

T.C.
BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI



İSKANDİNAV SİNEMASINDA AUTEURİEN
PERSPEKTİFTEN SOSYAL TEMALAR: JOACHİM TRIER
VE RUBEN ÖSTLUND ÖRNEĞİ

İLETİŞİM BİLİMLERİ YÜKSEK LİSANS TEZİ

FURKAN BAHADIR DEMİRHAN

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Derya ÇETİN

BOLU, TEMMUZ-2025

KABUL VE ONAY SAYFASI

FURKAN BAHADIR DEMİRHAN tarafından hazırlanan
**“İSKANDİNAV SİNEMASINDA AUTEURİEN PERSPEKTİFTEN
SOSYAL TEMALAR: JOACHİM TRIER VE RUBEN ÖSTLUND
ÖRNEĞİ”** adlı tez çalışması jürimiz tarafından İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı
İletişim Bilimleri Programında Yüksek Lisans Tezi olarak oy birliğiyle kabul
edilmiştir. 22/07/2025

Jüri Üyeleri

İmza

Danışman
Doç. Dr. Derya ÇETİN
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

.....

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Vacit Ertan YILMAZ
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

.....

Üye
Doç. Dr. İkbāl BOZKURT AVCI
Samsun Üniversitesi

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Onayı

Prof. Dr. İbrahim KÜRTÜL
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu ve Şablonuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
 - Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
 - Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
 - Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
 - Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir
- aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Teze ilişkin Turnitin adlı programında enstitü müdürlüğünce belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan benzerlik raporuna göre, tezin benzerlik oranı %30'u geçmemektedir.

.....

FURKAN BAHADIR DEMİRHAN

ÖZET

İSKANDİNAV SİNEMASINDA AUTEURİEN PERSPEKTİFTEN SOSYAL TEMALAR: JOACHİM TRIER VE RUBEN ÖSTLUND ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FURKAN BAHADIR DEMİRHAN

BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İLETİŞİM ANA BİLİM DALI

İLETİŞİM BİLİMLERİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

(TEZ DANIŞMANI: DOÇ. DR. DERYA ÇETİN)

BOLU, TEMMUZ - 2025

XII+ 112 sayfa

Sinema sanatı günümüz çağdaş dünyasında bir anlatı aracı olarak varlığını sürdürmesi, birçok yönetmenin kendine has üslup ve özelliğinin doğmasına neden olmaktadır. Auteur kuramının önemli kuramcılarında olan François Truffaut'nun Andre Bazin'in ve Peter Wollen'in görüşlerine göre auteur kuramı, yönetmenlerin filmlerinde kişisel izlerini bırakması, kendilerine özgü bir sinematografik dil geliştirmesidir. İskandinav sinemasına bakıldığında ise, Joachim Trier ve Ruben Östlund gibi yönetmenlerin kendilerine has üslupları oldukça geniş bir inceleme alanı sunmaktadır. Buradan hareketle bu çalışmada, Joachim Trier ve Ruben Östlund'un seçilen üç adet filmindeki sosyal temalar auteurien bir perspektiften incelenecektir. Çalışmanın ilk bölümünde auteur kuramına ve İskandinav sinema tarihine genel bir bakış sunulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde amacı, yöntemi, kapsamı ve sınırlılıklarına değinilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise örneklem olarak seçilen filmler incelenip, sosyal temalar açısından analiz edilmiştir. Örneklem olarak Joachim Trier'in *Reprise* (2006), *Oslo 31, August* (2011) ve *The Worst Person in the World* (2021) filmleri Ruben Östlund'un *Force Majeure* (2014), *The Square* (2017) ve *Triangle of Sadness* (2022) filmleri seçilmiştir. Seçilen filmler amaçsal örnekleme yöntemi kullanılarak beş sahne ile sınırlandırılmıştır. Norveçli yönetmen Joachim Trier ile İsveçli yönetmen Ruben Östlund'un seçili filmleri üzerinden yapılan film analizlerinde yönetmenlerin kendilerine has stilistik ve anlatısal özellikleriyle şekillenen, birey-toplum ilişkileri, sınıfsal eşitsizlikler, kimlik bunalımları, toplumsal normlar ve etik ikilemler gibi temalar ön plana çıkarılmaktadır.

ANAHTAR KELİMELER: Auteur kuramı, İskandinav sineması, Sosyal temalar, Joachim Trier, Ruben Östlund

ABSTRACT

THE SOCIAL THEMES IN SCANDINAVIAN CINEMA FROM AN AUTEUR PERSPECTIVE: THE CASE OF JOACHIM TRIER AND RUBEN ÖSTLUND

MASTER THESIS

FURKAN BAHADIR DEMIRHAN

BOLU ABANT IZZET BAYSAL UNIVERSITY

INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

DEPARTMENT OF COMMUNICATION SCIENCES

(SUPERVISOR: ASSOC. PROF. DR. DERYA CETIN)

BOLU, JULY - 2025

XII+ 112 pages

The fact that the art of cinema continues to exist as a narrative tool in today's contemporary world leads to the emergence of the unique style and characteristics of many directors. According to the views of François Truffaut, Andre Bazin and Peter Wollen, who are important theorists of the auteur theory, the auteur theory is that directors leave their personal traces in their films and develop a unique cinematographic language. When we look at Scandinavian cinema, the unique styles of directors such as Joachim Trier and Ruben Östlund offer a wide field of analysis. In this study, the social themes in three selected films by Joachim Trier and Ruben Östlund will be analyzed from an auteurist perspective. In the first part of the study, an overview of auteur theory and the history of Scandinavian cinema is presented. In the second part of the study, its purpose, method, scope and limitations are mentioned. In the third part of the study, the films selected as a sample are examined and analyzed in terms of social themes. Joachim Trier's *Reprise* (2006), *Oslo 31*, *August* (2011) and *The Worst Person in the World* (2021) and Ruben Östlund's *Force Majeure* (2014), *The Square* (2017) and *Triangle of Sadness* (2022) were selected as the sample. The selected films were limited to five scenes using purposive sampling method. In the film analysis of the selected films of Norwegian director Joachim Trier and Swedish director Ruben Östlund, themes such as individual-society relations, class inequalities, identity crises, social norms and ethical dilemmas, which are shaped by the directors' unique stylistic and narrative features, are brought to the fore.

KEYWORDS: Auteur theory, Scandinavian Cinema, Social themes, Joachim Trier, Ruben Östlund

İÇİNDEKİLER

	<u>sayfa</u>
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLO LİSTESİ	viii
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	ix
KISALTMA VE SEMBOLLER LİSTESİ	xi
TEŞEKKÜR	xii
1. GİRİŞ	1
1.1. Auteur Kuramı	4
1.1.1. Auteur Kuramı Nedir?.....	4
1.1.2. Auteur Kuramı ve Fransız Yeni Dalgası.....	7
1.2. Auteur Kuramında Perspektifler	10
1.2.1. Andre Bazin	10
1.2.2. François Truffaut.....	13
1.2.3. Peter Wollen.....	15
1.3. İskandinav Sineması.....	17
1.3.1. İskandinav Sinemasına Giriş.....	17
1.3.2. İsveç Sineması.....	20
1.3.3. Norveç Sineması	23
1.3.4. Danimarka Sineması	25
2. MATERYAL VE YÖNTEM	29
2.1. Araştırmanın Amacı	29
2.2. Araştırmanın Yöntemi.....	29
2.3. Araştırmanın Kapsamı	30
2.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	30
3. BULGULAR.....	32
3.1. Joachim Trier	32
3.1.1. Hayatı, Kariyeri ve Filmografisi	32
3.2. Reprise (Tekrar)	33
3.2.1. Filmin Künyesi.....	33
3.2.2. Filmin Özeti	33
3.2.3. Filmin Analizi	34
3.2.4. Filme Sinematografik Açıdan Genel Bir Bakış	40
3.3. Oslo, 31 August.....	44

3.3.1. Filmin Künyesi.....	44
3.3.2. Filmin Özeti	44
3.3.3. Film Analizi	45
3.3.4. Filme Sinematografik Açıdan Genel Bir Bakış	52
3.4. The Worst Person in the World (Dünyanın En Kötü İnsanı)	55
3.4.1. Filmin Künyesi.....	55
3.4.2. Filmin Özeti	55
3.4.3. Film Analizi	57
3.4.4. Filme Sinematografik Açıdan Genel Bir Bakış	63
3.5. Ruben Östlund.....	67
3.5.1. Hayatı, Kariyeri ve Filmografisi	67
3.6. Force Majeure (Turist)	67
3.6.1. Filmin Künyesi.....	68
3.6.2. Filmin Özeti	68
3.6.3. Filmin Analizi	69
3.6.4. Filme Sinematografik Açıdan Bir Bakış	77
3.7. The Square (Kare)	80
3.7.1. Filmin Künyesi.....	80
3.7.2. Filmin Özeti	80
3.7.3. Filmin Analizi	81
3.7.4. Filme Sinematografik Açıdan Genel Bir Bakış	88
3.8. Triangle of Sadness (Hüzün Üçgeni)	92
3.8.1. Filmin Künyesi.....	92
3.8.2. Filmin Özeti	92
3.8.3. Filmin Analizi	93
3.8.4. Filme Sinematografik Açıdan Genel Bir Bakış	100
4. TARTIŞMA.....	104
5. SONUÇ.....	106
KAYNAKLAR.....	109

TABLO LİSTESİ

sayfa

Tablo 3.1. Joachim Trier'in filmografisi	32
Tablo 3.2. Ruben Östlund'un filmografisi	67



FOTOĞRAF LİSTESİ

sayfa

Fotoğraf 3.1. <i>Reprise</i> filminin afişi	33
Fotoğraf 3.2. Phillip ve Erik'in roman taslaklarını posta kutusuna attığı sahneden kesit	34
Fotoğraf 3.3. Phillip'in hastaneden çıktığı sahneden kesit	35
Fotoğraf 3.4. Erik'in Sten Egil Dahl ile tanışmaya çalıştığı sahneden bir kesit ..	36
Fotoğraf 3.5. Erik'in Sten Egil Dahl ile tanışmaya çalıştığı sahneden bir kesit ..	36
Fotoğraf 3.6. Phillip ve Kari'nin Paris'e geldiği sahneden bir kesit.....	37
Fotoğraf 3.7. Erik'in kurduğu hayaldeki düğün sahnesinden kesit.....	39
Fotoğraf 3.8. <i>Oslo, 31 August</i> filminin afişi	44
Fotoğraf 3.9. Anders'in göle girdiği sahneden bir kesit	45
Fotoğraf 3.10. Anders'in Thomas'la parkta dolaştığı sahneden kesit.....	46
Fotoğraf 3.11. Anders'in iş görüşmesi sahnesinden bir kesit	48
Fotoğraf 3.12. Anders'in Tove ile restoranda oturduğu sahneden bir kesit.....	49
Fotoğraf 3.13. Anders'in intihar ettiği sahneden bir kesit	50
Fotoğraf 3.14. <i>The Worst Person in the World</i> filminin afişi	55
Fotoğraf 3.15 Julie'nin Eivind'le tanıştığı sahneden bir kesit	57
Fotoğraf 3.16. Julie'nin doğum günü kutlaması sahnesinden bir kesit.....	58
Fotoğraf 3.17. Julie için zamanın durduğu sahneden bir kesit.....	59
Fotoğraf 3.18. Julie'nin Aksel'i hastanede ziyaret ettiği sahneden bir kesit	61
Fotoğraf 3.19. Julie'nin Eivind'in bebeğini ve partnerini gördüğü sahneden bir kesit	62
Fotoğraf 3.20. Julie'nin Eivind'in bebeğini ve partnerini gördüğü sahneden bir kesit	62
Fotoğraf 3.21. <i>Force Majeure</i> filminin afişi	68
Fotoğraf 3.22. Çığ sahnesinden bir kesit.....	70
Fotoğraf 3.23. Çığ sahnesinden bir kesit.....	70
Fotoğraf 3.24. Ebba ve Thomas'ın arkadaşlarıyla akşam yemeği yediği sahneden bir kesit.....	71
Fotoğraf 3.25. Ebba ve Thomas'ın arkadaşlarıyla akşam yemeği yediği sahneden bir kesit.....	71
Fotoğraf 3.26. Ebba ve Thomas'ın arkadaşlarının ziyarete geldiği sahneden bir kesit	73
Fotoğraf 3.27. Ebba ve Thomas'ın arkadaşlarının ziyarete geldiği sahneden bir kesit	73
Fotoğraf 3.28. Ailenin son kez kayak yaparken ki sahneden bir kesit.....	74
Fotoğraf 3.29. Ailenin son kez kayak yaparken ki sahneden bir kesit.....	74
Fotoğraf 3.30. Ailenin otobüse binip döndüğü sahneden bir kesit	75
Fotoğraf 3.31. Ailenin otobüse binip döndüğü sahneden bir kesit	75
Fotoğraf 3.32. <i>The Square</i> filminin afişi.....	80
Fotoğraf 3.33. Christian'ın tehdit mektuplarını dağıttığı sahneden bir kesit	81

Fotoğraf 3.34. Christian'ın markete gittiği sahneden bir kesit	82
Fotoğraf 3.35. Canlı performans sahnesinden bir kesit	84
Fotoğraf 3.36. Christian'ın çocukla yüzleştiği sahneden bir kesit.....	85
Fotoğraf 3.37. Basın toplantısı sahnesinden bir kesit	87
Fotoğraf 3.38. <i>Triangle of Sadness</i> filminin afişi	92
Fotoğraf 3.39. Carl ve Yaya'nın restoran sahnesinden bir kesit.....	94
Fotoğraf 3.40. Carl ve Yaya'nın restoran sahnesinden bir kesit.....	94
Fotoğraf 3.41. Kaptan yemeği sahnesinden bir kesit.....	95
Fotoğraf 3.42. Kaptan yemeği sahnesinden bir kesit.....	95
Fotoğraf 3.43. Kaptan ve zengin iş adamının sosyalizm ve kapitalizm hakkında tartıştığı sahneden bir kesit.....	97
Fotoğraf 3.44. Kaptan ve zengin iş adamının sosyalizm ve kapitalizm hakkında tartıştığı sahneden bir kesit.....	97
Fotoğraf 3.45. Abigail'in yemek paylaşımı yaptığı sahneden bir kesit	98
Fotoğraf 3.46. Abigail'in yemek paylaşımı yaptığı sahneden bir kesit	98
Fotoğraf 3.47. Abigail'in Yaya'yı öldürmek arasında ikilemde kaldığı sahneden bir kesit.....	99
Fotoğraf 3.48. Abigail'in Yaya'yı öldürmek arasında ikilemde kaldığı sahneden bir kesit.....	99

KISALTMA VE SEMBOLLER LİSTESİ

bs. : Basım

Çev. : Çeviren

Ed. : Editör

ss. : Sayfa sayısı

vd. : Ve diğerleri



TEŞEKKÜR

Bu tez çalışması boyunca bana katkılarını ve desteklerini esirgemeyen değerli danışman hocam Doç. Dr. Derya Çetin'e teşekkürlerimi sunuyorum. Tez savunmamda tezimi geliştirmem konusunda ufuk açıcı bilgileriyle beni aydınlatan ve bana büyük katkıları olan değerli tez jürilerim Dr. Öğr. Üyesi Vacit Ertan Yılmaz ve Doç. Dr. İkbâl Bozkurt Avcı'ya da teşekkür etmeyi borç bilirim

Çok zamansız kaybettiğim ama her daim varlığını yanımda hissettiğim canım babam Kemal Demirhan'a çok teşekkür ediyorum. Hayatım boyunca hep arkamda olan ve maddi manevi desteklerini sunan canım annem Gül Sakallıoğlu Demirhan'a çok teşekkür ediyorum. Ayrıca hep yanımda olan kardeşlerim Ahmed Aksa Demirhan ve Hanne Zehra Demirhan'a da çok teşekkür ediyorum.

1. GİRİŞ

Sinema olgusu 19.yüzyılın sonlarına doğru bir eğlence aracı olarak boy göstermiş, teknolojik gelişmelerle birlikte karşı tarafa görsel bir deneyim sunan unsur olarak kabul görmüştür. Sinema sanatının yıllar içindeki gelişimiyle birlikte sadece hareketli görüntülerin art arda gösterimiyle eğlence unsuru olmaktan çıkmış, kendine has anlatı yapısıyla, hikâye anlatma aracı olmuştur. Bunun sebebi olarak içerisinde barındırdığı tematik anlatılar ve karakterlerin derinlemesine işlenen hikayeleri örnek verilebilir. 20. yüzyılın başından itibaren sinema sanatının edebiyat ve tiyatro gibi sanat dallarıyla yakın ilişkisi, bu olgunun anlatı gücünü artırmış, sosyal, kültürel ve politik temaları da işleyerek kapsamını büyütmüştür. Bu sayede sinema sanatı sadece görsel anlatı unsuru olmaktan çıkmış, içinde bulunduğu dönemin yapısını da anlatabilen bir araca dönüşmüştür. Böylelikle de filmleri çeken yönetmenlerin stilistik ve karakteristik üsluplarıyla, biçimlenen bir sanat dalı olarak evrilmiştir.

Bu tür bir anlatı şeklinin sanatsal gücü artmaya başladıkça, sinema eserindeki yaratıcı güç olarak kimin görülebileceği de tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmaların bir sonucu olarak ortaya çıkan Auteur kuramı, 1950'li yıllarda, Andre Bazin ve François Truffaut gibi sinema düşünürlerinin fikirleriyle şekillenmiş, Fransız Yeni Dalgası'nın kuramsal zeminini oluşturmuştur. Bu kurama göre yönetmen, filmdeki en önemli yaratıcı unsur olarak belirlenmiş ve yarattığı filmle, stilistik ve karakteristik özelliklerini ekleyerek imzasını atmıştır. Auteur kuram, yönetmenin çektiği filmler boyunca tekrar edilen motifler, kendine has estetik tercihleri ve dünya görüşleriyle kendi sinemasal üslubunu oluşturduğunu savunmaktadır. Bu noktada da yönetmenin filmlerindeki sosyal temaları ele alış şekli de auteur kimliğinin bir parçası olarak görülebilmektedir.

Bu noktadan bakıldığında İskandinav sineması, minimal anlatı yapısı, derin psikolojik karakter anlatıları içeren analizleri ve toplumsal eleştiriye merkezine alan yaklaşımıyla dünya sineması içerisinde özgün bir yerde konumlanmaktadır. Özellikle İsveç, Norveç ve Danimarka gibi ülkelerin sinemaları, kendilerine özgü toplumsal ve kültürel özellikleri yansıtan filmler üretmekte, bu filmler son yıllarda uluslararası arenada büyük bir ilgiyle karşılanmaktadır. İskandinav sineması, bireyin iç dünyası, toplumla olan ilişkileri, kimlik bunalımları ve etik çatışmaları

merkezinde alarak sosyal meseleleri yerel bağlamlarda ele alan bir anlayış geliştirmiştir.

İskandinav sinemasının tarihsel koşulları analiz edilip incelendiğinde, köklerinin 19. yüzyılın sonlarına doğru tiyatro geleneğinden geldiği ve bu geleneğin doğal olanı savunan Kuzey Avrupa tiyatro geleneği olan Kammerspiel'den etkilendiği görülmektedir. Kammerspiel, gerçekçilik ve minimalizm odaklı bir tiyatro türüdür ve İskandinav sinemasının birçok önemli filminde bu yaklaşım kendini göstermektedir. Örneğin, İsveç sinemasında Ingmar Bergman gibi yönetmenlerin filmlerinde bu etkiler belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Benzer şekilde Norveç sinemasında, bireyin iç dünyasının ve toplumsal baskıların etkili biçimde işlendiği filmler üretilmiştir. Danimarka sineması ise özellikle Dogma 95 akımıyla dünya sinemasında benzersiz bir yer edinmiş, kurallar çerçevesinde minimalizm ve doğalcılığı ön plana çıkaran eserlerle tanınmıştır.

Joachim Trier ve Ruben Östlund'un filmleri de bu tarihsel koşullar içerisinde ele alındığında, yönetmenlerin çağdaş İskandinav sinemasının anlatı yapısını kendilerine has üsluplarıyla sürdürdükleri görülmektedir. Trier'in eserlerinde psikolojik gerçekçilik ve iç dünya analizleri derinlemesine işlenirken, Östlund filmlerinde ise toplumsal yapının eleştirisi ve etik sorgulamalar ön plana çıkar. Yönetmenlerin eserleri hem yerel hem de evrensel düzeyde seyircide yankı uyandıran sosyal temaları güçlü auteur üsluplarıyla işlendiği varsayılmaktadır.

Buradan hareketle, bu çalışmada, Joachim Trier'in *Reprise* (2006), *Oslo, 31 August* (2011) ve *The Worst Person in the World* (2021) filmleri, Ruben Östlund'un *Force Majeure* (2014), *The Square* (2017), ve *Triangle of Sadness* (2022) filmleri auteurien bir perspektiften incelenerek, filmlerin içerisindeki sosyal temalar analiz edilmektedir. Joachim Trier ve Ruben Östlund, kendi sinemasal kimliklerini yaratmış yönetmenler olarak çıkmaktadır. Bu yüksek lisans tezi, iki yönetmenin filmlerindeki sosyal temaları analiz ederek, hangi sosyal temaların ön plana çıktığını ortaya koymayı hedeflemektedir.

Joachim Trier'in yönetmenliğini yaptığı filmlerde varoluşsal problemlere odaklanan bir yapısı olduğu görülmektedir. *Reprise* (2006), *Oslo, 31 August* (2011) ve *The Worst Person in the World* (2021) filmleriyle, yarattığı karakterlerin iç

dünyalarına, duygusal ikilemlerine, kendilerine yabancılaşmalarına ve yalnızlıklarına odaklanmaktadır.

Ruben Östlund, yönetmenliğini yaptığı filmlerde ise, bireyler arası ilişkilerdeki kırılan yapıları ve etik sorunları işlediği görülmektedir. Yönetmenin *Force Majeure* (2014), *The Square* (2017) ve *Triangle of Sadness* gibi sinema eserlerinde, modern bireylerin toplumsal çatışlarını ve ikilemlerini ortaya koyan bir yaklaşıma sahiptir.

Bu tez çalışması üç bölümden oluşmaktadır. Tezin ilk bölümünde Auteur kuramı kapsamlı olarak ele alınacaktır. Kuramın tarihsel olarak gelişimi, özellikle 1950’li yıllarda Cahiers du Cinema dergisinde filizlenen Fransız Yeni Dalgası’nın temelleri anlatılmakta, Andre Bazin, François Truffaut ve Peter Wollen gibi sinema kuramcılarının fikirlerini açarak, Auteur kuramının sinema üzerinde nasıl bir yapıya büründüğü ortaya konulmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, İskandinav sinemasına genel bir bakış yapılacak, İskandinav sinemasının özellikleri olarak kabul edilen, minimal anlatı yapısı, bireysel iç dünya temaları ve toplumsal eleştiri temaları ortaya konmaktadır. Ardından İsveç, Norveç ve Danimarka gibi ülkelerin sinemasal tarihleri anlatılmaktadır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde, Joachim Trier ve Ruben Östlund’un yaşamlarına, kariyerlerine ve filmografisine genel bir bakış yapılmakta, ardından *Reprise* (2006), *Oslo, 31 August* (2011), *The Worst Person in the World* (2021), *Force Majeure* (2014), *The Square* (2017) ve *Triangle of Sadness* (2022) filmleri Auteursien bir perspektiften sosyal temalar kapsamında incelenerek, analiz edilmektedir.

Sonuç olarak, çalışmanın son bölümünde, auteursien bir perspektiften, yönetmenlerin kişisel üslupları ve stilistik özellikleri sosyal temalarla nasıl birleştiği incelenmekte, beyaz perdeye nasıl aktardığı ortaya konulmaktadır. Çalışmanın amacı, auteur kuramı bağlamında Joachim Trier ve Ruben Östlund’un filmlerindeki sosyal temaların nasıl işlendiğini, bu temaların yönetmenlerin kişisel üslupları ve stilistik özellikleriyle nasıl birleştiğini ortaya koymaktadır. Böylelikle çalışmada İskandinav sinemasının auteursien perspektiften değerlendirilmesiyle

sosyal meselelerin sinema aracılığıyla nasıl ifade edildiği üzerine kapsamlı bir analiz sunulmaktadır.

1.1. Auteur Kuramı

1.1.1. Auteur Kuramı Nedir?

1940'ların sonu 1950'lerin başına doğru sinemanın anlatı aracı olacağına dair birtakım tezler öne sürmüştür Alexandre Astruc. Diğer sanat dalları gibi sinema alanında da bu türden bir gelişim doğası gereği olağandı. Hal böyleyken filmi çeken yönetmenler filmde duyguları ve hisleri kameralarıyla seyircilere aktarmaya çalışmaktaydı. Özellikle 1950'nin başlarında auteur sözcüğü senaristlerden ziyade filmi çeken yönetmenler için kullanılmaya başlanmıştı (Büker, 2010: 277).

Astruc'a göre, sinemaya bakıldığında resim ve roman gibi bir sanat dalı olma yolunda adımlar atmakta ve bir anlatı unsuruna dönüştüğü görülmektedir. Öncelerinde daha çok fuar gösterileri ya da sokak tiyatroları gibi daha basit mecralarda kendini muhafaza etmeye çalışan sinema zaman içerisinde kendine özgü bir anlatım dili geliştiren bir sanat dalı olma yoluna evrildi. Bu noktada yalnızca bir ileti aracı olmanın ötesinde, eser sahibinin kendi içsel dünyasını, ele almak istediği konularını ve fikirlerini özgürce ifade edebildiği bir estetik form olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle, sinemanın yıllar içerisinde bu üretkenlik biçiminde, içinde barındıran bireysel ve yaratıcı ifade gücünü "kara kalem" (*camrea-stylo*) olarak adlandırmıştır (Astruc, 2016:30).

Sonrasında Andre Bazin'in fikirleriyle şekillenen ve arkasında birçok yönetmen ve eleştirmenin de dahil olduğu bir yaklaşım ortaya çıktı. Adına Auteur Kuramı'nı verdikleri bu yaklaşımla hedefledikleri amaç sinemayı diğer sanat dallarıyla aynı seviyeye yükseltmekten daha çok farklı bir arayış içinde olma arzusuydu. Bu kurama göre film yaratım aşamasındayken yönetmenin film üzerindeki en önemli kaynağı olduğunu savunmaktadır. Yaklaşım içerisinde yönetmenin filmle arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Diğer yandan filmdeki üslup ve biçimi, yineleyen motifler ve yönetmenin diğer eserleriyle arasındaki bağ da incelenir (Özden, 2020: 126).

Bu kuramı yaratan koşullara bakılacak olduğunda İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan filmlerinin (Hollywood) Avrupa'da dolaşıma girmesiyle birlikte şekillendiği görülmektedir. Fransa'daki sinemalarda sıklıkla Amerikan filmleri

gösterime giriyordu ve Fransız gençleri filmleri bir kez değil birden fazla kez izliyordu. Böylelikle filmler arasında kıyaslamalar yapılyordu. Süreç böyle devam ederken film eleştirmenleri ve yönetmenler bir şeyleri fark etti. Kapitalist Hollywood sinema sektöründe bile yönetmenlerin kendine has üslupları vardı. Bunu fark edenler “*La Politique des Auteurs*” adlı bir kuram ortaya attılar. Astruc’un da söylediği gibi yönetmenlerin kendilerine dair öyküleri, kendi yaratımsal süreçleri ve beyaz perdeye aktarım üsluplarının olduğunu ve bunu filmlerinde gösterebildiklerinde hem fikirdiler. Hatta Amerikan sinemasında bile bunu başarabildiklerini savını öne sürdüler (Kuyucak Esen, 2016:36-37).

Bu kuramın ilk temelleri 1920’lerin sonlarına doğru ticari, avangart ve sanat filmlerinin birbirlerinden ayrılmasıyla atılmıştır. Avangart sinemaya bakıldığında filmdeki yaratıcı auteurün kim olduğu konusunda bir fikir ayrılığı yaşanmamaktaydı. Bu gelişmeyi takip eden diğer bir aşamasıysa Andre Bazin’in kuramsallaştırıldığı sinema tarihi olgusuydu. Bazin’in savında filmin nasıl oluşacağına dair stilistik biçimler yönetmenin kendi inisiyatifine bağlıdır. Bazin yönetmenleri sadece teknik olarak filmi çeken kişiler olmaktan ziyade onların filmlere stilistik karakterler veren birer auteur olduğunu söylemekteydi (Kovacs, 2010: 231).

Auteur kuramına bakıldığında öncelikle yönetmenin filmlerindeki benzerlikleri ve ortak paydaları gözler önüne sermekti. Kuramcılar aynı yönetmenin filmlerinin içerisinde tekrarlanan motifleri, ya da çeşitlenen ayrıksı kullanımları ve bunlar içerisindeki tipik yapıları ve yaratıcı yönetmenin zihnindeki kişisel yaratım süreçlerini incelediler (Özden, 2004: 128).

Auteur denilen kişi anlatacak bir şeyi olan ve bu anlatacağı şeyi genel sinemasal kalıplara indirgmeden kendi üslup ve tarzıyla anlatabilen yönetmendir. Auteur kendi sinematik kurgusunu ve mizansenini yaratır. Böylelikle auteurler hem filmin yazarları hem de filmin yaratıcı beyin gücüdür. Çünkü auteurler filmlerin yaratım aşamasında birinci araç olarak kendi fikirlerini kullanmaktadırlar. Bu da metteur en scene ve auteur arasındaki temel farktır. Metteur en scene sadece senaryodaki anlatılan konuyu sinema perdesine aktarırken Auteur bütün bu yaratım sürecindeki en önemli kişidir (Greener, 2010: 23).

Yukarıda da anlatıldığı gibi auteur ve metteur en scene arasındaki farklılıklar teori içerisinde ortaya konulduysa da auteur anlayışının kavramsal bir çerçevede oturtulmasında Andrew Sarris'in çok büyük katkıları olmuştur (Büker'den akt. Yücel ve Yünkül, 2023: 348).

Auteur kuramı içerisinde önemli isimlerden biri olan ve Auteur kuramını Amerika'ya taşıyan film eleştirmeni Andrew Sarris (Özden, 2004: 130) Auteur kuramının üç tane değer kriterinden söz eder. İlk kriter bakılacak olduğunda yönetmenin teknik anlamdaki liyakatine bakılmasıdır. Bir filmin değer kazanabilmesi için film içerisindeki olay örgüsü, üslubu, kostümler ve sahne dekorları gibi birçok unsurun birlikte analiz edilmesi ve bu bağlamda değer kıstaslarıyla değerlendirilebileceğinin gerekliliğinden söz eder. İkinci kriter gelindiğinde, yönetmenin sanatsal olarak kişiliğinin öneminden söz etmektedir. Yönetmenliğini yaptığı filmlerde ortak bir üsluba sahip olması ya da kendine has farklı üsluplarının bir mozaiğini filmlerinde kullanması gerekmektedir. Üçüncü ve son kriter ise sanat sinemasının mihenk taşlarından olan film içerisindeki "iç anlamla" ilgilidir. Bu durum auteur'ün ne hayat hakkındaki görüşleri ne de bir duruştan ibarettir. İç anlam denilen mevhum yaratıcının elindeki malzemeler ve fikirlerinin arasındaki karışımdır. Yönetmen anlatmak istediğini sadece sinemasal çerçevede anlatabilir bu yüzden film içerisindeki anlam onun düşünceleri ve sinemanın koşulsal olarak sağladığı çerçevede sunulabilir. Bu üç adet kriter bir şema haline getirildiğinde üç tane daire şeklinde oluşmaktadır. En büyük daire tekniksel anlamdaki kriter ortadaki daire auteur'ün üslubu en küçük daire ise iç anlam olarak konumlanmaktadır. Yönetmen üç daireden de geçtiği zaman filmlerindeki değeri ortaya çıkartmaktadır (Sarris, 2016: 66-68).

Sonuç olarak Auteur kuramı film stilinin ve filmle yönetmen arasındaki ilişkinin incelenmesi eğilimindeydi. Eğer bir yönetmen bir yazar ya da bir ressam gibi sanatçıysa yaptığı sanatda ne yaptığı değil nasıl yaptığı önem arz etmektedir. Diğer sanatçılar gibi yönetmen de sinemanın ustası olmalı ve eserinin karşı tarafa çarpıcı ve yenilikçi şekillerde kullanmalıdır. Auteur kuramcılarını kamera açılarını ışıklandırma kullanımını ve diğer teknikleri kendilerine has üsluplarıyla kullanarak kendilerini diğer yönetmenlerden ayırt ettiler (Bordwell ve Thompson, 2003: 416)

1.1.2. Auteur Kuramı ve Fransız Yeni Dalgası

Sinemada geleneksel üslubun artık yetmediğini düşünen bazı genç yönetmenler 1950'lerin ortalarında yeni arayışlar içerisine girerler. Sinemayı etkileyen bu arayışlar öncelikle Fransa'da başlayıp dünyanın her bir yanına yayılmaya başlamıştı. 1958'lere gelindiğinde artık Fransa'da bu arayışlar karşılığını bulmaktaydı. *Nouvelle Vague* dedikleri bu akım arayışlarının bir karşılığıydı ve o dönemde çektikleri filmler Fransız Yeni Dalgası olarak adlandırılıyordu (Betton, 1986: 80-81).

“Bu özgül terim, ilk kez sinema alanında, eleştirmen Pierre Billard tarafından Cinema 58 dergisinde çıkan bir makalesinde genç Fransız sinemasını analiz ederken kullanıldı” (Yıldırım, 2021: 89).

Kendi kuramlarını geliştiren Yeni Dalga eleştirmenleri buna *La Politique des Auteurs* adını vermişti. Onlara göre her yönetmenin bir stili ve tarzı vardır. Bu dediklerini yazılara dökerken Astruc'un yazdıklarından ilham alıyorlardı. İnceleme yazılarına Hollywood sinemasıyla başlamışlardı ve Orson Welles, Alfred Hitchcock ve Howard Hawks gibi Amerikan yönetmenlerin filmleri onlar için incelenmesi gereken birer yapıtlardı. Özellikle Howard Hawks'ın western filmlerini inceleme yazılarında sıklıkla konuk ettiler (Kuyucak Esen, 2016: 37).

Yeni dalganın oluşmasındaki sebeplere bakılacak olunduğunda Andre Bazin'in çok büyük rolü olduğu görülmektedir. Bazin, sinema özelinde savunduğu tezleri başarıyla empoze edebilmiş ve sonraki kuramlar için de zemin hazırlayabilmişti. Fransa'da yükselen sinema kulüpleri, *Cinémathèque française*, dergilerin sinema filmleri için yazdıkları önemli eleştiri yazıları ve *Cahiers du cinéma'nın* yayımladığı sinema dergileri sayesinde İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa'sında halk sinemasal açıdan kuramlar içerisinde kaybolmuştur. Bu tür bir atmosfer içerisinde temelleri sağlam bir birikim oluşmuş ve filmlerin yaratılmasının yanı sıra kuramcılarının eleştiri yazılarında ciddi bir artış gözlemlenmiştir (Andrew, 2010: 283).

Nouvelle Vague (Yeni Dalga) isimlendirilmesi daha sinemada kullanılmaya başlanmadan önce 1950'ler Fransa'sında yaygın olarak kullanılmaktaydı. Gazetecilerin de sıkça kullandığı bu sözcük aslında İkinci Dünya Savaşı sonrası

neslin başkaldırdığı her konuda onları tanımlamak için kullanılıyordu (Neupert, 2016: 80).

Yeni Dalga için çok önemli bir dönüm noktası da Cahiers du cinéma dergisidir. Yeni dalga kuramcıları bu dergide Fransız Yeni Dalgasının altyapısını hazırlamışlardır. Hem kuramsal açıdan hem de eylemsel açıdan yazdıkları yazılarla Yeni dalganın temellerini oturtmuşlardır. Andre Bazin'in kurucularından olduğu dergide genç ve yetenekli yazarlar kendi fikirlerini ve savlarını halkla paylaşma fırsatı buldular. Böylelikle kendilerini geliştiren genç yönetmenler kendi filmlerini yaptılar. Tabii hepsi yazdıklarını uygulamakta başarılı olamadılar. Yeniden ve yeniden denediler. Aslında hepsinin sinema anlayışları, biçem ve üslupları birbirinden farklıydı. Tek ortak noktaları aynı dergide yazıyor olmalarıydı. Bazısı entelektüel bir perspektif yakalarken bazısı da kendi siyasi kimliğin film içerisinde gösterme çabasıydı (Odabaş, 1994: 282).

Akımda öne çıkan yönetmenler olarak Jean Luc Godard, Eric Rohmer, François Truffaut, Claude Chabrol ve Jacques Rivette gibi önemli isimler vardır. Genel olarak bu yönetmenlerin sinemasına bakıldığında sinemasal anlatının dayattığı geleneksel kalıpların dışına çıkabilmiş olmaları önemliydi. Onları Yeni Dalga yönetmenleri olarak nitelendirmek için bu türden bir değişim olağandı. Sinemadaki Yeni- Gerçekçiliğin başlattığı değişimi Yeni Dalga yönetmenleri üstlendi. Filmleri kendi yaşadıkları dönemde birer yaratım merkeziydi. Bu nedenle 60'lar ve 70'ler sinemasına yapıtlarıyla dikkat çekmeyi başarabilmişlerdi (Kolker, 2010: 145).

Fransız Yeni dalgası ilk etkisini 1959 ve 1960 yıllarında gösterime giren dört tane sinema filmiyle gösterdi. Bunlar Chabrol'un Le Beau Serge ve Les Cousins filmleri üçüncü olarak Truffaut'nun The 400 Blows filmi dördüncüsüyse Godard'dan Breathless filmiydi. Chabrol'un iki filmi de Fransa'daki kırsal ve kentsel yaşamın arasındaki uçurumla alakalıydı. Truffaut'nun filmiyse hırsız ve kaçak olan bir çocuğun hikayesini anlatmaktaydı. Bu Filmle Truffaut Cannes'da en iyi yönetmen ödülünü aldı. Böylelikle Yeni Dalga ekolü uluslararası prestij kazandı. Chabrol, Truffaut ve Godard'ı takip eden genç yönetmenler de ilk uzun metrajlı filmlerini gösterime soktu (Bordwell ve Thompson, 2003: 443).

Zaman içerisinde Yeni Dalga'daki kurucular fikir ayrılıklarında gitti hal böyleyken artık eskisi gibi sık görüşmüyorlardı. 1950'lerin sonu 1960'ların başında neredeyse her zaman ortak işler yapıp bir araya gelenler 1960'ların sonuna doğru gelindiğinde artık görüşmemekteydiler. Yeni Dalgayı oluşturan kişiler arasında sadece yönetmenler bulunmamaktaydı. İçlerinde oyuncular da olan Yeni Dalga akımında Jeanne Moreau, Stephane Audran, Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy, ve Jean-Pierre Leaud gibi isimler de yer almaktaydı (Kemp, 2014: 251).

