



AVRO-AMERİKAN HEGEMONYASI ve “AVRUPALI BİR YÖNETMEN” OLARAK LARS VON TRIER

Selma Köksal*, Özlem Denli**

Trier'in Avro-Amerikası

Danimarkalı film yönetmeni Trier'in filmografisi Avrupa Kültürü ve düşüncesi üzerine oldukça önemli veriler sunmakta, dünyamızın içinde bulunduğu düşüncel, kültürel, siyasi bunalım ve çıkmazlara, özgün bir yaklaşım içermekte.*** Trier filmleri hem konuları

*Prof. Dr., Batman Üniversitesi, GSF, Sinema ve Televizyon Bölümü.

**Dr., Siyaset Bilimi ve Sosyoloji, Beykent Üniversitesi.

*** **Lars von Trier**, (d. 30 Nisan 1956, Kopenhag, Danimarka). Trier, kendisine hediye edilen “Süper 8” kamera ile on bir yaşında kendi filmlerini çekmeye başladı ve lise öğrenimi boyunca bağımsız film kariyerine devam etti. Trier, sonradan kendi yaptığı açıklamalara göre; genç yaşında, sinemayı, birçok şeyi öğrenmek üzere dış dünyaya açılan bir kapı olarak gördü. 1979'da Danimarka Ulusal Film Okuluna davet edildi. Josef von Sternberg'e olan sempatisi yüzünden kendi ismine ‘von’ ekledi. 1995'te Thomas Vinterberg ile yayımladığı manifestoyla Dogma 95 hareketini başlattı.

Dogma 95 tarafından belirlenen kurallar şöyledir:

1. Çekimler stüdyo dışında yapılmalıdır. Sahne donanımı ve setler içeri taşınmamalıdır. (Hikaye özel bir sahne donanımı gerektiriyorsa, stüdyo dışında bu donanıma uygun bir mekân seçilmelidir.)
2. Ses, kesinlikle görüntülerden ayrı olarak üretilmemelidir ya da tersi. (Sahne içinde üretiliyor olmadığı sürece müzik kullanılmamalıdır.)
3. Kamera, elde taşınır olmalıdır. Elde taşınan kamera ile elde edilecek hareketlilik ya da hareketsizlikler serbesttir. (Film, kameranın durduğu yerde çekilmemeli; kamera filmin olduğu yerde olmalıdır.)
4. Film, renkli olmalıdır. Özel ışıklandırma kullanılamaz. (Eğer çekilecek olan sahnede filmin pozlandırması için çok az bir ışık söz konusuysa, sahne kesilmeli ya da tek bir lamba kameraya iliştilmelidir.)
5. Optik numaralar ve filtreler kesinlikle yasaktır.
6. Film, gelişigüzel aksiyon içermemelidir. (Öldürme, silahlar, vs. bulunmamalıdır.)
7. Zamansal ve coğrafi yabancılaştırmalar yasaktır. (Kısaca film, şimdi ve burada geçmelidir.)
8. Tür filmleri kabul edilemez.
9. Film formatı 35 mm olmalıdır.
10. Yönetmen, jenerikte belirtilmemelidir.

açısından, hem de artistik eğilimleri ile, bize oldukça verimli tartışma alanları yaratıyor. Bu nedenle Trier; bu makalenin sinema, siyaset ve sosyoloji kökenli iki yazarı için, üzerinde dikkatle çalışmaya davet eden bir sinemacı niteliğini taşıyor. Bu yazının amacı, günümüz sinema ve düşünce dünyasının bu önemli ismini incelemek ve bir alt-metin olarak Trier sinemasında mevcut olduğunu düşündüğümüz Avro-Amerika teması üzerinde yoğunlaşmaktır. Sinema-sanat kuramı ve siyaset bilimi perspektiflerinden yapılacak bu disiplinler arası okuma için, öncelikle Trier filmlerinin dünya literatüründe de dillendirilen* sınıflandırmasına bakalım:

Avrupa Üçlemesi: *Salgın* (Epidemic), *Suç Unsuru* (Element of Crime), *Avrupa* (Europe).

Amerika Üçlemesi: *Dogville*, *Manderlay*.

Altın Kalp Üçlemesi: *Dalgaları Aşmak* (Breaking the Waves), *Budalalar* (Idiots), *Karanlıkta Dans* (Dancing in the Dark).

Depresyon Üçlemesi: *Deccal* (Antichrist), *Melankoli* (Melancholia), *İtiraf* (Nymphomania).

Trier Avrupa ve Amerika'yı iki ayrı üçlemede ele almıştır. Bir bütünlük içinde baktığımızda Trier'in Avrupa ve Amerika ile, modern-kapitalist-Batı medeniyetinin iki farklı veçhesini tarif ettiğini görürüz. Basitçe özetlersek: Avrupa Üçlemesi burjuva kültürel dünyası, bilimsel bilgi ve teknoloji temalarını kapsayan bir modernite eleştirisidir. Amerika Üçlemesi ise, modern burjuva dünyayı temellendiren bireyci-faydacı ahlak ve demokrasi düşüncesinin eleştirisidir.

Üçlemeler olarak sınıflandırılan filmler itibarı ile – en azından bu başlık altında bulunmayı hak eden temsilleriyle—Avrupa ve Amerika'nın bazı sabit özelliklerle tanımlanmış olduğunu görürüz. Avrupa üçlemesi, bizi sürekli olarak geçmişe götürmekte. Bu geçmiş; çoğunlukla İkinci Dünya Savaşı ve hemen sonrasını kapsayan bir kesit, kimi zaman da bu döneme dair unsurları vurgulamakla beraber, Avrupa ve Amerika arasındaki devamlılığını ima eden kompozit bir zaman dilimidir.

SUÇ UNSURU (Element of Crime, 1984)

Üçlemenin ilk filmi *Suç Unsuru*; seri katil Gary Odman ve cinayet dosyaları üzerinde çalışan Fisher adlı detektifin, film boyunca birbirlerini işaret etmesi; suç ve onun peşindeki kolluk kuvvetlerinin aslında suç dediğimiz müphem durumun, birbirlerine karşıt gibi duran, ama aslında birbirlerini besleyen toplum güçlerinin bir sonucu olduğunu kanıtlar niteliktedir. Filmde suçu işleyen, onun peşindeki kanun güçleri, hatta kurban ve tüm izleyenler, bir çeşit suçun ortakları gibi, suçun pay sahipleridir. Dedektif Fisher, sanki suçu işleyen Odman'ın kendisidir!

Ayrıca yönetmen, kişisel adlardan sakınacağına, artık sanatçı olmadığına, anları bütünden daha önemli gördüğü gibi, bir 'iş' yaratmak- tan kaçınacağına, en büyük hedefim karakterlerinden ve ortamdan gerçeği açıkça çıkarmak olacağına ve bunu elinden geldiğince ve iyi tadelarla estetik faktörler pahasına yapacağına and içer. Bakınız, https://tr.wikipedia.org/wiki/Lars_von_Trier.

*Bakınız, https://tr.wikipedia.org/wiki/Lars_von_Trier.

Filmin estetik dünyası en genel itibarıyla kara film (*film noir*) etkisinde. Mekân tasarımının oldukça başarılı olduğu filmde, yıkık dökük binalar eşliğinde, her daim karanlık, geceye dönük bir atmosfer hâkim. *Suç Unsuru*, *film noir* dışında şüresel gerçeklik akımından da izler taşıyor. Islaklık, su, pus yanında bodrum katları ve katmanlar, sanki bilinçaltının katmanlarıdır. Tüm bu görsellik, filmi, klasik bir polisiye filminden, Mısır-Avrupa ekseninde uzanan bir çeşit Avrupa kültürünün bilinçaltı suç soruşturmasına dönüştürür. Hele İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıntıları ve yıkımı, suçluluk duyguları, hayaletleri, sadece bu filmde değil, Avrupa Üçlemesi'nin her bir filmine hâkim en temel ortak paydadır. * İnsanlığın, Avrupa kültürünün, halen dünyaya hâkim Batı medeniyetinin hiçbir zaman kaçamayacağı, bilinçaltının derinliklerine ne denli itse de bir hortlak gibi onu kovalayacak; İkinci Dünya Savaşı'nın hayaleti hep yakasında olacaktır.**

Her üç filmde de hipnotik etki ve kâbus atmosferi belirleyicidir. Trier'e göre böylesine bir düzende anarşistler, devrimciler, kurbanlar bile suçu; adeta kolektif bir şekilde yaratmaktadırlar. Filmin daha başlarında beliren soru; "Suç; önceden önlenebilir mi?" sorusu ise ilginç bir şekilde yıllar sonra Spielberg tarafından yapılan *Azınlık Raporu* (Minority Report) filmiyle benzerlikler gösteriyor. Ne gariptir ki bu filmin senaryosunu Amerikan hegemonyasına en sert eleştiriler sunan yönetmen Kubrick'in yazmaya başladığı ya da onun düşüncesi olduğu ileri sürülüyor.***

Suç Unsuru filmi kompozit bir zaman ve mekân üzerinde inşa edilmiştir.*** İstasyon sahnesinde toplama kamplarına insan taşıyan yük trenlerini, Nazi Almanya'sı atmosferi çağrışımıyla izleriz. Bu zamanın kompozit özelliği ise diğer bazı unsurlarda ortaya çıkar. Detektifin sevgilisi Asya'lıdır. Filmin sonunda kadının kucagında gördüğümüz ve belki de Gary Oldman'dan olan çocuk, nedense Vietnam savaşı çocuklarını hatırlatır. Filmin karanlık atmosferinde Vietnam savaşı'nın barbarlığı, Nazi Avrupası imgesi ile iç içe geçmiştir. Adam sevgilisine "I will fuck you to the stone age" der. Bu cümle Francis Ford Coppola'nın 1979 tarihli *Kıyamet* (Apocalypse Now) adlı filminden alıntılanmıştır ve Trier'in filmi doğrudan Vietnam savaşı ile ilişkilendirir. *Kıyamet* adlı film ve filmin uyarlandığı Conrad'ın *Karanlığın Yüreği*. isimli romanda, beyaz adamın yolculuğu an-

* Trier bütün eleştirilerine rağmen kendisini ve filmlerini "Avrupalı" olarak tanımlar: "Avrupa' hakikaten çok güzel bir kelime. Bunun yanında ben, şu ya da bu bakımdan bütün filmlerimin çok Avrupalı olduğunu düşünüyorum". Bkz. M. Ciment, P. Rouyer, *Lars Von Trier 'le Bir Konuşma*, p. 71.

** Trier bir röportajında bu görüşünü şu şekilde ifade eder:

----"Avrupa" bu ismi duyduğumuz zaman nasıl tepki veriyorsunuz? O film bugünün modern Avrupa'sının bir yansıması mıdır?

Lars Von Trier---- Filmin adı Avrupa ve 1945'te geçiyor. Elbette ona hep günümüzde yaşanan olayların ışığı altında bakıyor. Evet, ben modern Avrupa'yla ilişkisi açısından seyredilmesi ilginç bir film olduğunu söyleyeceğim

---Bunu sormamın sebebi, filmin o dönemi asla geride bırakamayacağımızı ifade etmesidir. Siz gerçekten kendimizi ondan kurtaramayacağımızı mı düşünüyorsunuz?

Lars Von Trier----Evet, öyle düşünüyorum. Onunla birlikte yaşayacağız mecburen---iyisiyle kötüsüyle. Bkz. Lars Von Trier, *H. Bendsen, E. H. Jaregard'la Konuşma*

*** "Spielberg will finish Kubrick's artificial intelligence movie", *The Guardian*, 15 Mart 2000.

**** Aynı kompozit Avro_Amerika düşüncesine diğer üçlemelerin filmlerinde de rastlanır (*Deccal Amerika'da geçmekle beraber çiftin dağ evine trenle gidişi, Melankoli'deki malikâne ve İngiliz bahçelerini hatırlatan mekân, Karanlıkta Dans'ta polis ve ailesi sırada alt-orta sınıf insanlar.*

latılır.* Kamboçya içlerine savaş yıkıntıları içinde, nehir boyunca ilerler ve yolculuğun sonunda karanlığın yüreğinde, beyaz adam yine beyaz adamla karşılaşır. Trier'in eserlerinde kahramanların hipnoz vb. aracılığıyla keşfettikleri şey, yine beyaz adamın ve Batı medeniyetinin bilinç dışıdır.

Ayrıca sinemanın hipnotik etkisini vurgulayan ve bu etkide iyileştirici, tedavi edici bir yön bulan Tarkovski'yi ve Trier'in Tarkovski'ye olan hayranlığını da belirtmemiz gerekli. Trier pek çok söyleşisinde Tarkovski'ye olan hayranlığını belirtmiş, kimi filmlerinde de açıkça atıflarda bulunmuştur.** Bunlara yazımızın ilerleyen sayfalarında değineceğiz. Filmin maymunla başlaması, Tarkovski'nin *Ayna* (1975) filminin de maymunla başlaması, gene *Ayna* filminde hipnozla tedavi edilen çocuğun konuşmaya başlaması, *Salgın* filminde ise hipnotizmin kullanılması ilk akla gelenlerdir.

SALGIN (Epidemic, 1987)

Avrupa Üçlemesi'nin ikinci filmi *Salgın*, kendini ve niyetini daha açık eden, mizahi bir eser. Trier'in en eğlenceli gibi görünen, kendisinin de başrollerde oynadığı, daha açık bir söylemi olan bu filmde iki senarist, film enstitüsünden destek aldıkları ve alacakları, salgın konulu bir film senaryosunu tamamlamaya çalışmaktadırlar. Film Trier'in daha sonra da başvuracağı bir teknik olan epizodik bölümlerden oluşur ve bu filmde Trier, bölümleri günlere böler.

Yetiştirilmesi gereken film senaryosu henüz yoktur. Film senaristleri sıkışmışlardır. Salgın hakkında araştırma yaparlar. Tüm salgınların nerdeyse değişmez unsuru, virüsü taşıyan, hastalığın görüldüğü evlerin üstüne haç işareti yapılmasıdır. Veba salgını araştırmalarını, Danimarka tarihinin araştırılması mümkün olduğu arşiv depoda yaparlar. Depoda da kaya tuzunun getirdiği bir tür salgın hastalık vardır. Tasarladıkları filmin kahramanı Doktor Nempis'in bir grup tarafından hain olarak tanımlanmasına karşın, senaristlerimiz, onun tam bir "idealist" olmasında karar kılarlar. Filmin şimdiki zamanında senarist ikilisi ve onların senaryo yazma süreçleri, yaşamlarından kesitler vardır. Bir yanda ise tasarladıkları filmin mekânları ve zamanları, filmin şimdiki zamanına eşlik eder. İki katmanda ve zaman diliminde gerçekleşen filmin anlatısında Trier, ne gariptir ki bir grubun hain, kendilerinin ise müphem idealist olarak tanımladıkları Doktor Nempis'i canlandırır. Doktor Nempis, araştırma yapmak üzere gittiği bakır kırsal alanlarda, kendisinin de haberi olmaksızın virüsü yayar. Nempis'i idealist bir tür hasta olarak tanımlayan iki genç film yapımcısı; virüse karşılık ilaç olarak Aspirin alınmasını önererek, şaka yollu bilimi, piyasanın çerçevesi ve sıradanlığı içinde gördüklerine işaret ederler.

Yazdıkları senaryo taslağında Doktor Nempis, çantasında virüs mikrobu taşıyarak ve virüsü gittiği her yere yayarak araştırmasına devam eder. İki film yapımcısının filmin senaryosuna dair yaptıkları tasarım sahnesi ile, Doktor Nempis'li canlandırma sahneleri, iç içe geçerek aktarılır. Senaristlerimiz, duvara bir tür çizgi ve şekiller çizerek se-

* Michel Maskowki, "The Evil of Modernity: Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*", *Yearbook of Conrad Studies*, Vol. 3, 2007.

