

LARS VON TRIER'İN DOGVILLE VE  
MANDERLAY FİLMLERİ İLE  
HUKUKU DÜŞÜNMEK

Sevtap METİN\*

THINKING LAW WITH LARS VON  
TRIER'S DOGVILLE AND MANDERLEY

**Özet:** Lars Von Trier'in, "Amerika: Fırsatlar Ülkesi" üçlemesinin ilki olan Dogville, küçük bir grup içinde yakın/kapalı insan ilişkilerine ve kontrol ile sömürünün nasıl ortaya çıktığına odaklanmışken; ikinci filmi Manderlay, devlet iktidarının özündeki kurumlar ve araçlar hakkındadır. Dogville, seyirciyi sosyal gerçekliğin ve insan ilişkilerinin doğal ve sabit olmayıp, değişebilir olduğunu algılamaya zorlayacak bir dizi sorun ortaya koyar. Bu bağlamda Dogville, bir yabancının gelişle stabilitesi, düzeni bozulan kapalı bir toplumun tepkisini sunan felsefi bir fiksiyondur. Her iki filmde Grace'in yabancı olarak konumlandığı toplumda yaşadığı tecrübe ve deneyimler, sosyal düzenin oluşumu hakkındaki tezler olarak da dile getirilebilir. Sosyal düzenin oluşumu ise iktidar meselesidir. İktidarın politika, ekonomi, cinsiyet ve şiddet olarak görünümüleri Manderlay ve Dogville'in sosyal alanında gözlemlenebilir. Üçüncüsü çekilemeyen bu iki filmi hukuk perspektifinden analiz ederek; örf-adet hukuku, yeni hukukun yaratılması, mülkiyet, sevgi ve sözleşme arasındaki yarıma ve de şiddet yoluyla insan bedeninin yönetilmesi, ilahi adalet, adalet-hukuk-şiddet gibi öğeleri ve bunlar arasındaki ilişkileri de görebiliriz.

**Anahtar Kelimeler:** Hukukun oluşumu, adalet, şiddet, özgürlük-kölelik, sosyal çatışma

**Abstract:** The first movie of Lars von Trier's "The USA: Land of Opportunities", *Dogville*, focuses on close interpersonal relationships and how control and exploitation tend to emerge in small scale interaction, whereas in *Manderlay* the focus is on the explicit set of institutions and apparatuses that define the core of state power. Consequently, *Dogville* raises issues concerning particular inclusion and exclusion, status ranking and the ethology of human behaviour (e.g. territoriality and the relationship of insiders to foreigners). In both movies, the problems Grace faces as an alien in a society may be expressed as a treatise on the formation of social order, which is an issue of power. The facets of power like politics, economy and gender can be observed in the social arena of Both Manderlay and Dogville. Analyzing these movies from the perspective of law, we can see the problems of the customary law, creation of new law, property relations, gap between love and contract, ruling human body through violence, divine justice and the connection between justice- law and violence.

**Keywords:** Foundation of Law, justice, violence, freedom-slavery, social conflict

---

\* Doç.Dr., İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi, Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi ABD, sevtap\_metin@hotmail.com

*"Bir film ayakkabıya kaçmış bir çakıl taşı gibi olmalıdır".*

Bu çalışmaya konu edilen Dogville ve Manderlay filmlerini ve bunların hukuka bakışını yorumlamakta, eser sahibinin niyeti de önemlidir. Sanat eserlerinin yorumunda yaratıcısının niyetini anlamaya çalışmak, Gadamer'in deyişiyle ufukların kaynaştırılması çabası yolunda bir nirengi noktasıdır. Bu açıdan yönetmenin yaşamı ve kişiliği de onun filmlerine yansıttığı olguların yorumlanmasında bize ışık tutacaktır. Hele ki senaryolarını kendi yazan bir yönetmen söz konusuysa...

### 1.1. Senaryomu Kendim Yazarım

Lars Von Trier; Batı'nın en provokatif, şaşırtıcı ve tartışma yaratan filmlerini çeken, Danimarkalı ama aynı zamanda çağdaş pan Avrupalı sinema estetiğinin temsilcisi bir film yönetmenidir. Eserlerinin sanatsal kontrolü üzerinde her zaman tek söz sahibi olmaya özen gösteren, başka insanların öykülerinin uyarlamalarını değil kendi yazdığı hikâyeleri çeken, Hollywood stüdyo sisteminin baskılarına ve kurallarına karşı koyabilecek gözüyle bakılan filmlerin yaratıcısı ve ödün vermeyen bir sinema sanatçısıdır. O, "oyunu" oynamadığı için ünlü olan ama sayısız küçük oyunlarıyla da seyircilerini keyfince yönlendiren bir sinema dehasıdır.

Yine de bugün sahip olduğu uluslararası başarısına rağmen başta ülkesi Danimarka gelmek üzere tüm kariyeri boyunca kuşkuyla takip edilmiş hatta "bir şeyler anlattığı kisvesi altına gizlenen anlamsız filmler yapmakla", "kendine özgü postmodern yöntemleriyle keyif için duygularımızla oynamakla", "bütün hayat hikâyesi bir yalandan ibaret olan büyük bir yalancı olmakla" da eleştirilmiştir ve suçlanmıştır. Gerçekte bir dahi olmasa bile pek çok kişi kendisine bu yaftayı yapıştırmış, bu dâhilik etiketi Lars Von Treir hakkındaki tartışmaları daha da alevlendirmiş, kimilerinin yaptığı her filmi başyapıt kabul etmesine, bazılarının da çalışmalarını şüphe hatta düşmanlıkla karşılamasına yol

açmıştır. Belki de bunun sebebi, ölüleri övmenin ya da haklarında kesin ve değişmeyecek yargılara varmanın daha kolay olmasına karşılık, yaşayan dâhilerin varlığının bizi rahatsız etmesidir. Şayet dahi denilen insanlar karmaşık, gizemli ve acı çeken kişilerse; bir dahi hem hem saldırgan hem güvensiz, ileriye gören ve aynı zamanda işlevini yerine getirmeyen biriyse Lars Von Trier'in dahi olduğunu söylemek doğrudur. Uçak fobisi dâhil birçok fobisi ve güvensizliği olan yönetmeni, başarısızlık ve kötü film yapmak ise korkutmamaktadır. Bu korkusuzluk daha doğrusu ilgisizlik yine birçokları tarafından kibir olarak algılanmıştır. Başarılı olan insanlardan başarılarını ciddiye alıp, onların ödül alınca terbiyeli biçimde teşekkür etmelerini beklediğimizden, bir ödül kazandığında genelde zahmet edip ödülü almaya gitmemek, bunu yapmadığı gibi bir de jüri başkanına "cüce" deyip ülkesinin vatandaşlarını utandırmak bir aşığılama biçimidir ve kibirdir.

Böyle olmakla birlikte Danimarka sinemasının bugün altın çağını yaşamasının, sinemanın ülkesinin en gözle görülür ticari ürünlerinden birisi haline gelmesinin sebebi ve övünç kaynağıdır. Bu anlamda evine düşkünlüğüyle tanınan yönetmen, ilhamını ve konularını da kendi kültüründe aramaktadır, kullandığı temalar da büyük oranda çocukluğuyla ilgilidir (Stevenson, 2005: ix-xiv vd).

Bu bağlamda çocukluğuna ve biyografisine kısaca bakacak olursak: annesi Inger Host, gençliğinde Danimarka Komünist Partisi'ne üye olmasının yanısıra Alman işgali sırasında direniş hareketine katılarak yasadışı yayınların basım ve yayım faaliyetleri yüzünden aranmaya başlayınca İsveç'e kaçar. Burada Yahudi asıllı olduğundan İsveç'e sığınmak zorunda kalan Ulf Trier ile tanışıp, evlenirler ve savaşın bitimiyle Danimarka'ya geri dönerler. Kendine güveni tam ve bağımsız bir kadın olan Inger Host, o dönemde ender rastlanan bir durum olduğu halde evlendikten sonra da kendi soyadını kullanmaya devam eder ve yüksek lisans eğitimi alarak tıpkı kocası gibi Toplum Bakanlığı'nda müfettişliğe başlar. 30 Nisan 1956'da Ulf Trier<sup>1</sup> ve

<sup>1</sup> 1989 yılında Lars Von Trier ölüm döşeğinde yatmakta olan annesini ziyarete gittiğinde şaşırtıcı bir gerçeği öğrenecektir.

On yıl önce ölen kocası ve Lars von Trier'in babası Ulf Von Trier, gerçek biyolojik babası değildir. Annesi Inger'in

Inger'in ikinci erkek çocukları dünyaya geldiğinde ona Lars adını verirler. Lars Von Trier. Yüksek düzey devlet memuru ailesi Trier'lerin, ilerici bir atmosferin hakim bulunduğu evlerine dönemin ünlü Danimarkalı yazarları davet edilmektedir. Annesi genç Lars'ı yetiştirirken kurallar koymaktan kaçınmayı tercih eder, ev ödevini yapıp yapmamak ya da yatağa gitme saatine karar vermek gibi tercihleri tamamen kendisine bırakır. Bu olağanüstü denebilecek serbestlik Lars'ın kendisini özgür hissetmesinden ziyade küçük yaşta kendi kararlarını almanın ağır sorumluluğu altına girerek çabuk olgunlaşmasına neden olmuştur. Üstelik bütün gezegene karşı sorumluluğu olduğunu hissetmektedir bu çocuk:

“Atom bombasından çok korkardım. Her gece uyumadan önce dünyayı kurtarmak için kendi uydurduğum törensel hareketleri tekrarlardım”.

Küçük çocukların sığınağı olan fanteziler de ondan esirgenmişti.

“Annemle babam bana Noel Baba'nın gerçek olmadığını anlatmak için adeta sabırsızlanmışlardı. Herşey böylece açıkça ortada ve mantıklı biçimde açıklanabilir olduğunda çocuk olmak zordur. Kendime Noel Baba'ya inanma lüksünü ancak bir yetişkin olduğumda verebildim. Varlığın derinlerinde daha derin anlamlar olmadığı öğretilmişti bana. Bir insan

Toplum Bakanlığı'nda iş arkadaşı olan evli bir adamla ilişkisi olmuştur. Inger, onunla sanatçı bir aileden geldiği ve sanatçı genleri taşıyan bir çocuk istediği için ilişkiye girdiğini açıklar. Lars'ın biyolojik babası Fritz Michael Hartmann bir Yahudi de değildir. Böylece o güne değin Yahudi olduğunu zanneden Lars, böyle olmadığını da öğrenmiş olur. Lars Von Trier bütün bu olanlar için “tüyler ürpericiydi” yorumu ile birlikte annesine hitaben “Eğer Dallas'tan bir sahneyi canlandırdığımızı sanıyorsan gerçekten de çok başarısızsın” demiş fakat ölüm döşeğindeki annesi espri anlayışını yitirmemiş olacak ki oğluna “En azından biraz sanat yeteneği kaptın ondan” cevabını yetiştirebilmiştir (Stevenson, 2005:60).

<sup>2</sup> Yönetmen Lars Von Trier'in ruhsal sorunları yetişkinliğinde de devam edecek ve zaman zaman tedavi görecektir.

<sup>3</sup> **Filmografisi:**

**2000'ler**

- Nymphomaniac 2014

öldüğü zaman ölürdü, hepsi bu. İnsan, bir molekül yığından ibaretti.” (Stevenson, 2005: 4).

Lars'ın son derece katı kurallı ve eski moda bir okula gönderilişi travmatik bir deneyim olmuş, yaşı ilerledikçe bir “problem çocuk” olarak kabul edilip pek çok kez psikoloğa gönderilmiş ve nihayetinde uyum sağlamakta güçlük çektiğine karar verilmiştir. Evde disiplinden çok uzak olan, okuldaki disiplinden nefret eden Lars, kendine oyunlar uydurmak, kendi kurallarını koymak ve kendi iç disiplinini yaratmak zorunda kalmıştır. Öğretmenleri tarafından sürekli itiraz eden, zor ve saygısız bir öğrenci olarak tanımlanan Trier, kendisi de bunu kabul edecek, okul ortamında nevroitik ve anlaşılması olanaksız birine dönüştüğünü söyleyecektir<sup>2</sup>.

1976 yılının Eylül ayında, yirmi bir yaşındayken Kopenhag Üniversitesi'nin sinema bölümüne giren, Danimarka Komünist Partisi üyesi olan Trier, sonradan kendisinin aşırı doz Komünist İşçi Partisi diye nitelendirdiği bir süreçten geçtikten sonra kararlı bir apolitik olmuştur. Üniversiteye üç yıl devam ettikten sonra Danimarka Sinema Okulu'na başvurarak yönetmenlik eğitimi almaya başlayan Trier, 1980 yılında ilk 16mm'lik okul projesi olan Noktürn filmini çeker. Noktürn'ün en belirgin konusu ve ana teması ise Lars Von Trier'in en sık işlediği konulardan birisi olan endişedir<sup>3</sup>.

- Melancholia, 2011
- Antichrist, 2009
- Direktøren for det hele (The Boss of It All), 2006
- Manderlay, 2006
- De fem benspænd (The Five Obstructions), 2003
- Dogville, 2003
- Dancer in the Dark, 2000

**1990'lar**

- Idioterne (The Idiots), 1998
- Breaking the Waves, 1996
- Europa, 1991

**1980'ler**

- Medea, 1988
- Epidemic, 1987
- Forbrydelsens element (The Element of Crime), 1984
- Befrielsesbilleder (Image of Relief), 1982

Lars Von Trier'in başını çektiği bir grup 1995 yılında Dogma 95 isimli bir bildiri yayımlar. Bu bildiri bir manifesto ve bir filmin nasıl yapılması gerektiğini belirten on tane katı "erdem yemini"nden oluşmaktadır. Dogma; paranın, yaratıcı sahtekârlığın ve tembelliğin yozlaştırdığı sinemaya bir nefes getirecek; özel efektler ve kolay çözümlerden oluşan sahte tanrılara ruhlarını satan yönetmenlerin bedenlerini ve ruhlarını kurtaracak, gerçek insan duygularıyla ilgili güzel ve basit bir hikâyeyi anlatmaktan aciz yönetmenleri sarsıp kendine getirecekti. Bu hedefe yönelik olarak da Hollywood'un sıkça başvurduğu bazı çekim tekniklerinden uzak durarak yakın çekimler, hareketli el kamerası kullanımı, özel ışıklandırma, dekor ve set kullanılmaması, filtreleme yasağı, prova yapılmaması gibi doğallığı açığa çıkaran, sanallığı yok eden yöntemler tercih edilmiştir.

Bu sert kurallar, yönetmenleri cezalandırmak değil aksine onları özgür kılmak için yaratılmıştır. Amaç onları büyük çapta filmler yapmanın baskı araçlarından, yüklü bütçesinden, büyük çekim ekiplerinden kurtarmak, yeniden öykülerini keşfetmelerini sağlamaktır. Herşey kökten değişmediği takdirde zaten üstüne kafa yorulacak gelecek diye bir şey olmayacaktı. Ama Dogma 95 unutulmamalıdır ki ekonomik değil sanatsal bir konsepttir. Ekonomik-politik küreselleşmenin kültürel ideolojik kanadını oluşturan sinemaya hâkim Amerikan kültür endüstrisine bir başkaldırı hareketi olarak ortaya çıkan Dogma 95, sinemaya alternatif bir bakış sunması hasebiyle tahmin edildiğinden fazla tartışılmış ve beklenenden fazla dikkat çekmiştir. Ancak Trier'in bütün filmleri Dogma 95 akımından izler taşısa da usta

yönetmen genel anlamda manifestonun kati kurallarını zamanla çığnemeye başlamış ve terk etmiştir (Stevenson, 2005: 100-105 vd; Sinnerbrink, 2007).

