



**T.C.
GAZI ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**MÜZİKAL FİMLERİN DANS SEKANSLARINDA
BEDENİN VE SİNEMATOGRAFİK
YAPININ ANLATIYI İNŞASI**

GAMZE YILMAZ GÜNTAY

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

HAZİRAN 2017



**MÜZİKAL FİMLERİN DANS SEKANSLARINDA
BEDENİN VE SİNEMATOGRAFİK YAPININ ANLATIYI İNŞASI**

Gamze YILMAZ GÜNTAY

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN 2017

Gamze YILMAZ GÜNTAY tarafından hazırlanan “Müzikal Filmlerin Dans Sekanslarında Bedenin ve Sinematografik Yapının Anlatıyı İnşası” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman/ Başkan: Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye : Prof. Dr. Mehmet Sezai TÜRK

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye : Yrd. Doç. Çağdaş Emre ÇAĞLIYAN

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Başkent Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Tez Savunma Tarihi: 13./06/2017

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Hilmi ÜNSAL

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Gamze YILMAZ GÜNTAY

13/06/2017

Müzikal Filmlerin Dans Sekanslarında Bedenin ve Sinematografik Yapının Anlatıyı İnşası
Yüksek Lisans Tezi

Gamze YILMAZ GÜNTAY

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HAZİRAN 2017

ÖZET

Sinemada karakterler aracılığıyla anlatılmak istenen hikaye, her yönetmenin gözünde kendi özel formunu almaktadır. Özellikle müzikal filmlerde yönetmenin birden çok enstrümana sahip olması, anlatımdaki zenginliği güçlendirir. Klasik anlatımla seyirciye yeterince sirayet edemeyecek duygular, müzik ve dansın evrensel dili kullanıldığında çok daha güçlü hissedilir. Karakterlerin kimliklerinin aktarılması aşamasında ise beden dilinin replikleri kullanılır. Bedenin görsel temsilinin önem kazandığı bu filmlerde, karakterler çok farklı görünümde yansıtılabilmektedir. Müzikal filmlerde çoğu zaman oluşturulmaya çalışılan masalsı anlatım sinematografik öğelerin öznel sunumuyla mümkün olurken dans sekansları, iletişimin farklı bir formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzikal filmlerde hikaye anlatısının aracı haline gelen dansın, estetik formunun ve ifade gücünün sinematografik öğelerle güçlendirilerek izleyiciyle olan iletişimdeki öneminin irdeleneceği bu çalışmada, müzikal filmlerdeki dans sekanslarının, hikayeyi seyirciye etkili bir şekilde nasıl ilettiği ve karakter bilgisini sözsüz olarak nasıl aktardığı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bilim Kodu : 115702
Anahtar Kelimeler : Müzikal Film, Dans, Beden Dili, Sinematografi.
Sayfa Adedi : 159
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

Construct Narrative of the Body and Structure of Cinematographic in the Dance

Sequences of the Musical Films

M.S. Thesis

Gamze YILMAZ GÜNTAY

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

JUNE 2017

ABSTRACT

In the movies the characters desired to be explained through the story, its own special form in the eyes of every director. In particular, the director of the musical films to have multiple instruments enhances the richness in expression. With classic statement the audience will not spread enough emotions, when using the universal language of music and dance felt much stronger. At the stage of creating and presentation of the character identities as for that the unique body language lines are used. The importance of the visual representation of the body in these films, the characters in the different views may be reflected. In musical films most of the time trying to establish epic expression while it is possible with the exclusive presentation of the cinematography elements dance sequences, which emerges as a different form of communication. In the musical films which has become the tool of storytelling in dance, in this study the importance of communication with the audience of the power of aesthetic form and expression will be discussed with strengthening cinematographic elements, the dance sequences in the musical films, the story of how an effective way to transmit to the audience and character information as non-verbal, has been translated as trying to put forward.

Science Code : 115702
Key Words : Musical Film, Dance, Body Language, Cinematography.
Page Number : 159
Supervisor : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

TEŞEKKÜR

Bilgi ve tecrübeleriyle tez çalışmamı geliştirmem hususunda önemli katkıları olan tez danışmanım Prof. Dr. Serdar Öztürk'e, ders dönemi süresince bilgilerini paylaşarak gelişimime katkıda bulunan Prof. Dr. Gülcan Őeçkin, Doç. Dr. Mehmet Sezai Türk, Doç. Dr. Semra Çevik, Doç. Dr. Ayře Elif Emre Kaya'ya teşekkür ederim. Çalışmamın her safhasında bana destek olan eőim Vedat Güntay'a, çalışmam için müsaade eden kızım Yağmur Güntay'a ve destekleriyle hep yanımda olan aileme ayrıca teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ	x
KISALTMALAR	xi
1. GİRİŞ	1
2. SİNEMADA MÜZİKAL FİMLER VE TARİHSEL GELİŞİM SÜREÇLERİ	7
2.1. Müzikal Film Tür Analizi ve Türün Karakteristik Özellikleri	7
2.1.1. Postmodernizmle değişen beden ve mekan kullanımı	9
2.2. Sinemanın “Ses”le Tanışması ve Müzikal Filmlerin Doğuşu	10
2.2.1. Busby Berkeley müzikalleri	12
2.2.2. Fred Astaire müzikalleri	13
2.3. Arthur Freed Dönemi ve Vincent Minelli, Gene Kelly, Stanley Donen gibi Yönetmenlerle Sinemada Müzikallerin Altın Çağı	15
2.4. Müzikal Filmler Azalıyor	16
2.5. Avrupa ve Farklı Ülkelerden Müzikal Filmler	19
2.6. Türkiye’de Müzikal Filmler	20
3. MÜZİKAL FİMLERDE BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK DANS VE SİNEMATOGRAFİK ÖGELERLE ANLAMIN İNŞASI	25
4. DANS SEKANSLARININ ÇÖZÜMLENMESİ	31
4.1. Across The Universe (Seni İstiyorum 2007) - Julie Taymor	31

4.1.1. “Seni İstiyorum” dans sekansı ve yapı karşısında failliğini yitiren birey.....	31
4.1.2. “Çünkü” dans sekansı ve aşkla ulaşılabilecek özgürlük anlatısı	40
4.2. Dancer In The Dark (Karanlıkta Dans 2000) – Lars Von Trier.....	46
4.2.1. “Makineleşen bedenler” dans sekansı ile sistemin çarkları arasına sıkışmış insan betimlemesi.....	47
4.2.2. “Duruşma” dans sekansı ile güven ve adalet kavramlarının sorgulanması	52
4.2.3. “İdam yolu (107 adım)” dans sekansı ve yapının yüzümüze kapattığı kapı metaforu.....	55
4.3. Chicago (2002) - Rob Marshall	62
4.3.1. “Katiller bloğu tangosu” dans sekansı ile cinayetin tutkulu sunumu.....	63
4.3.2. “Avukat Billy Flynn’i tanıyoruz” dans sekansı ve metalaştırılan kadın bedeni.....	66
4.3.3. “Basın toplantısı kuklası” dans sekansı ile araçsallaştırılan medya sunumu	68
4.3.4. “Duruşma/ step dans” sekansı ve gösteri dünyası vurgusu	70
4.4. Moulin Rouge (Kırmızı Değirmen/2001) - Baz Luhrmann.....	74
4.4.1. “Kankan dansçıları-parıldayan elmas” dans sekansı ve hazza ulaşma arzusu	74
4.4.2. “Tango” dans sekansı ile kıskançlığın betimlenişi	86
4.5. Tango (1998) – Carlos Saura	93
4.5.1. “Giriş” sekansından kıskançlık ve öfkenin tangosuna	94
4.5.2. “Üçlü tango” dans sekansı ve iki kadın arasındaki çatışma	97
4.5.3. “Gün doğumu tangosu” dans sekansı ve “ayna metaforu” ile gerçeklik üzerine düşünme	99
4.5.4. “Kadınlar tangosu” dans sekansı ve yönetmenin hayalindeki kurgusal yapı	102
4.5.5. “İspanya’nın siyasi tarihinden izler” dans sekansı ve şiddetin betimlenişi .	103
4. 6. Yedi Kocalı Hürmüz (2009) Ezel Akay.....	109

4.6.1. “Düğün dansı” sekansı & “giriş jeneriği anime dans” ve kadın bedeni sunumuna paradoksal bakış	110
4.6.2. “Hamam” (gökten sapır sapır herif yağacak) dans sekansı ve kadına eril bakışa ayna tutuş.....	116
4. 7. La La Land (Aşıklar Şehri 2016) Damien Chazelle.....	122
4.7.1. Giriş dans sekansı ile trafik keşmekeşliğinde (sosyal düzen içinde) hayallerine sarılan insan anlatısı	123
4.7.2. Yıldızlar üzerinde dans ve aşkın ilk kalp atışları.....	128
4.7.3. Son dans sekansı ve kaybedilen mutluluğun hayali resmi	132
5. SONUÇ.....	143
KAYNAKLAR.....	153
ÖZGEÇMİŞ.....	158

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 1. Çözömlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler.....	51
Çizelge 2. Çözömlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler.....	67
Çizelge 3. Çözömlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler.....	79
Çizelge 4. Çözömlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler.....	98
Çizelge 5. Çözömlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler.....	114
Çizelge 6. Çözömlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler.....	127
Çizelge 7. Çözömlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler.....	147

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

ABD

Amerika Birleşik Devletleri

MGM

Metro Goldwyn Mayer (Film Yapım Şirketi)

1. GİRİŞ

Sinemanın kendine özgü sinematografik bir dili vardır. Anlatısını seyirciye aktarırken ışık, dekor, mekan kullanımı, kamera açıları, çekim teknikleri, kurgu, renk seçimleri, oyunculuk, kostüm, makyaj ve daha birçok öge sinemanın kendi lisanında seyirciyle iletişim kurmasına olanak tanır. Sinematografik yapı içinde anlam oluşturabilmek ve aktarılmak istenen duygu ve düşünceyi yansıtabilmek için pek çok gösterge kullanılır. Bu göstergeler bazen bir insan bedeni, bazen bir dekor ögesi gibi çok farklı yapılarda karşımıza çıkabilmektedir. Bu bağlamda, bu çalışmada seçilen müzikal filmlerin dans sekansları göstergebilim ışığında incelenerek, bu sekanslarda ortaya konulan koreografilerin ve koreografiye geçiş sahnelerinin analizi yapılarak sanatın insan duygularını etkileyen güçlü yapısının seyirciyle iletişimdeki rolü irdelenmiştir. Böylece müzikal filmler ve dans sekansları ile ilgili kapsamlı bir çalışmanın olmadığı ülkemiz akademik araştırmalarına, bu alandaki boşluğun doldurulmasıyla katkı sağlanacağı düşünülmektedir. Ayrıca alanda ileride yapılacak olan çalışmalara yol gösterici olacağı umulmaktadır.

En etkili iletişim yollarından biri olan "sanat"ın insan duygularını aktarmadaki gücünün yansıtılmaya çalışıldığı araştırmada, filmlerde anlatılmak istenen konunun, karakterler arasındaki ilişkinin ve üzerinde durulan duygu ve düşüncelerin dans sekanslarındaki beden dili ve sinematografik öğeler aracılığıyla nasıl aktarıldığının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Sinema, toplumsal dinamiği, "sanatsal gerçekliği" içinde temsil eder. Sinema sanatının yaratıcılığı ise duyguların dışavurumunu güçlendirir. Bu yaratıcılık diğer sanat dallarıyla kurulan bağla beslenmektedir. Çalışmamızda müzikal filmlerin dans sekanslarını mercek altına almamızın temel nedenlerinden biri de sanatsal öğelerin kişilerarası ve kitle iletişiminde istenen güçlü etkinin sağlanmasındaki belirleyiciliğidir.

Dans, sembolik ve bu nedenle önemli bir iletişim aracıdır diyen Phillips'e göre, "*Dans sanatın bir formu olmakla birlikte daha fazlasıdır aslında, dans, sadece hareket yoluyla duyulabilen bir dili konuşur. Dansçılar zihinlerindeki düşüncelerle iletişim kurar; fikirlerini, bakış açılarını ve duygularını izleyicilerle ve birbirleriyle paylaşırlar.*" (Phillips, 2006, s. 1)

Dans, beden dilinin en güçlü şekilde kullanıldığı sanat dalları arasında önemli bir yere sahip olmasına rağmen, ne sanat ne de iletişim alanında çalışmalar yapan akademisyenler tarafından yeterli düzeyde ele alınmamıştır. Ülkemizde bu konuda çok az sayıda akademik

yayın bulunmaktadır. Oysa dans insanoğlunun varoluşundan buyana süregelen ve bireyin kendini, duygularını, düşüncelerini en yalın haliyle yansıttığı, estetik dışavurum yollarından biridir.

Benzer bir şekilde müzikal filmlerle ilgili olarak da ülkemizde kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır. Türk sinemasındaki müzikal filmleri müzikal parçalar bağlamında ele alan Anı Sağkan'ın *"Türk Sinemasında Yapılan Müzikal Filmlerde, Müzikal Parçalar ve Olay Örgüsü Arasındaki İlişki"* başlıklı tez çalışması dışında konuyla ilgili bir araştırmaya literatür incelemesi kapsamında rastlanmamıştır. Genellikle Tür kitapları içinde kısa bir bölüm olarak müzikal film tarihine yer verildiği görülmektedir. Özellikle Nilgün Abisel'in *"Popüler Sinema ve Türler"* kitabı içindeki "Müzikaller" bölümünde türle ilgili diğerlerine oranla biraz daha kapsamlı bilgilere ulaşılabilmektedir.

Sinema çalışmaları alanında böyle bir eksikliğin olmasındaki temel neden, ülkemiz sinema tarihinde müzikal film yapımının yok denecek kadar az olmasıdır diyebiliriz. Müzikal filmler daha çok Hollywood yapımlarında karşımıza çıkmaktadır. Hollywood, türün oluşması ve gelişmesinde belirleyici bir rol oynamıştır ve bu rolü sinema tarihinde olduğu gibi günümüzde de sürdürmektedir. Avrupa Sineması'nda ise az sayıda olan müzikal filmler, kaliteli yapımlar olarak türün gelişiminde güçlü bir etkiye sahiptir. Hollywood ve Avrupa sinemasının ortak yapımlarına da rastlanmaktadır.

Elbette müzikal filmlerin doğuşunda ve gelişiminde en büyük etkiyi yaratan Hollywood yapımları düşünüldüğünde bu alanda en çok yayının da Amerika'da oluşu şaşırtıcı bir bulgu değildir. Müzikal filmlerin dans sekansları üzerine akademik araştırmalar daha çok Amerika'da yapılmıştır. Ancak onlar da genellikle Berkeley, Astaire ya da Kelly gibi müzikal filmlerin altın çağını yaşadığı dönemlerde koreograf, dansçı, oyuncu, yönetmen ya da bunların hepsini birden yapan isimler üzerinde yoğunlaşmış ve onların filmlerinin dans sahneleri incelenmiştir. Dara L. Phillips'in *"Dancing Through Film Musical: Narrative in Motion"* ve Carol Bender'in *"Cinema Dance: The Development of an Art Form as Defined by Busby Berkeley's Work with the Hollywood Musical During the Great Depression"* yayınları bunlar arasında yer almaktadır. Çalışmamız içinde bu yayınlardan kaynak olarak yararlanılmıştır. Philips de araştırmasında farklı bağlamlar içinde sayısız dans çalışması

olmasına rağmen, filme çekilmiş müzikaller içinde iletişimin temel biçimi olarak dans konusunda çok az sayıda araştırma olduğundan dem vurmaktadır. (Phillips, 2006, s. 1)

Her ne kadar günümüz sinema yapısına baktığımızda müzikal filmlere çok sık rastlayamıyor olsak da, bugüne kadar iyi film olarak sıfatlandırabileceğimiz -bu sıfatı bizzat kazandıkları ödüllerle adlarının önüne yazdıran filmler de dahil- hatırı sayılır miktarda müzikal sinema eseri literatürdeki yerini almıştır. Bütün bu filmlere araştırmamız kapsamında yer vermemiz mümkün olmasa da yeri geldikçe - özellikle müzikal film tarihi bölümünde- değinilmiştir.

Araştırma kapsamında ele alınan filmlerin belirlenmesi aşamasında ise, hikayenin inşasında, anlamın oluşumunda ve aktarılmasında etkili olan, karakter bilgisinin ve karakterler arasındaki ilişki ve iletişim biçimlerinin yansıtıldığı sahnelerin dans sekanslarını oluşturduğu filmler özellikle tercih edilmiştir. Çünkü çalışmamızda müzikal film tanımının yapıldığı bölümde de belirtildiği gibi, müzikal film türünün diğer şarkılı ve danslı filmlerden ayırt edici özelliği, literatürde “müzikal numaralar” olarak tanımlanan bu sekansların filmin ana temasının ortaya konulmasında vazgeçilmez bir rol üstlenmesidir.

Ayrıca araştırmamız kapsamında özellikle son dönemde yapılan müzikal filmlerin dans sekanslarının çözümlemesine yer verilmiştir. Postmodern izler taşıyan filmlerin dans sahneleri incelendiğinde, bu yapımların türü farklı bir noktaya taşıdığı düşüncesinden yola çıkılarak bu sınırlama yapılmıştır. Bununla birlikte “*Sinemada Müzikal Filmler ve Tarihsel Gelişim Süreçleri*” bölümünde klasik dönem müzikal filmleri hakkında detaylı bilgilere yer verilmiştir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Hollywood müzikal filmlerin ana vatanı olarak görülse de son dönemde yapılan yapımlar arasında yer alan “*Tango*” (1998-İspanya), “*Moulin Rouge*” (Kırmızı Değirmen, 2001-Avusturya & ABD ortak yapımı), “*Dancer in the Dark*” (Karanlıkta Dans, 2009-Danimarka) gibi farklı ülkelerin yapımları arasında yer alan müzikal filmler, türün gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Bu nedenle araştırmamız kapsamında çözümlemelerine yer verilmiştir. Bu filmlerin yanı sıra Hollywood yapımı olan “*Chicago*” (2002), “*Across The Universe*” (Seni İstiyorum, 2007) “*La La Land*” (Aşıklar Şehri, 2016) gibi filmlerin dans sekansları araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Türk Sineması’nda müzikal filmlerin yok denecek kadar az olması, sinema tarihimiz ve günümüz Türk Sineması adına önemli bir eksiklik olarak görülmektedir. Bu

bağlamda çalışmamızda inceleyebileceğimiz çok fazla seçenek bulunmamaktadır. Ezel Akay'ın yönettiği *"Yedi Kocalı Hürmüz"* (2009) filmi dans sekanslarını incelediğimiz Türk Filmidir.

Bollywood sineması ise, çalışma kapsamında yer almamaktadır. Müzik ve dansın Bollywood Sineması'nın temel öğeleri arasında yer alması nedeniyle, bu filmlerdeki dans sekanslarının incelenmesinin başlı başına ayrı bir araştırma konusu olduğu düşüncesi, bu sınırlamayı yapmamızdaki asıl nedendir.

Araştırmada öncelikle müzikal filmler, dans, beden dili ve sinematografi ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Konuyla ilgili kitap, akademik çalışmalar, dergiler, videolar incelenmiş, ayrıca internet ortamında tarama yapılmıştır. Tez çalışmasında ele alınacak filmlerin çözümlenmesinde ise *"göstergebilim"* yöntemi kullanılmıştır. Roland Barthes'ın göstergebilim yaklaşımları üzerinden yürütülmüş olan çalışmada, sinemada göstergebilim, Yuriy M. Lotman'ın *"Sinema Göstergebilimi"* kitabındaki yaklaşımlar bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Göstergebilimin kurucularından Saussure'un çalışmalarına ivme kazandıran Roland Barthes, göstergebilimin incelemeye girişeceği şey olarak uygarlığımızın simgesel ve anlamsal dizgesini işaret etmektedir. (Barthes, 2014: 19) Barthes'a göre, *"Göstergebilimin konusu, tözü ve sınırları ne olursa olsun her türlü göstergeler dizgesidir: Görüntüler, el-kol-baş hareketleri, ezgili sesler, nesnelere vb."* (Barthes, 2014: 27-28) Ona göre gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden kuruludur ve gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur. (Barthes, 2014: 47) Barthes anlamlama sürecinin üçlü bir sistem olduğunu belirtir: *"gösteren"*, *"gösterilen"* ve bu ikisinin birleşmesinden oluşan *"gösterge"*. (Butler, 2011, s. 65-66) Ayrıca Barthes'ın kuramının merkezinde *"düzanlam"* ve *"yananlam"* olmak üzere anlamlandırmanın iki düzeyi düşüncesi yer almaktadır. (Fiske, 2003, s. 115-116)

Saussure'un *"Dilde her şey ayrımlara ama aynı şekilde uygunluklara bağlıdır."* yaklaşımından yola çıkarak sinematografik dil üzerine düşünen Lotman'a göre, sinematografinin özgün dilini çözümlenmek istersek, uygunluklara ve ayrımlara ilişkin özgül bir sistemle karşılaşırız. *"Ayrımlar ve uygunluklar mekanizması, sinema dilinin içsel yapısını belirler. Perdedeki her görüntü bir göstergedir, yani bir anlamı vardır, bir enformasyon"*

taşıyıcısıdır. Bu görüntüler bir yandan reel dünyadaki nesnelere yansıtılırken diğer yandan bu nesnelere ve görüntüler arasında semantik bir ilişki meydana getirir." Lotman, ışıklandırma, montaj, çekim planındaki değişiklikler gibi değişkenlerin perdede yansıtılan nesnelere ek anlamlar kazandırabileceğini de belirtmektedir. (Lotman, 2012: 51-52) Sinemanın kendine özgü dili olduğunun altını çizen Bükler, yönetmenin bu dilin olanaklarını kullanmak zorunda olduğunu belirtmektedir. Bu yaklaşımda ikonik ve uzlaşım sal (ya da Peirceci anlamda simgesel) olmak üzere iki tür gösterge olduğunu, ikonik göstergelerin gösterenle gösterilen arasındaki benzerliğe dayandığını ve yalnızca gösterme işlevini yerine getirdiğini, uzlaşım sal göstergelerin ise anlatma işlevini yerine getirdiğini ifade etmektedir. Lotman'ın sinema göstergebilimi yaklaşımında sinema dili de uzlaşım sal, soyut bir gösterge dizgesine dönüşmektedir. Bu dönüşümü ise yakın çekimler, ışık, renk, vb. gibi öğeler sağlamaktadır. Lotman aynı zamanda ikili karşıtlıklara başvurarak sinema dilindeki uzlaşım sal göstergeleri açıklamaktadır. Yakın çekim genel çekimle karşılaştırıldığında, hızlandırılmış devinim yavaşlatılmış devinimle karşılaştırıldığında, düz açı eğik açıyla karşılaştırıldığında anlam kazanmaktadır. (Bükler, 2012: 7-8)

Bu tez çalışmasında incelediğimiz sekansların temel ve yan anlamları okunmaya çalışılmıştır. Belirlenen göstergeler aracılığıyla toplumsal kodların izleri ortaya konularak sekanslardaki sinematografik bağlamlarıyla ne anlama geldikleri üzerinde durulmuştur. Çözömlenen sekanslarda var olan kodların kalkış noktaları ve bu kodların bizi ulaştırdığı alanlar irdelenmiştir. Bu bağlamda sinematografik dilin öğelerinin oluşturduğu göstergeler, yol gösterici olmuştur. Bu göstergelerin incelediğimiz sekanslardaki ve filmin bütünündeki bağlamlarıyla çözümleme yapılmıştır. Üzerinde durulan göstergelere temelde filmin (yapının) parçaları olarak bakılmıştır. Bu parçalar aynı zamanda yapının bağlamlarını oluşturmaktadır. Bağlamından kopuk bir çözümlemenin eksik kalacağı fikrinden hareketle ele aldığımız en küçük birim bile filmin genelindeki bağlamıyla okunmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda bütünde inşa edilen yapının elemanları olan sinematografik öğelerin bizi yönlendirdiği felsefik, psikolojik, sosyolojik ve antropolojik kavramlar üzerinde durularak ve çözümlediğimiz sekanslarda ortaya koyduğumuz temel ve yan anlamlarla ilişkilendirilerek inceleme şekillendirilmiştir.

Çalışma aşağıdaki sorular etrafında şekillendirilmiştir:

*Sinemanın diğer sanat dallarıyla kurduğu ilişki, filmlerde anlamın inşasında ve seyirciye aktarılmak istenen duygu ve düşüncelerin yansıtılmasında nasıl bir etkiye sahiptir?

Bu ilişkinin analizinin, film dilinin okunmasındaki önemi nedir?

*Müzikal filmlerdeki sinematografik dilin inşasında kullanılan temel unsurlar nelerdir?

*Müzikal filmlerde, beden dilinin ve dans sekanslarındaki görsel temsilin etkisi nedir, ana tema, karakter bilgisi ve karakterler arasındaki ilişki sözsüz olarak nasıl aktarılır?

(Film öyküsü (anlatı) ve dans gösterisi (koreografi) arasındaki ilişki nedir?)

*Müzikal filmlerin dans sekanslarında beden ve sinematografik öğelerle yansıtılan sözsüz iletişim aracılığıyla, filmin sorunsalları sosyolojik, felsefi ve antropolojik açılardan ortaya konulurken nasıl bir yol izlenmelidir?

*Sinematografik yapı içinde anlam oluşturabilmek ve aktarılmak istenen duygu ve düşüncüyü yansıtılabilmek için kullanılan görsel kültür öğeleri göstergebilim ışığında nasıl okunur?

Müziği bedeninde duyan ve ruhunda uyanan hisleri bedeninin salınımlarıyla yansıtan sanatçının müzikal filmlerde önemli bir gücü vardır. Seyirciye aktarılmak istenen ana düşünce ve duygular beden dilinin engin alfabetesiyle aktarılır. Böylece izleyiciyle kurulan bağ daha etkili bir iletişim biçimine dönüşür. Bu iletişimin analiz edildiği çalışmamızda, öncelikle müzikal filmlerin tarihi gelişimi ele alınmış; müzikal filmlerin dans sekanslarında anlamın beden üzerinden izleyiciye nasıl aktarıldığı, film kahramanlarının kimliklerinin ve aralarındaki ilişkinin dans sahnelerindeki görsel temsilinin nasıl inşa edildiği ve küresel bağlamda okunan görsel kültür öğelerinin sinematografik öğelerin kullanımıyla nasıl dışavurulduğu konusu sosyolojik, felsefi ve antropolojik yaklaşımlarla ortaya konulmaya çalışılarak irdelenmiştir.

2. SİNEMADA MÜZİKAL FİMLER VE TARİHSEL GELİŞİM SÜREÇLERİ

2.1. Müzikal Film Tür Analizi ve Türün Karakteristik Özellikleri

Sinemada müzikal filmlerin ana vatanı olarak Hollywood gösterilmektedir. Türün doğup gelişmesinde Hollywood filmleri önemli bir yere sahiptir. Bu durumun en önemli nedeni olarak müzikalin pahalı ve gelişkin teknik olanaklara gereksinim gösteren bir tür olmasını işaret eden Nilgün Abisel, Amerikan gösteri dünyasının biriktirmiş olduğu deneyim ve yaratmış olduğu geleneğin, bu gereksinimlerin karşılanmasında Hollywood'a önemli bir avantaj sağladığını dile getirmektedir. (Abisel, 1995: 181) Hayward ise müzikallerin tam anlamıyla bir Amerikan ve Hollywood türü olarak görülse de köklerinin Avrupa operetine (özellikle Avusturyalı olana) ve Amerikan vodvili ve müzikholüne dayanan melez bir tür olduğunu söylemektedir. (Hayward, 2012: 319)

Müzikal film, sahne müzikalleriyle doğup gelişmiştir. Sahne müzikalleri akla ilk "Broadway"i getirir, bu durum Amerika'nın bu alandaki önderliğini anlaşılır kılmaktadır. Özellikle dans sekanslarının oluşum aşamasında filmlerde bu sekansların koreografisini yapan önemli isimler, Broadway'deki deneyimlerini sinemaya aktarmışlardır. Benzer şekilde bu dans sekanslarında aklımıza kazınan performanslarıyla müzikal film oyuncularının pek çoğu yine Broadway kökenlidir. Öz olarak müzikal sinema, belirli bir gösteri geleneğiyle türün gerektirdiği zengin malzeme ve kadrolara sahip olan ABD'de doğmuş ve gelişmiştir. Bununla birlikte sahne müzikallerinin sınırlılıkları, sinemanın sunduğu olanaklarla (kamera açıları, çekim-kurgu-efekt teknikleri vb.) aşılarak bu koreografilerin anlatıyı çok daha ileri boyuta taşıması sağlanmıştır.

Müzikal film türünü tanımlayabilmek için literatür incelemesi yapıldığında konuyla ilgili bazı tartışmaların olduğu görülmüştür. Türün belirleyici özelliği, "müzikal numaralar" olarak ifade edilen şarkılı ve danslı bölümlerin anlatının şekillenmesinde önemli bir etkiye sahip olmasıdır. Ancak içinde şarkı ve dans sahnelerinin bulunmasına rağmen bu sekansların filmin genel anlatısıyla ilişki kurarak anlatıyı geliştirmedeği filmlerin de müzikal film olarak tanımlandığı gözlemlenmektedir. Örneğin ilk sesli film olan ve bir jaz şarkıcısının hayatını konu edinen "The Jazz Singer" (Caz Şarkıcısı, 1927) pek çok şarkıyı içinde barındırmasına rağmen, bu şarkılar hikayenin inşasında ve karakter bilgisinin aktarılmasında herhangi bir

rol üstlenmemektedir, bu nedenle müzikal film olarak tanımlanmaz. Ancak bazı kaynaklarda ilk müzikal film olarak geçtiği de görülmektedir.

Müzikal filmler, müzik ve dans öğelerine dayanan, şarkılı ve danslı bölümlerin olay örgüsüyle bütünleştiği filmlerdir. Şarkı ve dans bölümleri öykünün önemli bir parçasıdır ve eksiklikleri halinde film anlamını yitirmektedir. Barry Keith Grant, müzikal filmlerin diğer türlerden ayrılan özelliğini belirtirken *“Ana karakterler tarafından söylenen şarkı ve dans performanslarını kapsayan, şarkı ve dansların filmin önemli bir parçası olduğu filmlerdir.”* ifadesini kullanmaktadır. (Grant, 1012: 1) John Mueller, *“Filmde, müzik, şarkı ve/veya dans başladığında olay örgüsü kesintiye uğruyorsa, bu filmler müzikal film olarak adlandırılmaz”* der. Önemli olan müzikal parçaların olay örgüsü içerisindeki yeridir. (Sağkan, 2010: 4-8) Dennis DeNitto, müzikal filmi, *“İçerdiği popüler müziğe, öyküdeki karakterlerin filmin varlığını birincil derecede haklılaştıracak biçimde şarkı söyleyip dans ederek tepki verdiği kurmaca anlatılar”* olarak tanımlamaktadır. (Abisel, 1995: 208) Müzikal filmlerin en eylenceli film türlerinden biri olduğunu söyleyen Dara L. Phillips’e göre ise şarkılar ve danslardır böyle unutulmaz filmleri yapan. (Phillips, 2006: 4)

Müzikal film türünün temel çeşitleri, sahne sanatlarından sinemaya geçen, revü, operet, müzikal komedi ve müzikal dramadır. Daha sonra ortaya çıkan, sahne arkası müzikali, rock müzikali ve melez müzikaller (müzikal westernler, gençlik müzikalleri, fantastik müzikaller, müzikal gerilim vb.) temel çeşitlerden beslenir ve bu çeşitleri bünyesinde barındırır. (Sağkan, 2010: 4) Yapılan ilk gruplandırmalar, yönetmenleri farklı bile olsa aynı stüdyoda üretilmiş filmler arasında ortak özellikler olduğunu ortaya çıkarmış; filmler tek tek değil stüdyolara göre anılmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra bazı müzikallerin doğrudan dansçı-şarkıcıların adına göre gruplandığı görülmektedir. (Abisel, 1995: 183)

Klasik dönem müzikal filmlerde, kalabalık kadrolu kadın dansçıların bedenleriyle oluşturulan geometrik şekillerin geniş açılı kuşbakışı çekimlerle yansıtıldığı dans sahneleri (Berkeley filmlerinde olduğu gibi) ya da etkileyici kostümler içinde, şaşalı salonlarda dans eden dansçı/oyuncu çiftlerin performanslarına dayanan dans sahneleri (Fred Astaire filmlerinde olduğu gibi) görülmektedir. Filmlerdeki dans sahneleri, şık bir gece kulübü ya da gösterişli bir balo salonu görünümü verilen büyük film stüdyolarında çekilmiştir. Şarkılar sözleriyle hikaye çizgisini desteklemektedir. Klasik anlatının içine dans sahneleri uyum

içinde yerleştirilmiştir. Sahne arkası müzikallerinde, filmin büyük bir bölümü sahne çalışmaları ile geçer, bu nedenle dans sekansları için özel bir geçişe gerek yoktur. Diğer türlerde ise genellikle film kahramanının hayalinde, rüyasında ya da anlattığı bir hikayenin içinde dans sekanslarına yer verilmektedir.

2.1.1. Postmodernizmle Değişen Beden ve Mekan Kullanımı

Julia Steimle'ye göre, *"Hollywood Müzikalleri iki belirgin özelliği bir araya getirir: Hikaye anlatımı ve müzikal numaraları. Bu iki eşit parça uyumlu olmalıdır. Her başarılı müzikalin bu iki eşit derecede önemli parçası güzel bir uyuma sahip olursa, uyumlu görünen her bir sahne, birbirini kusursuz biçimde destekler."* (Steimle, 2010: 51) Günümüzün postmodern müzikal filmlerinde ise kalıplar kırılmıştır. İçinde yaşadığımız çağ Simmel'in ifadesiyle "üslupsuzluk" çağı olarak nitelendirilmektedir. Dünün katı kuralları bugünün kuralsızlığıyla yer değiştirmektedir. Bu değişim, beden in ifade biçimlerinden, müziklere, sahne düzenlemesi ve mekan kullanımından, kostüm seçimine ve koreografiye kadar pek çok unsurla gözler önüne serilmektedir. Ersümer, *"Klasik anlatı sineması asla bir kurmaca olduğunu itiraf etmeyen, aksine kurmaca olduğunu elinden geldiğince gizleyen bir anlatım biçimi uygular. Amacı; seyircinin, filmi 'bir kurmaca', düşsel bir yapıntı olarak değil gerçekten içinde yaşadığı, hissettiği bir dünya olarak algılamasını sağlamaktır."* sözleriyle anlatmaktadır klasik dönem filmlerinin yapısını. (Ersümer, 2013: 38) Oysa postmodern sinemada bu kalıplara bağlı kalınmaz. İzleyici gerçeklik algısından bilinçli olarak uzaklaştırılmaya çalışılır. Kurgulanan dans sekanslarında seyirci, büyülü bir hayal dünyasına taşınır. Genellikle dans performansı, filmin içinde gerçek dışı bir yapıdadır. Müzikal filmlerde bazen koreografiler konunun akışı içinde farklı yollara sapmadan içeriğin düz bir parçası olarak sunulurken; bazı filmlerde ikinci bir dünya (masal ya da hayal dünyası) yaratılarak sunulmaktadır. Abisel'in ifadesiyle *"Sinemanın inandırıcılığı büyük ölçüde "gerçekmişgibiliğe" dayandığından, günlük yaşamın olayları arasında şarkı söyleyip dans eden karakterler "gerçek dışı" bir dünyaya ait olduklarını, seyredilenin bir "gösteri" olduğunu ortaya koyarlar."* Bu durumun, bazı müzikallerin, yarılsamanın ve fantastik olanın nasıl-hangi tekniklerle, kimler tarafından- yaratıldığını açıkça göstermesinin de hem nedeni hem sonucu olduğunu belirten yazar, müzikal filmlerin bu yolla, yaşam, sanat ve eğlence arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya çalışırken bir "eğlence miti" yarattığını, seyirciyi de sinema salonunun içinde olduğu kadar dışında da bunun içine kattığını söylemektedir. (Abisel, 1995:182-183)

Günsür (2002), postmodern dönemde, iki tarihsel kırılma noktası olarak 1960'ların sonları, 1970'lerin başlarını göstererek ortaya konan sanatsal işlere bakıldığında, genel olarak karşılaşılan özellikleri; modernizmin temel yapı taşlarından biri olan mükemmellik yerine sürekli gelişme içinde olduğumuzu kabullenmek, disiplinlerarası iletişimin yoğunlaşması, kültürlerarası yaklaşımın önem kazanması, 'yerel' olanı ortaya çıkarma ve aynı zamanda her kültürün ortak duygularına gönderme yapma çabası olarak sıralamaktadır.

"Postmodern dans üstüne yazı yazan batılı teorisyenlerin, örneğin enerjinin farklı kullanımından; dramatik kimliklerden ve hikaye anlatan karakterlerden sıyrılıp kendi gibi olan dansçılardan; teknik mükemmellik gösterisi yerine tekniği yokmuş gibi hareket eden ve günlük olanı koreografiye taşıyan koreograflardan söz ettikleri görülmektedir. Müzikte olduğu gibi dans da geleneksel, doğrusal, dramatik form'a karşılık bölümsel anlatımın tercih edilmeye başlandığı, farklı düzlemler ve boyutlar kurgulanarak algı oyunları oynandığı ve gösteri salonlarından doğaya çıkıldığı gözlemlenmektedir. Bütün bunlar doğal olarak mekânsal değişimleri de beraberinde getirmiştir. Nasıl modern dans, balenin dışına çıkmak istediği için, dansı tiyatro binalarının dışına taşıdıysa, postmodernizmle beraber dansın her türlü mekanda, hatta mekansızlıkta yapılabileceği ortaya çıkmıştır. Suyun içi, dağların tepesi, çatılar, dikey bina cepheleri, hava boşluğu, mezarlıklar, parklar, depolar, fabrikalar, kısaca beden hareket edebildiği her yer, mekan olarak kullanılabilirdi. Bugün, bedenin hareket edemediği, bir başka deyişle fiziksel mekanın olmadığı sanal ortamlarda bile koreografi yapılabilmektedir." (Günsür, 2002: 175-176)

Dans koreografilerindeki bu değişim müzikal filmlerin dans sekanslarını da etkilemiştir. Müzikal filmler büyük sütüdyoların sınırlarını aşarak sokaklara taşmıştır. *"West Side Story"*(1961), *"Grease"*(1978) gibi filmlerde olduğu gibi koreografiler hayatın içinden sekanslar olarak hikayenin geçtiği dönemin günlük kıyafetleriyle sokaklarda, caddelerde dans eden oyuncularını yansıtmıştır sinema perdesinden. Bununla birlikte çözümlediğimiz *"Dancer in the Dark"*, *"Chicago"*, *"Tango"* gibi filmlerde görüldüğü üzere dans sekanslarının geçtiği alanlar; fabrika, duruşma salonu, hapisane koğuşu, savaş alanı görünümü verilmiş mekanlarda geçebilmekte; *"Across the Universe"* filminde karşımıza çıkan sazlıklardan suyun içine dönen tasarımlarla görselleştirilen dans sekansları gibi sinemada müzikal film anlatısının bir parçası haline gelebilmektedir.

2.2. Sinemanın "Ses"le Tanışması ve Müzikal Filmlerin Doğuşu

"Sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte ilk kez gerçekleştirilmesi düşünülen türlerden biri de 'müzikaller' olmuştur." (Onaran, 1999: 113) İlk sesli film olan *"The Jazz Singer"* (1927) içinde şarkılara büyük yer verilmesine rağmen, daha önce de belirttiğimiz gibi müzikal film olarak tanımlanmaz. Bu ilk dönemin az sayıda nitelikli filmlerinden biri olan *"The Broadway Melody"* (1929), ilk müzikal film olarak kabul edilmektedir. Oscar'ın ikinci yılı olan 1929'da

en iyi film ödülünü de alan film, gösteri dünyasını işleyen konusu ve yapısıyla daha sonraki birçok müzikal film için de model oluşturmuştur.

Nijat Özön, *“Sinema Sanatına Giriş”* kitabında sesli filmin ortaya çıkışıyla sinemaya giren müzikli, danslı film türünün gösterdiği gelişmeyi anlatırken, önce sahnedeki müzikli oyunların sinemaya aktarıldığını söyleyerek opera ve operet sanatçılarının sahnedeki başarılarını sinema izleyicisi önünde yinelemeye çağrıldığına işaret etmektedir:

“Müzikli film türünün bu ilk döneminde en büyük yeri operalar, operetler, özellikle Viyana operetleri tutmuştur. Sesli sinemanın ortaya çıkışından İkinci Dünya Savaşı arifesine dek uzanan bu opera ve operet salgınının yanında, Amerikan müzikhollerinin, Broadway tiyatrolarının revüleri de sinemaya aktarılmıştır. Bu film çeşidine tanınmış caz orkestraları, caz ustaları, caz şarkıcıları ve dans sanatçılarının başköşeyi aldığı filmler de katılmıştır.” (Özön, 2008: 232)

Kenan Tekeş’in ifadesiyle, *“Sinemanın ilk yıllarından Birinci Dünya Savaşı sonrasına kadar opera, operet, bale, vodvil Broadway’da olgunlaşır. Olgunlaşma döneminden sonra Hollywood’a oradan da tüm dünyaya yayılma gösterir.”* Tekeş, *“Sesli sinemanın ortaya çıkışından İkinci Dünya Savaşı’na kadar opera ve operetlerin devam ettiğini ve Amerikan müzikhol Broadway tiyatrolarındaki tiyatro oyunlarından önce gösterilen müzikli ve danslı oyunlar olan revülerin de zamanla sinemaya aktarıldığını”* ifade etmektedir. (Tekeş, 2012)

Müzikal Film türünün belirlenmesinde otuzlu yılların toplumsal özellikleri ve Hollywood’un büyük stüdyo yapısının çok etkili olduğunun altını çizen Abisel, *“Müzikallerin, çarpıcı, zengin dekorlar önünde kalabalık oyuncu kadrosuyla gerçekleştirilen, bol şarkı ve dans numarası içeren, eğlenceli, sıkıntıları giderici "müzikal komedi"ler, "kaçış filmleri" olarak tanımlanmış olduğunu”* ifade etmektedir. (Abisel, 1995: 182) Ekim 1929 yılında Wall Street’in çökmesi Birleşik Devletler’de bir umutsuzluk ve artan işsizlik dönemini balatmıştır. Geoffrey Macnab’ın ifadesiyle *“1930’ların müzikalleri Büyük Bunalım’a rağmen insanların açıkça gösterdiği umursamazlığı yansıtmaktaydı. Böylesi tatsız bir ortamda dans etmek bir tür savunma hareketiydi.”* (Macnab, 2014: 132) Müzikal filmler, 1929 Dünya Ekonomik Buhranı’nın etkilerini, daha sonra da II. Dünya Savaşı’nın getirdiği tehlikeleri, sıkıntıları ve yıkımları unutmak isteyen izleyici kitlelerince hemen benimsenmiştir. Ayrıca, henüz televizyonun yaygınlaşmadığı yıllarda, halkın tek eğlencesinin sinema olduğu dönemlerde en beğenilen ve ilgi çeken yapımlar olmuştur.

Abisel’e göre, Warner Bros Film Şirketi’nin otuzlarda yaptığı müzikallerde ve bunların birçok benzerinde, gerçek dünyayla eğlence dünyası içiçe geçmiştir; dans numaraları olay akışını

duraksatır, şarkıların perde arkasındaki olaylarla ilintisi kırılmaz. Bu nitelikteki müzikallerin ulaştığı stilizasyonda Busby Berkeley'in çok önemli katkısı bulunmaktadır. (Abisel, 1995: 196)

2.2.1. Busby Berkeley müzikalleri

1930'ların en sevilen müzikalleri, ABD'li yönetmen Busby Berkeley'nin kalabalık kadrolu koreografilerin ön plana çıktığı filmleri olmuştur. Daha önce Broadway'de koreograf olan Berkeley, bilinen öykülerin çatısı içinde dans sahnelerini kullanmıştır. Imogen Sara Smith'in ifadesiyle *"Busby Berkeley, sinemada dansın öncülerindedir."* Dönemin filmlerinde sahne gösterisi omurgayı oluşturduğundan, koreografların film üzerindeki ağırlığının ve etkisinin çok büyük olduğunu söyleyen Abisel (1995)'e göre Berkeley, müzikal film türünde koreograf ve yönetmen olarak pekçok filme özgün tarzının damgasını vurmuş birkaç kişiden biridir.

"Berkeley, çok büyük dekorlar inşa ettirip bunların üzerinde çarpıcı mimari yapılar oluşturmuştur. Berkeley numaralarının temelinde, yüzden fazla kız ve delikanlının yer aldığı geometrik biçimlerin yaratılması yatmaktadır. Böylece, genç kadınlar, çiçek, arp ve sütun gibi nesnelere haline gelirler. Berkeley müzikallerinin bir başka özelliği olan hareketli kamera ve çarpıcı kamera açılarının kullanılması, düzenlenen numaraların bir gereğidir. İnsan gövdelerinden oluşan devasa yapıların tüm boyutlarıyla görüntülenmesi için kameranın çok hareketli olması gerekiyor, koreografi aracılığıyla ortaya çıkan şekillerin gösterilebilmesi için kuşbakışı çekimler yapılıyordu. Sesin gelişimiyle, teknik nedenlerle ortaya çıkan sabit kamera kullanımı, Berkeley'in müzikallerinde söz konusu değildir. Kamera vinçler aracılığıyla, her açıdan çevrilmeler ve kaydırmalar yapacak biçimde hareketli kullanılmıştır." (Abisel, 1995:197)

Bender'in deyişiyle *"Berkeley'in filmlerinde kamera dansa partner durumundadır. Dansı kaydetmekten ziyade dansın bir parçasıdır."* (Bender, 2009: V) Kameranın öncülüğünde ısrar eden Berkeley'in, sinemaya özel koreografik eserler yarattığının altını çizen Smith'e göre ise dansçıların hareketleri, onun vizyonunun koreografi, kurgu ve aydınlatmayla desteklenen sadece bir unsuruydu. Berkeley'in ismi karmaşık üretim numaralarının tarzı ile özellikle onun imzası olan kendi bedenleriyle sürekli değişen desenler oluşturan dansçı kızların tepeden görüntüleriyle eşanlamlıdır. *"Berkeley'in filmlerinde, dans sıradan insanların fantezi hayatını temsil eder."* diyen Smith, Revü gösteri türünün yaratıcısı olan Florenz Ziegfeld'in gösteri sahne geleneğini sürdürmesine rağmen Berkeley'in uzay ve zamanın sınırlarını yıkmak, tiyatral performansın olanaklarını geliştirmek ve tiyatrunun sabit bakış açısından izleyicileri özgürleştirmek için sinemayı kullandığının altını çizmektedir. (Smith I. S., 2012)

Hayward'a göre kameranın gözü önünde yüzlerce koro 'kızı' kullanan ve onların hareketleriyle geometrik şekiller oluşturan, dans rutinlerindeki hayal ürünü, soyut yaklaşımıyla mükemmel bir düzenin ustası olan Busby Berkeley'in filmleri oldukça biçimcidir. Müzikallerde kadın çıplaklığını kullanan ilk kişi olarak Berkeley'i gösteren Hayward, onun 1930'larda Warner Brothers için yaptığı filmleri, *“anlatıya az önem veren fakat insan formunun erotik bir şehvet uyandırma kapasitesine yoğunlaşan saf birer gösteriydiler.”* ifadeleriyle tanımlamaktadır. Ona göre *“Berkeley bakış yoluyla seks önermektedir ve onun gösterilerinde 'şovun gücü (temelde) kadının cazibesıyla ölçülmekteydi”.* (Hayward, 2012: 322)

Müzikal sinemada daha sonra oyuncu çiftler ön plana çıkmış ve Fred Astaire - Ginger Rogers gibi çiftlerin başarısı giderek Berkeley gösterilerini geride bırakmıştır.

2.2.2. Fred Astaire müzikalleri

1930'ların müzikallerinde Berkeley'in çığınca dışavurumcu koreografisini içeren Warner Bros filmleri ile oyuncuların dans ettiği filmler arasında bir ayrılık vardı. (Macnab, 2014: 132-133) Fred Astaire - Ginger Rogers çiftinin filmlerinde, şarkı ve dans numaralarının öyküyle bütünleştirilmesi gündeme gelmiştir. Astaire danslarını, sanki olay örgüsü içinden kendiliğinden doğuyormuş gibi sergileyebildiğinden seyircinin, duyguların bu biçimde dışa vuruluşunu inanılır bulmasına yardımcı olmuştur. (Abisel, 1995: 197-198)

Smith, Fred Astaire'in 1933'te Hollywood'a geldiğinde o dönemin filmlerindeki dans sitilinden tamamen farklı bir tarz sunmaya başladığının altını çizerek Astaire'in filmlerinde kamera çerçevesindeki dansçıların tüm figürleri ve düzenlemenin minimal ve mütevazı olduğunu belirtmektedir. Berkeley'in müzikal numaralarda uyguladığı revü tarzının dramatik anlatıyla hiçbir bağlantısı olmadığını söyleyen Smith'e göre 1930'ların sonunda Berkeley tarzı eski moda görünüyordu. (Smith I.S., 2012) Macnab'ın ifadesiyle *“Astaire ve Berkeley müzikalleri arasındaki (...) fark, Astaire'ininkilerin kökeni bireysellikte iken, diğerlerinin kolektifliği yüceltmesiydi.”*

“Astaire filmlerinde, izleyiciler onun hareketlerini takdir edebilsinler diye boy planda ve uzun çekimlerle gösterilir. Berkeley'in sekanslarında dansçılar koreografin ekranda tasarladığı aşırı derecede özenle hazırlanmış geometrik modellerin parçasıydı. Kamera onlara alttan ya da üstten saldırır ve bazen de bacaklarının arasından çekim yapardı. İzleyiciler dansçıların gerçekten dans edip edemediklerini bilmiyorlardı. Astaire'le ilgili olarak asla böyle bir kuşku

yoktu. “Ya kamera dans eder ya da ben.” sözleriyle dikkatleri üzerine çeken Astaire’nin bacakları 1 milyon dolara sigortalıydı.” (Macnab, 2014: 132-133)

1933 yılında Hollywood’a gelmeden önce, yirmi yedi yıl Broadway ve Londra sahnelerinde vodvil, müzikal komedi ve revülerde görev alan Astaire yayınlanan röportajlarında hem müzikal tiyatro sahnesinde hem de sinemada olay örgüsüyle müzikal sahneler arasında bir bağın olması gerektiğini söylemektedir:

“Danslarımın başarısının temel nedeni, öykünün fikirleriyle danslarımı iyi bir şekilde birleştirmemdir... Konuyu dansıma anlam katmak için kullanırım... Sadece dans etmek bir şey ifade etmez. Seyirciyi yakalamak için, dansların bir kişiliği ve anlamı olmalıdır. Danslarımın başarılı olduğu zamanlar, öykünün bir bölümünü anlattıkları, olay örgüsünün bir parçası oldukları zamanlardır... Bir müzik, şarkı ve dansın hikayenin içinde doğal bir biçimde yer alması çok önemlidir... Her dans bir karakterden ya da durumdan kaynaklanmalıdır. Öteki şekilde sadece vodvil olur.” (Aktaran Sağkan, 2010: 22)

Fred Astaire ile Ginger Rogers ikilisinin “Carioca” (1933), “Flying Dow Rio” (1933), “Gay Divorcee” (1934), “The Continental” (1934) “Top Hot” (1935) ve “Swing Time” (1936) gibi filmlerini sıralayan Onaran’ın deyişiyle, “ikili mükemmel dans eden ve step yapan çift olarak isim yapmıştır.” (Onaran, 1999: 115) Hayward’a göre ise bu dönemin müzikalleri oldukça naif bir olay örgüsüne sahip olmakla birlikte şarkı ve dans için bir araç olarak görülmektedirler. Anlatı basit olma eğiliminde ve “Külkedisi/Büyüleyici Prens” mitine dayanmaktadır. Richard Dyer’in ifadesiyle “Kendi türsel ve ideolojik işlevini, ‘mutluluk müjdesi’ şeklinde sunmaktadır.” (Hayward, 2012: 320-321)

Kim Newman, Fred Astaire’in Ginge Rogers’la “The Barkleys of Broadway” (1949) adlı filmde son kez bir araya geldiğini söyleyerek Astaire’in, “Holiday in” (1942) gibi filmlerde Bing Crosby ile takım oluşturduğunu ifade etmektedir. Astaire’in bir numaralı erkek müzikal yıldızı konumuna daha genç ve atletik olan Gene Kelly tarafından meydan okunduğunun da altını çizen Newman’ın ifadesiyle “Kelly ‘For Me and My Gal’ (1942)’de ilk kez oyunculuk yaptı ve kısa süre sonra yenilikçi çabalarını sergilemeye başladı. “Cover Girl”de (1944) kendi yansımasıyla, “Anchor Aweigh” (1945)’de ise MGM’in canlandırma yıldızı Jerry Mouse ile dans etti.” (Newman, 2014: 199) Şekeroğlu’na göre, Fred Astaire, Gene Kelly gibi sanatçılar, birçok insanın dilleriyle anlatmaya çalıştığını ayaklarının ritmiyle anlatma yeteneğine sahiptiler. Böylelikle salt sinema müzikali doğmuş ve 1950’lerde müzikaller altın çağlarını yaşamıştır. (Şekeroğlu, 1971) Hayward ise Astaire ve Kelly’nin tarzlarının çok farklı olduğunu söyleyerek onları rakip olarak görmektense Amerikan kültürel sistemiyle bağlantılı olarak,

müzikalin iki önemli eğiliminin birer örneği olarak görmenin daha doğru olacağı görüşündedir:

“Bir taraftan, Fred Astaire'in yaratıcı biçimci zarafeti; diğer taraftan, Gene Kelly'nin enerjik atılgan deneyseğiliği. Astaire kendi kadınıni elde eden, şehrin nükteli, klas adamıdır. Kelly kendi cinsel gücüne aşırı vurgusuyla, evliliğe çok fazla inanmayan bir erkek-çocuk olarak kalmaktadır. Müzikalin gelişimi söz konusu olduğunda, ikisinin ve Garland ve Charisse'in müzikali yeniden canlandırdığını, Frank Sinatra ve Bing Crosby gibi diğer müzikal yıldızlarını da içeren, 1950'lerdeki renkli müzikalin en parlak döneminin parçası haline geldiklerini söylemek gerekmektedir. 1930-60 arasındaki dönem, bazı sert çöküşlere rağmen, Hollywood müzikalinin harika yıllarına işaret eder.” (Hayward, 2012: 324-325)

2.3. Arthur Freed Dönemi ve Vincent Minelli, Gene Kelly, Stanley Donen Gibi Yönetmenlerle Sinemada Müzikallerin Altın Çağı

Müzikal filmlerle film gruplarını yönetmenlerden çok stüdyo ve yıldızların belirlediğine değinen Abisel, bu çerçevede MGM'in, Arthur Freed yönetimindeki müzikal yapım biriminin, bir auteur haline geldiğine işaret etmektedir: *“Freed, şarkı sözü yazarı olarak katıldığı sinema dünyasına, MGM bünyesinde çalıştığı sürede Vincent Minnelli, Stanley Donen gibi yönetmenleri, Judy Garland, Gene Kelly gibi icracıları kazandırmıştır. Ünlü bir yapımcı olan Joseph Pasternak'ın da Freed'in yapım birimine katılmasıyla MGM, en ünlü yıldızların rol aldığı en popüler müzikalleri üretmiştir.” (Abisel, 1995: 199)* Hayward'a göre Arthur Freed, 1920'lerde ve 1930'ların ilk yıllarında oldukça gelenekçi olan müzikalin eğilimlerinde yaşanan büyük değişimi gerçekleştiren kişidir. Freed'in müzikal anlayışına göre şarkı ve dans anlatıyı ilerletmeliydi ve sunumları konusunda belirsiz herhangi bir şey olmamalıydı. Sinemada diyalogtan şarkı ve dansa geçişin doğal olması gerekmektedir. (Hayward, 2012: 320-323) Bu bağlamda 1930'ların sonlarıyla 1940'ların başlarında olay örgüsü ile müziğin daha gerçekçi bileşimine doğru yönelişin belirtileri görülmüştür. Vincent Minelli, Gene Kelly, Stanley Donen gibi sanatçıların katkılarıyla MGM müzikalleri, o dönemin en nitelikli örnekleri olmuştur. 1940'ların sonuyla 1950'lerin başlarında Amerikan müzikalinin klasikleri olarak niteleyebileceğimiz filmler ortaya çıkmıştır ve türün doruk noktasını oluşturmuşlardır.