** Benzer bir değerlendirme için, bkz. J. Lumholdt (der.), *Sinema Tutkusu: Lars Von Trier*.

naryolarının tasarımını görselleştirirler. Senaryodaki kasaba sahnelerini takviye ve yol sahneleri takip edecek, sonrasında “dram” gelecektir. Dram, seyirci salonu terk etmesin diye konulacaktır. Wagner müziği eşliğinde bakteri hızla şehirde yayılacaktır. En başa “idealist”i koyarlar. Devrimi ise en sonda çizerler. Aslında doktor ve idealizm olmasa sorun olmayacaktır.

Sonraki sahnede yemek ve şarap eşliğinde, üçüncü bir arkadaşları, mumun onun için çok önemli olduğunu anlatır. Uzun uzun şaraplar ve markaları üzerine konuşurlar. Beş yüz yıl önce Fransa’da üzüm bağlarını vuran bir salgını sorar Trier’in oynadığı Dr. Nemfis karakteri. Bu kez salgın Bordo’da üzümleri vurmıştır. Bu sahneyi oldukça ironik canlandırma sahnesi izler; Doktor Nempis, helikopterden sarkıtılan bir ipe tutunarak, elinde virüsü taşıdığı çanta ile virüsü şehrin dışına, kırsala bilinçsizce yayar.

Üçüncü günde virüs toprağa da karışmıştır. Modern ulaşım, virüsün yayılmasına yardım eder. Bu konuşma esnasında endüstrileşmenin görüntüleri verilir. Köln’deki arkadaşlarına gitmişlerdir. Arkadaşları onlara, annesinin ölüm döşeğindeyken anlattığı, onu doğurduğu günün hikâyesini aktarır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Lafgangarf’ta annesinin doğum yaptığı hastane duvarı çökmüş, yangın çıkmıştır. Deney amaçlı fosfor bombası üretilen yer, şimdi hastanedir. Annesi bazı sesler duymuş, sesleri izleyince, insanların fosforlu suyun içinde, derilerinin yandığını görmüştür, birinin eli, suyun içinde erimiştir. Bunları anlatırken arkadaşları ağlar. Mekâna giderler. Annesi de, diğer ölen insanlar da, Nazi değillerdir; ama bir Nazi deneyinin sonucunda feci şekilde ölmüş ya da ömür boyu vicdan azabı ile yaşamışlardır. Tekrar rahip ve doktorun canlandırma sahnesi gelir. Rahip’e, iki günlük çalışmadan sonra, “sen rahipsin” derler. Doktor ve siyahi rahip, salgından kurtulan insanlar için bir cenaze ayini düzenlerler. Ayin için seçtikleri mekân, bu fosforlu göldür. Hastalığa yakalanırlar, histerik bir kriz yaşanırken “pasaportlar lütfe” uyarısıyla diğer zaman dilimine geçeriz.

İki senarist, hem senaryolarını yazmak hem de araştırma yapmak üzere Almanya yolundadırlar. Yol boyunca daktiloyla senaryolarını yazmaya çalışırken, bir yandan da geçtikleri bu ilk büyük endüstriyel şehirler hakkında konuşurlar. Almanya’nın Dortmund kentinden geçerler. Dortmund, tüm Avrupa’nın sanayi merkezidir. Batı endüstrisinin geliştiği ilk kasabaları, şehirlerini tek tek sayarlar. Kahramanlarına da, bu yolu izletmeye karar verirler. Aynı zamanda kahramanlarını bir ilahiyatçıyla da karşılaştırmayı kararlaştırırlar. Filme hem mizah katmak için hem de eğitim sistemin eleştirmek için, ilahiyatçının tüm eğitiminin bir buçuk saat olmasını uygun bulurlar.

Salgın’da zaman kesitinin anlamı; aşağıya inen asansör imgesi ve hipnoz aracılığıyla anlatılırken, Hipnoz, aynı şekilde, üçlemenin 3. filmi “Avrupa” da karşımıza çıkacaktır. Trier’in tüm Avrupa üçlemesinde duyduğumuz hipnotik kafa sesi *Salgın*’da da kullanılır; “*Asansörle bodrum katına in. Orada bir tren var Ona bin. Ve patoloji bölümünü sor*”. Tüm fobilerine rağmen Trier’in canlandığı Dr. Nemfis’in, asansörle Bodrum katına indiğini görürüz. Bir çeşit trenle otopsi yapılacak yere gider.

İronik, absürd gibi görünen ama aslında gene İkinci Dünya Savaşı, Nazi Almanya’sı

ve vahşeti, tüm Avrupa kültürünün bundaki payı, suç ortaklığı, gelecek nesillerin bu hayaletten yakalarını kurtaramayacak olmaları, filmin açık bilinçaltı okumalarıdır. Film, hipnoz deneyine katılan herkesin, feci bir salgınla öldükleri, içinden çıkamadıkları bir kâbus hipnoz sahnesiyle biter. Adeta, Avrupa'nın böylesine suçlarının ardından çıkışı, geleceği yoktur. Film, virüs kavramının kökeni şehir, endüstri şehirleri görüntüleri ile son bulur.

AVRUPA (Europe, 1991)

Avrupa Üçlemesi'inin üçüncü filmi direkt olarak *Avrupa* adını taşımakta. Üçlemenin her birinde olan karanlık atmosfer, *film noir* etkisi, bu filmde de sürmekte. Filmin tamamında zaman, gecedir. Bu filmde de başrol, üçlemenin diğer kahramanları gibi erkektir. Biraz edilgen, şaşkın, saf, biraz da insanda yetersizlik duygusu veren bir erkek kahramandır "Bay Wesler". Mekânlar ise gene yıkık döküktür. Mekân savaş sonrası Almanya'dır. Ancak oradan oraya trenlerle giden kurbanlar ve kaos bitmemiştir. Bay Wesler, Avrupa'dan Amerika'ya göç etmiş bir ailenin ikinci nesilden çocuğudur ve yıkık dökük savaş sonrası Almanya'ya el vermek için idealistçe gelmiştir. Alman kurt adamlara katılan, sonradan karısı olacak Katherina ile karşılaşır ve âşık olur. Kendisini kısa zamanda bu ailenin ve Katherina'nın karanlık işlerinin pençesinde bulur. Katherina ile Wesler'in evliliği, bir çeşit Almanya ile Amerika'nın evliliğini ya da Avrupa ile Amerika'nın evliliğini simgeler gibidir.

Her iki filmde de geçmiş yaşantıyla temasın bir ifadesi olan "hipnoz", bir yandan da zaman/tarih ötesinin özü olarak yer almaktadır. En sahil ifadesini Nazizm'de bulan

* ŞİMDİ SESİMİ DUYACAKSIN

SESİM SANA YARDIM EDECEK

AVRUPA'NIN İÇLERİNE DOĞRU HARAKET EDECEKSİN,

HER KELİME, HER RAKKAMLA BİRLİKTE,

AÇIK, RAHAT, BİR TABAKANIN İÇİNE GİRECEKSİN

ŞİMDİ BİRDEN ONA KADAR SAYACAĞIM

BAŞLIYORUM;

1 DİKKATİNİ TAMAMEN SESİME VERMİŞKEN YAVAŞ YAVAŞ RAHATLIYORSUN

2 ELLERİN VE PARMAKLARIN GİTTİKÇE ISINIP RAHATLIYOR

3 SICAKLIK KOLLARINA VE BOYNUNA YAYILIYOR

4 AYAKLARIN VE BACAĞLARIN AĞIRLAŞIYOR.

5 SICAKLIK BÜTÜN VÜCUDUNA YAYILIYOR. "ALTI" DEDİĞİMDE DAHA DERİNE İNMENİ İSTİYORUM, VE SÖYLÜYORUM,

6 RAHATLAMIS VÜCUDUN YAVAŞÇA ÇÖKMEYE BAŞLIYOR

7 GİTTİKÇE DERİNE, DAHA DA DERİNE İNİYORSUN

8 ALDIĞIN HER NEFESTE DAHA DERİNE İNİYORSUN

9 SÜRÜKLENİYORSUN. ZİHİNSEL SAYINLA "ON"DA AVRUPA'DA OLACAKSIN. "ON" DEDİĞİMDE ORDA OL, VE

10 ALMANYA'DA BİR TRENDESİN,

ŞİMDİ DE BATMAYA BAŞLADIN, BOGULACAKSIN. (Avrupa filmindeki hipnotik kafa sesi filmi böyle bitirir)

şiddet dolu öz, Avrupa ve Amerika'nın ortak bilinç dışıdır.

Avrupa da Suç Unsuru gibi stilist yani biçimci bir film çalışması. Üst üste bindirmeler, renklendirmeler, kurgu efektleri, yetkin ve çokça kullanılmış. Mekân ise tasarlanmış, kurmaca bir mekan. Europe üçlemesinin her üç filmi de, stilist yetkin biçim çalışmalarıdır. Trier daha sonrasında kariyerini biçimci, stilist çalışmalardan çok daha başka sulara yönlendirecek, hiper gerçeklik duygusu yaratmanın peşinden gidecektir.

Medeniyetin Tersine Tarihi

DOGVILLE (2003)

Avrupa ve Amerika üçlemelerinin işaret ettiği bir diğer nokta da, batı medeniyetinin bu iki görüngüsünün tarihsel ilişkisidir. Avrupa Üçlemesi kentsel mekânlarda geçer ve İkinci Dünya Savaşı sonrası atmosferini yansıtır. Amerika Üçlemesi ise kırsal ekonomi/kasaba ortamını ve yaklaşık bir on yıl öncesini anlatır.

Üçlemenin ilk filmi *Dogville*, 1929 sonrası patlak veren ekonomik krize saplanmış Amerika'nın küçük bir kasabasında geçer. Gangsterlerin elinden kaçan Grace, çıkmaz bir yolda yer alan Dogville'e gelir. Kasaba sakinlerinden Tom'un yardımıyla peşindeki-leri atlatmayı başarır. Grace, ufak bir ücret karşılığında, kasaba sakinlerinin "yapılmasa da olur" işlerini yapacaktır. Dogville'in yardımseverliği Grace'in önce bir kayıp olduğunu, sonra da aranan bir suçlu olduğunu bildiren ilanlarla, yeniden gözden geçirilir. Çalışma koşulları giderek kötüleşir ve gangsterlere her an teslim edilme korkusu ile hunharcasıiistimal edilir; her türlü eziyete, aşağılamaya, tacize ve tecavüze uğrar. Aşık olduğu Tom'un ise diğerlerinden bir farkı olmadığı açığa çıkar. Grace yaşadıklarına bir son vermeyi, gangsterler onu almaya geldiğinde başarabilir. Genç kadının sırrı da, bu gelişle birlikte ortaya çıkar: Gangsterlerin lideri Grace'in babasıdır. Baba ve kızının yapılması gerekenler üzerine yaptıkları konuşmanın ardından, Grace, tüm Dogville sakinlerinin katline karar verir ve kasabayı yeryüzünden siler.

Filmin ana kahramanı Grace, Olimpos dağından insanların arasına, onların yanında yer almak için gelen bir tanrıça gibidir. Soğuk, güzel, beyaz, sarışın, narin, zarif haliyle bir Hollywood starını, aynı zamanda da özgürlüğün, adaletin, ütopyik bir demokrasi idealinin sembolü gibidir. New York açıklarındaki hürriyet heykelini andırır. Grace'in gangster babası ise gücünü hükmettiği şiddetten almakta, para ve iktidar için "gerekeni" yapmaktan kaçınmamaktadır. Filmin son sahnesinde baba ve kızı arasındaki tartışma iyilik, kötülük, suç ve kefarete üzerine teolojik bir tartışma ya da "sıradan" insan ruhu üzerinde bir pazarlık gibidir. Ne de olsa, "Dogville her yer olabilir". Anlatıcının sesinden dinlediğimiz bu ifade, Dogville'in sıradan insanlarını, istisna olmaktan çıkarak, Amerikan toplumu ve uygarlığının bir portresine dönüştürür.

Dogville'de çizilen bu portre, Avrupa Üçlemesi'nden ayrılır. Avrupa Üçlemesi'nin filmleri, *medeniyet dekadansı* anlatılarıdır. Avrupa, yüksek burjuva kültürünün üzerine düşen faşizm gölgesini, kolektif bir suç ve sonsuza dek kurtulamayacağı bir kambur olarak taşımaktadır. Anlatılan, kentin, gecenin ve görkemli bir yıkılışın hikâyeleridir.

Amerika üçlemesinde ise yoksul kasabalılar, onların ahlaki dünyaları ve kötülüğün sıradanlığı anlatılmaktadır. Amerika kronolojik olarak Avrupa'dan önceymişçesine, insan doğasının daha doğrudan, incelmış burjuva uygarlığının dolayımı olmaksızın ifade bulan yanı gibidir. Yani Amerika; Avrupa uygarlığının daha kasabalı, incelmemiş ve mafyatik bir versiyonudur – kapitalist-demokratik idealin vulgar, bayağı ve sonradan görme bir tezahürüdür. Peki, sıradan olanın bu şiddetle yüklü ve tahammül edilmez niteliği neden kaynaklanmaktadır?

Tom karakteri, Grace'in Dogville'de maruz kaldığı şiddeti anlamak açısından merkezi bir konum işgal eder. Tom seyircinin karşısına kasabalılara düşüncelerini aktarmaya hevesli, onları “ahlâkı seferberlik” (daha düz bir çeviriyle “yeni silahlarla donatma”) toplantılarıyla bir araya getirip söz yerindeyse “vaaz verir” gibi konuşan biri olarak karşımıza çıkar. Kasabadakiler, Tom'un önerisiyle Grace'e iki hafta süre tanımaya razı olur. Bu süre içinde Grace herkesi, güvenilir ve iyi bir insan olduğu konusunda ikna etmelidir. Grace hayatını kurtarıp onun saklanmasına yardım eden Dogville'e borcunu ödemek için, kasabalıları tek tek ziyaret edip yardıma ihtiyacı olup olmadıklarını sorar. Grace'in önerisi başta yapılacak iş yok gerekçesiyle reddedilse de sonrasında, küçük bir ücret karşılığında kasabalılara, gündelik işlerinde yardım etmeye başlar.

Grace'in hem gangsterler hem de polis tarafından arandığı ortaya çıktığında Dogville'in ahlaki seferberliği Grace'e karşı kolektif bir silah kuşanmaya dönüşür. Grace önce ücretinden, sonra da işten geriye kalan boş zamanından olur. Çaresiz ve güçsüz olarak algılanmaya başladığı andan itibaren “Dogville dışlerini gösterecektir”. Dağlarla çevrili ve tek çıkışı olan kasaba, Grace'in maruz kalacağı suiistimal ve aşığılamaların metaforu gibidir.

Tom'un kasabalılara sunduğu ahlaki seferberlik daha en başından iyilik ve yardım-severliği, kişisel çıkar ve mübadele rasyonalizmi üzerinden tanımlamıştır. Bu ahlak anlayışı, bencil bireylerin (*homo economicus*), kendi çıkarlarını gözeterek hareket ettikleri, toplumsal ilişkilerin, kişisel çıkar beklentisi temelinde kurguladıkları bir düzene işaret etmektedir. Kasaba konseyinde cereyan eden demokrasi, rasyonel mübadele terimlerinin pazarlığının yapıldığı bir forumdan öte bir şey değildir. Mübadele ve muhasebenin varacağı dehşet, çok geçmeden yüzünü gösterecektir.

Filmin en kritik noktasında, polisler kasabaya gelirler ve Grace'in başına yüksek bir miktar ödül koyulduğunu, tehlikeli biri olduğunu, afişlerle deklere ederler. Bundan sonra işler Grace için değişecektir. Kasaba için artık Grace'i korumak, “pahalı”dır. Yani artık onu saklamak, korumak; “tehlikeli”dir. Ortaya çıkan yeni durumun bir “ekonomik değeri” vardır ve ekonomik bir karşılığı olmalıdır. Risk, ancak bu şekilde dengelenebilecektir.

