

## MELEZ BİR ANLATIM OLARAK KARANLIKTA DANS

Saygın Koray DOĞANER  
Batman Üniversitesi, Türkiye  
sayginkorayd@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-7077-0551>

<i>Atıf</i>	Doğaner, S., K. (2022). Melez Bir Anlatım Olarak Karanlıkta Dans. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 12 (3), 833-845.
-------------	--

### ÖZ

Bu makalede Lars Von Trier'in Altın Kalp Üçlemesinin (Breaking the Waves 1996, Idioterne, 1998, Dancer in the Dark 2000) üçüncü filmi olan Karanlıkta Dans filminde, müzik ve dansın ne şekilde kullanıldığı, tekniğinin hangi ilkelere dayandığı, anlam oluşturulurken kullanılan mizansen öğeleri ve filmin anlatı yapısı incelenmiştir. Karanlıkta Dans Trier'in merkezine saf, çocuksu, acıyla sınıyan, güçlü ve bir o kadar da kırılğan kadınları aldığı filmlerinden biri olarak öne çıkar. Klasik anlatı sinemasında yer alan müziklerle çok az ortak noktası olan film, melodram özellikleri barındıran bir müzikal özelliği taşır. Filmin anlatımı Avrupa sanat sineması ile klasik Hollywood sineması arasında melez bir yapı oluşturur. Filmin anlatım tekniği, Trier ve üç Danimarkalı yönetmenin yayınladığı Dogma 95 manifestosuna da kısmen uyum gösterir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Müzikal, Tür, Anlatım, Dogma95.

## DANCER IN THE DARK AS A HYBRID NARRATION

### ABSTRACT

In this article, in Dancer in the Dark, the third film of Lars Von Trier's Golden Heart Trilogy (Breaking the Waves 1996, Idioterne, 1998, Dancer in the Dark 2000), how music and dance are used, what principles its technique is based on, the mise-en-scene elements used in creating meaning. and the narrative structure of the film was examined. Dancer in the Dark stands out as one of the films where Trier takes naive, childlike, pain-tested, strong and yet fragile women to the center. The film, which has little in common with the musicals in classical narrative cinema, has a musical feature with melodramatic features. The narration of the film creates a hybrid structure between European art cinema and classical Hollywood cinema. The narrative technique of the film also partially complies with the Dogma 95 manifesto published by Trier and three Danish directors.

**Keywords:** Cinema, Musical, Genre, Narration, Dogma95.

### GİRİŞ

İlk çağlardan günümüze sanat yüce ve soylu olan üzerinden inşa edilmiştir. Gündelik ve sıradan olan temalar sanata konu olacak kadar değerli görülmemiştir. Fransız devrimi ile beraber bu anlayış yıkılmış ve sanatta yüce ya da soylu temaların işlenmesi yerine sıradan ve basit anlamlar içeren sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu anlayış ilk olarak tiyatrodan vodviller üzerinden günlük hayatı işleyen eserlerle ortaya konmuştur. Edebiyat ve resim sanatında da aynı anlayış benimsenmiştir. Sanayi devrimi ile beraber ise sanat hızla burjuvazinin elinden halka ulaşmıştır.

Filmlerin anlatı yapısı çok çeşitli olsa da sinemanın bir anlatı aracı olarak kullanılabilmesinin fark edilmesinden bu yana, klasik anlatı, sinemadaki varlığını etkin bir şekilde sürdürmektedir. Anlatımın derli toplu oluşu, neden-sonuç ve zaman-mekân arasındaki tutarlı ve kesintisiz ilişki, bir amacı olan ana karakterin, bu amaca ulaşmasını engelleyen bir karşıt gücün ve bu ikisi arasındaki çatışmanın vardığı bir doruk noktası ile katharsis (arınma) hazzının yaşandığı bir sonucun olması, geleneksel anlatıyı, öykü anlatmanın en etkili yöntemlerinden biri haline getirmektedir.

1940-45 yılları arasında yapılan 2. Dünya Savaşı sinemayı doğrudan etkilemiştir. Bu dönemde erkeklerin savaşta olmasından dolayı izleyici kitlesini kadınlar oluşturmaya başlamıştır. Bir yandan 2. Dünya savaşının ekonomik açıdan sinema sektörüne olumsuz etkileri olmuş ve bu nedenle müzikaller gibi yüksek maliyet gerektiren yapımlar azalmıştır. Öte yandan kadınların sosyal hayatta etkin bir rol oynaması sinema sektörünün yapısında köklü bir değişikliğe yol açmıştır. Örneğin; melodramlar bu dönemde yoğun bir şekilde izleyiciyle buluşmuştur. Bu yeni bakış açısı düşük bütçeli, sıradan insanların hikayelerinin anlatıldığı, bireysel konulara odaklanan, özgün, yaratıcı, deneysel anlatılardan oluşan modern sinema anlayışının önünü açmıştır.

Toplumun modernleşmesi ve teknolojinin gelişmesiyle kavramların anlamlarındaki kaymalar, zaman ve mekân algısındaki değişim, iyi ve kötü arasındaki sınırların belirsizleşmesi, adalet kavramının algılanışı gibi değişimler, sinemanın anlatım yapısını da etkilemiş ve birbiriyle eklemlenen yeni film türleri ortaya çıkmıştır.

### **Bir Tür Filmi Olarak Müzikallerin Ortaya Çıkışı**

Tür terimi ilk başlarda yalnızca film dağıtım, reklamı, gösterimi yapılan ağ içinde, işleri kolaylaştıran, filmleri konu ve biçimine göre ayıran bir terim olarak kullanılmıştır. Geoffrey Nowel-Smith, editörlüğünü yaptığı Dünya Sinema Tarihi kitabında tür terminolojisini ele alırken, üç ana özelliğin kabul edilmesi gerektiğini söyler. Bu özellikler: İlk olarak yapımcı ekibi arasındaki ayrıcalıklı iletişimin sağlanması, ikinci olarak yapımcı ile dağıtımcı ya da gösterimci arasındaki kestirme iletişimin sağlanması, üçüncü ve son olarak ise filmi gösteren ve seyircinin kendi aralarındaki etkileşimi kolaylaştırmasıdır (2008: 323).

Sinemada türler yalnızca sınıflandırma, gruplama, tanımlama yapıp değiştirilmeyen yapılar değildirler. Türler canlı bir yapıya sahiptir ve zamanla değişim gösterirler. Seyircinin kültürel, siyasal, ekonomik yapısının değişmesi, izleme deneyiminin farklılaşmasıyla beraber, türler de bu değişimlerden nasibini alır. Melodramik müzikaller, komik korku filmleri, western bilim kurgular, bu değişimin en uç örnekleridir.

Filmlerin müzik ile ilk kez kullanımını Lumiere kardeşlere kadar dayandırmak mümkündür. İlk film gösterimlerine piyanonun eşlik ettiği bilinmekle birlikte ilerleyen zamanlarda Lumiere kardeşlerin filmlerine eşlik eden müziği bir orkestrayla birlikte sundukları bilinmektedir (Erdoğan ve Solmaz 2005: 75, İlyasoğlu, 2009: 46, Yaylagül, 2010: 12). Sahnedeki gösterime eşlik eden canlı müzikler, sessiz sinemada etkin olarak müziğin kullanılması, sinema-müzik birlikteliğinin neredeyse sinemanın doğuşuyla birlikte var olduğunu gösterir. İlk “müzikli” filmler eğlence amaçlı, şarkılı, danslı, komedi, melodram filmlerinden oluşmuştur. 1930’lardan sonra müzikal film, bir terim ve anlatı türü olarak gelişmeye başlamıştır. Geoffrey Macnab’ın da belirttiği gibi “1930’ların müzikalleri Büyük Bunalım’a rağmen insanların açıkça gösterdiği umursamazlığı yansıtmaktaydı. Böylesi tatsız bir ortamda dans etmek bir tür savunma hareketiydi.” (Macnab, 2014: 132). Müzikallerin içinde yaşanan ekonomik ve toplumsal sorunlardan uzaklaşmak için büyük kitleler tarafından benimsendiğini söyleyebiliriz. Özellikle müzikallerin ortaya çıkışına yakın bir dönem olan 1929 Dünya Ekonomik Buhranı ve II. Dünya Savaşı ile birlikte gelen toplumsal, iktisadi ve siyasal sorunların psikolojik olarak seyircinin olumsuz gelişmeleri unutmaya isteğine karşılık geldiği bu sebeple de müzikallerin kolayca kabul gördüğü ifade edilebilir.