Fransız Yeni Dalgasında auteur anlayışının belirgin olarak gözüktüğü ilk adım Truffaut'un kaleme aldığı ve kendi dergileri olan Cahiers du Cinema'da yayınlamış olduğu *Une Certaine Tendance du Cinema Français* adlı yazısıdır. Bu yazı Yeni Dalga kuramcıları için yeni bir anlayışın bildirisi olarak görüldü. Yazının içeriğine bakıldığında Fransız sinemasına eleştiri vardı. Truffaut'ya göre artık sinemada diyaloglar, olay örgüsü ve sinemadaki farklı türler önem kazanmaya başlamıştı. Artık Fransız sinemasının kaliteye atfettiği değer önemi kalmamıştı Truffaut'ya göre. Çünkü ona göre bu seyircilerin aklını bulandıran bir şeydi (Teksoy, 2009: 483).

Amerikan sinemasının kurmaca filmlerine karşı durmuşlar film çekmek için sadece stüdyoların gerekmediğine dair hem fikir oldular. Buna karşılık olarak yeni bir yol üretme eğilimine gittiler. Onlara göre sanatsal bir değer taşıyan film öyküsünden ziyade hangi şartlarda, nasıl çekildiğiyle önem kazanmaktadır. Stüdyolarda çekilen, geçeklikten uzak aldatmacalı filmlere karşın seyirciye belirgin bir gerçeklik sunan film anlayışı içerisine girdiler (Clarke, 2012: 157).

Sinema filminde yönetmenin görsel açıdan aktardığı dil onun kendi eserinin işareti ya da diğer yönetmenlerden ayrı olduğunun bir ispatı olarak imza niteliğini taşımaktadır. Diğer yandan Yeni Dalga yazarları yazdıkları yazılarda ve incelemelerde film içerisindeki bir örüntü şeklinde yinelenen temaların ayrıkı tarafı üzerinde pek durmamışlardır. Filmlerin bu perspektiften okuması yapıldığında *La Politique des Auteurs* kuramı üretilmiştir (Butler, 2011: 40).

Fransız toplumunda 1960'lara gelindiğinde Büyük ölçüde hakimiyet kazanan Yeni Dalga akımı gün geçtikçe filmlerinde artış yaşamış ve toplumsal bir popülerite kazanmıştır. Bu filmler auteur-yönetmen ilişkisi içerisinde konumlanmıştır. Bütün bunların arka planında Andre Bazin'in kültürel mirası

yatıyordu. Onun düşünceleri Yeni Dalga akımının şekillenmesinde öncülük etmiştir. Daha sonrasına Barthes ve Strauss gibi düşünürlerin yapısalcılık ve mit hakkındaki fikirleri Yeni Dalga için Bazin kadar etkili oldu. Son noktaya gelindiğinde yönetmenler filmlerinde yenilikçi bir perde aralamayı başarabildi. 1964 yılına gelindiğinde Yeni dalga akımının etkisi giderek bitmeye başladı ama bu akımın çıkardığı yönetmenler Fransız sineması için hala mihenk taşı oluşturan kişilerdir (Neupert,2016: 92-93).

1.2. Auteur Kuramında Perspektifler

1.2.1. Andre Bazin

Auteur kuramı açısından önemli bir yerde duran ve Fransız Yeni Dalgasının oluşmasının zeminlerini hazırlayan André Bazin, 18 Nisan 1918 yılında Fransa'nın Angers şehrinde dünyaya geldi. Beş yaşındayken ailesiyle birlikte batıdaki liman kenti La Rochelle'e taşındılar. Küçüklüğünden beri öğretmen olmak isteyen Bazin, sırasıyla La Rochelle'deki École normale'de, Versailles'daki École normale'de, ve Saint-Cloud'daki École normale supérieure'de eğitim gördü. Bazin, Saint-Cloud'dan yüksek şeref öğrencisi statüsünde mezun oldu fakat kekeme olması nedeniyle Fransız okullarında öğretmenlik yapmak için yetersiz görüldü ve kabul edilmedi. Başarısız öğretmenlik denemesinin ardından kısa süre sonrasında sinemanın görev adamlarından birine dönüştü. Onun sinema sanatına olan tutkusu, kültür, estetik gerçek ve ahlaki duyarlılık konusundaki genel tutkusunun bir parçasıydı. 1942'ye gelindiğinde, Alman İşgali sırasında Bazin, Paris'te, okula savaş nedeniyle gidemeyen genç öğrencilerle ilgilenmek için kurulan Maison des Lettres adlı bir oluşuma katıldı. Orada, Nazi yetkililerine meydan okuyarak siyasi olarak yasaklanmış filmlerin gösterime girdiği bir sinema kulübü kurdu. II. Dünya Savaşı sırasında Bazin ayrıca Fransız film okulu olan Institut des hautes études cinématographiques'te çalıştı. Savaştan sonra oraya müdür olarak atandı ve orada ilk olarak fikirlerini tartışmalarda belirginleştirmeye başladı (Cardullo, 2011: 2).

Bazin'e göre sinemanın var olmasından bu yana çekim teknikleri gittikçe değişmekte ve farklılaşmaktadır. Ona göre 1930 yılında çekilen bir filmle 1940 arasında çekilen film arasında farklılıklar söz konusudur zaman aralığı fazlaştıkça bu farklar giderek artmaktadır (Bazin, 2022: 33).

Bazin'in de kurucularından olduğu Cahiers du Cinema dergisi ilk sayısını çıkartmıştı. Bu sayıda Bazin'in de bir yazısı vardı. Bazin, bu yazısında kendi kafasındaki yaratıcı yönetmen anlayışını anlatmıştır. Bu yaratıcı yönetmen anlayışı Fransız Yeni Dalgasını da etkilemiştir. Genel olarak bakıldığında Bazin'in auteur kuramına ilişkin savları bu kuramın ilerleme aşamasında temellerini oluşturan taşlardan olmuştur. Bazin'in kurgu hakkındaki görüşleri sessiz sinema zamanına dayanmaktaydı ama gelişen sinemasal anlatıda kurgunun rolü de değişmiştir. Onun kurgu konusundaki fikirleri İtalyan yeni gerçekçiliğinin tipik çekim teknikleri ve Orson Welles'in kamerayı alan derinlikli kullanımını gördükten sonra değişti (Emre, 2023: 34).

Bazin, bir yönetmen nasıl olması gerektiğini şöyle söylüyordu; sinemasal anlatı üslubunu ustalıkla kullanan hem de kendi anlatı kuramını yaratabilen yönetmenler halihazırdaki sinema kuramını diğer sanat dallarında olduğu gibi farklı bir boyut kazandırdılar ve yeni anlatı kuramları geliştirdiler (Kuyucak Esen, 2016: 36).

Bazin'e göre yaratıcı yönetmen olmanın kriterleri açıktı. Bunları yazılarında yazarken Welles ve Renoir'ın yönetmenliğini örnek verir. Onların yönetmenliği hakkında kendi yaşadıkları çağın ilerisinde bir sanat anlayışına sahip olduklarını söylemekteydi. Ona göre bu iki yönetmenin çektiği filmler sinemasal anlatı açısından oldukça varlıklı filmlerdi. Filmleri anlaşılmaz, kötü ya da kasvetli olmaktan çok uzaktı. Daha önce çekilen filmlerde görmediği bir dildi bu. Bazin bu dilin daha anlaşılabilir sinemaya ait olan daha duru bir dile evrilmesi gerektiğinin kanaatindeydi (Bazin, 1966: 28).

Andre Bazin film incelemelerine başladığı zaman tür sinemasıyla ilgili çalışmalarda da yapmaktaydı. Western filmlerle ilgili ilk yazıları yazarlardan biri olan Bazin, western filmlerin sinemasal anlatı açısından önemini anlatma çabasına girmişti. Böylelikle western filmlerin niteliğiyle ilgili görüşler geliştirmiş ve western filmlerin yolunu inşa etmeye başlamıştır. Bazin wester filmlerle tarihi bir perspektiften bağ kurmuş ve bu iki olgu arasında diyalektik bir unsur olduğundan söz etmiştir. Bazin'e göre western filmler tarihi efsanelerin yeniden inşa edilmesi huşunda iyi bir örnektir (Abisel, 1995: 70).

Kuramsal olarak Andre Bazin'e bakıldığında nesnel gerçekçiliğe yakın olduğu görülmektedir. İnceleme yazılarında belgesel filmlerin kurmacadan uzak, hayatın içinde ve gerçekçi olduğunu söyler. Bazin olay örgüsünden çok sinematografik unsurlara yani kameranın bize yansıttıklarıyla ilgilenir. Hal böyleyken ona göre gerçek olan ancak mizansenle yaratılmaktadır (Odabaş, 2013: 158).

Bazin'in kuramsal hayatına bakıldığında sinemada kurgu olgusuna karşı mesafeli durmuştur. Ona göre sinemasal anlatının varlığı bir gerçeklikten daha çok tesadüfi bir şekilde yaratıcının çağrışımlarından oluşur. Sinemasal anlatıda alan derinliğinin önemli olduğunu vurgulayan Bazin, alan derinliğinin bir eserde ortaya konan ile realite arasındaki ayrımın muğlaklaşması gerektiğini söyler (Güzel, 1999: 84).

Bazin sinemanın ilk çıktığı yıllar ve sonrasında da belli bir süre sinemanın kaynakları olarak romanların varlığından söz etmektedir. Sonrasında bu düşünce yerini daha farklı perspektiflere bırakmıştır. Sinemadaki evrim diğer sanat dalları gibi belirgin bir değişim göstermemiştir. Bazin'e göre tiyatrodaki böylesi zamansal düzlemdeki gelişimine bakıldığında daha görünür bir ivme yakaladığını düşünmektedir. Bunun nedeni aslında şuna bağlıdır; diğer sanat dallarına bakıldığında geçmişleri daha eskiye dayanmaktadır ama sinemaya gelindiğinde daha 19. yüzyılın sonlarına doğru keşfedilen bir sanat dalıydı. Diğer yandan da sinemanın bu kadar yeni bir sanat dalı olması onu daha az popüler bir hale getirmemişti. Hatta diğer sanat dallarıyla kıyaslanacak olunursa sinemanın yakaladığı ivme çok daha hızlıydı (Bazin, 2022, 59-61).

Bazin, *politique des auteurs*'e karşı her zaman olumlu bir tutum içerisinde olmuştur. Auteur kuramını ayakları yere basan bir kuram olarak değerlendiriyordu. Diğer yeni dalga yönetmenleri kadar heyecanlı bir şekilde bağlı değildi bu kurama ama ortak paydada buluşmuşlardı. Bazin *politique des auteurs*'e karşı şu fikirlerini söylemiştir (Bazin, 2016: 53):

Kuşkusuz, politique des auteurs bireysel sanatlarda yaygın olarak kabul gören bir fikrin sinemaya uygulanmasıdır. François Truffaut, Giraudoux'nun şu sözlerini alıntılarmaktan hoşlanır: "Eser yoktur, sadece auteur vardır" -bana sınırlı bir öneme sahip gibi görünen tartışmalı bir nükte. Bu cümlemin tersten kurulmuş hali sınav sorusu gibi de düşünülebilir. Mevzu bahis iki formül, La

Rocheffoucauld ve Chamfort'un özdeyişleri gibi, hakikat ve yanlış paylarını basitçe tersine çevirdi. Eric Rohmer de sanatta geriye kalan eserler değil, auteurs olduğunu ifade etmektedir (daha doğrusu ileri sürmektedir); sinemateklerin programları da bu önemli hakikati destekler gibi görünmektedir (Bazin, 2016: 53).

Genel olarak Bazin'e bakıldığında Auteur kuram içersinde ve Fransız Yeni Dalgasında önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Onun fikirleri gelecek sinema kuramcıları için bir ilham kaynağı olmuştur ve Fransız sinemasında unutulmayacak fikirler bırakmıştır.

1.2.2. François Truffaut

Fransız Yeni Dalga kuramcılarında olan François Truffaut 6 Şubat 1932 yılında Paris'ta doğmuştur. Babası bilinmiyordu, annesi de bir evlilik yapmıştı. Annesinin evlendiği adamın soy adının alan Truffaut, Büyükannesinin ölümüne kadar onunla yaşadı. Sonrasında ailesinin evine dönmek zorunda kalan Truffaut orada da çok barınmadı ve ıslahevine gitti. İlerleyen vakitlerde sinemayla tanıştı ve Andre Bazin'in himayesinde Cahiers du Cinema'da sinema eleştirileri yazmaya başladı. Hitchcock'tan etkilenen Truffaut, filmlerinde de bu etkiyi göstermektedir. İlk filmi 400 Darbe'yi 1959 yılında çekti. Film kendi hayatından izler taşıymaktaydı ve kendisi de bunun otobiyografik bir çalışma olarak nitelendirmişti. Cahiers du Cinema dergisinde auteur teorisi savını ortaya attı ve Fransız Yeni Dalgasının başlamasına ilham kaynağı oldu. François Truffaut bir evlilik yaptı ve sekiz sene evli kaldı. Daha sonrasında Claude Jade ile nişanlandı ama uzun sürmedi. En son sinema oyuncusu Fanny Ardant ile yaşamaya başladı. Yıl 2 Ekim 1984'e geldiğindeyse Truffaut bu dünyaya gözlerini kapadı.

Truffaut'nun hem kendi hayatı için hem de Fransız Yeni Dalgası için bir dönüm noktası olan yazısı Cahiers du cinéma'da yayımlanmıştı. Yazının adı "Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim" başlıklı bir yazıydı, Truffaut, Fransız sinemasındaki Fransız edebiyatının izlerini görmekten ve bu edebi eserlerin güzel bir şekilde beyaz perdeye aktarılmasını, stilistik ve güzel kurgulanmış olarak yapılmasını ve bunlara kaliteli filmler diyen kalite geleneğine karşı çıkmıştır ve bu geleneğe eleştiri getirmiştir. Truffaut'ya göre bu tür bir sinema artık çağdışı kalmaktaydı ve bu tür bir sinema geleneğini "cinéma de papa" olarak isimlendirdi. Truffaut bu sinemayı demode, kuralların dışına çıkamayan, senaristlerin yazdığı

plandan fazla bir şey görülmeyen filmler olarak görmekteydi. Artık Amerikan sinemasında bile bu kuralcılıktan daha fazlası görülmekteydi. Truffaut Amerikan sinemasından Nicholas Ray, Robert Aldrich ve Orson Welles gibi yönetmenleri örnek vererek onların sinemasını övdü. Truffaut'ya göre bu gelenekten ilerleyen yönetmenlerin filmlerinde yönetmenin kendi imzası görülmemekteydi. Senaryonun onlara izin verdiği ölçüde bir mizansen ve kurgu yapılmalıydı. Truffaut, Fransız sinemasının "burjuva karşıtı" olmakla övünmesine karşın, görüldüğü üzere "burjuvalar tarafından burjuvalar için" üretildiğini söylemektedir. Hatta Fransız sinemasını sinemayı küçümseyen edebiyatçıların eseri olduğunu düşünmekteydi. Truffaut'nun yönetmenler nasıl olması hakkındaki görüşü şöyleydi: bir filmin içerisinde, onu yapan ve üreten kişinin izleri olmak zorundaydı. Otobiyografik bir anlatı tarzı olmaktan daha çok, filmde yönetmenin kişiliğinin bir dışavurumu olarak stil geliştirmeliydi. Truffaut'ya göre Auteur teorisiyle birlikte, anlatısal olarak güçlü olan yönetmenlerin, Amerikan sinemasının Hollywood tarzı stüdyolarda film çektikleri zamanda bile, seneler içinde yönetmenin kendine has temaları olmakta ve stilistik çekim teknikleri geliştirmektedir. (Stam, 2000: 84).

Truffaut, yukarıda incelenen Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim adlı yazısında, eleştirdiği Fransız sinema geleneğinin kaliteli olarak nitelendirdikleri filmleri, Renoir ve Becker gibi yönetmenlerle karşılaştırdı. Onların filmlerinde yeni olan şeyi gördü ve bu yönetmenleri auteur olarak nitelendirdi (Badiou, 2013: 4).

Truffaut'nun savunduğu şey aslında auteurlerin sinemasıdır. Ona göre auteurlerin sinemasına bakıldığında izleyiciye görsel açıdan haz uyandıran, aynı zamanda da yaratıcı yönetmenin filmdeki her kareyi kendi tarzında şekillendirdiği bir tarzıdır. En önemlisi de auteurler kendi düşüncelerini sinemasında açıkça yansıtabiliyordu. Yani İkinci Dünya Savaşı öncesi sinema tekniklerinin dışına çıkabilmekteydiler. Artık bu sinema yeni bir sinemaydı (Truffaut, 1985: 225).

Truffaut'ya göre geleneksel sinema anlatısında senaristlerin yazdığı senaryolar yönetmene gider ve yönetmen de filmin gerekli tekniklere uygun şekilde çekilmesini sağlayan bir araçtır. Yani konu daha da açılacak olunursa Mise-en scene ve Metteur-en scene olarak karşımıza iki kavram çıkmaktadır. Gelişen yeni sinema öncesinde yönetmenler senaryoyu sahneye (mise-en scene) aktaran kişilerdi. Senaristlerse filmin sahneye koyulmasını sağlayan metinleri yazan

(metteur-en scene) kişilerdi. Truffaut da buradan hareketle artık yeni yönetmenlerin de birer metteur-en scene'e dönüştüğünü söyleyip, yönetmenlerin kendi hikayelerini ortaya koyan auteurs olduğundan bahseder (Truffaut, 2016: 46).

1.2.3. Peter Wollen

1938 yılında Londra'da doğan Wollen, Metodist inanca sahip bir aileden gelmekteydi. Babası rahip annesi ise öğretmendi. İlk öğrenimini Metodist bir okulda yatılı olarak tamamladı. Daha sonrasında Oxford Üniversitesi'nde İngiliz Dili ve Edebiyatı alanında öğrenim gören Wollen, 1959 yılında okuldan mezun oldu. Film ve medya çalışmaları alanında incelemeleri ve yazıları olan Wollen, en önemli yapıtı *Signs and Meaning and the Cinema*'yı 1969 yılında yayınlayarak kendi sinema kuramını ortaya koydu. Kitabın içeriğinde yapısalcılık ve göstergebilimsel açıdan geliştirdiği sinema kuramı vardı. Bu kitabında Auteur teorisini kendi perspektifinden de değerlendirdi. İki evlilik yapan Wollen, 2019 yılında vefat etti.

Wollen'a göre Auteur Kuramı ya da Cahiers du Cinema'nın deyimiyle *politique des auteurs*, yine cahiers du cinema'daki yönetmenlerin ortaklaşa olarak kabul ettikleri ve François Truffaut tarafından kuramsallaştırılmış bir olguydu. Wollen, bu kuramı geliştiren dergi yazarlarını gevşek olarak nitelendirmekteydi. Kurama göre Hollywood sinemasındaki tüm filmlerin yazılarının konusu olmaya değer birer yapıt olarak görmekteydi. Bu incelemelerin sonucunda da kendi auteur kuramlarını ortaya attılar (Wollen, 2020: 68).

Wollen' a göre 50'li ve 60'lı yıllarda auteur teorisinin getirdiği yenilik, filmlerin yeniden değerlendirilmesinin gittikçe artan etkisinden kaynaklanmaktaydı. Kuram ortaya çıkmadan önce, büyük filmlerin hâkim olduğu bir görüş kabul görmekteydi. Bu filmler Avrupa şaheserleri ve Hollywood'un çıkarttığı birkaç adet sesli filmi ve önemli sosyal mesajlar veren çok az sayıda daha yeni filmden ibaretti. İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan filmlerinin bu hâkim olan kabule şaşırtıcı derecede geç ve ilk başta auteur kuramının sıraladığı kıstaslarla girdi. Gün geçtikçe Hollywood filmlerinin Cahiers du Cinema yazarlarının keşfiyle yeni bir değer atfedilince ilgi sadece tanınmış yönetmenler tarafından çekilmemiş tür filmlerini de içine alan bir yelpazeye doğru büyümeye başladı. (Wollen, 1992: 52).

Wollen Fransız Yeni Dalgasındaki gelişmeleri incelerken Godard'ın sinemasını da ele almıştır. Godard ve diğer eleştirmenler grubu Cahiers du Cienma'da, Rohmer, Rivette ve Truffaut gibi yönetmenlerin perspektifinden döndüğü Hollywood'un auteurien bir bakış açısıyla yeniden keşfiyle bağlantılı olan sinemadaki Amerikancılık üzerine yoğunlaştı. Bu minvalde bakılacak olunursa, Godard'ın erken dönemde sinemaya aldığı filmleri, Yani Fransız Yeni Dalgası filmleri, Wollen'ın içine doğduğu kendine has İngiliz kültüründe gün yüzüne çıkan mühim yönelimleri de yansıtmaktaydı (Wollen, 2002: 75).

Wollen Auteur kuramın keskin olarak dile getirdiği filmin sadece yönetmenin fikriyle geliştiği görüşüne karşı çıkmaktadır. Wollen'a göre bir film yaratım aşamasındayken birçok etmenden etkilenmektedir. Bu yüzden de o etmenler filmin ortaya çıkmasında rol oynamaktadır. Diğer yandan da bu birçok etkenin içerisinde yönetmenin varlığını en büyük etken olduğu ifade etmektedir.

Filmlerin yapısalcı bir yaklaşım içerisinde inceleyen Wollen, Signs and Meaning and the Cinema adlı kitabında Nowell-Smith'in düşüncelerini okuyucuyla paylaşmaktadır. Nowell-Smith'e göre Auteur kuramında göremedikleri nokta şundan kaynaklanmaktaydı; vermek istediği mesajı ayrıntılarda vermektedir. Genel olarak ilk bakışta görülemeyen mesajlar aslında ayrıntılarda gizlidir. Yani eleştiri yapanın yüzeysel değil daha derin bir algıyla incelemesini ve analiz etmesini söylemektedir. Özgün bakış açısına sahip olan yaratıcı, kendisini bu şekilde ön plana çıkarmayı istemektedir. Böylelikle de kendisini diğerlerinden ayıran özellikleri ortaya çıkmış olur (Wollen, 2020: 72).

Wollen'ın sinemaya dair geliştirdiği kuramlarına gelinecek olunursa karşımıza karşı sinema kavramı çıkmaktadır. Wollen bu kavramı 70'li yıllarda ortaya atmıştır. Wollen'a göre bu kelimeyi kullanmasındaki amaç, uyumlu bir sinema anlayışına karşı duran ve diğer yandan geleneksel sinema yapısının her türlü uygulamaları ve teknikleriyle ilgili itirazları olan sinema düşüncesine karşı bir atıfta bulunmaktadır Kavramı açmak gerekirse geleneksel sinema kuramlarına karşı çıkan bir yapıda olduğu görülmektedir. Bununla birlikte kurama göre yeni anlatı teknikleri şekillendiren bir yapıdan söz etmektedir. (İpek, 2017: 81).

Wollen bu karşı sinema kuramını açıklarken Godard'ın sinemasını ele almaktadır. Wollen'a göre Godard kendine has sinema stili geliştirerek geleneksel

anlatının kalıplarını yıkmayı başarmıştır. Godard'ın sinemasındaki yedi unsurdan bahseden Wollen, bu unsurları Godard and Counter Cinema: Vent d'est adlı yazısında açıklamıştır. İlk unsuru geçişken bir anlatı biçiminin karşısına konumlanmış olan geçişiz anlatıya dairdir. Wollen'a göre Godard'ın sinemasında olayların ilerleyişine bakarken bir kopukluk olduğu görülmektedir. Filmlerinde öyküler kopuk kopuk işlenmektedir. Yani olaylar birbirinden bağımsız ve tesadüfi şekildedir. İkinci unsur ise yabancılaşmadır. Godard sinemasında karakterler ve seyirci arasında direkt olarak bağlantı kurmayı amaçlar ve bu yüzden de gerçek ve kurmaca arasındaki perde gittikçe aralanır. Üçüncü unsur öne çıkmadır. Bu unsorda da filmin açık ve net bir şekilde görünür olmasından bahsetmektedir. Dördüncü unsur çoklu anlatıdır. Burada Godard'ın filmlerinde tekli anlatı yapısına karşı farklı anlatıların iç içe geçtiği bir yapıdan söz edilmektedir. Beşinci unsur filmde açık uçtan bahsetmektedir. Burada Godard sinemasındaki metinlerarasılığın alıntıların varlığından söz etmektedir. Altıncı unsur rahatsız olma unsurudur. Bu unsurla birlikte Godard filmlerinde seyirciyi rahat ettirmek için uğraşmaz hatta rahatsız ettirmeyi amaçlamaktadır. Yedinci ve son unsura geldiğindeyse kurmacaya karşı gerçek olanın farkındalığından söz etmektedir. Son unsurla birlikte Godard sinemasında kurmacadan farklı olarak gerçek hayattan kesitler görülmektedir. Wollen bunları yazısında açıklarken aslında kuramsallaştırmış olduğu karşı sinemanın niteliklerini de gözler önüne sermektedir (Wollen, 2020: 149-159).

Genel olarak Peter Wollen'ın sinema anlayışına bakıldığında yapısalcı yaklaşım ve karşı sinema kavramları ortaya çıkmaktadır. Auteur kuramının şekillenmesinde yeni bir perspektif kazandıran Wollen, Sinemasal anlatıya da büyük katkıları olmuştur.

1.3. İskandinav Sineması

1.3.1. İskandinav Sinemasına Giriş

İskandinavya olgusuna genel olarak bakılacak olundığında, beş ülkenin içine kapsadığı bir alan olduğu gerçeği gözler önüne serilmektedir. Bu ülkeler İsveç, Norveç, Danimarka, Finlandiya ve İzlanda'dır. Bu ülkelerin coğrafik olarak yakınlıkları incelendiğindeyse, ülkelerin birçok ortak özelliklere sahip olduğu da görülmektedir. Diğer yandan, bu kadar fazla ortak yönleri olan beş ulusun çok sayıda farklılıkları da mevcuttur. İskandinavya ülkelerinin ortak bir dil paylaştığı

söylenbilir ama tamamen doğuyu da yansıtmamaktadır. Finlandiya'daki insanların çoğunun ana dili İsveççe olmasına rağmen Fince, diğer İskandinav dilleriyle ilişkisi olmayıp, İsveççeden çok farklı bir dildir. Başka bir örneğe bakılacak olundığında İskandinavya'nın yerli haklarından biri olan Samiler, İskandinavya'nın her yerinde yaşam sürdürmektedirler, fakat konuştukları dil bakımından olsun, yaşam biçimleri ve gelenekleri olsun, nüfusun geri kalanından farklılıklar gösterir (Soila, 2005: 1).

İskandinav sinemasına genel olarak bakıldığında köklerinin tiyatro geleneğinden geldiği görülmektedir. Bu gelenek, 19. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde gün yüzüne çıkan ve August Strindberg ve Henrik Ibsen gibi tiyatro oyunu yazarlarıyla bağlantılandırılan doğal olanı savunan Kuzey Avrupa tiyatro geleneği olan ve Almancada da oda tiyatrosu anlamına gelmekte olan Kammerspiel'dir. Kammerspiel'e bakıldığında, fazla sayıda karakter kullanmayan ve seyrek setler kullanan, gerçekçilik ve abartı gibi öğeleri kullanan, jest ve mimiklerin açıklayıcı nüanslarının üzerinde duran aile dramalarıdır. Dreyer, *The Passion of Joan d'arc* filmiyle Kammerspielfilm'i filmlerinde ilk kullanan yönetmenlerden biriydi. Bu film, ifade edilemeyen derin duygulara dair yakım çekim teknikleriyle ün kazanmış bir film olarak bilinmektedir. Kammerspiel'in mirası bakılacak olundığında özellikle aileler veya sıkı sıkıya bağlı gruplar hakkındaki Danimarka'nın Dogma sinemasını da etkilemiştir (Chaudhary, 2005: 35).

Chaudhary, *Nordic National Cinema* kitabında bahsedilen bir olgudan söz eder. İskandinav sineması dışındaki dünyada İskandinav sinemasının karakteristik temaları basmakalıp bir şekilde görülmektedir. İskandinav sinemasındaki imgeler onlara göre klasik bir İskandinav sinemasından ibarettir. Ama bu düşünce yanlıştır. Genellikle yapımlarını yurtdışına ihraç etmek isteyen film yapımcıları bu klasik anlatıları sunmaktadırlar. Bu İskandinav rüyalarına bakıldığında doğa ve mitsel ya da mistik olarak içeren anlamları, manzara ve karakterlerin arasındaki bağları biçimlendiren bir tema olarak değişen mevsimler, İskandinavyanın kendine has olan depresyonu, Lutherci kemer sıkma ve kendini reddetme, cinsellik tabularının da ciddi anlamda alaşağı edilmesi dahil olmak üzere sessiz olan duyguların serbest bırakılması gibi temaları içermektedir. Bu temalara bakıldığında her ülkenin sinemasında farklı şekillerde ve farklı aşamalarda tezahür ettiği görülmektedir. Finlandiya, Norveç ve İzlanda gibi hızla kentleşme eğilimi gösteren ülkelerin

genellikle sinemasında o şehrin keşmekeşine ve çirkin yüzüne karşın korunmuş ve henüz bozulmamış olan bir doğa tasviri ile karşılaştırılmaktadır, Buna karşın Danimarka filmlerine bakıldığında da ülkenin içerisindeki kentsel bozulmadan ve çöküşten kurtulma temaları daha az görülmektedir. Danimarka sinemasında sürekli tekrarlanan temalara bakılacak olunduğunda İskandinav ülkelerindeki refah devleti olgusunun toplumsal bilinçlerine nasıl bir etki gösterdiği ve tarafsızlığın karşısında olan sosyal uyum ve grup zihniyeti temaları görülmektedir. (Chaudhri, 2005: 35).

Yine İskandinav sinemasında ülkelere göre değişiklik gösteren bir sansür uygulaması uzun zamanlar sürmekteydi. Ülkelerdeki sansür uygulamaları seviyesi ve hangi açılardan sansür uygulandığı farklılıklar göstermekteydi. Örneğin Finlandiya'ya bakıldığında sansür uygulanan alanın genellikle politik anlamda olduğu görülmekteydi. Finlandiya'nın Rusya'yla olan ilişkisi nedeniyle, sansür uygulayanların bireysel filmlere olan tavrından dolayı bile politik konjonktürde büyük iniş çıkışlara neden olmuştur. Filmlerdeki politik içeriklere uygulanan sansürün yanı sıra, Finlandiya'daki sansür uygulamaları seks ve her şeyden önce alkol ile ilgili olmuştur. Devlet desteklerinin de filmin sanat mı yoksa eğlence mi olarak kabul gördüğüne bağlı olarak filmlerin vergiden muaf tutulmasına izin vererek bir tür sansür işlevi de görmüştür. Bu kararları Finlandiya'da sansürün vermesi önem arz etmektedir. İlâveten Finlandiya'da diğer İskandinav ülkelerinin aksine Filmlerin dağıtımdan önce tüm filmleri sansürler. Norveç'te sansür, filmlerin kültürel statüsüne bakılmaksızın özellikle cinselliğe olumsuz bakmaktaydı. Örnek olarak Ingmar Bergman'ın The Silence filmi ciddi şekilde sansüre uğramıştır. Fakat İsveç'te, filmdeki cinsel öğelere daha liberal bir yaklaşım olduğu varsayıldığında, sansürün dozu değişmekteydi. (Soila, Söderbergh-Widding ve Iversen, 1998: 222).

Diğer yandan İskandinav sinemasının lokalliğinden de bahsetmek önem arz etmektedir. Film yapımcıları İskandinavya'nın dışında ulusal sınırların ötesine de gitse, filmler nadir olarak ülke sınırlarını aşabilmekteydi. Buradan hareketle, İskandinav sineması 60'lı yıllardan itibaren bölgesel sinema sektörünü devlet bütçesiyle destekleyen ülkelerin sinemasıdır. Bu da özellikle İskandinavya'da ulusal bir kültür politikasının bütünleştiği 1960'lardan 1980'lere kadar olan dönemdeki üretimi etkilemiştir. Bu dönemde tür filmleri nadir olarak beyaz perdeye aktarılmaktaydı ve bunun yerine sanat evi filmleri ve toplumsal sorun filmleri üretimi tercih ediliyordu (Sundholm, vd. 2012: 3).

Ancak, İskandinav ülkeleri içinde de büyük değişkenlikler vardır: İskandinav ülkeleri içinde Danimarka ve İsveç filmleri diğer İskandinav ülkelere kıyasla daha fazla görünürlük kazanmıştır. Bunun sebebi olarak Danimarka ve İsveç her zaman daha büyük film endüstrilerine ve daha iyi finanse edilen bir film kültürüne sahip olmasından kaynaklanmaktaydı. Böylelikle de küresel çapta ve uluslararası arenalarda gözükebilmekteydi. Bu nedenle, Danimarka ve İsveç filmleri, diğer ülkelere kıyasla İzlanda, Finlandiya ve Norveç'e kıyasla uluslararası arenada boy göstermişlerdir. (Sundholm, vd, 2012: 3).

Bu kısımda İskandinav sinemasına genel bir perspektif sunmak amacıyla genel özelliklerini ve koşullarını açıklanmıştır. Ulusal sinemaların tarihçeleri ve stilistik özellikleri diğer kısımlarda ülkeler özelinde açıklanacaktır.

1.3.2. İsveç Sineması

İsveç sinemasına tarihsel olarak bakıldığında, 19. yüzyılın sonuna doğru bir hareketlenme görülmektedir. İsveç'teki ilk kamuya açık gösterim 28 Haziran 1896 yılında İsveç'in güneyde kalan Malmö şehrinde yapıldı. 1897'ye gelindiğinde, Stockholm'de yaşayan fotoğrafçılar Numa Peterson ve Oliver Florman haber filmleri ve İsveç yaşamı ve aristokrasisinin kısa filmlerini çektiler. Aynı yıl Florman çarpıcı çizimlerle denemeler yapmaya başladı ve ilk İsveç film draması olan The Barber's Shop in the Village'ı çekti. 1898'de Florman'ın İsveç kesitleri ülkenin her yerinde gösterime girdi ve 1905'e doğru gelindiğinde neredeyse her kasabada film gösterimi yapan yerler mevcuttu. Genel olarak bakıldığında, yapılan gösterimlerin popülaritesiyle birlikte Gustav Björskman adlı genç bir muhasebeci ve onu patronu olan N.H. Nylander'ı 1905 yılında Kristianslad kasabasında kendi film yapım şirketini kurmasına yöneltti. Şubat 1907 yılında da yine aynı ikili AB Svensk Biografteatern'i kurdu ve böylelikle de İsveç sinemasında altın çağ olarak nitelendirilen çağları başlamış oldu. (McSorley, 1999: 27).

O yıllarda haber filmi fotoğrafçısı olan Charles Magnusson, Svensk Biografteatern'da ilk prodüksiyon şefi olarak işe alındı. İsveç filminin gelişiminde mihenk taşlarından biri olan Magnusson, o dönemlerde mekân çekimi ve teknik iyileştirme konusunda adımlar attı. Magnusson sayesinde, İsveç'in erken sessiz döneminde çekilen filmler, bu yeni sanat anlayışının en iyi filmlerinden birkaçı olarak kabul gördü. Magnusson ayrıca İsveç filmine hâkim olan iki özelliği de

tanımladı. Bu iki özellik, İsveç manzarasının sürekli olarak görünmesi ve sinematik tekniklerin ustalaşmasıydı. Ayrıca İsveç sinemasının kurucu babalarından olan Victor Sjöström ve Mauritz Stiller'i işe aldı. 1915 ile 1925 yılları arasında, bu iki yönetmen İsveç sessiz sinemasının kusursuzluğuyla uluslararası çapta isim yaptı (McSorley. 1999: 28).

İkinci Dünya Savaşı döneminde İsveç sinemasında genel olarak bakıldığında İsveç savaşta hiç bulunmamış olmasına rağmen savaşın etkisi günlük yaşamda ve film endüstrisinde görülmekteydi. Böylelikle film endüstrisi her çapta sekteye uğrayıp kötü etkilenmekteydi. Deniz ve hava saldırıları, yabancı filmlerin ithalatını önemli ölçüde sekteye uğrattı ve film ithalat ve ihracatında önemli ölçüde azalma meydana geldi ve bu da İsveç yapımları filmlerin yerel pazara yönelmesini sağladı. Film üretim miktarı hiçbir zaman 1940'larda olduğundan daha büyük olmamıştı. Ayrıca, İsveç hükümeti ilk defa politik ve toplumsal açıdan bir propaganda aracı olarak filmlere büyük destek gösterdi. İsveç filmleri ayrıca kültürel habercisi olarak ün ve saygınlık kazandı ve bu da yeni, ulusal ve sanatsal açıdan iddialı projelere olan ilgiyi teşvik etti (Furhammar, 2000:253).

İsveç film tarihinde karşımıza üç büyük yönetmen olarak Victor Sjöström, Mauritz Stiller ve Ingmar Bergman çıkmaktadır İsveç filmi uluslararası ölçekte ticari veya sanatsal açıdan istediği ivmeyi yakalayamamıştı, ancak bazı yönetmenler yıllar içinde uluslararası çapta başarı ve saygınlık kazandı. Örnek verilmesi gerekirse Stefan Jarl, Vilgot Sjöman, Jan Troell, Bo Widerberg ve Lasse Hallström gibi yönetmenler bu konuda öne çıkmaktadır. Öte yandan İsveç, Greta Garbo'dan Zarah Leander'a, Ingrid Bergman, Anita Ekberg, Ann Margret, Viveca Lindfors, Britt Ekland, Maud Adams, Lena Olin'den Izabella Scorupco gibi birçok aktrisin uluslararası filmler için tanıtımında oldukça başarılı olmuştur. Diğer yandan Andrey Tarkovski ve Fin kardeşler Aki ve Mika Kaurismäki, 1980'lerde filmlerini çekmek için İsveç Film Enstitüsü (SFI) tarafından sanatsal ve finansal destek aldılar. Başka bir gelişme olarak da İngiliz doğumlu Colin Nutley gerçek İsveçliliği beyaz perdeye aktardığını söylediği birkaç filmle büyük bir ün elde etti (Bolin ve Forsman, 1996: 25).