Polisin bir sonraki gelişi ve etrafıca kasabayı soruşturması ise, bir üst basamaktır ve daha yüksek riski içermektedir. Bu yeni durum, Grace için, artık, köleliğin her türlüşünün başlangıcıdır. Polislerin gelişi ve soruşturması sırasında, eş zamanlı olarak Chuck, Grace'e tevavüz eder. Bu filmin en etkileyici sahnelerinden biridir. Bize, toplumsal suç

açık eder. Tecavüz sahnesinde tüm kasaba halkı, her şeyden habersiz, görmeyen, duymayan üç maymunu oynayarak, gündelik yaşamlarının rutinini sürdürürler. Nihayetinde Grace, bir işçi olarak, insanlığa yabancılaşır ve sonunda insan vasfı tamamen inkâr edilip nesneleştirilerek, Dogville tarafından elbirliğiyle bir kurban/hayvana indirgenir. “Suç” ve toplumsal olarak “Suç”ün paylaşımı, gündelik hayatın sıradanlığında, her yana sinmiştir.

Tom ise bildiği, hissettiği zulüm ve tecavüzlere karşın, kapıyı açıp Grace ile, ona yataştırılan zulümle, suçla yüzleşmektense, “tecavüz”ün kapısını açmaz, yaşamına, sonrasında da yalanlarla örülü zirvalarına devam eder. Yeni planlar yapması, kaçması, sahte bir dünyanın kurgucusu olması, daha kolay, bir yandan da en vahimidir. Trier, Tom Edison karakterini, bilim adamı çağrışımı ve etik iddiası ile mahkûm eder. Tom, Edison soyadı ile bilim sanat insanlarının, aydın insanların, yani toplumun öncüsü olarak değerlendirilen insanların, aslında bu çürümüş bozuk düzenin nasılda kurgulayıcısı olduklarının şifrelerini vermektedir. Bu anlamda Tom, Dogville’ e hâkim, “sıradan kötülük”ün, yoğunlaşmış ve belagatle süslenmiş bir temsilinden başka bir şey değildir.

Filmin en ilginç çatışmalarından biri yine Grace ile Tom arasında olur. Tom ve Grace birbirlerine âşıkırlar. Ancak tüm kasabının tecavüzüne boyun eğen Grace, Tom’ un sevişme teklifini reddeder. “İstersen sen de bana diğerleri gibi tecavüz edebilirsin” der. Eğer Tom, Avrupa-Amerika (Batı) hegemonyasının öncü aydını ve Grace Batı medeniyetinin ideal tüm değerlerinin temsili ise, bunların birleşmesi, aşkı; ancak “özgürlükte” mümkündür. Orta sınıfın kitlesel yoğunluğundaki çürümüş toplumların, Grace ve temsil ettiği tüm değerlerin ırzına geçilirken, bu aşk, bu birleşme mümkün değildir. Bu kavramlar tutsak edilmişken, boynuna medyanın-ideolojinin, ayağına teknolojisinin prangaları vurulmuşken değil. Grace’ e yapılan eziyetlerin en üst noktasında Grace’ in boynuna takılan kelepçe; ilkel bir iletişim aygıtı, ayağına takılan demir zincirle çekmek zorunda kaldığı ağır pranga ise; demir ve ilkel bir tekerlek formundadır!

Tom’ un, statükonun ve sıradan kötülüğün temsilcisi olduğu, filmin sonuna doğru iyice belirginleşir. Anlatıcının deyişyle, “*idealizm ve gerçekçilik arasındaki ilişkiyi, en iyi Tom bilir.... Ahlaki misyonu için yazarlık kariyerini tehlikeye atmak istemiyordu...*”, “*Grace onun için tehlikeliydi....*”. Bunlar Tom’ un iç sesleridir. “*Bizim yanımızda mısın, onun mu? Artık yerine karar ver!*” diyen sese, Tom elbette, içinde bulunduğu toplum ve işgal ettiği “yer”den yana verecektir. En büyük ihaneti Grace’ e Tom gerçekleştirir ve Grace’ i sözde kurtarmak, aslında ondan kurtulmak için, gangsterlerin bıraktığı karttaki telefonu arar.

Gangsterlerin kasabaya gelişi filmin başlangıcındaki muammayı açıklığa kavuşturur. Grace’ in kaçtığı gangsterler aslında babası ve adamlarıdır. Filmin sonunda babası ve Grace arasındaki diyalog ise oldukça ilginçtir. İkisi de birbirini “kibirli” olmakla suçlar Baba kasabalıları “*köpek*” olarak adlandırır. Grace’ e “*hak edene merhamet et*” der. Grace ona verilen “*güç*”ü kullanmadan önce düşünür; “*gerçekten ellerinden gelenin en iyisi mi?*” yaptıklarını tartar ve yeterince “*iyi*” olmadıklarına karar verir. Babasının ona ver-

diği “güç”ü “yok olmaları”, “soylarının bitmesi” yönünde kullanır. “Buradan geçen biri zaafalarını ortaya çıkarabilir” der. Yani insanoğlu zaaflarına her daim yenilecektir. Bu anlamda İncil ve İsa öğretisi ters yüz edilir. Bu; filmin aynı zamanda Hristiyan öğretilerine bir cevabıdır. Grace sadece “Musa” adlı köpeğin hayatını bağışlar. Köpek ona hırlar, çünkü bir zamanlar onun kemliğini çalmıştır. İsa gider ve Musa’ya yer açılır. İnsan biter, köpeğe yer açılır. İnsan medeniyeti son bulur, doğaya yol açılır.

Dogville’in ana anlatı şemasının kadim dini anlatı ve mitlerle, aynı zamanda ise Brecht’in *Sezuan’ın İyi İnsanı* adlı oyunu ile de tematik olarak bir benzerliği vardır. Trier, iyilik ve kötülüğün, kefaret ve bağışlanmanın konu edildiği bu metinleri hatırlatır ve yeniden kurgular. Filmin başlangıcında Grace, adeta Baba-Tanrı’ya isyan ederek insanlığın tarafında yer alan Prometheus’u anımsatır. Sonrasında adeta İsa’vari bir deney yaşar. Her birinin kötülüklerine, işkencelerine maruz kalır, onlar adına işkence çeker ve katlanır(onların hayatta kalabilmesi için). Ancak nihai tavrı İsa’dan çok farklı olacaktır. Filmin finalinde Grace, güç, iktidar, Tanrı kavramlarını temsil eden Baba-Tanrı’nın gücüne başvurur. Gücü eline almış bir Tanrı temsilcisi olarak Grace; “iyilik” adına, “dünyanın daha iyi bir yer olması” adına, kokuşmuş Dogville kasabasının yok edilmesi yönünde karar verir. Bu noktaya gelindiğinde İsa figürü tersine çevrilmiş ve ahlaki bir dönüşle Eski Ahit’in göze göz, diş diş ahlaki baskın gelmiştir. Grace İsa’dan uzaklaşarak Musa’nın vazettiği adalet ilkesini sahiplenir. Dogville’in çizgilerden ibaret köpeği Musa’nın canlanarak gerçek bir köpeğe dönüşmesi bu yön değiştirmenin ifadesidir.

Brecht’in *Sezuan’ın İyi İnsanı*’nda (1943) ise üç Tanrı, tek bir iyi insan bulmak için Sezuan’a inerler. Kent o denli yoz ve kötüdür ki, tüm kenti yerle bir etmeye, tümünü katletmeye çok yakındırlar. Ancak dilenci kılağında, son bir şans vermek için indikleri kentte, istedikleri bir lokma ekmek ve barınabilecekleri bir çatıdır. Tüm kent halkı onlara yardımcı red eder. Sadece Shan-te isminde bir fahişe, onlarla kuru ekmeğini paylaşıp yoksul evinde misafir ederek, Sezuan’ı yok olmaktan kurtaracaktır. Ancak Tanrıların Shan-te’ye verdiği altınlar, tüm şehrin onu sömürmeye başlamasına neden olacaktır. Kötülük durdurulamaz. Shan-te iktidar yaratmaktan başka çare bulamaz ve kendini korumak için erkek kuzen Shuan-te’yi yaratır ve onu sömürmeye başlayan kent halkını yarattığı Shuan-te karakteri ile kurduğu fabrikada çalıştırır. Brecht’in hikâyesinde düzen, iktidarla sağlanır. Ancak Brecht’in oyunu güçlü bir sistem eleştirisidir.*

İsa ise tüm insanların günahlarını üzerine alır ve cezaya onlar adına katlanır. Tevrat hikâyesinde Lut ve ailesi bağışlanırlar. Trier’in anlatısında ise kasabadan hiç kimse sağ bırakılmaz. Bu noktada Trier Tevrat’ın Tanrı’sından daha acımasızdır. Filmin ortalarına doğru bibloların kırılması sahnesi, Tevrat adaletinin galebe çalmasını, hatta daha da şiddetlenmesini anlamak açısından kilit bir sahnedir. Grace’in kasaba halkı ile tanışmasını simgeleyen biblolar, tarih boyunca insan medeniyetleri ve ideal kavramları arasında heykellerin, güçlü göstergeler olduklarını hatırlatır. Gözlerinin önünde tüm bibloların kırılışı

* Ayrıntılar için bakınız Özdemir Utku, *Türkiye’de Brecht*.

ve onun ağlamadan bu sahneyi seyretmeye zorlanması, aslında bir sembol ve değerler bütünü olan Grace'in var oluş nedeninin yıkılışını sembolize eder. Demokrasi, adalet, kardeşlik, paylaşım, (Fransız ihtilalinden bu yana gelen ve zenginleştirilmiş, Batı medeniyetinin ana kavramlarıdır) böyle bir insan topluluğunda olanaksızdır.

Chuck ve Vera'nın yedi çocuğu, bebek Aşıl dâhil olmak üzere, katliamın dışında bırakılmazlar. Tom daha filmin başında, Grace'i kasaba yaşamına dâhil edebilmek, onun kabulünü sağlayabilmek için Grace'e "Truva atı gibi bir plan yapalım" demiştir. Bu, Batı hegemonyasının başlangıcının anahtarıdır. Yani bir hile ile başlamıştır bu medeniyet. Filmin sonundaki katliam, "hile" ile başlayan bir medeniyetin gene "hile" ile sonlanmasına işaret eder. Truva atı ile başlayan bu hâkimiyet, her daim hile ile yani tasarım, teknoloji ile, iletişim-medya ile devam edecek, hep şiddetten, sömürüden zalimlikten beslenecek "güç"ün yanında yer alacaktır. Nihayetinde Grace, bu kokuşmuş insan topluluğunda ne yazık ki hiçbir umut göremez. Kavmin katli vaciptir.

Bu ters yüz edilmiş İncil hikâyesi bize belki de başka bir şeyi de açık etmektedir; Avrupalı kibirli yönetmen Trier, bir çeşit Tanrı'lığa soyunarak, diğer tüm kültürleri, toplulukları kendi bakış açısıyla yargılar, ölüme mahkûm eder, hatta katline karar verir. Film insan doğasının, kadim öğretilerden bu yana gelen iyi-kötü çatışmasında, kötülüğe her daim yenileceğini, insandan yana umudun olmadığına işaret eder. Belki günümüzün tüm Batı kökenli emperyal felaketleri böyle de okunabilir.

Grace de Tanrıların adeta elçisi gibi Dogville kasabasında bir iyilik parçası arar. Ancak bulduğu işkence, zincire vurulmak, suiistimal edilmek, tecavüze uğramaktır. Trier'in tüm film boyunca tartıştığı; "bu kasabadaki yaşam iyiliğe mi yoksa kötülüğe mi evrileceği"dir. "Onlara verilen yaşama hakkını hak ediyorlar mı yoksa etmiyorlar mı?" tartışmasını Trier; Brecht'i Brechtçi, diyalektik bir anlatı platformundan çekip alarak, onun sanatsal formunu, yarattığı biçimsel teknikleri soyup soğana çevirerek, Brecht'e ihanet ederek, filmi dinsel bir metnin dogmatik, ahlakçı, muhafazakâr anlatısına çevirerek gerçekleştirir. * Ayrıca Trier; "insanoğlunun yaşamayı hak etmeyecek denli kötü" olduğu sonucuna, kapalı bir sona doğru, diyalektik değil, sistematik olarak varır. Epizotlarda ince ince işlemeye çalıştığı normlar ve yapıları konusundaki yan tartışma katmanlarına, epik anlatının tersi olarak, seyircileri asla dâhil etmez. Aksine, "kapalı son"a seyirciyi mahkûm eder ve bir kez daha tüm filmlerinde yaptığı gibi buyurur. Şöyle ki: İyi ve kötü kavramları arasında özellikle insanoğlunun "iyi" ideası ile olan ilişkisi, Brechtçi bir diyalektik anlayışından son derece uzaktır. Film; başından sonuna tartıştığı; "insanın iyiliği ve kötülüğü" temasını, gerek işleyişiyle, gerekse vardığı sonuçla, epik anlatı etiğinin ve estetiğinin taban tabana zıd kutbunda yer alır. Film, epik anlatı kuramının ana çekirdeği olan "insan toplumun, yaşadığı zamanın ve tarihsel koşullarının bir ürünüdür" felsefesinden, fersah fersah uzaktadır. Trier "insan kötüdür ve yok olmaya mahkûmdur" diyerek, ne olacağını bilmediğimiz bir bebeği bile katline karar vererek (bebek için bile

* Bir söyleşisinde Trier, eserlerinde gördüğümüz dini temaların dünya görüşündeki etkisinden bahsetmiş, devrimin dini olması gerektiğini savunmaktadır.

iyilikten yana hiç şans yoktur), hemen hemen her filminde yaptığı gibi kapalı bir “son” a imza atar. İnsan ve soyunun “katliam”ına “son” bulmasına ancak Tanrı karar verebilir. Nihayetinde Tanrı’lığa soyunan Trier;bu filmiyle ve diğer filmleriyle; “İnsanoğlu o denli “kötü” dür ki, yarattığı ve yaratacağı tüm topluluklar da, normları da her zaman “kötü” olmaya mahkûmdur” der. Brecht kuramına ihanetinin yanında bu, ayrıca, İsa öğretisinin de, Batı kültürünün Hıristiyan anlatısının da tersten okunmasıdır.

MANDERLEY (2005)

Avrupa üçlemesindeki kentli burjuva uygarlığına Amerika üçlemesinde rastlamayız. Amerika üçlemesinin her iki filminde de yoksul kasabalılar, onların ahlaki dünyaları ve “sıradan faşizm” anlatılmaktadır. Grace, bu kez Amerika’nın güneyinde, köleliğin hala hüküm sürdüğü *Manderlay*’de, özgür demokratik sistemi, babasının ona bıraktığı silahlı adamlarla, yani kaba gücün denetimiyle sağlamaya çalışır. Grace’in babasının ona bıraktığı gangsterler, silahlı adamlar olmasa, güç olmasa, bu deneyim de olamaz. Eski toprak sahiplerinin erkini, onların tehdidiyle ellerinden alır ve kölelerin lehine kullanmaya çalışır. Grace, babasından önce onun sağ kolu olan en değerli adamını ister, babası önce benim tüm sözleşmelerimi, bürokratik işlerimi, yazışmalarımı o yapar diyerek itiraz etse de, Grace’in ısrarı üzerine isteksizce razı olur. İlk hasat ve ekimi, tüm köleler bildiği halde hiç biri eyleme geçmez, hiçbiri süreci başlatmaz. Köle başı zenci, “başka birinin başlatmasını beklemişlerdir” der. *Manderlay*’de demokratik mekanizmalar, filmin sonunda ortaya çıkan bir gerçeklik düzeninin zemininde, hem beyhude, hem de kendi içinde kötü sonuçlar doğurur (aç kadının ekmek çalması ve sonrasındaki olaylar).