Klasik Hollywood müzikalleri; pahalı kostümlerin, renkli mekanların, bir öykü ile ilişkilendirilen kalabalık dans sahnelerinin ve genellikle romantik konuların işlendiği bir yapıya sahiptir. Günümüzde müzikaller çok çeşitli konuları aktarmada tercih edilen bir tür haline gelmiştir. Susan Hayward'ın da belirttiği gibi her ne kadar müzikallerin doğum yeri Hollywood olarak gösterilse de kökeninin Avrupa'ya dayandığını söylenilebilir. Müzikaller Avusturya uzantılı Avrupa operetleri ve Amerikan vodvilleri ile müzikhollerine uzanan birçok türün melezleşmesi sonucu ortaya çıkan film türü olarak değerlendirilebilir (2012: 319).

Barry Keith Grant, müzikaller ile ilgili “*Ana karakterler tarafından söylenen şarkı ve dans performanslarını kapsayan, şarkı ve dansların filmin önemli bir parçası olduğu filmlerdir.*” ifadesi ile müzikal filmlerin ayırt edici özelliklerine dikkat çekmiştir (2012: 1). Müzikal filmlerde müziğin özel bir yeri olmakla birlikte, bu durumun tek başına filmi bir müzikal yapmaya yetmediğini söyleyebiliriz. Filmde işlenen konu, karakterlerin, mekanların ve olayların işleniş tarzı, filmin anlamının dayandığı ilkeler ve kullandığı teknik bize müzikalin müzikli bir oyun değil, bir film olduğunu hatırlatır. Bu yüzden ki müzikal bir filmin incelemesi yapılırken yalnızca müziğine, sözlerine, dansına değil, aynı zamanda anlatısına, biçimine, işlevine ve ideolojisine de bakabilmek bütüncül bir bakış açısı sunacağından dolayı önemlidir.

### **Müzikal Türün Dönüşümü**

Geleneksel anlatı, Aristo'nun *Poetika* adlı eserinde değindiği katharsis (rahatlama) ve mimesis (taklit) kavramlarından bahseder. Katharsisin Yunanca arınma, temizlenme, rahatlama gibi anlamları vardır. Seyirci kendisini karşısındaki karakterin yerine koyarak özdeşleşme vasıtası ile oyuncunun yaşadığı değişim ve dönüşümlere ortak olur. Yunanca taklit anlamına gelen mimesis ise insan ve doğadaki her türlü davranışın sanatta taklide dayanıp temsil edilmesidir. Bu anlayışa göre sanatçı taklit eden kişidir ve taklidin başarılı olduğu ölçüde ortaya çıkan sanat ürünü de o kadar başarılı olacaktır. Roy Armes'in de belirttiği gibi genellikle seyircinin keyifli vakit geçirmesi gayesinde olan klasik anlatı yapısı ile çekilen filmler, belirli çerçeveler dahilinde izleyiciyi rahatlatır ve bu amaçla hazırlanan yapımlar çoğunlukla sinemanın erken dönemlerinde stüdyo ortamında üretilmiştir (2011:93). Sinemada, Aristoteles'in klasik anlatımından farklı bir konumda duran yeni bir anlatı yapısı Fransız Yeni Dalga Akımı ile ortaya çıkmıştır. İzleyiciye rahatsızlık vererek düşünmeye sevk eden, klasik sinema anlayışının karşısında durarak katharsis ve özdeşleşme gibi unsurları reddedip, izleyiciye izlemiş olduğu şeyin bir film olduğunu hissettiren farklı bir dil ve alternatif bir anlatı yapısı kullanan yaklaşım 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır.

Dram sanatı (Tragedya)'nın şekillenışı Büyük Dionysia törenlerine kadar gider. Tragedyayı ilkel halinden çıkarıp biçimsel olarak değiştiren ve öykü yönünü güçlendiren Aiskhylos'dur. Ardından gelen Sophokles, tragedyayı destansı, gelenekçi özelliklerinden kurtarıp daha yenilikçi özelliklere kavuşturur. Tragedyada mitolojik olay ve karakterlerin etkisini azaltıp, dram sanatını gökyüzünden dünyaya indiren, kahramanlık hikayeleri ve mucizeler yerine gündelik yaşamı işleyen, güçlü tanrılardan sıradan bireylere geçen kişi ise Euripides'dir (Fuat, 2010:61).

Aristo'nun geleneksel anlatı tanımı günümüzde Hollywood'un popüler film üretimine dayanan anlayış ile benzerlik göstermektedir. Nasıl ki etkileyici bir tragedya için formüller açık ise (belirli bir uzunlukta, başı sonu belirli, taklide ve duygusal rahatlamaya dayalı olması açısından) bir Hollywood sineması için de benzer formüller açık bir şekilde geçerlidir. Tragedya'nın odak noktası seyircide genellikle acı ve korkudan oluşan belli duyguların ortaya çıkmasını sağlayarak insanın ruhunda yer alan negatif duyguların temizlenmesidir. Tragedya kuralları ile klasik anlatı sineması karşılaştırıldığında serim, düğüm, çözüm kalıbının ortak olduğu söylenebilir.

Sanatla ilgili bir kavram olan tür kelimesi dilimize Fransızca olan genre sözcüğünden girmiştir. Türk Dil Kurumu'nda “içerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi” olarak tanımlanmaktadır. Tür kavramı sinemada, temel olarak sanayiden çıkmış ve eleştirmen, seyirci ve en

son da sinema yazarları sayesinde literatürde yerini almıştır. Film türleri konusunun nasıl ortaya çıktığı ise ihtilaflıdır. Sinemanın endüstriyel dinamikleri iktisadi yapıyla bütünleşmiş bir şekilde üretime yönelik uygulamaları sürdürmektedir ve seyirciler filmleri seyredirken araştırmacılar da eleştirel bakış açısıyla bu filmlerle ilgili görüş ve düşüncelerini ortaya koymaktadır. Sinema alanında tür, konu bakımından homojen, birbirleriyle aynı yöntemi kullanan ve daha öncesinde sınanmış olması dolayısıyla zarara uğrama olasılığı az olan filmleri içeren bir terim olarak teşekkül etmiştir. Mesela film türü; “*konu, tema ya da teknikler tarafından ayrımlanabilen bir film biçimi ya da kategorisi*” şeklinde açıklanmakta ve yetmiş beş film türü ile farklı yan kategorilerin olduğu ifade edilmektedir (Geduld ve Gottesman’dan akt. Sobchack 1986:102).