İsveç sinemasında Ingmar Bergman'ın varlığı başlı başına yeni bir sanat anlayışına karşılık gelmektedir. Fakat diğer yandan da Stiller, Sjöström ve

Sjöberg'in gibi yönetmenler de Ingmar Bergman'ın halefi olarak İsveç film geleneğinde büyük rol oynamaktadırlar. Bergman'ın kariyeri, August Strindberg'in klostrofobik oyunlarını taklit eden 1940'larda birkaç filmle başladı. 1950'lere gelindiğinde Bergman, *Sawdust and Tinsel* (1953), *Smiles of a Summer Night* (1955), *The Seventh Seal* (1957) ve *Wild Strawberries* (1957) gibi filmlerde giderek daha yetkili ve algılayıcı sesiyle İsveç duyarlılığının içini araştırmaya başladı (McSorley, 1999: 29).

Daha da günümüze gelindiğindeyse İsveç filmlerinin büyük film ödüllerine davet edildiği görülmekte ve hatırı sayılır sayılarda ödüller almaktaydı. Günümüzde Jan Troell'la birlikte İsveç'in en bilinen yaratıcı yönetmenlerinden (auteur olarak da nitelendirilebilir) olan Roy Andersson, filmleriyle Cannes'da iyi bir ilgi gördü. Hem 2000 yılında gösterime giren *Sånger från andra våningen* hem de 2007 yılında gösterime giren *Du levandel* kendine has stil ve temalarıyla diğer yandan da topluma eleştirel bir bakış açısıyla bakabilen bir yönetmen olarak nam saldı. Andersson'un filmleri 2009'da New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde de büyük yankı uyandırdı. Festivallerde tanınan ve filmleri uluslararası alanda gösterilen diğer yönetmenler örnek olarak Lukas Moodysson, Ruben Östlund da yer almaktadır (Marklund, 2010: 307).

Tüm bunlara bakıldığında, ilk başta fark edilmeyen ama giderek ivme kazanan dönüşümler başlamıştı. Bu değişim ve dönüşümler İsveç filmini yapımcılığının doğasını tamamen değiştirecek aynı zamanda da sektöre bir tür kamu desteği de katacaktı. Neticede, bu durum sonunda 2000'lerin ortalarına doğru gelindiğinde bir yapım yoğunluğuna sebep olacaktı. Ülkenin çeşitli yerlerinde bulunan yerel film fonları, yapımın önemli bir kısmının o yerlerde gerçekleşmesi şartıyla ortak yapımcı olarak gözükmeye başladı. Git gide, film yapımcılığı başkent Stockholm'den uzaklaştı Genç ve auteur yönetmenlerden sayılabilecek Lukas Moodysson'un 1998 yılında çektiği ilk uzun metrajlı filmi *Fucking Åmål* filmi bu dalgaya giriş niteliğini taşıyacaktı. Bu film, birkaç eleştirmene ve bir dereceye kadar da halka göre, milenyum çağının yeni İsveç sineması hareketinin sinyalinin vermektedir. Bu yaklaşımla Moodysson, 1960'larda ve 1970'lerde İsveç sinemasının yön verenlerin yerini alan yeni nesil yönetmenlerin başını çekti (Sundholm, vd. 2012: 36).

Bu akıma dahil olan yeni yönetmenlere bakıldığında bir kısmı göçmen kökenliydi ve bu yönetmenler, yeni sinema çekim teknikleri yanı sıra yeni stil ve motifler aracılığıyla ortaya çıkan, daha doğrusu olan temaları yerli sinemanın içerisine konumlandırmayı başardılar. Bu temalara bakılacak olunduğunda eşcinsellik, seks ticareti, göç deneyimi, refah toplumlarındaki yozlaşmalar gibi konular göze çarpmaktaydı. Bu temaları yabancı ve dışarıdan bakan bir göz olarak yansıtmaya çalıştılar. Bununla birlikte daha etkilenmemiş bir akım vardı. Polis gerilim filmleri, İsveç'in en çok satan edebi eserlerinin sinema uyarlamaları ve kırsal komediler, İsveç'in yerli yıldızlarıyla bağlamlandırılmış İsveçliler ve İsveç hakkındaki filmler, akımda ele alınan konuların başında gelmektedir (Sundholm, vd. 2012: 36).

1.3.3. Norveç Sineması

Norveç sinemasının ilk yıllarına bakıldığında Max ve Emil adında iki kardeşin, Almanya'dan Norveç'in Oslo kentine gelerek yaptıkları hareketli resim şovlarının etkisi görülmektedir. Şovların yapıldığı yılı takip edilen on sene boyunca, daha çok da Norveç'in daha taşra bölgelerinde bu biçimdeki şovların perdelenmesine bu kardeşlerin çalışmaları etkili olmuştur. Norveç bu gösterilerle birlikte sinema sektörüne yavaş yavaş girmeye başlamıştır. Norveç sinemasının ilk filmi yönetmenliğini Julius Jaenzon'un yaptığı Fiskerlivets Farer-ett Drama pö. Havet (1908) adlı filmidir. Filmin konusuna bakıldığında bir balıkçının, suya düşen oğlunu kurtarma çabalarına odaklanmaktadır. Bu filmten sonra Norveç sinemasında denizin ve suyun önemi bir mihenk taşı olarak gözler önüne çıkmaktadır. Yine erken dönem Norveç sinemasının yönetmenlerinden olan Peter Lykke-Seest'in filmlerinden birkaçı günümüze ulaşmıştır. Bu filmler, Paria (1916), Unge Hjener (1917), Vor Tids Helter (1918) gibi Norveç sinemasında önem atfeden filmler olmuştur. Yine aynı yönetmenin ustalığını konuşturduğu bir film olan Historien Om En Gut'a (1919) bakıldığında hiç izleyici çekemedi ve böylelikle Christiania Film Compagni adlı şirketin batmasına neden oldu. Sene 1913'ü gösterdiğinde Hükümet yetkililerini karar kıldığı birtakım yasalarla birlikte sinemalarda gösterime giren filmlerin yayına girmeden önce incelenmesi gerekliliği yürürlüğe girmiştir. Böylelikle filmler beyaz perdeye çıkmadan önce denetlenmekteydi. Diğer yandan da devlet otoritelerine de hangi filmlerin yayınlanıp yayınlanmayacağına karar verme yetkisi getirilmiştir. Tabii bu yasalar

Norveç film endüstrisini etkiledi ve bu yüzden de 1920'lere kadar etkin bir Norveç sineması görülemedi (Arıkan, 2019).

İkinci Dünya Savaşı sırasında Norveç, 1940'lı yıllardan itibaren Almanlar'ın kontrolüne girdi ve Norveç film yapımcılığını kontrol altına aldı. Bu esnada film yönetmenliği, Leif Sinding tarafından yönetildi ve yapım şirketlerini, özellikle de Norsk Film'i ve Jar Stüdyosu'nu sansür mekanizmasıyla denetledi. Onayları olmadan film üretimi mümkün değildi. Nazi propagandasına dönüşme potansiyeline rağmen, ideolojik yönü belirgin tek uzun metrajlı film *Gençlik İradesi* (Walter Fyrst, 1943) oldu. En çok artış gösteren tür komediydi. *Kayıp Sosis Üreticisi* (Toralf Sandø, 1941), beceriksiz iki dedektifin öyküsünü anlatan popüler bir komediydi. *Bıyıklı Bir Beyefendi* (1942), Alfred Maurstad'ın yönettiği bir screwball komedisiydi. Dönemin en popüler filmi *Vigdis* (Helge Lunde, 1943), genç bir kızın hamileliği üzerinden küçük kasaba yaşamındaki ayrımcılığı ve dar görüşlülüğü eleştiren bir melodram olarak öne çıktı. (Iversen, 1998: 115-116).

1950'lere gelindiğinde Norveç sinemasında belgesel sinemasının altın çağı yaşanmaktaydı. Çok sayıda belgesel çekiliyordu. Thor Heyerdahl'ın *Kon-Tiki* (1950) adlı yapımı büyük ilgi gördü ve En İyi Belgesel Oscar'ını kazandı. Per Høst da egzotik bölgelere yaptığı yolculuklarla dikkat çekerken, dönemin en bilinen filmi kuzey Norveç'teki Laponları konu alan *The Laplanders* (1957) oldu. Ancak 1960'ta televizyonun yayın hayatına girmesiyle bu dönem sona erdi. 1963'te haber filmleri durdu ve 1960'lar boyunca hem kısa hem uzun belgeseller büyük ölçüde azalmaya başladı. 1950'lerde üretilen 18 uzun belgesel sayısı, 1960'larda sadece altıya düşmüştür (Iversen, 1998: 124).

1960'ların sonlarında Norveç sineması ile klasik Hollywood sineması arasındaki ilişki, benzerlikten açık bir karşıtlığa dönüştü. Bu dönemde, eski kuşaktan yönetmenler sahneden çekilirken yeni bir film yapımcıları kuşağı ortaya çıktı. Edith Carlmar son filmini 1959'da Tancred Ibsen 1963'te Arne Skouen ise 1969'da tamamladı. Yeni nesil sinemacılar, Hollywood'a alternatif arayışlara yönelerek muhalif ve deneysel yaklaşımlar benimsedi. Amerikan filmleri hâlâ izleyici bulsa da yerli yönetmenler yeni tarzlar ve sosyal içerikler aradı. Fransız Yeni Dalgası bu kuşağın üzerinde önemli rol oynadı. Norveç'te modern sinemanın mihenk taşlarından biri haline gelen Pål Løkkeberg, 1967'de beyaz perdeye

aktarılan *Liv* filmiyle dikkat çekti. 1970 tarihli *Exit* filmi ise Jean-Luc Godard sinemasının etkisini daha da ileri taşıyarak *Pierrot le Fou*'yu andıran deneysel bir yapıya sahiptir (Iversen, 1998: 125).

1980'lere gelindiğinde Norveç sinemasında, uluslararası ortak yapımlar ve aksiyon türüne yönelimle daha çarpıcı çalışmalara yönelim gösterdi. *Orions belte* (1985), *Etter Rubicon* (1987), *Blücher* (1988) ve *Dykket* (1989) bu dönemlerde öne çıkan aksiyon filmleri olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda çocuk filmleri açısından da üretken bir dönem yaşanmıştır. Ancak en dikkat çekici yapım, Sami dilinde çekilen ve bir Sami yönetmen tarafından yönetilen ilk film olan *Veiviseren* (1987) olmuştur. Film, 1988'de En İyi Yabancı Film dalında Oscar'a aday gösterilerek uluslararası başarıya ulaşmıştır (Hayford O'Leary, 2010: 134).

1990'ların sonu ve 2000'li yılların başı, Norveç sineması için hem ticari hem de eleştirel açıdan başarılı bir dönem olmuştur. *Elling* (2001), *Buddy* (2003), *Hawaii*, *Oslo* (2004), *Himmelfall* (2002) ve *Reprise* (2006) gibi, çoğu zihinsel rahatsızlık teması etrafında şekillenen yapımlar hem ulusal hem uluslararası ödüller kazanmıştır. *Veiviseren* sonrası Nils Gaup, aralarında bir Disney yapımının da bulunduğu birçok film yönetti. Son filmi *Kautokeinoopprøret* (2008), vizyondaki ilk haftasında rekor izleyici sayısına ulaştı ve beş Amanda ödülüyle başarısını taçlandırdı (Hayford O'Leary, 2010: 134). Günümüzde Norveç sinemasına bakıldığında hem ulusal benliğini muhafaza eden hem de dünya çapında ilgi çekici bir ivme kazanmıştır. Toplumsal temaları sıkça kullanması, derinlemesine işlenen karakter anlatısı ve estetik çeşitliliğiyle öne çıkan Norveç sineması, uluslararası festivallerde sıkça yer bulmakta ve ödüller kazanmaktadır. Joachim Trier, Eskil Vogt ve Erik Poppe gibi yönetmenler, yeni Norveç sinemasının yaratıcı öncülerindendir.

1.3.4. Danimarka Sineması

Danimarka sinemasının ilk yıllarına bakıldığında 1906 yılında Ole Olsen tarafından kurulan Nordisk Films Kompagni, kısa sürede Avrupa'nın önde gelen film şirketlerinden biri haline gelmiştir. On yıl içinde yaklaşık 1700 çalışanıyla, Pathe'nin ardından Avrupa'nın en büyük ikinci yapımevi konumuna ulaşmıştır. İlk yapımları arasında Björnen løs (1906) ve Løvejagten (1908) gibi belgeseller yer alırken, Løvejagten'da iki aslanın öldürülmesi nedeniyle film Danimarka Adalet

Bakanlığı tarafından yasaklanmıştır. Nordisk daha sonra kurmaca film üretimine yönelmiş ve toplumsal içerikli ilk örneklerden biri olan *Den Hvide Slavinde* (1906) ile dikkat çekmiştir. Filmde kadın ticareti ve kurtuluş teması işlenmektedir. Telefon sahnesinde kullanılan üçe bölünmüş perde tekniği dönemin yenilikçi anlatı biçimlerinden biri de olmaktadır. Danimarkalı sinemacılar, Georges Méliès etkisiyle sinema hilelerine yönelmiş; *Heksen og Cyclisten* (1909) ve *De Fire Djevle* (1911) gibi yapımlarda görsel yaratıcılık öne çıkmıştır. Ancak asıl dönüm noktası, Urban Gad'ın yönettiği ve Asta Nielsen'in başrolünü oynadığı *Afgrunden* (1910) olmuştur. Nielsen'in canlandırdığı vamp karakter, Danimarka sinemasında yeni bir kadın temsiline öncüsü olmuştur (Teksoy, 2005: 58).

1940'lara gelindiğinde Almanya tarafından işgal edilen Danimarka'da, film endüstrisinin üretim, dağıtım ve gösterim gibi tüm alanları işgal güçlerinin kontrolü altına girmiştir. İngiliz filmlerinin ithalatı tamamen yasaklanırken, Amerikan filmleri ciddi kısıtlamalara tabi tutulmuştur. Alman yapımlarının sinemalarda daha fazla gösterilmesi amacıyla çeşitli devlet düzenlemeleri uygulanmış, bu filmler düşük kaliteye rağmen ekonomik zarar görmeden dolaşıma sokulmuştur. Buna karşın, Danimarka halkı Alman filmlerine karşı hem ekonomik hem de siyasi nedenlerle direnç göstermiştir. İsveç yapımları ise tarafsız ülke konumunun sağladığı avantajla yoğun talep görmüş, özellikle *Kalle på Spången* (1939) adlı film Kopenhag'da bir buçuk yıl boyunca aynı sinemada gösterilerek halkın pasif direnişinin sembolü hâline gelmiştir (Widding, 1998: 13).

1950'lerin başında kaliteli film kavramı, Danimarka'daki film tartışmalarının merkezine yerleşmiş ve devlet sübvansiyonları için temel ölçüt hâline gelmiştir. Eleştirmenler, ciddi temalara odaklanan, sanatsal değeri yüksek yapımlar talep etmiş; *The Invisible Army*, *The Red Fields* ve *Ditte Menneskebarn* gibi filmler bu doğrultuda uluslararası tanınırlık kazanmıştır. Bu dönemde, ahlaki sorunları derinlemesine ele alan kaliteli sinema ile melodramatik kalıplara yaslanan popüler hyggefilmen arasında belirgin bir ayrım oluşmuştur. 1950'lerde Danimarka'da uluslararası ölçekte öne çıkan tek kaliteli film Carl Th. Dreyer'in *Ordet* (1955) adlı yapıımıdır. Kaj Munk'un oyunundan uyarlanan film, inanç, ölüm ve mucize temalarını merkezine alır. Dreyer'in yalın anlatımı ve yavaş kamera hareketleriyle öne çıkan eser, Venedik Film Festivali'nde Grand Prix kazanarak

hem sanatsal hem de ticari başarı elde etmiş, Danimarka sinema tarihinin en önemli yapıtlarından biri sayılmıştır (Widding, 1998: 17).

1960’larda Danimarka sinemasında 1964 tarihli Danimarka Sinema Yasası çıkmış, seçici önceki düzenlemelerin aksine, filmi modern kültürün bir parçası ve sanat formu olarak tanımış, eğlence vergisini kaldırarak ulusal film üretimine doğrudan kamu desteği getirmiştir. Film okulu, yapım ve festival desteği gibi unsurlar içeren yasa, modern bir ulusal film politikasının temelini atmıştır. Ancak yasada “Danimarka filmi” gibi kavramlar tanımlanmamış, ulusal sinema varsayımsal olarak belirlenmiştir. 1970 tarihli rapor ise 1972 yasasına zemin hazırlayarak sinemanın uluslararası bir görünüme kavuşması ve serbestleştirilmesini önermiştir (Bondebjerg, 2016: 21).

Danimarka sinemasında 1980’lere gelindiğinde Gabriel Axel, *Babettes Gæstebud* (1987) ile 70 yaşında uluslararası başarı kazanmış ve Danimarka’ya sığınan bir Fransız kadının ziyafeti aracılığıyla geleneksel değerleri eleştiren bu yapımla En İyi Yabancı Film Oscarı’nı almıştır. Ancak sonraki filmleri aynı başarıyı sürdürememiştir. Bille August ise titiz konu seçimi ve anlatımıyla öne çıkmış; *Zappa* (1983) ile gençlik sorunlarını, *Pelle Erobreren* (1987) ile göç, sınıf ve dayanışma temalarını işlemiştir. *Pelle*, uzun süresine rağmen August’a uluslararası ün ve Oscar kazandırmıştır (Teksoy, 2005: 421).

Danimarka sinemasında 1990’lara gelindiğinde yeni bir akım meydana geldi. Adına Dogma 95 dedikleri akım, Lars von Trier ve Thomas Vinterberg tarafından 1995’te kaleme alınan, sinemada yapaylığa karşı çıkan radikal bir manifestodur. Teknolojik hileleri ve tür kalıplarını reddeden bu akım, dramatik gerçekliğe odaklanmayı savunur. Manifesto, auteur anlayışına karşı çıkarak bireyselliği değil, kolektif sinema üretimini öne çıkarır. Yönetmenler, “Erdem Yemini” adı verilen on maddelik kurallar dizisine uymakla yükümlüdür: elde kamera, doğal ışık, gerçek mekân, yapay aksiyonun ve tür sinemasının reddi gibi. Jenerikte yönetmen isminin yer almaması gibi kurallarla Dogma, saf ve gerçek sinema yaratmayı amaçlamıştır. Hareketin kurucuları arasında Trier ve Vinterberg’e ek olarak Kristian Levring ve Søren Kragh-Jacobsen de yer alır (Topçu, 2013: 193 ve 194). Günümüz Danimarka sinemasına gelinecek olduğunda, estetik sadelik, psikolojik derinlik ve toplumsal duyarlılığı bir araya

getirerek küresel ölçekte dikkat çeken bir sinema kültürü oluşturmuştur. Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Tobias Lindholm ve Susanne Bier gibi yönetmenler, birey-toplum ilişkisi, etik ikilemler ve aile dinamikleri gibi temaları evrensel bir dille işlerken, yerel kimliğini de korumayı başarmışlardır. 1990’larda ortaya çıkan Dogma 95 hareketinin etkileri hâlâ hissedilmekte; gerçekçilik, doğal ışık ve oyunculuğa verilen önem Danimarka sinemasının karakteristik özellikleri arasında sayılmaktadır.



2. MATERYAL VE YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Amacı

Bu tez çalışmasının amacı, İskandinav sinemasında auteur kuramı perspektifinden sosyal temaların nasıl ve ne şekilde gösterildiğini, Norveçli yönetmen Joachim Trier ve İsveçli yönetmen Ruben Östlund'un filmleri üzerinden inceleyerek analiz etmektir. Her iki yönetmen de birey-toplum ilişkisi, sınıf çatışması, kimlik bunalımı, toplumsal normlar ve ahlaki ikilemler gibi sosyal temaları özgün biçimsel tercihleriyle işlediği varsayılmaktadır.

2.2. Araştırmanın Yöntemi

Bu tez çalışmasının yöntemi, nitel bir araştırma yöntemi olarak betimsel analiz tekniğine dayanmaktadır. Betimsel analizde, elde edilen veriler önceden belirlenen temalar doğrultusunda sistematik biçimde düzenlenir ve yorumlanır. Gözleme dayalı bulgular, ilgili sorular ya da araştırma boyutları temelinde sunulabilir. Analiz edilen bulgular ışığında doğrudan alıntılarla yer verilerek analiz derinleştirilir. Amaç, verileri açık ve düzenli biçimde sunmak, betimlemeler üzerinden anlam üretmek, neden-sonuç ilişkilerini belirlemek ve temalar arasında bağ kurmaktır. Elde edilen sonuçlar hem mevcut durumu açıklamaya hem de geleceğe yönelik çıkarımlarda bulunmaya olanak tanır. (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 224). Joachim Trier'in *Reprise* (2006), *Oslo, 31. August* (2011) ve *The Worst Person in the World* (2021) ile Ruben Östlund'un *Force Majeure* (2014), *The Square* (2017) ve *Triangle of Sadness* (2022) adlı filmleri, auteurien bir perspektiften tematik ve biçimsel olarak incelenecektir. Her film, yönetmenin özgün üslubu, anlatısal tercihleri ve toplumsal meseleleri ele alış biçimi bakımından çözümlenecek, sahne analizleriyle yorumlanacaktır.

Auteur kuramı, yönetmenin sinemasal üretimine bireysel bir imza kazandırdığı varsayımına dayanarak, onun eserlerine sanatsal bir bütünlük içerisinde yaklaşmayı amaçlar. Günümüzde çeşitli eleştirilere maruz kalsa da, yönetmen ile film arasında kurduğu bütünsel ilişki sayesinde eleştiri yöntemleri arasında hâlen önemini korumaktadır. Bu kuram çerçevesinde, bir yönetmenin teknik yeterliliği, kendine özgü bir üslup ve biçime sahip olup olmadığı, kişisel dünya görüşü ve yaşantısının filmlerine yansıyor yansımadığı temel değerlendirme ölçütlerindendir. Ayrıca, yönetmenin kendi filmografisi içinde tematik ya da

biçimsel tutarlılık gösterip göstermediği ve önceki filmlerine göndermeler yapıp yapmadığı da dikkate alınır. Sanatsal bir katman ekleyerek filme içsel bir anlam kazandırması ve başka sanat disiplinlerinden etkilenerak atıflarda bulunması ise auteur kimliğinin tamamlayıcı unsurlarıdır. Yineleyen temalar ve anlatım biçimleri ise bir eksiklik değil, aksine auteur olmanın belirgin göstergelerindendir (Velioğlu Metin, 2019: 11).

Auteur kuramı, çeşitli tartışmalara ve yorum farklarına rağmen, başlangıcından itibaren yönetmenin dünya görüşünü, bakış açısını ve anlatım biçimini sinema yapıtına nasıl yansıttığına odaklanan temel bir yaklaşım olarak öne çıkar. Kuramın merkezinde, bir filmi diğerlerinden ayıran özgün niteliğin, yönetmenin sanatsal müdahalesiyle nasıl şekillendiği yer alır. Kuramla ilgili metinlerde genellikle iki temel odaktan bahsedilir: mise en scène'e, yani sahne düzenlemesine odaklananlar ile tematik ve anlamsal çözümlemeyi önceleyenler. Peter Wollen ise her iki odağın birlikte ele alınması gerektiğini savunur. Ayrıca, bu tartışmalarda sıklıkla metteur en scène ile auteur arasındaki işlevsel farklara vurgu yapılır (Morva Kablamacı, 2011: 82).

Seçilen filmler yukarıda yazılanlardan hareketle auteur kuram çerçevesinde incelenip analiz edilecektir. Analiz edilen filmlerdeki sosyal temalar saptanacak ardından da detaylı bir şekilde incelenecektir. Diğer yandan yönetmenlerin filmlerindeki ortak temalar ve kendilerine has stilistik üslupları da saptanacaktır.

2.3. Araştırmanın Kapsamı

Bu tez çalışmasının kapsamı, Norveçli yönetmen Joachim Trier ile İsveçli yönetmen Ruben Östlund'un filmleri üzerinden sosyal temaların auteur kuramı perspektifiyle nasıl işlendiğini incelemektedir. Her iki yönetmenin üçer uzun metrajlı filmi incelenerek, sosyal temaların kendilerine has stilistik üsluplarıyla nasıl şekillendiği analiz edilecektir.

2.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Çalışma kapsamında Trier'in *Reprise* (2006), *Oslo, 31. August* (2011) ve *The Worst Person in the World* (2021) ile Östlund'un *Force Majeure* (2014), *The Square* (2017) ve *Triangle of Sadness* (2022) filmleri ele alınacaktır. Bu tez çalışmasının sınırlılığı, yalnızca iki yönetmenin filmlerinin üç tanesine

odaklanmasıdır. Diğer yandan amaçsal örnekleme yöntemi kullanılarak filmlerdeki sosyal temaların incelenmesi açısından beş sahne belirlenip analiz edilmiştir.

Amaçsal örnekleme yöntemi, araştırmacının belirli amacına yönelik oluşturduğu bir örnekleme çeşididir. Araştırmacı verileri kendi amacı doğrultusunda seçer (Neuman, 2006: 322).



3. BULGULAR

3.1. Joachim Trier

3.1.1. Hayatı, Kariyeri ve Filmografisi

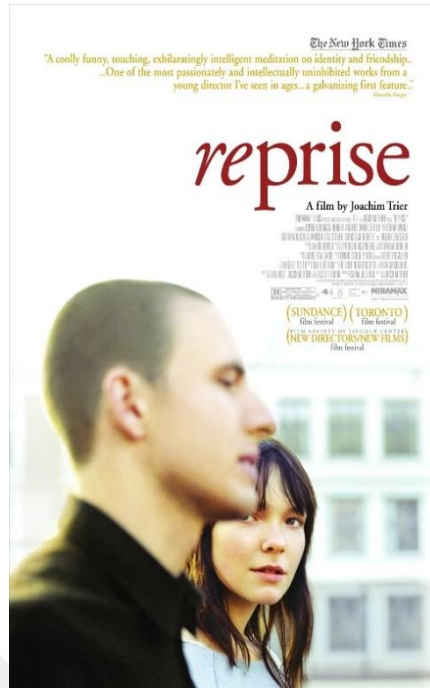
1974 yılında dünyaya gelen Joachim Trier, Norveçli film yapımcısı ve yönetmendir. *Reprise* (2006), *Oslo, 31 August* (2011) ve *The Worst Person in the World* (2021) ile bilinen "Oslo üçlemesi" ile öne çıkan yönetmen, Cannes, Oscar ve BAFTA gibi prestijli ödüllere aday gösterilmiştir. *Louder Than Bombs* (2015), *Thelma* (2017) ve *The Other Munch* (2018) gibi yapımları da filmografisinde yer alır. Danimarka'da doğup Oslo'da büyüyen Trier, sinemayla iç içe bir ailede yetişmiş, gençliğinde kaykay videoları çekerek sinemaya yönelmiştir. Öte yandan sinemaya olan ilgisi sebebiyle, Ebeltoft'teki Avrupa Film Koleji'nde ve Birleşik Krallık'taki Ulusal Film ve Televizyon Okulu'nda sinema eğitimi almıştır. Joachim Trier sinema kariyerine *Pietà* (2000) ve *Still* (2001) gibi kısa filmlerle başlamıştır. Ulusal Film ve Televizyon Okulu mezuniyetinin ardından yönettiği *Procter*, intihar görüntülerini izleyen bir adamın etrafında gelişen bir gerilim öyküsüdür. Edinburgh Uluslararası Film Festivali'nde En İyi İngiliz Kısa Film Ödülü'nü kazanan film, Avrupa Film Ödülleri ve Norveç'te Amanda Ödülleri'ne de aday gösterilmiştir (Vikipedi).

Joachim Trier, filmlerinde aşk, kimlik, bellek, ölüm ve melankoli gibi bireysel ve varoluşsal temaları işlerken, zaman zaman toplumsal meselelere de değinmektedir. Senaryolarını kendisi yazan ve genellikle aynı oyuncularla çalışan yönetmen, özellikle kurgu ve renk kullanımında özenli bir sinematografiyle dikkat çeker. İçsel dünyaları metaforik anlatımla yansıtarak izleyiciyle duygusal bir bağ kurmayı amaçlar (Yüksel, 2024: 24).

Tablo 3.1. Joachim Trier'in filmografisi

<i>Reprise</i>	2006
<i>Oslo, 31 August</i>	2011
<i>Louder Than Bombs</i>	2015
<i>Thelma</i>	2017
<i>The Other Munch</i>	2018
<i>The Worst Person in the World</i>	2021

3.2. Reprise (Tekrar)



Fotoğraf 3.1. *Reprise* filminin afişi

3.2.1. Filmin Künyesi

Film Adı: Reprise (Tekrar)

Yapım Yılı: 2006

Süre: 105 Dakika

Film Yönetmeni: Joachim Trier

Oyuncular: Anders Danielsen Lie, Espen Klouman Høiner, Viktoria Winge, Odd Magnus Williamson, Pal Stokka, Christian Rubeck, Henrik Elvestad

Senaryo: Joachim Trier, Eskil Vogt

Dil: Norveççe

3.2.2. Filmin Özeti

Joachim Trier'in ilk uzun metrajlı filmi olan ve Oslo üçlemesinin ilk filmi olan *Reprise*, yazar olmaya çalışan iki arkadaşın hayatına odaklanmaktadır. Filmin ilk sahnesinde Phillip ve Erik'in yazdıkları romanları posta kutusuna attıkları görülmektedir. Romanları posta kutusuna attıktan sonra, bir hayal sahnesi görülür. Dışarıdan bir anlatıcı Phillip ve Erik'in kafasında kurdukları hayalleri anlatır.

Phillip'in romanı kabul edilmiş fakat Erik'in yazdığı roman kabul edilmemiştir. Phillip'in romanı baskıya girer ve kısa sürede büyük bir ilgi görür. Ancak onun bu kısa sürede kazandığı ün ve başarı onu negatif yönde etkiler ve psikolojik bir rahatsızlık geçirir. Bu olaydan sonra Phillip akıl hastanesine yatırılır. Phillip rahatsızlığından sonra kız arkadaşı Kari'yle olan ilişkisini takıntı haline getirmiştir. Diğer yandan da Erik yazarlık konusunda pes etmemiş, çalışmalarına devam etmektedir. Filmde yazar olan iki arkadaşın arasındaki arkadaşlık dinamikleri diğer yandan da hayatlarındaki başarısızlıkları ve aşk hayatları Trier'in başarılı anlatımıyla gözler önüne serilir. Trier filmde geleneksel anlatı yapısının dışarısına çıkarak, zaman sıçramaları yaratır. Bazen çocukluklarına bazen de hayal dünyalarına inerek, dışarıdan bir anlatıcı kullanmış ve karakterlerin iç dünyasına inmiştir.

3.2.3. Filmin Analizi



Fotoğraf 3. 2. Phillip ve Erik'in roman taslaklarını posta kutusuna attığı sahneden kesit

Filmin açılış sekansında iki gencin yazdıkları roman taslaklarını posta kutusuna attığı görülmektedir. Taslakları posta kutusuna atmadan önce Phillip, “sence yazdıklarımızı yayınlatabilecek miyiz” der. Erik ise Phillip’e “dünyayı buna gerçekten maruz bırakmak istiyor muyum” diye bir soru yöneltir. Phillip ise “gönderelim gitsin” der. Phillip'in taslağı atmadan önce “her şey şimdi başlıyor” demesiyle aslında filmde yaşanacak olaylara gönderme yapmaktadır. Sonrasında Phillip ve Erik'in romanları kabul edilirse neler olacak hayalleri dış bir anlatıcının sesiyle aktarılır.

Bu sahne aslında Phillip ve Erik'in ideallerine vurgu yapmaktadır. Daha genç olan Phillip ve Erik, yayınlayacakları romanlarla bir an önce başarıyı yakalayıp toplumda kabul gören bir konuma yükselmek isterler. Diğer yandan sahnede Phillip ve Erik'in bu kadar başarılı olmak istemesi arzusu da günümüz modern toplumundaki herkesin üzerinde olan başarılı olma ölçütlerinin, insanlar üzerindeki baskısına bir gönderme yapar. Kafalarında kurdukları hayal, kendilerinin toplumsal ölçekte tanınması ve onay görmesine de vurgu yapar. Trier'in izleyiciye sunduğu hayali sahne, bir bakıma gençlerin bir başarı yakalamasına dair oluşacak idealler ve beklentileri yansıtmaktadır. Bu da gençlerin hayatlarına dair umutları ve toplumda sistematik bir şekilde ilerleyen başarı ölçütleri arasındaki ikilemi ortaya koyar. Phillip ve Erik çok yakın iki arkadaş olmasına rağmen aralarındaki görünmez rekabet ilişkisi göze çarpar. Günümüz toplumlarında bu tür bir arkadaşlık bağı içerisinde bile başarı kriterleri ile ölçülen toplum mekanizması var olmaktadır.

Diğer yandan Trier, filmi enerjik ve açık uçlu bir kurguyla başlatarak gerçek ile hayal arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Farklı zamanlara ait görüntü ve seslerin iç içe geçmesi, anlatının hangi düzlemde gerçekleştiğini belirsizleştirir. İzleyici, olayları yalnızca karakterlerin zihinsel perspektifinden deneyimleyebilir; bu da filmin çoklu olasılıklar yapısını güçlendirir. Ayrıca, küçük detaylar bireyin yaşamın akışına müdahale edebilme gücünü de vurgular (Baki, 2020).



Fotoğraf 3.3. Phillip'in hastaneden çıktığı sahneden kesit

Anlatıcı Phillip'in taslağı kabul edilip basıldığını söyler fakat Erik'in taslağı kabul edilmemiştir. Erik kendisinin yeteneksiz olduğunu düşünür. Sonrasındaki

sahnedeki Phillip söyleşilere katılır ve kitabını tanıtır. Bu sahneden sonra Erik ve arkadaşlarının arabada bir yere gittikleri görülmektedir. Erik ve arkadaşları Phillip'i hastaneden almaya gelmişlerdir. Erik Phillip'in odasına giderek eşyalarını toplar ve taburcu işlemleri yapılır. Hemşire Phillip'in ilaçlarını verir ve arabaya doğru giderler. Arabadayken Erik, Phillip'in yaşadığı psikoza hatırlar ve o günle ilgili hatıralar kafasında canlanır. Buradan da anlaşılır ki Phillip, kısa sürede kazandığı ünü ve başarıyı kaldıramamış, psikolojik bir rahatsızlık geçirmiştir.

Phillip'in araba içerisindeki sükunluğu ve tedirgin olması, insanların psikolojik bir rahatsızlık geçirdikten sonra onlara karşı takınılacak tavırdan korkmasına işaret eder. Sahnede Phillip arkadaşlarından çekinir ve daha çok susmayı tercih eder. Trier'in bu sahnede amaçladığı aslında modern dünyadaki bireylerin, psikolojik bir rahatsızlık geçiren insanlara karşı ne kadar yüzeysel ve duyarsız tepkiler verdiğini göstermektir. Phillip fiziksel olarak hastaneden çıkmıştır fakat toplumun ona karşı gösterdiği tavırla aslında hala özgürlüğünü tam anlamıyla eline alamamıştır. Diğer yandan Phillip ve arkadaşlarının arabadaki gergin ortamı, Psikolojik rahatsızlık geçiren bireylerin daha sonrasında kendilerini tekrar kabul ettirmenin ne kadar zor olacağının da bir göstergesidir. Arkadaşının “ilaçlar iyi miydi” gibi bir söylemde bulunması da bunu ispat etmektedir. Phillip yeniden topluma entegre olmasının zorluğu ve içsel dünyadaki çöküşü arasında belirsizlikler içerisinde kalmıştır. Trier bu sahneyle birlikte Phillip'in içsel dünyasını anlamamızı sağlar



Fotoğraf 3.4. Erik'in Sten Egil Dahl ile tanışmaya çalıştığı sahneden bir kesit

Fotoğraf 3.5. Erik'in Sten Egil Dahl ile tanışmaya çalıştığı sahneden bir kesit

Erik romanının kabul edilmemesine rağmen yazarlığa olan ilgisini kaybetmez ve çalışmalarına devam eder. Sonunda bir yayınevinden kabul alır ve amacına ulaşmış gibi gözüktür. Sonrasında Erik, bir kitap lansmanına katılır ve

orada Phillip ve Kari'yi görür. Erik, Phillip'e Sten Egil Dahl adında ünlü yazarı görüp görmediğini sorar Phillip ise “geleceğini sanmıyorum” yanıtını verir. Kari, Erik'in kitabının yayınlayacağını duyduğu için onu tebrik eder. Erik ise bu konuda oldukça gergin olduğunu belirtir. Erik ünlü yazarı görür fakat karşısına birtakım engeller çıkar ve yanına gidemez. Yazar tam gidecekken Erik arkasından koşar ve tanışmak için yazara seslenir. Elini uzatır ve kendini tanıtmaya başlar. Ardından yazarın büyük bir hayranı olduğunu söyler. Fakat arkadan başka birisi gelir ve konuşmaya dahil olur. Erik bu durumdan rahatsız olmuştur. Ünlü yazar Erik'e kitap yazıp yazmadığını sorar. Erik ise kitap yazdığını ve yayınlanacağını söyler. Ünlü yazar eve gideceğini söyleyip ortamdan ayrılır.

Trier bu sahneyle birlikte bu tür burjuva çevrelerinde ilişkilerin ne kadar da mesafeli ve yavaş ilerlediğine vurgu yapmaktadır. Erik'in yazarla tanışması sırasında başka birisinin gelmesiyle izleyici rahatsız bir konuma sokulmuştur. Böylelikle de Erik kendi içinde bulunduğu gruba yabancılaşmakta ve bu sanat camiasında kabul görme arzusunda olduğu anlaşılmaktadır. Başka birisinin ortama gelmesiyle kendini rahat hissedememektedir. Erik'in ünlü yazarla tanışma çabası aslında Erik'in kendisinden birikim ve yaşça büyük olan yazardan tanınırlık sağlamak için olduğu görülür. Sten Egil Dahl statü olarak Erik'ten üstün olması ve onun fikirlerine kulak vermesi, Erik'in içinde bulunduğu grupta kabul görebilmesi açısından büyük önem taşır. Bu da aslında filmin temalarından biri olan Erik'in kendisine ait kültürel bir miras yaratabilmesi olgusuna vurgu yapar. Genel olarak sahnede sosyal hiyerarşilerin, kabul görme noktasında ne kadar da önemli olduğunu gösterir.



Fotoğraf 3.6. Phillip ve Kari'nin Paris'e geldiği sahneden bir kesit

Filmin ilerleyen sahnelerinde Phillip Kari'yle Paris'e gitmek için kendince bir plan yapar. Kari'ye haber vermeden uçak biletlerini alır. Sonrasında Kari Phillip'i arar. Kari "neden bana uçak bileti aldın" diye sorar. Phillip ise tarihine bakıp bakmadığını sorar. Phillip Paris'e gittikleri tarihle aynı gün bilet almıştır. Kari Phillip'e "Paris'e gideceğimi ya da gitmek istediğimi varsayamazsın" der. Phillip bunun üzerine "Üstünde baskı yarattığımı düşünme, sadece bir düşün" der. Sonrasında çiftin Paris'e gittiği görülür.

