

PAPER DETAILS

TITLE: Sinemada Dogma 95 Akiminin "Budalalar" (Idiots) Filmi Üzerinden Okunmasi

AUTHORS: Ali ÖZTÜRK

PAGES: 31-50

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1024234>

Sinemada Dogma 95 Akımının “Budalalar” (Idiots) Filmi Üzerinden Okunması

The Examination Of The Dogme 95 Movement In Cinema Through The Movie “Idiots”

Ali ÖZTÜRK

Dr. Öğretim Üyesi
İstanbul Ayvansaray Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Radyo, Televizyon ve Sinema
email: aliozturkk@gmail.com
Orcid 0000-0002-2753-4286

Makale Bilgisi | Article Information

Makale Türü-Article Type | Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi-Date Received | 20 Şubat / February 2020

Kabul Tarihi-Date Accepted | 25 Mart / March 2020

Yayın Tarihi-Date Published | 30 Mart / March 2020

Yayın Sezonu | Ocak – Şubat - Mart

Pub Date Season | January – February- March

Atıf/Cite as: Öztürk, Ali, Sinemada Dogma 95 Akımının “Budalalar” (Idiots) Filmi Üzerinden Okunması/The Examination Of The Dogme 95 Movement As A Narrative In Cinema Through The Movie “Idiots”. tarr: Turkish Academic Research Review, 5 (1), 31-50 doi: tarr.691953

İntihal /Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tarr>

Copyright © Published by Mehmet ŞAHİN Since 2016- Akdeniz University, Faculty of Theology, Antalya, 07058 Turkey. All rights reserved.



Sinemada Dogma 95 Akımının “Budalalar” (Idiots) Filmi Üzerinden Okunması

Ali ÖZTÜRK¹

Özet

Uygarlık süreci, teknoloji alanında yaşanan gelişmeler gerek ekonomik, sosyal ve kültürel değişimleri getirmiş gerekse de bu dönüşümlerin itme gücüyle yeni yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Bu alanlarından biri de sinemadır. Sinema da ortaya çıkan bu oluşum alanı çeşitli düşünsel gruplar, okul veya alana özgü bir dergi öncülüğünde olmuştur. Bu oluşumların temel amaçları ise içinde bulunulan dönemin sosyal, siyasal ve kültürel ihtiyaçlarına karşılık verebilecek anlamlar sunmaktır. Mevcut olan bu oluşumlardan biriside yayınladığı manifestoyla adını duyuran *Dogma 95* akımıdır.

Film yapımının ancak belli kurallar çerçevesinde çekilebileceğini belirten *Dogma 95* akımı, ana akım sinemayı yanılsama sineması olarak nitelemektedir. Bu akıma göre ana akım sinema, şaşalı görsel unsurları kullandığı ancak buna karşın içi boş filmlerin üretildiği bir mecradır. *Dogma 95* akımına göre, sinema filmi çeken yönetmenin asli görevinin, yapay aksiyon ve yapay karakterlerle bir yanılsama yaratmaktan çok anlatıdaki gerçeği ortaya çıkarmak olmalıdır. Geleneksel sinema anlatı yapısını karşısında yer alan bu akım sinemada saflığı ve “*iffet yemini*” gibi bir söylemle ahlaki değerlere vurgu yaparak arınmayı savunmaktadır.

Bu çalışmanın amacı ana akım sinemaya karşı bir tutum sergileyen *Dogma 95* akımına açıklık getirmek ve yayınladığı manifesto doğrultusunda Lars von Trier tarafından çekilen “*Budalalar*” filminin anlatı özellikleri bakımından, akımının manifestosunda belirttiği özellikleri taşıyıp taşımadığını saptamaktır. Çalışmada yöntem olarak, Bordwell ve Thompson tarafından geliştirilen neoformalist yaklaşım kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinemada Anlatı, Akım, Dogma 95 Akımı, Lars von Trier

¹ Dr. Öğretim Üyesi

İstanbul Ayvansaray Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema
email: aliozturkk@gmail.com

The Examination Of The Dogme 95 Movement In Cinema Through The Movie “Idiots”

Civilization process and developments in the field of technology have brought economic, social and cultural changes and led to the emergence of new approaches and formations with the driving force of these transformations. One of the areas where these transformations have occurred is cinema. These formations that emerged in cinema developed under the leadership of various intellectual groups, schools or field-specific magazines. The main objectives of these formations are to present narratives that can meet the social, political and cultural needs of the period. One of these formations is the Dogme 95 movement, which opposes the traditional and contemporary narrative with its manifesto.

The Dogme 95 movement, which states that filmmaking can only be performed within certain rules, defines cinema as an illusion cinema and sees it as a medium where high-colored visual elements are used to produce hollow movies. According to this movement, the main duty of the director who shoots the movie should be to reveal the truth in the narrative rather than creating an illusion with artificial action and artificial characters.

The aim of this study is to clarify the concept of “Dogma 95”, which exhibits an contrary attitude towards mainstream cinema, and to determine whether the movie “Idiots”, which was directed by Lars von Trier and shot in line with the manifesto, bears the characteristics of the movement in terms of narrative features. The neo-formalist approach developed by Bordwell and Thompson was used as the method for this study.

Key Words: Narrative in Cinema, Movement, Dogma 95 Movement, Lars von Trier

Giriş

Sinemanın icadı ile başlayan beyazperdenin yolculuğu, gelişen teknolojiyle kullanılması ile birlikte yeni bir sanat dalı olarak kabulünü getirmiştir. Gelişen süreçlerle birlikte bu yeni durum, sinemada yeni anlatılar getirmiştir. Bu yeni anlatı dillerinden biride yaygın ve belirgin olarak kullanılan Hollywood sinemasında öne çıkan klasik anlatıdır. Bu sinema anlatısında belirli bir olay örgüsü şeklinde ve zamanı ise homojen bir yapıda ilerlemektedir. Hikâye aktarımı, belirli bir kronolojik sıra ile ilerlemektedir. Hikâyedeki bu ilerleme seyircinin karakterle özdeşleşmesi ve olay örgüsü bağlamında aktarılan aksiyona katılması şeklinde ilerlemektedir.

Sinemada klasik anlatıya alternatif olarak ortaya çıkan ise çağdaş (modern) anlatıdır. Bu anlatı seyircinin film karakterlileriyle özdeşleşmesini bir kenara bırakıp, oluşturduğu gerçekliği kendi bütünselliği içerisinde aktarır. Çağdaş anlatı yapısını benimseyen bu film anlatılarında belirli bir başlangıç veya son yoktur. Ele aldıkları konular ise çoğunlukla gündelik yaşama özgüdür (Armes, 2011, s. 92-93).

Sinemada öykü aktarım tarzları zaman içerisinde yukarıda belirttiğimiz anlatıların dışında değişimler göstermiş, egemen sinema anlatılarının dışında alternatifleri de ortaya çıkarmıştır.

Dışavurumcu Alman Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga gibi akımları bu duruma örnek olarak verilebilir. Bu akımların her birinin kendisine özgü kamera ve ışık kullanımı, mekân seçimi gibi öykü anlatma teknikleri vardır. Örneğin çalışmaya da konu olan *Dogma 95* akımının anlatı dilinde aktüel kamera kullanması ya da *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*'nde stüdyo yerine dış mekân kullanması gibi

Sinema film üretim şekillerinde köklü değişimler yaratma amacıyla ortaya çıkan akımların 1980'lerde son bulduğu görülmektedir. Bu yıllardan sonra dikkate değer bir sinema akımından söz etmek söz konusu olmamakla birlikte bu durumun sinemanın 100. yılının kutlandığı 1995 yılında değiştiği görülmektedir. Sinema tarihinin 100. Yılı kapsamında yapılan bir sempozyumda Lars von Trier tarafından, yeni bir akım olan *Dogma 95*'in manifestosu okunarak ilan edilmiştir. Manifestonun ilanında, *Dogma 95* akımının, sinemada yeni bir anlatı hareketi olarak sunulmuştur. Yayınlanan manifestoda akımın adı olarak *Dogma 95* belirtilmiş olması akımın oluşumun çerçevesi hakkında bazı ipuçları vermektedir. Fransızca bir sözcük olan "*Dogma*", katı bir öğreti anlamı taşır. Günlük yaşamda kullanımda da "*koyu, sorgulanamaz, değiştirilemez*" gibi anlamlara karşılık gelir. Bu durum da akımın manifestosunda belirtilen "*erdem yemini*" çerçevesi içerisinde filmlerin yapılabileceğini göstermektedir (Jensen, 1998, s. 161-162).

Akımın temsilcilerine göre sinema filmlerindeki anlam, 1960'larla birlikte varlığını tüketmiştir. Her ne kadar "*Fransız Yeni Dalga Akımı*" yeni bir öykü aktarım tarzı olarak ortaya çıkmışsa da amacına ulaşamamıştır. Bu amaca ulaşamamasının nedeni, anti-burjuva olma iddiasıyla ortaya çıkan akımın kendisinin de burjuva merkezli olmasından kaynaklıdır. Bundan dolayıdır ki "*auteur*" kavramı, sanatın burjuva algılanışı üzerine inşa edilmiştir.