Ama zaten hayatı da çelişkiler, paradokslarla doludur. Örneğin, ailesi isyan etmesine sebep olacak hiçbir kural koymadığı halde isyankâr biri olabilmiş, Danimarka sinemasının kurtarıcısı payesini almışken hatta artık kendisi Danimarka sinema endüstrisi haline gelmişken konformist davranmayıp Danimarka sinema endüstrisine kafa tutmuş, bütün hayatı boyunca umutsuzca güven duygusu ararken bu kadar çok risk alabilmiş, herkesin herşeye açık olduğu bir ülkeden gelirken bu kadar kışkırtıcı filmler üretmeyi başarabilmiştir.

## 1.2. Amerika: Fırsatlar Ülkesi Üçlemenin İlk Filmi "Dogville'i İzlemek

Gerek Dogville gerekse Manderlay, Amerikan sosyal hayatının ve liberal politikalarının sert bir eleştirisinin yapıldığı, siyasi mesajlar içeren filmlerdir. Gerçekten de Dogville, özellikle ABD'de sadece ve tamamıyla Amerikan karşıtı olarak anlaşılmış ve reddedilmiştir. Öyle ki, Amerika'nın "bu kadar sert eleştirildiği" bir film olarak nitelenen *Dogville*'e çeşitli platformlarda ödül vermeye cesaret edilemediği gibi, filmin ikincisi olarak çekilecek "*Manderlay*"da, *Dogville* gibi "politik" bir filmin devamı olması nedeniyle daha yapım aşamasındayken çeşitli sıkıntılar yaşamıştır. Ancak her iki filmin mesajını da "Amerika'daki kötü insanlar" olarak okumak zayıf bir yorum olacaktır. Filmin Amerika karşıtı bir içeriği olmakla birlikte filmde ele alınan sorunlar sadece ABD ile sınırlı olmayıp aksine evrenseldir<sup>4</sup>. Derin semantik

- 
- Den sidste detalje (The Last Detail), 1981
  - Nocturne, 1980

### 1970'ler

- Menthe - la bienheureuse, 1979
- Orchidégartneren (The Orchid Gardener), 1977
- En blomst (A Flower), 1971
- Hvorfor flygte fra det du ved du ikke kan flygte fra? Fordi du er en kujon (Why Try to Escape from Which You Know You Can't Escape from? Because You Are a Coward), 1970

### 1960'lar

- Et skakspil (A Chess Game), 1969
- En røvsyg oplevelse (A Dead Boring Experience), 1969
- Nat, skat (Good Night, Dear), 1968
- Turen til Squashland (The Trip to Squash Land), 1967

<sup>4</sup> Trier, filmlerdeki Amerikan karşıtı pozisyonu hakkında verdiği bir röportajdaki beyanatında şu açıklamayı yapmak gereği duymuştur.

"Amerika'da hiç bulunmadım ama izlenimlerim var.....Tam da Özgür Irak için bir kampanya başlamışken Özgür Amerika için de bir kampanya başlatmak isterdim. Benim bir komünist olduğumu

değınimleri olan bu filmleri özellikle hukuk perspektifinden analiz ettikten sonra gelenek, örf-adet hukuku, yeni hukukun yaratılması, mülkiyet, sevgi ve sözleşme arasındaki yarılma ve de özellikle şiddet yoluyla insan bedeninin yönetilmesi, adalet, hukuk-şiddet gibi öğeleri ve bunlar arasındaki ilişkileri de görebiliriz (Brighetti, 2006: 96-111).

Dogville, 1932 yılının 12 Mart günü Rocky dağlarındaki küçük bir kasabaya sığınan genç bir kaçak kadın olan Grace Margaret Mulligan'ı anlatır. Anlatıcının sesinin tanımına göre Dogville, "Rocky dağlarında çok küçük bir kasaba olup hayat sakin ve insanlar yoksul olmakla birlikte kendilerini dürüst ve iyi olarak överler". Fazla kalabalık olmayan kasabalılar arasında çok çocuklu evli bir çift, görüyormuş gibi davranan kör bir adam, siyah bir temizlikçi kadın, bakkal, nakliyecı genç bir adam ilk göze çarpanlardır.

Elektrik ampulünün mucidi ile aynı ismi taşıması manidar olan Tom Edsion Jr., bize filmin başında tanıştırılan ilk Dogville sakinidir<sup>5</sup>. Kasabanın yazar ve filozof olmak isteyen bu genç entelektüeli, gangsterlerden kaçarak madende saklanmakta olan Grace ile tesadüf eder ve bu durumu bunalım dönemi Colorado'sunun "nasıl hoşgeldin deneceğini ve misafirperverliği" unuttuklarını düşündüğü bu küçük kasaba sakinlerini, "kabul ve içine alma" erdemleri bakımından eğitmek için bir fırsat bilir. Grace'in bir dışarıklı olarak gelişi, Tom Edison Jr.'un, kasabanın yeni bir ahlakla donatılması gerektiği konusundaki söylemlerini somut olarak canlandıracaktır. Ancak bu davetsiz misafirin Dogville'de kalabilmesi için kasaba halkından da izin almak zorundadır. İlk etki pek de

olumlu değildir. Başlangıçta hiç kimse Grace'in hizmetlerini kabul etmeye yanaşmaz fakat nihayetinde Tom'un önerisiyle, "zorunlu olduğunu düşünmedikleri ama yapılmasından hoşnut olacakları işlerini" yapması şartıyla Grace'in kalması konusunda Dogvilliler ikna olur. Örneğin Ma Ginger (Lauren Bacall) için Bektaş üzümleri çalılarındaki otları ayıklar, nakliye işi ile uğraşan Ben'in yaşadığı garajı temizler, Vera'ya mürebbiye ve çocuk bakıcılığı, Olivra'nın engelli kızı için hemşirelik yapar, Chuck'a meyve toplamada yardımcı olur.

Ancak aylar sonra Dogville'e tam üç kez polis gelir. İlkinde Grace'in kayıp olup arandığını bildiren bir poster, ikinci gelişlerinde Grace'in tehlikeli bir şahıs olduğunu ilan eden bir diğeri ve üçüncü de de FBI'dan bir devriye ile birlikte. Artık Grace'i saklamak topluluk için sadece riskli değil kanun dışıdır. Grace'in bulunduğu yeri bildirene verilecek büyük ödülü de öğrenmelerine karşın Dogville ahalisi, O'nu kasabadan atmak yerine yapmakta olduğu hizmetlere artık Grace'i zorlar ve ücretinde kesintiye giderler. Topluluk, Grace'i gittikçe daha çok sömürmeye başlamıştır. Nihayetinde erkek nüfus tarafından cinsel taciz kurbanı olur. Tom Jr., Grace'in kasabadan kaçmasına yardım eder gibi görünse de aslında sadece O'nu aldatarak kasabadaki esaretini kesifletirir. Grace kasabanın esiri olur ve erkeklerin tecavüzlerini, sömürüyü ve her türlü kötüye kullanmayı, tacizi kabullenmesi beklenir.

Son bölümde Dogville halkı Grace'i gangsterlere teslim etmeye karar verdiklerinde beklemedikleri bir sürprizle karşılaşılır. "Büyük adam" yani Grace'in kaçtığı gangsterlerin başı babası çıkar ve aralarındaki

---

*düşünebilirsiniz ama değilim. Amerika'nın özgür olmasını istiyorum çünkü buradan (Danimarka'yı kastederek) Amerika'da birçok pisliğin olduğunu görüyorum. Bu fikirler bana belki gazetecilerin yalanlarından geliyor da olabilir. Amerika, olması gerektiği gibi değil... Küçükken öğrendiğim bir şey var; eğer güçlüysen adil ve iyi olmak da zorundasın ve bu Amerika'da görebileceğiniz özellikler değil.. Birey olarak tanıyıp hoşlandığım pekçok Amerikalı var ama bu daha çok gidip, görüp bilmediğim bir ülkenin imajı hakkında hissettiklerimdir. Amerikalıların başkalarından daha kötü olduğunu düşünmüyorum, insanlar aşağı yukarı her yerde aynıdır. Amerika hakkında söyleyebileceğim "gücün kötüye kullanılması"dır (Bainbridge, 2007: 142).*

<sup>5</sup> Filmin baş erkek karakterinin isminin Thomas Edison olarak seçilmesiyle Trier, sinema endüstrisinin başlangıcına da göndermede bulunmaktadır. Thomas Edison, film kamerası başta olmak üzere sinema sektöründe kullanılan pek çok teknik aletin patent haklarının sahibi, mucidi ve sinema sanatının teknik olarak temellerini atan kişidir. 1908'de Edison Tröst olarak da bilinen ve film çekmek için gerekli elemanların çoğunun patentini elinde bulunduran dokuz film stüdyosunun birleşmesiyle teşekkül etmiş bulunan The Motion Picture Patents Company'nin kurucu öncüsüdür. Bu yüzden de Edison sinemanın ticarileşmesini şekillendiren kişidir (Bainbridge, 2007: 147).

konuşmadan, kullandığı zalim yöntemleri yüzünden kızı ile arasında anlaşmazlık olduğunu öğreniriz. Grace'in babasını terk etme nedeni, insan varlığının özünde iyi olduğunu kanıtlama isteğidir. Şimdi ise deneyimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Babası ona gücünü paylaşmayı teklif ettiğinde önce bu öneriyi kabulde tereddüt gösterir (Koutsourakis, 2012: 84-108; Brighenti, 2006: 96-111; Pepper, 2008:171-205).

Film boyunca Grace acı ve ihanete hemen hemen insanüstü bir kabulle katlanmıştır. Öyle ki babasıyla karşılaştığında bile ilkönce kendisini fiziksel, psikolojik ve cinsel yönden aşağılayan kasaba halkının bağışlanması gerektiğini ve babasının mahkum edici hükümlerinin onun kibirini gösterdiğini söyleyip, karşı tutum alır. Babası ise bu sözleri nedeniyle Grace'i tanıdığı en kibirli insan olarak tanımlar.

*Grace: Yani ben kendini beğenmişim. İnsanları bağışladığım için kibirliyim öyle mi?*

*Babası: Tanrım, böyle söylemekle ne kadar lütfekar olduğunu görmüyor musun? Böylece hiç kimsenin seninle aynı etik standartlara ulaşmasının mümkün olmadığını söyleyerek onları sorumluluktan kurtarıyorsun. Bundan daha büyük bir kibir ve kendini beğenmişlik düşünemiyorum.*

*Grace: Burada yaşayan insanlar zor koşullarda ellerinden gelenin en iyisini yapıyorlar.*

*Baba: Öyle söylüyorsun Grace ancak onların en iyisi gerçekten de yeterince iyi mi?*

Grace babasına karşı merhametin daima üstün gelmesi gerektiğini ileri sürerken babası, kişisel sorumluluk üstünde ısrar eder ve baba-kız arasındaki diyalog şöyle devam eder:

*Babası: Suçlayabileceğin yegane şey koşullar. Tecavüzcü ve katiller sana göre kurbanlar olabilir ama ben onlara köpekler diyorum. Eğer kendi pisliklerinin üstünden atlayıp geçeceklerse onları durduracak tek yol kamçıdır.*

*Grace: Neden merhametli olmayacakmışım niçin?*

*Babası: Hayır, hayır. Merhametli olma zamanı geldiğinde merhametli olmalısın. Ama kendi ölçütlerini oluşturmalısın. Bunu onlara borçlusun. Kendi*

*günahların için layık olduğun ceza neyse yaptığın yanlışlar için onlar da aynı cezaya layıktır.*

.....

*Babası: İnsanlar köpektir ve hak ettiği şeye layıktır.*

*Grace: Onlar insan baba.*

Bu diyalogun nihayetine doğru babasından daha da vurucu şu soru gelir.

*"Onları seviyor musun? (Mandolfo, 2010: 285-300; Pyper, 2010: 321-334).*

Bu sorunun cevabını düşünürken Grace yol kenarındaki çalı üzümelerini fark eder. Önce bir an bu çalılığı, geleceğin potansiyel meyvelerinin umut verici işareti olarak görse de, mevcut durumlarının gerçekliğini kavrar. Ve kendini kasabalıların yerine koyup empati kurmaya çalışsa da, onların davranışlarını kendi nazarında haklı çıkaramayacağını anlar. Babasına dönüp:

*"Dünyanın onsuz daha iyi olacağı bir kasaba varsa bu Dogville'dir" der ve*

*"Onları vurup, kasabayı yak. Çocuklu bir aile var. Önce çocukları öldürüp annelerine seyrettir. Gözyaşlarını geri alabilirse duracağımı söyle. Ona bunu borçluyum, korkarım çok az ağlayacak"*

diye ilave eder. Nihayetinde babasının teklifini kabul eden Grace, Tom Edison Jr.'u bizzat kendisi infaz ettikten sonra gangsterlerin Musa dışında tüm kasabalıları öldürüşünü ve yakışını seyreder.

Filmin son sahnelerinde, çocuklar dahil kasaba halkının korkunç katli ve ağlayan anneler, makinalı silahlar, gitmeden evvel yakılan kasaba, gangsterlerin arabalarıyla uzaklaşmaları, sadece köpeğin havlamaları... (Pyper,2010:321-334).

Dogville kasabasındaki köpeğin adının Musa olması da elbette tesadüf değildir. Musa, filmin başlarında sahne zeminindeki çembere çizili bir şekilden ibarettir ancak son makinalı silahın da ateşlenmesiyle çizgi köpek, canlı bir köpeğe dönüşür, ayağa kalkar ve havlamaya başlar. İşte şimdi Dogville'de sağ kalıp hüküm süren Musa'nın yasalarıdır (Fibiger, 2003).

Alegorik tarzı olan filmin sonunda ise perdenin David Bowie'nin "Genç Amerikalılar" şarkısı eşliğinde Amerikan buhranının ve başkaca yoksulluk, şiddet ve özgürlük hareketlerinden görüntülerin akarak kapandığını görürüz. Ve Trier'in, gerçek bir köpek, gerçek evler, gerçek dağlar ve günışığından tamamıyla gerçek bir film yaptığını anlarız. Köpeğin canlanışı sembolden şeyin kendi varlığına, gerçekliğe dönüşümüdür. Trier'in müzik seçimi ve görüntüler bize aynı zamanda fantezi ve gerçeklik arasındaki zıtlığı da göstermektedir (Richter, 2011).

<sup>6</sup> Türkçe'ye "yabancılaşma" olarak aktarılan *Verfremdung* kavramı için "yadırgatma" kavramının daha uygun olacağı görüşü için bkz. (Kuruyazıcı, Journals.istanbul.edu.tr/iuaded/article/viewFile/.../10230149 26, erişim 2.4.2014)

Bertolt Brecht 1898'de orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmesine rağmen, hep ezilenlerin yanında yer almıştır ve bu tavır, Brecht'e, 1920'lerde tiyatrosunu temellendirirken de öncülük etmiştir. Brecht, burjuva için işlediğine inandığı dramatik tiyatroya bu nedenle karşı çıkmış ve tiyatrosunda seyirciyi körü körüne eğlendirmekten çok, eğlendirirken düşündürmeyi ve bilinçlendirmeyi amaç edinmiştir. Kendi tiyatrosunda bunu başarabilmek için de, o güne dek yazın ve tiyatro alanında her zaman başvurulmuş olan ve çoğu zaman başta edilen Aristoteles'ten kopmuştur.