Bu dönemde Hollywood'un, Broadway'den ödünç aldığı müzikal türüne yeni bir biçim vermeye başladığına işaret eden Şekeroğlu, Minelli, Donen ve Kelly'nin filimleri'nin, müzikal türünü Broadway baskısından nasıl kurtardığını şu sözlerle açıklamaktadır: *“Giderek daha sinematografik koreografiler düzenlenmeye, oyuncular sokaklarda, otobüslerde, yeraltı*

geçitlerinde dansetmeye başladılar dans ve şarkı sırf perdeye aktarılmış sahne gösterisi olmaktan çıkıp hikayenin ayrılmaz parçaları ve yeni bir anlatım yolu olarak kullanıldı.” (Şekeroğlu, 1971)

Onaran da, müzikal filmlerin büyük yönetmenleri içinde Vincette Minelli, Stanley Donen ve Gene Kelly'nin önemli bir yeri olduğunu söylemektedir. Minelli'nin müzikallere gerçek rengini verdikten sonra; koreograf, oyuncu ve yönetmen olarak çalıştığının altını çizen yazar, Astaire'in öğrencisi olan Gene Kelly'nin de sektöre büyük katkılar sağladığının üzerinde durmaktadır: *“Gene Kelly'nin Stanley Donen'in “Singin in the Rain”(1952)'deki, Minelli'nin “An American in Paris” (1951)'deki oyunları kadar kendi yaptığı “Invitation to the Dance” (1950), “Hello Dolly” (1969) gibi filmlerdeki başarısı da övülmeye değerdir.”* (Onaran, 1999: 115)

Otuzlar boyunca yetenekli yıldızların, büyük prodüksiyon numaralarının ve mizahın önemini kavrayan sinemacıların, olay örgüsüyle dansları birbirine daha sıkı bağlamaya, özgün senaryolar, şarkı sözleri ve bestelerle çalışmaya özen gösterdiğini vurgulayan Abisel, kırklarda devreye giren rengin, müzikaller için çok uygun bir öge olduğuna da değinmektedir: *“Renk konusundaki deneyimlerin artması, müzikallerin fantastik dünyalarının inşasına büyük katkıda bulunmuştur.”* (Abisel, 1995: 198-199)

“1927'lerden itibaren yükselişe geçen ve sinema endüstrisinde güçlü bir yer edinen müzikallerin 1940'lı ve 1950'li yıllarda en parlak dönemini yaşadığını” söyleyen Tekeş, bu dönemin *“müzikallerin altın yılları”* olarak anıldığını ifade etmekte ve bu durumun kaynağı olarak prodüksiyon sayısının ve bu prodüksiyonlara ayrılan bütçelerin artmasını ve büyük stüdyoların kurulmasını göstermektedir. (Tekeş, 2012)

2. 4. Müzikal Filmler Azalıyor

Ellili yılların sonlarına doğru artık müzikal filmlerin altın yılları olarak anılan, pırıltılı dönemin de sonlarına gelinmiş ve müzikal filmlerin etkisinin azaldığı görülmüştür. Bu değişimi Abisel şu sözlerle ortaya koymaktadır:

“Elliler, Kore savaşı ve soğuk savaşla birlikte farklı bir dünya anlayışı getirdi ve müzikallerin ütopyacı iyimserliği etkisini yitirmeye başladı. Müzikale yönelik genel ilgi, yavaş yavaş otuzların, kırkların peri masalı film müzikallerinden, duygusallığın ve bir tür gerçekçiliğin içiçe olduğu tiyatro müzikallerine kayıyor, yapımcılar bu nitelikteki başarılı oyunların haklarının peşine düşüyorlardı. Gençliğin kültürel değerleri sorgulayıp aileye başkaldırısına, televizyonun

rekabetine, sinema seyircisinin azalması ve yaş ortalamasının küçülmesine sahne olan ellili yıllarda, popüler müzik endüstrisi büyük bir patlama yapmış, dolayısıyla, müzikallerin bütün bunlardan etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. Televizyonun rekabeti karşısında ciddi bir paniğe kapılan stüdyolar, tasarruf önlemleri almaya gerek görerek işe en önce çok büyük maliyetli müzikallerden başladılar. Müzikaller hem sayıca azaldı, hem de daha ucuza mal edilmeye çalışıldı. Ancak yine de, Stanley Donen, Gene Kelly ve Vincent Minnelli gibi az sayıda isim, müzikal yönetmeyi sürdürerek dans ve müzik numaralarını olay örgüsüyle bütünleştiren filmler yaptılar. Altmışlara gelindiğinde müzikal filmin can çekişmekte olduğu fikri yaygınlaşmıştır.” (Abisel, 1995: 200)

Hayward, 'Klas altmışlar' (hip sixties) olarak adlandırılan bu dönemin eğiliminin, müzikallerde gerçekçilik öğelerinin ve müzikal dışı yıldızların kullanılması yönünde olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda West Side Story/Batı Yakası Hikayesi (1961) bir örnektir. Aynı zamanda, daha inandırıcı bir dünya sunan ve trajedi ile sonuçlanan ilk müzikallerden biridir. Hayward'a göre müzikallerdeki bu gerçekçilik, 1970'lerde, her ikisinde de John Travolta'run oynadığı *“Saturday Night Fever”* (Cumartesi Gecesi Ateşi-1977) ve *“Grease”* (1978) gibi disko-dans müzikalleri ile sürdürülmüş oldu. (Hayward, 2012: 325)

1969'da *“Sweet Charity”* filmini çekmiş olan Bob Fosse, 1972 yılında çektiği *“Cabaret (Kabare)”* filminde Nazi Almanya'sı üstüne siyasal gözlemleriyle müzikal sinema türüne yeni bir boyut kazandırmıştır. Smith'e göre 1960'lı yılların sonunda Amerikan müzikallerinin baskın gücü Bob Fosse'ydi. *“Aslında koreograf olan Fosse bir dansçının tüm hareketini vurgulamak için her uvzu kullanarak, eşsiz bir stil yarattı. “Cabaret” adlı filmi sekiz Oscar kazanırken, yeni bir gösteri hazırlamakta olan bir yönetmenin hikayesinin samimi ve yarı otobiyografik bir anlatımı olan “All That Jazz” (1979) adlı filmi Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'nin sahibi oldu.”* Smith I.H., 2014: 380) Müzikalin çöküş dönemi bağlamında adı sık sık geçen sinemacı olarak Bob Fosse'yi gösteren Hayward'a göre Sweet Charity ve Cabaret filmleri onun Hollywood'a meydan okumasının örnekleridir. Fosse sanat sineması ile eğlence sinemasının öğelerini birbirine karıştırmaktadır – sırasıyla Federico Fellini'nin ve Bertolt Brecht'in etkileri bu filmlerde hissedilmektedir. (Hayward, 2012: 332)

Abisel'in ifadesiyle, *“Yetmişli yıllar, müzikal filmler için çöküş dönemi oldu.”* Bir film türünü sürdürmek için gerekli olandan çok az sayıda çekilen müzikaller, doğrudan siyasal ve toplumsal meseleleri irdelemeye başlayıp, yaşamın çözülemeyen çelişkilerinin yarattığı mutsuz sonlara yer vererek, komediden drama kayarak eskisinden çok farklı bir nitelik kazandılar. Yetmişlerde, hem gişe başarısı, hem de eleştirel ilgi açısından dikkat çeken ve

bu değişimi önemseyen müzikallerin yanı sıra yeni bir alttür olarak "rock opera"lar gündeme geldi. (Abisel, 1995: 2002)

“1970’li yıllardan başlayarak rock müzik, müzikallerin büyük bir çoğunluğuna egemen oldu. “Bugsy Malone” (1976) ve “Fame” (Şöhret, 1980) adlı filmleri de yönetmiş olan Alan Parker, “Pink Floyd The Wall” (Pink Floyd Duvar, 1982) filmini yaptı. Lise isyanları ve aşklarını sevgi dolu bir şekilde ele alan “Grease” (1978)’de oldukça geleneksel bir üslup vardı ve film on yılın en büyük müzikal başarılarından biri oldu. “The Rocky Horror Picture Show” (1975), 1960’lar sonrası cinsel alışkanlıkları, çok başarılı bir takım şarkı ve dans numaralarıyla desteklenmiş olan 1940’ların korku filmlerine gönderme yaparak harmanlar. Punk hareketi bile Seç Pistols grubunu dünyaya tanıtan “The Great Rocak ‘n’ Roll Swundle” (1980) gibi yapımlarda temsil edildi. “Saturday Night Fever” (1977)’nin başarısı, Bee Gees grubunun akılda kalan şarkıları sayesinde disko fenomenini başlattı ve 1980’ler boyunca popülaritesi artan dans filmleri furmasına sebep oldu. “Staying Alive” (Yaşıyorum, 1983), John Travolta’nın canlandırdığı Tony Manero’nun Broadway’de kariyer yapma çabasını anlatırken, “Flasdance” (1983)’da Jennifer Beals’ın oynadığı çelik işçisi bir dans okuluna girmeyi hayal eder. Tutuculuk bu on yılın en popüler müzikallerinden ikisi olan “Footloose” (1984) ve “Dirty Dancing” (İlk Dans, İlk Aşk, 1987)’de dansa karşı tavrı aldı. Tüm 1980’ler dönemi müzikalleri gibi, müzik de önceden kaydedildi ve genelde izleyicinin bildiği, yapımların popülaritesini arttıran parçalara yer verildi.” (Smith I.H., 2014: 381)

Hayward’a göre, bir tür olarak müzikaller, 1980’lerden beri düşüştür ve sadece arada sırada, örneğin Fame (1980) gibi bir sahne arkası müzikali şeklinde, oldukça abartılı formlarda tekrar ortaya çıkmaktadır. Hayward aynı zamanda 1990’lardan itibaren türün bir bakıma Hollywood yörüngesinden çıktığı ve daha uluslararası bir kimlik kazandığı üzerinde durmaktadır. Ona göre her yeni yapım daha önce var olan kodları ve uzlaşmaları değiştirmeye çalışmıştır. (Hayward, 2012: 326)

“Müzikal filmler 1980’lerden beri çok az sayıda da olsa yeni biçimler altında tekrar belirdi. Avustralyalı Baz Luhrmann müzikali oldukça eğlenceli ve aynı zamanda yeni ve zevkli bir şeye dönüştürmek için ensesinden tutup silkeledi. Böylece müzikale kendi yorumunu getirirken yeni yaklaşımlar önerdi. Birincisi, müzikali tekrar gösteri alanına çekerek, ona doğrudan genç izleyicilere hitap eden bir çekicilik kazandırdı. Buna Strictly Ballroom filmi ile başladı ve müzik videosu stilinde anlatıları, engellenen ve mahkum edilen aşklarla ilgili Shakespeare’in hikayesinin masalsı modernizasyonu olan Willianı Sakespeare's Romeo and Juliet (1996) filmi ile devam etti ve bu çabayı “Moulin Rouge” ile tam anlamıyla gelişmiş bir taşkınlık haline getirdi. İkincisi, müziği postmodern tarzda kullanmaktan hiç de korkmadı: Moillin Rouge! örneğinde olduğu gibi, film geçmişte geçiyor olmasına rağmen yansıtmak istediği havayı yakalayabilmek için her dönemden müzikler seçti.” (Hayward, 2012:333)

Zaman geçtikçe müzikal filmlerdeki popülarliğin zayıfladığını ancak son zamanlarda türde yeniden bir canlanma olduğunu belirten Phillips, “Chicago” (2002), “Moulin Rouge!” (2001), “Newsies” (1992), “Rent” (2005), ve “Phantom of the Opera” (2004) filmlerini, son zamanlarda yayınlanan başarılı müzikal filmler olarak sıralamıştır. (Phillips, 2006: 7)

2.5. Avrupa ve Farklı Ülkelerden Müzikal Filmler

Sağkan, ilk müzikal filmlerin yapımında, her ülkenin kendi müzikal sahne gösterilerinin izinden gittiğinin ve müzikal tiyatro geleneklerini olduğu gibi beyaz perdeye taşıdığına altını çizmektedir:

“1910’lu yıllarda Fransız sinemasında, revü yoğunlukla kullanılır. Sesli döneme geçildiğinde özellikle 1930’lu yıllarda, revü yıldızlarının oynadığı konulu revü filmleri popüler olur. Dönemin ünlü revü yıldızları, müzikhollerdeki performanslarını olduğu gibi sinema filmlerine taşıyan filmlerde oynar. (...) Aynı yıllarda, İngiliz sinemasında da benzer biçimde, müzikhol yıldızlarının oynadığı İngiliz müzikhol eğlencelerini konu alan filmler, Almanya’da ise operet geleneğini sürdüren müzikal filmler popüler olur.” (Sağkan, 2010: 150-151)

Arletty, Raimu, Jules Berry, Albert Prejean, Georges Milton, Florelle ve Fernandel de dahil olmak üzere Fransız Sineması’nın en popüler starlarının çoğu kariyerlerine müzikol, vodvil ya da bulvar tiyatrosunda başlamıştır (Conway, 2013: 31)

1930’lu yılların Almanyası’nda müzikal ve operet filmlerin çekildiğini belirten Onaran (1999), Almanya’da bu tür filmlerin ustası olarak Willy Forst, Wilhelm Thiele ve Eric Charell’i göstermektedir:

“Willy Forst’un önemli filmleri arasında Hans Joray ve Marta Eggert’le çektiği “Symphonie Inachevee” (Bitmemiş Senfoni) “Leise Flehen Meine Lieder” (1933), “Maskerade” (Maskeli Balo, 1934), başrolünü de oynadığı “Bel Ami” ve Pola Negri ile çektiği “Mazurka”(1935) önemli yer tutar. Wilhelm Thiele ise “Die drei von Tankstelle” (Cennet Yolu, 1930) ve “Liebes Walzer” (Aşk Valsi, 1930) ile anımsanır. William Charell’in unutulmaz “le Congre s amuse” (Kongre Eğleniyor, 1931) adlı filmi ise Viyana Kongresi (1914) sırasında diplomatlarla maiyet subaylarının aşk ve eğlence hayatını anlatarak) Henry Garat ve Lilian Harvey’i tüm Avrupa’nın en çok sevilen oyuncusu haline getirmiştir.” (Onaran,1999: 114-115)

Sesli sinemanın ilk yıllarından başlayarak İtalya’da da müzikaller çekildiğine işaret eden Onaran, Righelli’nin ve Camerini’nin Cesare Andrea Bixiou’nun müzikleriyle donattıkları “*La Canzone Dell’Amore*” (Aşk Şarkısı, 1930) ve “*Gli uomini che Mascalzoni!*” (Şu Erkekler Ne Kadar Alçaktır! 1932) filmlerini o yıllardaki İtalyan müzikal filmlerine örnek olarak göstermektedir. (Onaran,1999: 115)

Creekmur ve Mokdad’a göre Hollywood müzikali dünya çapında bilinir ve sevilirken, geriye kalan dünya sinemasının diğer başlıca birçok ülkesinde, müzikal filmin popüler geleneği, eleştirmenlerin yanısıra belirli bölgelerin dışındaki hayran kitlesi tarafından da büyük ölçüde bilinmemektedir. (...) Bu bilindik dengesizliğe rağmen müzikal, dünya sineması karşısında en popüler türlerden biri olduğu görüntüsünü verir ve Amerika’daki gibi filme ses eklenmesinden beri dünyanın popüler müziğinin çoğu, film performanslarıyla yayılmıştır.

Sınırların ötesinde yaygın popülerlik kazanılmasına rağmen farklı sinemaların izelasyonu nedeniyle müzikalin ulusal ya da yerel çeşitleri sinema çalışmalarında neredeyse tamamen ihmal edilmiştir. Açıkça popüler filmler, uluslararası müzikaller, geleneksel ulusal sinema tarihlerinde, belkide Jan-Christopher Horak'ın söylemiyle "türe karşı önyargılara" maruz kalmıştır, yakın zamana kadar sıklıkla anakım, ticari eğlence yerine sanat ya da auteur sineması başarılarında yoğunlaşmıştır. (Greekmur ve Mokdad, 2013:1)

Müzikal filmlerle ilgili literatür incelemesi yapıldığında hem niceliksel hem de niteliksel olarak Hollywood filmleri ön plana çıkmaktadır ve türün tarihi gelişimi, Hollywood Müzikalleri üzerinden aktarılmaktadır. Bununla birlikte Avrupa'da müzikal filmlerin başarılı örneklerine rastlandığını ve Hollywood dışındaki müzikal film yapımlarının bazılarının türün niteliksel gelişiminde önemli izler bıraktığı da söylenebilir. İngiliz Sineması bu bağlamda önemli filmlere imza atmıştır. Örneğin Carol Reed'in yönettiği, 1969 yılında En İyi Film ve En İyi Yönetmen kategorileri de dahil olmak üzere 6 dalda Oscar ve En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu dallarında Altın Küre ödülleri alan İngiliz müzikal dram filmi "Olevir" (1968); Altın Küre'de Müzikal veya Komedi dalında En İyi Film, Müzikal veya Komedi dalında En İyi Aktör, En İyi Yardımcı Aktris ve 3 dalda Akademi Ödülü'nü alan Tom Hooper'ın yönettiği, "Les Misérables" (2012) İngiliz Sineması'nın başarılı müzikal filmleri arasında sıralanabilir.

Farklı ülkelerin Amerika ile ortak yapımı bazı filmler de türün başarılı örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır: Almanya-Hollanda-Amerika ortak yapımı, Cannes Film Festivali (2000)'nde "Altın Palmiye" kazanan, Lars von Trier'in yönettiği "Dancer in the Dark" (2000); Avustralya-Amerika ortak yapımı, Baz Luhrmann tarafından yönetilen, En İyi Sanat Yönetimi ve En İyi Kostüm Tasarımı olmak üzere iki dalda Oskar kazanan "Moulin Rouge" (2001); İtalyan-Amerika ortak yapımı Federico Fellini'nin yapımcılığını üstlendiği, Rob Marshall'ın yönettiği "Nine" (2009) gibi nitelikli müzikal filmler, türün gelişimine katkı sağlamıştır. Çözümlediğimiz müzikal filmlerin de arasında bulunduğu son dönem müzikal filmlerinin bazılarının Hollywood müzikal filmlerindeki klişeleri kırılmaya uğratarak evrilmeye yönlendirdiğini de söyleyebiliriz.

2.6. Türkiye'de Müzikal Filmler

Nezih Erdoğan, "The International Film Musical" kitabının Türkiye ile ilgili bölümünde Türk Sineması'nda müzikal filmleri anlatırken, Türk filmlerinin standart uygulamalarının,

Hollywood, Fransız ya da Hint sinemasında gözlemlediğimiz müzikalin genel kurallarına uymadığını belirterek “müzikli film” ifadesini kullanmayı tercih etmektedir. Bunun nedeni olarak, müzikal sahnelerin filmin genel etkisine katkıda bulunması gerekliliği üzerinde durmakta ve müzikli Türk filminde koreografinin, kısa performansların müzikalin uygun bileşenlerine nadiren hizmet ettiğini söylemektedir. (Erdoğan N. , 2013, s. 227-237)

Türk sinemasında müzikal filmin ilk ürünleri “tiyatrocular dönemi” olarak da adlandırılan Muhsin Ertuğrul döneminde gerçekleştirilmiştir. Muhsin Ertuğrul 1923 yılında Kemal Film için Dikran Çuhacıyan ve Takfor Nalyan’ın “*Leblebici Horhor*” operetini sessiz film olarak çeker. Fakat büyük masrafla çekilen Türk sinema tarihinin bu ilk müzikal denemesi gişede başarısız olur. (Sağkan, 2010, s. 26) Onaran’ın ifadesiyle “*Oyun, musikiden de kuvvet alarak başarı sağlarken; filmi halk tarafından tutulmamıştır.*” Onaran, bu durumda film gösteriminde operetin müziğinin dışarıdan icra edilmesinin rolü olabileceği üzerinde durmaktadır. (Onaran, Türk Sineması I, 1994, s. 24)

İlk sesli Türk filmi olan Muhsin Ertuğrul’un “*İstanbul Sokaklarında*” (1931) filmi, aynı zamanda bir müzikaldir. (...) Hasan Ferit Alnar ve Saadettin Arel gibi müzisyenler film için folklorik şarkılar ve tangolar söylemiştir. Ayrıca ünlü opera şarkıcısı Semiha Berksoy, hem bir ninni hem de folklorik bir şarkı söylemiştir. (Erdoğan N. , 2013, s. 230-231) Filmin bazı sahneleri Yunanistan ve Mısır’da çevrilmiştir. Yunanistan ve Mısır yapımcılarının desteğiyle gerçekleştirilen film, aynı zamanda, Türk Sineması’nın ilk ortak yapımıdır. (Özgüç, 1990, s. 39) Konuralp, Ertuğrul’un bu filmle doğu ve batı müziğinin melodramını birleştirmek için çalıştığı üzerinde tartışır. Bu iddiayı destekleyen Giovanni Scognamillo, Ertuğrul’un melodramın unsurlarını, Fransız vodvili ve Alman operetini denediğini de ekler. Scognamillo ayrıca Ertuğrul’u batı modellerine bağlı kaldığı ve Türk Sineması’na sonunda salgın haline gelecek olan adaptasyonu enjekte ettiği için eleştirir. (Erdoğan N. , 2013, s. 230-231) Yine bu dönemde Muhlis Sabahattin’in bestelediği Mümtaz Osman takma adıyla Nazım Hikmet’in sözlerini yazdığı “*Karım Beni Aldatırsa*” (1933) filmi ilk operet filmidir. (Tekeş, 2012)

Sesli filme ilk geçiş yıllarında, Avrupa’da ve ABD’de sahne operet ve revülerinden yararlanılarak filmler çekilmektedir. Türk sinemasında da sesli filme geçildiğinde, özellikle dış kaynaklardan hem tiyatro hem de sinema alanında yararlanan Muhsin Ertuğrul

sinemasında benzer bir yönelim görülür. Fakat Ertuğrul'un operetleri, genel olarak geldikleri batı kaynağına fazla bağlı kaldıkları, bu nedenle seyirciyle kaynaşamadıkları, özensiz ve tiyatro tekniklerine bağlı çekildikleri için eleştirilir. (Sağkan, 2010, s. 29) Ertuğrul Türk sinemasına 1922'den 1953'e kadar 30 yılı aşkın bir süre hakim olmuştur. (N. Erdoğan, 2013: 231)

Muhsin Ertuğrul döneminin yavaş yavaş kapandığı 1940 yılında Türk Sineması'nda Münir Nurettin Selçuk, ilk şarkıcı oyuncu olarak *"Allah'ın Cenneti"* adlı filmde oynar. *"Nasreddin Hoca Düğünü"*nde Müzeyyen Senar, sinemada ilk kadın şarkıcı olur. Tekeş, Türk Sineması'nın bu döneminde Mısır Sineması'nın etkisi nedeniyle, neredeyse her filmde bir göbek dansı sahnesi olduğuna işaret etmektedir. (Tekeş, 2012) İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle Türk Sineması'nda ağırlıklı olarak gösterilen Avrupa filmlerinin yerini Amerikan ve Mısır filmleri almıştır. Bu döneme kadar Türkiye seyircisine ulaşan ve seyircinin beğendiği filmler Avrupa ve Amerikan vodvilleri, operetleri, müzikalleri iken, bu yıllarda onların yerini şarkılı türkölü, ağır melodram yapılı Mısır filmleri alır. (Coşkun, 2009:25) Türk sinema tarihinde "geçiş dönemi" olarak adlandırılan bu dönemle ilgili Esen, *"Amerikan filmleri Kahire üzerinden gelirken, birlikte gelen Mısır filmleri de Türkiye'de çok sevilmiştir. Müziklerle bezenmiş, melodramatik öğelerle halkın duygularına seslenen filmlerin etkisini gören Türk yapımcılar da, önce dublaj ve Türkçe şarkılarla Mısır filmleri gösterimi yaparken, giderek kendi çektikleri filmleri bu tarz, şarkılı melodramlara dönüştürmüşlerdir."* İfadelerini kullanmaktadır. (Esen, 2010:40) Erdoğan'a göre "doğuya özgü" filmler, dublaj ve yerel bir film müziği ile önemli ölçüde değiştirilmiştir. Aynı şekilde Mısır filmlerine dublaj yapılmış ve orijinal film müzikleri yerel olanlarla değiştirilmiştir. Bu, yeni bir adaptasyon müzikal endüstrisi meydana getirmiştir. (N. Erdoğan, 2013:231)

Sinema tarihimizde "sinemacılar dönemi"nin başlangıcı olarak anılan 1950 yılında, bestesini Cemal Reşit Rey'in yaptığı, sözlerini ise Nazım Hikmet Ran'ın yazdığı ve Türkiye tiyatrosunun önemli operetlerinden biri olan *"Lüküs Hayat"*, Lütfi Ömer Akad tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Aynı dönemde Haldun Taner'in yazdığı Yalçın Tura'nın müziklerini yaptığı ve Atif Yılmaz'ın yönettiği *"Keşanlı Ali Destanı"* (1964) filmi de Türk Sineması'nın müzikal filmleri arasında anılmaktadır. Esen, müzikli filmlerin Türk Sineması'nda altmışlı yılların tipik özelliklerinden birini oluşturduğunu, *"Melodramın anlatı yapısı içine zaman zaman yan karakterlerle sokulan güldürü unsurları ve ille de bol şarkılı sahneler, filmlerin"*

vazgeçilmezleridir.” sözleriyle ifade etmektedir. (Esen, 2010:75) Elbette bu filmler müzikal film olarak anılmamaktadır. 1970’li, 1980’li yıllarda yapılan şarkılı-türkülü filmlerin de müzikal olarak adlandırılmayacağını söyleyen Tekeş’e göre bu dönemin önemli müzikali, yönetmenliğini Orhan Aksoy’un yaptığı, Haldun Dormen’in dansları yönettiği *“Renkli Dünya”* (1980)’dir. *“Yedi Kocalı Hürmüz”*, *“Kanlı Nigar”*, Müjdat Gezen’li *“Gırgıriye”* filmlerini darbukalı, ayı oynatmalı, bol cümbüşlü filmler olarak tanımlayan Tekeş, bu filmlerin şarkılı film olmaktan öteye gidemediğinin altını çizmektedir. (Tekeş, 2012)

“1970 ve 1980’ler Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Bülent Ersoy, Müslüm Gürses gibi şarkıcıların, türkücülerin akınına uğradığı uzun bir dönemdir ve bunlar müzikal sinema ile bağdaşmayan, akademik tanımıyla da ‘arabesk filmler’dir.” (Dede, tarih yok) Türk Sineması’nda yer alan müzikal filmlerin tarihlerine bakıldığında Muhsin Ertuğrul’un operet filmleri dönemi ve 1950’lerde popüler olan revü filmlerinden sonra, yapılan filmlerin hepsinin temelinde sosyal olgular ve toplumsal sorunlara değinildiğinin altını çizen Sağkan’a göre bu filmlerin özellikleri, oluşturdukları ya da oluşturmaya çalıştıkları müzikal dil birbirinden farklıdır. Türk Sineması’nda yapılan müzikal filmlerin müzikal drama alttürüne dâhil olduğunu belirten Sağkan, müzikalin ihtiyaç duyduğu teknik donanımı ve geniş kadroyu karşılamamanın 2000’li yıllardan önce Türk Sineması için mümkün olmadığına da değinmektedir. *“Müzikalin maliyetini karşılayacak yapımcı bulmak oldukça zordur. Devletin sinemaya verdiği destek ise oldukça azdır.”* (Sağkan, 2010: 141-145)

Son dönem Türk Sineması’nda müzikal film dendiğinde akla gelen ilk isim Ezel Akay’dır. *“Neredesin Firuze”* (2004), *“Yedi Kocalı Hürmüz”* (2009) gibi müzikal filmlerin yönetmeni olan Akay, yaptığı işi *“anlatıcı”* ifadesiyle ortaya koyarken bazı filmlerinde müzik ve dans anlatının elemanları olarak kullanmaktadır. *“Neredesin Firuze”* filminde kısa da olsa dans sahnelerine ya da Erdoğan’ın ifadesiyle kısa performanslara yer veren yönetmen, bu sahneleri anlatının temel birimlerinden biri haline getirmemektedir. Oysa çalışmamızda çözümlemesini de yaptığımız *“Yedi Kocalı Hürmüz”* filminde izlediğimiz dans sekansları, anlatıyı biçimlendirirken filmin derdini izleyiciye aktarabilmek için önemli bir eleman olarak kullanılmıştır. Türk Sineması tarihinde önemli bir yer edinemeyen ve başarılı örneklerine rastlanamayan müzikal film türü, son dönem sinemamızda da yok denecek kadar az yer almaktadır.



3. MÜZİKAL FİMLERDE BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK DANS VE SİNEMATOGRAFİK ÖĞELERLE ANLAMIN İNŞASI

Toplumsal varlıklar olan bireyler için kendini ifade edebilmek; duygularını, düşüncelerini, inançlarını, kızgınlıklarını, aşklarını, tutkularını doğru aktarabilmek için önemli bir araçtır. Kendini ifade etmenin estetik formunu oluşturan sanat ise bize yeni iletişim kapıları aralar. Renklere, şekillere, dokulara, bedene, melodilere estetik değerler katılarak var edilen sanat dallarının her biri, bireysel, kültürel ve sosyal gelişimimiz için büyük önem taşımaktadır. Phillips'in ifadesiyle, *"Dans, sanatın önemli bir parçasıdır ve o yalnızca hareket yoluyla duyulabilen bir dili konuşur"*. (Phillips, 2006: 1) Dans etmenin sembolik ve bu yüzden önemli bir iletişim aracı olduğunu söyleyen yazar'a göre, *"Dansın heyecan uyandıran sanat formu ve güzelliği yüzyıllardır çevremizde varlığını sürdürmektedir."* (Phillips, 2006: ii) Dans sanatında sözkonusu olan şeyin, bir sanatçının – koreografin – dünya hakkındaki bilinçli yorumu olduğunu söyleyen Aykal, dansı oluşturan temel öğeleri mekan, zaman ve insan bedeni olarak sıralamaktadır. (Aykal, 2002: 52) İnsanın en önemli enstrümanı sesi ve bedenidir. *"Mothersole, müziğin sadece kulakla değil tüm bedenle duyulduğunu söyler. Paulson, dansı; hissetmek, anlamak ve iletişim kurmak için hareketin araç olduğu bir sanat dalı olarak tanımlamaktadır. Stinson'a göre ise dans bilme yoludur, dünyayı anlama ve iletişim kurma yoludur. Beden dillini doğru kullanma ve doğru iletişim kurma yetilerinin kazanılmasında dans önemli bir yer tutmaktadır."* (Aktaran, Özevin, 2006:1) Mary Wigman *"Dansın Dili"* kitabında dansı yaşayan bir dil olarak ifade eder. Dolambaçlı yoldan gitmeden, doğrudan iletişim için dans bir araçtır. (Phillips, 2006: 14) Kendi bedeni, dansçı için hem nesne hem de özne olabilen bir beden algısı yaratmaktadır. Dansçılar düşünceleri, fikirleri, bakış açıları ve duygularıyla birbirleri ve izleyiciyle iletişim kurarlar. Bu iletişim formunun incelenmesi önemlidir.

Valery'e göre İnsan bedeninin düzeninin gizini, kaynaklarını, sınırlarını, içinde barındırdığı enerji ve duyarlılık uyuşumunu duyumsamış her dönemde, dansla uğraşmış ve dans yüceltilmiştir. Dans; evrensel oluşunun, anımsanmayacak kadar eskiye uzanmasının, törenlerin bir parçası haline gelmiş olmasının, her çağda üzerinde düşünülüp fikirler oluşturulmasının da gösterdiği gibi temel nitelikte bir sanattır. (Valery, 2002: 87)

“Hayal gücümüz, içimizdeki imge ve hisleri yaratıcı bir düşünce sürecinden geçirip dışa vurmamızı sağlar. Koreograf da hislerini yeni dans formatları halinde metaforik olarak ifade eder. Hisler hareket formları olarak dışa vurulur, aynı zamanda hareketler seyreden kişide yeni duyguların oluşmasına yol açar. Koreografi, kişinin yaşam sürecinde hissettiklerini dışa vurma ve yeni formlar yaratma güdüsünden doğar. Sanatçı kendini yaşadığı kültürün bir parçası olarak düşünse de esas yapmak istediği, etkilendiği bu kültürden yola çıkarak kendine yeni ifade yolları aramaktır.” (McMillen, 2002: 97-98)

Dans ederken dansçının kendi bedenini malzeme olarak kullandığını görürüz. Sanatçının fiziksel, ruhsal ve zihinsel uyumunu gerektiren sanat dallarından biri olarak dans, sözcüklerle analize çok yer kalmaz. (Haydaroğlu, 2002: 3) Çıkıgil'e göre, beden ve hareket aslında kendini ifade etmenin ve çevreyle ilişki kurmanın en temel yollarından biridir. Ünlü oyun yazarı Harold Pinter, insanların konuşamadıkları zaman daha başarılı bir şekilde iletişim kurduklarını vurgulamıştır. Hareketler, jestler ve mimikler bir vücut dili geliştirerek sözcüklerin anlatım yükünü üstlendikleri gibi, bu anlatımı, sözcükleri aratmayacak şekilde, hatta bazı durumlarda sözcüklerden daha da kuvvetli bir şekilde gerçekleştirmektedirler. Çıkıgil, bunun en güzel örneğinin dans dünyasında görüldüğüne işaret etmektedir. Ona göre bale tarihinde bu anlatım gücünün en çok kullanıldığı durumlar, ünlü edebiyat eserlerinin baleye dönüşmesinde görülmektedir. Birçok şiir, roman ve oyunun balesi yapılmıştır. Dansın anlatım gücünün, sözcük ağırlıklı koskocaman bir edebi eseri nasıl görüntüye getirdiği, bu dönüşümde sözcüklerin yerini neyin aldığı üzerine düşünürsek şunu söyleyebiliriz ki dans, insanlar için her zaman önemli bir iletişim dili oluşturmuştur. (Çıkıgil, 2002: 121)

Bu bağlamda müzikal filmlerin iyi bir koreografiyle hazırlanmış dans sekansları, seyirciyi etkisi altına almaktadır. Bazen gerçek hayatta tanımlayamadığımız, ancak hayallerle tasvir edebildiğimiz hisler, müzikal filmlerin sanatsal ifadeleriyle kendilerine yer edinebilmektedirler. Ersümer'in de belirttiği gibi *“Öykü, masal ya da filmler bizi gerçek dünyadan başka bir dünyaya taşıyarak yaşamlarımızın tek düzeliğinden kurtardığı, yeni ve 'imkansız' deneyimler yaşattığı için bizlere keyif verirler.”* (Ersümer, 2013: 18) Ersümer'in üzerinde durduğu bizi gerçek dünyadan farklı diyarlara taşıyan ve bazen imkansız olanı deneyimlememizi sağlayan filmler arasında olan müzikal filmlerin dans sekanslarında kullanılan sinematografik öğeler, bu sekansların anlatısındaki abartılı dili destekleyecek şekilde yazılmaktadır. Aynı zamanda tercih edilen sinematografik yaklaşımlar, sekanslarda kullanılan sanatsal dilin etki gücünü arttırmaktadır. Dans sekanslarını oluşturulan sahnelerin tasarımında kullanılan sinematografik kompozisyonlar,

koreografinin temel taşlarından olan müzik ve dansın ve eğer kullanıldıysa diğer sanat dallarının alışık olduğumuz formlarından çok daha farklı bir perspektiften görülmesini sağlamaktadır. Diğer sanatları alışılmış biçimlerinin dışında sunabilme özelliği, sinemanın bakışındaki çok dilliliği ve yansıttığı imajlara yüklenen anlamların çeşitlenmesini sağlamaktadır. Alain Badiou'nun ifade ettiği gibi, *“sinema çok özel bir anlamda yedinci sanattır. Diğer altı sanatla aynı düzlemde onlara eklenmez, onları ima eder, diğer sanatların artı-bir'idir. Onlar üzerinde, onlardan hareketle, onları kendi kendilerinden eksiltten bir hareketle iş görür.”* (Badiou, 2010: 94)

Müzikal filmlerin dans sekanslarında öne çıkan sinematografik yaklaşımların izinden gittiğimizde kameranın öznel sunumu ile karşılaşırız. *“Sanat Olarak Sinema”* kitabında Rudolf Arnheim, filmlerde devinimin mutlak olmadığı, daima kameranın durduğu noktaya bağlı olduğu konusu üzerinde durarak kameranın yalnızca merceklerin önünde devinen şeyleri kaydeden edilgin bir alıcı olmadığı, kendisi devinerek etken bir rol üstlenebileceği düşüncesinin altını çizmektedir. (Arnheim, 2002: 142-143) Arnheim'in devinen kamera ifadesi müzikal filmlerin dans sekanslarında görünürleşmektedir. Kamera oyuncuların danslarına eşlik ederek koreografiye dahil olmaktadır. Hatta bu, bazı sahnelerde kameranın kendi görüntüsünün kullanıldığı imajlarla desteklenmektedir. Bu sekanslarda kamera gibi diğer sinematografik tercihler de filmin anlatıcısına dönüşebilmektedir. Tercih edilen renk ve ışık değerleri koreografideki anlatıyı destekleyerek aktarılmaya çalışılan anlamı güçlendirmektedir. Kırmızı rengin baskın olduğu kompozisyonlar bu dans sekanslarının en çok tekrarlanan dilsel niteliklerindedir. Kullanılan diğer sinematografik öğelerle ortak bir dil oluşturularak kırmızıya yüklenen anlamlarda sekanslar arasında farklılıklar gözlenmektedir. Kırmızı oluşturulan sinematografik anlamın içinde bazen aşkı çağrıştırırken bazen ölümü bazen de kıskançlık ya da ihaneti betimlemektedir. Bu sekanslarda sinemanın genel dilinde olduğu gibi kamera açıları ve ölçekleri ile çekim teknikleri, imajlara yüklediğimiz anlamlar üzerinde belirleyici bir etkiye sahiplerdir. Merkeze alınan bir nesne ya da oyuncuların bedenlerinin farklı bölümlerine (göz, baş, bacak, ayak, kol vb) odaklanılarak anlatıdaki önemine vurgu yapılabilmektedir. Yakın çekim yüz imajları oyuncular ve izleyiciler arasındaki duygu geçişlerini desteklerken özellikle tercih edilen bir dekor öğesinin ekranda devleştirilmesi o nesneyi filmin anlatıcısına dönüştürerek anlatıdaki önemine işaret edilebilmektedir. Jestin özellikle sinemada nasıl bu denli zenginleşebildiği

sorusunun dikkat çekici olduğunu söyleyen Bloch, yakın çekimin kullanımından beri, yüzlerdeki kas oyunlarının, acının, sevincin, umudun açığa çıktığının altını çizerken seyircinin yakın çekimdeki yalıtılmış bir mimikle bir duyunun ete kemiğe büründüğünde nasıl görüldüğünü daha bariz biçimde alımladığı üzerinde durmaktadır: *“Ara tonları veya görünüşte ayrıntıda olanı bakışın merkezine getirmek, süratli veya çabucuk gözden yiten geçişleri (bir kaşığın uzatılması, umutsuz aşığın kaşının oynaması gibi) aslileştirmek - sinemayla- mümkün hale geldi. Bloch, mimiğin sinemada nasıl böyle zenginleşebildiği bulmacasının çözümünü ise dansa bağlamaktadır. Ona göre, “Sinema bu tonlama değişimini ve görünür kılmayı, açık ki danstan aldığı dersle, bedenle ve hareketle ilişkilendirmiştir.” (Bloch, 2007: 492) Bloch’un yaklaşımı ile baktığımızda müzikal filmlerin dans sekanslarında ara tonlar olarak ifade edilen jest ve mimiklerin, bedenin salınımının ya da herhangi bir kostüm veya dekor öğesinin sinematografik yaklaşımlarla belirginleştirilmesi ve aslileştirilmesinin anlamın inşasında ne denli önemli etkiye sahip olduğu görülebilmektedir.*

Sinemada sesin şeyleşmiş mimiklere dönüşebildiğine işaret eden Bloch’a göre, *“Mikrofon bir makasın kesişini ekrandan işitilebilir kılar, yağmur damlalarının percereye vurması, gümüş bir kaşığın taş zemine düşmesi, mikrobiyolojik bir fark edişin ve dışavurumun dünyasına girerler. Sahne, bir ses sahnesine dönüşür ve sesler şeyleşmiş mimikler halini alır. O zamana dek dikkat edilmeyenlere artık kulak verilir, en hafif fısıltıya bile.” (Bloch, 2007:493) Bloch’un işaret ettiği sesin öznel kullanımı, müzikal filmlerin dans sekanslarında öne çıkan sinematografik yaklaşımlar arasındadır. Bazen insan bedeninin ve dekor elemanlarının çıkardığı sesler, müziğin bir parçası gibi kullanılarak koreografinin biçimlendirilmesine katkı sağlarken; bazen bu seslere özellikle yapılan vurgularla ortaya konulan anlam güçlendirilmektedir.*

Müzikal filmlerin dans sekanslarındaki kurgu tekniği de anlamın inşasında belirleyicidir. Çoğu zaman kesmeler müziğin ve dansın ritmiyle paralel ilerlemektedir. Genel görüntüler arasında verilen detay görüntüler sahnelerin vurgulanması gereken yönlerini ortaya çıkartırken dans sahneleri filmdeki koreografi dışındaki farklı sahnelerle bölünerek anlatıda delikler açılmakta ve bu delikler izleyicinin anlama ulaşmasını sağlamaya yönelik oluşturulmaktadır. Bir başka deyişle dans sahnelerini oluşturan koreografi, sekansı oluşturan farklı sahnelerle birleştirilerek sahneler arası bağ kurulmakta ya da farklılıklara

işaret edilmektedir. Bazen de plan sekans tekniği kullanılarak hiç kesmeye başvurmadan tek bir kameranın hareketli akışıyla tüm sekans tamamlanabilmektedir. Bütün bu sinematografik tercihler anlamın oluşturulmasını sağlamaktadır. Aynı şekilde mekansal tasarımın ve kullanılan dekor öğelerinin bu sekansların kendi dilini oluşturmasındaki katkısı büyüktür. Bazı filmlerin dans sekanslarında kullanılan mekan tasarımı ile gerçeklik dışı algısı oluşturulurken bazı filmlerde bundan bilinçli olarak kaçınılarak müzikal filmlerin dans sekanslarında karşımıza sıklıkla çıkan hayal dünyası formunun mekan tasarımıyla yaratılması yaklaşımı kırılmaya uğratılmaktadır.





4. DANS SEKANSLARININ ÇÖZÜMLENMESİ

4.1. Across The Universe (Seni İstiyorum 2007) - Julie Taymor

1960'lı yıllarda Amerika'da geçen film iki genç arasındaki aşkı, içinde buldukları sosyal yapının dayatmalarıyla, yaşamlarını önemli ölçüde etkileyen savaşın (Vietnam Savaşı) izleriyle birlikte yansıtmaktadır. Savaşa ve Amerika'nın Vietnam'a asker göndermesine karşı çıkan halkın protestolarının da dahil edildiği film, dönemin siyasal ve sosyal yapısını müzik ve dansın lisaniyla anlatıya dönüştürerek aşkın hayatımızı güzelleştirdiği kadar, savaşın kirlettiği üzerine bir hikaye olarak ifade edilebilir.

The Beatles şarkılarıyla 60'ların ABD'sinin portresinin çizildiği filmin sinematografik dilini kendine özgü tercihleriyle inşa eden yönetmen, mekan ve dekor tasarımlarını biçimlendirirken bu öğeleri de hareketin parçaları haline getirerek koreografiye ve dansa dahil etmektedir. Mekan tasarımında, görsel efektlerle gerçeküstü bir yapı oluşturulmuştur. Doğanın sunduğu olanakları da kullanarak film tasarımını oluşturan yönetmen bu olanakları efekt kullanımıyla görsel bir şova dönüştürerek imajların etkisini arttırmıştır.

Taymor aynı zamanda filmin çözümlediğimiz dans sekansları arasında zıtlıklardan kurulu bir bağ kurmuştur. Savaş ve şiddetin betimlendiği sekansların karşısına aşkı, sevgiyi ve özgürlüğü çağrıştıran dans sekansı konumlandırılarak filmin genelinde ortaya konulan anlamın daha net görünmesi sağlanmıştır. "Aşkla, sevgiyle ulaşılabilecek özgürlük" filmin merkezine yerleştirilmiştir.

4.1.1. "Seni İstiyorum" dans sekansı ve yapı karşısında failliğini yitiren birey

Sahne, dış çekimle askeri büronun kameranın "tilt down" hareketiyle gösterilmesiyle başlar. Tilt planları çoğu zaman bir karakterin bir mekana gelişi veya ayrılışı nedeniyle o mekanı gösteren bir tanıtım planı gibi kullanılır. (Mercado, 2011: 154) Bu giriş sekansında da benzer bir amaç gözlenmektedir. Bununla birlikte bina, sinematografik dilde "göz hizası altı aç" ile ifade edilen kamera açısıyla yansıtılarak bakışın sahibi olan bireyin binanın temsil ettiği "güç" karşısında ne kadar küçük kaldığının (mikrolaştığının) gösterildiği de düşünülebilir. İncelediğimiz dans sekansının bu ilk planında olduğu gibi bütünü oluşturan sahnelerin temel yaklaşımında, güç karşısında "hizmet" etmekten başka yolu kalmayan, "failliği" elinden

alınmış “birey”in betimlendiği gözlemlenmektedir. *Faillik-yapı sorunu insanların toplumsal hayatı yaratırken, aynı zamanda mevcut toplumsal düzenlemelerden nasıl etkilendikleri ve onlar tarafından nasıl biçimlendirildiklerine odaklanır.* (Layder, 2006: 6) Film genelinde olduğu gibi dans sekanslarında da faillik-yapı düalizmi görünürlük kazanmaktadır. Filmin genelinde yapının etkisi altında kalan bireyin zaman zaman failliğiyle yapıda kırılmalar yaratabilirliği de anlatıyı biçimlendiren söylemler arasındadır.

Bir sonraki planda Max binanın içindeki merdivenleri ağır adımlarla çıkarken müzik başlar. Ana salona girdikten sonra kapının başında bekleyen iki üniformalı asker kapıyı arkasından kapatır -Çıkış artık kapalıdır.- Daha önce arkadaşlarının askere alınmaktan kurtulmak için önerdiği gibi bir tutam pamuk yutarken onu tam karşısına alan kameraya doğru adım adım yaklaşır ve kameranın yakın planda yüzüne odaklanmasıyla yutkunur. Bu yutkunun ardından “Sam Amca”nın seslenişiyle yüzünde beliren “şaşkınlık” ve “korku” ifadeleri oldukça net görünür. -Karakterlerin izleyici tarafından okunmasının istendiği duygusal durumu yansıtılmak istendiğinde tercih edilmektedir yakın plan.- Duyduğuna ve gördüğüne inanamayan bir şaşkınlıkla iki kere yüzünü sesin geldiği yöne çevirir Max. Kamera müziğin hızıyla senkronize olarak karakterin bakışlarının odaklandığı yöne döndüğünde Max’in “bakış açısı”ndan Amerikan Ordusu’nun simgesi haline gelen “Sam Amca Poster”nin can bulduğunu ve tıpkı bu dans sekansının şarkısında söylendiği gibi “Seni İstiyorum” diyerek parmağıyla Max’i işaret ettiğini görürüz. Max endişe ve korkuyla diğer yöne döndüğünde Sam Amca baktığı yöndedir ve bu sefer sadece seni istiyorum demekle kalmaz onu alabilmek için ellini uzatır. Sam Amca’nın eli, gerçek bir ele dönüşüp Max’a iyice yaklaştığında öyle büyümüştür ki perspektifteki konumuyla Sam Amca ve eli ekranı kaplarken Max ekranın kenarına sıkışır kalır. -Tıpkı zorla askere alınıp savaşa gönderilerek yaşamın kenarına sıkıştırıldığı gibi- El ona biraz daha yaklaştığında kaçmak isteyip hızla dönse de bir sonraki planda iki üniformalı asker eli onu sırtından yakalayıp koltuk altlarından kaldırarak kendi istemi dışında üstünde “Amerikan Ordusu” yazan kapıdan içeri fırlatır. Sekanstaki bu anlatı biçimi Heidegger’in “*fırlatılmışlık*” ve “*dünya-içinde-varolma*” kavramları üzerine düşündürmektedir.

“Heidegger’e göre tüm fırlatılmışlığımızla, içinde yaşadığımız dünyaya tabi oluruz. İnsan varoluşunun dramasına yön veren, dünya-içinde-varolmanın fırlattığı olanaklardır. Yaşamın ortasına fırlatılmışızdır ve onun gelgitleri, çalkantıları ve akıntlarıyla sürükleniriz. Daha doğduğumuz andan, yani dışarı atılıp, biz çığlıklar ve tekmeler atarken, bir doktorun ya da

ebenin bizi aldığı ve bizim kontrol edemediğimiz bir ortamda, bize sorulmamış bir zamanda, bizi seçmediğimiz bir anneye teslim ettiği andan itibaren, kendi irademiz dışında, geleceğe doğru fırlatılırız. Belki arkadaşlarımızı seçebiliriz, ama ailemizi, hangi koşullarda doğduğumuzu ve büyüdüğümüzü seçemeyiz.” (Bolt, 2012: 13-29)

Max'in de kendi iradesi dışında mıdır onu savaşa götüren geleceğe doğru fırlatılması? Askerler tarafından fırlatıldığı oda, dünya içinde fırlatıldığımız alan ve yapı içindeki rollerimizle doğrudan ilişkisi düşünüldüğünde Max'in de onu savaşa fırlatan yapı karşısındaki çeresizliği benzerlik gösterir mi? Peki farklı bir tercihle failliğini kullanma olanağı yok mudur? Askeri büroya hiç gitmemiş olmayı seçebilir miydi? Eğer tercihini bu doğrultuda gerçekleştirseydi askerlerin onu fırlattığı alana sıkışıp kalmak mahkumiyeti haline gelir miydi? Ya da yaşamında daha önceki tercihlerini farklı doğrultularda kullansaydı şu an içinde bulunduğu fırlatılmışlık hali farklılaşabilir miydi? Bütün bu sorulara sadece çözümlendiğimiz dans sekansı üzerinden yanıt bulmaya çalıştığımızda eksik kalır yanıtlarımız. Nasıl yaşam bir bütüne ve tek bir olay ya da durumla bütünü açıklayamazsak bu sekansla da karakterin yapı karşısındaki failliğini netleştiremeyebiliriz. Çünkü bu dans sekansı da filmin bütünü içinde tüm bağlamlarıyla birlikte anlamlandırılabilir. Arkadaşlarının önerisini dinleyerek bu görüşmeye hiç gelmeyip ülkeyi terk etmek ya da ailesini dinleyip çok daha önce üniversitede eğitim hayatına başlamak Max için geçerli seçenekler olsaydı incelediğimiz dans sekansında onu yapının esiri haline getiren imajlarla hiç karşılaşamayabilirdik. Ancak bireyin failliği için de, fırlatıldığı ve içinde şekillendirildiği yapının sınırlılıklarının belirleyici olduğunu söyleyebiliriz.

Sekansın devamında, Max'in fırlatıldığı Amerikan Ordusu'nu simgeleyen odada karşılıklı iki sıra halinde durarak onu karşılayan üniformalı askerlerin yüzleri yapılan makyaj uygulamasıyla tek tip bir maskeyle kişiliksizleştirilmiştir. “Maskelenmiş yüzler” köşeli hatlardan oluşan burunları, belirgin elmacık kemikleri, sert kenarlı çıkık çeneleri, çatık kaşları ve bedenlerine göre orantısız büyüklükteki kafalarıyla Amerikan ordusunun (emperyalizmin) emrinde tüm karakteristik özelliklerinden soyulmuş gibi bir betimlemeyle kompozisyona dahil edilmişlerdir. Askerlerin arasında film şeridi şeklinde dizayn edilmiş hareketli zeminde istenilen yöne doğru hareket ettirilen Max'in üzerindeki kıyafetler sadece iç çamaşırıyla kalana dek askerler tarafından senkronize hareketlerle çıkartılır. Bu dans sekansının bütününde askerler, Max'in dans etmek istemediği “zorunlu partnerleri” olarak konumlandırılmışlardır. Dahil olmak istemediği bir koreografinin parçası olduğunu yineler gibidir beden dilinin alfabesi.

Onu bu odadan çıkartan şerit üzerinde ilerlerken şaşkınlıkla askerlerin birbirinin aynı olan ifadelerine bakar. Çıkış kapısına yanaştığında perspektif değişerek Max'i sırtından yansıtan genel bir çekimle flulaştırarak ona doğru hareket etmeye başlayan kamera, teker teker ekrana dönen askerlerin aynı sertlikteki tehdidkar ifadelerini perspektiften yansıtarak yoluna devam eder. Askerler bakışlarını film izleyicisine çevirdiklerinde ifadeleri korkulması gerekliliğine işaret eder gibidir. -Toplumsal yapının sürdürülmesi için en önemli malzemedir korku hissi yaratılması. Zira bu yolla istenilen eyleme yönlendirilen birey, çoğu zaman istenmeyen eylemden uzaklaştırılmak için de korkutulmaktadır. İktidar olan, gücünü göstererek hakimiyetini sürdürmek için zor kullanabilme hakkına sahip olduğu algısını pekçok farklı yolla oluşturmaktadır. Yasaların ve toplumsal normların belirleyicileri haline gelir güçlü olanlar.- Bu sahnede olduğu gibi çözümlemesini yaptığımız dans sekansının genelinde John B. Thompson'ın "*Zorlayıcı İktidar*"ını görürüz. Thompson ekonomik, siyasal, zorlayıcı ve sembolik iktidar olarak sınıflandırmaktadır iktidar biçimlerini. Ekonomik İktidar, ticari girişimler gibi ekonomik kurumlardır ve maddi ve finansal kaynaklar üzerinden çalışır; Siyasal İktidar, devletler gibi siyasal kurumlardır ve otorite üzerinden sistemi sürdürür; Zorlayıcı İktidar, asker, polis gibi hapsedme yetkisini elinde bulunduran fiziksel ve silahlı gücü temsil eder; Sembolik İktidar ise kilise, üniversiteler, medya endüstrisi gibi kurumlarken kaynakları enformasyon ve iletişim araçlarıdır. (Thompson, 2008: 36) Elbette iktidar biçimlerini birbirlerinden bağımsız olarak ele almamız doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Toplumsal yaşamda iktidar biçimleri etkileşimli bir süreçte varlıklarını sürdürmektedir. Burada üzerinde duracağımız temel mesele, zorlayıcı iktidarın gücünü sadece silahtan almadığı ve siyasal/ekonomik iktidarın varlığını sürdürmesinin aracı haline geldiğidir. İncelediğimiz dans sekansının bütününde izlediğimiz zorlayıcı iktidar (ünüformalı askerler/Amerikan ordusu) siyasal iktidarın (ABD) temsilcisidir. Bu noktada sembolik iktidarın kaynaklarından birinin izlediğimiz filmin kendisi olduğunu da belirtmemiz gerekmektedir. Çünkü bugün sinema, kitleleri etkileyebilme gücünü içinde barındırmaktadır. Yapının parçası olan her birim gibi sinema da sınırlandırılmış bir alan içinde (ekonomik-sansürel sınırlılıklar vb.) dans edebiliyor olsa da bireyin failliğini ortaya koyabileceği bir alan olarak varlığını sürdürmektedir. Amerikan ordusu nezdinde Amerikan iktidarına eleştirel yaklaşan bu filmin Amerikan yapımı bir film oluşu bu tezi desteklemektedir.

Sekansın devamında, Max kendi gibi çıplaklaştırılmış diğer gençlerin yanında yerini aldığı onlara seslenen üniformalı askerlerle karşılaşır. Art arda sıralanmış askerlerin en önündeki “göğüs plan” çekimle ekrana yansıtılarak alan derinliği sağlanırken hep bir ağızdan aynı söylemi (seni istiyorum) yinelerler. Askerler koreografi içinde keskin hareketlerle, “rap rap” adımlarla anlatıyı biçimlendirirken kamera açısı genişleyerek genel çekime geçer. Silah tutar gibi işaret parmakları yukarıda sol ellerini havaya kaldıran askerler, hızlı bir hareketle silahlarını onları izleyenlere (Max ve diğer asker adayları / filmin izleyicileri) çevirerek sert bir asker selamı verip yön değiştirirler. Genel çekimlerle farklı perspektiflerden ekrana yansıtılan askerler kendi etraflarında dönerek silahlarını farklı yönlere doğrulturlar. Tehlikenin hepimiz için varolduğunun, yönetmenin sinematografik sözcükleriyle ifade edildiği olarak ele alabiliriz bu sekansı. Nitekim savaş ve şiddet tüm dünyanın ve insanlığın ortak sorunudur.

Sekansın belirleyicileri arasında olan askerlerin “rap rap” adımlarıyla örülü imajlar, Nietzsche’nin dansın karşıtı olanı nasıl tanımladığı bilgisine yöneltir bizi. Nietzsche’in gözünde dansın karşıtı Alman’dır, kötü Alman, tanımını da şöyle verir: *“İtaatkar ve güçlü bacaklar”*. *Bu kötü Almanya’nın özü, askeri geçit’tir, yani hizaya girip rap rap yürüyen, birtakım sesler çıkaran köleleştirilmiş beden. Nietzsche’nin dansta –hem düşüncenin imgesi hem de bedenin gerçeği olarak kavranan dansta– gördüğü şey, kendi kendine sınırsız bağlı bir hareketlilik, dışsal bir belirlenime dahil olmayan ve kendi merkezinden ayrılmadan hareket eden bir hareketlilik. Sanki kendi merkezinin genişlemesiymiş gibi açılan, dayatılmış olmayan bir hareketlilik.* (Badiou, 2010:74) Nietzsche’nin dans tanımlamasının kapsamına koreografi dahil edilmez. Bedenin salınımının dans olabilmesi, içten gelen dürtülerle kendiliğinden hareketin oluşmasına bağlıdır. Bu bağlamda çözümlediğimiz dans sahnelerinin aslında dans olarak tanımlanamayacağı Nietzsche’nin yaklaşımından çıkaracağımız sonuç olarak karşımızda durur. Müzikal filmlerin dans sekanslarının, anlatıdaki anlamı ortaya koyabilmek için önceden belirlenmiş bir koreografinin parçası olduğu açıktır. Koreografi, belli bir amaç doğrultusunda istenilen duygu ve düşüncüyü ortaya koyabilmek için beden dilini kullanarak kendi lisanını oluşturur. Ancak ilk çıkış noktasında koreografinin içten gelen dürtülerle bedene hareketteki şeklini verdiği düşüncesiyle Nietzsche’den farklı bir yöne bakılabilir. Bugün gelinen noktada postmodern sanat anlayışının dansta insan bedenin sözcüklerine büyük ivme kazandırdığı aşikardır. Filme

dönecek olursak Nietzsche'nin ifadesiyle *"güçlü bacaklardaki itaat"* bu sekansta asker bedenlerinin gösterdiği anlamı açığa çıkartmaktadır. Dansçılar sistemin (yapının) köleleştirilmiş bedenleri olarak karşımızda durur.

Askerler senkronize bir şekilde görünmez silahlarla danslarını sürdürürken küçük küplere benzeyen odacıklardan oluşan ve içlerindeki sandalye ile masanın ayaklarının görüldüğü tavan da üzerlerine doğru inmektedir. Eş zamanlı olarak Max ve diğer genç asker adaylarının bastığı zemin kayarak onları tam da istenen yere (savaşın tam ortasına) götürmektedir. Yönetmenin dekor öğelerini kullanırken oyuncuların ayaklarının altından "kayan zemin" detayını üç kere tekrarladığını görürüz. Bazı film kuramlarında imge sisteminin; görüntülerin yalın anlamları yanında yarattığı çağrışımlara dayanarak bir filmin içerebileceği anlam katmanlarının şifresini çözmek için kullanıldığını belirten Mercado, bir filmde anlatıya anlam katmanları eklemek için birçok kez tekrarlanan görüntü ve kompozisyonların, filmin olay örgüsü içinde açık veya gizli şekilde tema, motif ve simgesel tasvir katmak için güçlü bir araç olabileceği üzerinde durmaktadır. (Mercado, 2011: 37) Bu dans sekansında tekrarlanan "kayan zemin" imgesi üzerinde sürdürülen koreografiden Max'in istemsizce hareket ettirildiği ve tehlikeli bir duruma sürüklendiği alt metnini (yan anlam) görebiliriz. "Slippery slope" (riskli durum / kaygan zemin) ifadesinin görsel sunumu olarak ele alabiliriz bu detayı. Zira "savaş" demek, çoğu zaman "ölüm" demektir. Ayaklarınızı yere sağlam basmanız da üzerinde durduğunuz zemin kayabilir ve ölümle burun buruna kalabilirsiniz. Ayrıca bütün bu koreografi akışında içinde bulunduğu durumu sorgulayanın sadece Max olduğu onun ve diğer oyuncuların beden hareketlerinden okunabilmektedir. Max, üzerine bastığı zemin kayarken şaşkın ifadelerle başını ve bedenini sağa, sola, tavana çevirirken diğer oyuncular ise kurulmuş oyuncaklar gibi dümdüz durmaktadırlar.

Koreografinin devamında küplerden oluşan tavan, zemine yaklaştıkça Max ve diğerleri görünmez silahlarla dans eden askerlerle eşleştirilerek tavandan kendilerine yönelen küplerin oluşturduğu odacıkların içinde kalacak şekilde yerlerini alırlar. Dışarıda kalan iri cüsseli asker arkasındaki pencereden sızan ışıkla silüete dönüşürken sert adımlarla kameraya doğru yaklaşır, canlı bir insan yerine mekanik bir robotu andırmaktadır. Asker kameraya iyice yaklaştığında kamera açısı değişir. Bir önceki planda tavandan inmekte olan ve aşağıdan bakıldığında altında ezilenebileceği hissi veren odacıklar üst açıyla gösterilir

seyirciye. Her adayın dosyasının durduğu masa, sandalye ve gençlerin başında gardiyanları gibi bekleyen ünüformalı askerler ile bu odacık “yaşamın içinde sıkıştırılmış birey” vurgusunu yinelemektedir. *“Birey kimliği yapı içinde hapsolmuştur ve çıkış yoktur.”* Bu açıdan verilen odalar da askerler de iyice küçülmüştür. Üst açı sinemada genellikle odaklanılan nesne ya da kişiyi aciz veya ürkmüş gösterirken küçüklük algısı da yaratmaktadır. Kameranın görüntülenen kişiye göre yüksekliğinin, izleyicinin bu kişiyle olan ilişkisini yönetmek için kullanıldığını söyleyen Mercado, genel olarak alt açı planlarının kendine güven, güç, iktidar ve kontrol; üst açı planlarının ise zayıflık, güçsüzlük, etkisizlik çağrıştırmak için kullanıldığını belirtirken bu yorumlamaların mutlak olmadığını, içinde sunuldukları bağlama göre altüst edilebilirliğinin de altını çizmektedir. (Mercado, 2011: 25) Bu sekansta kullanılan kadrajlarda ise içinde askerlerle resmedilen odacıklar küçük kargo kutuları gibi görünmektedir ve bir sonraki planda kapakları örtülerek gönderime hazır hale geleceklerdir. Başka bir ifadeyle bu odacıklara tıklan mahkumları andıran gençler, birazdan “savaşa” gönderilmek üzere bedenleriyle birlikte ruhlarının da kilit altına alınacağı, failliklerinden soyulmuş tutuklular ve zorunlu savaşçılardır artık. Bu konumlarıyla yönetmen tarafından “zayıf”, “güçsüz” ve “etkisiz” çağrışımı yapan üst açıyla verilmeleri beklenen bir yaklaşım olarak yorumlanmaktadır.

Kargo gönderime hazır olmadan önce yine üst açı kullanarak Max’in odasını gösterir yönetmen. Yanındaki asker dosyasına mühür basar ve kutunun kapağı kapanır. Kamera kutunun kapağına zoom in yaparak “göz hizası aç”ya döndüğünde kapağın üzerinde sarı renkte yazılmış bazı karışık harfler, numaralar ve işaretler görürüz. Ardından kapak bu sefer sağdan sola kaydırılarak açılır ve yakın planda sadece Max’in omuz ve göğsünü ve onu muayene eden beyaz edlivenli eliyle beyaz önlüklü kolu (doktoru) görürüz. – Beyaz eldiven ve beyaz önlük evrensel dile dönüşmüş bir toplumsal göstergedir. Dünyanın pek çok yerinde doktoru çağrıştıran bu nesnelere toplumsal bir bilgi olarak herkeste benzer bir çağrışım oluşturabilir. Sinemanın hangi dilde çekilir olursa olsun evrensel bir anlatısının oluşu da pek çok ortak gösteren ve gösterilen olduğunu yansıtmaktadır. Elbette bu ilişki, bağlam içinde anlamlı bütünler oluşturabilmektedir. Sadece beyaz eldiven ve önlük değildir bu çağrışımı yapan, insan bedeninin farklı parçalarının bu eller tarafından kontrol ediliyor olmasıdır sonuçta varılan noktayı sabitleyen. Aynı kol çok farklı bir bağlamla çok farklı anlamlar da oluşturabilir. -Elinde tepeşir tahtaya yazı yazsaydı bizim için öğretmen kolu

haline gelirdi.- Bu nedenle detaylarda saklanan ve anlatı yapısının önemli parçaları olan göstergeler bütünün içinde anlamlı hale gelmektedirler.