Tıpkı *Dogville* gibi *Manderley* de iyiliğe, değişime ve özgürlüğe doğru hiçbir çabanın olmadığı bir atmosfer sunar. Grace’in Manderville’de hayata geçirmeye çalıştığı liberal-hümanist ve demokratik katılıma dayalı düzen, bir kez daha insan doğası ve özgürlükten kaçış eğilimine çarpacak ve başarısızlığa mahkûm olacaktır. Kasaba halkı Grace’in “reform” çabaları karşısında kayıtsız kalır; yaşamı dönüştürmeye dair hiçbir kırılcımları, çalışmak ve üretmek için hiçbir istekleri yoktur. Grace, büyük çocukların, ortanca çocukları, ortanca çocukların ise küçük çocukları dövdüğünü gözlemler. Acımasız insan doğası, çocuklara dahi hâkim durumdadır. Büyük balık küçük balığı yutar.

Epizodik bölümlenmelerden oluşan filmin üçüncü bölümü “ Özgür Liberal Ekonomi adını taşıyor. *Manderlay*, vahşi kapitalizmin doğasının insan doğasına en uygun sistem olduğunu kabullenen, iktisadi ve siyasi başka çıkış noktası olmayan, tıpkı *Dogville* gibi klasik bir anlatı şeması çizmekten, kapalı sona ulaşmaktan başka bir şey yapmaz. Trier Grace’in insanlığa dair umudunu, çıkışsızlık ve siyasal klostrofobi duygusu ile yenilgiye uğratar; tıpkı *Dogville*’de yaptığı gibi epik anlatının tüm biçimsel yapıtaşlarını yağmalayarak, Brecht’in epik anlatı kuramını özünden koparıp, formu kullanmaya devam ederek!

Trier'in 'Altın Kalp'li Kadınları: Bir Kurban Olarak Öteki

Trier, ağırlıklı olarak, ikili karşıtlıklarla düşünen bir yönetmendir. Avrupa ve Amerika Üçlemelerinde açığa çıktığı şekliyle bunlardan en önemlileri, yerleşik toplumsal düzen-yabancı ile iyi-kötü karşıtlıklarıdır. Her iki üçlemde de yabancının bir topluluğa girişi ve “oyunun kurallarını fark edışı”nin ardından, nihai bir yıkım anı tasvir edilir.* Yabancı genellikle idealist/hümanist/etik değerleri olan biridir. İçine girdiği topluluğun değerlerine dair naif ve iyi niyetli bakış açısı; maruz kaldığı travmalarla sarsıntıya uğrar, kendisine ya da topluluğa yönelik bir yıkım süreciyle nihayetlenir. Her durumda, başlangıçtaki idealizmin bir yanlış anlamalar silsilesine dayanmış olduğu, kuşkuya yer bırakmaksızın açığa çıkar.

Trier yabancının toplumla karşılaşmasını aynı zamanda da, iyi ve kötünün çatışması olarak ele alır. Toplum gaddarlık ve kayıtsızlıkla, yabancının dünyasını işgal eder, “karşılaşmanın” her aşaması, yaygın ve özsel kötülüğün, kendini giderek pervasızlaşarak açık etmesine eşlik eder.

Avrupa üçlemesinin kahramanları, dışardan gelen, yerleşik oyunun kurallarını bilmediklerinden dolayı çıkmaza düşen, erkek karakterlerdir. Trier, Amerika Üçlemesi'nde de benzer özelliklere sahip bir kadın kahraman'ı (Grace) yaratır. Altın Kalp Üçlemesi'nde ise, yine kadın karakterler merkezde olmakla beraber, yabancının “öteki” olma niteliği belirginleşir. Bu üçlemenin kadınları, toplumda baskın değerler ya da yüceltilen özellikler açısından farklı, bu farkları nedeniyle yıkıma sürüklenen kurban-kahramanlardır.**

DALGALARI AŞMAK (Breaking the Waves, 1996)

Dalgaları Aşmak, 1970'lerin dünyasında, Kuzey İskoçya'da, tutucu bir kasabada geçer. Danimarkalı petrol işçisi Jan ve ada ahalisinden Bess, birbirlerine âşık olur ve hızlı bir şekilde evlenirler. Ancak petrol kulesindeki işine dönen Jan, ağır bir kaza geçirip boynunu kırar. Tamamen felç geçiren Jan'la Bess arasında, hiçbir cinsel bağ kalmamıştır. Jan karısından, kendisine yeni bir sevgili bulmasını ve onunla sevişirken yaşadıklarını anlatmasını ister. Bess, kocasının kazasına, Tanrı'ya onun dönmesi için ettiği duaların sebep olduğuna, ancak Jan'ın isteğine uyarak onu kurtarabileceği inanarak, bedenini tanımadığı erkeklere sunar. Gittiği bir gemide vahşi şekilde tecavüze uğrayarak öldürülür.

Dalgaları Aşmak'ta “yabancı”nın “öteki” ile örtüşmeyen çokanlamlılığı, olanca berraklığıyla tarif edilir: ‘yabancı’, adaya sonradan gelen Jan değil, naif ve kırılğan Bess'tir. Bess kurumsallaşmış dine karşı inancı, baskıcı dinsel/ahlaksal kurallara karşı aşkı, muhafazakârlığa karşı, hayatı arzulamayı temsil eder. Trier'in bu noktaya kadar tartıştığımız eserlerine benzer biçimde, Bess'in kendine has değerlerini bir inanç gibi taşıması, onun sonunu getirecektir.

Trier dini yargının günahkârı, bilimsel yargının anormali, yerleşik ahlaki yargılaşmanın kötüsü olan Bess karakteri aracılığıyla; Batı'nın yerleşik kurumlarına yönelik bir

* Jan Simons bu durumu kötülüğün kazandığı bir oyun teorisi olarak tanımlar. J. Simons, *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*.

**Trier bir söyleşisinde soru üzerine Grace ile sığınmacılara karşı tutumu birbirine bağlıyor. Bakınız, Lars Von Trier, *Sinema Tutkusu*. Ancak film göç sorununun Avrupa kıtasından farklı biçimde tezahür ettiği A.B.D'de geçiyor.

eleştiri sunar. *Dalgaları Aşmak*'ta kurumlaşmış din, adanın Protestan kilisesi, bağnaz bir ahlakçılık ve uzlaşmaz bir kuralcılık şeklinde temsil edilir. Kilisenin ortaya koyduğu yasaklar manzumesi, rahip tarafından “Bu kurallardan birine uymaz iseniz Tanrı'nın masasında yeriniz olmaz” cümlesiyle ifade edilir. Bess'in çocuksu ve saf inancında ise Tanrı, hayali konuşmalar yaptığı, kişileşmiş bir varlıktır:

---Bess Neil, yıllardır aşk için dua ediyordun. Senden şimdi onu alayım mı?

-----Hayır, minnettarım.

-----O halde ne istiyorsun?

-----Eve dönmesini!

-----On gün içinde dönecek, sabırlı olmayı öğrenmelisin!

----Dayanamıyorum!

Doktor figürünün temsil ettiği bilimsel söylem çerçevesinde ise Bess, rasyonalite-den uzak, kendi çıkarlarını gözetmekten acizdir. Doktor; Bess'in, Jan'ı göndermesi için Tanrıya dua ettiğini, bütün bunların başına bu yüzden geldiği inancı karşısında, Bess'i 'rasyonalizme' çağırır ve 'kendisini de düşünmesini' öğütler. Yakınındaki çoğu kişi için de Bess, “eksiklik” ve “ötekilik” ile tanımlanır. Annesi, özlem ve acısına katlanmak konusunda Bess'e son derece sert ve Bess'in duygularına meşruiyet tanımayan bir tavır sergiler. Filmde Bess'e sevgiyle yaklaşan az sayıda insandan biri olan görünçesinin gözünde bile “iyiliği” ve ‘her şeyini vermesi’ Bess'i, zayıf ve korunmaya muhtaç birisi yapmaktadır.

Diyebiliriz ki, Bess karakterince temsil edilen biçimiyle aşk ve inanç, Trier'in kurumlar ve yerleşik değerlere yönelttiği eleştirinin temelini oluşturur. Doktorun “en iyi yaptığı şey” sorusuna Bess'in cevabı “inanabilirim” olmuştur. Kurumlar, ahlak yargıları ve yaygın kanaatler karşısında gözle görünür zayıflığına karşın Bess, kişisel yıkımını da göze alarak Jan'ı iyileştirebileceği inancına, sadakatle bağlı kalır. Ada toplumunun sert tepkileri ve dışlamasına rağmen, yabancı erkeklerle beraber olmaya, bu şekilde Jan'ın arzusunu ve şahsileşmiş Tanrı inancının gereklerini yerine getirmeye devam eder. Bess'in istemesiyle tuvalette yaşadıkları ilk sevişme de romantizme dair beklenti ve ritüellerin çok ötesinde, adeta aşkın gücü ve saf inançla kutsanan bir birleşme gibidir. Bu anlamda Bess, yaygın olarak benimsenen Hristiyan değerlerini ters yüz ederek cinselliği; günahın değil, inancın, aşkın ve fedakârlığın dairesine ait kılmaktadır.

Trier filmin finalinde Bess'i, inancının sahilliği ve kudreti ile yüceltir, onu bir azize olarak kutsar. Kilise ileri gelenleri Bess'in cenaze törenini, onu cehenneme göndermek olarak görse de, kocasının çalarak denize attığı bedeni, inancın sonsuzluğuna karışır. Jan mucizevi biçimde iyileşir ve kilise çanı olmayan kasaba, çan sesleriyle sarsılır. Bess; ölümüyle inancına teminat olmuş, pagan bir tapınak fahişesi edasıyla, bedene ve cinselliğe dair her şeyi, bir ibadete dönüştürmüştür. Saf ve bir o kadar da koşulsuz inancı, kilise karşısında galebe çalmıştır.

Bess sadece kurumsallaşmış din değil, tıbbi söylem karşında da zafer kazanmıştır.

Doktor Bess'e dair teşhislerini bir kenara bırakarak; ölümü sonrası, 'ona şimdi sadece iyi derdim' der. Trier'in bahsettiği azizelik mertebesine rağmen bir kadın karakter olarak Bess, seyircide tedirginlik, hatta müstehcenlik duygusu uyandırır. Kurban olmaya gönüllülüğü, bir sofuluk gösterisine dönüşmüştür. Tanrıyla hayali ve hayli çocuksu konuşmaları, bir iç hesaplaşmadan ziyade, benliğin, süper-ego ile pazarlığına benzer. Olayların gelişimi içinde süper-ego figürü, adeta Tanrıdan Jan'a geçmiştir. Bess koşulsuzca ve bir ibadetmişçesine kocasının dileklerine uyar, nihayetinde de Jan'ın hayata döndürebilmek için bedenini parçalanmak üzere sunar. Bedene karşı beden, hayata karşı hayat, erkeğe karşı kadın! Trier kadınlarına sadece bir sunak vaat etmektedir ve onları ancak, o mutlak, nihai jest anında sever.

Filmin teknik ve estetik değerlerine bakacak olursak; "zip-pan"lara, "jump-cut"ların eşlik ettiğini, filmin genelinin hiper realist çekimlerle gerçekleştiğini görüyoruz. Tüm bu teknikler, çok güçlü bir gerçeklik etkisi yaratmak için kullanılıyor. Ancak görüyoruz ki, "Etki Sineması"ndan vazgeçemiyor Trier. Tüm gerçekçi ve hiper gerçekçi teknikler Trier sinemasında gerçekçi sinema kuramının etiğinden uzak, sadece gerçeklik etkisi yaratmak için kullanılıyor.

"Etki" merkezli sinema, gerçekçi sinemanın seyirci ile yönetmenin ahlaki olarak kurmaya çalıştığı demokratik ilişkisinin (ve gerçeğin) çok ötesinde, biçimci (stilist) bir yaklaşımı hakim kılmakta. Trier gerçekçi sinemanın tüm tekniklerini aslında "etki" merkezli biçimci bir sinema baskısıyla kullanıyor. Bu anlamda Hollywood yönetmenleri Katrine Bugolow'u, Brian de Palma'yı ve diğerlerini akla getiriyor.

Böylece duygu yönetimi merkezli, binlerce yıldır süregiden konvansiyonel sanatın devamı olmanın ötesine geçemiyor. Gerçekçi sinema kuramının "mesafe, nesnellik" kavramlarını neredeyse Trier sinemasında hiç bulamıyoruz. Bu tuzağa en çok Trier *Dalgaları Aşmak* filminde düşüyor ve bizi de düşürüyor.

Bess itici ve seyirci açısından duygusal ilişki kurması zor bir karakter. Bu aşırı duygu yüklü karakter, filmin "gerçekçi" anlatım estetiği ile de tezatlık oluşturmakta. Hiper realist etkisi yaratılan çekim ölçekleri, kamera tekniği, renkler; aktüel kamera teknikleri, Bess karakterinin aşırı duygusal sahneleriyle uyumsuzluk gösteriyor. Filmin fazla melodramik yapısı ayrılık sahnesiyle başlıyor. Öyle ki, aslında seyircinin birebir özdeşleşme sağlayabileceği ana karakter, bu duygusal histeri krizleri içinde itici durmakta. Kadın kahramanlarının itici durumu, diğer Trier filmlerinde de gözlenen bir gerçeklik! Bu tercih ayrıca üzerinde düşünmeyi gerekli kılıyor.

"Duygu sürüklenmesi" ve "katharsis" adeta Bess karakterinin kendisi oluyor bu filmde. Yani "Bess" kendisi başlı başına "katharsis"; itici, aşırı kadın! Bu yaklaşımı hemen hemen tüm büyük yönetmenlerde, tabii erkek olanlarda görüyoruz. Tarkovski, Bergman, Hitchcock vs. Sinema tarihinin güçlü erkek yönetmenlerinin başrol kadınlarının tamamı itici veya soğuk kadınlar! Ayrı bir çalışma konusu olan bu durum, nedense Trier için de geçerli. Ancak şunu da eklemeyi geçemeyeceğiz; özdeşleşme kavramı bu filmde garip bir başka etki yaratmakta!, Seyirci için Bess karakteri, özdeşleşemeyeceği

kadar itici, santimantel, melodramik, abartılı! Trier elinde seyirci, adeta bir oyuncak gibi, oradan oraya savrulmakta!

BUDALALAR (Idiots) (1998)

Altın Kalp Üçlemesi'nin ikinci filmi, belki de Trier filmleri içinde en namuslu diyebileceğimiz “*Budalalar*”; sinema tarihi açısından da, Trier kariyeri açısından da en önemli film. Sinema sanatının son akımı olarak kabul edilen “Doğma” akımı, sinemanın birebir zaman diliminde, tüm teknik aygıtları (Jimmy, şaryo, farklı mercek kullanımları) reddeden, mise-en-scene’i film yapma edimi dışına bırakan, dolayısıyla doğal ışıklarda, makyajsız, doğal mekânlarda ve doğal oyunculuk tarzı ile filmi gerçekleştirmeyi hedefleyen, adından da anlaşılacağı gibi koyduğu kurallar nedeni ile “Dogma” olma durumunu kabul eden, çok özel ve namuslu bir deneyim. *Budalalar*, film formuyla, konusuyla birliktelik ve uyuşma gösteren film, Trier filmleri içinde en özel çalışma!

