

LARS VON TRIER

JACK STEVENSON

TÜRKÇESİ: BEGÜM KOVULMAZ



agorakitaplığı

agorakitaplığı
66

JACK STEVENSON

1993'ten beri Danimarka'ya yerleşmiş olan Amerikalı eleştirmen, küratör ve öğretim üyesi. Tod Browning'in *Freaks* (1997), *Addicted: The Myth and Menace of Drugs in Film* (2000) ve *Fleshpot: Cinema's Sexual Myth Makers and Taboo Breakers* (2000) dahil olmak üzere çeşitli kitapların yazarıdır veya editörlüğünü üstlenmiştir.

BEGÜM KOVULMAZ

1977 Adana doğumlu. Özel Ortadoğu Koleji ve İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Halen Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde yüksek lisans yapıyor. Angela Carter, Rudyard Kipling, Dermot Healy, Neval El-Saadavi, Hamid Dabaşi ve Alfred Kubin gibi yazarların kitaplarını Türkçe'ye kazandırdı.

Jack Stevenson

LARS VON TRIER

Türkçesi: Begüm Kovulmaz

agorakitaplığı

Sinema 6

Lars Von Trier
Jack Stevenson

Kitabın özgün adı:
Lars von Trier
British Film Institute Publishing, Londra, 2002

Kapak tasarımı: Mithat Çınar
İngilizce'den çeviren: Begüm Kovulmaz
Dizgi: Sibel Yurt

© 2002, Jack Stevenson
© 2004; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Mayıs 2005
ISBN: 975 - 8829 - 47 - 5

Baskı ve Cilt: Kitap Matbaacılık
Tel: (0212) 501 46 36

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Yazarın Notu vii

Giriş ix

1) İlk Yılları 1
2) *Suç Unsuru*'ndan *Avrupa* ve Zentropa'ya 29
3) *Krallık* ve *Dalgaları Aşmak* 72
4) Dogma'nın Doğuşu ve *Geri Zekâlılar* 98
5) Projeler ve Provokasyonlar 134
6) *Karanlıkta Dans* 145
7) Dogma - Yeni Kuşak ve *Dogville* 162

Kaynakça 197
Filmografi 199

YAZARIN NOTU

Bu zamana dek, Lars von Trier hakkındaki İngilizce bilgilerin büyük bölümü, klasik anlamda sansürlenmiş olmasa da, büyük ölçüde filtrelenmiştir. Onunla ilgili yayınların ve hakkında haber yapan yayın organlarının ortaya koyduğu sonuç, sanatçı hakkında eksiksiz bilgi vermekten çok uzaktır, çünkü bu yayınlar genelde onun hikâyesinin özel ve kısıtlı yanlarıyla ilgilenmişlerdir, üstelik ortadaki dil engeli de görmezden gelinemez.

Sinema dergileri sanatçının yaratıcı başarıları üzerine odaklanırken, ticari yayınlar da onun bir işadamı olarak becerileri ve profesyonel yönetmenlik anlayışından söz eder, kendi stüdyosu Zentropa'nın sık sık yayınladığı bültenler de, şirketin en büyük ticari ismini (ve ortaklarından birini) pazarlamak ve onun kamuoyundaki

imajını pekiştirmeyi görev bilmiştir. Diğer yandan, Danimarka tabloid gazeteleri onun özel hayatını haber yaparlar. Son iki kaynaktan elde edilebilecek 'bilgiler' Danimarka'nın sınırlarını aşamaz ve çevrilirse, ancak 'onaylanmış' haliyle yayınlanır.

Lars von Trier'in hayat hikâyesinin İngilizce'de parça parça ve eksik bir halde var olduğu dikkate alınınca, bu kitabı yazarken aklımda iki temel hedef olduğunu söylemek mümkün: Bu zamana dek yalnızca Danimarka içinde yayınlanıp okunan devasa bilgi bankasına dalıp, onun daha eksiksiz bir portresini gözler önüne sermek ve bu öyküyü akıcı bir anlatım ve üslûpla sunarak, daha büyük bir okuyucu kitlesine ulaştırmak. Amacım, onun çalışmalarının detaylı incelemelerini yapıp, onları yeniden dile getirmekten çok, hikâyesinin her aşamasına eşit önem vererek genel resmi tamamlamaktır. Çalışmaları hakkında daha detaylı bilgiler ve eleştiriler, sinema literatüründe bulunabilir.

Lars von Trier'i tanrılaştırmaya ya da yerin dibine sokmaya da çalışmıyorum. Bu çelişkili ve tartışmalı figürün çevresinde gelişen hararetli tartışmalara katılıp taraf tutmak, bu kitabın yazarına göre değil, ancak kitap bu tartışmaları da detaylı biçimde özetlemeye gayret ediyor.

1993 yılından beri Danimarka'da yaşamama rağmen, hâlâ bir yabancının bakış açısına sahibim ve bu da hikâyeye objektif biçimde yaklaşmamı sağlıyor; Danimarkalı bakış açısından inceleyip bunu yapmak oldukça zor. Danimarkalılarla yaptığım görüşmeler ve tartışmalar bu hikâye için son derece büyük önem taşıyan kültür ve zihniyet bulmacalarını çözmeme yardımcı olmuştur, fakat uzun yıllardır Danimarka sinema dünyasında öğretmenlik yapan gazeteci ve editör Maren Pust'a, vazgeçilmez tavsiyeleri ve tükenmez sabrı için özellikle teşekkürü borç bilirim. Bana, bu uzun süreçte çok ihtiyacım olan değerli fikirleri ve içgörüleri sağlamıştır. Bu kitabın onun katkısı olmadan gerçekleşemeyeceğini söylemem herhalde yeterli olur.

GİRİŞ

Bu kitabı elinde tutan pek çoklarınız, Lars von Trier'in adını ilk olarak 1996 yılı başında, ona uluslararası başarı kazandıran *Dalgaları Aşmak* adlı filmi sayesinde duydunuz. Ancak haşarı gülümsemesiyle tanınan bu utangaç adam, Danimarkalı sinema izleyicileri tarafından, 1982 yılında okul bitirme projesi *Rahatlama Görüntüleri*'nin Kopenhag'daki Delta sinemasında ticari gösterime girdiği zamandan beri, yani yaklaşık on dört yıldır 'ayakkabıya kaçmış bir taş' olarak tanınmaktaydı zaten.

Elbette 57 dakikalık bu filmin gişede *Titanik*'e (1997) rakip olması söz konusu bile değildi; film karışık ama genelde olumlu eleştiriler aldı, gişede fazla başarılı olamadı ve daha çok bir 'öğrenci işi' olarak kaldı. Von Trier bir gecede ünlü olmadı ve kariyerinde izle-

diği yollar oldukça şaşırtıcıydı, bunun sebebi de genel ticari mantığa uygun olmayan kararlarıydı. Bir film yönetmeni olarak gelişmesi, önünde uzanan yol pek çok kıvrım ve çıkmaz sokakla doluydu, ama Lars von Trier bütün fırsatları değerlendirip sanatını ve tasavvurunu geliştirmeye vakit ayırmaktan çekinmedi.

Hayır, Lars von Trier bir anda ünlü olmadı. Fakat kariyerinin başlangıcından itibaren farklı biriydi. Gizemliydi. Ve hep gizemli birisi olarak kaldı. Los Angeles'ta oturan, zamanını dünya festivallerini dolaşarak geçiren, yorgun fakat kibar biçimde basın toplantılarına katılan başarılı yönetmen prototipinin antiteziydi. Bu 'sirk'ten nefret ediyordu. Hatta bu tür bir şöhretten korktuğunu söylemek bile mümkündü.

Ancak bugün, Victor Borge'den beri Danimarka'dan çıkan en büyük ticari üründür. Batı'nın en provokatif, şaşırtıcı ve tartışma yaratan filmlerini çeken, ileriyi gören bir yönetmendir. Çağdaş sinemanın en ender rastlanan yeteneklerinden birisidir; 'ismi' tanınan, uluslararası izleyici kitlesi için 'büyük' filmler çeken 'nüfuzlu' bir yönetmendir, ancak ödün vermeyen bir sinema sanatçısıdır ve nadir bulunan önemli bir güç üzerinde, yani eserlerinin sanatsal kontrolü üzerinde her zaman tek söz sahibi olmaya özen göstermiştir. Hiçbir zaman 'kiralık' bir yönetmen olmamış, başka insanların öykülerinin uyarlamalarını çekmemiştir. Hikâyelerini kendisi yazar. Günümüzde, çağdaş, pan-Avrupalı sinema estetiğinin önde gelen temsilcilerinden birisi, pek çok kişinin Hollywood stüdyo sisteminin baskısına karşı koyabilecek gözüyle baktığı filmlerin yaratıcısıydı.

Günümüzde, Danimarka'da Lars von Trier'in dahil olmadığı bir proje neredeyse yoktur. O bir katalizör, destekçi, şikayetçi, iyi öyküler çıkaran ve tartışma yaratan, kışkırtıcı ve yorulmak bitmez bir kaynaktır. Danimarkalı gazeteciler için hem bir sıkıntı kaynağı hem de bulunmaz bir nimettir, Danimarkalı yönetmenler içinse etkisini her zaman hissettikleri bir gölge. Bu anlattıklarım onun neredeyse insanüstü bir varlık gibi algılanmasına sebep olabilir, oysa Danimarka'nın onu algılayışına bakınca *fazlasıyla* insani bir karakterdir. Danimarka sinema endüstrisinin en fazla incelenen ve teşhir edilen ismidir, aynı zamanda gizemli biri olarak kalmayı da başarmıştır. Kişisel hayatı sarı basının en önemli konularından biridir, sanat çalışmaları ve medya 'konseptleri' de entelektüel film ve sanat eleştirmenleri tarafından sürekli takip edilir. O, 'oyunu' oynamadığı için ünlü olan film yönetmenidir, ama aynı zamanda sayısız küçük oyunla bizleri kandırır, keyfince yönlendirir. Danimarka'nın tek büyük yönetmeni değildir, fakat Danimarka sinemasının bugün 'altın çağı'nı ya-



Lars von Trier *Avrupa*'nın (1991) setinde.

şamasının sebebidir.[1] Sinemanın, Danimarka'nın en gözle görülür ticari ürünlerinden birisi haline gelmesine büyük katkıları olmuştur.

Fakat bugün sahip olduğu uluslararası başarıya rağmen, tüm kariyeri boyunca kuşkuyla takip edilmiştir; özellikle de Danimarka'da.

Çeşitli eleştirmenler zaman zaman onu bir sahtekâr olmakla suçlamışlardır. Pek çok yazı yazmışlar, ama özetle, "Lars von Trier bir şeyler anlattığı kisvesi altına gizlenen, anlamsız filmler yapmaktadır," demişlerdir. Punk dehası, Celine'in iğneleyici sözleriyle, 'saygın bir orta sınıf üyesi' haline gelmiştir. İstedikleri olmazsa ülkeyi terk etme tehditleri savuran şımarık bir velettir[2] ve üzerine yağdırdığımız ödüller umurunda bile değildir. Sarsılmaz bir kibir kumkumasıdır, kendisini yalnızca Carl Th. Dreyer'la ve Ingmar Bergman'la değil, Edgar Allen Poe'yla bile karşılaştırır.[3] O, kendine özgü postmodern yöntemleriyle keyif için duygularımızla oynar, kafasına bir tabanca dayasanız bile içten davranamaz. Üretken bir fabrikatördür ve bütün hayat hikâyesi bir yalandan ibaret olan büyük bir yalancıdır.[4]

---

1) Sessiz film çağında Danimarka, kendisiyle ancak Fransa ve Amerika'nın rekabet edebildiği bir 'sinema gücü'ydü. Danimarka filmleri dünyanın her tarafına ihraç edilirken, Asta Nielsen ve Valdemar Psilander gibi aktörler de büyük ün kazanmışlardı. Ne yazık ki bu durum Birinci Dunya Savaşı'ndan sonra sona erdi ve sesli filmin ortaya çıkışı da Danimarka filmlerinin ihraç edilme imkânını oldukça kısıtladı.

2) *Ekstra Bladet*, 12 Haziran 1996.

3) *Politiken*, Kasım 1997.

4) Annelise Bistrup, "Mask Play", *Berlingske Tidende* (*B.T.*), 28 Mayıs 2000, Bölüm 2, s. 1.

Von Trier, her zamanki haşarılığıyla, bütün bu söylenenlerin doğru olduğuna, öyle olmasa bile katılacak ilk isimdir. Şarlatan rolünü oynamaktan son derece memnundur.

Bir dahi rolünü oynamaktansa rahatsızlık duyar. *Gerçekten* de bir dahi olmasa bile, o kadar çok kişi bu yaftayı ona yapıştırmıştır ki, Danimarka dışında kimsenin kendisini tanımadığı günlerden beri bir dahi olarak kabul edilmektedir. Şayet dahi denilen insanlar, karmaşık, gizemli ve acı çeken kişilerse, Lars von Trier bu tanıma son derece uygundur. Bir dahi, hem saldırgan hem de güvensiz, ileriyi gören ve aynı zamanda işlevini yerine getiremeyen biriyse, Lars von Trier'in dahi olduğunu söylemek doğrudur.

Dahilik kavramı kendi içinde boş bir semantik egzersizdir, fakat üzerine yapıştırılan bu dahilik etiketi, Lars von Trier hakkındaki tartışmaları daha da alevlendirmiş, bazılarının yaptığı her filmi başyapıt kabul etmesine, bazılarının da onun çalışmalarını şüphe ve düşmanlıkla karşılamasına yol açmıştır. Belki de bunun sebebi, *yaşayan* dahilerin varlığının bizi bir anlamda rahatsız etmesidir. Ölen insanları sınıflandırmak, övmek, onlarla hesaplaşmak ya da haklarında kesin ve değişmeyecek yargılara sahip olmak daha kolaydır.

Zaten kim bir dahi yaftasıyla rahat *edebilir* ki? Görünüşe göre, Lars von Trier de doğal olarak bu etiketten rahatsız olmaktadır. Kendisi hakkında açıklamalar yapmaktan, röportajlardan, kalabalıktan, Sirk'ten nefret etmektedir. Bu bakımdan, sinema onun seçebileceği en kötü mesleklerden birisidir, fakat aslında onun bu mesleği düşünüp taşınarak seçtiğini söylemek de mümkün değildir.

Rahatsızdır, ancak korktuğu söylenemez. Başarısız olmak, zamanın gerisinde kalmak, 'kötü' bir film yapmak onu korkutmaz. Bu kadar çok fobisi ve güvensizliği olan birisi için tuhaf bir durum. Fakat yaratıcı kararlar söz konusu olduğunda son derece cüretkâr ve her zaman kendinden emin davranır.

Bu korkusuzluk, daha doğrusu ilgisizlik, pek çokları tarafından kibir olarak algılanır ve bu noktada ondan şüphelenenler devreye girerler. Yirmi sekiz yaşındaki bir yeni mezun genç, ekibi de öğrencilerden oluşan ilk uzun metrajı için, sinema dünyasının en büyük ödülünden -Cannes Film Festivali'nin Altın Palmiye Ödülü- daha azına razı olmadığı zaman buna ne denir? Üstelik, bir ödül kazandığında genelde zahmet edip onu almaya da gelmez. Başarılı olan insanlardan başarılarını ciddiye almalarını bekleyen, onların ödül alınca terbiyeli bir biçimde 'teşekkür etmeleri'ni isteyenler için, bunu

yapmadığı gibi bir de jüri başkanına 'cüce' deyip ülkesinin vatandaşlarını utandırmak bir aşağılama biçimidir.

Danimarkalılar, Lyngby'den çıkıp dünyaya açılarak onu fetheden bu uslanmaz problem çocuklarını, gururla ve utançla (gerçi son zamanlarda gurur ağır basmakta olsa da) izlerler. Sonuçta, pek çok kez Almanya ve Fransa'yla flört etmesine, görünüşte 'Danimarkalı olmayan' pek çok özellik taşımasına rağmen, kendi kuşağının ve kültürünün adamıdır ve bir yönetmen olarak da Danimarka sinema endüstrisinin işleyişine tabiidir.

Görünürde, Danimarka kültürü de tüm Batı Avrupa gibi 'Amerikanlaşmış' gibi gelebilir. Danimarkalılar iyi İngilizce konuşurlar. Fransızların Amerikan düşmanlığını paylaşmazlar ve Amerikan pop kültürüne oldukça düşkünlerdir. Fakat yüzeyin altında, Danimarka toplumsal normları ve dili (başka hiçbir ülkede konuşulmaz) yıkılmaz bir kaledir ve Danlar da örneğin Amerika'da ya da İngiltere'de sergilenen davranış kalıplarına tamamen zıt toplumsal davranışlar sergilerler. Düşünün ki, bu ülkede siyasal seks skandalı diye bir şey yoktur, cinsel tercih ya da cinsiyet asla bir kamuoyu tartışması yaratmaz. Bu ülkede tabloid gazeteler kraliyet ailesine özenle davranır ve insanlar yüksek vergilerin korunmasını isterler. Hatta aşırı sağcıların bile görüşlerini dile getirme özgürlüğü kutsaldır.

Danimarka'nın karakterinin daha çok ilerici bir liberalizmin mi yoksa dünyevi bıkkınlığın mı etkisinde olduğu tartışmaya açıktır, fakat Amerikan ve İngiliz modelleriyle karşılaştırıldığında bunun bir skandal kültürü olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Diğer yandan, onu özgür ve açık bir toplum olarak nitelendirmek, pek çok Danimarkalının da dahil olduğu bir grup tarafından ısrarla reddedilecektir; bu kesime göre Danimarka kültürü, dünyadan kopuk, herkesin 'haddini' bildiği kapalı bir toplumdur.

Pek çok açıdan klasik bir Danimarkalı olan Lars von Trier, bu çelişkilerin ürünüdür. Evine düşkünlüğüyle tanınan yönetmen, ilhamını ve konularını bu kültürde arar, kullandığı temalar da büyük oranda çocukluğuyla doğrudan ilgilidir. Bu yüzden, onun hikâyesini Danimarkalı bir bakış açısıyla anlatmak ve filmlerini, kökenlerini göz ardı etmeden değerlendirmek, tabiri caizse sinemaskop olarak aktarmak, şarttır.

Lars von Trier'in hayatı çelişkiler ve paradokslarla doludur, ben de bunlara net cevaplar ve çözümler bulunabileceği kanısında değilim. Örneğin, aileniz size isyan etmenize sebep olacak hiçbir ku-

ral koymadığı halde nasıl isyankâr birisi olabilirsiniz? İlk filminizden beri bir dahi olarak nitelendirilmişken, Danimarka sinemasının kurtarıcısı payesini almışken, hatta artık kendiniz Danimarka sinema endüstrisi haline *gelmişken*, nasıl Danimarka sinema endüstrisine kafa tutabilirsiniz? Bütün hayatınız boyunca umutsuzca güven duygusunu ararken nasıl bu kadar çok risk alabilirsiniz? Herkesin her şeye açık olduğu bir ülkeden gelirken, nasıl bu kadar kışkırtıcı eserler üretmeyi başarabilirsiniz? Bu kadar değişken mizaçlı, dengesiz ve işlevini kabullenmeyen bir sanatçı, nasıl olur da her biri mükemmel sonuçlara ulaşan pek çok ticari kararın altına imza atabilir?

LARS VON TRIER

1
İLK YILLARI

ÇOCUKLUĞU

Lars von Trier'in ailesinin hayatı, tıpkı kendi kuşaklarından olan çoğu insanınki gibi İkinci Dünya Savaşı'ndan derin izler taşımaktaydı.

Danimarka, 1940'ta Almanlar tarafından fazla kan dökülmeden işgal edilmişti ve sonraki gelişmelere bakınca, ülkenin Nazilere karşı kahramanca mücadele ederek savaştan büyük bir zaferle çıktığını söylemek mümkün değildi. Fakat bir direniş hareketinden söz edilebilirdi ve Lars von Trier'in Danimarka'nın düşmana şartlı teslim olduğu sırada yirmi beş yaşında olan annesi Inger Høst da bu hareketin üyesiydi.

Memur bir ailenin çocuğu olan Inger, gençliğinde Danimarka Komünist Partisi'ne üye olmuş, İşgal sırasında yasadışı yayınların

basılması ve dağıtılmasıyla ilgilenmişti. Faaliyetleri yüzünden Almanlar tarafından aranmaya başlanınca, 1943 sonbaharında Øresund Boğazı'ndan geçerek, Danimarkalı Yahudilerin de topluca göç etmekte olduğu tarafsız İsveç topraklarına kaçmıştı.

Inger, müstakbel kocası Ulf Trier'le burada tanıştı. Otuzlu yaşlarının ortasında, uzun boylu, kalın kaşlı bir adam olan Ulf da Yahudi asıllı olduğundan İsveç'e kaçmak zorunda olanlar arasındaydı. Tanışmalarından bir süre sonra evlendiler ve 4 Mayıs 1945'te, Özgürlük Günü'nden sonra Danimarka'ya döndüler.

1945 Aralık ayında, Ole adını verdikleri bir erkek çocukları oldu. O dönemde aile Fuglebakke-Kvarteret'de yaşıyordu. Sade, tuğla evlerden oluşan bu orta sınıf semti Kopenhag'ın dışındaydı ve Danimarkalılar tarafından bir banliyö semti olarak bilinmekteydi.

Sadık bir sosyal-demokrat olan Ulf, siyasal iktisat alanında yüksek lisans eğitimi almıştı ve hayatının sonuna dek Toplum Bakanlığı'nda memur olarak çalıştı. Kendine güveni tam ve bağımsız bir kadın olan Inger Høst, evlendikten sonra kızlık soyadını kullanmaya devam etti -o dönemde çok ender rastlanan bir durumdu bu- ve aynı alanda yüksek lisans eğitimi alarak, 1951 yılında kocası gibi Toplum Bakanlığı'nda müfettiş olarak çalışmaya başladı.

30 Nisan 1956'da Ulf ve Inger'in ikinci erkek çocukları dünyaya geldi. Ona Lars adını verdiler. Lars Trier.

Bu dönemde, Kopenhag'ın kuzeyinde, kırsal bir köye taşınmışlardı; bölgenin ticaret merkezi olan Lyngby adlı kasabanın üç kilometre dışında yaşıyorlardı. Yeni evleri, Islandsvej (Izlanda Sokağı) üzerinde, ormanlarla çevrili hoş bir yerleşim merkezinde, iki katlı, tuğladan yapılma bir villaydı ve Ørholm İstasyonu'na çok yakındı. Aslında Ørholm'a tam olarak bir istasyon denemezdi, daha çok Kopenhag çevresindeki düşük nüfuslu bölgelere ulaşımı sağlayan tren hattının açık hava durağıydı.

Lars'ın çocukluğunun geçtiği tren yolunun ötesinde Ravenholm ormanları uzanıyordu. Akarsular ve göllerle bezenmiş bu vahşi bölge, şehirlilerin abartılı sevgisi yüzünden 'küçük İsviçre' takma ismini taşımaktaydı. Lars, Kopenhag'ın Vesterbro ya da Nørreo gibi iç karartıcı bakımsız komşu bölgelerinden uzakta, bu ağaçlı, pastoral çevrede büyüdü. İleride, manevi desteğe ya da ilhama ihtiyaç duyduğu zaman yine buraya dönecekti. Bölgeye, 'eski zenginler' hâkim değildi, fakat üst-sınıf izleri vardı ve savaş sonrası Danimarka'nın yoksulluğunda iyi işlerde çalışan insanların sahip olabileceği daha iyi hayat standartlarını temsil etmekteydi.

Trier'lerinki, tipik bir yüksek düzey devlet memuru ailesi eviydi. Kitaplar, sanat eserleri, hatta bir piyano bulunan eve ilerici bir atmosfer hâkimdi. Popüler kültür çöplüğünün duygusal ve zevksiz ürünlerinden hiç eser yoktu; bununla birlikte, liberalizm ve hoşgörü eğilimi sezilmekteydi. Ulf, tutucu ya da dini kuralları yerine getiren bir Yahudi olmaktan çok uzaktı ve ebeveynlerin ikisinin de benimsediği ilerici-hümanist felsefe, dini etkiler taşımıyordu.

Lars von Trier kendisinin, nasıl yetiştirildiğinden söz ederken mutlaka 'kültürel radikalizm' terimini kullanır ve savaş-sonrası Danimarka toplumu bağlamında düşünüldüğünde, bu deyiş bizi önemli sonuçlara ulaştırır. O dönemde kültürel radikallerin kim olduğu bellidir. Bu insanlar, popüler şarkılar ya da pazar sabahı radyoda çalan hafif müzik yerine caz ve klasik müzik dinlemeyi; 1950'ler ve 1960'ların başında 'sıradan' Danimarkalıların sevdiği gibi kamp karavanlarıyla Avrupa'nın otobanlarını arşınlamak yerine, tatillerini Paris'te geçirmeyi tercih ederlerdi. Tiyatro, opera ve sinemaya gider, yalnızca iyi filmleri izlerlerdi. En sevdikleri ressamlar, Asger Jorn ve Picasso gibi ustalardı. Evlerinin duvarlarına kiç objeler ya da toplu üretim malı palyaço, bebek ya da sevimli hayvan resimleri asılmazdı. Edebiyata gelince; Hans Scherfig, Otto Gelsted ve Hans Kirk gibi tanınmış Danimarkalı yazarların eserlerini okurlardı. Hatta Inger, Trier'lerin evinde sık sık misafir edilen bu yazarların çoğunu yakından tanırdı. Kaliteli Danimarka stili mobilyalar kullanır, duvardan duvara halı ve televizyona yüz vermezlerdi (ancak belki bu sonuncusunu evlerine sokmaya tenezzül ederlerdi). Çocuklarını eski moda disiplin yöntemleriyle eğitmez, hayatın karmaşıklığını erkenden tanımalarını isterlerdi. Çocuklarına karşı dürüst davranmayı tercih etmişlerdi hep. Bu, yepyeni bir çağdı.

Danimarka toplumunun 1960'lar ve 1970'lerde benimsediği liberal, ilerici görüşlerin temeli olan toplumsal reformları 1950'lerde tasarlayanlar ve geliştirenler, Inger ve Ulf gibi refah-devleti bürokratlarıydı.

Lars doğduğunda kırk dokuz yaşında olan Ulf, 'yaşlı' bir babaydı ve oğluyla birlikte futbol oynayacak yaşı çoktan geçmişti, yine de Lars onu çok severdi. Babası çok esprili bir adamdı ve oğlunu eğlendirmek için türlü türlü şaklabanlıklar yapıyordu. Fakat evin atmosferine hükmeden anneydi. Kararlı ve kendinden emin bir kadın olan Inger, genç Lars'ı yetiştirirken kurallar koymaktan kaçınmayı özellikle tercih etmişti. Dişçiye gitmesine gerek olup olmadığı, ev ödevini yapmak ya da yapmamak, yatağa gitme saatine karar vermek gibi tercihleri tamamen kendisine bırakmıştı.

Bu olağanüstü serbestlik, Lars'ın kendisini özgür hissetmesine yol açmaktan ziyade, küçük yaşta kendi kararlarını almak zorunda olmanın ağır sorumluluğu altına girmesine, çok çabuk büyümesine neden oldu. Üstelik, bütün gezegene karşı sorumluluğu olduğunu hissetmekteydi çocuk: "Atom bombasından çok korkardım. Her gece uyumadan önce dünyayı kurtarmak için kendi uydurduğum törensel hareketleri tekrarlardım."[1]

Manevi düzeyde, küçük çocukların sığınağı olan pek çok fantezi ondan esirgenmişti.

> Annemle babam bana Noel Baba'nın gerçek olmadığını anlatmak için âdeta sabırsızlanmışlardı. Her şey böyle açıkça ortada ve mantıklı bir biçimde açıklanabilir olduğunda çocuk olmak zordur. Kendime Noel Baba'ya inanma lüksünü ancak bir yetişkin olduğumda verebildim. Varlığın derinlerinde daha derin anlamlar olmadığı öğretilmişti bana. Bir insan öldüğü zaman ölürdü, hepsi bu. İnsan, bir molekül yığınından ibaretti.[2]

Lars, daha sonra o dönem için bile son derece katı kurallı ve eski moda bir okul olan Lundtofte Okulu'na gönderilince, her şey daha da kötüye gitti. Okul kurallarına göre öğrenciler uzun sıralar halinde diziliyor, uygun adım yürüyerek sınıflarına giriyor ve kendilerine verilen işaretle birlikte oturuyorlardı. Her şey için, hatta tuvalete gitmek için bile izin almak gerekiyordu. Lars, pencereden dışarıyı seyretmeyi seviyordu.

> Her gün sıramda oturur, pencereden dışarıya bakıp bahçeyle ilgilenen iki bahçıvanı seyrederek bir bahçıvan olmayı umardım. O iki adamın dünyadaki en şanslı insanlar olduğuna emindim. Ben sınıfta oturmuş acı çekerken, onlar canları ne isterse yapabiliyorlardı.[3]

Kuralları olmayan ev yaşantısı ile fazlasıyla kurallı okul atmosferi, Lars açısından tramvatik bir deneyimdi. Üstelik okulda başka çocuklar tarafından sıkıştırılıyor, taciz ediliyordu. Sporla pek ilgisi yoktu ve güçlü kuvvetli bir çocuk değildi. İzcilere katılmayı denemiş ama başarılı olamamıştı. Yaşı ilerledikçe bir 'problem çocuk' olarak kabul edildi ve pek çok kez psikologa gönderildi. Sonunda, oy birliğiyle 'uyum sağlamakta' güçlük çektiğine karar verildi.

---

1) *Politiken*, 5 Temmuz 1996.
2) *B.T.*, 1 Eylül 1996.
3) "Jeg Er Nærmest Lidt Latterlig", *Alt For Damerne*, 19 Mayıs 1988, s. 5-8.

Yetişkinliğe ulaştığında, bu güvensiz çocukluğun kendi kişisel ve yaratıcı gelişimi üzerinde nasıl bir etkisi olduğundan gazetecilere sık sık söz etmiştir. Evde disiplinden çok uzak olan, okuldaki disiplinden de nefret eden Lars, kendine oyunlar uydurmak, kendi kurallarını koymak ve kendi iç disiplinini yaratmak zorunda kalmıştır. "Sahip olduğum inanılmaz çalışma disiplininden de anlaşılabilir bu durumun etkileri," diye yorumlamıştır çocukluğunu. "Ben sürekli çalışırım... Bu durumun bana en olumlu katkısı, kendi yaratıcılığıma tam anlamıyla güvenmemi sağlamış olmasıydı; bu, bana neredeyse beşikte verilmiş bir hediyeydi."[4]

Annesiyse, oğlunun içindeki yaratıcılık içgüdüsünü beslemek için elinden geleni yapmış, bir kâğıt parçasının üzerine bir çizgi çizdiği zaman bile onu övgülere boğmuştu. Böylece Lars von Trier henüz yedi yaşındayken, anne babasının kendisi için yazdığı küçük bir cinayet romanı bile dikte etmiş durumdaydı.

İLK FİLM ÇEKME DENEMELERİ

Lars von Trier, on yaşlarındayken annesinin Elmo marka standart-8 film kamerasına merak salmıştı. Mekaniğin önüne açtığı imkânlar hemen başını döndürmüştü. Kamera geri sarabiliyor, farklı hızlarda çekim yapmaya ayarlanabiliyor, tekli çekimler yapabiliyor ve filmi çevirip ikinci kez kameradan geçirince aynı negatifle iki kere çekim yapılabiliyordu. Kameranın bu temel mekanik özellikleri çok ilgisini çekmişti. Büyüleyici bir oyuncaktı.

O dönemde kırklı yaşlarında olan amcası Børge Høst, Lars'ın film çekmeye duyduğu ilgiyi yüreklendirmekte en önemli rolü oynayan kişi oldu. 1945'te Copenhagen Filmstudio'nun (Kopenhang Sinema Kulübü) kurucuları arasında yer almış, 1956 yılında Danimarkalı Film Yönetmenleri Birliği'nin kurulmasına yardımcı olmuştu. 1960'ların ortasına gelindiğinde, nükleer bilim, İslam ve tarihi Danimarka firkateyni *Jutland* gibi çok çeşitli konularda bir dizi çok beğenilen belgesel ve kısa film çekmişti. Bir öğretmen, yönetmen, teknisyen ve bürokrat olarak film yapım sürecinin her aşamasıyla yakından ilgiliydi.

Lars'la, on yaşında bir çocuğun anlayabileceği bütün deneyimlerini ve hevesini paylaştı, ona bir miktar hammadde de temin etti; eski bir film kesme makinesi ve Lars'ın istediği gibi kesip birleştirebileceği bir yığın 16 mm. film hediye etti.

4) *Politiken*, 5 Temmuz 1996.

Lars, evlerinin bahçesindeki küçük bir kulübeyi derme çatma bir film stüdyosuna dönüştürerek negatifleri kesmeye ve kurgulamaya, filmin fiziksel niteliklerini yakından tanımaya başladı. Siyah beyaz filmleri elle boyayarak renklendirme deneyleri yapmaya koyuldu. Kendi yaşıtı çocuklar bir bisiklet ya da oyuncak tüfeğin hayalini kurarlarken, Lars gerçek bir montaj masasına sahip olmayı hayal ediyordu. Bir ağaç evi yapmak yerine, bir kamera vinci yapmanın peşindeydi. Mekanik işlere olan doğal yatkınlığını göz önünde bulundurunca, gerekli malzemelere sahip olsa bunu yapmayı başarabileceği de anlaşılmaktaydı.

İlk filmlerinden birini, amcasının verdiği makaraları keserek yapmıştı. Hamamböcekleriyle ilgili bir belgeselden kestiği parçaları, Dreyer'ın *The Passion of Joan Arc* (1927) adlı filminin görüntüleriyle -onun Engizisyon yargıçları tarafından sorgulandığı sahne- çapraz montajlayarak, bazı film karelerini elle renklendirmişti.

On bir yaşında, ilkel bir 8 mm. animasyon filmi çekti. *Turen Til Squashland* (Pelte Ülkesine Ziyaret) adlı, stop-motion tekniğiyle çektiği film iki dakika uzunluğunda bile değildi, fakat beceriyle kotarılmıştı.

1968 yılında, on iki yaşındayken, yerel gazetede yayınlanan ve gençlere yönelik bir televizyon dizisinde oyunculuk yapacak çocuk aktörler arayan bir ilana karşılık verdi. Dizinin yönetmeni Thomas Winding, yıllar sonra bu olayı hatırlıyordu:

> Kendisini tanıttı ve neler yapabileceğini anlattı. Ufak tefek, narin, gergin ve çok 'aklı başında' bir çocuktu. Bazı çocuklar iyi ve kötü yönlerden erkenden olgunlaşmışlardır ya, Lars da onlardan biriydi. Kendi hayatını yönetiyordu ve kimseye güvenmiyordu. Özellikle sevimli bir çocuk değildi, ama iyi ve dikkatliydi. Filmler hakkında inanılmaz bir içgüdüsü vardı; çerçevenin neresinde duracağını ve bunun nasıl bir etki yaratacağını iyi biliyordu. Aradığımız özelliklerden birisi de ata binebilmesiydi. İstediğimiz her şeyi yapabildiğine ikna etti bizi.[5]

Lars rolü kapmıştı.

Gizli Yaz isimli dizi dört bölüm sürmüştü ve o yaz Lyngby çevresinde çekilen bir Danimarka-İsveç ortak yapımı komediydi. Aileleri tarafından biraz ihmal edilen iki çocuğun sıkıcı bir yaz tatili sırasında tanışmalarını konu ediyordu. Lars'ın canlandırdığı Lars adındaki çocuk, özellikle de yirmi sekiz yaşındaki Jens Okking'in canlandırdığı babasına karşı asık yüzlü ve hırçın davranır. Sonra Lars, Maria

5) *Politiken*, 27 Mayıs 2000.

adlı kızla tanışır ve hayalperest Maria, bir casusluk olayına karıştığını anlatarak Lars'ı kandırır. (Maria'yı canlandıran Maria Edström adlı İsveçli kız, büyüdüğünde İsveç'in en tanınmış sinema eleştirmenlerinden biri olacaktı.)

Çekimler iyi gidiyordu; Lars, S-8 kamerasıyla sette biraz çekim bile yapmıştı. Fakat kısa süre sonra ata binmeyi bilmediği, hatta atlardan korktuğu ortaya çıktı. Bunun üzerine sorunlar baş gösterdi.

4 Ocak 1969'da dizinin ilk bölümü yayınlandığında, günlük gazete *Aktuelt*, diziyle ilgili fotoğraflı bir haber yayınladı. Fotoğrafta, sessiz görünüşlü Lars bisiklete biniyordu. Beatles grubu üyelerininkini andıran bir saç kesimi vardı. Şüphesiz, ailesi onu saçlarını kısa kestirmesi için zorlamıyordu. Haberi hazırlayan Lars Hoffman, okul arkadaşlarının bir 'film yıldızı' olduğu için çocukla dalga geçtiklerini, fakat Lars'ın bu alaylara aldırış etmediğini belirtmişti. Çocuk şöyle diyordu: "Parayı kazanan benim, üstelik çekimler sırasında üç hafta boyunca okuldan izin aldım."[6]

Gizli Yaz'da çalışarak 3 bin kron kazanmıştı. Bu parayla, ileride çekeceği filmlerin müziğini bestelemek amacıyla bir elektrikli org satın aldı. Hoffman, bu film delisi çocuğa ileride bir aktör olmayı isteyip istemediğini sorduğunda, Lars, "Bilmiyorum. Ama filmlerle ilgili bir işte çalışacağıma eminim," diye cevap vermişti.

Aynı yıl, bir banka soygunuyla ilgili *Nat, Skat* adlı bir film çekti. Filmin adı, hem *İyi Geceler, Tatlım* ve *Gece Hazinesi* anlamına gelen bir kelime oyunuydu. Ertesi yıl iki film daha çekti; gündelik olayları anlatan bir drama olan *En Røvsyg Oplevese* (Sıkıcı bir Deneyim) ve *Et Skakspil* (Bir Satranç Oyunu). Bu filmlerin üçünü de 8 mm.'yle çekmişti ve uzunlukları yaklaşık 1 dakikaydı.

1970'de, yedi dakikalık 8 mm.'lik sesli filmi *Hvofor Flygte Fra Det Du Ved Du Ikke Kan Flygte Fra? Fordi Du Er En Kujon*'u (Kaçamayacağını Bildiğin Şeyden Niçin Kaçmaya Çalışıyorsun? Çünkü Sen bir Korkaksın) tamamladı. Film, dramatik bir sahneyle açılmaktadır; bir kamyon, bir çocuğu ezer. İkinci bir çocuk olanları görür, ama korku içinde koşmaya başlayarak dik merdivenlerden aşağı iner, ormana girer, sonra da panik içinde yüzerek uzaklaşmaya çalıştığı nehre atlar. Bu sırada kaldırımda yatan ölü çocuğu görürüz; başı bir mumya gibi bandajlanmış, mistik bir dokunuşla kaldırım taşlarının üzerine konmuş yanan mumlarla çevrelenmiştir. Bir rahibin dua etmeye başladığını duyarız ve ölü çocuk ayağa kalkar, kaçan çocuğun peşinden koşup onu yakalar. Oyuncuya ihtiyaç duyulan filmlerde, rol-

6) Danimarka'daki okullar, genellikle, öğrenime Ağustos başında başlar.

leri hep Lars'ın arkadaşları oynuyordu. Bu, Lars için sosyalleşme ve oyunu kontrol etme yöntemiydi. Küçük arkadaş grubu içinde, nereye gideceklerine ve ne yapacaklarına her zaman o karar verirdi.

Okul, çocuk için bir işkence olmaya devam ediyordu ve 1970 yılında, yedinci sınıfa resmi olarak başlamak için kayıt yaptırdıktan sonra, adı birden okul kayıtlarından silindi. Okulu bırakmıştı ve bu kendi kararıydı.

Artık okumaya, resim yapmaya ve son 8 mm.'lik filmini hazırlamaya daha çok zaman ayırabilirdi. *En Blomst* (Bir Çiçek, 1971) adlı bu film, yedi dakika süren siyah-beyaz bir sesli filmdi. Konusu oldukça basitti; bir çocuk, inşaatların arasında yok olma tehlikesi içinde bir çiçek soğanı bulur. Onu doğaya diker ve çiçek soğanı büyüyerek bir çiçeğe dönüşür. Bir gün çocuk çiçeğini ziyarete geldiğinde, gökyüzünde bir savaş uçağı görünür ve uçak büyük bir gürültüyle patlar. Cansız çocuk kanlar içinde yere, sapı kırılmış çiçeğinin yanı başına serilir. Bir kilise korosu ilahiler söylemeye başlar.

1972 yılının yazında, on altı yaşındaki Lars, amcasının Tanzanya, Dar Es Selaam'daki ailesini ziyaret etti. Børge, buradaki sinema okulunda öğretmenlik yapıyordu. Bu ziyaret, Lars von Trier'in hayatı boyunca Avrupa kıtası dışına ilk ve son çıkışıydı.

1973 yılı sonbaharında, kendisi ya da ailesi, resmi öğrenimini tamamlaması gerektiğine karar verdi ve HF'de Virum Statsskole'ye başladı.[7] Fakat birkaç ay sonra ya okulu bıraktı, ya da okuldan atıldı; öğretmenleri tarafından, sürekli itiraz eden, zor ve saygısız bir öğrenci olarak tanımlanıyordu. Yıllar sonra bunu kendisi de kabul edecek, okul ortamında nevrotik ve anlaşılması imkânsız birine dönüştüğünü söyleyecekti.

Okuldan ayrıldıktan sonra çeşitli işlerde çalıştı. Beton döşeme işine girdi, annesinin ofisinde haberci olarak çalıştı. Daha önceki psikolojik sorunları yüzünden orduya alınmadı ve zorunlu askerlik görevini yapmadı. Bu noktada, ailesi artık Lars'ın neler yapabileceğini merak etmeye, onun geleceği hakkında kaygılanmaya başlamıştı.

1974 yılında bütün enerjisini resim yapmaya verdi; çok etkilendiği Edward Munch'ün izlerini taşıyan hiper-realist bir üslübu benimseyerek resimler yaptı. Bazı çalışmalarını Den Frie Udstilling'e (Serbest Sergi)[8] gönderdiyse de, resimleri sergiye kabul edilmedi.

---

7) HF, Amerika'daki lise, artı, üniversitenin ilk yılının karşılığıdır.

8) Serbest Sergi 1891'de, başka sanatçıların yanı sıra Hammershøi ve Willumsen'in yapıtlarını da sergileyen Charlottenberg galerisinin dayattığı yerleşik sanat normlarını reddeden bir grup ressam tarafından kurulmuştu.

1975 yılında yaptığı otoportresi, soğuk gri ve siyah renklerdedir, karanlık ve sıkıntılı bir hava taşır. Yalnızca mavi gözlerde ve ağzın kenarından sızan kırmızı kan damlasında siyah ve griden başka renkler kullanmıştır. Saçları alnına ve kulaklarının arkasına uzanır; sadece bir tutam asi saç, dikkatle ayarlanmış bir dağınıklık görüntüsü versin diye gelişigüzel yüzüne sarkar. O dönemde Lars von Trier kendisini böyle görüyor, böyle görünmek istiyordu.

Yeni imajını oluştururken, uzun paltolar ve atkılar giymeye de başlamıştı. Uzun, ince bedenine geçirdiği paltoyu, binicilik çizmeleriyle tamamlıyordu. Görüntüsü, belli belirsiz gözden düşmüş, neredeyse faşist bir elitizmi yansıtmaktaydı. Şüphesiz, ödün vermez sosyal-demokratlar olan anne-babasına karşı tepkisini dile getirmenin bir yoluydu bu.

1975, Lars için başarılı olmasa bile yoğun bir yıldı; pek çok başvuruda bulundu ve bunların çoğu reddedildi. Sanat Akademisi'ne, Gazetecilik Okulu'na, Ulusal Tiyatro Okulu'na ve amcasının bir zamanlar öğretmenlik yaptığı Sinema Okulu'na başvurdu ve bütün okullar tarafından reddedildi. Yayınevlerine, bir roman uzunluğundaki elyazması *Bag Fornedrelsens*'i (Çürümüşlüğün Kapıları Ardında) gönderdi. Bu çalışması da reddedildi.

1976 yılında, eğitimini tamamlamak amacıyla bir girişimde daha bulunarak bütün HF sınavlarına ziyaretçi öğrenci -evde ya da okul binasının dışında eğitim gören öğrenci- sıfatıyla girdi. Bu sefer başarılı oldu. Daha sonra, "O kadar kolaydı ki," diyecekti, sınavlar hakkında, "kuralları bilmek yeterliydi, sonra bir sınav için bir hafta hazırlanıp geçebiliyordunuz. Ben de kıl payı bütün sınavları verdim."[9]

ÜNİVERSİTE

1976 yılının Eylül ayında, yirmi yaşındayken, Kopenhag Üniversitesi'nin sinema bölümüne başladı. Zaten bir film meraklısıydı; özellikle Avrupalı ustalar hakkında ve tüm klasik sinema tarihi konusunda oldukça bilgiliydi. Sınıf arkadaşları ve yaşıtları arasında Amerikan filmleri revaçtayken, Lars von Trier ilgisini ve tutkusunu neo-realizm gibi Avrupalı sinema geleneklerine yöneltmişti. Arkadaşları ve öğretmenleri onun bilgi dağarcığından çok etkilenmişler, kişiliğiniyse oldukça gizemli bulmuşlardı; mesafeli fakat tutkulu, alaycı ama dürüsttü. Tanıması kolay bir insan değildi.

---

9) Palle Schantz Lauridsen, *Sekvens: Lars von Trier –Filmvidenskabelig Arbog 1991* (Kopenhag: Institut for Film, TV & Kommunikation, 1991), s. 1.

Üniversiteye girmeden önce, büyük ihtimalle ailesine başkaldırmak için benimsediği faşist/elitist çağrışımları olan giyim tarzına rağmen, siyasal görüşü tıpkı annesininki gibi komünizmden yanaydı ve DKU-er (Danimarka Komünist Gençlik Partisi) üyesiydi. Dünya Bankası karşıtı gösterilere katılmış, hatta on iki yaşındayken ABD büyükelçiliği önünde düzenlenen protesto yürüyüşünde yer almış, göstericilerden birinin ABD bayrağına taş fırlatmasını heyecan verici bulmuştu.[10] Amerikan karşıtlığı, Lars von Trier'in içinde büyüdüğü dünyanın bir parçası ve Danimarka'da 68'liler olarak bilinen radikal öğrencilerle hippilerin kendi kuşağına mirasıydı. Fakat oldukça politize/solcu bir ortam olan üniversitede, kendisinin sonradan 'aşırı doz KAP'[11] (Kommunistisk Arbejderparti –Komünist İşçi Partisi) olarak nitelendireceği bir süreçten geçti ve kararlı bir apolitik oldu. Yeni bir provokasyon kıyafeti geçirmişti üzerine; takım elbise ve kravatla dolaşıyordu.

Teori ve analizden bilerek uzak duruyordu, fakat konuları ve olayları başka yöntemlerle öğrendiği belliydi. Trier, üniversitede olduğu sürece tek bir kitabın bile kapağını kaldırmadığını, filmlerinden biri üzerinde çalışmadığı ya da en sevdiği öğretmeni Martin Drouzy'le sohbet etmediği zamanlarda çok sıkıldığını iddia eder. Büyüleyici bir karakter olan Drouzy, 1953'te Danimarka'ya taşınıp bir film eleştirmeni olmadan önce, Fransa'da yaşayan bir Dominiken keşişiydi. 1972 yılında, Üniversite'nin 1967'de kurulan sinema bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. Bunuel'le ilgili bir kitap yayınladı ve Bergman'la ilgili ders verdi, fakat asıl tutkusu Carl Theodor Dreyer'ın çalışmalarıydı. Fransız aksanlı Dancası, eğlenceli, samimi ve asi tavırlarıyla, Danimarka sinema çevrelerinde herkes tarafından tanınmış ve sevilmişti, Trier üzerinde büyük etkisi olduğuna da hiç şüphe yoktur. Ayrıca, Trier'in onunla sohbet edebilmesi için en azından birkaç kitabın kapağını kaldırmış olması şarttı.

Trier, üniversitenin ilk yıllarında Film Group 16'yla bağlantıya geçmişti. 1964'te 16 mm. film çekmek ve kişisel, deneysel filmcilik felsefesini yaymak için kurulan grup, Trier'in onlarla bağlantıya geçtiği 1976 yılında, daha çok bir tartışma grubuna dönüşmüş durumdaydı, fakat hâlâ ekipmanları vardı.

Önce, Trier'in gruba katılabilecek özellikleri taşıyıp taşımadığını anlamak için buluştular. Bazı üyeler muhalefet etse de, Trier'i aralarına aldılar. Sanatçı, üniversitede yaptığı iki filmi onlar sayesinde ve

10) Lars von Trier, *The Idiots: Manuscript and Diary* (Copenhagen Gylendal AIS, 1998), s. 238.
11) *Jyllands-Posten*, 11 Aralık 1994.

onlarla birlikte çekti. Ekibinin ve oyuncularının çoğu, bu grubun üyelerinden oluşuyordu. Yaptığı çalışmaların üniversiteyle hiçbir bağlantısı bulunmamasına rağmen, öğretmenlerinden bir-ikisini de bunlarda rol almaya ikna etmeyi başarmıştı.

ÜNİVERSİTEDE FİLM ÇEKMEK

Film Group 16, klasik bir topluluktu; grupça toplanıp önerilen filmler hakkında tartışır, bunların neyle ilgili olduğunu ve nasıl yapılacağını konuşurlardı. Fakat Trier'in iki filmi asla tartışılmadı. Zaten o, filmlerini 'tartışacak' değildi. Ne istediğini biliyordu ve bu kadarı yeterliydi.

1977 yılında çektiği ilk filmi *The Orchid Gardener*'ı (Orkide Bahçıvanı) finanse edebilmek amacıyla, çim biçmekten Klaptræet Sineması'nda makinistliğe kadar çok çeşitli işlerde çalışmıştır. Annesi de film bütçesine biraz katkıda bulunmuştu. Ayrıca, Værløse'deki F-16 havayolu hangarında vardiyalı bir iş bulmuştu. Yaptığı çeşitli geçici işler bir yana, hangardaki işi, onun sinema dünyası dışında yaptığı tek işti.

Orkide Bahçıvanı, duygusal dengesi bozulmuş, yaratıcılık sıkıntısı çeken, kaygıların pençesinde kıvranan bir ressamın öyküsüydü. Trier başroldeydi ve Victor Marse adlı uzun burunlu Yahudi ressamı canlandırıyordu. Film, Marse'ın kimlik bunalımları, özellikle de cinsel kimlik bunalımlarıyla ilgilidir. Marse, hayatının aşkı Eliza'yla ilişki kurabilmek için çeşitli kılıklara -örneğin, bir Nazi ve bir kadın- girmek zorunda kalır. Onunla sadistçe ya da duygusal bir bağ kurmakta başarısız olunca, bebek arabasını itmekte olan küçük bir kızı taciz eder. İzleyici, yalnızca Marse'ın, pantolonunun düğmelerini iliklediğini görür.

Marse'ın hayatta ve sanatta tamamen başarısız olması, kendi kanlı el izleriyle kaplı bir tuvalin önünde, yerde uzanmış halde yatmasıyla sonuçlanır. Sonunda insanlarla bağlantı kurmaya çalışmaktan vazgeçer ve bunun yerine, orkideleriyle bağ kuran bir bahçıvana dönüşür. Bahçıvan karakterini Druzy oynamaktadır.Yıllar önce liseye gitmek zorunda olan Trier'e bir kaçış yolu sunan ve huzur veren meslektir bahçıvanlık.

Trier'in erken dönem filmlerinde sık sık ortaya çıkan klişeleşmiş Yahudi karakterlerinin ilk örneğidir bu. Birkaç yıl sonra bu konuda şunları söyleyecekti: "Yahudi kimliğim beni çok etkiliyor. Yahudilik, modern sanatta yokluğunu hissettiğim ve özlemini çektiğim acı

ve tarihsel bilinçle yakından ilgili bir şey. İnsanlar köklerini ve dinlerini arkalarında bıraktılar."[12]

Orkide Bahçıvanı'ndan sonra, Film Group 16 dağıldı ve grup üyelerinden bir kısmı, ancak Trier'in sonraki filmine yardımcı olmak üzere biraraya geldi. Otuz bir dakikalık *Menthe; La Bienheureuse* (Menthe; Kutsanmış) adlı bu film, Fransa'da 1979'da çekilen, Marguerite Duras'tan ilham almış *The Story of O.* adlı filmin uyarlamasıydı.

Neredeyse tamamı tek mekânda bitirilen bu film, bir manastırın kutsal odası olan beyaz badanalı, çıplak duvarlı bir odada çekilmiştir. Odada iki kadın vardır; Menthe ve onun sevgilisi. Sevgili, bu sado-mazoşist ilişkide baskın taraftır ve filmin öyküsü onun sesinden izleyiciye anlatılır. Menthe'yi kendisiyle birlikte Güney'e, sıcak iklimlere gitmeye ikna etmeye çalışır. Pek çoğu cinsel göndermelerle dolu olan ortak hatıraları aracılığıyla onu istediğini yapmaya yönlendirmek için çabalar. Film, beyaz bir örtünün üzerinde kayarak ilerleyen kara bir yılan gibi sembolik imgelerle doludur. Öykü, daha yaşlı bir kadının odaya gelip Menthe'yi alarak gitmesiyle sona erer. Bir çift el bir zarfı açar ve mektubu alır: Menthe, bu mektupta dini inancını ve niçin gitmesi gerektiğini anlatmaktadır.

"Çok fazla Marguerite Duras görmüştüm ve bu film de bir üslüp çalışmasıydı," diyecekti Trier, daha sonra.[13]

Bu iki film, tanıdıklar ve meraklılardan oluşan küçük bir kalabalığa gösterildi; Trier'in bir filmi, ticari olmasa da ilk kez kalabalık bir gruba 'gösteriliyordu'. Filmler, bazıları tarafından ümit vadeden bir yönetmenin estetik arayışı, başkaları tarafından da acı çeken ve nevrotik bir genç adamın kendini ifade biçimi olarak görüldü. Daha geniş anlamda bir etkileri olmadı, fakat Danimarka sinema dünyasındaki bazı önemli kimseler, bu alışılmadık genç adama ilgi göstermeye başlamışlardı.

Yönetmenin kendisi, bu erken dönem filmlerine, ilk çabalarına sevecenlikle yaklaşır:

> Genç insanlara, başlangıçta her zaman cehaletlerini göstermenin, kendilerini rezil etmenin çok ama çok önemli olduğunu söylüyorum. Bugün izlemeye değer bulduğumuz yönetmenlerin çoğu, başlangıçta kendilerini rezil etmişlerdi ve bu filmleri bugün görmek son derece ilginç bir deneyimdir. Çünkü gençliklerinde bu filmler aracı-

12) *B.T.*, 26 Mayıs 1984.
13) Mette Hjort ve Ib Bondebjerg, *Instruktørens Blik*, Kopenhag, Rosinata Forlag A/S, 2000, s. 219. İngilizce baskısı: *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol, Intellect Books, 2001, s. 212.

lığıyla içlerini dökmüş, kendilerini teşhir etmişlerdir... Yönetmen olgunlaştıkça, kendini kontrol etmekte daha başarılı hale gelir. "Dozunu kaçırmayayım," der. Fakat bu yönetmenin aslında ne olduğunu, kim olduğunu, bu kontrolsüz ve teşhirci filmlerde bulabiliriz. Bir yönetmen sanatında o kadar başarı kazanır ki, bir süre sonra onun filmlerini izlemek son derece sıkıcı bir hale gelir.[14]

SİNEMA OKULU

Trier, üniversiteye üç yıl devam ettikten sonra Danimarka Sinema Okulu'na yeniden başvurdu. 1966'da kurulan okul, teknik eğitimden çok genel anlamda sanatsal yeteneklerin geliştirilmesi amacıyla eğitim veriyordu ve ilk yıllarında liderlik ve vizyondan yoksun, başıboş bir okul olduğu düşünülmekteydi.[15] 1975'de, 1970'lerin Dan sinemasının pek çok önemli eserinde görüntü yönetmenliği yapmış olan Henning Camre okulun başına getirildi ve okul da profesyonel bir yönlendirmeye kavuşarak, giderek Avrupa'nın en iyi sinema okullarından biri olarak ün kazanmaya başladı.[16]

Öğrencilerden, tek bir uzmanlık alanı seçmeleri isteniyordu: yönetmenlik, senaryo, görüntü yönetmenliği, ses, prodüktörlük ya da kurgu. Uzmanlık alanlarından her biri, öğrencinin okulda kalacağı üç yıl boyunca takip edeceği bir 'çizgi' olarak kabul edilmekteydi. Trier, yönetmenlik alanında uzmanlaşmak için başvurdu. O zamanlar, normalde her alana dört öğrenci kabul ediliyor, bu da okula girmeyi zorlaştırıyordu. Fakat Trier'in başvurduğu yıl, bir tür deney olsun diye yönetmenlik bölümüne sekiz öğrenci kabul edilmişti.

Bu kez Trier, başvuru mülakatına 'gerçek' bir filmle gelmişti; *Orkide Bahçıvanı* (*Menthe* henüz tamamlanmamıştı.) Camre, dramotoloji öğretmeni Ulla Ryum, yazı çalışmaları bölümünü kuracak olan Mogens Rukov ve öğrenci temsilcisi Anne Wivel, bu çalışmadan çok etkilendiler. Mülakat esnasında Trier, hem utangaç hem de kendine güvenli bir tavır takınmıştı; çalışmaları ve kendisini yargılamaları için değil, bu okulda okuyup okumamaya karar vermek için orada bulunduğunu açıkça belli etmişti.

Giriş sınavının bir bölümünde, başvuran herkese içinde beş dakikalık film bulunan 16 mm.'lik bir kamera veriliyordu. Sonra iki sa-

14) A.g.y., s. 219-220.
15) Paul Hammerich, *Opgang og Nedtur*, Kopenhag, Glydendal Publishers, 1980, s. 62-65.
16) Öte yandan, okul başkaları tarafından da fazla profesyonel olduğu için eleştirilmiştir; bu görüşe bakılırsa, okul, öğrencileri 'endüstri'ye girmeye hazırlarken, onların sanatsal, yaratıcı ve ruhsal gelişimlerine yeterince önem vermemekteydi.

at içinde 'kamerada' kurgulanmış bir film çekip geri gelmeleri isteniyordu. Diğer adaylar kısıtlı zamanı daha iyi kullanabilmek amacıyla Christianshavn semtinde kalmayı tercih ederlerken, Trier daha uzaktaki zengin Rungsted semtine gitti ve küçük filmini orada çekti. Bu zengin dünyayı röntgenci bir tavırla, gözetlercesine incelemiş; ahırların, villaların ve lüks arabaların arasında yerde yatan buruşmuş bir porno dergiyi bulmuştu. Trier'in deneme filmi diğer adaylarınkinden daha iyi değildi, ama kesinlikle daha farklı görünüyordu.[17]

Trier okula kabul edildi. 1979'da eğitimine başladı.

Sinema Okulu'nun bulunduğu eski, beyaz badanalı tuğla binada aynı zamanda Dan Film Enstitüsü ve Sinema Müzesi de bulunuyordu. Bazı binalar ve taşlarla döşeli bir avlu da bu iki binanın ortak kullanımındaydı. Üniversite gibi bu binalar da Kopenhag'dan ana nakliye kanalıyla ayrılan büyük bir ada olan Amager'in üzerindeydi.

Diğer öğrencilerin büyük çoğunluğunun aksine, Trier birkaç yıldır zaten film çekmekteydi ve en başından beri ne istediğini biliyordu, motivasyonu tamdı. Öğretmenlerle diğer öğrenciler onun yetenekli olduğunun farkındaydılar, ancak karakterini anlamak çok zordu. Tam bir çelişkiler yumağıydı; utangaç ama kışkırtıcıydı, seçtiği alana büyük saygı duyuyor ama kendine de fazlasıyla güveniyordu. Çekinmeden görüşlerini bildiriyordu; hem kendini beğenmiş hem de utangaçtı.[18] Bazı arkadaşları onu kibirli ve ukala buluyordu. Ayrıca, Alman Ekspresyonizmi'ne, hatta Alman kültür ve tarihinin tüm aşırılıklarına duyduğu bariz ilgi, tarihin o döneminde siyaseten doğru sayılmamaktaydı.

Dersler, tüm öğrencilerin birarada çalışmasını gerektirecek, işbirliği yapmalarını ve bir birlik ruhu kazanmalarını sağlayacak şekilde düzenlenmişti. Bu düzenleme, Dan toplumunun merkezinde yer alan geleneksel 'dayanışma' anlayışıyla uyum içerisindeydi.[19] Hatta, işyerinde birisi hakkında yapılabilecek en ciddi suçlama, onun iş arkadaşlarıyla geçinemediğini söylemekti. Tarih 1970'lerin sonunu gösteriyordu ve pek çok ilerleme kolektif çabalar sayesinde gerçekleştirilebiliyor, bu çabalara pek çok tartışma ve müzakere de eşlik ediyordu. Trier gibi bir yalnız kurt böyle bir ortamda nasıl barınabilecekti? Fakat o, ne yapıp edip bunu başardı. Yine de, okuldaki tek egoistin Trier olduğunu söylemek de pek doğru sayılmaz, çünkü sinema dünyası ve onun uzantısı olan sinema okulları, büyük egoları

17) Peter Schepelern, *Lars Von Triers Film: Tvang og Befrielse*, Kopenhag, Rosinante Forlag A/S, 2000, s. 41.
18) Niels Krause-Kjær, "Rigrets Herre", *Jyllands-Posten*, 11 Aralık 1994.
19) Bu konuya ileride daha ayrıntılı biçimde değinilecektir.

ve büyük planları olan insanları kendine çeker. Dolayısıyla, Trier'in okul arkadaşları da pek alçakgönüllü sayılmazlardı.

Trier, Dan sinema kurumu üzerinde hafif de olsa izler bırakmaya başlamıştı. 1980 yazında, bir Nils Malmros filmi olan *Kundskabens Træ*'nin (Bilgi Ağacı) setinde stajyerlik yaptı. Malmros, onun pek hevesli olmadığını hatırlıyor, fakat en azından ihtiyaçları olan Volkswagen otobüse Trier sayesinde ulaşmışlar. Sinema alanında uzmanlaşmış bir gazeteci olan Morten Piil, sette Trier'le sohbet ettiğini hatırlıyor.[20] Piil, 1975-1977 yılları arasında Dan Film Enstitüsü'nde danışman olarak görev yapmış ve belirli yönetmenlerin prodüksiyon masraflarının finanse edilmesi için çalışmış.[21] Piil, Trier'in Dan sinema kurumu hakkındaki görüşlerini büyük bir dobralıkla dile getirdiği kanısında: "Bana, okulda danışmanlık yaptığım zaman kimlere ödemeler yapılmasını onayladığımı sordu. Jørgen Leth ve Nils Malmros, dedim. Peki, başka kimlere ödenek sağlanmasına onay vermiştim? Şu şu kimselere, dedim. 'Ne berbat seçimler yapmışsın,' diye cevap verdi. Ben de, amma kendini beğenmiş bir genç, diye düşünmüştüm."

Bu sıralarda, henüz tanınmayan Trier, başka bir Danimarkalı yönetmenin, Christian Braad Thomsen'in üzerinde de benzer bir etki bıraktı. 1981 yılında Sinema Okulu'nda bir konferansa katılan Thomsen, Trier'le ilgili bir anısını şöyle anlatmıştı:

> Konuşmaya devam ederken, yüzünde tuhaf, büyülenmiş bir ifadeyle gülümseyerek oturan bir öğrenci dikkatimi çekti. Başta kendinden geçmiş yüz ifadesi hoşuma gitse de, bir süre sonra kulakla-

---

20) *Information*, 21 Mayıs 1996.

21) Modern Devlet, 1964'te kurulan Danimarka Sinema Bütçesi'yle film prodüksiyonlarına destek vermeye başladı. Biletlerden alınan vergiler filmcilere dağıtılıyordu. Bu sistem yetersiz kalınca, 1972'de doğrudan Kültür Bakanlığı tarafından yönetilen Danimarka Film Enstitüsü kuruldu. 1973 yılında iki görevli, başvuruda bulunan yüzlerce proje arasından destek vermeye değer iki-üç tanesini ayıklayabilmek için çalışmalara başladılar. Bu sistem bugün hâlâ geçerlidir, yalnızca danışmanların sayısı altıya çıkarılmıştır. Bu danışmanlar, üç ile beş yıl arasında değişen görev sürelerinde pek çok iş yaparlar; üslûp ve içerik konusunda tavsiyeler verir, senaryoları gözden geçirir, prodüktörleri başka finans kaynaklarına yönlendirir ve filmin beyazperdede gösterilmesine kadar geçen uzun sürede yönetmene her türlü desteği sağlamaya çalışırlar. Kimi zaman tartışmalara yol açsa da, bu danışman sistemi, reddedilen çok sayıda projenin varlığına rağmen Danimarka'da oldukça popülerdir. Sistemin gücü, yönetmenlerin çehresiz bir kurum ya da komiteyle değil, bireylere görüşebilmesinde ve reddedildiği takdirde başka bir danışmana başvurabilmesinde yatmaktadır. Danışmanların hiç popüler olmayan filmleri de onaylayabilmesi, hatta onaylamış olması, bakış açısına göre bir avantaj olarak da kabul edilebilir, dezavantaj da sayılabilir. Film yapımcılarının para sağlayabilmesinin bir başka yolu da, 60:40 düzenlemesi olarak bilinen yöntemdir. Bu anlaşmaya göre, proje değerlendirilir fakat danışmanlar yapım sürecine dahil olmazlar. Her iki durumda da, şayet film kâr ederse alınan para geri ödenir.

rında kulaklıkla walkmeninden bambaşka bir şeyi dinlemekte olduğunu fark ettim. Sinirlenerek, kendi kendime böyle küstah bir kimsenin sinema dünyasında fazla ilerlemesinin mümkün olmadığını düşündüm.[22]

Trier'in toplum içindeki davranışları -en hafif deyişle- her zaman böyle ilgisiz ve soğuktu. Gazeteci Jørgen Ullerup, yıllar önce arkadaşları tarafından Kopenhag'ın Vesterbrogade bölgesinde verilen çılgın partilerden birinde Trier'i gördüğünü hatırlıyor. "Tek kelime etmeden içeri girdi ve odanın köşesindeki büyük dolabın yanına tek başına oturdu. Karanlık bakışlı bir heykel gibi oturmuştu, hiç kımıldamıyordu. Gecenin bir vakti yerinden kalktı ve yine tek kelime etmeden çıkıp gitti."[23]

Trier, o günlerde arkadaşları arasında pek popüler biri değildi. Sanki başka bir gerçeklik boyutunda yaşıyordu. Okuldaki yakın arkadaşlarından birisi, Trier'le aynı dönemde yönetmenlik öğrencisi olan Åke Sandgren şunları anlatıyor:

> O zamanlar bile karakteri çok güçlüydü, çok inatçıydı... Biz diğer öğrenciler, film yapacağımızı biliyorduk. Ama *o*, nasıl bir film evreni yaratacağını *da* biliyordu. Ona göre, fikir ile pratik uygulama arasında bir sınır yoktu. Karar vermekten hiç korkmuyordu.[24]

Trier'in inatçı kişiliği öğretmenlerini de rahatsız etmekteydi. "Bence her şeyden önce okulun kaynaklarını istediği gibi kullanıyordu," diye anlatıyor Gert Fredholm. Fredholm, Trier'in okuldan kendi filmlerim yapmak için ekipman ve destek aldığını, o zamanlar bunun yasak olduğunu hatırlıyor. Bu, alışılmadık bir durum olduğu için gizlice gerçekleştiriliyor ve öğrenciler arasında ayrım yapıldığı hissini doğurmaması için herkesten gizleniyordu. "Ama Trier o kadar enerjikti ki onu reddetmek çok zordu."[25]

Bir akşam Fredholm, öğrencilerin geç saate kadar çalıştığı bir kurgu stüdyosunu kapatmak istedi. Trier de öğrenciler arasındaydı. Öğrenciler o kadar şiddetli protesto ettiler ki öğretmenlerin sabrı taştı. Fredholm, onları Sealand'in aristokratları gibi davranmakla suçladı.[26] Öfkeyle, hepsinin adlarına 'von' kelimesini ekletmesinin uygun olacağını söyledi.

Böylece Lars von Trier doğmuş oldu.

---

22) *Politiken*, 5 Temmuz 1998.
23) *Jyllands-Posten*, 23 Mayıs 1998.
24) *Politiken*, 27 Mayıs 2000.
25) *Jyllands-Posten*, 11 Aralık 1994.
26) Kopenhag'ın üzerinde bulunduğu ada (Danimarka yüzlerce adadan oluşmaktadır.)

Okul filmlerinden birisi kısa süre sonra gösterildiğinde, adı afişe 'Lars von Trier' olarak yazıldı. Sınıf arkadaşlarından birisi, "Bu bir şaka mıydı, anlayamamıştık," diye hatırlıyor o olayı. "Lars söz konusu olunca emin olmak mümkün değildi."[27] Bu yeni takma ad, Trier'in teatral Alman elitizmi pozlarına ve kendini yeniden yaratma tutkusuna uygun düşmekteydi. Aynı zamanda, Duke Ellington ve Count Basie gibi caz müzisyenlerinin, Joseph von Sternberg ve Erich von Stroheim gibi yönetmenlerin büründüğü sahte aristokrasi kisvesini de akla getiriyordu.

Herkesin anlattığı öykü buydu. Fakat öbür yandan, 1975'de yaptığı yağlıboya tablolardan birisi de 'von Trier' diye imzalanmıştı.

Trier okulun kaynaklarını istediği gibi kullanıyorsa, en çok okul müdürü Camre'la sorun yaşıyor demekti. Camre, yakın arkadaşı Danimarkalı yönetmen Jørgen Leth'in söylediğine göre, "Öğrenciler tarafından çok sevilmiyordu, zaten sevilmek de onu pek ilgilendirmiyordu."[28] Trier, Camre'dan bir okul projesi için porno film çekmek üzere izin almaya çalışmak, sınıf arkadaşı ve feminist Bente Cod'un yazdığı ve kendisinin çekmesi gereken senaryoyu çekmeyi reddetmek gibi provokatif girişimlerde bulunmuştu. Plana göre, yönetmen adayları senarist adaylarının senaryosunu çekecekti ve tabii ki Trier bunu yapmayı reddetmişti. Camre çok öfkelenmişti; onu okuldan atmakla tehdit etti. Bazıları, Camre'ın Trier'i okuldan atmayı sürekli düşündüğünü söylüyor.[29]

Öte yandan Camre, en azından arada bir de olsa Trier'in bir sanatçı olduğunu söyleyip onu savunuyordu. Morten Piil, von Trier'in filmlerinden birinin gösteriminden sonra izleyicilerin kahkahalarla güldüğünü, oysa Camre'ın filmi dikkatle ve sakin bir ifadeyle izlediğini söylüyor. Camre sonra şöyle demişti: "Bu Trier, belirli bir amaca yönelik, bilinçli bir çabayla çalışıyor ve en sonunda işine yarayan bir ifade biçimi bulacak. Bekleyin ve görün."[30] Camre, daha sonra Trier'in inisiyatifine ve kendisi gibi başkalarını da harekete geçirebilme, heyecanlandırabilme yetisine hayran kaldığını hatırlayacak, onu yabani ya da zaptedilemez bulduğunu reddedecekti.[31]

Trier'in Sinema Okulu'nda iyi ilişkiler içinde olduğu iki öğretmen, Mogens Rukov ile Ulla Ryum'du. Her iki isim de Trier'in okula kabul

27) *Jyllands-Posten*, 11 Aralık 1994.
28) *Politiken*, 7 Ocak 2001.
29) *B. T.*, 28 Mayıs 2000.
30) *Information*, 21 Mayıs 1996.
31) Kirsten Jacobsen, *Uden Cigar. Faderen, Sønnen og Filmkøbmanden*, Kopenhag, Høst&Son, 2001.

edildiği giriş mülakatında hazır bulunmuşlardı. Ona çeşitli şekillerde yardımcı oldular ve projelerine destek almasını sağladılar. Rukov, bugün bile Trier'e senaryo danışmanlığı yapmaya devam etmektedir.

CARL TH. DREYER

Von Trier, Danimarka Sinema Müzesi'ndeki sinema gösterimlerini düzenli olarak takip etmeyi sürdürdü. Sinema salonu Sinema Okulu'yla aynı avluyu paylaştığından, ayrıca okul da konferanslar ve gösterimler için bu salonu kullandığından, filmleri takip etmek zor olmuyordu. Lars Von Trier, Carl Th. Dreyer'ın filmlerini yaklaşık yüz elli koltuklu bu salonda izledi ve onun filmlerine büyük, kalıcı bir hayranlık duydu.

Dreyer'ın, "içinde biraz Hammershøi[32] de bulunan güzelim saf bir üslûpla yapılmış filmlerini, minimalist temalarını ve diyaloglarını" çok seviyordu.[33] Ayrıca, tüm dünya tarafından bir dahi olarak kabul edilen, fakat Danimarka'da yanlış anlaşılan ve sevilmeyen adamın kendisine de hayranlık duyuyordu. Dreyer, önemli işler başaracağını sanarak 1930'da Paris'e gitmişti. 1934'te hayalleri yıkılmış ve beş parasız halde ülkesine dönmüş, gazetelerde 'günlük yaşam' köşeleri yazarak hayatını kazanmak zorunda kalmıştı. Hayatının kalan otuz iki yılı boyunca, yani 1936'dan 1968'deki ölümüne dek, ailesiyle birlikte son derece al-



Carl Th. Dreyer, son filmi *Gertrud*'un (1964) setinde. *Gertrud*, Trier'in en sevdiği filmlerden biriydi ve 'yönetmenin seçimi' listelerine katkıda bulunması gerektiğinde hep bu filmin adını verirdi.

32) Vilhelm Hammershøi, 1864-1916, özellikle iç mekân tasvirleri, ışık ve alanla ilgili çalışmalarıyla tanınan ünlü bir Danimarkalı ressamdı.
33) *Politiken*, 5 Temmuz 1996.

çakgönüllü, iki odalı bir dairede, Kopenhag'ın sessiz Frederiksberg semtinde yaşamış ve bir döşekte uyumuştu.[34] Von Trier, hayatı boyunca pek çok kez ondan söz etmiştir. "Ona saygı duyuyorum, çünkü yaşadığı zamanın düşüncelerine uygun filmler yapmadı hiç. Asilere hep saygı duymuşumdur ve bence o tam anlamıyla bir asiydi. Hatta bir şehitti. İnsanların önyargıları yüzünden çok acı çekti."

Dreyer, her filmde farklı bir üslûp kullanmasıyla övünürdü. Bir keresinde şöyle bir açıklama yapmıştı:

> Danimarkalı bir eleştirmen bana şöyle demişti: "Bana kalırsa senin en az altı farklı film çekme yöntemin var ve bunların hepsi birbirinden çok farklı." Bu cümleyi çok dokunaklı bulmuştum, çünkü yapmaya çalıştığım şey tam da buydu; her film için ayrı, mükemmel bir üslûp bulabilmek. Her film için özgün atmosferi, muameleyi, insanları ve konuyu bulabilmek.[35]

Lars von Trier'in çalışma tarzı da böyleydi.

Dreyer, Trier için bir ilham kaynağı, bir kahraman, bir idol ve tarif edilemez mistik bir figürdü. 1988'de Dreyer'ın hiçbir zaman filme çekilmeyen senaryosu *Medea* üzerinde çalışırken, Trier onunla arasında telepatik bir bağ olduğunu iddia etmişti. Köpeği Kajsa'nın da aynı bağa sahip olduğunu söylemiş, köpeğin Dreyer'ın adını duyar duymaz ulumaya başladığını belirtmişti.[36] Dreyer'ın 1926'da, *The Passion of Joan Arc*'ın prodüksiyon hazırlıkları sırasında Paris'ten satın aldığı smokini ele geçirmişti ve özel günlerde bunu giyiyor, sanki kendisini öncülünün büyüklüğüyle sarıp sarmalamaya çalışıyordu. Dreyer'ın filmlerinde rol verdiği aktörlerle çalışıyor, Dreyer'ın eski kameramanını işe alıyordu; hatta ondan, Dreyer'ın filmlerinde kullandığı eski kamerayı kullanmasını bile istemişti.