Kamera hiç durmadan hareket halindedir. Bu sefer zoom out'la Max'in göğsünün muayenesinin gösterildiği kutunun yanındaki diğer kutularda bedeninin her yerinin kontrol edildiği gösterilir. Her kutuda Max'in bedeninin farklı bir yerini görürüz ve kamera çeşitli hareketlerle (zoom in, zoom out, sağa-sola pan vb.) kutular arasında gezinir. Kutuların bazılarının kapaklarının kapakları açıkken bazıları kamera hareketinin ardından sağa, sola, yukarı, aşağı ya da iki yöne açılır ve izleyenlere Max'in gözünün, ayaklarının, ellerinin, kilosunun, idrarının, dizinin, dişlerinin, kulağının kontrol edildiği gösterilir. Sonunda kutu kapanır ve üzerinde sarı renkte yazılı bilgileri tekrar görürüz. "işlem tamamlanmış ve kargo gönderime hazırdır" söyleminin görsel ifadesini izler gibi olur seyirci.

Kutu üzerindeki harflere zoom in yapılarak diğer sahneye geçildiğinde yakın planda Max'in, arkasında duran partneri askerle zorunlu dansı başlar. Kamera hızla genel plana doğru açılırken asker Max'in kollarından tutup kaldırır ve koltuk altından geçirdiği elleriyle Max'in boynundan kavrayarak onu havaya kaldırıp tekrar yere bırakır, kollarını kapatıp ritmik olarak ona bazı hareketler yaptırır. Aynı anda Max gibi diğer gençler de kendi zorunlu partnerleriyle danstadırlar. Savaş ya da savaşçı eğitimi olarak da algılanabilecek bu sekansta askerler, Max ve diğerlerinin bedenlerini (ve iradelerini) kontrol altına almaya çalışan güçteki beden dilleriyle hakim olan taraf (iktidar), gençler ise edilgen olandır.

Sert ve keskin hareketlerle gençleri sağa, sola, öne yönlendirip ellerini, kollarını, nereye koyacaklarını –dövüş dansının inceliklerini– gösterip omuzlarından tutup yere bastıran, sınav çektirip ayaklarından sürüyerek sürünmeye yönlendiren, kollarından tutup bir hamlede kaldırarak kendi bedenlerinin etrafında döndürüp tekrar yere yatıran askerler, yerde dümdüz sırtüstü uzanıp asker selamı vererek yine altlarındaki zeminin kaymasıyla savaş alanına götürülen erlerinin selamlarını karşılarlar.

Yeni bir sahneye devam eden sekansta "kuş bakışı" açıdan hareket eden kamera, duyulan helikopter sesiyle hızlı bir zoom in hareketiyle çamurlu arazideki ağaçların detayına yönlendirir izleyiciyi. –Sinemada, bazen kullanılan sesin görsel karşılığı ekrana yansıtılmasa da zihinde canlanması istenen imgenin izleyici algısında ses aracılığıyla oluşturulduğu görülmektedir. Bu sahnede duyulan helikopter sesi de benzer bir algı oluşturmaktadır.

Gösterilmese de sesi duyurularak helikopterin varlığı hissettirilmiştir.– Ses kesildiğinde savaş alanına varılmıştır ve dev boyuttaki postallı ayakların, ağaçları ezerek ilerlediği yansıtılır. Yeni bir plana geçildiğinde Max ve diğerlerinin asker postalları giymiş olsa da aynı çıplaklıktaki bedenleriyle devasa büyüklükteki “özgürlük heykeli”ni sırtlarında taşıyarak savaş alanına götürdükleri gösterilir. Amerikanın “gittiğimiz topraklara özgürlük götürürüz” söylemini görselleştirerek durumun traji komik yanının betimlendiği sekansa çıplaklaştırılmış askerler çimen boyutuna indirgenmiş ağaçları ezip geçerek ilerlemektedir...

Sekans, Max'in elindeki özgürlük heykelini kararı verecek olan komutanın masasına bırakması ve askere alınmaması için pek çok nedeni sıralamasına rağmen alındığının söylenerek dosyasına mührün basılma girişimiyle devam eder. Mühür son anda dosya yerine tüm vücudu naylona sarılarak paketlenmiş Max'in göğsünün üstüne vurulur. Mühürlenmiş bedeniyle Max, savaşa gönderime hazırdır. Dans sekansının sonundaki bu kompozisyon bizi *“Mekan ve İktidar”* kitabında Öztürk'ün iktidarın denetimindeki beden yaklaşımı üzerinde düşünmeye yönlendirir. Öztürk'e göre, *“İnsan bedeni, yaşadığı sürece, en mikro mekan olarak iktidarların daimi denetim ve baskı altında tutmak istediği alanlardan birisi olmuştur. Beden, iktidarın ben iktidarım diyebileceği, kendi azamet ve şöhretini tebaasına anlatacağı pratiklerin nesnesi olmuştur.”* (S. Öztürk, 2012: 46) Max'in bedenini savaşa gönderilmek üzere hazırlanmış bir 'kargo'ya indirgeyen yönetmen, Öztürk'ün söyleminde olduğu gibi insan bedenini, üzerinden iktidarın gösterildiği bir alan olarak yansıtmıştır.

Altı çizilmesi gereken bir diğer konu, bütün bu sahnelerin izleyici üzerindeki etkisini arttıran unsurlardan biri olan, temelde kullanılan müziğin üzerine işlenen seslerin varlığıdır. (kapıların açılıp kapanma sesi, oyuncuların beden hareketleriyle oluşan sesler, bedenlerinin enerjisiyle oluşan nefes alma ve verme sesleri, postalların çıkardığı adım sesleri, mühür basma sesi, kapakların açılıp kapanma sesleri, doktor muayenesinde kullanılan cihazların çıkardığı sesler, idrar yapma sesi, helikopter sesi vb.) Bu sahnelerin tümünde karşılaştığımız işit-görsel ritim anlatının dilini güçlendiren öğeler arasındadır. Metz'in ifadesiyle *“Çağdaş sinemaya özgü filmsel öykü süreci biraz inandırıcı olabiliyorsa bunun nedeni bize sunduğu insan imgelerine gerçek hareketler ve gerçek seslerin sahip olduğu çok gerçekçi bir hacim/boyut katabilmesidir.”* (Metz, 2012: 48) Bu sahnelerde müzik dışında kullanılan insan

bedeni ve nesnelere hareketlerine özgü sesler, bu hareketleri daha gerçekçi kılmakta ve istenilen duygunun aktarılması sağlanmaktadır.

Genel olarak bu sekansta failliği elinden alınmış birey vurgusu belirginlik kazansa da filmin genelinde bireyin failliği ön plana çıkartılmakta ve karşıtlıklar kullanılarak bireyin varolan yapıyı değiştirebilme gücü yani failliği üzerinde düşündürülmeye çalışılmaktadır. Layder'e göre "Faillik" sözcüğü insanların ancak toplumsal dünya içinde 'failler' olduklarına işaret eder, onlar ancak içinde yer aldıkları toplumsal ilişkileri etkileyecek şeyler yapabilirler. İnsanlar basitçe toplumsal baskılar ve koşulların pasif kurbanları değildirler. (Layder, 2006: 4) Bu dans sekansında bireyin içinde bulunduğu toplumsal dünya yani yapı betimlenmiştir. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi "anlam" bütün içinde inşa edilmektedir. Bu nedenle filmin geneline yani bütüne baktığımızda, varolan bu yapı içinde fail olan bireyin öneminin altının çizilmekte olduğunu söylenebilir. Layder, "faillik" teriminin en önemli anlamının insanların dünyada bir fark yaratma yeteneğine işaret etmesi olduğunu söyler. (Layder, 2006: 5) Filmin dünyası, şiddetle kurulan toplumsal yapı üzerinde sevgiyle fark yaratılabileceği düşüncesi etrafında dönmektedir.

Barthes, ikili karşıtlıkların korunmasının anlam belirsizliğiyle karşılaşılmasının önüne geçeceğini söylemektedir. Ona göre gerçek anlamda biçimsel bir sınıflandırma yapabilmek için, gösterilen karşıtlıklarını ortaya koymak gerekir. (Barthes, 2014: 46-51) Yönetmen film içindeki dans sekanslarında savaş/barış, yaşam/ölüm, aşk/nefret, korku/güven gibi karşıtlıkları müzikal sahnelerde kullanarak anlatının zihinlerde şekillenmesine zemin hazırlamaktadır. Yukarıda çözümlemesini yaptığımız dans sekansı savaş, ölüm, korku kavramlarını zihnimizde oluştururken, çözümleyeceğimiz "because" sekansında ise barış, yaşam, aşk, güven ve huzur kavramlarına anlam yüklenmektedir.

4.1.2. "Çünkü" dans sekansı ve savaş karşısında duran aşkla ulaşılabilecek özgürlük anlatısı

Kameranın, rüzgarın gücüyle kendi dansını gerçekleştiren sazlıkların arasından ilerlemesiyle başlar sekansın ilk sahnesi. Önce yoğun bir rüzgar sesi ile sazlıkların salınımının çıkardığı hışırtı duyulur, ardından oyuncuların "Because" diye başlayan şarkıları da eşlik eder doğanın sesine. Kamera ilerleyerek hareketini sürdürdüğünde sesin sahibi olan gençleri görürüz. Çimenlerin üzerinde sırt üstü uzanmış başlarını birbirlerine yaslayarak şarkılarında

söyledikleri gibi yuvarlak olan dünyayı bedenleriyle oluşturarak kompozisyona dahil edilmişlerdir. Kamera, oyunculara iyice yaklaşip tam tepe noktasına gelerek yükselmeye başlamadan önce karakterlerin yüzündeki huzuru hüznle birleştiren karmaşık duygu hallerini yansıtır. Kamera, yükselirken eş zamanlı olarak yumuşak dönüşüyle sekansın dansına eşlik etmektedir. Dünyanın dönmeye devam ettiği hissi oluşur zihinlerimizde. Kamera iyice yükselip oyuncuları kuş bakışı kadraja aldığında şarkı sözlerinde yankılanan “Aşk her şey, aşk sen” ifadesiyle filmin iki başrol oyuncusunun birbirlerine kenetlenen bedenlerini göğüs çekimi ters açıyla kullanarak dahil eder anlatıya yönetmen. Kamera bu sekanslarda da diğerlerinde olduğu gibi durağan pespektifler yerine hareketli açılar yansıtır. Planlar arasındaki geçişler, kamera hareketini devam ettirirken yapılmakta, sahneye eklenen yeni planlar da devinimli kamera açılarıyla sürdürülmektedir. “Dissolve Effect” (Çözme efekti) kullanılarak geçilen yeni sahne, şarkı sözündeki “Çünkü gökyüzü mavi” ifadesini imajlaştırarak ilk bakışta mavi gökyüzü üzerindeki beyaz bulutlar çağrışımı yapar. Ancak bu görüntü su efektiyle birleştirilerek mavi bir suyun içinde betimlenir ana karakterlerin birbirlerine sıkıca sarılan bedenlerinin anlatısı ve suda dans başlar.

Savaşın karşısında duran jude ve Lucy'nin aşkı suyun içinde tüm berraklığıyla betimlenerek insan bedeninin aşkla dokunmaya olan ihtiyacı üzerinde durulmakta ve aşkın tüm çıplaklığıyla perspektiften yansıtılarak kompozisyona dahil edildiği bu sahne, filmin diğer dans sekansındaki savaş vurgusunun karşısında tüm estetiğiyle durmaktadır. Bu dans sekansı film içinde Deleuze'nin ifadesiyle *“asal dünyanın niteliklerini kırılmaya uğratmak için maddelikten arındırılmışlığı”* anlatır gibidir. Deleuze *“Proust ve Göstergeler”* kitabında, *“Bir eserin gerçek teması, ele alınan konu, sözcüklerin gösterdiği şeyle karışan bilinçli ve istenilmiş konu değil, sözcükler kadar renklerin ve seslerin de anlamlarını kazandıkları ve hayat buldukları istem dışı arketipler ve bilinç dışı temalardır. Sanat, maddenin hakiki bir dönüşümüdür.”* der. Maddenin manevileştirildiğini, fiziksel ortamların ise asal dünyanın niteliklerini kırılmaya uğratmak yani öz'e ulaşmak için maddelikten arındırıldığını ve maddenin bu işleminin “üslup”la koparılamaz bir biçimde birleştiğini anlatır. (Deleuze, 2004: 55) Bu perspektiften baktığımızda yönetmenin, maddi dünyanın temsili olan “savaş”, “şiddet” ve “kan” olgularını ele aldığı diğer dans sekansından farklı olarak bu maddi yapının kırılmaya uğratılarak arındırıldığı, “özgürlük”, “sevgiyle dokunmak” ve “temiz kalmak” gibi kavramlar üzerinde durduğu ve zihinlerimizde kıvrımlaşan düşüncelerle bizi baş başa

bıraktığı bir sekans yarattığı söylenebilir. Daha önce çözümlediğimiz “I want you” sekansının genelinde gri, kahverengi ve asker yeşili hakim olarak kullanılan renklerdir. Hayatın canlı renkleri bu sekanstan soyutlanarak istenilen karamsar etkiyi yansıtabilecek soğuk renkler tercih edilmiştir. İncelemesini yaptığımız “Because” sekansında ise doğanın renkleri olan ve hayatı çağrıştıran yeşil, mavi ve beyaz birlikte kullanılmaktadır. İnsan tarafından sunileştirilen yaşamın karşısına doğal olanı koymaktadır yönetmen. Deleuze’un sanatta maddelikten arınmak ve öz’e ulaşmak için işaret ettiği “üslup” yönetmenin renk, ışık, kamera açıları ve hareketleri, kadraja dahil edilen tüm diğer detaylar gibi tercihleriyle kendi özel formunu alarak anlatıyı inşa etmektedir.

Filme dönecek olursak bir önceki sahnede birbirlerine sarılan Jude ve Lucy suyun içinde sarılmayı sürdürerek bedenlerinden sızan aşk sözcüklerini yineler. Jude üstü çıplak, pantolonuyla sekansa dahil edilirken Lucy, suda salınan krem rengi kıyafetiyle suyun berraklık etkisini güçlendirmektedir. Kamera müziğe eşlik ederek oyunculara göğüs çekime kadar yaklaştığında ekranın sağ üst köşesinde sekansın diğer sahnesinde dünyayı bedenleriyle oluşturan arkadaşlarından biri olan Prudence, suyun içinde belirir ve müzikle uyumlu beden salınımlarıyla dansa dahil olur. Perspektiften yansıyan görüntüde başrol oyuncularını ekranın merkezine yerleştirilirken Prudence arka planda ve başrol oyuncularına oranla oldukça küçük dahil edilir anlatıya. Bu çerçevede yönetmen karakterler arasındaki önem ölçüsünü belirginleştirmiştir. Sekansın genelinde başrol oyuncularının bedenleri perspektife dahil olup kaybolan diğer oyuncuların daha büyük yansıtılmış ve anlatının hemen her anında varılmayı sürdürmüşlerdir. -Tıpkı pek çok filmin birkaç ana karakter etrafında şekillenen hikayelerinde diğer oyuncuların onların hikayelerini güçlendirmek için var olup işlevlerini tamamlayınca filmin dışında kalmaları gibi bu sahnede su dansında da diğer oyuncuların bedenlerinin büyüklükleri de varlıkları da benzer bir işlevle sunulmuştur.- Kamera hareketini sürdürürken jude ve Lucy’nin merkezdeki bedenleri merkezden uzaklaştırılarak çerçevenin sol alt köşesinde baş planla sabitlenir. Eş zamanlı olarak Prudence’in bedeni yavaş yavaş büyütülürken (Lucy ve Jude’un bedenlerine küçüklük oranı değişmez) Max de tüm çıplaklığıyla çerçevenin sol üst köşesinde belirir. Lucy ve Jude başlarını yukarı çevirerek Max’e bakarlar ve Prudence’la birlikte anlık olarak ekrandan kaybolurlar. Tekrar çerçeveye dahil olduklarında ise tüm kıyafetlerinden soyunmuş ve çiril çıplak bedenlerini birbirine kenetleyerek öpüşmektedirler. Genel çekimde bedenlerinin

bütünü çerçeveye dahil olur ve çıplaklıklarıyla sarmalanmış vücutları bir ve tek olana işaret eder. -Bedenleri gibi hayatları da birbirine kenetlenmektedir.- Daha önce incelediğimiz “I want you” sekansında da Max’in giysilerinin çıkartılarak çıplaklaştırıldığı üzerinde durmuştuk. İki ayrı dans sekansında kullanılmış olsa da çıplaklaştırılmış insan bedeni farklı bağlamlarla ortaya koyularak işlenmiştir. Yukarıda çözümllediğimiz sahnede çıplaklaştırılan beden bireysel kimliğinden soyulmuş beden vurgusuyla yansıtılırken. Bu sahnedeki çıplaklıkla kimlikleri belirginleştirilir bedenlerin. -Savaş değil aşk biçimlendirir bedenlerinin söylemini- Savaşa karşı duruş olarak okunabilir maddi dünyayı temsil eden tüm kıyafetlerinden soyunmalarının ve çıplaklıklarının altındaki yan anlam ve tabii bireyin özgürlüğüne olan vurgu. Betimlenen özgürlük anca aşkla ulaşılabilecek bir özgürlük düşüncesidir. *“Tıpkı genelde sinemanın yananamlarına dair duyulumuzun seçilmemiş görüntülerle {ne, ne ile birlikte - dizisel}, önceleyen ve sonra gelen görüntülerin {ne, neyi izliyor - dizimsel} varsayılan ilişkilerine bağlı olması gibi, kültürel yananamlara dair duyulumuz da parçanın bütünle (kapsam[ayış] ve ilişkili ayrıntıların idealarla (metonimi) varsayılan ilişkilerine bağlıdır.”* diyen Monaco’ya göre, *“Sinema bir uzantılar ile belirtiler aracı ve sanattır.”* Anlamının çoğu gördüğümüzden (ya da duyduğumuzdan) değil ama görmediğimizden ya da daha doğru bir deyişle gördüğümüzle görmediğimiz devam eden ilişkisinden gelir. (Monaco, 2002: 164)

Lucy ve Jude, farklı açılardan farklı çekimlerle ve kamera hareketleriyle yansıtılan öpüşmelerini sürdürürken bir önceki sahnede dünyalarını birlikte oluşturdukları arkadaşları da ekranda görünür ve bedenleri anlatıya dahil edilir. Karakterler arasındaki ilişki sudaki danslarının belirleyicisi gibi işlenir. Lucy ve Jude’un aşkı dansın temel meselesiyken diğer karakterlerin ilişki biçimlerini de sudaki koreografiyle, bedenlerinin lisanını kullanarak seyre kısa süreliğine de olsa dahil etmektedir yönetmen. Sekansın sonunda Lucy ve Jude ekran merkezine yakın konumda öpüşmeyi sürdürürken yakında savaşa gitmek zorunda kalacak olan Max’in ekranın sağ üst köşesinde dansını sürdüren çıplak bedeni, denizin yüzeyine doğru yönelir. Bir sonraki perspektifte Max denizin yüzeyindedir ve kuş bakışı açıyla yansıtılarak “bakış” karşısında iyice küçültülmüştür. Sahne boyunca ılık bir esinti gibi kulağımızı okşayan müziğin yerini helikopter sesi alırken Max’in benedinin helikopterin karartı halinde beliren gölgesi altında ezilişinin kompozisyonuyla sekans son bulur.

Biraz önce betimlenmiş olan aşkla ulaşılabilecek olan özgürlüğün üzerinde kara bir gölge olarak durmaktadır savaşı çağrıştıran helikopter silüeti. Filmin burada detaylı olarak ele almadığımız bir başka müzikal sekansında ise savaşın akıttığı “kan”ı “çilek” dekoruyla anlatıya katarak zihinlerimizde kalıplaşmış bir akretili kırılmaya uğratmaktadır yönetmen. İnsan bedeninden akan kan, en tatlı meyvelerden biri olan ve yenildiğinde insana haz veren “çilek”ten akmaktadır. Savaş büyüyüp yayıldıkça çileğin kırmızı rengi insan kanını çağrıştırmaya başlar izleyicinin zihnini. Burada kullanılan çilek simgesi her ne kadar sekansın belirleyicisi haline gelmiş de olsa üzerine yüklenen yan anlamları, birlikte kullanıldığı imajlarla almaktadır. Belkaya'nın söylemiyle, *“Her simge başka simgelerle ilişkilidir. Yani anlamın boyutları ve ifade gücünün sınırları, öteki simgelerle, sözcüklerle olan ilişkilerinden geçer. Tek başına var olan gösterge yoktur. Her gösterge bir göstergeler dizgesi içinde değer ve anlam kazanır.”* (Belkaya, 2001: 72) Bu sekanslardaki çilek simgesinin zihnimizde savaş, şiddet ve sonucunda akan kanı çağrıştırmasının temel nedeni de imajlar arasındaki ilişkinin oluşturduğu anlamlar zincirinin sonucudur. Saussure anlamı oluşturan iki düzlemde söz etmektedir. Bunlar “dizimsel” düzlem ve “çağrışımsal” düzlemdir. *Dizimsel düzlemdeki her öğe, değerini, kendinden önce gelen ve kendini izleyen öğelerle kurduğu karşıtıktan alır. Çağrışımsal düzlemde ise, söylem yani dizimsel düzlem dışında, aralarında ortak bir yan bulunan öğeler bellekte birbirini çağrıştırır, böylece de çeşitli bağıntıların egemen olduğu öbekler oluştururlar.* (Barthes, 1979: 52) Sinematografik dilin öğeleri bağlamında düşündüğümüzde dizimsel düzlemi kurgu olarak; çağrışımsal düzlemi ise imaj seçimi, çerçeve, ışık, renk, dekor, ses, müzik vb. olarak ele alırsak, tek başına “çilek” ve kırmızı rengi zihnimizde –hayatın renkleri ve tatları gibi– olumlu anlamlar çağrıştırmaya başlar kurguyla art arda getirilen imajlar anlamı karşısına yani olumsuz –savaş, şiddet, kan– dönüştürmektedir. Üzerlerine iğne batırılarak kanatılmış çilekler, savaş görüntüleri ve hüznü bakışların ardından süzülen gözyazlarıyla biraraya geldiğinde, yani bütün içinde anlamlandırılmaktadır. Duvara çarparak parçalanan ve etrafını kırmızıya boyayan çilekler savaşırken vurulan asker görüntüleri ve patlayan bombalarla birlikte söylemini oluşturmaktadır. Sanatçının ellerine, ayaklarına bulaşan boya tüm duvarı kaplayıp yüzüne sıçrayarak her yeri kırmızı boyadığında artık çilek rengi değil kan rengi halini alır kırmızı. Yeryüzüne havadan atılan çilekler bomba sesleri ve ardından görülen patlamalarla birleştirildiğinde zihnimiz onu bombaya dönüştürmekte zorlanmaz. Özetle filmdeki bu müzikal sekansın dizimsel ve çağrışımsal düzlemi çileği savaşın merkezine yerleştirmekte ve

üzerine yüklediğimiz tüm olumlu anlamları olumsuzla dönüştürmektedir. Aslında tüm olgular içlerinde karşını da barındırır. Savaş olgusu bizim için barışın varlığını her zaman içinde barındırmaktadır. Tıpkı tutukluluğun özgürlüğü, korkunun cesareti, umutsuzluğun umudu taşıdığı gibi.

Not (Çizelgeler hakkında): Çalışmamızda yer alan çizelgelerde, filmlerin çözümlediğimiz dans sekanslarında karşımıza çıkan “karşıtlıklar” ile “gösterge”, “gösteren” ve “gösterilen”lere yer verilmiştir. Ancak burada belirtilen tüm kavramlar film, sekans ve sahne bütünlüğü içinde çıkarılmıştır. Burada belirtilen gösterenler tek başlarına her zaman aynı gösterilene işaret etmemektedir. Bütün içinde diğer değişkenlerle kurulan benzerlik ya da farklılıklar belirtilen çıkarımların yapılmasında yol gösterici bir rol üstlenmiştir.

Çizelge 1. Çözömlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler

SEKANSLARDAKİ BAZI KARŞITLIKLAR		
Savaş		Barış
Özgürlük		Tutsaklık
Yaşam		Ölüm
Çatışma		Uyum
Korku		Cesaret
Asker		Sivil
SEKANSLARDAKİ BAZI GÖSTERGELER		
Gösterge (Filmdeki)	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Heykel	Özgürlük/Emperyalizm
Renk	Koyu yeşil	Asker
İnsan bedeni	İşaret parmağının doğrutulması	Silah / tehdit
İnsan bedeni	Yüz (yakın plan)	Korku/ endişe / öfke / nefret / tehdit
Dekor	Sam Amca posterı	Amerikan ordusu
Nesne	Asker postalı	Savaş
Koreografi	Erkek erkeğe dans	Dövüş / güç-iktidar gösterisi
Nesne	Üzeri yazılı kapakla kapanan kutular	Kargo
Dekor	Kayan zemin	Zorunluluk / tehlike
Nesne	Mühür	Karar / onay
Renk	Kırmızı (mühür)	Kan
Kamera Açısı	Üst aç	Zayıflık / güçsüzlük / etkisizlik
Plan	Yakın plan	Duygu (korku / endişe)

İnsan Bedeni	Sarılan bedenler	Aşk / sevgi / arzu
Doğa	Su/deniz	Saflik / temizlik / berraklık / hüzn
İnsan Bedeni	Çıplak bedenler	Açıklık / şeffaflık / özgürlük / arzu / şehvet /
Doğa	Yeşil sazlıklar	Doğal, saf ve temiz olan
Ses	Rüzgar sesi	Huzur / özgürlük
Dekor	Çilek	Kanayan insan bedeni
Renk	Çilek kırmızısı	Kan
İmaj	Patlayan bombalar	Savaş

4.2. Dancer In The Dark (Karanlıkta Dans 2000) – Lars Von Trier

Yönetmenine Cannes Film Festivali'nde "Altın Palmiye" ödülü getiren filmin hikayesi 1940'lı yılların ABD'sinde geçmektedir. Çekoslovakya göçmeni olan Selma Jezkova, kendindeki genetik hastalığı taşıdığı için tedavi edilmezse kör olacak olan oğlunun ameliyat masraflarını karşılamak için fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. Oğluna daha iyi bir hayat sunabilmek adına Amerika'ya gelmiş ve sistemin çarklarının işlemesi için gece gündüz çalışan bu göçmen kadının, aynı zamanda ev sahibi olan ve biriktirdiği tüm parayı çalan komşusunu öldürmesi –komşusunun zorlamasıyla gerçekleştirilen bir eylem olarak sunulmuştur– ve idam edilmesinin hikayelendirildiği filmde, suç-masumiyet ve ceza, adalet, iyi-kötü, doğru-yanlış, tüketici toplum ve tüketen yaşam gibi kavramlar üzerinde düşündürmektedir yönetmen.

Trier filmlerinin genelinde varolan gerçekçilik, izleyiciyi rahatsız edecek boyutlarda ortaya konulmaktadır. Bu nedenle yönetmenin filmlerindeki gerçeklik özellikle yüzümüze çarparak sosyal ilüzyonlarda delikler açmaktadır. Bu filmde de benzer bir yol izleyerek toplumsal yaşamdaki bazı değerleri sorgulatmakta ve hayata farklı bir perspektiften baktırarak toplumsal düzenin sürdürülebilmesi masalına binaen zihinlerimizde inşa edilen iyi, doğru, suç, masumiyet ve ceza, adalet gibi kavramları sekteye uğratmaktadır.

Senaryosunu da Lars Von Trier'in yazdığı filmde, yaşamın zorluklarını hayallerindeki müzikallerde şarkı söyleyip dans ederek aşmaya çalışan bir kadın betimlemesiyle müzikal dans sekanslarına geçiş sağlanmıştır. Müzikal filmleri çok seven Selma görmekte zorluk çekmesine rağmen sinemaya gidip arkadaşı Cvalda'yla müzikal film seyretmeye çalışmaktadır. Aynı zamanda müzikal bir gösteride rol almak için geceleri sahne provalarına katılmaktadır. Selma'nın müzikal filmleri bu kadar çok sevmesi kendi repliklerinden birinde

“müzikaller hep mutlu sonla biter” ifadesine bağlanmaktadır. Ancak “Dancer in the Dark”, saf ve temiz ruhlu bir karakter olarak betimlenen Selma’nın idamıyla son bulur. Müzikal bir dram olarak sınıflandırılan film, kendi hecelemeyle müzikal filmlerdeki bu mutlu son söylemini de yerle bir etmektedir. Norðfjörð, filmin özdüşünümsel bir yaklaşım sergilediğini, Selma’nın “Bir müzikalde korkunç hiçbir şey olmaz” sözlerini örnek göstererek ortaya koymaktadır. Yazar’a göre “Dancer in the Dark” elbette kasıtlı olarak bu mutlu sona muhalefet etmektedir:

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

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

4.2.1. “Makineleşen bedenler” dans sekansı ile sistemin çarkları arasına sıkışmış insan betimlemesi

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

yinelerken seslerin geldiği makineleri işaret etmektedir. Ardından işçiler gelerek onunla dans etmeye başlarlar. Kamera bu koreografiyi makinelerin arkasından yansıtmaktadır. *“Makinelerin arkasına sıkışmış insan betimlemesi”* kamera perspektiflerinden görünür kılınırken yönetmenin bilinçli olarak koreografiyi müzikal filmlerin pek çoğunda olduğu gibi eğlencelik bir seyir olmaktan soyutladığını düşündüren bir yaklaşım sergilenmektedir sekansların sinematografik dilinde. Başrolde estetik değil anlatı vardır. Koreografiye dahil olan bedenlerin hareketleri estetik görünme amacına değil, anlatıyı inşa etme hedefine yöneliktir. Bu sekans biçimlendirilirken müzikal filmlerin dans sekanslarında görmeye alışık olduğumuz hayali, masalsi dünya yaratılmaz. Sekansın Selma'nın hayalinde var olduğunu biliriz ancak bu hayali, kompozisyonun tasarımına taşıyamaz Trier. Ne abartılı kostüm ve makyaj kullanılır ne de mekanın renkleri müzikalin başlamasıyla değişime uğrar. Selma'nın çalıştığı fabrika aynı karamsar görüntüsünü korur, sadece sarı ışığın ve parlaklığın çok az artırılmasıyla belli belirsiz bir değişim yaşanır. Aslında değişen tek şey makinelerin ve çalışma seslerinin yarattığı müzikle bedenlerini dans eder gibi kullanarak çalışmaya başlayan işçilerin koreografiyi oluşturmaları olur. Ancak filmin genelinde müzikallerdeki bu yaklaşım da sorgulanmaktadır. Norðfjörð, filmin özdüşünümsel bir yaklaşım sergilediği fikrini ortaya koyarken Selma'ya aşık olan Jeff karakterinin *“Müzikalleri anlamıyorum niçin aniden şarkı söyleyip dans etmeye başlıyorlar? Demek istediğim ben aniden şarkı söyleyip dans etmeye başlamıyorum.”* sözleri üzerinde de durmaktadır. (Norðfjörð, 2013: 251) Fimde Jeff'in Selma ile kurduğu bir diyalogda geçen bu sözler, Norðfjörð'nun altını çizdiği özdüşünümsel bakışı yansıtmaktadır. *“Dancer in the Dark”* müzikal bir film olsa da yönetmenin filmi işleyiş biçimi klasik müzikal filmlerle ilgili eleştirel yaklaşımını da sergilemektedir.

Sekansın devamında dans ettiği adamlar onu salonun tam ortasında yalnız bıraktıklarında genel çekimle gösterilir Selma ve *“Bu müzik! Danset!”* diyerek, gece vardiyasında olmamasına rağmen onu yalnız bırakmayıp yardıma gelen arkadaşı Cvalda'ya yönelir. Arkadaşı ona şaşkın ve anlamlandıramaz bakışlarla karşılık verdiğinde yineler: *“Şimdi danset, dinle Cvalda, sen dansçısın, gözlerinin içinde parlaklık var”* onu dans etmeye ikna etmek için şarkı söylerken aynı zamanda dans etmektedir Selma. Onun bu dansına fabrikadaki diğer işçiler de dahil olur ve hep beraber Cvalda'yı dans etmeye davet ederler beden dilleriyle söylemlerini destekleyerek. *“Şimdi bana bak ve aş kendini”* derken

Cvalda'yı elinden tutup oturduğu yerden kaldıran Selma, fabrikada çıkan sesleri tekrarlayarak şarkısına devam ederken artık tüm işçiler onun bu dansına eşlik ederek çalışmaktadır. Çalışma biçimleri koreografinin bir parçası gibi dansın diline dahil olmuştur. Makinelerin sesleri müziğin büyük bir bölümünü oluştururken, işçiler çalıştıkları makineleri aynı zamanda enstürüman gibi kullanarak ellerindeki aletlerle onları çalmaktadırlar. Süpürgeler ise bazı işçilerin dans partnerleri halini almıştır. Selma, Cvalda'nın elinden tutmayı sürdürür ve dans ederek fabrikanın içinde ilerlerler. Cvalda bu dans sırasında memnuniyetsiz bir yüz ifadesi takınmaktadır. Selma dışındaki karakterlerin film boyunca çok fazla gülümsedikleri söylenemez. Donuk suratlar görürüz genellikle. Yönetmen hayatın bütün ağırlığını filmlerindeki karakterlerin yüzlerinden yansıtmaktadır. Selma filmdeki dramın tam merkezinde olmasına rağmen, zihnindeki mutluluğun kaynağı müzikaller onun tebessümlerini belirginleştirmekte ve okunur kılmaktadır. Dansları devam ederken Selma onun elini bıraktığında öylece olduğu yerde kalır ve beden diliyle bütün bunların çok saçma olduğunu ifade ederek geri döner. Selma peşinden gider ve onu ikna etmeye çalışarak dansını ve şarkısını sürdürür: *"Makinelerin gürültüsü seni selamlıyor ve diyor ki: Bir ritim yakalarız, seni senden alırız. Bir makine gürültüsü ne sihirli bir sestir. Odada öyle sesler var ki seni döndürüyor."* diyerek Cvalda'yı tekrar danslarına dahil eder Selma. Diğer işçilerle birlikte dans ederek fabrikanın ortasındaki büyük makinenin olduğu yere götürürler onu. İşçiler makinenin etrafını sarar, hatta bazıları üzerine çıkar. Selma'nın dans eden işçilerden birinin elindeki demir çubuğu makinenin çalıştırma kolu gibi kullanıp indirmesiyle hepsi birlikte makinenin bir parçası gibi hareket etmeye başlarlar. Makineyle tek vucut olurlar ve bedenlerini makinenin dişlileri gibi hareket ettirerek çarkların dönmesini sağlamak için dans etmeye başlarlar. Sekansın alt metnini okumaya çalıştığımızda makineleşmiş insan bedenlerini yansıtan imajlar çıkar karşımıza. Karl Marx'ın, *"Komünist Manifesto"*da proleterya olarak tanımladığı işçi sınıfının makineciliğin gelişimi ile *"makinenin bir eklentisi"* olduğu (Marx ve Engels, 2008: 4) söylemini yinelemektedir sekansın göstergeleri. Toplumsal sınıflar ve toplumsal düzenin işleyişi üzerinde düşündürmektedir izlediğimiz kompozisyon. Sosyal sistemin devamlılığını sağlayabilmek için tıpkı bu sahnedeki gibi kullanılmaktadır birey ve işçi sınıfı gibi alt sınıf mensupları. Onlar sistemin işleyişini sürdürebilmek adına var güçleriyle çalışırlar ancak sistemin sağladığı avantajların uzağındadırlar. Makinenin çarkları gibi hareket ederler ve makine işleyişini sürdürür. Üstelik bu sistem gönüllülük ilüzyonuyla devam ettirilir; *"kendileri ve aileleri için çalışmak ve*

sistemin bir parçası olmak zorunda olunduğu” mitine inandırılmışlardır. Barthes, mitlerin normal işlevinin, egemen sınıfların çıkarlarına hizmet etmek olduğunu açıkça oitaya koymaktadır. (Fiske, 2003: 143) “Mit, birbirleriyle bağlantılı kavramlar zincirlidir: insanlar bu zincirin anlamlarının farkında olabilirler, ancak mitsel niteliğinden haberdar değildirler. Mit, kendi işleyişini gizler ve anlamlarını doğalmış gibi sunar. Kapitalist toplumlardaki mitler ise birkaç istisna dışında başat sınıfların çıkarlarını ilerletmekte ve bu çıkarlara hizmet etmektedirler.” ifadelerini kullanan Barthes, mitlerin sınıf-temelli olduğunu ileri sürmektedir: “Anlamlar toplumsal açıdan başat olanlar tarafından ve onlar için inşa edilmiştir, ancak ikincil sınıflarca kendi çıkarlarına karşı olsa da kabul edilirler, çünkü doğallaştırılmışlardır.” (Fiske, 2003: 170-171) Foucault’un bakış açısından baktığımızda ise “toplumsal bedeni ortaya çıkaran şey konsensüs değildir, bizzat bireylerin bedenleri üzerindeki iktidarın maddiliğidir.” (Foucault, 2012: 39) Toplumsal düzenin gönüllü ya da zorunlu hizmetkarlarıdır işçi sınıfı ve emek sömürsünün merkezindedirler. Sekansın özellikle bu sahnesi; siyasal, ekonomik ve toplumsal sistemin çarkları arasına sıkışmış insan betimlemesi olarak durmaktadır izleyici karşısında.

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

çocuğunun tedavi edilmesini herşeyden, kendinden bile çok önemseyen anne imajını destekleyen bir sunu biçimi olarak yorumlanabilir.- Sinema filmlerini incelerken yönetmenlerin seçimleri kadar seçimleri dışında kalan detaylar da çözümlemenin oluşmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda Trier'in bu tercihi, müzikal filmlerin dans sahnelerinde beden meta haline getirilişine eleştirel yaklaşımının yansıması olarak da yorumlanabilir.

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

Norðfjörð, postmodern müzikal filmler içinde gösterdiği *"Dancer in the Dark"* üzerine yazarken, filmin biçimsel olarak gerçekçi oyunculuklar ve Trier'in öncülüğünü yaptığı Danimarka Dogma hareketini hatırlatan mobil kamera çekimleriyle karakterize olduğunu söylemektedir. Şarkı ve dans numaralarının 100 kamera ile çekildiği söylentisini de dile getiren yazar, bundan dolayı konu ve temsili ile *"Dancer in the Dark"*ın, müzikal film türünün geleneksel işleyişine aykırı olduğunu ifade etmektedir.(...) Bununla birlikte çok sayıda dansçının yer aldığı açık renkli alanlardaki müzikal numaraların Hollywood kalıplarından etkilendiği yorumunu da yapmaktadır. (Norðfjörð; 2013: 251) Norðfjörð'un söyleminde olduğu gibi filmin genel dilinde sıklıkla karşılaştığımız mobil kamera kullanımına rağmen müzikal dans sekanslarında sabit kamera çekimlerinin farklı pekçok alandan ve uzaklıktan yapılarak koreografinin çok çeşitli perspektiflerle yansıtıldığı gözlenmektedir. Daha önce de

belirttiğimiz gibi bu sekansın geneli temel olarak makinelerin arasında sıkışmış birey betimlemesini yinelemektedir.

Koreografi devam ederken, Selma'nın hayalinden çıkıp filmin realitesine dönen anlar verilir. Selma'nın hayal kurmayı sürdürürken çalışmaya devam ettiği görüntüsü, kullandığı makinenin gürültüsüyle birlikte yansıtılır koreografi bölünerek. Filmin realitesine dönen anların verilmesi koreografinin sonuna gelindiğinin işareti olarak görülmektedir. Bu kesmelerin hemen ardından koreografinin doruk noktasına ulaştığı, havada taklalar atılarak dans edildiği ve herkesin Selma'nın şarkısına eşlik ettiği müzikal sekans tamamlanmadan bitirilir. Selma'nın gerçek hayatında hayal kurarken dalgınlıktan iki levhayı üst üste yerleştirdiği için çalıştığı makineyi bozduğu sahneye dönülerek kesilir sekans. Müzikal, bilinçli bir tercihle, enerjinin en yükseğe ulaştığı noktada kesintiye uğratılmıştır. Selma'nın hayallerinde yaşadığı haz alanları bile sınırlandırılmıştır yorumu da yapılabilir.

4.2.2. “Duruşma” dans sekansı ile güven ve adalet kavramlarının sorgulanması

Duruşma sekansında Selma, çaldığı iddia edilen parayı çocuğunun ameliyatı için biriktirdiğini söylememek adına parayı Çekoslavakya'daki babasına gönderdiği yalanını söylemiştir. Babasının ismi sorulduğunda ise hayranı olduğu ve Çekoslavakya'da ünlü bir müzikal oyuncusu olan Oldrich Novy'nin ismini verir. Savcı Novy'yi tanık olarak mahkeme salonuna çağırır ve onun Selma'nın babası olmadığı ortaya çıkar. Selma bu gelişmeleri mahkeme salonunda izlerken bakışları duruşmayı resmeden ressamın yaptığı resime takılır. Ressamın kaleminden çıkan sesler Selma'nın zihninde belirginleşerek duruşmayı bir müzikale dönüştürür ve filmin dans sekansına geçilir. Selma'nın yüzünde diğer dans sekanslarına geçişte olduğu gibi yine huzurlu bir tebessüm belirir.

Kendisini ve duygularını sorgulayarak şarkısına başlayan Selma'nın bedeni Novy'ye yönelirken *“Seni niye bu kadar seviyorum? Ne tarz bir büyü bu? Nasıl oluyor da bu hayranlığa engel olamıyorum?”* sorularını sıralar şarkısında. O, duruşma salonunun mobilyalarının üzerinde bedeninin doğal salınımıyla şarkısını söyleyerek Novy'e doğru ilerlerken duruşma salonundaki diğer kişiler (avukatı, jüri üyeleri, savcı, öldürdüğü arkadaşının karısı, arkadaşları ve duruşmayı dinleyen diğer katılımcılar) ciddi yüz ifadelerini ve bedenlerinin resmiyetini koruyarak hareket etmeye başlayıp dahil olurlar Selma'nın müzikaline. Bakışlarıyla Selma'yı takip ederken başlarını aşağı yukarı sallayarak onun

söylediklerini onaylar gibidirler. Selma, Novy'nin yanına iyice yaklaşıp *"ve bir müzikaldehydin"* dediğinde onun yanıtı *"ve pek önemsemedim benim müzikalimde fazlasıyla eğlenmeni... ve seni yakalamak için oradaydım"* olur. Ancak bu olumsuz söylemi öyle bir beden diliyle ortaya koymaktadır ki, hayatın güzelliklerinden bahseder gibi gülümseyerek tamamlar şarkısını. Aynı tebessümle yaklaşarak arkasından sarılır Selma'ya. Birlikte huzurlu bir ifadeyle salınır bedenleri. Selma yüzünü ona dönerek *"Beni yakalamak için hep oradaydın!"* diyerek onu tanık sandalyesine geri götürür ve kucağına oturur. Müzikal gösterisine devam eden Selma koreografinin devamında, coşkuyla sandalyelere, masalara çıkarak söylemini yineler. Onu dinleyen gazeteciler ise ellerinde not defterleriyle not almayı sürdürürken gittiği her yere peşinden giderler. Farklı planlardan verilen koreografi sırasında Selma gösterisini sürdürürken salondaki herkes merakla ayağa kalkıp bedenlerini ona doğru eğer. *"Beni yakalamak için oradaydınız!"* dediğinde müziğin kısa bir süreliğine kesilmesiyle herkes yerine oturur ve Selma söylemini *"düşüğüm zamanlarda"* diyerek tamamlar. Müzikteki bu boşluk son ifadeye dikkatleri çekmektedir. Pek çok farklı açıdan yansıtılan koreografide Novy masaya çıkıp Selma'nın o çok sevdiği ayak dansını yapmaya başladığında çerçevede Selma ile birlikte merkeze alınmış olsa da kamera açısı nedeniyle Selma'nın bakış açısındaki "yüce görüş" vurgulanır. Bu vurgulamada Selma'nın öznel bakış açısı yerine onu da kapsayan alt açı kullanılarak sinematografinin grameriyle Selma'nın Novy'e yüceleştiren bakışı çerçevede netleştirilir. Corrigan, kamera açıları ve hareketlerinin farklı filmlerde farklı anlamlara geliyor olabileceği üzerinde dururken, ne alt açı çekimlerinin her zaman üstünlük, ne de üst açı çekimlerinin her durumda baskı altında bulunma anlamına gelmeyeceğini söylemektedir. Alt açı çekimi, bir filmde güçlü bir karakterin bakışı altındaki güçsüz bir karakteri çağrıştırırken, başka bir filmde sevdiği kişiye bakan bir çocuğun hayranlığını yansıtabilir. (Corrigan, 2007: 89) Sekansın yansıttığı bu perspektifte alt açı, Selma'nın Novy'e olan hayranlığının göstergesi olarak kullanılmaktadır.

Duruşma salonundakiler parmaklarını şıklatarak, alkışlarla, el ve vücut hareketleriyle çıkardıkları seslerle Novy'nin dansına katkıda bulunurlar. Yönetmen herkesin ilgiyle izlediği bu dansı, genel açıyla yansıtmak yerine pek çok detay görüntüyü art arda kullanarak kesintiye uğratar. İzlemenin keyfine varmak mümkün kılınmaz. Novy'nin yakın planda dans eden ayakları verilirken, arka planda ona parmaklarıyla eşlik eden yargıç yansıtılır. Alt açı, üst açı, yakın plan, baş plan, göğüs plan gibi farklı çekim ölçekleriyle salonda onu ilgiyle

izleyen kitle de kesmelerle yerleştirilir kompozisyona. Ancak yönetmen bu açılarda çerçeve kenarlarında verilmesi beklenen boşlukları kullanmayarak imajları da kesintiye uğratmaktadır. Bazı çerçevelemelerde oyuncuların baş boşlukları ya da bakış boşlukları verilmemekte hatta başların bir bölümünü kesen görüntüler kullanılmaktadır. Bu kesmelerin filmin “*sosyal yapı içinde sıkışmış, ezilen birey*” vurgusunu güçlendirdiği düşünülmektedir. Benzer şekilde bazen masanın altına konumlandırılan kamera ile seyircinin bakışı sıkıştırılır. Bu sıkıştırılmışlık, toplumsal düzeni sürdürmeye yönelik işletilen “adalet” kavramı üzerinden bireyi istenilen kalıplara sokmak için sürdürülen düzen karşısındaki çaresizliği simgelerken izler kitlenin de benzer bir durumla karşılaşarak aynı hissi yaşayabileceğine bir gönderme olarak yorumlanmaktadır. Yönetmen aynı zamanda sinematografi literatüründe yer alan baş plan, göğüs plan, boy plan gibi çekim ölçeklerinin dışında kendi öznel planlarını da kullanmakta ya da akışı kesintiye uğratan imajları anlatıya dahil etmektedir. Bütün bu sinematografik tercihler klasik Holywood filmindeki anlayışa aykırı tutumu görünür hale getirmektedir. –Trier filmlerinde sinematografik yapıda zaman içinde kabullenilerek kalıplaşmış kuralları yıkan görsel biçimlerin kullanıldığı görülmektedir. – Elbette klasik anlayıştaki yaklaşımlar da anlatıyı biçimlendirirken kullanılmaktadır. Koreografi sırasında Selma ve Novy’nin danslarına salonda olan diğer kişiler de onlara belirli senkronize hareketlerle aynı zamanda aynı hareketleri yaparak eşlik ederler. Sekans Novy’nin masadaki dansına Selma’nın da katılmasıyla devam eder. Selma’nın müzikali sürerken zaman zaman geniş açı objektif kullanılarak koreografiye genel bir bakışla bakılması sağlanmaktadır. Koreografinin en yükseldiği kısma geldiğimizde başta donuk yüz ifadeleriyle dansa eşlik eden kişilerin yüzlerinde tebessümlerini görürüz. Salondaki herkes coşkuyla dansa dahil olarak koreografiyi şekillendirmektedir. Koreografinin sonuna yaklaşırken Salondaki herkes Selma’nın çıktığı masada yaptığı hareketleri tekrar eder. Herkes hep bir ağızdan “*seni yakalamak için orada olacağız*” derken farklı açılardan dansları yansıtılır. Sekansın sonunda Selma’nın hayatına dahil olan kişiler tek tek onunla dans eder. Bu dans Selma’nın hayatındaki insanlarla arasındaki tüm olumsuzlukları zihnindeki müzikalde çözme amacına işaret eder niteliktedir. Önce yakın arkadaşı Cvela, sonra öldürdüğü komşusunun karısı, onu seven adam ve işyerindeki amiri sırasıyla gülümseyerek Selma’yla dans ederken salondaki herkes hep bir ağızdan şarkılarında “*seni yakalamak için orada olacağız*” sözlerini tekrar tekrar söyler. Selma tamamlar sözleri: “*düştüğüm*

zamanlarda". Bu tamamlayışla bedenini güvendiği ve sevdiği bu insanların kollarına bırakır ve yine dans sekansı Selma'nın düşüşü tamamlanmadan filmin gerçeğiyle kesilir.

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

4.2.3. "İdam yolu (107 adım)" dans sekansı ve yapının yüzümüze kapattığı kapı metaforu

Bu müzikal dans sekansına geçiş, idam odasına giden yolu yürüyebilecek durumda olmayan Selma'ya daha önce kaldığı hücredeki kadın gardiyanın, yürüyebilmesi için yardım etmesiyle yapılmaktadır. Gardiyan kadın, Selma'nın duyduğu sesleri zihninde müzikale dönüştürdüğünü bildiği için onu ayağa kaldırır ve "*şimdi biraz ses çıkaracağım, dinleyecek birşeylerin olsun*" diyerek güçlü ve sesli adımlar atmaya başlar. Selma'nın ağlamaklı bir ifadeyle söylediği "*107 adım var*" cevabına karşın gardiyan kadın "*ayak seslerimi dinle, yapabilirsin*" der ve güçlü adımlar atmaya sürdürür. Selma ağlayarak "*yapamam*" dese de gardiyan "*dinle Selma, bir adım atmanı istiyorum, hadi, dinle*" diyerek adım atmaya ve attığı adımları saymaya başlar 1,2,3... Selma ilk adımlarını zorlukla atsa da gardiyanın ayak sesleri ve adımları saymasıyla 4. adımdan sonra müzikal dans sekansına geçiş yapılır. Bu geçişin yapıldığını ancak hafifçe arttırılan sarı ışıkla ve müziğin başlamasıyla anlayabiliriz. Sinematografik açıdan geri kalan her şey aynıdır. Aslında ışığın değişimi de, izlendikleri gardiyan odasındaki masa lambasından yansıyan ışığın görüntüsüyle normalleştirilmiştir.

Selma'nın yüz ve bedenindeki huzur ifadesi gerçek hayatındaki korkulu ifadenin çok uzağındadır artık. Sinemada yüz ifadeleri, duyguların dışavurulmasında önemli bir materyal olarak kullanılmaktadır. *"Beden dilimizin en belirgin ve en keskin anlamları yüzümüzdedir."* diyen Belkaya, yüzümüzde yüzlerce anlamın gizli olduğunu ve yüz ifadesine en derin anlamı göz çevresinde bulunan kas gruplarının verdiğini söylemektedir. Yazara göre *"Her bakış, sahibinin iç dünyasını yansıtır."* (Belkaya, 2001: 142-143) Filmin dans sekanslarında yönetmen, Selma'nın zihninde müzikallerin oluşmaya başlamasıyla iç dünyasında ortaya çıkan değişimi, yüz ifadelerine yoğunlaşan yakın plan çekimlerle göstermektedir.

Bir kadın ve bir erkek gardiyan uygun adımlarla ritmi bozmadan önden gitmektedirler. Selma ise önce ona yardım eden kadın gardiyana teşekkür eder gibi huzurlu bir gülümsemeyle bakıp karşılığında gardiyanın gülümsemesini aldıktan sonra kelepçeli elleriyle gardiyanların yanında dans etmeye başlar usulca. Demir parmaklıklara elleriyle dokunurken kelepçelerinin parmaklıklara çarpma sesi de müziğe dahil edilir. İdam yoluna giden 107 adım, Selma'nın müzikal şarkısı olmuştur artık. Kadın gardiyanla birlikte adımlarını sayarak şarkısını söyler. İdamı bekleyen diğer mahkumlardan birinin hücrelerine geldiklerinde önce siyahi mahkumun parmaklıklardan uzanan ellerine dokunur, sonra demir parmaklıkları usulca açarak hücreindeki yatağına oturan mahkumun yanına oturur ve bir çocuk gibi usulca başını Selma'nın kucağına koyan adamın başını anne şefkati ve kelepçeli elleriyle okşar. Sekansta karşımıza çıkan mahkumlar, genellikle masum ifadeleriyle çerçeveye dahil edilmişlerdir. Zihnimizdeki şablonlardan alışık olduğumuz *"suçlu"* kavramıyla bütünleştirdiğimiz mahkumlar, Selma'nın müzikalinde farklı betimlenerek toplumsal algılarımız sorgulatılmaktadır.

Sekansın devamında erkek gardiyanlardan biri dans ederek hücreye girer ve Selma'yı idam yoluna geri götürür. Diğer erkek gardiyan ise onu omuzlarından tutarak çevirir bedenine yarım daire çizdirerek onu gitmesi gereken yöne yönlendirir. Gardiyan onunla dans ederken bile bedenine hükmetmekte ve gerekeni yapmasını sağlamaktadır. Bu his izleyiciye sadece gardiyanların Selma ile dans ederkenki beden dilinden değil jest ve mimiklerinden de geçmektedir. Gardiyanların yüzündeki ciddiyette hiçbir değişiklik yoktur. Ciddi ve donuk yüz ifadelerini koruyarak Selma'nın müzikaline dahil edilmişlerdir. Yönetmenin herkesin gülücükler saçarak çok eğleniyor görüldüğü müzikal dans sahnelerine eleştirel yaklaşımı olarak okunabilir kompozisyona donuk yüz ifadeleriyle eklenen gardiyanlar. Aslında filmin

tüm dans sekanslarında benzer bir yaklaşım sergilendiği görülmektedir. Dans eden herkes mutlu bir ifade takınmamaktadır. Hatta tam aksine bu sekansta olduğu gibi duygudan yoksun ifadelerle dans eden insanlara sıklıkla rastlanmaktadır. Selma ise dans sekanslarının tebessüm eden yüzü olarak çıkar karşımıza hep. Selma yüzünden yansıyan huzur ve mutlulukla dans ederek idam yolunda ilerlerken arkasında bıraktığı mahkum ona bakmayı sürdürür, gardiyan ise dans ederek geride bıraktıkları hücrenin kapısını kapatır. Selma beş erkek mahkumun birarada olduğu koğuşun önüne geldiğinde ona yönelen mahkumların durdukları yerdeki demir parmaklıklara dokunur gibi yaparak kollarıyla yarım daire çizer. Ancak parmaklıklara dokunmaz. Dairesini tamamlamadan koğuşa ve mahkumlara sırtını döner. Bu sırtını dönüş, plandaki mahkumları izleyici gözünde güvenilmez göstermektedir. Diğer mahkumlarla bedensel temas kuran Selma onlara temas kurmadan yaklaşır ve sırtını dönerek yanlarından uzaklaşır. Mahkumlar ona dokunmaya çalışır gibi uzanarak Selma'nın beden hareketleriyle uyumlu olarak bedenlerini hareket ettirirler. Ancak yönetmen neredeyse hiçbir hareketi tam olarak göstermez, çekim açılarını değiştirerek hareketleri kesintiye uğratar ve koreografinin izleyenlerin gözünde tamamlanmasına izin vermez. Öğrenilmiş görsel algı kaynakları zihnimizde tamamlar koreografiyi. Selma koşarak uzaklaştığında mahkumlar onun gittiği yöne yaklaşarak ardından bakarlar. Yönetmen bu bölümde Selma'nın koğuşlar arasındaki dansını parmaklıklar arkasından verir. Kamera dolayısıyla izleyicilerin bu konumlandırılışı, hapsedilme hissi uyandırır ve karakter ile kurulması istenen empati duygusunu güçlendirir.

Diğer koğuşa geldiğinde parmaklıklar ardından Selma'nın yöneldiği koğuş genel çekimle arka planda yansıtılır. Dikkatli bakıldığında bu koğuş içindeki Meryem Ana posterini ilgi çekicidir. Kamera açısı değiştiğinde poster daha net görünür. Selma kelepçeli ellerini koğuş parmaklıklarından içeri uzatır. Elinde kitabıyla ona yönelen mahkum, Selma'nın uzattığı ellerini öper. Kamera bu görseli mahkumun koğuşundan yansıtmaktadır. Açı değişip yanından uzaklaşan Selma'ya bakan mahkum yan perspektiften verildiğinde, elindeki kitap daha net görünür kılınmıştır. Kitap üzerinde herhangi bir ibare görmememize rağmen zihinlerimizde kutsal kitap olduğu düşüncesi oluşmaktadır. Bu düşünce, toplumsal yapıların oluşumu ve sürdürülmesi için inanç, değer gibi kavramlar üzerinden düzenin ve bireyin uyumunun sağlanabildiği değerlendirilmesiyle normalleşmektedir. Çünkü bu yapı içindeki birey, korkularını yenmek için inanca sığınmaktadır. İdama mahkum edilmiş bir kişinin

elindeki kitap, bu nedenle görselin izleyenlerine kutsal kitap çağrışımı yapmaktadır. Elbette kompozisyon içindeki kitap ve Meryem Ana posterini birarada kullanıldığında bu düşünce pekiştirilmektedir. Sinemada mekan düzenlemesi ve dekor kullanımında her detay anlamın inşasında önemli bir eleman olarak kullanılmaktadır. Film izlerken dekor, kostüm, makyaj, ses gibi sinematografik öğelere tek tek dikkatimizi yoğunlaştırmamış olsak da görsel ve işitsel algımız biz farkında olmadan zihnimizdeki işlevini yerine getirmekte ve bilinç altındaki anlamları yeniden inşa etmektedir. Bu bağlamda yönetmenler perspektife dahil edilen veya bilinçli olarak perspektif dışında bırakılan her şeyi anlamın inşası için önemli bir argüman olarak kullanmaktadır.

Selma koreografinin devamında diğer bir koğuşun kapısını açıp içeri girerken erkek gardiyanlardan biri de koğuşun önünde dans etmeyi sürdürmektedir. Açı değiştiğinde yine Selma'nın girdiği koğuşun karşısındaki koğuşun parmaklıkları ardından dahil edilir izleyici filme. Hapsedildiğimiz yerden gardiyanın dansını ve Selma'nın koğuşa girip yatağında yatan erkek mahkumun yanına uzanmasını izleriz. Ardından merdivenleri çıkan diğer gardiyanların bacaklarından detay görüntü verilir ve koğuşun içine giren kamera, gardiyan gelip uzaklaştırana kadar Selma'yı ve yatağında ona sarılan mahkumu yansıtır. Selma yanından uzaklaştığında mahkum arkasından kolunu uzatarak onun gidişini izler. Sekans boyunca Selma'nın iletişim kurduğu mahkumların hepsi, Selma yanlarından ayrıldığında bir müddet arkasından bakarak gidişini izlemektedir. Yönetmenin bu mizansenin tekrarlama, izleyici olarak filmin sonunda Selma idam edildiğinde yaşadığımız hissi -"bakakalmak"- görünürleştirmektedir. Onu elinden tutup koğuşun dışına çıkaran gardiyanla dansları yine bazen parmaklıklar arkasından verilir. Gardiyan onu kucağına alıp döndürürken açı değişiklikleriyle farklı perspektiflerden görürüz bu dönüşü. Bir sonraki karede merdivenlerde onu bekleyen tanıdığı kadın gardiyanın yanına doğru gider ve merdivenleri çıktıklarında tekrar onun koluna girer. Önlerindeki diğer gardiyanlar onları bekleyen demir kapıya doğru yürürler. Onlar adım adım ilerlerken, adımlarından, boş koridorlardan, lambalardan, parmaklıklardan detay görüntüleri verilir. Sekansın sonunda Selma ve gardiyanların vardıkları kapı çıkar karşımıza ve yüzümüze kapanır. "*Yüze kapanan kapı*" metaforu "*çaresizlik*" vurgusu yapmaktadır. En azından kapının ardındaki yapı, kapıya bakışı geri çevirmektedir. Bu yapıdan olumlu bir yaklaşım beklenemeyeceğine işaret eder karşılaştığımız mizansen. Filmin imajları üzerinde düşündüğümüzde yönetmenin şiddetin

farklı biçimlerini kendi perspektifinden gösterdiğine dair emareler buluruz. Filmin sonunda varılan nokta *“idam ediliş”*, toplumsal yaşamda iktidar şiddetinin gözler önünde sergileneni olarak tarihsel yapıdan bir iz düşmektedir zihinlerimize. Benzer şekilde iktidarlar tarafından sosyal yapının vazgeçilmezi gibi sunulan sınıfsal hiyerarşi; alt sınıflar olarak tanımlanan bireyler için her türlü şiddeti (psikolojik, fiziksel, ekonomik, cinsel vb.) normalleştirmektedir. Filmde görünür kılınan bu şiddetin izleri eleştirel bir bakış açısıyla ortaya konulmaktadır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi yönetmen filmdeki bazı dans sekanslarını birden bire kesintiye uğratmakta ve özellikle sonlandırmamaktadır. Aslında bu yaklaşım film içindeki sekanslardan birinde Selma'nın söylemiyle anlaşılır kılınmaktadır. Selma işler kötü gittiğinde oynadığı oyunlar olduğunu söyleyerek duyduğu sesleri müziğe dönüştürdüğünü anlatır. Sonra müzikal filmlerde son şarkıyı söylediklerinde sinirleri bozulduğunu çünkü, sahne büyüdüğünde ve kamera çatıdan çıkacak gibi yükseldiğinde biteceğini anladığını söyler. Bundan gerçekten nefret ettiğini ve bu yüzden Çekoslovakya'da küçük bir kızken hile yaparak son şarkıdan hemen önce sinemadan çıktığını belirtir. Böylece film Selma için sonsuza dek sürmüş olur. Yönetmen bu söylemi görünür kılmak için filmdeki bazı dans sekanslarını tamamlanmadan bitirmektedir.