Budalalar Danimarka'nın Kopenhag şehrinde bir komün hayatı sürdüren ve kamusal alanda geri zekâlı taklidi yaparak, yaygın toplumsal normlar ve refah devleti pratiklerinin ikiyüzlülüğünü alaya alan bir grup arkadaşı konu ediniyor. Grubun üyeleri meslek sahibi üst-orta sınıf insanlar. Zengin bir mahalledeki müstakil, geniş ev; hem ortak yaşamlarını sürdürdükleri, hem de şehirdeki “budalalık” oyunlarından sonra çekildikleri bir üs niteliğinde. Komün hayatlarının ortak mekanı ev, bir taraftan tamamen bırakmadıkları, ancak paranteze aldıkları burjuva hayatlarından, bir kaçış alanı, aynı zamanda, yaygın değerleri reddettikleri yanılısamasına dayanak sağlayan, bir sığınaktır da.

Budalalar'da yabancı, gruba sonradan dâhil olan, burjuva toplumunun kıyısında, mütevazı bir yaşam sürdürmekte olan, “Karen” karakteridir. Karen yoksuldur, büyük bir kayıp yaşamıştır, naif, yalnız ve kırılığandır. Filmin sonunda ortaya çıkacağı üzere, komün hayatının sağladığı alternatif varoluş imkânı – ya da yanılısaması – sadece Karen için, sıradan hayatını geride bırakabilme cesaretinin kaynağı olacaktır.

Josefine’i babasının almasıyla, grubun kendine dair yarattığı muhalif kimlikte bir kırılma noktası ortaya çıkar ve “budalalar” sözü, filmde, ilk kez kullanır. Josefine ve aşığı Jeppe’nin ayrılık sahnesiyle, grubun karşı çıktıkları normlara ve toplumun işleyiş düzenine karşı hiçbir şey yapamıyor olmaları, gönüllülük esasıyla başladıkları karşı duşlarını, alt tarafı bir deneye dönüştürüyor ve çözülmenin ilk işareti veriliyor.

Josefine’in babasının gruba “il nino ventati” (beni ilgilendirmiyorsun) diyerek, kızını gruptan çekip alması, bir anlamda toplumun yerleşik değer ve iktidar sisteminin dışında durma iddialarının, ne kadar temelsiz ve dirençsiz olduğunun ifşası da sayılabilir. Grubun kendine güveni, bu ilk karşılaşmayla sarsıntıya uğrar ve lider konumundaki Strofer’in önerisi ile değerlerinin sahihliğinin sınındığı bir yüzleşme süreci başlar. İlk reklamcı Aksel pes eder, evine, bebeğine, düzenine döner. Ardından sanat tarihçisi, hatip olmanın sağladığı güç ve saygınlığı, “budalalığa” tercih eder. Çözülmenin adını ise Strofer koyar: birliktelikleri bir “deneydir” aslında.

Filmde birkaç kez tekrarlanan ‘orta sınıf saçmalıkları’ lafıyla birlikte bu ifade

Trier'in eleştirel bakışının temel dayanağını oluşturur. Bir bütün olarak ele alındığında *Budalalar*, Batı siyasal deneyiminde, zaman zaman, en ağırlıklı olarak da 1968 isyanları sırasında ortaya çıkan komün deneyimlerinin bir parodisi gibidir. Burjuva toplumunun genel çerçevesini 'terk etmek' mümkün olmasa bile, muhalif bir siyasal gündem çerçevesinde, yerleşik değerleri sorgulayan, reddeden veya yeniden yorumlayan ve bu zeminden yola çıkarak toplumun geneline de seslenen mücadele hatları oluşturan bu tür deneyimler, Strofer'in ağzından "deney" olarak yaftalanarak başarısızlığa mahkûm edilirler.

"Orta sınıf saçmalıkları" teşhisi; "içindeki budalayı yaşatma" iddiasının önündeki en önemli engelin, orta sınıfın burjuva toplumunun, sahip olduğu ayrıcalıklardan "vazgeçemeyişi" olduğunu ima eder. "Deney" ifadesi ise, yerleşik düzenden çekilmenin getireceği tehlikeleri, daha en başından bertaraf ederek, deneyimlerini, "*burjuva dünyasına sıkı sıkıya bağlı*", "*politik içeriği olmayan*", "*hiçbir bedeli gerektirmediği sürece sürdürülen*", "*zararsız*" ve nihayetinde "*anlamsız*" bir oyuna dönüştürür.

Strofer'in kurguladığı bu oyunda yoksul, yalnız ve kırgın Karen; hem diğerlerinden farklı, yani "*kötü bir oyuncu*", hem de deneye indirgenmiş yaşantıyı, gerçek anlamda bir deneyime taşıyan yegâne şahıs olacaktır. Karen; Suzan'ı gözlemci olarak getirdiği kasvetli evinde "*budala*" olmayı ve ailesini sonsuza kadar kaybetmeyi göze alır, yani inandığı, değer verdiği kavramlar için "*bedel*"i ödemeyi, bilinçli bir cesaretle kabullenir. Trier, budalalığın gerektirdiği "*terk etme*" jestinin, ancak sığınacak ayrıcalıkları olmayan biri için bağlayıcı ve gerçek olabileceğini söylemektedir. Ancak budalalığın bir deneyin ötesine geçemeyeceğini, gelecek bir yaşantı ufkunun olamayacağını, daha en başından belirlemiştir. Karen açısından bu "*deney*" Aksel ve diğerlerinden çok farklı bir anlam taşısa da, Trier onun seçimini, siyasal içerikten yoksun bireysel bir sınanmadan ibaret bırakır. Grubun diğer üyeleri ve aileyle temsil edilen toplum nezdinde bir vaat ya da umut kırıntısı taşımayan bu kişisel jestle Karen, aslında bir kat daha yalnızlaşmakta, radikal bir fedakârlık edimi ile, bir kurban-kahramana dönüşmektedir. Bir altın kalpli kadın daha, Trier'in önüne koyduğu sunağa doğru yürür.

KARANLIKTA DANS (Dancing in the Dark, 2000)

Altın Kalp Üçlemesi'nin üçüncü filmi olan *Karanlıkta Dans*'ta da, kadın ve ötekinde vücuda gelen iyilik, öz yıkıma varan kararlılık ve bir başka kadın yaşamının, nihai bir jestle kurban edilmesi hikâyesidir. Bu filmde de Trier'in kadın kahramanı Selma, tıpkı Bess gibi, toplumsal konumu, baskın değerler ve ölçütlerle ilişkisi açısından güçsüz ve öteki konumundadır. Selma sosyalist bir ülkeden, oğlunun kalıtsal görme bozukluğunu tedavi ettirebilmek umudu ile Amerika'ya göç etmiş, kendisi de aynı hastalığın pençesinde, görme yetisini her geçen gün yitirmekte olan biridir. Kadın, göçmen, kocasız bir ebeveyn, fabrika işçisi ve körleşmekte olan Selma'nın "iyiliği", yine ölüm sınırında ve nihai bir kendini feda edişle sınanacaktır.

Selma'nın ev sahibi ve "arkadaşı" Bill, karısı Linda'nın aldığı koltuk takımının parasını ödeyebilmek için, Selma'nın, oğlunun ameliyatı için biriktirdiği parasını çalar. Durum

ortaya çıktığında Bill, parayı iade etmek ve karısına gerçeği söylemek yerine, Selma'yı kendisini tabancayla vurmaya zorlar. Oğlunun ameliyatı ve kendisini savunacak avukatın ücreti arasında seçim yapmak zorunda kalan Selma, darağacına gitmeyi seçer.

Selma, tüketim toplumunun bir bireyi değildir ve bu anlamda da Amerikan yaşam tarzının kıyısında. Yaşamın ona sunduklarıyla, kapitalizm içinde yetişmiş bir birey gibi, tatminsiz bir ilişkisi yoktur. Annelik ve bunun beraberinde getirdiği sorumluluk, sevgi ona yetmektedir. Bu anlamda hâkim Avrupa-Batı medeniyetinin bir bireyi değil, alışık olmadığımız bir karşı kahramandır! Kendine ait ahlaki değerleri vardır ve bunlar çerçevesinde yerleşik kurumlar ve ilişkiler içinde var olmaya çalışır. Bill ve Linda ile, fabrikadaki arkadaşları ile ilişkisi, içten ve dostane olmakla beraber, aşk ve çocuk-ebebeyn ilişkisi konularında son derece kapalı ve serttir. Bütün hayatını oğlunun görebilmesine adamakla beraber, ona karşı annelik şefkatini açık etmez. Bu tutumu sanki sosyalist ülkelerin, vatandaşlarına karşı katıllığını andırmaktadır. Aşka ve hayale, dışardaki tüketim ekonomisine bağlı hayata hakkı olmadığını düşünüyor. Belki de yaşamın ve sistemin, bunları, ona sunamayacağından emin ve gerçekçidir. Bu nedenle de hayallerini kendi yaşamının dışına alarak, müzik ve dansla örülü, kendi en iç dünyasına hapsetmeyi yeğler. Selma kapalı bir duygu dünyası içine çekilerek, sanki oğlunun geleceğini, böylesine sert bir dünyada garantilemek istemektedir, tabii kendi bedenini, gene feda ederek, bir kurban olarak kendini sunarak!

Selma içinde bulunduğu, oğlunun görmesi ve geleceği için savaştığı dünya ve sisteme karşı duygu ve düşüncelerini, şu şarkı sözleri ile özetler;

Selma: Yaşamadan biten hayatları gördüm, rüzgârda dalgalanan yaprakları, görececek bir şey kalmadı

Selma: Eğer çatılar yıkılmaz ise bütün duvarlar yüksektir

----- Evlenmek, evin?

Selma: Umurumda değil

----- Niyagara şelalesini görmedin

Selma: Su, sadece, su

Selma: Hepsini gördüm, karanlığı gördüm, küçük bir kıvılcımın parlaklığını gördüm

Selma: Ne olacağını gördüm, görececek bir şey kalmadı

Bill ve Linda ise yaşamlarını sonsuz bir tüketim hırsı ile sürdürürler. Bill'in gözünde karısının aşkı bile, ona sunabileceği lükse bağlıdır. Bill için, karısının istediği yeni bir koltuk takımı almak, zorluklar içindeki bir kadının, ağır bir sömürüye maruz kalarak yıllarca biriktirdiği parayı çalmaktan ve oğlunu yaşam boyu körlüğe mahkûm etmekten daha önemlidir, çok ağır bir ahlaki sorumluluk hissetmez, hatta böyle bir etikten adeta muaf gibidir. Bill'in hırsızlığı çok katmanlı bir ihanettir. Bill bir kanun adamı, bir polis-tir. Paranın yerini, Selma ile 'dostane' ilişkilerinden dolayı öğrenmiştir, hırsızlığı, Selma evdeyken gerçekleştirir. Yani dostluğunu ve Selma'nın körlüğünü suiistimal ederek ona ihanet eder, bir yandan da savunmakla yükümlü olduğu kanunları çiğner. Bill nezdinde

tüm değer ve erdemler, tüketim uğruna gözden çıkarılabilir.

Karanlıkta Dans, bir müzikal film. Müzikal filmlerden nefret ettiğini, bir neden yokken insanların duygu ve düşüncelerin müzikal bir formda ifade etmeye başlamasını anlamadığı söyleyen Trier, *Karanlıkta Dans*'ta, Selma karakterinin hikâyesini anlatmak için müzikal türünün formatını ve geleneğini ters yüz etmek için kullanmayı tercih ediyor.* Müzikal bölümlerini Selma'nın düş sahneleri olarak tanımlayarak, film boyunca bu sahneler için parlak renkleri, jimy, şaryo, gibi teknik ve estetik mükemmelliği hedefleyen sinema aygıtlarını kullanıyor, özenli bir kamera tekniğini tercih ediyor. Selma'nın gerçek hikâyesini anlattığı bölümlerde ise, daha pastel renkleri tercih etmenin yanında, *zoom in*, *zoom out*, *zip pan*, *jump cut* gibi tekniklerin yanında, gerçek zaman akışını, hiper realist çekimler ile "Dogma" akımına sadık kalmayı tercih ediyor. Nesnel bir anlatı ile gerçekleşen filmin iki sahnesi istisna oluşturuyor: İlki Selma'nın Bill'i hunharca öldürmek zorunda kaldığı sahne, diğeri ise idamının gerçekleştiği sahne.

Cinayet sahnesinde Bill, nefes aldığı müddetçe parayı bırakmayacağını söylüyor ve Selma'yı cinayete sürüklüyor. Cinayet sahnesi anlatının kilit noktası: Filmin anlam yapısı açısından: Bill'in parayı bırakmayı reddederken, Selma'ya canını alması için neredeyse yakarıyor. Bill neden kendini öldürmek yerine Selma'yı cinayete mecbur ediyor? Bu sahneyi kapitalizmin sonuna kadar rüyasını savunmak zorunda olması ve kendisiyle yüzleşme durumuyla asla kalamayacağı, zorla ve şiddetle sonlanabileceği şeklinde okuyabiliriz.

Trier'in biçimsel tercihleri de bu tezi destekliyor. Filmin duygu yönetiminde anlatı, ilginç bir yol izliyor. Trier; Selma'yı, onun hikâyesini, izlerken bizi, son derece izlenimci bir durumda bırakırken (nesnel), cinayet ve idam sahnelerinde bu tutumunu birden bırakıp, yoğun bir katharsis yaratmayı tercih ediyor. Cinayet sahnesinin tasarlanış biçimi, şiddet pornografisini çağırıştırıyor. Şiddetten ve kandan bu kadar tiksinen Trier'in, bu sahneyi bu kadar vahşice tasarlamış olması, yukarıdaki tezimizi doğrular nitelikte.

Bill, Kendini öldürmeyi bile beceremiyor, ölüm yaklaştığı an bile yüzleşemiyor, hem kendine hem de karısına yalan söylemeyi sürdürüyor, Amerikan rüyasını, ölümü pahasına sürdürüyor. Hırsızlığını ve ölümünü, Selma'nın üzerine atıyor. Bill'in tüm ihaneti, sahtekârlığı, adaletsizliği yapması ise son derece nezaketle gerçekleşiyor. Batı kültürünün nazikçe sömürüsü, medeniyet şemsiyesi altında, sinsice yaptığı yıkımlar Trier filmlerinde, çokça karşılaştığımız türden bir aşinalık içeriyor. Burada ilginç bir başka metafor da; yalanın sonuna kadar gerçeğe direnmesi!

Senaryonun matematiği bir anlamda çok sağlam. Şöyle ki; 2056 dolar 10 cent Selma'nın oğlunun görebilmesi için gerekli ameliyatın parası. Selma bu parayı, yıllarca çok aşırı bir sömürülmeye katlanarak biriktirmiş. 2056 dolar 10 cent aynı zamanda Bill'in lüksü için yaptığı borçların bir kısmını kapatabilmek için Selma'dan çaldığı para. 2056 dolar 10 cent; Selma'nın parasını geri alabilmek için işlemek zorunda kaldığı cinayetin karşılığı. 2056 dolar 10 cent; paralı avukatın Selma'yı savunabilmesi için isteği

* Lars Von Trier, *Sinema Tutkusu*.

para, yani Selma'nın idamdan dönebilmesinin koşulu, ama oğlunun ameliyatından vaz geçmesi koşuluyla. Selma'nın canına karşılık oğlunun görme yetisi, gene Selma'nın idamdan kurtulabilmesi karşılığı oğlunun ameliyatından vaz geçmesi, tüm bu çatışmalı seçimlerin bedeli bir para karşılığı; 2056 dolar 10 cent üzerinden cisimleşiyor.