Türün, sinemadan çok öncelere dayandığını belirten Adrew Tudor, anlam ve kullanım farklılığını, edebi eleştirideki geçmişine bağlar ve herkesin üzerinde uzlaştığı bir tanım yapmanın zor olduğunu söyler. Onun ifade ettiği gibi tür, izafi ama değişmeyen bir kültürel şablondur; sadece doğal ve tarihi dünyayı değil, sosyal dünyayı da izah eder(1974: 180). Tudor, türü, sadece filmlerin kendilerinde var olan özelliklerinden oluşmadığını, kültürel etmenler tarafından da şekillendirildiğine dikkat çeker. Film türlerinden en iyi şekilde yararlanmanın yolu olarak da onu üreten kültür ile seyreden kültür arasındaki ilişkinin incelenmesiyle mümkün olacağını söyler (1974: 131- 149).

Richard Collins ise ister arketip ve mit olsun isterse de tarihsel bir yapı olsun, bunların bir türü oluşturmada yetersiz kalacağını belirtir. Dahası mekanlar, giysiler ve aksesuarlar ise işin yalnızca kronolojik ve mekânsal boyutuna değinirler. Tür sayısal anlamdaki varlığını, kendisindeki çeşitli olay ve durumların varlığından alır (1976: 162-163).

Türler bir nevi doğruluk duygusunu pekiştirerek buna uygun duyguları, düşünceleri ve davranışları belirlerler. Bununla birlikte kolektif bir toplumsal gerçeklik oluştururlar. Bunu oluştururken de görüşleri ile uzantıları olan kodları ve işaretleri inşa ederek film türlerinin oluşturduğu dünyayı ayakta tutarlar. Söz konusu türlerin özel ve kamusal mekandaki anlamları önemlidir. Bu anlamlardan her biri geleneksele dayanan bir davranış kalıbını ihtiva ederler. Amerikan toplum yaşamındaki türe dayalı ayrılıklar kapitalist sistem tarafından çalışma hayatından uzaklaştırılmıştır. Bu uzaklaştırmada empati ve duygusal dünyamızda yeri olan ailenin geleneklerinin ya karşı çıkış ya da boyun eğiş olarak ortaya çıkan yapısı etkilidir (Ryan ve Kellner, 2010: 129-130). Bu sürece olan katkısı bakımından sinemada türler, toplumdaki düzenin devamı için her türlü değer yargısını ve ideali aktarmaya çalışır.

Kategorik türsel yapıların geçmişi, sosyal ve politik değişimler üzerine temellendirilir. Gruplandırılmış bu yapılar, Amerikan kültürel sistemin liberalist bir anlayıştan muhafazakâr bir anlayışa evrilerken değişmesiyle ilgili önemli bazı hareketleri simgeler. Bundan ötürü 1960’lardan 1970’lere kadar devam eden dönemdeki western mit anlayışı liberalizm eleştirisiyle yıkılmıştır. Bu durum ise geleneksele dayanan kurumların yok edilmesine ve toplumun moral kaynakları olan inanç, ideal ve değerlerden yoksun kalmasına sebep olmuştur. Bunun oluşturduğu boşluk, sinemada kötümserliğe ve umutsuzluğa yol açmış bu durum ise kara filmler (film noir) aracılığıyla sunulmuştur. Ancak yetmişlerin sonlarında, dönemin kimi bazı müziklerinde vurgulanan inançsal öğelerin sinemada işlenmesiyle söz konusu boşluk kapanmaya başlamıştır (Ryan ve Kellner, 2010:143-144).

Geoff King Yeni Hollywood'da *Tür Dönüşümleri* adlı makalesinde türlerin dönüşümlerini ve birbirlerinin içine nasıl geçtiğini anlatır. King, türlerin, sınırlarının eskiden olduğu gibi net ve sabit olmadığını söyler. Türlerin kendi içsel gelişim süreçlerinin dışında sosyal, kültürel ve endüstriyel faktörler de önemlidir. Esnetme, harmanlama ve belirsizleşme gibi sosyo-kültürel etmenler türün oluşumunda etkilidir (2010:145-146). Geleneksel tür filmlerinin geçirdiği en büyük dönüşümler westernler, polisiye filmler ve müzikaller üzerinden olmuştur. Diğer başat türler gibi müzikaller de dönüşümlere uğramış ve türsel temsillerin inşasına yardımcı olan değer ve kurumlarda ortaya çıkan değişimlere eşlik etmiştir (Ryan, Kellner, 2010:130).

Müzikallere yönelik yapılan ilk sınıflamalar, filmin yönetmenleri farklı olsa da aynı stüdyoda sunulması, filmlerin benzer nitelikler taşıdığını ortaya çıkarmış ve böylece filmler, stüdyo adlarına göre ön plana çıkmıştır. Bununla beraber bazı müzikal filmler dansçı olan şarkıcıların adıyla kategorize edilmiştir çünkü söz konusu müzikaller, eğlenceye dayalı hedonist bir etkiyle türe özgü yıldız kişiler doğurmuştur. Sinema yazarları müzikalleri bir yamalı bohça ve birer kaçış filmi olarak görmüşlerdir. Bundan ötürü müzikallerden bir şeyin beklenemeyeceğini dile getirmişlerdir. Fakat 1950'li döneme gelindiğinde, bini aşkın müzikal filmin ve bunların kategorize problemi, türe ilişkin ilgiyi artırmıştır. Mevzu bahis müzikal filmler olunca "filmin yaratıcısı kim?" sorusunu cevaplamak zorlaşmakta ve bu sebeple müzikal filmlerin klasik sanat eleştirisi bağlamında dikkate alınması çok daha zor hale gelmektedir (Abisel, 1995: 183). Müzikaller, geleneksel Hollywood sinemasında hem olumlu hem de olumsuz niteliklere sahip bir tür olarak görülmüş ve müzikal üzerine yapılan eleştiriler Hollywood eğilimli yaklaşımların gölgesinde kalmıştır.

Farklı Türlerin birbirinden etkilenmesi, harmanlanması ya da melezleşmesi sadece tür filmleri için geçerli değildir. Küresel dünyada enformasyonun hızla yayılmasının etkisi ile farklı sanat anlayışları da birbiri ile etkileşim halindedir. Avrupa sanat sineması ya da 3. Sinema dediğimiz Latin Amerika sineması da dünyanın diğer yerlerindeki sinema anlayışlarından ya da Hollywood sinemasından etkilenmektedir. Nitekim Avrupa sanat sineması özelliği taşıyan Lars von Trier'in *Karanlıkta Dans* filmi Hollywood sinemasının etkili bir şekilde kullandığı müzikal filmler ile etkileşim halindedir.

Jan Lumholdt'un da belirttiği gibi film, Danimarka'da çekilmiş olmasına rağmen, Amerikan yaşam tarzını İsveç mekanları ve Danimarka setleri ile taklit etmektedir. Film İngiliz dilinde yabancı film olgusunu benimsemiş ve oyuncu kadrosunda on üç başrol oyuncusundan sadece beşi Amerikalı, diğerleri, İzlandalı, Fransız, İsveçli, İngiliz, Fransız- Kanadalı ve Almandır. Film biçim açısından Hollywood müzikalleriyle çok az ortak noktayı taşımasının yanında, '50'ler ve '60'lardaki Doğu Almanya'nın komünist müzikallerini de akla getirmektedir. Burada önemli olan nokta filmin Hollywood müzikal filmlerinin temel unsurunu izole etmesi ve ayrıntılı bir şekilde ortaya koymasındır (2015:184).

*Karanlıkta Dans*'ın bir müzikal film olması, Lars Von Trier'in tarzında önemli bir değişiklik yapması anlamına gelmiştir. Danimarka'da 1967'den günümüze müzikal bir film yapılmadığı göz önüne alındığında, aslında bu filmin bir bakıma Danimarka sineması için de büyük bir değişiklik anlamına geldiği söylenebilir. Bir film türü olan müzikaller köken itibarı ile Amerikalıdır ve Lars von Trier gençliğinde izlediği *Batı Yakasının Hikayesi* (*West Side Story*, Jerome Robbins, Robert Wise, 1961) ve *Neşeli Günler* (*Sound of Music*, Robert Wise, 1965) gibi klasik Amerikan müzikallerinin etkisinde kalmıştır. Buna rağmen *Karanlıkta Dans* bu tür bir müzikal değildir ve bu filmlerin ikisine de benzemektedir (Stevenson, 2005:146).