Kari, Phillip ve annesi arasındaki bir tartışma sahnesiyle tanıtılır. Annesi, doktorun Phillip'in çöküşünü Kari'ye duyduğu aşkla ilişkilendirmesi üzerine onun fotoğraflarını kaldırmıştır. Ancak anlatı, Kari'yi kötü kadın figürü olarak sunmaz. İlişkileri samimi ve gerçekçi bir şekilde resmedilir. Kari'yi Phillip'in çöküşünün nedeni olarak görmek, aslında arkadaş çevresindeki örtük kadın düşmanlığını yansıtır. *Reprise*, toplumsal cinsiyet eşitliğiyle tanınan bir toplumda hâlâ süregiden cinsiyetçi kalıpların çelişkili kabulünü eleştirel biçimde ifşa eder (Myrstad, 2019: 3). Trier aslında burada Phillip'in geçmişe duyduğu özleme gönderme yapmaktadır. Phillip'in kendi bireysel ve sosyal inşasında bu tür bir nostaljinin etkisi büyüktür. Aslında Phillip Paris'e Kari'yle birlikte tekrar seyahat ederek eski günlerinde yaşadığı mutluluğu bulmaya çalışır. Sahnelerde yaşanan belirsizlikler, Phillip'in duygusal olarak kırılgan bir yapıya bürünmesine neden olmaktadır. Diğer yandan hafızanın seçiciliği de bu sahnelerde odak noktası olması gereken konulardan biridir. Trier, Phillip ve Kari arasındaki geçen konuşmaları sakın kamera hareketleri ve daha solgun renk kullanımlarıyla izleyiciye aktarmaktadır. Trier'in böyle bir anlatı tarzı seçmesindeki amacı nostaljik ve melankolik ortam yaratmak istemesinden kaynaklanmaktadır.

Phillip'in Kari'yle tekrardan eskisi gibi olmak için verdiği çabanın aslında duygusal ve romantik ilişkilerde geçmiş hatıralar ve yaşanan travmalarla oluşturduğunu göstermektedir. Phillip'in içinde bulunduğu psikolojik durum ve kırılganlığı, günümüz dünyasındaki ilişkilerde uygun olarak görülen imaja tersi bir durumda olduğundan dolayı kendini kötü hissetmektedir. Kari'nin ise Phillip'e karşı mesafeli ve soğuk tavrı bu tür durumlarda sosyal bağların ne kadar kırılgan olduğunu gözler önüne serer. Genel olarak Paris'te geçen sahnelerde duygusal ilişkilerin belirli koşullar altında nasıl da farklılaşabileceği görülür.



Fotoğraf 3.7. Erik'in kurduğu hayaldeki düğün sahnesinden kesit

Filmin son sahnelerinde Erik'in kafasında kurduğu farklı senaryolar işlenmektedir. Dışarıdan bir anlatıcı devreye girer ve Erik'in kafasında kurduğu alternatif bir hayatı anlatmaya başlar: *“Erik, Phillip ve arkadaşlarına veda etmeden Oslo’yu terk edecekti. Daha sonrasında yazılarını yazmak için küçük bir daire bulacaktı. Yaratıcı dürtülerine hiçbir şeyin müdahale etmesine izin vermeyecekti. Çelişkili olsa da kayıp arkadaşlar ve aile ona ilham verecekti. Aylarca süren sıkı çalışmanın ardından romanını bitirecekti. Erik'in ikinci kitabı bir sonraki sonbaharda Norveç'te yayınlanacaktı. Kitap hem iyi hem kötü eleştiriler alarak ve edebi bir tartışmaya yol açacaktı. Danimarkalı bir profesör bir yazısında şöyle diyecekti: Norveç'in artık iki yazarı var Sten Egil Dahl ve Erik Hoiaas. Erik yeni kitabına çalışırken kendini bu tantanadan uzaklaşmış hissedecekti. O sonbaharın en büyük çıkışı, şaşırtıcı bir şekilde ilk romandan geldi: Yeni bir soluk, bir Oslo destanı: Döner Kavşak. Yurt dışında geçen bir yılın ardından Erik eve dönme zamanının geldiğini düşünecekti. Bir düğünde buluşacaklardı. Erik Phillip ve diğer arkadaşlarını görür. Phillip hala Kari ile birlikte. Kari üniversiteye başlamış ve psikoloji okumaktadır. Diğer yandan da Phillip'le ilgilenmektedir. Diğer arkadaşları da hayatlarını kurmuş ve mutludurlar.*

Trier, Erik'in kafasında kurduğu alternatif bir hayat kurgusuyla, aslında bireylerin kimlik arayışındaki sıkışmışlığını vurgulamaya çalışmaktadır. Trier'in stilistik tarzı yarattığı anlatı kurgusuyla daha da belirginleşmeye başlar. Sahnede hızlı hızlı geçişler ve spekülatif anlatılar görülmektedir. Bu sahne Erik'in kendi benliğini oluşturma sürecinde hala belirsizliklere boğulduğunu gösterir. Erik'in farklı hayat senaryoları, insanların kendi arzularıyla modern toplumun idealize ettiği hayatların arasındaki bir çatışmadır. Trier burada bireylerin kendilerini inşa

ederken mutluluk, aidiyet ve başarı gibi dayatılan normlarla nasıl mücadele ettiklerinin anlaşılmasına olanak sağlar. Bu da bireylerin aldığı kararları, toplumsal kabullerle oluşturulduğuna işaret eder.

Filmin sonlarına yaklaştıkça anlatı odağı Phillip'ten Erik'e kayar; Erik'in kendi yaşam rotasını çizmeye başladığı görülür. Bu sırada Kari, sosyoloji eğitimini bırakarak psikolojiye yönelir ve Phillip'in rahatsızlığı sürecinde adeta bir bakım verici rolünü üstlenir. Öte yandan, Phillip geçmişe takılı kalmış hâlde geri saymaya devam eder: “On, dokuz, sekiz, yedi...” Bu durum, iki karakter arasındaki gelişim ve duraksama farkını simgesel biçimde ortaya koyar (Gürcan, 2022).

Sonuç olarak Joachim Trier'in yönetmenlik koltuğuna oturduğu ilk filmi *Reprise*, gençliğin günümüz dünyasındaki toplumsal beklentileri üzerindeki kırılganlığına, Erik ve Phillip'in kimlik arayışlarına dair derinlemesine bir anlatı sunmaktadır. Trier'in kendine has üslubu ve stilistik özellikleri sayesinde karakterlerin içsel konuşmaları ve dışarıdan bir anlatıcıyla kurgulanan farklı senaryolar, karakterlerin içerisinde yaşadıkları buhranlarını ve bunların toplumla aralarında oluşan ikiliği gözler önüne serer. Öte yandan film, genç bireylerin başarıları ve mutluluklarını kendilerine dair her olgunun toplumsal düzlemde nasıl tezahür ettiğini ve çatıştığını sorgular. Böylelikle filmde karakterlerin içsel sancıları ve kimlik yaratım sürecindeki yaşadıkları sorunlar net bir şekilde görülmektedir. İki yazarın da hayalleri ve kendilerini gerçekleştirmek istediği varoluş mücadeleleri Trier'in kendine özgü anlatımıyla tamamlanır.

3.2.4. Filme Sinematografik Açıdan Genel Bir Bakış

Joachim Trier'in ilk uzun metrajlı filmi olan *Reprise*, Norveç sinemasının önde gelen örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Film, yazarlık hayalleri kuran iki genç arkadaş Erik ve Phillip üzerinden bir anlatı yapısı kurarak kimlik, aidiyet, delilik, yaratıcılık ve büyüme temalarını işlerken, biçimsel olarak da klasik anlatı yapısını alışıya eder ve izleyiciyle köprü kuran sinema dili yaratır. Trier'in anlatı tercihlerinin yanı sıra film içerisinde teknik anlamdaki yeterliklerinden de söz etmek gerekmektedir. Bunlar, kameranın kullanımı, kurgusal yapı, ışık ve renk düzeni, ses tasarımı, ritim, zaman-mekân ilişkisi ve stilize görsel anlatım gibi sinematografik öğeleri barındırmaktadır. Bu sinematografik öğeler *Reprise* filmini

yalnızca tematik açıdan değil, görsel açıdan da yenilikçi ve katmanlı bir eser haline getirmektedir.

Filmin öne çıkan en özgün sinematografik özelliği, şüphesiz ki kurgu içerisindeki zamanla oynayan yapısıdır. Film, doğrusal düzlemde ilerlemeyen anlatısıyla, geçmiş-şimdi-gelecek arasında gidip gelen bir yapıya bürünmektedir. Açılış sekansında karakterlerin geleceğiyle ilgili kurulan hayal sekansları, aniden gelecekteki bir olasılığı gösterir gibi anlatılır. Ancak izleyici daha sonra bunun bir gerçekten ziyade hayal ya da içsel arzu olduğunun farkına varmaktadır. Trier'in kullandığı bu kendine has geliştirdiği anlatı biçimi, karakterlerin iç dünyalarının sinematografik temsiline dönüşmektedir. Özellikle Phillip'in psikolojik çözülme süreci, zamanın parçalanması ve olayların tekrarlı biçimde sunulması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Trier'in tercih ettiği bu post modern anlatı, sadece hikâyeyi değil, karakterlerin zihinlerini de izleyiciyle paylaşan bir konumda görülmektedir.

Joachim Trier'in en çarpıcı sinematografik özelliklerinden biri de kameranin sürekli hareket hâlinde olmasıdır. Görüntü yönetmeni Jakob Ihre ile çalışan Trier, Östlund sinemasında görülen sabit kamera açılarını kullanmaz, elde kamera, vinç ve steadicam gibi tekniklerle dairesel ve hareketli kamera açıları kullanmaktadır. Bu hareketlilik, gençliğin belirsizliğini ve sürekli değişen ruh hâlinin bir tezahürü olarak görülebilir. Filmde sıkça kullanılan kamera kaydırmaları ve ani geçişler, karakterlerin içsel karmaşasını dışarıya taşımaktadır. Örneğin, Phillip'in akıl hastanesinden çıktıktan sonra yaşadığı dış dünyaya uyum çabası, kamera hareketleriyle birlikte seyirciye hissettirilme amacı gütmektedir. Özellikle bazı sahnelerde kamera, karakterlerin etrafında dairesel hareketlerle döner. Burada Trier, zamanın döngüsellliğini ve karakterin içe kapanan dünyasını vurgulamayı amaçlamaktadır.

Filmdeki görsel açıdan biçimlenen estetik kaygılar, doğal ışıkla verilmeye çalışılan ve stilize edilmiş bir gerçekçiliğin aynası olarak betimlenebilir. Özellikle açık hava sahnelerinde güneş ışığı filtreli bir şekilde yumuşatılmış olarak kullanılırken, iç mekânlarda daha çok kasvetli ve sıcak tonlar tercih edildiği görülmektedir. Trier'in bu ışık düzeniyle birlikte kurguladığı anlatısal düzlemdeki amacı, karakterlerin iç dünyasına dair ipuçları sunmaktır. Örneğin, Phillip'in psikolojik sorunlarının ön plana çıktığı sekanslarda ışık daha sert ve kontrastlıdır.

Erik'in daha umutlu, dışa dönük sahnelerinde ise daha yumuşak ve pastel tonlar öne çıkar. Filmdeki kullanılan renk paletine bakıldığında genellikle solgun ve nostaljik tonların hâkim olduğu bir yapı görülmektedir. Bu tür bir tercih, karakterlerin geçmişle olan ilişkisini ve hayal kırıklıklarını daha da ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Mavi ve gri tonlarının ağırlığı, gençlik umutsuzluğunu ve kaybolmuşluk duygusuna vurgu yaparken, zaman zaman ortaya çıkan sıcak tonlar, nadir ama anlamlı umut anlarının bir tezahürüdür.

Trier'in kendine özgü kamera kadrajları hem bilinçli olarak düzenlenmiş hem de karakterlerin yalnızlıklarını veya yakınlıklarını yansıtacak şekilde kurgulandığı görülmektedir. İkili diyaloglarda karakterlerin arasında sıkça fiziksel boşluk bırakılır. Arada kurulan mesafe, onların duygusal ya da entelektüel farklılıklarını görünür kılmak için biçimlenmektedir. Bununla birlikte, bazı sahnelerde kadrajda karakterler aşırı yakın biçimde yerleştirilir. Özellikle Erik ile Phillip'in veya Phillip ile Kari'nin yakın plan çekilen sekanslarında bu tercih oldukça belirgindir. Bu tür stilistik tercihler hem karakterlerin ilişkilerindeki yoğunluğu hem de zaman zaman boğucu hâle gelen duygusal bağları yansıtmaktadır.

Filmdeki ses kullanımı, Trier'in sinematografik açıdan duygusal yoğunluğu dengelemek için yararlandığı önemli bir öğedir. Diyaloglar gerçekçi, zaman zaman spontane ve hızlıdır. Karakterler arasındaki diyaloglar çoğunlukla çatışmalı ya da içe dönüktür. Sesin bu kadar doğal kullanımı, karakterlerin psikolojik çekişmelerini de seyirciye net bir biçimde hissettirmektedir. Film müziği olarak kullanılan post-rock ve alternatif indie müzikler hem filmin çekildiği dönemin ruhuna hem de karakterlerin bireysel dünyalarına ışık tutmaktadır. Müzik sahneye duygusal anlam yüklemenin ötesinde, zaman zaman anlatı içinde diegetik olarak kullanılarak bir montaj öğesi olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır. Özellikle hızlı kurgu sahnelerinde müziğin ritmi, belirleyici bir unsurdur.

Filmde mekânların kullanımı; parklar, sokaklar, kafeler, apartman daireleri, hastane odaları günümüz modern gençliğinin Norveç bağlamındaki mekânsal belleğinin bir tezahürüdür. Ancak bu mekânlar yalnızca fiziksel olarak değil, aynı zamanda zihinsel alanların sembolü olarak da görülebilmektedir. Geçmişin hatırlanması ya da geleceğin hayal edilmesi sahneleri, bu mekânlar üzerinden

konumlanmaktadır. Trier'in zamanla kurduğu ilişki ise filmlerde görülen Ortodoks klasik anlatıdan çok farklı bir şekilde köklenmektedir. Sahne sıralaması kesintili, bazen çakışan, bazen de alternatif gelecekler üzerine kurulmaktadır. Trier'in kendine özgü kurguladığı bu sinematografik zaman anlayışı, gençliğin belirsizliğini ve karakterlerin içsel kaosa gönderme yapmaktadır. Zamanın doğrusal değil, dağınık, kırık ve yeniden şekillendirilebilir olduğu Trier'in biçimsel tercihlerinin temel unsuru olarak şekillenmektedir.

Filmin bazı bölümlerinde metinlerarası göndermeler yapılmakta ya da doğrudan sinema esteteze edilen kaygılarıyla oynamaktadır. Özellikle açılış sahnesindeki iç ses anlatımı, Trier'in kendine has stilistik üslubunun anlaşılması açısından büyük önem taşımaktadır. Sahnede dışarıdan bir anlatıcı, karakterlerin zihinlerinden geçen olasılıkları sunar ve böylelikle de film kendinden bir parça katarak, klasik sinema anlatısının dışına çıkmaktadır. Trier'in bu kurguyla hedeflediği amaç izleyicinin ne oldu yerine çok ne olabilirdi gibi bir soru sormasıdır. Bu sinema içerisindeki sinema yaklaşımıyla birlikte Trier, hem auteur kimliğine hem de anlatının kurgusalılığına vurgu yapar. Bazı sahnelerde ise aniden hızlı montaj ve görsel sıralamalarla karakterin duygu dünyasına yoğunlaşıldığı görülmektedir. Örneğin, Phillip'in duygusal çöküş yaşadığı sahnede, onun zihninden geçen imgeler art arda ekrana gelir. Bu anlatı biçimi, bireyin içsel krizlerini sinematografik bir perspektiften temsil etme açısından Trier'e özgü bir anlatı tarzı olarak konumlanmaktadır.

Filmde tematik olarak günümüz modern Norveç toplumunda gençliğin kırılganlığına, psikolojik rahatsızlıklar ile yaratıcılık arasındaki ince çizgiye ve benliğin yaratım aşamasındaki inşasına odaklanırken, biçimsel olarak da klasik sinema anlatısının sınırlarını zorlayan yenilikçi sinematografik unsurlarının kullanıldığı Trier'e has bir anlatı sunmaktadır. Kamera hareketlerinden kurgu yapısına, ses kullanımından renk paletine kadar her öge, karakterlerin iç dünyalarıyla doğrudan bağlantılı şekilde yerleştirilmiştir.

3.3. Oslo, 31 August



Fotoğraf 3.8. *Oslo, 31 August* filminin afişı

3.3.1. Filmin Künyesi

Film Adı: Oslo, 31 August

Yapım Yılı: 2011

Süre: 95 Dakika

Yönetmen: Joachim Trier

Oyuncular: Anders Danielsen Lie, Hans Olav Brenner, Ingrid Olava,

Øystein Røger, Tone B. Mostrøm

Senaryo: Joachim Trier, Eskil Vogt

Dil: Norveççe

3.3.2. Filmin Özeti

Joachim Trier'in ikinci kere yönetmenlik koltuğuna oturduğu uzun metraj filmi, Oslo üçlemesinin ikinci filmi olan *Oslo, 31 August*, rehabilitasyon merkezinden iş görüşmesi için bir günlüğüne dışarı çıkabilen uyuşturucu bağımlısı Anders'in bir gününü anlatmaktadır. Film Oslo manzaralarıyla açılır. İnsanlar Oslo'da yaşadıkları anıları dışarıdan bir sesle anlatmaktadır. Bu sahneden sonra filmin ana karakteri olan Anders görülür. Anders yatağın kenarında oturmaktadır. Sonrasında hazırlanıp rehabilitasyon merkezine gider. Burada duşunu alır ve dişlerini fırçalar. Ardından terapi seansına katılır. Katıldığı terapi seansında iş

görüşmesine gideceği anlaşılır. Seanstan sonra terapistinden izin kâğıdı alır ve taksiye binerek Oslo'nun merkezine gider. İlk olarak arkadaşı Thomas ve ailesini ziyarete gider. Birlikte kahvaltı yaparlar ve hasret giderirler. Kahvaltıdan sonra Thomas ve Anders dışarı çıkmıştır ve parkta oturdukları görülmektedir. Anders intihara meyillidir ve arkadaşına bu düşüncelerinden bahseder. Thomas ise onu vazgeçirmek için konuşur. Ardından Thomas ve Anders ayrılır. Anders eski sevgilisi olan Iselin'e ulaşmaya çalışır fakat Iselin telefonlarına cevap vermez. Biraz kafede oturur ve iş görüşmesine gider. İş görüşmesi kötü geçmiştir. Sonrasında kız kardeşiyle buluşmak için restorana gider. Kız kardeşinin yerine sevgilisi gelir. Ondan evin anahtarını alır ve bir parka gider. Bir süre parkta uyur. Uyandıktan sonra eski bir arkadaşının doğum günü partisine gider. Orada eski arkadaşlarını görür. Yine Iselin'e ulaşmaya çalışır ama ulaşamaz. Ardından eski torbacısına gidip yüklü miktarda uyuşturucu alır. Arkadaşlarıyla buluşur ve gece boyunca eğlenir. En son ailesinin evine gelir, son kez Iselin'e sesli mesaj atar. Biraz piyano çalar ve odasına gidip intihar eder. Film son kez Oslo manzaralarından kesitler sunarak kapanır.

3.3.3. Film Analizi



Fotoğraf 3.9. Anders'in göle girdiği sahneden bir kesit

Filmin ilk sahnelerinde Anders'in birlikte olduğu kızım evinde olduğu görülmektedir. Anders hazırlanır ve sonrasında çıkar. Ardından Anders ağaçların arasından geçerek göle gider. İlk önce ceketini çıkartan Anders fikrini değiştirir ve ceketini tekrardan giyer. Ceketini giyen Anders eline taşlar alarak ceketinin

ceplerini taşlarla doldurur. Suya girmeye başlayan Anders eline büyükçe bir taş alır ve suya dalar. Biraz suda kalan Anders nefesiz kalır ve sudan çıkmaya başlar. Bu sırada ceket üzerinde değildir. Sudan çıkan Anders rehabilitasyon merkezine gider

Anders'in suya yönelimi, fiziksel bir intihar girişiminden ziyade, ruhsal bir arınma ve yeni bir başlangıç arzusunun simgesidir. Onun entelektüel bir geçmişe sahip, zeki ve reflektif bir birey olduğu göz önüne alındığında, bu eylemin bilinçli bir sembolik anlam taşıdığı ve fiziksel ölüm niyetiyle gerçekleşmediği anlaşılmalıdır. Ancak ne yazık ki bazı film eleştirmenleri, bu sahnedeki metaforik derinliği yeterince kavrayamamışlardır. Bu nedenle, söz konusu yorumu temellendirmek önem taşımaktadır (Karakeçili, 2022). Trier, bu sahneyle sembolik ve çarpıcı bir anlatı sunmaya çalışmaktadır. Sahne, Anders'in içinde bulunduğu toplumdaki yalnızlığını, yaşadığı umutsuzlukları ve hiçbir yere ait olamamasını vurgulamaktadır. Diğer yandan da Anders'in bir uyuşturucu bağımlısı olarak rehabilite edilmesi de bu tür bireylerin ne denli yalnızlaştırıldığının anlaşılmasına, hayata tutunma çabalarının imkansızlığını göstermektedir. Anders'in ailesi, arkadaşları ve sevgilisi tarafından yeniden birleşme çabası hep boşa çıkar. Anders fiziksel olarak var olsa da aslında bir hiçliğin içinde yaşamaktadır. Suyun altına taşlarla dalması da aslında içindeki benliğinin boşluğu ve görünmezliğinin bir metaforudur. Anders'in kendini cebine doldurduğu taşlarla aşağıya doğru çekmesi, içinde yaşadığı toplumun onun omuzlarına yüklediği sorumluluklarla başa çıkamayacağını simgeler. Bu da Anders'in yaşadığı psikolojik çöküşü buhranlarını ve melankolisini yansıtır. Anders aslında yaptığı sessiz eylemle kendisini kaybetmek ister.



Fotoğraf 3.10. Anders'in Thomas'la parkta dolaştığı sahneden kesit

Anders iş başvurusu için rehabilitasyon merkezinden bir günlüğüne izin almıştır. Ardından arkadaşı Thomas'ı görmeye gider. Anders ve Thomas parkta yürüyüş yapmaktadır. Anders eline bir miktar para geçtiğini ve eline geçen parayla ilk yapmak istediği şeyin eroin almak olduğunu söyler. Thomas ise bunun sadece bir refleks olduğunu düşünür. Anders ise meselenin sadece eroin olmadığını söyler. Ona göre kendisi 34 yaşına gelmiş elinde avucunda hiçbir şey olmayan birisidir. Thomas bunun üzerine yaşadığı şeyin kolay olmadığını ama yine de başarabileceğini söyler. Anders ise merhamet istemediğini söyler. Thomas ona merhamet etmediğini sadece başarabilecek olduğuna inandığını ardından kendisine destek olan bir ailesi ve arkadaşları olduğunu belirtir. Klinikteki pek çok insanın bu tür imkanlarının olmadığını söyler. Anders ise onların çıktıktan sonra bir iş bulup çocuk yaparak mutlu olabileceklerini söyler. Kendisi ise şımarık her şeyi tüketmiş birisidir. Sonrasında Thomas'a eğer intihar ettiyse bunun kendi kararı olduğunu söyler.

Anders Thomas ile hayatında kaybettikleri hakkında konuşurken hayatın anlamsızlığını sorgulamaya başlar. Thomas'a göre Anders bütün bunlara rağmen hayata tutunmalı ve yaşamının değerini bilmelidir. Anders'in neden yaşıyorum düşüncesi aslında günümüz toplumlarında insanların kendilerine sorduğu bir sorudur. İnsanlar bu soruya cevap bulmak isteyerek bir anlam arayışı içerisine girerler. Anders ve Thomas birbirlerine kendilerini açarken, eskisi gibi bir bağ kuramamaktadırlar. Böylelikle Trier burada günümüz dünyasında arkadaşlık ilişkilerinin ne kadar kırılgan ve yüzeysel olduğunu vurgulamaktadır. Anders yaşadığı bunca olaydan sonra kendisini başarısız olarak tanımlamaktadır. Bu da modern toplumlardaki erkeklik algısına terstir. Anders'in daha güçlü ve üretken ve sağlam olması gerekmektedir. Fakat Anders tam tersi şekilde konumlanarak, içinde olan eril kimliğiyle ikilem yaşamaktadır. Bu sohbet sadece iki yakın arkadaşın birbiriyle dertleşmesi olmaktan çok toplumsal rollerin ve başarının insan hayatında ne kadar da etkili olduğunun anlaşılmasına olanak sağlar. Trier kendine has minimal anlatısıyla Anders'in kendi içinde yaşadığı hesaplaşmayı gözler önüne serer.



Fotoğraf 3.11. Anders'in iş görüşmesi sahnesinden bir kesit

Anders, Thomas'la ayrıldıktan sonra iş başvurusunda bulunduğu dergiye görüşmeye gider. Mekâna gelen Anders, mülakata alınır. Dergi yetkilisi Anders'e dergi içerikleri hakkında sorular sorar. Anders ise güzel ve net cevaplar verir. Bunun üzerine Anders'in geçmişinde akıllı ve zeki olduğu anlaşılır. Yetkili Anders'in özgeçmişini inceler ve yaptığı işlere, yazdığı yazılara bakar. Etkileyici çalışmaları olan Anders'in 2005 yılından sonra çalışmadığı görülmektedir. Yetkili Anders'e bu aradaki boşlukta neler yaptığını sorar. Anders de bir süre dj'lik yaptığını sonrasında da bir takım tuhaf işlerle uğraştığını söyler. Yetkili bu işlerin neler olduğunu sorunca Anders uyuşturucu bağımlısı olduğunu ve 10 aydır temiz olduğunu söyler. Dergi yetkilisi ilk başta Anders'in şaka yaptığını düşünür ve ciddiye almaz. Anders'in ciddi ifadesini görünce yetkili bunun gerçek olduğunu anlar. Ardından yetkili Anders'i görece takdir etmeye çalışır. Fakat Anders bu durumdan rahatsız olur ve özgeçmişini alıp mekânı terk eder.

Anders'in geçmişi hakkında dürüst olması aslında ona göre doğru olsa da dergi yetkilisinin tavırlarına baktığında yanlış yaptığını anlamaktadır. Dergi yetkilisinin kendince Anders'i takdir etmesi ve sonrasında geri adım atması insanların, bağımlıların ya da rehabilite edilmesi gereken kişilerin iyileşeceği kanısında olsa da ön yargılı davrandığını göstermektedir. Anders'in geçmişi onu bırakmayacak ve peşinde bir gölge gibi dolaşacaktır. Anders bu sahnede geçmişten gelen bilgi ve birikimini ortaya koymuştur ama yaşadıkları onun önüne her zaman çıkmaktadır. Trier burada kişilere ikinci şans vermekten çok insanların görece başarılı ve kusursuz hayatlara değer verdiğini göstermektedir. İş görüşmesinde yetkilinin Anders'ten beklentileri vardır. Anders bu standart hayat beklentilerine tam olarak uymadığı için riskli olarak görülmektedir. Trier burada toplumsal

normların dışında olan insanların nasıl da dışlandığını gözler önüne serer. Anders gittiği iş görüşmesiyle kendine sadece geçinebileceği bir iş aramamakta, toplumda yeniden değer göreceği bir konuma ulaşmak istemektedir. Fakat karşısındakinin mesafeli ve şüpheli yaklaşımı onun kimlik bunalımında olan varoluşunu daha da zedeler.



Fotoğraf 3.12. Anders'in Tove ile restoranda oturduğu sahneden bir kesit

Anders iş görüşmesinden sonra bir kafeye gider ve orada bir süre oturur. Sonrasında Anders'in restoranda oturduğu sahneye geçilir. Arabadan biri iner ve restorana gelir. Bu kişi kız kardeşi Nina'nın sevgilisi Tove'dir. Anders, Nina'nın gelip gelmeyeceğini sorar. Tove ise Nina'nın bakanlıkta birtakım işlerinin olduğunu ve yetişebilirse geleceğini söyler. Ardından Tove, Nina'nın iş görüşmesini merak ettiğini ve nasıl geçtiğini sorar. Anders bu bilgiyi kardeşiyle paylaşmak istediğini söyler. Anders aslında kardeşinin gelmemesine kırlmıştır ve kardeşini aramak ister. Tove ise aramasının bir faydasının olmayacağını, Nina'nın aslında evde olduğunu söyler. Tove Nina'nın yaşadıklarının kolay olmadığından ve Anders'le görüşmek için zamana ihtiyacının olduğunu belirtir. Nina aslında son zamanlarda birçok aile sorunuyla uğraştığı için kendisini biraz çekmek ister. Diğer yandan da ailesinin evi Anders için satılacaktır. Anders bu konuşmadan rahatsız olur. Gitmek için Tove'dan evin anahtarlarını ister. Tove Anders'i bırakmayı teklif eder fakat Anders bunu kabul etmez. Hesabı ödeyip mekândan ayrılır.

Anders'in amacı aslında kız kardeşini görmektir ama Tove'un restorana gelmesiyle dolaylı bir temas olmuştur. Anders'in Nina'yla olan dolaylı teması, Anders'in aile bağlarının ne denli zayıfladığına işaret eder. Ailesi Anders'le yüzleşmekten kaçınır. Böylelikle Trier, Anders'in uyuşturucu bağımlısı olup rehabilitasyona gitmesine rağmen bile ailesinin güvenini tam anlamıyla kazanamadığını gözler önüne serer. Tove Anders'e karşı nazik ve kibar bir tavır takınsa da mesafeli duruşunu korur. Tove, Anders'e yardım etmeye çalışıyormuş gibi görünür fakat söylediklerinde pek de samimi değildir. Trier burada Anders'in ailesiyle arasında olan yapay ve samimiyetten yoksun ilişkisini ortaya çıkarır. Nina'nın Anders'le görüşmemeye gelmemesinden dolayı geçmişi hakkında tam anlamıyla bir hesaplaşma yapılamaz ve Anders'in ailesiyle olan duygusal kopukluğu devam eder. Anders kendine iyice yabancılaşır ve varoluşunu daha fazla sorgulamaya başlar.



Fotoğraf 3.13. Anders'in intihar ettiği sahneden bir kesit

Anders bir süre dışarıda dolanır ve kafasında sorgulamalar yapmaya başlar. Eski torbacısının evine gider ve 1 gramlık uyuşturucu alır. Kendisine son kez şans vererek arkadaşı Mirijam'ın doğum günü partisine gider. Orada arkadaşlarını gören Anders arkadaşlarıyla sosyalleşmeye çalışır fakat artık hiçbir şey eskisi gibi değildir. Burada sıkılan Anders, yine kendini dışarıya atar. Iselin'e de ulaşmamıştır. Artık kendine dair bir şeylerden emindir. Gece boyunca eski hayatındaki gibi eğlenir, bir kızla tanışır ve arkadaşlarıyla eğlenir. Sabaha karşı arkadaşlarıyla havuz kenarına giderler. Arkadaşları havuza girer fakat Anders kendini geri çeker. Arkadaşlarının yanından ayrılan Anders, eve gelir. Iselin'e son bir veda konuşması yapar. Daha sonra intihar etmek için uyuşturucusunu ayarlar. Kolunu bir kemerle sıkarak ve şırıngayı kendine enjekte eder.

Günümüz Kuzey Avrupa toplumlarında gözlemlenen, bütünü dışında kalan bireyleri dışlama eğilimi, filmde de belirgin bir biçimde kendini hissettirmektedir. Sınıfsal olarak ayrıcalıklı bir geçmişe sahip olmasına karşın, Anders için bir kez toplumsal yapının dışına düştükten sonra yeniden entegrasyon son derece güç hale gelmiştir. Şehirde dolaşır, banklarda oturur, kafelerde zaman geçirir; Oslo'nun sesini dinler, fiziksel olarak temas kurar, gözlemler fakat duygusal ya da sosyal düzeyde bir bağ kuramaz. Ulaşamadığı ailesi, sürekli iletişim kurmaya çalıştığı eski sevgilisi ve görüşemediği eski arkadaşları, artık düzenli hayatlara, ailelerine ve kariyerlerine yönelmiş refah toplumunun bireyleri olarak Anders'i sistemin dışına iter. Böylece Anders, toplumsal aidiyetin sınırlarında yalnızlaşan bir figür hâline gelir (Dadak, 2020). Anders yalnız ve sessiz bir şekilde ölmüştür. Trier Anders'in intihar sahnesiyle aslında onun topluma ve çevresine ne kadar yabancılaştığını ve görünmediğini göstermeye çalışır. Anders ailesiyle ve arkadaşlarıyla zedelenen bağlarını tekrar onarmaya çalışsa da artık hiçbir şey eskisi gibi değildir. Anders aslında sosyal çevresinin onu sessizce dışladığını fark eder. Anders, geçirdiği bir gün boyunca, yaşadığı varoluşsal boşluğu tamamlar şekilde olaylar yaşar. Artık hayatla eski bağını tekrar kurmayacağını farkındadır. Film boyunca Anders'in yavaş yavaş çöküşü, Trier'in kendine has anlatımıyla izleyiciye işlenmektedir. Anders geçirdiği bir gün boyunca yaşamak için bir neden bulamaz ve yaşamına son verir.

Joachim Trier'in *Oslo, 31 August* filmi üzerine yapılan analizlerin sonucunda ulaşılan kanı şudur; Yönetmen, Anders karakteri üzerinden bireyin içsel çatışmalarını, yalnızlığını ve varoluşsal krizlerini etkili bir biçimde işlemektedir. Anders karakterinin rehabilitasyon merkezinden bir günlük çıkışı boyunca yaşadığı olaylar, toplumdan dışlanmışlığın, bireyin kendine yabancılaşmasının ve umutsuzluk hissinin derin bir temsili olarak gözler önüne serilmektedir. Trier, film boyunca kullandığı sade ve etkileyici sinematografik dil ile karakterin iç dünyasını ve yaşadığı toplumsal çatışmaları net biçimde yansıtmaktadır. Özellikle Anders'in intihar girişimi ve filmin sonunda gerçekleşen trajik ölümü, modern toplumların bireye yüklediği beklentiler ve bu beklentiler karşısında yaşanan çaresizliğin bir metaforu olarak işlenmektedir. Sonuç olarak, *Oslo, 31 August*, bireyin modern dünyanın gerçekliğiyle olan mücadelesini auteur bir perspektiften derinlemesine sorgulayan güçlü bir sinemasal anlatı sunmaktadır.

3.3.4. Filme Sinematografik Açıdan Genel Bir Bakış

Joachim Trier'in ikinci uzun metraj filmi olan *Oslo, 31 August*, günümüz modern Norveç sinemasında hem tematik açıdan bakıldığında derinlikli anlatısı hem de biçimsel açıdan işlenen incelikli anlatısıyla öne çıkan filmlerden biridir. Pierre Drieu La Rochelle'in 1931 yılında yayımlanan *Le Feu Follet* adlı romanının günümüz uyarlaması olan film, uyuşturucu bağımlılığı nedeniyle rehabilitasyon sürecindeki Anders'in bir gününe odaklanarak bağımlılığın psikolojisi, aidiyetsizlik, zamanın ağırlığı ve şehirle kurulan ilişki gibi konuları merkezine almaktadır. Ancak bu tematik açıdan çıkan yoğunluk, Trier'in kendine has üslubuyla birleştiğinde yalnızca bir bağımlılık anlatısı olmaktan çıkar. Zaman, mekân ve benlik üzerine edebi yönü kuvvetli bir sinemasal deneyime dönüşür.

Joachim Trier'in görüntü yönetmeni Jakob Ihre ile yarattığı görsel açıdan estetize edilmiş anlatı, *Oslo, 31 August*'ta özellikle karakterin yalnızlığını ve yabancılaşmasını yansıtmada mihenk taşı görevi görmektedir. Filmde sabit ve uzun planlar, karakterin içsel düşüncelerini ve çevresiyle olan mesafesini hissettirmek amacıyla kullanılmaktadır. Kamera, Anders'i hem orta veya geniş açılı sabit planlarla kadraja almakta hem de yüzü yakın plan çekimlerde görülmektedir. Diğer yandan çevresiyle olan konumlanışı da pekiştirilir. Trier'in bu sinematografik tercihi, Anders'in hem fiziksel hem duygusal olarak çevresinden kendini izole etmişliğine dem vurmaktadır. Trier, karakteri merkezde tutmak yerine, onu çoğu zaman kadrajın kenarında konumlandırmaktadır. Bu da seyirciye karakterin dünyayla olan ya da olmayan ilişkisini görsel bir perspektiften hissettirmektedir. Bazı sahnelerde ise kamera, hafifçe salınır, özellikle yürüyüş sekanslarında elde kamerayla çekilmiş hissi verir. Bu hareketli yapı, Anders'in içsel olarak yaşadığı varoluş problemlerini, kararsızlığını ve zihinsel bulanıklığını temsil etmektedir. Örneğin, film boyunca Oslo sokaklarında yürüdüğü sahnelerde, kamera onunla birlikte hareket ederken çevreye de bakış atar. Bu teknik hem bireyin hem de Oslo sokaklarının aynı anda bir karakter gibi sunulmasına olanak tanır.

Filmin görsel atmosferi incelendiğinde büyük ölçüde solgun, nötr ve soğuk tonlarla işlendiği görülmektedir. Film boyunca hâkim olan gri, kahverengi ve mavi tonlar, film anlatısının genel melankolisini pekiştirir niteliktedir. Film yaz sonu geçiyor olsa da güneşli bir yaz gününden daha çok kışa yaklaşan bir ruh hâli

hissettirilmektedir. Renkler, karakterin ruh hâline paralel biçimde seçilmiştir: Anders'in içsel boşluğu, yalnızlığı ve geleceksizlik hissi, Oslo'nun pastel ve donuk tonlarında kendisini gösterir. Özellikle sabah sahnelerinde ve şehirdeki yürüyüşlerinde kullanılan doğal ışık, karakterin uyanışı ile duygusal kırılganlığıyla paralel şekilde kurgulanır. Aydınlıktan karanlığa geçiş metaforik düzlemde Anders'in gün içindeki ruhsal seyahatine bir göndermede bulunmaktadır.

