makinelerin arkasından yansıtılmaktadır. Koreografiyi tam olarak izlemek mümkün değildir. Selma'nın, Cvalda'nın ve diğer işçilerin dansları kesintiye uğratılarak aktarılır beyaz perdeye. Zaman zaman genel çekimlerle verilen imajlar koreografiye daha geniş bir çerçeveden bakılabilmesine izin verse de genellikle koreografi farklı planlarla yansıtılan imajlarla kesintiye uğrar. İşçilerin belli bir bütünlük içinde dans ettiklerini de söylemek mümkün değildir. Koreografinin bazı bölümlerinde senkronize hareketler tercih edilirken, bazı bölümlerde ise herkes kendi halinde dans ediyor izlenimi verilmiştir.

Norðfjörð, postmodern müzikal filmler içinde gösterdiği *Dancer in the Dark* üzerine yazarken, filmin biçimsel olarak gerçekçi oyunculuklar ve Trier'in öncülüğünü yaptığı Danimarka Dogma hareketini hatırlatan mobil kamera çekimleriyle karakterize olduğunu söylemektedir (2013: 251). Filmin müzikal sekansları, mümkün olduğunca farklı açılardan çekim yapacak yüz tane küçük dijital video kamera kullanılarak çekilmiştir. (Stevenson, 2005: 147) Norðfjörð, bu nedenlerden dolayı konu ve temsili ile *Dancer in the Dark*'ın, müzikal film türünün geleneksel işleyişine aykırı olduğunu ifade etmektedir. (...) Bununla birlikte çok sayıda dansçının yer aldığı açık renkli alanlardaki müzikal numaraların Hollywood kalıplarından etkilendiği yorumunu da yapmaktadır (2013: 251). Norðfjörð'un altını çizdiği gibi filmin genel dilinde sıklıkla karşılaştığımız mobil kamera kullanımına rağmen müzikal dans sekanslarında sabit kamera çekimlerinin farklı pekçok alandan ve uzaklıktan yapılarak koreografinin çok çeşitli perspektiflerle yansıtıldığı gözlenmektedir.

Koreografi devam ederken, Selma'nın hayalinden çıkıp filmin realitesine dönen anlar verilir. Filmin realitesine dönen anların verilmesi koreografinin sonuna gelindiğinin işareti olarak görülmektedir. Bu kesmelerin hemen ardından koreografinin doruk noktasına ulaştığı, havada taklalar atılarak dans edildiği ve herkesin Selma'nın şarkısına eşlik ettiği müzikal sekans tamamlanmadan bitirilir. Selma'nın fabrikada hayal kurarken dalgınlıktan iki levhayı

üst üste yerleştirdiği için çalıştığı makineyi bozduğu sahneye dönülerek kesilir sekans. Müzikal, bilinçli bir tercihle, enerjinin en yükseğe ulaştığı noktada kesintiye uğratılmıştır. Selma'nın hayallerinde yaşadığı haz alanları bile sınırlandırılmıştır yorumu da yapılabilir. Bununla birlikte yönetmen, filmdeki bazı dans sekanslarını bilinçli bir tercihle kesintiye uğratmakta ve sekans tamamlanmadan sonlandırmaktadır. Aslında bu yaklaşım film içindeki sekanslardan birinde Selma'nın söylemiyle anlaşılır kılınmaktadır. Selma işler kötü gittiğinde oynadığı oyunlar olduğunu söyleyerek duyduğu sesleri müziğe dönüştürdüğünü anlatır. Sonra müzikal filmlerde son şarkıyı söylediklerinde sınırları bozulduğunu çünkü, sahne büyüdüğünde ve kamera çatıdan çıkacak gibi yükseldiğinde biteceğini anladığını söyler. Bundan gerçekten nefret ettiğini ve bu yüzden Çekoslovakya'da küçük bir kızken hile yaparak son şarkıdan hemen önce sinemadan çıktığını belirtir. Böylece film Selma için sonsuza dek sürmüş olur. Yönetmen bu söylemi görünür kılmak için filmdeki bazı dans sekanslarını tamamlanmadan kesintiye uğratarak sonlandırmaktadır.

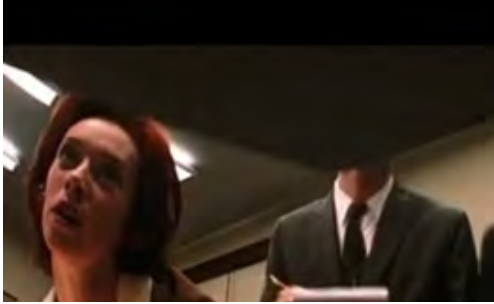
"Duruşma": Güven ve Adalet Kavramlarının Sorgulanması

Selma idam isteğiyle yargılandığı duruşma sekansında çaldığı iddia edilen parayı çocuğunun ameliyatı için biriktirdiğini söylemek yerine, parayı Çekoslovakya'daki babasına gönderdiği yalanını söylemiştir. Babasının ismi sorulduğunda ise hayranı olduğu ve Çekoslovakya'da ünlü bir müzikal oyuncusu olan Oldrich Novy'nin ismini verir. Savcı Novy'i tanık olarak mahkeme salonuna çağırır ve onun Selma'nın babası olmadığı ortaya çıkar. Selma bu gelişmeleri mahkeme salonunda izlerken bakışları duruşmayı resmeden ressamın yaptığı resime takılır. Ressamın kaleminden çıkan sesler Selma'nın zihninde belirginleşerek duruşmayı bir müzikale dönüştürür ve filmin dans sekansına geçilir. Selma'nın yüzünde diğer dans sekanslarına geçişte olduğu gibi yine huzurlu bir tebessüm belirir. Filmde Selma'nın müzikleriyle zihninde kendine hayali bir oyun alanı açması, başka bir ifadeyle içinde bulunduğu durumların onu sıkıştırdığı dar anlardan uzaklaşıp fantazilerinde kendi gerçekliğini yaratması, onun hayatın karanlık sokaklarında, bu failliğiyle keline renkli bir dünya kurgulama çabası olarak okunabilir. Selma daha sonra çözümleyeceğimiz idam yolu yürüyüş dans sekansında da kendini o yolu yürüyecek kadar güçlü hissetmediği zaman, gardiyan kadının adımlarından çıkan sesle zihninde oluşturduğu müzikalinde idam yolunu dans ederek tamamlama gücüne kavuşmaktadır. Kendine yarattığı fantezi dünyasında gerçeklerle başetmek onun için daha kolay hale gelmektedir. Tıpkı idam sahnesinde olduğu gibi. Bu geçişlerde Selma'nın yüzünde beliren tebessüm ve huzur ifadesi ise kendi gerçekliğini yaratacak olmanın yüzünde görünürleşen rahatlama hali olarak düşünülebilir. Deleuze, düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkmasını ve imgelerin irrasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini, zaman imgesine dayalı sinemanın temeli olarak kabul eder. Sinemanın daha saf bir noktaya ulaşmasını sağlayan, gerçek ile düşün ve aktüel ile sanalın birbirini kovulması, birbirlerinin yerine geçmesi ve artık bunların birbirinden ayırt edilemez hale gelmesi, zaman imgesinin işleyişinin bir sonucudur. (Sütçü, 2005: 163-4). Bu bağlamda Selma'nın kendi gerçekliği, edimsel dünyasının yerine konumlandığı virtüel dünyasında inşa edilmektedir diyebiliriz. Deleuze'e göre, artık hakikat bir geçicilik olarak varolmaktadır. Sabit bir varlık olmaktan ziyade, zamansal bir oluşum olarak anlam kazanmaktadır. Böylece kristal rejimde somut ve statik olarak varolmayan, fakat oluş olarak varolan bir düşünme söz konusudur (2005: 168). Hayatın onu hapsettiği karanlık alanlardan müzikleriyle kaçış alanı yaratan Selma, bu dans sekanslarında Öztürk'ün ifadesiyle "*varolma kudretini*" artırmanın yollarını aramakta ve kendi gerçekliğini bu yolla inşa etmektedir.