Açıklanan *Dogma 95* manifestosu, yönetmenin film yapımı aşamasında belli alanlarda belirli sınırlar çizmektedir. Kişisel ve özgürlüğe karşılık kolektivizmi ve disiplini merkeze koyma iddiasıyla ortaya çıkan bu akıma göre, filmlerin gerçek dışı öge içermemesi, sadelik ve gerçeklere sıkı sıkı bağlılık esastır. Bu ilkenin uygulanması için ise manifestoya bir yemin metni eklenmiştir. Yemin metninin eklenmesi ile yapılmak istenen, akım içinde yer alacak olan yönetmenlerin bu ilkeleri kabul etmesi ve bu ilkeler doğrultusunda film çekmesinin sağlanmasıdır. Bu ilkeler doğrultusunda çekilecek filmlerin hareketli kamera (aktüel), gerçek mekân, gerçek ışık, doğal sesler kullanılarak yapılmalıdır. Ayrıca tür filmlerine, filmde cinayetin işlenmesi ve yönetmenin adının da filmlerde yer verilmemesi ana hususlardandır.

Dogma 95'in ilk filmi olarak Thomas Vinterberg'in yönetmenliğini yaptığı 1997 yapımı *Şölen* filmi olarak kabul edilir. Manifestonun ilk imza atanlardan biri olan Vinterberg, bu filmde *Dogma 95* yemin metninde belirtilen hususlara uygun filmi gerçekleştirmiştir. Akımın ikinci filmi ise çalışmaya konu olan Lars von Trier'in "*Budalalar*" (*Idiots*) adlı filmidir. Bu filmin seçilmesinin nedeni *Dogma 95* akımının gerçek anlamda manifestoya uygun olarak çekilmiş ilk film olmasıdır. Sinema çevrelerinin *Dogma 95* akımının en iyi filmi olarak kabul edilen film, düşünce dünyasında belli bir bilişsellik seviyesine sahip olan bir arkadaş grubunun mevcut olan düzeni sorgulamaları ve onu 'protesto' etmenin bir yolu olarak "*zekâ geriliği yaşayanları*" taklit ve onu bir yaşam biçimine dönüştürmesi anlatmaktadır. Bu filmde sonra manifestoda imzaları bulunan yönetmenlerin çektikleri filmleri gelmiştir. Çekilen filmler 1999 yılını 2000'e bağlayan gecede "*D-Dag*" olarak bilinen ve konu olarak aynı olan, aynı zaman aralığında çekilen 4 akım filmi 4 farklı kanalda aynı anda yayımlanmıştır. Burada amaçlanan izleyicinin bu filmler ara-

sında kendi bağlantısını kurabilme imkânının sağlamasıdır. Gelişen süreçle birlikte bu akımına katılma şartı olarak ileri sürülen, manifestonun ilk imzacıların çekilecek olan projeyi onaylama zorunluluğun kaldırılmıştır. Zorunluluğun ortadan kaldırılması ile birlikte dünyanın çeşitli coğrafyalarında birçok dogma filmi çekilmiştir (Christensen, 2003, s. 188-195).

Dogma 95 akımına ilişkin yapılan çalışmalarda ve yayınlan kitaplarda, akımın geleneksel film anlatılarına karşı farklı bir yaklaşım pratiği sergilediği görülmektedir. Bu çalışmalara örnek olarak, Jan Simons’ın “*Lars von Trier’s Game Cinema (2007)*” isimli çalışması, Jack Stevenson’ın “*Lars von Trier (2005)*”, 2000 yılında Richard T. Kelly tarafından yazılan “*Name of This Book is Dogme 95*” verilebilir. Ayrıca dünyanın farklı coğrafyalarında konuyla ilgili yazılmış makaleler de bulunmaktadır. Bu makalenin amacı *Dogma 95* akımına dair şimdiye kadar yapılan inceleme, araştırma ve analiz çalışmalarına katkıda bulunmak ve *Dogma 95* akımının film anlatı diline ne önerdiğini bilimsel bir çerçeveye ortaya koymaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde “*Sinemada Akım Kavramı*”, “*Dogma 95 Akımı*”, “*Lars von Trier’in Sinema Anlayışı*” ele alınacaktır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise çalışma konusu olan “*Budalar*” (*Idiots*) filmi, Bordwell ve Thompson tarafından geliştirilen neoformalist yaklaşım bağlamında analiz edilecektir. Neoformalist yaklaşımın temeli, Rus Biçimciliği’ne dayanmaktadır. David Bordwell ve Kristin Thompson tarafından oluşturulan bu yöntemde, bir sanat eserinin oluşumu ve ilkeleri incelenmektedir. Bu yaklaşımda iki önemli hususun öne çıktığı görülmektedir. Bunlardan ilki, filmlerin çekildiği zaman dilimindeki ilkelerin ne olduğu, ikincisi ise filmler hangi koşullarda, nasıl ve neden ortaya çıktığıdır.

Dogma 95 Akımını Oluşturan Koşullar

Birinci dünya savaşı sonrası başta Pathe ve Gaumont olmak üzere Fransız şirketlerinin sinema pazarındaki gücü azalmış ve bu güç yavaş yavaş Amerikan şirketlerine geçmiştir. Dahası bu dönem, daha çok küçük ülke sinemalarının Amerikan film şirketlerine karşı hayatta kalma mücadelesi şeklinde ilerlemiştir (Abisel, 1989, s. 21-22). Amerikan sinemasının sahip olduğu ekonomik güç nedeniyle alana hâkim olması, ulusal sinemalar üzerinde büyük sıkıntılara neden olmuştur. Bu sıkıntıların başında ise ekonomik yapı gelmektedir. Ekonomik olarak yeterli güce sahip olamamaları nedeniyle ulusal sinemalar, Amerikan sinema sektörüyle rekabet etme kabiliyetlerini büyük ölçüde yitirmiştir (Bordwell, 2012, s. 6).

Amerikan idolojisi, sinemada hakim olduğu gücü kullanarak sahip olduğu yaşam tarzını dünyanın her tarafında benimsetmek için sinemasal paylaşımlar kullanmıştır. Ancak bu tutum beraberinde tepkileri getirmiş ve yeni oluşumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu duruma örnek olarak *Fransız Yeni Dalga*, *İtalyan Yeni Gerçekçiliği* gibi akımlar verilebilir.

Sinemada 1990’lı yıllar, Avrupa’da farklı anlatı dillerine sahip yönetmenlerin ortaya çıktığı bir dönemdir. *Michael Haneke*, *Theo Angelopoulos* ve *Lars von Trier*, bu duruma örnek olarak verilebilecek yönetmenlerdir. Bununla birlikte dünyanın çeşitli bölgelerinde, başta *Çin*, *Güney Kore* olmak üzere, *İran*, *Tayvan*, *Danimarka* gibi ülke sinemaları da etkili örnekler vermişlerdir.

Danimarka Sineması 1960’lı yıllarda televizyonun dünyada yaygınlaşmasıyla birlikte diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi ekonomik sorunlar yaşamıştır. Ancak gelişen süreç ile birlikte,

1990'lı yıllarda uluslararası alanda öne çıkan, ülkelerden biri olmuştur. Dahası modernist sinemadan etkilenen *Danimarka Sineması*'nda 1995 yılında *Dogma 95* adıyla yeni bir akımın ortaya çıkarmasına öncülük etmiştir (Hijort and Bondebjerg, 2001, s. 8-9). Bu dönemde uluslararası alanlarda kabul görmeye başlayan Danimarka Sineması bu kısmı açıkça üç şekilde gerçekleştirmiştir. Bunlardan ilki yerel sinema yıldızlarıyla çekilen, küresel tüketimi amaçlayan, geleneksel öyküler ve tür filmleridir. İkincisi, ağırlıklı edebiyat uyarlamaları veya yerel kahramanların yaşamlarını aktaran filmlerdir. Üçüncüsü ise deneysel ve modernist yapımlardır. Bu yapımlara örnek olarak Lars Von Trier'in çektiği filmler ve "*Dogma 95* akımı altında çekilen filmler verilebilir (Bordwell, 2004).

Sinemada Akım Kavramı

Lumiere Kardeşler'in 1895 yılında sinematograf cihazının keşfi ile başlayan sesiz sinemanın yolculuğu, sesin sinemada kullanılmaya başlanmasıyla birlikte yeni bir süreç kazanmıştır. İlk dönem çekilen filmler, var olan olduğu gibi kayıt altına alınması üzerinden ilerlerken, önce ses ve daha sonra kurgu tekniklerinin devreye girmesiyle birlikte gerçekliğe dayanan anlatı yapısı tümünden değişmiştir. Sinemadaki bu gelişim ve değişimler, zamanla sinemanın toplumsal ve siyasal olaylardan etkilenmesini ve kendisine özgü yaklaşımların ortaya çıkmasını getirmiştir. . Örneğin totaliter yönetimin belirtilerini *Alman Dışavurumcu Sineması*'nda, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan bilinmezlik ile *İtalyan Yeni Gerçekçiliği* ve *Fransız Yeni Dalga'sı*, kapitalizmin ivme kazandığı 1960'lı yıllarda *Özgür Sinema* ve *Yeni Sinema*, söylem arayışları *Deneysel Sinema*'yı, gerçeğin yeniden yaratılmasında *İngiliz Belge Okulu*'nu ortaya çıkarmıştır. Oluşan bu yapılar çoğunlukla bir düşünce, bir okul, bir sinema dergisi gibi oluşumların öncülüğünde var olmuş ve belirli kuramlar çerçevesinde üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Bu oluşumların temel amaçları ise dönemlerinin gerek siyasal, gerekse de ekonomik ve sosyal, beklentilerine yönelik sinemanın anlatım dilini kullanarak cevap vermeleridir. Bu akımlardan biri de sinemaya vasıtasıyla alana yeni bir anlatı ve bakış sunmak için ortaya çıkan *Dogma 95* akımıdır. *Dogma 95* akımı, mevcut akımlardan farklı olarak yayınladığı sert bir manifestoyla varlığını ve anlatı dilinin nasıl olacağını ortaya koymuştur. Bu manifesto ile *Dogma 95* akımı, film yapım sürecine çeşitli kısıtlamalar getirmiştir. Getirilen kısıtlamalar alışlagelmiş üretim süreçlerinin neredeyse çoğunun reddi ve tüm normların karşısına konumlanmıştır.