Filmde Oslo şehri, yalnızca bir arka plan olarak kullanılmakta, aynı zamanda şehrin de filmin karakterlerinden biri olduğu hissedilmektedir. Trier, şehri sabit planlarla kadraja alıp seyirciye aktarırken, diğer yandan şehrin görsel belleğini ve geçmişi hatırlatan dokusunu ön plana çıkartır. Parklar, kafeler, sokaklar ve apartman daireleri Anders'in geçmişiyle yüzleştiği, hayatındaki yalnızlığını ve varoluşsal problemlerini deneyimlediği yerlerdir. Bu mekânlar Anders'in bireysel hafızasıyla bütünleşmiş durumdadır. Ayrıca filmin başında kullanılan şehir montaj sekansı, Oslo'yu hem kolektif hem bireysel bir mekân olarak öne çıkarır. Bu bölümde şehirde yaşayan insanların sesleri üzerinden bir çeşit işitsel kolaj sunulmaktadır. Anders'in yalnızlığı bu kolektif seslerin içinde daha da görünür hâle gelir. Şehirdeki mekânlar arasındaki geçişler, Anders'in içsel buhranına işaret eder. Çocukluk arkadaşının evi, gece kulübü ve anne babasının evi. Bu geçişler, bir tür parçalı zaman yolculuğu gibi seyircinin karşısına çıkmaktadır. Mekânlar, karakterin duygusal belleğinin sinematografik haritasına atıfta bulunur.

Filmde zamanın akışı, gerçek zamanla uyumlu bir şekilde ilerlemektedir fakat duygusal gerilim anbean hissedilir. Anlatı sabah erken saatlerde başlar ve bir sonraki gün doğumuna kadar devam eder. Bu tek bir güne odaklanan yapı, karakterin hayatındaki son günü şeklinde kurgulanır. Trier, bu sınırlı zamanı durağan ama nitelikli ve yoğun anlatılarla işler. Filmin temposu yavaş ve gözlemci bir şekilde ilerler. Kurgu, karakterin geçmişte yaşadığı kırılma noktalarını direkt olarak flashbacklerle değil, mekân ve karşılaşmalar aracılığıyla anlaşılmasını sağlamaktadır. Anlatı içerisindeki silik hatıralar, Anders'in psikolojik çözülmesini daha inandırıcı bir konumda tutmaktadır.

Filmde ses kullanımı oldukça sade ve doğaldır. Diyaloglar minimal şekilde kurgulanmıştır. Karakterler arasında sık sık sessizlikler, duraksamalar görülür. Trier, filmdeki sessizliği aktif bir anlatı aracı olarak ele almaktadır. Özellikle

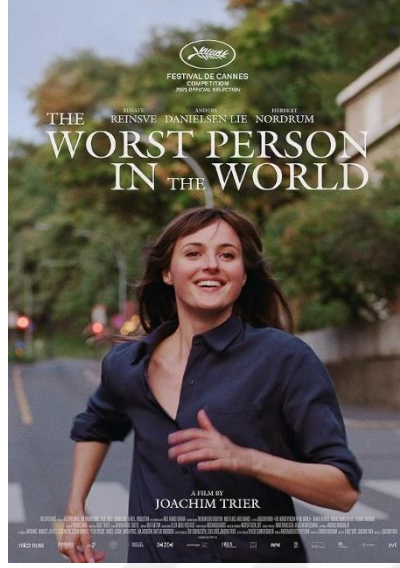
Anders'in yalnız kaldığı sahnelerde, dış dünya seslerinin baskın bir şekilde duyulması, karakterin iç sesinin bir dışavurumu olarak görülebilir. Radyo, telefon, müzik parçaları gibi dış ses kaynakları da Anders'in yalnızlığını ve aidiyet sorununu pekiştirir. Film boyunca kullanılan müzikler ise dikkatle seçilmiş ve duygusal manipölasyondan kaçınacak şekilde konumlanmaktadır. Trier'in müzik tercihi, izleyiciye duyguları dikte etmektense, karakterle empati kurmasına olanak sağlar.

Filmde Anders Danielsen Lie'nin canlandığı Anders karakterinin yüzü, genel olarak uzun ve sabit yakın planlarla izleyiciye sunulur. Trier, bu çekim planlarıyla karakterin iç dünyasını ifade etmesine olanak sağlamaktadır. Bu yüz planlarında herhangi bir dramatik müzik ya da kesme olmaksızın yalnızca yüzün değişen ifadeleri dikkat çeker. Özellikle filmdeki en güçlü sahnelerden biri olan kafede gençleri dinlediği sekans, yalnızca Anders'in yüzü üzerinden aktarılmaktadır. O konuşmaz; sadece dinler, izler, hatırlar ve düşünür. Bu sahne, Trier'in filmlerindeki duygusal derinliği karakterler üzerinden nasıl kurduğunu gösteren ve sinematografik açıdan güçlü bir sahne olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır.

Filmde büyük olaylar, ani çarpışmalar ya da gösterişli sekanslar yoktur. Aksine Trier, sinemasında bedensel jestler, bakışlar ve boşluklar üzerinden minimal ve sade bir anlatı kurar. Anders'in oturma biçimi, yürüyüşü, bir bardağı tutuşu ya da sigara içişi, karakterin ruh hâline dair inceleme alanları sunmaktadır. Bu minimalist tavır, Trier'in insan davranışlarını gözlemleyen sinema anlayışıyla açıklanabilmektedir. Örneğin, intihar ettiği an bile çok az gösterilmektedir. Yalnızca sabah görüntüleri, boşluk ve sessizlikle dolu kadrajlarla sunulur. Bu anlatı tarzı seyirciye Anders ile empati kurmasını sağlamakta ve düşünme alanı yaratmaktadır.

Böylelikle film yalnızca tematik değil, görsel olarak da derinlikli ve dokunaklı bir yapıya bürünmektedir. Joachim Trier'in yavaş tempolu ve ölçülü sinemasal üslubu, bir insanın hayatındaki kırılma anlarını gözlemci bir mesafeyle sunar. Diğer yandan da Oslo'nun sokakları bir karakterin belleğine dönüşür. Bu noktada *Oslo, 31 August*, filmi günümüz modern bireylerin yalnızlığına dair sinematografik bir ağıt olarak görülebilir.

3.4. The Worst Person in the World (Dünyanın En Kötü İnsanı)



Fotoğraf 3.14. *The Worst Person in the World* filminin afişi

3.4.1. Filmin Künyesi

Film Adı: The Worst Person in the World

Yapım Yılı: 2021

Süresi: 128 Dakika

Filmin Yönetmeni: Joachim Trier

Oyuncular: Renate Reinsve, Anders Danielsen Lie, Herbert Nordrum

Senaryo: Joachim Trier, Eskil Vogt

Dil: Norveççe

3.4.2. Filmin Özeti

Joachim Trier'in Oslo Üçlemesi'nin üçüncü ve son filmi olan *The Worst Person in the World* (Dünyanın En Kötü İnsanı), baş karakteri Julie'nin yaşamındaki belirsizliklere, içindeki benliğini arayışına ve duygusal değişimlerine odaklanmaktadır. Film on iki bölüm, bir prolog ve bir epilogdan oluşmaktadır. Filmin açılış sahnesi Julie'nin kariyeri hakkındaki verdiği kararları ve değişimleri anlatır. Dışarıdan bir anlatıcı, Julie'nin ilk önce tıp fakültesine kabul edildiğini, sonrasında fikir değiştirip psikoloji okumaya başladığını, ardından da fotoğrafçılık yapmak istediğine karar verdiğini anlatmaktadır. Julie bir partide Aksel adlı

karikatür yazarıyla tanışır. Aksel’le daha sonrasında sevgili olan Julie, Aksel’in evine taşınır ve Aksel’le beraber yaşamaya başlar. Aksel’le beraber bir arkadaş davetine katılan Julie, burada çocuklu aileleri görür. Bunun üzerine Aksel Julie’ye çocuk yapmayı teklif eder. Julie daha buna hazır olmadığını söyler. Sonrasında Julie, Aksel’in karikatürleri için yapılan bir davette bulunur. Burada bulunan Julie, bir düğün davetine davetsiz misafir olarak katılır. Davette Eivind adında bir çocukla tanışır. Eivind’le fazlaca yakınlaşan Julie cinsel bir birliktelik yaşamaz. Sabaha karşı evlerine dönen Eivind ve Julie birbirlerine soyadlarını söylemez ve vedalaşarak ayrılırlar. Julie bir konuda hikâye yazar ve hikayesi çok beğenilerek popüler olur. Bu sırada 30 yaşına giren Julie annesi, büyükannesi ve Aksel ile doğum gününü kutlar. Julie babasını da doğum gününe çağırmıştır fakat babası sırtının ağrıdığını, kullandığı ilaçların araba kullanmasına engel olduğunu söyleyerek davete katılmaz. Birkaç gün sonra Julie, Aksel’le birlikte babasını ziyarete gider. Burada Julie babasının doğum gününe üvey kardeşinin turnuvasını izlemek için katılmadığını öğrenir. Ardından Julie kitapçıda çalışırken Eivind ve sevgilisi Sunniva’yla karşılaşır. Bu karşılaşmayı unutamayan Julie Eivind’i aklından çıkaramaz ve Aksel’le ayrılmaya karar verir. Sonrasında Eivind de sevgilisi Sunniva’dan ayrılır ve Julie’yle birlikte yaşamaya başlarlar. Biraz zaman geçtikten sonra Julie, Aksel’in pankreas kanseri olduğunu öğrenir. Bu arada Julie Eivind’den hamile kalmıştır. Kafasında birçok ikilem olan Julie, Aksel’i hastaneye ziyarete gitmiştir. Hastanede Aksel’in yaşadıkları ve hamileliği hakkında konuşmalar yaparlar. Bu konuşmalardan sonra Julie, Eivind’e hamile olduğunu söyler fakat çocuk istediğinden pek emin değildir. Eivind’le ilişkisine ara vermek ister. Bütün bunlar olurken Aksel’in durumu çok kötüleşmiştir. Bunun haberini alan Julie düş alırken düşük yapar ve bebeğini kaybeder. Aradan zaman geçtikten sonra Julie’nin bir sette fotoğrafçı olarak çalıştığı görülür. Burada oyuncunun fotoğraflarını çeker. Sonrasında Julie oyuncunun Eivind’le beraber olup çocukları olduğunu görür. Julie evine gelir ve fotoğrafını çektiği oyuncunun resimlerini düzenlemeye başlar ve film biter.

3.4.3. Film Analizi



Fotoğraf 3.15 Julie'nin Eivind'le tanıştığı sahneden bir kesit

Julie Aksel'le olan ilişkisi içinde kendini tam olarak da gerçekleştirmiş hissetmemektedir. Aksel'in yaşça büyük olması ve görece hayatında bazı şeyleri başarmış olması dolayısıyla daha monoton bir hayat istemektedir. Julie ise daha 30'lu yaşlarına yeni gelmiş bir bireydir. Aksel'in davetinde sıkılan Julie kendini Oslo'nun sokaklarına atar. Burada bir düğün partisine davetsiz olarak girer. Düğünde Eivind adında bir çocukla tanışır. Julie Eivind'e her zamanki soruları sormayacak mısın der Eivind ise hangileri diye sorar. Julie ise kimim, ne iş yapıyorum gibi sorulardan bahseder. Eivind soruları ona yöneltir fakat Julie bu tür sorulardan nefret ettiğini söyler. Julie daha sonra bu düğün partisine davetsiz olarak sızdığından bahseder. Birlikte sigara içmeye çıkarlar ve orada ikisi de ilişkileri olduğundan bahsedip aralarında bir şey geçmeyeceklerine dair konuşurlar. Bu sırada aldatmanın sınırını nasıl çekip çekmeyeceklerini tartışırlar. Cinsellik içermeyen yakınlaşmalar yaşayan Julie ve Eivind, birbirlerine yaşadıkları birlikteliklerde nelerden hoşlanıp hoşlanmadıklarını anlatırlar, beraber tuvalete girip ihtiyaçlarını görürler ve sigara içerken dumanları birbirlerinin ağzına üflerler. Gecenin sonunda ayrılan ikili sevgililerini aldatmadıkları konusunda hem fikir olup ayrılırlar.

Bu sahnede Trier'in kendine has olan üslubunu net olarak ortaya koyduğu söylenebilir. Trier, Eivind ve Julie'nin birlikte geçirdiği gecede bireyler arasındaki ilişkilerin karmaşıklığını ve romantik ilişkilerdeki etik sınırının ne kadar da muğlak olduğunu gözler önüne sermektedir. Sahnede Julie ve Eivind aralarında fiziksel

temas yaratmamak için ilginç ve yaratıcı yollar bulurlar. Trier'in bu sahnelerde yarattığı mizansen ve kamera açılarını etkili bir şekilde kullanır. Kameranın yakın plan çekimleriyle Julie ve Eivind'in yüz ifadeleri ortaya çıkar. Bu da yaşadıkları duygusal karmaşanın ve içlerindeki çelişkinin anlaşılmasını sağlar. Julie'nin yaşadığı kararsızlık ve Eivind'in sorgularcasına olan tutumu, günümüz dünyasındaki bireylerin ahlaki ikilemler ve özgürlük arasında sıkışmışlıklarını yansıtır. Bu tema Trier'in filmlerinde sıkça işlenmektedir. Julie ve Eivind, özgürlük ve bağlılık arasında bir ikilem yaşar ve kendi arzularının toplumsal beklentilere zıt olmasından dolayı içsel çelişkilerle boğuşurlar. Trier, genel olarak bu sahnelerde modern toplumlardaki bireylerin romantik ilişkilerdeki belli olmayan sınırlarla nasıl başa çıkılabileceğini Julie ve Eivind'in yaşadıklarıyla sorgular.

Julie ve Eivind birbirlerinden hoşlansalar da partnerlerini aldatmama yönünde bilinçli bir karar alırlar. Yönetmen bu sahnede, sigara dumanını aldatmanın fiziksel eyleminden ziyade imgesel ve duygusal boyutunu temsil eden bir metafor olarak kullanır. Sigara dumanının bedene nüfuz etmesi, karakterler arasında fiziksel temas olmaksızın gerçekleşen sembolik bir ihlale işaret ederken, aynı zamanda duygusal bir yakınlığın ve ortak zeminin kurulduğuna da göndermede bulunur (Yüksel, 2024, 33).



Fotoğraf 3.16. Julie'nin doğum günü kutlaması sahnesinden bir kesit

Filmin ortalarına doğru Julie'nin 30 yaşına girdiği görülmektedir. Bu sebeple Aksel ve Julie, annesi ve büyükannesiyle birlikte doğum gününü kutlar. Tam pasta geliyorken anlatıcı dış ses şunları söyler: *"Julie'nin annesi Eva, 30*

yaşındayken boşanalı iki yıl olmuştu. Bekar bir anne ve yayınevinin muhasebecisiydi... 30 yaşındayken Julie'nin büyükannesinin üç çocuğu vardı. Ulusal tiyatronun çıkardığı Rosmersholm'da Rebecca West karakterini canlandırıyordu. 30 yaşındayken Julie'nin büyük-büyükannesi Astrid, dört çocuğuyla bir başına kalmış bir duldu. Julie'nin büyük-büyük-büyükannesinin yedi çocuğu vardı. İkisi veremden öldü. Julie'nin büyük-büyük-büyük büyükannesi Herta, bir tüccar karısıydı. Altı çocuğuyla birlikte sevgiden yoksun bir evliliğin içindeydi. Julie'nin büyük-büyük-büyük-büyük büyükannesi, otuzunu göremeden öldü. O zamanlar kadınların ortalama yaşam süreleri 35 yıl civarındaydı”

Bu sahne Trier'in karakter merkezli derinlikli anlatsını gözler önüne serer. Yönetmen, Julie'nin ailesindeki kadınların yaşadıklarını geriye doğru anlatarak, kuşaklar arası farklılıkları ve yaşanan zaman içerisindeki kadın kimliklerinin değişimlerini sosyal temalar çerçevesinde izleyiciye aktarır. Julie hayatında belirsizliklerle dolu olan bir karakterdir. Trier ise Julie'nin kişisel varoluş kaygılarını büyükannelerini nasıl hayatlar geçirdiğini göstererek işler. Trier ustalıklı kullandığı iç monolog ve yakın plan çekimlerle Julie'nin içsel dünyasının anlaşılmasını sağlar. Julie'nin büyükannelerinin yaşadıklarının bir film şeridi gibi anlatılması, toplumsal gelişim ve dönüşümleri, kadınların zaman içerisindeki rollerinin değişimlerini de anlatmaktadır. Julie yaşamındaki belirsizlikleri hala dolduramamış ve varoluşunu sorgulamaktadır. Trier bu sahneyle Julie'nin varoluşsal belirsizliklerini, büyükannelerini başından geçenlerle aktarır.



Fotoğraf 3.17. Julie için zamanın durduğu sahneden bir kesit

Julie kitapçıda çalıştığı sırada Eivind'i görür. Bu duruma çok heyecanlanan Julie ne yapacağını bilemez ve afallar. Tam o sırada bir kadın Julie'ye yogayla ilgili bir kitabın olup olmadığını sorar. Julie kitapları stoklardan kontrol eder ve kitabı getirebileceğini söyler. Daha sonra Eivind'in de kadının yanına gelmesiyle Julie kadının Eivind'in sevgilisi Sunniva olduğunu anlar. Eivind ve Sunniva kitapçıdan çıkar. Kısa süre sonra Eivind kitapçıya döner ve Julie'ye çalıştığı kafeyi söyleyerek onu orada bulabileceğini söyler. Julie Eivind'i kafasından atamaz ve sürekli onu düşünür. Bir sabah uyanır ve mutfığa doğru ilerler. Aksel Julie'ye kahve verecektir. Tam bu sırada Julie ışığı açar ve zaman durur. Zamanın durduğunu fark eden Julie, koşarak Eivind'in çalıştığı kafeye gider. Burada Eivind'le güzel zamanlar geçirir. Sonrasında eve gelir ve ışığı kapatır. Zaman kaldığı yerden akmaya devam eder.

Trier, bu sahnede zamanı durdurarak, Julie'nin içinde yaşadığı çatışmayı net bir şekilde gözler önüne serer. Julie için zamanın durması aslında içinde bulunduğu ilişkinin içerisinde bir çıkmaza girdiğini ve özgürlük arayışında olduğunu simgeler. Trier, kendine has stilistik özellikleri ve üslubuyla, sahneyi şiirsel bir anlatıya dönüştürür. Julie'nin zamanın durmasına karşın özgürce hareket edebilmesi, kendi yaşamından kaçışını yansıtmaktadır. Julie hayatında henüz kendi benliğini bulamamış ve kişisel tatminini yaşayamamıştır. Böylelikle Trier, Julie'nin kendi içinde bulunduğu durumun zincirini kırarak, kendi arzuları ve toplumsal normlar arasındaki sıkışmışlığını bu sahneyle anlatmak istemiştir.

Eğer anlatı geleneksel doğrusal bir akışta sürdürülseydi, Julie, Eivind'e duyduğu duyguları bastırarak Aksel'le, mutlu olmadığı bir ilişkiyi yalnızca erkeğin memnuniyetini önceleyen bir konumda devam ettirecekti. Ancak Trier, bir lamba düğmesi aracılığıyla yalnızca fiziksel bir mekânı değil, Julie'nin içsel dönüşümünü de aydınlatmaktadır. Julie'nin ışığı açarak zamanı durdurması, anlatının kurgusallığını belirginleştirerek izleyiciye temsilin yapaylığını hatırlatır. Bu anda, Julie'nin anti-kahraman kimliğiyle Aksel'e duyulan izleyici sempatisi bilinçli biçimde sarsılır ve yönetmen, bu özdeşimi kurmaca düzeyde kesintiye uğratır (Yüksel, 2024: 35).



Fotoğraf 3.18. Julie'nin Aksel'i hastanede ziyaret ettiği sahneden bir kesit

Julie Aksel'den ayrılmış ve Eivind'le birlikte yaşamaya başlamıştır. Bir gün kitapçıda Aksel'in arkadaşı Ole ile karşılaşır. Aksel'in arkadaşı, Julie'ye Aksel'in durumunun kötü olduğunu ve hastanede tedavi gördüğünü söyler. Bunun üzerine Julie çok üzülür ve neler olduğunu sorar. Ole ise Aksel'in pankreas kanseri olduğunu, çok çabuk ilerlediğini ve geç teşhis edildiğini söyler. Julie durumunun nasıl olduğunu sorar, Ole de gidişatının çok da iyiye gitmediğini ve tedavisinin olmadığını söyler. Julie sonrasında Aksel'i hastanede ziyarete gider. Julie'yi gören Aksel bu duruma çok sevinir. Ardından birlikte dışarıya çıkarlar. Aksel burada hastalığını nasıl fark ettiğinden bahseder. Sonrasında Aksel, hayatın anlamsızlığında ve boşa geçirdiği zamanlardan dolayı pişmanlık duyduğunu ifade eder. Aksel internet çağında çocukluk geçirmemiştir. Onun yaşadığı dünya artık eskisi gibi değildir. Eski günlerde yaptıklarından bahseder fakat artık hatıralarında kalan anılar çok uzaktadır. Aksel'in ise elinde sadece bu anılar kalmıştır. Hastalığı yüzünden bir geleceği olmadığını düşünen Aksel sadece geçmişiyle var olmaktadır. Diğer yandan Aksel ölmekten de korkmaktadır. Sonrasında Julie ve Aksel hayat hakkında sorgulamalar yaparlar.

Aksel, bir bakıma Sartre'ın "kendinde-varlık" kavramını temsil eder. Varoluşunu başkalarının varlığına bağlamadan, yalnızca kendi için sürdürür. Hayatını sanat, müzik, edebiyat ve çizgi roman gibi kişisel anlam yüklediği alanlarla besleyerek üretken ve huzurlu kılmaya çalışır. Kanser nedeniyle fiziksel acı çekmesine rağmen, yaşamını sürdürmesine katkı sunacak değerleri korumayı tercih eder. Her ne kadar yaşamı bir hiçlik ve varoluşsal kaygıyla çevrili olsa da,

başkalarının anlamsız görebileceği eylemler Aksel için büyük önem atfetmektedir. Endişeleri, çoğunlukla bir şeylerin yanlış olabileceği korkusundan kaynaklanır. Yine de hayatını, tüm kırılmalıklarına rağmen, kendisi için yaşamayı seçmiştir (Oktavianti, Farlina ve Djohar, 2022: 155-156). Trier bu sahneyle birlikte diğer filmlerinde de görülen modern bireylerin kırılmalığına gönderme yapmaktadır. Aksel yaşadığı hastalıktan dolayı, hayatın gelip geçiciliğini, hayat tercihlerindeki pişmanlıkları dile getirmektedir. Trier Aksel'in bu durumunun anlaşılması için yakın plan çekimler ve sessiz anlatılar kurar. Aksel'in durumunun belirsiz olması ve ölüm olgusuyla yüzleşmeye çalışması, Trier'in insanları beklentileri karşısında nasıl da varoluşsal endişelere kapıldığını anlatmasının bir göstergesidir. Julie'nin Aksel'le yaptığı konuşmalar aslında Julie'nin hayatında derin sorgulamalar yapmasına neden olur. Aksel'in yaptığı konuşmalarda kendisinin sanatıyla hatırlanmak istememesini söylemesi de modern dünyanın kültüre ve kişisel başarılarla yüklediği büyük anlamların ne kadar da yüzeysel olduğunu gösterir. Genel olarak sahnede Aksel ve Julie'nin hayatları hakkındaki kişisel sorgulamaları gün yüzüne çıkmaktadır. Trier, Aksel'in kendisiyle yaşadığı yüzleşmeyi kullanarak, bireylerin varoluşsal sorgulamalarını keskin bir dille beyaz perdeye aktarmaktadır.



Fotoğraf 3.19. Julie'nin Eivind'in bebeğini ve partnerini gördüğü sahneden bir kesit

Fotoğraf 3.20. Julie'nin Eivind'in bebeğini ve partnerini gördüğü sahneden bir kesit

Julie Aksel'le konuşmalarından sonra kafasını toparlayabilmek için Eivind'den zaman ister. Fakat bu zaman, ayrılığın habercisidir. Aksel'in durumu gittikçe kötüleşmektedir. Bir gün Julie, Ole'den bir telefon alır. Aksel'in sabaha çıkamayabileceğini öğrenir. Ardından Julie duş alırken bebeğini düşürür ve daha da depresif bir hale girer. Sonrasında Julie'nin bir sette fotoğrafçı olarak çalıştığı

görülür. Julie, oyuncu kadının fotoğraflarını çeker. Çekim bittikten sonra Julie pencereden Eivind ve kucağındaki bebeği görür. Yanlarına fotoğraflarını çektiği oyuncu kadın da gelmiştir. Burada yaşananlardan sonra bayağı bir süre geçtiği anlaşılmaktadır. Julie onları izler. Ardından evine gidip oyuncu kadının fotoğraflarını düzenlemeye başlar.

Julie'nin Eivind ve ailesini sessizce pencereden izlemesi, onun kendi hayatıyla ilgili verdiği kararların ve tercihlerin gün yüzüne çıkmasını sağlar. Julie, yaşadığı iki ilişkideki fırsatları kaçırmış, bu sahneyle birlikte kendi kimliğine dair sorgulamalara başlamıştır. Diğer yandan Julie'nin pencerede sessizce Eivind'in ailesini gözlemlemesi Trier'in filmlerinde sıkça kullandığı yalnızlık, melankoli ve hayata karşı kaçırılmış fırsatlar gibi temaları ortaya çıkartmaktadır. Julie'nin suratındaki belli belirsiz ifadeler, Trier'in stilistik üslubuyla harmanlanarak, karaktere dair derinlemesine incelemeler yapılmasına olanak sağlar. Trier Julie üzerinden günümüz modern toplumlarında kadınların seçimlerinde toplumsal beklentilerin ne kadar da önemli bir rol oynadığını gösterir. Diğer yandan da kişilerin bu beklentiler karşısında taşıdığı duygusal yüklerin sorgulanmasına neden olur. Böylelikle Julie'nin sessiz sorgulaması, kendi içinde yaşadığı duygusal ve varoluşsal hesaplamasının metaforu olarak güçlü bir anlatı unsuruna dönüşür.

Genel olarak *The Worst Person in the World* filmi, Julie üzerinden günümüz dünyasındaki modern bireylerin, kimlik arayışlarına, hayattan beklentilerine ve varoluşsal sorgulamalarına dair derin bir anlatı sunar. Trier'in kendine has temalarıyla birleşen film, katmanlı yapısıyla izleyicinin varoluşsal olarak sorgulamalar yapmasına neden olmaktadır.

3.4.4. Filme Sinematografik Açıdan Genel Bir Bakış

Joachim Trier'in yönetmenlik koltuğuna oturduğu *The Worst Person in the World* filmi, bireylerin kimlik arayışı, aşk, zaman ve varoluşsal ikilemler ekseninde örülen tematik yapısını, yönetmenin kendine özgü karakteristik ve sinematografik diliyle birleştirerek bir anlatı yaratmaktadır. Film, Julie adlı bir kadının yaşamının yaklaşık dört yılını, on iki bölüm, bir prolog ve bir epilog aracılığıyla parçalı bir anlatı tercih edilerek izleyiciye aktarmaktadır. Bu anlatısal tercih yalnızca içeriği değil, aynı zamanda filmi görsel açıdan belirleyen bir temel oluşturmaktadır. Trier'in oluşturduğu görsel dil, anlatının ruhunu pekiştirmede önemli bir rol oynar.

Film, Julie'nin iç dünyasındaki değişimlerini, seçimlerini ve kayıplarını estetize ederek görsel bir anlatı yaratır ve katmanlı bir sinematografiyle beyaz perdeye aktarır.

Trier'in kamerası, film içerisinde karakterlerin ruh hâline göre şekil değiştiren bir yapıda konumlanır. Julie'nin bireyselliği, kamera tercihlerine direkt olarak yansımaktadır. Örneğin Julie'nin karar vermekte zorlandığı ya da karar veremediği ve huzursuz olduğu sahnelerde kamera sabit değildir. Elde kamera tekniğiyle sürekli hareket hâlinindedir. Kameranın salınımlı yapısı, karakterin içsel dalgalanmalarını ve belirsizliğini görsel açıdan da pekiştirmektedir. Filmdeki en çarpıcı sinematografik sekanslardan biri, Julie'nin nişanlısı Aksel'e olan bağlılığı sorguladığı ve Eivind'le tekrardan buluşmak için evden çıktığı sahnede görülür. Julie mutfağın lambasını açar açmaz şehir bir anda donar, zaman durur ve Julie koşmaya başlar. Kamera Julie'yi takip ederken Oslo'nun tüm karmaşası sessizliğe bürünür. Bu sahne, Julie'nin arzularının peşinden koştuğu ve zamanı askıya aldığı bir metaforu olarak gözler önüne serilir. Zamansızlık hissi, yalnızca filmin anlatısındaki bir fantezi olarak değil, sinematografik açıdan da kurgulanmış bir varoluşsal deneyimdir. Kamera, sabitlenmiş kadrarlar ve mekânlar arasında Julie'yi akıcı biçimde izler. Bu da seyirciye onun karar verme sürecindeki özgürlüğünü deneyimlemesini sağlamaktadır.

Genel olarak filmdeki renk paleti içinde olunan mevsimlere ve Julie'nin ruhsal durumuna göre değişimler göstermektedir. Başlarda canlı ve sıcak tonların ön planda olduğu sahneler, Julie'nin kendini keşfetmeye çalıştığı bir dönemi simgelerken, Aksel ile olan ilişkisinde varoluşsal sorgulamalar yapmaya başlayınca daha nötr, pastel tonlara geçilir. Trier özellikle doğrudan ışık kullanımından kaçınır; doğal ışıkla oluşturulan aydınlatmalar karakterlerin dutgu durumlarını ve kırılkanlıklarını daha görünür hale getirmektedir. Film içerisindeki renk kullanımı, nostaljiyle de ilişkilendirilmiştir. Özellikle Aksel'in ölümünden sonraki sahnelerde gri tonlar belirginleşir. İç mekânların gölgeli yapısı, karakterlerin psikolojik ağırlığını destekler. Film boyunca ışığın görece kontrollü kullanımı, karakterlerin iç dünyasıyla birleşen bir atmosfer yapısına bürünmektedir.

Film on iki bölüm, bir prolog ve bir epilogdan oluşmaktadır. Bu parçalı yapı, sanki bir roman gibi bölümlü bir anlatı yapısını kurgulamaktadır. Trier, her bölüme

başlık vererek seyirciyi yönlendirir. Fakat bu başlıklar, anlatının ne yönde ilerleyeceğine dair değil, bölümün temasına dair ipuçlarına işaret etmektedir. Kurgusal olarak film, zamanın doğrusal düzlemdeki ilerleyişine bağlı olarak devam etmemektedir. Her bölüm kendi içinde tamamlanan bir yapıda yaratılırken aslında anlatısal açıdan doğrusal düzlemde stabil bir şekilde ilerlediği görülür. Ama filme genel yapıda bakılacak olunduğunda tüm bölümler Julie'nin dönüşümünü bütünler niteliktedir. Bu kurgusal tercihler, Julie'nin hayatının bir hikâye olduğunun kanısına varılmasını sağlar fakat klasik anlamda başı ve sonu olan bir hikâye değil, açık uçlu, iç içe geçmiş yaşamın kesitleridir. Bu da filmin varoluşsal temasını görsel düzeyde pekiştirmektedir. Hayatın bir anlamı yoktur; yalnızca deneyimlenen anlar vardır. Trier, bu episodik yapıyla birlikte karakterin içsel dönüşümünü zamana yayar, izleyiciye bir karakter portresi sunmak yerine, dört yıla yayılan geniş bir zaman aralığı ile karakterin varoluş sürecinin sinematografik haritasını sunar.

Oslo şehri, Trier'in diğer filmlerinde de görüldüğü gibi bu filmde de önemli bir mekânsal bağlam sunmaktadır. Ancak *The Worst Person in the World*'de Oslo yalnızca nostaljik bir şehir değil aynı zamanda Julie'nin içsel karmaşasını ve belirsizliklerini yansıtan bir yaşam alanıdır. Şehir, karakterin özgürlük arayışı, yalnızlık, sıkışmışlık ve pişmanlık duygularına ev sahipliği yapmaktadır. Kameranın şehir mekânlarını kullanma biçimi, mekânın duygusal bir uzam olarak işlenmesine neden olur. Örneğin şehir parklarındaki yürüyüş sahneleri, içsel hesaplaşmaları yansıtırken, kitapçılar ve kafeler, karakterlerin kültürel arka planına dair ipuçları sunar. Trier, Norveç'in kent estetiğini seyirciye ilmek ilmek işlerken, onu bir turistik manzaradan ziyade, Julie'nin duygusal ve düşünsel etkileşiminin bir zemini olarak ön plana çıkartmaktadır.

Julie karakteri, Trier'in sinemasındaki en bedensel karakterlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Renate Reinsve'in eşsiz performansı, yüz mimikleri ve bedensel jestlerle daha da güçlendirilir ve Trier'in görsel açıdan oluşturduğu anlatısal yapı karakterin mükemmel performansı ile daha derin bir yapıya dönüşür. Trier, karakterin içinde bulunduğu duygu durum karmaşalarını büyük ölçüde uzun süreli yüz planlarıyla verir. Kamera, Julie'yi sabit biçimde gözlemlerken, izleyiciye onun iç dünyasına dair ipuçları vermektedir. Özellikle filmin final bölümlerinde, Julie'nin yalnızlığı yüz planları aracılığıyla verilir. Dış ses veya müzik olmaksızın

yalnızca bedeninin duruşu ve yüz ifadeleri, karakterin psikolojik durumuna dem vurmaktadır. Estetik açıdan tercih edilen bu sadelik, Trier'in duygusal anlatımı abartıya kaçmadan kurma becerisine bir gönderme yapmaktadır.

Trier, müzik ve ses kullanımında diğer filmlerinde de görüldüğü gibi oldukça seçici davranmaktadır. Filmde sessizlik, zaman zaman dramatik müziklerden daha etkili olmaktadır. Diyalog dışı sahnelerde dış dünya sesleri dikkatle seçilerek kurgulanmıştır. Müzik, karakterin ruh hâlini destekleyen değil, ona alan tanıyan şekilde kullanılmıştır. Trier'in önceki filmlerinden farklı olarak bu filmde daha belirgin bir soundtrack kullanımı dikkat çeker. Müzik seçimi karakterin yaşadığı dönem, kültürel bağlam ve duygusal kırılmalarla ilişkilidir. Örneğin Julie için zamanın durduğu ve koştuğu sekans boyunca duyulan müzik, karakterin duygusal özgürlüğünü ve anın büyüsunü destekler nitelikte seçilmektedir.

Trier bu filmde zaman zaman dünyadaki gerçekliğin dışına çıkmaktadır. Fakat bunu estetik olarak dengeli ve anlamlı bir şekilde kurgusallaştırır. Julie'nin Oslo sokaklarında zamanın donduğu sahne, bunun en belirgin örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sahne yalnızca estetize edilmiş bir görsel anlatı değil, Julie'nin duygusal gerçekliğiyle de iç içedir. Bu tür sahnelerde özel efektler, hızlandırılmış kamera ve dijital müdahaleler estetik değil, anlatısal işlevle kullanılmaktadır. Benzer şekilde, Julie'nin mantar aldıktan sonra yaşadığı halüsinatif deneyim, gerçeklikle bağın koptuğu ama sinematografik anlatının sürdüğü bir örnek olarak önemli bir konumdadır. Trier, bu sahnelerde görsel gerçekliği bozmadan, anlatının katmanlı yapısını da genişletir.

The Worst Person in the World filmi, yalnızca tematik değil, biçimsel olarak da yönetmen Joachim Trier'in en yeni ve diğer filmlerine göre farklı görsel ve anlatısal tercihler denediği önemli bir eseridir. Film, bireysel özgürlük, seçimler ve yaşamın anlamına dair varoluşsal problemleri, sinematografik öğelerin muntazam şekilde işlemesiyle kurgular. Kamera kullanımı, renk tercihleri, mekân tasarımı, zaman kurgusu ve ses planlaması gibi unsurlar, karakterin iç dünyasını yalnızca ışıkt tutmakla kalmaz, onunla empati kurulmasına da imkân sağlamaktadır. Bu anlamda Trier'in sineması, duyguların ve düşüncelerin görselleştirildiği, estetik açıdan rafine ama duygusal olarak yoğun bir deneyime dönüşmektedir.

3.5. Ruben Östlund

3.5.1. Hayatı, Kariyeri ve Filmografisi

1974 yılında dünyaya gelen Ruben Östlund, toplumsal yapıları hicivsel bir dille ele aldığı *Force Majeure* (2014), *The Square* (2017) ve *Triangle of Sadness* (2022) filmleriyle tanınan İsveçli bir yönetmendir. Göteborg Film Okulu mezunu olan Östlund, erken döneminde kayak filmleriyle sinema kariyerine adım atmış, ardından Plattform Produktion adlı yapım şirketini kurarak profesyonel üretimlerine başlamıştır. Yönetmen, Altın Palmiye dahil olmak üzere birçok uluslararası ödüle layık görülmüştür. Ruben Östlund'un ilk uzun metrajlı filmleri *The Guitar Mongoloid* (2004), *Involuntary* (2008) ve *Play* (2011), uluslararası festivallerde dikkat çekmiş, özellikle *The Guitar Mongoloid* FIPRESCI Ödülü'nü kazanmıştır. Kısa filmi *Incident by a Bank*, Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ile ödüllendirilmiştir. (Vikipedi).

Ruben Östlund'un sineması, bireysel düzeyde başlayan toplumsal norm çatışmalarını giderek kolektif sorunlara dönüştürmesiyle dikkat çeker. Filmlerinde, normlara uymakta zorlanan karakterler aracılığıyla sosyal yapının eleştirisini sunar. Sinematografik açıdan ise uzun plan sekanslar Östlund'un anlatı dilinin temel unsurlarından biridir; özellikle *Force Majeure* filminde bu teknik yoğun biçimde kullanılmıştır (Göker ve Göker, 2021: 368).