SİNEMA OKULU PRODÜKSİYONLARI

1979 ve 1980'de yapılan dört kısa video filmi ve yine video kamerayla çekilen dört dakikalık bir belgesel olan *Lolita*, Trier'in okuldaki ilk pratik denemelerini oluşturur. İki kurgu video prodüksiyonun ismi yoktur.

Video Prodüksiyonu 1, ölümle ilgili üç bölümlük bir eserdir ve bu erken dönem video çalışmalarının en yetkinidir. Birinci sahne,

---

34) Eva Jørholt ve Martin Drouzy. "Thou Shalt Honor Thy Wife: Dreyer and His Family", *Kosmorama*, sayı 215, Bahar, 1996, s. 22-23

35) Zoran, Petrovic, "Lars von Dreyer?", *Kosmorama*, sayı 217, Sonbahar 1996, s. 21.

36) "Jeg Er Nærmest Lidt Latterlig", *Alt For Damerne*, 19 Mayıs 1985, s. 8.

görünüşte ölü bir kadının yüzünün yakın plan çekimini gösterir ve anlatıcı ses, bilimsel bir ifadeyle ölümün belirtilerini sayar. İkinci sahnenin altyazısında, "Birkaç Metre Öteden Kendimi Görüyorum" diye yazılıdır ve bu cümle de ölümün eğişinden dönenlerin geçirdiğini iddia ettiği beden-dışı deneyimlere göndermede bulunmaktadır. Ana sahne, paramparça olmuş bir arabanın kuşbakışı çekimidir. Şoförün cansız bedeni direksiyonun arkasındadır. Başka birisi de kaportanın altındaki yangını söndürmeye çalışmaktadır. Gökyüzünden bir çift el uzanır ve ölü adamı kaldırmak ister. Belli ki ölü adamın çocukluğundan kalma aile fotoğrafları görülür. Üçüncü sahnede yine ilk sahnedeki ölü kadının yüzüne bakarken buluruz kendimizi. Ciddi ses, duygusuz tonlamalarla bedenin çürümesinden ve ölüm sürecinin bedenin artıklarını nasıl doğanın sonsuz döngüsüne kattığından bahsetmektedir. Sonunda, görüntüdeki kızın ölmediğini, sahilde güneşlendiğini ve güneşin tadını çıkarmak için başını arkaya atmış olduğunu anlarız.

Video Prodüksiyonu 2, bir havaalanının bekleme odalarında geçer. Önce, uçaklardan ve onların hazırlıklarından oluşan bir panorama izleriz; görüntüler hareket ve seyahat beklentisiyle yüklüdür. Filmin öyküsünü, erkek arkadaşıyla orada buluşmak üzere sözleşmiş olan kadın anlatıcının sesinden dinleriz. Adam henüz gelmemiştir. Kızın monologu, bir süre sonra insanın dünyada nasıl bir iz bırakabileceğinden söz eden varoluşsal bir tirada dönüşür. Grafitileri fosillerle karşılaştırır, vs. Bekler. Adam gelmez. Bu buluşma, kızın kendi varlığını kendisine ispatlaması için önemlidir. "Kimse sizle buluşmaya gelmediğinde, başka bir yerde olsanız da fark etmez," der son cümle.

Video Prodüksiyonu 3'ün adı *Masjas Anden Rejse*'dir (Masja'nın İkinci Yolculuğu) ve ikinci balayına çıkmaya hazırlanan bir çift hakkındadır. İlk balayı yolculuklarında kötü bir uçuş deneyimi geçirmişlerdir ve kadın, yani Masja, o günden beri uçmaktan çok korkmaktadır. Fakat artık bu korkunun üstesinden geldiğini düşünmektedir, çünkü kendisinin ve dolayısıyla fobilerinin sorumluluğunu tamamen kocasına teslim etmiştir. Kocası ise, sado-mazoşist bir tavırla, onun korkusunun anısını, kadının güven duygusunu yıkmak ve ilk evlendiklerinde aralarında var olan erotik bağı yeniden uyandırmak amacıyla kullanır.

Video Prodüksiyonu 4, yani *De To Gamle Mænd, Med Alt For Unge Koner* (Karıları Fazla Genç Olan İki Yaşlı Adam), otoyolda giden iki farklı arabanın arka koltuğundaki genç bir adam ve genç bir kadınla başlar. Bir kavşakta iki araba yan yana gelir ve erkek, kıza ca-

mı indirmesini işaret eder. Kız, ondan bir öykü anlatmasını ister. Erkek de ona, karıları kendilerinden çok daha genç olan iki yaşlı adamın öyküsünü anlatır. Bu bilinen erotik öyküde, Rönesans İtalyası'nda iki yaşlı adam kendi eşleriyle ilişkiye girmekte başarısız olurlar, fakat bazı komik karışıklıklardan sonra birbirlerinin eşleriyle sevişmeyi başarırlar. Öykü bittikten sonra, erkek ve kadın, arabalar hareket etmeden önce parmaklarıyla birbirlerinin dudaklarına dokunurlar ve araçlar farklı yönlere doğru uzaklaşmadan önce adam kadına bir diş fırçası vermeyi başarır.

Lolita adlı belgesel egzersizinde Von Trier, elinde kamerayla, okula giden bir grup küçük kızı takip eder. Sonuç, şüphesiz dikizleme sanatına yapılmış ve bilerek fazlasıyla abartılmış bir övgüdür. Erkek anlatıcının sesi, bütün kızları ne kadar çok sevdiğini anlatır ve her birinin farklı isimleri olmasına rağmen, hepsine Lolita denmesi gerektiğini söyler. Daha sonra, park etmiş iki arabanın arasına girerek çişini yapan bir kızı anlatarak, izleyicinin ahlâk -ya da espri- anlayışını test eder. Siyaseten doğruluk, Trier sinemasının özelliklerinden birisi değildir.

Von Trier, daha sonraları, Sinema Okulu'nda geçirdiği zamanın çoğunu, metinlerden filmlere geçiş yapabilmek amacıyla kullandığını söyleyecekti. Bu çabası, ne kadar ilkel olsalar da, Sinema Okulu'nda yaptığı ilk film egzersizlerinde bile görülebilir. Öyküyü, bir başlangıç tekniği olan dış ses ve anlatıcı sayesinde vermekten, onu görüntüler ile diyalog arasındaki organik ilişkiyle vermeye doğru ilerlemiştir.

NOKTÜRN

Trier 1980 yılında ilk 16 mm.'lik okul projesini çekmiştir. *Noktürn* adlı bu film, okul arkadaşları Tom Elling ve Tömas Gislason'la ilk işbirliğiydi ve bu iki isimle kurduğu ortaklık, okul yıllarından çok sonra da devam edecekti. O zamanlar otuzlu yaşlarında olan Elling, 1970'lerin başından beri realist resimler yapan bir ressamdı; video sanat ve kavramsal sanat çalışmaları da vardı. Yirmi yaşındaki Gislason da kurgu bölümünden bir öğrenciydi.

Noktürn'ün en belirgin konusu ve ana teması, Lars von Trier'in en sık işlediği konulardan birisi olan endişedir. Sabahın üçünde gördüğü bir kâbusla uyanan kız -rüyasında bir adam camı parçalayarak penceresinden içeri dalmıştır- lambasını yakar. Gözlerinde bir sorun vardır ve canı yanmaktadır. Işığa tahammül edemez. Yaşadığı oda her zaman mümkün olduğunca karanlık tutulmaktadır, hatta kafeste beslediği kuş da bu yüzden ölmüştür. Ayrıca, o sabah saat altı bu-

çukta Güney Amerika'ya giden bir uçakta olması gerekmektedir ve bu durum da endişesini koyultur. Parlak güneşin altında güneye nasıl yolculuk edeceğini bilemez. Bir kız arkadaşını arar, arkadaşı onu planlandığı üzere uçağa binmeye ikna eder. Boğucu bir sıcak vardır. Kız, vantilatörü açar. Saat altıyı on geçe ilk güneş ışıkları camdan içeri girer. Kız arkadaşı, uçak yukarıdan geçerken dışarı çıkıp onun geçişini izlemeye söz vermiştir.

Bu kısa çalışmada, von Trier'in erken dönem uzun metrajlarında benimseyeceği görsel üslûbun izlerini görmek mümkündür. Bütün vurgu, renklerin dikkatle seçildiği, siyah beyaz tonlu resimlerdedir. Filmin teması da, Trier'in kişisel bağı olan bir fobinin ifadesidir. Sanatçı, şiddetli bir uçma korkusuna sahipti; seyahat etmekten ve daha pek çok başka şeyden de korkuyordu.

Noktürn, 1981'de Münih'teki ilk Avrupa Sinema Okulları Festivali'nde yarışmak üzere seçildi ve en ilginç kısa film ödülünü kazandı. Bu, Danimarka Sinema Okulu öğrencilerinin aldığı ilk ödüldü ve bu başarı von Trier, Elling ve Gislason'a, bir sonraki projelerinde daha serbest davranabilme özgürlüğünü kazandırdı. Pek çoklarına göre, Trier'in kariyeri böyle başlamıştır. Ne yazık ki, filmin orijinal kopyasının kaybolduğu bildirilmiştir,[37] elde yalnızca video kopyası bulunmaktadır.

SON DETAY

Von Trier'in bir sonraki okul projesinin adı *Den Sidste Detalje* (Son Detay, 1981) idi ve Elling ile Gislason da bu projede çalışıyorlardı. 35 mm. filme çekilen proje, yağmur, yeraltındaki araba parkları, soğuk betonarme manzaralar ve daha çok yağmurla tam bir gangster filmiydi. Bu karanlık atmosfer, Alban Berg'ün *Lulu Suite* adlı eseri sayesinde daha da kuvvetleniyordu. Bu film, Trier'in daha sonraki filmlerinde yaratacağı karanlık ortamların habercisi olmasıyla dikkati çeker. Aslında, tam anlamıyla Trier'e ait değildi; senaryoyu Rumle Hammerich adlı bir öğrenci yazmıştı. Danimarka'nın önde gelen Lars von Trier araştırmacılarından Peter Schepelern'e[38] göre, von Trier bu filme bir mecburiyet, bir alıştırma gözüyle bakmıştı, dolayısıyla sonuçta ortaya çıkan eserin sorumluluğu tamamen kendisine ait değildi. Kendisi de bu film hakkında, "Onu gördükten sonra gülme krizine girmeyen tek bir izleyiciye rastlamadım," diyecekti.[39] Morten Piil,

37) Schepelern, *Lars von Trier's Film*, s. 53.
38) *A.g.y.*, s. 53-55.
39) Lauridsen, *Selvens*, s. 13.

Son Detay için, "Kasıntı, acınası, hiper-formüle edilmiş bir pastişti ve filmi izleyen herkes kahkahalar atmıştı," diyor.[40] Tıpkı *Noktürn* gibi bu filmin de orijinal kopyası kaybolmuştur.

RAHATLAMA GÖRÜNTÜLERİ

Von Trier'in son Sinema Okulu prodüksiyonu olan *Befrielsesbilleder* (Rahatlama Görüntüleri)[41] 1982'de çekilmişti. Trier'in mezuniyet projesi olan bu eser, diğerlerinin aksine, seyircileri güldürecek bir film değildi.

Tom Elling filmi Trier'le birlikte çekti, hatta yazım aşamasında da birlikte çalıştılar; Gislason da kurguyu yaptı. Yirmi dokuz yaşındaki Niels Vørsel'in ismi ise kimsenin dikkatini çekmedi. Sinema Okulu öğrencisi olmayan Vørsel, Trier'den yalnızca üç yaş büyük olmasına rağmen, hepsi kavramsal ve deneysel çalışmalar olan üç kitabın ve bir radyo oyununun yazarı olarak Kopenhag'ın avangard çevrelerinde kendine bir isim edinmişti bile.[42] Kısa bir süre sonra Lars von Trier'le yaratıcı bir ortaklık kurup, senaryolar üzerinde çalışmaya başlamışlardı ve bu ortaklık günümüze değin sürecekti.

35 mm. filme çekilen ve elli yedi dakikalık bir uzun metraj olan film -ki bu, bir okul projesi için görülmemiş bir süreydi-, İkinci Dünya Savaşı'nm kaotik son günlerinde, Danimarka'nın 4 Mayıs 1945'te bağımsızlığına kavuşmasından sonraki günleri anlatıyordu. Trier, filme Kopenhag sokaklarında bağımsızlık günü öncesinde çekilmiş, şiddet içeren belgesel görüntülerini de eklemişti. Bu sahnelerde, sıradan insanlar, muhbir ve işbirlikçi olduğundan şüphelenilen insanlara saldırıyorlardı. Bu malzemeyi, Danmarks Radio'nun arşivlerinden elde etmişti. (Trier'in düsturu, "Eğer bir olay gerçekleştiyse, o olay gösterilmelidir," şeklindeydi.)[43]

İlk sahne, işbirlikçilerin ve Alman askerlerinin İngiliz askerleri tarafından sorguya çekildiği yıkık dökük bir fabrikada geçmektedir. Klostrofobik atmosfer, acı ve lanet yüklüdür. Tutsakların bir bölümü, ellerinden alınmamış olan silahlarıyla intihar ederler. Filmin en

---

40) *Information*, 21 Mayıs 1996.

41) Bu film hem 'Rahatlama Görüntüleri' hem de 'Rahatlama Resimleri' adıyla gösterime sokulmuştur, fakat filmin orijinal Danca adı olan *Befrielsesbilleder*'in daha doğru çevirisi, 'Bağımsızlık Resimleri' olmalıdır, çünkü film rahatlamayla değil, İkinci Dünya Savaşı Sonrası Bağımsızlık Günü'yle ilgilidir.

42) Romanlar: *J.B. – En Teori* (J.B. – A Teori), 1975; *Tegninger I Mørket* (Karanlıkta Çizimler), 1977; *I Envision a Book and this is How It Goes*, 1977; radyo oyunu: *Transistor*, 1977.

43) *Politiken*, 23 Kasım 1982.

önemli karakteri olan Leo Mandel adlı Alman subayı da tabancasıyla intihar etmek ister fakat silahı ateş almaz.

Adam binadan kaçar ve şehrin sokaklarından geçerek Danimarkalı sevgilisi Esther'in yaşadığı villaya gider. Esther, o sırada zafer kazanan Müttefikler için bir parti düzenlemektedir. Leo, onun siyah bir askerle kucaklaştığını görür. Varlığını belli eder ve Esther askeri uzaklaştırır. Konuşmaya başlarlar. Esther, Leo'yu korkunç suçlar işlemekle, bağımsızlık hareketine katılan bir çocuğa işkence yaparken gözlerini çıkarmakla suçlar. Görünüşe göre Leo, olay sırasında oradadır, fakat işkenceyi durdurmak için kılını bile kıpırdatmamıştır. Yine de Esther onu ormanda saklamayı teklif eder.

İkilinin ormana gelmesiyle üçüncü sahne başlar. Sabahın erken saatleridir ve Leo duygusallaşmıştır. Kuşlarla konuşmaya çalışır, çocukluğunu hatırlar. Fakat ormanda insanlar vardır ve kısa süre sonra, bunun Esther tarafından hazırlanmış bir tuzak olduğu ortaya çıkar. Leo'yu yakalayıp sıkı sıkı bağlarlar ve Esther de İncil'deki 'göze göz' cezasını vererek onun bir gözünü çıkarır. Sonra Leo göğe doğru, güneşin de üzerine yükselir. Günahlarının bedelini ödemektedir. Esther'in gözyaşlarıyla ıslanmış yüzü, arabanın arka camına yansır.

Von Trier, daha sonraları 18 Haziran'da film okulda gösterildiğinde seyircilerden bazılarının düşüp bayıldığını anlatmıştı. "Çünkü, bilerek heyecanı yükselttim ve bu yükselen heyecanın boşalabileceği bir an yaratmadım. Karakterleri çok uç olayların içine atarak heyecanı kasten yoğunlaştırdım."[44]

İkinci Dünya Savaşı döneminde geçen bir film yapmak çok da özel bir çaba değildi, bu dönemde geçen bir sürü film yapılmıştı zaten. Fakat bir Nazi subayına sempatiyle yaklaşmak -pek çok kimse böyle düşünmüştü-, özellikle de Trier'in anne ve babasının deneyimleri düşünüldüğünde oldukça tuhaftı. Trier, Nazi subayına sempati duyduklarını fark eden insanların bundan rahatsız olacağını biliyordu, fakat filmin faşist bir bakış açısı olduğu iddiasını da kesin bir dille reddetmekteydi. "Nazi subayının tarafında yer almamın sebebi, onun bir Nazi değil, bir kaybeden olmasıdır. İnsanların büyülendiği konular benim de ilgimi çekiyor, ölüm de bunlardan biridir. Savaş, her zaman iyi bir konu olagelmiştir."[45] Filmin basın gösteriminde de şu açıklamayı yapmıştır: "Örneğin, 'savaşın bizi etkilemesine ve büyülemesine izin vermemeliyiz' diyen ahlâkçılığa karşıyım. Bence asıl hapishane budur. Kendimizi sınırlamaya hakkımız yok."

---

44) *Aktuelt*, 13 Nisan 1985.
45) *Politiken*, 23 Kasım 1982.

Von Trier'in fiminde Naziler hakkında ahlâki yargılamalarda bulunmaması, o dönemde kabul edilen görüşe kışkırtıcı bir üslûpla karşı çıkmak demekti. O dönemde, Nazi karakterler siyah-beyaz bir anlatımla seyirciye sunuluyor, beyazperdede göründüklerinde mutlaka şiddetle kınanıyorlardı. Oysa Trier, ahlâki yargılamalarda bulunmamıştı. Dolayısıyla, Danimarka'nın genel tavrına göre, film yanlış tarafta yer almaktaydı. Anders Bodelsen'in de belirttiği üzere, sokaklarda dövülen ve aşağılanan işbirlikçileri gösteren belgesel görüntüleri kullanması, Danimarkalıları "nefret dolu ve intikam peşinde insanlar olarak göstermişti. Anlaşılan, Von Trier Almanya'nın güzel ve umutsuz Gotterdamung'una hayrandı."[46]



Niels Vørsel (en sağda), *Rahatlama Görüntüleri*'nin bir sahnesinde.

Bu film yalnızca yeni bir kışkırtma çabası mıydı? Büyük ihtimalle öyleydi, fakat Trier'in açıklamaları bile filmin şok edici etkisine odaklandığına göre aslında film bundan çok daha fazlasıydı. Danimarka'nın Bağımsızlık Günü, aslında bir anlamda Hüküm Günü olmuştu; pasif işbirlikçiler ve bir kenarda oturup olanları seyredenler, bir gecede vatanseverler haline gelmişlerdi; eski hesaplar görülmüş, haklı ya da haksız suçlamalar yapılmıştı. Beş yıl boyunca bastırılan duygular, öfke, neşe, vatanperverlik ve intikam ateşi ortamında su

46) *Politiken*, 30 Haziran 1982.

yüzüne çıkmıştı. Günümüzde Danimarka'nın İşgali konusunda[47] çok çeşitli görüşler olsa da, 1982'de, bu karmaşık dönem hakkındaki düşünceler çok daha 'resmi' bir çerçeveye sahipti: Almanlar kötüydü, Danlar iyiydi ve Direniş kahramanca gerçekleştirilmiş, ülkenin her köşesine yayılmıştı. Dolayısıyla, Von Trier'in iyinin ve kötünün, suçluluk duygusu ve masumiyetin belirsiz doğasını araştırma çabaları, her ne kadar henüz bir sonuca varmamış olsa da, pek çok kişiyi, özellikle de önceki kuşağı rahatsız etmişti.

RAHATLAMA GÖRÜNTÜLERİ – YANKILARI

Rahatlama Görüntüleri de Avrupa Sinema Okulları Festivali tarafından kabul edildi ve Kasım 1982'de Münih'te gösterildi. Film, festival jüri üyeleri arasında hararetli tartışmalara yol açtı. Film hakkında çok farklı görüşler vardı; bazıları filmin festivalden atılmasını isterken, başkaları büyük ödülü almasını istiyordu. Sonunda filmden yana olan taraf kazandı ve von Trier festivalin 'özel ödülü'nü kazandı. Ödülün sponsoru Channel 4 idi ve bu da filmin İngiltere'de gösterilmesinin kesin olduğu anlamına gelmekteydi. Daha sonra film, 30 Haziran 1982 tarihinde Kopenhag'daki Delta Bio'da gösterime girdi ve böylece ilk kez bir öğrenci filmi ticari gösterime sokulmuş oldu. Daha sonra Danimarka televizyonu tarafından da satın alındı ve gösterildi.

Delta Bio'daki açılış gecesinde von Trier ilk eleştirilerini aldı; bu eleştiriler de beklenileceği üzere farklı görüşler içeriyordu. Eleştirmenlerin bir kısmı filmin görsel gücünü ve teknik zarafetini övüyordu. Bir başka eleştiride, "yenilgi ve çürümüşlüğün ortasında güzelliği arayan bir kâbus görüntüsü kendini görsel şiirle ifade ediyor," deniyordu.[48] Fakat pek çokları, filmin mesajını ve çıkış noktasını belirlemenin mümkün olmadığına, çünkü eserin, *Berlingske Tidende* (*B.T.*) eleştirmeni Ebbe Iversan'ın da dediği gibi, "kapalı, hatta mühürlü ve çok yoğun bir sembolizmle örülü olduğuna" işaret etmişlerdi.[49] Iversan'a göre, von Trier anlatının açık ve anlaşılır olmasıyla hiç ilgilenmiyordu, üstelik mesajları da bulanık ve belirsizdi. Eleştirmene göre, bu film Trier'in ürkütücü, sürrealist ve çok anlamlı resimler oluşturabileceğini kanıtlamaktaydı. Bu resimler, tek tek ele alındıkla-

47) Bu konuda yayınlanmış kitaplara ve incelemelere teşekkür borçluyum, özellikle de Peter Øvig Knudsen'in belgesel dizi film haline getirilecek olan "Efter Drabet" (Cinayetten Sonra, 2001) adlı çalışmasına.
48) *Riglsjøbing Amts dagblad*, 22 Kasım 1982.
49) B.T., 30 Haziran 1982

rında büyülü, etkileyici bir yoğunluğa sahipti, fakat art arda gösterildiklerinde katlanılmaz derecede göze batan bir hal alıyorlardı.

Filmde çok az diyalog ve aksiyon vardı. Sahneler bitmek bilmiyordu ve oyuncular da dikkatle oluşturulmuş görsel mekânlara yerleştirilmiş aksesuarlar gibiydiler. Resimler sadece bakmak için değil, hissetmek ve içine dalıp gitmek üzere oluşturulmuştu. Yoğun bir atmosfer yaratılmıştı. Estetik, estetik uğruna kullanılmıştı.

Jyllands-Posten için yazan Per Calum, "Gösteriş Meraklısı Sinema Okulu Öğrencisi" adlı makalesinde, filmi beğenmediğini yazmıştı. Calum'a göre, von Trier'in estetik anlayışı başlı başına bir amaçtı ve bir görüşü, duruşu ya da insanlığı anlatmanın aracı değildi. Eleştirmene göre, bu film için bir açılış gecesi düzenlemek Trier'e "bjørnetjeneste" (kötülük) yapmaktı. Bir başka deyişle, film hoştu ama tehlikeliydi ve yönetmene kötülük edilmişti. Çünkü bu açılış gecesinden aldığı cesaretle buna benzer başka filmler yapabilir, hatta bunları gösterime sokmayı düşünebilirdi. Tanrı korusun!

Anders Bodelsen'e göre, film inandırıcılıktan yoksundu ve "psikolojik ya da tarihi açıdan inandırıcı değildi... ormandaki o tuhaf final sahnesi ise çok anlamsızdı."[50] Fakat Trier'e hakkını teslim ediyor, onun seyirciyi etkilemeyi başardığını kabul ediyordu. Film, tutku ve gayretle yapılmıştı. Genç yönetmenin öğreneceği çok şey vardı ve bu film, onun yetenekli olduğunun mutlak bir göstergesiydi.

Bu film sayesinde Trier, Sinema Okulu'nun gelecek vadeden öğrencisi haline geldi; en azından en çok dikkati o çekmekteydi. Birçokları tarafından bir dahi olarak görülüyor, Danimarka sinemasının umudu olduğu söyleniyor ve harika bir provokatör sıfatıyla beğeni topluyordu. Bir deha olduğunu kanıtlaması için zaman gerekiyordu, fakat bir provokatör olduğu şüphe götürmezdi. Kendisiyle yapılan ilk röportajlardan birinde (başlığı "Danimarka Sineması Bütünüyle Zararsız" idi), Danimarka sinemasının içinde bulunduğu duruma karşı saldırıya geçmekten geri kalmamıştı.

> Sinemamızın üslûbu o kadar ince ve sevimli ki kimseyi rahatsız etmesi mümkün değil. Bütün öyküler zararsız bir üslûpla çekilmiş, hep zararsız öyküler. Sadece herkesin hemfikir olduğu konular hakkında filmler çekiliyor. Örneğin, *Gummi Tarzan* gibi. Hep birlikte, "Ah ne yazık olmuş çocukcağıza," diyoruz. İşte bu, tam da benim meydan okumak istediğim türden, önceden belirlenmiş bir tepkinin örneği.[51]

---

50) *Politiken*, 30 Haziran 1982.
51) *Politiken*, 23 Kasım 1982.

1981'de çekilen *Gummi Tarzan* (Lastik Tarzan), zayıf ve güçsüz olduğu için okulda kendisiyle dalga geçilen, fakat aradığı gücü limanda vinç kullanan bir adamla kurduğu dostlukta bulan bir çocuğun öyküsüydü. Danimarka'nın Oscar'ı sayılan Bodil Ödülü'nü kazanmış, eleştirmenler ve izleyiciler tarafından çok beğenilmişti. İnsanın kendisini iyi hissetmesini sağlayan bu türde bir hümanizm, Trier'in dişlerini gıcırdatmasına yol açmıştı herhalde. Oysa *Gummi Tarzan*'ın yönetmeni, daha sonra birlikte çalışacağı bir isim olan Søren Kraugh-Jacobsen'di.

Trier'in tercih ettiği temalarsa daha karanlık konuları içeriyordu: sadizm ve mazoşizm, çocuk tacizi, otopsi sahneleri, toplu intiharlar, çıkarılan gözler, doğaüstü bir arınma sahnesinde İsa gibi göğe yükselen bir Nazi subayı... Kariyerinin ilk dönemlerinde bile, "Bir film, ayakkabıya kaçmış bir çakıl taşı gibi olmalıdır," diyecekti.[52] O zamanlar, büyüklerinin hayatını karartmaya çalışan genç bir isyankârdı. Uç konulara ilgi göstermesinin sebebi, hem burjuvazinin 'dokunulmaz' kıldığı şeyleri yakından inceleme arzusu, hem de izleyicilerini fiziksel bir tepki vermeye kışkırtma isteğiydi. Tabuların incelenmesini hastalıklı bir zihnin belirtisi değil, sağlıklı bir düşünüşün sonucu olarak görüyordu.

* * *

1982'de Sinema Okulu'ndan mezun olduğunda, okulla ilgili görüşleri sorulunca şöyle cevap vermişti: "İnsanın bir şeyler sayesinde değil, *bir şeylere rağmen* başarı kazandığını söylemek mümkün. İşte, okul bunu öğretmek açısından çok başarılı oldu."[53] Yıllar geçtikçe okul hakkındaki katı görüşleri de yumuşadı. Üslûbunu burada oluşturduğu, becerisini burada kazandığı iyice açığa çıktı. Ayrıca okulda, gelecekteki filmlerine önemli katkılarda bulunacak olan, işbirliği yapabileceği insanlarla tanışmış ve iyi destekçiler kazanmıştı.

Noktürn ve *Rahatlama Görüntüleri*, tomurcuklanmakta olan kariyerini canlandırmıştı. Böylece, bir sonraki projesi *The Element Of Crime*'a (Suç Unsuru) şevkle ve enerjiyle hazırlanmaya koyuldu. Mükemmel filmi çekecekti. En azından bunu yapabileceğini biliyordu artık.

Sinema Okulu'ndaki esas çalışma arkadaşları da projede yerlerini almışlardı: Elling görüntü yönetmeniydi, Gislason kurgu editörüydü ve Åke Sandgren yönetmen yardımcılığını üstlenmişti. Senaryoyu Niels Vørsel'le birlikte yazdılar.

---

52) *Epidemic* manifesto kitapçığı, 1997, s. 6.
53) Lauridsen, *Selvens*, s. 12.

2
SUÇ UNSURU'NDAN *AVRUPA* VE ZENTROPA'YA

SUÇ UNSURU – FİKİR VE ÇEKİM SÜRECİ

13 Eylül 1982'de yedi sayfalık bir sinopsis yazıldı. Senaryonun geçici adı olan *Folie à deux*, birlikte yaşayan iki insan arasında ortaya çıkan ve paylaşılan bulaşıcı delilik anlamına gelen bir psikoloji terimiydi. Başlık kısa süre sonra The *Last Tourist in Europe* (Avrupa'daki Son Turist), en son olarak da *The Element of Crime* (Suç Unsuru) şeklinde değiştirildi.

Suç Unsuru, mistik bir çekirdeği olan bir suç öyküsüydü: on yıldan fazla süredir Kahire'de sürgün yaşantısı süren Dedektif Fischer, 'yakın gelecekte' Avrupa'ya döner. Küçük bir kızın tecavüz edilip öldürüldüğü zor bir suç davasının çözülmesine yardımcı olmak amacıyla geri dönmüştür. Onun tekrar geldiği Avrupa, çürümüş, yağ-

mur sularının altında kalmış bir yıkıntı, kasvetli bir kıtadır ve orada hep gece hüküm sürmektedir. Katili bulmak amacıyla, eski akıl hocası Osborne'un yazdığı *Suç Unsuru* adlı kitaptaki radikal psikolojik metotları uygulamaya başlar. Cinayeti çözmek için kendisini, suçlu olduğundan şüphelenilen seri katil Harry Grey'in yerine koyması gerekmektedir, ama bir süre sonra kendini oyuna iyice kaptırır ve bu hatasının korkunç sonuçlarına katlanmak zorunda kalır. Harry Grey'in aslında kim olduğu da korkunç bir sırdır.

Von Trier'in en sevdiği filmlerden birisi *The Asphalt Jungle* (1950) idi ve *film noir* tarzını da çok seviyordu. Ona bakarsanız, *Suç Unsuru* "renkli çekilen ilk *film noir*," ayrıca Alman ekspresyonizmi süzgecinden geçmiş bir eserdi. Filmde belli belirsiz bir 'Alman-lık' havası bulunur. Filmin dili İngilizce, oysa insan ve yer adları Almanca'dır, polisten *'polizei'* diye söz edilir, vs. Von Trier'in gözünde, Almanya pek çok açıdan Avrupa anlamına *gelmektedir*.

Suç Unsuru'nun *Rahatlama Görüntüleri*'yle pek çok açıdan benzeştiğini söylemek mümkündür. Benzerliklerin en belirgini, kendi başına anlam ifade eden, titiz bir çabayla hazırlanmış resimlerden oluşan görsel üslûbudur. Elling de von Trier gibi bir ressamdı ve bunu filmin görsel havasından anlamak mümkündür. Ayrıca, iki filmde de detaylı story board çalışması yapılmış, bunun sonucunda kesin sonuçlar ve teknik bir cila elde edilmiştir. Bu hummalı story board çalışması ve her sahnenin önceden tüm detaylarıyla planlanması, Von Trier'in neredeyse hastalık derecesine ulaşmış olan kontrolü kendi elinde tutma saplantısının göstergesiydi. Her iki film de onun harabe halindeki kâbusvari şehir manzaralarına duyduğu ilginin kanıtıdır. Belki de bu, güzel ve düzenli kırsal kesimde büyümüş olan genç bir adam açısından doğal sayılabilecek bir tutkuydu.

Senaryo tretmanı yazılınca, *Suç Unsuru*, danışman Christian Clausen'in tavsiyesi üzerine DFI'dan senaryo geliştirme desteği aldı. Ancak Clausen, filmin son aşamada finansal destek alabilmesi için fazla şiddet içerdiğini düşündüğünden, von Trier'e küçük kızın cinayetini başka bir cürümle değiştirmesini ve filmin sonundaki intihar sahnesini yeniden yazmasını tavsiye etti. Von Trier önerilen değişiklikleri yapmayı reddetti, üstelik filmin İngilizce olması desteğin tamamen çekilmesi tehlikesini de ortaya çıkardı. Ancak bunlara rağmen 1983 ilkbaharında DFI'dan 3,2 milyon kron ödenek almayı başardı. 1972 tarihli Sinema Kanunu'na göre, bir filmin finansal destek alabilmesi için Danca çekilmesi, sanat ve teknik ekibinin çoğunun da Danimarkalılardan oluşması gerekiyordu.

Von Trier,
Suç Unsuru'nu
çektiği dönemde



Von Trier'in yapımcısı Per Holst da bütçeye 1 milyon kron daha ekledi. Per Holst, kırklı yaşlarının ortasında, cesur ve sanatsal filmlere yaptığı yatırımlarla tanınan bir Danimarkalıydı. 1981 yılında Nils Malmros'a *Bilgi Ağacı*'na başlaması için gereken maddi desteği sağlamış ve 1983'te Billie August'un çektiği *Zappa*'nın yapımcılığını üstlenmişti. 1987'de August'un büyük başarıya ulaşan filmi *Pelle the Conqueror*'un da yapımcılığını üstlenecekti. Fakat 1980'lerin başlarında her üç yönetmen de riskli yatırımlar arasında sayılıyordu.

Artık bütçe 4,2 milyona ulaşmıştı, ayrıca DFI beklenmedik derecede uzun bir sahnenin çekimi için 0,3 milyon daha ekleyince, bütçe 4,5 milyon kronu geçti. Von Trier, özenli prodüksiyon çalışması sayesinde verilen her kuruşun karşılığını beyazperdede ödemeyi başardı. Pek çokları, profesyonel aktörlerin ücretlerini de içeren böyle küçük bir bütçeyle teknik açıdan bu denli yetkin bir film yapılabilmesine inanmakta zorluk çekmişti.

Trier, büyük rollerin çoğunu Michael Elphick (Danimarka'da TV dizisi *Private Schultz*'la da tanınır), Jerold Wells, Me Me Lai ve kör Esmond Knight gibi İngiliz aktörlere verdi. Danimarkalı oyuncular yardımcı rollerde yer alıyorlardı.

Film İngilizce çekileceği için İngiliz aktörlerin kullanılması mantıklı bir karardı, fakat bu kararın arkasında başka bir sebep daha yatıyordu: Von Trier, alaycı bir tavırla Danimarkalı oyuncuların 'profesyonel gururu' diye adlandırdığı şeyin çekimlerde zorluk çıkaracağı kanısındaydı. Canlandırdıkları karakterin motivasyonunu bilmek isteyebilirlerdi. "Bana göre, oyuncuların yönetmenin direktiflerini yerine getirmesi profesyonelliğin göstergesidir. Söz konusu olan *yönetmenin* vizyonudur. Oysa Danimarkalı oyuncular rollerini 'anlamak' isteyeceklerdi. Fakat yönetmen ne istediğini harfi harfine biliyorsa onların rolü anlamasına ne gerek var ki?"[1]

Von Trier'in yönetmenliğin teknik mekaniğine saplantıyla yaklaşırken oyunculara karşı ilgi ve yakınlık duymadığı düşüncesi bu filmle birlikte doğdu ve alnına yapıştırılan bu etiket kariyeri boyunca peşini hiç bırakmadı. Oyuncuların çoğu, çekimler sırasında kendilerini kukla gibi hissettiklerini söyleyecekti. Fakat von Trier aynı zamanda titiz ve profesyonel bir yönetmen olduğunu, ayrıca prodüksiyon sorunlarına yaratıcı çözümler bulmaktaki başarısını kanıtlamıştı.



Suç Unsuru'ndan bir sahne; Fisher, seri katil Harry Gray'in izini sürüyor.

1) *Morgen-Posten Fyn*, 13 Mayıs 1984.

Yedi hafta süren çekimler Eylül 1983'te başlayıp Kasım ayına kadar uzadı ve Von Trier'in filme gereken yıkım ve çürümüşlük hissini sağlayacağını düşündüğü çeşitli tuhaf mekânlarda gerçekleşti. Helsingør'daki Kronborg Kalesi'nin eski yeraltı zindanlarıyla dehlizlerinde, Kopenhag lağımlarında, kireç çukurlarında, terk edilmiş fabrikalarda ve Øresund Strait adalarından birindeki Trekronerfort adlı eski, büyük kalede çekim yaptılar.

Çekimlerin çoğu gece vakti, uygun set ışıklandırması olmadan yapıldı. Uzun floresan lambalar ve araba parkı ışıklarını kullanıyorlardı ve von Trier'in anlattığına göre yağmur yağınca bu lambalar patlamaktaydı. Üstelik, soğuk sonbahar yağmuru ara vermeksizin yağıyor, çekimleri neredeyse işkence haline getiriyordu. Bu ışıkların kullanılması filmin benzersiz görselliğine de katkıda bulunmuş, ışığa altınımsı bir ton kazandırmıştı. Sette bir atmosfer yaratmak, çekim ekibine ve oyunculara ilham vermek için sürekli Wagner çalınıyordu. Yüksek sesle çalan Wagner, patlayan lambalar, sürekli yağan yağmur ve tüm bunların geceyarısı gerçekleşmesi, setlere bir 'sanat gösterisi'' havası vermişti.

SUÇ UNSURU – YANKILARI

Suç Unsuru'nun 1984 yılında Cannes Film Festivali'nde 'yarışma' bölümüne seçilmesi büyük bir başarı olarak değerlendirildi. Danimarka ve Avrupa film çevrelerinde Cannes, bir film için son onay damgası anlamına gelmekteydi ve 1975'ten beri ilk kez bir Danimarka filmi, festivalde yarışmak üzere seçiliyordu.[3]

Film, dünyayı dolaşıp kayda değer filmler arayan festival yöneticisi Gilles Jacob tarafından seçilmişti. Peki Jacob, adı sanı duyulmamış bu Danimarkalı yönetmenin filminin varlığından nasıl haberdar olmuştu? Şüphesiz, yapımcı Per Holst ona film hakkında bilgi vermiş olmalıydı. Zaten Holst daha önce de *Bilgi Ağacı* ve *Zappa* adlı filmleri festivalin "Belirli Bir Bakış" adlı bölümüne sokmayı başarmıştı.

Von Trier, Vørsel, Elling ve filmle bağlantılı başka isimler Mayıs ayında Cannes'a gittiler. Bir süre sonra yeni bir 'kışkırtma' denemesi için 'von' takısını atacak olan Trier, tişörtü, deri ceketi ve kazın-

2) Peter Schepelern, *Lars von Triers Film: Tvang og Befrielse* (Kopenhag: Rosinante Forlag A/S, 1997, 2000), s. 72.

3) Henning Carlsen'in *En Lykkelig Skilsmisse* (Mutlu Bir Boşanma) adlı filmi, bir Fransız şirketiyle ortak ve Fransızca olarak çekilmiş ve 1975 yarışmasına seçilmiş, fakat kazanamamıştı. Bir Danimarka filmi en son 1966 tarihinde, yine Henning Carlsen'in çektiği *Hunger* (Açlık) adlı filmde Per Oscarsson'un en iyi oyuncu ödülünü almasıyla Cannes'da ödül almıştı.

mış kafasıyla isyankâr bir görüntü çiziyordu. 1984 yılında, saç kazıtmak moda olmadan önce, kesinlikle punk bir görüntüsü vardı. Takım elbise giymiş, kravat ve güneş gözlüğü takmış Vørsel ise Trier'in tam tersi bir havadaydı.

Filmle ilgili beklentiler fazla yüksek değildi, Cannes'daki gösteriminden sonra Morten Piil'in yazdığına göre halkın tepkisi de "sevinç naraları atmaya değmezdi".[4] "İzleyicilerin kafası karıştı," diyordu Piil. Yine de, çok farklı eleştiriler alsa da, *Suç Unsuru* eleştirmenler cephesinde bir yankı bulmuştu.

Peki, film ne anlama *gelmekteydi*? Cannes'daki açılış gecesinden sonra Kopenhag'da iki sinema salonunda gösterime giren filmi izleyen Danimarkalı seyircilerin çoğunluğu da aynı soruyu yöneltmekteydi. Trier ve Vørsel, kendilerinin de ima ettiği üzere, seyri güzel bir film yapma fırsatını mı kullanmışlardı, yoksa film gerçekten de derin anlamlar içeriyor muydu? Von Trier bu konuda herhangi bir yorum yapmıyordu. Tanıtım olsun diye durmadan filmleri hakkında yorum yapan yönetmenlerden değildi, fakat bu da iyi bir reklam yöntemiydi aslında. Çünkü açıklama gelmeyince ve film savunulmayınca insanlar merak etmeye başlıyorlardı. Belki de bu, basını yönlendirmenin bir başka yoluydu. İşte bu noktada, bazıları von Trier'in anlamsızlıktan anlam yarattığını söylemeye başladılar. Şüphesiz bu denli küstah, kaba ve kendine güvenli (yoksa kendini beğenmiş mi demeli?) bir yönetmen, insanlar henüz anlamamış olsa da, oldukça derin ve bilge bir adam olmalıydı.

Ödül gecesi gelmişti. *Suç Unsuru* teknik başarı ödülünü alırken, aktör Dirk Bograde başkanlığındaki jüri, Altın Palmiye ödülünü Wim Wenders'in *Paris, Texas* (1984) adlı filmine verdi.

Yine de Von Trier önemli bir başarı kazanmıştı. Düzenlenen basın toplantıları doluyor, dünyanın her tarafından röportaj teklifleri alıyordu; insanlar onun geçişini görmek için boyunlarını uzatıp başlarını çevirir olmuşlardı. Uluslararası sinema sahnesinde uzun süredir varlık gösterememiş küçük kuzey ülkesinden gelen bu tuhaf, saygısız adam, kendi çapında bir sansasyon yaratmayı bilmişti. Eakat dünyanın en önemli sinema ödüllerinden birini kazanamamış olması pek de sürpriz sayılmazdı. Orada olmaktan bile büyük heyecan duymalıydı, değil mi?

Maalesef, hayır.

Trier çileden çıkmıştı. Ona göre, teknik başarı ödülü, zavallılara göre bir ikincilik, en iyi filmi yapmış olduğu için kesinlikle layık ol-

4) *Information*, 21 Mayıs 1996.

duğu Altın Palmiye'yi kendisine vermeye korkan ödlek bir jürinin uyduruk teselli ödülüydü. Son sözü buydu.

Böyle bir tavır 'Danimarkalılara hiç yakışmıyordu'. Kendini kim sanıyordu ki? Çok mu mühim bir adamdı?

Evet, yakın çalışma arkadaşlarından biri olan Tom Elling'e göre, kendisini önemli birisi olarak görmekteydi. "Film, von Trier'e aitti fakat," diyecekti daha sonraları, "onun arkasında bir takım çalışması yatıyordu. Pek çoğumuz filmin bir parçası olduğumuzu hissediyorduk. Ne var ki, Cannes'da hepimiz bir kenara itildik."[5]

Von Trier'in hakkı olan Altın Palmiye ödülünü haksızlıklar yüzünden alamadığına dair şüpheleri, kendisine göre yıllar sonra, yeni filmi *Europa*'da (Avrupa, 1991) rol alması için Bogarde'yi aradığı zaman kanıtlanmıştı. Bogarde elbette hatırlamıştı Trier'i. Hayır, *Suç Unsuru*'nu da unutmamıştı. Hatta, filmden o kadar çok nefret etmişti ki asla unutmayacaktı! Von Trier, bu olaydan sonra olanları araştırmış ve aslında jürinin Altın Palmiye'yi kendisine vermek istediğini öğrenmişti. Fakat Bogarde filmden öyle nefret etmişti ki ödülü Trier'e verdikleri takdirde masayı terk etmekle tehdit etmişti diğer üyeleri.[6] Ayrıca, von Trier'in filmlerinden birinde rol almaya hiç niyeti yoktu.

B.T. yazarlarından Ebbe Iversen, 14 Mayıs'ta ülkede gösterime girmesinden sonra film hakkında yazılan eleştirileri, "Tatsız, Anlaşılmaz ve Unutulmaz" adlı yazısında özetlemişti. *Information* için yazan Henning Jørgensen, filmin kendine özgü "gözden düşmüş, şaşırtıcı bir güzelliği" olduğunu yazmış, *Politiken* yazarı Bent Mohn ise, "stilize bir atmosfere sahip; özenle yaratılmış kıyamet şiirselliği, zeki bir saplantısı var. Lezzetli bir anarşi ve ürkütücü görkem," sözleriyle, bol bol sıfat kullanarak tasvir etmişti filmi.[7]

Çoğu eleştirmen filmin kendine özgü ve çekici bir görsel üslûbu olduğu konusunda hemfikirdi, fakat yine de pek çoğu anlatısal yapısının 'anlaşılmaz' olduğu görüşündeydi. Filmin belirgin biçimde Danimarkalılıktan uzak olması, 1970'ler boyunca Danimarka sinemasında hüküm süren 'kara ekmek' sosyalizminden etkiler taşımaması olumlu bir özellik olarak nitelendirilmişti. "Punklar ve gece kuşları izlesin," diyen eleştirmen Morgens Dangaard, fimin bazı kesimler tarafından kült film ilan edileceğini önceden görmüştü.

Yeni bir film olsa da, başka filmlerin etkilerini mutlaka taşıyordu ve akademik eleştirmenler *Suç Unsuru*'nun başka filmlerle bağ-

5) *Jyllands-Posten*, 11 Aralık 1994.

6) Frans Horwitz tarafından 1991'de TV için çekilen Lars von Trier portresinde belirtilmiştir.

7) Palle Schantz Lauridsen, *Sekvens: Lars von Trier – Filmvidenskabelig Arbog 1991* (Kopenhag: Institut for Film, TV & Kommunikation, 1991), s. 14.

lantılarını araştırmaya koyulmuşlardı bile. *The Cabinet of Dr. Caligari* (1962), *Üçüncü Adam* (1949), *Touch of Evil* (1958) ve Tarkovski'nin *Stalker*'ı (1979) bu filmler arasındaydı. Filmin sergilediği karanlık gelecekte de *Mad Max* (1979) ve *Blade Runner*'dan (1982) izler bulmuşlardı. Fakat kim ne derse desin, von Trier bütün bunlardan yepyeni bir şey yaratmayı başarmıştı. Kimse onu hırsızlıkla suçlayamazdı.

Gerçi böyle bir suçlama onu rahatsız da etmezdi. Her zaman açıkça başka filmlerden ve yönetmenlerden etkilendiğini dile getirmişti. Beyninde milyonlarca farklı etki biraradaydı ve bu yüzden filmleri son derece 'filmvari'ydi. 'Gerçek dünya'daki deneyimlerinin azlığından dem vuran bir yazara şu cevabı vermişti: "Ben gerçeklikle ilgili filmler yapma arzusu taşımadım hiç. Benim filmlerim her bakımdan 'film'dir."[8]

Kristeligt Dagblad'dan Johs. H. Christensen farklı bir görüş belirterek, *Suç Unsuru*'nun ağdalı ve yapmacık bir film olduğunu yazmıştı. Ahlâki ve estetik kalitesi ucuz romanlarınki kadardı, hem DFI da bu filme yatırım yaparak parasını boşa harcamıştı. Herhalde bir Hıristiyan gazetesi tarafından yerden yere vurulmak von Trier'in pek umurunda olmamıştır.

Suç Unsuru, Danimarka'nın en büyük film ödülleri olan Bodil ve Robert'ı kazandı.[9] Üstelik pek çok film festivalinde gösterildi ve yeni davetler almaya devam etti. Sonunda dünya festivallerinden 76'sında yer alarak, en çok festivalde gösterilen Danimarka filmi unvanını kazandı. Kurgu editörü Gislason da çalışması için bir Robert'a layık görüldü ve kariyeri yükselişe geçti. Kısa süre sonra bir kurgu 'doktoru' olarak ünlendi, yani çekim aşaması sorunlu bir filmi kurgu sürecinde kurtarabilecek bir isim haline geldi.[10]

Fakat gösterimde kaldığı sürece ulaşılan izleyici sayısı tam bir hayal kırıklığıydı, çünkü yalnızca 37 bin Danimarkalı filmi sinema salonlarında izlemişti. Pek çoğu filmden kafası karışmış bir halde çıkmıştı ve kulaktan kulağa anlatılanlar, seyirci sayısını olumsuz yönde etkilediği şüphesizdi. *Suç Unsuru*, izleyici kitlesinin değil, eleştirmenler ve film festivallerinin yarattığı bir fenomendi. Aynı durum, von Trier'in erken dönem filmlerinin hemen hepsi için geçerlidir.

---

8) *Aktuelt*, 16 Ağustos 1991.

9) Danimarkalı aktrisler Bodil Kjer ile Bodil Ipsen'in adını taşıyan Bodil ödülleri, 1948'de Danimarkalı Sinema Yazarları Derneği tarafından verilmeye başlandı ve 'Danimarka'nın Oscar Ödülleri' olarak ün kazandı. 1982'de verilmeye başlanan Robert ödülleri de Danimarka Sinema Akademisi üyeleri tarafından seçiliyor ve film şirketleriyle endüstrisinin bakış açısını yansıtıyordu. Robert ödülleri de kısa süre sonra Bodil ödüllerine rakip oldu.

10) *Weekendavisen*, 20-26 Temmuz 2001.

Bununla birlikte, von Trier'in filminin Fransa'daki açılış gecesi, Bodil ve Robert ödüllerini kazanmış olmasına rağmen daha parlak geçti. Kaz ciğeri ve ileri sevişme teknikleri memleketinde bir rock yıldızı gibi karşılandı. 1985 yılı Ocak ayında filmin Fransa'daki galasına davet edilmiş ve Fransız sinemaseverler tarafından ilgiyle karşılanmıştı. Ayrıca, 'yönetmenin seçimi' gösterimleri için bir film belirlemesi istendiğinde Dreyer'ın *Gertrud* (1964) adlı filmini seçmişti. Haftanın en büyük medya olayı, Trier'in Fransa'ya gelişi olmuştu ve Danimarka konsolosluğu bu etkinliğe oldukça geç katıldı. *Suç Unsuru* yalnızca Paris'te yaklaşık 100 bin kişi tarafından izlenecekti.

SUÇ UNSURU'NDAN SONRAKİ DÖNEM

Von Trier vakit geçirmeden bir sonraki filminin hazırlıklarına başladı; Alman asıllı bir yapımcı arıyordu.[11] "Filmi İngilizce çekmek istiyorum," diyordu. "Bu proje için Danca yetersiz kalır." Aslında bazı Danimarkalılar, giderlerinin büyük bölümünü DFI'ın karşıladığı *Suç Unsuru*'nun İngilizce olmasına zaten içerlemişlerdi. Film, bir 'Danimarka' filmi değildi. Oysa, DFI'nın görevi, *Danimarka* sinema endüstrisinin gelişmesine katkıda bulunmaktı. Yine de enstitü bazı ayrıcalıklar yapabiliyor ya da yorumlarını istediği çerçeveye oturtabiliyordu; von Trier de her zaman özel muameleye tabii tutulacaktı.

Trier'in sözünü ettiği Alman yapımcı, Münih'teki Neue Constantin Film'den Bernd Eichinger'di. Cannes'daki başarısının ardından, von Trier onlar için film yapmak üzere seçilmişti, fakat iyi kazanç elde edecek olsa da yaratıcılığının engelleneceği düşüncesiyle bu anlaşmadan vazgeçti. "Filmin nasıl görüneceği hakkında bir görüş birliğine varamadığımız takdirde, hayatımın sonuna dek işsiz kalma tehlikesi vardı; tabii bir maaşa bağlı olarak. Fakat neyse ki onlara hayır diyecek kadar *(ha ha ha)* bilge ve güçlüydüm!"[12]

Suç Unsuru Fransa gibi birkaç yabancı ülkede daha başarı kazanmıştı, fakat bu filmin yabancı bir yapımcıyla çalışmanın yolunu açacağı beklentisi hiçbir zaman gerçekleşmedi ve von Trier finans desteğini yine Danimarka'da aramak zorunda kaldı.

1984 yılı sonbaharında, Trier ve Vørsel, Henrik Pontoppidan'ın *De Dødes Rige* (Ölüler Krallığı) adlı eserini televizyona uyarlamayı düşündülerse de sonra bu fikirden vazgeçtiler ve İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya ve Polonya'da geçen *Mesmer Organization* adlı

11) *Ekstra Bladet*, 26 Temmuz 1984.
12) Schepelern, *Lars von Triers Film*, s. 92.

bir film projesi üzerinde çalışmaya başladılar. Bir sinopsis yazıldı, ancak bu projeden de kısa süre sonra vazgeçildi.

Bundan sonra, *The Grand Mal* adlı bir film üzerinde çalışmaya başladılar. *Suç Unsuru* gibi bu da Avrupa'nın ruhunu yansıtmaya yönelik bir çalışmaydı; yalnız, daha az örtülü ve daha çok melodram öğesi içeren, eski büyük aile epikleri tarzında bir senaryoydu. Çağdaş Batı Berlin'de geçen öyküde, ailelerinin İrlanda'dan Almanya'ya göçtükten sonra açtığı kumarhaneler, haydutların ve uyuşturucu satıcılarının yuvası haline gelmiş olan Mallett ve O'Grandey ailelerinin öyküsü anlatılıyordu. Bu, 'Avrupa Üçlemesi'nin ikinci filmi olacaktı. *Suç Unsuru*'nu tamamladıktan bir süre sonra, von Trier 'Avrupa Üçlemesi' fikrinden söz etmeye başlamıştı.

Hem von Trier hem de DFI danışmanı Claes Kastholm Hansen (Claes Kastholm olarak da bilinir), proje için özellikle Almanya'da kaynak arayışına girişilerse de bu çabalarında başarılı olamadılar. Von Trier de projeye ilgisini kaybetmeye başlayınca, fikirden vazgeçildi. Trier, anlattıklarına göre aradığı ödeneği bulmuş,[13] ne var ki üzerinde o kadar uzun süre çalıştıktan sonra projeye duyduğu ilgiyi yitirmişti. Yine de, *The Grand Mal*'i çekmeyi başarsaydı, yetenekli bir yönetmen olarak ünlenmesi çok daha kısa sürede gerçekleşebilirdi. Öykü, belirgin bir biçimde gelecek vadeden bir çalışına olan *Suç Unsuru*'nun devamıydı. Dahası, bu proje insanların beklentilerine karşılık verecekti.

Bunun yerine, çalışmayı sürdürmek ve biraz para kazanmak amacıyla, Kopenhag havaalanı için hazırlanan bir reklam filmi olan *Gateway to Europe*'u (1985) çekti. Von Trier açısından sıkıntılı dönemlerdi. Genç, tanınmış ve gelecek vaat eden bir yönetmen olduğu halde, mali sorunlar yüzünden bir türlü yeni bir film üzerinde çalışmaya başlayamıyordu.

SALGIN – FİKİR VE ÇEKİM SÜRECİ

1985 yılı sonbaharında von Trier, Claes'i ziyaret etti ve birlikte, kendisinin içinde bulunduğu çıkmaz hakkında tartışıtılar. Bu görüşme, Danimarka film efsaneleri arasında yer eden bir iddiaya tutuşmalarıyla sonuçlandı; Lars, Claes 1 milyon kron bulabildiği takdirde bu bütçeyle ticari bir uzun metraj çekebileceğini söyledi. Gerçekten de zor şartlar altında çalışması gerekecekti, çünkü sıradan bir uzun metrajın prodüksiyonu bunun en az yedi-sekiz katı ederdi.

13) *Weekendavisen*, 18 Eylül 1987.



Von Trier ve Niels Vorsel, *Salgın* m çekimleri sırasında.

Claes iddiayı kabul etti ve oldukça düşük bir bütçe olduğu için gereken parayı DFI aracılığıyla elde etmekte zorlanmadı. Yine de, miktar o kadar azdı ki, insanlar sonuçtan şüphe etmekten kendilerini alamadılar. "Parayı alıp Güney Amerika'ya kaçmayacağıma emin olmak için bir sürü saçma sapan teminat vermek zorunda kaldım."[14]

Vørsel'le birlikte Element Film Şirketi'ni kurdular ve özel kaynaklardan 200 bin kron daha topladılar. 1987 yılı Haziran ayında, son ödenek olarak 181 bin kron daha buldular.

Von Trier, bu düşük bütçeyle çalışmanın kendisine büyük bir özgürlük kazandırdığını iddia ediyordu; ticari filmlerin baskıcı yöntemlerinden uzak kalmayı başarmıştı, doğaçlama çalışma, deneyler yapma ve anlık kararlar alma özgürlüğüne sahipti. Bazıları onun zorunluluğu erdemmiş gibi göstermeye çalıştığını iddia etseler de, ne olursa olsun filmini farklı bir şekilde çekmek zorundaydı. Kendisinin de ifade ettiği üzere, kendi kendine meydan okumak ve sanatçı olarak büyümek ve gelişmek, yalnızca izleyicilerin beklentilerini karşılamaktan daha önemliydi.[15] Fakat, henüz kimse Trier'i izleyicileri manipüle etmekle suçlamış değildi. Asıl merak edilen konu, filmlerini yaparken seyircileri umursayıp umursamadığıydı.

14) Gitte Merrild (ed.), Kim Fross (katkıda bulundu), *Copenhagen Culture: A Cultural Manual* (Kopenhag: Copenhagen Cultural Capital 96 Foundation, 1996), Lars von Trier'le yapılan röportajdan, s. 147.
15) *Weekendavisen*, 26 Haziran 1987.

Başlangıçta, *Epidemic* (Salgın) yine von Trier, Elling ile Gislason arasında ortak bir çalışma olacaktı. Fakat kısa sürede bunun tam anlamıyla bir von Trier filmine dönüşeceği ortaya çıkınca, diğer isimler projeden ayrıldılar. Gerçekten de bu, en 'saf' von Trier filmi olarak nitelendirilecekti. Filmi yazmış, yönetmiş, yapımcılığını üstlenmiş ve kendisiyle ilgili bir öyküyü çekmişti. Film çekmeye çalışırken başından geçenleri anlattığı öyküde, iki önemli rolde de görünüyordu.

Öykü, *The Cop and the Whore* (Polis ve Fahişe) adlı bir filmin senaryosunu tamamlamak üzere olan bir ikilinin çabalarını anlatır. Senaryoyu, beş gün içinde, bizzat DFI danışmanı Claes Kastholm tarafından canlandırılan bir DFI danışmanına sunmaları gerekmektedir.

Birdenbire disketleri yanlışlıkla silinir ve bir buçuk yıllık çalışma uçup gider! (Burada, vazgeçilen bir proje olan *The Grande Mal*'la benzerlikler bulunabilir.)

Bu filmi hafızalarında kaldığı şekliyle yeniden yazmak yerine, başka ve yepyeni bir senaryo yazıp Claes'e bunu vermeyi kararlaştırırlar. Yeni film öldürücü ve bulaşıcı bir hastalıkla ilgilidir ve adı da *Salgın* olacaktır.

Hemen konuyla ilgili araştırma yapmaya başlarlar. Von Trier, on dördüncü yüzyılda Avrupa kıtasını kavuran veba salgını, Kara Ölüm'le ilgili korkunç ayrıntıları anlatan bir tarihçiyi ziyaret eder. Hepsi ayrı birer bölümü oluşturan beş gün boyunca, senaryoyu bitirmek için çabalarlar.

Adı yine *Salgın* olan bu kurgusal filmin başlangıcını izlemeye başlarız. Olaylar, yakın gelecekte Avrupa'da geçmektedir. Kıta, felaket bir salgının pençesindedir fakat korkunç olaylar kameranın önünde gerçekleşmez, biz yalnızca çıplak odaları ve boş tarlaları görürüz. Siyasal düzen yerle bir olurken bir grup doktor, mezar odasına benzeyen bir mekânda toplanıp yaklaşan kriz hakkında görüş bildirirler. Von Trier'in canlandırdığı idealist doktor Mesmer[16] meslektaşlarının tavsiyelerine karşı çıkar ve kırsal bölgelerdeki insanları tedavi edebilmek umuduyla şehirden ayrılır. Bir helikopterden iple sarkıtılmış halde, bir merhamet meleği gibi yavaşça tarlaların üzerinden geçer; doktor çantası da elindedir. Helikopterde bir hemşire (kısa süre sonra, 1987'de evleneceği kadın tarafından canlandırılmaktadır) rolünde, sinema okulundan arkadaşı olan Cæcilia Holbek, onu yukarıdan izlemektedir. Salgının ilk kurbanı o olacaktır.

16) Mesmer, bir Edgar Allen Poe karakterine göndermedir: insanları yapay olarak ölüm ile hayat arasında tutan bir karakterdir.



Salgın'dan bir sahne: taksi şoförü (Michael Simpson) arabasının yalnızca geri gidebildiğini fark ediyor, Von Trier de onu izlemekte.

Bu dikkatle sahnelenmiş, planlanmış ve çekilmiş anlatı, Henning Bendsten[17] tarafından 35 mm. tek-renk filme çekilmiştir. Kurgu olaylar, fikir arayan iki yönetmenin gündelik gerçeklikleriyle iç içe geçerek verilir. Böylece, filmin yaratıcı süreci filmin bir parçası haline gelir. Von Trier'in emri üzerine, Vørsel filmin olay örgüsünü bir fırçayla duvara yazar. "Dramayı filmin üçte ikisi geçinceye kadar vermek gerekir," der Von Trier, "çünkü filmin üçte ikisi bitmişse ve ortada hâlâ bir drama yoksa insanlar sinema salonunu terk edebilirler." Film yalnızca kendisi hakkında görüş bildirmekle kalmaz, kendisiyle dalga da geçer.

İngilizce çekilen bu kurmaca anlatı oldukça yoğun bir biçimde stilize edilmiştir ve oyunculuk da oldukça geri plandadır (bir sonraki filmi *Avrupa*'da *da* aynı tutumu benimseyecektir). Diyalog âdeta dublajlanmış gibidir; ilk planda bize bir film izlemekte olduğumuzu hatırlatır. Oysa gerçeklik Danca çekilmiştir ve önceden hazırlanmamış mekânlarda vuku bulmaktadır. Grenli, siyah beyaz 16 mm. filmle çekilmiştir, keskin bir belgesel havası taşımaktadır ve sanki hiç kurgulanmamış gibidir. Bu 16 mm. sekanslarında von Trier'in saçı oldukça uzundur ve geriye doğru taranmıştır. Keyfi yerinde görünmektedir. Oysa kurgusal bölümde oyunculuk yaparken saçı kazınmıştır, gözlük takar ve neredeyse hiçbir şey söylemez.

17) Bendtsen, Carl Th. Dreyer için hem *Ordet* (1955) hem de *Gertrud* (1964) adlı filmleri çekmişti. Artık emekli olmayı düşünürken, von Trier onun fikrini değiştirmişti. Hatta ondan, Dreyer'in filmlerine kullandığı kamerayı kullanmasını bile istemişti, fakat söz konusu kamera uyumsuz bir elektrik voltajıyla çalıştığından bu isteği gerçekleşmemişti.

Film, hem film çekme süreciyle ilgili oyuncul bir düşünceler yığınıdır, hem de salgın hastalıkların yarattığı psikolojiyi ve onların doğurduğu mitolojiyi ciddiyetle inceler. Üçüncü bir açıdan bakınca, izleyicilere, von Trier'i daha önce hiçbir filminde olmadığı kadar yakından tanıma ve inceleme imkânı verir. 'Gerçek' von Trier karizmatiktir; muzip, yumuşak sesle konuşan içten birisidir. Rahat tavırlı fakat eğlendirici bir komplocudur. Diğer taraftan Niels Vørsel, kameranın önüne geçtiğinde neler olacağını bilmeyen birinin sıkıntısını taşır. Kimi zaman sinir bozucu olabilen gülme krizlerine girer. Karısı Susanne Ottesen de filmin odağındaki üçlüden biridir ve onunla benzer özellikleri taşır.

Kıyaslanması mümkün olmayan görsel üslûpları iç içe geçirip kullanan, farklı teknik ve estetik yaklaşımlar sunan *Salgın*, bir deneysel film izlemeye hazır olmayan izleyicilerin kafasını karıştırıp onları rahatsız eder. Diğer yandan, filmi olduğu gibi kabul edebilen ve en azından kimi zaman onun ilginç ve eğlenceli olduğunu düşünenler, filmin amacını daha iyi anlamışlardır. Von Trier, filminde insanları *düşünürken* gösteren upuzun sahnelere yer vermeye bile cüret edebilmiştir, oysa bu eylem sinematik kabul edilmez. Fakat insanlar, elbette, bir senaryonun ne zaman yazıldığını düşünmek zorundadır.

'Gerçeklik' belirgin biçimde saptırılır, fakat bu dağınık konuların hemen hepsi aslında senaryo yazma süreciyle doğrudan ilişki içindedir. "Atlantic City'li Kızlar" adlı bölüm de bunlardan biridir. Burada, Vørsel, Atlantik City'li yeniyetme kızlarla yaptığı yazışmalar hakkında konuşur.



Udo Kier, *Salgın*'da Udo rolünde.

Anlattığına göre, belirli bir Amerikan bölgesi hakkında ikinci el bilgi toplamak istemiş ve *King of Marvin Gardens* (1972) adlı filmi gördükten sonra Atlantik City'de karar kılmıştı. On altı yaşında olduğunu söyleyerek New Jersey'li bir gazeteciye yazmış ve onun sütunu aracılığıyla mektup arkadaşı aradığını açıklamıştı. İstediği mektup arkadaşlarını bulmuştu, fakat bunların büyük çoğunluğu havadan sudan muhabbetleriyle onu çılgına çeviren yeniyetme kızlardı. Ama Kafka da "Amerika"yı böyle yazmıştı; amcasının anlattıklarını dinleyerek. Şimdi onlar da *Salgın*'ın senaryosunu aynı biçimde, ikinci el bilgilerle yazmaya çalışıyorlardı.

İzleyicilerin çoğu, konudan sapan bu uzun sahneyi en azından şüphe uyandırıcı bulmuştu. İkili, aksanlı İngilizce'leriyle kızlardan gelen mektupları dalga geçerek okuyor, hatta kızlardan birinin kaydettiği kaseti dinliyorlardı. Kızlardan biri annesiyle bir Avrupa turuna çıkınca, Kopenhag'da bir otel lobisinde Vørsel'le buluşmuşlardı. Konuşmalar sürerken, Vørsel on altı yaşında bir kıza benzemek için kafasına saçma sapan bir peruk geçirerek o sahneyi ayaküstü yeniden canlandırır. Bu uzun skeçin doruk noktası işte bu sahnedir ve gerçekliğe dayalı anlatının abartılı oyunculukla sunulan tek anıdır.

İkili, bir başka tuhaf yolculuğa çıkarak, arabayla Almanya'nın Köln şehrine giderler. Bu yolculuğun görünürdeki sebebi, Ruhr vadisinin geniş endüstriyel manzaralarını kaydetmek ve eski bir dost olan oyuncu Udo Kier'i ziyaret etmektir. Kier'in oturma odasındaki kanepeye oturur oturmaz, onun annesinin kısa süre önce öldüğünü öğrenirler. Kadın, ölüm yatağında, Savaş sırasında şahit olduğu korkunç bir bombalama olayını ve insanların diri diri yanarak can verdiğini anlatmıştır oğluna; dolayısıyla Kier gözyaşlarına boğularak, şimdi Danimarkalı ziyaretçilerinin ruh halini daha iyi anladığını söyler.

Bu yolculuğa çıkmalarının sebebi, Kopenhag'daki çalışma odasından uzaklaşmak ve senaryoyla ilgili yeni fikirler bulmaktır. Arabada giderken, Vørsel bir yandan da arabanın gösterge tablosuna tutturulmuş küçük, portatif bir daktiloda çılgınca bir şeyler yazmaktadır. Filmde daha sonra hiç görünmeyen Kier'i ziyaret etmelerinin sebebi ise açıklanmaz. Belki de amaçları konudan bütünüyle uzaklaşmaktır, ya da filmlerinde bir yıldız oyuncunun da görünmesini istemiş olabilirler.

Film, başka tuhaf ayrıntılar ve komik yan olaylarla doludur. Von Trier, kırmızı ve beyaz şeritlerin nasıl düzgün bir biçimde çıktığını

anlamak için bir diş macunu tüpünü dikkatle keserek inceler. Bunu yapmasının sebebi, salgının sebep olduğu çıbanların (bezelerin yüksek ateş sonucu şişmesiyle oluşur) iki farklı renkte sıvı içermesi, fakat çıbanlar patlatıldığında sıvıların karışmamasıdır. Bir ara aynaya bakarak, "Bana mı dedin?" diye söylenmeye başlar, bir süre sonra şarapla ilgili bir söylev verir.

Bu filme dek espri anlayışına sahip birisi olduğu pek bilinmemektedir, bu anlar da insanların kafasındaki Von Trier imgesine aykırıdır. Fakat bu sahnelerin bazıları ne kadar komik olsa da, filmde drama olmazsa seyircilerin salonu terk edeceğiyle ilgili söyledikleri gerçekleşecek gibi görünmektedir.

Günler geçtikçe, gizemli bir hastalık varlığını belli etmeye başlar. İkilinin başı ağrır, mide sorunları yaşarlar. Kopenhag'a döndüklerinde, Vørsel hastaneye yatar ve büyüyen bir bezeyi aldırmak için ameliyat olmak zorunda kalır.

Von Trier onu hastanede ziyaret etmeye gidince, eline bir otopsiyi izleme fırsatı geçer. Steril bir giysi giymiş ve maske takmış halde, ilaçların taşındığı küçük tekerlekli arabayı iterek Kopenhag'daki Rigshospital'ın geniş bodrum katı koridorlarında dolaşır. İzlemesi zor bir sahnede, bir doktorun bezeleri incelemek için bir kadavranın koltuk altını kesmesini seyreder. Görünüşe göre, salgının en belirgin alametleri bunlardır.

Beşinci güne gelindiğinde, danışman Claes Kastholm'u ağırlamak amacıyla resmi bir yemek hazırlar ve on iki sayfalık senaryoyu ona teslim ederler. Danışman şok olmuştur. Çünkü, sıradan bir senaryo genelde yaklaşık yüz elli sayfa tutmaktadır. Ayrıca, filmin konusu da kafa karıştırıcı gelmiştir ona. Olaylar dizisi neredeydi?

Filmlerinin dramatik potansiyelini kanıtlamak için, bir hipnozcu (profesyonel hipnozcu Svend Ali Hamanın tarafından canlandırılmaktadır) ve Hamann'ın birkaç hafta önce bir gençlik kulübünde keşfettiği, on dokuz yaşındaki Gitte Lind tarafından canlandırılan bir medyumu çağırırlar.

Adam, küçük kızı hipnotize ederek 'filmin içine' sokar ve onu Kara Veba'yı yaşaması için 1340 tarihine, Ortaçağ Londra'sına (ya da Paris'e; kızın hangi şehre gönderildiği konusunda bir anlaşmazlık yaşarlar, ama nasıl olsa gerçekleri bulmak mümkün olmayacaktır) gönderir. Kız, farelerin yediği cesetleri görür, cesetlerden birisi küçük bir çocuğa aittir... Kız çığlıklar atıp hıçkırırken, fareler onu da ısırmaya başlar.



Von Trier, *Salgın*'ın bir sahnesinde Kara Ölüm'le ilgili tarihi belgeleri inceliyor.

Hamann yıllar sonra bu sahneyi yeniden anlatmıştı:

> Kıza bir eve girmeye çalışmasını söyledim. Lars kamerayı kapattı ve kollarına yapay çıbanlar yapıştırıp çekime devam ettik. Hâlâ hipnozun etkisinde olan kıza, kendisine bakmasını söyledim. Çıbanları görünce çığlık atmaya başladı. Hastalık kaptığını *sanmamıştı*, gerçekten de hastalık *kapmıştı*. Masanın üstüne sıçradı ve kahve fincanlarını devirdi. Bu, sinema tarihindeki en uzun ve yüksek çığlıktı. Hâlâ kulaklarımdadır. O sahneyi sonra pek çok kez yeniden izledim, von Trier sesin bir saniyesini bile kesmemiş. Demek ki sahneden çok memnun kalmıştı.[18]

Hamann kızı hipnozdan çıkarır, fakat bir sorun vardır; kızın gözleri fal taşı gibi açılmışken çığlıkları artmaya devam eder. Masanın üstüne sıçrar, kollarının altındaki çıbanları gösterir ve onları patlatarak etrafa mavi sıvılar saçar.

Odadakilerin hepsi bir anda veba kaparlar; Vørsel'in bileğinde siyah lekeler belirir, karısı kan kusmaya başlar. Yarattıkları kurgu dünyası gerçeğe dönüşmüş ve amatörce kurcaladıkları korkunç gerçekler bir anda onlara düşman olmuştur.

Filmde çalışan herkes, Lind'in rol yapmadığım, sahnenin gerçek olduğunu iddia etmişti. Bu görüş, von Trier'in rol yapan oyuncular istemediği, filmlerinde gerçek duygular yaşayan gerçek insanlara yer vermeyi amaçladığı iddiasıyla örtüşüyordu. Filmlerindeki in-

18) *Politiken*, 27 Mayıs 2000.

sanların rol yapmasını değil, olayları yaşamasını istiyordu, çünkü rol yapan bir oyuncu asla olayları gerçekten yaşayan bir insan kadar sahici görünemezdi.

Lind de, Hamann tarafından hipnotize edilmesinden sonra olan hiçbir şeyi hatırlamadığını söylüyor. Hatta çekilenlerin filme alındığını bile bilmiyormuş ve Jutland'daki küçük köyüne döndükten sonra yerel gazetede rol aldığı çekimlerin Cannes'da gösterildiğini öğrenmiş. (Tabii, emeğinin maddi karşılığını almış.)

* * *

Von Trier, *Salgın* aracılığıyla hem kendi akıl sağlığını gözden geçiriyor hem de bir film çekiyordu. Filmin manifestosunu yayınladığı kitapçıkta da bu konuyu açıkça dile getirmekteydi.[19]

> Daha önceki filmlerimde hiç kullanmadığım tekniklere başvurdum. Öncelikle, *Suç Unsuru*'nda kullanmadığım kurgu tekniklerini ve yine *Suç Unsuru*'nda diğer paralel sinema hareketleriyle birlikte kullandığım pan ve tilt gibi kamera hareketlerini kullandım.
>
> *Bu tekniklere, büyük bir şüphecilikle yaklaştım!* [Vurgu von Trier'e ait.]
>
> Bu filmde bu tekniklere başvurmamın sebebi, *Suç Unsuru*'yla geçici doruk noktasına ulaşan, daha az kısıtlayıcı bir estetik biçimine ihtiyaç duymamdır.
>
> Bu 'yeni' teknik hem daha ucuz, hem daha etkin ve sıradandır. Ayrıca daha ilkel film çekme yöntemleriyle uyum içindedir.
>
> *Salgın*'ın çekim sürecinde, hiçbir 'film tekniği' kullanılmadı.
>
> Böylece, filmin neredeyse üçte biri boyunca kameranın arkasında kimse yer almadı. Bu da filmin sahip olduğu kişisel atmosfere katkıda bulundu ve en çok da *zihin rahatlığı* sağladı bana.

'Zihin rahatlığı', buradaki en önemli ipucudur. Trier'in en çok istediği şey, yalnızca 'araçlar'dan değil, kendisinden de uzaklaşmaktı.