Filmin son sahnesinde idam edilmeden önce çok korkan Selma'nın, arkadaşı Cvalda'nın, oğlu Gene'in gözlüğünü verip ameliyat olduğunu söylemesiyle korkusu geçer ve kalp atışları duyulur hale gelir. Bu son sahnede kendi kalp atışları müzikalin sesi olur ve Selma yeniden şarkı söylemeye başlar: *“Sevgili Gene, elbette buradasın, ve şimdi korkacak hiçbir şey yok. Bilmeliydim ki, hiç yalnız değildim. Bu son şarkı değil. İçinde keman yok, koro çok sessiz ve kimse bir dönüş yapmıyor, bu sondan bir önceki şarkı. İşte bu kadar...”* Selma gülümseyerek şarkısını söylerken idam edilir ve ekranda yönetmenin sözcükleri yazılı olarak karşımıza çıkar: *“Bu son şarkı diyorlar, bizi tanımıyorlar, ancak izin verirsek son şarkı olur.”* Bu söylemden Trier'in daha önceki filmlerinden okuyabildiğimiz ve çözümlediğimiz filmdeki eleştirel duruşu sürdüreceği çıkarımını yapabiliriz.

Mike Wayne, *“Sinemayı Anlamak, Maksist Perspektifler”* kitabında Herbert Marcuse'dan alıntı yaparak, *“Sanatın hakikati, gerçeğin ne olduğunu tanımlamak için yerleşik gerçekliğin (ve onu yerleşik hale getirenlerin) tekeline kırma gücünde yatar Estetik dönüşüm, farkına*

varmanın ve suçlamanın bir aracı haline gelir.” demektedir. (Wayne, 2005: 11) Trier de sinema sanatını araç olarak kullanarak toplumsal yapıların işleyişine “adalet”, “suç ve ceza”, “hukuk sistemi” “toplumsal sınıflar” ve “emek sönürüsü” gibi perspektiflerden bakarak kanıksadığımız sosyal gerçekliğin tekeline kırmaya çalışmaktadır. Trier’in filmi egemen sosyal düzene meydan okuyarak düzenin araçlarını (hukuk sistemi, adalet anlayışı, cinsiyetçi bakış vb.) yapıbozumuna uğratmaktadır.

Wayne’ye göre radikal yönetmenler tarihsel dramlardaki doğrusal süreçlerin avutucu kurmacalarını anakronizmleri (günü geçmiş törelere bağlılık) kullanarak bozmaya çalışmıştır. (Wayne, 2005: 17) Çözümlediğimiz film her ne kadar tarihsel dram tanımlamasının içinde yer almasa da Wayne’nin söz ettiği anakronizmler, filmde adalet sağladığı iddiasıyla sosyal düzeni sürdürme aracı olarak kullanılan yasalara uyuluş işlenerek yansıtılmakta ve bu toplumsal ve sosyal düzen avutucu kurmacasını, vurgu yapılan sistemdeki çarpıklığı gözler önüne sererek görünür kılmaktadır.

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

Çizelge 2. Çözömlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler

SEKANSLARDAKİ BAZI KARŞITLIKLAR		
Gerçek		Hayal
İyi		Kötü
Suçlu		Masum
Özgür		Tutuklu
Ölüm		Yaşam
Korku		Cesaret
Mutlu		Mutsuz
Bencil		Fedakar
SEKANSLARDAKİ BAZI GÖSTERGELER		
Gösterge (Filmdeki)	Gösteren	Gösterilen
Mekan	Fabrika	İşçi Sınıfı
Ses	Makine çalışma sesi	Ritim/müzik
Koreografi	Makine parçaları gibi hareket edilmesi	Makineleşmiş bedenler/sistemin gönüllü köleleri
İnsan bedeni	Dağınık Saçlar	Kendini Önemsememe
Nesne	Mahkumun elindeki kitap	Kutsal kitap/ ibadetle korkudan kaçış
İnsan Bedeni	Baş okşanması	Şefkat
Nesne	Kelepçe	Mahkumiyet
Dekor	Parmaklıklar	Hapsolmek
Kamera Açısı	Yakın plan (yüz)	Duygu (mutluluk/hayal/huzur)
Mizansen	Yüze kapanan kapı	Çözömsüzlük/ Çaresizlik
İnsan Bedeni	Donuk yüz ifadesi	Duygusuzluk
Koreografi	Saçın okşanması	Şefkat
Çekim Teknikleri	Kameranın masanın altına konumlandırılması	Seyircide uyandırılmaya çalışılan sıkıştırılmışlık hissi
Dekor	Meryem Ana posterı	Hristiyanlık inancı
Çekim Ölçekleri	Baş boşluklarının verilmeyişi/bedenlerin kesintiye uğraması	Karakterlerin sıkıştırılmış hissini yansıtlması
Plan	Makinelerin arkasından yansıtılan dans	Makinelerin arkasına sıkışmış yaşamlar
Kompozisyon	Kameranın parmaklıklar arkasına konumlandırılışı	İzleyicide hapsedilmiş hissi uyandırılması

4.3. Chicago (2002) - Rob Marshall

The Brave Little Woman (Cesur Küçük Kadın) adlı oyunun esin kaynağı olduğu yapım, 1927’de sessiz film olarak yayınlanmıştır. 1942 yapımı ‘Roxie Hart’ın ardından Broadway’de müzikal olarak sunulan film, koreografi konusunda uzman olan Rob Marshall yönetmenliğinde sinema için yeniden yorumlanmıştır. Amerikan yapımı müzikal film, en iyi film dahil 6 dalda akademi ödülü almıştır. Şov dünyasına büyük ilgi duyan ve idam cezasıyla yargılanan ayrıca basın tarafından davasına büyük ilgi gösterilen bir kadının (Roxie Hart) yargılanma ve ünlü avukatı (Billy Flynn) tarafından savunulma süreçlerini anlatan hikaye insan hayatının sahnelenen renkli, ama iki yüzlü yanlarını gözler önüne sermektedir. Gösteri dünyasının, medyanın ve hukuk sisteminin yozlaşmışlığını, bireyin yalan üzerine kurgulanan kendi anlatısıyla sentezleyen yönetmen, filmde hikaye ile dans sekanslarının iç içe geçtiği bir yapı oluşturmuştur. Hikaye, her yeni adımda yeni bir gösteriye dönüşmektedir. Konuya dahil olan karakterlerin özellikleri, kendilerinin şarkı söyleyip dans ettiği bir şovla sunulur. Karakterlerin ve anlattıklarının yansıtılabilmesi için özel olarak hazırlanmış şarkılar, filmin anlatımını güçlendirmiştir. Filmin geçtiği neredeyse her sahne bir süre sonra, izleyiciyi bir Broadway Müzikali’nin içine taşır gibi değişir. Dans sekanslarında sinematografik öğeleri kullanarak sıradan olandan (günlük hayatta sıklıkla karşılaştığımız) farklılaştırılmış bir dünya kurgulamıştır yönetmen. Filmin gerçekliğiyle bu kurgulanmış dünya arasında gidip gelen imajlarla inşa edilmiştir anlatı. Film içinde sanatın pek çok farklı formunu gördüğümüz anlatı biçimiyle oluşturulan yapısal özellikler, sonunda bizi yönetmenin altını çizdiği hakikate götürmektedir. Deleuze ve Guattari’nin söylediği gibi, *“Sanatın anıtsal olması için yapımındaki madde ve içine oturduğu toplumsal durum da dahil olmak üzere biçimsel önceliklerinden bizi serbest bırakması, aynı zamanda da bütün bu unsurların kesişiminde (siyasal, estetik) bir hakikati açığa çıkarması gerekir.”* (Sutton ve Jones, 2013: 98) Chicago’nun klasik anlatım biçimlerinden farklılaşan bütün bu geçişlerde sunduğu hakikat ise Guy Debord’un değişiyse gösteri toplumunun tam da ortasında durduğumuz gerçeğidir.

Film içindeki gösteriler, hikaye ile eş zamanlı olarak ilerlemektedir. Filmin gerçeği ile şov arasında sürekli geçişlerle konu bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır. Laban’a göre, *“Hareket bir ihtiyacı karşılamaya ya da çevreyle baş etmeye yöneliktir. İnsanların hareket özellikleri çevreyle kurdukları ilişki tarzını ve problem çözme yöntemlerini yansıtır. Bazıları bir probleme doğrudan ve çabuk hareketlerle yaklaşırken, diğerleri daha dolaylı ve yavaş bir*

yol izleyebilir.” (Çatay, 2008) Bu filmde yönetmen, dolaylı anlatım yöntemini seçmiş olsa anlatımın içine yerleştirdiği koreografilerle bedenleri de anlatımın bir parçası yaparak konuşurmayı tercih etmiş görünmektedir. Steimle, müzikal filmlerin bir arada kullandığı bu iki yapıyı, *“sahne dünyaları”* ve *“dünya sahneleri”* olarak tasvir etmiştir. (Steimle, 2010) Toth ise, ‘Chicago’ filmi ele aldığı makalesinde bu dünyayı film içinde film dünyasından ayrılan *“tiyatro dünyaları”* olarak tanımlamaktadır. (Tóth, 2007)

4.3.1. “Katiller bloğu tangosu” dans sekansı ile cinayetin tutkulu sunumu

Kocalarını/sevgililerini öldüren kadınların katil olma hikayelerinin sunulduğu bu bölümde, tango koreografisi içinde, sert ve bir o kadar seksi bedensel ifadelerle yaşadıklarını anlatan kadın mahkumlara tanıklık eder seyirci. Sakız patlatmasına tahammül edemediği için tüfekte kocasının kafasına iki el “uyarı” ateşi açan kadın... Sevgilisinin evli, hem de 6 karısının olduğunu öğrendiğinde *“bana bekar olduğunu söylemişti”* açıklamasıyla bir akşam sevgilisinin içkisine arsenik katan kadın... Kocasının bir kıskançlık krizi sırasında kendisini sütçüyle yatmakla suçlaması üzerine *“bıçağıma yanlışlıkla 10 kere saplandı”* açıklamasını yapan kadın... Kocasıyla kız kardeşini yatakta yakaladığı için büyük bir şok geçirdiğini ve hiçbir şey hatırlamadığını, ellerindeki kanı görüp kendine geldiğinde öldüklerini anladığını söyleyen kadın... Sanatçı ruhlu ve duyarlı bir ressam olan sevgilisini anlatan kadın: *“Her gece kendini bulmaya dışarı çıkardı, yolda Ruth’u, Gladys’i Rosemary’i ve Irving’i buldu. Sanırım onunla sanatsal açıdan farklılıklarımız vardı, o kendini canlı görürken ben onu ölü görüyordum.”* Bütün bu hikayelerin yansıtıldığı görsel şovun içinde, kadınların oldukça seksi bir dans koreografisiyle eşlerini nasıl öldürdüklerini anlattıklarını görürüz. Hapishanedeki musluk ve gardiyan adımlarının sesleri, mahkumların parmaklarının metal parmaklıklarla buluşmasından çıkan ses ve ezgilerle birleşince başlayan sahne yapılan anonsla kışkırtıcı bir şova dönüşür. Anons: *Şimdi de hapishanemizin neşeli katillerinin “Katiller Bloğu Tangosu”...*

Parmaklıklar arkasında deri elbiseleriyle dans eden kadınların her biri sırasıyla, parmaklıklar yavaş yavaş açılırken, kendi hikayesini anlatmak için öldürdüğü eşyle sahnedeki yerini alır. Hapishanenin karanlığında, duvarlardan yansıyan soğuk gri ışık tango gösterisinin başlamasıyla kırmızıya dönüşür. Kadınların seksi kostümleri ve eşlerini öldürdükleri anları betimlerken ellerinin, dudaklarının ve göğüslerinin arasından çıkardıkları kırmızı kumaş parçası, tutkunun ve şehvetin dansı tango koreografisiyle buluştuğunda kışkırtıcı bir katil

kadınlar şovu çıkar ortaya. Butler, "Film Çalışmaları" kitabında kimi zaman mizansenin öğelerinin belli bir sahnede rolden daha büyük öneme sahip olduğunun altını çizmektedir. *"Bir nesne, bir şekil, bir renk birçok sahnede görülecek ve bu sahneler açısından belli bir anlama sahip olduğu yönünde bir his uyandıracaktır. Kırmızı renk yaygın yinelenen bir motiftir; öfke, kan, tutku, nefret, ısı ve hiç tartışmasız diğer pek çok şey anlamına gelebilir."* (Butler, 2011: 37) Kırık, kırmızı rengin; canlılık, mutluluk, girişkenlik, dışa dönüklük, irade, güç, cinsel güç, kızgınlık ve hırs gibi anlamlar taşıdığını ifade etmektedir. (Kırık, 2012) Kırmızı, sevgi ve nefret gibi iki zıt duyguyu da bünyesinde barındırır. Kırmızıya yüklenen anlam bu sahnede kan ve ölümün yanı sıra şehvet ve tutkuyu da tanımlamaktadır.

Kendi hikayesini anlatmak için sahneyi alan her kadın, koreografiden hapishanedeki yaşantılarının yansıtıldığı görüntülere geçişlerle izleyiciye öyküsünü anlatmaktadır. Kadınlar eşlerini gerçekten öldürmüşlerdir ama aklanmaya ve parmaklıklar arasından kurtulmaya çalışmaktadırlar. Biri hariç, o sahneye çıktığında diğerlerinden farklı olarak şarkısını İngilizce değil kendi lisanında söyler, sözcükleri anlayamasak da üzerine yansıtılan beyaz ışık, müziğin yumuşak bir melodiye dönüşmesi ve dansının sonunda elinde beliren beyaz mendil suçsuzluğunu göstermektedir. Sonunda suçsuz olduğunu dile de getirir. Ancak ne tesadüftür ki suçlu olmalarına rağmen suçsuz bulunan kadınların aksine filmin ilerleyen sahnelerinde idam edilir ve adalet sistemindeki adaletsizlik üzerine düşündürür yönetmen izleyiciyi.

Görsel sanatlarda rengin kullanımının anlatı dilinin oluşumuna temel teşkil ettiğini söyleyen Kırık'a göre, *"Görsel kompozisyon; farklı bilgilerin izleyiciyle buluşmasını, böylelikle izleyicinin farklı düşüncelere yönelmesini sağlamaktadır. Görsel öğeler arasında anlatı dili oluşmasını sağlayan en temel unsur ise renktir. Renklerin taşıdığı anlam yükleri görsel kompozisyonun oluşmasına temel teşkil etmektedir."* (Kırık, 2012) Bu sahnede karşımıza çıkan beyaz ise saflığın, temizliğin, masumiyetin ve doğruluğun ifadesidir. Görsel sanatlarda beyaz renk ve beyaz mendil iyi niyetin sembolüdür. Bozulmamış, değerini kaybetmemiş ve kutsal sayılan kavramlar daha çok beyazla temsil edilmektedir.

Çözümlediğimiz dans sekansında altını çizmemiz gereken bir başka konu ise koreografiye dahil olan oyuncuların hepsinin oldukça formda göründükleri ve kadınların da erkeklerin de ideal güzellik anlayışlarıyla yansıtıldıklarıdır. Topaloğlu'na göre yüzyıllar boyunca beden

politikalarının birincil sonuçlarından biri de ideal bedenlerin üretilmesi ve bu sürecin cinsiyetlendirme süreçleriyle paralel bir şekilde işlemesidir:

“Beden algısı beraberinde her zaman bir ideali getirmiştir. Bu ideal beden, tarihsel süreç içerisinde çeşitli değişimlere ve dönüşümlere uğradıysa da “ideal” imgesi varlığını hep korumuştur. Günümüzde ideal kadın bedeni, erkeğe en hoş, çekici ve güzel görüleni olarak belirlenirken, ideal erkek bedeni ise iktidarının sembolü olan kaslı bedeniyle, kadını en çok etkileyebileceği düşünülen beden olarak uyarlanmıştır.” (Topaloğlu, 2010)

Bu algının oluşturulması sürecinde ise elbette sinema büyük bir etkiye sahiptir. Genellikle kadın ve erkek bedeninin güzellik formları belli kalıplar içine hapsedilip benzer yaklaşımlarla irdelenmektedir. Müzikal filmlerin dans sekanslarında bu yaklaşımları düz bir okumayla saptamak mümkündür. Beden dilinin çok daha büyük cümleler kurduğu bu sahnelerde genellikle evrensel kalıplarla sınırlandırılmış olan güzellik anlayışının yinelendiğini görebiliriz. Tıpkı bu sekansta olduğu gibi... Elbette bu yaklaşıma bilinçli bir tercihle karşı duran müzikal filmlerin varlığı da – daha önceki sayfalarda çözümlendiğimiz *“Dancer in the Dark”* filminde altını çizdiğimiz gibi- göz ardı edilemez. Ancak genele bakıldığında benzer repliklerin müzikal filmlerin sunduğu imajlardan açıkça okunabildiği gözlenmektedir.

Foucault, *Cinselliğin Tarihi*'nde insanların boyun eğmeye niçin keyifle razı olduğunu sorgular. Antik çağdan başlayarak, beden konusunda başka şeylerin yanısıra, cinsellik, beslenme ve hijyenle ilgili söylemler oluşturulduğunu ileri sürer. Bunların hepsi bedeni öz-disiplin altına alma yönünde işler. Öznelerin kendilerine dayattıkları böyle bir denetim bütün diğer boyun eğme biçimlerine uygun alan yaratır. (Kollektif, 2014: 342) Foucault'a göre, *“Bedene hakim olma, beden bilinci, ancak iktidarın bedeni kuşatmasıyla elde edilebilmiştir: kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenin yüceltilmesi... tüm bunlar, çocukların, askerlerin bedeni üzerinde, sağlıklı beden üzerinde iktidarın uyguladığı kararlı, inatçı, titiz bir çalışmayla insanı kendi bedenini arzulamaya götüren hattadır.”* (Foucault, 2012: 39) Foucault'un bakış açısıyla değerlendirdiğimizde medya ve sanat iktidarın bedeni kuşatması sürecinde araçsallaştırılmaktadır. Bu bağlamda görselliğin ön planda olduğu müzikal filmlerin dans sekanslarında karşımıza çıkan beden olgusunun iktidarın belirlediği güzellik kalıpları içinde sunulduğu aşikardır. Bu bağlaşıklık süreç bireyi toplumsal söylemi üstündeki iktidarın ideal bedenini Foucault'un ifadesiyle arzulamaya götüren hattadır. Katiller Bloğu Tangosu'nda, erotik olarak tanımlayabileceğimiz kışkırtıcı bir sunumla kadın bedeninin hikayeyi betimleyişini izleriz. Baudriallard'a göre, *“Güzellik ile erotizm gibi iki duruma sahip olan işlevsel beden, sosyal ritüellerin ve pratiklerin bir bölümü haline gelerek ve kült bir*

nesneye dönüşerek yeni bir maddiyat kazanmıştır. Buradan hareketle güzel bedenlerin, erotizmin yani cinselliğin aslında günümüzün işlevsel bedenlerine yüklenmiş değerler olduğu söylenilebilir.” (Topaloğlu, 2010)

Bedenlere yüklenmiş olan toplumsal algımızı yineleyen bu sekans başka bir perspektiften bakıldığında ise Tango dansı üzerindeki genelleştirilmiş toplumsal algıyı ters düz etmektedir. Tango dansının erkek egemen bir dans olduğu söylenegelmiştir; erkek güçlü olan, idare eden ve yönetendir. Kadını yönlendirir ve hareketlerini belirler. Oysa bu koreografide güç kadınlarındır. Normal hayatlarında ezilen, hakaret edilen, aldatılan kadınlar kocalarını nasıl öldürdüklerinin temsili olan parmaklıklar ardındaki tango gösterilerinde, istediklerinde iktidarın yönünü değiştirebileceklerini bedenlerinin keskin ve şiddetli salınımlarıyla yansıtmaktadırlar.

4.3.2. “Avukat Billy Flynn’yi tanıyoruz” dans sekansı ve metalaştırılan kadın bedeni

Filmde “Mama” olarak tanıtılan kadın gardiyanın Roxie’e kendisini kurtarabilecek bir tek avukat olduğunu, *“Henüz hiçbir kadın müvekkilinin davasını kaybettiği olmadı. Buradaki her kız davasını Billy’ye vermek için adam öldürebilir.”* sözleriyle anlatırken, müzik başlar ve izleyici bahsedilen kızları parmaklıklar ardında görür. Üzerlerindeki mahkum kıyafetlerinden kurtulduklarında, parmaklıklar aralanır ve kırmızı kostümleriyle revü kızlarını andıran bu dansçı kızların arkasındaki perde açılır. Işık oyunları ile renklendirilmiş gösterişli merdivenden inen daha pek çok kırmızılı showgirl *“İşte O”* derken anons duyulur. Anons: *“Bayanlar baylar mahkeme salonlarının prensi, biricik avukatımız Billy Flynn!”*...

Anons sırasında kamera merdivenin en üstünde duran smokinli adam ve onun ayakkabılarını boyayan boyacıya doğru yaklaşır. Anons bittiğinde beklenilen aksine ışıklar boyacı adamın yüzüne çevrilir ve şov başlar. Zaman zaman gösteriden ayrılan görüntüler avukatın hayatını betimler ve koreografiye dönüşlerle nasıl bir karakter olduğunu anlamamıza yardımcı olunur. Pahalı şeylerin hiçbir önemi olmadığını, önemli olan tek şeyin aşk olduğunu söylemektedir şarkısında Billy, gösterişli ve seksi kadınlarla dans ederken. Şovla gerçeklik algısını yaratan çekimler arasında gidip gelen bu bölümlerde Billy şarkısında pahalı eşyaların bir önemi olmadığını söylerken, gerçek hayatında zenginlik içindeki yaşamı yansıtılır. Onun nasıl bir milyoner olduğunu anlatan sekansta, gerçek hayatında bindiği lüks bir arabadan koreografiye dönüldüğünde, kadın bedenlerinden

oluşan bir arabanın içinde şarkısını söylemeye devam ettiği görülmektedir. Bir kadın bacağı olan arabasının el frenini çektiğinde ise kapı açılır avukat arabadan iner ve arabayı oluşturan kadın bedenleri koreografinin diğer parçalarını tamamlamak üzere dans etmeye devam ederler. Billy, şarkısında pahalı arabaların, kıyafetlerin hiçbir önemi olmadığını söylerken bir yandan da üzerindeki kıyafetlerden birer birer kurtulur.

Filmin bu sekansında, zenginliğini savunduğu kadınlardan kazandığı milyonlara borçlu olan, lüks düşkünü bir avukat betimlenmektedir. Ancak ironik bir anlatımla şarkı sözleri tam tersi ifadelerle sunulurken metalaştırılmış kadın bedenlerinin kullanılması, yönetmenin sözlere rağmen bedenimizin gerçeği bütün açıklığıyla ortaya koyabileceğini yansıtmaya çalışarak yorumlanabilir. Wolfgang Fritz Haug'a göre, *"En geniş anlamıyla meta estetiği -metanın duygusal algılanışı ve kullanım değerinin kavranışı- nesnenin kendisinden ayrılır ve duygusal algılanış yani görüntü metanın kendisinden bile giderek daha fazla önemli hale gelir."* (Aktaran Batı, 2004: 68) Özellikle kadın bedeni üzerinden yürütülmeye çalışılan bu tahakküm göstergesi, filmin pek çok sahnesinde olduğu gibi bu bölümde de araçsallaştırılarak koreografinin nesnesi haline gelen kadın bedenleriyle, özne konumundaki ana karakterin gücünü ve iktidarını tasvir etmektedir. Yönetmenin bu sekanstaki yaklaşımı, her ne kadar kadın bedeninin metalaştırılmasını çarpıcı bir dille ortaya koyarak filmin izleyicisine eleştirel bir perspektif açmış olsa da; filmin genel yapısının sekans içinde eleştirel bakılan bu yaklaşımı yinelediği görülmektedir.

Butler'in Hollywood'daki yönetmenlerin çoğunluğunun erkek oluşunun altını çizdiği gibi yapımcıların çoğunluğu da erkektir. Benzer şekilde reklam bütçesi ayrılan filmler erkek türleri için çekilir: gişe, savaş, bilimkurgu ya da gerilim filmleri. Kadın karakterler yalnızca zevk vermek, gergin olmak, kurtarılmak ve kimi zaman da kahramanın heteroseksüelliğinin kanıtı olmak için oradadır. (Butler, 2011: 87) Butler'in yaklaşımına ek olarak belirtmemiz gereken konu, erkek ya da kadın türleri ayrımına gidilirse de sinema filmlerinin büyük bir çoğunluğunun eril bakış açısından yansıtıldığıdır ve bu durum kadın bedeninin metalaştırılması anlayışını yineleyen bir varlığa götürür bizi. Nitekim müzikal filmler, sinema literatüründe genellikle kadın türü –ki bu ayrım anlamlı bulunmamaktadır– olarak geçse de kadın bedeninin metalaştırılışının en net okunabildiği türler arasındadır.

Filmin genelinde, çıplaklaştırılarak seksi formlar içinde sunulan kadın bedenleri, izler kitleye “bakmadaki hazzı” yaşatacak olan olarak konumlandırılmaktadır. Jean Paul Sartre’ye göre, bakan eğer bir “özne” ise bakılan “nesne”ye dönüşür. Bakış, nesnesini "kökten başkalaşıma" uğratar; aşkın varlık, değersizleştirilmiş bir bilince dönüşür. (Lloyd, 1996: 121) Eril bakış açısıyla çekilmiş filmlerin genelinde kadın karakterler, Sartre’nin işaret ettiği değersizleştirilmiş bilince dönüştürülerek nesneleştirilen konumundadırlar. Simone de Beauvoir’ın bakış açısıyla baktığımızda ise *“kadın, nesnelleştirilmiş “öteki” olmaya göz yumar.”* (Lloyd, 1996: 124) Beauvoir bu söyleme, *“kadınların, kendi bedenlerini bile, nesneleştirici bir eril bakışın şartlandırıcı etkilerini yansıtmak şeklinde deneyimlediklerini”* de ekler. (Lloyd, 1996: 127) Genevieve Lloyd’un vargısıyla, *“kadının aşkınlığı önünde engel yaratan, kadının biyolojik yapısının kendisi değil, erkeklerin, kadınların da göz yummasıyla, kadın biyolojisine yüklemiş oldukları anlamdır.”* (Lloyd, 1996: 128) Kadın ve toplumdaki konumlandırılışı üzerine fikir yürüten pek çok düşünürün altını çizdiği gibi aslında toplumsal yapıyı oluşturan sistemin kendisi eril yaklaşımlarla biçimlendirildiği için bu yaklaşım formu, kadın ya da erkek farketmeksizin birey gözünde normalleştirilmektedir. Thompson’un “sembolik iktidar” olarak nitelendirdiği kitle iletişim araçları da sistemin devamlılığını sağlayarak benzer söylemlerin sunulduğu araç konumunu almaktadır. Her ne kadar sanat olarak ifade ediyor olsak da, bugün gelinen noktada sinema da kitle iletişiminin önemli bir parçası olarak işlevini sürdürmektedir ve eril iktidarın bilindik söylemlerini tekrarlayan yapımlara sıklıkla rastlanmaktadır.

4.3.3. “Basın toplantısı kuklası” dans sekansı ile araçsallaştırılan medya sunumu

Roxie’nin avukatı olarak basın toplantısı düzenleyen Flynnl, kadın gazetecinin sorusunu kendini öne atarak cevaplamaya çalışan müvekkilinin tavrından hoşlanmaz, duyulan anonsla ipleri eline alır ve koreografi başlar... Anons: *Bay Flynnl, “Basın Toplantısı Kuklası” ile karşınızda...*

Roxie’nin avukatın kucağında oyuncak bir bebekmiş gibi resmedildiği sekansta basın mensuplarının soruları yanıtlanmaktadır. Yanıtlar Flynnl tarafından verilirken (ağzının ucuyla) Roxie şaşkın ifadelerle onun söylediklerini kopyalar gibi dudaklarını oynatır, başını donuk, ritmik ve kesik kesik hareketlerle çevirirken. Filmde gerçeklik algısını yaratan basın toplantısında gazeteciler sorularını art arda sormaya başladıklarında, koreografide ana

karakterlerin arkasındaki kırmızı kadife perde aralanır ve kukla gazeteciler de gösteriye dahil olur. Gazeteciler bileklerine bağlı kırmızı iplerle kontrol edilmektedirler. Soru soran gazeteci iplerinden çekilerek ayağa kaldırılır, sorusu bittiğinde de ip gevşer ve kukla vücudu kendini boşluğa bırakır. Sorularını sormaya devam ederken gazeteci kuklaların dansı başlar, elbette keskin duruşlarla ve kukla bedenlerin bağlı oldukları iplerin kontrolü dahilinde. Cevapları vermeye devam ettirilen Roxie'nin kontrolü ise sırtından elbisesine bağlı kontrol çubuğu sayesinde sağlanmaktadır. Flynnl tarafından dans etmesi gerektiğinin düşünüldüğü yerlerde, bu çubukla hareketi sağlanmaktadır. Çubuğu bıraktığı anda ise Kukla Roxie'nin yere yığıldığını görürüz. (Bedeninin ve yaşamının kontrolü tamamen Flynnl'ye aittir) Ta ki ipleri elinde olan, onu düştüğü yerden kaldırına kadar.

Kukla Roxie, Flynnl'nin kucağındaki yerini tekrar aldığı anda yüzünden hiç eksik olmayan o şaşkın ifade biraz daha güçlenmiştir ama Flynnl, Roxie'nin yanağına küçük bir dokunuşla, ifadesine yalancı da olsa bir tebessüm ekler. Bir müddet sonra gazetecilerin sorduğu sorulara Flynnl'nin verdiği yanıtlar, kukla gazeteciler tarafından tekrarlanmaya başlar, işte o zaman tüm kukla gazetecilerin iplerinin Flynnl'nin elinde olduğunu gösterir kamera bize. İktidar duymadım der kuklalar tekrar eder, iktidar daha yüksek sesle der kuklalar öğretilmiş cevapları daha hızlı söylemeyi sürdürür. Şarkının hızı arttıkça kuklaların havalara zıpladıklarını görürüz, hız artmaya devam eder ve gerçeklik algısı yaratan görüntülere dönüldüğünde gazete baskıları gösterilir, sonuç mükemmeldir: Gazetelerdeki sözcükler avukatın cümleleridir.

Roxi'nin ve basın mensuplarının kuklalar gibi betimlendiği bu sekans, medyanın; güç ve iktidarın oluşturmaya çalıştığı anlamın inşasında ve istenilen kabullerin sağlanmasında nasıl araçsallaştırıldığı üzerine çarpıcı bir örnek olarak karşımızda durmaktadır. Baudrillard'a göre medya mesajdır, ama asıl-ötesinin (gerçek-üstünün; gerçek-ötesinin) mesajıdır; bu asıl-ötesinin sorumlusu ise, yaratılan masal (sahte-gösteri; simulacra) evreninin tuzağına düşen, gerçek yerine şahane-gösteriyi seçen ve "soğuk baştan-çıkartmaya" zevkle katılan, izleyicilerdir. Baudrillard, izleyicilerin medyanın mesajının anlamına veya dış dünya ile olan ilişkisine değil, fakat onun göz kamaştırıcı içsel koduna ve "kendine referansçı" yapısına karşılık verdiğini ifade eder. McLuhan'ın kavramlarını kullanan Baudrillard, postmodern toplumu modeller, işaretler ve kodların egemen olduğu bir *"gibi yapma; gibi canlandırma;*

gibi oynama (simülasyon)” dönemi olarak tanımlar. (Aktaran, Erdoğan ve Alemdar, 2010: 341-342)

Basın toplantısı koreografisi, sosyolojik bir değerlendirmeye iktidarın birey ve toplum üzerindeki etkisine güzel bir örnek olarak verilebilir. İpler her zaman iktidarın elindedir. Bu oyunun iktidarı Billy Flynn’ın, Roxie’yi ve basın mensuplarını basit kuklalar gibi nasıl parmağında oynattığını tasfir eden koreografi, güç/iktidar ilişkilerinin belirleyicileri tarafından yönlendirilen bireylerin zaman zaman kendi hayatları ile ilgili konularda bile elinin kolunun bağlı kalabileceğini ortaya koymaktadır. *“Oyunun kurallarını iktidarlar belirler”* söyleminin yeniden üretildiği bir anlatıyla bu sekansta yönetmen toplumsal genellemeleri yineleyerek bireyin failliğinin olanaksızlığının da altını çizmektedir denilebilir. Farklı bir açıdan bakıldığında ise sistemde varolanı eleştirel bir yaklaşımla gösterip olması gerekene işaret edildiği de düşünülebilir.

4.3.4. “Duruşma/ step dans” sekansı ve gösteri dünyası vurgusu

Duruşma günü gelmiştir. Mahkeme salonuna girmeden önce Roxy, avukatına korktuğunu söyler. Flynn ise ona korkmaması gerektiğini anlatır: *“Korkma, bu işi uzun zamandır yapıyorum. İnan bana endişelenmene gerek yok. Bu sadece bir sirk, bunların hepsi gösteri. Bu mahkeme, bütün bunlar, hatta tüm dünya hepsi sadece gösteri işi... Ve bebek sen bir yıldızla çalışıyorsun.”* Roxie’nin elini tutar mahkeme salonunun kapısı açılır ve gösteri başlar...

Aralanan kapının arkasında, yoğun kırmızı ışıklarla renklendirilmiş, gerçek bir sirk görünümünde, gerçeküstü bir dünya betimlemesiyle karşılaşırız. Tüylü iplere asılı olarak havada akrobatik hareketler yaparak dans eden kızlar, altın yaldızlı kostümleri ve kırmızı tüylü gösterişli başlıklarıyla görüntüyü tamamlamaktadırlar. Bütün bu ışıltılı dünyanın içinde müvekkiline nasıl davranması ve neler söylemesi gerektiğini anlatırken Flynn, izleyici patlayan flaşlarla gerçek mahkeme salonuna götürülür. Gazeteciler art arda sorularını sorarlar. Flaşlar patladıkça gösteri dünyasının sirki ile mahkeme salonu görüntüleri birbirini izler. Aynı mekan iki farklı sunuşla gerçek ve sirk (gösteri dünyası) arasında gidip gelmektedir. Tekrar sirk alanına döndüğümüzde Adalet Tanrıçası Themis ve Adalet Terazisi görünümündeki şov kızının yerden havaya doğru yükselen salıncağa oturmuş olduğunu görürüz. Salıncak yükseldikçe ellerindeki kırmızı pankartlarda “ALKIŞ” yazan diğer kızlarla

birlikte şovunu sürdürür Flynnl. Takım elbisesi ışıltılar içindedir tabi sirk sahnesindeyken, görüntü filmin gerçekliğine yani mahkeme salonuna döndüğünde her şey yeniden ciddiliğine bürünür. Avukatın şarkısı sürdükçe izleyici gerçek duruşma sahnesiyle sirk arasında gidip gelir. Artık duruşma başladığı için hakim, jüri üyeleri, gazeteciler ve izleyiciler de sirk sahnesindeki yerlerini almışlardır. Ve tabi mahkemeye sunulan bütün deliller de. Sonunda sıra Roxie'nin savunmasına geldiğinde ışık oyunları ve dansçıların şovlarıyla zenginleşen sirk gösterisinin orta yerinde halka bir salıncak belirir. Avukatı tarafından salıncağa oturtulduğunda tüm ışıklar ona çevrilmiştir. Salıncak havalanır ve Roxie'yi savunmasını yapacağı sandalyeye kadar taşır. Sandalyeye oturduğunda tekrar mahkeme salonundayızdır. Mahkeme devam eder, ta ki yeni bir tanık -Roxie'nin hayranı olduğu show yıldızı ve rakibi Velma Kelly- mahkemeye katılıp koreografiye geçiş anonsu yapılana kadar. Duruşmanın sonuna gelinmek üzeredir. Flynnl, Velma'yı sorgulamak üzere yerini alır ve anons duyulur. Anons: *Bayanlar Baylar Step Dans...*

Sahne Flynnl'indir artık tüm ışıklar onu gösterir. Mahkemenin gerçekliği ile Flynnl'in step dansı arasında gidip gelen görüntüler Flynnl'in tanığa sorduğu sorularla hız kazanır. Sorular ardı ardına geldikçe, Step dansın adımları da hızını arttırır. Başarıya doğru yaklaştıkça step dansının adımları daha güçlü çıkmaya başlar. Konuşması bittiğinde "*savunma makamının söyleyecekleri bu kadar*" der ve en güçlü adımını son kez atar. Ardından gelen sessizlikle kollarını iki yana açar ve başını yukarı kaldırır, yukardan yansıyan güçlü, beyaz ışığın ona odaklanmasıyla gösterinin yıldızı oluşu sergilenir ve sekans tamamlanır.

Bu sekansın başında, Flynnl'nin konuşmasında her şeyin aslında bir sirk olduğunu söylemesi ve ardından girilen duruşma salonuna, gerçek bir sirk görünümünün kazandırılması, anlatıyı şekillendirse de, bu sahnelerde mahkeme salonu ile sirke dönüşmüş haline geçişlerin sağlanması, anlamı çok daha güçlü ve okunur kılmıştır. Gerçek hayatta her şey çok ciddi gibi görünürken aslında hiçbir şeyin sandığımız kadar gerçek olmadığı, belki de her şeyin oyuncular tarafından sahneye konulan bir gösteriden ibaret olduğu fikrine yapılan gönderme, çok güçlü bir anlatımla izleyiciye aktarılmıştır. Bu güçlü anlatımın temel belirleyicisi olarak mekan kullanımında tercih edilen ışık, renk, kostüm ve dekor öğelerinin öznel bir dille inşa edilmesinin altını çizmemiz gerekmektedir. Büker'e göre sinemada rengin işlevi yalnızca filme renk katmak değildir. Büker, rengin izlek, olay örgüsü ve karakterlerle doğrudan ilgisi olmasının gerekliliği üzerinde durmaktadır. Sanatçı içerik ve

izlekle ilişkisini kurduğu sürece dilediği rengi seçebilir. Yani sanatçı nedensiz bir ilişkiyi nedenli bir ilişkiye dönüştürebilir. Bunu belirli rengin diğer öğelerle ilişkisini kurarak gerçekleştirebilir. (Büker, 2010: 79-80) Bu bağlamda sahneleri incelediğimizde, Chicago Filmi'nin mahkeme sekansında, mahkeme salonunun bir sirk gibi sunulduğu koreografide bu iki tasarım arasındaki ayırım, kırmızı rengin yoğun kullanımıyla biçimlendirilmiştir. Filmde mahkeme salonu normal sunumuyla siyah ve kahverenginin hakimiyetindeyken, mekanın sirk görünümüne büründürülebilmesi için yönetmen hakimiyeti kırmızı ve sarı ışığa teslim etmiştir.

“Goffman’ın yaklaşımında hayatın kendisi bir tür tiyatrodur. İnsanlar özellikle kamusal alana girdiğinde rol yaparlar, kamusal alanda başkaları üzerine izlenim yaratmaya çalışırlar.” (S. Öztürk, 2012: 71) Film boyunca oluşturulan koreografilerde şov başlamadan önce gerçek yüzlerini gördüğümüz oyuncular şovun başlamasıyla maskelerini takar ve yanılsamalarla kurulu izlenimler kurgularlar. Tıpkı Goffman’ın “ön bölge” ve “arka bölge” tanımlamalarında işaret ettiği gibi sahne arkasındaki gerçeklik, sahnedeki performanslarla izler kitleyi etkilemeye yönelik bir gösteriye dönüşür. Filmin pek çok dans sekansında olduğu gibi bu sekansta da ana karakterler tarafından özellikle tercih edilen beden dili, jest ve mimikler bu anlatıyı, yani hayatın kendisinin de bir oyun, seyirlik bir tiyatro gösterisi olduğunu doğrular nitelikte inşa edilmektedir.

Filmin genelinde gösteriyi yöneten iktidar olarak avukat karşımıza çıkmaktadır. Roxie ise onun gücünü kullanarak hayallerine ulaşmak istemektedir. Ancak bu güç film boyunca el değiştirmektedir. Güç kimin elindeyse gösteriyi de o yönetir. Hapishane parmaklıkları arasında gücün Mama olarak anılan karakterde olduğunu görürüz, gece olduğunda ve ışıklar söndüğünde, güç kadın mahkumlara geçmiştir. Mahkemede ve basın toplantısında ise Billy Flynn’in bedeni temsil eder gücü.

“Chicago”daki koreografileri ayrı ayrı ele aldığımızda, şarkı söyleyip dans eden ana karakter kimse onun hayal gücünün, izleyiciyi götürdüğü yeni alemlerle karşılaşırız. Filmdeki dans sekanslarının özgürce yorumlanması ve akla gelebilecek her mekanın koreografilere uygun hale getirilmesi, anlatımı güçlendirmiştir. Sıradan bir hapishane koşununun ya da mahkeme salonunun, gösterinin merkezi haline getirildiği filmde, sıradan olarak tabir ettiğimiz mekanların sıra dışı sunumları, anlamın inşasında güçlü bir araç olarak karşımıza

çıkmaktadır. Mekanın dili, insan bedenleri üzerine hakimdir diyen Öztürk'e göre, "Mekan, insanın ürettiği iletişimin biçimlenmesine etki ettiği gibi insan da mekanın kullanımını sürekli evrimletmiştir. Böylece insanın inşa ettiği ve anlamlandırdığı mekan, daha sonra insanın ürettiği iletişimin biçimlenmesinde, çeşitlendirilmesinde ve mücadele içerikli biçimlere dönüşmesinde etkili olmuştur." (S. Öztürk, 2012: 46)

Film boyunca pek çok insanın günlük hayatında içinde bulunduğu mekanlar, olağandışı sunumlarıyla, aynı söylemi yinelemektedir diyebiliriz: "Hayat bir oyun ve siz de bu oyunun başrol oynadığınızı sanan figüran oyuncularısınız. Oyunun kurallarını koyanın siz olduğunuzu düşünseniz de, kuralları iktidar belirliyor ve ipler güçlü olanın kontrolünde."

Çizelge 3. Çözömlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler

SEKANSLARDAKİ BAZI KARŞITLIKLAR		
Suçlu		Masun
Doğru		Yalan
Geçek		Yanlış
Varlık		Yokluk
Adalet		Adaletsizlik
Özgür		Tutuklu/mahkum
İktidar/yöneten		Yönetilen
Gerçek dünya		Gösteri dünyası/sirk
SEKANSLARDAKİ BAZI GÖSTERGELER		
Gösterge (Filmdeki)	Gösteren	Gösterilen
Aksesuar kullanımı	Kırmızı kumaş	Kan/cinayet/ölüm
Renk	Beyaz	Masumiyet
Dekor	Parmaklık	Hapishane
Renk	Kırmızı	Şehvet/tutku/kan/ölüm
Koregorafi	Tango	Kışkırtıcı/şehvet/cinayet/ölüm
Kompozisyon	Boyacı adam	Yoksulluk
Mizansen	Kadın bedenlerinden oluşan araba	Metalaştırma/kadınlar üzerinden zenginleşme
Mizanssen	Kukla gazeteciler	Araçsallaştırılan/elde oynatılan basın
Jest ve mimik	Yüzdeki şaşkın ifade	Kuklalaştırılma
Dekor	Kırmızı kadife pede	Tiyatro sahnesi/gösteri
Kompozisyon	İple kontrol edilen gazeteciler	İktidar ve kontrolü iktidarın elinde olan basın
Mekan düzenlemesi	Mekanın iki farklı tasarımı ve birlikte sunumu	Gerçek sandığımız dünyanın gösteriden ibaret olduğu vurgusu
Dekor öğesi	Alkış yazılı pankart	Gösteri dünyası/sirk

4.4. Moulin Rouge (Kırmızı Değirmen/2001) - Baz Luhrmann

74. Akademi Ödülleri'nde, En İyi Sanat Yönetimi ile En İyi Kostüm Tasarımı olmak üzere iki dalda Oskar alan film, Paris'de aynı zamanda genelev olan bir gece kulübünde geçmektedir. Kulübün ve gösterinin yıldızı olan fahişeye (Satine) aşık olan bir yazarın (Christian) anlatımıyla ortaya konan hikayede; aşk, haz arayışı, tutku, zenginlik, kıskançlık, ihanet gibi konular filmin temel meseleleri olarak işlenmektedir. Sahne arkası müzikali olarak ifade edebileceğimiz film, neredeyse her sekansta anlatısını müzikal şarkı ve danslarla biçimlendirmektedir. Filmdeki görsel anlatı kırmızı ağırlıklı olmak üzere canlı ve pırıltılı renklerle bezenmiş kışkırtıcı bir tasarımla gösteri dünyasını ekrana taşımıştır. Bazı müzikal filmlerde olduğu gibi hikaye devam ederken aralarda karşımıza çıkan müzikal sekanslar yerine hikayenin neredeyse tamamı müzikal sahnelerle işlenerek inşa edilmiştir. Müzikal dans sekansları anlatının belirleyicisi konumundadır.

Baz Luhrmann'ın "Kırmızı Perde" üçlemesinin -Strictly Ballroom (Dans ve Aşk 1992), William Shakespeare's Romeo and Juliet (Romeo ve Juliet 1996)'dan sonra- son filmi olan Moulin Rouge, yönetmeninin ifadesiyle "komik ve trajik bir müzikal film"dir. Luhrmann, natüralist filmlerin yavaş başlayıp hızlandığını kendi filmlerinin ise hızlı başlayıp yavaşladığını söylemektedir. Sinemada hız kavramını değiştiren Stanley Donen'in Luhrmann'a önerisinde ritim kavramını değiştirmesi gerektiği üzerinde durduğunu, Steven Spielberg'in ise kurguda cesur olması gerektiğini söylediğini belirtmektedir. (Baz Luhrmann Talks Awards and "Moulin Rouge", 2001) Bu önerilerin yansımalarını çok net okuyabildiğimiz Moulin Rouge'un dans sekansları, Luhrmann'ın kurgudaki baş döndürücü hızlı geçişlerinin filmin ritmini belirlediği gösteri alanı olmuştur. Norðfjörð'un deyişle "Film tekniği açısından Moulin Rouge, başdöndürücü ve hızlı kamera hareketleri ile klasik Holywood filmindeki uzun çekimler ve tiyatro sahnesi temsilini değiştirir. Şaşırtıcı efekler kullanarak metinlerarası olan ve klasik sahne ve zaman yapımını dikkate almayan Moulin Rouge, bir post-modernizm örneğidir." (Norðfjörð, 2013: 252)

4.4.1. "Kankan dansçıları-parıldayan elmas" dans sekansı ve hazza ulaşma arzusu

Moulin Rouge için şov hazırlayan ve kendilerini "bohem sanatçılar" olarak tanıtan ekibe bir rastlantı eseri dahil olmaktadır Christian. Müzisyen ve oyuncularından oluşan bu sanatçılar, "devrimci", "bohem" şovları "muhteşem, muhteşem"i gece kulübü, dans salonu ve aynı

zamanda bir genelev olan Moulin Rouge'un sahibi Zidler'e kabul ettirmek için onun "parıldayan elmas" olarak anılan fahişesi Satine'e Christian'ı İngiliz yazar olarak tanıtmaya karar verir ve Christian'ı bu oyuna dahil olması için ikna ederler. Şovlarını gerçekleştirebilecek olma ihtimalini kutlarken sarhoş olan ekibin içtikleri içki şişesinin üzerindeki "yeşil peri"nin canlanması ve Christian'ın oyun için yazdığı "*Tepeler müziğin sesiyle canlanıyor*" şarkısını söylemeye başlayıp dans etmeleriyle dans sekansına geçiş yapılmaktadır.

Yeşil peri dans ederken davetkar beden diliyle onları Moulin Rouge'un renkli dünyasına çağırır. Christian ve diğerleri şovlarının içerik temasını oluşturan "*özgürlük*", "*güzellik*", "*gerçek*" ve "*aşk*" sözcüklerini haykırarak Moulin Rouge'un hemen yanında kaldıkları binanın balkonunda dans ederken, onları sarhoş eden peri de havada bıraktığı yeşil pırıltıyla bu sözcükleri görünür kılmaktadır. Peri bohem sanatçıların zihninde çoğalıp kankan dansını andıran dansını yaptıktan sonra yeşil ışıltısını yayarak havada süzülür ve Moulin Rouge binasının simgesi haline gelen kırmızı değirmenin kanatlarını çevirir. Bu son dokunuşun çekimiyle Christian ile arkadaşları kendilerini boşluğa bırakır ve değirmenin kanatlarının çektiği yere, "Moulin Rouge"a düşer bedenleri. Çok hızlı ve renklidir düşüşleri. Kapılar açılır ve onları araladığı kırmızı perdenin arkasından Zidler karşılar önce, sonra kankan dansçılarından ve içerdeki çılgın eğlenceden detay görüntüler verir kamera.

Filmin genelinde karşılaştığımız zıtlıklar (karşıtlıklar), filmin sinematografik anlatısındaki mecazlı dili güçlendirmektedir. Çözümlediğimiz bu ilk sahnede karşımıza çıkan bohem sanatçılar, "*özgürlük*", "*güzellik*", "*gerçek*" ve "*aşk*" temalı "devrimci", "bohem" şovları "muhteşem muhteşem"i sahneye koyabilmek için, anlam yüklenmeye çalışılan bu sözcüklerin içinin boşaltıldığı Moulin Rouge'u tercih etmektedirler. Sanatçıların kendileri bohem bir yaşam sürüyor olsalar bile Moulin Rouge'un müşterileri -çözümlememizde "fraklı kalabalık" olarak betimlenmektedir.- zenginliğin temsili özneleri konumundadır. Her ne kadar sahne boyunca sınırsız bir özgürlükte eğlence vaat ediliyor olsa da buradaki özgürlük, bireyin özgürlüğünü değil haz vaadi karşısındaki tutsaklığını betimlemektedir. Ayrıca "Gerçek" ve "aşk" arayışı için insan bedeninin metalaştırıldığı ve gerçek duyguların yok sayıldığı bir genelev doğru bir adres midir(?) sorusu akla gelmektedir. Bu noktada, çağrışımsal alanın çözümlenmesinde esinlenilmesi gerekenin karşıtlıkları oluşturan ayrılık ilkesinin incelenmesi olduğunu belirten Barthes'in "*Karşıtlıkları incelemek demek,*

karşıtlıkların öğeleri arasında var olabilecek benzerlik ve ayrılık bağıntılarını gözlemlemek, bunları sınıflandırmak demektir.” (Barthes, G2014: 73) söylemi üzerinden hareket edecek olursak, belki de yönetmen, görsel ve işitsel olarak yinelenerek vurgu yapılan bu sözcüklerin bizi götürdüğü yerdeki yoksunluğuna işaret etmektedir. Filmin bu sekansında sanatçılar bedenlerini Moulin Rouge’un çekimine gönüllü olarak bıraksalar da bu çekicilik sonunda bir girdaba dönüşür ve içine çektiği bedenleri yutar.

Moulin Rouge içindeki bu yeni sahnede kendisini kankan dansçılarının arasında bulan Christian şaşkınlıkla etrafını izlerken rengarenk kostümler içindeki fahişeler, her yerde dans etmektedir. Önce Christian’daki şaşkınlığın seyircideki yansımaları belirginleştirmek için detay görüntüleri slow motion (ağır çekim) vermiştir yönetmen. Müzik de ağır çekimde akar, kamera hareketleri değirmenin kanatlarının dönmesiyle başlayan bu yolculukta, içinde bulunduğu ortamın Christian’da bıraktığı başdöndürücü şaşkınlığı ve sarhoşluğu yansıtır gibidir. Filmin hızını, filmin çekildiği hızın oranı olarak ortaya koyan Corrigan, hızın en belirgin olarak yavaş ya da hızlı çekimde gözlemlendiği üzerinde durmaktadır: *“Yavaş ya da hızlı çekimdeki eylem, gerçekleşmekte olanın doğasındaki bir değişikliği ya da izleyicinin gerçekleşmekte olanı nasıl algılaması gerektiğini simgeler. Kimi zaman, yavaş çekim, eylemin, karakterin gördüğü düşün bir parçası olduğunu belirtmek için kullanılır; kimi zaman hızlı çekim, sahneye komik bir yorum getirmenin bir yoludur.”* (Corrigan, 2007: 82) Christian’ın şaşkınlığının yanında kendini gerçek olabileceğine inanmadığı bir düşün içinde hissettiğine dair bir göstergeye dönüşmektedir yönetmenin burada kullandığı yavaş çekim. Müzik de görüntüler de gerçek hızını aldığı anda ise görüntü geçişlerindeki hız ve karmaşa izleyicinin başını döndürecek biçimde dizayn edilmiştir. Göz kamaştırıcı renklerde tasarlanmış kostümleriyle davetkar bir eğlence vaatiyle dans etmektedir Zidler’in kankan dansçıları. Daha önce çözümlendiğimiz filmlerin dans sekanslarının pek çoğunda sıklıkla karşımıza çıkan kırmızı renk, bu sekansta da belirleyici rol üstlenmiştir. Mekan tasarımında kırmızı hakim renktir ve arzuları tetikleyen kışkırtıcı formuyla karşılar izleyiciyi.

Hızla akıp geçen perspektiflerden birinde orkestra şefi kameranın odak noktasına alınarak ekranın sağını kaplarken arka planda küçük kalan Zidler ve fahişelerinin etrafında robotlaşmış danslarını yapan fraklı kalabalık yansıtılır. Çok kısa süreliğine ekranda görünen bu görsel, orkestra şefinin müziğin akışını yönetirken aynı zamanda bu arzulu kalabalığı da yönettiğini göstermektedir. Müzik devam ettikçe, eğlence ve arzular da devam edecek ve

bu zevk karşısında istenilen herşeyi yapmaya hazır bedenler kendi arzularıyla bedenleri yanında ruhlarını da zevke teslim edeceklerdir.

Zaman zaman mekan dışına çıkıp aynı hareketlilikle tekrar mekanın içindeki dünyaya geri dönen kompozisyon yapısı kullanılarak, içeri akın eden kalabalık - fraklı adamlar- ve onları çeken bu renkli dünyanın üzerlerindeki güçlü etkisi belirginleştirilerek yansıtılmıştır. Aynı hazza ulaşmaya çalışan robotlaştırılmış bedenler görürüz beyaz perdede. Senkronize hareketlerle aynı figürleri, aynı ritimle tekrarlayan yığınlar, hep beraber *“İşte buradayız, eğlendirin bizi, çok aptal hissediyoruz ve bulaşıcıyız”* diyerek Moulin Rouge’a girmekte ve onları çektikleri yöne doğru ilerlemektedirler.

Gustave Le Bon, “grup zihni” ifadesini açıklarken, *“Tam anlamıyla, bir araya gelerek bir vücudu oluşturan hücreler yeni bir varlığın özelliklerini gösterir ve bu özellikler hücrelerin tek başınayken gösterdikleri özelliklerden oldukça farklıdır.”* demektedir. Le Bon’a göre bir psikolojik grup tarafından sergilenen en çarpıcı şey ardından gelme özelliğidir. (Freud, 2014: 11) Dans sekansının bu sahnesinde gördüğümüz fraklı kalabalık da Le Bon’un tanımındaki gibi birbiri ardından gelmektedir ve bireysellikten uzak, bir bütünün parçaları gibi hareket etmektedir bedenleri. Le Bon’un grup zihni tanımı üzerine düşünen Freud ise *“Eğer bir gruptaki bireyler bir bütünlük oluşturuyorsa, mutlaka onları bir araya getiren bir şey olmalıdır.”* demektedir. (Freud, 2014: 11-12) Bu bağlamda incelediğimizde çözümlendiğimiz dans sahnesindeki fraklı grubu bir araya getiren şey “hazza ulaşma arzusu” olarak ifade edilebilir. Şarkısında *“Arzudur zehrimiz, ateşle oynamayı severiz, boşver aldırma, birazcık yaşa”* diyen Zidler arkasındaki kankan dansçılarıyla kendilerini sorgusuzca takip eden bu kalabalığı eğlenceye davet etmektedir. Le Bon, telkin ve düşüncelerin aynı doğrultuda yayılması yoluyla bilinçli kişiliğin kaybolması, bilinçaltındaki kişiliğin baskın olması ve telkin edilen önerileri hemen davranışa dönüştürme eğilimi göstermesinin, bireyi grubun bir parçası yapan başlıca özellik olduğuna vurgu yapmaktadır. *“Birey başkalarının kontrolü altında olan biri haline gelir.”* Le Bon, bireyin grup içindeki durumunu hipnotize edilmiş bir kişiyle aynı olarak görmektedir. (Freud, 2014: 15) Bu yaklaşıma göre Zidler ve fahişelerin kışkırtıcı şarkı ve danslarıyla hipnotize olmuş kalabalık bir yığın görürüz beyaz perdede.

Hazzın renkli vaadiyle gözleri boyanmış kalabalık, kankan dansçılara partner olup dans etmeye başladığında ise bu renkli sahnelerin hiç bitmeyen coşkusu hız kazanır. Çılgınca ve

umarsızca hareket eden bedenlerin farklı biçimlerde karşımıza çıktığı bu müzikal sahne abartılı bir coşkuyla yansıtılmaktadır. Her yer ve her şey rengarenk ve ışıl ışıldır. Kostümler kadar göz alıcı bir dekorla inşa edilmiş olan mekan tasarımı ise anlatıdaki karmaşayı belirgin kılmaktadır. Göz kamaştırıcı ve baş döndürücü bir kargaşa hakimdir sekansa. Hiç azalmayan bu coşkunun abartılı tasfiri özellikle dikkat çekicidir. Görüntülerdeki karmaşa kurgudaki hızlı geçişlerle birleşince zihnimizi bulandıran bir uyuşturucu gibi sirayet etmektedir algılarımıza. Chandler'e göre kurgunun ritmi, bütün filmler için hayati önem taşır. Çünkü ritim, izleyicinin bilgiyi hangi oranda alacağını performans, sinematografi, ses ve hikâye öğelerini birleştirerek belirler. Gösterinin, izleyicilerin ruhuna nüfuz etmesini sağlayan itkinin ritim olduğunu belirten Chandler, filmlerin ritminin çoğunlukla müzikle ya da seslerle vurgulandığına ya da sürdürüldüğüne işaret ederek müzikte olduğu gibi kurguda da hızlı, orta ve ağır sekansların olduğunu söylemektedir. (Chandler, 2011: 107) Filmin bu sahnesinde kullanılan hızlı ritim; müziğin de, kamera hareketlerinin ve kurgunun da ortak noktasıdır. Herşey ve herkes hızlandırılmış bir gösterinin parçası gibidir. Chandler'ın *"zamanın sıkıştırıldığı sekanslar"* olarak ifade ettiği, ritmi hızlı sekanslar ona göre doğal olarak perdeye yüksek dozda enerji ya da kaos sunmaktadır ve diyalog, ses efektleri, müzik bu sekansların, kapsayıcı kesmelerin ve sürekliliğin noktalama işaretleri gibi işlev görmektedir. (Chandler, 2011: 108) Luhrmann, bu noktalama işaretlerini bazen görüntüde ve sesde slow motion'a geçerek, bazen görüntüyü daha da hızlandırarak, bazen sesi tamamen keserek, bazen de kullandığı özel görüntü ve ses efekleriyle koymaktadır.