Tablo 3.2. Ruben Östlund'un filmografisi

<i>Addicted</i>	1993
<i>Free Radicals</i>	1997
<i>Free Radicals 2</i>	1998
<i>Låt dom andra sköta kärleken</i>	2000
<i>Family Again</i>	2002
<i>The Guitar Mongoloid</i>	2004
<i>Autobiographical Scene Number 6882</i>	2005
<i>Involuntary</i>	2008
<i>Incident by a Bank</i>	2009
<i>Play</i>	2011
<i>Force Majeure</i>	2014
<i>The Square</i>	2017
<i>Triangle of Sadness</i>	2022

3.6. Force Majeure (Turist)



Fotoğraf 3.21. *Force Majeure* filminin afişi

3.6.1. Filmin Künyesi

Film Adı: Force Majeure (Turist)

Yapım Yılı: 2014

Süre: 119 Dakika

Film Yönetmeni: Ruben Östlund

Oyuncular: Johannes Kuhnke, Lisa Loven Kongsli, Clara Vettergren, Vincent Wettergren

Senaryo: Ruben Östlund

Dil: İngilizce ve İsveççe

3.6.2. Filmin Özeti

Yönetmenliğini ve senaristliğini Ruben Östlund'un yaptığı Force Majeure (Turist) filmi, kayak tatili yapmaya giden İsveçli bir ailenin başından geçen olaylara odaklanmaktadır. Filmin açılış sekansında ailenin kayak tatiline gittikleri sırada bir fotoğrafçı tarafından çeşitli pozlarda çekildiği görülmektedir. Burada anne, baba ve iki çocuktan oluşan mutlu bir aile tablosu görülmektedir. Fakat her şey daha yeni başlamaktadır. Baba karakteri Thomas, yoğun olarak çalıştığı için karısı Ebba ve çocuklarıyla birlikte ailecek beş günlüğüne kış tatili yapmak için bir kayak merkezine gelirler. Tatil için Fransız Alplerine gelen aile ilk başlarda gayet huzurlu sakin ve sorunsuz bir aile portresi çizmektedirler. Daha sonrasında ise aile yemek yediği sırada bir kar kütesinin restorana doğru ilerlediği görülmektedir. Herkes panik yaparken baba karakterinde olan Thomas ani bir refleksle çocuklarını ve

karısını arkada bırakarak sadece telefonunu alır ve restoranı terk eder. Kar kütlesi restorana ulaşamaz ve böylelikle kimseye de bir şey olmaz. Fakat bu olay ailenin dinamiklerini sarsmıştır. Ebba kocasının bu yaptığını kabullenemez ve olayı her yerde anlatmaya başlar. Hal böyleyken Thomas Ebba'nın bu tutumuna kırılmaktadır. Fakat filmin son sahnesinde yeniden bir kırılma noktası yaşanmaktadır. Dönüş yolu sırasında otobüs tehlikeli bir iniş yapmaya çalışmaktadır ve bu sefer de anne olan Ebba, çocuklarını ve kocasını düşünmeden otobüsten inmek ve kaçmak ister. Böylelikle aslında Thomas ve Ebba'nın davranışları eşitlenmiş olur. Bu sahneyle birlikte yönetmen, seyircilerin kendi düşüncelerinde toplumsal cinsiyet rollerinin tekrardan sorgulanmaya açılması mesajını vermeyi hedeflemektedir.

3.6.3. Filmin Analizi

Filmin genel atmosferine bakıldığında dengeli kompozisyonlar ve uzun uzun süren tek plan çekilmiş kameranın hareket etmediği sahneler görülmektedir. Diğer yandan da filmdeki sekanslarda dağ ve kar atmosferi sıklıkla gösterilir. Filmin ilk sahnelerinde görülen ailenin birlikte kayak yaptığı sahnede, kadraj içinde yer alan karakterlerin dengeli bir şekilde dağıtılmış olduğu ve beyaz karlı dağların genel olarak kompozisyon içinde ana odak noktası olarak filmde yer almaktadır.

Östlund'un kendine has geliştirdiği bu sinematik dil ile birlikte fon müziği olarak kullandığı ve filmde de ara ara çalan Vivaldi'nin Four Seasons Konçertosu'nun Summer kısmındaki presto bölümü aslında filmdeki o aile içi gerilimin seyirciye yansması olarak kabul edilebilir.

Filmin açılış sekansında, bir ailenin kayak tatiline çıktığı ve bu sırada bir fotoğrafçı tarafından farklı pozlarda fotoğraflarının çekildiği sahne yer almaktadır. Görüntüde, anne, baba ve iki çocuktan oluşan mutlu bir aile portresi sunulur. Ancak bu görüntü, asıl hikâyenin henüz başlangıcını temsil etmektedir. Filmin izleyicisi, kameranın bakış açısıyla örtüşen bir konuma yerleştirilir. Böylece Östlund'un filmlerinde sıklıkla rastlanan bir durum olarak izleyici, kameranın karakterleri gözlemleme tarzını benimsemektedir. Bu sayede açılış sahnesi, filmin genelini belirleyecek olan mesafeli ve düşünsel anlatım tarzının habercisi olur (Johansson, 2018: 151).



Fotoğraf 3.22. Çığ sahnesinden bir kesit

Fotoğraf 3.23. Çığ sahnesinden bir kesit

Filmin en önemli sahnesi olan çığ düşmesi sahnesi öncesi Thomas, Ebba, Vera ve Harry yemek yemeye inmek için hazırlanmaktadır. Bel plan olarak çekilmiş bu sahnede aile üyeleri banyoda aynaya karşı hep birlikte hazırlanmakta olup çocuklar dişlerini fırçalamakta ailenin babası olan Thomas ise kurulanmaktadır.

Bu sahne devam ederken kamera hareket etmemektedir. Sahneyi takip eden diğer sekansta restoran sahnesi görülür. Aile hep birlikte yemek yemeye başlayacakken büyük kar kütlelerinin hızlıca restorana doğru geldiği görülmektedir. Ebba endişelenmeye başlar ama Thomas bunun kontrollü bir olay olduğunu söyleyip Ebba'yı rahatlatmaya çalışmaktadır. Git gide hızla gelmeye başlayan kar kütleleri herkesi korkutmaya başlar. Thomas, Ebba'yı ve çocuklarını bırakarak restorandan kaçır. Ardından kar kütlelerinin gelmesiyle birlikte çok büyük bir sis oluşur. Bu sis bir bakıma aile içindeki oluşacak yıkımın bir metaforu olarak düşünülebilir. Ebba'ya göre Thomas babalık ve kocalık görevini yerine getiremeyerek ilk önce kendini düşünmüştür ve bu da genel olarak kabul gören erkeklik algısına ters bir durumdur. Olaydan sonra restorana geri dönen Thomas hiçbir şey olmamış gibi davranmaya devam etmektedir ama içten içe de yaptığı davranışın utanç verici olduğunun farkındadır. Genel olarak erkeklik beklentisini karşılayamayan Thomas'ın aile içerisindeki erkeklik otoritesi alaşağı olmuştur. Diğer yandan Thomas'ın bu anda ani olarak kaçması çocuklarında ona karşı bir güven problem oluşmasına da neden olmaktadır. Aslında bu sahnede İsveç gibi refah düzeyi yüksek ülkelerde yaşayan bireylerin bile bu tür kriz anlarında nasıl da ilkelleştiği ve refleks olarak öncelik olarak kendini düşündüğü gözler önüne serilmektedir.

Filmin geri kalanı ise, bu ucuz atlatılmış çığ deneyiminin anlamlandırılması üzerine kuruludur. Her ne kadar çığ aileyi fiziksel olarak tehdit etmemiş olsa da filmin ilerleyişiyle birlikte Thomas'ın bu olaya verdiği tepkinin aile bütünlüğünü tehdit ettiği anlaşılır. Filmin yönetmeni Ruben Östlund, çığın aileye fiziksel zarar vermediğini, ancak Thomas ile ailesi arasındaki bağların derinden sarsıldığını belirtmektedir (Macallister, 2023). Ancak Östlund, bu idealize edilmiş temaların aksine, kriz anlarında insanların çoğunlukla “herkes kendi başının çaresine baksın” anlayışıyla davrandığını gösteren raporlar ile uçak kaçırma gibi olaylardan sonra boşanma oranlarındaki artışı ortaya koyan istatistiklerden ilham almıştır. Filmin çıkış noktası ise, silahlı bir saldırı sırasında eşinin kendisini bırakıp kaçtığını anlatan bir arkadaşının kişisel ve sarsıcı deneyimi olmuştur (Falzon, 2017: 285). Ruben Östlund çığ sahneye birlikte seyirciden Thomas'a karşı empati kurmasını hedeflemektedir. Seyirci Thomas'ın yerinde olsaydı nasıl bir tepki verecekti. Bunun muhakemesini kurmak için sahne belgesel film çekiyormuş gibi geniş açı kullanılarak çekilmiş ve kamera sahneyi tek plan olarak kadraja almıştır.



Fotoğraf 3.24. Ebba ve Thomas'ın arkadaşlarıyla akşam yemeği yediği sahneden bir kesit

Fotoğraf 3.25. Ebba ve Thomas'ın arkadaşlarıyla akşam yemeği yediği sahneden bir kesit

Thomas ve Ebba'nın otelde tanıştıkları arkadaşları Charlotte ve Charlotte'un otelde tanıştığı bir çocukla birlikte yemek yedikleri sahne filmin kırılma noktalarından biridir. Thomas ve Ebba çifti yaşadıkları çığ olayını bir süre konuşmamakta ve örtbas etmektedirler. Daha sonrasında bu sahnede Thomas, Charlotte ve yanındaki çocuğa yaşadıkları talihsiz olayı kendi açısından anlatırken Ebba dayanamaz ve Thomas'a bizi orada bırakıp gittin der. Thomas bunu inkâr ederek Ebba'yı ikna etmeye çalışsa da Ebba ısrarla arkadaşlarının yanında Thomas'ın olay yerinden kaçtığını kabul etmesini istemektedir.

Bu sahnede, kocasının tehlike anında kendisini terk ederek kaçmasına tanık olan bir kadının, fiziksel olarak zarar görmemesine rağmen, bu deneyimi eve döndükten sonra tekrar tekrar anlatma ihtiyacı hissetmesi dikkat çekicidir. Filmde de benzer biçimde, karakterlerden Ebba, bir kadeh şarabın ardından kocasının kendisini yalnız bırakmasına dair yaşadığı hayal kırıklığını dile getirme gereksinimi duyar. Bu benzerlikler, *Force Majeure* filminin yalnızca bireysel bir olaydan ilham almadığını, aynı zamanda Ruben Östlund'un ani ve beklenmedik kriz durumlarında bireylerin özellikle de erkeklerin tepkilerini sorgulayan daha geniş bir temayı ele almak istediğini göstermektedir. Yönetmen bu bağlamda çeşitli ampirik araştırmalardan yararlanmış ve beklenmedik tehlikelerle yüzleşen çiftler arasında boşanma oranlarının arttığını ortaya koyan bulgulara ulaşmıştır. Bu artışın ardında yatan olası nedenlerden biri olarak, kriz anlarında erkeklerin toplumun beklentileri doğrultusunda centilmence davranmaktan uzak tutumlar sergilemeleri gösterilmektedir (Macallister, 2023). Bu noktada sahnenin, ikili için toplumsal cinsiyet rolleriyle yüzleşme alanı olduğu söylenebilir. Başka bir açıdan da aile içinde yaşanan bu olayı artık kamusal alana taşımış oldukları görülmektedir. Ebba'ya göre Thomas'ın kaçıışı onun geleneksel babalık tanımına uymamaktadır. Thomas'ın çocuklarına ve ailesine karşı koruyucu ve fedakâr bir yaklaşım içerisinde olması gerekirken, o tam tersini yapıp ilk öncelik olarak kendisini öne koymuştur. Thomas'ın kendini savunması ve kaçtığını inkâr etmesi de dünyanın patriyarkal bir hegemonya içerisinde olmasından kaynaklanmaktadır. Diğer yandan sahnenin önemli kısımlarından biri de aile için çok önemli olan bir olayın başkalarının yanında tartışılmasıdır. Genel olarak bakıldığında aile meselelerinin daha çok aile içinde kalması gereken bir düşünce yapısına sahip olunan günümüz dünyasında, Ebba kocasıyla olan yüzleşmesini arkadaşlarının yanında yapmayı tercih etmiştir. Ataerkil düzende erkeklerin zayıflıklarının gösterilmemesi hususu önem arz etmektedir ama sahneye bakıldığında Ebba kocasının yaptığı davranışı kabul etmesini gerektiğini söyleyerek sahnede geleneksel normların yıkıldığı göze çarpmaktadır.

Son noktada sahne açısından genel bir çerçeve çizilecek olunursa, sosyal bir paylaşım noktası olarak görülen yemek masalarının, toplumsal cinsiyet normlarını, aile içi gizliğin ve mahremiyetin, ikili cinsiyet rollerinin kesişimini kullanarak bu alanı çatışmalı bir alan olarak gözler önüne serer. Bir açıdan da bu kadar konunun

bir arada olduğu sahne aslında seyirciye birden fazla katmanlı bir anlatı da sunmaktadır.

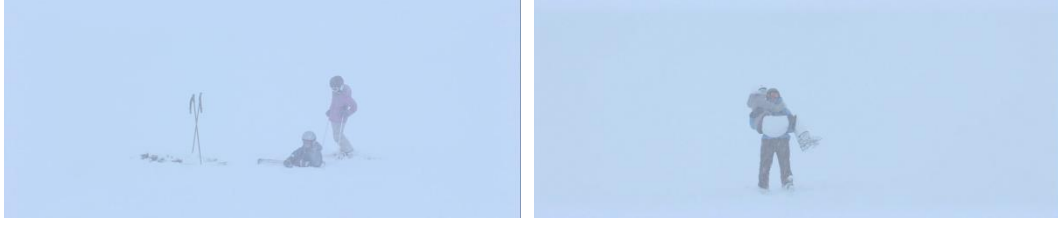


Fotoğraf 3.26. Ebba ve Thomas'ın arkadaşlarının ziyarete geldiği sahneden bir kesit

Fotoğraf 3.27. Ebba ve Thomas'ın arkadaşlarının ziyarete geldiği sahneden bir kesit

Yine filmde önemli sahnelerden olan Ebba'nın ış günündeki yaşadıklarını anlattığı sahne olan Mats ve Fanny'nin aileyi ziyaret sahnesi, Ebba'nın yaşadığı ış olayını anlatırken katarsis geçirmesine odaklanmaktadır. Ebba olayı anlatırken Thomas suçluluk duymaktadır ve yaşadığı suçluluk yüzüne yansır. Ruben Östlund bu sahnede genellikle baş plan çekim uygulayarak Thomas ve Ebba'nın yüzündeki ifadeleri incelenmesine olanak sağlar. Ebba Charlotte'la lobide yaptığı konuşmadan etkilenerik Thomas tarafından ihanete uğradığını düşünmektedir. Ebba kafasında kendini çocuklarına ve kocasına bağlı olarak nitelendirmektedir. Bu kadar fedakârlık yapan Ebba'nın kocası olan Thomas'tan böyle bir hamle görmesi onu kendini yalnız hissetmesine neden olur. Ebba, kendi görevlerini yerine getiriyorken Thomas onları koruyamamış ve görevini yerine getirememiştir. Aslında Thomas ve Ebba'nın yaşadığı olay bir güven testi niteliğindedir. Thomas bu testten geçememiş ve Ebba'nın da Thomas'a karşı duyduğu güven sarsılmıştır. Sahnenin devamında Mats'ın sevgilisi Fanny de sen olsan sen de kaçardın gibi bir söz söyleyerek aslında sevgilisine güvenmediğini ima etmektedir. Burada da görülüyor ki artık o erkeklik kimliğinin masüklen mekanizması sadece Thomas için geçerli değil Mats için de geçerlidir ve burada da Mats'ın erkeklik olgusuyla yüzleştii görülmektedir.

Sahnenin genel akışında Östlund ortaya şunu koymak istemiştir: Bu filmin genel konusu olan erkeklik temasının diğerk kişilere karşı da genişleyerek kapsam alanının büyüğüdür. Buradan hareketle erkeklik olgusu ve cinsiyet rolleri hem bireysel hem de toplumsal düzeyde ortaya çıkmaktadır.



Fotoğraf 3.28. Ailenin son kez kayak yaparken ki sahnedeki bir kesit

Fotoğraf 3.29. Ailenin son kez kayak yaparken ki sahnedeki bir kesit

Filmin sonlarına doğru gelindiğinde Ebba, Thomas, Vera ve Harry'nin son kez kayak yaptığı sahne görülmektedir. Aile, sisli ve rüzgârlı bir atmosferde kayak yaparken Ebba aralarında yoktur. Thomas Ebba'ya seslenir ama hiçbir şekilde dönüt alamaz. Çocuklar da annelerine seslenerek endişe yaşamaktadırlar. Sonrasında Thomas çocuklara yerlerinden ayrılmamalarını söyleyerek Ebba'yı aramaya gider. Ebba'yı bulan Thomas onu kucağına alarak çocuklarının yanına getirir. Sahne yine sabit kamera açısıyla çekilmiş ve dengeli bir kompozisyon kullanılmıştır. Sislerin arasından Ebba'yla birlikte çıkan Thomas yaşadıkları çığ olayını arkasında bırakarak erkekliğini kurtarmış ve kendisinden beklenen görevi yerine getirmiştir.

Tomas'ın hem erkeklik hem de babalık kimliğinin yeniden yapılandırılması gerekliliği, yalnızca onun bireysel meselesi olmaktan çıkarak Ebba'nın da dâhil olduğu ortak bir sorun haline gelir. Bu bağlamda, her iki karakter tarafından da bilinçli veya bilinçdışı bir şekilde, “kutsal aile” imajını ve geleneksel toplumsal rolleri yeniden üretmeye hizmet eden kurmaca bir mizansen inşa edilir. Bu sahneleme, toplumsal cinsiyet normlarının kriz anlarında nasıl yeniden tesis edildiğini ve aile kurumunun simgesel bütünlüğünü koruma çabasını gözler önüne serer (Taş Öz, 2021: 407). Tıpkı filmin açılışındaki aile portresinde olduğu gibi, finalde sunulan aile imgesinin de kurmaca doğası, ironik bir yaklaşımla görünür kılınır. İzleyici, ekranda tanık olduğu sahnenin, ailenin kolektif bir “poz verme” süreci olduğunu fark eder. Filmin ilk sahnesinde turist fotoğrafçının müdahalesiyle kesintiye uğrayan görüntüde olduğu gibi, Östlund burada da anlatının zamansallığını manipüle ederek sahnenin yalnızca doruk noktasını değil, sonrasını da göstermeyi tercih eder. Yönetmen, anlatıyı seyircinin beklediği noktada, yani ailenin yeniden bir araya gelip mutlu bir tablo sunduğu anda sonlandırmak yerine, kurtarma sahnesinin ardından gelişen olayları da kadraja dahil eder. Böylece, hem

temsilin yapaylığına dikkat çeker hem de geleneksel anlatı yapılarına eleştirel bir mesafe koyar (Edholm, 2018 : 124).

Vivaldi'nin Four Seasons Konçertosu ilk başlarda aile içi gerilimi yansıtırken bu sahnede kullanılması aile bağlarının yeniden kurulduğunu ve güçlendiğini seyirciye hissettirmektedir. Sahnenin sonunda Thomas'ın başardık demesi de aslında aile içinde yaşanan çığ geriliminin artık son bulduğunu ve ailesinin ondan beklediği rolü yerine getirmesinin bir tezahürüdür. Burada Ebba'nın gerçekten mi kaybolduğun yoksa Thomas'ı denemek için mi kaybolduğu belirsizdir. Eğer Ebba Thomas'ı denemek için kaybolma numarası yaptıysa şu gerçeklik de ortaya çıkmaktadır: Thomas artık içgüdüsel olarak değil de ona öğretilen bir bilinçle karısını kurtarma eğilimine girmiştir. Ebba ona babalığını ve erkekliğini kurtarmak için bir fırsat yarattı ve Thomas'da bunu kullandı ardından kendi kahramanlık öyküsünü yarattı. Thomas bu sahneyle birlikte kendi kahramanlık öyküsünü yaratmış ve çığ sahnesindeki bencilliğini ve zayıflığını absorbe etmeye çalışmıştır.



Fotoğraf 3.30. Ailenin otobüse binip döndüğü sahneden bir kesit

Fotoğraf 3.31. Ailenin otobüse binip döndüğü sahneden bir kesit

Filmin son sahnesine gelindiğindeyse şu göze çarpmaktadır: Genel olarak film içerisinde geleneksel erkeklik ve baba figürünün yıkılması gibi temalar ortaya çıkarken filmin son sahnesiyle birlikte bu tam tersine dönüşür. Sahnede Ebba ve Thomas çifti çocuklarıyla birlikte otelden ayrılarak otobüse binmektedirler. Yolun keskin ve dik virajlar içermesi ve otobüs şoförünün de otobüsü dengesiz kullanımı Ebba'yı korkutmuştur. Otobüs çok keskin bir virajdan inerken Ebba ani bir panikle koltuktan kalkıp otobüs şoförüne inmek istediğini ve kapıyı açmasını söyler. Bu sefer de çocuklarını ve eşini ardında bırakıp kaçan kişi Ebba olur. Thomas çocuklarının yanında durarak en son çocuklarını otobüsten indirip kendisi de otobüsten iner.

Film boyunca karakterler, içinde bulundukları geleneksel toplumsal rollerin sınırlarına hapsolmuş bir biçimde hareket ederler ve bu rollerin geçerliliğini yitirdiği gerçeğiyle yüzleşmekte zorlanırlar. Bu durum karşısında, söz konusu rollerin otoritesini alaycı bir biçimde yeniden inşa etmeye çalışmaktan başka bir çıkış yolu bulamazlar. Filmin final sahnesinde Ebba'nın korkusunu kontrol edememesi, rollerin çözülmesini simgelerken; Tomas'ın ağzında bir sigarayla sahneye yeniden dahil olması, ataerkil normların erkeklik algısıyla ilişkili iktidar pozisyonunu tekrar elde edişini ve geleneksel erkek rolünü yeniden sahiplenmesini temsil eder. Böylece film, toplumsal cinsiyet rollerinin kırılğan yapısını ve bu rollerin kriz anlarında nasıl yeniden performatif biçimde üretildiğini eleştirel bir dille ortaya koyar (Johansson, 2018: 161). Ruben Östlund bu sahnede aslında erkekliğe ve babalığa dair yapılan eleştirinin bitmediğini, Thomas'ın erkeklik olgusu içerisinde rol yaptığını seyirciye göstermektedir. Artık Thomas kendisine yüklenen toplumsal rolünün onda hissettirdiği baskıyla çığ sahnesindeki davranışını telafi etmeye çalışmaktadır. Ebba'ya bakıldığında kutsal annelik rolünü bir kenara bırakarak öncelik olarak kendisini koymuş ve ani bir refleksle kendini otobüsten atmak istemiştir. Filmin son sahnesiyle çığ sahnesi arasında bir paralellik kurulur ve roller değişir. Thomas'ın karakter gelişimi yaşadığı izlenimi verilse de o kendisine dayatılan rolünü oynamıştır.

Son olarak film, kriz anlarındaki insani reflekslerin birer içgüdü mü yoksa toplumsal normların öğrettiği çerçevede yapılan davranışlar mı olduğunu sorgulatarak bitmektedir.

Ruben Östlund'un Force Majeure filmindeki sosyal temalar Auteur perspektifinden incelendiğinde Östlund sinemasının karakteristik özellikleri ortaya çıkmaktadır. Filmdeki yemek sahnelerinde, arkadaşlarıyla oturdukları sahnede Ebba'nın verdiği tepkiler ve Thomas'ın utancı uzun planlarla kameraya alınmış, genellikle uzun uzun sessiz sahnelerin olduğu durumlarda çift arasındaki gerilim seyirciye yansıtılmak istenmiştir. Diğer yandan da alan derinliği daraltılarak karakterlere odaklanılmakta ve baş plan kullanılarak ikilinin mimikleri ve duygularının yüzlerine yansımaları gösterilmek istenmiştir. Filmin en önemli sahnesi olan çığ sahnesi tek plan ve sabit kamera kullanılarak çekilmiş, belgesel filmi etkisi vermiştir. Östlund, sinemasında bu çekim tekniklerini kullanarak yaşanan doğa olayını gerçekliğini vurgulamayı amaçlar. Olayı dramatize etmez ve

seyircinin gözlemci bir pozisyonda olmasını sağlayarak kamerada geniş açı uygulamalar.

Genel olarak kamera film içerisinde bir gözlemci olarak kullanılır. Bu da aile içinde yaşanan krizi, erkeklik ve babalık krizlerini analiz edilmesine olanak sağlar. Böylelikle bu film, Ruben Östlund'un kendi stilistik özelliklerini taşıdığı ve temaların da kendine has bir üslupla beyaz perdeye aktardığı bir yapıttır. Östlund filminde, bireylerin taktıkları maskeleri düşürür ve geleneksel toplumsal normları sorgulamaya açar. Bu da filmin Östlund sinemasının tipik bir örneği olmasını sağlar.

3.6.4. Filme Sinematografik Açıdan Bir Bakış

Ruben Östlund'un 2014 yılında gösterime girdiği *Force Majeure* filmi hem bireylerin derinlemesine psikolojik çözümlemeleri hem de toplumsal düzlemde ikili cinsiyet rollerine dair derinlikli bir anlatı yaratırken, bu anlatıyı görsel ve şekilsel açıdan Östlund'un kendine has yarattığı anlatı araçlarıyla ve güçlü sinematografik tercihlerle pekiştirmektedir. Film, Fransa Alpleri'ndeki bir kayak merkezinde geçerken, sıradan İsveçli bir ailenin hayatındaki sarsıcı bir anı odak noktasında koyarak, insan doğasının panik anlarındaki olası kırılganlığını ve toplumsal sosyal rollerin inşasına dair sorgulamalar yapmaktadır. Bu noktadan bakılacak olduğunda Östlund'un sinemasal anlatı evreni, özellikle kadrage düzenlemeleri, kamera hareketleri, renk paleti, ses tasarımı, mekân kullanımı ve plan-sekans yapısı gibi sinematografik öğeler üzerinden de derinlemesine inceleme alanı sunmaktadır.

Force Majeure filminin belki de en dikkat çeken sinematografik unsurlarından biri olarak karışımıza çıkan olgu, Östlund'un son derece düzenli, neredeyse matematiksel kadrage içeren sekanslar yaratmasıdır. Görüntü yönetmeni Fredrik Wenzel ile çalışan Östlund, sekansları genellikle sabit kamera ile çeker ve karakterleri mizansenin tam ortasına veya kenarlarına gelecek şekilde konumlandırarak görsel bir gerilim sunmaktadır. Aile üyeleri çoğu zaman bir arada kadrage alınsa da aralarında yaşanan psikolojik ve duygusal mesafe, kadrage simetrik ve düzenli doğasına rağmen izleyiciye yoğun biçimde hissettirilmektedir. Özellikle kayak merkezinin büyük, steril ve soğuk iç mekânları, insanın doğayla ve kendisiyle olan yabancılaşmasına da bir vurgu yapmaktadır.

Filmde kullanılan kamera hareketleri oldukça minimaldir. Östlund, sınırlı ve sabit çekimlerle izleyicinin sahneleri derinlemesine gözlemler yapmasını sağlamaktadır. Yönetmenin kullandığı bu yöntemle birlikte hem olayların dramatik etkisi artırılmakta hem de seyirciyi filmdeki karakterlerin duygusal dünyasına zorla dahil etmektedir. Örnek verilecek olunursa, çığ sahnesinde sabit kamera açıları kullanılmıştır. İzleyici olayın gerçekliğini bir belgesel filmi izliyormuşçasına karakterlerle eş zamanlı yaşamakta, bu da yaratılan anlatının travmatik gücünü pekiştirir niteliktedir. Çoğu sahne uzaktan, geniş açılarla çekilmiştir. Bu da, karakterlerin doğa karşısındaki çaresizliğini ve bireysel sınırlarına dair göndermeler yapmaktadır. Aynı zamanda bu uzak bakış açısı, karakterlerin davranışlarını dışarıdan bir gözlemci gibi izlenmesine olanak tanır. Bu da Östlund sinemasında sıkça kullanılan mesafeli anlatı tarzının bir sonucudur.

Film boyunca hâkim olan soğuk renk paleti, yaratılan anlatının dengesiz ruh halini başarıyla yansıtmaktadır. Beyaz, gri ve mavi tonlarının ağırlıkta olduğu görülen sahneler, filmin mekân olarak geçtiği kayak merkezinin doğasına uygun olduğu kadar, karakterlerin aralarında oluşan duygusal mesafelerini ve iletişim kopukluklarını da görsel düzlemde anlaşılmasını sağlar. İç mekânlarda kullanılan minimalist ve neredeyse steril dekor, karakterlerin hayatlarının bir düzen içerisinde ilerleyen ve planlı olduğunu ama diğer yandan da duygusal açıdan boş ve yapay bir evrene sıkışmış olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu görsel tutarlılık, Östlund'un kendini disipline eden estetik anlayışının bir sonucudur.

Doğal ışığın ön planda olduğu çekimlerde, özellikle gündüz sahnelerinde, ışık genellikle yumuşaktır ve karakterlerin yüz hatlarının net bir şekilde görülmesine olanak sağlar. Bu, karakterlerin iç dünyalarından daha ziyade, onların davranışlarından ve mimiklerinden hareketle çözümleme yapılabilen bir anlatı tarzının benimsenmesinden kaynaklanmaktadır. Gece sahnelerinde ise, loş ve yönlendirilmiş ışık kullanımıyla birlikte daha gerilimli ve içe dönük bir atmosfer yaratılmaktadır. Bu ışık kullanımı, özellikle Thomas'ın duygusal çöküş yaşadığı sahnelerde daha da belirginleşmektedir.

Filmdeki mekânlar, anlatı evreninin tematik derinliğiyle doğrudan ilişkilendirilebilmektedir. Kayak merkezi hem lüks hem de yabancılaştıdırıcıdır. Açık alanlarda karakterler doğa karşısında küçük ve çaresiz görünürken, iç mekânlarda

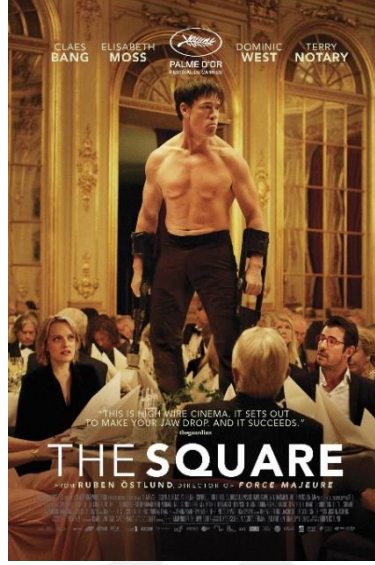
ise dar koridorlar, uzun asansör yolculukları ve yüksek tavanlar aracılığıyla karakterlerin içsel yalnızlıkları ve iletişim kuramama hâlleri ön plana çıkmaktadır. Östlund yarattığı mizansende mimariyi yalnızca bir arka plan olarak değil, anlatının aktif bir parçası olarak işler. Bu mekânsal yabancılaşma hissi, karakterlerin toplumsal rollerine ve aile yapısına dair paralellikler göstermektedir.

Filmdeki ses tasarımının incelikle kurgulandığı görülmektedir. Doğal sesler örneğin kayak sesleri, rüzgâr, çocukların bağırışları sıkça seyircinin karşısına çıkmaktadır ve bu da filmin gerçekçilik duygusunu artırır. Çığ sahnesindeki ani ses yükselmesi, izleyiciyi karakterlerle aynı dehşet duygusuna kapılmasına olanak tanır. Filmin en çarpıcı müzikal tercihi olarak konumlanan, Antonio Vivaldi'nin "Summer" adlı eserinin Presto bölümünün tekrar tekrar kullanılması filmdeki müzik tercihlerinin ne kadar da hassas bir şekilde seçildiğinin anlaşılması açısından önem arz etmektedir. Bu müzik, karakterlerin içsel kaosunu, görünüşte sakin olan dış dünyanın altındaki patlamaya hazır duygularına gönderme yapmaktadır. Müzik, yalnızca duygusal değil, aynı zamanda ironik bir etki de yaratır. Çünkü filmdeki pek çok panik anı ya da gerilim içeren sahneler dışarıdan bakıldığında önemsiz veya sıradan gibi görünebilmektedir.

Östlund'un tercih ettiği uzun plan-sekanslar, izleyiciyi karakterlerin yaşadıkları duygusal değişimlerini ve ilişkilerindeki geçirilen dönüşümleri doğrudan gözlemleme alanı sunmaktadır. Bu sahnelerde zaman, genellikle gerçek zamanlı ilerler. Bu da filmdeki rahatsız edici sessizlikleri, utangaçlıkları, boşlukları izleyiciye doğrudan hissettirme amacı gütmektedir. Kısa planlara dayalı hızlı bir kurgu yerine, uzun ve durağan planlar aracılığıyla film, izleyiciyi görsel anlamda da bir düşünme sürecine sokmaktadır.

Ruben Östlund'un *Force Majeure* filmi, sinematografik öğeleri yalnızca görsel bir haz sunmak için değil, film içerisinde yaratılan sinemasal anlatının ruhunu ve karakterlerin içsel çatışmalarını derinleştirmek için ustalıkla kullanmaktadır. Soğuk renk paleti, simetrik kadrılar, sabit kamera açıları, doğa ile insan arasındaki mesafeyi gösteren geniş açılar ve tek plan-sekanslar sayesinde film, modern bireyin toplumsal rollerle çatışmasını görsel bir anlatıya dönüştürür.

3.7. The Square (Kare)



Fotoğraf 3.32. *The Square* filminin afişı

3.7.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: The Square (Kare)

Yapım Yılı: 2017

Süre: 142 Dakika

Film Yönetmeni: Ruben Östlund

Oyuncular: Claes Bang, Elisabeth Moss, Dominic West, Terry Notary

Senaryo: Ruben Östlund

Dili: İsveççe, İngilizce, Danca

3.7.2. Filmin Özeti

Ruben Östlund'un yazıp yönettiği *The Square* (Kare) filmi Östlund'a ilk Cannes ödülünü kazandırmıştır. Film, İsveç'in Stockholm kentindeki çağdaş sanatlar müzesinin yöneticiliğini yapan ünlü küratör Christian'ın yaşadıkları üzerinden ilerlemektedir. Christian, yeni sergisi için hazırlık tanıtım süreçleriyle ilgili hazırlık aşamasındadır. Bu serginin adı ise *The Square*'dir. Fakat cüzdanının ve telefonunun çalınmasıyla birlikte yaşadığı tatsız durumlar, hayatındaki ikilemleri ve çelişkileri diğer yandan da toplumsal değer yargılamasına neden olur. Diğer yandan müze için hazırlanmakta olan tanıtım kampanyası kontrolden çıkarak

büyük sansasyonlar yaratır. Bu çıkan sansasyon Christian'ın kariyerini de tehlikeye atar. Filmde sürekli olarak Batı toplumunun bireysel ve toplumsal ikiyüzlülükleri vurgulanır. Başka bir konu olarak da insanların yardımseverliği ve kayıtsızlığı arasındaki sınırın ne ölçüde olması ya da olmaması gerektiği öne çıkar. Film, sanat olgusunun ne kadar etkili ya da etkisiz olabileceğini sorgular. Hep ikiliklerden oluşan film, Modern dünya düzenindeki değer yargılarının sorgulanmasına yol açar.

3.7.3. Filmin Analizi



Fotoğraf 3.33. Christian'ın tehdit mektuplarını dağıttığı sahneden bir kesit

Filmde sosyal temalar açısından önemli olan sahnelerin ilki Christian ve Michael'ın GPS üzerinden telefonun yerini buldukları ve sonrasındaki tehdit mesajı yazarak dairelere dağıttıkları sahnedir. Christian ve iş arkadaşı Michael, telefonun yerini tespit edebilmek için bir GPS aracını kullanırlar ve telefonun bir apartmanın içinde olduğu bulunur. Sonrasında suçlunun ortaya çıkıp telefon ve cüzdanı iade etmesi için tehdit mektubu yazan ikili arabaya binip GPS'in belirlendiği konuma gider. Apartmana geldikleri zaman, apartmanın olduğu konumun pek de tekin olmadığını fark ederler ve aralarında bu mektupları kim dağıtacak tartışması çıkar. Tartışmanın sonunda Christian mektupları apartmandaki tüm dairelere dağıtır ve hızlıca apartmandan uzaklaşırlar.

Christian ve Michael'ın teknolojik araçları kullanarak cüzdan ve telefonu çalan kişinin yerini tespit etmesi, modern dünyadaki insanların, gelişen teknolojiyle birlikte güvenlik arayışlarını bile teknolojik araçlar üzerinden yaptığını ve bunun artık bir bağımlılık olduğunu göstermektedir. İsveç gibi sosyal etkileşimlerin zayıf ve kopuk olduğu toplumlarda bireylerin birbirlerine karşı yabancılaşması toplum üzerindeki güvenlik konusu bile teknolojinin bireylere sunduğu imkanlarla gerçekleşmektedir.

Christian ve Michael'ın gittiği apartman ekonomik açıdan daha çok dezavantajlı olan insanların yaşadığı bir bölge olarak izleyiciye net bir şekilde

hissettirilmiştir. Bu da Christian'ın apartmandaki herkesin suçlu olabileceğini düşündürterek, insanların sosyal ve maddi konumlarına göre yargılamasına neden olmuştur. Burada da görülmektedir ki sosyal statü olarak üst konumlarda olan kişilerin kendilerinden maddi olarak daha altta olan kişilere karşı sebepsiz bir önyargı ve genelleme eğiliminde olduğunu gösterir.

Empati ve güven gibi konularda yapılacak sergi için çalışmalar yapan Christian, kendi yaşamında aynı toleransı göstermez. Bu da onu sosyal değerlere karşı yaptığı ikiye bölünmüşlüğü gösterir. Apartmanda tehdit mesajlarını dağıttığı sahnede savunduğu etik anlayışına ters bir şekilde davranarak bir tür ahlaki üstünlük kurar ve eşyalarını çalan kişiyi bulmak için intikam almak isteyen birine dönüşür. Östlund burada izleyicilere bu tür değerlerin bireylerin kendi çıkarları için nasıl da yok sayıldığını vurgulamaktadır.

Diğer bir açıdan da Christian'ın yaşadığı hırsızlık olayı, içinde yaşadığı psikolojik git-geller, bir göçmen çocuğun tehdidiyle daha da derinleşir ve dikkatinin dağılmasına neden olur. Bu süreçte sergi için hazırlanan tanıtım videosunu içeriğini bilmeden onaylamış, sonrasında videonun yarattığı tepki müze yönetiminin istifa talebiyle sonuçlanmıştır. Bu durum, küratörün bir zihin işçisi olarak yaşadığı kişisel krizin, kurumsal düzeydeki bir başarısızlığın sorumluluğu haline geldiğini ve kurumun imajını koruma adına bireyi feda ettiğini göstermektedir (Töle, 2018: 688-689).