---

19) İkinci Manifesto, 1987: Görünüşte her şey yolunda gitmektedir. Genç adamlar yeni kuşak filmlerle kurdukları düzenli ilişki konusunda yüreklendirilirler. Salgına engel olacağı düşünülen konsept-karşıtlığı sadece doğum kontrol aracını daha da etkin hale getirir: beklenmedik yaratılar, alışılmamış eserler çıkmaz ortaya: genler hiç bozulmaz. Aralarındaki ilişkiler daha eski dönemlerin bitmez tükenmez Büyük Balolarını andıran genç adamlar vardır. Ayrıca, mobilyasız odalarda yaşayan adamlar vardır. Fakat onların arasındaki sevgi ruhsuz bir genişlemeye, rahatsız etmeyen bir daralmaya dönüşür. Onların 'vahşiliği' disiplinden yoksun, 'disiplini' de vahşilikten uzaktır... YAŞASIN ÖNEMSİZ ŞEYLER! (YAŞASIN DEĞERSİZ DETAYLAR.) Önemsiz şeyler alçakgönüllüdür ve herkese kucak açar. Sonsuz bir giz yaratmadan bir köşeyi aydınlatır. Ortamı sınırlı fakat yüce gönüllüdür ve dolayısıyla hayata yer açar. *Salgın*, kendisini önemsiz detaylar olarak genç adamların yasal/ciddi ilişkilerinde ortaya koyar; çünkü önemsiz detaylar arasında başyapıtlar sayılıdır.

Bir başyapıt çekmek için kendi üstünde kurduğu baskıdan kurtulmak, *Suç Unsuru*'nun karakteristik özelliği olan kısıtlayıcı, neredeyse hapsedici estetik anlayışından kurtulmak istiyordu. Von Trier aynı filmi yeniden çekmekten her zaman uzak duracaktı; gerçekten de *Salgın* daha farklı bir film, kendisinin dediği gibi, "Birbirine benzeyen bütün diğer hoş filmlerin suratına atılmış sert bir tokat"tı.[20]

Her ne kadar detaylı sinema tekniklerinden arındırılmış 'daha ilkel bir film' yapmayı amaçlamış olsa da, sahnelerin çoğu, hatta 16 mm. sekansları bile etkileyici, stilize ve dikkatle oluşturulmuş karelerden oluşmaktadır. Görünüşe göre, kendisine engel olamamıştı.

SALGIN – YANKILARI

Salgın, 1987 Cannes Film Festivali'nin "Belirli Bir Bakış" bölümünde gösterilmek üzere seçildi ve von Trier ile Vørsel yine Fransa'ya doğru yola koyuldular.

Eksrta Bladet dergisi için festivali anlatan gazeteci Uffe Stromgaard'a göre, çok tuhaf bir ikili oluşturuyorlardı. Von Trier deri ceketini ve kazınmış saçlarını bir tarafa bırakmış, bu sefer züppe bir beyefendi kılığına girmişti. "Ceketinin düğmelerini iliklemiş, bir papyon takmış, ütülenmiş bir gömlek giymiş ve boynunu jigoloları hatırlatan bir fularla süslemiş olan Trier, bu tuhaf kalabalığın ortasında bile hepsinden daha tuhaf görünmekteydi. Solgun, kibar, yardımsever bir havası vardı." Niels Vørsel ise, zincirlerle süslü deri ceketi ve kazınmış kafasıyla onun tam zıttıydı. "Sıcak gülümsemesi, çabucak laf yetiştirmesi ve haylaz dokundurmalarıyla dikkat çekiyordu. Çekici ama hesaplı bir yüz ifadesi vardı."

Von Trier, açılış gecesine kadar dikkatli davranmış ve sanki filmde söylememesi gereken bir sır varmış gibi hiç yorum yapmamıştı. Filmin afişinden de fazla bir şey anlamak mümkün değildi. Afişlerden birinde von Trier ve Vørsel smokinler içinde ellerinde şarap kadehleriyle görülürlerken, diğer afişte de bir banyo küvetinde yatan von Trier göze çarpıyordu.

Salgın'ın Cannes'daki gösterimi 17 Mayıs'ta gerçekleştirildi ve seyircilerin çoğu büyük şaşkınlık yaşadı. Film eleştirmenleri hararetle Gitte Lind'in iyi bir oyuncu mu olduğunu, yoksa gerçekten de hipnoz etkisinde mi kaldığını tartışmaya koyuldular.

Basın açıklamasında von Trier, filmle ilgili açıklama yapmayı reddetti ve hemen hemen hiçbir konuya açıklık getirmedi. Gazetecile-

20) *Weekendavisen*, 26 Haziran 1987.

rin çoğunun ve film eleştirmenlerinin saldırgan bulduğu bu tavrı Danimarka'da da eleştirildi. Popüler film programı *Bogart*'ın sunucusu Ole Michelsen, Trier'in niyetini açıklamamasını çok kaba bir tavır olarak değerlendirdi ve olayı bir skandal gibi ele aldı. Çoğunluğa göre, Von Trier 'kötü çocuk' rolü oynuyordu. Ne korkunç bir şey! Bize anlaşılmaz bir film seyrettiriyor, sonra da film hakkında konuşmayı ve açıklama yapmayı reddediyor! Cannes'a davet edilme onuruna nail olduktan sonra böyle bir tavır içine girmesi ne kadar da katlanılmazdı. Von Trier, Danimarka'nın müthiş çocuğu olarak ünlenmeye başlamıştı.

Yine de *Salgın*, Fransız gazeteleri *Le Monde* ve filmi 'salgın halinde bir keyif' diye nitelendiren *Liberation*'da iyi eleştiriler aldı. Başka yabancı gazetelerde de olumlu eleştiriler yayınlandı. Film pek çok ülkeye satıldı ve başka film festivallerinde de gösterildi; toplam altmış festivalden davet aldı. *Suç Unsuru*'ndan sonra en çok festivale davet alan Danimarka filmi oldu. Filmin Danimarka'daki galasında, *Aktuelt*'den Uffe Stromgaard'ın röportaj yaptığı von Trier, olanlara son derece kayıtsız bir tavırla yaklaşmıştı. "Bu film, yalnızca Fransızlar için değil, uluslararası bir seyirci kitlesi için yapılmıştır. Filmlerimi Danca çekiyorsam, Sinema Kanunu bunu gerektirdiği için öyle yapıyorum."[21]

Von Trier daha sonra *Weekendavisen*'e şu açıklamayı yapacaktı:

> Cannes'dan eve dönüp Danimarka medyasının festivalde olanlara nasıl tepki verdiğini görmek ilginç bir deneyimdi. *Salgın*'ın bir fiyasko olarak değerlendirilmesi bizi oldukça şaşırttı, oysa Gabriel Axel'in *Babette's Feast* adlı filmi uluslararası bir başarı olarak lanse edilmişti. Açıkçası, objektif olarak baktığınızda, bunun yanlış ve çarpıtılmış bir görüş olduğu ortadadır. *Babette's Feast*'den yabancı basında hemen hiç söz edilmedi. Yine de *Salgın*'ın reddi, *Suç Unsuru*'nun 1984'te aldığı tepkilerden çok daha olumluydu.[22]

Von Trier, *Salgın* için Danimarkalı bir dağıtımcı bulmakta çok zorlandıysa da, sonunda filmi incelemeden gösterime sokacak biriyle anlaştı. Film, Kopenhag'daki Dagmar sinemasında, 11 Eylül tarihinde gösterime girdi.

Danimarkalı eleştirmenler, birkaç isim haricinde filmi görmezlikten gelmeyi tercih ettiler.

B.T. için çalışan Ebbe Iversen, filmin ne bir büyük başarı, ne de bir fiyasko olduğunu yazdı. Ona göre, film bir aynaya yöneltilmiş bir

21) *Aktuelt* (tarihsiz).
22) *Weekendavisen*, 26 Haziran 1987.

başka aynaydı ve gösterecek hiçbir şeyi yoktu. Anlatacak bir hikâyeden yoksundu. Sonunda, Von Trier'i bir 'sinema teröristi' olarak değerlendirerek, "İnsanın *Salgın*'ı baştan sona izlemesi için mazoşist olması gerekir," demişti.[23]

Bir terörist? Bir provokatör? Şüphesiz Von Trier bu tür eleştirilerden memnun kalırdı, fakat hiç kimse filmi kışkırtıcı bulmamıştı. Bent Mohn, *Politiken*'deki "Von Trier'in Çocuksu Kıyamet Günü" başlıklı yazısında, "Bu film kimseyi rahatsız edemez," diyordu.[24] "Film, sandığından daha az rahatsız edici," diye yazmıştı *B.T.*'den Kim Schumacher.[25] Von Trier, "Film ayakkabıya kaçan bir taş gibi olmalıdır," demişti ama, *Information*'da yazan Henning Jørgensen, filmi insanın geçen gün ayakkabısına kaçan ve sonra çıkarıp attığı bir taş kadar rahatsız edici ve akılda kalıcı bulmuştu ancak.[26] *Information*'da yazan Piil ise, "Narsist ve küçük bir gösteri," diye nitelendirmişti *Salgın*'ı.[27]

Filmde en çok eleştirilen sahnelerden birisi de Udo Kier'in duygusal anılarını anlattığı sahneydi. Eleştirmen Piil dahil olmak üzere bazı kimseler onun anlattıklarının gerçek olduğunu sanmışlardı. Oysa gerçek değildi; von Trier ve Vørsel bu sahneyi kurgulayıp yazmışlardı. Filmdeki en gerçek ve dokunaklı sahnelerden birinin sahte olduğu anlaşılmıştı. Bu sinik tutum eleştirildiyse de, von Trier bu sahneyi kendisinin yazmış olduğunu belirtmişti.

Azınlıkta olsalar da, filmi savunan eleştirmenler de vardı. *Aktuelt* için yazan Uffe Stormgaard, "*Salgın*, ruhumuzun derinliklerini inceliyor," demişti.

> Film yapmacıklık ve boşlukla dolu; herkese görmesini tavsiye ederim. Son sahne başarılı bir sanatsal çabayla kotarılmış... filmin belgesel önemi de şok edici. Lars von Trier'in kariyerinde önemi göz ardı edilemeyecek bir çalışma. İzleyici, filmin son yirmi dakikasında ürpertici, büyüleyici bir ruh boğulmasına maruz kalacak.[28]

Sinema Müzesi'nin müdürü İb Monty, *Jyllands-Posten*'daki yazısında, "Hoş bir alaycılık, fantezileştirme arzusu ve hevesle yoğrulmuş bir yapıt,"[29] diyordu. *Kristeligt Dagblad* için yazan Klaus

23) *B.T.*, 15 Mayıs 1987.
24) *Politiken*, 11 Eylül 1987.
25) *B.T.*, 11 Eylül 1987.
26) *Information*, 12 Eylül 1987.
27) *Information*, 19 Mayıs 1987.
28) *Aktuelt*, 11 Eylül 1987.
29) *Jyllands-Posten*, (tarihsiz)

Lynggaard da, filmi "bir başyapıtı andıran sıradanlıklar yumağı" diye nitelendirmişti.[30]

Salgın, pek çok şeydi; bir meydan okuma, bir deney, provokasyon, devasa bir boşluk, en az bir harika sahne ve Danimarka'nın en büyülü genç yönetmeninin kariyerini takip etme fırsatı; fakat bir *film* miydi?

Dünya, filmi bir başyapıt olarak bağrına basmamış olsa da, von Trier en azından Danmarks Radio'nun[31] filmi henüz görmeden yayınlamak için satın almasıyla avunabilirdi. Yine de, prodüktörlere içi boş bir çalışmayı satın almadıklarını kanıtlamak amacıyla özel bir gösterim yapmakta ısrar etti.

Von Trier'e göre, film sona erip salonun ışıkları yanınca, normalde birbirleriyle tartışmakta üstlerine olmayan prodüktörler ilk defa el birliği etmişçesine aynı karara vardılar; bu, hayatlarında gördükleri en kötü filmdi! Onunla hiçbir ilgileri olsun istemiyorlardı.

O sırada gerçekten çok kötü bir deneyim olsa da, von Trier bu hikâyeyi zamanla çok sevdi ve yıllar boyunca pek çok kez yeniden anlattı. Görünüşe göre, daha sonraları herkesle görüş ayrılığı içinde bulunduğu zamanlara özlem duymaya başlayacaktı.

Danimarkalı izleyiciler de filme ilgi göstermemişlerdi ve gösterimde kaldığı sürece yalnızca 5 bin bilet satılmıştı. Filmin gişe başarısı tam bir fiyaskoydu.

Yıllar geçtikçe, Von Trier kendisini erken dönem çalışmalarının çoğundan soyutlayacaktı. Örneğin *Suç Unsuru* için, "korkunç... kendini beğenmiş bir film,"[32] diyecek, fakat *Salgın*'ın en sevdiği filmi olduğu konusunda her zaman ısrar ederek, 1997'de onu yeniden gösterime sokacaktı.[33]

---

30) *Kristeligt Dagblad*, (tarihsiz)

31) Danimarks Radio (DR olarak bilinir), radyo ve televizyon yayını ve prodüksiyonuna egemen olan Danimarka şirketidir. 1920'li yıllarda radyo yayın şirketi olarak kurulmuş, televizyon yayıncılığına 1954'te başlamış ve 1986 yılında TV2 kurulana dek Danimarka'nın tek televizyon kanalı olarak varlık göstermiştir. Yalnızca ülkenin en önemli radyo ve televizyon şirketi olmakla kalmaz, aynı zamanda uzun metraj filmlerin yapımına etkin biçimde katkıda bulunur.

32) Søren Frank, "Lars von Trier: I Lynch-Stemning", *Euroman*, 1994, s. 78.

33) *Salgın*'ın yeniden yayınlandığı dönemde, başka bir Danimarka filmi olan *Stejner Uden Hjerner*'in (Beyinsiz Yıldızlar) Danimarka'nın en kötü filmi olduğu söylenmekteydi. Von Trier, her zamanki ironi anlayışıyla bunu bir hakaret olarak kabul etti ve kendi filmi *Salgın*'ın Danimarka tarihinde en nefret edilen sinema filmi olduğunu söylemeye başladı. Elbette doğru değildi bu; film pek çok olumlu eleştiri de almıştı. Aslında söz konusu olan, daha çok, von Trier ve Aalbæk Jensen'in reklam yaratma -ne tür olursa olsun- ve fark edilme çabalarıydı; kendilerini, bütün olumsuzluklara rağmen hayatta kalmayı ve başarılara imza atmayı başaran isyankâr sanatçılar olarak görmekten keyif alıyorlardı. Fakat *Salgın* en kötü eleştirileri alan film olmasa da en az sayıda izleyiciyle buluşan filmdi ve von Trier insanlara filmi görmek için bir şans daha vermek istiyordu.

1 milyon kron bütçeyle gerçek bir film yapabileceği konusunda Claes Kastholm'la girdiği iddiaya gelince... ikisi de iddiayı kimin kazandığını söylemiyordu.

MEDEA

Salgın'dan sonra, von Trier bir televizyon projesi olan *Medea* (1988) üzerinde çalışmaya başladı.

1985 yılında, DR-TV, Euripides'in Yunan efsanesi *Medea*'dan esinlenerek yazdığı *Medea* adlı oyununun televizyona uyarlanması için çalışmalara başlamıştı. Medea, kahraman Jason'un (*Jason and the Argonauts*'daki) altın postu almasına yardımcı olan büyücü prensesin adıydı. Jason ve Medea daha sonra evlenip çocuk sahibi olurlar fakat Jason Medea'yı terk eder ve Medea da intikam almak amacıyla çocuklarını öldürür.

Filmin ilk yönetmeni Søren Iversen projeden ayrılınca teklif von Trier'e götürüldü ve yaratıcı özgürlüğünün kısıtlanmayacağı söylendi. Von Trier, Euripides'in trajedisini olduğu gibi ekrana aktarmaktansa, Carl Th. Dreyer'ın 1965-1966'da yazdığı fakat maddi destek bulamadığı için çekemediği aynı adlı senaryoyu uyarlamaya karar verdi. Dreyer senaryoyu yazarken oyuna bağlı kalmamış, Euripides'e esin kaynağı olan özgün hikâyeyi yeniden oluşturmaya çalışmıştı.



Medea'dan (1988) bir sahne: Kirsten Olesen, Medea rolünde.

Von Trier ise, filmin girişinde belirttiği üzere Dreyer'ın projesini hayata geçirmeyi değil, senaryonun von Trier yorumunu yapmayı amaçlıyordu. Ne olursa olsun, *Medea*'yı von Trier kendi başına yazmamıştı ve bu alışılmadık bir durumdu.

Dreyer'ın iki eski oyuncusu Baard Owe ve Preben Lerdorff Rye'yı kullanan Trier, hikâyeyi Jutland'deki bir bataklıkta yeniden canlandırdı.

Filmi $^{3}/_{4}$ inç video kasede çekti, renkler ve ışıkla oynayarak 35 mm.'ye aktardı ve sonra yeniden 1-inç video kasede taşıdı. Bu zahmetli çabalarının sonucunda, her an karanlığa gömülecekmiş gibi görünen grenli görüntüler elde etti. Daha sonra da Danca olması biraz tuhaf kaçan klasik diyalog, dublajla görüntülere eklendi.

Medea, 1988'de, Paskalya yortusunda gösterildi ve olumsuz eleştiriler aldı. *B.T.* yazarı Randi K. Peterson, "Yapmacık bir melodram,"[34] ve "Dreyer'ın çalışmalarından çok uzak," demişti.[35] *Information* yazarı Dan Nissen, "Etkileyici görselliği, von Trier'in metnin derinliklerine uzanabilme yetisinden mahrum olduğunu gizleyemiyor," diye yazmıştı.[36] *Politiken* yazarı Bettina Heltberg'e göre, film, "Akıcı olmaktan çok komikti."[37] Bu yoğun eleştiri yağmuruna hararetle karşı çıkan iki isim, yani Christian Braad Thomsen ile Jan Kornum Larsen, bu yenilikçi filmin bir ustanın elinden çıkmış olduğunu vurguladılar. Von Trier yine eleştirmenleri birbirine düşürmeyi başarmıştı.

SALGIN/MEDEA SONRASI DÖNEM

Salgın'dan sonra *Medea*'yı çektiği dönem, von Trier'in kariyerinin belki de en önemli bölümüydü. Von Trier, artık *Suç Unsuru*'nu çektiği dönemdeki gibi 'doğru zamanda doğru filmi yöneten biri', hatta 'sahnedeki yeni ses' bile değildi. Cannes'da gölgesinde kaldığı *Babette's Feast* (Babette'nin Şöleni, 1987), 1988 ilkbaharında en iyi yabancı film Oscar'ını aldı. Bir Danimarka filmi ilk defa Oscar alıyordu. Film yurt dışında iyi iş yaparken, Danimarka sinema endüstrisine güven ve iyimserlik kazandırdı. 1988'de Billie August'un *Pelle the Conqueror* adlı filmi bütün büyük ödülleri topladı. Bunlar arasında Altın Palmiye (bu ödülü ilk defa bir Danimarka filmi kazanıyordu), Robert ödülü, Bodil ve en iyi yabancı film Oscar'ını da aldı.

---

34) Schepelern, *Lars von Trier's Film*, s. 141.
35) A.g.y.
36) A.g.y.
37) *Politiken*, 1988.

Bu parlak başarı, Danimarka filminin modern canlanışıydı ve Lars von Trier'le hiç ilgisi yoktu; üstelik, bu hareketi başlatan her iki film de onun en nefret ettiği türden kostümlü dramalardı. Görünüşe göre Danimarka sinemasının geleceği böyle filmler olacaktı, *Salgın* gibi filmler değil.

Lars von Trier'in adının yeniden duyulması küçük bir mucize sayılabilir, üstelik bunun tek sebebi filmlerinin o zaman dek kazandığı gişe hasılatının çok düşük olması değildir. *Suç Unsuru* büyük bir başarı elde edememişti ve prodüktör Per Holst bir sonraki filminde Lars von Trier'le çalışmaktan vazgeçmişti. *Salgın* bir felaket olurken, *Medea* da eleştirmenler tarafından hiç beğenilmemişti. O dönemde kariyerinin hızı iyice kesilmiş denilebilirdi.

Eğer Amerika gibi kapitalist bir sinema endüstrisinde çalışıyor olsaydı, gişe başarısızlıklarından sonra bir başka film yapması mümkün olmayabilirdi. Ne de olsa oralarda izleyiciyi çekmeyen ama değerli filmlerin yapılması gerektiğine inanan DFI danışmanları yoktu. Ayrıca, Gilles Jacob aracılığıyla Cannes Film Festivali'nin desteğini kazanmış olmasa, belki onun ismini bir daha duymak da mümkün olmayabilirdi. Festivalin desteği sayesinde bir yandan İngilizce filmler yapıp diğer yandan vatanı Danimarka'da bulamadığı izleyici desteğini aramaya devam etti.

Von Trier hakkındaki genel görüş, onun inatçı, değişken mizaçlı, fobileri olan ve iç huzuru bulmak için film yapan bir sanatçı olduğu, hayatında dengeyi ancak yeni bir yaratıcı projeyle uğraşarak bulabileceği yönündeydi. Filmlerinin gişede başarısız olması ya da acımasızca eleştirilmesi onun sinema kariyerini sona erdiremezdi.

Peki, bu hırçın sanatçı kariyerinin dibe vurduğu dönemde küçük ailesini (Lars ve Cæcilia'nın 1987'de Agnes adlı bir kızları olmuştu) geçindirmek için ne yapıyordu? Trier film yapmayı bırakmış, mantıklı, aklı başında her genç adamın yapacağı gibi kendisine 'gerçek', düzenli, para kazandıran bir iş bulmuştu; reklam filmleri çekiyordu. Bu dönemde Lars von Trier'in daha sıkıcı yanı su yüzüne çıkmıştı; pratik, mantıklı ve başkalarıyla birarada çalışmakta zorluk çekmeyen, başarılı ticari kararlar alabilen bir adam.

REKLAM FİLMLERİ

1985'te Kopenhag havaalanı için yaptığı ticari kısa filmden sonra 1986'da üç reklam filmi daha çekti. Reklam konseptleri geliştirmeyi tercih etse de bazılarını yönetti. Bu noktada, Danimarka'da

reklam filmlerinin ilk önce sinemalarda gösterildiğini belirtmek gerekir. İlk önce reklamlar gösterilir, daha sonra film fragmanları sunulur ve perde kısa süreliğine kapanır, yeniden açılır ve asıl filmin gösterimi başlar. Reklamlar, sinemada film izleme deneyiminin bir parçasıdır; 35 mm. olarak gösterilir ve genelde bu formatta çekilirler, televizyonda gösterilen reklamlardan biraz daha şık sayılırlar. Ancak ticari değerlerin yaptığı filmleri etkilemesine asla izin vermeyen bir yönetmenin reklam filmleri *çektiğini* öğrenmek oldukça şaşırtıcıdır.

Hatta Trier'in reklam filmlerinden birisi çok beğenilmişti: *Sauna – Ekstra Bladet'le Banyo Yapın* adlı film, 1986'da çekilmiş ve görüntü yönetmenliğini Tom Elling yapmıştı. İronik biçimde, bu, von Trier'in gelecekte özel hayatıyla ilgili sırrını büyük bir gayretkeşlikle ifşa edecek olan günlük gazete için çekilen bir reklam filmiydi. Film, ayrı odalarda yıkanan erkekler ve kadınların olduğu bir sauna kompleksinde geçmekteydi. Erkekler saunasındaki bir genç adam, bir havalandırma levhasından bakınca kadınlar bölümünü görebildiğini fark eder. Kadınlar saunası elbette birbirinden güzel çıplak kadınlarla doludur ve genç adam ereksiyonunu gizlemek amacıyla *Ekstra Bladet* gazetesini kullanır. Anaç görünümlü bir temizlikçi kadın, adamın talihsiz çıkıntısını fark eder ve haşin bir hoşnutsuzlukla tepki verir. Film, "*Ekstra Bladet*'in var olması ne iyi," metniyle sona erer.

Danimarkalı sinema seyircisi bu reklamı çok sevdi, hatta von Trier'in o zaman dek çektiği tüm filmlerden daha popüler oldu bu reklam. Çıplak kadın bedeni görüntüleri yüzünden TV kanalları reklamı sansürleyerek yayınladı. Cannes'daki reklam yarışmasında Gümüş Aslan ödülü aldı, hatta Danimarka dışında kült bir reklam filmi haline geldi.

Söz konusu film Fransız bir oyuncu ve prodüktör olan Bernard Verley'nin de dikkatini çekti ve bu adam noktaları birleştirdi; bu reklamın yönetmeni, Paris'te beğeniyle karşılanan *Suç Unsuru* adlı filmin de yönetmeniydi. Verley o dönemde fikirler ya da konseptler değil de çeken yönetmenin ismini kullanarak pazarladığı reklam filmlerinin prodüktörlüğünü yaparak geçinmekteydi. Trier'in filmini görünce, ona Fransız nakliyat firması Calberson için bir reklam filmi yaptırmaya karar verdi.

Bu bir Fransız -Dan değil- yaklaşımıydı; reklamları, yönetmenin ismini kullanarak satmak. "Fransa'da özel bir atmosfer var," demişti Trier, *Audio Visuelle Media* yazarı Arne Notkin'le yaptığı bir röportajda:

> Danimarka'da bilinmeyen bir büyüklük, bir görkem var. Evet, Fransa daha züppe bir yer. Danimarka'da ise snobluk yok, daha doğrusu, Danlar yanlış şeyler hakkında snobluk taslamayı tercih ediyorlar. Fransa'da insanlar bir alanda bir şey ürettiğin zaman başka bir alana doğru ilerleyebileceğini biliyorlar. Danimarka'da insanlar bu fikre hiç sıcak bakmıyor.[38]

Ticari sinemanın von Trier'in yaklaşımına son derece uygun olduğu kısa sürede ortaya çıkmıştı; reklam filmleri beceriyle oluşturulmuş kısıtlı sayıda kare aracılığıyla anlatılan, tamamıyla görsel ve bir anlatıya yer vermeyen 'konseptler'di. Von Trier, reklam filmleri hakkında kesin görüşlere sahipti:

> Bence ürünü mümkün olduğunca az göstermeli. *Ekstra Bladet*, sauna sahnesinde yalnızca birkaç saniye gösterilmişti. İyi bir reklam bir etki bırakmalı geride. Ürünü övmesi, hatta ürünün ne işe yaradığını göstermesi bile gerekmiyor. Sabunun bir şeyi 'temizlediği'ni göstermek ilginç değil. Ön plana çıkarılması gereken, sabunun temsil ettikleridir, onun *ruhudur*.[39]

"Ama bir reklamda ürünü satmaya çalışmak gerekmiyor mu?" diye sorar Notkin.

"Bence ürünü pek göstermeden vurgulamayı başarırsanız onu satmayı da başarırsınız. Danimarka dışında reklamlar her zaman ürünü satmak için yapılmıyor. Ürünün özel olduğunu göstermek için yapılıyorlar. Ürünü doğrudan satmaya çalışmıyorlar."[40]

1988'in sonuna gelindiğinde, von Trier öncelikle Danimarka gazeteleri için toplam altı reklam filmi geliştirmiş ya da çekmişti. *Salgın*'dan sonra ekmeğini reklam filmlerinden kazanıyordu. Gerçekçi bir insandı ve üç yılda bir uzun metrajlı bir film çekerek yaşamanın mümkün olmadığını söylüyordu; gerçekten de durum böyleydi, özellikle de çektiğiniz filmler gişede başarısız oluyorsa. 1990'lı yılların ortasına dek reklam filmleri çekmeye devam etti; ondan sonra da maddi açıdan rahatlayarak reklam alanından çıktı.

BİR ÜSLÛP DEĞİŞİMİ

1988 başında Lars von Trier'in zaten sürekli değişen üslûbunun kalıcı biçimde değiştiği anlaşıldı. 1980'lerde Danimarka yeraltı sana-

38) Arne Notkin'le röportaj, *Audio Visuelle Media*, 17 Haziran 1988.
39) *A.g.y.*
40) *A.g.y.*

tının punk provokatörü olarak biliniyordu. Derken, deri ceketini ve banliyö yaşantısını eleştirmeyi bir kenara atıverdi. Artık o da bir burjuva hayatı sürdürmeye ve saçlarını uzatmaya başlamıştı.

Ekstra Bladet, 31 Ocak 1988'de "Provokatör Lars von Trier artık bir burjuva" başlıklı bir haber yaptı. Makalede Lars von Trier, yapmaktan hoşlandığı modası geçmiş şeyleri keyifle anlatıyor, köpeğiyle ormanda yürüyüş yaptığını, avlanmaya ve balık tutmaya gittiğini söylüyordu. O zamana dek kimse onun açık havayı seven sportmen birisi olduğunu düşünmemişti. Sebze bahçesinde çalışıyor, bahçesindeki çimenleri de biçiyordu. Acil haber var; Lars von Trier sıradan bir insan olmuş! Bahçesinin gazetelerin iddia ettiği sıklıkta biçseydi, herhalde bahçede hiç çimen kalmazdı. Ayrıca, bahçesinde dinlenmeyi, kum havuzunda küçük kızıyla oynamayı, domates yetiştirmeyi ve kötü Amerikan filmleri izleyip ağlamayı da sevmeye başlamıştı. "İsyankâr *enfant terrible,* müthiş çocuk, artık tam tersi birine dönmüş," diyordu, eski öğretmeni Martin Drouzy, "hassas bir adam olmuş."[41]

Neler oluyordu? Bu da başka bir provokasyon muydu? Lars da bunun böyle olabileceğini ima eder gibiydi. *Ekstra Bladet*'le yaptığı röportajda, "Carl H. Dreyer hayal edebileceğiniz en burjuva insanlardan biriydi, fakat aynı zamanda gerçekten de avangard bir figürdü ve sinema dünyası içinde bir öncüydü," demişti. Belli ki böyle tuhaf zıtlıklar von Trier'in hoşuna gitmekteydi; normal ve sıradan görüntünün ardında tuhaf ya da orijinal düşüncelerin yatıyor olabileceği fikri ona çekici geliyordu (bu, aynı zamanda Danimarka'da çok popüler olan 1986 tarihli David Lynch filmi *Blue Velvet*'in de temasıdır).

Von Trier, sol görüşlü ve bir radikal olan yetmiş üç yaşındaki annesinin burjuva alışkanlıklarından her zaman nefret ettiğini, dolayısıyla kendisinin bu burjuva yaşantısından keyif almasının annesini dehşete düşürdüğünü anlatıyordu.

Bu dönemde, eski 'komünist punk'ın ideolojisini değiştirip sağ görüşlü bir muhafazakâr haline geldiği düşünülmeye başlanmıştı. Von Trier'in 19 Mayıs 1988'de *Alf For Damerne* (Her Şey Kadınlar İçin) adlı dergiye verdiği röportajda da bu konu üzerinde duruluyordu. Trier, siyasal anlamda bir isyankâr olmadığını açıkça söylüyordu. Tam aksine! Kendi çıkarlarını kollayan her burjuva aile babasının siyasal görüşünü paylaşıyor, fakat sağ görüşlü olduğu iddialarını da reddediyordu. Diğer yandan, sol görüşün savunduğunun aksine, sağ kanattan da ilginç sanat eserleri çıkabileceğini söylemekteydi. "Sol görüşlü filmler artık sıkıcı ve modası geçmiş çalışmalardı."

41) Lauridsen, *Selvens*, s. 19.

Von Trier, daha sonraki yıllarda da düzenli olarak faşist ya da Nazi sanat eserlerinde bile ilgi çekici yönler bulunduğunu, hatta neo-Nazilerin bile Danimarka'da gösteri düzenleme hakkına sahip olması gerektiğini söyleyecekti. Bu görüşleri bazı açılardan Danimarka kamuoyuna ne kadar ters gelse de, onun bu görüşü, yani devletin hiçbir grubu susturmaya hakkı olmadığı düşüncesi, aslında Danimarka'nın yabancı olmadığı bir düşünme biçimiydi.

PETER AALBÆK JENSEN SAHNEDE

Şubat 1988'de, von Trier, Calberson şirketi için reklam filmi çektiği dönemde Peter Aalbæk Jensen adlı pek tanınmamış bir prodüktörle tanıştı. Neredeyse aynı yaştaydılar ve oldukça iyi anlaşmışlardı. Pek çok ortak noktaları vardı; ikisi de inatçı bireylerdi ve Danimarkalılara özgü abartılı ironi anlayışına sahiptiler. İkisi de (büyük ölçüde annelerinin ısrarı üzerine) Komünist Parti'ye üye olmuşlardı ve Danimarka Sinema Okulu'na gitmişlerdi. Peter Aalbæk Jensen, 1987 yılında prodüksiyon bölümünden mezun olmuştu. Aslında von Trier Dreyer'in *Gertrud* adlı filminin açılışı için okulu ziyaret ettiği zaman karşılaşmışlardı ama, von Trier bu prodüktör adayı üzerinde büyük bir etki bırakmamıştı.

Mezun olduktan sonra kariyerini iyileştirmek için birkaç hatalı çıkış yapmıştı; bunlardan birisi de Tom Elling'in ilk uzun metrajlı filmi olan *Perfect World*'un prodüktörlüğünü üstlenmekti. Filmin görseli Suç *Unsuru*'nun görsel üslûbuyla büyük benzerlik sergilemekteydi. Aalbæk Jensen filmi baştan sona izleyemediğini itiraf etmişti.[42] Senaryoyu Elling'le birlikte yazan şair Peter Laugesen, filmi, "rüyalardan bir kolaj; okyanustaki baloncuklar ya da evrendeki gezegenler gibi," diye tasvir etmişti. Film 1990 yılına kadar gösterime girmedi ve sonunda gişede çok başarısız oldu; kayıtlara göre yalnızca 69 kişi tarafından izlenmiş ve Aalbæk Jensen'i büyük bir borç batağının içine sokmuştu. Yine de bunlara rağmen, Jensen'in Trier'le tanışması da Elling sayesinde gerçekleşti.

Von Trier, Jensen'den bir sonraki filmi *Europa*'nın (Avrupa) prodüktörlüğünü üstlenmesini istedi. İkisinin de kaybedecek bir şeyi yoktu: Aalbæk Jensen'in prodüksiyon şirketi iflas etmişti[43] ve bu işe ihtiyacı vardı, von Trier ise gişede başarısız olan iki filminden son-

42) Kirsten Jacobsen, *Uden Cigar: Faderen, Sønnen og Filmkøbmanden*, Kopenhag, Høst & Søn, 2001.
43) Richard Kelly, *The Name of This Book is Dogma 95* (Londra, Faber and Faber Ltd., 2000, s. 84.

ra, Aalbæk Jensen'in sonradan anlattığı kadarıyla, "Danimarka'da nefret edilen biri" haline gelmişti. "O iki filmden sonra kimse Trier'le birlikte çalışmak istemiyordu."[44] Böylece, *Avrupa*'nın prodüktörlüğünü yapmaya razı oldu ve bu başarısızlıklar ortaklığından, gelecek yıllarda Avrupa sineması açısından son derece değerli işler çıkaracak bir birlik doğdu.

Aalbæk Jensen, Kopenhag'ın güneyinde, kırsal bir sanayi şehri olan Osted'de büyümüştü. Utangaç ve içine kapanık bir çocuktu; üç isyankâr kız kardeşiyle küçük erkek kardeşinin gölgesinde kalmıştı. Babası Erik Aalbæk, hem bir vaiz hem de savaş sonrası dönemin en saygın yazarlarındandı. Erik Aalbæk ev halkını zorba bir hükümdar gibi yönetiyordu ve genç Peter sanatçı doğasına sahip bir insanla yakın ilişki içinde olmanın zorluklarını ilk defa babası aracılığıyla öğrendi. Okuldan mezun olduktan sonra çeşitli işlerde çalışıp başarısız oldu. Haslev İlahiyat Okulu'na kaydoldu fakat 'tembelliği' yüzünden okuldan atıldı.[45] Bir süre sorunlu gençlere öğretmenlik yaptı. Bir baterist olmak istiyordu fakat yetenekli değildi. 1980 ve 1982 yılları arasında rock gruplarının turnelerinde çalıştı, ses teknisyenliği yaptı ve Danimarka'da sürdürülebilecek en serseri hayat biçimini benimsedi. Zaman zaman sahne amirliği yaptığı rock konserlerinde, daha sonra başarılı bir prodüktör olmasını sağlayacak organizasyon yeteneği ortaya çıkıyordu. Birkaç tane klip de çekti.

1984 yılında ses bölümünde okumak amacıyla Danimarka Sinema Okulu'na başvurdu ve kabul edildi. Prodüktörlük sınıfına başvurmayı aklından bile geçirmemişti çünkü o zamanlar sayılarla arası hiç iyi değildi. Fakat bir süre sonra okul müdürü Henning Camre'nin izniyle prodüktörlük bölümüne geçti. Bitirme projesi olan *Island of the Blessed*'i yönetmenlik bölümünden arkadaşı Susanne Bier'le birlikte çekti. Bier, 1990'ların sonunda Danimarka sinema endüstrisinin önemli isimlerinden biri haline gelecekti.

Sonunda kader, Aalbæk Jensen ile Lars von Trier'i biraraya getirmişti.

AVRUPA – FİKİR AŞAMASI

Fakat *Avrupa* gibi büyük bir projenin prodüksiyonu ikilinin küçük şirketi (Element Film) açısından oldukça zorlu bir işti ve DFI, projenin 'meşru' bir prodüksiyon şirketi tarafından üstlenilmesini

44) A.g.y.
45) *B.T.*, 16 Nisan 2001.



Lars von Trier *Avrupa*'nın setinde.

şart koştu. Böylece, Nordisk şirketi sahneye çıktı ve *Avrupa*'nın haklarını da devraldı. Aalbæk Jensen de Nordisk'te görev alıp prodüktör Bo Christensen'le birlikte çalışmaya başladı. Oysa kısa süre önce Nordisk'te çalışmakta olan Aalbæk Jensen, oradan tembellik bahanesiyle kovulmuştu.[46]

Bu esnada, 1988 ve 1999 yıllarında, von Trier ve Vørsel senaryo üzerinde çalışmaktaydılar. Bir süre önce terk ettikleri *Grand Mal* projesinden alınma fikirleri de *Avrupa*'ya kattılar. Trier *Grand Mal*'ı sinemaskop çekmeyi planlamış, sahnelerde projeksiyon perdesini sık kullanıp belirli renklere ağırlık vermeyi planlamışlardı. Aynı görsel tarzı *Avrupa*'da kullanmayı kararlaştırdılar. Renk ve dokuların böyle belirgin biçimde kullanımı, çerçevelerde belirli bölgeleri ve objeleri vurgulamayı mümkün kılacak, bir başka deyişle filme kendine özgü bir coğrafya kazandırmalarını sağlayacaktı. Kamera hareketleri ya da kurgu aracılığıyla da benzer etkiler elde etmek mümkündü. Onların tercihi, oldukça 'resimsel' bir görsel üslûp kullanacakları anlamına geliyordu.

AÇIĞA ÇIKAN SIR

Avrupa'nın öyküsü yine savaş sonrası dönemde geçiyordu ve karakterlerden birisi yine Yahudi olacaktı. Bu karakteri de Lars von Trier canlandıracaktı. Fakat bu, von Trier'in beyazperdede ve gerçek ha-

46) Schepelern, *Lars von Triers Film*, s. 113

yatta son kez Yahudi kimliğine bürünüşü olacaktı. Çünkü 1989 yılı Nisan ayında Kopenhag'daki Rigshospital'da ölüm döşeğinde yatmakta olan yetmiş dört yaşındaki annesini ziyarete gittiğinde şaşırtıcı bir gerçeği öğrenecekti. Hayatının en büyük şoku onu beklemekteydi.

Inger, dramatik bir itirafta bulunmak üzereydi. Ölüm döşeğinde yatarken Trier'e büyük sırrını açıkladı; on yıl önce ölen Ulf Trier, Lars'ın gerçek babası, daha doğrusu biyolojik babası değildi.

Inger'in, 1954 yılına kadar Toplum Bakanlığı'nda iş arkadaşı olan evli bir adamla ilişkisi olmuştu. Inger, onunla sanatçı bir aileden geldiği ve sanatçı genleri taşıyan bir çocuk istediği için ilişkiye girdiğini açıkladı. Lars'ın biyolojik babası *o* adamdı ve bir Yahudi değildi.

Lars, bütün bu olanlar için sonradan, "Tüyler ürperticiydi," diyecekti. "Eğer Dallas'tan bir sahneyi canlandırdığımızı sanıyorsan gerçekten de çok başarısızsın," demişti annesine.[47] Fakat ölüm döşeğindeki kadını üzmemek için şaşkınlığını ve öfkesini bastırmıştı. Yine de annesi espri anlayışını ya da sonu gelmez iyimserliğini yitirmemiş olacak ki oğluna şöyle demişti: "En azından biraz sanat yeteneği kaptın ondan."[48]

Sonraki yıllarda Lars von Trier'in öfkesi giderek arttı ve şüphesiz bu öfke, çocukluk yıllarını olumsuz bir gözle tasvir etmesinde etkili oldu. Anlaşılan, Ulf dahil olmak üzere ailedeki pek çok kişi bu karanlık sırrı bilmekteydi. Bütün çocukluğu boyunca dürüst ve açık bir insan olması istenmişti kendisinden, oysa şimdi bütün hayatının bir yalan üzerine kurulu olduğunu görüyordu.

O gün Inger, Lars'a gerçek babasının ismini de açıkladı: Fritz Michael Hartmann. Inger'le yaşadığı ilişkiden kısa süre sonra, yetersizlik iddialarını ele alan özel bir mahkemenin başına getirilmiş ve sonraki yirmi üç yıl boyunca bu görevin başında kalmıştı. Hâlâ hayatta ve seksen yaşındaydı; Kopenhag'ın hemen dışındaki Charlottenlund kasabasında, emeklilik günlerini üst sınıf mensubu bir beyefendiye yakışır biçimde geçirmekteydi. Hartmann bir sanatçı değildi fakat sanatkâr bir aileden gelmekteydi; en ünlü Danimarkalı bestekârlardan J.P.E. Hartmann'ın (1805-1900) soyundandı. Bir başka ünlü besteci Niels Viggo Bentzon da aynı ailedendi.

Von Trier'in Hartmann'la ilk buluşması pek cesaret verici geçmedi. "Adam 'o çocuğu' hiçbir zaman kabul etmediğini söyledi; beni kast ediyordu. Kadınların kendilerini istenmeyen gebeliklere karşı korumakla yükümlü olduğuna inanıyordu... onunla yeniden bağlan-

47) *Ekstra Bladet*, 7 Temmuz 1996.
48) Schepelern, *Lars von Triers Film*, s.113

tı kurmaya kalkarsam durumu avukatlarına intikal ettireceğini söyledi."[49] Danimarka'da tanınan bir yönetmen olan Lars von Trier, bir skandalın patlak vermesinden korunmak için bu sırrı gizli tutmayı sürdüreceğine söz verdi.

Trier'le ilgili bu büyük sır, 1990'lar boyunca, on yıl süresince gizli kaldı. Yine de kısıtlı bir çevre her şeyden haberdardı ve gerçeği bilen insanlar arasında *Ekstra Bladet* muhabiri Jonna Gade de bulunmaktaydı. Neyse ki, o da sessiz kalmayı tercih etmişti.

2000 yılı Şubat ayında, Fritz Michael Hartmann doksan dokuz yaşında öldü ve onun ölümü üzerine Trier'in sırrı açıklandı. Basında öyküye geniş yer verildi. *Ekstra Bladet*, baba ile oğulun fotoğraflarını yan yana bastı ve ikisinin arasındaki benzerlik hayret uyandırdı; aynı keskin çizgili burna, aynı ağza ve yüz çizgilerine sahiptiler. Von Trier, Hartmann'ın ölümünden sonra yorum yapmadıysa da, görünüşe göre annesinin sanatçı genlerine sahip bir çocuk sahibi olma projesi başarıya ulaşmıştı.

Lars'ın hastaneye yaptığı ziyaretten kısa bir süre sonra Inger hayatını kaybetti. Aile evi Lars'a kaldı ve evi satma girişimleri başarısız olunca Lars ile Cæcilia oraya taşınmaya karar verdiler. 1991 yılı yazında var gücüyle evi yeniden dekore etmeye başladılar. "Bunu yapmak benim açımdan bir terapiye benziyor. Duvarları yıkıyor, eşyaları atıyorum. Gözüme çarpan her duvarı yıkabiliyorum. Ailemin en değerli eşyalarını zevkle parçalıyorum. Bunu herkese öneririm doğrusu. Kristal objeler betona çarpınca inanın darmadağın oluyor."[50]

AVRUPA – SENARYO, OYUNCU SEÇİMİ VE ÇEKİM AŞAMASI

1990 yazı geldiğinde *Avrupa* projesi artık rayına oturmuştu; çekimler Danimarka ve Polonya'da sürmekteydi, *Grand Mal*'ı da Polonya'da çekmeyi planlamışlardı. Aktörlerin göründüğü tüm sahneler Kopenhag'da Henning Bendtsen tarafından çekilirken, dış çekimler Polonya'da Polonyalı bir ekip ve figüranlarla yapılıyordu. Çekimleri Polonya'da gerçekleştirmek daha ucuza geliyordu ve kulağa inanılmaz gelse de orada bazı trenler hâlâ buharla işlemekteydi. İkinci Dünya Savaşı'nın sonundan ve komünist dönemden beri Polonya'da zaman durmuştu âdeta; bu sayede film için yaratmaları gereken atmosferi yakalayabileceklerdi. Doğu bloku hâlâ büyük ölçüde "sıfır yılındaki Avrupa'yı" hatırlatmaktaydı.

---

49) *Ekstra Bladet*, 7 Temmuz 1996.
50) *Politiken*, 11 Ağustos 1991.



Avrupa'dan bir kare, arkada projeksiyon perdesi.

Suç Unsuru'nda ön plana çıkan yoğun ön prodüksiyon ve detaylı storyboard çalışması *Avrupa* için de gerçekleştirildi. Bu film, "Avrupa Üçlemesi"nin son filmi olacaktı, fakat von Trier bunun daha anlaşılır ve ticari bir film olmasını amaçlıyordu. Geriye dönüp bakıldığında, *Suç Unsuru*'ndan sonra *Salgın*'ı değil, bu filmi çekmiş olmasının daha iyi olacağı anlaşılıyor.

O zamana dek ve ondan sonra çektiği tüm filmler gibi bu da bir ekip işiydi; Tómas Gislason çekim senaryosunu yazmış, ikinci çekim ekibini yönetmiş, filmin nasıl görüneceğini büyük ölçüde etkilemişti. Daha önce sözünü ettiğimiz üzere, izleyici açısından ayırmak mümkün olmasa da arkada ve önde sık sık projeksiyon perdesi kullanılmıştı. Bu özel projeksiyon çalışmalarının hepsi çekimlerden sonra laboratuvarda değil sette yapılmıştı ve filmin eski moda, 'saf film' görüntüsüne katkıda bulunmuştu. Modern dijital efeklerden hiç yararlanılmamıştı. Bu, Trier'in en 'film' filmi olacaktı.

Avrupa'nın öyküsü, 1945 sonbaharında geçer. Almanya savaş yıkıntıları arasına gömülmüştür ve ülkede sosyal kargaşa hüküm sürmektedir. Film başlarken, izleyici bir hipnoz seansına sokulup, o zamana ve zamanın psikolojik durumuna döndürülür. Lars von Trier *Salgın*'da bir kızı hipnotize etmeyi denemişti. Bu filmde ise bütün izleyicileri hipnotize etmeyi dener. Hipnoz seansından sonra gerçekler ve hayali olaylar birbirinden ayırt edilemez hale gelir.

Filmin kahramanı, genç, oldukça saf, Almanya doğumlu Leo Kessler'dir. ABD'den yeni gelmiştir ve Zentropa Tren Taşımacılığı Şirketi'nde çalışacaktır. Bir idealist olan Leo, Almanya'da çalışmanın dünyaya iyilik yapmak anlamına geldiğine inanmaktadır. Yataklı bir trende kompartıman görevlisi olarak çalışacak ve yaptığı kara yolculukları sırasında ülkedeki yıkımın boyutunu ilk elden tecrübe etme fırsatı bulacaktır.

Zentropa'nın sahibi zengin iş adamı Max Hartmann'dır ve onun kızı Katharina ile Leo arasında çabucak bir aşk filizlenir. Hartmann ise savaş sonrası siyasetin karmaşık ağlarına yakalanmıştır; bir yandan direnişi sürdürmeye kararlı Nazi yandaşları olan Kurtadamlar örgütü tarafından tehdit edilirken, diğer yandan Nazilerle kurduğu eski bağlantıları reddetmesi gerekmektedir; yoksa Müttefikler yeni Almanya'da çalışmasına izin vermeyeceklerdir. Bir Yahudi, Hartmann'ın kendisini savaş sırasında sakladığı yalanını söylemeye gönüllü olunca Müttefikler'in tehdidinden kurtulur. Amerikan generali Harris, Max Hartmann'ın arkadaşı ve şehrin yöneticisidir ve savaş sonrası yeniden yapılanma planları için değerli bir isim olan Hartmann'ı kurtarmak amacıyla bu mizanseni düzenlemiştir.

Hayali Hartmann karakteri, von Trier'in biyolojik babası Fritz Michael Hartmann'ın soyadını taşır. Bu, bazılarının iddia ettiği gibi biyolojik babasını anmak ya da sadece kınamak için yaptığı basit bir şey değildir, çünkü Hartmann için yalan söylemeyi kabul eden Yahudiyi Lars von Trier canlandırmaktadır. Acılı ve karmaşık duygularla örülü güçlü sahnede yalan açıklamasıyla hayali Hartmann'ı kurtaran, Trier'in bizzat kendisidir.

"Hartmann benim arkadaşım. Beni sakladı ve bana yiyecek verdi," der von Trier, Yahudi rolünde hayali Hartmann'a sarılırken. Hartmann şaşkınlığını pek gizleyemez ve onun kucaklamasına karşılık vermekte zorlanır. Fakat asla minnettarlık duymaz, aksine utançla dolar. Daha önce doğru olanı yapmadığı ve unutulmuş çocuğunu reddettiği için utanç duyar, 'iş yapabilmek' adına kurban edilen Yahudiler ve diğer dışlanmışlara yapılanlar için utanır. Daha büyük güçlerin maşası olduğu için, Nazi Almanyası'nda çalışabilmesini gerektiren kurallara uymak zorunda olduğu ve şimdi de aynı oyunu başka kurallarla oynamak zorunda kaldığı için utanç duyar; belki de Fritz Michael Hartmann da, toplum kurallarına göre hareket etme kaygısıyla, aile baskısına maruz kaldığı için benzer bir oyunu oynamak ve kayıp çocuğunu reddetmek zorunda kalmıştı. Max Hartmann basit bir kötü karakter değildir. Daha çok, kendi vicdanı-

nın baskısını hisseden, vicdan azabı yüzünden ölümü seçen bir adamdır. Büyük ihtimalle Lars von Trier de Fritz Michael Hartmann'ı kötü birisi olarak görmemiş; doğru hareketi yapmayı başaramayan, kolay yolu seçen güçsüz birisi olarak yorumlamıştır.

Max Hartmann'ın intiharından sonra Leo, Katharina'yla evlenir. Aslında Katharina Kurtadamlar'ın üyesidir ve örgütün lideri Siggy, Leo'yu kendileriyle işbirliği yapmaya ikna etmek amacıyla çeşitli yöntemlere başvurur. Sonunda Siggy onu son bir iş yapmaya ikna eder; Leo trene bir bomba yerleştirecek ve bomba da tren büyük bir köprünün üzerinden geçerken patlayacaktır. Leo bombayı yerleştirir ama son anda pişman olur. Gelgelelim, bombanın fitilini çıkarmayı denediği halde bomba patlar ve tren nehrin sularına gömülür.

* * *

Avrupa, savaş sonrası dönemde suç ortaklığı ve vicdan azabı konularını ele alışı bakımından *Rahatlama Görüntüleri*'ni andırır, fakat bir yandan çok daha fazlası, sıfır yılındaki Almanya'ya yapılan bir yolculuktur. Bu ülke, von Tier'i her zaman büyülemiştir. Ona göre, Alman kültürü:

> Hem tehlike hem de güzellik içerir. Bize her zaman en uç olayların Amerika'da gerçekleştiği, Avrupa'nın ise sıkıcı olduğu anlatılmaktadır. Oysa bana kalırsa, en azından entelektüel boyuttaki aşırılıklar her zaman Avrupa'da gerçekleşmiştir. Avrupa, benim gözümde son derece dinamik bir şeyi sembolize eder.[51]

7,8 milyon kronunu DFI'ın sağladığı toplam 27 milyon kronla işe koyulan von Trier, o ana kadar çektiği en pahalı prodüksiyon çalışmasına başlamıştı. İngilizce ve Almanca çekilen bu film gerçekten de bir Danimarka filmi miydi peki? Bu sorunun cevabı belirsizdi, fakat değişen yasalara göre artık filmin bir Danimarka filmi olması için Danca çekilmiş olması şart değildi. 1972'de, daha önce sözünü ettiğimiz üzere, Sinema Kanunu, bir filmin ödenek alabilmesi için "Danca çekilmiş olmasını ve sanat ve teknik ekiplerinin büyük çoğunluğunun Danimarka vatandaşlarından oluşması"nı şart koşuyordu. Fakat Sinema Kanunu 1989'da yeniden elden geçirilmiş ve yukarıdaki kanun cümlesi şöyle değiştirilmişti: "Bir film ya Danca çekilmeli, *ya da Danimarka sanat ve film kültürünün gelişimine katkıda bulunan sanatsal ya da teknik bir özellik içermelidir.*" [Vurguyu ben ekledim.] Bu son madde, yoruma çok açıktı.

51) *Weekendavisen*, 16 Mayıs 1987.

Nordisk Stüdyosu da harcamalar belirlenen miktarı aşınca filmin bütçesine katkıda bulundu, ancak von Trier'in ve Aalbæk Jensen'ın bulduğu yabancı yatırım daha önemliydi: AB medya ödeneğinden, Eurimages'dan ve Fransız televizyon ve film şirketlerinden 4 milyon kron toplamışlardı. 1988'de kurulan Eurimages gibi ödenek kaynaklarından yararlanabilme becerileri, onları Danimarka filmini hem finansal hem de sanatsal açıdan yenileyip 'uluslararası' hale getirecek yapımcı ve yönetmenler listesinin başına yükseltiyordu. Danimarka sinemasının ne olduğunu anlatan tanımın değişmesi ve yabancı sermayeyi kullanmaktaki ustalık, Danimarka sinemasının yeniden doğuşu açısından önemli isimler haline gelmelerini sağladı. *Avrupa*, artık yapılması mümkün olan filmlerin ilk ve en iyi örneklerinden biriydi.

Von Trier'in oyuncu seçimine yaklaşımı da yine uluslararası ölçülere uygundu; başrol oyuncularının büyük kısmı yabancı oyuncular arasından seçilmişti. 1988 yapımı popüler Fransız filmi *The Big Blue*'da (Derinlik Sarhoşluğu) başrol oynayan Fransız oyuncu Jean-Marc Barr, Leo Kessler rolüne seçildi. ABD'de eğitim aldığı için İngilizce'si çok iyiydi ve bu role çok uygundu. Fassbinder'in son dönem filmlerindeki rolleriyle tanınan Barbara Sukowa, Katharina rolünü almış, İsveçli Ernst-Hugo Järegård da Leo'nun amcası rolüne seçilmişti. Bu oyuncuların üçü de von Trier'in daha sonraki filmlerinde yeniden görülecekti. Danimarkalı oyuncular Jørgen Reenberg Max Hartmann rolünde, Erik Mørk katolik rahip rolünde, Henning



Jean-Marc Barr, *Avrupa*'da Leo Kessler rolünde.

Jensen da Siggy rolünde izleyicinin karşısına çıkacaktı. Von Trier'in eski dostu Udo, Kier Larry'i canlandıracaktı. Cæcilia Trier yan rollerden birinde bir hizmetçi olarak görülecek, erkek kardeşi de filmin müziğini besteleyecekti. Filmin önemli bir öğesi olan anlatıcının sesi, Max von Sydow'a aitti.

AVRUPA - YANKILARI

Avrupa, 1991 Cannes Film Festivali'nin yarışma bölümünde gösterilmek üzere seçilmişti. Bu, şaşırtıcı bir seçim değildi.

Cæcilia ve küçük Agnes festivalin yarısında uçakla geldiler, Von Trier de trenle yola koyuldu.

Aalbæk Jensen de çoktan Fransa'ya gitmişti ve açılış gecesinden önce von Trier'in büyük planları hakkında basınla konuşarak vakit öldürüyordu. Bu planlar arasında, Madonna'nın yeni video klibini yönetmek de yer almaktaydı. Madonna da Cannes film festivalindeydi; 16 Mayıs'ta von Trier'le projenin sanatsal ve finansal ayrıntılarını görüşmek üzere buluştular. Von Trier'in karısı Cæcilia'nın yardımıyla çektiği üç video klipten biri[52] olan *Bakerman*'in video klibini izlemiş ve çok etkilenmişti. Diğer iki video klip de *Laidback-Highway of Love* ve *Bet It on You* videolarıydı. *Bakerman* MTV'de sık sık gösterilmiş ve büyük beğeni kazanmıştı.

Fakat sonunda Madonna'nın video klibini çekmedi, çünkü büyük ihtimalle yaratıcılığından ödün vermemesiyle ünlü von Trier, yaratıcı kontrolünden vazgeçmemiş, ya da basına erkenden sızan 3,5 milyon kronluk ödenek dedikoduları anlaşmayı bozmuştu. 20 Mayıs'ta Aalbæk Jensen video klip anlaşmasının "başka heyecan verici teklifler" yüzünden beklemeye alındığını, bu tekliflerin de "dünyanın en büyük üç prodüksiyon şirketinden geldiğini" açıklıyordu. 1988'de Bernardo Bertolucci'nin *The Last Emperor* (Son İmparator) adlı filminin yapımcılığını üstlenen İngiliz Jeremy Thomas'ın da von Trier'e bir proje önerisinde bulunduğunu "ağzından kaçırdı."[53]

Aalbæk Jensen basına hiç gerçekleşmeyecek anlaşmaların ayrıntılarını vermekle meşgulken, von Trier de kendisini ve ailesini Cannes'ın gürültü patırtısından mümkün olduğunca uzak tutmaya çalış-

52) Von Trier, 1992'de Fransa'da Manu Katche adlı grup için *Change* adlı filmi ve aynı yıl Danimarkalı rock yıldızı Kim Larsen için iki tane video klip çekecekti: *Dana's Have* (Dana'nın Bahçesi) ve *Leningrad*. Joachim Holbek'in müziği için 1994'te çektiği *The Shiver* ve 1998'de çektiği *You're a Women* da kendi filmleri *Kingdom* (Krallık) ve *Geri Zekâlılar*'la bağlantılıdır ve sanatçının bugüne dek çektiği son video kliplerdir.
53) *Ekstra Bladet*, 20 Mayıs 1991.

maktaydı. Kendisini Jean-Marc Barr'ın hayranlarıyla çevrili bir arabanın içinde bulması, bunu başaramadığı anlardan biriydi. Cannes'a yaptığı tüm ziyaretlerden daha rahatsız bir ziyaret olmuştu bu. Artık bir aile babasıydı ve egzotik tavırlar takınması gerekmiyordu, çünkü *Avrupa* hiçbir çabaya gerek kalmadan şöhretini arttırmıştı.

Cannes'daki açılış gecesinden bir süre önce, her zamanki cesareti ve ironi anlayışıyla filmin bir başyapıt olduğunu açıklamıştı. "Bu bir başyapıt. Buna baştan karar verdim. Büyük bir çalışma ve tüm süreç boyunca ne yaptığımızı biliyorduk. Bir başyapıt ortaya koyduğunu iddia etmek Danimarka'ya özgü bir tavır değildir, dahası, bunu kabul etmek Danimarka düşünce yapısına bütünüyle terstir."[54] Her zamanki gibi, 'Danimarkalı olmamak' ve vatanında yanlış anlaşılmakla gurur duyduğunu belirtiyordu. (Oysa tam aksine, 'Danimarkalı olmadığı'nı iddia etmek Danimarkalılara özgü bir tavırdır. Bir Amerikalının ya da Fransızın Amerikalı ya da Fransız olmadığını iddia ettiğine çok ender rastlanır.) Bu iddianın gerçek olup olmadığı ise daha karmaşık bir konuydu.

Ancak von Trier'in 'başyapıtı', Joel ve Ethan Coen kardeşlerin *Barton Fink* (1991) adlı filmine yenildi ve Altın Palmiye'yi alamadı. Daha küçük iki ödülle yetinmek zorunda kaldı; yeniden teknik başarı ödülünü ve Maroun Bagdadi'nin *Hors la Vie* (1991) adlı filmiyle paylaşmak zorunda kaldığı jüri özel ödülünü aldı. Claes Kastholm'un *Politiken*'de yazdığı üzere, "*Hors la Vie*, von Trier'in etkileyici fakat gösterişli filminin aksine, günlük hayat ve sıradan insanlarla ilgiliydi."[55]

Açıkça söylemek gerekirse, von Trier sonuçtan hiç memnun olmamıştı. Hatta tören esnasında sertifikasını sanki değersiz bir kâğıt parçasıymış gibi fırlatıp atmıştı. Aslında, bir kenara fırlattığı şey *gerçekten* de değersiz bir kâğıt parçasıydı; üzerine kırmızı bir kurdele sarılmış boş bir kâğıt rulosundan ibaretti. Gerçek sertifikalar daha sonra gönderilecekti ve kazananlardan ödülü basının önünde açmamaları istenmişti.

Cannes'ın o yıl misafir ettiği tek asabi yönetmen Lars von Trier değildi. *Jungle Fever* adlı filmiyle Altın Palmiye'yi kazanacağına kesin gözüyle bakılan Spike Lee de, filmi yalnızca Samuel L. Jackson sayesinde yardımcı oyuncu ödülünü kazanınca çok sinirlenmişti. Ödülü Jackson'ın adına teslim aldı ve daha sonra denize attı.[56]

---

54) Schepelern, *Lars von Triers Film*, s. 118-119.
55) *Politiken*, 22 Mayıs 1991.
56) *B.T.*, 22 Mayıs 1991.

Fakat von Trier'in öfkesi geçmemişti. Basın açıklaması sırasında, jüri başkanı Roman Polanski'ye 'cüce' dedi. Bu yorum hemen basında yankı buldu ve dünyanın her tarafına yayıldı. Festivalin skandalı bu olaydı. Von Trier, Polanski'nin *Çin Mahallesi* (1974) adlı filminde kendine cüce demiş olduğunu, dolayısıyla ondan söz ederken bu kelimeyi kullanmakta bir sakınca görmediğini açıkladı. Fakat dünya üzerindeki herkes başka türlü düşünüyordu ve bu yorum özellikle Danimarkalılara çok utanç verici gelmişti. *B.T.* gazetesinin manşeti, "Von Trier Cannes'da Çıldırdı" şeklindeydi.

Von Trier zafere ulaşmak üzereyken bir yenilgi almıştı. Gilles Jacob ve Roman Polanski'den sözlü ve yazılı olarak özür dilediyse de, yaptığı bu şaka yıllar boyunca unutulmayacaktı.

Oysa görünüşe göre Polanski bu sözden alınmamıştı ve anlatılanlara göre ikisinin arasındaki arkadaşlık sürdü. Yıllar sonra von Trier onu evinde bir akşam yemeğine bile davet edecekti. Hatta bu buluşmadan sonra, onun için, "*Gerçekten de* kısaymış ama," diye yorum yapmıştı.

16 Ağustos'ta devasa Imperial salonunda gösterime giren *Avrupa* hakkında Danimarka'da farklı eleştiriler yapıldı. *Politiken*'de yazan Bent Mohn, filmi bir başyapıt olarak nitelendirdi. *Kristeligt Dagblad* yazarı Palle Lauridsen, film için hipnotik bir başyapıt diye yazdı. *B. T.* yazarı Michael Blædel, von Trier'i şöyle tanımladı: "Büyük ve ekspresyonist bir yönetmen... modern çağın birkaç özgün yönetmeninden birisi ve kendine son derece güvenen bir sanatçı."[57]

Diğer yandan, *Information* yazarı Henning Jørgensen filmin "gösterişli bir geçit resmi"nden ibaret olduğunu düşünüyordu. *Salgın* hakkında olumlu eleştiriler yazmış olan *Jyllands-Posten* yazarı Ib Monty ise *Avrupa*'yı sevmemişti, filmin "karmaşık klişeler"den ibaret olduğu kanısındaydı.[58] Von Trier'in daha önceki filmlerine olumlu bir tavırla yaklaşan *Weekendavisen* yazarı Jan Kornum Larsen, bu filmi ulaşılmaz ve anlaşılmaz bulurken, başkaları da filmin kötü yönetildiğini ve öykünün etkileyici olmadığını düşünmekteydiler.[59]

Avrupa, Robert ve Bodil ödüllerini kazandıysa da Danimarka'da yalnızca 31 bin bilet satılması hayal kırıklığı yarattı. Sinemayla profesyonel anlamda uğraşan kesim ile sıradan izleyicinin, von Trier hakkındaki görüşleri arasında büyük fark olduğu ortadaydı.

---

57) Schepelern, *Lars von Triers Film*, s. 119
58) A.g.y.
59) Peter Jeppesen, Ebbe Villadsen ve Ole Caspersen, *Danske Spillefilm 1968-1991*, Esbjerg: Rosendahl Forlag A/S, 1993, s. 63.

Film yabancı ülkelerde daha başarılı oldu, özellikle İspanya, Fransa ve hatta Brezilya'da çok izlenirken, Rio de Janeiro'da büyük bir ilgi topladı. *Zentropa* adıyla gösterime girdiği ABD'de, Andy Warhol'un *Interview* dergisinde 1992 yılının en iyi ikinci filmi seçildi ve von Trier, Orson Welles ve Alfred Hitchcock gibi isimlere benzetildi. (Aslında bu şaşırtıcı bir durum değildi, çünkü *Avrupa* biraz da bilinçli olarak Welles'in ya da Hitchcock'un filmlerine benzetilmişti.) Lars von Trier'in filmi bir kez daha Danimarka dışında çok daha başarılı olmuştu. Bu durum, von Trier'in Danimarkalıların kendisini anlamadığı ve beğenmediği fikrini iyice pekiştirmiş olsa gerekti.

BOYUT

Von Trier kendisini bir 'konsept adamı' ya da 'fikir adamı' olarak görmekteydi ve 1991 yılı Mart ayında, *Avrupa*'nın prodüksiyon çalışmaları sona ererken, o zamana değin bulduğu en iddialı düşünceyle ortaya çıktı. Projenin adı *Boyut* idi. 1 Mart'ta yapılan basın açıklamasında, senaryoyu birlikte yazdığı Vørsel ve Aalbæk Jensen'la birlikte üçgen biçiminde siyah bir taşın başında çekilmiş bir fotoğrafları yayınlandı. Taşın üzerine *Boyut 1991-2004* yazısı kazınmıştı, fotoğraf eski bir *Uzay Yolu* bölümünden bir sahneye benzemekteydi.

Boyut'un bir korku filmi olması düşünülüyordu, fakat asıl önemli olan çekilme yöntemiydi; sonraki otuz yıl boyunca her yıl Avrupa'nın bir yerinde üç dakikalık bir sahne çekilecek, 30 Nisan 2024'de tamamlanan doksan bir dakikalık film o tarihten sonra gösterilecekti. O zaman Lars von Trier altmış sekiz yaşında olacaktı. Filmin, ekip ve oyuncularla birlikte gelişip değişmesi planlanıyordu ve mekân her zaman Avrupa olacaktı. Büyük ihtimalle zaman içinde olay örgüsü gelişecek, yeni konular da ele alınacaktı. İlk defa, zaman unsuru bir filmin yapılma sürecini olumlu bir açıdan etkileyecekti. Zaman, bu filmin başrolündeydi. Bütün yönetmenlerin korkulu rüyası olan beklenmedik olaylar da filmin itici gücü haline gelecekti.

Genç ve yaşlı, tanınmış ve tanınmamış isimlerden oluşan oyuncu kadrosunun büyük bölümü *Avrupa* filminde de rol alınıştı. Bütün ekipten, ölüm ya da başka beklenmedik sebeplerle çekime devam edememeleri halinde yerlerine geçecek ismi belirten kapalı birer zarf alınmıştı. Von Trier de zarf içinde gizli bir isim verdi, fakat yalnızca bu ismin tanınmış Avrupalı bir yönetmene ait olduğunu söyledi.

Yönetmen von Trier'in dışında projede senaryo yazarı Vørsel, prodüktör Aalbæk Jensen, görüntü yönetmeni Tom Elling ve set ta-

sarımcısı Henning Bahs görev alıyordu. 30 Nisan'da Berlin'de yapılan ilk çekimler için maddi desteği başka kaynakların yanında DFI ve Danmarks Radio sağlamıştı. Von Trier'e göre, pek çok Avrupalı sponsor bu projeyle yakından ilgilenmekteydi.

Bu fikir, von Trier'in aklına, Berlin Duvarı'nın yıkılışı sırasında şehirdeyken gelmişti. "Sınırdaki Skoda ve Trabant marka arabaları görünce aklıma bir fikir geldi. Sınır görevlilerinin gözlerinde gördüğüm çaresizlik ifadesi içime işledi ve bir Avrupa film kolajı yapmayı düşündüm; geleceğe adanmış bir tür anıt olacaktı bu."[60]

Aynı yılın Kasım ayında, bu küçük fikir hâlâ tazeyken, von Trier Stockholm Film Festivali'ne gitti ve *Avrupa* festivalde birincilik ödülü aldı. Von Trier, gazetecilere[61] bu ödülün Ingmar Bergman'ın ölmesiyle aynı şey olduğunu söyledi.

Bu açıklaması da küçük bir skandala sebep oldu.

Dokunulmaz İsveçli ikon hakkındaki sözlerinin yanlış anlaşıldığını düşünse de ortalığı biraz daha karıştırmaktan geri durmadı. Hemen kendisinin Bergman'ın, özellikle de *Persona* (1966) ve *The Silence* (Sessizlik, 1963) adlı filmlerinin hayranı olduğunu belirtti.

> Fakat *Fanny and the Alexander*'i gördüğümde resmen ağladım. Bu filmin kesinlikle bir hata olduğunu düşünüyorum. Bir rock video klibine falan benziyor. Bergman'a duyduğum sevgi, bütün kişisel deneyimlerim buhar olup uçtu o filmden sonra... Gördüğüm tüm filmleri kişisel bir deneyim gibi sahiplenirim. Bazen de ihanete uğradığımı hissederim.
>
> Bergman, bir tıpa gibi İsveç film dünyasının tepesinde durmaktadır ve yaratıcılığı kısıtlayan bir güç merkezidir âdeta. O filmleri çektikten sonra ölse çok daha iyi olacaktı. Pek çok yönetmen için aynı şey söylenebilir aslında; belirli bir filmi çektikten sonra ölmeleri daha iyi olacaktı. Fassbinder doğru zamanda ölerek kendisine bir iyilik etmiş oldu. Truffaut çok geç öldü. Bunu söylerken, insanlardan çok yönetmen olarak söz ediyorum onlardan. Tabii ki erken ölseler yakınları için çok üzücü olacaktı.

Daha sonra yaptığı açıklamalarda, *Suç Unsuru*'nun açılış gecesinden sonra ölmenin kendi sanatsal kariyeri açısından en iyisi olacağını da eklemişti.[62]

---

60) *Aktuelt*, 2 Mayıs 1991.
61) Günlük İsviçre gazetesi *Dagens Nyheter* (tarihsiz).
62) *B.T.*, 24 Aralık 1991.

ZENTROPA A/S'NİN KURULUŞU

1991 yılının sonunda, von Trier ile Aalbæk Jensen arasındaki ortaklık, Zentropa Entertainment prodüksiyon şirketinin kuruluşuyla resmi bir niteliğe büründü. Yeni şirket reklam filmleri çekerek para kazanacaktı ve ikili arasında tam bir eşitlik söz konusuydu; kazancı yarı yarıya bölüşecekler, tüm konularda eşit söz hakkına sahip olacaklardı.

24 Aralık 1991'de şirket hakkında yayınlanan ilk yazılarda, amaçlarını anlatıyorlardı. Zentropa, von Trier'in bir sonraki filmi olan erotik melodram *Breaking the Waves*'in (Dalgaları Aşmak) yapımcılığını üstlenecek ve daha sonraki tüm filmleri üzerinde sınırsız söz hakkına ve yaratıcı özgürlüğe sahip olmasına imkân tanıyacaktı. Ayrıca, Zentropa sayesinde, başka değerli yönetmenleri de film dünyasında sıradan sayılan aşağılayıcı yapım koşullarından kurtarmayı amaçlıyorlardı. Von Trier bu vesileyle, Bo Widerberg, Michelangelo Antonioni ve Ken Loach'un da özgürce film yapmaya hakkı olan üç yönetmen arasında olduğunu açıklamıştı.

Hayatını kazanmak için ikinci sınıf filmler yönetmek zorunda kalma düşüncesi von Trier'in kanını donduruyordu. Her zamanki ironi anlayışıyla, "Bu şirket sayesinde," diyordu, "kaçınılmaz olanı ertelemeye çalışıyorum! Bu meslekten olan bazı isimler gülümseyip geçiyor, fakat birkaç yıl sonra rakiplerimiz korkudan titreyecek!"[63]

Zentropa yapım şirketi, bir süre sonra Kopenhag'ın Østerbro bölgesindeki sanayii yerleşim merkezi Ryesgade'deki kullanılmayan tütün fabrikasına taşındı. Kısa süre sonra başka film şirketleri de onlara katıldı. Bunlar arasında Zentropa'yla uzun süreli bir ekipman paylaşımı anlaşması yapan eski Sinema Okulu öğrencilerinin kurduğu Bech Films ve Nimbus adlı şirketler de bulunmaktaydı.

Von Trier ve Aalbæk Jensen bütün gelirlerini film ekipmanına yatırdılar ve 1994 yılına gelindiğinde 10 milyon kronluk çekim ekipmanına sahip oldular. Bütün geliri von Trier'in çoğunlukla Alman şirketleri için çektiği reklam filmlerinden kazanmışlardı. Kendi ekipmanlarına sahip olunca yapım masrafını kısabildiler ve malzemelerini başka şirketlere kiralayarak yeni bir gelir kapısı elde ettiler. Dahası, sahip oldukları ekipmanı ortak yapım anlaşmalarında maddi teminat olarak kullanabiliyorlardı. Zentropa, Nordisk Film Şirketi haricinde kendi ekipman havuzuna sahip olan tek Danimarka yapım şirketi haline gelmişti.

---

63) *A.g.y.*

3
KRALLIK VE *DALGALARI AŞMAK*

KRALLIK – KONSEPT AŞAMASI

Yine de ilk başlarda iş almak oldukça zordu. Aalbæk Jensen, daha sonraları, "Kurulduğu yıllarda Zentropa'yı Danimarka'da kabul ettirmek imkânsızdı," diyecekti. "Von Trier'in kariyerinin başlangıcında Danimarka'da yalnızca iki tane büyük yapım şirketi vardı ve bunlar da DFI'dan film yapma izni almış olan Metronome ve Nordisk'ti. Başlangıçta Zentropa kimsenin umurunda değildi."[1] 1992 yılında Danmarks Radio, von Trier'den bir mini televizyon dizisi projesini yönetmesini istediğinde, teklifi kabul etmesinin sebebi Zentropa'yı iflastan kurtarmaktı.

Projeyi çekici kılan bir başka etken, DR'nin, bir hayalet öyküsü çekmesine izin vermiş olmasıydı. Von Trier, küçükken Claude Bar-

1) *B.T.*, 27 Mayıs 2000.

mas'ın yönettiği Fransız TV dizisi *Belphegor*'un hayranıydı. 1960'lı yılların ortasında tüm Avrupa'da ve Danimarka'da çok popüler olan dizi, Louvre Müzesi'nin Mısırbilim bölümünün altındaki yeraltı geçitlerinde gerçekleşen gizemli kayboluş ve cinayet olaylarını konu alıyordu. Televizyon için bir mini dizi çekme projesi ortaya çıktığında von Trier'in aklında bu Fransız dizisine benzer bir şey yapmak vardı. "*Belphegor*'u Danimarkalılaştırmak istedik," diyecekti.