Deniz kızları, yılanlarla dans eden kadınlar, cüceler, hokkabazlar, hemcinsiyle dans eden kaslı erkekler vb. aklınıza gelebilecek her türlü farklılık bu renkli şovun bir parçası haline gelmiştir. Sadece mekanın içi değil dışı da bu karikatürize edilmiş cümbüşün bir parçası olarak sinematografik tasarımdaki yerini almıştır. Zidler'i dışarda ne olursa olsun içeride eğlence olduğu söylemi sırasında Moulin Rouge'un dışına çıkartan yönetmen, izleyiciye geri planda da olsa dış mekana taşan insan kalabalığını ve onlara vaat edilen dünyanın ışıltısını genel çekimle göstermiştir. Şovuna devam eden Zidler, *"Seviyorsan özgürce eğlenmeyi, Moulin Rouge bunun tam yeri"* derken havada uçarak ve taklalar atarak dönmektedir içerdeki eğlenceye. İnsana havada taklalar attırarak bir eğlence olduğu hecelenmektedir bu sinomatografik betimlemede. *"İşte buradayız, eğlendirin bizi"* diye bağırarak arzulu kalabalık karşısında, Zidler ve fahişeleri *"dışarıda hayat trajikse de, burası sihirli bir dünya,"*

ifadeleriyle şovlarını sürdürmekte ve hazza ulaşmak için her söyleneni yapan kalabalığın gözünü, parlatılarak sunulan bu renkli dünyanın illüzyonuyla boyamaktadır. Freud, insanlar mutluluğun peşindedir, mutlu olmak ve öyle kalmak isterler diyerek yaşamın amacını belirleyen şeyi yalnızca haz ilkesinin programı olarak ifade etmektedir. Ancak dar anlamda mutluluğun iyice birikmiş gereksinmelerimizin daha çok ani bir tatmini olup doğası gereği yalnızca kısa dönemli bir görüngü olarak mümkün olduğunu da eklemektedir. (Freud, 2013: 36) Vaat edilen hazzın dışarıdaki trajik hayatı unutturacağı yanılsamasının irdelendiği bu coşkulu dans sahnesi filmin sonunda dönüp baktığımızda Freud'un altını çizdiği gibi "hazzın" kısa süreli bir görüngü olduğu yargısını desteklemektedir. Öztürk'ün ifadesiyle, *"İllüzyon devreye girdiğinde haz makinası çalışır ve gerçeği görmek zorlaşır. İnsanın gerçek koşulları görmesini engelleyen ideolojik illüzyonlar sert baskı mekanizmalarına göre daha kuvvetli ve daha tesirlidir. Mutluluk yanılsaması içinde eriyen beden sadece haz aldığını hisseder."* (S. Öztürk, 2016: 66)

Sekansın devamında Zidler, kısa bir süreliğine müziği durdurur ve bu eğlence karşılığı her istenileni yapmaya hazır kalabalığı "kankan dansı"nı yapmaya davet eder. Salonun ortası boşalır ve dans etmek için yerlerini alan fahişeler eteklerini sonuna kadar kaldırarak hızlanan müzikle kankan yapmaya başlarlar. Etraflarında çember oluşturmuş fraklı kalabalık ise kadınların cüretkar davetleriyle dansa dahil olurlar. Çıldırılmış gibi dans eden kalabalığın arasında Christian'a odaklanır kamera. Arkadaşlarının onu masalarına çekip planlarını anlatmaya başlamasıyla müzik slow motion akışa geçer. Dans eden bir fahişenin kaldırdığı eteğine ağır çekimle geçer görüntü ve ardından Christian ile Zidler'in yatırımcısı olan dük'ün yan yana olan masaları gösterilir. Sırtları birbirlerine dönük olan bu adamlar diğerinin varlığından habersizdir ancak birazdan karşılaşacakları şey hayatlarını kesiştirecektir. Birden muzik kesilir, ışık yön değiştirir. Herkes karanlığın içinde yukardan gelen pırıltıya odaklanır. Kuş bakışı çekimle, sisle birlikte gelen ışıltının ne olduğuna ilişkin şaşkın ve meraklı bakışların yöneldiği yerden, tepe noktasından verilir bakışların yöneldiği yerdeki varlığın aşağıda onu izleyenler gözündeki değeri. *"Bu o, parıldayan elmas"* sözleriyle Christian'a gösterildiğinde Satine, sisli pırıltıların içinden üzerinde oturduğu salıncakla yavaş yavaş aşağı inerken şarkısını söylemeye başlar. Tüm ışıklar ve bakışlar onun üzerindedir. Şarkısında mücevherlerin kadınların en iyi dostu olduğunu söylerken, parlak taşlarla süslenmiş siyah silindir şapkası, ipek eldivenleri, file çorapları, kırmızı ruj ve elmas gibi parıldayan

elbisesiyle değerli bir mücevher gibi dahil edilmiştir kompozisyona. O şarkısını söylerken dük ve Christian'ın aynı gece için onu görme planları yaptığını öğrenir izleyici. Bu iki adamın onu ilk gördüklerinde hissettikleri duygular, aynı karede ona bakarken yansıtılan mimiklerinden net olarak okunmaktadır: Büyümüş göz bebekleri ve istemsizce açık kalan ağızları, hayranlıkla dolu büyük bir şaşkınlığı betimlemektedir. Satine'in sahneye dahil oluşu bu örnekte olduğu gibi sık sık "tepki" kesmeleriyle verilerek yarattığı etki izleyiciye yansıtılmak istenmiştir. *"Tepkilerin insan duygu ve düşüncelerinin ve kilit gözlemcilerin duygusal tepkilerinin gösterenleri olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bir tepkinin ya da bir dizi tepkinin kurgulanmasının çok güçlü olacağı açıktır."* diyen Chandler, genellikle, izleyiciler için olup biteni görmektense insanların tepkilerini görmenin daha önemli olduğunu belirtmektedir. Ona göre, bir dizi tepkiden oluşan kesme, dramı derinleştirmek gibi bir işlev de üstlenebilir. (Chandler, 2011: 9-10-12) Bu sahnede Luhrmann, Satine'in şarkı söyleyen görüntüsünü farklı planlarla kesmekte ve onu izleyenlerin tepkisini kompozisyona dahil ederek sadece çerçeve içindeki izler kitleyi değil film izleyicisini de beğeni ve hayranlığa davet etmektedir diyebiliriz. Ayrıca kankan dansçılarının şovları sırasında daha sıcak ışıklandırma, kostüm ve dekor renkleriyle verilen kompozisyon Satine'in sahneye dahil oluşuyla mavi ışık kullanılarak soğuklaştırılmaktadır. Işık ve renk uyumu bilinçli bir tercihle bozulmaktadır. Chandler, sinemada uyumlu kesmenin önemini aktardıktan sonra, bunun bir kural olmadığına altını çizmektedir: *"Uyum kesmesi bir kurgu kuralı değildir. Kural, hikâyeye ve özneye hizmet etmektir, işe yarayacak pek çok kesme uyum göstermeyebilir."* (Chandler, 2011: 25) Sekansın bu sahnesinde, diğer sahnelerde olduğu gibi rengarenk görüntüler yerine daha soğuk renkler görürüz artık. Sahnede Satine mavi ışıkla yapılan çekimlerle yansıtılmaktadır. Burada mavi ışığın soğukluğu karaktere geçirilerek hem şarkısındaki elmas gibi parıldaması sağlanmış hem de soğuk görüntüsüyle ulaşılmasının güç olduğu izlenimi yaratılmıştır. Diğer kankan dansçılarından farklı bir yerde "yukarıda" konumlandırılmıştır Satine. Sahne daha karanlıktır ve Satine'den yansıyan soğuk ışıkla aydınlatılmaktadır. Özetle söyleyecek olursak ışık ve renk uyumunun bozulması, anlatıyı netleştiren bir eleman olarak kullanılmaktadır.

Müzikle birlikte salıncağıyla onu izleyen adamların hemen üzerinde dayreler çizerek sallanmaya başlar Satine. Ona dokunmak için uzanan ellerin bazılarına bir lütuf gibi dokunur parmakları. Müziğin yanında ona ulaşmaya çalışırken coşkuyla bağırarak kalabalığın sesi de

eklenmiştir sekansa. Bu kalabalığın ve onlara tepeden bakarak salıncağında sallanan Satine'in üst açıyla yansıtılmasıyla sekansın geçtiği ortamın coğrafyası izleyiciye yansıtılmaktadır. Kendinden emin beden diliyle bedenine yönelen hayran bakışların üzerinde salıncağında sallanan Satine, bu sekansta gücü kullanan, bu arzulu kalabalık ise bu gücün altında ona ulaşmaya çalışırken küçülen ve kimliksizleşen bedenler olarak tasfir edilmektedir.

Salıncağından inip dans etmeye başladığında her hareketinde etkisi altına aldığı kalabalığın beden dili anlatır ona ulaşmak için pek çok şeyi feda edebilecek olduklarını. Fraklı kalabalık ellerinde para tomarları, mücevherlerle zenginliklerini ve ona olan arzularını gösterir gibi uzatırlar kollarını. Bu kompozisyon, Lacan'ın, sembolik düzene erişim kazanmak için öznenin ödemesi gereken bedel olduğu sözlerini akla getirmektedir. (Zuzapcic, 2005: 265) Sekansta Satine'in bedeni sembolik olarak arzu nesnesi haline dönüştürülmüştür. Arzuladıkları nesneye ulaşabilmek için ödedikleri bedel halini alır bu çoğul öznenin ellerindeki mücevher ve para tomarları. Hazza ulaşmaya çalışan kalabalık üzerindeki "frak" metaforu ise toplumsal yaşam içindeki sınıfsal farklılıkları belirginleştirmekte ve hazza ulaşmaya hakkı olanların frak giyebilen üst sınıf mensupları (zenginliğin sabipleri) olduğu vurgusu yapılmaktadır. Bu nedenle arkadaşları Chrtian'ı Satine'e İngiliz yazar olarak tanıtırken frak giydirmeyi uygun görmüşlerdir. "Zenginliğin sahibi olabilenlerin hazzın da sahibi olabileceği" mitine vurgu yapmaktadır bu dans sekansının genelinde varlığını sürdüren fraklı kalabalık. Aynı kalabalık içinde ona bir tutam gül demeti vermek için bekleyen genç adamın yanına geldiğinde hızlı bir hareketle önce çiçeği fırlatır Satine, sonra da adamı iter yanından. Ona para tomarları ve mücevherler uzatan adamlara öpücükler gönderen Satine'in aşkı çağrıştıran gül metaforunu elinin tersiyle savurması izleyiciye duyguların onun için önemli olmadığını gösteren bir gösterge olarak kullanılmıştır.

Satine kalabalık arasındaki bir adamı dümdüz yere yatırıp üzerine oturduğunda adamın ne yapacağını bilmez haldeki şaşkınlığı sonuna kadar açılan gözleri ve kapatamadığı ağzından görülebilmektedir. Şarkısında "*Maddeci bir dünyada yaşıyoruz, ben de maddeci bir kızım*" sözlerini sıralarken, diğer fahişeler de sekansa dahil edilirler. -Sekans boyunca zaman zaman görüntülerde karşımıza çıkan bu kadınlar, beden dilleriyle şarkı sözlerinde söylenenleri heceleemektedirler.- Satine "*Alın beni beyler*" diyerek kışkırtıcı bir çığlık atar. Bu çığlıkları zaman zaman koreografiye dahil edilerek şovun etkisi güçlendirilmiştir. Onun bu çağrısıyla

fraklı kalabalık etrafını sararak onu elleri üzerinde yukarı kaldırırken çığılığını yineler. Bir sonraki perspektifte aynı hareketi üst açıyla izleriz, kalabalığın elleri üzerinde yükselen Satine daha sonra onların elleri üzerinde boylu boyunca uzanıp taşınır. Kalabalığın senkronize hareketleri, ayak seslerinin de sekansa dahil edilmesiyle güçlendirilmektedir. Fraklı kalabalığın elleri üzerinde boylu boyunca uzanan Satine, bu durumun onun için sıradanlığını yansıtacak şekilde uykusu gelmiş gibi esnedikten sonra ellerini ensesinde birleştirir ve oldukça konforlu olduğu hissettirilir izler kitleye.

Satine'in "*zaman zaman bir kadına bir avukat gerekir*" sözlerinin ardından Zidler gösteriye dahil olur. Koreografi devam ederken şovlarına sponsor olan dük'ü göstermeye çalışır Zidler. Ancak küçük bir karışıklık sonucu Satine, Christian'ı görür ve onun dük olduğunu düşünür. "*Elmas bir kadının en iyi dostudur*" söylemini yinelerken Zidler elindeki kalp şeklindeki mücevheri uzatır ve Satine onu yakalamaya çalışır. Ancak bu o kadar kolay değildir. -En azından karşılıksız alınamaz- İsteddiği mücevher kalbi Zidler'den alan Satine, bu değerli hediye karşılığında Zidler'i parmağıyla işaret ederek kendine çağırır ve yırtıcı bir kaplan edasıyla tırmalayacakmış gibi yaparak ona yaklaşır. Ardından kankan dansçısı kadınların eteklerinden oluşturduğu paravanın içine gizlenirler. Bu görsel, Berkeley filmlerinin dans sahnelerindeki kadın bedenlerinden yapılan çiçek figürlerini çağrıştırmaktadır. Çözümlediğimiz dans sekansı ayrıca 1953 yapımı "*Gentlemen Prefer Blondes*" (*Erkekler Sarışınları Sever*) filmindeki "*Diamonds Are a Girl's Best Friend*" müzikal dans sekansındaki performansın izlerini taşımaktadır. "*The Rough Guido to Film Musicals*" kitabında David Parkinson, "*Yönetmen Baz Luhrmann'ın "Diamonds Are A Girl's Best Friend" ve "Like A Virgin" set parçaları, Busby Berkele, Vincente Minnelli ve Bollywood arasında biryerde düzenlenmiştir.*" İfadesini kullanmaktadır. (Parkinson, 2007: 274) Aynı zamanda "*The International Film Musical*" kitabında Björn Norðfjörð, "*Postmodern Uluslararası Müzikal Filmler*" başlığıyla kaleme aldığı yazısında, Moulin Rouge'un postmodern taklit yönteminin bütün özelliklerini örneklendirdiğini belirtmektedir. Yazara göre film, 1930'lardaki Busby Berkeley ve 1940'lardaki Vincente Minnelli izler gibi hissettirmektedir. (Norðfjörð, 2013: 152) Moulin Rouge'un Holywood müzikal yaklaşımlarından tamamen farklı olduğunu söyleyen Norðfjörð, filmde hikayenin öncelikle Madonna, Sting, Elton John, David Bowie, the Beatles, Nirvana, U2 gibi örneklerine rastladığımız popüler müziğin sonsuz referansı yardımıyla anlatıldığı üzerinde de

durmaktadır. (Norðfjörð, 2013: 151) İncelediğimiz dans sekansı da dahil olmak üzere filmin pek çok sekansında yukarıda belirtilen müzisyenlerin şarkıları kullanılmaktadır. Ancak müzikal sahnelerde birden çok sanatçının dünya genelinde beğeni kazanmış, kulağımıza aşına gelen şarkısı yeni düzenlemelerle birleştirilerek anlatının inşasında ve sahnelerin oluşturulmasında büyük bir rol üstlenmiştir. Norðfjörð, şarkılara espirili bir uslupla yaklaşıldığının altını çizerek diyalogu ya da bağlamı değiştirmek için farklı şarkı sözlerinin birleştirilerek kullanıldığını; Marilyn Monroe'nun *"Gentlemen Prefer Blondes"* filmindeki performansı *'Diamonds are a Girls Best Friend'* ile Madonna'nın *"Material Girls"* müzik videosunun karışımını çözümlediğimiz sekansı örnek göstererek ortaya koymuştur. (Norðfjörð, 2013: 152)

Çözümlememize dönecek olursak, kadın bedenlerinden oluşan paravanda Satine kostümünü değiştirirken dük'le buluşmasının detaylarını konuşurlar. Zidler onu bu buluşmaya hazırlamak için artık gerçek bir aktivist olabileceği düşüncesini hatırlatır. O an Satine'in yüz ifadesinde bunu ne kadar çok istediğini görürüz. Ancak şov devam etmelidir. Hemen kendini toplayıp yalancı gülümsemesini yüzüne bir maske gibi takan Satine, ayağa kalkarak sahnedeki izleyicilerine kendini gösterir. Koreografinin bu bölümünde Zidler iç çamaşırlarıyla sahne ortasında kala kalmış gibi yapıp sahneden uzaklaşır. Satine ise dük olduğunu düşündüğü Christian'ı dansa davet etmek için yanı başına gider. Görüntü kesmeyle önce Christian'ın yüzüne sonra da Zidler'den aldığı ve yeni kostümünün kasık bölgesine takılı olan kalp şeklindeki mücevherin Satine'in dansının son buluşuyla ses efekti eşliğinde salınımına geçer. Bu mücevher kalp, kısa süreliğine de olsa tüm çerçeveyi kaplamaktadır ve ses efekti verilerek etkisi güçlendirilmektedir. Mercado'nun yaklaşımıyla *"Çerçevdeki her şeyin yeri, boyutu ve görünebilirliği, onun konu içindeki önemini seyircinin anlamasında etkilidir."* (Mercado, 2011: 18) Bu bağlamda baktığımızda kompozisyonda kullanılan nesnenin tüm çerçeveyi kaplayışıyla üzerine yüklenen anlamlara ve bu anlamların hikayedeki önemine işaret edilmektedir. Mücevher şeklindeki kalbin Satine'in bedeninin kasık bölgesinde olması ve daha önce Zidler'e vaat ettiği kışkırtıcı zevkin karşılığında alınabilmiş olması, Satine özelinde kadın bedeninin metalaştırılmasına işaret etmektedir. Bedenin alınıp satılabilen bir nesne gibi sunuluşu hikayenin temel meselesine yön veren bir işlev görmekte ve bu söylemi temsil eden kalp şeklindeki mücevher, üzerine yüklenen anlamlarıyla ağır çekim ve ses efektiyle vurgu yapılarak çerçeveyi kaplamaktadır. Kalp aynı

zamanda sevgi, aşk, nefret, kıskançlık gibi duyguları yansıtan bir metafor olarak da kullanılabilir. Zenginliği ve metayı çağrıştıran mücevherin duyguları yansıtan kalp şekline bürünmesi ve bu nesne üzerindeki vurgu dikkat çekicidir.

Gördüğü bu manzara karşısındaki şaşkınlığına odaklanabilmek için Christian'a dönen kamera yüzüne zoom yaparak bu şaşkınlık ifadesini yakın çekimle artırarak yansıtır. Koreografinin devamında dans eden kalabalığın arasına katılan Christian, şaşkın yüz ifadesini koruyarak Satine'in dansına eşlik etmeye çalışır. Müziğin hızlanmasıyla dans sekansının diğer sahnelerinde olduğu gibi kamera hareketleri ve kurgu da hız kazanır. Filmin genelindeki dans sekanslarında görüntüler hızla değişirken her yeni karede hızlı hareketlerle kadrajını değiştiren kamera bu başdöndürücü oyunun önemli bir parçası olarak sinematografik görevini üstlenmektedir. Hayward'ın ifadesiyle *"Dans ve şarkı rutinleri sırasında bütün mekanda dolaşan kamera, adeta bir trapezcinin ipteki hali gibi enerji doludur."* Dans rutinlerinin başlamasıyla kesme ile uzak çekimlere geçildiğini söyleyen Hayward, müzikal filmlerde kameranın dansçıların arasına karışıp onları takip etmesinin ya da izleyicinin bir sahne performansını izlemesi gibi belirli bir mesafeden takip etmesinin geleneksel bir yaklaşım olduğunu belirtse de Luhrmann'ın kamerasının her ikisini de yaparak aslında hiçbirini yapmadığı üzerinde durmaktadır. Filmin dans sekanslarına önce yakın çekimlerle başlanır sonra da geri çekilir kamera, böylece oyuncuları uzun süre dans ederken görmeyi mümkünleştirdiğini söyler Hayward. Ona göre görüntü sürekli kesmelerle bölünmektedir ve bu Luhrmann'ın türe meydan okumasıdır. Hayward'ın yorumuyla *"Luhrmann, kamerayı müzikal kavramına zarar verici şekilde kullanmaktadır. Her şeyi göstermek ve bir bütün olarak hareket eden vücutların verdiği zevki yaşatmak yerine, sakladığı şeylerle zevkimizi baltalamaktadır; Nicole Kidman hiçbir zaman rahatça bakabileceğimiz kadar trapezde kalmamaktadır; Ewan McGregor ile hiçbir zaman düzgün bir şekilde dans etmemektedir (v.b.). İşin esası film kaotiktir."* (Hayward, 2012: 334)

Dansın sonunda Satine ve diğer kadınlar partnerlerinin silindir şapkalarını tekmeleriyle havaya fırlatırlar. Havada uçuşan şapkalara odaklanan kamera görüntüsü kesmeyle değiştiğinde, Eyfel Kulesi dahil edilerek hikayenin geçtiği yer olan Paris'in ay ışığı düşmüş görüntüsü içinde Moulin Rouge'den yükselen şapkaların gökyüzüne ulaştığı gösterilir. - Eğlence doruk noktasındadır.- Tekrar salona döndüğünde görüntü, şapkalar hala havadadır ancak Satine onu salona indiren salıncağına oturmuş şarkısını söylemeye başlamıştır

çoktan. O “*Diamonds Are A Girl’s Best Friend*” şarkısını söylerken salıncağı yükselir. Kamera farklı açılarla onu ve şovunu izleyen kalabalığı yansıtır. Şarkısının sonunu getiremeden fenalaşan Satine’in soluk alamaz hale gelişi yüzüne odaklanan kameranın yakın çekimiyle yansıtılırken onun bu durumundan habersiz olan kalabalığın coşkulu tezahüratını sürdürüşü üst açıyla ve slow motion verilmiştir. Bu durumu salonda sadece Zidler farkeder ve onun salıncaktan düşeceğini anlayınca “Hayır” diye çığlık atar. Satine’in salıncaktan düşüşüyle derin bir sessizliğe dönüşür salondaki gürültü. Dansçı adamlardan biri onu yakalar ve Zidler’in işaretiyle kulise taşır. Ne olduğunu anlamaya çalışan kalabalığın sessizliğini Zidler bozar ve güçlü alkışlarıyla ve bağırışıyla bunun şovun parçası olduğuna inandırır kalabalığı ve şov kaldığı yerden devam eder.

Film kurgusu geleneksel olarak “görünmez sanat” olarak anılır. İyi kurgulanmış bir filme özgü bu görünmezlik, öyküye akışı içerisinde dâhil olmamızı ve film dünyasına bağlanmamızı sağlayan şeydir. (Chandler, 2011: VIII) Oysa Baz Luhrmann, *Moulin Rouge*’un dans sekanslarında, sinemanın bu öğretisini yerle bir etmektedir. Kurguda sınırları aşarak gözle görünür yeni bir kurgu dili inşa etmiştir. Kamera çekimleri ve görüntü geçişleri öyle hızlıdır ki çok dikkatli izlenmediği sürece pek çok detay gözden kaçabilir. Ancak insan zihninin çalışma pratiği düşünüldüğünde gözden kaçırdığımızı sandığımız pek çok şeyin bilinç altında kaydedildiği ve algılarımızı biçimlendirdiği düşüncesi üzerinden yorumlarsak yönetmen pek çok bilgi ve duyguyu bilinç altımıza yüklemektedir.

Genel olarak bu dans sekansı, toplumsal ideolojik düzenin işleyişine bir örnek olarak karşımızda durmaktadır. Bu düzenin içindeki “*itaatkar özneler*” görünür kılınmıştır. Satine, fraklı kalabalık, kankan dansçıları ve hatta bu düzenin başında gördüğümüz Zidler de ideolojik düzenin itaatkar özneleri konumdadırlar. Sekanslar boyunca karşımıza çıkan özneler, çıkarlarını korumak için toplumsal rollerini yerine getirmektedirler. Fraklı kalabalık “hazza ulaşma” ilüzyonunun peşinden sürüklenip itaatkar kılınırken; Satine, kankan dansçıları ve Zidler bu boyun eğmiş kalabalığı yönetir görünseler de düzenin devam etmesine hizmet eder konumdadırlar. Satine, hayalini kurduğu “gerçek bir aktivist olmak” rüyasını gerçekleştirmek için ihtiraslı ve ulaşılması güç kadın maskesini takmaktadır yüzüne. Zidler ise yapının varlığını sürdürmek için öznelerine vaat ettiği “güç”ünün devamlılığını sağlamak için ideolojik düzenin itaatkar öznesi olmuştur.

4.4. 2. “Tango” dans sekansı ile kıskançlığın betimlenişi

Satine'nin sahneye koyacakları gösterinin tamamlanabilmesi adına bedenini sunmak için dükün odasına gitmesini anlatan Christian'ın daktilosunun tuşlarına basmasıyla başlar sekans. Dükün odasının bulunduğu kule ve oda kameranın pan hareketiyle gösterilir. Gecenin soğuk renklerinin hakim olduğu oda ay ışığı düşmesi görünümüyle hafif aydınlatılmıştır. Ekranı sırtını dönmüş pencereden dışarı bakan dük dışında odada bir de uşak bulunmaktadır ancak uşak canlı bir insandan çok bir heykel gibi hareketsiz durmakta ve dekorun bir parçası gibi algılanmaktadır. Bir sonraki sekansta gösterilerin yapıldığı büyük salona döner kamera ve hareketini sürdürerek kuş bakışı çekimle yansıtır salonu. Bu sırada Christian hikayeyi anlatmaya devam etmektedir: *“Hepimizi kurtarmak için kuleye gitmişti, bizimse beklemekten başka bir şey gelmiyordu elimizden.”* Salonda bekleyen Christian detay görüntüyle verildikten sonra, dükün odasına giren Satine'e döner kamera. Sekansın başlangıcında olduğu gibi devamındaki sahnelerde de paralel kurgu kullanılarak dükün odası ve tango dansının koreografisinin geçtiği gösteri salonu arasında gidip gelir görüntüler. Fahişeler ve diğer dansçılar, filmin bohem sanatçıları olarak tanıtılan müzisyen ve oyuncuların bekleyişi detay görüntülerle verilir. Tango dansında hikayesini izleyeceğimiz fahişeyi dansıyla anlatacak olan kadının Christian'ın kucağına oturup kulağına söylediği, duyduğu kıskançlığı kışkırtan sözcüklerle hareketlenir sahne. Filmde Arjantinli olarak anılan oyuncunun fahişeyi Christian'dan uzaklaştırırken kurduğu cümleyle *“Kendini satan bir kadına asla aşık olma, sonu hep kötü biter”*- salondaki tüm gözler Christian'a çevrilir. Ve değişen sahneyle yine dükün odasına döneriz. Satine durumu düke onu ikna edecek sözcükleri seçerek anlatır. Salonda ise birazdan izleyeceğimiz tango dansının hikayesinin anlatımıyla dans sekansına geçiş yapılır:

Hikayenin anlatıcısı olan Arjantinli, *“Bir dansımız var, Buenos Aires'in genelevlerinde”* diyerek anlatısına başlarken salona düşen ışıkla birlikte piyano başındaki bohem müzisyene işaret eder ve piyanonun sesi duyulur. Arjantinli anlatıcısını sürdürürken müzik de dans da başlamıştır artık. Salonda ağır ağır yürüyerek ona yönelen bakışlarda gezinir gözleri. Ona yönelen bakışlardan detay görüntüler verildikten sonra tekrar anlatıya odaklanır kamera. Dansın bir fahişenin hayatını anlattığını söylediğinde keman anlatıya dahil olur ve biraz önce Christian'ı kışkırtan fahişeye yönelir ışıklar, izleyeceğimiz danstaki Roxanne adındaki fahişeyi canlandıracak olandır kendine yönelen ışıklara karşılık vererek kameraya dönen

kadın. Salondan alaycı gülüşmelerle dolu fısıltılar yükselirken kalabalıktan detay görüntüler verilir. Kahkahalar atarak merdivenlerden inen kadın, onu salonun ortasında bekleyen Arjantinli'nin karşısına geçer. Cümlesine devam eden Arjantinli, hikayenin fahişeye ve ona aşık olan bir adama ait olduğunu söyler. Kadın kendi etrafında dönerken kışkırtıcı bir ifadeyle bedenine dokunmaktadır. Arjantinli'nin tam karşısında durduğunda ise elleri belindedir artık, çiftin karşılıklı duruşu genel görüntüyle verilir ve bedenleri birbirlerine olan meydan okuyuşu anlatır. Müzikteki keman sesi hızlanıp tango adımları başladığında dansın bir parçası gibi şatodaki Satine ve dükün görüntüleri de dans anlatısına sık sık dahil edilir. Şatodaki görüntüler dansın tamamlayıcısı gibi verilir. Paralel kurgu tercih edilerek müzikle uyumlu beden hareketleridir seçilen ve dansa dahil edilen kareler. Satine kolundaki eldiveni çıkartırken bedeninin müzikle senkronize hareketleriyle dansın parçası olur.

Arjantinli müziğe eşlik ederek sürdürür anlatısını. *“önce Arzu!”* vardır derken bedenleri birbirine çok yakın olan çift temas halinde değildir. Kadın kendi bedenine dokunarak arzuyu canlandırmaktadır. Lacan'a göre, *“Arzu” bir savunmadır, hazda kesin bir sınırın ötesine gitmeye karşı bir yasaktır.*” (Zuzapcic, 2005: 262) *“Arzu etiği kendisini, kelimenin tam anlamıyla “eksikliğin kahramanlığı” olarak, doğru nesnenin eksikliği adına diğer tüm nesnelere reddettiğimiz ve hiçbirleriyle tatmin olmadığımız bir tavır olarak sunar. Diğer bir deyişle, arzu etiği kayıp bir hazza sadâkat etiğidir.*” (Zuzapcic, 2005: 264) Dans sekansının incelediğimiz bu sahnesinde, dans eden çiftin bedenlerinin arzuyla birbirine yaklaşması ancak temas kurmaması, bedenler arasındaki arzuyu daha görünür kılmaktadır. Bedenlerin teması halinde duyulacak olan hazza olan arzu bu kompozisyonla daha net okunur olmuştur.

“Sonra Tutku!” denildiğinde ise eller kavuşmuştur artık. Bedenleri tutkuyla dokunur birbirine. Arjantinli önce kadının kollarından sıkıca tutup döndürür ve sert bir hamleyle bedenini kendi bedenine yaklaştırır. Kadının belinden kavrayarak ellerini bu bedende tutkuyla gezdirir. Kadının bir kolu dans ettiği adama sarılırken diğer kolu ise onu izleyen arzulu bakışların sahibi adamlara uzanmaktadır. Arjantinli kadının kolunun uzandığı yöne hızla döndüğünde kadının gözleri yakın planda verilerek ışıkla aydınlatılan bakışlara vurgu yapılmaktadır. Luce Irigaray'a göre, *“Göz, diğer duyu organlarının tümünden daha fazla nesneleştirir ve egemenlik kurar.”* (Aktaran, Kirel, 2010: 138) İzlediğimiz sahne, Irigaray'ın bu çıkarımını görünür kılmaktadır. Vurgu yapılan gözler, kendi bedenini nesneleştiren

bakışlarla iletişim kurarak onlar üzerinde egemenlik kurmaya odaklanmış gibi bakmaktadır. Pekçok duygunun okunur kılınmaya çalışıldığı bakışlar tutku, hüznün ve çaresizlik gibi duyguların anlatısı halini alır. Öfkeyle bu gözlere dönen Arjantinli *“sonra Şüpheli!”* diye bağırır ve kadının bedenini kendi bedeninden öfkeyle uzaklaştırır. Kadının kolunu bırakmadan ona doğru yürürken *“Kıskançlık! Öfke! İhanet!”* sözcüklerini haykırır. Bu sözcükler izlediğimiz koreografinin de belirleyicisi halini alır. Arjantinli kıskançlık ve öfkeyle tutar kadının bileklerini; şiddetle sarar ve savurur bedenini. Adımlar ise akan müzik gibi çok keskin ve serttir. Müziğin ve dansın sertliğinde kamera farklı perspektif ve açılardan detay görüntülerle çiftin tutku, kıskançlık ve öfkeyi betimleyen dansını bedenlerinin farklı bölümlerini göstererek yansıtır. Kurgu yoluyla genel çekimlerle art arda verilmiş ayak-bacak ve el-kol hareketlerinden, bakışlardan verilen detay görüntüler anlatıdaki duyguları açığa çıkarmak için kullanılmış ve anlatının daha net okunabilmesini sağlamıştır. Müzik hızlandıkça kurgudaki görüntüler arasındaki geçişler de hız kazanır. Bu sırada detay görüntülerle verilen, kadının bakışlarının yöneldiği adamlar çiftte doğru yaklaşmaktadır. *“Aşk en çok parayı verene gidince güven kalmaz. Güven olmadan aşk olmaz.”* sözlerini sıralarken Arjantinli, kadını bileklerinden tutup yere savurur, sonra tekrar kaldırıp bakışlarıyla onu arzulayan adamların kollarına bırakır. *“Kıskançlık! Evet Kıskançlık! Seni çalgına çevirir”* söyleminin ardından ise Christian’ın yakın plan yüzüne odaklanır kamera ve yüzünden yansıyan duygulara (acı, kıskançlık, çaresizlik vb.) yönlendirir film izleyicisini. Ardından Arjantinli hikayedeki fahişenin ismini haykırır. *“Roxanne”* ve Roxanne’nin fahişelik dansına dönüşür sahnedeki koreografi. Roxanne çevresini saran adamların kollarında sürdürür dansını. Bir erkekten diğerine savrulan bedeni anlatısına devam ederken teslim etmiştir kendini kollarında olduğu adamlara. Onlar nereye sürüklerse bedeni o yöne savrulur. Bu hikaye içindeki hikaye anlatısını izleyen Christian’ın yüzündeki kıskançlık ifadesi koreografiyi bölerek verilmektedir. Hikayeyi şarkısında anlatan Arjantinli Roxanne’i anlatırken *“(…) Bedenini geceye satmak zorunda değilsin”* dedikten sonra Christian’ın şarkısıyla sürdürülen hikayede görüntüler, Satine ve dükün olduğu oda ile koreografi arasında gidip gelmeye başlar. İzleyicinin Roxanne’ın hikaye içindeki hikayesini zihinlerinde Satine ile tamamlamalarına hizmet etmektedir bu sahnenin genel anlatı biçimi. -Benzer biçimde film içindeki gösterinin temelindeki saray fahişesi ve sitarcı’nın aşkı filmin ana kahramanları Satine ve Christian ile özdeşleştirilirken onların aşkı karşısındaki güç olan dük de mihrace ile bütünleştirilmektedir.-

Roxanne'ın hikayesini anlatan Arjantinli, vahşi bir haykırıyla bağırır gibi şarkısını söylerken Christian, Satine'i ve ona olan duygularını anlattığı şarkısını romantik bir yumuşaklıkta söylemektedir. Christian şarkısına başladığında Satine ve Dük ile Roxanne ve Arjantinli'nin görüntüleri art arda verilir. Christian şarkısında, "Gözleri senin yüzünde, eli senin elinde, dudakları tenini öpüyor" sözleriyle duygularını anlatırken Satine ve Dük arasındaki yakınlaşma, görüntü geçişleriyle Roxanne ve Arjantinli'nin birbirlerine yaklaşan bedenlerinden yansıtılmaktadır. Christian "bu dayanabileceğimden fazla" sözcükleriyle şarkısını sürdürürken bir yandan adım adım bulunduğu yerden uzaklaşmaktadır. Koreografi bu uzaklaşmanın görünürlüğünü Roxanne ve Arjantinli'nin birbirlerinden ağır adımlarla ayrılışıyla arttırmaktadır. Onlar birbirlerinden uzaklaşırken diğer dansçılar, çiftler halinde sahnedeki yerlerini almaya başlarlar. Kadınlar beyaz büstiyerleri, korseleri ve çamaşırları, siyah ince çorapları ve jartiyerleri ile toplu ama dağılmış saçları ve akmiş göz makyajları, kırmızı rujlarıyla fahişe görünümündedirler. Erkekler ise pantolonlarının üzerindeki beyaz atlet ve pantolon askılarıyla onlarla birlikte olan adamları görünür kılmaktadırlar. Dük ve Satine'in görüntüleri, Roxanne ve Arjantinli'nin görüntüleriyle art arda verilirken diğer dansçıların koreografi içindeki dansları da başlamıştır. Sahnede kamera açıları müzikle senkronize olarak çok sık değişmektedir. Farklı perspektiflerden yansıtılan imajlar ve aynı hızda değişen görüntüler, anlatının zihnimizi bulandırarak netleşmesine hizmet etmektedir denilebilir. Ayrıca sahnede iki mekan arasındaki (gösteri salonu ve Dükün odası) geçişler kullanılarak anlatının farklı görünümünde kendini yinelemesiyle kompozisyon biçimlendirilmiştir. Dük, Satine'e kendisiyle birlikte olması halinde onu bekleyen zenginliği ve başarıyı anlatırken salondaki koreografi onları betimler gibi resmedilmiştir. Satine Dükü dinlerken dansçı kadınlar da koreografide partnerlerinin sözcüklerini dinler gibidirler. Dük Satine arkadan yaklaşırken görüntü koreografiye döndüğünde dansçı erkekler de kadınlara arkadan yaklaşır. *Aksiyon Uyumu (hareket ya da devinim uyumu)* gözetilerek yapılan kesmeler ile işlenen bu sahneler izleyici zihninde kurulmak istenen bağın netleşmesine zemin hazırlamaktadır. Koreografi sürerken Christian salondan dışarı çıkar ve Satine ile Dükü balkonda görür. Yönetmen burada kullandığı kesmelerde bilinçli olarak uyumu bozmaktadır. Bakış karşı bakışla kesilirken renk de çerçeve de uyumsuzdur. Ancak buradaki uyumsuzluk yine hikaye anlatısına hizmet etmektedir. Satine'nin bakışı Christian'ın bakışıyla kesilirken Satine yakın plan yüz çekimiyle çerçeveye alınır, Christian ise ona bakarken genel çekimde verilmiş ancak Satine'in şarkısıyla kamera Christian'a yaklaşmaya başlamıştır. -

Satine şarkısıyla duygularını ona yansıtmak istemiş ancak tam bir duygu geçişi olamadığı zoom in hareketinin yarıda kalmasıyla ortaya konulmuştur.- Hareket tamamlanmadan Satine'in bakışına dönülürken bir sonraki kesmede Christian da yakın plan yüz çekimiyle yansıtılmıştır. Bu geçişlerde renk ve ışık uyumunun dışına özellikle çıkıldığı da görülmektedir. Satine'in bakışları perdeye mavi ışıkla yansıtılırken Christian kırmızı değirmenden yansıyan kızıl ışıkla verilmiştir. Bu sekansta kullanılan kırmızı kıskançlık ve öfkenin rengidir artık. Bu noktada Lotman'ın, çekimin tek başına karmaşık bir gösterge olduğu doğrultusundaki fikri akla gelmektedir. Lotman bu tezini, çerçeveleme, ışık, alıcı açısı vb. gibi pek çok öğenin çekimin anlatımsal olmasını sağladığı yönündeki açıklamasıyla ortaya koymaktadır. Ona göre bir insanın ya da nesnenin görüntüsü aynı insan ya da nesnenin göstergesine dönüşür ve sözlüksel birim olarak işlev görür. (Büker, 2012: 8-9) Sekansta kullanılan iki farklı ışık (mavi ve kırmızı) ve yakın plan çekimler anlatıyı biçimlendiren göstergeler olarak karşımızda durmaktadır. Buradaki renk farklılığı iki karakter arasındaki çatışmayı ya da duygusal uyumsuzluğu görünür kılmaktadır. Kırmızı ışık, Christian'ın öfkesini ve kıskançlığını yansıtırken; mavi ışık iki karakterin duygularını birbirlerine ulaştırabilmesi önünde engel olarak durmaktadır. Bu sekansta Satine ve Christian'ın yüzlerine yakın planla odaklanan kamera ikisindeki farklı duyguları ve bu duygular arasındaki geçitsizliği beyaz perdeye yansıtmaktadır. Satine'in ne olursa olsun sevgisinin anlaşılabilmesini isteyen yüz ifadesi, Christian ifadesinde durumu kabullenemeyişe dönüşmektedir.

Aslında duyguların geçitsizliği tek yönlüdür, çünkü Satine, Christian ile temas eden bakışlarının ardından kararını değiştirir ve düke "hayır" der. Dük içeri giren Satine'i bileklerinden tutarak diz çöztürüp ondan hesap sormaya başladığında kemanın sesi yeniden yükselir ve görüntüler hızla dansçılar, Roxanne ile adını haykıran partneri ve şarkısına devam eden Christian arasında gidip gelmeye başlar. Dük, Satine'in bedenini yere savurup zorla üzerlerindeki çıkarmaya çalışırken koreografide de benzer imajlara rastlarız. Dansçı adamlar dans ettikleri fahişe kadınları yere savurmuştur. Kadınlar adamlardan kaçmaya çalışsa da adamlar üzerlerine yürümektedir. Müzik hızlandıkça görüntüler arasındaki geçişler de hız kazanır. Roxanne'in etrafını saran dansçı adamlar onun bedenini kolları arasında elden ele fırlatırken Christian ve Arjantinli'nin şarkıları çığlığa dönüşür. Dük, Satine'i yatağına itip üzerine yürürken koreografide erkeklerin kollarında savrulan Roxanne,

Arjantinli tarafından boynu kırılarak öldürülür. Roxanne, ayakta duran dansçı adamların oluşturduğu halka içinde yere yığılırken Satine, daha önceki koreografide hayatını kurtaran adam tarafından bir kez daha kurtarılır. Paralel giden bu geçişlerin ardından Roxanne'nin ölümünü Satine'e olacaklarla özdeşleştiririz, ancak yönetmen anlatıdaki bu paralelliği sekansın sonunda bozarak bir kırılma yaratır ve Satine dükün elinden kurtarılır.

Sokolov, *“Eğer kurgu, sinema kuramcılarının savundukları gibi dansı, dramı, müziği ve resmi de kapsıyorsa, o zaman söz konusu sanatların hangi niteliğinde kendini gösteriyor?”* sorusu üzerinde düşünerek birbirinden bu kadar farklı sanatı, birbiriyle birleştiren ortak yönlerin ne olduğunun yanıtını arar. *“Bütün güzel sanatlar arasında ortak olan, her sanat yapıtının belirli bir adrese yönlendirilmiş olmasıdır.”* diyen Sokolov, düşüncelerimizi izler, okur ve dinler kitleye yönlendirerek *“Sanat yapıtlarını algılayan insanın varlığıdır ki, bu insan, sanat yapıtları arasındaki ortak yönlerin bir başlangıcı, en geneli ve en önemlisidir.”* yorumunu yapmaktadır. Sokolov, 2006: XIII-XIV) Bu bağlamda ele aldığımız dans sekansını incelediğimizde; müzik ve dansın evrensel dili kullanılarak oluşturulan koreografiyle biçimlenen anlatının, kamera açıları ve çekim teknikleriyle belirginleştirilerek kurguyla birleştirilen hareketli imajlar sayesinde izler kitle üzerinde istenilen etkinin yaratılmasının sağlandığını söyleyebiliriz. Sokolov'un işaret ettiği insan varlığının algılarının nasıl şekillendirildiği sanat yapıtlarının da nasıl biçimlendirildiğinin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Bu noktadan hareketle izlediğimiz sekansın kurgusal yapısı üzerinde duracak olursak; çapraz kesme, diğer bir deyişle paralel kurgu kullanılarak anlatının pekiştirildiğini söyleyebiliriz. *“Çapraz Kurgu, birbiriyle bağlantılı iki ya da daha fazla aksiyon hattının, karakterlerin, dekorların ya da kişilerin doğrudan etkileşime girdiği ve birbirlerinden haberdar olduğu biçimde kurgulanmasıdır.”* diyen Chandler'e göre çapraz kurgu sahnelerinde karakterler birbirleriyle bağlantılıdır ve belki de öfkeyle etkileşime girerler. Genellikle filmin atmosferinin bir parçası olan çapraz kurgu, karakterleri ve durumları bir araya getirir; dramatik tempoyu sıklaştırarak çatışmaları kilitler. (Chandler, 2011: 170) Sekansta çapraz kurgu kullanılarak Satine ve Christian'ın hikayesini ve karakterlerin ön plana çıkartılmak istenen duygularını Roxsan ve partnerinin dansında gördüğümüz gibi diğer dansçıların koreografiye dahil oluşlarıyla tekrar tekrar izleriz. Satine ve Roxsan'ın bedenlerini arzu nesnesine dönüştüren anlatı, onlara aşık olan adamların bu

durum karşısında duydukları öfke ve kıskançlık duygularını ana teması haline dönüştürmektedir.

Çizelge 4. Çözümlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler

SEKANSLARDAKİ BAZI KARŞITLIKLAR		
Haz/mutluluk		mutsuzluk
Zenginlik/varlık		Fakirlik/yoksunluk
Değerli		Değersiz
Sevgi		Öfke/nefret
Yakınlık		Uzaklık
Sadakat		İhanet
Güven		Şüphe
Özgürlük		Tutsaklık
SEKANSLARDAKİ BAZI GÖSTERGELER		
Gösterge (Filmdeki)	Gösteren	Gösterilen
Kostüm	Frak ve silindir şapka	Zenginlik
Beden Dili	Büyümüş göz bebekleri ve istemsizce açık kalan ağız	Şaşkınlık, hayranlık
Beden Dili	Esname	Sıkılma/sıradanlaşma
Nesne	Mücevher, para tomarları	Zenginlik
Dans	Kankan dansı	Fahişelik/eğlence
Işık	Mavi ışık	Mücevher parlaklığı/soğukluk/uzaklık
Kostüm ve Makyaj	Dağılmış saçlar, akmış makyaj, dağılmış kırmızı ruj, büstiyer, jartiyer	Fahişe
Çekim Tekniği	Ağır çekim dönen kamera	Baş dönmesi/şaşkınlık
Renk	Kırmızı	Aşk/öfke/kıskançlık
Kamera Hareketleri ve Kurgu	Hızlı kamera hareketleri ve hızlı geçişler	Başdöndürücü eğlence
Plan	Yakın plan	Duygu (kıskançlık/çaresizlik/aşk)
Beden Dili	Taklalar atmak	Zevk/eğlence
Dans	Tango	Arzu/tutku/şehvet/kıskançlık
Dekor	Kırmızı perde	Gösteri dünyası
Dekor	Salıncak	Yükseklik/ulaşılmazlık
Kompozisyon	Gökyüzüne yükselen Şapkalar	Doruklarına ulaşan eğlence
Koreografi	Kucaktan kucağa giden kadın	Fahişe
İmaj	Parıldayan yeşil peri	Hayal/rüya
Kurgu	Paralel Kurgu	Sahneler arası anlam birliği/bağlantısı

4.5. Tango (1998) – Carlos Saura

Senaryosunu ve yönetmenliğini Carlos Saura'nın üstlendiği, ABD, Arjantin ve İspanya yapımı film, tango müziği ve dansını sinematografik bir gözle yansıtarak, anlatısını inşa etmektedir. Filmde ünlü bir yönetmen olan Mario Suarez'in, bir tango müzikalini sahneye koyma süreci işlenmektedir. Mario karısı Laura tarafından terk edilmiş ve duygusal olarak yıpranmış bir adam olarak karşımıza çıkar. Eski karısına duyduğu özlem, onu yeni sevgilisi ve partneriyle dans ederken düşündükçe kıskançlığa dönüşür. Ancak ilerleyen sahnelerde Mario ile gösterinin dansçıları arasına katılan ve müzikalin en güçlü yapımcısının sevgilisi olan Elena arasında başlayan aşk anlatıya dahil edilir. Mario'nun yaşadığı duygusal süreçlerin tango müzikalinin oluşumuna nasıl etki ettiği izleyiciye yansıtılmaktadır. Müzikal, yönetmenin zihninde şekillenirken hayal dünyasının, oluşturduğu koreografilere can verdiğini görünürleştirir filmin anlatısı.

Mario'nun, kendini, hayatı ve aşkı sorgulayışının, müzikalin yapım sürecine ve koreografilere oluşumuna etkisi, dans sekanslarına geçişlerde okunur kılınmaktadır. Düşüncelere dalıp hayatını sorgularken koreografler belirginleşmektedir zihninde. Mario'nun hayalinde başlayan kurgu zaman zaman filmin gerçeğindeki provalarla birleşmektedir.

Carlos Saura, Tango müzikalini oluştururken Arjantin'in siyasi tarihini de betimlemektedir. Bıçak'a göre, *"Müzikalde, faşist iktidara yapılan göndermeleri, ilk dönem filmlerinde olduğu gibi alegorik bir üslupla ortaya koyan Carlos Saura, yine izleyicisini çoğu kez kurguyla gerçek arasında bırakır."* (Bıçak, 2013) Saura, birçok filminde dansın ve müziğin evrensel dilini kullanarak anlatır hikayelerini. Senaryosunu da yazdığı filmlerde politik duruşunu dans ve müziğe duyduğu tutkuyla sentezleyen yönetmenin yapıtlarında, alt metinlerde toplumsal, bireysel ve siyasal yaklaşımdan izler vardır.

Dans ve müziği filmlerinin ana malzemesi olarak kullanan yönetmen, çok fazla sözcüğe ihtiyaç duymadan dansçıların bedenlerinin görsel temsilleriyle anlatmıştır hikayesini. Tango'nun birçok farklı yorumunu izlediğimiz filmde, dansçıların performansları, filmin sessiz sözcükleri olmuştur. Bunda mekan kullanımının, dekor ve kostüm seçimlerindeki özgün yorumun ve koreograflerin de büyük katkısı vardır.

4.5.1. “Giriş” sekansından kıskançlık ve öfkenin tangosuna

Sinematografik açıdan birçok film bir zamanlar bir yerde diyerek başlar anlatısına. Sinemada bu gösterilerek yapılır. Filmin nerede, hangi mekanda geçtiği genel görüntüyle verildikten sonra başlar hikaye. “Tango” filminde Carlos Saura da bu geleneği sürdürür. İlk sahnede altın saatler olarak ifade edilen gün doğumu saatlerinde Buenos Aires’den genel bir görüntüyle başlar filmine. Kameranın pan hareketiyle şehri seyre davet edilir seyirci önce. Bu seyir “Tango” senaryosunun kapağı ekranda görünene kadar sürer. Tango müzikalinin senaryosu üzerinde çalışan yönetmen Mario Suarez aldığı notlarla senaryoda düzeltmeler yapmaktadır. Onun sesinden tango gösterisinin senaryosunun Buenos Aires’in kış günlerinde geçtiğini öğreniriz. Ardından *“Sabahın ilk ışıklarıyla Buenos Aires’in sakin sokaklarında güneşin doğmasıyla perde açılır”* der Mario, gün doğumu zamanı odasına vuran kızıl ışığın yansımalarıyla çalışma masasında senaryo üzerinde çalışırken.

Daha filmin ilk sekansında hazırlanan tango müzikalinde, yönetmenin yaşamından izler bulacağımızın iz düşümleri gibidir bu başlangıç sahnesi. Aslında Saura’nın “Tango” filminin senaryosudur Mario’nun okuduğu senaryo. Çünkü izlemekte olduğumuz sahne betimlenmektedir okunan senaryoda ve senaryo üzerindeki çizimde. Mario senaryoyu okumaya devam eder: *“Mario Suarez kimdir? Aslında en önemlisi kim olduğu değil, neler yaptığıdır.”*

Mario, senaryoyu okurken *“Bir kadının ağzından söylenen eski bir tango parçası duyulur”* der ve biz de duymaya başlarız o tango parçasını. (Fonda Lalo Schifrin’in Los Inmigrantes parçası) Düşüncelere dalar sonra çekmeceyi açar ve özlemle baktığı resmi çıkarır. Çekmeceye kaldırılmış da olsa aklından çıkmayan bu resme bakarken kameranın yakın plan çekimiyle seyirci de unutulamayan kadını, eski güzel günlerden birinde Mario ile birlikte görür. Mario elindeki resim çerçevesini ters çevirerek masaya bırakır. - Eski eş Laura unutulmaya çalışılıyordur - Oturduğu yerden kalktığında baston yardımıyla yürüyebildiğini öğreniriz. (Geçirdiği kaza sonucunda artık dans edemediğinin ilk göstergesidir kullandığı baston.) Odasına geçer ve usulca yatağına uzanır, fondaki tango parçası devam etmektedir. Oldukça yorgun ve mutsuz görünen Mario’ya yakınlaşır kamera. Mario’nun bakışları ile birleştiğinde kameranın zoom’u biraz daha hızlanır ve baş planda kalır. Bakışlarını kamera objektifine, yani seyirciye yönelten Mario’nun bakışı, anlatıyı kesintiye uğratarak

izlediğimizin kurgusal bir yapı olduğunu hatırlatırken aynı zamanda bir sonraki planda karşılaşacağımız kamera objektifinin zihnindeki düşünceleri yansıtacağına işaret eder. Donuk bir ifadeyle kameraya bakmayı sürdürür Mario. Bu bakışlardan ayrılan kamera kendi kadrajına başka bir kamerayı alır ve yeni bir plana geçilir. Kadrajdaki kamera hareket ettikçe onu çeken kamera da aynı doğrultuda hareket eder. Aynanın önünde duran adamla karşılaştığımızda anlarımız kameranın aynadaki yansımasından kendi görüntüsünü çekiyor olduğunu. Aynadaki yüzle karşılaştığında seyirci, izleyeceğimiz Tango dansının müziği de çalmaya başlar. Bu sahnede kameranın aynadaki aksinden seyirciye aksettirdiği çekimden çözümleyebiliriz, filmin ilerleyen bölümlerinde göreceğimiz tango müzikalini sahneye koymaya çalışan yönetmenin (Mario) oyunun içine kendi hayatını, duygularını, düşüncelerini dahil edeceğini. Kamera yönetmenin gözüdür, yansıttığı ise kendi hayatı ve hayalleri.

“Hayal gücümüz, içimizdeki imge ve hisleri yaratıcı bir düşünce sürecinden geçirip dışa vurmamızı sağlar. Koreograf da hislerini yeni dans formatları halinde metaforik olarak ifade eder. Hisler hareket formları olarak dışa vurulur, aynı zamanda hareketler seyreden kişide yeni duyguların oluşmasına yol açar. Kareografi, kişinin yaşam sürecinde hissettiklerini dışa vurma ve yeni formlar yaratma güdüsünden doğar. Sanatçı kendini yaşadığı kültürün bir parçası olarak düşünse de esas yapmak istediği, etkilendiği bu kültürden yola çıkarak kendine yeni ifade yolları aramaktır.” (McMillen, 2002: 97-98)

Saura, “Tango” filminde McMillen’in yukarıdaki söylemini görünür kılmaktadır. Her ne kadar koreografinin oluşum sürecine değinilmiş olsa da sinemada yaratım süreci de benzer şekilde ifade edilebilir. Filmde Mario’nun yaratım süreci yaşadığı kültürün ve psikolojik durumunun izlerini taşır. Saura, Mario karakteri aracılığıyla kendi yaratım sürecini izleyicisiyle paylaşmaktadır.

Sekansın devamında, Laura’yı da aynanın önünde kendisiyle birlikte görüntüye dahil ederek çerçeveye alır kamera. Adam (Laura’nın yeni sevgilisi ve dans partneri) ve kadının bakışları kameraya odaklanmışken ekranda birbirlerine yaklaşan adımları görürüz. Genel görüntüye geçildiğinde kırmızıdan beyaza dönen perde önünde birbirlerine doğru yaklaşan dansçıların slüetleridir çerçeveden yansıtılan. Mario’nun zihninde koreografi başlamıştır çoktan. İki beden tutkuyla birbirine yaklaştığında arka planda yer alan perdeden Mario’nun gölgesini görürüz. Elleri cebinde, dans eden çifti izlemektedir gölge. Birazdan Mario’nun kamera ile bakıştığı o son sahnedeki hali de yansır görüntüye. – Kareografinin Mario’nun zihninde canlandığını sekans boyunca hatırlatır gibidir yönetmen.- Laura yeni partneriyle tutkuyla

dans ederken önce perdede yansıyan yüz kaybolur, sonra da bedeninin gölgesi. Artık sadece dans eden çift vardır görüntüde. Mario sahneye tekrar dahil olduğunda ışık değişir. Dans eden çiftin de onları artık sahneden ve yakından izleyen Mario'nun da yüzlerindeki ifadelere odaklar bizi Saura. Yüzünde öfke ifadeleriyle izler Mario, çiftin tutkulu dansını. Kamera oyuncuların etrafında dönüp koreografiye dahil olduğunda sahne ışığı da sarıdan kırmızıya döner. Mario Laura'ya bakarken, kamera kadının gözlerindeki tutkuyu yansıtmaktadır. Bu bakışları fark eden Mario daha da öfkeli artık. Cebinden bıçağını çıkarırken Laura'nın partneriyle göz göze gelir, adam Mario'nun gözlerindeki öfkeyi görünce Laura'yı orada bırakıp korkuyla uzaklaşır. Bıçağını sevdiği kadının bedenine saptığında kamera genel açığa geçer ve her tarafı saran kırmızı ışığın kanı anımsatan rengiyle yazarın kolları arasında yere yığılır Laura. Hemen oradan uzaklaşmak isteyen Mario koşar adımlarla kaçarken kameranın yani izleyicinin bakışlarıyla karşılaşır ve irkilir. Kırmızı olan arka plan ise siyaha geçmiştir çoktan. Ekran yavaşça kararır ve sekans biter.

Tango denildiğinde ilk akla gelen renklere birisidir kırmızı; tutkuyu, aşkı, ihtirası, öfkeyi ve hatta ölümü hatırlatır. Tıpkı bu sekansta bize tutku ve ölümü aynı anda betimlediği gibi. Saura, pek çok filmde olduğu gibi bu filmde de sahnelerdeki duygu geçişlerini, ışık, renk, ayna, gölge ve kameranın dansıyla çok daha güçlü aktarmıştır. Sözen'e göre, *"Sinemada görüntünün oluşturulmasında, doğal ışık kadar aydınlatma da yaşamsal öğelerden biridir, çünkü yönetmen, sinematografinin diğer unsurlarıyla beraber ışık ve aydınlatma üzerinde biçimsel düzenlemeler yaptığı görüntülerle anlamı yaratabilir."* Sinemada ışık tasarımının amacını, belli bir aydınlatma düzeyi elde etmek değil, istenilen etkiyi sağlayan estetik bir yapı kurabilmek olarak ortaya koyan Özen, *"Bilinçli bir tasarım aracılığıyla, korku, üzüntü, sevinç gibi duygular ışık yoluyla anlam bağıntıları içinde örgülenerek seyircilere aktarılır."* demektedir. (Sözen, 2013: 152) Deleuze "Sinema 1, Hareket İmge" kitabında Goethe'nin kırmızı yorumunu aktarırken, *"Alev kırmızısı bizi yakıp kavuran korkunç renk olmakla kalmayıp, aynı zamanda tüm diğer renkleri içeren ve kromatik çemberin tamamı olarak daha üstün bir ahenk yaratan renktir. Ve işte tam da bu, dışavurumculuğun dinamik yücenin bakış açısından bize anlattığı hikayede olan ya da olma ihtimali olanıdır. Şeylerin organik olmayan yaşamı, kötülüğün ya da karanlıkların tını olarak hareket ederek bizi ve tüm doğayı yakıp kavuran bir ateşte doruk noktasına ulaşır."* İfadelerini kullanmaktadır. (Deleuze, 2014: 78-79) Çözümlediğimiz sekansta kullanılan kırmızı, Maura'nın içindeki kötüyü görünür kılan

sinematografik öğeler arasındadır. Sekansın sonunda Maura'nın burun buruna geldiği kamera, yani seyircinin bakışı, zihnindeki kötüyle kendini yüzleştiren bir unsur olarak kullanılmış gibidir. Sekansın anlamını ortaya koyacak mizansenin yapılandırılmasında sahneye hakim olan kırmızı ışığın yanısıra, koreografi, Maura ve danseden çiftin beden dili ile yakın çekimlerle verilen yüz ifadeleri gibi tercih edilen müzik de ana karakterin içindeki kıskançlıkla yeşeren öfkeyi yansıtarak tangonun ve sinemanın dilini bütünleştiren ve anlatıyı oluşturan öğeler arasındadır. İncelediğimiz sekansa hakim olan kıskançlık ve öfke duygusunun yanı sıra, dans eden çift arasındaki tutku ile sekansın sonunda Maura'nın kamerayla göz göze gelerek kendi kıskançlığı ve öfkesiyle yüzleşmesi de bu kıskançlıkla başedilmeye çalışıldığının göstergesi olarak karşımızda durmaktadır.

4.5.2. “Üçlü tango” dans sekansı ve iki kadın arasındaki çatışma

Filmin bu bölümünde iki kadın arasındaki çatışmaya tanıklık eder gibiyizdir. Kadınların silahları bedenleri, dişilikleri ve danslarıdır. Kamera Mario'nun gözlerine odaklanmıştır. Mario'nun gözbebeklerinden aynadaki kendi aksine geçiş yapar kamera. -ilk sekanstaki aynanın insan algısını yanıltan yapısını bu sekansta da kullanır yönetmen. Yine her şeyin yönetmenin gözünden anlatıldığına dair bir göstergeyle karşılaşırız. İzleyeceğimiz koreografi yönetmenin bakış açısından onun kendi hayatını nasıl betimlediğiyle ilişkilendirilebilir.- Kamera pan hareketi yaparak yatay yönde hareket eder ve Mario'ya yaklaşır. Tam karşısında durduğunda Mario'nun bakışları kameraninkiyile (seyirciyle) birleşir. Sıklıkla filmin dans sekanslarına müzikalin koreografisinin yönetmenin zihninde şekillenmeye başlamasıyla geçilmektedir. Filmde Mario'nun bakışlarının direk kameraya yani seyircinin bakışına odaklanması bu geçişin göstergesi halini almıştır.