Kendisini ve duygularını sorgulayarak şarkısına başlayan Selma'nın bedeni Novy'ye yönelirken "Seni niye bu kadar seviyorum? Ne tarz bir büyü bu? Nasıl oluyor da bu hayranlığa engel olamıyorum?" sorularını sıralar şarkısında. O, duruşma salonunun mobilyalarının üzerine çıkarak bedeninin doğal salınımıyla şarkısını söyleyerek Novy'e doğru ilerlerken duruşma salonundaki diğer kişiler (avukatı, jüri üyeleri, savcı, öldürdüğü arkadaşının karısı, amiri ve duruşmayı dinleyen diğer katılımcılar) ciddi yüz ifadelerini ve bedenlerinin resmiyetini koruyarak hareket etmeye başlayıp dahil olurlar Selma'nın müzikaline. Bakışlarıyla Selma'yı takip ederken başlarını aşağı yukarı sallayarak onun söylediklerini onaylar gibidirler. Selma, Novy'nin yanına iyice yaklaşır "ve bir müzikaldehydin" dediğinde onun yanıtı "ve pek önemsemedim benim müzikalimde fazlasıyla eğlenmeni... ve seni yakalamak için oradaydım" olur. Ancak bu olumsuz söylemi öyle bir beden diliyle ortaya koymaktadır ki, hayatın güzelliklerinden bahseder gibi gülümseyerek tamamlar şarkısını. Aynı tebessümle yaklaşarak arkasından sarılır Selma'ya. Birlikte huzurlu bir ifadeyle salınır bedenleri. Selma yüzünü ona dönerek "Beni yakalamak için hep oradaydın!" diyerek onu tanık sandalyesine geri götürür ve kucağına oturur. Müzikal gösterisine devam eden Selma koreografinin devamında, coşkuyla sandalyelere, masalara çıkarak söylemini yineler. Onu dinleyen gazeteciler ise ellerinde not defterleriyle not almayı sürdürürken gittiği her yere peşinden giderler. Farklı planlardan verilen koreografi sırasında Selma gösterisini sürdürürken salondaki herkes merakla ayağa kalkıp bedenlerini ona doğru eğer. "Beni yakalamak için oradaydınız!" dediğinde müziğin kısa bir süreliğine kesilmesiyle herkes yerine oturur ve Selma söylemini "düştüğüm zamanlarda" diyerek tamamlar. Müzikteki bu boşluk son ifadeye dikkatleri çekmektedir. Pek çok farklı açıdan yansıtılan koreografide Novy masaya çıkıp Selma'nın o çok sevdiği ayak dansını yapmaya başladığında çerçevede Selma ile birlikte merkeze alınmış olsa da kamera açısı nedeniyle Selma'nın bakış açısındaki "yüce görüş" vurgulanır. Bu vurgulamada Selma'nın öznel bakış açısı yerine onu da kapsayan alt açı kullanılarak sinematografinin grameriyle Selma'nın Novy'e yüceleştiren bakışı çerçevede netleştirilir. Corrigan, kamera açıları ve hareketlerinin farklı filmlerde farklı anlamlara geliyor olabileceği üzerinde dururken, ne alt açı çekimlerinin her zaman üstünlük, ne de üst açı çekimlerinin her durumda baskı altında bulunma anlamına gelmeyeceğini söylemektedir. Alt açı çekimi, bir filmde güçlü bir karakterin bakışı altındaki güçsüz bir karakteri çağrıştıran, başka bir filmde sevdiği kişiye bakan bir çocuğun hayranlığını yansıtabilir (Corrigan, 2007: 89). Sekansın yansıttığı bu perspektifte alt açı, Selma'nın Novy'e olan hayranlığının göstergesi olarak kullanılmaktadır.

Duruşma salonundakiler parmaklarını şıklatarak, alkışlarla, el ve vücut hareketleriyle çıkardıkları seslerle Novy'nin dansına eşlik ederler. Yönetmen herkesin ilgiyle izlediği bu dansı, genel açıyla yansıtmak yerine pek çok detay görüntüyü art arda kullanarak kesintiye uğratır. İzlemenin keyfine varmak mümkün kılınmaz. Alt açı, üst açı, yakın plan, baş plan, göğüs plan gibi farklı çekim ölçekleriyle salonda onu ilgiyle izleyen kitle de kesmelerle yerleştirilir kompozisyona. Ancak yönetmen bu açılarda çerçeve kenarlarında verilmesi beklenen boşlukları kullanmayarak imajları da kesintiye uğratmaktadır. Bazı çerçevelenmelerde oyuncuların baş boşlukları ya da bakış boşlukları verilmemekte hatta başların bir bölümünü kesen görüntüler kullanılmaktadır. Bu kesmelerin filmde "sosyal yapı içinde sıkışmış, ezilen birey" vurgusuna hizmet ettiği düşünülmektedir. Benzer şekilde bazen masanın altına konumlandırılan kamera ile seyircinin bakışı sıkıştırılır. Bu sıkıştırılmışlık, toplumsal düzeni devam ettirmeye yönelik işletilen "adalet" kavramı üzerinden bireyi istenilen kalıplara sokmak için sürdürülen düzen karşısındaki çaresizliği simgelerken izler kitlenin de benzer bir durumla karşılaşarak aynı

hissi yaşayabileceğine bir gönderme olarak yorumlanmaktadır. Yönetmen aynı zamanda sinematografi literatüründe yer alan baş plan, göğüs plan, boy plan gibi çekim ölçeklerinin dışında kendi öznel planlarını da kullanmakta ya da akışı kesintiye uğratan imajları anlatıya



dahil etmektedir.