Filmin türünün toplumsal gerçekçi bir müzikal olduğu söylenebilir. Geleneksel müzikallerde asıl amaç izleyiciyi eğlendirmektir. Geleneksel müzikaller, seyirciye kendisini iyi hissettirmeyi amaçladıkları için, iyimser fakat yüzeysel filmler olarak nitelendirilirler. *Karanlıkta Dans* filminin seyirciyi eğlendirmek için çekildiğini söylemek oldukça zordur (Stevenson, 2005:147). Filmin gerek anlatı biçimi gerekse dramatik yapısı seyircinin kendisini iyi hissettirme amacından çok uzaktır. Selma'nın idam edilmesi ile biten film neşeli müzikallerden çok uzak bir yerde konumlanır. *Karanlıkta Dans* bir yandan Avrupa

sanat sineması özelliklerini temsil ederken diğer yandan klasik Hollywood anlatısı özelliklerini taşıyarak izleyiciye melez bir anlatı yapısı sunar.

### **Karanlıkta Dans (Dancer In The Dark)**

Andras Balint Kovacs'ın da belirttiği gibi Avrupa sanat sineması ile tür sineması arasında bir ilişki vardır. Modernist sinema klasik tür modellerinin ulusal ve evrensel çeşitlemelerini örnek alarak ve birleştirerek yararlanmıştır. Klasik anlatının kurallarını yıkmak modernizmin başlıca özelliklerinden biri de olsa, özel türleri biçimlendiren ve modern sanat filmlerinin yapım özelliklerini simgeleyen bazı tipik ve tekrarlanan anlatı şemalarından bahsetmek de mümkündür (Kovacks, 2016: 91-92). Avrupa sanat sineması ve yeni modernist sanat filmleri arasındaki etkileşim erken dönem modern auteurlerin çalışmalarında görülebilmektedir. Özellikle 1960'ların öncesinde ilk dönem modern yönetmenlerin kullandığı kapalı ve stilistik anlatı 1960'lardan sonra değişime uğramıştır. Kovacs, Antonioni ve Fellini'nin İtalyan Yeni-Gerçekçi stili melodramdan, Godard, Truffaut ve Chabrol'un öykülerini suç ve serüven klişeleri etrafında oluşturduklarından, Bergman'ın 1970'ler kadar Strinberg türü psikolojik dramayı kullandığından, Tarkovky'in ilk başarısının geleneksel savaş filmi türü olduğundan bahseder (Kovacks, 2016: 92). Avrupa sanat sineması sanıldığı kadar içine kapalı ve katıksız bir yapıya sahip değildir. Birbirine çok zıt ve farklı gibi görünen sinema anlayışları aslında birbiri ile etkileşim halindedir. Nitekim Lars von Trier'in *Karanlıkta Dans* filmi bir yandan Avrupa sanat sineması özelliklerini taşıırken diğer yandan Klasik Hollywood sineması türü olan müzikal filmlerin uyulaşmaları ile etkileşim halindedir.

*Karanlıkta Dans*, biçimsel açıdan farklı özellikleri bir arada barındırması ile kendine özgü bir yerde durmaktadır. Film Dogma 95 akımının pek çok özelliğini taşımasına rağmen, bir Dogma 95 filmi değildir. Özellikle dogma akımının ilk zamanlarında kullanılan, "Bu bir Dogma 95 filmidir" yazılı olan sertifika, filmin başında gösterilmez. Bu durumun en önemli sebepleri filmin gerçek yaşama dair sahneleri Dogma 95 kurallarına büyük ölçüde uymasına rağmen, hayal-bilinçaltı sahnelerinin verildiği filmin müzikal kısmında yapay ışık ve görüntüden ayrı ses kaydının olmasıdır. Bilindiği üzere Dogma 95 akımında her türlü yapay ışık ya da ses unsurları filmde yer alamaz.

Film zaman zaman kanı, zaman zaman da gökyüzünü ve mağara resimlerini çağrıştıran daha çok soyut resimler ve deneysel filmlere benzeyen görüntüler ile başlar. Filmin başlangıcında hiçbir jenerik ögesi bulunmaz. Bir tabelada büyük harflerle yazılmış Lars Von Trier yazısının üzerinde Dancer in The Dark yazısı sallanan kamera ile gösterilir. Bu yazı filmin giriş jeneriğini oluşturmaktadır.

Film tiyatrodan bir prova sahnesi ile başlar. Tiyatro yönetmeni oyunculara neler yapmaları gerektiğini tek tek söyler. Bu sahne bir özdeşimsel (self-reflexive) sahnedir. Yönetmenin kamera arkasındaki konumu kamera önünde yansıtılmaktadır. Yönetmen seyirciye filmin ilk sahnesinde kendi konumunu aynalar. Benzer bir sahne birkaç sekans sonra sinema salonunda tekrarlanır. Selma ve Kathy sinemada film izlemektedir. Bu kez aynalanan yönetmen değil seyircidir. Trier, seyircinin konumunu ve film izleme sürecini ekrana yansıtılmaktadır.

Selma ve Kathy'nin sinemada sürekli önlerindeki adam ile tartışması ve adamın "lütfen sessiz olun", "bunu izlemek için epeyce para ödedim" gibi sözleri seyircide kendinin farkında olan film (self-consciousness)<sup>1</sup> etkisi yaratır. Filmin sonunda söylediği "bu son şarkı değil sondan bir önceki şarkı" cümlesi de jenerikten önce son şarkıya gelindiği izleyiciye doğrudan söylenerek benzer bir etki yaratır.

<sup>1</sup> Self-consciousness öz bilinç anlamına gelmektedir. Bir nevi filmin, film olduğunun farkında olması durumudur. Self-consciousness Avrupa sanat filmlerinde zaman zaman tercih edilse de klasik anlatı sinemasında çok tercih edilen bir anlatım yöntemi değildir. Aksi bir durum yoksa karakterlerin kameraya bakması, "bu bir filmidir" gibi filmin, film olduğunu açığa çıkartacak cümlelerin kurulması, ya da bir stüdyo atmosferinin hikâye ile alakası yok ise ekrana yansıtılması (mikrofon, kamera gibi her türlü teknik ekipmanın ekranda görülmesi) tercih edilmez. Klasik anlatıda genellikle anlatının yapısına uygun bir anlatım seçilir. Biçimi oluşturan öğeler böylece görünmez kılınır. Amaç filmin film olduğunu açığa çıkartan izleri, izleyiciye göstermemektir.

Film klasik anlatının temel unsuru olan serim, düğüm, çözüm mantığına uygun bir şekilde ilerler. Filmin başlangıç sekansı bir set-up (kurmak, hazırlamak) sahnesi ile başlar. Selma'nın tiyatro ile ilgilendiğini, gözlerinin rahatsız olduğunu, çalıştığı yeri ve anlatı için bir düğüm noktası olan biriktirdiği paraları filmin başlangıç sekansında yönetmen, seyirciye sunar.

Filmin anlatısı klasik melodram özelliklerini birebir gösterir. Kör olmak üzere olan genç ve yalnız bir kadın vardır ve çocuğu da kör olmasını diye para biriktirir. Maddi sıkıntılar ve sağlık sorunları arasında ilerleyen anlatı Selma'nın biriktirdiği paraların çalınması ile düğümlenir. Filmin anlatısı her ne kadar klasik anlatı özelliklerine sahip olsa da anlatım açısından farklılıklar önemlidir. Anlatım klasik Hollywood sinemasının anlatısı ile Dogma 95 akımı arasında gidip gelmektedir.