Brecht 'Epik Tiyatro' adını verdiği tiyatrosunda Aristoteles tiyatrosuna sistemli karşı çıkışını özdeşleşme (empathy) ve yanılsama (illusion) alanlarında yapmıştır. Tiyatroda yanılsama, seyircinin sahnedeki oyunu, oyun değil de gerçekmiş gibi seyretmesi, bir an için seyirci olduğunu unutup sahnedeki olayı yaşamasıdır. Bu yanılsamayı kırmak ve seyircinin oyuncuyla ve oyunla, oyuncunun da rolüyle özdeşleşmesini önlemek için Brecht'in geliştirdiği yöntem ise yabancılaştırma-etmeni adını vermiştir. Geleneksel tiyatrodaki seyircinin kendini oyunun akışına kapıtararak bilincinden uzaklaştığını ve mantıklı düşünemediğini ileri süren Brecht, bu uzaklaşmayı önlemek ve seyircinin oyun esnasında düşünmesini sağlamak amacıyla tiyatrosundaki her unsuru bu etmeni gerçekleştirebilmeye yönelik olarak geliştirmiştir. Aklın ve duygunun birbirinden ayrı düşünülmemeyeceğini ve bölünemeyeceğini savunan Brecht, Epik Tiyatronun amacını duyguları kabartmak değil, incelemek olarak açıklamış ve bunun için Aristoteles'in arınma (catharsis) kavramına şiddetle karşı çıkmıştır. Brecht bu nedenle tiyatrosunda kişisel tutkuları ve heyecan yaratan durumları değil, düşündürücü toplumsal süreçleri ele almıştır. Bunları

### 1.3. Bertolt Brecht İlhamı

Aslında her iki filmde de etkisi görülen unsurlardan önemli biri de Bertold Brecht ve epik tiyatrosu olduğundan kısaca bu tiyatro türü hakkında birkaç noktaya değinmek gerekecektir. Herşeyden önce epik tiyatro, "bir nedeni olmadıkça düşünmeyen" ilgili kişilere daha açıkçası düşünme yetilerini koşula bağlı kullanan kitlelere yönelik, akılcı bir biçimde izlenmesi ve içindeki şeylerin farkedilmesi gereken bir yapıdır. Brecht'in *Verfremdung*<sup>6</sup> yoluyla kullandığı teknikle gerek Dogville gerekse Manderlay filmleri arasında çeşitli

seyircinin eleştirisine sunan Brecht, gerçekleştirmeye çalıştığı Y-etmeni (Yabancılaştırma etmeni) ile bu süreçlerin değişebilirliklerini seyircinin algılamasını sağlamaya çalışmıştır. Y-etmenini "bir olayı ya da karakteri doğallığından, bilinip tanınmışlığından ve akla yatkınlığından sıyrarak seyircide şaşkınlık ve merak uyandıracak bir kılığa sokmak" şeklinde ilk kez 1936 yılında tanımlayan Brecht, bir şekilde seyircinin duygularından uzaklaşıp her bir olayı kendi içinde düşünüp yorumlamasını istemiştir. Bu etmenin etkisinde kalan, Sokratesci pratiğin yeniden canlandırılmasıyla önce şaşırtılarak merakı uyandırılmış seyirci, nesnel bir tavırla oyunu değerlendirme olanağına kavuşacaktır. Ayrıca, sahnede görünen ve aktarılan olayın ardında kalıp da görünmeyen, ama mevcut duruma veya olaya neden olan gerçekler de bu etmenle birlikte daha kolay algılanacaktır. Brecht'in ısrarla başvurduğu bu etmenin amacı, gerçeğin kendisinden çok, mevcut gerçeklere neden olan ve onların arkasında yatan olayları seyircinin düşünmesini ve görmesini sağlamaktır. Bu açıklamaları Brecht'in kendi ifadeleriyle ve örneğiyle somutlaştırmak adına şu alıntı faydalı olacaktır:

"Kipling'in uzun bir öyküsünü konu alan *Gunga Ding* diye bir film seyretmiştim. Filmde İngiliz işgal birliklerinin yerli halkla savaşı anlatılıyor, Hindistan'da yaşayan bir kabile –daha kabile sözünde, "ulus" sözünün tersine vahşi ve ilkel bir hava sezilmekteydi- İngiliz birliklerinden birine bir baskın düzenleniyordu. Hintliler ya gülünç ya da kötü insanlardı; İngilizlere sadakatten ayrılmadıkları sürece iyi, dostça denemeyecek duygular besledikleri sürece kötüydüler. İngiliz askerlerine gelince; mert ve şakacıydı hepsi. Hintlilerden bir kalabalığa sille tokat girişip, kalabalıktakilerin akıllarını başlarına getirmeleri seyircileri hayli güldürmüştü. Derken filmde yerlilerden biri çıkıp, kendi halkına ihanette bulunmuştu, canı pahasına soydaşlarının İngilizler karşısında yenilmesini sağlamış, bu davranışıyla da seyircilerin alkışını toplamıştı.

Ben kendim de filmde duyulanmış, olup bitenleri onaylar bir hava içine girmiş, gülünmesi istenen yerde gülmekten geri kalmamıştım. Oysa bütün zaman biliyordum ki işin içinde bir bit yeniği vardı. Hintliler asla uygarlıktan yoksun, ilkel insanlar

paralellikler kurmak mümkündür. Tiyatronun ve sinemanın yaratmaya kadir oldukları illüzyon sayesinde seyircinin yaşayacağı herhangi bir idiopatik, yani birebir özdeşleşmeyi tehlikeli bulup, reddeden Brecht'e göre; seyircinin, oyuncunun oynadığı role sadece bir "gözlemci" olarak katıldığı bir özdeşleşme faydalı olabilir<sup>7</sup>. Yani içe alması bir özdeşleşme yerine mesafeli bir özdeşleşme kurmayı esas alan Brecht'in, seyircinin izlediklerine belirli bir mesafede durarak bilinç seviyesinde kalması için kullandığı ve önerdiği tekniklere Trier'in de *Dogville*'de çoğunlukla sadık kaldığını söyleyebiliriz.

Filmin seti İsveç'in Trollhattan kasabasında bir hangarda kurulmuştur. Trier, hikâyenin geçtiği mekânı gündelik dünyadan ayırarak tamamen sahte, oyunsu bir mekân kurup, oyuncularını bu mekânda doğal yaşam alanları orasıymış gibi konumlandırarak sinema seyircisinde heteropatik bir özdeşleşme yaratmak için temel şartı gerçekleştirmiş olur. Trier, filmin hikâyesini anlatırken, her sahneyi birbirinden ayıran episodik anlatım tekniğini kullanarak sahnelerin birbirinden yalıtılmasını sağlamıştır. *Dogville*, "Prolog" adı taşıyan ve karakterlerin tanıtıldığı bir giriş bölümüyle, hikâyenin gelişip son bulduğu dokuz diğer bölümden oluşmaktadır. Müziği de bu minvalde kullanan Trier, son olarak seyircinin kurgusal karakterlerden yalıtılması

için mekânın kurmacalığının altını beyaz tebeşirlerle çizmiştir. Filmin dekor kullanımındaki minimalizm kendisini ışık kullanımlarında da gösterir. Sahnenin sadeliği ve görsel çeldiricilerin asgari kullanımı, seyircinin dikkatini karakterlere ve onların eylemlerine dolayısıyla da içeriğe yöneltir. Filmdeki gerilimli atmosfer, ışık ve gölge oyunları ile verilirken yer yer müzik ve ses efektleri de kullanılmıştır. *Dogville* stüdyosunun ışıklandırması da bir tiyatro ışıklandırması uzmanı tarafından yapılmış, filmdeki zaman değişimleri de ışıklandırma yardımıyla sağlanmıştır. Brecht'in epik tiyatrosunda yabancılaştırma sağlayan asal unsurlardan birisi olan anlatıcı karakter, dramatik ve epik formun karışımı olan *Dogville* filminde de vardır. Filmde seyirciye olayları anlatan bir anlatıcı karakteri canlandıran John Hurt, duyguları ifade etmeyi hem de aynı anda mesafeyi koymayı başarmaktaki eşsiz yeteneği ile izleyicilere, izlediklerinin gerçek olmayıp bir hikâyeden ibaret olduğunu sık sık hatırlatır ve onlara ne seyretmekte olduğu konusunda daha dikkatli düşünme fırsatı verir. Dahası konuşmacının sesi, filmi yavaş tempoda tutmaya yardım ederek bizi yer ve zamanın ötesine taşımaktadır. Bir tür "her zaman/herhangi bir zaman" ve "her yerde/herhangi bir" yer durumu (Fibiger, 2003; Özmenek, 2003: 85-92; Yıldırım, 2012: 33-43).

*değildi; çok eski ve devcileyin bir uygarlığa sahiptiler. Gunga Din denen bu adam bir başka görüş açısından değerlendirilebilir örneğin kendi halkına ihanet eden bir hain sayılabilirdi. Oysa ben duyulanmış ve filmi zevkle seyretmiştim; çünkü gerçeği yansıtmamasına karşın sanatsal bakımdan tümüyle başarılı bir film, küçümsenmeyecek bir yetenek ve beceri kokuyordu.*

*Böyle sanatsal bir haz sağlam içgüdüleri yayıflar, yanlış görüş ve düşünceler yayar çevreye sözün kısası dünyanın tablosunda bir bozmacaya (tahrife) yönelir."*

Öte yandan yabancılaşma etmenini sağlamak için epik tiyatro jسته dayanır. Eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerini ne kadar sık kesintiye uğrattırsak o kadar çok jest elde ederiz. Bu yüzden eylemin kesintiye uğratılması epik tiyatrosunun gereklerindedir. Jest, diyalektiğin toplumsal önem ve uygulanabilirliğini gösterir. İnsanın jestlerinin, eylemlerinin ve sözlerinin bir kopyası olarak sahnede sergilenen durumun içerisinde bir şimşek çakışı gibi açığa çıkan şey, içkin bir diyalektiktir. Epik tiyatrodaki diyalektik, birbirini izleyen anlatım veya davranış biçimleri arasındaki çelişkidir değil, jestin bizzat kendisinden doğar.

Jestleri alıntılanabilir kılmak oyuncunun en önemli görevidir. Tıpkı dizgicinin kelimeler arasına boşluk koyması gibi jestlerinin arasında boşluk bırakabilmelidir (Çelik, 2000:117-127; Benjamin, 2011:15-28; Brecht, 2011).

<sup>7</sup> Epik tiyatrosunun sanatını oluşturan, özdeşleşmeden çok şaşkınlık yaratmadır. İzleyici kahramanla özdeşleşmek yerine kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırma öğrenmeye yöneltilir. Seyircinin alışkın olduğu özdeşleşmeyi kırmanın güçlüğünün farkında olan Brecht, Ana isimli oyununun New York'taki işçi tiyatrosunda sergilenişi üzerine bu tiyatroya gönderdiği bir mektup-şiiirde bunu şöyle açıklamıştı: "Bize birçok kişi sordu: İşçi anlayacak mı sizi? Diğer insanların ayaklanma ve zaferleriyle edilgin özdeşleşme denilen malum uyuşturucunun yokluğuna katlanabilecek mi? Onu iki saat boyunca heyecanlandırıp sonra da eskisinden daha bitkin yalnızca belirsiz anılar ve daha da belirsiz ümitlerle koyveren yanılmayı terk edebilecek mi?" (Benjamin, 2011:15-28).



Tüm maddi ve teknolojik olanakların sonuna kadar zorlandığı görsel efektler ve animasyonlarla bezeli filmlerin karşısında, duvarları tebeşirle çizilmiş evlerin olmayan kapılarından giriyormuş gibi yapılan Brechtvari bir tiyatro sahnesi olarak yarattığı Dogville ile yönetmenin aslında yaptığı tam da Brecht gibi, bize çok yakın olduğu, gözümüzün içine sokulduğu için göremediğimiz gerçekleri gözümüzün önünden biraz uzaklaştırıp görünür kılmak ve yadırgatmaktır. Böylece, Hollywood'un izleyicilere yaptığı büyüğü bozan, yaratılan görsel efektlerle izlenenin bir film olduğunu unutturan düzenini yapıbozumuna uğratan Dogville, bu anlamda Amerikan ana akım sinemasına da meydan okumaktadır (Güney, 2004).

Filmin başında *Dogville*'in yüzünü seyirciye ilk kez gösterdiği sahne, kasabanın kuşbakışı bir görüntüsüdür. Bu açılış, yönetmenin seyirciye tanrısal bir bakış bahşetmesinin bir göstergesi olarak okunabilmenin yanı sıra seyircinin daha filmin en başında stüdyo kasabanın tamamını görüp, bu pek de alışık olmadığı sinemasal mekânı gözünde bütünlüklü bir biçimde canlandırabilmesini kolaylaştıran pratik bir çözümdür aynı zamanda. Dogville kasabasında evleri birbirinden ayıran duvarların olmayışı seyirciye tüm mekânlarda gelişen olayları gözleyebilme fırsatı verir (Yıldırım, 2012:33-43). Seyirciler olarak hepimiz birer yorumcuyuzdur artık ve bu katkı da filmin ifadelerine daha evrensel bir boyut vermektedir.



#### <sup>8</sup> Korsan Jenny

Hey ahali! Görürdünüz ya beni  
Yerleri ovup silerken hani  
Bu rezil kasabada Güneyde

Film, özellikle baş kadın karakterin işlenişi bakımından da Brecht'in eserlerinden ilham almıştır. Trier'in her iki filminin de başkarakteri Grace, Brecht'in bir yapıtındaki Jeanne Darc'ın versiyonu olan Joan'ı hatırlatır. Her iki kahraman da dünyayı daha iyi bir yer yapma konusunda kendilerine idealist bir görev yüklemişlerdir. İkisi de kötü davranışların çoğunun, koşulların kurbanı oldukları için amellerinden sorumlu tutulamayacak insanların eylemleri olduğu varsayımını paylaşır. Grace, tecavüzlere, aşağılanmaya, değersizleştirilmeye muhalefet etmek konusunda isteksiz davranıp, zayıf kalmış ve kendisine baskı uygulayanları affetmeye yönelmiştir. Yine her iki kahraman da hayal kırıklığına uğradıklarında ideal misyonları ortadan kalkmaz ama potansiyel yok edicilere dönüşürler (Brighenti, 2006: 96-111).

Trier'in *Dogville*'in senaryosunu yazarken Brecht'ten yoğun bir biçimde etkilendiğinin bir diğer kanıtı da, filmde Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sındaki *Korsan Jenny Şarkısı*'na yapılan açık göndermedir. Filmin son sahnesinde Grace, June adlı hasta çocuğun yatağını temizlerken, "burada kimse yatmayacak" der. Bu cümle filmin sonunda yaşanacaklara dair bir işaret niteliği de taşır. Brecht'in *Üç kuruşluk Opera*'sındaki Jenny de pis bir hanın hizmetçisi olarak sürdürdüğü hayatını değiştirecek olan kara kadırgayı beklemektedir. Kara kadırga geldiğinde o da artık hizmetçi değil Korsan Jenny olacak ve o güne kadar kendisine üç beş kuruş bahşiş atan bütün beyleri teker teker kılıçtan geçirecektir. Hem de hemen. O beyler ki, ne onun aslında kim olduğunu bilirler ne de biriktirdiği kinden haberdardırlar. Ve Jenny şarkısında, içinde eziyetten başka hiçbir şey görmediği kasabanın sonunda yanıp kül olacağını söyler. Bunca eziyet ederken "bilmezsiniz hiç kimle dans ederdiniz, hayır, karşınızda kim var bilemediniz" dizeleri geçer şarkıda. "Bu rahat döşeklerde kimse uyuyamayacak, tatlım, kimse, hiç kimse!" mısralarıyla biter şarkı<sup>8</sup>. Böylece, Grace ile Korsan Jenny arasındaki

Bu köhnemiş cenabet otelde  
Bakardınız aval aval ve bir teklük atardınız  
Havanız artsın diye ne kadar da cömertsiniz!-

düşünsel koşutluğun yanı sıra, yaşanacak olanın paralelliği de seyirciye eylem daha gerçekleşmeden önce duyurulmuş olur<sup>9</sup>.