Görsel 3. Kameranın konumlandırılmasıyla seyircinin bakışını sıkıştıran sinematografik betimleme örneği

Koreografi sırasında Selma ve Novy'nin danslarına, salonda olan diğer kişiler de belirli senkronize hareketlerle aynı zamanda aynı hareketleri yaparak eşlik ederler. Sekans Novy'nin masadaki dansına Selma'nın da katılmasıyla devam eder. Selma'nın müzikali sürerken zaman zaman geniş açı objektif kullanılarak koreografiye genel bir bakışla bakılması sağlanmaktadır. Koreografinin en yükseldiği kısma gelindiğinde, başta donuk yüz ifadeleriyle dansa eşlik eden kişilerin yüzlerinde tebessümlerini görürüz. Salondaki herkes coşkuyla dansa dahil olarak koreografiyi şekillendirmektedir. Koreografinin sonuna yaklaşırken salondaki herkes Selma'nın çıktığı masada yaptığı hareketleri tekrar eder. Herkes hep bir ağızdan "*seni yakalamak için orada olacağız*" derken farklı açılardan dansları yansıtılır. Sekansın sonunda Selma'nın hayatına dahil olan kişiler tek tek onunla dans eder. Bu dans Selma'nın hayatındaki insanlarla arasındaki tüm olumsuzlukları zihnindeki müzikalde çözme amacına işaret eder niteliktedir. Önce yakın arkadaşı Cvela, sonra öldürdüğü komşusunun karısı, onu seven Jeff ve işyerindeki amiri sırasıyla gülümseyerek Selma'yla dans ederken salondaki herkes hep bir ağızdan şarkılarında "*seni yakalamak için orada olacağız*" sözlerini tekrar tekrar söyler. Selma tamamlar sözleri: "*düştüğüm zamanlarda*". Bu tamamlayışla bedenini güvendiği ve sevdiği bu insanların kollarına bırakır ve yine dans sekansı Selma'nın düşüşü tamamlanmadan filmin gerçeğiyle kesilir.

Sekansta "*Yakalamak*" kelimesine yüklenen anlamlar çok boyutludur ve paradoksal nitelik taşır. Kullanılan işitsel ve görsel imajlarla "*yakalamak*" ifadesi olumlu ve olumsuz anlamlarını içinde barındıran bir usluyla kullanılmıştır. Selma "*Beni yakalamak için oradasın!*" derken bedenini güvendiği insanlara bırakır ve düşmesine izin verilmemesine olumlu bir gönderme yapar. "*Seni yakalamak için orada olacağız*" ifadesi ise "suçlu?" olan Selma'yı yakalayıp "adalete?" teslim etmek yaklaşımıyla en azından Selma adına olumsuz bir gönderme oluşturur. Aynı söylem, Selma'nın polis tarafından yakalandığı müzikal dans sahnesinde de kullanılmaktadır. Selma onu tutacaklara zarar görmesine izin vermeyecekleri inancıyla bedenini bırakırken aynı söylemi kullanır ve onu koruyacağını düşündüğü kişiler tarafından polisler teslim edilir. Genel bir değerlendirme yapacak olursak toplumsal kurallar ve yasalar da zaman zaman filmdeki bu örnekte olduğu gibi bireyi koruyacağı vadiyle ona en büyük zararı veren olabilmektedir. Yönetmen sekanstaki mizansenini oluştururken bu bakış açısını izleyicilerin zihninde netleştirerek, "adalet" ve "güven" kavramları üzerine yüklenen

anlamları sorgulatan bir izdüşümde heceletmektedir sinematografik söylemini. Aynı zamanda denetim toplumuna bir gönderme görürüz. Birey yapının farklı araçlarıyla ve diğer bireyler tarafından sürekli bir gözetime tabi tutulmaktadır ve hata yapması halinde onu yakalamak için orada olacak olan insanlar, medya, devletin polis, yargı gibi güç araçları hep oradadır. Birey bu kuşatılmışlık halinde, onu gözetleyene, düştüğü zamanlarda onu kaldıracak ve koruyacak olan olarak baksa da içinde bulunduğu koşulların onu götürdüğü noktada onu yakalayıp yok edecek olana dönüştüğünü görürüz. Sözü edilen her iki dans sekansında da Selma'nın bedenini diğerleri dolayımında sisteme bırakış hali, tutulacağına olan güveni beden dilinde hecelemektedir. Ancak Selma'nın bedenini bıraktığı kişiler tarafından tutulmadan sekans kesintiye uğratılmaktadır. Beden dili anlatısında zihnimize kodladığımız bedeni bırakış, teslim oluş halini vurgulayan yönetmen, bu algılayışı paradokslarıyla göstererek, sisteme gözü kapalı kendini bırakan bireye ve bu durumun bireyde bıraktığı tahribata işaret etmektedir.

“İdam yolu (107 adım)”: Yapının Yüzümüze Kapattığı Kapı Metaforu

Bu müzikal dans sekansına geçiş, idam odasına giden yolu yürüyebilecek durumda olmayan Selma'ya daha önce kaldığı hücredeki kadın gardiyanın, yürüyebilmesi için yardım etmesiyle yapılmaktadır. Gardiyan kadın, Selma'nın duyduğu sesleri zihninde müzikale dönüştürdüğünü bildiği için onu ayağa kaldırır ve *“şimdi biraz ses çıkaracağım, dinleyecek birşeylerin olsun”* diyerek güçlü ve sesli adımlar atmaya başlar. Selma'nın ağlamaklı bir ifadeyle söylediği *“107 adım var”* cevabına karşın gardiyan kadın *“ayak seslerimi dinle, yapabilirsin”* der ve güçlü adımlar atmaya sürdürür. Selma ağlayarak *“yapamam”* dese de gardiyan *“dinle Selma, bir adım atmanı istiyorum, hadi, dinle”* diyerek adım atmaya ve attığı adımları saymaya başlar 1, 2, 3... Selma ilk adımlarını zorlukla atsa da gardiyanın ayak sesleri ve adımları saymasıyla 4. adımdan sonra müzikal dans sekansına geçiş yapılır. Bu geçişin yapıldığını ancak hafifçe arttırılan sarı ışıkla ve müziğin başlamasıyla anlayabiliriz. Sinematografik açıdan geri kalan her şey aynıdır. Aslında ışığın değişimi de, izlendikleri gardiyan odasındaki masa lambasından yansıyan ışığın görüntüsüyle normalleştirilmiştir. Selma'nın yüz ve bedenindeki huzur ifadesi gerçek hayatındaki korkulu ifadenin çok uzağındadır artık. Sinemada yüz ifadeleri, duyguların dışavurulmasında önemli bir materyal olarak kullanılmaktadır. *“Beden dilimizin en belirgin ve en keskin anlamları yüzümüzdedir.”* diyen Belkaya, yüzümüzde yüzlerce anlamın gizli olduğunu ve yüz ifadesine en derin anlamı göz çevresinde bulunan kas gruplarının verdiğini söylemektedir. Yazara göre *“Her bakış, sahibinin iç dünyasını yansıtır.”* (2001: 139-142-3). Filmin dans sekanslarında yönetmen, Selma'nın zihninde müzikallerin oluşmaya başlamasıyla iç dünyasında ortaya çıkan değişimi, yüz ifadelerine yoğunlaşan yakın plan çekimlerle göstermektedir. Selma'nın, zihninde müzikalini kurgulamaya başladığı zaman yüzünde beliren tebessüm ve huzur, müzikalin ritmi yükseldikçe büyük bir gülümseyişe dönüşmektedir. Bu gülümseyişin, onun hapsoldüğü karanlık alana yeni bir zaman ve mekanda direnişini ve failliğini simgelediği söylenebilir.