Film 200 sabit Sony DV-Cam kamerayla eş zamanlı ve 35 mm kullanarak çekilmiştir. Bu yüzden eski film formatında, hafif sararmış bir çekim rengine sahiptir. Filmin tamamı neredeyse el kamerasıyla çekilmiştir ve kamera kullanımı oldukça hareketlidir. Tripod, steadicam, jimmy jib gibi kamera kullanımında farklı teknikler, filmin dramatik sahnelerinde yer almaz. Müzikal sahneler hariç diyaloglarla birlikte sağa ve sola doğru kayan, titreyen el kamerası hareketleri neredeyse filmin tamamına hakimdir. Bu durum erken dönem Avrupa sanat sinemasının izole ve stilistik anlatımı ile örtüşür.

Film, omuz ve yakın plan ağırlıklı çekim ölçekleriyle, optik numaralar ve filtreler kullanılmadan çekilmiştir. Özellikle polis memuru ve Selma'nın ev sahibi olan Bill'in Selma'dan borç para istediği ve Selma'nın parayı oğlunun kör olmaması için biriktirdiğini söylediği sahnede kamera karakterlerin yüzlerine aşırı yaklaşarak konuşmanın ritmine göre bir sağa bir sola doğru hızla hareket etmektedir. Werner van Appeldorn yakın çekim ölçeğinin yakın ilişkiler içerisinde olunan duyguları ortaya koymakta uygun olduğunu söylemiştir. İzleyici böylelikle içsel duygu ve düşünceleri daha rahat bir şekilde analiz edebilmektedir (Akt. Kafalı, 2001:9). Yakın çekim ölçeği filmde özellikle gerilimin ve tansiyonun yüksek olduğu sahnelerde sıklıkla kullanılmıştır.

Martin Sutton, geleneksel Hollywood müzikal filmlerinin altında bir tezatlaşmanın olduğunu belirtir. Bu tezatlık, pozitif ve negatif duygular içerir. Yani bir özgürlük ve yasaklama vardır. Müzikallerde bu durum eğlence öğeleriyle ve günlük yaşamdaki olayların gerçekçi bir tarzda yansıtılmasıyla kendini gösterir. Ona göre, bu gerçekçi olay örgüsü, 19. yüzyıl romanıyla sebep-sonuç ilişkisi içinde kronolojik bir düzen dahilinde aktarılırken müzikalin gerçekdışı temalarının, anlatımı sekteye uğrattığını ileri sürer. Olay örgüsü, gerçek dışılığı tanzim eden bir fonksiyona sahiptir (Sutton,1981:191). Bu gerçekdışılık filmde kamera kullanımı açısından dikkat çekici bir özellik olarak karşımıza çıkar. Müzikli sahnelerde, olanaklar el verdiğince birbirinden farklı açılar kullanılarak çekimler yapan yüz adet farklı kameranın kullanılmış olması bu durumun en belirgin göstergesidir. Bu kameralardan elde edilen ve elektronik müdahaleyle yoğunlaştırılan kayıtlar daha sonra kurguda müzikal sahnelerin arasına yerleştirilmiştir (Stevenson 2005:147-148). Dans sahnelerinde kamera pek çok farklı açıdan görüntü almıştır ve genel planlar ile üst açıdan görüntüler çok fazla kullanılmıştır. Klasik Hollywood filmlerinde, müzikal bölümler bir eğlence ögesi olarak yansıtılırken, *Karanlıkta Dans'ta* bu durum farklı olarak, müzikal bölümlerin dram ögesi olarak oluşturulmuştur.

Bruce Babington ile Peter William Evans, müzikal türlerin gerçekdışı olmalarının olumlu bir durum olduğunu, böylelikle gerçekleri göstermek için yeni imkanlar sunulduğunu söylemişlerdir. Ayrıca müzikalin, müzik ve anlatı yoluyla anlatmak istenileni nasıl oluşturduğunu ve gerçekçi nasıl yansıttığının incelenmesi gerektiğini vurgulamışlardır. Onlara göre, müzikal, bir kaçış türü ise önemlidir çünkü müzikal filmler, seyirciye kendi hayatlarından uzak dünyaları yani fantastik olanı sunarak büyük bir haz yaşatırlar (1985: 2-5). Filmde gerçek dünyadan kaçma fantezisi bahsedilen durumdan farklı bir şekilde görülür. Seyirci gerçeklerle yüzleşmek zorunda bırakılırken, Selma bu hazzı filmin en karamsar

anlarında müzikaller ile yaşar. Filmin müzikal bölümleri Selma için bir kaçış, seyirci için bir yüzleşme anıdır.

Filmin kurgusu ritmik kurgu özelliklerini göstermektedir. Film genellikle kısa planlardan oluştuğundan kurgusu belirli bir ritmi takip eder. Bu sebepten dolayı pek çok kısa planlardan oluşan klasik Hollywood sineması ile benzer özellikler gösterir. Kurguda neredeyse hiç geçiş türü kullanılmamıştır sadece kesme ile görüntüler birbirine bağlanmıştır. Filmin sonundaki yazı ve jenerik hariç kurguda öykü dışı (non-diegetic) herhangi bir yazı, efekt ya da grafik ögesi eklenmemiştir. Bu açıdan kurguda herhangi bir geçiş türü ve post prodüksiyon aşamasında herhangi bir efekt kullanmayan Dogma 95 akımı ile paralel bir anlatıma yakın durur. Lumholdt'un da ifade ettiği gibi filmin kurgusu ile Selma'nın ruh hali arasında ters orantı söz konusudur. Selma, duygusal olarak dağıldığı zaman müzik başlamaktadır ve müzikal sayılabilecek bu sahnelerin görüntülerinde değişiklik olur. Bu değişiklik renklerin daha parlak olmasıyla gösterilir ve montaj aracılığı ile vurgulanır. Selma'nın ruhsal dağılma yaşadığı sırada sabit yüz kamerası ile bir duraklama gerçekleşirken, hayal etme sürecinde bu durum müzik ile beraber mutluluğa dönüşmektedir (2015:185).

Filmdeki ses kullanımı Dogma 95 akımı ile benzer özellikler gösterir. Yönetmen filmin müzikal kısımları hariç herhangi bir ses efekti kullanmaktan kaçınır. Dogma 95 akımında ses ve görüntü ilişkisi önemlidir. Akımda ses film görüntülerinden farklı bir kanalda kullanılmamaktadır fakat çekim planları içerisinde yer alan müzik ya da sesler filme dahil edilebilir. Filmde sese dair istisna olan yerler Selma'nın hayal kurduğu müzikal sahneleridir. Bu sahnelerde olan ses kullanımı, herhangi bir klasik anlatıya sahip filmdeki ses kullanımından farksızdır. Ses efektleri, stüdyo ortamında kaydedilmiş enstrüman ve vokal kayıtları ile birlikte kullanılmıştır.