Dansçılar aynalarla çevrili salona girdiğinde Mario'nun bakışları onlara yönelir. Mario'nun bakışlarından ayrılan kamera, ilk olarak Mario'nun eski eşi Laura'nın sevgilisini gösterir ve pan hareketiyle salondaki diğer dansçıları da görüntüye dahil eder. Varılan noktada ise Laura, Mario'nun hoşlandığı geç dansçı Elena'yı kıskanç ve öfkeli bakışlarla süzerek Mario'ya yaklaşır ve sorar: *“L: Yeni prensesin bu mu? – M: Nasıl buldun – L: Henüz çok eksik var – M: Daha çok genç, öğrenmek için zamanı var – L: Belki de, ama dikkatli ol, çocuklara babalık yapmak tehlikelidir.”* Laura'nın yeni sevgilisinin Laura ve Elena'yı dansa davet

etmesiyle koreografiye geçilir. Dans sekansının geçişinde kullanılan bu diyalog izleyeceğimiz danstaki gerginliğin izlerini taşımakta ve koreografinin duygusuna hazırlamaktadır seyirciyi.

İki kadın arasında aynı adam etrafında dönen bir çekişmenin betimlendiği koreografide kadınlar bütün ilgiyi üzerlerinde toplamaya çalışır gibidirler. Koreografi kadınların adamı etkileyerek kendisiyle dans etmesini sağlamaya çalışmaları üzerine kurulu olarak başlar. Birbirlerini küçümseyen, aynı zamanda kıskanan yüz ifadeleri dans boyunca seyirciye yansıtılır. İki kadın da dans ettikleri adamı etkileri altına almaya çalışmaktadır. Yakın planları *“duygulanım imge”* olarak ifade eden Deleuze’ e göre, saf duygu, şeylerin hallerinin saf ifade edileni, aslında kendisini ifade eden bir yüze gönderme yapar. Ona göre yakın planın içsel bir kompozisyonu, yani tam anlamıyla duygulanımsal olan bir kadraj, dekupaj ve montaj vardır. Dışsal kompozisyon olarak adlandırılabilen ise, yakın planın başka planlarla ve başka imge tipleriyle olan ilişkisidir. (Deleuze, 2014: 140-141) Bu üçlü dans sekansında kadınların birbirlerine ve aşık oldukları adama olan duyguları yakın plan yüz çekimleriyle yansıtılırken koreografinin dizgisi de anlamın oluşması için önemli bir rol üstlenmektedir. Özden’e göre filmsel göstergeler anlamlarının yalnızca dizimsel ilişkiler bağlamında kazanmamakta, dizisel (filmsel anlatı içinde imgelerin birbirleri ile ilişkili, karşıtlık içinde sunulması) ilişkiler de göstergelerin anlam kazanmasını sağlamaktadır. (Özden, 2004: 147) Sekansta dansın dışında kalan kadın, diğer kadına nefret ve kıskançlıkla bakarken onun yerini almak için adama bazen şefkat bazen şehvetle bakarak usulca yaklaşır. Roller değiştiğinde kamera danseden çiftin tutkulu dansını yansıtırken sevdiği adamı diğer kadınla izleyen kadın bir sonraki adımını planlar gibidir.

Dans devam ederken kamera zaman zaman koreografiden ayrılır ve Mario’nun bakışlarına odaklanır. Seyirci tekrar dansa dahil olduğunda iki kadın arasındaki savaş sürmektedir. Koreografinin ilerleyen bölümlerinde dans 3’lü olarak devam eder. Dansın merkezinde bu iki kadını kendisi için yapılan bu düellonun ortasına atan adam vardır. Kollarında iki kadınla dans eden adam ikisine de aynı duyarlılıkla yaklaşmaya çalışmaktadır. Müzik hızlandıkça adımlar da hızlanarak etkiyi güçlendirir ve iki kadının da sevdikleri adamın ruhu ve bedenine hakim olmak için son hamlelerini yapmalarıyla koreografi son bulur. Mario’nun gerçek hayatında bu iki kadın için beslediği duygular ve kendisini onların arasında nerede konumlandığı koreografide okunur hale gelmiştir. Çözümlediğimiz bu sekansta olduğu

gibi filmin diğ er dans sekanslarının pek çoğ unda, müzikalin yönetmeninin duygu ve düşüncelerinin, ortaya koyduğ u eseri nasıl biçimlendirdiğ ine dair izdüşümler vardır.

4.5.3. “Gün doğumu tangosu” dans sekansı ve “ayna metaforu” ile gerçeklik üzerine düşünme

Bu sekansın girişinde yine ışık, gölge ve silüet görseli ön plandadır. Stüdyoya önce Mario’nun beyaz perdeden yansıyan gölgesi girer. Filmin birçok sekansında, yönetmenin, gölge oyunlarını özellikle planların içine yedirmiş olduğunu görürüz. Bazı sahnelerde karakterin ya da dansçılarının önce silüetleri gösterilir seyirciye. Bazı çekimlerde ise kameranın objektifine yansıyan görselin etkisini arttırmak, estetik formunu güçlendirmek için gölge oyunlarının sıklıkla kullanıldığı bir yapı inşa edilmiştir. Sadece koreografi sahnelerinde değil, filmin bütününde gölgelerle işlenmiş bir göstergeler bütünlüğüne rastlarız.

Mario sekansın başında kendini, hayatını, yaşadıklarını ve duygularını sorgulamaktadır; ama bunu senaryoda geçen bir karakterden bahseder gibi yapar. Adam dediğ i kişi kendisidir aslında: *“...Kadın onu başka biri için terk ediyor. Ama o da diğ er kadına benziyor, o da dansçı, ama daha genç. Adam ona aşık oluyor. Aşk mı, yoksa kurtuluş yolu mu? Aşık oluyor, evet aşık, doğ ru. ...Kadın adama hayat veriyor. Kadın henüz çok genç, ama adamın vakti yok. Evet vakti yok. Peki şimdi ne yapacak? Seni seviyorum...! Bunlar kaç kez söylenebilir ki, yine aynı şey. Başka türlü bir hikaye yaşayamaz mıyım acaba? Ey ilham perim neredesin? Peki ilham olmadan nasıl çalışılıyor? Kim söylerdi bunu? Bir sendikacı galiba.”*

Mario kendi sözlerini düşünüp gülümserken biranda gözü kamerayla buluşur ve o anda kamera hızla Mario’ya zoom yapar. Yeni bir şey bulmuş, aradığ ı ilham gelmiş gibi bakmayı sürdürür. Kamera Mario’nun baktığı yere odaklanır. Onun gözünden yansıtır koreografiyi ve stüdyoda, arka planında gri fonu olan küçük bir sahneye yöneltir bakışlarımızı önce, sonra o sahnenin üzerinde bir çift belirir. Kamera tekrar Mario’ya döndüğ ünde, yüzünde ilhamın tam da orada durduğ unu hissettiren hafif bir tebessüm görürüz. Fonda huzuru çağrıştıran etkileyici bir tango parçası duyulduğ unda sahnedeki çiftin de dansı başlar.

Çift dans ederken arka plandaki gri fon yavaş yavaş sarıya döner ve kamera pan hareketiyle aslında gördüğ ümüzün, sahnenin aynadan yansıması olduğunu anlamamızı sağlar, kamera

hareketini sürdürdüğünde karşılaştığımız ikinci sahenin de aynanın aksi olduğunu ancak kamera üçüncü sahneye (sahnenin kendisi) döndüğünde görürüz. Ayna yanılması her bölümde olduğu gibi bu sekansta da kullanılmaktadır Saura. Belki de filmde kullandığı bu semboller ve göstergelerle, hayatta gerçek sandığımız pek çok şeyin bir yanılmadan ya da gerçekliğin gerçek olmayan bir yansımasından, aksinden ibaret olduğunu anlatmaktadır.

Filmin aynalar kullanılarak oluşturulan anlatı yapısı Lacan'ın "ayna evresi" kuramı üzerine düşünmemizi sağlamaktadır. Ayna evresi ile Lacan "6 ila 18 aylık erkek çocuğunun kendi görüntüsü ile oluşturduğu bütünlük ilüzyonu ve annesi ile özdeşleşmesini" inceleme altına almış ve buna düşsel düzen adını vermiştir. Lacan, ayna evresinin, çocuğun benlik algısını oluşturduğu görsel bir olay olduğunu ileri sürer. Mencütekin'in "Lacan ve Siema Sanatı" kitabında aktardığına göre, aynadaki görüntüsüne bakarak, çocuk artık "bütün" bir vücuda sahip olduğunu düşünmektedir. Ancak vücudun bütünlüğü görülme üzerine oluşmuştur, deneyimleme üzerine değil ve ayna karşısındaki bu etki ziyadesiyle "yanıltıcıdır". Yazar aynı zamanda Baudry'nin sinemadaki ekranın bir şekilde "ayna evresindeki aynaya" benzer bir işlev gördüğü düşüncesi üzerinde de durmaktadır: İzleyicinin ekran karşısındaki konumu ile çocuğun ayna karşısında aldığı konumun bir tür paralellik arz ettiğini belirten Baudry'nin sinema ekranı ile ilgili tezine göre, "ekranın izleyiciye gerçeklik yerine görüntüler sunduğu ve bu sebeple gerçeğin kendisi olmaktan öte gerçeğin sembolik olduğudur". (Mencütekin, 2014: 34-35)

"Baudry sinematik aygıtın "kamera pozisyonu ve yansıtma süreci vasıtasıyla bizim izleyicilik durumumuzu oluşturduğuna" inanmaktadır. Bu yüzden kameranın "hem algı nesnesi (ekrandaki görüntüler) hem de algılayan özne (film izleyicisi)" olduğunu düşünür; "bu çifte aygıt hissi bizi film izleyicileri olarak saptar ve bakışımızı belirli bir yönde yönetir; filmi farklı kılan bize tek görüntüler değil, ardışık görüntüler sunmasıdır"; Baudry'nin diğer bir düşüncesi ise izleyicinin ekrana yansıtılan bu ardışık görüntülere bakarak "bütün bir sekansın anlamını oluşturması, filmin olay örgüsüne göre" davranmamasıdır." (Mencütekin, 2014: 36)

Filmin tango müzikaline hazırlık sürecini ele aldığı düşünüldüğünde, büyük bir bölümünde aynaların görkemli etkisiyle karşılaşmak şaşırtıcı değildir; çünkü dansçıların prova alanlarında bu aynalara çok sık rastlanmaktadır. Ancak aynaların filme yansıttığı etki, Saura tarafından anlatımın önemli bir elemanı olarak kullanılmıştır. Yansıma oyunları seyirciyi her defasında yeniden şaşırtıp gerçeklik üzerine tekrar tekrar düşündürten özel bir gösterge olarak karşımıza çıkar aynalar ve anlattıkları.

"Foucault, ütopyalara karşı olarak heterotopya tabirini kullanmıştır. Ama düşünür, heterotopyalar ile ütopyalar arasında karma ve ortak bir deneyim olarak "ayna"nın

bulduğunu ekler. Ayna, aslında bir ütopyadır; “çünkü yeri olmayan yerdir.” Aynada insan kendini olmadığı yerde görür, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçekdışı bir mekanda insan kendisiyle karşılaşır. İnsan oradadır, ama aslında orası insanın olmadığı yerde kendisine bakmasını sağlayan bir tür gölgedir. Bu ayna ütopyasıdır. Ancak, ayna aynı zamanda bir heterotopyadır çünkü o insanın bulunduğu yerde olduğunu gösteren bir geri dönüş etkisi yaratmaktadır. İnsan kendisini, aynadaki görüntüsünden, bulunduğu yerde olmadığını aynadan yola çıkarak keşfeder.” (S. Öztürk, 2012: 63)

Filmin pekçok sahnesinde kendi gerçekliğini ve gerçek sanılanın yanıltıcı etkisini aynalar aracılığıyla betimleyen yönetmen, bireyin anlam inşa ederken zaman zaman düştüğü yanılgıyı ayna göstergesiyle hecelelemektedir. Deleuze’e göre kapılar, pencereler, gişe camları, çatı pencereleri, araba pencereleri, aynalar, hep birer çerçeve içinde çerçevedir. Büyük yönetmenlerin bu çerçeve içindeki ikinci, üçüncü vb. çerçevelere karşı özel bir ilgileri vardır. (Deleuze, 2014: 28) Ersümer’e göre ise çerçeve içinde işleyen renk, çizgi, şekil, ışık, gölge gibi grafiksel kodlar sinemanın resim sanatıyla paylaştığı kodlardır. Çerçeve içinde kompozisyon bu kodların kendi aralarında nasıl birleştirildiğine bağlı olarak ortaya çıkar. Çerçevenin büyüklüğü ve çerçeve içindeki görüntünün kompozisyonu ile ilgili alınacak estetik kararlar filmin söylemini belirler. Yönetmenin çerçevenin sınırlarını kullanma biçimi onun stiline bir göstergesidir. (Ersümer, 2013: 123) Saura, bu filmde ve diğer filmlerinin birçoğunda çerçeve içinde kullandığı kompozisyona “ayna” ve “gölge” metaforunu sıklıkla dahil ederek kendi stilini ortaya koymaktadır.

Sekansın devamında kamera gerçek sahneyi kadrajına aldığı anda ise dahs eden çiftin arkasındaki perdeye yansıyan ışıkla güneşin doğuşu betimlenir. Tıpkı gerçek sahnenin aynadan aksını kullanarak yaptığı gibi doğada var olan ışığı ve renkleri de sahneden yansıtacaktır yönetmen. Aylan’a göre, “*Sinema filminin içinde yer alan ışık miktarı, ses, müzik, konuşmalar, nesnelere, doğa, insanlar kısacası görüntüler ve bir bütün olarak ses kuşağı, gerçeklikten alınmış, işleme tabi tutulmuş ve tekrardan gerçekliğe bırakılmış materyallerdir.*” Aylan, işlem görenleri; kurgulanmış görüntü, ses ve müzik, makyaj yapılmış oyuncular, oluşturulmuş dekor ve sahne, düzenlenmiş çevre ve ortam, ayarları yapılmış kamera çekimleri, kelvin derecesi ölçülmüş ışık yoğunluğu, kurgulanmış anlatı, dizgeleştirilmiş sekanslar, var olan imgelerin illüstrasyonları, gerçekliğin röprodüksiyonu olarak sıralamaktadır. (Aylan, 2005: 154) Mario’nun zihnindeki ilham perisi bize gün doğumunda dans eden çift röprodüksiyonuyla baş başa bırakır, gün batımı zamanı gelip sahne karanlığa kendini bırakana ve sekans tamamlanana dek.

4.5.4. “Kadınlar tangosu” dans sekansı ve yönetmenin hayalindeki kurgusal yapı

Bu sekansta diğer dans sekanslarından farklı olarak stüdyoda yer alan dekor ürünlerinden yola çıkarak yönetmenin zihninde sahnenin canlandığı geçiş tekniği kullanılmıştır. Mario, stüdyoda kendi hayatı ve müzikal üzerine düşünmeye devam ederken gözüne çarpan vantilatörü açarak kostümlerin yer aldığı bölüme yönlendirir ve uçuşan elbiselerin yarattığı etkiyle koreografiye geçilerek müzik başlar.

Ayna önünde hazırlanan kadınlar geçidi olarak tanımlayabileceğimiz koreografi girişinde, elbiselerin uçuşan etkisini kameranın pan hareketiyle sürdürerek kendileriyle ilgilenen kadınları aynadan yansıtarak kadraja dahil eder yönetmen. Kamera Elena’ya yaklaşırken, Laura’nın da Elena’ya yöneldiğini aynadan yansıyan aksinden anlarız. Elena’ya usulca yaklaşan Laura onu dansa kaldırır. Kamera yavaş yavaş genel görüntüye geçtiğinde Elena’nın beyazlar içinde saf, temiz ve tecrübesiz görüntüsü, Lauranın kostümündeki siyahın gücü ve şiddetiyle birleşince seyirci bu iki kadın arasındaki zıtlıkları tanımlayabilir hale gelmektedir.

Sinema kendi dili içerisinde anlamı oluşturmak için pek çok göstergeden yararlanır. Yönetmen de yapıtıyla izleyicilere iletmek istediklerini bu göstergeler aracılığı ile aktarır. Çözümlediğimiz dans sekansında iki kadının görsel betimlenişi aralarındaki farkları ve benzerlikleri ortaya koymaktadır. Siyah ve beyaza yüklediğimiz toplumsal anlamlar bu iki rengin yansıttığı zıtlıklarla yeniden üretilmektedir. Aynı zamanda kadınların beden dillerinden okunabilen tutku ve arzu gibi benzer duygular sekansın belirleyicileri arasındadır.

Oldukça zarif hareketlerle danseden bu iki kadınının tangosunda Laura erkek rolünü üstlenmiştir. Elenayı yönlendirir ve kontrol eder. Bakışlarında ise şehveti görürüz. Zaman zaman diğer kadınların bakışlarından detaylar kullanılarak koreografinin merkezindeki bu iki kadının konumları belirginleştirilmiştir. Bu detaylardaki kadınlar bir yandan kendileri ile ilgilenirken -biri çorabını düzeltir, biri yüzüne pudra sürer, diğeri aynadan yüzüne bakar- bir yandan da bakışlarını tango yapan iki kadına doğrulturlar. Aralarındaki sessiz konuşmalar ise bu iki kadının tangosuna olan ilgi ve meraklarının göstergeleridir. Tango ilerledikçe Laura ve Elena’nın birbirlerine olan yakınlıklarının da arttığını görürüz. Dokunuşları bedenlerinden yansımalarla daha etkili hissedilir. Bakışları daha tutkuludur. Dansederken onları izleyen

kadınlardan biri başına sarılı ışıltılı şalın bir bölümüyle dudaklarını kapattığında Laura ve Elena'nın da onları izleyen gözlerden dansederek uzaklaştıklarını ve kostümlerin arasına ilerlediklerini görürüz. Yüzlerine yansıyan elbiselerin gölgeleri ve kırmızı ışığın yansımalarıyla duygularının ve bedenlerinin biraz daha yakınlaştığına tanık oluruz. Sonunda dudakları bu çekime daha fazla dayanamaz ve öpüşürler. Ekran yavaş yavaş karardığında ise sekans tamamlanmıştır.

“Üçlü Tango” bölümündeki danslarında (müzikalin provasıdır) Laura ve Elena birbirlerine kıskançlık ve öfke ile bakarken, Mario'nun hayalindeki danslarında tutku, aşk ve şehvetle bakarlar. Gerçekte olanı Mario hayalinde tamamen değiştirerek kurgulamaktadır. “(...) Artık gerçeklikte olanların kaydı değil, gerçeklikte olabilecek olan ya da tamamen düşsel, soyut, sür-realist, fantastik bir konunun anlatısının, konvansiyoneller kullanılarak sinema anlatısına benzetilmesi söz konusudur.” (Aylan, 2005: 157) diyen Aylan'ın söylemi çözümlediğimiz sekansta görünür kılınmaktadır. Aslında müzikalin provası olan “Üçlü Tango” sekansının koreografisi de müzikalin yönetmeni olan Mario'nun kurgusudur, ancak biri filmin gerçekliğiymiş diğeri Mario'nun hayali kurgusu olarak dahil olur filmin anlatısına. Bu açıdan bakıldığında Mario'nun müzikale sadece hayatını şekillendiren gerçekleri değil düşlerini, arzularını ve tutkularını da yansıttığı söylenilebilir.

4.5.5. “İspanya'nın siyasi tarihinden izler” dans sekansı ve şiddetin betimlenişi

Bıçak'a göre sanatın hemen her dalını malzeme olarak kullanan Carlos Saura, filmlerinde ülkesinin siyasi çalkantılarına ve sosyal bunalımlarına da değinmektedir. “İspanya İç Savaşı'ndan Franco dönemi baskılarına, ulusal danslardan müziklere kadar uzanan geniş film yelpazesıyla yönetmen eserlerinde, çocukluğuna rastlayan İspanyol İç Savaşı'na da bolca göndermeler yapar.” (Bıçak, 2013) Saura çözümleyeceğimiz bu sekansta, Bıçak'ın da ifade ettiği gibi ülkesinin siyasi çalkantılarına değinmekte ve Franco döneminin faşist rejimine, asker baskısına, sorgulanmalara, işkencelere göndermeler yaparak şiddetin izlerini müzik, dans ve sinematografinin öğelerini kullanarak yansıtmaktadır.

Sekansın başında Mario, sevgilisi Elena ile yatakta konuşmaktadır. Elena eski sevgilisinden korktuğunu, onun kendisini ölümle tehdit ettiğini anlatır. Konuşmaları bittiğinde Mario'nun gözü kremit kırmızısı renkteki duvara odaklanır. Zihni yine harekete geçmiştir. Hemen

ardından duvarda gölgeleri görünen postallı askerlerin sert adımlarla yürüyüşleri ile başlar koreografi.

Askerler yeşil üniformaları ve siyah postallarıyla sert ve senkronize adımlarla hareket etmektedirler. Kamera genel görüntünün ardından postallara, yüzlere odaklanır ve tekrar genel çekime geçerek askerlerin birbirleriyle uyumlu ve keskin hareketlerle yaptıkları figürleri gösterir. Duvarlar ve zemin krem kırmızı renktedir ve loş ışık tercih edilmiştir. Askerler senkronize olarak farklı figürler yaparken üstten yansıtılan beyaz ışık yön değiştirerek koreografiye dahil edilmiştir. Onlar hareketlerini sürdürürken ekranın önüne ağlamaklı bir yüz ifadesiyle Elena geçer. Kameraya üzgün, kaygılı ve korku dolu gözlerle bir müddet baktıktan sonra arkasını dönüp askerlerin dansını izler ve ardından koşmaya başlar. Dansetmeyi sürdüren askerlerin yanından koşarak geçen Elena'yı takip eder kamera.

Sekans genelinde stüdyonun büyüklüğünün tüm olanaklarını sonuna kadar kullandığını görürüz yönetmenin. Mekanı geniş göstermek için Elena'nın koşuşunu kısa bir süre profilden takip ettikten sonra yüz cephesinden çekim yapar ve arka planı karanlık bırakarak alan derinliğini arttırır. Sonra tekrar profil yönünden geniş açı koşuşunu çekmeyi sürdürür. Film dünyasının varlığını, beyazperdenin dört yandan ve yüzeyden sınırlı olan yapısı içinde sürdürdüğünü ancak bu dünyanın perde yüzeyini doldurmasıyla her zaman sınırlarının dışına çıkabileceğini söyleyen Lotman'a göre görüntünün alan derinliği çağdaş film için büyük bir önem taşımaktadır:

"Görüntünün 'önsahne'sindeki omuz çekimi ile derinlikteki toplu çekimin bileşimi olarak görüntünün alan derinliği perdenin 'doğal' iki boyutunu aşan ve çok duyarlı bir eşbiçim sistemi yaratan sinematografik bir dünya kurmaktadır: Üç boyutlu, sınırlı ve birçok etkenden oluşan reel dünya, perdenin düz, sınırlı dünyasına eşbiçimli duruma gelmekte ve bu durum kendi yönünden aktarım aşaması olarak işlev görmektedir." (Lotman, 2012: 123)

Saura bu sekansta, Laura'nın koşuşunu yansıtarak onu omuz planda kadraja dahil ederken arka planı tamamen karanlıkta bırakmıştır. Tercih edilen çerçeve mekana, algılarımızı yanıltıcı bir derinlik kazandırmıştır. Dekor ve ışığın öznel kullanımıyla verilmek istenen duygunun seyirciye geçebilmesi için gerekli olan alan derinliği sağlanmıştır. Bu yaklaşımıyla Saura, Lotman'ın dediği gibi yarattığı film dünyasıyla bu dünyanın sınırlarının dışına çıkabileceği kanısını uyandırmıştır.

Sekansın devamında Elena'nın koştuğu alan hurda yığını görünümündeki dekorlarla düzenlenerek şiddetin kol gezdiği olağanüstü dönemlerin yaşam alanlarına yansması

görselleştirilmiştir. Elena karşısına insan bedenlerinin fırlatıldığı bir ölüm çukuru çıkana kadar koşmaya devam eder. Askerler, yarı çıplak ölü bedenleri bu çukura yuvarlanmaktadır. Üst açığa geçerek çukurun içini gösteren kamera, beyaz ışığın verilmesiyle çukurda üst üste yatan diğer çıplak bedenlerin izlerini zihnimize işler ve ardından yakın plan Elena'nın yüzündeki dehşet ifadesi yansıtılır. Bir sonraki çerçevede arkasından beyaz ışık verilen bir perdeye, betimlenen dönemin gazete sayfalarından örnek haberler verilerek İspanya tarihine iz düşmüş ölü bedenlerin fotoğrafları gösterilir ve anlatılan hikayenin gerçek yaşamdan izler taşıdığına vurgu yapılır. Eş zamanlı olarak perdenin önünden silahlı asker silüetleri geçmektedir. Ardından ekranın önünde yine Elena'nın bakışlarıyla karşılaşırız.

Aylan'a göre, *"Yakın çekimlerde, ayrıntı çekimlerinde ya da alan derinliğinde yer alan bir nesne, bir hareket ya da bir söz, kimi zaman ideolojik olarak yorumlanmıştır. Sinema imgelerle düşündürtmeye başlamış, onlarla düşünmüştür."* (Aylan, 2005: 155) Bu sekansta yakın planda verilen Elena'nın yüzü -Deleuze'un deyimiyle duygulanım imge- seyirciyi karakterin duygularına yaklaştırırken aynı zamanda taraf olmaya davet etmektedir. Sinemada genellikle ana karakterlerin temsil ettiği değerlerin (ya da ideolojik yaklaşımların) seyircinin karakterle özdeşim kurması sağlanarak izler kitleye aktarıldığı söylenilebilir. Tango filminin genelinde ise karakterlerin yüzlerine odaklanan çok fazla kadraja rastlanmaktadır. Özellikle yüzlerdeki ifadelerle verilmek istenen duygunun yansıtılmaya çalışıldığı sahnelerde, gözlerdeki anlama yoğunlaşmıştır. Filmde Mario'nun hayalini kurduğu koreografilere geçilirken, yüzüne odaklanıldığını görürüz. Aynı şekilde yeni sevgilisiyle dansederken Laura'nın gözlerindeki tutku, bu tutkuyu gören Mario'nun yüzündeki öfke ve kıskançlık da, üçlü tangoda kadınların birbirlerine olan küçümser ve kıskanç bakışları gibi yakın plan yüz detaylarıyla aktarılmıştır. Tıpkı çözümlediğimiz sekansta Elena'nın kaygılı, korkulu ve çaresiz yüz ifadelerinin yakın plan baş çekimleriyle yansıtıldığı gibi. Sekans genelinde Elena'nın yüzündeki kaygı ve korkunun nedenlerini de çerçeve içindeki kompozisyonlarla seyirciye gösteren yönetmen, ideolojik olarak şiddetin karşısında durulması gerekliliğini; şiddetin hissettirdiklerini yakın planlarla yansıtarak anlatmaya çalışmıştır.

Bir sonraki görüntüde eski bir küvetin suyla dolup taşığını izleriz bir müddet. Ford marka eski bir arabanın (sivil polis göstergesi olarak kompozisyondaki yerini almıştır) ön farları, pan hareketiyle gösterilirken yanıp sönen beyaz ışıkla ve müzikteki ürpertici tınıyla birleşen

anlatı; ardından yansıtılan kadın, çocuk ve yaşlıların, eli silahlı askerler nezaretinde götürülüşüyle birleşerek, yönetmenin sinematografik diliyle göstergelere dönüşür ve “Across The Universe” dans sekansı çözümlenmemizde değindiğimiz Thompson’ın “zorlayıcı iktidar”ı görünür kılınır. Yanıp sönen ya da karanlıkta etrafı tarayan beyaz ışık simgesi sekans boyunca anlamı oluşturmak için kullanılan sinematografik öğeler arasındadır. Bu ışık oyunu “gözetim altında olan birey” vurgusunu güçlendirmektedir ve sekansın genelinde yaygın olarak kullanılmıştır.

Arka plandaki detayda direkler üstünde ölü bedenler ve araba hurdalarıyla şiddetin izlerini yansıtan dekor düzenlemesi ile karşılaşırız. Elena askerler nezaretinde götürülen sivillerin arasından koşar adımlarla geçer, ama bu sırada karşısına çıkan bir asker onu kucığına alarak başka bir askerın kucığına bırakır. Askerlerin elinden kurtulan Elena koşmayı sürdürür ancak biraz ilerde başka bir asker tarafından tekrar yakalanır. Askerler tarafından kadınlara tecavüzün betimlendiğı bu sahnede askerler ellerinden kurtulmaya çalışan diğerkadınları kucaklarında döndürmektedir. Bu sahnede kadınların erkeklerin kucaklarında çırpınışları savaş meydanlarında kadınlara tecavüz edildiğı gerçeğini yüzümüze çarpmıştır. Şiddetin farklı bir biçimini seçtiğı imajlarla ortaya koyan yönetmen, sinema seyircisini koltuklarında rahatça oturup filmin keyfini çıkarmak yerine koreografideki bu rahatsız edici unsurlarla huzursuz ederek ortaya koyduğı kavramlar ve yaşamdaki izleri konusunda tekrar tekrar düşündürtmeyi tercih etmiştir.

Askerlerin elinden bir kez daha kurtulan Elena ölü bedenlerin asılı olduğı direkler arasından geçerek koşmayı sürdürür. Sonunda kamerayla yüz yüze gelir. Dehşet içindedir, kamera Elena’nın gözünden baktığında, kırmızı ışıkla baskılanmış bir duvara dizilmiş kadın ve erkekler yansır ekrana. Beyaz ışık yansıtıldıkça birer birer yere yığılır bedenler. İdamın mizansenini olarak karşımıza çıkan bu betimleme ve sekans içinde kullanılan pek çok mizansen, insanlık tarihinin şiddetle örülü yapısını hatırlatır niteliktedir.

Sekans karanlık bir odanın ortasında duran ve tepeden gelen ışıkla aydınlatılan bir sandalye görseliyle devam eder. -Bu imaj, sorgu odasının göstergesi olarak yer edinir zihnimizde.- Kamera sandalyeden detaylar verip tekrar genel çekime geçtiğinde oda kırmızıya döner. İçeri sürüklenerek götürülen bir kadın bu sandalyeye oturtulur. Bedeni üç askerın kolları arasında şiddetle savrulurken sorgulanırken yardım istemek için koştuğı ve önce bacaklarına

sonra boynuna sarıldığı diğer asker sert savuruşlarla bedenini kontrol altına aldıktan sonra yüzünü kapatarak onu öldürür. Yere yığılan kadının bedeni sürüklenerek odanın dışına çıkartılırken sorgulanacak diğer kişilerin bedenleri ise birer birer sorgu odasına fırlatılır. Onları sandalyenin hemen dibine sürükleyip fırlatan askerlerin sert adımlarla yere iki kez vurmasıyla sorgu başlar ve sorgulanacak olan dansçılar duvarlarda asılı duran iplere, borulara, merdivenlere tırmanarak bedenlerini boşluğa bırakırlar, artık işkencenin öldürdüğü bedenleri temsil etmektedirler. Askerler sandalyenin etrafında sert ifadeler ve keskin figürlerle senkronize olarak dansetmeyi sürdürürken odaya sorgulanmak için yeni alınan iki kadından biri Elena olur. Sorguları işkence betimlemesiyle sürerken askerlerin elinden kaçıp kurtulur, odanın bir köşesinde durup ne yapacağını bilemez şekilde etrafına bakarak olanları çaresizlik içinde izler. Sekans, sorgulaması sürdürülenlerin askerlerle yaptıkları tango ile devam ederken Elena korkuyla yaslandığı duvardan uzaklaşıp yine koşmaya başlar, kamera onu takip eder, ancak planını genişletmediği için koreografi genelinde olan değişimi anlayamayız. Elena askerler arasından birinin boynuna hızla sarıldığında perspektiften genel görüntü verilir ve sandalyeye oturan askerin arkasında göğüslerini gererek ve sert bakışlarını koruyarak duran diğer tüm askerler ile duvarlarda asılı duran ölü bedenler çerçeve içine alınır. Kurtulabilmek için sorgu odasının ortasında toplanmış olan askerlerden birinin boynuna sarılan Elena'nın çan sesleriyle birlikte kararmaya başlayan kompozisyon içinde yere yığılmasıyla ekran siyaha döner ve koreografi son bulur.

Bu dans sekansında yönetmen ülkesinin siyasi tarihini yansıtırken şiddetin farklı türlerini de koreografide görünür hale getirmiştir. Savaş olgusunun insan üzerindeki yıkıcı etkisini betimleyerek şiddetin siyasi, sosyal ve psikolojik yansımalarını, verilen imajlarla okunur hale getiren sekans, insanoğlunun şiddet eğilimi üzerine eleştirel bir pencere açmakta ve izleyiciyi “şiddet” kavramı üzerine düşünmeye sevketmektedir. Sekans genelinde Elena'nın koşuşu sekansa hakim olan “şiddetten kaçış” olarak yorumlanmaktadır. Erich Fromm'un ifadesiyle “*Biyolojik bir açıdan bakıldığında, kaçışın kendini korumaya kavgadan daha iyi hizmet ettiği görülür.*” (Fromm, 1993: 132) Ancak Elena kendini korumak için koşarak kaçmaya çalışsa da sonunda diğerleri gibi şiddetin kurbanı olur. Sekans boyunca Elena'nın bütün bu şiddetten kaçma çabasına rağmen şiddetin en keskin sonucu olan “ölüm”, filmin geneline hakim olan ve sinematografik anlatısının önemli bir öğesi olan “kırmızı” rengin

kullanımı ile belirginleştirilmiştir. Aynı zamanda ölüm tasfiri, sıklıkla koreografide dansçıların bedenlerinin yere yığılışı ya da asılı oldukları duvarlar, merdivenler veya direklerden bedenlerini boşluğa bırakışla gösterilmiştir. *“İnsanlık tarihi kanla yazılmıştır”* sözleriyle hatırladığımız Erich Fromm, *“İnsanın insana karşı acımasızlığına her yerde, acımasız savaşlarda, cinayet ve ırza geçmelerde, güçlünün güçsüzü sömürmesinde, işkence gören, acı çeken canlıların inlemelerine kimsenin kulak vermemesinde, bunlara herkesin yüreğini kapamasında tanık olmuyor muyuz?”* sorusunu yöneltir okuyucularına. (Fromm, 1990: 14) Benzer soruları zihnimizde canlandıran Saura, şiddetin farklı biçimlerini yansıttığı bu sekansta filmin izleyicilerini şiddetin tanıkları haline getirmektedir.

Genel bir ifadeyle sahne arkası müzikali olarak da değerlendirebileceğimiz filmin büyük bir bölümü stüdyoda dansçıların tango gösterisine hazırlıklarıyla geçmektedir. Bu nedenle stüdyonun bütün teknik olanaklarından yararlanmıştır yönetmen. Aynalar, kadrajın içinde filmin güçlü bir parçası olarak çok sık karşımıza çıkmaktadır. Film boyunca kameranın da koreografiye dahil edildiğini ve dansçılara eşlik ettiğini görürüz. Böylece dans sekanslarıyla anlatılmak istenen duyguların yansıtılabilmesi adına çok daha güçlü bir etki yaratılmıştır. Filmin genelinde dans sekanslarındaki duygu geçişlerinin; ışık, renk, ayna, gölge ve kameranın dansıyla güçlendirilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Bütün bu dans sekanslarında kullanılan ışık ve dekor insan bedeninin anlatısıyla birleştiğinde kelimelere ihtiyaç duyulmadan hikayeler dillendirilmiştir. Böylece sözsüz iletişimin etkili bir formu olarak kullanılmıştır dans sanatı.

Çizelge 5. Çözümlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler

SEKANSLARDAKİ BAZI KARŞITLIKLAR	
Aşk	Nefret
Hayal	Gerçek
Çatışma	Uyum
İyi	Kötü
Siyah	Beyaz
Gerçek	Yanılsama
Asker	Sivil
Ölüm	Yaşam
Korku	Cesaret
Anlayış	Öfke
SEKANSLARDAKİ BAZI GÖSTERGELER	

Gösterge (Filmde)	Gösteren	Gösterilen
Renk	Kızıl ışık	Gün doğumu
Nesne	Fotoğraf	Özlem
Nesne	Baston	Engel
Nesne	Ayna	Yanılsama / Yansıma
İnsan bedeni	Göz	Öfke/Nefret/Aşk/Tutku/Küçümseme/Kıskançlık
Kompozisyon	Ayna önündeki adam	Gerçeklik yanılsaması
Nesne	Kameranın objektifi	Yönetmenin gözü
Nesne	Bıçak	Cinayet / Ölüm
Müzik	Tango	Aşk/Tutku/Şehvet/Kıskançlık/Nefret/Ölüm...
Dans	Tango	Aşk/Tutku/Şehvet/Kıskançlık/Nefret/Ölüm...
Renk	Kırmızı	Aşk/Tutku/Kan/Ölüm
İnsan	Asker	Olağanüstü hal/savaş
Mizansen	Ölü insanlar	Şiddet
Nesne	Asker postası	Savaş
Dekor	Ölüm çukuru	Faşizm
Mizansen	Duvar önünde sıralanmış insanların yere yığılışı	İdam
Nesne	Işığın altındaki sandalye	Sorgu odası
Kompozisyon	Duvarlardan, merdivenlerden bedenini boşluğa bırakan insanlar	İşkence/Şiddet/Ölüm
Mekan	Sorgu odası	İşkence
Koreografi	Kadınların kucaktan kucağa taşınması	Tecavüz/Şiddet

4.6. Yedi Kocalı Hürmüz (2009) Ezel Akay

Sadık Şendil'in "Yedi Kocalı Hürmüz" adlı tiyatro oyunundan sinemaya uyarlanan film, 1800'lü yılların sonlarında İstanbul'da, Taşkasap Mahallesi'ndeki bir konakta geçmektedir. Film için eski dönem evlerinin mizahi bir üslupla tasarlandığı bir plato inşa edilmiştir. Tüm sekanslar eski İstanbul mahallesi, konak ve hamamın yer aldığı bu plato içinde geçmektedir. Film, birbirinden çok farklı mizaçlara sahip altı adamla evli olan ve hayatını merhum paşa kocasından kalan konakta sürdüren Hürmüz'ün hikayesini anlatmaktadır. Yedinci kocası olacak Doktor Hüsrev'i cilveli tavırlarıyla kendine aşık ederek onunla evlenme hazırlıkları içindeyken aynı anda konağa gelen kocalarını idare edişinin işlendiği filmde kadın-erkek ilişkileri güldürü unsuru yoğun olarak kullanılarak ele alınmıştır. Filmin genelinde kadın erkek ilişkilerindeki absürtlükler üzerinden tiye alınan erkek tiplerini ile eril bakışa olan

eleştirel duruş gösterilmektedir. Filmin yönetmeni Ezel Akay, Hürmüz'ün hikâyesini erkek bakışından değil, kadın bakışından anlattıklarını söylemektedir.

Film, aynı anda idare ettiği kocalarının mizaci özelliklerine göre farklı kimliklere bürünen Hürmüz'ün ve diğer karakterlerin karikatürize edilmiş sunumlarıyla hikayelendirilmiştir. Akay kullandığı sinematografik öğelerle (dekor, kostüm, makyaj, oyuncuların beden dili vb.) filmi masalsı bir yapıya büründürürken filmin anlatım biçimi de masal anlatımı ritüelleriyle şekillendirilmektedir. Filmde Safinaz karakteri anlatıcı rolündedir ve *“hikayeler anlatan kadın”* betimlemesiyle film boyunca mizahi bir üslup sergilemektedir. Bu masalsı anlatı biçimi yönetmenin pek çok filminde görülmektedir. Akay, yaptığı işi tanımlarken *“film anlatıcısı”* ifadesini kullanmakta, *“yönetmen”* deyimini tercih etmemektedir. O bir anlatıcı olarak filmlerini biçimlendirirken bu yaklaşımı filmlerdeki anlatı biçiminden de gözlemlenmektedir. Ayrıca diğer filmlerinde olduğu gibi film başlarken, *“yönetmen”* ifadesi yerine *“Anlatan: Ezop”* ifadesini kullanmıştır. Öztürk'ün ortaya koyduğu gibi Frikyalı Ezop, bir halk filozofudur, ince espirili ama aynı zamanda düşündürücü hikayeler anlatır. Anlattıkları bugün hâlâ herkese, özellikle çocuklara hayatı, insanları tanıtmaya devam etmektedir. Öztürk'ün yönetmenin *“Neredesin Firuze”* filmi üzerine yaptığı yorumda belirttiği gibi yönetmen filmleri aracılığıyla, büyüklere masallar anlatmaktadır. (A.Ç. Öztürk, 2007: 196)

“Yedi Kocalı Hürmüz” filmini, müzikli ve gerçeküstü bir komedi olarak tanımlayan Akay, dans sekansları ile ilgili olarak *“Açılıştan, filmin ortasında ve kapanışta yer alan, yalnızca kalabalık bir kadınlar topluluğunun oynadığı üç büyük sahne, diyalogları, şarkıları ve danslarıyla birer mini müzikal haline geldiler”* görüşünü ortaya koymuştur. (Yedi Kocalı Hürmüz, 2009) Üzerinde durulan dans sekansları filmin içinde anlatının aktarımında önemli bir rol üstlenmiştir.

4.6. 1. “Düğün dansı sekansı” / “giriş jeneriği anime dans” ve kadın bedeni sunumuna paradoksal bakış

Film, etrafında toplanan kadınlara hikayeler anlatan Safinaz karakterinin *“koca”* tanımlamasıyla başlar. Siyah ekranda açılan yuvarlak içinde önce Safinaz'ın yüzü belirir ve hikayesini seyirciye direkt bakışla, *“koca dediğiniz nedir ki (kızlar)?”* ifadesini kullanarak anlatmaya başlar. Bu yaklaşım seyirciyi kadın bakış açısı içinde belirginleştirir. Hitap edilen

“kızlar”, seyirciye direkt bakışla birleşince izler kitleyi sadece “kadın” olarak sınırlamak ya da erkek de olsa “kadın bakış açısı”nı belirginleştirmek için araçsallaştırılmıştır. Safinaz, “koca” tanımını yaptıktan sonra, siyah daha da açılır ve etrafında toplanmış onu dinleyen, hitap ettiği “kızlar” da çerçeveye dahil edildikten sonra hikayesini onlara bakarak anlatmaya başlar. Tercih edilen bu kompozisyon, -yönetmenin de belirttiği gibi- filmin kadın bakış açısından gördüğünü ortaya koyduğu gibi bu bakış açısını olumlayacak seyirciye hitap ettiğinin de altı çizilerek izler kitle bilinçli olarak sınırlandırılmıştır. Bu yaklaşımı destekleyecek şekilde filmde anlatıcı rolünü üstlenen Safinaz’ın kullandığı jest ve mimikler de “koca” ifadesinin içine işlenen “eril bakış açısı”nı küçümser niteliktedir. Filmde genellikle kadın karakterlerde gözlemediğimiz beden dili, jest ve mimikler koca temsili üzerinden ortaya konulan “erkeklik algısını” kinayeli bir dille işlemiştir. Koca karakterlerinin betimlenişi ise kadınlardaki bu tezyif eden yaklaşımı ete kemiğe büründürmekte ve haklı göstermektedir. Bu tezimizi destekleyecek şekilde açıklama yapan filmin kostüm tasarımcısı Canel Artut, filmin erkek karakterlerinin kostümlerini hazırlarken, komik ve çocuksu çizimlerin yanı sıra zaman zaman zavallı gözükmelerine yönelik bir tasarım oluşturduğunu söylemektedir. (Arna, 2009)

Safinaz’ın hikaye anlatımındaki söylem de bu yaklaşımı desteklemektedir. Zamanın değiştiğini “*eskiden 1 herif 4 karıyla yetinmez, fazlasını da ipe dizerdi*” (...) şimdi “*1 karının işini 4 herif göremez hale geldi*” sözleriyle ifade ederken örnek gösterdiği Hürmüz’ün hikayesini anlatmaya başlar. Anlatının devamında erkeklerin “boş ol” sözcüğüyle eşlerini boşayabilme geleneğine (inancına) gönderme yaparak “*Boş olun ulan eski herifler bize yeni koca lazım*” sözlerinin ardından Hürmüz’ün yeni kocası Hızır Reis düğün eğlencesinde gösterilir. Salondaki tek erkek odur. Bu durumun üzerinde yarattığı baskı ve gerginlik beden dilinden yansımaktadır.

Bir sonraki sahnede Safinaz’la arasında geçen diyalogla Hürmüz’ün kocaları “*altın kafeste kuş*” metaforu kullanılarak ve “*cik cik cik...*” sesleriyle kafes içinde gösterilerek seyirciye tanıtılır, ardından düğün eğlencesi içinde oluşturulan dans sekansına geçiş yapılır. Hızır Reis, salonun ortasında, rakeden iki kadının resmedildiği büyük, mavi bir halının üzerinde konumlandırılan Trabzon Spor renkleri olan mavi bordo çizgili kumaşla kaplanmış iki koltuktan birinde oturur olarak ve çevresindeki kadınlara çekingen ve gergin ifadelerle bakarken sunulmuştur. Hürmüz içeri girince yardım istercesine ona doğru yönelir ancak

Hürmüz “kızlar...” diye bağırarak çalgıcı kadınların yanına gider ve onların kulaklarına eğilerek çalmalarını istediği şarkıyı söyler. Şarkı duyulunca Hızır Reis’in oturduğu koltuğun etrafında dönerek dansetmeye başlar. Bu imajın yansıtıldığı açılardan biri de kuş bakışı açıdır. Tepe noktasından gösterilen kompozisyon ile halıdaki motif ve anlatıyla bağlantısı daha net görünür kılınır. Mavi halı üzerinde raks eden kadın figürleri mor renge yakın tonlarda kıyafetleriyle karadeniz vurgusunu güçlendirirken, kuş motiflerinin de olduğu halının kenarlarındaki motifler dalgalı denizi çağrıştırmaktadır. Hürmüz başındaki koyu yeşil duvak ve göğüs dekolteli parlak yeşil elbisesiyle anlatıdaki karadeniz vurgusunu tamamlamaktadır. Bu mizansene filmin bütününe düşünerek baktığımızda, Hürmüz’ün film boyunca karşımıza çıkacak olan kocalarının özelliklerine göre farklı imajlara büründüğünün göstergelerini görürüz. Genel olarak Hürmüz’ün kocalarını etkisi altına alabilmek için taktığı maskeler bütüncül bakış açısında netleşmektedir. Okuş’un ifadesiyle, *“her kocasına kendisini farklı bir kimlikle tanıtan Hürmüz, Berber Hasan’ın aşırı saf, Hallaç Rüstem’in aşırı kibar, Bıçkın Ömer’in ise aşırı maskülen karısı olur.”* (Okuş, 2010) Hürmüz karakteri kocalarından istediklerini alabilmek için onların etkileneceğini bildiği davranış biçimlerini kıyafet gibi üzerine giymektedir. Aynı gün içinde art arda, hatta bazen aynı anda ilgilenmesi gereken kocaları ile kurduğu iletişimin nasıl farklı biçimler aldığı, filmde bu art arda geliş ya da aynı andalıkla netleştirilmektedir. Bu yolla kafeste kuş metaforunda gösterildiği gibi Hürmüz, kocalarını kendi kurguladığı oyunun içine hapsetmiştir. Kocalar ise çözümlendiğimiz sekansta oluşturulan kompozisyondan ve Hızır Reis’in beden dilinden okunduğu gibi kadınların oyunları içinde hapsolmuş gülünç halleriyle betimlenmektedir.

Hürmüz koreografinin başında yeni kocası Hızır Reis’in yanağından bir makas alarak hemen yanındaki koltuğa oturur gibi yapar. İçi geçerek kendisine bakan Reis ağzını açıp bir şey söyleyecek olur, ancak Hürmüz hızla yanından kalkarak dans etmeyi sürdürür. Onun yanından ayrılmasıyla salondaki diğer kadınlar Reis’in etrafını sarar ve çevresinde dönerek dans etmeye başlarlar. Topluca söyledikleri şarkının sözleri bu düğünden bekleneni özetlemektedir aslında:

“Atasin kayuğuni deryanın kucağuna, o derya kara derya oy, alır seni koynuna gidersun yali yali, salarsun kıçtan ağı, ağı salarsun suya, kayığı siya siya, baluk gelur ağılara, akar o kayalara, sularun bereketi da hoş geldi safa geldi, (...) vur deryaya ejderi, bu kız burda kaliyi, bakayirum hızır'a da takanın arkasından, hızır ejder-i derya, deryayı sardı duman, oy derya kara derya oy suları kıpırdaşır, ha bu kız bazen kuzu da suyu bazi karışur..”

Fuat Saka'nın *"Romantik Balıkçı"* şarkısı film için yeniden düzenlenmiş ve filmin anlatısına uygun hale getirilerek kadın bakış açısına uyarlanmıştır. Hızır Reis Derya'nın (Hürmüz) kucağındadır, balık gibi gelmiştir ağlara. Suların bereketi Hızır Reis ile hoş gelmiştir. Hürmüz'ün kıpırdaşan ruhu değişkendir, bazen kuzu bazen suları karışan... Hürmüz konakta kalırken Hızır Reis de diğerleri gibi bereketini bırakıp uzak tutulacak olandır konaktan (Hürmüz'ün kalbinden ve bedeninden).

Bu sekansta gözlemlediğimiz gibi filmlerinde müziğin anlatım dilini önemli bir done olarak kullanan Ezel Akay, *"Müziğin bir hikâye anlatıcılığı alanı olduğunu, dramaturjik bir araç ve dramaturji sanatı olduğunu gitgide daha iyi anladım ve bana sonra yaptığım bütün işlerde, gerek sahnede, gerekse ekranda bu bilginin çok büyük faydası oldu. Hatta faydası olmasının da ötesinde müzik tarafından bir şekilde zehirlendiğim için, yaptığım filmler müzikal olma meyiliyle gerçekleşti."* ifadelerini kullanmaktadır. (Tözüm, 2016)

Kadınlar etrafında dans ederken Reis ne olduğunu anlayamaz bakışları, korkudan saldalyeye tünemiş halleriyle şarkıdaki ağlara gelen balık metaforunu görünür kılar. "Balık gelur ağlara" sözleri sırasında kollarını Hızır Reis'e uzatan kadınlar ise olta kullanır gibi çekerek kollarını, beden dilleriyle yinelerler sözleri. Yönetmen koreografi akarken zaman zaman Reis'in yüzüne odaklar kamerayı ve ruh halinin seyirciye geçmesini sağlayarak anlatının görünürlüğünü artırır. Dansçı kadınlar altın yaldızlı mini eteklerinin altından görünen farklı renklerdeki paçalı donları, renkli büstiyerlerinin göğüs bölgesinin ortasına taktıkları çiçekler, kollarına bağlanan renkli kurdeleler ve başlarındaki yine farklı kumaş parçalarıyla renklendirilmiş başlıklarıyla kışkırtıcı ve eğlenceli bir karmaşıklık gösterirler. Dans ederken kollarından ve başlıklarından saçılan renkli kumaşlar denizin dalgaları gibi savrulur. Başlıklarındaki altın kalp gibi kıyafetlerinin belli bölümlerine yerleştirilmiş aşkın simgesi "kalp" figürü çok sık kullanılmıştır. Ancak filmdeki kadınlar kalbin temsil ettiği duyguları araçsallaştırarak erkekleri yöneten gücün sahibi olmanın izinden gitmektedir.

Koreografide suları kıpırdaşan kara derya betimlemesi kadınların bedenlerinin kıvrımlarının salınımlarıyla oluşturulmuştur. *"ha bu kız bazen kuzu da suyu bazi karışur"* sözlerinin ardından kadınların kahkahaları yükselir ve Reis'e sokularak ona dokunurlar. Bu onu daha da ürkütür ve oturduğu koltuğun koluna tırmanarak bedenini iyice kendine çeker. Aslında kurgudaki birleştirmelerde farklı perspektifler yansıtılırken Hızır Reis'in

koltukta oturduğu, ayaklarını da koltuğa çıkarıp kendini kapattığı ve en sonunda koltuğun koluna tırmanıp iyice küçüldüğü çekimler sırasıyla verilmez. Reis'in koreografi devam ettikçe gittikçe ürktüğünü gösteren bu sıralamaya uyulmaz. Bu bağlamda yönetmenin art arda verdiği imajların anlatıyı şekillendirmenin yanısıra estetik bir sunu oluşturma kaygısına da hizmet ettiği düşünülmektedir. Sekansın sonunda kadınların ellerini bedeninde gezdirmesiyle suratı iyice buruşan Hızır Reis, uzaklaşmalarıyla ise gözlerini kapatıp derin bir nefes alır. Koreografide Reis ne kadar çekingen ve ürkek tasfir edilmişse, kadınlar da detay çekimlerde yansıtılan ifadelerinde ve beden dillerinin sözcüklerinde bir o kadar kendinden emin, davetkar, hatta cüretkar ve meydan okuyan bir yapıda betimlenmişlerdir.

Sekansın sonunda kadınlar dans etmeye devam ederken ürkek bakışlarla çevresine bakan Hızır Reis, kuş bakışı açıyla yansıtılır ve bakışını yukarı yönlendirmesiyle ekrandaki görüntü filmin giriş jeneriğinin başındaki *“Yedi Kocalı Hürmüz”* yazısına döner. Gece vakti, ay ve yıldızlı bir gökyüzü imajının üzerine konumlandırılan filmin adının tipografisi de içerikte betimlenen kadınlar gibi *“fıkırdak”* bir yapıdadır.

Filmin giriş jeneriğinde oyuncuların ismi akarken kadın anime karakterlerin dansı dahil edilmiştir jeneriğin akışına. Burada karşımıza çıkan kadın çizgi karakterler deforme edilmiş bedenleriyle ve keskin formdaki danslarıyla alışılmış seksi kadın betimlemesinin çok uzağındadırlar. Kostümleri kadın bedeninin belli bölümlerini açıkta bırakan kıyafetler olarak tasarlanmış olsa da tasarımdaki diğer detaylar ve anime karakterlerin bedenleri ile bedenlerini kullanım biçimleri cinselliği çağrıştırmamaktadır. Keskin hareketlerle dans ettirilen bu çizgi karakterler, filmdeki karikatüre edilmiş kadın sunumunu destekleyen imajlar olarak çıkar karşımıza. Eklem bölgeleri belirginleştirilmiş ve bedensel uzuvları normal dışı bir tasarımla ve abartılı bir üslupla çizilmiştir. Elleri, kolları, bacakları ve ayakları aşırı uzun tutulurken gözleri ve dudakları da deforme edilerek abartılı bir büyüklükte tasarlanmıştır. Filmde karşımıza çıkan kadınların kostümlerinde olduğu gibi eski dönem kıyafetleriyle modern çağın giyim kuşamından izler taşıyan bir sentezle tasarlanmıştır üzerlerindeki kıyafetler. Ayaklarına takunya giyen çizgi kadınların şalvarları, tüm bacaklarını ortaya çıkartacak şekilde şeffaftır. Başlarındaki Arapça harflerin olduğu örtüleri, yüzlerindeki peçeleri, dekolteli büstiyerleriyle zıtlıklar içindedirler. Aslında bu çelişkili durum, sadece kostüm detaylarında gözlenmez. Jenerikte kalçalarını kıvıran,

göbekler atan, gerdan kıvrıran kadınlar görürüz. Ancak bu hareketleri, zihnimizde beliren yumuşaklık, esneklik ve estetikten çok uzaktadır. Keskin diyebileceğimiz sertlikte ve kesik kesik danseden anime karakterlerin bedenlerinin estetik formunu bozarak sunmayı tercih etmiştir yönetmen. Bu betimleme, kostüm tasarımlarıyla birlikte ele alındığında, kadın bedeni sunumuna paradoksal bir yaklaşım gözlenmektedir.

Filmin jenerik tasarımını incelerken Lloyd'un "aşkınlık" ve "içkinlik" kavramları üzerinden batı felsefesinde kadın üzerine ortaya konulan düşünceleri eleştirdiği pasaj akla gelmektedir: Lloyd'a göre, "aşkınlık", ilk ortaya çıkış biçimiyle, *"kadınlığın aşılması"* demektir. Hegel'de ise bu, kadınlara ait alt dünyadan uzaklaşma meselesidir. (...) Kadınlık, ancak erkeğe ait bir perspektiften bakıldığında aşılması gereken bir şey gibi görülebilir. Fakat Lloyd, erkeğe ait perspektifin, "aşkınlık" ve "içkinlik" kavramlarına zaten kendi damgasını vurduğunu ileri sürmektedir. Bu nedenle Lloyd; kendisi de kadın olan yazar ve feminist filozof Beauvoir'in *"kadınların gerçek benliğe ve özgürlüğe ulaşabilmeleri için sadece kendi kötü niyetleri ve erkeğin iktidarıyla değil, aynı zamanda kendi bedenleriyle de mücadele etmeleri gerektiği"* yolundaki rahatsız edici pasajları yazmasına şaşdırmamak gerektiğini dile getirerek *"Sanki kadınlar, aşkınlığa ancak kendi bedensel varlıklarına yabancılaşarak ulaşabilirlermiş gibi."* yorumunu yapmaktadır (Lloyd, 1996, s. 129) Lloyd'un bu yorumundan yola çıkacak olursak, jenerikteki "kadın bedeni sunumu", "kadın filmi" olduğu yönündeki iddiasıyla filmin ortaya koymayı amaçladığı farklı perspektifi, -eril bakışa alternatif bakışı- yine kadın bedenini deforme ederek inşa ettiği görülmektedir. -ki bu tutumun kadının toplumda konumlandırıldığı küçümsenen alanın varlığını yine kadına yüklemek olduğu düşünölmektedir- Lloyd, aşkınlık idealinin Beauvoir'nın kabul ettiğinden daha temel bir biçimde bir erkek ideali olduğu ve idealin kadınsı olanın dışlanmasıyla beslendiği görüşünü ortaya koyarak kadının aşkınlığa ulaşması idealini paradoksal kılanın da bu olduğunu vurgulamaktadır. (Lloyd, 1996: 129) Filmin jenerik tasarımını paradoksal kılanın, Lloyd'un bu vurgusuyla görünürleştiği düşünölmektedir.

Eklem bölgeleri belirginleştirilmiş, keskin ve kesik hareketlerle danseden kadın çizgi karakterlerin "kuklalaştırılan" görüntüleri de filmde paradoksal bir yapıdadır. Çünkü, bu kukla betimlemesinin aksine filmde ipler kadınların elindedir. Filmin anlatısı, jenerikteki kukla görünömlü çizgi karakterlerin tam zıttı olarak erkekleri kuklalaştıran bir yaklaşım sergiler. Aslında filmin genelinde eril bakışı ters düz ederek sunan ve ve bu yaklaşımıyla

eğlenen bir anlatı biçimi gözlenmektedir. Jenerik de benzer bir üslupla oluşturulmuştur. Jenerik müziğinde “zıpır” bir armoni vardır. Enstürüman yerine insan sesinin ve alkış, parmak şıklatma gibi seslerin kullanıldığı bir “a capella” uygulamasıyla karşılaştığımız jenerik müziğindeki sesler, filmdeki espirili yaklaşımı desteklemektedir: “*lay lay laya lay lay; bob bob bobo bob bob; param param param, param; oy oy oyo oy oy; hop hop hoporop rop; bib bib bibi bip bip*” gibi seslerle kendi anlatısını da tiye alan bir yaklaşım sergilenmektedir.

4.6.2. “Hamam (gökten sapır sapır herif yağacak)” dans sekansı ve kadına eril bakışa ayna tutuş

Sekansın başında komşunun hamam eğlencesine katılan kadınlardan genel görüntüler verilirken filmin kadın karakterleri arasındaki bazı diyaloglarla filmde kadınlar arasında gerilim yaratabilecek erkeklerle ilgili konular yansıtılmıştır. Ancak herşeye rağmen bütün bu kadınlar dans etmeye başladıklarında, beden dilleriyle, jest ve mimikleriyle erkekleri “*oyunlarının gülünç nesnesi*” haline getirirler.