Sekansın devamında bir kadın ve bir erkek gardiyan uygun adımlarla ritmi bozmadan önden gitmektedirler. Selma ise önce ona yardım eden kadın gardiyana teşekkür eder gibi huzurlu bir gülümsemeyle bakıp karşılığında gardiyanın gülümsemesini aldıktan sonra kelepçeli elleriyle gardiyanların yanında dans etmeye başlar Demir parmaklıklara elleriyle dokunurken kelepçelerinin parmaklıklara çarpma sesi de müziğe dahil edilir. İdam yoluna giden 107 adım, Selma'nın müzikal şarkısı olmuştur artık. Kadın gardiyanla birlikte adımlarını

sayarak şarkısını söyler. İdamı bekleyen diğer mahkumlardan birinin hücresine geldiklerinde önce siyahi mahkumun parmaklıklardan uzanan ellerine dokunur, sonra demir parmaklıkları usulca açarak hücresindeki yatağına oturan mahkumun yanına oturur ve bir çocuk gibi usulca başını Selma'nın kucağına koyan adamın başını, anne şefkati ve kelepçeli elleriyle okşar. Sekansta karşımıza çıkan mahkumlar, genellikle masum ifadeleriyle çerçeveye dahil edilmişlerdir. Erkek gardiyanlardan biri dans ederek hücreye girer ve Selma'yı idam yoluna geri götürür. Diğer erkek gardiyan ise onu omuzlarından tutarak çevirir, bedenine yarım daire çizdirerek onu gitmesi gereken yöne yönlendirir. Gardiyan, onunla dans ederken bile bedenine hükmetmekte ve gerekeni yapmasını sağlamaktadır. Bu his izleyiciye sadece gardiyanların Selma ile dans ederkenki beden dilinden değil jest ve mimiklerinden de geçmektedir. Gardiyanların yüzündeki ciddiyette hiçbir değişiklik yoktur. Ciddi ve donuk yüz ifadelerini koruyarak Selma'nın müzikaline dahil edilmişlerdir. Yönetmenin herkesin gülücükler saçarak çok eğleniyor görüldüğü müzikal dans sahnelerini kırılmaya uğratma biçimi olarak okunabilir, kompozisyona donuk yüz ifadeleriyle eklenen gardiyanlar. Aslında filmin tüm dans sekanslarında benzer bir yaklaşım sergilendiği görülmektedir. Filmde sıklıkla duygudan yoksun ifadelerle dans eden insanlara rastlanmaktadır. Selma ise dans sekanslarının tebessüm eden yüzü olarak çıkar karşımıza. Selma yüzünden yansıyan huzur ve mutlulukla dans ederek idam yolunda ilerlerken arkasında bıraktığı mahkum ona bakmayı sürdürür, gardiyan ise dans ederek geride bıraktıkları hücrenin kapısını kapatır. Selma beş erkek mahkumun birarada olduğu koğuşun önüne geldiğinde ona yönelen mahkumların durdukları yerdeki demir parmaklıklara dokunur gibi yaparak kollarıyla yarım daire çizer. Ancak parmaklıklara dokunmaz. Dairesini tamamlamadan koğuşa ve mahkumlara sırtını dönerek yanlarından uzaklaşır. Mahkumlar ona dokunmaya çalışır gibi uzanarak Selma'nın beden hareketleriyle uyumlu olarak bedenlerini hareket ettirirler. Ancak yönetmen neredeyse hiçbir hareketi tam olarak göstermez, çekim açılarını değiştirerek hareketleri kesintiye uğratır ve koreografinin izleyenlerin gözünde tamamlanmasına izin vermez. Öğrenilmiş görsel algı kaynakları zihnimizde tamamlar koreografiyi. Selma koşarak uzaklaştığında mahkumlar onun gittiği yöne yaklaşarak ardından bakarlar. Yönetmen bu bölümde Selma'nın koğuşlar arasındaki dansını parmaklıklar arkasından verir. Kamera dolayısıyla izleyicilerin bu konumlandırılışı, hapsedilme hissi uyandırır ve karakter ile kurulması istenen empati duygusuna hizmet eder.



Görsel.4. Kameranın konumu dolayısıyla hapsedilen seyirci

Diğer koğuşa geldiğinde parmaklıklar ardından Selma'nın yöneldiği koğuş genel çekimle arka planda yansıtılır. Dikkatli bakıldığında bu koğuş içindeki Meryem Ana posterini ilgi çekicidir. Kamera açısı değiştiğinde poster daha net görünür. Selma kelepçeli ellerini

koşuş parmaklıklarından içeri uzatır. Elinde kitabıyla ona yönelen mahkum, Selma'nın uzattığı ellerini öper. Kamera bu görseli mahkumun koşuşundan yansıtmaktadır. Açık değişip yanından uzaklaşan Selma'ya bakan mahkum yan perspektiften verildiğinde, elindeki kitap daha net görünür kılınmıştır. Kitap üzerinde herhangi bir ibare görülmemesine rağmen zihinlerimizde kutsal kitap olduğu düşüncesi oluşmaktadır. Bu düşünce, toplumsal yapıların oluşumu ve sürdürülmesi için inanç, değer gibi kavramlar üzerinden düzenin ve bireyin uyumunun sağlanabildiği değerlendirilmesiyle normalleşmektedir. Çünkü bu yapı içindeki birey, korkularını yenmek için inanca sığınmaktadır. İdam mahkum edilmiş bir kişinin elindeki kitap, bu nedenle görselin izleyenlerine kutsal kitap çağrışımı yapmaktadır. Elbette kompozisyon içindeki kitap ve Meryem Ana posterini birarada kullanıldığında bu düşünce pekiştirilmektedir. Sinemada mekan düzenlemesi ve dekor kullanımında her detay anlama hizmet etmektedir. Film izlerken dekor, kostüm, makyaj, ses gibi sinematografik öğelere tek tek dikkatimizi yoğunlaştırmamış olsak da görsel ve işitsel algımız biz farkında olmadan zihnimizdeki işlevini yerine getirmekte ve bilinçaltındaki anlamları yeniden inşa etmektedir. Bu bağlamda yönetmenler perspektife dahil edilen veya bilinçli olarak perspektif dışında bırakılan her şeyi anlamın inşası için önemli bir argüman olarak kullanmaktadır.