#### 1.4. Testimonial Adalet: Musa'nın Adaleti Versus İsa'nın Adaleti

Nezaket ve incelik anlamını da içinde barındıran Grace sözcüğü, Hıristiyan teolojisinde Tanrı tarafından bize verilmiş sevgi ve merhamet, Tanrı'dan insana yönelmiş ama insanın layık olmadığı iyilik ve lütuftur. Hak etmek

Ama bilmezsiniz hiç kimle dans edersiniz  
Hayır. Karşınızda kim var bilemezsiniz

Ama durun bakalım karanlık basınca bir gün  
Bir çığlık duyacaksınız geceyi yırtan  
Kim acaba diyerek fırlıyacaksınız yataktan  
Ben hınzır bi tebessümle yerleri silerken hâlâ  
Ne sırtır bu ya? diye soracaksınız  
Anlatayım da öğrenin o zaman

Bir korsan gemisi açıkta  
Adı Kara Kadirga  
Ve bir kuru kafa pruva direğinde  
Buraya gelmek üzere

Siz cici beyler, tersleneceksiniz hâlâ:  
Hey sürtük, elini çabuk tut, yerleri bitir ve çık hemen  
üst kata

Derdin ne senin ya? Ekmek kapın burası!  
Toslarsınız bahşişi  
Ve gözlersiniz gemileri  
Ama ben sayıyorum şimdiden kellelerinizi  
Bir yandan da yatakları yapıyorum sessizce  
Bu rahat döşeklerde kimse uyuyamayacak, tatlım  
KİMSE! HİÇ KİMSE!

Sonunda bir gece çığılığı duyunca  
Diyceksiniz: Ne bu gürültü ya?  
Görceksiniz beni orda pencereden bakarken  
Ve diyceksiniz: Nere bakar bu ya?

Anlatayım da öğrenin o zaman  
Bir gemi var biliyorum  
Kara Kadirga  
Limanı dönmek üzere  
Ve topları dizilmiş güvertesinde  
Şimdi beyler!Yüzünüzden o rahat gülüşü silseniz iyi  
olur

Kasabanın tüm evleri yerle bir oluyor  
Bu cenabet kasabada taş üstünde taş kalmayacak  
Bir tek bu ucuz otel dimdik ve ayakta  
Bağırcaksınız, Neden ona bir şey yok? diye  
Evet.  
Diyceğiniz bu olacak sadece:

için insanın bir şey yapmasına gerek olmayan, insanlığın kurtuluşu için verilmiş Tanrı'dan gelen bir armağandır. Grace, Tanrı ile insan arasında özel bir ilişki yaratmakla kalmayıp dünya üzerindeki insanlar arasında da özel bir ilişki yaratır.

Grace, Dogville sakinlerinin makul olmayan aşırı taleplerine koşulsuz kendini teslim ederek "Grace" sözcüğünün anlamının tam hakkını vermektedir. Dogville kasabası halkı, Grace'in yardımı olmadan bir gün geçiremeyecekleri noktasına gelecek kadar onun

Neden dokunmadılar ona?

Bütün gece gürültü-patırtı arasında  
Düşünceksiniz kim yaşar orda yukarda  
Ve sabah görceksiniz beni otelden çıkarken  
İki dirhem bir çekirdek saçımda bir kurdela

Ve malûm gemi

Kara Kadirga

Bir bayrak çekecek direğine

Bir alkış tufanı yeri göğü inletecek

Tam öğleyin rıhtımda  
İğne atsan yere düşmez kalabalıktan  
Hayalet gemiden süzülenler  
Gölgeler gibi dolaşacak ortalıkta

Ama kimse göremiycek onları  
Ve zincire vuracaklar tekmi ahaliyi  
Getirip karşıma dikecekler

Ve soracaklar bana:  
ŞİMDİ mi gebertelim bunları, yoksa SONRA mı?  
BANA soracaklar:  
ŞİMDİ mi bitirelim işlerini, SONRA mı?

Tam öğleyin oracıkta

Yaprak kıvıldamazken rıhtımda

Bir canavar düdüğü duyulacak uzaklardan

Ve o ölüm sessizliğinde:

Tam zamanı<sup>9</sup> diyeceğim onlara işte şimdi tam zamanı.<sup>9</sup>

Yığacaklar cesetleri üst üste sonra

Ve ben bakıp diyeceğim ki:

Öğrendiniz mi şimdi?

Ve gemi

Kara Kadirga

Açık denizde kaybolup gidecek

Güvertesinde onun

Bir tek ben. (Brecht, <http://epigraf.fisek.com.tr>,

Erişim 09.03.2014).

<sup>9</sup> Zaten verdiği bir röportajda Trier'in kendisi, Dogville filminin başlangıç noktasının Üç Kuruşluk Opera'daki Korsan Jenny'nin şarkısı ve onun intikam motifi olduğunu açıklamıştır (Yıldırım, 2012: 33-43; Koutsourakis, 2013: 334-353; Özmenek, 2003: 85-92).

cömertliğine güvenirler. Grace verdikçe kasabalılar daha fazla bencil ve huysuz olurlar. Grace'in bağışlayıcılığı ise kasaba halkından gördüğü taciz ve kötü muameleyi bitimsiz devam ettirecektir<sup>10</sup>. Tam da bu noktada koşulsuz, sınırsız adanmışlığının çarmıhta kurban edilerek sonuçlandığı İsa ile her iki filmin ana karakteri olan Grace arasında paralellik kurmak mümkündür.

Kasabalıların tutumlarına verilecek tepki konusunda tartışılırken Grace ve babası, insanlığa sevgi ve merhamet ile mi yoksa hak ettiğini vererek mi muamele edilmesi gerektiği konusunda fikren ayrılmışlardı. Bu fikir ayrılığı Hristiyan ve Musevilik arasında kurtuluş /salvation konusundaki temel farklılığa paraleldir. Hristiyanlık, adaletin ölümden sonraya ertelenmesini tercih ederken Judaizm burada ve şimdi, bu dünyadaki adalet için ısrar eder (Mandolfo, 2010: 285-300). Yeni ahitin etik talebi; “öteki yanağını dönmelisin” maksiminden çıkarsanabilirken, Eski Ahit'in etik talebi göze göz, dişe diştir. Grace babasının merhametsizliği, af bilmezliği ile kendi hümanistik bağışlayıcılığı arasında gerilmekte, bu dilemmeden kaçmaktadır. Bu dilemma, babasının taleplerinden kaçıp kendisini tümüyle Dogville'e adayarak bir süreliğine çözülmüştür. Fakat kısa süre sonra aşağılanmanın nereye kadar gideceği sorusu, “diğer yanağını dön” ahlaki buyruğuna meydan okuyacaktır. Filmin sonunda Grace, etik dilemmasını yeniden gözden geçirmeye hazırdır. Dogville sakinleri daha fazla zarafet ve inceliğe, bağışlanmaya ve bu armağana layık mıdır yoksa merhametsizce yok edilmeli midir? Grace'in Dogville kasabasına ihsan ettiği koşulsuz sevgi, bağışlama, merhamet, acısını dindirmemiş ne de sevdiklerine kurtuluş veya aydınlanmayı getirebilmiştir. Hristiyanlığın onun acılarına yegâne cevabı, kurban olma edimidir. Bundan dönüş yapan Grace, adalet tutumunu eski ahitten seçer ve babasının yardımıyla tüm Dogville sakinlerini makinalı tüfekle öldürtür. Babalarının günahları çocuklara geçmiş ve dehşet verici

final sahnesinde Grace, kendi baktığı çocukların ölüm emrini bizzat vermiştir (Fibiger, 2003).

Eski Ahit'te geçen Sodom ve Gomore bahsinde Hz. İbrahim Tanrı'ya “Suçlularla birlikte masumları da silip süpürecek misin? Suçlular kadar masumlara da ölüm getirmek böylece suçlu ve masuma aynı davranmak gibi şeyler senden uzak olsun” der. Tanrı ile pazarlığı başarıya ulaştır ve Tanrı, Abraham'a “şehirde on masum insan bulduğunda şehri kurtarabileceğini” söyler. Fakat evine iki yabancının konuk geldiğini öğrenen Sodom'un genç yaşlı tüm sapkın erkekleri son adama kadar Lut'un evini kuşatır. Kutsal metnin ifadesiyle; Sodom ve Gomore halkı sapıkça davranışlarının ve hayasızlıklarının bedelini Tanrı katından üzerlerine gönderilen kükürt ve ateşle yok edilerek böylesine ağır bir cezayla ödemişlerdir işte (Bayladı, 2002: 21-24). Bu, tam bir kıyımın meşrulanmasıdır. “Masum hiç kimse yoktur”. Ya kadınlar ve çocuklar. Metin onlardan hiç bahsetmez ancak onların kaçmasına izin verildiğine dair bir işaret de yoktur. Musevi anlayışına göre Dünya, insanın kötülüğü yüzünden öyle bozulmuştur ki yalnızca Tanrı'nın şiddetli bir cezalandırmasıyla temizlenebilir. Hüküm ahlaki açıdan da sorumlu suç işleyen kişiyi değil tüm şehri, ülkeyi hatta insanları hedef alır. Tıpkı yağmur gibi, hükümler de hem doğru hem yanlış olana yağar. Hem yaklaşık hem şiddet içerdiği için bu kaba bir adalettir. Bu adalet anlayışının aynı zamanda Yeni Ahid'in apokaliptik yorumuna da uygun düştüğünü söyleyebiliriz. İsa'nın eylemsizliğinin aksine apokaliptizm, dünyanın Musevi adalet algılayışıyla örtüşür (Mandolfo, 2010: 285-300 ; Pyper, 2010: 321-334).

Trier ise bireysel görünen bir eylemin kolektif boyutunu ve kolektif sorumluluğu filmin altıncı bölümdeki tecavüz sahnesinde işlemektedir. Evine geldiğinde Grace'i çocuklarının ev ödevlerine yardım ederken bulan Chuck, çocuklarını odadan zorla çıkarır ve Grace'e polis onları aradığını söyledikten sonra cinsel arzularını kabul

<sup>10</sup> Golden Heart (altın kalp) üçlemesine ait Dogville ile birlikte Trier'in *Dalgaları Aşmak* ve *Karanlıkta Dans* filmlerinde de ana karakterler, Hristiyan-dini figürlerdir. *Karanlıkta Dans* ve *Dalgaları Aşmak* filmlerindeki ana kadın karakterler farklı isimler taşısa da yine benzer şekilde

başkalarına yardım için sanki kendilerini kurban ediyormuş hissederek. Başkalarının ihtiyaçlarını kendilerinininkinin önüne koyarlar ve yine kendilerini başkalarına armağan ederler.

etmezse Grace'e ihanet edeceğini ima eder. Bu esnada el kamerası Dogville sakinlerinin birinden diğerine gezinirken araya Chuck'un Grace'e tecavüz görüntüleri girer. Bu da karakterlerin Chuck'un evinde olan biteni görüp de görmezden geldiğine işarettir. Daha da ötesi, kamera aktörlerin (ya da karakterlerin) Grace'in tecavüzüne bakışını yakaladığı sırada izleyiciler olarak bizler kurbanın değil onların bakış açısını paylaşmaktayızdır. Bunun anlamı, Trier'in, filmi izlemekte olanları da tıpkı Dogvilliler gibi seyirci olmakla suçladığıdır (Koutsourakis, 2013: 334–353).

Dogville'in anlattığı hikâyenin travmatik sonu yıkıcı bir nihilizmle (suçlu-masum) ayırım yapmayan ilahi adalete dönüşür. Ancak bu tür bir adalet algısı, kötülere karşı Tanrı ile müttefiklik iddiasında bulunup yalnızca ölüm ve cinayetlere hizmet ettiğinde zehirleyicidir. İkiz kulelere saldırının ardından Afganistan ve Irak'a konuşlanmaya zemin hazırlayan şok ve dehşet felsefesi, bu adalet modeline örnektir ve uluslararası hukukun ihlal ya da görmezden gelinmesinin bir tür İncilvari haklılaştırmaya bağlanması da bilinmedik bir şey değildir. New York'taki ikiz kuleler olayında medyada vurgulanan masum sivillerin, haksız bir saldırının kurbanı olduğuydu.

O halde işbirlikçilerine karşı güç kullanmak ve hukuki yapılara saygı göstermeden onlara saldırmak meşrulaştırılabilirdi. Bu bağlamda masum halka saldırı, Irak'ta suçlu ya da masum siviller ayırt edilmeden verilecek aşırı tepkiyi haklılaştırmak için kullanılabilmiştir. Potansiyel kötüye kullanımlarına karşı apokaliptik adalet modelinden kaçmak, yerinde bir duruştur.

Peki ya İsa için aynı suçlama yapılabilir mi? Göze göz hukuk mekanizmasını kabul etmeyip öteki yanağını dönmekle masum, mütecavizlerini daha da cesaretlendirmiyor mu? Ancak bu kez de bu eylemsizlik tutumunun anti-tezi, bu bozulan dengenin ancak ayırım gözetmeyen Tanrısal adalet tarafından yerine getirileceği midir? Yapılması gereken bakımından hangi tutumun doğru olduğu konusunda Trier filmde elbette net bir yanıt vermemektedir. Söylenecek şey hukukun, bu anlamda adalet ile ilgisi olmadığıdır. Hukuk, tam da bu

tür bir adaletten kaçınmak ihtiyacı yüzündendir. Göze göz, dişe diş iyi bir adalet örneği değildir (Pyper, 2010: 321-334).

### 1.5. İktidarın Dört Atlısı: Ekonomi, Politika, Şiddet ve Cinsiyet

Dogville, bir sosyal grupta insan ilişkilerinin değişim ve yeni bir biçime dönüşüm sürecinin öyküsü olmakla bu yeni biçimi, onun insanlar arasında yaşayan canlı ilişkiler olduğu farkındalığıyla bir "sistem" olarak adlandırabiliriz. Filmde bu sistemin merkez iktidar/çevre ilişkilerinde belirleyici alt yapı ögesi, ekonomik ilişkiler olmaktadır.

Dogville, sınırları haricindeki dış dünyayla mübadele ilişkisi fazla olmayan bir topluluktur. Tarihi-ekonomik koşulların zorladığı kırsal ekonominin gerçekliğini kasabalıların eleştirmeden yeniden ürettiği, filmin başında seyirciye söylenir. Yalıtılmışlığı ile Dogville primitif ve yoksul ama kendisine dayanmış, modern kapitalizmin realitesine gerektiği gibi uyamamış, sosyal yaşamı da kendini koruma anlayışı şeklinde yapılandırmış bir yerdir (Koutsourakis, 2013: 334–353).

Grace ise hukukun (himayesi) dışında bir birey olup sığınma ve kabul arayan dışarıklı bir birey, durumsuz bir figürdür. Hukukun dışında, hukuki statüsü belirsiz bir kaçak yabancıyı, dışarıyla iletişimi zayıf bu toplum kabul edecek midir? Bu, Tom Edison'un Dogvillilere sorduğu sorudur. Ancak Grace'in kabulü sorunu önce ahlaki iken politikleşmeye dönüşür. Grace'in topluma kabulü koşullarını müzakere etmek ve oylamak için kasaba halkının kilisede gerçekleştirdikleri demokratik toplantı, sosyal-ekonomik mübadele ilişkilerine giriş koşullarını belirlemek amaçlıdır. Dogville halkı Grace'in ihtiyaç duymadıkları ama hayatlarını daha iyi kılacak arzu ettikleri şeyleri yapması karşılığında onu kabul eder. Grace'in Dogville'de yaptığı işleri hatırlayacak olursak bunlar; ev temizliği, bahçıvanlık, meyve toplayıcılığı, bebek bakıcılığı idi. Bu işlerin günümüz toplumlarında mülteciler tarafında yapılan işler olması hiç sürpriz değildir. Grace ile en önemli benzerlikleri ise düzenli olmayışlarının, kararsız hukuki statülerinin göçmenlerin pozisyonunu çoğu zaman zayıflatmasıdır.