Cinayet ve İdam sahnelerinde Trier şiddetli bir duygu sürüklenmesi yaratıyor ve bu tercihi filmin genel anlatısının kompozisyonunu gölgeliyor. Özellikle idam (Ölüme giden 107 adım) sahnesinde Trier, sinemasal teknik becerisini azami ölçüde kullanarak, seyirciyi düşünemez durumda bırakıyor. Akla Kieslovski'nin *Öldürme Üzerine Küçük Bir Film* (1988) adlı filminin benzer bir konumdaki bireyinin, hem cinayet hem de idam sahnesindeki yoğun ve katı nesnel tutumunun, seyirci üzerindeki soğuk ve güçlü etkisi geliyor. İster istemez iki yönetmenin film formuna yönelik tutumunu karşılaştırmak gereğini duyuyoruz. Sanki Trier güçlü bir yönetmen olarak, kendini göstermek istiyor ve filmin başından sonuna benimsediği nesnel anlatıyı bir yana bırakarak seyirci üzerinde bir güç deneyine girişiyor. Kieslovski'nin anlatısı ve film teknikleri üzerinden tercihleri, estetik ve teorik bir birlik içindeyken, seyirciye seçme, düşünme, karar verme tercihleri sunan etik bir sanat yapma formu. Trier'in ki gereksiz bir güç gösterisine dönüşüyor ve yüzyıllardır süregelen konvansiyonel sanatın girdabında başarılı bir film lekeleniyor ve teorik olarak seyirciyle ilişkisi gayri ahlaki tuzaklara düşüyor.

Trier'in özellikle cinayet ve idam sahnelerinde katharsis yaratma çabalarına rağmen Selma, tıpkı Bess gibi, "sevilmesi", özdeşleşmesi zor bir portre çiziyor. Seyirciyle arasındaki mesafenin nedeni, karakterin katılığı ve sevgisini bastırmasının yanında, fanatikleğe varan tek boyutluluğu. İyiliği toplumun kıyısında oluş ve yıkım ile ayrılmaz biçimde birbiriyle bağlayan Trier, bu filmde de kadından sevgi adına varoluşsal bir takas talep ediyor.

DECCAL (Antichrist, 2009)

Film, sevişen bir kadın ve erkeğin siyah-beyaz yavaşlatılmış görüntüleriyle açılır. Cinsel birleşme, dolaysızca, diş fırçası, tartı, devrilen su şişesi, beyaz çarşafların yıkanıldığı çamaşır makinesi, damlayan musluk gibi gündelik ve sıradan objelerin arasında sergilenir. Çiftin, bebek yaştaki oğulları, anne ve babasının bütünleşmiş bedenlerinin yanından, yalnız, bir yabancı gibi geçerek, pencereye yönelir ve kadının orgazmına denk gelen anda, aşağıya düşer. Daha bu ilk bölümde tensellik, bir suç ve ceza mantığıyla, çocuğun ölümüyle ilişkilendirilir. Dingin bir yüz ifadesiyle, korkusuz, çığlıksız süzülerek, yine huzurun simgesi karlara düşen çocuk, ilksel günahın kefareti teslimiyet içinde ödeyen bir kurban figürü gibidir!

Çocuklarının ölümünün ardından "Kadın" dayanılmaz acılar içinde kıvrılırken, "Erkek", akılcı bir soğukkanlılıkla yaklaşır yaşlarına. Bir psikolog olarak "He" (Erkek), kendisinden bir hayli genç, deneyimsiz ve tezini bir türlü bitirememiş "başarısız" karısının tedavisini, "Kadın"ın itirazlarına aldırmaksızın bizzat üstlenir. Trier, çocuklarının trajik ölümünü Erkek ve Kadının uzlaşmaz doğalarını açığa çıkaracak bir kırılma noktası

olarak kullanır. Erkek, karısının yas sürecini, kendi yöntemlerince kontrol altına almaya çalışırken, terapist rolünün de gerektirdiği mesafeli bir tavra bürünür. Kadınsa şiddetli krizler şeklinde yaşadığı ıstırabını, giderek saldırganlaşan bir cinsellikle ifade etmeye başlar. Tümü kadın tarafından başlatılan cinsel birleşmeler, dürtü tatmininden ibaret, yabanıl ve kasvetlidir. Kadınları erkeğin arzusunun pasif muhatabı olarak gören eril zihniyetin, kadının aktif cinselliğinden duyduğu tedirginlik, hatta tiksintinin ifadesi gibidir bu sahneler.

“Erkek”, “Kadın”ın cinsel taleplerine direnemese de, “uygarlığın” bölgesinde buldukları müddetçe, onu belirli bir kontrol ve bağımlılık içinde tutmayı başarır. Şehirde kendisini, erotik dişiliğin yarattığı kastrasyon korkusunu görmezden gelebilecek emniyette hisseder. Kadının korkularının mekânı olarak ifade ettiği “Eden” (Cennet) ormanında ise, Erkeğin iktidar dayanakları yok olmaya, emniyet hissi korkuya, bilgi sanrıya dönüşmeye başlar. Pencereden sarkmış eline yapışan sülükler yalnızca bir başlangıçtır. Ölü doğan ceylan, diri diri parçalanan kuş; ölüm ve yıkımın mekânı olarak “doğa”... Kendini yiyen tilkinin yüzüne haykırdığı “kaosun hükmü”, aklın doğayı iskân edemeyeceğini anlatır.

Simgesel bir sınırı temsil eden köprüden geçerek vardıkları Eden, Cennet Bahçesi değil, Adem ve Havva'nın düşüşten sonra atıldıkları yeryüzü, Tekvin kitabının “toprak lanetli dünya”sı olarak resmedilir. Kadın bunu bilir ve bedeninde hisseder (‘toprak yanıyor’der). Adı Eden bile olsa, adım attıkları yer ölüm ve yıkımın nüfuz ettiği ürpertici bir bölgedir. Erkek, doğayı akılla kavrama çabasında yenilgiye uğrar. Kadın, hızla kendi doğasını keşfedecek, zaten olduğu şeyle (cadı) özdeşleşecektir. Bedenini, şeytanın harekete sevk ettiği kötücül bir güç olduğunu kabullenerek “şeytanın tapınağı”na, “doğa”ya ya da “doğasına” yerleşir.

Deccal'de Kadın aklın mesafeliliğine tahammül edemeyen, kendini dille ifade etmekte zorlanan, itirazını yalnızca bünyevi tepkilerle dışı vurabilen bir varlık olarak temsil edilir. Kocasıyla görüş ayrılığına düştüğünde geriler, fikirleri sorgulandığında suskunlaşır. Erkeğin ve aklın hükümlerine yalnızca içgüdüyle, doyurulmaz cinselliğiyle ve cinnetle başkaldırır. Filmin akıl-doğa, kadın-erkek karşıtlıklarına dair boyutlu bir tartışma yarattığı söylenemez. Erkeklik, Trier'in ‘dişil’ olarak gördüğü her şeyi bütünüyle dışlar, benzer biçimde, kadınlık da ‘eril’ olarak tanımladığı hiçbir unsuru içermez. Doğanın ele alınışı da benzer bir mutlaklık ve tek boyutluluk içerir. İyi ve kötü kavramlarının dışında tutulması gereken doğayı, kötülüklerin yuvası, şeytanın tapınağı olarak temsil eden bir film atmosferi yaratılır. Trier, dişil anlamlar yükleyerek cinsiyetlendirdiği doğayı, dijital efektlerle ölümcül bir kâbusa dönüştürerek sunar.

Erkeğin dünyayı paylaştığı Kadını anlama ve çözme macerası olarak da okuyabileceğimiz *Deccal*'de, rasyonalitenin soğukluğuna ve aklın tahakkümüne bir düzeyde eleştiri de getirilir. Ancak Kadının kendisinden beklenen rollere başkaldırış biçimi, baskıcı toplumsal cinsiyet normlarını eleştirmek için bir perspektif sunmaz. Hatta, bir anlık cinsel hazzını çocuğunun düşüşüne ve dolayısıyla ölümüne engel olmayı tercih edebilecek bir anne fi-

gürü, ters yönde etki yaratarak, kadını patoloji ve cinnetten ibaret kılar. Trier'in doğayla özdeşleştirdiği kaosun, acının ve ölümün taşıyıcısına dönüşen Kadın, aklın ve uygar düzenin ancak tahakküm ve yok etme yoluyla başa çıkabileceği, 'ıslah edilemez' bir tekinsizlik olarak öldürülür ve yakılır.

Köprü hassas bir alanı temsil ediyor, köprüyü geçmek istemiyor kadın, geçince her şey onun için dönüşecektir. Kadın köprüyü geçince ayağı toprağa, çimene deyince, "ayağım yanıyor" der, adam bunu saçma bulur, ama kadının ayağının altında gerçekten yanık lekelere vardır! Kadının ayağını toprak çekiyor, batıyor, yürüyemiyor! Eden-Orman, Cennet'in adı altında, doğa Şeytanın kilisesi olarak tanımlanıyor, medeniyetin eril Tanrı'sı ve iktidarı, şeytanın kilisesi olarak tanımladığı doğada bitiyor. Filmde kullanılan simgelere baktığımızda: Ağaç özellikle doğanın temsili, aynı zamanda da dişil gücünde. Geyik, Kartal ve Karga Acı, Umutsuzluk ve Yas'ın temsilleri olarak kullanılıyor

Adam, Kadın'la yaptığı psikanalizde en korktuğu şeylerle yüzleşmesini ister. Kadın en üstün altına Eden-Ormanı koyar, adam en tepeye kadının en büyük korkusu olarak Satan'ı koyar, sonra bunu çizer "Me" (Ben) yazar. Kadın adamdan nefret ediyor, yüzyıllarca büyüttüğü bir kin bu; Kadın, İngiliz anahtarı ile adamın bacağına demir tekerlek çakıyor. Trier'de, İngiliz anahtarı ve tekerlek, Batı endüstriyel devriminin simgeleri, aynı zamanda erkek hegemonyasının simgeleri olarak kullanılıyor.

Kadın klitorisini makasla kesiyor. Makas, onu eve bağlayan ya da hapseden tarihsel bir simge olarak, kadınlık zevkinin ve erkek hâkimiyetinin, acıyla kökünden kazınmasının, tarihsel nefretinin ve kininin çıldırarak kusmasının aracı haline dönüşüyor. Adam kadını boğuyor ve yakıyor, kaçarken ise binlerce kadının yaklaşmakta olan istilasını görüyor.

Gelecek zaman doğanın ve kadının! Ama, bu filmde, adeta ürkünç bir tablo! Bu anlamda seyirci, adamla özdeşleşme içinde!. Adeta bir korku veya gerilim filminin dramatik eğrisiyle aktarılan cinnet sahneleri, Erkekle özdeşleşmemizi kaçınılmaz kılmakta. Kadının Erkek tarafından boğulması, seyircide bir rahatlama etkisi yaratmakta. Trier gene kendi Tanrı-yönetmen gücüne, iktidarına yenik düşüyor ve seyircisini, seçebilme, düşünebilme olanağından tamamıyla yoksun bırakıyor. Seyirci; yönetmen ne düşünmesini istiyorsa onu düşünmeye, ne hissetmesini istiyorsa onu hissetmeye, faşizanca zorlanmakta! Dijital efektlerle oynanmış orman görüntüleri, ürkütücü sesler ve ürpertici rüzgârla bütünleşerek, "hakikat" kavramının Trier'ce yorumlanmasına hizmet ediyor. Filmin bütününde yaratılan atmosferle; doğanın ölüm, yıkım ve kötücüllüğün kaynağı olarak algılanması kaçınılmaz.

Sanatın, özellikle de sinemanın gerçekle ilişkisi, Trier'de, Trier gerçeğine dönüşüyor. Trier, kendi gerçeğini, tıpkı cinsel organından kanlar fişkıran *Deccal*'in erkeği gibi, seyirciye fişkırtmakta!

İTİRAF (Nymphomaniac, 2013)

'Depresyon Üçlemesi'nin üçüncü ve Trier filmografisinin (şimdilik) son filmi İtiraf (Nymphomaniac), yönetmenin yapıtları arasında en tartışmalı olanlarından biri. 'Pornografik drama' olarak sınıflandırılan ve pek çok sansasyonel yasaklama ve eleştirinin konusu

olan İtiraf, merkezine yine kadını alan bir yapıtı. Bir nemfoman olan Joe'nun hayatından kimi kesitler ve iç dünyasının geriye dönüşler şeklinde anlatıldığı bu filmi, adeta bir günah çıkarma seansı olarak adlandırmak da mümkün. Film boyunca cinsel yaşamı irdelenen Joe, Joe'nun belki de hayatındaki tek aşk hikâyesi olan kocası Jeremy ve hiçbir cinsel deneyim yaşamamış bakir-entelektüel Salinger, hikâyenin etrafında döndüğü ana karakterler. Film, anlatılan hikâyenin Salinger'de cinsel dürtüler uyandırması, tecavüze girişimi ve Joe tarafından öldürülmesi ile sonlanıyor.

Filmin ana karakteri Joe 'sex bağımlısı' tabirini ilkesel temelde reddeden; nemfomaninin, acı çekme ve aşağılanma arzusunun kendisindeki kaynağının 'haz' olduğunu söyleyen ve film boyunca eylemleriyle sonuna dek dürüst olduğunu gösteren bir kadın. Buna rağmen cinsellik ve şiddet arasındaki sınır filmin birçok yerinde belirsizleşiyor. Ahlak ilkelerine karşı çıkışında son derece cesur sayılabilecek haz merkezli iddiasına rağmen Joe, kendini benzer bir keskinlikle 'kötü' olarak da adlandırıyor. Trier filmlerinin ana temaları arasında olan 'iyi' ve 'kötü', bu kavramların 'medeniyet' deki karşılıkları, filmin nerdeyse tamamına hâkim bir tartışmaya dönüşüyor.

Katolik ve Protestan kiliselerinin 'acı' ve 'sevgi' kavramlarına yaklaşımı filmin 'medeniyet' dilindeki karşılıkları ile dillendirilmekte. Özellikle İsa ve İsa'nın çarmıha gerilişi konusunda, şiddetin uygulanmasındaki tasarımın altının çizilmesi; bize Trier'e ait bazı ipuçları veriyor. Avro-Amerikan kültürü ve ahlakı; şiddeti, bir hayvanın anlık içgüdüsel durumundan bağımsız kılarak, akılla tasarlanan bir duruma getiriyor. Büyük bir oranda 'güç'ü destekleyen, akılla ve tasarımla cisimleşen şiddet, bu haliyle 'kötülük' kavramından kendini azat ederek, kendini legalleştirerek, 'ahlak' a dönüşüyor. Bu anlamda filmi Avro-Amerikan medeniyetine içkin 'iyilik', 'kötülük' ve 'ahlak' kavramlarının eleştirisi olarak da okumak mümkün.

Film boyunca 'ahlak' ve 'haz' hep karşı karşıya geliyor. Joe ahlaka da, aşka da, karşı duruyor. Sadomozaşist tutumu, sanki hep toplumun ikiyüzlü ahlakını deşifre etmekten yana. Ne var ki filmde Joe'nun cinsel deneyimleri son derece kuru ve zevksiz bir özyıkım silsilesi olarak hikâye ediliyorlar. Seyirci, Joe'nun güzel, sevgi dolu, hatta 'hoş' ve 'eğlenceli' denebilecek bir tek anına dahi tanıklık edemiyor. Adeta lanetlenmiş bir Oedipus karakteri olarak Joe, hazzı sahiplenmekten reddetmeye savruluyor ve çıkışı 'rahibe hayatı' yaşamakta görüyor. Joe karakteri aslında esas olarak yaratıcısı tarafından lanetleniyor. Trier Joe'yu tek boyutlu ve sabit bir karakter olarak çizmiş. Joe yaşamı boyunca onu değiştirebilecek, geliştirebilecek her türlü etkiye her daim aynı katı ve duygusuz tepkilerle cevap veriyor ve zıt kutuplar arasında sürüklenmek dışında bir varoluş tahayyül edemiyor. Trier kahramanına karşı o denli acımasız ki, ona sadece yalnızlık, acı ve sevgisizliği reva görüyor; onu yalnızca 'cesur' ve 'dürüst' kelimeleriyle ödüllendirebiliyor. Tıpkı Deccal'de görmüş olduğumuz gibi, İtiraf'ta da kadının duygu dünyası ve cinselliği erkeğin akılcılığını kuşatarak yıkıma sebebiyet veriyor ve Joe kendisini yapayalnız ve kurumuş bir ağaçla özdeşleştirerek yaratıcısının şefkatsiz buyruğuna boyun eğdiriliyor.