Hamamda herkes kendi halinde konuşurken kadınlardan biri Safinaz’a seslenip “*nerede o ut çalan hanım kızımız?*” der. Safinaz, Hürmüz’ü ut çalması için çağırırken diğer kadınlarla oturduğu göbek taşının üzerine çıkar ve dansın duyurusunu yaparken uyarır: “*Eee kızlar, ne saman sarı gibi oturup duruyorsunuz ayol, kalkın oyuna... Şimdi söyleyeceğimiz şarkı bildiğiniz gibi erkeklere yasak, kadın kadına söylenir. Nisa taifesi (kadınlar topluluğu) sırrıdır, sakın ele vermeyin.*”

Safinaz şarkısını söylemeye başladığında diğer kadınlar da üzerlerine oturdukları peştemalları fırlatıp dansa dahil olurlar. Hürmüz aralarına katıldığında koreografi üst açıyla yansıtılır ve şarkı sözlerinde de duyduğumuz “*el habb (kayıtsız şartsız aşk)*” kelimesinin göbek taşının üzerinde Arapça olarak yazılı olduğu gösterilir seyirciye. Aslında filmin anlatısıyla sekansın merkezine yerleştirilen bu ifade paradoksaldır. Filmin içinde kayıtsız şartsız aşk ifadesini karşılayacak bir yapı olmamasıyla birlikte ana karakter hayatındaki tüm erkekleri çıkarları doğrultusunda kullanmakta ve aşk bir yana hiçbirini gerçekten önemsememektedir. Sekanstaki kadınların erkeklerle ilgili genel tavrının da çelişkili olduğunu söyleyebiliriz. Bir yandan gökten şapur şapur erkek yağması istenirken bir yandan erkeklerin kadınlara olan tavırları küçümsenerek ele alınmaktadır. Bu paradoks

tutum yönetmenin anlatıdaki yaklaşımıyla kadın erkek ilişkilerine iddia ettiği kadın bakış açısıyla yaklaşmasını netleştiren bir tavır olarak yorumlanmaktadır. Bu yaklaşımın, sosyal hayatta kadınlara cinsel bir obje olarak bakan ve onları değersizleştiren eril bakış açısının ters düz edilmiş bir resmi olduğu da söylenebilir. Aslında filmde genel olarak kadınlara olan “eril bakış”ı, bakışın sahibine (erkeğe) döndürerek ayna tutan bir yaklaşım ve bununla eğlendiğini gösteren bir üsluptan söz edebiliriz.

Safinaz’ın şarkısındaki *“El hubb derim ben el hubb, Allah gönlümce verir.”* sözlerinin ardından kadınların “amin”, “cümlemize inşallah” tezarühatları duyulur. Sözlerle uyumlu olarak, kadınların kollarını açarak başlarını yukarı kaldırdıkları görsel üst açıyla verilerek Allah’a yakarış imajı netleştirilir.

Kadınların bedenlerindeki coşkulu dilde “erkek bedenine duyulan arzu”, gökten yağmur gibi herif yağacağı söyleminde olduğu gibi nükteli ifadelerle kodlanarak sunulur: *“Hava bulutlandı, şimşekler çakacak, kadınlar damlarda seyre çıkacak; derler ki bu gece yatsıdan sonra gökten yağmur gibi herif yağacak. Kızlar şükredin Allah Baba’ya benzerdik yalnızken kızgın sobaya, çölde kalmış gibi bakardık göğe... Hadi toplanın, toplanın, buluşalım bu gece avluda, damda; gökten adam, gökten erkek, gökten koca, gökten sapır sapır herif yağacak. (çok şükür, çok şükür, yağsın)”* sözleri üzerine yerleştirilen koreografide kadınlar yerlerde sürünen, saçlarını savuran, kollarını açarak gökten şapur şapur yağacak olan adamları ağızlarının suyu akarcasına bekleyen bir anlatıyla biçimlendirirler beden dillerini. Erkeklerin “kadın” a olan cinsel obje bakışı sekansın bu bölümünde yön değiştirerek temsil edilmektedir. Bu yaklaşım nedeniyle de koreografideki beden dili, jest ve mimikler, kostümler ve hatta mekan tasarımı anlatıdaki nükteli söylemi açığa çıkartan bir üslupla inşa edilmiştir.

Erkek gözünden çekilmesine alışık olduğumuz kadın sahnelerinin yine bir erkek tarafından, ama eril bakışına alternatif olma iddiası taşıyan bir göz tarafından çekildiği üzerinde duran Okuş, bunun bir örneği olarak; kadınların cinselliğini ön plana çıkarmak hedefiyle kullanılan hareketlerin deforme edilerek yaratılan alışlagelmiş arzulanacak kadın imgesinin sarsılması ve alternatif bir üslup yakalanmış olmasını vermektedir: *“Sahnenin, herhangi bir dans sahnesinden farklı olarak seyircinin beğenisine sunulmayıp, seyircinin üzerine gelen bir üslubu olduğunu görüyoruz. Kadınların icra ettikleri hareketler bir erkeği etkilemekten*

çok ona meydan okuma vurgusu taşıyor. Dans ederken sıkça rastlanabileceği gibi kalçalarını kullanıyorlar ancak kalçalarını kıvrak bir şekilde değil kesik ve net hareketler içinde kullanıyorlar.” (Okuş, 2010)

Okuş'un da ifade ettiği gibi filmin koreografilerinde kadınların bedenlerinden, jest ve mimiklerinden erkeklere olan meydan okumaları net olarak gözlenmektedir. Ancak seyircinin üzerine gelen bir üslup sergilenmesinin yanısıra, müzikal filmlerin dans sekanslarında görmeye alışık olduğumuz, seyircinin beğenisine sunulan beden algısı tamamen ortadan kaldırılmamıştır. Okuş'un altını çizdiği gibi arzulanan kadın imgesini sarsacak alternatif üslup, dans sekanslarının belli bölümlerinde açıkça görünür kılınsa da, bütününde aynı dilin korunduğunu söyleyemeyiz. Filmin giriş jeneriğindeki anime kadın karakterlerin dansı ve çözümlediğimiz bu sekanstaki erkek taklidi yapılan bölümde bu anlamda filmin alternatif üslubu gözlenmekle birlikte, dans sekanslarının tamamı aynı dille inşa edilmemiştir. Beden hareketlerindeki deformasyon zaman zaman ön plana çıksa da, aynı bedenler seksi kadın imgesindeki benzer replikleri de tekrarlamaktadır. Arzulu bakışlarla şarkıya eşlik edip dans eden kadınların bazı hareketlerinin bedenlerinde çıkardığı seslerin (kalçalarına vurduklarında çıkan sesler gibi) müziğin ritmine eşlik etmesi de benzer bir algıyı oluşturmaya hizmet etmektedir. İncelediğimiz sekansta kadınların hep bir ağızdan söyledikleri şarkının sözleri ise bu yaklaşımı yineler niteliktedir: *“Açılsın memeler, süzülün gözler, dövülün tavına gelince sözler, devrilip yatağa zevklenin kızlar, çok şükür bu gece yatsıdan sonra gökten adam, gökten erkek, gökten koca, gökten sapır sapır herif yağacak, (yağsın) gökten şapır şupur herif yağacak”*. Açılan memeler de, süzülen gözler de cinsellik vurgusu üzerinden edinilen güçle gökten yağması istenen erkeklerin kontrolünün sağlanmasına yöneliktir. Bütün bunlarla birlikte kadınlar için hazırlanmış kostümler, aksesuarlar, makyaj ve dekor öğeleri de güçlü ve meydan okuyan kadın vurgusunu yinelerken bu gücün dişilikten alındığına işaret eden alt metin öğeleri de göz ardı edilmemelidir. Filmin temelindeki anlatıyı şekillendirenin de bu yaklaşım olduğu düşünülmektedir.

Bu yaklaşımla benzer bir şekilde, Artut film için tasarladığı kostümlerle ilgili olarak *“Filmin tamamen bir kadın filmine dönüştürüleceği bilgilerinden yola çıkarak, kadını güçlü kılan detaylar tasarladım. Kostümlerin bir kısmında üniforma etkileri var. Bu etkileri kesimde, omuz ve kollardaki irili ufaklı detaylar da görmek mümkün. Etnik Osmanlı kumaşları ile*

günümüzün modern renkleri birleşince ortaya yeni, taze ve göze hoş gözüken, kadındaki seksapeli daha kolay ortaya çıkarabilen, salkım saçak, şıkır şıkır rengarenk bir şeyler çıktı. Bu filmin kadınları kurnaz, seksi, cilveli...” yorumunu yapmıştır. (Arna, 2009)

Koreografide göze çarpan detaylardan biri de kadınların erkeklerin taklidini yaptıkları bölümde erkekleri konumlandıkları çerçevedir: Kadınların cinsel obje olarak görülüş biçimlerinin imajlaştırıldığı bu kompozisyonda, kadın bedenlerinde gösterilen erkek tasfiri; böbürlenerek üstün bakarken, külhanbeyi gibi yürürken, bıyıklarını bürerken, hatta diğer kadınları taciz ederken abartılı eril duruşla yansıtılmıştır. Kadınlar tarafından alay konusu olan bu duruş, aynı zamanda erkeklerin güçsüz ve aciz yönleri olarak işlenmiştir. Bu mizansende küçümsenen erkekler değil, erkeklerin kadınlar üzerinde kurmaya çalıştıkları cinsel baskı biçimleridir.

Sekansın sonunda *“gökten şapur şapur herif yağacak”* sözlerini tekrarlayarak göbekler atarken kadınların, bedenlerini yukarı doğru yönlendirerek kollarını yağmasını bekledikleri erkeklere açmalarıyla beyaza dönerek sislenen görüntü, gökyüzü imajı halini alır ve gökyüzünden yağdırılan adamların düşüşleri gösterilir. Bulutların arasından düşen adamlar Hürmüz’ün kocalarıdır ve düştükleri yer Hürmüz’ün gökmavisi geceliğiyle yatağında uzanmış rüya görürken titreyen bedenidir. Rüya gördüğünü karşılaştığımız imaja eşlik eden Hürmüz’ün sesleriyle netleştiririz zihnimizde. Bedenine düşen ilk kocası dekoltesinden içeri kaçır, diğerleri de bedeninin farklı bölümlerine düşüp ortadan kayboldukça Hürmüz, korkmakla zevk almak arasında kalan, herkesin kendince yorumlayabileceği esneklikte bazı sesler çıkarır. Sekans, Hürmüz’ün rüyasından Safinaz ve Kuşçu karakterlerinin kaç kocası olduğuyla ilgili sorularından ürkererek uyanmasıyla tamamlanır.

Butler, Psikanalist Joan Riviere’in *“kadınsılığın erkek ile kadın arasında denge sağlayan bir maske, bir performans olduğu”* yönündeki söylemini öne sürerek, erkeğin egosunu rahatlatmak için kadının olduğundan daha çekiciymiş (yani aptal) gibi davrandığını söyler. Riviere’den 60 yıl kadar sonra, Judith Butler’in yazılarının da toplumsal cinsiyetin sahnelenen bir şey olduğunu öne sürdüğünü belirten Butler, son dönem sinemasının bunu destekler görüldüğünü ifade eder. (Butler, 2011: 94) Akay’ın filminde bundan farklı bir yaklaşım olduğu söylenebilir, çünkü ana karakter olarak karşımıza çıkan Hürmüz, zekasıyla hayatındaki erkekleri istediği gibi kullanmaktadır. Ancak Hürmüz’ün kocalarıyla

iletişiminde ortaya koyduğu performans, Riviere ve Butler'in söylemiyle benzer niteliktedir. Bu noktada üzerinde durulması gereken temel mesele, sinema filmlerinin çoğunda karşımıza çıkan "kadın" imajının belirli kalıpları aşamamış oluşudur. Hürmüz karakterinin geçimini kocalarından aldığı paralarla sağlarken onlarla hiçbir duygusal bağ kurmaksızın, kendisine olan zaaflarını kullanarak çıkarları doğrultusunda kocalarını kullanıyor oluşu, "kadınların toplumsal yapı içinde konumlandırıldıkları alan" konusunda sorgulanması gereken bir kadın karakter betimlemesi olarak durmaktadır izleyici karşısında. Kadınların "şeytan" ya da "yılan" oldukları doğrultusundaki bilindik sosyal ve ideolojik söylemleri görünürleştiren bir yaklaşım okunmaktadır aslında filmin temel anlatısında.

Başta da belirttiğimiz gibi filmin dans sekansları, genel anlatının oluşmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bunda koreografiden, dansçıların beden dillerine, kostüm ve mekan düzenlemesindeki seçimlere kadar kullanılan tüm öğeler belirleyici bir rol üstlenmiştir. Filmin tasarımında (kostüm ve mekan tasarımı vb.) Osmanlı'yı çağrıştıran oryantalist öğelere rastlanmakla birlikte, bu öğelerin modern izlerle yeniden üretildiği gözlenmiştir. Ezel Akay filmini aynı zamanda bir kostüm oyunu olarak tanımlamaktadır: "*Hem geçmişten hem de bugünden beslenen, kumaşların, tüllerin birer anlatıcıya dönüştüğü, kendisi bile hikaye olan kostümler yaratıldı.*" (Arna, 2009) Akay'ın da altını çizdiği gibi filmin anlatıcısı bazen bir kostüm detayı, bazen özellikle çerçeveye dahil edilen bir dekor öğesi ya da bütün bunlar arasında kurulan bağ ya da zıtlıklar olmuştur. Filmin son sekansı olan dans sekansının girişinde karşımıza çıkan bir çerçevenin, danseden kadınların kostümleri ile ilgili algımızı yönlendirmesi bu yaklaşıma örnek gösterilebilir. Uzun boynuzlu, kırmızı rujlu, dolgun dudaklı bir iblis portresinin altında kollarını açıp başını yukarı kaldırarak "*Gün gelecek gökten kalbini açan her hatuna kıyamet gibi herif yağacak inşallah!*" diyen filmin kadın karakterlerinden birinin alt açığı kullanılarak başının hemen üstündeki iblis görseli ile çerçeveye alınması "*kadınların şeytan olduğu*" sosyal söylemine bir gönderme olarak filmin anlatısına dahil edilmiştir. Filmin sonundaki dans sekansının geçiş sahnesinde kullanılan bu imaj sekansta danseden kadınların kostüm detaylarında gördüğümüz başlığa yüklediğimiz anlamları da etkilemektedir. Arapça harflere de benzetilen bu altın yaldızlı başlık, kadınlar dans ederken bazen bir yılanı bazen de şeytanın boynuzlarını

andırmaktadır. Kadınların beden dilleri de zaman zaman şeytani bakışlar betimlenirken zaman zaman alaycı bir tavır takınmaktadır.

Filmin sonunda gösterilen kamera ve ana karakterin kameraya bakarak göz kırpması ise, yönetmenin sinematografik diliyle, filmdeki hikayenin nükteli bir anlatımla oluşturulduğunu heceleemektedir.

Çizelge 6. Çözömlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler

SEKANSLARDAKİ BAZI KARŞITLIKLAR		
Masal		Gerçek
Geleneksel		Modern
Kadınsı/Feminen		Erkeksi/Maskülen
Eril Bakış		Dişil Bakış
Yalan		Doğru
SEKANSLARDAKİ BAZI GÖSTERGELER		
Gösterge (Filmdeki)	Gösteren	Gösterilen
Mizansen	Altın kafes içinde gösterilen kocalar	Hapsedilmiş/Tuzağa Düşürölmüş kocalar
Dekor	Bordo mavi çizgili koltuk	Karadeniz vurgusu
Mizansen	Koltuğa tünemiş adam	Ürkmüş, çekingen, korkmuş
Koreografi	Kadınların kollarını Hızır Reise Uzatıp çekmesi	Ağlara gelen balık söylemi
Kostüm	Kadınların başlıklarından, kollarından asılan renkli kumaşlar	Denizin dalgaları
Tasarım	Anime kadınların deforme edilen vücutları	Karikatürize edilmiş kadınlık/cinsellik vurgusundan uzaklaşış
Kostüm	Takunya, transparan şalvar, büstiyer, arapça harflerle süslenmiş şeffaf örtülerin kombini	Moden ve gelenekselin birlikte sunumu/kadın bedeninin paradoksal sunumu
Koreografi	Anime kadınların keskin ve kesik hareketlerle kalça kıvrması, göbek atması, gerdan kıvrması	Kadın bedeni sunumuna paradoksal yaklaşım
Dekor	Göbek taşındaki el-habb yazısı	Film genelinde olanaksızlaşan kayıtsız şartsız aşk ifadesinin görünürleştirilişi
Koreografi	Kollarını açıp yukarı kaldıran kadınlar	Allah'a yakarış

4.7. La La Land (Aşıklar Şehri - 2016) Damien Chazelle

En iyi film, en iyi yönetmen dalları dahil olmak üzere yedi dalda Altın Küre ödülü ve en iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmenliği dahil olmak üzere 6 dalda Akademi ödülü kazanan film, Los Angeles’da geçmektedir. Aktiris olma hayalleri doğrultusunda filmlerin deneme çekimlerine katılan ancak bir türlü rol alamayan Mia ile Jazz aşığı bir piyanists olmasına rağmen sevdiği müziği profesyonel hayatında çalamayan ve klasik Jazz müziğinin yeniden can bulduğu bir jazz kulübü açma hayali kuran Sebastian’ın yollarının çakışmasıyla başlayan aşkları ve hayallerine ulaşma çabaları konu edilmektedir. Filmde düşlerini gerçekleştirmek için ellerinden geleni yapan bu iki gencin kurdukları hayallere yaklaşırken birbirinden uzaklaştığı ve “eğer” ifadesine büyük anlamlar yükleyen bir yapı oluşturulduğu görülmektedir. Eğer farklı seçimlerle yaşamlarına ve birlikteliklerine yön vermiş olsalardı nasıl olabileceğine vurgu yapan bu yapı, özellikle filmin son müzikal sekansıya netleştirilmektedir.

Yaz ayında çekilmiş olmasına rağmen, anlatıda karakterlerin ruhsal halleri ve ilişkideki iniş çıkışlarına uygun olarak “kış, bahar, yaz, sonbahar” mevsimlerini art arda getiren bir sinematografik yapıyla “aşkın 4 mevsimi” ortaya konulmakta ve anlamın netleşmesine katkıda bulunmaktadır. Filmin sinematografik inşası aynı zamanda günümüzde geçen hikayeye nostaljik bir hava katmaktadır. Pek çok planında klasikleşmiş müzikal filmlerin akıllarda yer etmiş sahnelerinden izler taşıyan filmde; kullanılan imajlarla belirginleştirilen nostalji hissi, günümüzde geçen hikayenin geçmişle bağıntılı olarak işlenmesine zemin hazırlamıştır. Başka bir deyişle film, klasikleşmiş müzikal filmlerden beslenmesine rağmen modern bir anlatı olarak biçimlendirilmiştir. Müzikal filmlerin altın çağı olarak nitelendirilen dönemden imgelerle belirginleştirilen bu nostaljik yapı, fon olarak kullanılarak filmin estetik formunu (ruhunu) güçlendirmektedir. Film için özel olarak bestelenen müzik ve şarkılara ise filmin dans sekanslarının biçimlendirilmesinde büyük önem atfedilmiştir. Yönetmenin Jazz müziğine olan tutkusu, filmin anlatı yapısından net olarak okunabilmektedir. Müzikal dans sekanslarının genellikle karakterlerin duygularının yükseldiği anlarda, ruh hallerinin tasfirinde anlatıyı güçlendirmek için kullanıldığı görülmektedir. Film için özel olarak oluşturulan koreografilerin de müzikallerin altın çağının klasik danslarından izler taşıdığı ve o döneme öykünen bir müzikal oluşturulduğu söylenebilir. Başka bir deyişle Amerikan müzikal filmlerinin tarihinden beslenen film, klasik müzikallerin dans sahneleri

öykünmesiyle izleyicisini müzikaller tarihinde bir zaman yolculuğuna çıkartan formda inşa edilmiştir. Ancak film, bu öykünmeyi içinde eritirken kendi özgün anlatısını oluşturmaktan da geri durmamaktadır.

4. 7. 1. Giriş dans sekansı ile trafik keşmekeşliğinde (sosyal düzen içinde) hayallerine sarılan insan anlatısı

Filmin ilk sekansına imajlardan önce sesin varlığını göstermesiyle başlanmaktadır. Filmin yapım şirketinin logosu çerçevede varlığını sürdürürken trafik sesleri, imgeleri gösterilmeden önce duyulur. Gökyüzü imajına dönen görüntü üzerinden akan korna seslerinin arasından yükselen radyo dalgaları ve ardındaki anonsla, güneşli ve sıcak bir günde Los Angeles'da bulunduğu bilgisi verilir izleyiciye. Trafikte sıkışmış araçların görüntülerine geçildiğinde, arabalardan gelen farklı müzikler farklı dünyaların varlığına işaret etmektedir. Araba modelleriyle bu araçlardan gelen melodiller uyum içindedir. Dolly-kayma tekniğiyle yatay yönde hareket ederek ilerleyen kameranın kadrajına giren araçlarla, daha ilk sekansta yönetmenin eskiyle yeni arasında gidip gelen söylemi görünürleştirilmektedir. Modern çağın tasarımı arabaların yanında klasik modellere de büyük yer verilmiştir. Benzer şekilde koreografiyi oluşturan oyuncuların kostüm tasarımlarında da zaman zaman nostaljik izlere rastlanılmaktadır. Tek bir plan sekansta tamamlanan bu müzikal dans sekansında, sürekli hareket halinde olan kamera, kadrajına aldığı kişilerin coşkulu dansını yansıtırken yönetmenin anlatıyı kurgudaki kesmelerden soyutlayarak canlı bir performansla izleyiciyi başbaşa bıraktığı izlenimi oluşturulmaktadır.

Kamera trafikteki araçları ve içindeki farklı yaşamları arabalardan sızan müzikle yansıttığı çekimini sürdürürken dans sekansının jazz müziği başlar ve art arda duran klasik arabalar kameranın kadrajından yansır. Melodinin yükseldiği arabaya iyice yaklaşıldığında, trafikte beklemekten yorulmuş bedenini koltuğa bırakmış olan genç bir kadın gözündeki güneş gözlüğünü saçına takar ve şarkısına başlar. Şarkısını söylerken yüzündeki ifade de tebessüme döner ve şarkı sözlerinde geçen anılarının uyandırdığı hisler, melodinin hız kazanmasıyla birleşerek kadının arabadan inip adımlarını dansa teslim etmesini sağlar. Üzerindeki beyaz puantiyeli, sarı elbisesiyle klasik dönem filmlerindeki karakterleri çağrıştırmaktadır. Kadın şarkısını söyleyerek trafikte sıkışmış arabalar arasında dans edip ilerlerken, diğer araçlardan inerek şarkıya ve dansa eşlik etmeye başlayan gençlerin coşkulu

beden diliyle koreografi şekillendirilmektedir. Sekans boyunca şarkı söyleyip danseden oyuncuların büyük bir çoğunluğu gençlerden oluşmaktadır. Çünkü onlar içindir bu sekans: Hayallerinden vazgeçmemeleri ve en karanlık günde bile umut etmeyi sürdürerek çabalamaları için bir çağrı halini almaktadır sekanstaki ve hatta filmin genelindeki anlatı. Orada karşılaşmış birlikte şarkı söyleyip danseden geçlerin enerjisi de dansları gibi birbirlerine hızla sirayet etmektedir. Sekanstaki şarkının sözleri, “hayallerinden uzaklaşan insanlara dokunarak pozitif enerji geçirme” hissiyatını söylemleştirmektedir: “(...) *Tepelere tırmanırım, hedefim yükseklerde ve parlayan ışığı kovalarım (...) Hayal kırıklığına uğradığımda tekrar ayağa kalk, çünkü sabah olduğunda güneş tekrar doğacak(...)*”

Balzac’ın deyişiyle “*umut, arzulayan bellektir*”. (Harvey, 2008) Film genelinde ve çözümlediğimiz sekans özelinde, “umut” kavramı etrafında danseden yönetmenin, hayalleri olan ama onları gerçekleştirmek için çabalarken engellerle karşılaşmış hayal kırıklıkları yaşayan bireyin yönünü umuda çevirme çabası görünürleşmektedir.

“Filozof Gabriel Marcel’a göre umut insanda varoluş duygusunu oluşturur. Kişinin yabancılaşmasını engeller ve kendini gerçekleştirme yönündeki kararlılığına yol açar. Diğer yandan Friedrich Nietzsche umuda karamsar yaklaşmış ve umudun insanın yaşadığı eziyetin süresini arttırdığını belirtmiştir. Erik Erikson’a göre umut, kişinin isteklerini elde edebileceğine ilişkin kalıcı bir inançtır. Staats’a göre istekler ve beklentiler arasındaki etkileşimdir. Kant, Hume gibi filozoflar ise umudu insan doğasında var olan bir duygu olarak ele almışlardır.” (Aktaran, Curun, 2013)

Filmde Marcel’in umut kavramında olduğu gibi varoluş duygusunu güçlendirmek için oluşturulan dans sekanslarında yönetmen, anlatıyı kameranın varoluşunu hareketlendirerek biçimlendirmektedir. Bu sekansların genelinde kamera hareketlerinin durmaksızın inşa ettiği anlamlar aracılığı ile Chazelle, kamerayı filmin sessiz alfabesi gibi kullanılan bir anlatıcıya dönüştürmektedir. Filmin görüntü yönetmeni Linus Sandgren, bu tezi destekleyen bir söylemle kameranın bir karakter gibi olmasını istediklerini, başka türlü izleyiciye her şeye kendi gözleriyle tanık oldukları hissini veremeyeceklerini ifade etmektedir. (La La Land’in Sihiri Bir Kamera Lensinde Gizli, 2017)

Sekansta kadının şarkısını söylerken kendi etrafında dönmesiyle kamera da aynı hareketi yapar ve hızla dönerek bakış yönünü değiştirir. Koreografi sırasında kamera dansçıların hareketlerini takip ederek zaman zaman bu dönüşü tekrarlar. Şarkı söyleyip dans eden oyuncular bazen arabaların kapılarını açarak, bazen arabalara ritmik hareketlerle vurarak içindekileri müzikalin anlatısına katmaktadırlar. Oyunculardaki coşkulu heyecan, dansa

katılan her yeni kişiyle katlanarak artmaktadır. Kamera danseden oyuncularını takip ederken bazen de oyuncular kendileri kameranın kadrajına girip koreografinin biçimlendirilmesini sağlamaktadırlar.

Sekansın devamında danseden oyunculardan birinin, trafikte bekleyen mavi renkli kamyonun arka kasasının kapısını açmasıyla kamyonun içindeki kırmızı kıyafetli müzisyenler de anlatıya dahil olarak sekansın coşkusu yükseltmiştir. Kamera önce orkestraya odaklanır ve müzisyenleri yakından gösterir, sonra yavaş yavaş açılarak orkestranın müziği karşısında heyecanlı bir coşkuyla kollarını havaya kaldırarak zıplayan gençleri de kadrajına alır. Orkestranın koreografinin ritmini arttıran müziği ışığında, kamyonun yanına toplanan gençler hep beraber dansetmeyi sürdürür. Biraraya geldiklerinde üzerlerindeki kıyafetlerin canlı renkleri daha da belirginleşmektedir. Kırmızı, mavi, yeşil, sarı... pek çok renk hayatın renkli sunumu gibi birarada kullanılmıştır; tıpkı bu müzikal sekansta sıkıcı bir trafiğin müzik ve dansın diliyle renklendirildiği gibi... *“İnsaların renkli elbiseler giyip, otobanda koşturmaları, gayet gerçek hayatta yaşanabilecek bir şey.”* (Astrid, 2017) ifadesini kullanan Chazelle, bu canlı renkleri özellikle tercih ederek sekansta koreografiyle oluşturmaya çalıştığı yüksek enerjiyi desteklemektedir. *“Eisenstein, melodramda müzik seslerinin yazarın sözcükleriyle uyuması gerektiği gibi, renklerin de sözcüklerle uyuması gerektiğini savunmaktadır.”* (Asiltürk, 2008) Eisenstein’in bu söylemini sinema üzerinde genelleştirerek ele alacak olursak; sekansta kullanılan hareketli jazz şarkısı ile danseden gençlerin üzerlerindeki canlı renklerin, filmin senaryosunu da yazan Chazelle’nin “umut”, “heyecan” ve “coşku”yu, “başarma motivasyonu”nu heceleyen sözcükleriyle uyum içinde olduğu görülmektedir. Sosyal yaşam içinde bireyin kendini gerçekleştirmek için attığı her adım, yönetmenin gözünde yaşama atılan bir renk olarak film tasarımındaki yerini almıştır. Filmin genelindeki söylem gibi bu sekanstaki anlatı da, sosyal yaşamın bireye dayattığı gri tonları, hayallerinden vazgeçmeyip -yapının diğer bir değişle sosyal düzenin önüne koyduğu engellere rağmen- içindeki renkleri yansıtabilmeyi başaran her bireyin dönüştürebileceği üzerine kurulmaktadır.

Bir arada danseden gençler arasında, dansın merkezine geçen her kişinin kendi özel şovunu sunmasıyla sekans devam ederken oyuncular, danslarında kendi bedenleri etrafında döndükçe kamera da ufak dönüşlerle kadrajını değiştirmektedir. Kamera tekrar yön değiştirdiğinde, müzik yavaşlar ve koreografiyi başlatan sarı elbiseli kadının kırmızı spor bir

arabanın üzerinde sırt üstü uzanıp ellerini başının arkasında birleştirerek şarkısını söylediği görsel tasvirle karşılaşır seyirci. Kadına iyice yaklaşmış olan kamera, açısını genişletirken önünden kaykayıyla atlayan genç, koreografinin ritmini yeniden arttırır. Gençler dansederken pozitif enerjileri birbirlerine geçerek yayılır ve artan bir coşkuyla sürdürülür. Sekansın ritmi yükseldikçe arabaların üstüne çıkıp danseden; hatta akrobatik hareketler yapıp havada taklalar atan; bisikleti, kaykayı ya da hulahupuyla koreografiye dahil olan gençler görürüz. Tek bir plan sekansta hareket eden kamera, bütün bu koreografiyi hiç kesmeye başvurmadan izlemektedir. Zaman zaman yön değiştirerek zaman zaman detay görüntülerden genel açılara geçerek ya da tam tersini yaparak şarkı söyleyip danseden bu gençleri takip etmektedir. Durmaksızın hareket eden kamera, bazen de oyuncuların üzerine gelmesiyle geriye doğru hareket ederek koreografinin sürdürülmesi için yeni alanlar açmaktadır. Kameranın bütün bu hareketleri, gençlerin dansederken artarak yayılan enerjisini beyaz perdeden izler kitleye geçirebilme hedefine hizmet etmektedir. Farklı kadrajlarla sunulan mizansenler bu doğrultuda oluşturulmuştur. Koreografinin bütünü ise gençlerin içlerinden geldiği gibi, o an hissettikleri gibi dansettikleri hissi uyandırmaya yönelik biçimlendirilmiştir.

Sekans çözümlenirken kameranın kaydırma, yükselme-alçalma gibi hareketlerinin sekansın anlamının inşasında belirleyici bir rol üstlendiği görülmektedir.

“Kaydırma, kameranın üstüne yerleştirildiği sehpa aracılığı ile “ileri-geri”, “sağa-sola” veya “yay” biçiminde yaptığı hareketleri içerir. İleri veya geri kaydırma; sağa veya sola kaydırma; sola yay (90 derecelik bir yay gibi) veya sağa yay yapmak olarak da ifade edilebilir. Kamera bu şekilde oyuncu veya nesnelerin etrafında, yanında, arkasında; yani belli bir düzleminde civarında kaydırma hareketi yapmış olur. Yükselme-alçalma ise kameranın yine üstüne yerleştirildiği sehpa aracılığı ile yükselip alçalmasıdır. Bu hareketler, kameranın üç ayak üzerinde, belli bir raya yerleştirilmesi veya tekerlekler üzerinde hareket ettirilmesiyle elde edilmektedir.” (Küçükcan, 2013: 143)

Yönetmenin kameranın dansını belirginleştirmek için kullandığı bu hareketler, izleyicinin bakışını da dansın parçası haline getirmektedir.

Şarkının *“sabah olduğunda, güneş tekrar doğacaktır”* nakaratı hep bir ağızdan danseden gençler tarafından yinelenirken kameranın hemen önünde kadraja dahil olan sarışın ve sarı elbiseli bir kadın -parlayan güneşin sarısı kadının kostümünden yansımaktadır- kameraya gülümseyerek bakar ve yolun ortasındaki refüjün üstüne çıkar. Kamerayı arkasına alan kadın, kollarıyla birlikte tüm vücudunu güneşli gökyüzüne yönlendirdiğinde kamera, yukarı

çevrinme ve yükselme hareketiyle köprü boyunca trafikte sıkışmış arabaların üstünde, yanında danseden tüm gençleri kadrajına alarak genel açığa geçer. Alan derinliği sayesinde metrelerce devam eden trafikte sıkışmış arabalar ve dansederek bu sıkışmışlığı özgürlüğe dönüştüren gençler çerçeve içine dahil edilerek kompozisyon ve anlattıkları genel görüntüyle netleştirilmektedir. Sekans, bu genel çekimde duyulan korna sesleriyle danseden herkesin arabasına binip kapılarını kapatması ve çerçeve içinde sarı renkteki “La La Land” yazısının belirmesiyle son bulur.

Chazelle’ın bu müzikal dans sekansını, “plan-sekans” tekniğiyle çekmeyi tercih etmesi; koreografi akışı boyunca süren çekimle, danseden oyuncuların filmi şekillendiren anlatısını daha doğal ve kendiliğinden, spontele gerçekleşmiş gibi yansıtma amacına uygun olarak düzenlenmiş görünmektedir. Monaco’ya göre bir sekansın tek bir çekimden oluştuğu plan-sekans (sequencesfiot) önemli bir kavramdır ve içinde hiç de küçük olmayan farklı farklı birimler vardır. (Monaco, 2002: 157) Bazin, derin odak görüntüleme ve plan-sekansın izleyicinin filmin dünyasına eskisine göre çok daha fazla katılımına olanak sağladığını söyler. Bazin alan derinliğinin gelişimini yalnızca başka bir sinemasal aygıt olarak değil, daha çok “sinema dili tarihinde ileriye doğru atılmış diyalektik bir adım” olarak görür. (Monaco, 2002: 386) Alan derinliğinin seyirciyi görüntüyle, gerçekte olandan daha yakın bir ilişkiye soktuğunu ve görüntünün kendi içeriğinden ayrı olarak yapısı itibarıyla de daha gerçekçi olduğunun altını çizen Bazin, alan derinliği’nin, seyirciyi sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etken bir tutuma yönlendirdiğini, hatta olumlu bir katkısını gerektirdiğini belirtir. Seyirci, çözümleyici kurguda kılavuzunu izlemekten; dikkatini, görmesi gerekeni seçen yönetmenin dikkatine kaydırmaktan başka bir şey yapmadığı halde, alan derinliği en azından bir kişisel seçim gerektirir. (Bazin, 1966: 63) Bazin’in temel argümanı, montaj sayesinde gerçekliğin manipüle edilmesi yerine alan derinliği ve plan-sekans sayesinde seyircinin kendi anlamlarını beyaz perdede kendisinin bulması gerektiğidir. (S. Öztürk 2016: 6) Chazelle bu filmde plan sekans tekniğini sıklıkla kullanarak kamera dolayımıyla seyirciyi de koreografiye dahil etmiştir. Durmaksızın hareket eden kamera koreografi bütününde diğer dansçılara kendi dansıyla eşlik etmekte ve duraksız sürdürdüğü bu dansla anlatının önemli bir elemanı gibi kullanılırken aynı zamanda seyircinin bakışını da dansa dahil etmektedir.

4. 7. 2. Yıldızlar üzerinde dans ve aşkın ilk kalp atışları

“*Rabel Without a Cause*” (Asi Gençlik-1956) filmine giden Mia ve Sebastian’ın sinemada ilk öpücüğü paylaşacakları sırada filmin yanmasıyla paylaştıkları romantik anlar kesintiye uğramaktadır. Karakterlerin birbirlerine bakıp gülmesi ve Mia’nın bir fikri olduğunu söylemesiyle dans sekansına geçiş müziği başlar ve “*Asi Gençlik*” filminden yansıtılan sahnenin geçtiği Griffith Rasathanesi binasına götürülür izleyici. Chazelle, filmin pek çok sahnesinde örneklerine rastladığımız gibi klasikleşmiş filmlere yaptığı göndermeyi bu sahnede de yineler ve beyaz perdeden yansıttığı filmdeki klasik arabanın rasathanenin bahçesine giriş görüntüsünü, gündüzden geceye dönen zamanda Sebastian’ın klasik arabasıyla kendi filminde de yineler. Mia ve Sebastian’ın rasathaneye girişleri önce dış çekimle gösterildikten sonra kesmeyle iç çekime geçilir ve kapıyı açtıklarında merdivenlere yansıyan gölgeleri gösterilir. Ardından rasathane içinde sergilenen Nikola Tesla’nın deşarj bobininden çıkan akım yakın çekimle yansıtılarak kamera açısı genişletilir ve ikilinin bina içinde ilerlerken Tesla’nın bobiniyle ilk karşılaştıklarında bobinden çıkan akımdan ürkme ifadeleri gösterilir. Derin bir nefes alarak rasathane içinde yürümeye devam eden çiftin başlarını yukarı kaldırmasıyla kamera da aynı yöne döner ve yönetmen, binanın tavanında resmedilmiş olan astronomi ve uzay bilimi ile ilgili figürlerin yarattığı hissi, tavadaki resim üzerinde kamerayı 180 derece döndürerek güçlendirir. Melodiyle uyumlu seyreden bu dönüş tamamlanırken kameranın yönü tekrar zemine çevirilerek dünyanın kendi eksenini etrafında dönüşünü gösteren Foucault Sarkacı’na doğru ilerleyen Mia ve Sebastian, bu sefer sırtları kameraya dönük olarak tekrar kadraja alınır. Yanyana duran çiftin birbirine bakmasıyla müziğin romantik tınısı artar ve ayrı yönlerde ilerleyen çiftle birlikte kamera da sarkaç etrafında ilerler. Mia ile sarkacın etrafında birbirlerine doğru ilerlerlerken ceketinin düğmelerini açıp ellerini pantolonunun ceplerine sokan Sebastian’ın yüzünde muzip bir gülümseme belirir. Mia ile göz göze geldiklerinde ona iyice yaklaşan Sebastian hafif bir dönüşle Mia’nın arkasına geçerek elini tutarken kamera da aynı hafif dönüşü yapar ve oyuncuların ellerinin birleşmesini gösterip geriye doğru açılır. Sebastian kamerayla paralel olarak diğer eliyle Mia’nın belini tutarak onu bir adım geriye çeker ve danslarını başlatır. Kameranın oyuncuların dansıyla uyumlu hareketleri -Hatta bazen oyuncuların kameranın hareketleriyle uyumlu dansı izlenimi oluşturulmaktadır.- onu da dansın/koreografinin bir parçası haline getirmektedir. Sandgren’in filmde kamerayı nasıl kullandıklarını anlatırken

“Hareket eden, Mia ve Sebastian’la beraber macerayı deneyimleyen bir tür anlatıcı” (La La Land, 2017) ifadesini kullanması, filmde kamera hareketlerine yüklenen anlamı netleştirmektedir. Mia ve Sebastian sarkacın etrafında dönerek dans ederken kamera da onların valsine dahil olur. Giriş dans sekansında oldukça dinamik olan kamera hareketleri bu sekansta müzik ve koreografiyle uyumlu olarak zarif bir tavır sergilemektedir. Sarkaç etrafında Mia ve Sebastian karşısında kamera da üçüncü bir kişi gibi dansa eşlik ederek hareket etmektedir. Çiftin dönüşlerle vals yaparak ilerlediği yönün tersinde onları kadrajına alan kamera ile oyuncular birbirlerine iyice yaklaştığında, oyuncuların koreografideki dönüşlerine kamera da kendi dönüşüyle eşlik ederek yoluna devam etmekte ve kadrajına aldığı Mia ile Sebastian’ın dansını yansıtmaktadır. Koreografiye kendi valsiyle katılan kamera görüntüsü kesmeyle açı değiştirerek üst açığa geçtiğinde, Mia ve Sebastian’ın valsleri sırasındaki dönüşleri sarkaç içindeki dünya figürünün kendi etrafında dönüşü ile aynı çerçevede verilerek koreografideki dönüşlerle dünyanın dönüşü arasında bağ kurulmaktadır. Bu bağ aynı zamanda bireyin toplumsal yaşam içinde kendi hayatı etrafındaki dansı üzerine düşündürten bir kompozisyon olarak durur karşımızda. Dünyanın kendi etrafında dönüşü gibi birey de sosyal yaşam devam ederken kendi hayalleri etrafında dans ederek sürdürmektedir varlığını. Bazen bireyin toplumsal yaşama uyumunu kesintiye uğratan bu kendi eksenini etrafında dönüşün önemine ve belirleyiciliğine işaret etmektedir karşılaştığımız bu mizansen ve filmin genel dilindeki anlatı.

Sekansın devamında zincirleme geçişle (mix) Mia ve Sebastian’ın Samuel Oschin Planetaryum’unda etrafı incelerkenki halleri gösterilmektedir. Müzik aynı romantizmle devam ederken Mia planetaryumun tam ortasında duran yıldız projektörünün çalıştırma koluna uzandığında, Sebastian hızla ceketinin cebindeki mendili çıkartarak kolu siler ve Mia son bir hamleyle kolu çevirerek projektörü çalıştırır. İki birden gördükleri manzaraya inanamaz şekilde yavaş yavaş geriye doğru adım atarken kamera tam tersini yaparak onlara ve tavanı tümüyle kaplayan yıldızların görüntüsüne yaklaşır. Çerçeveye Mia ve Sebastian’ın yıldızlara yönelttikleri bedenleri de alınıp alt açıyla yansıtılarak oluşturulan mizansende evrende salınan yıldızların parlaklıkları kadar yüceliğine de vurgu yapılır. Görüntü kesmeyle değiştiğinde çiftin hayran bakışları gösterilir. Ardından onların bakış açısına geçen kamera evrenin boşluğunda hareket halinde olan yıldızlardan detay görüntüler verir. Bir sonraki kesmede ise Mia ve Sebastian’ın yüzleri yakın planda gösterilerek yıldızlardan yüzlerine

yansıyan pembe ışıkla birbirlerine dönen romantik bakışları yansıtılır. Çift tam öpüşeceklerken genel görüntüye geçen kamera, Sebastian'ın elindeki mendilin kendiliğinden havalandığını gösterir. Bu havalanış muzip bir melodiyle belirginleştirilir. Havalanan mendile bakakalan Mia ve Sebastian'ın birbirlerine dönen şaşkın bakışları yakın çekimde yansıtılmaktadır. Tekrar genel çekime geçildiğinde ise Sebastian Mia'yı belinden tutarak yukarıya yönlendirir ve Mia'nın bedeni yıldızlara doğru yükselirken Sebastian da planetaryumdaki koltuklara basarak yükselir ve onu takip eder. Mia kollarını Sebastian'a uzattığında el ele tutuşarak yükselmeye devam ederler. Görüntü değiştiğinde yıldızların ve sis bulutlarının arasından geçen kamera görüntüsü aracılığıyla izleyicinin kendisinin yıldızlar arasında yükseldiği hissi uyandırılır. Mia'nın Sebastian'ın kollarına uzanan ellerinden detay görüntü verildikten sonra çiftin yıldızlar arasında birbirlerine sarılırkenki imajları göğüs planda yansıtılır. Hızla yükselmeye devam ederken bulutların arasında kaybolurlar. Bulutların arasından geçen kamera görüntüsünün ardından Mia ve Sebastian evrenin boşluğunda iyice yükseldiğinde çerçeve içinde küçücüklerdir artık. Bulutlar arasında yükselmeye devam ederken bedenleri birbirinden ayrılarak farklı yönere savrulur. Buradaki ayrılış filmin sonunda varılan yere gönderme yapar niteliktedir: Filmin sonunda hayallerini gerçekleştirerek istedikleri alanlarda yükselen ve yıldızlaşan Mia ve Sebastian'ın birbirlerinden uzaklaştıkları gösterilmektedir; tıpkı bu sahnedeki anlatıda olduğu gibi. Ancak bu sekansta karakterler tekrar birbirlerine yönelirler. Bulutların üzerinde düşmemek için dikkatlice yürürken birbirlerine doğru adım adım ilerlerler. Onlar birbirlerine yaklaşırken kamera da onlara yaklaşmaktadır. Oyuncuların bedenlerine yönelen kamera onlar yeniden dansetmeye başladıklarında hızla yanlarından geçerek bu imaj, evrenin boşluğunda yıldızlar üzerinde küçücük bir silüet şeklinde dansettikleri görselle birleştirilir. Artık onların değil silüetlerinin dansını izleriz. Kendi küçük dünyaları etrafında dönercesine birleşen bedenleri etrafında dönerek valslerini sürdüren silüetleri, yıldızlar üzerinde salınırken kamera da onları kendi salınımıyla takip etmektedir. Oyuncuların silüete dönen görüntüleri aklımıza yine filmin sonundaki müzikal sekansı getirmektedir. Profesyonel hayatlarında başarıya ulaşmış hayallerini gerçekleştiren Mia ve Sebastian birbirlerinden uzaklaşmış ve ayrı hayatlar kurmuşlardır. Ancak filmin sonunda "eğer" tercihleri farklı olsaydı birlikte nasıl bir hayat kurgulayabilecekleri bundan sonra çözümleyeceğimiz müzikal sekansla anlatılmaktadır. Birlikte olma ihtimalleri üzerine kurgulanan müzikal sekans, filmin gerçeğinde öyle olmadığı izleyicinin algılarında netleştirildikten sonra, hayali bir görsel anlatının içinde sunulur.

Evrenin boşluğunda küçük bir silüet şeklinde uçarcasına yaptıkları vals de filmin sonunda varılan noktaya işaret edildiğini düşündürmektedir.

Koreografinin devamında Mia ve Sebastian'ın temsili silüetleri, evrenin boşluğunda, yıldızların arasında dans ederken kameranın önüne geçen bir gezegenin karanlığında kaybolur. Gezegenin diğer yönünden danslarını sürdürerek çıkan çift, uçarcasına dönerek dans ederken evrenin boşluğunda beliren bir ışık hüzmesinin içine doğru dans ederler ve aynı ışık perdeyi kaplayarak beyaza döndürür. Beyaz perdeden mix geçişle Mia ve Sebastian'ın Planetaryum'un zeminine usulca inerek oturdukları koltuklarda birbirlerine yönelen bakışları, kameranın bakışının kendilerine çevrinmesiyle yansıtılır. Öpüşmeleri kameranın hızlı bir zoom in hareketiyle vurgulanırken perdede oluşan siyah yuvarlak çerçeve içine alınmaları ve çerçevenin gittikçe daralarak sonunda tüm perdenin siyaha dönüşüyle sekans son bulur.

Yıldızların parıltısı eşliğinde bir müddet sürdürülen bu görsel şölen aşkın ilk kıvılcıklarının ruhumuzda uyandırdığı güçlü duyguları betimler gibidir. Rollo May'in ifadesiyle *"Aşık olduğumuzda, benliğimizin merkezinden vazgeçeriz. Önceki varoluş durumumuzdan alınıp boşluğa fırlatılırız ve yeni bir dünyaya, yeni bir varoluşa ulaşmayı umarız. Ancak bundan asla emin olamayız. Hiçbir şey aynı gözükmez."* (May, 2008: 123) Mia ve Sebastian için de artık hiçbir şey aynı değildir. Aşkın hissettirdiği mutluluk hallerinin resmedildiği bu bulutlar üzerinde, yıldızlar arasındaki danslarıyla oluşturulan mizansende May'in işaret ettiği varoluş durumundan boşluğa fırlatılma ve yeni bir dünyaya, yeni bir varoluşa ulaşma hali yönetmenin perspektifinden görünür kılınmıştır.

"Hem aşk hem irade, deneyimin bağlayıcı biçimleridir. Yani, her ikisi de, elini uzatan, ötekine doğru ilerleyen, bir erkeği veya kadını veya şeyi etkilemeye çalışan -kendini de öteki tarafından etkilenmeye açan- kişiyi anlatır. Hem aşk hem irade, dünyayı yoğurma, biçimlendirme, onunla ilişkiye girme, iyiliğini ve aşkını gözettiğimiz insanlar aracılığıyla ondan bir yanıt koparma yollarıdır. Aşk ve irade, diğerlerini önemli ölçüde etkileme ve diğerlerinden etkilenme gücünü taşıyan kişiler arası deneyimlerdir." (May, 2008: 342)

Mia ve Sebastian kendi iradeleriyle bu aşka yönelmiş ve birbirlerine yaklaşmışlardır. Bu aşk onlara kendi hayatları için yeni bir dünya biçimlendirme kudreti vermiş ve bu yeni dünyaları içindeki mutlulukları bu sekansla belirginleştirilmiştir.

4. 7. 3. Son dans sekansı ve kaybedilen mutluluğun hayali resmi

Filmin son sekansının bizi götürdüğü yerde, Mia ve Sebastian'ın hayallerini gerçekleştirirken birbirlerinden ayrı dünyalar inşa ettikleri gösterilmektedir. Ünlü bir sinema oyuncusu olan Mia, evli ve bir kız çocuğu annesi olarak zengin bir yaşam içinde resmedilirken Sebastian ise hayalindeki Jazz kulübünü kurmuş ama yalnız yaşayan bir adam olarak betimlenmiştir.

Sebastian'ın bir nevi kendisiyle yüzleşmesi ve Mia ile yaşadıkları ilişkiyi sorgulayarak eğer bazı hataları yapmayı farklı tercihlerde bulunsaydı birlikte nasıl bir yaşam oluşturabilecekleri sorusu üzerine kurulan bir sekansla karşımızda durmaktadır yönetmen. Başarı, aşk, hayat tercihleri ve mutluluk üzerine düşündüren ve sorgulamaya yönlendiren bir kapı aralamaktadır film izleyicisine. Ortak tarihlerinin geçtiği mekanlarda birkez daha gösterilir çift, ama bu sefer eğer farklı bir öznel tarih yazmış olsalardı nasıl olabileceği olur seyirciye gösterilen.

Sekansın girişinde Mia ve kocası, küçük kızlarını bakıcısına bırakarak akşam dışarı çıkar. Sıkışmış trafikte bekledikleri köprünün yol ayrımında, programlarını değiştirerek yemeğe gitmeye karar verir ve trafiğin açık olduğu tarafa yönelirler. Yemek dönüşü arabayı park ettikleri cadde üzerindeki bir kulüpten gelen sese yönelip içeri girdiklerinde, mekana Mia gözünden bakan izleyicinin karşılaştığı imgiler, Sebastian'ın hayalini kurduğu jazz kulübünde olduğunun göstergeleri olarak kullanılmıştır. -Mia'nın Sebastian'ın hayali olan kulüp için ilişkileri sırasında hazırladığı ancak Sebastian'ın kullanmayacağını söylediği logo ile karşılaştırılır önce izleyici; sonra Sebastian'ın özenle sakladığı ve ünlü bir Jazz müzisyeninin oturduğu klasik ahşap tabure, müzisyenin resminin önünde sergilenirken gösterilir.- Mia ve eşi ön masalardan birine otururlar. Orkestranın çaldığı jazz şarkısını tamamlamasıyla Sebastian, alkışlar eşliğinde sahneye çıkar ve orkestrayı tanıtır. Mia'nın varlığını farkettiğinde gözleri ona odaklanırken bedeni öylece kalakalır. Beden dilinin beklenmedik bir durumla karşılaştığında verdiği bu tepki, kesmeyle omuz çekime geçilerek vurgulanırken Sebastian'ın duygusal sarsılışı daha net görülür. Karşı çekimle göz göze geldiği Mia da omuz çekimle yansıtılarak karakterler arasındaki duygu geçişleri hissettirilir. Kamera tekrar Sebastian'a döndüğünde kısa bir süre daha Mia'ya baktıktan sonra "*Seb'in yerine hoşgeldiniz*" diyerek piyanosunun başına geçer. Bir müddet piyanonun tuşlarına bakar, derin bir nefes alıp verdikten sonra piyanoyu çalmaya başlar. Sebastian'ın Mia ile

karşılaştığında verdiği bu tepki, onun için bu karşılaşmanın ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Sevdiği kadınla, beklenmedik bir anda karşılaşmış olmanın hissettirdiği ilk duygu halini sindirmeye çalışırken sessizce durup düşünüşü, duygularındaki çok sesliliğe ve karmaşıklığa işaret etmektedir de denilebilir.

Harvey'in beden ile ilgili iki önermesi vardır: Bunlardan ilki beden, hem içsel dönüşüm dinamiklerini yansıtan hem de dış süreçlerin etkilerini yansıtan bir değişim ve evrim içinde oluşudur. (Harvey, 2008: 126) Harvey'in önermesinde belirtildiği gibi Sebastian'ın bedeni de ondaki içsel dönüşüm dinamiklerini yansıtmakta ve Mia ile karşılaşmasının onda yarattığı içsel değişim bedeninin sessiz sözcüklerinden okunabilmektedir. Harvey'in önermesinin ikincisi ise, bedenin kapalı ve mühürlenmiş bir birim değil, çoklu süreçlerin uzamzamsal akışının içinde yaratılan, sınırlanan, sürdürülen ve nihai olarak çözülen ilişkisel bir "şey" olduğudur. (Harvey, 2008: 127) Karakterler arasındaki duygu geçişlerinin beden dillerinden okunduğu ve sinematografik yaklaşımlarla daha görünür hale getirildiği sekansta, Mia ve Sebastian'ın aralarındaki duygusal bağı bedenleri açığa çıkarmaktadır. Harvey'in de işaret ettiği bedenin kapalı bir birim olmayışı, içsel yapıyı yansıtışı ve pek çok bağlamla ilişkisel süreçten geçerek kendi dilini kurgulayışı bilgisinden hareketle müzikal filmlerin dans sekanslarına bakıldığında çözümlendiğimiz sekansların hepsinde "beden" in anlatının temel birimi olarak kullanıldığı görülmektedir. Tıpkı bu sekansta olduğu gibi, ancak incelememizin merkezine konumlandırılması gereken bir diğer mesele, yönetmenin sinematografik yaklaşımıyla bedenin yansıttığı anlamların netleştirildiğidir.

Sekansın devamında tekrar Mia'yı kadrajına alan kamera, bir sonraki kesmede Sebastian'ı Mia'nın bakış açısından verir. Sebastian piyanosuyla filmin duygusal müziğine hayat verdiğinde kamera kadrajını daraltarak ona doğru yaklaştıkça çerçeve içindeki görüntü kararmaya başlar. Karartılan çerçevede yukarıdan yansıtılan beyaz ışıkla Sebastian artık tek başınadır. Benzer şekilde Mia'ya dönen görüntüde, kamera genel çekimden Mia'ya doğru yaklaştıkça, çevresindeki kalabalık karartılarak görünmezleştirilirken Mia'nın yüzü aydınlatılır ve yakın plana geçen görüntüde, çevresindeki herkesten izole edilerek yansıtılır. Artık Mia ve Sebastian, kendi algılarında ve seyircinin gözünde yalnızlardır. Çalan müzik onların ortak geçmişinin izlerini zihinlerinde canlandırır. Kesmeyle Sebastian profilden gösterilirken müziğin hızlanmasıyla senkronize olarak genel plana açılan kamera ile izleyici de onların ortak geçmişine taşınır. Sebastian, Mia'nın onun müziğinden etkilendiği sahneye

geri götürülür, ancak bu sefer önceden yaptığı gibi Mia'yı görmezden gelerek omzuna çarpıp çekip gitmez. Kendisine doğru yaklaşır çok güzel çaldığını söyleyen Mia'yı belinden tutup hızla kendine çekerek öper. Çift öpüşürken müzik de hız kazanır ve kamera müziğin hızıyla uyumlu olarak çiftin etrafında hızla döner. Dudakları birbirinden ayrıldığında hareketli bir melodiye dönen müzikle genel çekime geçilir. Restorandaki herkes onlara yönelir ve parmaklarını şıklatarak müziğe eşlik eder. Kısa süren bir şaşkınlığın ardından Sebastian uzattığı elini tutan Mia'yı döndürür ve el ele, koşar adım restoranın çıkış kapısına yönelirler. Kapının önünde dikilip kollarını birbirine bağlayan adam (Jazz çaldığı için Sebastian'ı işten çıkaran eski patronu) bir müddet öyle durduktan sonra o da parmağını şıklatıp müziğe eşlik ederek önlerinden çekilir ve çıkışı gösterir. -Sekans boyunca ortak geçmişlerinde gezinilirken, hayatlarında iz bırakan kişiler de dahil edilmektedir anlatıya.- Elindeki nota kağıtlarını fırlatan Sebastian ve Mia tam kapıdan çıkmak üzereyken görüntü değişir ve el ele Mia'nın ailesinin yaşadığı evin kapısından içeri girişleri yansıtılır. Mia'nın Sebastian'ın elini tutarak heyecanla evde koşarak ilerleyişini gösteren kamera duvarda asılı olan "piyano çalan eller" tablosuna döner ve parmaklara zoom in yaparak Sebastian'ın Mia'yı daha önce götürdüğü jazz kulübündeki orkestra görüntüsü, piyanodan açılarak verilir. Kamera iyice açıldığında Mia ve Sebastian bu kulüpte daha önce oturdukları masada konuşurken yansıtılır. İlişkilerini bitme noktasına getiren işi teklif eden arkadaşı, yanlarına yaklaştığında Sebastian, Mia'yı göstererek meşkul olduğunu beden diliyle anlatır ve arkadaşı yaşamlarına müdahale edemeden yanlarından ayrılır. Bir sonraki kesmeyle Mia tek kişilik oyununu sergilerken tiyatro sahnesinde gösterilir. Gerçekte olduğundan farklı olarak, büyük ilgi gören oyununu izleyenler ve coşkulu alkışlarıyla beğenilerini gösterenler arasında Sebastian da vardır. Sebastian'ın seyirci koltuklarındaki coşkulu desteği genel görüntünün ardından verilen yakın çekimle belirginleştirilmiştir. Görüntü sahnede alkışları kabul eden Mia'ya geçtiğinde, yüzündeki mutluluk gülümsemesinden netleştirilmektedir. Atılan çiçekler arasında olduğu yerde durup mutlulukla gülümseyen Mia, sahneden koşarak çıktığında perde yavaşça kararırken arka plandaki pencerenin ardında önce Sebastian görünür. Kamera perçereye yaklaşırken Mia, yumruğunu havaya kaldırıp kendisini coşkuyla kutlayan Sebastian'a koşarak kollarına sevinçle atlar. Mia, Sebastian'a öyle büyük bir heyecanla sarılır ki daha fazla ayakta duramayıp yıkılırlar. Kameranın hızlı dönüşüyle sahne de değişir. Beyaz bir takım giyen Sebastian ve mavi elbisesiyle Mia -ortak geçmişlerinin farklı alanlarında, farklı kostümlerle betimlenmişlerdir.- elele koşarak geçtikleri, bembeyaz bir

alana açılan kapıdan çıkınca önce durup etraflarına ve kapının yanında asılı duran “Sahne Kapısı” ibaresine bakarlar. Yönetmen bu son sekansta çiftin ortak geçmişinde gezinirken kapı ve pencereleri kullanarak ya da dekor öğelerine, enstürümanlara odaklanarak geçişleri düzenlemektedir. Filmin genelinde karşımıza çıkan pek çok sahne, bu son sekansta yeniden canlandırılırken bu yolla, Sebastian’ın ilişkilerini etkileyen tercihlerini zihninde değişime uğrattığı görünürleştirilmektedir. Bir başka değişle yönetmen Sebastian karakteri üzerinden toplumsal yaşam içinde bireyin yaşamındaki “keşke”lerine işaret etmektedir.

Mia ve Sebastian’ın “Sahne Kapısı”ndan geçtikten sonra etraflarına bakarak ilerledikleri sahneye, eski dönem filmlerinin çekildiği sütüdyo tasarımını çağrıştıran bir mekan düzenlemesi yapılmıştır. Beyazdan film sütüdyolarının renkli dünyasına mekanda mix geçiş yapılarak geçilmiştir. Turuncu zemin üzerine konumlandırılan bodur yeşil ağaç dekorlarını gördüğünde Mia, gülümseyerek onlara yaklaşır ve keyifle dansederek aralarından geçer. Sebastian da Mia’nın ardından dansederek ilerler. Dekorla uyumlu, turuncu, sarı, yeşil ve mavi tonlarıyla oluşturulmuş bir doğa resmi, sütüdyonun arka planını kaplamaktadır. Resmin önünde yer alan kaya görünümlü küçük dekorların üzerine konumlandırılan Hollywood yazısından yansıyan spot ışıkları dekoru hareketlendirirken Mia ve Sebastian, Hollywood sütüdyolarında olunduğunu imgeleştiren bu imajı arkalarında bırakarak yollarına devam eder. Rengarenk kıyafetleriyle otoban görünümü verilen alanda danseden oyuncuların arasında elele koşarak geçerler. Otobanda ilerleyen dansçıların bazılarının ellerinde kıyafetleriyle aynı renkte direksiyonlar vardır. -Bu mizansende direksiyonu elinde tutan dansçıların hepsinin kadın oluşu dikkat çekmektedir. Sosyal hayattaki arabayı erkekle özdeşleştiren bakışı yineleyen filmlerin aksine yönetmen, bu klişe yaklaşımı değişime uğratarak kadınlı erkekli gruplar halinde arabanın içinde seyahat ediyormuş gibi ilerleyen dansçılar içinde direksiyonu kadınlara teslim etmiştir.- Direksiyon elinde bulunan dansçıların yanında ve arkasında ilerleyen dansçılar da onlar gibi direksiyonla aynı renk kıyafet giymektedirler. Kıyafetlerinin rengiyle aynı arabada oluşlarının belirginleştirildiği koreografide, insan bedenlerinin sınıflandırdığı arabalar görünürleştirilmiştir. Mia ile Sebastian, rengarenk kostümleriyle trafikte danseden neşeli kalabalık mizansenine dahil olduğunda, yıldızlarla süslenmiş zemin üzerinden elele ilerlerler. Onları danseden kalabalık arasında karşılayan kadın (onu kast seçiminlerine dahil eden kadın), Mia’nın elinden tuttuğunda, Sebastian’a dönen Mia, kadının götürdüğü yöne giderken Sebastian da onları

takip eder. İzlediğimiz kompozisyonun bir film çekimi oluğu vurgusu arka planda gösterilen eski klasik kameraların gerisinde elinde “director” yazılı megafonu ile oturan yönetmen betimlemesi ve arkasındaki ışıkçıyla belirginleştirilmiştir.