Yerleşik ve göçebe/dışarıklı kişi arasındaki antinomi sosyolojinin de klasik antinomilerindedir. Modernite, yerleşikten yanadır. Modern teknolojik ve ekonomik dünya hareketlinin tüm avantajlarından yerleşğin faydalanmasına izin verirken simetriğini yani mobil olanlara yerleşğin sahip olduğu avantajları vermez. Yerleşik ve mobil öznenin karşıtlığı, yerleşik toplumlarda temel öneme sahiptir. Zira grup içi ve dışı temelini oluşturur<sup>11</sup>.

Misafir, insan grubunun normal ekonomik rejiminin dışında düşünülen, normal hayatın istisnası bir armağandır. Bu da misafirin topluluğun içinden biri olarak düşünölemeyeceğini kanıtlar. Misafir, pozisyonunun hem yapısal hem zamansal geçiciliği boyutlarından dolayı bir rahatsızlık hissi de yaratır. Bu yüzden Grace'in onlar için çalışmasına başlangıçta "yapılmasına ihtiyaç duyduğumuz hiçbir şey yok" diyerek direnmişlerdir. Grace'i işçi olarak kabul etmek, onu toplumun bir üyesi olarak kabule denk düşecektir. Başka bir alternatifinin olmadığını bilen Grace fiziksel emeğini gülen bir yüzle pazara sunar. Sonunda grup O'nun kalmasına oy birliğiyle karar verir.

<sup>11</sup> Bu bağlamda filmin yorumuna kısa bir ara verip öncesinde sosyolojinin çatışma teorileri ile ilgili kısa bazı açıklamalar yapmak, ve filmi bu açıklamaların zaviyesinden izlemekte yarar olduğunu düşünmekteyim.

Biz ve onlar ayrımı sosyolojide iç grup-dış grup ayrımı olarak verilir. Dış grup duygusu olmaksızın "iç grup" duygusu olamaz, biz ve onlar birlikte, karşılıklı çatışma içinde anlaşılabilir. Ben kendi iç grubumu, belli bir öteki grubu "onlar" olarak gördüğüm için "biz" olarak görürüm. Hatta denilebilir ki, böyle bir dış grup yoksa bile kendi sınırlarını çizmek ve korumak için, kendi içinde sadakati ve işbirliğini temin için bir düşman varsayması, grubun tutarlılığı ve bütünlüğü aşkına icat edilecektir. Burada, içeride işler bazen ters gidebilir ama sonuçta her zaman bir çözüm bulunur, insanlar acımasız ve bencil görünebilirler ancak kişi ihtiyaç duyduğunda onların yardımına güvenebilir. Bir tehlike belirirse zamanında tespit eder ve sonra "biz" onunla savaşmak için güçlerimizi birleştiririz. Bunu hissederiz ve önemli olan "biz" içine aldığımız tüm insanların gerçekte yaptıkları değil, bu histir. Ama eğer fiili tutumlarının beklediğimiz ölçülere uymadığını fark edersek dostlarımızın davranışlarını ideale yaklaştırmaya kalkışabilir, hoşlanmadığımız şeyleri için onları kınayıp

Bir misafir olarak hizmetleri ekonomik değere sahip Grace, kasabadaki durumunu ileriye götürmüştür. Polis, kasabaya gelmezden önce Grace az da olsa bir ücret almaktadır hatta küçük bir biblo satın almaya karar vererek ekonomik bir özne olduğunu gösterdiğinden artık toplumun tamamen dışında değildir. Sakinler onun kalıcı olduğunu yavaş da olsa idrak ederler. Zaten bu bölümün/eposodun başlığı da filmde "Dogville'de mutlu zamanlar"dır. Ekonomi yeni birinin varışıyla, gelişiyile büyümektedir. Grace topluluğa gittikçe daha fazla yakınlaşmaktadır ama bu ilişki modelindeki can alıcı dönüşümün başlıca çevresel değişkeni beşinci bölümde polisin, Grace'in "kayıp" olduğunu yazan bir posterle gelmesidir. Gerçi ilk başta buna bir tepki doğmaz zira kasabalılar başından beri Grace'in bir kaçak olduğunu bilmektedir. Akabinde polis yine hemen hemen öncekiyle aynı yeni bir posterle geri gelir. Yalnız bu yeni posterde "kayıp" sözcüğü "aranıyor" sözcüğüyle yer değiştirmiştir. Poster, Grace'in bir hafta önce gerçekleşen bir banka soygununun şüphelisi olduğunu açıklamaktadır. Şüphesiz kasabalılar geçen haftanın tümünü Dogville'de geçirmiş bulunan Grace'in masum olduğunu da bilmektedirler. Ama artık Dogvilliler olmadan Grace masumiyetini kanıtlamayacak,

cezalandırabiliriz. Bazı iç gruplar hacim olarak öyle küçüktür ki içindekiler etkileşimleri sık ve yoğun olmasının yanında etkinliklerinin çoğunda birbirlerini yakından gözleyebilen yüz yüze gruplardır.

Sınıf, toplumsal cinsiyet ve millet gibi ikinci tür iç grup örnekleri ise hayali cemaatlerdir. Daha doğrusu cemaat olarak hayalidirler. Yüz yüze ilişki gibi bir yapıstırıcıdan yoksun olan sınıflar, toplumsal cinsiyetler ve milletler kendi kendilerine iç grup haline gelmezler, bu hale getirilmeleri gerekir. Yüz yüze ilişkideki gibi sıkı bir ağla örölmemiş olduklarından büyük ölçekli bir cemaatin birliği inanç ve duygulara yapılan sürekli çağrılarla ayakta tutulmalıdır. İç grupta dayanışmanın kurulması, bir dış grup karşıtlığının kurulması ve/ya uygulanması eşliğinde yürütölmüyorsa büyük ölçekli bir iç gruba sadakat aşılama yönünde bir çabanın başarı şansı yoktur.

İç grup üyelerinin kendilerine hak gördüğü şey, dış gruptan insanlar için yapıldığında bir lütuf ve iyilik eylemi olacaktır. İç grup üyeleri söz konusu olduğunda övgüye değer bir fedakarlık eylemi, eğer dış grup üyesi tarafından yapılmışsa sıradan insani nezaket eylemi sayılıp önemsiz görülür ((Bauman, 2013, 47-65).

himayelerini geri çektikleri durumda öncekinden daha fazla sıkıntıya düşecektir. Sosyal dinamikler Grace'e karşı değişmiştir. Kanun dışı Grace toplumun asla bir parçası olmayacaktır. Aksine çok farklı bir şeydir. Karakterlerin buna reaksiyonu Grace'in kabulünün üstüne kurulduğu ekonomik alt yapıyı açığa çıkarır. Yeni dengede aynı miktarda iş/çalışma için daha az kazanç sağlayacak (yiyecek, barınak, para) ya da aynı miktarda yiyecek, barınak, para için daha fazla çalışmak zorunda kalacaktır. Grace'in mevcudiyeti Dogville'e daha pahalıya mal olmaya başlayınca ücretinde kesintiye gider, daha uzun süre çalıştırılır, nihayetinde de cinsel ve sosyal olarak köleştirilir. Onu içe alma süreciyle sömürü, baskı, teslimiyet süreci birbirine paralel işlemektedir (Brighenti, 2006: 96-111; Harmgart and Huck, 2009: 1-3).

Dogville sakinleri misafirperverliklerine karşılık Grace'e şartlar öne sürmüşler ve bu şartları onu sonuna kadar tüketmek için kullanmışlardır. Misafirperverliğin şartlarında misafir her zaman ev sahibinin alışkanlık ve geleneklerine göre derecesi değişen bir tutsaktır. Konuk ev sahibinin değerlerine uyum sağlamalı ya da en azından saygı göstermelidir. Bu haliyle misafirperverlik tek taraflı bir hak olarak ortaya çıkar ve konunun boyun eğmesi gerekliliği düşünüldüğünde kavram şiddet içermektedir. Derrida'ya göre 'hoşgeldin' kelimesi her zaman evsahibinin şiddetinin içinden bir geçiş içerir. Dogville filminde misafirperverliğinin sınırları ve canavarca olasılıkları çok canlı olarak gösterilmiştir. Hep verici olan ve affeden Grace, Dogville tarafından tüketilmiş ve evsahibinin şiddetine iyi bir örnek olmuştu. Ancak evsahibi Dogville'in Grace'i tükettiği an aynı zamanda Grace'in Dogville'i kundaktaki 'masum' bebeğe kadar yok ettiği an olmuştu. Öyle görünüyor ki misafirperverlik ilişkisinde hem evsahibi hem de misafirin ezme, yok etme ve tüketme potansiyeli bulunmaktadır (Atkinson, 2005).

Böylece Dogville kölelik hakkındadır. Köle bizatihi homo sacer olup, hukukun protagonistidir. Filmin bir sahnesinde Grace, başarısız mühendis Bill'in tasarımıyla, kaçmayı önleyici bir mekanizma giymeye zorlanır. Bu mekanizma, önünde bir kemer olan ve ağır demir bir tekerleğe bağlanmış korkunç bir köpek

tasmasıdır. Zincirli tasma, köleliğin ve köleci sistemin oluşumunun sembolüdür. Böyle bir sistem mevcut değilmiş görünse de esef ve nefret uyandırıcı bu oluşumun sembolü hayli etkindir. Bir toplum köleci bir topluma dönüşümünü nasıl açıklayıp meşrulaştırır. Azınlığa çoğunluğun baskısı ve oybirliğiyle nefretin yaratılması nasıl haklılaştırılabilir. Tom'un Grace'i zincirlerken O'na söylediği şu sözler Foucault'un analizine uymaktadır. "Bunu yapmaktan hoşlanmıyoruz fakat toplumu korumak istiyorsak fazla bir seçeneğimiz yok" diyerek zincirin, kaçma teşebbüsünün bir cezası olarak yorumlanamayacağını da ekler. Foucault'un iddiasına göre panoptik sistemde özne yalın şekilde disiplin pratikleriyle yönetilip düzenlenir. Grace gittikçe artan şekilde disipline edilmekte ve fakat bir köleye dönüştürülmektedir. Bu değişime kim ivme kazandırmaktadır? Bunun net bir cevabı olmamakla birlikte kasabanın küçük bir sosyal planlamacı gibi davranan genç Tom Edison Jr., değişimin yeni ilişki ve bağlanma biçimlerinin en coşkulu destekçisidir. Tom, Grace vasıtasıyla kasaba sakinlerinin eski dünya görüşlerinin ve geleneklerinin değişimine yön verir.

Kölelik kurumu Dogville'deki toplumun ekonomik hayatını temel bir değişime uğratar. Grace'in mevcudiyeti önemli ve hatta cinsel bakımdan dahil bereketli bir kaynaktır ve Dogville'in cahil halkı kendini köle sahibi konumuna dönüştürürler.

Bunun nedeni kötü amellerini gerçekleştirmeye başladıklarında yoksul oluşları değil, tam tersine artık onların eskiden olduğu şekliyle yoksul olmayışlarıdır. Grace beklenmedik bir bolluktur. Köleci bir sistem elverişli, bedava iş gücü beklentisini güçlendiren bir düzendir ancak Adam Smith ve diğer klasik ekonomistlere göre bolluk algısı kısa sürede dağılacak, yerini kıtlık hissine bırakacaktır. Uzlaşarak Grace'in bedenini ve emeğini sömürme keyfi er ya da geç sona erip, daima taze bedenlere ihtiyaç duyar, tek bir köle yetmez olur. "Ben senin arzu ettiğini arzuluyorum ve benim arzum seninkini çoğaltıyor ve obje/şey yalnızca birimize tahsis edilebilecek". Arzunun sosyal doğası ve onun potansiyel bozucu sonuçları, işlemesi için öznelerin farkında olmaları gerekmeyen bir mekanizma olup, grup

içinde özellikle de erkekler arasında mülkiyet/sahip olma için tehlikeli bir iç rekabet yaratır.

Tüm köleleştirme ve tehdit sürecinin sonunda mantıksal çıkarım olarak Grace daha az “kişi” yahut homo sacer olarak ifade edilebilir ve ona karşı bazı şiddet modelleri oluşturulabilir. Kurban etmenin amacı grup içindeki tansiyonun ve kolektif şiddetin kontrolüdür. Kolektif şiddet bu kontrolden kaçarsa grup sonsuz öç zincirinde kendini yok etmeye doğru gider. Bu yüzden şiddet ögesi ortak kurbanı karşı yoğunlaşır. Doğrudan grup içindeki üyeye yöneltilen günah keçisi mekanizmasından farklı olarak, kurban mekanizması gruba ait olmayan kritik varlığa yöneltilir<sup>12</sup>. Grace, Dogville ahalisinin medet umduğu gangsterlere kurban edilecektir. Bu perspektiften gangsterler postmodern dues ex machine’dir. Ancak kurbanı yöneltilen şiddetin de etrafı iyi çizilmezse bir virüs gibi yayılacaktır. Nitekim Grace’in yok edilmesi beklenirken kasaba yok edilir. Bu yok ediliş ahitteki Sodom ve Gomora’yı anımsatır da gerçekte daha büyük bir kurban ediliştir. Grace, kölelik sürecinin sonunda kasabanın iç şiddetini kontrol için kurban edilecek iken kasaba daha büyük ama tanımlanmamış bir varlığın yararına yok edilmiştir (Brighenti, 2006: 96-111).

Cinselliğe doğal bir şey olarak yaklaşmayan Von Trier, bu noktada cinsellik ve iktidar arasındaki bağlantıya dikkatimizi çevirir. Cinsellik de, libidal arzuların mübadele değeri üzerine kurulan bir ilişkinin parçasıdır. Film, bireyin mübadele yoluyla kar elde etmesi üzerine inşa edilen kapitalist etiğin, Grace’in kasabaya gelişiyle ve Dogville ile karşılıklı mübadele ilişkisine girişiyle oluştuğunu açığa çıkarır. Dogville’de kalışı daha maliyetli hale gelen Grace, köyün tüm erkeklerinin köle/esir fahişesi durumuna düşer. Grace’in suçlamalarından dolayı kendilerini aşağılanmış hisseden Dogvil’liler Tom’dan ya kendilerinin ya da Grace’in tarafında yer almalarını isterler. Bu tepkiden bozguna

uğrayan Tom, Grace’in evine döner ve kendisi ile Dogville arasında bir tercih yapmasının istendiğini açıklar. Filmin bu karelerinde cereyan eden olaylarda Tom’un Grace’in bedeniyle ilişkisini düzenleyen sosyal yasa, mübadele değeri yasasıdır. Tom, Dogville kasabası sakinlerinin isteğini reddederek Grace’in vücudundan yararlanma hakkını kazandığını ima etmekte, bunu bir ödül olarak görmektedir. Bununla birlikte eylem düzeyinde Grace’e baskı uygulayarak da topluluğun yanındadır ve uyguladığı güç bunu tasdik eder. Grace, onun cinsel bakımdan daha ileri gitmesine izin vermeyince, ödülün kar sağlamak için Grace’i gangsterlere teslim etmeye karar verir. Ayrıca Grace’in, Tom’un gerçek arzularını görmesi ve bu arzularla yüzleşmeye tahrik etmesi; ahlakçı filozof ve geleceğin yazar ve romancısı sosyal kimliğinin tehdit edildiğini hisseden Tom’un ihanetine yol açan ilave bir neden oluşturacaktır.

Filmde karakterlerin kapitalist mübadele değeri etiğine koşullandırıldıktan sonra daha saldırgan hale gelmeleri olgusu ile Trier, bireylerin çatışan sosyal güçlerin ürünü olduğunu ve kendi ahlaki değerlerini belirlemediklerini bize gösterir (Koutsourakis, 2012:84-108). Kapitalist mübadele etiğinin, Dogville’in Grace’e karşı tutumunda değişikliğe neden olması bizi karşılıklı mübadele ve şiddet arasındaki sınırları da düşündürür.