Filmin en ufak bir duygu kırıntısından yoksun olduğunu eklemeliyiz. Ancak sadece akıl oyunları ile yapılmış kuru bir epik anlatı denemesi!

MELANKOLİ (*Melancholia*, 2011)

Melankoli ve diğer Depresyon Üçlemesi filmleri, Trier'in Avrupa üçlemesinde tercih ettiği biçimsel sinema formundan, Altın Kalp üçlemesinde tercih ettiği dogma akımı ve hiper realist çekim tekniklerinden izler barındırsa da, form çalışmasını daha serbestçe kullandığı filmler. Üçlemenin en önemli filmi diyebileceğimiz *Melankoli*, sinema tarihi-ne de, sanat, edebiyat ve resim tarihine de pek çok göndermeyi içeriyor.

Melankoli, epilog ve iki epizottan oluşmakta. Justine adlı ilk epizot, düğün kutlamalarına yetişmeye çalışan genç çift Justine ve Michael ile başlıyor. Çift, lüks bir limuzinin içinde dar ve dolambaçlı yoldan düğünün yapılacağı malikâneye ulaşmaya çalışırlar. Daracak patikanın limuzin ile temsil edilen debdebeyle uyumsuzluğu, filmin daha sonra da vurgulayacağı doğa-medeniyet karşıtlığının bir ifadesi olarak, daha ilk sahnede karşımıza çıkar. Düğün töreni, Justine'in ablası Claire ve eniştesi tarafından düzenlenmektedir. Konukların şıklığı, malikânenin şatafat ve zenginliği ile yarışır gibidir. Justine'in boşanmış ebeveynleri, çalıştığı reklam ajansının patronu da konuklar arasındadırlar. Her üç karakter de, Justine'in hayatına egemen olan soğukluk ve yapaylığı anlatmak üzere işlenirler. Baba kaba ve alaycı, anne duygusuz ve mesafelidir. Patronu ise düğün gece-sinde Justine'den bir reklam sloganı bulmasını isteyecek denli küstahtr.

Filmin zengin metaforlar dünyasının ilki, Justine isimdir. Justine, Marquies de Sade'in *Erdemle Kırbacılanan Kadın*: Justine adlı kitabının ana karakteridir. Kitapta-ki Justine, tecavüz ve işkenceye maruz kalan naif bir kadındır. Varlıklı kız kardeşi ise Justine'in yaşadıklarına kibirli ve tepeden bakar, anlamaktan uzaktır.* Filmdeki Justine karakteri ise, giderek artan bir yalnızlık ve mutsuzluk hissiyle düğün töreninden, do-layısıyla sürdürdüğü yaşamdan kopar. Kocasının düğün hediyesi olarak verdiği yaban çilekleri bahçesinin fotoğrafına ilgi göstermez, kendisini bir odaya kitler ve nihayetinde patronun kendisinden reklam sloganını almak üzere gönderdiği asistan ile bahçede ulu orta birlikte olur.

Justine, kendisini kilitlediği çalışma odasında, bazı resimleri, diğer bazı resimlerle değiştirir. Bu sahne Justine'in değişimi hakkında çok şey anlatmaktadır. İçinde Kasimir Malevich tarafından yapılmış bir resmin bulunduğu kitabı yere atar ve anlamlı bulduğu tabloları gözünün önüne koyar.** Trier'in bu film için seçimleri, Pieter Brueghel'in, *Karda Avcılar* ve *Cockaigne Diyarı*, Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun Goliath'ın *Başıyla Davud* ve Trier'in *Dogville*, *Deccal* gibi filmlerinde sıklıkla kullandığı imgelerden biri olan ve filmin posterinin de ilham kaynağı John Everett Millais'in *Ofelya* ismi resmi-dir.*** Brueghel'in eserlerinin tasvir ettiği doğa ve kırsal yaşam, Caravaggio'nun gerçeğe

* Marquis De Sade, *Erdemle Kırbacılanan Kadın*.

** Kasimir Malevich, *stiprematizm* akımının önemli isimlerindedir. Bu akım, optik görüntüye önem vermeyen, doğadan uzaklaşma amacı üzerine manifestolarla beslenen soyut resim ve "konstrüktivizm" özellikleri taşır. (Başoğul, Reha. *Melancholia*, <http://www.rehabasogul.com/2011/10/22/melancholia-melankoli-lars-von-trier-sinema-film-estiri-analiz/> ve <http://alirahimli.blogspot.com.tr/2015/03/melankoli-lars-von-trier.html>)

*** Pieter Brueghel – *Karda Avcılar* (The Hunters in the Snow), 1565; Pieter Brueghel – *Cockaigne Diyarı* (The Land of Cockaigne), 1567; Michelangelo Merisi da Caravaggio – Goliath'ın başıyla Davud (David with Head of Goliath), 1610; John Everett Millais – *Ofelya* (Ophelia), 1852. (Başoğul, Reha. *Melancholia*, <http://www.rehabasogul.com>).

duygu ve hüznle yaklaşımı, Millais'ın yapıtında dile gelen aşk acısı, melankoli ve intihar, Trier'in filmine hâkim duyguların ve düşüncelerin altını çizmek için seçilmiş gibidir.

Karda Avcılar, Cockaigne Diyarı gibi resimlerine filmde çok fazla odaklanmamızı istemesi de Trier'in Brueghel'in ve temsil ettiği Kuzey Rönesans'ına atıflarıdır. Din dışı resmin üstadı olarak ün yapan Brugel; sonbaharın ve kışın hüznünü, özellikle köy hayatı tasvirlerinde melankolik bir ruh haliyle, öpüşen, sevişen, süslü olmayan, ideal yaşamın "izm"lerinden uzak bir hayatı resimlerine konu etmiştir.* Trier'in resim seçimlerinde Brugel, Caravaggio, Millais ön plana çıkması, Leonardo Da Vinci'yi, Michelangelo gibi bazı sanatçıları melankoliyi övmelerine rağmen filmde bir metafor olarak yer vermemesi anlamlı bir tercihtir.

Justine'in dünyası gitgide karartı ve yalnızlıkla dolarken, kocası, babası, annesi ve düğün kalabalığı tarafından yaşadığı depresyon sonucu terkedilir. Justine, sabah kız kardeşi Claire ile birlikte at gezintisine çıkar. Justine bu gezinti esnasında Claire'e, filmin başlangıcında düğüne yetişirken gökyüzünde dikkatini çekmiş olan Samanyolu'nun en parlak yıldızı Akrep takımyıldızındaki Antares Yıldızı'nın artık gözükmediğini söyler. Böylece filmin ikinci bölümü "Claire"'in başlamasının adeta işareti verilmiştir. Melankolik devrimin Justine için bitmek üzere olduğu, Claire için ise başladığı bir mihenk taşıdır bu. Dünya için tehlike barındıran Melancholia gezegeninin Dünya'ya çarpıp çarpmayacağı belirsizliği, artık Claire için endişe verici bir hal almıştır. Kocası John, teleskobuyla gözlemler yapan birisidir ve bilim dünyasının hesaplamalarında yanılmayacağını, Melancholia gezegenin Dünya'nın yanından çarpmadan geçip gideceğini, bunun bir gökyüzü şöleni olduğunu, keyfini çıkartması gerektiğini söyleyerek Claire'i teskin etmeye çalışır. Ahırlarındaki atlar huysuzlanmakta, Akrep Takımyıldızından kopup gelen Melancholia'nın parlak mavi yüzü gitgide dünyadan gözle görülebilen bir hale gelmektedir. Geceleri huzursuz bir şekilde Melancholia'nın parlak ışığına bakarak geçiren Claire'e karşın Justine ise, Melancholia gezegeninin ışığında çırılçıplak güneşlenecek kadar kıyametin güzelliğinin bir parçası olmak istemektedir. Justine için bu kusursuz bir görüntü olması dışında, Dünya için söylenen tüm kötülüklerin son bulması açısından da tarifsiz bir hazdır.

Filmin en önemli anlarından biri de Abraham'ın ısrarla köprüye geçmeyi ret etmesi ve belirli bir sınırın dışına geçememesidir. Bu, filmin en ilginç metaforlarından biridir. Zira Abraham, sınırları çizilmiş bir dünyanın(belki buna Avro-Amerikan medeniyeti diyebiliriz), sınırı dışına çıkamaz. Zira bu siyasi klostrofobi, tüm Trier filmlerinde içselleşmiştir.

Filmin "Claire" ismini taşıyan bu ikinci bölümünde depresyon; bu kez Claire'e geçmiştir, ancak bu geç bir sıkıntıdır. Gelecek felaketi engellemek, artık mümkün olmayacaktır. Rasyonel kuralcı Claire, kıyamet ancak yakinken ve önlenemezken duyumsamaya,

[com/2011/10/22/melancholia-melankoli-lars-von-trier-sinema-film-elistiri-analiz/](http://www.alirahimli.com/2011/10/22/melancholia-melankoli-lars-von-trier-sinema-film-elistiri-analiz/). Ve <http://alirahimli.blogspot.com.tr/2015/03/melankoli-lars-von-trier.htm>

* (<http://alirahimli.blogspot.com.tr/2015/03/melankoli-lars-von-trier.html> ve Başoğul, Reha. Melancholia, <http://www.rehabasogul.com/2011/10/22/melancholia-melankoli-lars-von-trier-sinema-film-elistiri-analiz/>.)

acı çekmeye başlamıştır. Oysa Kasandra Justine, daha düğün gecesi tıpkı Kasandra'nın gerçekleşmeyen düğün gecesi gibi, felaketleri tüm ruhu ve bedeni ile hissetmiş, derin bir depresyona, melankoliye düşmüştür. Justine'in duyarlı, kadim ve entelektüel sezgilerine karşın, fazlaca batılı Avro-Amerikan Claire, duyumsamakta geç kalmıştır. Tabii her ikisinin de kadın olması altı çizilmesi gereken bir unsurdur. Zira Trier dünyası içinde erkekler, tamamıyla baba-eş-müstakbel damat-patron kimlikleri ile bencil, ilkel, gelişmemiş eksik karakterlerdir. Adeta arka plandadırlar.

John, Claire'i teskin etmeye çalışırken, bir yandan Melancholia'nın yaklaşmasından dolayı, Claire'den gizli, hazırlıklar yapmaktadır. Oğulları ise metal bir çubuktan, Melancholia'nın yaklaşıp yaklaşmadığını gösteren ilkel bir alet yapmıştır. Claire, diğer insanlardan uzak bir malikânedede, yalıtılmışlığın getirdiği endişeyle melankoliye sürüklenirken, bu alet onun için bizzat kendisinin ölçüm yapabileceği bir araç olacaktır.

Claire olası bir çarpma durumuna karşın, çarpışma gerçekleşmeden, zehirli hapları alarak intihar etmeyi düşünecek kadar endişelidir. Son anlara yaklaşırken, malikânenin uşağı, ilk kez gelmemiştir. Justine ise Claire'in endişeli gözlerine karşı, kıyamet anında "başka bir dünyanın" olmadığını, Dünyanın ise kötü bir yer olduğu için artık sonunun geldiğini söyler. Tabii bu diyaloglar Trier düşünceleridir. Trier, insanın kötü olduğunu ve varoluştan çekip gitmesini önerir. Dünyayı ve hatta uzayı zehirlemektedir.

John da son yaptığı hesaplamalarla bunu doğrularken, kimseye haber vermeden Claire'in aldığı zehirle hapları kullanarak ahırda intihar eder. Artık Claire, oğlu ve Justine kıyameti John'suz karşılayacaktır. Claire, perişan ve çaresiz haldedir. Justine'den ilgi, yardım ve şefkat beklerken, son anlarını şarap ve Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'si eşliğinde hep beraber geçirmeyi istediğini söyler. Justine ise bunun anlamsız ve gereksiz bir istek olduğunu söyleyerek tersler. Justine, yeğeni Claire'in oğlunun saf, korku dolu endişelerine karşın, hep beraber ağaç dallarından yapacakları "sihirli mağara" sayesinde karşı koyacaklarını söyler. Trier'in böyle bir son seçmesinin sebebi, Platon'un mağara alegorisine gönderme farz edilebilir. Platon'a göre hayatın anlamı, anlamakla gerçekleşmez, onu mağaranın içindeki insanlarla paylaştığında ve bu anlamın kolektif bir bilinçte oluşmasını sağladığında tamamlanmasıdır.*

Bu sahneyle ilgili bir yorum da çadırın Kızılderili çadırı gibi olması ile ilgilidir. Kızılderililer tüm dünya ve evrenle uyumlu bir medeniyet yaratmışlar ancak bu medeniyet, Avro-Amerikan medeniyetinin askeri-teknolojik sert hükümran ve yok edici hâkimiyeti ile katledilmiştir. Belki filmin bu sonu, karanlık taraftaki Trier dünyasının cılız bir umut rüyasıdır.

Trier "Dünya kötülüklerle dolu ve yok olmaya mahkûm" diyor. Trier dünyayı ve insanlığı yok olmaya mahkûm ediyor. Gene Tanrıca bir hüküm, tüm Trier filmlerinde olduğu gibi tüm alt anlatıda sürmekte. Dünyanın yok oluşuna neden olacak gezegen Melancholia, siyahtan maviye dönüşüyor, sanki dünyanın öç almaya gelen ruhu gibi, gelmekte, yaklaşmaktadır!

* <http://alirahimli.blogspot.com.tr/2015/03/melankoli-lars-von-trier.html>.

Trier'in modern burjuva uygarlığı eleştirisi, birkaç unsuru içerir. Bunlardan bir tanesi bilimsel bilgi ve metot ile, teknoloji eleştirisidir. *Deccal*'de psikolog Erkek, karısının yası ve giderek tehlikeli bir deliliğe sürüklenmesine engel olamaz. *Salgın*'da bilimsel çaba bizatihi sorunun parçasıdır. Kurtarıcı rolüne soyunan bilim adamı, aslında virüsü yaymaktadır. Göğüse yaslanan basit bir tel parçası ile kehanetin bilime üstün geldiği görülecektir.

Pek çok metafor silsilesi içinde *Melankoli* filminin bir diğer önemli göndermesi de Ingmar Bergman'ın *Yaban Çilekleri* (1957) filmindedir. Bu filmde Bergman evlilik, aşk, kadın erkek ilişkisini derinlemesine irdeler. Ancak film evlilik aşk, kadın erkek ilişkisi üzerinden yaşamı hissederek, duyguyla aşkla yaşanacak bir yaşamın sanki düzen, mesafe, normlara karşı ne denli karşı karşıya geldiğini anlatır.

Filmde düğün sahnesinin bu denli uzun ve önemli bir yer işgal etmesinin nedeni, özel alan gibi görünen evlilik kurumunun, aynı zamanda tüzel alana da ne denli hükmettiğinin, belirlediğinin, sistemin merkezi olduğunun bir göstergesidir. Ancak düğün gecesinde ve evlilik metaforunun, çok güçlü bir Bergman ve onun filmi *Yaban Çilekleri* göndermesi olduğu açıktır. Filmde Justine'in nişanlısı ona hediye olarak çocukluğundan, çok sevdiği bir fotoğrafı hediye etmek ister. Bu *yaban çilekleri bahçesinin* fotoğrafıdır. Ne var ki kendi buhranın içinde debelenen Justine, bu fotoğrafı değerlendirmekten çok uzaktır.