Selma koreografinin devamında diğer bir koşuşun kapısını açıp içeri girerken erkek gardiyanlardan biri de koşuşun önünde dans etmeyi sürdürmektedir. Açık değiştiğinde yine Selma'nın girdiği koşuşun karşısındaki koşuşun parmaklıkları ardından dahil edilir izleyici filme. Hapsedildiğimiz yerden gardiyanın dansını ve Selma'nın koşuşa girip yatağında yatan erkek mahkumun yanına uzanmasını izleriz. Ardından merdivenleri çıkan diğer gardiyanların bacaklarından detay görüntü verilir ve koşuşun içine giren kamera, gardiyan gelip uzaklaştırana kadar Selma'yı ve yatağında ona sarılan mahkumu yansıtır. Selma yanından uzaklaştığında mahkum arkasından kolunu uzatarak onun gidişini izler. Sekans boyunca Selma'nın iletişim kurduğu mahkumların hepsi, Selma yanlarından ayrıldığında bir müddet arkasından bakarak gidişini izlemektedir. Yönetmenin bu mizansenin tekralaması, izleyici olarak filmin sonunda Selma idam edildiğinde yaşadığımız hissi -"bakakalmak"- görünürleştirmektedir.

Sekansın sonunda Selma ve gardiyanların vardıkları kapı çıkar karşımıza ve yüzümüze kapanır. "Yüze kapanan kapı" metaforu "çaresizlik" vurgusu yapmaktadır. En azından kapının ardındaki yapı, kapıya bakışı geri çevirmektedir. Bu yapıdan olumlu bir yaklaşım beklenemeyeceğine işaretler karşılaştığımız mizansen. Filmin imajları üzerinde düşündüğümüzde yönetmenin şiddetin farklı biçimlerini kendi perspektifinden gösterdiğine dair emareler buluruz. Filmin sonunda varılan nokta "idam ediliş", toplumsal yaşamda iktidar şiddetinin gözler önünde sergileneni olarak tarihsel yapıdan bir iz düşmektedir zihinlerimize. Benzer şekilde iktidarlar tarafından sosyal yapının vazgeçilmezi gibi sunulan sınıfsal hiyerarşi; alt sınıflar olarak tanımlanan bireyler için her türlü şiddeti (psikolojik, fiziksel, ekonomik, cinsel vb.) normalleştirmektedir. Filmde görünür kılınan bu şiddetin izleri eleştirel bir bakış açısıyla ortaya konulmaktadır.

Filmin son sahnesinde idam edilmeden önce çok korkan Selma'nın korkusu, oğlu Gene'in gözlüğünü ellerine tutuşturan arkadaşının sözleriyle geçer. Oğlunun ameliyat olduğunu öğrenen Selma'nın kalp atışları, Cvela'nın "Haklıydın Selma, kalbini dinle!" sözcüklerinin ardından duyulur hale gelir. Bu son sahnede kendi kalp atışları müzikalin sesi olur ve Selma yeniden şarkı söylemeye başlar: "Sevgili Gene, elbette buradasın, ve şimdi

korkacak hiçbir şey yok. Bilmeliydim ki, hiç yalnız değildim. Bu son şarkı değil. İçinde keman yok, koro çok sessiz ve kimse bir dönüş yapmıyor, bu sondan bir önceki şarkı. İşte bu kadar...” Selma son şarkısında, gözlerini gerçekliğe kapatarak “*Bu son şarkı değil*” derken yakın çekimlerde acıyı ve korkuyu örten gülümseyişi perspektiften yansıtılmaktadır. Aslında bu gülümseyiş film boyunca karşımıza çıkan dans sekanslarında Selma’nın sistem karşısındaki failliği olarak işler zihnimize. Selma gülümseyerek şarkısını söylerken idam edilir. İdam gerçekleştirildiğinde Selma’nın elinde tuttuğu oğlunun gözlüğü yere düşer. Kameranın odaklandığı gözlük, sonunda kendi yaşamını feda etmiş bile olsa Selma’nın amacına ulaştığını göstermenin aracı haline gelir. Ardından perdede yönetmenin sözcükleri yazılı olarak karşımıza çıkar: “*Bu son şarkı diyorlar, bizi tanımıyorlar, ancak izin verirsek son şarkı olur.*” Filmin sonunda yönetmenin sözcükleri zihnimizde açılırken kendine yarattığı oyun alanı halini alan filmlerinde direnmeyi,



toplumsal düzene ve kalıplaşmış yapılar karşı duruşunu sürdüreceğini hecelemektedir.

Görsel 5. Selma’nın bireyi sıkıştıran toplumsal sistemler karşısındaki failliği, yaşadığı bütün dırama rağmen müzikallerinde yüzünde beliren huzurlu gülümseyişinden okunmaktadır

Mike Wayne, “*Sinemayı Anlamak, Maksist Perspektifler*” kitabında Herbert Marcuse’dan alıntı yaparak, “*Sanatın hakikati, gerçeğin ne olduğunu tanımlamak için yerleşik gerçekliğin (ve onu yerleşik hale getirenlerin) tekeli kırma gücünde yatar Estetik dönüşüm, farkına varmanın ve suçlamanın bir aracı haline gelir.*” demektedir (Wayne, 2005: 11). Trier de sinema sanatını araç olarak kullanarak toplumsal yapıların işleyişine “adalet”, “suç ve ceza”, “hukuk sistemi” “toplumsal sınıflar” ve “emek sömürüsü” gibi perspektiflerden bakarak kanıksadığımız sosyal gerçekliğin tekeli kırılmaya çalışmaktadır. Trier’in filmi egemen sosyal düzene meydan okuyarak düzenin araçlarını (hukuk sistemi, adalet anlayışı, cinsiyetçi bakış vb.) yapıbozumuna uğratmaktadır.