Fotoğraf 3.34. Christian'ın markete gittiği sahneden bir kesit

Christian, tehdit mektuplarını tüm apartmana dağıtıttıktan sonra mektupta yazdığı markete bir paket gelip gelmediğini kontrol etmek için oraya gider. Markete gittiğinde dilenci bir kadınla karşılaşır. Dilenci kadın Christian'dan bir miktar para

ister ama Christian yanında nakit olmadığını söyler. Ardından kadına yemek ısmarlayabileceğini söyleyip kadına yemek ister misin diye sorar. Kadın da sandviç istediğini söyler. Christian sipariş verecekken dilenci kadın sandviçin içinde soğan istemediğini söyler. Christian kadının dediğini umursamaz ve kasadaki kıza siparişi verir. Siparişi verdikten sonra adına paket olup olmadığını sorar. Kasiyer kız paket bırakılmadığını söyler. Bu sırada Christian dilenci kadına sandviçi verir ve soğanları da kendin ayıklarsın diyerek marketten ayrılır.

Christian'ın dilenci kadına iyilik yapması, onun için bir gösteriye dönüşmüştür. Christian'ın kadına bu tür bir iyilik yapması, yaptığı eylemi sorguladır. Aslında Christian iyilik yaptığı kişiden daha çok kendini nasıl bir ahlaki pozisyonda konumlandığıyla ilgilenir. Christian, seçkin bir müzenin küratörü olarak kendini orta-üst sınıfta konumlandırır. Onun bu tür bir yoksullukla karşılaşmasıyla birlikte kendi içinde yarattığı yüzeysel ve seçici iyilik anlayışı aslında çok da gerçekçi değildir. Anlık olarak yardım etmek isteyen Christian'ın bu eylemi sistematiklik ya da süreklilik göstermez. Dilenci kadının konumuna bakıldığında toplum tarafından görülmeyen, sosyal ve maddi olarak dezavantajlı konumda olan insanları temsil ettiği söylenebilir. Sahnenin geçtiği mekan olarak da marketin kullanılması, sınıf ayrımının keskinleştiği yerler açısından büyük önem taşır. Market gibi herkesin gitmeye ihtiyaç duyduğu bir yerde, sınıf ayrımı daha keskin hissedilmektedir.

Ruben Östlund yine kendine has stilistik kamera teknikleriye bu sahneyi uzun plan ve sabit kamera açısıyla çeker. Böylelikle Christian'ın tüm tepkileri gözlemlenebilmektedir. Diğer yandan dilenci kadının sandviçte soğan olmamasını istemesi Christian'ın iyilik yapma dinamiğini bozar. Böylece Östlund bu sahnede izleyici aktif bir konuma getirerek etik bir yargıda bulunmasını sağlar.



Fotoğraf 3.35. Canlı performans sahnesinden bir kesit

Filmin en can alıcı sahnelerinden olan canlı performans sahnesi, aslında sanat denen olgunun ne derece ileri gidip gidemeyeceğinin cevabını arar. Christian'ın da dahil olduğu bir sanat galasında canlı performans gerçekleşecektir. Seyirciler yerlerini aldıktan sonra ışıklar söner ve anons yapılmaya başlar. Anons bittikten sonra gösteri başlar. Performans sanatçısı Oleg hayvan taklidi yaparak salona girer. Yaptığı maymun taklidiyle seyircilerin beğenisini toplar. Fakat bir süre sonra Oleg'in davranışları rahatsız edici boyutlara ulaşır. Davetlilerden biri salonu terk eder ve Oleg salonda kontrolü ele geçirir. Kimse hareket etmez. Oleg bir kadına tacizde bulunmaya başlar ve kadını yerde sürükler. İlk başta insanlar buna tepki göstermez, Oleg hareketlerinin dozunu artırınca diğer erkekler Oleg'in üstüne yürür.

Filmdeki söz konusu sahne, "Kare" projesi kapsamında sponsorlar, bağışçılar ve üst düzey yöneticilerin katıldığı bir akşam yemeğinde sergilenen performans sanatını konu edinir. Bu performans, galeri ve müze gibi ideolojik yük taşıyan kurumsal sanat mekânlarına yönelik eleştirel ve muhalif duruşun güçlü bir ifadesi olarak öne çıkar. Film boyunca işlenen güven, güvensizlik ve yardımlaşma temaları, bu sahnede performans aracılığıyla sürdürülürken, mekânın niteliği ve izleyici kitlesi olan burjuva sınıfı üzerinden açık bir sınıfsal eleştiri de sunulmaktadır. Çağdaş sanatın alımlayıcısı konumundaki bu sınıfın, şık kıyafetleriyle katıldıkları davette karşılaştıkları alışılmadık ve rahatsız edici deneyim, sanatın sınırlarını ve provoke edici potansiyelini görünür kılar. Bu bağlamda izleyicide oluşan rahatsızlık hissi, performansın sanatsal değeri ve amacı haline gelmektedir (İpek, 2023: 91).

Ruben Östlund bu sahnede izleyicilere, medeni dünyada koyulan kuralların yüzeyselliğine vurgu yapar. Olası bir tehdite karşı edilgen tavırlar sergileyen birey, hareket edemez ve pasifize olur. Salon içerisindeki insanların görece üst tabakadan ve sanata gönül vermiş kişiler olarak konumlanması da onların gerçek bir tehlike anında kolektif bir bilinçle hareket edip ahlaki olarak olaya müdahale etmesine yeterli olmaz. Bu yüzden salondaki insanlar bireysel konforun onlara sunduklarıyla yetinmeyi tercih etmişlerdir. Canlı performansı sergileyen sanatçının dokunulmazlığı, onun sanatçı kimliğinde dolaydır. Salondaki insanlar onun sanatçı kimliğine karşı gelmez ve performansında aşırıya kaçsa bile tepki vermezler. Östlund burada bürokrasi ve kurumsallık gibi medeni dünyadaki düzenin yürümesini sağlayan araçlara eleştiri yapar. Salondaki insanların çoğu kendini eşitlikçi ve bireylerin haklarını savunan bir konumda görmesine rağmen olay anında tepkisiz kalmaları onların liberal bir perspektiften yaklaştığı yaklaşımını gözler önüne serer.

Östlund bu sahnenin tamamında uzun ve kesintisiz planlar kullanmıştır. Böylelikle izleyicinin olaylar karşısında etkisiz kalmasını sağlayarak onları salondaki insanlara aynı duyguşarı hissettirmeye çalışır. Hal böyleyken seyircide ahlaki bir rahatsızlık oluşur. Östlund, seyirciye böyle hissettirmeyi amaçlamıştır. Ona göre aslında bu sahne bir sosyal deneydir. Burada insanların etik değerlerini ve refleksleri arasındaki çelişkiyi ortaya koymaya çalışmıştır.



Fotoğraf 3.36. Christian'ın çocukla yüzleştiği sahneden bir kesit

Bu sahne sonrasında Christian çocuklarıyla birlikte eve döner. Tehdit mektubu yazıp dağıttığı apartmandan bir çocuk Christian'ın evine gelip ondan özür dilemesini ister. Christian çocuğu ciddiye almayıp gitmesini söyler. Bunun üzerine

çocuk daha da bağırmaya başlar. Christian çocuğu başından savmak için kısaca özür diler ve göndermeye çalışır. Çocuk asla tatmin olmaz ve kavga etmeye başlarlar. Tartışma daha da büyür ve çocuk apartmandaki dairelerin kapılarına vurmaya başlar. Buna çol sinirlenen Christian çocuğu engellemeye çalışırken yanlışlıkla iter ve çocuk merdivenlerden düşer. Christian korkar ve evine girer. Bu sırada çocuk yardım edin diye bağırıyordur. Bir süre sonra çocuğun sesi kesilir ve Christian pişman olur. Çocuğun numarasını çöplerden bulup özür videosu çeker.

Christian bir müze yöneticisi olarak birçok kaynağa erişime sahiptir. Bu da onu gücünü ve statüsünü kullandırmaya yöneltir. Christianın kendini üst tabakadan göremesiyle birlikte apartmandaki bütün kişileri suçlaması, ne kadar zararsız gibi görülse de elinde tuttuğu gücü baskı aracına dönüştürebildiğini göstermektedir. Christian'ın çocukla tartıştığı sahne, Christian'ın kendini içinde bulduğu vicdani bir sorgulamayı da beraberinde getirir. Ancak onun bu sorgulamsı direkt olarak eyleme dönüşmemektedir. Christian'ın vicdani sorgulaması gerçek bir empati düzeyine ulaşamaz. Özürünü çektiği video yoluyla iletmesi onun vicdani ikileminin ne kadar da yüzeysel olduğunu gösterir. Aslında Christian bu özür videosuyla birlikte bir yüzleşmeden daha çok imajını kurtarma çabasına girmiştir. Christian aslında yaptıklarının hatalı olduğunu bilmekte diğer yandan da pişmandır. Ama saygın imajını korumak için de kaygıları vardır.

Diğer yandan film, resmi toplumsal yapıların çözülüşünü ve yerini alan gayri resmi ilişki biçimlerini gözler önüne serer. Christian, otoritenin azaldığı bir toplumda çocuklarıyla iletişim kurmakta zorlanan bir baba figürü olarak karşımıza çıkar. Aynı şekilde, kendisine iftirada bulunan bir çocukla ilişki kurmakta da başarısız olur. Enformelleşmeye dair bir diğer örnek ise bir babanın bebeğiyle ofis toplantısına katılmasıdır; katılımcılar bebeğin ağlamasını doğal karşılayarak toplantıyı sürdürür. Bu sahneler, toplumsal rollerin ve hiyerarşik ilişkilerin dönüşümünü temsil eder (Özgören Kınılı, 2025: 51).

Östlund bu sahnede kamerasını duygusallıktan uzak konumlandırarak diğer filmlerinde de yaptığı gibi izleyiciyi gözlem yapma pozisyonuna sokar. Christian'ın çektiği özür videosu bir yandan trajik diğer yandan da komiktir. Östlund genel olarak filmlerinde kullandığı ironik anlatımı bu sahnede de kullanmıştır. Bu da onun kendine has stilistik özelliklerinin belirlenmesinde önemli rol oynar.



Fotoğraf 3.37. Basın toplantısı sahnesinden bir kesit

Christian'ın küratörü olduğu müzede bir sanat enstalasyonu olacaktır ve bu serginin uluslararası bir çapta tanınırlığının olması için reklam stratejileri düşünmektedirler. Yapılan reklam videosu viral olmuştur. Videoda küçük sarıms bir kız çocuğunun patladığı görülür. Video çok büyük bir sansasyona neden olur ve müze yönetmin bu durumdan çok rahatsızdır. Bunun üzerine Christian istifa edecektir. Hem istifasını duyurmak hem de video için bir açıklama yapmak için basın toplantısı düzenlenmiştir. Christian bu toplantıda tüm sorumluluğu üstüne alıp istifa eder.

Östlund burada aslında sanatın da bir sınırı olması gerekli midir sorusunu sorar. Bu tür provokatif video ile sanat yapılırsa sonuçlarının nasıl olacağı sahnede gösterilmektedir. Her şey sanat içerisinde değerlendirilebilir olmalı mı tartışması sahnenin öne çıkan temalarından biridir. Sanattaki etik tartışması da bu sahnenin içerisinde konumlandırılmıştır. Sanat olgusu bir sansasyon aracı olarak videoyu kullanırken duyarsızlaşır ve gerçekte temsil ettiği değerlere zıt olarak görülür. Diğer yandan videoda yardım isteyen kızın patlatılması reklamını yaptığı serginin tam tersi şekilde üretilir. Böylelikle videoda şiddet ve duyarsızlık yeniden üretilir. Aslında burada Östlund'un anlatmaya çalıştığı şey yapılan videonun içeriğinin ne kadar boş temsiller ürettiğidir. Östlund sahneyle birlikte içi boş temsillere dair bir eleştiri getirir.

Diğer yandan Christian, bağışçıların desteğini çekme ihtimalinden söz ederek durumu düzeltmesini ister. Bu sahne, müzelerin sponsorlara karşı sorumluluk taşıdığını ve küratörlerin sanatın piyasalaşmasında aracı bir rol üstlendiğini gözler önüne serer. Christian'ın röportajda "Biz bir çağdaş sanat

müzesiyiz... Bu da pahalı oluyor” ifadesi, çağdaş sanatın günümüzde ekonomik değer üzerinden tanımlandığını vurgular. Böylece film, küratörlüğün neoliberal sanat ortamında kurumsal beklentilere uyum sağlayan yeni bir aktör olarak konumlandığını gösterir (İpek, 2021: 83). Basın toplantısı gerçekleştirilirken tüm sorumluluğun Christian’ın üzerine yıkılması da, kurumların insanları nasıl da kolayca gözden çıkartabileceğinin bir göstergesidir. Christian böylelikle yalnızlaştırılmıştır. Christian filmde bir yandan müze yöneticiliği yaparak sanatı kullanarak toplumsal bir dönüşüm yaratmaya çalışırken diğer yandan da ahlaki anlamda giderek tükenen bir karaktere dönüşmüştür. Bu da Östlund’un filmlerinde sıkça kullandığı temalardan biri olan ahlaki kırılganlık olgusuyla bağdaştırılabilir.

Ruben Östlund'un *The Square* filmi, modern toplumdaki ahlaki ikiyüzlülükleri, sanatın sınırlarını ve sosyal statülerin insanlar üzerindeki etkilerini auteur bir perspektiften eleştirel ve hicivsel bir şekilde sorgulamaktadır. Film boyunca Östlund, Christian karakteri üzerinden sanat dünyasının yapaylığına, toplumsal normların kırılganlığına ve bireylerin gerçek kriz anlarında etik değerlerini ne kadar koruyabildiğine vurgu yapmaktadır. Yönetmenin uzun planlar ve sabit kamera açılarıyla sağladığı mesafeli anlatı tarzı, izleyiciyi pasif bir gözlemci konumuna yerleştirerek, ahlaki bir sorgulamaya itmektedir. Özellikle performans sahnesinde, medeni dünyanın yüzeysel değerlerini ve insanların gerçek bir kriz karşısında nasıl da etkisiz kaldıklarını açıkça gözler önüne serer. Östlund'un kullandığı ironik ve trajikomik üslubu, bireylerin sosyal kimlikleri ile iç dünyaları arasındaki çelişkiyi gözler önüne sererken, toplumun değer yargılarındaki çatışmaları ve etik ikilemlerini güçlü biçimde sunmaktadır. Sonuç olarak, *The Square*, çağdaş sanat ve modern toplumsal düzen üzerine eleştiriler sunarak, yönetmenin kendine has anlatısal özelliklerini ve derin sosyal temaları harmanlayarak izleyiciye çarpıcı bir anlatı sunmaktadır.

3.7.4. Filme Sinematografik Açıdan Genel Bir Bakış

Ruben Östlund’un Altın Palmiye ödüllü 2017 yapımı *The Square* adlı filmi, çağdaş sanat dünyasında yaşananlar aracılığıyla günümüz modern toplumlarındaki ikiyüzlülüğü, elitizmi, ahlaki ikilemlerini ve ahlaki çelişkileri ortaya koyan, katmanlı bir anlatı yapısına bürünmüştür. Filmdeki tematik ağırlığı gün yüzüne çıkartan başlıca unsurlar, yalnızca diyaloglar ve kurgusal özellikler üzerinden

olmamakta, aynı zamanda Östlund'un sinematografik dilini çok yönlü ve eleştirel şekilde kullanması üzerinden inşa edilmektedir. Bu noktadan hareketle Östlund'un film boyunca kendine has stilistik üslubuyla birleşen kadraj kompozisyonu, kamera hareketleri, renk ve ışık kullanımı, mekân yerleşimi, zaman yönetimi, ses ve sessizlikle kurduğu gerilim, filmin hem görsel açıdan hem de kurgusal açıdan inceliklerle işlendiğini gözler önüne sermektedir.

Östlund'un sinemasında kullandığı dili, tıpkı *Force Majeure* filminde olduğu gibi *The Square*'de de simetrik kadrajlar ve büyük boşluklar ile karakterize edilmektedir. Karakterler, çoğu sahnede çerçevenin kenarlarına sıkışmış ya da boşlukta konumlandırılmıştır. Bu, yalnızca estetik bir tercih olmaktan ziyade, aynı zamanda karakterlerin sosyal konumlarına ve içsel boşluklarına dem vuran bir anlatı aracı olarak konumlanmaktadır. Örneğin, sanat müzesinde geçen sahnelerde kadrajlar sık sık müze içindeki boş alanları veya izleyicisiz eserleri gösterir. Bu durum, izleyicinin mekânla ve karakterle arasında bir mesafe kurmasını sağlar. Kamera, genellikle olayın merkezine değil, çevresine odaklanmaktadır. Östlund, bu kamera hareketleriyle birlikte izleyiciye izlediği şeyin dışında bir anlam araması gerektiğine dair yönlendirme yapmaktadır.

Östlund'un kamerası, seyirciyi olayların merkezine çekmekten çok, mesafeli bir anlatı yaratmaktadır. Kameranın sabit kaldığı, geniş açılı planlarla çekilen sahnelerde, karakterlerin eylemleri birer performansa dönüşmektedir. Bu özellikle müze küratörü Christian'ın kamusal alanlarda boy gösterdiği sekanslarda daha da belirginleşmektedir. Östlund kamerasını olaylara müdahil olmayan, "gözlemci" bir bakış olarak konumlandırmakta, bu da filmde belgesel estetiğini çağrıştıran bir anlatı sunmaktadır. Birçok sahne uzun planlarla çekilir ve kamera karakteri takip etmeden sabit kalmaktadır. Böylelikle kamera, karakterin eylemlerini olduğu gibi sunar, yorum yapmaz. Bu pasif gibi görünen kamera tutumu, izleyiciyi karakterin etik sınırlarını sorgulamaya zorlamaktadır.

Östlund'un filmde kullandığı soğuk renk paleti, filmin eleştirel nüansalar içeren tonuyla uyum sağlamaktadır. Gri, beyaz ve bej tonlarıyla donatılmış mekânlar, çağdaş sanat galerilerinin steril atmosferine benzer bir görsel anlatı sunmaktadır. Renkler, izleyicide bir rahatsız edici nötrlük hissi yaratır. Bu da karakterlerin yapay yaşam tarzlarını, duyarsızlıklarını ve çelişkilerini beyaz

perdeye başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Işık kullanımı ise genellikle doğal ışık ya da difüz ışık kaynakları aracılığıyla sağlanmaktadır. Hal böyleyken sahnelerin gerçeklik duygusu koruma altına alınmış hissi verilmektedir. Ancak bazı sahnelerde, özellikle performans sanatının sergilendiği akşam yemeği sahnesinde, dramatik ve vurucu ışık kontrastları kullanılarak gerginlik ve rahatsızlık artırılır. Bu sahnede ışık, neredeyse bir tiyatro sahnesindeymişçesine düzenlenmiştir. Bu konumda da sahne, izleyicinin odaklandığı kişiyi teatral bir şekilde ön plana çıkartmasının bir sonucu olarak görülmektedir.

Filmdeki mekânlara bakılacak olunduğunda özellikle sanat müzesi, Stockholm sokakları, ofisler ve yüksek tavanlı salonlar modern toplumun temsili alanları olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Bu alanların düzenli ve estetik kaygılar içeren birer kamusal alan oluşu, günümüz modern toplumlarının yüzeysel düzen anlayışını yansıtırken, arka plana bakıldığında yaşanan kaotik ilişkiler ve etik boşluklar ile tezatlıklar içeren yerler olarak konumlanabilmektedir. Östlund, mekânları yalnızca mizansen oluşturarak dekoratif arka planlar olmaktan ziyade, aynı zamanda anlatı evreninin taşıyıcısı olan aktörler gibi kullanmaktadır. Örneğin, müzedeki “The Square” adlı sanat eseri hem fiziksel bir mekân hem de etik bir soru olarak karakterlerin davranışlarını sınavan bir çerçeve olarak görülmektedir. Christian’ın evsiz bir kadına yardım etmeye karar verdiği sahnede kullanılan mekân, merkezden uzak, karanlık ve kirli yerlerdir ve bu kontrast, karakterin içsel dönüşümünü veya yüzeyselliğini sorgulamak için kullanılmaktadır.

Östlund’un sineması film içerisindeki zamanla kurduğu ilişki bakımından da kendine has özellikler barındırmaktadır. Filmde olayların dramatik yoğunluğu, klasik anlatı yapısındaki gibi değil, gündelik hayatın rutin akışıyla paralel şekilde devam ettiği görülmektedir. Bu da filmin anlatım ritmini yavaşlatır, ancak izleyiciyi karakterlerin iç dünyasına daha fazla odaklanmasına zorlar. Sıradan olaylar örneğin, e-posta yazma, asansör bekleme, çocuklarla alışveriş merkezine gitmek gibi sahneler kesintisiz planlarla aktarılmaktadır. Bu durum hem karakterlerin ikiyüzlülüğünü hem de toplumun yüzeyde kalan davranış biçimlerini görünür kılmaktadır. Zamanın bu şekilde işlenişi, izleyicinin ne olacak değil, neden böyle oluyor sorusunu sormasını sağlamaktadır.

Filmde ses kullanımının minimal tercihlerle şekillendiği net bir şekilde görülmektedir. Diğer yandan filmde sessizlik büyük bir önem taşımaktadır. Diyaloglar çoğunlukla kısa, öz ve mesafelidir. Doğal ortam sesleri (adımlar, telefon titreşimleri, kalabalık uğultusu) ön plandadır. Özellikle gerilimli anlarda sessizlik kullanımı, rahatsız edici bir konumda izleyicileri harekete geçiren bir unsur olarak konumlanmaktadır. Performans sanatçısının hayvan taklidi yaptığı meşhur akşam yemeği sahnesinde, izleyiciler arasındaki sessizlik ve nefes sesleri, o anın gerilimini tansiyonunu keskin kılmaktadır. Sahnenin bu tür anlar yaratması, izleyiciye etik müdahalenin sınırlarını sorgulama fırsatı tanımaktadır. Müzik kullanımı ise oldukça seçicidir; çoğunlukla absürt veya ironik sahnelerde, ciddiyetin altını oymak için kullanıldığı görülmektedir.

Östlund'un kendine has yarattığı sinemasal dili, yalnızca ciddi bir eleştirelilikle değil, aynı zamanda görsel ironi ve ofansif mizah ile de biçimlendirdiği görülmektedir. Örneğin Christian'ın cüzdanını geri almak için tehdit mesajları dağıtması, ardından bu eylemin giderek kontrol altına alınamayan bir yapıya bürünmesi hem trajik hem de komiktir. Östlund burada dramatik olanı komik, komik olanı da rahatsız edici biçimde oluşturmaktadır. Kamera, bu tür sahnelerde karakterin eylemini uzun süre sabit biçimde izler. Bu da izleyicide suçluluk, utanma ve eğlenme arasında gidip gelen karmaşık bir duygusal tepki yaratır. Mizah, sinematografik düzlemde kadraj, ışık, tempo ve kamera pozisyonu ile iç içe geçerek aktarılmaktadır.

Film, Ruben Östlund'un sinemasal dilinin keskin bir şekilde hissedildiği, sinematografik anlatımın içerikle bütünleştiği bir yapı olarak görülebilir. Filmde kullanılan sabit kamera, geniş açılar, soğuk ve steril renk paletleri, estetize edilmiş mekânlar ve kusursuzca planlanmış sessiz anlatılar, filmin ahlaki ve toplumsal eleştirisini derinleştirir. Östlund, biçimi yalnızca anlatıya hizmet eden bir araç değil, anlatının ta kendisi olarak inşa etmektedir.

3.8. Triangle of Sadness (Hüzün Üçgeni)



Fotoğraf 3.38. *Triangle of Sadness* filminin afişi

3.8.1. Filmin Künyesi

Film Adı: Triangle of Sadness (Hüzün Üçgeni)

Yapım Yılı: 2022

Süre: 147 Dakika

Film Yönetmeni: Ruben Östlund

Oyuncular: Thobias Thorwid, Charlbi Dean, Woody Harrelson, Harris Dickinson, Dolly de Leon, Zlatko Burić, Iris Berben, Vicki Berlin, Henrik Dorsin

Senaryo: Ruben Östlund

Dil: İngilizce

3.8.2. Filmin Özeti

Ruben Östlund'un yazıp yönettiği ve 2022 yılında gösterime giren Triangle of Sadness (Hüzün Üçgeni) filmi, yine aynı yılda Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü almaya hak kazanmıştır. Film üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm mankenlik yapan ayrıca da influencer olan Yaya ve Carl'ın ilişkisine odaklanmaktadır. Carl da mankenlik yapmaktadır fakat partneri olan Yaya'nın kendisinden daha ünlü ve varlıklı olması aralarındaki güç dengelerine etki etmektedir. Yaya ve Carl'ın bölümü cinsiyet rollerinin yeniden inşası, güzellik olgusu gibi konular üzerinde döner. İkinci bölüm ise yine Yaya ve Carl'ın katıldığı ve aralarında zenginlerin de olduğu bir yatta geçmektedir. Yat oldukça lüks, içerisindeki misafirler de oldukça zengindir. Gemi içerisinde teknolojiyle uğraşan iş insanları, yaşlı zengin çiftler ve sosyal medya fenomenleri yer almaktadır. Yattaki

Çalışanlar misafirlere sorgusuz sualsiz itaat ederken, yataın kaptanı hem alkolik hem de anarşist fikirlerle sahip olan birisidir. Bir gece kuvvetli bir fırtına çıkar ve yatta büyük bir kaos ortaya çıkar. Yolcular kusmaya başlar ve ardından korsanlar yata saldırır sonrasında da yat batar. nc ve son bölüme gelindiğinde yattan kurtulan grubun bir adaya ulaşmasıyla başlar. Zengin yolcuların hayatta kalma becerileri en az seviyede olduğundan dolayı, eski toplumsal mevkiilerini kaybetmişlerdir. Gemide hademelik yapan Abigail grup içerisinde balık tutmayı bilen tek kişidir. Hal böyle olunca grup içerisindeki hiyerarşide en st konuma çıkmıştır. Bu son bölümde g iilişlerinin tersine dönmesi, sınıf kavramının değişkenliği ve sosyal konumlar üzerine göndermeler yapılmaktadır. Son olarak Triangle of Sadness filmi bu toplumsal sorunları hicvederek eleştirir ve izleyiciyi rahatsız edici sorulara boğar. Bunları yaparken de grotesk sahneleri ve mizahı kullanarak yapmaktadır.

3.8.3. Filmin Analizi

Filmin başından itibaren Ruben stlund'un sinemasal üslubu belirgindir. Geniş planlar, sabit kamera açıları, uzun ve konuşma içermeyen sahneler ve bel plan sekanslar Östlund sineması hissiyatını keskin bir şekilde hissettirmektedir.

Açılış sekansı erkek modellerin bir seçmeye katıldığı ortamda geçer. Modellerle Röportaj yapan birisi vardır ve röportajı yapan adam modellere markalar ve dış görünüşlerine dair sorular sormaktadır. Bu sahne, güzellik endüstrisinin sınıfsal dinamiklerle nasıl i içe geçtiğini, diğer yandan da bedenın nasıl bir şekilde metalaştırıldığını da gözler önüne serer. Sahnenin devamında seçmeye gelen modellerin genel olarak aynı şekilde giyindiği görülmektedir. Aynı zamanda röportaj yapan adam onlara yüz ifadeleriyle ilgili komutlar da vermektedir. Buradan bakıldığında ortam içerisinde bireysellikten söz edilememektedir. Erkek modellere Balenciaga gibi sert bak ve H&M gibi glmse komutu verilmesi moda sektöründe sadece estetik açıdan değil aynı zamanda sınıfsal konumların olduğu da görülür. Balenciaga, lüks ve şaşaayı temsil ederken H&M sıradan ve ulaşılabilir olmayı temsil etmektedir. Bu tür bir ikilikte sınıfların varlığı da vurgulanmaktadır.

Filme bu noktadan bakıldığında, eşitlik talebinin güç erkleri tarafından görmezden gelinen, etkisizleştirilmiş bir alt sınıf söylemi olduğunu vurgulamaktadır. Tüm modellerin üstlerinin çıplak ve pantolonlarının aynı olması, davranışların iktidar sahipleri aracılığıyla şekillendiğini ve isteklerin de bu çerçeveden konumlandığını göstermektedir. Bu bağlamda bakılacak olunduğunda film, Foucaultcu bir iktidar anlayışına yaklaşmaktadır. Fakat onun olumlayıcı/üretici iktidar kavrayışından farklı olarak daha tek yönlü ve baskıcı bir yön sunmaktadır. Buradaki iktidar, yalnızca devletin yürütme organı olarak değil, toplumsal ilişkileri şekillendiren, yazılı olmayan kurallar ve normatif uzlaşımlar ağı olarak anlaşılmaktadır (Aslak, 2022).



Fotoğraf 3.39. Carl ve Yaya'nın restoran sahnesinden bir kesit

Fotoğraf 3.40. Carl ve Yaya'nın restoran sahnesinden bir kesit

Filmin başlangıç sahnelerinden olan hesap ödeme sahnesi içerisindeki barındırdığı sosyal temalar açısından önemlidir. Garson hesabı getirir. Bu sırada Yaya makyajını tazeler. Carl da Yaya'nın hesabı ödemesi için beklemektedir. Yaya'dan bir hamle gelmediğini gören Carl, hesabı Yaya'ya doğru ittirince Yaya “teşekkürler tatlım” der ve telefonu ile ilgilenmeye başlar. Carl bu duruma bozulmuştur. Carl'ın suratının düştüğünü gören Yaya, ona ne olduğunu sorar. Carl da dün gece yemeği senin ödeyeceğini söylemiştin der. Yaya buna karşılık olarak hesaba elini atınca senin ödemek istediğini düşündüm der. Carl ise hesabın bir süredir orada olduğunu ve bu yüzden el attığını söyler. Daha sonrasındaki ilerleyen sahnelerde Yaya'nın takside söyledikleri ve asansörde konuştukları bölümde de toplumsal cinsiyet rollerinin katılığı gözler önüne serilir. Yaya'nın hesabı aslında ödeyecekmiş gibi yapması ve Carl'ın da Yaya'nın hesabı ödeyeceğini düşünmesi aslında çift arasındaki güç dinamiklerini ve modern dünyadaki maddi veya duygusal pazarlıklar gibi konuları ortaya çıkmaktadır.

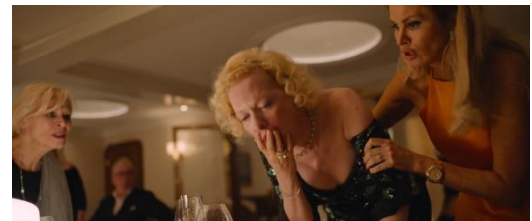
Östlund'un diğer filmlerinde de sıklıkla süregelen bir tema olarak erkekliğin kırılabilirliği bu sahnede de göze çarpmaktadır. Carl karakteri bir erkek olduğu için maddi gücünün ve sosyal rolünün sorgulanması onda bir erkeklik krizine neden olur ve kendini aşağılanmış hisseder. Yaya'nın Carl'a göre maddi olarak daha iyi bir konumda olmasına rağmen hesabı ödememek istemesi toplumsal cinsiyet rollerinin gün yüzüne çıktığını ifade eder. Yaya kadın olduğu için hesabı ödemek istememektedir. Sahnede genel olarak geleneksel toplumsal normların nasıl kurulduğu ve modern erkekliğin bu tür bir durumda nasıl kırıldığı net bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Bu sahnede güç ve zayıflık arasındaki toplumsal diyalektik net biçimde ortaya konmaktadır. Parasal açıdan Carl'dan daha iyi durumda olmasına rağmen Yaya'nın ödeme konusundaki isteksizliği, toplumsal cinsiyet normlarının heteronormatif bir ilişki içerisinde nasıl da etki gösterdiğini yansıtmaktadır. Geleneksel ataerkil yapı içinde erkek, maddi güçle özdeşleştirilirken; kadın daha pasif bir konuma yerleştirilmektedir. Kapitalist sistem içerisinde para, gücün bir metaforu olarak hem otoriteyi üretir hem de onunla bütünleşir. Yaya'nın ekonomik karar verme konusundaki çekingenliği, bu tür bir güç ilişkisinde Carl'ı öne çıkarır. Aynı zamanda Carl'ın mesleki başarısızlığı ve Yaya'ya duyduğu bağımlılık, erkek öznelliğinin kırılabilirliğini gözler önüne serer. Sahnede zengin-fakir, güçlü-zayıf, güzel-çirkin gibi ikilikler üzerinden toplumsal cinsiyet rolleri sorgulanmakta; değişen güç dengeleri ve karşılıklı bağımlılık biçimleri görünür kılınmaktadır (Özer ve Özer, 2025: 244).

Sahneye sinematografik açıdan bakıldığında tek plan ve uzun diyaloglarla ilerler. Sabit kamera açısı kullanılarak karakterlerin o andaki psikolojik çözümleri izleyici tarafından gözlemlenebilmektedir.



Fotoğraf 3.41. Kaptan yemeği sahnesinden bir kesit



Fotoğraf 3.42. Kaptan yemeği sahnesinden bir kesit

Filmdeki en çarpıcı sahnelerden biri olan kaptan yemeği sahnesi, genel olarak filmdeki genel atmosferin anlaşılması açısından önemlidir. Sahnede havanın kötü olduğu gözükmemektedir ve yat sürekli sallanmaktadır. Bu sırada kaptan gelen misafirleri karşılamaktadır. Daha sonrasında yemek servisleri başlar. Servis edilen yemekler son derece kaliteli ve lüktür. Davetliler arasında iş insanları, savaş sanayisinin zengin tüccarları, sınıfsal olarak üst bir konumda olan burjuva çiftleri vardır. Yemekler dağıtılırken oluşan fırtına şiddetini artırır ve insanların midesi bulanmaya başlar. Bu insanlar artık çaresiz kalmışlar ve kusmaya başlamışlardır. Bir yandan kusan insanlar diğer yandan fenalaşan insanlarla birlikte sahne grotesk bir yapıya bürünür.

Sahnenin genel olarak temasına bakılacak olundığında sınıfsal olarak inşa edilen burjuva olgusu yıkıma uğrar. Gemideki ayrıcalıklı üst sınıf yolcular, fırtınanın giderek hızlanmasına rağmen yemek yemeye devam etmektedirler. Bu oluşan durum da aslında doğanın sınıfsal ayrıcalıklara karşı tolerans göstermediğini gözler önüne serer.

Ruben Östlund bu sahneyle birlikte, izleyiciye burjuvazinin ve sınıf ayrımının çöküşünü, kusan insanlar ve yere yığılıp kalan insanlarla grotesk bir anlatı biçiminde sunar.

Film, toplumsal değerlerin yer değiştirmesiyle ortaya çıkan yeni güç ilişkilerini, aynı karakterler üzerinden kurulan tersine bir yapıda yeniden canlandırmaktadır. Gücün farklı kişilere geçmesiyle birlikte, daha önce bastırılmış bedenlerin suskunluğu yerini bir görsel şölene bırakmaktadır. Ancak Kaptan yemeği sahnesinde bu kırılma beklenildiği gibi ilerlememektedir. Çünkü pislik, ihtişamla temas ettiğinde, ihtişam da özgün anlamını yitirir. Bu durum, değişim sürecinde istemsiz bir kabullenışı ve yapısal bozulmayı beraberinde getirir. Bu bozulmaya karşın nasıl hareket edileceğine dair bir yol göstericinin varlığından yoksun olunması, tüm eylemleri çevresindekilere bağımlı ve yönsüz kılmaktadır. (Tohum, 2022). Diğer yandan sahnede servis edilen yemekler de bir anlatı unsuru olarak önemlidir. Yemekler oldukça şık sunumlarla misafirlere servis edilir. Burada da burjuva toplumlarındaki tüketim kültürünün estetik olarak gözükme çabası görülmektedir. Şık sunumlarla servis edilen yemekler, her yerde kusan insanlarla birlikte iğrenç bir nesneye dönüşmektedir. Sahnede servis edilen yemekler sadece

yemek olmaktan çıkmış ve bir sınıf statüsü ögesine dönmüştür. Fakat insanların ellerinde olmayan sebeplerle oluşan krizler, bu tür bir statü göstergesini hızla çökertir.



Fotoğraf 3.43. Kaptan ve zengin iş adamının sosyalizm ve kapitalizm hakkında tartıştığı sahneden bir kesit

Fotoğraf 3.44. Kaptan ve zengin iş adamının sosyalizm ve kapitalizm hakkında tartıştığı sahneden bir kesit

İnsanların kusma sahnesini takip eden sahnede gübre ihracatçısı zengin bir iş adamıyla kaptan arasındaki kapitalizm ve sosyalizm hakkında tartışmaktadır. Kaptan sol görüşlere sahip birisi iken karşısındaki iş insanı tam bir kapitalisttir. İkili Karl Marx'tan, Ronald Reagan'dan ve Lenin'den alıntılar yaparak konuşmalarına devam ederler. Aslında ikisi de birbirlerini ideolojik olarak haksız çıkartmaya çalışmaktadır. Bu sırada fırtına artmış ve gemi daha da sallanmaya başlamıştır. İkili arasındaki tartışma gerçeklikten kopuk bir hal alır ve yat yavaş yavaş batışa geçmektedir.

Ruben Östlund sinemasına bakıldığında filmlerinde genel olarak ortak temalar görülmektedir ve bu sahnede de ideolojik ya da ahlaki olarak farketmeksizin bu tür durumların çökmesi görülmektedir. Kaptan solculuk hakkındaki fikirlerini baştan savma savunurken karşısındaki kapitalist iş insanı kapitalizm hakkındaki düşüncelerini çok sık ve yozlaşmış bir şekilde ifade eder. Östlund sinemasında bu ideolojik dogmaları ciddi bir şekilde değil de hicvederek sinemasal üslubunu ortaya koymaktadır.

Auteurien bir perspektiften bakıldığında Östlund, karakterlere ideolojik olarak körü körüne bağlı oldukları fikirlerini savundurturken aslında onları da trajikomik bir biçimde de çöketmektedir.

Fırtınanın giderek hızlanmasıyla gemi için önlem alması gereken kaptan, sorumluluk almak yerine karşısındaki iş insanıyla tartışmaya girmiştir. Gemide patlak veren kriz daha da büyürken bu ikilinin hala tartışması üst sınıf insanların önemli kriz anlarındaki yetersizliklerini ortaya çıkartmaktadır. Bu da bu tür kişilerin sınıflarına olan aidiyetlerini yaptıkları eylemler üzerinden değil de konuşmalar üzerinden inşa ettiğini göstermektedir. Kaptanın oluşan krizi kontrol etme gücüne sahip olmasına karşın eylemsizlik içinde boğulduğu görülür. Bu durumun böyle olması da modern toplumun doğasındaki liyakat anlayışının ne kadar da sahte olduğunun anlaşılmasını sağlar.