Dogma 95 Akımı

Sinemaya yeni bir anlatı dili getirdiği iddiasıyla ortaya çıkan *Dogma 95*, sinemanın geçmiş serüveniyle ilişki kurarken sinemanın geçmiş tarihini "*kopuk geçmiş*" olarak nitelemektedir. Fransızca bir sözcük olan "*Dogma*", katı bir öğreti anlamı taşır ve günlük kullanımda "*koyu, sorgulanamaz, değiştirilemez*" gibi anlamlara karşılık gelir. Ancak bu kavramın kökeni Antik Yunan medeniyetine kadar gitmektedir. Antik Yunanda "*düşünce, inanç, bir öğretinin temeli, hüküm*" anlamında kullanılmıştır (Çelgin, 2011, s. 176-177). *Dogma 95*, 1920'li yıllarda yayınladığı manifestoyla sanatta büyük bir etki doğuran ve ortaya çıkarılan eserleri bir eylem ürünü, eser yaratım sürecini ise yapılan eylem olarak niteleyen sürrealizm ile benzerlik göstermektedir.

Sürrealizm (Gerçeküstücülük), 20. yy.'ın başlarında iki dünya savaşı arasındaki dönemde geleneksel sanata başkaldırı niteliğinde ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. 1924 yılında Fransız şair

ve yazar André Breton kaleme aldığı “Birinci Sürrealist Manifesto” isimli bildiri ile akımın ilkelerini açıklamıştır (Passeron, 1990, s. 8-9).

Ancak *Dogma 95*, bu eylemsel durumu “*Manifesto*” ve “*Erdem Yemini*” ile temellendirmiştir. Bu doğrultuda sinemanın yüzüncü yılı nedeniyle Paris’te düzenlenen bir sempozyumda radikal bir çıkış yaparak varlığını kitlelere duyurmuştur. Danimarkalı yönetmen *Lars von Trier*, hazırladığı manifestoyu okuduktan sonra, kafalarda oluşan soruları cevaplamadan salondan çıkmış olması da bu akımın aykırılığın bir göstergesidir (Stevenson, 2005, s. 98-99).

Danimarkalı yönetmenlerden *Lars von Trier*, *Thomas Vinterberg*, *Kristian Levring* ve *Søren Kragh-Jacobsen* gibi yönetmenlerin 1995 yılında başlattıkları *Dogma 95*, akımı, ana akım sinemanın yanılama dayalı bir anlayış olarak nitelendirmiştir. *Dogma 95* akımına göre ana akım sinemanın gösterişli bir görsellikle içi boş filmler üretmektedir. Bu akıma göre teknolojik gelişmeler sonucu demokratikleşen sinemada yönetmen görevini yaparken, aksiyon ve yapay karakterlerle bir yanılama yaratmaktan kaçınarak dramadaki gerçeği ortaya çıkarmalıdır (Jensen, 1998. s.161-163).

Manifestosunda ana akım sinema dışında olan akımlardan *Fransız Yeni Dalga*’ya karşı mesafeli bir duruş sergileyen *Dogma 95*’e göre *Yeni Dalga* akımının amacının doğru ancak kullandığı araçlar yanlıştır. *Yeni Dalga*’nın bireyselliği yücelttiğinden dolayı “*auteur*” kavramına karşı çıkmaktadır. *Dogma 95* anlayışına göre, sinemada bireysel bir anlayışın olamayacağı için filmleri tek bir biçim içerisinde var edilmemesi gerekir. Bu doğrultuda 10 maddelik bir manifesto hazırlayan yönetmenler, sinemaya teknik ağırlıklı birçok kısıtlamalar getiren “*Erdem Yemini*” ne uymayı zorunluluk haline getirmişlerdir (Stevenson, 2003, s.42-43). *Dogma 95*, ulusal bir hareket olarak ortaya çıkmasına karşın, kısa bir sürede evrensel bir boyut kazanmıştır. Bu hareketin öne çıktığı zaman aralığı, aynı zamanda düşük bütçeler ile film yapılabildiği bir dönemdir. Film yapımında kullanılan kameraların ekonomik olarak ucuzlaması ve doğrudan bir etki olmasa da televizyonun kitleler üzerindeki etkisini hissettirmesi de bu akımın oluşmasında etkili olmuştur. Akımın öncü isimlerinden olan *Lars von Trier*’in 1994 yılında çektiği bir televizyon dizisi olan “*Krallık*” (*The Kingdom*) yönetmenin dogma anlayışına uygun ilk denemelerini yapma imkânını sağlamıştır (Topçu, 2013, s. 198). Dolayısıyla televizyonun *Dogma 95* akımı üzerindeki etkisi, gerek kurucu sinemacılarının uygulamalarında gerekse de ortaya çıktığı dönemin ruhuna dayanmaktadır (Lumholdt, 2015, s. 118-119).

Dogma 95’in manifesto (Erdem Yemini) maddeleri:

“Dogma 95 tarafından konan, aşağıdaki kurallara uymaya yemin ederim.”

- 1) Çekimler gerçek mekânlarda yapılmalıdır. Dekor ve aksesuar getirilmemelidir. (Eğer öykü için özel bir aksesuar gerekliyse, bu aksesuarın bulunduğu bir mekân seçilmelidir.)
- 2) Ses, görüntüden ayrı üretilmemelidir. (Sahnenin çekildiği yerde yoksa müzik de olmamalıdır.)
- 3) Kamera elde taşınmalıdır. Elde gerçekleştirilecek her hareket kabul edilir. (Film, kameranın durduğu yerde çekilmemelidir, kamera filmin çekildiği yere gitmelidir.)
- 4) Film renkli olmalıdır. Özel aydınlatma kabul edilemez. (Eğer sahnede çekim için ışık yetersizse, kameranın üstüne tek bir ışık takılabilir.)
- 5) Optik müdahaleler ve filtreler kullanılamaz.
- 6) Film, yapay aksiyon içermemelidir. (Cinayet, silah gibi.)

- 7) Zamansal ve coğrafi yabancılaşma yasaktır. Film şimdi ve burada geçmelidir.
- 8) Tür filmleri kabul edilemez.
- 9) Film formatı Akademi 35 mm olmalıdır. (Bu kural daha sonra filmin DV ile çekilebileceği ama 35 mm gösterilmesi gerektiği şeklinde düzeltilmiştir.)
- 10) Yönetmenin ismi jenerikte geçmemelidir.

Ayrıca, yönetmen olarak kişisel estetik kararlarından da vazgeçiyorum. Artık bir sanatçı değilim. Bir yapıt yaratmaktan feragat edeceğime ve ana bütününden daha fazla önem vereceğime yemin ediyorum. Asıl amacım, karakterlerimden ve setimden gerçeği çıkmaya zorlamak. Bunları mümkün olan her araçla ve estetik düşünce ve zevklerim pahasına yapmaya yemin ediyorum.

Böylelikle Erdem Yemini 'mi ediyorum.-Kopenhag, 13 Mart 1 995- Dogma 95 adına, Lars von Trier, Thomas Vinterberg. (Topçu, 2013, s. 221).

Sonuç olarak başta *Lars von Trier* olmak üzere *Dogma 95* kurucuları tarafından yayınlanan 10 maddelik manifestonun belli bir amacı gerçekleştirmek için oluşturulduğu görülmektedir. Bu amaç, ana akım sinemanın hastalığı olarak gördükleri kalıplaşmış olay örgü aktarım şekli, yaratılan yapay aksiyon ve teknolojik hileleri önleyerek gerçek, saf sinemayı elde etmektir.

Bu sinema anlayışı için açıklanan manifesto beraberinde tartışmaları da getirmiştir. Bu tartışmaların başında, manifesto kurallarının uygulandığı bir filmin olmamasıydı. Ancak yukarda da açıkladığımız *Lars von Trier*, önceki çalışmalarında manifestoda belirtilen hususları dikkate alarak çektiği yapımlar bulunmaktadır. Televizyon için Trier tarafından çekilen "*Krallık*" (*The Kingdom*) bu duruma örnek olarak verilebilir. Bu çalışmanın öykü anlatımında hareketli kamera kullanımı ve sıçramalı kurgu kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca mekânlarda bulunan ışık ile yetinilip, yardımcı bir ışık kaynağı kullanılmamıştır. (Schepelern, 2004).