Von Trier'i çok etkileyen bir başka çalışma, David Lynch'in çektiği ve 1990-1991 yılları boyunca televizyonda yayınlanan ünlü dizi *Twin Peaks* (İkiz Tepeler) idi. Von Trier bir keresinde Lynch'in uzun metraj filmleri için "saçmalık"[2] demiş olsa da, *İkiz Tepeler*'in "zekice ve farklı" olduğunu düşünüyordu. Dizinin konusunu ve olay örgüsünü ilham verici bulmuştu. Onun görüşünce, Lynch hem şaşırtıcı hem de beklenmedik olaylarla dolu bir başyapıt yaratmayı başarmıştı. Televizyon için çalışmak onu 'büyük bir sanat yapıtı' -yani, bir uzun metrajlı film- çekmenin yoğun baskısından kurtarmış ve yara-



Morten Arnfred, Lars von Trier ve Ernst-Hugo Järegård, *Krallık*'ın setinde.

2) Søren Frank, "Lars von Trier: I Lynch-Stemming", *Euroman*, 1994, s. 77.

tıcı zekâsını özgür kılmıştı. Von Trier de sinema endüstrisinin baskıcı yöntemlerinden kurtulup, sırtında ekonomik ve sanatsal çıtaların baskısı olmadan çalışmak için sabırsızlanmaktaydı.

Gerçi zaten istese de çalışmasını mükemmelleştirmek için *zamanı* olmayacaktı. Televizyon için çalışıyordu ve yaklaşık beş saatlik bir dizi için kendisine ancak elli saatlik bir çekim süresi tanınmıştı.

Bu sırada, modern hayalet öyküsü için en ideal mekânı da buldu. Kendisini gerçekten de ürkütüp dehşete düşüren bir yerdi burası: Kopenhag'ın en büyük hastanesi olan Rigshospital'in devasa binası. Aslında, bu mekânın bir bölümünü *Salgın*'ın çekimlerinde zaten kullanmıştı. Hastanenin adı, 'Danimarka Kraliyet Hastanesi' anlamına gelmekteydi. Von Trier de dizisine, 'krallık' anlamına gelen *Riget* adını verdi.

1910 yılında kurulan 1,650 yataklı Rigshospital, 80 bin Kopenhaglıya hizmet veriyor ve aynı zamanda tıp fakültesi öğrencileri için bir eğitim merkezi olarak kullanılıyordu. Hastane binası 1963-1972 yılları arasında baştan sona yenilenmiş olmakla birlikte, hâlâ *Belphegor*'un yeraltı mağaralarını hatırlatan uzun yeraltı koridorları ve gizemli devasa odaları vardı. Burası, bilimin gizemli olaylarla karıştığı, modern olanın antik olanla çatıştığı ve tüm hastaneler gibi arada bir bilim ve insanlık adına korkunç olayların gerçekleştiği bir yerdi. Rigshospital hakkında korkunç efsaneler zaten anlatılmaktaydı; doktorlar ve hastaları arasında geçen olaylarla ilgili korkunç şehir efsaneleri herkesin dilindeydi. Von Trier de dizisini bu olaylar üzerinde temellendirecekti.

1992 yılının Ekim ayma gelindiğinde sinopsis tamamlanmıştı. 1993 yılının Şubat ayında tretman da bitirildi ve senaryo son halini Nisan'da aldı. Dizinin finansmanı DFI ve İsveç televizyonu tarafından ortaklaşa karşılanıyordu, fakat AB medya programı Greco ve çeşitli medya fonları da projeye destek vermekteydiler.

Senaryoyu eski dostları Niels Vørsel ve Tómas Gislason'un yardımıyla kaleme alan von Trier'e göre, *Krallık*'ın yazım süreci son derece keyifliydi ve uzun metraj film çekmenin sıkıntılarından uzaklaşmalarını sağlamıştı. Kuralları yıkabilmiş, otoriteyle dalga geçebilmiş ve karanlık olayları inceleme fırsatı bulmuştu: çocukken inanmasına izin verilmeyen doğaüstü olaylar ve ölümden sonra hayat deneyimleri gibi. Çok eğlenmişti. Üstelik proje de oldukça komik ve eğlenceliydi; insanlar ondan böyle bir şeyi hiç beklemiyordu.

Çekim sürecinde de anlık kararlar verebilmenin ve doğaçlamanın zevkini yeniden keşfettiğini söylemek oldukça ilginç olurdu, fakat onun filmlerinde bu öğeler, belki de *Salgın* haricinde hiçbir zaman yer almamıştır. Dizi bölümlerinin uzun bir kaçış denemesi olduğunu söyleyebiliriz. İlk olarak ve en önemlisi, kendisinden, yani mükem-

meliyetçi, çalışma hastası, kontrol meraklısı Lars von Trier'den kaçıyordu. Üstelik son filmi *Avrupa* da tüm bu özelliklerinin bir manifestosuydu âdeta. Bu tür bir çekim sürecinden uzaklaşmalıydı; tıpkı *Salgın*'ı çekerek *Suç Unsuru*'ndan uzaklaştığı gibi. Kendi kendine meydan okumayı, kendini kışkırtmayı ve başka şeyler denemeyi alışkanlık haline getirmişti ve bu da yeni bir provokasyondu onun için. Sanki her film bir travma işlevi görüyordu ve bir sonraki film de bu travmaya isyan etme fırsatıydı. Yalnızca aynı filmi iki kere çekmeyi *istememekle* kalmıyordu, bunu istese bile yapamazdı zaten.

Krallık klasik bir mini diziydi ve olay örgüsünde tıpkı pembe diziler gibi birçok olay birarada meydana geliyordu. Bir mikrokozmos gibi sunulan hastane yaşantısında doktorlar, hastalar ve hastane çalışanları arasındaki entrikalar ve ilişkiler, sıradan olduğu ölçüde gizemli, grotesk olduğu ölçüde de komikti. Uğursuz işaretler ve tuhaf olaylar, gündelik hayatın ve çalışma rutinin arasına serpiştirilmişti. Sıradan mantık tersine çevrilmiş ve zekâ özürlü karakterler peygamberler haline gelirken, gerçek liderler -patronlar- aptallar olarak sunulmuştu. Egsantrik karakterler, absürd olaylar ve tuhaf ipuçları, ana konunun çevresinde gelişiyordu; yarım yüzyıl önce bir doktor tarafından acımasızca öldürülen Mary adlı küçük bir kızın hayaleti, hastanenin yeraltı koridorlarında dolaşmakta ve sesini duyurmaya çalışmaktaydı. Drama, kara mizah ve gerçekten ürkütücü sahneler başarıyla harmanlanmıştı ve senaryonun başarılı olduğu herkes tarafından kabul edilmekteydi.



Ernst-Hugo Järegård (Stig Helmer) ve Ghita Nørby (Rigmor) *Krallık*'tan bir sahnede.

OYUNCU SEÇİMİ

Von Trier oyuncu seçiminde oldukça farklı bir yöntem izledi. Hem Danimarkalı oyuncular arasından seçim yaptı -ne de olsa *Kralık* Danca çekilecek yerel bir televizyon programıydı-, hem de klasik tiyatro eğitimi almış olan *tanınmış* Danimarkalı aktörlerle çalışmayı tercih etti. Oyuncuların altısı 1970'lerde çekilen kostümlü dönem draması *Matador*'da rol almışlardı. İkinci Dünya Savaşı'nı konu alan bu televizyon dizisi, Danimarka'nın en popüler dizilerinden biriydi. Jens Okking'e de Bulder rolünü verdi. 1968'de *Gizli Yaz* adlı mini dizide von Trier'in babasını canlandırdığı günlerden sonra, 1970'lerde oldukça ünlenmiş ve popüler polisiye dizi *Strømer*'da (1976) başrolü oynamıştı. Bu durum, von Trier'in oyuncu seçimi konusunda ne denli sadık olduğunu kanıtlıyor; ayrıca, Danimarka'da profesyonel oyuncuların ne kadar az sayıda olduğunu gösteriyordu.

Udo Kier de projede yer alan isimlerdendi ve Erik Wedersøe'nin sesiyle Aage Krüger adlı karakteri canlandırıyordu. Von Trier, Alman asıllı arkadaşının Danca öğrenmesini istediyse de, Kier bu dili öğrenmenin bir tür işkence olduğuna karar vermişti. Gençlik yıllarında Danimarka'nın James Dean'i sayılan pop yıldızı ve oyuncu Otto Brandenburg de hademe Hansen'i canlandırıyordu. Krogen karakteri ise komediden dramaya ve reklam filmlerine kadar pek çok alanda çalışmış olan deneyimli oyuncu Søren Pilmark'a teslim edilmişti.

İki başrol oyuncusu Kirsten Rolffes ve Ernst-Hugo Järegård, altmış beş yaşındaydılar ve diziye kara mizah öğesini katıyorlardı. Kariyerine Danimarka Kraliyet Tiyatrosu'nda gelecek vaat eden bir yıldız olarak başlayan ve *Matador*'da rol almış olan Rolffes, Mary'yle bağlantıya geçen medyum Bayan Drusse'yi[3] canlandırmaktaydı. Ernst-Hugo Järegård'ın uzun ama dağınık bir kariyeri vardı ve *Avrupa*'daki başrollerden birini de canlandırmıştı. Dizide sık sık Danimarka ve Danimarkalılara nefret kusan İsveçli kendini beğenmiş ve öfkeli psikolog Stig Helmer'i oynuyordu.

Von Trier'in, üstelik kendisini henüz kanıtlamamışken bu denli saygın oyuncuları akıbeti belli olmayan bir dizide rol almaya ikna edebilmesi, Danimarkalı oyuncuların risk alabilme özgürlüğünü yansıtan bir durumdur. Amerikalı ya da İngiliz oyuncuların böyle bir risk alabildiğini ya da ajanslarının böyle rolleri kabul etmelerine izin verdiğini hayal etmek bile son derece zordur.

---

3) Bu, von Trier'in üniversitede en çok sevdiği hocası Martin Drouzy'nin lakabıydı.



Kirsten Rolffes (Sigrid Drusse karakteri olarak) *Krallık*'tan bir sahnede yatağın başucunda beklerken.

Oyuncuların üstün performansını, asistanı Morten Arnfred'e borçluydu. Oyuncu yönetmenliğinde çok başarılı olan Arnfred de tanınmış bir yönetmendi ve başka prodüksiyonlarda da sorunlu sahnelerin çekimi sırasında kendisinden yararlanılırdı. Danimarkalı sinema izleyicileri onu iki uzun filmi *Me und Charley* (1978) ve *Johnny Larsen*'den (1979) tanıyorlardı. Bu filmlerin ikisi de Lars von Trier'in meydan okuduğu 'kara ekmek' toplumsal gerçekçiliğinin iyi örnekleri arasındaydı. Hem karakter hem de sanat anlayışı olarak iki ayrı kutupta yer alıyor gibi görünseler de, ikisi o ilkbahar bir reklam filminde birlikte uyum içinde çalışmışlardı ve 1993 yazında ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümleri Cæcilia ve Tómas Gislason'un çekmesi planı iptal edilince Arnfred görevlendirilmişti.

Krallık'taki ortak çalışmaları da şaşırtıcı bir biçimde sorunsuzdu. Arnfred projeye ortak olmuş, karar verme yetkisini von Trier'le paylaşmaya başlamıştı ama, anlaşmazlık çıktığında Lars von Trier ağırlığını ortaya koyarak projenin kendisine ait olduğunu hatırlatıyordu. Von Trier, Järegård ve Bondo'yu canlandıran Baard Owe'un sahnelerini bizzat kendisi yönetiyor, geriye kalan oyuncuların sahnelerini Arnfred çekiyordu.

ÇEKİM AŞAMASI

1993 Eylül ayında başlayan çekimler Aralık ayına dek sürdü. Çekimler sırasında filmi yöneten Arnfred gibi görünüyor, asansör, yükseklik ve genel olarak hastane fobileri olan von Trier de kendisini ayrı bir odaya kapatmış, çekimleri monitörler aracılığıyla izliyor ve Arnfred'le bir telsiz aracılığıyla iletişim kuruyordu. Oyuncular ve ekip onun tuhaf, çekingen bir adam olduğunu düşünmekteydi.

Filme hâkim olan benzersiz komik hava, büyük ölçüde Arnfred'in eseriydi. Nitekim kendisi, "Abartısız komedi unsurunu her zaman tercih etmişimdir," diyecekti, daha sonraları.

> Karakterleri en çılgın durumlarda bile normal tavırlar içinde görmeyi severim. Çekimlerden önce Lars'la yaptığımız konuşmalarda, bütün karakterleri son derece ciddi biçimde ele almamız ve ne kadar çılgın olurlarsa olsunlar ciddiyetle canlandırmamız gerektiğini Lars'a özellikle vurgulamıştım. Oyunculukta sürekli doğallığı korumamız ve senaryoda yer alan, kolayca abartılabilecek fars benzeri öğeleri fazla abartmamak gerekliydi. Bu konuda hemfikirdik.

Başka bir deyişle, izleyicinin sempatisini kazanmak ve onları abartılı bir konunun havasına sokmak için karakterlerin olabildiğince insani olması gerekliydi.[4]

Üslûp açısından, von Trier iki Amerikan polis dizisinden, *N.Y.P.D Blue*'dan ve özellikle Barry Levinson'un hareketli kamerayla çekilip, sokakta yapılmış röportajlardan oluşuyor gibi görünen 1992 tarihli dizisi *Homicide*'dan etkilenmişti. Lars von Trier bu yaklaşımı benimseyip süsleyerek, doğaüstü hayalet hikâyesine gerçekçilik cilası atmayı tercih edecekti.

Krallık 16 mm. filme çekildi, dijital olarak kurgulandı, kopyalama ve renk ayrımı sırasında filmin renkleriyle oynandı. Böylece video görüntüsü ve duygusu elde edildi. Koridorlar gibi durağan olması gereken uzun planlarda bir stedycam kullanıldı. Filmin kameradan iki kez geçirildiği çifte pozlama gerektiren özel efekt sahnelerinde sabit kameraya başvuruldu. Geleneksel olarak hayaletler ya da gölge imajlar bu yöntemle elde ediliyordu. Oysa bu tür görüntüler *Krallık*'ta çok az kullanılmıştı.

Odalarda geçen diyaloglu sahneler de görüntü yönetmeni Eric Kress tarafından 'sallantılı' bir el kamerasıyla çekilmişti. Bir asistan ve sesçi de ona yardım etmişti. *Avrupa*'nın aksine, storyboard çalışmala-

4) *Kosmorama*, sayı 211, İlkbahar 1995.



Kralllık'ın setinden; (soldan sağa) Niels Skovgaard (özel efektler), Morten Arnfred (yönetmen) ve Lars von Trier.

rı veya özenli provalar yapılmamıştı. Her sahne genelde beş kez çekiliyor, doğaçlama bir oyunculuk bekleniyordu. Sahneler baştan sona hiç kesilmeden çekiliyor, hiçbir sahne ikinci keresinde aynı olmuyordu. Kress, oyuncuları genelde odanın her dört köşesinden filme kaydetmekte, kablo kullanmadığı için bazen 360 derece dönerek sesçinin ve asistanın kendisini yere atmasına yol açmaktaydı. Yönetmenlerden direktif almıyor, cesurca neyi iyi bulursa onu çekiyordu. Böylece, bazıları hastane binasında yapılan çekimler hızla geçip gitti; zaten öyle olması da gerekiyordu. Mevcut ışığı kullanıyor, saatler süren ışık kurma işlemiyle uğraşmıyorlardı. Oyuncular giysilerinin içine ve saçlarının arasına kablosuz mikrofonlar takıyorlardı, ses de yönetmenlerin kontrolündeki monitör odasına yayınlanıyordu. Kameranın çektiği görüntüler de aynı şekilde monitörlerden takip edilmekteydi.

Oyuncular bu yaklaşımı hemen ve seve seve benimsediler. Çekimlerin hızı -günde her zamanki gibi dört-beş sayfa yerine on iki ile on beş sayfa- rollerini daha çabuk ezberlemelerini gerektiriyordu, ama performansları akıcı ve doğaldı, maskesiz insani anlar yaşanmaktaydı ve meraklı kameranın yakaladığı kendiliğinden tepkiler veriyorlardı.

Diğer yandan, kurgu işlemi bu doğallık sürecini tamamen bozuyordu, çünkü von Trier 'psikolojik devamlılığı bozmayı' amaçlamaktaydı.

> Her sahne mümkün olduğunca farklı açılardan ve farklı atmosferlerde çekilir, oyuncular her seferinde malzemeye yeni ve bambaşka bir açıdan yaklaşabilir. Sonra daha hızlı bir psikolojik gelişimi amaçlayarak sahneleri kurgularız. Örneğin, birkaç saniye içinde gözyaşlarından gülücüklere geçeriz; pek çok oyuncunun bir seferde

yapamayacağı bir şeydir bu. Bu kes-yapıştır yönteminin en dikkat çekici yanı, izleyicinin birleşme yerlerini görememesidir. Onlar bir bütünlük görür, bütün sahneyi izlerler.'

Çekimlerin görünürdeki dağınıklığı ve plansızlığı, kameranın optik ekseni, ya da merkez çizgisini geçmemesi yönündeki geleneksel ilkeye bile karşı gelmekteydi. Bu kurala karşı gelmek, bir aksiyonun iki zıt açıdan görülebilmesi anlamına geliyordu ve böyle bir durumda izleyicinin yönünü şaşıracağı düşünülmekteydi. Bu kuralın bozulması, uzun süredir kötü filmlerde, genelde ikinci sınıf ucuz filmlerde görülen bir hata olarak kabul ediliyordu. Peki ya, bu kuralın sık sık ve şiddetle bozulduğu *Krallık* için ne demeliydi?

Von Trier, modern izleyicilerin filmlerle karmaşık bir ilişki kurduğunu, böyle basit kurallara uyulmadığı takdirde yönlerini şaşırmayacaklarını düşünüyordu. Bu eski kural, yönetmenin sırtında bir yüktü, birkaç yıl sonra tamamen yok olacaktı. Nitekim bu iddiasında haklı çıktı, çünkü izleyiciler *Krallık*'ın yeni görsel diline hemen uyum sağlamışlardı; bu çekim ve kurgu yöntemi kısa sürede yeni bir ifade aracı olarak (belki de abartılı biçimde) kullanılmaya başlanacaktı.

Fakat o zamanlar kimse sinema seyircilerinin bir sinema salonunda oturup beş saat boyunca mutluluk içinde sallantılı, grenli, dijitalize edilmiş (35 mm.'ye aktarılmış) bir filmi izleyip görüntülerin çılgınca akışını takip edebileceğini, üstelik bundan hoşlanabileceğini düşünmüyordu.

YANKILAR

Oysa çok sevdiler. Hem de dünyanın her yanında.

Dizinin sinema versiyonu, 6 Eylül 1994'te, Venedik Film Festivali'nin "Fanteziye Açılan Pencere" bölümünde gösterildi. Gösterim sırasında bir öğle yemeği molası da verildi. Ertesi gün İtalyan basınında övgü dolu eleştiriler yayınlandı. *L'Unita*, dizinin başlı başına bir olay olduğunu, *İkiz Tepeler*'den bile iyi olduğunu yazmıştı. *La Republica*'da, *Krallık*'ın yönetmeninin kendine özgü vizyonunu yansıttığı, bunun da televizyon için çekilen yapımlarda rastlanmayan bir özellik olduğu anlatılıyordu. *La Nuova*, dizinin *Hamlet*, *Belphégor*, *İkiz Tepeler* ve *General Hospital*'ın bir karışımı olduğunu belirtmişti. Tüm bu yazılanlar, dünyanın her tarafında yayınlanacak olumlu eleştirilerin bir özeti sayılabilirdi.

---

5) Gitte Merrild (ed.), Kim Foss (katkıda bulunan), *Copenhagen Culture: A Cultural Manual* (Kopenhag: Copenhagen Cultural Capital 96 Foundation, 1996), s. 148.

Krallık'ın Danimarka galası 11 Kasım'da Kopenhag'daki Imperial Sineması'nda yapıldı. Lars von Trier geceye gelmedi (Venedik'e de gitmemişti).

İki hafta sonra, 24 Kasım'da, dört bölümün ilki Danimarka televizyonunda yayınlandı ve büyük beğeni topladı. Reytingler tavana vurmuştu, eleştirilerin hepsi olumluydu ve Aralık ayının ortasına dek haftada bir yayınlanan yeni bölümler, her yaştan izleyiciyi ekran başına çekiyor, heyecanla bekleniyordu. Von Trier'in uzun metrajlarını sevmeyenler bile *Krallık*'ı çok beğenmişti. Dizinin yayınlandığı saatlerde Kopenhag sokakları boşalıyor, ertesi gün işyerleri ve kafelerde yalnızda dizide olanlar konuşuluyordu.

Danimarkalı eleştirmenler de sonunda, hep birlikte von Trier'in yanında yer aldılar. 1995 yılı Ocak ayında dizi, yılın diğer önemli ödülünü, yani Ole Bornedal'in *Nightwatch*'unu geride bırakıp Bodil Ödülü'nü kazandı. Ödül töreninden birkaç gün önce, von Trier seçici komiteye sonuçları açıklaması için baskı yapmış, törene ancak ödül kazandıysa geleceğini bildirmişti.[6] Bu olayı öğrenen Bornedal, ödül törenini boykot ederek etkinliğe katılmadı. Von Trier törene geldi, ödüllerini toplayıp hemen salonu terk etti. Gitmeden önce mikrofonun başında bir mola verdi ve şu sözlerle veda etti: "Bebek bakıcımın mesaisi bitmeden eve yetişmem gerekiyor." Bakıcının adı Ole Bornedal'di ve o gece yapacak daha iyi bir işi olmadığından Trier'in çocuklarına bakmayı kabul etmişti. Pek çok kişi, şakanın biraz fazla ileri gittiği kanısındaydı.

Sonra, von Trier, Mart ayında Robert Ödülü'nü de kazanarak Bornedal'in yarasına tuz ekti.[7]

Krallık, Danimarka'nın kolektif bilincinde yer etti ve kendi başına bir efsane haline geldi. *Ekstra Bladet*'te yayınlanan röportajlarda oyuncuların Rigshospital'in gerçekten de hayaletli olduğuna dair sözleri bu efsanenin yayılmasına yardımcı oldu. Filmin teknik yönetmeni Tove Jystrup, filmin kopyasını evde izlemeye kalktığında kedisinin içine şeytan girmiş gibi çığlık atmaya, miyavlamaya ve yerde tuhaf hareketlerle sürünmeye başladığını anlattı. Başka teknisyenlerin de ruhlarla iletişime geçtiğini iddia etti. "Başlarda insanlar

6) *Ekstra Bladet*, 23 Mart 1995.

7) Bornedal, Nick Nolte'un baş rolünü oynadığı *Nightwatch*'un Amerika'da yeniden çekilişini denetlemek için kısa süreliğine Hollywood'a gidecekti. Geri döndüğünde, bunun korkunç bir deneyim olduğunu ve filmin ucuza gittiğini söyledi. Danimarka'nın Hollywood'u fethetme umudu da böylece suya düşmüştü. Uluslararası sahnede, ülke hâlâ, Hollanda'nın Paul Verhoeven'ı ve Almanya'nın Wolfgang Petersen'i gibi Amerika'da büyük işler başaran, dünya çapında bir yönetmen eksikliği çekiyordu.

tuhaf seslerden, gölgelerden ve acayip olaylardan söz ettiğinde hepimiz gülüyorduk fakat artık hiç kimse gülmüyor."[8]

Ayrıca, Zentropa'nın Ryesgade'deki, Rigshospital'dan yürüme mesafesiyle on dakika uzaklıktaki binasındaki eski bir asansörün de kendi kendine hareket etmeye başladığı ve binada çalışanların akşam dokuzdan sonra orada kalmayı reddettiği söylenmekteydi.

Kirsten Rolffes, geçmişte ruhlarla bağlantı kurduğunu her yerde anlatıyordu. Bir gece odasında uyanmış, yatağının çevresinde bir grup hayaletin toplandığını fark etmiş ve onlara doğru, "Kaybolun!" diye haykırmıştı. Bir seferinde de çocuklarının giysilerini yıkarken bir hayalet onunla temasa geçmişti. O kadar rahatsız olmuştu ki masaya var gücüyle vurup, "Benden uzak dur!" diye bağırmıştı.

Krallık hakkında anlatılan bu gizemli olaylar abartılı görünmekle birlikte, gerçekler daha da abartılıydı. Hastanedeki bir gece bekçisinin, meraklıları alt katlardaki patoloji laboratuvarlarına götürüp, cesetleri göstermek için para aldığı ortaya çıktı; dizinin galasından kısa bir süre önce de hastane yakınlarındaki bir parkta bir çift dondurulmuş bacak bulundu.[9]

Dizinin uzunluğu ve televizyon için yapılmış olması festivallerde yarışmasına engel oluyordu, fakat yine de dizi festival çevresinde beklenmedik bir popülarite kazanarak 1995 yılında Rotterdam ve Berlin festivallerinde çok sayıda izleyici tarafından izlendi ve bunun arkası geldi. Berlin Film Festivali'nde *Krallık* için özel bir gösterim düzenlenmişti: kentin en büyük salonlarından birinde içkili, yemekli ve yönetmenin bizzat katılacağı büyük bir gece yarısı gösterimi yapılacaktı. Ancak, von Trier yine son anda gösterime katılmaktan vazgeçti. Uluslararası festival çevresinde etkinliklere katılmamasıyla tanınmaya başlamıştı.

KRALLIK-SONRASI DÖNEM

Geriye dönüp bakıldığında, 1994 yılının von Trier ailesi için her açıdan iyi bir yıl olduğu söylenebilir. Lars, en sonunda *Krallık* sayesinde hem halkın hem de eleştirmenlerin beğenisini kazanmış, Aralık ayının ortasında 50 bin kronluk Ingmar Bergman seyahat ödeneğini kazanmıştı.[10] Cæcilia'nın o yıl çektiği *The Invisible Art* adlı bel-

8) *Ekstra Bladet*, 8 Kasım 1994.
9) *Kosmorama*, sayı 211, İlkbahar 1995. Lars Bo Kintergård, "Mediernes Morgenluft?"
10) Paranın kaynağı, 1989'da Danimarka üniversitesinin Bergman'a verdiği Sonning Ödülü'ydü. Bergman, bu parayı, iyi Danimarka sinemacılarıyla tiyatroculara verilmesi kaydıyla geri bağışlamıştı.

gesel de başarı kazanmış ve Kasım ayında Edith Allers adına verilen 30 bin kronluk ödülü almaya hak kazanmıştı.

Dahası, 23 Aralık'ta ikinci çocukları doğmuş; Selma adını verdikleri bir kızları daha olmuştu.

Hayatlarının bu döneminde, ışıltılı ve görkemli sinema dünyasında hedefleri olan ve ayakları yere basan bir ailenin de başarı kazanabileceğinin kanıtı olarak görülüyorlardı. Sevimli, yarı ahşap evlerinin önünde duran sade bir Opel Ascona da, bu sıradan yaşantının kanıtı gibiydi. Yaşantıları heyecan verici ya da skandallarla dolu değildi, fakat sıradan tabloid gazete okuyucusu, von Trier'in büyüdüğünü ve sorumluluk sahibi bir adam olduğunu görmekten zevk alıyordu. Her zaman kendisini üstün görmüştü. Oysa şimdi o da herkes gibiydi. Hatta ailesiyle ilgilenmek amacıyla iki ay izin alıp evinde oturmuştu. Gelecek yaz, hep birlikte sıradaki filmi *Breaking the Waves*'i (Dalgaları Aşmak) çekeceği İskoçya'ya seyahat edeceklerdi. Bundan sonra, Cæcilia, genç bir kızın yetişkinliğe geçiş deneyimlerini anlatacağı *Nonnebørn* (*Agnus Dei*, Tanrı'nın Kuzusu) adlı yeni projesi üzerinde çalışmaya başlayacaktı.

Görünüşte her şey yolunda gidiyordu.

Gelgelelim, Cæcilia zor bir doğum süreci geçirmişti. Hamileliğinin son dönemlerinde tekerlekli sandalyeye mahkûm olmuş, doğumdan sonra da bir türlü toparlanamamıştı. 1995 yılının Şubat ayı başında, *Ekstra Bladet* onun çok hasta olduğunu yazdı.

Von Trier çılgına dönmüştü. Avukatı aracılığıyla gazetenin özel hayatlarına müdahale ettiğini bildirip, onları protesto etti ve kendisi önceden yazılı izin vermediği sürece gazeteyi bu tür haberler yapmaktan men etmeye çalıştı. Bu isteklerini bildiren bir mektup, ülkedeki diğer gazetelere de gönderildi.[11]

Dolayısıyla, bu olaydan yalnızca birkaç gün sonra, 6 Şubat günü İsveç'in Göteborg şehrinden gelen haberler gazetecileri çok şaşırtacaktı. Lars von Trier, Ben Kingsley ve Wim Wenders gibi önemli isimlerle birlikte Avrupa filminin geleceğiyle ilgili bir seminere katılmak üzere Göteborg'a gelmişti. Konuşma sırası kendisine geldiğinde, von Trier dinleyicilere hayatına giren yeni aşktan söz etmeye başlamış, karısını yalnızca dört gün önce terk ettiğini anlatmıştı. Yeni sevgilisi Bente de orada, kendisiyle birlikteydi. Sekiz yıllık evlilikleri boyunca karısına her zaman sadık kaldığından, küçük kızı her aklına gelişinde gözyaşlarına hâkim olamadığından bahsediyordu.

11) *Ekstra Bladet*, 6 Şubat 1995.

Yerel bir gazetecinin raporuna göre, dinleyiciler onun sözlerini duyunca çok şaşırmış ve utanmışlardı.[12]

Von Trier kendi yasağını böyle dramatik bir biçimde delince, *Ekstra Bladet* de sessiz kalma gereği duymadı ve haberi manşetten verdi: "Von Trier Karısını Terk Etti." Haberde, von Trier'in kırk bir yaşındaki hasta karısını, 'daha yeni bir model' olan Bente Førge uğruna terk ettiği anlatılıyordu. Kopenhag'a dönen feribot Danimarkalı gazetecilerle doluydu. Lars'ın uzağında oturan Bente, gazetecileri atlatmayı başardı. Birlikte, Zentropa'daki bir kurgu odasına taşındılar ve altı ay boyunca, içinde sadece bir yatak olan bu odada yaşadılar. Göteborg'da olanlardan sonra kimse basınla konuşmadı; Cæcilia'yı ve Bente'nin yüz üstü kalan kocasını düşünüyor olmalıydılar.

Von Trier bu ilişkiyle ilgili başka açıklama yapmazken, 1994 yılının son yarısında yüzleşmek zorunda kaldığı baskıların etkisiyle ayrılık kararını aldığı anlaşılıyordu. Kariyerini bir tarafa bırakıp hasta karısına ve ailesine bakmak zorunda kalmış, bütün bunları *Kralık*'ın ani ve büyük başarısının etkisinde yapması gerekmişti. Daha önce belirttiğimiz üzere, çalışmaya ihtiyacı olan bir adamdı; mutlu olmak ve dengesini korumak için yaratıcı uğraşlarla meşgul olması gerekiyordu. Bunu yapmak yerine bir ev erkeği haline gelmiş ve tam mesai çalışan bir hemşireye dönüşmüş, küçük Agnes'e de bakmak zorunda kalmıştı. Bu konuda Aalbæk Jensen, basına şu açıklamayı yapmıştı: "Tanıdığım yönetmenler arasında çocuğunu ana okulundan almak için erken paydos eden tek isim odur." Von Trier'in Agnes'in ana okulu öğretmenine (Bente Førge) âşık olması da şüphesiz olayı iyice ilginç kılmaktaydı.

Bente daha sonra, Lars'ın kendisine evlenme teklif ettiği anı, haftalık dergi *Sunday*'e anlatmıştı; bir gün çevresi çocuklarla çevrili halde okulun bahçesinde dururken, dünyaca ünlü film yönetmeni yanına gelmiş ve büyük bir ciddiyetle ona evlenme teklif etmişti. Bente de hemen 'evet' karşılığını vermişti.

> Bunu açıklamam mümkün değil. O anda doğru olanı yaptığımı biliyordum ve eğer evet demeseydim hayatımın sonuna dek pişman kalacaktım. Onun bir deli olduğunu düşündüm, ama sonra bunun her zamanki hali olduğunu anladım. Lars'ın her zaman bir hedefi vardır ve bu hedef ne kadar ulaşılmaz görünse de ona ulaşmanın bir yolunu mutlaka bulur.[13]

---

12) *A.g.y.*

13) Merete Holger Storli'nin Bente Trier'le röportajı, "Said yes to a man she hardly knew", *Sønday*, Sayı 2, Ocak 2000, s. 12-13.

Fakat ana okulu onunla aynı fikirde değildi ve işine hemen son verildi. Anlaşılan, çocuklardan birinin ebeveynine âşık olarak telafi edilemez bir hata yapmıştı.

DALGALARI AŞMAK – FİKİR AŞAMASI

Von Trier, *Avrupa* sonrası dönemde, 1991 yılında *Dalgaları Aşmak* için hazırlıklara başlamıştı. Erotik bir film yapma arzusu çok eski zamanlara, okul yıllarına dek uzanıyordu. Öğrenciyken de sürekli bir porno ya da erotik film çekmek istediğini anlatıp dururdu. Güç ilişkilerindeki belirsizlikleri cinsel bağlamda inceleme arzusu da, tıpkı İkinci Dünya Savaşı bağlamında suç ve masumiyet olgularını inceleme arzusu kadar tartışmalı sonuçlar doğuracaktı.

Filmin ilham kaynakları görünüşte birbiriyle hiç alakası olmayan iki edebi eserdi; Marki de Sade'ın *Justine* adlı romanı ile çocukluğundan hatırladığı *Guld Hjerte* (Altın Kalpli) adlı bir resimli kayıp çocuk masalı. İlk bakışta apayrı konuları işlediği düşünülen bu iki eserin, yakından incelendiğinde benzer özellikler taşıdığı fark ediliyordu.

Altın Kalpli, von Trier'in hatırladığı kadarıyla, "önlüğünün ceplerine ekmek kırıntıları doldurup ormana giden ve sonunda sahip olduğu her şeyi, ihtiyacı olanlara dağıtan küçük bir kız" hakkındaydı. Tavşan ya da sincap, "Artık bir elbisesi de yok..." dediklerinde, küçük kız, "Önemli değil," diye cevap veriyordu. Sonunda bitmez iyilik etme isteği yüzünden çırılçıplak ve ekmeksiz kalıyordu.[14] Fakat kitabın son sayfaları kopup kaybolduğu için, von Trier masalın nasıl bittiğini hatırlayamıyordu.

Justine ise, okuyucuların çoğunun bildiği üzere, hayatı boyunca durmadan küçük düşürülen saf ve masum bir kız hakkındadır, fakat kızcağız inancını ve iyiliğini asla yitirmez. Pek çoğu cinsel içerikli olan sayısız kötülüğe ve acıya maruz bırakıldıktan sonra kız kardeşine yeniden kavuşur ve görünüşte güvenli bir sığınak olan evine yerleşir. Von Trier, "sonunda herkes muradına erer," diye anlatıyordu. "Yumuşak yatağına yatıp, 'Teşekkürler, Tanrım. İnsan hiçbir zaman iyilikten şaşmazsa sonunda ödülünü alır, bunu bana gösterdin,' diye mırıldanır ve o anda düşen bir yıldırım yüzünden ölüverir. İkiye bölünür!"[15] Hikâyenin çok komik olduğunu düşünüyordu.

İki öykü de bir kadının yüreğindeki saflık ve iyiliğin neredeyse insanlık dışı sınırlarıyla ilgiliydi. Bu iki kadın karakter, saf olmaktan

14) *B.T.*, 11 Nisan 1997.
15) *Jyllands-Posten*, 26 Mayıs 1996.

çok daha fazlasıdırlar. Onların her şeyi inançları uğruna kurban etmeye duyduğu istek, düpedüz mantıksız görünür ve aşağılayıcı sonla biter. Böyle bir son da her şeyden çok Hıristiyan azizlerini ve şehitlerini çağrıştırmaktadır.

SENARYONUN GELİŞİMİ

1991 gibi erken bir tarihte von Trier, henüz adı konmamış, *Justine*'in bir uyarlaması olan projesinden söz ediyordu. Erotik ve seksle ilgili bir film yapacaktı fakat pornografik olmayacaktı, çünkü o tür filmlerin ödenek bulması neredeyse imkânsızdı. Film Fransa'da çekilecek ama İngilizce olacaktı. Konunun geçtiği yer ile filmin çekileceği dil arasındaki uyuşmazlık onu kaygılandırmıyordu. "İnsanlar böyle şeylere alışıktırlar," diyordu. Üstelik İngilizce, filmler için uygun, uluslararası bir dildi.

Peter Schepelern'in çeşitli senaryo taslaklarını dikkatle incelemesi sayesinde[16] filmin gelişimi somut örneklerle takip edilebilmektedir.

10 Ekim 1991 tarihli ilk sinopsiste, zaman ve mekân 1960'ların başına taşınmıştır; öyküde eski bir öğrencisiyle mutlu bir evlilik yapmış olan John adlı bir edebiyat profesörü vardır. Karı koca Avrupa'da büyük bir şehirde yaşarlar ve küçük bir oğulları vardır. John bir gün aniden kalp krizi geçirir, sonra da sağlık durumu giderek kötüleşir. Artık bir daha asla normal bir yaşantıya kavuşamayacağını bilmektedir; bunun üzerine, Caroline'den kendisine bir sevgili bulmasını ve deneyimlerini ona anlatmasını ister. Kocasının durumu kötüye gidince Caroline onun isteğini yerine getirir; John, karısını en gizli fantezilerini anlatmaya ve daha sonra bunları birer birer gerçekleştirmeye zorlar. Tanıdıkları ve arkadaşları hayretler içindedir. Caroline'in annesi bebeği kızının elinden alır, ama Caroline skandalvari yaşantısını sürdürür. John ölmek üzeredir. Caroline, limandaki bir evde tek başına oturan bir adamı arayıp bulur ve onun abartılı fantezileri kadının ölümüne sebep olur; bu sırada John da mucizevi bir biçimde canlanıp ayağa kalkar. Doktorlar, Caroline'in bir çılgınlık nöbeti geçirip intihara kalkıştığına kanaat getirirler. Sonunda John, kollarında oğluyla, ölen karısının mezarını ziyarete gider.

İki hafta sonrasının (24 Ekim 1991) tarihini taşıyan ikinci taslağın adı *Dalgaları Aşmak*'tır. Mekân, Belçika'nın sahil kasabası Ostende'ye taşınmıştır ve John karakteri de enerjik bir denizciye dönüşüp Jan adı-

16) Peter Schepelern, *Lars von Triers Film: Tvang og Befrielse* (Kopenhag: Rosinante Forlag A/S, 1997, 2000), s. 207-210.

nı almıştır. Son derece dindar bir Katolik aileden gelen Caroline ile Jan evlenirler. İlk cinsel birleşmeleri, Caroline üzerinde ezici, bağımlılık yaratıcı bir etki oluşturur. Jan gemide çalışmak üzere işinin başına dönünce, Caroline bir sinir krizi geçirir ve ne olursa olsun kocasını geri getirmesi için Bâkire Meryem'e yalvarır. Kısa süre sonra Jan bir kalp krizi geçirir ve bilincini kaybetmiş halde eve getirilir, sonraki günlerde yavaş yavaş iyileşmeye başlar. Bir daha asla eskisi gibi olamayacağını bildiği için, karısından bir sevgili bulmasını ve aralarında geçenleri kendisine anlatmasını ister. Caroline başta kocasının bu garip arzusuna itiraz etse de sonradan onun isteğini kabul eder. Kocasının durumu iyiye gidince, arkadaşlarının ve komşularının uyarılarına rağmen onun isteklerini yerine getirmeyi sürdürür. Fakat sonra Jan'ın durumu yeniden kötüleşir. Kocası ölüm döşeğindeyken, Caroline limandaki ürkütücü bir binaya girer ve korkunç bir seks âlemine katılır. Ve orada ölür. Aynı esnada Jan da mucizevi biçimde iyileşir. Karısının cesedini çalar ve onu gemiden denize gömer. Ertesi sabah tayfa, bronz kilise çanlarının gürültülü sesiyle uyanır. "Yukarıdan gelen ses denizin üstünde çınlamaktadır," diye not almıştır von Trier.

Artık senaryonun temel öğeleri yerli yerindedir ve öykünün iskeleti oluşmuştur. Son sahnedeki 'mucize', yani cennetin kilise çanlarının gökyüzünde belirmesi, durup dururken ortaya çıkmamıştır. Von Trier, başka filmlerine de 'mucize' sahneleri koymuştur. Örneğin, *Rahatlama Görüntüleri*'ndeki Nazi subayının göğe yükseldiği sahne bunlardan biridir. Ne kadar bayağı görünse de, von Trier en azından filmlerde hâlâ mucizelerin olabileceğine inanmaktadır. Filminin de eski moda bir film olmasını, hem acımasızca gerçekçi, hem de bir çocuk fablı gibi masum olmasını istemiştir.

16 Temmuz 1992 tarihli tretmanda Schepelern, "seks sahnelerinin daha detaylı hale geldiğini ve pornografik özellikler taşıdığını" fark eder. "Caroline önce doktorla sevişir, sonra otobüsteki adamla seks yapar, ormandaki bir kulübede bir kadın ve pek çok adamın bulunduğu bir orjiye katılır, sonra boğulmak üzere olduğu nehrin kenarında tecavüze uğrar... Sahneler kışkırtıcıdır ve fazlasıyla şiddet içermektedir":

> Caroline, onun vajinasını ağzıyla okşar. Kadın bir süre kapalı gözlerle yatar. Sonra gözlerini açıp Caroline'e bakar. "Şimdi senin de bir öpücük alman gerektiğini biliyorsun, değil mi?" Caroline, kadına bakar. "Evet," diye onaylar sessizce. Kadın, Caroline'in pantolonunun önünü açar, onu indirir ve hevesle işe koyulur. Üç adam sessizce onları izlemektedir.

Özellikle tecavüz sahnesi şiddet yüklüdür:

> Kadını yere devirdi. Kadın korkuyla haykırdı. Kıyafetlerini paramparça etti. Kadın sığ sulara düştü. Haykırmayı kessin diye onu yumruklamaya başladı. Sonra onu saçından yakalayıp becermeye başladı. Kadın başını suyun üstünde tutabilmek için debeleniyordu. Derken, adamın işi bitti. Yuvarlanıp kenara çekildi ve suyun içinde kapalı gözlerle sessizce yatmaya başladı.

Caroline'in önüne gelenle yatıp kalktığı bu şiddet ve cinsellik dolu yeni dünyaya nasıl tepki gösterdiği, senaryo taslaklarının hiçbirinde cevabı verilmeyen bir sorudur. Von Trier'in favori filmlerinden biri olan *Gece Bekçisi*'ndeki (1974) tutsak kadın karakter gibi o da maruz kaldığı işkencelerden zevk almakta mıdır, yoksa yalnızca bir azizenin inancı uğruna her şeyi kurban etme güdüsü, sevdiği erkek uğruna gururunun son kalıntısını, hatta hayatını feda etme arzusu tarafından mı yönlendirilmektedir? Bu sorunun cevabı her senaryo taslağında farklıdır, fakat son çekim senaryosunda (1995 Mart tarihli), adı Bess olarak değiştirilen Caroline'in bu karşılaşmalardan nefret ettiği ve tiksindiği açıkça ortadadır. Von Trier'in orijinal fikrinden uzaklaşılmış gibi görünse de, filmi ticari açıdan daha başarılı kılmak adına verilmiş bir karardır bu. İzleyiciler ne kadar abartılı olursa olsun kurban durumuna düşmeyi ve aşağılanmayı anlayabilirler, ancak Bess bu seks seanslarından bir şekilde zevk alıyor olsaydı çok daha tartışmalı bir durum ortaya çıkacak ve film pek çok kişi tarafından pornografik bir çalışma diye değerlendirilecekti.

Senaryo taslaklarında belirsiz kalan bir başka konu, John/Jan'ın olanlara tepkisiydi. Karısını zorlamasının sebebi ondan kurtulmak mıydı, yoksa o da olanları ikinci elden yaşamaktan zevk mi alıyordu? Bu, çekim senaryosunda belirsiz kalan bir konudur. Senaryo geliştikçe başka değişiklikler de yapıldı: Bess'in Dodo adlı bir kadın arkadaşı olmasına karar verildi ve bu karakter de filmin başrollerinden birini aldı. Kalp krizi bir kazayla değiştirildi ve Jan da gemi yerine bir petrol kuyusunda çalışmaya başladı.

Film 'erotik melodram'dan 'erotik tonları olan bir dini melodrama doğru değiştikçe, din de öyküde önemli bir yer tutmaya başladı ve uygun mekân arayışları yoğunlaştı. Bir Fransız ortak-yapımcı bulma umuduyla önerilen Fransa ve Ostende, aranan yapımcının bulunamaması üzerine değiştirildi. Norveç ve Danimarka'da mekân araştırmaları yapıldı. Norveç'te, öykünün gelişimi için ihtiyaç duyulan kapalı dini cemiyet yaşantıları yoktu. Bu tür komünlere Dani-

marka'da rastlanıyordu -Jutland'in batı kıyısındaki bazı bölgelerde bulunan puriten Inner Mission kilisesi gibi- ve bir süre filmin buradaki ıssız balıkçı köylerinden birinde çekilmesi düşünüldü, fakat en sonunda İskoçya'daki Western Adaları'nda karar kılındı. Burada köylüler yıllardır Presbiteryan Özgür Kilisesi'nin katı kurallarına göre yaşamaktaydılar. Adaların ıssız ve dramatik coğrafyası Danimarka'da bulunabilecek her yerden daha etkileyiciydi ve sert, değişken hava koşulları öykünün ruhuna uygundu. Bu engebeli, ıssız vadi ve koyaklarda yaşayanlar için inancın ne ölçüde önem taşıdığını anlamak çok kolaydı; üstelik bu yalıtılmış yaşantının, yabancılara şüpheyle yaklaşmalarına yol açması son derece doğaldı.

PARA BULMA, OYUNCU SEÇİMİ VE ÇEKİM AŞAMASI

İngilizce çekilecek olan film için para bulmak kolay olmadı, çünkü potansiyel destekleyiciler Lars von Trier'in bir aşk öyküsü çekebileceğine inanmıyorlardı, ancak *Krallık*'ın başarısı sayesinde 42,6 milyon kronluk ödenek geç de olsa sağlandı. Von Trier yapımcı Vibeke Windeløv'la anlaştı; bu anlaşmayı Aalbæk Jensen'e borçluydu. Windeløv'un sinema endüstrisiyle ilk bağlantısı, ünlü bir sanatçı olan kocası Per Kirkeby'nin 1976'da çektiği *Normannerne* (Normanlar) adlı filmin senaryo çalışmaları sırasında gerçekleşmişti. Birkaç yıl sonra von Trier, ondan *Salgın*'ın yapımcılığını üstlenmesini istemiş, fakat Windeløv başka bir projede çalışmakta olduğu ve von Trier'le çalışmak istemediği için teklifi geri çevirmişti. Daha sonra şunları anlatmıştı: "O zamanlar Lars von Trier'i tanımıyordum ve çok şımarık olduğunu düşünüyordum. Sürekli insanlarla tartışırdı."[17] Psikoloji ve iş yönetimi konularında eğitim almış olan Windeløv, von Trier'le çalışmak yerine 1993 yılında Susan Bier'in ilk filmi *Det Bliver i Familien*'in (Aile Sorunları) yapımcılığını üstlendi ve bu çalışması onu Zentropa'ya getirdi. Avrupa'nın dört bir yanındaki yatırımcılarla yirmi altı farklı filmde çalışmıştı ve yapımcılık deneyimleri 1970'lere uzanıyordu, ancak bu film onun ateşle sınavı olacaktı.

Genelde son kurgu ve oyuncu seçimi konularında söz hakkına sahip olma şartıyla gelen Amerikan yatırımına ihtiyaç kalmayınca, Lars von Trier oyuncu seçiminde özgür davranma fırsatını yakaladı. Rollerin büyük çoğunluğu doğuştan İngiliz oyunculara verildi ve bu da filme otantik bir hava kattı.

---

17) Kirsten Jacobsen, *Uden Cigar: Faderen, Sønnen og Filmkøbmanden* (Kopenhag: Høst and Son, 2001), s. 117.

A Room With a View (1986) ve *Howard's End* (1992) gibi filmlerdeki rolleriyle tanınan yirmi sekiz yaşındaki İngiliz aktris Helena Bonham Carter, Bess rolüne seçildi. *The Unbearable Lightness of Being* (Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği, 1987) gibi popüler sanat evi filmlerinde ve *The Hunt for The Red October* (1990) gibi ticari maceralardaki rolleriyle tanınan, çok yönlü İsviçreli oyuncu Stellan Skarsgård da Jan rolünü kaptı. Bess'in en yakın arkadaşı ve koruyucusu Dodo rolü ise o zamana değin en çok Mike Leigh'in *Naked* (Çıplak, 1993) adlı filmindeki rolüyle tanınan Katrin Cartlidge'e verildi.

Filmde rol alan diğer İngiliz oyuncular da rahip rolündeki Jonathan Hackett, Bess'in annesi rolündeki İskoç asıllı youncu Sandra Voe ve Doktor Richardson'ı canlandıran Adrian Rawlins idi. Daha önce Lars von Trier'in filmlerinde rol alan Jean-Marc Barr, Barbara Sukowa gibi bazı oyunculara da küçük roller verilmişti, Udo Kier de limandaki bir ev yerine sahilde demir atmış büyük bir gemide yaşayan sapığı büyük bir başarıyla canlandırıyordu. Morten Arnfred yeniden yönetmen yardımcısı olurken, aksan uzmanı Elsepth MacNaughton filmin diline dilbilimsel bir otantiklik katmakla görevlendirildi.

Fakat Mayıs ayının başında Bonham Carter'ın senaryoyu daha yakından inceleyip, cinsellik içeren sahnelerde yer almaktan vazgeçerek kontratını iptal etmesi ve projeden ayrılmasıyla yeni bir kriz yaşandı. Onun rolü, o zamana dek yalnızca sahnede oyunculuk yapmış olan Londra doğumlu aktris Emily Watson'a verildi ve Windeløv umutsuzca bütçenin yüzde 15'lik kısmını ararken prodüksiyon çalışmaları sürdürüldü.

* * *

Von Trier filmi nasıl çekmek istediğini biliyordu; birkaç yıl önce projeyi Wim Wenders ve Jim Jarmush gibi Trier'in beğendiği yönetmenlerle çalışmış olan Hollandalı görüntü yönetmeni Robby Müller'e anlatmıştı. Sonunda Müller, filmin görüntü yönetmenliğini üstlendi.

Krallık'ta kullanılan hiperaktif ve akıcı çekim tekniği *Dalgaları Aşmak*'ta da kullanılacaktı, fakat bu kez 35 mm. sinemaskop omuz kamerasıyla. Issız İskoçya manzaralarını göze çarpacak biçimde kullanmak için statik ve uzun çekimler de yapıldıysa da bu sabit görüntülerin sayısı azdı. Lars von Trier el kamerasını mümkün olduğunca çok kullanmak istiyordu ve çekimler sırasında mükemmel bir pan yapmaya, *çektiği şeyden* daha çok önem veren profesyonel kameraman onu epey kızdırmıştı. Ne olursa olsun, doğanın varlığı yapay

ışık kaynaklarıyla aydınlatılmış ve dijital olarak yaratılmış sekiz panorama aracılığıyla verilecekti. Bunları Kirkeby yaratmıştı. Bu manzara görüntüleri, sanki eski moda, resimli bir öykü kitabı gibi filmin yedi bölümünü ve son bölümünü birbirinden ayıran isim plakaları olarak kullanılacaktı. Manzaralar eşliğinde, "Goodbye Yellow Brick Road" ve "Suzanne" gibi dönemin pop şarkıları çalınacaktı.

35 mm. film daha sonra videoya, dijital olarak kurgulandıktan sonra da basılıp dağıtılmak üzere yeniden 35 mm.'ye aktarılacaktı. Sarsıntılı, elle yönetilen kamera çalışması ve dijitalize edilmiş grenli görüntüler filme bir belgesel özelliği kazandırıyor ve son derece duygusal öyküye gerçekçi bir zıtlık kazandırıyordu.

Von Trier, modern, duygusal fakat geleneksel melodramla ilişkilendirilen Disney-vari ikonografiyle hiç ilgisi olmayan bir film yapmak istiyordu.

> Eğer basit ama önemli ya da klişe bir hikâyeyi filme çekeceksiniz, bunu elinizden geldiğince gerçekçi biçimde yapmaya özen göstermelisiniz. Günümüzde geleneksel fantezi hissini taşıyan bir film gördüğünüzde, dünyanın öyle olmadığını bilirsiniz. Biz bu filmde tam tersini yapıp, dünyayı olduğu gibi sunmaya çalıştık.[18]

Krallık'ta olduğu gibi, von Trier yine kendiliğinden ve gerçekçi bir oyunculuk istiyordu; oyuncuları anı doğaçlama tepkilerle oynamaları, birbirinden çok farklı olan her çekimde yeni tonlamalar ve ifadeler kullanmaları için cesaretlendirdi. Bu sahnelerin en iyi kısımlarını filme çekmek de kameramanın işiydi. Ayrıca Emily Watson, oyuncunun asla kameraya bakmaması yönündeki eski kuralı yıkmıştı. Kameraya doğrudan bakması, izleyicilerin suça katılmalarını ve onun sırlarını paylaşmalarını, dolayısıyla da -ister istemez- hikâyenin içine çekilmelerini sağlıyordu.

İç mekânlarda yapılan çekimler, 1995 yazı boyunca Danimarka'nın çeşitli yerlerinde gerçekleştirildi; dış mekân çekimleriyse o sonbaharda İskoçya'nın çeşitli yerlerinde, soğuk rüzgârlar ve şiddetli yağmur altında. Kasım'da ham görüntülerin kurgusu yapıldı.

Hikâye odaklı anlatısı ve oyunculuğun ön planda oluşu, *Dalgaları Aşmak*'ın von Trier hakkındaki bazı görüşleri değiştirmesine sebep oldu. Bu popüler görüşe göre, von Trier kontrol saplantılı ve teknik açıdan yetkin bir yönetmenden, etten ve kandan insanlarla çalışabilen bir yönetmene dönüşmüştü. Yeni çalışma yöntemleri oyunculara ve çekim ekibine özgürlük sağlıyordu. Morten Arnfred bu yeniden

18) *Jyllands-Posten*, 26 Mayıs 1996.

doğuşu bir 'oyuncu yönetmeni'nin doğuşu olarak selamlıyor, Katrin Cartlidge de bu dönüşümü 'kişisel perestroyka' diye niteliyordu.

Bu, büyük ölçüde doğru bir önermeydi, fakat iddia edildiği kadar keskin bir değişim söz konusu değildi. Von Trier gelecekte de pek çok oyuncuyla çalışırken büyük sıkıntı çekecekti. Cartlidge'in onu birlikte çalışılması kolay ve keyifli bir yönetmen olarak görmesinin sebebi, büyük ihtimalle yönetmenin sonradan basına itiraf ettiği üzere, çekimler sırasında kendisine sırılsıklam âşık olmasıydı.

Filmin teknik yönlerine bakınca, gerçekçi üslûbuna rağmen yine pek çok göz yanılmasının kullanıldığı söylenebilir. Bunun sebebi, von Trier ve çalışma arkadaşlarının dijital manipülasyona sıklıkla başvurmuş olmalarıdır. Engebeli İskoçya doğası filmde büyük yer tutsa da, manzaranın büyük bölümü başka yerlerden alınmış görüntülerden oluşuyordu: bulutlar Norveç'ten, dalgalar Danimarka'dan, vs. Gerçi var olan manzara görüntüleri de uzun süre gösterilmiyordu; izleyiciler, Aalbæk Jensen'in övündüğü gibi, güzelim İskoçya manzaralarını toplamda sadece altı dakika boyunca görebildiler. Dijital özel efektleri ekonomik açıdan çok faydalı buluyor ve sinemanın demokratikleşmesine katkıda bulunduklarını düşünüyordu. Bu kadar ucuza, bu kadar başarılı görüntüler elde etmek harika bir şeydi.

Ne olursa olsun, filmin kamera kullanımından kaynaklanan dikkat çekici, aceleci bir ritmi vardı ve tıpkı *Krallık*'ta olduğu gibi kesip-yapıştırma tekniğinin kullanıldığı kurguda en gerçekçi ve kendiliğinden anlar başarıyla yakalanmıştı. Son derece melodramatik öyküyü anlatmak için hiper-gerçekçi bir üslûba başvurulmuştu. Bu oldukça yenilikçi yaklaşım, seyircilere de yepyeni bir şeyi gördükleri ve yaşadıkları hissini veriyordu. Geleneksel melodram anlatımı, seyircilerin olup biteni karakterler açısından ve güvenli bir mesafeyle izlemesine imkân vermekteydi. Fakat bu filmde aynı rahatlık söz konusu değildi. Melodram abartılı, epik ve eğlencelidir, oysa *Dalgaları Aşmak* klostrofobik, rahatsız edici ve insanı içine çeken bir filmdi. Bu filmde izleyici açısından güvenli sığınaklar yoktu. Özetle, keyifle izlenecek, rahat bir film değildi.

DALGALARI AŞMAK – YANKILARI

Dalgaları Aşmak, Cannes'ın 'yarışma' bölümünde gösterilmek üzere seçildi. Von Trier'in Zentropa şirketi bülteninde (sayı 4) belirtildiği üzere, bu kez Altın Palmiye'den başka bir ödülü almak onun gözünde kabul edilemez bir durumdu.

Fakat Lars, bu istenmeyen şoku ödül töreninden önce, Bente'yle birlikte Fransa'ya giden trene binmek üzere Kopenhag'ın ana istasyonuna yaklaşırken yaşamak zorunda kaldı. İstasyonda onları bekleyen tren, bekledikleri daha eski ve kullanıcı kolaylığı sağlayan Alman yapımı şehir içi tren değil, Danimarka yapımı bir IC-3 idi; pencereleri bile açılmıyordu. IC trenleri halıyla kaplı, yapay olarak havalandırılan, otomatik kapılı lüks trenlerdi. Bu tren, Von Trier için klostrofobi krizi anlamına geliyordu. Pencereleri bile açamayacak olma düşüncesi midesini bulandırmaktaydı. Trene binmeyi reddetti ve eve döndüler.[19]

Cannes'a nasıl gideceklerdi? Uçağa binmeleri söz konusu bile olamazdı. Arabayla gitmeyi denediler fakat arabalı vapurdan inip yolları üzerindeki ilk Alman kasabası olan Puttgarden'a varınca belirsiz bir sebepten dolayı geri dönmeye karar verdiler.

Dolayısıyla, Cannes'a gitmedi.

Von Trier'in binlerce fobisi olduğu Danimarka'da biliniyordu fakat basın bu sefer onu affetmedi ve festivale katılmayışı büyük bir kabalık olarak görüldü. Danimarkalı köşe yazarı Camilla Kjærsgaard, Lars von Trier'in 'seyahat fobisi'nden çok aslında 'festival fobisi' olduğunu iddia eden bir yazı kaleme aldı. Christel Skousen ise sabırla yönetmenin tavrının agorafobiye işaret ettiğini anlatıyordu.[20] Ne olursa olsun, Cannes'da bulunmayışı olumsuz bir imaj uyandırdı ve Zentropa çalışanlarına göre Altın Palmiye'yi almasına engel oldu.

Festival başlayınca, *Dalgaları Aşmak* ve Mike Leigh'in *Secrets and Lies* (Sırlar ve Yalanlar) adlı filmlerinin festivalin iki favorisi olduğu anlaşıldı; Coen kardeşlerin *Fargo*'su ve Jacques Audiard'ın *Un héros très discret* adlı filmleri de daha az şans tanınan diğer iki favori filmdi. *Dalgaları Aşmak* gösterilince 13 Mayıs'ta kesinlikle en beğenilen film olduğu konuşulmaya başlandı, Emily Watson'ın da en iyi kadın oyuncu ödülünü alacağına kesin gözüyle bakılıyordu. Amerika, Almanya, İtalya, İspanya ve İngiltere'deki büyük gazeteler filmle ilgili övgü dolu eleştiriler yayınladılar.

19 Mayıs'ta, yani ödül töreninden iki gün önce, Bente Cannes'a uçtu. Lars'ın Altın Palmiye'yi kazanması durumunda, o, Aalbæk Jensen ve Vibeke Windeløv sahneye çıkıp ödülü onun adına alacaklardı. Ödül töreninden bir gün önce tüm kazananlara bir ödül kazandıkları açıklandıysa da bunun hangi ödül olduğu gizli tutuldu. Lars von Trier'in temsilcileri de bir ödül kazandıklarını öğrendiler, fakat hangisi olduğunu bilmiyorlardı.

19) *Politiken*, 5 Temmuz 1996.
20) *Politiken*, 19 Mayıs 1996.

21 Mayıs Salı, yani ödül gecesi sonunda gelmişti. Von Trier, on beş yıldır basın sözcüsü olan Christel Hammer'la birlikte evinde oturuyordu. Christel televizyon başında töreni seyrederken, Lars içerideki odada bir bilgisayar oyunu oynamaktaydı. *Dalgaları Aşmak* bir ödül almıştı, fakat yalnızca jüri özel ödülünü kazanmıştı, Altın Palmiye ise *Sırlar ve Yalanlar*'a gitmişti. Hammer daha sonra o geceyi şöyle anlatacaktı: "Altın Palmiye'yi kazanamadığı için üzüldü. Gerçi omuz silkip geçti, bunu sık sık yapar zaten. Yine de pek eğlenceli bir gece değildi."[21]

En iyi kadın oyuncu ödülünü *Fargo*'nun başrolündeki Francis McDormand'a kaptıran Emily Watson, sahneye çıkınca Lars von Trier tarafından yazılmış bir teşekkür telgrafını okudu.

Ertesi gün von Trier, Ryesgade'deki Zentopa kafesinde elli gazeteciyle biraraya geldi. "Bütün bu insanlar beni daraltıyor," diye patladı yönetmen. "Şimdi Cannes'daki en önemli ikinci ödülü almak bana mutluluk veriyor, oysa daha gençken en sonuncu olmayı tercih ederdim. Yıllar beni biraz yumuşattı aslında. Hem Bille August, Altın Palmiye'yi iki kez kazandı (1988'de *Pelle the Conqeror* ve 1992'de *The Best Intentions* ile)," diye ekledi şakacı bir tavırla, oysa üzülmüş olduğu anlaşılıyordu.[22]

Dalgaları Aşmak 5 Temmuz'da Danimarka'da gösterime girdi ve bir yolunu bulup 'kapalı gişe' oynayan basın gösterimine sızmamış olan Danimarkalılar tarafından seyredildi. Danimarkalı eleştiriler övgü sıfatlarıyla dolu yazılar yazdılar; en içten yazılardan birisini de on dört yıl önce sinema okulunda bir panele katıldığında walkmen dinleyen Lars von Trier'in saygısız bir öğrenci olduğunu düşünen Christen Braad Thomsen kaleme aldı.

Film 1997 yılında hem Bodil hem de Robert ödülünü kazandı. Filmin sorunlu prodüksiyon çalışmasının firmayı az daha batıracağı göz önünde bulundurulduğunda Zentropa için önemli bir başarıydı bu. Ödül töreninde von Trier, her zamanki gibi ortaya çıkmadı ve ödülü onun yerine Emily Watson aldı. Fakat von Trier bir konuşma kaydedip göndermişti ve bu kayıt törende yayınlandı. Gözlerinde alaycı bir ışıltıyla, bir zamanlar yoluna taş koymuş olan ya da kendisine kötü davranan tüm gazetecileri ve sinema endüstrisi çalışanlarını 'affettiğini' anlatıyordu.[23]

Danimarka dışında film, yabancı ülkelerde büyük başarı kazandı, hem popüler hem de önemli bir film haline geldi. *Dalgaları Aşmak*,

21) *Politiken*, 27 Mayıs 2000.
22) *Aktuelt*, 22 Mayıs 1996.
23) *Information*, 11 Eylül 1997.

von Trier'in kariyerinin dönüm noktasıydı ve onun insani bir hikâyeyi geniş bir duygusal açılımla anlatmayı başarabildiğini kanıtlıyordu. Sanatının ustası olmuş, hem karakteri hem de film yönetmenliği çok gelişmiş, değişmiş ve olgunlaşmıştı.

Eleştirmenlerin büyük çoğunluğu filmi öve öve göklere çıkardılar. İngiltere'deki *Financial Times* yazarı Nigel Andrews, 1996 Ekim ayı başında Kieslowski'nin ölümünden beri, von Trier'in kuzey Avrupa'nın en önemli ve gelecek vaat eden yönetmeni olduğunu yazdı. Andrews'un görüşünce, o zengin bir sembolizm ağını, melodramı, psikodramayı ve kara komediyi aynı potada eritmeye cesaret edebilecek tek yönetmendi. *New York Times*'ın kültür sanat sayfaları başyazarı Janet Maslin de benzer görüşler dile getirdi ve onların övgüleri sinema dünyasında yankı buldu.

İlginçtir, filmin Amerikan kopyaları -kısa bir sahne için söz konusu olsa da- sansürlenmişti. Aalbæk Jensen, "Stellan Skarsgård'ın penisini çıkarmak zorunda kaldık," diye anlatıyordu. "Amerikalıların gözünde çok fazlaydı bu."[24] Çıplak çiftin tanıştığı ve sevişti̇ği bu sahne, von Trier'in provokasyonlarından birisi değildi yalnızca: Onun en baştaki erotik film yapma isteğinden, bir seks filmi yapma düşüncesinden geriye kalan da tek şeydi. Jan ve Bess'in birbiri için hissettiği fiziksel arzu, orijinal fikrin özünde yatıyordu ama şimdi yalnızca bir tek sahneye indirgenmişti; bu sahnenin en azından bir kısmı da erdemlilik taslayan Amerikalılar tarafından kesilip atılmıştı.

Genel izleyici kitlesi, en azından Danimarka'da, *Dalgaları Aşmak*'ı övgülere boğma konusunda eleştirmenlerle aynı fikirde değildi. Bunun kanıtlarını solcu-entelektüel gazete *Information*'a bütün yaz boyunca gönderilen ve filmi küçümseyen eleştirilerle dolu sayısız okuyucu mektubunda görmek mümkündü.

Bazı izleyiciler, Von Trier'in ilk elden yaşayıp yakından tanımadığı bir dini tek boyutlu biçimde ele alışını eleştiriyordu. Bu mektuplar genelde sinemaya ender olarak giden çok dindar kesimden gelmiyordu. Benzer itirazları dile getirenler, aynı zamanda, yönetmenin içtenliğini ve çıkış noktasını, konuyu ele alış biçimini sorgulayan sıradan izleyicilerdi. Filmin dini yanı gerçeklik miydi, yoksa yalnızca bir metafordan mı ibaretti? Yalnızca her filmde rastlanan sıradan sahneler mi söz konusuydu? Filmin üslûbu, izleyicilerde 'gerçekçi' bir hikâye seyrettikleri izlenimini bıraksa dahi, yönetmenin amacı gerçekçi olmak değildi. Daha çok estetik bir tercihti onunki, hikâyeyi anlatmanın teknik bir yöntemiydi. Ne de olsa Lars von Tri-

24) *Ekstra Bladet*, 25 Haziran 1998.

er, nihayetinde bir *hikâye anlatıcısıydı*. Hatta filmini bir masal kitabı gibi düzenlemişti. Oldukça kafa karıştırıcı bir film olduğu konusunda hemfikirdi izleyiciler.

Daha sonraları eleştiri okları, özellikle kadın izleyiciler tarafından, filmin başrolündeki Bess karakterine de yöneltildi. Çocuksu, saf, hassas, batıl inançları olan (fazlasıyla dindar) ve hayatını kontrol etmekten aciz olan bu kadın, cemiyetin yaşlılarının patriyarkal güçleri ile bir 'yabancı' olan kocasının istekleri arasında ezilip kalmıştı. Sonunda, sahip olduğu her şeyi sevdiği erkek uğruna kurban ediyor ve Johannes Fibiger ve Gerd Lütken'in von Trier'in kadın karakterlerini eleştiren "Küfürbaz (Kadın) Azize"[25] başlıklı başyazısında belirtildiği üzere, 'acı, lanetlenme ve yokluk'la ödüllendiriliyordu. Bazı eleştirmenlere göre, onun aşağılanması, dikizciliğin ve sadizmin dehşet verici örtüsü altında gerçekleşmekteydi. Hatta bazıları, Lars von Trier'in de bizzat bir sadist olabileceğini söylemeye başlamışlardı.

Bess, masal kitabındaki Altın Kalpli adlı karakterin kavuştuğu mutlu sona bile ulaşamamıştı; Schepelern 11 Nisan 1997'de, bu masal kitabını aradığını belirten bir yazı kaleme alınca kitap bulunmuştu. Masalın sonunda, Altın Kalpli'nin yardım ettiği çocuğun aslında bir prens olduğu anlaşılıyordu. En sonunda çocuğa kalbini veriyordu, evlenip sonsuza dek prensin şatosunda mutluluk içinde yaşıyorlardı. Oysa diğer yanda Bess belirsizliklerin kucağına atılıyor, masum çocukların layık görüldüğü mutlu son ondan esirgeniyor, hatta bir yetişkinin bedenine ve ruhuna sahip çocuklara layık görülen bilgelik veya deneyim bile kendisine çok görülüyordu. Eleştirmenlere göre, o bir kurbandı. En azından, sorunlu bir karakterdi. Başkalarına göreyse filmin kalbi ve ruhuydu, üstelik sinema tarihindeki en başarılı oyuncu seçimiydi.

Ne olursa olsun, mutsuz yolculuğunda Bess yalnız kalmayacaktı. Çünkü von Trier, *Dalgaları Aşmak*'ın, farklı olaylar ve yerlerde dişil iyiliğin doğasını inceleyen yeni projesi "Altın Kalpli Üçlemesi"nin ilk filmi olduğunu açıklamıştı.

Von Trier, izleyicilerin yüzde onunun öyküyü 'kabullenemediği' kanısındaydı. "Bunlar duygusal anlamda kendilerini filme kaptırmayı reddedenlerdir... onların gözünde bu korkunç bir film," diyordu. Bir başka deyişle, filmin sizi etkilemesi için önce öyküyü kabullenmeniz gerekiyordu. Kendisinin filmi her izleyişinde gözyaşlarına boğulduğunu iddia etmekteydi. Bu film, duygularını bas-

25) *Politiken*, 4 Mart 2000.

tırmayı öğrenerek yetiştirilmeye karşı duyduğu öfkenin dışavurumuydu, bir tür isyandı.

Ailesinin filmden *nefret edeceğine* emindi. Ailesinin yaşayan tek üyesi olan Ole, gerçekten de filmden nefret etmiş, ön gösterimlerden birine katıldıktan sonra Lars'a telefon açıp fikrini belirtmişti. Fakat yine de Lars'ın gala gösterimine bilet ayarlaması hoşuna gitmişti. Galadan sonra Lars'ı yeniden arayıp, ikinci kez izlemenin filmi daha iyi kılmadığını belirtmekten geri kalmamıştı![26]

Dalgaları Aşmak Danimarka'da 300 bin seyirci tarafından izlendi. Bu rakam bir rekor olmasa da, oldukça iyi bir başarı sayılırdı.

26) *Ekstra Bladet*, 7 Temmuz 1996.

4
DOGMA'NIN DOĞUŞU VE *GERİ ZEKÂLILAR*

DOGMA'NIN DOĞUŞU

1995 yılında *Dalgaları Aşmak* prodüksiyon evresinin son aşamalarındayken, von Trier Paris'te düzenlenen uluslararası bir yönetmenler sempozyumuna davet edildi. Sinemanın geleceğinin tartışılacağı bu sempozyum, sinemanın yüzüncü yıl kutlamaları sebebiyle düzenlenmişti.[1]

Lars von Trier bu tür organizasyonlardan nefret eder ve davetleri genellikle geri çevirirdi. Peki, bu sempozyumu farklı kılan neydi? Bu sorunun cevabını 13 Mart'ta yaptığı bir basın açıklamasında zaten vermiş, Dogma 95 adlı bir şey kurmak üzere olduğunu belirtmişti. 18

1) O günün tarihi, akademisyenler tarafından 22 Mart olarak belirlenmişti. Lumière kardeşler *La sortie de Lars von Trier'usine Lumière a Lyon* adlı ilk filmlerini, genelde kabul gören 28 Aralık günü değil, bu tarihte Cafe Grand'da göstermişlerdi.

Mart günü Danimarka basını daha ayrıntılı bilgi edinmeye başladı; von Trier her zaman iyi kopya veriyordu. *Politiken*'in o günkü sayısının manşeti şöyleydi: "Lars von Trier Sanat Çevrelerinde; Yönetmen Chaste ve Naked Films Şirketleriyle Yeni Bir Dalga Başlatacak." Von Trier sempozyum için yola çıktığı sıralarda, Danimarka sinema çevrelerinde çoktan bu konu hakkında hararetli tartışmalar başlamıştı.

20 Mart günü akşamüstü, Paris'in merkezindeki Odeon tiyatrosunda bir panel düzenlendi. Konuşma sırası Von Trier'e geldiği zaman, ünlü yönetmen gündem dışına çıkmak için izin istedi ve ayağa kalkarak saygıdeğer meslektaşlarıyla dinleyicilere, Dogma 95 grubunu temsil ettiğini söyledi. Daha sonra grubun manifestosunu okudu ve metni içeren bir avuç kırmızı renk kâğıtlı bildiriyi sahneden fırlatarak aceleyle binayı terk etti.

Dogma 95'in dramatik doğumu böylece gerçekleşti. Radikal bir film 'hareketi' olan grup, şimdilik yalnızca iki kişiden oluşuyordu: von Trier ile genç meslektaşı ve okuldaşı Thomas Vinterberg.

Von Trier, iyi bir hareketin ne denli önemli olduğundan haberdardı. 1987 yılında, 'dalgalar'ın doğası hakkında uzun uzun düşünüp taşınmıştı.

> Büyük dönemlerde, mesela Fransa Yeni Dalga hareketi ya da Fassbinder, Wenders gibi yönetmenlerin başını çektiği Alman sinemasında görüldüğü üzere, pek çok kişi bir anda inanılmaz biçimde canlanıp ilham alarak heyecan verici filmler yapabilir. Böylece, yeni bir dalga oluşur. Fakat bugün dalga üzerimizden geçip gitti ve kendimizi arada bir küçük dalgaların yaladığı sahilde bulduk. Bu küçük dalgalar çamurlu, bulanık bir iz bırakıp sonra yavaşça denize çekilirler. İşte, biz de şimdi tam bu noktadayız. Böyle durumlarda bir yönetmenin yapabileceği tek şey, ileriye doğru atılıp yeni ve verimli bir döneme girmeye çalışmaktır. İnsan sürekli denemeli, deneyler yapmalıdır.[2]

O zamandan beri durumun değiştiğini söylemek mümkün değildi; eski büyük dalgaların hepsi sönüp gitmişti. Fransız Yeni Dalgası artık tarih kitaplarında kalmıştı, akımın geriye kalan kurucuları başka bir zamandan gelen yaşlı adamlardı. 1970'lerdeki Alman yeni sineması da ömrünü tüketmiş gibiydi; Fassbinder ölmüştü, Wenders ve Herzog kendi başlarına çalışıyorlardı. Üstelik, Amerika'nın hiç önemi yoktu. Övgüye boğulan bağımsız sinemasına rağmen Amerika'da ihtiyaç duyulan siyasal/devrimci özellikleri taşıyan özgün bir dalganın doğması mümkün değildi. Amerika apolitik ve duyarsızdı; kurulu düzenin çarklarının temsiliydi. Amerika, karşı-devrimciydi.