Filmdeki ses kullanımı bir yandan Dogma 95 gibi Avrupa sanat sineması özelliklerini gösterirken diğer yandan ise klasik anlatı yapısına benzer özelliklere sahiptir. David Bordwell ve Kristin Thomson'un da belirttiği gibi klasik Hollywood sinemasının anlatım dili farklı seçeneklerde kullanılsa da genel olarak nesnellik yaratmak gibi bir eğilimle oldukça sık karşılaşırız. Klasik anlatı yapısına sahip, gerçeklerden uzak bir yapı sergileyen müzikallerde bile nesnellik önemlidir. Karakterlerin sahnede şov yapmaya başlamasının ardından şarkı ve dans numaraları ile birlikte duygularını ifade etmelerinde motivasyon sağlanır ve seyirciyi motive edecek öğeler baştan sona mümkün olduğunca net olarak yansıtılmaya çalışılır (2012: 103). Lumholdt'a göre filmdeki şarkı ve danslar karakterlerin duygusal ifadelerini yansıtır. Filmdeki şarkı ve danslar aksiyonu meydana getiren açıklayıcı sahneler olarak diğer sekanslar ile birbirine bağlanır. Dramatik sahneler ile birlikte müzikal sahneler de filmin duygusunu dengeli bir şekilde aktarır. Filmdeki müzikal sahneler, kendine özgü bir şekilde, düzenli aralıklarla Selma'nın ruhsal dağılmasını yansıtır(2015:184-185). Genel olarak klasik Hollywood anlatısında psikolojik etkenler önemli bir yerde durur. Bu önem anlatının diğer olaylarını yönlendirme eğilimi taşımasıdır. Zaman çoğunlukla neden-sonuç ilişkisine dayandırılır. Olay örgüsü sadece nedensel olarak belirli bir öneme sahip durumları gösterir. Filmler tüm olayları gösteremeyeceği için bazı önemli sahneler atlanır (Bordwell ve Thompson,2012: 103). Klasik anlatılar çoğunlukla olay örgüsünü ve öykünün zaman dizinini, neden-sonuç ilişkisini en etkileyici biçimde seyirciye sunacak şekilde düzenler. Genellikle olay örgüsünün oluşturulduğu ilk andan, final sahnesine kadar neden-sonuç ilişkisine bağlı bir yapı sergilenir. Lars von Trier'in klasik anlatıya uygun olarak filmdeki müzikal sahneler için kullandığı nedensellik ilişkisi ve motivasyon kaynağı filmdeki umutsuzluk anlarıdır. Selma'nın içinde bulunduğu ruh halindeki değişimler seyirciyi motive edecek unsurlar olarak kullanılır.

Film boyunca Selma'nın amacı, elinden geldiğince çok çalışıp, oğlunun ameliyatı için gerekli parayı biriktirmektir. Ne pahasına olursa olsun hatta ölümü bile göze alarak, hedefine ulaşmaya çalışır. Selma'nın oğlunu tedavi ettirmek için duyduğu yoğun motivasyon, biriktirdiği parayı ev sahibinin çalması, işlenen cinayet, polisler tarafından takip edilmesi, yargılanması, hapse düşmesi ve idam edilmesini içeren aksiyon sahnelerini oluşturur. Bordwell ve Thomson'un da ifade ettiği gibi klasik anlatı aksiyona yol açan sebeplerin bireysel film karakterlerinden kaynaklandığını varsaymaktadır. Sel



ve deprem gibi doğal sebepler, kurumsal yapıların zarar görmesi, savaş ortamının tahribatı ya da iktisadi çöküşlerin toplumsal zemininin hazırlanması, filmlerdeki aksiyonun etkilenmesine sebep olmasına rağmen klasik anlatıların odak noktasını psikolojik nedenler oluşturur. Bu psikolojik nedenler de film karakterlerinin kararlarını, tercihlerini ve kişilik yapılarını oluşturmaktadır. Genel olarak klasik anlatıyı sürdüren temel unsur karakterin arzudur. Karakter bir şeyi ister ve arzular. Arzular, amacı ve ulaşılmak istenen yeri oluşturur. Anlatımın ilerlemesi için bu rota dahilinde hedeflenen noktaya varılması büyük bir olasılıktır. Sadece bir hedefe varma arzusunun mevcut tek öge olması, karakterin hemen hedefe ulaşmasını engelleyen hiçbir şeyin olmaması anlamına gelmektedir. Bu durumun üstesinden gelmek için klasik anlatıda bir karşı güç bulunmaktadır. Kahraman kendisinden farklı zıt özelliklere ve hedeflere sahip olan başka bir karakterle karşılaşır. Böylece kahraman hedefine ulaşabilmek için içinde bulunduğu mevcut durumu değiştirmek zorunda kalır. Karakterler anlatımın başında, içinde bulunduğu durumu değiştirmek arzusunda olmasalardı, değişim gerçekleşmezdi(2012: 102). Bu sebeple karakterlerin sahip oldukları özellikler, istekler ve nedenler, sonuçları oluşturan güçlü birer kaynaktır. Selma ile oğlunun genetik hastalığı dolayısıyla tedavi için biriktirilen para serim olarak seyirciye sunulur. Paranın çalınması ise anlatı düğümü oluşturur. Selma'nın ölümü pahasına oğlunun ameliyatını gerçekleştirmesi düğümün çözüldüğü yerdir. Klasik anlatılarda nedenler ve sonuçlar değişimlere işaret eder. Serim ile sunulan karakterin içinde bulunduğu durum, düğüm ile çıkmaza girer ve nihai sonuç olarak da çözüme ulaşır.

Film geleneksel müzikallerde olduğu gibi aniden ve sebepsiz yere şarkı söyleyip dans etmeye başlanan bir müzikal değildir. Geleneksel müzikallerde şarkılar ve danslar genellikle hikayeye organik bağlara sahip değildirler. *Karanlıkta Dans'ta* bu durumun tam tersi olarak müzikal bölümler Selma'nın psikolojik durumunun uzantıları ve gerçeklikten fanteziye doğrudan geçiş yapma yolu olarak sunulmuştur. Mekandaki seslerden sıyrılan belirgin bir ritmin giderek artması ile ortaya çıkan müzikal sahneler ses açısından önem arz eder (Stevenson 2005: 147). Özellikle ses ve ses efekti kullanımı açısından müzikal sahneler filmin en önemli anlarını oluşturur.

Filmde genellikle doğal ışık tercih edilmiştir. Kapalı ortamlarda kullanılan yapay ışıklar dahi ortamın kendi ışıklarıdır. Yönetmen özel olarak herhangi bir ışık türü ya da filtre uygulaması yapmamıştır. Özellikle müzikal sekansların olduğu bölümlerde profesyonel ışıklandırılma kullanılmıştır. Dans sahnelerinde filmdeki ışık tonu daha canlıdır. Yönetmen bu ayrıma müzikal ve gerçek hayat arasındaki farkı belirginleştirmek için başvurmuştur.

Müzikallerde mizansen öğelerinin kullanımı önemlidir. Kostüm, dekor, makyaj gibi mizansen öğeleri genel olarak parıltılı ve ışıltılı bir dünyayı temsil eder. *Karanlıkta Dans'ta* mizansen öğelerinin sade ve abartıdan uzak olarak kullanılması, klasik anlatı yapısına sahip müzikallerden farklı özellikler göstermesine neden olmuştur. Selma'nın Amerika'da çalışan bir göçmen olması filmin mizansenini de etkilemektedir. Selma bir karavanda yaşar. Karavan ise belirli bir yere ait olmamayı ve bulunduğu yerde köksüz olmayı simgeler. Karavanın içindeki planlar genelde yakın plandır ve mekân sıkışmışlık hissi ile gösterilir. Filmlerde sıkışmışlık hissi klasik anlatımın genel olarak kullandığı demir parmaklıklar, teller ya da yarı geçirgen cisimlerin ardından gösterilen karakterler ile desteklenir. Selma'nın polis memuru ve ev sahibi olan Bill'in arabasına bindiği sahnede kamera yakın plan ve arka koltuktadır. Polis arabasının arka ve ön koltuklarını ayıran güvenlik amaçlı kullanılan demir teller arasından ikilinin konuşmalarına şahit oluruz. Farklı zamanlarda Katy ve Jeff ile hapisanede yaptığı görüşmelerde de hem Selma'yı hem de arkadaşlarını tellerin arkasından görürüz. Ayrıca Selma hücrelerinde de birçok kez demir parmaklıklar ardında gösterilir. Bu sahneler Selma ve çevresindeki insanların çıkmaza düşükleri, içinde buldukları duruma hapsedikleri ve sıkıştıkları anlamlarını yaratır.