Lars von Trier'in Sinema Anlayışı

Yönetmen Lars von Trier, 30 Nisan 1956'da Danimarka'nın Kopenhag kentinde doğdu. 1979'da Danimarka Ulusal Film Okuluna davet edildi. Josef von Sternberg'e olan sempatisi yüzünden kendi ismine 'von' ekledi. 1995'te Thomas Vinterberg ile birlikte yayımladığı manifestoyla Dogma 95 akımını başlattı. Dogma 95 akımıyla, Hollywood anlatı dilinin çekim tekniklerden uzak durur. Dogma 95 akımında yakın çekimler, hareketli kamera kullanımı, doğal ışık, müzik kullanılmaması gibi doğallığı açığa çıkaran yöntemler tercih edilmiştir. "Dalgaları Aşmak" (*Breaking The Waves*) filmiyle 1996'da Cannes'da Grand Prix'yi kazandı ve başrol oyuncusu Emily Watson, En İyi Kadın Oyuncu dalında Oscar'a aday gösterildi. 2000 yılında Trier, ilk müzikal film denemesini İzlandalı ünlü müzisyen Björk ile "Dancer in the Dark" filmiyle yaptı. Film Cannes'da Palme D'Or ödülünü kazandı. Eserlerinde bilim kurgu'dan, modern-noir'a; erotik-dram'dan deneysel sinemaya; avante-garde'dan dram'a kadar sinemanın bir çok janrını barındıran Trier, kendine özgü üslubuyla dikkat çekmiştir. Başlıca filmleri: *Forbrydelsens Element* (1984), *Epidemic* (1987), *Medea* (1988), *Europa* (1991), *Breaking the Waves* (1996), *Idioterne* (1998), *Dancer in the dark* (2000), *Dogville* (2003), *Dear Wendy* (2004), *Manderlay* (2005),

Direktøren for det hele (2006), *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011), *Nymphomaniac: Vol. I- II* (2013), *The House That Jack Built* (2018) (www.imdb.com/name/nm0001885/)

Yönetmenliğini yaptığı filmlerin aynı zamanda hikâyelerini de yazan Danimarkalı yönetmen *Lars von Trier*'e göre film yoluyla aktarılan olayların rahatsız edici bir amacının olması gerekir (Stevenson, 2005, s. ix-5). Bu amaç doğrultusunda. Sinematografik imajların inşa edilmesi bir zorunluluktur. Bu inşa şekli, sinema izleyicisini, gerek toplum ve gerekse de insan doğası üzerine düşünmeye yönlendirebilir. *Lars von Trier*'in filmlerindeki bu huzursuz edici aktarımlar, bundan dolayı sinema izleyicisine keyifli bir izleme olanağı sunmamaktadır. Yönetmenin olay aktarımlarında bir oyun alanı yaratır ve bu alan içerisinde seyirci için tasarlanmış, cevabını arayan sorular bulunur. Ancak bu oyun alanının sınırlarında belirginlikler yoktur ve anlam çok seçeneklidir.

Filmlerinde toplumsal yapıda "normal" olarak nitelendirilen birey davranışları dışında hareket eden olay öyküleri aktarılır. Gerek duyguların dışı vurumu gerekse de davranışlardaki sınırlar olmadan yansıtılır. Film karakterleri üzerinden yansıtılan bu durumlar, yönetmenin genel geçer kabullerin sorgulamasıdır. Toplumsal yaşamda var olan örf ve adetler aykırı birçok konuyu, bireye ve onun duygu dünyasına yoğunlaşarak aktarır. Ancak bu yaklaşım, yönetmenin filmlerinde hiçbir yargılama içerisine girmediği anlamına gelmez. Yaptığı yargılamalar daha çok insan doğası üzerinedir ve insanın içinde barındırdığı deformasyonları farklı ve çarpıcı bir anlatım diliyle aktarır. Michemsen'e göre yönetmen, yarattığı karakterler üzerinden sistem eleştirisi yapmakta ve birçok toplumsal soruna muhalif bir tavırla yaklaşır (Michemsen, 1982, s. 9-11). Lumholdt'a göre ise Trier, hâkim olan gücün biçimlendirdiği kalıplaşmış algılar üzerinde çıkış kanalları açar ve sinema anlatı diliyle egemen söylemin dışında hareket eden bireyi ötekileştiren sistemi sert bir şekilde eleştirir. Bu eleştiriyi film anlatı diliyle yapar ve seyircinin zihinsel dünyasında kara delikler açar (Lumholdt, 2015, s. 38-39).

Trier'in film karakterlerine yüklediği anlamlara bakıldığında, çoğunlukla kadın karakter filmlerinin merkezinde yer aldığı görülmektedir. Buna karşın erkek karakterler ise genellikle hikâyede edilgen bir yapıda sunulmaktadır. Bu yapı içerisinde kadın karakter fail durumdadır ve bulunduğu durumu değiştirme çabası içerisinde. Bu çaba olanın dışına olan istektir ve bu isteğini cüretkârca ortaya koymaktan çekinmez. Ancak varılan nokta onun istediği yer değildir ve bir şekilde bunun bedelini ödemek zorunda kalır.

Yönetmen filmlerinde kadın karakterleri toplumsal yapı içerisinde, düzeni bozan, normal olana karşı aykırı tutumlarıyla huzuru bozan ve engelleri yıkanır. İdeal olana uygun düşmediği erkek tarafında görüldüğünde ise onu toplumsal yapı içerisinde mevcut olana uygun hale getirecek bir adım atma eğilimi gösterir (Smith, 2000, s. 187-188). Ancak yönetmenin her filmi için bunu söylemek de mümkün değildir. Sonuç olarak Lars von Trier filmlerinde karakterler sıradan görünümlü, sıradan işlerle ilgilenirken yaratılan olay örgüsü ve karakterlerin iç dünyasındaki çelişkiler, sorunlar ve bu sorunlarla ilgili çözüm arayışları yansıtılmaktadır. Bu arayış sonucunda da amaca ulaşma durumu pek söz konusu değildir. Filmlerin sonu ise seyircinin kafasında oluşturulan sorular ve üzerine bıraktığı sıkıntılardır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada, *Budalalar (Idiots)* filmi neoformalist yöntem perspektifinde incelenmektedir. *Neoformalizm*, temeli Rus Biçimciliği'ne dayanan, *David Bordwell ve Kristin Thompson* tarafından oluşturulan bir yöntemdir. Bu yöntem sanat dallarında anlatısal olarak tamamlanmış bir sanat eserin oluşumunu ve ilkelerini inceler. Bu filminin seçilme nedeni ise klasik anlatı dışında kalması, kullandığı teknik ve kapalı bir içerik aktarımı tercih etmesidir. Bundan dolayı filmin Neoformalist kuram çerçevesinde analize tabi tutulabileceği varsayımından hareket edilmektedir. Neoformalist kuram, bir filmi algısal ve göstergebilimsel özellikleri arasında fark olduğu, sinema perdesine yansıyan ile perdeden zihne yansıyan arasında farkın olabileceğinden hareket etmektedir. Bu yaklaşım sanatçıdan ziyade sanat eserini merkeze almakta ve yapıtı izleyicinin algısında tamamlamaktadır. Söz konusu yaklaşım açısından yönetmen, filmi oluşturmak için teknik imkânları kullanarak hikâye üzerinde seyircinin hafızasında bir fabula (öykü) yaratmakla mükelleftir. Dolayısıyla *Lars von Trier*'in yönetmenliğini yaptığı *Budalalar* filmi klasik sinema anlatısından farklı bir olay aktarımına sahip olması ve alışkanlığı bozacak bir biçim oluşturmuş olması nedeniyle, yukarıda da belirtildiği gibi neoformalist yaklaşımla ele alınması, filmin anlatısının anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Bordwell'e göre neoformalist yaklaşım, iki soruya yanıt aramaktadır. Bunlardan ilki filmin yaratımındaki ilkelerin neler olduğu, ikincisinin ise filmler hangi koşullarda, nasıl ve neden ortaya çıkmış olabileceğidir (Bordwell, 1989, s. 370-372)

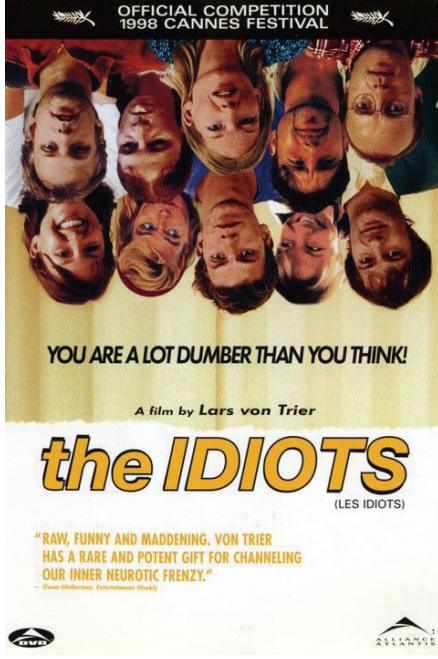
Neoformalizme göre izleyici ortaya çıkan sanat yapıtına aktif olarak katılmaktadır. Burada seyirci gerek sanat yapıtındaki ipuçlarından ve gerekse de önceki sanatsal ve günlük yaşam deneyimlerinden yola çıkarak yapıtı değerlendirir. Thompson'a göre bu yaklaşım, çekilmiş olan bir filmin algısal ve göstergebilimsel özellikleri arasında bir ayrımdır.

Neoformalist kuramcılar, film yorumlamalarını gerçekleştirirken, psikanaliz ve postyapısalcılığın bazı temel ilkelerini göz önünde bulundurmaktadırlar (Thompson, 1988:5-10). Onlar için sanatta önemli kavramlardan birisi de eseri yaratırken kullanılan araçlardır. Burada kastedilen araçlar, sanat yapıtında kullanılan kamera ve kamera hareketi, diyalog, kostüm ve tema gibi anlatı unsurlarıdır. *Neoformalizm* için sinemanın anlatı unsurları ve bu unsurların biçimsel organizasyonunda, farklılaştırma yaratmak ve sinemasal yapıyı inşa etmek için eşit öneme sahiptir (Bordwell, 1987, s. 374). Thompson'a göre araçların sadece yapıttaki anlamı ifade etmek için değil, aynı zamanda farklılaştırma yaratabilmek için de kullanılmaktadır. Gerek işlev gerekse de güdüleme kavramları konusunda Tınyanov'un edebi eserlerdeki işlevlerin tanımından yararlanan neoformalizm, yapıttaki bir öğenin diğer öğelerle ve dizgenin bütünüyle karşılıklı ilişkisi olarak tanımlar (Thompson, 1995, s. 106-107).