Hollywood sinemasında sıklıkla karşımıza çıkan devamlılık kurgusu, izleyiciyi anlatının akışına bağlayarak bir film izlediğini unutturur yapıdadır. Trier’in filmlerinde ise yapıt bir film olduğunu izleyenine her fırsatta hatırlatır. Aslında bu durum genel olarak müzikal filmlerin dans sekansları için de benzerlik gösterir. Film akışı içine yedirilmiş olsa da bu sahneler bize abartılı sunumlarıyla gerçek dışı ve hayal ürünü olduklarını hissettirmektedir. Ancak *Dancer in the Dark*’ın dans sekanslarında diğer müzikal filmlerden alışık olduğumuz abartılı dekor, renk ve ışık seçimleri, kostüm, makyaj, jest ve mimikler, beden dili gibi karakterin hayal dünyasında olduğumuzu gözümüzün içine sokan bir yaklaşım sergilenmemektedir. Tam tersi filmin dünyasındaki gerçeklikle uyum içindedir bütün bu seçimler ve abartıdan uzak bir anlatı çizilmiştir. Mizansen oluşturulurken filmin genelinde kullanılan aktüel kamera çekimleri, film izlediğimizi hatırlatırken yönetmen dans sekanslarında farklı pek çok açıdan çekilmiş kamera görüntülerini art arda getirirse de sabit kamera çekimlerini tercih etmektedir. Klasik müzikal filmlerde dans sahneleri anlatıyı bölerek yapıyı sürdürürken bu filmde genel anlatı dans

sahnelerini bölerek kesintiye uğratmaktadır. Bu ters düz etme yoluyla filmin kurmaca yapısı izleyiciye gösterilmekte aynı zamanda “gerçeklik?” kavramı üzerinden sorgulayıcı bir anlatım sergilenmektedir. Gerçek olan nedir? İçinde yaşamlarımızı sürdürdüğümüz sosyal, siyasal, ekonomik yapılar, hukuk kuralları, ahlaki değerler ve bütün bunları kapsayan sistem içinde çerçevelenmiş bireyin gerçekliği nerede başlar, nerede biter? Sistemin gerçekliği ile bireyin gerçekliği çatıştığında izlenebilecek yollar çok seçenekli ve değişken olabilir mi? Herkes için tek bir gerçekten sözedebilir miyiz? Zihnimizde kurduğumuz dünya kendi gerçekliğini yaratabilir mi? Duygu ve düşünce yoğunluğunun ürünü olan sanat eserleri gerçekse, sanatçının zihninde kurguladığı hayallerin, düşlerin dışavurumu olarak sanat yapıtları hayalleri gerçek olana dönüştürebilir mi? Gerçeklik değişkense hayal olan gerçeğe evrilirken gerçek olan bir yanılırsa olabilir mi? Mevcut katı gerçeklik bir tarafta, o gerçekliğin dışında alternatif düşsel gerçeklik diğer tarafta diyen Öztürk, bu düşsel gerçekliğin de en az mevcut katı gerçeklik kadar gerçek olduğunu ve bir illüzyondan ibaret olmadığını altını çizmektedir. (2018: 13): *“Virtüel ve edimselin kendine ait bir hakikati vardır, aralarında aşkınsal veya hiyerarşik bir ilişki bulunmamaktadır.”* (Öztürk, 2017: 275).

Selma, içinde yaşadığı dünyanın gerçekliği tarafından kuşatıldığı zamanlarda, kendi virtüel gerçekliğini inşa eder. Görme yetisini kaybetme noktasına geldiğinde, arkadaşını öldürmeye zorlandığında, polisler tarafından yakalandığında, cinayetle yargılanırken, idam yolunda yürüyerek idama adım adım ilerlerken ve sonunda idam edilirken edimselin en ufak sesini melodiye dönüştürüp şarkısını söylemeye başlar. Müziğin ritmiyle bedeninin doğal salınımı onun müzikaline hayat verir. İçinde bulunduğu mekan ve zamanda çevresinde olan kişilerin şarkı ve dansına eşlik edip müzikaline dahil oluşları ‘ima edilmiş düş’e dönüştürür bu müzikal sekansları. Mekan ve zaman algısı değişime uğrayarak potansiyel varoluşlarla yeni hakikatler inşa edilir.

Sonuç

Trier filmlerinde yapının işleyişinden duyulan hoşnutsuzluk hissedilir bir öğedir. İnsanlara kaçınılmaz olarak gösterilen düzenin ve iktidarın “doğallaştırılmış” tutumunun, her zaman “haklı” olmadığını kullandığı imajlarla hissettiren yönetmen, filmleri aracılığıyla toplumsal yapı karşısında failliğini ortaya koymaktadır. Yönetmenin yapı karşıtı duruşu filmlerinde okunabilmektedir. Bu, zaman zaman toplumsal etik değerlere, normlara, ekonomik, siyasal ve kültürel sistemlere, hukuk kurallarına, tabulara ve toplumsal sistemin işleyişine ya da bireyin sistem içinde eritilişine karşı duruş olarak görülürken; zaman zaman inanç sistemlerine, özellikle Hristiyanlık inancının toplumsal işleyişine ve bireye uyguladığı şiddete, kadının toplum içinde sınıflandırıldığı konuma ya da sinemanın kendi yapısına bir karşı duruş olarak görülmektedir.

Trier filmlerinin genelinde mevcut sosyal yapının işleyişine olan bu karşı duruş hali, sistemi tüm aksaklık, eksiklik ve çarpıklıklarıyla göstererek netleştirilmektedir. Yapının bireyi kuşatması fail bir tutum geliştirilmesi olarak okunan bu yaklaşımda, varolan sistemin karşısına yeni ve farklı bir sistem inşa edilmemektedir. Farklı bir önerme getirmek yerine mevcut durumun paradoksal yapısı ve bireyi hapsedişi yansıtılarak bireyin toplumsal yapı içinde konumlandırıldığı çıkmazlar, farklı perspektiflerle resmedilmekte ve zihnimiz sistemi sorgular hale getirilmektedir. Farklı bir ifadeyle Trier, filmlerinde izleyicisini yaşadığımız evrenin kesici gerçekliğiyle yüzleştirmektedir ve çoğu zaman bu gerçekçi bakış, dahil olunan sosyal yapının bireyi nasıl kanatarak acıttığını yüzümüze çarparak izleyiciyi içinde yaşadığı dünyadan uzaklaştırmakta, Deleuze’un ifadesiyle yersiz-yurtsuzlaştırarak aidiyetsiz bir

bakışla sistemi sorgulamaya zemin hazırlamaktadır.

Trier filmlerinde ütopyacı bir yaklaşım yoktur. Yönetmen, geleceğe umutla bakmak yerine varolan düzenin karanlık yanlarına işaret eder. Karakterler mutlu sona değil, kendi karanlıklarına yürürler. Trier filmlerinin sinematografik sularında yüzen izleyiciler, karakterlerin karanlıklarında gezinirken içinde yaşadıkları toplumun ve kendi iç dünyalarındaki kötünün izlerine rastlayabilir. Karakterlerin karanlıkları toplumunkine ışık tutar. Onun filmlerinde şiddetin farklı türlerini aynı anda görmek mümkündür. İnsanın içindeki kötünün, uygun ortamların oluşması durumunda gün yüzüne çıkıp şiddetle kendini hissettirdiğini farklı yollarla gösteren yönetmen, bazen iyilik olarak tanımladığımız duygu ve davranışların da kötü sonuçlar doğurabileceğini hecelelemektedir filmlerinde.