2) *Weekendavisen*, 26 Haziran 1987.

1995 yılına gelindiğinde, *Jurrasic Park* gibi özel efekt donanımlı gişe filmleri ve *Die Hard* tarzı macera serileri dünyanın tüm sinema salonlarını doldurmuştu ve buna dur deme zamanı, yeni bir dalga yaratma zamanı gelmişti. Niçin olmasındı ki?

Lars von Trier bir gün durup duruken Thomas Vinderberg'i aradı ve ona 'yeni bir dalga yaratmak ister misin' diye sordu. Aldığı cevap olumluydu.

Vinterberg, sarı saçları ve klasik yontuları andıran yüz hatlarıyla tam bir 'altın çocuk'tu. Kopenhag'ın kuzeyindeki Nordkrog komününde, entelektüel/ilerici bir çevrede yetişmiş, sanat alanında başarılı çalışmalar yapacağı erken yaşlarda belli olmuştu; ilk tutkusu da müzikti. Ailenin akrabaları ve arkadaşları kültürel çevrelerde tanınmış insanlardı. Babası ünlü eleştirmen ile editör Søren Vinterberg'dü; müzisyen Henrik Strube ile doktor ve filozof Tor Nørretanders da 'alternatif' ailesinin bir parçasıydı. Amcası Dan Nissen, Danimarka Sinema Müzesi'nin ikinci müdürüydü. Vinterberg sinema dünyasında büyük başarı kazanacaktı, ancak bu dişiyle tırnağıyla çalışarak kazandığı bir başarı değildi. Zaten bu durum, kapalı kültürel çevrelerde herkesin birbirini tanıdığı ve neredeyse akraba olduğu, sinema çevrelerinin bir aile gibi işlediği Danimarka'da genelde yadırganacak bir şey değildir.[3]

İkisinin 13 Mart'ta imzaladığı Dogma bildirisi, yirmi beş dakikada, kahkahalar arasında oluşturulmuştu. Bildiri, bir manifesto ve bir filmin nasıl yapılması gerektiğini belirten on tane katı 'erdem yemini'nden[4] oluşuyordu. Dogma, paranın, yaratıcı sahtekârlığın ve tem-

3) Danimarka basınında göçmen yönetmenlerin filmlerinin sayısının azlığıyla ilgili tartışmalar yapılmıştı. Örneğin, Sinema Okulu'nun farklı etnik kökenlerden gelen tüm öğrencileri, kariyerlerini Danimarka dışında sürdürmeyi tercih etmişlerdi. Danimarka hayatında göçmenlerin deneyimleriyle ilgili filmlerin hemen hepsi (*Pizza Kralı*, *Pusher*, vs.) Dan yönetmenler tarafından çekilmişti.

4) 1- Çekimler stüdyoda yapılmamalıdır. Dekor ve set kullanılmamalıdır (eğer özel bir dekor hikâye açısından mutlaka gerekliyse, çekimler bu dekorun bulunabileceği bir mekânda gerçekleştirilmelidir). 2- Ses, kesinlikle görüntülerden ayrı olarak üretilmemeli ya da tersi olmamalıdır (sahne içinde üretiliyor olmadığı sürece müzik kullanılmamalıdır). 3- Kamera, el kamerası olmalıdır. El kamerasıyla elde edilecek hareketlilik ya da hareketsizlikler serbesttir (film, kameranın durduğu yerde çekilmemeli, kamera filmin olduğu yerde olmalıdır). 4- Film, renkli olmalıdır. Özel ışıklandırma kullanılamaz (çekilecek sahnede filmin pozlandırması için çok az ışık varsa, sahne kesilmeli ya da tek bir lamba kullanılmalıdır). 5- Optik numaralar ve filtreler yasaktır. 6- Film, yüzeysel aksiyon sahneleri içermemelidir (öldürme, silahlar, vb. bulunmamalıdır). 7- Zamansal ve coğrafi yabancılaştırmalar yasaktır (film, şimdi ve burada geçmelidir). 8- Tür filmleri kabul edilemez. 9- Filmin formatı 35 mm. olmalıdır. 10- Yönetmenin adı jenerikte belirtilmemelidir. "Bir yönetmen olarak kişisel beğenilerimden sıyrılacağıma yemin ederim! Artık bir sanatçı değilim. Bir 'iş' yaratmaktan kaçınacağım, çünkü anın, bütünden daha önemli olduğuna inanıyorum. Benim esas amacım, karakterlerimden ve kullandığım mekândan gerçeği zorla çıkarıp almaktır. Mümkün olan her yöntemle ve zevk tuzağına düşmeden, estetik değerlere tutsak olmadan var gücümle çalışacağıma yemin ederim."

belliğin yozlaştırdığı sinema alanına yeni bir nefes getirecekti. Dogma, özel efektler ve kolay çözümlerden oluşan sahte tanrılara ruhlarını satan yönetmenlerin bedenlerini ve ruhlarını kurtaracak, gerçek insan duygularıyla ilgili güzel ve basit bir hikâyeyi anlatmaktan aciz yönetmenleri sarsıp kendilerine getirecekti. Bu bağımlılıklarından kurtulmaları gerekiyordu. Dogma işte bu yüzden sertti; neredeyse bir toksik arıtma programı ya da beyni yıkanmış birinin 'yeniden programlanması'nı andırıyordu.

En nihayetinde kurallar yönetmenleri cezalandırmak için değil, onları özgür kılmak için yaratılmıştı. Amaç onları 'büyük çapta filmler yapma'nın baskıcı araçlarından, büyük bütçesinden, büyük çekim ekiplerinden ve baştan çıkarıcılığından kurtarmaktı. Ayakları yeniden yere basmalıydı; kendilerini bulmalı, yeniden öykülerini keşfetmeliydiler. Üstelik bunu teknolojiye sığınmadan yapmalıydılar. Sadelik, anlık kararlar ve dürüstlükle içtenlik yeniden canlanacaktı ve bu iyi bir şeydi. Von Trier bu tür bir özgürlüğü *Krallık* sayesinde tatmıştı, fakat hemen sonrasında *Dalgaları Aşmak* için çalışırken kendisini yeniden ağır baskı altında hissetmeye başlamıştı.

Manifestolar her zaman onu büyülemişti. Henüz bir yeniyetmeyken *Sürrealist Manifesto*'yu incelemiş, daha önce *Suç Unsuru*, *Salgın*



İsviçre'de yollarda; Thomas Vinterberg'ün ilk uzun metraj filmi *En Büyük Kahramanlar*'dan bir sahne (1996).

ve *Avrupa* için kendisi de manifestolar hazırlamıştı. Aslında bunlar, hem kendisinin coşkulu komünist geçmişine ironik biçimde yaklaşma yöntemiydi, hem de sinema dünyasını gerçekten de değiştirme dürtüsünden kaynaklanıyordu. Bu manifestoların ortak özelliği, bilerek abartılmış ve biraz boğuk bir retoriği dile getirmeleriydi. Lars von Trier, her zaman ciddi olmasa da öfkeli bir genç adamdı.

Ancak Dogma 95 belki de biraz daha ciddi tonlar taşıyordu, yalnızca Paris'teki saygıdeğer meslektaşlarını kışkırtmak ve paneli erkenden terk etmek için bir bahane değildi. Sinemanın geleceği mi? Her şey kökten değişmediği takdirde, gelecek zaten üstüne kafa yorulacak bir şey olmayacaktı.

Dogma 95, 1996 yılında 20 milyon kronluk bir bütçeyle filmler çekileceğini bildiriyordu. Lars von Trier, yoldaşı Vinterberg sayesinde röportajlar yapacak, törenlere katılacak ve kendisinin yapmaktan hoşlanmadığı pis işleri görecek birini de bulmuş olmaktaydı. Sinema okulunun yönetmenlik bölümünden iki yıl önce mezun olan yirmi altı yaşındaki Vinterberg bu işe çok uygundu, ancak şimdiye dek yalnızca bir tane kısa film çekmişti: *The Boy Who Walked Backwards* (Geri Geri Yürüyen Çocuk). Şayet Dogma 95 yönetmenleri büyük çaplı film yapımcılığının baskıcı araçlarından kurtarmanın ilk ve en önemli yolu olacaksa, Vinterberg'ün üzerinde kurtulması gereken baskılar yok demekti. İlk uzun metraj filmi *The Greatest Heroes*'u (En Büyük Kahramanlar) ancak bir yıl sonra çekecekti.

Dogma 95'e katılan ilk yönetmen Søren Kraugh-Jacobsen, aksine Danimarka'da tanınmış bir yönetmendi. Kırk sekiz yaşındaydı ve grubun en yaşlı üyesi olarak kuralları en çok sorgulayan isimdi. 1960'larda elektronik tamirciliği eğitimi almış, 1969'da Prag'taki ünlü sinema okulu FAMU'ya başlamış, fakat 1971'de okuldan atılmıştı.[5] Danimarka'ya dönünce DR'ın çocuk ve gençlik bölümünde bir iş bulmuştu. 1977'de çalışmaya koyulmuş, aralarında von Trier'in nefret ettiği *Gummi Tarzan*'ın da olduğu beğenilen uzun metraj çocuk filmleri yapmış, aynı zamanda bir müzisyen olarak da tanınmıştı; gitar çalıyor ve bir ozan gibi folk şarkıları söylüyordu. 1970'lerde bestelediği "Kender Du Het?" ("O Duyguyu Bilir Misin?") adlı, bir çocuğun ilk aşkıyla ilgili şarkı bütün Danlar tarafından bilinmekte ve sevilmektedir.

Dogma fikri o ilkbaharda bir gece ıssız bir yerdeki yazlıkta, 'kırmızı şarap gecesi'nde başka yönetmenlere de tanıtıldı. Kraugh-Jacobsen, "Bir masanın başına oturup bol bol şarap içtik," diye anlatıyor.[6]

---

5) Richard Kelly, *The Name of This Book is Dogma 95* (Londra: Faber and Faber Ltd 2000), s. 153.
6) *LA Weekly*, 2 Mart 2000.

"Pek çok konuda hemfikir olduğumuz söylenemezdi. Bu yüzden bol bol haykırıp bağırdık -İtalyanlar gibi davranan Danimarkalılardık- ve birbirimizi sorguladık: 'Beşinci kuralla nasıl başa çıkmayı düşünüyorsun?' gibi sorular sorduk. Bence gerçekten çok keyifliydi..."

Kısa süre sonra aralarına iki yönetmen daha katıldı: o sırada Paris'te yaşamakta olan Kristian Levring ile Anne Wivel.

Otuz sekiz yaşındaki Levring de Sinema Okulu'ndan, kurgu bölümünden mezun olmuştu. O zamana dek yalnızca bir tane uzun metraj çekmişti, o da 1986 tarihli *A Shot From The Heart* idi. Düşük bütçeli modern bir macera filmiydi ve eleştirmenler tarafından beğenilmemiş, üstelik *Salgın*'dan bile daha az seyirci tarafından izlenmiş, yalnızca 3,354 bilet satmıştı. Bu başarısızlıktan sonra belgesellerde ve uzun metrajlarda editör olarak çalışmaya başladı; 1988'de pek çoğu yabancı firmalar için reklam filmleri çekmeye koyuldu. Uzun süreler Londra'da, Paris'te ve başka yerlerde yaşadı.

Anne Wivel, ünlü yazar Ole W. Wivel'in kızıydı ve Dogma grubunun kırk dokuz yaşındaki en yaşlı üyesiydi. 1980 yılında, daha önce belirtildiği üzere Von Trier'i kabul eden komitede öğrenci temsilcisi olduğu Sinema Okulu'ndan mezun olduğundan itibaren toplumsal-gerçekçi belgesel filmler çekiyordu. Ne var ki, Dogma 95'in kuruluşundan iki yıl sonra gruptan ayrıldı. Aalbæk Jensen'e göre, grup o zaman gerçek bir kardeşliğe dönüştü, çünkü "Anne, sürekli olarak 'aptal erkek çocukları!' ya da 'sizin aptalca oyunlarınız!' benzeri şeyler söylüyor ve düşünüyordu."[7] Levring ise belgesel çekmeyi tercih ettiğini ve kurmaca filme ilgisini yitirdiğini söylemişti.

Trier ve Vinterberg'ün katılmaları için haber gönderdiği başka yönetmenler oluşumla ilgilenmediler; bunlar arasında Finlandiyalı yönetmen Aki Kaurismaki de vardı ve Danimarka tabloid gazetesi *Ekstra Bladet*'in haberine göre, "Dogma'nın kıçına tekmeyi basmış,"[8] bu fikrin aptalca ve çocuksu olduğunu beyan etmişti. Ayrıca Trier ve grubunun *davet etmediği* başka isimler de oluşumu reddettiler. Örneğin, Ole Bornedal, Dogma hakkındaki fikirlerini 25 Mart'ta *Politiken*'e şu sözlerle açıklamıştı: "Bu bir *konsept* çalışması ve yapacak daha iyi işi olmayanlar konseptlerle uğraşarak vakit kaybetmek istiyorlarsa bunu yapmakta serbesttirler. ... Ben bakir kalmaktansa seks yapmayı yeğlerim."

Von Trier ve Aalbæk Jensen, Dogma'ya başlangıçta karşı tavır alındığını söyleseler de, durum aslında böyle değildi. Bornedal'ın yorumlarını içeren 25 Mart günkü gazetede, von Trier ve Vinter-

7) Kelly, *The Name of This Book is Dogma 95*, s. 89.
8) *Ekstra Bladet*, 8 Eylül 1999.

berg'ün okuldaki senaryo hocası olan Mogens Rukov, uzun bir yazıyla Dogma'yı överek göklere çıkarıyordu. Hatta aynı haberde, konuya her zamanki gibi ironik yaklaşan Aalbæk Jensen'ın da oluşum hakkındaki övgülerine bol bol yer verilmişti: "Eğer sonuç boktan olursa, en azından fazla para harcamamış olacağız." Niels Gråbøl gibi başka yönetmenlerin konu hakkındaki düşünceleri karışıktı ama yine de sağlıklı bir değişiklik olduğu yönünde hemfikirdiler. Ayrıca, pek çok kimsenin değindiği üzere, sinema tarihi de Dogma'nın atası sayılabilecek başka hareketler ve akımlarla doluydu.

Fakat von Trier'in en iyi hatırladığı röportajı, Paris'teki meslektaşları vermişti. Onların kendisine, "Sinemadan bu kadar nefret ediyorsan niçin zahmet edip buralara kadar geliyorsun?" diye sorduklarını hatırlatıyordu.[9]

DOGMA'NIN (İLK) ÖLÜMÜ VE YENİDEN DOĞUŞU

Bu arada, Dogma 95'in yarattığı heyecanın etkisi basında hâlâ hissedilmekteydi. Fikir, Danimarka Kültür Bakanı Jytte Hilden'i o denli etkiledi ki, 1995 yılında von Trier'e hükümetin 15 milyon kron bütçe ayırarak Dogma'yı destekleyeceği konusunda söz verdi. Von Trier bu paranın 3,75 milyon kronunu kendi şirketi aracılığıyla, kalanını da DFI'ın her zamanki danışmanları aracılığıyla bulmayı planlamıştı.

14 Ağustos'ta Hilden'e bir mektup yazıp, yaptıkları sözlü anlaşmayı hatırlattı ve 'her zamanki DFI kanalları aracılığıyla' elde etmek zorunda kalmayacağı 15 milyon kronu kabul etmeye hazır olduğunu söyledi.

Mektubuna cevap alamadı, fakat proje 'beşliler çetesi' (Wivel de hâlâ gruptaydı) tarafından sürdürülüyordu. El sıkışarak anlaştılar, planı bir yıl erteleyip 1997 yılını Dogma filmlerine ayıracaklarını konuştular. Danimarka yasalarına göre, el sıkışmak resmi bir anlaşma yapmak anlamına geliyordu.

14 Şubat 1996'da Aalbæk Jensen, Hilden'e bir mektup yazarak von Trier'in eski mektubundan söz etti ve paranın durumunu sordu.

Dört ay sonra beklediği cevabı Hilden'den değil, ancak DFI'dan aldı. DFI, Kültür Bakanlığı'ndan 15 milyon kron tutarında yeni bir ödenek havuzu aldıklarını ve bu para ile 'düşük bütçeli filmler'e destek olarak ödeneği gelecekteki üç yıl boyunca dağıtacaklarını bildiriyordu. Hilden, Aalbæk Jensen'e bir cevap yazarak, DFI'ın ödeneği her zamanki yöntemiyle dağıtacağını ve ihtimalleri görüşmek ama-

9) Kelly, *The Name of This Book is Dogma 95*, s. 137.

cıyla doğrudan onlarla bağlantıya geçmesi gerektiğini vurgulamış, mektubunu 'iyi şanslar' dileyerek bitirmişti.

Von Trier, Dogma 95 için özel bir ödenek ayrılmasının söz konusu olmayacağını öğrenince çok öfkelendi. Bu durumda beş Dogma filminin de ödenek için ayrı ayrı başvurması ve ödeneği isteyen başka isimlerle yarışması gerekecekti. Kendi filmini finanse edebileceğini biliyordu ancak amaç tüm filmleri birlikte, dayanışma içinde yapmaktı. Ne de olsa bu yeni bir 'dalga' olacaktı. Aalbæk Jensen gerekli parayı yabancı kaynaklardan kolayca bulabileceklerini söylediyse de bu da başka bir sorundu; çünkü Dogma, 'Danimarkalı' bir oluşumdu. Von Trier, Dogma projesinin 'düşük bütçeli filmler'in ödenek bulmasını kolaylaştırmasını sağlamasına, ancak kendisinin paradan pay alamayacak olmasına çok sinirlenmişti.

Ayrıca, bu 'düşük bütçeli film' lafı da nereden çıkmıştı ki? Dogma'nın aslında düşük bütçeyle ilgisi yoktu, daha çok başka bir sonucu amaçlayarak teknik süreci ilgilendiren bir oluşumdu; istenen sonuç da yaratıcılığın özgür kılınmasıydı. Von Trier, Hilden'e şunları yazdı:

> Dogma filmlerinin prodüksiyon sürecinin ucuz olmasının orijinal fikirle hiç ilgisi yoktur... Dogma 95 sanatsal bir konepttir, ekonomik değil... Umduğum gibi daha çok sayıda film yapacaksam, kazandığım ticari başarıyı Danca çekilmiş düşük bütçeli film projeleri için kaybetmek çok aptalca olacaktır... benim istediğim bu değildi.[10]

Hilden, 1997 yılının başında konuyu görüşmek için biraraya gelmeyi önerdiyse de, bu arada DFI geri adım atmıyor, elindeki ödeneği, hakkında hiçbir şey bilinmeyen birkaç film için prodüksiyon şirketlerine devretmeyi reddediyordu. Bu, başka şirketler tarafından taraf tutmak olarak algılanabilirdi. İlki ve en önemlisi de, filmlerin teker teker tanınması, farklı adları, senaryoları olması gerekiyordu. Ancak o zaman ödeneğin onaylanması için değerlendirmeye alınabilirlerdi. Danimarka'da film yapımcılığı için danışmanlık sistemi uzun yıllardır böyle yürümekteydi. DFI danışmanı Mikael Olsen, yıllar sonra, "Dogma'nın önerisi bu sistemi yerle bir etmenin radikal bir yoluydu," diyecekti.[11]

Üstelik, Kültür Bakanı'nın DFI'ın çalışmalarına doğrudan müdahele etmesi, danışmanların rolünü hiçe sayıp doğrudan kararlar alması da alışılmadık bir durumdu. O bir siyasetçiydi, film yapımcılığı konusunda uzman değildi. Basında çıkan haberlere göre olanlar

10) *Jyllands-Posten*, 10 Aralık 1996.
11) Kelly, *The Name of This Book is Dogma 95*, s. 92.

vardı. Jytte Hilden ile von Trier arasında yapılmış bir anlaşmaya benziyordu, DFI da banka memuru rolündeydi.

Hilden ile von Trier'in yapacağı toplantı hiç gerçekleşmedi, çünkü Hilden, von Trier'le arasında geçenler yüzünden fazla tepki topladı ve toplantının gerçekleşmesinden önce görevine son verildi. Artık Lars von Trier öfkeli mektuplarını yalnızca DFI'a gönderebilirdi ve bunun bir işe yaramayacağını biliyordu.

Krallık ile *Dalgaları Aşmak* dünyanın her yanında eleştirmenler tarafından övgüye boğulan filmler olurken, von Trier küçük ülkesi Danimarka'da siyasal ve bürokratik bir çıkmazın içinde bulmuştu kendini.

1997 yılı başında, artık toplum içine çıkmayacağını ve röportaj vermeyeceğini ilan ederek ortalığı yatıştırma görevini Aalbæk Jensen'e bıraktı. Jensen, 11 Şubat'ta *Ekstra Bladet*'e verdiği bir röportajda, Dogma 95'in ölü bir proje haline geldiğini ilan etti.

Fakat 9 Nisan'da, başka İskandinavya televizyon kanalları ile Norveç Film ve TV Sermaye Kurulu'nun yardımıyla 15 milyon kronu biraraya getirmeyi başaran Danmarks Radio sayesinde Dogma yeniden doğdu. Henüz senaryosu olmayan filmlerin masrafını onlar karşılayacaktı ve DFI'm 1972'de kuruluşundan beri ilk kez bir Danimarka filmi devlet yardımı olmadan çekilecekti. DR da bunun karşılığında, çekilen filmleri galadan yalnızca üç ay sonra yayınlama izni aldı. Aslında genelde televizyon kanalları sinema filmlerini yayınlamak için yirmi dört ay bekleme süresi kuralına uyar, böylece video kasetlerin ve biletlerin satışını etkilememiş olurlardı. İlk iki filmin çekilmesinden sonra Zentropa bu konuyu DR'yle yeniden görüşecek ve altı aylık bir bekleme süresi için pazarlık yapılacaktı.

Süreç nasıl olursa olsun, Dogma yeniden doğmuştu.

PSYKOMOBİLE #1: THE WORLD CLOCK (VE DİĞER KAVRAMSAL DENEYLER)

Dogma projesi 1996 ve 1997 yılları boyunca sürerken, von Trier bir yandan başka projelerle ilgilenmekteydi. Bunlardan birisi de sinemayla hiç ilgisi olmayan *Psykomobile #1: The World Clock* adlı çalışmaydı. Daha çok kavramsal bir 'happening' özellikleri taşıyan çalışma, avangard tiyatroyla da ilgiliydi.

1992'de von Trier'e Kopenhag'daki Sanat Birliği için bir sergi açması teklifi getirilmişti. Birlik'in müdürü Helle Behrndt, Peter Greenaway'in Paris'te açtığı *Le Bruit des nuages* adlı sergiden (1992-

1993) çok etkilenmişti ve Kopenhag'da benzer bir multimedya sergisi açmak istiyordu. Fakat von Trier, 1994'te Kopenhag'ın 1996'da Avrupa'nın Kültürel Başkenti olması planları ortaya çıkana kadar projeye pek ilgi göstermedi.

1995 yılı geldiğinde, Niels Vørsel'in yardımıyla sergiyi şekillendirmeye koyulmuştu bile. 18 Temmuz'da, elli üç oyuncu aranmaya başlandı. Sonuçta, ortaya Von Trier ve Vørsel'in oluşturduğu elli üç farklı karakter çıktı. Bunlar Birlik binasının Gammel Strand'deki devasa binasında on dokuz odaya yerleştirilecek, odalar da bir hastane odası, genç kız yatak odası, vs. gibi sıradan yaşama alanlarına dönüştürülecekti. Fakat Von Trier projeyi kendisi yönetmekle ilgilenmediğinden bu görevi sonunda Morten Arnfred üstlendi.

'Sergi' 7 Eylül tarihinde açıldı ve elli gün sürdü. Her gün üç saat boyunca açıktı ve oyuncular bu süre içinde yalnız başlarına ya da birlikte basit senaryoları canlandırıyorlardı. Oyuncuların ruh halleri odalara yerleştirilen farklı renkteki ışıkların rengine göre değişmekteydi. Hangi ışığın yakılacağı da, Amerika Birleşik Devletleri, New Mexico'daki bir karınca tepesinde yaşayan karınca kolonisinin video kameralarla her an görüntülenen kolektif davranışlarına göre belirleniyordu. Video görüntüleri Kopenhag'a iletilip karıncaların değişik tavırlarından aldığı işaretleri yorumlayan bir bilgisayara aktarılıyor ve elde edilen öfke, memnuniyet veya panik gibi duygusal verilere göre farklı ışıklar yakılıyordu.

Böylece, New Mexico'daki karıncalar dünyanın diğer köşesinde, Danimarka'daki minyatür bir toplumu kontrol ediyorlardı. *Information*'da sergi hakkında yayınlanan bir haber, "Karıncalar gücü ele geçirdi," diye başlıyordu. "Tıpkı yeryüzündeki insan nüfusu, savaşlar yüzünden yok olduğunda yapacakları gibi."[12]

Psykomobile büyük başarı kazandı, gösterildiği sürece hiç boş kalmadı ve Birlik'in 171 yıllık tarihi boyunca en çok ilgi gören etkinlik haline geldi. Yakın zamanda Sanat Akademisi tarafından reddedilen bir adam için hiç de kötü bir sonuç sayılmazdı. Jesper Jargil etkinliği iki küçük video kameraya kaydetti ve bu çekimlerden ortaya *The Exhibited* adlı 2000 tarihli belgesel çıktı.

Bir 'fikir adamı' olan von Trier, başka projelerle ilgilenmek için sık sık sinemayı bir kenara bırakıyor, tiyatro yönetmenliğinden opera için sahne dekoru yapmaya, internet projelerine ve hatta Kopenhag'daki Tivoli lunaparkı için yeni bir eğlence aracı icat etmeye kadar pek çok farklı konuya el atıyordu. Bir projeye katılması iyi bir

12) *Information*, 5 Ekim 1996.

reklam anlamına geliyordu ve sonuç başarılı da olsa başarısız da olsa ortaya mutlaka yepyeni bir şey çıkıyordu.

Bu kavramsal deneyler arasında televizyon projeleri de yer alıyordu ve gelecekte de olmaya devam edecekti.

1994 yılında, von Trier deneysel bir talk-şov olan *Lærerværelset* (Öğretmenler Odası) adlı programın altı bölümünü yönetti. Programda, Danimarkalı ünlüler, öğretmen rolüne bürünen başka tanınmış karakterler tarafından konuşturuluyor, sorgulanıyor ve sıkıştırılıyorlardı. Programın sert, keskin ve komik olması amaçlanıyordu ama reyting sonuçları iyi olmasına rağmen temeli sağlam olmadığından bir süre sonra yayından kaldırıldı.

1996 yılında *Marathon* adlı program aracılığıyla talk-şov konseptine yeniden el attı. Bu programda da tanınmış bir Danimarkalı bir gazeteciyle birlikte, yirmi dört saat boyunca ıssız bir mekâna kapatılıyordu. Birbirleriyle konuşmaktan başka şansları yoktu. Sonunda savunma kalkanları ortadan kalkıyor, maskeler düşüyor ve giderek dürüstleşen ve dokunaklı hale gelen diyaloglar yaşanıyordu. Sekiz bölüm çekilip kurguda bir saate düşürüldü ve ekranın sağ üst köşesine görüntülerin yirmi dört saatlik sürenin hangi saatinde çekildiğini gösteren küçük bir saat konuldu. Bu şov da bir hayal kırıklığı oldu. Fakat bir şeye şüphe yoktu; hassas, sinirli, fobik Lars von Trier, başka insanlara psikolojik baskı uygulayıp bunu sergilemekten hiç çekinmiyordu!

KRALLIK II

Psykomobile sonbahar boyunca sürerken, von Trier *Riget* 2'nin (*Krallık* 2) son düzeltmelerini yapmakla meşguldü.

Bu popüler televizyon dizisinin ikinci bölümünü gecikmiş olarak çekme fikri 11 Haziran'da yapılan bir basın toplantısında ortaya çıkmıştı. O gün Danmarks Radio'nun binasında, bazıları İsveç'ten gelen seksen-yüz kadar gazeteci toplanmıştı. Fakat von Trier ortaya çıkmadı. Aslında binadaydı, ancak DR yöneticileriyle arasında dizinin hakları konusunda bir anlaşmazlık başgösterince etkinliğe katılmayı reddetmişti. Hatta sırf bu yüzden herkesi Danimarka'yı terk etmekle tehdit etmişti. 12 Haziran 1996'da *Ekstra Bladet*'te yayınlanan bir habere göre, pek çok kişi bunu DR üzerinde baskı kurmak için yaptığı kanısındaydı. Huysuzluğunun sebebi, aynı filmi ikinci defa çekmekte isteksiz olmasından da kaynaklanıyor olabilirdi. Perde arkasında, son ana dek herkes projeden vazgeçmesinden korkmuştu. Morten Arnfred yine yönetmen yardımcısı oldu, fakat Stig Helmer

rolünü canlandıran Ernst-Hugo Järegård, von Trier dizi projesinden vazgeçtiği takdirde kendisinin de dizide rol almayacağını açıkladı. Sonunda tüm sorunlar çözüldü ve çekimler aynı ay başladı, Ağustos ayının sonuna dek sürdü.

Von Trier'e göre, *Krallık II* ilk bölümlere göre daha heyecanlıydı ve tempo da neredeyse iki kat hızlanmıştı. Üstelik çok daha fazla olay vardı. "İlk *Krallık*'ta aynı anda gelişen beş paralel öykü bulunuyordu. Şimdi on bir ya da on iki hikâyemiz var... yeni bölümlerde her şey biraz daha hicivli bir anlatımla sunulacak. Farklı seviyelerde hicivler izleyeceksiniz."[13]

Bu defa kötülük de daha belirgin bir biçimde ön plandaydı. Von Trier, kötülüğün doğasının özel olarak ilgisini çekmediğini, asıl ilgisini çeken şeyin bir insanın karanlık yanlarını incelemek olduğunu söylüyordu. Bir yönetmen olarak onu asıl tatmin eden, kötülüğü görsel temelde incelemekti.

> Kötülük, iyilikten çok daha net bir biçimde görseldir. İyiliği resmetmeye çalışmak filmlerde iyi sonuçlar vermez. Görünürde iyi olan kolayca banalliğe dönüşebilir. Bir kişinin ya da insanın üzerine güneş ışığı düşürürsünüz ve filminiz bir anda sıradan ve acınası bir hal alır.[14]

Yeni bölümler yeniden ilk kez Venedik Film Festivali'nde, 5 Eylül tarihinde gösterildi. Kirsten Rolffes de gösterime katıldı ve bir basın toplantısında Morten Arnfred'e başarılı yönetmenliği için teşekkür etti. "Lars von Trier oyuncu yönetiminden hiç anlamaz," dedi açıkça. Her zaman diplomatik ve sadık olan Arnfred, bunun doğru olmadığını söyledi.

Kopenhag'da 22 Eylül tarihinde bir basın toplantısı düzenlendi. Von Trier ya da Ernst-Hugo toplantıya katılmadı. Von Trier'in neler düşündüğünü kimse bilmiyordu. Oyunculara 1998 Mayıs ayında programlarında *Krallık III*'ün çekimleri için yer ayırmaları söylenmişti ama von Trier çok geçmeden bu isteğini iptal ettiğini belirten mektuplar göndererek, yeni bir senaryoyu bu kadar kısa sürede yazmasının mümkün olmadığını bildirmişti. Bu mektup yüzünden Lars von Trier'in vazgeçmek üzere olduğu dedikodusu yayıldı ve DR'da[15] panik başgösterdi, üstelik basın toplantısına katılmaması da dedikoduları güçlendirmişti.

---

13) *Ekstra Bladet*, 23 Eylül 1997.
14) *A.g.y.*
15) *Ekstra Bladet*, 23 Eylül 1997.

Von Trier'den neler bekleniyordu? Bente ile Lars'ın 18 Eylül'de ikiz bebekleri olmuştu. Zamanından önce gerçekleşen doğum yüzünden Bente ile çocuklar Ludvig ve Benjamin bir süre hastanede kalacaklardı.[16] Lars von Trier'in aklında basın toplantılarından daha önemli konular vardı.

Ekim başında Lars ve Bente büyük bir gizlilik içinde evlendiler ve Bente, Trier soyadını aldı.

Krallık II'nin sinema versiyonu 26 Ekim'de gösterime girdi. Yeni baba olan von Trier, bilet parasından elde edilen kârın (yaklaşık 100 bin kron) "460 sayılı kanunun ikinci bölümü, üç numaralı paragrafının mağdurları" için yeni oluşturduğu bir fona aktarılacağını açıkladı. Bu kanun 1 Ekim'de parlamentoda kabul edilmişti ve yalnız kadınlar ile lezbiyenlerin suni döllenme yöntemiyle çocuk sahibi olmalarını yasaklıyor, hatta cezaya tabi kılıyordu. Pek çokları gibi von Trier de bu kanunun onaylanmasının, aile yanlısı faşist bir siyasal hamle, temel insan haklarına aykırı bir müdahale ve azınlık üzerine baskı kurma yolu olduğunu düşünmekteydi. "Politikacılar bir grup kadının suni döllenmeyle çocuk sahibi olma hakkını elinden aldığı zaman, bu kanunun tasarruf için değil, geleneksel çekirdek aile yapısına göre yaşamayı tercih etmeyen kadınlara verilmiş bir ceza olduğunu düşünüyorum."[17] Bu olay, Von Trier'in sayılı siyasal faaliyetinden biriydi.

Krallık II'nin büyük beklenti uyandıran ilk bölümü 10 Ekim'de Danimarka Televizyonu'nda yayınlandı. Beklentinin sebebi, *Krallık II*'nin en çok sayıda yabancı ülkeye satılan televizyon dizisi olmasıydı. Yabancı yazarların dizi hakkındaki görüşleri de yerli basında geniş yer bulmuştu. *New York Times* yazarı Stephen Holden, diziyi *İkiz Tepeler*'le karşılaştırıp, ondan çok daha iyi olduğunu söylüyordu. "*Krallık II*'de çözülecek çok daha büyük gizemler var."[18] (Amerika'da yayınlanan böyle eleştiriler ya da bir Danimarka filminin Amerika'ya satılmış olması, Danimarka gazetelerinde bazen *manşetten* veriliyordu.)

David Lynch karşılaştırmasına gelince, von Trier zafer kazanmış bir edayla, Lynch'in aksine kendisinin dizinin ne zaman ve nasıl biteceğini bildiğini söylemişti.[19] Dizi gösterime girmiş olsa da herkes onun bu söylediğine inanıyor değildi. Dizinin sonu henüz gelmemiş olsa da, pek çok kişi artık gücünü yitirdiğini düşünüyordu. İlk *Kral-*

16) Lars von Trier, *The Idiots: Manuscript and Diary* (Kopenhag: Gyldendal Forlag A/S, 1998), s. 82.
17) *Politiken*, 27 Ekim 1997.
18) *B.T.*, 14 Ekim 1997.
19) *Politiken*, 5 Temmuz 1996.

lık bölümlerinin övgüye boğulmasına karşın, Danimarkalı eleştirmenlerin çoğu bu bölümler hakkında olumsuz görüşlere sahipti. *Politiken* yazarı Anders Jensen, olay örgüsü ve karakter gelişiminin çok başarısız olduğunu yazdı; insan kendini diziye kaptıramıyordu. Bütün bölümler olmasa da, bazı bölümler ve sahneler fazla karikatürizeydi ve durum komedilerinde rastlanan ucuz esprilere yer verilmişti. *Information*, dizinin kaotik, kendini beğenmiş ve uyduruk olduğunu, çığır açıcı ve yeni olmanın -von Trier'in en çalışmalarının belirgin özellikleri- iyi olmakla aynı anlama gelip gelmediği üzerine düşünmek gerektiğini yazmıştı.[20]

İlk bölümün reytingleri hayal kırıklığı yarattı ve *Ekstra Bladet* dizinin tam bir fiyasko olduğunu yazdı.[21]

Von Trier cephesine gelince, yönetmen *Krallık II*'de çalışmanın pek de eğlenceli ya da tatmin edici olmadığı görüşündeydi. İlk *Krallık* 'sol elle yapılan' bir çalışmaysa, bu sefer ellerini kullanması bile gerekmemişti. Demek ki *Krallık III*'ün yeni ve özgün olmasını istiyorsa ellerini arkadan bağlaması gerekecekti.

DR, *Krallık III*'ün senaryosunun tamamlanmış halini 1998 ortasında görmek istiyordu, çekimler de 1999'da başlayacaktı. Dizinin 2000 yılı Ekim/Kasım aylarında yayınlanması planlanmaktaydı.

Fakat bu tarihler de kesinleşmedi ve iki başrol oyuncusunun ölümü dizinin geleceğini iyiden iyiye tehlikeye attı. Ernst-Hugo Järegård'ın kanser olduğu bir süredir biliniyordu; dolayısıyla, 6 Eylül 2000 tarihinde gerçekleşen ölümü üzücü bir olay, fakat bir şok değildi. Fakat Kirsten Rolffes'in 10 Nisan 2000 yılında aniden hayatını yitirmesi beklenmedik bir gelişmeydi. İki başrol oyuncusu hayata veda eden dizinin nasıl devam edeceği konusunda şüpheler uyanmaya başlamıştı.

Aalbæk Jensen, Rolffes'in ölümünden iki gün sonra *B.T.*'ye yaptığı açıklamada, dizinin süreceğini açıkladı:

> Bir hayalet hikâyesi yaptığımız için çok şanslıyız. Ernst-Hugo hastalandığı zaman, senaryoyu karakterlerin kolayca öyküye dahil olup ortadan kaybolabileceği şekilde yeniden değiştirdik, böylece *Krallık III*'ün çekimleri sırasında sette bulunmaları şart olmayacaktı. Ernst-Hugo ölmeden önce, Lars onunla bir anlaşma yaptı ve dizinin geri kalan bölümlerinde onu bir hayalet olarak kullanma izni aldık. Kendisi de ölümünden yıllar sonra yeni bir rolle izleyicinin karşısına çıkabilme şansından çok hoşlanmıştı. Hatta ölümcül bir has-

20) *Information*, 6 Kasım 1997.
21) *Ekstra Bladet*, 14 Ekim 1997.

talığa yakalandığı haberini aldıktan sonra bu teklif onun gözünde bir teselli olmuştu. Şimdi Kirsten Rolffes'in kocasıyla da görüşeceğiz ve onu da *Krallık III*'te kullanabilmek için izin isteyeceğiz. [22]

(*Krallık* sayesinde ölümsüzlüğe kavuşan Ernst-Hugo Järegård'ın adı, bir Danimarka trenine de verildi.)

Vørsel'in 2000 yılı yaz aylarında yazıp bitirmeyi planladığı bu son bölüm, 110 dakikalık tek bir bölüm olacaktı ve bütün olaylar bu bölümde açıklığa kavuşacaktı.

2001 yılı Temmuz ayında dizinin uzun süredir beklenen Amerikan uyarlaması için çalışmalar da başladı. On dört bölüm olması planlanan dizinin en azından ilk bölümünün senaryosunu ünlü yazar Stephen King kaleme alacaktı. Yazarın iki yıl önce geçirdiği büyük trafik kazasından sonra el atacağı ilk büyük proje buydu. King'in diziye hayran olduğu söylense de, Amerikan uyarlaması tamamen yeni bir hikâyeyi anlatacaktı ve bir yeniden yapım olmayacaktı. King, büyük ihtimalle geçirdiği araba kazası ve kendi hastane deneyimlerini kullanmayı planlıyordu. Aalbæk Jensen, kendilerine ödeme yapıldığı sürece bu uyarlamanın umurlarında bile olmadığını açıkladı.[23]

GERİ ZEKÂLILAR – FİKİR AŞAMASI

Von Trier'in 1997'de başlayan sessizliği tüm yıl boyunca sürdü, hatta şövalye nişanı almak için Kraliçe'nin de bulunduğu bir törene bile katılmadı.[24] Yine de şövalyelik nişanını aldı, fakat onun ortadan kaybolmasının bir cesaret gösterisi mi yoksa korkaklık mı olduğu uzun süre tartışıldı. Üstelik bu olay, gazetelerde von Trier'in kendini beğenmişliği hakkında yeni bir yazı furyasının başlamasına sebep oldu.

Durumu açıklamak yine Aalbæk Jensen'e düşmüştü:

> Sıradan bir şeyler söylemekten ve film çekmenin bir parçası olan ikiyüzlülükten nefret ediyor... fakat bir yapımcı olarak yönetmenimin bu konumu benimsemesi benim açımdan pek eğlenceli değil, üstelik Amerikalı dağıtımcılar o konuşmadığı için çok öfkeleniyorlar. Ne de olsa, bir yönetmenin filmlerinin promosyonuna katılması gerekir. Bütçe ne kadar büyükse, tanıtım da o kadar büyük olmalıdır. Fakat o bir sanatçı ve eserleri aracılığıyla iletişim kurmak istiyor; fobilerinin ekonomik sonuçlarını da kabullendi ve daha ucuz

22) *B.T.*, 12 Nisan 2000.
23) *B.T.*, 24 Temmuz 2001.
24) *B.T.*, 15 Ocak 1997



Weekend'den (1962) bir sahne: Danimarka'da çekilen ilk 'yeni dalga' filmi ve *Geri Zekâlılar*'ın ilham kaynaklarından biri. *Weekend*'in senaryosu von Trier'in arkadaşı ve iş ortağı olan Klaus Rifbjerg tarafından yazılmıştı.

filmler yapmaya başladı. Şimdi de 5 milyon kronluk bir bütçeyle bir Dogma filmi üzerinde çalışıyor.[25]

Söz konusu film, *Idioterne* (*The Idiots*, Geri Zekâlılar) idi.

Von Trier 1997 yılı Mayıs ayı ortasında senaryoyu yazmak için masa başına geçmişti. Doğaçlamaya fırsat tanıyacak, küçük parçalardan oluşan bir öykü yazmak istiyordu. Ona ilham kaynağı veren iki film vardı; 1973 yapımı, kendilerini bir villaya kapatıp ölene kadar yemek yiyen dört adamı konu alan İtalyan filmi *La Grande Bouffle* ile senaryosunu Klaus Rifbjerg'ün yazdığı 1962 yapımı Danimarka filmi *Weekend*. İkincisi, bir yazlık evde birlikte tuhaf ve duygusal olarak yıpratıcı bir hafta sonu geçiren üç çift ile bir bekârın öyküsüydü. Bu, Danimarka'daki ilk yeni dalga filmi yapma denemesiydi ve cinselliği bir yetişkinin bakış açısıyla inceleyen ilk Danimarka filmlerindendi.

Dört günlük yazma çalışmasından sonra senaryo tamamlandı. Vinterberg'ün Dogma filmi *Festen*'in (*The Celebration*, Şölen) senaryosunu yazmakta olan Mogens Rukov'un da yardımıyla detaylar gözden geçirildi. Aalbæk Jensen ve Windeløv senaryoyu okudular, ancak fazla beğenmediler.[26]

Von Trier, ne zaman ilhama ihtiyaç duysa, çocukluğunu geçirdiği Ravenholm ormanlarına uzanan tren raylarına döndüğünü söylemişti. Sonunda *Geri Zekâlılar*'ın da burada, komşu kasaba Søllerød'un

25) A.g.y.
26) Von Trier, *The Idiots*, s. 160.

ağaçlıklı topraklarında, von Trier'in evinden beş dakika yürüme mesafesindeki eski zenginler ve villalar mahallesinde çekilmesine karar verdi.

Geri Zekâlılar'ın öyküsü, burada kolektif bir hayat süren on genç Danimarkalının yaşadığı boş ve eski bir villada geçer. Kurulu düzenden memnun olmayan Stoffer adlı bir adamın liderliğindeki grup, aslında üretken birer üyesi oldukları toplumdan ayrılarak sosyal bir deneye girişir ve bunu, zekâ engelli numarası yaparak gerçekleştirirler. Geri zekâlı numarası yapıp ortalıkta sinir krizleri geçirerek 'içlerindeki ahmağı' keşfetmeye çalışırlar. Bu, aynı anda hem sapkın bir eğlence, hem bir grup terapisi seansı, hem de kendi içlerine yaptıkları bir yolculuktur.

Hem toplum içinde, hem de kendi aralarında rol yapmayı sürdürürler. Kasabayı ziyaret edip bir yüzme havuzuna, bir fabrikaya, bara ve lokantaya gider, çevrelerinde utanç, şaşkınlık ve/ya da yanlış yönlendirilmiş sempati uyandırırlar. Her biri kendi misyonunu üstlenmiştir denilebilir ve kasaba halkım olduğu kadar birbirlerini de kışkırtırlar. Sonunda, içlerindeki ahmak yerine içlerindeki şüpheler su yüzüne çıkar ve en az 'normal' insanlar kadar tutucu olduklarını fark ederler; ya da promosyon özetinde, bize böyle olduğu söylenir.

Von Trier bir kez daha kendi toplumlarından dışlanmış bireyler temasına el atmaktaydı. Çocukluğundan beri kendisini bir yabancı gibi hissediyordu ve ünlü, başarılı bir sinema yönetmeni olmak onda hiçbir şeyi değiştirmemişti.

ÇEKİM AŞAMASI

Von Trier 21 Mayıs'ta, oyuncularını toplamaya ve hazırlamaya başladığı dönemde bir kayıt makinesi aldı ve özellikle uyuyamadığı zamanlar düşünceleriyle izlenimlerini o cihaza kaydetmeye başladı. Bu, onun filmin yapım aşamasını anlattığı günlüğüydü. Başka yönetmenlerin de böyle çalışmalar yapmasını istediğini uzun süredir söylüyordu, düşüncelerini kaydetmek, film yapımı sürecini açıklığa kavuşturmanın ve anlaşılır kılmanın iyi bir yoluydu.

Yaz boyunca çekimler sürerken pek çok düşüncesini ve endişesini mikrofona anlattı, bu esnada kendisi de zaman zaman heveslenip heyecanlanıyor, bazen de kuşkuya kapılıyordu. Ayrıca, filmle doğrudan alakası olmayan konulardan da söz ediyordu. Yemek borusu kanseri olmaktan ne denli korktuğunu anlatıyor, sebzelerinin nasıl büyüdüğünden söz ediyor ve kanosuna binip kürek çek-

menin teröpatik etkisini övüyordu. Kaydettiklerini yayınlatmayı da düşünmüştü.[27]

Oyuncularla birlikte hastaneler ve enstitüleri de ziyaret edip bir süre hazırlandıktan sonra 16 Haziran'da çekimler başladı. Morali yerindeydi, çok umutluydu. Oyuncular rollerine ısınmaya, filme önem vermeye başlamışlardı. Von Trier bu filmin *Dalgaları Aşmak*'tan bile daha iyi bir başyapıt olacağına inanmaktaydı. Bir gece, televizyonda bir göktaşının dünyaya çarpması halinde neler olabileceğini anlatan bir belgesel izledikten sonra, bunun gerçekleşeceğine dair bir rüya gördü. Rüyasında, "tuhaf bir kokteyle benzeyen bir film" dediği *Geri Zekâlılar,* bir kapsüle yerleştirilip uzaya gönderiliyordu.

Fakat kısa süre sonra daha acil sorunlar yaşamaya başladılar, özellikle doğaçlama oyunculuk yaklaşımı rayına oturmuyordu. Hatta, bir ara çekim tamamen durdu.[28] Doğaçlama sahnelerden iyi sonuç alınamıyordu. Oyuncular çerçevesiz ya da modelsiz çalışamıyorlardı ve daha sağlam temellere ihtiyaçları vardı. Filmin doğaçlama oynandığına ve çekildiğine inanılsa da, aslında son halinde yer alan diyalogların ve olayların çoğu, orijinal senaryoda yazılanlar ya da çekimler sırasında yeniden kaleme alınan bölümlerdi.[29]

5 Temmuz'da çekimler yarılanınca bir parti düzenlendi ve von Trier'in keyfinin hâlâ yerinde olduğu görüldü. Yıllardır ilk kez dans ediyor, 1970'lerde dans okulunda öğrendiği hareketlerle John Travolta'ya taş çıkarıyordu. Çekimlerin yeni ve iyi bir şeyin ortaya çıkmasıyla sonuçlanacağı hissi hâkimdi, Lars ve oyuncular arasında da özel bir bağ oluşmuştu, özellikle rahat ve aseksüel bir atmosferde gelen 'tamamen çıplak' günlerinin buna büyük katkısı olmuştu.

Fakat baştan beri oyuncularla yönetmen arasında yaşanan ufak tefek anlaşmazlıklar giderek daha da belirgin hale geldi ve sıklaştı. Lars von Trier, bir grup oyuncuyla yakın ilişkiler kurmasını gerektiren bir film çekerek kendisine meydan okuyordu. Kendi yeteneklerini doğrudan mercek altına alıyor, oyuncu yönetiminde başarısız olduğu kanısını yıkmayı amaçlıyordu. Psikolojik açıdan son derece yorucu olduğunu bildiği bir sürece dahil olan bir grup insanla aylar boyunca iyi geçinebilme denemesi yapmaktaydı.

Çıplaklık ve seks sahneleri oyuncuların çoğunu endişelendirmekteydi. Önlerinde 'riskli' anlar vardı ve kontratlarında değişiklikler yapılmasını istiyorlardı. Fakat Alex'i canlandıran Knud Romer

27) Bu günlük sonunda *Geri Zekâlılar*'ın Cannes'daki gösterimi ve Danimarka'da gösterime girişiyle eşzamanlı olarak Danimarka ve Fransa'da yayınlandı.
28) *Weekendavisen*, 11-14 Mayıs 1998.
29) *Politiken*, 27 Mayıs 2000.

Jørgensen'e göre, konuyu ona açtıkları zaman von Trier 'öfke nöbeti' geçirmişti. "Bir avuç mızmız gibi davranmaya devam edersek bizimle daha fazla çalışamayacağını söyledi."

Oyuncularla, özellikle de 'Tosse-Knud' (Saftorik Knud) diye çağırdığı Knud Romer Jørgensen'le ilişkileri oldukça sorunluydu. 3 Temmuz'da günlüğüne, o günü başka şeylerin yanında Knud'u aşağılamakla geçirdiğini kaydetmişti. Knud Romer Jørgensen da, barış yapmaya karar verene dek Lars von Trier'e 'Lorte Lars' (Boklu Lars) diye hitap etmişti. Aynı oyuncu, ona dair deneyimlerini, "İnsanları aşağılar, rezil eder ve onlarla dalga geçer, ama bir saniye önce aşağıladığı birine karşı çok nazik ve sevimli de olabilir," diye anlatıyordu. "Egsantrik bir röntgenci, bir sadist... *Yetişkin bebeler* için çekilen bir porno filmdeymiş gibi hissediyordum kendimi." Von Trier'in acımasız alaycılığını da hatırlıyordu: "Bir sahne pek iyi olmadığı zaman hemen lafı yapıştırır; 'Teşekkürler, isteseniz de daha kötüsünü yapamazdınız,' derdi."[30]

Doğru söylüyordu. Fakat Katrine rolünü canlandıran Anne-Grete Bjarup Riis'e göre, bu iyi bir yaklaşımdı. Von Trier bir keresinde ona şöyle demişti: "Kahrolası bir Bergman filmindeymişsin gibi üst dudağını titretiyorsun." Riis de şöyle tepki göstermişti:

> Haklı olduğunu biliyordum. Abartılı bir oyunculuk sergilemiştim. Başka bir yönetmen olsa, "Çok iyiydin, ama bir kez daha deneyelim," derdi. Fakat oyuncu bunun bir yalan olduğunu bilir ve sürekli sahte övgüler alınca bir süre sonra güvenini kaybetmeye başlar. Onun dürüstlüğü kendinizi güvende hissetmenizi sağlar... ama onunla birlikte çalışabilmek için mutlaka espri anlayışına sahip olmalısınız. Kendinizle fazla dalga geçmeyi başarabilmeniz gerekir.[31]

Diğer yandan, herkes Lars von Trier'in iyi bir performansı övgü dolu sözlerle alkışlamakta başarılı olduğu konusunda hemfikirdi.

Von Trier, kayıt makinesine Karen ve Susanne'yi canlandıran oyuncular Bodil Jørgensen ve Anne Louise Hassing'e karşı duygular beslediğini itiraf etmişti. Geçmişinden, filmlerinde rol alan kadın oyuncularla yaşadığı platonik ilişkilerden de söz etmişti. Kariyerinin başlangıcında neredeyse sürekli savaş halindeydi; kadın oyuncular ona güvenmiyor, sürekli onları yatağa atmaya çalıştığını düşünüyorlardı. *Dalgaları Aşmak*'ta Katrin Cartlidge'e gerçekten de âşık olunca her şey değişecekti.

---

30) A.g.y.
31) A.g.y

Hassing'le ilişkisinin 'doğru' bir tarafı yoktu. Umutsuzca âşık olmuştu ona; bir keresinde özel bir buluşma ayarlamış, filmle ilgili bir gerekçe göstermişti. Hassing onun duygularına bir dereceye kadar karşılık vermiş, daha sonra da von Trier'le birlikte çalışmanın duygusal yönden büyük bedeller ödemesine yol açtığını ve bir süre kendisine gelemediğini söylemişti. Von Trier ise, günlüğüne, huzursuz geceler boyunca en az beş kere mastürbasyon yaparak rahatladığını kaydetmişti.[32] Güzel sarışına karşı hissettiklerini bastırmak için basit terapötik yöntemler denemiş ve gecede iki kez rahatlayarak daha çok uyuyup dinlenmeyi başarmıştı. Bu esnada Bente de hastanede ikizlere hamileydi.

Fakat çekimin sonuna yaklaşıldıkça, von Trier ile Hassing -ve tüm diğer oyuncular- arasındaki ilişki sakinleşmeye başladı. Von Trier kendisini birbirleriyle yakın ilişkiler kuran oyuncular arasında giderek daha çok bir yabancı gibi hissetmekteydi. Romer Jørgensen, "Von Trier tanrı gibiydi," diyordu, "dolayısıyla yapayalnızdı." Von Trier de aralarında sürtüşmeler olduğunu kabul ediyor, ama bunun sebebini şöyle açıklıyordu: "Onların içlerindeki ahmakları ortaya çıkarmasına fırsat verdim ve bana karşı kaba davrandılar."[33] Oyuncular da von Trier'i sürekli alaycı davranmakla suçluyorlardı. Ironiktir, von Trier dışlanmışlarla ilgili bir film yapmakla kalmıyor, kendisinin de dışlanmasını sağlıyor ve durumu ilk elden tecrübe ediyordu.

Pek çok kez çekimler yarıda kalma aşamasına geldi. Birçok kere seti terk etti ve kimseye nerede olduğunu haber vermeden ortadan kayboldu. Prodüksiyonun sonlarına yaklaşılırken ekibin morali iyice bozulmuş, sinirler epey gerilmişti. Artık herkes tükenmişti; bu filmi ve çekim deneyimlerini geride bırakıp başka şeyler yapmaya hazırdılar.

DOGMA ESTETİĞİ

Dogma prensiplerine bağlı olarak, filmin yapım aşamasının teknik özellikleri, filmin içeriği ve estetik oluşumu üzerinde doğrudan etkiliydi.

Örneğin, sahte kan ya da gözyaşı yasaktı. Duygular ve bunların fiziksel dışavurumları gerçek olmalıydı; manifestoda belirtildiği üzere, set dekorları kullanılmayacaktı. Nikolaj Lie Kaas'ın (Jeppe) burnu gerçekten de kanamış, son sahnede alnına bir tabak çarpan Bodil Jørgensen'in kaşı açılmıştı. Von Trier hemen "Dogma kanı!" diye

32) Von Trier, *The Idiots*, s. 270.
33) *B.T.*, 22 Mayıs 1998.

haykırarak kamerayı onun yüzüne yaklaştırmıştı. Daha sonra bu anı, "Onu durdurup kanayan yüzünü çekmeye başladığım sırada çoktan hastaneye gitmek üzere yola çıkmıştı,"[34] diye anlatacaktı heyecanla.

Anne Louise Hassing'i ve Bodil Jørgensen'i ağlatmak için psikoterapi teknikleri kullanılmıştı. Jørgensen, çocukluğundan hatırladığı eski bir cenaze şarkısını mırıldanarak ağlamayı da başarabiliyordu.

Ereksiyonların da gerçek olması gerekiyordu. Havuz başındaki duş sahnesinde Jens Albinus (Stoffer) bir türlü gerçek bir ereksiyon sergilemeyi başaramayınca sorun yaşandı. Von Trier bir dublör kullanmanın etkileri üzerine düşünmeye başladı.[35] Ya dublörün ten rengi farklı olursa? Bunu kurgu esnasında düzeltebilir miydi? Fakat Dogma'nın beşinci kuralına göre, optik çalışmalar ve filtreler yasaktı. Kahretsin.

Diğer yandan, bir orjiye dönüşen parti sahnesi için gerçek dublörler, yani porno film oyuncuları getirildi. Böylece, filme skandalvari ününü kazandıran ve dünyanın hemen her yerinde sansürlenmesine neden olan birkaç saniyelik birleşme sahneleri çekildi.

Oyuncular, ön planda kendileri rollerini canlandırırken arkada porno film oyuncularının çalışmasına katlanamadılar.[36] Bazıları odayı terk etmek zorunda kaldı. Fakat von Trier, fiili cinsel birleşme sahnelerinin filmin bir parçası olduğu kanısındaydı.

> Benim için çok önemli, çünkü filme ihtiyacı olan sertliği, belki de bazı sahneler çok yüzeysel ve hafif olduğu için gereken tehlikeyi sağlıyor. Ayrıca uzun yıllar bir enstitüde çalışmış olan bir danışman, zekâ engellileri başarıyla betimlediğimizi, fakat cinsel açıdan eksik bir şeyler olduğunu söyledi. Cinselliğin karakterlerin çoğunun çok büyük parçası olduğunu, ya da öyle olması gerektiğini düşünüyorum. Özellikle de abartılı ve teklifsiz cinsellik için geçerlidir bu. Bu yüzden olayların bu cephesini de eksiksiz sunmak istiyorum. Bu gerçeği göz ardı ederek zekâ engellilerle ilgili bir film yapmaya çalışmak, en nihayetinde cinsellikle ilgili Protestan edebiyatı yazmaya benzer.[37]

Her ne kadar cüretkâr seks sahneleri hakkında çok sık konuşulsa da, setteki herkes, spastik nöbet sahnelerinin pastanın tükürülmesinin en şaşırtıcı sahne olduğu konusunda hemfikirdi. Von Trier'e göre, en ağırbaşlı sahnelerden birisi, geri zekâlıların 6 bin kronluk hakiki İran havyarını berbat ettiği yemekle-oyun sahnesiydi.

---

34) *Weekendavisen*, 11-14 Mayıs 1998.
35) Von Trier, *The Idiots*, s. 184-185.
36) *A.g.y.*, s. 248-249.
37) *A.g.y.*, s.187.

Çekimler Ağustos'un sonuna doğru bitti ve kısa süre sonra von Trier'in Islandsvej'deki arka bahçesine ahşap bir karavan ve kurgu ekipmanı yerleştirildi. Eylül başında editör Molly Stensgaard, von Trier, Kristoffer Nyholm ve Jesper Jargil'in Sony marka el kameralarıyla çektiği 10-11 saatlik ham görüntüyü gözden geçirmeye başladı. O kadar çok çekim yapılmıştı ki, von Trier bile hepsini yeniden izlemenin 'mümkün olmadığı'nı düşünüyordu. Sonunda filmin yüzde 80-90'ı, von Trier'in çektiği görüntülerden yapıldı. Jargil de ortak çekimlerin bir kısmını, *Geri Zekâlılar*'ın çekim sürecini anlattığı *The Humiliated* (Aşağılanmışlar) adlı belgeselde kullandı.

Kurgu işlemi hızla ilerliyordu. Stensgaard gün boyu kurgu yapıyor, geceleri von Trier onun yaptığı işin üzerinden geçiyor, sonra kadın yeniden rötuşları atıyordu. Von Trier çalışmanın iyi gittiğine inanıyordu. Sonunda, ham kurgudan geçmiş bazı sahneleri farklı insanlara gösterdi. İnsanlar hemen ters tepki vermedilerse de, filme karşı oldukça ilgisiz görünüyorlardı. Günlüğünün sonlarına doğru şöyle diyordu: "Sonunda sıkıcı bir film de olabilir, ama ben yine de harika olduğunu düşünüyorum."

1998 başında filmin bir kopyası projektörden geçmeye hazırdı ve 26 Ocak'ta Holte'deki Reprise Sineması'nda bir test gösterimi düzenlendi. Gösterimin sonunda izleyicilerden birkaç form doldurmaları istendi. (Her ne kadar Hollywood yöntemlerinden nefret ettiklerini söyleseler de, test gösterimleri hâlâ hoşlarına gidiyordu anlaşılan.)

Geri Zekâlılar ve Vinterberg'ün *Festen*'i (Şölen) zamanında yetiştirildi ve Cannes'ın 1998 'yarışma' bölümünde gösterildi. *Geri Zekâlılar*'ın gösterilmesinin sebebi, von Trier'in bu kez bizzat festivale geleceğini garanti etmesiydi.

Von Trier'in Cannes'a ulaşma yolculuğu, ya da en azından denemesi, yeniden başlamıştı. Bu kez festivale ulaşmayı başarabilecek miydi? 13 Mayıs tarihinde yanında bir yığın Western filmi ve Carsten adlı bir yol arkadaşıyla birlikte yola çıktığı zaman, bütün ülke nefesini tutup, onu izlemeye başlamıştı.

'Von Trier Turu' adı verilen yolculuğun ilk günü, *B.T.* bir harita basarak von Trier'in yapacağı yolculuğun güzergâhını okurlarıyla paylaştı. Bu defa Puttgarden bariyerini geçmiş, Almanya'nın kalbi Hanover'a ulaşmıştı. İkinci gün, bir avuç Fontex'i (Prozac) ağzına atıp güneye, Frankfurt'a doğru yola çıkmıştı. Oradan Avignon'a doğru ilerlemiş ve ertesi gün Cannes'a varabilmişti. Aalbæk Jensen onun ge-



Christian (Ulrich Thomsen), Thomas Vinterberg'ün *Şölen* (1998) adlı filminde partiden kovulurken.

lişini, "Miden (kurtçuk) hedefe vardı," diye bildirmişti. Von Trier'e bu takma ismi vermelerinin sebebi, çok 'ufak tefek ve solgun' olmasıydı. *B.T.*'nin manşetinde, 'Trier Fobilerine Galip Geldi' deniyordu.[38]

Von Trier lüks bir otel olan Hotel du Cap'a yerleştirildi, fakat otel müdürü hemen derme çatma karavanını otoparktan kaldırmasını istedi, yoksa insanlar otoparkı, karavan kampı sanabilirdi. Karavan yan sokaklardan birine park edildi.

Ünlü yönetmen sonra basın toplantılarına başlayıp, öncelikle Gilles Jacob'a kendisini ve Thomas Vinterberg'ü, Dogma 95'i tüm dünyaya anlatabilsinler diye Cannes'a getirdiği için teşekkür etti. *Geri Zekâlılar*'ın kazanma şansı olmadığını bildiğini söyledi. "Bu o tür bir film değil," diyordu. *Jyllands-Posten* muhabirleri Anders Lange ve Sten Wrem, onun uyumlu tavırlarına şaşırmış, fakat bir yandan da, "Onun ne yapacağı belli olmaz. Elleri titriyor, huzursuz bir adama benziyor. Fakat analizleri hâlâ keskin ve yerli yerinde; bazıları onun bir manipülatör olduğunu söylüyor. Fakat kimse ilginç olmadığını iddia edemez,"[39] diyorlardı.

'Geri Zekâlılar' ise kısa bir süre sonra Danimarka'dan gelen ve yirmi sekiz saattir yolda olan bir engelliler otobüsüyle Cannes'a vardılar. Von Trier'in günlüğü ve filmin senaryosu da, *Les Idiots – Jour-*

38) *B.T.*, 17 Mayıs 1998.
39) *Jyllands-Posten*, 22 Mayıs 1998.

nal Intime and Scenario adı altında Fransa'da filmin Cannes galasıyla aynı gün basılacaktı.

Gerçekten de 'özel' bir günlüktü onunki. Bazı aktörlerin öfkeden çılgına döndüğü bildiriliyordu, mesela. Von Trier'in standartlarına göre bile fazla abartılı olduğunu düşünenler vardı. Bente, kitabı önceden okumuş ve onayını vermişti. Onun onayı bazıları için yeterliydi, örneğin günlüğü karıştırıp kendi adını arayan ve hakkında yazılmış Fransızca kelimeleri çözmekle uğraşan Trine Michelsen (Nana) için. Oyuncular elbette Temmuz'daki galayla aynı zamanda yayınlanacak olan Danimarka baskısını bekleyebilirlerdi, fakat sonraki birkaç gün boyunca Danimarka gazetelerinin sayfalarını dolduracak olan alıntılar da günlüğün içeriğini açıkça gözler önüne seriyordu.

Güzel, sarışın, yeşil gözlü Michelsen'e gelince; o Cannes'da kendisini evinde hissediyor, paparazzilere malzeme olsun diye bikinisinin üstünü sık sık çıkarıyor, Amerikan porno yapımcılarından yarı şaka, yarı ciddi teklifler alıyordu."[40] Aslında von Trier onu seçtiği zaman, *Penthouse* dergisine pozlar vermiş ve İtalyan yumuşak-pornolarında oynamış bir porno oyuncusuydu zaten. Aynı zamanda, daha önce adı geçen televizyon sunucusu Ole 'Bogart' Michelsen'in de kızıydı. Onun katılımı filmin ilk günden dikkatleri üstüne çekmesini sağlamıştı; çekimlerin başladığı duyulunca gazetelerin ön sayfalarını eskiden verdiği yarı çıplak pozlar süslemeye başladı. Kadrodaki tek oyunculuk deneyimi bulunmayan isim oydu ve asla bir geri zekâlı taklidi yapmasa da filmin çıplak sahnelerinin çoğunda yer alıyordu. Çekimler sırasında bir kere gözyaşları içinde seti terk etmiş ve von Trier'i kendisini üzerinde giysiler olmayan bir askı olarak kullanmakla itham etmişti. Görünüşe göre bunların hepsi geride kalmıştı artık.

20 Mayıs günü *Geri Zekâlılar*'ın basın gösterimi sabah 8.30'da yapıldı. Film alkışlar ve yuhalama sesleri arasında sona erdi. Von Trier gösterimden sonraki resmi basın toplantısına katılmayıp, soruları cevaplamak üzere yerine Aalbæk Jensen ve Windeløv'u yolladı. Windeløv tarafından okunan ve kendisinin yazdığı bir not aracılığıyla, bütün zihinsel enerjisini o akşamki gala gösterimi için muhafaza etmek zorunda olduğunu açıkladı. "Gelemediğim için özür diliyorum, ama sizi temin ederim ki bu sizin açınızdan büyük bir kayıp değildir, çünkü ben de filmimin tartışma konusu olacak sahnelerle dolu olduğunu biliyorum."

40) *B.T.*, 20 Mayıs 1998.

O gece gala gösteriminden sonra, olacakların kendisini hiç ilgilendirmediğini açıkladı. Kendisini yaşlı hissettiğini söyledi. Eskiden kazanmak istiyordu ama artık umurunda değildi.[41] Bütün olanlar onu oldukça yormuş ve üzmüş görünmekteydi.

O gece *Geri Zekâlılar*'ın partisi verildi. Anne Louise Hassing oradaydı. Günlüğün yayınlanmasıyla, von Trier'in onun hakkında hissettikleri de ortaya çıkmıştı ama ikisi de olanların çok geride kaldığını düşünüyor olmalıydılar. Von Trier, "Bu da film çekerken gerçekleşen o tuhaf psikolojik şeylerden biridir ve evliliğimle hiçbir alakası yoktur," diyecekti. "Film bittiği zaman hissedilenler de bitiverir ve 'gerçek yaşam'a dönülür. Tam da böyle çılgın bir şeydi olanlar."

Dreyer da bu tür şeyleri iyi bilen isimlerdendi. Bir film çekerken bazen aylar boyunca ailesinden ayrı kalıyor ve bu dönemlerde 'bağımsız bir yaşantı' sürdürüyordu.[42] Bir film çekmek insanı tamamen meşgul eden bir şeydi, yeni bir gerçeklikti ve bu insanın duygusal hayatı açısından da geçerliydi. Akşam eve döndüğünüzde filmi bir kenara bırakmak, asla sahip olmadığınız bir lükstü.

Danimarkalılar bu açıklamaları anlamakta daha çok zorlandılar ve von Trier pek çok kez karısını hâlâ çok sevdiğini belirtmek zorunda kaldı, hatta gazetelerin bu haberlerle çalkalandığı Danimarka'ya doğru yola çıkmadan önce karavanından *Ekstra Bladet*'e bir faks çekip, karısını sevdiğini ve ayrılmayacaklarını bildirdi. "Bu kitap, çalışma aşamasını tasvir etmek amacıyla hazırlanmıştır ve bu amaçla okunmalıdır," diyordu. "Benim o zamanki düşüncelerimi ve fikirlerimi içerir; metni yeniden okumadım ve üstünde hiçbir düzeltme yapmadım. Bana göre hayatımın artık sona ermiş bir bölümüdür ve olduğu gibi kalmalıdır." Aslında bütününe bakıldığında, gerçekten de günlüğün popüler medyada yarattığı skandalı anlamak oldukça zordu.

Altın Palmiye, sonunda *Eternity and a Day* (Sonsuzluk ve Bir Gün) filmiyle Theo Angelopoulus'a verildi ve *Şölen* de özel jüri ödülünü aldı. *Geri Zekâlılar* hiçbir ödül kazanamadı. Fakat Dogma, istenilen etkiyi yaratmıştı; durgun bir suya atılan küçük bir taş gibi çevresine dalgalar yaymaya devam ediyordu.

Dogma'nın ilk örneklerinin gösterildiği festival, ironik biçimde von Trier ve çalışma arkadaşlarının nefret edip savaş açtığı türden bir film olan *Godzilla*'nın galasıyla sona erdi.

---

41) *Jyllands-Posten*, 22 Mayıs 1998.

42) Eva Jørholt ve Martin Drouzy, "Thou Shalt Honor Thy Wife: Dreyer and His Family", *Kosmorama*, Bahar 1996, s. 24.

ELEŞTİREL TEPKİLER

Geri Zekâlılar pek çok iyi eleştiri almasına rağmen, yabancı ülkelerin çoğunda eleştirmenler ve izleyiciler tarafından beğenilmedi. Von Trier pek çokları tarafından sınırları ne kadar zorlayabileceğini görmeye çalışan, kuralları sadece kuralları yıkmak adına hiçe sayan, şımarık bir çocuk olarak görülüyordu. *New York Free Press* eleştirmeni, von Trier'in "hiçbir şeye inanmamakla dalgasını geçen" ve çok abartılan bir yönetmen olduğunu yazmıştı. *Sight and Sound* dergisi yazarı Xan Brooks gibi bazıları da, filmin mesajını uyduruk buluyor, "Film, son derece klişe ve modası geçmiş bir tema olan içimizdeki çocuk mesajını kullanıyor," diyorlardı. Bazıları da filmin ilkelliğine ve deneysel anlatı yapısına tahammül edemiyordu.

Özellikle Amerika Birleşik Devletleri nde, *Geri Zekâlılar* daha çok yönetmenin kasti olarak kendi kariyerini kötüleştirmek adına yaptığı bir intihar denemesi sayılmaktaydı. Film sadece bir şeyi kesinleştirmişti; bu filmden sonra von Trier, asla Hollywood'da film yapamayacaktı. Amerikalılar için, endüstrinin sadece kendisi için film yapan ve izleyiciyi hiç umursamayan klişeleşmiş kibirli, kendini beğenmiş Avrupalı 'film sanatçısı'[43] karakterinin örneği haline gelmişti. Genel düşünceye göre, Avrupa filmlerinin kendi pazarlarının yalnızca yüzde 20'sine sahip olabilmesinin sebebi bu tür yönetmenlerdi! Oysa von Trier, popüler ve çok izlenen filmler *yapabileceğini* de kanıtlamıştı. Fakat anlaşılan bu tür filmler yapmak onu ilgilendirmiyordu. Onun gözünde deneysel çalışmalar yapmak, değişmek ve kendini ifade etmek, iyi bir kariyere sahip olmaktan daha önemliydi ve bu da Hollywood endüstrisinin asla anlayamayacağı bir şeydi.

Yabancı izleyicilerin çoğunun *Geri Zekâlılar*'ı 'anlayamamış' olması şaşırtıcı değildi. Von Trier'in en Danimarkalı filmiydi bu; arketip Danimarkalı karakterlerin başrollerde olduğu, fazlasıyla Danimarkalı bir alt-metin söz konusuydu. Örneğin bir sahnede, Søllerød belediye binasından gelen bir görevli Stoffer'in uyduruk evini ziyaret ediyor ve evini boşaltıp Hvidovre bölgesine taşınırsa eline yüklü miktarda para geçeceğini bildiriyordu. Burada, Søllerød gibi zengin bölgelerin halkının, aslında Hvidovre gibi daha fakir bölgelere yapmakla yükümlü oldukları yardıma, onları başka yerlere 'satma' geleneğine gönderme yapılıyordu. Böylece zengin bölgeler görünürdeki sorunlardan ve sorunun getirdiği istenmeyen kişilerden de kurtul-

43) İronik bir biçimde, Dogma manifestosunda sanatçı kimliğini reddettiğini hatırlatmakta yarar var.

muş oluyorlardı. Çıplak ve öfkeli Stoffer, oradan hızla kaçan bürokratın arkasından, 'Faşistler!" diye haykırıyordu. Bürokratlar, tarihteki daha tanınmış faşistler gibi, böyle sorunların 'ortadan kaybolması'nı sağlayabiliyorlardı.

Diğer yandan, filmin bazı yönleri yabancı eleştirmenlere ve izleyicilere, Danimarkalılara göre daha tanıdık geliyor, hatta onları kışkırtıyordu. Örneğin, filmdeki çıplaklık gibi. Bu tür sahneler, toplum içinde çıplaklık gibi konularda daha rahat olan Danları fazla rahatsız etmezdi. Aynı durum seks sahneleri için de geçerliydi. Edepsiz bulunuyordu, evet, fakat sert pornografinin devlet televizyonunda gösterildiği ve filmleri on sekiz yaşından küçükler için sansürlemenin 1960'larda ortadan kalktığı bir ülkede, çıplaklık ve seks skandal sayılmıyordu.

TOPLULUK ANLAYIŞI

Danimarka'da bile pek çok eleştirmen, von Trier'in filmi yapma güdüsünün, Stoffer adlı karakterin amacıyla aynı olduğunu düşündü; yani, burjuvaziye saldırmak. Bu doğru olsaydı, ortaya sıradan bir film çıkacaktı. Fakat pek çok eleştirmen, burjuvazinin betimlenişini sıradan bulurken, von Trier'in saldırısını da sıkıcı ve başarısız olarak nitelendirdiler. Oysa onun amacı, 1970'lerden beri süren eski bir savaşı sürdürmek, ya da bazı eleştirmenlerin veya Zentropa'nın kendi yazarlarının iddia ettiği gibi, bu savaşın ne kadar anlamsız olduğunu göstermek değildi.

Kendisine çok daha zorlu bir hedef belirlemişti: Danimarkalıların neredeyse doğdukları andan itibaren sahiplendiği ve çağdaş Danimarkalı kimliğinin köşe taşlarından biri olan 'topluluk' kavramını incelemek. Dolayısıyla, burjuvaziyle doğrudan ilişkili bir eleştiri yapmak niyetinde değildi.

Danimarka'da 'velfærdsdanskere' adı verilen 'Topluluk' ya da 'Grup' anlayışının tam açılımı, 'Danimarka refah devleti üyesi' anlamına geliyordu. (Danimarka'da, Amerika'da olduğunun tam tersine, 'refah devleti' tamlamasının olumlu çağrışımları vardır.) 'Velfærdsdanskere,' Danimarkalıların büyük çoğunluğunu oluşturuyordu. Vergilerini ödeyip oy veren vatandaşlardı. Sisteme uyum sağlıyor, sisteme inanıyorlardı. Sistem iyi, adil ve doğruydu, belki de dünyadaki en iyi sistemdi, kusurları çıktığında da oy birliğiyle düzeltilebilirdi.