Yaban çilekleri filmde bir kez daha karşımıza çıkar. Claire ve Justine yaban çileklerini toplarken, üzerlerine karlar yağar. Yaban çilekleri Bergman'ın aynı adlı filmde, yaşamın anlamına dair, güçlü bir metafor olarak kullanılmıştır. *Melankoli*'de ise iki kadın meyveyi toplarken, meyve üzerinden gerçekleşen bir diyalogla, bir uzaklık ve yabancılaşma ama aynı anda garip bir uyum yaşarlar. Yaban çilekleri bahçesinin üzerine yağın bu karlar nereden gelmektedir?

Bu karlar Brugel'in karlarıdır! Filmin yukarıda da aktardığımız kütüphane sahnesinde Justine, Meleviç'in resimlerini kaldırarak yerine yerleştirdiği resimlerden biri Tarkovski'nin *Solaris*'de (1972) kullandığı *Karda Avcılar* adlı tablodur. Filmin başındaki ön bölümde de Brugel'in *Karda Avcılar* tablosunun karları, Justin'in depresyonun dibindeki yüz görüntüsüne yavaş çekimlerle düşmüşlerdir. Filmin depresyondaki iki farklı kadın kahramanının tüm film boyunca en uyumlu gözüktükleri bu sahnede (keza film boyunca aksi uçlardaki temsillerdir) karlar, üzerlerine yağar. Her ikisinin de ortak olarak "HİS"settiklerini algıladığımız garip bir sahnedir bu. Nereden gelmiştir karlar, nedendir, hiçbir cevap yoktur. Rus yönetmen Tarkovski'nin *Solaris*'deki sorularına Trier cevaplarıdır bu karlar. Şöyle ki:

Tarkovski *Solaris* filminde, başkahraman Kelvin'in on yıl önce ölen karısı Hari'nin nötron kopyası, Brugel'in *Karda Avcılar* adlı tablosuna gene bir kütüphane, çalışma benzeri odada uzun uzun bakar. Uzayda bir istasyonda gerçekleşen bu sahnede, Hari'nin kopyası resme, içeriğine ait sesler duymaya başlar, kuş sesleri, kurt sesleri uzaktan gelmektedir. Adeta dünyadaki hayat, bir uzay istasyonunda, kopyanın iç dünyasında canlanır, kopya hissetmeye başlamıştır. Kopya eş; *Karda Avcılar* tablosuna bakarken, tabloyu, gerçek bir insandan daha yoğun hissetmeye başlamıştır. İnsanoğlu ise yaşam, doğa ve kendisi

arasındaki dengeyi kaybetmiş, yaşamın anlamını es geçmeye başlamıştır. Sonunda karlar yağacaktır, doğa, insanın kibrinden öcünü alacaktır. Brugel'in tablosunun karları Claire ve Justine üzerine yumuşakça düşer. Her iki farklı kadın kahraman da bu sonu, romantik bir kabullenişle kabul ederler.

Resimden, edebiyata, sinemaya pek çok zengin göndermeler ağı içinde, kendini pek de belli etmeyen bir diğer gönderme de Stanley Kubrick'edir. *Melankoli*'de malikanenin bahçesi, Kubrick'in *Shining* (1999) filminde Kızılderili lanetini taşıyan cinayetlerin mekanı, simetrik labirent bahçeyi anımsatır. Gene Kubrick'in etrafında döndüğü konular; Amerika'nın üzerinde kurulduğu medeniyetin şifreleri ve bunların şifre çözümlenmeleri Kubrick'e yapılan görsel atıflarla gerçekleşir.

Filmde kullanılan diğer güçlü imgelerden bazılarını şöyle sıralayabiliriz; özellikle filmin başındaki prolog sahnede Kasandra-Ofelya Justine'i, yürürken, gelinlik içinde, adeta toprağa çekilirken, ağaçların dallarının ürkütücü biçimde onunla adeta özdeşleşir gibi dallarıyla sarma sahnesidir. Claire'i ilerleyen sahnelerden birinde, çimlerin üzerinde ayak izlerini derinlemesine bırakmasına, toprağın adeta onu çekmesine tanıklık ederiz. Benzer bir sahne de *Deccal*'de görürüz. Kadın yürürken toprak onu çeker, ayakları yanar. Kadının doğa ile özdeşleşmesi, erkeğin batı medeniyetinin simgesi olması Trier'de çoklu olarak karşımıza çıkar. Ne var ki kadının doğa ile özdeşleşmesi, Trier'de ürkütücü ve çığlıncadır. Kadın-Doğa; rasyonel akla delice, zincirlenemez bir şekilde karşı çıkmaya başlamıştır.

Gene Justine'in ön prolog sahnesinde ellerinden yıldırımların yukarıya çıkışı, Michelangelo'nun *Yaratılış* resmini hatırlatır. Ancak yüce Tanrı tarafından verilen can, bu kez Justine ile yukarıya geri verilir. Justine sakin ve uyumludur. Bu canı yukarıya iletir. Sanki olması gereken budur ve insanoğlu verilen "can"ın kıymetini bilememiştir.

Filmde yanan çalı imgesi ise iki kez karşımıza çıkar. Biri düğünüm kutlama sahnesinde ateşle gökyüzüne fırlattıkları fenerleri yakarken çalı ateş alır. Diğerinde ise Claire, gelecek kıyametin ağırlığı ile odasında camın kenarında otururken, dışarda yanan çalılar vardır.

Kadim anlatılara atıfları ile, resim tarihinden seçtiği resimlerle, Tarkovski'nin tüm filmlerinde insanın evren ve varoluşa uyumsuzluğu, yarattığı medeniyet biçimiyle, kendi eliyle sonunu, kıyametini hazırladığı vurgusuna yaptığı göndermelerle Trier, *Melankoli*'de tüm filmlerini ortak noktada toplayan bir temayı besliyor.*

Ne var ki Tarkovski, *Nostalgia* (1983) filminde kutsal deli Domenico kendini yakmadan önce insanlara seslenerek "*Onlara yeni bir yaşam biçimi ve yeni bir dünyanın kurulması*" için çağrı yapar. Gene Tarkovski vasiyet niteliğindeki son filmi *Offret* (Kurban)(1986) da baş kahraman Alexander "*İnsanlar doğayı bozmuş, korku ve güç tarafından kontrol edilen toplumlar kurmuşlar Maddi ve manevi gelişmemiz arasında tüyler ürpertici bir dengesizlik var Uygarlığımız günah üzerine ya da gereksiz şeyler üzerine kurulmuş*" dedirtir. Alexander tüm dünya varoluşunu yok edecek bir nükleer kıyamet karşısında kefarete ödemeye hazırdır; Tanrı yaşamlarını geri verirse, sevdiği ve değer

* Tarkovski üzerine kapsamlı bir inceleme için bkz. S. Martin, *Andrey Tarkovski*, Kalkedon yayınları, 2013, çeviri İrmak Yavlal)

verdiği her şeyden vaz geçeceğini, evini yakacağını, “küçük adam” dediği oğlundan ayrılacağını ve asla konuşmayacağını söyleyerek kefareti kabul eder.

Oysa Trier; tüm filmlerinde yaptığı gibi *Melankoli* adlı kıyamet filmini de kapalı bir sonla bitirir. “Dünya”nın içindeki “Kötü İnsanlarla” ve oluşturduğu “Kötü Medeniyetle” son bulması gereğini savunur. Trier’in “siyasal klostrofobi” olarak adlandırdığımız söylemi, çıkışsızlığı sadece dile getirmekle kalmaz, buyurgan biçimde dayatır. Abraham isimli atın bahçeden çıkamaması gibi, tüm insanlık da Trier tarafından felakete yönelik ve sonuna kadar hak edilmiş bir kadere mahkum edilir.

Sonuç

Yukarıda incelenen filmlerin gösterdiği gibi, Trier sineması insana dair derin bir karamsarlığın ifadesidir. Sinematografisinin erken dönemlerinden itibaren ifade bulan bu ruh hali, sanatçının geleceğe dair abartılı bile olsa, bütünüyle ihtimal dışı sayılamayacak öngörülerinden kaynaklanmaz. Trier için zaman, geçmişin ağırlığıyla bükülmüş, ağırlaştırılmış ve çoktan belirlenmiş bir sona doğru akmaktadır.

Trier, bir yanıyla modernlik eleştirisi de sayılabilecek, bir Avro-Amerika kavramı ortaya koyar. Formel düşüncenin neredeyse her hal ve ürünü kifayetsiz, öngörüsüz, zorba ve gülünçtür: Grace’in zincirlendiği tekerlek, Tom için alçalma istidadının maskesi, *Melankoli*’nin kör teleskobu, *Salgın*’ın virüs yayan hastanesidir. Trier’in Avro-Amerika’sı, dirimsel gücünü ve ütopyasını kaybetmiş, daha ölmeden çürümüş bir gövde gibidir. Avrupa düşüncesinin kaynağında mevcut olan özgürlük, eşitlik ve ilerleme vaatleri, yine aynı kaynaktan çıkan dehşet eliyle ilga edilmiştir. Trier daima geri dönen, geride bırakılamayan bu tarihi, insanın özsel kötücüllüğü ve kolektif suç düşüncesiyle birbirine bağlar. Filmlerinde insan bencil, acımasız ve çıkarıcı, insanlık kirli doğası ve vahşi tarihiyle topyekûn suçludur. Anlatılarına dayanak teşkil eden Avro-Amerika kavrayışı, diğer tüm tarihleri ve ihtimalleri bu temel çöküş anlatısına tabi kılar. Bu anlamda Trier, yok ediş ve yok oluşu, tüm insanlığın hak edilmiş kaderi olarak sunar. Kıyamet, iyyinin kaybetmeye mahkûm olduğu bu dünyaya karşı Trier’in yegane cevabıdır.

Avrupalı olmaktan, “şu ya da bu bakımdan Avrupalı” filmler yapmaktan duyduğu gurur, başlangıçtaki vaatlerini çoktan tüketmiş, çökmekte olan bu uygarlıkla özdeşleşmenin mazoşist hazzıyla birleşmiş gibidir. Kıyamet arzusunun buyurganlığı ile Trier, seyirciyi nihayetinde görkemli bir kabullenişe mahkûm eder.

Kaynakça

- Başoğul, Reha. *Melancholia*, <http://www.rehabasogul.com/2011/10/22/melancholia-melankoli-lars-von-trier-sinema-film-cestiri-analiz/>, <http://alirahimli.blogspot.com.tr/2015/03/melankoli-lars-von-trier.html>
- Benjamin, Walter. *Brecht'i Anlamak*, çeviri: Haluk Barışcan, Aydın İşisağ, İstanbul: Metis Yayınları, 1981.
- Canar, Burcu. *Şiddetle Yoldan Çıkmanın Zarafeti: Dogville*, <http://viraverita.org/vazilar/siddetle-yoldan-cikmanin-zarafeti-dogville>.
- Cüendiođlu, Dücan. *Melancholia*, <http://ducanecundiođlusimurgrubu.blogspot.com.tr/2012/09/melancholia.html#!/2012/09/melancholia.html>.
- De Sade, Marquis. *Erdemle Kırbacılanan Kadın*, çeviri: Yaşar İlksavaş, İstanbul: Ođlak Yayıncılık.
- Denny, David. "Signifying Grace: A Reading of Lars Von Trier's Dogville", *Žizek and Cinema – IJŽS*, Vol 1, No: 3, 2007.
- Geijerstam, A. Eva. "A Conversation with Lars Von Trier, Henning Bendtsen and Ernst-Hugo Jäređard", (ed) Jan Lumholdt, *Lars Von Trier: Interviews*, Mississippi: University Press of Mississippi, 2003.
- Greenberg, E. Udi. "The Holocaust Repressed: Memory and the Subconscious in Lars Von Trier Europa", *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, No: 38, 2008.
- Hjort, Mette. "The Problem with Provocation: On Lars von Trier, Enfant Terrible of Danish Art Film", *Kinema*, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=492&feature>.
- Koutsourakis, Angelos. "The Persistence of Dialectics or the Desire for History in Lars von Trier's Europa and Theo Angelopoulos's *The Suspended Step of the Stork*", *Kinema*, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=465>.
- Maskowki, Michel. "The Evil of Modernity: Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*", *Yearbook of Conrad Studies*, Vol. 3, 2007.
- Nutku, Özdemir. *Türkiye'de Brecht*, İstanbul: Tiyatro/76 yayınları, 1976.
- Sean, Martin. *Andrey Tarkovski*, çeviren: Irmak Yavlal, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2013.
- Simons, Jan. "Anti-Christ: Tragedy, Farce or Game?", *Film-Philosophy*, No: 19, 2015.
- Simons, Jan. *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- Trier, Lars Von. *Sinema Tutkusu*, (der.) Jan Lumholdt, çeviri: Selim Özgöl, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2014.
- Tuđcu, Ahmet. "Lars von Trier Dosyası", *Ekşi Sinema*, <http://eksisinema.com/lars-von-trier-dosyasi/>.

ÖZET

***AVRO-AMERİKAN HEGEMONYASI VE “AVRUPALI BİR YÖNETMEN”
OLARAK LARS VON TRIER***

Danimarkalı film yönetmeni Trier'in filmografisi, hem konuları açısından, hem de artistik eğilimleri ile bize Avrupa Kültürü ve düşüncesi üzerine oldukça önemli veriler sunmakta, dünyamızın içinde bulunduğu düşünsel, kültürel, siyasi bunalım ve çıkmazlara, bir yanıyla modernlik eleştirisi de sayılabilecek, bir yorumla yaklaşmaktadır. Bu yazıdaki amacımız, Trier düşüncesinde 'Avro-Amerikan' kavramı olarak adlandırdığımız bu temanın izini sürmek; film kuramı ve siyaset bilimi disiplinlerinin bakış açısından analiz etmektir. Trier'in genelde Batı, özelde ise 'Avro-Amerika' uygarlığına yaklaşımının tartışılması bu yazının genel çerçevesini oluşturmaktadır. İncelediğimiz filmlerin altmetinleri olarak işaret ettiğimiz kolektif suç, kefaret ve insan doğası kavramları Trier'in 'siyasal klostrfobi'sine işaret etmektedir. Yönetmen, tarihi daima geri dönen bir şiddet ve çöküş hikâyesi, insanı da yok olmaya mahkûm ve layık bir varlık olarak tasvir eder. Söz konusu temaların Trier sinemasının biçimsel unsurlarıyla ilişkisinin incelenmesi de yazının amaçları arasında yer almaktadır.

Anahtar kelimeler: Lars von Trier, Avro-Amerika, Hegemonya, Modernite, Kıyamet, Distopya, Kolektif Suç, Kefaret, Kolektif Bilinçdişi, Siyasal Klostrfobi, Epik, Dogma, Gerçekçi Sinema, Biçimci Sinema.

ABSTRACT

***EURO-AMERICAN HEGEMONY AND LARS VON
TRIER AS A 'EUROPEAN DIRECTOR'***

Lars von Trier's filmography invites the audience to complex and multi-faceted reflections on Western culture and civilization. The cultural and historical entity, which we term 'Euro-America', is located at the center of Trier's intellectual and artistic endeavor as well as his critique of modernity in a broader sense. This essay presents a discussion on relevant themes and topics underlying Trier's filmography from the perspective of film study and political science. We present and examine key films by the Danish director with a view to unearth the bases of his approach to interpersonal, political and moral aspects of modernity in general, and to Euro-American civilization in particular. Our investigation traces central elements dominating these works, such as the ideas of collective guilt, penance and human nature, as well as Trier's perception of European history as a perpetual presence on contemporary Western civilization. We reflect upon

Trier's aesthetic and stylistic choices in these films, and give critical assessments of the ways in which these elements both augment and clash with his deep-seated 'political claustrophobia' and complete moral condemnation of Western-bourgeois culture.

Keywords: Lars von Trier, Euro-America, Hegemony, Modernity, Apocalypse, Dystopia, Collective Guilt, Penance, Collective Unconscious, Political Claustrophobia, Epic, Dogma, Realist Cinema, Formalist Cinema.