Amerikan filmlerinden alışık olduğumuz parlatılmış karakterlerle karşılaşamayız onun filmlerinde; sıradan, içine dönük, silik ve karanlığın içinde debelenen karakterler görürüz. İçselleştirdiğimiz iyi-kötü, doğru-yanlış, suç-ceza gibi kavramlar bu filmlerde üzerlerine tekrar tekrar düşünmemiz ve sorgulamamız için önümüze sürülür.

Trier filmleri mutlu sonla bitmez, bu müzikal film bile olsa. *Dancer in the Dark*'ta, hem gelenekselleşen sinematografik yaklaşımlara hem de müzikal film yapısının kendisine muhalif bir tavır gözlenmekte ve bu anlamda yapıbozucu bir yaklaşımın geliştirildiği düşünülmektedir. Postmodern bir müzikal film olarak değerlendirilen *Dancer in the Dark*'ı klasik dönem müzikallerinden ayıran yönlerine baktığımızda, en başta filmin bir dram oluşu ve mutlu sonla bitmeyişi üzerinde durmak gerekmektedir. Filmin içinde de klasik müzikallerde hiçbir zaman kötü bir şey olmayışına gönderme yapılmaktadır. Aynı zamanda sosyal meselelere temas eden yönetmen, bu yaklaşımı dans sekanslarıyla beslemektedir. Müzikal dans sekanslarında alışık olduğumuz ışıltılı renkler kullanılmaz. Kostüm, makyaj ve diğer sinematografik tercihlerde abartılı dil tercih edilmez. Koreografilerde teknik mükemmelliyetçilik yoktur. Dans sekansları sinematografik tercihlerle, bütünlük içinde değil, kesintilere uğratarak sunulur. Bu sekanslarda seyirciye izlemedeki haz vaat edilmez, çekim açıları, yöntemleri ve kurgu teknikleriyle sık sık kesintiye uğrayan koreografi, keyifli zaman geçirtmeye değil, derdini etkili bir üslupla anlatmaya odaklanmaktadır.

Müziklerde ortamdaki diegetik sesler, ön plana çıkartılmaktadır. Bu sesler, müzik ve şarkının ana yapısını oluşturarak merkezi bir anlatıcıya dönüştürülmüştür. Selma'nın ima edilmiş düşlerine geçiş, yüzüne odaklanan kameranın yansıttığı huzurlu tebessümüyle ve çevrede varolan seslerin Selma'nın zihninde öznel anlamlarına kavuşmasıyla gerçekleşmektedir. Bu sesler onun müzikalinin temelidir artık. Şarkılarının ritmini, fabrikada makinelerden çıkan sesler, mahkeme salonunu resmeden ressamın kaleminden çıkan sesler, gardiyan kadının adımlarından çıkan sesler ve idam öncesi kalp atışlarından çıkan sesler oluşturur. Trier diegetik sesleri anlamın inşasında belirleyici bir öge olarak kullanmıştır.

Dancer in The Dark Türkiye'de *Karanlıkta Dans* olarak gösterime girmiştir. Ancak film karanlıktaki dansa değil, dansçıya işaret etmektedir. Bu yaklaşımla bakıldığında, dans sahnelerinin estetik kaygılardan öte dansedenin içinde, bulunduğu durumu ve ruh hallerini ortaya koyabilmek için düzenlendiği ve dansa değil dansedene odaklanıldığı düşünülmektedir. Bu nedenle makale içinde film orijinal ismiyle belirtilmiştir. Film klasik müzikal filmlerden ayıran yanlarından biri de, gösteri toplumunun izlerini görmeye alışık olduğumuz dans sekanslarından farklı bir üslupla, mekanın, diğer sinematografik tercihlerin ve dansın kendisinin, danseden bedeninin estetiğinden sıyrılarak, ruhundan taşan duyguları

ortaya koymaya yönelik kurgulanışıdır.

Filmde, Selma'nın göçmen bir işçi olarak fabrikadaki, mahkeme salonundaki ve hapishanedeki tahaküme karşı geliştirdiği direniş, zihnindeki müzikallerle gerçekte olandan farklı bir dünya kurgulamak şeklinde belirginleşmektedir. Selma, işçi oluşunun, kör oluşunun, suçlu oluşunun ve son kertede idam mahkumu oluşunun yaşamındaki sert izlerini müzikalleriyle yumuşatma çabası içindedir. Onun yaşama karşı duruşu, kendine sanatsal bir gerçeklik yaratarak, varolan gerçeklikle mücadele alanı oluşturmasında saklıdır. Selma'nın kendi adına daha iyi bir dünyayı hayal etmesine yarayan müzikalleri, onu hapseden zincirleri kırar ve farklı bir varoluşa taşır ruhu ve bedenini. Zihnindeki müzikallerinde zamanı ve mekanı yeniden kurgulayan Selma, mekanikleşerek gittikçe acımasızlığını arttıran dünyadan uzaklaşır ve virtüel dünyasında yeni bir gerçeklik yaratır.

Dancer in The Dark'ta, Selma, zihninde kurguladığı müzikallerde bir nevi Deleuze'un yersiz yurtsuzluk haline sokmaktadır kendini. İçinde bulunduğu ortamdan kendini soyutlayarak yapıdan kopuşlarla iç dünyasında bir yolculuğa çıkış hali görülmektedir. Ancak farklı bir okumayla bu müzikal zamanlara, Selma'nın yer yurt edinme çabası olarak da bakılabilir. Ait olmadığını hissettiği dünya durumlarından, zamanın akışını kesintiye uğratarak uzaklaşmakta, yeni oluşlar ve aidiyetler yaratmaktadır. Kendini, sosyal yapı içinde anlamsız ve kaybolmuş hissettiği anlardan soyutlayarak başka bir aleme bir kapı aralamakta ve olumsuz tecrübeleri olumluya dönüştürerek yeniden deneyimleyebileceği bir zamansal kopuş ve yeni bir zamansal oluş hali geliştirmektedir. Şarkı söyleyip dans ederek kendine yeni bir zaman ve alan yaratmaktadır.