Bir sonraki sahnede, Mia’yı başarıya götüren kast seçimindeki performansı yinelenir. Oyuncuları beyaz perdeden yansıyan gölgeleri ile betimler anlatı. Mia’nın performansını sergilediği kişiler, onu ayağa kalkıp alkışladığında, başarılı olduğu anlaşılır. El sıkışmalar ve Mia onu diğer odada bekleyen Sebastian’ı öperek kutlar bu başarıyı. Perde kararırken Mia ve Sebastian’dan uzaklaşan kameranın önüne küre şeklindeki dünya haritası çıkar. Küre üzerindeki Pasifik Okyanusu yazısına doğru yaklaşan kamera hareketini sürdürürken küçük bir maket uçağın küre üzerinde uçuşu mizansene dahil edilir. Atlantik Okyanusu’nu geçip Avrupa’ya ulaşan uçağı takip eden kamera, uçağın burnu Paris’in simgesi olan ve küre üzerinde bir figür olarak konumlandırılan Eyfel Kulesi’ni gösterdiğinde, kule karartmayla merkeze doğru oluşan yuvarlağın içinde kaybolur. Gece ışıklandırmasıyla verilen Eyfel Kulesi’nin gerçek görüntüsüne geçildiğinde, kamera sağa pan hareketiyle hızlıca şehri üst açıyla gösterir ve vardığı noktada kırmızı ışıkla aydınlatılmış olan gece kulübünün tabelasına hızla yaklaşır. Müzikle senkronize aşağı tilt hareketiyle kulübün içine götürülür izleyici. Sebastian’ın piyano çalan parmaklarından açılarak kıpkırmızı bir mekan içinde orkestranın önünde danseden insanların eğlencesinden Mia’nın sete hazırlanışına geçilir. Gece kulübünün mekan düzenlemesi “Singin’ in the Rain” (1957) filminde Gene Kelly’nin “Gotta Dance” müzikal dans sekansındaki mekan düzenlemesiyle büyük benzerlikler göstermektedir. Aynı kırmızı zemin ve duvarlar, aynı masa düzeni... Bir sonraki mizansende ise Mia’nın film setine hazırlandığı sahne, 1957 yapımı “Fanny Face” filminin Paris’te şehir kapısı önünde yapılan moda çekimi sahnesinden izler taşımaktadır. Sütüdyoya inşa edilmiş şehir kapısı dekoru önünde Mia’nın makyajı yapılırken “Fanny Face” filmindeki renkli balonlarla oluşturulan mizansenin bu sahneye taşındığı görülmektedir.

Tekrar Sebastian’ın piyano çaldığı kulübe dönüldüğünde orkestra ve Sebastian’ın piyano çalışından detay görüntüler verilerek ışıklar karartılıp çerçevedeki imaj siyaha dönerken trompet çalan müzisyenin solo performansına odaklanır kamera. Müzisyene iyice yaklaşan kamera, trompetin içinden geçer ve Sebastian ile Mia’nın el ele tutuşarak onları renkli Paris sokakları betimlemesi yapılan sahneye taşıyan tünelden çıkışını takip eder. Bu sahnede karşılaştığımız kompozisyon ise “Amerikan in Paris” (1951) filmine gönderme yapmaktadır.

Paris şehrinin güzelliklerinin sütüdyo duvarlarına resmedilmesi ile oluşturulan Paris güzelleme, sekansın bu sahnesinde yeniden inşa edilmiştir. Sütüdyoya kurulan Sen Nehri boyunca el ele yürüyen çift, romantik bir sunuyla resmedilen Paris'te ilerlerken *"Le Ballon Rouge"* (1956) filmindeki elinde kıpkırmızı bir balon tutan çocuk da tasarımdaki yerini almıştır. Bu renkli Paris yürüyüşünün ardından Sebastian Mia'yı durdurarak belinden tutar ve birlikte dansetmeye başlarlar. Çift bu romantik mizansen içinde vals yaparken yönetmen bu sefer de izleyiciyi *"Broadway Melody of 1940"* filmine taşır. Fred Astair ve Elenor Powell'in *"Begin the Beguine"* ayak dansı performanslarının geçtiği mekan tasarımına gönderme yapılmıştır. Koreografi farklılaşsa da dekor çok benzer bir yapıdadır, aynı mekan düzenlemesinin renklendirilerek kullanıldığı görülmektedir. Çiftin su üzerinde parlayan yıldızların yansımasıyla dans ediyor oldukları izlenimi veren mekan düzenlemesiyle ortaya konulan performans, Mia ve Sebastian'ın ilişkilerindeki mutluluklarını görünürleştirme amacına hizmet etmektedir. Filmin bu son sekansında yönetmen, klasikleşmiş müzikallerin ikonikleşmiş imajlarını farklı perspektiflerden bakarak yeniden kullanmış ve müzikal film denince ilk akla gelen klasikleşmiş filmlerin müzikal numaralarından izleri postmodern bir yapıyla yeniden üreterek kendi anlatısını biçimlendirmiştir. Yönetmen filmin genelindeki bu yaklaşımını, *"Benim aklımdaki fikir, bir müzikali, eski Hollywood filmlerinin büyüyle buluşturup, onu modern bir tarzda sunmaktı."* ifadesiyle ortaya koyarken *"Bu tür sayesinde, pek de gerçekçi hayalleri olmayan, genç bir sanatçı olduğumu kanıtlamak istiyordum ki zaten müzikal, yapı olarak, gerçeklikle, hayalcilik sınırında duran ve ikisini bir şekilde dengelemeye çalışan bir türdür."* açıklamasını yapmaktadır. (Astrid, 2017) Filmin çekimleri sırasında yönetmeni estetik açıdan etkileyen unsurlar ve kamera teknikleri sorulduğunda, eski müzikallerin renginden, görüntüsünden etkilendiğini söyleyen Chazelle, bu büyülü havayı, işlerin her zaman yolunda gitmediği gerçeğiyle birleştirme fikrinden yola çıkarak, müziği ve renkleri belirlediğini söylemektedir. (Astrid, 2017) Klasikleşmiş müzikal filmlerin imajlarını pek çok sahnede fon olarak kullanan yönetmen, bu filmlerin izlerini kendi filmine düşerken özgün tarzını koruyarak yeni bir anlatı oluşturmuştur.

Sekansın devamında siyaha dönen çerçeve, projektörden yansıyan mizansenlerle yeniden değişir ve birlikte kurdukları mutlu yuvanın görüntülerini izlerken verilir Mia ve Sebastian. Görüntülerde yansıtılan mutlu yuva tablosunda Mia hamileyken, evlerini kurarken, bebekleri dünyaya geldiğinde, küçük oğullarının doğum gününde, birlikte mutlu anlarını

paylaşırken resmedilmişlerdir. Sekansın başındaki evden ayrılış sahnesine dönüldüğünde bu sefer kocası yerine Sebastian vardır Mia'nın yanında. Bakıcıya bıraktıkları ise oğullarıdır. Mia'nın kocası ile yaşadıkları dünyadan farklıdır Sebastian ile kurgulanan yuvası. Mia ve kocasını Sebastian'ın kulübüne götüren yol ayrımından bu sefer Sebastian'la olduğu arabada döner Mia. Arabadaki görüntülerine geçildiğinde yeniden duyarız Sebastian'ın piyanosundan çıkan tınıyı. Birlikte gittikleri akşam yemeğinden el ele yürüyerek dönerken girerler aynı kulübe; kocasıyla olduğundan daha sıcak bir bedensel temasla dinlerler çalan jazz müziğini. Müziğin sonuna doğru öpüşüklerinde, piyanonun tuşlarına basarken yakın planda verilir Sebastian'ın parmakları. Son dokunuşu yaptığında Sebastian'ın hüzünlü yüzüne döner kamera ve sekans boyunca karşılaştığımız imajların onun hayalinde kurgulandığı gerçeği ifadesinden okunur. Ardından kocasıyla oturduğu masada onu izleyen Mia'nın ifadesi yansıtılır. Herkes Sebastian'ın performansını alkışlarken Mia ve Sebastian öylece kalırlar. Sekansın devamında Mia ve kocası kulüpten çıkarken Mia durur, bir müddet düşündükten sonra döner ve Sebastian'a bakar. Sebastian'ın bakışları da ona yöneldiğinde, yakın plan yüz çekimle duygularını yansıtan mimikleri, açı-karşı açı tekniğiyle verilir. Sebastian'ın yüzünde beli belirsiz hissedilen tebessüme Mia da karşılık verir. Bir müddet birbirlerine tebessümle bakarak selamlaşırlar ve Mia arkasını dönüp gider. Kamera yine Sebastian'a döndüğünde Mia'nın gidişini izleyen bakışlarını tekrar piyanoya yönlendirir, orkestra üyelerine işaret eder ve çalacakları diğer müziğe hazırlanırlar. Los Angeles'ın gece ışıklar içinde genel görüntüsü üzerine düşen "son" ifadesiyle film biter.

Bu son müzikal sekansta, Sebastian'ın hayali üzerinden Mia ile birlikteliklerini yeniden inşa eden yönetmen, ilişkilerindeki önemli kırılma noktalarını farklı tercihlerle yeniden biçimlendirmektedir. Bunu yaparken farklı müzikal numaraları birarada kullanan Chazelle, hikayesindeki büyük resmi göstermeye çalışarak başarı ve mutluluk üzerine düşünmeye yönlendirmiştir izleyiciyi. Aşk için özveride bulunmak yerine bireysel hayallerine ulaşmak için seçtiği yolda başarıya ulaşan Sebastian, "her seçim bir vazgeçiştir" önermesinde üzerinde durulduğu gibi istediği Jazz kulübünü açmış olsa da aşkından vazgeçmiştir. Varılan noktada farklı bir seçim yaparak aşkından vazgeçmek yerine onun peşinden gitmiş olsaydı başarıyla gelen mutluluğuna neler ekleyebileceği, zihninde kurgulayarak baktığı tabloda görünürleşirken hayallerinde netleştirdiği resmin içinde aslında olmadığı gerçeği, yüzüne çarparak ifadesini hüzne döndürmektedir. Alain Badiou'nun ifadesiyle "Aşk, şiddetli varoluş

bunalımlarının kökenidir." (Badiou ve Truong, 2011: 45) ve Sebastian varoluşunu anlamlı hale getiren aşkı yitirişiyi yüzleştğinde varoluşunu yeniden sorgular hale gelmektedir. Badiou'nun söylemiyle *"Aşkın düşmanı bencilliktir, herhangi bir rakip değil. Şöyle de denebilir: Aşkımın en amansız düşmanı, yenmem gereken düşman, öteki değil benim, farka karşı özdeşliği isteyen, farkın prismaında süzölmüş ve yeniden oluturulmuş dünyaya karşı kendi dünyasını dayatmak isteyen "ben".* (Badiou ve Truong, 2011: 53) Sebastian da Chazelle'nin anlatısında "biz" olmak yerine "ben" olmayı seçmiş ve aşkla gelebilecek mutluluğu iskalamıştır.

Badiou, aşkın dingin akan, uzun bir ırmak olmadığı; aynı zamanda tragedya, vazgeçiş ve öfke olduğunun altını çizmektedir. (Badiou ve Truong, 2011: 67) Badiou'ya göre, önemli yapıtlar, büyük romanlar sıklıkla aşkın olanaksızlığını, sıkıntıları, acıklı olayları, uzaklığı, ayrılığı vb. temel alır. Ama olumlu süre üstüne pek bir şey söylenmez. (Badiou ve Truong, 2011: 65) Badiou'nun romanlar üzerine ortaya koyduğu bu söylemi sinema üzerinden ele alacak olursak; Chazelle, Badiou'nun altını çizdiği aşkın yokluğunda bireye yüklenen olumsuz duyguları, varlığında ulaşılabilecek mutluluğu göstererek yansıtmayı tercih etmiştir.

Yönetmen, filmin sonundaki bu müzikal sekansta, yarattığı Sebastian karakterini, özne olan kendisine aşkın bir bakışla nesneleştirerek baktırmış ve yaşam tercihlerini sorgulaması için farklı bir kapı aralamıştır. Georg Simmel, *"aşkınlık hayata içkindir' ifadesiyle kastedilen şeyin en basit ve en temel örneği kendinin farkında olmaktır, öz farkındalıktır ki zihne insani bir canlılık katan asıl fenomen de budur."* demektedir: *"Ben" kendi kendisinin karşısına çıkar, bilen kişi olarak kendisini kendi bilmesinin nesnesi kılar: hatta kendini üçüncü bir taraf olarak yargılar, kıymet biçer ya da değersizleştirir ve böylece kendisinin üzerine çıkmış olur. Sürekli kendisinin ötesine hareket eder ama yine de kendinde kalır, çünkü burada öznesi ve nesnesi özdeştir. Benlik bu özdeşliği entelektüel kendini bilme sürecinde ifade eder ama bunu yaparken ona zarar vermez."* (Simmel, 2009: 288) Simmel'in önermesinden hareket edecek olursak, sekansta Sebastian'ın hayalinde inşa ettiği, Mia ile ortak kurgulanan yaşamlarının gerçek olamayışının altı çizilmektedir. Bunun nedeni karakterin kendi tercihlerine bağlanarak Sebastian, kendini ve tercihlerini yargılar konumunda gösterilmiştir.

Farklı bir açıdan bakıldığında yönetmenin film izleyicisini bıraktığı yer, tam anlamıyla mutsuz bir son değildir. Yaşam tercihlerinin getirdiği kazanç ve kayıplar üzerine düşündürür izleyenini Chazelle. Anlatısında geleceğe umutla bakma ve hayallerine sıkıca sarılma hissiyatını davet eder. Aşk kaybedilmiş olsa da hayallerin her iki karakter adına gerçekleştirilmiş oluşu, bir kazanım olarak varlığını sürdürür.

Film adından da anlaşılacağı üzere –La La (Los Angeles, Los Angeles) Land- bir Los Angeles güzellemesi olarak müzikal film tarihindeki yerini almaktadır. Başta Hollywood stüdyoları olmak üzere, Griffith Rasathanesi ve parkı gibi şehirle özdeşleşmiş pek çok alan yönetmenin sanatla bakan renkli objektifinden geçerek sunulmaktadır.

Film, özellikle plan sekanslarda durmaksızın hareket eden kamera anlatısıyla karakterizedir. Chazelle, bu tercihinin nedenini, *“Öyle bir şey yapmak istedim ki, dansın olmadığı çekimlerde, kamera hareketleri dans niteliğinde olsun.”* ifadeleriyle ortaya koymaktadır. *“Bu filmi baştan sona sessiz bile izleseniz, eminim filmin melodisini, ruhunu hissedebilirsiniz.”* diyen Chazelle, dış çekimlerde doğal ışıktan yararlanmak için çekimlerden önce oyuncularla pek çok kez yapılan provaların yanı sıra bütün gün kamera hareketlerini çalıştıklarını belirtmektedir. (Astrid, 2017) Bloch’a göre sinemada *“kamera, gözü de yanına alır, sürekli seyreden bakış açılarını değiştirir, böylece seyirciler artık salonda izleyen değil de bizzat aktör olurlar.”* (Bloch, 2007: 491) Filmin dans sekanslarında kameranın bu aktüel tutumu izleyiciyi de çoğu zaman koreografinin bir parçası haline getirmekte ve dansa dahil etmektedir. Kameranın ritmiyle anlama katkı sağlayan Chazelle, bunu yaparken yakaladıkları renklere vazgeçmeyecekleri bir teknik donanıma ihtiyaç duymuştur. Daha önce hiç kullanılmamış, istenilen bütün renkleri alabilen, kamerayı ‘bir karakter gibi’ hareketli kullanıma uygun kılan 40 mm’lik anamorfik lens film için özel olarak üretilmiştir. (La La Land, 2017) Böylece filmin sinematografik dili, daha önce örneği görülmemiş yeni bir bakış açısı sunmuştur sinema izleyicisine.

Çizelge 7. Çözümlenen sekanslardaki karşıtlıklar ve göstergeler

SEKANSLARDAKİ BAZI KARŞITLIKLAR	
Modern	Klasik
Umut	Umutsuzluk /Hayal kırıklığı
Hayal	Gerçek
Başarı	Başarısızlık

Yakın	Uzak	
Renkli	Renksiz	
Birliktelik	Ayrılık	
SEKANSLARDAKİ BAZI GÖSTERGELER		
Gösterge (Filmdeki)	Gösteren	Gösterilen
Renk ve ışık	Canlı ve parlak renklerin çerçeveye hakim oluşu	Hayatın renklerine vurgu / umut/ motivasyon
Ses	Korna sesleri ve radyo dalgaları diagetik sesi	Sıkışmış trafik
Kompozisyon	Farklı modellerde arabalardan gelen farklı müzikler	Farklı hayatların varlığı
Kostüm	Sarı Elbise	Güneşin yeniden doğacağına vurgu
Koreografi	Yıldızlar üzerinde dans	Mutluluk, aşk, heyecan, tutku
Mizansen	Mendilin kendiliğinden havalanması	Yerçekimi etkisinin kırıldığı anlatısı
Çekim teknikleri	Sağa, sola kayan, yükselen, alçalan kamera görüntüleri	Danseden kamera izlenimi oluşturulması / Kamera aracılığıyla koreografiye katılan izleyici gözü
Mekan düzenlemesi	Yıldızların yansısıyla su üzerinde dans edildiği izlenimi veren mekan düzenlemesi	Mutluluk, aşk ve huzur betimlemesi
Mizansen	Yol ayırımından dönüşü	Bireyin hayattaki seçimlerine gönderme yapılması
Dekor öğeleri	Kırmızı balon/renkli balonlar	Mutluluk, hayatın renkleri
Renk kullanımı	Direksiyonu tutan ve yanında ilerleyen dansçıların hepsinin kıyafetlerinin renklerinin direksiyonla aynı oluşu	Aynı arabada yolculuk eden kişiler algısı yaratılması
Dekor öğeleri	Klasik ahşap tabure	Sebastian'ın hayalini kurduğu jazz kulübünde olduğu
Mekan düzenlemesi	Jazz kulübünün logosu	Sebastian'ın hayalini kurduğu jazz kulübünde olduğu
Dekor öğeleri	Uçak ve Eyfel Kulesi figürü	Paris'e gidildiği
Beden dili	Öylece donakalmak	Beklenmediklik, şaşkınlık, duygusal sarsılış
Mizansen	Sebastian ve Mia'nın yüzleri aydınlatılırken etraflarının karartılışı	Çevrelerinden izole edilip başbaşa kalışlarına işaret



5. SONUÇ

Tarihsel süreç içinde bilim, sanat, sosyal, siyasal ve ekonomik yaşam biçimlerinde, iletişim biçimlerinde gözlemlenen değişimle doğru orantılı olarak sinema da diğer tüm sanat dalları gibi toplumsal değişimin izlerini beyaz perdeden yansıtmıştır. Müzikal filmler de zamanın akışı içinde farklı evrelerden geçerek değişime uğramıştır. Türün ilk yıllarında dans sekansları, büyük film stüdyolarında kalabalık kadrolu dansçılar ile çekilen ve film anlatısına hiçbir katkısı olmayan, sadece izleyicinin estetik beğenisine hitap eden sekanslar olarak biçimlendirilirken ilerleyen yıllarda dansçı çiftlerin ön plana çıktığı anlatıyı destekleyen ve akışa uyum içinde dahil edilen sekanslar görülür. Müzikal filmlerin en popüler yıllarında dans sekanslarında genellikle aşk temalı konular işlenirken zaman içinde sosyal meseleler de ele alınmaya başlanmış, film stüdyolarından çıkılarak toplumsal yaşam alanlarında beden anlatısının mekanın atmosferiyle güçlendirildiği dans sekansları ortaya çıkmıştır. Niceliksel olarak azalsa da niteliksel olarak değer kazanan filmlerin yapılmaya başlandığı son dönem müzikal filmlerinin dans sekanslarında sosyal, siyasal, ekonomik pek çok toplumsal konu koreografilerin temel meselesi haline gelmiştir.

Genel bir değerlendirmeye her film yaratıldığı kültürün izlerini taşımakla birlikte bu kültürel yapıyı, eleştirel bir yaklaşımla değişime uğratma amacını da içinde barındırma potansiyeline sahiptir. Benzer şekilde müzikal filmlerin dans sekansları da anlatısıyla zaman zaman varolan düzene eleştirel bir perspektiften yaklaşır ve bu yaklaşımı dans ve müziği kullanarak yumuşatılmış ya da keskinleştirilmiş bir dille (üslupla) yaparken anlatıyı güçlendirmektedir. Bununla birlikte “sanat” hayatı güzelleştirir fikrinden yola çıkacak olursak, önemli bir sosyal meseleye dokunmamış yoğun olarak “aşk” temalı konular işlemiş müzikal filmlerin taşıdıkları estetik değeri ve uyandırdığı hazzı da gözardı edemeyiz.

Filmin anlatısının şekillendirilmesinde dans sekanslarının önemli bir rolü olduğu müzikal filmleri incelediğimizde; bu sekansların filmin içeriğinden çıkartılması durumunda filmin bütünündeki anlamın eksik kaldığı görülmektedir. Dans sekanslarının filmin anlatısındaki belirleyici rolünü; sahnelerdeki jest ve mimikler, beden dili, koreografi ve dansın dili kadar filmsel dilin (sinematografi -renk, ışık, çekim açıları, çekim teknikleri, kurgu, ses, dekor, küstüm, makyaj vb.) unsurları ile birlikte kullanımı biçimlendirmektedir. Sinematografik tercihlerin bu sekansların filmdeki anlatıcı rolünü güçlendirerek anlatıdaki mesajların ortaya

konulmasında etkin bir yapı oluşturduğu gözlenmektedir. Filmsel dilin sanatın duygu ve düşünceleri etkileyen farklı formlarıyla birlikte ortaya konulması ise seyirci üzerindeki etkiyi güçlendiren bir özellik göstermektedir. Kendine özgü içkin nitelikleriyle bu dans sekanslarının filmin genel yapısı içinde aşkın bir rol üstlenip kullanılan sanatsal nitelikleriyle bir üst dil oluşturduğu düşünülmektedir. Çoğu zaman ifade etmekte zorlandığımız pek çok duygu ve düşünceyi, sanat, oluşturduğu üst dille okunur ve anlaşılır kılmaktadır. Sözcüklerle derdimizi anlatabiliyor olsak bile sanatın oluşturduğu bu üst dil anlamın birey ve toplum üzerindeki etkisini güçlendirmektedir. Zamanın belirleyici olduğu “değişim” ilkesini bile etkileyebilme özelliğine sahip olan sanat eserleri bu bağlamda bakıldığında üretiminden yüzyıllar sonra bile birey ve toplum üzerindeki etkisini koruyabilmektedir. Sanatın ve sanatçının bu aşkın etkisi, kendi çağında anlaşılamayan ve anlamlandırılmayan sanatçı ve eserlerinin yüzyıllar sonra hakettiği değeri kazanmasına ilişkin örneklerle ortaya konulabilmektedir.

Müzikal filmlerin dans sekansları, sanatın diğer dallarını bünyesine katarak kendi dilini inşa ederken yeni ve farklı bir boyutta görünürleştirdiği bu sanatların da, sinema dilinin de üstünde bir dil oluşturmaktadır denilebilir. Farklı bir deyişle 7. Sanat olarak ifade edilen sinema, diğer sanat dallarını (edebiyat-şiir, mimari, müzik, dans, tiyatro, resim ve heykel) sinematografi elemanlarını kullanarak çok daha farklı formlarda ortaya koyabilmekte ve çoğu zaman bu yapıyla gündelik tecrübenin kavrayışını aşan, olası deneyimin ötesinde kalan bir ifade gücü oluşturmakta ve toplumsal yaşam içinde göremediğimiz, sosyal yaşamın görünmeyen yüzünü ortaya koyarak bilinç altındaki silüetleri netleştirebilmektedir. Bu bağlamda müzikal filmlerin dans sekansları, sinemanın teknik ve yapısal özelliklerini sanatın algı üstü olabilen diliyle birleştirerek sosyal anlamlarda kırılmalar yaratarak ve farklı boyutlar açarak mevcut bilgilerimizi sorgulatma yetisini de içinde barındırmaktadır.

Müzikal filmlerin dans sekanslarında öne çıkan sinematografik yaklaşımların izinden gittiğimizde kameranın öznel sunumu ile karşılaşırız. Kamera oyuncuların danslarına eşlik ederek koreografiye dahil olmaktadır. Mizansenin oluşturulmasına kameranın dansının da katkıda bulunduğu sahneler müzikallerin dans sekanslarında sıklıkla rastlanmaktadır. Bazı sahnelerde kamera imajının kendisinin de kullanılarak bu yaklaşımın pekiştirildiği görülmektedir. Bu sekanslarda müzik ve koreografiyi oluşturan dansçıların hareketleriyle

senkronize olan kameranın kendisi de anlatıcı konumunu alan bir nesne halini alabilmektedir. Bu sekanslardaki sinematografik bilincin belirleyicileri arasındadır kameranın dansı.

Müzikal filmlerin dans sekanslarında, sinemanın genel dilinde olduğu gibi kamera açıları ve ölçekleri ile çekim teknikleri, imajlara yüklediğimiz anlamlar üzerinde etkilidir. Genel çekimlerle detay çekimlerin iç içe geçtiği bir yaklaşımın pek çok dans sekansında gözlemlendiği müzikallerde, detay çekimlerde merkeze alınan bir nesne ya da dans eden oyuncuların bedenlerinin farklı bölümleri vurgulanarak sekansın ifade biçimi düzenlenebilmektedir. Gözlere odaklanan bir kamera danseden oyuncunun hislerini açığa çıkartırken kostümdeki bir detayın tüm ekranı kaplayacak şekilde büyütülmesi bu detayın anlatıdaki önemine işaret edebilmektedir. Farklı çekim ölçekleri ve açılarının kullanıldığı bu sekanslarda, kameranın bakış yönü bize gösterdiği şeyi zihnimizde nasıl konumlandıracağımızı ve üzerine hangi sosyal anlamları yükleyeceğimizi de belirlemektedir. Benzer şekilde sahnelerde kullanılan ışık ve renk tercihleri de sekansın anlatısıyla kurduğumuz anlamlandırma biçimini etkilemektedir. Müzikal filmlerin dans sekanslarında kırmızı rengin dekor, kostüm, makyaj, ışıklandırma gibi unsurlarda sıklıkla kullanımıyla karşılaşmaktadır. Sekansın bütünündeki anlatıya bağlı olarak kırmızı renge yüklenen anlamlar da değişime uğramaktadır. Bir sahnede kırmızı bize aşkı anlatırken başka bir sahnede ölümü çağırıştırabilmektedir.

Bu sekanslarda mekan ve dekor öğelerine yüklenen anlamların da öneminin büyük olduğu görülmektedir. Tercih edilen mekan ve dekor düzenlemesi, kullanılan nesnelere, sekansın dilini güçlendirerek anlamın oluşturulmasına katkı sağlamaktadır. Günlük hayatta kullandığımız pek çok nesne, müzikal filmlerde birlikte kullanıldıkları diğer sinematografik tercihlerle farklı anlamlar edinmekte ve onlar da filmin anlatıcısına evrilebilmektedirler: Olumlu anlamlar yüklediğimiz bir çilek; savaş, şiddet ve ölümle gelen kanın simgesi halini alabilirken duvarda asılı duran bir poster canlanarak ana karaktere uzanan ABD ordusunun göstergesi olarak karşımızda durabilmektedir. Yere fırlatılan bir gül demeti değersizleştirilen duyguların anlatıcısına dönüşürken kameraya doğrultulan bir kol tehtidkar bir silaha evrilebilmektedir. Sıradan bir süpürge danseden bir oyuncuya ya da kadın bedenleri gösterişli bir otomobile dönüşürken musluktan damlayan su damlaları ya da makinalardan çıkan sesler müziğe ritmini verebilmektedir... Hollywood müzikallerinin

birçoğunda dans sekanslarının geçtiği mekan; ışık, renk, dekor gibi sinematografik öğelerle değişime uğramaktadır. Filmin gerçekliğinde kullanılan renklerden çok daha canlı ve göz kamaştırıcı renklerin tercih edildiği bu sahnelerde kostümler de oyuncuların makyajları da olağanın dışında bir sunumla verilmektedir. Oysa “West Side Story” ve literatürde postmodern müzikal filmler arasında nitelendirilen, “Dancer in the Dark” gibi bazı filmlerde bu kalıpların bilinçli olarak kırıldığı söylenebilir. Bu filmler aynı zamanda Hollywood filmlerindeki “mutlu son” algısını da yıkmaktadır. Özellikle Klasik Hollywood müzikallerine eleştirel yaklaşımını gözlemlediğimiz “Dancer in the Dark” bu bağlamda, alıştığımız müzikal biçimini farklı bakış açısıyla ters düz etmektedir.

Müzikal filmlerin dans sekanslarını biçimlendiren ve anlamın oluşturulup aktarımını sağlayan bir diğer etken ise kurgusal yapıdır. Dans sekanslarındaki kurgusal tercihler filmin genel yaklaşımıyla uyumlu olabildiği gibi farklılaşabilmektedir de. Genellikle müzik ve dansın ritmiyle paralel kesmeler biçimlendirmektedir dans sekanslarını. Müziğin ve koreografinin hızı, kurguda belirleyici bir rol üstlenmekte ve kesmelerin hızı müzikle doğru orantılı olarak değişmektedir. Bazı müzikal filmlerin dans sekansları, iki sahne arasında gidip gelerek paralel kurguyla oluşturulmaktadır. Chicago ve Moulin Rouge filmlerinin dans sekanslarının inşasında kullanıldığı gibi bu kesmelerle sahneler birbirine bağlanarak sekansın anlatmak istediği mesele daha net görünür hale getirilebilmektedir.

Sinemada sekans ve sahnelerdeki temel meselenin ve duygunun ortaya konulması aşamasında güçlü bir etkiye sahip olan öğelerden biri de müzik ve ses kullanımıdır. Müzikal filmler anlatısını genellikle müzik ve dansın evrensel dilini kullanarak şekillendirdikleri için, bu filmlerde ses kullanımı ayrı bir öneme sahiptir. Bu nedenle dans sekanslarını çözümlediğimiz filmlerin anlatı dilini kurgularken diğer pek çok filmde daha kararlı bir yaklaşımla müziği temel öğe olarak kullandığı görülmektedir. Sadece dans sekanslarındaki şarkıların müzik ve sözleri değildir “ses”in anlatı ögesi olarak kullanım sürecinde varolan. Nesnelerin ve bedenin hareketiyle oluşan anlık sesler de dahil olur hikayeye ve aktarılmak istenen duygunun seyircideki aksi güçlendirilir. Sekanslarda kullanılan şarkı ve müziklerin yanı sıra özellikle anlatıyı oluşturan diegetic sesler ve dış sesler izler kitlenin algısını istenilen yöne çekmektedir. Örneğin “Dancer in The Dark” filminin fabrika dans sekansında makinelerin çıkardıkları sesler enstüriman olarak kullanılırken müzikal dans sekansının sonlanacağını anlamamıza neden olan ve dans sekansından filmin gerçekliğine geçildiğini

düşündürten Selma'nın levhayı koyduğu makineden çıkan sestir. Benzer şekilde "Across the Universe" filminde görsel karşılığını bulamasa da duyduğumuz helikopter dış sesi savaşa gidildiği çağrışımını güçlendirmektedir. Aynı zamanda filmde Max'in bedeninin muayene edildiğini, karşımıza çıkan imajlara idrar yapma sesi gibi seslerin eklenmesiyle netleştiririz. "Chicago" filminde "Katiller bloğu tangosu" sekansının başında musluktan damlayan su ve gardiyan adımlarının sesleri, mahkumların parmaklarının metal parmaklıklarla buluşmasından çıkan seslerin kullanılması anlatıdaki hapisane gerçekliğini güçlendirmektedir. İncelediğimiz sahnelerde beden anlatısı genellikle müziğin lisanıyla uyumlu bir yol izlemektedir. Şarkı sözleri de anlatıyı destekler niteliktedir, ancak bazen yönetmen bilinçli olarak bu uyumu bozarak anlatıyı güçlendirmeyi tercih edebilmektedir. Chicago filminde Avukat Billy Flynn'in tanıtıldığı dans sekasında olduğu gibi sözlerin tam karşısında duran imaj tercihleri ve beden dili kurgusuyla oluşturulan kaos, beden anlatısını güçlendiren bir etkiyle kullanılabilir.

Dans sekanslarında anlamın inşasında beden görsel temsili de belirleyicidir. Koreografiyle oluşturulan anlatıda beden dili, jest ve mimikler filmin sessiz sözcüklerine dönüşmektedir. Bu sözcükler karakterler arasındaki ilişkilerin ve duygu geçişlerinin çok daha net okunabilmesini sağlarken filmin seyirciyle kurduğu ortak anlam inşa etme bağına da güçlendirmektedir. Kameranın bakış biçimiyle ve diğer sinematografik yaklaşımlarla belirginleştirilen bu dilin, çoğu zaman sözcüklerin kurduğu anlamların önüne geçtiği görülmektedir. Müzikallerin dans sekansları, sözcüklerin ifade etmekte zorlandığı duygu ve düşüncelerin beden sessiz sözcükleri sayesinde ete kemiğe bürünerek görünür hale getirildiği bir lisanı hecelerken estetik formuyla izleyici üzerindeki etki gücünü arttırmaktadır. Bu sekanslarda "beden" önemli bir odak noktası olarak anlatının temel birimi gibi kullanılmaktadır. Beden dilinin sözcükleri arka planda saklı kalmış duygu ve düşünceleri açığa vuran bir yaklaşımla anlatıcıya dönüşmektedir. Ancak bütün bunların yanı sıra incelediğimiz filmler de dahil olmak üzere pek çok müzikal filmde kadın bedeninin meta olarak kullanıldığı görülmektedir. Kadın-erkek ilişkileri ile ilgili sosyal yapının köklerine, iliklerine işlemiş söylemlerin bu sekanslarda yinelendiğini belirtmemiz gerekmektedir. Yinelenen söylemleri kırarak değişikliğe uğratma gücüne sahip evrensel bir sanat olan sinemanın bu gücünü kullanmak yerine çoğu zaman söylemleri yeniden ürettiği görülmektedir. Müzikal filmlerin dans sekansları da bu bağlamda benzer replikleri kendine

özgü farklı bir dille yinelemektedir. Elbette farklı perspektiften bakmayı ve farklı cümleler kurmayı başarabilen filmler de vardır. Ancak genele bakıldığında durum benzerdir. Bu durumun temel nedenlerinden biri elbette filmlerin erkek gözüyle çekilmiş olmasıdır. Kadın yönetmen sayısının erkeklere oranla çok az oluşu, ortaya çıkan sonucu anlaşılır kılmaktadır. Çözümlediğimiz müzikal filmlerin “Across The Universe” filminin yönetmeni Julie Taymor dışındaki tüm yönetmenlerinin erkek olduğu örneği, sosyal yaşam içindeki pek çok alanda görüldüğü üzere sinema sanatına da erkek egemen bir yapının hakim olduğunu açıkça göstermektedir.

Müzikal filmlerin dans sekanslarında yönetmene özgü sinematografik tercihler, yönetmenin imzasından izler olarak filmlerin diline işlemiştir. Carlos Saura'nın dans temalı filmlerinin genelinde gölge oyunları ve aynalarla oluşturulan mizansenlere sıklıkla rastlanmaktadır. Gölge estetik formlara sokarak filmlerinde görünür kılan yönetmen, aynaların algılarımız üzerindeki yanıltıcı etkisini yineleyerek filmlerinin kompozisyonlarını oluşturmaktadır. Ayrıca danseden oyuncuların detay çekimlerle yüzlerine odaklanan imajlarla karakterler arasındaki duygu farklılıkları ve duygu geçişleri izleyiciye aktarılmaya çalışılmaktadır. Saura bu sekanslarda genellikle danseden oyuncuların bacak ve ayaklarından detay görüntüler kullanarak dansın estetik sunumunu pekiştirme yoluna gitmektedir. Onun filmlerinin dans sekanslarında kullanılan imajlar arasında kamera görüntüsüne ve kameranın dansının koreografiye dahil edilmesine çok sık rastlanmaktadır. Benzer şekilde kostümlerde ve mekan tasarımında tercih ettiği renkler sekansın anlamını belirginleştiren bir yaklaşımla kullanılmaktadır.

Lars von Trier filmlerinde kahraman karakterlere pek sık rastlanmamaktadır, en azından Hollywood filmlerinden alışık olduğumuz parlatılmış kahramanlara. Genellikle sıradan görünümlü insanlar, sıradan işlerle ilgilenirken oluşturulur mizansenler ve karakterlerin iç dünyasındaki gel gitleri, sıkıntıları, çözüm arayışlarını yansıtır beyaz perdeden. Onun filmlerini izlerken kendi bilincimizi, doğru ve yanlış, iyi ve kötü kavramlarını sorgularken buluruz zihnimizi. Mutlu sona ulaşmaz filmleri, bu müzikal film bile olsa. Ruhumuzu ve zihnimizi sıkıntıya sokacak hikayelerdir anlattıkları. Filmin sonunda avucumuza bıraktığı sorularla ve bu sorular karşısındaki iç sıkıntımızla kala kalırız. Sinematografik açıdan yansıttıkları da parlatılmış imajlar değildir. Özellikle müzikal filmlerde alışık olduğumuz renkli dil kırılmıştır onun müzikalinde. Kadın bedeninin metalaştırılması anlayışını

tekrarlamadığı görülmektedir. Aslında müzikal filmlerin kalıplaşmış, içselleştirilmiş pek çok argümanını kullanmamak, hatta tam tersini yapmak tercihi, biçimlendirir onun müzikalini. Filmi içinde, müzikallerin her zaman mutlu sonla bitmesi ve insanların durup dururken dansetmeye başlaması gibi içkin yapısını eleştirmektedir.

Julie Taymor, özellikle müzikal filmlerinde koreografiyi oluşturan karakterlerin yüzlerini deforme eden makyaj uygulamasını çok sık kullanmaktadır. Hatta maske metaforu kullanılarak “maskelenmiş yüzler ve ruhlar” ifadesini imajlaştırmaktadır bile diyebiliriz. Görsel efekt uygulamalarıyla imajlarda ilüzyonlar yaratarak mekanı gerçeküstü bir dille oluşturmaktadır. Yönetmenin incelediğimiz dans sekanslarında kamera ve dekor elemanlarının hareketleriyle dansa eşlik ettikleri bir sinematografik yapı karşılamaktadır izleyiciyi. -Küçük kutucuklardan oluşan ve danseden askerlerin üzerine inen tavan, koreografinin sonuna doğru askerlerin hapsolup savaşa gönderildikleri kargo kutularına dönüşebilmekte ya da üzerlerinde durdukları zemin kayarak askerleri istenilen doğrultuda hareket ettirebilmektedir.- Dans sekansları arasında özellikle kurgulanan zıtlıklar ise filmin bütünündeki anlamı netleştiren bir yapıdadır.

Ezel Akay, filmlerinde müziği kullanırken melodi ve sözleri anlatıcı olarak sekansa eklemektedir. Aslında onun filmlerinde kendi yaptığı işi tanımlarken kullandığı “anlatıcı” sıfatı sinematografik tercihlerinin de belirleyicisidir. Mekan tasarımı ve dekor düzenlemesi de oyuncuların makyaj ve kostümleri de ete kemiğe bürünerek filmlerinin anlatıcısı haline gelmektedir. Filmlerinin tasarımında canlı renkleri tercih ederek gözalıcı bir renk cümbüşü sunar izleyiciye. Kullandığı karakter ve tipler ise karikatürize edilmiş bir formdadır. Türk ve Osmanlı kültürüne özgü motifler hem mekan hem de dekor tasarımında filmlerinin içeriğiyle de doğru orantılı olarak kullanılmaktadır.

Baz Luhrman filmlerinde gerçeküstü imajlarla sıklıkla karşılaşmaktadır. Özellikle mekan ve kostüm tasarımında belirginleşmektedir bu uslubu. Dijital efekt kullanarak imajlar üzerinde ilüzyonlar yaratmayı ve anlatıyı renklendirerek sunmayı tercih ettiği görülmektedir. Gösteri dünyasının şaşasını kullandığı gözalıcı ve parlak renklerle ortaya koymaktadır yönetmen. Kullandığı ses etkileriyle seçilen imajları ve anlattıklarını desteklemektedir. Klasik müzikallerde alışık olduğumuz mutlu son klişesinden kaçınan Luhrman, kendi müzikalini komik ve trajik olarak ifade etmektedir. Film boyunca enerjisi yüksek sekanslarla izler kitleyi

güldüren yönetmen, bu genel yapıyı filminin sonunda kırılmaya uğratmayı tercih etmektedir. Onun müzikali yüksek ritmini; müzik, koreografi, kamera hareketleri ve kurgudaki hızlı geçişlerle sağlamaktadır. Dans sekanslarındaki ritim zaman zaman değişime uğrasa da genellikle hız kazanarak ilerler.

Rob Marshal, müzikal filmlerinde dans sekanslarını hikayenin, filmin içeriğinin en önemli taşıyıcısı olarak tasarlamaktadır. Müzikal boyunca dans sekansları ile işlenmektedir anlatı. Onun müziklerinin dans sekanslarında kullanılan kostüm ve mekan tasarımı Broadway müzikallerini çağrıştıran bir üslupla inşa edilmektedir. Sinematografik yaklaşımıyla sıradanın dışında parlatılmış bir dünya kurgular bu sekansların anlatısında. Filmin gerçekliğiyle bu kurgusal dünya arasında gidiş gelişlerle toplumsal yaşam içinde gerçek sandığımız pek çok şeyin aslında bir yanılsamadan ibaret olabileceğine işaret eden bir dizimle oluşturur filmin kurgusal yapısını. Sosyal yapı içindeki aksaklıklar, zıtlıklardan yola çıkılarak dans sekanslarında karşımıza çıkan parlatılmış imajlarla çarpıcı bir dille ortaya konulurken eleştirel perspektiften bakılarak olması gerekene işaret edildiği gözlenmektedir.

Otuzlarının başında genç bir yönetmen olan Damien Chazelle filmlerinde ise müzik -özellikle Jazz müziği- anlatının merkezine alınan önemli bir anlatıcı konumundadır. Üç filminde de jaz müziğini temel meselesi yapan yönetmen, diğer filmlerinden farklı olarak "La La Land" de dansa da büyük bir önem atfederek hikayenin ve filmin derdinin anlatımında koreografiyi önemli bir eleman olarak inşa etmiş görünmektedir. Film genelinde kostümlerden, mekan düzenlemesi ve dekor kullanımına, renk ve ışık kullanımında tercih edilen filtrelere kadar pek çok detayda "retro" bir dokunun hakim olduğu ve filmin bu yapısıyla müzikal filmlerin altın çağından beslenerek postmodern bir anlatı oluşturduğu görülmektedir. Chazelle'nin müzikalinin en belirgin özelliklerinden biri de dans sekanslarında durmaksızın hareket eden kameranın hakimiyetidir. Kameranın dansıyla karakterize olan sekanslarda, bu hareketler izleyicinin bakışını da koreografiye dahil eden bir öğe olarak kullanılmaktadır. Daha önce hiç kullanılmamış ve film için özel olarak üretilmiş 40 mm'lik anamorfik kamera lensi sayesinde oluşturulan tasarımla, imajlara hakim kılınan renkler korunurken kamera hareketini sürdürebilmekte ve bu sayede filmin romantic bakışı güçlendirilmektedir.

Bütün bu çıkarımların yanısıra çalışmamızda çözümlediğimiz dans sekanslarının, filmlerin amacı ve etkileri açısından önemli bir rol üstlendiği ve koreografinin hikayenin can alıcı bölümlerini şekillendirerek, filmin yapısını geliştirdiği gözlenmiştir. Bu sahneler aynı zamanda bize, filmin karakterleri ve aralarındaki ilişkiyi yönlendiren iletişimi anlamamız için de önemli ipuçları vermektedir. Sinematografik açıdan ele alınan müzikal filmlerin dans sekanslarının inşasında tercih edilen ya da edilmeyen mekan, dekor, ışık, renk, koreografi elemanları, oyuncu performansları, beden dili, jest ve mimikler, kamera açıları ve kurgusal tercihler, seyircinin zihninde oluşturulmaya çalışılan anlamın belirleyicileridir. Bazı müzikal filmlerin dans sekansları, reel dünyada var olan anlatılardan farklı bir üslupla oluşturulmaktadır. Bu, anlatının vurgusunu güçlendirmek için, pek çok müzikal film yönetmeninin başvurduğu bir yöntemdir. Bu yolla, toplumsal kalıpların ve dilsel anlatının dışına çıkılarak bilindik kalıplar yapı bozumuna uğratılmakta ve çok daha etkili bir sanatsal ifade geliştirilmeye çalışılmaktadır.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (R. Ünal, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. İstanbul: Başkent Üniversitesi Yayınları.
- Aykal, D. (2002). Dans Sanatı, Koreografi ve Dans Eğitimi İlişkileri. M. Evcı içinde, *Dans Daima... Dans Üzerine Yazılar* (s. 51-63). Ankara : Favori Yayınları.
- Aylan, T. (2005). Göstergebilim ve Bir Söylem Biçimi Olarak Sinema. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi .
- Badiou, A., Truong, N. (2011). *Aşka Övgü*. (O. Türkay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Badiou, A. (2010). *Başka Bir Estetik, Sanatlar İçin Küçük Bir Klavuz*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (M. Rifat, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. R.-S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batı, U. (2004). Meta Estetiği: Kapitalist Toplumlarda Reklamcılık Teorisine Eleştirel Bir Bakış. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 65-81.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Belkaya, A. G. (2001). *Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar*. İstanbul: Der Yayınları.
- Bender, C. (2009, December). Cinema Dance: The Development of an Art Form as Defined by Busby Berkeley's Work with the Hollywood Musical During the Great Depression. *The University of New Mexico, Thesis Master of Arts , Theatre and Dance*. Albuquerque, New Mexico.
- Bloch, E. (2007). *Umut İlkesi Cilt 1*. (T. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Bolt, B. (2012). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*. (M. Özbek, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları*. (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Büker, S. (2010). *Sinemada Anlam Yaratmak*. İstanbul: Hayalperest.
- Büker, S. (2012). Lotman Üzerine. Y. M. Lotman içinde, *Sinema Göstergebilimi* (s. 7-10). Ankara: Nirengi Kitap.
- Chandler, G. (2011). *Film Kurgusu, Film Yapanların ve Sinemaseverlerin Bilmesi Gereken Mükemmel Kesmeler*. (B. Şimşek, Çev.) Seçil Ofset.
- Conway, K. (2013). France. C. K. Creekmur, L.Y.Mokdad içinde, *The International Film Musical* (s. 29-44). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Creekmur, C. K., Mokdad, L. Y. (2013). *The International Film Musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Corrigan, T. (2007). *Film Eleştirisi El kitabı*. (A. Gürata, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.

- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çatay, Z. (2008). Beden ve Ben Arasında Dokunan Ağ: Dans/Hareket Terapisi. *İstanbul Bilgi Üniversitesi 15. Ulusal Psikoloji Kongresi*. İstanbul.
- Çıkgıl, N. (2002). Modern Dans Hep Vardı. M. Evci içinde, *Dans Daima... Dans Üzerine Yazılar* (s. 25-49). Ankara: Favori Yayınları.
- Deleuze, G. (2004). *Proust ve Göstergeler*. (A. Meral, Çev.) İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1 Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Erdoğan, İ., Korkmaz, A. (2010). *Öteki Kuram, Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi*. Ankara: Pozitif Matbaacılık.
- Erdoğan, N. (2013). Turkey. C. K. Creekmur, L.Y. Mokdad içinde, *The International Film Musical* (s. 227-238). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (2013). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2014). *Grup Psikolojisi ve Ego Analizi*. (M. Ökten, Çev.) Ankara: Tutku Yayınevi.
- Fromm, E. (1990). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*. (Y. S. İçten, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Fromm, E. (1993). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri I*. (Ş. Alpagut, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Grant, B. K. (2012). *The Hollywood Film Musical*. West Sussex, UK: Wiley-Blackwell Publication.
- Günsür, Z. (2002). Postmodern Dansta Beden ve Mekan Kullanımı. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 175-179.
- Harvey, D. (2008). *Umut Mekanları*. (Z. Gambetti, Çev.) İstanbul: Metis.
- Haydaroğlu, M. (2002). Harekete Geçmek. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 3.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (U. K. Çavuş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.
- Marx, K., Engels, F. (2008). *Komünist Manifesto*. (Ş. Hüsnü, Çev.) İstanbul: Aydınlık Yayınları.
- Kirel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kırık, A. M. (2012). Sinemada Renk Öğesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi. *Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 71-83.
- Kollektif. (2014). *Bilgi Küpü 21. Yüzyıla Ayak Uydurmak İçin Bilmeniz Gereken Her Şey*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Küçükcan, U. (2013). *Film ve Video Yapımı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Layder, D. (2006). *Sosyal Teoriye Giriş*. (Ü. Tatlıcan, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.

- Lloyd, G. (1996). *Erkek Akıl, Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın*. (M. Omın, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Göstergibilimi*. (O. Özgül, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap.
- Macnab, G. (2014). Bunalım Dönemi Müzikalleri. P. Kemp içinde, *Sinemanın Tüm Öyküsü* (N. Y. Ertan Yılmaz, Çev., s. 132-133). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- May, R. (2008). *Aşk ve İrade*. (Y. Namer, Çev.) İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- McMillen, G. (2002). Koreografi Üzerine Düşünceler. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 97-99.
- Mencütekin, M. (2014). *Lacan ve Sinema Sanatı*. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.
- Mercado, G. (2011). *Sinemacının Gözü, Sinemada Kompozisyon Kurallarını Kullanmayı (ve Yıkmayı) Öğrenmek*. (S. Taylaner, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur, Sinema Dili Tarihi ve Kuramı, Sinema Medya ve Mültimedya Dünyası*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Newman, K. (2014). Hollod Müzikali. P. Kemp içinde, *Sinemanın Tüm Öyküsü* (E. Y. Yılmaz, Çev., s. 198-203). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Norðfjörð, B. (2013). The Post-Modern Transnational Film Musical. C. K. Greekmur, L.Y.Mokdad içinde, *The International Film Musical* (s. 241-255). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması I*. Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özevin, B. (2006). *Oyun, Dans ve Müzik Dersine İlişkin Motivasyon Ölçeği*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi.
- Özgüç, A. (1990). *Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özonur, D. Ç. (2006). Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin "Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı" Üçlemesi. *Kilad-Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 155-172.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, A. Ç. (2007). Brech Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri. *Marmara Üniversitesi*. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Radyo TV Bilim Dalı, Doktora Tezi.
- Öztürk, S. (2012). *Mekan ve İktidar, Filmlerle İletişim Mekanlarının Altpolitikası*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi: Kurosowa'nın Düşleri'nde Sinefilozofik Bir Yolculuk...* Ankara: Haretik.
- Parkinson, D. (2007). *The Rough Guide to Film Musicals*. New York: Rough Guides.

- Phillips, D. L. (2006, 12 10). Dancing Through Film Musicals: Narratives in Motion. *Presented to the Faculty Liberty University*. Lynchburg, VA.
- Sağkan, A. (2010, Şubat). Türk Sinemasında Yapılan Müzikal Filmlerde Müzikal Parçalar ve Olay Örgüsü Arasındaki İlişki. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Smith, I. H. (2014). Müzikaller İçin Yeni Bir Çağ. P. Kemp içinde, *Sinemanın Tüm Öyküsü* (E. Y. Yılmaz, Çev., s. 380-381). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Smith, I. S. (2012). Busby Berkeley (1895-1976). *Dance Heritage Coalition*.
- Sokolov, A. G. (2006). *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*. (S. Aslanyürek, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sözen, M. (2013). Sinemada Anlam Yaratan Bir Öğe Olarak Işık Tasarımı ve Örnek Çözümler. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 152-168.
- Sutton D., Martin-jones, D. (2013). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. (Y. B. Murat Özbek, Çev.) Kolektif Kitap.
- Steimle, J. (2010). Stage-Worlds and World-Stages in Hollywood Musicals. *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 51-65.
- Şekeroğlu, S. (1971). Müzikal Filmler. *Film, Türk Filmi Arşivi Yayını*.
- Thompson, J. B. (2008). *Medya ve Modernite*. (S. Öztürk, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Topaloğlu, H. (2010). Gölgedeki Bedenin İnşa Sürecinde Toplumsalın Etkileri. *Alternatif Politika*, 251-276.
- Tóth, Z. A. (2007). On the Verge of Reality: Roxie's Daydreaming as Passage Between Two Realms of Existence in Chicago. *University of Szeged*, 147-152.
- Valery, P. (2002). Dans Felsefesi. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 87-95.
- Wayne, M. (2005). *Sinemayı Anlamak, Marksist Perspektifler*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: Deki Basın Yayım.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (B. D. Zafer Aracagök, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Zuzapcic, A. (2005). *Gerçeğin Etiği, Kant, Lacan*. (A. S. Özcan, Çev.) Ankara: Epos Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

- İnternet: Arna, S. (2009, Kasım 14). *Yedi Kocalı Hürmüz Aynı Zamanda Bir Kostüm Oyunu*. <http://www.hurriyet.com.tr/>: <http://www.hurriyet.com.tr/7-kocali-hurmuz-ayni-zamanda-bir-kostum-oyunu-12934871> adresinden 18 Kasım 2016'da alınmıştır.
- İnternet: Astrid. (2017, Ocak 17). *Damien Chazelle: La La Land'de müziksiz sahnelerde bile, seyirci melodiyi hissedebilsin istedim*. ranini.tv: <http://www.ranini.tv/ozel/21906/1/damien->

chazelle-la-la-landde-muziksiz-sahnelerde-bile-seyirci-melod adresinden 3 Şubat 2017'de alınmıştır.

İnternet: *Baz Luhrmann Talks Awards and "Moulin Rouge"*. (2001, Movies About).

<http://movies.about.com/library/weekly/aa030902a.htm> adresinden 10 Şubat 2016'da alınmıştır.

İnternet: Bıçak, B. (2013, Kasım 11). *Carlos Saura'nın Sinemasında Dans ve Müzik*.

otekisinema.com: <http://www.otekisinema.com/carlos-sauranin-sinema-yolculugunda-dans-ve-muzik/> adresinden 12 Ekim 2015'de alınmıştır.

İnternet: Curun, F. (2013, Temmuz 23). *Umut*. Popüler Psikoloji:

<http://populerpsikoloji.com/article-detail/id/61> adresinden 28 Şubat 2017'de alınmıştır.

İnternet: Dede, M. B. (tarih yok). *Türk Sinemasında Müzikal Var mıdır?* Birzamanlar Yazarları:

<http://www.birzamanlar.net/yazarlar/bilaldede/16/index.php3> adresinden 6 Temmuz 2016'da alınmıştır.

İnternet: *La La Land'in Sihiri Bir Kamera Lensinde Gizli*. (2017, Ocak 27). *dunyahalleri.com*:

<https://www.dunyahalleri.com/la-la-landin-sihiri-bir-kamera-lensinde-gizli/> adresinden 3 Şubat 2017'de alınmıştır.

İnternet: Okuş, D. (2010, Nisan 7). *Yedi Kocalı Hürmüz Üzerine*. *www.bukak.boun.edu.t*:

<http://www.bukak.boun.edu.tr/?p=318> adresinden 18 Kasım 2016'da alınmıştır.

İnternet: Tekeş, K. (2012, Temmuz 21). *Müzikal Zamanlar ve Lackawanna Blues*. *biamagcumartesi*:

<https://bianet.org/biamag/sanat/139832-muzikal-zamanlar-ve-lackawanna-blues> adresinden 14 Haziran 2016'da alınmıştır.

İnternet: Tözüm, M. (2016, Şubat 20). *Mini Röportaj: Ezel Akay*. <http://minionmag.com/>:

<http://minionmag.com/mini-roportaj-azel-akay/> adresinden 17 Kasım 2016'da alınmıştır.

İnternet: *Yedi Kocalı Hürmüz*. (2009, Ağustos 17). *www.beyazperde.com*:

<http://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-14344/> adresinden 17 Kasım 2016'da alınmıştır.

GAMZE YILMAZ GÜNTAY

Adres: Tanaçan Sokak No: 18/4 Gazi Mahallesi 06560 - Yenimahalle / ANKARA

Tel: 0 537 350 08 90

E-posta: gamzeguntay@gmail.com

Eğitim:

Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı (2014-2017)

Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik (1998 - 2002)



Akademik Çalışmalar:

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 11. Ulusal Sanat Sempozyumu, Sanatın Değişkenleri Bağlamında Kentsel Adalet, Bildiriler Kitabı. S. 385-404 (6-8 Nisan 2015)

- “Konut Reklamlarında Kent Sunumu ve Sanat Kurgusu” konulu bildiri

Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi “Sinema” Konulu 8. İletişim Öğrenci Kongresi (15-18 Ekim 2014)

- “Müzikal Filmlerin Dans Sahnelerinde Bedenin Görsel Temsili: “Chicago” Filmi Üzerine Bir İnceleme” konulu bildiri
- “Tango” Filmi Dans Sahnelerinin Göstergibilimsel Çözümlemesi” konulu bildiri

İş Deneyimi:

TOBB ETU

Ankara (2013-2014)

*Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
Yarı Zamanlı Öğretim Görevlisi*

“İletişim Etiği”, “İletişim Sosyolojisi” ve “İletişim Psikolojisi” derslerinin verilmesi

Türk Eğitim Derneği (TED)

Ankara / İstanbul (2008 - 2011)

Kurumsal İletişim ve Tanıtım Uzmanı

Boomerang Reklam Ajansı

Ankara (2007)

Editör

- Usta Dergisi

Rüzgargülü Reklam Hizmetleri

Ankara (2005 - 2006)

Genel Yayın Yönetmeni ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürlüğü

- İyi Yaşa (Sağlıklı Yaşam Dergisi)

Newartreform (NAR Ajansı)

Ankara (2004 - 2005)

Editör

- **Kanal D** Nane Limon Programı
- Nane Limon (Sağlıklı Yaşam Dergisi)

UP Medya

Ankara (2002 - 2004)

Program Yapımcısı ve Sunucusu

Net1 TV

- Net Sağlık Programı
- Şimdi Eğitim Programı
- Genç Ufuklar Programı

Muhabir

- Ankaraankara Dergisi
- Belediye Magazin Dergisi

NTV

İstanbul (2001)

Gece Gündüz Programı, Stajyer

ÜN TV

Konya (1998 - 2002)

Program Yapımcısı ve Sunucusu

- Basında Bugün Programı
- Sital Programı

Bilgisayar Bilgisi:

Microsoft Office (Word, Excel, PowerPoint), Adobe Photoshop, 10 parmak F klavye kullanımı.

Yabancı Dil:

İngilizce

Kurs ve Sertifikalar:

The City of London Academy - İngiltere / İngilizce Eğitimi (2012)

Türk Eğitim Derneği / "Eğitimde İnovasyon" Konulu Uluslararası Eğitim Forumu - Forum Koordinatörlüğü (2011)

Çankaya Eskrim Kulübü / Eskrim Eğitimi (2011)

Oyunculuk ve Diksiyon Atölyesi / Diksiyon, Hitabet ve Beden Dili Eğitimi (2011)

Engilsh Time / İngilizce Eğitimi (2010-2011)

Salsa Angora / Latin Dansı Eğitimi (2010)

Kalder / İnsan Kaynakları Semineri (2009)

Mega Eğitim Merkezi (Hızlı Okuma Derneği) / Mega Hızlı Okuma Eğitimi (2007)

Aqua Club Dalgıçlık Okulu / CMAS Bir Yıldız Balık Adam Eğitimi (2004)

Başkent İletişim / Spikerlik ve Sunuculuk Eğitimi (2003)

Okyanus Dans Okulu / Arjantin Tango Eğitimi (2003-2004)

Gençlik Merkezi Latin Dansları Topluluğu / Latin Dansı Eğitimi (2001)



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