Neoformalist yaklaşımda "film izleme süreci", "izleme", "hatırlama" ve "sonuç çıkarma" anahtar kavramlardır. İzleme sürecinde izleyici filmin kendisine ilettiği bilgileri düzenler, hipotezler üretir ve sonuçlar çıkarır. Bütün bunları yaparken de şemalardan yararlanır (Bordwell, 1985, s. 30-35). Ayrıca İzleyici, olay örgüsünü takip ederken de bazı sonuçlara ulaşabilir. Örneğin olay örgüsünün belli bir sıralaması yok ise olay aktarımını bir sıraya koyma uğraşına girer ve olay akışındaki mantık bağlantılarını kurmaya çalışır. Ayrıca şemalar anlatısal ve biçimsel de

olabilir. Filmde genel çekimden sonra bir yakın çekim planı izleyebilir ve bu seyirci tarafından da öngörülebilir (Bordwell, 1985, s. 35-37). Sonuç olarak *neoformalizm*, izleyicinin filmi izleme sırasında öğrendikleriyle bilişsellik seviyesini artırmış bir hale gelebildiği, film anlatısını tanımlayabildiği ve nedensellik bağını kurarak, bir anlatı şemasını oluşturabilmektedir. Bu anlatı şeması seyircinin algısal-bilişsel donanımı, algı koşulları ve önceki deneyimlerine bağlı olarak işlemeye başlar (Bordwell, 1985, s. 39).

“Budalalar” (Idiots)



Görsel: Film Afışı

Yönetmen:	Lars von Trier
Senaryo:	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)
Süresi:	117 dakika
Ödüller:	1999 – Bodil Ödülleri – “En İyi Kadın Oyuncu”, “En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu”, “En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu” 1999 – Robert Festivali – “En İyi Kadın Oyuncu” 1998 – Londra Film Festivali – “FIPRESCI Ödülü”

Filmin Konusu: Film, Danimarka'nın Kopenhag şehrinde, komin halinde yaşayan bir grup insanın “zekâ geriliği” olan insan taklidi yaparak, toplumsal değerleri sarsmaya çalışmalarını konu alıyor. Bu davranışları sergileyen üst-orta sınıf ailelerden gelen grup üyeleri, toplumda yaygın olan normlar ve refah devleti pratiklerinin ikiyüzlü anlayışıyla dalga geçmektedir. Refah düzeyi yüksek kesimin oturduğu bir semtte bulunan geniş bir ev, onların hem ortak yaşamalarını sürdürdükleri bir yer, hem de şehirdeki eylemlerinden sonra döndükleri bir merkezdir. Bu merkez aynı zamanda, yaygın toplumsal değerlerin reddi yanılmasına dayanak sağlayan bir sığınaktır. Grubun eylemlerini gerçekleştirmek için gittikleri lüks bir lokantada, filmin sonraki süreçlerinde önemli bir karakter haline gelen *Karen* ile karşılaşırlar. Ailesiyle sorunlar yaşayan *Karen* için bu grup, bir anlamda onun kaçış noktası olur. İlk başlarda onlarla fikir ayrılıkları yaşasa da *Karen*, zamanla aralarında köprüler kurulmaya başlanır. Zamanla grubu bir arada tutan temel unsur haline gelir.

Filmin Anlatısı ve Nedensellik

Sinemada anlatı biçimlerinden geleneksel anlatı, belli bir kurgusal mantık içerisinde, izleyici üzerinde etki yaratmak amacıyla gerek sonuç ve gerekse de çözüm kısımlarına doğru yönlendirilmiş olaylar dizisi olarak tanımlanır. Bu doğrultuda filmin anlatısal yapısı öykü aracılığıyla aktarılan olayların nedensellik, zaman ve mekânla ilişkilendirerek seyircinin olayı kavraması sağlanır (Bordwell ve Thomson, 2008, s. 75). Buradaki amaç çekilen sahneler arasında nedensellik ilişkisi kurulması ve sinema seyircisini bilindik bir atmosferin varlığına ikna etme uğraşıdır. Yani hikâye örgüsünün oluşturulmasında önemli bir unsur olan “gerçeğe benzerlik” ilkesini benimsetmektir. Bu doğrultuda bakıldığında çalışma konusu olan *Budalalar* filminin klasik anlatı sinemasının nedensellik zincirine uygun olmadığı görülmektedir. *Budalalar* film, geleneksel anlatıda var olan çizgisel neden-sonuç ilişkileriyle ilerlemediği görülmektedir. Bunun nedeni, geleneksel anlatıdan ziyade başarılması gereken somut bir hedef, aşılması gereken bir engelin olmamasından kaynaklanmaktadır.

Çalışma konusu olan *Budalalar* film, konu itibarıyla *Dogma 95* film anlatıları bakımından en aykırı yapımların başında gelmektedir. Bu aykırılık yönetmenin bakış açısı ve film karakterlerinin aktarımlarıyla ilgili olsa da asıl neden *Dogma 95* kurallarının uygulamasındaki etkidir (Schepelem, 2003, s. 65). *Budalalar* filmi akımın ilk filmi olarak kabul edilen “*Festen*”dan gerek anlatı ve gerekse de biçim olarak farlılık gösterir. Bu anlatının gereği olarak film, gerek biçimsel, gerekse de içerik açısından izleyici ile arasına belli bir mesafe koymaktadır. Film anlatı dilini oluşturan temel unsurlardan olan aktüel kameranın kullanılması, pencerelerden düşen ters ışıklar nedeniyle anlam yitimleri, kurgu tekniğindeki sıçramalı kesmeler ile seyirciyi sinemasal uzam ve zamanı algılayışı güçleştirildiği görülmektedir.

Filmin aktüel kamerayla çekimi, olay örgüsünün ve olay örgüsünün anlatı şekli arasındaki mesafeyi önemsizleştirerek izleyicinin filmde kendisinden bir şeyler bulması sağlanmaktadır. Bu durum İzleyicide sanki kendisinin çektiği bir görüntüymüş algısı oluşturmakta ve gündelik hayat pratiklerinden alışık olduğu şekliyle film arasında bağı kurması sağlanmaktadır. Bu oluşturulan ilişki şekli, fiziksel ve entelektüel durumdan ziyade seyirci üzerinde duygusal bir kuşatmadır. Bu duygusallık seyirciyi duygudaşlık kurmaya zorlar. Ancak bu duygusallık anlatı yapısını güçlendirmekten ziyade anlatının sergilenmesi aşamasında kalır (Christensen, 2000, s. 35-36).

Sonuç olarak çağdaş bir anlatıya sahip olan *Budalalar* filmindeki nedensellik ilişkisi ve film karakterlerinin sunum şekliyle *Dogma 95* akımının anlatı yapısına uygun olduğu söylenebilir. Film karakterleri geleneksel anlatıdaki somut bir ruh, belli bir hedefe odaklanan ve bu odaklanma sonucu amacına ulaşmaya çalışırken karşılaştığı sorun ve çatışmaların üstesinden gelen karakterlerin aksine, çağdaş anlatı karakterlerinin edilgen, bir yerden diğerine savrulan, kesin amaç ve motivasyonlardan yoksunluk söz konusu (Bordwell, 1985, s. 207). Film karakterlerinden biri olan *Karen*'in öykü aktarımının başında, ana karakterlerden biri olacağı yönünde bir his oluşturur. Ayrıca film, seyirciyi varsayım oluşturmaya zorladığı da görülmektedir. Örneğin kaldıkları evde, grup ile birlikte kalmaya başlamasından sonra *Karen*, bir yere telefon açar. Fakat karşı tarafın cevap vermesinden sonra konuşmaz ve ağlamaya başlar. Bu durum öykünün anlatısında bir bilinmezlik yaratarak, izleyiciyi varsayım oluşturmaya zorlamaktadır. Ancak bu zorlamada, geleneksel anlatının aksine seyirciye varsayımlarını sunması ve yeni olasılıklar oluşturmaları için yol göstermemektedir. Anlatı boyunca sadece bir kez *Karen*, arkadaşına "Burada çok mutluyuz. Bu kadar mutlu olmaya hakkım yok" ifadesini kullanır. Geleneksel anlatıda bu gibi aktarımlar çoğunlukla filmin sonuna doğru gelişir. *Karen* 'in sırrı filmin sonlarına doğru ortaya çıkmakta ancak ortaya çıkan bu sır nedensellik ilkesiyle çözülmemektedir.

Geleneksel anlatı oyuncu odaklı bir şekilde anlatısını gerçekleştirirken aynı zamanda seyirci tarafından anlaşılması gereken her şeyin tam olarak olmasa da belli bir oranda aktarılmasından hareket eder. Olay örgüsü aktarımında ise çizgisel bir aktarım ve neden-sonuç ilişkileri kuran bir anlatı söz konusudur. Çalışma konusu olan *Budalalar* filminde geleneksel anlatıdaki neden-sonuç ilişkisini oluşturan karakterlerin aktarımlarının tersine, filmin karakterlerinin amaçlarının belirsizliği söz konusudur. Sadece refah içerisinde yaşamını sürdüren topluma duyulan tepki bu durumun dışındadır. Filmde inşa edilen ütöpik dünya *Alex*'in iş bulması ve işe başlayacağı gün kendisini almaya gelen taksi sahnesinde söylediği "işte gerçek geliyor" ve *Josephine*'in babasının gelip onu görmesiyle bozulur (Christerisen, 200, s. 37).