## 2.1. Amerika: Fırsatlar Ülkesi Bir Devam Filmi: MANDERLAY

Dogville, Grace’in öyküsünün sonu değildir. Bunu bize Von Trier, bir sonraki filmi “ABD: Fırsatlar Ülkesi” üçlemesinin ikincisi olan Manderlay’da gösterir. Dogville’in sonunda bıraktığımız hikaye yine Dogville’de olduğu gibi Grace Margaret Mulligan karakterinin etrafında dönmekte ve 1930’ların Alabama’sında, köleliğin kaldırıldığının ilanından 70 yıl

<sup>12</sup> İç grubu dış grubun tehdidinden koruma eğilimi, alışıldık ve bildik hayat koşullarında ürkütücü bir değişikliğin yarattığı güvensizlik duygusuyla çok yakından ilintilidir. İnsanların o güne kadar hayatla baş etmenin etkili yolu olarak gördükleri aniden daha az güvenilir hale gelir, baş ettiklerini düşündükleri durumun kontrolünü kaybettikleri

duygusuna kapılırlar. Ve sonuçta ortaya çıkan saldırganlık zaten farklı olan ve değişimin elle tutulur timsali yeni gelenlere yöneltilir (Bauman, 2013, 47-65).

geçmiş olmakla birlikte hala açıkça uygulandığı Manderlay denilen bir plantasyonda geçmektedir.

1932 yılında Grace ile babası ve gangsterleri, Manderlay plantasyonunun kapısından geçerken, içerde kamçıyla dövülmek üzere olan bir köle için yardım istemeye gelen başka bir köle sayesinde, beyaz sahibin onları köleliğin kalktığından haberdar etmediği Afrika-Amerikalılardan oluşan bir toplulukla tesadüf ederler. Babası bunun sadece onları ilgilendiren yerel bir mesele olduğunu ve sorumlu olmadıklarını söylerse de Grace bu durumu yaratan beyazlar olarak sorunu çözmekle ahlaken yükümlü buldukları cevabını verir. Onları köleliğin kalktığından ve özgür olduklarından haberdar eder ve eski kölelerden birkaçının yanısıra babasının gangsterlerinin de yardımıyla, özgürlüğe geçişlerini kolaylaştırmak amacıyla plantasyonda bir yerleşim yeri kurar. Aslında olaylar tam da Grace'in babasının yine otomobildeki konuşmalarında söylediği gibi gelişir. Eski köleler evlerini, ailelerini artık kendileri geçimle mükelleftir. Köleler azat edilerek hukuken özgür hale gelir gelmez, tamamen yasal iş kontratları önlerine getirilir. Sonra emek satın almaya gelen bu kişiler, kölelere nakit para verir yani borçlandırır.

Anlatıcı burada araya girerek şunları söyler:

*"Grace avukat değildi. Bu yüzden de kontrattaki art niyeti çözebilecek vasıflara sahip değildi. Ama herhangi bir hâkim için adil olmasından korkuyordu. Grace'e göre, işçi köleliğin modern adı olabilirdi. Liberal bir toplumdaki bihaber olan bir elin attığı imza. Ya da başka seçenekleri olmayan insanların attıkları imza".*

Grace, babası ayrılıp kendi yoluna koyulmazdan evvel adamlarının bir kısmını ve babası şiddetle karşı koyup, bırakmak istememesine rağmen *"Bir kontratı geçersiz kılacak tanıdığım tek adam dediği"* avukatı yanında alıkoymayı başarır. Babasının avukatı olan Joseph, eski kölelere imzalatılan kontratları geçersiz kılacak yeni kontratlar hazırlar, eskileri çöpe atılır. Avukatın kendi ifadeleriyle:

*"Bu bir hediye. Kölelik düzenine son verip sizi özgür kılacak. Artık bu toplumun işçileri olacaksınız".*

Ancak işler Grace'in umut ettiği kadar iyi gitmez. Eski köleler memnuniyetsiz gözükmemektedir ve yeni

durumlarında nasıl davranacaklarından emin değildirlere. Kölelerden Wilhelm, Grace'e bir soru yöneltir:

*"Manderlay'da biz köleler saat 7.00'da akşam yemeği yerdik. Özgür kaldığımızda ne zaman akşam yemeği yiyeceğiz?"*

Grace kendinden emin cevaplar:

*"Özgür insanlar ne zaman acıdırlarsa o zaman yerler".*

Eski kölelerin sahibi onları plantasyonda ağır işlere koştururken artık plantasyonun mülkiyetine sahiptirler. Ama yeni özgür topluluk çok çabuk güçlülüklerle yüz yüze gelmeye başlar. Grace, onların karakterinde özgürlüğün beraberinde getirmesi gereken değişimleri beklerken eski köleler eski halleri neyse o şekilde devam ederler. Neticede Grace, plantasyonun tarlalarında gönüllü çalışacak bir avuç kimse bulabilir. Hayal kırıklığına uğrayarak gönüllülük yaklaşımını bırakır ve eski köleleri vereceği demokratik vatandaşlık dersine zorla getirmeleri için babasının gangsterlerini kullanır. Grace, bundan böyle Manderlay toplumu içinde kendi konumunu topluluğa şöyle duyurur:

*"Ben ve adamlarım sadece temsilcileriniz olarak görev alacağız. Silahlar, yeni düzene bir tehdit gelirse koruma amaçlı kullanılacak".*

Topluluk-toz fırtınası, kıtlık, iç nifak/bozuşma-gibi çeşitli meşakkatlere maruz kalırsa da en sonunda karşılaştıkları bu güçlülüklerin üstesinden gelerek birlikte çalışmaya başlarlar. Ekinler toplanır/harmanlanır. Grace sonunda Afrika doğumlu eski köle Timothy ile duygusal ilişkiye girmiştir. Mamafih felaketler tekrar Manderlay'a geri dönüş yapar. Topluluk, hasattan elde edilen karın çalındığını keşfeder ve kendini yangınla, şiddet ve ölümle tüketir. Parayı Timothy'nin çaldığı ve kumarda harcadığı açığa çıkar. Topluluk Grace'i yeni Mam (topluluğun eski sahibesinin adı) olarak seçer. Grace önce bu yeni pozisyonu kabulden kaçınır ancak elde kamçı ve Timothy'nin çıplak sırtıyla Mam'ın rolünü devralmaya başlar. Final, Grace topluluğa onların kendilerine olan nefreti hakkında vaaz verirken Tom:



*“Bir şeyi unutmuyor musunuz. Bizi sen yaptın”* der (Lloyd, 2008; Pyper, 2010:321-334).

## 2.2. Eski Hukuk Yeni Hukuka Karşı: Hukukun Dönüşümünde Eski-Yeni Hukuk Mücadelesi

Hukuk ve Grace arasındaki ilişki, Manderlay filminin anahtar unsurudur. Mam ölürken Grace ile özel olarak konuşur ve ondan yatağının altındaki yasa kitabını yok etmesini ister. Anlatıcının dediğine göre kitap, plantasyonu yöneten tuhaf ve kusurlu kural ve gelenekleri içermektedir. Grace bu isteği, kararın ancak topluluğun tümü tarafından aleni olarak verilmesi gerektiğini iddia ederek geri çevirir. Zira Grace eski köleleri, haklarının olduğuna dair bilgilendirmeyi misyon edinmiştir. Eski kölelere, her insanın asli değerinin/doğuştan değerli ve saygı duyulması gereken onurlarının olduğunu söyler. Şimdi onlar da ülkenin diğer yurttaşları gibi bunun keyfini çıkarabileceklerdir. Böylece Grace, oy sistemi ile işleyen demokratik katılımlı bir yönetim oluşturur ve eski hukuku bir tarafa atar. Manderlay’da uzun süredir devam eden eski köleci sistem psikolojik baskıyı da yanına alarak köleleri gruplara ayırmıştı. Örneğin Sam, 5 numarada yer alan soytarı zenci, 4 numaralı Victoria dayakçı zenci, Mark ise kaybeden zencidir. 2 Numaralı William geveze zenci, Flora mızımız zenci, 7 numara Elisabeth mutlu ve uyumlu, 1 numara ise gururlu zenci Timothy. Oysa özgürlükten sonra artık ait olduğu gruba bakmadan her köleye aynı yiyecek verilecek ve eşit davranılacaktır. Kölelerin hergün sıraya dizilmesini aptalca bulur. Grace’in daha iyi evler yapabilmek adına getirdiği, önceden sadece romantik anlar için girilebilen ve yasa kitabıyla dokunulmaz kılınan yaşlı hanımın bahçesindeki ağaçların kesilmesi önerisi kabul görür. Eski sahibin baskıcı ve keyfi bulduğu kuralların yerine Grace eşitlik, demokrasi ve ikna üzerine kurduğu bir dizi yeni kural koyar. Topluluk çıkan yangınla yok olunca da Manderlay’dan ayrılmazdan evvel Grace, hukuk kitabını topluluğa verir. Filmin dramatik olan sonunda ortaya çıkan gerçek Grace ve onun projesine en çok sempati besleyen Wilhelm’in hukuk kitabını yazmış olduğudur.

*“Mam’ın yasalarını, herkesin iyiliği için ben yazdım”.*

Wilhelm, uzun zaman sürecinde topluluğun en iyi örf-adet pratiklerini formelleştirmeye çalışmıştır. Her biri anlamsız ya da baskıcı görünen kurallar aslında topluluğun orada hayatta kalmasını sağlayan tarihi ürünleridir. Tüm köleler her gün plantasyonun belli bir yerinde sıraya dizilecektir çünkü günün en sıcak zamanında gölgede kalmaktadır. Kağıt para kumar oynanmaması için yasaklanmıştır. Yaşlı Hanımın Bahçesi’ndeki ağaçların kesilmesi yasağı, ekinleri tozla kaplayacak rüzgarı bloke etmek içindir. Ve köleler kategorilere ayrılmıştır. Gururlu grup, konuşkan grup,.....grupların her birine farklı miktarda yiyecek ve farklı özgürlüklere izin verilir. Çünkü bu, üyelerinin psikolojisi gözetilerek plantasyonun en iyi organize edilmesine yöneliktir (Lloyd, 2008)

Grace, kölelere yetki verilmesinin, onların baskı altında tutulmalarına son vereceğine dair naif bir inanç taşırken azat edilip yeni liberalleştirilmiş üyeler, henüz kurulan demokratik yöntemleri ve haklarını kendi avantajlarına –hasta küçük kızın yemeğini aç olduğu için çalan yaşlı kadını ölüme mahkum etme- gibi uygunsuz şekilde kullanırlar ama nihayetinde bu kendilerini de yok etmelerine yol açar. Annenin, Grace’dan hukuk kitabını yok etmesini istemesi, hukukun bizatihi kendi kendisine otorite ve yürürlük gücü kazandıramayacağı düşüncesinin bir ifadesidir. Ancak toplumun yaşadığı deneyimlerden gelişmiş organik canlı bir hukuk, bir kitapta kodifiye edilebilir. Hukuk/yasa kodu, toplumda kabul edilmiş otoriteden bağını kopardığında problem çıkar ve bu durum Manderlay’da açıktır. Çıkarılacak ders, hukukun ilgası yoluyla özgürlük sağlamanın bir fantezi olduğudur. Grace, kendi özgürleştirme vizyonunu babasının silahlı adamalarının desteğiyle değil ancak kölelerin rızası ve kabulüyle yasa haline getirilebilir (Pyper, 2010: 321-334).

Grace’in Manderlay’daki davranışını, Dogville’deki tutumuna da uygulayarak değerlendiren Von Trier, *“kendi değerlerinizi başka yerlere yaymak –geçmişte adlandırıldığı şekilde- bir misyondur ve problematiktir”* mesajını da seyirciye iletme istemektedir.

Film, bazıları tarafından özellikle Amerikan karşıtı bulunurken Bush’un Irak savaşındaki tutumunu,

Amerikan'ın liberal dış politikalarını yargıladığı da söylenebilir. Trier, filmin sonuna -tıpkı Dogville'de olduğu gibi-Jakop Holt'un 1977 Amerikan snapshotlarından ve Bush dönemi Irak savaşından fotoğraflar koyarak filmin metaforik anlatımından yani yer ve zamansızlığından analogiye geçiş yapmıştır. Yönetmen, seyircinin artık kendi politik gerçekliğiyle bağ kurmasını istemektedir. Demokrasi empoze etmek/götürmek demokrasi ve özgürlüğe zorlamak için askeri güç kullanmanın Beyaz sarayın söylediğinden çok daha kompleks olduğu görülmüştür. Özellikle taraflı ve yapısal olmayan çözümler, tutucuların barbarlar dediği ve vergilerinden alınan dolarlara layık olmadığını söyledikleri yerlere özgürlük ve medeniyet götürmemektedir. Trier gibi birçok ironik analist, aslında ABD toplumunu da eşitlik ve özgürlükten son derece uzak görmekte ve küresel olarak itham etmektedir (Harsin, 2006).

### 2.3. Hukuk ve Şiddet

Manderlay'da resmi meşru şiddet Grace'in ellerinde sonuna kadar devam eder. İlkel polis oluşumu diyebileceğimiz (arkaik polis tipi) gangsterlerin desteğiyle Grace artık Leviathan yani devlet rolünü oynamaktadır. Hasta küçük kızın yemeğini, aç olduğu için çalan yaşlı kadının, Manderlay sakinleri arasında yapılan kamusal müzakere ve oylama sonucu adaletin yerini bulması için öldürülmesi gerektiği kararı çıktığında, yaşlı kadının infazına önce karşı çıkan Grace, bu ortak kararı tanımak istemez. Yaşlı kadını infaza giden küçük kızın babasının " *Bize öğrettiğin gibi kararlar ortak almıyor sanıyordum*" itirazı üzerine Grace'in cevabı şu olur:

*"Bunu biri yapacaksa o, ben olmalıyım. Bu bir intikam hareketi olmamalı".*

Burada Grace, cezalandırma tekeline eline aldığı da işaretini vermektedir. Devlet, şiddeti ortadan kaldırmaz ama kendi lehine onu tekeline alır. Ama Grace daha büyük bir çelişkiye düşer. Plantasyona geldiğinde

kölelerin efendisinin kırbacını elinden alır ve köleliğin sona erdiğini bildirir. Artık herkes insan onurunun gerektirdiklerinden pay alacak ve hiç kimse zalim ve alışılmadık cezalara tabi tutulmayacaktır. Fakat filmin sonunda aynı Grace'in kırbaçlanmasına başlangıçta engel olduğu köleyi kendisinin kırbaçladığını görürüz. Üstelik soyut adalet idesi adına değil, karşı çıktığı nefret ve intikam duygusunun yakıcılığıyla şiddet uygular (Brighenti and Castelli, 2008:1-14).