Danimarka'da anlaşıldığı biçimiyle 'Topluluk' bir kurum değildi. Kurum, insanlar *demekti;* dolayısıyla, bu terimin anlamı yoktu. Zen-

ginler, güçlüler, küçük burjuvalar, orta sınıf ya da işçi sınıfı anlamına gelmiyordu. Yabancılar hariç *herkesi* kapsıyordu. Bu anlamda, Danimarka, kimliğin sınıf, ırk ve bölgesel -belirgin- farklılıklara göre tanımlandığı ve Topluluk'un başka küçük topluluklara bölündüğü İngiltere ve Amerika'dan çok farklıydı.

Danimarka'daki Topluluk kavramı herkesi kapsadığından, aynı zamanda -doğası gereği- görünmezdi. Dışlanmışlar, yabancılar ya da Danimarkalılar olsalar da teşhis edilebilen, kategorize edilen, yönlendirilmeye çalışılan, hakkında tartışılan ve bir şeyler yapılan kişilerken, Topluluğun kendisi anonim, monolitik ve bedensiz bir varlıktı; aslına bakarsanız, bir düşünme biçiminden ibaretti. Fakat, Stoffer'a ve gerçek hayattaki özerkler[44] ya da umutsuz yabancılar gibi başka muhaliflere göre, daha çok bir komployduu.

Søllerød, film/deney için mükemmel bir mekândı. Bunun tek sebebi, zengin, üst sınıf bir bölge olması değil, ekonomik mekanizmalar sayesinde yabancılardan tümüyle arındırılmış olmasıydı. Tam anlamıyla bir 'velfærdsdanskere' bölgesi, düşünce biçiminin vücut bulduğu yerdi.

Aslında yabancılara, en azından görünürde, kötü davranıldığını söylemek mümkün değildir. Tam tersine, cömert refah devletinin tüm hizmetlerinden özgürce faydalanabilmektedirler. Onları bir tür sonsuz arafta tutmak için hiçbir masraftan kaçınılmaz. Sistemin içinde yer alırlar, ancak Topluluk'tan dışlanırlar. Onlar için para harcayıp yardımcı olacak çözümler aramanın karşılığında, Topluluk da ırkçılık, önyargı ve ilgisizlik suçlamalarına karşı bağışıklık kazanır; toplumlarının öncelikle insani olduğunu düşünen insanların gözünde bu nokta son derece önemlidir.

Von Trier'in filminde geri zekâlı taklidi yapan karakterlerin de 'velfærdsdanskere' olmaları büyük bir ironi sayılmaz. Bu, naif idealistler tarafından köklü elitlere karşı yürütülen ve sonu kötü bitecek bir isyan değildir. Onların memnuniyetsiz eski topluluk üyeleri oldukları söylenemez. Danimarka'da bir komünde yaşamak, Amerika ya da İngiltere'de anlaşıldığı üzere 'dışlanmak' anlamına gelmemektedir. Bilakis, bu topluluğa *dahil olmanın*, onun işleyişini sağlayacak farklı yöntemler aramanın işaretidir. Bu insanların yolculuğu,

---

44) Otonomlar, Danimarka'da 1980'lerin başında ortaya çıkan 'Bzer' (İşgalci) hareketinin takipçileri olan genç ve radikal solculardır. Sık sık sokak gösterilerine ve faaliyetlerine katılırlar, kimi zaman şiddet içeren olaylara da karışırlar ve görünüşleri punklara benzer. Genelde komünler halinde, Kopenhag'ın bizim çöplüğümüz' diye andıkları Norrebo semtinde yaşarlar ve belki Danimarka toplumunda 'Topluluk'tan kopuk yaşayan, en gözle görülür kesimi oluştururlar.

bir isyan olduğu kadar kendi içlerine yaptıkları bir yolculuktur da. Stoffer'in zekâ engellileri için de aynı şey söylenebilir. Saldırdıkları ve görünür kılmaya çalıştıkları duvar, aynı zamanda kendi içlerindeki duvardı. Ne kadar ileri gidebilirlerdi? Topluluk'u gerçek anlamda terk etmeleri mümkün müydü?

İlk bakışta, von Trier'in kökleri 1970'lerin başına uzanan bir film yaptığı, 68'lilerin modası geçmiş 'total sinema' maskaralığının canlandırılmasıyla ilgilendiği düşünülebilirdi. Faat aslında, Topluluk kavramını incelerken, günümüz Danimarka'sının gerçek bir çokkültürlü topluma dönüşme sancılarının özünde yatan asli dinamikleri inceliyordu. Üstelik, filmde ırkçılık ya da göçmenler gibi göz önündeki sorunlara hiç dokunmadan başarmaktaydı bunu. Yabancılar zaten pek çok kez tanımlanmışlar, incelenmişler ve tartışılmışlardı. Şimdi sıra, gerçek Danların kim olduğunu bulmaktaydı.

Film, Danimarkalı eleştirmenlerden oldukça olumlu eleştiriler aldı, fakat filmden nefret eden ya da uyandırdığı sorularla ilgilenmek istemeyen Danimarkalı izleyiciler için fazla hassas konulara değiniyordu. Film, rahatsız duraksamalar ve utanç dolu sessizliklerden oluşan bir başyapıttı ve insanlara her zaman keyif vermeyen farklı yönlerden hitap ediyordu.

Bir sahnede mongolların[45] kullanılması bazılarını rahatsız etmişti. Von Trier'in yarattığı karakterlerin zekâ engelli *taklidi* yapması bile yeterince kötüyken, gerçek zekâ engellileri kullanmak sınırları fazlasıyla zorlamak anlamına geliyordu. *Jyllands-Posten* yazarı Johs. Christensen, pek çok kişinin düşüncesini dile getirerek, "İnsan zekâ engellilerle dalga geçmenin yanına kâr kalmasını istiyorsa Lars von Trier olmalı," diyordu.[46]

Toplumun *Dalgaları Aşmak*'tan nefret eden feminist katmanı, "Altın Kalpli Üçlemesi"nin bu ikinci filminden de nefret etmişti. *Politiken* yazarı Ida Nilsson, "Trier'in Faşist Propagandası" başlıklı 8 Ağustos tarihli yazısında, filmin son derece rahatsız edici olduğunu söylüyordu. Von Trier'in kadın karakterlerinin, 1930'ların faşist propagandasında sık rastlanan yumuşak başlı, fedakâr kadınlara ve bunların idealize edilmesine gönderme yaptığını iddia etmekteydi. (*Geri Zekâlılar*'da 'altın kalpli' karakter, Bodil Jørgensen -Karen- idi.)

---

45) Von Trier günlüğünde, gerçek mongolların sete gelmesinin oyuncuların rol yapmasını çok zorlaştırdığını söylemişti. Oyuncular mongollara merhametle yaklaşmışlardı. Setteki oyun havası bir anda yok olmuş, hatta birbirlerine gerçek isimleriyle hitap etmeye başlamışlardı.

46) *Jyllands-Posten*, 17 Temmuz 1998.

Bütün Danlar mesajı alamamıştı. Örneğin Aalbæk Jensen filmi hiç anlamadığını söylüyor,[47] ama yine de bu filmi yaptığı için von Trier'le gurur duyduğunu belirtiyordu. Pek çok kişi filmdeki çıplaklığın ve seks sahnelerinin ötesine geçemiyordu ve Aalbæk Jensen'in de bunlardan biri olduğu anlaşılmaktaydı. Von Trier'in *Dalgaları Aşmak* gibi bir başyapıttan sonra *Geri Zekâlılar* gibi bir film çekerek, âdeta izleyicilerin 'suratını tekmelediğini'[48] söylüyordu. Fakat von Trier'in amacı, izleyiciyi sarsmak ya da sınırları ne kadar zorlayabileceğini görmek değildi. Geçmişte sık sık insanları kışkırtmayı denemişti, ancak bu kez ironik biçimde bütünüyle içten bir film yapmıştı ve herkes, filminin bir provokasyon olduğunu sanıyordu.

SİNEMADA SANSÜR

Beklendiği üzere, *Geri Zekâlılar* sansür sorunları yaşadı. Film İrlanda'da yasaklandı; Norveç'te sansür kurulu masa başına geçip, 7 saniyelik ereksiyon sahnesini kesip kesmemeyi tartıştı ve sonunda kesilmemesine karar verildi. Bu durum sansür mekanizmasını komik duruma düşürmekle kalmadı, filme bol bol reklam malzemesi yarattı ve ona yasak olanın çekiciliğini kazandırdı. Örneğin, Danimarka'nın toplumsal sorunlarının her zaman yankı bulduğu Norveç ve İsveç'te, o dönemde *Geri Zekâlılar*'dan çok izlenen iki film *Şölen* ve *Saving Private Ryan* (Er Ryan'ı Kurtarmak) oldu (1998).

İngiltere'de, *Geri Zekâlılar* ilk olarak Kasım 1998'de Londra Film Festivali'nin açılışında sansürsüz olarak -festivaller BBFC'nin sansür kurallarına bağımlı değildi- gösterildi ve kapalı gişe oynadı. Gösterimden sonra filmin 18 yaşından küçüklere yasak olması ve Soho'daki seks dükkânlarının vitrinine düşmesi bekleniyordu, fakat oldukça olaylı bir kararla film 'on sekiz yaşından büyükler için' damgasıyla piyasaya çıktı ve İngiliz sansür kurulu adına bir ilk yaşandı. *Dalgaları Aşmak* İngiltere'de eleştirmenler ve izleyiciler tarafından çok sevilmişti; von Trier'in bir sanatçı olduğu düşünülüyor, onun pornografik bir film çekmesi mümkün görünmüyordu. Gerçekten de, birkaç saniyesi haricinde, film pornografik olmaktan çok uzaktı. Herhalde Soho'daki seks dükkânlarına düşseydi, oradakiler büyük hayal kırıklığına uğrayacaklardı.

Güney Kore'de film sansüre takıldı. Japonya'da sansürlü olarak gösterildi. Tamamlanmasından iki yıl sonra gösterime girdiği Ame-

47) Kelly, *The Name of This Book is Dogma 95*, s. 87.
48) *A.g.y.*

rika'da, oyuncularının bedenleri üzerinde siyah sansür bantları vardı. Amerika'da filmin sansürlendiği haberleri *Politiken*'in 12 Mayıs 2000 tarihli sayısında yayınlandı ve filmin Amerika'da gösterildiği halinden alman, çıplak popoların siyah bantlarla kapatıldığı kareler Danimarkalılar için alay konusu oldu. Makalenin alt başlığında, "Amerikalılar *Geri Zekâlılar*'daki çıplak bedenleri görmemeliler, ama kendi filmlerindeki barbarca ve son derece vahşi sahneleri görmekte serbestler," deniyordu. *New York Times* muhabiri Karen Durbin, von Trier'le Danimarka'da bir röportaj yapmıştı ve metne göre, siyah bantların Aalbæk Jensen'in fikri olduğu ortaya çıkmıştı.[49]

FİLTRELEME SKANDALI

20 Ağustos 1999'da, *Geri Zekâlılar* tüm dünyada gösterilir ve eleştirmenlerle izleyicileri tartışmalara sürüklerken, von Trier Dogma kardeşliği üyelerinden endişe verici haberler aldı. Zentropa'daki birkaç 'geveze', Aalbæk Jensen ve Vibeke Windeløv'un filmin son haline filtreleme işlemi uygulatıp, karanlık sahneleri aydınlık hale getirdiğini söylüyorlardı.

Von Trier bu duruma çok öfkelendi ve Manifesto'daki erdem yeminlerini çiğneyen (Yemin 5: Optik çalışmalar ve filtre kullanımı yasaktır) bu hareketi lanetledi. Von Trier'in 'histerik ve çılgınca'[50] telefonunu aldığı sırada Windeløv, Amerika'daydı. Von Trier bütün kopyaların toplanmasını emrediyordu ve bu elbette imkânsızdı.

Aalbæk Jensen ve Windeløv ondan özür dilemekle birlikte, kendilerini ekonomik açıdan filmi aydınlatmaya mecbur hissettiklerini söylediler, yoksa hiçbir şey görünmeyecekti. Anlatılanlara göre, Von Trier filmin aydınlatılmış bir kopyasını görmüş ve aradaki farkı anlamamıştı (ve bu durum da filmi niçin aydınlatma gereği duydukları sorusunu ortaya çıkarıyordu). Von Trier kendisine patronluk taslandığını hissediyor, insanların 'kendi iyiliği için' neler yapması gerektiğini söylemesi onu çılgına çeviriyordu.[51]

Von Trier ve Aalbæk Jensen buluşmaya karar verdiler. Von Trier dört dakika içinde odayı terk etmeden önce birbirlerine bağırıp çağırdılar. Stüdyonun geleceği sallantıdaydı. 1992 yılı başında kurulduğundan beri kendi yollarında ilerlemiş, kendi gündemlerini takip etmiş ama birlikte oldukça uyumlu çalışmışlardı. Aalbæk Jensen, ya-

49) *Politiken*, 12 Mayıs 2000.
50) Kirsten Jacobson, *Uden Cigar. Faderen, Sønnen og Filmhøbmanden*, Kopekhag, Host&Son, 2001.
51) *A.g.y.*, s. 104.

bancı yapımcılardan gelen büyük teklifleri kabul etmeyip, Danimarka'da kalarak kendisiyle çalıştığı için von Trier'e minnettardı. Bu, aralarındaki ilk ciddi, daha doğrusu basına yansıdığı için bilinen ilk anlaşmazlıktı.

Zentropa'nın sonu gelmiş gibi görünüyordu.

Aalbæk Jensen, "Bu şirketi kurarken el sıkıştık ve her zaman bütün projeyi on dakika içinde sona erdirme özgürlüğüne sahip olacağımıza söz verdik," diyordu.[52] Ortaklığın sona erip ermeyeceği belli değildi. Şayet ortaklık biterse, sinema endüstrisinden uzaklaşıp bir domuz çiftliği kuracağını söylemekteydi. Herhalde çiftlik hayvanlarını, çalışanlarından veya rakiplerinden daha çok seviyor olmalıydı, çünkü elinde sigarası olmadan çekilmiş bilinen tek fotoğrafında, kucağında sevgiyle sarıldığı bir tavuk tutuyordu.

Von Trier'in yeni filmi *Dancer in The Dark*'ın (Karanlıkta Dans, 2000) dört ay sürecek olan çekimleri yeni başlamıştı. O zamana dek İskandinavya'da çekilmiş en pahalı filmdi ve sorunlu bir prodüksiyon olduğu konuşuluyordu. Filmin yıldızı İzlandalı pop şarkıcısı Björk ile von Trier sık sık kavga etmekteydiler. Eğer doğruysa, von Trier gerçekten de çok sıkıntılı günler geçiriyor demekti.

Ekstra Bladet'le yaptığı bir röportajda, Aalbæk Jensen'e aralarındaki anlaşmazlığın *Karanlıkta Dans*'ı etkileyip etkilemeyeceği soruldu. "Bilmiyorum," diye cevap vermişti yapımcı, "ama kontrata göre Lars filmi bitirmek zorunda. Eğer reddederse başı sigorta şirketimizle derde girer."[53]

Ertesi gün Dogma kardeşliği üyeleriyle birlikte, "Milenyum Projesi" adını verdikleri bir çalışma hakkında bilgi vermek üzere bir basın toplantısı düzenlendi. Bütün olanlardan sonra von Trier'in toplantıya katılması beklenmiyordu.

Anlaşmazlık sonunda çözüldü, fırtına yatıştı. Gelecekte filmlerin tüm kopyalarının yalnızca 'yüzde yüz von Trier onaylı' kopyalarının yayınlanması konusunda görüş birliğine varıldı ve von Trier de öfkesi dinince olup bitenleri bir iletişim sorunu olarak nitelendirdi.

Bazıları onun beşinci Dogma kuralı konusunda niçin bu kadar titiz davrandığını anlayamıyordu, çünkü ne de olsa filmde başka kurallar da yıkılmıştı. Örneğin, porno oyuncuları, dışarıdan getirilmiş 'dekorlar' sayılmaz mıydı? Peki, ya ağaçtaki tekerlekli sandalyeye ne demeli? Lars, Windeløv'a bir tekerlekli sandalye istediğini söylemişti. "Onu eve getirdim," diye anlatıyor Windeløv, "Lars'a sandalyenin

52) *Aktuelt*, 25 Ağustos 1999.
53) *Ekstra Bladet*, 25 Ağustos 1999.

dışarıda olduğunu söyledim. Lars çok öfkelendi ve tekerlekli sandalyeyi tutup getirmemin müdahale olduğunu, sandalyeyi başka bir yere bırakmamı, oyunculardan birinin gelip onu alması gerektiğini söyledi."[54] Böylece, Windeløv tıpkı filmi sonradan aydınlatmak gibi, bunun da doğrudan sorulmaması gereken bir şey olduğunu, kurallara göre Lars'ın karşı çıkması gerektiğini, ama kendi kendine gerçekleşirse sorun olmayacağını düşünmüştü. Ne olursa olsun, Erdem Yeminleri'nin nasıl yorumlanması gerektiği büyük bir tartışma konusuydu. Von Trier bile bizzat, "Dogma 95'te bazı imkânsız ve paradoksal maddeler vardır," diyordu.[55] Dogma'nın web sitesinde de, "Dogma manifestosunda üstü örtülü bir düzenbazlık vardır," denmekteydi. "Bir yandan derin bir ironi anlayışı güdülür, diğer yandan manifesto son derece ciddidir."

DOGMA, HOLLYWOOD YOLUNDA

Von Trier, yeni ve pek çok açıdan Dogma kurallarına uymayan filmi *Karanlıkta Dans*'la meşgulken, Dogma'nın yarattığı dalgalar herkesin beklentilerinin ötesine uzanmaktaydı.

1999 yılı Ocak ayında, Thomas Vinterberg *Şölen*'in de adaylar arasında olduğu Golden Globe Ödül Töreni'ne katılmak için Los Angeles'a gitti ve oradayken filme büyük hayranlık duyduğunu belirten Steven Spielberg'le öğle yemeği yiyip, onu bir Dogma filmi yapmaya ikna etmeyi denedi. Dogma kardeşliği, Kubrick ve Kurosawa gibi pek çok tanınmış yönetmeni Dogma filmleri çekmeye ikna etmeyi denemişlerdi, ancak *Jurassic Park*'ın (1993) yaratıcısı tam da ikna etmek istedikleri isimdi ve onun bir Dogma filmi çekmeye ikna olması en büyük başarı olacaktı. Bunu başaramasalar bile, en azından Dogma'nın reklamını yapmış olacaklardı. Elbette başarısız oldular. Spielberg *Time* dergisinin Ekim sayısında, bir Dogma filmi çekmeyi düşündüğünü açıklayarak herkesi şaşırtsa da, sonunda filmi çekmedi.

Şölen o yıl yabancı film Oscar ödülüne de aday oldu, ancak Golden Globe ya da Oscar kazanamasa bile, cesur bir film olan *Geri Zekâlılar*'dan daha popüler bir film haline geldi. *Şölen*, Avrupa'da Hollywood'un sinema seyircisi üzerindeki kontrolünü azaltmaya yarayacak bir pan-Avrupa başarısı olarak kucaklandı.

Vinterberg'ün Spielberg'le görüştüğü zamanlarda, Rotterdam Film Festivali'nde Warhol'un eski kameramanı Paul Morrissey de,

54) Jacobsen, *Uden Cigar*, s.112.
55) *Weekendavisen*, 11-14 Mayıs 1998.

finansman sağlama umuduyla Festival'in haberler bölümü olan Cinemart'da yeni Dogma projesini tanıtmaktaydı. *The House of Klang* adlı film moda dünyasıyla ilgili bir komediydi ve yapımcılığını Vibeke Windeløv üstlenmişti. Anne Wivel'in yerine başka birisi gruba alınmadığından, bu beşinci Dogma filmi olacak ve başrolde Morrissey'in 1970'lerin başında *Flesh for Frankenstein* ve *Blood for Dracula* (*Warhol's Frankenstein* ve *Warhol's Dracula* adlarıyla bilinen) filmlerinde birlikte çalıştığı Udo Kier yer alacaktı.

Morrissey, "Ben bundan otuz yıl önce de Dogma filmleri yapıyordum,"[56] diyordu, açıklamasında. "O zamanlar onlara başka isimler veriyorduk ve mecburiyetten 'Dogma' filmleri yapıyorduk. Fakat görünüşe göre, ben şimdiye dek manifestonun onuncu kuralına, yani yönetmenin adının asla geçmemesi kuralına sadık kalan tek yönetmenim."

Rotterdam festivalinden yalnızca birkaç gün sonra Berlin Film Festivali vardı ve 13 Şubat Cumartesi günü, Søren Kraugh-Jacobsen'in üç numaralı Dogma filmi *Mifune,* 'yarışma' bölümünde gösterilecekti.

Filme pek şans tanınmıyordu, fakat gösteriminden sonra ilgi hızla artmaya başladı. Gösterilen ilgi o kadar büyüktü ki, Aalbæk Jensen bir Gümüş ya da Altın Ayı'nın fiyatları arttıracağını düşünerek, filmin telif haklarını önceden pazarlık masasına oturduğu yabancı şirketlere satmayı reddetti. Dağıtım şirketleri durumdan hiç memnun kalmamıştı. Aalbæk Jensen, *Ekstra Bladet*'e, "Geceleri yalnız başıma dışarı çıkamıyorum," diyordu.[57] "İnsanlar bizi döverek öldürmeye hazırlar. ...Geçen yıl Cannes'da Dogma kimsenin umurunda değildi, ama burada, yani Berlin'de, âdeta Coca-Cola gibi bir marka haline gelivermiş." Zentropa şimdiden en az 16 Dogma filmi için anlaşma imzalamıştı.

Mifune gerçekten de bir Gümüş Ayı kazanarak, Dogma filmleri hakkındaki beklentileri iyice yükseltti.[58]

Søren Kraugh-Jacobsen görev bilinciyle Amerika'ya bile gitti ve sınırlı art-house çevrelerinde gösterilip iyi eleştiriler alan filminin tanıtımına katkıda bulundu. Vinterberg de *Şölen*'in Amerika'da tanıtılması için büyük çaba harcamıştı. Von Trier bu konularla hiç ilgilenmemişti. Bırakın, başka yönetmenler filmlerini McDonalds'ın, ölüm cezasının sevildiği ve yaratıcılığın cezalandırıldığı ülkede tanıtsınlar; filmlerinin bu ülkede izlenmesi onun umurunda değildi. Zaten eski komünistleri Amerika'ya sokmuyorlardı, değil mi? Herhalde bu gerçek olsa, Lars von Trier çok sevinecekti.

---

56) *Politiken*, 6 Şubat 1999.
57) *Ekstra Bladet*, 17 Şubat 1999.
58) Film Danimarka'da Hollanda, İtalya, Fransa ve Almanya'nın toplamından daha çok (351 bin) bilet satınca, zavallı dağıtımcılar zor günler geçirmiş olmalı.



Søren Kraugh-Jacobsen *Mifune*'nin setinde. (1999)

Dogma uluslararası bir fenomen haline gelmişti. Bütün doğru insanlar onu kutsayıp onaylamışlardı. Bütün dünyada Dogma hücreleri ve grupları kuruluyordu, bir websitesi (www.dogme95.dk) vardı ve Dogma film festivalleri düzenleniyordu. Dogma, dünyanın her yanındaki yönetmenler ve film meraklıları için bir ilham kaynağı haline gelmiş, özellikle de Amerika'da ticari filmlerin eğilimlerine karşı direnen bağımsız yönetmenlere çok yardımcı olmuştu. STIGMA adlı feminist grup da, Dogma yaklaşımını kucaklayan Amerikalı oluşumlardan biriydi, fakat manifestoya kendi kurallarını da eklemişlerdi; örneğin, 'alışveriş montajları olmayacak,' 'erkek fantezilerini besleyen lezbiyen sevişme sahneleri kullanılmayacak,' 'çarpıcı çıplak kadın cesetlerine yer verilmeyecek' gibi.

Film çevrelerinin pek sevdiği aptalca kokteyl sohbetleri için de tükenmez bir konu kaynağıydı Dogma. Birisi eski, unutulmuş bir yönetmenin adını ortaya atıp, onun şimdi ne yaptığını sorunca, sonunda birisi mutlaka bir Dogma filmi yaptığını söylüyordu. Derken başka birisi lafa karışıp, söz konusu yönetmenin Dogma manifestosunun yayınlanmasından yıllar önce zaten Dogma filmleri yapmakta olduğunu iddia ediyordu. Fakat Dogma karşıtları da oluşmaya başlamıştı. Bazı insanlar Dogma'dan çok sıkılmışlardı. Dogma klişeydi, devrim karşıtıydı. Anti-Dogma grupları oluşuyor, kendi Dog-

ma-karşıtı manifestolarını yayınlıyorlardı.[59] Aalbæk Jensen ve Dogma kardeşliği, olan bitenden son derece memnundu. Onlar, Dogma'nın genelgeçer kurallar silsilesi haline gelmesini hiçbir zaman istememişlerdi ki. Yeni isyanların hepsini kucaklıyorlardı!

Fakat, Zentropa ve Nimbus açısından bakınca, son derece kârlı bir küçük endüstri haline gelmişti Dogma. Dogma 95 adının telif haklarını hiçbir zaman satın almamışlardı, zaten bu kadar başarılı bir pazarlama aracı olabileceğini de tahmin etmemişlerdi. Başkalarının akımı istismar edebileceği düşüncesi, bir tür sertifika sürecinin gerekli olduğunu göstermekteydi. 1999 yılı geldiğinde, bütün resmi Dogma filmlerinin Dogma kardeşliği tarafından izlenip onaylanması zorunlu hale getirildi.

O yılın sonuna doğru Dogma için bir sekreter tutuldu ve Dogma web sitesine gelen sorular cevaplanmaya, site güncellenmeye ve bir katılım sistemi oluşturulmaya başlandı. Dogma yönetmeni olmak isteyenler Erdem Yeminleri'ne sadık kalacaklarına dair and içerek bir anlaşma imzalıyor, gerekli ücreti ödedikten sonra Dogma sertifikalarına kavuşmaya hak kazanıyorlardı. Sertifikalar posta yoluyla gönderiliyordu. Böylece Dogma kardeşliği, kendilerine gelen her ev yapımı video-kasede bakmak ve film hakkında saatlerce tartışmaktan kurtulmuşlardı. Bu böyle gitseydi, hayatlarında başka hiçbir şeye vakit kalmayacaktı. Von Trier, adayların kolaylıkla hile yapabileceğini kabul ediyordu, fakat ilk önce kendilerini kandırmış oluyorlardı.

59) Bu gruplardan birisi Oslo'da, kendi Dogma-karşıtı manifestosunu yayınladı ve kurallar arasında, mümkün olan tüm görsel efektleri kullanmak, ekibin filme asla dahil olmaması ve sahte alçakgönüllülük numaralarını engellemek için yönetmenin adının jenerikte mutlaka geçmesi gerektiği vardı.

5
PROJELER VE PROVOKASYONLAR

DURGUN SULAR

Dalgaları Aşmak'ın Cannes'daki gösterimine katılmayan Lars von Trier, o sıralarda Danimarka kamuoyunun karşısına başka bir sürprizle çıkmaktaydı. 30 Nisan 1996'da popüler yazar Morten Korch'un (1876-1954) kitaplarının film haklarını satın aldığını açıklamış ve kamuoyunda büyük şaşkınlık yaratmıştı. Bu anlaşma, gazetelerde asrın Danimarka film olayı şeklinde nitelenmişti. Von Trier ve yazarın oğlu, flaşlar patlarken el sıkışarak anlaşmayı mühürlemişlerdi.

Zentropa'nın promosyon ilanında konu hakkında şunlar yazıyordu:

> Korch'un yazıları toplumun değişmez ve sarsılmaz sütunları üzerinde kuruludur; ekonomik, toplumsal ve bireysel bağımsızlık, ata-

erkil aile yaşantısında gerçek uyum, karı koca arasındaki sevgi ve yolumuzu aydınlatan ışığımız, Tanrı'mız. Korch, insanların arabaları, ülkesi ve topraklarıyla arasındaki bağları vurgulamış ve okuyucularına sonunda her şeyin yoluna gireceği umudunu aşılamıştır.

Zentropa için Korch'un anlamı buysa, kültürlü Danimarkalıların pek çoğu açısından başka bir şeyi ifade ediyordu: katıksız *kiç*. Von Trier'in kültürel açıdan ilerici ebeveynleri için, "Morten Korch adı insanın ağzından çıkabilecek en ağır küfürdü."[1] Bu anlamda, von Trier'in geçmişine ve ailesine isyan etmenin yeni bir yolunu bulduğunu söylemek mümkündü. Aslında von Trier'in kendisi de Korch'un duygusallığın da *ötesinde* bir yazar olduğunu kabul etmekteydi.

Yine de, 1990'larda yazarın eski filmleri, gençler arasında bile yeniden popüler olmaya başlamıştı. Bunun da ötesinde, Lars von Trier ile Morten Korch ikilisi büyük ilgi uyandırıyordu. Danimarkalılar, bu ikilinin nasıl olup da biraraya geldiğine hayret etmekteydiler. Von Trier, Danimarka sinema geleneğiyle bütün bağlarını koparmak için elinden geleni ardına koymamıştı, oysa Korch'un kırsal folk melodramlarının sayısız sinema uyarlaması, bu sinema geleneğinin en durgun biçiminin özünü oluşturmaktaydı.

Postmodern bir kendini beğenmiş yönetmen, şeytani ironi anlayışını ehlileştirmeyi başarıp, 'düz anlamlı' Morten Korch uyarlamaları çekmeyi başarabilir miydi? Von Trier, amacının tam da bu olduğunu iddia etmekteydi; sinema uyarlamalarını görmezden gelerek, doğrudan edebi kaynak metinleri kullanacak, kitapları ironiye başvurmaksızın beyazperdeye aktaracaktı.

Fakat yine de başkalarının hikâyelerini çekmekten hazzetmediğinden, filmleri bizzat yönetmeyi düşünmüyordu. Aslında daha çok yaratıcı bir yapımcı görevini üstlenip, projelerin şekillendirilmesinde görev almak istemekteydi. Bu amacı doğrultusunda, olağan şüpheliler arasından bazı isimleri yönetmenlik koltuğuna oturmak üzere seçmişti: Susanne Bier, Thomas Vinterberg, Anders Refn ve Morten Arnfred. Kendi kariyerini batırmak istemesi sorun değildi, ancak bu sefer beraberinde, Danimarkalı yetenekli yönetmenlerin önemli bir kısmını da sürüklemek ister gibiydi. Von Trier'in anlattıklarına göre, fikrini onlarla paylaştığı zaman yönetmenler kahkahalarla gülmüşlerdi. Bir süre sonra kendine gelip nefesini düzenlemeyi başaran Arnfred, von Trier'i malzemeden uzaklaştıkça onu mahvetme ihtimalinin arttığına dair uyarmıştı.

1) *Jyllands-Posten*, 26 Mayıs 1996.

Korch romanlarından birini ilk önce hangi yönetmenin çekeceği belli değildi. Sonunda hepsi birer bahane bularak teker teker projeyle ilgilerini kestiler.

Yüzyılın film anlaşmasının dönüşü, bir uzun metraj değil, *Quiet Waters* (Durgun Sular) adlı yirmi altı bölümlük bir televizyon dizisi aracılığıyla gerçekleşti. Von Trier dizinin 'katılımcı' yapımcısı ve tanıtımcısıydı, ayrıca 1998 yılının bahar aylarını senaryo üzerinde çalışarak geçirmişti. Dizinin ilk bölümlerini o zamana dek fazla tanınmamış bir isim olan Henrik Sartou yönetti ve son bölümleri Lone Scherfig devraldı.

1950'lerde, Danimarka'nın kırsal kesimlerinde geçen *Durgun Sular*, küçük bir tarım köyünün pek sofistike sayılamayacak karakterleri arasında filizlenen tutkuları, zaferleri ve trajedileri konu alır. Karakterlerin hiçbiri tuhaf rüya sekansları yaşamaz ya da Udo Kier tuhaf bir rolle filmin bir köşesinde ortaya çıkmaz. Dizinin ilk bölümü 25 Şubat 1999'da yayınlanmıştı.

Krallık televizyon alanında yeni bir buluş olarak kabul edilebilirse, *Durgun Sular* da yeni buluşlara karşı bir isyan, şaşırtıcı derecede sıradan bir kostümlü dönem dramıydı ve onu popüler ya da yenilikçi diye nitelendirmek mümkün değildi. Von Trier, bir tanıtım broşüründe şöyle yazmıştı: "Benim görüşüme göre, *Durgun Sular* kalıcı bir eser olacak. Yalnızca televizyon eğlencesi olmakla kalmayacak, aynı zamanda gösterişli ve yapmacık çalışmalara vurulmuş bir darbe olacak."[2] Bazı izleyicilere göre, Lars von Trier sonunda başarılı olmuştu. Dizinin hayranları, anlamlı ve modern dünyayla ilişkili olduğunu düşünüyorlardı. Onlar açısından *Durgun Sular* yalnızca bir nostalji yolculuğu ya da Korch'a övgü değildi.

Fakat dizinin hayranları fazla kalabalık değildi: *Durgun Sular* ortalama bir başarıda kaldı ve daha önceki von Trier projelerinin yarattığı heyecanı ve sansasyonu yakalayamadı.

Morten Korch projesinden yalnızca bir tane uzun metraj film çıktı: *Fruen På Hamre* (Hamreli Kadın). Filmde, aile çiftliği Hamre'yi miras aldıktan sonra, ölüm döşeğindeki babasına büyük komşu çiftliğin sahibi Gorm Trolle'yle evleneceğine dair yemin eden Bente True'nun hikâyesi anlatılır. Kadın, aslında küçük bir çiftlik sahibi olan Mogens'i sevmektedir. Kaba saba Gorm'la yaptığı mantık evliliği, sonunda çiftliği kimin yöneteceğine dair bir güç yarışına dönüşür. (İnsan, Monty Python'cuların bu malzemeyle neler yapabileceğini düşünmeden edemiyor. Hatta İngiliz satiristlerini çok sevdiğini

2) *Durgun Sular*'ın promosyon bülteninden alıntı.

belirtmiş olan daha genç bir Trier bile, bu öyküden çok farklı bir film çıkarabilirdi.)

Film aslında Susanne Bier tarafından yönetilecekti, fakat daha sonra yönetmenlik koltuğunu Katrine Wiedeman devraldı. Bodil Jørgensen'in (*Geri Zekâlılar*'daki Karen) filmde önemli bir rolü vardı. Vinca Wiedemann senaryoyu yazdı, von Trier'i de iyimser ve paylaşımcı bir yapımcı olarak nitelendirdi. Üstelik von Trier, senaristin yazım sürecinde hâlâ yönetmen olan Susanne Bier'le konuşmasını yasaklamıştı. Çünkü senaryonun *kendi* parmak izini taşımasını arzuluyordu.[3]

2000 yılı başında gösterime giren film, izleyiciler tarafından pek sevilmedi ve o yıl gösterime giren on altı Danimarka yapımı arasında en çok izlenen on üçüncü film oldu. Bu olaydan sonra, yüzyılın film anlaşması hakkında başka bir şey duyulmadı.

ÇIKARTMA GÜNÜ PROJESİ

Yeni milenyum hızla yaklaşırken, *Çıkartma Günü Projesi* adlı yeni kolektif Dogma hareketi de biçimlenmekteydi. *Geri Zekâlılar*'ın kurguda liltrelenmesi skandalının arkasından açıklanan 'Milenyum Projesi' son halini almaktaydı.

Fikir, Thomas Vinterberg'ün yönetmen olarak çalıştığı Nimbus Film'de ortaya çıkmıştı. Gerçi başlangıçta bir Dogma projesi olması planlanmamıştı, fakat Vinterberg, Dogma kardeşliğini projeye dahil edince, bir Dogma projesi olarak anılmaya başlandı.

Oldukça çekici bir fikir ortaya konmuştu; yılbaşı gecesi, dört tane profesyonel oyuncuya gizli kulaklıklar takılacak ve oyuncular peşlerinde birer kameramanla, Kopenhag'ın kutlama çılgınlığı içindeki sokaklarına salınacaktı. Hikâye hakkında genel bir bilgiye sahip oyuncular, kulaklıklar aracılığıyla dört farklı Dogma yönetmeninden direktif alacaktı. Yetmiş dakika sürmesi planlanan 'film' boyunca sürecek olan dört farklı hikâye, filmin finalinde biraraya getirilecekti. Provalara gelince, yalnızca bir genel test yapıldı, ancak sonuç bir felaket oldu. Büyük bir kumar oynanmaktaydı, fakat çok az Danimarkalı oyuncu, dönemin en popüler yönetmenleriyle birlikte tarih yazmaya 'hayır' diyebilirdi. Ayrıca, risk almanın tam zamanıydı. Ne de olsa, 1999 yılbaşı gecesinde *dünyaya* neler olacağı bile bilinmiyordu.

Fikir yenilikçi ve taze görünüyordu, ama tanıtımı eski gösteri dünyası ustalarının bile hayranlık duyacağı kadar başarılıydı. Proje-

3) *Politiken*, 27 Mayıs 2000.

ye 'Dogma Kardeşliğinin Uçan Sirki' adını veren yazar Hans Jørgen Møller gibi bazıları açısından daha çok bir medya şovuydu.

Ertesi akşam, 1 Ocak 2000, saat 7.30'da çekimlerin sonucu yedi farklı Danimarka televizyon kanalında (dört büyük kanal ve üç yan kanal) yayınlandı. Bu, başka ülkelerde gerçekleşmesi hayal bile edilemeyecek bir ortaklıktı. (Orijinal fikirde çekimlerin tüm dünyada yayınlanması planlanmıştı.) İzleyiciler altı farklı kanalda projeyi izleyebiliyor ve kanallar arasında zaplayarak kendi filmlerini kurgulayıp yaratabiliyorlardı. İsteyen, her dört hikâyenin gerilimini tek tek takip edebiliyor, ya da ekranı dörde bölünen tek bir kanalda dört hikâyeyi birden izleyebiliyordu. İki başka kanalda da Tivoli lunaparkında çalışan yönetmenlerin sahne arkası görüntüleri yayınlanmaktaydı. Ancak efsanevi utangaçlığıyla von Trier, Zentropa'nın Avedøre'daki yeni stüdyosunda, kapalı kapılar arkasında çalışıyordu. Medyanın yoğun ilgisi, olanlarla birebir yüzleşmek zorunda kalan üç yönetmenin üzerindeydi ve yaklaşan heyecan dalgası hissediliyordu.

Medyanın dünya üzerindeki en büyük şov olarak nitelendirdiği proje, en büyük küresel milenyum kutlamasına dönüşecekti.

Başarılı olmamak *mümkün* müydü?

Elbette mümkündü. Seçilen banka soygunu hikâyesi fazla çekici ya da anlaşılır değildi ve filmin eski dostu senaryonun yokluğu hemen hissediliyordu; oyuncular çoğunlukla sokaklarda merdivenlerden aşağı koşuşturup bağırmaktan başka yapacak bir şey bulamıyorlardı. Hikâyenin belki de en ilginç anı, oyunculardan birinin doğaçlama çalışma dürtülerine uyup, başka bir oyuncuyu bir dosya dolabına kelepçelediği ve dört hikâyeden birinin akışını durdurduğu andı. Durdurulan hikâyeyi ilerletmekle görevli elemanların tehditleri ve yalvarışları sonuç verince, kelepçelenen oyuncu serbest bırakıldı.

Politiken'in 4 Ocak tarihli haberinde, Helle Hellman, "Fikir, elde edilen sonuçtan çok daha iyiydi," diyerek, Danimarkalı eleştirmenlerin görüşünü özetliyordu. Televizyon yöneticilerinin de arasında olduğu çoğunluk, kayda değer bir deneme gerçekleştirdiklerini düşünmekteydi. Başkaları ise, projenin sahtekârlık ve saçma bir fars olduğu kanısındaydılar.

Sıradan Danimarkalılar, kavramsal deneylere katılmaya fazla alışık değillerdi; nitekim, medyanın haberlerine ve yazarınızın resmi olmayan kamuoyu yoklamasına göre, projenin tam bir fiyasko olduğu konusunda hemfikirdiler. Kafaları karışmıştı; şaşırmış ve sinirlenmişlerdi. Vinterberg daha sonra, "Temel ilkelerden fazlaca uzaklaştık," diyecekti. "Ortak bir hikâye yaratmaya çalışmak yerine, ken-

di hikâyelerimizle ilgilenmeyi seçtik. İnsanlar olayları birleştiren bilgileri fark edemedi, ortak bir hikâyenin sürdüğü hissini yaratamadık. Hepsi farklı bir yönetmen tarafından kontrol edilen dört karakter, birbirleriyle ilişkiye geçemedi."[4]

Sonuç ne olursa olsun, *Çıkartma Günü Projesi,* yönetmen, oyuncu ve izleyici arasındaki ilişki hakkında ilginç sorular ortaya çıkarmıştı. Öncelikle, izleyiciler daha aktif olmaya ve genelde sadece pasiflik talep eden bir sürece katılmaya davet edilmişlerdi. Dahası, bir film ilk kez çekilmesinden yirmi dört saat sonra -normal ticari filmlerin ekranlara ulaşması için yirmi dört *ay* geçmesi gerektiği hatırlanmalıdır- yayınlanıyordu. Filmin devrimci fikri, basın ve kamuoyu tarafından aynı anda öğrenilmiş, izleyiciye kendi düşüncelerini edinme ve bir keşif deneyimi yaşama imkânı sunulmuştu. Normalde, izleyici bir filmi eleştirildikten, tanıtıldıktan ve kıyasıya tartışıldıktan sonra görme şansına sahip olur. Fakat *Çıkartma Günü Projesi*, sonuçları bir yana, keşif hissini izleyiciye yeniden kazandırmış ve yenilik anlayışıyla bir devrim yaratmıştı. Ne olursa olsun, radikal bir deneydi. Neler olacağını kimse bilmiyordu; ne oyuncular, ne yapımcılar ne de büyük televizyon şirketlerinin yöneticileri, olacakları önceden kestirebilirdi.

Çıkartma Günü Projesi'nin bir uzun metraja dönüştürülüp 35 mm. filme aktarılarak Mart ayında Danimarka sinemalarında gösterime sokulacağı açıklandı. Daha sonra da film, uluslararası pazara açılacaktı.

Bu konuda aylar boyunca başka hiçbir açıklama yapılmadı; projenin izleyiciler tarafından beğenilmediği düşünülünce bu çok şaşırtıcı bir durum değildi. 4 Aralık'ta *Politiken*'de film versiyonunun tamamlandığı, ancak Lars von Trier'in bazı değişiklikler yapmak istediği açıklandı. Filmin son halinin Dogma kardeşliği tarafından onaylanması, ancak Ekim ayında gerçekleşmişti.

Bu açıklamalardan ancak bir yıl sonra -filmin çekiminden iki yıl sonra- 60 dakika uzunluğundaki *Çıkartma Projesi, tamamlanmış versiyonu* 28 Aralık 2001'de Danimarka televizyonunda, fazla tanıtım ve reklam yapılmadan gösterildi. Dört Dogma yönetmeninin oyuncularını kulaklıklar aracılığıyla yönetişini gösteren kısa bir pastiş sahnesinin ardından, hikâye hemen başlayıp ilerliyordu.

Lise adlı bir kadın, başı fobileriyle dertte olan Niels Henning adlı bir karakteri, ağırbaşlı Carl'ı ve iyi giyimli züppe Boris'i, içinde 10

4) Mette Hjort ve Ib Bondebjerg, *Instruktørens Blik* (Yönetmenin Bakışı), Kopenhag, Rosinante Forlag A/S, 2000, s. 288.

milyon kron olduğuna ikna ettiği bir banka kasasını soymaya ikna eder. Hepsi buluşma noktasına doğru ilerlerken, tuhaf engelleri aşmak zorunda kalırlar. Boris, şans eseri okul günlerinden tanıdığı Jørgen adlı deli bir arkadaşıyla karşılaşır ve onu bir türlü atlatamaz. Niels Henning ve Carl da soygun muhitini kontrol ederken, bir çatıdan atlayıp intihar etmek üzere olan bir adam görürler. (Ona bir kadın arkadaş bulacaklarına söz vererek, adamı intihar atlayışını on beş dakika ertelemeye razı ederler.)

Sonunda saat tam on ikiyi vurunca kasayı patlatırlar, soygunu şampanya içerek kutlamak için ara verirler ve kasada para değil yalnızca birtakım belgeler olduğunu görürler. Panik başlar. Lise, onları kandırmıştır; bankanın müdürü kocasıdır ve kadının tek istediği, kocasının gizli notlarını ele geçirip kendisini aldatıp aldatmadığını anlamaktır. Kaos sürerken herkes sokağa kaçışır.

Kandırılıp umutsuzluğa kapılan Carl ve Niels Henning, sonunda Tvoli mağazasına dalar ve bir şişe şampanya çalıp dönmedolaba binerek acılarını hafifletmeye çalışırlar. Jørgen ile Boris fikir değiştirir ve bir kadeh içki içmek için arkadaşlarını evlerine davet ederler. Jørgen orada havai fişeklerini yakmak için bankada dolaşırken bulduğu paraları Boris'e gösterir. Lise, kocasını bir partide sıkıştırır. Adam bir ilişkisi olduğunu reddeder, fakat metresi -Lise nin kız kardeşi- de partiye gelir. Hemen arkasından polis odaya dalar ve banka kasasının uçurulduğunu haber verir. Kocası, Lise'nin azminden çok etkilenir ve barışırlar.

Bazı karakterlerin kişisel özellikleri komik bulunmayacak ölçüde abartılmış olsa da, *Çıkartma Günü Projesi* duygulanım ve kara komedinin eğlenceli bir karışımıdır; başarılı oyunculuklarla temposu hiç düşmeden sürer. İsmi filmin jeneriğinde büyük harflerle yazılan kurgu editörü Valdis Oscarsdottir, amaçsız ham çekimlerden oluşan malzemeyi iyi bir film haline getirmeyi başarmıştır. Üstelik yeni çekimler de kullanmamış, filmin tamamlanmış halini oluşturan her sahne orijinal çekimlerden alınmıştır.

Sonuç olarak, *Çıkartma Günü Projesi*, kurgunun filmin ne kadar önemli bir öğesi olduğunu göstermektedir. Bir film yapmanın ne denli zor bir süreç olduğunu, bu sürecin amatörler -izleyiciler- açısından ne kadar zor olabileceğini kanıtlar. Aslında bu sonuç, filmin kanıtlamaya çalıştığı şeyin tam tersidir.

Çıkartma Günü Projesi, film prodüksiyonunda zaman öğesini çökertmeyi amaçlamaktaydı. Peki, bunun tam aksini kanıtlamayı amaçlayan, teleskopun diğer ucundan bakmayı sağlayacak olan diğer riskli deney, yani *Dimension* (Boyut) nasıl ilerlemekteydi?

Von Trier'e göre fazla gelişme yoktu:

> O zamanlar iyi bir fikir olduğunu düşünmüştüm. Şimdiyse çok kötü bir fikir olduğu kanısındayım. Üstelik, yapması o kadar zor ki. Büyük dramatik sorunlar var. Yılda yalnızca iki dakika çekim yaparak duygu ya da dram elde etmek imkansız. Örneğin, hangi oyuncuları kullanmaya devam edebileceğinizi bile bilmiyorsunuz. Çok eğlenceli bir fikirdi, ama o kadar fazla enerji istiyor ki, üstelik benim şu sıralar o kadar fazla enerjim de yok. Aslında, elimdeki malzemeyi internete koymak istiyorum, böylece isteyenler projeyi ilerletebilirler. Projenin başına neler geleceğini bilmiyorum doğrusu.[5]

'DOGUMENTARY' GRUBU

2000 yılı Nisan ayında, von Trier ve Aalbæk Jensen, Zentropa'dan iş arkadaşları olan Carsten Holst ve Maria Gade'yle buluşup yeniden belgesel türüne odaklanmak konusunda tartıştılar. Belgeselin ticari uzun metraj filmlere göre daha az ilgi çekmesinin doğru olmadığını düşünüyorlardı. Von Trier, *Salgın* ve *Geri Zekâlılar*'dan önce de belgesel türüyle ilgilenmişti ve en kötü yaklaşımın, türün geleneksel kurallarını kutsal kitap gibi benimsemek olduğuna inanmaktaydı.

Bu toplantı sonucunda ortaya Zentropa Real adlı yeni bir yapım şirketi çıktı. Gade şirketin idari yöneticisi olacak, Holst da yaratıcı yönetmenliğini üstlenecekti. Şirket yalnızca belgesel filmlerin ve kurmaca olmayan televizyon programlarının yapımı ve yayını konusunda uzmanlaşacaktı.

Yeni fikirler arıyorlardı, bir yandan da çeşitli projeler sürmekteydi. Bunlar arasında en önemlisi, *Karanlıkta Dans*'ın yapım aşamasını anlatan bir belgesel olan *The 100 Eyes of Lars von Trier*'di (Lars von Trier'in Yüz Adet Gözü). Üzerinde çalışılan bir başka proje de *Living Miracles* (Yaşayan Mucizeler) idi ve gözyaşı yerine kan akıtan Meryem Ana heykelleri ve ellerinde çarmıh izleri beliren insanları konu alıyordu. Üçüncü projenin adı *Pølsesnak*'tı ve *Sosis Sohbeti* ya da *Sosis Saçmalığı* anlamlarına geliyordu. Zentropa'nın sorumsuz liderlerinden Aalbæk Jensen'in iki 'şişman adam'la birlikte ülkenin sosisçilerini ziyaret edip, yağlı yiyecekleri tatması üzerine bir filmdi.[6] Aalbæk Jensen'in iki yol arkadaşı, stand-up komedyeni Amin Jensen ile Danimarka'nın beyaz Barry White'ı olarak bilinen Şişko Üstad adlı bir karakterdi.

---

5) *A.g.y.*, s. 232.

6) *Pølse vogns*, Danimarka ve Dan kültürüne ait üstü örtülü sosis arabalarıdır, buralarda verilen etin kalitesi o kadar kötüdür ki Almanya'da yasaklanmıştır.

İki Zentropa Real projesi, bizzat von Trier'le ilgiliydi. *Büyük Klaus ve Küçük Lars* adlı proje, von Trier ve yakın dostu yazar Klaus Rifbjerg'ün arasında geçen, içten ve hatta acımasızlık derecesinde dürüst bir dizi sohbetin üzerine kuruluydu. Klaus Rifbjerg 1960'larda önemli yönetmenler için senaristlik yapmış ve aralarında *Weekend*'in de bulunduğu pek çok filmin senaryosunu yazmıştı. Ayrıca, von Trier'in 1994 tarihli pek başarılı olmayan *Öğretmenler Odası* adlı televizyon programında otoriter baş öğretmeni canlandırmıştı. İkilinin sohbetleri tam iki yıl boyunca kaydedilecek ve ilki 17 Aralık 2001'de yayınlanacaktı. İkinci proje *Beş Engel*, von Trier ve başka bir yakın dostu, tanınmış belgeselci Jørgen Leth[7] arasındaki bir çekişmeyi konu alıyordu. Bu projede ikili, fikir teatisinde bulunup birbirlerinin film çekme sürecini zorlaştırmaya uğraşacaklardı. Birbirlerini doğaçlama çalışmaya zorlayacak, fikirlerini kısaltarak teknik açıdan kısıtlayacak, dolayısıyla kısıtlamaları yaratıcı ilham kaynakları olarak kullanmayı deneyeceklerdi.

Von Trier kendi şirketinin en büyük yıldızıydı ve bunu açıkça kullanmaktan çekinmedikleri belli oluyordu. Fakat izleyiciler ve kamuoyu, sinema çevrelerinin bu önemli isimlerinin sözlü atışmalarına ve çekişmelerine ilgi gösterecek miydi? Belki de. Fakat von Trier'in bu konudaki görüşü de kesindi: "İster ilgilensinler ister ilgilenmesinler; doğrusu, hiç umurumuzda değil."[8]

Zentropa Real'in kurulması, yeni bir manifesto yayınlamak açısından mükemmel bir fırsattı. *B.T.*'nin 6 Mayıs 2000 tarihli sayısında dört ayrı manifesto yayınlandı. 'Belgeselci Dogma Kardeşliği' imzalı manifestolar, von Trier, Leth, amcası Børge Høst ve *Politiken*'in olaya gazetecilik mantığı getirmesi beklenen editörü Tøger Seidenfaden tarafından yazılmıştı.

Von Trier'in manifestosunda şöyle deniyordu:

> Ne kurmaca ne gerçek olan bir şeyin peşindeyiz... bir 'hikâye'nin kapsayamayacağı, belirli bir açıdan anlaşılamayacak şeylerin arayışındayız.
>
> ...Aradığımız malzeme gerçeklikte, kurmaca yaratıcılarının ilham olduğu aynı gerçeklikte, gazetecilerin tarif ettiklerini sandıkları fakat teknikleri -başlı başına bir amaç haline gelen teknikleri- yü-

7) Jørgen Leth, Danimarka'nın önde gelen belgesel ve deneysel film yönetmenlerindendir. Çalışmaları arasında, *The Perfect Human Being* (1967), 66 *Scenes from America* (1981, yeniden çekiliyor) ve von Trier'in çalışma arkadaşlarından Tómas Gislason'un portresi olan *From Heart to the Hand* (1994), 1960'larda çektiği filmlerin bazıları deneysel film grubu ABCinema'yla ortak yapılmıştı.
8) *B.T.*, 3 Nisan 2001.

zünden kör oldukları için aslında göremedikleri aynı gerçeklikte bulunmaktadır.

Bir hikâyeyi aramak... onu gizlemektir. Hakiki ya da yapay olsa da tek bir kalıbın vurgulanması, dünyanın parçaları önceden seçilmiş bir yapboz resmi gibi sunulması, onu saklamaktır.

Hikâye, Anlam, Çözüm ve Duygu arayışları yüzünden konunun özünü bizden esirgerler; yani, dünyanın, anlatması ya da ifşa etmesi bu denli kolay olmayan, ama varlığı olmaksızın yaşayamayacağımız geriye kalanını!

Hikâye suçludur... ayaklarımızın altında kaybolan, anlaşılırlığa ve odaklanmaya her şeyin üstünde tapan gazetecilerin bu süreçte, içindeki tüm hayatı kurutup boş yere harcadığı gerçek yaşantının zenginliğini çağıran şeydir.

Onu nasıl yeniden bulabiliriz? Ve onunla nasıl iletişim kurar, onu nasıl tarif edebiliriz? Gelecek bize böyle meydan okuyor işte; aramadan aramalı, odağı kaydırmalı! Odağı bulandıranlar, geleceğin iletişimcileri olacaktır, ne fazlası, ne de azı!

Bir yıl sonra, 2001 ilkbaharında Danimarkalı belgeselciler Michael Klint, Kalus Birch, Bente Milton ve Sami Saif, ilk 'Dogumentary' film grubunu kurdular. Daha sonra, İsveçli ve Norveçli yönetmenler de onlara katılacak ve her biri İskandinavya televizyon pazarı için çalışmalar yapacaktı.

2001 Ekim ayında, von Trier'in Dogumentary için yazdığı manifestoyu ve dokuz 'Erdem Yemini'ni açıklamasıyla, Dogumentary'nin pratik boyutları da ortaya çıktı.[9] Zentropa da yabancı yayıncıları

9) Dogumentary Manifestosu aşağıdaki gibidir:

Dogumentarizm, saf, objektif ve inanılır olanı ortaya çıkarır. Bizi özümüze yönlendirir, varlığımızın özüne götürür.

Kameramanlar, kurgucular ve yönetmenler tarafından her gün daha da manipüle edilen ve filtreden geçirilen belgesel ve televizyon gerçekliği artık tarihe gömülmelidir.

Bu, aşağıdaki belgeselci içerik garantisiyle gerçekleştirilecektir:

Tüm Dogma belgesel projelerinin amacı ve içeriği en az yedi önemli ve konuyla ilgili kişi, şirket ya da organizasyon tarafından onaylanmalıdır. Dogumentarizm'de en önemli rol içerik ve bağlamdır. Format ve ifade, bu süreçte ikincil plandadır.

Dogumentarizm, hem bireyin hem de kamuoyunun inancını tazeleyecektir. Dünyayı 'ham' haliyle, seçik ve 'seçik olmayan' haliyle gösterecektir.

Dogumentarizm, bir seçimdir. Filmlerde ve televizyonda gördüklerinize inanmayı, ya da Dogumentarizm'e inanmayı seçebilirsiniz.

Dogumentarizm için Belgeselci kodu:

1- Filmdeki bütün mekânların adı belirtilmelidir. (Bu, görüntünün üzerine yazı bindirilerek yapılmaktadır. Bu durum da 5. kuralın istisnasıdır. Tüm yazılar okunur olmalıdır.) 2- Filmin başında, yönetmenin hedefleri ve idealleri ortaya konmalıdır. (Bunlar, çekim başlamadan önce teknik ekibe ve oyunculara gösterilmelidir.) 3- Filmin sonunda, filmin 'kurban'ının serbestçe konuştuğu iki dakikalık bir bölüm olmalıdır. Bu 'kurban' içerikle ilgili bilgi verecek ve biten filmin bu bölümünü onaylayacaktır. Katılımcılardan hiçbiri hiçbir şeye itiraz etmezse, bir 'kurban' ya da 'kurbanlar' olmayacaktır. Bunu be-

kendi ülkelerinden bir yönetmen seçip, onların yeni kurallara göre bir belgesel çekmesini sağlamaya teşvik etti. Bu yeni 'devrim'in de Dogma kadar büyük etkileri olacak mı, onu hep birlikte göreceğiz. Ancak bu savaş -gerçekleşse de- büyük ölçüde televizyon ekranlarında sürecek.

Von Trier'in bu gelişmelerdeki rolünü belki de en iyi Birch özetlemiştir: "Dogumentary, bir sürü insanın katıldığı bir deneydir ve von Trier de hepimizden üstte bir yerde durmuş, neler olacağını görmek için ellerini sallayan bir büyücü gibidir. Acaba birbirimizin gırtlağına mı yapışacağız, yoksa yeni ve ilginç filmler mi yapacağız?"[10]

---

lirtmek için, filmin sonuna bir yazı konulacaktır. 4- Bütün kliplerin başında ve sonunda 6-12 kare siyah olacaktır. (Gerçek zamanlı kliplerde, yani iki kamerayla çekim yapılan sahnelerden biri kullanılıyorsa bu uygulama gerekli değildir.) 5- Ses ve/veya görüntülerle oynanmaz. Filtre kullanmak, yaratıcı ışıklandırma ve/veya optik efektler kesinlikle yasaktır. 6- Sesli çekim yapılacak, ses sonradan dublajla eklenmeyecektir. Müzik ve diyalog gibi öğeler filme sonradan eklenemez. 7- Konsepti yeniden canlandırma ya da oyuncu yönetmenliği kesinlikle yasaktır. Sinografiyle sahneye müdahale etmek yasaktır. 8- Gizli kamera kullanılması yasaktır. 9- Arşivlenmiş görüntüler ya da başka programlardan alınan görüntüler asla kullanılmayacaktır.

10) *Film*, sayı 19, Ekim 2001 (Danimarka Film Enstitüsü), s. 30.

6
KARANLIKTA DANS

FİKİR VE ÇEKİM AŞAMASI

1996 yılından beri üzerinde çalışılan bir proje olan *Karanlıkta Dans*, 1960'ların ortasında, oğlu Gene'e bir göz ameliyatı yaptırmak için Amerika'ya gelen Çekoslavakyalı göçmen Selma'nın öyküsünü anlatmaktaydı. Anne-oğul, Washington eyaletinin küçük bir kasabasına yerleşirler, Selma da mutfak tezgâhları yapan bir fabrikada çalışmaya başlar; ancak genetik bir hastalık yüzünden onun gözleri de işlevini yitirmektedir. Selma'nın tatsız yaşantısına renk veren tek şey, müzikle dolu fantezi dünyasına kaçmaktır. Polis memuru Bill'e ait bir evin arka bahçesindeki kulübede yaşarlar. Selma'nın arkadaşı yardımsever Bill de, lüks düşkünü karısının ihtiyaçlarını karşılamak

için borç batağına düşmüştür. Banka borçlarını ödemek için, Selma'nın Gene'in ameliyatı için biriktirdiği parayı çalar. Dramatik bir sahnede Selma, Bill'le yüzleşir ve onu tabancayla vurur. Kısa bir süre sonra yakalanır ve ölüm cezasına mahkûm edilir.

Bu filmin bir müzikal olması, Lars von Trier'in tarzında köklü bir değişiklik yapması anlamına geliyordu. Danimarka'da 1967'den beri müzikal yapılmadığı dikkate alınırsa, aslında bu filmin Danimarka sineması için de büyük bir değişiklik anlamına geldiği ortadaydı. Müzikal elbette daha çok Amerikalı bir türdü ve von Trier de gençliğinde izlediği *West Side Story* (Batı Yakasının Hikâyesi, 1961) ve *The Sound of Music* (Neşeli Günler, 1965) gibi klasik Amerikan müzikallerinden çok etkilenmişti. Fakat *Karanlıkta Dans* bu tür bir müzikal olmayacak, onların ikisine de benzemeyecekti.

Von Trier, 1997 sonbaharında İzlandalı çocuksu pop şarkıcısı Björk Gudmundsdottir'i filmin müziklerini yapmaya ikna etti. Björk'ün anlattığına göre, von Trier *It's So Quiet*[1] adlı şarkısının klibini gördükten sonra kendisini aramıştı. Selma rolünü de oynamasını istiyordu, fakat Björk bu fikre pek sıcak bakmıyordu. Daha küçük bütçeli birkaç filmde rol almasına rağmen kendisini bir oyuncu değil, müzisyen olarak görmekteydi ve doğal olarak filmde rol almayı reddetti. Kendi iddiasına göre, iki yıl boyunca von Trier'i gerçek bir aktrisle anlaşmaya ikna etmeye çalışmış, ancak sonunda von Trier onu başrolü oynamadığı takdirde projeden vazgeçmekle tehdit edince isteğini kabullenmek zorunda kalmıştı. Kabul etmeseydi iki yıllık çalışması boşa gidecekti.[2]

'Selma'nın hatırı için' bu rolü kabul etti ve karaktere ısınmaya başladı. Yazdığı şarkılar kendisine değil, Selma'ya aitti; hatta, onun en sevdiği müzikalin hangisi olduğunu bile biliyordu: *Singing in the Rain* (Yağmur Altında, 1952). Von Trier'in yarattığı karakter onun zihninde iyiden iyiye yer etmişti. Von Trier de Björk'ü ikna etmek için bunu kullandı. Selma, ikisi için de gerçek bir insan haline gelmeye başlamıştı.

Fakat nasıl bir insandı? Björk'e göre, von Trier, Selma'yı müzikal hayalleri, ninnileri ve çocuk şarkılarını çağrıştıran çocuksu bir karakter olarak görüyordu. Fakat kendisi, Selma'yı bir kadın olarak algılamaktaydı.[3] Selma'yı Lars'tan daha iyi tanıdığını düşünüyordu. 1999 yazı boyunca çekimler Avedøre ve Trollhätten'da sürerken, ikisi Sel-

1) *Politiken*, 20 Mayıs 2000.
2) A.g.y.
3) *Politiken*, 15 Temmuz 2000.

ma'nın ruhu için birbirleriyle savaşmaya başlamışlardı. Björk, Selma'yı Lars'tan koparmak için, sonunda Selma karakterine *dönüştü*... Ancak bunu gerçekleştirirken profesyonel bir oyuncunun görevine yaklaşırken takındığı mesafeyi koruyamadı; günün sonunda seti terk edip başka şeyler düşünmeyi başaramıyordu. Örneğin, Selma arkadaşı Bill'i vurmak üzereyken, Björk de bir sinir krizi geçirmişti.

Von Trier de çalışırken işiyle arasına mesafe koyan bir yönetmen değildi, dolayısıyla ikisi arasındaki psikolojik savaşlar şiddetli ve zorlu geçiyor, prodüksiyonda büyük sorunlar yaratıyordu.

Film zaten başlı başına bir çelişkiler yumağıydı; toplumsal-gerçekçi bir müzikaldi. Geleneksel müzikaller insana kendisini iyi hissettirmeyi amaçlayan iyimser, yüzeysel filmlerdir. Amaç, izleyiciyi eğlendirmektir. Fakat *Karanlıkta Dans*, kimseyi eğlendirmek için çekilmiyordu.

Von Trier, filmine farklı bir açı kazandırmak için, tıpkı *Dalgaları Aşmak*'a erişilebilirlik ve gerçeklik kazandıran belgesel görüntü tarzı gibi bir üslüp arayışındaydı. Birbiriyle çelişen öğeleri kullanmak onun tarzı haline gelmişti ve bir filmi canlandıran şeyler de bunlardı. Şimdi yeniden türün geleneksel kurallarını devirerek, izleyicilerin önceden şartlanmış beklentilerini boşa çıkaracak ve onların duygularına doğrudan hitap etmesini sağlayacak yeni bir yöntem aramaktaydı. Fakat bu kez onu daha zorlu bir mücadele bekliyordu.

Bu, insanların aniden ve sebepsiz yere şarkı söyleyip dans etmeye başlayacağı geleneksel müzikallerden biri olmayacaktı. Şarkı ve dans ara fasılları genelde hikâyeyle organik bağlara sahip olmazdı, fakat *Karanlıkta Dans*'ta müzikal bölümler Selma'nın psikolojik durumunun uzantıları, gerçeklikten fanteziye doğrudan geçiş yapma yoluydu. Mekândaki seslerden sıyrılan belirgin bir ritmin giderek belirginleşmesiyle ortaya çıkan müzikal sahneler, filmin en önemli anlarıydı.

Gerçekten fanteziye dönüşüme görsellik de eşlik etmekteydi; müzikal sahnelerde yalnızca sabit kameralar kullanılıyor, geriye kalan sahneler omuz kameralarıyla çekiliyordu; gerçeklik bulanık, soluk, melankolik renklerle oluşturuluyor, şarkı ve dans fasıllarında canlı, neşeli renkler kullanılıyordu.

Von Trier'in filmlerinin görselliğini sıkça etkileyen isimlerden olan Tómas Gislason, görüntüye bir değişiklik daha eklemişti. Müzikli sahnelerde, mümkün olduğunca farklı açılardan çekim yapacak yüz tane küçük dijital video kamera kullanılacaktı. Bu kameralardan

elde edilen ve elektronik müdahaleyle renkleri yoğunlaştırılan kayıtlar, daha sonra kurguda müzikal sahnelerin arasına serpiştirilecekti. 'Lars von Trier'in Yüz Gözü' adıyla basında sık sık yer alan bu tekniğin ağır bir yük olduğu ve sonuçlarının pek etkileyici olmadığı kısa süre sonra anlaşıldı.

KARANLIKTA DANS CANNES'DA

2000 yılı Mayıs ayında Danimarka, vatansever bir ruh hali içindeydi; Olsen Brothers adlı pop ikilisi, Stockholm'de düzenlenen Eurovision şarkı yarışmasını kazanmıştı. Kazanan şarkı *On the Wings of Love*, durmaksızın Kopenhag'ın dükkân ve kafelerinde yankılanmaktaydı. Birkaç hafta sonra Cannes başlayacaktı. Şayet 'yarışma' bölümünde gösterilen tek film olan *Karanlıkta Dans* bir -Altın Palmiye olmasa bile- ödül alabilirse, ülkenin talihi gerçekten de dönüyor demekti.

Festival, 10 Mayıs Çarşamba günü başladı. 11 Mayıs'ta, dördüncü Dogma filmi, Kristian Levring tarafından yönetilen *The King is Alive* (Kral Yaşıyor) 'Belirli Bir Bakış' bölümünde gösterildi.

Levring'in filmi, Namibya çölünde mahsur kalan bir grup turisti konu alıyordu. Turist kafilesinin farklı ülkelerden gelen üyeleri, zaman öldürmek için Shakespeare'in *Kral Lear* adlı oyununun serbest bir uyarlamasını sahnelemeye karar verirler. Film Namibya'da ve İngilizce olarak çekilmişti; ilk üç Dogma filminin aksine Danimarkalı bir film sayılmasa da, *Geri Zekâlılar* ve *Şölen* gibi o da Dogma kurallarıyla çekilmeye uygun bir öyküydü. Farklı tepkiler alan film oldukça yoğun ilgiyle karşılandı ve eleştirenler bile bazı yönlerini ilginç bulduklarını belirtmekten geri kalmadılar.

Von Trier 13 Mayıs Cumartesi günü karavanıyla şehre geldi. Gergindi fakat morali oldukça iyiydi. *Karanlıkta Dans*'ın ilk gösterimi 17 Mayıs Çarşamba günü yapılacaktı ve o tarihte yarışma bölümündeki filmlerin çoğu izleyiciyle buluşmuş olacaktı.

16 Mayıs tarihli *Politiken*'de, "Von Trier İçin Hâlâ Umut Var" başlıklı bir yazı yayınlandı. Yazıda, o güne dek gösterilen filmlerin hiçbirinin favori olmadığı belirtiliyordu. Liv Ullmann'ın senaryosu Ingmar Bergman imzalı *Trolösa* (İnançsız) adlı çalışması ve İsveçli Roy Andersson'un filmi *Sånger från andra Våningen* (İkinci Kattan Şarkılar) ödül alma ihtimali olan diğer iki filmdi. İskandinavya sineması açısından iyi bir yıl olmuştu.

Pazar sabahı, *Karanlıkta Dans*'ın basın gösterimi yapıldı. İzleyiciler ikiye bölünmüştü. Gösterim sırasında sinema salonunda tartışmalar çıkmış, gösterimin sona ermesinden sonra Cannes basın gösterimlerinde oldukça nadir rastlanan bir şey gerçekleşmiş; ayakta alkışlanmıştı. O gece gala prömiyerinde belirsiz bir sebepten dolayı sinema salonuna alınmayanlar, neredeyse bir ayaklanma çıkarmıştı. Şüphesiz yılın olay filmi *Karanlıkta Dans*'tı.

Ertesi sabah gazetelerini açan Danları, büyük harfle yazılmış övgü sözcükleri bekliyordu. *Politiken* yazarı Hans Jørgen Møller, "*Karanlıkta Dans* kesinlikle bir başyapıttır," diyordu. Per Dabelsteen, "Altın Palmiye Lars von Trier'in olmalı," diye ekliyordu heyecanla. Ole 'Bogart' Michelsen, "Olağanüstü," diyerek, meslektaşlarına katılıyordu. Övgüler böylece sürüp gitmekteydi...[4]

Von Trier'i her zaman sevmiş olan Fransızlar da Danimarkalılara katılıyordu. *Libération*, filmin "sürrealist zarafeti"ni övmüş ve onu "modern ve kışkırtıcı" diye nitelendirmişti. *Le Monde*'da, "Acı ve keyifle dolup taşan sinemasal bir bereket boynuzu," yazıyordu. Başka ülkelerden eleştirmenler de övgü korosuna katılmakta gecikmediler; örneğin, günlük Hollanda gazetesi *Algemeen*'de yazan Ab Zagt filmi şu cümlelerle övüyordu: "*Karanlıkta Dans* insanı şok edecek kadar iyi bir film. Bu yıl Cannes'da izlediğim en iyi film, hatta Cannes'da şimdiye kadar gördüğüm en iyi film bile olabilir."

Bu övgü selinden sonra, ertesi gün etkili Amerikan dergisi *Variety*'de yazan Derek Elley'den gelen ilk olumsuz eleştiri şaşırtıcıydı. "Sanatsal açıdan her anlamda kuru... *Karanlıkta Dans* ancak bomboş sinema salonlarının karanlığında dans edebilir."

Aalbæk Jensen'ın okuduğu ilk eleştiri de bu olmuştu. Daha sonra bu konuda şunları söyleyecekti:

> Hayatımda okuduğum en acımasız eleştiriydi. Harikuladeydi. Gülmekten tam on yedi kere yere yuvarlandım. Cannes'da olabilecek en kötü şey, herkesin bir filmin favori olduğunu düşünmeye başlamasıdır. O zaman jürinin filmin aleyhinde karar vermesi riski doğar... En kötü eleştiri, kayıtsızlıktır.[5]

Von Trier olan bitenle fazla ilgilenmediğini, bazı insanların filmden nefret etmesine çok sevindiğini söyledi. Ona göre herkes filmi sevseydi, kariyeri sona ermiş demekti.

---

4) Alıntılar Cannes prömiyeri öncesine aittir ve hepsi *Politiken*'den alınmıştır. 20 Mayıs 2000.
5) *Politiken*, 20 Mayıs 2000.

SET KAVGALARI

Filmin galası yapıldıktan sonra, Björk'le sette iyi anlaşamadıkları dedikoduları hakkında açıkça yorum yapabileceğini hissetti. Evet, von Trier itiraf ediyordu:

> Korkunçtu... işkenceydi... ikimiz için de sado-mazoşist bir deneyimdi. Filme zenginlik kattı, ancak beni çürüttü... Son iki yılın her saniyesi, sanatsal uyuşmazlıklar ve karakter çatışmaları yüzünden Vibeke Windeløv için de bir işkenceydi.[6]

Windeløv daha sonra, setteki herkesin projeyi 'lanetli' olarak nitelendirdiğini[7] ve bir keresinde çekimlerin sonunun geldiğini düşündüklerini anlattı. Bu yıkım, Zentropa'nın da sonunu getirebilirdi.[8] Von Trier sinir krizi geçirmek üzereydi ve Aalbæk Jensen'ın filmle hiçbir ilgisi yoktu,[9] dolayısıyla filmin yıldızıyla iletişim kurmayı deneme görevi Windeløv'un üzerine kalmıştı.

Konuyla ilgili görüşü sorulduğu zaman, Catherine Deneuve, "Björk çok özel bir insan," demişti. "Bir oyuncu değil ve duygularını kullanmaya çalışıyor. Bu da oldukça zor. Bazen bir okul çocuğu gibi günlerce setten kaçardı. Çok utangaç ve yalnızlığı seven biri, zaten bu yüzden karakterinin bedelini ödemek zorunda kaldı."[10]

Björk, kontratında filmin tanıtımına mümkün olduğunca katkıda bulunacağına dair bir madde yer almasına rağmen basınla konuşmayı reddediyordu, ancak bir süre sonra sessizliğini bozup olayları kendi açısından anlattı. Söyledikleri von Trier'in anlattıklarına benzer şeylerdi, çekimlerin cehennemi bir atmosferde sürdüğünü söylüyordu.

> Bu deneyim benim için her açıdan bir felaketti. Günler boyunca stüdyonun ortasında, yüzlerce insan tarafından çevrili olmak gerçek bir kâbustu. Her sabah uyandığımda onları burnumun dibinde buluyordum... Kendimi tamamen kuşatılmış hissediyordum.[11]

Üstelik yalnızca büyük bir prodüksiyonun yıldızı değildi; aynı zamanda, daha önce sözünü ettiğimiz belgeselin de merkezinde yer

---

6) *Politiken*, 18 Mayıs 2000.
7) *Jyllands-Posten*, 28 Ağustos 2001
8) *Politiken*, 18 Mayıs 2000.
9) DSB dergisi *Ud Og Se*'nin Şubat 2001 sayısında yayınlanan bir röportaja göre, Aalbæk Jensen onunla tek kelime bile konuşmadığım iddia ediyordu. Daha sonra onun Amerikalı bir yönetmene kendisinden çok kötü birisi diye bahsettiğini duymuştu. Anlatılanlara göre, "Lars von Trier'den bile daha hain ve kötüdür," demişti. Aalbæk Jensen, "Benim için daha büyük bir onur olamaz," diye cevap vermişti bu sözlere (s. 24).
10) *Politiken*, 18 Mayıs 2000.
11) *Politiken*, 20 Mayıs 2000.

alıyordu. *Karanlıkta Dans*'ın çekimleri sürerken, Anders Lund Madsen'in yönettiği *Lars von Trier'in 100 Gözü* de filme alınıyordu. Bu da burnunun dibinde ikinci bir kameranın olacağı anlamına geliyordu. Lund Madsen şiddetli bir tartışmayı belgesel için filme almaya kalkınca Björk onunla çalışmayı reddetti ve Madsen'in yerine başka bir yönetmen, Katia Forbert Petersen getirildi.