Çağdaş bir anlatısına sahip olan filmler, çoğunlukla nedensellik aktarımları taşımazlar. Ancak Bu filmde iki nedensellikten söz edilebilir. İlki, grup üyelerinin belli bir amaç doğrultusunda yaptıkları mizansel, ikincisi ise *Karen* 'in geçmiş yaşamına yönelik sırlardır. Film bir anlamda, anlatısında seyircinin bu konuda varsayımda bulunmasını ister. Ancak bu varsayımı yapabilmesi için yeteri kadar bilgi aktarımı söz konusu değildir. Film boyunca bazı mekânlarda bir mizansen aktarımı söz konusudur. Ancak film karakterlerinde *Stoffer*'in neden bu mizansen yaptıklarını açıkladıktan sonra, anlatıya başka bir aktarım yapılmadan sadece mizanseli sergilemekle kalırlar.

Filmde paralellik gösteren iki anlatının eşit şekilde aktarımının söz konusu olduğu söylenebilir. Bu anlatılar, toplumun kendilerine dayattığı kalıplara tepki olarak zekâ özürlü gibi davranmak ve bu tepkiyi bir mizansel eşliğinde sergilemek. Ancak yapılan bu mizansel, aynı zamanda grup için modern yaşamın getirdiği sıkıntılardan da bir kaçıştır. Sonuç olarak *Budalalar* filmi, çağdaş bir anlatıya sahip bir yapımdır olduğu söylenebilir. Bu anlatıyı oluşturmak için de kamera hareketlerinden ani pan(çevrinme) yâda tilt (yukardan aşağıya-aşağıdan yukarıya), anlam yaratma unsurlarından olan sıçramalı kurgu tekniği gibi biçimsel özellikler kullandığı görülmektedir. Ayrıca filmde yer verilen röportaj sahneleri veya ikinci kamera kullanımı da filmin bilinçliliğini vurgulayan unsurlar olduğu söylenebilir.

Filmde, Uzam ve Kamera Kullanımı

Türk Dil Kurumu Sözlüğü “uzam” kavramını, “algılanan nesnelerin temel niteliği, bir nesnenin uzayda kapladığı yer” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, Güncel Türkçe Sözlüğü, 2019). Felsefede ise “zaman içinde var olup, fiziki mekânda yer işgal etme, değiştirilebilir, hareket ettirilebilir olup, şekli ve büyüklüğü olan, maddenin yer kaplama özelliği” şeklinde tanımlanmakta (Cevizci, 200, s. 961). Dolayısıyla uzam, her hangi bir nesneyi, içinde bulunduğu evrenle ilişkisinden ortaya çıkan bir nitelik olarak gösterilebilir. Sinematografik anlatıda görüntü söz konusu olduğunda ise “uzam” kavramını kullanmanın daha etkin olduğu görülmektedir. Bu etkinlik çerçevesinde bakıldığında çağdaş bir anlatı yapısına sahip olan *Budalalar* filmi, biçimsel olarak olay örgüsü anlatısını desteklemekte olduğu görülmektedir. Film, çağdaş anlatıda başvurulan bazı devamlılık kurguları kullanmakla birlikte yeni ortak noktalar oluşturarak kendi uzamsalını yaratmaktadır. Örneğin diğer *Dogma 95* filmlerinde görülen kameranın aktüel olarak kullanması belli kalıplar içerisinde yapılırken, burada kamera film karakterlerden biri gibi olay örgüsünü takip etmektedir.

Sinemada imge aktarımlarında objektif kullanım şekliyle uzamın bazı bölgelerinde netlik bilinçli olarak bozulabilir. Bunun yapılmasının nedeni, insan algısının dikkat ve odaklanma halindeki davranışları temel alınmasıdır. Bununla amaçlanan sinematografi uzamı netlik yoluyla bozarak insan algılamalarını yönlendirmektir (Vieyard, 2010 s. 54). Ancak buradaki temel husus bunun bilinçli olarak yapılmasıdır. Bu çerçevede filme bakıldığında filmde teknik olarak bazı sıkıntılar yaşanmakta olduğu görülmektedir. Yaşanan aksiyon içerisinde görüntü netliğini kaybetmekte veya aktif olan karakteri takipte sıkıntılar yaşamaktadır. Bu netliğin kaybedilmesi bilinçli olarak yapılmasından ziyade teknik olarak yaşanan sıkıntıdan kaynaklanmaktadır. Ayrıca sinemada kullanılan devamlılık kurgusunda önemli birer unsur olan aks eksen, açı-karşı açı ve hareketin eşleşmesi gibi unsurların da kullanılmadığı görülmektedir. Sinema izleyicisinin kafa karışıklığına düşmemesi ve sağlıklı bir uzam oluşturabilmesi için karakterin pozisyonu önem taşır. Ancak filmde karakterler uzam içerisinde sürekli olarak yapılan kesmeler ile bu durum önemsenmediği görülmektedir. Bu duruma örnek olarak *Axel*’in işvereniyle yaşadığı sıkıntı ve yaptığı tartışması verilebilir. Tartışma sırasında işveren bir çekim planında otururken, hemen sonrasındaki planda ayakta, bir sonraki planda tekrar oturmakta ve son planda ise *Axel*’in yanında ayakta konuştuğu görülmektedir.

Kurucu çekim, izleyicinin olay örgüsünü geçtiği yer hakkında bilgi aktarımının yapıldığı alanı kapsamaktadır. Bu alan geniş açılı planlar, uzak çekimlerin kullanılmasını kapsar. Bu noktada film anlatısına bakıldığında yeteri derecede kurucu çekime yer verilmediği görülmektedir. Kurucu çekim yerini alabilecek bazı kamera açıları izleyicinin uzamsal şemayı oluşturması için kullanılmadığı, sadece o anda kamera o açıdan kayıt aldığı için kullanılmıştır.

Sinema filminde sinematografik estetiğin yaratılmasında kamerada kullanılan objektiflerinin önemli bir yeri vardır. Bu önem objektifler vasıtasıyla yaratılan biçimsel formlar ve anlatım biçimleridir. Objektif kullanımı sinematografide biçimsel olarak iki temel öge üzerinde etkinlik gösterir. Bunlar perspektif ve alan derinliğidir.

Geleneksel anlatıda aktarım aracı olarak kullanılan kamera ve objektifler, anlatıyı en etkili bir şekilde aktarmak için özenle kullanılır. Bu anlayışın *Budalalar* filminin olay aktarım şekli için söylemek pek olası değil, daha çok kadraja giren görüntünün aktarımı şeklinde ilerlemektedir. Bu duruma örnek olarak film anlatısındaki aksiyon içerisinde, takip etmesi gereken karaktere odaklanamaması verilebilir (Monaco, 2002 s.198-199).

Filmde kullanılan kameranın aksiyonu takibinde uzam, 360 derece olarak kullanılmakta. Bu uzam içerisinde bazen aksiyonu takip etmekte ve bazen de aç ve karşı aç şeklinde ilerlemek yerine, diyalog içerisinde aksiyon yakalamaya çalışılmakta. Bu durum her ne kadar klasik anlatıda bir sorun olarak görülse de *Dogma 95* anlatısı için olumlu bir yaklaşımdır. Thompson'a göre kameranın bu şekilde kullanılması, seyircinin olayın yaşandığı yerde olduğu hissi yaratmaktadır (Thompson, 1988, s. 241).

2.4. Filmde Zamanın Aktarımı

Geleneksel film anlatısında olay örgüsüne ayrılan zaman aralığı, gerçekleşen aksiyonun bağlamsal önemiyle ilişkilidir (Bordwell, 1985, s. 76). Buna karşı çağdaş anlatıda ise gerek önemli bulunan ve gerekse de önem bakımından daha gerilerde olan çekimleri izleyiciye aktarımı yoluyla anlatının dramatizasyonu kırılır. Bu hususlar çerçevesinde filmin anlatısına bakıldığında farklı bir aktaran söz konusu olduğu görülmektedir. Bu farklılık, zamanın aktarması, olay örgüsünün sunumu ve olay sunumunda kameranın kullanım süresinde görülmektedir. Bu duruma örnek olarak yılbaşı süslemelerinin etrafta bulunan evlere satmalarını içeren sahne verilebilir. Bu sahneler anlatıya bir katkı sunmayan, film karakterleri hakkında yeni bilgi aktarımları içermeyen aktarımlardır.

Dogma 95 manifesto kuralları gereği anlık olarak yaşanan gerçekliğin bütünlüğünün bozulmaması adına, sahnede mevcut olan ancak fazla bir önem içermeyen planı muhafaza eder. Bu duruma örnek olarak Josephin'in babasının kızını almaya geldiği sahne verilebilir. Bu sahnede film anlatısının bir unsuru olmamasına karşın gökyüzünde geçen uçak verilir ve sonra karaktere hiçbir kesme yapılmadan hareket aktarılır. Burada sahnenin kesilmemiş olması yâda kurgu sırasında müdahale edilmemiş olması, gerçekliliği korumak adına yapılmış bir tercihtir. Başka bir ifadeyle dramatizasyonu doğal olmayan yollarla tırmandırmak yerine, içinde bulunan anın kendi içindeki etkisiyle yetinilmektedir.