Film mevcut statükoyu sorgular. Dramatik vurgu yapılan nesnelere müzikallerin renkli dünyasından farklı bir yerdedir. Filmde öne çıkan dramatik vurgu yapılan nesnelere şeker kutusu, para ve Selma'nın oğlunun gözlükleridir. Selma'nın ev sahibinin evinde gördüğü metal şeker kutusu ona memleketinde izlediği bir filmi hatırlatır. Ev sahibine, Çekoslovakya'da izlediği bir film sahnesinde metal bir kutudan

şeker yenildiğinden bahseder. Bunun üzerine Amerika'da yaşamın ne kadar harika olduğunu düşündüğünü söyler. Evden çıkarken ev sahibi, şeker kutusunu kendisine verir. Selma da o günden sonra biriktirdiği paraları bu kutuda saklar. Şeker kutusu Amerikan hayatını simgelemektedir. Dışarıdan parlak ve tatlı şekerlerle dolu olan kutu, içeride uzun süre biriktirilen emek, para ve acıyı saklamaktadır. Hayat dışarıdan görüldüğü gibi değildir. Nitekim Selma'nın onca zahmetle biriktirip kutuya koyduğu paralar çalınır. Bu yüzden Selma katil olur ve idam edilir.

Filmde bir diğer dramatik vurgu yapılan nesne paradır. Polis memuru Bill, karısının sürekli lüks ihtiyaçlarını karşılamak için Selma'nın biriktirdiği parayı çalar. İkilinin arasında geçen sürtüşmeler ile polis memuru vurulur. Para, Bill'in ölmesine ve Selma'nın da katil olmasına sebep olur. Oğlunun ameliyat masrafları için Amerika'da mülteci olarak çalışıp para biriktirmeye gayret eden Selma'nın parası, Amerikalı bir ailenin daha iyi bir koltuk takımı alabilmesi ve daha çok tüketmelerini sağlayacak bir nesne olarak paylaşılabilir. Film, paraya yapılan dramatik vurgu aracılığı ile Amerika'da parası olmayanların sağlık ve tedavi hizmetlerine ulaşamamasını gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda bu durum maddi açıdan yetersiz olan bireyler ile avukatların ilgilenmeyerek hukuk hizmetinden eşit ve adil bir şekilde faydalanılamadığını açığa çıkarır.

1960'lı yılların ortasında Amerikan mahkeme jürisinin, Selma'yı savcının kolayca ikna ettiği üzere kızıl bir komünist olarak görmesinden ziyade acımasız bir komünist rejimden kahramanca kaçmış cesur bir figür olarak değerlendirmesi muhtemel bir olasılık olarak öne çıkmaktadır. Eğer savunma avukatı Selma'yı savunmak için konuşsaydı, jüriyi aciz duruma düşmüş küçük bir kadının komünist bir diktatörlükten kaçıp oğlunu kurtarma erdeminin peşinde olduğunu açıklayarak, Selma'nın özgür Amerika'ya gelişinin acıklı öyküsünü anlatır ve mahkeme salonundaki herkesi etkileyebilirdi çünkü filmin geçtiği dönemde kimse komünist ülkelerden göç etmek istemezdi. Böyle bir durumda insanlar ya kaçar ya da iltica ederdi(Stevenson, 2005:160).

Film özellikle Amerikan hayat tarzını yansıtmaması bakımından eleştirilmiştir. Eleştiriler Amerikan adalet sistemini sert biçimde hicvedilmesinin ötesinde özellikle mahkeme salonu sahnelerinin inandırıcılıktan uzak olduğu yönündedir. Filmde dramatik vurgu yapılan diğer bir nesne Selma'nın oğlunun gözlükleridir. Selma oğlunun görebilmesi için kendi hayatını feda eder. Avukatın kendisinden istediği parayı oğlunun tedavisinde kullanmak için vermez. Kendisini savunamadığı için ise mahkemede idamı gerçekleşir. İdam öncesi en yakın arkadaşı Katy oğlunun kendisine bir hediye yolladığını söyleyerek gözlükleri Selma'nın eline tutuşturur. Selma asıldığında oğlunun gözlükleri elinden yere düşer ve kamera yakın plan gözlüklere odaklanır. Selma için görmek yaşamaktır. Oğlunun görmesi yaşaması ile aynı anlama gelir. Bu yüzden oğlunun kör olmasına razı gelmez ve kendi canı ile oğlunun gözlerini hayata döndürür.

Müzikallerin karakteristik teknikleri çeşitlilik gösterir. Özellikle neşeli kostümler ve danslar koreografileri belirgin bir biçimde ortaya koyma eğilimindedirler (Bordwell ve Thomson, 2012: 345). Müzikallerin tersine filmde makyaj kullanımı oldukça sadedir. Doğal, abartıdan uzak ve dikkat çekmeyen bir makyaj kullanılmıştır. Kostüm kullanımında ise genelde fabrikada çalışan işçiler ile resmî kurumlarda çalışan gardiyan, polis, avukat ve hakimlerin kostümleri belirgindir. Selma film boyunca vücut hatlarını göstermeyen bol ve uzun elbiseler giymektedir. Filmlerde herhangi bir karaktere bol gelen kıyafetler ya da kostümler o karakterin kendisine biçilen rolün içini dolduramayacağını belli etmek için kullanılır. Nitekim Selma'nın yaşadıkları da kendisine ağır gelmektedir ve içinde bulunduğu durumdan çıkamamaktadır. Özellikle hapisanedeki kıyafetleri koyu renkli hırka ve düz mavi elbise müzikallerin renkli ve parlak kostümlerinden çok uzaktır.

Filmin süje (syuzhet) süresi yaklaşık bir yıllık bir süreyi kapsamaktadır. Film Selma'nın oğlu Gene'in on ikinci doğum gününden bir gün önce başlayıp, on üçüncü doğum gününden hemen sonra bitmektedir. Filmin süjesini oluşturan ve ekranda gördüğümüz her şeyi kapsayan süre toplamda bir yıl bir günü oluşturur. Filmin fabula süresi ise Selma'nın çocukluğundan idam edildiği güne kadar geçen süreyi

kapsar. Filmde atıfta bulunulan en uzak tarih Selma'nın çocukluğudur. Selma “Çekoslovakya’da küçük bir kız iken hile yapardım, son şarkıdan hemen önce filmden çıkardım ve film sonsuza dek sürerdi” diyerek filmin fabula süresini oluşturur.

Klasik anlatı sinemasında çoğunlukla, genel anlatı biçimi için zorunlu olmamasına rağmen, filmin sonunda güçlü bir final sahnesi sunulur. Birkaç konu çözümsüz dahi bırakılsa finalde nedensel zincirler tamamlanmaya çalışılır. Çoğunlukla seyirci bütün karakterin kaderini öğrenir, tüm gizemler açıklığa kavuşturulur ve bütün çatışmalar bir sonuca bağlanır (Bordwell ve Thomson, 2012: 103). *Karanlıkta Dans* filminde de klasik anlatı yapısına uygun olarak bütün çatışmalar bir sonuca varır. Film bir doruk noktası (climax) sahnesi ile biter. Selma'nın idam edilmesi ile ana olay kapanır fakat seyirci bu sonucun etkilerini görmez. Filmde Gene'in göz ameliyatının iyi geçtiği aktarılır fakat son durumu hakkında herhangi bir bilgi verilmez. Seyircinin Selma öldükten sonra oğlunun nerede yaşayacağına ve nasıl bir geleceği olacağına dair herhangi bir bilgisi yoktur. Filmin doruk noktası Selma'nın ölmesidir ve film bu sahne ile biter. Filmin sonu klasik Hollywood sinemasının anlatısının dayandığı mutlu son ile bitmez. Klasik anlatıda ana karakter ya da yıldız oyuncu ne olursa olsun ölmez ve film dili izleyiciyi rahatsız etmeyen bir şekilde ilerler. Film sonu itibari ile klasik anlatıdan farklı bir içeriğe sahip olsa da giriş, gelişme ve sonuç biçiminde ilerleyen anlatı yapısı ile klasik anlatıyla paralel bir yapı sergilemektedir.