Şiddetin, hukuk ve adaletle ilişkisini ortaya koymaya çalışan Walter Benjamin'in "Şiddetin Eleştirisi Üzerine"<sup>13</sup> başlıklı makalesine kısaca değinmek bu aşamada bize ışık tutabilecektir. Hukukla düzenlenen toplumlarda hukuk dışı şiddet kabul edilemez. Modern devlet, şiddet kullanımının rasyonel biçimde düzenlenmesi üzerine kuruludur zira devlet, tekeline aldığı şiddeti paylaşmak istemez. Şiddet kullanma tekeline eline alan hukuk, bireylerin elindeki şiddeti, hukuku yok edecek bir araç olarak görür. Hukuk dışındaki şiddet, ulaşılmak istenen amaçlar (korunması) dolayısıyla değil, bu şiddetin salt hukuk dışında olması nedeniyle hukuku tehdit etmektedir. Devletin şiddet tekeline sahip olması, hukukun mücadele ettiğini varsaydığı bir olgu olan şiddet üzerine temellendiğinin bir ifadesidir. Şiddetin türü bir araç olarak ya hukuku kurar ya da hukuku korur. Şiddetin hukuk kurma işlevi iki yönlüdür. Hukuk kurma, yasa olarak yaratılan şeye şiddeti araç olarak kullanıp, erişmeye çalışırken amaçlanan şeyin hukuk olarak kurulması anında şiddet geri çekilmez. Hukuk kurma, şiddetten arınmış değildir. Şiddete bağlı bir amacı zorunlu biçimde iktidar adı altında hukuk biçiminde ortaya koyar. Hukuk kurmak, iktidar kurmaktır. Hukuk, şiddetin icrası yoluyla hayata ve ölüme hükmeder. Hukuki şiddetin en tüyler ürpertici görünümü, kolluk gücünde mevcuttur. Kolluk gücünün yetkileri en kaba müdahalelere ancak istisnai durumlarda yetmekle birlikte bilinçsizce en savunmasız bölgelerle makul ve mantıklı kişilere karşı müdahale yetkisini kullanmaya izin verildiği için, kolluk için hukuk kuran ve hukuk koruyan şiddet ayrımı ortadan

<sup>13</sup> Buradaki temel eleştiri, odaklanılan şeyi yani şiddet kavramını benzerlerinden ayırmak, temizlemek ve elle

tutulur kılmak anlamında kullanılmaktadır. (Çataloluk, 2011: 571-588).

kalkmıştır. Kolluk gücü hukuk yaratır ve hukuku korur. Aslında kolluk gücünün hukuku, devletin ulaşmaya çalıştığı amaçlarını artık hukuk düzeni aracılığıyla güvence altına alamadığı noktayı ifade eder. Bu nedenle kolluk gücü hukuksal amaçlarla hiçbir ilgisi olmadığı halde açık bir yasal düzenlemenin olmadığı pek çok olaya “güvenlik sebebiyle” müdahale eder. Kolluk gücünün şiddeti devletin her tarafa yayılmış hayaletimsi varlığı gibi, biçimsizdir (Benjamin, 2010: 19-42; Cataloluk, 2011:571-588).

### 3. Son Perde

Dogville, Grace'in koşulsuz sevgiye duyduğu güvenin değişimini açığa çıkarıyorsa Manderlay'de O'nun kurumsallaşma teşebbüsünü ve başarısızlığını görünür kılmaktadır. Her iki filmde Grace'in yabancı olarak konumlandığı toplumda yaşadığı tecrübe ve deneyimler, sosyal düzenin oluşumu hakkındaki tezler olarak da dile getirilebilir. Sosyal düzenin oluşumu ise iktidar meselesidir. İktidarın politika, ekonomi, cinsiyet ve şiddet olarak dört görünümü Manderlay ve Dogville'in sosyal alanında gözlemlenebilir<sup>14</sup>.

Dogville'de Grace, bir kaçak olarak geldiği, alt bir statüde konumlandığı kasabada İsa'nın karşılık beklemeden kendini diğerlerine koşulsuz adamasını

örnek alıp, mukabele-i bilmisil tutumunu reddeder. Manderlay'da ise aksine meşru şiddet kullanma tekelinin sağladığı sorgulanamaz bir otorite tipi ile herkesin üstündedir. Mam'ın kölecisi yasaları kaldırılır yerine aydınlatmayı amaçlayan demokratik ve kapitalist yeni bir hukuk düzeni konur. Fakat her iki tecrübe de şiddet, kendini yok etme ve ahlaki alçalmayla sonuçlanır. Dogville küçük bir grup içindeki insan ilişkilerine ve kontrol ile sömürünün nasıl ortaya çıktığına odaklanırken Manderlay, devlet iktidarının özündeki kurumlar ve araçlara odaklanmıştır. Dogville, içerdeki dışardaki, içeriye alma/dışlama, statü tabakalanması konusundaki problemlerle ilgiliyken Manderlay sarih ve örtülü hukuk arasındaki ilişki, gelenek, iktidarın kurumlaşması hakkındadır.

Her iki filmdeki topluluk da her ne kadar dış dünyayla mübadele edildiğinin işaretlerini taşısa dahi kapalı ekonomik sistemlerdir. Bu bağlamda Dogville ve Manderlay, bir yabancıнын gelişyle stabilitesi, düzeni bozulan kapalı bir toplumun tepkisini sunan felsefi bir fiksiyonlardır. Dogville ayakta durmaya çalışan bir ekonomideki umulmayan bir artı değerın sonuçlarıyla bizi yüz yüze getirir. Artı değer, ticari bir meta olmaya doğru giden ekonomik bir kaynak olarak bizatihi Grace'in kendisidir. Grace toplumdan radikal biçimde

<sup>14</sup> Özellikle Dogville filmi, bir sosyal grupta mikro iktidarın nasıl oluştuğuna ilişkin bir örnek olarak okunabileceğinden Michel Foucault ve onun iktidar analizinden bahsetmeden geçilemez. Foucault, *Bilme İstenci* isimli eserinde “İktidar, sayısız noktadan çıkarak, eşitsiz ve hareketli ilişkiler içinde işler” der. İktidar, bireyler yahut gruplar tarafından birbirlerine uygulanan bir eylem olmakla, belli kişilere özgü olmaktan çıkmıştır. İktidar, toplumda iktidar ilişkilerinin var olduğu sayısız noktada ortaya çıkar. “İktidar ilişkileri toplumsal ağlar bütününde kök salmıştır”. Foucault, analiz ettiği iktidarın büyük “İ” harfiyle yazılan devlet aygıtı ve kurumları olmayıp, aksine küçük “i” harfiyle yazılan ve bireylere indirgenmiş iktidardan bahsettiğini söyler. Bir yapı olmadığını söylediği iktidarın belli bir yeri ve kaynağı yoktur. Onun sözleriyle “İktidar her yerdedir; her şeyi kapsadığından değil, her yerden geldiğinden dolayı her yerdedir”. İktidar ilişkileri, tarafların hukuki statülerinden, ekonomik koşullardan, üretim sürecindeki konumlarından, dil-kültür farklılıklarından, uzmanlık farklılığından hatta yaş gibi çeşitli statü yahut nitelik ayrımlarından kaynaklıdır. Merkezlessiz iktidar ilişkilerinin

tarafları arasında statü ya da nitelik ayrımları, bu ilişkinin eşitsiz işlediğini gösterir. Foucault'a göre iktidar, farklı kişiler ve kurumlar arasında dolaşımındadır. İktidarın hareketli ilişkiler içinde işlemesi, onun statik ya da durağan olmayan niteliğinin vurgulanması demektir. Sayısız noktadan çıkarak hem de eşitsiz ilişkiler içinde işlemek, iktidarın merkezsizliğinin bir diğer unsurudur.

Foucault, yerel iktidar pratiklerinin yani aşağının, genel iktidar yani yukarı tarafından belirlendiği önermesini şiddetle karşı çıkar. Aksi yönde olmak üzere aşağıdaki iktidar ilişkileri devletleşerek yukarıda toplanmaktadır. Küçük ölçekteki iktidar ilişkileri büyük ölçekli boyutlara stratejik olarak eklenmektedir. Foucault'un iktidar analizinin en önemli noktalarından birisi de iktidara atfettiği pozitif niteliktir. Pozitif oluşu, iktidarın sanıldığının aksine salt yasaklayan, emreden, sansürleyen bir fenomen olmayıp, üretken bir boyutunun da oluşudur. (Bainbridge, 2007: 141-156; Koloş, 2012: 124-132).

dışlanmış bir “yabancı” ahlaki figürdür ancak onun sığınma talebi, mevcut demokratik sosyal düzendeki sömürü ve şiddeti de dışa vurur. Uğradığı sömürü ve eziyet sadece baskıcı bir sisteme değil aynı zamanda onu oluşturan arzu ekonomisine, çağdaş demokrasilerdeki eşitsizlik ve adaletsizliklere gönderme yapar, ahlak maskesi altındaki şiddeti ve sömürüyü göz önüne serer. Manderlay ise zorunlu çalışmadan ekonomik liberalizme dönüşümü merkeze alır. Burada Grace'in eylemi modern Avrupa'da kapitalizmin ortaya çıkışına yani toprağa bağlı serflikten emek gücünün özgürleşmesine ilişkin açıklamaları hatırlatır. Bu bakış açısından ekonomi nihai belirleyici faktördür (Brighenti and Castelli, 2008: 1-14).

Alegorik tarzı olan Dogville filminde kasabaya, Amerika'nın kendisi yahut Amerika'nın “insani müdahalelerinin ama aslında emperyalizminin şiddet kurbanı kimi üçüncü dünya ülkeleri olarak yaklaşmak makuldür. Dogville'de Grace'in nihai çözümü ile Bush'un teröre karşı savaş iddiası ve yine Amerika'nın insani müdahaleyle özgürlük yayma misyonu ile Grace'in köleliğin kalktığından habersiz bir grup köleyi azat edip, özgürleştirme çabasını anlatan Manderlay

arasında paralellik kurulabilir. Grace'in şiddet içeren ölmesi, liberal demokratik konsensusa dayalı politikaların (politika ve ahlakın yakınlığının) ifadesi değil çağdaş liberal demokrasinin sonuna geldiğidir<sup>15</sup>. Zarafet ve şiddet diyalektiğinin sentezle değil şiddetli bir müdahaleyle sonuçlanması bugünkü demokrasi sorunu üzerine eleştirel bir düşünmedir. Liberal demokrasideki sömürü ve şiddetle ilgili bu filmler yalnızca mübadele ilişkilerine ve çeşitli sosyal, ekonomik, ayrıca cinsel sömürüye dayalı bir demokrasinin imkânsızlığını gösterir (Sinnerbrink, 2007).

Tom'un Grace'e yardım isteği, Grace'e ihanetle yadsınır. Grace'in koşulsuz cömertliği ve bağışlayıcılığı, insanlık adına tüm kasabanın yok edilmesi ile; Grace'in topluma kabulü ise geçici bir uyumdan sonra sömürü ve kötüye kullanılmasyla yadsınır. Bu diyalektik çatışma ve zıtlıklar filmde bir senteze ulaşmaz. Sefalet ve sömürüye kısa vadeli reformlar ve liberal/hümanist çözümlere şüpheyle yaklaşan yönetmen, Dogville'de sosyal baskının sebeplerinin önünü alacak politik bir önerme ya da sosyal problemlere somut çözümler önermez<sup>16</sup>. Dünyanın değişmesi gerektiği mesajı açık olsa da

<sup>15</sup> Giorgio Agamben'e göre de, olağanüstü halin yaygınlaşması, günümüz demokrasilerinin tıkanıp gittiğinin bir göstergesidir. Çağdaş demokrasilerde sonradan parlamento tarafından onaylanan hükümet kararlarıyla yasalar oluşturmak rutin bir faaliyet haline gelmiştir. Bugün cumhuriyet parlamenter değil hükümetlidir. Olağanüstü hal, normun geçerli olduğu ama gücü olmadığı için uygulanmadığı ve yasa değerine sahip olmayan tasarıların/eylemlerin yasa gücünü elde ettiği bir hukuk rejimini ifade eder. Olağanüstü hal, yasal düzeni askıya aldığı oranda her türlü yasal düzenlemeden kaçıyor görünür. Diğer yandan olağanüstü hal, anarşi ve kaostan farklı olarak, her ne kadar bu yasal düzen olmasa da hala içinde yasal bir düzen barındırır. Paradoksal gibi gözükse de bu şekliyle olağanüstü hal, yasalara bir kuralsızlık alanı sokar. Olağanüstü hal ilan eden bir egemen, normalde geçerli olan yasal düzenin dışında kalır ve yine de ona aittir çünkü Anayasa'nın toptan askıya alınıp alınmayacağı kararının sorumluluğu ona aittir. Dışında olmak ama ait olmak. İşte olağanüstü halin topolojik yapısı budur. Olağanüstü hal çağdaş siyasette gittikçe artan bir şekilde kural haline gelmekte, bu geçici ve istisnai önlem, hükümet etme tekniğine dönüşmektedir. Olağanüstü halin önemi, ABD başkanının 13 Kasım 2001'de açıkladığı askeri emirde tüm açıklığıyla ortaya çıkmıştır. Konu terörist faaliyetlere

katıldığından şüphe duyulan yurttaş olmayanları “sınırsız alıkoyma” ve askeri mahkemeler de dahil olmak üzere özel yargılamalara tabi tutmayı içeriyordu. ABD'nin 26 Ekim 2001 tarihli *Yurtseverlik Yasası* eyalet Başsavcısının ulusal güvenliğe tehdit olarak gördüğü herkesi tutuklama hakkı tanıdı. Oysa daha önce bu yabancıların yedi gün içerisinde ya yurt dışına çıkartılması ya da kendisine bir suç isnat edilmesi gerekiyordu. Bush'un verdiği emirde yeni olan nokta, hem bu bireylerin yasal konumunu ortadan kaldırması hem de yasalar tarafından ne adlandırılacak ne de sınıflandırılacak maddeler getirmesiydi. Afganistan'da yakalanan Taliban savaşçıları, Cenevre Konvansiyonlarının tanımladığı savaş tutsakları konumunun dışına itildikleri gibi aynı zamanda Amerikan yasalarının belirlediği bir yargılama kapsamına da girmemekteydiler. Ne tutsak ne de yurttaş/sanık olan bu savaşçılar yalnızca tutukludurlar. Hukukun ve her türlü yasal denetim biçiminin dışında kaldığından yalnızca süresi bakımından değil doğası bakımından da belirsiz bulunan saf fiili bir egemenliğe mahkumdular. Guantanamo'da da tutuklularla çıplak yaşam, en uç belirsizliğe geri dönmekteydi (Agamben, 2010: 165-174).

<sup>16</sup> Buna benzer şekilde Manderlay filmine getirilen kritiklerden bir tanesi de, yabancılaşmanın ötesine gidemeyişidir. İzleyici kendisinden nefret eden, hayal

yönetmen seyircilere sosyal dönüşüme yön verecek bir tez gösterme konumunda değildir. Diyalektikteki ileriye bakışın aksine, tarihin ileri doğru evrildiği fikrinin karşısında yer alan Dogville'in sonu kötümserdir. Hatta Trier'inin yıkıcı bir nihilizm hatta belki de sonsuz/ilahi adalete dönüş olduğu da düşünülebilir (Koutsourakis, 2013: 334-353).

Nitekim Dogville'in final sahnesindeki kasabanın kıyımının ardından filmi bağlayan anlatıcının şu sözlerinin ucu açıktır:

*“GRACE Mİ DOGVILLE’İ YOKSA DOGVILLE Mİ GRACE’İ TERK ETTİ? BU ALDATICI BİR SORU OLUR VE PEK AZ İNSAN BU SORUDAN FAYDA SAĞLAR. DAHA DA AZ İNSAN BU SORUYA BİR CEVAP VEREBİLİR. VE BU SORUNUN CEVABI BURADA VERİLECEK DEĞİL”.*

Kaldı ki bu konum, post-modern öznenin ruh haliyle örtüşmektedir. Post-modern birey, belirsizlik tarafından belirlenmiş, bölünmüş ve parçalanmış bir kimliğe karşı gelir. Özne, toplumsal/siyasal alandan çekilerek herhangi bir örgütsel bağlılıktan kaçınan, kısa süreli toplumsal hareketlere yönelten neo-liberal anlayışın öznesidir. Ayrık bir kişiliğe ve karışık ve parçalanmış bir kimliğe sahip bu özne, teğel teğel sökülen yamalı bir bohçadan başka bir şey olmayan bir “persona”dır. Post-modern deneyim, yorgun, bitkin, herşeyden usanmış, olup-bitenin kavranılmaz enginliği karşısında kendisinin ne denli güçsüz olduğunu tasayla kabullenen bir insan tasarımına dönüşür. Nihilizm, her türlü belirlenimin buharlaştığı, herşeyin bir işleve sahip ama anlamının olmadığı kaotik bir evren tablosuna karşılık gelir (Turan, 2007: 119-149).