Büyük bir sinema filminin yıldızı olmak, İskandinavyalı punk rock grupları Kukl ve The Sugarcubes'un alışık olduğu eşitlikçi mekanizmasının parçası olmaktan çok daha farklıydı. 700 yıldır bir Danimarka kolonisi olan İzlanda'nın da genel anlamda bir güç yapıları ve hiyerarşiler kültürü olduğunu söylemek mümkün değildir. Björk kendisini bir anda 'Lars von Trier'n dünyası'nda buluvermişti. *Danimarka Emperyalizmi; Devam Filmi*. İkisi arasındaki anlaşmazlıklar tarihi boyutlar kazanmış gibi görünüyordu. Von Trier ister istemez infazcı rolüne bürünmüş, esirini ölüm mangasına götürürken, Björk de onu Napoleon, kendisini ise insan hakları uğruna savaşan Uzun Çoraplı Pippi olarak görmekteydi.

Pek çokları için Björk'ün performansı, özellikle de basında von Trier'le ettikleri kavgaların sık sık yazılmasından sonra, üzerinde tartışılması gereken bir konuydu. Bazılarına göre, özellikle hapishane sahneleri, von Trier'in Björk'e karşı acımasızca davrandığının ve onun üzgün halinin rol icabı olmadığının kanıtıydı. Gerçekten de hapishane sahnelerinde oyunculuğu insanı derinden etkiliyordu. Peki, von Trier'in planı, onu üzüp yorarak, böyle bir oyunculuk çıkarmasını sağlamak olabilir miydi? Hollywood efsanelerine göre, Hitchcock ve Preminger gibi sadist fakat dahi yönetmenler, bu yöntemlerle oyuncularının yeteneklerinin sınırını zorlamamışlar mıydı? Fakat von Trier'in böyle bir yöntemi benimsemesi mümkün değildi. Daha önce bir manipülatör olduğu söylenmiş olsa da, bu onun çalışma tarzı değildi. Üstelik, o da setteki herkes kadar yıpranmış görünüyordu. Sonuçta, nasıl başarmış olursa olsun, iki taraf ne kadar yıpranmış olsa da, Björk'ün oyunculuğu gerçekten de olağanüstüydü. Kendi yorumunu tekrarlamak gerekirse, çekişmeler von Trier'e olmasa bile filme gerçekten de bir *'berigelse'* (zenginlik) katmıştı.[12]

KUSURSUZ ZAFER

Bu açıklamalar filmin ödül kazanma şansını baltalamak bir yana, hakkında daha da çok konuşulmasını sağlamıştı. Björk'e en iyi ka-

12) *Politiken*, 18 Mayıs 2000.

dın oyuncu ödülü verilebileceği de söyleniyordu, fakat yarısı profesyonel oyunculardan oluşan bir jürinin, bu ödülü, filmin her sahnesini sürüklese de Björk gibi amatör bir oyuncuya vermesi pek mümkün görünmemekteydi. *Inançsız*'ın başrol oyuncusu Lena Endre bu ödülü almaya en yakın isim gibi görünüyordu.

Sonunda pazar gecesi ve karar anı gelmişti. Von Trier de izleyiciler arasındaydı; kazınmış saçları ve biraz kilolu bedeniyle oldukça endişeli ve gergin görünüyordu. Cannes'a altıncı kez katılıyor, filmi de beşinci kez 'yarışma' bölümünde gösteriliyordu.

Kazananlar açıklandığı zaman, filmin en ateşli hayranları bile çok şaşırmıştı: *Karanlıkta Dans* hem Altın Palmiye'yi, hem de en iyi kadın oyuncu ödülünü almıştı.

Danlar, televizyonda yanı başında Björk ile von Trier'in sahneye çıkıp, her zamanki tutuk hareketleriyle ödülü kabul edişini izliyorlardı. Neredeyse duyulmayacak birkaç İngilizce teşekkür kelimesi etti, her zamanki konuşkanlığı üzerinde değildi. Flaşlar patlıyor, alkışlar dinmiyordu. Lars von Trier donup kalmış gibiydi, mutlu olmaktan çok utanmış gibi bir hali vardı. Küçük oğlundan ve onun ta Danimarka'daki evinde gece boyunca kustuğundan söz etti. Tek istediği, küçük arabasına atlayıp küçük Danimarka'daki küçük evine dönmek ve ailesiyle birarada olmaktı. Danimarka usulü alçakgönüllülüğü onla çarpmıştı.

Kısa süre sonra Ebbe Iversen, *B.T.*'de bu teşekkür konuşmasını konu alan bir yazı yazdı. "Lars von Trier'in teşekkür etmekte fazla becerikli olmaması ne utanç verici," diyordu. "Çok heyecanlandığını söylemek onun alçakgönüllü tarzına uymuyor. Bunu yapmak yerine duygularını hafif ironik bir maskenin arkasına saklamayı yeğliyor."[13] "Danlıların birçoğu, niçin biraz Billie August gibi olamıyor ki," diye düşünüyordu. "Billie büyük ödülleri kabul etmekte o kadar başarılıydı ki."

Her zamanki ironi anlayışıyla von Trier, o yıl festival yöneticiliğinden ayrılmakta olan Gilles Jacob'a teşekkürlerini sundu. "Gilles'e teşekkür etmek istiyorum. Filmi izlemiş midir bilmiyorum ama ona teşekkür etmek isterim." Ödül sonrası basın toplantısında daha detaylı açıklamalar yaptı ve kariyerini takip edenlerin zaten bildiği şeyleri tekrarladı: "Gilles ilk filmim *Suç Unsuru*'nu Cannes'da yarışmak üzere buraya getirdi. Oldukça zor bir filmdi. Ama o dönemde Cannes'a katılmak bana cesaret verdi, evimde ve yabacı ülkelerde tanınacağım anlamına geliyordu. Eğer bu destek olmasa, başka bir film daha çekmeyi başaramazdım."[14]

---

13) *B.T.*, 23 Mayıs 2000.
14) *Politiken*, 22 Mayıs 2000.

*Karanlıkta Dans*ın yapımında karşılaşılan tüm zorluklar ve kavgalardan sonra, von Trier ve Björk için aralarındaki husumete son noktayı koymak açısından mükemmel bir andı. Flaşlardan kör olmuş halde, keyifli bir biçimde mikrofonlardan oluşan küçük bir ormanın arkasında oturuyorlardı. Björk kendini yeniden sinema endüstrisi makinesinin ortasında bulmuş, dört yandan kuşatılmıştı.

Sinemaseverlerin beklediği türden mutlu bir son yaratmak için ideal bir andı. İkili, çektikleri tüm acıyı ve yaptıkları fedakârlıkları unutturacak, tüm yaraları kapatacak nihai ödülü almıştı. Adalet yerini bulmuştu. Bu anın mükemmel bir an olmamasına imkân var mıydı? Smokin giymiş, güleryüzlü tören yöneticisi, mikrofonunu onlara doğru uzattı. Şimdi, evet, çektiğimiz tüm sıkıntılara değerdi deme zamanıydı. Aslında birbirlerini gerçekten de çok sevdiklerini söylemeliydiler. Daha da iyisi, küçük, kendiliğinden ve duygulu bir kucaklaşma sergilemeli ve birkaç damla gözyaşı dökmeleriydi.

Sıkıntılı, zorlama bir andı ve ikisi de senaryoya uymayı sessizce reddetti. Milyonlarca insan konuşmalarını bekliyordu ama onların birbirlerine söyleyecek sözleri yoktu. Hayır, birbirlerini sevmiyorlardı, en azından şimdilik ve ikisi de yaşadıkları deneyimin korkunç olduğu gerçeğini bir kenara atacak değillerdi.

Fakat en azından bir saatliğine de olsa, dünya istediği mutlu sonu seyretti.

O gece Danimarkalı ekip Zentropa süitinde sabaha kadar parti yaptı, pek keyifli olan Aalbæk Jensen yüzme havuzuna çırılçıplak dalarak her zamanki sevinç gösterisini tekrarladı, bir gazeteci grubu ve parti davetlileri de hemen ona katıldı. Bu büyük eğlencede yalnızca iki kişi yoktu: Björk ile Lars von Trier.

Birkaç gün sonra Aalbæk Jensen ve Vibeke Windeløv, sevinç çığlıkları, çiçek buketleri ve patlayan flaşlar arasında eski bir Bentley'in içinde Zentropa binasına giriyorlardı. *B.T.*'de yayınlanan fotoğrafta, en önde yüzünde kocaman bir gülümseme ve kucağında çiçeklerle Windeløv duruyor, Aalbæk Jensen de bir kolunu zafer ifadesiyle havaya kaldırmış, diğer elinde bir kutu bira ve purosu olduğu halde arkada duruyordu.

Acaba, olanlar hakkında ne düşünüyordu?

"Sevişmek gibi bir şey; bitince yalnızca yorganı başınıza çekip uyumak istiyorsunuz."[15] Gazetecileri sık sık cinsel hayatını anlatarak eğlendiren birinden gelen bu cevap fazla şaşırtıcı değildi, fakat yine de editör, bu uygunsuz laflar yüzünden birkaç okuyucudan öfkeli şikayet mektupları aldı.

---

15) *B.T.*, 23 Mayıs 2000.

Danimarka'da ödül yalnızca von Trier'in değil, Danimarka sinemasının da zaferi olarak karşılandı. Genel kanıya göre, 1980'lerde Billie August ve Gabriel Axel'in yurda getirdiği ödüllerin doruk noktası, modern Danimarka filminin tacıydı ödül. Aynı süre zarfında, güçlü Amerika bile Danimarka'dan yalnızca bir ödül daha fazla alabilmişti!

Fakat Zentropa zor duruma düşmüştü. Aalbæk Jensen'e göre, Altın Palmiye'yi kazanmak şirketin başına gelebilecek en kötü şeydi.[16] "Zentropa her zaman çocuksu bir 'rasmus-modsat' zihniyeti (muhalefet olma uğruna muhalefet) üzerine kuruluydu ve birdenbire dünyanın kahramanları haline gelivermiştik." Korkunç bir durumdu. Dahası, von Trier ve Jensen toplumda önemli kişiler haline gelmişlerdi; Lars von Trier Danimarka, Fransız ve İsveç kraliyet nişanlarını almış, kraliyet balolarına davet edilmiş, bir yıl sonra da uçarı ortağı genelde yalnızca aristokratların ve eski zenginlerin kaydedildiği Danimarka *Mavi Kitap*'ına[16] alınmıştı. Sinema dünyasının heyecanlı amatörleri rolüne bürünmek onlar açısından pek kolay olmayacaktı. Fakat her zaman deneyebilirlerdi bunu. Aalbæk Jensen'in *Euroman* gazetesine 2000 yılı Mart ayında verdiği röportajda söylediği üzere, ikisi de bütün bu saygı selini bir hamlede yok edecek kadar cesur ve siyaseten yanlış bir projenin hayalini kuruyorlardı.

Von Trier'in zaferinin yarattığı coşku, Haziran'da Hollanda ve Belçika'da Avrupa Futbol Şampiyonası'nın başlamasına dek sürdü. Hollanda ve Fransa gibi önemli takımların yer aldığı 'Ölüm Grubu'nda bulunmasına rağmen, Danimarka takımı şampiyonaya hazır görünüyor, vatanseverlerin zafer beklentisini körüklüyordu. Danimarka, Eurovision Şarkı Yarışması'nı ve Altın Palmiye'yi kazanmıştı, niçin bu zaferi de elde edemesindi ki?

Fakat bu arzularına kavuşamayacaklardı. Tam aksine, Danimarka milli takımı şampiyonada sonuncu oldu. (Geçkin kaleciniz takımınızın en iyi oyuncusuysa böyle şeyler olabilir elbette.)

DANİMARKA'DAKİ TEPKİLER

Cannes'a uçup filmi izleyemeyen ya da film eleştirmeni olmayan sıradan Danimarkalılar, filmi izleyip karar vermek için Eylül ayına kadar beklemek zorundaydılar, fakat bu arada akılları başka bir konuyla meşguldü. 28 Eylül'de Avrupa Para Birliği'nin ulusal referandumu gerçekleşecekti.

16) *B.T.*, 27 Mayıs 2000.

2000 yılının yağmurlu yaz ayları geçerken, siyasal tartışmalar da ateşlendi, devletin ve iş dünyasının önde gelen isimleri Avro'yu desteklemeye başladılar. Zentropa'nın iki yöneticisi de 'Avro taraftarı'ydı. Hatta von Trier, Avro-taraftarı Demokrat Parti Merkezi'ni aramış ve onlar için bir kampanya filmi çekmeyi bile önermişti. Pek çok Danimarkalıysa Avro'ya kesinlikle karşıydı. Von Trier de eskiden bu değişime karşı olanlardan biriydi, ancak bu görüşü sonradan değişmişti. Danimarka her anlamda AB'nin bir parçası olduğuna göre, ortak para uygulamasına katılmamanın aptallık olacağını düşünüyordu. Televizyonda bütün yeni Avroların bir yanının 'ulusal yüz' olacağını ve ulusal bir mührü ya da katılan ülkelerin kraliyet üyelerinin yüzlerini taşıyacağını duyunca yeni bir tartışma başlamıştı. Öfkeli von Trier, "Paranın üzerinde Danimarka Kraliçesi olmalı, lanet olsun!" diye haykırmaktaydı.[17]

23 Eylül'de Zentropa ve Sosyal Demokrat Parti stüdyoda bir "Evet deyin" mitingi düzenledi. Ziyaretçiler von Trier, Aalbæk Jensen, komedyen Jacob Haugård ve hatta Danimarka başbakanı Paul Hyup Rasmussen gibi ünlülerle tanışma imkânı bulacaklardı. Toplantıyı düzenleyen Aalbæk Jensen, *Karanlıkta Dans*'ın New York Film Festivali'ndeki Amerika prömiyeri için planlarını değiştirip New York'a uçunca, ev sahipliği yapma görevi de Lars von Trier'e kaldı. Aalbæk Jensen'in takma adını kullanarak olanları anlatıyordu: "Yılanbalığı beni bu sabah aradı. İyi vakit geçiriyormuş. Çok sarhoştu." Kendisi bu oy işi konusunda fazla düşünmemişti, bütün bunlar Yılanbalığı'nın ilgi alanına giriyordu. Bütün konuşmalar yapılınca, bazı ziyaretçiler Zentropa'yı dolaşmak için oditoryuma giderken, bazıları da cover grubu Tina Turner Jam'i izlemek için salonda kaldılar.[18]

Sonuç olarak, Danların büyük çoğunluğu Avro-karşıtı oy kullandı.

* * *

Lars von Trier'in 100 Gözü de Ağustos'ta Odense Film Festivali'nde gösterilecekti ve şimdiden heyecanla bekleniyordu. Filmin son anda festivalden çekilmesi herkesi çok şaşırttı. Björk, filmin son halini görmüş ve projenin bir parçası olmayı reddetmişti. En baştan kurgulanması gerekiyordu.

Katia Peterson'un yönetmen koltuğuna geçmesinden sonra, yüz kamera ve bunların açıları üzerine odaklanılmış, fakat projenin en önemli iki ismi arasındaki fırtınalı ilişki bir süre sonra her şeyin

17) *B.T.*, 17 Temmuz 2000.
18) *Politiken*, 24 Eylül 2000.

önüne geçmişti. Filmin son halinde, başka sahnelerin yanında, Selma'nın Bill'i vurduğu sahnede Björk'ün geçirdiği sinir krizi ve von Trier'le ettiği bir kavgadan sonra kendi bluzunu ısırıp parçalayarak öfke içinde seti terk ettiği sahne de yer almaktaydı. Björk bu olaydan sonra günlerce ortadan kaybolmuş, bütün prodüksiyon durmuştu.

Savaşı sürdürmek ve filmin her karesi için Björk'le kavga etmek yerine, bütün görüşmelerin durdurulması ve Björk'ün olduğu tüm sahnelerin kesilmesine karar verildi. Geride kalan boşluklar da von Trier'in anlatısı ve ekip üyeleriyle yapılan röportajlarla doldurulacaktı. Zentropa Real'in patronu Carsten Holst şöyle demişti:

> Kendi isteğiyle yaptığı röportajları kullanmaya elbette hakkımız vardı, ama insani nedenlerden dolayı ve kendi akıl sağlığımız için, Björk'le savaşmayı bırakıp, filmi bir an önce bitirmeye ve hayatlarımıza kaldığımız yerden devam etmeye karar verdik... Fakat filmin orijinal kurgusunu gören herkes, onu olağanüstü biçimde yakından tanıma fırsatı sunduğu konusunda hemfikir.[19]

Bir kez daha, hiç kimse filmin -ve gerçek hayatın- sonunun nasıl olduğunu bilemiyordu. Bu son sahnenin Lars ve Björk'ün Cannes'da yan yana sahnede durarak Altın Palmiye'yi başlarının üzerine kaldırdığı, patlayan flaşların altında nemli gözleriyle neşeyle gülümsedikleri sahne olması çok uygun düşecekti. Bu sahne de belgeselde vardı, fakat ne yazık ki kareyi sonsuza dek dondurmaları mümkün değildi, hayat devam etti ve Björk'le savaşmayı sürdürmek zorunda kaldılar. "Bu gerçekten de büyülü bir andı," diyordu Holst, "ama sonra yeniden 'günlük yaşantı'ya dönmek zorunda kaldık."

Björk'le aylardır -aslında yıllardır- sürdürdüğü kavgalar ve yaz boyunca filmin tanıtımı için basınla yaptığı sayısız görüşmeden sonra, 31 Aralık'taki Danimarka gala gecesinde von Trier, artık tüm olup bitenlerden çok sıkılmıştı. "Film sırasında uykuya dalarsam hiç şaşırmayın," diyordu.

Olabilecek tüm şaşırtıcı olaylar gerçekleşmiş, sürprizler yaşanmış gibi görünüyordu.

Ama öyle olmadı.

Film bir hafta sonra gösterime girdiğinde, Danimarkalı eleştirmenlerce yerden yere vuruldu.

B.T.'nin tabloid eleştiri dergisinin manşetinde, "Affedilmez Ölçüde Sıkıcı" deniyordu. Gazetenin başyazarı Brigitte Grue, "Film sanki yirmi paket kâğıt mendil yemiş gibi kötü bir tat bıraktı ağzımda,"

19) *B.T.*, 26 Ağustos 2000

diye yazmıştı. *Karanlıkta Dans*'ın izleyiciye yapılmış bir hakaret ve duyguları kirleten bir yapıt olduğunu da eleştirilerine ekliyordu.[20] *B.T.* yazarı Henrik List de tüm Danimarkalılar gibi filme büyük beklentilerle gitmişti ve Danimarka'nın aslında cesur, ödün vermez ve kışkırtıcı yönetmeninin, hem geleneksel anlamda hem de Fred Astaire ve Ginger Rogers'ı mezarlarında fır döndürecek kadar yenilikçi bir müzikal yapma şansını boşa harcadığını yazarak hayal kırıklığını ifade etmişti. Filmin bir "psikolojik şiddet pornosu," "duygusal pornografi" olduğunu düşünüyordu.[21] (Bir yıl sonra Zentropa'nın Cannes baskınında, bu eleştiri yazısı ona bir 'Surmulerpris' -somurtkan insan ödülü-, yani bir limon kazandıracaktı.)

Danimarkalı aylık dergi *Blender*, bunun Lars von Trier'in en tuhaf filmi olduğunu belirtiyor, *Politiken* yazarı Anders Rou Jensen de en büyük hayal kırıklığını yaratan eseri olduğunu iddia ediyordu.[22] *Information* yazarı Morten Piil, "Hikâyede büyük boşluklar var,"[23] diyordu. Aynı gazetede, Eca Jørholt'un birbiriyle zıt eleştirel tepkileri konu alan "Utanmaz Başyapıt" adlı bir yazısı da yayınlanmıştı. Pek çok Danimarka gazetesi olumlu eleştiriler yayınladıysa da, kötü eleştiriler insanların aklında daha çok yer ediyordu.

Aalbæk Jensen, Danimarkalı vatandaşlarının şaşırtıcı saldırıları karşısında omuz silkmekle yetinmişti.

> Başka türlü bir tepki beklememiştik doğrusu. Biz Danimarka ruhunu çok iyi tanırız. Şevkle filme saldırmakta olan gazetelerin çoğu Cannes'daki kutlamalara yüksek sesle eşlik etmişlerdi, ancak belli ki şimdi başka eleştirmenleri görevlendirmişler. İyisiyle kötüsüyle böyledir Danimarka. Ulusumuzun evlatlarından birisi için her şey iyi gitmeye başladı ya, ona hemen haddini bildirmeyi görev biliyorlar.[24]

Bu söyledikleriyle doğrudan Jante Kanunu diye bilinen bir şeye gönderme yapıyordu. Danimarka zihin yapısının olumsuz yönlerini içerdiği düşünülen bu mitik davranış kuralı, ülke vatandaşlarından birisine 'haddi bildirildiğinde' ya da o kişi kınandığında akla gelirdi hemen.

Bu deyiş, Norveçli yazar Alex Sandemose'nin 1933'te yayınlanan *A Refugee Crosses His Tracks* adlı romanından doğmuştur. Sandemose'nin romanındaki Jante adlı hayali kasabada, ahlâki ve sosyal dav-

20) *B.T.*, 8 Eylül 2000.
21) *A.g.y.*
22) *Politiken*, 8 Eylül 2000.
23) *Information*, 8 Eylül 2000.
24) *Ekstra Bladet*, 8 Eylül 2000.

ranışlar on katı kuralla korunur. "Özel olduğunu düşünmeyeceksin. Hiçbir konuda iyi olduğunu düşünmeyeceksin. Bize bir şey öğretebileceğini düşünmeyeceksin," diye sürüp giden kurallar dizisi, aslında temelde, "Kendini önemli biri sanma," diye özetlenebilir.

İnanışa göre, Danlar neredeyse özür dilercesine, alçakgönüllü bir tavrın eşlik etmediği tüm başarılı ve ünlülere karşı kin beslerler. Bu da, ünlü Danimarka eşitlikçilik anlayışının olumsuz yönüdür. Bu eşitlikçilik anlayışının elbette iyi yönleri de vardır: Batı'nın en adaletli ve ilerici toplumsal sistemlerinden birinin ateşleyicisidir ve tarihsel bağlamda Danimarka'da niçin bir 'zorba' ya da diktatörün hiç var olmadığını açıklayabilir. Şayet böyle bir karakter sahneye çıkıp Danimarkalılardan kendisini izlemelerini isteseydi, onlar sadece gülüp geçer ve "Kendini önemli biri sanma," derlerdi. Şimdi sinema dünyasında böyle iki lider doğmuştu ve aynı görüş onlar açısından da geçerliydi; Jante Kanunu, von Trier ve Aalbæk Jensen'a uygulanıyordu. Kendileri de sık sık bunu dile getirmekteydiler. Aslına bakılırsa, Yılanbalığı'nın hayattaki amacı, bütün kuralları bir gün içerisinde kırmayı başarmaktı.

* * *

Danimarka kamuoyu *Karanlıkta Dans*'ı neredeyse altı aydır basından takip ediyordu. Şimdi kendi kararlarını verme zamanı gelmişti. Danimarka pazarı açısından büyük bir rakam sayılan 49 kopya sinemalara dağıtıldı ve film hem büyük şehirlerde hem de kırsal bölgelerdeki kasabalarda aynı zamanda gösterime girdi. Bilet satıcıları uzun kuyruklar oluşmasını bekliyorlardı.

Fakat bu kuyruklar hiç oluşmadı. İkinci Dünya Savaşı'ndan beri basında hakkında en çok haber yapılan konu haline gelen *Karanlıkta Dans*, Danimarka'da tam bir hayal kırıklığı diye niteleniyordu. Filmin kulaktan kulağa reklamı yapılmadı. *Karanlıkta Dans* o yıl 'yalnızca' 195 bin kişi tarafından izlendi ve gişede üçüncü oldu.[25] Geçen yılın en popüler filmi olan Susanne Bier'in *The One and Only* adlı eserini izleyen 840 bin kişinin yanında, bu oldukça küçük bir rakamdı. Björk, Bodil ödüllerinde en iyi kadın oyuncu ödülünü aldıysa da beklendiği üzere törene katılmadı. *Karanlıkta Dans*, bu ödül haricinde Bodil ve Robert törenlerinde önemli bir başarı kazanamadı. Her iki törende de, bir otobüs terminalinde yaşayan yaşlı bir alkoliği anlatan *The Bench* adlı küçük bütçeli, sosyal-gerçekçi filmin gölgesinde kaldı. Bu ödülleri her zaman toplayan Lars von Trier ha-

25) *Politiken*, 15 Aralık 2000.

yal kırıklığı yaşamış olmalıydı. Fakat Zentropa halinden memnundu. *The Bench*'in yapımcılığını onlar üstlenmişlerdi.

KARANLIKTA DANS'IN ULUSLARARASI DÜZEYDEKİ YANKILARI

Danimarka'da gösterime girmesinden bir ay sonra, *Karanlıkta Dans* yurt dışında gösterime girdi ve beklendiği üzere yine eleştirmenleri ikiye böldü.

Filmi eleştirenler, özellikle hem mekânların hem de kullanılan dilin inandırıcılıktan uzak oluşu üzerinde duruyorlardı.

Trollhättan'da yapılan dış çekimler, belirli bir yere ya da döneme ait değilmiş gibi görünmekteydi. Söylenenlere göre, ikinci çekim ekibi yönetmeni Anders Refn, Selma ve Kathy'yi Washington, Arlington'da bir sokakta görüntülemişti, fakat bu sahneyi seçmek mümkün değildir. Ayrıca, çevrede görülen birkaç (1940'lardan kalmış gibi görünen) eski Amerikan arabası haricinde, öykünün 1960'lı yıllarda geçtiğini gösteren bir işaret yoktur.

Filmin diline gelince, Björk hikâyede o kadar ön plandaydı ki, izleyici onun Londralı bir eleştirmen tarafından, "korkunç bir doğu Londralı aksanı taklidi"[26] diye nitelendirilen aksanını inandırıcı bulmuyorsa, filmi de inandırıcı bulmuyordu. Selma'nın arkadaşı ve fabrikada birlikte çalıştığı işçilerden birini canlandıran Catherine Deneuve ise repliklerini o kadar güçlü bir Fransız aksanıyla söylüyordu ki, izleyici hemen, aristokrat havası taşıyan bir Fransız kadının Washington eyaletinin küçük bir fabrika kasabasında ne işi olduğunu merak ediyordu. Von Trier aslında Kathy'nin siyah bir kadın olmasını planlamış, fakat rolü, sonunda *Dalgaları Aşmak*'ı izleyip von Trier'e bir hayran mektubu yazan Catherine Deneuve[27] almıştı. Udo Kier de Çek asıllı bir doktoru canlandırır, ancak Selma'yla birkaç cümle Çekçe konuştuktan sonra Alman aksanlı İngilizce'yle konuşmaya devam eder. Ayrıca, filmde Çek aksanını taklit eden Amerikalı oyuncu Joel Grey de vardı. Sonuçta, bir avuç Amerikalı oyuncunun (David Morse, Cara Seymour, Peter Stormare ve Vincent Paterson) durumu toparlaması da oldukça zordu. Görünüşe göre, von Trier filmin dilsel açıdan otantik olması için *Dalgaları Aşmak*'ta harcadığı çabayı *Karanlıkta Dans* için göstermemişti.

---

26) Antonia Quirke, *The Independent*, 15 Eylül 2000.

27) Peter Schepelern, *Lars von Triers Film: Tvang og Befrielse*, Kopenhag, Rosinante Forlag A/S, 1997, 2000, s. 245.

Elbette bu durum *Karanlıkta Dans*'ın Fransa ve Japonya gibi ülkelerde çok popüler olmasına, sırasıyla 1 ve 2 milyon kişi tarafından izlenmesine engel olmadı. Fakat bu ülkelerde film dublajlandığı için dil ve aksanlar zaten sorun değildi. Ancak, örneğin İngiltere'de film gişede çok başarısız oldu ve hatta Aalbæk Jensen'in tüm öfkeli protestolarına karşın, bazı sinemalar filmin ilk yarısında çıkan izleyicilere bilet parasını geri iade etme taahhüdünde bulundular.[28]

Cannes'da pek popüler olan görüşe göre, Amerikalılar filmden nefret etmişlerdi. Oysa bu da doğru değildi. Film Amerika'da karışık eleştiriler aldı ve gişede de çok başarısız olmadı. Fakat pek çok Amerikalı eleştirmen filmden *gerçekten* nefret etmişti ve bunun sebebi konusunda pek çok teori üretildi.

Aalbæk Jensen ve Anders Refn, olumsuz Amerikan eleştirilerinin kaynağında, filmin Amerikan adalet sistemini sert biçimde eleştirmesinin yattığını düşünmekteydiler. Daha önce sözünü ettiğimiz von Trier sineması uzmanı Peter Schepelern gibi bazı Danimarkalılar da onlarla hemfikirdi. Ancak onlar, Amerika'da bir 'Avrupa sanat filmi'ni izleyip yorumlayan kimselerin büyük çoğunluğunun sol görüşlü olduğunu unutuyorlardı. Filmi izleyip eleştirenler ölüm cezasını savunan kesim değildi, o yüzden bu konunun onların milliyetçilik duygularını rahatsız etmesi de mümkün görünmüyordu.

Ölüm cezasını savunmaya kalkmak da zaten mümkün değildi. Mahkeme salonunda uyuyakalan ya da müvekkilini savunmak için kürsüye çıktığında sarhoş olduğu anlaşılan avukatlarla ilgili haberler sık sık basında yer almaktaydı. Amerikan hukuk sisteminin gerçeklerden korktuğu muhakkaktı; fakat *Karanlıkta Dans*'ta korkulacak bir yan yoktu ki. Tek bir soru sormayan savunma avukatı ve jüri kürsüsünde şarkı söyleyip dans etmeye başlayan Joel Grey, adalet sistemine karşı sert bir eleştiri sayılmazdı.

Dahası, mahkeme salonu sahneleri inandırıcılıktan çok uzaktı. 1960'lı yılların ortasında bir Amerikan jürisinin, Selma'yı savcının kolayca ikna ettiği üzere kızıl bir komünistten çok, acımasız bir komünist rejimden kahramanca kaçmış cesur bir figür olarak görmesi muhtemeldi. Savunma avukatı ağzını açsaydı, jüriyi, bu zavallı küçük kadının komünist bir diktatörlükten kaçıp oğlunu kurtarma rüyasının peşinde harikulâde, özgür Amerika'ya gelişinin acıklı öyküsüyle gözyaşlarına boğabilirdi. O dönemde kimse komünist ülkelerden *göç etmezdi*, ya kaçar ya da iltica ederdi.

28) *B.T.*, 27 Ocak 2000.

Von Trier, Amerika'da hiç bulunmadığını, bu ülke hakkında bildiği her şeyi okuduklarından ve televizyonda izlediklerinden edindiğini keyifle anlatıyordu. Von Trier ve Aalbæk Jensen, Amerika'ya hiç gitmemiş olmakla övünüyor, Amerikalılarla iş yapmak zorunda kalınca onları Danimarka'ya getirdiklerini söylüyorlardı. Fakat Amerika'yla ilgili filmler yapmaya başladığı için, bu ülke hakkındaki bilgisizliği bir sorun haline gelmişti. Cannes'da bile bu konu konuşulmuştu. "İnsanlar hiç gitmediğim yerler hakkında ve asla gitmeyeceğim yerlerde filmler yapmama çok bozuluyorlardı."[29]

Fakat Hollywood da her zaman aynı şeyi yapmıyor muydu sanki? Onlar bilmedikleri konuları ele alabiliyorsa kendisi niçin yapamasındı?

"Yaratıcı açıdan Amerika'ya hiç gitmemiş olmam bir ayrıcalıktır. Dolayısıyla, niçin daha fazla Amerika filmi yapmayayım ki?"[30] Evet, niçin olmasındı? Nitekim, bir sonraki filmi *Dogville* de Amerika'da geçecekti. Üçlemeler çekmeyi çoktan ticari bir numara diye nitelendirmiş olmasaydı,[31] belki de *Karanlıkta Dans*'ın yalnızca Altın Kalpli Üçlemesi'nin sonu değil, Amerika üçlemesinin de ilk filmi olduğunu iddia edebilirdi.

Sonuç olarak, *Karanlıkta Dans* onun en fazla görüş ayrılığına yol açan filmiydi ve sinemanın, toplumun sıralamalara, beğenilme oranlarına ve beş yıldızlı eleştiri yazılarına, vs. duyduğu büyük açlığa rağmen, ne kadar öznel bir sanat olabileceğini kanıtlıyordu. Von Trier, eleştirmenleri birbirine düşürmekten mutluluk duymuştu herhalde, çünkü onun amacı hiçbir zaman kolay anlaşılır ve yorumlanır filmler yapmak olmamıştı.

---

29) David E. Williams, "Waiting for von Trier," *The Hollywood Reporter*, Ekim 2000, s. 107, 148.

30) *A.g.y.*

31) Mette Hjort ve Ib Bondebjerg, *Instruktørens Blik*, Kopenhag, Rosinante Forlag A/S, 2000, s. 224. Lars von Trier'e göre, filmlerini paket halinde satmak; "gerçeklerin vücuda getirilişiydi. Bu fikre ilk olarak, Niels'le birlikte *Salgın*'ı yazarken kapılmıştık. Fakat üçlemeler her zaman güzel olmuştur zaten. Bergman da üçlemeler çekmişti, oysa kimse onların niçin üçleme olduklarını anlayamamıştı. Daha şanssız bir filmin reklamını yapmanın yoludur üçlemeler. Buna paket anlaşma denir, tıpkı televizyon filmlerinin toptan satılması gibidir."

7
DOGMA - YENİ KUŞAK VE *DOGVİLLE*

YENİ FİLM KASABASI

Durgun Sular dizisinin çekimleri sırasında, Zentropa'nm artık Ryesgade stüdyosuna sığmadığı anlaşılmıştı ve daha büyük kullanım alanına sahip, stüdyoları daha büyük bir yer aranmaya başlanmıştı. Diziyi çekebilmek için, Kopenhag'ın güneyinde Avedøre adlı bir banliyö bölgesinde kullanılmayan bir ordu talim karargâhı kiralandı. Ana binayı kullanılır bir stüdyo -yine de bütün ihtiyaçlarını karşılayacak büyüklükte değildi- haline getirmek için küçük bir servet harcadılar. Daha sonra kampı parça parça satın aldılar ve 1999 yılında, ekipman paylaşım anlaşmaları dolayısıyla artık bir bölümü Zentropa'ya ait olan alt ve ortak şirketleriyle birlikte bu komplekse taşın-

dılar. Zentropa'nın finansman yöneticisi Peter Garde, bölge belediye başkanının kampı 1 krona kendilerine sattığı iddialarını yalanladı, fakat yine de oldukça ucuz bir fiyata bir stüdyo kompleksi ve yayılma alanına sahip olmuşlardı. Bir süre daha yenileme çalışmaları yapıldı ve sonunda Film Kasabası adı verilen stüdyo tamamlandı. Kompleks, üç ses stüdyosu, tenis kortları, bir kafeterya, ekipman depoları, kurgu binaları, senaryo yazarlarına ayrılmış üç katlı bir bina ve hatta yalnızca ziyarete gelen Amerikalılara ayrılmış bir kulübeden oluşuyordu. Bina yine de eski görünümünü koruyordu, fakat artık fikir geliştirme sürecinden dağıtıma kadar prodüksiyonun her aşamasını gerçekleştirebilecekleri, kendi kendine yeten bir prodüksiyon merkezine sahiptiler.

Zentropa artık İskandinavya'nın en büyük yapım şirketi haline gelmişti. Bünyesinde 70 kişi çalışıyordu ve Aalbæk Jensen'a göre ayda 3 milyon kron gideri vardı.[1] 1994 ve 2001 yılları arasında 50 uzun metraj filmin yapımcılığını üstlendiler ve *Avrupa*'nın haklarını Nordisk'ten satın alarak, von Trier'in filmlerini paket halinde satma imkânına kavuşup kütüphanelerini geliştirdiler. Avrupa'nın çeşitli yerlerinde 60 farklı şirketle bağlantıları vardı. Tıpkı Danimarka ekonomisi gibi, onların ürün çeşitleri de oldukça fazlaydı. Film yapımcılığından başka, müzik, kitap yayıncılığı (Zentropa Edutaintments), TV, internet ve multimedya projeleriyle ilgileniyorlardı. Merkezi olmayan organizasyon yapıları, birlikte çalıştıkları yapımcılar ve yönetmenleri memnun ediyor, ayrıca büyük bir prodüksiyonun başarısız olması halinde tüm şirketin batmasına karşı bir önlem görevi taşıyordu.

Gelecekte yabancı yapım şirketleriyle bağlarını sağlamlaştırıp hem prodüksiyon hem de dağıtım alanında yeni pazarlara girmeyi amaçlıyorlardı. 2001 yılı bahar ayında Amerika'da bile ZentAmerica adlı bir şirket kurmuşlardı. Bu şirketi kurmalarındaki amaç, sözcüleri Thomas Mai'nin söylediği üzere şöyleydi:

> Avrupa duygusu veren Amerikan filmleri yapmak istiyoruz. Yani, Amerikalı yönetmenlere Avrupa'da yaptığımız gibi film yapma şansı sunacağız; daha geniş sanatsal özgürlüklere ve son kurguda söz sahibi olma hakkına kavuşacaklar. Aynı zamanda, post-prodüksiyon çalışmalarının bir kısmını Avedøre'daki Zentropa'ya göndereceğiz.[2]

---

1) Kirsten Jacobsen, *Uden Cigar: Faderen, Sønnen og Filmkøbmanden*, Kopenhag, Høst& Son, 2001, s. 56.
2) *Politiken*, 5 Mart 2001.

Aalbæk Jensen, kendi adına, Amerikalı yapımcıları Film Kasabası'nda filmler *yapmaya* ikna etmeyi umduğunu ekliyordu.

Avedøre'a taşınmak yalnızca daha çok yere ihtiyaç duymanın bir sonucu değildi, aynı zamanda -von Trier'in 1999'daki metni *Açık Film Kasabası*'nda belirttiği üzere- film prodüksiyonu sürecini daha demokratik bir yöne doğru ilerletme amaçlarının somut bir manifestosuydu. Film yapmanın vahşi kapitalist ortamı içinde sosyalist kolektife benzer bir şey yaratmak arzusundaydılar. Hedefleri sinemayı ulaşılabilir kılmak, üzerindeki gizem perdesini aralamak, sıradan insanların da film yapımı sürecine katılmasını sağlamak ve bu genç enerjiyi en iyi şekilde kullanmaktı. Zentropa, Avedøre Lisesi'yle bile bir anlaşma yapmış, öğrencilerin film yapma deneyimini ilk elden yaşamalarını sağlayacak imkânlar sunmuştu. Karşılığında Zentropa, bölge halkının olumlu yaklaşımını kazanacak, yeni fikirler, heves ve belki de en önemlisi ucuz işgücüne sahip olacaktı. Bütün bunlar için kendilerine ait bir *yere* ihtiyaçları olduğu muhakkaktı.

Yeni stüdyonun Roma'daki diğer ünlü Avrupa film fabrikası Cinecittà gibi görkemli bir binası ya da tarihi yoktu, zaten iki eski komünist Aalbæk Jensen ve von Trier de Danimarkalıların yakından bildiği başka bir işlevi değiştirilmiş ordu karargâhı olan Christiania[3] gibi bir oluşumu hedeflemişlerdi. Film Kasabası sakinlerinden Thomas Vinterberg'e göre, kasabada kesinlikle hippiler vardı, bir kolektif olduğu kadar bir Mafya yatağıydı da. "Burada hippiler var ama aynı zamanda masalarının altında Kalaşnikoflar saklayan işadamları da bulmak mümkün."[4]

Avedøre'daki yayılma alanı kısa süre içinde bir arı kovanına dönüştü. Von Trier'i golf arabasıyla çevrede dolaşırken görmek mümkündü, Aalbæk Jensen ise daha maço bir araç olan motosikletiyle dolaşıyordu stüdyoda. Film dünyasından insanlar Danimarka'ya gelince mutlaka Film Kasabası'nı da görmek isterlerdi ve kompleksi turladıktan sonra etkilenmiş biçimde ayrılırlardı.

Film Kasabası'nda her şey film prodüksiyonuyla ilgili değildi ve yapılan her şeyde kazanç sağlama amacı güdülmüyordu. Vibeke Windeløv'a göre:

---

3) Kopenhag'dan bisikletle on beş dakika uzaktaki Christiana, 26 Eylül 1971'de, altı tane isyankâr Danimarkalının Amager adasındaki yakın zamanda boşaltılmış bir ordu kampına gizlice girmesi üzerine keşfedilmişti. Burayı, yeni düşüncelerin ve yeni hayat biçimlerinin yaratılabileceği, bin kişilik kendi kendine yeten bir yer olarak kullanmayı hayal etmişlerdi. 1972 yılında savunma bakanlığı bölgeye su ve elektrik ulaştırmayı kabul etti ve Christiana o zamandan beri yaşayan bir yer. Bugün, özellikle esrarın serbestçe satıldığı Pusher Sokağı'yla bilinen Özgür-Devlet, Kopenhag'ın en büyük turistik bölgelerinden birisidir ve 1960'ların idealizminin hâlâ var olan kurtarılmış bölgesidir.

4) *Politiken*, 16 Ocak 2001.

> Eğer Peter'la ben yalnızca Lars üzerine odaklansaydık, onun kazandığı parayla hepimiz zengin olurduk. Fakat bu kadar da eğlenemezdik. Peter burayı gerçekten iyi kullandı ve pek çok yaratıcı eylemin gerçekleştirildiği bir sığınağa dönüştürdü; bu etkinliklerden bazıları doğrudan film prodüksiyonuyla ilgili değil, ayrıca bunlardan tonlarca para kazandığımız da söylenemez.[5]

Amerika'da olsalar havalı bir danışman gelip onlara bu kazanç sağlamayan etkinlikleri derhal durdurmalarını söyleyebilirdi, ama burası Amerika değildi ve şüphesiz Yılanbalığı böyle bir şeyi deneyecek kadar aptal birini zevkle aydınlatmayı görev bilirdi. Şüphesiz, bekçi kulübesine ve dikenli tellerle çevrili duvarlara rağmen burası pek çok stüdyoya oranla bir hippi komünü sayılırdı ve böyle bir şeyi gerçekleştirmek belki de yalnızca Danimarka'da mümkündü. (Diğer yandan, von Trier kamuoyu açıklamaları yaparken soyguncu baron rolünü üstlenmeyi tercih ediyordu. Kazanç sağlamak da küçümsenmeyecek bir şeydi.)

ZENTROPA, AYNALAR EVİ

Von Trier ve Aalbæk Jensen arasındaki ilişki ve onların çalışma biçimi, Danimarka sinema dünyası açısından en önemli sırlardan birisi haline gelmişti.

Aalbæk Jensen, *Euroman* dergisinin 2000 Mart sayısında Jens Vilstrup'la yaptığı röportajda, von Trier'le ortaklığı hakkında detaylı açıklamalarda bulundu.

> Lars ve ben sonunda bir çift Laurel-Hardy benzeri figüre dönüştük. Ben malzemeyi sağlayan şişko çirkin salaktım, Lars da tuhaf küçük egsantrik tip... fobileri olan utangaç, tuhaf sinema dehası. Bu rolleri giderek daha da iyi oynamaya başlamıştık ve bu ilişki bizim açımızdan bir tanıtım yoluydu, ya da reklam olarak kullanılabilecek bir şeydi.

Karşılığında, yazarlar iyi bir hikâyenin sadece bir telefon konuşması ötede olduğunu biliyorlardı. Yılanbalığının söylediği gibi, bu bir danışıklı dövüştü.

Gelgelelim, bu tanıtım yönteminin yapıcı olduğu konusunda herkes hemfikir değildi. *Politiken* editörlerinden Jesper Friis, Aalbæk Jensen'in şen şakrak tavırlarının bir güvenilirlik sorunu yaratabile-

5) *B.T.*, 27 Mayıs 2000.

ceğini önceden görmüştü.[6] Aalbæk Jensen'le daha önce reklamlarda çalışmış olan Henrik Byager, onun kredisinin tükenmekte olduğunu düşünüyordu. Byager, arkasında Danimarka'nın en iyi yönetmeni olmasa, Aalbæk Jensen'i kimsenin dinlemeyeceğini ekliyordu.[7] İkisi de Yılanbalığına aynı öğüdü vermekteydi: Sakin ol!

Bu mümkün değildi. Aalbæk Jensen ya da şirket, sakinlik ve sükûnetle işlemiyordu.

"Zentropa sıcak hava balonu stratejisiyle işler," diyordu Aalbæk Jensen. "İşler bir sirk atmosferinde yürütülür... genişlemenin gücü ve yüksek perdeden gevezelikler bu balonu dolduran sıcak havadır."[8] Sakin olmak mı? Onlar her zaman hareket halinde olmak, sürekli yeni filmler hakkında plan yapmak, DFI'ı öneri sağanağına tutmak, sürekli yeni gemilerle denize açılmak, her zaman sınırlarda dolanmak zorundaydılar.

Von Trier'in sürekli tekrarlanan sessizlik nöbetleri ve münzeviliği (bazen kurgu masasının altına saklandığı bile oluyordu[9]) ortağının sesinin daha da yüksek çıkmasını gerektiriyordu ve Aalbæk Jensen bir süre sonra Zentropa sirkinin çığırtkanına dönüştü. Bir yazarın belirttiği gibi, o "medya için hem bir nimet hem de bir belaydı."[10]

Peki, gerçek Aalbæk Jensen kimdi? Göründüğü gibi bir mali büyücü müydü? Yoksa kendisinin de iddia ettiği üzere, matematiği çok kötü olduğu için hesap yaparken kendi kendini dolandırmamak için müşterilerinden yardım istediği doğru muydu?[11] Peki, ya bir filmi iyi yapan şeylerin ne olduğu hakkında hiçbir fikri olmadığı, neredeyse hiç senaryo okumadığı ya da bir projeyle ilgili yaratıcı önerilerde bulunmadığı doğru muydu? Bazıları onun en büyük yeteneğinin sadece toplumsal becerileri olduğu kanısındaydı. Kendisi de insanlarla anlaşma, nereden geldiklerini anlama ve onları istediği yere yönlendirme konusunda yetenekli olduğunu kabul ediyordu.[12]

Yıllardır Aalbæk Jensen'la ilgili haber bombardımanına tutulduğu için, aslında artık onunla pek ilgilenmeyen sıradan gazete okuru

---

6) Jens Vilstrup, "Aftalt Spil" (Danışıklı Oyun), *Euroman*, Mart 2000, s. 38.
7) *A.g.y.*
8) *A.g.y.*, s. 34.
9) Molly Stensgaard, "En God og Nærværende Dreng: Afslappet," (Uslu ve Dikkatli Çocuk: Rahatlamış), *Politiken*, 27 Mayıs 2000, 2. bölüm, s. 6. Von Trier'in çeşitli yönleriyle ilgili bu eserde, kurgu editörü Stensgaard, onun insanlarla saygısızca dalga geçerken nasıl komik olmayı başardığını anlatır. "Aalbæk Jensen bazen büyük yatırımcılardan biriyle odaya girerdi ve Lars masanın altına girip saklanırdı. Böylece Aalbæk Jensen ve yatırımcı ayakta sohbet ederken, bazen onlara Lars'ın masanın altında saklandığını söylesem mi diye düşünürdüm."
10) Henrik Vesterberg, *Politiken*, 26 Aralık 1999.
11) *Politiken*, 24 Haziran 2000.
12) *Politiken*, 24 Haziran 2001.

açısından o bir karikatürden ibaretti: kaba davranışlarıyla gurur duyan, elemanlarına az maaş verip bununla övünen, Amerikan tarzı bir büyük stüdyo patronu. Elinde kalın purosuyla verdiği pozlar o kadar üzerinde çalışılmış ve yapmacık görünüyordu ki, fotoğraftaki kendisi değil de kartondan kesilmiş bir kopyası olabilirdi. Fakat kendisinin yarattığı bu herkesçe bilinen kişiliğin arkasında, anlaşılması zor biriydi; üstelik yalnızca gazetecileri yanlış yönlendirip kafalarını karıştırmaktan keyif aldığı için değil.[13] Hiçbir şeyi, hatta kendisini bile ciddiye almaz bir hali vardı. İnsan, bunun gerçek olamayacağını düşünüyordu.

Bazen onu daha yakından tanıma fırsatları doğuyordu. Örneğin, 1999 yılı Aralık ayında *Politiken* için hazırlayacağı bir yazı yüzünden, üç gün boyunca Aalbæk Jensen'la birlikte vakit geçiren yazar Henrik Vesterberg, Jensen'in sofistike ve ince zamanlama ve diplomasi anlayışını yakından görme fırsatı bulmuş, hatta durum gerektirdiği zaman sessiz kalabildiğine bile şahit olmuştu.[14]

Ünlü kabalığına gelince, çalışanlarına kötü davranmasının sebebinin -her zamanki ironi anlayışıyla-, şayet kendi maaş yelpazesini ve espri anlayışını sağ salim atlatabilirlerse, onları ileride karşılarına çıkacak olan gerçek dünya için iyice hazırlamak olduğunu söylüyordu. Onlara sert davranarak, kendisi gibi gençken boşa vakit harcamalarını engellemeyi umuyordu.

Bazıları için, Zentropa gerçekten de endüstriye girmenin bir yoluydu. İlham verici başarı hikâyeleri sık sık duyuluyordu. Fakat sinema endüstrisinin nasıl işlediğini görmek için ilk yıl hiç ücret almadan, ikinci ve üçüncü yıllarda da düşük ücretle çalışan en alt kademedeki elemanlar açısından (onlara 'ufaklıklar' anlamında, *'smådtter'* deniyordu) hiç umut yoktu. Ayrıca bu sistem, insanların çalıştıkları iş için yaşayabilecekleri bir para almalarının gerektiğine inanılan Danimarka'da tartışma yaratmıştı. Gazeteci Kirsten Jacobsen'e göre, sinema dünyasında bu durumdan çok şikayetçi olan, fakat gelecek planlarına zarar vermemek uğruna sessiz kalan pek çok genç insan vardı.[15]

Ne olursa olsun, Zentropa sesini yükseltmeye, büyümeye ve iyileşmeye devam etti. Bütün bu gürültü patırtı, onları kuzey Avrupa'nın hakkında en çok konuşulan stüdyosu haline getirmişti, fakat kimi zaman buğulu camların ardından bakıp, hangi projelerinin ba-

13) Vilstrup, "Aftalt Spil", s. 37.
14) *Politiken*, 26 Aralık 1999.
15) Jacobsen, *Uden Cigar*, s. 224.

şarılı olduğunu ve hangilerinin olmadığını görmek zor olabiliyordu. Danimarka ve Avrupa'daki finans kaynaklarını kullanma becerilerine, kazandıkları ödüllere ve basında sık sık çıkan haberlere bakılırsa, hiç kötü kararlar alıp başarısız projelere imza atmadıkları düşünülebilirdi.

Aslında, kötü kararlardan da paylarını alıyorlardı. 2000 yılında, DFI, 1993 yılından beri yardımda bulundukları filmlerin başarı oranlarını açıkladı ve Zentropa, bütün işleri göz önüne alınınca listenin en sonunda yer aldı.[16] Basında sık sık haber olmak, çok para kazanmak anlamına gelmiyordu. Pussy Power ApS, bunun iyi bir örneğiydi. Bu şirket, 1998 yılında sofistike, kaliteli porno filmler çekmek için kurulmuştu ve von Trier projeye doğrudan dahil olmasa da onun isminin geçmesi şirketin büyük ilgi görmesine sebep olmuştu. Aynı yıl çekilen ilk filmleri *Constance*, İskandinavya basınında büyük ilgi görmüştü. Pusy Power iyi iş yapacak gibi görünüyordu; Zentropa'nın kötü çocuklarının yeni ve cesur bir hamlesiydi.

Fakat iki film daha çektikten sonra -*Pink Prison* (1999) ve *Hotmen, Coolboyz* (2000, gey pornosu)-, 7 Ocak 2001'de porno film çekmeyi bıraktıklarını açıkladılar. Bu filmler yüzünden çok para kaybetmişlerdi (üstelik Aalbæk Jensen'in karısı fikirden nefret etmişti).[17] Basının görmezlikten geldiği *Hotmen, Coolboyz* bile Zentropa'nın 1,1 milyon kron zarar etmesine yol açmıştı.[18] Üstelik yalnızca dokuz ay önce, Aalbæk Jensen *Euroman*'e verdiği röportajda, von Trier'le birlikte harika fikirleri olduğundan söz ediyordu. Porno film fikrinin ne kadar ilgi çektiğine bir bakın, diyordu. Aslında pek çok gazeteci bu fikri yalnızca ilgi çekmek için ortaya attıklarını, porno film endüstrisine asla girmeyeceklerini düşünmüştü.

Aslında Zentropa sirki, Aalbæk Jensen'in değildi. Von Trier hâlâ Zentropa'nın arkasındaki yaratıcı motordu ve diğer yönetmenlerin filmleri Danimarka'da daha büyük gişe başarıları elde etse de, şirketin en tanınmış, en pazarlanabilir ismi Lars von Trier'di. Von Trier iki yılda bir film yapmasa, Zentropa iflasını çoktan ilan etmişti. (İngilizce çekilen filmler ve *çok* düşük bütçeli Danimarka filmleri, en çok kazanç sağlayan çalışmalardı.) Zentropa'nın sinemayla doğrudan ilgili olmayan diğer projelerine gelince, von Trier özellikle yaratıcı sorunlarla karşılaşıldığında, gerektiği zaman varlığını hissettiriyordu. Örneğin, Innocent Pictures adlı bir başka şirket porno fikri-

16) *A.g.y.*, s. 219.
17) *A.g.y.*, s. 254.
18) *Politiken*, 7 Ocak 2000.

ni yeniden canlandırmak istediğinde, Zentropa'yla yaptıkları kontrata göre eğer Lars von Trier tamamlanmış filmin kötü olduğuna karar verirse, film asla gün ışığı görmeyecekti.[19]

TOPYEKÛN SAVAŞ

Danimarka sineması dünyanın her yerinde büyük bir başarı hikâyesi olarak görülüyordu, ancak DFI ve bir grup prodüktör arasında, kökleri 1997'ye uzanan anlaşmazlıklar sürmekteydi. Zentropa da bu çekişmenin tam ortasında yer alıyordu. Aalbæk Jensen hâlâ Dogma'nın alamadığı yardım ödeneği konusunda öfkeliydi, fakat artık öfkesini DFI'm yeni patronu Henning Camre'ye yöneltmişti.

1992 yılında, Camre, Londra'daki Ulusal Sinema ve Televizyon Okulu'nu adam etmek amacıyla İngiltere'ye gitmiş, daha sonra da yeni Sinema Evi'ni, yani Kopenhag'ın ortasındaki, DFI'ı, Sinema Müzesi'ni ve Statens Film Merkezi'ni aynı çatı altında toplayan, restore edilmiş eski ve büyük bir idari binayı yönetmek üzere Danimarka'ya dönmüştü.

Zentropa ikilisi ile resmi yetkililer arasında hiçbir zaman temeli sevgiye dayalı bir ilişki olmamıştı. Şimdi de eski patron, yeni patron oluvermişti.[20]

Camre'nin çalışma tarzına sakin veya liberal denemezdi; Danimarkalı prodüktörler yönetimdeki değişikliği hemen sezdiler. Camre, mali kaynakların dağıtılması ve kullanılması konusunda daha çok söz sahibi olmak istiyor, kâr ettiği kesin olan filmlere verdiği yardımı mutlaka geri almaya gayret ediyordu; bu da *Dalgaları Aşmak*'ın peşine düşeceği anlamına gelmekteydi.

Aalbæk Jensen ise büyük miktarda paraların gereksiz yere başka şeylere harcandığını seyrederken, dört bir yandan sıkıştırıldığını hissediyordu. Örneğin, yeni Sinema Evi... Gothersgade'deki büyük eski binanın restorasyonu için çok büyük miktarlar harcanmıştı ve ona göre binada gereğinden fazla insan çalışıyor, bir restoran gibi önemsiz detaylara gereksiz yatırımlar yapılıyordu. Ne de olsa, Danimarka sineması başarısını bir binaya değil, *filmlere* borçluydu.

Sonraki dört yıl boyunca eski okul müdürüne basın aracılığıyla sık sık saldırarak, onun kötü bir çalışma ortamı yaratan, kibirli ve gücü-

19) *B.T.*, 14 Mayıs 2001.

20) Küçük, samimi Danimarka sinema endüstrisinin -sıklıkla bir aile olarak tasvir edilir- avantajlarından birinin de, kimseye fazla öfkelenememek ve kimseyi dolandıramamak olduğu söylenir; ne de olsa eninde sonunda yeniden o insanla çalışmak zorunda kalacaksınızdır. Diğer yandan, 'aile kavgaları'nın da uzayıp gittiği bilinir.

nü kötüye kullanan, kendini beğenmiş ve sabit fikirli bir bürokrat olduğunu sık sık tekrarladı... Bu korkunç adam, Aalbæk Jensen'in 'Kötülük İmparatorluğu' diye nitelendirdiği DFI'ın başındaki diktatördü. Camre'nin eski dostlarından Jørgen Leth, bir makale yazarak[21] arkadaşını savunmaya geçti ve onun diplomaside fazla başarılı olmamasının kendini beğenmişlik gibi algılanabileceğini, ancak verdiği kararların her zaman doğru olduğunu söyledi. Camre, devleti sinemaya verilen desteği yüzde 75 oranında arttırmaya ikna ederek 2000 yılında bütçeyi 350 milyon krona çıkarmıştı,[22] ama bu rakam bile prodüktörleri etkilemeye yetmeyecekti. Danimarka sinemasının başarısı düşünülünce, kör bir adama gözleri gören bir köpek satmak gibi bir şeydi bu.

1999 yılı Kasım ayında, Peter Aalbæk Jensen, Camre'nin bölüm müdürlerinden Thomas Stenderup'u yasal olmayan bir karar alarak Zentropa'ya maddi yardımı kesmekle suçladı ve ertesi ay kendisine açılan hakaret davasını kaybedip ondan resmi bir özür dilemeye mahkûm oldu.[23]

Aalbæk Jensen, DFI'ın iletişim konusundaki beceriksizliğini eleştirmeye devam ediyordu. Bir *Euroman* muhabirine, Zentropa'nın tüm çalışanlarını kafeteryaya toplayıp, DFI'ın beklenen 5 milyon kronu ödememesi sebebiyle maaşlarını yatıramayacağını bildirmişti; ödemenin gecikmesinin tek sebebiyse, Zentropa'nın gerekli evrakı vaktinde tamamlayıp teslim edememiş olmasıydı.[24] Resmi anlaşma olarak kabul edilen el sıkışmaların ve niyet mektuplarının yeterli olduğu bir ülkede bu ne büyük saçmalıktı!

Başka zamanlardaysa sadece keyfi istediği için DFI'a saldırıyordu. *Euroman* dergisi muhabiri Jens Vilstrup, 2000 yılı Mart ayında ona, von Trier ve Jensen'in artık 'kurum'un kendisi haline geldikleri halde nasıl olup da isyankârlar olarak nitelendirildiğini sorduğu zaman şöyle demişti:

> Eğer biriyle kavga edecekseniz, kendinizden daha büyük birini seçmelisiniz. İşte, biz de bu yüzden DFI'a karşı savaş veriyor, kendisini besleyenin gözünü oyan karga rolüne bürünüyoruz. Ticari açıdan bakarsak, bize en çok parayı veren kurumla çekişmemiz çok aptalca... ha ha ha... ama bakalım neler olacak.

Bu çekişme *The Wall Street Journal*'da bile konu edildi ve 8 Temmuz 1999 tarihli gazetede, Aalbæk Jensen ve Lars von Trier'i kahra-

21) Jørgen Leth, "Filmlovens Mand", *Politiken*, 7 Ekim 2000.
22) *B.T.*, 13 Haziran 2001.
23) *Aktuelt*, 13 Aralık 1999.
24) *Politiken*, 27 Mayıs 2000.

manlar, DFI'ı da kötü adamlar olarak nitelendiren bir haber yayınlandı. Gerçek ne olursa olsun, DFI'a yapılan bu düzenli saldırılar, kurumun kaos içinde olduğu intibasını uyandırdı ve endüstrinin genelini kötü etkiledi. Danimarka sinemasının hız kazandığı bir dönemde bu tür çekişmelerin sinema endüstrisi açısından zararlı olabileceği düşünülüyordu. Bir şeyler yapılmalıydı; Kültür Bakanı sonunda DFI'ın işleyiş mekanizması hakkında resmi bir soruşturma başlattı.

Soruşturma raporu, 1 Kasım 2000 tarihinde masasının üzerindeydi. Enstitünün bazı yönleri övülüyor, fakat Aalbæk Jensen'in saldırılarını onaylar bir tavırla yapımcılarla olan diyaloğu eleştiriliyordu. Kültür bakanı kelle istiyordu.[25] Bunun yerine, tarafların uzlaşmasını sağlayacağı düşünülen toplantılar düzenlendi fakat her şey daha da kötüye gitti. Ay sonunda yapımcılar biraraya gelip DFI'a karşı bir protesto metni hazırladılar. Bu tutumları, Camre ve iki bölüm müdürüyle bütün bağlantıların kesilmesi anlamına geliyordu ve Danimarka sineması bir kriz yaşayabilirdi. Taraflar arasında gizli toplantılar gerçekleştirilerek bu kriz atlatıldı, fakat düşmanca atmosfer yok olmadı.

DFI yetkilileri kurumun para dağıtan bir açık büfe olmadığını savunuyor ve bir şirkete ayrıcalık tanımalarının mümkün olmadığını tekrarlıyorlardı. 2001 baharında açıklanan rakamlara göre, Zentropa devlet yardımının yüzde 30'unu (46,4 milyon kron) almıştı ve bu rakam onlardan sonra en çok yardımı alan şirket olan Nordisk'in aldığı yüzde 17'lik ödeneğin iki katına tekabül ediyordu. Dolayısıyla, DFI'ın Zentropa'yı açlıktan ölmeye mahkûm ettiğini söylemek mümkün değildi. (Diğer yandan, Aalbæk Jensen, Zentropa'nın film başına aldığı yardım miktarının, diğer stüdyoların hepsinin filmlerinden daha az olduğunu iddia ediyordu.)

Aslında, Zentropa'ya ve diğer Danimarkalı yapımcılara maddi ödenek dağıtmak, DFI'ın pek çok görevinden yalnızca biriydi. Aynı zamanda, ülkenin sanat filmleri gösteren bağımsız sinemalarını desteklemek, eski Danimarka filmlerini kurtarmanın yolunu bulmak gibi başka görevleri de vardı. Eski film kopyaları, 1892'de inşa edilen eski bir kalenin içinde, korkunç şartlar altında saklanıyordu ve pek çoğu nitrat tozuna dönüşme aşamasındaydı. Danimarka sinema mirasının içinde bulunduğu korkunç koşullar da, basında yapımcılarla düştükleri anlaşmazlık çıkmazı kadar, hatta daha da fazla ilgi görüyordu. Politikacılar da bu konuda kopan yaygaradan sıkılmaya başlamışlardı. Kimsenin yüzü gülmüyordu.

25) *B.T.*, 8 Ekim 2000.

Ne de olsa, yapımcılar ve DFI arasındaki anlaşmazlık siyasetten çok kişisel bir anlaşmazlıktı. Camre, Aalbæk Jensen'la birlikte Zentropa'nın Cannes partisinde çırılçıplak havuza atlayacak bir adam değildi. Aalbæk Jensen de görünüşe göre çenesini kapatmayı düşünmüyordu.

2001 Ekim ayında, Peter Aalbæk Jensen'in sözlü bir biyografisinin yayınlanmasından sonra taraflar arasında bir tür ateşkes ilan edildi. Camre ile aralarındaki anlaşmazlık da biyografinin önemli bir bölümünü kapsıyordu. İkisi de savunduklarından ödün vermiyor, fakat aralarında kişisel bir husumet olmadığı konusunda ısrar ediyorlardı. Eski öğrencisi, Camre'nin Sinema Okulu'nu yönetirken verdiği kararların Danimarka sinema endüstrisinin kazandığı büyük başarıda önemli rol oynadığını söylüyordu. Camre de Aalbæk Jensen'in olumlu özelliklerini sayıp döküyor ve Zentropa'nın Danimarka sineması açısından ne kadar önemli olduğunu önemle vurguluyordu.

KARANLIKTA DANS SONRASI DÖNEMDE DANİMARKA SİNEMASININ DURUMU

Karanlıkta Dans'ın Cannes'da kazandığı başarı, 2000 yılının o anıma dek Danimarka sinema endüstrisinin kötü bir yıl geçirmekte olduğu gerçeğinin göz ardı edilmesine yol açtı. Bir önceki yıl Danimarka filmleri yerel gişe hasılatının yüzde 28'ini oluşturarak rekor kırmıştı, ancak 2000 yılında bu oran fazlasıyla düşmüştü. Bunun sebebi, 2000 yılının ilk yarısında gösterime giren az sayıdaki Danimarka filminin izleyiciyi çekememiş olmasıydı. Prodüksiyon açısından bakılınca, 2000 yılında prodüksiyonunun tamamlanması beklenen 20 uzun metraj filmin, Mayıs ayında ancak 4 tanesi prodüksiyon sürecine ulaşmıştı ve bu ticari açıdan bir felaketti. Daha da kötüsü, Henning Camre'nin DFI ve DR'ın dört yılda 80 uzun metraj filmin ortak-yapımını üstlenmesini hedefleyen hırslı projesi başarısızlığa uğramıştı. Siyasetçilerin DR'a katkı payını arttırması yönünde baskı yapmasından sonra, Danmars Radio projeden vazgeçmişti. Kendi TV dizilerine yatırım yapmayı tercih etmişlerdi.

Karanlıkta Dans, çok ihtiyaç duyulan bir manevi destekti fakat bu sorunlara çözüm getirmiyordu ve aksine, bazıları tarafından sorunun bir parçası olarak görülüyordu. Danimarka Sinema ve TV Prodüksiyon Merkezi yöneticisi Erik Crone'un *Karanlıkta Dans*'ın zaferinden sonra yaptığı açıklama şöyleydi:

> Biz küçük bir ülkeyiz ve kamuoyunun desteği olmadan film prodüksiyonu yapmayı sürdüremeyeceğimizi anlamamız gerek. Şu sıralarda tamamen Danimarka yapımı filmleri finanse etmek kolay değil ve yetenekli insanların daha iyi işler yapabilmesi için buna ihtiyaç var. Bundan sonra sadece İngilizce filmler yapmaya devam etmeyi düşünmemeliyiz.[26]

Bu yeni bir tartışma konusu değildi, ancak endüstrinin içinde bulunduğu kriz düşünüldüğünde, hem kültürel hem de ekonomik açıdan büyük bir sorundu. Peki, bir filmin 'hangi ulus'a ait olduğunu belirleyen neydi? "Bence," diyordu von Trier, "film ulusal değil, bireysel olmalıdır. Dünyayla dünyanın anlayacağı dilde konuşmalı, ama kendisini yapan insanın sesini taşımalıdır."[27] Ve dünyanın anladığı dil, en azından ticari sinema göz önüne alındığında, İngilizce'ydi. Thomas Vinterberg, Ole Bornedal, Nikolas Winding Refn, Kristen Levring ve von Trier, DFI'dan İngilizce çekilecek filmleri için destek istemekteydiler. Susanne Bier ve Billie August da İsveççe çekilecek filmleri için ödenek bekliyordu. Eğer bütün bütçe Danca olmayan filmlere ayrılırsa, Danca çekilecek filmlerin büyümesi ve gelişimi tamamen durabilirdi. Elbette başka kaynaklardan ödenek aranabilirdi, fakat devlet yardımı, yönetmenin sanatsal kontrolünü yitirmesini ya da filmin haklarını devretmesini gerektirmediği için tercih ediliyordu.

Bu konu, sonraki ilkbahar yeniden gündeme oturdu. Ole Bornedal ve Thomas Vinterberg, sıradaki filmleri *I am Dina* ve *It's All About Love* için DFI'dan yardım almak istemiş ve filmleri Danimarka filmi kabul edilmediği için ancak en az miktarda ödenek kullanabilecekleri cevabını almışlardı. İki yönetmen de bu duruma çok öfkelendiler ve DFI'ı Danimarka'yı terk edip başka yerlerde çalışmakla tehdit ettiler. Bornedal, 4 Haziran'da bütün DFI yardımından vazgeçtiğini ve filmi başarılı olursa Danimarka'yla hiçbir alakası bulunmadığını açıklayacağını bildirdi.

Herkes yeni bir yaklaşım gerektiği ve başarılı Danimarkalı yönetmenlerin uluslaraası izleyici kitlesine hitap eden filmler çekmek istedikleri için cezalandırılmaması gerektiği konusunda hemfikirdi. Bu filmler Danimarka'nın yurtdışındaki itibarını artırmaya hizmet etmekteydi. Sinema, bir ülkenin en görünür ihracat ürünlerinden biriydi artık: Danimarka uzun metraj filmleri son dört yılda diğer Av-

---

26) *Politiken*, 23 Mayıs 2000.

27) *Film*, Mayıs-Haziran 2001, sayı 15. (Danimarka Sinema Enstitüsü tarafından basılmaktadır.)

rupa Birliği ülkelerinde 6,5 milyon kişi tarafından izlenmiş, böylece Danimarka pazar payı sıralamasında İngiltere, Fransa, İtalya'nın hemen arkasına, hatta Almanya'nın önüne(!)[28] yerleşmiş, Amerika'da çok sayıda olumlu haber yayınlanmıştı.

Politiken'de 10 Haziran'da yayınlanan bir başyazıda, artık sinema filmlerinin tıpkı bira, tereyağı ve domuz eti gibi gerçek ve rekabete dayalı bir ihracat ürünü olarak görülmesi gerektiği iddia ediliyordu. Eski devlet desteği sistemi yeterli değildi ve özel yatırım sermayesini film prodüksiyonu endüstrisine çekecek yeni yasal düzenlemelere ihtiyaç duyulmaktaydı. İddialar mantıklı görünüyordu. Ne de olsa, Danimarka'nın 'kültür ticareti' 1992-1998 yılları arasında yüzde 29 büyümüş, oysa özel sektörün büyüme oranı yüzde 15 civarında kalmıştı.[29]

Fakat şimdilik DFI kararından vazgeçecek gibi görünmüyordu. Sonbaharda DFI danışmanı Vinca Wiedemann tarafından yapılan açıklamada, İngilizce çekilen bir filmin ancak olağanüstü şartlar altında önemli bir mali destek alabileceği belirtildi. Vinterberg, Bornedal ve diğerleri bu açıklamaya hemen itiraz ettiler.

Vinterberg'ün filmi çekilirken, Wiedemann Mayıs 2001'de harekete geçti ve Fransız bir yatırımcının projeden aniden çekilmesinden sonra filme 2 milyon kronluk mali destek verileceğini açıkladı. DFI'ın görüşü değişmemişti, fakat bu olağanüstü bir durumdu ve Vinterberg'ün prodüksiyonunun gerçekleşmemesi Danimarka sinemasının şöhretini kötü etkileyebilir, uluslararası piyasa için film çeken diğer yapımcıları kötü biçimde etkileyebilirdi. "Thomas Vinterberg, *It's All About Love* adlı filmiyle önemli bir sanatsal başarı kazanacaktır ve elbette çekimler sırasında beklenmedik bir sorunla karşılaşıldığında yardımcı olmak bizim görevimizdir."[30]

22 Kasım 2000 tarihinde, Danimarka sinemasının statüsünü yeniden belirlemek için somut adımlar atıldı. Kültür bakanı Gerner Nielsen ve ekonomi bakanı Pia Gjellerup, birlikte bir açıklama yayınlayarak, kültürün artık 'gerçek' bir ticaret ürünü olarak kabul edileceğini ilan ettiler. Ertesi gün *Politiken*'de yayınlanan haberin başlığı, "Danimarka kültürü Hollywood karşısında bir dalgakıran" şeklindeydi. Haberde, bakanların açıklamasının önemli bölümleri de tekrarlanmıştı:

> Bütün dünyanın Disney havuzunda boğulmasına engel olmak için Danimarka eğlence ve kültür endüstrisinin rekabetçi bir yapı

28) *Politiken*, 9 Şubat 2001.
29) *Politiken*, 2 Ekim 2001.
30) *Politiken*, 2 Mayıs 2001.

kazanması gerekmektedir. Kültür ve ticaret çevreleri, küresel homojenleşmenin karşısında durabilmek için işbirliği yapmak zorundadır. Danimarkalılar olarak biz, küresel manzaradaki yerimizi kendimiz belirlemeliyiz.

Bakanlar daha sonra, Danimarkalılara güven vermeye çalışıyordu: "Kültür ve ticaret alanlarında daha yakın bağlar kurulması, asla devletin sanata daha az destek vermesine sebep olmayacaktır."

Artık Danimarka kültür 'endüstrisi' de, devletin yazılım ve biyoteknoloji endüstrilerine sağladığı desteği alabilecekti. 2001 yılının ortasına kadar, 50 milyon kronun mevcut kamuya ait gelişim/girişim şirketi Vækst Fonu (İlerleme Fonu) aracılığıyla kültür alanına yatırılacağı ilan edildi. Fon, girişimcilerin yatırım yapmaya çekindiği büyük projeleri bulacak ve özel kanallardan aynı miktarı elde edince devletin parası serbest kalacaktı. Bu projenin amacı, küresel pazarda rekabete girebilecek daha büyük Danimarka filmlerini finanse etmekti. 21 Şubat'ta, beklenenden çok daha önce, devlet önceden belirlenen miktarın iki katını, yani 100 milyon kronu fona devretti. Danimarka sineması, işler yoluna girince bu ödenekten yardım alacak olan ilk endüstriydi. Bu vesileyle, Avrupa'nın başka ülkelerinde çok başarılı olan bölgesel film ödeneği sistemini kurmayı amaçlıyorlardı.

Tuhaf bir biçimde, devlet, özel sektör ve medya, sinema konusunda film yapımcılarından çok daha ümitliydiler. Konunun detaylı bir biçimde incelenmesi gerekiyordu. 12 Haziran 2001 tarihinde yayınlanan bir yapımcının raporunda, Danimarka filmlerinin yurt dışında kazandığı paranın, medyada kopan tüm yaygaraya değmeyecek kadar az bir miktar olduğu ortaya çıktı.[31] Danimarka domuz pastırmasının korkmasına gerek yoktu.

Bunun sebepleri çok çeşitliydi. Yabancı pazarlarda Danimarka filmleri, yalnızca küçük bir sanat sineması meraklısı çevreye ulaşabiliyordu. Bu pazarlarda rekabet etmek ve daha genel bir beğeniye sahip izleyici kitlesine ulaşmak ise masraflıydı. Örneğin, bir filmi Amerika'da büyük kitlelere tanıtmak inanılmaz ölçüde pahalıydı. Danimarka basınında yabancı ülkelerde çok sayıda bilet satıldığına dair çıkan haberler ise yanıltıcıydı, çünkü Danimarkalı yapımcılar, film haklarından sık sık prodüksiyon yatırımı karşılığında feragat ediyor, ya da filmin yabancı haklarını avans olarak peşinen satarak, filmin çok popüler olması halinde kazanabilecekleri paralardan en baştan vazgeçiyorlardı.

---

31) *B.T.*, 13 Haziran 2000.