## SONUÇ

Edebiyat ve tiyatroya göre çok yeni bir sanat dalı olan sinema, kendinden önceki mirası alıp, onları taklit eder. Böylelikle benzer yöntemler kullanılarak farklı ve yeni bir anlatım dili oluşur. Sinemanın kendine ait bir dili, kuralları ve anlatım türleri vardır. Bu dil yeni anlatım biçimlerini kullanan, kökleşmiş kuralları dönüştüren bağımsız yönetmenlerin ellerinde yaratıcı, özgün, ve farklı bakış açıları sunan filmlerin yapılmasında kullanılmaktadır.

Lars Von Trier hem Danimarka sinemasına hem de dünya sinemasına, görsellikten ziyade, tavır ve düşünsel anlamda yeni şeyler katmıştır. Örneğin; filmlerindeki kadın karakteri, alışılmış bir kadın algısı yerine oldukça gerçekçi bir şekilde yorumlar. *Karanlıkta Dans* filminde Selma karakteri, kendi gerçekliğinin farkında olan, ayakları yere basan, güçlü bir karakterdir. Filmin müzikal yapısı, klasik anlatıya sıkı sıkıya bağlı, yüksek maliyetli kostüm ve sahne tasarımları içeren, neşeli, canlı, eğlenceli bir konuya sahip, dans ve müziğin ritim ve tempo unsuru olarak kullanıldığı, Amerikan yaşam tarzını öven klasik müzikal yapısının çok uzağındadır.

*Karanlıkta Dans* farklı anlatı ve anlatım tarzlarının iç içe geçtiği melez bir anlatı olarak kendine has bir tarz oluşturmuştur. Filmin anlatısı ve biçimi kendi içerisinde farklı katmanlardan meydana gelir. Filmin anlatısı melodram ve müzikal gibi tür sinemasına dayansa da anlatımı, kimi zaman Avrupa sanat sinemasına, kimi zaman Dogma 95 akımına ve kimi zaman da klasik Hollywood sinemasına dayanmaktadır.

Müzikal türler, estetik kaygılardan dolayı, yaşanan toplumdaki bazı kavramlara (özgürlük, aşk, mutluluk gibi) nasıl bir yaklaşımın sergileneceği ile ilgili ideolojik bir eleştiri metodu sunar. Daha önceleri sadece kimi sanat alanlarına yapılan eleştirel materyaller müzikal türlere de yapılabilir. Müzikaller, sanattaki ahengin meydana getirdiği haz isteğiyle, ideolojik baskının doğurduğu itaat zıtlığının ortaya çıkardığı dengeyi araştırmak bakımından uygundur. Müzikal filmler bir yandan görsel ve ritmik öğeleri öne çıkararak seyircinin haz ve özgürlük isteklerini karşılarken; diğer yandan bunların tatmin edilmesini ideolojik yapının talepleri aracılığıyla yönlendirmektedir. Bu durumun sonucu olarak müzikal filmlerin girift ve ışıltılı yapısının, ideolojinin baskısıyla sınırlandırıldığı da unutulmamalıdır. Filmin ideolojisi kapitalist sistemi eleştirirken, komünizmi bir çözüm önerisi olarak sunmaz. Filmin Çekoslovakya ve Amerika üzerinden yaptığı eleştiriler, bir çözüm önerisinden çok durum tespiti niteliği taşımaktadır.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N.(1995). Popüler Sinema ve Film Türleri. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Andrew, T. Image and Influence, Studies in the Sociology of Film, George Ailen, unwin Ltd., London, 1974, s. 180
- Armes, R. (2011). Sinema ve Gerçeklik. İstanbul: Doruk.
- Babington B., Evans, Peter W. (1985). Blue Skies and Silver Linings, Aspects of the Hollywood Musical. Manchester University Press, Manchester. s. 2-5.
- Bordwell, D., Thompson, Kristin (2009). Film Sanatı. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Collins, R.; Genre; A Replay to Ed Buscombe, Movies and Methods; An Anthology, (Ed.,Bill Nichols), University of California Press, Berkeley, 1976, s.157-163.
- Erdoğan, G. Ve Solmaz, P. (2005). Sinema ve Müzik. Ankara: Erk Yayıncılık.
- Fuat, M. (2010). Tiyatro Tarihi. İstanbul: MSN Yayınları
- Geduld, H. M., Ronald, Gottesman (1973). An Illustrated Glossary of film Terms, Holt, Rinehart. Winston. New York. s. 73
- Grant, B. K. (2012). The Hollywood Film Musical. West Sussex, UK: Wiley-Blackwell Publication.
- Hayward, S. (2012). Sinemanın Temel Kavramları. (U. K. Çavuş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2009). Yalçın Tura Müziğimizin Çok Yönlü Bestecisi (1.Basım). İstanbul: 46. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını.
- Kafalı, N. (2001). “Çekim Ölçeklerinin Düşündürdükleri.” Kurgu Dergisi, 18:1-12
- King, G. (2010). Yeni Hollywood’ta Tür Dönüşümleri. Hollywood’a Yeniden Bakmak içinde. Y. Gürhan Topçu (der.). Ankara: De Ki.
- Kovacs, Andras B. (2016). Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950 – 1980 Çev., Ertan Yılmaz Ankara: De Ki Yayınları
- Lumholdt, J. (2015). Sinema Tutkusu. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Macnab, G. (2014). Bunalım Dönemi Müzikalleri. P. Kemp içinde, Sinemanın Tüm Öyküsü (N. Y. Ertan Yılmaz, Çev., s. 132-133). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Nowell-Smith, Geoffrey ed. (2008). Dünya Sinema Tarihi Çev., Ahmet Fethi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ryan, M.ve D. Kellner (2010). Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. Çev., Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı.
- Sobchack, T. (1986). Genre Film: A Classical Experience, Film Genre Reader Barry Keith Grant (der.). University of Texas Press, Austin, s. 102.
- Stevenson, J. (2005). Lars Von Trier. Çev. Begüm Kovulmaz. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sutton, M. (1981). Patterns of Meaning in the Musical. Getire: The Musical. 191.
- Trier, Lars von (Yönetmen). (1996). *Breaking the Waves* (Dalgaları Aşmak) [Film]. Danimarka: Argus Film Produktie, Arte, Canal+.
- Trier, Lars von (Yönetmen). (1998). *Idioterne* [Film]. Danimarka: Zentropa Entertainments, Danmarks Radio (DR), Liberator Productions.
- Trier, Lars von (Yönetmen). (2000). *Dancer in the Dark* (Karanlıkta Dans) [Film]. Danimarka: Zentropa Entertainments, Trust Film Svenska, Film i Väst.

Yaylagül, L. (2010). “Hollywood: Tarihi, Ekonomisi, İdeoloji,” 9-23. Hollywood“a Yeniden Bakmak, (Edt. Y. Gürhan Topçu).