Budalalar filminin diğer *Dogma 95* filmlerinden farkı, zamansal aktarımın kullanılış biçimidir. Bu fark, anlatıda kullandığı ileriye sıçrama (flashforward) tekniğidir. Bununla film anlatısında zamansal atlamalar yapar. Tıpkı röportaj aktarımlarında yapılanlar gibi. Filmin bir diğer farklılığı ise kurguda görülmektedir. Kullanılan sıçramalı kurgu anlayışı, zamansal eksiltme oluşturur ve bu durum, anlatının kendine özgü aktarımı olarak görülebilir. Filmde bu yönde yapılmış zamansal eksiltmeler bulunmaktadır. Zamandaki bu sıçramalar izleyicinin zamansal algısını bozabilme yâda değiştirebilmektedir. Sonuç olarak *Budalalar* filmi geleneksel anlatının aksine zamansal olarak bir sınır koymadığı, seyirciyi film anlatısındaki olay örgüsünün akışına tanık olarak bıraktığı söylenebilir. Bu duruma istisnası ise Karen 'in Sussanne ile yaptığı aile ziyareti ve ondan iki haftadır haber alamadığını söylediği sahnedir.

Sonuç ve Değerlendirme

Sinema sanatında oluşan akımların sonuncusu olarak kabul edilen *Doğma 95* akımı, sinemanın anlatı dilinin oluşmasında bazı teknik cihazların kullanılmasını reddeden, doğal ışıklar, doğal mekânlar ve doğal oyunculuk tarzı ile öykü anlatmayı amaçlayan bir akımdır. Bu akıma göre filmdeki anlam 1960'lerden itibaren varlığını tüketmiştir. Sinemanın endüstrileşmesi ile birlikte yönetmenin iyi olanı bulma arayışı sona ermiştir. Bunun sonucu olarak, bir anlamda kaybolan yönetmenin kendini keşfetmeyi bırakmasına karşı, yeni bir çerçeve ve bakış açısı içinde yaratıcılığı zorlamanın bir gereklilik olduğudur. Bu prensipler doğrultusunda bir manifesto açıklanmış ve açıklanan *Dogma 95* manifestosunda, yönetmene film yapımı aşamasında belli sınırlar getirilmiştir. Kolektivizmi ve disiplini film üretim merkezine koyan bu akıma göre, filmlerin gerçek dışı öge içermemesi, sadelik ve gerçeklere sıkı sıkı bağlılık esastır. Çekimlerin hareketli kamerayla yapılması, stüdyo yerine gerçek mekân, gerçek ışık, doğal sesler kullanılarak yapılması bir zorunluluktur. Bununla birlikte tür filmlerine, cinayet ve yönetmenin adına yer verilmemesi de ana hususlardandır.

Dogma 95 filmleri, biçimsel yapılarıyla kendisinden önceki filmlerden farklılıklar gösterir. Bu farkların başında ise anlatı dilinin ele alınış biçimi gelmektedir. *Dogma 95* akımında anlatı dilindeki olay örgüsünün aktarımı için açıklanan manifesto önemli bir yer tutar. *Dogma 95*'i manifesto bağlamında değerlendirildiğinde öne çıkan hususlar şunlardır:

Birinci madde kapsamında bakıldığında çekimler gerçek mekanlarda yapılmalı yönünde bir yaklaşımın sergilenmiştir. Film olay örgüsü kapsamında stüdyolarda yaratılan mekanların kullanılmadığı, alışlagelmiş film yapım kalıplarının değiştirildiği görülmektedir. Grubun bir araya geldikleri ev, eylemlerinin gerçekleştiği mekânlar ve sokakta geçen sahneler bu duruma örnek olarak verilebilir.

Manifestonun ikinci maddesi olan ve doğallık çabası yönünden ilk maddeyle bağlantılı değerlendirilebilen “Ses görüntülerden ayrı üretilmemelidir. Eğer çekilen sahnede müzik yoksa, kullanılmamalıdır” maddesi müziğin izleyici üzerinde yarattığı etkinin dengelenmesi amaçlanmıştır. Bu madde ile izleyici ile film karakterlerinin birbirine yaklaşması amaçlanmıştır. Sahnenin doğal yapısında olan ses ne ise seyirci o ses ya da müziği duyar. Tıpkı film karakterinin duyduğu ses gibi. Ancak filmin sahnesi gereği sesler, bir radyodan yâda bir müzik çalardan duyulabilir.

Anlamı kayıt altına almak için kullanılan kameranın kullanım şeklinin belirlendiği üçüncü madde kapsamında bakıldığında, kameranın bir ayaklık (tripot) üzerinde değilde elde tutulması devinim ile ilişkilidir. Bununla amaçlanan sabit çekimlerden uzak durulmasıdır. Bu çekim tekniğinin kullanılmamasının nedeni akımın temsilcilerinin devinimi ötekileştiren anlayışlarından kaynaklanmaktadır. Akımın anlayışına göre olay örgüsünü takip eden kamera devinimin hem parçası hem de izleyicisidir. Başka bir ifadeyle kamera olay örgüsünü takip ederken devinimi kaydeder. Bu doğrultuda bakıldığında olay örgüsünün bir parçasıdır, ancak olay örgüsünü takip etmesinden kaynaklı kaydedici özelliği, algılayan insan gözüyle örtüştüğünden dolayı izleyendir.

Manifestonun dördüncü maddesi filmin doğallığı ve gerçekliliği ile bağlantılı olan “film renkli olmalıdır”. Bu maddede amaçlanan gerçek dünyayı görme biçimi ile filmin anlatısının aynı şekilde görmesidir.

Film yapımında biçime müdahale eden optik illüzyon ve filtrelerin kullanılmamasını belirten beşinci madde dördüncü ve beşinci madde ile ilişkilidir. Sinemada yaratılan illüzyondan uzak durulması gerektiği yönünde bir yaklaşımı belirtir. Film yapımının içeriğine ilişkin olan “filmin olay örgüsü, cinayetlere ve silahlar üzerinden ilerlememeli” maddesi manifestonun altıncı maddesini oluşturmaktadır. Her ne kadar filmde cinayet işlenmesi veya silah kullanılması yoksa da manifestonun düşünsel yapısında silah ve cinayet gibi şeyler gündelik hayatta karşılaşılabileceğimiz ancak sürekliliği olmayan şeylerdir.

Manifestonun yedinci maddesi gerek zamansal ve gerekse de coğrafi yabancılaştırmanın yapılmaması yönündedir. Bu madde, film anlatısının sınırlarını belirlemektedir. Anlatıda biçimsel olarak doğallığı, içerik olarak ise gerçekliği vurgulanması gerekliliği temel husustur. Ayrıca film anlatısında gelecek zaman kullanımı tamamen ortadan kaldırılmaktadır. Çalışmaya konu olan *Budalalar* filminde de gelecek zamana ilişkin bir aktarım söz konusu değildir.

Manifestonun sonraki maddesi tür kavramına yöneliktir ve tür filmlerinin kabul edilememesi yönündedir. Bir sonraki maddesi ise film çekim ve yayın formatını ile ilgilidir. Manifestoda film formatı olarak 35mm belirlenmiştir. *Dogma 95* hareketi, başta 35 mm olmak üzere 16 mm ve tüm alt format türlerinin kullanılabileceğini, çekimlerin dijital video ile de yapılabileceğini ancak gösterim formatını ‘35 mm olması gerektiği üzerinde durmaktadır. Aktüel kameranın kullanılabilir ve dijital kayıt yapılabilir ancak sonradan 35 mm formata aktarımı zorunludur. Bu çerçevede bakıldığında çalışmaya konu olan filmin video kamerayla çekildiği ve sinema gösterimleri için daha sonra 35 mm’ye aktarıldığı görülmektedir.

Dogma 95 manifestosunda 10. madde üzerinde en çok konuşulandır. Bu madde filmin yönetmenin isminin gerek filmin başında ve gerekse de sonunda belirtilmemesini içermektedir. Bu maddenin varlığı kesinlik içermemekle birlikte, “auteur” yaklaşımına tepki olarak konulmuş olabilir.

Fransız *Yeni Dalga* akımını aydın yenilmişliği olarak nitelendiren *Dogma 95* akımı sinema filminin bir sanat yapıtı mı yoksa ticari bir meta mı olduğu tartışmasını yapmaktadır. *Dogma 95* akımı, Trier ve Vinterberg tarafından imzalanan manifesto metninde, yönetmenin sanatçılığının kabul edilmeyişi, estetik kaygılardan uzak durma amacı, kişisel beğenileri yok sayma uğraşı ve yaşanan zamanın önemini öne çıkaran bir anlayışın film anlatı diline yansımaları olarak görülebilir.

Lars von Trier ağırlıklı olarak filmlerinde, toplumsal yapı içerisinde iktidarların biçimlendirdiği algıları üzerinden anlatısını gerçekleştirir. Bu anlatılarda izleyicinin düşünce dünyasında çelişkiler oluşturmaya çalışır. Oluşturduğu bu çelişkiler, film karakterlerin içine düştükleri çıkmazlar ve bilinmezlikler üzerinden ilerler. Bu anlayış Lars von Trier’in eleştirel bakış açısının temel dayanağını oluşturmaktadır olduğu söylenebilir. Çalışma konusu olan *Budalalar* filmine bu bağlamda bakıldığında burjuva toplumunun genel çerçevesini ve yerleşik değerlerini sorgulayıp, yeniden yorumladığı görülmektedir.