Karanlıkta Dans bu konuda iyi bir örnekti. 2001 yılı ortasında, Aalbæk Jensen filmin dünya çapında elde ettiği gelirin (sinema salonları ve video) 1 milyar doları geçtiğini açıkladı. Fakat bu paranın ancak çok küçük bir bölümü Zentropa'ya dönmüştü, çünkü filmin pek çok hakkını önceden satmak ve filmi finanse edebilmek için pek çok dezavantajlı anlaşma yapmak zorunda kalmışlardı. Filmden elde edilen gelirin büyük çoğunluğu, yabancı dağıtımcıların ya da yatırımcıların cebine girmişti. Aalbæk Jensen'e göre, elde edilen miktarın yalnızca 7 milyon kronluk bir bölümü Danimarka'ya dönmüş ve Danimarkalı yatırımcılar arasında paylaşılmıştı. Kazandıkları paranın yüzde 33,3'ü Danmarks Radio'ya ait olan Dogma filmleri de, Zentropa'nın umduğu altın madenlerine dönüşmemişti.

Zentropa finans yöneticisi Peter Garde, Danimarka sinema endüstrisinin içinde bulunduğu zor koşullar hakkında şunları söylüyordu: "İlerleme Fonu gerçeğe dönüştüğü zaman, herhangi bir filmi çok daha önceden finanse edebilir ve dolayısıyla, yabancı yatırımcılarla anlaşma yaparken çok daha farklı ve kazançlı sonuçlar elde edebiliriz."[32]

Danimarkalı dağıtımcılar bu tür anlaşmalar yapmaya mecbur kalıyorlardı, çünkü nüfuz eksikliğinin yanı sıra, yabancı pazarlarda gerçekten neler olup bittiği hakkında doğru bilgiler elde edebilmek de zor bir işti. Gerçekte olanlarla kâğıt üzerindeki kontratta yazanlar arasındaki farklar konusunda yabancı dağıtımcılarına güvenmek zorundaydılar. Danimarka stüdyoları, büyük Amerikan stüdyoları gibi uluslararası dev şirketler gibi yapılanmamıştı ve kendi şartlarını ileri sürmek ya da yabancı hesapları istedikleri gibi kontrol etmek gibi haklardan mahrumdular.

Fakat, örgütlü hareket ederlerse umut vardı. Zentropa'nın Trust Film Sales (Güven Film Satış) adlı dağıtım şirketinden Rikke Ennis, "Danimarka'da sinema dünyası küçük bir aile gibidir," diyordu. "Yapımcılar ittifak yapmak ve sinemanın diğer bütün alanlarında işbirliği içinde çalışmak konularında başarılı oldukları zaman, Danimarka filmlerinin ihracatı konusunda da başarılı olacaklardır."[33]

İlerleme Fonu projesi, daha yola çıkmadan sendelemişti; 2001 yılı Ağustos ayının sonlarında, özel girişimcilerin ihtiyaç duyulan yatırımları yapmakta isteksiz davrandığı ve 50 milyon marka bir türlü ulaşılamadığı açıklandı. Devletin parası kullanıma açılamıyordu. Ya-

32) *Politiken*, 15 Temmuz 2001.
33) *B.T.*, 13 Haziran 2001.

tırımcıları bulmak en büyük dört film şirketinin -Nordisk ve Zentropa da bunların arasındaydı- sorumluluğuydu ama görevlerini başaramamışlardı. Görünüşe göre, yatırımcı adayları ihtimallerden memnun kalmamıştı; çekilen her on filmden yedi ya da sekiz tanesinin gişede battığı bilinen bir gerçekti. Üstelik, genelde bir stüdyonun tüm kaybı karşılanmadan önce kazanç hesabı yapılamıyordu. İlerleme Fonu planı beklemeye alındı ve Kasım ayındaki seçimlerde Danimarkalılar sanata destek vermekle daha az ilgilenen sağ görüşlü bir hükümeti başa getirince proje iyiden iyiye kilitlendi. Anders Fogh Rasmussen'in yeni yönetiminin bu konular hakkındaki görüşleri henüz bilinmiyor.

DOGMA – YENİ KUŞAK

2000 yılını Danimarka sinemasının kara yılı olmaktan kurtaran filmlerden birisi de, Lone Scherfig'in beşinci Dogma filmi *Italian for Beginners* (Yeni Başlayanlar İçin İtalyanca) idi. Sinema Okulu mezunu olan Scherfig birkaç uzun metraj çekmişti ancak televizyon için yap-



Lone Scherfig'in *Yeni Başlayanlar İçin İtalyanca* adlı filminden bir sahne. (2001)

tığı çalışmalarla tanınıyordu. Popüler şov *Taxi*[34] ve daha önce bahsettiğimiz *Durgun Sular* serisinin bazı bölümlerini yönetmişti. *Yeni Başlayanlar İçin İtalyanca*, hayatın farklı yollarında yürüyen altı bekâr Danimarkalının aynı İtalyanca sınıfında buluşmasını, tutkusuzluk ve aşk gibi benzer duygusal sorunlarıyla boğuşmasını konu alıyordu.

Film Aralık ayına dek gösterime girmedi, fakat 60 kopyası sinemalara dağıtıldı ve bir gecede çok popüler oldu. Salonların önünde kuyruklar oluşmuştu. Yalnızca on günde, 131 bin Danimarkalı filmi izlemişti. Noel geldiğinde 267 bin bilet satılmış, *Karanlıkta Dans*'ın Eylül ayından beri toplamda 193,623 olan izleyici sayısını geçmişti. 2001 yılı Şubat ayı geldiğinde toplam 600 bin kişi tarafından izlenen film, Danimarka yapımı filmlerin yıllık izleyici sayısındaki oranını yüzde 30'a çekmişti. Filmin başarısı 2001 Berlin Film Festivali'nde aldığı ödüllerle tescillendi.[35]

Yeni Başlayanlar İçin İtalyanca'nın gösterime girişine dek, Dogma akımının hızı kesilmiş gibi görünmekteydi. Von Trier, Søren Kraugh-Jacobsen, Aalbæk Jensen, eleştirmenler ve bilirkişiler, akımın ölmüş ya da can çekişmekte olduğunu söylemekteydiler. Dogma'nın resmi sözcüsü Thomas Vinterberg bile akımdan söz etmekten bıkmış usanmış, sıradaki filmi *All About Love*'ı mümkün olduğunca Dogma kurallarından uzak bir film haline getirmeye çabalamaktaydı.[36] Orijinal Dogma kardeşliğinin çektiği ilk dört film, Kristan Levring'in *Kral Yaşıyor* adlı filmi hariç, tarih olmuş filmlerdi artık. Levring'in filmi, *Yeni Başlayanlar İçin İtalyanca*'dan bir ay *sonra* ve yalnızca dört kopyayla gösterime girdi. Artık Dogma kardeşliğinin tüm üyeleri bambaşka türlerde, üstelik hepsi İngilizce çekilecek olan filmlerle ilgilenmekteydiler.

2000 yılı Kasım ayında, Dogma kardeşliği gizli bir yuvarlak masa toplantısı yaptı, fakat bu toplantıdan yeni deklarasyonlar çıkmadı. Hepsi gerçek ve saf bir Dogma filminin henüz çekilmediği konusunda hemfikirdi ve bu iyi bir şeydi. Dogma kardeşliğinden Jesper Jargil[37] de

---

34) *Taxi*, Rumle Hammerich tarafından yaratılmıştı. Genç Sinema Okulu öğrencisi, Lars von Trier'in yönettiği *Son Detay*'ı da yazmıştı. İkisi de o filmin enkazından kurtulmayı bildiler; Hammerich Danimarka TV ve film dünyasında başarılı bir isim haline geldi, DR-TV için çalıştı ve şimdi de Nordisk için yapımcılık yapmaktadır.

35) Cæcilia Holbek Trier de *Susanne Silleman* adlı uzun metrajıyla saygın yan ödül dallarından biri olan çocuk filmleri klasmanında 2001 Berlin Film Festivali'nin 'yarışma' bölümüne katılmıştı. Lars'tan ayrıldıktan sonra sağlığına yeniden kavuşmuş ve başarılı yönetmenlik kariyerini sürdürmüştü. Basında hiçbir zaman 'Lars von Trier'in eski karısı' olarak anılmadı. Çocukları Agnes ve Selma iki haftada bir hafta sonlarını, Cæcilia'yla iyi bir arkadaşlık kuran Lars ve Bente'yle geçiriyorlardı.

36) *Politiken*, 1 Haziran 2001

37) Jargil de Dogma hakkında, 2002 yılında tamamlanması planlanan *The Putrified* adlı bir belgesel üzerinde çalışıyordu. Böylece *The Kingdom of Credibility* adını verdiği üçlemesini (*The Humiliated* ve *The Exhibited* ilk iki filmdi) tamamlayacaktı.

toplantıda bulunmuştu ve yakın gelecekte yeni bir manifesto yayınlanmasının ya da Dogma95 manifestosuna yeni eklemeler yapılmasının gündemde olmadığını bildirdi.[38]

Bu, Dogma95'in tiksinti verici derecede düşük kalitede yabancı dogma filmleri tarafından kirletildiğini düşünenler tarafından kötü bir haber olarak algılandı. Bu yabancı filmlerin çoğu, reklam olsun diye Dogma sertifikaları alan ve 'dogma' damgası taşıyan her filmi gösterime sokan festivaller için film çeken yönetmenler tarafından gerçekleştiriliyordu. Üstelik bu filmlerin hemen hepsi eleştirmenler tarafından yerden yere vuruluyor ve izleyicilerin burun kıvırmasına yol açıyordu. Böylece pek çok kişi Dogma'yı aptalca bir dikkat çekme numarası olarak görmeye başlamıştı. Hatta bazıları bu şarlatanlığın Danimarka sinemasının şöhretini kötü yönde etkilediğini bile iddia etmekteydi; ne de olsa Dogma, Danimarka filmlerinin alameti farikasıydı.

Peki, niçin Danimarka'da yapılan Dogma filmleriyle yabancı Dogma filmleri arasında bu kadar dramatik farklar vardı? Belki de Danimarka dışındaki ülkelerde Dogma, videoyla ucuz filmler çekmenin bir yolu olarak görülmeye başlanmıştı. Danimarka'da Dogma filmleri Nimbus ve Zentropa gibi tanınmış stüdyolar tarafından destekleniyor, ortaya çıkan ürünün özenle oluşturulan 'amatör' görüntüsüne rağmen aslında profesyoneller tarafından çekiliyordu. Pek çok kimsenin fark ettiği gibi, özellikle ilk üç film son derece Danimarkalıydı. Bunun onları nasıl iyi yönde etkilediğini görmek zordu, çünkü Dogma kurallarının aslında filmin hangi ülkede çekildiğiyle pek ilgisi yoktu. Fakat belki de önemli bir etkendi, çünkü von Trier, Vinterberg ve Kraugh-Jacobsen'in filmleri, özel bir düşünce yapısını yansıtan, belirli bir yere ve zihniyete ait filmlerdi ve Danimarkalı olmayan filmlerin çoğu karakterden yoksundu.

Asıl sorun, von Trier dahil olmak üzere pek çok kişinin sık sık eleştirdiği sertifika aşamasının bu yabancı filmlere onay damgası vurması, ya da en azından durumun böyle algılanmasıydı. Fakat, en başta verdikleri filmlerin hepsini birlikte izleme kararından vazgeçtikten sonra, artık onları kontrol etmenin bir yolu kalmamıştı. İkincisi, 'Erdem Yeminleri' yalnızca teknik bir şema olarak kabul edilmeye başlanmış, aslında Dogma'nın ön plana çıkarmayı amaçladığı estetik ve ruhani gelişim görmezden gelinmeye başlanmıştı.

Fakat herhalde asıl sorun, Dogma filmleri yapan insanların, Dogma'nın yaratılmasına sebep olan insanlar, yani bilindik şemaların dışına çıkmak isteyen kendini kanıtlamış yönetmenler olmamasıydı.

38) *Politiken*, 25 Kasım 2000.

Danimarka dışında Dogma filmleri çekenler, genelde genç, deneyimsiz ya da ilk filmini çeken yönetmenler ya da manifestoya âşık olan oyunculardı (Jean-Marc Barr, Udo Kier, Jennifer Jason Leigh, vb.).

Dogma manifestosunda von Trier, "Günümüzde bir teknoloji fırtınası kopuyor," demişti. "İlk kez herkes bir film yapabilecek." Fakat Dogma, herkesin film çekme yeteneğine ya da bir filmi bitirme azmine veya gerekli paraya sahip olmadığını -sık sık Zentropa'nın Dogma filmleri çekenlere mali yardımda bulunup bulunmadığı konusunda bilgi almak isteyenler ve hayır cevabını alanlar oluyordu- kanıtlamıştı.

Pek çok Dogma filminden, çekileceği söylendikten sonra bir daha haber alınamadı. Örneğin, Paul Morissey ve Udo Kier'in *The House of Klang* adlı filmi bunlardan biriydi. Hakkında yapılan pek çok basın açıklamasından sonra, proje iptal edilmişti.

2000 yılı Ocak ayı başında, Udo Kier'in de Los Angeles'te bir Dogma filmi çekmekte olduğu açıklandı. Adı *Broken Cookies* olan film, yedinci Dogma filmi olacaktı. Filmin aynı zamanda başrolünde olan Kier, Lola adlı tekerlekli sandalyeye mahkûm bir transseksüeli canlandıracak, Russ Meyer'in eski keşiflerinden Kitten Natividad da filmde rol alacaktı. Filme 2000 yılı Kasım ayında yayınlanan ve on dokuz filmin adının geçtiği resmi Dogma filmleri listesinde rastlanmadı, fakat 2001 yılı Şubat ayında alternatif Alman kültür dergisi *Stadt Revue*'de yayınlanan bir Udo Kier röportajında filmin akıbeti belli oldu. Adı, filmdeki tekerlekli sandalyeye mahkûm transseksüellerin kendilerini 'insanın hayal edebileceği en güzel İsveç kızları' olarak tanıtıp telefonda seks yaparak para kazandığı kulübün de adı olan *Outsiders on Wheels* olarak değiştirilmişti. Fakat Kier'in parası bitmişti ve filmin tamamlanması mümkün görünmüyordu.

* * *

Dogma, gerçekleşmeyen bir hayal, bir anda büyüyüp sonra küçülen, belirsizliği ve en önemli hammaddelerinden biri olan ironi sayesinde tarif edilmesi ve ölçülmesi mümkün olmayan, şekilsiz bir fikirdi. Bazılarına göre, hâlâ Hollywood'un sahteliğine karşı etkili bir panzehirdi, karşıtlarına göreyse bir pazarlama tekniği ve sahtekârlık. Üstelik, karşıtları oldukça kalabalık bir gruptu.

Bazı izleyiciler büyük beyazperdede sürekli hareket halindeki kumlu dijital görüntüleri katlanılmaz buluyor ve sinema salonlarını terk ediyor, bazıları da Dogma'nın bir *fikir* olduğunu kabul edemiyordu. Eleştirmen Philip French, "Şu erdem yeminleriyle," diyordu,

"yaptıkları tekerleği yeniden icat etmek değil, tekerleği fırlatıp atmak, sonra da el arabasını tozlu sokaklarda elleriyle çekerek götürmeye çalışmaktır." İngiliz yönetmen Alan Parker da kendisiyle hemfikir olanlarla birlikte, Dogma filmlerinin el kamerasıyla çekilmiş kaba görüntülerinin, izleyicilere sinemaya gelmenin gereksiz olduğunu düşündürteceğinden endişe ettiğini söyledi. Ne de olsa filmler, rahat evlerindeki televizyon ekranlarında da aynı görünecekti. Danimarkalı görüntü yönetmeni Hans Bonnesen aynı fikirdeydi; bu ham video görüntüleri sinematografi sanatını öldürüyordu. Fakat, başkaları aynı şeyleri düşünmüyordu ve Dogma filmlerinin izleyicilerin geleneksel görüntüye sahip olmayan filmleri de popüler film olarak kabullenmesini sağladığı için faydalı olduğunu söylüyorlardı.

Dogma filmleri Almanya'da çok sevilmişti ama Almanya'nın en etkili eleştirmeni George Seesslen, izleyicilerin görüşüne katılmadı ve *Die Zeit*'ın bir sayısında Danimarkalı yönetmenleri sert bir üslûpla kınadı.[39] *Şölen*'in sahte amatörlüğünü acınası bulmuştu. Seesslen'e göre, ilk üç Dogma filminde "'doğaçlama' bölümler bariz şekilde planlıydı ve ilkelcilik tümüyle bilinçli" biçimde uygulanmıştı. Dogma, "bir estetiğin inkârını, inkârın estetiği" haline getirmekteydi. Sonuç olarak, Dogma'nın bir pazarlama tekniğinden başka bir şey olmadığına karar vermişti.



Nikolaj Lie Kaas, alıncı Dogma filmi *Truly Human*'ın (2001) bir sahnesinde. Yönetmen Åke Sandgren. Kaas aynı zamanda Lars von Trier'in *Geri Zekâlılar*'ındaki bir zekâ engelliyi oynamıştı.

39) *Die Zeit*, 8 Eylül 1999.

Yine de, Dogma'nın ilk üç filmden sonra can çekişmeye başladığını düşünenler, *Yeni Başlayanlar İçin İtalyanca* ve *Kral Yaşıyor*'un gösterime girmesinden sonra yeniden düşünmek zorunda kaldılar. Bu iki çok farklı film, Dogma'nın farklı yaklaşımlara ve hikâyelere uygulanabileceğini kanıtlamıştı.

2001 yılı Nisan ayında, altıncı filmin gösterime girmesiyle Dogma akımı yeniden canlandı. *Truly Human* adlı filmin yönetmeni, von Trier'in Sinema Okulu'ndaki ortaklarından Åke Sandgren'di. Kasper Hauser mayasına sahip, hicivli bir fabl olan film, küçük bir kızın bir gün mucizevi biçimde ansızın canlanıveren hayali ağabeyinin öyküsünü anlatıyordu. Saflık ve iyilikten başka silahı olmayan genç adam, modern Danimarka yaşantısının karmaşıklığıyla başa çıkmaya çalışır. Bu, ırk ayrımı gibi çağdaş sosyal gerçeklikleri konu eden ilk Dogma filmiydi; fantezi ve sosyal gerçekçiliğin kıvamlı bir karışımıydı. Kendisi de bir yabancı olan İsveç doğumlu Sandgren, Danimarka'da hayatın ufak detaylarını daha iyi analiz etmiş ve eleştirmişti. *Truly Human* neredeyse tüm eleştirmenlerden geçer not aldı, fakat film izleyici tarafından çok sevilmedi ve gösterimde kaldığı süre boyunca yalnızca 53 bin bilet satıldı.

Kira's Reason-A Love Story adını taşıyan yedinci Dogma filmi, akıl hastası karısına duyduğu sevgiyi sürdürmeye çalışan bir adamla ilgili soğuk bir dramaydı. Ole Christian Madsen'in çektiği film, 26



Stine Stengade yedinci Dogma filminin bir sahnesinde: Ole Christian Madsen'in *Kira's Reason – A Love Story* adlı filmi. (2001)

Ekim'de Danimarka'da gösterime girdi ve eleştirmenler tarafından altıncı Dogma filminden bile daha çok beğenilerek, sırasıyla 2002 Şubat ve Mart aylarında yapılan Robert ve Bodil törenlerinin her ikisinde de büyük ödülleri topladı. *Truly Human*'dan daha çok izleyici toplayarak, 70 bin kişi tarafından izlendi, fakat her iki film de uzun soluklu bir başarı kazanan beşinci Dogma filminin gölgesinde kaldılar. (Beşinci, altıncı ve yedinci Dogma filmleri, 2001 yılında Danimarka sinemasının gişede büyük başarı kazanmasını sağladı. 1980'den beri ilk defa 3,5 milyon kişi Danimarka filmlerini izlemek için sinemalara akın etmişti ve bir önceki yıl ulaşılan 2 milyon bilet rakamının çok üstünde izleyiciye ulaşılmıştı. Bu büyük gişe başarısı ve Danimarka filmlerinin pazar payının yüzde 30'unu elde etmesi, *Politiken* yazarı Per Dabelsteen'in de belirttiği üzere, Henning Camre'yi eleştirenlerin sesini kesmişti.[40])

Sekizinci Dogma filmi *Elsker Dig For Evigt*'in çekimleri 2002 yılı Noel'inden hemen önce tamamlandı. Susanne Bier'in yönettiği film, karısının arabayla çarpıp öldürdüğü adamın kız arkadaşına âşık olan bir adamı ve zorlaşan evliliğini konu alan romantik bir dramaydı. Gösterime giriş tarihi 2002 sonbaharı olarak belirlenmişti.

Zentropa'nın en büyük rakibi Nordisk de bu arada 'Director's Cut' adlı Dogma benzeri bir projeyi hayata geçiriyordu. Projenin altında yapımcılar Åke Sandgren ile Lars Kjeldgaard'ın imzası vardı. 9 Ağustos 2001'de yapılan basın açıklamasında, projenin amacının film yapma sürecini basitleştirmek ve hızlandırmak, asıl ilgilendiği konunun da film çekme etkinliğinin Dogma gibi estetik yanından çok lojistiği olduğu açıklandı. Dogma manifestosu gibi kuralları yoktu, fakat yönetmeni bir filmin finanse edilmesi ve çekim süreci gibi zaman ve enerji tüketen konuların karmaşasından kurtarmayı amaçlayan, belirli kılavuz öneriler belirlenmişti. Bütçeyi ve çekim ekibi boyutunu sınırlamak, tamamlanmış bir senaryo değil de yalnızca bir sinopsis sunarak mali destek almayı başarmak gibi, Dogma'nın resmi olarak hiç hitap etmediği önemli konular ele alınıyordu. Morten Arnfred'in de aralarında olduğu dört yönetmen, 2003 yılında tamamlanacak olan filmler üzerinde çalışmaya başlamışlardı.

DOGVİLLE

Von Trier, bir sonraki filmi *Dogville*'in olay örgüsü üzerinde uzun süredir düşünmekteydi ve yazma aşamasına geldiğinde her şey

40) *Politiken*, 20 Aralık 2001.

hızla ilerledi. 6 Aralık 2000 yılında, Windeløv'a otuz sayfalık bir sinopsis vermiş ve yeni yıla gelindiğinde, daha sonra hemen İngilizce'ye çevrilen yüz elli sayfalık senaryoyu tamamlamıştı.

Windeløv'a göre, film oldukça 'deneysel', çok ürkütücü bir psikolojik dramaydı ama bir korku filmi değildi. Hikâyenin detayları hemen basına sızdı. Bir gün 'kaçmakta olan' bir kadın, bir dağ kasabasına gelir. Başlangıçta kasabalı onu kendi haline bırakır, fakat bir süre sonra yeni komşuları onu istismar etmeye başlarlar. Bir süre sonra başına bir ödül konulmuş olduğu anlaşılınca, kadının hayatını cehenneme çevirirler. Bu arada, kızın babasının bir mafya patronu olduğundan hiç söz edilmez, fakat sonunda mafya babası kasabayı basar. Şimdi kasaba halkının kaderini elinde tutan, kaçak kadındır. "Bu insanlara sana davrandıkları gibi davranacaksın," diyen babasını dinler ve bu kararın dramatik sonuçları sergilenir.[41]

1930'larda dağlık bir Amerikan köyünde geçen, fakat sadece birkaç dekorla bomboş bir stüdyoda çekilen *Dogville*, von Trier'in bu tarihe kadar çektiği, teknik açıdan en yenilikçi ve şüphesiz en riskli filmdir. Öyküdeki hapishane, fabrika ve benzeri mekânlar, siyah bir zemine tebeşirle çizilmiş çizgilerden ibarettir. Gerilimli atmosfer neredeyse tamamen ışık ve gölge oyunlarıyla verilecek, fakat müzik ve ses efektleri kullanılacaktır. Üstelik hırslı bir projedir de; 2002 Ocak ayında yayınlanan bir DFI basın bülteninde, von Trier'in yeni konseptinin, bilinen sinema dilini yerle bir edip yeniden kuracağı iddia edilmekteydi!

Bir tiyatro ışıklandırması uzmanı ve iki Danimarkalı oyuncu, 2001 yılı başında Film Kasabası'ndaki bir kapalı stüdyoda büyük bir gizlilik içinde bu cüretkâr yaklaşımın nasıl sonuç vereceğini görmek için test çekimlerine başladılar. DFI, test çekimleri için o zamana dek vermiş olduğu en büyük geliştirme ödeneğini vererek, 1,3 milyon kronu Lars von Trier'e teslim etti. Sonuçta birkaç değişiklik yapılması gerektiği ortaya çıktı, örneğin daha çok dekor ve daha büyük bir stüdyoya ihtiyaç duyuluyordu fakat yenilikçi film çekim tekniği başarılı olmuştu. Zentropa, 2001 yılı Berlin ve Cannes festivallerinde potansiyel alıcılara 8 dakikalık bir test filmi gösterdi. Aalbæk Jensen kendi üslûbuyla beklentileri düşürmeye çalışmaktaydı.

> Berlin'de herkese filmden uzak durmalarını söyledim. Tabii ki bu onları daha da meraklandırdı. Bu yüzden, filmin gerçekten de berbat bir şey olacağını sandılar. Dolayısıyla, test çekimini görünce o kadar

41) *Politiken*, 9 Haziran 2001

rahatladılar ki, bana itiraz edip filmi seve seve alacaklarını söylediler; tabii makul bir fiyata.[42]

Mart ayında von Trier, *Dogville* için DFI'dan 9,3 milyon kron yardım aldı. İstediklerinden daha düşük bir miktardı ama yine de büyük bir rakamdı ve daha önce İngilizce çekilen filmlere ancak olağanüstü koşullarda yardım yapacaklarını ilan eden Vinca Wiedemann'dan[43] geldiği için tartışma konusu oldu. Bayan danışmanın inkâr etmesine rağmen, görünüşe göre Lars von Trier zaten olağanüstü bir durum sayılmaktaydı.

> Lars von Trier'e özel muamele yaptığımız doğru değildir, fakat onun çekeceği filmin özel bir proje olduğu muhakkak... bu yüzden harikulâde bir çalışma olacağına inandığım ve aynı zamanda Danimarka kültürü ve Danimarka sinemasını tüm dünyaya tanıtacağını bildiğim bu filme mali yardımda bulunduğumuz için son derece mutluyum.

Eric Crone da, "Lars von Trier mali yardım almalıdır," diyerek ona destek oldu.[44] Belki duruma şüpheyle yaklaşanlar vardı, ama bir tartışma söz konusu değildi. Von Trier'in statüsü artık tartışma konusu olamazdı.

Nicole Kidman, başrol için düşünülen ilk isimdi. Görüşmeler bütün ilkbahar ve yaz ayları boyunca sürdü ve Temmuz ortasında Aalbæk Jensen'in sabrı taştı. Bu bekleme oyunundan sıkılmıştı ve Kidman'dan vazgeçmişlerdi. Aalbæk Jensen' göre belki de bu harika bir karardı, çünkü *Dalgaları Aşmak*'ın son anda kadroya dahil olan başrol oyuncusu Emily Watson mükemmel bir seçim olduğunu kanıtlamıştı. Birkaç gün sonra Windeløv, bir süre önce Kidman'ın imzalı kontratını aldığını belirtince, Aalbæk Jensen sözlerini geri almak zorunda kaldı.

Erkek başrol oyuncusunun Edward Norton olacağı söylentileri kulaktan kulağa dolaşmaktaydı, fakat film büyük ölçüde Avrupa sermayesiyle çekildiği için başrollerden birinde Avrupalı bir oyuncu olması gerekiyordu ve Edward Norton'dan Stellan Skarsgård için vazgeçildi. Daha sonra Chloe Sevigny, James Caan, Lauren Bacall ve

42) Jacobsen, *Uden Cigar*, s. 92.

43) Bu, yakın zamanda Zentropa'da -Morten Korch projesinde senarist olarak- çalışmakta olan aynı Vinca Wiedemann'dı. Benzer çıkar çatışmaları sık sık yaşanıyordu; Per Dabelsteen tarafından *Politiken*'de 27 Ekim 2001'de yayınlanan bir habere göre, Zentropa'nın 1992 yılından beri DFI'dan aldığı 100 milyon kron yardımın 90 milyon kronu, sonradan Zentropa için çalışan danışmanlar tarafından verilmişti. Şüphesiz bazıları bu durumun Danimarka sinema endüstrisi kadar küçük bir alanda doğal karşılanması gerektiğini ve bu 'saiiiiiyet'in çıkar çatışmaları kadar siner ji de yarattığını söyleyecekti.

44) *B.T.*, 29 Mart 2001.

Ben Gazarra'yla anlaşıldı. Çekimler, sonunda 7 Ocak 2002'de Trollhättan'da başladı. Filmin prömiyerinin 2003 Berlin Film Festivali'nden önce yapılmayacağı düşünülüyordu.

Çekimlerin ortasına doğru, 30 Ocak'ta von Trier ve yıldızları bir basın toplantısı düzenlediler. Von Trier'e, filmde Danimarka hükümetinin yürürlüğe koymayı düşündüğü sıkı göçmenlik yasalarıyla bir paralellik olup olmadığı soruldu. Von Trier'in Anders Fogh Rasmussen hükümetinden nefret ettiği zaten biliniyordu; seçimler sırasında bir gazeteye ilan vererek, Danimarkalılara 'ılımlılığa oy verin' çağrısında bulunmuştu.

'Belki de vardır," diye cevap verdi von Trier. "Danimarka'daki sağ partilerin yükselişi beni çok endişelendiriyor. Kötü bir durum. Dünyadaki başka yerleri, örneğin Amerika'yı da görüyoruz... Fakat bazı siyasal konulara değinsem de, siyasal bir film yapmıyorum ben."[45]

Dogville'in çekimleri çok gizli koşullarda gerçekleştirildi ve çekimler tamamlandıktan sonra oyuncular, bu süreç hakkında yalnızca profesyonel yorumlar yaptılar ("Böyle sürprizlerle dolu bir projenin parçası olmak gerçekten de çok heyecan vericiydi," diyordu Nicole Kidman). Fakat çekim sürecinin tüm aşamaları kısa süre sonra Sammy Saif tarafından çekilen sahne arkası belgeseli *Dogville Confessions*'ta (Dogville İtirafları) dakikası dakikasına izlenebildi ve eski tabloid gazetecisi Kirsten Jacobsen'in kitabından ayrıntılar takip edildi. Emektar von Trier hayranları için pek de şaşırtıcı sayılmayacak biçimde, yönetmen ve on altı oyuncusu arasındaki kimyanın son derece değişken olduğu ve bu karmaşık ilişkiler yumağının, seti en az *Karanlıkta Dans*'ın seti kadar fırtınalı bir hale soktuğu anlaşıldı.

Başrollerdeki Nicole Kidman ve Paul Bettany, en çok zorlanan isimlerdi. Bettany sürekli öfkeli ve von Trier'le anlaşmazlıklar içindeydi, pek çok defa ciddi ciddi seti terk etmeyi düşünmüştü. Kidman ise, sürekli aşağılanan ve ihanete uğrayan bir karaktere hayat vermeye çalışıyordu ve bu çabanın onu bitkin düşürdüğü her halinden belliydi.

Bir sahneden sonra yere oturup ağlamaya başlamıştı.

"Kendimi iyi hissetmiyorum. Çok yorgunum. Yalnızca çok, çok yorgunum," diye mırıldanarak sessizce hıçkırıyor, von Trier'in cesaret vermek istercesine onu kucaklamasından sonra rolüne devam ediyordu.

Von Trier de büyük bir sınavdan geçiyordu. Kendisini, "Kendi ağına dolanmış zavallı bir adamım," diye tarif ederken bu kez ironi-

45) *Politiken*, 1 Şubat 2002.

ye başvurmadığı ve gerçeği söylediği anlaşılmaktaydı. Görünüşe göre, bir von Trier filmi, projeye katılan herkes sinir krizi geçirmenin eğişine kadar gelmeden önce meyvesini veremiyor, gemideki her fare geminin batmak üzere olduğunu hissetmeden bir türlü tamamlanamıyordu. Sonra gemi yüzmeye devam ediyor ve derken film tamamlanıyordu; üstelik, bir dehanın ürünü olarak selamlanan büyük bir film ortaya çıkıyordu. Bir Lars von Trier filmi için, "En azından çekerken çok eğlendikleri belli, değil mi?" demek asla mümkün değildi. Çekim süreci asla eğlenceli değildi; daha çok, bütün gerçek sanat eserlerinin acıyla vücut bulduğunu, ya da bütün gerçek sanatçıların zor karakterlere sahip olduğunu kanıtlar gibiydi.

Çekimler bütün oyuncular açısından son derece zorlu geçmekteydi, çünkü çekilen sahnede görünmeseler de karakterlerini canlandırmaya ve sahnede kalmaya devam etmeleri gerekiyordu. Ben Gazzara, Saif'in filminde, yüzünde oldukça soğuk bir ifadeyle bir daha asla deli bir yönetmenle çalışmayacağını söylerken görünüyordu.

Sammy Saif de Danimarka basınına konuyla ilgili birkaç içten açıklamada bulunmuştu:

> O sette, bir adamın aklına gelen tuhaf bir fikrin parçası olmaya çalışan insanları inceliyordum. İmkânsız bir fikirdi, çünkü neredeyse hiçbir şeyi açıklamıyordu. Oyuncular ne yapmaları gerektiğini bilmiyorlardı. Canlandırdıkları karakterlerin nereden geldiğinden, nereye gittiğinden haberdar değildiler. Bu da son derece sinir bozucu bir durumdu ve kendilerinden bekleneni gerçekleştirmelerini zorlaştırıyordu. Güvenlerini yitirmiş, yapayalnız kalmışlardı... Bana kalırsa, kendileri de oturup ilk kaba kurguyu seyretmeden önce, hiçbiri filmle ilgili bir şey anlamış değildi. Belirli bir aşamadan sonra, olan biteni kabullenip, oyunu onun kurallarına göre oynamaya başladılar.[46]

35 mm. el kamerasını rahatça kullanabilmesine imkân sağlayan özel bir yelek giymiş olan von Trier, RoboCop'a benzeyen görüntüsüyle, önceki filminin çekimleri sırasında Björk'e eziyet ettiği serbest çekim tekniğini kullanarak oyuncuların peşinde dolaşıyor, onları itip kakıp, oyuncularıyla konuşarak yarattığı karakterlerin içindeki çirkin gerçeği zorla ortaya çıkarmaya, derinlerdeki gerçek şiddeti ve acımasızlığı dışa vurdurmaya çabalıyordu.

Hollywood'un bazı efsanevi ve şımartılmış yıldızlarının İsveç kışının ortasında, pis, yağ kokan bir fabrika binasında dört hafta geçir-

46) *Jyllands Posten*, 27 Haziran 2003.

meyi nasıl başaracağını kimse bilmiyordu. Burada yıldızlara özel muamele diye bir şey yoktu.

Sinema endüstirisinin en nazik ve zeki isimleriyle çalışıp, onlardan biriyle evlenmiş olan efsanevi Lauren Bacall için oldukça küçültücü bir deneyim olmalıydı. Ona tam von Trier'inkinin altında bir oda ayrılmıştı ve Bacall bir akşam yemeğinde üst kat komşusunun sessiz sakin birisi olduğunu umduğunu nüktedan bir dille belirtmişti.[47]

"Elbette öyleyim", diye cevap vermişti Lars, "tabii mastürbasyon yaptığım zamanlar hariç."

"Ama o iş ne kadar sürebilir ki?" diye hemen cevabı yapıştırmıştı Bacall.

"Yarım saat falan..."

Fakat Lauren Bacall'a her zaman bu kadar içten davrandığı söylenemezdi. Bir gün üç saatlik makyaj seansından sonra sette ona ihtiyaç olmadığı anlaşıldığında, haber vermesi için başkasını yollamış ve gelen adam, verdiği haber karşılığında iyice azarlanmıştı. Von Trier tamamen Kidman'a odaklanmıştı ve bu durum başkalarını Bacall'dan çok daha fazla rahatsız etmekteydi.

Nicole Kidman'la yakından ilgilenen başkaları da vardı tabii. Russell Crowe bir gün Kidman'ı ziyaret etmek için Danimarka'ya uçmuş, tam yemek zamanında salona dalmıştı. Bir şeylere sinirlenip, genizden gelen öfkeli ses tonuyla von Trier'e, "Bu durumu bana açıklayacaksın!" demişti. Fakat o anda fazlasıyla ürkmüş olan von Trier'den istediği açıklamayı alamamıştı.

Çekimler Şubat ayının ortasında bitince, oyuncular da dağıldı.

Dogville, Cannes'da 'yarışma' bölümünde gösterilmek üzere seçildi ve 2003 yılı Mayıs ayında von Trier bir kez daha bavullarını toplayıp karavanıyla yola koyuldu.

Festivalden önceki haftalarda, özellikle o yıl yarışma bölümünde başka ünlü isimlerin yer almamasından dolayı, *Dogville*'in festivalin favori filmi olduğu düşünülüyordu.

19 Mayıs'ta basın gösterimi yapıldı ve kapanış jeneriği akarken *Dogville* içten bir biçimde ve uzun süre ayakta alkışlandı. Jeneriğe, Amerika'da çekilmiş yoksulluk ve umutsuzluk yüklü fotoğraflardan oluşan bir kolaj, David Bowie'nin popüler şarkısı "Young Americans" eşlik ediyordu.

O akşam düzenlenen *Dogville* basın toplantısı, Kidman'ın fotoğraflarını çekmek için birbirleriyle yarışan gazeteciler yüzünden bir savaş alanına döndü. Her zamanki içe dönük tavrıyla yıldızın yanın-

47) *Berlingske Tidende*, 21 Mayıs 2003.

da oturan Von Trier, Kidman'a dönüp ondan o anda ve orada "Amerikan Üçlemesi"nin ikinci filmi olan *Manderlay*'de Grace karakterini canlandıracağına herkesin önünde söz vermesini istedi. Nicole Kidman da kendisinden istenen sözü verdi.

Sonunda gösterilen *Dogville*, hem yepyeni bir filmdi, hem de klasik bir von Trier filminin tüm öğelerini taşıyordu: cüretkâr, gizemli, talepkâr ve izlenmesi zor, fakat sürükleyiciydi. Canlı, gerçekçi oyunculuk öyle yapay bir ortamın içine yerleştirilmişti ki, bir müze sergisi canlanmış gibi görünüyordu. İkinci ve üçüncü el kaynaklardan elde edilmiş nostaljik ve kiç atmosfer, bir kere harekete geçince kendi kurallarına göre işliyordu. John Hurt'ün etkileyici anlatısı sayesinde, von Trier tuhaf bir biçimde kurulmuş kasabasını yaşayan bir yere dönüştürmüştü.

Mesajını vermekte başarılı olup olmadığı, dahası, bu mesajın ne olduğuysa bambaşka bir tartışma konusuydu.

Filmin mesajı, aslında hikâyenin dramatik akışını bozan tek bir sahnede verilmekteydi. Bu sahnede, uzun süredir suistimal edilmekte olan Grace ve güçlü bir mafya patronu olan babası, arabanın içinde oturup kasabanın hak ettiği ceza üzerine felsefi bir konuşma yaparlar. Grace merhametli olmayı seçer, fakat babası, kendisini affetmeyeceği bir şey için başkalarını affetmenin kibirlilik olduğunu söyler. Grace merhamet eder, emir verilir ve Dogville halkı katledilir.

Von Trier'in *Dogville* aracılığıyla ifade etmeye çalıştığı düşünceler, kısa süre sonra festival çevresinde ateşli tartışmalara sebep oldu; eleştiriler yayınlandıkça görüşlerin iki farklı kutupta toplandığı anlaşılıyordu.

Pek çok kişi filmi, "Amerikan sisteminin acımasız bir eleştirisi olarak algılıyor," Danimarkalı bir eleştirmenin sözleriyle, "Amerikan toplumunun mahşeri bir tasavvuru," olarak görüyordu. Bu görüş hakkındaki en ünlü fikirleri, Amerikalı eleştirmen Todd McCarthy, *Variety* dergisinde belirtmişti: "Von Trier, dünya tarihinde en çok insanı kıyılarına çeken ve onlara fırsatlar sunan bir ülkeyi, dünya üzerinde var olmaya layık olmamakla suçlamaktadır."[48] Başkaları, filmin ıssız yerlerde yaşayan topluluklarda (ya da ülkelerde) gruba dışarıdan birisi katıldığında ortaya çıkan yabancı düşmanlığıyla ilgili metaforik bir hikâye anlattığını, bu insana özgü ikiyüzlülük hikâyesinin Amerika'da geçmesinin pek önemli olmadığını düşünmekteydi.

Cannes'da bir süre sonra Avrupalı eleştirmenlerin filmi beğendiğine, Amerikalı eleştirmenlerin ise ondan nefret ettiğine karar verilmişti.

---

48) *Variety* (tarihsiz).

Irak'taki savaş ve bunun sonucunda ortaya çıkan siyasal anlaşmazlıklar o yıl festivalin üzerine kara bir bulut gibi çökmüştü ve *Dogville*'in kaderinde de partizan siyasetin prizmasından izlenmek vardı. Peki, film gerçekte tam anlamıyla *ne* anlatmaktaydı? Bazıları filmin son derece anti-Amerikan olduğunu ve Bush'un bu filmi asla izlemeyeceğini söylüyordu. Fakat bir Danimarkalı gazeteci tarafından köşeye sıkıştırılan Roger Ebert, tam tersi bir görüş öne sürmüştü:

> Cannes'da tamamen faşist düşüncenin ürünü bir film gördüğüm için hâlâ şoktayım. Bu film, bize liberal değerlerin ikiyüzlü olduğunu, dolayısıyla iyiliği yok etmenin kabul edilebilir olduğunu anlatmaktadır. Gangsterlerin silahlarının konuşmasına izin verilmiş. Von Trier için Bush yanlısı demek bile mümkün...[49]

Film Bush yanlısı mıydı, Bush karşıtı mı? Sonuçta, film o dönemin yoğun siyasal atmosferinin tutsağı olmuştu ve von Trier'in sözümona anti-Amerikancılığı en çok tartışılan konu haline gelmişti. Basına yaptığı açıklamalarda, kendisini *Dogville*'i çekmeye iten sebeplerden birinin, *Karanlıkta Dans*'ı Amerika'ya adımını atmadan çektiği için sert eleştirilerde bulunan Amerikalı gazeteciler olduğunu söylemişti. Görünüşe göre, herkes yemi yutmuştu: eleştirmenler von Trier'i kışkırtmışlardı, von Trier de kışkırtmayı sürdüren gazetecilere meydan okumuştu.

Bir röportaj sırasında, daha sakin olduğu bir anda daha içten açıklamalar yapmıştı: "Bu film özellikle Amerika hakkında değildir, ama benim de Amerika hakkında kendime göre düşüncelerim var, çünkü Danimarka televizyonunda gördüğüm şeylerin yüzde 80'i ya Amerikan yapımı, ya da Amerika hakkında. Ben yalnızca bir aynayım."

Gerçekten de, Amerikalı eleştirmenler Amerika'nın dünyadaki kültürel ve sosyal gündeminin ne kadar etkin ve yoğun olduğunu görüp hayal etmekte pek başarılı değildirler. Danimarkalı bir sinema muhabiri, bir keresinde Danimarkalıların da Amerika başkanlık seçimlerinde oy kullanmaya hakkı olması gerektiğini, çünkü Amerikalı siyasetçilerin her hareketinin Danimarkalıları da Amerikan vatandaşları kadar etkilediğini söylemişti. Aynı şekilde, von Trier de her gün yirmi dört saat boyunca kendisini haber, mesaj ve önemsiz detaylar yağmuruna tutan ülke hakkındaki görüşlerini ortaya koyma hakkını kullanmıştı. Filmi aracılığıyla beyan ettiği ya da etmediği siyasal görüş haricinde, zihnindeki Amerika imgesini öznel biçimde ortaya koyabilme hakkını talep ediyordu.

---

49) *Jyllands Posten*, 23 Mayıs 2003.

Amerika'da hiç bulunmadığı için bu ülke hakkında fikir sahibi olamayacağı iddiası pek inandırıcı değildi. Peki, ya New York'ta birkaç gala gecesinde bulunmuş, ya da Hollywood'da birkaç stüdyo patronuyla görüşmüş olsaydı? Amerika hakkında ne tür bir aydınlatıcı gerçeği öğrenmiş olacaktı o zaman? Daha önce oraya hiç gitmediği için Amerika'yı filmlerinin mekânı olarak kullanamayacağı suçlamaları siyaset kokmaktaydı, fakat yerel atmosferi yansıtmakta ne denli başarılı olduğu haklı bir merak konusuydu. Filmindeki küçük Rocky Mountain kasabası, gerçekten de uyumsuz klişelerle dolu uyduruk bir mekândı. Issız, fakir bir Colorado dağ kasabasında kaç tane yaşlı zenci hizmetçi bulunabilirdi ki? Ayrıca limuzinlerle gezen, İtalyan kesimi takım elbiseler giyen büyük şehir gangsterlerinin bu bölgede ne işi vardı? Seti kurarken aklında ironik bir yaklaşım mı vardı, yoksa gerçeklerden bu kadar uzak mıydı?

Amerika'nın nabzını dikkatle tutan Danimarkalılardan biri de Jacob Holdt'tu. Bir vaizin oğlu olan Holdt, 1960-1970'li yıllarda Amerika'nın arka yollarını ve patikalarını otostopla dolaşmış, yolculuklarını da tıpkı 1930'larda Roland C. Price'ın yaptığı gibi eski bir fotoğraf makinesiyle kaydetmişti. Uzun yıllar boyunca en tehlikeli Amerikan topraklarının tozunu yutmuş, büyük şehir gettolarından Louisiana'nın bataklıklarına kadar pek çok yere gitmişti. Fotoğrafını çektiği insanlarla birlikte yaşamış, onlarla arkadaşlık kurmuş ve yoksulluk, umutsuzluk, ırkçılık ve şiddet dolu anları fotoğraf makinesiyle yakalayarak, Avrupalıların zihnindeki 'öteki' Amerika imgsinin oluşmasına katkıda bulunmuştu. Holdt'un ülkesine dönerken beraberinde getirdiği fotoğraflar ve dialar, sosyal refah devletinin koynunda yaşayan Danimarkalılar açısından merak uyandırıcı ve ilginçti.

Elbette Von Trier de, Holdt'un işlerini biliyordu ve onun fotoğrafları, filmin kapanış jeneriğine eşik eden kolajın büyük bölümünü oluşturmaktaydı. Belki de amacı, filmin tiyatro sahnesi atmosferini sert gerçekliklerle dengelemekti, fakat fotoğraflar Amerikalı eleştirmenlerden bazılarını rahatsız etmiş, von Trier'in Amerikan-karşıtı önyargılarının kanıtı olarak kabul edilmişti. Her ne kadar fotoğraflar kolajının arasında bir saniyeliğine görünen Nixon fotoğrafı en dikkati çeken imgelerden biri olsa da, fotoğrafların bütün olarak en akılda kalıcı etkisi, onların darmadağınıklığıdır. 1930 ve 1970 yılları arasında çekilmiş fotoğrafların hepsi olumsuz görüntüleri yansıtmaz. Objektif olarak incelendiklerinde, siyasal bir *ölümcül vuruş* olarak kabul edilmeleri mümkün değildir. Daha çok, von Trier'in, Danimarkalıların büyük çoğunluğunun da ortak olduğu Amerika

imgelemini yansıtır; sert gerçekçilik ve canlı yerel renklerle bezeli bir ülke. Doğası gereği bir ayna olduğu için, kusmak zorunda olduğu görüntüleri saçmaktaydı. Holdt'un fotoğrafları, bu klişe Amerika görüntülerinin ucubelerle dolu büyük bir sirk gösterisi, aşırılıklar ülkesi, tüm sosyal gerçekçiliğin annesi olduğunu doğrular gibidir, hatta bu mitin yaradılışına katkıda bulunmuştur. Holdt'un fotoğraflarını Bowie'nin "Young Americans" adlı şarkısıyla birlikte sunmaya gelince, von Trier daha sonraları şarkının sözlerini bile hatırlamadığını itiraf etmişti. Dolayısıyla, başta bu kararın verilmesinin sebebi ne olsa da, sonuçta şarkı ve fotoğraflar birarada özel bir anlam oluşturmuyordu.

25 Mayıs'taki ödül töreni gecesi yaklaşırken, von Trier kendisini alışık olmadığı bir konumda buldu. Dönemin siyasal atmosferi açısından güncel, konuyla ilgili ve cesur bir siyasal film yapmıştı. Siyasal filmler yapan bir yönetmen olarak görülüyor ve çekimler sırasında asla siyasal bir film yapmayacağını açıkça belirtmiş olmasına rağmen, kendisi de bu görüşü paylaşır tavırlar sergiliyor, yorumlar yapıyordu. Şimdi burada, Fransa'da, Amerika'ya meydan okumaktaydı. Lars von Trier birdenbire siyaseten doğrucu bir isim haline gelivermişti!

Altın Palmiye, herkesi büyük bir şaşkınlık içinde bırakan bir kararla, Gus van Sant'in *Elephant* (Fil) adlı filmine gitti ve *Dogville* hiçbir ödül kazanamadı. Kaybetmeyi hiçbir zaman hazmedemeyen Von Trier, ödül töreni başlamadan once karavanına atlayıp evinin yolunu tutmuştu bile.

Danimarka kampında, fısıltı gazeteleri jürinin Altın Palmiye'yi *Dogville*'e vermek istediğini, fakat Fransızların Irak savaşındaki anlaşmazlıklardan sonra Amerikalılarla iyi ilişkiler içinde olmaya çalışmalarından dolayı, en önemli ödülü Amerikan-karşıtı bir filme vermeyi göze almadıklarını anlatıyordu.

Von Trier hayal kırıklığına uğradığını reddettiyse de, kendisini kandırılmış hissettiği belliydi. "*Şimdi* onlara gerçek 'provokasyon'u göstereceğim!" diyordu.

Kidman daha sonra *Manderlay*'de görünmek için verdiği sözden vazgeçti. Çekimlerin başka bir filmin çekimleriyle çakıştığı açıklandı, ancak bazıları, milliyetçiliğin çıkışta olduğu bu dönemde, von Trier'in "Amerikan Üçlemesi"nde görünmenin onun kariyerine zarar verebileceğini ve bu yüzden vazgeçtiğini söylüyordu. Von Trier için Amerikan-karşıtı olmak ya da görünmek sorun değildi, ama durum başkaları açısından böyle olmayabilirdi.

Danimarka'da siyasal tartışmalar sürüyordu ve son derece Amerikan-yanlısı, İsrail-yanlısı ve Irak savaşı taraftarı aşırı sağcı Danimarka Halk Partisi (DF), filmi siyasal propaganda, 'aşırı sol görüşlü' ve hatta 'sekteryan' olmakla suçladı. Filmin DFI'dan yardım almış olmasına (filmin toplam bütçesinin yüzde 10'u) karşı çıktılar ve siyasal filmler için ayrı, daha küçük bir havuz ayrılması gerektiğini savundular.

Amerikan-karşıtlığı tartışmaları sürerken, bazı Danimarkalı eleştirmenler, filmin Danimarka'nın gündemindeki bazı konuların, özellikle DF partisinin öncülüğünü yaptığı göçmenlik-karşıtı, 'yabancı-karşıtı' politikaların göz önünde bulundurularak da okunabileceğine dikkat çektiler. Zaten DF partisi hiçbir zaman basın açıklamalarında ve siyasal etkinliklerde açıkça kendilerini eleştiren von Trier'in hayranları arasında yer almamıştı. DF'ın görüşleri eski bir göbek dansçısı ve siyasal bukalemun olan parti sözcüsü Louise Frevert tarafından tekrarlandı. Frevert, Cannes'a gidip filmi izlemiş, hatta Zentropa'nın çılgın kapanış partisine bile katılmıştı (fakat önceden Aalbæk Jensen'le birlikte çırılçıplak havuza girmeyeceğini belirtmişti).

Danimarkalı eleştirmenler filmi övgülere boğdular ve von Trier'e Cannes'da haksızlık edildiği konusunda onunla aynı görüşü paylaştıklarını belirttiler, fakat Danimarkalı sinema izleyicisi filme fazla ilgi göstermedi. 2004 yılı başındaki Robert ödülleri töreninde, *Dogville*, tamamen bir Danimarka filmi olan ve 380 bin bilet satarak *Dogville*'in üç katı sayıda izleyici tarafından izlenen *The Inheritance* (Miras) adlı filmin gölgesinde kaldı.

Dogville yurt dışında gösterime girince, pek çok eleştirmen filmin kendine özgü başarısını övdü ve deneyimin ne kadar kafa karıştırıcı olduğunu sık sık belirtti. *Sight and Sound* yazarı J. Hoberman, "Hem olağanüstü hem sıkıntı verici,"[50] diyordu *Dogville* için. *Boston Globe* yazarı Peter Brunette de, "İzlemesi neredeyse mümkün olmayan bir başyapıt,"[51] diyerek belirtmişti, film hakkındaki görüşünü.

Şubat başında yapılan Berlin Film Festivali'nde, Lars von Trier'in bir sonraki filminin senaryosuna ödenek sağlamak için DFI'a başvurduğunu çoktan öğrenmiş olan gazeteciler, Aalbæk Jensen'e von Trier'in *Dogville*'den sonraki projeleri hakkında sorular yöneltmişlerdi. Senaryonun geçici adı *Sevgili Wendy*'di. "Bu film için *Krallık* ve

50) *Sight and Sound*, Cilt14, Sayı 2, şubat 2004.
51) "Idealism and Intervention: Lars von Trier's Trying Masterpiece 'Dogville'", <www.indiewire.com/movies/movie_030520dogville.html>.

Otomatik Portakal'ın bir tür buluşması diyebiliriz. Amerika'da, günümüz Harlem'inde, bir grup sinir bozucu genç beyaz insan; tabancalarını tüfeklerini çok seven entelektüeller hakkında. Filmde fazla tanınmayan uluslararası oyuncular rol alacak."

"Lars'ın sözümona Amerika üçlemesinin son bölümü de Amerikan İç Savaşı'nda geçecek," diye ekledi, büyük ihtimalle dalga geçerek.[52]

Gelecekle ilgili diğer planlarına gelince, Lars von Trier 2001 yılında Richard Wagner'in ünlü operası *Nibelungen*'i Beyrut'ta yönetmeyi düşündüğünü açıklayınca kaşlar havaya kalkmıştı. Kimselere benzemeyen uslanmaz bir çılgın olarak kazandığı ünü daha da pekiştirmesi bir yana, Wagner'in hayattaki aile bireyleriyle de ağız dalaşına girmekten geri kalmamıştı. Bestecinin torununun torunu Nike Wagner, von Trier'e evinde oturmasını tavsiye etmişti.

2001 yılına gelindiğinde, başarılı bir portfolyosu olan her Danimarkalı yönetmenin İngilizce bir film çekip bulabildiği en büyük (genelde Amerikalı) yıldıza da başrolü vererek, uluslararası sinema arenasına giriş yapmayı denemesi bir gelenek haline gelmişti. 2001 yılı ortasında, Thomas Vinterberg başrollerde Claire Danes, Joaquin Phoenix ve Sean Penn'le *It's All About Love*'ı çekiyordu. Ole Bornedal Norveç'te, Fransız süperstar Gérard Depardieu'yle *I am Dina*'yı çekiyordu. 130 milyon kronluk bütçesiyle, bu film tarihin en pahalı İskandinav filmi payesini *Karanlıkta Dans*'tan devralmıştı. Nicolas Winding Refn de senaryosunu Amerikalı yazar Hubert Selby'le birlikte yazdığı yeni İngilizce filmi *Fear-X*'in başrol oyuncusu olarak Tom Sizemore'u seçmiş, fakat daha sonra John Turturro'da karar kılmıştı. Søren Kraugh-Jacobsen İngilizce çekeceği sınıf-draması Skagerrak üzerinde çalışıyor, Lone Scherfig de yeni filmi *Wilbur Wants to Kill Himself*'i İskoçya'da ve İngilizce olarak çekiyordu. Kristian Levring'in yeni filmi *Innocence* da İngilizce olacaktı.

Ancak Danimarkalı yönetmenler, sırayla uluslararası sulara doğru yolculuk ediyor olsalar da, beraberlerinde Danimarkalı oyuncuları götürmüyorlardı.

SONUÇ

Bu kitabı, yeni şeyler söylemek isteyen ve eski ikonlara ihtiyacı olmayan 'yeni kuşak' sinemacıların, bugün Von Trier ve yandaşlarına meydan okuduğunu söyleyerek bitirmek çok çekici bir fikirdir, ancak bu da durumu fazla basite indirgemek ve okuyucuyu yanlış

52) *Politiken*, 8 Şubat 2002.



Mads Mikkelsen ve Kim Bodnia *Pusher*'dan bir sahnede (1996).

yönlendirmek anlamına gelecektir. İlk olarak, Sandgren, Gislason, Bier, Arnfred, Scherfig ve Dogma kardeşliğinden oluşan bu 'yandaşlar', homojen bir grup, hatta aynı kuşağın üyeleri bile değillerdir. İkincisi, giderek yükselen ve başarılı filmlere imza atan (ve Danimarka sinemasının Danimarka kanadını oluşturan) bu genç yönetmenlerin filmleri, genellikle Zentropa ya da onun alt şirketlerinden biri tarafından yapılmaktadır. Örneğin, Nicolas Winding Refn'in *Pusher* (1996) adlı filmi, yeni ve 'karşı-Trierci' gangster filmleri ve kara komediler arasında ilk akla gelenlerden biridir ve yapımcılığını Zentropa'nın alt şirketi Balboa üstlenmiştir.

Von Trier'in etkisi nasıl hissedilmektedir? Bu sayfalarda tartışıldığı üzere, o bir katalizör ve provokatördür; davranışları ve tavrıyla Danimarka sinemasının çeşitliliğine katkıda bulunmuş ve devinim kazanmasını sağlamıştır. Pek çoklarının on yıllardır Bergman'ı bir 'tıpa' gibi sinemanın önünü tıkamakla suçladığı bilinir, ama aynı suçlama von Trier için yapılamaz. Fakat onun etkisi, estetik açıdan çok ticari ve düşünsel açıdan hissedilmiştir. Onun film yapma yöntemlerini taklit eden ya da konularını ve temalarını çalan kimse yoktur. Genç Danimarkalı film yönetmenleri Lars von Trier'den çok Quentin Tarantino'dan etkileniyor gibi görünmekteler. Von Trier, bir yönetmen olarak tek başına durmaktadır. Tıpkı büyük deha Bergman gibi. Bu büyük sıfatın von Trier'in adının önüne gelip gelmeyeceği sorusunun

cevabı hâlâ belli değildir ve von Trier hakkındaki tartışmalarda hâlâ görüş ayrılıkları yaşandığı kesindir.

Bu konuda Lars von Trier'in neler düşündüğüyse bilinmiyor. Büyük ihtimalle, tüm alaycılığı ve kaçaklığıyla bu soruya doğrudan cevap vermekten kesinlikle uzak duracaktır. Fakat hayatının ve kariyerinin yarısına ulaştığı bu dönemde, kendisini kışkırtabildiği kadar değerlendirmeyi de başarabilirse, varacağı tek sonuç epey utandırıcı olacaktır; gerçekten de bir dahidir o.

Tam anlamıyla insan olmak denilen o ender bulunan niteliğe sahiptir ve kendi çelişen yönlerini inceleyip, içindeki bölünmüş parçalarla uğraşmaktan asla vazgeçmeyen birisidir. Sonunda her şey biraraya gelir: geçmiş, bugün, gelecek; çocukluk, ergenlik, yetişkinlik; ticaret, sanat, özel hayat ve hepsine bir bütün olarak bakmak zorunda kalırız. Ve siz onu 'anlamıyorsanız', ona ne bundan? Size bütün hayatını bir sanat eseri olarak sunmaktadır. Daha fazlasını yapması mümkün değildir, üstelik bu, belki de pek çok 'müşteri'nin başa çıkabileceğinden çok daha fazlasıyla karşı karşıya kalması anlamına gelmektedir, çünkü sizin de, tıpkı onun yaptığı gibi, kendinizi *dürüst* biçimde kendinizle yüzleşmeye kışkırtmanızı gerektirir.

Pek çoğumuzun gözünde ürkütücü bir şeydir bu. Biz her şeyi yerli yerine koyarız: İş hayatımızı şu küçük kutuya, manevi konuları başka bir kutuya ve temel içgüdülerimizi de dolabın en karanlık köşesindeki, neredeyse unutulup gitmiş en küçük kutunun içine tıkarız. Fakat Lars von Trier bunu yapamaz. Onun dehasını anlayabilmek için, önce kendi dehanızla temas kurmanız gerekmektedir.

KAYNAKÇA

DANCA

Hjort, Mette ve Ib Bondebjerg. *Instruktørens Blik* (Yönetmenin Bakışı), Kopenhag, Rosinante Forlag A/S, 2000. Ingilizce'de, *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema* adıyla yayınlandı, Bristol, Intellect Books, 2001.

Jacobsenh, Kirsten. Uden Cigar: Faderen, *Sønnen og Filmkøbmanden* (*Without Cigar: The Father, the Son and the Film Merchant*), Kopenhag, Høst&Son, 2001.

Jeppesen, Peter, Ebbe Villadsen ve Ole Caspersen. *Danske Spillefilm 1968-1991*, (*Danish Feature Films 1968-1991*), Esbjerg, Rosendahl Forlag A/S, 1993.

Lauridsen, Palle Schantz. *Sekvens: Lars von Trier - Filmvidenskabelig Årbog 1991* (*Film Theory Yearbook 1991: Lars von Trier*), Kopenhag, Institut for Film, TV&Kommunikation, 1991.

Schepelern, Peter, *Lars von Triers Film: Tvang og Befrielse* (*The Films of Lars von Trier: Compulsion and Liberation*), Kopenhag, Rosinante Forlag A/S, 2000.

Von Trier, Lars. *Manuskript og dagbog* (*The Idiots: Manuscript and Diary*), Kopenhag, Nordisk Forlag A/S, 1998.

INGİLİZCE

Kelly, Richard. *The Name of this Book is Dogma 95*, Londra, Faber and Faber Ltd, 2000.

Merrild, Gitte (ed.), Foss, Kim (katılımcı). *Copenhagen Culture: A Cultural Manual*, Kopenhag, Kopenhag Kültürel Başkent 96 Vakfı, 1996.

FİLMOGRAFİ

GENÇLİK FİLMLERİ

1967-1971, her filmin yazarı, görüntü yönetmeni, yönetmeni ve kurgu editörü Lars von Trier'dir.

Turen Til Squashland (Squashland'e Yolculuk, 1967 yılları)
Format: 8 mm.
Süre: 1 dakika
Renkli

Nat, Skat (İyi Geceler Tatlım ya da Gece, Hazine – 1968 yılları)
Format: 8 mm.
Süre: 1 dakika
Renkli

En Røvsyg Oplevelse (Ölümcül Sıkıcı bir Deneyim, 1969 yılları)
Format: 8 mm.
Süre: 1 dakika
Renkli

Et Skakspil (Satranç Oyunu, 1969 yılları)
Format: 8 mm.
Süre: 1 dakika
Siyah beyaz

Hvorfor Flygte Fra Det Du Ved Du Ikke Kan Flygte Fra? Fordi Du Er En Kujon (Niçin Kaçamayacağın Şeyden Kaçmaya Çalışıyorsun? Çünkü Bir Korkaksın, 1970)
Format: 8 mm.

Süre: 7 dakika
Renkli

En Blomst (Bir Çiçek, 1971)
Format: 8 mm.
Süre: 7 dakika
Siyah Beyaz

KOPENHAG ÜNİVERSİTESİ'NE DEVAM EDERKEN ÇEKTİĞİ FİLMLER

Orchidegartneren (Orkide Bahçıvanı, 1977)
Yazan ve yöneten: Lars von Trier
Prodüksiyon: Film Group 16
Format: 16 mm.
Süre: 37 dakika
Dil: Danca
Siyah Beyaz

Menthe - La Bienheureuse (Mutlu Menthe, 1979)
Yazan ve yöneten: Lars von Trier
Prodüksiyon: Film Group 16
Format: 16 mm.
Süre: 31 dakika
Dil: Fransızca
Siyah beyaz

DANİMARKA SİNEMA OKULU'NDA YAPTIĞI FİLMLER

Noctrune (Noktürn, 1980)
Yazan ve yöneten: Lars von Trier
Prodüksiyon: Danimarka Film Okulu
Format: 16 mm.
Görüntü yönetmeni: Tom Elling
Kurgu: Tómas Gislason
Süre: 8 dakika
Dil: Danca
Renkli/siyah beyaz

Den Sidste Detalje (Son Detay 1981)
Yöneten: Lars von Trier
Senaryo: Rumle Hammerich
Prodüksiyon: Danimarka Sinema Okulu
Format: 35 mm.
Görüntü yönetmeni: Tom Elling
Kurgu: Tómas Gislason
Süre: 31 dakika
Dil: Danca
Siyah beyaz

Befrielsesbilleder (Rahatlama Görüntüleri, 1982)
Yazan ve yöneten: Lars von Trier
Prodüksiyon: Danimarka Sinema Okulu
Format: 35 mm.
Görüntü yönetmeni: Tom Elling
Kurgu: Tómas Gislason
Süre: 57 dakika
Dil: Danca ve Almanca
Renkli

TİCARİ UZUN METRAJ FİLMLERİ

The Element of Crime (Suç Unsuru, 1984)
Yöneten: Lars von Trier
Senaryo: Lars von Trier ve Niels Vørsel
Oyuncular: Michael Elphick (Fisher), Esmond Knight (Osborne), Me Me Lai (Kim), Jerold Wells (Polis Müdürü Kramer), Ahmed El Shenawi (terapist)
Prodüksiyon: Danimarka Film Enstitüsü ve Peter Holst Film
Format: 35 mm. geniş perde
Görüntü yönetmeni: Tom Elling
Kurgu: Tómas Gislason
Süre: 103 dakika
Dil: Ingilizce
Renkli

Epidemic (Salgın, 1987)
Yöneten: Lars von Trier
Senaryo: Lars von Trier ve Niels Vørşel
Oyuncular: Susanne Ottesen, Allan De Wall, Ole Ernst, Michael Getting, Colin Gilder, Svend Ali Hamann, Claes Kastholm Hansen, Gitte Lind

Prodüksiyon: Element Film ve Danimarka Film Enstitüsü
Çekim formatı: 16 mm. ve 35 mm.
Gösterim formatı: 35 mm., 35 mm. sekanslar Henning Bendtsen tarafından, 16 mm. sekanslar çeşitli isimlerce çekildi.
Görüntü yönetmeni: Tom Elling
Kurgu: Lars von Trier ve Thomas Kraugh
Süre: 106 dakika
Dil: Danca ve İngilizce
Renkli/Siyah beyaz

Europa (Avrupa, Amerika'da *Zentropa* adıyla gösterildi, 1991)
Yöneten: Lars von Trier
Yönetmen yardımcısı: Niels Vørsel
Senaryo: Lars von Trier ve Niels Vørsel
Oyuncular: Jean-Marc Barr (Leopold Kessler), Barbara Sukowa (Katharina Hartmann), Udo Kier (Lawrence Hartmann), Ernst-Hugo Järegård (Uncle Kessler), Erik Mørk (rahip)
Prodüksiyon: Nordisk Film, Danimarka Film Enstitüsü, İsveç Film Enstitüsü, PCC, Telefilm GMBH, Gunnar Obel, WMG ve Gérard Mital Production
Format: 35 mm. sinemaskop
Çekim görüntü yönetmeni: Henning Bendsten
Kurgu: Hervé Schneid
Süre: 113 dakika
Dil: İngilizce ve Almanca
Renkli/Siyah beyaz

Altın Kalpli Üçlemesi

Breaking the Waves (Dalgaları Aşmak, 1996)
Yöneten: Lars von Trier
Yönetmen yardımcısı: Morten Arnfred
Senaryo: Lars von Trier, Peter Asmussen ve David Pirie
Oyuncular: Emily Watson (Bess McNeill), Katrin Cartlidge (Dodo), Jean-Marc Barr (Terry), Adrian Rawlins (Dr. Richardson), Jonathan Hackett (vaiz)
Prodüksiyon: Zentropa Entertainment ve başka prodüksiyon şirketleri
Çekim formatı: 35 mm. ve dijital video
Gösterim formatı: 35 mm. sinemaskop
Görüntü yönetmeni: Robby Müller
Kurgu: Anders Refn
Süre: 158 dakika
Dil: İngilizce
Renkli

Idioterne (Geri Zekâlılar, 1998)
Yazan ve yöneten: Lars von Trier
Oyuncular: Bodil Jørgensen (KAren), Jens Albinus (Stoffer), Anne Louise Hassing (Susanne), Troels Lyby (Henrik), Nikolaj Lie Kaas (Jeppe), Louise Mieritz (Josephine), Henrik Prip (Ped), Luis Mesonero (Miguel), Knud Romer Jørgensen (Axel), Trine Michelsen (Nana), Anne-Grethe Bjarup Riis (Katrine)
Prodüksiyon: Zentropa Entertainment ve başka prodüksiyon şirketleri
Çekim formatı: dijital video
Gösterim formatı: 35 mm.
Görüntü yönetmeni: Lars von Trier, (Kristoffer Nyholm, Jesper Jargil ve Casper Holm görüntü yönetmeni asistanları)
Kurgu: Lars von Trier ve Molly Malene Stensgaard (Avid programıyla)
Süre: 111 dakika
Dil: Danca
Renkli

Dancer in the Dark (Karanlıkta Dans, 2000)
Yazan ve yöneten: Lars von Trier
Oyuncular: Björk (Selma Jezkova), Catherine Deneuve (Kathy), David Morse (Bill), Peter Stormare (Jeff),

Joel Grey (Oldrich Novy), Vincent Paterson (yönetmen Samuel)
Prodüksiyon: Zentropa Entertainment ve başka prodüksiyon şirketleri
Çekim formatı: 35 mm. ve dijital video
Gösterim formatı: 35 mm. geniş perde
Görüntü yönetmeni: Robby Müller
Kurgu: Molly Malene Stensgaard ve François Gedigier
Süre: 139 dakika
Dil: İngilizce
Renkli

Dogville (2003)
Yazan ve yöneten: Lars von Trier
Oyuncular: Nicole Kidman (Grace), Harriet Andersson (Gloria), Lauren Bacall (Ginger Ana), Jean-Marc Barr (şapkalı adam), Paul Bettany (Tom Edison), Blair Brown (Bayan Henson), James Caan (iri adam)
Prodüksiyon: Zentropa Entertainment ve ve başka prodüksiyon şirketleri
Çekim formatı: dijital video
Gösterim formatı: 35 mm. sinemaskop
Görüntü yönetmeni: Anthony Dod Mantle
Kurgu: Molly Marlene Stensgård
Süre: 178 dakika
Dil: İngilizce
Renkli

GELECEK FİLMLER:

Manderlay

TV FİLMLERİ VE PROJELER

Medea (1988)
Yazan ve yöneten: Lars von Trier
Senaryo: Carl Th. Dreyer ve Proben Thomsen
Oyuncular: Udo Kier (Jason), Kirsten Olesen (Medea), Henning Jensen (Kreon), Solbjørg Højfeldt (hemşire), Baard Owe (Aigeus), Preben Lerdorff Rye (öğretmen), Ludmilla Glinska (Glauce)
Prodüksiyon: Denmarks Radio (TV ve Tiyatro bölümü)
Formatı: videoyla çekilip filme aktarıldı, sonra yeniden videoya aktarıldı
Kurgu: Finnur Sveinsson
Süre: 75 dakika
Dil: Danca
Renkli

Riget (Krallık, 1994)
Yönetenler: Lars von Trier ve Morten Arnfred
Yazarlar: Lars von Trier ve Niels Vørsel
Oyuncular: Ernst-Hugo Järegård (Helmer), Kirsten Rolffes (Sigrid Drusse), Ghita Nørby (Rigmer), Søren Pilmark (Krogen), Otto Brandenburg (Kapıcı Hansen), Jens Okking (Bulder), Holger Juul Hansen (Dr Einar Moesgaard)
Prodüksiyon: Zentropa Entertainment ve Denmarks Radio TV başka Avrupalı prodüksiyon şirketleriyle birlikte
Çekim formatı: 16 mm. (Sinema gösterim için 35 mm.'ye aktarıldı)
Görüntü yönetmeni: Eric Kress (Steadicam: Henrik Harpelund)
Kurgu: Molly Malene Stensgaard ve Jacob Thuesen
Süre: 4 bölüm, her biri sırasıyla 63, 65, 69 ve 75 dakika
Dil: Danca
Renkli

Lærerværelset (Öğretmenler Odası, 1994)
Fikir: Lars von Trier
Yönetmenler: Lars von Trier ve Ruinle Hammerich
Prodüksiyon: Zentropa, TV2 için
Süre: her biri 25 dakika olan 6 bölüm
Dil: Danca

Marathon (1996)
Fikir: Lars von Trier
Prodüksiyon: 8 bölüm Danmarks Radio için Zentropa

Riget II (Krallık II, 1997)
Yönetenler: Lars von Trier ve Morten Arnfred
Yazarlar: Lars von Trier ve Niels Vørsel
Oyuncular: Ernst-Hugo Järegård (Stig G. Helmer), Kirsten Rolffes (Sigrid Drusse), Holger Juul Hansen (Dr Einar Moesgaard), Søren Pilmark (Krogen), Ghita Nørby (Rigmer), Jens Okking (Bulder), Birthe Neumann (Miss Svendsen)
Prodüksiyon: Zentropa Entertainment ve Denmarks Radio TV başka prodüksiyon şirketleriyle birlikte
Görüntü yönetmeni: Eric Kress (Stedicam: Henrik Harpelund)
Kurgu: Molly Malene Stensgaard ve Pernille Bech Christensen
Süre: 4 bölüm, her biri sırasıyla 63, 79, 76 ve 78 dakika
Dil: Danca
Renkli

Morten Korch (Durgun Sular, 1998-1999)
Yapım yönetmeni: Lars von Trier
Yönetmenler: Henrik Sartou, Finn Henriksen ve Lone Scherfig
Yazarlar: Peter Thorsboe, John stefan Olsen ve Ole Meldgaard
Prodüksiyon: Zentropa Entertainment TV2 için
Süre: 26 bölümün yapımcılığı
Dil: Danca

D-Dag (Çıkartma Günü Projesi, 2000)
Thomas Vinterberg, Søren Kraugh-Jacobsen ve Kristian Levrin'le birlikte yapılan deneysel televizyon projesi
Prodüksiyon: Nimbus Film, Zentropa, DR, TV2, TV3, TV Denmark'la birlikte
Format: dijital video
Süre: 70 dakika
Dil: Danca



LARS VON TRIER

JACK STEVENSON

Elinizdeki kitap, Avrupa avangard sinemasının en önemli yönetmenlerinden sayılan Lars von Trier'i tanımak için eşsiz bir fırsat. Çocukluğundan asi gençliğine, eğitim sistemiyle uyuşmazlığından bütün yaşantısını etkileyen fobilerine, kısa filmlerinden 'Dogma 95 Manifestosu'na, oyuncu yönetiminden özgürlükçü yapım şirketi Zentropa'ya kadar, von Trier adını taşılan gizemli karakterin eksiksiz bir haritasını çıkarmaya çalışıyor. Ayrıca bu kitapta, "Bir film, ayakkabının içine kaçmış bir taşa benzemelidir," sözüyle bilinen yönetmenin "Dalgaları Aşmak" ve "Dogville" gibi olay yaratan filmleri analiz ediliyor, basınla ve sinema endüstrisiyle klasik ilişkiler kurmayı tercih etmediği için provokatör olarak ünlenmesinin sebepleri gözler önüne seriliyor. Bunlara bağlı olarak, göklere çıkarmak ya da yeteneksizlikle suçlanmak şeklinde de olsa, niçin hiç kimsenin Lars von Trier'in filmlerine kayıtsız kalamadığı anlatılıyor...

ISBN 978-975-8829-47-7

www.agorakitapligi.com

15 YTL