Fotoğraf 3.45. Abigail'in yemek paylaşımı yaptığı sahneden bir kesit

Fotoğraf 3.46. Abigail'in yemek paylaşımı yaptığı sahneden bir kesit

Yatın korsanlar tarafından patlatılmasıyla birlikte yolculardan birkaçı ve mürettebattan bazı kişiler hayatta kalmış ve bir adaya ulaşmışlardır. Yatın temizlik görevlisi Abigail de kurtulanlar arasındadır. Zengin yolcuların adadaki vahşi koşullara karşı herhangi bir yeteneği yokken Abigail balık tutabilmekte ve ateş yakabilmektedir. Abigail bir ahtapot yakalar ve onu pişirir. Daha sonrasında yiyeceklerin dağıtımını yapan Abigail herkese birer pay verir ve diğer kalanları da kendine alır. Neden böyle davrandığını soran yat sorumlusuna da şu cevabı verir; “Yatta temizlik görevlisiydim ama burada adanın lideriyim”. Otoritesini kabul edenlere bir pay daha verir ve adadaki üstünlüğünü kabul ettirmiş olur. Artık adadaki herkes Abigail'e bağımlı olmak zorundadır. Hal böyleyken Carl, Abigail'e karşı yakınlık gösterir ve onu etkilemeye çalışır. Abigail de bu durumdan faydalanarak Carl'ı cinsel olarak kullanır. Böylelikle adadaki düzen modern dünyanın ataerki düzenine karşı tam tersi bir noktada konumlanır.

Burada da aslında sosyal sınıfların doğuştan değil, koşullara göre değişiklik gösterdiği görülür. Adadaki güç hiyerarşisi fiziksel beceriler, kaynakları kontrol etme ve düzgün bir strateji üçlemesi arasında kurulur. Bu tür bir hiyerarşinin

kurulması özellikle Abigail'ın işine gelir. Diğer yandan medeniyet olgusunun ne kadar hassas bir noktada konumlandığı da adada yaşananlar açısından önemlidir. Abigail'in adada kendine has yeni bir toplum kurmasıyla birlikte her şey Abigail'in istediği gibi olur. Keyfi kararlar verir ve gücü elinde tutarak diğer kişilere karşı adaletli ve eşit davranmaz. Buradan hareketle kişi kendi çıkarları ve menfaatleri için baskı ve sömürü mekanizmasını hiç çekinmeden kullanabilir kanısına varılmaktadır.



Fotoğraf 3.47. Abigail'in Yaya'yı öldürmek arasında ikilemde kaldığı sahneden bir kesit

Fotoğraf 3.48. Abigail'in Yaya'yı öldürmek arasında ikilemde kaldığı sahneden bir kesit

Filmin son sahnesinde Yaya ve Abigail adayı keşif için beraber tura çıkmaktadır. Uzun bir süre yürüdükten sonra Yaya bir asansöre rastlar ve Abigail'e bağırıp hemen gelmesini söyler. Yaya sevinçli bir şekilde Abigail'e sarılırken Abigail aslında bu durumdan çok da hoşnut değildir. Tuvalete gitmesini gerektiğini söyleyen Abigail, eline bir taş alarak Yaya'yı öldürmek ister. Bu sırada Yaya konuşmasına devam eder ve Abigail'e döndükten sonra benim için çalışabilirsin gibi şeyler söyler. Kamera bir Abigail'i bir Yaya'yı gösterir. Abigail Yaya'yı öldürmek için bir karara varma sürecindedir ve sahne burada biter.

Abigail, iktidar erklerinin otoritelerini kurarak tahakküm mekanizması geliştirdiği düzeni kaybetmekle karşı karşıya kaldıklarında sergileyebilecekleri refleksleri nasıl açığa çıkabileceğini gösterir. İktidar paydaşları otoritelerini kaybetmemek için çeşitli rollere ve şekillere bürünebilmektedirler. Abigail, iktidarının sona ermemesini engellemek ve adadaki düzenini korumak için Yaya'yı öldürmeyi planlamaktadır. Bu sahne, sıradan ve uysal görünen bir insanın bile güç için neler yapabileceğini çok güzel bir şekilde göstermektedir. Gücü ele geçirenler yeni rollerinin esiri olurlar ve bu rollerin kaybetmemek için her şeye razı olmaktadır. Abigail işçi sınıfından gelmektedir, ancak gücü ele geçirdiğinde bu

rolün esiri haline gelir (Özer ve Özer, 2025: 257). Abigail adada hayatta kalma becerileriyle yeni bir düzen kurmuş ve iktidarını kaybetmemek her şeyi yapmaya göze almıştır. Burada görülüyor ki Abigail gücü elinde barındıran kişi olduğu için bir güç zehirlenmesi yaşamakta ve bu uğurda Yaya'yı öldürmeyi bile kafasına koymuştur. Abigail'in Yaya'yı öldürmek için elinde tuttuğu taş sadece fiziksel olarak değil, aynı zamanda bir iktidar aracı olarak metaforlaşmaktadır. Eğer Abigail Yaya'yı öldürürse içinde bulunduğu eski sınıfsal yapısına geri dönmeyecek ve bu yapının tekrar kurulmasına karşı bir direniş göstermiş olacaktır. Film sonunda Östlund, ahlaki bir ikilem oluşturur. Modern toplumlarda birisinin canına kast etmek suçtur ama hayatta kalmak için savaş verilen bir ortamda bu tür eylemler meşru görülebilir algısı yaratılmaktadır.

Ruben Östlund'un bu filmindeki sosyal temalar auteur kuramıyla bağdaştırıldığında yönetmenin kendi kimliğinden patçalar görmenin önemini vurgular. Andrew Sarris ve François Truffaut gibi auteur kuramına yön veren isimler, bir yönetmene auteur diyebilmek için filmlerindeki temaların tutarlı ve çektiği filmdeki sinematik unsurların kendine has olması diğer yandan da yönetmenin filmlerinde kendine ait izlerin olması gerektiğini savunmaktadır. Ruben Östlund bu filmde sınıflar arası çatışmalar, iktidar ve güç ilişkileri, toplumsal rollere göndermeler ve erkeklik olgusunun kırılganlığı, toplumsal ahlaki çöküşler gibi temalara yer vererek kendine has bir üslup geliştirmiştir. Özellikle ada içerisindeki hiyerarşinin günümüz dünyasıyla tam tersi bir şekle dönüşü Truffaut'nun söylediği “yönetmenin dünyayı kendine göre yorumlayıp film içerisine entegre etmesi” ilkesine örnek olarak gösterilebilir. Diğer yandan Östlund sinemasında yaygın olarak görülen uzun planlar, sabit kamera açıları, izleyiciyi rahatsız eden grotesk anlatı ve mizahı Andrew Sarris'in de belirttiği filmin biçimsel olarak tutarlılığı ölçütüne de uygundur. Östlund'un yazıp yönettiği bu film, sadece sosyal eleşiri içeren bir film olmakla kalmayıp yönetmenin auteur kimliğini teslim eden bir anlatı unsuru olarak görülebilir.

3.8.4. Filme Sinematografik Açıdan Genel Bir Bakış

Ruben Östlund'un Altın Palmiye ödüllü *Triangle of Sadness* filmi, sınıf, güç, tüketim kültürü ve estetik normlara yönelik keskin bir mizahi anlatı sunarken, sinematografik açıdan bakılacak olunduğunda da oldukça katmanlı ve eleştirel bir

yapı kurmaktadır. Östlund'un önceki filmleri *Force Majeure* ve *The Square*'de olduğu gibi bu filmde de kurgu, anlatı ve sinematografik öğeler sıkı sıkıya iç içe geçmiş, sinematografi yalnızca görsel haz uyandıran estetize edilmiş bir mizansen yapılandırmanın ötesinde, anlatının taşıyıcı unsurlarından biri haline gelmektedir. Film, üç bölümden oluşan episodik yapısıyla sadece anlatısal açıdan değil, görsel olarak da üç farklı dünyayı temsil eden bir yapıyı inşa etmektedir.

Filmin kadraj yapısı, Östlund'un klasikleşmiş kendine has yarattığı sinematik tercihlerini yansıtmaktadır; geniş açılı ve simetrik çerçeveler, karakterlerin fiziksel ve psikolojik konumlarını vurgulayan dikkatli yerleştirmeler. Ancak bu kez sıklıkla kullanılan simetrik açılar yerini zaman zaman bilinçli olarak kurulmuş asimetrik gerilimlere bırakmaktadır. Özellikle model seçmeleri sahnesinde kamera, karakterleri merkeze almaz. Bu tercih, Carl'ın kurgu içerisindeki konumunu hem fiziksel hem de sembolik olarak denge dışı bir yerde konumlandırır. Yat sahnesindeki yemek sekansında kamera, çoğu zaman düz bakış açısıyla konumlandırılmış olsa da fiziksel kontrol kaybının başladığı anlarda kadraj bozulur, görüntü giderek kaotik bir hâl alır ve grotesk bir anlatı yapısına bürünür. Bu, Östlund'un kadrajı yalnızca estetik için değil, karakter psikolojisinin görsel bir uzantısı olarak kullandığının örnekleri olarak gün yüzüne çıkmaktadır.

Filmde kamera kullanımı genellikle sabittir ya da oldukça yavaş ve bilinçli hareketlerle ilerlediği görülür. Bu teknik, izleyiciyi olayların merkezine sokmak yerine, gözlemci ve dışarıdan bakan bir pozisyonda konumlandırır. Östlund, karakterlerinin çelişki içeren davranışlarını ve yüzeysel ilişkilerini gözler önüne sermek için kamerayı etik bir gözlemci gibi kullanmaktadır. Özellikle tuvalet sahnesi ve şiddetli fırtına sırasında yemek salonunda geçen sahneler, sabit kamerayla çekilmiştir ve bu sabitlik, mekândaki kaotik hareketlerle yıkıcı bir görsel zıtlık yaratır. Kamera hareket etmese bile dünya sarsılır, bedenler savrulur, sınıf hiyerarşisi çöker. Bir başka örnek, gemi kaptanı ile Rus milyarderin Marx ve kapitalizm tartışması yaptığı sahnedir. Bu sahnede kamera, sırayla her iki karakteri de aynı mesafeden çeker. Bu, Östlund'un tarafsız gibi görünen ancak ironik alt metin taşıyan bir estetik kurduğuna işaret etmektedir.

Triangle of Sadness'in üç bölümü farklı renk paletlerine sahiptir. İlk bölümde görülen moda sektörüne eleştiriler sunan ayrıca Yaya ve Carl'ın toplumsal

cinsiyet normlarıyla tartışmalar yaşadığı sahnelerde Soğuk, nötr ve pastel tonlar hâkimdir. Bu kullanılan renk tonları, karakterlerin duygusal yüzeyselliklerini ve sektörün steril estetiğine bir işaret olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci bölümde ise yani yat sahnelerinde parlak ışıklar, beyazlar ve maviler ön plandadır. Bu bölümdeki renk paleti, gösteriş ve steril zenginlik algısını kuvvetlendiren nitelikte olarak konumlanmaktadır. Üçüncü ve son bölüm olan ada sahnelerinde ise daha sıcak, doğal ve toprak tonları baskındır. Bu değişim, sınıf yapısının ters yüz oluşunu ve doğaya dönüşü görsel olarak temsil etmektedir.

Filmeki ışık kullanımının genellikle doğal olduğu görülmektedir. Ancak gemide geçen sekanslara bakıldığında iç mekân sahneleri oldukça aydınlık, dışarı ise fazlasıyla göz alıcı biçimde şekillendirilmektedir. Bu aşırı ışıklılık, lüksün ve şatafatın abartılı bir teatral yapıda inşa edilmesini sağlamaktadır. Ada bölümünde ise gün ışığına ve kamp ateşine dayalı aydınlatma teknikleri ise, karakterlerin medeniyetin dışında olduğu ve hayatta kalma estetiğine geçtiğine delalet eder. Östlund, film içerisindeki mekânları ideolojik alanlar olarak konumlandığı görülmektedir. Yat, mekânsal olarak sınıfsal hiyerarşinin fiziksel bir temsiline dönüşmektedir. Gemi içindeki alanlar, katı bir yukarı-aşağı ilişkisiyle kurgulanmıştır. Üst güverte zenginlere, alt katlar ise çalışanlara aittir. Kamera da bu hiyerarşiye sadık kalarak çoğu zaman dikey hareketler yerine yatay bakışlar sunar. Bu sayede güç ilişkileri mekânsal olarak görünür kılınır. Adada geçen bölümde ise bu mekânsal sınırlamalar yok olur. Deniz, çalılıklar, mağaralar gibi doğa unsurları karakterlerin sınıf konumlarını görünmez kılar. Ancak Östlund bu görünmezliğin aslında yeni bir hiyerarşiye dönüştüğünü ustalıkla gözler önüne serer. Bu kez güç, fiziksel beceride, doğayla başa çıkabilme kabiliyetindedir.

Östlund filminde, anlatısını klasik dramatik yapıya göre değil, tematik bölümler üzerinden inşa etmektedir. Bu yapısal tercih, zaman kullanımına da sirayet eder. Filmin temposu bazı bölümlerde oldukça yavaştır. Özellikle ilk bölümde ve yatta geçen sahnelerde izleyici zengin yolcuların rahatsız edici hâllerine uzun süre maruz bırakılır. Uzun planlar, karakterlerin diyaloglarındaki boşlukları, yüz ifadelerindeki kırılmaları ve yapay davranışları gün yüzüne çıkar. Tuvalet sahnesi gibi sekanslar, fizyolojik sınırların anlatıya dâhil edildiği, zamansal

olarak rahatsız edici derecede uzatılmış sahnelerdir. Bu uzama, izleyiciye hem estetik hem ahlaki bir rahatsızlık yaşatmayı hedeflemektedir.

Östlund'un ses tasarımı filmde önemli bir rol üstlenmektedir. Film, sessizlikle ve doğal seslerle kurulan gerilimlerin absürt ikilemleriyle öne çıkmaktadır. Gemideki fırtına sırasında, yemeğin tekrar tekrar çiğnenme, kusma, kayma gibi sesleri defalarca ön plana çıkarmaktadır. Bu da izleyicide hem trajikomik hem tedirgin edici bir anlatı yaratır. Müzik kullanımı ise sınırlıdır ve çoğu zaman ironik bağlamda yerleştirildiği görülmektedir. Özellikle lüks hayatı yücelten sahnelerde kullanılan müzik parçaları, karakterlerin kibirli ve yapay yaşamlarını grotesk biçimde sunar.

Film, biçimsel anlamda oldukça sert mizahi unsurlar içermektedir. Östlund'un genellikle diğer filmlerinde de görülen hiciv anlayışı yalnızca diyaloglarda değil, kamera yerleşiminde ve süre kullanımında da kendini gösterir. Karakterlerin grotesk davranışları sabit kamerayla uzun uzun yansıtılmaktayken, izleyici gülme ile utanma arasında ikilemde kalır. Filmdeki ironik anlatım çoğu zaman göstermeme üzerine kuruludur. Örneğin, Abigail'in gücü tekrardan kaybetmemek için Yaya'yı öldürmek istediği sahnede olaylar dolaylı yoldan, ekran dışında gerçekleşir. Böylelikle Östlund, izleyicinin tepkisini görmek yerine düşünmeye sevk eder.

Triangle of Sadness, Ruben Östlund'un görsel anlatı gücünü ve sinematografik dilini etkili bir biçimde kullandığı filmlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki kadraj kompozisyonları, ışık kullanımı, kamera yerleşimi, mekânın ideolojik temsili, zamanın uzatılması ve ses tasarımı, tümüyle anlatının eleştirel konumunu pekiştiren araçlar olarak konumlanmaktadır.

4. TARTIŞMA

İskandinav Sinemasında Auteurien Perspektiften Sosyal Temalar: Joachim Trier ve Ruben Östlund Örneği adlı tez çalışmasında, auteur kuramı kapsamında Joachim Trier ve Ruben Östlund'un üçer adet filmi incelenip analiz edilmiştir. Hem Joachim Trier'in hem de Ruben Östlund'un sinemasal anlatı yapıları, stilistik ve karakteristik özellikleri, filmlerinde açıkça tespit edilmiştir. Yönetmenlerin analiz edilen filmlerinde anlatsal ve sinematografik yapılar açısından tutarlılıklar da tespit edilmiştir. Bu da yönetmenlerin auteur kuram yaklaşımı açısından değerlendirilebilme olanağı sağlamıştır.

Trier'in filmlerinde özellikle varoluşsal kaygılar, modern bireyin yalnızlığı ve aidiyet sorunu sıklıkla göze çarpmaktadır. Yönetmenin Oslo üçlemesiyle birlikte belirginleşen bu temalar, sosyal yapının içinde kaybolmuş bireylerin kimlik arayışını vurgulamaktadır. Trier'in eserleri analiz edilirken, karakterlerinin psikolojik derinliği, sosyal etkileşimlerdeki hassasiyetleri ve içinde bulundukları toplumun dinamikleriyle kurdukları ilişki auteur perspektif açısından güçlü birer gösterge olarak gözler önüne serilir. Bu noktadan bakıldığında yönetmenin filmleri, Norveç toplumunun çağdaş krizlerini bireysel düzlemde yansıtan başarılı bir auteur anlatımı olarak saptanmıştır.

Östlund ise filmlerinde toplumun yüzeysel ve derin çatışmalarını ironik bir tarzla ele alarak sosyal temalara farklı bir boyut kazandırmaktadır. Filmlerinde sıklıkla bireylerin toplumsal normlarla ve beklenen davranış biçimleriyle girdikleri çatışmalar üzerinden hikâyeler kuran Östlund, toplumsal eleştirisini sert bir mizah anlayışıyla ortaya koyar. Force Majeure, The Square ve Triangle of Sadness filmlerinde görüldüğü üzere, yönetmenin auteur kimliği, insan doğasının kırılganlığını ve toplumun çelişkili ahlaki yapısını vurgulayan tutarlı bir anlatım geliştirmiştir. Bu yaklaşım, Östlund'un filmlerini hem evrensel hem de belirgin biçimde İskandinav kültürel bağlamına yerleştiren bir özellik göstermektedir.

Bu tez çalışmasının bulguları göstermektedir ki, Trier ve Östlund auteur kuramının en temel kriterleri olan tematik tutarlılık, kişisel vizyon ve stilistik özgünlüğü eserlerinde açıkça sergilemektedirler. Özellikle sosyal temalar açısından ele alındığında, her iki yönetmenin de birey-toplum çatışmasını, modern hayatın getirdiği psikolojik baskıları ve toplumsal normları sorgulayan güçlü anlatılar

ortaya koydukları saptanmıştır. Trier, bireylerin iç dünyasına odaklanarak, duygusal ve psikolojik derinlikleri ön plana çıkarırken, Östlund daha geniş bir toplumsal portre çizer ve bireysel davranışların toplum içindeki yankılarını vurgular.

Sonuç olarak, bu tez çalışması, Joachim Trier ve Ruben Östlund'un eserlerinde auteur kuramının geçerliliğini kanıtlayarak, her iki yönetmenin filmlerinin İskandinav toplumlarındaki güncel sosyal sorunlara auteur perspektifiyle etkili ve yenilikçi yanıtlar verdiğini ortaya koymuştur. Elde edilen bulgular, auteur kuramının sinema analizinde güçlü bir araç olduğunu doğrulamakla kalmayıp, Trier ve Östlund'un filmlerinin sosyal ve kültürel yorumlamalar açısından da oldukça zengin ve anlamlı olduğunu göstermiştir. Gelecek araştırmalar, auteur kuramının diğer İskandinav yönetmenler üzerindeki uygulanabilirliğini genişletmek adına daha kapsamlı çalışmaları içerebilir.

5. SONUÇ

İskandinav Sinemasında Auteurien Perspektiften Sosyal Temalar: Joachim Trier ve Ruben Östlund Örneği adlı tez çalışması, İskandinav sinemasına damga vuran iki Auteur yönetmeni olarak karşımıza çıkan Joachim Trier ve Ruben Östlund'un filmleri aracılığıyla, işledikleri sosyal temaların kendine has üslupları ve stilistik özellikleriyle nasıl beyaz perdeye aktardığını analiz etmeyi hedeflemiştir. Joachim Trier'in sosyal temalar olarak daha çok kişisel ve varoluşsal problemleri kullanması ve Ruben Östlund'un toplumun ahlaki ikilikleri, sınıfsal çatışmalarına ve birey-toplum ilişkisine dair sorgulatan yaklaşımıyla, İskandinav sinemasında sosyal temaların çok katmanlı bir yapıda olduğunu göstermektedir.

Joachim Trier, *Reprise* (2006), *Oslo, 31. August* (2011) ve *The Worst Person in the World* (2021) adlı filmlerinde bireysel yalnızlık, zihinsel sağlık, aidiyet ve anlam arayışı gibi sosyal temaları işlemiştir. Joachim Trier'in kendine has anlatısal yapısı genellikle bireyin iç sesiyle, dış anlatıcılarla, zaman sıçramaları hafızanın parçalı yapısıyla görülmektedir. Bu tür stilistik özellikleriyle yönetmen, Auteur kuramının etkilerini gösteren bir yönetmen olarak karşımıza çıkar. Kendi kişisel anlatısını kurar ve filmlerindeki birçok biçimsel tercihini, karakterlerin ruhsal durumlarını karşı tarafa net bir şekilde hissettirerek şekillendirilmiştir. Joachim Trier'in film evrenindeki karakterleri, toplumsal normların içinde sıkışmış kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle Trier'in filmleri sosyal temalar açısından analiz edilebilmesine olanak sağlamıştır. Trier'in filmleri, kişisel problemleri toplumsal bir düzlemde sunarak, İskandinav toplumlarının sessizce içine attığı varoluşsal problemleri ortaya çıkartır.

Joachim Trier'in ilk incelenen filmi olan *Reprise* (2006), yönetmenin varoluşsal sorunları olan iki arkadaş Phillip ve Erik'in karakterleri üzerinden derinlemesine çözümlemeler yaptığı bir filmidir. Filmde öne çıkan sosyal temalar; bireyin toplumsal normlar karşısındaki mücadelesi, kimlik bunalımı ve psikolojik kırılmalar olarak çıkmaktadır. Özellikle Phillip ve Erik karakterlerinin yaratıcı üretim süreçlerinde yaşadıkları çatışmalar, Trier'in sinematografik tercihlerindeki auteur imzasını belirginleştirmektedir. Film, gençlerin yaşadığı modern dünyaya dair derin bir yorum sunmaktadır.

Trier'in ikinci filmi olan *Oslo, 31 August (2011)*, bireysel yalnızlık, yabancılaşma ve bağımlılık temalarını merkeze alır. Yönetmen, Anders karakteri üzerinden günümüzün varoluşsal krizlerini ve toplumsal uyumsuzluklarını başarılı bir biçimde yansıtmaktadır. Film boyunca Oslo şehri, yalnızlığın ve varoluşsal boşluğun simgesi olarak işlenmekte, yönetmenin auteur olarak estetik kaygılarıyla sosyal mesajları harmanlama becerisini ortaya koymaktadır.

Yönetmenin son incelenen filmi *The Worst Person in the World (2021)*, çağdaş ve modern bireyin ilişkilerindeki belirsizlik ve kararsızlık hâlini, Julie karakteri üzerinden işleyen etkileyici, derinlikli bir anlatı sunmaktadır. Filmde kimlik arayışı, toplumsal baskılar, kadın-erkek ilişkileri ve modern bireyin karar alma süreçleri gibi temalar, Trier'in auteur perspektifini zenginleştiren unsurlardır. Özellikle zamanın durdurulduğu sahne gibi stilistik tercihlerle yönetmen, bireyin iç dünyasına odaklanma konusunda auteur kuramına uygun, kendine has stilistik bir tarz geliştirmiştir.

Diğer yandan Ruben Östlund'un *Force Majeure (2014)*, *The Square (2017)* ve *Triangle of Sadness (2022)* adlı filmleri, toplumda kabul gören normların, sınıflar arası ilişkilerin ve güç dinamiklerinin çarpıcı, genellikle de izleyiciyi rahatsız eden bir tonda hicveder ve sorgulatan bir anlatı yaratır. Ruben Östlund'un ürettiği sinematik anlatısı provokatif bir yapıda konumlanmaktadır. Yönetmenin filmleri, izleyiciyi sorgulamalar yaptıran ve toplumsal yapılarla yüzleşme yapan sahnelerle biçimlenir.

Ruben Östlund'un *Force Majeure (2014)* filminde aile içi dinamikler ve modern toplumdaki geleneksel roller sorgulanmıştır. Özellikle çığ sahnesiyle başlayan erkeklik ve babalık krizi, yönetmenin sosyal normlara yönelik eleştirisini güçlendiren bir anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, aile kurumunun kırılganlığını ve toplumun bireylere yüklediği beklentileri sorgulayarak Östlund'un auteur kimliğini belirgin bir şekilde vurgulamaktadır.

Östlund'un *The Square (2017)* filminde modern toplumun etik ikilemleri, sınıfsal eşitsizlikler ve sanat dünyasının ironik yapısı ele alınmıştır. Yönetmenin mizahi öğeleri kullanan yaklaşımıyla harmanlanan sosyal eleştiri, performans sanatının toplumdaki yerini sorgulayan sahnelerle pekiştirilmiştir. Christian

karakteri aracılığıyla yönetmen, modern bireyin ahlaki ve etik değerlerle olan çelişkisini stilistik açıdan çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer.

Son olarak Östlund'un *Triangle of Sadness* (2022) filmi, kapitalizm eleştirisini sosyal sınıflar üzerinden mizahi ve ironik bir biçimde sunar. Lüks bir yat seyahati sırasında yaşanan felaket üzerinden yapılan sınıfsal eleştiri grotesk bir anlatı sunar. Diğer taraftan da karakterlerin yaşadığı dönüşüm ve kriz anlarıyla desteklenmiştir. Yönetmenin auteur imzası, kapitalizmin yarattığı toplumsal hiyerarşilerin çöküşünü trajikomik bir anlatımla ele alarak, seyirciyi rahatsız eden ve düşünmeye sevk eden güçlü bir anlatı sunmaktadır.

İncelenen iki yönetmenin filmleri gerek stilistik açıdan gerek anlatısal yapıları açısından gerekse kendilerine has yarattıkları üslupları açısından benzersizdir. Bu da iki yönetmenin auteur olarak kabul edilmesine olanak sağlar. Auteur kuramı bir yönetmeni filmin yaratıcı öznesi olarak kabul eder. İncelenen filmlerde tekrarlanan motifler, anlatısal tercihlerindeki tutarlılık açısından, Joachim Trier ve Ruben Östlund birer auteur olarak konumlanır. İkisinin de sinemasal açıdan keskin farklılıkları olsa da ortak olarak ele aldıkları şey İskandinav toplumlarına dair eleştirel söylemleridir.

Sonuç olarak, Joachim Trier ve Ruben Östlund'un filmleri, İskandinav ülkelerindeki toplumların refahının altında yatan bireysel sorunları, toplumsal yabancılaşmaları, etik olarak çelişkilerini sinematografik olarak bir anlatı unsuruna dönüştürmeyi başarmışlardır. Trier'in daha çok içsel anlatılarla karakter odaklı filmleri, Östlund'un toplumsal yapıları alaşağı eden mizahi anlatısı, yaratıcı yönetmenliklerini hem kolektif hem de bireysel anlatılarda nasılda biçimlendirebildiklerini kanıtlar. Hal böyleyken iki yönetmen sadece İskandinav sinemasında değil, çağdaş dünya sinemasında auteur olarak değerlendirilebilmektedir.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. Alan Yayıncılık.
- Andrew, D. J. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev. Atam, Z.). Doruk Yayıncılık.
- Arıkan, A. (2019). Norveç Sineması, Kısa Tarihi ve Norveç Yapımı 11 Film. <https://www.bagimsizsinema.com/norvec-sineması-kısa-tarihi-ve-norvec-yapımı-11-film.html> adresinden 20 Mayıs 2025 tarihinde alınmıştır.
- Astruc, A. (2016). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (La Camera-stylo). (Çev. Özer, N). İçinde A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuramı ve Sanat Sineması Üzerine* (ss. 29-34). De Ki.
- Aslak, M. (2022). Hüzün Üçgeni- Triangle of Sadness (2022). <https://www.muratcanaslak.com/huzunucgeni> adresinden 1 Temmuz 2025 tarihinde alınmıştır.
- Badiou, A. (2013). *Cinema*. Polity Press.
- Baki, Y. (2020). Sıfıra Geldiğimde: Reprise (2006). <https://filmhafizasi.com/sifira-geldigimde-reprise-2006/> adresinde 28 Haziran 2025 tarihinde alınmıştır.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Çev. Özön, N.). Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2016). Politiques des Auteurs Üzerine. (Çev. Yeşilyurt, A) İçinde A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuramı ve Sanat Sineması Üzerine* (ss. 51-64). De Ki.
- Bazin, A. (2022). *Sinema Nedir?* (Çev. Şener, İ.). Doruk Yayıncılık.
- Betton, G. (1986). *Sinema Tarihi*. (Çev. Tekeli, Ş.). İletişim Yayınları.
- Bolin, G., & Forsman, M. (1996). Film Studies in Sweden: The Past, The Present and the Future. *Nordicom Review*, 2(17), 25-34.
- Bondebjerg, I. (2016). Regional and Global Dimensions of Danish Film Culture and Film Policy. İçinde M. Hjort & U. Lindqvist (Ed.), *A Companion to Nordic Cinema* (ss. 19-40). Wiley Blackwell.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. Toprak, A). Kalkedon Yayıncılık.
- Büker, S. (2010). Auteur Kuramına Giriş. İçinde S. Büker ve G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri* (ss. 277-280). Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Cardullo, B. (2011). *Andre Bazin and Italian Neorealism*. Continuum International Publishing Group .
- Chaudhuri, S. (2005). *Contemporary World Cinema: Europe, The Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh University Press.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. (Çev. Babaoğlu, E. Ç.) Kalkedon Yayıncılık.
- Dadak, Z. (2020). Oslo, 31 Ağustos: O Gün Oslo'da Olanlar. <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/oslo-31-agustos/> adresinden 29 Haziran 2025 tarihinde alınmıştır.
- Diken Yücel, D., & Yünkül, K. (2023). Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz Sineması Özelinde Auteur Teoriye Eleştirel Bakmak: Ekşi Sözlük Yazıları Üzerine Bir Değerlendirme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 1(10), 345-367.
- Edholm, R. (2018). Family Framing and the Comedy of Conventions in Ruben Östlund's Force Majeure. *Nordic Journal of Aesthetics*, 27(55-56), 116-133.
- Emre, Ö. (2023). *Auteur Kuramı Bağlamında Ken Loach Sineması* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Falzon, C. (2017). Experiencing Force Majeure. *Film-Philosophy*, 21(3), 281-298.
- Furhammar, L. (2000). Sweden. İçinde G. Kindem (Ed.), *The International Movie Industry*. Southern Illinois University Press.

- Greener, R. (2010). *Reconsidering The Politiques des Auteurs: A Practice-Based Exploration* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Brighton Üniversitesi.
- Göker, N. ve Göker, G. (2021). Mücbir sebep ya da babalığın terki: Force Majeure filminde aile anlatısının göstergebilimsel analizi. *İNİF E- Dergi*, 6(1), 362-382.
- Gürcan, T. (2022). Tekrar. <https://ortakoltuk.com/film-elestirileri/tekrar> adresinden 28 Haziran 2025 tarihinde alınmıştır.
- Güzel, C. A. (1999). Andre Bazin’de “Alan Derinliği” ve Gerçeklik İlişkisi. *Kurgu Dergisi*, 1(16), 83-89.
- Hayford O’Leary, M. (2010). *Culture and Customs of Norway*. Greenwood Publishing.
- İpek, B. (2023). Neoliberal Dönemde Sanatın Dönüşümü: The Square ve Velvet Buzzsaw Filmleri Üzerinden Bir Çağdaş Sanat Okuması. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 5(1), 70-97.
- İpek, Ö. (2017). Peter Wollen’in Karşı Sinema Kavramı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2(4), 72-87.
- Iversen, G. (1998). Norway. İçinde T. Soila, A. S. Widding, & G. Iversen (Ed.), *Nordic National Cinemas*. Routledge.
- Joachim Trier. (22 Mayıs 2025). İçinde *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Joachim_Trier
- Johansson, A. (2018). Uncontrol: On Ruben Östlund’s Force Majeure. *Nordic Journal of Aesthetics*, 27(55-56), 149-164.
- Karakeçili, M. E. (2022). İskandinav Sineması – Oslo, 31 Ağustos İncelemesi. <https://mahaledebiyat.com/iskandinav-sineması-oslo-31-agustos-incelemesi/> adresinden 29 Haziran 2025 tarihinde alınmıştır.
- Kemp, P. (2014). *Sinemanın Tüm Öyküsü*. (Çev. Yılmaz, E. ve Yılmaz, N.). Hayalperest Yayınevi.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema*. (Çev. Yılmaz, E.). De Ki .
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (Çev. Yılmaz, E.). De Ki .
- Kuyucak Esen, Ş. (2016). Sinemada Auteur Kuramı. İçinde Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları -2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (2.bs). (ss. 33-50). Su Yayınevi.
- MacAllister, J. (2023). Moral Learning through tragedy in Aristotle and force Majeure. *Journal of Aesthetic Education*, 57(1), 1-18.
- Marklund, A. (2010). Swedish Films and Filmmakers Abroad: Introduction. In M. Larsson & A. Marklund (Eds.), *Swedish Film: An Introduction and Reader*. Nordic Academic Press.
- McSorley, T. (1999). Screening Sweden: A Short History of Swedish Cinema. *Montage, Spring*, 27-30.
- Morva Kablamacı, A. D. (2011). Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. İçinde Ed. İri, M (Ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. Derin Yayınları
- Myrstad, A. M. (2019). Soft strength, mild mystery: Female characters in the films of Joachim Trier. *Journal of Scandinavian Cinema*, 9(2), 211-218.
- Neuman, L. W. (2017). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar 1. Cilt*. (Çev. Özge, S.). (9.bs). Yayınevi.
- Neupert, R. (2016). Fransız Yeni Dalgası. İçinde L. Badley, B. R. Palmer, & J. S. Schneider (Ed.), *Dünya Sinemasında Akımlar*. (Çev. Yılmaz, S.). (ss. 79-96). Doruk Yayıncılık.
- Odabaş, B. (1994). Fransız Sinemasında Yeni Dalga. *Marmara İletişim Dergisi*, 5(5), 281-288.
- Odabaş, B. (2019). Andre Bazin. İçinde Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları -1 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (3. bs). (ss. 155-184). Su Yayınevi.

- Oktavianti, P., Farlina, N., & Djohar, H. I. (2022). Existentialism in the Worst Person in the World Movie. *Paradigm J. Lang. Lit. Stud.*, 5, 145-160.
- Östlund, R. (2014). *Force Majeure* [Film]. TriArt Film.
- Östlund, R. (2017). *The Square* [Film]. TriArt Film.
- Östlund, R. (2022). *Triangle of Sadness* [Film]. SF Studios
- Özden, Z. (2020). *Film Eleştirisi* (4.bs). İmge Kitabevi.
- Özer, B., & Özer, N. P. (2025). Triangle of Sadness: Of Vulnerability and Michel Foucault's Subject-Power Concept. *CINEJ Cinema Journal*, 13(1), 227-261.
- Özgören Kınlı, İ. (2025). THE AMBIGUITIES OF THE CIVILIZED MAN AND THE SQUARE (2017). *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 16(1), 37-57.
- Ruben Östlund. (23 Mayıs 2025). İçinde *Wikipedi*. https://en.wikipedia.org/wiki/Ruben_%C3%96stlund
- Sarris, A. (2016). 1962'de Auteur Kuramı Üzerine Notlar. (Çev. Kılıçbay, B). İçinde A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuramı ve Sanat Sineması Üzerine* (ss. 65-70). De Ki.
- Soila, T. (2005). Introduction. İçinde T. Soila (Ed.), *The Cinema of Scandinavia*. Wallflower Press.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Blackwell Publishers.
- Sundholm, J., Thorsen, I., Anderson, L. G., Hedling, O., Iversen, G., & Møller, B. T. (Eds.). (2012). *Historical Dictionary of Scandinavian Cinema*. Scarecrow Press.
- Taş Öz, P. (2021). Aile Kurumundaki Hegemonik İnşanın Parodik Yıkımı: Force Majeure. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 6, 391-412.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* (3.bs). Oğlak Yayıncılık.
- Thompson, K., & Bordwell, T. (1994). *Film History: An Introduction* (2.bs). McGraw Hill.
- Tohum, B. M. (2022). Triangle of Sadness: Kızgın Ateşte Közlenmiş Beden Dili. <https://dialmformovie.net/2022/09/11/triangle-of-sadness-review-ruben-ostlund/> adresinden 25 Haziran 2025 tarihinde alınmıştır.
- Töle, H. M. (2018). Çağdaş Sanat Tartışmaları Bağlamında “Kare” Filmi Üzerine Bir İnceleme. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(46), 685-693.
- Trier, J. (2006). *Peprise* [Film]. Nordisk Film Distribusjon.
- Trier, J. (2011). *Oslo, 31 August* [Film]. Nordisk Film Distribusjon.
- Trier, J. (2021). *The Worst Person in the World* [Film]. SF Studios
- Truffaut, F. (1985). *The Films In My Life*. Touchstone.
- Truffaut, F. (2016). Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim. (Çev. Süzen İğneci, R.) İçinde A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuramı ve Sanat Sineması Üzerine* (ss. 35-50). De Ki.
- Tytti, S., Widding, A. S., & Iversen, G. (1998). Introduction: film production as a national project. İçinde T. Soila, A. S. Widding, & G. Iversen (Ed.), *Nordic National Cinemas*. Routledge.
- Velioğlu Metin, Ö. (2019). Gerçek ve Gerçekdışının Sınırlarında: Auteur Eleştiri Çerçevesinde Tolga Karaçelik Sineması. *Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (5), 4-45.
- Widding, A. S. (1998). Denmark. İçinde T. Soila, A. S. Widding, & G. Iversen (Ed.), *Nordic National Cinemas*. Routledge.
- Wollen, P. (1992). *Singin'in In The Rain*. British Film Institute Publishing.
- Wollen, P. (2002). *Paris Hollywood: Writings on Film*. Verso.

- Wollen, P. (2020). *Sinemada Göstergeler ve Anlamlar* (Çev. Aracagök, Z ve Doğan, B). (6.bs). Metis Yayıncılık.
- Yüksel, Ş. (2024). Joachim Trier Sinemasında Alternatif Kadın İmajları: Thelma (2017) ve The Worst Person In The World (2021) Filmlerine Dair Feminist Bir İnceleme. *Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi*, 2(2), 14-39.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, T. (2021). *Sinema Tarihine Giriş Büyük Estetik Ekoller, Tarzlar, Akımlar, Hareketler*. Akademisyen Kitabevi.