Manderlay'de de göstermeye çalışılan; asıl yapılması gerekenin hukuk tarafından zorlanan harmoniden kaçışın yolunu bulmak olduğudur. Hukukun yerine gerçek Grace'i araştırmak ve bulmaktır. Bu görev ancak

melankoli ile neticelenir. Tek olası çıkış, melankoli; nihaysiz hüznün ve matemdir (Koutsourakis, 2013:334-353).

Yasakoyucunun niyetinin yorumlanmasındaki güçlükte olduğu gibi Yönetmenin niyetine ulaşma zorluğunun bilincinde ancak bir yorum olarak ortaya atılabilecek olan fikir kötümserliğin üç tezine dayanacaktır.

- Hayatta insanlar daima onları saran ve çok gerçek acılar doğuran talihsiz olaylarla çevrenmiştir. Bu, (ıstırap) bütün insanların ortak deneyimidir.
- Kötümserlere göre, sosyal koşullar kendilerine katlanılması gereken bir sistem oluştururlar. İyimserlerdeki birkaç ayırık otunu kökleyerek temize çıkma düşüncesi yerine, sistemi toptan değiştirme gibi bir düşünce ikame ederler.
- Kötümserliğin kökenlerinde bu gidişi kurtuluşa doğru yönlendirme düşüncesi vardır.

Dolayısıyla melankolikteki kara safra, kötümserliğe yol açtığı oranda sıçramalara, hayata dair ani ve büyük hareketlere de yol açma potansiyeline sahiptir (Çataloluk, 2011: 571-588).

Trier'in Dogville ve Manderlay'de yaptığı ahlaki sorgulamanın, Nietzsche'nin köle ahlakından türediğini vurguladığı Hristiyan ahlakını eleştirdiği “Ahlakın Soy Kütüğü Üzerine” incelemesinden etkilendiğini görmek mümkündür. Dogville'in nüfusu, aptallar, sakatlar, körler ve hastaların oluşturduğu büyük oranda fakir tam da Hristiyanlığın ilk olarak yaygınlık kazandığı kesimlerden gelen insanlardan oluşmaktadır. Filmde Grace, Nietzscheci bir kavramla iktidar istencinin zıttı olarak, Tanrı'nın lütfu ile Dogville kasabasına yaşam tarafından atılmıştır. Oysa Nietzsche felsefesinde iktidar istenci olumsuz bir anlam taşımayıp aksine var olan herşeyin temel niteliğini oluşturduğu gibi aynı zamanda

---

kırıklığına uğramış liberal sosyal hizmet çalışanlarıyla, hayatta kalmaya çalışan Afrika kökenli Amerikalı sakinler yahut muhafazakâr sosyal Darwinci gangsterler arasında tercih yapmaya terk edilmiştir. Çağdaş birçok felsefe ve hikâyeler gibi Manderlay'da problemin giriftliğini betimler, düşündürür, nihai çözüm göstermeksizin etkide bulunur ve

çözümü seyircinin müzakeresine bırakır Argümanları koyarak seyirciyi uyaran ve kolay sonuçların tuzağına düşmekten kaçınan Von Trier'e göre artist olarak direktörün rolü, epistemolojik üstünlüğe sahip değildir (Harsin, 2006).

bir yaratım sürecidir yani üreticidir. Nietzscheci terminolojiyle devam edersek Grace, yaşamın kendisi olan iktidar istencine karşı koymakta ve Grace'in gözünde başlangıçta, aç gözlü olmayan, merhamet dolu, yardımsever bu fedakâr ve ezilmiş insanların ahlaki düzeni, özgür insan üzerinde korkunç bir işkenceye dönüşmektedir. İşte bu noktada iyiliğinin, kurtarıcılığının ve merhametinin bedeli olarak emeği sömürülen, defalarca tecavüze uğrayan ve en sonunda da boynuna zincir vurulan Grace'in yüzyıllar boyunca köle ahlakına boyun eğmek zorunda kalan Nietzsche'nin üst-insanını temsil ettiğini söyleyebiliriz. Tarihte köle ahlaki güçlülerin boyun eğdirilmesiyle sonuçlanmıştır. Ancak insanın içindeki iktidar istenci kolayca bertaraf edilemez Er ya da geç kazanan yaşam yani iktidar istenciyken, kaybeden köle ahlaki olacaktır. Nitekim köle ahlaki üzerine inşa edilmiş İtkasabasını (Dogville) yani Tanrı'nın yeryüzündeki krallığını yakıp, üzerindeki kar örtüsünü buharlaştıracak, Tanrıyı öldürerek küllerinden üst-insanı yeniden yaratacak olan kişi de davetsiz bir misafir olarak gelen Grace'dir. Grace, efendi ahlakını Manderlay'de de uygular ve demir iradesi, toplumun tutucu, pasif tutumuyla yenilgiye uğrar. Ne yazık ki dünyada köle ahlaki daha geniş yer kaplamaktadır. Efendi ahlakına kucak açmak, köle ahlakını kucaklamaktan daha zordur. Normal insanlar kendine dönüp düşünmedikleri için normaldir. Dünyanın neden ve nasıl böyle olduğunu sorgulamaz, bu yüzden de geleneğe kenetlenirler. Gelenek ise değişime karşı şiddeti doğurur. Değişimin gerçekleşmesi için ne efendi görünümü ama özünde köle ahlakını temsil eden Thomas Edison Jr ne de Grace gibi güçlü iradeli, zeki, parlak entelektüellerin varlığı yeterli değildir. O yüzden filmlerde gerçek efendi ahlakını temsil edenin aslında Grace'in babası büyük patron gangster olduğu da düşünülebilir. Zira Manderlay'ın sonundaki yıkımı takiben Grace'i almaya giden babası son anda bundan vazgeçer ve arabasıyla yoluna devam ederken kızını da kendi yolunda yürümeye bırakır. Trier bu filmlerde alçakgönüllülüğün, acımanın ve kurtarıcılığa soyunmanın en büyük kibir, umudun en büyük acı olduğunu söyleyen; temsilin ve dolayısıyla empatinin olanaksızlığını vurgulayıp üst-insanın kendi ahlakını

kendi ayakları üzerinde durarak yaratması gerektiğini vurgulayan Nietzsche'yi bize bir kez daha hatırlatmaktadır. Nietzsche'nin "efendi" si, kendi ahlakını kendisi inşa eden, ahlaki tercihlerini ve ahlaki kişiliğini merkezi bir otoriteden almayan, iktidar istenciden kendiliği içinde pay alandır. İnsanların iyi yahut zeki olduğu noktada Grace'e ihtiyaç kalmayacaktır (Güney, 2004 Brighenti and Castelli, 2008: 1-14).

Öte yandan bu filmler bize, gerçekliğe iyi niyetli müdahalelerin şayet kabul görmezse felakete yol açabileceğini ve bu müdahaledeki kibri gösterir. "Ahlakın ve iyinin tanımı neye göre ve kim tarafından yapılacaktır? Başkaları adına iyinin ve doğrunun tanımını yaparak bu ilkeler doğrultusunda onları kurtuluşa götürmeye çalışmak en büyük kibir değildir de nedir?" Cevabı yine filmin kendisi verir: "İyilik, fedakarlık, merhamet ve alçakgönüllülük, tüm bu ahlaki değerlere sahip olma arzusu, aslında en büyük kibirdir! Üstelik bu kibir, çok vicdanlı olduğunu, kibirli olmadığını söyleyen, kibri yerin dibine batırarak yükselen, ikiyüzlü bir kibirdir." İşte her iki filmde de Grace probleminin anahtarı kibridir. Sonrasında da öldürücü yanışı, kendi adaletini yapmaya kalkışmak olmuştur. Çünkü Dogville sakinlerinin davrandığı Grace'i yani kendisini affedemediği için de onları bağışlamayacaktır. Kendini düzeltmeden dünyayı düzeltmeye koyulması, adalet tesis etmeye kalkışırken toplumun dinamiklerini anlayamaması Manderlay'da da enkaza neden olmuştur. Dogville'de de bağışlayıcı hizmetkar rolüyle insan onurunu ve bağımsızlığını teslim etmiştir. Herşeyi insanüstü bir şekilde kabullenışı, kasaba halkının gözünde Grace'i insandan daha aşağı bir düzeye indirilmiş ve kasaba halkının insanlıklarını da bozmaya tahrik etmiştir (Pyper,2010:321-334).Yaptıkları herşey için onları affederek ve böylece kendi eylemlerinin sorumluluklarını üstlenmekten kurtararak, kibirini göstermiş; nezaketi diğerlerindeki kötülük heyecanını uyandırırken, mazoşizmi Dogville sakinlerinin sadizmini tetiklemiştir. Fasit daire düzeninde masum kurban kendini mazoşist bir şekilde teslim ettikçe işkencecileri de o kadar fazla cesaret bulur ve sınırları aşmaya adeta itilir. Önce dünya daha iyi bir yer haline gelsin diye mazoşist bir teslimiyet

sergilediğindeki ideolojisiyle, Dogville'siz dünya daha iyi bir yer olsun diyen sadistlik ve yıkıcı edimi aynı şeydir. Grace'in uyguladığı zulüm, daha önce maruz kaldığı zulümle paraleldir. Aslında film baştan sona zaten tam da bunu, iyilik melekleri ile intikam şeytanları arasındaki ilişkinin zannettiğimiz kadar uzak olmadığını göstermekte.

Grace bu acıları çekmeye zorlanmamış bu acıları kendisi davet etmiştir. Filmin büyük bölümünde yönetmen tarafından dayanılmaz bir sado-mazoşist şiddete maruz bırakılıyorsa kabul etmeliyiz ki -tıpkı Grace gibi- filmi sonuna kadar kalıp, izlemeyi tercih ettik. Bizi bunu yapmaya iten şeyin doğasını kendimize soralım. Sado-mazoşist şiddetin zevki, röntgencilikten alınan haz, narsistik zevk değil midir? Bilinçli ya da bilinçsiz, nihai öce duygusal olarak katılırken kendimizi yakalarız. Dogville'in ortadan kalkmasıyla duyduğumuz rahatlama hissi, Grace'in yok ediciliğine bizi de iştirak ettirir. Trier bizi, "bizim de içimizde gizlenen bir hayvanın olduğuna uyandırmaktadır (Abella and Zilkha, 2004: 1519-1526).

#### KAYNAKÇA

- Abella, Adela; Nathalie, Zilkha; "Dogville: A Parable on Perversion", **International Journal Psychoanalysis**, No:85, 2004, s. 1519-1526.
- Atkinson, Adam "On the Nature of Dogs, the Right of Grace, Forgiveness and Hospitality: Derrida, Kant, and Lars Von Trier's *Dogville*", **Senses Of Cinema**, Issue:36, July 2005.
- Agamben, Giorgio; "Olağanüstü Hal", Çeviren: Ferit Burak Aydar, **Şiddetin Eleştirisi Üzerine**, Yayına Hazırlayan: Aykut Çelebi, İstanbul, Metis Defterleri, 2010, s. 165-174.
- Bainbridge, Caroline; **The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice**, Wallflower Press, 2007, s. 141-156.
- Bauman, Zygmunt; **Sosyolojik Düşünmek**, Ayrıntı Yayınları, Sekizinci Basım, İstanbul 2013.
- Bayladı, Derman; **Kutsal Kitapta ve Mitologyada Yasak İlişkiler Aykırı Sevdalar**, Milenyum Yayınları, 2002, İstanbul.
- Benjamin, Walter; "Şiddetin Eleştirisi Üzerine" Çev: Ece Göztepe, **Şiddetin Eleştirisi Üzerine**, Yayına Hazırlayan: Aykut Çelebi, İstanbul, Metis Defterleri, 2010.
- Benjamin, Walter; **Brecht'i Anlamak**, Çeviren: Haluk Barışcan, Güven Işısağ, Metis Yayınları, 2011, İstanbul, s. 15-28.
- Brecht, Bertolt; **Oyun Sanatı ve Dekor**, Çeviren: Kamuran Şipal, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011.
- Brighenti, Andrea Mubi; Castelli, Alessandro; "Foundations: Dogville to Manderlay", 2008, [eprints.biblio.unitn.it/.../Brighenti\\_Castelli\\_08\\_...](http://eprints.biblio.unitn.it/.../Brighenti_Castelli_08_...)
- Brighenti, Andrea, "Dogville, or, the Dirty Birth of Law", **Thesis Eleven**, Nr: 87, November 2006, s. 96-111.
- Çataloluk, Gökçe; "Walter Benjamin'in Şiddetin Eleştirisi Metni: Bir Tarihin Felsefesi", **Belgin Erdoğan'ın Armağan**, Der Yayınevi, 2011, s.571-588.
- Çelik, Yavuz; "Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı:2, 2000, s.117-127.
- Fibiger, Bo; "A Dog Not Yet Buried-Or Dogville as a Political Manifesto", **Film&Politics** 16, December 2003.
- Güney, K.Murat; "Dogville: İtkasabasında Davetsiz Bir Misafir", **Davetsiz Misafir**, 5 Mart 2004, [davetsizmisafir.org/2004/03/.../dogville-itkasabasinda-davetsiz-bir-misafi...](http://davetsizmisafir.org/2004/03/.../dogville-itkasabasinda-davetsiz-bir-misafi...), Çevrim içi: 14 Mart 2014.
- Harsin, Jayson; "On Manderlay", **Bright Lights Film Journal**, February 2006, Issue:51.
- Harmgart, Heike and Huck, Steffen; "Dogville or An Illustration of Some Properties of General Equilibrium", **The Economists' Voice**, January 2009, 6 (1), s.1-3.
- Koloş, Umut; "Michel Foucault'un İktidar Analizinde Hukukun Yerinin Belirlenmesi", **Yayımlanmamış**

- Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2012.
- Koutsourakis, Angelos; "Cinema of the Body: The Politics of Performativity in Lars Von Trier's Dogville and Yorgos Lanthimo's Dogtooth in Cinema, **Journal of Philosophy and the Moving Image** 3, 2012, s.84-108.
- Koutsourakis, Angelos; "Politics and open-ended dialectics in Lars von Trier's Dogville: a post-Brechtian Critique", **New Review of Film and Television Studies**, 2013, Vol. 11, No. 3, 334-353.
- Lloyd, Wincent ; "Law, Grace, and Race: The Political Theology of Manderlay" , **Theory &Event**, Volume:11, Issue:3, 2008.
- Mandolfo, Carleen; "Women, Suffering and Redemption in Three Films of Lars Von Trier" **Literature&Theology**, Vol:24, No: 1, September 2010, s 285-300.
- Özmenek, Seyhan; "*Dogville*: Trier's America à la Brecht", **Journal of American Studies of Turkey**,18 (2003), s. 85-92.
- Pepper, Elyse, "The Case For 'Thinking Like A Filmmaker': Using Lars Von Trier's Dogville as a Model for Writing a Statement of Facts", **Legal Writing: The Journal of the Legal Writing Institute**, Volume 14, 2008, s. 171-205.
- Pyper, Hugh S; "Rough Justice: Lars Von Trier's Dogville and Manderlay and the Book of Amos" **Political Theory**, Volume:11, No:3, 2010, s.321-334.
- Richter, David ; "Lars and the Real World: Dogville as a Political Film", **Hypocrite Reader**, Issue:5, Jun 2011.
- Sinnerbrink, Robert; "Grace and Violence: Questioning Politics and Desire in Lars von Trier's Dogville", **SCAN/Journal of Media Arts Culture**, 2007, 4 (2).
- Stevenson, Jack; **Lars Von Trier**, Türkçesi: Begüm Kovulmaz, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005.
- Turan, Müslüm; "Postmodernizm: Farklılıklar Politikası ve Küreselleşme", **Sosyo-Ekonomi**, Ocak-Haziran 2007-1, s. 119-149.
- Yıldırım, Didem; "Teatrallığın Sinemadaki İzleri: Dogville Gerçek Bir Oyunun Filmidir", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 34:2012/2, s.33-43.