Trier, filmlerinde kadın karakterler önemlidir ve film olay örgüleri ağırlıklı olarak onlar üzerinden ilerler. Filmlerin erkek karakterleri ise hikâyede edilgen bir durumdadır. Farklı yâda aykırı olanın yanında yer almak isteyen kadın karakterler, gitmek istedikleri yere doğru yol alırlar ancak ulaşılan yerde zorluklar vardır. Bu zorluk, olay örgüsü içerisindeki yapıyı değiştirme uğraşı için harekete geçen kadın karakter, etkin olma uğraşısının bedelini bir şekilde ödemek zorunda kalmasıdır.

Bu filmin ana karakterlerinden biri Karen'dir ve gitmek istediği, olmak istediği yer, yaptıklarıyla toplumda hoş karşılanmayan grup üyelerinin kaldığı evdir. Ancak bu istek, seyirciye varsayımlar oluşturması için yol göstermemektedir. Geleneksel anlatı oyuncu odaklı bir şekilde anlatısını gerçekleştirirken aynı zamanda seyirci tarafından anlaşılması gereken her şeyin tam olarak olmasa da belli bir oranda aktarılmasından hareket eder. Çalışma konusu olan bu filmde neden-sonuç ilişkisini oluşturan karakterlerin aktarımlarının tersine, filmin karakterlerinin amaçlarının belirsizliği söz konusudur. Sadece refah içerisinde yaşamını sürdüren topluma duyulan tepki bu durumun dışındadır.

Film anlatısı, hikaye aracılığıyla aktarılan olayların nedensellik, zaman ve mekânla ilişkilendirilerek seyircinin olayı anlaması sağlanır. Bu doğrultuda bakıldığında çalışma konusu olan *Budalalar* filminin klasik anlatı sinemasındaki nedensellik zincirine uygun olmadığı görülmektedir. Olay örgüsü geleneksel anlatıda var olan çizgisel neden-sonuç ilişkisi şekliyle ilerlememektedir. Bunun nedeni, geleneksel anlatıdan ziyade başarılması gereken somut bir hedef, aşılması gereken bir engelin olmamasıdır.

Çağdaş bir anlatıya sahip olan *Budalalar (Idiots)* filmde var olan nedensellik ilişkileri ve karakterlerinin aktarımları, bu anlatıya katkı sunmaktadır. Filmdeki anlatı, geleneksel yaklaşımın kesin bir hedefe doğru ilerleyen ve hedefe ulaşma çabaları sırasında karşılaştığı sorunlar ve çatışmaların üstesinden gelen film karakterlerinin aksine, çağdaş anlatı kahramanların bir olaydan diğerine savrulması, bir amaç veya isteklendirme kaynağından yoksun olması üzerinden ilerlemektedir.

Filmdeki grup üyelerinin ortak bir amacı söz konusu değildir ve olay örgüsü içerisinde seyircinin karakterler hakkında bilgi sahibi olmaları istenmemektedir. Adeta film anlatısında karakterleri, bilinçli bir kurgu anlayışından ziyade, gelişigüzel bir araya getirilmiş gibidir. Bu atmosfer içerisinde film karakterlere odaklanırken, onların içinde bulundukları ruhsal durumları vurgulamak için dramatik unsurlar kullanarak anlatısını gerçekleştirir. Anlatısını gerçekleştirirken de izleyici algısına yönelik hamleler yapar. Kullandığı hareketli kamera çekimi ve röportajlarla filmde sahte bir gerçeklik atmosferi yaratır. Ancak bu yapılırken yaratmış olduğu sahte gerçeklik havasıyla gerçekliği yansıttığı izlemine vermektedir. Bunu yaparken de nedensel bir bağlantısı olmayan, seyircinin fabula (öykü) oluşturmalarını zorlaştıran bir film olduğunu göstermektedir.

Filmde dikkat çeken bir başka husus, gelişim sürecinin neden-sonuç ilişkisi üzerinden ilerlememesidir. Boşluklar ve belirsizlikler söz konusudur. Filmin anlatı dilini yaratmada önemli bir unsur olan devamlılık kurgusu yerine, aktüel kamera kullanımı ve sıçramalı kurgudan oluşan zorlaştırılmış bir üslup kullanmaktadır. Örneğin uzun hareketli çekim sahneleri ve kameranın

bazı durumlarda olaya uzak kalması, ışık seviyesinin düşük olduğu sahnelerden dolayı seyirci zaman, uzam ve anlatı mantığını oturtmakta zorlanmaktadır. Filmin izleyici ile olan mesafesi ile oynamaktadır. Bazen mesafe artarken bazen de azalabilmektedir. Ancak azaldığı anlar sınırlıdır.

Sonuç olarak *Budalalar* filminin anlatısında iki farklı çizginin söz konusu olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki grubun bulundukları mekanlarda neden mizansen yaptıkları, diğeri ise *Karen*'in geçmiş hayatında ne gibi sorunlar veya sırların olduğudur. Ancak bu iki anlatı çizgisinin oluşturduğu soru işaretleri filmin başında cevaplanmamaktadır. Bu durum da izleyicinin hafızasında bu konularda varsayımların oluşmasına neden olmaktadır. Buna karşın filmde yapılan mizansen ile ilgili anlatı çizgisi bulunduğu söylenebilir. Örneğin *Stoffer*'in, filmin başında neden bu eylemi yaptıklarını açıklaması. Grup üyeleri film boyunca çeşitli mekanlarda bu eylemleri gerçekleştirirler ancak bu eylem anlatı çizgisini bir başka aşamaya taşımamaktadır. Filmde duygusal yoğunluğun yaşandığı sahne ise Karen'in öyküsünün açıklığa kavuştuğu sahnedir. *Karen*'in çocuğunu kaybettiği, bundan dolayı sorunlar yaşadığı ve sonunda da bulunduğu yerden kaçtığı anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Abisel, N. (1989) Sessiz Sinema, Ankara Üniversitesi Basım- Yayın Yüksekokulu Yayınları
- Armes, R. (2011) Sinema ve Gerçeklik, Doruk Yayınları, İstanbul
- Bordwell, D. (2012) Film Sanatı, Çev: Ertan Yılmaz De Ki Yayınları
- Bordwell, D. (1985) Narration in the Fiction Film Wisconsin: University of Wisconsin Press
- Bordwell, D. (1989) Historical poetics of cinema. The cinematic text: methods and approaches, R. Barton Palmer (Der.) içinde (pp.369-398). New York: AMS
- Bordwell D., Thomson K. (2008). Film Sanatı. (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki
- Cevizci, A. (2000) Paradigma Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul
- Christensen, O. (2000) Spastic Aesthetics- The Idiots p.o.v. A Danish Journal Of Film Studies, Number 10, December
- Christensen, M.E. (2003). 'Dogma and marketing: the state of film marketing in Europe and the achievements of the first Dogme films
- Çelgin, G. (2011) Eski Yunanca-Türkçe Sözlük, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Hjort, M. and Bondebjerg, I. (2001) The Danish Directors, Dialogues On a Contemporary National Cinema, Bristol: Intellect Books
- Jensen, J. R. (1998) Dogma Öldü! Yaşasın Şarkı ve Dans. J. Lumholdt içinde, Sinema Tutkusu-Lars von Trier, Çev: Selim Özgül. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Lumholdt, J. (2015) Sinema Tutkusu-Lars von Trier. (Çev: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Michemsen, O. (1982) Tutku, Sinemanın Can Damarıdır. J. Lumholdt içinde, Sinema Tutkusu-Lars von Trier (Çev: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Monaco J. (2002) Bir Film Nasıl Okunur? Çev: Ertan Yılmaz Yayınevi: Oğlak Yayıncılık
- Passeron R., (1990) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviren: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Smith, G., (2015) 'Karanlıkta Dans, Sinema Tutkusu-Lars Von Trier içinde, der. Jan Lumholdt, çev. Selim Özgül İstanbul: Agora Kitaplığı

- Schepelern, P. (2003) Kill Your Darlings, Lars von Trier and the Origin of Dogma 95
- Stevenson, J. (2005) Lars Von Trier, çev. Begüm Kovulmaz İstanbul: Agora Kitaplığı
- Stevenson, J. (2003) Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood. Santa Monica Press.
- Topçu, Y. G. (2013) "Saf Sinemaya Dönüş Denemesi: Dogma 95", Sinema Kuramları, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar Cilt 2 içinde, ed. Zeynep Özarslan, İstanbul: Su Yayınevi
- Thompson, K. (1998) Breaking the Glass Armor, Neoformalist Film Analysis. Princeton: Princeton University Press
- Lumholdt, J. (2015) Sinema Tutkusu-Lars von Trier. (Çev: Selim Özgül) İstanbul: Agora Kitaplığı
- Vieyard J. (2010) Sinemada Çekim Teknikleri Her Sinemacının Bilmesi Gereken Kamera Hareketleri, İstanbul Organizasyon Yayınevi

İnternet Kaynakları

- Bordwell, D., (2004) A decade of danish film: a strong sense of narrative desire, Ulaşım Tarihi Temmuz 2019- <https://bibliotek.dk/da/work/870971-tsart:87736946>
- TDK, Güncel Türkçe Sözlüğü, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/?kelime=uzam-zamansal>, 13 Kasım 2019
- Schepelern, P. "Film According to Dogma" [http. www. Dogme 95 .dk /news /interview/ schepelem. htm](http://www.dogme95.dk/news/interview/schepelem.htm).4. Haziran 2019
- A tribute to the official Dogme95, Manifesto, <http://www.dogme95.dk/dogma-95> Ulaşım Tarihi Ağustos 2019
- (www.imdb.com/name/nm0001885/)