Selma virtüel dünyasının müzikalleriyle mevcut dünyaya meydan okur ve onu aşmaya çalışır. Şarkı ve dansları Selma'yı kuşatan hayatı sanatsal ve estetik bir formda yeniden inşa etmektedir. İçine düştüğü edimsel dünyasıyla müzikalleriyle inşa ettiği virtüel dünyası arasında gidip gelen Selma'nın içsel dünyası üzerine odaklanan film, ani kesmelerle bu virtüel dünyadan edimsel dünyaya geçer. Edimsel dünyadan virtüel dünyaya geçiş ne kadar yumuşaksa, virtüel dünyadan çıkış hali de o derecede hızlı ve keskindir. Edimsel ve virtüel olanın iç içe geçtiği filmde Selma'nın hayal gücünün imgeleri, edimsel dünyasını kuşatarak sistemin üzerinde kurduğu baskı ile mücadele yolunu inşa etmektedir. Deleuze'un ifadesiyle 'ima edilmiş düş' 'dünya hareketi'ne dönüşmektedir. Filmin dans sekansları ima edilmiş bir düş gibi işler. İzlediğimiz imajlar, Selma'nın müzikallerindeki hayali aleminde içinde yaşadığımız dünyanın örtük, soğuk gerçekliğini işaret etmektedir; toplumsal sistem içinde ekonomik, sosyal, hukuksal işleyişin kendi çarkları içinde bireyi sıkıştırdığı hatta yok ettiği gerçeği gibi. Ama aynı zamanda dansın şiirsel diliyle mevcut dünyada bireyin özgürleşebilmesi potansiyelini de açığa çıkarmaktadır.

Selma'nın ruhunda dalgalanan ve zincirlerini kıran müzik ve dans, düş ve fantazilerinde "daha iyi bir dünya" hayalini gerçekleştirmesi için yeni kapılar aralamakta ve onun bu hayali dünyası, failliğinin gösterildiği alanlar olarak inşa edilmektedir. Karakterin failliği, yaşadığı bütün dırama rağmen, diğer bütün karakterlerin asık suratlı yüzlerinin karşısında duran aydınlık gülümseyişinde saklıdır. Yönetmenin failliği ise seçtiği imajlarla bunu hecelemesinde. Selma'nın müzikalleri, iktidarın tahakkümüne karşı geliştirdiği bir direniş biçimi olarak da okunabilir. Aynı okuma biçimiyle Trier'in muhalif sesi daha net duyulur hale gelir.

Kaynakça

Andrews, Nigel (1991). *Simema Geleneğinin Manyak Put Kırıcısı. Sinema Tutkusu-Lars von Trier* (s. 99-102). (Çev: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Bazin, Andre (2011). *Sinema Nedir?*. (Çev: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.

Baynes, Ken (2008). *Toplumda Sanat*. (Çev: Yusuf Atılgan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 3. Baskı.

Belkaya, A. Gülümser (2001). *Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar*. İstanbul: Der Yayınları.

Bottomore, Tom (1991). *Marksist Düşünce Sözlüğü*. (Çev: Mete Tunçay). İstanbul: İletişim Yayınları.

Corrigan, Timothy (2007). *Film Eleştirisi El kitabı*. (Çev: Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.

Donen, Stanley ve Kelly, Gene (Yönetmen). (1952). *Singin' in the Rain* (Yağmur Altında) [Film]. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).-

Fiske, John. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev: Süleyman İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Foucault, Michel. (2012). *İktidarın Gözü*. (Çev: Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Jensen, Jorn Rossing (1998). *Dogma Öldü! Yaşasın Şarkı ve Dans. J. Lumholdt içinde, Sinema Tutkusu-Lars von Trier* (s. 162-165). (Çev: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Layder, Derek (2010). *Sosyal Teoriye Giriş* (Çev: Ümit Tatlıcan). İstanbul: Küre Yayınları.

Lumholdt, Jan (2015). *Sinema Tutkusu-Lars von Trier*. (Çev: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Marx, Karl ve Engels, Friedrich (2008). *Komünist Manifesto*. (Çev: Mustafa Suphi ve Şefik Hüsnü). İstanbul: Aydınlık Yayınları.

Michemsen, Ole (1982). *Tutku, Sinemanın Can Damarıdır. J. Lumholdt içinde, Sinema Tutkusu-Lars von Trier* (s. 3-12). (Çev: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Minnelli, Vincente (Yönetmen). (1953). *The Band Wagon* (Asrı âsıklar) [Film]. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Vincente Minnelli (Yönetmen). (1951). *An American in Paris* (Paris'te Bir Amerikalı) [Film]. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Norðfjörð, Björn (2013). *The Post-Modern Transnational Film Musical. C. k. Mokdad içinde, The International Film Musical* (s. 241-255). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Özgidem, Hatice (2010). *Sıra Dışı Yönetmen: Lars von Trier*. <http://www.on5yirmi5.com/haber/sinema/filmler/19960/sira-disi-yonetmen-lars-von-trier.html> (15.01.2018 tarihinde erişilmiştir)

Öztürk, Serdar (2010). *Osmanlı'da İletişimin Diyalektiği*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Öztürk, Serdar (2012). *Mekan ve İktidar, Filmlerle İletişim Mekanlarının Altpolitikası*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Öztürk, Serdar (2016). *Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk*. Ankara: Heretik Yayınları.

Öztürk, Serdar (2017). Film Yapımı-Felsefe: Duyu-Motor Şeması ve Mağara Alegorisiyle Kubrick'in Otomatik Portakal Örneğinde İçkin ve Aşkın Gelenekler Arasında Titreşim Yaratmak. *Gazi Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. Sayı 45. (s.243-262)

Öztürk, Serdar (2018). *Sinema Felsefesine Giriş, Film - Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Scott, James C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları, Gizli Senaryolar*. (Çev: Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Smith, Gavin (2000). Karanlıkta Dans. J. Lumholdt içinde, *Sinema Tutkusu-Lars von Trier* (s. 181-191). (Çev: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Stevenson, Jack (2005). Lars von Trier. (Çev: Begüm Kovulmaz). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sütcü, Özcan Yılmaz (2005). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. İstanbul: Es Yayınları.

Trier, Lars von (Yönetmen). (1996). *Breaking the Waves* (Dalgaları Aşmak) [Film]. Danimarka: Argus Film Produktie, Arte, Canal+.

Trier, Lars von (Yönetmen). (1998). *Idioterne* [Film]. Danimarka: Zentropa Entertainments, Danmarks Radio (DR), Liberator Productions.

Trier, Lars von (Yönetmen). (2000). *Dancer in the Dark* (Karanlıkta Dans) [Film]. Danimarka: Zentropa Entertainments, Trust Film Svenska, Film i Väst.

Trier, Lars von (Yönetmen). (2013). *Nymphomaniac* (İtiraf) [Film]. Danimarka: Zentropa Entertainments, Zentropa International Köln, Heimatfilm.

Wayne, Mike. (2005). *Sinemayı Anlamak, Marksist Perspektifler*. (Çev: Ertan Yılmaz). Ankara: Deki Basın Yayım.